

# 穿越当代的文学史写作

——洪子诚教授访谈录

贺桂梅

洪子诚,1939年生于广东揭阳。1956年考入北京大学中文系文学专业,毕业后留汉语教研室担任写作课教员,1977年转入新成立的当代文学教研室。此后一直从事中国当代文学、中国新诗的研究与教学工作。70年代后期与80年代中期参与写作的《当代文学概观》及其修订版、1999年独立完成的《中国当代文学史》,是产生广泛影响的中国当代文学史教材。其他代表性著作有《当代中国文学的艺术问题》、《作家的姿态与自我意识》、《中国当代新诗史》(与刘登翰合著)、《1956:百花时代》、《问题与方法——中国当代文学史研究讲稿》、《文学与历史叙述》等。2009年9月4日,北京大学中文系贺桂梅博士就当代文学的学科建设与历史评价问题,对洪子诚先生进行了采访。

## 一、20世纪50至70年代 集体 写作、大历史与个人

贺桂梅 由您来谈当代文学史的写作应该是很具有代表性的。现当代文学史的主流叙述模式在不同时期各有变异,比如上世纪50年代后期的初创,比如70年代后期的定型,比如80年代的“重写”等。而您介入了不同时期的写作。1957年您和北京大学中文系的另外五位先生集体编写了《新诗发展概况》,可以先从这里谈起吗?

洪子诚 20世纪50年代编写《新诗发展概况》的情况,在《回顾一次写作》这本书中讲得很多了,再讲出新东西好像不太可能。基本情况是1957年“反右”之后,从第二年开始批判资产阶级学术权威,叫

“拔白旗,插红旗”,主要在高校。那些著名的学者的学术观点都会遭到批判。那时候的情况跟“文革”期间还是不太一样。严厉的人身攻击和开会面对面批判还没有。主要是写批判文章,贴大字报也会有。

我所在的中文系五六级文学班批判王瑶先生。我不清楚为什么会选择他。我原来以为批判王瑶可能与作协或其他部门有关系,因为1958年张天翼在北大“蹲点”,就在我们班。跟我们说的是要写一部反映青年学生的长篇小说。他参加我们班的一些活动,到宿舍聊天,一同去颐和园玩,我们在学校劳动时他也来给我们鼓劲。所以印象中,总以为批判王瑶可能跟中国作协有关系。后来我问了好些人,都说这个想法没有根据。在这个问题上,中国作协、周扬他们可能更想保护这些学术权威的。“文革”时候,中文系主任杨晦先生说作协派张天翼来

北大,是要保护吴组缃先生。批判王先生主要针对他的《中国新文学史稿》。我在1958年参加过巴金作品讨论(其实也是批判),批判王先生我没有参加。那年暑假我回老家广东揭阳,回来后,班上的批判文章都已经写出来了。当时主要指责王先生否定“五四”文学革命中党的领导,再有就是指责他“伪科学”,说他的书是“剪刀加浆糊”,是拼凑、抄袭的。后面这一点是他最恼火的。批判文章中有一篇专门讲这个问题,好像发表在《文学评论》上。上世纪80年代在香港中文大学有一次关于王先生的录音采访,整理稿登在上海的《文艺论丛》上。他在访谈中对这一点很恼火。这完全能够理解;一个严肃、认真的学者受到这样的攻击,什么人也难以忍受。

贺桂梅 你们写作《新诗发展概况》的主要参照是什么?与此前的新文学史在叙述体例和基本理念上的不同主要表现在什么地方?

洪子诚 主要参照的还是50年代出版的几部新文学史的诗歌部分,根据他们提供的线索去找材料,并不是铺开全面去看报刊杂志。但“原始”的诗集看了不少,从北大和北图借出来几百部,倒并不是那种看选本的做法。讲到的诗人、流派,还有体例等,其实没有超出那些新文学史,但在观点上有很大的不同。主要是按照1958年以后建构的两条道路斗争的方式去处理,依据的是周扬、邵荃麟他们的观点,也参照臧克家1954年写的《新诗发展的一个轮廓》的观点。我们其实没有什么新的发明。五五级集体写《中国文学史》的时候,有许多步骤:比如先学习材料,先写出一些部分来讨论,选择一些难点进行专题“解剖”等等。我们编写《新诗发展概况》就六个人,基本上没有什么很专门的讨论,也就是七嘴八舌乱吵一通,一人分一个阶段,自己看材料。稿子出来后可能会提一些意见进行修改。

贺桂梅 除了《新诗发展概况》,从上世纪50至70年代您还参加过哪些重要学术活动?能说说您这段时间的主要经历吗?

洪子诚 1958年“科研大跃进”时还参加了现代文学史、中国戏曲史的编写,它们后来都流产了。1958年的集体科研对我来说可能有一点好处,比如怎样概括作品、归纳问题,还有写作上的训练等。但是我对这个事情评价不高。它主要是一场政治运

动,要发动群众,让年轻人来占领“资产阶级学术权威”的阵地。将学术工作全部纳入两条道路斗争,用被界定的经验来肢解事实,这种方法产生很大流弊。对这种流弊的清理,我后来花了很大力气。

1961年毕业,我留在学校教写作课。当时是困难时期,很多机构解散,或者压缩人员,分配很困难。一直拖到9月才分配。分配填志愿,我和同班两个好同学约定,第一志愿填西藏。其实我对西藏一点都不了解,没有任何准备,我也不是雄心壮志的那种人,但也不是虚情假意,大概还是有一点浪漫吧。那年我二十二岁,对社会、对生活,完全没有实际经验。但最后也没有要我去西藏。教写作课工作量比较重,要批改很多的作业。教文科外系的,有的班有一两百人,每学期要做五六次作文,批改作业要花很多时间。不少教师不愿意教写作。我是没有办法,留校的时候,就明确告诉我要教写作。愿意做专业研究的,都选择去北京师院、人民大学。毕业之后到“文革”十年,基本上没有什么像样的“学术”研究。

贺桂梅 70年代后期学科重建,您从现代汉语教研室转到当时刚刚成立的当代文学教研室,这跟您对当代文学的兴趣有很大关系吧?

