

【文学史研究】

当代文学的民族形式建构与世界视野论纲

贺桂梅

【摘要】如何在历史性的世界局势中重新考察1940—80年代当代文学的发展变迁及其塑造民族形式的基本方式?通过重新界定当代文学、文学性、民族形式、世界(文学)等四个基本概念,当代文学可视为当代中国的一种自我表述实践方式。依据冷战格局中中国社会主义文化建构、第三世界国家主体性塑造和改革开放等不同时期的变化,1940—80年代的中国当代文学呈现为全国化、苏联化、中国化、第三世界化、西方化等五个时段。从主导性文学规范和文学创作实践的角度看,这五个不同时期的民族形式建构具有各自鲜明的特点。这样一种立足当代性视野重构文学史图景的尝试,打破了一些既有的思维定式和研究框架,呈现当代文学如何在历史性与实践性的辩证关系中塑造文化主体性的具体方式,或可为思考21世纪中国文学问题提供历史借鉴和参照。

【关键词】当代文学;民族形式;世界局势;文学规范;冷战结构

【作者简介】贺桂梅,北京大学中文系教授(北京100871)。

【原文出处】《学术月刊》(沪),2022.12.141~152

当代文学的民族形式建构涉及中国文化主体性塑造这一根本性问题。但“民族形式”的内涵却并非自明,既需要探讨这种建构实践的具体方式和内容,也需要对制约着这种文学实践的社会历史结构做出自反性考察。如果我们不把民族形式仅仅视为一种文学文本的叙事形式,而将其视为一种创造中国主体性的文化政治实践,那么就需要在较为广阔的地缘政治与文化的关系格局中,来探讨这种民族主体认同机制形成的历史动力结构。虽然“民族形式”往往指向民族国家内部文化资源的整合和书写,但考察何种形式和内容被指认为“民族的”,则需要在区域性、世界性视野中展开。正如安东尼·吉登斯指出的,民族性本身是一种世界性关系结构的自反性产物。^①从文学实践而言,同样可以说民族形式是“世界文学”的自反性产物,如何塑造民族形式从来就离不开对世界文学的理解。世界文学不是民族形式的“外部”,而应该说,正是在世界文学关系格局的视野和意识中,作为“中国”的文学主体性内涵才能得到明确指认。因此,所谓“越是民族的,就越是世界的”并不是一个自然展开的过程,需要考察中国怎样在其置

身的世界局势与世界文学关系格局中确认自身的主体性内涵,也需要考辨在差异与同一、特殊与普遍的辩证性实践过程中确认“民族性”书写的具体方式。

1930—40年代之交中国文学的民族形式问题的提出,特别是1949年新中国建立,构成了当代文学实践的起点。此后当代文学的建构和发展是在冷战格局中社会主义的文化建构和第三世界国家主体塑造的世界局势中展开的。1980年代虽被视为当代文学发展的“新时期”,但世界性的冷战格局直至1980—90年代之交才发生根本性变化。因此,可以将1940—80年代的中国当代文学视为一个相对完整的历史段落。这个时期的文学实践更为直接地受到社会主义文化建构、冷战格局、第三世界国家体系等多重地缘政治格局的影响,民族形式的建构也表现出了更为复杂的形态。本文尝试从不同具体时段的世界局势和中国主体性实践的关系格局中,侧重从文学创作实践与文本书写的主要形态这个角度,来简要地探讨当代文学民族形式建构的运作机制和历史形态。

一、四个基本概念

在展开相关分析之前,需要对几个前提性概念

的理论内涵加以说明。

首先是如何理解“当代文学”。当代文学的“当代”，既是一个历史概念，指涉自1942年毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》（下称《讲话》）或1949年新中国建立以来的文学史；同时也是一个当代性概念，因为这段文学没有下限，始终处在展开过程中。如何阐释“当代文学”的同一性内涵，始终是一个难题。在1950—70年代，“当代文学”被视为一种高于新民主主义性质的“现代文学”的新的文学，其当代性内涵与“社会主义”实践密切相关；但经历1970—80年代之交的转型后，当代文学更多地被理解为“当前的”“当下的”文学，与此同时当代文学研究也开启了学科化过程。可以说，当代文学的历史性和当代性之间存在着难以弥合的裂痕。

洪子诚、朱寨等学者因此提出了当代文学概念的狭义与广义之分。狭义上的当代文学指1950—70年代的中国文学，而广义上则指涉自1940年代以来的全部中国文学。^②这种区分凸显了当代文学的历史化特点，却难以涵盖当代文学的实践性特点。在1999年出版的《中国当代文学史》特别是2007年的修订版中，洪子诚从文学规范和文学体制研究的角度，将当代文学描述为“一体化”规范建立和分解的过程，侧重从文学体制转型和文学实践“多元化”角度描述了1970—80年代之交当代文学发生的变化。这些研究对于确立当代文学的学科规范提供了重要依据，但当代文学历史性与当代性之间的难题仍未完全解决。

从当代文学的开放性、实践性角度思考，或许可以提供些许新的研究思路。如果说正是“新文学”的提出，才使得“古代文学”的学科化和历史化成为可能，那么应该说，当代文学并不是中国文学整体的自然延伸和“末流”，而是塑造整个中国文学研究的当代性支点和动力性机制。当代文学研究的重要特点不是如古代文学、近代文学、现代文学那样因已完成而具有的规范性，而在于它的实践性开放性所带来的非规范性特点。描述和阐释这一特点，不能从一些固定的美学、政治、文化观念出发来做静态的文学史归纳和概括提炼，当代文学的主体性内涵也不表现为一些确切的历史观念，无论这种观念是历史当

事人提出的，还是研究者事后概括的。理解和阐释当代文学史，真正重要的是勾勒出当代文学实践的历史动力机制和实践结构。从这样的思考角度看，“保证当代文学的自我连续性的，其实不是‘当代’而是‘中国’”^③。换句话说，决定着当代文学之为“当代文学”的，不是抽象的文学审美观念，不是某一时段的当代性理论，而是决定着当代文学（涵盖作家创作、文学理念、组织形态和传播机制）得以生成、展开和发展的总体性实践机制，也就是“中国”。

