



# 从赵树理看李準创作的观念前提和展开路径

## ——论另一种当代文学<sup>[1]</sup>

何 浩

**内容提要** 中国当代文学在理论上以 1942 年《在延安文艺座谈会上的讲话》为准则，在创作实践上以赵树理、柳青等为代表，这几乎成为学界关于当代文学史叙述的基本构架。作为体现《讲话》创作方式的代表性作家，李準的创作与赵树理、柳青等差异颇大，而生成这些差异的历史机制、观念前提和展开路径却并没有被充分阐释。从赵树理创作的内在逻辑来看李準的实践形态，便于我们观察革命文学内含的复杂展开路径，以及李準开创的另一种当代文学构成方式。

**关键词** 赵树理；李準；当代文学；《讲话》；社会生活

### 引 言

长期以来，中国当代文学多以赵树理、柳青、周立波、浩然等作家的具体文学特性为表征，这一表征序列构成了文学配合政治的红色经典谱系。文学为政治服务的理论，社会主义现实主义的创作方法，赵树理、柳青、周立波、浩然等代表性作家的文学实践，这三者构成了我们对革命文学的基本认知要素。但依照这一认知脉络来理解中国革命的丰富性和复杂性，会面临诸多挑战。

比如，对于作家李準来说，这种属性特征就很难适用于他。李準在 1981 年《李准小说选》前言里谈到：“有些人说：我的优点就是及时地配合政治任务；另外又有些人说：他的小说失去价值就在于太积极配合政治了。”<sup>[2]</sup>他对此不以为然，也不辩解。李準小说与政治到底构成了什么关系？这种关系形态是如何在历史中被构建起来的？在配合政治之外，李準的文学创作实践是否还拓展了其它维度？这种拓展对于理解革命实践来说意味着什么？这样的创作方式还能带给我们什么样的新理解？这都是本文要讨论的核心问题。

李準共出版小说和电影剧本集 23 部，其中有

6 部出版于 1959 年，比如《车轮的辙印》一书，收录的即是他 1949 年以来的十篇小说<sup>[3]</sup>。而 1961 年出版的《李双双小传》收录的四篇小说都写于 1959 年下半年和 1960 年上半年之间，且全都与人民公社有关<sup>[4]</sup>。在此之后，李準实际上再没有出版新的短篇小说集。

在观念前提层面上说，李準文学实践形态的生成当然是以毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》（以下简称《讲话》）为指导原则。但这是这一时期作家们的共同处境，并不是李準所独有。抽象地说《讲话》作为观念前提，解释不了李準的具体创作形态，比如为什么他与同样以《讲话》为指导原则的赵树理在创作实践上表现出这么大的差异。文学试图捕捉、追踪政治，共同推动、引导社会现实变化，这种实践方式从 1942 年《讲话》以来就成为中国共产党的文艺工作方针。而且与李準 1949 年之后才登上文坛不同，赵树理 1949 年之前就被认为是最集中体现《讲话》创作原则的作家，“赵树理方向”也曾被作为解放区文学的成就和标志。按理说，赵树理对《讲话》的理解，以及在创作实践上的经验，都比李準更为娴熟和丰富。可 1949 年之后，赵树理的创作越来越少，李準反而新作不断<sup>[5]</sup>。



至少从表面上看，并不是李準找到了另一种创作原则。相反，他们共享着同一种创作原则。李準不仅说赵树理是他一直佩服的作家，且在1955年的创作谈里，他对自己创作动机和方式的叙述，也跟赵树理有类似之处。比如他们都强调工作在实践中和逻辑上先于创作（这是革命文学区别于“五四”文学的关键特征之一），都强调文学服务于大众，服务于工农兵（这是革命文学的另一个重要特征）<sup>[6]</sup>。在这些相同的原则指导下，却发展出差异极大的文学创作形态，个中缘由值得重视。从革命文学的差异性角度考察李準的特殊性，也便于我们观察革命文学的丰富可能。因此，我们在讨论李準20世纪五六十年代创作实践背后的历史结构和观念前提时，不妨以赵树理1949年前后的创作起伏作为参照，这或许可以帮助我们思考中国当代文学是否有另一种同样植根于革命实践的文学经验和形态。

## 一 终点与起点：从赵树理看李準20世纪50年代的文学观念前提

赵树理曾谈到：“我有意识地使通俗化为革命服务萌芽于一九三四年，其后，一直坚持下来。”<sup>[7]</sup>可见，赵树理从“五四”文学的精英化转向面对农村群众的通俗化和大众化，要远早于毛泽东1942年的《讲话》。用赵树理自己的话说：

