

现代中国

第六辑



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

现代中国 . 第 6 辑 / 陈平原主编 . — 北京 : 北京大学出版社 , 2005. 12

ISBN 7-301-09821-9

I . 现... II . 陈... III . 社会科学-文集 IV . C53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 154983 号

书 名 : 现代中国·第六辑

著作责任者 : 陈平原 主编

责任编辑 : 张雅秋

标准书号 : ISBN 7-301-09821-9/I·0768

出版发行 : 北京大学出版社

地 址 : 北京市海淀区成府路 205 号 100871

网 址 : <http://cbs.pku.edu.cn> 电子信箱 : jpkuswz@yahoo.com.cn

电 话 : 邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62752022

排 版 者 : 北京军峰公司

印 刷 者 : 北京大学印刷厂

经 销 者 : 新华书店

787mm×1092mm 16 开本 19.75 印张 392 千字

2005 年 12 月第 1 版 2005 年 12 月第 1 次印刷

定 价 : 30.00 元

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有,翻版必究

现代中国

第六辑

目 录

论 文

- 燕园的三个学生刊物..... 钱理群(1)
- “杂志”里的 40 年代
- 《文艺春秋》和《文艺复兴》研究 程光炜(27)
- “沙龙”、“大会”与“单位”
- “新文学运动方式的转变”之一 钱文亮(50)
- 战乱年代的另类书写
- 试论废名的《莫须有先生坐飞机以后》 吴晓东(71)
- 赵树理文学的现代性问题 贺桂梅(90)
- 论延安的新秧歌 赵锦丽(109)
- 歌剧《白毛女》在延安的诞生 刘震、孟远(135)
- 游园惊梦,古典爱情
- 现代中国文学的两度“还魂”..... 王德威(159)
- 香港与 40—50 年代的文化转折 陈顺馨(176)
- 韩国的解放空间(1945—1950) 与文学 [韩]白元淡(197)
- 50 年代的通俗文艺
- 以赵树理《三里湾》的出版为中心..... [日]樱尾季美(217)

对 话

答客问

- 关于历史分期、“两个口号”等 王 瑶(233)
- “中国三十年代文学研究会”与日中文化交流 [日]丸山昇等(246)
- 文学复古与文学革命
- 木山英雄著作出版座谈会 [日]木山英雄等(256)
- 在东京独逸语专修学校就读时的鲁迅 [日]北冈正子(276)
- 大师的意义以及弟子的位置
- 解读作为神话的“清华国学院” 陈平原(288)
- 《现代中国》第1—5辑总目 (307)
- 编 后 (314)

现代中国·第六辑
北京大学出版社
2005年10月

燕园的三个学生刊物

钱理群

(一)《红楼》：“山雨欲来”前的青春歌唱

1957年的第一个早晨,北京大学大餐厅(今大讲堂的原址)前,两张大餐桌上堆满了刚刚出版的大型学生文艺刊物《红楼》的创刊号。参加了通宵狂欢的北大儿女们,晚妆未残,微有倦意,便围购如堵。只见一位衣着淡雅、步态轻盈的女大学生和几位男同学在那里忙碌着。这位女生就是后来以其壮烈之举震撼全国、并最终载入北大史册的林昭,当时她就已经在燕园文坛上颇有诗名,诗友们都亲昵地称她为“林姑娘”。但此时的读者却对她并不注意,他们已经被新出的刊物封面所吸引:这是一幅木刻图案,是一个牧羊人正驱赶着羊群走下山岗,山上草木摇曳,山外浓云翻滚,题名是:“山雨欲来。”^①——多年以后,人们才意识到这竟是一句“谶语”。^②

打开刊物,第二页便刊登着著名的30年代校园诗人、如今是北大中文系教授的林庚先生的《红楼》——

红楼你响过五四的钟声
你啊是新诗摇篮旁的心
为什么今天不放声歌唱
让青年越过越觉得年轻

这里响彻的正是这个新生的校园刊物给自己定下的旋律:尽情享受着“年轻”的

① 参看张元勋:《北大往事与林昭之死》,收《没有情节的故事》,第525—526页,北京十月文艺出版社,2001年版。

② 谢冕:《开花和不开花的年代》,收《开花和不开花的年代》,第17页,北京大学出版社,2001年版。

“青年”的“放声歌唱”，这是一种典型的时代与个人的“青春歌唱”。在《发刊词》里，对此有更具体的阐述——

我们的刊物是以红楼命名的百花园。我们的百花园必将五彩缤纷，万紫千红。红楼的光芒照在花园里，这红光告诉我们，要学习五四时代青年的革命精神，要大胆地干预生活，要勇于和善于建设，支持属于我们时代的，使我们的生活变得更加美好的一切，也勇于和善于揭发、批评阻挠我们前进的陈腐的一切！我们的红楼要有青年人的特点：不仅主要是青年人写，还要着重写青年；不仅主要是学生写，还要求写学生。在百花齐放、百家争鸣的方针指导下，它将发表不同风格的创作。我们的花园欢迎从任何地方寄来的花种，只要它是真的花，有生命，在我们这里，都有它生长的土地。

可以看出，这样的青春歌唱的激情是被时代所唤起的：几乎所有的年轻大学生都毫不怀疑地相信，无数先驱者为之流血奋斗的、中国历史上从未有过的、真正的民主、自由的“百花齐放、百家争鸣”的新时代已经向他们走来，他们的任务就是发扬五四的革命、批判与创造的精神来迎接这个时代，以时代和国家主人翁的姿态，发出年轻人自己的声音。

这可以说是当时北大的“校园心境”。或许读着这期《红楼》，燕园学子就会回味起刚刚度过的新年联欢晚会的情景——这几乎成了晚会参加者终生难忘的校园生活中最后一个美好的记忆：“大餐厅的中心放着一个直径两米的大花盆，里面载着一株五六米高的针松圣诞树，树叶之间灯光明灭……。“迎接伟大的一九五七年”金色大字悬挂在主席台上，所有的聚光灯都投射在这十个金色大字上，仿佛它就是即将展现在我们面前的那金色的日子！……午夜十一时三十分，我们敬爱的马寅初校长、周培源教务长等学校领导来到迎接新年的会堂，登台贺年，舞曲骤停，八千骄子静立。当午夜的钟声敲响第十二响，余音未绝，北大沸腾了，如群山在笑！……”“马老的习惯用语‘兄弟我！’刚一出口，他的话就被海涛般的掌声所淹没”，他出乎意外地朗声说道：“恭喜诸位新年发‘才’！”看到同学不解的眼光，又不慌不忙地解释道：“这不是‘财富’之‘财’，而是‘人才’之‘才’，祝福诸位成为国家建设的栋梁之才！”哗然大笑之后，又响起了经久不息的掌声……^①“成才”，确实是那个年代的北大学子共同的金色梦想，似乎也是时代的要求：就在1956年1月，在中共中央召开的知识分子问题会议上，提出了“向科学进军”的口号；4月，毛泽东又在最高国务会议上，正式提出了“百花齐放，百家争鸣”的方针。校园里的十七八岁、二十来岁的年轻人立刻被这“时代鲜丽而充满朝气的口号迷住了”，如时为北

^① 张元勋：《北大往事与林昭之死》，收《没有情节的故事》，第524—525页，北京十月文艺出版社，2001年版。关于“发‘才’”这一段话，则是也在会场中的本文作者的回忆。

大中文系二年级学生、《红楼》的编委谢冕所说：“就这样，我们这些如花的生命便集结在‘向科学进军’的旗帜下，从此开始了我们的20世纪50年代的理想主义的‘进军’”。^①

在这样的时代风气下，校园里的文学气氛十分浓郁。谢冕的同班同学，也是《红楼》作者、校园诗人的孙玉石有这样的回忆：“我们这些不谙世事的年轻人，整天沉醉在喜欢的书本里，新鲜的文学作品中。为了满足同学们的创作欲，邓美萱、李鑫办起了手抄本墙上小报《小火星》，许多今天看起来也是最先锋的文学作品，都在那里发表。为了享受一场人艺名流演员演出的话剧《雷雨》，全班人散场后无车可坐，竟旷野放歌，夜走京城，到学校已经是凌晨四点了。我们宿舍的六个同学，个性和趣味各异，天南海北，无所不谈，后来索性弄一张纸，用毛笔写了‘六味书屋’几个字，贴在宿舍门口。张时鲁用他的内蒙口音，给我们这些从中学来的，经常大讲萧洛霍夫、杰克·伦敦、海明威，他赞不绝口的是：“真了不起啊，《静静的顿河》、《荒野的呼唤》、《老人与海》！……”他像一匹饥饿的狼，吞噬着一些西方现代名著，总是埋头写自己的长篇小说。才华横溢的孙绍振，读的书最多，思想也像跑野马一样自由无羁，他和才女温小钰一起，常常把最先锋的作品的信息传到班上来。‘萧洛霍夫的《一个人的遭遇》，岳野的话剧《同甘共苦》，真是妙极了！’于是，我们班里很多人抢着看这些作品，为萧洛霍夫对于战争摧残人道的描写所震撼，为一些老干部进城以后的喜新厌旧而愤愤不平。拉甫列涅夫的《第四十一》，从小说到电影，班上看了的人交口称赞，简直佩服得五体投地。普希金、莱蒙托夫、聂鲁达、希克梅特，艾青的《宝石的红星》、《在智利的海峡上》，……几乎成为我们几个喜欢诗歌的人口头议论的专利。……在宿舍里，教室里，孙绍振常常伸出双臂，尖声高叫地朗诵着：“伐木者，醒来吧！”……”——这“醒来”的呼喊，就成了那一代人生命中的永恒：孙玉石在43年以后，回首往事时，“不能忘却的，而且要刻骨铭心要牢记于怀的”，依然是这呼喊。^②

于是，我们发现，1956—1957年的中国校园里的年轻人，正处在精神的苏醒之中，内心涌动着对知识、理性、理想的渴求，以及不可扼制的自由创造的冲动。年轻人的创作才情如熔浆般地喷发了。在《红楼》上经常可以读到这样的“北大文艺动态”：“中文系三年级同学王磊同学的诗集《寡妇泪》已在二月份由通俗文艺出版社出版”；“本校音乐创作组刘季林同学（中文系二年级）创作的音乐作品《少年钢琴

① 谢冕：《开花和不开花的年代》，收《开花和不开花的年代》，第14页，北京大学出版社，2001年版。

② 孙玉石：《“如歌”的岁月里》，《开花或不开花的年代》，第10—11页，北京大学出版社，2001年版。

曲》已被音乐出版社接受出版,这是作者的处女作”;^①各个外语系纷纷编辑出版学习翻译的刊物,计有俄语系《十月》、东语系《翻译习作》、西语系《桥》等,中文系的班级手抄刊物也如雨后春笋,如语言专业二年级一班的《短笛》、二班的《百花坛》、《小火星》、朝鲜族同学的《长白山》,新闻专业一年级三班的《向日葵》等等。^②校园文化活动也很活跃。据报道,苏联作家波列伏依、卡达耶夫,印度作家库玛尔,日本作家藤林成吉、青野季吉,奥斯特洛夫斯基(《钢铁是怎样炼成的》的作者)夫人,苏联电影大师邦达丘克,中国作家、学者李健吾、陆侃如、刘大杰、康濯、吴祖光,电影演员赵丹、白杨、黄宗英、孙道临等,都曾来校与学生见面、座谈。^③

《红楼》就是在这样的土壤中拔地而出。在此之前,已经有了《北大诗刊》(1954年创刊,初为32开本,1956年改为16开本),聚集了几乎所有的燕园诗人,后来张元勋作了这样的描述:“当时的社长是现代派诗人赵曙光,社员则有古典派诗人崔道怡、哲理诗人马嘶、李任、海滨诗人孙克恒、叙事诗人薛雪、抒情诗人张玲、学者诗人谢冕、大漠诗人任彦芳、唯美诗人王克武等”,当然,也还有林昭和张元勋自己。当年,他和林昭一起负责编辑《北大诗刊——1956年新年专号》的情景,是永远难忘的。那一期的封面用的是粉红色的胶版纸,印着提着灯笼的女孩的刻纸图案,有一种朴素的美感,就是出自林昭的匠心。^④这一期还刊载了谢冕的一首《1956年骑着骏马飞奔而来》,其中有一句“虽然冰霜封冻着大地,可是我的心却燃烧得发烫”,与写在同时的张元勋的诗句“欣喜。冰已消融!春已有了消息!”都是传递着一种心声,以及对时代变迁的信息的某种直觉的把握与敏感。因此,由《北大诗刊》到《红楼》,是一个自然的延续和发展:从纯诗刊发展成综合性文艺刊物,除这些校园诗人之外,又吸引了更多的校园作者:写小说、散文、评论,以及画画、作曲的……都纳入其中,俨然形成了同学们所戏称的“北大文艺界”。据张元勋回忆,任《红楼》主编的是时为团委宣传部长的中文系助教乐黛云,副主编是康式昭、张钟(中文系四年级学生),编委有马嘶、李任、王克武、林昭、张元勋、谢冕、张炯(按年级自高而低排列)等。^⑤从编委会的组成,可以看出,《红楼》是一个在团委领导下的学生社团刊物。这就表明,50年代的中国校园诗歌与文学,它既是五四所开创的校园诗歌与文学的继续,同时也具有自己时代的特点,和50年代的中国文学一样,它的合法性与出版经费、空间都是由党、团组织和国家、政府(学校行政领导)所给予的,因

① 见《红楼》第4期《北大文艺动态一瞥》。

② 见《红楼》第2期《北大文艺动态一瞥》。

③ 见《红楼》第2、3期《北大文艺一瞥》。

④ 张元勋:《北大往事与林昭之死》,《没有情节的故事》,第521—522页,北京十月文艺出版社,2001年版。

⑤ 同上,第523页。

此,服从党团组织的领导,是决定其存在与发展的绝对要求。在这一前提下,学生也有一定的自主性和活动空间,如以后我们所要分析的,这中间也会出现一定的缝隙和矛盾。《红楼》的作者,除前述《北大诗刊》的大部分作者外,还有沈泽宜、孙绍振、蔡根林、刘登翰、张志华、汪浙成、杨路、韩乐群、江枫、陆拂为、孙玉石、杨书案、洪子诚、翟奎曾……等。人们不难发现,这些作者尽管在反右运动以后有着不同的命运,但当20年后中国开始出现新的复苏,他们就立即显示出新的活力,活跃在八九十年代的中国文学界与学术界,在这个意义上可以说《红楼》是培育“不垮的一代”人才的摇篮。

《红楼》就是这样的意气风发、才华洋溢、充满创造活力的一代人的自我塑像。

《红楼》第2期“封四”的一幅照片配诗这样写道:“世界是这么广大/友谊是这么真诚/生活是这么美好啊/我们又这么年轻”(作者:任锋即林昭),于是,就有了这一代人的单纯而真诚的歌。他们在看来枯燥的大学日常生活中发现了诗:“在这短短的四十五分钟里,/新铺的铁路又伸长多少公里?//多少个灿烂的小生命/哇哇落在洁白的产盆里?/多少倍‘四十五’的楼房,/在祖国的大地上矗立起来?/都在转瞬即逝的四十五分钟。//也在这短短的四十五分钟,/我们又跨出了坚实的一步,/向着光芒四射的科学的高峰”(张志华:《大学抒情·四十五分钟》,载《红楼》1957年第二期)。寂静的小小教室、图书馆联结着沸腾着的广大新世界,这是凝结着这一代人的大学想象的。他们更是低声吟唱心里流出的恋歌:“你是快乐的春天,/我是沉默的冬天。/你靠我如此的近,/却又离我那么的远”(汪浙成:《恋歌》,载《红楼》1957年2期);“我每次都看到你的背影;/我们的距离并不太远!/和风会吹融冻结的湖心/吹绿沉默的田园。/——假如你是冬季,/我是春天。”(白薇,即张元勋:《假如——答“恋歌”》,载《红楼》1957年2期)。诗的意象、诗的语言,以及爱情本身,都是这样明净、清纯,这去尽粉饰的本真状态,或许也是这一代人心的追求。

也是刊载在《红楼》1957年第2期的蔡根林的《东阳江》,意蕴就不那样单纯,它或许是显示了这一代人生命深处更为丰厚的那一面。童年的回忆里,不仅有“无忧的童心”,更是处处流淌着“忧郁”。“我喜欢忧郁地在树丛穿行,/任错杂的灌木钩破裤腿,/穿过树丛,在江边,/瞩待东边出现的白帆……/我羡慕散搭在沙滩上的,/像旷野里长着的蒲公英一样的帐篷,/和那些成年在江上流浪的撑排人”;“东阳江,……你启发我去探索更宽阔的天地,/我穿着你的水珠浸湿过的/你的沙砾灌满过的/草鞋,未长大就踏上流浪的途程……”。童年记忆里,更抹不去的,是这条母亲河长久沉默后的“凶猛的爆发”,以及这块土地上的人民的无尽的苦难:“乡人们把木犁插入泥中,/咬住嘴唇顽强地生活,/只在筋疲力竭的夜,/闻到浆腥味时才发出痛楚的叹息”。“东阳江,南方丘陵中的江啊,/你教我像你一样地去爱人类,爱阳光和云霞,/你教我像你一样去忍受和沉默,/爆发和反抗,发出像你一样粗犷的吼

声”。这首诗里所显示的,与生养自己的土地和耕耘其上的父老乡亲的血肉联系,以及从父辈那里流传下来的“爱”与“反抗”、“沉默”与“爆发”,或许是这一代人生命中更为内在与根本的东西。而诗中所流露出的心灵的忧郁、悸动与不安,也同样传递着某种时代的信息,尽管暂时无论是发表这首诗的《红楼》编辑,还是它的读者,甚至连诗人本人都未必意识到这一点。但这首诗也就成了那个特定的多少有些微妙的历史时刻中国青年的心声。20世纪末,当一切尘埃落定以后,已经是权威的文学史家的谢冕,把这首刊载在《红楼》上的年轻大学生的诗选入他主编的《百年中国文学经典》(8卷本,北京大学出版社,1996年版),作为那个时代的代表作,这正是—种历史的眼光。

人们还注意到,《红楼》1957年第2期的《编后记》,据说这是林昭写的:“我们希望在《红楼》上听到更加嘹亮的歌声。希望我们年轻的歌手,不仅歌唱爱情,歌唱祖国,歌唱我们时代的全部丰富多彩的生活,而且也希望我们的歌声像炽烈的火焰,烧毁一切旧社会的遗毒,以及一切不利于社会主义的东西。”这一期出版于1957年3月,早在1956年文艺界已经出现了“干预生活”的文学浪潮,其代表作《在桥梁工地上》、《本报内部消息》等早已在影响最大的《人民文学》上发表,在孙玉石前述回忆中提到的引起大学生们极大兴趣的话剧《同甘共苦》也是这一思潮的产物。在前引《红楼》发刊词里就已经有了“干预生活”的说法,这里对文学的批判功能的进一步强调,则反映了像林昭这样的更具反抗性的年轻大学生的内在的怀疑精神与批判激情,他们对“旧社会的遗毒”(后来就被概括为“阳光下的黑暗”)的敏感,这或许正是另外一些尚沉浸在阳光下的幸福中的年轻诗人所不理解的,这里,实际上就已经预伏着此后《红楼》内部的分裂。但眼下却并不见裂痕:赞歌与情歌仍是《红楼》的主旋律。仅是发表于第2期的林昭的《姑娘说·调侃“奖章诗”的作者们》,多少显示点不同:如诗题所示,这是一首讽刺诗,调侃的对象是那些将“劳动”与“爱情”作简单联系的“新情诗”的作者:“亲爱的作者,你干吗非得要/在我胸前缀上各式各样的奖章?/你那可怜的抒情诗啊,/为什么总只能粘在奖章上?//看着你的诗,我不由得悲伤地想,/谁知道吸引你的是我,还是奖章!//假如世界上没有了奖章这东西,/难道说你就无法把爱情歌唱?”这背后,其实是隐含着诗人对流行的对“诗歌(文学)”、“爱情”、“劳动(政治)”关系的庸俗化理解的质疑,一定程度上也是对时代主潮观念的质疑,并显示了一种逆向性的思维方式;同时,也启示我们:前文所说的《红楼》创作的“青春歌唱”的特征,是中国年轻一代处于“苏醒”时期的精神现象,不仅包含了巨大的自由“创造”冲动,也孕育着某种自由“批判”的激情。

而到了《红楼》第3期,就有了更为明确地呼唤。这一期的《编后记》里,这样写道:“我们愿意和北京大学全体师生一起,学习开辟了五四道路的革命先驱者的榜样,执著真理,疾恶如仇,把火一样的爱情献给祖国、人民、革命,把致命的投枪掷向阶级敌人,掷向思想领域的丑恶,……揭露现实中的矛盾,批判错误,歌颂先进。我

们希望把眼光放远一点,看得广些,关心国家政治经济生活,学术思想界的动态,文坛上的重要现象和问题。”——如果说《红楼》第1期编者与作者的目光主要是面对校园内部,现在则明显地转向更广阔的外部世界,以年轻人所特有的敏感,感受着此时国家政治、经济生活、思想、文化、学术界所孕育的新的变动,并表现了以“执著真理,疾恶如仇”的精神投身进去的巨大热情。于是,就有了这样的自我反省:“许多读者指出,在本刊第一、二期上软绵绵的情歌多了一些,看不到更加富于时代特征的雄壮的篇章”,并且提出了这样的质疑:“难道说今天的青年歌声中的主流,真是小夜曲?”表示要“从前人英勇顽强的斗争精神中吸取前进力量”;“大张双臂欢迎政治热情昂扬的诗篇”。而最后的召唤则更加意味深长:“作为五四事业的后继者,作为新时代的青年,‘鸣’起来!”

在这一期,为了纪念五四,就有了一次作为“更加富于时代特征的雄壮的篇章”的政治抒情诗的喷发。据张元勋回忆,这一次《红楼》编辑部几乎是全体动笔,由13位校园诗人集体高唱一曲《五四之歌》,“真可谓气势不凡”!“而这一组组诗尚未排印之先就被北大诗歌朗诵团突击排练,成为一出动人的大型诗朗诵表演。于1957年5月4日的晚上,在北大东操场五四营火会上与火炬传递同时隆重演出。……整个操场顷刻之间变成一个火炬的海洋、光明的海洋、炽热的海洋、呼啸的海洋!而诗朗诵便在高音麦克风里昂扬响起”^①:“在五月,我的心情更加明朗/就像我头顶上的天空一样。/在火的三十一天里/我觉得自己长得更快/就像童话中的人物/不是一年一年地长,而是一天天地长!”“我向往震撼世界的五四运动/也羡慕流血的一二九/但是,我更爱我们这个时代,/——共青团驰骋的年代。/几十年后,或是一百年后,/我们将坐在青青的草地上/给二十一世纪的青年/讲我们共青团豪迈的故事/那时候,我/也许成了一个老共产党员/(或者,在共产主义的天气里,党已经消亡)。”啊,“五月,我的心情更加明朗/我真想/和我的每一个同志亲吻/合唱我们最喜欢的歌子/从傍晚一直到天亮!”(马嘶:《给我的共青团》,诗载《红楼》1957年第3期)。——这更是一次浪漫的乌托邦的政治激情的喷发,用的是赞歌的形式。但谁也没有料到,另一种形态的政治激情的喷发,正悄悄地接近。

这时的《红楼》编辑部却弥漫着一种离情:编委会内与编委会外的一些作者都邻近毕业了。于是,就有了5月19日这一天的游园活动。十一位《红楼》文友漫步于颐和园,并由林昭摄影,留下了唯一的、也是最后一张合影,为这段青春岁月留下永恒的纪念。^②照片上,每一个人都在微笑。但谁知道,等待他们的将是真正的分离:政治的分离与心灵的分离呢?即使再度相遇,心也都破碎:历史对这一代人终

① 张元勋:《北大往事与林昭之死》,《没有情节的故事》,第527页,北京十月文艺出版社,2001年版。

② 同上书,第528页。

于露出了严酷的一面。

（二）贴在墙头上的诗：诗歌参加论战

就在5月29日这天的晚上，北大出现了第一批大字报：先是历史系一群同学贴出大字报，责问团委会关于全国第三次团代会北大代表产生的情况，接着哲学系学生龙英华，数学系学生陈奉孝、张景中等，与历史系学生许亭南先后贴出大字报，或“要求开辟民主墙”，或主张“取消党委负责制”、“废除政治必修课”、“取消秘密档案制度”、“确保言论、集会、出版、结社、游行示威的自由”。^①当晚，学校就骚动起来，校园的宁静被打破了。

第二天早晨，同学们到大餐厅（前述发行《红楼》第1期的地方）就餐，又发现东门左侧贴着一张大字报，是一首长诗，作者是《红楼》的作者沈泽宜和编委张元勋。由于这首诗影响重大，全文抄录于此——

是时候了

（一）

是时候了
 年轻人
 放开嗓子唱
 把我们的痛苦和爱情
 一齐都泻到纸上
 不要背地里不平
 背地里愤慨
 背地里忧伤
 心中的甜、酸、苦、辣
 都抖出来
 见一见天光
 把批评和指责
 急风般落到头上
 新生的草木
 从不怕太阳照耀
 我的诗

^① 关于北大5月19日贴大字报的情况，有各种不同的说法。这里，所根据的是1957年7月19日、20日召开的有一万一千人参加的北京大学“批判《广场》反动集团”大会的发言材料，见北京大学《浪淘沙》编辑部、北大校刊编《粉碎“广场”反动小集团》。

是一支火炬
 烧毁一切
 人世的藩篱
 它的光无法遮拦
 因为它的火种
 来自——“五四”!!!

(二)

是时候了
 向着我们的今天
 我发言！
 昨天 ,我还不
 敢
 弹响沉重的琴弦
 我只可用柔和的调子
 歌唱和风与花瓣
 今天 ,我要唱起心里的歌
 作为一支巨鞭
 鞭笞阳光中的一切黑暗！
 为什么 ,有人说团体里没有温暖？
 为什么 ,有无数墙壁隔在我们中间？
 为什么 ,你和我不敢坦率地交谈？
 为什么.....
 我含着愤怒的泪
 向我辈呼唤
 歌唱真理的兄弟们
 快将火炬举起
 火葬阳光下的一切黑暗 !!!^①

这是典型的“墙头诗”，在抗日战争的烽火中出现过，在 40 年代后期国民党统治区的学生民主运动中出现过，都发挥了极大的鼓动作用，曾点燃了无数热血青年的心，现在它第一次出现在共产党所领导下的新中国，自然不能不引起极大的注意与震动。这是一种被压抑的声音（“背地里的不平、愤慨、忧伤”）、急欲公开发表的

^① 《是时候了》一诗，现存资料中，字句略有不同，这里依据的是第 1 次作为“附录”公开发表的《红楼》第 4 期。

诉求(“向着我的今天,我发言”)是以五四为源头的民主、自由的呼喊,并且旗帜鲜明而又尖锐地把批判的锋芒指向“阳光下的黑暗”;它所采取的又是马雅可夫斯基“楼梯式”的形式,形成鼓点般的节奏,一再重复“是时候了”的呼唤,更取得了震撼的效果:它是极能唤起年轻人的内在的批判激情的。如前文所分析,它已经郁积已久了。

因此,《是时候了》一诗一出,即如一石激起千层浪,在整个校园引起了爆炸式的反响。

很快就在《是时候了》的旁边,出现了另一张大字报,题目是《我们的歌》,这是中文系新闻专业一年级的学生写的,领衔者江枫也是《红楼》的作者。诗一开始就明确表示:“我们/不同意/《是时候了》的基调/那声音/仿佛是白毛女申冤”;“为什么/高声疾呼着/‘急雨’/为什么/不能用/‘柔和的调子’?/真理的力量/并不在于/‘真理的揭示者’姿态的/疯狂。/假使我们爱党/首先想到的/就会是/效果,/而不是/醉心于/歇斯底里式的/手段”;“我们也难于接受/你们举起的/‘火炬’,/尽管你们自己宣称/它的火种/‘来自五四’”。诗人毫不掩盖自己的维护现存秩序的立场,宣称“我们的曲调之间/不太和谐/可也难怪。/我们缺乏/你们那根/‘沉重的琴弦’,/我们并不像你们/经常‘在背地里/不平/愤慨/忧伤’。/要放火吗/我们/也不打算”。^①

声音也依然真诚而坦率,那个时代人们还没有学会掩饰与做戏。于是,就形成了两军对垒,旗帜鲜明:依照人们在现存体制中所处的不同地位,采取了完全针锋相对的立场,并展开了短兵相接的交锋,而且依然采取诗的形式。

针对《我们的歌》“那声音/仿佛是白毛女申冤”的指责,物理系四年级学生刘奇弟就公开打出《白毛女申冤》的旗号:他要控诉肃反运动中对无辜学生的无端迫害:“啊,天知道/白毛女/‘反党,反人民,反革命’”,“今天/白毛女要问/逮捕证在哪里?/为什么/私设公堂/私人审讯/为什么/伤害人身心?/宪法做什么用?/这是谁出的主意?”他也写了一首《是时候了》:“为何不是时候?/难道谁还苦闷得不够?/为何不是时候?/我们的嘴还要封多久?/为何不是时候?/你还想千万人头落地?(斯大林杀的忠诚党员)/为何不是时候?/你还要等匈牙利事件再起?(拉科西种的根)”

刘奇弟的呼喊引起了许多肃反运动的受害者的共鸣,一位叫邓贵介的学生写了一首《孤独者的歌》,他所倾诉的,不仅是被“随随便便逮捕,随随便便定罪,随随便便释放”的折磨与痛苦,更是即使平反以后也依然被孤立、被隔绝的精神痛苦:“今年,/我再碰不到审问员/也没有被押到很多人面前/只遇到很多人,他们与我/点点头/瞪瞪眼/互不睬理……/一个人接着一个人/一个领导接着一个领导/在我

^① 《我们的歌》,收《红楼》第4期。

面前/过去/过去/我多难受啊/——他们还有什么理由让我孤独?”他始终弄不明白:“他们为什么要赶走这颗赶不走的共产主义赤心?”^①

林昭看了《我们的歌》,愤慨难忍,深夜写了一首《这是什么歌》,坦诚直言:“我/(并且/还不止我一个)/指责这种凌人的盛气”,“为什么/非得搬出/吓得死人的名词/‘疯狂 歇斯的里’……/几乎 就差一句/‘反革命分子’”;“如果我们爱同志/‘首先想到的’/就会是亲切的帮助/而不醉心于/指手划脚的/满脸义愤的/煞有介事的/自鸣得意”。她尖锐地指出,分歧正是由于对现实有不同的感受,这又是根源于不同的生存境遇、利益关系:“是啊,也许/你不曾有/过/那样的日子——/背负着沉重的/歧视,冷淡和怀疑//在/凝定的孤寂里/惘然徘徊/不知道哪儿有/不沉的水/不眠的长夜/一口口/独自吞着苦泪//也许你/一直在青云里/什么不平、愤慨/忧伤/和你全无关系/所以你缺乏那根/‘沉重的琴弦’/也怪不得你。”诗的最后,她把批判的锋芒直指“真理”的垄断者与“代表”。“真理的力量/决不在于/维护真理者/姿态的傲慢。/因为你/(即使你当仁不让/舍我其谁)/毕竟不能代表真理。”^②——林昭所要维护的正是每一个公民都应拥有的探索真理的权利。此后,林昭还写有《党,我呼唤……》,用“任锋”的笔名发表,据说被收入《北大民主墙选辑》(《广场》),但已失传,仅在批判文章中得其残句:“奇怪的谴责像马刀砍来/我年青的心伤痕斑斑”,“日夜在痛苦中徘徊”。^③

林昭的《这是什么歌》发表以后,《我们的歌》的作者即发表声明,宣布“休战”,这场诗的论战似乎暂告段落,但《是时候了》掀起的心灵的风暴并未停息。于是,又有俄语系的诗人杜嘉真写了同题诗,以示呼应与补充:“‘是时候了!’——/这是响亮的呼声,/纵然/写它的人/怀着怨愤;/但是/这声音里/有着战斗;/这声音/能使/血液沸腾”,“每个人/都皱着眉头/在思索,/看吧,/群众的海洋/已波荡到了/最底层,/我们要/再一次/刷洗/自己的生活”。——这里所提出的“波荡最底层”,“再一次刷洗自己的生活”的命题或许是更为深刻与根本的,但却被更加急切的政治性的话题所淹没,似乎没有引起什么反应。

不久,林昭又引起了另一场争论。在5月22日的辩论会上,林昭以她固有的坦诚谈到自己内心的矛盾:“我感到组织性和良心有矛盾。”此时北大部分“文艺界人士”(其中有《红楼》的编委、作者张炯、谢冕、任彦芳、江枫、曹念明、王磊、杜文堂

① 刘奇弟、邓贵介的诗都因收入《右派言论汇集》而保存下来,此书现存北京大学图书馆。

② 林昭此诗当时影响很大,但久寻而不得。正以为已经失传,突接老同学韩乐群君来信,从他当年的日记中抄录了此诗,大喜过望。韩君又将其保存的《红楼》、《浪淘沙》杂志相赠,并写有题词:“乐群珍藏,随我四十余年。赠理群吾弟保存,定可发挥更大作用,寄厚望焉。”或许正是这“厚望”的压力促使了本文与本书的写作。文章写出,可以告慰老友与林昭在天之灵了。

③ 参看王南山、杜北原:《分行的诅咒,有韵的诬蔑——评 北大民主墙选辑(《广场》)的反动诗歌》,载《红楼》“反右派斗争特刊”4号。

等三十余人)已经开辟了“卫道者论坛”,在宣言书中有这样的说法:“有人说我们毕竟不代表真理,我们愿意和所有一切愿意追求真理的同志把真理追求”;“有人说要像狼一样吃掉卫道者。那么吃吧,如果办得到!”^①前者显然是对林昭《这是什么歌》的回应(“卫道者论坛”参加者江枫、曹念明都是《我们的歌》的主要作者),而后者更是针对张元勋的。在林昭作了前述发言后,“卫道者论坛”即发表了一首题为《致林昭同志》的诗。作者接连发出责问:“青年团的组织性就是良心,团章哪一条要我们为组织性昧去良心?”“该怎样理解你的良心和你的真理?”作者并且声称自己“并不感到(组织性与良心的)矛盾”,这正是近于《我们的歌》的立场。“卫道者论坛”的开辟与这首诗的发表,显然意味着《红楼》编辑部与作者群思想上的分裂,并且已经公开化。林昭本人对这首诗未作回应,倒是另一位校园诗人杜嘉真写了一首《组织性和良心——致林昭》的诗,对林昭表示了深切的理解:“你吐露出了深心的怀疑,/我知道你为什么说出了这句话,/这句话有多少酸辛。/而我更知道你的心比他们/有着更多的真理,更多的同情”,并这样尖锐地批评那些“卫道者”们:“他们‘快乐地成长,并不觉得矛盾’/生活和文章都是那样四平八稳!/他们从没看见组织上的错误,/看见了也从不承认;/他们从没看见别人的痛苦,/更从不感到自己应负的责任。/我痛心,他们为什么这样的麻木不仁/我痛心,他们为什么/有意无意的‘为组织性昧去了良心’。”诗人更是无情地揭示了自己的也是林昭的内心痛苦,把批判的触角伸向自我灵魂的深处:“同志啊,我知道你那/欲言而又不取的苦衷,/多少人和你一样/有着这种复杂的心情”,“扪心自问,在过去/我们曾多少次说出了违心的话,/做了它(组织)驯服的奴隶。/多少次压抑了自己,伤害了别人,/如今事过境迁已悔之莫及;/有的事使我们如此羞惭、痛苦,/有的事将使我们遗恨终身”。——这样的对自我奴性的正视与清醒也许是更为重要的,这才构成了真正意义上的反叛。诗人因此而向世人,也向自己,发出这样的警示:“别让那‘组织性’掩盖了/你的盲目,虚伪和不正,/别让它隐藏了对权力的畏惧/和那些自私自利的目的。/即使在执行组织的决议时/也要保持你说话的权利。”——这里,几乎是一针见血地点破了50年代中国的时代病症,新的国民劣根性与知识分子的痼疾,但正因为它过于尖锐,为当时的大多数人(包括知识分子)所不能接受,诗人因此而罹难,整个民族也为拒绝忠告而付出了代价,这些疾病至今还在缠绕着我们。可以看出,《是时候了》与《我们的歌》的诗论战,发展到这里,已经是相当深入了。

杜嘉真还写了一首《致勇士》,对《是时候了》里所发出的“鞭笞阳光下的黑暗”的号召,作了更深入的思考,提出了一个“黑暗里/做一个勇士——容易;/光明里/做一个勇士——难”的命题。诗人这样写道:“在光明里的/黑暗/披上了各式各样的/衣衫;/有的握着/党的权杖/窒息着/人性;/有的高举着/人道主义的大旗/反

^① 参看张炯、谢冕:《遥寄东海》,载《红楼》第4期。

党、/反人民。/勇士啊,/信心/要百倍坚定。/勇士啊,/眼睛/要格外分明。/既不能把/光明看成黑暗/也不能把/黑暗/当作光明。”——这又是一个非常重要也非常及时的提醒:现实生活中经常出现“看似光明,实为黑暗”与“看似黑暗,实为光明”的混杂现象,如何识别“真假(光明与黑暗)”,这正是时代向真正的“勇士”提出的一个新的课题。在诗的结尾,诗人对这些新时代的“勇士”的命运作了这样的预言——

我相信
 黑暗
 会永远存在,
 像大地上
 永远
 会有尘埃。
 我相信
 勇士
 会在斗争中
 倒下,
 但勇士的精神
 将像松柏般
 常青。
 我相信
 勇士
 会被历史
 湮没,
 但勇士会用
 生命
 鞭笞着社会
 前进。^①

或许这正是对 1957 年燕园发生的这场由《是时候了》引发的用诗的形式展开的思想交锋的最好总结。《是时候了》与《致勇士》这两首政治抒情诗,也许因此而获得了某种史的意义和价值。

① 杜嘉真的这几首诗《是时候了》、《组织性和良心——致林昭》、《致勇士》均收《右派言论汇编》。

(三)《广场》推动“社会主义文艺复兴”和 “社会主义民主运动”

6月6日校园里的一张大字报,又引起了爆炸性的反响。大字报标题是:“救救孩子,《广场》在难产中!”同时公布了《广场》第1期的要目、《发刊词》及一篇题为《北大民主运动纪事》的文章,并征求预订与捐款。全校的目光顿时集中在这个自称“难产”的刊物上,并立刻因对《广场》及其所显示的倾向的不同看法和态度而引起激烈的论争:赞成或同情,还是反对,几乎成了每一个北大人都不能回避的选择;而且在两天以后即开始的“反右运动”中,当时的不同表态,就几乎决定了每一个人此后的命运。一个学生刊物竟然与上万的北大人的命运发生如此密切的关系,这确实是一个罕见的文化现象,却真实地反映了20世纪50年代中国政治、文化的某些特质。

人们自然要问:《广场》——这是怎样的一个刊物?它是由谁创办的?它的宗旨是什么?它为什么会“难产”?这又预示着怎样的命运?

《广场》的发起人是这样为自己的刊物定位与定性的:“一个面向全国的同人文物。”^①这里最引人注目的,自然是“同人刊物”的性质。本来,办同人刊物,是新文化运动的传统:从五四时期的陈独秀、胡适、鲁迅、周作人等的《新青年》到三四十年代胡风主持的《七月》、《希望》均是如此。但中华人民共和国成立以后,特别是经过了社会主义改造,取消了私营新闻、出版业,所有的报刊都成了党或党所领导下的群众团体的机关刊,如前文所说,即使是校园里的《红楼》这样的学生文艺刊物,也是置于团委与学生会的领导下的。即使是历史上存在过的同人刊物,如《七月》、《希望》,也给予了重新评价,在反胡风运动中,办同人刊物就成了胡风“组织反动小集团(后上升为‘反革命小集团’),与党争夺领导权”的“铁证”。这样一种对民间同人刊物的禁令,在鸣放期间开始受到质疑;江苏的高晓声、叶至诚、方之等青年作家并已开始行动,筹划创办《探索者文学月刊》,明确宣布“我们是同人刊物,有自己的主张,自己的艺术倾向”,“我们将在杂志上鲜明地表现出我们自己的艺术风貌”。^②但反胡风“反革命小集团”的记忆犹新,大多数人还是视同人刊物为“异端”,不敢问津。现在这些不知天高地厚的小青年,竟然想在北大这样的一举一动都会影响全国的敏感地带办同人刊物,自然会引起许多的疑惧。而且发起者还不讳言,他们要

① 《北大民主运动纪事》原载《广场》,收《原上草·记忆中的反右派运动》,第26页,经济日报出版社,1998年版。

② 转引自朱正:《1957年的夏季:从百家争鸣到两家争鸣》,第386页,河南人民出版社,1998年版。

与团委领导下的《红楼》“对着干”。《广场》的起名本身就包含了这样的意思：其主编张元勋（他刚刚与《红楼》的大多数编委发生思想上的分裂）这样解释说：作为五四运动发源地的北大，有两个具有历史意义的建筑物，一是红楼，另一个就是民主广场，它是民主力量聚集的地方。北大团委、学生会办了《红楼》，我们就办《广场》。^①而在当时的政治气氛下，这样的“对着干”，在许多人看来，其目标自然就不只是对着《红楼》而已，它的难产从一开始就是注定了的。首先遇到的就是经费问题，在国家、集体垄断了一切资源以后，本来就断了同人刊物的活路，何况这些年轻人几乎是身无分文。据陈奉孝回忆，他和谭天荣都把自己除书以外的东西都卖了，最后自己只剩下身上穿的一套单衣和一条线毯子。^②这仍然是杯水车薪，只得向师长求助：冯寅初校长本已同意资助，后得到“提醒”而作罢；几位教授（傅鹰、吴组缃等）因对学生的意见存有怀疑，且经济并不富裕，也未解囊。万般无奈，只得直接向全校同学发出“救救孩子”的悲壮呼喊。而且也果真有效：据后来批判者公布的材料，同学预定了1786份杂志，共付款357元，个人捐款与借款则有486元，加上后来《广场》（油印本）售出400本，获资40元，共计约883元，这在当时也勉强可以支付购买纸张、制版、油印的费用了。^③

当然，最“可疑”的，还是《广场》组织者、发起人，他们全是校园内最激进、也最有争议的人物，以后都成了“大右派”。最初，这些校园里的激进人物是分别聚集在几个论坛上的，著名的有陈奉孝、张景中、杨路（数学系学生）等人的“自由论坛”，刘奇弟（物理系学生）、崔德甫（中文系学生）的“百花坛”等，还有的是“游兵散勇”，如谭天荣（物理系学生）、王国乡（中文系学生）、龙英华、叶予胜（哲学系学生）等。由于他们总体上都处在孤立的状态，于是就有了联合的要求，并因此于5月29日成立百花学社——这几乎是建国以后第一个未经请示、批准，自行成立的学生社团，同时决定创办自己的刊物，后又联合了因《是时候了》一诗而在全校很有影响的张元勋、沈泽宜，以他们为正副主编，这就是《广场》的由来。因此，在反右运动中就有了这样的说法：“它实际上已经成了我校右派的一个大本营”^④，如果去掉意识形态的评价，应该说这是大体符合事实的。

问题是他们的办刊宗旨与主张。在由主编张元勋起草的《发刊词》里，明确提出要推进“社会主义时代的‘五四’新文化运动”，“争取真正的社会主义的民主与文化”，宣称“我们的广场期待着20世纪的社会主义文艺复兴的到来”。^⑤在同样表

① 陈奉孝：《我所知道的北大整风反右运动》，第500页，北京十月文艺出版社，2001年版。

② 同上书，第504页。

③ 洪成得：《广大同学与广场反动校集团的斗争》，收《粉碎广场反动小集团》。

④ 谢自立：《广场反动小集团的反动本质》，收《粉碎广场反动小集团》。

⑤ 《广场发刊词》，第19、20页，《原上草·记忆中的反右派运动》，经济日报出版社，1998年版。

达了《广场》同人意愿的《北大民主运动纪事》里,则声称以“五·一九”为开端的运动,是一个“青年人挣脱一切束缚,争取思想解放的启蒙运动,是东方文艺复兴的序幕”^①。这里,要推动“社会主义的思想解放的启蒙运动”,创造“社会主义新文化”,促进“社会主义文艺复兴”的宗旨是十分明确而自觉的。具体地说,则包含了三个方面的基本主张。首先,这是一次“思想意识的大革命”,要以“五四先辈们的大胆提问、大胆创造的精神”,“对一切都要进行勇敢地再认识”。“人与人之间的关系要进行重新调整,一些过去习以为常的东西要重新进行肯定和否定,对于现代的一些论点和观点都要重新进行估计、评价和探索”;其次,要创造“十分鲜明可爱的社会主义的个性”;其三,要充分发扬社会主义的民主,实行真正的“百花齐放,百家争鸣”。“我们的‘广场’是真正‘广’的‘场’,是一切不脱离社会主义的言论的讲坛。只要为了‘真善美’,不论什么基调的歌都可以到广场上来对年青人放开嗓子唱!我们的‘广场’为争鸣而开,我们的‘广场’是百花齐放的地方!”^②——应该说,“重新估定价值”、“个性”与“民主”,这都是五四新文化运动的基本观念,如果说张元勋、沈泽宜在《是时候了》里宣称“(我们的)火种来自——‘五四’”,还多少有些空泛,现在就比较具体,而且是真正抓住了要点,可见这一代人对“五四”的继承是建筑在对这一传统的深刻认识基础上的,是一种理性的选择。问题是他们认为,在50年代的中国,正急切需要一个“社会主义时代的‘五四’新文化运动”,这也是出于他们对中国现实问题的一种深切的把握与理解,而这样的先驱者的觉醒意识,却是为许多思想仍被束缚的人们所难以理解的,他们也就无以摆脱孤独与寂寞,这也是与五四先驱者的命运相同的。

这里还需要补充一点:《广场》的主编张元勋作为一个校园诗人,他在参加《广场》的编辑工作时,也必然要贯彻他的诗歌理想,据说他是竭力要开创一个“广场诗派”的。但由于当时政治斗争的更大迫切性,使他对自己(更准确地说,是他所代表的一部分校园诗人)的诗歌理想未能充分展开,只能从片言只语中略见其大端。比如,在他所起草的《广场发刊词》里,有这样的一段话:“中国将到来社会主义时代的春秋诸子百家争鸣,会到来社会主义时代的以少年事业为风骨的、建设文学的再生,会到来社会主义时代的盛唐般的诗的创作。”这里提出的文学(诗歌)理想,是中国文学(诗)传统在社会主义时代的集大成,其中的关键词是“争鸣”、“少年风骨”、“建设”与“创造”。《发刊词》里还讲了两点:“唱出你愿意唱的个性的歌”,“我们的《广场》矛头指向阳光下的黑暗”,这里对“自由的个性表现”与文学(诗歌)的“批判性”的强调,大概都是新的诗歌理想的重要内容,而且是有着明确的现实针对性的。

① 《北大民主运动纪事》,第27页,《原上草·记忆中的反右派运动》,经济日报出版社,1998年版。

② 《广场发刊词》,第19、20页,《原上草·记忆中的反右派运动》,经济日报出版社,1998年版。

所以,在《北大民主墙选辑》(《广场》油印本)的《写在前面的话》里,就有这样的声明:“我们的《广场》将着重发表揭露的和‘非正统’的作品。”在反右运动中批判者还揭露:“据说所谓《广场》诗派的特点是在于赤裸裸地揭露人的内心世界”,^①批判者曾经指责《广场》上选录的许多诗歌(包括张元勋、沈泽宜所写的《墓志铭》、《人之歌》、林昭的《党,我呼唤……》)充满了“惊骇、迷惑、怀疑”的情调,^②其实正是对内心世界的一种展示。文学史家可能因此而注意到,1957年这些处于萌芽状态、未及充分展开的诗歌观念与理想,与二十多年以后中国诗坛的“崛起的一代”,是存在着某种内在联系的。有意思的是,“崛起的一代”也曾掀起轩然大波,而其最有力的辩护人与理论家谢冕、孙绍振就是当年北大的校园诗人;只不过由于时代的不同,“崛起的一代”终成气候,而“广场诗派”刚出生就被扼杀在摇篮里了。1957年还有一位右派学生写了一篇《诗人颂》谈他心目中的“诗人”,也就是他所“理想的人”：“正如向上帝挑战的撒旦一样,诗人是最傲慢最狂妄的叛逆,什么习惯、戒律、神圣的威权……全被视为粪土;他的字典,没有‘谨小慎微’这些字眼,他的竖琴绝不会奏出奴隶的呻吟!……烧毁各色各样的面具,追求和创造真正的美,是诗人的天性,也是诗人的天职。”他又说:“诗人是最敏感的人,最坦率的人,最真诚的人,最热情的人,最容易冲动的人,最富于同情心及正义感的人……然而,诗人首先是一个孩子”,有一颗“赤子之心”。^③——集“撒旦”与“赤子”于一身,这或许正是1957年中国校园里的“广场诗人”的自我写照与自觉追求。

不过,当时人们似乎并不热心于做诗人,即使是诗人也有某种政治家的气质,政治抒情诗因此而成为主要的诗歌类型(另一重要类型是政治讽刺诗,“广场诗歌”中就有王国乡的《一个“积极分子”的自白》、《一个落后分子的自白》,江文的《新乐府四首》^④等代表作)这倒是和那个时代诗坛的总体气氛相一致的,只是政治倾向有所不同。吸引《广场》里的大多数人的,是更加直接的政治参与。《广场》的发起人坦然宣称,他们所要推动的,不只是“思想解放的启蒙运动”,还有“群众在拥护社会主义的前提下,自下而上地争取社会主义民主的政治运动”^⑤。在私下的谈话中就说得更加明确:“要把《广场》办得像《星火报》一样。”这是直接从苏联共产党的历史中得到的启示:在50年代的中国,《联共党史》是大学的必修课,因此,每一个

① 刘莹:《斥右派分子所谓“思想解放”的谬论,为保卫马克思列宁主义而斗争》,收《粉碎广场反动小集团》。

② 王南山、杜北原:《分行的诅咒,有韵的诬蔑——评北大民主墙选辑(广场)的反动诗歌》,收《红楼》反右派斗争特刊4辑。

③ 刘绩生:《诗人颂(诗人是指我理想的人)》,收《右派言论选辑》。

④ 均收《右派言论选辑》。

⑤ 《北大民主运动纪事》,第21页,《原上草·记忆中的反右派运动》,经济日报出版社,1998年版。

大学生都知道,《星火报》是当时俄国社会民主党(苏联共产党的前身)的机关报,在建立和发展党的组织上起了非常大的作用。现在,《广场》的年轻人所看重的,正是列宁所说的报刊的“组织者”的功能。于是,就有了后来批判者所说的“《广场》纲领”(实际上是《广场》的编委叶于胜提出的“对实际活动的建议”):把“促进法制的建设与改造,促进社会主义民主化”作为《广场》的总目标,具体的步骤是:“充分揭发三害事实”,并“逐步把中心转移到探讨三害的根源,使大家明确认识问题不单是作风,而是牵涉到国家制度”。同时提出的是“舆论自由”、“取消出版的检查制度”、“确保言者无罪”等要求,以及使“自己的社团成为当前群众运动的核心”和“成为长久性的组织”,并“通过各种形式扩大影响”,直到“校外”去的设想。^① 前述《广场》的自我定位:“面向全国的综合性同人刊物”,“面向全国”即体现了这一追求。据批判者调查,《广场》通过各种方式取得联系的大学有:“(北京的)人民大学、地质学院、石油学院、农业机械化学院、清华大学、北京师范大学、北京师范学院、钢铁学院、航空学院、矿业学院、林业学院、中央戏剧学院、工业学院,以及天津南开大学、天津大学、天津师范学院,更远及上海、湖南、开封、太原、青岛、内蒙、新疆等地”。^② 这可以说是建国以后第一次由青年学生发动的民间自觉的政治参与,当然为当局所不能容忍,也不被一般民众所理解。因此,当6月9日(《人民日报》社论《这是为什么》发出反击右派的号令的第二天)《广场》送到北京印刷一厂时,工人即认为“里面尽是反对共产党、反对社会主义的反动言论”而拒绝排印,并当面质问前来校稿的张元勋等人。^③ ——《广场》的组织者之一的陈奉孝在40多年后回忆此事时,则坚持“这显然是当时的北大党委和北京市委搞的”^④。在正式铅印受阻以后,就决定自己动手油印,以《北大民主墙选辑》为名,印了500份,散发一空,同时宣布《广场》暂时停刊。但《广场》的成员却在有组织、有领导的“反右运动”中无一例外地遭到了严酷的审问与群众性的批判。7月19日、20日(正是“五·一九”民主运动发动两个月以后)连续两天,全校师生员工与部分外校师生一万一千余人召开了规模空前的“揭露、批判《广场》反动小集团大会”,会上宣布:“《广场》的反动性已经远远超过了刊物本身的范围”,“《广场》编辑部是一个具有相当严密的组织和一套完整的纲领的彻头彻尾的反动集团。它实际上已经成了我校右派分子的一个大本营,成了我校右派分子向党、向社会主义猖狂进攻的司令部,成了社会上右派集团在北京

① 谢自立:《广场反动小集团的反动本质》,收《粉碎广场反动小集团》。

② 余光清:《广场反动小集团在校外的阴谋活动》,收《粉碎广场反动小集团》。

③ 参看署名“北京市印刷一厂全体职工”与“丁虹远”等青年工人的《第一印刷厂工人给北大同学的信(两封)》,载《浪淘沙》第3期。

④ 陈奉孝:《我所知道的北大整风反右运动》,第505页,《原上草·记忆中的反右运动》,经济日报出版社2001年版。

大学的一个纵队,还力图使自己成为首都乃至其他地方一些高等学校学生右派分的总指挥部”。^①《广场》编委会成员无一不受到严厉惩罚、残酷迫害:张元勋(主编)、陈奉孝(编委)、刘奇弟(编委)等被捕入狱,沈泽宜(副主编)、王国乡(副主编)、崔德甫(副主编)、张景中(编委)、龙英华(编委)、叶于胜(编委)、李燕生(编委)、张志华(编委)等均被送交劳动教养,长达二十余年。^②刘奇弟在劳改农场被折磨至疯,冻饿而死(在劳改农场被折磨致死的还有西语系助教任大熊);另外两位《广场》的积极支持者林昭(中文系学生)、张锡琨(化学系学生,他曾参与《广场》油印工作)先后在监狱和劳教农场被枪毙,被枪毙的北大右派学生还有黄宗羲(哲学系学生)、顾文选(西语系学生);还有一位在万人批判会上被点名为“《广场》幕后支持者”的贺永增(西语系学生),也在狱中因不堪折磨而自杀。^③《广场》力图推动中国的“社会主义文艺复兴运动”和“社会主义民主运动”,以失败告终,并付出了如此沉重的血的代价,但它的历史功绩却是不可磨灭的。

(四)《红楼》第4期:“左右开弓”的尴尬

1957年7月1日《红楼》第4期出版,距离第3期的出版时间5月4日,仅有两个月,时间并不长,却经历了历史的骤变:从5月19日的北大民主墙的开辟,到6月8日《人民日报》社论的发表,不但外在形势急剧动荡,每一个北大人思想的起伏、心灵的激荡更是空前的。校园诗人以其特有的敏感、激情,投入其中,经历了思想和人与人关系的分分合合。如《红楼》编委张炯、谢冕在其发表在第4期的《遥寄东海》里所说:“在这里,人们的心排着队走过。”但到编辑这一期,形势已经明朗,特别是6月16日党委书记、副校长江隆基代表北大党委作报告,对右派提出警告,标志北大“有组织的反右斗争开始了”^④以后,《红楼》自然也投入到反右运动中。

于是,就有了这一期《编者的话》——

我们爱护党,因此,我们要帮助她改掉缺点!

我们爱护党,因此,我们要保卫她!

可以看到,目前有一些人正打着助党整风的招牌,高喊:要“冲破黎明前的黑暗”,要“改变现有的政治制度”,要组织包括反革命力量在内的“百万大军”,

^① 谢自立:《广场反动小集团的反动本质》,收《粉碎广场反动小集团》。

^② 以上《广场》编委会名单,据赵光武:《广场群丑》,名单上的编委还有:袁榕林、樊启祥、李亚白、梁次平等。赵文收《粉碎广场反动小集团》。

^③ 陈奉孝:《我所知道的北大整风反右运动》,第511—513页,北京十月文艺出版社,2001年版。

^④ 洪成得:《广大同学和广场反动小集团的斗争》,收《粉碎广场反动小集团》。

“红色的，是火焰！白色的，是剑！”他们要进行“最后一次战斗”。

《红楼》在这样的现实面前，无法保持它的平静！为了真实地反映我校的整风情况；为了帮助党整风；为了批驳反社会主义的言论，痛击右派分子，这期特辟“整风运动特辑”。

我们拥护党所提出的“百花齐放、百家争鸣”的方针！我们主张“大鸣大放”！我们支持一切善意的助党整风的意见和批评！我们坚决反对一切反社会主义的思想言论。我们深信，在这两条路线的斗争中，《红楼》将更繁荣，将获得更大的生命力！

这里，要投入反右运动，“批驳反社会主义言论”，以“保卫党”的态度是鲜明的，这不仅是作为团委领导下的学生刊物所必有的立场，而且也是《红楼》的大部分编委的一个自觉的选择——如前文所述，他们在此之前已经自发地组织了“卫道者论坛”，因此，这里的表态应该说是真诚的。而且这也确实构成了这一期刊物的“主旋律”，所发出的是“党的儿女”的歌声：“‘共产党’，我的父亲，/我的父亲，‘共产党’/我心里默念着这奇怪的名字，/却知道这名字对我的份量”，“党炼就了我一颗坚强的赤心，/教导我：它每次跳动都要响着人民的声音。/因为这颗心含过血的仇恨，/它对今天的生活更爱得深沉！”（任彦芳：《命运》）；“我在我母亲的身边，也受过委屈，/但，我知道母亲对孩子的心意，/恨铁不成钢，是为了让我成长，/母亲打骂错了，怎能怀有敌意？//母亲的病就是我们自己的病，/剜掉病疮，只能轻轻地，和风细雨，/让我们一起清除母亲的病菌，/对投向母亲的飞刀啊，我们可要警惕！”（任彦芳：《绝不允许》）；“今天的世纪/是人民的世纪/今天的北大是六万万人民的/人民凭着浴血斗争的经历/选择了共产党代表自己，/有谁梦想篡夺领导/我们绝不允许！”（吴畏：《年轻人，我们是劳动人民的子孙》）；“光荣的舵手——中国共产党，是你带领着我们绕过一切的暗礁走向胜利！跟着你才有幸福！跟着你才有共产主义！！向左！向左！！向左！！让马列主义的大旗在风浪中漫卷！让社会主义的号角在战斗中响彻云霄！正直的中国公民们，向左！向左！！向左！！！”（5304014、5304041：《向左进行曲》）

这“向左！向左！！向左！！”的呼声，是格外引人注目的。它正反映了一个时代的趋向，一股涌动于激进的年轻人中的思潮：在党的领导下，一路“向左”。在某种程度上这也正是“反右运动”的导向。正是在这一点上，《红楼》第4期的编者就显得“跟不上形势”了。

首先，这一期刊物的编辑指导思想就是不合时宜的。如前引《编者的话》中所说，编者的着眼点是“真实地反映我校的整风情况”，这背后是一个历史的眼光与学者立场。编者显然意识到这一段整风鸣放在北大校史、以至中国历史上都是一个重要的事件，因此，需要“真实地反映”其“情况”，保存原始的资料，以流传后代。于是，在刊登“正面”文章的同时，也将其所针对的“反面”材料“附录”；比如，在《我们

的歌》之前，“附”上了张元勋、沈泽宜的《是时候了》；在《年轻人，我们是劳动人民的子孙》后，“附”了陈奉孝的《年青人，我们是北大的主人》等等。^①这样的编辑指导思想与方法也是有先例可循的：鲁迅早就说过，论战总是双方的，如果只取“一面的文章”，“无可对比”，“就都好像无的放矢，独个人向着空中发疯”，因此主张“以后该有博采种种所谓无价值的别人的文章，作为附录的集子”（《“题未定”草八》）。他自己编的杂文集里就经常附录论战对方的文章（参看鲁迅《伪自由书》、《准风月谈》等）。而且看来《红楼》第4期这样的编辑方针也是得到北大许多师生的理解和支持的。这一期《红楼》的发行量高达一万份，这是创记录的。创刊号最初发行一千册，后来加印也才有二千份，原因就是许多师生都是将其当作“历史资料”，特地购来保存，或作为反映北大整风运动情况的“可靠刊物”寄赠自己的亲友。^②但从批判者的眼光看，这就是扩散了右派的影响，“客观上”帮了右派的忙。而且尽管编者主观上也想区分“香花”与“毒草”，就有了前述“正面”文章与“反面”文章的不同处理，但当时反右运动刚刚开始，什么是“香花”、“毒草”，也并不容易区分。这一期《红楼》就将后来被划作右派的江文的《新“乐府”诗选》作为“正面”文章刊登出来。也许因为是讽喻诗，又是古体新用，艺术上颇有特色，编辑格外看重，还特地加上了花边，这就更闯了大祸：因为就在6月14日《人民日报》按照毛泽东的指示，发表了姚文元的《录以备考——读报偶感》，以《文汇报》与《解放日报》对毛泽东在5月25日接见共青团代表的讲话的不同编排处理为例，强调报纸的“编排也有政治性”，并同时发表了毛泽东起草的按语，进一步提出“报纸又总是阶级斗争的工具”，并以此断定《文汇报》的“资产阶级方向”。这样，《红楼》第4期对“右派分子”江文的新乐府诗的编排处理，要受到猛烈的批判，就更是必然的了。同时受到尖锐批判的还有一首题为《一个“党员”的自我礼赞》的诗及其编排处理。这也是一首讽喻诗，其中有这样的句子：“既然我是个共产党员，/就说明我是站在群众之前；/我的旗子，是真理的化身，/是一枝永不熄灭的火焰”，这本是对某些党员以“特殊材料”自居的思想的一个嘲讽，这在当时自然要被认为是“反党”言论；据后来编辑部的检讨说明，他们本来是准备将其作为“反面”文章处理，但匆忙间竟忘记了加上“附录”二字，就作为“正面”文章登出来了。但就算是一个技术性差错，在激烈的阶级斗争中，自然也就成了一个“政治错误”。批判者由此得出一个结论：《红楼》第4期的编者追求“真实地反映我校的整风运动的情况”，从编辑思想上看，是犯了一个“资产阶级客观主义”的错误。编者“将当时学校大字报上的右派言论和批驳右派的文章兼收并蓄，好像他们自己不是战斗的一员，而是站在一旁，向读者指点说：‘你们看啦，当时双方

① 编辑对这期选登的《贴在墙上的诗》的处理，处处都显示了一种历史感，比如大部分诗都保留了写作或贴出的时间，这就为今天的研究提供了极大的方便。

② 本刊编辑部：《我们的检讨》，载《红楼》第5、6期。

是这样斗争的！‘编辑部缺乏鲜明的立场，缺乏鲜明的战斗性’^①；而在激烈的阶级斗争中，“‘客观主义’其实是更接近右边的”^②。

更为传达着党的意志，急剧“向左”的批判者所不能容忍的，是《红楼》第4期编者将这刊物命名为“整风运动特辑”。后来在批判者的压力下，《红楼》编辑部作了这样的检讨：“当右派面目早已暴露无疑的时候，当同学们正和右派坚决战斗的时候，还把右派进攻说成是‘整风运动’，这不消说是多么严重的敌我不分了。”^③其实这背后还包含着编辑部同人对前一段运动，以及当下运动的发展方向的一种理解。这集中反映在这一期作为头条发表的张炯、谢冕的《遥寄东海》一文中。正如编辑部的检讨中所说：“它所占的地位和篇幅，显然就决定了这一期的基本倾向。”^④这篇文章最引人注目、也为批判者抓住不放的，主要有两点。一是该文在观察、描述鸣放时期的北大运动时，始终认为尽管“有些别有用心的人归罪于社会制度，实际上是想否定社会主义”，但“在扩大社会主义民主，意见倒是一致的”，他们因此坚持一点：“在新的历史时期中，党应当领导人民扩大民主。只有在民主的基础上，党才能永远不脱离群众。”这大概是很能反映这一代青年内心对民主的渴求的，即使是投身于反右运动，也不愿意放弃这一基本的，也是根本的要求。因此，他们对当下的运动的理解，也是坚持“左右开弓”，也就是这一期《编者的话》里所说，要开展“两条路线的斗争”，即一面进行反右斗争，“反对一切反社会主义的思想言论”，一面“支持善意地助党整风的意见和批评”，也即坚持反对“三害”：党内的官僚主义、主观主义与宗派主义。这一期选录的发表于5月20日的一首《回答》大概是很能反映编者的立场的：“马列主义/是我们的灵魂，/教条主义/是我们的死敌。/我们/坚决地/清除教条主义，/我们/更坚定地/保卫马列主义。/只有这样，/我们才不愧为/真正的/‘五四’父兄的/子弟。”作为这样的基本思想与立场的体现，这一期除发表了许多可称为“反右檄文”的杂文、短论及诗歌、小说以外，还以相当的篇幅刊登了《儒林内史》、《新拍案惊奇》这类“反三害”的文学作品，而作为“贴在墙头上的诗”专栏首篇的《我的弟兄，我的姐妹》，更是高喊：“思想自由之花在五月的阳光下缤纷/真理的声音像春雷滚过初夏的长空：‘剿灭三害，助党整风！’”这样的声音出现在反右运动中，自然要被认为是一种干扰，甚至是继续放毒。那个时代

① 翟奎曾：《评〈红楼〉》，《红楼》第5、6期。

② 张建：《什么倾向——评〈遥寄东海〉》，《红楼》“反右派斗争特刊”第4号。

③ 本刊编辑部：《我们的检讨》，《红楼》第5、6期。在这份检讨中，还特意说明了一个情况：此刊物是6月初编辑的，当时《人民日报》《这是为什么》的社论尽管已经发表，但反右运动并未全面展开，北大的反右运动如前所说，是6月16日党委书记作了全校动员报告以后才开始的，因此，当时一切都还不够明朗。但因印刷制版等原因，此刊物到7月1日才出版，形势已经大变了。

④ 本刊编辑部：《我们的检讨》，《红楼》第5、6期。

的逻辑是：党既然已经发出了“反右”的号令，一切都应该统一到党的这一意志上，而绝不允许有另外的理解与行动。结局只能是这样：《红楼》编辑部最后作出检讨，承认自己“迷失了方向，表现了立场的动摇”^①，并在组织上进行了改组：先将编委中的右派张元勋、李任等开除，^②以后又彻底换班，另组编辑部。

也许更为重要的是，作为校园里的学生刊物，由此开始的编辑指导思想、方针与组织原则上的根本变化。在《红楼》编辑部的检讨中，在追查“犯错误”的原因时，谈到了两点。首先是在“编辑方针”上，《红楼》把自己定位为一个“习作园地”，“以发表作品为满足”，这就完全“忽略了文艺作为阶级斗争的锐利武器，作为共产主义事业的一部分，作为党的事业的一部分，它必须服务于政治，服务于社会斗争”，“忽视了文学的目的性，忽视了文学的党性原则，实际上是削弱共产主义思想对文艺的武装，实际上是资产阶级文艺思想、文艺路线的反映”。其次，在组织原则上，《红楼》在《发刊词》中，“把党和学校行政、广大群众提在一起，只看作是支持和关怀的关系”，“没有坚决地依靠党的领导”，这是“犯错误的根本原因”。^③于是，就有了改组以后的《红楼》的新的宣言：1958年第1期，为“纪念《红楼》创刊一周年”，《红楼》编辑部发表了题为《更高地举起社会主义的红旗》的文章，明白宣告：“我们公开承认，《红楼》是党的宣传工具，是党以共产主义精神教育青年的武器之一。它应当为政治服务，为党的事业服务，而不能脱离当前的政治斗争。”这也正是反右运动的目的：它要从政治、思想、组织上确立党的绝对领导，而且是毫无例外的，即使是校园内的学生刊物也要置于党的绝对控制之下。这就是当时及以后一再强调的“党性”原则。

（五）《浪淘沙》：坚持党的立场、观点与方法

尽管《红楼》竭尽全力地“改正错误”，连续编辑了《反右派特刊》，“作为对同学的期望的答复”，但毕竟元气大丧，在同学中的影响逐渐减小。在反右运动中，异军突起的是《浪淘沙》。前述《红楼》第4期的重头文章张炯、谢冕的《遥寄东海》里写于6月20日的信中首次谈到《浪淘沙》于“昨天下午出版”，并介绍说“这是由《儒林内史》编辑部和求实书会（《清华园奇观》和《新拍案惊奇》的作者们）合办的同人刊物”。反右运动中有人写文章指明《儒林内史》是由中文系研究生二班的“全体党团员”编写的。^④《浪淘沙》第1期还是一个油印刊物，在编者《后记》里这样表明自己