当代文学的主导规范发生了阶段性的变化，但正是“中国”作为社会主义国家主权的完整性，保障了当代文学始终在连续性的实践机制中展开并推进。而这或许才是确保当代文学同一性内涵的历史机制。比如，就文学体制而言，虽然从1950—60年代确立，经历了1980—90年代的巨大调整，但时至今日，当代文学的作协文联等主要机构和文学市场、出版媒介及评价机制等，仍保持了很大的连续性；就创作主体而言，从1940年代直至21世纪，作家群体经历了几代人的更迭，但培育作家的机制和文学生产的场域始终处在变异与连续的辩证关系中；更重要的是，当代文学的基本理念、创作主题和主要形态虽发生了极大的变化，但与古代文学、现代文学相比，仍有着明显的“质”的相关性。

探讨当代文学的历史性与当代性内涵，一方面无法离开对“当代中国”的理解，因为文学实践始终是在当代中国的自我生成、塑造和发展中展开，并作为当代中国自我表达的重要形式；另一方面，无论当代中国还是当代文学，都是处于区域性世界性地缘政治与文化格局中的一个国别主体单位。形塑“民族形式”的中国空间场域，并非固定的，而是发生着历史性阶段性变化的。只有将当代文学放在这样的历史性生成机制中加以思考，才能从历史性与当代性的辩证互动关系中更为准确地把握和勾勒当代文学实践的同一性内涵，进而确立其学科规范依据。

其次是“文学”这一叙事媒介在探讨当代中国问题时的特殊重要性。1980年代以来，主流学界将“文学”视为某种个人性的美学透视机制，很大程度上说，这也可以说是“当代文学”再度回到了“现代文学”的内涵。这里所说的“现代文学”是理论意义上

的范畴,即一种民族—国家文学形态,如柄谷行人概括,其特点在于“内在的人”“风景”“想象的共同体”三者的三位一体^④。但这种现代意义上的文学并不是普遍的,而具有特殊的地缘政治出身和历史的有限性,是与西欧式民族—国家作为普遍性政治形式向全球扩散过程中兴起的一种现代治理术。和古典中国的传统文学形式相比,现代文学是一种全新的文学组织形态,但从1940年代开始形塑的当代文学,实际上既不同于古典文学,也不同于这种现代文学。

从理论意义上将古典文学、现代文学、当代文学区分为三种不同的文学形态,可以在将“文学”的内涵历史化的同时,描绘和勾勒出当代文学实践的独特历史面貌。如果说现代文学将其立足点放在个人性的美学透视机制,也就是文学的个人性、审美性和内在性这一面的话,可以说当代文学更强调的是将文学视为一种实践性、能动性的社会组织媒介。从1942年的《讲话》开始,文学(包含宽泛意义上的“文艺”)作为表现大多数人的“工农兵文艺”(或称“人民文艺”),承担的是将革命中国合法化的文化实践功能。从某种意义上说,这更接近于一种“大文学”传统,即带有传统经学视野中的“诗”与“乐”的意味,即需要把马克思主义的政治经济学总体性理念经由文学叙事而表达出来。文学是人民政治实践的一个组成部分,同时又承担着凝聚、组织和表述当代中国社会整体意识的文化功能。与这种文学相比,五四新文化运动所创造的西方式现代文学反而是某种“小文学”。由此,当代中国在全球格局中的总体性变化,总是会以直观甚至直接的方式通过文学(文艺)的形态呈现出来。文学不是政治的对立面,相反,它和政治、经济、社会运动一起塑造了当代中国人的自我意识。可以说,当代文学承担的是当代中国的自我表述功能。

但这种在1940年代逐渐生成且高度组织化的文学实践机制,在当代中国也经历了自身的变化与转型。如洪子诚的研究所指出的,这种狭义上的当代文学充分展开的时间是当代中国前30年,其区别于现代文学的特点,不在于一种全新的文学形态出现,而是既有的文学力量的结构性重组和文学体制的组织(即“一体化”形态)发挥了很大作用^⑤。本文纳入全

球冷战格局的变迁视野,则可以看出,1980年代的文学体制改革和文学叙事主题的变化,虽然发生了阶段性的调整,但总体来说仍旧与前30年存在着更为密切的关联性。1980—90年代之交当代文学的转型相对于1970—80年代之交的调整,表现出了更为深刻的断裂性变化,因此需要将1980年代的当代文学放在和前30年文学的总体关系中加以分析。据此,本文对相关问题的分析,主要侧重于1940—80年代这个大时段。

其三是为何需要从“民族形式”入手来重新理解当代文学所创造的中国主体性文化实践?“民族形式”问题是1930—40年代之交在“马克思主义中国化”这一总问题意识之下文学(文艺)领域的具体实践,这里的民族形式亦即中国形式。^⑥“形式”本身的可见性、可叙性及其内在规范,使得社会主义革命文化的当代性表达始终是在和长时段视野中的中国文明传统发生着内在的意义交涉。也就是说,社会主义文化实践需要深入到中国文明的内在逻辑中才能真正实现其“中国化”的基本诉求。

这使得“当代文学”的构建和展开具体地表现为现代文学的自我超克和古典文学的否定之否定,同时也包含了在新的世界视野中对中国文化的自我反思和主体性重构。如何构建自身的民族性与中国性,也是当代文学的“古今中外”法^⑦的具体实践,既需要以社会主义革命实践重构中国文明的特性,也需要在新的世界想象中不断地构造出中国文学的当代性内涵。从这个角度而言,民族形式从来就不是有关中国的民族主义意义上的自我指涉,而是一种动态的中国主体性表意实践过程。民族形式的具体内涵表现为对一些具有民族特性的文化形态的重组,但选择何种因素和何种特点将其阐述和表达为“民族的”,却和中国所置身的地缘政治关系和世界局势中的历史位置密切相关。可以说,中国当代文学的展开,哪怕那些看起来完全封闭在国内语境中的文学实践,都是国际性和世界性的自反性产物。因此,民族形式的叙述总是由外部的世界局势和内部的文化选择这两个面向所决定的。