洪子诚 “文革”后北大写作课取消,我从现代汉语教研室转到新成立的当代文学教研室。应该说这也不算是偶然的事情。50年代上大学,我对当代文学很关注,作品看得不少。很多作品,著名长篇、短篇小说与诗歌等等,都很熟悉。有不少作品当时很喜欢。《青春之歌》、《红旗谱》、《创业史》,孙犁、茹志鹃的短篇,甚至杜鹏程的那些很浪漫、夸张,语言有点粗的作品,如《在和平的日子里》、《延安人》等,当时也喜欢,还有王汶石的短篇。那个年头,接受的主要还是19世纪欧洲现实主义的文学观,对像赵树理那样的接受民间文艺传统的作品,评价就有点不高。但是对《红岩》我也一直不很喜欢,说不清楚什么原因。包括改编的电影《在烈火中永生》也不很喜欢。这部作品出版后很轰动,成为文学界的重要事件。我倒是比较喜欢陶承的回忆录《我的一家》。后来分析原因,大概是60年代我开始对观念性非常强、构造的痕迹很明显的作品,有一种拒斥的心理。这个和我当时正好大量读契诃夫的小说、戏剧可能有关系。

贺桂梅 在我的感觉中,尤其是从您最近发表的一系列“阅读史”方面的文章来看,您似乎更偏好19世纪的西方文学,特别是俄苏文学?

洪子诚 从读中学到60年代,各种作品读得很杂。俄苏作品当然读得很多。高中的时候读了大量翻译的苏联小说,《红与黑》也是高中读的,还有巴尔扎克一些小说,当时并没有特别被触动的感觉。《约翰·克利斯朵夫》也是高中读的,但是没读完,《战争与和平》也没读完。大学期间,一度很迷恋屠格涅夫,还有车尔尼雪夫斯基的《怎么办?》。因为50、60年代,西方20世纪现代文学翻译介绍非常少,自然就偏于19世纪的。不过我说不准,如果当年西方现代文学作品也有许多翻译的话,是不是也会喜欢?记得上大一时有一次在东安市场旧书铺买了一本纪德的《地粮》,盛澄华先生40年代译的,也就一般翻翻,并没有很好地理解。

大学毕业前一年和教写作课那几年,没有什么大的运动,学校生活平稳,倒是读了不少书。写作教学没有明确专业方向,有不好的地方也有好的地方。好就是读书不是那么功利,读的范围比较杂,感受也不是总朝着一个固定方向。读的比较多的是契诃夫的小说、剧本,还有高尔基等人的小说。对俄国文学的兴趣,除了个人趣味情调,也跟整个的时代氛围有关系。另外也读了不少西方和俄国的文论,如别林斯基、车尔尼雪夫斯基、普列汉诺夫、卢那察尔斯基。当然,除了这些激进的,也系统地读了人民文学出版社1962年开始出版的“西方古典文艺理论译丛”,很仔细地读了丹纳的《艺术哲学》,画了很多红、蓝道道,还有不少批语。“文革”后这本书被一位教文学理论的同事借去,还给我的时候说我的批语“许多都是错的”。当时很欣赏杜勃罗留波夫对《大雷雨》,对奥勃罗莫夫的分析,也很欣赏别林斯基那种气势。在“文革”前几年中,除了契诃夫之外,细读的还有鲁迅的杂文。我用第一次工资的一半买了十卷本的《鲁迅全集》。还非常认真地读了《红楼梦》和《聊斋》,写了批语,做了详细笔记。可惜笔记后来都丢掉了。一度还对曹禺的剧本很入迷。教写作让我对语言特别关注,当时对《红楼梦》、《聊斋》的兴趣,有很大成分是关注两部小说的语言运用。这个对我后来有很大好处,也就是提高我对八股式的思维和

语言表达方式的警惕,虽然做到这一点非常难。

当时也有一些当代批评家给我印象深刻,比如做电影评论的钟惦棐,可惜他1957年就被划“右派”了,还有做艺术批评的王朝闻,另外还有黄秋耘。黄秋耘1957年也差点成为“右派”。王西彦先生——写文章他也用“细言”的笔名,和后来当《文艺报》副主编的侯金镜,也有许多批评文章写得很好。茅盾的小说评论当时影响很大,除了总括性的评述之外,有许多采用点评的方法。他特别关注短篇的结构、人物的安排,这跟他的小说观念有关系。他和胡适看法相近,认为“现代”意义的短篇基本上是结构、横断面的问题。他对茹志鹃的《百合花》,对陆文夫60年代作品的评论,当时都觉得很好。

贺桂梅 教课之外,您当时是不是也做些研究,发表过一些文章?“文革”时期的情况是不是有很大变化?

洪子诚 当时没有什么研究,没写什么东西,就是跟我的同班同学周倜用“子悦”的笔名合写过一些杂感、小散文。比较认真写的一篇文章,在《北京大学学报》上发表的,叫《〈社戏〉的艺术技巧》。他们发表这篇文章,我想主要是鼓励教写作课的人能安心教课,说明教写作也是有学问的。1964年批判电影《早春二月》时我写过两篇批判文章。一篇发在北大内部杂志《红湖》上,还在中文系全系学生开会时念过,念的时候学生几次笑了起来,也不知道为什么,可能是我的语调不是那么严肃。另外一篇是当时北京市委的刊物《前线》约我们写的,我和一位教现代文学的老师合作,署名子晓。这两篇文章,都批判《早春二月》宣扬“极端个人主义”、“资产阶级人道主义”。其实我对这部电影很有好感,却要迎合潮流去批判它,也不是被迫的,而是我自愿的。这是需要我反省的。另外,“文革”开始不久,1967年春夏吧,我和严家炎、谢冕等几位先生,被北大派去,和当时的中国作协“革命造反团”合作,编写《文艺战线两条路线斗争大事记》。这些活动,按照一般理解和“学术”没有什么关系,不过,从“文艺激进派”的逻辑看,那既是“政治”,也是“学术”的。这些事情,我会在“我的阅读史”里面比较仔细地讲到。

“文革”时期就是参加运动,后来上两年“五七干校”,回来以后烧过一个冬天的锅炉,还在学校图



书馆工地当过小工。接着就是给工农兵学员上课,开门办学,去过好多地方:门头沟煤矿、东方红炼油厂、大地震后的唐山……从唐山回来是1976年10月,那个月“四人帮”就被打倒了。

贺桂梅 想问一个比较宽泛一些的问题:对于上世纪50至70年代发生的许多重要政治与文化运动,您的一般态度是什么,采取怎样的应对方式?

