

論“十七年文學”中配合政治的 幾種模式^① — 《中國現當代文學史 與思想史的關聯性》論綱（之一）

丁 帆*

【提要】

1949 年是中國大陸當代文學的重要轉型節點。在此後“頌歌”與“戰歌”和鳴的十七年，文學史與“思想史”建立了緊密的相關性，“配合政治和政策”成爲共和國文學創作的宗旨。作家對政治政策的配合主要分爲四種類型：主動性配合、消極性配合、反動性配合和抵抗配合。厘定以上模式的性質差異與複雜內涵，可以生成一個有機的認知文學史與思想史不同脈絡的參照系，並可據此重估“十七年文學”，客觀權衡作家作品的入史位置，使文學史更加簡潔明瞭而富有文學意味與人性意味。

關鍵詞：“十七年文學” 思想史 文學史 配合

* 南京大學文學院院長，南京大學中國現代文學研究中心教授

① 這篇文章是我近年來正在進行的自選課題《中國現當代文學史與思想史的關聯性》論綱中的一部分，其中很大程度上是教授文學史課程時的講稿提綱，現整理出來，陸續發表。

對於在現代化過程中的共和國文學來說，過去的六十年裏充滿著大起大落、大喜大悲。由於現當代文學史的編寫在價值理念上還存在著許多誤區，還缺乏俯視整個中國文學史而宏觀把握各個斷代史的能力以及大文學史觀的氣魄和眼光，分辨是非、去蕪存真的文學史重寫任務遠遠沒有完成。重塑文學史價值觀念，對作家作品進行再度淘洗，探究文學大裂變的深層原因，已是當務之急。

1949 年以來的文學史是和其思想史的發展是基本同步的。儘管 80 年代以來許多學者在治當代文學史的時候一再試圖避開思想史對文學史的影響和籠罩，想回到文學的本體和自身發展的正軌，但是，歷史無情地宣告六十年的文學發展軌跡是依傍著政治與社會發展而前行的。儘管它有時也會冒出一些貌似純文學的文體和樣式，然而，在這些樣本中你仍然可以看見和嗅到它與政治社會文化不可分離的關聯性。無論是從上個世紀末開始至今的商品化寫作大潮，還是索求文學本質的“身體寫作”，都無一例外地在體制思想制約與政治文化規約下身不由己地表演，作家作品背後所指涉的巨大思想文化符碼皆顯而易見。在“天不變道亦不變”的文學現實面前，我以為，只要抓住中國大陸當代文學六十年發展中因思想史變化而生髮的文學史轉型中的幾個關鍵時間節點，就很容易逼近六十年文學史的內核與本質。

一、“頌歌”與“戰歌”的和鳴

1949 年，在共和國誕生的禮炮還沒有響起的時候，七月的第一次文代會就定下了它迎接的必然是一個“頌歌”與“戰歌”的文學時代的到來。

上個世紀 90 年代我和王世誠在出版的《十七年文學：“人”與“自我”的失落》中就把“十七年文學”歸納成“頌歌”與“戰歌”兩種模式，雖然十多年過去了，我們的基本價值評判依然沒有改變，稍有改變的是由於隨著許多新的資料的披露，對“戰歌”的認識將更加深刻而已。

1949 年是共和國文學的起始年，它直接關乎到“十七年文學”和“十年文革文學”的走向，分析它的制度性和規約性是理所當然的事情。其實，它的文學走向的奠基早在七年前的《在延安文藝座談會上的講話》就完成了，而非是改朝換代前“天地玄黃”的 1948 年人心所向的和鳴，儘管 1948 年以

後大批文化人和文學家都從各地轉輾來到北平，把自己的身心都交付予這個新的政權，並在共和國正式成立前就召開了第一次文代會，具有先鋒意義的文化和文學為新中國的誕生做了輿論上的奠基準備，但是就其組織形式還是思維理念而言，它仍然是“解放區文學”體制規約的生命延展。文學在造神運動和繼續革命的思想指導下，無疑是定位在“頌歌”與“戰歌”的標準樣式中。在我們統稱的“十七年文學”，乃至於“十年文革文學”中，“頌歌”與“戰歌”的文學樣式逐漸升級，形成了大陸文學在世界文學面前的不斷退化和矮化，甚至成為走向五四新文學反面的直接動因。但是，我們的當代文學的治史者們卻始終不願面對這個鐵定的史實，既不承認這個時期大陸文學的滯後性，也不願意追溯與叩問其濫觴與所以然。