其四是如何将对“世界”“世界文学”的理解具体化和历史化。正因为1940—80年代的中国当代文学

具有创造中国社会共同体意识的特点,因此它的自我塑造从未离开过对全球格局的理解。这里的“局势”一说,一方面借用了法国历史学家费尔南·布罗代尔在《地中海与菲利普二世时代的地中海世界》中提出的范畴,用以指涉一种中时段的社会集团力量之间的关系格局^①,同时也指的是其汉字本意上的“局中之势”。缺少对全球国家关系体系这个“局”的理解和把握,就难以理解中国文化主体性建构的“势能”所在。

“中国革命是世界革命的一部分”构成了当代中国前30年在冷战格局中塑造自身主体性的基本特点。从1930-40年代的“一国社会主义”实践、1950-60年代美苏主导的冷战结构到1960-70年代全球第三世界国家体系的形成,这种全球格局的总体性机制决定了当代文学对“世界”的具体理解在不同时段的理解是不同的。而在这种世界局势中展开的当代文学实践,也必然包含了对“世界文学”的不同理解。与研究界一般抽象地使用马克思、歌德意义上的西方中心式“世界文学”这一范畴不同,探讨当代文学前30年的文学实践和民族形式塑造,需要更深入地把握当代中国及其文学表述如何想象“世界”,需要历史化地考察当代文学实践所借重的具体的世界文学资源。可以说,对这个时期的中国与文学而言,存在着多个“世界”,因此也存在着对世界性文学资源的不同选择。比如1950年代所理解的苏联化世界、1970年代所理解的第三世界和1980年代所理解的西方世界,其实有着很大的不同,并形塑了那些时期对世界文学资源的基本选择方式,由此也塑造出了文学民族形式书写的不同内涵与样态。

民族形式书写的具体形态在当代文学展开过程中发生了历时性的变化。综合上述几个理论性范畴的基本理解,同时也考虑到1940-80年代冷战格局与中国位置发生的变化,这里提出当代文学发展的五个阶段来展开具体分析。这种分析并不是简单地将世界局势中的民族国家主体性诉求直接对应于文学书写,而是既对当代中国在世界局势中的主体位置变迁做出历史化分析,同时也考察不同时段当代文学主导规范演变的内在生成机制,综合“内”“外”因素力图更深入地呈现当代文学建构过程的全貌。

二、1940年代的“全国化”规范

当代中国前30年的文学称为狭义上的“当代文学”时期,这意味着这个时期的文学具有区别于1919-1949年间由五四新文化主导规范所塑造的中国现代文学的特点。学界对当代文学起源的理解,一般强调的是1942年毛泽东发表《讲话》与其提出的“工农兵文艺”,或是突出1949年伴随着新中国建立而确立的当代文学体制。但如果将当代文学这种新形态的文学实践纳入到20世纪中国革命的总体格局中来看,1939-1942年间发生于延安、重庆、桂林、昆明、香港等多地左翼知识界的“民族形式”论争^②,应成为考察当代文学的发生这一问题时更值得关注的事件性起点。

这次论争是中国共产党明确了“马克思主义中国化”这个实践方向,并在国际共运、世界反法西斯战争和中国抗日战争的总体格局中提出独立的现代民族国家诉求这一新理论意识下展开的。中国共产党虽然在江西瑞金时期就有国家实践,但这种国家诉求是以国际化的“苏维埃国家”形态展开的,并未凸显“中国化”在新中国构想中的重要地位。此后,在新的世界格局中的“中国化”探索,就构成了中国共产党与当代中国国家建构的基本意识,而当代文学所强调的“民族形式”正是这种意识的集中体现。

正是“民族形式”的文化诉求和“工农兵文艺”的政治建构这两个维度的同时展开,塑造了当代文学不同于现代文学的根本特点。这种诉求最初形塑了1940年代以延安文艺为主要形态的“民族化”时期。这是当代文学的“起源”时期,时间范围大致划定在1930-40年代之交共产党在马克思主义中国化的明确诉求之下,在文艺领域提出“民族形式”“工农兵文艺”等新范畴,至1949年左翼文坛取得全国性支配地位。这个时期主要体现为延安和各根据地(边区、解放区)展开的人民文艺实践,其突出特点是新的革命政治理念与既有传统文艺形态的结合,即将民间、旧形式、地方形式与方言土语转化为“工农兵文艺”有效成分,“民族形式”塑造构成了大众化、民族化实践的关键问题。由于这一时期的左翼文艺实践中心在延安,也可以称之为延安文艺规范时期,1949-1952年间由新华书店出版的“中国人民文艺丛书”是这种

实践的集中体现,其中的典范之作是赵树理小说和新歌剧《白毛女》。可以说正是1939—1942年的“民族形式”论争与1942年毛泽东《讲话》的发表,共同构成了当代文学的历史起源,并塑造了当代文学的最初形态。

在1940年代的中国文坛,与这种延安文艺规范并存的,还有国统区文学与“沦陷区”文学。1945—1949年伴随着中国共产党取得全国政权,延安文艺规范也取得了全国文坛的主导地位,从而使一种地方性与区域性的文学形态扩展为一种全国性文学。其标志是1949年7月第一次全国文学艺术工作者代表大会在北平的召开,文学家协会(即后来的作协)、文联等文艺机构、《人民文学》《文艺报》等机关刊物随即创立,同时伴随的还有《中国人民文艺丛书》《新文学选集》等文学作品的筛选,和对作家的身份、位置等所作的等级划分。周扬在第一次文代会上的主题发言《新的人民的文艺》中说:“毛主席的《在延安文艺座谈会上的讲话》规定了新中国的文艺方向,解放区文艺工作者自觉地坚决地实践了这个方向,并以自己的全部经验证明了这个方向的完全正确,深信除此之外再没有第二个方向了,如果有,那就是错误的方向”^⑩,明确显示了以延安文艺规范全国文学发展方向的基本诉求。

这个“全国化”的过程,事实上也意味着“民族化”实践的深入,亦即需要将立足于中国西北、华北地区的地方性民族化实践拓展至中国的不同区域和地方。这个过程当然也伴随着基于不同区域、立场的左翼文学规范的内在争持。比如关于“可不可以写小资产阶级”、文艺与政治的关系、关于萧也牧小说《我们夫妇之间》的论争等,^⑪都表明这个全国化过程所面临的挑战和冲突,尤其是当代文学自身的建构性和实践性特质。