① 本刊编辑部：《我们的检讨》，《红楼》第5、6期。

② 见《本刊编辑部开除张元勋、李任》，《红楼》“反右派斗争特刊”2号。

③ 本刊编辑部：《我们的检讨》，《红楼》第5、6期。

④ 见谭令仰：《儒林内史是毒草》，载《红楼》第5、6期。

的立场：“除了淘洗三害的沙之外，我们还要‘淘’离开社会主义的泛起的那些泥沙沉滓，不让他们和许多善良的爱护党的意见和言论搅在一起，淆乱是非，引起混乱，是以将本刊定名为《浪淘沙》。”这样，尽管从总体上《浪淘沙》也是坚持“左右开弓”，第1期同时发表了揭露“三害”的《儒林内史》与揭露校内右派的《阿O外传》（这两篇也转载于《红楼》第4期），^①但其重点却一开始就放在反击右派上。它的第一个为全校师生注目的行动，是发了一期《号外》，公开披露了《广场》主编张元勋、沈泽宜在印刷厂被工人包围的消息。这样，也就把自己推向了反右的第一线。在随后（6月24日）出版的《浪淘沙》第2期（已改为铅印）发表的编辑部文章《现实告诉我们什么》，以更加鲜明的态度，强调“思想战线上的阶级斗争还会有一个相当长的时间，斗争形式也是多种多样的。人们应该在这场斗争中认清道路”，“（这）是维护社会主义和推翻社会主义的斗争，这种斗争是必然激烈，必然紧张，就不会像请客吃饭那样轻松”。而尤其引入注目的，是对“立场、观点、方法”的强调：“不管你愿意不愿意，每一个人都应该经常给自己划一个问号：我所站的是什么立场，所持的是什么观点，所用的是什么方法。它的确是使我们从乱丝般的现实中辨别方向，判明是非，分清敌我的法宝。”可以说《浪淘沙》的最大特色，就是它是自觉地以党的立场、观点和方法来投入反右运动，不仅批判右派言论，也批判一些所谓“中间派”的“糊涂观点”。今天重读这些文章，却也能从中多少获得一些运动发展的信息。例如前述《现实告诉我们什么》一文，就透露出“有人说‘太紧张了！’‘过分了！’‘白热化了！’‘过分了！’摇摆于是非之间，站不稳立场”；另一面又有人以“左”的面目出现，“要求把谭天荣送上断头台，也有人提出理发工人、修鞋工人都拒绝为谭天容服务等过分的要求”。另一篇中文系教授高名凯先生的文章，则真切地谈出了在反右运动中知识分子的困境：“我们常常暴露这样的思想情况，不知道要如何的和右派分子划清思想界限，我们常常感到‘我说的话的确出诸诚意，确有善良的动机，但却和右派分子的言论有某些共同之处，我不知道如何和他们思想上划清界限’”，他的结论是：“如果不是工人阶级出来说话，如果不是党报给我们敲响了警钟，不少的知识分子就可能在所谓‘善良’的动机下作出危害人民的事情”，“这事情本身就说明我们知识分子的思想改造没有彻底成功”。^②

《红楼》“反右特刊”与《浪淘沙》都发表了不少教授的文章与来信（《浪淘沙》还专门开辟了“老师的话”这样的专栏），其中最引人注目的是《红楼》“反右特刊”第4号的《马至教授给本刊的信》。信中谈到“《红楼》的第一期和第二期，我是不大满意

① 但随着反右运动的深入，《浪淘沙》及《红楼》发表的《儒林内史》也受到了严厉的批判，被判定为“歪曲和攻击党的干部政策和党团组织原则，反对或不满党团的领导，丑化党团的领导干部”的“毒草”。见谭令仰：《儒林内史是毒草》载《红楼》第5、6期。

② 高名凯：《反右派斗争与知识分子的思想改造》载《浪淘沙》第4期。

的”，“总起来看，给人一种薄弱无力的感觉，好像跟我们新青年应有的豪迈气概配不起来。其中甚至有个别的诗歌是晦涩的，带有消极的、低徊的情绪”，“如今的《红楼》与过去的不同了，精力饱满，冲锋陷阵，成为保卫党，保卫社会主义的一队尖兵”。来信最后表示“希望《红楼》多发表一些歌颂党，歌颂社会主义事业的文章。让那些怀着恶意嘲笑我们‘歌功颂德’的市侩们滚开吧！歌人民之功，颂无产阶级先锋队共产党之德，是我们的天职。我们要让歌颂的声音响彻云霄。让那些险恶的丑类在我们嘹亮的歌声中无地自容”。冯至是众所周知的20年代北大校园诗人与40年代西南联大校园诗人的代表，并且以“低徊”的吟唱而为世人所称道。或许也正因为如此，他对《红楼》诗歌里出现的“低徊”诗风特别敏感，而在他看来，在新时代、新中国出现这样风格的诗是“消极”的，说不定他还担心这里有自己的“不良影响”，这才有了“不大满意”的表态。而《红楼》里的这些诗歌果然在反右运动中受到了严厉的批判，如我们在前文所引的《恋歌》、《回答》这一组情歌就被斥为是“男女间十分浅薄庸俗的调情”，而对《东阳江》的作者更是厉声质问：“为什么‘喜欢忧郁地在树丛总穿行’？为什么拼命歌颂江水的‘反抗’和‘礁石的‘骄矜’？为什么表露着自己无限的愤慨、悲凉的情调？”^①调子显然比冯至高得多了。冯至所提出的校园学生刊物应该大唱党的赞歌，“成为保卫党，保卫社会的一队尖兵”的期待，在编辑部改组以后的《红楼》，特别是《浪淘沙》的编辑工作中，得到了相当自觉与完满的实现。《浪淘沙》曾特地编辑了“妈妈生日好”的专栏：“把我的心，/给你献上”，“我用生命为你歌唱”，“我们永远是葵花，/共产党永远是太阳。/谁要侵犯太阳，/谁就只有灭亡！”^②对右派的讨伐，更是不遗余力，而且是诗歌、小说、通讯报道、杂文、寓言、谚语、评论……各种文体一起上，确实充分发挥了“尖兵”的作用。

最后要提到的是《浪淘沙》社与北大校刊合编的《粉碎 广场 反动小集团》，里面汇集了7月19、20日全校批判大会的全部发言，可以说是对以《广场》为中心的北大右派的一次组织上与思想理论上的总清算。特别值得注意的是批判者所提出的观点——

1. “知识分子只有接受马克思主义，与工农大众相结合，用无产阶级思想来改造自己，走社会主义的道路，才能达到救中国的目的。这就是五四的精神和传统。”^③

2. “只有共产党的领导才能解放中国，只有共产党才能领导中国走向社会主义。反共就是卖国，就是亡国，就是民族的大灾难”，“检验社会主义的真假的关键

① 《评《红楼》》，《红楼》第5、6期。

② 《“七一”把我的心给你献上》（据大字报改写），莽《给党》、狄葵《太阳颂》，载《浪淘沙》第3期。

③ 汪子嵩：《谁是真正五四精神的继承者》，载《粉碎 广场 反动小集团》。

在于 :是否有能实行无产阶级专政的党 ,真正的马克思主义的党的领导”。^①

3. “‘思想解放’这个没有阶级性的口号 ,在不同的阶级那里 ,意义是不同的。对于我们 ,思想解放是从一切反动阶级的思想统治下的解放 ,是马克思列宁主义的指导地位的确立 ,而资产阶级右派则相反 ,是要动摇和推翻马克思列宁主义原则在我们国家生活中的指导地位 ,代之以资产阶级的思想。”

“在我们今天绝不存在所谓争取‘思想解放’ ,进行所谓‘思想解放运动’的问题 ,而只是存在继续改造思想的问题。”^②

4. “在我们的社会里 ,绝大多数人民享受了真正的民主与自由 ,只有少数反动分子没有‘民主’ ,这是完全合理的” ;“这一小撮人所要争取的民主 ,是为已经死亡的地主阶级争民主 ,是为正在消灭的资产阶级反动派争民主 ,是为反革命争民主 ,是为帝国主义向我们曾争民主 ,是为他们的反动思想、反动言论争民主”。^③

以上几点 ,就是构成了反右运动以后所进一步确立的主流意识形态观念的基本点。1957年北大与中国校园里涌动的思潮 ,最后收归于此 ,是许多人没有预料到的。

2003年12月31日晚11时21分写毕

钱理群 ,1939年生 ,文学硕士 ,现为北京大学中文系教授 ,博士生导师 ,著有《心灵的探寻》、《周作人传》、《丰富的痛苦》、《1948 :天地玄黄》等。

① 汪子嵩 :《谁是真正五四精神的继承者》 ,载《粉碎 广场 反动小集团》。

② 何钟秀 :《党的领导是建设社会主义的根本条件》 ,载《粉碎 广场 反动小集团》。

③ 刘莹 :《斥右派分子所谓‘思想解放’的谬论 ,为保卫马克思主义而斗争》 ,载《粉碎 广场 反动小集团》。

现代中国·第六辑
北京大学出版社
2005年10月

“杂志”里的40年代 ——《文艺春秋》和《文艺复兴》研究

程光炜

1945年“二战”结束,中国新文化的中心由重庆迁回上海。虽然上海黄金般的二三十年代^①风光不现,但它作为中国头号“摩登都市”的地位却是难以动摇的。^②在这里,大都会——很自然地成为我们考察40年代两份重要文学杂志《文艺春秋》和《文艺复兴》的一个窗口。

加思·S.乔伊特在评论戴安娜·克兰的文化研究时说:“文化分析中最难以完成的,然而也是最有必要的一项任务,是描述生产现代流行文化的语境”,“她的主

① 上海百年文化史编纂委员会编撰的《上海百年文化史》认为:1917年至1937年是“上海百年文化史上最魅力的年代”,“1917年至1927年为第一个10年,这是民族经济高速增长的10年,有的称为‘黄金十年’;1927年至1937年为第二个10年,也有的称为‘二三十年代’。”这一描述,显然构成了我们研究40年代文学杂志的基本“背景”和“参照”。《上海百年文化史》第40页,上海科学技术文献出版社,2001年版。

② [日本]刘建辉:《魔都上海——日本知识人的“近代”体验》,第105页,上海古籍出版社,2003年版。就在这部史学著作中,作者为我们描绘了二三十年代上海这座举世闻名的大都会的“辉煌”:“被视作摩登上海的象征的旧汇丰银行、沙逊大厦(现在的和平饭店北楼)、百老汇大厦(现在的上海大厦)等排列于外滩的一系列新古典主义艺术装饰样式的建筑差不多都是在这个时期建造的。此外,象征着大上海繁荣的南京路摩天大楼也大体上在20年代初现轮廓。不光是高层建筑,各种娱乐设施也大致从20年代后半期到30年代相继落成,例如,以演出五花八门的色情、荒诞、无聊节目出名的大世界、新世界;作为赌博场所,拥有东方罕见的赛狗、回力球场的逸园球场(跑狗场、现在的文化广场);中央运动场(讲堂),等等。此外,对南京路近代商业空间的形成作出巨大贡献的四大公司——先施、永安、新新、大新等百货商店以及以百乐门舞厅为首的最兴旺时达三百多家的代表夜间娱乐生活的大小舞厅也差不多在同一时期相继出现。”

要论点是“我们不能脱离生产和消费这类文化形式的语境来理解它们”。^①对上海来说,所谓都会文化的“语境”,指的是都会建筑、百货公司、电影院、咖啡馆、跑马场、书刊杂志和日常消费的总和。居伊·布罗索莱的描述,让我们窥见了40年代“繁华生活”之一角。1947年,热心歌剧的罗朗·穆洛夫妇组织演员在兰心大戏院“上演 Antigone Anouilh 和萨特的《脏手》(Les Mains sales);第二年又上演了萨特的《禁止旁听》(Huis clos);1949年,以缪塞的《玛莉阿娜随想曲》(Caprices de Marianna)作为告别上海的最后演出剧目”。“50年后,演员们还能回忆起当初在上海 Antigone 剧院演出时的热烈场面。”他接着写道:1947年,勒·比戈重操旧业,他利用德尼(Denis)兄弟公司的商业网络,成功地在两年时间里引进了三十多部法国电影。“我们总共只有2个拷贝,却要在南京、沪光、国泰和大华4家戏院轮流上映。影片的放映时间稍稍错开,以保证电影放映员能将跑片送到。一天,我很惊讶地看到,一部耗费3000米胶片的电影有规律地被剪辑了,《傻瓜》越来越短……经过调查后我了解到,是影院的放映员剪去了电影中的一些镜头,而后将他翻拍成照片,出售给观众。影片的主题或多或少有些走样,但观众还是蜂拥而至!”^②

消费市场的繁荣,对书局报刊业的膨胀也是一个明显刺激。仅在福州路上,就云集过黎明书局、北新书局、传薪书店、开明书店、群众图书杂志公司、金屋书店、现代书局、光明书局、新中国书局、大东书局、大众书局、上海杂志公司、九洲书局、新生活书局、泰东图书局、生活书店、中国图书杂志公司、世界书局、三一画片公司、儿童书局、光华书局、中学生书局等。此外,在山东中路、昭通路上的中小型书店尚未列举。而设在弄堂内,大楼内的,还不在此内。^③据说,30年代仅商务印书馆、中华书局、世界书局和开明书店四大出版公司每年的书籍销售量,即占到了全国的65%以上。“1933年曾有幸被命名为‘杂志年’。茅盾则称1934年为‘杂志年’。”当时,全国的主要刊物约有247种,上海有178种;茅盾认为估计“百分之八十出版在上海”^④。由于时局变故,40年代的书局、杂志无论数量还是规模上恐怕都要“缩水”不少,但从已掌握的各方面材料看,上海的“老大”地位仍然是无法挑战的。这些书局和杂志姿态各异、竞争激烈,不仅引领着全国的潮流,也从一个重要侧面“重绘”出40年代文化和文学驳杂的面貌。

由此不难了解,上海的都会文化作为典型的“商业文化”,多元化应该是它最为

① 加思·S. 乔伊特:《序 文化生产:媒体与都市艺术》,引自〔美国〕戴安娜·克兰《文化生产:媒体与都市艺术》,第1页,译林出版社,2001年版。

② 〔法〕居伊·布罗索莱:《上海的法国人(1849—1949)》,引自熊月之等选编《上海的外国人》,第112—119页,上海古籍出版社,2003年版。

③ 朱联保:《近现代上海出版业印象记》,第6—7页,学林出版社,1993年版。

④ 陈伯海主编:《上海文化通史》,第587页,上海文艺出版社,2001年版。

重要的属性之一。既然多元,大一统的要求就难以在这块土壤上立足;既为多元,竞争就势必是各种娱乐消费行业也包括书局和杂志能否生存和发展下去的必要前提。人们还可以想象,在一种非常典型的消费型文化语境中出版和流通的文学杂志,不同于 20 年代以大学为阵地的北平的文学杂志,与有着“战时”背景的重庆时期的杂志,其读者对象、办刊方针和文化诉求也是大相径庭的。所以,在对下列杂志的描述中,我会有意与政治性的文学知识及其结论拉开距离。我更有兴趣的,是它们具体的生产过程,以及这种生产过程是怎样“构造”当时杂志的面貌的?而这一经过“还原”的杂志面貌,对我们今天理解“现代”中国文学将会提供哪些新的东西?

一 广告的刊登

《文艺春秋》1944 年 10 月问世,1949 年 9 月终刊,由上海永祥印书馆主办,毕业于复旦大学新闻系的年轻人范泉任编辑。《文艺复兴》1946 年 1 月由上海出版公司创刊,1949 年 8 月 5 日停办,它的主编乃是当时文坛的重要角色郑振铎和李健吾。^① 由于主办者是两家较小的公司,经济实力有限,所以两家杂志一出场,就面临着同行之间的激烈争斗。

那么,怎样维持小公司的正常的收支运转,进而坚持“纯文学杂志”的立场?刊登广告显然成为办刊人的首选。沈伯经在《上海市指南》中的描绘,让我们恍然回到了三四十年代。他说:“商业之广告,乃销售上最重要之不二法门也,上海既为全国商业中心,广告之新颖灵巧,亦为首屈一指,无论文字图画、橱窗布置,大都精益求精。”^② 在 40 年代的上海,广告成为报纸、杂志等现代传播媒介上十分抢眼的领域。把广告看做文学杂志得以生存的重要的生命线,几乎也是藏在那时文人们心头的一个心照不宣的“秘密”。下面这段话,为人们营建了关于 40 年代文学生产的一整套的想象:

街头巷尾、各类交通工具乃至火柴、香烟、车牌和各类大众传播媒介中,无

^① 出于研究四五十年代“文学转型”的考虑,我对这两家文学杂志的考察,在时间上限定在 1946 至 1949 年之间。《文艺春秋》最初以丛刊形式出版 5 辑,1945 年后改为月刊,至 1949 年,总共出版过 44 期;《文艺复兴》以双月刊形式出过四卷,加上最后的“中国文学研究专号”(上、中、下),共 23 期。永祥印书馆(《文艺春秋》)设于清末,以印刷业为主。负责人是陈安镇,许晓初为董事长;上海出版公司(《文艺复兴》)系柯灵、唐弢、刘哲民、钱家圭等人于 1946 年创立,柯灵、唐弢为该公司董事,经理是刘哲民。该公司还由柯灵、唐弢编辑过《周报》,该报 1945 年 11 月 15 日创办,次年 8 月 24 日封刊。

^② 沈伯经:《上海市指南》,第 36 页,中华书局,1934 年版。

不充斥着广告,至于车站、码头、公共场所与市中心高大的广告牌与高楼大厦上闪烁不已、变幻莫测的霓虹灯制作的广告更让人在惊奇之余,留下了深刻的印象。^①

《文艺春秋》第二卷第二期上,刊登着“中法大药房”的醒目广告。该广告除推出艾罗疗肺药、九造真正血、罗威水果盐、胃宁、果导、肃疥、九一四药膏、古力晶眼药水、龙号人丹、救星复活水、罗咸沙而、孩尔面等新产品之外,为刺激读者眼球,还在“赐尔福多”下面附上如此宣传性的文字:“医药界一致公认滋补强身全能大补剂”,“春夏秋冬四季可服男女老幼人人相宜”;为“艾罗补脑汁”配写的广告词是:“风行四十余年唯一老牌神经系大补剂”、“宁神健脑补血生精效力伟大驰誉中外”,等等。这样,打开杂志,既得到了丰盛的文学大餐,又掌握了日常生活中养身滋补之窍门和捷径。在正襟危坐的文学殿堂,一方面充分感受到了它的圣洁和一尘不染,与此同时,大都会的万般风情也在这广告词的间隙中得以显现。对大上海的饮食男女来说,这种文学与生活兼而有之的阅读,何乐而不为呢?

《文艺春秋》第二卷第五、六期和第三卷第二期上,紧接着刊登了“华达良药”的广告。“大中华”电器股份有限公司的广告,出现在第三卷第五期。第四卷第三、四期上,上海明星香水厂的广告也赫然刊出,它还有几句别出心裁的广告词,上曰:“明星香水、香水明星”,散发着中产阶级身上那种特殊的香味。不过,比较惹眼的还是第五卷第三期为新福烟公司的红金牌香烟做的一则广告。广告下方是一盒香烟和商标,上方画着一个香艳丰腴的女人,其“身份”暧昧含糊,像是一个交际花,又仿佛是公司间的某个白领。只见她身着旗袍,头上梳着高耸的云鬓,红唇微启,右手叼着一支红金牌香烟,左眼不经意地向读者抛着媚眼。无疑,在这位香艳的女子背后,隐含着该杂志与“十里洋场”根深蒂固的历史联系。她在杂志上展露的身体,构成了女性——杂志——作品内容对读者一系列强烈的视觉冲击。我猜测读者在书摊前购买《文艺春秋》的犹豫心态:是购买女性呢,还是连同杂志一起买下?显然,在一瞬间,广告女郎成为顾客选择的关键因素——因为幻觉中的女性与杂志一样都成了商品。

徐启文在《商业广告之研究》中,曾很有见地地指出:“广告者,乃攻城掠地之工兵也,……广告精良,犹战具之犀利也,执有利器,则战无不克”,“商业上之价值,既重且巨”^②。在各杂志争夺商业广告的阵地战中,《文艺复兴》的同人们当然也不示弱。虽然标榜“严肃杂志”立场,但主编郑振铎仍然在创刊号的“发刊词”中大打“广告牌”。针对刚从“孤岛时期”的噩梦中逃脱出来的读者大众,他开门见山地说:

① 忻平:《从上海发现历史——现代化进程中的上海人及其社会生活》,第437页,上海人民出版社,1996年版。

② 徐启文:《商业广告之研究》,《商业月报》第十四卷第1号。

假如没有经过“窒塞”的人,决不会明了经过了整整四个年头的“窒塞”,不能或不愿发表一篇小说,或一篇论文,或一首小诗,是怎样的烦闷、痛苦!假如没有受到过虎视眈眈的监视,要想发表一篇小说,或一篇论文,或一首小诗,而不得不在技巧上掩饰着自己心头上要写的想象,要说的话,要舒畅的情绪,而绝对不能畅直痛快地写出、说出的人,也决不会明了整整的四个年头天天在过着这样的不愉快的写作生活是怎样的烦恼不安!^①

这一手果然厉害,不但要让读者为该杂志打“同情分”,而且一开始就在林立的杂志中树立起自己“靓丽”的形象。不错,对于刚刚走出苦难的广大读者来说,再没有比这番话更能拨动他们隐藏四年的那根心弦的了!也没有任何杂志能像它这样,能吸引如此众多的关注、好奇和富有想象力的眼光。这一条潜在的“商业动机”,被戴安娜·克兰一语道破:“广告最能说明内容的呈现、影响、意义以及感染受众的方式。将产品置于一种特殊的象征语境之下,构成许多广告基础的基本技巧,这种特殊象征语境赋予自己没有意义的产品以意义。”^②

但《文艺复兴》采取的是另一套“名人”策略。与《文艺春秋》相比,该杂志的纯商业广告仅占很小比重,^③开明书店的出版广告则扮演了主角,占据了其中绝大部分广告版面。例如,第一卷第二期、第三期上登载的是该书店出版的端木蕻良的《科尔沁旗草原》、张天翼的《追》、老舍的《蛤藻集》、芦焚的《落日光》、钱钟书的《人·兽·鬼》等小说,茅盾的《速写与随笔》、叶绍钧的《未厌居习作》、朱自清的《背影》、《欧游杂记》、丰子恺的《缘缘堂随笔》、《缘缘堂再笔》、李广田的《灌木集》和冰心的《关于女人》等散文集的出版广告。第一卷第五期登的是对巴金《火》、《新生》、《灭亡》、《爱情三部曲》和《家·春·秋》的“广而告之”。第一卷第六期则有“高尔基作品五种”。第二卷第五期有沈从文的《边城》、《湘西散记》、《湘西》、《月下小景》、《从文自传》以及《冰心小说集》等若干种。1948年9月出版的《中国文学研究专号》,选登的是陀斯妥也夫斯基的《死屋手记》、巴金的《怀念》、柯灵的《恨海》等多种作品的出版信息。第二卷第二期推出的“茅盾之著作”广告专页,让人在欣赏之余,不免有“大开眼界”之感:

《子夜》(长篇小说)定价五元——是一九三〇年中国畸形社会的最生动的写照。

《虹》(长篇小说)定价二元五角——写五四运动后的青年怎样热烈企求新

① 郑振铎:《发刊词》,《文艺复兴》第一卷第一期“创刊号”,1946年1月10日。

② [美国]戴安娜·克兰:《文化生产—媒体与都市艺术》,第16页,译林出版社,2001年版。

③ 据我统计,该杂志先后仅刊登过一两则“ABC”的水果卷糖和大东南烟公司的“白兰地”牌香烟的广告。

的发展。

《茅盾短篇小说集》(第一集)定价四元二角五

《茅盾短篇小说集》(第二集)定价五元五角

《世界文艺名著讲话》——再版即将出书

《速写与随笔》定价二元一角——内收小品文三十余篇,笔锋犀利,意义深刻。

《蚀》(三部曲)定价三元七角——在这里,作者以深刻的观察和深厚的同情,写出大时代中青年人的各种面影。

《幻灭》(蚀之一)定价八角

《动摇》(蚀之二)定价一元五角

《追求》(蚀之三)定价一元四角

《三人行》(中篇小说)定价一元四角——写三个人因为客观环境和认识程度不同,走上了不同的道路,得到了不同的结果。

不谈广告中略带“煽情”的文字说明,仅就作家茅盾的赫赫大名做招牌,拿出这些“文学经典”,恐怕就能锁定读者的“购物神经”罢。况且,该杂志连连让上述“明星”登场,演出了一出中国现代名牌作家的“大串演”,已经获得了超出广告本身十倍的“时尚效应”。在40年代的上海,经典、时尚、流行可以说是一组同义反复的近义词,它们之间,是没有本质的差别的。上海人喜欢经典、怀旧,越是经典和怀旧的东西,越容易成为这座大都会中的时尚,并以时尚的形态而流行下去。而这,或许正是40年代上海的“文学市场”,或者是它那时的“文学生产”方式及其规律?

忻平在一部书中的描述,使我们对“时尚上海”有了更深一层的感知。时尚——对于上海人来说,不光徒有其表,而且深入其里,它是一种存在状态,是那种叫做生命本质的东西。忻平写道:上海男子追逐时髦的劲头绝不比女性逊色,“头戴铜盆帽(礼帽),手拿司的克(手杖),眼戴金丝眼镜,蓄西式小胡子,口叼雪茄烟,挟一皮包,西装革履昂首挺胸行走街头,已成为‘摩登先生’的标准装束”。而女性则在时尚的竞赛中独占鳌头,她们“已充分领略到曲线美之神韵,改变了胸、肩、腰、臀完全呈平直状的传统服装造型,敢于并热衷于表现自然的立体感,在上海的交际场所中,以‘露、透、瘦’为特征的新款女装层出不穷”。^①《上海的外国人》一书,则打开了另一个观察上海的“窗口”：“许多记载表明,一些英国人在西方,本属于边缘性人物,来上海以后,为了凸显其西方身份,特别‘英国’。英国男士,再热的天,也要西装笔挺。英国女士则处处注意摆出贵夫人的架子。”^②这是对时尚的进一步

① 忻平:《从上海发现历史——现代化进程中的上海人及其社会生活》,第360—368页,上海人民出版社,1996年版。

② 熊月之等编:《上海的外国人(1842—1949)·序言》,上海古籍出版社,2003年版。

延续。其实,不仅仅是服装,上海人消费中的赶时髦、爱摩登表现在社会生活的各个方面,已经成为了一种生活方式,蕴涵着不同的意义。

可以想象,处在上海大都会之一角的《文艺复兴》,怎么可能超出这一文化语境而不食人间烟火呢?它登广告的方式,又怎能不把时尚的因素吸纳进去,并发扬光大?同样可以理解,名不见经传的上海出版公司何以在短短的时间里,就把《文艺复兴》办成了一家沪上的“名刊”?显然,借重开明书店的名气、势力,《文艺复兴》至少有几个“斩获”:一、大大提升了自身在社会公众中的“知名度”,在读者中的人气迅速“飙升”;二、通过出版广告这个“品牌”,该刊无形中也成为文学时尚方面的代表,具有了品牌效应;三、实现了文学与商品的完美结合,同时为杂志赢得了更大的拓展空间和利润。当然,在下面的论述中我们将看到,这些因素也会对两份杂志的办刊、策划、选稿、编辑与作者和读者的关系产生直接而深远的影响。

二 文学策划与福州路

在 40 年代,福州路在一定意义上可以说是中国出版界的“华尔街”。这不光因为它是现代中国出版的最大的“集散地”,在这里巨头云集,资金雄厚,而且在某种意义上也可以说是出版商们的“生死场”。永祥印书馆位于福州路 380 路,即原中国图书杂志公司原址。上海出版公司则在距离福州路不远的厦门路尊德里 11 号。作为《文艺春秋》和《文艺复兴》的后台老板,两家出版商是在出版界的“心脏地带”谋求生计的,其压力之大,可想而知。

为便于问题的讨论,有必要对福州路(俗称四马路)的地理状况和历史沿革做一个大致交代。如果走进上海的中心黄浦区,就会发现所谓的“福州路”其实并非一条街道的代称,而是对若干条经营着图书和文化商品的街道的某种隐喻,这里同时也散落着众多的茶馆、妓院和戏园(剧场),可以说是一个极富特色的出版和娱乐空间。在东西走向的福州路、广东路的辐射中,交叉延伸着的,分别还有自河南中路至福建中路一段,汉口路自河南中路至广西路一段。与南北走向的河南中路、山东中路相联系的,则是自延安东路至九江路一段和昭通路(旧称交通路)的短短一段。

据说最早在这里“登滩”的,是 1895 年前后在此设店的一家宝善书局。它因设在宝善街(即广东路,昔叫宝善街)而得店名。^①之后,随着商务印书馆(1897)、中华书局(1912)、大东书局(1916)、世界书局(1921)、开明书店(1926)等较大书局的开设,和大批中小书店的陆续加盟,福州路在国内出版业中的中心地位逐步凸现。

^① 最早出现在上海的出版结构,是 1840 年鸦片战争之后二三年由外国传教士在租界内所设,例如墨海书馆、林华书院和同文书会等。

与此同时,各书局的势力、派别和营垒也开始显现,对图书市场和资本的争夺经常会呈现出白热化状态,这种状态使我们得以有限度地回到福州的“历史现场”。据朱联保的研究,当时的图书出版业,规模大小悬殊,力量对比鲜明。大型出版商资本数百万元,财产数千万元,自设编辑所、印刷厂、发行机构,分店遍布全国各省市和海外。商务的职工最多时有三四千人,中华、世界、大东亦各有一二千人。中型书店如文明、有正和北新等书局,职工在数十人至百余人之间。小型店则在一二十人或十人之内,有的是股份公司,有的是合伙或独资,资金约数百元或数千元不等。^①在上述“规模”经营中,永祥印书馆和上海出版公司大约属于“极小”型的出版商,在作者的描述中,它们连名字都不曾出现过。

在此情况下,“求生存、求发展”就成为《文艺春秋》和《文艺复兴》办刊人的优先考虑之策。换句话说,在“福州路”上,如何使杂志在众多杂志的挤压中存活下来,必然地会使“策划”占据比选稿、编辑更重要的地位。于是,“策划”与“福州路”之间发生了一种值得注意的“共谋”关系。在这里,布迪厄的名言是值得记取的:“‘大’商人或大出版家是有灵感的发现者”,“他们这种神赐的表现改变了真正的功能,出版商或商人单独就可以组织作品的发行或使作品的传播合法化”。^②如果按照布迪厄的说法,由于“市场”的存在,杂志的“历史”不单是杂志本身创造的,而是由出版商和杂志一起创造的,这是一个由组织作品的“发行”而重新生成的历史。在此过程中,杂志势必会经受巨大的变形。

在“文学策划”中,版面的新、奇自然是相当重要的。而发表“敏感作者”的作品,不单对当时“文化政策”有某种“挑战”的味道,其直接效果还能刺激大都会追新猎奇的不同读者群。第二卷第二期上,《文艺复兴》刊发了徐迟的《从重庆带回来的问题》。该刊第三卷第一期、第二期,推出了丁玲、陈明、绿斐的剧本《窑工》。第三卷第四期发表了刘白羽的《奇迹》。我们知道,丁玲1936年曾经是被当局缉捕的左翼文人,出狱后去了遥远的西部。该剧本发表在1947年初春,在此“敏感”时刻,办刊人大概不会不知道这等于是“犯忌”,但他们显然更懂得,尽管有某种风险,但它或许更能刺激读者,使杂志的发行量在一夜间大增。^③徐迟自然没有“身份”问题,然而,文中所述“为什么人的问题”、“提高与普及”的问题,以及“小资产阶级文艺”

① 朱联保:《近现代上海出版业印象记》,第8、9页,学林出版社,1993年版。

② [法国]皮埃尔·布迪厄:《艺术的法则——文学场的生成和结构》,第205页,刘晖译,中央编译出版社,2001年版。

③ 在《文艺春秋》编发的稿件中,像这样的“越界”行为也不鲜见。例如,刘白羽的《同志》和周而复的《开荒篇》(小说,载第二卷第三期),同期有艾青的长篇叙事诗《吴满有》,刘白羽、周而复和吴伯箫的《海上的遭遇》(同名小说,载第二卷第四期),同期有周而复的论文《西北文艺的进程》等,可能是“书刊检查”加紧的缘故,之后该刊再没出现过来自“异域”作家的稿件。

等等说法,显然不是从“重庆”带回来的,而是有着另一重浓厚的政治色彩。处在大时代的“非常时期”,大都会的读者想必会“读”出其中的弦外之音——说不定或许还会因意外的“窥见”而激动不已呢。

除了版面之外,杂志编辑者还力图在后面的“投稿简章”中彰显出“多元”、“大度”的姿态。比如,在第九条中,它并不严格反对“一稿两投”,对违反者的有限“惩罚”,也仅仅是威胁“恕不奉酬”。又如第八条表示,“投寄之稿,本社得酌量增删之”,然而又声明,如“投稿人不愿增删者,请于投稿时预先声明”,将会尊重本人之意见。在第四条,该简章甚至对作者本人的“隐私权”,也表现出了过度的“纵容”,表示寄稿时不署真名也可,只要“揭载”时再添上就可以了,云云。其实,上述文字与“文艺民主”无涉,在骨子里倒处处显示出办刊人的耐心和精明。

为进一步考察《文艺春秋》编者们的“策划”之运作,我还想就一次“推荐新人问题笔谈会”(第四卷第三期)作一点社会学分析。笔谈会由主编范泉主持,应邀出席的有SY、孔另境、田涛、吴天、林淡秋、林焕平、施蛰存、徐调孚、徐迟、郭绍虞、许杰、靳以、端木蕻良、赵景深、刘北汜、适夷、钟敬文等。该会列出八项议题,内容涉及:文艺杂志编者对新人作品的“态度”;对外来稿件,在处理上有什么困难,有什么解决办法;发掘和培养新人的工作,对文艺的成长是否必要;在介绍新作家时,是否应该附上老作家的意见;由于纯文艺杂志很少,要容纳大量新人作品有困难,如何解决这一问题,能否由几家主要文艺杂志联合办一个“特刊”,再请一些老作家来把关;假如此议,那么各位愿意承担多少阅读新人作品的任务?围绕上述问题,与会者进行了热烈讨论。

对扶持新人,靳以的态度非常明确。他认为,编者对于新人的作品,不但不应该歧视,而且应该特别加以鼓励。就是不能用,也要说出它的好处和缺点。徐迟发挥说,应尊重“新人”的作品,甚于尊重“旧人”的作品。应承认新人与无限的创造力量,胜于旧人多多。施蛰存则持相反意见,他说,一个编者对于新人的作品,当然应该用掘宝者的心情去处理它。“困难的问题是,怎样断定它是不是‘宝’。”

对外来稿件,应该用怎样的方法去处理?端木蕻良的看法是,对外来稿,“在阅读上,应该随来随看,不要积压”,即使不能发表,也可以转给其他杂志。施蛰存认为,对一个有经验的阅稿人来说,来稿不必读完,“有许多投稿,只要读了三四页原稿即可退还的”。同时,介绍给别人也是一个问题,因为,“甲以为好的作品,乙未必以为好”。对这一问题,适夷的见解就更“偏激”一点,他表示:“一个刊物太多出现陌生的名字,也许会暂时减低读者的注意”,况且,如果“整体的读着成叠成堆的平庸低劣的作品”,不仅“浪费时间”,而且也令人“难受”。

钟敬文表示担忧,目前“老作家已经相当寥落”,“假如一二十年来不是有新人一批一批的抬头,我们今天底新文坛恐怕要显出分外荒凉、死寂罢?”施蛰存赞成改变这种“青黄不接”的局面,但他坚持认为,由老作家推荐新人来增加他的“声名”,

这是可以的，“但决不宜请一位老作家在一篇处女作后加上捧场式的跋文”，否则读者会“疑心”这是别人介绍来的投稿。

在回答纯文艺杂志稀少，大量新人作品难以发表的问题时，刘北汜主张“多举行文艺晚会，茶会，讨论会”，或者通过“朗诵”、“壁报”来缓解发稿压力。靳以认为，当务之急应该是，“老作家少做打油诗，少题大字，免得编者为难，把篇幅让给新作家”。赵景深认为可以像徐蔚南那样，编一些《青年文选》，这样，“销路不愁没有”。

SY说，“新”与“老”不一定非要严格区分，关键要看作品。孔另境说：“‘发掘新人’、‘提拔新人’这类词句，我都不赞成。”针对这一“炒作”行为，他抱怨道：“我们并非皇帝，我们没有权力考选状元，状元应是从普遍的提高文化水准中自然产生出来的，捧几个明星出来，并不见得是文艺界之福！”

会议临近结束时，《文艺春秋》的编者提出，为鼓励批改新人作品，能否将新人作品“百分之三十至四十的稿酬赠与阅读批改者”的建议，并征求与会者的意见，林焕平赞成，端木蕻良表示“不反对”，SY不同意，徐迟和施蛰存都附和SY的意见……

文学“策划”在“福州路”之重要，由上述材料中已可以隐约地见出“端倪”。由于时间的阻隔，我们已经很难对57年前的这次“笔谈会”的具体组织和实施过程有更细致的把握了。对上面各位方家分歧很大的意见，也没必要再做讨论。值得注意的，倒是《文艺春秋》编者这种“福州路式”的思维方式，是怎样通过这些名作家的“出场”和所发表的“意见”，以一种巧妙的“传销”方式传达并对读者施加影响的？（与会者并不知道）这次“笔谈会”，在今天无论怎么看都像是一次商品交易会或促销会，正如前面戴安娜·克兰所说，在一种“象征性语境”中，它赋予了“没有意义的产品以意义”。这是因为，对于以出版物为商品的“福州路”上的图书出版公司来说，所谓推出“新人”，即意味着推出一种新的产品——没有不断地推出新产品、制造新花样的出版者，在这条路上是很难立足的，它也很难为后来的文学史研究，提供一些有价值的“材料”。反过来说，文学史如果离开了这些极其生动、原生的材料，能否逐渐由笼统、模糊而走向具体和清晰，是颇令人怀疑的。在杂志上，其实类似的“争论”一直存在着，从而形成了文艺批评中的“多种声音”。

借助以上材料我希望表明，所谓的“经济的全球化”、“全球化与本土性”等等问题和矛盾，并不是在今天才出现，在40年代的上海，它已经是困扰着当时文化—文学的基本难题。只是由于战争、政治等因素，人们淡化了对于它的注意力，一些制约着文学的根本命题，受到了可以理解的遮蔽。

三 文学创作的“多样喧哗”（一）

在前面部分，我们讨论了“广告”、“策划”是如何支配或影响着40年代的文学生产，并“构造”着这一时期（许多大概是过去不曾料知）的文学地貌的。我不敢说，

这些都会文化、商业出版和杂语沟通,将会对文学创作的多样选择产生多大影响,但至少,它们作为一种“背景”因素是不容忽视的。

这一文化机制,自然会导致文学创作出现令人炫目的多样姿态。两份杂志推出的可以说都是中国现代文学作家的“豪华阵容”,例如,郭沫若、茅盾、钱锺书、杨绛、曹禺、叶圣陶、汪曾祺、沈从文、李广田、陈烟桥、李白凤、靳以、刘白羽、周而复、施蛰存、艾青、锡金、力群、赵景深、任钧、戴望舒、徐迟、陈伯吹、洪深、田汉、熊佛西、王西彦、朱自清、白薇、臧克家、巴金、魏金枝、葛一虹、端木蕻良、骆宾基、许杰、黄裳、丰子恺、艾芜、黎烈文、李健吾、戈宝权、林焕平等,都曾上面发表过作品。但如果对这些作家的“文化身份”再进一步“细察”,就可以看出他们不仅来自天南地北,政治文化倾向、社会关系多元驳杂,而且审美意识和写作风格也是大相径庭的。这里,反映出杂志编辑对不同流派作家的“宽容”态度,希望文学“产品”更加丰富一些,大概也是当时读者对文坛的要求。为能客观呈现两份杂志当时的面貌,我想挑出几位作家的作品略加分析。

首先要谈到的是钱锺书。他的中篇小说《猫》,刊发于《文艺复兴》创刊号(第一卷第一期)。被称做他代表作的长篇小说《围城》从第一卷第二期开始连载,一直到第二卷第六期为止,时间是1946年2月到1947年1月,是该刊“连载”时间最长的一部长篇。另外,他的《围城序》也在第二卷第六期刊出。钱锺书虽然在文坛上“出道”不久,但拒绝在该杂志的“笔谈”、“试笔”和各种“座谈会”上露面。这并不表明他的“谦虚”,而是从一个侧面反映了他的文学立场、性情和对社会人生的某种独特的理解。由于《围城》的研究成果很多,我在这里想着重谈谈《猫》。

《猫》是一篇描写都会中产阶级生活的杰作。在某种意义上,它是对《围城》“儒林生活”的一场预演。小说以抗战前夕的北平为背景,再现了一批“中产阶级”人物——政论家、诗人、学术机关的官僚、科学家、文化掮客、交际场的“混混儿”——既百无聊赖和纸醉金迷,又讥讽时局的人生百态。他们的话题,不外乎是女人、婚外情、战争和个人投机等。但这些只构成小说的“背景”,它的主线,却是围绕着李先生(建侯)和李太太(爱默)夫妇的由相安无事到婚变的故事展开的。小说告诉我们,“李氏夫妇的父亲都是前清遗老,李太太的父亲有名,李先生的父亲有钱”。于是,就在前辈的“福荫”下面,两人过着一种寄生虫的生活。爱默气质高贵,穿着摩登,社会交际很广,乐于做上流社会的女主人。身体已经发福的建侯虽然也曾出洋留学,但性情敷衍、温和,甘作配角,在夫人咄咄逼人的挤压下,他留给朋友的是“最驯良,最不碍事”的畏缩印象。然而,在这静如止水的家庭“和谐”中,却潜藏着某种危机。一天,庸碌中的建侯花钱雇来男大学生顾谷,让他当“枪手”为自己撰写“留学自传”,办法是他口述,顾谷记录、润色,最后再誊清定稿。未曾想,年轻的顾谷却被爱默“看中”,强要去为她做“私人秘书”。两人为此闹翻。小说末尾,建侯以去上海“安家”为名,带着一个十七八岁的小女孩远走高飞,但“未来”究竟在哪里他并不

知道。在“背叛”的震惊中,爱默企图以向颐谷求爱来摆脱人生困境,但遭到了这位曾经暗恋过她的年轻人的拒绝……通过这种凡是“追求”最后终将“落空”的叙事模式,人生“无意义”的中产阶级的人生哲学,在主人公的“结局”得到了强烈的暗示。

在这篇小说中,让人印象深刻的是李太太家的客厅。作为展示都会中产阶级日常生活的主要场景,它是明显迥异于那些中国现代文学“主流”作品的“经典场景”的。在后者那里,它们主要以“战争”、“破败的乡村”和“荒诞的都市”来体现。与主流作品明确的“批判性”的意义所指相比,《猫》中的“客厅”却表现出这一阶层生活的暧昧性、享受性和无意义性。当然,在现代长篇小说中,同样出名的还有茅盾描绘都市的《子夜》中吴荪甫家的客厅。但显然,二者的用意和用场是完全不同的。这一“定位”,使我们能够窥见钱锺书的写作身份在中国现代文学史中实际的“边缘性”。另一个值得注意的,是客厅中那个“幽灵般”的猫。在小说中,它是一个观察者,同时也是一个态度尖刻的批判者。它是否还是作者现实态度的体现者可另当别论,我无意在这里讨论它。问题在于,它的无可名状的存在,却意外地把阅读这篇小说的读者带入到一种不确定的、所指丧失了的历史(时间)境遇之中。

杰姆逊说:“你不可能看到历史,只能在大变动时代偶然地感觉到历史的发展。每个人只生活很短时间,无法经历一系列历史变迁。”^①作者想说出的潜台词是,谁也看不到自己的“历史”。但他也许更想说的是,历史,只能是“相对”的。《猫》,也许还有《围城》^②,似乎都贯穿着这么一种历史态度。我猜想,作者大概试图暗示读者,人生只是相对的,而处在复制当中的“日常生活”才是切近的和真实的。

汪曾祺可能是40年代最“当红”的青年作家之一。“复员”以后,他来到上海,但发表在沪上的小说没有一篇与这座都市有关系。可能在创作上仍处于“探索期”,他的小说无论在题材还是手法上都一篇一个样,在杂色中显示出了灵动。^③

《绿猫》是一篇具有“意识流”写作技巧的实验小说。在写这篇小说之前,作者显然已经读过乔伊斯或伍尔夫等用意识流手法创作的小说,或许他对英美“新批评”理论也不陌生,比如,作品里就出现了“瑞恰滋”的名字。这种阅读,使他的小说观念可能比他西南联大的老师沈从文更加“现代”一些。这篇小说没有一个完整的“故事”,主要凭借主人公“我”片片断断的、无规则的心理活动,把汽车、高尔基的画

① [美国]杰姆逊:《后现代主义与文化理论》,第30页,北京大学出版社,1997年版。

② 值得注意的是,两部小说中都有一个“抗战”的潜在背景,然而,它在作品中只是虚晃而过,并没有成为小说叙事的“中心”——这与大多数中国现代小说家该有多么不同!在后者那里,历史“事件”始终是他们写作关注的中心和价值判断的落脚点。

③ 汪曾祺在两份杂志上共发表了五篇小说:《绿猫》(《文艺春秋》第五卷第二期)、《鸡鸭名家》(《文艺春秋》第六卷第三期)、《小学校的钟声》(《文艺复兴》第一卷第二期)、《复仇》(《文艺复兴》第一卷第四期)和《老鲁》(《文艺复兴》第三卷第二期)。这些小说,无论在主题、题材还是创作手法上都不尽相同,显示出鲜明的“实验”色彩。

像、写小说的栢(我怀疑这个人物其实是作者本人的“替身”)、绿猫等几个不相干的东西“拼接”在一起,同时,城市、乡村、十年前、呈贡等纷乱的意象,也或是并置,或是交叉杂陈。于是,现实、回忆、幻觉、下意识的交错出现,改变了小说的时空关系;这种整篇“模糊”、局部“清晰”的文本效果,将 40 年代小说中的另类“叙事”呈现在我们面前。的确,正如“绿猫”完全是出自“虚构”一样,作者大概想告诉读者,客观世界乃至人的存在不也是可以“虚构”的吗?因为,一切都存在于一种可能性当中,这种可能性是没有“开头”和“结局”的。因此在我看来,小说的主题充满了后现代主义的意味,它把一切事物都置于“相对”之中的做法,也许印证了美国一位研究者的看法:“小说是叙事,电影是叙事,甚至广告也是叙事,也含有小故事,假如文化中沒有这样一些构成成份,我们便无法分析。”^①

《鸡鸭名家》无论是题目还是内容,都让我情不自禁地想起了沈从文,想到某些“风俗小说”,以及跟生命意义有关的话题。在这篇取自作者故乡苏北高邮,有着“正宗”的京派气味的小说里,他把对“生命形式”的诗化般的想象发挥到了淋漓尽致的地步。作品写的是在一个以买卖或是宰杀鸡鸭为“人生职业”的小镇上,那些小人物(以“我父亲”为代表)如何在一种近于“庸常”的岁月里,认真敬业,做活精到,工艺考究,而且并不轻看这种“琐碎”的生活方式。外部世界及其对人生意义的“评价系统”,丝毫不会改变这一生存态度:

“我与我周旋久,宁作我”,生养于水的,必将在水边死亡,他们从不梦想离开水,到另一处去过另外一种日子,他们简直自成一个族类,有他们不变的风教遗规。看的是鸡头,分别公鸭母鸭?母鸭下蛋,可能价钱卖得贵些?不对!鸭子上了市,多是卖给人吃,养老了,下蛋的十只里没有一只。要单别公母,弄两个大圈就行了,把公的赶到一边,剩下的就全是母的了,无须这么麻烦。是公是母,一眼还不就看出来,得要那么捉起来放到眼前认一认么?那几个小圈里分明灰头绿头都有。——沙滩上悠悠遥遥,安静极了,然而万籁有声,江流浩浩,飘忽着一个广大深微的呼箫,一种半消沉半积极的神秘意向,极其悄怆感人。

读罢小说,这山、这水、这小镇和这人物,在一种顺从自然的静态中仿佛都受到了佛的“点化”,与周围的一切完全化到了一起。小说的高潮,出现在本行“状元”余老五在床上用棉花“炕”小鸡(孵化)的一幕中。半个月里,他吃、用、睡全在床上,像一个伟大的母亲,“聚精会神,身体各部全在一种沉湎,一种兴奋,一种极度敏感之中”。终于,“小鸡子一个一个啄破蛋壳,啾啾叫起来。听到这声音,老板心里就开了花,而余五眼皮一搭拉,已经沉沉睡去了”。这些描写,当然与钱锺书那种都会式的、知

^① [美国]杰姆逊:《后现代主义与文化理论》,第 66 页,北京大学出版社,1997 年版。

识分子式的在取材和构思上完全不同,但你不得不承认,汪曾祺看待乡村的仍然是一种“现代”的眼光,只是在一种很难发现的“现代技巧”里,高邮那近乎原生态的小镇及其人物,被作者重新挪了位置、换了角度、调整了关系,由此而获得了完全“陌生化”的艺术效果。

但是,在这一时期,汪曾祺还有另一套写小说的技法——“写实”。在中国现代小说史上,最早的“写实”一说可能来自对鲁迅创作的评价,之后,它在文学研究会和其他作家那里成为一种非常流行的写作技巧。然而,与许多作家喜欢将写实与“政治”、“时代”加以联系的做法不同,通过这一中介,汪曾祺试图让人物重新回到“生活”之中。《老鲁》里的老鲁,原是一个旧军队中的老兵,离开“队伍”后,他到云南乡下一所破败的小学校做了挑水工兼看门人。他虽然“在上海南京都住过”,还曾“有了点钱”,但性格中的朴实和木讷却一直未变。别人为了偷懒,不上山,只在山下的那口脏井里挑水,结果使得学生闹肚子、害眼睛者不少。“老鲁挑水都上山”,“他一模糊亮就起来,来来回回不停的挑。有时来不及,则一担四桶,前两桶后两桶。水挑回来,还得劈柴。然后一个人关在茶炉间中烧”。但作者并没有“平铺直叙”地写下去,而是在老鲁的性格“层次”上又拐了一个弯。“老鲁爱的是钱。他那么挑水,也一半为钱。”在“公家用的”水挑完后,他还挑“私用的水”,为几个有家眷起火的人家服务。老鲁还有一点儿“缺点”——“嫉妒”,就因为同行的老吴忽然受到校方赏识,“以‘大总管’自居,常衔了个旧烟斗,各处看来看去”。他不满姓胡的校警的理由也很简单,还有点儿“可笑”,原因是:他“二十几岁,派头很新,全是个学生样子”。在这里,你会感觉到作家在使用着一架客观的“摄像机”,将老鲁的一举一动、一言一行尽数收入,不做评价,不加任何渲染,差不多全按照生活本来的样子拿给人看。这种“写实”方法,与许多现代作家的创作习惯是否不同可以讨论,不过,我们姑且也可以说这是作者一种更为隐蔽性的“艺术实验”。只是,这种实验不像意识流小说那样更多借重于“技巧”的成分,而是通过将一种“老实”和“内在”的生活态度“还原”来完成的。应该说,两份杂志的编辑是独具慧眼的,正是他们的宽容,才为汪曾祺这个在当时小说界名不见经传的小人物预留了充分施展自己才华和想象的空间,在这一时期绽放光彩。当然,通过这个“个案”,我们也能约略了解到两份杂志的办刊“思路”——这里没有主题、题材和创作手法的优胜劣汰和人为的等级,凡是好的作品均可“拿来”;只要能适应丰富而多样的阅读口味和读者市场,即意味着某种成功。这个思路,令我们不由联想起上海南京路上某一个五光十色、展品各异的橱窗——也许,这是一个并不那么恰切的比喻。

四 文学创作的“多样喧哗”(二)

1947年4月1日出版的《文艺复兴》第三卷第一、二期,让人多少有点“意外”地

发表了丁玲、陈明和绿斐三人合作的剧本《窑工》。这种意外不仅来自丁玲等人当时的“政治身份”，而且还来自被国统区视为“禁区”的“工人暴动”题材。

剧本叙述了一个从“被压迫”到“反抗”的故事。抗战中，在北方一座名叫森下瓦窑厂的工厂中，一群窑工在日本人和工头的残暴欺压下，过着苦难深重的生活。工人文发被迫把女儿翠子（小玉）卖给工头张永泉当小老婆，带着年幼的儿子来窑厂做工。老杜种了 20 年的葡萄树园被工厂强占，只能在这里卖苦力，而且“那天不赔小心”。为反抗压迫，忠厚、文发、赵满和小发等试图逃出厂去，结果失败，赵满被厂里巡警打伤，文发在逃跑中被轰然而来的火车轧死。到了第三幕第二场，日本投降，云雾散开终见太阳。在八路军驻厂干部孔主任的领导下，赵满联合广大工人斗倒了恶霸工头张永泉，从此翻身解放，自己做了工厂的主人。于是，读者在结尾处看到了一个在解放区——当代文学中令人眼熟的“场面”：

国标（拉张永泉到一边）今天谁都不用看着谁，告诉你！这就叫工人翻身！

众 让他跪下！

国标 跪下！

（锣鼓声更近，龙烟铁矿工友拿了两面红旗——一面旗子上写“工会万岁”，另一面写“组织起来”，穿过人群，向台口走来。）

孔主任的一番话，所要揭示的也许正是剧本的主题，他说：“张永泉也讲法律了，大家想一想，他以前打人骂人，是凭什么法律呀！那不是日本人的法律吗？现在，民主政府，是有法律的。可是这法律不是保护汉奸，是保护咱们人民的！”根据这一预设的主题，丁玲们巧妙地安排并组织了作品的“叙事”——哪里有压迫，哪里就有反抗。而且，作者所要颠覆的是日本侵略和传统恶霸势力的“合法性”，建立的是社会日常伦理秩序的合法性，这就使主题获得了受到传统道德坚决支持的广大而深厚的基础。这种叙事方式似乎印证了海登·怀特的一个判断：“卢卡奇认为，叙述是‘意识形态’在话语中的反映，叙事话语是意识形态生产的手段”，但他同时也承认，意识形态同样“存在于司各特、巴尔扎克和托尔斯泰的小说中，这可以从他们在再现现实时运用的叙事模式中见出”。^① 丁玲对这种叙事模式更具“典型性”同时规模更大的实验，是在一年后写就的长篇小说《太阳照在桑干河上》中。自然，因国内形势的巨变，她已经无需再借重上海的文学杂志来招揽读者。

周而复的短篇《开荒篇》取材于根据地“日常生活”的一景（《文艺春秋》第二卷第三期）。对于身处五光十色的都会环境中的上海读者来说，下面的描写也许是新

^① [美国]海登·怀特：《后现代历史叙事学》，第 350—352 页，陈永固、张万娟译，中国社会科学出版社，2003 年版。

鲜的：

陕北的山笨拙如龙钟的老人，身上长满了苍郁郁的蔓草，像披上一件破旧的灰衣。山岭上隆起高高的碉堡，露着为风雨所侵蚀的残碟，好似婴儿的牙床，那是内战时余留下来的痕迹。山后衬出一碧如洗的晴天，益显得山峦苍郁了。

前面几句透露出遥远、苍凉和闭塞的内地生活的意味，最后一句，色彩却突然转向明净、安宁，有一个特写镜头的意思，它指向的是一种为人们久已向往的战争间隙中的日常生活。还有，小说中诸如“开会”、“开荒”、“谈心”等等字眼，以及依靠开会的方式“解决”人的“思想问题”的现象，大概也是他们不能理解的。依据都会的经验，人与人之间的关系多半是陌生的、隔膜的，他们不能想象，为什么要以强求的方式来进行沟通呢？然而，《开荒篇》就告诉了人们这么一个故事：靠着“同乡”关系，老金从内地到根据地做了一名伙房的帮工。“开荒”运动开展后，总务科长动员他参与开荒的工作，但这位“固执而又噜嗦的老人”却始终以“不会做”、“伙房缺人”等理由，一而再地拒绝参加。

显然，这是一个在解放区——当代文学中较早出现的“中间人物”（此前赵树理曾在《小二黑结婚》中塑造过二诸葛、三仙姑等同类形象）。在作者的心目中，他的“落后”是因为还不适应根据地“先进意识”的环境造成的，并不属于“本质”问题。与刚来根据地的许多人一样，他面临的是一个“思想改造”的问题。正是出于这样的“理解”与“同情”，在描写老金的“转变”时，周而复采取了一种非常耐心而迂回的叙事手段。先是让总务科长在开会时“发动群众”，但是老金不为所动。接着请一位“走过草（应该是‘草地’，估计是校对时出错），爬过雪山”的管理员进一步“做工作”，仍然是无功而返。在第三节，作品出现了老金“生病”后受到集体关心、照顾的细节，在这一过程中，他的思想开始出现了松动。根据这一情况，总务科长在第四节继续耐心劝说，而且这种劝说明显是针对了老金的“水平”和“性格特点”。作品这样写道：

“你说日本鬼子好不好？”

“当然不好哪，还要问，总务科，你真是——”

“我们要不要把日本打出中国去？”

“这还用说，一定要打他出去，不打出去，咱们没好日子过，俺不是跟你说过，过几个月，俺想同秘书长说，叫他介绍俺到火线上去打日本。”

“你岁数有这么大了，还是留在后方好了，后方一样可以打日本啊。”总务科长想起他刚来时，所提出的要求。

老金迷惑了。从他那惊异的眼光里，可以看出他对这话的怀疑来，他一声不响地楞着。总务科长又接着说下去：

“比方说,我们开荒,把粮食送给前方兵士,他们吃饱肚子好打日本,也就是我说的打日本啊,你说是不是?”

他意味着总务科长的话:“俺说他为啥要开荒呢,原来是打日本啊。以前我还不相信……”他惭愧于先前自己不了解,脸上于是微红了。

在这里,我感兴趣的也许还不是金老汉的“转变”本身,不是总务科长对于他的思想提升,而是其中所隐含的一个重要的叙事成分——“戏剧性”。我们发现,在这类主题新颖的小说中,就像意识流小说是以主人公的意识活动为中心而展开和推进一样,“戏剧性”对整个故事而言是不可或缺的。例如,前面所列举的丁玲等人的《窑工》,“日本投降”即是剧本的“戏剧性”的叙事因素。在同一期《文艺春秋》上发表的刘白羽的短篇《同志》,也是这种情况。在一次撤退途中,“我”(八路军战士)因为与队伍失散被老大爷收留。由于处在战争环境中,而“我”的身份比较模糊,曾受到大爷儿子的敌视。然而,当双方意外地得知都是“同志”时,误解立即化开,小说也到了结尾——因为它已经完成了叙事任务。显然,在《开荒篇》中,老金的“生病”是作者安排的解决作品矛盾的重要一环。尽管它有某种虚构成分,却是解开所有问题的一把钥匙,是一个中心,一个焦点。如果没有它,老金与总务科长的矛盾便无法解决,二人最后的“对话”也难以进行,整个故事将被卡住,不会再有任何进展。由这几篇作品不约而同地提供的“戏剧性”的叙事因素,可能给了后来的解放区文学创作以很大启发。因为人们发现,自此以后,它在小说和戏剧创作中不仅被发展、扩充成一个相当经典和固定的叙事模式,而且对五六十年代当代文学叙事模式的构造,也产生了较大影响。通过研究还看到,这不只是一种叙事模式的“形成史”,在更大的意义上还是一种思维模式的“形成史”。

当然,“戏剧性”并不是解放区文学创作所独有的,在所有的文学样式如小说、戏剧和诗歌中,“戏剧性”都应该说是一个基本的“构件”。但是,如果与其他文学比照,解放区文学中的戏剧性还是有自己的叙事特点的。例如,除了造成“巧合”,借以推动情节发展和塑造人物外,它还有解决作品中人物的思想问题,服务现实和宣传某些主张的功能。这一功能,可以使人物摆脱生活中的“世俗性”和各种人性的缺点,在精神上达到“纯粹”的状态,从而成为社会上的一个“新人”。离开了后面的内容,我们就很难对它的“戏剧性”有更深入的了解,难以与普通的文学有所区别。

王西彦是《文艺春秋》着力推荐的一位文坛新人。该杂志曾用较大篇幅发表过他的长篇小说《微贱的人》。在第三卷第一期上,又用套长方形黑色框的“重点”标题推出了他的另一个短篇《病人》。应该说,《病人》是一篇在叙述上非常有特色的小说,正如作者指出的:“我曾在那个困难的岁月里,看到广大知识分子的受难。在灾祸的长期追逐下,他们不仅流离失所,哭诉无门,连生命也没有保障。那一幅触目惊心的知识分子的流亡是当代中国历史重要的一页”,但他又表示,“知识分子中

冲天高飞的鹰固然应该写,折翅的鸟也需要在我们的文学里得到应有的表现”。^①

《病人》的引人注目之处,在于作者以极具同情心的笔写出了现代中国知识分子身上的“软弱”。作品以倒叙的手法告诉读者,十年前,我和莫立明是“童年时代的伴侣”,论起关系来,还“算是亲戚”,以“表兄弟相称”。他过去曾是一位有志向的青年,后来连遭不幸,妻子离他而去,他自己又患上了不治之症。当“我”来看望他时,他住在一所破败的医院里,正等待着死神的来临。这一人生境况,彻底改变了莫立明对世界的态度,他的软弱,不自觉地浸透到其一言一行之中。例如,在谈到失败的经验时,他对“我”解嘲似地说:“这是一道门槛,一座关隘,每个人都得通过它的。自然,我也还不算是一个不可救药的傻子,终于我学乖了。如像在学校里时的应付考试,第一次不及格,第二次第三次也不及格,总会有一次能及格的,因为试题始终是那一个”。让人震惊的显然不是他的病,而是他对“命运”的这种无所谓、似乎还有点玩世的态度。是他不再以“强者”,而是以“弱者”的形象展露在世人面前的随时会崩溃的模样。所以,仿佛受到这一“心理”的感染,我在得知莫立明的死讯后也不禁怀疑起来:“我敢说自己是一个健康的人吗?”“我很快便离开护士室,逃出医院的大门。当我走到一条街道的尽头,看见田野间一片翠绿时,我觉得自己也业已病了。”

作品还细致入微地描写了医院的“环境”。一是它的破败。医院由一所祠堂的厢房改造而成,每间病房,都用一层很薄的木板隔开,所以隔壁的一切声音,例如咳嗽和叹息莫不可以清晰地传来(这一环境,营造的是一种在人生边上绝望和焦虑的“氛围”)。再看“其中”的人。一个在舞台上“相当有名声”的演员,叫袁福奎,因为生病而被戏班子抛弃。又因承受不起“昂贵”的药费,不得不提前出院。小说写道,无知的孩子告诉父亲,当他不在时,班子里的老董还“欺侮”妈妈;于是,半是受辱、半是痛楚的母亲便骂孩子:“你来做什么!你添爸爸的病来了,这样爸爸的病那里能好?”“病人一语不发,却和小孩子一样的哭了起来……一个丑角,像小孩子一样的哭了起来!”