更值得關注的問題是：我們常常只注意到這一時期文學的“頌歌”樣式——那種在鑼鼓喧天中慶祝新國體誕生的喜悅與山呼萬歲時的激情化作稚嫩的詩篇，甚至還有些拙劣——的危害性，而忽略了被這一現象掩蓋著的充滿著殺機的“戰歌”文學樣式。從這個意義上來說，最具有諷刺意味的就是胡風在 1949 年新中國隆隆禮炮聲中寫就的激情長詩《時間開始了》。作為一個典型的案例，胡風再也沒有想到從此“時間開始了”的是埋葬他的思想和肉軀的過程。那時候，所有的知識份子，包括所有的作家，都像胡風那樣虔誠，甚至郭沫若還寫出了《魯迅先生笑了》的詩篇，以至今日許多學者為此發出了“魯迅先生是否真的會笑”的詰問。然而，回到歷史的現場，即便是再有思想的人在那種境遇下也不會思想了，也變得弱智了，亦如李慎之所言：“時間開始了！我怎麼寫不出這樣的文字來呢？時間開始了！我完全瞭解胡風的思想和心理。決不止胡風和我一個人，我肯定那天在天安門廣場的每一個人都是人同此心，心同此理：中國從此徹底告別過去，告別半殖民地與半封建的舊社會，告別落後、貧窮、愚昧……”天地玄黃，世事更迭。誰也絕對想不到，不到六年，也就是 1955 年 5 月 13 日，《人民日報》開始刊登“關於胡風反革命集團的材料”，毛澤東主席親自撰寫了編者按語，將胡風和其友人定性為“是以推翻中華人民共和國和恢復帝國主義國民黨的統治為任務的”“一個暗藏在革命陣營的反革命派別”。5 月 18 日，經全國人大常委會批准，胡風被捕入獄。並在全國各地逮捕路翎、牛漢等 92 人。6 月份開始，全國展開揭露、批判、清查“胡風反革命集團”運動。使 2100 餘人受

到牽連，其中 92 人被捕，62 人被隔離審查，73 人被停職反省，胡風本人於 1965 年被判處有期徒刑，1969 年又加判為無期徒刑，從而造成了建國以來第一起重大冤假錯案^②。這個文學事件演變成一個政治事件，其最重要的意義就在於它是一種警示信號：註定了 1949 年以後的文學要捆綁在政治思想戰車上的命運了。這是“歷史的必然”！

我對德國學者顧彬所撰寫的《二十世紀中國文學史》中的許多觀點並不贊同，尤其是他對許多作家作品的分析囿於某種文化的隔閡不甚到位，但是他對一些大的文學思潮和文學現象的把握還是有歷史眼光的，其價值判斷也是基本公允準確的。譬如他把 1949 年以後的共和國文學歸納為“文學的軍事化”，也就是看出了它的“戰鬥性”：“1949 年以後，文藝成爲建設‘新’社會過程中常用的手段。由於新的文藝美學誕生於戰火紛飛的 1942 年，所以使用了軍事化的語彙，強調階級鬥爭和遊擊戰爭策略。”“戰爭美學需要體現國家意志，需要塑造‘普通人’代表黨和人民的聲音。這種戰爭美學的核心觀點有以下四點：（1）文學與戰爭任務一致；（2）必須進行史無前例的革命；（3）文學水準的標準是戰士即人民群眾（大眾文化）；（4）文藝工作者之所以來自大眾是基於戰爭經驗（業餘藝術家）。^③”作爲一個“局外人”的 20 世紀中國文學史的治史者，顧彬對 1949 年中國文學深層走向的領悟似乎要比我們國內的許多當代文學的史學家們敏銳得多，這其中的原因可能是大家心照不宣的。

由此可見，在這個關鍵的時間節點上，不僅當時的人們忽略了“時間開始了”的另一層意義——“階級鬥爭”的重新開始，而就今天的文學史家們來說，有意無意地回避了這一深層的文學內涵卻是絕不應該的。其實，“戰歌”的號角在共和國誕生時就同時吹響了，當月的《人民文學》上就赫然醒目地刊登了丁玲、陳企霞充滿著火藥味的批判白朗《戰鬥到明天》的長文，這一歷史的細節無疑是標示著一種新的白刃戰在文藝思想領域內的開始。大量的“火光在前”的革命戰爭題材作品就把這種火藥味散發得濃濃的，營造了一種戰鬥的氣息和氛圍。而批判《關連長》和《我們夫婦之間》就是階級