当代文学在1940年代的生成,一方面有效地转化了曾被五四新文艺传统所边缘化的地方形式、旧形式、民间形式和“方言土语”等传统文艺资源,另一方面始终包含了一种超越地方性的国家诉求和普遍性的社会主义人民政治理念。在地方性、全国性和社会主义普遍性之间,存在着一种互相转译和建构的机制。但因为对“社会主义”这一普遍性形态的基

本理解,受到特定国际性格局的历史限定,因而延安文艺规范的全国化过程在1949年之后,并不单纯是人民文艺实践范围在地理空间上的扩大,也包含了主流文学规范自身的不断调整。这种调整构成了当代文学主导规范在不同时段的差异性,并与不同时期中国所处的世界局势及其文化政治主体性塑造紧密地联系在一起。因此当代文学在1949年后的实践过程中,呈现出某种阶段性的“跳跃”状态。

三、1950年代的“苏联化”实践

当代文学发展的第二个阶段,大致可以划定在1953—1959年间。在这一时期,文学的主导规范尽管仍旧强调《讲话》的重要意义,不过,从1953年9月召开的第二次文代会开始,“社会主义现实主义”作为“文艺创作和批评的最高准则”得以确立。^⑫相对于《讲话》所突出的“工农兵”这一政治主体和“民族形式”的文化诉求,“社会主义现实主义”创作原则要求的是更具世界普遍性的文艺规范,即“要求艺术家从现实的革命发展中真实地、历史地和具体地去描写现实。艺术描写的真实性和历史具体性必须与用社会主义精神从思想上改造和教育劳动人民的任务结合起来”^⑬。突出强调“社会主义精神”,表现在文学创作实践中,一方面是“塑造英雄人物的典型形象”成为当时“最重要、最中心的任务”,同时,“社会主义”(理念、精神)与“现实主义”(现实、真实性)之间的暧昧关系与摇摆不定,也使得文艺创作中较为普遍地出现了公式化、概念化问题。

很大程度上可以说,这个时期的文艺主导规范乃是确立一种苏联式普遍性“社会主义精神”,而这种要求,与中国在冷战结构向苏联“一边倒”的历史选择密切相关。“社会主义现实主义”主导文艺规范的确立,直接关联着新中国进入苏联主导的社会主义国家阵营这一基本历史情境,由此源发于苏联的文学规范成为当代文学“走向世界”的基本原则。1953年,既是抗美援朝战争结束、亚洲冷战格局明晰的时期,也是中苏建立密切外交关系和中国开始实施第一个五年计划的时间。可以说,从这一年开始直到1950年代后期中苏两国分裂,是新中国“苏联化”的时期。

在这样一个强调社会主义规范的普遍性而非特

殊性的时段,当代文学创作实践的主流是探索如何用世界性的“社会主义”理论语言来叙述中国革命的历史经验和现实规划。与此同时,由于苏联社会主义文学与19世纪欧洲、俄罗斯文学的密切关系,当代文学对“世界文学”的理解与接受,主要偏重于冷战格局中20世纪苏联文学、19世纪欧洲与俄罗斯文学资源。同时,苏联文学自身的变动,也极大地影响了当代文学这个时期的探索方向。^①长篇小说领域的社会主义现实主义经典(即“三红一创、青山保林”)和短篇小说领域的“百花文学”是这一时期中国当代文学的主流形态。

社会主义普遍现代性视野的进入,赋予了当代文学强烈的“世界意识”,同时在提升中国革命历史经验的同时,使民族性书写具有了新的表现形式。这也可以说是“有中国特色的社会主义现实主义”的文艺实践时期。这一特点尤其鲜明地表现在革命历史题材和农村题材的长篇小说创作中。这种“中国特色”固然仍旧追求一定限度的“民族风格”“中国气派”等,以突出文学表现的“真实性”“现实性”,突出所表现对象的地域文化传统和“民风民情”,不过,更主要是如何将普遍的“社会主义精神”落实在英雄人物的塑造上。由此,也形成了文学经典作品的不同等级。相对而言,那些更多地借鉴俄苏、西欧文艺传统和中国现代文学资源、更能表现人物的革命现代性特征的作品(如《红旗谱》《青春之歌》《创业史》等),就比那些更偏重中国传统文学资源和叙事程式,特别是无法塑造中心化英雄人物典型形象的作品(如《林海雪原》《烈火金刚》《敌后武工队》等“革命通俗小说”),处在更“高”的文学等级上。

在这一过程中,社会主义现代性(世界性)与中国文艺传统的民族性之间,与其说处于对抗性的关系格局中,毋宁说这是一个用“民族性”资源来转译社会主义现代性的过程。可以说,社会主义现代性需要通过“民族形式”的叙述,才能得到中国社会民众更普遍更大众化的理解。这一方面因为“社会主义精神”本身的抽象性和不确定性,同时也因为有关“革命”与“社会主义”的理解,总与中国历史中的特定文化传统结合在一起。因此,在具体的文学叙述中,“社会主义精神”的书写从来就不完全是以苏联

文学及其国族经验为蓝本的,而与中国文明传统中的“公”“革命”“共同体”等理解关系更密切。正是从这些层面上,文学的“民族形式”书写问题事实上已经转化为对中国文明的深层传统和文化记忆的重新构造。

四、1950-60年代之交的“中国化”探索

当代文学实践发展到1950年代后期,由于中苏关系破裂导致的“中苏大论战”,中国社会主义建设也开启了对“中国道路”的探寻。这种国际局势的变化,不仅改变了中国对“世界”的基本理解,使得文学实践借重的主要资源发生了极大变化,当代文学的主导规范也表现出了不同以往的特征。大致可以将1950年代中后期到“文革”发生前这个时段,视为当代文学发展的一个独特阶段。