洪子诚 我在50、60年代都是一个很追求“进步”的青年,积极争取入党,但是党总不要我,在相当一段时间让我有点伤心。在政治运动里头,我一直是不上不下、不左不右的那种身份,当然,也就可有可无。有时候表现得比较积极,得到认可,有时候受到批评。但是好也好不到哪里去,坏也不会太出格,用一个词来说,属于“平庸”的那个种类。“反右”后期,“组织”对每个人都有一个总结、评价,放在档案袋里。毕业的时候,一个看过我的档案的班干部告诉我,“反右”时对我的鉴定是“中中”——左、中、右,“中”又分为中左、中中、中右三类。这个鉴定倒是很符合我的情况。当然,对政治运动、文化事件,我的态度在50、60年代和在“文革”期间会有阶段性的变化。“文革”开始,是想积极投入运动的,但是,“六一八”(1966年6月18日北大发生的事件)的暴力,对我冲击很大。看到系里一些老师、领导被批斗、游街,被泼上墨水、戴上厕所纸篓的情景,真的不敢相信,不知道为什么会这样,惊心动魄,也有恐惧的感觉。毕竟我从没有见过大世面。

总的来说,我还是愿意、有时候还是很积极地去顺应潮流的,但在大多数情况下,总是跟开展的运动有距离,思想、情感的距离,行动跟不上。这种距离,后来我分析可能有几方面的原因。一个原因是没有政治经验,不清楚一个人在这些运动中应该怎么做。比如怎样“靠拢”组织,汇报思想,在运动中如何表示立场,如何向领导者或工作队什么的揭露、提供情况等等。我没有经验,也觉得将心里的东西讲给一个我并不了解、也不亲密的人听,是很别扭、难堪的事情。所以,参加农村“四清”运动,还有在“五七干校”,开会给我提意见,总说我“清高”、孤僻,不能和群众打成一片,不能“把心交给党”,不知道我在想什么。“干校”在一次给我提意见的会上,一位老师好意提醒我说,“清高”在旧时代还有一点

积极意义,在社会主义时期就只有反动性了,可能发展到和党对立。另一个原因是对运动中提出的观点,不能很快跟上。最近读一本书,有一个国外著名哲学家说,在时代面前,最要紧的是要有勇气面向“本质”、“真理”,而不是向“观看”、向事实打开。可是我常常纠缠一些自己把握到的事实,或者纠缠于我的感受,这就失去那种很快靠拢“真理”的能力。举例说,“反右”我上大一,同班有一个老乡,都是广东潮汕人。他对我不错,可是“反右”中被划成右派,我却总和他划不清界限:总觉得昨天还是朋友,今天突然就是敌人,感情上这个弯转不过来。那时我是团员,团小组专门开会批评我、帮助我。这样的事情不止这一次。这种距离,在一段时间确实让我苦恼。但是也有好的地方,这个是我后来才慢慢意识到的。和政治、文学潮流,和研究对象的关系不是那么紧密,感情不是那么投入,就有可能获得一种观察、思考的空间,有“弊”也可能有“利”吧。

那时候的运动,大概大多数人都会关心,因为这跟他的切身利益、跟他们日常生活紧密关联,很难自外于潮流。我不是一个有先见之明的人,更缺乏勇气,更重要的是心里头愿意去呼应。但后来发现这种呼应、跟随变得越来越困难。当你已经没有了这种追随的一丁点愿望,对许多事情已经难以接受,很反感,但你又没有胆量抗拒,甚至没有胆量沉默的时候,这就非常尴尬,也非常痛苦。这种经验现在还是记忆犹新。“文革”中“清理阶级队伍”,抓出来那么多人,突然这个人也是“反革命”、那个人也是“反革命”,很多事情已经超出我们常识所能理解的范围。况且那些庄严、崇高的概念、口号,已经变成表演性的东西,完全无关事实。我在“文革”中并没有受到什么大的冲击,但是,这种普遍性的概念和事实的分裂,言词和内心的分裂,充斥社会各个方面的各种表演的仪式、姿态、口号,对人的精神的折磨,真是难以忍受。

## 二、“新时期”:从《当代文学概观》到《中国当代文学概说》

贺桂梅 当代文学的学科化开始于20世纪70至80年代转型期,您和北大中文系当代文学教研室

的几位老师集体编写的《当代文学概观》,是较早出现并且影响很大的当代文学史。当时是怎么考虑要写这样一部教材?

洪子诚 北大中文系恢复教学是1970年。第一届工农兵学员是七〇级,本校和江西“五七干校”同时招收学生,每个班只有很少的学生,二十到三十个人吧。“文革”结束恢复高考,七七级进校后,教学内容开始调整。工农兵学员的教学内容非常简单,也讲一些文学史、文艺理论基本知识、各个时期一些作品,但不系统,都是符合当时政治的,很多时间都是配合运动进行写作。从七七级开始就比较系统了,“文革”前大学的课程设置逐渐恢复,包括文学史、文艺理论、专题课。“文革”前北大中文系教文学史的,都在一个教研室,现在分细了,有了古代、现代、当代的划分。当代文学教研室的筹建应该是1977年,这在当时是个普遍现象,很多大学都建立当代文学教研室。北大当代室是张钟、谢冕筹建的。他们两人原来是文艺理论教研室的。当时取消写作课,写作教员重新确定去处,有的原来就是教古汉语或现代汉语的,便留在这些教研室。其他的根据自己的专长、兴趣,重新选择。袁良骏去了现代文学,我和汪景寿、赵祖谟选了当代。记得张钟问我愿不愿意,我说可以,他们也了解我对当代文学比较感兴趣。况且我无一技之长,有点像万金油,也没有其他去处。