② 傅國湧，〈1949——中國知識份子的私人記錄：第四部分：胡風：時間開始了〉（“文化頻道·讀書連載”，網址：chinacul@bj.china.com）。

③ 【德】顧彬著、範勁等譯，〈二十世紀中國文學史〉（上海：華東師大出版社，2008 年 9 月第 1 版），第 263 頁。

鬥爭新的時間的開始。

從此，在新中國誕生的隆隆禮炮聲中，炮口開始轉向，對準了一切有不同意見的“反動派”！從“三反”“五反”到“批判電影《武訓傳》”、“批‘新紅學派’”、“批胡適”、“批胡風”，再到“反右鬥爭”，其思想史和文學史是緊密相連、絲絲入扣的，同時，我們也可以在“十七年文學”創作的深處無處不在地找到階級鬥爭大棒的影子。

二、“配合”政治意識形態的幾種文學模態

正因為有了 1949 年這樣一個時間節點上的思想轉型和新的規約，才有可能出現在這個時間鏈上的諸多形形色色作品，當我們翻開一部文學史，它的每一頁，乃至於每一個字縫裏都幾乎寫滿了為政治服務的印跡。

我們可以清楚地看到，在直接反映解放區“天地玄黃”、“乾坤扭轉”的“土改運動”題材的兩部獲得“史達林文學獎”的作品《暴風驟雨》和《太陽照在桑乾河上》是 1948 年面世的，前者的作者周立波從蘇聯文學（他早期翻譯了肖洛霍夫的《被開墾的處女地》）中汲取營養，為配合偉大的“土改運動”而創作的長篇小說，這種體驗生活而高於生活的作品，成為新中國文學學習的楷模。如果說《暴風驟雨》在故事性和藝術性上還沒有太出格地詮釋政治的需求的話，那麼，丁玲在創作《太陽照在桑乾河上》的時候，就較明顯地表露出她要積極配合當時政治和政策的欲望來，以至在人物的塑造上也變得生硬乾癟，其語言也顯得僵硬而做作，完全沒有了早期“莎菲女士”的真摯與靈動。

“配合政治和政策”成為新中國文學創作的宗旨，成為一切創作的最高目標，同時也是最低要求，從這個意義上來說，1949 年 7 月的第一次文代會就把這個宗旨闕定為作家創作的一個“潛規則”。最值得發人深省的是，“人民藝術家”老舍 1949 年以後的創作一直是配合政治形勢的，《方珍珠》《龍鬚溝》《女店員》一系列的創作都是如此，而唯一沒有“配合”的創作就是成為“十七年文學”中具有罕見藝術生命力的《茶館》了，老舍先生和當時人藝的黨委書記說：這個戲就不“配合”了。可見其中之奧妙。

1949 年以後的“十七年文學”創作是在文學必須直接配合政治運動和宣

傳任務的前提下，也就是一定要在“寫中心”、“畫中心”、“唱中心”的口號下進行創作，否則就是反對無產階級文學。儘管如此，作家們還是做出了不同程度的努力。如果要廓清各個作家作品之間的區別，以防我們的文學史將其攪和成一鍋粥，我大致將它們分為四種類型模態，即：主動性配合、消極性配合、反動性配合和抵抗配合幾種模態。這裏需要說明的是，第四種的抵抗配合和前三種配合是不在一個邏輯層面上的論述，前三種共同構成一個並列關係，而後者是相對獨立的系統，又與前三項構成一個對位的關係。

（一）“主動性配合”舉隅

1949年以後“主動性配合”的創作是占絕大多數的，無論小說、詩歌、散文、戲劇，各種文學樣式都競相爭做政治的奴僕。

小說自不待言，從延安傳承下來的趙樹理精神，除了堅持民族化、大眾化的風格外，“配合”已然成為趙樹理創作的慣性，不僅他本人身體力行，還帶動和影響著一大批他麾下的“山藥蛋派”作家群。從因配合婚姻自主宣傳而寫就的《登記》開始，到《實幹家潘永福》等，他仍然沿襲著《小二黑結婚》套路，他在《下鄉集》中就明確表示了如何配合政治路線和政策的寫作思路，以至他的長篇小說《三裏灣》成為第一個洞察了農村社會主義改造政治走向的敏銳反映現實生活的力作。在這樣的榜樣力量的感召下，才會出現穀峪的《新事新辦》，馬烽的《一架彈花機》《三年早知道》和西戎的《宋老大進城》這樣一水的“山藥蛋派”產品；才會在農業合作化的節骨眼上出現像李準那樣直接圖解政策的小說《不能走那條路》，這部作品已然成為“十七年文學”主動性配合的一個典型標本，雖然作者後來又寫了被認為頗有生活氣息的《李雙雙小傳》，但是仍然脫不了政治宣傳的窠臼。反映農業合作化題材的長篇最出名的是被稱為當代文學史詩性作品的《創業史》，我並不否認作家對創作的十二分地虔誠，也不懷疑作家抱著最真摯的情感去介入和描寫他自認為的真實生活圖景的，但是，由於我們培養的工農兵作家對發生了的歷史和“歷史的必然”（馬克思語）缺乏清醒的哲學性認識，更不可能具備對歷史的洞見與認知，所以，柳青們在無意識中就在為空洞的烏托邦付出了沉重的代價，儘管他們的人品是無可挑剔的，然而，他們作品卻成為政治宣傳的工具。即便是後來由於人品的變異走上了賊船的浩然，當他創作第一個長篇小說《豔陽天》時，也同樣是帶著十二分的虔誠去營造那個