一般文学史研究在讨论这一时期时,往往关注“大跃进”“新民歌运动”及其后的“调整”时期,研究内容集中在对“极左”政治的分析与批判,而忽视这一时期文学实践强调“中国化”的总体性倾向。这种“中国化”,与1940年代“马克思主义中国化”的实践方式有所不同。其一是中国与世界的辩证关系的重心不再是“马克思主义”(或世界性的社会主义)而是“中国”,所谓“自力更生”“推陈出新”“古为今用”,都表明了这种文艺实践的基点放在了自身文化传统和主体性诉求这一侧重点上;其二是这里有关传统思想与文化资源的理解,不再突出劳动人民(民间、劳动者)与文人传统(正统、主流)的对立,而是将中国资源作为一种整体性的借鉴对象,开始用“人民性”与“反人民性”、“现实主义”与“反现实主义”这种更宽泛的标准讨论中国古典文学、美学、政治、思想等资源,进而塑造更具中国特点的社会主义文学表达。在此,“中国性”的凸显,既是与“苏联性”既潜在又直接的对照关系中表达的,同时又与明确的“去苏联化”诉求联系在一起。

从文艺理论层面,这不仅表现为毛泽东用“两结合”(革命现实主义与革命浪漫主义相结合)取代苏联式“社会主义现实主义”的说法,表现为他提出“中国诗的出路,第一条是民歌,第二条是古典,在此基础上产生出新诗来”^②的当代诗构想,特别是1957年他在《诗刊》杂志创刊号发表的十八首古体诗词,就更是一种文化政治立场的具体展示;也表现为周扬等

理论家对“中国特色的马克思主义美学”的探讨,^⑥更明显地表现在1960年代初“调整”时期不同文体领域的文学创作上。关键的问题是,尽管“调整”时期否定了1950年代后期“大跃进”的激进社会与文学实践,不过,“中国化”的文学实践方向却并未改变。在诗歌领域,这是贺敬之、郭小川等探索更具民族风格的政治抒情诗写作的时期;在散文领域,这是杨朔、秦牧、刘白羽等更多地借鉴古典文学资源的时期;在杂文领域,这是“三家村”(邓拓、吴晗、廖沫沙)“以古论今”的时期;在小说领域,这是陈翔鹤、冯至、黄秋耘等写作“历史小说”的时期;而在戏曲领域,这是“地方戏汇演”和昆曲、京剧等“鬼戏”编演的时期。如果考虑到“文化大革命”是以对吴晗的《海瑞罢官》这一历史剧的批判作为开端,1960年代初期文学创作界在“古为今用”“厚今薄古”等口号下对传统文学资源的古今关系调整就显得尤有意味。

可以说,1960年代初期的当代文学经历了一个独特的“中国化”实践阶段。古典中国的文学资源、历史掌故、文艺样态,成为当代文学创作借鉴与转化的主要资源。如果仅仅将这一特点解释为政治高压状态下作家们的“以古讽今”或“政治影射”,就未免过于简单地理解了这一时期文学实践的历史复杂性。应该说,1950-60年代之交当代文学的这一特点,也是1950年代后期中苏分裂后,中国提出“自力更生”的口号,并在文学领域探寻“中国自己的社会主义道路”的诉求关系密切。“大跃进”“新民歌运动”“人民公社运动”造成了极为复杂且代价惨重的历史后果。但重新讨论这段历史,并不是简单地做出是或否的价值判断,而是深入到历史逻辑的内部做出客观审慎的学术分析。从民族形式问题来说,这些政治文化运动的基本取向是以突出中国社会的历史传统、重视地方经验和调动群众(而非专家)的积极性为主要特征的,也就是说,这一运动更倾向于从中国自身的文明传统中寻求社会主义实践的思想与文化资源。与“苏联化”主导的1950年代不同的是,这个时期更强调中国传统文化资源自身转化出来的现代性,社会主义的现代性是以民族文化和历史传统的形式表现出来的。因此,民族形式不仅仅是“形式”,也是内容本身,其基本诉求是通过对古典中国的人

物、事件、掌故和理念等的重新阐释,挖掘其现实意义与当代性启示。

这种“复古”现象本身是值得探究的。一方面,这显示出当代中国社会与古典中国在内在深层结构上的相似性或延续性,同时也应该说,正是在社会主义新中国再度(如同抗日战争时期的延安)被冷战体系所封锁的时期,曾经作为独立经济体和文化体的古典内陆中国文明的当代意义也再度显示出来。这也是“自力更生”在当时的独特涵义。

五、1960-70年代的“(第三)世界化”实验

从这种考察角度来看,“文化大革命”是在对1950-60年代之交“复古”趋向的自我批判运动中展开的。这也显示出了当代文学第四个阶段的特点,即1966至1976年的“文革”时期,文艺实践的主导形态表现为从地域化、民族化资源的内部,以“攻克封建堡垒”的方式力求将中国经验转化为普遍的“世界革命”资源。这种更为激进化的探索和实践造成了比第三阶段更为复杂和严重的后果,但真正的历史研究也正需要从直面这段历史的内在逻辑及其复杂效应中展开分析。

“文革文艺”在1980年代的“新时期”被称为“封建主义(复辟)文艺”,不过,从其具体的文本形态来看,无论京剧样板戏、芭蕾舞剧和钢琴伴唱,还是这一时期被经典化的浩然小说,它们都并不以追求“民族特色”并回复到前现代的封建时期为其目标。社会主义的世界革命始终是这种激进文艺实践的基本诉求和动力机制。其中包含着既立足于民族性、地域性又超越其封建性的辩证诉求,并希望从中国历史经验中转化出一种新的普遍性的世界革命想象。如果说1950-60年代之交,民族形式塑造与探寻中国道路密切相关,那么,这个时期文艺实践则是以超越民族的有限性而创造世界普遍性为目的的。这一特点,考察浩然小说从1960年代初期的小说《艳阳天》到1970年代初期的小说《金光大道》的变化可以清楚地看出来。如果说前者着力于在普遍性社会主义革命基础上突出地域性文化特点和文学风格的特点,那么后者则力求以一种象征性和抽象化的方式从具体地方经验和民族经验中提升出普遍性内涵。^⑦而改编自京剧这一经典民族文艺形式和各地