1977年我们开始编当代文学教材。参加的老师有张钟、我、余树森、赵祖谟、汪景寿。教材一边编,就一边开始给七七、七八级上当代文学课。我印象里,我们文学史的编写可能要比郭志刚他们——也就是十院校后来的教材(即《中国当代文学史初稿》,人民文学出版社1980年12月出版)——要稍晚一些。记得有一次,张钟和我们几个人还跑到北京师院(现在的首都师大)中文系去“取经”,了解他们编写的经验,在北京师院开过一次会。不过毕竟我们不是多个学校合作,又只有五个人,事情比较简单些,所以《当代文学概观》的出版反而比他们要早,1979年就出来了。当时的另外一本《中国当代文学史》(福建人民出版社),二十二院校合作的,要到1982年才出来。华中师院的《中国当代文学》,上海文艺出版社也直到1983年才印出来。

贺桂梅 《概观》大致是按体裁分类,每种体裁以时序介绍,先有概述,然后再抽出一些代表性的作家分章进行评介。这种叙述体例当时有过仔细构想吗?

洪子诚 《概观》的编写有些奇怪,是一种非常自由的合作,不像过去和后来集体编写教材,要认真统一观点,讨论体例和章节安排,分配字数,初稿出来后还要讨论、修改、统稿等等。我们基本上没有这些程序,几个人简单交换意见,分工,然后就分头去看材料,去写。我猜想,张钟最初可能想提议谢冕负责诗歌部分,我负责短篇小说,但后来诗歌和短篇全给了我,谢冕没有参加。可能是谢冕当时已经是著名诗歌批评家了,很忙,没有时间。另外,他常说他永远是个“副”的,教研室他是副主任,当代文学研究会是副会长。在学校,教研室主任按照行政级别是“科长”,谢冕说他是“副科长”,还不如我,因为我后来还当了教研室主任——这当然都是我们一起说的笑话。但谢冕那时已经很有影响,特别是1980年5月发表《在新的崛起面前》以后,所以没有太多时间……

以体裁的方式来编写,这个体例跟当时的当代文学史确实都不一样。别的当代文学史都有很多篇幅谈文艺思想斗争,然后划分时间段落,每个阶段再混合按体裁、题材、作家作品来设计章节。我们为什么选择这种方式,好像也没有很认真讨论。但是有两个因素是议论过的:一个是“十七年”文学思潮、文艺思想斗争问题,那时候“文革”刚结束,觉得如何处理某些问题对我们来说还有一定难度,许多事实还不清楚,也就是说当时写这部分条件还不成熟。另外的原因,可能是要和教育部的那一部教材有所区别吧。所以《概观》文艺思想斗争部分基本没有涉及,但是在每一部分也会融入这种因素。

编写的时候,我们五个人肯定交换过意见,但是也没有很专门地仔细讨论。我看材料花了很多时间,包括刊物、作品集,还有评论方面的材料。“十七年”重要的短篇小说集、诗集看过一遍,许多都做了笔记。当时精力充沛,一天能工作十多个小时。写出来后也没有分头传阅、讨论。像余树森的散文部分,提交的稿子就很成熟,出版时基本没有改动。不过张钟要我看一部分稿子,主要是戏剧和长篇小说的

一部分。我做了修改,特别是戏剧,这部分的初稿在写法上不是很严谨,有点像评论文章,也太长,所以我做了许多压缩、修改。也修改了长篇小说的一些部分。我们议论过书名和署名问题。想避开“当代文学史”之类的名称,“概观”还是余树森想出来的。署名排列的问题,张钟很客气,说我写的最多,也读过、修改过许多稿子,提议署名我在前面。但我们一致认为应该是由他领头,事实上,这部教材的编写,基本框架,是他提出、组织、协调的。汪景寿主动提出,“文革”后他已经单独出了两本书了,这一回他的名字就放在最后。记得稿费分配也是这样,好像有一千多、两千元的稿费,那时候可是个大数目。我提议五人平分,就不要统计字数什么了,但张钟不赞成,最后多给了我一些。当时大家很谦让,有一种超越个人名利的追求。

我觉得《概观》与教育部的以及与二十二院校的比起来,对“十七年”文学的质疑、反思要多一些;各个部分个人的色彩也比较明显,没有去特别追求观点、行文的一致。在对当代文学的一些基本问题看法上,五个人很相近。但也有不同,好像张钟和我表现得比较“激进”一些,就是对“十七年”的批评要更多。当时当代文学分期有几种方法,最普遍是三分法,就是划分“十七年”、“文革”、“新时期”三个阶段,也有四分法的,就是“十七年”又以1956年为界分成两段,二十二院校教材就是这样。我们的《概观》因为是按体裁写,所以没有明确的时期划分,但基本上也是三个时期的观念。不过,我80年代中期给学生讲当代文学,采用的却是两分法,也就是以“文革”结束为界,划分为前面三十年和后面的“新时期”,把“文革”十年也与“十七年”放在一起。我还用一堂课专门解释为什么要这样做。虽然当时普遍认为“十七年”和“文革”是两个截然不同时期,但换一个视角,我觉得这三十年也有它的内在规范的连续性,是一种文学理念、设计,在各种冲突中的实现和它的极端化的过程,因此可以作为一个时期来观察。到了90年代,我就明确使用“50至70年代文学”这样的提法、概念了。

贺桂梅 当时您理解“转折”的关键性内涵表现在哪些方面?

洪子诚 基本上认为“文革”后的“新时期”的

文学和前面是很不一样的。我们当时强调的是这种历史的“断裂性”。对我来说,“转折”和“解放”这些词语是连在一起的。当时比较强烈的感受,一个是在过去被压抑的东西,观念、作家、作品、情感、风格等得到“解放”,作家获得以前没有的思考、表达的空间;另外一个就是对“多元化”的想象。“百花齐放”,文化、思想、文学的多样,是经历过“文革”的许多人的期盼,当时觉得能够开始实现了。我的“转折”的感觉,分析起来集中在这两点。现在想起来,那个时候对事情常常有一种本质化、理想化的理解。

贺桂梅 1986年《当代文学概观》出了修订版《当代中国文学概观》,这时有没有考虑过叙述体例有不太合适的地方?