我在学生时期，常把自己爱好的文艺作品（《小说月报》上的）介绍给家乡的老同学或我的父亲看，可是他们连一篇也看不下去，我自己最初也是经过王春费了很大气力才读下去的，因而使我怀疑了那种作品的群众性，同时产生了写大众化作品的想法。一九三三年在太原，我把我的意见向王春说了，王非常赞成，我便开始了用群众语言试写东西。<sup>[8]</sup>

暂且不论赵树理1933—1934年对大众化的理解是否直接呼应当时左翼的文艺大众化讨论，他先于《讲话》将文学定位为服务于政治，服务于大众，这倒是值得注意的。这意味着，赵树理在进入《讲话》文学体制之前，有一个较长时间的以文学直接把握大众的实践过程。且不同于左翼文艺大

众化的是，赵树理希望更直接、快速有效地抵达农民，这使得赵树理对文学形态有着特别的要求。与五四文学不同，赵树理试图更紧贴大众；与《讲话》不同，他越过了政治政策，直接用文学去把握农民。而与赵树理不同，中国共产党1949年之后并不只是关注农民这一个阶层。作为1949年之后出现的作家，李準也关注农民，但他一开始便是运用文学去理解和把握政治的方向，再透过这个视窗去构建理解社会的框架。由此，我们可以隐隐感到中国共产党的政治视野在1949年前后的变化所带来的关于文学牵引力的差异。

赵树理先于《讲话》的倡导而转向大众化，并坚持摸索实践路径，这是基于“五四”文艺脱中国化的特点。中国古代有文人文化传统和民间文化传统，彼此并行不悖。在这个结构中，文人的文学和文化不需要直接作用于大众。但近代以来中国遭遇的危机，使得这一结构在新的冲击下发生位移，文学以“国民”为统一对象直接承担启蒙大众的任务，尤其到“五四”前后，文学的这一重任格外突出。但“五四”以来的文学逐渐发展出赵树理所说的脱离中国大众，脱离中国实际的形态。不过，这一弊端需要放置在中国社会结构在近代发生位移的历史特定形态中来理解。

文学要直接作用于现实，并不一定必须直接面对大众来构成自己的文学形态。它可以形成某种叙述方式，把大众的现实处境包裹进自己的叙述之中。但这对文学形态的内在视野提出了更高要求。“五四”文学的确没有发展出这么具有统摄性的形态。而赵树理针对其偏向，要直接回到农村农民中，这的确也显示出了赵树理的活力，可他过于集中在农民身上，而且是农民在特定时期的痛苦，以此作为自己文学扎根于现实的基础。这导致他过于直接针对“五四”文学的弊端，且将着力点靠近他所见的大众现实状况。

更具体来说，赵树理希望将文学直接面对现实。可面对时代困境，如果真要考虑大众的福祉，就需要将大众放置在社会结构的特定历史情境之中，考察农民阶层的特定困境。当然，文学并不是只有具备了这种总体性才对大众有认知和激发意义。文学若要直接面对大众，并具有赵树理所希望



的功能和意义，它就不能停留于某一阶层的特定历史境遇下的状态。赵树理试图以文学直接抵达现实，这没问题，可他过于聚焦在历史中某一阶层的特定形态，这实际上会使大众化文学在中国社会结构内部的功能发生倾斜。换句话说，赵树理的文学理解中，有一个核心指向是回应特定时期中国社会形态中发展出来的文学，这是对“五四”文学形态的直观反弹。文学直接面对现实时，它可以深度承接近代以来中国社会结构位移所要求的、更为沉重复杂的民族和时代任务，并对这一结构位移中农民状况的历史构成做出深入分析。而赵树理的文学理解虽然试图以文学直接把握现实，但他却过于直观地去把握他所见的现实。

比如赵树理在《也算经验》中强调的是，他的大众化文学基础是农村现实生活。不过，恰恰由于中国共产党政治上也触及到农村，这才与赵树理的经验“碰了头”。也就是说，我们可以把赵树理的文学创作与中国共产党政治实践理解为某种平行线，只不过在某一历史时刻交汇了。赵树理认同中国共产党的政治实践，可政治对于赵树理的文学内在机制而言，并不起绝对的主导作用。或者说，并不是赵树理主动去寻找，而是政治在深入农村时，碰到了已经在山西农村驻足的赵树理。虽然中国共产党也强调政治工作要接近大众，可语言上接近大众，是否就意味着能使文学更好地为大众服务，这是需要再思考和再讨论的。但赵树理执着于此，坚持自己所看到的农民的苦乐，以此为基础来接受政治的规划和构想。然而，赵树理所看到的农民的苦乐固然是苦乐，可它们是否是农民在历史变化中的真正苦乐，这是值得再讨论的。这涉及到如何更深入地理解农民，以及中国共产党在不同时期如何理解和处理这些苦乐的问题。这也涉及到中国共产党如何理解“事实”上和“现实”中的苦乐。