烏托邦城堡的。如今我們僅僅用他們當時的“樸素的階級情感”和“誰沒有喝過‘狼奶’呢”作盾牌來化解這一“配合”的行為，恐怕是遠遠不夠的吧。

詩歌創作自不必說，它是“頌歌”與“戰歌”最直接的“簡單的傳聲筒”，1949年，從何其芳的《我們最偉大的節日》和郭沫若的《新華頌》開始，那些吮吸過五四新文學自由與民主空氣的詩歌鉅子們，像陝北農民那樣從肺腑中唱出了如《東方紅》一樣呼喚“大救星”的長歌，從此，一種配合政治造神運動的“宮廷詩體”與繃褸中的共和國同時誕生了。直到毛澤東提倡發動的“新民歌運動”，共和國培養和生產的詩人是層出不窮的，但是他們當中絕大多數是為大唱“頌歌”與“戰歌”而生的，他們在“革命的現實主義和革命的浪漫主義相結合”的所謂“兩結合”創作方法的規約下狂歌，我們不必舉出眾多當時因“積極性配合”而走紅的許多著名詩人了，就像艾青這樣的詩人也在“為社會主義歌唱”的高調中雲中漫步，當然，使他始料未及的是如此忠心耿耿地歌唱竟然還是被打成了大右派，只因一個“養花人的夢”，他的《歡呼集》算是白“配合”了。作為被稱為“戰鬥詩人”的田間除了寫就了許多戰鬥的詩篇外，也同時不忘高唱《天安門讚歌》和《毛主席》。這一時期最熱門的是長篇政治抒情詩，從延安來的賀敬之是一把好手，他應該是“頌歌”的大成者，《放聲歌唱》《東風萬裏》《十年頌歌》《雷鋒之歌》等一系列長詩幾乎成為共和國文學的教科書，《回延安》也是幾代人的文學必讀課本。

這裏特別需要提到的是一生一直在“積極性配合”與“反抗配合”之間遊走的兩難詩人郭小川，他自詡為“戰士兼詩人”，一方面認為：“詩人首先是戰士，要縱觀整個新時代，眼光應該敏銳，喚起人們鬥爭。”另一方面，他又主張“文學畢竟是文學，這裏需要很多新穎而獨特的東西，”“核心是思想。而這所謂思想，不是現成的流行的政治語言的翻版，而應當是作者的創見。^④”正是在這樣極其矛盾悖反的心境下，作者創作出了兩種截然不同的詩篇，從《致青年公民》《白雪的讚歌》《將軍三部曲》到《深深的山谷》《一個和八個》《祝酒歌》《青松歌》《大雪歌》……等一系列政治

^④ 郭小川，《月下集·權當序言》（北京：人民文學出版社，1959年版）。

的和非政治的抒情詩和敘事詩，都顯現出詩人在“配合”與“不配合”之間來回跳躍性的思考，其中最發人深省的是他在 1959 年所寫的那首引起批判熱潮的政治抒情詩《望星空》，詩中那種“望星空，我不禁感到惆悵”的心境正是他不知道究竟是用“戰士”的眼光來粉飾虛偽的太平呢？還是以“詩人”的名義來抒發心中憂鬱的矛盾情緒的呈示。從這個意義上來說，郭小川和他的詩歌就是“十七年文學”中有良知的作家創作困境的最好注釋。