洪子诚 没有。当时大家的意见是不要有大的改动,没有觉得在体例上有什么不好。自然也不愿意在这上面花太多时间。修订主要是要加强“新时期”的部分,因为“新时期”已经六七年了,出现许多新东西。修订还是各写各的,完全没有讨论。诗歌部分我增加了新时期的两节,对“十七年”做了修改压缩。短篇部分改动不多,因为“短篇小说”作为一种体裁,它在“新时期”的地位、意义已经发生变化,逐渐失去相对独立的位置。长篇、戏剧的内容都有增加,主要是80年代前期的创作成果。《概观》序言是张钟重写的。记得我向他提议,我们没有讲文艺思想斗争、文学思潮方面的问题,是不是可以把序言改成类似序论的东西,将这方面的内容适当容纳进来。他当时说好,但后来他没有这样做。可能还是觉得处理起来有难度吧。

贺桂梅 在80年代,您关于当代文学开设了哪些课程?当时关注的主要是哪些问题?

洪子诚 本科生的基础课我上的比较多,到退休至少讲过十遍。每一次都重写讲稿,都有比较大的改动。这花了很多的力气。所以我说我基本上是个“教书匠”。除了讲当代文学史,也讲一些专题课,如当代诗歌研究、诗歌现状评述、新时期文学思潮等。好像没有专门讲过小说方面的专题课,也没有开设过作家论的课程。有两次被谢冕拉去参加他主持的讨论课,一次是当代诗歌导读,一次好像是当代诗歌群落研究,上课的是高年级本科生,还有研



究生和来北大进修的青年教师。导读课的文章汇集在一起,本来想出版的,出版社编辑也做了处理,后来因为各种原因,没有出来。

80年代文学很热闹,有很多新的现象、许多文学问题出现,常常很轰动。怎样看待、解释,哪些是泡沫,哪些是有价值的,价值表现在什么地方,文学的“写真实”问题,“十七年文学”评价,朦胧诗,人道主义,现代派——回答这些问题,对当代文学教师是个挑战。我想当时的关注点是在这个方面。我也试图把现象、问题,放到文学历史中去观察,这就是1986年我的第一本书《当代中国文学的艺术问题》的思路。另外一个关注点是作家的精神境界和文学的“独立”传统问题。孙民乐最近有一篇文章,说我对80年代文学的反思是比较早的,他说的是我的《作家的姿态与自我意识》那本书。其实80年代后期反思已经不少。另外,我的反思和现在的不太一样。80年代末我主要是一种比较精英的、启蒙主义的观点。觉得虽然“新时期”文学成就不小,但也存在重要问题,而这些问题是延续下来的,觉得当代作家或者说当代文学没有建立起自己独立的、或者相对独立的文学传统,有的作家与政治权力的关系存在很大问题。那时的想法,其实并不是说文学要脱离政治,不要处理现实政治问题、社会问题,而是说作家对政治问题的处理,常常没有自己的发现和境界。大概是1988年,在一篇和诗人公刘先生讨论诗与政治关系的文章中,我讲了这个看法,文章发在《文学评论》上,记不清哪一期了。文学表现政治事件、问题,重大社会问题,或者发挥政治的某些功能,这都没有问题。但是作家应该有自己独立的处理方式,包括思想观点、独特视角,也包括艺术方法。而不应该只是呼应、重复某种主流的政治观点。我还逐渐意识到作家的精神状态、境界问题,和社会制度,和文学体制是紧紧关联在一起的,这是我后来将文学体制问题作为文学史的重点考察对象的动机。

贺桂梅 您上课时主要用什么方法讲当代文学史?

洪子诚 我上当代文学基础课也指定教科书,除了我参加编写的,也列出其他几种有代表性的。我说你们看哪一种都可以,看哪一种真的没有什么

关系,因为我具体讲的跟教科书不一样。基本上是归纳一些问题,将作家作品融入到这些问题中。90年代初出版的《作家的姿态与自我意识》这本书,就是从基础课的讲稿里截取出来扩充修改的。

贺桂梅 从作家论角度讲文学史其实是非常偷懒的办法,因为线索早就有了,而您从作品带文学史问题的讲法却要有比较强的概括性和个人判断。您什么时候开始考虑独立写一本当代文学史?

洪子诚 作家论的讲法其实也很重要,做得好很不容易。我的讲法的形成,和“文革”结束后文学问题层出不穷这个现象有关系。我总想努力在课堂上回应这些问题。但因为是基础课,还是要尽量给学生比较完整、系统的知识,一些重要作家、作品不能忽略,注意有一定完整性,不要为了“问题”割裂成碎片。

说到“独立”写文学史,说实在话,我基本上没有自觉意识。这些事情其实有许多误解,总觉得我的一些做法、说法都胸有成竹,事先深思熟虑的。其实不是这样。有一个我自己都感到奇怪的现象,就是我的一些研究或写的书,自己非常没有信心,但是评价有时候出乎我的意料。我的第一本书《当代中国文学的艺术问题》,交到出版社编辑那里,是很胆怯的,我说你要是觉得不行就算了。第二本书《作家的姿态与自我意识》,1989年秋天吧,丛书主编杨匡汉打电话问我有什么书稿,说他们正在编一套研究新时期文学的丛书。我说手头实在没有,但因为好不容易有个出书的机会,就说想想看能不能从讲稿里头整理出几段来。然后我就利用一两个月,特别是1990年初那个寒冷的寒假,整理出十五六万字。香港1997年出版的《中国当代文学概说》也是这个情况。《概说》是根据我1991到1993年在东京大学上课讲稿整理的,我真的没有想到出来后反应还不错。

贺桂梅 《概说》的叙述体例,也就是您后来说的“内部清理”的综合方法,是怎么考虑的?