在40年代,“病”、“医院”就像是时代的一个意味深长的隐喻。它有如一种气候,一种潜在的格调,对那个时期不少中国作家的生活、思想和写作,都发生了深刻而奇妙的影响。说“病”是40年代文学中一个彰显的主题,应该是恰如其分的。例如,在巴金写于这一时期的著名小说《第四病室》和《寒夜》中,都不约而同地出现了“医院”的景象,写到病人如何挣扎但最后不得不走向死亡的结局。汪文宣因病而丢掉工作,并且失去了妻子,当庆祝抗战胜利的爆竹响起来的时候,他的生命却画上了一个令人遗憾的句号。但大多数时候,中国知识分子在现代文学作品中以“英雄”自居的,解救民众于水火之中,通过思想启蒙使他们获得精神的“新生”,曾

^① 《王西彦小说选·自序》,人民文学出版社,1982年版。

经是现代作家长期坚持的一个写作目标和文学理想。“先觉者”、“精神界战士”可以说已经是一个在读者记忆中被固定下来而且被经典化的形象,是一个知识分子的同义词。在五四后长达 20 年的时间里形成的这一阅读习惯和文学“屏幕”上,人们很难一下子将知识分子与“医院”和“病”联系起来,这一“软弱”的意指,在短时间内当然不那么容易被接受。小说《病人》的出现,对前述流行的主题,显然有一点瓦解的意思——是一种温和的挑战——虽然它不可能使中国现代文学改变其既有的“航道”。但通过《病人》对知识分子形象的塑造,人们从生看到了死,从非凡看到了日常,从轰轰烈烈回归到了平淡真实。从而,在中国现代文学这一道“风景”中,领略到了更加丰富而微妙的层次和内容……

五 “文艺时论”栏目

《文艺春秋》从第三卷第一期开始,在杂志上辟出“文艺时论”的栏目。从字义看,这应该是针对当下文艺现状的批评,有相当的现实针对性。但遍览两份杂志,会发现“时论”其实是一种泛指,其内容实际是“百花齐放”的。既有针对文艺现状而发的批评,也有谈文学创作问题的研讨文章,还有对国外作家的评介以及对一些作家作品的书评,等等。印象深刻的,是它相当民主、各自为阵的状态。另外,编者在组织、编发稿件时,并没有要靠什么文章“引导”文坛的用意,而某些“流派”、“党派”文学也未将此作为自己的阵地,以此建立什么权威和制高点。

但文艺批评说到底仍然无法淡化“时论”的色彩,因为从那些千姿百态、内容各异的文章中,我们不仅能感知到作者的现实态度,而且对一个时代的文学趣味、风尚和审美选择也将会有一些较确切的把握。

对鲁迅的重新阐释,是两份杂志的文艺批评关注的一个重要侧重点。鲁迅去世距当时已经十年,时间也许淡化了他的意义,然而,对鲁迅的“重评”说明他不仅存在,而且已更深地介入到重建文学的过程当中。郭沫若的《鲁迅与王国维》(《文艺复兴》第二卷第三期)就向人们强调了这一点。在 20 年代,郭沫若与鲁迅曾是文坛上的“对手”。在对鲁迅著名的否定性评价中,包含着郭沫若试图取代前者的主观愿望。但在这篇文章中,他却令人意外地“恢复”了对鲁迅的高度评价。他认为,“就和王国维是新史学的开山一样,鲁迅是新文艺的开山”;“王先生的《宋元戏曲史》和鲁迅先生的《中国小说史略》,毫无疑问,是中国文艺史研究上的双璧,不仅是拓荒的工作,前无古人,而且是权威的成就,一直领导着百代的后学”。在比较了两人的思想、创作和研究之后,文中还流露出“扬鲁”、“抑王”的某种意思,对其原因,他解释说:“那便是鲁迅先生随着时代的进展而进展,并且领导了时代的前进,而王国维先生却中止在了一个阶段上,竟成为了时代的牺牲。”在 40 年代,以文艺和学术来介入乃至批判现实是郭沫若的主要选择,正是在这一维度中,他发现了自

己与鲁迅思想的某些“共同点”。更重要的,也许是他欣喜地认识到,在这一特殊的历史时期里,自己和鲁迅一贯的现实观和文艺观,原来是“殊途同归”的。

在五四传统中,鲁迅所代表的“现实战斗精神”,是对后来的中国现代文学影响至深且巨的一脉。因此,对众多的“重评”者来说,对这一精神的解读与发挥便成为主要的方面。^①针对有人认为《彷徨》显示了作者的“更浓重一些”的“悲观思想”的说法,矛盾辩解说:与《呐喊》相比,《彷徨》只是在“观察现实时所取的角度”有所不同,这是他在借“无有”写他的“渴望”,而《离骚》的句子,“路漫漫其修远兮,吾将上下而求索”,正是“他的渴望的暗示”(《论鲁迅的呐喊和彷徨》,《文艺春秋》第二卷第一期)。许寿裳认为,鲁迅偶尔“也说笑话”、“弄点游戏笔墨”,然而,其“态度总是严正的”,从中可以见其观察的敏锐,机智的“丰饶”,即使“片言只语也弥足宝贵”,是“足以发人猛省”的(《鲁迅的游戏文章》,《文艺复兴》第四卷第二期)。作者的用意,是要“纠正”人们对鲁迅有些文章中表面字词的“误解”,维护鲁迅严肃、深沉的战士的形象。

但是,“重评”如稍有不慎,有时也会损害被叙述人的形象,对“历史事实”做出不利的解释,例如林辰的《鲁迅与狂飙社》一文(《文艺春秋》第六卷第四期)。按说,这些“莽原社”的前成员、有些还是鲁迅弟子的人对鲁迅的攻击,由于历史原因比较复杂,一时难有“公案”,但是,作者却采取了偏袒一方而批评另一方的态度。一方面,他说鲁迅称对方的言论是“流言”;“狂飙社嘴脸,大言无实”,并且写小说《奔月》予以讽刺,表现出了“深沉”的“悲愤”和愤慨;另一方面,又对鲁迅的“宽厚”进行了辩解,称这“依然是对于青年‘退让’‘不去还手’的精神”。这里,显然存在着较大的矛盾,有某种逻辑上的混乱。人们很容易质疑,既然是这样,何必又要那样?然而,在这一对鲁迅形象“再塑造”的困难中,我们也看到了,在40年代,对文学的“重建”并不像想象的那么一帆风顺,再用主导性的文学观念去引导文学的创作和研究,已经存在着这样或者那样的阻力。

对文艺思想“深度”的注意,对诸多创作问题和规律的探讨,是“时论”的另一侧重点。在一篇文章里(《扫荡文坛新风花雪月的趋向》,《文艺春秋》第三卷第五期),李白凤对文学界的“新风花雪月”倾向提出了严厉批评。他认为,造成这一现象的主要原因,是那些“新才子佳人们”脱离了“现实”,而编者又为了“迎合一部分读者

^① 两份杂志都曾多次开辟过专门的“纪念鲁迅”栏目,例如,《文艺春秋》第二卷第一期(1945年12月)的“学习鲁迅·研究鲁迅”,同一杂志第三卷第四期(1946年10月)的“要是鲁迅先生还活着……”和“纪念鲁迅先生逝世十周年特辑”;《文艺复兴》虽然没标出“专栏”,但仍在第二卷第三期(1946年10月)和第四卷第二期(1947年11月)上,以较大篇幅集中发表了一些人的纪念和研究鲁迅的文章。除上述“专栏”外,还有不少零星的文章刊发。这一现象,说明了鲁迅在这一代作家精神世界中的特殊“位置”和“份量”。

的趣味”做出“妥协”的结果。为此他呼吁：“新才子佳人滚开吧！”“我们要求没有勇气的编者让出阵地。”在许杰看来，问题或许并不这么简单。在《论文艺创作的深度》（《文艺春秋》第五卷第三期）一文中，他说：在这样伟大的时代，我们中国的文坛，为什么还是那样“浮泛而不深入”、没有伟大的作品产生呢？这是因为，“文艺是个人的产物，但同时又是社会的产物；是时代的产物，但同时又是历史文化的产物。”而时代文化是根植在历史文化之中的，所以，“历史文化的壤土，如果本身就是确确的沙田，这时代文化的陶溶，也不见得就能凭空长出繁枝深叶来”。在他看来，文学创作是一种“文化积累”，单凭流行的题材和文学时尚，是很难循序渐进地进行有价值的文学积累和创造的。他批评道，二十余年来的新文学虽然取得了一定成绩，但总的来说，既与中国的传统没有“深切的血缘”，对于外来的借鉴，也缺乏“透骨的交谊”。除此之外，他还把主要原因归结为当前创作缺少生活的“三度”，即“广度、深度和密度”，等等。

文学创作缺乏深度，吴景松认为是创作手法存在“问题”。他主张，应该用“社会剖析式”的手法将笔深入到社会矛盾的内部，“小都市支配了乡村的一切，大都市支配了小都市的一切，也支配了整个中国的一切。我们的散文作家，小说家，诗人，如果具有严密解剖学家的手腕，把这个大都市的社会组织，细细剖析——侧面的，正面的，横断面的，纵断面的，同时还把这一社会近代文明的金镶玉嵌的边缘拆开，把它的流沙杂质，烂稻草破棉絮一一倾倒出来，艺术化了，我相信，一定可以写成巴尔扎克那样划时代有系统的巨著”（《划时代的巨著是怎样产生的》，《文艺春秋》第二卷第三期）。与此同时，有的批评家对40年代的文学环境深感不安，尖锐地批评道：“拿皮鞭的，执警棍的，上刺刀的，荷枪实弹的统治者，他们的眼光，没有一时一刻”会离开“全部的治人的技术”。但他坚信，作家的自由——“身体自由、言论自由、出版自由”，不能靠别人恩赐，要靠自己去努力和争取（郑子谦：《关于作家自由的保障》，《文艺春秋》第三卷第三期）。

有的论者，还通过对梅里美、冈察洛夫等人创作风格的“解读”，阐明了对文学审美、人类生存与创作的关系等问题的看法。他们认为，文学创作是作者心灵世界的真实反映，他的审美态度，一方面来自对大自然的深切感触，同时也与当时的时代艺术风尚有某些牵连。例如梅里美，“他的短篇小说是一种特有的艺术——一种精致的小型浮雕的艺术”，但同时，其中又包含着“朴素，自然和洋溢着的情热”，以及“地方色彩，异国情调，过去的活生生的回忆等等”（黎烈文《梅里美评传》，《文艺春秋》第五卷第五期）。这些议论似乎与上述观点存在着某种“距离”，他们并不反对作家关注时代和历史，但主张将其“抽象化”，不认为它们与创作有直接的因果关系。相反，他们更倾向于相信，人类的生存和永恒的美才是决定了文学能否真正感动人、启发人的力量，是作家批评家首先应该思考的本质的方面。当然，在不同的流派和作家那里，由于思想背景和艺术倾向的不同，他们对上述问题的认识也存在

着较大差别,有的甚至尖锐对立。

我在前面已经指出,在40年代,《文艺春秋》和《文艺复兴》上的文艺“时论”称得上是花样翻新、各呈异姿,很难用一种样态来概括。例如,《文艺复兴》在终刊前推出的三期《中国文学研究专号》(上、中、下)就值得予以注意。从文章看,各期所载多为研究中国古代文学(少量比较文学和现代文学)的论文,作者大多是学界名家和新秀,如闻一多、朱自清、高名凯、王瑶、余冠英、林庚、冯沅君、吴晗、郭绍虞、李嘉言、严敦易、季羨林、李效广和唐弢等。这些文章,以魏晋、唐宋和元明清的历史、诗词、小说和戏曲为研究对象,内容繁富而驳杂,有“音质”与“诗词”的关系,有魏晋时代文人的拟古和作伪现象,有对明代文人集团的探讨,有中国文艺思想史的研究,有元剧“斟疑”,也有对唐诗“昌盛原因”的分析,以及对南曲、《西游记》和傀儡戏的“考原”等。

正如新进学人王瑶所说:“经过了三国两晋,到范蔚宗的时代,希企和崇拜隐逸的风气,已经很普遍,很坚固地树立在士大夫和文人们的一般心理上了。”但他认为,在当时,“隐逸”的方式是多种多样、千差万别的,有拒仕不出者,也有虽身在仕中,心却在神秘超越之外的,东方朔可以说就是一个典型。所以他说:“以前东方朔的以仕为隐,是因为朝中也可以‘形见神藏’,‘避世全身’,还坦白地承认希冀隐逸只是为了明哲保身。经过了魏晋玄学的洗礼,由抗志尘表的高士又回到了朝隐,虽然也还是以仕为隐,但除避世全身的消极意义外,又加上了所谓‘崇高怀道’、‘心神超越’的玄远境界的希求。”(《魏晋文人的隐逸思想》,《文艺复兴》“中国文学研究号下”,1949年8月5日)

郭绍虞认为,明代的学风偏于文艺,所以一般文人,“大都风流自赏”,“重在文艺切磋而不重在学术研究”,门户各立,主张互异。与此同时,他们既有“以友结社”的习惯,也有无目的而结为文人集团的。到了天启崇祯年间,因受到“阉党的刺激”,才开始“讽议朝政”,“裁量人物”,也就是说与当时实际政治不能脱离关系了”。鉴于明代不同时期和不同文人集团之间的差别与矛盾,作者还对北郭社、南园社、凤态诗社、景泰十子社、茗溪社、高年诗会、小瀛洲社、同声社、龙光社、金陵社等168个文人社团的历史沿革、思想主张、行为方式和文艺趣味,做了相当详细的钩沉和梳理。他发现,明代文人的缘起、悲剧与最终命运,无不与以下特点相联系,比如“书生之意气,文人之浪漫”等等。为此,他发出深远的感叹说:“这在道家犹且不免感情用事,何况文人!”(《明代的文人集团》,《文艺复兴》“中国文学研究号上”)

如果说,王氏和郭氏的文学史之研究,多少有些影射当代的痕迹,是因时而发的时论性的学术文章,那么,语言学家高名凯的《音质与诗词》、余冠英的《谈吴声歌曲里的男女赠答》、马叙伦的《评中国文字的演变》、严敦易的《元剧斟疑》、怀玫的《论词的特性与诗词分界》、冯沅君的《元曲家杂考三则》和黄裳的《鸳湖曲笺证》等

论文就很难与“当下”挂钩,它们在学术品质上的纯粹性和独立性,可以说是相当招眼的。但令人惊异的是,在时代的转折关头,尚有这许多书生“两耳不闻窗外事”,在书斋中能守住这如此平静和宽广的心态。他们尚能离开世事的纷扰,一心沉潜在历史材料和早已积满尘埃的文学作品之中,在精神上做着如此自由而畅通的想象。^①这令我不由得想到,“大都会”的文学杂志不光为人们提供了多元性的文化环境和个人发展空间,而且在一瞬间,似乎也成为隔在战局与文人之间的一道无形而巨大的屏障,使人暂时忘却了现实的苦恼。

程光炜,1956年12月生,江西省婺源县人。中国人民大学中文系教授、博士生导师。著有《艾青传》、《中国现代文学史》(主编)、《文化的转轨——“鲁郭茅巴老曹”在中国(1949—1976)》、《中国当代诗歌史》、《文学想象与文学国家》等著作。

^① 受到郭文的启发,我觉得现在很有必要花一番工夫,去研究40年代中后期中国现代文人的各样心态。这其中,包括文艺、学术与社会,文艺、学术与政治,以及与自由等等的关系。我相信,通过这一研究,不少历史叙述大概要改写,至少不完全是以前的那番样子。我还想了解的是,明代与40年代之间,在文人心态、文化选择和风气性情上有没有某些相通之处呢?或者存在着什么样的差异?在浩渺的时空之下,我的这些玄想也许是不可思议的,脱离现实的,因为与神秘而浩大的历史相比,人的存在毕竟显得太过渺小和无助了。

现代中国·第六辑
北京大学出版社
2005年10月

“沙龙”、“大会”与“单位” ——“新文学运动方式的转变”之一

钱文亮

在“新文学运动方式”^①的发展、变化中,抗日战争的爆发具有决定性的影响。面临生死存亡的民族危机,为抗日救亡运动所主导的中国现代化和现代文学(新文学)的发展不可避免地要改变其形式与内容。为抗战建国的工作服务既已成为在国统区成立的“中华全国文艺界抗敌协会”的宗旨,视笔杆子为枪杆子、变文学为“武器”、从“名士”转变为“战士”,就成了国家、民族和作家自我内心的最高要求。在抗日救亡运动中,为了能够直接尽到对社会、对民族的职责,不少文人投笔从戎,著名作家、“文协”候补理事丘东平等和一些“文协”会员甚至洒血疆场,以真正的军人身份克尽卫国职责。可以这么说,在持续不断的战争中,新文学运动与抗日救亡运动的紧密结合,使得两种运动的方式都发生了重大的改变。在随后而来的发生于国共两党之间的政治军事斗争中,新文学运动的方式已经很难保持五四时期的那种自发、多元和丰富的形态,而转变为一种受到严密组织和自觉控制的手段与军事化、标准化的操作流程。这种转变主要表现为文学运动的主体——文人的政治化、军事化组织。

变文学为“武器”,从“名士”转变为“战士”,这一军事化过程严格讲来,是始自“八一三”淞沪战争时的上海,而完成于整风运动之后的延安。

“八一三”淞沪抗战之前,当时全国的文化中心上海的文人们如茅盾、傅东华、郑振铎、叶圣陶等,还经常以“星期聚餐会”、“月曜会”等自由的方式组稿、座谈,随便海阔天空地闲聊,“从国内国际的政治形势,文坛动向,文艺思潮,个人见闻,以至在座的某位作家的某篇新作”,过着自由自在的文人生活。但这种生活到“八一三”淞沪抗战就停止了,“上海的进步文艺界,正是在‘八一三’之后才真正地、大张旗鼓

^① 对此笔者有另文详细论述。

地、正气凛然地投入了抗日救亡的洪流中”^①。文艺界有组织的活动多了起来,中国剧作者协会8月15日即在上海开会讨论了如何适应形势、开展救亡活动等问题,随即组织了13个上海文化界救亡协会救亡演剧队,并迅速开展工作。^②在上海还产生了许多战地服务团,到军队中去工作。许多文人,就参加了服务团的工作。^③除了淞沪抗战的上海,在各地参加前线工作的作家也并不少。^④到1938年4月,政治部第三厅一成立,就吸收大量文艺作家,在武汉举行了声势浩大的抗战扩大宣传周,这之后,组织了政治工作大队,分赴各战区去做宣传工作。不久,“中华全国文艺界抗敌协会”又组织了作家战地访问团,由王礼锡任团长,访问华中各战线。1938年8月,第三厅将在武汉的上海救亡演剧队及其他戏剧团体改编为十个抗敌演剧队、五个抗敌宣传队,要求他们既要有艺术工作者的责任感,又需具军人的素质与气质。^⑤为此,对他们进行了两周以上的军事训练,让其学习陆军礼节,识别号音,使用枪支等。

而在中共领导下的陕甘宁边区和华北华中各抗日根据地,大量吸收文艺作家、文艺青年,训练和培养适应于在军队和民众中进行政治宣传、政治动员和政治组织的大批文艺工作干部,使之成为一支具有特殊作用的部队,充分发挥文艺作为特殊的战斗“武器”的宣传、动员和组织功能,使之更好地为抗日救亡运动及其后的革命战争服务,更是中共日渐明确的指导思想和方针政策。

在抗日战争头几年里,由于共产党武装扩充,人员增加,根据地迅速扩大,在将苏区向模范抗日根据地转变,进行民主政权建设和政治、经济、文化等社会改革的过程中,需要大量受过高等训练和教育的干部参与组织和管理,还需要大量人才动员各类群众支持党的方针政策,参加抗日救亡运动。

为此,在注重对知识界著名人士的统战工作的同时,中共制定了“大量吸收知识分子”的战略决策,并将争取知识分子的工作视为夺取“天下”的头等大事。^⑥为抢夺知识分子,中共在国统区、敌占区的党组织,在紧紧地抓住了文化、教育、科学各方面的知名人物和高层民主人士的同时,及时把一些不适应在国统区、敌占区的知识分子送回解放区,还组织大批青年知识分子奔赴抗战前线,通过种种做法,形成天下人才、有志之士都涌向延安等中共所管辖的抗日根据地的壮观局面。

但是大量吸收知识分子、文化人的目的,在中共领袖毛泽东等人的心目中并不

① 叶子铭编:《茅盾自传》第311—313页,江苏文艺出版社,1996年版。

② 参见文天行编《国统区抗战文艺大事记》,第31页,四川省社会科学院出版社,1985年版。

③ 曹聚仁:《文坛五十年》,第308页,东方出版中心,1998年版。

④ 魏孟克:《抗战以来的中国文艺界》,载1938年10月15日《抗战文艺》第二卷第六期。

⑤ 参见文天行编《国统区抗战文艺大事记》,第31页,四川省社会科学院出版社,1985年版。

⑥ 参见刘家栋《陈云在延安》,中央文献出版社,1995年版。

是要让他们来做那种“学院派”的学问和“贵族式”的文章；毛泽东甚至从政治革命的实际需要和政党领袖的立场出发，坚决否定了纯粹理论知识和只有理论知识的知识分子在革命中的价值与作用。所以，这些知识分子、文化人必须面临一个转变身份的问题——他们需要尽快适应战争环境，适应抗日斗争的要求而成为合乎中共实际需要的工作干部。为此，中共中央从思想改造到组织培训进行了一系列的计划与部署。

如所周知，延安时期是中共的成熟期，而中共总结自己成功的经验时反复强调的“三样法宝”，最重要的一项是“党的建设”，具体而言，党的组织建设成功，正是在此期间取得的。“组织的意义在于权力运行关系的规范化，表示着集体意志的选择和决策的程序结构，通过这个结构，人们有了集中的权力、统一的意志和行动的力量”；“组织的内部关系越稳定，组织的形态越完备，就越能集中群体的意志，也就越有力量推行自己的意志。”^①在社会运动中，特别是激烈冲突的情况下，对政党组织的要求和对军队组织的要求是一致的，都需要有铁的纪律和行为的高度统一，必须在组织结构上具有强大的抗击力，不可避免要带有军事化、半军事化的色彩。具有铁血纪律的组织，能够在恐怖的高压统治中保持生存和发展的顽强的内应力，是最具有战斗力的组织。但是，真正的组织凝聚力，并不是依靠纪律惩罚的严酷，而是来自执行纪律的自觉，来自于成员对领袖权威的高度认同，对所从事的事业充满信心，对组织的信赖和对组织内其他成员的信任。^②

若从一个成熟的现代政党必须具备的组织凝聚力来看，在中共中央进驻延安之前，以至抗战初期，中共的组织建设都是有缺陷的。这种状况直到中共六届六中全会和延安整风运动以后，才得以彻底改变。而整风运动正是中共发展史上的一个转折点。整风运动彻底从政治上、路线上、组织上消除了王明在党内的影响，最终确立了毛泽东及其思想在党内的领导地位，使全党在思想上、政治上、组织上达到了空前的统一，党内的风气、面貌为之一新；也使边区政权自身实现了政治上、思想上和组织上的高度统一，并且通过群众组织协助政权机关行政，大大加强了政权对社会的控制能力。政权本身的高度统一、步调一致及其对社会的很强的控制能力，保证了边区政权行政的高效率。这种高效率，使边区政权得以在战时恶劣的条件下一边从容不迫、成功地领导了战争，一边从容不迫、成功地组织了大规模的边区经济建设和社会重建，克服了1941—1942年日军的进攻和国民党的封锁所带来的巨大困难。

若论整风运动之于中国历史的重大影响或意义，其最重要的一点在于，通过对党的领导权的强调及各组织间关系的调整，中共建立起“党的一元化领导”体制。

^① 王海光：《旋转的历史——社会运动论》，第234—235页，上海人民出版社，1996年版。

^② 参见王海光《旋转的历史——社会运动论》。

在这种体制中,党是领导其他一切组织的最高组织形式,无论是政府的工作还是群众团体的活动,都要符合党的政策。“党的一元化领导”体制的确立,在削弱政府部门和其他社会组织的独立性的同时,在党、政、军以及群众组织中的党员干部及普通党员都被赋予了在政府、军队和各种活动中总揽全局的权力(这种权力在建国以后的文艺界主要体现在“文联”、“作协”中的“党组”成员身上)。

本来,对于文化的重要性及其在政治运动中的巨大作用,中共比国民党的觉悟要高,抓得也非常紧。1936年11月,中共到达陕北后不久就首先组建了一个文艺团体——“中国文艺协会”。在成立大会上,毛泽东率领中共中央领导人悉数出席并讲话,毫不含糊地提出了要将文艺家“组织起来”、进行“专门计划的研究”和“工农大众的文艺创作”的指导思想,也毫不讳言对于文艺服务于具体的政治任务的功利主义要求。^①也正因为如此,“七七”事变后,正在中国人民抗日军政大学工作的丁玲、吴奚如等六七人,根据抗战形势的需要,准备组织一个战地记者团的消息传出后,毛泽东和中共中央非常重视,立即决定把原拟组成宣传队的抗大四大队演出《母亲》和《回春之曲》的主要演员,和这个准备成立的战地记者团合并,组成一个战地服务团和宣传队性质的半军事化的团体,并正式命名为西北战地服务团(全称十八集团军西北战地服务团,简称“西战团”),由丁玲和吴奚如分别担任主任和副主任。毛泽东还曾先后几次直接找丁玲谈话,明确指示“西战团”在“组织上嘛,在延安属军委管,到了前方由总政管”,“宣传工作,问中宣部。组织机构可以小一点……。要向群众,向友军宣传我党的抗日主张,宣传抗日救国十大纲领,扩大我们党和军队的政治影响”^②。此外,中宣部部长凯丰也同丁玲谈过好几次话,直接介入对这一团体的组织管理。1937年8月19日,刊登于《新中华报》第5版的西战团机关报《战地》创刊号发表了该团的行动纲领、成立宣言及通电,此外还专门刊登了“编前”和“组织系统表”,表现出严密的组织规范和军事化倾向。这一点还体现在该团建立了正式的党支部,并由担任过周恩来秘书和中共中央特科工作的吴奚如任书记,而丁玲和陈克寒则分别任宣传干事和组织干事。在出发前,西战团在延安又花了近四十天做政治上和工作上的种种准备。他们为了加强政治学习,专门成立了一个学习小组,除讨论时事和其他理论问题外,还经常请莫文骅、何长工、李富春、凯丰、吴亮平以及毛泽东等中央领导人做专题报告,以提高团员的理论和政治水平。同时,还经常组织演讲竞赛和辩论会,以提高表达和宣传能力。可见,他们虽然“是一个艺术的宣传的团体,但对于政治的学习,却看作第一位”。工作方面的准备,主要是排演独幕剧,组织杂技组,练唱抗日救亡歌曲、大鼓,以及绘制宣传画、

① 艾克恩编纂:《延安文艺运动纪盛 1937.1—1948.3》,第2—3页,文化艺术出版社,1987年版。

② 见《延安文艺丛书·文艺史料卷》,湖南文艺出版社,1987年版。

书写标语等等。经过 40 天的准备,西战团不仅大大增强了政治意识,掌握了许多宣传手段,而且也增加了人员,壮大了组织。9月20日,他们一行四十多人,高举十八集团军战地服务团的战旗,正式奔赴抗日前线。由于组织严密、准备充分,西战团成绩显著,很快名声大振,引起中外新闻界、文化界的广泛注意和报道,取得超出理想的宣传效果。受此鼓舞与启发,中共中央宣传部于10月29日再次征求战地服务团员,准备组织第二西北战地服务团。^①1938年2月18日,新四军战地服务团也宣告成立。1938年4月下旬,毛泽东将陪同美国人卡尔逊去前方工作的文艺工作者刘白羽等一行以“抗战文艺工作团”命名。5月中旬,边区文协与八路军总政治部根据毛泽东的意见,联合研究了抗战文艺工作团的组织、领导及工作、安全等具体工作问题,正式决定统一领导并不断发展这个组织,当时派出由六组组成的抗战文艺工作团,分赴晋察冀、晋东南、陇海线活动。边区文协与八路军总政治部确定抗战文艺工作团的任务是:搜集战地材料,反映前线生活,推动文艺运动,建立文艺组织。这一抗战文艺组织就是后来解放战争时期活跃于战场上、非常著名的“文工团”的原型。对于这一特殊的由中共创造性发展的战时文艺组织,钱理群认为在某种意义上,它正是毛泽东的“文武两条战线”、枪杆子与笔杆子相结合的理想的一种体现(实现)。它通过“文艺为战争服务”的实践,将毛泽东的“文艺为政治服务”(按照毛泽东的观点,战争正是最大的政治)的思想推向了极致,使其得到了完整的体现。“文工团”同样实行的是“党的一元化领导”体制,表现出高度的组织、纪律性,或者说彻底的“政治化(党化)”,从而成为一种文艺新范式。而且这种部队文艺新范式在毛泽东的推行下,建国后就成为一种国家模式,“一直深刻地影响着新中国文艺的发展”。^②

然而确立这种彻底“政治化(党化)”、军事化的“文艺新范式”的道路却是曲折的。正如周扬所指出过的,中共党人只是到了延安以后才开始搞文化工作,所以组织与管理文艺的干部一开始就是严重缺乏的。为解决这一问题,中共中央最先从国统区选调了李初梨、何干之、艾思奇、周立波及周扬夫妇等到延安工作,以加强文教战线的领导力量。^③借助于这些在文化学术方面有较高水平和成就的党员干部,加上先期到来的著名作家成仿吾、丁玲,中宣部很快主持成立了陕甘宁边区文化界救亡协会(简称“边区文协”),既作为陕甘宁边区文化运动的总的领导机关,又当做一个极其广泛的群众性的文化组织,包含有社会科学研究会、战歌社、音乐界救亡协会、新文字研究会、民众娱乐改进会、抗战文艺工作团、文艺界抗战联合会、诗歌总会、戏剧界抗战联合总会等团体。边区文协的成立,表明中共集中文化界力

① 艾克恩编纂:《延安文艺运动纪盛 1937.1—1948.3》,第29页,文化艺术出版社,1987年版。

② 钱理群:《1948:天地玄黄》,第217—218页,山东教育出版社,2002年版。

③ 甘竟存:《延安整风中的周扬》,载《文史精华》2001年第10期,总137期。

量在边区进行文化和社会改造的开始,也使原来一些自发组织形成的群众性文化社团组织有了一个统一的组织管理机构,从而为中共制定的方针政策的贯彻落实,为加强对群众性文化社团的控制,初步建立了一个通达的组织网络。这种组织网络甚至延伸到各机关、工厂和学校,在1938年9月11日成立的陕甘宁边区文艺界抗战联合会(简称“边区文联”)的帮助下,绝大部分工厂、机关、学校都建立起了文艺小组。

边区文联是一个属于边区文协领导的文学方面的专业性群众组织。1939年5月14日,为与“中华全国文艺界抗敌协会”取得密切联系,表明边区文艺界对抗日统一战线的拥护,边区文联正式改名为“中华全国文艺界抗战协会延安分会”(简称“延安文抗”、“文抗”)。

随着抗战形势的发展,从全国各地来延安的文艺工作者迅速增多,使得延安文艺界的阵容不断壮大。为便于工作,中共中央决定边区文协由西北中央局及边区政府直接领导,其中心工作是开展边区文化工作;而“文抗”则独立出来,直接受总会领导,团结延安文艺界开展工作。自1941年7月1日起,“文抗”迁入陕甘宁边区文化协会原有杨家岭会址,接收财产及一部分有关文艺工作,正式启用印章,开始办公。先后驻会的作家有林默涵、高长虹、马加、罗丹(程追)、周而复、柳青、雷加、舒群、罗烽、白朗、鲁黎、师田手、艾青、草明、欧阳山、萧军、刘白羽等,颇有些建国后“作家协会”的意味。“文抗”的领导虽然原则上有27人组成的理事会,但实际负责的主要是丁玲、萧军等人。

在1942年全党范围的整风运动展开之前,中共中央还在忙于自身的组织调整和体制建设,而无暇专门研究根据地文艺、文化的管理思想及其体制问题,因此,作为一个专业性很强的文学方面的群众组织,“文抗”中那些在文学艺术方面有较高造诣和一定成就的成名作家,他们从国统区带来的文人习性并未受到强制性的约束。出于“大量吸收知识分子”的需要,对待他们,中共的态度也是慎之又慎的,并不干涉他们的创作和批评,以至于许多党员作家仍是先把自己当成作家然后才把自己当成党员,来从事文艺工作。所以,当时延安的文学气氛相当浓厚。中共党组织尊重并维护作家们的自由,在生活上,情况一直是“作家特别优待的,例如作家领取纸笔,不加限制”。^①“延安作家们的生活是比较安闲的,虽然他们也生产,却没有一般人那样的义务。”^②在部队工作的作家甚至享受的是“营级干部”的待遇^③。中共同时还出钱给作家们办起了许多刊物,支持作家们的文艺活动。仅1941年11月创刊的文艺刊物就有三家:“文抗”的《谷雨》、“鲁艺”的《草叶》和“边区

① 黄炎培:《延安五日记》,载朱鸿召编选:《众说纷纭话延安》,广东人民出版社,2001年版。

② 赵超构:《延安标准化生活》,载朱鸿召编选:《众说纷纭话延安》。

③ 陆地:《延安“部艺”生活点滴》,载《新文学史料》1987年第2期。

诗歌总会”的《诗刊》。加上原有的刊物与报纸副刊,延安在1941年冬每月都有几十万字的文艺作品刊出。正因为如此,在此期间,延安的文人还是按自己的旧有习性自由活动,甚至发生了“鲁艺”与“文抗”之间各立“山头”、形成一些对立和意气之争的现象。在1941年10月到1942年5月,延安文坛出现了一个由丁玲等掀起的针砭时弊的杂文运动。

1942年之前的延安文艺界的精神是自由舒畅的。作为延安唯一的一所综合性的艺术学院,周扬主持的“鲁迅艺术学院(简称‘鲁艺’)”一直以正规化、专门化的要求埋头于“关门提高”,而延安文坛的主要领导机构“文抗”也在一帮率性而为的作家的主持下,自由地组织着“文艺界”自由的写作与生活。诗歌朗诵会、各种文艺晚会、座谈会,在延安杨家岭文化协会的俱乐部、“鲁艺”东山俱乐部、青年俱乐部和军人俱乐部等处,处处活跃着作家们的身影。在这些文艺活动中,尤以1940年10月由丁玲、舒群、萧军等作家发起的“文艺月会”最为引人注目。当成立“文艺月会”的倡议发出后,文艺界人士响应积极,第一次到会者就近30人。而且,这个实际上是由“文抗”发起的活动竟也吸引了许多“鲁艺”的人,“由‘鲁艺’到文协二十里路。除赶排《巡按》的塞克未到,‘鲁艺’的同志全来了”^①。这第一次会议讨论了“文艺月会”的组织、性质、任务,并讨论了其会刊《文艺月报》的编辑方针。按照丁玲的回忆,在此之前,“开始的文抗实际只是一个名义,后来萧军提议文抗出版《文艺月报》”,有了这个带同人性质的刊物,“文抗”才有了组织文艺活动的中心,变得名副其实。而《文艺月报》“是经过洛甫同志批准的”^②。“文艺月会”实际上是要组织起一个定期的文艺沙龙。这个“月会”后来也果然按月举行,作家们在这里就有关文学创作、理论与活动方面的问题,畅所欲言,自由交流,按照新文学运动方式的特征来看,颇与五四模式相类,几乎看不到任何外来力量的干涉。这种方式表现在其会刊《文艺月报》上,就是经常刊登不同观点的文章和论争,颇有百家争鸣的气氛。譬如1941年间就刊登过陈企霞、何其芳关于诗的论争(第3、5期),刊登过萧军和刘雪苇关于文艺批评的论争(第7、9期),更刊登过白朗、艾青、舒群、罗烽、萧军诸人对于周扬文章《文学与生活漫谈》的商榷(第8期)。这些文章是文人之间真正的笔墨官司,论争者都能够做到尽兴地各抒己见并充分地展现个性,很难看到其中有什么“组织的力量”。五四新文学运动对文学独立价值的尊重,对人的个性自由的尊重,在这些论争中有充分体现。所以,在《文艺月报》第12期(1941年12月1日)刊出的《为本报诞生十二期纪念献辞》一文,就隐约地透露出文艺界的某种独立意识:“这里应该对‘公家’表示感谢,因为在一个时期里,别的刊物全停了,只有这小报还

① 雷加:《40年代初延安文艺活动》(一),载《新文学史料》1981年第2期。

② 丁玲:《延安文艺座谈会的前前后后》,载于艾克恩编:《延安文艺回忆录》,中国社会科学出版社,1992年版。

能出下去,也是很不容易的事。”对于《文艺月报》的这种态度,李书磊分析说,对政府呼之以“公家”也就是自觉不自觉地以“私家”或者“咱家”(《文艺月报》第六期上报道大家讨论《月报》性格时就有人指出它“自有‘咱家’的作风”)自居,而对“不顺眼”者的回敬更是显示了文人的倨傲。或许在文人的感觉中,能够在公开言论中与“公家”分家并对“公家”展开批评,正表明“公家”是尊重并维护作家自由的,这种分家和批评本身就是对“公家”的赞美。由此也曲折地透露出一种消息,即奔赴延安来的作家并不都是想来参加革命,从此成为无产阶级革命队伍中的一个战士,或者用后来的话说成为“齿轮和螺丝钉”的,他们之中或许还有人是把延安当成民主的乐土,想来此组织“文艺界”并从事自由写作的。萧军多次拒绝入党可能就是这种心理的表现。^①

“文艺月会”的存在和对《文艺月报》是“咱家”的错误判断,显然使延安的文人们忽视了周围环境的特殊性和中共“大量吸收知识分子”政策的策略性。1941年,“文艺月会”的主要发起人丁玲调《解放日报》主编文艺栏以后所倡导的延安杂文运动,正是在与主张歌颂光明的“鲁艺”作家的论争中,要求暴露黑暗的“文抗”一派作家文艺主张的延续与实现。^②而在中共所领导的作为民主、公正、富强的新社会示范区陕甘宁边区“暴露黑暗”,绝非单纯的文艺主张的问题,这无论是在政治影响上还是在现实利害上,都是犯了大忌的,潜在的发展可能就是在社会舆论上置中共于被动之境。事实上,王实味的杂文《野百合花》、《政治家、艺术家》等后来确实被国民党利用,成为攻击中共的宣传材料。^③这就难怪毛泽东看了《解放日报》1942年3月份刊登的王实味的《野百合花》后,“曾猛拍办公桌上的报纸,厉声问道:‘这是王实味挂帅,还是马克思挂帅?’他当即打电话,要求报社作出深刻检查”。^④

在对于文艺是应该歌颂光明还是暴露黑暗的问题上,中共中央实际上是很早就有过指导性意见的,只不过天真的文艺家们可能无人去揣摩、重视而已。1939年5月,在中共中央发出的《关于宣传教育工作的指示》^⑤中,曾专门对宣传工作的具体内容和倾向以及经费等做出要求:“宣传鼓动时应特别注意于发扬与运用当局的党、政、军方面在讲演、命令、谈话和出版物等等里面的各种积极的东西,同时去批评与驳斥顽固分子的消极的黑暗的东西,力争以革命的言行相符的真正三民主义去对抗曲解的与言不顾行的假三民主义”,“各级党部的费用应大大增加宣传费的比例”。这个文件中所指出的“顽固分子的消极的黑暗的东西”显然是与中共

① 李书磊,《1942:走向民间》,第190页,山东教育出版社,2002年版。

② 周扬,《与赵浩生谈历史功过》,《新文学史料》1979年第2期。

③ 温济泽,《王实味冤案平反纪实》,载《炎黄春秋》1992年1月,总第4期。

④ 胡乔木,《胡乔木回忆毛泽东》,第449页,人民出版社,1994年版。

⑤ 参见《中国共产党新闻工作文件汇编》(上),新华出版社,1980年版。

的宣传鼓动内容及风格相反的东西,不利于团结、统一的东西。而旨在批判现实社会和文坛上的不良现象的杂文运动,虽然与这东西是两码事,但有意无意之间还是容易被混淆的。

不仅如此,当“暴露黑暗”的杂文运动兴起的时候,正是中共开始在全党范围内展开整风运动,以加强党的组织建设、建立党的一元化领导体制的关键时刻。而且,当时的延安因为国民党的封锁和日本的进攻,是处境最为艰难的时期。在此严峻的形势下,中共不仅在党内要取得政治上组织上和思想上的高度统一,提高自己的凝聚力,确立全体党员对党的忠诚,而且对于来源成分复杂、思想各异的知识分子群体,也有一个如何在思想上、组织上统一起来,与中共同舟共济、克服困难的问题。因此,根据在此之前延安和各根据地文艺界一度出现的思想混乱的情况,和一些作家的建议,1942年4月10日,中共中央书记处工作会议通过毛泽东的提议,决定召开延安文艺界座谈会。意味深长的是,在座谈会召开前几天,毛泽东曾邀集“鲁艺”的何其芳、严文井、周立波等几位党员教师谈话,对他们歌颂光明的文艺主张表示赞赏与鼓励。在这次会议的开始和结束,毛泽东做了两次讲演,后来又分别冠以“引言”和“结论”,题为《在延安文艺座谈会上的讲话》(以下简称《讲话》),发表于《解放日报》上。在讲演中,毛泽东形象地将“革命”的文艺界比做“鲁总司令”的军队(正式发表时改为“文化的军队”),提出“要使文艺很好地成为整个革命机器的一个组成部分,作为团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人的有力的武器,帮助人民同心同德地和敌人作斗争”。而在《讲话》的“结论”部分,毛泽东则批评了延安文艺界严重存在的“作风不正”的问题与缺点,认为需要一个严肃的整风运动,强调“需要展开一个无产阶级对非无产阶级的思想斗争”。同时还提出了著名的“思想入党”的观点。

毛泽东的《讲话》实际上为文艺界的组织与管理在思想上提供了一个统一的准则与基础。作为革命政党的中国共产党真正自觉而全面地实施集中化的文化与文艺管理,正是从1942年初的整风开始的,原来一些自发的管理自此变成了一整套明文规定且行之有效的制度。这一年是中共和文化、文艺的关系关键性转折的一年,在这一年中延续到后来半个多世纪的文化管理思想及其体制在毛泽东的主持下基本成形并迅速成熟。^①在此过程中,尤其以1942年4月15日中共中央书记处下发的《关于统一延安出版工作的通知》对于文人的影响最为致命,它表明延安和陕甘宁边区不再可能存在一个可以支持自由写作的文化市场。这个《通知》指出:“延安出版工作,目前缺少一个统一计划管理的机关,因此在工作上发生许多不合中央宣传政策及偏废、重复、无系统、无效能的现象。兹决定中央出版局统一指导、计划、组织全延安各系统一般编辑出版发行之责,中央宣传部负统一审查全延安一

^① 李书磊:《1942:走向民间》,第181页,山东教育出版社,2002年版。

般出版发行书报之责(中央书记处及西北局常委会直接出版的书籍除外)。”^① 现代出版在市场化社会中是“作家”这一职业最基本的生活与生产资料来源,也是各种政治力量进行文化管理、控制的关键环节。延安的出版在此之前虽都属国营,却分散于各个机构,此次统管就杜绝了一切随意出书的可能,从根基上控制住了不同思想、文艺产品的生产与传播,同时却又能为有利于控制者自身的思想、文艺产品的生产与传播大开方便之门。

但是,中国共产党的文艺、文化管理思想及其体制对于文化界来说需要有一个植入的过程。它需要文化界和文艺家的接受、习惯和遵循。怎样才能迅速有效地完成这种植入呢?毛泽东采用的方法是整风。整风对于文艺界来说已远远超出了当初整顿三风的范围,它实际上成了文艺家同新体制的痛苦的磨合。^② 整风经过思想整顿与组织处理两个阶段,在1943年的组织处理阶段(即“抢救运动”)有大批的人员被关押。而思想整顿主要采取的是小组会议与群众大会两种形式。所谓的小组会议,就是以党支部、同一科室和同一学校为单位组成一个个学习小组,学习指定的整风文件并结合实际进行讨论。在小组学习和讨论中,每个干部都要接受大家的批评,并对照文件进行自我批评,就革命与战争中的种种问题进行自我检讨。在整风过程中,学习小组不仅检查每个人的思想信仰,而且还检查每个人的工作任务完成情况,并根据运动的需要提出新问题。结果是人们在思想信仰和日常工作两方面都达到高度的一致。由于小组能对其成员形成巨大的心理压力,特别是当某个人被全体成员认为是“有病”的时候,这些人只能证明他们已完全接受大家的观点与规范,才能够恢复自己的自尊并为小组重新接纳。所以在整风运动中,这种小组的威力被发挥得淋漓尽致,成为一种行之有效的统一思想与协调行动的方式,小组会议在后来的各种群众运动(包括文艺运动)中不断得到运用。

整风运动还开创了一种形式,即以大规模的群众运动的方式来解决思想问题。这是史无前例的。这种大规模的群众运动的方式主要表现为采取召开普遍的大规模的群众斗争大会的形式,“将群众发动起来”,“发扬群众的火力”,在群情激愤中,将坚持自己的思想观点和态度上不肯驯服的人压服,不让其得到表达的时间与氛围。^③

文艺界最早召开的群众斗争大会,是从王实味事件^④开始的。王实味是在文学和翻译方面有一定成就的作家,于1937年10月奔赴延安,在中央研究院任特别研究员。王实味本已在丁玲发动的杂文运动中因发表《野百合花》、《政治家、艺术

① 《关于统一延安出版工作的通知》,收入《中共中央文件选集》(13)。

② 李书磊:《1942:走向民间》,第183—184页,山东教育出版社,2002年版。

③ 蒋南翔:《关于抢救运动的意见书》,《中共党史研究》1988年第4期。

④ 有关王实味事件,参见《王实味冤案平反纪实》一书,群众出版社,1993年版。

家》等而受到连篇累牍的批评与批判。不久,又因在中央研究院整风运动中有影响很大的“极端民主化”的行为,而惊动了中共最高领导毛泽东。本来,整风运动的目的是要在严酷的政治环境之下,实现党组织和社会组织的高度统一,使以毛泽东为首的新领导层能迅速地实现对政治、经济、军事和文化的有力指挥与组织,而王实味恰恰代表了一种与整风目标相反的倾向,毛泽东必然要通过“思想斗争”予以清除。但是由于王实味以“硬骨头”自比,始终抗拒批评,以至于有了一场空前规模的“群众斗争大会”。

从1942年5月27日开始,中央研究院召开以清算王实味为主题的“关于党的民主与纪律”座谈会,连续进行了半个多月。一开始,与会者意见纷纭,莫衷一是。到5月30日以后,由于艾思奇传达了毛泽东《讲话》的结论部分,罗迈将王实味的立场视为反党,将其问题升级为政治上的严重错误,加上中央研究院机关党委书记李言号召揭发,与会者的意见才开始“一边倒”。6月4日,中央政治研究室和“文抗”来人旁听,礼堂的窗台上坐满了人。王实味第一次参加会议并发言。但他不合时宜的语言立刻遭到大家的质问。大家就他的历史和他平时私下的言论对他持续盘问,问到他对苏联清党的批评时,他依然坚持表示“斯大林的性情太粗暴了”,而“对于斯大林同志的诬蔑,又激起全场的义愤”。6月8日,自早晨7时起,七十多个单位的一千多名旁听者潮水般涌来,会议由礼堂迁至操场。“当主席团宣布‘座谈会继续开会’的时候,同志们不禁好笑起来——从来也没见过这样盛大的座谈会。”继续批判王实味,又揭发出一些王实味日常为人的新材料。会上,当一个人说王实味思想上无疑是托派,但不能肯定他组织上有什么问题,立刻有六七个人反驳。6月11日,丁玲发言,在无情批判、否定王实味之后,检讨了整个“文艺界”对王实味认识和警惕的不够,然后又检讨了自己编发《野百合花》的错误,将其极而言之“耻辱和罪恶”。丁玲这次在“群众”面前表态性的发言,通过坚决同王实味相区别以划清界限,努力同“文艺界”相混同而减轻“罪恶”的策略,标志着延安文人放弃个人的独立思想而向“隶属于组织的人格要求”的屈服,向与“感情的逻辑”相对立的“组织的逻辑”的屈服。丁玲发言之后,范文澜做总结性发言,号召大家从此反省自己。6月15至18日,延安文艺界在作家俱乐部举行批判王实味座谈会,与会作家四十余人。会议对王实味表示了愤恨与批驳,并一致通过了谴责他的决议。也就在这次会议上,与丁玲、王实味等一起参加过杂文运动的艾青,做了《现实不容歪曲》的长篇发言,猛批王实味,同样表现出对自我立场的主动放弃和对“组织的逻辑”的屈服。

王实味终于在1942年10月23日被中共中央研究院党委开除了党籍,并于1943年4月1日被宣布逮捕。同时,延安整风进入审干阶段。7月15日,康生在干部大会上动员开展“抢救失足者运动”,此后仅半个月的时间,延安挖出“特嫌分子”一千四百多人。1943年全年共清出“特务”一万五千多人,其中大部分是抗战后到

延安的知识分子。

王实味事件的解决与处理,看似是旨在从政治上和思想上实现政党组织的高度统一的整风运动一个极端化的结果,其实却是新文学运动在与政治运动日益紧密的结合过程中所付出的代价,更是中国现代化追求过程中所建立的一种特殊体制的弊端的最早显现。在这一过程中,政党组织的强调集体意志与严肃纪律的一元化体制,被当做放之于四海而皆准的模式,很快被应用于对各种社会组织的整合与改造。在这种改造过程中,一切都可能会被当做实现政党政治目的的工具,现代化社会大生产精密的社会管理功能可能会被异化为用权力实施的全面社会控制。这种改造在建国后与国家权力结合,开始剥夺社会大量异质性成分存在的权利,逐渐将社会变成为单一质体。在这种社会中,国家权力是绝对的权力,它包揽了所有的社会的功能,一切社会组织、文化组织、经济组织都蜕化了自身的功能,变成政治的侍者,充分而完全地“政治化”。这种不受制约的国家权力,使人们无时无刻不感到体制的压力,在心理上产生失落的惶惑感和对自我的怀疑。体制正是利用人们失去自我意识和表达能力的惶惑,造成了社会的认同。人们由于丧失了自我选择能力和影响体制的手段,顺从就成为唯一的,也是最好的选择。但这种选择并不是价值的归同,而是一种趋利避害的本能需要。^① 据此而观之,王实味事件的发生与影响,也正是在战时特殊的环境下,注重效率、集权的政党、政权组织开始对各种社会组织进行体制化、政治化改造的第一个引人注目的结果。而在王实味事件及整风运动中延安文人所表现出的“集体转向”,主动接受并参与政党所发动的“思想改造”,固然有更为复杂丰富的原因与内容,但趋利避害的本能需要未尝不是一个重要因素。

日本学者竹内实在1958年发表的一篇文章中,曾以《感情的逻辑·组织的逻辑》为题,分析了1955年批判胡风以后的中国文坛动态,特别是1957年对丁玲的批判,认为当时的中国,“服从组织的文学”这一观念,要比“为文学服务的组织”,更显得重要。认为这种组织体制,也就是(发挥具体作用的)意识形态体制。竹内实还指出,从感情的逻辑与组织的逻辑的关系上着眼,在批判丁玲的过程中,可以说批判者经历了从感情逻辑向组织逻辑的转移。要是这种转移进行得很彻底,还有可能出现批判者由于服从组织逻辑,进而也被批判的情况。竹内实的观点可以用来解释整风运动中延安文人所表现出的不无真诚的自我检讨、自我批评。其实,竹内实所说的组织的逻辑应该是指一种通过大大小小的会议形式来推行的集体意志、“方向”性的思想理论。竹内实还统计出当时批判丁玲的集会前后达27次之多,认为“为填补这种文艺批评的不足,由组织出面批判,从不署名的社论直到由共产党机构扩大会议组织的批判”,都只是组织性的手段,“批判丁玲是为了在文学里

^① 王海光:《旋转的历史——社会运动论》,第73—74、150—151页。

确立组织观念的一种努力”。而这种推行集体意志、组织逻辑的组织体制,又因为大大小小的会议级别呈现为金字塔型组织,竹内实认为当时中国文学内部这种金字塔型组织,正是“其区别于以往自身的重要特点”。^①

不过,正如我们刚刚说过的,王实味事件只是整风运动中一个极端化的结果,带有战时环境与战时政治的悲剧性。当毛泽东文艺思想作为统一文艺“队伍”的一种集体意志、组织观念或组织逻辑被推行,用来改造个性各异的文艺家们的思想时,在各种文艺组织中占据领导核心的中共党团组织,虽然也具有作为人类意志行为的权力的全部功能(这些权力功能为任何具有独立性的、需要统一意志的组织所具有),但它所动用的主要还是权力的规劝功能(规劝功能本来就是宣传舆论和意识形态部门的职责),而非权力的强制功能(这是国家暴力机关的职责)。这一点是中共党团组织区别于传统帮会组织,而具有鲜明的现代性的充分体现。为了最大限度地发挥组织的规劝功能,避免暴力色彩,毛泽东所领导的中共中央在整风运动中创造性地发明了一种通过级别、规模大小不等的会议来解决党内分歧的新的方法。这种强化教育、小组学习、批评与自我批评和思想改造的方法,在15年以后的百花齐放、百家争鸣运动中,被毛泽东具体化为一个“团结——批评——团结”的公式。^② 团结——批评——团结的方法,实际上正是组织的规劝功能的最大发挥。只不过,这种方法的运用,需要组织者有充裕的时间和充分的耐心,需要频繁地召开各种各样的“会议”。

这种方法同样应用于文艺界统一文艺思想、推行文艺政策、解决意见分歧的整风运动。“鲁艺”的整风学习就是延安文艺界整风的一个有典型意义的代表。^③ 正如延安各界的整风学习通过小组会议与群众大会的层层设置,通过周密的学习与讨论计划,将数万人井井有条地组织起来了一样,“鲁艺”的整风运动也以小组会议与群众大会相结合的形式,将全院师生无一例外地组织起来,并在这种组织起来的运动中统一了思想、协调了行动。现代生活的组织化、计划性威力在此表现得淋漓尽致。若从新文学运动的方式变化而言,正是这种高度组织起来的大规模的群众运动方式,才真正改变了五四时期文人们参与、推动文学运动的个人自发性要求和自我独特的方式。所以丁玲们从“文艺月会”向群众大会的转变,无异于从五四一脚跨到了延安。

统一思想的目的为了步调一致,文艺界整风的目的显然是要将毛泽东的文艺思想与中共的文艺政策在文艺实践中贯彻落实。“鲁艺”的整风运动以1942年8月周扬在全院大会上对“关门提高”倾向做沉痛的检讨与自我批评,并宣布“鲁艺”

① [日]竹内实著、程麻译:《中国现代文学评说》,第49—55页,中国文联出版社,2002年版。

② 毛泽东:《关于正确处理人民内部矛盾》,人民出版社,1975版。

③ 参见王培元《抗战时期的延安“鲁艺”》,广西师范大学出版社,1999年版。

改变作风的八条具体措施作为结束。“周扬代表‘鲁艺’所作的这个公开的自我批评,显示了整风运动和文艺座谈会以后,以周扬为首的‘鲁艺’负责人积极贯彻毛泽东在文艺座谈会上的讲话精神的姿态和努力。对‘鲁艺’过去的教育方针和实施历史的检讨和否定,对周扬个人来说,也意味着一次并不轻松自我否定。他要重新思考自己的文艺观,重新思考自己的艺术教育主张,按照毛泽东的要求来校正自己以后的方向。”^①果然在此之后,“鲁艺”便一变过去“关门提高”的倾向,全院各系掀起了一个向民间文艺学习的热潮。

为了更好地贯彻毛泽东在《讲话》中提出的文艺为工农兵服务的方向,也为了使即将到基层参加实际工作的党员作家进一步了解党的文艺政策,解决如何到群众中去工作等问题,1943年3月10日,中共中央文委和中央组织部召开党的文艺工作者会议,动员文艺界下乡。刘少奇、陈云、何凯丰等中共中央领导人都到会讲了话。其中尤以中央组织部长陈云关于“文化人是以什么资格做党员的”的讲话,给作家们留下了深刻的印象。陈云在讲话一开始即尖锐地设问:文艺工作者在加入党的革命队伍时,究竟是一个以文艺工作为党内分工的党员呢?还是一个附带做党员的普通文艺家?他认为党内没有抽象的党员,文艺工作只是分工不同,因此,分工决不能作为特殊化的根据。^②

陈云的讲话明显与1940年10月中共中央宣传部、中共中央文委《关于各抗日根据地文化人与文化团体的指示》精神相反。《关于各抗日根据地文化人与文化团体的指示》要求对文化人的特殊性表现出充分的理解与尊重,并对如何保护这种特殊性做了具体的规定与要求。而陈云的讲话则明确否认文艺工作的特殊化。尽管他的讲话具体是针对党员作家而言,但投奔延安的都是虽然非党但却“左”倾的进步作家,对于党员作家的要求同样对他们具有原则性的指导意义。果然,在会后,延安文艺界便提出“到农村、到工厂、到部队去,成为群众一分子”的口号^③。据《解放日报》3月15日报道:为响应中央文委和中央组织部召集的党的文艺工作者会议的号召,实行党的文艺政策,延安作家纷纷下乡。艾青、萧三、塞克赴南泥湾了解部队情况并进行劳军,荒煤赴延安县工作,刘白羽及陈学昭也准备到农村和部队去。高原、柳青等人出发到陇东等地,丁玲及其他文艺工作者,已做好一切到下层去的必要的准备,此种蓬勃崭新之面向工农兵的实践行动,是中国新文学运动史上有重大意义的一页。为了真正与工农相结合,“文抗”驻会会员纷纷下乡工作,以至于杨家岭的专门会址已无维持之必要,所以在5月1日就登报宣布正式结束会址,有关公私函件,则由边区文协柯仲平负责收转。延安唯一专属作家们的活动场所

① 王培元:《抗战时期的延安“鲁艺”》,第329页。

② 陈云:《关于党的文艺工作者的两个倾向的问题》,载《解放日报》1943年3月29日。

③ 艾克恩编纂:《延安文艺运动纪盛 1937.1—1948.3》,第430页。

从此消失，驻会的“专业”作家不再存在。

延安文人在整风运动后，集体有意识地否定自己的专业作家身份，否定文艺创作的个人性、独创性和自发性，深入到基层工农兵的生活中去参加实际工作，广泛采用为工农兵群众所喜闻乐见的传统艺术形式，做了大量目的在于政治教育、政治动员的普及性文艺工作。在这一潮流中，文学实际上已经丧失其独立性，不仅在形式上让位于更具鼓动效果和感染力的视听觉艺术，而且其内容也仅仅被作为中共文化教育工作的一部分。单独的“文学”问题、“文学”概念很少为人所提及，延安时期人们基本上都是“文”与“艺”并称，而且文艺工作大多也归属于文化活动来考虑。例如在1944年10月召开的陕甘宁边区文教代表大会上，正在成为毛泽东文艺思想权威阐释者的周扬所做的总结报告《开展群众新文艺运动》，就非常充分而明白地阐述了延安文艺运动的要求及其主要内容是“改造旧秧歌，发展新秧歌”、“改造旧戏”、“加强地方剧团作用”等，认为“普及工作是今天整个新文艺运动的主要任务”。

至此，五四新文学运动从形式到内容完成了它深刻的转变，在现代中国的现代化运动、尤其是中共所领导的政治运动中，成为“真正大规模的群众文化运动”^①，成为边区（“国家”）文化建设的一部分，并且形成了与以往截然不同的延安文艺运动方式。

1945年8月24日，延安文化界百余人欢送即将上前线的由“文抗”与“鲁艺”联合组织的两个文艺工作团。欢送会上，边区文协副主席丁玲致开幕词，并代表“文抗”勉励去前方的同志坚持毛主席的文艺政策，为更广大的工农兵服务。在新环境中，尤其要时刻和自己的小资产阶级思想与习惯作斗争。中共中央组织部代理部长彭真指出，文艺工作者经过思想改造，使文艺普及工作有了很大的创造，以后还要把文艺普及到新解放区和全中国去。

至此，延安文人在政党组织的影响下也高度地组织了起来，真正成为“整个革命机器的一个组成部分”，成为“团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人的有力的武器”，在经历过“左联”过渡之后，文人的组织不仅完全政治化、政党化，也日益趋于军事化。“一盘散沙”的中国社会，在现代化运动的熏陶和磨练下，终于具有了高度的组织性，能够严密地组织起来，在激烈而严酷的政治斗争中，显示出现代性的巨大效力。

曾经作为“中外记者西北参观团”成员于1944年5月访问陕甘宁边区的著名记者赵超构，后来在《延安一月》中报道过自己对延安的印象。^②就在这本被周扬认为是“比较客观”的书中，赵超构以《延安标准化生活》为题，记述了自己与当时延

^① 《此次文教大会的意义何在》，载《解放日报》1944年11月23日。

^② 周扬：《与赵浩生谈历史功过》，《新文学史料》1979年第2期。

安人士接触后得到的印象,认为“除了生活标准化,延安人的思想也是标准化的”,“这种标准化的精神生活,依我们想象是乏味的。但在另一方面,也给予他们的工作人员以精神上之安定,而发生了意志集中行动统一的力量”。赵超构的眼光是敏锐的,他甚至发现了我们前面所提到的整风运动所采用的小组会议对于人们心理、思想的影响。他说:“我们应该认识他们的小组批评,对于他们的意识观念有绝大的影响力。所谓‘对事实的认识一致,对党策的理解一致’就是通过小组讨论来实现的。”他还谈到在与几位延安作家的“文艺性的交谈中”,“他们所谈的,只是毛泽东先生在文艺座谈会上所谈的一番话”。^①

应该说,赵超构的印象也正是延安文艺整风本来所期望的效果。这种“标准化生活”对于还是纯粹的文化人身份的赵超构而言固然是“乏味的”,对于依然故我、坚持自己的独立精神、独立思想的延安文人而言更是充满磨难、难免屡屡与周围环境发生冲突的。一位本来名不见经传的作家王实味已经因为以自定的标准来责备党的领袖、党组织,又不愿接受领导人的批评低头认错,而被关进了监狱,那么,抵达延安前便因鲁迅的推荐而名扬四海,到延安后又为中共领袖毛泽东所看重,与毛泽东私交甚好,却又因心高气傲,屡屡批评延安之非的著名作家萧军,命运又当如何呢?

“七·七”抗战爆发后,萧军辗转四方。1938年3月21日,途经延安的萧军受到毛泽东的宴请。席间,“萧军发言,主要意思是不同意延安的文艺为政治服务的方针,说是把文艺的水平降低了。最后康生作了长篇讲话,阐述党的文艺政策,中间针对萧军的发言,不指名地批评了一通,萧军竟听不下去,中途退席”^②。不久萧军就离开了延安。1940年6月,因为不堪忍受国民党专制统治,萧军挈妇将雏第二次来到革命圣地延安。从这时起,萧军一直生活工作在延安,直到1945年抗战胜利。在延安时期,萧军仍然保持着独立、反叛、自由的“流浪汉”气质和知识分子的优越感,加上他那耿直刚烈、豪放不拘的个性,这使他很快与延安文化界某些人士发生冲突。即使在与毛泽东的交往中,他也十分任性。例如,萧军在同意参加延安文艺座谈会后,又突然闹起脾气来,不参加了。而毛泽东却不厌其烦地写信争取他。萧军在发现了自己与延安的不和谐之后,再次产生了“离去”的念头,后在毛泽东的劝说下又留了下来。尽管如此,在整风运动中,坚持精神自由、人格独立的萧军终于还是与党员作家或者说党组织发生了必然的冲突。最初的冲突,是由于王实味事件引起的。萧军本与此事无关,他是偶然跟着别人去参加批判王实味大会,看到会场上多数人围攻王实味一个人,就当场喊了起来,在会后路上仍无顾忌地批

① 赵超构:《延安标准化生活》,载朱鸿召编选《众说纷纭话延安》,广东人民出版社,2001年9月版。

② 徐懋庸:《我和毛主席的一些接触》,《徐懋庸回忆录》,人民文学出版社,1982年版。

评对王实味的批判是“往脑袋上扣屎盆子”。这番话被汇报上去,就有了萧军“破坏批判大会”的罪名。萧军立刻写了说明真相、表明态度的《备忘录》,上交毛泽东,还拿到有两千多人参加的“鲁迅逝世六周年纪念大会”上宣读。这自然犯了“众怒”。据说有丁玲、周扬、陈学昭等党内外7名作家轮番上阵,与萧军展开了一场大舌战。结果以萧军拍案大怒、拂袖而去告终。因为整风运动特殊的“语境”,这场冲突不像以往那样,只被看做文人之间的意气之争,而是萧军个人和革命集体、党组织的直接对抗。因为在取得全国政权之前,中共组织机构是真正的“党政合一”,这种对抗的后果将严重到直接威胁个人的生存。心高气傲的萧军很快便经历了“党的一元化领导”体制及其“单位”组织的威慑力。

1943年延安整风进入审干阶段后,萧军与毛泽东断了来往。这一年,因为驻会会员响应中宣部、中央文委号召纷纷下乡,“管饭”的“文抗”作为一个伙食单位撤消,没有下乡的其他“文抗”人员大都入中央党校第三部学习,而萧军却被留在原处没有另做安排,成了没有具体“单位”的人。萧军一家住的地方改为中央组织部招待所,萧军实际上成了寄住和寄食者,因与招待所所长发生口角,被所长下了逐客令。按照延安的供给制,没有其他生活来源的作家如果是有公职的“干部”,是完全要靠“公家”(边区政府)的供给为生的。因为边区全部的出版机构、报刊社甚至书店和纸厂都是“公家”的,离开了“公家”就不会有一个字印出来。所以萧军离开“公家”之后基本上算是衣食无着了。不过万幸还有下乡开荒种地这一条路可走。但如果靠下乡种地换取自己的全部生活资料和生产资料,还能够算是作家吗?建立在社会分工基础上的作家职业又何以存在?

