

第一章 緒論

第一節 研究動機

一九二〇年代初期，無產階級文學由蘇聯傳入了中國。一九二一年打著無產階級革命、提倡共產主義思想的中國共產黨成立之後，無產階級文學與中國共產黨便結下了不解之緣。無產階級文學標榜為無產階級者服務，中國共產黨宣揚無產階級革命也標榜解救無產階級者，因此中國在當時受到帝國主義侵略、封建軍閥分裂戰爭的時代背景之下，中國共產黨因為需要適合推動無產階級革命的文學利器，於是很快地接受了由蘇聯傳入的無產階級文學。無產階級文學最初就是帶著政治功利性的因子傳入中國的，在中國當時的歷史背景中找到了適合生存的溫床。並且隨著「革命文學」論爭的擴大，在創造社與太陽社成員推動之下得到進一步的發展，這時候中共也慢慢的成為無產階級文學的指導者。到了「左聯」成立時，中共正式領導了無產階級文學的發展，而中共黨中央的左傾路線也開始干擾「左聯」的文學運作，從此無產階級文學在中共的領導之下，隨其政治功利性質的改變，一層又一層地蒙上了左傾思想的陰影。

從一九二〇年代無產階級文學傳入中國後，左傾思想就存在於當時的文壇中。它是一個抽象的意識形態，卻真實地反映在中國左翼文學的發展上，決定了大陸文學發展的面貌。從一九二〇年代到文革期間，左傾思想的意識形態大部分都處於越趨偏頗的狀態，到了文革結束後才在改革開放的政策之下有所修正。雖然左傾思想始終存在於大陸文學之中，但大陸文學在一九八〇年代左右興起的一股社會改革思潮中，也開始企圖掙脫左傾思想的干擾。一九八八年七月《上海文學》開闢了一個「重寫文學史」專欄，由陳思和、王曉明擔任專欄的主持人，提出「重寫文學史」的一些立論，希望文學史研究能夠擺脫左傾思想的干擾，擺脫政治的束縛，讓文學史研究回歸學術的正軌。專欄中並有其他學者對作家、作品、文學現象進行重評的文章。這個專欄在大陸文壇引起很大的迴響，許多學者紛紛發表文章提出對「重寫文學史」的看法，形成了一個「重寫文學史」運動。對「重寫文學史」的有贊同也有反對的看法，反對的聲音多以政治立場出發，代表著左傾思想的意識形態對「重寫文學史」的批判。按原定計劃「重寫文學史」專欄只

刊行到一九八九年年底，但隨著該年四、五月間大陸政治緊張局勢的升高，政治批判的聲浪也壓過了「重寫文學史」的聲音。

「重寫文學史」運動是大陸文學自一九八〇年代以來反抗左傾思想的意識之總結，更是挑戰左傾思想的一支鮮明旗幟的正式提出。因此，在大陸文學反抗左傾思想的一言堂，朝向多元化發展的過程中，一九八八、一九八九年的「重寫文學史」運動，是一個很重要的轉折點。政治批判的聲浪雖然壓過了「重寫文學史」的聲音，但「重寫文學史」的工作卻掙脫了左傾思想的束縛，進一步向多元化建構文學史理論的方向進行。一九九九年，陳思和主編的《中國當代文學史教程》出版，總結了研究者十年來對「重寫文學史」的集體思考成果，代表著大陸文學進一步的脫離了左傾思想的控制。現今左傾思想即使依然存在，但也只是大陸文學多元化發展的其中一元而已。

左傾思想這一意識形態，貫串著大陸現、當代文學八十年之久的發展，其與大陸文學的發展面貌有十分緊密的關係。左傾思想干擾大陸文學這個議題，以前的學者當有不少的檢討和批評，但都只是結論式的反省。對於大陸文學中左傾思想的發展過程，以及在這個過程中左傾思想對大陸文學造成怎樣的影響，使大陸文學產生怎樣的面貌，則缺乏整體的分析與論述。另外，「重寫文學史」運動不僅是文學史研究的突破，它的重大意義還在於對左傾思想的挑戰，而要突顯出「重寫文學史」的重大意義，就必須了解左傾思想在大陸文學中的發展過程。以往學者對「重寫文學史」運動的討論，未能將它與左傾思想的發展作一整體觀照，因而也無法突顯出它挑戰左傾思想這一重大意義。基於學術界對左傾思想的發展及「重寫文學史」意義的討論不足，本論文有兩個研究重點：一是探討一九二〇年代初至文革這段期間左傾思想在大陸文學中的發展過程，及在這個過程中左傾思想對大陸文學的發展造成怎樣的一個面貌。二是探討「重寫文學史」運動的形成，以及它如何反抗左傾思想對大陸文學的干擾，對左傾思想與大陸文學之間的關係又產生怎樣的影響。本論文期望以這兩個重點的研究，來呈現中國共產黨領導之下的文學系統的特殊發展面貌。

第二節 名詞釋義

由於大陸地區的現、當代文學距今時間太近，對於文學現象的一些用詞仍有歧異，而得出一個指稱與內涵相合的名詞。本論文在此必須先對所使用的幾個名詞作一釋義。

- 1、「大陸文學」：指一九四九年十月以後，中華人民共和國政權所及的大陸地區（不包括後來回歸的香港、澳門兩地）的文學。但本論文的研究對象因涵蓋大陸地區一九四九年之前及以後的文學，為行文方便，「大陸文學」一詞在本文中將用以涵蓋大陸地區的現代、當代文學。
- 2、「左傾思想」：指激進、改革的思想，是「右傾思想」-保守、守舊思想的相對義。後來引伸為具有關門主義、宗派主義、教條主義、機械論的一種意識形態。本論文所指之「左傾思想」即為此引伸義。這種意識形態可以表現在道德、社會、文藝、政治信仰等各方面；它作用在文藝上所呈現出來的現象是：政治干擾文藝，迫使文藝以政治功利為唯一指標，而失去藝術的獨特性。
- 3、「左傾文學」：受左傾思想的意識形態影響，而呈現出以政治功利為唯一指標，喪失藝術獨特性的文學。
- 4、「無產階級文學」：無產階級文學是與無產階級文化相聯繫的一個概念，也是一九二〇年代初發源於蘇聯，後來蔓延到國際文壇的一股思潮。它是追求無產階級專政或由無產階級專政所產生出來的，與無產階級文化相適應的文學。大陸地區的無產階級文學自一九二〇年代到現今，其內涵隨其本身政治功利性的發展與外在政治生態的不同而改變：
 - (1) 因政治功利性不同而改變：
 - 「革命文學」論爭以前 服務於無產階級者。
 - 左聯時期 服務於共產黨。
 - 中共建國至文革期間 服務於毛澤東政權。
 - 新時期開始 服務於社會主義。
 - (2) 因政治生態不同而改變：
 - 中共建國前 非主流文學，只是大陸文學的一支。

中共建國至文革結束 成為大陸文學的主流。

文革結束後 大陸文學趨於多元，無產階級文學不再是唯一的主流文學。

- 5、「左傾文學觀」：「文學觀」是指對文學的一種認識，包括對文學創作、文學理論、文學批評一種認知觀念。「左傾文學觀」則指文學接受左傾思想的意識形態，而表現出來的一種文學觀：認為文學應是「政治第一，藝術第二」，使文學帶有很強的政治功利性。
- 6、「左傾文學史觀」：「文學史觀」指作為文學史研究的指標觀念。「左傾文學史觀」則指文學史研究接受左傾思想的意識形態，而表現出來的一種文學史觀：認為文學史研究中對於文學作品、作家或文學現象的研究應是「政治第一，藝術第二」，使文學史研究帶有很強的政治功利性。

第三節 論述程序

對於第一個重點的研究，本論文以探討左傾文學觀和左傾文學史觀的形成這兩條路線來進行。採取這兩條路線來進行觀察有三個考量點：一是因為「重寫文學史」運動是以提出「去除左傾思想對文學史研究的束縛」這樣的訴求，來反抗左傾思想的，所以本論文有必要對於文學史研究受左傾思想影響而產生的左傾文學史觀作一探討。二是因為中共在建國之前，文學的領導重心是放在文學創作、批評和理論上，尚未將領導重心擴及文學史研究；因此在中共建國前，左傾思想主要是作用於文學創作、批評和理論上，表現出來的是一種左傾文學觀。為了能夠完整地論述大陸文學中左傾思想的發展過程，必須對左傾文學觀作一探討。三是因為文學史觀包涵著文學觀，左傾文學史觀受到左傾文學觀很大的影響，要論述左傾文學史觀的形成，就要先論述左傾文學觀的形成。對於第一個重點的研究主要是在第二章中作討論，而研究的時間範圍是從無產階級文學的傳入中國至文革前這段期間。十年文革期間由於左傾思想泛濫的情況又更為嚴重，文學活動幾乎被迫停止，而且文革期間左傾思想在文學上所進行的政治鬥爭模式已大致定型，只不過是左傾程度加重而已，故對文革期間左傾思想在大陸文學上的發展就不另設專章討論。文革結束之後，大陸文學中左傾思想的發展呈現撥亂反正的情況，本論文第二個重點的研究即是對這種情況進行探討。

對於第二個重點的研究，本論文所研究的時間範圍是從文革結束，至一九九九年陳思和主編的《中國當代文學史教程》出版為止。在第三章中，先探討新時期中共的文藝政策，觀察新的文藝政策對大陸文學中的左傾思想的修正。並且在文學發展的背景環境及其自身的發展中，找到促成「重寫文學史」運動提出的社會改革思潮及文學改革脈絡，探討「重寫文學史」提出之前，大陸文學如何在社會改革思潮的牽動下，對左傾思想發出反抗的聲音。在第四章中則對「重寫文學史」的發起人 - 陳思和、王曉明，在「重寫文學史」專欄中的立論加以分析，探討他們如何表述「重寫文學史」的宗旨 - 扭轉大陸文學中的左傾意識形態。對此，本章採以「重寫」的動機、「重寫」的目的、「重寫」的方標準三條路線來進行研究。第五章則舉在大陸現、當代文學史上具有崇高地位的趙樹理、柳青兩位作家為例，探討受左傾思想影響的文學史「公論」如何以政治標準出發來對他們

作出評論，以及戴光中、宋炳輝發表在「重寫文學史」專欄中的文章，如何對他們作出重評，如何突破左傾的文學史「公論」，對他們提出不同於文學史「公論」的新批評。第六章則是探討「重寫文學史」運動所引起的迴響，第一節觀察「重寫文學史」所遭到的來自於政治的批判聲浪，是如何地以政治觀點來批判「重寫文學史」，以了解左傾思想對於「重寫文學史」所抱持的態度。第二節觀察學術上對於「重寫文學史」挑戰左傾思想這個口號有何反應，以及探討學術界從理論上對「重寫文學史」提出什麼樣的建言。第三節是觀察「重寫文學史」專欄結束後的後續發展，探討「重寫文學史」這個議題後來的思索與實踐。第四節則探討陳思和主編的《中國當代文學史教程》所具有的特點與新史觀，以了解他提出「重寫文學史」的十年之後，如何在挑戰左傾思想過程中，把「重寫文學史」運動的實踐步伐往前推進一步。第七章為結語，為「重寫文學史」對大陸文學中的左傾思想的影響，與「重寫文學史」提出的意義做一總結。

第二節 左傾的文學史觀

一、毛澤東掌控文學史研究的原因

中共建國前，文學中的文學創作是共產黨進行革命時期，當下最迫切需要的武器，因為文學創作內容無關史實、可以任意發揮、大量生產，對於革命所要求的宣傳效果較容易達到；所以中共在建國前尚無心力經營解放區的文學史寫作，文學史寫作亦未如文學創作那樣受到共產黨黨中央的限制。但在中共建國後，共產黨隨即將政治功利性這個轡頭套在文學史寫作上，這是因為文學史在鞏固政權的利益上有比文學創作更重要的地方：

- (1) 文學史是過去文學發展的見證，即使它以文學發展為主，但文學發展亦是當時社會、政治、經濟 等等時代現象的反映；對一個時代的統治者來說，不論是對當代的影響或決定後代對當代的評價，文學史亦有如史官之筆的功效。
- (2) 文學史研究若不符合中共的文藝政策，將會造成一方面是共產黨苦心經營左傾的文學創作，一方面是文學史家在文學史的寫作上撥亂反正，扯共產黨後腿的矛盾情況。

(3) 文學史可以是時代的鏡子，亦可以是時代的修補工具，如果文學家或文學作品有不合中共的文藝政策，可以利用文學史給予反面的評價，或甚至將此文學家或文學作品除名；另外中共亦可以利用文學史來為其左傾的文藝政策合理化。

因為文學史著對共產黨的政治利益有如此重大作用，所以在中共在建國後，文學史研究便受到中共政治壓迫，在中共所領導之文學創作的左傾基礎上開始走向左傾之路。

二、左傾文學史觀在中共建國前所出現的端倪

文學史研究雖然是在中共建國後才產生左傾，但它在一九三〇年代以後，因為有些文學史家受到左傾文學觀，或直接受到蘇聯文學史家的影響，部分文學史著已出現政治論或階級論的文學史觀。雖然這些文學史著的政治立場較中立，還不算是左傾，但是這種政治論、階級論的文學史觀是後來成為左傾文學史觀的主軸，所以一九五〇年代以前的文學史著其實已出現了左傾現象的端倪。下面列舉三部文學史著以作說明：

(1) 王豐園的《中國新文學運動述評》(一九三五年九月北平新新學社出版)即帶有鮮明的階級論色彩，無論是對文藝運動，或是對作家作品、作者都明確地揭示其階級實質，導致王豐園對文學作品的批評最終都只有一個結論：「作家是屬於哪一階級的」。無產階級文學從蘇聯傳入中國，到一九三五年這本文學史出版時，它在中國的發展已有一段時間，王豐園的文學史觀明顯受到無產階級文學強調階級分明的文學觀所影響。¹

(2) 在王豐園的著作出版後不到一年，又有吳文祺的《新文學概要》問世(一九三六年四月上海亞細亞書局出版)，吳文祺這部著作明顯接受蘇聯弗里契的文學史觀。²弗里契雖然追求馬克思的歷史唯物主義，欲以此來對文藝現象作客觀

¹ 最早從俄國傳入中國的無產階級文學，產生於俄國在十月革命以後關於無產階級文化的論爭，並在1923年集結這些論爭所爆發的一次文學論戰，後來經由蔣光慈對十月革命及十月革命與無產階級文化之關係的介紹，才把無產階級文學傳入中國。王豐園在這本文學史中特別注意到俄國的十月革命運動，甚至認為五四新文學運動是受到俄國十月革命的影響，可見他這本文學史著受到當時左翼文藝思潮很大影響。

² 符拉齊米爾·馬克西莫維奇·弗里契(1870-1929)，是蘇聯早期的馬克思主義文藝理論家和文學史家，

的研究，但他最後卻陷入庸俗社會學的泥淖，³走向了偏頗的政治和經濟決定論。由於吳文祺受到弗里契的影響，在《新文學概要》的導言中指出：「文學的變遷，往往和政治經濟的變遷有連帶的關係的。因此，要從政治經濟的變遷中，去探究近代文學的所以變遷之故。」並且簡單地把文字、藝術形式與階級鬥爭直接地聯繫起來。

(3) 抗戰時期所完成的李何林的《近二十年中國文藝思潮論》，亦是受到弗里契機械唯物論之文藝觀的影響，更加盡力於把現代文藝的產生、發展，與現代中國社會的變動及政治鬥爭聯繫起來。其根本指導思想，即文藝的變遷是社會變遷和階級鬥爭的一種表現。

到了一九四〇年代，毛澤東《新民主主義論》的文藝觀，不僅讓文學創作成為政權的幫傭，對文學史觀也造成直接的影響。寫在《新民主主義論》提出後不久，周揚所編的《新文學運動史講義》，即引用毛澤東《新民主主義論》中「新文化是新經濟、新政治的反映，又為它們服務的論述」、「新文學運動是在意識上反映民族鬥爭社會鬥爭的」的觀點，來解釋近代文學和五四文學革命，成為第一部遵從毛澤東文藝理論的文學史著。

《新文學史運動史講義》及一九三〇年代幾本以階級論、政治論來闡釋文學史的文學史著，只是比較偏於以政治取向來研究文學史，政治立場基本上是較公正的，尚不致於淪為某一政權服務。但是在中共建國之後，這種階級論和政治論受到左傾的影響，成為毛澤東的政權工具。中共建國後以唯物史觀為主流的文學史觀，其實就是以階級論和政治論來服務於政治的文學史觀。

三、文學史觀在中共建國後產生左傾的原因

中共建國後文學史研究開始偏向左傾，文學史研究的左傾是因為文學史觀的左傾，而文學史觀的左傾除了政治因素的控制之外，構成文學史觀的內部因素也是促其左傾的重要原因。文學史觀的構成因素有三個：文學觀、史觀、及文學

³ 他之所以會陷入庸俗社會學的泥淖，是他因為忽視意識對存在、精神對物質的巨大能動作用，抹煞了藝術區別於其他意識形態的審美特性。庸俗社會學是蘇聯一九二〇年代的一股主要的文藝思潮，它所使用的觀點和方法就是用社會學取代美學，用社會分析取代藝術分析，在藝術與經濟、階級、意識形態之間尋找等價物與對應物。

史方法論。在探討這三個因素導致文學史觀左傾的原因之前，首先要先對文學史觀與文學史方法論，及文學史觀與文學觀之間的關係作一說明。

文學史觀與文學史方法論，⁴在作為決定文學史家賦予一部文學史著以什麼樣貌的因素上，可以說是一體兩面、互為因果的：

無數事實表明，任何文學史方法論皆為一定的哲學世界觀和文學史觀所決定，而文學史觀的形成又是研究主體自覺或不自覺地運用某種方法系統認識、評價文學史的結果，方法論的差異是造成同一或相近客觀條件下文學史家不同文學史觀的重要原因。所以特定的文學史觀總是以特定的文學史方法論作為存在的基石，方法論的動搖往往導致原有文學史觀的動搖乃至崩潰，方法論的發展常常促使文學史觀的進步，從上述角度看，文學史觀與文學史方法論是統一的，互為存在的依據。⁵

文學史觀與文學史方法論都能指導文學史研究，但仔細分析兩者的不同則「前者對文學史研究的作用較為間接，後者的作用較為直接，帶有很強的操作性。」⁶所以文學史方法論是文學史觀的具體化，亦即觀念底下用以實際操作研究對象的工具。

至於文學觀與文學史觀之間的關係如何呢？文學觀是我們對文學本質理解之後所掌握到的一個文學觀念，對文學本質認識的角度不同，所得到的文學觀念也會不同。而文學史觀則有兩個面向，一是對文學本質的理解，即對一個文學觀的掌握，二是以這個文學觀為依據，將文學作品、作家、事件放在歷史時間上加以分析、串聯。前者是屬於文學史研究的橫向思考，後者則是文學史研究的縱向

⁴ 些處所言之方法論是狹義的方法論，狹義的方法論包含兩個方面：「一是對於研究程序的探討，以尋找正確的程序，防止研究方向與途徑上的偏差；一是描述與論證研究方向的可行性，以辨別何種方法適用於研究，何種方法只是部分適用乃至完全不適用於研究。」廣義的方法論是「不單要探討科學認識的一般過程，獲得信息和科學抽象的方法，而且要研究有效的和正確的改造客觀世界的一系列方法論問題。」（鍾優民 主編：《文學史方法論》，長春，時代文藝出版社，1996，頁1）

⁵ 同上注，頁11 - 12。

⁶ 同注4，頁12。

思考；前者用來充實文學史的筋絡，後者則用來健全文學史的骨架。因此文學史家要建構自己的文學史觀，必須先掌握住一個文學觀，以此對文學做出分析、檢討，再科學的以史的觀念將這些分析、檢討串連起來。而文學史方法論就是整合文學史觀的橫向思考與縱向思考的一種方法。

文學史觀是文學史家進行文學史研究時所持的中心觀念，這個中心觀念的形成受到了文學觀、史觀、和文學史方法論三個因素的影響，因此文學史觀的左傾與這三個因素有著密切的關係。分析大陸文學史觀左傾的原因有三點：一、是因為缺乏科學、系統的文學史方法論。二、是因為文學觀的左傾。三、是因為史學觀念的左傾。

<一> 缺乏科學、系統的文學史方法論

文學史觀與文學史方法論是一體兩面的，有文學史的研究工作就一定呈現著某一種文學史觀，亦即是某一種方法論的實踐；然而某一種方法論的實踐，並不代表一套科學、系統的方法論被自覺地建構出來。中國傳統文學史研究雖然在古代就已有方法論的意識，⁷但是「文學史作為現代學術範疇的系統科學，直到十八世紀方才逐漸成型，在歐洲只有二百多年的歷史，在中國為時更短。」⁸第一本以專著形態出現的文學史著，亦是代表著中國文學史正式成為史學的一個專支，是一九〇四年林傳甲所著的《中國文學史著》，自此之後中國文學史研究才初步具有科學、系統的方法論概念。中國第一本文學史專書出現之後，到了二十世紀的二〇年代初至四〇年代末，是中國文學史研究與著述的一個高潮時期，在短短的三十年中，出版了約三百種的中國文學史專著，這與文學史觀念的更新有著密切的關係：

⁷ 中國文學史研究具有方法論意識的如：班固《漢書·藝文志》中關於賦的來源及其流變的論述，即初步出顯露出一定的文學史意識；鍾嶸的《詩品》對五言詩創作及其變遷作了系統而全面的統結，其論詩人的源流承傳、品第高低、風格特徵，皆給人以方法論的啟迪；劉勰的《文心雕龍》中〈明詩〉以下二十篇對各種文體源流的探尋梳理，更可視為分體文學史的雛形。（以上資料參考鍾優民《文學史方法論》，頁19）這些文學史研究都運用了一定的方法，但都尚未建立一套完整的系統，無法顯示出文學史的全面性來。

⁸ 同注4，頁18。

文學史觀念的更新是促進文學史著述繁榮的內在動力，二 至四 年代中國文學史著述的興盛與文學史觀念的變化密切相關。首先是人們對文學的抒情特點與審美功能有了較明確一致的認識，文學觀念發生了從傳統到現代的轉化。其次是人們對文學史性質的認識也發生了轉變，他們把文學史作為一門科學看待，對其進行理性的觀照，對文學史的規律進行探索。⁹

文學史觀的更新首先是因為文學觀的更新，¹⁰另外，文學史觀的更新還在於人們將文學史作為一門科學看待，對文學史進行理性的觀照及其規律的探索，這指的即是一種科學、系統的文學史方法論的建構。可見中國文學史研究在二十世紀的二 年代至四 年代末，就一直自覺地建構一套科學、系統文學史方法論。

文學史方法論的建構促進了文學史研究的興盛，相對的，文學史研究的興盛也會帶動文學史方法論的更新。從鍾優民下面這一段話，可以了解到文學史方法論在二十世紀初至中共建國初期這段時間的一個發展概況：

實踐證明，文學史研究發展的過程，同時也是研究方法不斷充實、完善的過程。 隨著二十世紀初西方文化思想的引進，使中國傳統的文學觀念和研究方法產生巨大變化，隨著文學史研究的不斷深入，自然包括對既有文學史觀念，思維模式，價值取向，研究方法等諸方面的反思，推動方法的不斷發展，以古典名著《紅樓夢》研究為例，從舊紅學的評點、索引到新紅學的考證，再到小說研究這紅學三派的爭論，再到建國以來「紅學」壇坫的新論迭起、百家爭鳴，可以見出其間方法論的不斷轉換、推進¹¹

大陸的文學史研究雖然在二十世紀初西方文化思想傳入以後，得到一個很大的進步，也自覺地建構科學、系統的方法論，使文學史研究呈現一個百家爭鳴、豐富多元的盛況。可惜到了中共建國，毛澤東對文學的控制擴及到文學史的研究之後，多元的文學史研究被噤聲，文學史方法論的使用也變成只有順應政治需求

⁹ 魏崇新、王同坤 著，《觀念的演進 - 20世紀中國文學史觀》，北京，西苑出版社，2000，頁73。

¹⁰ 這裏所說的文學觀的改變指的是從傳統到現代的轉化，雖然沒有涉及到左傾文學觀對文學史觀的影響，但證明了文學觀的改變對文學史觀的改變有著絕對的關係。

¹¹ 同注4，頁10。

的，假馬克思主義的辯證唯物論和歷史唯物論。

以馬克思主義的辯證唯物論和歷史唯物論作為方法論的唯物史觀，是在蘇聯十月革命後傳入中國的一種史學觀念，一九二一年李大釗率先在北京大學開講馬克思主義的唯物史觀課程，之後這種觀念在社會上的影響逐漸擴大。在中共建國前以唯物史觀中的辯證唯物論和歷史唯物論作為方法論的文學史觀，尚未處於主流地位，到了中共建國之後，隨著馬克思主義的唯物史觀在大陸社會、政治、文化、思想領域主流地位的確立，這種文學史觀也一躍而成為佔主流地位的文學史觀。但是，這種文學史觀並沒有得到馬克思主義的真義：

由於極「左」思潮的影響，造成了對馬克主義的片面理解，甚至是歪曲的運用，加之政治運動對學術的左右，使庸俗社會學的思想和方法在文學史研究領域泛濫起來，文學史研究中的失誤越來越大。¹²

唯物史觀的文學史觀其實只是毛澤東為了政治需求，用來約束文學史研究的一個手段而已，並沒有真正運用辯證唯物論與歷史唯物論來作為文學史研究的一個方法論。中共建國後這種文學史觀應政治需要成為文學史觀的主流，而其它的文學史觀又都受到政治的壓制，這使得大陸的文學史研究自二十世紀初以來，所建構的科學、系統的文學史方法論又都被摒棄不用。文學史方法論是整合文學史觀的橫向思考與縱向思考，用以呈現某一段時間裏之文學史全貌的一種方法；文學史方法論雖然是產生在文學史觀之後，但不同文學史方法論之使用也能改變文學史家原本的文學史觀。因此，一套科學、系統的文學史方法論能夠客觀地整合文學史觀兩個面向的思考，也能引導文學史家的文學史觀具客觀性。大陸的文學史研究在中共建國後，因為缺乏一套科學、系統的文學史方法論，橫向思考與縱向思考的整合沒有一套客觀的依據，文學史家很容易因為文學觀與史觀的偏差而對文學史作出偏頗的論斷。

<二> 左傾文學觀對文學史觀的影響

由本章第一節對左傾文學觀的探討，我們知道左傾文學觀在中共建國前就

¹² 同注9，頁111 - 112。

已形成，而左傾文學觀真正對文學史觀造成影響，則是在中共建國之後。中共建國後，統一以辯證唯物論和歷史唯物論作為文學史的方法論，但事實上這種方法論只是名存而實亡，無法對文學史作科學、理性的研究，致使文學史家直接取用左傾文學史觀作為文學史研究的橫向思考，而使文學史觀偏向左傾。

< 三 > 史學觀念的左傾

中共建國後不久，史學界如同文藝界所不能避免的，在共產黨中央的指揮之下受到一連串的政治鬥爭，本文將略舉幾例以作說明。共產黨中央對史學界最先發起的政治鬥爭是對李士釗《武訓畫傳》的批判，《武訓畫傳》是在一九五五年年底繼電影《武訓傳》公演之後出版的，兩者皆因共產黨中央那份不實的《武訓歷史調查記》而遭到批判。《武訓歷史調查記》是為了配合毛澤東殲滅資產階級思想所訂做的調查，不惜扭曲事實將武訓變成一個資產階級的大惡人，¹³以這種不實的歷史證據來判定電影《武訓傳》和《武訓畫傳》犯了散播資產階級思想的重罪。前面說過對電影《武訓傳》的批判，撇去史實的正確與否，以史學觀念作為文藝創作的批判本是一種誤用，但以不實的史實來對《武訓畫傳》提出批判，則無非是對史學研究的一種屈打成招。這種政治迫害的的屈打成招，不但使李士釗鋸啣入獄，也使史學研究蒙上一層陰影。

一九五四年批判俞平伯《紅樓夢》研究這條導火線，在一九五四年底至一九五五年八月間引爆了大規模對胡適歷史觀、方法論的批判。胡適在史學研究上所持之歷史觀是多元史觀，所謂多元史觀指的是：歷史是在經濟、宗教、政治、思想、道德、教育互相作用之下產生的；胡適認為歷史只能由一些偶然的、不相關的具體事件所組成，並沒有一定的發展規律。胡適非常注重歷史的考證工作，

¹³ 毛澤東為了判定電影《武訓傳》和《武訓畫傳》的罪名，指導《人民日報》編輯部和中央文化部共同組成了武訓歷史調查團。1951年6月，江青率領調查團來到山東，當時調查團找到一個七十多歲的老人李漢邦，他接受調查時張口便說：「武訓可是個好人啊！他一生吃苦耐勞，攢錢為窮孩子辦義學。我見過他」這到這裏就被人制止了。當晚村幹部告訴他：「武訓挨批了，說話的留點神」，第二天他馬上改口說他什麼都不知道。後來武訓定案，武訓成了大地主、大債主、大流氓，武訓在歷史事實上由「行乞興學」成了「放債興學」，由「苦行」成了專門認年輕寡婦作「乾娘」，專做不可告人之事的流氓，「興義學」也變成為了「要使地主階級穩穩當當地子子孫孫都坐人抬轎」。(以上資料參自周朝民、莊輝明、李向平 編著：《中國史學四十年》，南寧，廣西人民出版社，1989，頁241)

所用的方法總的來說就是「科學方法」，亦即在原則上要「尊重事實，尊重証據」，在應用上要「大膽的假設，小心的求証」。然而，這種多元史觀和追求科學的方法論完全得不到共產黨中央的賞識，因為胡適否認歷史有一定的發展規律，便是推翻了中共所設定的「無產階級革命勝利」、「無產階級專政」的歷史發展規律，違背了中共所理解的馬克思主義思想。更重要的是胡適這種「忠於史實」之「主觀」的史學觀，不能將歷史修改成符合毛澤東之政治利益要求的模式，因此毛澤東無法容許胡適的史觀繼續散播下去。另一方面，胡適雖反封建但他卻是一位資產階級者，並且是一位具影響力的學者，在他的影響範圍內自形成一股資產階級的勢力，對毛澤東造成了一定程度的威脅。於是毛澤東一來為了斷絕胡適史學觀的散播，二來欲藉文藝鬥爭消滅以胡適為主的資產階級的勢力，便親自領導史學界對胡適的史學觀發動以文藝鬥爭為名，以政治鬥爭為實的鬥爭運動。

對《武訓畫傳》和胡適史學觀的批判，是毛澤東親自領導、示範的對史學界發動政治鬥爭的一個模式，接下來便由其他人循此模式對史學界展開一波波的鬥爭運動。繼胡適遭到批判之後還有「反右派」鬥爭、高等院校歷史系對其師長的「拔白旗」運動、對尚鉞「修正主義歷史觀」的批判 等等，鬥爭行動一直持續到文革時期。對史學界一連串的鬥爭，使得歷史學觀只能存在階級鬥爭的觀點，並且這種階級鬥爭觀點簡單化、公式化的現象越演越烈，最後所謂的「史」根本就是空有歷史人名，歷史事件的發展、串聯、解釋都是中共高層自己編寫的，而史書或文學史書也成為一本本作為政治用途的劇本。