《讲话》虽然强调文艺为工农兵服务，但实际上中国共产党在政治推动中发现，群众工作方式在不同时期的结构性关系中，需要不同的理解和设计。粗略地说，1949年之前，当中国共产党尚处于争取全国胜利之时，它需要争取更多社会力量的认可和配合，这时它会更多考虑社会群体的现实需求，政治理解 and 政策制定也会更多考虑这一层面。

在这时，赵树理反映和呈现农民现实困难，是能够直接配合中国共产党此时的政治意识和社会理解的。赵树理和中国共产党的协作也表现得更恰切，“赵树理方向”的树立就表明了这一点。在1949年之前，中国共产党并没有获得绝对支配性时，它对中国社会的理解层面、分寸和处理方式与1949年之后存在着差异。1949年之后，中国共产党从局部政权变为全国性政权，此时它要面临如何理解整个中国社会结构发展的问题。中国共产党的政治理解与中国社会结构发生更大规模的碰撞，使得它所展开的政治实践形态与它作为局部政权时不同，其对中国社会各阶层的调动深度也不同。

中国共产党1949年之后的政治构建实际上改写了理解现实观念的前提和基础，作家于是按照这一政治构建来改造自己的认知构架。这也就使得《讲话》所说的文学与政治的关系需要调整。虽然同样是文学服务于政治，但1949年之后的政治感，已经与之前不一样了。同样，政治感的变化，也导致农民位置的变化。赵树理仍坚持以农民喜乐为出发点来理解文学和政治，但政治眼中所构想的农民喜乐已经不一样了。当中国共产党要整个社会配合其合作化进程时，它所信赖的其中一个理由是能带动社会群众进入更好状态，群众也的确在这一合作化进程中发现自己可以表现得更加焕发（这一状态所需的历史条件需要深入讨论）。但赵树理一直坚持自己所依凭的农民立场。

换句话说，文学可以选择任何一个切入点，它甚至可以将政治包裹在自己的视野之内。但在20世纪30年代后期，中国共产党表现出来的活力更为充分地应对了中国社会困境。这时的文学，特别是革命文学，开始认同和依赖中国共产党的政治实践，以政治为中介来理解中国。尤其是《讲话》背后的观念意识，以及作家们对《讲话》的接受，是被中国共产党政治视野对社会的时代特征的穿透性所决定的。其次，即便是服务于政治的文学，可以像赵树理那样固守自己的视角，但其对象在不同历史时期社会结构中的状态却不是固定的，是受制于对政治的不同理解和构建。坚守自身视角的文学需要伴随视角对象以及对象背后社会结构状态的起伏，来思考其命运和福祉。中国共产党在1949年





之后更倾向于把中国各阶层放置在整个社会结构中来理解和构想，它会在不同时刻根据时代任务的不同，来决定聚焦还是暂时推远某一个阶层的苦乐悲欢。在这种变化的政治感中，任何阶层都是在结构关系中与其他阶层形成配合。一旦对象在历史中起伏变化，文学的视角实际上需要重新校准，以确保自己的对象仍是对象自身，而不是某种被歪曲的侧影。

赵树理开始时尝试用文学直接抵达现实，20世纪30年代后期他逐渐发展为以政治为中介来建构文学。但他在以政治为中介时，更多以当年平行线的相交为认知基础。1949年以后，赵树理仍固守自己所见所闻之农民的喜乐，对中国共产党政治视野的历史变化心存谨慎。如他写《三里湾》，是在多次回到农村，亲自参与创办合作社，包括制定合作社章程等，反复思量 and 积淀经验之后才开始动笔的。这之后，他对政治规划中的农村情况更加谨慎。谨慎是必要的，但赵树理谨慎态度的背后，对应着他特定时期形成的文学与政治的观念机制。而李準1953年登上文坛时，一开始就认同于中国共产党的政治视野。虽然同处于革命文学脉络之中，同处于《讲话》的创作原则下，但他的内在构成机制跟赵树理迥异。李準一定程度上是在革命文学发展至特定状态和氛围中登上文坛、展开叙述的，并被这一时期的革命政治和革命文学逻辑所型塑。