洪子诚 “十七年”以至80、90年代出版的不少当代文学史,虽然对问题、对作家作品评价可能不同,甚至相反,但是在叙述体例上,其实遵循的还是50年代周扬、邵荃麟他们评述当代文学确立的框架。这个框架不能说是完全无效的,但也是当时特

定政治、文学语境中产生的。因此,在80年代,我讲课就有意识想离开这个框架、这个叙述体例。但也不是简单构造一种完全不同的东西,而是首先是将力量放在解释这个框架的依据上。也就是说,把周扬他们确立的叙述方式和概念,当作需要辨析的问题来提出。

贺桂梅 当时有没有意识到这些判断其实与“新时期”的主流观点已经不大一样了?

洪子诚 没有很清楚意识到。总体上可能差别还不是很大吧?如果有“不大一样”的话,可能是对“历史进步”的那种历史观产生怀疑。我越来越不相信“时间神话”,那种“新时期”、“新纪元”的意识越来越淡薄。在《1956:百花时代》这本书的“前言”里我说:“现在的评述者已拥有了‘时间上’的优势,但我们不见得就一定有情感上的、品格上的、精神高度上的优势。历史过程、包括人的心灵状况,并不一定呈现为发展、进步的形态。”“我们”当然包括我在内,而且首先是对“我”的认知出发的。所以我说,我“对自己究竟是否有能力、而且是否有资格对同时代人和前辈做出评判,越来越没有信心”。这些话写在90年代比较靠后的阶段,但是90年代初就开始意识到,这大概是最重要的“不大一样”。因此不是那样把新时期文学、作家理想化,更多地看到问题的方面,有些悲观。在研究、叙述方法、态度上,有意识地尽量减弱“批评”的因素,抑制评价的冲动。所以我开玩笑说,“当代文学”既不是你的,也不是我的,就是“当代文学”罢了。这是一种距离。这里有一个经常讲到的“价值判断”的问题。对各种文学现象、作家作品,你的评价自然会制约、甚至决定你的文学史写作。但我还是注意保持一种距离。另外,因为是做文学史研究的,就必须有一种观念支撑,认为事物之间——文学现象、作家作品——存在一种内在联系,这种联系不仅仅是空间的,更重要是时间上的。而且认为时间上的联系的脉络是可以被清楚梳理、清楚描述。不过,事实上我也常常怀疑这种观念,经常有“文学史是可能的吗”的念头出现。这是我的讲课、我的书透露着很多不自信情绪的原因。

贺桂梅 您在备课、讲课的过程中形成的对当代文学的这种理解,是不是在写作《概说》的过程中

变得清晰了?

洪子诚 当时没有意识到。不过现在回想起来,确实也有这样的因素。因为要用一种简洁、概括的语言来描述复杂现象,就逼着我对问题有一个清理,形成比较明确的概念和表述方式。所以,在日本讲课的经验,对我90年代后期的一些论文(比如《“当代文学”的概念》、《50—70年代的中国文学》),和《中国当代文学史》的写作,在观点和方法上都做了准备。

在日本,和我合作上课的是位东大的教授,他中文讲得很好,是个中国通。琦玉大学的一位青年教师也一直来听我的课。当代文学在日本非常边缘、没多少人研究,当时他们主要是作品和一些作家评论的翻译。因为学生程度,特别是中文程度参差不齐,后来商量,我用中文讲一课以后,第二堂课再由东大老师用日文补讲一次。为什么这个课拖了三个学期?主要就是因为这个原因。当时讲的时候,并没有现成讲稿,在北大的讲稿不能用,太复杂、琐细了。所以都是一边写,一边讲,凌乱地写在活页纸上,讲完之后就丢在抽屉里。讲完三个学期,还有一个学期我才能回国。有一天那个日本老师跟我说,可不可以把讲稿整理一下,由他们翻译在日本出版,说日本还没有这样的当代文学教材。我想这个想法很不错,要是没有这个提议的话,我的讲稿和那些纸片,可能就在回国的时候处理掉了,我一点都没有想成为一本书的念头。讲课的时候,因为缺乏资料,很多都是凭记忆,要核实这些材料,在那个地方很不容易。这就是为什么《概说》那本书里头确切引用的材料比较少,注释也少的原因。当时还没有用电脑,整理以后誊清,大概有十三四万字。临回北京的时候,在新宿一家咖啡厅里又商量过一次,说是没问题,已经联系了两家出版社,都表示愿意接受。回来后觉得还是有许多地方不准确、不完善,就重新改了一遍,将修改稿给了那位日本先生。但此后就没有消息了,稿子也没有退回。虽然觉得有点不可思议,但想想也就算了。奇怪的是,我也从没有动过试试在国内出版的念头。过了三年,也就是1996年底,有一次聊天,和当时正在北大读博的陈顺馨说起,她说,我拿到香港看看。陈顺馨是香港人,她后来联系了一家小出版社(青文书屋)印了出



来。这样,拖到1997年才出版。

这也算是“独立”写的文学史了。但是当时没有“独立”写作文学史这样的明确想法。也可能我读大学的时候,看的文学史都是个人署名的,刘大杰的文学史,郑振铎的、王瑶的、林庚的、刘绶松的、丁易的……只是到了1958年以后集体编写才成了潮流。所以“独立”的文学史写作,在我头脑里好像没有成为一个问题。

### 三、20世纪90年代的反思与 《中国当代文学史》

贺桂梅 您影响最大的《中国当代文学史》(北京大学出版社1999年出版)是从什么时候开始写作的?