第三章 「重寫文學史」運動提出的背景環境

大陸文學從無產階級文學背負著左傾原罪傳入中國開始，就一直籠罩在左傾現象之中，但左傾現象不能代表大陸文學的全貌，因為有些無產階級文學的創作，將文學視角伸展到對勞苦大眾的描寫上，的確可以為大陸文學打開一條新的

創作道路，所以我們不能說大陸文學在左傾文學現象的籠罩之中，全數作品皆無藝術價值可言。然而，由於政治的介入，大陸文學以左傾的創作風格為主流卻是它在歷史上無可避免的宿命，亦是歷史上不容否認的事實。文學的左傾現象在文化大革命時期達到高峰，文革結束後文藝總算得到暫時喘息的機會；隨著中共文藝的解禁，文學創作者和文學研究者逐漸取得自由發揮的空間，加上西方文學理論、文學思潮的傳入，更刺激他們對過去大陸文學左傾現象的反省，使他們有了領導大陸文學走出左傾路線的願景。但由於大陸文學的左傾毒素太久、太深，不但是中共的政治領導中心無法放棄其對文藝的控制，連部分的文學創作者和研究者也執迷於大陸文學幾十年來「政治第一」的鐵枷鎖，這就使得文革結束後，文壇即使獲得些許的開放空間，卻依然無法徹底擺脫左傾思想對文學的束縛。

上海學者王曉明、陳思和鑑於大陸文學所得的這種不容易根治的左傾毒素，認為要清除此毒素非一二人之力可為，必需結合眾人之力方可行，所以兩人才在一九八八年七月的《上海文論》開闢了「重寫文學史」的專欄，進而形成一個「重寫文學史」運動，號召有心人一起為大陸文學走出新路線而努力。如果「重寫文學史」運動是一顆炸彈的引爆，那麼無產階級文學傳入中國至文革期間，文學左傾毒素的累積就是這顆炸彈火藥的填充期；文革結束後至「重寫文學史」運動開始這段期間，大陸文壇的變化是這顆炸彈的導火線；而「重寫文學史」的提出，即是這顆炸彈的引爆點。這顆炸彈的引爆給大陸文壇帶來很大的回應。我們由本論文第二章對文學觀、文學史觀左傾因素及左傾現象的探討，可以知道「重寫文學史」運動所要挑戰的左傾毒素是如何傳入中國、如何在這塊土地生根、發展、壯大，亦即知道這顆炸彈的火藥是如何填充的。接下來本章將對這顆炸彈的導火線作一論述，由文革結束後至「重寫文學史」提出這段期間裏，大陸文藝政策、社會思潮及文藝本身的發展，來了解「重寫文學史」論題提出時的背景環境。

第一節 文革結束與鄧小平時代的來臨

十年文革給中國帶來莫大的苦難，四人幫之所以會垮台，一方面是人民長期面對國家動盪不安的政治鬥爭，其忍受度已達到臨界點；二來是因為共產黨內部政權角逐的態勢轉變，與四人幫抗衡的鄧小平已經嶄露頭角。¹⁴當上位者的政

¹⁴ 1975年7月，毛澤東嚴厲批評了江青，停止其在中央的工作，周恩來養病期間，中央的工

權中央有策動改革的領導人出現，在下位者中又有廣大人民的亟思改革，兩相配合之下所產生的力量絕非四人幫所能抵擋的。不過因為四人幫有毛澤東在背後支撐著，¹⁵所以他們也不是一夕之間垮台的；一九七六年四月首次在天安門對四人幫展開了示威運動，¹⁶但天安門事件被定位為「反革命事件」，鄧小平因此被中共撤銷黨內外的一切職務，¹⁷參加這次運動的廣大人民亦遭到血腥鎮壓。這次事件直到中共第十一屆三中全會召開前夕，一九七八年十一月十五日中共北京市委鄭重宣布：「天安門事件完全是革命行動」，這次事件才獲得平反。一九七六年九月毛澤東去世，次月，華國鋒逮捕了四人幫，一九七七年八月中共又召開十一全大會，正式宣布文革結束，並展開批判四人幫的運動，大陸文化大革命的十年浩劫才終告結束。

鄧小平在第一波對四人幫的鬥爭行動中居於領導地位，卻也因此失去他在共產黨中央的地位，因為他觸犯的不僅是四人幫，還有幕後的指使者 - 毛澤東；華國鋒後來能夠順利逮捕四人幫，是因為那時毛澤東已經去世，他很巧妙地將文

作由鄧小平主持，使得鄧小平有機會對四人幫展開鬥爭。姚文元談到後來 1976 年的天安門事件，曾說：「鄧小平就是這次反革命事件的總後台」，而且天安門事件所創作的詩歌對鄧小平的整頓措施多有擁護之意，因此鄧小平在這次事件中儼然是民眾的領導者。

¹⁵ 四人幫的崛起，其實是毛澤東為了個人的政治利益所安排的四顆棋子，周玉山言：「1963 年間，毛澤東對當時大陸的文化產品已感不悅，認為文藝領導機構和文藝工作者，事實上都轉向資本主義和修正主義，致使社會改造收效甚微。1964 年 6 月，毛澤東按捺不住，直斥彼等不執行政策，跌到修正主義的邊緣。周揚由此感到警惕，便進行一次整風，批判了密友邵荃麟、夏衍和田漢，茅盾也受累而遭處分，但其本人終於難逃劫數。」（周玉山 著：《大陸文藝論衡》，台北，東大圖書公司，1990，頁 34 - 35）

由於毛澤東對於當時文學現狀的不滿，即使是一直支持無產階級文學、可算是共產黨內部文藝界大老的周揚，犧牲了自己的好友，也無法滿足毛澤東想要徹底清除文藝界異己思想的欲望，於是讓四人幫有機會篡起，成了毛澤東的新幫手。四人幫的政治野心後來完全顯露無遺，毛澤東對他們的野心不能說不明瞭，只是毛澤東是文革幕後的最高領導者，承認四人幫的錯誤等於是承認他自己的錯誤，這就是他在此事件中袒護四人幫的主因了。

¹⁶ 1976 年 1 月 8 日周恩來去世，四人幫極力壓制和阻撓人民悼念周恩來的活動，同年 3 月 25 日在《文匯報》報導批林批孔的文章〈走資派還在走，我們就要同他鬥〉中，又提出「黨內那個走資派要把被打倒的至今不肯悔改的走資派扶上台」，散布周恩來為走資派的言論，人民對四人幫的行為起了極大的反感，於是全國開始展開悼念周恩來的行動。清明節（四月五日）前夕，在天安門廣場舉行的悼念行動達到高潮，有數百萬人次聚集在此，他們當場創作詩詞，並且譜曲帶領群眾歌唱，悼念行動很快形成了聲討四人幫的抗議示威運動。

¹⁷ 在〈共產黨中央委員會關於建國以來黨的若干歷史問題的決議〉這份文件中有一段文字指出：「中央政治局和毛澤東同志對天安門事件的性質作出了錯誤的判斷，並且錯誤地撤銷了鄧小平同志的黨內外一切職務。」可知毛澤東在天安事件中乃是在後台為四人幫做支撐的工作。

革的錯誤全部歸之於四人幫，讓毛澤東神聖的地位不受文革失敗、及四人幫下台的影響。可見毛澤東即使去世之後，他在大陸人民心中的地位還是很崇高的；華國鋒如此做一來可以抒解人民對文革及四人幫的憎恨，二來又可以不受毛澤東影響力的阻撓。但華國鋒顧及毛澤東完美形象也自有它的缺點，華國鋒的治國綱領是「兩個凡是」，即：「凡是毛主席做出的決策，我們都堅決維護，凡是毛主席的指示，我們都始終不渝地遵循。」¹⁸「兩個凡是」就如同一條嚴格的禁令，緊緊地框住文壇的運作，文壇因為這條禁令，對四人幫的批判存有顧慮。於是作為四人幫極左文藝路線的理論綱領的《部隊文藝工作座談會紀要》，以及他們推行法西斯文化專制主義的重要理論支柱的「全面專政」論，在相當長一段時間裏都未被觸動。以致於文壇出現了這樣一種混亂狀況：在推翻「文藝黑線專政」論之後，又冒出一個「文藝黑線」論 - 認為文藝界雖沒有「黑線專政」，但「文藝黑線」還是有的。如此一來，四人幫的垮台、文革時期錯誤文藝路線的糾舉，都只做到表面，一切有關於毛澤東時期所定下的文藝路線幾乎無法撼動。

一九七七年，鄧小平逐漸從華國鋒手中將政權轉移過來，並且在一九七八年下半年提出「實踐是檢驗真理的唯一標準」。這句話指的是一切理論是否能成立都應視其效果來加以檢定，這個命題是毛澤東自己提出來的，他在《實踐論》一書中所堅持的就是這一點。既然毛澤東曾經提出這個說法，那麼包括毛澤東說過的話在內也應該受實踐的檢驗，來證明其是否成為真理。鄧小平在此用的是「以子之矛攻子之盾」的方法，不但輕易化解「兩個凡是」的束縛，而且可以打著遵從毛澤東之名來進行改革之實。唐翼明對當時的情勢曾作如此的說明：

一九七八年下半年在全國理論界和知識界所進行的「實踐是檢驗真理的唯一標準」是鄧小平與華國鋒在意識形態上的一次正面交鋒，是鄧小平路線開始壓倒華國鋒路線 - 沒有毛澤東的毛澤東路線 - 的重要轉捩點。這場討論在尚視毛的一切講話為「最高指示」的年代，無疑是一種思想的解放，因而對文學理論與批評的發展也有很大的推動作用。¹⁹

¹⁸ 見 1977 年 2 月 7 日《人民日報》、《紅旗》雜誌、《解放軍報》社論：〈學好文件抓住綱〉。

¹⁹ 唐翼明：《大陸新時期文學（1977 - 1989：理論與批評》，台北，東大圖書公司，1995，頁 12。

鄧、華兩人的政權爭奪，代表著改革與保守兩派勢力的較勁，這雖然是政權的爭奪，但因為大陸文學的發展控制在掌權者的手中，所以在政治鬥爭中不論那一派得勢，對於文學都有切身的影響。到了一九七八年十二月的十一屆三中全會召開後，華國鋒漸被架空，中共進入了鄧小平的時代，文藝界被毛澤東的文藝理論所套上的緊箍咒，在鄧小平的文藝路線下似乎獲得了解套的企機。

第二節 鄧小平的文藝政策

一九七八年十二月中共所召開的十一屆三中全會上，第一次公開承認文革的錯誤，並且提出「解放思想，實事求是」的指導方針，這可說是中共對文藝解禁的第一步。這次對文藝的解禁出現了兩種極端，一種是保守的極左勢力對改革的阻撓，一種則是超出共黨中央所能忍受的撥亂反正、或資產階級色彩的文章，

兩者皆造成共黨中央的大患。於是中共在一九七九年十月三十日，又召開了第四次全國文代會，鄧小平在大會上所發表的《祝詞》代表著共黨中央的文藝改革開放政策，主要的重點有二：一是提出「百花齊放，百家爭鳴」的「雙百方針」；二是提出不抓辮子、不扣帽子、不打棍子的「三不主義」。聲嘶力竭地叫喊著開放文藝自由討論、提倡藝術民主的改革宣言。但另一方面又擺出毛澤東時代以來的文藝宰制者的臉孔，以不容人民說一聲「不」字的姿態叫囂文藝必須遵守中共黨中央的指導、遵守四項基本原則。鄧小平的《祝詞》明顯出現前後不一的矛盾，這其中暗含著他在政治上面臨大陸在封閉幾十年後，必須迎頭趕上世界潮流的現實景況，在政策的施行上出現了對毛澤東路線之修正與維持的困難考量：大陸的改革政策與修正毛澤東路線之間，是直接關聯、互相對應的；但改革的尺度又需要靠毛澤東路線這塊神聖盾牌來維持。這種情況反映到文藝政策上，便形成了文藝改革在開放尺度上拿捏的困難。

鄧小平提出「實踐是檢驗真理的唯一標準」，似乎是為了打破了「兩個凡是」對「毛澤東無誤論」的迷思。但當毛澤東在過去歷史上的實踐，被檢驗出錯誤時，鄧小平卻又提出「毛澤東功績第一，錯誤第二」，毛澤東功績的光環可以掩蓋他任何的錯誤，如此反而更加確立了「毛澤東至上論」。鄧小平不同於華國鋒的固守毛澤東路線，他有改革的企圖，最明顯的就是他提出四個現代化政策，²⁰準備從社會改革開始著手；於是鄧小平的文藝路線便在「毛澤東至上論」的原則下，配合社會改革，提出對毛澤東的文藝思想「一要堅持，二要發展」的運作模式。所謂「堅持」即堅持文藝服從於政治，所謂發展即用文藝來提昇政治功利所需的社會效益。

一九四〇年代初，毛澤東於《在延安文藝座談會上的講話》中，明確地提出了「文藝是從屬於政治」，後來又引申為「文藝是政治鬥爭的工具」。鄧小平在第四次文代會上指出「不繼續提文藝從屬於政治這樣的口號」；一九八〇年一月二十六日的《人民日報》又發表一篇以鄧小平的文藝與政治關係為指導原則，題為《文藝為人民服務，為社會主義服務》的社論。指出「文藝為政治服務」在理論上和實踐上有缺陷，並且提出「文藝為人民服務，為社會主義服務」的口號。關於這個口號的說明，胡喬木在一九八二年六月召開中國文聯第四屆二次全委會

²⁰ 四個現代化是指農業、工業、國防和科學技術的現代化。

上作了進一步的闡釋。他認為這個新口號比為政治服務廣闊得多，又說政治不能不為經濟、文化教育、包括文藝等一切人民所需要的東西服務。²¹如此，文藝在新口號之下即是為一種「為經濟、文化教育、文藝等一切人民所需要的東西服務的政治」服務的。如果政治服務於人民的自由意願，則文藝服務於政治亦可說是服務於人民，但是此處所謂人民的需要、人民的意願其實是中共所設定的版本，而非以民心之所需作為根本出發點，以下可舉二例以作說明：一、四人幫下台後，中共為轉移民憤，曾在大陸各地設立民主牆，並鼓勵寫作追述文革罪惡的傷痕文學，結果此類文字暴露了共產制度的缺點，中共不以此民意作為反省之借鏡，反而自毀承諾加以阻擋。二、一九八一年四月，《解放軍報》公開批判白樺的劇本《苦戀》，七月十七日，鄧小平說：「(太陽和人)，就是根據劇本《苦戀》拍攝的電影，我看了一下。無論作者的動機如何，看過以後，只能使人得出這樣的印象：共產黨不好，社會主義制度不好。這樣醜化社會主義制度，作者的黨性到那裏去了呢？」鄧小平這番言論和毛澤東的「效果重於動機」論一樣，不管《苦戀》的動機如何，只要效果被判定不符合中共的要求，作品就沒有任何的價值可言。白樺最後因此被迫自我批評，並且公開向中共認錯。

由上可知，鄧小平提出「文藝為人民服務，為社會主義服務」，文藝還是只能遵照共黨中央所規範的模式來創作，一旦越離這個模式，文藝就成為一種對人民、對社會主義的毒害了。鄧小平要文藝如何為人民、為社會主義服務呢？他說：「思想文化教育衛生部門，都要以社會效益為一切活動的唯一準則，它們所屬的企業也要以社會效益為最高標準。」²²又說：「對實現四個現代化是有利還是有害，應當成為衡量一切工作的最根本的是非標準」，「文藝工作者要始終不渝地面向廣大群眾，在藝術上精益求精，力戒粗製濫造，認真嚴肅地考慮自己作品的社會效果，力求把最好的精神糧食貢獻給人民。」顯然鄧小平始終是把社會效益放在首位加以考慮。四個現代化是共黨中央的政策，文藝只能為四個現代化服務，不能超出這個框框，不能擅自發出自己的聲音；而且還必須遵照中共所需要的模式，只准歌頌不准批評。這種文藝政策與提倡「文藝為政治服務」的文藝政策是沒有差別的，提出「為人民服務、為社會主義服務」依然只是「為政治服務」的一種障眼法。

²¹ 參見包忠文 著：《當代中國文藝理論史》，南京，江蘇教育出版社，1998，頁17。

²² 《鄧小平文選》，北京，人民出版社，第3卷，頁145。



鄧小平提出四個現代化的社會改革，要改革就要除舊，除共產制度之舊。改革與除舊的實行需要借用文藝的力量，但文藝上除舊太過、踩到中共的痛處，就會觸犯中共，這時中共就要再來一波文藝整肅運動。²³然而整肅太過，中共又怕造成後遺症 - 影響外資的吸收、不利於建設，鄧小平的文藝政策於是出現收放兩難的窘境。周玉山曾以毛澤東的「陽謀」來說明鄧小平文藝路線的矛盾狀況：

一九八四年八月中旬出版的《紅旗雜誌》就強調，文藝評論時的澆花與鋤草缺一不可，因為鮮花與雜草間的矛盾鬥爭，是此消彼長的。該雜誌聲稱要做到毛澤東三不主義 - 不抓辮子、不扣帽子、不打棍子；其實這與雙百政策 - 百家爭鳴、百花齊放，都是毛澤東的「陽謀」，劣跡彰彰在世人耳目，中共現又引為號召，不啻喚醒大陸作家對毛澤東猶新的記憶，實難謂為高明。²⁴

毛澤東提出雙百方針的時代，共產主義剛實行不久，資本主義的階級勢力實為一大威脅，他為了鞏固共產主義的穩定及自己在黨內的地位，勢必要揪出資產主義的思想；鄧小平的政策已走向改革，表面上是堅守社會主義，骨子裏對資產主義的態度是又愛又怕，非如毛澤東對資產主義的一概杜絕。因此鄧小平借用文藝來引導社會改革，對文藝開放的態度有一定的真心程度，並非和毛澤東的「陽謀」同出一轍，只是共產制度的缺失積習已久，他不能放手讓文藝將共產制度的缺失一一暴露出來；因為改革馬力一旦全開，將有如狂濤駭浪般地淹沒整個共產體制，這絕不是共黨中央所喜聞樂見的事。所以鄧小平的文藝路線總的來說是在「收」之間允許創新，在「放」之間又加以管制。

²³ 例如中共在 1983 年又對文藝界發動了整風運動。該年十月鄧小平在十二屆二中全會上提出思想和文化戰線清除精神污染的問題，聲稱近年來造成污染的主因有二：一為封建主義殘餘的影響，二為資本主義思想的侵蝕。清污運動中，文藝官員紛紛加入批判和自我批判的行列，白樺的〈吳王金戈越王劍〉、徐敬亞的〈崛起的詩群 - 評我國詩歌的現代化傾向〉等皆遭批判。

第三節 大陸改革後的社會思潮

西方現代主義文藝思想是大陸改革開放後傳入的一股很重要的文藝思潮。其實西方現代主義的文藝思想在中國由來已久，²⁵它在一九二〇年代就已傳入，

²⁴ 同注 2，頁 43。

²⁵ 西方現代主義思潮約在五四前後傳入中國，凡屬於現代主義的象徵主義、表現主義、心理分析、意象主義、未來主義和意識流文學思潮，都對魯迅、郭沫若、茅盾產生很大的影響。一九四

但隨著一九四九年中共掌握政權，西方現代主義文藝思想也就漸漸地式微，甚至於消失了。中共發展左翼文學以來的革命現實主義文學，一直是視西方現代主義文學為洪水猛獸的。因此當西方現代主義思想再度傳入大陸時，有一個是否接受、如何接受的立即性問題，於是西方現代主義思想也就特別地受到關注。後來因為文學的需要以及社會發展的因素，西方現代主義文藝思想不只是被討論是否接受、如何接受，它實際地對大陸的文學發展和社會思想形態產生了很大的影響。

西方現代主義文藝思想對新時期的文藝運動產生相當廣泛的效應。²⁶除此之外，它也在很大的程度上呼應和加強了大陸新時期社會的思想形態的一個轉變，因此「西方現代主義，不僅僅是個文藝思潮，同時也是一個社會思潮。」²⁷這點我們先從西方現代主義思想如何成為西方社會思潮的一個指標性來作觀察。大陸學者一般都以階級論的角度來解釋西方現代主義文藝思想的產生，認為西方現代主義文藝思想基本上是對西方資本主義社會不滿而興起的，因此它不僅是一種文藝思想的指向，也是一種社會思潮的指向。袁可嘉在〈我所認識的西方現代派文學〉一文中指出：

總的說來，現代派反映了現代西方社會動蕩變化中的危機和矛盾，特別深刻地揭示了人類所賴以生存的四種基本關係 - 人與社會、人與人、人與自然（包括大自然、人性的物質世界）、人與自我 - 方面的畸形脫節，以及由之產生的精神創傷和變態心理，虛無主義的思想和悲觀絕望的情緒。這四種基本關係是在資本主義關係的強大壓力下被扭曲的。我以為，現代派文學具有的不可低估的社會意義和認識價值主要也正在於此。²⁸

九年中共建國之後，左傾的文學政策使得現代主義文學在中國漸漸趨於沒落，甚至消失，直到文革結束後才又再度傳入中國。

²⁶ 「（西方現代主義文藝思想）在新時期的文藝運動中產生了相當廣泛的轟動效應。舉例來說，根據很不完備的統計，從 1978 - 1982 年的五年間，在全國各種報刊上發表的介紹和討論西方現代派文學問題的文章，就將近四百篇，其中除少數是翻譯外國文論家的文章外，大多數均是我國作家、詩人、文藝理論家所作。在這以後十年裏，不僅西方現代派的理論著作，而且西方現代派的重要作品，從詩歌、戲劇、小說到音樂、繪畫和電影等等，更是大量出現在坊間和書肆。」（程代熙 主編：《新時期文藝新潮評析》，開封，河南大學出版社，1997，頁9）

²⁷ 同上注，頁11。

²⁸ 袁可嘉：〈我所認識的西方現代派文學〉，《西方現代派文學問題論爭集》，北京，1984，頁253。

袁可嘉認為現代派文學作家大多是中小資產階級的知識分子，處於低下的被剝削的經濟地位，政治上既沒有權力也極少有影響力。因此現代派文學就成為他們以消極方式表達對資產主義社會不滿的喉舌，如此，以現代派文學與其它現代派文藝所反映出來的西方現代文藝思想也因此帶有一種社會思潮的指標。雖然袁可嘉以階級論的角度來解釋西方現代主義思想的產生不一定貼切，然而由他這段話中可知西方現代主義思想的產生，與人們對實行資產主義的西方社會的不滿有很大的關聯。從社會思潮的角度來看，西方現代主義思潮的核心內容，亦即它的精神實質，可用「抵制」、「排斥」或者「反對」一詞來概括。而抵制、排斥、反對的對象也就是西方當時在社會上佔著統治地位的權威理論和受這種權威理論指導的社會實踐（包括社會實踐和道德規範）。

西方現代主義文藝思想在西方社會所呈現的是這樣的一種社會思潮，那麼當它再度傳入大陸時，是否也呈現了大陸新時期的某一種社會思潮呢？這必須從西方現代主義在大陸興起的原因來作觀察。總結西方現代主義在大陸興起的原因大略有以下三點：

- (1) 隨著中共第十一屆三中全會改革的呼聲，大陸在百廢待興景況中，迫切希望加速實現國家的現代化，以盡快追上歐美的開發國家，這時西方文化便成了大陸學習的參照系。西方現代主義文藝思想便是隨著這股改革開放大潮的興起，再度被引入中國。大陸新時期的社會要求現代化、實行現代化，因此有人以此認為現代派文學是社會朝現代化發展之下所必然會產生的。徐遲在〈現代化與現代派〉一文中便說：「我們將實現社會主義的四個現代化，並且到時候將出現我們需要現代派思想感情的文學藝術。」²⁹徐敬亞在〈崛起的詩群 - 評我國詩歌的現代傾向〉一文中也說：「中國社會整體上的變革，幾億人走向現代化的腳步，決定了中國必然產生與之適應的現代主義文學。」³⁰不論大陸社會的現代化與現代派文學之間是否有一定的因果關係，但由於一種對大陸現代化的期待在現代派文學上的投射，使得西方現代文藝思潮在大陸改革後的一九八〇年代社會有了一個安身之處。

²⁹ 徐遲：〈現代化與現代派〉，《西方現代派文學問題論爭集》，北京，1984，頁399。

³⁰ 徐敬亞：〈崛起的詩群 - 評我國詩歌的現代傾向〉，《西方現代派文學問題論爭集》，北京，1984，頁605。

(2) 大陸文學在左傾思想的籠罩之下，其文學語言也發生了偏差：「從五十年代到七十年代，大量流行的文學語言是敘述性的，並且摻雜著政治與宣傳成分的解說性和說理性很濃，而不少語言離生活本相甚遠，因故意拔高而『假、大、空』。多年以來『黨八股』及至『幫八股』危害所及，母語在相當多的文學作品中承受著失真的痛苦。」³¹而當大陸社會改革開放的同時，人民的信仰、觀念、情感和生活方式也發生了深刻的變革，人們對世界、人生、藝術和美有了許多新的認識和體驗，這種新的認識和體驗更加無法用以往制式化的文學語言來表達。於是，一批作家為了反抗原本文學語言中的偏差現象，以及為了尋找新的表達方式，來概括他們在新社會裏新體驗、新思想，西方現代派文學中的語言模式也就成了他們借鑑的對象了。

(3) 西方現代派文學中，作家將個人對於社會現實的不滿充分地表現在文學創作或批評理論上的這種精神特質，與新時期初期大陸社會上，尤其是在文藝領域中那種普遍存在的對現實不滿、欲求改革的心理十分投合。例如新時期初期的「傷痕文學」、「反思文學」、「改革文學」都表現了對過去不滿、想要改革的心理。可知西方現代派文學中反抗現實的精神特質，正好提供了新時期初期作家一個學習的對象。

由現代派文學興起的這三點因素，我們可以得出一個結論，現代派文學在大陸的興起與文革結束後人民對現狀的不滿以及希望改革的心理有著很密切的關係。雖然徐遲言：「可以肯定的是在我國沒有實現現代化建設之時，我們不可能有現代派的文藝」³²，但那種認為現代派文藝會隨著大陸社會現代化而出現的觀念，其實已充分顯示出人民對以往舊社會的不滿，希冀社會改革、邁向現代化的心理。如此，大陸的現代派文學是為因應社會改革需要而產生，而它所形成的思潮也因此體現著當時的社會需要。於是，大陸的西方現代主義文藝思潮不僅是一種文藝思潮，也是一種社會思潮。

西方現代主義文藝思潮雖然在西方及大陸同樣都是一種社會思潮的指標，但是西方現代主義文藝思潮傳入大陸後，已因應大陸社會的需求而作了改變。西方現代主義文藝思潮在西方社會作為一種社會思潮，所呈現的義意是對資產階級社

³¹ 朱寨、張炯 主編：《當代文學新潮》，北京，人民出版社，1997，頁225 - 226。

³² 同注15。

會的反抗；而西方現代主義文藝思潮在大陸作為一種社會思潮的指標，則是對資產階級社會物質成就的一種嚮往。³³且更為重要的是大陸社會中原有的改革心理，得與資產階級社會中現代派文藝勇於反抗、勇於表現自我的精神特質作一結合，成為反抗大陸舊社會的一種表現。西方現代主義文藝思潮所代表的大陸新時期初期的這種社會思潮，後來又得到進一步的發展，成為一種對新時期政治社會不滿的反抗，而這也就是大陸官方人士所批判的資產階級自由化思潮。他們認為資產階級自由化思潮首先從思想、文化領域，即從所謂的文藝「創作自由」，擴展到所謂的「演出自由」、「學術自由」，進而更擴展到政治領域中的「言論自由」、「出版自由」、「新聞自由」，是對中共統治下的政治、社會路線的反抗，尤其是對中共四項基本原則的反抗。

資產階級自由化思潮與新時期以西方現代主義文藝思想為精神支柱所產生的一批新潮文藝作品之間，有著極其密切的關係。³⁴中共官方的代表人士認為文藝新潮雖然不觸及四項基本原則，但它與資產階級自由化思潮是互相呼應的：「在一般情況下，文藝新潮與自由化思潮總是相互呼應，推波助瀾；而在合適的政治氣候下，它們就往往混攪在一起。這時，在文藝領域就會出現資產階級自由化思潮恣意施虐、大肆泛濫的危險狀態。」³⁵中共官方是由政治觀點出發，以政治上的反動者來看待文藝新潮與資產階級自由化思潮之間的聯繫。我們若撇開政治上的反動者這個角度，文藝新潮與資產階級自由化思潮之間的聯繫應是一種的內部精神的聯繫 - 亦即勇於表達自己對現狀的不滿、追求改革的精神。³⁶這顯示了西方現代主義文藝思想的傳入，同時成為了文藝創作、文藝理論和社會改革思潮的指導。

³³ 徐遲對現代派文藝是肯定的。他認為物質文明將推動精神文明前進，資產階級的現代化的物質建設正為新世界創造它物質條件，這種物質條件也必然會為新世界創造它的精神條件；因此，西方現代派文藝將創作出有利於人類進步的信心百倍的理想主義的作品，描繪出未來的新世界的新姿。同樣的他也是如此地期許大陸社會走向現代化，期許現代派文藝為大陸將來的新世界描繪出新姿，

³⁴ 新時期的文藝新潮是新時期文藝運動的一個支流，它首先見於文學領域，但很快地侵入美術、戲劇、音樂、電影電視。就文學本身來看，它遍及詩歌、小說、散文、文學批評和文學理論。如朦朧詩、文化尋根小說、意識流小說等

³⁵ 同注 1 2，頁 1 6。

³⁶ 文藝新潮在文學上對於「表現自我」、「創作自由」、「文學的主體性」、「文學的多元性」等特質的追求，即與資產階級自由化思潮勇於反抗現實、追求改革的精神是相同的。

資產階級自由化思潮最早是由鄧小平在一九八一年提出的。³⁷白樺的《苦戀》之所以受到批判，即是因為它被認定是這個思潮底下的產品。一九八六年下半年至一九八九年春夏之交，被視為資產階級自由化思潮大泛濫的三年，大陸官方人士將資產階級自由化思潮視為一種「反逆」的思想、行為。³⁸「重寫文學史」運動亦被視為資產階級自由化思潮的產物之一而受到政治的批判。「重寫文學史」是一個學術改革運動，粗暴地以政治上的觀點將它劃為資產階級自由化思潮底下政治反動事件，是沿襲了毛澤東時代以政治鬥爭來壓制文藝發展的手段。在這裏要特別說明的是，「重寫文學史」雖然不是政治的反動事件，但它提出去除政治對文學史研究的干擾，要求文學史研究回歸學術軌道、走向多元化的主張，與其它的資產階級自由化思潮事件所呈現的不滿於現實的改革心理是相同的。

大陸改革開放後，西方現代主義文藝思想能較為順利地被接受，一方面是因為大陸修正了社會上的極左思想，以往那種打壓現代派文學的態度有了轉變；另外就是西方現代主義的精神特質剛好符合了大陸改革開放後的文藝與社會的需要。總之，西方現代主義文藝思想能在大陸興起，是因為大陸社會的改革所致，它體現了新時期初期社會企望改革的思潮。而它的精神特質後來又反過來影響著大陸社會的改革思潮，這種改革思潮也就是中共官方所聲稱的資產階級自由化思潮。中共官方將資產階級自由化思潮視為政治上的反動思潮，將具有改革思想的學者、文藝作品、文學運動等都推到無產階級的對立面，這就使得一些改革思想無法被客觀地對待，而受到政治的扭曲。「重寫文學史」反對政治干擾文學史研究的反抗精神，以及改革文學史研究的改革精神，這兩種精神與西方現代主義文