虽然看起来，李準与赵树理颇有相似之处，比如一开始，他们都更为关注农民中的“落后人物”而不是“新人”。可更值得讨论的是，李準在文坛的出场时间与赵树理不同。这种不同看起来只是历史的偶然，但实际上他们各自所处的历史阶段背后的观念意识和时代课题已然不同。也正是基于这种政治感的差异，李準和赵树理叙述“落后人物”时的态度并不一样。赵树理坚持认为，农村中的这些人必须被充分纳入我们的政治工作视野之中，而李準后来会认为，更重要的是如何理解农村中的新人。

赵树理写完《三里湾》之后，再也没有找到能够跟国家规划相一致的叙述视角、声量和频率。我们发现，赵树理正面叙述历史的创作动力源的终点，恰恰是李準文学生涯的起步之处。赵树理认为

很难在1949年之后的政治空间中展开文学叙述，李準恰恰在此游刃有余。从创作上来说，赵树理和李準都感怀建国初期整个社会氛围对中国共产党政治规划的普遍接受。问题在于，如何对此展开文学叙述？赵树理逐渐放缓，李準却得心应手。其背后的历史观念机制如何生产出作家的创作状态，这是我们需要进一步分析的切入点。

## 二 潮来与潮去：20世纪七八十年代的李準看20世纪五六十年代的李準

李準谈自己20世纪五六十年代创作的文章中，有两个时间段值得注意。一次是1960年12月，另一次是“文革”后1977年至1981年。这当中有一个断裂，即对“文革”的反思。李準在1969年被“下放”到河南周口时，就已经开始反思文学与政治的关系。他在“文革”后对自己20世纪五六十年代创作形态的反思，当然有此时观念意识和氛围的牵制。但对自己曾如此深度投入的创作方式，他此时的反思视角仍能给我们提供一个难得的支点。

我们还是从一篇后记谈起。

1977年8月，李準应人民文学出版社邀请编自选集，他在后记里回顾了自己的创作历程：

在我重读这些小说时，我深深感到生活对创作的重要。我读着这些旧作，好像又回到我的那些老朋友、老邻居、老大伯、老婶子、大嫂子和小侄儿们中间……如果要选看，我自己认为不妨先读这几篇：《耕云记》、《两匹瘦马》、《李双双小传》、《冰化雪消》、《两代人》、《野姑娘》、《农忙五月天》、《一串钥匙》、《三月里的春风》、《清明雨》等。这些小说大部分是我在1958年大跃进以后写的。也是我尽力克服自己的缺点——写中间人物多的毛病后创作的。写新的英雄人物力求丰满一些，生动一些，真实一些。

早期写的一些小说，象《不能走那条路》、《白杨树》、《冬天的故事》等……偏重于有落后一点人物的形象描写。<sup>[9]</sup>

在“大跃进”已经从政治层面被批评之后，李準仍坚持认为，1958年之后的作品比早期作品要



“健康”，而早期“写中间人物多”，后期“写新的英雄人物”更丰满、生动、真实。这至少说明，李準对自己在1959年前后的转变，不是一个完全受“大跃进”时代氛围影响的叙述，而是一个在历史中摸索出来的深入他体认之内的认知。如果再结合1977年前后文艺界氛围多以“伤痕”为主，李準此时在他后记里继续肯定“新人”，也可看出他的认知是相当明确且坚定的。

还有一个值得注意的地方是，李準在这里格外强调“从生活中出发，从生活中提炼”。如果我们还记得1961年李準在《李双双小传》后记中谈到，他当年的转变与对时代、阶级的热爱，与对党性的责任心，与向劳动人民学习，并由此与改造思想相关，那么此时他对“生活”的单一强调就遗漏了太多因素。1961年版《李双双小传》的后记中，“生活”需要被很多环节和因素结构起来才能被捕捉和理解，而现在，这些环节和因素全都被去掉了。如果我们再结合1981年《李準小说选》后记，可以看得更清楚，李準对于文学，只保留了生活和劳动人民，其他因素和环节完全消失了。

改变历史生成结构之后，《不能走那条路》中的落后人物宋老定，从1959年前后李準排列的新人物谱系之外，又再次因为“生活”而回到李準喜欢的人物序列之中。由于去除了政治，人物也就没有了新旧之别，小说人物之间只存在是否有生活感的差别。文学现在可以撇开政治，直达生活和劳动人民。看起来，文学的生成机制似乎又回到了赵树理那种看似反对、实则深受其影响的“五四”文学形态：政治如果表现得没有创造力，没有活力，文学就自己去直接面对生活，面对现实。

从某种程度上说，生活一直是一个大于政治的领域。不过在1959年，李準认为，文学要抵达生活世界，需要政治的引领，需要党性、责任性，需要向劳动人民学习，从群众中获得活力。而到了1981年，作家只需要生活。我们不清楚，这样的文学把生活揉捏到一起，对之赋形，是不是可以完全不改变它们本身的性质。如果会改变，会朝向政治方向吗？看起来不是。李準说，他对生活的赋形，更强调它的道德性，他要“重新估量一下我们这个民族赖以生存和延续的生命力量”<sup>[10]</sup>。这个