方戏剧种的“革命样板戏”，则更是以其“超现代性”（新的世界性与革命性）而非“民族性”为主要特色。

阐释这种民族性与世界性的辩证关系，需要对1960—70年代中国所置身的全球格局特别是“世界”想象做出更为历史化的理解。“文革文艺”的构想与实践和当代中国在当时世界体系中寻求的主体位置密切相关。正如德里克的研究指出的，中国“文革”的发生与全球格局中的“第三世界”国家体系的形成密切相关。^⑩正是在中苏分裂的1950年代后期，中国与亚非拉等20多个第三世界国家建立了外交关系。在美苏两大国家的封锁和挤压下，中国开始从冷战结构的“外部”探寻一种新的世界政治空间，即通过与冷战格局之外的亚非拉国家建立联盟关系，形成独特的“第三世界”政治空间。这一方面与中苏论战过程中，对于何谓真正的“无产阶级专政”和“社会主义”的理论论辩相关，也与毛泽东试图摆脱苏联式社会主义的影响与限制、提出“三个世界”的构想而寻求另类的社会主义实践相关。正是亚非拉第三世界国家的存在，使得这一另类的社会主义世界构想成为可能。在这一理论思考中，中国的社会主义实践不能仅仅解释为是“中国的”，也应同时解释为“世界的”。这意味着中国基于自身的经济与文化传统而“自力更生”的现代化经验，可以成为其他第三世界国家仿效或分享的普遍“模式”。因此，创造无产阶级革命的文艺样态，不能仅仅是地域性或民族性的，而应是立足地域性和民族性但又克服其特殊性而形成的“另一种世界化”的文艺形态。

值得思考的是，这种在“三个世界”的分割与对立、霸权与反霸权的关系格局中塑造的以第三世界为主体的世界想象和世界文学格局的独特性。这既不同于马克思所描述的资本市场的“世界”，也不同于歌德意义上立足普遍现代性的“世界文学”，同时也不同于所谓“华夏中心主义”式的前现代帝国的世界与世界文学。与这三种世界想象不同，在“三个世界”的世界构想中，中国置身其间的第三世界体系，希望能既去除中心与边缘的等级模式，也不在一种扁平化的普遍主义世界史逻辑中忽略各第三世界国家与文化主体的差异性。这是一种“多元一体”的新的世界想象，试图在尊重第三世界各弱小国家与民

族的主体性的同时，构建出一种世界性的普遍关联，即在反霸权的前提下弱小民族的联合与另类的世界想象。从这样的“世界”想象的内在视野出发，或许能相对历史化地理解“文革文艺”在世界性与民族性、普遍性与差异性之间的辩证诉求。

在这一探索性实验的思考向度上，区域文化与民族文化构成第三世界主体的具体实践的场域，而从特殊的地方性与民族性中创造出普遍性的激进美学政治，才成为这种文化创造的焦点。这种激进的美学实践显然产生了极大的问题，不过真正历史化的理解不是简单地否定它，也需要从其内在的世界想象中分析这种另类性探索的矛盾和难题。在这里，不再是民族性与现代性互相转译，毋宁说，重要的是如何形成一种包容民族特殊性的普遍性世界表达形态。借助第三世界国家阵营而从冷战结构中摆脱出来的中国，此时似乎进入到了一种自由地创造世界史的状态当中。

但是，“三个世界”的格局在1960年代的全球性错动，第三世界国家阵营在1970年代后期的分解，特别是社会主义国家的改革与开放，^⑪使得当代中国仿佛重新回到“人间”“世界”，“民族形式”再度成为1980年代中国文学的核心问题。不过，这次不是以主体性的“中国气派”实践，而是以客体性的文化“寻根”方式进行的。

六、1980年代的“西方化”悖论

可以将1980年代的新时期文学视为冷战格局主导的世界局势中，中国当代文学发展的第五个阶段。一般对“新时期”文学的理解，特别强调其“世界化”的特征，而并不深究其对“世界”的具体理解。如果参考上述从世界局势对1940—70年代文学的描述，可以看出1980年代所理解的“世界”与“世界文学”，主要指的是被视为冷战另一边的“西方世界”，包括美国、西欧以及“太平洋经济体系”主要构成部分的日本与韩国等国家和地区。由此，西方文学也成了1980年代“世界文学”的具体所指。这是全球冷战格局和中国外交战略在1970—80年代发生大变化的直接反应，也是“开放”一词的历史性涵义。从这样的世界和世界文学视野出发，前30年的当代中国及其文学被视为“封闭”时期。正是在将社会主义建

设时期的当代中国类比于“闭关锁国”的明清中国这种政治性隐喻机制中，“新时期”才被视为“第二个五四时期”，“走向世界文学”也成为文学创新的内在动力和强烈诉求。

从当代文学与世界文学的关系而言，可以将1980年代描述为文学的“西方化”时期。这个时期经历了另一次规模更为庞大的西方文学译介工程，20世纪中期产生于欧美的“现代派”文学，被视为文学创新的更高级规范。一方面是作为1950—60年代中国社会主义文学重要而不无“危险”意味的19世纪欧美及俄罗斯文学资源，构成了“新时期”人道主义思潮的主要思想，经历了主流化的翻转过程，另一方面，在一种文学进化论的逻辑中，“现代派”和现代主义成为当代文学创新的内在典范，^⑨由此形成了19世纪与20世纪、现实主义与现代主义等一系列的二元对立张力。可以说，“新时期”文学的最大革新在于完成了对西方现代主义文化与文学规范的急剧内在化过程。这对当代文学的创作方式和叙事主题都产生了极大的影响。

而意味的是，正是在急迫的“现代化”“世界化”诉求中，当代文学的中国性与民族性开始成为真正的问题或难题。其集中表现是1984—1986年之间出现的“寻根”文学思潮。1985年，韩少功、阿城、李杭育、郑万隆、李庆西等作家和批评家以群体的方式发出“寻根”宣言，并实践于其文学创作之中。这种要重新找回中国文化之“根”的诉求和实践，是在明确地针对西方“现代派”文学的反思中产生的，同时也将自己置于比政治化的现实主义书写更为深入的文化思考的阶序中。新时期文学从“伤痕文学”“反思文学”“改革文学”经由“寻根文学”而发展到“先锋小说”的波浪式推进，在较长时间内被视为文学史书写的基本图式。其中“寻根文学”构成了新时期文学一个承前启后的扭结点。它一方面标志着新时期文学从此前的社会主义现实主义文学规范中摆脱出来，展开更具文化深度的文学实践，但另一方面，从其试图反思同时期的西方化“新潮小说”“现代派小说”而找回文学的民族之根这一诉求来看，“寻根文学”开启的并不是更为“中国化”的文学书写，而是更具“纯文学”意味的先锋小说和(后)现代主义的文学