1943年12月上旬,萧军来到延安县川口区第六乡落户,先在念庄,后又到刘庄,借老乡的一座石窑安了家。12月22日,延安县长来通知今后停止萧军一家大人孩子的所有供给。这实际上就等于开除了萧军公职,萧军彻底成为“单位体制”之外的人。他不得不暂借老乡的粮食过冬,并计划来年春天开荒种地维持生活。这段日子萧军倍尝艰辛,靠东挪西借勉强支持到1944年3月。3月3日毛泽东的秘书胡乔木以路过的名义来看萧军,请其回城,实际上是传达了毛泽东的意思。又经妻子劝说,萧军终于3月7日回到延安,参加了中央党校三部。他的公职也就恢复了。

这次下乡虽然没有改变萧军的个性,但他也确实受到了教训,明白离开了“公家”个人将难以安身立命。回到延安后,萧军主动拜访中央党校副校长彭真,表示要加入中国共产党。但因为谈话中仍不能接受党员干部就代表党的组织观念,最终他还是留在了党外。^①

但是即使留在党外,也不能保证自己的个性、思想不与党的组织观念、纪律

^① 王德芬:《萧军在延安》,《新文学史料》1987年第4期。

要求发生矛盾,不与党员干部、党组织发生冲突。因为“党政一体”的制度使得每一个单位实质上都是党的组织,公职人员即使不是党员也同样需要具有一定的组织性、纪律性,同样需要遵守党的少数服从多数、下级服从上级的原则。正因为如此,在1948年8月的“《文化报》事件”^①中,萧军再次成为主角。

抗战胜利后,萧军随“鲁艺”文艺工作团奔向东北解放区,一家人重返光复后的哈尔滨。以《八月的乡村》的作者、鲁迅的学生、延安来的革命老干部等头衔和身份,萧军这个名字对于宣传马列主义和中共的政策,解答群众提出的各式各样问题,肃清日本帝国主义奴化教育的反动影响,起到了正面的宣传作用。正因为如此,东北局出经费资助萧军于1947年5月4日办起了“鲁迅文化出版社”和《文化报》,萧军自任主编。《文化报》在群众中引起强烈反响,发行量迅速达到每月七八千份。但萧军在演讲与报纸发表的文章中,都是宣传个性解放、人格独立、精神自由等自己所信奉的五四启蒙思想,实际上不自觉间已经与需要在思想、意志、政治与组织上高度集中和统一的新政权意识形态唱反调了。不久,由中共东北局宣传部主办的《生活报》开始发表批判萧军和《文化报》的思想、言行和创作的文章。由于萧军缺乏政治敏感,误认为这种种“批判”仅仅出于《生活报》主编宋之的等别人对他的个人恩怨,所以一直据理反驳。最后是中共中央东北局发布《关于萧军问题的决定》,对萧军做出了“用言论来诽谤人民政府,诬蔑土地改革,反对人民解放战争,挑拨中苏友谊”的组织结论。也许直到此时,萧军才明白,他与《生活报》的冲突实质是他与中共一级党组织的意志的冲突。既然通过文字批评的方式不能在思想上使他驯服,接下来只有采取对付王实味的类似办法了。根据中共东北局的决定,从1949年6月开始,在全东北地区党内外,各机关、学校、单位,大张旗鼓地开展了长达三个月的“对于萧军反动思想和其他类似的反动思想的批判”,其指向已不是萧军一人,成了建国后无间断的全民性大批判运动的先声。但以萧军的个性,仅靠大批判的方式,并不能令他缄默。真正解决问题的办法还是文化生产资料来源上的釜底抽薪——东北局《决定》中最后一条是:“停止对萧军文学活动的物质方面的帮助。”对于萧军这样的文人,这一条才是真正“致命”的。正像萧军夫人王德芬后来在《萧军简历年表》里所描述的那样:“纸张来源停止了,银行贷款取消了,《文化报》各个分销处不准代办了,各学校单位不许订阅了”。^②这样一来,《文化报》也只有停刊一条路。而且连萧军自己也只得老老实实地按组织“安排”到抚顺煤矿去“改造思想”。萧军的政治生命和文艺生活实际上也就在此终结,从此以后,萧军从中国文坛上消失了三十多年。

① 参见张毓茂《萧军与“文化报事件”》,辽宁大学学报1998年第4期(总第152期);钱理群《批判萧军》,《文艺争鸣》1997年第1期。

② 王德芬:《萧军简历年表》,《萧军纪念集》,第783—784页,春风文艺出版社,1990年版。

作为一个始终不放弃自我独立人格与精神自由的作家,萧军的命运表明,随着其赖以生存的物质基础与“公共空间”的消失,特别是随着单位制度的逐渐确立,知识分子作为一个社会阶层的独立性实际上正在逐渐消失。中华人民共和国成立之后,生产资料全民所有制的社会主义改造不仅深刻地改变了中国的物质生产,也同样彻底改变了中国的文学、文化生产,从根本上决定并制约着中国当代文学的格局与状态,决定着作家的精神气质与创造力,决定着文学运动特有的方式与形态。

从文化唯物主义的意义上讲,20世纪中国文学在四五十年代的转变,实际上取决于中国社会单位制度的形成与确立。单位制度,主要发源于中共领导下的陕甘宁边区和华北华中各抗日根据地对公职人员的管理方式。这种方式通过整风运动与供给制,使得公职人员的物质生活完全依赖“公家”集体的分配,从而保证了党对其成员的高度控制。这种战时形成的特殊组织形式随着中共夺取全国政权,进一步与新中国的社会体制相结合,在生产资料所有制的社会主义改造之后,成为整个国家政治、经济和社会体制的基础。从那时开始,在当代中国的社会生活中,人们把自己所就业于其中的社会组织或机构——工厂、商店、学校、医院、研究所、文化团体、党政机关等等——统称为“单位”。这种现象说明,当代中国的各种社会组织都具有一种超出其各自社会分工性质之上的共同性质——“单位性质”^①。作为社会基层组织的普遍形式,单位极不同于在市场环境中成长起来的、具有自治权的组织。因为单位本身就是个小社会,单位之外没有完整的社会,个人离开单位不仅寸步难行,而且还会丧失主人的身份。

正是在单位体制下,个人首创精神、社会组织自治权和市场机制销声匿迹;自上而下的国家行政权力控制着每一个单位,又通过单位控制着每一个人。萧军的命运既已初显这种制度对于作家独立人格和精神自由的牺牲,而建国后“胡风集团案”中主角们的命运,更是单位制度对具有异质成分的社会自治团体的整合与改造过程中所造成的重大悲剧。

如果说,中华人民共和国成立之前,胡风及其年轻的同仁们还可以通过自己筹资创办的刊物、书店发表文章、出版书籍,继续自由地“生产”与“销售”(传播)自己的一套思想与文艺作品,而不受什么致命的影响或制约的话,那么建国以后,随着中华全国文学艺术界联合会^②及其所属中国作家协会^③的成立,胡风们将发现,面对一个个按照金字塔型的等级结构建立起来的“单位”,除非成为其中的一

① 有关论述参见路风《单位——一种特殊的社会组织形式》,载《中国社会科学》1989年第1期。

② 1949年7月成立,1953年9月定名,简称“中国文联”或“全国文联”。

③ 1949年7月成立时,名称为中华全国文学工作者协会,简称“文协”;1953年9月改名为中国作家协会,简称“中国作协”或“作协”。

员,否则他们将无以存身,将没有任何生活资料来源。不幸的是,当“中国文联”这个统管全国所有的文艺单位、位于权力结构的金字塔尖的“单位”成立时,这个“单位”的领导恰恰是胡风最大的论敌——周扬,以及胡风痛批过的“客观主义”的代表茅盾,而且在家族式的单位中,他们已具有家长式的权威。作为自由民主的五四精神和鲁迅的嫡系传人,胡风对此当然是难以理解和接受的。

正因为如此,胡风自解放后对周扬、胡乔木所安排的工作一直犹豫不决,结果,就有三四年的时间一直居无定所,在北京与上海之间荡来荡去,“组织安排的工作”不愿意干,朋友想帮忙解决的工作又被上级单位的领导否决(如1951年,时任中共华东局宣传部文艺处处长的刘雪苇负责筹备“华东文学艺术界联合会”,曾提议由胡风担任主席,后被否决)。就这样,胡风的工作既未落实,充满无处栖身的烦恼、焦虑与悲凉,与此同时,他以及“七月派”作家如路翎、阿垅等人的作品也越来越难以发表或出版,即使能够发表或出版,也马上就会招致批评与责难,恰如胡风自己所陈述的:“两年多以来,我自己终于被一些同志正面地全面地当作了文艺发展的唯一的罪人或敌人,不但完全被剥夺了发言权,还完全被剥夺了劳动条件。”^①正是在这种极度压抑的情况下,胡风在朋友们的帮助下,于1954年3月至7月写出《关于解放以来的文艺实践情况的报告》(曾被称为“三十万言”书),提出一整套文艺改革方案,其核心就是从文艺组织的结构形式入手,矛头直接指向第一次文代会所建立的“中国文联”、作家协会这样的文艺界单位体制。对于这种使胡风及其同仁们倍感压抑与绝望的单位体制,“三十万言”书的希望就是:改变它!如何改变?作为中华全国文艺界抗敌协会的主要负责人之一,胡风在“三十万言”书中所提出的改造解放初建立的文艺体制的方案,也主要是以中华全国文艺界抗敌协会为蓝本的。相比较而言,中华全国文艺界抗敌协会毕竟还是一个以自身专业分工为基本目标、功能比较单纯的专业性的社会组织,而“中国文联”、作家协会这样的政治化、行政化的单位,则是以向行政组织出让其大部分的专业组织功能(如文艺批评的开展问题、文学杂志的创办方式等等)为前提的,这些组织实际上是集多种功能于一身却又缺乏自主权的单位。

若从体制上深挖解放以来所建立的文艺运动方式的弊端,胡风的眼光是非常犀利、非常有洞察力,或者说是非常超前的。他最早敏锐地发现了共和国文艺运动方式或者说文艺生产方式的“经济基础”。他在“待遇问题”中除了首先提出“废除不合理的作家等级制度”之后,最值得重视的是他挑明了“现行的供给制或薪金制,是游击战军事时期的非常措施,进城后即已失去必要,几年来造成了掺杂着雇佣思想和特权思想的,对劳动采取侥幸态度的普遍的精神状态,成为造成并巩固宗派主

^① 以下未注明出处者,均见于胡风《关于解放以来的文艺实践情况的报告》,载《胡风全集》第六卷,湖北人民出版社,1999年版。

义统治底因素之一”；不仅如此，他还非常对症地找到了解决这一问题的良方：“在三年内逐渐废除供给制和薪金制，作家达到以劳动报酬自给，刊物达到企业化或半企业化。”如果整个中国社会当时存在市场经济因素的话，胡风的办法应该是真正解决共和国文艺运动方式弊端的好办法。遗憾的是这是一个“鸡生蛋蛋生鸡”的复杂社会问题，单位体制本身已经决定了胡风的美好设想只是遥远的梦想，新文学运动的方式更没有因此而回到五四。在单位体制下，延安文学运动的方式更被发扬为共和国文学运动的方式，刊物不再成为发动、推广文学运动的中心，作家们自发性联合形成的自主自治的文艺社团，终于在“作家协会”这样无所不包的组织与统一下销声匿迹。除了党和国家所要推行的文艺理论和政策，已经没有真正能成规模的文学运动，即使有，采用的也是通过按金字塔型结构建立起来的“国家级”、“省级”、“地区级”和“区县级”等大大小小的文艺单位，以层层开会的方式，一呼百应、异口同声地贯彻执行，呈现出空前绝后的群众运动景观。由党组织、靠大规模的群众运动来解决文艺问题、文艺争执，统一文艺思想，“运动”的现代性于此表现得淋漓尽致。

钱文亮，1965年10月生于河南罗山。1985年大学毕业。2003年获北京大学文学博士学位。现任教于上海师范大学中文系。有著作《胡风论》等出版，已在《光明日报》、《文艺争鸣》、《读书》等报刊发表论文十余篇。主要研究方向为20世纪文学与当代诗歌。

现代中国·第六辑

北京大学出版社

2005年10月

战乱年代的另类书写

——试论废名的《莫须有先生坐飞机以后》

吴晓东

—

我对战争是怎样具体地改变了作家的生存处境和思想观念这一课题深感兴趣。沈从文、张爱玲、钱钟书、周作人、卞之琳、冯至、师陀、路翎、废名等中国现代作家多可以此入手进行研究,进而探究战争带给他们的新的创作风貌和精神面向。在我看来,其中的废名更是一个难得的范例,只有他在整个抗战期间真正回归了底层,与乡民一起避难,并有战时直接在乡间从事中小学教育的经验。他在战争时期的生活经历和视野因此也是他人无法替代的。尤其是他在战后根据自己的避难生涯写成了一本书,对战时的阅历和心态做了直接而宝贵的记录。

1937年抗战的爆发改变了当时作为北京大学讲师的废名在象牙之塔里的生活。按规定,北京大学只有副教授以上职称的教师才有资格去西南联合大学,废名则回到了老家湖北黄梅。经历了多次挈妇将雏弃家“跑反”的流徙,终在1939年,凭借从亲属那里借到的三元钱旅资,辗转到了一个乡村学校——金家寨小学教国语。半年后又赴临时设在五祖寺的黄梅县中学教英语,抗战胜利后才得以重返北大任教。1947年,应《文学杂志》的编者朱光潜之邀,废名创作了以自己故乡避难生活为背景的长篇小说,从1947年6月到1948年11月在《文学杂志》连载,于是,就有了《莫须有先生坐飞机以后》(以下简称《坐飞机以后》)的面世。

读《坐飞机以后》之前的心理期待,是预期看到一部乡土乌托邦的图景,看到乱世中难得的世外桃源般的时光,正像废名在二三十年代所创作的长篇小说《桥》,勾勒的是田园牧歌的理想国图式那样,或者像1932年出版的小说《莫须有先生传》,描摹的是一种北京西山出离尘寰般的隐居生活。然而废名在《坐飞机以后》中的变格,着实令我吃惊。小说中的“莫须有先生”的形象当是《莫须有先生传》中的传主形象的赓续,1932年“版”的莫须有先生是一个颇有点儿像堂吉诃德的喜剧人物,

“对当时的所谓‘世道人心’笑骂由之，嘲人嘲己，装痴卖傻，随口捉弄今人古人，雅俗并列”^①。废名创作这部小说时带有几分“涉笔成书”的游戏态度，尤其大肆玩弄即使在 21 世纪看来也有超前性的先锋叙述，但它除了叙述和文字的快感外，在内涵方面是较为空洞的，称《莫须有先生传》只是一部语言游戏和叙述游戏也不过分。所以到了 40 年代，连莫须有先生本人对当初的自己也表示不甚满意，在《坐飞机以后》的“开场白”中莫须有先生即表示“我现在自己读着且感着惭愧哩”。《莫须有先生传》是自恋的镜像，是孤独的呓语。鲁迅当年称废名“过于珍惜他有限的‘哀愁’”；“只见其有意低回，顾影自怜之态”^②，是大体准确的评价。1947 年的废名还称《莫须有先生传》中的“事实也都是假的，等于莫须有先生做了一场梦”，而《坐飞机以后》则“完全是事实，其中五伦俱全，莫须有先生不是过着孤独的生活了”^③。当然 40 年代的莫须有先生依旧像《莫须有先生传》中一样自鸣得意，夸夸其谈，自我膨胀，但是这部新小说总体上看的确是废名极力声明的一部写实性的“传记文学”，除了莫须有先生这个名字是“莫须有”的之外，小说更接近于信史而远离虚构作品，基本上可以当做废名故乡避难生活的传记来看。^④而充斥于小说中的莫须有先生的长篇大论也值得我们从思想史的角度去认真对待，小说由此堪称是一部中国知识分子历经颠沛流离的战乱生涯的另类心史，是废名在小说中一再提及的“垂泣而道”之作，在某些段落可谓是忧愤之书，甚至可以说是像当年鲁迅那样忧愤深广。废名极力使读者改变对 30 年代那个疯疯癫癫的莫须有先生的印象，以期引起读者对小说中的宏论的充分重视，正是因为小说中表达的是废名在整个抗战期间避难乡间从事的思考，其中的思想大多关乎国计民生，伦理教育，生死大义，道德信仰，是从底层和苦难生活中逼出来的活生生的念头，而非象牙塔中的凭空玄想。我的以为废名在故乡过着隐士般生活的预期压根儿就是错的，正如小说所写：“莫须有先生现在正是深入民间，想寻求一个救国之道，哪里还有诗人避世的意思呢？”抗战阶段归乡避难反而给他提供了一个重新考察乡土民生和社会现实的历史机缘。小说由此呈现了与普通百姓打成一片的知识分子的真实处境，传达了深入民间之后的沉潜的思索。我正是从一个作家的的心灵历史和思想自传的角度看待这部小说，而这也恰恰符合废名对读者的要求。他一再声称“本书越来越是传记，是历史，不是小说”，读者也需要调整阅读心态，把莫须有先生的诸多惊世骇俗之论，看

① 卞之琳：《冯文炳选集·序》，《新文学史料》，1984 年第 2 期。

② 鲁迅：《中国新文学大系 小说二集序》，《鲁迅全集》第 6 卷，第 244 页，人民文学出版社，1981 年版。

③ 见废名《莫须有先生传》一书中收录的《莫须有先生坐飞机以后》，《莫须有先生传》，广西师范大学出版社，2003 年版。本文所引用的《莫须有先生坐飞机以后》中的文字，均出于此书。

④ 所以翻检今人关于废名的传记，写到抗战阶段，所借助的材料大都出自《坐飞机以后》。如郭济访：《梦的真实与美——废名》，花山文艺出版社，1992 年版。

成是肺腑之言与庄重之语,是战时废名潜心思索的如实传达。其中的观念取向有些是当时知识界普遍共享的,有些则颇不合时宜,是独属于废名的观念和思想。虽然这些思想从形态上讲无疑是小说家言,既显得另类,又显得驳杂,并无系统性,但仍不失为考察40年代知识分子思想转变的一个案例。其历史价值尚不在废名所标榜的“它可以是历史,它简直还是一部哲学”,而在于它的真实性。当我们把小说当成作家真实经历和思想的“写实”性纪录,并从观念和价值层面进行观照,《坐飞机以后》就构成着40年代中后期中国知识分子多元思想取向的一部分,展示出颠沛流离的战争生涯带给中国知识者的新的复杂的历史视野。

由此也可以理解为什么废名在小说开端就呼吁读者把小说当成历史和传记来认真对待,正像作者在小说中不惜篇幅地解读“龟言此地之寒,鹤讶今年之雪”^①中的“龟”,称它“在地面,在水底,沉潜得很,它该如何地懂得此地,它不说话则已,它一说话我们便应该倾听了”。我们在今天听听莫须有先生历经战乱年代的不说则已的“垂泣之言”,恐怕也是不无意义的吧。

二

当初读林耀华的那本出色的社会学著作《金翼》(1944),印象深刻的是书的结尾:时间是战争年代,爷爷带着孙子在田里播种,头上有日本人的飞机呼啸而过。孙子抬头看飞机,爷爷就教训他:别仰头看天,把种子埋到土里去。

这是一个意味深长的细节。一个时代的内在历史意蕴正在这一细节中“瞬间显现”,给人以惊鸿一瞥之感,似乎只有从人类学的层面才能对它进行更好地阐释。后来这种阅读感受在钱理群先生的文章中又得到了验证。钱理群曾这样表达他的一次阅读体验:“我至今也还记得我的一段阅读经验。在旅途中随便翻阅一本抗战时期一位美国医生写的见闻录,其中提到他目睹的一个细节:在战火纷飞之中一个农人依旧执犁耕田,战火平息后,周围的一切全被毁灭,只有这执犁的农人依旧存在。我立刻意识到,这正是我要努力寻找的,能够照亮一个时代的‘历史细节’:在这‘瞬间永恒’里蕴涵着极其丰富的历史内容(多义的象征性),同时又具有极其鲜明、生动的历史具体性。”^②

文学家和历史学家都梦寐以求与此相类的历史细节。赵园先生称:“我痛感我们的历史叙述中细节的缺乏,物质生活细节,制度细节,当然更缺少对于细节的意义发现。”^③这种“细节的缺乏”的现状,愈发彰显出此类细节的历史内容以及意蕴

① 庾信:《小园赋》。

② 钱理群:《精神的炼狱·我这十年研究(代序)》。

③ 赵园、洪子诚等:《40年代至70年代文学研究:问题与方法》。

的丰富性。

这一类历史细节之所以蕴涵丰富,还在于当时过境迁之后,同一细节在不同的历史阶段和话语情境中往往可以阐释出迥然不同的意义,其中透露着历史观的深刻嬗变。废名在《坐飞机以后》中,也提供了类似的一个历史记忆:莫须有先生称自己记得从前在北平时,听人述说日俄战争的故事,日本与俄国两个国家在中国的领土辽东半岛作战,莫须有先生大发感慨:“就中国的国民说,这是如何的国耻,是可忍孰不可忍。而中国国民却浑若无事地在战场上拾炮弹壳!”这一拾炮弹壳的史例也常见于其他文学和史学著述,堪称是日俄战争留给中国一代启蒙主义知识分子的深刻的历史记忆。

日俄战争给中国知识者带来的精神创伤除了这一拾炮弹壳的故事之外,更有名的自然是鲁迅当年在日本的亲身经历:

其时正当日俄战争的时候,关于战事的画片自然也就比较的多了,我在这一个讲堂中,便须常常随喜我那同学们的拍手和喝采。有一回,我竟在画片上忽然会见我久违的许多中国人了,一个绑在中间,许多站在左右,一样是强壮的体格,而显出麻木的神情。据解说,则绑着的是替俄国做了军事上的侦探,正要被日军砍下头颅来示众,而围着的便是来赏鉴这示众的盛举的人们。

这一学年没有完毕,我已经到了东京了,因为从那一回以后,我便觉得医学并非一件紧要事,凡是愚弱的国民,即使体格如何健全,如何茁壮,也只能做毫无意义的示众的材料和看客,病死多少是不必以为不幸的。所以我们的第一要著,是在改变他们的精神,而善于改变精神的是,我那时以为当然要推文艺,于是想提倡文艺运动了。^①

鲁迅的这段为人所熟知的文字,在中国现代文学的历史叙述中早已经成为一个经典的宏大叙事,业已构成一种“神话叙述”,从中可以引发出一系列神话:弃医从文的神话,现代文学的创始神话,国民性批判的神话以及由此衍生的启蒙主义的现代性神话。这一神话的其他相关语义则关涉了中国国民的劣根性,奴隶性,施以疗救的应该是蒙昧的灵魂,而不是身体等等……鲁迅的这一经历无疑凝聚着“极其丰富的历史内容(多义的象征性)”,在以后不同的历史阶段中被后来人无数次复述,是必然的,它的神话属性也是显而易见的。而废名转述的国人拾炮弹壳的故事自然可以纳入这个神话中去。“莫须有先生那时少年热血,骂中国人是冷血动物。”所谓“少年热血”,流淌的正是与当年鲁迅愤而弃医从文相类似的改造国民性的启蒙主义的血液。

然而,更耐人寻味的是,这一拾炮弹壳的故事在《坐飞机以后》描写的40年代

^① 鲁迅《呐喊·自序》。《鲁迅全集》第1卷,第416页,人民文学出版社,1981年版。

抗战的历史情境中,获得了与当初启蒙主义历史语境完全不同的新的阐释。小说中这样写道:莫须有先生那时少年热血,而“现在深知不然,这个拾炮弹壳并不是做官贪污,无害于做国民者的天职,他把炮弹壳拾去有用处呀!他可以改铸自己家中的用具呀!他在造房子上有用呀!他在农具上有用呀!今番‘抗战建国’四个字如果完全做到了,便有赖于这个拾炮弹壳的精神!”“拾炮弹壳”摇身一变为一种国民精神,在消解了启蒙主义历史叙事的同时,建构了一种废名式的新的宏大话语,而其中的观念指向与当初的“少年热血”时代恰好是相反的。

废名对拾炮弹壳的历史细节的发现以及对其意义的两度阐释,与鲁迅的画片事件一样,都具有思想史的意义。在废名的40年代的诠释中,拾炮弹壳的历史细节隐含了同样诸多的历史价值面向:对启蒙主义的反思,对历史进化论的批判,对民众的认同,对民族精神的重塑,其中最明显的变化表现在对民众的重新体认与对知识分子的省察与批判上。

莫须有先生称自己“在民国二十六年以前,完全不了解中国的民众。简直有点痛恨中国民众没出息”。但经历了抗战,废名始感到“没出息的是中国的读书人”,对中国的危亡,“大多数的民众完全不负责任”。相反,他赞赏的是民众在战火纷飞中拾炮弹壳的“精神”,认为其中隐含着平民百姓坚韧的求生意志和求存能力。有了亲身的“跑反”经历之后,废名更是感到求存是第一位的,并由此引发了他的以“求存”为前提的“奴隶观”。“中国地大民众,中国的民众求存之心急于一切,也善于求存,只要可以求存他们无所不用其极,他们没有做奴隶的意思,在求存之下无所谓奴隶。”“所以说中国的老百姓高兴做奴隶,那是无识者的话,中国的老百姓是奴隶于生存,奴隶于生存正是自己做自己的主人。”在废名的思想中,生存高于一切,而民众把生存放在首位,不仅不是奴隶,反而是做自己的主人的表现。这种“求存”的“无所不用其极”,恰恰反映了一种值得赞颂的民族精神:

中国的民族精神本来要看大多数的农民。……老百姓始终是忠于生活,内乱与老百姓不相干,外患与老百姓不相干,对于内忧外患老百姓不负责任。责任是少数野心家负的。是读书人负的。读书人在君权之下求荣,在夷狄之下求荣,他们始终是求荣,始终是奴隶,毫无益于国家民族。他们就是“死”,亦无益于国家民族。问题完全不在“死”的上面,在“生”的上面。气节亦不在“死”的上面,在“生”的上面。这个关系真是太大,因为是历史,是民族的命运,应向国人垂泣而道之。不是论过去的是非,是为将来的存亡,因为将来的祸患还是无穷的。中国的老百姓的求生的精神是中国民族所以悠长之故。

废名质疑了传统士大夫的“气节”观,认为问题的本质在“生存”而不在“死节”。尤其在民族生死存亡关头,老百姓的求生的意志反而更关乎民族大义。废名进而得出了酷似张爱玲在战争中的体悟。张爱玲把普通凡人看成“这时代的广大的负荷

者”，“他们虽然不过是软弱的凡人，不及英雄的有力，但正是这些凡人比英雄更能代表这个时代的总量”。^①与此类似，废名也把农人看成是社会的基础：“农人生活是真实的生活基础，修身齐家治国平天下都在这里了。……中国的复兴向来是农民复兴的，因为他们的社会始终没有动摇。他们始终是在那里做他们的农民的，他们始终是在那里过家族生活的。”因此，称农人的生活事关“修身齐家治国平天下”并不是废名的夸大其词，正是乡土农人构成了能够穿越战争时代的更永恒的存在，是历史的底色，是生活的基础，即使在战乱年代也隐忍求生，持续着自己的生活，并进而支撑着国家民族，使其命脉历经战争得以延续。他们象征的，正是张爱玲所说的人生中安稳绵长的一面。

废名在战乱中直接获得的前所未有的人生经验，在印证他的上述观感。战争带给废名一家最直接的经验首先是“跑反”。废名故乡的“跑反”堪比汪曾祺描述的在大后方的“跑警报”，却更多一些久远的历史。“跑反”这两个字“简直是代代相传下来的，不然为什么说得那么自然呢，毫不须解释？莫须有先生小时便听见过了，那是指‘跑长毛的反’。总之天下乱了便谓之‘反’，乱了要躲避谓之‘跑反’。这当然与专制政体有关系，因为专制时代‘叛逆’二字翻成白话就是‘造反’，于是天下乱了谓之‘反’了……而且这个乱一定是天下大乱，并不是局部的乱，局部的乱他们谓之‘闹事’。‘闹事’二字是一个价值判断，意若曰你可以不必闹事了。若跑反则等于暴风雨来了，人力是无可奈何的。他们不问是内乱是外患，一样说：‘反了，要跑反了。’”废名在这里不厌其烦地解释“跑反”及其与“闹事”的区别，并不是热衷于辨析词义及其沿革，而是揭示一个在民间有长久积淀的语汇其历史内涵的丰富性。“跑反”已经成为民间的持久记忆以及战乱年代的恒常的生存方式，甚至蕴涵着乡民的生存哲学和智慧。在废名的描述中，跑反的不仅仅是人，相反，“人尚在其次，畜居第一位，即是一头牛，其次是一头猪，老头儿则留在家里看守房子，要杀死便杀死”，反而有一种豁出去了的镇定，倒是跑反者每每谈“跑反”而色变。当然跑得次数多了也就并非总是惊慌失措，农人们在跑反的间歇依旧聚众打牌，或者在竹林间谈笑自若地纳凉，令莫须有先生很佩服他们的冷静。莫须有先生的儿子纯，就是在一次次跑反的经历中伴随着“牛的沉默猪的惶惑”一点点长大起来，逐渐也不用爸爸抱着，而能自己跑反了，最终则学会了把跑反当成新奇的“探访”，每次到一个新的地方去避难，都感到兴奋和喜悦。当然孩子们更多获得的是“避难人的机警，不，简直可以说是智慧”。至于莫须有先生的逃难生涯则使得作为新文学作家的他神经更为敏感，脑细胞也特别活跃。逃难的过程中大脑里往往比平时充斥着更多的奇思异想，同时也激活了他的历史感，觉得“写在纸上的历史缺少真实性”，而真正的历史是在眼前获得现实印证的历史。莫须有先生在跑反的路上，就把自己同民

^① 张爱玲：《自己的文章》，《苦竹》，1944年12月第2期。

族历史真正联系起来：

眼前的现实到底是历史呢？是地理呢？明明是地理，大家都向着多山的区域走。但中国历史上的大乱光景一定都是如此，即是跑反，见了今日的同胞，不啻见了昔日的祖先了。故莫须有先生觉得眼前是真正的历史。

这种把空间(地理)时间(历史)化，并在“今日的同胞”中晤面“昔日的祖先”，都是一种特殊年代知识分子的特殊体验，只有借助战乱的经历才能获得。

与对农人百姓的礼赞形成对照的，是废名对读书人的态度。废名以在野之身，对政府、官僚和读书人都极尽挖苦嘲讽，其中对读书人的批判尤其尖刻。如果说钱钟书的《围城》是从“人”性的角度居高临下审视知识分子，那么废名则是站在底层的乡土和农民的视角对知识分子进行拷问：“同莫须有先生一样在大都市大学校园里当教员的人，可以说是没有做过‘国民’。做国民的痛苦，做国民的责任，做国民的义务，他们一概没有经验。这次抗战他们算是逃了难，算是与一般国民有共同的命运，算是做了国民了。”但是多少令废名愤愤不平的是，这些大学里的教授并没有做多久“国民”，经历了最初的颠沛流离之后，与老百姓相比，他们的身份依然特殊：“逃难逃到一定的地方以后，他们又同从前在大都市里一样，仍是特殊阶级，非国民阶级。”而废名本人则始终处身于乡下百姓之中，虽称不上患难与共，但却是感同身受，同时感到自己已然获得了置身于“特殊阶级”之外的资格，平添了一种额外的批评权力，对“特殊阶级”批判起来更显得理直气壮，无所顾忌：“中国的读书人无识，而且无耻，势非亡国不可”；“中国之难治”，恰恰“因为读书人都成了小人”，读书人“一做官便与民无关。所以中国向来是读书人亡国的，因为读书人做官”……这种读书人误国亡国论在战争背景下并不新鲜。与五四时期启蒙主义知识分子的“高位”相比较，战争年代绝大多数知识分子与平民百姓一样经历了流离失所的过程，成为重新寻求归宿的流亡者，历史地位也跌到了五四以来的最低位。在40年代“农民崇拜”、“土地崇拜”、“英雄崇拜”的文学思潮背景下^①，知识者对土地和大众的认可与回归是有历史的合理的方面的。但是像废名这样笼统地视读书人为无识无耻的“小人”，把亡国的责任推给他们，在读书人身上倾泻自己的义愤，则有鲜明的道德主义倾向，恐怕是欠缺历史感的。

三

废名在《坐飞机以后》中令人侧目的还有对五四的批判。这种批判直接构成了与五四时期启蒙主义立场的反差，可以说与八九十年代的后现代主义者不谋而合，

^① 参见钱理群《对话与漫游》，第42页，上海文艺出版社，1999年版。

但是却“超前”了近半个世纪。

在 40 年代末行将改朝换代的历史之际,也正是五四运动被进一步神话的时期。在废名创作《坐飞机以后》的同期,1948 年 5 月 4 日,全国的青年学生也在庆祝五四运动,并把五四运动视为爱国、自由、真理、和平的始端,五四是“扫荡千古魔毒”、“文化革新”、打破强权、追求光明的五四,是“不死的国魂”之象征的五四。^①在新的历史条件下,五四也获得了全新的历史内涵,五四新文化运动的性质也被重估。邵荃麟即曾撰文批判把五四看做“单纯的资本主义文化运动”的“曲解”,指出这是“漠视了‘五四’的人民意义,漠视了‘五四’以来人民革命的传统与力量”,并认为中国共产党领导的人民革命才是五四精神的真正继承者,而“毛泽东思想”正是“‘五四’以来,也是几千年以来中国文化上最大的成果”^②。文艺理论家以及青年一代对五四不约而同地重新加以阐释,赋予它更新更丰富的历史意义,其中的诸多意义自然是五四运动本身所固有的或者是历史地衍生出来的。在这种“与时俱进”的重估热潮中,废名对五四的批判有点逆历史潮流而动的意味,其思想不合时宜也是必然的。这种与当时天下大势的逆反,也是《坐飞机以后》显得另类的表现。

从道德角度着眼,废名认为五四正标志着道德的退步,既使人听从了感官、欲念,又取知识与科学至上主义,于是,“中国的乱从五四运动起”,故废名称“五四”是罪魁祸首。五四运动之所以是“乱”之肇始,其最主要的原因是五四选择了进化论的历史逻辑。废名对五四的批判,也集中在对进化论的历史观的质疑上:

什么叫做进化呢?你们为什么不从道德说话而从耳目见闻呢?你们敢说你们的道德高于孔夫子吗?高于释迦吗?如果道德不足算,要夸耳目见闻,要夸知识,须知世界的大乱便根源于此了,知识只不过使得杀人的武器更加厉害而已。进化论是现代战争之源,而世人不知。人生的意义是智慧,不是知识,智慧是从德行来的,德行不是靠耳目,反而是拒绝耳目的,所谓克己复礼。克己复礼,则人不是动物,真理不是进化了,圣人是真理的代表了,故孟子说“圣人先得我心之所同然耳”。人而不信圣人,天下便将大乱。所以中国的乱从五四运动起,而世人不知。

废名之所以把进化论看成是“现代战争之源”,是天下大乱的根源,还因为滥觞于进化论的是一种斗争学说,这种“斗争学说”把同情心都毁掉了,确乎是洪水猛兽的。将来的人吃人等于我们现在食肉了”。这也堪称是有几分先见之明的论断。因此废名断言进化论是“举世的妄想”,“是毫没有真理的根据的,简直是邪说”。人类以

① 参见钱理群《1948·天地玄黄》,第 54 页,山东教育出版社,1998 年版。

② 邵荃麟:《五四的历史意义》,载香港《群众》第 2 卷第 17 期,转引自钱理群《1948·天地玄黄》,第 39 页。

各种名义进行的争斗、屠杀乃至战争,都与进化论和斗争学说密切相关。因此,废名感到天降大任到了自己的肩上,这个大任就是与进化论这个“大敌人”作战,破掉这“举世的妄想”,并怀抱誓死的大无畏牺牲精神:“莫须有先生是预备以身殉道的,世人如指出莫须有先生的话说错了,莫须有先生便自己割掉舌头。”后来的历史自然证明莫须有先生“话说错了”,而他自己“割掉舌头”的预言也一语成谶。因为他的这些思想显然无法得到新的社会历史阶段的包容:“莫须有先生更想,中国的几派人都是中了进化论的毒。其实大家都不是研究生物学,何以断章取义便认为是天经地义呢?这个天经地义便是说一切是进化的,后来的是对的。共产党不必说,最后的是对的,所以最后的革命是无产阶级的革命。即如胡适之先生的《白话文学史》,何尝不是最后的是对的呢?因为以前的文学都是向着白话文学进步的。”

这种进步史观,就是历史向我走来,舍我其谁的决定论。而历经战乱的废名,对历史理性和进步的神话以及本质规律、今必胜昔诸种范畴都产生了怀疑。与对进化论的怀疑相关,废名质疑的还有理智的限度,指出“理智造假”的欺瞒性。而与所谓的理智相比,他宁肯相信事实:“莫须有先生毅然决然地信任老百姓的话,他简直这样地告诉自己:‘乡下人的话大约都是事实。’因为是事实,所以无须乎用理智去推断了。若以理推,则人类不应该有战争,除了战争难道没有合理的解决吗?”推理无法带来真理判断,而当今的人类,正是“以理智为工具而走入迷途”。用今天的惯用话语来说,废名在《坐飞机以后》中体现出一种对历史理性的反思,他看出了理性主义、进化论思想所带来的理性的僭妄,知识崇拜的弊端,进而表现出对历史决定论的屏弃,对历史规律性和必然性的怀疑,对历史进化论叙事的合法性的质问。废名的反思在当年,无论显得多么另类,都堪称具有一种历史前瞻性,尽管这种前瞻性在废名那里是通过向后看而获得的。

废名更大的忧虑是战乱年代世道人心的激变。他觉出的是当时道德沦丧,信仰失序的现状。其中一部分是战争带来的无法避免的社会问题,一部分则是历史问题,如进化论思想所带来的理性的膨胀,知识的崇拜,科学主义的泛滥,西化的洋八股的盛行等等。莫须有先生感叹于“乡下孩子不能写一句通顺的国语,而用所有的时间读英语,同读《三字经》一样,口而诵,心而惟,怕这门主科不及格……呜呼,此非亡国的教育乎?焉有国民而不会国语的?而中国的孩子费全力读英语而为得怕功课不及格,而国语教学毫无办法!”并称这种现象是甘心为奴,“故中国的学校教育是奴化教育”,是“洋八股”。“洋八股则是自暴自弃,最初是无知,结果是无耻,势非如顾亭林所说的亡天下不可。中国的民族精神将因学校教育而亡了。”如果只把这些论调看成是危言耸听的杞忧,恐怕也是缺乏历史感和现实感的明证。

其次最大的问题在废名看来是信仰危机:“今日世界的问题不是科学问题而是哲学问题。而更进一步说,则是信仰问题。”废名的解决之道是回归孔子所象征的圣人先哲时代。

废名在小说中屡屡表达回归孔子所代表的儒家的思想。废名对孔子思想的追慕,由此是可以集中做文章的话题。小说中把《论语》看成是思慕的典范,废名引用的《论语》中的句子据粗略统计竟不下百句,小说堪称是一部《论语》集句。废名集中引用较多的是孔子关于仁政、信义和教育的思想,试图借此解决当世信仰危机问题。正是在“信仰”的意义上,废名把儒家当成宗教看待,并常常从佛教的角度理解孔子,称莫须有先生总喜欢援引《论语》作为他的“就正有道,而其出发点是宗教,是佛教”,并视“儒家是宗教”,试图从宗教的角度沟通儒教和佛教。废名还称“教儿子信科学实在不如信基督教”。所以这里到底“信”的是什么宗教其实不是最重要的,重要的是“信”的本身,是回到儒家的“信”的立场:“信便是听圣贤的言语而能不笑之。这是天下治乱的大关键。今日天下大乱,人欲横流,一言以蔽之曰是不信圣人。”

废名把对圣人和儒家的回归看成是知本和返本:“《大学》引孔子的话说是‘知本’。修身便是本。这是人生的意义,这是中国学问的精义。”废名试图回归孔子,追求“信”,崇尚道德感和宗教感,背后都是返本的思想在支撑。在废名看来,返本是最终拯救世道人心,把道德感重新引入世界的途径。为此,应该在学校教育中贯彻“修身”的方略:“中国教育的课程应该以修身为主,便是《大学》所谓‘自天子以至于庶人,一皆以修身为本’。”离开修身,只靠法律和科学来进行约束,最终是解决不了道德沦落的问题的。废名列举了一个同乡知法犯法的例子:“莫须有先生有一回见了一位同乡高等法院院长犯了贪污罪而语另一乡人曰:‘可见知识是没有用的,至少对于中国人是没有用的,现代的法律确乎是文明的产物,而且是科学,中国人学会了而贪污,然而你本着什么理由说他不该贪污呢?你至多不过说他知法犯法罢了。知法为什么不该犯法呢?他见财心喜,你有什么办法呢?’”法律的外在约束没有从根本上解决罪感的问题,也解决不了道德的问题。“故你学会法律而你还是贪污。你是科学家你也还是贪污的。”废名追问的是法律与科学的限度,他意识到,仅有法律是不够的,仅有科学也是不够的。世道的颓败,人心的废弛,欲望的扩张,都是法律外在的规训与惩罚所无法奏效的。在传统社会中,读书人尚能构成道德秩序稳定的关键环节,“要读书人‘道之以德,齐之以礼’”,这是可以代替政府的法律。若读书人自私自利,各私其家,则社会的基础动摇了,到处是一盘散沙。若不认识这个基础而求改造,窃恐没有根据。”而废名如今面对的,正是读书人自私自利,传统社会基础土崩瓦解的时代,缺乏这个基础,社会改造则如沙上建塔。

废名最终渴望的是对传统的回归,尤其是对传统的内在价值观的回归。小说的核心主题词之一是“故”,即对孔子的“温故而知新”的激赏和重释,并试图通过“温故”而重新回归真理。因为在废名眼里,真理与德行一样,都并非是与时俱进的,恰恰相反,都需要回归到圣人那里去获得,因为真理与德行都不是进化的产物:“‘一’便是真理,真理没有两个,而人类历史上必有德行完全的人表现真理了”,“真

理不待今日发现,圣人先得我心之所同然。故我们必得信圣人。信圣人即因为你懂得真理。莫须有先生于中国大贤佩服孟子,佩服程朱,因为他们都是信孔子,他们都是温故而知新,温故而知新故信孔子。”圣人孔子便是真理的代表。废名甚至将天下大乱的根源也归于“不信圣人”。在这个意义上,“故”中自有其无法被现代世界完全替代的价值,蕴涵着真理的永久性。在废名的理解中:“故是历史,新是今日,历史与今日都是世界,都是人生,岂有一个对,一个不对吗?”这种对“故”与“新”的理解,与历史决定论和进化论是不同的,在当时的历史语境中自有其合理性。通过温故知新,废名企图复活的是传统中的真理世界和价值世界。针对这个传统的价值世界,余英时先生曾评论说:

价值系统是“传统”的“软体”部分,虽然“视之不见”、“听之不闻”、“博之不得”却确实是存在的,而且直接规范着人的思想和行为。1911年以后,“传统”的“硬体”是崩溃了,但作为价值系统的“软体”则进入了一种“死而不亡”的状态。表面上看,自谭嗣同撰《仁学》(1896)、“三纲五常”第一次受到正面的攻击,“传统”的价值系统便开始摇摇欲坠。到了“五四”,这个系统的本身可以说已经“死”了。但“传统”中的个别价值和观念(包括正面和和负面的)从“传统”的系统中游离出来之后,并没有也不可能很快地消失。这便是所谓“死而不亡”。它们和许多“现代”的价值与观念不但相激相荡,而且也相辅相成,于是构成了20世纪中国文化史上十分紧要然而也十分奇诡的一个向度。^①

余英时也把五四视为传统的价值系统的末日,这个论断与废名的结论一样,都有可分析的余地。但是余英时把价值系统视为传统的“死而不亡”的“软体”那一部分,则有其合理性,即是说,与相对说来易于崩溃的专制政体、社会制度层面相比较,传统价值有“百足之虫”的属性。那么,传统中的个别价值得以游离出来,并成为现代社会的结构性的组成部分,是完全合乎历史逻辑的过程。也许废名对传统的追溯正隶属于这游离出来的一部分,并与当时更为摧枯拉朽的崭新时代观念在“相激相荡”、“相辅相成”,同样构成了20世纪40年代中国文化史上“十分奇诡的一个向度”。

四

废名关于教育学的评论构成了《坐飞机以后》的重要组成部分。战前的北大讲师和避难时期在乡村小学和中学教书的经历正是废名对教育问题屡发宏论的资本。

^① 余英时:《治史自反录》,《读书》2004年第4期。

废名对教育的反思是从乡土儿童教育开始的：“莫须有先生每每想起他小时读书的那个学塾，那真是一座地狱了。做父母的送小孩子上学，要小孩子受教育，其为善意是绝对的，然而他们是把自己的小孩子送到黑暗的监狱里去。”废名因而得出了“教育本身确乎是罪行，而学校是监狱”的论断，这与福柯在诸如《规训与惩罚》等著述中阐释的思想何其相似乃尔。莫须有先生称自己“小时所受的教育确是等于有期徒刑”，并将他小时读《四书》的心理追记下来，则“算得儿童的狱中日记”：

读“赐也尔爱其羊”觉得喜悦，心里便在那里爱羊。

读“暴虎冯河”觉得喜悦，因为有一个“冯”字，这是我的姓了。但偏不要我读“冯”，又觉得寂寞了。

读“鸟之将死”觉得喜悦，因为我们捉着鸟总是死了。

读“在邦必闻，在家必闻”，“在邦必达，在家必达”，觉得好玩，又讨便宜，一句抵两句。

……

莫须有先生以孩童在“狱中”无法压抑的童趣反衬“监狱”的黑暗，让读者认同所谓“小孩子本来有他的世界，而大人要把他拘在监狱里”以及把旧时代的儿童教育看成是“黑暗的极端的例子”的说法。然而时到今天，乡土儿童教育依旧看不到光明。抗战期间当莫须有先生归乡之后，依旧体验着“乡村蒙学的黑暗”，看着孩子们做着“张良辟穀论”之类的八股文题目而不知所云，感到“中国的小孩子都不知道写什么，中国的语言文字陷溺久矣，教小孩子知道写什么，中国始有希望！”他自己则身体力行，贯彻自己的新的教育主张。一方面引进新的语法教学，一方面革新作文理念，大力提倡“写实”，让孩子都有话说。他让“小门徒们”写荷花，写蟋蟀，读到一学生说他清早起来看见荷塘里有一只小青蛙蹲在荷叶上一动也不动，“像羲皇时代的老百姓”，就“很佩服他的写实”，称“这比陶渊明‘自谓是羲皇上人’还要来得古雅而新鲜”。他还奉县长之命为中学招生考试出作文题目，然而这个“权柄”却让他十分犯难：“他当然不是公共派，但也决不可以竟陵派，要反对八股，但也不可以太露锋芒，他要以一个题目奠定黄梅县国语教育基础，最要紧的还要塞八股教育家之口！”莫须有先生得到的题目是“暮春三月”，“果然，各方面都无话说。最使得莫须有先生高兴的是小孩子都不知道八股，没有一个人理会题目四个字的出处，大家都是写实了，都是写眼前的春天”。

似乎可以把《坐飞机以后》看成是一部关于教育学的论述，尤其是书中自始至终贯穿了废名自己的教育学理念。这种“教育学”理念一言以蔽之是“身体力行”：“莫须有先生认为天下最好的道理为父母者都应该以之做家训，换一句话说能做家训才是最好的道理。莫须有先生的家训可以教人佛教，可以教人学孔子，比新文化运动时期受西方文学的影响因而兴起的恋爱至上主义要得人生意义多了。比教儿

子信科学还要合乎理智。”小说从这个意义上说是莫须有先生的家训之大成。他认为,父母的身体力行的熏陶对儿童的教育和成长是最主要的,尤其是安身立命的道德和人生观,更是从父母身上潜移默化地得到承传,正如有研究者所说:“人们对道德观念或道德知识的接受习得方式也是谱系式的。儿童首先是从其父母身上和家庭生活中习得原初的道德知识,而不是从书本中获取其道德知识的。必须明白,道德知识乃是一种特殊的人文学知识,而所谓人文学知识不是现代知识意义上的‘科学技术知识’,或者用时的技术语言来说‘可编码化的知识’,而是一种最切近人类自身生活经验的学问或生活智慧。”^①莫须有先生一再戏称儿子纯是一个经验派,就是这个意思。而他在教学之余,也在自己的两个孩子身上言传身教,实践自己的教育主张。下面所引就是小说中较有趣的一段:

这时天空远远有一行雁飞,莫须有先生无意间抬头望见了,指着远远的天空叫纯看道:

“你看,那里雁飞来了。”

纯抬头看了一眼,但不说话了。这时的天空对于莫须有先生便是哲学家的空间,上面有飞鸟,欢喜着望,同时却是没有时间,因为不留记忆。纯则飞鸟对于他已经是时间不属空间,因为他记住了,不再向天上看。同时好吃的东西又占据了的空间,因为他不忘芋头了。大概小孩子最深的印象是好吃的东西的印象了。莫须有先生却是故意耽误时间,具有教育的意义,告诉纯人生最要紧的是要有忍耐性了,不可以急迫。即如此刻,家里有芋头吃,固然是一个好消息,但不可以先看看天上的鸿雁吗?莫须有先生每逢当着纯急于有一件事占据胸中的时候,便故意耽误时间,同时莫须有先生且训练自己了,因为自己有时也急迫。教训小儿女,是试验自己最好的功课了。

莫须有先生每每不失时机地教育小儿女,同时也借此训练自己。他是一个道德的自我完善主义者,他的教育理念不仅仅针对他人,而且首先是自我规训,这就是身体力行的本义。因此他教给学生和子女的,也不是那种“可编码化的知识”,而是一种“最切近人类自身生活经验的学问或生活智慧”,所以,每当读到莫须有先生教导学生和孩子的段落,读者都会有如沐春风之感,同时会觉得废名的教育理念真的是落到实处了,对读者也有教益了。

类似于蔡元培的美育思想,美育也构成了废名教育理念的一部分,并使他在日常生活中实践着人生审美化的理想。废名往往把审美情绪和审美经验引入日常生活,实现着审美和人生的统一。因此,《坐飞机以后》虽然以长篇大论为主导特色,但是依旧充盈着大量富于审美情趣的乡土日常生活的细节。废名在叙述乡居生

^① 万俊人:《道德谱系与知识镜像》,《读书》2004年第4期。

活、逃难生涯、患难之际的天伦之乐、乡亲之谊时，也是趣味横生，童心依在。譬如小说中关于莫须有先生的两个孩子——慈和纯——“拣柴”的描写：

冬日到山上树林里拣柴，真个如“洞庭鱼可拾”，一个小篮子一会儿就满了，两个小孩子抢着拣，笑着拣，天下从来没有这样如意的事了。这虽是世间的事，确是欢喜的世间，确是工作，确是游戏，又确乎不是空虚了，拿回去可以煮饭了，讨得妈妈的喜欢了。他们不知道爸爸是怎样地喜欢他们。是的，照莫须有先生的心理解释，拣柴便是天才的表现，便是创作，清风明月，春华秋实，都在这些枯柴上面拾起来了，所以烧着便是美丽的火，象征着生命。莫须有先生小时喜欢乡间塘里看打鱼，天旱时塘里的水干了，鱼便俯拾皆是，但其欢喜不及拣柴。喜欢看落叶，风吹落叶成阵，但其欢喜不及拣柴。喜欢看河水，大雨后小河里急流初至，但其欢喜不及拣柴。喜欢看雨线，便是现在教纯读国语课本，见书上有画，有“一条线，一条线，到河里，都不见”的文句，也还是情不自禁，如身临其境，但其欢喜不及拣柴。喜欢看果落，这个机会很少，后来在北平常常看见树上枣子落地了，但其欢喜不及拣柴。明月之夜，树影子都在地下，“只知解道春来瘦，不道春来独自多”，见着许多影子真个独自多了起来，但其欢喜不及拣柴。

拣柴这一在乡土生活中再寻常不过的场景被莫须有先生赋予了过多的美学和生命意蕴，而即如看打鱼，看落叶，看河水，看雨线，看果落，看树影，都是对寻常生活的审美化观照，表达的是生命中的惊喜感。废名擅长的正是在日常生活中发现诗意，这里面体现的是一种观照生活的诗性倾向，同时融入了一种诗性的哲思，这一切，恐怕深深得益于废名对待生活的一种审美态度。拣柴的乡土细节中，充分表现了废名的艺术人生观。工作与游戏合一，背后则是审美观照，是诗性人生，欢喜人生，所以这里充分体现了废名对尘世的投入。废名的小说让我着迷之处正在他对日常生活世界的审美化观照。一旦把生活审美化，世间便成为废名所谓的“欢喜的世间”。这种“欢喜”，荡涤了废名早期淡淡的厌世情绪以及周作人所说的“悲哀的空气”^①。小说中也每每强调莫须有先生“是怎样地爱故乡，爱国，爱历史，而且爱儿童生活啊”，这当然是废名的夫子自道，莫须有的形象在此昭示的是一个欢喜而执著地入世的废名。小说中纪录了莫须有先生在除夕前一天进城采办年货而冒雪赶路，见一挑柴人头上流汗，便的道旁即兴而赋的一首白话诗：

我在路上看见额上流汗，
我仿佛看见人生在哭。
我看见人生在哭，

^① 周作人：《桃园跋》。

我额上流汗。

从艺术角度上看,这首“流汗”诗有游戏之作的意味,但是却表达了一个对他人的辛苦人生感同身受的废名,一个如此贴近了乡土日常生活的更真实可爱的废名。因此,当时有论者批判废名的这部小说是“厌世主义和神秘主义”的代表作^①,可谓是缺乏真性情和洞见力的批评。

废名在《坐飞机以后》中建构的乡土日常生活场景的叙事,既延续了《桥》的阶段诗化人生的效果,又比他早期的《竹林的故事》更有谐趣。唐弢先生即称废名“写的都是日常生活、风土人情,跃然纸上,比编造出来的光怪陆离的事情更有意思”^②。但论者每每从乡土民俗的意义上理解这一切,而废名本人则早已上升到艺术与宗教的高度:“莫须有先生做小孩子时当太平之世在县城自己家里看放猖,看戏,看会,看龙灯,艺术与宗教合而为一。”他进而称所谓“艺术所表现的正是人生”,于是,艺术、人生、宗教三位一体,这就是废名的真正的人生和审美教育理想。即使在乱世中,莫须有先生也尽力使自己的两个孩子忘却逃难的处境,在避难地获得温暖稳定的感觉,在乡土的日常民俗中体验艺术和宗教感,从而“艺术与宗教合而为一了,与小孩子的心理十分调和,取得大喜悦”。这种“大喜悦”自是一种源于世俗又超于世俗的艺术和宗教的境界。

五

在题为《散文》一文中,废名谈及了自己的创作观的变化:“我现在只喜欢事实,不喜欢想象。如果真要我写文章,我只能写散文,决不会再写小说。所以有朋友要我写小说,可谓不知我者了。”这里的朋友,当是《文学杂志》的主编朱光潜。尽管废名称他是“不知我者”,但依然创作了《坐飞机以后》。只是当杂志把它当成小说推出的时候,莫须有先生却更强调它是写实,是传记,因而,这部小说的形态及其表现出的小说理念与以往的废名以及通常的小说比较,都有相当大的不同。

废名的真正的志向是把《坐飞机以后》写一部历史和哲学。当然他最后“退而求其次”,选择了“从俗”,把《莫须有先生坐飞机以后》当作一部传记文学,从而,写实性成为废名意欲强调的小说观。

作为一部“文学传记”,真实性往往是第一要求。废名也在小说中极尽对真实性的渲染,以使小说更“传记化”。为此,小说中的诸多人名地名事件都有真实性可考。废名在写作进程中也不断自我声言“现在本书越来越是传记,是历史,不是小

^① 适夷:《1948年小说创作鸟瞰》,《小说月刊》,1949年2卷2期。

^② 唐弢:《40年代中期的上海文学》,《文学评论》,1982年第3期。

说,无隐名之必要,应该把名字都拿出来”。这些不时拿出来名字就有胡适、周作人、熊十力、俞平伯、鲁迅等等,以加强真实感。譬如莫须有先生提到自己小时候,有一次与同学在故乡王氏祠堂的遭过兵燹的残存戏楼下面唱戏,捉迷藏,谈故事,“天地之间一旦觉得鸦雀无声,则小人儿是忽然有一种恐怖的心理了,大家一哄而散了”这时,作者就顺便与现实中的真人进行了链接:“莫须有先生后来听他的朋友古槐居士俞平伯唱昆曲声音拖得很长很长。‘似这般都付与断井残垣’,很可以说得他小时的神秘了。”无论这里是否有沾点名人光的炫耀意味,但是客观效果都是突出了作为传记的真实感。

从文体学层面上说,正像朱光潜评价废名的《桥》是“破天荒的作品”^①一样,在《坐飞机以后》中,废名发明的也堪称是前无古人后无来者的文体——一种兼具哲理感悟和浓郁政论色彩的,以史传为自己的写作预设的散文体。以往偶尔涉及过《坐飞机以后》的著述都倾向于以“散文化小说”来定位它,唐弢即称“要说‘五四’以来小说散文化,这是很有代表性的一篇”^②。废名自己也称“莫须有先生现在所喜欢的文学要具有教育的意义,即是喜欢散文,不喜欢小说。散文注重事实,注重生活,不求安排布置,只求写得有趣,读之可以兴观,可以群,能够多识于鸟兽草木之名更好;小说则注重情节,注重结构,因之不自然,可以见作者个人的理想,是诗,是心理,不是人情风俗”。他在《坐飞机以后》中可谓是自觉地实践“注重事实,注重生活,不求安排布置,只求写得有趣”的“散文体”的写作。

但是废名的散文体又不同于现代其他具有散文化倾向的小说文体。为了承载史传功能,废名把散文体向更散的方向作去,以致形成了一种前所未有的散漫无际的大杂烩文体。可以说,借助这种大杂烩文体,他把自己抗战期间在乡下避难的全部思想,甚至战时写的那本佛学著作《阿赖耶识论》的断片,都一股脑儿塞到这部小说中了。也正因为他想表达自己的议论和思想,如实记录避难生涯,所以以往如《桥》那样的小说的诗化框架和情节模式已经不能满足他了。《坐飞机以后》的大杂烩文体就给了他最大的自由。废名堪称找到了一种集大成的写作方式,集历史、文学、宗教、道德、教育、伦理于一炉,小说的内容五花八门,应有尽有,史论、诗话、传记、杂感、典故、体悟、情境……都因此纳入到小说之中。废名不仅超越了以往的自己,也超越了文学史,不仅为40年代,也可以说为整个中国文学史提供了一种他人无法贡献的文体形式。

于是,同《桥》的诗的风格相比,《坐飞机以后》更近于史传。从某种意义上说,废名回归的是文史哲合一的写作传统。书写成为政论、史实、观念、思想、诗学的表达形式。以孔子的《论语》为榜样,《坐飞机以后》也成了废名的言志之作。前述莫

① 孟实:《桥》,《文学杂志》1937年7月1日第1卷第3期。

② 唐弢:《40年代中期的上海文学》,《文学评论》,1982年第3期。

须有先生出作文试题，“暮春三月”的题目即使人联想起《论语》中的孔子命诸弟子“各言尔志”一节。如果说《桥》是一个传统诗性的乌托邦，那么，《坐飞机以后》则堪称回归了传统的言志派写作。这也许与废名这一时期的文学观念的调整有关，即把文学视为“载道”的形式。正如废名在1948年的一次文学座谈会上的发言中所说：

文学家必有道，但未必为当时社会所承认。一个大文学家必须具备三个条件：天才，豪杰，圣贤。无天才即不能表现，但有天才未必是豪杰。有些人有天才而屈服于名利酒色，故非豪杰。如是圣贤，则必同时是天才，是豪杰。三者合一乃为超人，不与世人妥协。好的文学家都是反抗现实的。即（使）不明白相抗，社会也不会欢迎他的。^①

废名所谓的“道”乃作家自己之“道”，因此，这种“道”往往是不合时宜的，即所谓“好的文学家都是反抗现实的。即（使）不明白相抗，社会也不会欢迎他的”。废名以自己的与现实相抗的方式言说着“道”，也即言说着政治。与《桥》的“不食人间烟火”以及《莫须有先生传》孤独的梦呓相比，他的新著《坐飞机以后》无疑是载道派写作。当然废名的“载道”无法纳入传统的“载道”与“言志”的二分格局中，他的载道毋宁说也是言志。而恰是这种“言志”与“载道”的倾向，促使了他的小说文体和形式的变化，他在战争中有各类想法和经验急于表达，于是必须为自己的新的思想和体悟找到新的文体方式。应该说他的确找到了《坐飞机以后》这一理想的“变体”。钱理群先生曾经评价说废名“变得太快了”^②。但是这种“快”也许并不是“反映了作家思想方法上有些好走极端”，对废名来说，这不是趋新求异的偏好，从《坐飞机以后》中可以分明感受到这个变化在他实在是势所必然，这种“变”，标志着整个文学观和历史观都有了重大的变化，个中原因要到40年代中国的历史中去寻找，也要到废名个人的经历中去寻找。

“言志”和“载道”的文学观的选择，必然使议论占据了《坐飞机以后》的绝大部分篇幅。

这种对议论的酷爱在当时文坛并不是孤立的。夹叙夹议是40年代的重要创作倾向，冯至、沈从文、师陀等人的小说中都有很多议论。朱光潜、沈从文、萧乾等京派作家也创作了一系列的政论文章，在文章中评论时政，表达文化和政治理想。政论文章的集中出现，标志着京派的审美文化理想已经开始向社会政治理想转变，30年代的象牙之塔早已经不复存在了。

但是废名的风格又不是所谓夹叙夹议所能概括的。《坐飞机以后》中的长篇大

^① 《今日文学的方向》，天津《大公报》1948年11月14日。

^② 钱理群：《对话与漫游》，第314页。

论自成一格,本身即是小说的主旨之所在,有时小说的整个章节都由议论构成;其话题也往往更恣漫无边,枝蔓横生,旁逸斜出。当然,更多的时候,废名还是能够在信马由缰之后悬崖勒马,回到叙述的线索上来,而此时的叙述就显得愈发可贵,并使小说成为小说,拖住了思绪的奔马彻底朝政论的悬崖滑落的蹄子。叙述时不时地调谐着议论,于是这种“非典型”的小说文体终于还是站住了脚。

值得分析的还有废名在写这部小说的过程中也一直伴随着对“小说”的自我解构。废名时时插入叙述的自我指涉,不断声明自己在写一部传记,历史,是写实,而非小说。但悖谬的是,废名越称它不是小说,它越无法摆脱小说的属性,我们称《坐飞机以后》是一种散文体,并不是说它只是以小说为外壳而已。恰恰相反,它骨子里当然还是小说,同时也是中国现代最具有挑战性和先锋性的小说之一。它的形式是传统的,也是先锋的。这里的关键不在于是否为废名的书写确立一个小说的名分,而是强调,废名在是小说还是非小说的摇摆中,使作品表现出惊人的吸纳力和可能性,从而拓展了小说的文体空间,这个空间甚至比真正的散文更为浩繁,并在40年代小说试验的总体潮流中成为走得最远的一部。

《坐飞机以后》的小说性尤其体现在莫须有先生这个虚拟的人物的设定上。在这一点上,《坐飞机以后》的叙述策略与《桥》堪称是异曲同工。从小说学的角度着眼,《桥》的小说性主要体现为一个堪称有趣的第一人称叙述者(“我”)以及人物视角(小林)的存在。叙述者和人物视角的一以贯之的存在,在读者的阅读期待视野中保持了《桥》的小说意味。尽管周作人在编选《中国新文学大系·散文一集》时,选了《桥》中的六章,并在导言中称“废名所作本来是小说,但是我看这可以当小品散文读,不,不但是可以,或者这样更觉得有意味亦未可知”,但是《桥》的小说性还是毋庸置疑的。叙述者和人物视角的选择以及叙述者干预和评论,都使《桥》成为一部具有先锋性的小说^①。类似的功能表现在《坐飞机以后》中的虚拟的人物莫须有先生身上。正是由于他的存在,《坐飞机以后》最终成为了小说。而莫须有先生的狂态,又似乎可以追溯到尼采笔下的查拉图斯特拉,也多少有些鲁迅塑造的狂人的影子,一系列不合时宜的思想以这一虚拟的人物道出,就有了特殊的意味。这使废名的思想并非以说教的方式呈现,而成为有趣的思想。这一人物的设置,也给废名的议论带来了绝大的方便。小说中每写一大段漫无边际的议论又不得不收住的时候,废名就不失时机加上一句:“这就是莫须有先生所要说的话”;“莫须有先生当时做如是想”,或者“以上的话好像说的很没有条理,但很能表现莫须有先生一部分心事”,等等。似乎小说中的奇谈怪论一旦归之于莫须有先生,即使破绽百出,匪夷所思,作者都能摆脱自己的干系似的。这也就是废名最终把《坐飞机以后》写成小说的好处。正是借助“莫须有先生”这一与塞万提斯笔下的堂吉诃德相似的虚构人

^① 参见吴晓东《镜花水月的世界——废名小说《桥》的诗学研读》,广西教育出版社,2003年版。

物,废名可以更肆无忌惮、淋漓尽致地发表自己的哲理和议论,不合时宜的思想也获得了存在和被表达的合理性。

当然,废名选择莫须有先生作为小说主人公,其损失也是显而易见的,即读者甚至研究者往往把莫须有先生当成一个放诞和滑稽的文学人物,在留意了小说的形式散漫和议论的恣肆的同时,忽视或轻视了《坐飞机以后》中思想价值的独立性。废名的郑重的立意和严肃的思考就很难得到真正的重视。即如朱自清当年也称小说表现出“滑稽与悲哀的混合”^①。甚至有研究者依旧把它读成30年代的《桥》和《莫须有先生传》,从中读出隐逸性和悲观色彩,称其为“逃避现实”之作。^②废名若地下有知,当又会说这是“不知我者”了吧。这样一部史无前例的另类书写,不为世人认真严肃地对待^③,似乎成了《莫须有先生坐飞机以后》无法逃脱的历史宿命。

2004年11月8日客居于神户大学

吴晓东,1965年生于黑龙江,1994年毕业于北京大学中文系,获博士学位。现任教于北京大学中文系中国现代文学教研室,副教授。著有《象征主义与中国现代文学》、《阳光与苦难》、《中国文学史》(彩色插图本)(合作)、《中国现代文学史》(合作)等。

① 朱自清:《中国新文学研究纲要》,《文艺论丛》,第14辑。

② 参见冯健男《冯文炳选集 编后记》,《冯文炳研究资料》,第325页,海峡文艺出版社,1991年版。

③ 我所见到的对《莫须有先生坐飞机以后》评价最高的是日本现代文学研究者木山英雄,他在1984年致冯健男的信中称这部小说是废名“最后而最奇特的长篇小说”。参见冯健男《废名在战后的北大》,《新文学史料》1990年第1期。

现代中国·第六辑
北京大学出版社
2005年10月

赵树理文学的现代性问题

贺桂梅

赵树理在当代文坛的独特命运,常被人用“赵树理现象”加以概括。40年代,这个名不见经传的乡村知识分子,因小说《小二黑结婚》、《李有才板话》和《李家庄的变迁》的发表而闻名全国,“成了整个文坛议论的中心”^①。1947年,赵树理文学被树立为共产党边区文艺的“方向”,被称为“毛泽东文艺思想在创作上实践的一个胜利”^②,也是“走向民族形式的一个里程碑”^③。这种评价也就意味着,赵树理的作品成为超越了现代文学“局限性”的“人民文艺”(或“当代文学”)的典范。这使得他的作品不仅享有与共产党文艺政策文件一起发行的殊荣,同时也成为世界范围内关注中国革命、关注中国“人民文艺”的文学研究者讨论的对象。在1949年后的当代文学中,赵树理文学的经典地位尽管并未被撼动,但关于他文学的“缺陷”的批评声却一直存在。这又从另一个侧面显示出赵树理文学与“当代文学”规范之间的内在冲突和矛盾。

而“文革”结束之后,对赵树理文学的冷淡亦成为一种时代性的文化症候。在一种“告别革命”的新启蒙主义文化逻辑之中,赵树理再次被作为毛泽东时代文学/文化的典范,不过这次是作为“以中国下层农民传统战胜和压倒了西来文化”^④、“文艺界古典之风空前吹起”的“救亡”文化的代表。而在当人们用“启蒙”/“救亡”这两个概念来重新阐释中国现代历史时,所谓“启蒙”暗含的是“现代”、“西化”、“个人主义”、知识分子主体等内涵,而“救亡”则相当于“农民革命”、“前现代”、“封建主

① [日本]今村与志雄:《赵树理文学札记》,《东京都立大学人文学报》第16期,王保祥译。收入《赵树理研究资料》(乙种),黄修己编,第465页,北岳文艺出版社,1985年版。

② 周扬:《论赵树理的创作》,《解放日报》1946年8月26日。

③ 茅盾:《论赵树理的小说》,《文萃》第10期(1946年),收入《赵树理专集》,复旦大学中文系《赵树理研究资料编辑组》编,福建人民出版社,1981年版。

④ 李泽厚:《20世纪中国(大陆)文艺一瞥》,收入《中国现代思想史论》,第246页,安徽文艺出版社,1994年版。

义”、“集体主义”等涵义。“启蒙”/“救亡”论的广泛影响,以及“重新高扬五四精神”的新启蒙主义文化思潮,构成对赵树理文学(同时也是对40—70年代主流文学)的否定性评判的内在意识形态坐标。这种历史评价方式以传统/现代的二元对立修辞,将赵树理文学判定为前现代的、封建的和传统的文化。

由此也引申出本篇论文的核心问题,即赵树理文学是否具有现代性内涵?对这一问题的重新思考,关涉到我们如何看待20世纪中国文学,尤其是40—70年代这一特定历史时段文学的现代性内涵,同时也关涉到我们如何理解“现代性”,尤其是作为第三世界、后发现代化国家的中国的现代性特质。在很大程度上,对赵树理文学现代性问题的重新思考,也是一种返观和复杂化我们几已定型化的关于“现代”文学的想象方式的尝试。赵树理文学以它暧昧的“陌生”感和疏离的样态,质疑着也冲击着我们关于“现代”文学的想象方式,并召唤着一种重新阐释的可能性。

一 “现代性”的不同内涵： 从两篇互相冲突的评论文章说起

1953年由日本岩波书店出版的《文学》杂志(第21卷第9期),同期发表了两篇评价赵树理文学的文章,一篇是洲之内彻的《赵树理文学的特色》,一篇是竹内好的《新颖的赵树理文学》。洲之内彻在文章中说道:“今天,在我国,赵树理是引人注目的。这似乎是与他是由中共提拔起来的这一点大有关系,对共产党的关心,在今天的日本是非常强烈的。人们希望了解中共所做的事情,希望了解中共的文学。这种兴趣就转向了赵树理。”这一段话大致说明了1950年代的日本中国学界,人们为何对赵树理有如此强烈的兴趣,以及人们看待赵树理文学的方式。颇有意味的是,这两篇评论文章提出了两种相互冲突的观点,而这种冲突的核心在于赵树理文学是否具有“现代性”,以及如何理解这种现代性。由于这两篇文章对赵树理作品论述的深入程度,及其观点的代表性,因此,在此选择这两篇文章作为分析的切入点。

1. 洲之内彻的“现代”:个人与社会对立的“宿命”

洲之内彻在对赵树理作品在中国及日本的影响,及其写作方式上的独特性做出描述之后,提出了一个关键性问题,即“这种文学,还能否完全具有文学的资格呢”?他首先引证了曾于40年代亲身采访解放区并写出《中国震撼世界》这部长篇报道的美国记者杰克·贝尔登的观点,后者提出赵树理的小说“对于故事情节只是进行白描,人物常常是贴上标签的苍白模型,不具特色,性格得不到充分的展开”,“最大的缺点是,作品中所描写的都是些事件的梗概,而不是实在的感受。我亲身

看到,整个中国农村为激情所震撼,而赵树理的作品却没有反映出来”^①。洲之内彻认为,贝尔登的这种“失望”情绪,“是读了赵树理的作品感到失望的人们的共同情绪”。事实上也可以说,这种“失望”情绪,也是中国学界迄今仍旧认为赵树理文学仅仅是一种前现代的农民读物的人的共同体验。这也正是怀疑赵树理文学现代性的观点的来源。洲之内彻从两个具体的层面探讨了他对于赵树理文学是否是一种“现代人”的文学的疑惑。其一是赵树理小说“没有人物分析”。洲之内彻认为,“心理分析”——“既是现代小说创作的基本方法,同时又是消弱现代小说的致命伤”,尽管把现代小说“逼进了死胡同”,但“无论如何它对于确立现代化自我是不可缺少的,或者说不可避免的,也可以说是现代化命运的归宿”。也就是说,他认为,作为一个“现代人”,必然会体验到“现代的个人主义”主体的困境;而在文学表现上,则必然采取“心理分析”。这构成文学是否“现代”的一个基本标志。而赵树理的小说因为没有表现这种“现代人”的主体体验方式和“巨大苦恼”,因此,他的小说人物就不是“现代的”。事实上,当贝尔登抱怨赵树理小说的人物没有“个性”和“激情”的时候,也正是在提出与洲之内彻同样的问题。而这种观点也成为所有指责赵树理小说“人物塑造上的缺失”和“重事轻人”或“人物性格不鲜明”的共同依据。

洲之内彻的另一质疑,则关于赵树理小说在表现农民命运的写法上的“朴素明朗的乐观主义”。他认为这种“乐观主义”背后是一种“虚无之感”,赵树理之所以赞美农村的年轻一代,“是因为历史的必然性,是因为他们是属于进步势力方面的人。他们之所以受到祝福,是因为他们的社会立场正确”。这些人物,“只不过具有社会意义、历史价值的影子而已,实际上他们连反对社会权威的战斗都没参加过。新的政府和法令,如同救世主一般应声而到。道路是自动打开的”。如果把洲之内彻的这种观点具体化,则无疑是在说赵树理小说仅仅是一种政治观念和历史观念的宣传品,是按照一种政治叙述而转述出来的“影子”,不仅其写作缺乏“文学创造”的意义,其关于农民“解放”的构想也仅仅是一种“戏不够,党来凑”的复制品。在追问赵树理文学为何不能写出“现代”的人物和创造性的历史叙述的根本原因时,洲之内彻认为那是因为赵树理的文学世界是一种“一元化价值的世界”。也就是,“他没有机会感受到人和社会的对立……但是,这是现代人面临的巨大苦恼之一”。

洲之内彻的文章提出了“现代主体”的标准,同时也对赵树理小说是否具有社会批判性表示怀疑,而怀疑其是一种“颂歌”式的政治宣传品。他似乎格外重视“个人主义”的现代自我的表现,重视作家在叙述历史时一种批判性和反思性距离的存在。他承认这是“苦恼”和“死胡同”,但他认为这种“苦恼感”和“分裂感”恰恰是人

^① [美]杰克·贝尔登(Jack Belden):《中国震撼世界》(China Shakes the World, 1949) 邱应觉、杨海平等译,第117页,北京出版社,1980年版。

和文学现代性的标志。

2. 竹内好的“现代”：“整体中的自由”和超越“固定坐标”

针对这种“现代”观,竹内好提出了更为复杂的论述方式。《新颖的赵树理文学》首先引述了年轻学生的一篇论文,其中谈到个人与社会的冲突关系模式,即“事件的发展是以个人的个性为中心的”,这种“个人英雄”式的表现方式,成为现代文学的普遍模式。这可以说正是洲之内彻所格外关注的现代个体的表现方式。但这篇学生论文不是以此为结论,而是以此起点,探询一种解决的可能性。她认为《李家庄的变迁》这一小说并不把小常和铁锁塑造成为“以自我为中心的倾向作为典型性格”的描写方式,是因为小说提供了一种解决个人/社会冲突的方式;“他们通过抛弃自己和自己所处的世界,而获得了更加广阔的世界,并在那个世界中得到了自由的自己”。论文作者所表达的个人烦恼,也正是洲之内彻所感受的“人和社会的对立”——“我是多么憎恨自己的小市民习性啊!因为过于习惯‘自我修身养性’,其结果对于我来说,很难恢复与别人感情上的联系。个人的事件同社会的事件,对于我来说,是截然不同的两回事。……可是《李家庄的变迁》中,由于个人是社会的人,也就是社会使个人得以存在,个人与社会之间没有任何矛盾。”洲之内彻把“个人和社会的对立”的“苦恼”视为现代人的标志,而竹内好引述的这位年轻的学生,则试图超越这种“苦恼”,并向往着赵树理小说所表现的那种“悠然自得、自我解放的境界”。如果说对于“现代性”困境的克服(或关于克服的想象),也当然是“现代”的构成部分,那么,这位学生事实上也正是在讨论一种反现代或批判现代的现代性。

在这种论述的基础上,竹内好进一步发挥了他自己的观点。竹内好也从两个方面讨论赵树理文学,其一是其塑造人物的方式,其二是其文学观。在人物典型塑造方面,竹内好概括了现代文学一般的表现方式,即“典型是从环境中选择出来,加以充实,使其成为典型的。……就是从整体中将个体选择出来,按照作者的意图加以塑造这样一种具有单方面倾向的行为”。但这种表现方式已经遭遇到困境:“现代个体正进入崩溃的过程,对人物已不能再作为普遍的典型来进行描写。”竹内好同时评价了所谓“人民文学”(或称当代文学)表现人物典型的方式,即“个性寓于共性之中。个体并非不是从整体中选择出来的,但是,选择出来是为了服务于整体,因此,它只具有部分的意义……最多只不过是一种类型”。竹内好认为这是一种“不重视人”的文学。参照于“现代文学”和“人民文学”这些问题,竹内好认为赵树理创造了一种新颖的表现方式,那就是,“以个体就是整体这一形式出现”;“采取的是先选出来,再使其还原的这样一种两重性的手法”。由此,赵树理小说一方面完成了“现代文学”所无法完成的将个体“还原”于整体的方法,同时也克服了“人民文学”那种“类型”化的局限,因为在人物被选出来再还原的过程中,“经历了生活的

时间,也就是经历了斗争。因此,虽称之为还原,但并不是回到固定的出发点上,而是回到比原来的基点更高的新的起点上去”。竹内好的论述方式不同于洲之内彻的关键点在于,洲之内彻设立了一种人/社会(整体)二元对立的评述框架,并将这种“对立”视为“现代性”的必然,而竹内好则认为赵树理的意义正在于完成了个人/社会之间的一种辩证的也是超越性的整合。如若将洲之内彻的对立观看做是一种结构主义式的评价标准,竹内好则可以说具有了某种后结构主义的视野。

对于文学观问题,竹内好首先认为,人们在评价一部现代文学作品时,事实上依照的是“一个固定的坐标”;所谓坐标是指人生观或美的意识等等”。这种“现代社会的产物”在破除前现代的束缚的同时,本身亦为自己“限定了一个框框”。这也就是说,“现代”文学的观念固然打碎了一些传统文学观念的束缚,但它所提出的一套人生观或审美观,也限制了人们以一种超越现代的眼光去看待事物。问题在于,人们常常意识不到这种现代观念本身的局限,“还自以为这个框子里的自由是无限的”。以这样一种现代文学观去看待赵树理的小说,会发现它“的确是陈旧的、杂乱无章的和混沌不清的东西”,因为它没有“固定的框子”。那种认为《李家庄的变迁》“结构上有很大的破绽,头重脚轻”的评判,正因为评判者依据的是“现代小说,特别是长篇小说的束缚”。换句话说,赵树理的小说之所以被认为缺乏“艺术性”,原因在于赵树理并没有按照常规的现代小说观念创作,而依据的是一种试图超越现代文学观的“新颖”的观念。从表面上看,赵树理小说对民间旧文艺形式的借用似乎表现出浓厚的前现代品质,但这种品质“以中世纪文学为媒介,但并非返回现代之前,只是利用了中世纪从西欧的现代中超脱出来”。竹内好在论述这一点时,又分别从有意识地造成作者和读者的“未分化”状态,和小说结构上的严谨,来说明赵树理是“自觉地从现代文学中摆脱出来”。