1981年的观念当然解释不了李準自己在1959年实际创作状态的内在生成机制。不过我们倒是需要注意，“生活”对于1959年的李準而言意味着什么，他在不同阶段是如何将之运用到文学之中的。

比如他在1955年《我怎样学习创作》一文中讲：

我觉得自己能够写点东西，主要是由于群众斗争生活的教育和党的培养……在解放前，我的家乡在“水、旱、蝗、汤（匪患）”的各种灾情重压下，广大的农村变成了一条饥饿的走廊。农民的贫穷，在我幼小时的头脑里就留下深刻的印象。我和他们在一起滚了十多年，可是我不能理解他们。在解放后，经过学习党的理论，参加了群众运动和斗争，逐渐懂得用阶级观点来分析研究农民问题，才能比较深刻的理解他们……在写“不能走那条路”之前，我曾经翻过一些关于农村问题的党的理论和政策，使我深刻地认识了农民的两面性，同时也深信互助合作可以摆脱农民的贫困。<sup>[11]</sup>

在20世纪50年代，没有政治为中介，李準感到即便作家深入生活十几年，也无从认识、理解它。更重要的是，生活需要政治来赋形，改变生活方式和形态，农民才能生活得更好。文学是在此基础上，才认同于政治的规划，并愿意与之携手。实际上，如果没有政治，文学也会寻找别的中介来界定、理解生活。李準这里不过是强调政治对于生活的有效性。而当政治表现得不让人信服后，李準便会在1981年去掉文学与生活之间的政治这个中介。在去掉政治之后，文学抵达生活现实的环节和途径则会大为改变。

李準在1955年的文章中还讲到：

作品要影响生活，指导生活。特别是在我们国家日新月异的今天，各种事物在突飞猛进中，作者能够经常保持新鲜的头脑，站在社会运动的最前列，就需要不断的学习和参加斗争，平常也要注意读报纸，作者不详细读报纸是一件很危险的事。去年有个同志对我说，在乡下不但要写文学作品，有时还可以写些理论文章。譬如说：对农村目前各阶级的分析，统购统销政策在一个乡中所起的变化等。我试着



做了，我觉得这对我的创作也是有很大帮助的。<sup>[12]</sup>

深入农村生活的作家，在乡村要看报纸，写理论文章，分析乡村社会经济动态、阶级结构，这是人类历史上很奇特、很罕见的文学实践方式。李準认为，这不只是深入生活的需要，这些环节是能保证作家站在社会运动最前沿，保持新鲜头脑的必然途径。以这种方式创作的作家不只是一个行吟诗人，而是神灵隐退后，民族命运的最高奠基人之一。如他1953年的小说《不能走那条路》，实际上它所反映的最重要的东西，不是这个生活世界本身，而是经由政治对生活世界赋形，使生活世界得以被看见的方式。经由我们的赋形，生活世界变得有方向感，可以被控制，被改变。当经由政治把握生活，而政治又充满活力，文学的视野可以顺应生活情理而抵达其内部，并且顺应生活世界自己的倾向。只是当政治对生活世界的理解和构造出现扞格，生活世界会抵抗政治对它的斧削，而文学也要求直接抵达生活，重新勘测、瞄准民族的生命力，以确定民族国家的未来方向。这是李準1981年的文学认知前提。

在《黄河东流去》这部“文革”后的长篇小说中，李準对于中华民族生命根基的勘测是：“我们这个社会的细胞——最基层的广大劳动人民，他们身上的道德、品质、伦理、爱情、智慧和创造力，是如此光辉灿烂。这是五千年文化的结晶，这是我们古老祖国的生命活力，这是我们民族赖以生存和发展的精神支柱。”<sup>[13]</sup>李準的这一勘测某种程度上是对历史叙述的再认定。在“文革”的历史叙述中，祖国的生命活力不是最基层的广大劳动人民，而是政治，是“没有共产党，就没有新中国”。现在，李準希望通过小说叙述，“让大家热爱人，热爱人民”。“人们只有在热爱人的基础上，才能够热爱大自然，热爱祖国，热爱自己创造的社会主义制度，热爱我们的党。也就是，首先树立对人类的信心，然后才能达到对国家的信心，对革命的信心。我朦胧地感觉到，这是文学艺术的最基本的功能。”<sup>[14]</sup>在这里，文学的基本功能直接与民族国家的活力和未来相关，不需要与政治政策相校准。