³⁷ 鄧小平在1981年7月17日，對中央宣傳部門的領導人的講話中，首先批評了由《苦戀》為劇本所拍攝的電影，接著又說：「我剛才提出的需要進行批評的作品、觀點，只是一些例子，還有一些其他類似的文章，理論界也有某些資產階級自由化的傾向，不一一列舉了。」（《鄧小平文選》，北京，人民出版社，1989，第2卷）

³⁸ 中共官方在這三年中所認定的資產階級自由化思潮的事件，下舉幾例：方勵之、王若望、劉賓雁等人在四處做報告，鼓吹西化以救中國，中共官方認為他們的行為醜化和攻擊了社會主義、馬克思主義和毛澤東思想；1986年底大陸28個大中城市發生了學潮；1986年學運剛平息時，《人民文學》雜誌新上任主編劉心武，在他主編的第一期的《人民文學》中，有馬建的短篇小說《亮出你的舌苔或空空蕩蕩》以及中篇小說《歡樂》、長詩《獨身女人的臥室》和短篇《諧振》，被認為都是有嚴重錯誤政治傾向的作品。直到1989年的天安門的學運事件發生，這中間還有很多事件被認定政治上的反動，這些被認定是政治上的反動事件通稱為資產階級自由化思潮底下的產物。

藝思想傳入大陸後，所帶領的社會思潮的精神是相一致的，「重寫文學史」就是在這樣的社會思潮下產生的。

第四節 促成「重寫文學史」運動的一股「重寫」潛流

「重寫文學史」運動既然是在改革的社會思潮底下提出的，而這股改革思潮又是在文革結束後就已經慢慢形成，因此「重寫文學史」運動也不會是在突然之間就被提出來的。「重寫文學史」運動主要的訴求是「重寫」「文學史」，但它在大陸現、當代文學史上的重大意義，還在於它代表了文藝上對左傾思想的挑戰。因此「重寫」二字不只是「文學史」的重寫，它代表著文藝上對於「擺脫左傾思想」的追尋過程，這種追尋的意識在一九七〇年代末、一九八〇年代初就已經開始出現了。我們從一些反映了社會改革思潮所提出的言論、或已形成的一些議題的討論，可以看出文藝上挑戰左傾思想的一條脈絡，這條脈絡就是促成「重寫文學史」運動提出的一股「重寫」的潛流。

文藝上對左傾思想的反抗，最早提出了對「文藝與政治」兩者關係的思考。中共把文藝當作政治工具的結果，在四人幫下台後人們也開始反省這個錯誤，了解了「文藝為政治服務」這個口號在理論上與實踐上對文藝所造成損害，於是文藝與政治的關係在新時期開始時即引起廣大的討論。這次的討論是從一九七九年四月號的《上海文論》發表該刊評論員文章〈為文藝正名〉，對「文藝是階級鬥爭的工具」一說提出異議後引起的。一九七九年十月的第四次文代會，鄧小平提出「不繼續提文藝從屬於政治這樣的口號」；到了一九八〇年《人民日報》的社論又將「文藝為政治服務」修改為「文藝為人民服務，為社會主義服務」，代表中共中央提出一帖換湯不換藥的文藝政策，表示中共中央對大陸幾十年來「文藝為政治服務」的錯誤政策的「悔改」，與對這次關於文藝與政治關係的討論風潮的回應。雖然中共對「文藝為政治服務」的政策並沒有實質的改變，但這已顯示了大陸對文藝的定位已有不同聲音的出現，人們不再毫無聲音地屈服於「文藝為政治服務」的一言堂之下。

而在一九八〇年代初，也有人開始對現代文學史的一些相關問題提出他們的看法。例如以往文學史所存在的「複寫」的問題，唐弢等人對於文學史互相抄襲、陳陳相因的做法就表示了不贊同的意見。唐弢言：

魯迅在給許廣平的信裏曾說，如果他寫文學史，可以講出一些別人沒有講過的東西來。這一點也很重要。我以為文學史應該多種多樣。現在的幾本文學史大同小異，連章節安排差不多都一樣。如果要我個人寫文學史，我

就不同意現在這種寫法。³⁹

吳福輝也說：

這一批文學史（文革以後出版的文學史）究竟都是在舊作的基礎上增刪而成的，加上當時的歷史環境與今日有所不同，所以，便處處露出修補的痕跡和新舊交替的徵象。⁴⁰

除了「複寫」的問題之外，還有文學史寫作與政治之間的問題，在一九八〇年代初也已經有人討論到這個問題了。唐弢對於將文學史寫成了文藝鬥爭史便很不以為然，他說：

文學史就應該是文學史，而不是甚麼文藝運動史，政治鬥爭史，也不是甚麼思想鬥爭史。⁴¹

王瑤也說：

文學史不能以文學運動為主，尤其不能以政治運動為主。文學史不同於文藝思想史。⁴²

可見當時對於大陸自一九五〇年代以來的文學史，因為受到政治的干預而以政治鬥爭來貫串文學史的情形，已開始出現了反對的聲浪。⁴³另外，對於過去文學史的「政治標準第一」的情況也有人提出批評：

³⁹ 唐弢：〈關於中國現代文學史的編寫問題〉，《現代文學論集》，北京，北京師範大學出版社，1984，頁2。

⁴⁰ 吳福輝：〈提倡個人編寫文學史〉，《中國現代文學研究叢刊》，1984，第1期，頁44。

⁴¹ 同注25，頁6。

⁴² 王瑤：〈關於中國現代文學研究工作的隨想〉，《中國現代文學研究叢刊》，1980，第4輯，頁12。

⁴³ 雖然唐弢的《中國現代文學史》及王瑤的《中國新文學史稿》礙於政治現實因素，並沒有完全擺脫政治的影響，但他們在一九八〇年代初所提出的這些政治與文學關係的看法，卻代表了他們對於文學史研究的一個期許。

（過去）對作家作品的評價，往往只用作品中是否有「階級觀點」和「指出了出路沒有」等公式去硬套，以此來評論一個作家在文學史上的地位與作用。如有本文學史對冰心、老舍等作家，認為他們的作品，沒有「階級觀點」，沒有「指出出路」。如認為老舍的《駱駝祥子》最後的結局是暗淡的，悲慘的等等。這樣做的結果，就不可能不抹煞一大批在文學史上有過影響的作家。往往是，政治上好的，對他的作品則大加渲染；政治上差一點的，對他的作品則輕描淡寫。如果在政治上犯了錯誤，則連他過去的歷史也一概予以否定。⁴⁴

而支克堅在〈從新的思想高度研究中國現代文學史〉一文中，對於以往文學史研究裏一個普遍提法：「我們的要求則是政治和藝術的統一，內容和形式的統一，革命的政治內容和盡可能完美的藝術形式的統一。」⁴⁵提出批評說：

（這個）提法，實際上把文藝的內容歸結為政治。然而，作為生活的反映的文藝，它的內容，應該是被反映的生活。生活包含著政治，或者說，生活裏有具體的政治；但生活不等於政治，文藝的內容也不能簡單地用政治來概括。因此，這個以文藝必須從屬於政治為前提的提法，不能引導文藝面向生活，廣泛地、深入地研究生活。按照這個提法，所謂藝術，也不過是形象化的政治，或政治的形象化而已。⁴⁶

支克堅認為以政治來概括文藝內容，無法揭示出文藝所要表現的生活中思想的深度，研究中國現代文學史應當從新的思想高度著手，亦即要認識並正確地解釋和評價新文學中所呈現的真實的生活。在對於過去的文學史作過一番思考反省之後，唐弢、王瑤等人更進一步提出文學史應該去除政治干預的主張。唐弢言：

許多人不是「政治第一」，而是「政治唯一」，因為胡適、徐志摩、周作人後來政治上不好，就把他們以前的作品否定掉了。國外說我不提則已，一提就把他們當作靶子打。這值得我們文學史家們考慮，徐志摩的詩，周作

⁴⁴ 劉獻彪、周建基：〈幾點想法〉，《中國現代文學研究叢刊》，1980，第4輯，頁48。

⁴⁵ 支克堅：〈從新的思想高度研究中國現代文學史〉，《文學評論》，1983，第3期，頁37。

⁴⁶ 同上注。

人和梁實秋的散文，也有好的。我們一度就是這樣不實事求是地分析問題，都是「政治唯一」，所以把文學史上政治上犯過錯誤，或政治上不太好，過去寫過一些好作品的作家，都否定了，不提了，這是不對的。⁴⁷

王瑤也說：

文學史只能根據作者在政治運動中的表現來評價。我們作出的評價無論是否正確或允當，它是一個可以討論的學術問題，與政治結論是完全不同的。⁴⁸

由唐弢與王瑤所提出的觀點看來，他們都認為文學史不應該以政治標準作為出發點，應該讓作家、作品回歸到文學藝術本身的評價標準上，對它們作出屬於文學史的真正批評，而不是政治的批評。大陸的現代文學史著有一個特殊的情形，就是出現了很多集體編寫的文學史。在一九五七年至一九六六這十年之間，有很多文學史都是以群眾運動的方式形成的。集體編寫的文學史有其缺點，到了一九八〇年代初就有人提出要有個人編寫的文學史。吳福輝在一篇題為〈提倡個人編寫文學史〉的文章中就說：

集體編寫時，每個執筆者所想的，主要不是如何表現自己的真知卓見（不被公認的學術研究成果，是很難寫進集體負責的書裏去的），而要去盡量符合統一的要求和體例。寫作，成了追求一種平均數值，個性日少，經院氣味愈重。個人著述卻不然，它容易形成鮮明的特色。可以自成一家之言，體例上也能夠具一格，而為任何其他同類著作所不能替代。這就是因為個人編寫可以有自己獨立的史家眼光。⁴⁹

由以上這些史家在一九八〇年代初對於現代文學史所提出的意見來看，他們有很多觀點與幾年後陳思和、王曉明提倡「重寫文學史」時的立論是很接近的，所以「重寫文學史」運動的源頭應該可以追溯到這些文學史改革想法的提出。但是，

⁴⁷ 同注 2 5，頁 9。

⁴⁸ 同注 2 8，頁 1 4。

⁴⁹ 同注 2 6，頁 4 4 - 4 7。

這些討論在當時並未能形成很大的迴響，只能代表在文學史界有一種改革的聲音已經出現了。

雖然我們在大陸的社會改革思潮底下，發現「重寫文學史」中那種挑戰左傾思想的意識，在一九八〇年代前後就已形成。但是「重寫文學史」運動的兩位發起人 - 陳思和、王曉明，則明確指出「重寫文學史」運動的源頭，是在一九八五年於北京萬壽寺舉行的「中國現代文學研究創新座談會」。在那次座談會，錢理群、黃子平、陳平原三人聯合發表了一篇題為〈論「二十世紀中國文學」〉的文章，正式提出了「二十世紀中國文學」這個概念。這篇文章的主要觀點是把二十世紀以來，大陸文學中所存在之「近代文學」、「現代文學」和「當代文學」的研究格局加以打通，並進而將「二十世紀中國文學」作為一個不可分割的整體來把握。文學史分為近、現、當代是政治上對文學史的一個劃分，因此「二十世紀中國文學」這個概念的提出，首先便意味著必須去除政治對文學史的干擾，打破過去文學史成為政治史這個成規。錢理群他們在文章中提到：

「二十世紀中國文學」這一概念首先意味著文學史從社會政治史的簡單比附中獨立出來，意味著把文學自身發生發展的階段完整性作為研究的主要對象。⁵⁰

「二十世紀中國文學」這個概念提出以後，引起學界很大的關注，⁵¹並對陳思和、王曉明兩人起了很大的影響。陳思和說：「一九八五年學術界討論『二十世紀文學』就是一個標誌，重寫文學史是順理成章提出來的。」⁵²王曉明也說：

⁵⁰ 黃子平、陳平原、錢理群 著：《二十世紀中國文學三人談》，北京，人民文學出版社，1988，頁25。

⁵¹ 北京大學在中文系教授兼現代文學教研室主任孫玉石的主持下，在一九八六年舉辦了兩次以「二十世紀中國文學」為題的座談會，出席第一次座談會的有北大中文系主任嚴家炎、文學研究所所長謝冕以及當代文學教研室主任張鐘等，而第二次的座談會加入了中文系教授王瑤、還有日本的學者竹內實、丸山昇和伊藤虎丸，另外是臨時加入的芝加哥大學教授李歐梵。（孫玉石、嚴家炎等：〈關於「二十世紀中國文學」的兩次座談〉，《當代作家評論》，1989，第5期，頁97-109。）

這兩次會的召開可以證明錢理群等三人所提出的「二十世紀中國文學」觀念在1989年已引起了普遍的關注。

⁵² 陳思和、王曉明：〈關於「重寫文學史」專欄的對話〉，《上海文論》，1989，第6期，頁7。

倘說在今天，「重寫文學史」的努力已經匯成了一股相當有力的潮流，這股潮流的源頭，卻是在那個座談會（指萬壽寺的「中國現代文學研究創新座談會」）上初步形成的。正是在那會議上，我們第一次看清了打破文學史研究的既成格局的重要意義。⁵³

雖然陳思和、王曉明將「重寫文學史」的源頭，歸於一九八五年錢理群等人提出「二十世紀中國文學」的那次會議。但是陳、王兩人在「二十世紀中國文學」這個概念上所看到的重要意義 - 「打通文學史研究的既成格局」這個構思，卻是在一九八〇年代初就有人提出了。⁵⁴在此要作一點說明的是，陳、王兩人並沒有忽略一九八〇年代左右以來，現代文學研究的一些革新工作對「重寫文學史」的影響。陳思和曾經指出「重寫文學史」的工作是在更早的時候就開始了，他說：「『重寫文學史』這種結果在近十年來學術研究發展中是必然會發生的。」⁵⁵「從大背景上說，這一發展變化正是文學史研究領域堅持了十一屆三中全會路線的結果。」⁵⁵可知陳、王兩人雖然把「重寫文學史」的源頭歸於一九八五年的萬壽寺會議，但他們認為「重寫文學史」是十一屆三中全會之後學術研究發展的一個結果。由此，「重寫文學史」提出的原始源頭仍然是要上推到一九八〇年代左右文藝上所出現的去左傾思想的改革聲音。

一九八〇年代中期之後，除了「二十世紀中國文學」這個議題的討論對「重寫文學史」的提出，造成關鍵性的影響之外，劉再復、李澤厚的一些言論也為「重寫文學史」的提出，做了一番推波助瀾的工作。劉再復在〈文學研究應以人為思維中心〉、〈論文學的主體性〉兩篇文章中，提出了應該構築一個以人為思維中心的文學理論與文學史研究系統。他首先在〈文學研究應以人為思維中心〉這篇文章中，指出文學觀念和方法論的變革有兩個基本內容，一是以社會主義人道主義的觀念代替「以階級鬥爭為綱」的觀念，給人以主體性的地位；二是以科學的方法論代替獨斷論和機械決定論。為此，應該在整個文學觀念和文學研究中確立

⁵³ 王曉明：〈主持人的話〉，《上海文論》，1988，第6期，頁4。

⁵⁴ 張健勇、辛宇在評論1980年中國現代文學研究的情況時指出：「一九八〇年出現的一種新的動向，是不少研究者把現代文學和當代文學結合在一起，把『五四』以來六十年當作一個整體來考察。」（〈一九八〇年中國現代文學研究述評〉，《中國文學研究年鑑（一九八〇年）》，北京，中國社會科學出版社，1982，頁94。）

⁵⁵ 同注37。

人的主體性地位。而在〈論文學的主體性〉一文中他又將這構想作一步的闡釋，說明了文藝創作如何以人的主體性作為思考的中心：

文藝創作強調主體性，包括兩層基本內涵：一是文藝創作要把人放到歷史運動中的實踐主體的地位上，即把實踐的人看作歷史運動的軸心，看作歷史的主人，而不是把人看作物，看作政治或經濟機器中的齒輪和螺絲釘，也不是把人看作階級鏈條中的任人揉捏的一環。二是文藝創作要高度重視人的精神的主體性，這就是要重視人在歷史運動中的能動性、自主性和創造性。⁵⁶

劉再復對於文學本體論的提出，掀起了一九八五年以後關於文學本體論的討論熱潮。文學本體論的理論精神就是反駁政治功利主義的文學觀，這對於「重寫文學史」運動的提出不能不說是具有一個很重要的引導性作用。而一九八七年李澤厚在《中國現代思想史論》一書裏，也提出了一個論點：五四以後幾十年的新文藝史是政治不斷「擠壓」文藝的歷史。他認為在延安文藝整風之後，中國文藝中「知識者的個性（以及個性解放）知識給他們帶來的貴族氣派、多愁善感、纖細複雜、優雅恬靜 在這裏都沒有地位以至消失了 國際的、都市的、中上層社會的生活、文化、心理，都不見了。」⁵⁷可見李澤厚認為政治對文藝的壓迫使得大陸的文藝呈現退化的狀態，對於政治「擠壓」文藝，他也是很反對的。劉再復及李澤厚兩人對於改革文藝的要求，與陳思和、王曉明兩人提出「重寫文學史」，在精神本質上是相同的，因此可以說是「重寫文學史」提出背後的一股推動力量。

在「重寫文學史」提出前，除了理論上提出改革文學史研究及文學觀念的意見之外，一些對作家、作品的重評文章也已經出現了。一九八三年朱光潛首先提出了對沈從文的文學成就進行重新評價的意見，接著報刊上就相繼提出對戴望舒、周作人、徐志摩、張資平等入給予重新評價的意見。由前面介紹的一九八十年代初史家對現代文學史所提出的新觀點，及至一九八十年代中期以後，「二十世紀中國文學」這樣一個更為具體的文學史研究角度的提出，以及劉再復、李澤厚對「重寫文學史」所形成的推波助瀾的作用，甚至於是對作家、作品的重評文

⁵⁶ 劉再復：〈論文學的主體性〉，《文學評論》，1985，第6期，頁11。

⁵⁷ 李澤厚 著：《中國現代思想史論》，合肥，安徽文藝出版社，1994，頁245 - 246。

章的出現，可見「重寫文學史」這個口號在正式提出前，「去除左傾思想對文藝的干擾」這樣一個議題就已經被觸及到了，並且形成了一股「重寫」的潛流。這股「重寫」潛流中的改革理論與重評文章都勇於表達個人的意見，表達個人對現實的不滿。雖然一些改革理論和重評文章的提出受到了保守勢力的批評，但它們的出現代表著文革結束後，「重寫」的潛流已經在鄧小平的「放」中有「收」，「收」中有「放」的文藝政策下，在西方現代主義所帶領的勇於表達個人意見、勇於反抗和希冀改革的社會思潮中醞釀了許久。最後這股潛流終於水到渠成，政治上的保守力量終究抵不住文藝的改革需求，而在一九八八年的《上海文論》提出了「重寫文學史」，以反抗左傾思想對文學史研究的束縛，來排除左傾思想對文藝的干擾。

第四章 「重寫文學史」運動提出的立論

一九八八年七月，《上海文論》開闢了一個「重寫文學史」專欄，陳思和、王曉明兩人是「重寫文學史」專欄的特約討論人，他們在這專欄裏每期都有一至兩頁的「主持人的話」，論述他們對「重寫文學史」的意見，以及介紹在該期「重寫文學史」專欄上所發表的文章。在「重寫文學史」專欄上發表的文章，每期大約有兩三篇，主要是對一些重要作家、作品或文學思潮、文學現象作重新分析評審，可以說是當時重寫概念的一種實行方式及落實的工作。陳思和、王曉明主持這個專欄，原本只想引起讀者對這個議題的興趣，以及提供有興趣的讀者一個討論的園地，結果這個專欄推出之後，在大陸文壇引起了廣大的回應，很多學者文人紛紛另外發表文章對「重寫文學史」這個議題，提出他們的看法，因而形成一個一方面以這個專欄為中心，一方面由這個專欄與其它文章互相對應的「重寫文學史」運動。至於他們兩人提出「重寫文學史」的立論為何？這些立論暴露了左傾思想對文學史研究造成了那些干擾？以及這些立論為大陸文壇奠立什麼樣的新思維？以下且對他們的立論分為「重寫」的動機，「重寫」的目的，以及「重寫」的方法三個方面來作一論述。

第一節 「重寫」的動機

陳思和與王曉明兩人提出「重寫文學史」的動機，是鑑於大陸現、當代文學史一直籠罩在以政治為唯一標準的陰影下，無法徹底翻身而提出的。文學史會成為政治史的附庸，是因為大陸左傾思想的操控，要把文學史從政治史的附庸中解放出來，就要對左傾思想提出反動。陳、王二人公開指明了中共左傾路線的錯誤，並且起而號召學者文人將「重寫文學史」的概念落實在對作家、作品和文學現象的重評上。如此，「重寫文學史」概念的提出與重評工作的同時進行，此舉無疑是向左傾思想下了一張最堅決的戰帖。這在鄧小平「放」中有「收」，「收」中有「放」的文藝政策中，除了要掌握到「重寫」意識成熟的時機之外，還要有很大的勇氣面對可能會遭遇到的政治批判，才能正式打著鮮明的旗幟來挑戰左傾思想。這就是為什麼「重寫文學史」的潛流自一九八〇年代初開始形成以來，到了一九八八年才被具體提出並且引起廣大風潮的原因了。

關於陳、王二人對於左傾文學的反動，陳思和在一九八八年《上海文論》第五期的「主持人的話」裏說：

很長一個時期以來現當代文學研究卻使這個本來不應該成為問題的問題成了問題（指對作品「重新評價」的問題），而且是一個很大的問題。只要略翻閱幾本文學史著作就可以看出，凡是比較重要的作家、作品和文學理論評價，都是驚人的相似，不但他們的文學史地位相同，而且在歸納他們成就的時候也總是幾句相同的斷語。自七十年代末以來，不少研究者也的確在許多作家、理論家的作品的研究當中，衝破了原有那些「公論」的束縛。但我覺得，在一些似乎最為重要的作家、理論作品的評價方面，仍然有不少的「公論」程度不同地阻礙著我們，如果不能儘快清除這些阻礙，現當代文學研究恐怕很難真正回到學術研究的軌道上來，「重寫文學史」也會成為一句空話。

從上文的敘述中，我們很清楚地知道「公論」就是現、當代文學史上公開的一種定論，不但公開地合法存在，而且還是唯一合法。發生過的文學事件與文學作品是固定的，然而每個人的主觀差異都會影響自己對這些事件或作品的評論，而對他人的觀點提出不同的看法或者是更深入的分析，這些事件或作品會一直受到不

同的研究者的評論，其可貴之處亦是在此。當文學史著不同，研究者也不同，而對於相同作家、作品總是有同樣的評價，甚至連評價的用語都會相同，這絕不是大陸的研究者碰巧都達成共識，而是文學史研究的背後有一把公用的量尺，由中共中央為政治利益量身製作的一把尺。這把尺從毛澤東時代提出「文藝為政治服務」的口號，到鄧小平提出「文學為人民服務，為社會主義服務」，一直都是由中共召告全國學者文人使用的；不要說那些對中共政府衷心擁護的學者文人，喪失了自己的主觀意見，即使有主見的學者文人亦不敢不用這把尺。在文學淪為政治工具幾十年的大陸文壇，要向政府公開喊話，明言丟棄這把尺，改用個人心中的那一把尺是很難啟口的；即使在一九八〇年代中共中央對文壇門禁「開恩」似地開了一個小小的門縫後，有不少研究者衝破原有的「公論」，但一直對大環境起不了撼動的作用，因為一旦有太大的動作恐怕會招來政治的批判。到了陳、王二人，他們想要做的是徹底清除這些「公論」的阻礙，勇敢地回到學術研究的軌道上來，讓「重寫文學史」不要成為一句空話，再度淹沒在「公論」為尚的大環境中，而是要對大環境有實質的撼動。

要徹底清除文學史「公論」，就要把造成文學史「公論」的病根找出來。陳、王二人很清楚地看到造成這些「公論」的病根 - 左傾思想。王曉明說：

自五十年代中期開始，隨著極左思潮的影響逐漸加深，這種注重政治標準的做法也逐漸發展到了一種畸形的地步，就是簡單化地把中國現代文學史看作是一部在文學方面政治思想鬥爭史，形成了按照政治標準將作家「排座次」的評判習慣。在這種情況下，政治理論成了唯一的出發點，只有在這種理論框架本身發生變動的情況下，現代文學史的闡述才會發生變化。⁵⁸

左傾思想在無產階級文學傳入中國後的一九二〇年代中期起，就在中國文壇上佔了一席之地了，只是在中共建國前左傾思想的影響力主要集中在文學創作上，文學史的編寫因為對於中共政權的擴張較無即時性的效用，所以等到中共建國後才正式把文學史研究列管，文學史研究也因此陷入左傾潮流之中。

⁵⁸ 陳思和、王曉明：〈關於「重寫文學史」專欄的對話〉，《上海文論》，1989，第6期，頁5。

大陸新文學史研究在左傾潮流中載浮載沉三十餘年，政治鬥爭不僅壓迫研究本身，還進一步使文學史研究惡化為政治鬥爭的工具，對它造成更致命性的傷害。因為文學史研究一旦成為政治鬥爭的工具，文學史就無所謂研究價值可言了。成為政治鬥爭工具的文學史研究，除了依照政治標準來評論作家、作品，決定作家、作品的價值外，還以政治利益為唯一的文學史觀，使文學史成了政治鬥爭史。陳、王二人雖然沒有直言文學史研究本身淪為政治鬥爭工具，但在他們認為文學史著以政治鬥爭史的面貌出現的同時，其實也就意味著文學史研究成了政治鬥爭中謀害文學家的劊子手。文學史「公論」一向是不容易變化的，陳、王二人提到只有在政治理論框架本身發生變動的情況下，現代文學史的闡述才會發生變化。這是因為有的文學家在政治上犯了錯誤，以政治標準而言，當然他在文學史上的評價也就要異動，文學史研究這種配合政治鬥爭的舉動，自然也就是劊子手的行為。

文學史戴上了政治的枷鎖，不但將文學演化的外在大因素設定為唯一的政治因素，文學內部演化的因素也很難呈現出來，王曉明說：

五十年代中期以來日益嚴重的「左」的路線影響下寫成的文學史，大都以文學領域的政治思想鬥爭為主要線索和脈絡，而把文學的審美功能和審美標準放在從屬面、甚至是可有可無的位置上。⁵⁹

在大陸的左傾文學思潮中，文學原本就無可避免地充斥著政治思想鬥爭，文學作品的風格、文學理論的發展、文學形式的轉換 等等文學現象，也都因為受到政治思想鬥爭的影響而出現左傾問題，文學史要對這些文學現象作批評，原本也就無法避免不談及政治思想鬥爭在文學現象上所產生的作用。然而文學現象，就好比一朵花的生長，這朵花會長成什麼模樣，除了受陽光、土質、水分、養分 等等外在因素影響外，花朵本身的基因才是決定的關鍵因素；政治思想鬥爭可以是文學現象的一項影響因素，但也只是外在因素的其中一項，其它的道德、經濟、社會環境、地域背景 都有可能影響到文學現象的發生、發展。⁶⁰由文學的背景因

⁵⁹ 同上注。

⁶⁰ 有人把政治提高到有關人類生活的一切要素的上層建築，如此，所有的道德、濟經、教育、文化、情操 等等就全都歸在政治的掌控之下，政治變動它們才會跟著變動，人民本身也失去了對自己生活調節能力，在這種情況下政治就會成為影響文學現象的唯一的在大因素。把政治調高到人類一切生活的上層建築，是違反人性常理的；「政治」應當為人所用，而不是人為「政治」所

素來觀察文學的現象是必要的，但是當文學的審美功能被排除在政治因素之外就是本末倒置了。「美」是一切藝術所共同追求的，文學的審美功能亦是文學發展的一個很重要的內部因素；文學的審美功能不被重視，不僅是文學史研究要反省，文學本身的創作、理論等也要反省，文學受到左傾影響，審美的功能原本就被大大地打了折扣，文學史研究也比較難以從左傾文學中發掘到文學本身審美的功能。以文學的審美功能出發來研究文學史，並不代表研究的對象一定要具有審美功能，重要的是以文學審美的角度出發，打破以政治為軸心研究角度，讓文學回歸學術的軌道，以文學自身的面貌出現。

大陸左傾路線中的政治因素造成文學史的「公論」，牢不可破的「公論」阻礙著文學史研究回到學術研究的軌道，而「公論」形成的同時，政治因素還造成各種層面的文學史研究的錯誤出現，如：文學史簡單化為政治思想鬥爭史、文學史淪為政治鬥爭的工具、文學史研究失去其研究本身的價值、文學史研究喪失展現文學自身面貌的功能等等，這些層面的錯誤與「公論」的形成是一體兩面的，故都可以包涵在「公論」形成的錯誤底下。文學史的「公論」如王曉明所說，自七十年代末以來就有不少研究者在對許多作家、理論家的作品研究當中，試圖衝破文學史的「公論」；但是作為國家標準版的文學史教科書，其中的文學史「公論」卻是一直無法變動，因為教科書要經過國家的審定，學者個人在文學史研究上的創新無法反映到教科書中，所以文學史「公論」在文學史教科書中是最為明顯的。

陳、王二人在一九八八年《上海文學》第五期的「主持人的話」裏寫道：

以群主編的《文學的基本原理》前後支配了高校文學理論教學十多年，成為當代文學理論建構的基本模式，它不但培養過許多理論人才，也成為許多文學「公論」的理論基礎。

而該期《上海文論》的「重寫文學史」專欄刊登了夏中義的〈別、車、杜在當代中國的命運〉一文，此篇文章從分析別林斯基、車爾尼雪夫斯基、杜勃羅留波夫的現實主義理論在中國的命運著手，對以群這本教材所建構的模式及其理論來源

用。

作了相當全面的反思，這本教材的局限性也因此暴露出來。陳、王二人指出目前高校文學概論與當前文學創作實際情況嚴重脫節的現象，即是與這些局限有關。從一九五〇年代初開始，新文學史成為高校中文系的一門基礎課程，文學史教科書與文學概論的教科書所受到的局限是一樣的，然而這些教科書的局限為何呢？陳思和說明了文學史這門學科在中共建國初期所扮演的角色性質：

首先它是建國初期整個意識形態的一個組成部分，當時的情況是這樣：一個新的國家剛剛誕生，上層建築及其意識形態都在為鞏固政權而展開工作，政治、教育、歷史、哲學法律、文學等社會科學領域都參與了這項工作，即通過各種途徑向人們描繪中國革命是怎麼走向勝利的，人民共和國是經過了怎樣艱苦的鬥爭建立起來的。現代文學史從這個意義上講具有教科書的性質，是有鮮明的目的與嚴格的內容規定的。⁶¹

文學史作為一門學科所背負的重責大任就是它的局限，而為了因應這門學科需要的文學史教科書，其局限亦在於此。對於這種情況，王曉明認為：「這種教科書式的文學史闡述，本身無可厚非。就中國現代文學史教科書來說，政治標準必然要講」⁶²可知王曉明也認同陳思和所言的文學史學科在建國初期所扮演的角色性質，這是他們基於建國初期國家的需要而作的考量，但他們對於文學史教科書在一九五〇年代中期以後，變得以政治理論為唯一出發點的左傾現象都不認同。⁶³文學史剛成為一門學科時，文學史教學與文學史研究是緊密結合的，文學史研究的著作提供文學史學科作為教科書之用，所以陳思和認為文學史教科書（亦即文學史研究著作）除了具有以上所述的政治屬性外，應當還要具有學術性：