散文創作是“主動性配合”的“輕騎兵”，它以最快的速度和最隨意的樣式直接去觸及政治敏感的問題，所以頗受青睞。

1949 年以後的散文可分為廣義散文和狹義散文兩種，前者包括了散文文體的新創造，那就是報告文學和特寫。之所以出現這種文體熱，那誠然是時代政治的需求使然。50 年代前期風靡的是“主動性配合”政治運動和形勢的通訊報導、報告文學之類的人物紀實描寫，而 50 年代後期就把主要精力轉向政治抒情散文和隨筆雜文的寫作了。前期除了配合抗美援朝戰爭的通訊報導（最典型的是魏巍的《誰是最可愛的人》，它成為哺育幾代人的教科書）和一些“頌歌”式的抒情散文（如老舍的《我熱愛新北京》等，由於它的文體形式和抒情特點沒有詩歌那樣狂熱而易朗誦口傳，所以並不顯眼）外，就是人物紀實散文了，如柳青的《王家斌》、秦兆陽的《王永淮》、沙汀的《盧家秀》等，它們開創了為先進人物和英雄人物樹碑立傳的先河，這些紀實性散文後來在 50 年代後期逐漸演變成報告文學文體，形成了配合政治的創作熱潮，如《一場挽救生命的戰鬥》（巴金）《為了六十一個階級弟兄》（《中國青年報》集體創作）《向秀麗》（鬱茹）《毛主席的好戰士——雷鋒》（陳廣生）《無產階級戰士的高尚風格》（郭小川等）《縣委書記的好榜樣——焦裕祿》（穆青）《小丫扛大旗》（黃宗英）。當然，像臧克家的《毛主席向著黃河笑》那樣直接歌頌領袖的抒情散文也屢見不鮮。而 50 年代後期到 60 年代初是被當代文學史家們稱為“散文的黃金時代”，所謂的“散文三大家”：楊朔、劉白羽、秦牧的創作正好是“積極性配合”和“消極性配合”兩種模態的印證。楊朔散文是“頌歌”變體的代表，他的《海市》《東風第一枝》雖然在藝術上較婉約曲折，但是作品無視當時人民的疾苦，一味對時局阿諛奉承、曲意回護，其危害甚至遠遠大於其他作品。《雪浪花》《荔枝蜜》《茶花賦》《泰山極頂》作為幾代人的文學營養，其歷史意義深

遠而值得回味反省。而劉白羽以《紅瑪瑙集》中的《日出》《青春的閃光》《長江三日》名世，當然還有《萬炮震金門》那樣的檄文，《長江三日》被視為“戰歌”在藝術和思想上的最高境界，那種充滿著陽剛的革命激情可謂奔騰磅礴、一瀉千里，而在盪氣迴腸之後給人留下的卻是一介莽夫嘶啞空洞的吼叫的回音。

1949年以後的戲劇創作也是在一片鑼鼓聲中扮演著“積極性配合”的主角。它的起源來自於毛澤東所宣導的“推陳出新”的舊劇改革，從1949年帶來的延安遺風，一直到60年代前期的“京劇革命”，可以說，除了在反右前夕的時間節點上有短暫的創作自由外，戲劇基本上是以鬧劇貫穿於“十七年文學史”創作中的。“配合”成為這個文學樣式的主要職責和任務。不要說《紅旗歌》（劉滄浪等）《戰鬥裏成長》（胡可）這樣的“頌歌”與“戰歌”充斥著舞臺，就連老舍也誠心誠意地積極投入了為新生活鼓吹的行列，他的《方珍珠》《龍鬚溝》就是配合“頌歌”的力作。曹禺從《明朗的天》到60年代的《膽劍篇》都是在“積極性配合”進行創作的，難怪趙丹在臨終前說他1949年以後沒有創作出屬於自己的作品來。這種“配合”到了60年代初的階級鬥爭天天講的時候已經是登峰造極了，《奪印》《千萬不要忘記》《年青的一代》《霓虹燈下的哨兵》可說是那個時代戲劇直接圖解政治意識形態的樣板。

（二）“消極性配合”舉隅

“消極性配合”大多數是當時根據上面下達的創作任務，或者是為了跟風而顯示進步進行寫作的，像巴金的短篇小說《團圓》就是應景之作，過度的戲劇性效果背後透露出來的是作者配合政治宣傳時的無奈與藝術上的底氣不足。從50年代初草明創作的工業題材的《原動力》、周立波的《鐵水奔流》、艾蕪的《百煉成鋼》到諸如楊朔反映抗美援朝戰爭的《三千里江山》等作品，均因為“配合”的痕跡太明顯，且亦非自身熟悉的生活而宣告失敗。而“消極配合”的作品出現在農業合作化題材的作品中是不多的，像周立波的《山鄉巨變》就算是這一題材創作的佼佼者了，由於作者把許多描寫的重心放在生活和愛情上，導致“配合”的因素下降，也算是一種有意無意的遊離吧，但是其藝術效果卻比其他作品好了許多。回眸這些因配合政治宣傳而速朽的作品，我們只能慨歎當時的文藝體制無視文學規律的規約性，然