这就是说，20世纪50年代，李準的文学观念前提是依赖政治对现实的把握、理解和推动，其具体体现为对政治方针、政策和路线的依赖。文学对现实的把握、摄取、裁剪需要不断以政治为参照来校准自身。而到了1979年，李準认为文学为了民族未来，可以自己为自己塑造观念前提，文学的洞察可以成为民族未来的认知基点，不再需要被政治规约和束缚。跟20世纪80年代很多思想观念一样，李準从根本上改写了毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》里所确定的基本原则：文艺必须为政治服务。不一样的是，李準不只是单纯以文学审美反对政治，他对文学功能的重新界定，内含着与政治重新争夺国家生命根基的潜在张力。李準要为文学重新夺回对民族生命力量的控制权。

这就意味着，李準“文革”后对文学功能的基本认定，不仅要它能够重新发掘古老民族的生命活力，而且这种生命活力的强度和厚度要足以支撑这一民族持续生存发展下去。单纯的审美化文学显然支撑不了这一重负，也不为李準所取。甚至“伤痕文学”，他也认为过于侧重诉苦抱怨，而没有看到民族真正的生命活力（真正又以及及时反映现实作为文学责任的，其实是周克芹、张洁、刘心武、蒋子龙他们这些新一代作家，而李準恰恰认为，这些及时反映现实的文学，“伤痕”“反思”“改革”，都太政治了，他要开始找永恒性的因素）。李準将历史重负的重心放在了文学对人心的发现，他要依赖文学之眼重启民族活力的核心机制。

那么首先，从民族核心生命力的校准来说，李準前后两个时期的理解看似差异巨大，却又形似。李準1953年登上文坛，他20世纪五六十年代的创作都自觉认同，并全力投入于文学为政治服务，为工农兵服务的工作。他1956年在北大荒看到，中国人“朝气蓬勃”“坚强”“勇敢”“刻苦”“坦率”“明豁”“机智”。他往往被那些生活中有毅力，坚强的人感召和触发，这些人既是政治上应该被肯定的，也是他觉得文学上应该凸显的。奇怪的是，第一，这些和他1979年所要重新强调的中国人“黄金一样的品质和纯朴的感情”，以及在《黄河东流去》中要呈现的中国人“既浑厚善良，又机智狡黠，看去外表笨拙，内里却精明幽默，小事吝





畜，大事却非常豪爽”“患难与共、相濡以沫”“团结互助”<sup>[15]</sup>等品质，对于中华民族的生命活力来说，实在很难区分。李準1969年后想重新寻找民族的力量源点，可1969年的人民和1949年的人民其实是同一批人。如果有区别，那是在于他现在不再强调“充满着革命乐观主义的顽强事业心”<sup>[16]</sup>。但这个顽强事业心，对于古老民族的生存和发展来说，恰恰是最重要的吗？

第二，李準在20世纪五六十年代叙述他所肯定的这些人心品质时，并不直接讲述这些品质如何能构成民族生命力的核心。他谈的是文学方法论，而不是文学本体论。因为裁剪人心之前，作家必须不断用政策来调适自己的“望远镜”和“显微镜”。在形成这一认知装置之后，人心已经是被政治之眼挑选和剪裁后的人心。李準所谈的，是这个时候作家如何将剪裁的人心重新装入文学结构之中。他谈《李双双》时如此，谈《吉鸿昌》时亦如此。李準创作谈，指的是这一特定状态下的创作环节。此时，李準对人心的认定，总是经由了政治的认知装置的文学裁剪。李準认为作家的工作要求之一是精准，与文革后的李準不同，此时的李準看起来反而更强调文学性。李準着意的，恰恰是文学如何才能精准地捕捉政治构造中呈现出的人心，并以生动有趣的文学方式将之表现出来，这是关系到民族未来的大事。

这就把问题推到了第三个层面，经由文学剪裁之后的人心，如何能精确捕捉到政治所要求的人心形状，并与民族生命力的内核呼应。20世纪五六十年代文学对生活赋形的前提，是将政治等同于民族生命力和民族未来。文学愿意在剪裁人心时，以政治所理解的民族命运为构架和标准，愿意在政治的构架下为民族的命运和未来工作。此时文学对人心的剪裁不需要直接对民族命运负责，它只需对政治负责。可文学的政治精确性与剪裁生活之间并不必然自动扣合。文学需要对现实人心剪裁，以符合政治的精确，可文学剪裁本身却不是政治所能规定的。政治抵达生活，激起生活的波澜，这个波澜是政治想不断调适，却又无法控制的。