但它同時還有另一種屬性，那就是學術性，或者說是把現代文學作為一門

⁶¹ 同注 1。

⁶² 同注 1。

⁶³ 陳思和在〈一本文學史的構想 - 《插圖本二十世紀中國文學史》〉的序文中引馬克思的話說：「教科書總是最集中地體現統治者的利益和願望，以一種思想文化的霸權面目出現，使輿論一律，進而達到思想的箝制」，他將教科書的這種特質與中國五十年代中期以後的情況作一印証說：「正是因為這樣的教科書才像變戲法似的隨著政治運動一次又一次地編造文學史的神話，也正是這樣的教科書才會把沈從文、徐志摩、周作人、錢鍾書、張愛玲等一大批優秀作家作品堆進民族遺忘的深淵，使之不再在文學史上留下痕跡。」

獨立的科學，去尋求現代中國人的審美經驗是如何形成的，總結白話文學七十年來在創作上的成功經驗與不足，這就需要學術上的探索和審美上體驗。⁶⁴

中共建國初期為了因應國家需要，文學史教科書的學術性已經很薄弱了，後來在極左思潮中根本就無學術性可言，⁶⁵因此，陳、王二人提出「重寫文學史」，有一個很重要的工作，就是要使文學史研究脫離教科書的束縛。陳思和說：

真理是需要經過反覆檢驗的，科學研究只能是充分個性化的，探索的。我覺得，在特定歷史和時代條件下教科書式的文學史與學術研究文學史是不太一樣的，至少在性質上，方式上，具體形式上都不太一樣。⁶⁶

自中共建國以來，現代文學史研究是在現代文學史教學的基礎上發展起來的，但文學史研究與文學史學科結合的模式，到了八十年代已不再適用了。這裏包含了兩個層面的問題，一是文學史學科走向極端政治化的墮落行為，拖累了文學史研究；二是教科書式的文學史與學術研究文學史，在性質上有其根本性的不同。教科書式的文學史為了方便老師教學及學生接受，有一定的形式需求，和比較明確、一統的文學史觀點；而學術研究文學史則需要表現出不同研究者對文學史的不同觀點，反覆地檢驗文學史上的文學現象，並且在研究的形式、角度各方面不斷地創新，如此，文學史研究才會具有生命力，而不是一灘死水。

基於上述這兩個原因，文學史研究是應該與文學史教科書有所分別，但這並不意味著文學史研究可以就此脫離政治的枷鎖、脫離「公論」的束縛，並且走

⁶⁴ 同注 1。

⁶⁵ 中共建國初期最早的一部現代文學史著是王瑤的《中國新文學史稿》，它基本上按照 1950 年中共中央頒布的〈高等學校文法兩學院各系課程草案〉中的〈中國新文學史〉的課程內容寫成的，但是後來還是遭到批判。之後的文學史著就完全走向政治化了，如 1952 年蔡儀的《中國新文學史講話》1955 年丁易的《中國現代文學史略》及張畢來的《新文學史綱（第 1 卷）》、1956 年劉綬松的《中國文學史初稿》。五十年代末至六十年代中，及七十年代末以來，各高校聯合集體編寫文學史教材蔚然成風，出版的文學史教材有幾十種之多，也都是遵造中共黨中央的政治需求而編寫的。

⁶⁶ 同注 1。

向多元、創新的光明大道，而文學史學科則仍然讓它繼續守著「公論」。⁶⁷文學史學科的講授是培育未來文學史研究人才的一個基礎工作，文學史教材如果無法衝破「公論」的束縛，等於是讓學生服下了一顆毒藥，有識之人日後再靠著自己的力量去一一解毒，而有的人則可能一輩子都不知道自己中了毒，並且還成了別人解毒的阻礙。從七十年代末以來，就有研究者在自己的研究上試圖衝破文學史「公論」，但因為文學史教科書仍堅守著「公論」，以至於文學史研究一直無法徹底清除「公論」對它的阻撓，陳、王二人提出「重寫文學史」便是不滿官方式的文學史學科，而要徹底改變文學史學科的性質，陳思和在他的著作《筆走龍蛇》中說：

「重寫文學史」首先要解決的，不是要在現有的現代文學史著作行列裏再多幾個作家的專論，而是要改變這門學科原有的性質，使之從屬於整個革命史傳統教育狀態下擺脫出來，成為一門獨立的、審美的文學史學科。⁶⁸

行文到此，我們可以對陳、王二人提出「重寫文學史」的動機作一個歸納，總共有三個層面：

- (1) 在政治對文學史研究的阻撓尚未解除，而「重寫」意識已經趨於成熟的情況下，促使他們振臂一呼提出「重寫文學史」的口號。
- (2) 明瞭政治因素是文學史研究左傾的根本病因，促使他們在提出「重寫文學史」的同時，不畏政治迫害地暴露出這個病因，公然提出文學史研究要從根本上脫離政治束縛的口號，並且號召學者在文學史研究上做實際重評的工作。
- (3) 存在於文學史研究與文學史學科裏的文學史「公論」，有如一層層牢不可破的障礙，阻絕了文學史研究與文學史學科回歸到多元化的學術研究的軌道上，所以他們要衝破這些「公論」。

⁶⁷ 教科書式的文學史與學術研究式的文學史，因性質不同而有不同形式分別是必要的，但兩者之間還是有一種很緊密的關係存在；文學史教科書需要的是一種被普遍認定、一統的文學史觀點，但文學史研究的新觀點到了一定被認同的程度，足以替換或修改文學史教科書原本的舊觀點時，教科書也應該擷取文學史研究的新觀點而作更新。文學史學科裏的文學史觀點，可以代表文學史研究眾多紛云之觀點裏的比較中肯、持平的觀點；而文學史研究的新觀點又是文學史學科更新、改進的養分。

⁶⁸ 陳思和 著：《筆走龍蛇》，台北，業強出版社，1991，頁18。

第二節 「重寫」的目的

陳思和在一九八八年第四期的《上海文論》中，曾對他們提出「重寫文學史」的目的作了一個說明：

開設這個專欄，希望能刺激文學批評氣氛的活躍，衝擊那些似乎已成定論的文學史結論，並且在這個過程中激起人們重新思考昨天的興趣和熱情。文學史的重寫就像其它歷史一樣，是一種必然的過程。這個過程的無限性，不單表現了「史」的當代性，也使「史」的面貌最終越來越接近歷史的真實。所以，我們今天提出「重寫文學史」，主要目的，正是在於探討文學史研究多元化的可能性，也在於通過激情的反思給行進中的當代文學發展以一種強的有力的刺激。

總結這段話，可以歸納出陳、王二人提出「重寫文學史」的兩個目的，：

- (1) 衝破文學史「公論」，重新思考過去的文學史。
- (2) 多元化研究文學史，以表現「史」的當代性，並使「史」接近歷史的真實。

第一個目的是「重寫」的基礎，它包涵著概念與實際操作兩種性質，一種是要在大陸文壇建立「衝破『公論』，重新思考」這個概念，另一種則是將此概念在文學史的研究上實際操作。概念的建立與實際操作是相輔相成的，概念的建立所要打破的是以「公論」作為文學史研究的唯一正確答案這種意識，它可以成為日後文學史研究的永久標竿，引發更多追尋這個概念的文學史研究；而實際操作所要打破的是具體的文學史「公論」，它可以落實「重寫」的概念。陳、王二人在「主持人的話」裏，主要是「重寫」概念的建立，至於這個概念的實際操作，則表現在由其他研究者在「重寫文學史」專欄所發表的文章上，在此要談的是陳、王二人對「重寫」概念的建立，實際操作的文章則在下一章舉例探討。

陳、王二人要建立「重寫」的概念，那他們如何對「重寫」下定義呢？王曉明說：

在正常情況下，文學史研究本來是不可能互相「複寫」的，因為每個研究者對具體作品的感受都不同。只要真正是從自己的閱讀體驗出發，那就不管你是否自覺到，你必然只能夠「重寫」文學史。如果大家對中國新文學史整體評價都一模一樣，那倒是怪現象了。⁶⁹

大陸文壇籠罩在左傾思潮中數十年，到「重寫文學史」提出時仍未徹底擺脫左傾思潮，也只有在那種受左傾思潮束縛的不正常情況下，才會產生文學史「複寫」的怪現象了。每個人都會有自己與別人不同的主觀感受，文學史研究者若忠於自己的主觀感受，研究作品絕對不可能產生「複寫」的情況。文學史的「複寫」當然不是指某一本文學史與先前的文學史「一模一樣」，而是指文學史「觀點」的複寫。因此，「重寫」指的也是「觀點」的重寫 - 打破左傾束縛，忠於個人觀點的重寫。除了文學史「觀點」更新之外，陳、王二人提出「重寫」還觸及到一個「態度」的根本問題。陳思和言：

⁶⁹ 陳思和、王曉明：〈主持人的話〉，《上海文論》，1988，第4期，頁4。

我們說「重新評價」作家作品，並不單單是指給它們一個與以前不同的判斷，在某種意義上，更重要的還在於以一種與以前不同的態度去評價它們。⁷⁰

「重寫文學史」的目的在於打破以前的文學史「公論」，因此，給文學史下一個新的判斷乃是「重寫」最基本的工作。陳思和在認為「重寫」除了下新的判斷之外，還要注重「態度」的問題。因為：「『公論』所以招人反感，除了判斷本身的謬誤，那種簡單粗暴，好下斷語而缺乏分析的論證態度，也是一個重要的原因。」⁷¹如果「重寫」沿襲以前「公論」產生的那種態度，武斷地提出與「公論」不同的觀點，將此觀點稱之為個人的主觀意見，認定這種主觀意見的提出即是對「公論」的打破，那麼「重寫」不但無法使文學史接近歷史的真實，連「公論」也無法打破了。陳思和對「重寫」之態度強調的是「注重細緻的分析和嚴密的推論，把結論建在翔實的材料和深入分析的基礎上」。「重寫文學史」不是意氣之爭，不是江湖武林上的「踢館」示威，而是為了要讓真理越辯越明。如此一來，就要將文學史研究建立在這種科學的研究態度上，其研究才能使人信服，如陳思和所言，屆時「『公論』也就不攻自破了」。

雖然陳思和已強調「重寫」態度要建立在科學實証的態度上，但他們直指左傾思想的錯誤，直接挑明要衝破文學史「公論」，這些言論在政治意味濃厚的大陸文壇，很容易就被判定為是一種政治上的反動。王曉明對此情況無奈地說：

我想，大概正是因為以往的現代文學研究中只出現過這種政治性的「重寫」，有些人才會習慣性地認為，你在今天提倡重寫文學史，就說明你的政治立場發生了變化，是要用一種新的政治理論框架來取代原有的框架，因此，很自然就會斷定你是在政治上離經叛道，甚至會產生那種要對「重寫文學史」進行政治批判的熱情。這實在是一種誤解。⁷²

「重寫文學史」的提出，當然有贊成者也有反對者，陳思和認為其中把「重寫文

⁷⁰ 陳思和、王曉明：〈主持人的話〉，《上海文論》，1988，第5期，頁20。

⁷¹ 同上注。

⁷² 同注1。

學史」當作「政治性的重寫」的人，都是沒有擺脫以政治觀點為出發點的傳統思維模式，武斷地以為「重寫」就像在翻烙餅一樣，把「重寫」簡單地定義為是對過去被否定批判的作家、作品重新肯定，而對過去受到肯定的作家、作品則重新否定。

所謂「政治性的重寫」有兩個層面，一是指「重寫文學史」採以不同的政治標準來做重評的工作；二是指「重寫文學史」沿襲過去那種認為「新的政治標準出現就是要取代舊的政治標準」的傳統。大陸文壇究竟是被左傾思想侵蝕太深，被政治主宰太久，才會造成「政治標準的重評」、「取而代之的重評」這種制式化的思想，以致於會對「重寫文學史」產生誤解。陳、王二人提出「重寫文學史」，除了要衝破「公論」之外，首先就要除去大陸文壇這種制式化的思想。就誤解的第一個層面而言，反對者以政治觀點出發來批評「重寫」，這是可以理解的，因為以學術為出發點的「重寫」工作，在擺脫了以政治為出發點的研究之後，本來就會產生與以政治為出發點相悖的言論，如此招致堅守以政治為出發點的研究者，認定陳、王二人提出「重寫」的目的就是對政治的反動，原本就是無可避免的。⁷³而以政治觀點出發，認為「重寫」是在一個新的政治標準底下，重新批評過去之文學史的贊成者，就如同一個被關在監牢裏幾十年的囚犯，即使不滿意監牢裏的生活，然而因為思想已被制式化，一旦獲得釋放，每天還是自我強迫性地早起，只不過是把牢裏那種刺耳的起床號，改成優美的音樂而已，他還因此沾沾自喜，以為自己掙開束縛，獲得完全的自由。

陳、王二人對「重寫」提出科學實証的研究態度，可以作為「政治性的重寫」這種誤解的第一個層面的化解。至於誤解的第二個層面，關係到陳、王二人提出「重寫文學史」的心態問題，於是陳思和特別對他們提出「重寫文學史」的心態作了一個說明：

「重寫文學史」的學術動機和實際效應，不過是在原有的政治教科書式的標準旁邊另外討論一個或一些研究標準，而不是取而代之，更不存在推翻

⁷³ 林志浩曾寫一篇題為〈重寫文學史要端正指導思想〉的文章，批評「重寫文學史」的文章背離了馬克思主義的指導思想，受到資產階級自由化思潮的侵蝕，是違反中共「強調文藝不能脫離政治，文藝工作者一定要堅持正確的政治方向」的文藝政策的。

以往文學史的政治結論，把過去的文學史定論統統翻過來的意思。⁷⁴

陳思和說這番話的目的，表明了他們提出「重寫文學史」是以學術研究的心態提出，絕對沒有從政治觀點出發的那種「取而代之」的心態。另外，他還想要扭轉大陸文壇只允許唯一言論的制式化思想。以前的大陸現代文學史，只能有一種「公論」存在，即使有所變動，也是某作家或某作品因政治評價改變而變動，但變動之後的「公論」會取代之前的「公論」，不可能有兩種評價同時存在。所以，過去的文學史的只有政治性的、「取而代之」的「重寫」。面對左傾思潮對大陸文壇的毒害，陳思和要傳達給大陸文壇的訊息是：學術性的文學史研究是可以多種不同言論同時存在的，一種新觀點的提出並不代表一定要用來消滅另一種觀點，最重要的是要允許新觀點有提出的自由空間。

陳、王二人提出「重寫」的心態雖然是以學術為出發點，而不是政治立場上的「取而代之」，但這並不代表「重寫」與「公論」之間的關係只是文學史多元言論的和平條列。陳、王二人提出「重寫文學史」最基本的目的是衝破「公論」，因此即使他們是以學術研究為出發點，「重寫」對於「公論」還是有很強烈的針對性。陳思和在一九九六年六月七日應中央日報之邀，來台參加百年中國文學學術研討會時，接受了李瑞騰的專訪。李瑞騰請他談談「重寫文學史」運動，他回憶說：

就學術立場而言，當初我們認為必須對原有的文學史作品採取懷疑的策略。而這懷疑有可能對、有可能不對，一旦提出，就是對原有文學史進行解構。事實上所解構的也就是從前因政治而扭曲的部分。⁷⁵

陳思和的意思很明白，他們並沒有認定「重寫」就一定是對的，只是不管對錯，「重寫」的提出就是為了要對「原有的文學史」-文學史「公論」進行解構，由這一點可以確定「重寫」與「公論」之間存在著的對立性。而「解構」也只是「懷疑」的付諸行動，解構的對象不一定就是錯的，因此實際上被解構的就只有因政治而扭曲的部分，陳思和在當時就說：

⁷⁴ 同注 1，頁 6。

⁷⁵ <百年榮枯一夕話 - 李瑞騰專訪陳思和>，《文訊雜誌》，1996，7，頁 73。

我懷疑一種現成的結論，但這個結論不一定就是錯的，它通過被質疑、被重新評估以後，仍然證明它是對的，管用的，那麼它同樣可以在學術領域中站住腳，應該被認可。如果那些結論在質疑中暴露了某些自身的缺陷，得到了應有的修改，或重新評價，甚至淘汰，那原本是學術進步的表現，也應該被理解。⁷⁶

這裏講的「結論」指的就是文學史「公論」，從學術研究的角度來對「公論」提出質疑，如果「公論」與「重寫」的文學史相較之下，「公論」是正確的，那麼正確的「公論」依然可以在學術界立足；如果二者相較之下「公論」是錯的，那麼基於學術進步的需要，「公論」也必須要修改、重新評價、甚至是淘汰。「重寫」針對解構「公論」而來，「解構」不是「消滅」，「解構」是提供另一種不同於「公論」的聲音來與「公論」作比較，這是提出「重寫文學史」的一個「心態」。比較之後所產生的任何結果，這是應學術進步所需要的，是一種「現實狀況」。「心態」與「現實狀況」不可混為一談。

講到陳、王二人提出「重寫文學史」的心態問題，劉再復雖然沒有絕對認為陳、王二人有「取而代之」的心態，但他認為「重寫」一詞用得不適當，有「取而代之」、「掌握終極真理」的心態之意，於是提議把「重寫」改為「另寫」，他說：

我覺得與其說「重寫」，不如說「改寫」或「另寫」更貼切。因為「改寫」、「另寫」包含著對已有的研究成果的尊重。⁷⁷

劉再復說「重寫」一詞之所以不適當，是因為「重寫」一詞犯了一種「真理在握」的幼稚病，他說：「一說重寫，就似乎包含著一種潛在語言，即以往寫的既然不行，這回該輪到我佔有真理了。」另外他又覺得「『重寫』一詞過於刺激，

⁷⁶ 同注1，頁7。

⁷⁷ 劉再復 著：〈重寫文學史的神話與現實〉，《放逐諸神 - 文論提綱和文學史重評》，香港，天地圖書有限公司，1994，頁61。

下文所引劉再復之言皆出於此處之頁61至63。。

可能會讓一些已寫過文學史書的著者和一些在這種史書中取得尊貴地位的作家感到不舒服」。基於這兩點，劉再復認為「重寫」一詞所隱含的心態對以往的研究成果不尊重，因此他提議用「改寫」或「另寫」的詞句 - 即不以推翻原來的史書為前提，你寫你的，我寫我的。王曉明對劉再復的意見提出他的看法與說明：

這些提法似乎有一個共同點，就是都不願意說「重寫」這個詞，好像覺得「重寫」就是用一種新的獨斷論來代替舊的獨斷論，頗有點「把顛倒的歷史再顛倒過來」的味道。這其實是誤解。「重寫」的意思很簡單，就是把你今天對現代文學史的新的理論寫下來。⁷⁸

王曉明認為劉再復的說法是對「重寫」的一個誤解，但他對「重寫」的解釋並不完整，陳思和在他後來的著作《筆走龍蛇》中，對「重寫」作了較完整的解釋：

「重寫」一詞確實含有排他的意思。對此有兩種理解：一種是針對泛指的前人著作，既然前人已經在某一方面作出了成就，那後來者不必重複前人的意見，他有自己特殊的理解，對已有的學術定論作出新的理解和評價。「重寫」還有另一種比較狹義的理解，我不想否認，它包含著我們對過去那種統一的文學模式的不滿和企圖更新的意思。⁷⁹

上文王曉明對「重寫」的解釋只點出了陳思和對「重寫」的第一種理解，陳思和在此還指出了「重寫」的第二種理解，而陳思和所謂「重寫」有排他的意思，指的也就是「重寫」的第二種理解。「重寫」不是「政治性的重評」，但對「公論」有強烈的針對性，這點在前面我們已作了說明。「重寫」之所以會有排他之意的原因，就是因為「重寫」與「公論」之間的強烈針對性所導致的，亦即陳思和所說的「重寫」的提出就是要對原有文學史進行解構。至於「公論」會不會受到「重寫」的解構，這要視學術進步的實際需要而定；若以「重寫」對「公論」有強烈的針對性，就認定陳、王二人有「取而代之」、「掌握終極真理」的心態，則是過於武斷的說法。劉再復自己也說：

⁷⁸ 同注 1，頁 4。

⁷⁹ 同注 1 1，頁 7 7。

自然，說要「重寫」也無可非議。只要沒有「掌握終極真理」的架勢，願意從根本上改變已有的史書的思路，重構一種和原來的本本不同的本本，決不提罪孽，用不著義憤填膺。

劉再復對於「重寫」用詞的不滿意，似乎不僅止於「重寫」的字面意思，他覺得陳、王二人提出「重寫文學史」太過於大張旗鼓，過於英雄式的「義憤填膺」。劉再復於「重寫文學史」提出之前，就已對舊有的文學研究作過許多批評工作，以及提出許多改革意見，他認為即使沒有「重寫」與「公論」之間的歷史針對性，文學史的不斷更新，也是天經地義的。其實劉再復與陳、王二人期許文學史研究要不斷更新、多元化發展的心態是相同的，只是劉再復認為文學史的重評工作與「公論」之間沒有那麼強烈的針對性，而陳、王二人的「重寫」對「公論」則有強烈的針對性。陳、王二人認為若不去除左傾思潮中一切制式化的思想，及制式化底下錯誤的「公論」，現代文學史研究就無法得到真正自由的空間。因此他們不僅要對文學史做更新的工作，還要藉由破除文學史「公論」，以消除左傾思潮中一切制式化的思想。我們看待「重寫文學史」的意義，應該肯定陳、王二人在扭轉左傾思維上的努力，而不是簡單片面地把「重寫」定義為「把顛倒的歷史再顛倒過來」。

以上是對於陳、王二人提出「重寫文學史」的第一個目的 - 「衝破『公論』，重新思考」，其在概念建立上的相關探討。而「重寫文學史」第一個「目的」的目的，就是為了進行第二個「目的」 - 多元化研究文學史，以表現「史」的當代性，並使「史」接近歷史的真實。這個目的不同於第一個目的，第一個目的在概念建立的部分，是屬於一種意識形態的扭轉工作，這是陳、王二人提出「重寫文學史」這個口號所必須完成的工作，而實際操作的部分可能還需要一段時間才可完成；至於「重寫文學史」的第二個目的，則是陳、王二人對文學史研究的理想。雖然在第二個目的在「重寫文學史」提出時就應該要落實，但因為這亦是一個長遠而無止盡的工作，非「重寫文學史」專欄本身所能完成的，只能說陳、王二人的理想帶給日後的文學史研究一個啟發而已。「多元化的研究」以及「讓文學史更接近歷史真實」是沒有爭議的，大家都認同這是文學史研究所必須的，但是當代性的提出就引起一些爭議了。

陳、王二人提出文學史要表現出「史」的當代性，所謂當代性就是個人在研究文學史時，以自己的主體觀點去對文學史作批評，因為個人的主體觀點一定會受到個人所處時代的影響，而以當時代的事物為參照系，如此個人的觀點中就會加入了當時代的因素，反映在文學史研究中，文學史也就會表現出「史」的當代性了。陳、王二人這樣的觀點遭到歷史主義者的質疑，歷史主義者擔心只強調以個人的觀點去批評文學史，以及強調當代性的呈現這種作法，恐怕會因此遺漏文學史研究所需要的歷史主義意識。這些歷史主義者認為：

對文學史上的許多現象，文學作品的價值，應該把它們放到當時的歷史環境下，確認它們在當時起過的進步作用，由此來肯定它們在文學史上的地位，而不能站在今天的認識水平上抹煞它們的價值。⁸⁰

陳、王二人對這種似乎把歷史主義與當代性對立起來的說法表示不認同，他們認為歷史主義與當代性應該是不相矛盾的，於是他們也都提出自己的看法來反駁，然而陳、王二人的回應似乎偏離了歷史主義者所提出的核心問題。陳思和的回應是：

人們對歷史的認識，總是在發展變化的 關鍵只在於人們在時間上離歷史事件的距離愈遠，往往對歷史事件的真實面目看得更客觀，更全面， 時間隔得越久，參照系不但包括此時此地的因素，還加入了時間的一維，即檢驗歷史事件在以後的歲月中產生怎樣的效應。⁸¹

而王曉明的回應則是：

我們所知道的過去的任何一段歷史，都不過是前人或我們自己對這歷史的一種描述，要完全復原過去的歷史現象，在邏輯上是不可能的。因此，那些我們以為是客觀歷史的東西，實際上都只是前人對歷史的主觀理解，那些我們以為是與這「客觀歷史」相符合的「歷史主義意識」，實際上也只是前人的「當代意識」而已。

⁸⁰ 同注 1，頁 8。

⁸¹ 同注 1，頁 8 - 9。

陳、王二人認為「歷史」一旦加入了時間因素，就無所謂真正客觀的歷史了，因為過去的歷史現象是不可能完全復原的。在正常的情況下 - 不受政治標準的束縛，每個時代的參照系都是內植於我們的思想之中的，只要我們忠於自己的主觀思想，不論距離歷史事件時間的遠近，每個時代對過去歷史的批評，都是以當時代的參照系來作為批評的基準，所以我們無法認定那個時代的歷史批評才是「客觀」的。陳、王二人的回應似乎認為歷史主義者對歷史批評所要求的客觀性，是以距離歷史事件越近的時代所作的批評越具客觀性。其實歷史主義者對歷史批評所要求的「客觀」性並非是如此認定的，他們之所以要對「重寫文學史」提出注意歷史主義意識的呼籲，是因為陳、王二人非常強調文學史研究要從研究者自身開始，以個人的藝術感受出發來重新評價作家作品（此即下面所要談的「審美」的重寫標準），這給人的一種只以現代觀點去套過去歷史，以及一種將歷史事件抽離歷史背景的危機感，所以歷史主義者要提醒陳、王二人的是：文學現象或文學作品要置於其發生的當時代環境之下，以當時代的視角觀察它們在當時代起過什麼作用，不能站在今天的認識水平上抹煞它們的價值。這就如同我們不能以今日汽車的方便來否定過去馬車的價值一樣，歷史主義者所要求的歷史客觀性亦即在此。

陳、王二人在「重寫文學史」專欄上對歷史主義者的回應雖然沒有對焦，但從王曉明在其它地方對文學史所提出的一些觀點，可以進一步了解他們對歷史主義者所要求的歷史客觀性的看法，王曉明說：

人們常用「公允」和「客觀」之類的字眼來稱讚文學史著作，這其實是一種誤解，文學史家並不能做到真正的公允和客觀，在某種意義上，文學史著作的價值恰恰在於它的獨特性，在於以這種獨特性為先導的深刻性。⁸²

又說：

這客觀的文學歷史究竟是怎樣的誰也不能夠知道，即便有誰自稱他已經知道，只要他一說，就還是變成了主觀的描述，不具備客觀的性質了。所以，

⁸² 王曉明：〈重寫文學史〉，《文匯報》，1988，7，6。

嚴格說起來，「文學史」的涵義只有一個，那就是人們對文學史的主觀的描述。⁸³

照王曉明的說法看來，文學史並沒有所謂的客觀性，歷史只要經過人的敘述就不可能是客觀的，即使如歷史主義者所要求的，把文學現象或文學作品放回當時代的環境之下作觀察，所得到的價值評論依然只是一種「相對的客觀」，不可能是絕對的客觀。歷史主義者與王曉明的說法都沒有錯，只是兩者的著重點不同，前者著重在回復以歷史事件發生的年代背景為參照系，去評價文學現象或文學作品；後者則著重在以當代性作為評價的參照系，難怪王曉明會說文學史著作的價值在於文學史的獨特性。

筆者認為文學史研究的主觀性是不可避免的，而且也是必要的。我們之所以要研究文學史、閱讀文學史，除了要得到歷史的真相之外，重要的還要從文學史研究、閱讀當中得到教訓與啟發，用以印證或梳理個人對生命與文學藝術的感受，失去了主觀性，文學現象或文學作品就會成為一堆死的東西。另外，因為主觀研究而顯示出來的文學史的當代性也是不可缺少的，因為文學現象或文學作品隨著時間的推進，它們在每個時代的參照系裏也會有不同的評價。⁸⁴所以每個時代的文學史研究都要表現出自己時代的當代性，我們才能知道「史」是如何在時間裏演變的，才能知道各個時代學術觀點的變化。而文學史研究雖然要有研究者的主觀性，但文學史究竟不是歷史小說，不能只有研究者的主觀評價。文學現象或文學作品在其發生的時代裏有一定的價值定位，雖然這價值定位還是要由後來的人給予評價，但是在作出評價之時，從文學現象或文學作品與其時代背景的互相聯繫之間，一種「相對的客觀」還是有跡可循的。所以不論是要求當代性的呈現，或是要求「相對的客觀」性，都是文學史著作所必須兼具的。

陳、王二人之所以會如此強調表現文學史研究的當代性，是因為過去的文學史「公論」受到政治的束縛，研究者不能自由地以個人主觀的觀點去評價文學

⁸³ 王曉明：〈從萬壽寺到鏡泊湖〉，《中國新時期文學理論大系·二十世紀中國文學研究卷》，頁37。

⁸⁴ 由此推論可以得知，以個人的主觀性來對文學現象或文學作品作批評也是一種「客觀」，因為它們隨著時間的推進，給予不同時代的人不同的觀感是一個歷史事實。

史，文學史自然也無法表現出其當代性來。所以陳、王二人提倡「重寫文學史」，才要特別強調主觀性的研究，以及當代性的呈現。這種大聲疾呼的聲音，也許如劉再復所說的太過於「義憤填膺」，因此才會招來歷史主義者對他們的質疑。但這對於研究者的主觀意見一直受到打壓的大陸新文學史研究而言，卻是徹底解放主觀意識所必需的一種呼聲。陳、王二人雖然側重於主觀性的研究，雖然不認為研究者以歷史發生的時代背景作為參照系來批評文學史，文學史就有所謂的客觀性可言，但陳、王二人在談到以審美作為「重寫」的標準時，強調了他們不會因為著重審美標準，而將文學史研究抽離歷史發生的時代背景，算是給了歷史主義者一個正面的回答。這點將在下面談到陳、王所提出的「重寫」的審美標準時再作說明。

第三節 「重寫」的標準

陳、王二人反對以政治標準來研究文學史，主張文學史研究要多元化。多元化的研究是需要慢慢探索的，非一蹴即成，所以陳、王二人為文學史研究先提出了一個「審美」的研究標準。陳、王二人在剛開始提出「重寫文學史」這個口號時，並沒有明確提出要以「審美」作為「重寫文學史」的研究標準，只有陳思和在「重寫文學史」專欄開設的第一期的「主持人的話」裏提到：

從新文學史研究來看，它絕非僅僅是單純編年式「史」的材料羅列，也包含了審美層次上對文學作品的闡發評判，滲入了批評家的主體性。⁸⁵

陳思和在這裏點出了他們對文學史研究在審美層次上面的關注，但後來幾期的

⁸⁵ 陳思和、王曉明：〈主持人的話〉，《上海文論》，1988，第4期，頁4。

《上海文論》中就都未再提起審美的議題了，直到「重寫文學史」專欄作收盤總結的那一期《上海文論》裏，他們才又提到文學史研究的審美視角。陳思和在這一期的《上海文論》中說：