显然,竹内好也在讨论“现代”和文学的“现代性”,但其独特之处在于,他的“现代”观是具有不同层次的,或者说,竹内好关注的是“现代性”内部的差异。这种差异一方面表现于“西欧现代性”与日本、中国等“东方的现代”之间的地域差别;另一方面则表现在“西欧现代性”内部的困境。就前一层面而言,竹内好曾经在《何谓现代——就日本和中国而言》^①一文中直接提出“东方的现代”,即“东方的现代,是欧洲强加的产物,或者说是从结果推导出来的”。也就是说,东方的现代化并非是“自发”的,毋宁说是一种“被迫”发生的过程。西欧现代化过程同时伴随的是一种“自我扩张”的过程,而东方的现代化则是一种“抵抗”的历史。他认为在这个过程中,产生出了一种别样的现代性:“似乎正是由于东方的不断反抗,欧洲性传播到东方的同时,逐渐产生了超越它的非欧洲性的东西。”对现代性发生的历史过程的关

^① [日本]竹内好:《何谓现代——就日本和中国而言》,《超越现代性》,东京:筑摩丛书,1980年版,霍颖译,收入《后殖民理论与文化批评》,张京媛主编,北京大学出版社,1999年版。

注,使得竹内好格外重视东/西方现代性的差异。在质疑洲之内彻所谓“现代的个人主义”主体问题时,竹内好强调这种“个人主义”是“西欧个性解放过程的产物”,而50年代的日本却并不具备这样的社会条件——“在以表面的现代化还未成熟的个体为条件建立起来的日本社会里,想要诚实地生存下去、诚实地思考的人,是不能长期停留在虚无主义和存在主义之上的”,“走西欧的道路是不可能到达自我完成的境界的”。因而,他认为赵树理小说所呈现的“整体中个人的自由问题”,才是更值得重视的面向。而从另外的层面,由于意识到西欧的现代性本身存在着“危机”和“困境”(这一点洲之内彻也并不反对,只不过他将之视为现代化的“宿命”),他认为东方的反抗有可能提供超越这种“宿命”的资源。在《何谓现代》中,竹内好认为在西方入侵之前,东方社会已经产生如市民社会、市民文学等现代因素,但产生一种现代的自觉意识,则其“直接契机就是欧洲的入侵”,只有具备这样的自觉意识,才是“遗产之所以作为遗产,以及传统之所以作为传统”的内在原因。在这样的意义上,赵树理对“中世纪文学”(或称古典文学、传统文学)媒介的借用,也正是在现代的自觉意识中对东方传统的追认,并创造出一种超越了西方现代性的新颖文学。

洲之内彻和竹内好分别依据其不同的“现代”观,对赵树理文学做出了不同的评价。这种争论直到今天仍旧没有失去其现实意义。重新解读这两篇重要文章,事实上也可以构成我们今天重新思考赵树理文学意义的重要起点。

二 文体 :作为现代/当代“媒介”的赵树理文学

1. “现代文学”与“当代文学”的媒介

竹内好在评价赵树理文学的特殊意义时,始终将其置于“现代文学”与“当代文学”(他称之为“人民文学”)关系的辩证考量中。他这样写道:

我认为,把现代文学的完成与人民文学机械地对立起来,承认二者的绝对隔阂,同把人民文学与现代文学机械地结合起来,认为后者是前者单纯的延长,这两种观点都是错误的。因为现代文学和人民文学之间有一种媒介关系。更明确地说,一种是矛盾的文学,一种是赵树理的文学。在赵树理的文学中,既包含了现代文学,同时又超越了现代文学。至少是有这种可能性。这也就是赵树理文学的新颖性。

竹内好所批评的两种理解“现代文学”与“当代文学”关系的方式,事实上也可以说是50年代迄今,文学研究界普遍流行的观念。在50—70年代的文学史主流叙述中,强调的正是“当代文学”在克服以五四新文学传统为核心的“现代文学”的局限性基础上的推进,而就文学的性质而言,又突出了“当代文学”作为一种社会主义

(或社会主义时期)的文学在历史发展阶段和文学品质上,相对于处于“新民主主义”时期的“现代文学”的进步性。而在80年代,以“20世纪中国文学”这一概念的提出为标志、以“救亡压倒启蒙论”为核心纲领的历史叙述,又强调的是“当代文学”隔断了“现代文学”的发展,同时在文学性质上将“当代文学”的历史实践判定为一种缺乏“文学性”的、畸变和萧条的文学时期。这两种主导性历史叙述仍旧在现代/当代文学界产生着广泛的影响。但无论是“隔断论”还是“延续论”,都格外突出两种文学形态之间的不相容性。竹内好对于赵树理的定位,事实上将赵树理文学置于一个特殊的位置,即他既不是现代文学的(他超越了现代文学),也不完全是“当代文学”的(他突破了当代文学那种类型化特点),而是两者的“媒介”,一种兼有两者的品质但又又在一定程度上突破了两者局限的文学形态。

或许可以评价说,竹内好过分夸大了赵树理文学的特殊意义,但这种论述方式本身却为我们打开了别样的讨论空间。就“现代文学”与“当代文学”的关系而言,赵树理确实是一个相当暧昧的人物。他固然是当代文坛的经典作家,但这个“方向性”人物的地位刚确立不久,便有论者参照“社会主义现实主义”的原则对其提出批评。^①即使在他被确立为当代“语言艺术大师”时,他的文学作品不能塑造“典型人物形象”、“先进人物”,没有表现“激烈的阶级冲突”等,仍旧是其创作的重大“缺陷”。如果参照作为社会主义现实主义的经典作品“三红一创,青山保林”,赵树理显然又并没有成为50—70年代的主流作家。与此同时,他对于五四新文艺传统的激烈批评,他初现文坛时现代作家郭沫若、茅盾等的惊喜赞叹,都显示出他也并非“现代文学”的作家。赵树理在当代和现代文坛的暧昧定位,表明“现代文学”与“当代文学”之间绝非单纯的“隔断”或“延伸”这两种关系那样简单。毋宁说,在“现代文学”与“当代文学”之间,赵树理确实是一个类似于“媒介”的作家。他显然推进了“现代文学”某种内在延伸的而始终未曾完成的文学理想,并以其文学实践提供了一种成功的样态;与此同时,他在契合于以《讲话》为起点和方向的当代文学诉求时,又偏离了当代文坛的主流叙述规范。一旦将赵树理置于这样的位置,便可寻找到一个重新考量现代/当代文学关系的关节点,从而将对20世纪中国文学现代性的考察,推向一种更具体且深入的层面。

2. “大众化”文学理想的实践与创制

赵树理的同行和同代人孙犁,曾在文章中这样描述:“这一作家的陡然兴起,是应大时代的需要产生的。是应运而生,时势造英雄。”^②孙犁所谓“大时代”,指的

^① 具体分析参见贺桂梅:《转折的时代——40—50年代作家研究》第六章“赵树理(一)《讲话》与‘社会主义现实主义’”,山东教育出版社,2003年版。

^② 孙犁:《谈赵树理》,原载《天津日报》1979年1月4日。收入《赵树理专集》。

是抗战和解放战争,是战争时期的动员要求促成了赵树理的出现。孙犁同时认为,赵树理仅仅为这样的时代而生——“每个时代都有它自己的歌手。但是,歌手的时代,有时要成为过去。”孙犁如此突出赵树理的“时代性”,容易让人产生错觉,以为赵树理的出现仅仅是因为战争的需要,也就是说,赵树理的出现就“现代文学”的发展而言,是一个战争带来的“偶然”。但如若深入探究“现代文学”发展的内在脉络,则可发现赵树理的文学创作亦可成为一种不断推进并扩张的“现代”文学实践的重要环节。这一脉络便是“文学大众化”的持续推进和“文学的国语,国语的文学”的创造性实践。将现代文学作为构造现代民族国家这一“想象的共同体”^①的特殊媒介,一方面创造一种普泛性的国族语言,一方面传播现代观念,这种文学大众化的目标和诉求,在赵树理出现之前,如同一位研究者所说:“这个心愿贯穿于五四运动以来形成的中国近代文学史,并为此展开了多次争论并经过反复实验,始终未能如愿,而只是一种理想。”^②从这个角度来说,五四时期的白话文运动和文学革命、30年代初期茅盾、瞿秋白等人的文学大众化的争论,以及30年代后期关于“民族形式”的论争,就构成现代文学发展的一个延续的脉络。1939—1941年的关于“民族形式”的论争,其现实动因产生于战争动员的需要,但这种“需要”之所以必需,乃是因为人们以切身经验感受到五四新文艺所覆盖的范围之狭窄,即五四新文艺仅仅流布于都市的知识分子和部分市民群体,而广大乡村却被隔绝于外。如同周扬所说,那些被战争驱逐、亲身行走于中国乡村土地上的现代作家们,使他们感到困惑的,“将不只是他的技巧程度与读者欣赏水平之间的可怕距离,而也是他过去所熟悉的狭小安静世界与现在所接触的广大变动世界之间的可怕距离,就将不只是读者范围的狭小,而也是创作视线的窄狭”^③。在这样的时刻,“认识老中国”再度成为现代作家的一种迫切的需要。事实上,这几乎是一种类似于发动五四白话文运动的同样的历史情境,是一个传统/现代正面碰撞的历史时刻。关于“民族形式”的构想,因此成为一种持续推进五四白话文运动的努力,只是这次提出的文学理想,是以新文艺为基础,以民间旧形式作为“补充”的文艺形态,是一种比五四新文艺“更高更完全的民主主义内容、民族形式的新中国文艺之建立”。

赵树理文学的出现正是在这样的历史背景之下产生。不同于那些生活于都市的现代知识分子,赵树理本人便是一个中介性人物。他接受过现代教育,可以称为是一个“知识分子”,但同时他又如此熟悉农村文化并长期生活于农村。如赵树理自己所说:“我既是个农民出生而又上过学校的人,自然是既不得不与农民说话,又

① [美]本尼迪克特·安德森:《想象的共同体:民族主义的起源与散布》,吴睿人译,上海人民出版社,2003年版。

② [日本]今村与志雄:《赵树理文学札记》,收入《赵树理研究资料》(乙种),黄修己编。

③ 周扬:《对旧形式利用在文学上的一个看法》,《中国文化》创刊号,1940年2月15日。

不得不与知识分子说话……以后即使向他们(农民)介绍知识分子的话,也要翻译成他们的话来说……说话如此,写起文章来便也在这方面留神。”^①可以说,赵树理本人便是一个“老中国”与“新中国”的中介物,因而,他所使用的“翻译”一词,便具有格外丰富的涵义。这种“翻译者”的身份,意味着他一方面熟悉知识群体的现代思想和语言,同时他又成为将知识群体的现代思想和语言传递给隔绝于现代之外的农民的“启蒙者”。当他以农民所熟悉和能够接受的语言和方式将现代思想传递到乡村时,他所从事的是一种“新启蒙运动”;而同时,由于不满于都市知识群体的“圈子化”,他又成为现代文坛的一个叛逆者。在当代作家当中,大约赵树理是唯一一个对五四以来所形成的“文坛”持如此激烈的批判态度的批评者。他认为那只是一个“狭小得可怜”的“圈子”,“真正喜欢看这些东西的人大部分是学习写这样的东西的人,等到学的人也登上了文坛,他写的东西事实上又只是给另外一些新的人看,让他们也学会这一套,爬上文坛去。这只不过是极少的人中间转来转去,从文坛到文坛罢了”。由此他才立志做一个“文摊文学家”,“写些小本子夹在卖小唱本的摊子里去赶庙会,三两个铜板可以买一本,这样一步一步地去夺取那些封建小唱本的阵地”^②。

就文学观念而言,赵树理对其文学的现代诉求是充分自觉的,而就文学实践层面而言,他的文学语言的口语化实则相对于五四时期又推进了一层。如果说五四时期所谓白话文运动所依据的“口语”,是都市市民和知识群体的日常用语,那么赵树理的语言则是以农民口语为基础完成的更为普及的白话。赵树理作品语言上的特点是,他既不过多借重地域方言,同时他的叙述语言也并非口语,而是一种更简洁的书面白话。这种语言的特性,在外国翻译者的“文字有韵律感,巧妙地变换标点,产生一种微妙的意味。真是很难翻译的文章”^③、“译文和原文很不相同”^④的感叹中,可见一斑。这种文体上的独特风格,显然只能出自一种现代创造,而绝非农民文学可以概括。他对于传统文艺形式的借用,同样表现出这一特点。^⑤

如同汪晖所说,“‘创造性’是‘民族形式’的主要特点之一,从而也表明了‘民族形式’问题与现代性的关系”^⑥,赵树理文学的现代性,也正表现在他以独特方式实践着关于“民族形式”的创造。因其实践的成功,茅盾赞美其作品的出现是“民族形

① 赵树理:《也算经验》,《人民日报》1949年6月26日。

② 李普:《赵树理印象记》,《长江文艺》第1卷第1期,1949年6月。

③ [日本]今村与志雄:《赵树理文学札记》,收入《赵树理研究资料》(乙种),黄修己编。

④ [日本]竹内好:《新颖的赵树理文学》,收入《赵树理研究资料》(乙种),黄修己编。

⑤ 具体分析参见贺桂梅《转折的时代——40—50年代作家研究》,第七章“赵树理(二)传统与现代”第四节。

⑥ 汪晖:《地方形式、方言土语与抗日战争时期“民族形式”的论争》,收入《汪晖自选集》,第346页,广西教育出版社,1997年版。

式的一个里程碑”也并非虚言。就赵树理文学与“现代文学”的关系而言,他一方面克服了“现代文学”被隔绝于乡村之外的局限性,同时又创造了一种将现代观念延伸至乡村的文学形态。就文体层面而言,竹内好所谓“既包含了现代文学,同时又超越了现代文学”的判定,事实上是可以成立的。

但如若涉及赵树理作品所塑造的人物的扁平化,其作品主题的“宣传”特性,其现代品质是否仍可成立,问题便显得相对复杂。而这一层面的探讨,同时也涉及赵树理与“当代文学”规范之间的复杂关系。

三 人物:空间性主体、个人主义和“还原”

赵树理小说的最大争议,源自其人物描写。除却《孟祥英翻身》、《套不住的手》、《实干家潘永福》等纪实性人物故事,赵树理很少创造出一种作为个体的典型人物形象。他的小说人物颇类似于福斯特所谓的“扁平人物”,“他们最单纯的形式,就是按照一个简单的意念或特性而被创造出来”,“一大长处是容易辨认,他一出场就被读者那富于情感的眼睛看出来。……第二个长处是他们事后容易为读者记忆”^①。——这些论述几乎也可以移用至对赵树理小说的评价上。他那些最为人们称道和议论的人物,如《小二黑结婚》中的“二诸葛”、“三仙姑”,《三里湾》中的“糊涂涂”、“能不够”、“常有理”,《锻炼锻炼》中的“小腿疼”、“吃不饱”等,均以一个个绰号标识出人物最鲜明的性格特征。这种表现人物的方法显然极大地借重了《水浒传》等古典小说的方式。更为重要的是,他的小说很少涉及人物的内心活动,仅仅从人物在事件发展中的功能、人物的语言和外在行为上来表现人物。一位评价者抱怨道:“当30年代的施蛰存、穆时英等已对意识流的技巧作大胆的尝试,而赵树理作品中的人物心理刻画却是贫弱空白的。”^② 洲之内彻也正是依照“心理分析”这一现代文学的评价标准,质疑赵树理文学的现代性的。

1. 现代小说、“个人主义”、“阶级共同体”想象

这其中的关键问题涉及现代小说的个人主义主体。赵树理小说缺乏突出的个人形象和关于人物的心理描绘,也就无法提供一个现代阅读者借以投射情感和主体认同的人物对象。伊恩·P·瓦特在论述现代欧洲小说兴起时,认为其中一个前提性的条件,是“一个各种因素相互依存的巨大复合体——个人主义——为其特征

^① [英]爱·摩·福斯特:《小说面面观》,第59—61页,苏炳文译,花城出版社,1984年版。

^② [台湾]魏美玲:《艺术还是宣传——略论赵树理的小二黑结婚、李有才板话、李家庄的变迁》,原载《文化大学中文系学报》创刊号,收入《赵树理研究文集》上卷,中国赵树理研究会编,中国文联出版公司出版,1998年版。

的社会的建立”。这也就意味着,小说的阅读方式、表现对象与行为逻辑都和作为个体的阅读主体联系在一起,这个阅读主体“与把人从家庭、国家中分离出来的经济个人主义相联系”^①,他/她在阅读的时刻始终是“孤独”的,并以个体的方式面对小说文本。类似的描述也可以应用于伴随报刊、杂志、文学团体等现代传媒而兴起的现代中国文学。但是,就赵树理本人设想的文学阅读方式而言,却显示出迥异的特征。他曾这样构想自己的文学作品被阅读和消费的方式:“我写的东西,大部分是想写给农村中的识字人读,并且想通过他们介绍给不识字人听的。”^②——在赵树理的构想中,他的读者不是孤独地面对作品的个体,而是一种群体性的场景。人们是以“读”和“听”的方式建立起与小说世界的认同关系。也可以说,就其消费和阅读方式而言,赵树理取消了那种个人主义的主体,而试图建立起一种群众性主体。这一主体通过共同的(农民)阶级/乡村经验,达成一种“想象的共同体”的建构。它更类似于传统社会的勾栏瓦舍中的“说书”场景,而不是针对现代都市中的孤独的个人。赵树理更进一步提出乡村农民“自在的文艺生活”,这种“自在”的特性表现为这是一种融会于乡村日常生活并且享有许多不言自明的接受成规和认知前提的文化形态,它将阅读和消费小说本身,变成一种分享共同经验的方式。但是,这又并非一种传统文学的消费方式,因为“共同体”本身是一种现代的建构,这包含着阶级意识和现代历史感的渗入——“俗话说:‘说书唱戏是劝人呢!’这话是对的。我们写小说和说书唱戏一样(说评书也是讲小说),都是劝人的。”^③由于赵树理小说所“劝”的并非传统文艺的“善恶因果报应”,而是现代的阶级意识、历史图景和社会变革,因此,这种“自在的文艺”又是一种被建构的现代文艺样态。

赵树理所构想的群众性阅读主体和阅读方式,在某种程度上回应着毛泽东在《讲话》中关于“工农兵文艺”的设想。必须提及一个确定的历史事实是,赵树理的代表性作品《小二黑结婚》并非完成于《讲话》发表之后,而是《讲话》发表之前就已经创作好的。这种历史时间差的存在,表明在赵树理和《讲话》之间存在着某种不约而同的呼应关联,表明“民族形式”论争和《讲话》之间有着某种延续性。不同之处在于,《讲话》相对于“民族形式”所强调的“民族”主体想象而言,更为突出主体的阶级身份。如果说“民族形式”所解决的是文艺创作的资源问题,那么,《讲话》则依照一种阶级共同体的历史理论,要求呈现工农兵这些阶级主体如何通过这些资源来表达自己的。这事实上要求的是现代的阶级理论与传统中国底层民众的“集体文

① [美]伊恩·P·瓦特:《小说的兴起——笛福、理查逊、菲尔丁研究》,第62、92页,高原、董红钧译,三联书店,1992年版。

② 赵树理:《也算经验》。

③ 赵树理:《随下乡集 寄给农村读者》,收入《赵树理文集》第四卷,第1761页,工人出版社,1980年版。

化记忆”的联结和转换。由于对“老中国”文化经验的缺乏,尤其缺乏那种“集体文化记忆”的经验,延安作家难以寻找到一种成功地联结和转换两者的形式。早期的延安文艺作品,除却秧歌舞/剧、新歌剧、街头活报剧等大众性文艺样态,延安文艺工作者无从构想“工农兵”主体的文学形态,丁玲、欧阳山、刘白羽等延安作家,他们所熟悉的写作和阅读方式,仍旧是个人主体的,一种阶级主体的想象必须以个人经验为媒介,达成一种理论化的阶级描述。简单地说,延安作家缺乏一种基于乡村群体经验并以之作为文化媒介的阶级共同体想象。事实上,1947年将赵树理作为“方向性”作家提出,在很大程度上也是为了弥补延安在文学尤其是小说创作上的空白。^①赵树理小说相对于丁玲、周立波等延安作家的特别之处,不仅在其广泛的发行量所带来的影响,也不仅表现为其对“人民生活”的熟悉,更重要的是,他的小说创造了一种更能为农民接受的阅读方式和调动其“共同体”想象的文化接受方式。

2. 空间性主体、结构性关系中的个体与“新人”塑造的困境

赵树理的小说对乡村农民“共同体”想象的调动,不仅表现为对农民所熟悉的民间文艺样式和叙述成规的借用(所谓“自在的文艺”),而且更深刻地表现在他的小说所塑造和建构出来的主体想象。这种“主体”不是以个体的方式出现,而是一种空间性形态,即作为独立单位同时也可以视为老中国“缩影”的某一乡村空间场景。他的小说并不将农民个体而是将作为群体性行为的“事件”视为这一空间主体变革的主要推动力。在《小二黑结婚》中,“结婚”这一事件成为小说的主部,三组对称性的人物形象(小二黑/小芹、“二诸葛”/“三仙姑”、金旺兄弟)展示的是构成冲突关系的勾结性力量。尽管小说的标题性人物是小二黑,但他并不越出这一结构关系而独自存在,因此也并不是一个个人主义认同的对象,而是一个活动在结构性位置上的个体。任何一个阅读这个故事的农民,都可以把他自己设想成为小说所给出的三种结构性位置当中的个体,并参照小说形成某种自我观照。由于小说所描述的是空间中结构性力量的对抗和错动,并且将救赎性力量,即共产党基层组织和法令,表现为乡村自发的新生力量的援助者,它所展示的就不是一个人主义式的抗争形态,因而也并不提供一种个人主义式的主体想象。更为突出的是《李家庄的变迁》。这部小说的叙述主体不是小说中的人物小常、铁锁,而是“李家庄”这一乡村空间。小说试图呈现的是,在这一空间发生革命性变动的过程之前、之中和之后

^① 参阅冯牧:《人民文艺的杰出成果》,《解放日报》1946年6月23日。这篇文章说道,虽然《讲话》已发表3年时间,但“比起其他艺术部分来,文艺创作,不能不说是稍微落后了一步”,“在小说中也能够获得群众喜爱的作品,实在寥寥可数”。在这样的情境下,《李有才板话》虽然是3年前的“旧作”,但仍旧“在小说中创立了一个模范”。

的状况。小说第一部分,铁锁的破产过程,展示的是革命之前李家庄的残酷,而铁锁遇到小常,并且开始具有一定的革命意识,也并不完全是一个“外来”的动作,小常的出现只是将封闭的李家庄打开了一个有希望的缺口,并给绝望的铁锁一种行动的希望。铁锁的觉醒过程,事实上是一个绝望的个体感受到希望的过程,而真正使“希望”成为行动的,还是铁锁自身的努力行为。尤为值得分析的是,觉醒后的铁锁并没有马上成为李家庄反抗的“英雄”,而是更为自觉地汇入到起来反抗的李家庄农民群体之中。如同竹内好的文章所说的,对铁锁个人的描绘,在“牺盟会”成立的同时就停止了,他也迅速转向“背景化”。在某种程度上可以说,铁锁是小二黑的深化表现形态。铁锁和小常的相遇及其与“牺盟会”的关系,可以类比于小二黑进入区委,这是一个新生的个体与一个新生的政权的相遇,他们自此由个体转化成为集体性存在。《三里湾》同样将“三里湾”这个空间作为了叙述主体,不同的农民形象只是这个集体空间中的个体,从来没有占据比这个空间更重要的核心位置,推动这个空间变动的,是其中结构性关系的力量对比。

赵树理小说对人物的表现方式,即将其视为一种空间结构性关系中的个体,可以引申出毛泽东时代阶级理论关于主体塑造方式的讨论。“阶级”身份和意识的获得,是在一种横向的社会结构关系的参照中形成,“无产阶级”作为一个历史主体,既要表现为一个个体的面貌,又最终必须以集体的形态出现,这就是所谓“典型”理论要解决的问题。1951年,竹可羽在对赵树理创作缺陷的批评中写道:“因为人,永远是生活或斗争的核心,永远是一个故事,事件,或问题的主体。所以说,社会主义现实主义,首先在善于描写人。”^①竹可羽并把这种要求与关于塑造“新人物的英雄形象”的讨论联系起来。事实上,就塑造无产阶级“新人”和“典型人物”这一目标而言,1949年以后的当代文学并没有形成一种更成功的经验,因为在“作为典型的个体”和“阶级主体”之间,始终存在着一个悖论性的困境。如若小说过分地将英雄人物表现为一个个体,一个“典型”,就很难不把人物从阶级群体和环境地特别地凸显出来,而当这样做的时候,他就容易失落其“阶级性”而陷入某种“个人主义”或“个人英雄主义”的嫌疑。因而,几乎所有表现“英雄”“成长”故事的小说,最终都会将已经完成的“新人”再度归还到“集体”中去。当《青春之歌》中的林道静,从一个小资产阶级知识分子成长为共产主义战士之后,她个人便消失于“一二九”游行队伍的洪流中。戴锦华在论述17年主流电影导演崔嵬的影片时,曾概括出“崔嵬式庆典”,即关于英雄的叙事结构,“总以形只影单的主角痛苦的寻找经历为开端,以主角置身于盛大的群众场面作为结束”^②。这种叙事结构事实上内在地呈

① 竹可羽:《再谈谈 邪不压正》(1951年),收入《论文学与现实的关系》,第99页,作家出版社,1957年版。

② 戴锦华:《电影理论与批评手册》,第116页,科学技术文献出版社,1993年版。

现着无产阶级英雄典型人物的表达困境。能够被表现为“个人主义”的主体经验的,只能是英雄在其成长为英雄的过程之中;一旦英雄完成了阶级主体的命名,他/她就必须归属到一个集体当中。那一阶级主体,始终是以一种话语的“空位”的方式存在,这个空位不可以被一个肉体的个人占有。从这个层面来说,柳青的《创业史》就构成了某种悖论。梁生宝作为“无产阶级新人”在小说中所占据的突出位置,使得他始终有着“个人主义”的暧昧色彩,因此小说便不断地以一种话语性的抽象提升来缓解这种嫌疑,同时也使得这个人物丧失了经验上的可感性。

如果把当代文学创造“新人”的悖论性困境纳入思考范围,赵树理的小说倒显现出某种复杂性。他的小说主体始终是一个空间性存在,在这个空间中,尽管存在一个个有着个性的作为个体的农民,但他们从来不占据一个中心的位置;一旦农民个体在某一叙述时段占据核心位置,也并不表明他超越了他所存在的空间集体,而只是一种新的因素进入到这个空间中,他将会调动并召唤出更多类似的新因素,并再度回到集体空间中去,而此时的空间,已经是一个变化了的新空间。事实上,这大约也就是竹内好所讨论的“先选出来,再还原回去”的过程。这种空间性的主体,对应于“农民”这一阶级共同体的想象,同时也具体地实践于一种在“读”和“听”的群众性场景中阅读/传播的消费方式。

如果这样的论述可以成立的话,事实上,赵树理的小说已经先在地拒绝了一种建立在个人主义主体体验方式基础上的现代性话语形态,比如爱情描写和主体认同方式,比如要求表现自我“分裂”的痛苦。依据一种个人主义的现代性话语评价标准,这或许可以作为缺乏“现代性”品质的依据;但他小说所突出呈现的空间主体,显然同样是一种“现代”的创造。而这种新型的主体形象,既不同于现代文学的个人主体,也不同于当代文学的“典型”人物,而始终与作为“历史主体”的农民阶级的塑造关联在一起。在这个意义上说,问题不在于是否“现代”的,而在于其所创造的主体的独特性。

颇值得一提的是,尽管赵树理在《小二黑结婚》、《登记》和《三里湾》中,都把农村青年的婚恋故事作为核心情节,但并没有表现“爱情”。“爱情”显然是一种现代性话语,且是一种建立在个人主义基础上的现代话语。赵树理在回答关于他的小说“没有爱情”的质疑时,他提出的理由,其一是农村青年虽然“自由”了,但还不能“象城市那么开放”;其二是“农民的爱情就是如此。……不要求知识分子都看我的《三里湾》,也不希望他们在《三里湾》里寻找恋爱经验”。^①在这里,赵树理提出了农村/城市、农民/知识分子的两组对立项,且显然将其视为不可通约的。似乎可以说,赵树理相信农村/农民的现代经验,不同于城市/知识分子的现代生活。这便涉及另外一个问题,即赵树理如何看待农民的现代性,以及这种现代思想如何获得。

^① 赵树理:《关于三里湾的爱情描写》,收入《赵树理文集》第5卷,第328—329页。

四 资源 :旧文艺、启蒙和“农民”书写

对于赵树理小说现代性的疑惑,除却其个人主义主体的缺乏,另一个重要因素则源自文学观。关于小说的主题,他这样写道:“我在群众工作的过程中,遇到了非解决不可而又不是轻易能解决了的问题,往往就变成所要写的主题。”^①他进而将自己的小说命名为“问题小说”。“我的作品,我自己常常叫它是‘问题小说’。……就是因为我写的小说,都是我下乡工作时在工作中所碰到的问题,感到那个问题不解决会妨碍我们工作的进展,应该把它提出来”。^②在这种对于小说性质的理解中,如此突出文学的社会/政治功能,参照于将“文学性”视为独立、自足的现代文学观,其文学属性是颇为可疑的。但是,如若我们返身追问所谓文学的“自足性”观念何以成为现代的,和“自足性”在何种意义上成立,则问题并不那么简单。尤其重要的是,当我们考察赵树理文学提出“主题”和“问题”的主体想象的依托时,这种文学的现代意味便呈现出更为丰富的内涵。

1. 赵树理的“启蒙”与“现代”的来源问题

赵树理对于“文坛”文学家和“文摊”文学家的自觉,显然蕴涵着十足的现代意味。他对于“狭小得可怜”的“文坛”封闭性的批判,建基于一个基本前提,即文学应当成为一种更为大众化和普泛化的公共性空间。而促动他要去占领“文坛”以外的庙会等乡村文化市场的动力,则因为那是一个“封建小唱本的阵地”。这其中蕴涵的启蒙主义和精英主义姿态几乎是不言自明的。将文学的扩散,形象地表达为攻占“阵地”,实则暗合着一种现代性的扩张行为。就这一层面的含义而言,赵树理文学观的暧昧,根本在于启蒙者/文学家之间的分歧。但事实上,无论左翼阵营中的作家如何强调“艺术性”,在同时充当“启蒙者”这一身份上,他们几乎很少有疑虑。赵树理并不反对以现代文艺和现代观念去占领“老中国”,关键的冲突仅仅在于以何种形态的文学样式和怎样的方式去占领。他对五四新文艺的激烈批判,就因为这种文艺是“放着全中国群众中根深蒂固的现成基础不拿来利用、改造、补充、提高,却只想把它平灭了再弄一些洋花洋草来代替它,光从浪费时间上着想也是不合算的”,而他提出的正确办法,则是“用人工缩短旧剧在自然状态下发展、变化时要占去的年代。……得照顾旧剧的特点、发展的规律、当前的缺点、各剧种的差别等

① 赵树理:《也算经验》。

② 赵树理:《当前创作中的几个问题》,原载《火花》1959年6月号,收入《赵树理文集》第四卷。

等,否则仍会粗暴”^①。这种分歧的根本不在于西化/本土化之间的资源引用上的差别,而是“现代”思想从何而来。当赵树理使用“自然状态”/“人工缩短”这样的概念时,他事实上承认民间旧文艺本身是可以自发地完成向现代的转化的。强调“人工缩短”的重要性时,他突出的是对旧文艺进行现代改造。在这种论述中,“现代”本身的绝对合法性反而使其来源问题暧昧不明,因为就五四新文艺传统来说,它的“西化”特征表明“现代”的来源正是“西方”。在这一关键问题上的分歧,使得赵树理在展开小说叙事时,也是颇为独特的。

在赵树理的小说中,几乎很少表现一种现代思想的“外来”输入。其中的最特殊的例外,是《李家庄的变迁》中的小常,这是一个李家庄外面的、带来革命思想的人,也可以说,他是李家庄现代革命思想的源泉。但小说是这样叙述铁锁听了小常的革命启蒙之后的心理:

至于小常说的道理,他也完全懂得,他也觉着不把这些不说理的人一同打倒另换一批说理的人,总不成世界,只是怎样能打倒,他还想不通。……这天晚上是他近几年来最满意的一天,他觉得世界上有小常这样一个人,总算象个世界。

也就是说,铁锁以他个人的经验完全自发地懂得了“革命”的必要性,他唯一不明白的是进行“革命”的方式。在《红旗谱》中,也有类似的段落,是农民严运涛遇到了革命者贾湘农:

……运涛听了贾老师的话,心上象开了个窗,艳丽的太阳照进来了。

贾老师说:“……你知道什么叫革命吗?”

运涛摇摇头,说:“不知道!”

贾老师说:“就是……受苦的人们,工人和农民,就要起来打倒他们,自己起来解放自己。知道吗?”

运涛听完这句话,心上更加豁亮起来。

在《红旗谱》的叙述中,“革命”作为一种“外来”的“光”的隐喻性是清晰的。两篇小说更重要的差别在情节上,《李家庄的变迁》中小常短暂出现便消失了,而《红旗谱》中贾湘农却始终是一个指导者和领导者。这种差别意味着,赵树理将农民的革命思想表现为乡村内部的引爆,而梁斌则更多地展示了其如何从外面输入乡村的过程。事实上,就两篇小说关于革命前乡村状况的描绘,赵树理小说突出的是乡村伦理秩序崩溃后的血腥和残酷,而梁斌的小说则更多地表现了乡村文化伦理秩序的

^① 赵树理:《我对戏曲艺术改革的看法》,原载《戏剧报》1954年12月号,收入《赵树理文集》第四卷。

延续,直到革命思想输入并完全被阶级斗争所取代。在很大程度上可以说,赵树理小说表现革命进入乡村的方式,更像是一种已经被摧毁的乡村秩序的修复和重建。这种修复和重建的过程也就意味着,消灭并剔除土豪劣绅、坏干部,代之以共产党的合情合理的治理。可见,赵树理想象的“世界”,不是“别一个”世界,而是恢复并重建一个“合情合理的世界”。这所谓的“情”和“理”,既可以说是传统乡村文化伦理的重建,也可以说是农民所渴望和理解的伦理法则。可以说,赵树理所描绘的“现代”,并非一个全然的外来物,而在很大程度上借重了乡村传统秩序这一中介,因而其面貌便颇为独特。

似乎正是因为这样的原因,革命思想和共产党组织进入刘家峒、阎家山和李家庄,甚至是社会主义思想进入三里湾,都并非“打碎一个旧世界”的过程,而是“重建一个新世界”的方式。是区委会取代乡村恶霸金旺兄弟,框扶了正义;是共产党员老杨同志,取代坏村干部,给老槐树底下的“老”、“小”字辈带来公理;也是因为“牺盟会”的建立,李家庄才在铁锁心目中“象个世界”。即使在《三里湾》中,扩大农业生产合作社也更像是一种乡村竞赛,新的领导人万金生和旧领袖范登高的思想差别尽管是“两条路线斗争”,但他们之间的冲突远没有越出乡村伦理秩序范围之外。这一点也与柳青的《创业史》中梁生宝和郭振山的对比形成区别。由此也带来了所谓“农民主义”和“国家利益”(共产党政治/政策)之间的问题。

2. “农民”想象和“旧文艺”的转换性关联

当周扬赞美赵树理小说“因为农民是主体,所以在描写人物,叙述事件的时候,都是以农民直接的感觉,印象和判断为基础的。他没有写超出农民生活或想象之外的事体,没有写他们不感兴趣的问题。……他把每个人物或事件在群众中的反映及所引起的效果,当作他观察描写这个人物或事件的主要角度”^①,事实上并没有对其中所谓“农民意识”保持足够的警惕。如果说赵树理确实实现了“作家在立场、观点、情感上,要与自己的表现对象(农民)相一致”^②,一方面固然因为赵树理成功地在文本书写的层面创造了一种作为阶级共同体的农民主体和农民想象,而另一方面,赵树理小说中的农民共同体,与无产阶级理论中的阶级主体以及毛泽东思想所设想的阶级层级关系(即作为工人阶级先锋队的同盟者的农民,“严重的问题是教育农民”)并不吻合。这也导致他在农民利益/国家利益之间会偏向前者。赵树理在衡量所谓“赶任务”时,说道:“当上级已将任务总结指出以后,应该是感激才对,因为自己不能认识到是中心任务,而别人已替自己指出来”,但这里的衡量标

① 周扬:《论赵树理的创作》,《解放日报》1946年8月26日。

② 洪子诚:《中国当代文学史》,第92页,北京大学出版社,1999年版。

准是所提出的“任务”是正确的,且是“人民长远的利益以及当前最重要的工作”^①。他的标准并非是“党”的任务所以要“赶”。可以想见,一旦意识到这“任务”并不正确,50年代后期的赵树理便代表农民秉笔上书,并因此造成他的厄运。

事实上,真正值得分析的地方并不在于农民/党(国家)这样的二元对立,更意味的是,赵树理所书写的农民,同样是一种现代想象的共同体。赵树理曾经相信自己如同李有才那样是农民的“代言人”,他也相信自己的作品就是为农民所写,但到创作晚期,他开始疑惑:“尽管我主观上是为你们写的东西,实际上能发到农村多少份、你们哪些地方的人们愿意读、读过以后觉得怎么样,我就知道得不多多了。”^②这种自我疑惑,事实上正来自于对他借以形构农民主体想象的乡村文化的日渐丧失:“老的真正的民间艺术传统事实上已经消灭了……我多年所提倡要继承的东西已经因无人响应而归于消灭了。……事实如此,不以人们意志为转移也。”^③如果将这一视野纳入到关于现代性问题的思考范围,赵树理文学便显示颇为丰富且暧昧的涵义。当赵树理自居“文摊文学家”展开有别于五四新文化运动的启蒙运动时,“老中国”的乡村文化既是一个需要被攻占的“阵地”,也是赵树理借以确认其“现代”身份的“他者”,他由此创造出一种关于“农民”的主体书写方式。而他未曾意识到的是,一旦他将民间旧文艺作为“自我的他者”,他同时所建构的也就是一种“他者的自我”。他的文学和文学中的主体想象内在地需要这个“老中国”的“民间旧文艺”,并且只能依托这种旧文艺。作为一种文学书写症候,他中后期的小说,“读者一眼看出,渊源于宋人话本及后来的拟话本”^④,事实上也可以说,曾经是他要“占领”的对象,已经如此鲜明地“占领”了他。

赵树理创作本身呈现的这种悖反现象,显示的是一种探询别样的“现代”文学的曲折轨迹。如果说,赵树理正是依托于乡村旧文艺,创造出一种农民的现代表象形态,并由此构造出农民的主体身份,那么,他的文学的消失也正是因为乡村旧文艺/文化这一土壤本身已然被现代化(他视之为城市/知识分子的现代,也是竹内好所谓“西欧现代性”)所摧毁。“眼下的时代,即使是农村的青年人,也喜欢读城市里的爱情故事。”^⑤事实上,赵树理在1966年回顾自己的创作生命时,或许已经意识到这一点。但问题并不在于,他的文学书写就是不“现代”的,而在于赵树理所提倡“要继承的东西”的消亡,是否就是一种“历史的必然”?赵树理由“启蒙”转向“抵抗”的创作轨迹,是否呈现出现代性扩展过程中的暴力面向?或许不无现实意

① 黎南:《赵树理谈“赶任务”》,《文汇报》副刊1951年2月22日。

② 赵树理:《随下乡集 寄给农村读者》,收入《赵树理文集》第四卷。

③ 赵树理:《回忆历史 认识自己》(1966年),收入《赵树理文集》第四卷,第1841页。

④ 孙犁:《谈赵树理》。

⑤ [日本]萩野修二:《访赵树理故居》,程麻译,收入《赵树理研究文集》第三卷。

义的问题更在于,如果说赵树理曾依托乡村旧文艺创造出一种农民现代共同体想象,那么当我们将某一社会群体指认为“农民”时,他们的主体想象和共同体意识将建基于何处?——类似的问题,或许也正是我们今天重提赵树理文学的现代性问题的意义所在。

贺桂梅,1970年生于湖北,1989年起就读于北京大学中文系,2000年获文学博士学位,后留校任教。现为北京大学中文系中国当代文学教研室副教授。主要关注中国现当代小说、当代文化现象及20世纪思想史问题。著有《批评的增长与危机》、《转折的时代——40—50年代作家研究》。

现代中国·第六辑
北京大学出版社
2005年10月

论延安的新秧歌

赵锦丽

一 不同视域中的秧歌影像

1. 文学史叙述的起点

1942年延安文艺整风之后,从1943年初至1946年,延安掀起了新秧歌运动的热潮。它不仅被看做是对于《讲话》的积极回应,也被指为新的历史情境下“表现新的群众”的合宜的形式。对“新秧歌”的文学史的评定,最初在周扬在1949年第一次文代会上的报告有所涉及。在这之前,艾思奇的社论《从春节宣传看文艺的新方向》(1943年),与周扬的文章《表现新的群众的时代》(1944年),^①已先后讲到新秧歌开展的具体情形,确认这一形式在解放区文艺中的价值。此外,张庚、艾青、周而复等人,在此前后也发表了论述新秧歌的文字。在文代会的报告中,周扬提出解放区文艺的一个重要特点,“是和自己民族的、特别是民间的文艺传统保持了密切的血肉关系”,并且表示文艺座谈会以来,文艺工作者在搜集研究与改造各种民间形式的工作上,“最主要的收获是秧歌”。不同于简单的“旧瓶装新酒”,“新的人民的秧歌”的特点是“推陈出新”,它引入“新的主题,新的人物,新的语言、形式”,也是创造新型歌剧的“基础”。^②

以1942年划界,并在《讲话》所确定的意义体系中来讲述文艺的发展脉络,是这一报告的基本思路,也是建国以来大量的文学史叙述的规范。但是,具体到秧歌这一类型,这种想象和界定时间起点的论述,显现出它简化和模糊了过程的复杂性。秧歌这种形式被党的文艺工作者拿来作文艺宣传之用,不是1942年以后才开

^① 艾思奇:《从春节宣传看文艺的新方向》,《解放日报》1943年4月25日;周扬《表现新的群众的时代》,《解放日报》1944年3月21日。

^② 周扬:《新的人民的文艺》,《中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集》,新华书店,1950年版。

始,抗战初期就已出现在陕甘宁与晋察冀边区的抗战动员中。进一步梳理它的脉络的话,则秧歌作为既存的民间形式和可能的文学资源被发现、进入现代中国文化视野的时间要更早。在发轫于五四、延续至30年代的俗文学运动对中国民间文学、民俗资料的搜集中,定县的秧歌就已被系统地记录下来。并且,借助秧歌形式展开“平民教育”的可行性问题,也在这个时候被力图变革社会的知识者提了出来。

孟悦在她对《白毛女》文本构成的文化因素的分析中提到,《白毛女》的流传和创作过程反映出不同背景的文化上的接缝,这表明“解放区文学的出现不仅是一个政治或政权的结果,它还编织在某种预期之外的现代文化史的复杂脉络之内”。对于秧歌来说,不但这种文化的相互影响、相互作用的痕迹是可辨识的,并且它自身形式的衍化就处在现代文学史的发展脉络中。在注意到文化历史断层的同时,孟悦也指出:“从五四时期到解放区,中间隔了一个30年代(大约1927—1937),实际上标志了‘传统文化’与‘现代文化’的对立模式逐步瓦解、逐步变形的过程。解放区意识形态所追求的民族风格与新社会理想的合一,与其说是新政治权威的独创,不如说也是一部分知识人的共识。如果这一点成立,那么在知识群体和政治力量之间存在着怎样一个共同的意识形态基础,这种共同基础又是在怎样的历史契机下形成的,就应是值得讨论的问题。”^①一种文本形态中所包含的不同文化的裂隙,它们内在的认同、相互的渗透、缠绕与抵触的情形,同样是本文所关注的问题。因而,以下对1942年之前的秧歌所做的叙述,就不止是简单的有关渊源的补述,而是要在具体的语境下凸显不同文化视域中的秧歌影像,并且寻找这些彼此相连却也在连接处暗生裂隙的话语之间复杂互动的关系。

2. 五四情境与定县秧歌

秧歌的文字记载,散见于一些笔记、词曲之中,及至清代、民国年间的一些地方志也有不少收录。概括来说,秧歌是历史化、类型化的民间文艺形态。由于地域与语言的缘故,它被隔绝在农民这一阶层,主要表现乡村的生活情状、农民的情感和意识,而农民意识植根乡土,滞后于外部现实的变化,这使表现它的文艺形态也相对凝定。在“形态”上它有许多定式,如角色、道具、表演、戏剧主题、演出的时间场合等。这些固定的东西,使它看上去更像是一种含蕴了祭祀与狂欢的乡野的仪式。这种仪式延续了远古初民对自然、对鬼神等不可知力量与人类行为之间关系的想象,表达了民间社会祈福免灾的世俗愿望,又有年节之中的乡人挣脱日常规范与禁忌、“金吾不禁”的狂欢意味。

五四的俗文学家们意识到秧歌的存在,并记录这种存在,把它纳入现代中国文

^① 孟悦:《白毛女演变的启示》,《二十世纪中国文学史论》第三卷,第186页,东方出版中心,1997年版。

化视野。这是中国现代知识分子对“民间”的发现。在五四民俗学运动中,以《歌谣》周刊、《民俗》周刊为阵地,刘复、顾颉刚、钟敬文、姜子匡等搜集了大量的歌谣、故事与传说,对各种言语形式和包括民间信仰、风俗习惯在内的民俗资料做了系统的整理与研究。他们的努力,不止在于引入“民俗学”概念,把它描述为一种知识范型,进而提供建立这一学科所必要的文本对象及学术规范,同时,在五四“重新估定一切价值”并意图建构一种新文学形态的话语情境下,对“俗文学”的研究也成为对新的文学资源的寻找和确认。当时对于定县秧歌所做的记录,也是在于服务于这一意图。

定县位于河北境内,北平至汉口的铁路线上,从1926年起成为中华平民教育促进会的实验区。在定县一地,聚集了晏阳初、瞿世英、孙伏园、熊佛西、李景汉等一批旨在进行“平民教育”的文化人,他们立意“除文盲作新民”,期望以实施文艺、生计、卫生、公民四大教育的举措来疗治中国的愚贫弱私四大病源。在这次知识分子“到民间去”、进行乡村改造的社会实践中,作为农民娱乐的秧歌引起了他们格外的注意。他们发见定县“农民无论男女老幼,最嗜好的娱乐是秧歌”,“他们不但要在新年、节日,及各庙会时去听秧歌,并且在田间工作时,行路时,休息时,也大唱秧歌”。因为觉得“秧歌的歌辞是极好的农民文学,秧歌的扮唱,是极好的农民戏剧”,而“当时县政府以为秧歌有伤风败俗的影响,提议禁止演唱”,所以想要尽量搜集保存,以供平民文学的研究。^①这样,便有了由李景汉、张世文辑录的《定县秧歌选》(四卷本)的出版,其内共收入秧歌48出,并附瞿世英的序,另有序言和绪论,1933年初版。

对定县秧歌的描述及评定,主要在社会学层面和文学层面两个方向展开。不但秧歌的创制、场面和沿革的历史,连同它的组织、供给与观演的现状,在《定县秧歌选》中均有详细的交待。在记录者看来,这些“表演简单而极近实际”的秧歌,无论文本所涵括的社会内容,还是秧歌本身的构形,都是了解农村生活、了解“农民心理与经验与希望”的极好的材料。然而又不止于文化研究层面上的了解和记录。因为秧歌的广有流传,它“不但是农民最喜好的娱乐,也与他们的实际生活大有关联,他们的思想、观念、行为,都受了秧歌的影响”,李景汉等人更有“凭藉这种已有的娱乐为入手”,在定县实施移风易俗的计划。^②将这种民间艺术加以改良,注入新的内容,使之成为社会教育的手段,这是搜集秧歌的知识分子的一种设想。这种设想联系着知识分子对于民间文化的价值、对于自身的启蒙与改造社会的角色的想象。而它作为一种文化实践的设想的展开,则是抗战以后的事情。尽管在对新的社会图景和实现社会变革的方法的界说上,五四前后的现代知识分子与30—40

^① 李景汉、张世文编:《定县秧歌选·序言》,第1—2页,东方文化书局(台北)影印,1971年版。

^② 同上,第3页。

年代主张抗战动员和新启蒙的改革者有明显的差异,但是在将民间形式当做可用的资源,通过文艺介入乡村的文化秩序并施以影响这一点上,他们却相当一致。

有一点要指出的是,尽管现代知识分子对民间文学的发现怀有极大的热情,但是在如何看待农民的问题上仍然存在差异。像鲁迅一样,周作人后来注意到乡村生活的积弊和农民意识愚昧落后的一面,对乡间的宿命迷信多有抨击,并对歌谣在催生新的文学上所能起到的作用发生怀疑。^①而在曹禹、老舍、沈从文等人的讲述中,“‘大众’既是一块乌托邦净土,是他们联系自己与传统、与乡土的一条纽带”,同时,“他们对乡土,对大众,又有一丝怀疑,一点陌生,有一种‘间离感’”。^②相对而言,顾颉刚态度则平和很多。他主张进入民间的文化情境,历史性地对待其中宗教迷信的成分。他表示无论民间迷信,还是所见的各种“古物、史料、风俗物品和歌谣”,“这些东西都有它的来源,都有它的经历,都有它的生存的寿命”,“都是我们可以着手研究的”。他认为,断言民间意识与信仰是原始文化的遗留物过于匆忙,这也反过来证明文化的隔膜,知识分子对农民心理知之甚少。^③强调民间文化的语境,强调对本国的“性情、风俗、书籍、器物”的逐层整理,不仅是还原历史和建构一种知识范型所必需的,也还有发现民间、深入民间以变革旧有的考虑。^④这一点上,定县秧歌的搜集有与顾颉刚相近的初衷,因而在对秧歌价值的评断上,肯定的成分多过批评,对于其间新的文学(文化)的生长点的推举多过对民间形式局限性的发现。

3. 民间秧歌的历史记忆

延安文艺对“新秧歌”概念的界说与使用,无疑是对秧歌的旧有形态的描述、认定连接在一起的。什么是“秧歌”,“旧秧歌”是什么样的,新和旧的区别在哪里,都是“新秧歌”这一概念所隐含的问题。“新的”与“旧的”,在五四以来的话语脉络中,往往包含有进化史观的价值评定,包含“自我”对“他者”的指认以及这样的指认中“他者”叙述的建立。过去与现在,旧的与新的,当它们被引入“现在”的语域,被用做论述“现在”的合理性依据的时候,那么,一方面,新与旧之间的断裂和异质被凸现和放大;另一方面,新与旧的连接、它们潜在的同构的关系则会被组织到关于

① 见于启明(周作人)《乡村与道教思想》,《语丝》100期,1926年10月9日;又见周作人《霓裳续谱·序》,上海中央书店,1935年版。

② 马军骧:《被掩盖与被美化的“大众”》,《再解读:大众文艺与意识形态》,第198页,牛津大学出版社1993年版。

③ 引文出自顾颉刚《国学门周刊1926年始刊词》,《北京大学研究所国学门周刊》卷213期,1926年1月;另参见顾颉刚《北京东岳庙和苏州东岳庙的司官的比较》,《京报副刊》1926年1月29日。

④ 《妙峰山进香专号引言》,顾颉刚编:《妙峰山》,第4—6页,广州中山大学“民俗丛刊”,1928年版。

历史发展的渐进的叙述话语中去。新秧歌与旧秧歌,就是两种不同的文化视野——革命文艺与民间文艺——的相互观照。它们各自的文化意图、文本结构及符码系统的不同,正是延安文艺解释和赋予“新秧歌”意义的所在。但是,“新秧歌”还有秧歌的印迹,意义的生产、差异的形成也要有从借用到重构已有文化形式的结构要素的过程。因而,对于民间秧歌及其历史形态的描述,既在于呈现有别于革命文艺的民间文艺体系,也是探讨怎样的结点上两者的衔接成为可能。

秧歌流传已久,它的源起和演艺情形,在清代以来的许多民俗资料与地方志中均有论及。各处的说法不尽相同,从地域看,大致有南北秧歌的区分。

秧歌在南方原是插秧时的一种歌唱活动。据清初岭南学者屈大均《广东新语》所载:“农者每春时,妇子以数十记,往田插秧。一老挝大鼓,鼓声一通,群歌竞作,弥日不绝,是曰‘秧歌’。”^①广东以外,中国南方如四川、云南、广西各地,亦有此说。^②北方秧歌则不同,它没有南方种稻插秧的农业背景,形式上也不单是歌唱,它是乡下年节时的一种游艺性活动,或名“社火”,以正月十五的表演为最盛。逢其时,乡人化妆行进,沿街舞唱,“昼则游行各处,夜则登台演剧”。^③北方秧歌概括起来,有一些约定俗成的规矩和定式。这些规制,同时也是民间文化脉络中作为仪俗的秧歌的构成要素。

秧歌是演艺性质的仪俗,反映了农业背景下的乡村生活,寄寓了农民新的一年喜庆吉祥、丰年兆景的愿望,同时,上元节的“金吾不禁”,也使秧歌成为农事与日常规范礼制、秩序与禁忌之外的乡人的狂欢。这种演艺活动又有它社会性的一面,它不仅由农民自己筹办、供给与扮唱,还是各处村落、乡民之间迎送往来的交际方式。秧歌班子在不同村庄间流动,带动了封闭自给的村落之间的往来,亦给妇女带来难得的户外之乐,分隔而居的亲戚,尤其外村的女亲戚,经常在这个时候相互走动。而举办秧歌的筹措,像在定县是由“秧歌会”承担。在分散的传统乡村社会的构架中,“秧歌会”成为活跃的合法的民间组织。它的运作,它对年节的娱乐也是乡野的敬神祭礼活动的组织,构造了农村的文化空间,也联系着民间机构对乡村日常文化事务及与之相关的经济的管理。“秧歌会”这样的民间组织,在红色根据地建立起来之后,被带有政权性质的群众组织所取代。这些新兴的群众团体(比如苏维埃时期的农民协会,抗战初期的农民救国会、妇女救国会等),通过与权力机构的链接,不仅有稳定的经费来源,其组织的构成、行动的方向也带有政权参与的印迹。这时

① 屈大均:《广东新语》,中华书局,1985年校点本,第361页。

② 四川《渠县志》(民国二十一年铅印本)记:“四月,初夏小满,农人插秧田中,歌唱和答,名为‘秧歌’。”见于《中国地方志民俗资料汇编·西南卷》,第344页,书目文献出版社,1991年版。

③ 《万全县志》(民国二十三年铅印本),《中国地方志民俗资料汇编·华北卷》,第206页。

候秧歌的文化功能性角色也有所分离,并被区别对待,其间的民间娱乐由带有宣传意味的会演和类似的活动替代了,祭神活动则在破除迷信中自然消亡,在农民心目中神的位置也逐渐被分给他们土地的红色政权和党的领导人取而代之。^①

4. 秧歌的民间形态

秧歌的样式有秧歌舞与秧歌戏两种。在民间语言中,也有分称为“社火”与“秧歌”的,两者的差别,在民国《万全县志》中有详细的描述。^② 比较起来,一个是平地之上舞的行进,亦叫“过街秧歌”,有角色的定制,也有场面大小之分,大场子的秧歌即陕北等地所说的“大秧歌”、“扭秧歌”;另一个则搭台演剧,揉合民歌小调的曲式,加入故事和唱白,是民间小戏的一种。这种秧歌小戏,基本上一曲一剧,故事情节简单,角色只有小生、小旦、小丑。

1944年随中外记者团赴延安采访的《新民报》主笔赵超构,记述他所见到的边区秧歌,^③说“舞的秧歌二三十人,男女老幼夹杂,手舞足蹈,步法大致是进三步,停一下,腰部向左右两边转扭。这样再进三步,再停再扭,步步转进”,并有队形的穿插变换,这即是大场子秧歌。但民间秧歌不止是队形的穿插变换,有更为繁杂的表演方式与角色的规定,如陕北的二人场子、舞马鞭子、打腰鼓,陇东的跑红灯,河北的霸王鞭,以及别处的狮子、龙、渔翁戏蚌、旱船、高跷、台阁等。定县的秧歌,则偏向秧歌剧一种。与北平一带的街头秧歌不同,它“完全不用高跷,不在街上游行,没有固定的几种角色,歌辞也不那样简短”。相反,定县秧歌是“有唱有白的戏剧”,它的唱辞“略保存着农歌的单调的节奏”,材料上取用“寻常在民间流传的故事、传说与趣话乃至戏剧”,“不但在固定地点演唱,而且有棚有台,出将入相,有在‘高腔’、‘梆子’、‘二簧’等戏外另树一帜之势”。^④

红火热闹的秧歌,有着浓厚的乡土特色,它意在取笑逗乐,多有戏仿的手法,并以夸张人物性格、行为的某些方面来构成对于角色的调侃。因为所表现的多是逗趣促狭的内容,所以也被看做“歌舞的闹剧”。^⑤ 需要提到的是秧歌中调情的成分,这也是边区文艺改写秧歌样貌的一个主要方面。与其他的民间文艺一样,两性关系成为秧歌创作的基本素材。秧歌戏的角色,可以是婚姻之内的夫妻、情窦初生的青年男女,也可以是不为规范所限的鳏夫寡妇。他们互相逗趣、调情、问答唱和,语

① 张鸣:《乡村社会权力和文化结构的变迁(1903—1953)》,第30页,广西人民出版社,2001年版。

② 《万全县志》(民国二十三年本)卷九《礼俗志 民俗 娱乐》,第50页。

③ 赵超构:《延安一月》,第105—106页,上海书店,1992年版。

④ 李景汉、张世文编:《定县秧歌选·绪论》,东方文化书局(台北)影印,1971年版。

⑤ 张庚:《秧歌与新歌剧》,张庚:《论新歌剧》,第49页,中国戏剧出版社1958年版。

涉猥亵,没有丝毫的遮掩和顾忌。秧歌因而又有“骚情秧歌”之称。这样一种乡野的旨趣,同时体现出民间文艺未经雕琢的原生态。由于它的色情因素,即使在近代社会中,也经常为官府所禁演。清代光绪年间,就有指秧歌为“淫词褻语,为私奔、私约者曲绘情欲”之说,并以礼法为据,推断秧歌的弊处在“寡妇、处女入耳变心,童男亦凿伤元真,于风俗人心大有关系”。^①民国时期的定县,县政府亦以秧歌伤风败俗而主张禁演。不过,深入民心的秧歌虽被官方“悬为厉禁”,在乡间却往往禁而不绝。

二三十年代,在北大的征集歌谣的新文学家为“猥亵”的民间文学辩言,他们表示:“在学术上是无所谓卑猥或粗鄙的。”这一方面出于学院研究需以实录作根据的考虑,另一方面,新文学家把描绘男女私情的歌谣看做是反叛封建正统观念的文化形式而产生深切的认同感。顾颉刚就对冯梦龙的吴语民歌集《山歌》予以高度的评价^②。尽管新文学家推重民间文学所表达的民众的情感,并不介意其中的性爱、猥亵因素,但是,对新的革命政权来说,事情并不这样简单。在边区为调笑等所做的“辩言”,则主要从阶级上展开,秧歌被概括成“被压迫者的艺术”。他们所做的解释是,“农民的生活根本是悲惨的”,许多秧歌小戏,虽然载笑载言,仍不免“在一个闹剧的形式之内隐藏着一个悲剧”。而这种调笑的、闹剧的形式又不得不有,因为“如果农民严肃地描写他们自己的真实生活,并且赤裸裸地表现自己的感情的话,就会要遭到地主的压迫了”;“又由于当时农民还不是自觉的阶级,所以这种不满所采的斗争方式也是消极的,披上了色情的外衣的”。^③周而复在谈到秧歌中的色情表演时也说,因为“在封建社会里恋爱得不到正常的发展和满足的关系,只有在戏里来发泄,不只是对封建社会和旧道德的一种抗议和破坏,在另一方面也由于在封建势力压迫之下,人民斗争的生活不能表现出来,只好表现恋爱色情了”。^④

在阶级分析的视角下叙述秧歌的民间形态,则秧歌被指认为一种阶级反抗的方式。它的这种自发的、曲折的、以闹剧和色情来掩饰的斗争性质,以及它为旧的统治秩序所禁止的处境,为秧歌进入延安文艺体系提供了合法性的依据;同时,也因为这种自发的、杂异的局限,使秧歌在成为规范的文艺形式之前务必须经过意识形态“去粗存精”、“去伪存真”的过滤。

① 方戊昌:《牧令经验方》转引自康保成《秧歌与阳戏》,《戏剧艺术》1998年第6期。

② 顾颉刚校点冯梦龙《山歌·序》(1935年版),《顾颉刚民俗学论集》,第372页,上海文艺出版社,1998年版。

③ 张庚:《秧歌剧与新歌剧》(1948),张庚:《论新歌剧》,第51—53页,戏剧出版社,1958年版。

④ 周而复:《秧歌剧发展的道路》(1945),《周而复六十年文艺漫笔》,第305页,中国工人出版社,1997年版。

二 抗战语境中的秧歌

1. 旧形式与文学资源

抗战前期,围绕“旧形式的利用”、“民族形式”等问题,文化思想界展开多次论争。论争关系着对新文化发展路向的不同理解,也涉及到延安文学的文学资源问题。在知识分子看来,文艺为战争服务、“旧形式的利用”,是由抗战的现实所决定的。他们并且认为,战争的环境不仅要求文艺和大众结合,还提供了这种结合的可能性。战局的发展使分散在各处的作家接近了社会,并引起他们“汲取大众底生活欲求的热望”^①。而使用中国旧有的民间形式创作的文艺,不止有抗战宣传的工具之用,也蕴含着“艺术向更高阶段的发展”。^②

不过,尽管胡风、冯雪峰等人表示新文艺的发展要汲取民间文艺之所长,他们仍然主张旧形式的利用有其限度。在这个问题上,胡风尤其反对“利用旧形式”的提法,认为民间文艺在形式上具有“被封建意识底内容所规定了‘宿命的’性格”,对它的幻想和认同只能使对民族形式的理解陷入到“不可收拾的混乱”中去。他指出:“现实主义的作家虽然应该深彻地研究民间文艺,但并不是为了要‘运用’它底形式,而是为了要从它得到帮助,好理解大众底生活样相,解剖大众底观念形态,选积大众底文艺词汇。”^③对于“旧形式的利用”以及新形式的产生,边区的文艺理论家却有不同的看法。艾思奇在强调“文艺应该成为抗战的力量”,成为全面抗战中的“一个要素,一个部门”之后论定,具有启蒙意义的五四新文学运动,“一开始就包含它的发展的限制”。一方面,它建立在“中国的力量薄弱的市民阶级”基础上,没有向民间深入;另一方面,它倚重“外来的写实主义的形式”,忽视旧形式的意义。在分析了五四文艺脱离大众的、欧化的、非民族的局限之后,艾思奇提出“旧形式的媒介,是接近大众所必要的东西”,指出旧形式的运用的“前途”,“是在更高的基础上来把握旧形式,发展旧形式”,是使“旧形式与新形式互相渗流”,“建立中国民族自己抗战时期新文艺”。^④

周扬的论述则区分了民族形式、旧形式与新文艺之间的等级关系。在用语的界定、概念的所指方面,他表示:

① 胡风:《大众化问题在今天》,《中国新文艺大系 1937—1949·理论史料集》,第8页,中国文联出版公司,1998年版。

② 冯雪峰:《关于“艺术大众化”》,同上,第39页。

③ 胡风:《对于民间文艺的一理解》,《论民族形式问题》,第57页,海燕书店,1947年版。

④ 艾思奇:《旧形式运用的基本原则》,《延安文艺丛书·文艺理论卷》,第593页,湖南人民出版社,1984年版。

所谓旧形式一般地是指旧形式的民间形式,如旧白话小说、唱本、民歌、民谣,以至地方戏、连环画等等,而不是指旧形式的统治阶级的形式,即早已僵化了的死文学。虽然民间形式有时到后来转化为统治阶级的形式,而且常常脱不出统治阶级的羁绊。所谓新形式又是指民族形式,而不是指国外新形式,虽然一个民族的文艺常常要受先进民族或与自己民族在社会经济范畴上相类似的民族的文艺影响。

这其中,关于“旧形式”与“新形式”的界说,既包含文化传统中主流与边缘的区分,也含有对外来的与本土的文学资源的取舍,以及“新”与“旧”的比照所体现的价值评断。新旧形式关系的论定上,周扬指出“五四”以来新旧形式并存的文坛实际,认为“它们各有其不同的活动范围,都有不同的读者与现实”,“因为旧形式有广大社会基础,所以利用旧形式就有特别的必要。但是新文艺并不因此而放弃原来的新形式,不但不放弃而且仍要以发展新形式为主。利用旧形式不但与发展新形式相辅相成,且正是为实现后者的目的的”。一方面,旧形式作为“反映现实之一种借镜”,作为“可以再加精制的一部分半成品”,对它的学习和研究,成为“认识中国,表现中国”的工作的一部分;另一方面,对旧形式“带有时代所加于它的缺点和限制性”的认识,对于“民族新形式之建立”的预期,也使旧形式的利用和改造“以最后否定旧形式本身为目的”。周扬虽为五四新文学做了可能的辩护,不过,在创造“民族形式”的话语环境下,他也不能不认定新文艺和“完全的民族形式”存在相当的差距,这是由新文艺的局限所致,这种局限,在周扬那里,则被表述为“新文艺和广大民众的隔膜”以及“作家对现实的认识和表现的力量不够”。^①

“民族形式”是1938年毛泽东在中共六中全会的报告里面涉及到的。文学界于此所展开的讨论,也多引以为据。毛泽东所讲的是马克思主义的中国化问题,文艺上的“民族形式”实际是政治表述的文学转用,并且在两种话语的转换过程中,发生了语意的变化。在政治上,是外来理论的进入、接受和它的本土化运作,而在文学上,则是传统文艺的现代化,向内寻找文学发展的动因。新的阐释中,新的文学艺术所依赖的资源存在于民族文化的内部,新文化(文学)被描述为“革命的民族文化”、“民族的形式,新民主主义的内容”、“新鲜活泼的,为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风与中国气派”、“为工农兵的文艺”等等。

2. “旧瓶装新酒”

抗战以来秧歌在边区的运用,在时间上以“讲话”划界,分做两个阶段。1943

^① 周扬:《对旧形式利用在文学上的一个看法》,《中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集》,第612—622页。

年以前,秧歌还没有被充分地注意到,在“旧瓶装新酒”的尝试中,虽然放入了新的内容,但旧的形式未被触及,存有较多的民间形态;“讲话”以后,政治力量和知识分子的全面介入,使秧歌被纳入到体制的文艺运作中,从形式到内容都发生了相当的改变。

在边区,抗战初期,由于城市向乡村的文化转移,大批知识青年、文艺工作者与文艺团体(如抗敌剧社、群众剧社)来到乡村,为面向农民的民族主义宣传提供了条件。他们帮助各地农民开展剧运活动,跳秧歌舞,演地方戏,也有搞活报剧与话剧这样的新形式的。陕甘宁边区民众娱乐改进会就要求下属的职业化的民众剧团将新内容的秦腔、道情、歌谣、秧歌等带下去,并将当地道情班子重新组织起来。西北战地服务团与联大文工团在晋察冀各分区开办的乡村艺术干部训练班,也培养了乡村文艺的骨干力量。对这一时期文艺的情形和秧歌的状况,康濯有过详细的记述。^①此时边区的秧歌,与以前相比发生了一些变化。虽然形式上仍按“旧制”,但有了歌颂战斗和新生活的内容。他们常常将老戏旧调搀和着新词演,许多抗日的口号和主张都被硬装进像《招女婿》、《小姑贤》、《货郎担》这样的旧戏中。参与秧歌演出的,不仅有秧歌把式,还有寻常村民,以及区村干部、部队战士。过去不被允许上场的妇女,这个时候作为被解放的群体,她们的加入受到特别的鼓励。

秧歌还出现在政治性的集会上。事实上,政治集会中秧歌的使用,早在1931年江西苏区庆祝苏维埃政府成立的时候就有了,1935年中央根据地建立之时,也沿用了秧歌的表演。这种场合中的秧歌,多是集体的、热闹的、上百人的大秧歌舞,它从乡人的狂欢发展成为迎接胜利的革命的仪典,成为革命的符码;它的演出,也由乡村的旧历年节,转而与政治事件、中心工作以及被意识形态赋予特殊涵义的纪念日相关。在这里,时间被政治化了,对“节日”的理解也政治化了,但秧歌仍然被当做一种仪式保留下来,它给革命带来一派欢腾的节日景象,这也是政治的、群众的狂欢节。

在秧歌剧方面,陕甘宁边区的刘志仁和他的“南仓社火”被树为典型。南仓村的“社火头”刘志仁,用“跑故事”表现新的生活,并把“公家人”编的新秧歌改为当地的调子,他还“把秧歌(唱的)和跑故事(舞的)结合起来,成为秧歌剧(在当时他们不过叫做‘新故事’)”。^②新故事描述的,是“新生产”、“新开荒”、“保卫边区”、“缴公粮”、“百团大战”等等这样的现实情景。因为“唱的都是实情”,说的是“老百姓做庄稼过日子的事情”,所以刘志仁的“南仓社火”在各处的演出,都受到群众格外的欢迎。