恰恰是在政治所无力抵达之处，李準开始了他

的文学捕捉和剪裁。这是他跟赵树理的文学方式的不同之处。赵树理过于聚焦农民某一层面的喜乐悲苦，过于关注政治巨石投掷入生活世界时的漩涡，漩涡之处承受着最沉重的力，如果漩涡中的农民无法承受这个沉重之力，赵树理则倾向于以批评政治政策的方式让文学服务于政治，或停笔，不去及时反应现实。他在政治止步之处，文学之眼也停驻于此。而李準的文学恰恰是顺着政治推进的步伐，在它止步之处，他眼光荡开，开始追踪政治所激荡出来的波纹，以观测捕捉政治施力于生活世界的力道、时机、方式和效能。

尤其是李準1962年谈及创作《李双双》时说：

在生活中汲取的这些素材毕竟是杂乱的，零碎的，把这些素材真实地、准确地、和谐统一地塑造出人物来，却需要进一步提炼……首先是李双双的性格，她的性格基调是大公无私，敢于斗争，见义勇为。为了把她这种鲜明的阶级特质比较生动地、多彩地表现出来，又研究设计了她的个性特色，那就是心直口快，泼辣大胆，纯洁乐观，天真善良等。安排这些性格特色，是根据感受到的生活素材决定的，是根据有利于突出人物的新品质、新思想决定的。<sup>[17]</sup>

李準在这里说，素材要“真实”“准确”“和谐统一”。也就是说，要精准地抵达政治的要求，需要对生活素材重新剪裁。就李双双而言，她在1958年时所被要求的政治阶级特质是“大公无私，敢于斗争，见义勇为”。但李準认为这还不够“生动和多彩”。文学需要捕捉政治的行动路线在生活世界中呈现出的光彩。这就还需要“个性特色”，如“心直口快，泼辣大胆，纯洁乐观，天真善良”。问题是，这里的文学对人心的剪裁看起来不是对政治的临摹，而是对政治的补充和丰富，是政治之力在生活世界激荡出的行动路线。如果说躯体的元气全在于躯体的健全，只有躯体健全了，躯体的元气才会舒展。那政治能量如若要在生活世界中抒发，前提则是生活世界的舒展。这就意味着，文学实际上是要将政治原则还原到它行动瞬间的情景之中，并将这一情景的具体构成方式和行动路线勾画出来，让“大公无私”的政治道



德以“心直口快，泼辣大胆，纯洁乐观，天真善良”的人性方式行动起来。文学实际上需要在政治行动的瞬间停顿，将行动者放置在社会背景之中，并补画出人物在此刻条件下可能的行动路线。而这些人物的生活世界中又有自身的构成逻辑，文学就需要补画出政治的社会基础和逻辑。这样一来，出色的文学剪裁实际上就不只是剪裁生活，而是剪裁和提炼政治得以在社会中舒展的生活空间。文学就可以顺接着政治行动路线，将之放置在生活中，再从生活结构的逻辑中化炼，使政治进一步“道成肉身”。因此李準会说：

作者摆脱具体生活事情的制约，再根据生活展开丰富的想象，把大量的事实集中提炼出来……作者的头脑就好比一座小高炉，拣来的任何优质矿石，也不能叫铁，只有经过这“小高炉”溶解冶炼后，流出的铁水才叫铁。<sup>[18]</sup>

这个能流淌的动态的铁水，是包裹着肉身的结构性生存环境，是不便于被直接回收阶级政策之中的液态物。李準以文学裁剪素材，如果革命政治无处不在，那他的文学裁剪生活之时，同时也是对政治的裁剪和规训。文学可以在生活世界中编辑、选择、转换和重新安排，以此显示政治机制能够运转良好。正是在这个意义上，小说的剪裁有时被认为比现实历史更加真实、精准。这是文学在以政治之眼参与现实构造时，由高度投入的紧张状态所形成的高度敏感力，这种敏感力对文学的精准度有极高的要求。这样的文学性内在于文学—现实世界的结构关系的核心位置。而到20世纪80年代，由于要寻找永恒的民族生命力，这一现实紧张感反而弱化和松懈，随之而来的对文学性的要求，似乎在文学—现实世界的结构性关系中逐渐变成了一种对愉悦性的补偿。

李準在1959年认为：

作家从丰富的生活中取素材，并不等于照着生活原型那样去抄录，去照相……我们不能否认，一般经过集中概括，把素材经过选择和提炼，写出来的东西要生动得多。作者摆脱具体生活事情的制约，再根据生活展开丰富的想象，把大量的事实集中提炼出来，只能使作品的主题更突出，故事更紧凑，人物更光辉……