洪子诚 1997年北大当代文学教研室开始筹划《当代中国文学概观》的修改。大家认为《概观》在教学上已经不大适用了,修订版到1997年十多年过去了,有很多新的文学现象、作家也有重要的变化。当时我还是教研室主任,就跟谢冕商量能不能重新编一本教材。他非常赞成,说北大应该有这个责任。我征求过教研室老师的意见,有的老师很忙,像曹文轩、张颐武、韩毓海,就明确表态不参加。后来就剩下我、谢冕、蒋朗朗、李杨。谢冕提出把还在读博士的孙民乐拉进来,他的理论很强,以前在东北就已经是大学老师了。我记得开过会,交换些意见后,说回去各提出一个提纲再来讨论。隔了段时间,我、李杨、孙民乐都提交了提纲。但是将这三个提纲放到一块儿,发现它们之间的距离,真的是相差太远了,根本无法捏合到一起。其实三个提纲各有特色,也体现了当时处理当代文学史的各种不同面向、路径,但就是不可能捏合、调和。我的提纲还是很传统的路子,因为过于“传统”,大家都不是很满意,谢冕也不太满意,他觉得我的提纲里,就是写1958年的一章“走向文革文学”有新意,其他章节新意就不很多,面孔比较旧。李杨的提纲突出“文化”的维度,特别重视左翼激进派的文学现象、问题,重视当代文学的“社会主义现实主义”的特殊经验,所以“文革”时期的文学现象,包括红卫兵诗歌、知青小说占了很大的分量。孙民乐的则侧重文学思潮的演化,有

很强的理论背景。这反映了当年大家的各种思考,探索如何有效地处理当代文学问题。但是考虑到教材的性质,我提出还是要比较“中庸”一些,与传统教材的体制、样式有更多承续比较好。这次讨论没有结果,怎么办呢,只能说大家再想想。

正在为这件事发愁的时候,有一次碰到钱理群,就把这个事情说给他听。他突然说,你为什么不自己做呢?你自己写一部好了。这倒是我原来没有想到的。这样,我就决定一个人做。不过做这个决定的当时,有点忐忑不安。编写中,因为过去参加写文学史已经许多次,也没有太新鲜的感觉,只是没有估计有那样的难度和工作量。对“十七年”和“文革”我比较熟悉,所以写起来还不是特别难,也有了《概说》的基础。即使这样,也用了很多力气。80年代以后的就更不容易,要看的材料、作品很多,也苦于找不到很好的概括、描述方式。前后花了有一年多到两年的时间,最后的情况你知道的,没有写完就病倒了,许多工作都是你帮助做的。做完这件事我就下决心,再也不去做这样的事情了,太折磨人了。

贺桂梅 《中国当代文学史》的基本框架和观念可以说是您在不断的教学过程中逐渐形成的。但在具体动笔写的过程中,是不是遇到了新问题,比如您怎么考虑文学体制和文学经典之间的关系?

洪子诚 抽象谈论文学史观念、方法,和实际的文学史写作,是很不相同的。理论可以头头是道,写的时候却会不断出现各种各样的难题。文学史当然有一个“经典化”问题,也就是作家作品的筛选,当代文学也不例外。但是我考虑有这样两个因素,一个是“十七年”、“文革”时期的总体文学成就并不高,“十七年”没有非常重要的作家;另一个因素是毕竟写的事情离我们还很近,所以,基本上还是处理成以问题带作家、作品的方式。有一些文学现象,一些作品,虽然“文学性”不高,但当年影响很大,而且对考察这个时期的文学状况很重要,我还是尽量不过早删除它们。在文学“经典”的问题上,我在处理上的变化,主要是关注点上的一些转移,也就是从去评判哪些作品能成为“经典”(有价值的作品),转移到去解释这些作品当时为何能被确立为“经典”。

贺桂梅 90年代后,您关于当代文学的一些基

本判断相对于80年代是不是发生了一些变化？

洪子诚 好像慢慢有些变化,但是也不是很自觉。也就是对革命文学、左翼文学的态度有些改变,同情的并认为有其时代的合理性的这种想法增加了。但也不是完全认同,转而对“自由主义”文学采取批判的那种转变。而且,我不大赞成笼统地谈什么“左翼文学”、“革命文学”,把它抽象化,同一化。中国20世纪的“左翼”这个线索,在不同时期、不同作家那里,呈现的形态有时是很不同的,应该分别对待。虽然我认识到“左翼”文学潮流的产生有它的合理依据,有它的创新活力,给文学带来新的成分,但是在后来发展、变化的过程中,特别是进入50年代之后,基本上是走向体制化的,逐渐失去活力的过程。我把这个过程称为“一体化”。有的学者认为,在当代前三十年,文学“一体化”是过程,不是结果,我的看法是,既是过程,也是结果。90年代我的研究思路,在一些论文,在文学史和《问题与方法》那本书里,很大成分是探讨这个有合理性、有好的出发点的文学,因为怎样的原因走上失误或者说失败的。

贺桂梅 虽然您主要做的是文学史研究工作,不过我发现如何叙述历史,其实跟文学(文化)理论的关系很密切。可以说说您阅读的主要理论著作吗?

洪子诚 关于理论书,我在80年代就读了不少。和许多人一样,受当时大量涌进的西方现代文学作品和文学理论吸引比较多。三联书店出版的“学术文库”看了不少,也读了一些商务印书馆重版的汉译西方名著。海外中国文学、思想史研究的著作也读过一些,如余英时的书、夏济安的文章、夏志清的小说史。司马长风的文学史也读过,但当时觉得不大好,那种政治意识形态太过强烈了,觉得欠缺“学术”上的分量。至于1985年的“方法热”,系统论、控制论什么的,当时以至现在我也摸不着头脑。外国学者的可能对韦勒克、伊格尔顿的著作读得比较认真。中国学者李泽厚、刘再复的书都认真读过,还有刘小枫的书,《诗化哲学》、《拯救与逍遥》等当时对我有影响。那时候读书也有“时尚”,我也不敢怠慢地去追赶“时尚”,比如尼采、弗洛伊德的,卡西尔的《人论》,苏珊·朗格的符号学……不过,在文学

史研究方面,韦勒克和伊格尔顿的书给我直接的启发,还有佛克马的。

贺桂梅 我觉得您在《中国当代文学史》中表现出了一种对叙述行为的自觉,因此您的文学史不仅讲文学作品的历史,也讲这种历史如何被叙述。这种意识其实是很需要有理论反省力的。