而，又有哪個作家反躬自問，進行了深刻的自我反省了呢？總是把這場鬧劇，甚至是悲劇的責任輕輕地推給了歷史，這無疑不是歷史主義的態度吧。即便是消極地配合，也應該總結歷史的教訓，以儆效尤。

作為一個特例的是楊沫創作的長篇小說《青春之歌》，本來作者就是滿懷激情來抒寫知識份子是怎样走上了無產階級革命康莊大道的主題內容，以此來回答五四以來知識份子創作母題中始終不能解決的知識份子出路問題。但是，在那個左而又左的時代裏，就連這樣的紅色經典也同樣遭致了不夠極左的詬病，致使作者不得不加進了“與工農相結合”的內容，這一修改雖然是被動和消極的，但是作家的態度是虔誠和謙虛的。

在“消極性反抗”中我們可以看見，由於反右鬥爭血的教訓，使得許多作家躲進了歷史題材的硬殼中，50年代末是“十七年文學”中長篇小說創作的所謂“黃金時代”，許多描寫革命歷史題材的作品面世，像梁斌的《紅旗譜》、曲波的《林海雪原》、知俠的《鐵道遊擊隊》、馮志的《敵後武工隊》、李英儒的《野火春風鬥古城》和劉流的《烈火金鋼》等一大批用傳統話本小說形式創作的長篇小說，就是為了規避現實政治的困擾而鑽進“革命歷史題材”的保險箱裏做道場的結果。

1949年以後的詩歌創作中採取“消極性配合”的作品不算很多，當然，在一大批詩人詩作中也有一些處於消極狀態下寫就的詩篇，包括艾青、李季、徐遲、戈壁舟、李瑛、雁翼、公劉、顧工、白樺等人的部分詩作。值得玩味的是，“漢園三詩人”中曾經是“現代派”詩人的何其芳是“配合”上去了，而李廣田和出身“新月派”的卞之琳，以及40年代就出名的馮至都沒有能夠“配合”上去，他們也試圖嘗試用新的形式和思想來為社會主義文學添磚加瓦，卞之琳寫了《第一個浪頭》，李光田寫了《春城集》，馮至寫了《西郊集》《十年詩抄》。但終因不能擺脫借鑒英美詩歌窠臼而不被看好，這種“配合”是不以他們自己的主觀意志為轉移，恐怕也只能算作“消極性配合”吧。

1949年以後採取消極配合、迂回描寫的敘事和抒情散文無非不外乎一種模式，就是像秦牧那樣躲進歷史和文化知識傳播的軀殼之中，在文中或文末置入一些勾連時代的套語，也就成為知識性、趣味性和思想性為一爐的妙文了。他的《花城》《古戰場春曉》《土地》《潮汐和船》《社稷壇抒情》都

是那時紅極一時、衆口稱讚是好作品，可以看出，只有在那個禁錮的時代裏才會出現這樣的現象。大同小異的作家作品就有吳伯蕭的《北極星》、碧野的《情滿青山》、郭風的《葉笛集》、何爲的《織錦集》、袁鷹的《風帆》、方紀的《揮手之間》、峻青的《秋色賦》等。這些作家作品只能說是沒有那樣露骨地去積極配合政治意識形態而已，但絕對不能算是好作品，在新一輪文學史的篩選中很可能被淘汰。

同樣，戲劇的“消極性配合”也出現在反右鬥爭以後的 1958 年至 1962 年間，歷史題材的戲劇創作也成爲戲劇家們躲避嚴酷的階級鬥爭現實的一種明智的選擇。郭沫若的歷史劇創作可謂是“王顧左右而言他”，《蔡文姬》《武則天》其中翻案之意只有他自己心裏最清楚。田漢的兩部歷史劇《關漢卿》和《文成公主》，前者被後人說成是“反潮流”的力作，或許並不客觀，把它列爲“消極性配合”可能更適合一些。老舍的《神拳》無甚影響，而朱祖貽等的《甲午海戰》卻成爲那一時期的扛鼎之作，同樣是提升民族精神，它的成功之處就在於很少《膽劍篇》裏那種爲政治而說教的痕跡。