实践。并且，“寻根”思潮存在的时间并不长，从1984年出现、1985年理论化到1986年的创作推进，作为一种创作思潮似乎很快就结束了。但参与并推动“寻根”思潮写作的主要作家如韩少功、王安忆、张承志、阿城等却始终保持了这一文化诉求，并在1990年代之后的创作中持续推进。与此同时，“寻根”也并非仅仅是一种文学思潮，而与1980年代中期整个知识界的“文化热”密切相关。甚至可以说，正是文学界的“寻根”实践，启动了知识界以中西比较为主要思考框架，以西方现代性规范来塑造中国主体性表达的“文化热”^⑩。

“寻根”思潮呈现出的是1980年代文学与文化塑造民族形式的悖论性难题。一方面是强烈的民族主体性诉求，另一方面又难以寻找到恰当的表达形式。与1940—70年代文学民族形式书写以追求“民族气魄”表现“中国气派”相参照，1980年代的文化寻根较为典型地呈现了詹明信所说的“处于跨国资本主义时代的第三世界文学”^⑪的特点。但在1980年代的历史语境中，“第三世界”的世界图景并不是作家们的自我意识，相反，如何以西方文学的现代性规范来要求自身，才是他们更为自觉的历史诉求。这种悖论显示出当代文学的民族形式书写在1980年代呈现出与世界局势的另一种关系形态。一方面，以社会主义与资本主义来划分世界的冷战意识形态已经内在分解，同时冷战政治经济格局仍从“外部”规限着中国所能拓展的世界空间。那种“突破禁区”的强烈创新意识，实际上可以说是1980年代的当代文学和当代作家们试图突破冷战边界而重新塑造自己的“世界”身份的政治(无)意识反应。但因为缺乏对1980年代中国所置身的世界局势的真正客观性理解和总体性视野，文化“寻根”不得不以强烈的主体意识与实际书写的自我他者化这种矛盾的方式展开。可以说，只要冷战式的政治经济结构存在，试图进入西方主导的世界和世界文学格局中的中国文学和中国作家，其塑造民族形式的方式就无法不是悖论性的。

从当代中国与当代文学的总体性视野来看，1980年代文学具有较为明显的“过渡性”。一方面，这是前30年社会主义文学及其体制的自我革新期，另一方面这也是当代文学从一个世界走向另一个世

界的转型期。这是失去旧我迎来新我的变革期,洞开的“新世界”使作家们产生高涨的理想主义激情,也赋予了当代文学最具开放性的革新意识。但如果无法认识到世界格局的总体面貌,看不到“新世界”与“旧世界”的关联性和变化的实质性历史内涵,中国文学的主体性表达就丧失了站立的基点。“寻根”的难题正是这种自我意识的超越性与世界局势的有限性之间悖论性张力的直观呈现。

结语 在历史性的世界局势中思考民族形式问题

以上从延安时期的“全国化”、1950年代的“苏联化”到1950—60年代之交“中国化”的转变,再到1960—70年代与1980年代不同的“世界化”诉求,粗略地勾勒出了当代文学在不同时期书写民族形式的基本方式。这种以阶段性调整呈现出来的断裂性,常被理解成“政治”对“文学”的强制性干预或社会主义实践的“非理性”。不过,如果对当代中国及其文学问题的考察,并不局限于单一国家的内部视野,而纳入相应的全球史视野和总体性的中国问题意识,显然会看到更多的历史内容。

关键在于,正因为1940—80年代的世界格局中,当代中国结构性地处于“滞后”“后发展”状态,因此,国际局势的变化不仅直接影响中国发展道路的选择,也极大地影响了当代文学实践及其塑造民族主体性的方式。文学发展的阶段性“跳跃”,不能单纯在中国内部的国家政治与文学实践的抽象关系中思考,而应同时考虑到冷战格局中作为落后的第三世界国家的中国创造自身文化与政治主体性的艰难探索。结构性的落后位置,使得中国无论经济发展还是文学实践的展开方式,都极大地受制于国际局势的变化,即便那些看起来完全是在国内语境中产生的变化也是如此。区别于一般非西方国家或第三世界国家的地方在于,当代中国正是在能动性地回应世界局势变迁的艰难探索中创造出自身的主体性的。无论是社会主义阵营中的新中国,第三世界国家体系中的自力更生,还是1970年代初期恢复在联合国的合法地位,当代中国始终保持了国家主权上的完整性和非依附性。这个探索的过程也决定了当代文学实践的复杂性和阶段性变化。

经历1980—90年代之交的巨变,冷战格局开始在全球分解。但值得提及的是,“冷战终结”主要是

在欧洲世界中发生,对于亚洲特别是中国而言,冷战思维和针对中国的冷战意识仍是需要直面的问题。但无论怎样,基本世界局势和中国在全球格局中的位置,相对于此前发生了根本性的变化。这也使得中国当代文学在世界局势中理解自身的具体方式不同于此前阶段。当代文学自1990年代以来,如何建构自身的民族形式,如何理解“世界文学”的基本图景,特别是如何在世界性视野中表达自身,又表现出了新的形态。限于篇幅和基本问题意识,本文暂且搁置对1990年代以后当代文学民族形式建构问题的具体讨论。

可以说,当代中国及作为其自我表述的当代文学在1940年代建构成型,并在1950—80年代展开的过程中,民族主义与社会主义(或“新民主主义”、马克思主义、“世界革命”)、民族形式建构与冷战格局内外的世界意识,始终是一体两面的内在话语装置。正是在将“中国”作为主权国家的政治视野纳入革命文化实践这一前提之下,当代文学作为一种新的民族国家文学的构想才成为可能。从“民族形式”问题提出之时起,有关社会主义(或马克思主义)的构想和实践,就始终与“新中国”这一第三世界民族国家的主体性建构勾连在一起。这同时也意味着以社会主义(或马克思主义)方式完成的革命与现代化,改变或重塑了中国的国家形态。新中国既是现代世界关系体系中一个独立的主权国家,但又并不是一般西方式的民族/国民—国家。或许可以称之为“人民—国家”。这种国家形态建立在人民政治实践的基础上,在群众—政党—国家之间形成了一种动态的彼此塑造关系。其中,“社会主义”固然没有改变国家的根本性质,但力求通过“最大多数”的人民大众参与和介入政党政治实践,来改变国家机器的品性。这也是冷战格局中的革命中国与当代文学具有超越民族主义和民族国家文学潜能的根本所在。