我們今天所做的工作，都是圍繞著一點，就是對原來現代文學史上的各種結論，提出某種質疑，或者說提供一種懷疑的可能性。這種懷疑的可能性，我們是在我們所談的歷史的審美的文學史這一範疇裏提出來的，是對過去把政治作為唯一標準研究文學史的結果的懷疑。 懷疑可以多種角度，我們專欄不過是提供了其中一個角度而已。⁸⁶

「重寫文學史」這個口號的目的是領導文學史研究走向多元化，所以陳思和說他們的專欄由審美出發對文學史「公論」所提出來的質疑，只是眾多質疑角度的其中之一而已。雖然如此，他們基本上是把審美這個角度視為「重寫文學史」的重點所在的，陳思和後來在《筆走龍蛇》一書裏又說：「『重寫文學史』，原則上是以審美的標準來重新評價過去的名家名作以及各種文學現象。」⁸⁷

陳思和認為在文學被強調為人生、為無產階級大眾以後，文學的審美傳統及藝術面就失去了。他在一次討論五四時期文學啟蒙思想的會上發言說：

（以魯迅的《野草》為代表的審美的傳統）沒有延續下來，其後出現了「文學為人生」、「為無產階級大眾的文學」 一步步地把文學徹底地納入了政治鬥爭的軌道。在一定的歷史條件下，這些都可以視為歷史的需要、革命鬥爭的需要，但這不是文學，它與文學本身是牴牾的。這就是藝術與非藝術的關係。⁸⁸

文學上是如此，文學史研究也難以避免這種狀況。陳、王二人認為以往的文學史「公論」只有政治的一面，他們強調「文學史」還有藝術的一面，也就是一種綜合性的審美的一面。如此一來，文學史就被分為兩個側面，一是政治的一面，一

⁸⁶ 同注 1，頁 7。

⁸⁷ 同注 1 1，頁 8 8。

⁸⁸ 陳思和：〈評論家的對話〉，《人民日報》，1989，2，14。

是審美的一面。⁸⁹政治的一面是以政治觀點去分析文學史所得到的文學史結論；而審美的一面則是以一種審美的分析方法，述說研究者對作家作品的藝術感受。陳、王二人之所以會選擇以審美作為「重寫」的標準，是因為：

審美是一種主觀性很強的活動，審美不可能有絕對一致的標準，即便是被公眾所公認的藝術傑作，每個鑑賞者的體會、感受也決不會相同，這種種細微的差異都有可能導致個體的、多元的文學史研究的出現。有許多在政治社會的劃一標準下無可爭議的現象，在審美的標準下也許會出現熱烈討論的話題。「重寫文學史」的提出，正是希望能夠造成這樣一種文學史研究的繁榮局面⁹⁰

正因為審美是一種主觀性很強的活動，每個研究者的審美標準不同，所得到的文學史結論也不同，因此有利於帶動自由爭鳴的風氣，改變過去政治標準下的大一統學風，這正好符合了陳、王二人提出「重寫文學史」的目的。

以審美標準來改變過去政治標準下的大一統學風，是因為政治標準的文學史研究取代了藝術標準的文學史研究，然而陳、王二人並不反對由政治觀點去批評文學現象、文學作品，這點需要作一個說明。王曉明說：

中國現代文學既然是中國現代歷史的一個組成部分，大家就都可拿它來作自己的研究材料，你文學史家可以用，思想史家可以用，我政治學家當然也可以用。倘若嚴格地從政治理論出發來研究中國現代作家和作品，那這樣的研究也自有其政治學上的價值，這是沒有問題的。⁹¹

陳、王二人將文學史分為審美和政治兩個側面，嚴格說來既是「文學史」就不應該有所謂政治側面，文學現象或文學作品被思想家、政治學家當作材料，被以政治觀點來作評價，其所得到的結論就不是「文學史」，而是一種政治思想史。陳、王二人因為以前的文學史被政治思想史取代，把政治思想史當作了文學史，他們

⁸⁹ 陳、王二人以審美為「重寫文學史」的標準，因此以審美作為文學史藝術一面的代表。

⁹⁰ 同注 1 1，頁 8 8。

⁹¹ 同注 1，頁 6。

為了方便從舊有觀念對文學史的定義中，分離出一種正確的文學史定義，呼籲文學現象、文學作品還可以審美的觀點去作批評，所以才把文學史分為政治和審美兩個側面。陳、王二人所認同的文學史的政治側面，應是指文學現象、文學作品可以成為思想學家、政治學家的研究的材料，而非指一種完全以政治觀點去批評文學現象、文學作品所得到的結論可以稱為「文學史」。

陳、王二人在提倡以審美作為「重寫」的標準時，為釐清別人對審美標準的一些誤解，還特別作了兩點補充：一是歷史與審美之間的關係；二是人類生活中的政治因素與審美研究的關係。關於歷史與審美之間的關係，陳思和說：

歷史和審美的觀點兩者是不可分的。文學史研究必須有歷史的視角，考察文學發展現象所含有的歷史文化內容。如果離開了歷史而談審美，這當然也是一種文學批評的標準，但很難構成文學史研究。光用審美的視角回顧文學史，看到的也許如茫茫雲海上的幾座群山之巔，只是抽去了時間意義的一些零星的孤立的文學高峰，卻無法尋找出它們之間的聯繫。而且，這點不解釋清楚的話，恐怕會引起誤解，誤以為我們是在提倡什麼「純而又純的美」，而排斥文學史上的非文學因素，特別是政治、社會的因素。⁹²

他們雖然不認為回到文學史發生的歷史背景，就可以得到一種文學史的客觀性，但他們也強調以審美作為「重寫」的標準，並非要將文學史研究脫離歷史的各種因素，他們還是會考量文學與這些因素的關聯，只是考量的角度依然是以一種個人主觀的視角，他們不認為文學史研究存在著一種以歷史背景為參照系的客觀性。由這點補充可知陳、王二人將文學史分為政治和審美兩個側面，並不代表「重寫」以審美作為文學史研究的標準就是排斥政治因素。王曉明首先解釋說政治因素有兩個層次：

一個是觀念的層次，表現為各種系統的政治理論和明確的政治信仰，以及由這些理論和信仰指導下的政治活動；另一個是情緒性的心理的層次，表現為各種模糊的「政治無意識」，存在於人的各種情緒和下意識衝動，

⁹² 同注 1，頁 8。

包括人的審美的情緒當中。⁹³

文學史「公論」的產生，是因為在左傾思想下人民必須要有，而且只能有一個政治信仰，而且不但要具有政治信仰，還要明確地表現在生活的行動中；文學史研究者在作文學史批評的時候，也只能將這唯一的政治信仰表現在文學史批評中，以至於形成了大家都一樣的、完全以政治觀點出發的文學史「公論」。因為如此，造成「公論」的政治因素也就是王曉明所說的第一層的政治因素。陳、王二人提倡審美的研究標準，為的要去除第一層的政治因素對文學史研究的干擾。他們並沒有完全排斥政治因素，他們認為審美研究依然存在著第二層的政治因素。人類創造政治，用政治來管理眾人的生活，因此每個人都生活在被政治管理的生活底下，不同的人對生活有不同的要求，對政治的信仰也會有不同。人對政治信仰的追求就如同人對生活理想的追求，即使一個人沒有明顯的政治信仰模式，只要他有追求一個什麼樣的生活的動念，政治信仰其實就隱含在他的生活理想之中了。生活理想涵蓋著人對生活事物的一切追求，當然也包括著人的審美需求，如此政治信仰的追求也就隱含在人的審美需求中，成為審美標準的一項質素。所以當研究者以審美觀點出發去批評文學史時，他其實就已經包含了政治因素的考量了。因此王曉明說：

那種一聽見提倡「審美」研究，就以為是在排斥政治因素的想法，其實是很大的誤解。對文學作品的審美分析，不但本身必然包含著對政治因素的把握，而且這種對文學作品的深層政治意義的把握，往往有時還比那種光只盯著政治觀念的政治性分析，在政治學的意義上更深刻一些。⁹⁴

陳、王二人並沒有真正重寫出一本文學史，有人質疑他們提出「重寫文學史」是否只是為了推翻以前的文學史？這其實是對陳、王二人提出「重寫文學史」的目的產生了誤解。陳、王二人提倡「重寫文學史」是為了要將文學史導向多元化研究，以審美作為「重寫」的標準，只是他們開辦「重寫文學史」專欄所提供的一個研究視角，在打破政治標準下的大一統學風後，還有更多的、無限的研究視角等待文學史研究去開發。陳思和特別強調提倡自由學風與企圖取而代之是兩

⁹³ 同注 1，頁 8

⁹⁴ 同注 1，頁 8。

碼事，「重寫文學史」的意義與價值在於一種意識形態的改變，而不是一本新文學史的提出。⁹⁵「重寫文學史」專欄以單篇的文學批評的文章，作為「重寫文學史」實際操作的作品也就是因為這個原因。

本文在第二章裏已對文學史觀、文學觀與史觀三者之間的關係作了一個說明，文學史觀是由文學觀與史觀所組成的一個概念。因此，陳、王二人提出「重寫文學史」運動，在扭轉左傾文學史觀的同時也扭轉了左傾文學觀。而且更重要的是，陳、王二人提出「重寫文學史」運動，是對整體左傾意識形態的改變，而不是僅僅只對左傾現象底下某個具體事件的改變。在整體左傾意識形態改變之後，不但可以引導文學史研究走向學術研究的正軌，也可以使文學創作擺脫政治的束縛，恢復其藝術的獨特性。

第五章 「重寫文學史」運動的實際重評工作

「重寫文學史」運動的最終目的，是要改變被左傾思想制式化的意識形態，而不止是提出一本「重寫」的文學史。然而，若只是在理論上提出「重寫」，則容易流於空泛不明確，不容易造成一股具體實質的震撼力，「重寫」的聲音恐怕又會淹沒在左傾的意識形態底下。於是「重寫文學史」專欄除了由陳思和、王曉明兩人提出「重寫文學史」的立論，專欄還刊出了許多重評的文章。這些重評的文章不代表真理，陳、王二人亦不認為「重寫」即是定論；這些文章只是提供了「文學史研究可以有很多聲音」的觀念，以及作為扭轉左傾意識形態的實際行動，並且也是為以後有更多的「重寫」的文學史著作準備。⁹⁶所以，「重寫文學史」運動雖然沒有「重寫」出一本文學史，但以單篇文章的形式提出對文學現象、作品及作家的重評是絕對必要。

⁹⁵ 陳、王二人沒有拿出一本新文學史，還有另一個原因，王曉明說：「我們對以往文學史研究的結論還沒有展開充分的質疑和檢驗，那種研究標準混淆不清的局面還沒有得到澄清，你怎麼可能寫出新的文學史來？」（同注1，頁7）

⁹⁶ 不同的文學史家所寫的文學史，對前人所寫的文學史而言都是一種「重寫」，此處所說的「重寫」的非指這個意思的「重寫」，而是指擺脫左傾意識形態的「重寫」。

這些發表在「重寫文學史」專欄上的重評文章，為了達到扭轉左傾意識形態的最終目的，對重評的文學現象、作家、作品都提出了研究者個人不同於「公論」的意見。本章將探討以往的文學史「公論」如何以政治功利來作為文學史批評的標準，以及分析這些重評的文章如何擺脫政治標準的束縛，如何以學術的角度來對其重評的對象得出一個不同於以往文學史「公論」的結論。趙樹理和柳青兩位作家皆受到毛澤東《講話》的影響，他們都奉毛理論中的「文學為工農兵服務」為寫作的信條，因此他們一直以來也都是大陸文學史「公論」中所極力推舉的代表作家。到了「重寫文學史」運動時，他們分別受到了不同於以往以政治作為出發點的「重評」，使他們出現了不同的面貌。下面且舉戴光中、宋炳輝對他們兩人的「重評」來作觀察。

第一節 「趙樹理方向」的重評

在毛澤東的《講話》發表之後，趙樹理受到很大的影響，開始追隨毛澤東路線來從事寫作，其創作特質在一九四〇年代後期還形成了一個「趙樹理方向」。⁹⁷趙樹理被認定是對工農大眾貢獻最多的作家，在當代文學史上有著很高的評價，並且以他的創作特質為標準的所形成的「趙樹理方向」的創作方向，一直以

⁹⁷ 最早提出趙樹理方向的是陳荒煤，他在〈向趙樹理方向邁進〉一文中對「趙樹理方向」作了這樣的概括：「第一、趙樹理同志的作品政治性是很強的。他反映了地主階級與農民的基本矛盾，複雜而尖銳的鬥爭。他是站在人民的立場上來寫的，愛憎分明，有強烈的階級感情，思想情緒是與人民打成一片的。第二、趙樹理同志的創作是選擇了活在群眾口頭上的語言，創造了生動活潑的，為廣大群眾所歡迎的民族形式。第三，趙樹理同志的從事文學創作，真正做到全心全意的為人民服務。他具有高度的革命功利主義，和長期埋頭苦幹、實事求是的精神。」（《人民日報》，1947，8，10）

來也都是被史家們公認為是正確、偉大的創作方向。戴光中在一九八八年第四期《上海文論》的「重寫文學史」專欄，發表一篇題為〈關於「趙樹理方向」的再認識〉的文章，對趙樹理的創作特質及以往文學史家對「趙樹理方向」的推崇情形重新作了一番審視。要了解戴光中為何要寫這篇文章，我們就得先看看以往的文學史如何對趙樹理作出評價。《中國當代文學史初稿》這本文學史是由很多人集體編寫而成的，又作為高等學校文科教材之用，最能代表遵照中共官方的政治標準的文學史著對趙樹理及其創作所作的普遍定論。我們且以這本文學史對趙樹理的評論，來觀察文學史「公論」如何以政治功利的標準來對趙樹理作出評價。

趙樹理的創作在文學史上被認為具有的重大意義是：

隨著時代的前進，趙樹理的創作內容與解放前相比，有了新的發展，他取材的重點放在社會主義時期的鬥爭生活。作者以嚴謹的現代主義創作態度，真實地描寫了我國實現農業社會主義改造的艱巨性、複雜性以及社會主義必然勝利的歷史趨勢；反映農村中的人民內部矛盾，歌頌平凡、實幹而又高尚的社會主義新型農民，熱情而又嚴肅地批判農村中資本主義思想嚴重和輕視勞動的人，批判農村基層幹部中某些人的不良思想與作風。⁹⁸

很明顯的，文學史對趙樹理的創作所作的評論是以政治觀點出發的，著重於趙樹理創作中符合於政治需求的幾條定律：社會主義必勝、文學必需反映農民的鬥爭路線、順應社會主義政策的農民必需歌頌、資產主義思想必需嚴厲批判，以及幹部的不良思想必需批判改造。趙樹理的創作不論其藝術價值如何，他能夠在文學史上獲得崇高地位，其作品符合了以上這些政治需求的定律才是最主要的原因。另外我們再來看看文學史如何對趙樹理的個別作品作出評論。且舉趙樹理的長篇小說《三里灣》為例，文學史評論這部作品時稱許它「成功地塑造了一批栩栩如生的農民形象」⁹⁹，稱許的理由是這樣的：

村長范登高是資本主義自發傾向在黨內的代表。這個形象說明合作化運動中的兩條道路鬥爭，必然會反映到黨內。 這個藝術形象的出現，是十分

⁹⁸ 《中國當代文學史初稿》，上冊，北京，人民文學出版社，1980，頁280。

⁹⁹ 同注3，頁283。

有意義的，它真實地顯示了當時農村鬥爭的複雜性，顯示了在合作化運動中必須重視黨內的思想鬥爭。

在「糊塗塗」、「常有理」、「鐵算盤」、「惹不起」這一家富裕中農人物的身上，作者集中刻劃了他們作為小私有者的落後、頑固與自私。這種與社會主義格格不入的落後的思想意識，不僅強烈地反抗著農業合作化運動，而且還毒害著年青一代。

以上這些落後人物，他們的共同點是程度不同地在走著資本主義道路，但人物的地位、個性及表現方式各不相同，使作品很有生活氣息，表現了作者高明的藝術手段。通過這些形象，作者真實地寫出了農業社會主義改造是一場艱苦而偉大的革命。¹⁰⁰

以上是文學史對《三里灣》所塑造的反面人物形象的評論，反面人物只要突顯出作為資產主義者的自私、落後，以及他們對社會主義的破壞，並且由此映襯出社會主義革命的偉大，如此這種反面人物的塑造就算是成功的。至於對《三里灣》中的正面人物的評論則是：

趙樹理在《三里灣》中對於先進農民形象的描寫付出了更多的力量，並取得了進展。這群先進農民卻在這個村的政治、生產、家庭糾紛、社會輿論中都起著主導作用。黨支部書記王金生的一家，是這支力量的代表。王金生是個優秀的農村幹部。他雖然參加革命比范登高要遲，但他全心全意為人民服務、富有自我犧牲的精神，樸實、誠懇的工作態度，博得了三里灣人民的愛戴。這個生氣勃勃的家庭，象徵了社會主義農村的美好生活。

101

所謂的正面人物就是毫無私心而且熱衷於革命事業，是集社會主義農村理想人物的模型於一身的典型形象。顯然文學史對於正面人物的要求就是要負起宣導社會主義農村的重大責任。文學史雖然對趙樹理在《三里灣》裏面所塑造的人物形象

¹⁰⁰ 同注3，頁283 - 285。

¹⁰¹ 同注3，285 - 286。

有高度的肯定，但不論是對反面人物或是對正面人物的評論，都脫離不了政治標準這把量尺。並且，文學史對於《三里灣》的人物形象只提出正面人物和反面人物兩種評論的角度，把正面人物和反面人物在政治標準上對立了起來，亦充分顯示了文學史研究只以政治觀點出發的狹隘性。

戴光中有鑑於以往的文學史只以政治標準來評論趙樹理及其作品，他在〈關於「趙樹理方向」的再認識〉一文中，便針對趙樹理所提倡的「問題小說論」、「民間文學正統論」這兩大議題來作分析，提出與以往文學史「公論」不同的看法。戴光中認為趙樹理的創作之所以獨樹一幟，關鍵在於他的文學觀與眾不同，在內容上提倡「問題小說論」，在藝術上則主張「民間文學正統論」。何謂「問題小說論」，戴光中引趙樹理的話作了一個說明：

我的作品，我自己常常叫它是「問題小說」。為什麼這個名字，就是因為我寫的小說，都是我下鄉工作時在工作中碰到的問題，感到那個問題不解決，會妨礙到的問題，感到那個問題不解決，會妨礙我們工作的進展，應該把它提出來。

由此看來，趙樹理寫小說只為了要解決現實問題而作，解決現實問題成為他寫小說的唯一動機，因此戴光中說：「於是在文學上，趙樹理自然地成為一個不折不扣的功利主義者。他是為搞好農村工作才去從事文學創作的」文學內容從現實出發並非壞處，但若是偏執地以政治需要作為文學內容選取的標準，以及文學創作的目的，就會使文學原本豐富多元的藝術性受到很大的損害。戴光中分析了趙樹理的文學觀說：

他不認為文學是人學，不認為文學的崇高使命是研究人、表現人、從審美的角度通過藝術形象去陶冶讀者的心靈，而是把文學當作一種為農村現實政治服務的特殊工具。他要求自己的作品必須「配合當前政治宣傳任務，而且要求速效」。

趙樹理的「問題小說論」中的問題只有政治問題，文學成了只是用來解決政治問題的工具，而戴光中對趙樹理所指出的錯誤也正在於此。

戴光中反對趙樹理把文學作為政治的工具，並非是全盤否定的。戴光中考量了時代背景因素，認為趙樹理的文學理論及作品，在政治需求重於藝術需求的戰爭年代裏是合乎時宜的。他借用普列漢諾夫的話說：「我們在歷史上見到各種不同的美學概念，在一個時期佔統治地位的概念和觀點，到另一個時代就變為陳舊了。」戴光中認為當大陸由動亂進入到和平建設時期，「趙樹理方向」也就不再合乎時宜了，若再一味地堅持向它邁進，就會妨礙甚至扭曲當代文學的正常發展。「趙樹理方向」得以繼續推行與毛澤東其實是有很大的關聯的。中共建國後，將毛澤東的《講話》奉為文學創作的圭臬。戴光中認為趙樹理的創作首先實踐了《講話》的精神，因此才會有「向趙樹理方向邁進」的口號出現，加上當時文藝界一些權威人士的高度讚揚，「問題小說論」於是被看作是對「文學為政治服務」這一基本方向的典範性理解，成為一九五〇年代帶有支配性質的創作理論。「趙樹理方向」在中共建國後，毛澤東嚴格控制文藝的年代，不但沒有受到政治鬥爭，反而受到高度的讚揚，這就代表它是毛澤東所應許的，是符合毛澤東政權所需要的。由服務於民眾的政治需要轉為服務於毛澤東的政權需要，戴光中認為「趙樹理方向」在中共建國後繼續推行的不合時宜之處即在於此。¹⁰²

至於「趙樹理方向」的繼續推行在文學上產生那些弊端呢？戴光中批評說：

趙樹理的小說，尤其是中後期作品，常常使富有教養的藝術家微笑搖頭，被精於鑑賞的審美家視為「小兒科」，已很難再在讀者心中激起長久的興趣。這裏的癥結，以我看來，就在於即事名篇，就事論事，只重眼前暫時的社會功利，企求立竿見影的宣傳效果。

「即事名篇」、「就事論事」可以讓作品富有當代性，然而若是沒有在藝術上作提昇的工作，這種文學作品與一般的時事報導又有何差別？一旦事過境遷，其價值

¹⁰² 戴光中認為趙樹理的文學在戰爭時期服務於政治是「雪中送炭，正好滿足了當時根據地人民群眾的精神要求。」但是「人的精神與審美要求是隨著社會的發展不斷變化的」，在和平時期，人民的精神已不再要求文學來指引他們戰鬥，若文學仍為政治服務就不符合人民的需求了。文學在中共建國後已從服務於戰時的政治需要，完全轉為服務於毛澤東之政權的需要，戴光中認為「趙樹理方向」在中共建國後已不合時宜，即指追隨「趙樹理方向」所產生的文學作品服務於毛澤東政權是不合時宜的。

又在何處呢？趙樹理那種即事名篇、就事論事的寫作方法，不但沒有在藝術上作提昇，反而還阻礙了他原本應該發揮出來的藝術性。戴光中對趙樹理文學作品的藝術性作了批評說：

一方面，他雖然善於刻劃農村的小人物，塑造了一群既沒有被拔高也沒有被歪曲的生動的人物形象，但由於作家「重事輕人」，這些人物往往得不到最充分的重視、最精細的雕琢，大都缺乏高度的概括性，未能給文學之林增添不朽的形象。另一方面，他雖然出色地描繪了一幅幅色彩濃郁的農村風土人情畫，但由於過份注意現實政治意義，重在表現一些隨形勢的發展而紛至沓來的細小矛盾，致使畫面長度有餘而深度和廣度均嫌不足，很容易蒙上時間的灰塵，逐漸地失去藝術魅力。

趙樹理以解決政治問題作為寫作的指標，因而使其作品失去了作為文學作品所應具有的藝術深刻性，這是戴光中以審美的標準重評趙樹理的作品，所得到的與以往文學史「公論」不同的結論。戴光中雖然質疑趙樹理作品的藝術性，但他對趙樹理依然是有所肯定的：「幸好他有難能可貴的膽識和赤子之心，敢於為人民仗義直言，卓然獨立於瞞和騙大澤之上，以真誠的現實主義態度反映農村的真實生活，因而不少作品至今仍有一定的認識價值。」而後來追隨他的人則「難免滑進闡釋或圖解政策的岔道，甚至揣摩領導意圖、憑空杜撰故事。而這類作品的生命力，自然更其可憐，因為政策多變、問題迭出，一旦時過境遷，它們立刻就失去了賴以立足的基礎。」這些模仿趙樹理的寫作方式，而形成一股追隨「趙樹理方向」的風氣之下所產生的作品，就是標準的成為毛澤東工具的文學作品。這些作品在戴光中以審美標準作為出發點的審視之下，其藝術價值也隨著批評標準的改變而令人感到質疑了。

戴光中探討「趙樹理方向」的另一個議題是趙樹理所提出的「民間文學正統論」。所謂「民間文學正統論」就是遵從毛澤東的工農兵方向，以民間文學為貴，以服務文盲和半文盲為貴。¹⁰³趙樹理認為一個文盲不一定是「理」盲，「事」

¹⁰³ 關於對「民間文學正統論」的提出，由戴光中引趙樹理的一段話中可得到了解。趙樹理在〈回憶歷史，認識自己〉一文中說：「中國現有的文學藝術有三個傳統：一是中國古代士大夫階級的傳統，舊詩賦、文言文、國畫、古琴等是。二是五四以來的文化界傳統，新詩、新小說、話劇、

盲，也不一定是「藝」盲。但這個推論有其盲點存在，戴光中引魯迅的話說：「讀者也應該有相當的程度。首先是識字，其次是有普通的大體的知識，而思想和情感，也須大抵達到相當的水平線，否則，和文藝即不能發生關係。」魯迅的話一針見血地指出「民間文學正統論」中以民間文學服務於農民的困難，而趙樹理到了晚年也終於了解其不可行之處。戴光中除了指出將全國文藝簡單化、強制化為民間文學的形式，以為如此即可提昇農民的藝術之根本錯誤外，他還精闢地將趙樹理的「民間文學正統論」在藝術上所犯的錯誤條列出三點來：

- (1) 趙樹理對於「五四」新文學懷有一種極端的偏見，甚至於把「五四」新文學的創作者 - 知識分子，與勞動人民敵對起來。
- (2) 趙樹理對西方文化採取了拒絕借鑑的關門主義態度。
- (3) 趙樹理是站在中國農民較低的審美層次上，力圖維護和發揚農民傳統的審美方式，但這也使他的創作走了下坡路。

這三點錯誤導致了大陸當代作家和作品消極的後果。首先在作家方面，戴光中指出：

沿著「趙樹理方向」邁進的作家們。幾乎無一不是從學習評話、鼓詞、民歌、秧歌劇等民間形式入手的。他們即使不像趙樹理那樣，對民間文學熱愛到盲目崇拜的地步，對外國文學持一概排斥的態度，但心目中的褒貶與創作中的取捨，其實也相差無幾，單有程度上的差別。然而時至今天，這些作家中有許多人縱然尚未退出文壇，至少也在為如何下筆而發愁。為什麼他們的藝術生命如此脆弱，生長這樣艱難？一個很重要的原因，便是他們的「文化構成」當中，外來文化和傳統文化的比例嚴重失調。

戴光中認為「民間文學正統論」之所以會失去藝術的養分，最大的關鍵在於它的閉關自守。作家們在一個東西文化交流融合的時代大趨勢底下，又走了閉關自守的回頭路，並且鑽進以民間文學為唯一創作形式的死胡同裏，截斷了其它藝術養分的泉源。而當大陸改革開放後，西方新事物、新思想的引進帶領了人民感情的

油畫、鋼琴等是。三是民間傳統，民歌、鼓詞、評書、地方戲曲等是。文化界多數人主張以第二種為主，可是這不合乎毛主席所說那『沿著工農兵方向去提高』。而且按這個正統所要求的東西，根本要把現在尚無文化或文化不高的大部分群眾拒於圈子外的。以民間傳統為主則無上述之弊」

轉變，人民再也無法滿足於這種民間文學的創作形式和作品內容時，這些作家卻再也無法從他們枯竭的藝術思維中再創新機了。另外，這些作家由於拒絕了西方的文藝理論，也使得他們的生活經驗難以借由理論的輔助而達到充分的表現，戴光中說：

我總認為，作家在藝術表現方面的成就，是同他的理論水平和藝術修養相輔相成的，不具備高度的理論素養和精湛的藝術技巧，哪怕有相當深厚的生活底子，也很難用語言完美地表現出來。

戴光中指出的這點是很重要的，即使再怎麼平民化的生活事物、生活語言，作家將它入於文學作品時，仍然是要經過文藝理論的重構和藝術性提升；因為在文學脫離真實場景而以文字表達的形式上，如果只是單純的「原音重現」，將會顯得平淡無味，反而無法提煉出生活中真實感情的生動性。「民間文學正統論」閉關自守的錯誤，還導致了那些追隨「趙樹理方向」的作家作品，在情節內容上走上了公式化、模式化的道路。戴光中指出：

從作品來看，十七年間，許多的短篇創作，不但思想內容公式化、雷同化，情節結構方面也存在著兩種「模式」：一是追求故事情節的完整性和敘述漸進；二是注重人物性格或生活場景的對比結構。¹⁰⁴

這種公式化的內容與模式化的情節，對於小說自「五四」以來已由傳統的單一故事框架逐步向多樣化結構發展的潮流來說，無非是一股「逆流」。戴光中以世界文學的角度出發，指出這種向傳統回歸的「逆流」根本是背離了整個世界文學的發展潮流，以至於終究是無法避免地走向封閉性的死胡同。

戴光中在文章的最後對於大陸文壇為何將民間文學推崇到極致？並且對其封建性、落後性毫不在意，甚至將它的地位提昇到中國文學的主流這個問題作一個反省。戴光中舉郭沫若的一段話來作說明：

¹⁰⁴ 關於這兩種「模式」，戴光中認為趙樹理寫於中共建國初期的小說《傳家寶》、《田寡婦看瓜》、《登記》和《求雨》便是這兩個「模式」的先河。

說實話我過去是看不起民間文藝的，認為民間文藝是低級的、庸俗的。直到一九四二年毛主席在延安文藝座談會的講話，這才啟蒙，了解到對群眾文學、群眾藝術採取輕視的態度是錯誤的。在這以後漸漸重視和寶貴民間文藝。

包括趙樹理在內的許多作家都和郭沫若一樣，因為受到毛澤東《講話》的感召，才將以前在中國文學中審美層次較低的民間文學奉為正統。毛澤東為了方便利用文學宣導他的政令、控制知識分子以及愚化人民百姓，才刻意地把文學簡單化，可是一些作家卻沒有認清這點而盲目地跟隨。到了中共建國之後，在一連串的文藝鬥爭之下，即使認清毛澤東目的的作家也不得不跟進了。戴光中說：「我們的許多作家的確都是在自覺或不自覺地，衷心或違心地按照這種精神（指《講話》中發展工農兵文藝的精神）進行思考和行動。但是，過去的弊端不正是在這裏嗎？」戴光中明白指出這種導致「民間文學正統論」的弊端的根源，一方面說明了促成「趙樹理方向」的錯誤根源所在，一方面是因為「民間文學正統論」在大陸改革後仍未完全消除。他說：「這幾年來，我倒是不斷地看見這種弊端的各類變種在文壇上反復出現，那關於『民族化』的討論就是一個明顯的例子。」他期望的是大陸文學能真正擺脫被《講話》所束縛的思維方式，清除「民間文學正統論」中的錯誤的文學觀。戴光中以「審美」和「世界文學」的角度重評了「趙樹理方向」對大陸新文學的影響，不但在文學史的研究工作上提出與以往不同的研究成果，對於大陸以往在「趙樹理方向」底下所堅持的文學觀，亦作了檢討和突破。

第二節 「柳青現象」的重評

宋炳輝在一九八八年《上海文論》第四期的「重寫文學史」專欄裏，發表了一篇題為〈「柳青現象」的啟示 - 重評長篇小說《創業史》〉，提出他對柳青《創業史》的個人觀點。大陸文學經過十年文革的摧殘，在文革結束後新時期文學剛開始時，人們不禁懷念起「十七年文學」，在回歸「十七年文學」的呼聲中，柳青的長篇小說《創業史》與羅廣斌的《紅岩》、吳強的《紅日》、梁斌的《紅旗