（三）“反動性配合”舉隅

所謂“反動性配合”就是指那些看出了政治和政策有了問題而在作品中進行反思和對抗的作品。從較早的蕭也牧的《我們夫婦之間》到後來在反右鬥爭前夕的一系列作品：王蒙的《组织部新來的青年人》、劉紹棠的《田野落霞》、李國文的《改選》、白危的《被圍困的農莊主席》等，這些作品在面對當時政治和政策時，採取的是對政治現實本身的反思。換言之，也就是在爲政治服務的創作思維整體框架中，做出的是有自己獨立政治見解的價值判斷，雖然這些作品在藝術上也同樣存在著較爲粗糙的弊病，但它畢竟是作家獨立思考的藝術結晶。包括趙樹理在內的一些被視爲最爲可靠的“主動性配合”作家們，也會在一定的歷史條件下進行自主性思維的。在“社會主義現實主義”的路子走到盡頭時，趙樹理們要求創作方法的深化，提出了與時代潮流相悖的“寫中間人物論”的主張，其《鍛煉鍛煉》就是對政治與生活實際相脫離的一種反詰。當然，西戎的《賴大嫂》亦是如此。就連李準也寫下了像《灰色的帆篷》這樣叩問政治現實和生活現實的作品。就此而言，我們可以看出，這種“反動性配合”的作品，無疑是“十七年文學”中對政治生活和文藝體制進行反思和對抗的力作，但是，僅僅把它們作爲一種“反潮

流”英雄交響詩來禮遇，恐怕也並不符合文學史的客觀要求。

除了消極的逃避，詩歌在 1949 年後的“十七年文學”中的“反動性配合”是微弱的，雖然 1958 年被打成右派的詩人也不少，但是，這類詩作能夠在文壇上留下來的卻很少，像被毛澤東點名批判的流沙河的《草木篇》那樣直接針砭時弊的散文詩，應該是有其鮮明特色的詩作，而郭小川的《望星空》對時代、自我所發出的深刻的詰問，卻是那個時代精神壓抑下詩人尋覓自我與人性的最強音了。艾青的《養花人的夢》和邵燕祥的諷刺詩都在不同程度上發洩了對那個時代政治的不滿。由於這一時期曾活躍於 40 年代的“九葉派”詩人被冷遇且多數被打成右派，而“七月派”詩人又早早地被定為“胡風反革命集團分子”，詩壇上活躍著的基本上是喝延河水的詩人了，這就是此類作品不多的原因所在。

1949 年以後“十七年文學”中散文創作“反動性配合”有兩次高潮：一次是 1957 年反右前夕；一次是 60 年代初期。前者是以劉賓雁的報告文學《本報內部消息》《在橋樑工地上》等為發軔，對黨內存在著的官僚主義作風進行了無情的揭露和批判，儘管這一時期大量流行的是一些“頌歌”式的報告文學，但就僅僅是劉賓雁的這兩篇報告文學就足以顯現出那個時期此類作品強大的威力和創作的爆發力。後者是在 60 年代初期由鄧拓、吳晗、廖沫沙以“三家村劄記”為名，在《北京晚報》上開闢的“燕山夜話”專欄，從此，開始了一個犀利尖銳地針砭時弊的雜文時代，參與此次雜文大合唱的還有夏衍、孟超、唐弢等人。鄧拓的五集《燕山夜話》可謂是雜文時代的集大成者，用老舍的話來說是“大手筆寫小文章，別開生面，獨具一格。^⑤”可惜這樣的雜文時代只是曇花一現，到了文革時期成為首當其衝被批判的靶子，“三家村”的主將也在“補天”而不被理解的聲討之中自盡而亡，這一現象留給文學史的思考是深刻的。

1949 年以後在戲劇領域內的“反動性配合”較少，主要集中在 1956 年創作的所謂“第四種劇本”上，主要代表作有嶽野的《同甘共苦》、楊履方的《布穀鳥又叫了》、海默的《洞簫橫吹》、趙尋的《還鄉記》，這種大膽“幹預生活”的作品成為那個時代話劇的最強音。再有就是 60 年代初的文革

^⑤ 老舍，《憶鄧拓》（福州：福建人民出版社，1980 年版）。

前夕，幾部新編歷史劇成爲政治交鋒的焦點，田漢的《謝瑤環》、孟超的《李慧娘》、吳晗的《海瑞罷官》應該都是“反動性配合”的典範之作。

（四）“抵抗配合”舉隅

我這裏所說的“抵抗配合”是與上面三個“配合”不在一個種屬的邏輯關係上，也就是說，上面三個是在同一個並列的“配合”邏輯關係層面上，而這裏卻特指的是“不配合”的作品。在這個“反抗配合”的作家作品中，我們看到的是很少的作家孤獨身影。

“反抗配合”的作品自然是出現在反右鬥爭的前夕，他們有意避開了政治鬥爭的困擾，試圖走進一個羅曼蒂克的文學愛情與人性描寫的殿堂，當然，這其中也不乏政治陰影的籠罩，但是這種“積極的反抗”最終遭到的是最嚴厲的批判。像宗璞的《紅豆》、豐村的《美麗》、李威倫的《幸福》、鄧友梅的《在懸崖上》、陸文夫的《小巷深處》和高纓的《達吉和他的父親》等就是“反抗配合”典範。顯然，這些作品都是以細膩的文學性的描寫見長，其藝術含量較高一些，作爲“十七年文學”的另類作品，它們只能說明作家的生活感悟力和藝術的描寫力尚且在那個時代還存活著。