洪子诚 这种观念的形成还是90年代以后,不过,80年代后期也逐渐有了这种意识。1988年在北戴河文学夏令营,我们几个老师都去讲课。我听过乐黛云的讲座,她用很多时间批评刘晓波关于欧美世界人的绝对自主、自由的那种幻觉,讲了她在美国的见闻,来谈“主体”受到的历史制约、限定,给我印象很深。对浪漫主义主体论的疑惑,那时主要还是基于生活经验,主要不是在理论上。关于历史的叙事性质,最初也是从当代生活境遇、经验中模糊获得的,后来在读书过程中才又加深了认识。1993年从日本回来以后,逐渐看了一些书。80年代以后流行的不同的理论著作,多少看过一些,比如韦伯、杰姆逊、本雅明、阿尔都塞、马尔库塞、哈贝马斯、葛兰西、赛义德、福柯等,但很不系统,有的就没有读完,有的不求甚解……因为研究当代文学,像卢卡契、胡风等的书,甚至托洛茨基等的倒是看得仔细,也读了像舍斯托夫、别尔嘉耶夫、薇依等的书。有的书是很偶然机会得到的,却偶然地从中得到许多“灵感”,比如美国基督教神学家特雷西的《诠释学·宗教·希望》,还有佩里·安德森的《西方马克思主义探讨》。我读苏珊·桑塔格的理论作品是很靠后的事情了,但感觉很亲切。我比较认同的是,承认历史的叙事性质,但不是导致删除“真实”和“希望”,导致让人们的历史真实失去信心,

贺桂梅 把“当代文学”视为一个自足的历史范畴,这种理解方式是不是在写作《中国当代文学史》的过程中形成的?

洪子诚 可能要稍微早一点。《“当代文学”的概念》这篇文章是1998年发表的,但是1995年就开始准备写了。考虑了一段时间,写的过程倒没有用很多时间。对“当代文学”这个历史范畴的思考,要是从更早来说,那是从《当代中国文学概观》修订版出版之后就开始了。1987年参加中央电视大学在黄山的会议,我和张钟住一个房间。《概观》的序言第一

句话说：“一九四九年中华人民共和国成立，标志着我国进入了社会主义历史时期，历史的巨手同时揭开了我国社会主义当代文学的篇章。”我说，为什么共和国一成立，当代文学就开始？“当代文学”是怎么回事？揭开它的“历史巨手”又是什么？听了我提的问题，张钟说确实应该讨论。不过他很快就到澳门教课去了，并没有讨论。这应该是我在当代文学研究上的一个“起点”，也就是从评价、价值判断，转到对将概念、叙述方式放置在产生它的历史语境中去清理的思路。这个思路，刚开始在当代文学研究界，不是很容易被理解、被承认的。记得《“当代文学”的概念》发表后的一次当代文学研究会年会上，给我十五分钟时间发言，我就概括讲这个问题。但是后来回应、讨论的时候，大家争论的焦点是“当代文学”这个概念是不是科学，应不应该取消，用另外的概念取代。

其实谈论这些问题也对。我也反复说我完全赞成更换概念，只要教育部在学科建制上将这个名称更换，保管它立刻就生效。这就是体制的力量。这里有两个虽然有联系，但是不同的问题。一个是如何重新选择、确立对历史和现状的更合适的概念和描述方法，另一个是对已有的概念、描述方法——它们已经产生意义，产生历史效应——的形成和内涵，以及内涵的历史变迁做出分析。这两个问题，常常混淆，以至不能形成对话的共同点，讨论不能深入。举个例子说，对“文革”中的江青、姚文元等的激进派，他们的主张，扶持的创作，样板戏，我们可以评价，否定或者肯定，这是一种思路。但也可以注意激进派的文艺观，他们的政治—文学观念是什么样的，有什么样的内部逻辑等等。而不是做出简单的否定或者肯定的判断。其实，有力量、有根据的价值判断，也需要建立在对它的内部逻辑深入认识的基础上。

贺桂梅 2007年您出版了《中国当代文学史》的修订版，这次修订在哪些方面考虑得比较多？

洪子诚 更正一些错误，特别是资料上的，作品发表时间、刊物等。“十七年”和“文革”部分也有修订，但改的比较多的是80年代以后的下编。针对

有的先生批评我对“新时期”的“多元”存在本质化、理想化的问题，也做了一些修改，也想让“体制”的分析维度得到延续。但实际上也没有处理得很好。时间这么靠近，对80、90年代文学的把握方式，目前也只能这样。90年代以来，出现很多新的、复杂的现象，对什么是文学的看法也发生许多改变。文学与大众文化关系，文学与影像媒介作品关系，文学传播、接受方式的变化……种种问题，还缺乏文学史意义上的研究，我基本上是以“纯文学”的基点来处理这个时期的文学现象。这是存在的问题。另外，修订本延续了初版本存在的内在矛盾，也就是在处理50至70年代和80年代以来的文学，在评价上、感情态度甚至方法上并不统一。这个不同我已经认识到，但是也难以扭转。这些矛盾，牵涉到文学与政治、个人命运与历史时间、文学性的普遍维度与历史维度之间的复杂关系。还有一点遗憾的是，荷兰布里尔出版社出版我的《当代文学史》英文版，依据的是初版本，不是修订本。译者是加拿大学者，在中国工作过一段时间，中文也很好。他翻译的时候，修订版还没有出来。

修订版附录的年表，本来应该编到1999年，可是我延长到2000年。从1998到2000这三年中，不少“现代”、“当代”的作家去世，丁毅、罗大冈、张志民、方纪、冯健男、罗洛、茹志鹃、陈登科、公木、钱钟书、叶君健、鲁藜、萧乾、冰心、毕朔望、姚雪垠、王汶石、蒋孔阳、高晓声、袁静、王西彦、唐达成、李準、阮章竞、昌耀、张长弓、戈宝权、柯灵、金克木、田德望、卞之琳……大家都在说“新文学的终结”，其实，在我看来，“当代文学”好像也已经“终结”了。这个事实对我来说，终归有点伤感。

贺桂梅 谢谢您接受我的采访！

注：访谈稿经洪子诚先生审阅、校订，北大中文系博士研究生季亚娅进行了录音和文字整理。特此致谢。

责任编辑 山木