可以说,“马克思主义中国化”与社会主义中国的自我建构构成了前30年文学民族形式书写的基本立足点,在普遍性的“马克思主义”“社会主义”和特殊性的“中国化”“中国自我”之间,文学的民族性表达始终存在着一个有效的主体参照系。而1980年代的新时期文学在浪漫化的世界想象和开放性的主体变革之间,文学的民族性表达处在某种“主体弥散”

的状态中。这并非在强调民族主义与世界主义的冲突,而是说真正的民族性表达总是需要在对世界局势的客观认知和清醒的自我定位中生成。同时也应该意识到,世界局势总是同时包含了“局”和“势”,一种格局中生成的世界意识与民族意识,如果缺少真正的历史势能便难以形成有效的民族形式表述;而仅仅依靠历史势能但无法看清历史格局,即便形成了强烈的民族性诉求也难以持续。这大约可以用来评价1940-70年代和1980年代文学的民族形式建构实践的重要差别。

在世界视野中重新勾勒1940-80年代当代文学民族形式建构的历史过程和阶段性特点,目的当然还是为了更有效地思考21世纪中国在新的全球格局中如何展开民族形式探索,为直面当下的中国文学问题提供历史参照。可以说,21世纪中国和中国文学已经具有了既不同于前30年的特点,也不简单是后30年的延伸。从世界局势一面而言,经历1980-90年代之交的全球性变化,世界进入后冷战或超冷战时代,但针对中国的一种“后冷战时代的冷战情境”^②仍是需要面对的问题。如何从“人类命运共同体”的高度思考世界的走向和中国的位置,或许才是21世纪更为迫切的议题;而从中国和中国文学这一面来说,民族形式建构的主体性诉求已经摆脱了那种如影随形般的“落后”结构与意识,获得了更具主导性的政治经济实力和文明自信力。21世纪的中国文学民族形式建构因此也需要打破与冷战格局伴生的种种他性政治思维方式,突破左与右、传统与现代、中国与西方、革命与现代化等一系列二元对立框架,在新的世界局势和历史意识中探索中国文学主体的能动性表达。而这也正是重新回顾历史、思考历史经验的重要意义。

注释:

①安东尼·吉登斯:《民族—国家与暴力》,胡宗泽、赵力涛译,北京:生活·读书·新知三联书店,1998年。

②洪子诚:《当代文学的概念》,北京:北京大学出版社,2010年;另见朱寨主编:《中国当代文学思潮史》,北京:人民文学出版社,1987年。

③贺桂梅:《书写“中国气派”——当代文学与民族形式建构》,北京:北京大学出版社,2020年,第516页。

④柄谷行人:《日本现代文学的起源》,赵京华译,北京:生

活·读书·新知三联书店,2003年。

⑤洪子诚:《中国当代文学史》(修订版),第一章“文学的‘转折’”,北京:北京大学出版社,2007年。

⑥相关分析参阅贺桂梅:《书写“中国气派”——当代文学与民族形式建构》,“绪论”,第20-26页。

⑦相关说法参见曹锦清:《如何研究中国》,上海:上海人民出版社,2010年,第9-15页。

⑧费尔南·布罗代尔:《地中海与菲利普二世时代的地中海世界》,唐家龙、曾培耿、吴模信译,北京:商务印书馆,2013年。

⑨相关历史资料参阅徐迺翔编:《文学的“民族形式”讨论资料》,北京:知识产权出版社,2010年。

⑩周扬:《新的人民的文艺》,收入《中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集》,北京:新华书店,1950年。

⑪参阅朱寨主编:《中国当代文学思潮史》,第35-61页、第82-98页。

⑫参阅朱寨主编:《中国当代文学思潮史》,第104-110页。

⑬“社会主义现实主义”的具体内涵,由1934年9月第一次苏联作家代表大会通过的《苏联作家协会章程》做了明确规定。周扬在《关于“社会主义的现实主义与革命的浪漫主义”——“唯物辩证法的创作方法”之否定》(1933)、《社会主义现实主义——中国文学前进的道路》(1953)等文章中做了详细介绍。相关研究参阅陈顺馨:《社会主义现实主义理论在中国的接受与转化》,合肥:安徽教育出版社,2000年。

⑭相关深入探讨主要参见洪子诚:《当代文学中的世界文学》,北京:北京大学出版社,2022年。

⑮陈晋:《文人毛泽东》,上海:上海人民出版社,2005年,第448页。

⑯《周扬文集》第3卷,北京:人民出版社,1988年。

⑰相关分析参见贺桂梅:《重读浩然:“金光”与“魅影”之外的文学世界》,《南方文坛》2008年第4期。

⑱德里克:《世界资本主义视野下的两个文化革命》,林立伟译,香港《二十一世纪》总第37期,香港中文大学中国文化研究所,1996年10月号。

⑲相关分析参见贺桂梅:《“新启蒙”知识档案——80年代中国文化研究》,北京:北京大学出版社,2021年,第31-39页。

⑳相关分析参见贺桂梅:《“新启蒙”知识档案——80年代中国文化研究》,第一章“‘回到19世纪’——人道主义思潮”、第二章“‘现代派’与先锋派——现代主义文学思潮”。

㉑相关分析参见贺桂梅:《“新启蒙”知识档案——80年代中国文化研究》,第三章“‘跨越文化断裂带’——‘寻根’文学思潮”、第四章“现代化叙事与‘韦伯的幽灵’——‘文化热’”。

㉒弗雷德里克·杰姆逊:《处于跨国资本主义时代中的第三世界文学》,张京媛译,《当代电影》1989年第6期。

㉓戴锦华:《隐形书写——90年代中国文化研究》,南京:江苏人民出版社,1999年。