不过,也有批评者指出,这个时候的秧歌“虽充实了些新的内容”,秧歌旧的形式却很少被触及;“有的还保留了某些旧‘秧歌’中所含的封建毒素(如色情,神怪

^① 康濯:《农民的光辉》,《文艺报》1949年2期。

^② 文教会艺术组:《刘志仁与南仓社火》,《解放日报》1944年10月24日。

等),以致不完全合适的来反映今天的现实生活”。^①当时的文艺工作者对秧歌的评价产生分歧,1941年,在晋察冀边区展开关于“秧歌舞”的讨论,提出了秧歌发展的可能性问题。《晋察冀日报》的《艺术》副刊上刊登的冯宿海文章认为:

秧歌舞在今天的乡村里,算是极盛一时了,真是随时皆舞,随处都舞,男的要舞,女的也要舞,特别是女的,粉面朱唇,花枝招展,……这种舞,这种歌,这种乐,偶尔扭扭,唱唱,吹吹,间或还可聊解人颐,但也只能给人以肉麻之感,丝毫没有半点革命、战斗的气息,因而到得今天,便形成了一种为看女人而看“秧歌”的现象。……^②

这里,秧歌被形容为“单调的”、“温情的”、粉饰“太平景象”与满足男性欲望的无聊文艺,用它来表现革命战斗的内容的可能性,也因此受到怀疑。尽管此前有联大文工团的“反扫荡秧歌舞剧”和“反妥协投降秧歌活报”的演出,广为流行的秧歌舞《打倒日本昇平舞》中也出现了工人、农民、战士和地主、汉奸等角色,但是抗战前期对旧的秧歌形式的移用,仍然使许多文艺工作者对秧歌的前景表示了疑虑。

三 纳入延安文艺体系的秧歌

1. “鲁艺”与秧歌舞的改造

抗战初期,除了一些文艺团体的演出,秧歌主要还是在乡村的土壤中被农民自己发展和使用着。因为受到毛泽东的批评,文艺座谈会之后,鲁迅艺术文学院^③的“关门提高”、“脱离实际政治来谈技术”的倾向发生转变。1943年初,在周扬的领导下,“鲁艺”率先成立了秧歌队,排练了热闹红火的大秧歌、撑旱船、赶毛驴和小场子的拥军花鼓与秧歌剧。不仅表演给桥儿沟的农民看,还到延安各处的机关部队中扭。在“鲁艺”带动之下,秧歌运动由点及面地开展起来。起初是小范围内“鲁艺”新秧歌的试制,然后推展到包括中央机关、部队、医院、街道在内的各种机构和组织,接着再由下乡的工作团把新秧歌带到边区的各个村庄去,并在当地协助组织起民间的秧歌队。“鲁艺”秧歌队(起初名为“鲁艺”宣传队)的由来,据李波回忆,是由“‘鲁艺’俱乐部提出,想在春节搞一个完全是民间形式的全院同乐晚会”,其中包

^① 沙可夫:《晋察冀新文艺运动发展的道路》,《解放日报》1944年7月24日。

^② 冯宿海:《关于“秧歌舞”种种》,《晋察冀日报》1941年3月15日。

^③ 关于“鲁艺”不同时期的名称与编制:1938年4月10日“鲁迅艺术学院”在延安成立。1940年5月,改名为“鲁迅艺术文学院”。1943年4月,“鲁艺”并入1941年成立的延安大学,成为延大的一个学院,并改名为“鲁迅文艺学院”。1945年11月,包括“鲁艺”在内的延安大学的各个学院,迁往东北解放区办学。

括有秧歌、旱船、推小车、数来宝及拥军花鼓等。^① 因为缺少经验,他们还“把桥儿沟村的秧歌把式杨家兄弟、擅长即兴编词的李生秀、极会演秧歌戏的鞋匠瘸子李等一些闹秧歌的‘头行人’,请到学院来教秧歌”。^② 在周扬的直接领导和张庚、吕骥的统筹之下,“鲁艺”几乎全院的师生都参与到秧歌的创作和排练中。从1943年2月1日到3月20日,在庆祝废约、庆祝红军节、劳军南泥湾的50天里,近百人的秧歌队演出了60场,“以群众性的艺术活动来说,这当是时间很长的一次”。^③ “鲁艺”的秧歌舞初期主要是取用民间形式表现新的内容,以和群众“打成一片”,也有抗战初期“活报剧”的痕迹。^④ 这个时候的秧歌还是民间传统的衣着和妆饰,角色上有领队的伞头,有丑扮的人物,也仍有男扮女装的情形。但所用的乐器却中西合璧,不仅使用锣鼓琴箫、笛子唢呐,还尝试使用被一般人称做“洋琴”的大提琴、小提琴来配乐。

“鲁艺”秧歌在桥儿沟的试演得到广泛的好评。但是不久,对旧形式不加区别的搬演也被当做问题提了出来。有人提出旧秧歌中存在“不健康的表演”和“丑化劳动人民”的地方,还有认为“秧歌舞是人民的欢乐舞”、不适宜插入日本人和汉奸的看法。“鲁艺”于是对秧歌舞做了一些改进。这一回,“秧歌队的领头,不再是丑婆娘,而是以健壮的工人、农民的形象代替了,他们手拿镰刀、斧头,英姿勃勃地走在最前边,整个秧歌队是一支工农兵学商大联合的队伍,扭起来浩浩荡荡,很有气魄,充分表现了翻了身的劳动人民的喜悦”^⑤。在表现“新的人民”和新的生活的秧歌中,政治上对于新民主主义时期社会阶级和阶层的认定直接化为文艺的形式与内容。角色的出场先后次序,体现了政治秩序中的关系与等级:领头的是无产阶级工人,其后跟随着农民、士兵与各阶层的人民大众。新的秧歌舞的这种处理,不仅使旧有的丑角及其妆扮无立足之处,也使日本人、汉奸这类反派角色的存在失去依据,尽管他们是“活报剧”中常有的角色类型。与过去的秧歌相比,新秧歌也具有鲜明的形式感,大秧歌的镰刀、斧头,五角星的舞形,新的秧歌舞步,“俊扮”的小伙子们还用白羊肚子毛巾在额头上扎着英雄结,身穿绣花红肚兜,外着天蓝色上衣,腰间系上红绸带。无论形象、色彩或是构图,都显现出无产阶级文化的印迹。

在“大秧歌应当是人民的集体舞,人民的大合唱”的主张下面,有“各式各样的形象和色彩”的秧歌,不仅“热闹,如老百姓所喜欢的那样”,还表现了“集体的力

① 李波:《延安秧歌运动的片断回忆》,《北京文艺》1962年第5期。

② 王培元:《抗战时期的延安“鲁艺”》,第277页,广西师范大学出版社,1999年版。

③ 安波:《由“鲁艺”的秧歌创作谈到秧歌的前途》,《解放日报》1943年4月12日。

④ 胡沙:《回忆延安的秧歌》,《舞蹈》1959年6月。

⑤ 李波:《延安秧歌运动的片断回忆》,《北京文艺》1962年5月。

量”成了“既为工农兵群众所欣赏而又为他们所参加创造的真正群众的艺术行动”。^①秧歌从组织、创作到编演,逐渐形成体系化、集体性的文艺生产程序。在边区政权的组织、领导下,这一时期的农村群众文艺活动达到了农民自发的传统娱乐所难以比拟的空前的规模。

2. 秧歌剧的生产与《兄妹开荒》

除了秧歌舞,新秧歌运动还产生了相当数量的秧歌剧。这些秧歌剧的一部分,被选入各个时期出版的秧歌剧选本。^②在不断的筛选中,一些生动活泼、较有艺术性的作品被存留下来,成为体现一个时期文艺情态的历史性文本。此外,随着新秧歌运动的开展,在边区,也有以单行本刊行的秧歌剧。它们记录了秧歌剧的唱词说白、曲调,对人物妆饰、动作场景与配乐附以细致的说明。这使新秧歌的流传、移植和搬演成为可能。据说,在当年的延安书店,文艺书籍中印数最多,销得最好的就是秧歌。^③

在民间,新秧歌又有“翻身秧歌”、“斗争秧歌”与“胜利秧歌”的名字,它也被看成“受苦人自己的秧歌”。这样的命名与描述,潜含着对文艺的阶级叙述,对于文艺主体——劳动者的确认。对它表现内容的限定,也使秧歌由历来“单纯的娱乐”变成了与政治相关联的“即时生效的宣教武器”。

从新秧歌主题的划分上能够看出意识形态对于农民日常生活的组织。抗战期间的边区,最大限度地发展生产为势所必需。秧歌剧也因此主要涉及生产、变工、妇纺、二流子转变、开荒、拥军优抗等问题。它的叙事方式,它对农民切身问题的想象性解决,潜在地含有意识形态对于分散的作为个体小生产者的农民的整合。在1944年延安的秧歌大会上,56篇秧歌剧涵括了几种类型主题:写生产劳动(包括变

① 周扬:《表现新的人民的时代》,《解放日报》1944年3月21日。

② 这些选本,出版于1949年以前的有:

《新秧歌集》,延安“鲁艺”文工团编,延安新华书店,1944年初版;

“新华文艺丛书”《秧歌剧初集》,周而复等著,重庆新华日报社图书课,1945年8月初版;

《秧歌短剧集》3卷本,张庚编选,张家口,1946年,后在佳木斯重印;

“新文艺丛书”《秧歌剧选集》,张庚编,东北书店,1947年版;

“中国人民文艺丛书”收入的八种秧歌剧有:《兄妹开荒》、《货郎担》、《小姑娘》、《买卖婚姻》、《算卦》、《钉缸》、《神虫》、《牛永贵挂彩》;

出版于1949年以后的有:

《秧歌剧选集》(人民文学出版社,1957年版);

《秧歌剧选》(张庚编,中国戏剧出版社,1962年版);

《秧歌剧选》(张庚编,人民文学出版社,1977年版)。

③ 赵超构:《延安一月》,第115页,上海书店,1992年版。

工,劳动英雄,二流子转变,部队生产,工厂生产等)的26篇;军民关系(包括归队,优抗,劳军,爱民)的17篇;自卫防奸的10篇;敌后斗争的2篇;减租减息的1篇。其中“写生产的最多,也最受群众欢迎”。^①藉由艺术的表现,新秧歌把边区的政策化为可以表演的故事,给与观众生动直接的关于“应当怎样”和“不应当那样”的教育。据说变工队组织之初,民间还有许多疑虑,延安枣园文工团的《动员起来》就把这种疑虑,借剧中角色张栓婆姨的口中提了出来,而由村长一一给以解释。演出的时候,“有些农民听到张栓婆姨和村长辩论时,听婆姨说一句,他们就喊一声‘变不成哩’,听到村长的答复,他们又喊一声‘变成哩’,如是反复‘变不成哩’,‘变成哩’,一直看到完场。可见他们观剧时的心理,已不是欣赏技术而在听取变工问题的辩论会”^②。

秧歌剧对于生产的关注,与边区的现实境况密不可分。在文本之外,一方面是旧的社会结构的解体,百废待兴的边区面临困境,凋敝的乡村,微薄的粮产,大片的荒地,有限的劳力,战时的供给与各种政府性开支;另一方面,农民的心理是复杂的,新的观念的移入,新的社会形式的维持,需要有一个接受的过程,需要看得见的物质利益来支撑和印证它的合理性。这样的情势下,生产成为了延安生活的首务。在政策的推行上,边区政府在民间所能理解的限度内组织变工队、合作社和妇纺小组,口号亦使用“丰衣足食”、“安家立业”、“财丁两旺”这样的旧语。在生产的组织上,旧的农村经济“分散的个体的,一家一户自力其田”的局面被打破,劳动互助的集体化的农业经营逐步确立,在人力方面,不仅妇女作为生产的潜能被发现,还有“劳动英雄”和“二流子”的命名与褒贬。不少秧歌剧讲的就是从后者向前者的转变。实际生活中,“劳动英雄”称号的获得,也像从前科举的进阶,从下到上地选拔,有行政区划的级别之分,又有如一甲进士与三甲进士之别的“特等英雄”与“甲等英雄”,特等英雄,即是所说的“劳动状元”。他们一方面被树为在党和边区政府的政策下翻了身、取得了优秀的生产成绩的模范人物;另一方面,由于在延安受到礼遇,见了世面,他们“便个个都是‘毛主席’的发言人了,他们回到他那山坳里去,说共产党,说‘毛主席’,说延安,说‘组织起来’”^③,他们成了群众钦羨、政府看重的体面人物,也成了带动生产、积极贯彻执行政策的基层力量。这些政治政策的现实依据及其运作,构成了秧歌剧文本内容的社会背景。

从“下乡秧歌”到“乡下秧歌”,从观看到参与,从接受教育到自我教育,在主体的再生产过程中,农民逐渐学会运用“观念”、“教育”、“文化”、“封建”等等的语词来结构他与外在历史环境的关系。经过了对新的语词的误读和辨识,革命的语言渗

① 数字与引文均见周扬《表现新的群众的时代》,《解放日报》1944年3月21日。

② 赵超构:《延安一月》,第107页,上海书店,1992年版。

③ 同上书,第212页。

透到农民日常的语言中(《十二把镰刀》);当庄户人家的夫妻一笔一划地认着“学习”、“生产”几个字的时候,他们不仅对文字的知识有一种了解的愿望和要求,也潜在地将意识形态对现实和阶级的描述自然化、合理化(《夫妻识字》);这一点,亦为《夫妻识字》的另一种改写的版本所印证。^①在香港的同名改良粤曲短剧中,因为观看群体的不同,主人公改换为一对工人夫妻。一样的故事,人物认的字却有些差别。在这儿,他们要认下的字是“学习”和“团结”,连同字形一并带入认知视野的,还有革命的政治力量对语词的解释。新的政治秩序建构了不同阶层的主体性(作为“主人翁”的“工人”和具有社会主义觉悟的“农村新人”),建构了个体与他所联系的社会群体乃至民族国家的文化想象,也使识字的行为成为一种启蒙的、象征的仪式,这一仪式所完成的,既有对于阶级身份的指认,又有对于构造了语言文字的意识形态的认同。

在秧歌剧的创作方面,《兄妹开荒》是最初的、也最具典范意义的文本。这一“反映新的农民生活愉快与生产积极的新喜剧”,“写的是农民自己的事情,说的是他们自己的言语(陕北话),谱的是他们自己的音乐(主要是用皖鄂调),而两个男女演员的演技又不错(指王大化、李波——引者)”,因此在延安及附近的乡下广受欢迎。^②边区以外,《兄妹开荒》也有相当的影响。1944年在重庆演出了《兄妹开荒》,1946年又在上海演出,并由“百代公司”录制了唱片。就艺术性而言,当年访问边区,看了一些秧歌剧的赵超构以为,与其他“正面说教”的剧本相比,“《兄妹开荒》的艺术成份最高”^③。这一文本的产生,不仅是革命话语与民间话语的“接合”的初现端倪,在操作层面上也还有知识分子的介入和影响。意识形态的表述,民间话语的潜在结构,与知识分子的现实主义传统,使它的文本形态显现出一定的复杂性。

《兄妹开荒》由集体创作,王大化、李波、路由编剧,安波作曲。起初根据扮演哥哥的王大化的姓,名之为《王小二开荒》。“鲁艺”在大扁沟的青年运动场演出的时候,前去观演的人山人海,喜欢它的老乡称它为《兄妹开荒》,于是有了后来的名字。它的线索简洁明晰。全剧仅一幕,从哥哥上山开荒起始,写到前来送饭的妹妹,哥哥的玩笑与他们的和解。在故事中,哥哥清晨起来开荒,他看见远处妹妹上山送饭来,便萌生了玩笑之意。走到近前的妹妹发现哥哥睡在地里,以为他偷懒,埋怨他误了生产,还搬出区长的话来规劝。哥哥不为所动,吃好了饭,故意装得懒洋洋的,气急了的妹妹作势要去报告区长开会把他斗。到了这时,哥哥才把话说破。两人

① 改良粤曲短剧《夫妻识字》,由欧文改作,脱稿于工联会展开文教运动当中,刊载于《大公报》(香港),1949年5月18日。

② 何其芳:《关于艺术群众化问题》,《群众》第9卷第18期,1944年9月30日。

③ 赵超构:《延安一月》,第108页,上海书店,1992年版。

和好如初,一起投入到劳动中去。

《兄妹开荒》的编剧,在角色配置、戏剧冲突的安排上,后来张庚的文章谈到了具体的运作情形:

《兄妹开荒》,首先是学了民间秧歌一男一女的形式,而这一男一女必须闹些纠葛,有些逗趣的事情。但是,这中间有几点是和旧秧歌基本不同的。旧秧歌是写旧社会、旧人物,这是写新社会、新人物;旧秧歌是色情气氛很重的,这里却是不能有的;旧秧歌是单纯娱乐的,这里必须有教育意义。也有几个共同点,两者都是要求活泼愉快的气氛,都要求短小单纯,在短时间内解决问题。于是,为了去掉色情成分,就把容易产生色情因素的夫妻关系,变成了绝不能引起色情感觉的兄妹关系。再就是,如果要引起纠葛,最好是二人中一个进步一个落后的对比。但是,为了要表现新社会新人物,如果在这短短的一个戏里仅有的两个人物中间就有一个是落后的,那岂不是很难说明陕甘宁边区农民的真实情况了吗?但如果两个都是正面人物,纠纷又如何引起呢?结果就想起了故意开玩笑的办法,这样反衬出两个人的积极性来。^①

这里看得出“套用”民间形式的新秧歌在结构它的文本时所经历的意识形态的“净化”与改写。张庚提到民间秧歌“一男一女的形式”和他们之间的“纠葛”、“逗趣”,这些要素同样存在于《兄妹开荒》的结构中。新的话语在这些地方显现出它对叙事的控制,但另一方面,潜在的民间形式的话语机制,也为逸出规范的解读留下了可能的缝隙。

为了除去秧歌的色情成分(农民口语又叫做“骚情”),避免农民素有的对于旧戏一生一世的性的想象,《兄妹开荒》设置了“绝不能引起色情感觉的兄妹关系”,意在通过血缘关系的引入,净化人物暧昧不明的情感。不过,这种改换所能起到的作用却让人疑惑。只要留意一下民间文化的脉络,就能知道“哥哥”和“妹妹”的称呼所寄寓的两性情欲之爱。剧中唱白频繁出现的“哥哥”、“妹妹”的字眼,和男性对于女性的调侃和逗趣,也未尝不能看做是一种暗合了民间的趣味、为乡人所言传意会的调情。新旧话语的衔接和转换的过程中,《兄妹开荒》的文本情态更接近民间的一端,在意识形态的政治文化被从外部带入观看视域的时候,观众却可能通过指认其中包括调侃调情在内的喜剧要素而建立起认同的空间。也是在这样一个意义上,《兄妹开荒》受到农民的极大欢迎。

对于新的农村人物的描画,也使《兄妹开荒》在戏剧冲突的安排上处心积虑。考虑到叙事的展开,创作者认为角色的定位最好是“一个进步一个落后”的对比。但如把这一预设放入政治的语境,又会有政治表述是否准确的问题。在强调两个

^① 张庚:《秧歌与新歌剧》,《论新歌剧》,第57页,中国戏剧出版社,1958年版。

都是“正面人物”的情形下,政治主题的凸显只能以戏剧冲突性质的弱化来完成。显然,在这里,结构文本的戏剧冲突不能算做真正的冲突,只是一个小的误会,就连这误会,也是有意为之,经由人物上场之初的说白明白交代给观众,以避免对角色的品性有任何的猜疑与误解。又因为有了对人物内在本质的先行规定,在特定的情境中,“虚假”的负面/落后角色的存在和表现才可能被许可。不过,创作者也意识到这样的一种冲突,在表现现实的深刻性和复杂性方面存在的局限。张庚后来就提出:

(《兄妹开荒》)这中间的斗争是微小的,只不过是一个小小的误会。因此,其中所表现出来的人物,在感情和思想的遭遇上是平淡的,没有什么严重问题摆在他们的面前。……假令我们把这兄妹两人放在另一个情况之中,比方在胡宗南进攻时期的陕北农村中,这中间的问题就要严重得多了:他们是勇敢的还是胆小的呢?自私的还是奋不顾身为大家的呢?假使他们快乐的家被匪徒们烧毁了,他们会有怎样的感情和行动呢?我们如果把人物放在这样一个处境中,他们在思想上、感情上的光彩就要辉煌得多。^①

在典型环境下结构叙事,展现人物的心理和行为过程,表现现实的“深刻性”与“复杂性”,这是确认现实主义文学成规的知识分子对理想的文艺的想象。知识分子的现实主义的观念,是他们评价和“改造”民间文艺的一种尺度,但在运作层面上,这种观念的实现却很有难度。一方面,“自然形态”、“萌芽状态”的民间文艺,“单纯”、“粗糙”,带有“模式化”的倾向,难以负荷复杂的叙事,秧歌的歌舞,也使惯于使用话剧语言与写实手法的剧作者感到衔接的困难。音乐的处理上,民间旧秧歌,“基本上是用民歌来配曲的,因为它们故事简单,感情单纯,多半是一种轻松愉快的情调”,“但是今天所要表现的,却是动荡的生活,激越的心情,战斗的人物,大悲哀或大欢喜,这些东西,都不是单纯、平静的民歌所能表现的了”。^②所有这些,都限制了民间文艺反映现实的“深度”。

在表演方面,《兄妹开荒》在政治意识形态表述、民间话语结构和知识分子现实主义想象上,也发生复杂纠葛。这里,突出的问题,不仅是知识分子出身的扮演者如何把抽象的剧本语言转化为丰富生动的艺术表演,也还有如何把知识分子的情感、做派转换为劳动人民的行为、情绪,如何把政治表述带入到日常生活中,如何将中西方的戏剧手法恰如其分地融合在一起等问题。在这些方面,扮演剧中哥哥角

^① 张庚:《新歌剧——从秧歌剧的基础上提高一步》,《论新歌剧》,第12页,中国戏剧出版社,1958年版。

^② 张庚:《秧歌与新歌剧》,《论新歌剧》,第60页。

色的王大化在当时发表的文章^①,提供了可供分析的叙述。他讲到预演时演得太像自己,“甚至像在都市银幕上所出现的那种都市化的农民”,而不是一个农民,一个在阶级意义上被描述的农民。从城市青年,到一般意义上的农民,再到党的领导下边区的“新农民”,对角色的把握和界定,成了对外部政治语境的把握。不仅角色的内涵为类型化的叙述所规定,突出作品的政治性更被表述为追求艺术表现的真实性。不过,王大化在谈到演员如何理解人物、保持“一种真实的角色的体验”的要求,“想象”剧中“规定的环境”,“进入角色”进行“真实的表演”的时候,他所使用的语言,与斯坦尼拉夫斯基强调内心体验、强调化身为角色的表演的“真实性”观念与语词不无相似。像许多左翼的话剧演员一样,王大化对斯坦尼拉夫斯基体系耳熟能详。经历了整风运动,文艺工作者对“非马克思主义”的文艺话语有一种敏感和顾虑,他们采取了谨慎的、回避的态度,也有推翻先前的认识的情形。王大化就表示在“圆场子”的演出条件下舞台上“第四堵墙”的适用性的失效。他认为为了“容易接近群众”,“就得丢掉过去那套臭架子,丢掉那套自以为是的演技,而向群众的演技形式来学习”。在边区文艺认识和发现“民间”、倚重本土文化形式的语境下,“熟悉旧的民间的东西”、“吸取那里面合适运用的东西”成为现实的要求,也成为判断艺术价值的一种尺度。虽然如此,知识分子对外来的话语资源,对新的艺术形式,仍然有复杂、矛盾的情结。在王大化那里,潜在地结构他艺术理念、艺术想象的正是斯坦尼斯拉夫斯基的话语体系,无论思维方式,抑或语言表达。他说到表演是“通过了内心的想象”,“从内心出发而支持了、充实了形象的表演”,说到“一个演员创造一个角色不经过一定的细腻的分析和研究”,“是很难和所要表现的人物接近的”,说到所表演的如能引起观众内心的“共鸣”,必须“真实地反映”他们熟悉的事物的时候,他流露了他知识构成的来源。自然,这些论述已被放入到边区文艺的语境下面,它们被用来说明艺术表现的“真实”是如何被“创造”(“生产”)出来的。

在新秧歌的问题上,知识分子其实还面临着不同的艺术形态与现实政治环境的关系的问题。话剧与秧歌剧,其实是不同话语脉络中的文艺形态。话剧注重写实和叙事,而秧歌剧多有歌舞,还从旧戏中吸取了一些象征的手法,对场所和布景并无特殊要求。新秧歌对这两种艺术样式进行了揉合。由于秧歌剧“在广场中央演出,如同一座圆形的舞台,四面向着观众,演出的简便和观众的接触又是最直接最密切的”,这个时候,便需要打破使演员“单独”存在的“第四堵墙”,而尽量拉近和观众的距离。事实上,破除演员与观众的隔阂,跳出“镜框式舞台”的限制,创造“观众与演员混合”的“新式演出法”,也是30年代在定县“乡村建设”中主持“农民戏剧”实验的熊佛西的主张和实践。当年,熊佛西提出“戏剧的最初形态是观众与演员不分的,他们在互相的混合中完成戏剧的表现”。他指“新式演出法”的创造,是

^① 王大化:《从“兄妹开荒”的演出谈起》,《解放日报》1943年4月26日。

由于“镜框里的图画,虽然美”,却不如中国农村“传统的‘会戏’(如高跷、旱船、龙灯、小车等)”的“流动”、“狂放”和“自由”,可以使人“围着看,追着看”;“自己也走到画里面去”。以此为据,他构建了这样的戏剧理想:“与自然同化”的“露天剧场”,使观众与演员“整个的融化为一体”的舞台空间,创作编演(了)贴近农民生活的剧本。对于“农民戏剧”组织民众、“于人群之中造一个集团的共同的戏剧活动”的想象,也显现出现代知识分子融合不同文化传统、将艺术的表现与新的社会理想连接在一起的努力。^①

与此同时,新秧歌也带来了乡人的观演经验的变化。“他们过去从舞台上上面所接触的尽是前朝往代的历史和传说中的人物和故事,如今却看见了现代的中国人,残暴的敌寇,狡猾的汉奸,自己的同伴,乃至他们自己。”^②在文艺的形式中,农民看到切近的生活,看到自己力所能及的生产和支前对于抗战的意义所在,这使他们感到兴奋,也使他们更容易融入戏剧的情境,对文本所负载的意识形态的内容有更多的亲和感。在去除了舞台的界线,消解了戏剧的陌生感之后,观众被卷入到剧情中去,被赋予了和叙述者一样的视角与情感立场,随着叙事的进行,认同也在潜移默化之中建立起来。

3. “趣味”·讽喻与丑角

关于“趣味”,这是为《兄妹开荒》谱曲的安波在谈到“秧歌的前途”时提到的一个重要问题。旧的秧歌剧纯为民间娱乐,多调侃戏谑以博人笑。这其中,丑角是一个重要的角色。它有时用来形容县官的糊涂,或者讲述士绅老爷的丑行,也有用来刻画好吃懒做的汉子,爱多嘴、贪便宜的婆姨,或吝啬小气的乡民。丑角夸张的、带有嘲弄意味的表演,潜藏着民间的情感、好恶、不平和期待,亦是静止的单调的农村生活的一种调剂。但是到了以劳动人民为主人公的新秧歌里,丑角的存在、作用,及它在秧歌中的优势受到质疑。^③不仅对于小农意识的调侃与戏仿,并且连对人物外貌、性格的某些表现(如人物秃头、跛脚的外形特征,或者爱喝酒、爱发脾气习性),也被看成是对工农兵形象的歪曲与丑化。论及这种变化,周扬表示,在从前,“嘻笑怒骂”、“旁敲侧击”的丑角寄寓了对旧的秩序和等级的反抗,丑角成为文本叙述的一种潜在的颠覆力量;但新的社会情状、歌颂新的农民的要求,使它存在

① 熊佛西:《中国戏剧运动的新征途》,《过渡·演出特刊》,中华平民教育促进会,1936年版;熊佛西:《戏剧大众化之实验》(正中书局,1937年版);转引自《熊佛西:现代戏剧教育家》,第92—97页,上海教育出版社1999年版。

② 刘念渠:《战时中国的演剧》,载《戏剧时代》第1卷第3期,1944年2月。

③ 旧秧歌对丑角戏仿的人物并无规定,任何一种阶层的人都可能成为调侃的对象。但是在对丑角身份的界说上,新秧歌却有一种窄化的、阶级的理解,它被认为只是用来表现农民的,是对于农民的丑化和讥讽,这也是新秧歌所不能容忍的。

的合法性依据变得可疑起来。^① 安波也反对秧歌的戏谑,指其弊害是“趣味掩盖了主题”,是“马戏的效果而不是艺术的效果”,在戏谑的、玩笑的态度中,“创作者为趣味所俘虏,趣味化了自己的思想,趣味化了剧中人物,便必然归趋于对现实的嘲弄”。^②

新秧歌中的农民大半单纯朴素、善恶分明。他们支前、生产、识字、减租和打游击,在革命化的日常生活中成长起来。这些觉悟了的、为革命话语所引导的“新人”,他们在故事的开始尚未整齐划一,有认识的参差、行动的急缓之分,亦有私心的顾虑和计较;但另一方面,他们被赋予了勤劳、质朴、纯良的道德描述,在他们身上,也还有抗议压迫、不平的革命性。这使人物具有了成长的潜质,而随着情节的推展,文本的叙事也为成长提供了外在的意识形态的动因。

对阶级的革命本质的认定,对农民的成长预期,对乡土中国长久以来被压抑的底层人民力量的想象,使延安文艺的乡村景象呈现出不同于五四新文学的“亮色”。在鲁迅的小说里,阴暗、闭塞、生长奴性与屈从的乡村中,随处可见冷漠、疏离的看客和庸众。20年代的乡土文学作家描绘沉默、麻木、愚蒙的乡人的生之艰难,多有哀其不幸、怒其不争的复杂情感。即使温润如沈从文,在抒写自然沉静的湘西世界之美时,也写到边地的蛮荒、宿命和苦逆情境下人的隐忍,他并且对乡村秩序在近代的解体和农村生活的凋敝怀有一种隐痛。但是,抗战的环境底下,民族主义情绪的激扬,使“一切黑暗和污秽都成了过去的回忆”,“似乎鲁迅底道路也已经过去了”。^③ 以农民为主体的民族解放战争的进行,扭转了人们对于农民的印象,对于乡村的认识,于是,“昨天还是落后的,今天变成了进步的,昨天还是愚蒙的,今后变成了觉醒的,昨天还是消极的,今天变成了积极的”,“觉醒了的阿Q”,革命化了的农民也就成为文学表现的对象。^④

4. “性”的叙述与女性意识

两性关系在新秧歌当中是匮乏的。一些有名的秧歌剧,在叙事上简单并且干净。《牛永贵挂彩》讲述前方民众救护伤员的故事,《张治国》表现部队劳动英雄努力挖甘草的情形,《动员起来》则讲变工队的好处。意识形态化的日常生活过滤掉个人的情感和表达,对两性关系的问题也少有触及。

① 周扬:《表现新的群众的时代》,《解放日报》1944年3月21日。

② 安波:《由“鲁艺”的秧歌创作谈到秧歌的前途》,《解放日报》1943年4月12日。

③ 胡风:《如果现在他还活着——纪念鲁迅先生逝世五周年》,胡风《在混乱里面》,上海作家书屋,1946年版。

④ 周扬:《新的现实与文学上的新的任务》,《周扬文集》第一卷,第248页,人民文学出版社,1984年版。

在题材的意义上,延安文艺家认为,“新的秧歌是有比恋爱千百倍重要,千百倍有意义的主题的”^①。社会群体的政治生活、生产和斗争、动员和教育的内容,较之性别与情感、身体与欲望的表达显然有更多的价值;为文艺的意识形态诉求着想,则一切感性的、个人化的、暧昧不明的痕迹也不免被抹掉。即使那些专为调情的秧歌小戏,也不能不改头换面,移入新的内容。比如流传甚广的《小放牛》,原为青年男女的唱和问答。故事讲述迷了路的乡下女子,向一个年轻的牧人问路,天真率性的小伙子于是故意为难姑娘,而她亦不肯示弱,往来唱和之间,两人暗生情愫。到了新秧歌那里,人物成了四个,先前开场时候男女之间打量容貌体态的唱词说白,换成对于边区生活的总体叙述。在接下来的故事中,上山送饭的两个女子向两个结伴放牛识字的青年男子打听她们出来开荒的哥哥所在,男人避而不答,反问了女人不少关于边区政治政策的“常识”。通过对歌,男人们信服了“现在边区妇女啥也知道”的说法。尽管“问路”与“对歌”的结构存留了下来,但角色的配置限制了两性独处的空间,防范了可能的性的联想,并且故事中男性用来考量女性的语言,也完全是集体性的。

不过,虽然“性”的话题被搁置,有关于“性”的叙述却不是绝对的禁忌。一些情境下,性别及性别的差异仍然有进入到叙事中去的可能,如何讲述“性”,也成为“革命”所要面对的问题。这其中妇女的解放、新的女性意识和她们的生产识字是经常被提到的。表现这一类内容的秧歌剧有《一朵红花》、《夫妻识字》、《二媳妇纺线》、《模范妯娌》等。在家庭、村落的背景下展开叙事的文本中,“革命”改写了女性的处境,她们不仅在阶级的意义层面上获得解放,也被从旧有的性别秩序中释放出来,被带离了静态的为人妻母的生活。不同于先前乡村女性的柔弱、闭塞和依附于人,在新的社会秩序支持男女平等,鼓励妇女生产识字,提倡同工同酬和婚姻自由的情势下,新的女性意识结构了她们的想象性关系,使她们对现实有一种主体的承担,她们并身体力行地参与到生产和抗战的活动中去。这种承担和参与,是无异于男性的承担与参与,并且由于长久处在父权社会的弱势地位,一旦性别等级被打破,被以“阶级”的话语所统合,女性获得也和男性一样的行为能力,则她们参与意义的生产、寻求命名的愿望更为强烈。在《一朵红花》的故事中,女主人公对于生产和纺线的热情起初不为她的丈夫所理解,游手好闲的男人试图维持他的威势,阻止女人出外做事。对新的生活,男人还有些陌生和疏离,他耽于过去的秩序,而女人却已经走了出去。故事的结尾,代表组织的妇联主任到来,把红花挂在女人的胸前,宣布她当选了“劳动英雄”。在制度性的男女平等关系中,两性差异的消除,女性的成长和她的命名标志着参与意义生产的真正的劳动女性的出现。但是,像研究者所说的,这种男女平等、妇女解放的性质和深度,也不能不受制于边区的特定

^① 周扬:《表现新的群众的时代》,《解放日报》1944年3月21日。

环境。在落后的生产力,与有限的人力资源的状况下,“妇女不仅是作为乡土统治者们的对立面”,而且更是作为乡土社会中闲而未用的“生产潜能”被发现的,这使对女性存在的关注,更有一种现实的经济运作的考虑。此外,新的社会结构对于家庭权力关系的消解也影响到妇女解放。随着男耕女织的劳动分工的改变,个体劳动者,即使是妇女,“也不再通过家族、家长和丈夫的间介”而直接地“隶属于社会”。“一方面是生产方式的需要,一方面是新的社会秩序的需要”,“男女平等”成为了“通过消灭差异而实现的个体对群体,百姓对代表全社会成员利益的政权的统一隶属方式在性别上的表现”,这也使“无性之性”的“妇女解放”成为了意识形态的一种言说方式。^①

余 论

秧歌是抗战文艺的一部分,也是动员与组织农民的有效的手段。这一源远流长的民间形式,有它的乡村生活和信仰的背景,有它的复杂的传统与地域文化的脉络,在乡土中国的现代化过程中,知识者与革命者对农村的关注,亦使它为不同的声音所阐释。延安文艺中新秧歌的衍生,包含意识形态对民间秧歌的借用,并突出了对它的改造。对待旧形式的“旧瓶装新酒”、“推陈出新”的努力,表明政治意识控制与组织文艺生产的意图,体现了政治文艺体系的建立对文学资源的取舍、对“自然状态的文艺”的提纯和过滤,也显示出新的文艺形式中不同文化视野的交织,不同文化力量的相互影响和渗透。

前面已经讲到,与民间情态的旧秧歌相比,新秧歌的不同,表现在它引入了“新的主题,新的人物,新的语言、形式”。新秧歌不仅描绘了新的社会图景,负载了政治的意识和要求,它更鼓励参与、强调“群体性”与“行动性”,从“下乡秧歌”到“乡下秧歌”,“(对旧秧歌的)改革虽则是由知识者开始的,现在却已经变成群众的了”。^②此外,新秧歌所隐现的复杂的历史上下文,它所潜含的民间文化与现实政治的衔接,也使秧歌充任了革命的狂欢、革命的仪典、革命的叙事等文化角色。它表达了对“革命”到来破坏了旧的阶级秩序,确立了新的土地关系的欢乐,从民间秧歌辞旧迎新的仪俗,衍化出对革命胜利的迎接、对新的权力秩序和社会规范的确认,和对未来的富足生活的想象。作为小形式的戏剧,它用故事串连过去和现在、对比新旧生活的愉快与痛苦的手法,也使革命的叙事特征初现端倪。^③

① 孟悦、戴锦华:《浮出历史地表》,第213—215页,河南人民出版社,1989年版。

② 同上。

③ 对秧歌角色的概括,见于David Holm, *Art and Ideology in Revolutionary China*. Oxford: Clarendon Press, 1991。

事实上,新秧歌运动的开展并没有持续太长的时间。1943年初,“鲁艺”尝试新秧歌的编演;4月,《解放日报》艾思奇的社论指出,包括“鲁艺”的秧歌舞及街头秧歌剧在内的文艺宣传活动,证明文艺界向为工农兵大众服务的新方向转变,“已经获得了第一步的成功”^①;1943年冬,中共西北局宣传部组织延安各专业剧团到陕甘宁边区的五个分区开展工作。在绥德分区,“鲁艺”工作团编创了大型歌剧《周子山》,西北战地服务团也从晋察冀边区带回了“白毛仙姑”的素材;1944年春的秧歌大会掀起新秧歌运动的高潮;3月,周扬发表《表现新的群众的时代》的综述文章。这之后,延安文艺界的注意力渐渐从秧歌转移到别处。在不到三年的时间里,作为政治上抗战宣传的媒介,文艺上新旧形式的中间物,新秧歌已然耗尽了它的能量。1945年,中共七大召开在即,“鲁艺”筹划从“秧歌剧的基础上提高一步”,排演一个新的大型歌剧,向“七大”献礼,这就是后来的新歌剧《白毛女》。

在对秧歌剧和新歌剧价值的估定上,张庚表示,无论技术上、还是表现现实的深刻性上,后者的高度都为前者所不及。他指出:“新歌剧在富于劳动人民生活内容的、技术上单纯朴素的秧歌的基础上发展起来了,这个发展无论在客观主观的要求上都是希望它很快,而它短短的历史也表现了这一点。今天碰到了很多的困难,这些困难,都不是困守着民间秧歌剧的阵地所能解决的了。”^②

从秧歌剧的消退到新歌剧的出现,人们更多地了解到延安文艺的趋向。在它们的差异中,技艺上的精耕细作是一方面,更为重要的,则在于新歌剧中文本的结构方式、宏大历史叙述的带入以及对潜在观演对象的预期。尽管秧歌剧与新歌剧有着同样的意识形态效用,它们各自涵盖的文本与文本所自的文化传统却不尽相同。留存了较多农村文艺形态痕迹的秧歌剧,尽可用于组织与发动战时力量,讲述一时一事,却难以结构复杂的历史叙述。除此之外,农民的趣味、地方语言的使用与艺术表现的粗陋也使秧歌剧不大可能作为延安文艺的规范而被加以确认。而新歌剧的创作,则体现了文艺工作者创造“民族形式”、创造统一的普泛于全民族的、现代民族国家的文艺形式的愿望。

秧歌不独是一种文艺的形式。它所裹挟的民间文化的原始、闭塞的表象,它的区域性,它与意识形态的牵连,它所包含的窄化的时间与空间形态使它也被指认为政治的符号(在台湾,就有对大陆政权“秧歌王朝”的指称)。在张爱玲以《秧歌》为名的小说里,秧歌成为一种象喻,用来指称革命的意识形态,认为这种意识形态和农民政权联系在一起,但事实上农民的愿望和要求却少有为新的权力所顾及。在

① 艾思奇:《从春节宣传看文艺的新方向》,《解放日报》1943年4月25日。

② 张庚:《新歌剧——从秧歌剧的基础上提高一步》,《新歌剧》,第17页,中国戏剧出版社,1958年版。

小说的叙述中,有我们所熟悉的政治语言,有“土改”、“翻身”、“劳动模范”、“交公粮”、“工作组”、“反革命”等语词,亦有用作“拥军优属”仪式的秧歌的场景。新秧歌标识了革命的空间和秩序,也隐现着革命的幻象和真实。更多的时候,秧歌是中国革命的记忆,结构了大众文化的历史怀旧的画面和影像。许多讲述“革命故事”的影视作品,都以秧歌来收束。在胜利的场面中,浩大的队伍、漫舞的红绸,将解放区明朗的“艳阳天”带进颓暗的城市,将历史定格在人们的记忆深处。这亦是一个革命的狂欢、集体的抒情,它抹去了一切怀疑与忧虑,构筑起人们对于未来生活图景的想象,也留下了一个时代的烙印。

附录

1942—1944 年秧歌剧演出部分剧目：

- 《十二把镰刀》,民众剧团,马健翎编
- 《拥军花鼓》,“鲁艺”演出,民歌填词
- 《兄妹开荒》,“鲁艺”秧歌队,王大化、李波、路由编,安波曲
- 《赵富贵自新》,“鲁艺”秧歌队
- 《刘二起家》,“鲁艺”秧歌队,丁毅编
- 《张丕谟锄奸》,“鲁艺”秧歌队,王大化等编
- 《夫妻逃难》,“鲁艺”秧歌队,马可编
- 《栽树》,“鲁艺”秧歌队,贺敬之编
- 《减租》,“鲁艺”秧歌队,袁静编
- 《全家光荣》,“鲁艺”秧歌队,王家乙编,张棣昌、陈紫曲
- 《拖辫子》,“鲁艺”秧歌队
- 《李凤莲》,“鲁艺”秧歌队
- 《夫妻识字》,“鲁艺”秧歌队,马可编
- 《刘顺清开荒》,联政宣传队,翟强编,张林穆曲
- 《张治国》,联政宣传队,集体创作,荒草、刚果执笔,止怡、其仁曲
- 《徐海水锄奸》,联政宣传队
- 《裴庆辛回家》,联政宣传队
- 《攻打石门坞》,联政宣传队,战力宣传队集体创作
- 《军爱民、民爱军》,联政宣传队,西虹、止怡改编
- 《开辟第二战场》,联政宣传队,翟强等集体编,李鹰航、李焕之曲
- 《英雄会》,联政秧歌队
- 《王树康坦白》,联政秧歌队
- 《一朵红花》,中央党校三部秧歌队,周戈编
- 《红布条》,西北文工团秧歌队,苏一平编,彦军、姜丽山曲
- 《过边境》,西北文工团秧歌队,王汶石编,关键、韩维茹曲

- 《铁锁开了》,西北文工团秧歌队,谭碧波编
《红土岗》,西北文工团秧歌队,苏一平编,岳松、关键曲
《睁眼睛子》,西北文工团秧歌队,谭碧波等集体编
《回娘家》,西北文工团秧歌队,萧汀、方杰编
《送公粮》,西北文工团,杨醉乡编
《模范妯娌》,西北文工团,王琳编
《小放牛》,西北文工团,尚之光、王世俊编
《喂鸡》,绥德文工团,贺鸿训、贺鸿钧编
《牛永贵挂彩》,中央党校秧歌队,周而复、苏一平编,王光正、齐王连曲
《夫妻竞赛》,中央党校秧歌队,李宗权编
《拥军爱民》,中央党校秧歌队
《一家人》,中央党校秧歌队
《组织起来》,杨家岭秧歌队,谢力鸣编,李鹰航曲
《动员起来》,枣园文艺工作团,集体编,陆石执笔
《王德明赶猪》,枣园文艺工作团,陆石编
《刘海生转变》,西北党校秧歌队
《孙老汉拾粪》,西北党校秧歌队
《咱们的光景》,西北党校秧歌队
《好庄稼》,行政学院秧歌队
《模范夫妻》,行政学院秧歌队
《寻门户》,行政学院秧歌队
《张李桂和八路军》,行政学院秧歌队
《张老太婆回家》,保安处秧歌队
《马光琪锄奸》,保安处秧歌队
《陈家福回家》,保安处秧歌队
《生产舞》,保安处秧歌队,胡沙等编
《大家都喜欢》,保安处秧歌队
《不留情》,保安处秧歌队
《钟万财起家》,军法处秧歌队,集体编,章炳南、迪之、晏甬执笔
《浪子回头金不换》,延属分区秧歌队
《雷老汉种棉花》,延安县秧歌队
《模范纺织》,延安市民秧歌队
《女状元》,南区工人秧歌队,周戈原著,柯蓝改编
《变工好》,南区工人秧歌队,柯蓝等集体创作
《王有才归队》,南区工人秧歌队
《军民一家》,南区工人秧歌队
《王光琪除奸》,南区工人秧歌队
《工厂是我们的家》,延安化工厂秧歌队

《货郎担》,桥儿沟群众秧歌队,集体编,刘炽配曲
《大家好》,集体创作,华纯执笔,杨戈作曲
《光荣灯》,李之华编剧,罗正、邓止怡作曲
《宝山参军》,王血波编剧,王莘作曲
《秦洛正》,贺敬之编剧,张鲁作曲
《沃大娘瞅“孩儿”》,胡果刚编剧,李文学作曲
《劳动英雄回家》,王炎、刘锡琳编剧,刘锡琳等作曲
《三个女婿拜新年》,王炎编剧,安春振作曲
《提意见》,王子羊、项军编剧

赵锦丽,1977年2月生,河南省郑州人。1995年至2002年就读于北京大学中文系,获文学硕士学位。毕业后曾担任出版社编辑。现居加拿大。

现代中国·第六辑
北京大学出版社
2005年10月

歌剧《白毛女》在延安的诞生

刘震 孟远

某种意义上,起源于民间传说的“白毛女”的故事,是20世纪中国文学中最具活力的叙事材料之一。它在歌剧、电影、芭蕾舞剧等不同艺术类型间的辗转旅行,以及持续激发的热烈而复杂的反应,都清楚地显示了它与一段中国历史的深刻联系。单就歌剧而言,它在40年代延安的诞生更是一个充满历史吊诡的过程,激情与冷遇、争吵与和解、失败与成功,众多互相冲突的情境纠缠在一起,难以条分缕析。或许就像福柯说的,“出现”从来不是自然而然的,它“总是产生于权力的纠结状态”,指示的是“一个对峙场所,或者,还可以把它当作势均力敌、争斗犹酣的角斗场”^①。那么,具体到40年代的延安,到底是怎样一些文化力量共同塑造了歌剧《白毛女》的最初形象?那些福柯笔下“奋力一跃,从幕后到台前,洋溢着青春和活力”的话语,又是如何“粉墨登场”的呢?

一 “白毛女”的传说及其进入延安的途径

关于“白毛女”(“白毛仙姑”)的民间传说,早在30年代初就已经开始在冀西一带流传。^②不过,由于传说的口耳相传,它的原初形态已经无法详考。今天我们可以看到的文字记载,都是文化人在事后的回忆,主要有以下的各有异同的版本:

有一个农民的女孩子遭到地主的侮辱逃到深山里去了,在山里吃野果、偷贡献过活了好几年,头发都变白了,最后八路军到了把她救出来。每个人在述说的时候都加进了很多自己的想象和描述,以至许多细节都活灵活现的,有的

^① 福柯:《尼采·谱系学·历史》,见杜小真编选《福柯集》,第153—154页,上海远东出版社,1998年。

^② 在2004年春笔者采访电影《白毛女》编剧之一杨润身先生时,杨先生曾表示,他记得在他9岁的时候(大约1931年),就已经听说过“白毛仙姑”的故事了。

人甚至肯定说还亲眼见过这位“白毛仙姑”，此刻还在某县某区当妇女主任……等等。^①

说的是一个地主，前两房妻妾都不生养儿子，他又娶了第三房，一年后，这第三房生的还是女孩，地主大怒，就将母女赶出了家门，从此，这女子带着女儿，住山洞，吃野果，长时间不食人间烟火，满头长发都变白了。开始躲在深山不敢出来，后来为了活命和养活女儿，逢年过节就到庙里偷供献，有一次被上香的人撞见，奉为“白毛仙姑”，香火盛极一时，八路军来后，才把她从山洞里解救出来。^②

那个地主是借口老婆不能生儿育女而奸污了年轻的丫头，许诺若生了男孩就纳丫头为妾，可是降生的恰恰是女孩，便将她赶出门去，她只好钻进山里靠吃山枣活着，并把孩子抚养大，因为不吃盐长了一身白毛，后来八路军从那里经过时把她救了出来，她的头发也渐渐变黑，结了婚，还当上了某地的福利部长。^③

《白毛女》这故事发生在河北省阜平县黄家沟，当时黄世仁的父亲黄大德还活着，父子对喜儿都有心思，双方争风吃醋，生了仇恨。父子两个都争着使唤喜儿，使喜儿接近自己，一次为了争着使唤喜儿，父亲用烟杆打儿子，儿子正用菜刀切梨，顺手用刀一挡，不偏不倚，一刀砍在父亲的颈子上，断了气。母子私下商量，要嫁祸于喜儿，说喜儿谋害黄大德。^④

这些版本连同其他一些流传下来的文字记载，在故事上各有侧重，个别细节也多有出入，但主要情节都比较接近。经过文化人的整理和组织，民间传说常有的神话和迷信色彩（“白毛仙姑”）已经淡化，突出的是白毛女作为一个“人”的传奇经历。而且，在一系列有意无意的增添之后，原本简陋的故事架构开始多少呈现出对社会意义的诉求。尽管这个时候都还没有完成完整的有意味的叙事，但叙事的冲动已经存在，叙事的可能性也在逐步展露。正因为这样，贺敬之更愿意把它称做“民间新传奇”^⑤，而区别于一般意义上的民间传说。

虽然“白毛女”的传说在河北地区早已广为流传，但真正传入延安并进而成为

① 马可：《白毛女的创作和演出》，《新文化史料》1996年第6期。

② 任萍 1995年6月提供给何火任先生的书面材料《“白毛女”的传说》，转引自何火任《白毛女与贺敬之》，《文艺理论与批评》1998年第2期。

③ 王滨：《简介 白毛女的创作情况》，《电影文学》1959年1期。

④ 周而复：《谈 白毛女的剧本及演出》，《新的起点》，第113页，群众出版社，1949年版。

⑤ 贺敬之：《白毛女的创作与演出》，《白毛女》（6幕），韬奋书店，1947年7月再版。

歌剧创作的素材,则是1944年之后的事情。1944年5月,西北战地服务团结束了在晋察冀根据地5年半的前线生活回到延安,“白毛女”的传说这时也随之传入了延安。因为经常深入乡村演出,所以在西战团到达晋察冀不久,团员们就从老百姓口中听到了“白毛仙姑”的传说。曲折传奇的故事让团员们大感兴趣,这其中,诗人邵子南表现得尤为热情。“每当群众讲述时,他都认真地听,随时记录下来,主动收集,长期收集,共计积累了十多万字的素材。”^①在此基础上,他还尝试进行文学创作。据战友们回忆,当时邵子南在前线曾写过一篇关于白毛女的小说,还在西战团的文艺组讨论过。^②不过这个作品后来遗失了,我们无法了解它的具体面貌,也没法考察它与之前的“白毛仙姑”的传说以及之后的歌剧《白毛女》有些什么联系。

1944年8月,当时主管“鲁艺”工作的周扬去看望西战团成员。此时,距中共第七次代表大会召开有八九个月,周扬正在物色为“七大”献礼的文艺节目。当他询问西战团从前线回来,有没有带来什么好剧目的时候,邵子南就谈到“白毛仙姑”的故事。周扬听完讲述,十分兴奋,表示“三年逃到山沟里,头发都白了,很有浪漫色彩啊,可以写个歌剧嘛”^③。由于邵子南对于“白毛仙姑”的传说一直有浓厚的兴趣,加之他前期已经做过资料和创作上的准备工作,他便自然被指定为歌剧《白毛女》剧本的执笔人。

其实,就在邵子南汇报“白毛仙姑”的故事后不久,这个传说从另一个途径也传到了延安。1944年10月1日,在山西应县宣传部工作的林漫(即李满天)交给交通员一卷书稿,委托他到延安之后转交周扬,这就是他创作的小说《白毛女人》的手稿。林漫是“鲁艺”文学系第二期学员(1939/1—1940/5),毕业后分配到《晋察冀日报》当编辑,在此期间听到了这一传说,将其写成名为《白毛女人》的短篇小说。^④大概11月中旬,交通员才穿出道道封锁,长途跋涉到达延安,此时陕北已进入冬季。^⑤歌剧《白毛女》的总负责人张庚和后来的执笔者贺敬之、丁毅等人都曾见到这篇作品。^⑥但小说当时没有公开发表,后来又不幸遗失,原貌也同样无法得见,人

① 据邵子南夫人宋诤女士致笔者的信。

② 周巍峙:《西战团的文学创作活动》,转引自宋诤女士致笔者的信。一说当时创作的不是小说,而是诗剧。(贾克:《也谈歌剧“白毛女”的创作》,《新文化史料》1995年第2期。)

③ 据笔者2004年10月采访周巍峙先生的记录。

④ 见李满天致姚宝瑄的信,此信的大部分内容后来以《我是怎样写出小说“白毛女人”的》为题,发表于《歌剧艺术研究》1995年第3期。

⑤ 参见向延生《歌剧《白毛女》在延安进行创作的情况——一文的质疑》,《新文化史料》1996年第6期。

⑥ 据丁毅回忆,1944年秋的一天,“张庚同志把我们叫去,拿份材料给我们看。他介绍说:‘这是《晋察冀日报》记者林漫同志托人带给周扬同志,请周扬同志审阅的一份稿件……’”(丁毅:《歌剧“白毛女”二三事》,《新文化史料》1995年第2期。)

们只能从林漫后来的复述中略窥一二^①。

一个传说以不同的面目和不同的途径流传并不奇怪,但在抗日民族战争背景下,它们不约而同地以文学的形式向红色延安汇聚,则多少有些意味深长。虽然由于原始材料的缺乏,我们无法确切了解邵子南和林漫的创作做了怎样的处理,如何把一个简陋的民间故事组织成一种指向明确的叙事,但可以肯定的是,这些发生在延安之外的文学实践及其最终向延安的归趋,既暗示了这个传说故事与延安文化之间可能存在的内在联系,也直接为新一轮的延安文学实践——歌剧《白毛女》的创作——提供了经验。歌剧《白毛女》在事实上更多地依据了谁的原本,这个问题难以回答,而且也并不那么重要,更值得注意的倒是歌剧创作得以实现的时机与条件。这个合适的时机和条件,与其含糊地说是“在1944年西北战地服务团回到延安之后”,“白毛女”的故事“引起‘鲁艺’同志注意并决定创作为歌剧”^②,倒不如说是周扬基于自己敏感的直觉,认为它可以被创作成一个适合向中共“七大”献礼的歌剧节目,于是给邵子南等人布置下一个看似轻松实则棘手的任务。

二 第一次创作的“失败”

1944年9月下旬,由邵子南执笔的歌剧《白毛女》初稿完成。10月,初稿第一幕联排,“鲁艺”戏音系负责人张庚、吕骥邀请周扬、艾青、萧军、舒群、高阳等人前来观看。剧本采用朗诵诗剧的文体,作曲则依据排演秧歌剧的经验,以现成的秦腔、眉户调配曲,形式上完全采用了旧剧的表演方法。比如演员陈强扮演的黄世仁,“样子、神态和语气,动作等,就和旧剧中西门庆或张三郎之类的花花公子之徒的形象相接近”^③,是“照秦腔三花脸丑角的表演样式进行排练。黄世仁一登场,看到喜儿,浑身瘙痒,向喜儿连来三个‘扑虎’”^④。而王家乙所扮演的穆仁智,神情扮相,又极像旧剧中的店小二酒保一类的人物,比如当黄世仁一叫“老穆”,“他便像《落马湖》中,黄天霸到了酒店中,喊酒保时,酒保在后台尖着高高的嗓门,‘唉嘿——’一声,而后用那小丑的特别的步伐,跑上台来。而当黄世仁吩咐他把老杨带上场时,他就像旧剧中武丑一类的传令兵,喊一声‘得令!’做一个金鸡独立的姿势似的答应一声,而后又以小丑的步法下台去”^⑤。至于林白扮演的喜儿,则完全依照青衣的

① 1947年7月,林漫在浑源工作时,被南调大别山,路过阜平,将《白毛女人》的草稿和其他两三篇小说原稿,一起留给当时任《冀晋日报》社社长的陈肇保存。1949年底1950年初,林漫取回所存之物,发现《白毛女人》一篇遗失。

② 张拓、瞿维、张鲁:《歌剧《白毛女》是怎样诞生的》,《歌剧艺术研究》1995年第3期。

③ 舒强:《新歌剧表演的初步探索》,第14页,新文艺出版社,1953年第2版。

④ 陈强:《我对黄世仁角色的创造》,《新文化史料》1995年第2期。

⑤ 舒强:《新歌剧表演的初步探索》,第14页,新文艺出版社,1953年第2版。

身段来设计动作,她踩着小锣“凤点头”的步子上场,“当演到受黄世仁欺侮而哭泣时,仿佛也像旧剧青衣那样‘啊呀’一声,而后在音乐的过门中用‘水袖’擦擦眼泪(虽然并没有水袖),再唱起来,态度表情也满像青衣……”^①

对邵子南而言,这样的创作让人有些意外。邵子南是个颇有才华的诗人,随西战团在晋察冀边区工作时曾写过不少诗,带有比较明显的欧化色彩。^②他创作了有名的大型歌剧《不死的老人》,使用的是作曲的方式,而没有利用现成的民歌来配曲。就整个西战团的艺术倾向来说,虽然常年在普通农民中间演出,但团员们普遍表现出对五四以来的新文学以及苏联新文艺的偏好,排演过《雷雨》、《日出》、《母亲》、《复活》等经典剧目。在1941年的“民族形式”问题讨论中,他们经过激烈争论,得出的结论是:发展新形式,批评旧形式,学习苏联文化成果。也正因为这样,在1943年4月区党委召开的党的文艺工作会议上,西战团因为有“艺术至上主义”倾向而遭到了集中批判,但从领导到团员都很不服气。^③

所以,当西战团的贾克看了这次《白毛女》的联排之后,不满地表示,整个节目像是“‘旧瓶装新酒’,完全是地方戏曲表演”^④。不仅如此,观看演出的大多数人都表达了否定的意见。他们普遍认为朗诵诗剧的形式不适合舞台表演,歌词难以上口,情节安排及人物关系也有不少值得商榷的地方。尤其是形式过于陈旧,采用的旧剧表演形式无法塑造新的群众形象,也无法表达新的情感和思想。周扬在演出结束后的总结中,一方面肯定了剧组成员的努力,另一方面又特别强调必须打破旧的观念,不要向旧的东西投降,要创造具有民族气魄、反映人民群众新的思想感情与精神面貌的新的艺术形式,要创造革命的“民族新歌剧”。这等于宣布了歌剧《白毛女》第一次创作的失败,特别在音乐形式方面,对“它的第一稿是全部否定了的”^⑤。

那么,什么才是“民族新歌剧”呢?或者说,“创造中国新歌剧究竟要走什么样的道路呢”?^⑥这是创作者们必须首先面对,却又始终无法顺利解答的问题。张庚曾这样回忆剧组成员当时的困惑:

在最初的讨论中,我们定下这样一个方式:创造一个歌剧。但是在我们面

① 舒强:《新歌剧表演的初步探索》,第14页,新文艺出版社,1953年第2版。

② 孙犁曾说:“邵子南同志在当时所写的诗,是富于感觉,很有才华的”,“他当时写的一些诗,确是很欧化的”。(《清明随笔》,《天津日报》,1962年4月5日)

③ 据笔者2004年10月采访周巍峙先生的记录。

④ 贾克:《也谈歌剧《白毛女》的创作》,《新文化史料》1995年第2期。

⑤ 马可:《关于《白毛女》的修改》,第237页,《白毛女》(5幕),中国青年出版社,2000年版。

⑥ 马可、瞿维:《《白毛女》音乐的创作经验》,《白毛女》(5幕),第229页,人民文学出版社,1952年第1版。

前有两种歌剧。一是中国旧剧,一是西洋的 OPERA。用哪一种,这是得立刻决定的。完全的洋派是不行的,就是洋气过多也都不行。旧剧是中国的,但它却是中国旧的,这里的故事、生活,是解放区农民的新生活,旧戏一套无论如何是表现不出来的。^①

这段话清楚地说明,“民族新歌剧”在当时更多地只是一个概念和想象,它既没有一个范本可以模仿,也没有实例可以借鉴,甚至连具体的实践经验或者教训都无从获知。唯一能够确定的就是它必须是“新”的,它既不能同于中国的旧剧,又要区别于西洋的 OPERA,必须“创造”。也就是说,对“民族新歌剧”概念的构造其实是一种反向定义,它并不具有某种清晰和稳定的本质,而是需要在与中国旧剧和西洋歌剧的对立关系中确定自己的形态,是由一系列的“不是”和区别共同界定的。这种逻辑背后隐藏的,是周扬等人对“新”的文学形式的热切期待,有时候它甚至演变成一种强烈的创新冲动。于是,或许比我们追索何谓“民族新歌剧”更有意义的,是去考察提出这个概念的历史背景:它提出的意义何在?为什么这个时候“创造”变得如此重要?它与 40 年代延安文化的整体氛围又有何内在的联系?