譜》三部小說簡稱「三紅一創」，成為「十七年文學」實績的代表。柳青與《創業史》在大陸當代文學史上享有相當崇高的地位，下面我們依然用《中國當代文學史初稿》這本文學史著，來觀察當代文學史對柳青與《創業史》的普遍定論。首先我們看文學史如何對柳青個人作出評價：

延安整風以後，特別是毛澤東同志發表了《在延安文藝座談會上的講話》之後，柳青的思想和創作進入了一個新階段。作家經受了艱苦生活的磨煉，系統閱讀了一些馬列主義理論著作和深入研究了黨的方針政策，從農村黨員幹部及農村知識分子身上學習了許多東西。這對作家的思想和後來的創作產生了深遠的影響。¹⁰⁵

文學史對柳青的評論著重在他遵照《講話》精神、親身實踐文藝工作者下鄉的文藝政策、對共產黨的方針政策深入研究並以此作為他的思想和創作指標。這種評價是柳青在當代文學史上取得崇高地位的主因。至於柳青個人的藝術特質 - 他所最擅長的對農村生活的描寫，之所以受到文學史的肯定，亦是因為他以無產階級革命觀點來對他所要描寫的農村生活作取捨。文學史對他的藝術特質作了如此的評論：

柳青的一生，看的是農民，想的是農民，寫的是農民，但並非以一個普通農民的眼光看生活，他不是那種單純描繪農村生活風俗畫的作家；以革命者的姿態，站在歷史的高度，去探索農民的歷史命運、思考農民的生活道路，則是他的特點，也是他藝術探求的目標。¹⁰⁶

《創業史》既是「十七年文學」實績的代表，文學史對它的評價則是：

（《創業史》）以精細的筆觸為我們繪製了一幅農業合作化運動的波瀾壯闊的歷史畫卷。這幅歷史畫卷形象地揭示了社會主義革命的性質和特點：農業合作化運動跟土改運動不同，土地改革可以用政治強制手段，剝奪地主的生產資料，因為他們是階級敵人；而農業合作化運動中的兩條道路鬥爭，主要和大量反映在人民內部。對資本主義自發勢力的鬥爭和引導農民擺脫私有制觀念的束縛，

¹⁰⁵ 同注3，頁301。

¹⁰⁶ 同注3，頁325 - 316。

只能靠教育的方法。小說 深刻地說明了，在社會主義同資本主義的兩條道路鬥爭中，只有千方百計地顯示出公有制和集體生產的優越性，才能吸引農民自覺自願地走上社會主義的康莊大道。這就是《創業史》主題的極其深刻的思想意義。

107

文學史對《創業史》這部小說的關懷重點是它所呈現的「思想意義」，而小說的「思想意義」即是《創業史》體現了中共在任何時期對資本主義堅決鬥爭的政策，以及對公有制、集體生產作了最好的宣傳工作，對社會主義的康莊大道作了最有力的保證。這些都是以政治觀點出發所作的評價。至於文學史較有觸及到小說的藝術層面的評價，也是脫離不了政治的標準，如：

小說還通過「賣稻種的路上」、「和增福夜談」、「王瞎子墓前講話」等章節，對梁生寶的內心世界作了深入細緻的揭示，展現了他的崇高的心靈美。他決心把自己的一切都獻給黨的事業，「他覺得只有這樣做才活得帶勁兒，才活得有味。」他認為「照黨的指示，給群眾辦事，受苦就是享樂。」這個富有鮮明時代特徵的英雄形象，既是現實生活中王家斌、蒲忠智先進人物的藝術概括，又是作家社會政治思想及美學理想的深刻體現。

郭振山是一個具有深刻教育意義的藝術典型。他身為共產黨員，卻熱衷於個人發家致富 成為合作化運動的一塊絆腳石。 小說通過他自己的言與行、他的言行與梁生寶的言行生動對比，把他的這種思想性格揭示得十分深刻、鮮明。這個形象告訴人們：抱著個人主義動機在黨內找出路，就要同黨的方針路線形成尖銳的對立，這樣的共產黨員如不認真改造思想，任其發展下去，就會給黨的事業造成損害，最終也會在政治上毀掉自己。¹⁰⁸

文學史對《創業史》之人物的藝術形象只有兩種評論，忠於共產黨的人物就是正面人物，就是具有鮮明時代特徵的英雄形象；不忠於共產黨的人物就是反面人物，是用來教育、嚇阻人民所塑造的形象。文學史家不但肯定《創業史》中反面人物對人民的警誡作用，還斬釘截鐵地告訴讀者一個定律：這種不忠於黨的人物

¹⁰⁷ 同注3，頁310。

¹⁰⁸ 同注3，頁311 - 313。

形象最終會毀掉自己。可知《創業史》中的人物形象塑造之所以獲得文學史家的肯定，是因為兩者在政治標準上達到一個共識。

柳青是在解放區的文學環境中成長起來的第一代作家，《創業史》也可以說是解放區文學在「十七年文學」中的一個延伸。所謂解放區文學即是指中共建國前的解放區，在共產黨推動人民革命的政策下，不論作家贊同與否，都必須負起反映農民生活以及心聲的責任，產生了一切以革命為重，以革命的主體 - 農民為重，並且以毛澤東的《講話》作為創作標準的文學型態。柳青長期落戶於長安農村，體察農民的生活與心聲，這些經驗構成他創作《創業史》的基礎，使《創業史》成為一部「反映農業合作化運動的史詩性巨著」。¹⁰⁹這個成就形成了大陸文學批評對作家「深入生活」及作品與農村生活結合的寫作方式的推崇。但是，宋炳輝對大家一致推崇的這種寫作方式提出了另一種不同看法，對《創業史》的文學性及柳青「深入生活」的態度產生了質疑。柳青在《創業史》的「出版說明」裏指出：

《創業史》是一部描寫中國農村社會主義革命的長篇，著重表現這一革命中社會的、思想的和心理的變化過程。全書共四部。第一部寫互助階段；第二部寫農業生產合作的鞏固和發展；第三部寫合作化運動高潮；第四部寫全民整風和大躍進，至農村人民公社建立。

宋炳輝認為從這段文字出自柳青的手筆，在一定程度上反映了作者創作的�主要構思意圖，而柳青的�主要創作意圖即是反映「中國農村社會主義革命」。《創業史》只有第一、二部留存於世，又因為柳青對第一部作過多次修改，凝集作者最多的心血，所以宋炳輝將注意力放在第一部，通過對第一部的分析來作出評價。對於柳青以反映「中國農村社會主義革命」為創作的意圖，宋炳輝擔憂他在人物性格的塑造上，會因為囿於這個理論概括而失去人物性格的豐富性，結果他發現由於「柳青的良好的心理學素養和細密的心理描寫，長期的生活體驗和真實的細節描繪」使得人物的性格設計極具豐富性。但在這項擔憂解除同時，他在柳青所安排的眾多各具性格特色的人物，及柳青所設計的事件情節上，發現人物 - 事件兩者對應關係所呈現出來的總體結構，陷入了「階級分析理論」先行的錯誤之中。

¹⁰⁹ 同注3，頁308。

柳青依照「中國農村社會主義革命」這個主題，先安排好需要由那些事件的發生來加以構築。事件的進行需要人物的帶動，於是柳青再將各種人物安排到事件之中，¹¹⁰形成了人物與事件兩者之間的一種對應關係。柳青針對不同事件的需求安排不同的性格鮮明的人物，這在理論上應當是符合了恩格斯的「典型環境中的典型性格」的學說。但他的錯誤就在於他只以階級做為人物配置的標準，如宋炳輝所言：

柳青在向我們引見這些人物的時候，總是十分重視他們所處的階級、階層狀況。每一個人物出場，他都先把他在階級陣線上予以區分。作品中除了地主階級的人物沒有出現之外，農村中所有的階級階層都有代表出現，並正好和現實政治相對應。¹¹¹

這種只以階級分析來配置人物的做法，使小說的總體結構受到了很大的局限，宋炳輝進一步說明了這種局限性：

《創業史》以狹隘的階級分析理論配置各式人物。這種理論之所以狹隘，在於它是以簡單、機械的經濟決定論為前提的。而政治理論的局限性引進到文學創作中，就更使這種局限趨於嚴重。¹¹²雖然柳青也寫出了各階級、

¹¹⁰ 宋炳輝認為柳青在《創業史》中所設計的情節線索和事件場面，有利於表現他的人物，是他在人物性格的塑造上能夠不失其豐富性原因之一。

¹¹¹ 關於柳青沒有安排地主階級的人物形象出現，也是因為要與現實政治相對應，宋炳輝對此作了一個說明：「《創業史》中之所以沒有出現地主階級的人物形象，一則是為了突出蛤蟆灘的貧窮（窮得連地主也沒有），使蛤蟆灘成為中國農村貧困的一個縮影而增強其典型性；二則是因為當時土改結束還不久，地主階級的威風早已掃地，基本上不構成對農村合作化運動的威脅，而富農階級卻一躍成為合作化運動的對立面。柳青當然不願意花閒墨去寫一個與農民『習慣公有制，捍衛公有制』關係不大的人物。」

¹¹² 關於宋炳輝認為柳青把政治理論的局限引進文學創作中這點，他在文章中舉了一個例子：「《創業史》的作者富裕中農階層的人物身上的確花費了很多筆墨，而一般的中農則一筆帶過。這也與當時中央對農村階級狀況的分析相吻合：『毛澤東同志在一九五五年編的《中國農村的社會主義高潮》一書的按語中，對土改後農村階級狀況作分析時指出：農村中的中農階層，可以一分為二，分為富裕中農和下中農，下中農一般能同貧農一起走合作化道路，而富裕中農在一定時期內是同合作化運動進行經濟較量的一種力量，兩三年內，看誰增產。』不僅是《創業史》的人物設置，而且某些情節因素，也可以在這個『按語』中找到影子，郭世富們爭種『百日黃』，爭賣公糧不就是為了『兩三年內，看誰增產』麼？」

階層人物政治面貌的多樣性、差別性，但尺度的單一決定了所衡量對象的單一，《創業史》中的人物始終沒有脫離「左中右」的三分法和「主導傾向」與「非主導傾向」的二分法。

分析了《創業史》所帶有局限性後，宋炳輝重新對它的文學性作一番反省，提出了他個人的批評：

以階級分析配置人物為起點，把人物之間矛盾線索的安排建立在階級矛盾、階層矛盾的哲學基礎上，使作品的情節展開，從根本上失去了偶然性和獨特性。一切都是經過精心設計的。慘淡經營的多樣化和差別化，並未脫離文學形式對政治運動直接模擬的樊籬，根本上還是人物性格的單一化，人物配置的類型化和情節安排的程式化。

宋炳輝對《創業史》所提出的這段批評，說明了這部小說因為以階級分析理論先行的錯誤及比附現實政治的傾向，而在很大的程度上喪失了其作為文學創作所應具有的文學性。並且說明了柳青以這種心態來對小說人物、小說情節所作的精心設計，其實是「把恩格斯的『典型環境』闡發為『典型衝突』」，「而對『典型衝突』的解釋，又結合了毛澤東的鬥爭哲學」¹¹³，一切的精心設計都只是為了表現政治鬥爭。

宋炳輝指出柳青的《創業史》反映了政治鬥爭，最明顯的例子還在於柳青對劉少奇的批判。柳青在一九七六年至一九七七年間對《創業史》（第一部）進行修改，而這些修改卻迎合了文革時期四人幫批判劉少奇的政治需要，加進了一些批判所謂「劉少奇及其一些修正主義」語句。宋炳輝對柳青此舉惋惜地說：

那時黨中央對劉少奇同志的冤案雖尚未平反，但「文化大革命」必須否定的總趨勢卻是連一般的知識分子也隱約地感受到了。可惜的是像柳青同志這樣的著名作家，卻連這樣一點敏感也失去了。緊趕慢勢趕地終於搭上了

¹¹³ 宋炳輝引了柳青的一段話，來證明柳青對於典型性格的塑造是建立在毛澤東的鬥爭哲學上的：「離開了階級鬥這（「這」疑作「爭」）的典型衝突，人們連一個典型突性格也造不出來，充其量寫出一些細節真實的作品」（見柳青〈提出幾個問題來討論〉，《延河》，1963年，8月）

批判劉少奇的「末班車」 反映了柳青創作中的比附現實政治的傾向是貫穿《創業史》的整個創作和修改過程的。

柳青長期落戶農村，從中所獲得生活體驗對於寫作《創業史》的幫助是不可抹滅的，但他為了順應政治上對於以文學作品來表現社會主義革命的特質，及宣揚中國農村社會主義革命的進程與必然趨勢的需求，卻採取了以描寫政治鬥爭作為小說表現的手法，精心設計了一個個的「典型衝突」。如此，農村生活體驗的豐富性，以及為了順應政治需求而設計的「典型衝突」，整體作用在《創業史》裏面，使得這部小說出現了這樣的現象：

一方面，單一的政治視角把作品中的人物和行動全部納入階級階層的矛盾和鬥爭的框架中，使人感到作品的所有敘述都趨歸於一個結論，而這個結論是「先驗」地在作品之上高掛著的，這就是表現「黨的指引和歷史發展必然要求的一致性」，這是柳青「永遠聽黨的話」，忠於政治的表現；另一方面，在人物的行為方式、情感方式和言語方式上，又使人感到撲面而來的真切的生活氣息，這又是柳青忠於生活，長年落戶農村的感受的收獲。

宋炳輝撥開了以往文學史對《創業史》所作的崇高評價的表面，直指《創業史》在這些評價背後，為了順應政治需求而犯下的錯誤。宋炳輝雖然指出了柳青的錯誤，但他並沒有因此忽略柳青在小說中所留下的對農村生活的真實體驗，只是他發現柳青在小說中對於農村生活體驗的表現也不幸受制於政治理論，因而使小說出現了一種矛盾的混合現象：

作品被誇大的理論體系籠罩著全篇，這種理論體系一方面幫助作家整理生活素材，組織配備人物，結構情節網絡，「合理地」完成主題的實現；另一方面，這種理論體系的自我封閉性又鉗制了生活的真正豐富多樣性，它就地「消化」那些逸出該理論規範之外的生活現象（包括這些現象所反映的本質），從而妨害作家對現實生活的本質特徵的不斷追尋和藝術表現。

政治理論先行的結果，使得小說的基本結構被安裝於政治理論的框架中，小說對現實生活的呈現變成只有單一的政治視角，如此一來小說的基本結構便不得動

彈，小說結構本身於是喪失了多元構築的可能性與優越性；¹¹⁴另外，政治理論先行的結果還使得作者可能加諸於小說的，作者對生活的豐富體驗大大地削弱了。

宋炳輝不以階級分析及政治利益作為評價的標準，所以他能跳脫這把公定量尺的局限，看到在這把量尺標準範圍內所衡量不到的東西，指出《創業史》在政治標準的評量上得到很高評價的同時，若接受藝術標準對其人物與情節對應之間的「偶然性」與「獨特性」的要求，則《創業史》所具有的文學價值還有待商榷。宋炳輝以一種文學的審美標準對《創業史》的文學性產生了質疑，又因為這質疑引起了他對柳青「深入生活」所持的心態的質疑。柳青既是長期落戶於農村，應是最能體驗到農村生活的豐富性，並且將這豐富性呈現在文學作品之中的，為何又會受到政治理論的束縛，從而妨礙了自己在文學作品上的藝術表現呢？宋炳輝認為這與柳青所處的文化背景有關。前提及柳青是在解放區成長起來的第一代作家，自然接受了解放區的文化。解放區的文化一切以革命為重，為了動員廣大農民起而革命，文學便要負起在意識形態上激發農民的革命自覺的任務。但文學作家多為小資產階級，在文化上明顯與農民之間出現了落差，然而為了革命的需要，知識分子必須以名利主義概括自己以往的生活歷程，帶著懺悔的心向農民學習，並且將馬克思主義及毛澤東哲學奉為個人的信仰。解放區文化在中共建國後備受肯定和發揚，服務於工農大眾的解放區文學亦得到進一步的肯定。但隨著左傾的極端化，從解放區延續下來的文化與文學也日益暴露它的局限性。宋炳輝揭露了當時的文化背景對文學所造成的局限性：¹¹⁵

這種社會思潮反映在文學領域，就是繼續和誇大解放區文學的農民文化色彩，強調所謂群眾「喜聞樂見」的「民族氣派」，文學創作從內容到形式都以政治運動形式本身作為「模擬物」，人物大多服從運動的需要而喪失其主體性，以創造英雄人物為中心任務，不惜將其拔高和純化，不惜以喪失生活的真實性和思想的深刻性為代價。

宋炳輝這段話對於中共建國後的文學狀況是一個很好的寫照，他認為柳青的《創

¹¹⁴ 小說比詩或散文更具結構性，可以利用更多不同的人物、設計更多不同層面的情節，來表現真實生活的豐富性。

¹¹⁵ 中共建國前的解放區文化要求文學為工農服務，是為了政治上的革命需要，中共建國後雖然延續了解放區的文化，但是要求文學為工農服務，已從政治上革命的需要轉為毛澤東鞏固個人政權的需要。

業史》雖然不至於如此嚴重，但因為柳青所處之時代的文化背景仍然牽制著他，即使他深入農村，熟悉農村生活的真實面貌，當他面對的生活真實和信奉的理論發生衝突的時候，他還是選擇了後者，使得《創業史》依然脫離不了時代所留下來的局限性。

宋炳輝在文章開頭的地方就說：「『再評十七年』已不只是對文學史的重寫，而且也日益成為文學高度自覺的必要前提和重要的組成部分。」因此他對《創業史》的重評，不只是一要讓文學史對柳青及其作品《創業史》的評價回歸學術的軌道，讓柳青、《創業史》及其寫作時代的社會、文化背景狀況之間所構築起來的文學史，更具當代性、更接近歷史真實，他認為從反省文學史所得到的經驗還應當用來作為文學自覺的一個提高工作，使文學創作獲得進步。宋炳輝呼應前面所言，在最後透過他重評《創業史》所得到的「柳青現象」的啟示，對作家作了一個呼籲：

柳青現象啟示我們，必須重新審視作家「深入生活」這一命題。深入生活對於創作的意義固然重要，但深入生活的必須是一個具有獨立自主性的創作主體；理論固然可以成為認識生活時概括生活的依據，但這種理論必須是作家生活的那個歷史階段的科學概括、抽象，經得起實踐檢驗的，而且，即使這樣的理論也必須是經過作家主體的浸潤、必須同時是主體對生活的體驗和領悟的結晶。

作家如果能從「柳青現象」中了解到「深入生活」以及使用理論的意義，在文學創作上正確定位「生活」與「理論」之間的依據關係，則文學創作的藝術性也才能得到充分的發揮：

在富有生活經歷的前提下，作家如能突破那些虛假的不健全的理性思維方式，尋找新的角度、新的參照，以主體的豐富性接納生活的豐富性，才會使作家對歷史人生的領悟不斷豐富和深化，並從中獲得相應的藝術表現力。

雖然「重寫文學史」的工作主要是針對文學史研究而來，但它在打破左傾

文學史觀的同時，對文學觀而言也是一種解放。宋炳輝掙脫政治的束縛重新評價了柳青的《創業史》，並且從中獲得了文學創作上的一些啟示，即是「重寫文學史」工作落實在打破左傾文學史觀與左傾文學觀的一個很好的實例。

第六章 「重寫文學史」運動的迴響與發展

第一節 政治上對「重寫文學史」的批判聲浪

「重寫文學史」運動的提出有贊成也有反對的聲音，然而不管贊成或反對，這都意味著「重寫文學史」運動受到大陸文壇很大的關注。《上海文論》的「重寫文學史」專欄只進行了一年半，在一九八九年底就結束這個專欄，這原本是陳、王兩位主持人，在一九八九年《上海文論》第三期裏就預先計劃好的。但是「重寫文學史」運動的進行卻也因為一九八九年六月的「天安門事件」而被壓了下去，這又是一種中共在政治上對於文學的壓制。陳思和在一九九六年時曾說：「這解構（對文學史「公論」的解構）曾遭反對，但反對的聲音來自於政治，學術則無。」¹¹⁶「重寫文學史」提出後來當然也有來自於學術上對它的質疑，然而陳思和在回顧「重寫文學史」運動時，則認為反對的聲音皆來自於政治，可見政治是「重寫文學史」運動最大的阻撓。

站在政治立場上批判「重寫文學史」的聲音，都是將「重寫文學史」定義為資產階級自由化思潮的產物，把「重寫文學史」在政治上與無產階級思想對立了起來，進而提出政治的批判。以下姑且徵引幾段批判的文字：

有些人在「重寫文學史」口號下，系統地、有步驟地、全面地貶低和否定革命的、進步的、左翼的文學傳統，否定根據地和解放區的文學運動，否定以魯迅為代表的新文化驍將，而對資產階級的、右翼的、甚至是極端反動的作家和作品，卻百般美化、抬高，以至放到「正宗」的地位。¹¹⁷

¹¹⁶ <百年榮枯一夕話 - 李瑞騰專訪陳思和>，《文訊雜誌》，1996，7，頁73。

¹¹⁷ 董學文：<必須反對文藝理論上的資產階級自由化傾向>，《光明日報》，1989，7，5。

現在他們大肆叫喊要重寫文學史，就是要打倒社會主義文學史，樹立資產階級文學史，把中國的社會主義文學史引導到資產階級軌道上去。¹¹⁸

現在有人打著重寫文學史的旗號，違背歷史主義，跟隨西方資產階級學者的思想觀點，力圖否定這些革命作家（指魯迅、郭沫若、茅盾等）而又大肆吹捧不革命乃至反革命的資產階級作家，這種現象難道不值得人們加以嚴重的注意嗎？¹¹⁹

這些措詞強硬、反資產階級的政治意味濃厚的批判言論，都是發表在一九八九年七、八兩個月的《光明日報》上。那時正值一九八九年六月的「天安門事件」過後不久，中共把那次事件當是資產階級自由化思潮所帶來的「政治暴亂」。¹²⁰中共後來雖然用武力強制鎮壓了那次學運，但也使得中共控制人民思想的敏感度再度緊繃。因此，號召文學史研究擺脫政治束縛，回歸學術研究的「重寫文學史」運動，也難逃來自於政治的壓迫，一併被歸為資產階級自由化思潮底下所產生的政治反動行為而加以批判了。

到了一九九〇年代初，政治上批判「重寫文學史」的聲浪仍未止息，由此可證明「重寫文學史」在大陸文壇造成了很大的影響。在陸梅林、盛同主編的《新時期文藝論爭輯要》一書裏，收有許多《上海文論》「重寫文學史」專欄的文章及討論「重寫文學史」的文章。其中有林志浩、史莽、梅剛三人的文章，他們各自提出對「重寫文學史」的意見。這三篇文章也是以政治觀點來批判「重寫文學史」的，它們對「重寫文學史」的批判有一個較完整的論述，以下將對這些論述作深入探討，觀察政治上對「重寫文學史」是抱持何種反應。

¹¹⁸ 劉白羽：〈必須認清資產階級自由化的危害性〉，《光明日報》，1989，7，14。

¹¹⁹ 張炯：〈大力推進馬克思主義的文學研究和批評〉，《光明日報》，1989，8，1。

¹²⁰ 1989年6月9日，在中共實行武力鎮壓的第5天，鄧小平發表了〈在接見首都戒嚴部隊軍以上幹部時的講話〉中明確說道：「事情一爆發出來，就很明確。他們的根本口號主要是兩個，一是打倒共產黨，一是要推翻社會主義制度。他們的目的是要建立一個完全西方附庸化的資產階級共和國。這次事件的性質，就是資產階級自由化和四個堅持的對立。」（《鄧小平文選》，北京，人民出版社，1993，第3卷，頁302 - 306。）

林志浩在〈重寫文學史要端正指導思想〉一文中，¹²¹開宗明義地指出「『重寫文學史』的討論中 有些文章的觀點，卻很離奇，有的還反映了資產階級自由化思潮的侵蝕。」¹²²林志浩在這裏是以政治上的階級論作為評判的標準，以學術觀點之外的「反映了資產階級自由化思潮」的名義，來否定那些他認為政治思想不純正的文章。這種行徑與毛澤東在一九五 年代為了消滅資產階級意識，而對《紅樓夢》研究和電影《武訓傳》所發起的政治鬥爭有何不同呢？林志浩為了批判那些試圖擺脫政治束縛的「重寫」的言論，延續了文學史「公論」中那種完全以政治立場出發，對作家、作品下定論的武斷、粗暴的行為，把「擺脫政治束縛」與「脫離現實」等同了起來。他寫道：

資產階級自由化思潮卻利用黨對文藝政策的調整，片面強調文學就是文學，強調它的審美功能、內部規律，否認它也是一種社會意識，否認它與政治的這樣或那樣的聯繫，或者把審美功能與認識功能、教育功能等對立起來。有人主張「根據藝術的獨立性、完整性、協調性、生動性、深刻性等文學的標準，而不是根據真實性、思想性、政治性、等非文學的標準」來重寫中國現代文學史。這真是異想天開！藝術性居然可以脫離生活內容和思想傾向而獨立存在¹²³

林志浩在這段話裏出現了兩點謬誤：一、文學脫離「政治第一」的標準，強調文學的審美功能，並不同於認定文學與社會意識、政治思想完全無關。生活的真實性、思想性、政治性與文學內部規律是密切相關的；它們作用於文學，並且被消融於文學的內部規律之中。因此，當我們在把握文學的獨立性、完整性、協調性、生動性、深刻性的同時，其實也包括了對生活真實性、思想性、政治性的把握。林志浩認為把握文學的內部規律即是脫離生活、思想，如此便是將生活、思想排除在文學的內部規律之外，將文學的內部規律與生活、思想對立了起來。若以這種與文學內部規律對立的生活、思想為標準來寫文學史，很容易就會流於以外在因素來割裂、誤解文學內部規律的武斷性判斷。二、林志浩認為強調了文學的審美功能、內部規律，否認文學與政治關係，就是把審美功能與教育功能對立

¹²¹ 此篇文章原載於《求是》1990年第2期。

¹²² 陸梅林、盛同 主編，《新時期文藝論爭輯要》，重慶，重慶出版社，1991，頁1844。

¹²³ 同上注，頁1848。

起來。在此，他是把文學所帶有的政治性與文學的教育功能等同了起來。但是，文學不是只有以政治思想第一才具有教育功能；文學之所以有別於「毛語錄」或政府機關報紙的社論，就在於它在教育功能上是用藝術的美感來教化或感動人心的。

林志浩的批評之所以會出現以上這兩點謬誤，是因為他將政治思想凌駕一切，認為文學史研究必須服從於一個「正確」的政治指導思想，以一種外於文學、先於文學的「正確」的政治指導思想為前提，文學史研究才算是結合了現實、才算是體現了文學的教育功能。關於林志浩將政治思想凌駕於一切，由他接著提出的一段話中可得到證明：

關於文學與政治關係，人們必須明確：目前黨的文藝政策是科學的，不用文藝為政治服務、文藝從屬於政治的提法，不是否認文藝本身具有政治傾向性，而是同時強調文藝不能脫離政治，文藝工作者一定要堅持正確的政治方向。¹²⁴

林志浩說中共的文藝政策強調文藝不能脫離政治，如此不就是文藝從屬於政治嗎？又強調文藝工作者一定要堅持正確的政治方向，何謂「正確的政治方向」？在民主國家每個人都可以擁有自己的政治方向，根本無所謂「正確」的政治方向。林志浩所說的「正確的政治方向」，當然不是文藝工作者個人所選擇的政治方向，而是中共所設定的政治方向，如此文藝還不算是為政治服務嗎？由此可知，林志浩這篇文章的中心主旨，乃是在替中共重申文藝從屬於政治、服務於政治這個中共文藝政策的傳統，只不過是他換了另一個說法罷了。

史莽在〈「左聯」花甲隨想〉一文中，¹²⁵除了紀念「左聯」成立六十周年，重申「左聯」對無產階級革命的貢獻，重申文學的政治性、階級性之外，更是用了很大的篇幅來批評「重寫文學史」。史莽與林志浩同出一轍地，在文章開頭即將「重寫文學史」這個學術運動置於無產階級的敵對陣營 - 資產階級的陣營裏。他說：

¹²⁴ 同注 7，頁 1848。

¹²⁵ 此篇文章原載於《文藝理論與批評》，1990年，第4期。

近幾年來，在資產階級自由化思潮泛濫的影響下，「重寫中國現代文學史」的呼聲，南北呼應，相當熱鬧。上海更是一個不甘寂寞的地方，《上海文論》曾為此特闢專欄¹²⁶

一旦把「重寫文學史」戴上一頂政治反叛者的帽子，也就無法理性地看待「重寫文學史」學術訴求了。史莽極其武斷地說：

我想，對資產階級自由化思潮有所認識的人，是不難想像出來的。（指中國現代文學史將會被「重寫」成一部什麼「性質」的功能）在我看來，這種「重寫」的「文學史」，無非是囂張一時的「以探尋文藝的審美天性為天職 要把文藝從政治腰帶上解下來」的所謂「新潮文論」，也就是非政治、非社會、非倫理、非理性的唯美文學觀在文學史學科裏的一種實踐或表現罷了。¹²⁷

儘管陳思和、王曉明兩位「重寫文學史」專欄的主持人，已在專欄裏說明了他們以「審美」作為「重寫」標準的定義，史莽還是把「重寫文學史」當作一種「純而又純」的唯美文學觀來看待。他一再強調「左聯」對於階級革命的貢獻，因此他不容許「左聯」在『獨立的』、『審美的』旗號下，把它從『重寫』的中國現代文學史上刪除出去，排斥乾淨，『從零開始』。¹²⁸「重寫文學史」的「審美」標準不是脫離現實，只談空洞美的唯美文學觀，這在前面介紹陳、王二人的立論時，我們已作了說明。「左聯」這個文學組織或「左聯」的作家、作品，在回歸學術的審美標準之下，如果經得起考驗當然應該給予一個恰如其份的評價；如果是經不起考驗，由於它對無產階級革命的貢獻，也許它在大陸所謂的「中國革命史」上可以佔一席之地，但在文學史上它也應該接受由學術觀點出發的對它的批評。而不能一味地以政治考量來捍衛「左聯」在文學史上的地位。

梅剛在〈關於「重寫文學史」的討論綜述〉一文中，不但提出自己對「重

¹²⁶ 同注7，頁1858。

¹²⁷ 同注7，頁1859。

¹²⁸ 同注7，頁1863。

寫文學史」的反對意見，而且還引用了林志浩、史莽等人的意見作為佐証。相較於林志浩、史莽兩人，梅剛對「重寫文學史」有著更大的誤解以及更強硬的政治壓迫。梅剛對「重寫文學史」的這一口號下了一個定義：

這股新潮不僅要推倒這些研究成果（既有的新文學史研究），而且要推倒「五四」以後開始的新文學史，推倒三十年代以來的「左翼文學」運動，- 這就是「重寫文學史」的實質。¹²⁹