值得一提的是 60 年代初出現的歐陽山的系列長篇小說“一代風流”的前兩部《三家巷》《苦鬥》，這兩部小說甫一問世就遭到了嚴厲的批判，資產階級的人性論、愛情主義至上的帽子將這兩部小說立即打入冷宮，成爲禁書。本來，此書的題材是革命歷史內容的，卻偏偏被作者的抵抗政治意識形態的無意識佔領侵蝕了，以至使其變成了一部“才子佳人”卿卿我我之作（從這個意義上來說，批判者是抓住了“要害”的），正是在這個意義上來說，它們成爲靠直覺遠離了政治意識形態而進入文學本體的創作。

在詩歌領域裏，我們幾乎看不到那種遠離配合政治意識形態的作品存在，除了上述的郭小川的《望星空》那樣尋覓自我的詩歌還有點意思外，恐怕聞捷的詩才具有“抵抗配合”的意味，他的詩作幾乎都是遠離政治中心的生活之歌，從邊疆的風土人情中尋覓詩歌的源泉，誰又能與黨的民族文化政策相對抗呢？就在這樣的幌子下，聞捷穿行在愛情與風俗的海洋裏，創作出了一大批“生活的讚歌”，他的《天山牧歌》《河西走廊行》《生活的讚歌》《復仇的火焰》都是與那個時代思想精神背道而馳的真詩！其他就很難看見能夠流傳下來的詩歌了。

1949 年以後的散文創作只有在題材上回避現實政治的籠罩，才能獲得“抵抗配合”的空間，所以躲進風景題材和國際題材的寫作之中去，才是唯一的選擇。像李若冰那樣從 50 年代就用抒情的筆調謳歌大西北邊塞風景的傑出散文家一直不被文學史關注，也是左傾思想治史的結果，他的《山·湖·草原》《在柴達木盆地》那樣的散文應該是畸形時代一朵朵絢麗的奇葩，共和國的文學史是應該大書特書的。那些從 1949 年以前走過來的作家也只能在“風景談”裏做文章了，像葉聖陶的《遊了三個湖》、曹靖華的《花》、柯藍的《早霞短笛》、陳殘雲的《珠江岸邊》、菡子的《初晴集》等都是這一類作品，他們有時也在作品中加上一點政治的“味精”，如此，誰敢說他們不是在歌頌偉大的祖國呢？而冰心的《櫻花贊》等一系列的國際題材的作品，似乎可以稍微放開來表達一些內心的“自我”情感。

在“十七年文學史”的戲劇創作中，除了上文提到的老舍那部唯一能夠入史傳世的《茶館》外，就是一些歷史劇創作了，但是，它們都或多或少地帶著含沙射影的味道，它們往往是在“反動性配合”與“抵抗配合”兩者之間徘徊，怎樣定位，將是一個歷史的難題。

綜上所述，對於四種敘述模態的“十七年文學”而言，我們在重新厘定其作家作品時怎樣進行有效而客觀的刪除與擴寫，使文學史更加簡潔明瞭而真正具有文學的意味與人性的意味，還是個任重道遠的艱巨任務。

Modes Supporting Politics in the “Seventeen-Year Literature” (A Chapter from *Relationship between History of Contemporary Chinese Literature and History of Contemporary Chinese Thought*)

Ding Fan*

【 Abstract 】

The year 1949 is an important turning point in the history of contemporary Chinese literature. From this year onward until 1966 when the Cultural Revolution started to take place, “songs of praises” and “odes to wars” filled the air for seventeen years, in which history of literature and history of “thoughts” were closely intertwined and “supporting the political policies” became the guideline for literary creation in the People’s Republic. The writers’ support of the political policies can be divided into four modes: active, passive, reactionary and resistant. Clarifying the differences and complexities of the modes above will lead to a systematic understanding of different developments in contemporary literature and ideological thoughts. This understanding can be applied to re-evaluate the so-called “Seventeen-Year Literature” so that the writers’ positions in history can be objectively placed. In so doing, history of contemporary Chinese literature will be clear and concise in terms of literary and human values.

Key Words: “Seventeen-Year Literature”

history of contemporary Chinese literature

history of ideological thoughts supporting modes

* Dean, College of Arts, Professor, Research Center of Modern Chinese Literature, Nanjing University