抗日战争爆发之后,随着国共两党第二次合作的实现,中国共产党在各抗日根据地的存在逐渐合法化。一方面为了更有效的战争动员,另一方面也为了完善自己对当地的权力控制,中共在根据地展开了持续的制度创新,在普遍选举的基础上尝试建立一整套规范的行政系统。1942 年前后,由于日军的扫荡和国民党政府的孤立政策,根据地的处境日益严峻,稳妥的政权建设逐渐被更加激进的“运动”方式所取代。通过创造性地发动精兵简政运动、“下乡”运动、减租运动、合作运动、大生产运动等一系列的运动,中共成功地将群众参与的抗战活动与广泛的乡村改造运动结合在一起。正是这些笼统称之为“新民主主义”的制度创新和实验,使得经过多年战乱,共产党的实力不降反升,并迅速夺取了全国政权。难怪有研究者认为,抗战八年其实是“中国共产主义运动最富有创造性的时期”^②。

与政治、经济和社会的改造相适应,中共在 40 年代初开始提出建设一种“新文化”的构想。1940 年 1 月 9 日,毛泽东在陕甘宁边区文化协会第一次代表大会上,发表了题为《新民主主义的政治与新民主主义的文化》的著名演讲。在演讲中,毛泽东根据马克思主义关于经济基础与上层建筑关系的基本原理,提出在一个新社会和新国家里,不但有“新政治”、“新经济”,而且要有“新文化”。共产党和广大民众的任务,“不但要把一个政治上受压迫、经济上受剥削的中国,变为一个政治上自由和经济上繁荣的中国,而且要把一个被旧文化统治因而愚昧落后的中国,变为一个

^① 张庚:《关于白毛女歌剧的创作》,《白毛女》(5幕),第 213 页,中国青年出版社,2000 年版。

^② [美]马克·赛尔登:《革命中的中国:延安道路》,第 297 页,魏晓明、冯崇义译,社会科学文献出版社,2002 年版。

个被新文化统治因而文明先进的中国”^①。在解释这里的“新文化”的性质时,毛泽东诉诸一连串宏大的词语:“民族的”、“科学的”、“大众的”、“反帝反封建的”、“新民主主义的”、“中华民族的”……至于如何建设“新文化”,他的论述要清晰和具体得多:

帝国主义文化和半封建文化是非常亲热的两兄弟,它们结成文化上的反动同盟,反对中国的新文化。这类反动文化是替帝国主义和封建阶级服务的,是应该被打倒的东西。不把这种东西打倒,什么新文化都是建立不起来的。不破不立,不塞不流,不止不行,它们之间的斗争是生死斗争。^②

从这些话里不难看出,“新文化”在毛泽东那里并非一种实存,而是一个目标和规划。它的“新”需要在与“帝国主义文化”和“半封建文化”这些“旧文化”的对比中才得以呈现,而建设这种“新”的文化,更需要对那些现成的“旧”文化作斩钉截铁的扬弃,甚至是“生死斗争”。

如果说《新民主主义论》还只是提出了一个“新文化”的目标和纲领,那么,毛泽东1942年5月在延安文艺座谈会上的讲话,则是试图在文艺领域对“新文化”建设做出具体的指导。在论述文艺为工农兵服务以及如何为工农兵服务这两个核心问题时,毛泽东重申了文艺“创新”的必要性:“我们决不可拒绝继承和借鉴古人和外国人,哪怕是封建阶级和资产阶级的东西。但是继承和借鉴决不可以变成替代自己的创造,这是决不能替代的。”^③也就是说,尽管他在讲话里重点强调了文艺工作者应该深入到工农兵群众当中去,并指出“在目前条件下,普及工作的任务更为迫切”^④,但他从来不认为“新文学新艺术”已经是现成的了。它们固然不是古代的“旧货”和外国的“洋货”,但也同样不是工农兵群众本身所有的“现货”,它们是需要文艺工作者去创造的未知之物。在这里,创新的压力从未真正消失,改变的只是创新赖以实现的各种资源间的孰轻孰重。

40年代在延安发生的各种文化实践和文学实践,基本上都是围绕建设一种“新文化”的总体目标展开的。不论是“鲁艺”前期的专门化、正规化改造^⑤,还是《讲话》之后蓬勃兴起的知识分子“下乡”运动,都旨在探索一种符合“新文化”纲领

① 毛泽东:《新民主主义论》,《毛泽东选集》(第二卷),第663页,人民出版社,1991年版。《新民主主义论》原题作《新民主主义的政治与新民主主义的文化》。

② 同上书,第695页。

③ 毛泽东:《在延安文艺座谈会上的讲话》,《毛泽东选集》(第三卷),第860页,人民出版社,1991年版。

④ 同上书,第862页。

⑤ 关于“鲁艺”40年代初的专门化、正规化改造情况,参见李书磊《1942:走向民间》,第150—163页,山东教育出版社,1998年版。

和共产党权力需要的文化新秩序。而当时新秧歌剧盛极一时的发展,也反映出某种新的文学规范正在延安酝酿、确立起来。1942年冬,以宣传废除不平等条约为契机,“鲁艺”动员全院师生组织了一次大规模的文艺演出。为了实践《讲话》所号召的文艺为工农兵服务的精神,“鲁艺”组成自己的秧歌队,使用了花鼓、小车、旱船、挑花篮、大秧歌等各种民间秧歌形式。著名的《拥军花鼓》就是在这个时候出现的。演出时,王大化头上扎着小辫子,脸上画着豆腐干,一副小丑打扮;李波则画个净脸,挎着小鼓边打边唱。大秧歌的伞头由刘炽扮演,他举着一把伞,在队伍前面领舞领唱。整个秧歌队除了唱词是新的,几乎全部承袭了民间秧歌的旧形式。这次演出受到老百姓的热烈欢迎,《解放日报》也刊登了名为《皆大欢喜》的文章大表称赞^①。然而出乎大家意料的是,一俟秧歌队归来,周扬便立即召开总结会,对这次表演的内容和形式都表达了保留意见。他指出,延安需要的秧歌是“新”秧歌,而不是传统的旧秧歌,它需要用新的形式去表现新时代里的新人物。^②不久,在1943年的春节,“鲁艺”重新组织了一次秧歌演出。秧歌剧的形式就发生了明显的变化,很多陈旧的表演方式要么被彻底抛弃,要么被仔细改造:大秧歌的伞头手擎镰刀和斧头,所有队员都化装成工、农、兵、学、商的模样。这次推出的著名秧歌剧《兄妹开荒》,在保留“一男一女”演出形式的基础上,对民间的秧歌传统加以改造,去除了色情成分,改为表现新社会里青年男女的劳动热情。这次带有实验性的“新”秧歌剧演出得到了普遍的认可。1943年4月25日,《解放日报》发表社论《从春节宣传看文艺的新方向》,高兴地宣称,“我们的文艺工作者已开始走上毛泽东同志所指出的正确的道路”,“文艺界开始向新的方向转变”。^③从这之后,新秧歌运动在延安迅速发展起来,并开始有组织地向陕甘宁的五个分区积极推广。等到1944年春节期间的秧歌汇演,27个业余秧歌队创作了150种以上的新节目,从秧歌剧、秧歌舞到花鼓、旱船、小车、高跷、高台等等,各色齐全。周扬统计过其中56个秧歌剧的主题:写生产劳动的有26个,军民关系17个,自卫防奸10个,敌后斗争10个,减租减息1个。^④由此不难看出,这些在新秧歌运动中诞生的创作有意识地把新的现实写入自己的叙事,新的文化话语挪用、改造乃至置换了传统的民间话语,指向明确的革命叙事和民族叙事也重组了原本散漫无序的民间故事。与此同时,在形式上,五四以来的新文学资源也渗透到新秧歌剧中,尽管它们与民间形式的结合常常伴

① 黄钢:《皆大欢喜》,《解放日报》1942年2月21日。

② 张庚:《讲话前后“鲁艺”的戏剧活动》,戴淑娟编:《文艺启示录》,第143页,中国戏剧出版社,1992年版。

③ 艾思奇:《从春节宣传看文艺的新方向》,《解放日报》1943年4月25日。

④ 周扬:《表现新的群众的时代》,《解放日报》1944年3月21日。

随着摩擦和冲突,但不可否认的是,“没有它们,新秧歌的创造是不可能想象的”^①。在共产党人看来,新秧歌运动无疑是“新文化”建设中一个令人鼓舞的成就,它对群众与知识分子、普及与提高、借鉴与创造、民间形式与创新形式等关系的处理方式,为进一步的文化和文学实践提供了可资遵循的经验和规范。从新秧歌运动出发,延安对“新文化”的召唤这时显得格外迫切,也格外自信:“从秧歌剧,一定能产生出有高度艺术性的作品来,在千百篇秧歌剧创作之中,总会有好多篇能够得到永久的流传,而在大型民族新歌剧新话剧的建立上它又将是一个重要的基础和重要的推动力量。”^②

在此背景下,就不难理解歌剧《白毛女》第一次创作所遭受的挫折了。邵子南等人让《白毛女》几乎完全沿袭了民歌和旧戏的形式,既没有准确理解《讲话》对“新文学新艺术”问题的论述,也偏离了延安“新文化”实践的总体目标和方向。如果说邵子南由于刚刚返回延安不久,难免对延安文化的性质和氛围有些隔膜的话^③,那他和他的同事们显然忽视了毛泽东这条明确的指示:“对于过去时代的文艺形式,我们也并不拒绝利用,但这些旧形式到了我们手里,给了改造,加进了新内容,也就变成革命的为人民服务的东西了。”^④在内容方面,虽然当初排演的剧本没能保留下来,但据看过联排的人回忆,第一次创作还没有确立要借喜儿的故事来反映新旧社会对比的主题,更别说提出“旧社会把人逼成‘鬼’,新社会把‘鬼’变成人”这个著名的说法了^⑤。当时“鲁艺”的不少创作素材都来源于民间,其中不乏“白毛仙姑”、“红鞋女妖精”这样带有很强神怪色彩的传说,艾青曾为此批评“鲁艺”是在“装神弄鬼”。可见,这时的《白毛女》还没能穿透民间传说的原初形态,没能通过重组传说的各种叙事要素讲出一个“新意思”和“新内容”。如此主题不够鲜明、形式又过分陈旧的创作,显然有负周扬所谓“民族新歌剧”的期许,不过它的“失败”却可以从反面探测出一种正在形成的新文化秩序的轮廓:它的目标、性质、结构、规则以及限度。歌剧《白毛女》的第二次创作,也因此变得更加有的放矢和适合时宜了。

① 周扬:《表现新的群众的时代》,《解放日报》1944年3月21日。

② 同上。

③ 邵子南随西战团1938年1月就离开了延安,直到1944年5月才从晋察冀边区返回。在战争状态下,各根据地之间文化信息的流通比较困难,以至于西战团全团到1944年初才看到《讲话》的文本。

④ 毛泽东:《在延安文艺座谈会上的讲话》,《毛泽东选集》(第三卷),第855页,人民出版社,1991年版。

⑤ 据笔者2004年10月采访周巍峙先生的记录。

三 第二次创作中的形式与内容

1944年10月,中共中央决定撤消西北战地服务团的建制,全体成员编入“鲁艺”各系,或做教师,或做学员,或从事研究,或进文工团。同时,为配合延安整风学习,中央决定排演苏联剧作家考涅楚克的大型话剧《前线》,抽调“鲁艺”、西战团和中央党校三部人马在党校集中排练。王滨、王大化、陈强、赵起扬等不少《白毛女》剧组的重要成员都被征调走了,因此,《白毛女》的创作和修改就暂时停顿下来。等到1945年春节前后,《前线》的演出任务完成,“鲁艺”才又重新投入歌剧《白毛女》的创作中,并组成了新的创作组。编剧除邵子南之外,增加了贺敬之。但是不久邵子南就因意见不合宣布退出,后来丁毅加入。作曲有马可、张鲁、瞿维、向隅、焕之(后调离)等。导演是王滨(后主抓剧本的创作)、王大化,以及后来加入的舒强。乐队指挥向隅。演员有陈强、林白、王昆、张守维、李波、韩冰、王家乙、赵起扬、张成中、邱力等人。

虽然创作组做了调整,但第一次创作中最受非议的歌剧形式问题,仍然深深地困扰着所有人。“新歌剧”的概念这时已经不容置疑,可应该如何去实践它却始终悬而未决,以至于在歌剧已经排演并且赢得广泛赞誉之后,几位主创人员还是一再表示自己未能合格完成任务,^①足见他们当时的困惑和焦虑。鉴于第一次创作的“失败”,《白毛女》的作者们此时已经知道调整自己的工作方式,“应当遵照毛泽东同志‘文艺座谈会讲话’所指示的,从生活和民间文艺出发,来加以提高创造,一面吸收旧的,一面吸收西洋的”。只是这些指示并不能直接解决创作中的具体问题:“演员要怎样才能产生舞蹈动作呢?民歌和戏剧音乐怎样才能调和起来呢?舞台装置和服装要采用怎样的体系才适合歌舞呢?舞蹈写实的动作如何调和起来呢?诗的台词(歌曲)如何才能产生舞台动作呢?中国乐器和西洋乐器如何才能运用得统一呢?……等等”^②把《白毛女》创作成一个尚是想象之物的“新歌剧”,这在很大程度上不啻于一次胜负难料的艺术冒险,幸而结果还算“成功”。

在形式上,第二次创作既不像第一次那样单凭民歌配曲和采用旧戏的表演方式,也没有像西洋歌剧那样完全依靠作曲,而是采取了一种折衷或者说综合的策

^① 比如,马可等人曾表示:“对于一个大本歌剧,音乐上这样来处理在我们还是一种尝试。在这尝试中碰到一连串的问题,但大半都未解决……”(马可、张鲁、瞿维:《关于白毛女的音乐》,《白毛女》(6幕)第101页,韬奋书店,1947年7月再版)贺敬之也认为,歌剧的不足固然在于对《白毛女》所反映的生活不够熟悉,“而在歌剧创作的技术上我们的缺点更多”。(贺敬之:《白毛女的创作与演出》,《白毛女》(6幕)第8页,韬奋书店,1947年7月再版)

^② 张庚:《关于白毛女歌剧的创作》,《白毛女》(5幕)第213页,中国青年出版社,2000年版。

略：“吸收民间形式的一切优点，同时，也需要参考（不是硬搬）前人和外国的经验。”^①就唱腔而言，创作组主要采取吸收各地民歌和戏曲并加以改编再造的办法，大体有三种情况。一种是直接利用现成的曲调，比如第一幕第一场第三曲（杨白劳唱）就是山西的秧歌《捡麦根》，第二幕第二场第十五曲（喜儿唱）是河北的民歌《小白菜》。另一种情况是根据旧有的曲调，加以不同程度的改编。比如前三幕喜儿所唱曲子，大多是根据《小白菜》、秦腔及陕北道情“滚板”改编的；杨白劳的曲子基本是根据《捡麦根》改编的，黄母的曲子是根据佛教曲目《目莲救母》以及河北念书调改编的。还有一种情况就是创作。但这里的创作也并非自出机杼，它“必须顾及全剧音乐主题的统一，所以大半是根据已经采用的曲调的精神而创作的，这时‘创作’的意义大大超过了‘改编’的意义了”^②。比如黄世仁唱的调子，就是根据河北花鼓戏的曲调新写的；喜儿逃出黄家之后的所有唱腔，都是根据河北梆子及山西梆子创作的。

在表演方式上，《白毛女》作为“新歌剧”，最大的困难是如何把音乐和戏剧有机地结合起来。剧组借鉴了新文学运动以来的话剧资源，把全剧的重点放在人物性格的刻画上面，围绕人物形象的塑造，从情感体验的角度来安排各种音乐元素。一个创造性的尝试是，他们为每个主要人物都选择了一个能代表其性格特征的曲调作为主题音乐，同时，又“尽可能地根据人物当时当地情况出发来改编代表其性格基本特征的曲调，或者在一个新的情况之下改变其音乐”^③。这样有利于让民歌原本比较单调的表意功能丰富起来，真正实现民歌形式的“戏剧音乐化”。比如对喜儿的音乐设计。《小白菜》是首河北民歌，反映的是旧社会里儿童受后娘压迫的悲惨生活，这与喜儿的遭遇多少有些相似，于是就被拿来做了喜儿的主题音乐。但放在第一幕里，《小白菜》的原曲显得过于低沉，与描写喜儿在家时的天真无邪的情形很不协调，所以这一幕的音乐即采用了根据《小白菜》所写的《北风吹》及另一首河北民歌《青阳传》，它们比旧曲更贴切地表达了喜儿既盼爹爹又担心爹爹的复杂心情。在第二幕中，喜儿在黄家受尽折磨时，直接采用了《小白菜》的原曲，正好营造出一种悲惨的舞台气氛。从第三幕逃出黄家到最后，喜儿有所“觉醒”，对黄世仁充满了仇恨，再用忧郁的《小白菜》就不太合适，这部分曲子就换成根据河北梆子和山西梆子改编和创作的了。

尽管大多数剧组成员对西洋歌剧的了解很有限，但我们还是可以看到它对《白

① 马可、瞿维：《白毛女音乐的创作经验》，《白毛女》（5幕），第231页，人民文学出版社，1952年版。

② 马可、张鲁、瞿维：《关于白毛女的音乐》，《白毛女》（6幕），第101页，韬奋书店，1947年版。

③ 马可、瞿维：《白毛女音乐的创作经验》，《白毛女》（5幕），第232页，人民文学出版社，1952年版。

毛女》的歌剧形式产生了明显影响。除了歌剧的整体架构和表演体系等大处之外,这种影响主要表现在两个具体的方面。一个是西洋配乐的使用。《白毛女》在伴奏上使用了大提琴、小提琴等西洋乐器,甚至动用了当时延安唯一一架脚踏风琴。表演中运用了和声、复调等多声部音乐手法和配器原则,还大胆采用弦乐四重奏的写法配置了喜儿睡觉时的过场音乐。在前三幕中,西乐主要起辅助和衬托作用,为主要角色的歌唱营造意境或者渲染气氛;到后几幕,群戏比较多,西乐更适合比较大的场面,所以在配乐上也占据了主导地位。西洋歌剧的另一个影响是为《白毛女》输入了一些新的歌唱形式。第三幕黄世仁娶亲、第六幕斗争会等几场戏,通过使用合唱、重唱、轮唱等典型的西洋歌剧形式,将群众组织到叙事中,制造出让人震撼的控诉效果。在一出“民族新歌剧”中引进这么多西洋形式是否合适,这曾让当时担任作曲工作的马可等人惴惴不安^①,但舞台排演的效果还不错,这些处理都保留了下来。

《白毛女》剧组在苦心经营“新”的歌剧形式的同时,对全剧主题的提炼和打磨也颇费周折。民间传说由于故事比较简陋,往往具有多种叙事的可能性,同一个故事从不同的角度完全可以敷衍出几种完全不同的含义来。“白毛女”的传说也同样具有这种歧义性。贺敬之回忆说,对如何处理“白毛女”这个素材当时曾有不同的思路,“有人觉得这是一个没有意义的‘神怪’故事,另外有人说倒可以作为一个‘破除迷信’的题材来写”。经过与包括周扬在内的很多人反复讨论,剧组“抓取了它更积极的意义——表现两个不同社会的对照,表现人民的翻身”。具体讲就是:

(这个故事)藉一个佃农的女儿的悲惨身世,一方面集中地表现了封建黑暗的旧中国和它统治下的农民的痛苦生活,另一方面又表现了在共产党领导下的新民主主义的新中国(解放区)的光明,在这里农民得到翻身。即所谓“旧社会把人逼成‘鬼’,新社会把‘鬼’变成人”。^②

新的创作组沿用了邵子南时期的人物名字,比如杨白劳、穆仁智(心)、红喜等等,但开始更有意识地把民间传说纳入某种宏大叙事之中。关于“白毛女”的传说版本各异,但都共享了“落难—获救”这个最基本的故事模式,而且无一例外地都围绕“白毛”大做文章,把它看做是整个传说中最吸引人的事件。这些民间文化的基本元素都在歌剧中延续下来,只是其意义已经发生了偏移甚至逆转,一种新的革命话语开始进入并逐步接管了叙事过程。歌剧的故事线索,依然是从“坏人”使喜

^① 参见马可、张鲁、瞿维《关于白毛女的音乐》,《白毛女》(6幕),第105页,韬奋书店,1947年版。

^② 贺敬之:《白毛女的创作与演出》,《白毛女》(5幕),第218页,人民文学出版社,1952年4月第1版,1954年10月第2版。

儿落难讲到“好人”让喜儿获救,不过,它更注重在政治身份上对这两种人物类型的严格甄别:充当“坏人”的不但有地主(黄世仁),而且还有地主的走狗(穆仁智)、地主的母亲(黄母),俨然是一个完整的“地主阶级”;而在救出喜儿的“好人”里面,农会主任是人民干部,大春、大锁都出身贫农,后来也成了基层干部,他们联手行动,暗示着共产党领导下的民主新政权与农民阶级之间的内在一致性。这种人物类型设置背后的语义逻辑是:新旧社会的区别其实就是农民群众与地主阶级之间的区别,而共产党领导下的新政权的胜利,就是打倒了地主阶级,让农民群众翻身做主。歌剧是要把对喜儿命运的叙述引向一种对社会变迁的阶级分析,并进而论证共产党及其新政权的合法性。在这当中,“白毛”构成一个支撑叙事的有力要素。尽管在第一次创作中遭人质疑,但喜儿躲入深山、长出白毛的情节并没有被取消或削弱。在新的叙事关系里,“白毛”的意义不再是制造一种传奇或神怪的噱头,相反,它所引发的“人”/“鬼”之辨恰恰是要印证最现实的社会变动(“新社会”/“旧社会”)。“旧社会把人逼成‘鬼’,新社会把‘鬼’变成人”,这意味着在一个备受侵害的女性身体之上,其实凝聚着堂皇得多也遥远得多的社会政治含义。

为了做到毛泽东提倡的“加进新内容”,歌剧《白毛女》不仅要赋予民间传说结构以新的意义,而且也需要适时融入自己的创作。和民间流传的“白毛女”传说相比,歌剧在情节上的最大变化是增加了一首一尾两场戏,即开头的“除夕躲债”和结尾的“斗争会”。开头的戏放在年三十晚上,在外躲债多日的杨白劳回到家中,准备和焦急等待的喜儿以及邻居王大婶包顿饺子,高高兴兴过个团圆年。这时,地主的管家穆仁智上门催债,带走了杨白劳。这场戏呈现了“一个民间日常生活的和谐的伦理秩序,以及其被破坏的过程”,黄世仁和穆仁智成为政治敌人之前,在这里首先被塑造成民间伦理秩序(“过年”、“团圆”、“父女”)的敌人,体现了政治话语对民间话语既屈从又利用的复杂关系。^①这是《白毛女》最著名的一场戏,也是执笔者贺敬之最满意的一场戏^②,在全剧以后的数次大修小改中几乎没有再改动过。全剧最后的“斗争会”是另一场新增的戏:乡亲们在区长的主持下召开大会,批斗黄世仁。大家愤怒揭批黄世仁的种种罪行,并最终将其法办。这里借用了民间传说中常常出现的复仇母题,表现了贫苦农民的翻身做主(“如今是咱老百姓的天!”“这是咱老百姓掌大权。”)和地主阶级的彻底失败(“杀人的要偿命,要偿命!/欠帐的要你还,要你还!/血债一定要——你——还!”)。某种意义上,这前后两场戏正好是

^① 参见孟悦《白毛女与延安文艺的历史复杂性》,王晓明主编:《20世纪中国文学史论(修订版)》(下),第190—196页,东方出版中心,2003年版。

^② 贺敬之曾表示:“可以讲,第一幕里全部的细节和感情都是我的,真正触动我的感情,真正体现我的灵魂和特点的就是整个第一幕。”(转引自何火任:《白毛女与贺敬之》,《文艺理论与批评》1998年第2期。)

“落难—获救”故事的前传和后续,它们使整个叙事更为完整、丰满。更重要的是,同样都是“讨债”情节,“债权人”和“债务人”的关系却颠倒过来,再配以互为照应的场景设置(黑夜/白天、风雪/太阳),首尾两场戏异常简洁地表现出新社会战胜旧社会、光明战胜黑夜的既定主题。

四 第二次创作的修改与反响

歌剧《白毛女》剧组采取的是“集体创作”的工作方式:剧组成员先在一起讨论人物关系、情节结构,然后由贺敬之写作剧本,每完成一场就交作曲者谱曲,经张庚、王滨审定后,再交丁毅刻写蜡纸印出,接着由导演和演员排演,一幕完成之后再总排。排演一般在“鲁艺”大院里进行。“天冷时,常在院子里一面晒太阳,一面排戏,四周就围满了人。其中有鲁艺的教员、同学、炊事员,还有桥儿沟的老乡。他们一面看,一面就评论,凡遇到不符合农村生活细节的地方,就会提出建议,很多我们都吸收了。”^①在排练之余,剧组成员还被发动起来,四处拜访观众,听取他们对剧本创作和演出的批评意见,作为进一步创作和修改的参考。当时采集的意见以及观众来信,加起来有十几万字之多。“《白毛女》就是在广大群众的积极热情的帮助下,进行了反复的修改和加工而成的。剧本就重写了好几次。排演也一样,有的是和剧本一块儿推翻重来的,也有的是在表现形式上摸索、创造得不对头,不为群众所批准而推翻了重排的。”^②

自从抗战文艺兴起以来,集体创作的方式已经屡见不鲜,在延安尤其如此。从早期的歌剧《农村曲》、《军民进行曲》到后来的《兄妹开荒》、《惯匪周子山》等新秧歌剧,都是集体创作的成果。但《白毛女》这次却又有所不同。贺敬之曾说过:“《白毛女》的整个创作,是个集体创作。这不仅是就一般意义——舞台的艺术本就是剧作、导演、演员、装置、音乐等各方面构成的——上说的,《白毛女》是比这更有新的意义更广泛的群众性的集体创作。”^③也即是说,除去歌剧本身就是需要多部门合作的演出艺术之外,《白毛女》的集体创作的特殊性在于,它的创作者与观众之间有充分的互动和交流,创作者高度重视并大量吸收观众的经验、意见和建议,使观众在事实上已经参与到了创作过程之中。创作者与观众的界线模糊以后,形成的是一种更广泛的群众意义上的集体创作。对此,张庚有更清楚的描述:

① 瞿维、张鲁:《歌剧《白毛女》的音乐创作》,《新文化史料》1995年2期。

② 舒强:《在延安时的一段戏剧生活》(代序),《舒强戏剧论文集》,第5页,中国戏剧出版社,1982年版。

③ 贺敬之:《白毛女的创作与演出》,《白毛女》(5幕),第222页,人民文学出版社,1952年4月第1版,1954年10月第2版。

当我们在延安从事创作这个剧本的时候,执笔者虽然是贺敬之同志,但实际上是一个大的集体创作,参加讨论和发表意见的,有曾在发生这传说的一带地方做过群众工作的同志,有自己过过长期佃农生活的同志,有诗歌、音乐、戏剧的专家,不仅他们,差不多很多的观众,上自党的领导同志,下至老百姓中的放羊娃娃,都提出了他们的意见,而根据这些意见,我们不断地修改,到今天演出这个样子的时候,已经和原来的初稿及初次排练时的剧本很不相同了。^①

毛泽东在《讲话》中指出:“一切革命的文学艺术家只有联系群众,表现群众,把自己当作群众的忠实的代言人,他们的工作才有意义。”^②或许正鉴于此,《白毛女》的创作者们在事后的追述里,都更愿意强调群众在这出歌剧的创作中所起的关键作用,^③强调创作者与观众之间亲密无痕的“合作”关系,以显示自己在相当程度上符合“联系群众”和“表现群众”的“革命”要求。然而,实际的情形却要复杂得多。

新的创作组成立不久,编剧之一的邵子南就因为意见不合,断然宣布退出,并把自己第一次创作的剧本原稿贴在“鲁艺”的墙上,供人参观。等到由贺敬之、丁毅执笔的剧本全剧联排后,邵子南还主持过“鲁艺”文学系文学研究室的关于《白毛女》的讨论会,会上有人对这次创作提出了尖锐的批评。会后,邵子南将“会议记录”写成大字报,贴在食堂外边道路两侧的墙报栏里。更让人意外的是,在“会议记录”正文之前,邵子南特意写了一个严正声明,声明他与《白毛女》的创作无关。从此,邵子南在各种场合甚至自己的自传里,对自己曾参与创作歌剧《白毛女》一事都只字不提。与这种决绝恰成反照的是,邵子南开始自己另起炉灶,根据“白毛女”的故事尝试新的创作。他退出创作组之后,“因为《白毛女》歌剧未能令我满意,创作组的修改意见也不满意,故作叙事歌”^④,这就是民歌体叙事长诗《白毛女》。战争年代颠沛流离的生活,让邵子南的写作时断时续,但他始终没有放弃。^⑤1951年3月,写作五年之久的叙事长诗《白毛女》终于出版问世。四年后,邵子南就因白血病

① 张庚:《关于白毛女歌剧的创作》,《白毛女》(5幕),第212页,中国青年出版社,2000年版。

② 毛泽东:《在延安文艺座谈会上的讲话》,《毛泽东选集》(第三卷),第864页,人民出版社,1991年版。

③ 贺敬之认为:“假如说,《白毛女》有它的成功方面,那么这种‘成功’,即是在这样一个不断的、群众性的、集体创作的基础上产生。”他甚至还表示:“群众是主角,是鉴赏家,是批评家,有时是直接的创造者。”(贺敬之:《白毛女的创作与演出》,《白毛女》(5幕),第223页,人民文学出版社,1952年4月第1版,1954年10月第2版。)

④ 据邵子南的行军日记,转引自宋诤女士致笔者的信。

⑤ 1947年,邵子南调入“川干队”,随军南下。他曾在行军日记中写到:“近日极想写诗,均未成篇,主要原因是形式不合情绪,写来写去,倒想起过去的这三章,其形式、情调、意趣,类与近日情绪相应,故写在这里,作一个开头。”这个开头就是诗人1945年在延安写就的长诗《白毛女》序诗的前三节。

去世。从他对歌剧和长诗冷热分明的态度来看,邵子南在病逝前几年依旧发愤著书,多少是想用自己的创作实践,来坚持某些当初让他退出歌剧创作组的意见。比如,在长诗里,喜儿从头至尾都是个硬骨头,从未动摇。她对地主黄世仁只有仇恨,没有幻想。而贺敬之和丁毅的剧本中,在被黄世仁侮辱怀孕之后,喜儿曾一度对黄世仁产生幻想,以为他会因此娶自己过门。当时邵子南曾激烈反对这个表现喜儿“动摇”的情节,但不被接受,这也成了他坚持己见、退出剧组的一个重要原因。^①虽然由于资料所限,我们已经很难更详细地了解邵子南与剧组的分歧何在,但不管怎么说,新剧组成立伊始就发生内部分裂,预示着歌剧《白毛女》的创作并非一次风平浪静的旅行,刚起锚就已经是暗流涌动,危机重重。

新的创作组组建之后,成立了党支部,田方任书记,丁毅任组织委员,贺敬之任宣传委员。为一个艺术作品的创作特别成立一个党支部,这在当时是很少见的,也显得意味深长。文学创作不再是作家个人灵感的自由挥洒,而已被纳入某种政治组织的实践过程,其价值和意义也不再依靠自我定义,而更多地仰赖于它所置身的权力网络来赋予和塑造。事实上,从最初周扬授意邵子南创作一个为中共“七大”献礼的剧本开始,《白毛女》就已经深深地陷入到与权力的复杂纠葛当中了。这不只表现在它的创作成员被政党组织起来,还表现在它的文本形式有时也会受到相应的规范。在剧组为“七大”代表首演后的第二天,中共中央书记处就传来了三条意见:第一,这个戏是非常适合时宜的;第二,黄世仁应当枪毙;第三,艺术上是成功的。^②在这里,以中央的名义对一个文学作品做出具体评价和指示,同样也是少见的,而且速度如此之迅捷,着实令人惊讶。尤其值得注意的是,政治权力机构并不满足于像验收人那样为创作的成败盖棺定论,还要求以主人翁的身份进入文本,对结局和意义做出具体指导。不过,在更多的时候,权力话语对《白毛女》的这种影响是通过周扬来实现的。

在1950年为《白毛女》修改本写作的《前言》里,贺敬之和马可列出过一个鸣谢名单,对那些为歌剧的创作、演出及修改做出重要贡献的人一一表示感谢,里面特别提到了周扬:

周扬同志,始终关心并领导这一创作,他给予我们的帮助、指示和鼓舞对这一工作起着巨大的作用。^③

这倒不是对上级领导的虚意恭维。正是周扬一手策划和组织了歌剧《白毛女》的创

^① 据笔者2004年10月采访周巍峙先生的记录。

^② 张庚:《回忆 讲话 前后“鲁艺”的戏剧活动》,《文艺启示录》,第152页,中国戏剧出版社,1992年版。

^③ 贺敬之、马可:《前言》,《白毛女》(5幕),第2页,人民文学出版社,1952年4月第1版,1954年10月第2版。

作,在人员配备和组织协调上为剧组提供了很多便利条件,保障他们在饱受批评时依然可以安心创作。《白毛女》最初在“鲁艺”排演时,不少延安文艺界的知名人士都来观看,他们对歌剧的内容和形式都提出了尖锐的批评,并把意见以墙报的形式张贴示众,这让剧组承受了很大的压力。这时候,周扬亲自到“鲁艺”鼓励大家:“请你们往下写,只管往下排,好的意见我们虚心研究、考虑,至于批评意见,可作为我们研究和参考。失败属于我,胜利属于你们。要坚定信心,大胆地勇敢地干下去。”^①有此承诺和保护,创作和演出才得以继续下去。周扬不仅在总体上指导着这次创作活动,提出了以“民族新歌剧”作为全剧的形式,参与确定了把“旧社会把人逼成‘鬼’,新社会把‘鬼’变成人”作为全剧的主题,而且,他对很多具体的情节安排也发表了决定性的意见。比如,第二幕的开头,原来有一场戏写喜儿被黄世仁抓走后,大春、大锁等人到馆子里喝牛肉汤,结果被老板激怒,一时忍不住要去黄家报仇。这显然是受了《水浒传》里石秀杀裴如海那场戏的启发。周扬对此大不以为然,表示:“我们不要搞成《水浒传》嘛,箭拔弩张的干什么!”后来这场戏就砍掉了。^②又比如,第三幕,最初曾写到喜儿怀孕后,一度认为黄世仁要同自己成亲,便内心高兴,披上红棉袄在台上跳了一段“红袄舞”。当时很多人,特别是知识分子都很喜欢这场戏,觉得它演得很优美,表现了高超的戏剧技巧。但周扬则认为它有损喜儿被侮辱被损害者的形象,不利于表现喜儿对黄世仁的杀父之恨,于是对剧组提出了批评:“你们为贪恋这场戏的戏剧性,却把它所建立起来的形象扼杀了。”^③这场戏就删掉了。再比如,剧组开始设计的是个“大团圆”的结局:喜儿和大春成婚,过上了幸福的生活。然后再附上一个简短的“尾声”,讲喜儿送大春去参军。周扬对这场戏也不满意,认为“这样写法把这个斗争性很强的故事庸俗化了”^④。这场压轴戏后来改成了对黄世仁的“斗争会”。在以上这些场景中,周扬扮演着初审官的角色,作品出来,首先需要经过他的检视和审查。虽然他并不真的执笔或者表演,但他从反向决定着哪些创作可以通过,哪些又必须放弃。取舍的标准主要不是来自他个人,而是中共的文化政策和现实的政治需要。也就是说,作为中共文化政策的阐释者和执行者,在周扬的言语之间回响的其实是比个人强大得多的权力声音。

然而,历史总是多面的,任何一部文学作品的面貌都不可能只凭一种力量就可以建构出来。在40年代延安的背景下,围绕歌剧《白毛女》的创作与演出,事实上

① 张鲁:《白毛女的音乐创作及演出》,《新文化史料》1994年第2期。

② 何火任:《白毛女与贺敬之》,《文艺理论与批评》1998年第2期。

③ 《简介白毛女的创作情况》,《电影文学》1959年第1期。

④ 张庚:《回忆讲话前后“鲁艺”的戏剧活动》,《文艺启示录》,第152页,中国戏剧出版社,1992年版。有意思的是,周扬当时其实是主张文艺创作采用“大团圆”式结局的,因为在他看来,“在新的社会制度下,团圆就是实际和可能的事情了”。(周扬:《表现新的群众的时代》,《解放日报》1944年3月4日)

形成了一个文化实践的特殊空间。政治意识形态固然在其中推销自己的权力逻辑,但知识分子和普通群众也以自己的方式参与进来。创作者与观众,权力话语与知识分子话语、民间话语,各种文化力量互相纠结在一起,构成一幅异常复杂的历史图景。它们之间既有合谋、妥协和屈服的一面,也有摩擦、对抗和颠覆的另一面。与其说权力话语在这里一骑绝尘,掌控一切,毋宁说它只是在这场争夺“文化领导权”的竞赛中暂时处于有利位置。所谓“集体创作”的皆大欢喜,掩盖不了不同文化力量之间的裂缝以及互相争斗、交锋的曲折过程。而且,放在更长的时段里,此时的“优胜”在彼时是否依然有效,往往更让人生疑。这些复杂性既集中体现在两处争议最大的情节安排上——一个是喜儿所谓的“动摇”问题,一个是结尾的“斗争会”——也可以从《解放日报》上那场无疾而终的“书面座谈”里窥出端倪。

如前所述,在第二次创作中,剧组为喜儿设计了一个“动摇”的情节,描写她在被黄世仁侮辱怀孕之后心存幻想,以为黄世仁会和自己成亲,高兴得穿上红棉袄载歌载舞。当张二婶告诉她,黄世仁其实根本没真打算娶她,她才觉得自己受了骗,勃然大怒,要和黄世仁拼命。虽然“红袄舞”一场戏根据周扬的指示删掉了,但“动摇”的情节基本还在。当时很多人对这种安排非常不满,觉得一个农民的女儿不应该对地主抱有幻想,何况他们还有不共戴天的杀父之仇。邵子南作为歌剧《白毛女》第一稿的执笔者,也因为拒不接受这个新增的情节而毅然退出了新的创作组。面对外界的激烈批评,剧组始终固执己见,从最初排练到最后公演,一直拒绝修改。舒强后来回忆道:

当时我们认为像喜儿那样一个孤苦伶仃的女孩子,在无可奈何的时候,为了要活下去,为了将来能有机会报仇雪恨,有这样的想法,暂时忍辱含羞地活下去,也还是合乎人情的。观众对于这个戏提的许许多多意见,我们都虚心接受了,就是对于这个意见,反复地考虑、研究,而终于不能接受。后来,这个戏在华北农村演出,又继续听到许多意见……终于在入城后,改正了这个情节。^①

这里所谓“在入城后,改正了这个情节”,其实不很确切。歌剧《白毛女》1945年之后经历过数次重大修改,表现喜儿“动摇”的情节的确被大大削弱了。但到了1953年3月,至少在公开出版的剧本中,“动摇”的痕迹依旧没有剔除干净。^②比如,在

① 舒强:《在延安时的一段戏剧生活》(代序),《舒强戏剧论文集》,第7页,中国戏剧出版社,1982年版。

② 在此之前,有些剧团在演出《白毛女》时,对这个情节曾自己做过改动。例如,在渤海耀南剧团演出的6幕18场《白毛女》中,喜儿就不再对黄世仁抱有幻想。当黄世仁企图诱骗她时,她愤怒地责问:“我身子一天一天大了,你把我害成这样子,今儿你还想……哼!你!”接下来一场戏,喜儿大闹黄家,还痛快地打了穆仁智一耳光。该剧团演出本于1947年11月由渤海新华书店出版。

张二婶说明真相以后,喜儿有这样一段念白:“二婶,不用说了,那是我一时糊涂,黄世仁是我的仇人,就是他娶我我还不是要受苦受罪,还不是因为身子一天一天大了没法子,我才……”^①这里深明大义的悔恨,也正可以倒过来证实,喜儿确曾“动摇”过,尽管那只是“一时糊涂”。真正让喜儿槟除杂念,放弃幻想,则是1953年11月重校本出来以后。而等到1962年《白毛女》复排演出,喜儿已经拥有更多的台词来展示自己的无比坚强。有趣的是,这时在一个经过净化的喜儿形象面前,又有人开始怀念“动摇”的喜儿了。^②

歌剧《白毛女》最早有一个“大团圆”的结局:喜儿和大春结了婚,过上了好日子。大春最后还参加了八路军。周扬不认可这样的安排,认为它为了迎合老百姓的庸俗心理,不惜牺牲了全剧的斗争性主题。后来这场戏改成了“斗争会”,讲喜儿和乡亲们在区长的主持下,开会揭批黄世仁的种种罪行,让他得到了应有的惩罚。创作组考虑到地主也是抗日民族统一战线的对象之一,所以强调尽管黄世仁作恶多端,但对他的处理还是要依法进行,应该避免不必要的过激行为。这种想法却引起了观众们的普遍不满。舒强曾这样回忆那次风波:

剧本的最后一幕是写斗争黄世仁。当喜儿揭发了黄世仁逼死杨白劳和要暗害她等罪行以后,群众万分激动,都一拥而上要打黄世仁。当戏排到这里的时候,我们怕打黄世仁不符合对地主的统一战线政策,就处理成在斗争的高潮中,群众把拳头举起来,向黄世仁愤怒地呼口号,而当个别群众激动得举起拳头拥向黄世仁的时候,便让演干部的演员,把群众挡住,不让群众接近演员,以保护黄世仁的安全。当时我们只注意到地主阶级是抗日民族统一战线的对象,强调了党的不乱打乱杀,必须依法处理的政策,却忽略了群众情绪的问题。当这个戏在“鲁艺”的大院子里连排以后,“鲁艺”的那些工农出身的炊事员、饲养员和勤杂人员,就很有意见,觉得非打黄世仁不可,他们很气愤地问:为什么对黄世仁那么客气?为什么不让群众揍黄世仁?后来去党校演出,那些在党校学习的从前方回来的领导干部们在看完戏后也议论到了这个问题,他们说这事在前方见多了。群众必须打他,而当群众打的时候,干部则一定要掌握政策,劝群众别乱打,说服群众要依法处理黄世仁。^③

① 《白毛女》(5幕),第67页,人民文学出版社,1953年版。

② 在为这次《白毛女》的复排组织的讨论会上,一个叫李超的人表示:“甚至我觉得最早的本子中第三幕喜儿对黄世仁开始认识不清,抱有幻想的情节,如果保存下来,在王昆塑造的喜儿性格来说,也会是合理的,可信的,并不会损伤喜儿的形象,相反的,我觉得会使人更加怜惜喜儿,更憎恶黄世仁。”(《座谈歌剧《白毛女》的新演出》,《戏剧报》,1962年第8期)

③ 舒强:《在延安时的一段戏剧生活》(代序),《舒强戏剧论文集》,第6—7页,中国戏剧出版社,1982年版。

就这样,剧组在后来的排演中,终于允许激愤的群众动手打黄世仁。但对黄世仁恨之入骨的观众们并不满足,他们进一步要求应该将黄世仁枪毙。贺敬之多年之后,仍然清楚地记得:“我们吃饭时排队到伙房打饭,排到我这里了,炊事员同志拍着勺子说‘噢,是你呀?!黄世仁不枪毙,我今天就少给你打点菜!’”^①张庚也碰到了类似的情形:“也有食堂的大师傅一面切菜,一面使劲地刹着砧板说,戏是好,可是那么混蛋的黄世仁不枪毙,太不公平!”^②群众的呼声让剧组成员备感压力,不过他们还是没有接受群众的意见,因为他们觉得,“对于地主阶级基本上还应当团结,如果枪毙了,岂不违反政策吗?所以并没有改”^③。一时间,杀还是不杀黄世仁,成了一个难题,创作者和观众僵持不下。给“七大”代表的汇报演出结束后,中共中央书记处传来了三条指示,其中一条明确指出,“黄世仁如此作恶多端,还不枪毙他,是不恰当的,广大群众一定不答应的”^④。至此,一场争执方才尘埃落定,剧组改变了自己的决定,在接下来的演出中,都以枪毙黄世仁收场。^⑤然而,有趣的是,建国之后黄世仁又“活”过来了。在1949年后由人民文学出版社出版的大部分版本中,对黄世仁都只是“公审法办”,并没有直接枪毙的情节。

1945年4月,中共“七大”召开后,歌剧《白毛女》终于正式上演。演出前后持续了三十多场,受到热烈欢迎。当时在延安的干部、战士和群众大多看过演出,不少人连看数场,还有群众特地从安塞、甘泉赶来观看。同时,很多人也从剧本与演出、内容与形式等各个方面,对这出新歌剧提出了尖锐的批评。但不管是褒是贬,观众的意见最初都只在民间流传,没有进入延安的主流媒体。作为中共机关报和主要舆论阵地的《解放日报》,对这一文化盛事尤其隔膜。直到6月10日,也即“七大”闭幕的前一天,《白毛女》已经演出了七场,《解放日报》才在第二版(地方版)发了一条演出消息。而到了7月中旬,《解放日报》上还没有发表过一篇专门的评论文章。为了扭转这种尴尬的局面,7月17日,《解放日报》副刊推出了一个叫做“书面座谈”的专栏,号召读者对《白毛女》展开“具体的创作思想上的论争和作品的检讨”,并希望把“书面座谈”的形式坚持下去,“欢迎任何同志发表各种不同的见解”,

① 王海平、张军锋编:《回想延安》,第71页,江苏文艺出版社,2002年版。

② 张庚:《回忆 讲话 前后“鲁艺”的戏剧活动》,《文艺启示录》,第152页,中国戏剧出版社,1992年版。

③ 同上。

④ 同上书,第152—154页。

⑤ 1945年6月10日的《解放日报》曾报道《白毛女》的演出情况,里面在介绍全剧情节时已经写到:“封建恶霸地主黄世仁在群众一致要求下,判处枪决,走狗穆仁智徒刑三年,受到他们应得的处罚。”而此时《白毛女》刚上演了七场,离首演也才一个多月。可见剧组在接到中央的指示后,很快就做了修改。一说是接到指示的第二天,剧组演出时就已经把黄世仁枪毙了。

围绕各种有争议的问题“来开展思想的争论”^①。

这期发表的《关于白毛女》这篇综述中,副刊编辑黎辛把当时延安文艺界对《白毛女》的各种意见加以整理,分为“适时的生动的阶级教育”、“论新歌剧”、“放手发动群众不够”和“几个问题”四个标题刊登出来。黎辛化名“郭有”首先写到,歌剧《白毛女》既表现了“旧社会农民被压迫的情形”,又表现了“新社会解救农民的情形”。置于毛泽东在“七大”上“再三再四地强调农民的重要性”的背景里,这出戏“对我们认识农民,并记起我们对农民所负的重大责任是适时的”^②。这等于给整篇综述定了基调。其余的意见都是在此前提下,对歌剧的各处细节展开讨论,比如:最后对以黄世仁为代表的地主阶级处罚还是太轻,对喜儿的山洞生活及娘娘庙取食的描写太多,把普通农民描写得太软弱太落后,等等。同时,也有人对《白毛女》的形式大加赞赏,认为把民间歌曲、话剧成分、中外乐器等因素结合起来的新歌剧形式,“是突破即成形式的创造,也是建设性的创造,这创造给了我们创作新歌剧的经验,增加了我们创作新歌剧的信心和勇气”^③。

如果说第一期“书面座谈”里的那篇综述,由于经过编辑的倾向性处理,只能算是“有限度的争论”,那么,真正不同的声音很快就出现了。7月21日,“书面座谈”栏目刊登了署名“季纯”的文章《白毛女的时代性》。作者是“左联”时期有名的戏剧家。他虽然以“时代性”为题,却毫不理会《白毛女》“旧社会把人逼成‘鬼’,新社会把‘鬼’变成人”这个现实主题,反而认为歌剧之所以成功,“主要是演员及某些部分的音乐演奏,与演出——服装、置景的吸引力的成就,在剧本方面是比较次要的”^④。因为在他看来,喜儿的悲惨遭遇以“传奇的眼光”视之,固然是可以接受的,而若换成现实的眼光,则全剧几乎所有的情节安排都是站不住脚的。他首先花了很大力气去质疑开头一场戏:“是否要先由父亲(佃农)作一阶梯,然后她才踏上悲剧的旅程呢?”他的回答是:“由过去封建统治时代,一般女子的出路去判断,则不可能是那样。”^⑤根据他的经验,旧社会里当父亲的,要么把女儿留在家中赘婿,要么就把她们嫁出去或者让她们出家,甚至干脆卖掉,出于经济方面的考虑,是绝不会无缘无故把女儿留在身边的。而且,地主完全可以靠地租压迫佃农,让杨白劳自己把女儿献上去,牵扯不到买婢卖女的事情。接着,季纯又沿着剧情一路质疑下去:杨白劳真的那么爱自己女儿么?那他怎么还会不保护喜儿,自己先死了?地主会在大年初一讨一个刚死了父亲带着“热丧”的丫头么?黄世仁那样色情,竟能几个

① 《“书面座谈”编者案》,《解放日报》1945年7月17日。

② 《关于白毛女》,《解放日报》1945年7月17日。

③ 同上。

④ 季纯:《白毛女的时代性》,《解放日报》1945年7月21日。

⑤ 同上。

月不染指喜儿？喜儿为什么要逃入山洞，而且想永久待下去呢？她的个人主义思想，能让她很简易地溶解在革命的汹涌浪潮中吗？……其实，当时很多人都称赞《白毛女》的艺术成就，而质疑其情节不合理的也大有人在。季纯这篇文章的特殊性在于，他总是用现实的生活经验去衡量歌剧的情节安排，总是拿现实生活中的农民去比较文学想象中的农民。于是，他很快就发现《白毛女》与它所试图反映的现实生活之间总是有很大差距，要么拔高，要么扭曲。所谓剧情上的不合情理，实际上是由于没有反映出生活的真实状况。批评《白毛女》没有真实地反映现实生活，对这部被视为成功地表现了新旧社会变迁的作品来说，已经不再是简单的“论争”和“检讨”，而无异于一种严肃的指控。

季纯的文章刚发表了两天，《解放日报》的总编就找到副刊部主任艾思奇，打听作者的背景，质问副刊为什么要发这种“没有建设性，只有破坏性”的文章，并要求编辑部赶快组织文章反批评。^①一周之后，《解放日报》刊登了黎辛化名“解清”的文章《谈谈批评的方法》。文章一上来就提高调门，直接给对手定性：“季纯的批评是主观公式主义。”^②接着对季纯的种种质疑逐一反驳，着重强调不可以拿现实生活的逻辑来勉强文学创作，言语中夹杂着大量火药味很浓的反问句：“作为艺术的反映，难道不可以用侧面的事实，来反映地主的势力吗？”“艺术不是照相，外国的浪漫主义作品是不是艺术？”^③……文章也承认，“《白毛女》不是一个完善的剧作”，还有很多缺点。但和季纯恰好相反，黎辛所指的《白毛女》的不完善，是因为它在艺术上“确实很不成功”。而在另一方面，“《白毛女》主题是积极的，有教育意义的，它的教育意义由于它基本上反映了现实——封建地主与农民的矛盾”。最后，文章提醒季纯和读者，《白毛女》不是不可以批评，但“在批评它时，要足够估计它的好处，才是公允的”^④。所谓“好处”就是积极的主题思想、正确的政治立场和良好的教育效果。在轻重权衡之间，文章提倡的其实是一种“政治标准第一，艺术标准第二”的批评态度。

这篇火力十足的文章发表后，迅速引起了延安文化界的注意，而作者“解清”就是黎辛的消息也很快传开了。“报社编辑的稿子，那时往往被认为是代表报社的意见，既然报社发表意见了，对《白毛女》有不同意见的人就不再写稿参加‘书面座谈’了。”^⑤在这之后，虽然“书面座谈”栏目继续存在，也不时还有关于《白毛女》的文

① 黎辛：《喜儿又扎上了红头绳——兼述延安时期白毛女书面座谈》，《文艺报》1995年7月14日。

② 解清（黎辛）：《谈谈批评的方法》，《解放日报》1945年8月1日。

③ 同上。

④ 同上。

⑤ 黎辛：《喜儿又扎上了红头绳——兼述延安时期白毛女书面座谈》，《文艺报》1995年7月14日。

章发表,但大体都在中央三条意见指导下,以温和的态度讨论一些具体的利弊得失,与“开展思想的争论”的栏目初衷相去甚远。艾思奇原本打算等争论进行到一定程度,再出面做篇总结性的文章,在这种情形下也只能作罢了。

五 余 论

1945年4月,中国共产党第七次全国代表大会在延安召开,这在20世纪中国历史上是一个重要的事件。对这个时刻,毛泽东曾这样描述:“中国人民团结起来打败侵略者和建设新中国的信心,现在是极大地增强了。中国人民克服一切困难,实现其具有伟大历史意义的基本要求时机,已经到来了。”^①随着第二次世界大战进入尾声,盟军在欧洲战场取得了决定性胜利,日本在中国及亚洲其他地区的失败已经不可避免。经过八年艰苦的抗战,中国人民“打败侵略者”的目标终于指日可待,与此同时,如何在战后“建设新中国”的问题就显得迫在眉睫。中共“七大”适时召开,其意义之一就在于根据当时国际国内的形势调整了中共的战略部署,把党的工作重心由“抗战”(“打败侵略者”)转向“建国”(“建设新中国”),把更多精力投入战后的社会过渡和政治重建。歌剧《白毛女》作为一部形象反映新旧社会变迁的文学作品,用来向“七大”献礼正可谓恰逢其时。“旧中国”让一个贫苦的农民女儿受尽侮辱,只能像“鬼”一样游离人世之外,而中国共产党领导下的新民主主义的“新中国”(解放区),则可以让她重新像“人”一样幸福地生活。在某种意义上,歌剧《白毛女》就像是一个关于“新中国”的寓言。通过新旧社会的强烈对比,它不仅热切地召唤出一个光明的“新中国”,而且准确地揭示了建设“新中国”与中国共产党的本质联系:“没有中国共产党的努力,没有中国共产党做中国人民的中流砥柱,中国的独立和解放是不可能的,中国的工业化和农业现代化也是不可能的。”^②正因此,周而复指出:“白毛女是一幅新旧中国交替的正确的缩影,是新中国诞生的一份报告”^③。

其实,早在抗日战争尚是胜负难料的时候,毛泽东就已经在激情澎湃地呼唤一个“新中国”:

新民主主义的政治、新民主主义的经济和新民主主义的文化相结合,这就是新民主主义共和国,这就是名副其实的中华民国,这就是我们要造成的新中国。

新中国站在每个人民的面前,我们应该迎接它。

① 毛泽东:《论联合政府》,《毛泽东选集》(第三卷)第1032页,人民出版社,1991年版。

② 同上书,第1098页。

③ 周而复:《谈“白毛女”的剧本及演出》,《新的起点》,第119页,群众出版社,1949年版。

新中国航船的桅顶已经冒出地平线了,我们应该拍掌欢迎它。

举起你的双手吧,新中国是我们的。^①

尽管我们总是把“新中国”的建立定格在1949年,但对它的憧憬和筹划实际上在更早的时候就已经开始。不仅如此,当初在各个抗日根据地展开的一系列创新活动——不论是稳妥的行政系统的建构,还是激进的“运动”方式的采用——也直接影响了1949年之后的政权建设。也就是说,如果把现代民族国家看做是一个持续的建构过程,那么,对“新中国”的想象和实践完全可以上溯到延安时期。就文化而言,创造一种与新政治、新经济相适应的“新文化”,在40年代的延安一直是各种文化实践的主题。自从毛泽东把“新文化”界定为“民族的形式,新民主主义的内容”^②,尤其是在《讲话》之后,一种新的文化规范逐渐明晰起来。歌剧《白毛女》在彼时彼地的诞生,既体现了这种规范的运作逻辑,又彰显了它的限度和复杂性。《白毛女》作为一出“新歌剧”不是自然长成的。从民间传说到两次境遇殊同的创作,它吸收、融合了民间文学、外国文学以及五四以来的新文学等各种资源,协调、重组了知识分子、大众和权力者之间的复杂关系。在各种力量争夺“文化领导权”的竞争中,权力话语占据了主导的位置,尽可能地控制着作品的创作与演出。然而,这种控制并非密不透风,不同的声音总会不期而至,甚至形成“众声喧哗”的局面。“新文化”的这种异质建构性,注定了意识形态和它的关系总在掌控与失控之间摇摆,始终无法达致一个稳定的状态。从延安开始直到建国之后,文艺界一次次的批判、运动、革命,背后隐藏的或许正是当初歌剧《白毛女》诞生时就已透露出的对“异质性”/“同质化”的持续焦虑。

刘震 男,1977年生,四川省简阳人。2005年6月毕业于中国人民大学中文系,获文学博士学位。现为中央民族大学文学与新闻学院讲师。

孟远 女,1976年生,河北省邯郸人。2005年6月毕业于中国人民大学中文系,获文学博士学位。现为北京化工大学讲师。

^① 毛泽东:《新民主主义论》,《毛泽东选集》(第二卷),第709页,人民出版社,1991年版。

^② 同上书,第707页。

现代中国·第六辑
北京大学出版社
2005年10月

游园惊梦,古典爱情 ——现代中国文学的两度“还魂”

王德威

1945年10月,上海美琪戏院,梅兰芳(1894—1961)在抗战辍演八年后首度复出,演出了一系列昆曲剧目。其中以和俞振飞搭档的《游园惊梦》最为轰动。当时十岁不到的白先勇就在观众席中。他对《牡丹亭》的本事也许不甚了了,但《游园》中的一曲《皂罗袍》却让他感动不已。“原来姹紫嫣红开遍,似这般都付与断井颓垣”,成为他日后文学创作的基调。二十多年后,白先勇甚至据此写出了他自己的《游园惊梦》。^①

昆曲到了民国时期已经式微。梅兰芳的本职工作是京剧,但对昆曲却别有所钟——他11岁初次登台演的就是《长生殿》的《鹊桥·密誓》。1918年,梅兰芳首次贴演《游园惊梦》,大受好评,两年后他选择《春香闹学》作为第一次默片演出。在他全盛时期,这都是他常演的戏码。而1960年梅所拍的最后一部戏曲电影,也正是《游园惊梦》。

因此梅兰芳在抗战后以《游园惊梦》复出,无论对他个人的事业或对中国的剧场史而言,都有深意存焉。抗战期间,梅曾蓄须以明志。为了爱国,他牺牲了以往所创造的女性形象。战后他剃须重返舞台,岂能没有恍若隔世的感慨?这不啻是他演艺生命的一次再世还魂。^②

梅选择演出昆曲,其实有个人技术层面的考量。^③但昆曲——尤其是《牡丹

① 白先勇在《我的昆曲之旅》一文中,提到他初次看梅兰芳、俞振飞战后首次公演《游园惊梦》时在1946年。见《我的昆曲之旅》,http://www.shuku.net:8082/novels/mingjwx/bxyzpj/bxy53.html。但梅兰芳年谱标示此次公演的时间为1945年10月。今从梅年谱,http://culture.qianlong.com/6861/2003-8-6/91@978781.htm。

② 见许姬传等编《中国四大名旦》,第105页,石家庄:河北人民出版社,1990年版;梅绍武编:《一代宗师梅兰芳》,第216页,北京:北京出版社,1997年版。

③ 同上。当时因为梅兰芳的友人顾虑梅久未演出,恐难应付调门较高的京剧唱腔,乃建议以声腔较为婉转的昆曲作为复出的剧目。

亭》——所象征的中国戏剧文化的华丽精魄，必曾为饱经丧乱的观众，带来异样的震撼。而《牡丹亭》背后的还魂故事，还有对千古至情的憧憬，想来同时触动了台上与台下的心事。

在上海美琪戏院与梅兰芳、或杜丽娘邂逅后的20年，白先勇自己也经历了许多人生转折。国共内战，他随家人渡海来台，大学毕业后赴美求学。1966年，白先勇已届30岁，当他创作《游园惊梦》时，除了为家国离乱、繁华散尽写下个人见证，有意无意的，他也在向自己的青春岁月告别。杜丽娘的袅袅情思，终究无所寄托，死亡成了归宿。她被埋没的青春必须等待有情之人的召唤，才能回来。而现实世界中的作家，独立苍茫，又在盼望着什么样的机缘？

白先勇《游园惊梦》以后又20年，大陆作家余华写出《古典爱情》（1988）。这部中篇小说未必以《牡丹亭》为蓝本，但所讲的故事却围绕一个名唤“柳生”的角色展开，俨然此中有人。^① 小说所设计的种种情节，也无不让我们想起才子佳人的小说戏曲俗套。但《古典爱情》的高潮却是一场充满血腥、死亡与鬼魅的尸恋仪式。余华要写的，与其说是爱情的憧憬，不如说是爱情的消亡。而他最终所思考的是情殇之后，“还魂”的应然或徒然。这当然触及《牡丹亭》故事的前身了。

《游园惊梦》、《古典爱情》两篇小说以极不同的方式，向以《牡丹亭》为主轴的古典中国情色传统致意。合而观之，这两作也说明当代文学面对历史的“断井颓垣”时，所产生的爱恨交织的反应。更重要的是，在辩证爱欲对象“还魂”的过程中，它们所蕴积的现代性或后现代性意义，逐渐凸显出来。

—

20世纪的中国文学以革命、启蒙作为开端。传统与现世中的价值信念苟若不够清明正确，无不被打为魑魅魍魉。而文学，尤其是小说，往往被赋予揭露黑暗、启迪蒙昧的功能。但经过数十年的呐喊彷徨后，当代文学却依然充斥着鬼影幢幢。

我在他处已经指出，相对于现代文学彼端的“除魅”工程，当下小说关怀的是“招魂”。^② 在森森鬼影间，作家探勘历史废墟、记忆迷宫。在台湾，在大陆，在海

① 汤显祖《牡丹亭·言怀》：

每日情思昏昏，忽然半月之前，做下一梦。梦到一园，梅花树下，立着个美人，不长不短，如送如迎。说道：“柳生，柳生，遇俺方有姻缘之分，发迹之期。”因此改名梦梅，春卿为字。正是“梦短梦长俱是梦，年来年去是何年”！《牡丹亭》，《冰丝馆重刻还魂记》版，第4页，台北：第一书店，1985年版。

② 王德威：《魂兮归来》，《历史与怪兽》，台北：麦田出版社，2004年版。又见《从除魅到招魂》，《联合报》副刊，2003年11月28—29日。

外,有一个幽灵徘徊不已,挑逗着蛊惑着作家神游物外,从事一场奇异的冒险。这幽灵是什么?是历史潜意识,是意识形态的旧怨新愁,是情欲深处的力比多(libido),还是一再重生、播散的文本想象?

在这一招魂的渴望下,我们探勘白先勇的《游园惊梦》和余华的《古典爱情》所重现的《牡丹亭》或更早的“还魂”故事传统,才能明白两作在当代文学里的位置。《牡丹亭》颂扬青春至情,早有许多议论。所谓“情不知所起,一往而深,生者可以死,死可以生”^①。据此识者可以发展出一套唯情的主体论,从罗汝芳的“贵生”、“体仁”论,到李贽的“童心”说,冯梦龙的“情真”、“情教”说,再到汤本人的以“深情”释“道心”,无不近世的情性论述提供重要源头。^②值得注意的是,在“情至”的本体论之下,汤显祖另行架构了一套幽灵论。在情生生不息的同时,死亡的阴影挥之不去。

这一幽灵论并不肯定浪漫的主体性,而只以幻影重现了这一主体性患得患失的位置。在肉身与想象、真实与虚妄之间,情形成一个浮动的阈域。^③而情的极致,不只在肉身觉醒,也在于魂兮归来。《牡丹亭》又名《还魂记》,不是偶然。

① 汤显祖:《牡丹亭题辞》,《牡丹亭》“序言”第4页,台北:第一书店,1985年版。

② 有关《牡丹亭》所蕴含汤显祖的思想,讨论极多,见如楼宇烈:《汤显祖哲学思想初探》,《汤显祖研究论文集》第152—173页,江西省文学艺术研究所编,中国戏剧出版社,1984年版。

③ 近年西方学界对幻魅、幽灵的重新思考,可以作为借镜。如福柯(Foucault)有“鬼影”(phantom)的看法,对福柯而言,“鬼影必须被允许在身体边界范畴活动。鬼影反抗身体,因为它附着身体,自其延伸,但也因为鬼影接触身体,割裂它,将其粉碎而予畛域化,将其表面多数化。鬼影同样在身体之外活动,若即若离,产生不同的距离法则。”Michel Foucault, “Theatrum Philosophicum,” Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews, trans. Donald Bouchard and Sherry Simon (Ithaca: Cornell University Press, 1981), p. 170. 西方马克思主义内蕴——“志异”(gothic)传统一端。这一传统“专注社会过程中非理性的现象,尤其视鬼魅幽灵为社会文化生产中有意义的现象而非幻象”,不可等闲视之。1990年代初,德里达(Derrida)据此探讨西方马克思主义式微后,“马克思的幽灵”阴魂不散的问题。德里达认为以往的思想界对鬼神保持本体论的态度,因此规避了历史的幽微层面。然而“幽灵总是已在历史之中……但它难以捉摸,不会轻易地按照时序而有先后来后到之别”。换句话说,幽灵不只来自于过去,也预告了在未来的不断出现。在后马克思的时代,我们其实并不能摆脱马克思,而必须学习与他的幽灵共存。德里达因此将传统的本体存在论(Ontology)抽空,而代之以魂在论(hauntology)。Jacques Derrida, Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International, trans. Peggy Kamuf (London and New York: Routledge, 1994), p. 4. 见 Peggy Kamuf, “Violence, Identity, Self-Determination and the Question of Justice: on Specters of Marx,” in Violence, Identity, and Self-Determination, eds. Hent de Vries and Samuel Weber (Stanford: Stanford University Press, 1997), pp. 271 - 283; Nigel Mapp, “Specter and Impurity: History and the Transcendental in Derrida and Adorno,” in Buse and Stott, eds., op. cit., pp. 92 - 124. 对德里达的批评,见 Michael Sprinker, ed., Ghostly Demarcations: A Symposium on Jacques Derrida's Specters of Marx (London: Verso, 1999)。

汤显祖在《牡丹亭题辞》里提到他取材的渊源,可以溯至“晋武都守李仲文,广州守冯孝将儿女事”。^① 这两则故事,一出自《搜神后记》,一出自《幽明录》,都讲述男女幽媾、起死回生的故事,但对还魂的处理有所不同。《李仲文女》中,李仲文亡女的幽魂夜会书生张子长,告知“会今当更生,心相爱乐,故来相就”。两人的好事为父辈撞破,仲文女的棺木被开。虽然“女体生肉,姿颜如故”,但因为还魂时辰未到,不得复生。“万恨之心,当复何言!”^② 《冯孝将男》中,冯孝将的儿子马子则是夜梦徐玄方亡女,谓当托身转世。马子开棺视之,徐女已活,遂结为夫妇。^③

这两则故事一则以团圆收场,一则以“涕泣而别”做结,形成还魂故事原型的极大张力。汤显祖《牡丹亭》以此两作为蓝本,想来也着眼于其中的紧张性。但汤显祖显然心系一端。他祭出情之所至、金石为开的法宝,杜丽娘与柳梦梅的爱情因此得以幽冥感应始,以回魂转世终。

本乎此,白先勇版《游园惊梦》对还魂的诠释就判然有别。故事中的蓝田玉辗转来到台湾,从绚烂归于平淡。因为一场豪门夜宴,勾起了她无限往事回忆。就在应邀清唱《惊梦》的警句时,她豁然“惊梦”了。春梦了无痕,当年的“姹紫嫣红”,果然都“付与断井颓垣”,而她一度因为“没乱里春情难遣”所发生的婚外恋情,到头来也只能“泼残生除问天”。丝竹声中,短短几句唱腔,竟让蓝田玉有如经历了前世今生。

然而蓝田玉毕竟不是杜丽娘。她出身秦淮河畔,因缘际会,做了短短几年南京政府治下的官夫人。蓝田玉所嫁的钱鹏志将军“老得好当她的爷爷”。她的婚姻,说穿了,是一个青春女子与死神的交易。蓝田玉半辈子“只活过一次”,^④ 她与钱的副官发生感情,春风一度。但这唯一的一段情史来得急,去得快。而她钟情的对象也绝不似柳梦梅。^⑤

① 汤显祖:《牡丹亭题辞》,第4页。

② 《李仲文女》、《搜神后记》:见《汉魏六朝笔记小说大观》,第458页,上海古籍出版社,1999年版。

③ 《冯孝将男》、《幽明录》:见《汉魏六朝笔记小说大观》,第730页,上海古籍出版社,1999年版。有关汉魏六朝以及其后至明清的还魂叙事传统,承蒙台湾大学中文系梅家玲、康韵梅教授提供参考数据及批评意见,谨此致谢。

④ 白先勇,《游园惊梦》,《游园惊梦》,第94、105页。

⑤ 蓝田玉面对时间考验所做的选择,其实让我们想起汤显祖《紫钗记》里的霍小玉。在汤的诠释里,霍小玉虽然与李益两情相悦,但她明白自己的出身与必然下场,乃自荐八年之约。她要以炽热的情爱与时间竞赛。《紫钗记》的情节当然是峰回路转,就在霍小玉的恋情已至大限时分,她得到了外力——黄衣客——的支持,有情人于是终成眷属。相形之下,蓝田玉订约的对象原本就垂垂老矣,双方动机也暧昧得多。她是以青春换取荣华富贵,到头来两头落空。她最后的“惊梦”因此更带有汤显祖后期的两出梦剧——《邯郸记》与《枕中记》——那种无尽空虚的意味。

对照《牡丹亭》里的花团锦簇、美梦成真,白先勇的《游园惊梦》从头写的,就是“梦”的堕落与难以救赎。《游园惊梦》有一个写实叙事架,并不渲染《牡丹亭》里的超自然现象,但白先勇刻意营造人物、情节的今昔呼应关系,自然予人以似曾相识的迷离诡异(uncanny)之感。^①如果说《牡丹亭》写还魂,我们则可说白的小说只带来魂归何处的感叹,他讲的是个落魄与“失魂”的故事。到了台湾的蓝田玉已经一无所有,尽管窦公馆的衣香鬓影让她恍惚间又回到南京时代,但触目所见的一切人事,其实都已似是而非,充满鬼气。往日时光的精魄,何可寻觅?

夏志清先生论《牡丹亭》特别强调戏中所呈现的两种时间向度。世俗的时间的生老病死、贪痴嗔怨使杜丽娘等深陷其中,随波逐流。唯有至情才能让她及所爱之人超脱世俗生死限制,达到另一种宇宙鸿蒙的时间境界(cosmological time)。^②从广义的抒情传统来看,论者如高友工先生等也一再申论中国抒情意境在“此时当下”灵光一现(moment of epiphany)的独特体会。在诗情画意的某一瞬间上,时间化为审美式的空间。古典和今事、逝去的和现存的,两相照应,形成感兴的统合。^③夏、高两人分从宏观及微观的角度,为《牡丹亭》的时间景观提供批注。是以柳梦梅拾画叫画、杜丽娘还魂幽媾,带来了全剧的高潮。在两情缱绻的最高点,生死都可置之度外,也就无所谓线性时间的局限了。然而到了杜丽娘再世为人,柳梦梅功名就,《牡丹亭》已然回到世俗时间的框架——谁又能想象杜丽娘成了贤德夫人、柳梦梅有了三妻四妾的人生?

识者或要认为,《牡丹亭》中世俗时间与宇宙时间的向度,其实缺一不可。唯有当两者互为彼此,循环衍进不已,才能体现汤显祖心目中生生不息的有“情”天地。^④但从夏、高所论的角度看白先勇如何写他的《游园惊梦》,我们仍可见出一位现代作家的不同抱负。《游园惊梦》所表现的,是时间的断裂溃散,而非转圜。欧阳

① 欧阳子指出白先勇运用了大量的平行技巧,制造许多现在与过去种种相符的形象与活动,作为人物自欺的讽刺。见《游园惊梦的写作技巧和引申含义》,《游园惊梦》第179—212页。

② C. T. Hsia, “Time and Human Condition in the Plays of T’ang Hsien-tsu,” C. T. Hsia on Chinese Literature (New York: Columbia University Press, 2004), pp. 102-131.

③ 高友工:《试论中国艺术精神》上,《九州岛学刊》2,2,第1—12页;2,3,第1—9页。张淑香:《抒情传统的本体意识——从理论的“演出”解读兰亭集序》,《抒情传统的省思与探索》,第41—42页,大安出版社,1992年版。萧驰:《中国抒情传统》,第113—148页,台北:允晨丛刊,1999年版。

④ Wai-yi Lee, *Enchantment and Disenchantment: Love and Illusion in Chinese Literature* (Princeton: Princeton University Press, 1993), pp. 50-58.

子曾谓白先勇的小说世界围绕三个主题发展：今昔之别、生死之谜、灵肉之争。^①而这三个主题无非都指向了生命某一点上时间的陷落，无可弥补的伤痛因之产生。此与《牡丹亭》对今昔、生死、灵肉的处理，恰恰形成对立。

那时间陷落的原点在哪里呢？对白先勇而言，1949 的国共分裂显然是肇生历史创伤的一刻。一本《台北人》，写的不就是形形色色的大陆人士，流寓台湾，抚今追昔的感慨？我们还记得，《牡丹亭》的历史背景也是一个分裂的时代。偏安的南朝，外患频仍的北方，烘托出一个并不平静的社会。然而杜丽娘、柳梦梅的情爱如此感天动地，一切历史的不安因此都可以纳入一个层次更高的意义循环。白先勇版的《游园惊梦》里，爱情已经先自萎顿，历史事件的介入，无非坐实了美好事物的稍纵即逝——甚或从不存在。此外，1966 年是大陆文化大革命爆发的一年，身在海外的白先勇不可能无所感触。蓝田玉游的园是个失乐园，她所惊的梦不禁让我们“追念回首怆然，岂非华胥之梦觉哉”？

但白先勇的《游园惊梦》之所以感人，不仅止在为一个时代悼亡而已。在可见的历史事件外，他的小说毋宁更以戏剧性的笔触，彰显一辈作家面对时间，尤其是“现代”时间的形上焦虑^②。什么是现代？传统与维新的绝然分裂；个人存在的无边自由与承担，时间本身的不断延伸与内耗……，都是有关“现代”思维中的荦荦大者。^③据此五四以后的作家曾创造了他们的时间神话：革命启蒙，无时或已。想想茅盾、巴金、蒋光慈以降的“革命加恋爱”小说，以迄杨沫的《青春之歌》（1958），所构成的时间论式，可以思过半矣。

然而另有一派作家如张爱玲者早提醒我们，相随现代而来的时间，也可以构成一种“惘惘的威胁”，啃啮我们的身体，消磨我们的欲望。张的名言：“时代是仓促的，已经在破坏中，还有更大的破坏要来。有一天，我们的文明，不论是升华还是浮华，都要成为过去。”^④虽然是在革命图强的盛世，她却写着末世论的故事。回顾 20 世纪，盛世与末世这两种时间观互为辩证，但无论如何，《牡丹亭》所投射的“宇宙时间”至此都不再能包容生死、成全（或超越）欲望。在这层意义上，白的《游园惊梦》是昆曲《游园惊梦》的苍白倒影，或更确切地说，是时间卷入现代情境的无奈告白。

① 欧阳子：《王谢堂前的燕子》，见白先勇《台北人》“序言”第 1—29 页，台北：尔雅出版社，1983 年版。

② 有关白先勇和 60 年代台湾作家与现代主义的关系，见 Yvonne Chang, *Modernism and Its Nativist Resistance* (Durham: Duke University Press, 1993)；亦见刘俊《悲悯情怀：白先勇评传》第 3 章，台北：尔雅出版社，1995 年版。

③ 有关现代性的讨论资料多不胜数。此处仅举一例，Marshall Berman, *All That Is Solid Melts into Air* (New York: Penguin, 1982)。

④ 张爱玲：《传奇 再版》“序”第 2 页，台北：皇冠出版社，1992 年版。

余华崛起于 1980 年代中期,是大陆先锋文学的健将。在他早期所发表的作品中,《古典爱情》未尝受到瞩目,但此作却堪称是他创作美学的重要抽样。这篇小说顾名思义,摊开来写一则“古典”的爱情故事。余华大量征引传统才子佳人小说戏曲的人物主题。故事中的柳生赴京赶考,路上偶遇绝色佳人,夤夜幽会,共结鸳盟……,如此这般,充满陈腔滥调。而此中最重要的场景,当然是一座花园。

但小说中段情节急转直下。数月后柳生落榜归来,再访小姐。当他“行至那富贵的深宅大院前,展示给他的却是断井残垣,一片废墟”^①。荣华富贵,眨眼之间,已成荒烟蔓草,昔时佳人,早就芳踪已渺。

柳生不能忘情,三年后又来寻找小姐,但见斯地早成鬼域,饥荒蔓延,人人相食。柳生最后见到了小姐,竟是在一家酒馆的饭桌上——佳人已沦为“菜人”。她的身体被砍开待价而沽,成了不折不扣的俎上肉。

余华的小说一向充满暴力与荒谬的场景,但没有其他作品像《古典爱情》这样,以最露骨的方式向才子佳人开刀。他仿佛告诉我们,杜丽娘、柳梦梅式的花好月圆底下没有别的,只有血迹斑斑。余华如此残暴地改写传统,也许意在指出历史的非理性力量,随时蓄势待发,人为的救赎从来难以企及。他自承对巴他以(George Bataille)的色情与暴力观着迷不已。^②当然,鲁迅在《狂人日记》中所描写的人吃人的礼教盛宴,也必曾是他师法的对象。

柳生最后救了小姐,但四肢不全、奄奄一息的小姐疼痛难忍,只求速死。故事的高潮是才子杀了佳人。于是我们看到如下的场景:

柳生抱起小姐,断腿在手臂上弯曲晃荡,他全然不觉。……他步出酒店踏上黄色大道。极目远望,四野里均为黄色所盖。在这阳春时节竟望不到一点绿色,又如何能见到姹紫嫣红的鲜艳景致呢?