它会使得读者感到“比真实更真实”。<sup>[19]</sup>

李準实则认为，文学有能力创造出一个政治所展开的，却超出政治视野之外的生活情境。在这个情境中，政治运转的逻辑和途径可以得到更好的呈现、理解和把握。这实际上使得文学服从政治的这个抽象原则，在社会生活中有了无限的可能。所谓的社会主义现实主义文学，实际上可以有多种路径来熔炼政治。而1979年后的李準认为，文学应该收回它以政治为中介的方式，重新将民族命运掌握在自己手中。文学对人心的剪裁就必须直接面对民族命运的未来。李準此处的价值位移，毋宁说是他对1966年政治失望后的再定位。

## 结 语

之前，李準认同于政治所打开的社会活力，文学将政治、现实工作当做作家感知人心的必要中介，以之校准自身，文学也由此获得为民族命运负责的意义。用李準的话说，“我感到学透了政策，特别是对你所描写的阶级人物有了认识，就像有了一架望远镜和显微镜一样，既可‘远瞻千里’又可‘明察秋毫’。”<sup>[20]</sup>可第一，文学经由对政治的熔炼，如果发现与政治的要求仍然不符，怎么办？我们看到的实际发生过程是，政治强行要求文学符合于它，文学批评也以政治为准则解读文学。第二，当文学的洞察可以拓展政治视野时，政治如何重新理解自身与文学的关系？第三，如果我们内在于李準的创作实践又进一步将之剥离出来讨论的话，文学实际上可以不直接跟从政治，独自面对现实，同时又对政治构成一种内在的对峙力。只是关键在于，这样的文学方式如何才能与现实保持高度张力，且能将文学性纳入到我们深入把握世界的内在结构之中？从这些问题出发，我们是否可以经由李準的创作经验重新讨论中国当代文学，探索中国革命文学所展开的另一种思路和资源？

[1] 说明：由于李準晚年希望使用“李準”一名，本文在论述时，一律使用“李準”。但本文由于时间跨度较长，李準早年和晚年著作署名不一致，本文涉及著作时，一律以





## 文学评论

2020年第4期

出版时署名为准，如《李准小说选》，又如《老家旧事——李准夫人自述》。

[2] 李准：《李准小说选》，第4页，四川人民出版社1981年版。

[3] 它们是：《不能走那条路》（1953年10月）、《白杨树》（1954年1月）、《孟广太老头》（1954年7月）、《雨》（1954年4月）、《小黑》（1955年2月）、《冰化雪消》（1954年6月）、《信》（1957年1月）、《“三眼镜”掉口记》（1957年9月）、《一串钥匙》（1958年12月）、《三月里的春风》（1959年8月）。

[4] 它们是：《李双双小传》（1959年3月）、《人比山更高》（1958年10月）、《两代人》（1959年10月）、《耕云记》（1960年4月）。小说集里的《春笋》（1961年4月）是出版时刚写完，临时补录的。

[5] 与1949年之前相比，赵树理1949—1959年间，发表小说仅《登记》（1950）、《求雨》（1954）、《三里湾》（1955）、《灵泉洞》（上，1958）、《锻炼锻炼》（1958）、《老定额》（1959）6部，被文坛普遍认可的只有《三里湾》。这与1953年初登文坛，至1963年便发表40多篇小说的李准差异巨大。

[6] 通过比较李准的《我怎么样学习创作》（《我是怎样学习创作的》，第1—2页，长江文艺出版社1956年版），赵树理的《也算经验》（《赵树理全集》第三卷，第349—350

页，大众文艺出版社2006年版），以及赵树理的《我的宗派主义——谈话摘录》（《赵树理全集》第四卷，第492页，大众文艺出版社2006年版）等文章，我们可以发现这一点。

[7] 赵树理：《回忆历史，认识自己》，《赵树理全集》第六卷，第474页，大众文艺出版社2006年版。

[8] 赵树理：《我的宗派主义——谈话摘录》，《赵树理全集》第四卷，第492页。

[9] 李准：《李双双小传》，第474—476页，人民文学出版社1977年版。

[10] 李准：《黄河东流去》，《李准全集》第二卷，第1页，九州图书出版社1998年版。

[11][12] 李准：《我怎样学习创作》，李准、未央等编：《我是怎样学习创作的》，第3页，第4页，长江文艺出版社1956年版。

[13][14][15] 李准：《李准全集》第二卷，第2页，第2页，第682页。

[16][17][18][19][20] 李准：《李准全集》第五卷，第128页，第147页，第103页，第102—103页，第123页，九州图书出版社1998年版。

[作者单位：中国社会科学院文学研究所]

责任编辑：徐刚