梅剛如同林志浩、史莽這些對「重寫文學史」提出反對意見的人士一樣，都是將「重寫文學史」歸於資產階級自由化思潮的產品。於是在評價「重寫文學史」之前，他的意識之中已架設了一個無產階級與資產階級的對立局勢。按照以上他對「重寫文學史」所下的定義，「重寫文學史」就是資產階級思想對無產階級文學進行反動的一個口號。將「重寫文學史」冠上資產階級反動思想的名稱之後，梅剛在文章最後就強調了中共對資產階級思想抵制的決心，用以抵制「重寫文學史」運動。他說：「現在黨中央已經明確指出，反對資產階級自由化是長期的任務，我們要堅持不懈地把這場鬥爭進行到底。」¹³⁰

「重寫文學史」之所以會遭到來自於政治立場的反對聲浪，除了「重寫文學史」被看作是資產階級的反動者之外，另外還因為陳思和、王曉明兩人對於文學史（歷史）的解釋，與中共官方那種堅持歷史唯物主義的史觀發生了歧異。陳、王兩人認為文學史（歷史）是可以根據史家個人的史識來加以重寫的，每一本文學史的價值就在於它的獨特性。而代表官方的意見，則不論歷史唯物主義的史觀是否真的落實在以往的文學史寫作上，既然這是中共文藝政策中一直以來所推行的史觀就不能加以改變。他們認為文學史（歷史）可以有一種「客觀」的描述，只要文學史（歷史）沒有違反真實情況，便沒有重寫的必要。基於這個立場，艾斐在〈求異思維與求實精神 - 關於「重寫文學史」的質疑與隨想〉一文中便說：

歷史，就是過去的事實，文學史，就是過去的文學史事實。文學史編修者在其工作的全過程中，都必須回到相應的歷史範疇中去，用歷史唯

¹²⁹ 同注 7，頁 1864。

¹³⁰ 同注 7，頁 1877。

物主義的觀點和辯證的方法，對「過去的文學的事實」施以全面的、客觀的科學和美學考察，並以考察的結果中得出符合歷史事實的結論來。

131

這段話說得振振有詞，似乎大陸以往的文學史著都是真正使用歷史唯物主義的觀點和辯證方法，而以往一本本大同小異的文學史著都是因為符合唯一的歷史事實的結果。艾斐提出文學史的編寫必須注重「過去的文學的事實」，其實他認為真正要注重的是過去文學史著中所歌頌的符合政治標準的文學，因為只有符合政治標準的文學才是「過去的文學的事實」。這點我們從他反對「重寫文學史」的所提出的理由中可以得到證明：

重寫文學史的實質，就是用所謂「新潮」觀點和一己之偏見，對 革命文學實踐、革命文學思想、革命文學道路和革命文學業績進行扭曲、貶低和否定

132

艾斐是因為「重寫文學史」跳脫以往的文學史「公論」，不再以政治標準為出發點，不再盲目地對於一切有助於革命的文學都加以歌功頌德，因此欲以追求「歷史事實」作為打壓「重寫文學史」的藉口。他甚至於大聲疾呼「『重寫文學史』是人民所不能接受」，可見艾斐對於陳、王兩人認為文學史可以依史家個人史識加以重寫的觀點是非常反對的。關於文學史能不能以史家個人的史識來重寫，王瑤在〈文學史著應該後來居上〉一文中提出他的看法：

不管誰來寫文學史，要求寫出來就成為一致公認的定本，我覺得很難。現在大家在價值觀念上也不盡相同。我覺得，只要在文學史研究的某一方面有所突破，有新的認識有自己的特點，這就是好的。可以大家都來寫，寫出各種不同的文學史，每個人都談他自己的觀點和評價，不要被以前的框框所拘束。¹³³

¹³¹ 艾斐：〈求異思維與求實精神 - 關於「重寫文學史」的質疑與隨想〉，《理論與創作》，1989，第5期。

¹³² 同上注。

¹³³ 王瑤：〈文學史著作應該後來居上〉，《上海文論》，1989，第1期，頁15。

王瑤在大陸文學史界有著舉足輕重的地位，他也認同文學史沒有所謂的定本，每個史家都可以依照個人的史識來重寫文學史。樊駿也認同王瑤的看法：「雖然他（王瑤）重視史料，但認為『寫一部歷史性的著作，史識也許是更重於史料』。作為文學史家，他的最大長處和最多建樹，正在於此。」¹³⁴顯然「史識」是一位好的史家和一部好的歷史著作所不可或缺的。艾斐那種欲以官方的文學史著為唯一符合「歷史事實」的定本的觀點，才真的是「一己之偏見」。

從這些反對的意見中，我們可以了解到大陸在一九七八年改革開放後，政治的勢力還是一直牽絆著文學的發展。即使「重寫」思潮在一九八〇年代初以後已經展開，文學發展仍究擺脫不掉政治的束縛，我們看到「重寫文學史」一提出即遭到來自於政治立場的批判，即是一個很明顯例証，而這也就是陳思和、王曉明為何在原有的改革思潮中，會如劉再復所言的義憤填膺地提出「重寫文學史」的原因了。諷刺的是陳、王二人為了擺脫政治對文學史研究的束縛，因此提出「重寫文學史」；然而面對現實政治的壓迫，他們為了替「重寫文學史」這個運動爭取生存的空間，還必須拿政府的政策來當擋箭牌，強調「重寫文學史」的發生是「文學史研究領域堅持了十一屆三中全會路線的結果。」¹³⁵。「重寫文學史」專欄的編輯之一 - 毛時安，在一篇題為〈不斷深化對文學史的認識〉一文中，也極力地說明「重寫文學史」是遵照中共十一屆三中全會所決定的政策路線，甚至躲在這塊擋箭牌後面，發出了求饒之聲。他說：

可以說，沒有黨在十一屆三中全會以後所做的一系列撥亂反正的工作做為思想和方法論背景，就不可能萌發「重寫文學史」的想法。試想，對毛澤東同志的評價，文化大革命的作用，這些產生過重大社會影響的政治歷史人物、事件，都能重新認識並「重寫」在黨的決議中，那麼，對於文學史中的作品、作家和文學，有什麼可以拒絕重寫的理由呢？何況文學史是一種學術研究，重寫文學史充其量即是對一些具體作家、作品的評價，不過

¹³⁴ 樊駿：〈論文學史家王瑤 - 兼及他對中國現代文學學科建設的貢獻〉，《文學評論》，1994，第5期，頁58。

¹³⁵ 陳思和、王曉明：〈關於「重寫文學史」專欄的對話〉，《上海文論》，1989，第6期，頁7。

一家之言而已。¹³⁶

中共的十一屆三中全會是為了收拾十年文革所造成的重大災難而召開的，會後雖然做了撥亂反正的工作，但這工作的對象是什麼以及要做到何種程度，還是必須由政府來決定的，它仍然是在政治量尺的標準範圍之內。「重寫文學史」拒絕使用政治這把量尺，想要自己建立一把學術量尺，這種行為當然也就求不得饒了。無論陳、王兩人和毛時安自己如何「狡猾」地搬出十一屆三中全會作為擋箭牌，如何地以「側重四項基本原則框範下文學史研究的撥亂反正」¹³⁷這個原則上來向政府投誠，「重寫文學史」還是被當做政治上的反動行為，而其學術研究的本質在政治批判的聲浪中也完全被掩蓋了。

¹³⁶ 毛時安：〈不斷深化對文學史的認識〉，《上海文論》，1989，第6期，頁76。

¹³⁷ 同上注，頁78。

第二節 學術上對「重寫文學史」的討論

以學術立場出發對「重寫文學史」的討論，不管是質疑或是稱許的聲音，對「重寫文學史」而言都是一種贊同。因為它們是直接針對「重寫文學史」在文學史的研究本身來作探討的，而不是以外在的政治考量來對「重寫文學史」進行圍堵。由學術立場出發來探討「重寫文學史」，對這個學術運動而言，無論在其理論上或作法上，都是一種能提供思考或修正的助力。陳思和之所以會認為「重寫文學史」的反對聲音皆來自於政治，學術的反對聲音則無，應該也是基於以上這種看法。《上海文論》一九八九年第六期，為結束「重寫文學史」專欄所作的專輯裏，趙園、王富仁、吳亮、丁亞平四人各自發表了一篇討論「重寫文學史」的文章，這四篇文章皆提出了他們對「重寫文學史」在文學史研究上的建議與質疑。這對整個「重寫文學史」運動的實踐與理論提供了反思的角度和未來發展的一個指標，對「重寫文學史」在定義上的釐清有很大的幫助。以下且對這四篇文章逐一探討。

趙園在〈也說「重寫」〉一文中，提出了她對「重寫」的擔心，這「擔心」不是指「重寫」會對既有的文學史結論造成破壞，也不是指「重寫」會脫離政治的指導思想，而是指「重寫」在文學史理論上建構不足的問題。陳、王二人雖然為「重寫文學史」提供了一個以「審美」作為文學史研究標準的方向，但「重寫文學史」的宗旨是在於消除文學史研究中的左傾意識，而非建構一套文學史方法論來。王曉明也明確地指出：「我們現在想做的，或者說現在能做的，只是澄清以往文學史研究中的那些混淆和錯覺，把文學史研究從那種僅僅以政治思想理論為出發點的狹隘的研究思路中解脫出來。」¹³⁸但是沒有一套文學史方法論的建

¹³⁸ 同注 20。

構，仍不免讓關心文學史研究的人士擔心「重寫文學史」在破除左傾的文學史觀之後，能夠在文學史的「重寫」上達到什麼樣的成果來？

趙園看待「重寫」的定義是這樣的：「『重寫』通常是一代人宣示自己的存在、展示自身的方式」因此他將《上海文論》所發起的「重寫文學史」運動視為各時代人表現其文學史觀的方式之一。基於這個觀點，她看待「重寫」的角度也就放大到不同代人的「重寫」工作，並且把對「重寫」的關心深入到一個實際的實踐問題上。她說：

當初看到「重寫」這名目，忍不住先想到「實際」，也像前幾年有些心態老舊的人，一遇到有新提法出現，當即追問、推究「實際」，刻不容緩，看起來似乎為了學術，其實不過以此表明對一切陌生、「新」的拒斥而已。

「實際」總得有時間才能造出來，而在變革時代（即在常態亦然）名目、主張作為公開揭出的旗幟，本身就就會有其價值。但我想到的「實際」還不是這意思，我只是想到了人，執行「重寫」任務的人的素質¹³⁹

趙園並沒有否定「重寫文學史」作為一支公開揭出的旗幟之本身價值，也認為「重寫文學史」要有一個「實際」的成果出來，是需要一段時間的。但基於她那一代人的「重寫」的失敗經驗，趙園不得不擔心下一代人 - 推動「重寫文學史」的一批年輕人，是否會重蹈覆轍。她指出她們那一代人所犯的弊病：

我看到的，是自己所屬這一代人普遍的困境。這一代人以自己的方式「重寫」時，作為憑藉的，除經驗、閱歷、人生體察外，還有對舊有模式感性直覺的否定。然而最大的問題是，有否定而無相應的建設 - 可以稱之為「建設」的建設。到頭來，那「否定」也不免可疑¹⁴⁰

¹³⁹ 趙園：〈也說「重寫」〉，《上海文論》，第6期，1989，頁31。

¹⁴⁰ 同上注，頁31 - 32。

趙園所謂的她那一代人的「重寫」，她舉了兩個例子：「如汪暉批評王富仁時所指出的，依據於先定前提的『反叛』終不免發現自己仍在舊有系統之中（〈魯迅研究的歷史批判〉，《文學評論》1988年第6期）因而自寫出『文學史』來，往往囿於現成格局，由概念系統，推論過程，到主要「結論」（如錢理群等人著《中國現代文學三十年》；至於我自己的有關論著更不堪重讀）」

趙園認為她那一代人在「重寫」上最大弊病就是沒有能力建構出一套文學史研究的方法論來，以至於流於經驗性、直覺性的否定。趙園對她那一代人的「重寫」感到失望，於是寄望於下一輩的青年，寄望於下一代人的「重寫」；但觀察下一代人的「重寫」，卻仍然讓她感到憂慮：

自己如此，看到年輕人欲用敘事學、語言分析等等梳理文學史，自然明白他們的著力處、意圖達到的目標，卻又另有一層不安，不知嚴重缺乏形式自覺、其審美價值常令人懷疑的新文學，能否承受這種分析 更有力的(比用形式分析更有力的)，當然還是依據文學史實際建構理論，努力於對流程的總體把握。怕「重寫」仍流於經驗性的否定而終無真正堅實的建設，再度發現否定者仍在被其「否定」的那個視野中。由「重寫」的要求看，這一代暫時還布不成陣 其知識結構也似不足以改變學科基礎單薄的狀況。如果「專業隊伍」仍由一批因無能無力於其他領域的人(如我輩)組成，對中國古文化、文學和外國文化、文學都茫無所知，那麼寫來寫去，是寫不出既定邊線去的。¹⁴¹

也許是大陸左傾的意識形態存在太久、太深，讓推動「重寫文學史」的年輕一輩感到無比的壓力，因為他們這次要改變的即是這種根深抵固的意識形態。艱鉅的挑戰性讓他們把擺脫這種左傾的意識形態當作急迫的任務，而忽略了作為否定基礎的「建設」。趙園的擔心的確是指出了「重寫文學史」的弱點，在「重寫文學史」專欄發表的重評文章裏也確實存在著這種缺失。拿宋炳輝和戴光中兩人對柳青《創業史》及「趙樹理方向」的重評為例，他們兩人雖然以「審美」作為批評的標準，打破了以往的文學史「公論」，但「審美」這標準用得還是太浮泛了，並沒有建構出一套以「審美」標準出發的研究方法。以至於「審美」標準流於「撥亂反正」的直覺性批評，只帶領他們否定了文學史「公論」，而不見一種審美理論與他們批評的對象相結合的分析論述。趙園肯定「重寫文學史」這支打破「公論」的鮮明旗幟的價值，但她更憂慮「重寫」的熱鬧過後，推動「重寫文學史」的一批年輕人，是否真能在文學史研究上打造出一片新的天地。由此可知，趙園所要強調的是「重寫」不能只是一個口號，或者不能永遠只是一個口號，提出「重寫」的人本身也要有「重寫」的能力，否則「重寫」是無法重寫出什麼新意的。

¹⁴¹ 同注 2 4，頁 3 2。

王富仁的〈關於「重寫文學史」的幾點感想〉對「重寫文學史」提出了廣義和狹義兩種理解。廣義的理解是指研究過程中，人們對文學史有了新的認識從而也就需要做新的描述。就這個意義而言，我們天天都在做著「重寫文學史」的工作。狹義的理解是在文學史研究發展到一定階段、積累了較多的研究成果、人們在整體上或在一系列重要環節上有了與原有文學史不同的認識之後發生的。對於狹義的「重寫文學史」，王富仁認為其發生背景是：「從中國現代文學研究的歷史上來看，凡是社會思想和文學思想發生重大變化的時候，便會產生一種『重寫文學史』的衝動或要求。」他舉一九二〇年代胡適的《五十年來之中國文學》，將一九二〇年代以前未成系統的新文學納入到了中國文學的歷史框架之中；以至中共建國後王瑤的《中國新文學史稿》，都是一種狹義的「重寫文學史」。至於《上海文論》的「重寫文學史」的發生，王富仁則說：

我們這一次的「重寫文學史」，是在文化大革命結束後社會思想變革和文學觀念變革的基礎上發生的，只要承認我們的思想觀念和文學觀念不應停留在文化大革命時期和五七年以後的五、六十年代，也不可能簡單地回歸到五十年代的中國，就必須承認我們正在進行的文學史的重寫活動。¹⁴²

由此可知，王富仁將《上海文論》這次發起的「重寫文學史」運動歸於狹義的重寫，而且是對大陸一九五七年以後的思想觀念和文學觀念所進行的一種改革。他說文革後有多種文學史的編寫，其實已反映了重寫中國現代文學史的社會要求，但一直沒有集中地討論過這個問題，而這次「重寫文學史」的倡導者提出了這個問題並為此開闢了陣地，做的是件大好事。這顯示了王富仁對這次「重寫文學史」順應社會變革的要求，作為一種改革思想觀念與文學觀念的提出是充分肯定的。

在肯定這次「重寫文學史」的提出之餘，王富仁也指出了兩點對這次「重寫文學史」的質疑和建議。一、他認為狹義的「重寫文學史」的實踐重點，應是一種對最近一個時期的文學史研究的研究，著重在研究最近的文學史研究提出了哪些重大的問題，人們在哪些方面有了不同於以前的新認識，如何把這些新認識體現在新的文學史的編寫中。然而從這個狹義的「重寫文學史」的觀念來要求已

¹⁴² 王富仁：〈關於「重寫文學史」的幾點感想〉，《上海文論》，1989，第6期，頁34。

發表的一批重評文章，他認為「其重心是有些偏離的，人們還太集中於個別作家和作品的討論，還太著重於個人的創新和獨立見解，因此也就與平時的文學史研究沒有明顯的區別。」¹⁴³二、他認為「重寫文學史」的實踐有兩個著力的側面，一個是社會思想和文學觀念的變動的側面，一個是「文學史」不變的側面。這牽涉到研究者主體性和歷史評價的寬容性的問題，研究者在作研究時「不但要注意我們觀感的變化，同時也要注意歷史的不可逆轉的性質。」¹⁴⁴因為「史的論述與直接的欣賞和研究並不完全相同」。¹⁴⁵

這次的「重寫文學史」給人的感覺就是缺乏一個宏觀的「史」觀，無法提出一本完整的文學史著，自然也無法將作家、作品、文學現象作「史」的串連，甚至把對最近一個時期的文學史研究的研究展現在文學史的編寫之中了，而這也就是王富仁對它提出的第一點質疑的原因。雖說這次「重寫文學史」最大目的在於扭轉左傾的意識形態，但是展現一本真正「重寫」的「文學史」，展現出一條完整清楚的「史」觀，確是這次的「重寫文學史」的推動者在打破左傾思維的激情過後，能否成為大陸新文學史研究其中一個方向的帶領者，以及能把大陸的新文學史研究帶領到何種方向的一個證明。王富仁的第二點質疑，就是前面介紹陳、王二人對「重寫文學史」的立論時，他們所說的歷史主義者對「重寫文學史」的詰難。陳、王對這種詰難的回應是他們並沒有要丟棄歷史背景與作家、作品之間的聯繫。可惜的是「重寫文學史」在文學史研究上，尚未建立一套文學史方法論，發表在專欄上的重評文章缺乏一套可供依循的方法，以至於造成如趙園所說的「有否定而無相應的建設」，以及如王富仁所質疑的缺乏「史的論述」。

吳亮在〈對文學史和重寫文學史的懷疑〉一文中，認為「重寫文學史」的意義就在於「對文學史的重新選擇和評價」。¹⁴⁶因為文學史的原型只有一個，後來在不斷重寫的過程中所產生的文學史，只是一次又一次的摹本的產生。文學史

¹⁴³ 同上注，頁34。

¹⁴⁴ 同注27，頁34。

關於研究者的感觀變化與史的不可逆轉性質，王富仁舉例說明：「例如對蔣光慈，對趙樹理，對柳青，我們對他們的作品有不同的感受，這是變化著的東西，但他們的作品在現代文學史上的影響，已經成了一種推不動的東西。」

¹⁴⁵ 同注27，頁34。

¹⁴⁶ 吳亮：〈對文學史和重寫文學史的懷疑〉，《上海文論》，1989，第6期，頁35。

之所以會不斷地被重寫，代表著我們所感興趣的不是那唯一的文學史原型，¹⁴⁷而是自己時代和個人的理解，也就是每次重寫之後，所產生的文學史摹本中的「史觀」。吳亮明確指出：「如果我們想重寫文學史，我們的意圖就不能僅限於個別文學史事實的重新闡釋或評價。我們必須拿出一種或幾種史觀。」¹⁴⁸由此他認為「『重寫文學史』的最高宗旨就是提出一種含有價值目標的史觀，如果它不能做到這一點，那麼它的存在理由就顯得十分可疑了。」¹⁴⁹如此《上海文論》所發起的「重寫文學史」，在吳亮對「重寫文學史」所要求的意義之下，能否作為一種「重寫文學史」的存在就很令人感到質疑了，因為《上海文論》的「重寫文學史」並沒提出一種「史觀」來。顯然吳亮對「重寫文學史」的「名」與「實」的要求是十分嚴謹的，他在文中並沒有觸及這次「重寫文學史」對於舊有思想觀念與文學觀念的改革，也許他會認為如果《上海文論》「重寫文學史」的最高宗旨只是要改變舊有意識形態，換個名稱應該會更為妥當。

丁亞平在〈重寫與超越〉一文中，把文學史分為文學史本體和文學史認識兩個方面。文學史本體是文學史建構的基本材料，而文學史本體與文學史認識之間的關係則是「在任何一部文學史著作中，都沒有也不可能有獨立於文學史認識和文學史主體的哲學觀點、美學趣味、知識水平、生活閱歷、情感氣質以至某種理論框架的文學史本體。」¹⁵⁰當文學史主體面對作為一種原生態的文史本體時，總是「努力地把他所接觸的作為史實、史料和對象的原生態置諸自己的參照系統、時代意識和價值體系的考量、體認、思索之中，從而既達到對這種原生態的超越，又實現文學史重寫者對先寫者的超越」¹⁵¹這裏顯示了文學史的主體意識對於文學史的建構與發展的重要性。而文學史主體要完成文學史發展過程中的自我革新與超越，最重要的還在於文學史主體的思維範式和方法的正確與否。丁亞平批評中國長期以來的文學史研究是「蔑視甚至否認並排拒文學史的主體意識（當然更談不上自覺的超越與創造），結果造成了研究者固守既定的條條框框，

¹⁴⁷ 此處的「文學史原型」，吳亮指的是「已逝去、不可逆而且是唯一的文學史」，或者是「假定根據種種可靠的留傳下來的文本及記載，有一個史料型的文學史原型。」

¹⁴⁸ 同注3 1，頁3 7。

¹⁴⁹ 同注3 1，頁3 8。

¹⁵⁰ 丁亞平：〈重寫與超越〉，《上海文論》，1 9 8 9，第6期，頁3 8。

¹⁵¹ 同上注，頁3 9。

不敢越雷池半步，而以注經釋義演繹為能事的不正常狀況。」¹⁵²並且指出大陸近代的「現實主義與反現實主義鬥爭」的文學史觀即是一個典型的例子。他認為這種文學史觀「突出反映了以階級鬥爭為特徵的蘇聯模式的教條主義傾向和線性思維方式。這種教條主義和線性思維的基礎是一種機械反映論。流於簡單化、模式化和絕對化作法。」

面對大陸過去這種機械化的文學史觀，丁亞平認為當時的學者提出「重寫文學史」的那種欲加以改革的熱望，固然是可以理解和尊重的。但他認為欲破除過去的機械化的文學史觀，如果只是「運用否定思維方式對研究對象作統統的懷疑和審判」，¹⁵³將會無可避免地走進自己所反對與抵拒的思維的怪圈之中。他說：「撰寫文學史，尤其是重寫文學史，在思維方式上也要力求超越：超越前人，也超越自己」¹⁵⁴至於要如何實現超越，他提出了三點建議：一、要努力貫徹辯證思維和辯證邏輯，在較高的研究視界和審視點上倡導多元的價值觀。二、開拓新眼界，更新研究觀念與方法，建構新型的文學史思維系統和理論體系。三、運用整體思維和宏觀方法，摒棄單一視角和線性思維，對文學現象進行全面而深入的研究。丁亞平之所以提出這三點建議，主要是因為他覺得當時的「重寫文學史」尚有不足之處：「從某種意義上說，目前的重寫文學史，似乎還更多的局限在單個作家論評上，而對一些宏觀性、整體性的重大問題與現象，尚缺乏獨立的解說與評價。」¹⁵⁵

以上這四篇對「重寫文學史」作出回應的文章，基本上都是贊同「重寫文學史」的提出的，只是他們四人對「重寫文學史」的實踐有更嚴謹的要求。將這些要求歸納起來，很明顯地指向了同一個主旨 - 即要求「重寫文學史」提出一個史觀和建構一套文學史研究方法論。他們大都認為「重寫文學史」作為一個改革舊有思想觀念和文學觀念的提出是很好的，但也都認為「重寫文學史」應該有一個更完備的實踐成果。雖然他們要求於「重寫文學史」的實踐成果的方向各自不同：如趙園要求在否定的同時要有相應的「建設」；王富仁要求注意最近一個時

¹⁵² 同注 3 5，頁 3 9。。

¹⁵³ 同注 3 5，頁 4 0。

¹⁵⁴ 同注 3 5，頁 4 0。

¹⁵⁵ 同注 3 5，頁 4 0。

期的文學史研究及歷史評價的寬容性；吳亮要求「重寫」的意義在於呈現個人和時代對文學史的重新評價和選擇；丁亞平要求文學史的主體意識要帶領文學史對原生態及先寫者作出超越。但他們認為要達到這些實踐成果，最重要的就是要開發出宏觀的文學史觀和新型的文學史方法論。

《上海文論》的「重寫文學史」專欄所要作的其實只是打出一個口號，即使它有針對作家、作品作實際重評的文章，這些文章也都是為了要作為一個口號的輔助而已。「重寫文學史」專欄並沒有達到真正「重寫」的實際成果，它要帶動的是一個「重寫」的口號，亦即一種用來打破左傾思維的「重寫」的意識形態。趙園等四人以作為「重寫文學史」所應有的實際成果，來要求一個「重寫文學史」的口號，正是代表著專欄所打出的口號已得到學者們的認同，開始思考著「重寫文學史」的實際施行方式的一個證明。雖然「重寫文學史」只作到一個口號的提出，然而當這個口號得到認同，就代表著它已經造成一定程度的影響了。大陸文學中的左傾意識是從無產階級文學傳入大陸後就慢慢醞釀起來的，儘管在不同時期裏左傾的程度也各有不同，但左傾思想一直是存在的。對於接受左傾思想極深、極久的大陸文壇而言，能夠提出一種徹底改革的意識，並且獲得有識之士的重視和認同，應該是比一本作了實際重寫的工作，但立刻被左傾意識打壓，且又得不到聲援的文學史著來得重要。當然，口號不能永遠只停留於口號的叫喊，想要讓「重寫文學史」在文學史的研究上真正有一個實際成果，「重寫文學史」的推動者就必須有一套史觀和文學史方法論的建構。

第三節 「重寫文學史」運動的後續發展

「重寫文學史」運動挑戰了存在於大陸幾十年的左傾思想，這個運動到底是成功還是失敗呢？很明顯的「重寫文學史」的提出依舊無法擺脫來自於政治的批判與打壓，但這些不能算是「重寫文學史」的失敗，因為正由於這些批判與打壓，才証明了「重寫文學史」提出的必要性。但是，我們又要考慮到一點 - 「重寫文學史」運動是否因為這些批判與打壓而銷聲匿跡呢？如果「重寫文學史」這個口號是隨著「重寫文學史」專欄的結束而結束，之後就沒有人對「重寫文學史」這個議題再作任何正面的回應，或者沒有人將「重寫文學史」的中心思想落實在文學史的實際重寫上，那麼「重寫文學史」運動就算是失敗了。當然大陸對於「重寫文學史」運動的政治批評一直都存在，如一九九七年出版的《新時期文藝新潮評析》一書中，有一段關於「重寫文學史」的評語：

「修史」，即使就像重寫一部現代文學史這樣的工作，也必須認真從事。在這裏，來不得一絲半點的主觀隨性，更不能把重寫的現代文學史，變成流俗的隨從，變成「敗人之綱紀」、「湮塞人之教」的歪史。¹⁵⁶

言下之意，「重寫文學史」只會把大陸的現代文學史修成一部歪史。雖然政治上的批判一直都存在，但「重寫文學史」的成功與否不是看它有沒有遭到批判，而是看它是否繼續得到支持，與是否有人將它作一個落實的工作。因為有人繼續支持或有人將它落實，就代表著「重寫文學史」挑戰左傾思想的精神是一直持續著的，沒有因為專欄的結束而結束，也沒因為政治的批判而退縮。以這個角度來看

¹⁵⁶ 程代熙 主編：《新時期文藝新潮評析》，開封，河南大學出版社，1997，頁50。

「重寫文學史」的成功與否，那麼它就可以算是成功了。

嚴家炎在一九九二年寫了一篇題為〈雜談中國現代文學史研究〉的文章，這篇文章以強調文學史研究應該注重史料的考察為主要路線，展開了一連串對於以往左傾思想底下的文學史研究的批判。嚴家炎非常尖銳地指出左傾思想在文學史研究上所造成的嚴重錯誤，對於這些錯誤他指証歷歷，相對於陳思和、王曉明只是廣泛地指出左傾思想造成文學史研究只以政治標準出發，嚴家炎的批評就顯得更為一針見血，挑戰左傾思想的火藥也下得更猛了。嚴家炎在這篇文章中開宗明義地指出：

學術應該是獨立的，除了服從歷史事實這位上帝之外，它不應該服務任何人。就像章學誠所主張的那樣：學術不必與一時風尚求合。在這個意義上說，為學術而學術，不僅應該允許，而且簡直是必須的。它絕不是什麼「資產階級的偽科學」，恰恰相反，正是學術規律本身必然要求。¹⁵⁷

陳思和、王曉明挑戰左傾思想，為的就是讓學術歸學術。但「重寫文學史」一直被代表官方的聲音指為資產階級自由化思潮的產物，被以政治立場來加以批判，而無法得到應有的學術待遇。嚴家炎在此重申了「為學術而學術」不是「資產階級的偽科學」，並且強調學術不必服從任何人，不必適合一時之風尚，亦即學術不必服從國家領導人，不必順應文學服務於政治的左傾思想風尚。這不啻是為「重寫文學史」的精神作了最有力的支持。

嚴家炎對於以往的文學史研究不諱言的指出：

五十年代起，有人總是強調中國現代文學史是一門黨性、人民性很強的學科，總是要求學術研究中突出黨性原則。而所謂黨性、人民性，在這些人的眼裏，就是體現某些領導人的意志，把某種表面的政治利益放在首位；為了維護這種利益，不惜犧牲真實，修改歷史。¹⁵⁸

¹⁵⁷ 黃修己 編：《中國現代文學研究方法論集》，北京，首都師範大學出版社，1994，頁44。

¹⁵⁸ 同上注。

陳、王兩人曾說的以往文學史的重寫都是「政治性的重寫」。而嚴家炎認為以往的文學史為了政治利益便不惜犧牲真實，修改歷史，這點與陳、王兩人所提出的「政治性的重寫」意思是相同。以往的文學史不但是按政治標準來幫作家、作品「排座次」，而且一旦那個作家的思想或行為被判定與主政者不合，文學史就會按著政治的考量來重寫，不惜篡改歷史。嚴家炎指出了以往文學史因為政治利益而篡改歷史的幾個例子：

- (1) 胡風在一九五五年遭到批判，胡風和他周圍的一批作家及作品就從現代文學史中被完全刪除出去。
- (2) 一九五七年的反右鬥爭，丁玲、艾青、馮雪峰等一大批被批判的作家及其作品，也被從現代文學史中刪除出去。甚至於反過來設「丁玲批判」、「艾青批判」的專節。
- (3) 一九五四年胡適被毛澤東點名批判，文學史參考資料就把他的《文學改良芻議》列入「附錄」。

嚴家炎痛心地說：「於是，文學史也就不成其為科學，只成為『左』傾政治掩蓋下的某種宗派私利的附庸。」¹⁵⁹另外他還舉出文學史研究者一味地順應政治的考量，因而在文學史考証上犯了下的大錯誤的例子。其中一個例子是在一九七〇年代初，郭沫若寫了一篇考証《坎曼爾詩箋》（據郭沫若所言出於唐元和十年）的文章，稱讚「坎曼爾」是一位歌頌民族團結、控訴階級壓迫的古代回族知識分子。《坎曼爾詩箋》因此進入了中小學語文課本。但是《坎曼爾詩箋》中的破綻，如採用了五〇年代才使用的簡化字，卻無人理會。直到一九九一年楊鐮發表辨偽文章，才揭發《坎曼爾詩箋》乃純屬偽造。郭沫若寫那篇考証的文章時身為大陸的科學院院長，他竟然只為討好上位者而不顧歷史事實，幫一份偽造的文學史料變偽成真。以往左傾思想中那種以政治為一切考量的風尚對於學術的侵害，在這個事件中可以說是暴露無遺。

嚴家炎在這篇文章中，除了一針見血地指出政治侵害學術的陋習，印証了「重寫文學史」提出的正確性與必要性，他在文章中還對文學史研究提出了三點改革的建議：

- 1、 過去的現代文學史中，政治思想鬥爭佔了太大的篇幅，這些內容應從文學

¹⁵⁹ 同注 4 2。

史中清理出來，留給思想史或學術史去寫。

- 2、文學史顧名思義應該講的是文學作品演變的歷史，而過去的現代文學史由於過於看重思想鬥爭，卻講了許多不能完全稱之為文學作品的雜文，這同樣需要作一番清理。
- 3、所謂「文學史應該就是文學史」，研究者應重在用審美的標準去選擇作品。審美的標準包括（1）文學成就很高或比較高的。（2）作為文學現象具有某種代表性，並在歷史上產生過相當影響的。（3）在某些方面為文學的發展提供過新東西，作出過新貢獻的。

嚴家炎在此提出的改變以往文學史以政治思想鬥爭史為主軸的寫法這個觀點，與陳、王二人提出文學史應該分為政治和藝術兩個面向來寫的觀點是一樣的。他們都認為以往的文學史不成為文學史，在政治標準重於一切的意識形態下，沒有真正的文學史，那麼真正的文學史要如何形成呢？他們都提出應以審美作為研究的標準。而且嚴家炎在此又進一步提出可以作為審美標準的三個角度，比起陳、王二人較為籠統的「審美標準」，在文學史研究方法論的要求上顯得更為具體。

嚴家炎在一九九二年所提出的〈雜談中國現代文學史研究〉這篇文章，可不可以視為「重寫文學史」的一個後續發展呢？我們在前面說過嚴家炎、王瑤、唐弢等人早在「重寫文學史」運動提出之前，就已觸及到重寫的議題，各別提出了一些有關於現代文學史研究的看法，且其看法與後來的「重寫文學史」有很多相同的地方。但他們提出那些觀點並沒有受到政治的批判，這其中有兩個原因：（1）雖然他們提出那些觀點與當時社會上的改革思潮有一個緊密的聯繫，但他們的觀點並沒有聚集成為一個論題焦點，未能形成一股風潮。（2）他們對以往的文學史有不滿的聲音及改革的意見，但並未如同「重寫文學史」專欄那樣，打著一面揭竿而起的明顯旗幟。政治上對文學史改革意見的批判，將其認定為資產階級自由化思潮底下的產物，乃是「重寫文學史」提出以後的事情。由此我們可以知道，嚴家炎在文章中強調「為學術而學術」絕不是「資產階級的偽科學」，很顯然的這不只是為他及王瑤、唐弢等人在一九八〇年代初所提的文學史改革意見作辯護，更多的是為「重寫文學史」運動作辯護。並且，由上文對嚴家炎這篇文章所提的觀點的分析，這些觀點不但與「重寫文學史」的精神是相一致的，甚至於比他自己以前所提出的以及「重寫文學史」所提出的觀點都還要深刻。因此，嚴家炎的這篇文章即使沒有提到幾年前的「重寫文學史」運動，但它作為從一九

八十年代初以至於一九八八、一九八九年「重寫文學史」運動的一條「重寫」脈絡的延續是可以確定的。

嚴家炎這篇文章所延續的是「重寫」這一反抗左傾思想的意識形態，而另一種在理論上對「重寫文學史」運動的接續亦在進行著。劉再復在一九九三年所寫的〈「重寫」歷史的神話與現實〉一文中指出：

八十年代末，整個社會改變了階級鬥爭的思維結構，拒絕政治意識形態之手繼續操縱文學史寫作，這是很自然的。這種拒絕可能使新的文學史帶有兩種超越性：一是超越政治功利的世俗批評視角；二是超越政治意識形態性的世俗批評語言。一九八八年上海的年青學人們在論證「重寫文學史」的必要性時，來不及作出這樣的說明就被突然的政治風暴所打斷。今天我作這樣的解釋，也只是為了說明，「重寫文學史」並非一般意義上的重新講述，而是文學史觀和文學史識的重大變化，是批評視角與批評語言的重大更新。這種學術意義上的重寫，意味著對「新質」的追求。¹⁶⁰

劉再復認為學術意義上的「重寫」不只是一般意義上的超越以往文學史中以政治功利為出發點的批評視角，而且還要超越政治意識形態底下所使用的批評語言；並且認為一九八八年的「重寫文學史」運動所關注的是「拒絕政治意識形態之手繼續操縱文學史寫作」，而這種學術意義上的「重寫」則是「重寫文學史」運動所未來得及說明的。顯然劉再復覺得一九八八年的「重寫文學史」運動在文學史的「重寫」工作上只做到了「拒絕政治意識形態」，沒有進一步發展到學術意義上的「重寫」，如他在〈中國現代小說的政治式寫作 - 從《春蠶》到《太陽照在桑乾河上》〉一文中就明確指出：「兩、三年前，大陸文學研究界開始醞釀『重寫文學史』，但尚未進入具體的批評過程和整體構思過程。」¹⁶¹「重寫文學史」運動之所以會給劉再復這種感覺，主要原因在於陳、王兩人並沒有提出一套具體的文學史觀與文學史方法論，如同趙園所說的「有否定而無相應的建設」。劉再復認為「重寫文學史」不應該只是一般意義上的重新講述，應該還表現了文學史觀與文學史識的重

¹⁶⁰ 唐小兵：《再解讀 - 大眾文藝與意識形態》，香港，牛津大學出版社，1993，頁6 - 7。

¹⁶¹ 劉再復：〈放逐諸神：文論提綱和文學史重評〉，香港，天地圖書公司，1994，頁123。

大變化，因此他在理論層面上提出超越政治批評視角與超越政治批評語言兩個角度來思索「重寫文學史」。

劉再復在〈「重寫」歷史的神話與現實〉這篇文章中除了提出「重寫文學史」應具有兩種超越的觀點，同時也列舉了幾篇他對這個議題思索而得的文章：

到海外之後，我惋惜這一課題（「重寫文學史」）剛一提出就中斷在政治批判的法庭之中，後來又覺得政治批判法庭最終沒有這種力量，因此，就繼續思索，並寫了《文學史悖論》和《告別諸神》等文章，以期文學史觀首先超越習慣性的「進化」思路和超越西方的批評話語霸權。之後，又和林崗一起寫了《二十世紀廣義革命文學的終結》《現代文學中的政治式寫作》等文章，批評文學史編撰主體把馬克思對歷史社會人生的全盤性解釋作為文學解釋的前提，開始對本世紀的重大文學現象進行不同以往的理性重評，並提出以「超越視角」代替「世俗視角」的主張。¹⁶²

另外，讓劉再復感到欣喜的是他發現對於「重寫文學史」的兩種超越的思索，不單只有他一個人，海外的青年學子也思索了這個議題：

在思索的過程中，我欣喜地發現，重寫文學史的課題沒有中斷，而且在海外伸延。許多有心的年青學子利用人文環境的自由條件，別開思路，也進行了「重寫」實驗過程。這一過程雖然剛剛開始，但已明顯地構成對世俗批評視角與世俗批評語言的挑戰。¹⁶³

他舉了劉禾的一篇文章為例，來說明海外青年學子對於超越世俗批評視角及世俗批評語言的思索：

劉禾的〈文本、批評與民族國家文學：《生死場》的啟示〉一文認為，重寫文學史的大前提在於重新認識現代文學史的性質和它的歷史語境，即認識到現代文學乃是一種民族國家文學，它既是民族國家的產物，又是民

¹⁶² 同注 4 5，頁 7。

¹⁶³ 同注 4 5，頁 8。

族國家生產主流意識形態的重要基地，因此，不應當沿用五四以來關於民族文學與世界文學對立統一關係的世俗批評話語，而應當從現代文學同現代民族國家之間的關係中去尋找新的批評視角與批評語言。只有這種基本前提的變化，才能使文學研究本身的範疇、語言、立場獲得一次大的更新，才能揚棄本世紀中流行的政治一元化視角和東西方文學兩項對立的世俗視角及世俗批評語言。¹⁶⁴

劉再復與海外學人對於超越世俗視角及世俗批評語言的思索有一個共同點，而此共同點即是他們不再圍繞在拒絕政治意識形態的議題作討論，而是深入「重寫文學史」所應具備的文學和史學理論作探討。這無疑是繼陳思和、王曉明兩人在「澄清以往文學史研究中的那些混淆和錯覺，把文學史研究從那種僅僅以政治思想理論為出發點的狹隘的研究思路中解脫出來。」¹⁶⁵之後，更進一步地把「重寫文學史」向理論重構的層面推進，這也是一九八八年的「重寫文學史」運動的一個「接續」。劉再復等人之所以能夠跳出「拒絕政治意識形態操縱文學史寫作」的使命關卡，一方面是因為他們身處海外，在現實環境上沒有政治壓迫的問題，如劉再復所說的「利用人文環境的自由條件」。一方面則是因為「重寫文學史」運動不能永遠只停留在「拒絕政治意識形態操縱文學史寫作」的一個使命關卡，「重寫」的工作必須自己跳出這個關卡，向理論層面去探索及建構，才算是完整地完成「重寫文學史」這個使命；陳思和、王曉明按原定計劃將「重寫文學史」專欄只辦到一九八九年第六期，這便是將挑戰左傾思想當作一個階段性使命的完成 - 完成一個口號的提出，接下來關於理論的建構或文學史著實際重寫，則需要更多的人及更多的時間來完成了。

大陸現代文學史著的寫作在「重寫文學史」提出之前，有的文學史家已經開始擺脫以往以政治為唯一出發點的寫作方法。一九八七年出版的錢理群、吳福輝、溫儒敏、王超冰四人所合著的《中國現代文學三十年》，這本文學史打破以往文學史只收錄對於政治有貢獻的作家、作品的慣例，而收錄了以往文學史不收錄的作家、作品。在探討新詩的一章裏開闢了「新詩的『規範化』」 - 聞一多、徐

¹⁶⁴ 同注 45，頁 8 - 9。

¹⁶⁵ 陳思和、王曉明：〈關於「重寫文學史」專欄的對話〉，《上海文論》，1989，第 6 期，頁 7。

志摩為代表的前期新月派」的一小節，介紹了一直以來與左翼文學相對立的新月派及其三位代表詩人 - 聞一多、徐志摩、朱湘。¹⁶⁶並且注意到了與大陸現代文學同時期的台灣文學、上海「孤島」文學與東北、華北「淪陷區」文學，將這些地區的文學納入「中國現代文學」中來作一觀照，打破以往的現代文學史只以左翼文學為主的編寫方式。可惜的是對於這些地區的文學的認同仍然缺乏一種藝術審美的觀點，而以一种國家、民族的訴求觀點出發，將主要的關注都集中在抗戰文學上。《中國現代文學三十年》在一九九八年又出版了修定本，在評論觀點和評論方式上皆有改變，可以看出其對文學史研究的藝術面觀察更加地周延了。例如：對上海、台灣地區的文學介紹，不再只是強調其抗戰文學，而是更全面地展現其同時期的文學面貌。台灣文學甚至獨立成為一章，比起一九八七年出版的版本，對台灣文學的介紹在藝術層面上有更多的著墨。

自一九九〇年代開始，文學史的編寫也開始出現了打破現代、當代文學界線的編寫方式，把大陸現當代文學當作一個整體來看待。一九九三年出版，由徐國綸、王春榮主編的《二十世紀中國兩岸文學史（續編）》，即是以「二十世紀」文學這一文學整體觀來統稱大陸現當代文學，並且將台灣文學與大陸文學當作一個整體來看待。而一九九八年出版，由金欽俊、王劍叢、鄧國偉編著的《中華新文學史》不但打通現當代文學的界線，還注意到了「五四」以前的二十世紀初期刊文學，將它與現當代文學當作一個整體來看待；而對於台灣文學與香港文學也都各成立一章來討論。一九九九年出版，由朱棟霖、丁帆、朱曉進主編的《中國現代文學史》，是大陸教育部「高等教育面向二十一世紀教學內容和課程體系改革計劃」的一個研究成果，被列為高等教育的文學史教材。這本文學史不但打通了現當代文學史，並且在學術的考量上，更完整地收錄以往被忽視的重要作家，例如有：許地山、冰心、徐志摩、聞一多、周作人、沈從文、張愛玲等人。對台灣文學、香港文學的介紹亦各成立一個專章，作更全面的論述。由一九九〇年代出版的文學史看來，除了將現當代文學當作一個整體來看待的史觀表現，及擴大對作家、作品的收錄範圍，其評論標準也多以藝術審美的標準為主，政治標準已趨

¹⁶⁶ 在更早以前出版的文學史著裏，如一九八一年由雲南人民出版社出版，十四院校編寫組編著的《中國現代文學史》，就已收錄了徐志摩、沈從文等非左翼文學的作家，但仍以階級觀念、政治思想等標準來評論他們的作品，以反映資產階級觀念等政治思想不純正思想的評語來加以批判。

於式微。可見文學史研究在於去除政治干擾、回歸學術軌道的工作上，已經有了實績出現。

第四節 「重寫文學史」的實績 - 文學史著的提出

一九九九年，由陳思和主編的《中國當代文學史教程》出版了，為一九八八、一九八九年的「重寫文學史」運動，及十年來學者們對於「重寫文學史」這個議題的思考作了一個總結。陳思和在《中國當代文學史教程》的前言中為這本書的出版作了說明：

重寫文學史的提倡至今快要十年了，這十年中，研究者們對文學史的思考沒有停止，而且一步步地取得了紮實的學術成果。現在我想通過這部以文學作品為主型的當代文學史的實踐，來總結一些實質性的經驗，使文學史研究取得更大的突破。¹⁶⁷

顯然陳思和是以這本文學史作為「重寫文學史」運動，以及這十年來學者們對「重寫文學史」的思索的一個實際成果的展示。陳思和在前言中提出他編寫這本文學史的三個特點，我們且由這三個特點來看他如何以這本文學史作為「重寫文學史」運動的一種經驗成果。第一個特點是「以賞析文學作品為主軸」：

力求區別以文學作品為主型的文學史與以文學史知識為主型的文學史

¹⁶⁷ 陳思和：《中國當代文學史教程》，上海，復旦大學出版社，1999。

的不同著眼點和編寫角度。以文學史知識為主型的教科書一般是以文學運動和創作思潮為主要線索來串講文學作品，但對於本教材來說，突出的是對具體作品的把握和理解，文學史知識被壓縮到最低限度，時代背景和文學背景都只有在與具體創作發生直接關係的時候才作簡單介紹。

陳思和、王曉明當初提出「重寫文學史」時，所不滿的就是政治干擾充斥現代文學史著，他們認為這種情況尤以文學史教科書更為嚴重。在「重寫文學史」的討論中，有的學者提出應該有分別給專家看的和作為教材的一般文學史，這兩種區別在於給專家看的文學史應包含研究者的獨特見解和研究個性，而作為教材的文學史則應是比較規範的、以文學史知識為主的文學史讀本。陳思和把這本文學史當作「初級教程」來編，但他並非全然依照這種區別。他認為作為大學本科教材的文學史也不應該是所謂「規範」的，而應該是允許有研究者的不同個性。因此他編寫這本文學史時，摒棄以文學背後的政治鬥爭史為主軸的寫作方式，而改以文學作品為主型，強調以大量閱讀文學作品的方式來理解文學史。例如介紹胡風時，避免用很大的篇幅來講解一九五五年的胡風事件，而直接從胡風的政治抒情長詩〈時間開始了〉來探討作品與時代的關係及作品的藝術內容。

這本文學史編寫的第二個特點是「注重文學創作的共時性」：

打破以往文學史一元化的整合視角，以共時性的文學創作為軸心，構築新的文學創作整體觀。它不是一般地突出創作思潮和文學體裁，而是依據了文學作品創作的共時性來整合文學，改變原有的文學史面貌。

陳思和從同時代的作品中找出其共同特質，然後選取可以作為其時代特質代表的作品，例如這本文學史的第一章就定名為「迎接新的時代的到來」，著重分析「五四」新文學傳統與當代文學的關係，並且選取胡風的長詩〈時間開始了〉、巴金的散文〈奧斯威辛集中營的故事〉和沈從文的一篇隨筆〈五月卅下十點北平宿舍〉。陳思和在選取作品時，還注意到了同時代的「潛在寫作」，即選取了一些因為當時各種原因沒有能夠發表，但它們確實在那個以國家意志為主流精神的時代裏，表現了不同層面的時代精神的作品，例如沈從文的〈五月卅下十點北平宿舍〉。陳思和在提倡「重寫文學史」運動時，強調「重寫」要使文學史具有當代

性，但不是要讓文學脫離時代背景。第二個特點正是印証了他當初的說法，因為他對作品的選取注重的是作品在他所認定的時代特質中是否具有代表性，但他對於過去某一時代作品共同特質的認定，則完全是以文學史編寫的當時代觀點去認定的。

至於第三個特點則是「展現文學作品詮釋的多義性」：「通過對文學作品的多義性的詮釋，使文學史觀達到內在的統一性。」何謂文學史內在的統一性？中國當代文學與現實政治、尤其是時代主潮之間有著非常密切的關係，二十世紀五六十年代的文學主流更是在國家意志的籠罩下進行創作的。以二十世紀五六十年代所推行的農村經濟政策為例，文學創作因為無法避免的為這錯誤的政治路線和具體政策做宣傳，站在今天的立場來看有很多的文學作品是不值得保留的。而文學史的內在統一性也正是要從這種表面現象中去離析出來，陳思和說：

但對一些較好的作家來說，他們在創作宣傳國家意志下的時代共名的文學作品時，還是感受到了主觀和客觀上所存在的與當時的時代共名不相和諧的因素，而且通過民間化的文化形態，把這些不和諧因素曲折隱晦地表達了出來。有些作品今天讀來仍然具有一定的認識價值和審美價值。我前面說的文學史的內在統一性，就是指編寫者應該具有這種分辨和解讀能力，來剝離這些作品文本中的政治宣傳因素，發揚其含有民間生命力的藝術

由陳思和編寫這部文學史的三個特點中，可知其所使用的文學史方法乃是一種以結合了文學作品的時代性及審美價值的綜合性標準，用以選取具代表性的文學作品，並對這些文學作品作藝術內涵的闡發。在這個方法原則上，每一篇被選錄的文學作品都可以有不同的闡釋方式。陳思和認為文學作品的魅力在於闡釋，越是提供多種闡釋可能性的作品，就越有藝術生命力。當然他又特別重申了文學作品的藝術生命不在於陳詞濫調地宣傳和維護那些過時的政策和政治口號，這種政治功利式的闡釋方式是被排除在審美標準之外的。雖然陳思和編這本文學史依然沒有建構出一套「審美」標準的研究方法，但與「重寫文學史」專欄的重評文章相較之下，這本文學史已跨出了專欄對文學史所做的「撥亂反正」的工作，更多地以審美標準去闡發文學作品的藝術面。由於沒有建構出一套「審美」標準的研究法，陳思和也因此承認這會對編寫者和教學者帶來某種不確定性的困難。然而如

同他在提倡「重寫文學史」運動時，對於文學史寫作朝向多元化發展的期望，他對於「審美」的標準亦不想定於一尊，而期望編寫者、教學者甚至是閱讀者能共同激發出更多元的闡釋方式，讓文學作品展現出更多方面的藝術之美。

《中國當代文學史教程》所收錄的文學史的時間範圍及區域範圍，主要是以一九四九年以後的大陸地區的文學史為研究對象。陳思和強調這種收錄方式只是一種權宜之計，他指出：

二十世紀文學是一開放性的整體 從一九四九年算起的當代文學史，僅僅是二十世紀文學的某一階段，這個概念也會隨著『二十世紀文學』或者廣義的『現代文學』的普遍應用而逐漸淡出學術舞台。但目前僅就這一階段性的文學過程為研究和教學對象，其源流也只能在整個二十世紀文學的範疇中來加以討論。¹⁶⁸

由此可以得知陳思和編這本文學史，雖然是以一九四九年以後的文學發展為主要研究對象，但他編寫這本文學史所展現的文學史觀念裏，仍然是將二十世紀以來的大陸文學當作一個整體來看待。值得一提的是這本文學史不僅是將現當代文學當作一個整體的觀念，並且在很多章節裏都將其所要介紹的作家、作品或文學現象回應到「五四」新文學傳統，對於「現當代文學是一個整體」這樣的一個認識，有了更實質的實踐。例如第一章「迎接新的時代到來」，談論的是一九五〇年代初的文學發展，但不同於以往文學史，執筆者沒有一味地論述新政府的文藝政策，對於新政權時代裏的文學作家與文學作品，也並沒有只以承續中共建國前解放區的作家和作品為主，而是將這時期的文學回應到「五四」的文學傳統來作觀察，並且將這時期的作家分為三類：一類是來自於左翼文學陣營和長期配合共產黨進行政治鬥爭的作家；一類是游離政治鬥爭的知識分子，尤其是在「五四」傳統下成長起來的知識分子，他們自知與新的時代要求有一定距離，但希望通過互相諒解達成一種新的契約關係；一類是指那些曾經在歷史上間接或直接地與共產黨或左翼運動發生過衝突，有過並不愉快的回憶，或者雖然沒有衝突，但出於階級或社會關係的隔閡，在感情上對新政權是格格不入的。探討了這三類作家在一九五〇年代初期的的文學創作與「五四」新文學傳統之間的對應關係。

¹⁶⁸ 同注 5 2，頁 1。

如同上述在一九九〇年代出版的一些文學史，《中國當代文學史教程》的編寫將大陸當代文學史置於二十世紀文學這樣一個範疇來討論，打破了兩點左傾迷思：一是打破以往以中共新政權的建立為分界點，將大陸文學切割為現代和當代兩個階段的迷思；二是打破以往以左翼系統的文學作為當代文學的主流，而讓不同於左翼系統的作家、作品消失於文學史的迷思。另外，這本文學史研究對象的區域範圍，雖然在權宜作法之下只限於大陸地區的文學，但陳思和也強調當代文學史不能無視與大陸文學同時存在的台灣文學和香港、澳門的文學。可見陳思和認為中國當代文學史的範圍應該更寬廣，不應受限於政治主權的區隔，這與一九九〇年代以來文學史編寫對研究對象的區域範圍的認同是相一致的。

「重寫文學史」運動因為沒有提出一本文學史來，而有了「重寫」是否是政治立場改變的重寫，「重寫」在否定之餘是否能提出相應的建設，是否能開發出宏觀的文學史觀及新型的文學史方法論等等 的質疑出現。陳思和在提倡「重寫文學史」的十年之後，終於將他自己及其他學者們在這十年中間對於「重寫文學史」的思索成果落實了，為當初所受到的質疑提出一定程度的解答，也為「重寫文學史」運動立下了第二塊里程碑。

第七章 結論

對於「重寫文學史」的重評工作，尹鴻在〈怎樣重寫「文學」史〉一文是到：

重評趙樹理、重評柳青、重評丁玲的創作道路，正如重評沈從文、徐志摩、戴望舒、錢鍾書一樣，早已勢在必行，只不過前者與政治意識形態聯繫更緊因而重評需要更大的勇氣和更寬鬆的政治環境罷了。但從根本上來說，這些重評已不大可能作出多少更重要的理論突破和文學史發現了。大多數人都不會再相信政治標準第一，藝術標準第二 這種重評不過是把過去被歪曲了的文學史標準重新「歪曲」回來，是隨著人們意識形態觀念的改變

所帶來的意料中的結果。¹⁶⁹

對於「大多數人都不會再相信政治標準第一，藝術標準第二」這樣的說法，我們從十一屆三中全會以來的文學現象來觀察，便可以了解其提出的原因了。如果只看到中共在十一屆三中全會上提出「解放思想，實事求是」的指導方針，看到鄧小平在第四次全國文代會上提出「百花齊放，百家爭鳴」的「雙百方針」，看到鄧小平提出將「文藝為政治服務」改為「文藝為人民服務，為社會主義服務」；而沒有看到「文藝為人民服務，為社會主義服務」其實只是「文藝為政治服務」的另一種說法，沒有看到鄧小平對白樺《苦戀》的批判其實是重蹈了毛澤東那種以政治功利出發而對文藝進行政治鬥爭的手段。如果只看到自新時期開始以來，文學研究上一連串的改革聲音及文藝創作上的新潮文藝的成績，而沒有看到這些改革意見和新潮文藝被官方斥為資產階級自由化思潮底下的產物，提出必須加以杜絕，甚至於在一九八六年的十二屆六中全會上，公開反對資產階級自由化思潮。那麼認為「大多數人都不會再相信政治標準第一，藝術標準第二」這樣的聲音就有可能被提出。但在現實上「政治標準第一，藝術標準第二」仍是中共官方一貫的文藝政策，左傾思想仍如影隨形地審視著大陸文學的發展，一旦文學僭越了政治標準，或有試圖衝破左傾意識形態的言論出現，以政治立場為出發點的批判聲音馬上就會加以撻伐。由於左傾思想仍是以一種上位者的姿態籠罩在大陸文學的上方，因此「重寫文學史」對於大陸文學的重大意義，乃在於挑戰左傾思想的上位者姿態。不能看到「重寫文學史」的重大意義，就是不能正視政治的上位者或依附於政治上位者的人士，仍以一種政治上由上對下的心態來壓制文學，仍將左傾思想當作文學所應該遵從的正統意識形態。

此外，關於文學史研究上的「理論突破和文學史發現」，這乃是一項永無止盡的工作，決不是幾篇對沈從文、徐志摩等人的重評文章就可以劃下句點的，也不是「重寫文學史」專欄裏的重評文章所能夠作一個定論的 - 這點是陳思和、王曉明對重評工作所作的特別強調。「重評」的意義不止於某人對某作家或作品的重評，而是在意識形態上為多元化的「重評」申請一張合格証，為文學史研究更深入、更廣闊的「理論突破和文學史發現」作準備。因此「重寫文學史」對於文

¹⁶⁹ 尹鴻：〈怎樣重寫「文學」史〉，《中國現代、當代文學研究》，1989，第5期，頁163 - 164。

學史研究的貢獻，不在於具有更大的勇氣來重評與政治意識形態聯繫更緊的趙樹理、柳青等作家，而在於向意識形態中居於上位者的左傾思想，掙取文學史研究朝向多元化發展的合法化地位。「重寫文學史」是在社會上的一股改革思潮底下提出的，是自一九八〇年代以來形成於現代文學改革聲音底下的一條「重寫」潛流所匯聚而成的結果，因此「重寫文學史」亦即是人們意識形態改變的結果。但如果認為對沈從文、徐志摩等人的重評，與「重寫文學史」的提出代表著左傾思想已放下其上位者姿態，那麼這就是沒有看到「重寫文學史」提出後，政治上對「重寫文學史」的一片撻伐之聲。在大陸那種以黨領導文學的環境裏，人們意識形態的改變並不能保證這種新的意識形態是被黨所允許的。新的意識型態不被黨允許，所做的工作只能是一種地下工作，在政治局勢尚不緊張的時候，也許能僥倖躲過政治的批判，但在政治局勢趨於緊張時，就很難不被提出來批判了。如「重寫文學史」提出後，幾乎所有來自於政治的批判之聲，都是在一九八九年的「天安門事件」發生之後提出的。而且「重寫文學史」被批判是因為被歸於資產階級自由化思潮的產物，這代表著一切被中共官方定義為資產階級自由化思潮的新的意識形態，也都成了因政治局勢緊張而昇起的批判對象。「重寫文學史」是順應新的意識形態而提出的，但這個新的意識形態還沒有得到官方的允許，所以「重寫文學史」要為文學史研究申請一張多元化發展的合格証。而其重評的工作是為文學史研究多元化發展所作的一個示範，不管評得如何，其用意絕不是「把過去被歪曲了的文學史標準重新『歪曲』回來。」

就在「重寫文學史」專欄結束一年後，大陸的文學也揮別了新時期文學，進入了一九九〇年代的後新時期文學階段。¹⁷⁰如同本論文先前所言，文革結束後一條文學改革脈絡就已形成，及至「重寫文學史」的提出為這條脈絡作了一個總結，新時期文學所表現出來的特徵在於：「是一場文學爭取獨立的運動，這種獨立的要求生長於對長期的政治、社會依附的不滿。文學新時期旨在改變以往的非文學對文學發展的規定、指令的一切行政和權力的干擾，而使文學回到以藝術規律和審美要求為動力的秩序上來。」¹⁷¹儘管「重寫文學史」作為挑戰左傾思想

¹⁷⁰ 謝冕對「後新時期文學」這個名詞作了一番說明：「當前我們企圖把九〇年代開始的文學形態作一種新的概括，被叫做後新時期的這個概念至少包含了兩個意思：一是作為開放中國的開放文學，它們同屬於文學的新時期；一是作為在八〇年代走過了完整階段的中國文學，這個概念確認了文學自身延展、變革的實質，即對它由前一個形態進入後一個形態的轉型的一種歸納。（謝冕、張頤武 著：《大轉型 - 後新時期文化研究》，哈爾濱，黑龍江教育出版社，1995，頁428）

¹⁷¹ 同上注，頁34。

的鮮明旗幟的提出，在一九八九年的政治緊張局勢中，又被政治的批判聲音給壓過去，顯示了左傾思想並沒有因此改變其位居於意識形態的上位者地位。但是當「重寫文學史」為新時期文學這場文學改革運動立下第一塊里程碑之後，大陸文學也很快地進入後新時期。後新時期文學在大陸社會、經濟的急速改變之下，文學的面貌也產生了很大的改變，後新時期文學所表現出來的特徵是：「與社會功利以及啟蒙使命等的脫節」、「迅速地非主流化」、「確定和鞏固了新時期爭取文學多元發展的成果」。¹⁷²這些特徵顯示了大陸文學已由新時期文學對左傾思想的反抗，隨著一九九〇年代社會、經濟改變的需求，或者說是社會、經濟改變帶給文學的自由空間，而走出了屬於文學本身獨立發展的一條道路。如同我們所知道的，學者們對於「重寫文學史」這個議題的思考並沒有因左傾思想的打壓而中止，並且還進一步地朝向文學史觀及文學史理論的建構發展，為文學史研究本身走出了新的道路。左傾思想在現今的大陸文學中並沒有消失，但它已非唯一的、權威的聲音，而是多元聲音裏的其中之一。我們由朱棟霖、丁帆、朱曉進主編的《中國現代文學史》，及陳思和主編的《中國當代文學史教程》可以堂堂進入高等學校的教科書之列，就可以了解左傾思想終於真正地被打破，新的意識形態終於取得合格証，可以和左傾思想平起平坐，「重寫文學史」運動也終於有實績出現。

¹⁷² 同注 2，頁 44。