柳生朝前缓步行走,不是低头俯看小姐。小姐倒是一副了却心愿的平和模样。而柳生却是魂已断去,空有梦相伴随。^③

余华出生于 1960 年,那时候的白先勇正要开办《现代文学》。当他在 80 年代执笔创作时,他所面临的荒凉环境,只有较白先勇有过之而无不及。令人好奇的是,余华并没有追随多数大陆作家,写出控诉文革的伤痕文学。他的作品充斥血肉横飞的场面,读来却令人觉得无关痛痒,难以与现实对号入座。

但是否越是“无关痛痒”的冷血文字,反而越指向一种难以言说的伤痛?是否

① 余华:《古典爱情》,《世事如烟》,第 242 页,台北:远流出版社,1989 年版。

② 余华对 Georges Bataille《眼之色》(Eros of Eyes / Les larmes d'Èros)有极大的好奇。见 Xiaobin Yang(杨小滨),The Postmodern / Post-Mao-Dao-Deng History and Rhetoric in Chinese Avant-garde Fiction, Ph. D. Diss. (New Haven: Yale University, 1996), p. 205.

③ 余华:《古典爱情》,第 259 页。

“文革”只是历史表面的症状，暗示了更深沉的时间危机？创伤(trauma)的后果，弗洛伊德一脉的学者告诉我们，不在主体所生的立即反应，而在一种惊痛感觉的推迟，一种对那无法直面的创伤原始场景所生的后续的、重复的追想与“撩拨”——创伤也可以是一种挥之不去的诱惑。^①

这引领我们到《古典爱情》的后半部。柳生旧情难忘，在小姐的墓畔筑屋忏情。然后某夜小姐翩然而至，自荐枕席，遂成好事。柳生日久生疑，终于掘墓观看佳人生死下落，但见枯骨生肉，几如活人。然而因为柳生的莽撞，使小姐还阳再生的过程功亏一篑。一场人鬼因缘因此不了了之。

一如白先勇的《游园惊梦》，《古典爱情》也是面向现代历史的“断井颓垣”，以书写作为悼亡仪式。我们可以这么说：如果前者面对的是战乱所造成的文化荒原，后者则必须处理文化大革命后的精神废墟。在此之上，余华显然也有意对现代的时间情境做出响应。白先勇明知时不我予，却仍然对传统投以深情回顾。在《游园惊梦》里，传统的召唤余音袅袅。余华则不然。他的《古典爱情》避谈当下，夷然回到所谓“古典”的时空。在那里他任意堆砌、接驳传统，然后又肆意扭曲、撕裂传统。其极致处，形成一种诡异的古今错位奇观。同样是响应杜丽娘的原型，白先勇的蓝田玉虽然失声，至少全身而退，余华的佳人可就成了佳肴。

熟知传统说部的读者对《古典爱情》的结局应不陌生。它勾起了我们对古中国种种还魂纪事的回忆。在本文的脉络里，它分明是回到《搜神后记·李仲文女》的故事原型。我所要强调的是，如果《牡丹亭》被奉为古典艳情想象的经典，《古典爱情》则是循着这一传统追本溯源，然后由内翻转颠覆。他的重复古人不仅是拟仿(parody)，简直是有意的搞鬼(ghosting)。

余华在80年代末期重写古典的还魂故事，将当下或过去的历史混为一谈，将人与非人的遭遇，操作得鬼影幢幢。他的小说中最令人可怖之处不是人吃人的兽行，而是不论血泪创痕如何深切，人生的苦难难以引起任何(伦理)反应与结局。暴力与死亡相衍相生，最终变成一种定律，反让我们见怪不怪。

我认为《古典爱情》这样的作品，它不企图也不能为历史创痕下断论，因为它自

① “创伤是一种外力对心灵的刺激，因其力道强大，难以在短时间以正常方式排解，因而形成永恒的困扰。” Sigmund Freud, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (London: Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 1953 - 73), 16:275. 对“文革”创伤的诠释，可参考 Xiaobin Yang, chapter 3. 另见 Jacques Derrida, *Writing and Difference*, trans., Alan Bass (Chicago: University of Chicago Press, 1978), p. 211. “记忆不是心理机制的一种，记忆就是心理机制的本质：是一种抗拒，而且明白地说，就是(为现在与过去)的痕迹划下开口。”

身就体现了历史创痕的症候群。那不可言说的过去阴魂不散,只有借尸还魂,一再搅扰、诱惑我们。

余华的鬼故事因此不是故弄玄虚而已。套用他另一名作的题目,“有鬼”的故事也是“现实一种”。他所呈现的时间观点混淆惫赖,与白先勇在《游园惊梦》里一唱三叹、频频回首的姿态大相径庭。而回看四百年前《牡丹亭》所提倡的生生不息的“情至”论,我们发现余华的叙事也提出一种时间循环,但这一循环无非是种重复死亡的机制。《古典爱情》的还魂不带来生机,反而暗示尼采式的死亡的永劫回归。

回到夏志清所谓的“宇宙时间”,我要说余华有意无意间也构筑了他的宇宙时间,那是一个空前绝后的“现在”,一个“危险时刻”^①,在其中“所有往事都分崩离析,如废墟、如裂片。时间消弥,历史理性退位,每一事件都仅在现实里昙花一现”^②。作家所能做的,是再现时间的“不可再现性”。这是李欧塔(Jean Francois Lyotard)式“雄浑”(sublime)理论的中国见证了。^③而就这样从白先勇的《游园惊梦》到余华的《古典爱情》,当代中国文学已悄悄从现代过渡到后现代的时间典范。

二

以上的讨论引领我们思考伤逝、书写与还魂间的现代性辩证。汤显祖论《牡丹亭》的写作有一句名言:“因情生梦,因梦成戏。”^④历来的诠释多强调汤氏藉此说

① 这是本雅明对“现在”(jetztzeit)的观念:“呈现过去并不是将过去追本还原,而是执著于记忆某一危险时刻的爆发点。历史唯物论所呈现的过去,即过去在历史一个危险时间点的意外呈现。”Walter Benjamin, *Illuminations*, ed. Jannah Arendt, trans. H. Zohn (New York: Schocken Books, 1969), p. 257.

② Xiaoin Yang, *The Chinese Postmodern: Trauma and Irony in Chinese Avant-Garde Fiction* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002), p. 73.

③ 李欧塔重新诠释康德对“雄浑”的观念,并转为对前卫(avant-garde)艺术创作以及后现代情境的评论。对李欧塔而言,想象(imagination)与理性(reason)的对立所带来的巨大“雄浑”效应,产生了再现论述操作的危机。前卫艺术冲破了再现美学的理性范例,表现出“再现”的“不可再现性”。后现代的语境正是据此进一步揭露意义表象系统的剧烈断裂、冲突,以及诠释活动的不断演绎及衍异(differend)。见 Jean Francois Lyotard, *Lessons on the Analytic of the Sublime*, trans. Elizabeth Rottenberg (Stanford: Stanford University Press, 1994), 6-7; Lyotard, “Answering the Question: What is Postmodernism?” in *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trans. Geoff Bennington and Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), 79.

④ 汤显祖:《复甘苴麓》,《汤显祖集》第47卷;引自楼宇烈文。楼的论点强调情的本体论,认为梦、戏皆为情的表现手法。本文则从相对观点强调情总已内蕴的文本(虚构)层面及表演性。

明情深邃的本质及其辐射意义。但从另一个角度看,这一表白也暗示情的虚构性以及表演性。情或生之为梦,或成之为戏,在在展现自我反射、拟像的可能。

《牡丹亭》里,杜丽娘在梦里初尝爱情滋味,梦醒后相思成疾,以致染病。气息奄奄之际,她临镜为自己写真描容,留付有情之人。日后柳梦梅也正是因为巧遇此画,触动深情。这段情节描写情的灵犀通透,似乎无所不屈。然而丽娘的自画像作为一种“传情”的媒介,其实包含许多曲折。丽娘的画虽为临镜所绘,画出的形象与其说是憔悴容颜,不如说是她理想中自己的多情面貌。换句话说,情的“写真”虽以自我为蓝本,但情的“再现”功能却有赖于写真以外抒情主体对自我的想象。在此,丽娘已先将自我做为欲望对象,描之画之,以期这一幅自画像能成为她(自己设想的)梦中情人的相思目标。

识者尝论及自画像将自我凝结在时间的定点上,做出“音容宛在”的模拟,是一种自恋——兼自悼——的艺术表现。^①杜丽娘的例子将这样的说法发挥得淋漓尽致。她的爱情在死亡边缘打转,她的画像俨然就像是一缕魂魄,预为她行将萎谢的肉身,留下可以凭吊的踪迹。而柳梦梅也必得从这幅画中,去追思那逝去的容颜,去捕捉那缥缈的芳魂。

情与情殇,因此不能摆脱内蕴的文本性。缘起缘灭,正是一则又一则的抒情文本在作者与读者间让人相互入梦、惊梦、寻梦的过程。回顾《牡丹亭》后所滋生的庞大书写、阅读爱情的“神话”,从冯小青、商小怜、金凤钿、娄江女子俞二娘因阅读《牡丹亭》哀恸而死,到吴氏三妇接力阅读、评点《牡丹亭》,明清的《牡丹亭》戏迷因寻情而入梦,如是反复,所形成的抒情想象循环,十足惊人。^②而戏曲虚构的极幻处,可以以假做真,更将此一循环推向极致。《红楼梦》里的林黛玉,因为“牡丹亭艳曲警芳心”,痛悟痴情的真谛,历来被读者视为经典场面之一。更不可思议的是19世纪中叶的男性小说《品花宝鉴》,虽然刻意比照《红楼梦》的架构,却以《牡丹亭》作为言情的缘起。小说中的梅子玉初见干旦杜琴言,惊为天人。尽管台前幕后,男女有别,他却要说“世间的活美人是再没有这样好的。就是画师画的美人,也画不到这样的神情眉目。他姓杜,或者就是杜丽娘还魂?”^③因为杜丽娘,一场色授魂予的同性情事就此展开。

① Carlos Rojas, *Flowers in the Mirror: Representation, Gender, Power*, Ph.D. Dissertation, Columbia University, 2002, p. 1 - 10. 德希达 (Derrida) 当然早就注意自画像所内蕴的悼亡气息。Jacques Derrida, *Memoirs of the Blind: The Self-Portrait and Other Ruins* (Chicago: University of Chicago, 1993). 又见 Judith Zeitlin, “Making the Invisible Visible: Portrait of Desire and Constructions of Death in Sixteenth and Seventeenth Century China,” quoted from Rojas, p. 3.

② 有关《牡丹亭》自明末至现代因阅读、诠释、演出所形成的庞大的文本移情网络,可见徐扶明编著:《牡丹亭研究资料考释》,上海古籍出版社,1987年版。

③ 见拙作《被压抑的现代性:晚清小说新论》,第99页,台北:麦田出版社,2003年版。

汤显祖的“因情生梦, 因梦成戏”因此或有另一种解读: 因戏生梦, 因梦成情。从杜丽娘的顾影自怜, 描容写真, 到林黛玉的夜听艳曲, 警悟情痴, 情的“表演”从来都是抒情主体的重头戏。^①只有在书写或表演的自我反射、再现的过程里, 情的过渡才能产生, 乃至完成。罗兰·巴特(Roland Barthes)的话: “写作, 诱惑, 内心冲突, 还有绝境, 这一切皆因恋人要在某种‘创造’(特别是写作)中‘表达’恋情的欲望而生。”^②宇文所安(Stephen Owen)则从相对角度, 直指诗的架构无他, 是由文字生出的欲望迷宫——“迷楼”——而已。^③

从这一角度来看白先勇的《游园惊梦》, 我们要说它其实是延续了这一关于《牡丹亭》“自作”多情传统。再回到他在上海当年看梅兰芳演出的现场。白先勇自谓他对这出戏一见钟情, 从此入戏, 亦兼入梦, 半生不悔。但有没有可能, 这也是他中年回首, 为自己的抒情想象找寻的一个源头呢? 他写下了《游园惊梦》, 企图延续他对梦的一往情深。他所创造蓝田玉因为演唱杜丽娘的角色, 倾倒钱将军, 因此展开了一段情缘。钱“娶她的时候就分明和他说清楚了, 他是为了听她的《游园惊梦》才想把她接回去伴她的晚年的”^④; 他寻找的也是杜丽娘的分身。同理借着演出杜丽娘, 蓝田玉出入《牡丹亭》的诗情画意, 浑然忘我。白先勇和她笔下的角色因此都是阅读、观赏、聆听杜丽娘的冯小青、林黛玉、梅子玉等人的接班人。

但如同前文所一再提及的, 白先勇对《牡丹亭》的诠释, 引发了一则有关现代时间情境的寓言。《牡丹亭》的还魂高潮, 到了白版《游园惊梦》里, 辗转形成了失魂落魄的结局, “情至”被翻转成为为“情殇”。白先勇和他的蓝田玉似乎写出或演出了欲望与文本(或欲望即文本)间的缝隙而非转圜。就此我们必须问: 抒情——尤其是为爱抒情——的文本性, 在现代文学中发生什么变化?^⑤

① 萧驰:《中国抒情传统》,台北:允晨文化出版社,1999年版。

② Roland Barthes, *Fragments D'un discours amoureux*; 中译《恋人絮语》,第95页,汪跃进、武佩荣译,台北:桂冠图书出版社,1994年版。由此亦可延伸至结构主义大师德西达对爱情的看法。见 Peggy Kamuf, “Deconstruction and Love,” in Nicholas Royle, ed., *Deconstructions: A User's Guide* (New York: Palgrave, 2000), pp. 151 - 170.

③ Stephen Owen, *Mi-Lou: Poetry and the Labyrinth of Desire* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1989).

④ 白先勇:《游园惊梦》,第94页。

⑤ 此处所谓的抒情,当然不仅局限于传统的体类问题。高友工先生有言:“这个观念不只是专指某一诗体、文体,也不限于某一种主题、题素。广义的定义涵盖了整个文化史某一些人(可能同属于一背景、阶层、社会、时代)的‘意识形态’,包括他们的‘价值’、‘理想’,以及他们具体表现这种‘意识’的方式。……作为一种‘理想’、作为一种‘体类’,抒情传统应该有一个大的理论架构,而能在大部分的文化中发现有类似的传统。”《文学研究的美学问题:美

这样的问题当然兹事体大。回答的方法之一,是回到已故捷克汉学大师普实克(Jaroslav Průšek)的观察。普氏论现代中国文学的起点,曾以抒情主体的解放为首要特征。对普氏而言,传统文学当然不乏抒情时刻,但是只有在现代意识的催化下,个人情性才得以化做一股历史动力,冲决网罗,创新形式,发前所之未发。然而五四以后,因应国家危难,这一抒情主体逐渐自个别意义的追求,转化为群体社会欲望的巩固。一种“史诗”式的文学风格因而诞生。普氏认为,中国现代文学的发展轨迹,恰是从“抒情”到“史诗”——或从“小我”到“大我”——风格的过渡。^①作家情爱欲望的投射轨迹,也可作如是观。郭沫若、蒋光慈等人的文章行止,由恋爱到革命,恰可为证。

普实克立论受到左翼论述的影响,有其局限,而他所理解的“抒情”,似乎更切近西方浪漫主义的定义。然而普氏以“抒情”与“史诗”作为20世纪以来中国现代性的表征,无疑提醒我们情性(affectivity)与情性的喻象(trope)所代表的意义。我们可说普氏问对了问题,但找偏了答案。借力使力,我们不妨沿用普氏所提供的抒情线索,另辟蹊径,反思中国抒情传统在现代世纪的消长。再回顾高友工先生的看法:中国“抒情美典”的核心是“创造者的内在经验,美典的原则是要回答创作者的目的和达此一目的的手段”。就前者而言,抒情即是自省(self-reflection),也是内观(introspection);就后者而言,抒情则必须借助象意(symbolization)和质化(abstraction)。^②总而言之,抒情美典要求体现“个人自我此时此地的心境”,而“抒情艺术正是在结构中体现生命经验之圆满自足”。其极致处,此一形式美感经验能够召唤“人生意义的一种洞见和觉悟”。^③

就此,我们要说现代中国文学抒情现象的特殊之处,不在于普实克所谓的抒情主体面对历史,持续增益发展,而在于抒情主体意识到其“失落”的必然。如果传统抒情美典体现生命经验的圆满自足,现代作家所能感悟的,恰恰是这样圆满自足的形式/经验的无从寄托。他们喃喃地叙述着欲望对象的消失、象意、质化系统的溃散。是在这个面向上,我们更能见识到作家如白先勇、余华者向传统告别时的尖锐感触。

20世纪初的《老残游记》(1903)开宗明义,点名在千年未有的变局里,“吾人”瞻前顾后,唯有付之以眼泪:“吾人生今之时,有身世之感情、有家国之感情、有社会之

感经验的定义与结构》,《中外文学》第七卷第十二期,第44—45页。亦见萧驰《中国抒情传统》,i—xii。

① Jaroslav Průšek, *The Lyrical and the Epic*, ed. Leo Ou-fan Lee (Bloomington: University of Indiana Press, 1980).

② 高友工:《试论中国艺术精神》上,《中外文学》第二卷第二期,第4页。

③ 高友工:《试论中国艺术精神》下,《中外文学》第二卷第二期,第1、3页。

感情、有种教之感情。其感情愈深者,其哭泣愈痛。……棋局已残,吾人将老,欲不哭泣也得乎?”^①与此同时,吴趼人有名的“写情小说”《恨海》(1905)则白描乱世中的儿女之情,无非是虚妄的寄托,难渡的恨海。这一情殇的姿态并不因为民国肇造而改变。无论是徐枕亚的《玉梨魂》(1911),还是苏曼殊的《断鸿零雁记》(1912),都沉浸在一股事与愿违、飘零感伤的氛围中。推而广之,深陷国事纷扰的南社诗人柳亚子更有“人之云亡,邦国殄瘁”之叹。^②

即使是在新文学的开端,情殇也成为抒情叙事的重要主题。郁达夫的《沉沦》(1921)里,主人公企图安顿自己的爱欲冲动——不论是对家国还是情欲对象——却一无所成,最后以自杀作为出路。而就算自由恋爱的新青年,又能有什么下场?鲁迅将他唯一的一篇爱情小说题名为《伤逝》(1925)。故事里的涓生和子君为情私奔,却难敌现实考验。子君出走后猝逝,留下无限悔恨的涓生:“我愿意真有所谓鬼魂,真有所谓地狱,那么,即使在孽风怒吼之中,我也将寻觅子君,当面说出我的悔恨和悲哀。”^③

然而在现代的“大纪元”里,是没有鬼魂,也没有地狱的。涓生只能将“真实深深地藏在新的创伤中,默默地前行,用遗忘和说谎做我的前导”。他自身的存在成了他的地狱。

背弃的承诺,早夭的激情,《伤逝》以爱情的消逝为主题,却几乎成为一则寓言,点出现代主体找寻欲望的寄托,如何陷落在无边的荒凉中。由子君所代表的美好却脆弱的情感特质,注定在时代的“孽风怒吼”中被吹散。“只有寂静和空虚依旧,子君却决不再来了,而且永远,永远地!”^④

鲁迅的《伤逝》因此是中国现代文学“忧郁书写”的重要文本。伤逝不仅是简单的悼亡,向过去告别而已。伤逝成为一种生命的姿势,甚或内容,让有情的主体魂牵梦萦,不得安宁。用弗洛伊德的话来说,面对欲望对象的失落,主体不能以哀悼(mourning)的形式,排遣伤痛,反而变本加厉,将失去的对象内化,形成主体本身自怨自艾的忧伤(melancholia)循环。^⑤

我以为不论是白先勇或是余华小说,都是在对现代文学的伤逝论述持续做出

① 刘鹗:《老残游记》,第1页,台北:联经出版公司,1983年版。

② 刘纳:《嬗变:——辛亥革命时期至五四时期的中国文学》,第115页,中国社会科学出版社,1998年版。有关辛亥革命后中国文化界所经验的庞大失落感,可见本书第三章。如果从明清戏曲来关照民国作家对情的回应方式,我们不妨说《桃花扇》式的撼天动地的悲怆,凌驾了《牡丹亭》生死团圆式的至情。

③ 鲁迅:《伤逝》,《彷徨》,《鲁迅文集》(第二卷),第130页,人民出版社,1981年版。

④ 同上。

⑤ 同上。

回应。就像鲁迅一样,除了文本表面的男女之情,他们必须处理抒情传统与现代意识搏斗的后果。白先勇遗憾昆曲世界的风华不再,而余华则将“古典爱情”当做物化对象,端上台面大卸八块。他们选择《牡丹亭》还有其前身的还魂故事作为对话基础,因此就值得再加以考察。

白先勇的《游园惊梦》以过去完成式的时态叙述一则时光陷落、恩情荡然的故事。小说有一个悼亡——向过去说再见的仪式——的架构,南京的日子虽然美好,眼下的“台北人”也必须一点一点地转移他们的恋旧心情。窦公馆的花园夜会因此是死火重温,也是另起炉灶。但随着蓝田玉的逐步进入《牡丹亭·游园》的核心,小说的抒情意识逐渐显露它的忧郁症状。此岸虽跨不过彼岸,过去的回忆却不能完,也完不了。蓝田玉最后的惊梦,与其说带来荡气回肠的启悟,不如说更多了一层此恨绵绵的彷徨。痛定思痛,伤逝的症候由此汨汨流出。^①

情欲的虚妄,当然不只有现代作家才明白。学者如余国藩、李慧仪、黄卫总等人指出^②,晚明文人以降,对痴情与启悟即已发展出极繁复的辩证。这一辩证的归结,或诉诸宗教度托,或肇因于历史因素,或引申出美学超越,都显示情的得与失所形成的庞大意义网络。白先勇等不能自外于此一传统。但我所要强调的是,他所追随的情的论述,是以情的失去为“前提”,而非结果。蓝田玉陷入情爱以前,已经错过了启动至情的那个伟大时刻。她所能做的,不过是踵事她的前身——那些著名明清的秦淮歌姬——所经历的情感教育,而且每下愈况。蓝田玉在台北所演义的杜丽娘,也只说明是对自己当年模仿的再模仿。她见证的,不过是才子佳人的末流,情/史的遗痕。

我曾以“衍生的美学”(derivative aesthetics)论清末狎邪小说被压抑的现代性。^③19世纪末的《花月痕》有“美人坠落,名士坎坷,此很绵绵,怎的不哭!”一语,已经为才子佳人传统的逝去,定下基调。^④我认为《游园惊梦》延续了这一衍生的美学。在此,情的愿景不再像《牡丹亭》那样巡回再生,亦乏《红楼梦》式的超越度托。情之为物,不在自我形成,而在其“自曝其短”,无可弥补。

① 无独有偶,《游园惊梦》写成的时代,张爱玲也推出《半生缘》(1968)——对《十八春》的改写。小说中的顾曼桢与沈世钧虽然深深相爱,但禁不住好事多磨。多年后再见面时,两人回顾所来之路,不禁惘然。“我们回不去了”,一句浅白的话,却道尽了一个时代、一种情绪倾覆后,难以转圜的哀伤。

② Anthony Yu, *Rereading the Stone: Desire and the Making of Fiction in Dream of the Red Chamber* (Princeton: Princeton University Press, 2001); Wai-ye Li, *Enchantment and Disenchantment*; Martin Huang, *Desire and Fictional Narrative in Late Imperial China* (Cambridge, Mass: Center for East Asian Studies, Harvard University, 2001).

③ 王德威:《被压抑的现代性——晚清小说新论》,第108—114页,台北:麦田出版社,2003年版。

④ 同上。

而衍生的美学总存在内爆(implosion)的威胁。尽管它可以许诺一场阿 Q 式的“精神胜利”,他也有可能沦为一场奇特的修辞游戏,永无休止地延伸着情感与喻象(figure)的相互置换,对戏仿进行戏仿。传统中国抒情喻象已经沦为自我反讽的演出。蓝田玉对情的咏唱及失败,庶几近之。白先勇小说看来最颓废,最“不进步”的部分,恰恰以否定辩证的方式,凸出这一抒情的现代特征。

余华的《古典爱情》更显得变本加厉。故事的基调是铺天盖地的黄色风沙,疲惫的路上行旅,荒年人吃人的暴行,还有毫无来由的厄运与死亡。点缀其中的太平岁月、姹紫嫣红,反而出落得异常怪异。柳生一再回到与小姐定情的所在,也一再为周遭景物荣枯的循环所困惑。他对小姐一往情深,生死不渝,看得出是传统“情种”的复制。然而他对一切事物无能为力,却又恋恋不舍,也显露了病态执著。柳生不能与佳人成其好事,反而几乎吃了她,最后并亲手了结了她的性命。如此看来,他后来的守墓,看来不像忏情,倒像是恋尸(necrophilia)。

余华这样写爱情未必无情,反而流露一种色厉内荏的情殇症状。他的抒情主体徘徊在古典与现代的深渊间,所遭受的怅然若失的创痛,还有难以为继的恐惧,在在令人怵目惊心。我们必须重读《古典爱情》的还魂结局。化为游魂的小姐夜半回来与柳生私会。未几柳生掘墓一探究竟,因而阻碍了小姐还魂转世的可能。

柳生的开棺认尸并不带来《牡丹亭》式生死合一的高潮。它反倒让我们想起了鲁迅的另一名篇《墓碣文》的内容。“我梦见自己正和墓碣对立”“生者与死者、真实与梦幻、主体与书写的对峙。叙事者在墓碣上所读到的,是“有一游魂,化为长蛇,口有毒牙。不以啗人,自啗其身。”绕到碣后,“才见孤坟……从大阙口中,窥见死尸,胸腹俱破,中无心肝。而脸上却绝不显哀乐之状,但蒙蒙如烟然”。而就在叙事者匆匆转身离开时,死尸已在坟中坐起,“口唇不动,然而说——‘待我成尘时,你将见我的微笑!’”^①

这是伤逝症状的最后转折了。我以为这才是余华甚至白先勇的还魂故事现代的、隐匿的源头。他们所面对的《牡丹亭》文本,是古典爱情的“墓碣文”。他们也都必须绕到这块墓碣文的背面,读出情的死亡意义。“……抉心自食,欲知本味。创痛酷烈,本味何能知?”鲁迅的墓碣文背面铭文如是说。白先勇的故事写的是一晌繁华,但在阴暗的角落里,我们看到蓝田玉犹如游魂,“抉心自食”。她的演唱是对使自己“只活过一次”的爱情的招魂。而她的创痛酷烈,因为她所希望回去的爱情现场,被证明毕竟原本就是鬼影幢幢的废墟。

^① 鲁迅:《墓碣》,《野草》,《鲁迅全集》(第二卷),第202、203页。

到了余华的手上,这一抒情主体依然如鲁迅式的游魂,四下徘徊,也依然在“挟心自食”。只是这一回连《游园惊梦》那样的艺术中介也不必了,而是逼近“古典爱情”的坟墓,检视亡灵的尸骨。余华选择了《牡丹亭》本事《李仲文女》人鬼殊途的结局,已经与另一源头《冯孝将男》人鬼团圆的结局——也是《牡丹亭》所选择的收煞——相对立。跨越生死的努力功亏一篑,人鬼之间毕竟难以合而为一。余华是站在后现代的时间切口上写“古典”爱情:逝去的、遗骸化的爱情。还魂不证明别的,只证明还魂的虚妄性。

更进一步,我以为余华的叙事流露出一种诡秘的透明状态,仿佛他先一步为自己也为他的读者掏空了任何事物的意义。在此“叙事”已完全与重复机制甚或死亡冲动融合为一。这令我们想到精神分析学里视叙事行为为死亡冲动的预演一说——借着叙述,我们企图预知死亡,先行纪事,以为不可知的大限摸底探路。这里有一个时序错乱问题。一反传统现实主义文学视写作为再现人生的教训,作家暗示不知死,焉知生?写作不是对情或对生命的肯定,而根本是一种悼亡之举:不只面向过去悼亡,也面向未来悼亡。^①

本文以白先勇的《游园惊梦》和余华的《古典爱情》为例,回顾当代作家如何与以《牡丹亭》为主轴的还魂叙事戏曲传统对话。前者取材自《牡丹亭》的精华片断,后者则直捣是类古典戏曲说部的核心——暮色还魂。两作的灵感虽然同出一源,却对时间、欲望,还有文本的魅幻特性,做出了不同的诠释。

我选择了两项议题作为讨论焦点。《牡丹亭》所演义的还魂,不仅是生命的魂魄,也是时间/叙事流程中的幽灵。这一时间幽灵的归来与否,成为20世纪中国作家的一大执念。白先勇与余华面对特定历史事件的剧烈结果,不能不有所感悟。但他们的作品更写出“现代”的终极情境,在于时间的崩裂,以及面向历史废墟,除魅或招魂的两难。魂兮归来!但魂归何处?成为作家一再辩证的课题。

另一方面,《牡丹亭》开启了近现代有关情的表演/文本的对话传统。古典文学对情的想象描写,因《牡丹亭》的情至论而生出复杂辩证。现代文学一方面以对抒情主体的重新追寻为一大特色,但同时却也自限于情殇的循环中。相对于《牡丹亭》所展现的情与生命的憧憬,情与死亡的阴影私下蔓延,抒情成为一种悼亡的、自我消解的姿态。白先勇、余华因此承续了由鲁迅示范的“忧郁书写”。

自从白先勇当年在上海美琪戏院初看《游园惊梦》,半个世纪已经过去,而《牡丹亭》对继起的作家、读者所散发的魅力,依然有增无减。在新的世纪里,在台湾,由白先勇主推的杜丽娘、柳梦梅故事,即将转入一个新的表演轮回。这是他的还愿

^① 见 Peter Brooks 的讨论, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1992)。

或招魂之作。但环顾此时此地的岛上文化,正急速朝向舍弃中国传统的方向发展,兴兴轰轰,好一片春意盎然。我们不禁感慨:我们所向往的“姹紫嫣红”是什么?我们所要面对的“断井颓垣”又是什么?

王德威,1954年生于台北,美国威斯康辛大学麦迪逊校区比较文学博士,现为美国哈佛大学东亚语言及文明系 Edward C. Henderson 讲座教授。近年主要著述有《小说中国——晚清到当代的中文小说》(1993)、*Fin-de-Siècle Splendor: Repressed Modernities of Late Qing Fiction, 1849-1911* (1997)、《想象中国的方法——历史·小说·叙事》(1998)、《如何现代,怎样文学?——十九、二十世纪中文小说新论》(1998)等。

现代中国·第六辑
北京大学出版社
2005年10月

香港与40—50年代的文化转折

陈顺馨

一 香港在中国现当代文学史叙述中的位置

翻开1949年后50年来在中国内地出版的多种以“新文学”、“现代文学”或“当代文学”命名的中国文学史著作和教材,寻找有关香港的论述,结果是没有涉及,即使有也是少得可怜。^①而80年代中期之后出现的、把香港作为一个特殊地区看待的文本,要么以一种配合香港政治前途的民族主义“回归”的论述模式,把香港文学作为中国文学的附属部分或“分流”处理^②,要么把香港文学(特别是狭义的“现代

① 我尝试在找到的19本现代和当代文学史著作、教材中做一个统计,其中完全没有提及香港的共有8本,包括王瑶:《中国新文学史稿》(上海文艺出版社,1951年初版,1979年重版);刘绶松:《中国新文学史初稿》(作家出版社,1956);丁易:《中国现代文学史略》(作家出版社,1957);张钟等:《当代文学概观》(北京大学出版社,1980);二十二院校编写组:《中国当代文学史》(福建人民出版社,1982);华中师范学院《中国当代文学》编写组:《中国当代文学》(上海文艺出版社,1984);朱寨:《中国当代文学思潮史》(人民文学出版社,1987)。在引述40年代未刊登在香港出版的重要刊物《大众文艺丛刊》、《群众》、《华商报》等上面的文章的时候,说明这些刊物的出版地的著作只有3本:中国人民大学语言文学系文学史教研室编著:《中国现代文学史讲义》(初稿,人民文学出版社,1962);九院校教材组:《中国现代文学史》(内部使用,1978)和唐弢、严家炎著:《中国现代文学史》(人民文学出版社,1980)。

② 例如郭志刚等编的《中国当代文学史初稿》(人民文学出版社,1985)“绪论”中有这么一段:“伟大的中华人民共和国和伟大的中华民族是一个不可以分割的整体,我们不仅致力于在社会主义条件下发展本民族文学,而且充分注意和关心包括港、台等地在内的一切属于中华民族的进步文学的发展。进入历史新时期之后,在出版和介绍这些地区的作家作品方面,已经陆续做了一些工作,今后还将继续进行这一工作。这对于促进国家和民族的统一、对于发展和繁荣我们整体国家的文学事业,都是很有意义的。”(第14页)另外,金汉等主编的《新编中国当代文学发展史》(杭州大学出版社,1993)把“香港当代文学概况”放在“附录(二)”的位置上,指出:“大陆、台湾、香港(包括澳门)构成了中国文学发展的三维空间,大陆文化、文学是台、港文学的母体,台、港文学是母体文学的分流。”(第713页)

文学”部分)作为一种“不典型”的特殊现象,做“一个简单的交代”。例如钱理群、吴福辉、温儒敏著的《中国现代文学三十年》1998年的修订版,并没有补充香港这个部分,只是在“台湾文学”部分中,“顺便还要提到香港的现代文学”,并做了这样的描述:

香港在 1997 回归中国之前,属于英国的殖民地,但是和非洲、加勒比海、印度及其他殖民地不同,香港始终未能发展出一个英语的文学创作传统,即使和日据时期的台湾相比也不大一样,香港这个空间一直由中文及中文创作占领,并未曾有过台湾那么的“双语创作”现象。由于香港在地理上毗邻大陆,其文化与大陆的联系始终比较紧密,未曾出现过类似台湾那么的与大陆基本隔绝的状况。尽管香港沦为殖民地的时间比台湾日据时期更长,但在 50 年代之前,在香港从事文学创作的本土的作家或南迁的作家,其文化与创作环境和大陆的情形大致是一样的,所以不宜将此时期在香港写作和发表的作品都归入香港文学。香港的“现代文学”其实很不典型,也很薄弱。一直到 40 年代末,出现了吕伦和黄谷柳等少数本土作家,写出《穷巷》、《虾球传》等一些作品,才初步有了名副其实的“香港文学”。作为有真正地域文化特色的香港文学,主要是六七十年代之后才逐渐形成规模的。所以对现代部分的香港文学也就只能做这样一个简单的交代。^①

这段不无矛盾的描述,一定程度上表现了概括香港文学在时间意义上的“现代部分”的困难。50 年代以来,中国内地文学界如何把握 20 世纪新文学的发展历程,特别是对所谓“当代”部分的界定,一直受制于某种文学上的规范,或者说是政治意识形态的某种表现。用 1949 年这个具有重大政治意味的年头,把 20 世纪中国文学二分为“现代”和“当代”部分,成为文学研究与学科建设相当牢固的基本格局。只是到了 80 年代中后期,新的文学史概念如“20 世纪中国文学”^②出现,才逐渐打开一些裂缝,讨论文学史的分期、重写等问题。一些原先在学术体制上分别被划定在“现代”、“当代”的学者,开始打破既定的界限划分,把研究延伸到更前和更后的时期中去,好能把握文学自身的关联和延续性,并进一步对这一历史“断裂”做深入探讨,尝试找出被简单化了的、甚至被掩盖了的历史文化转折的复杂表现。^③

如果说,1949 年这一重要界限对中国内地文学历史产生的“断裂”只是时间意

^① 钱理群等:《中国现代文学三十年》(修订本),第 661—662 页,北京大学出版社,1998 年版。

^② 这个概念是北京大学的黄子平、陈平原和钱理群在 1986 年提出的,见他们三人的《论“二十世纪中国文学”》一文。该文刊于《文学评论》1985 年第 5 期,后由北京的人民文学出版社于 1988 年出版单行本。

^③ 例如北京大学中文系现代文学教研室的钱理群的研究在 90 年代已经延伸到“十七年”和“文革”时期,并且专题研究了 1948 年这个“转折”年头的各种文学表现,见钱理群:《1948:天地玄黄》(山东教育出版社,1998)。另外,北大中文系当代文学教研室的洪子诚在处理“当代文学”时,也把研究的期限上推至 40 年代,并对 40—50 年代的文学“转折”做出系统化的论

义上的话,那么,对于香港文学史的理解来说,所产生的“断裂”便是双重的,即既是时间意义上的,又是空间意义上的。例如,上文提到的钱理群等的《中国现代文学三十年》也把50年代以前的香港文学称为“现代部分”,但把这个被称为“香港”的“现代文学”部分区分开来,指出相对于中国内地的现代文学,香港的“现代文学”“不典型,也很薄弱”。然而,他们又自相矛盾地认为,50年代以前在香港从事文学创作的本土作家或南迁作家,其文化与创作环境和大陆的情形“大致是一样的”,所以不宜将此时期在香港写作和发表的作品都归入香港文学。姑且先不谈50年代以前香港跟大陆在文化与创作环境上是否大致一样,更值得提出的是,这个时期(特别是1945—1949年期间),活动于香港的,主要是左翼的、后来成为50年代社会主义文学骨干的“南迁”作家,他们的文学和文化生产,是应该归入“不典型”和“薄弱”的香港“现代文学”部分,还是归入“典型”和“壮大”的中国内地“现代文学”部分?此外,香港“现代文学”这个概念,跟中国文学史常用的“现代文学”(以及“当代文学”)概念,在生成与内涵上是否有不同之处?我认为,论述上的这种矛盾,更多的跟文学史研究对“断裂”的不同理解有关。

1949年后文学史叙述上呈现的“断裂”格局,不仅存在于大陆文学界,也见诸50—70年代在香港编写及出版的中国新文学研究著作,如曹聚仁的《文坛五十年》(新文化,1955)、李辉英的《中国现代文学史》(东亚书局,1970)、司马长风三卷的《中国新文学史》(昭明出版社,1975、1976、1978)、徐訏的《现代中国文学的课题》^①等。这几位在1949到1950年间从大陆南下香港的文学史家^②,在政治立场上虽不完全认同新的共产党政权,但都跟中国文坛息息相关。他们到香港后不久就开始书写中国新文学史。除了李辉英和徐訏部分是因为教学目的外,他们(特别是曹聚仁与司马长风)很大程度上是不满1949年后在中国内地和台湾出现的新文学史著作的政治倾向性,觉得有必要自己动手,写出“公正平实”(曹聚仁语)和“最初”(司马长风语)的中国新文学史来。中国内地方面50年代出版的第一本新文学史——王瑶的《中国新文学史稿》(上海:开明书店,1951;新文艺出版社,1953),便成为他们主要的对照和批评对象。然而,他们在批评中国新文学史失去了史家的个性,甚至沦为党派政治工具的同时,自己的文学史写作也同样没能超脱政治意识形态的支配,其中包括在分期的处理上。

述,见洪子诚:《中国当代文学史》(北京大学出版社,1999)。谢冕在主编《百年中国文学总系》(山东教育出版社,1998)时,用了一些重要年头作为丛书各分册的题目,体现了对“百年中国文学”(1895—1995)的连续性的理解。

- ① 收入徐訏《现代中国文学过眼录》上编(台北:时报文化出版公司,1991),主要写于70年代,部分内容曾经发表在香港一些刊物,但未见有单行本出版。参见王宏志《历史的偶然——从香港看中国现代文学史》(香港:牛津大学出版社,1997),第152页。
- ② 司马长风于1949年到香港,曹聚仁、李辉英和徐訏均于1950年到香港。

30 年代曾经参加“左联”的工作,并在 1957 年就以“林莽”的笔名出版了《中国新文学二十年》的李辉英,为了他任教的中文大学的新文学史课程的需要,在 1969 年开始修订此书稿,主要是填补了 1937—1949 年这部分的内容。在 1970 年出版的这个以 1949 年为下限的新版本,书名改为《中国现代文学史》。他虽然没有像王瑶那样把新文学定性为新民主主义革命史的一部分,也淡化了左右文学势力的对立,但《中国现代文学史》在体制、内容上跟《中国新文学史稿》还是非常相近的。^①从教材建设这个角度来看,两本文学史著作在中国内地和香港分别是零的突破。^②香港的研究者王宏志指出,李辉英之所以采纳王瑶的模式,不仅因为《中国新文学史稿》在五六十年代中国内地文学教育界的影响力,还因为李辉英的文学观本身没有完全排斥自晚清以来就建立的文学为政治服务这样的目的,只是他没有把政治理解为政党政治,而是理解为广义的社会改革和移风易俗(王宏志 1997:105—106)。我基本赞成王宏志的分析。作为新文学发展历程中的参与者,和跟“左联”有过密切联系的李辉英,文学对他来说不可能是纯粹的艺术形式。不过,我想从“断裂”这个角度来分析李辉英这本文学史。身在 60 年代末的香港,并且在大学里教书,李辉英并不像王瑶那样面对国家话语和体制的规范,他拥有一定的“学术自由”来编制自己的教材。因此,他并不需要沿用 1949 年作为文学史分期的下限,也不需要与中国内地看齐,把 1949 年以前的文学称为“现代文学”。可以说,李辉英没有利用香港这个空间和 20 年来在港从事文学研究与教学的经验,反思新文学史的发展历程和大陆当时对文学史的叙述。换句话说,或许香港这个环境对他来说只是一个生存空间,甚至只是一个过渡的生存空间,而不是一个可以挖掘文化资源、修订和发展过去的文学经验的空间,因此,他没有留下重要的差异的痕迹。相反,李辉英跟中国内地的文学史家一样,对于一个时代的文学、文化“转折”,未能做出差异性的辨析,对于香港在其中扮演的角色,也没能纳入视野。他对香港文学的“现代部分”的理解,也抱有类似“不典型”和“薄弱”的看法,觉得不值得深究。这样,如何理解“现代”与“当代”的分隔、“中国母体”与“香港”的文学关系等问题,基本没有为这本在香港编写和出版的《中国现代文学史》提供新的思路。

① 这点香港和大陆的文学史研究者都有所发现,例如香港的王宏志曾经在其专著《历史的偶然》第三章详细地对比了《中国现代文学史》和《中国新文学史稿》,发现两者相似的地方不限于编写体例,连讨论的作家和作品也都一样,可以说是“王瑶模式”的翻版(见第 102—104 页)。大陆的黄修己在他的专著《中国新文学史编纂》(北京大学,1995)中,虽然没有发现林莽就是李辉英,但注意到《中国新文学二十年》“明显地从王瑶的《中国新文学史稿》中吸取了某些内容”(第 419 页)。

② 在香港,早于李辉英《中国现代文学史》出版的曹聚仁的《文坛五十年》,由于体例上不是一本适合于教学用的“正式”的文学史,而是一本“掌故式的、回忆录体”(王宏志 1997:66)的文学史,因此不能算是第一本文学史教材。

类似的情况也见诸其他三位文学家。有明显反共立场、在大陆当过国民党国大代表的司马长风,宣称要写一部完全脱离政治,以“干干净净”的文学和“中国人的心灵”为基点的文学史。他的著作在当时虽然突破了大陆主流文学史的规范,把新文学的源头追溯到1917年而不是1919年,下限也延续到1965年,但是,其中的分期仍然沿用政治事件为界线。例如他称1929到1937年为“收获期”,抗战后到1949年的文学为“凋零期”,而1949年后的文学为“沉滞期”。这些时期的分界线便是抗日战争和中华人民共和国的成立。正如有的研究者指出的,究竟30—40年代的文学是否真的“凋零”,可能连司马长风也不那么肯定,^①而50—60年代的文学是如何“沉滞”的,他也没有讨论,但这样分期的出发点完全是政治的,“实际上是承认了政治对文学发展有重大的影响”^②。另一位研究者则指出,司马长风这样的坚持“文艺必须摆脱政治”的文艺立场的文学史家,“使自己的书因浓厚的政治批判色彩,也显得相当政治化”^③。我想补充的是,他的“摆脱政治”在现代中国语境,也是一种没法掩盖的政治化立场。这一立场,不仅表现在文学史写作中压抑着有清晰政治倾向性的左翼和右翼作家,赞扬超脱党派政治(他把胡风也列入其中)的作家,还表现在以政治视角、事件、概念来划分文学的发展阶段的做法。作为香港出版的第一部相对完整的中国新文学史,《中国新文学史》的确没有像李辉英那样把新文学改称“现代文学”,没有出现将“现代”与“当代”划分的“断裂”,但跟李辉英一样,香港这个空间也没有进入史家的视野,只是让它有机会为一些被五六十年代的内地排斥或遗忘的作家写一部“沉冤录”而已。至于曹聚仁,他虽然突破大陆既定的界线,以1900年到1950年这50年作为他的文坛回忆写作的期限,但如一些研究者指出的,他仍然以一种“直线进化过程”——酝酿、诞生、成长——来描绘新文学的图像,这其实跟他反对的在大陆采用的启蒙文学——革命文学——工农兵文学这样的进化模式差不多。^④反对政治干预文学、政治上较为亲国民党的徐訏,跟司马长风一样,在文学史的论述上严厉批判左翼文学的政治挂帅,表面上是“非政治”的,“实质上具备了非常重大的政治意义:它们否定了大陆的文学史论述”^⑤。在香港一直抱着“过客”的心态生活,把香港看成为可以接触海峡两岸的文学状况的“桥头堡”,也是曹聚仁和徐訏的写照。曹虽然有五分之四的著作在香港完成,但

① 王宏志:《历史的偶然》,第130—132页。

② 同上,第136页。

③ 黄修己:《中国新文学史编纂史》,第426页。

④ 王宏志:《历史的偶然》,第91页。

⑤ 同上书,第166页。

人们仍然把他看为上海作家,^①徐在香港生活和教学差不多 30 年,但对香港仍然没有留恋。^②香港在他们的文学史著作中都是“缺席”的。

对于上述这四位文学史家在香港的生涯,王宏志感慨万分地说:“这样全才的‘文化人’就是在中国内地也不容易找到,却却因为特殊的政治因素,使他们在 1949 或 50 年时便南下香港,一直住留在这个长期被讥为‘文化沙漠’的英国殖民地,且继续着他们的事业,直至生命的终结。这是一个历史的偶然,也是历史的反讽。”^③这种说法有一定的道理,不过,这些“南来”之后没法再度“北上”的文人,把香港和自己都“边缘”化,其实是有其历史必然性的,即他们仍然受制于某种“中心”、“主流”的意识。一直以来,香港在不少大陆文人心目中只是中国政治和社会的缓冲地,而新文学在香港也只被定位为支持性的或者是弱小的“支流”。香港一位重要的研究大陆文人在香港情况的学者卢玮銮,曾经做过一个很好的描述:“从 30 年代、40 年代、50 年代,到 80 年代,由大陆到香港的文化人,最初总难免有一种投荒夷地的委屈。委屈源于两方面:从文化层次说,他们从文化强势、文艺主流的地方跑到这个外国人管治的小岛来,一作比较,总觉得百般不顺眼……另一方面,生活形态的突变,语言、社会风尚、意识思想,甚至价值取向,都截然不同,由陌生形成了疏离,由疏离而导致孤寂封闭,于是有不投入的苦闷。”^④可以说,李辉英、司马长风、曹聚仁、徐訏等的不无“大中国”的心态,是强化香港在 20 世纪新文学史的“缺席”或“边缘”位置的因素之一。他们从 50 年代到 70 年代那种因文化和生存空间上的改变而没法摆脱的情怀(无论是指向大陆还是台湾),一方面成就了一种文化(政治和文学)的延续性,另一方面却带来了另一种“断裂”的症候,那就是把香港在 40—50 年代新文学发展过程中所扮演的重要角色给忽略掉了。

二 香港(新)文学论述与 40—50 年代的文学转折

究竟应该如何把握发生在香港的种种文学、文化现象,如何观察其历史进程,这不仅是上述这些“南来”而没有“北返”的文学史家的“盲点”,也是为数不多的所

① 曹聚仁 1949 年本来想留在上海,最后还是怕因为自己的政治立场(保持中立)而不能成为新政权的“齿轮”,才于 1950 年决定只身到香港。用他自己的话说,是“忽然要想到香港来走一走”,看看外面的世界。但是“南来”对他来说,是“一种不可解消的矛盾”(见曹聚仁:《南来》,《采访新记》,香港:创垦出版社,1956)。在 50 年代,他一直以记者的身份跟中国内地保持紧密的联系,对香港社会并没有太多的投入。

② 徐訏生命最后的几年里,每年都去台湾,并打算在浸会学院退休后,在台湾买地建屋,见王宏志:《历史的偶然》,第 27 页。

③ 王宏志:《历史的偶然》,第 18 页。

④ 卢玮銮:《“南来作家”浅说》,《追迹香港文学》,第 117 页,香港:牛津大学出版社,1998 年版。

谓“本土”文学研究者没有把握的问题。这与下面这一情况相关：香港与中国内地百多年来在政治上的千丝万缕的关系，在文学上的“交往”与“隔阂”，在身份互认过程中的障碍与矛盾，都使得“本土”与“外来”（特别是从中国内地“南来”的）作家的所指变得模糊和具有多义性。因此，到目前为止，香港并没有出现一部系统的“本土”香港文学史和中国新文学史著作。^①遗憾的是，这样的文学史著者至今还没有出现。在香港的大学里，李辉英的《中国现代文学史》和司马长风的《中国新文学史》目前仍然是中国文学史教学的教材，至于香港文学史，不仅在学科上没有真正建设起来，研究方面也只是处在资料整理阶段。近几年最为重要的成果是郑树森、黄继持和卢玮銮三人合编的早期（1927—1941）和国共内战时期（1945—1949）的香港（新）文学资料选和作品选^②，以及之前出版的五六十年代香港文学的资料集和选本。^③这三位学者有关文学史的讨论是具有代表性的，也使得香港文学论述有迹可寻。^④

在他/她们的讨论当中，黄继持较多讨论在概念上“新文学”、“现代文学”与“香港文学”的关系。在一篇名为《香港文学主体性的发展》的文章中，黄继持做了这样的阐述：

从概念出发，“香港文学”可以是“出现/产生在香港的文学”，也可以是“植根/属于香港的文学”，这两个概念可以互相包容，但由于香港特殊的处境，“在”香港的文学却可以抽离于“属”香港的文学而分立，而且在五十年代以前，这还是香港“文坛”的基本情势。这里所谈到“文学”，指“中国新文学”意义下的文学，并非指传统诗文和“省港澳”地区的通俗式的“旧”文学。“旧文学”在香港长期与“新”文学的互相漠视中却能相安，并且表现出相当浓厚的“本地”

① 这里，“本土”文学研究者是指那些生活经验或者文学实践大致以香港为基点的文学研究者，包括土生土长的和那些曾经把生活和文学实践植根于香港的大陆或台湾研究者。同样，“本土”的文学史也是指这些“本土”研究者以香港为本位而进行的文学史研究和结合香港而进行的中国新文学研究。

② 郑树森、黄继持、卢玮銮编：《早期香港新文学资料选》（1927—1941）和《早期香港新文学作品选》（1927—1941）出版于1988年，《国共内战时期香港文学资料选》（1945—1949）和《国共内战时期香港本地与南来文人作品选》（1945—1949）上、下册于1999年出版，另外一本《香港新文学年表（1950—1969）》出版于2000年。出版者均为香港的天地图书公司。

③ 包括《香港文学大事年表 1948—1969》（1996）、《香港文学资料册 1948—1969》（1996）、《香港小说选 1949—1969》（1997）、《香港散文选 1949—1969》（1997）、《香港新诗选 1949—1969》（1998），全部由香港中文大学人文学科研究所出版。

④ 他/她们三人的香港文学讨论文章，已经合集为《追迹香港文学》（香港：牛津大学出版社，1998）。

或岭南色彩,但我们讨论香港文学一般把它悬搁起来,因为它欠缺“现代”意识。^①

可以看到,黄继持是把“香港文学”中的“文学”等同于“新文学”,而“新”指的是“现代”意识,“香港”则是一个地域概念,“在”和“属”香港的文学都是“中国新文学”的一部分。意思是说,他是把“香港文学”的根源追溯到中国五四新文学运动的,并且指出“三、四十年代‘在’香港的文学,能占中国新文学史一席位,但本地作者的贡献有限,也谈不上建立香港文学的‘个性’或‘主体’”^②。这种理解,反映在他和卢玮銮、郑树森合编的香港文学资料中。例如在编 1927—1941 年那本早期的资料选时,他们是用“新文学”作为书名的,而 1945—1949 年国共内战时期的资料选,用的则是“香港文学”。值得注意的是,在这些资料选中,很多篇目是属于“中国新文学”的。例如 1945—1949 年的资料选中,“方言文学”、“左翼文艺政策”、“‘反动文艺’批判”和“《白毛女》在港演出回响”等部分所收的文章,都出自被确认为出自中国内地作家而不是香港作家之手,如邵荃麟、林默涵、郭沫若、茅盾、孟超、冯乃超、陈残云、秦似、华嘉等。而涉及的文艺普及等问题,对朱光潜、沈从文、钱锺书等作家的批判,以致对解放区名作《白毛女》的讨论,都是大陆左翼文艺脉络里的论争的延续。从这里可以看到,在黄继持等人的心目中,“香港文学”既是“中国新文学”的一个组成部分,也包含了“中国新文学”的部分内容,虽然他认为“中国新文学”部分并不是“本土文学史重要的一章”。^③对于香港的新文学在香港和“中国新文学”的“边缘”位置,黄继持是有所理解的,但他并没有把香港新文学的“边缘”性,看成为一种地域现象,也不是看成中心与附属的关系,而是理解为一种香港本土的政治和文化现象:“香港政府及当地社会对本地新文学之漠然,大抵跟香港小市民但求存活的寄居和过客心态不无关系,有志之士则大都心系神州,也不着意于建设本地文化。新文学更处于边缘位置。”^④这样的理解带出的重要的、不同于大陆研究者看法的是,中国新文学与香港新文学的关系并不是一种主次、强弱的关系,而是各自有其发展动因和轨迹,并且是互相包容、承接、促进、渗透和互为表里的。此外,“现代”的概念对于黄继持来说不是一种“时间”的概念,“现代文学”只是“新文学”的同义词而已,这点他在另外一篇谈“香港现代文学”的文章中有更清楚的表述:

“现代”属“时间”概念,若移以表“性质”,则中国“现代文学”可等于“新文学”,20 世纪仍然生存的旧体诗文、旧派小说、传统戏曲,便给圈了出来。如中

① 黄继持:《香港文学主体性的发展》,黄继持、卢玮銮、郑树森:《追迹香港文学》,第 91 页。

②④ 《追迹香港文学》,第 93 页。

③ 这是黄继持在“国共内战时期(1945—1949)香港文学资料三人谈”(郑树森、黄继持、卢玮銮)中所发表的意见,见《国共内战时期香港文学资料(1945—1949)》,第 9 页。

国内地一般把五四至今的中国文学,以1949为界,分为现代文学和当代文学两段,看似按时间划分,但现代文学史著作都不载新文学以外的材料,间或涉及也仅作对立面处理。这个“现代”实仍以性质论,还算是“文体性质”。至于“当代文学”,则似乎以“社会性质”为重了。

香港台湾近年多以“现代文学”替代“新文学”一词,指谓五四以来直至当前的创作,既包括五四之新与后继者新而再新,并对“现代”也进一步体认思考。^①

黄继持以“性质”来理解中国内地1949年后的“现代文学”和“当代文学”,自然是一个很重要的认识。不过,要补充的是,现代与当代的“性质”是建立在一种线性时间概念和相关的意识形态转变上的。也就是说,中国1949年后所理解的文学“文体”,是不能与“社会性质”分开的。而且,一个时期的“社会性质”,也得由这个时期的“文体性质”来加以界定和得到表现。这是一个文学属性的社会界定的再界定过程。北京大学研究“当代文学”概念的洪子诚曾经指出,1949年前的“新文学”改称为“现代文学”,是出现在50年代中后期,这是“为了给1949年以后的文学的命名留出位置”,而这是左翼文学评论家和文学史家一直在做的工作。就此,洪子诚在《中国当代文学史》中有这样的阐述:

在他们的论著中,“新文学”被解释为与“新民主主义革命”分不开的、在性质上是属于“革命民主主义性质”的文学,而1949年以后,中国社会的“整个性质”已转变为“社会主义”的,文学也必然发生“根本性质”上的变化。虽然,在50年代初,文学界的权威者认为“目前中国文学,就整个来说,还不完全是社会主义的文学,而是在社会主义现实主义指导之下社会主义和民主主义的文学”,但又指出现在“我们的文学已经开始走上社会主义现实主义的道路上”(周扬语——引者按)。“建国以来”的文学与以前的文学性质的区别,以及“建国以来”文学是一个更高的文学阶段的判断,在50年代已成为不容置疑的观点。

按照这种政治、经济和文化(文学)形态对照的观点,中国在进入“社会主义革命”阶段之后,将必然地出现一种新的性质的文学形态。既然认为存在着两种不同性质的文学,而它们的关系又呈现为上升的生成过程,那么,笼统地用“新文学”加以涵盖,可能会导致文学的各自的“性质”不能凸现,削弱文学发展的目的性表达的效果。这样,在50年代前期的几部文学史仍然采用“新文学”的称谓之后,到50年代后期开始,“新文学”的使用已大大减少,并开始出现了以“现代文学”加以取代的趋向。这种概念的转换,是为了给1949年以后

^① 黄继持:《化故为新:“香港现代文学与中国古典文学关系”漫谈》,收入黄继持、卢玮銮、郑树森:《追迹香港文学》,第103页。

的文学的命名留出位置。因此，“当代文学”的概念的提出，不仅是单纯的时间划分，同时有着有关阶段和未来文学的性质的指认和预设的内涵。当代文学是“社会主义文学”这一理解，一直延续到 80 年代以后的若干文学史的写作中。^①

如果我们认同在 50—70 年代，有关“当代文学”与“现代文学”，是建立在文学的“社会主义”属性与非“社会主义”属性的区分这一观点的话，那么，40 年代中后期与 50 年代前期“在”香港的“新文学”的性质，便由于交错在大陆新文学的“断裂”过程当中，而变得相当复杂或含糊。近年，中国内地现当代文学研究界似乎达成一个共识，那就是研究中国“当代文学”的发生这个问题，不能始于 1949 年 7 月的第一次中华全国文学艺术工作者代表大会（简称“文代会”），而应该把时间的上限推到 40 年代。如果不是毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表的 1942 年，起码也是 1945 年抗战结束的时期，而从 1946 年内战全面爆发到 1949 年初政局渐趋明朗化所引起的变动和文学力量的调整，更是必须考察的时段。^②与此同时，香港在这个“当代文学”生成的过程中扮演的重要的角色，也得到了一些研究者的注意。例如洪子诚指出：“内战开始以后，由中共中央安排，在国统区的左翼文化人士和‘进步作家’，先后来到香港，香港成为当时的左翼文化中心。”^③钱理群则更情景化地指出：“从 1947 年末开始，在中共的安排下，各界民主人士和文化人纷纷从国统区各地城市和海外汇集到香港，据茅盾说，人数总在千数以上……”^④陈思和则在讨论文学史的整体性的时候指出：“如果缺乏对台、港文学的研究，对当代文学的评价和定位也会把握不准。”^⑤卢玮銮在谈 1945—1949 年的香港文学的时候也曾经指出：“当时左翼活动俨然是香港文坛活动的主流。”^⑥可以说，1949 年前“在”香港的文学，在性质上应该更靠近“社会主义”的“当代文学”，除了左翼文艺思潮得到全面传播外，现实主义文学也是当时的主潮，而 1949 年后当另一批所谓“右翼”的“南来”文人取代了已经“北返”的左翼文人，并且延续着一些 1949 年后在中国内地逐渐绝迹的文化和文学实践，如现代主义文学、自由主义思潮、通俗文学等时，在性质

① 洪子诚：《中国当代文学史·前言》，第 2—3 页，北京大学出版社，1999 年版。

② 见洪子诚：《中国当代文学史》第一章“文学的‘转折’”（第 3—17 页），钱理群：《1948：天地玄黄》。

③ 洪子诚：《中国当代文学史》，第 8 页。

④ 钱理群：《1948：天地玄黄》，第 7—8 页。

⑤ 陈思和主编：《中国当代文学史教程》，第 2 页，复旦大学出版社，1997 年版。在第 5 页也有另一段类似的描述：“正如对抗战以后的文学史应该分头研究解放区文学、国统区文学和沦陷区文学一样，当代文学史研究中也不能无视于与大陆文学同时存在的台湾文学和香港、澳门的文学，这一空间区分是不容回避的。”

⑥ 郑树森、黄继持、卢玮銮：《三人谈》，《国共内战时期香港文学资料选（1945—1949）》，第 5 页。

上,50年代以后香港较为“多元”的文学格局,倒似乎更贴近中国内地的“现代文学”了。^①

可以说,不同政治、文学主张的中国文人在同一个历史时间内做“南下”与“北上”的空间流动,给香港文学也带来了一个“转折”,这个“转折”的历程对香港文学发展的意义有待进一步的研究。这里,我想指出的是,或许正是40—50年代之交香港新文学所经历的性质上的转变没有跟中国内地同步,还似乎在走向“反方向”,才成为中国内地50—70年代的当代文学史没法把香港纳入其中的原因之一。意思是说,香港之所以在中国现当代文学史格局中“缺席”或“边缘化”,1949年后在政治制度和意识形态上没有发生与中国内地相似的“转折”是重要原因。从深层上说,则是左翼文人在40年代香港所倡议的文艺主张没有在香港扎根,也与香港文学的性质在50年代以后变得越来越多元而无法认同一种规范有关。40年代末“在”香港的左翼文化活动对于这段时期中国文化的“转折”曾经发挥重要作用,但这也大多隐没在被划入1949年之前30年的“现代文学史”的范围内,而长期未能在“香港文学”的空间中得到阐述。这或许是因为自50年代起香港在意识形态上已成为禁忌或“异己力量”吧。80年代之后,这种情况才稍稍有所改变,例如一些现代文学史开始对40年代末的“在”香港的文学稍做有语境性的描述。较早的林志浩主编的《中国现代文学史》(1980)相对于50—70年代那些完全不提香港,或者只把香港指认为主要进行文艺批判运动的《大众文艺丛刊》的出版地的现代文学史论述,总算发生一些变化,即承认香港这个“黑暗社会”仍然有“追求新的出路和热情”的作品,并且曾经发挥宣传“解放区新生活”的中介作用,促进了革命的步伐:

在解放战争后期,斗争特别尖锐时,党为了积蓄革命力量,帮助许多进步作家进入解放区或撤到香港。在香港的革命文艺工作者,创办《大众文艺丛刊》、《小说》等刊物,或参加《华商报》的工作,翻印和出版解放区的文艺作品,也发表过一些比较优秀的作品。如在《华商报》上连载的《虾球传》(黄谷柳作)通过流浪孤儿虾球的曲折经历,从城市市民生活的角度,激发读者对黑暗社会的不满和反抗,以及追求新的出路的热情。这些作品所起的进步影响不仅限于海外的华侨,而且还透过国民党反对派的封锁而到达国统区的人民大众中间。从解放区和经香港传入的反映解放区新生活的作品更给国统区作家

^① 黄继持指出,现实主义文学在40年代是香港的文学主潮,而到了50—60年代,现实主义仍然发展,但现代主义却因新的一批作家的到来,“把西方现代主义文学表现的焦虑感畏惧感,转接到东方文明之解体与招魂,加上面对香港这个殖民地商业社会而感到民族意识与人文精神之失落”,而得到发展的土壤。见《香港文学主体性的发展》,第95—96页,《追迹香港文学》。

以新的感觉,并为他们显示新的方向。^①

这样的香港文学论述,可以说是 80 年代初意识形态有所松弛时的历史产物:在大陆的文学史叙述上,香港文学作为中国现代文学一部分的(不)呈现以及如何呈现,跟中国内地的“开放”程度有关。当然,“新时期”的许多文学史著作,很难一下子改变其阐述的标准,特别是 80 年代大陆文学界推动“纯文学”思潮,高唱“文学回到自身”,香港 40 年代以来的创作未必得到赏识。不过,对香港文学的关注,毕竟有了某些改善。前面提到的钱理群的《1948:天地玄黄》(1998)一书,便细致、深入地分析了在香港出版的《大众文艺丛刊》这个“南方大出击”阵地在“转折”期所产生的深远影响,尽管作者当时要面对查找相关材料的困难。^②这可以说是 90 年代文学史写作中的香港论述的一个重要突破,也影响到后来的文学史叙述。陈思和出版于 90 年代末的《中国当代文学史教程》(1999),就有这样一段有关香港的论述:

全国第一次文代会是一个标志,预示了即将拉开帷幕的中国新阶段将来自解放区战争实践的文艺传统为发展基础,同时也在思想斗争和思想改造的基础上有条件地吸收“五四”革命文艺传统的战斗力量。这样的新的文艺阵容的组合工作,早在 1948 年就加紧展开了。那一年,中共领导下的香港文化工作委员会策划的文学理论刊物《大众文艺丛刊》创刊,充满火药味地批判文坛上各种倾向:有郭沫若的《斥反动文艺》一文激烈批判沈从文、朱光潜、萧乾等“资产阶级”作家,又有邵荃麟、胡绳、乔木(乔冠华)等对左翼阵营内的胡风的文艺理论和路翎的小说进行了集中的清算。与此同时,中共领导下的香港另外几家进步刊物也一起配合,对国统区有较大影响的作家创作进行了有计划的批评,被批评的作家有姚雪垠、骆宾基、钱钟书、臧克家、李广田等,范围相当广,相对照的是他们对解放区文艺创作进行了热情洋溢的介绍和肯定性的评价。由此,后来的文学史家有理由认为,1948 年这场批判和“再评价”运动,正是“在为文学史评价做准备,所要争论(争取)的正是文学史(以及现实文坛)上的主导地位”(钱理群 1998:32—33)。可以说,这场批判运动的结果和目的,就是有明显政治倾向性的全国第一次文代会的召开。^③

① 林志浩主编:《中国现代文学史》下册,第 651 页,中国人民大学,1980 年版。

② 在“南方大出击”一章中,钱理群提到只出了 6 期的《大众文艺丛刊》很难找全,北京大学图书馆只藏 3 期。在香港的大学图书馆内藏的《大众文艺丛刊》也很分散,没有一家藏有全套,包括收藏香港资料最多的香港大学孔安道图书馆、冯平山图书馆和香港中文大学的钱穆图书馆(新亚书院),这些图书馆所缺的第 6 期,浸会大学图书馆有藏。

③ 陈思和主编:《中国当代文学史教程》,第 17—18 页。

如果说,近年如钱理群、陈思和等文学史家是在实践上开始把发生在1948年香港的文艺批判运动纳入现代和当代的文学研究的话,那么,洪子诚则是在阐释文学史的“断裂”或“转折”这些概念的过程中突出研究香港的重要性。他认为,文学史叙述上的“断裂”或“转折”背后所遮蔽、掩盖的“文学力量之间的关系、冲突、起伏消长的过程”,应该是今天当代文学研究的重点之一。在对四五十年代之交各种文学力量、关系的“错动和重组”,以及新的文学规范确立的历史动力、过程进行研究的时候,许多以前被忽略、没有注意到的“因素”便开始突显,例如“香港”。洪子诚认为:“香港在这样一个转折期中处在一个很重要的位置。”^①在他那里,香港没有被看成是“中国现代文学”的附属、支流,而是看成一个特殊的空间,他也看到香港在特定时间里作为一个“驿站”是一个流动的空间,为历史上一次规模庞大的文化人南北、内外的相互移动提供了物质条件。虽然要理解香港这个刚经历了战争和再殖民(从日本再回到英国)的空间为何能够成就这个历史任务,必须要对香港当时的政治、经济、社会、文化、民生等方面有所理解,并且要从大陆与香港的新文学发展关系的脉络中加以把握,即进一步处理一个由空间带来的“断裂”,才能准确地把握香港在40—50年代文化转折中的位置,但洪子诚这些初步的却具开创性的见解,打开了另一条文学史研究的思路。

三 作为“文化研究”的文化转折研究

在这条思路下,香港与中国内地40—50年代的文化转折的关系,是值得关注但还没有得到充分展开的课题。研究可以沿着不同的思路、视角,关注不同的侧面。在时间上,研究的重点虽然放在1945—1949这个历史时期,但实际上涉及的文化现象要求前伸至40年代初和后延至50年代中期。政治上,1945—1949年对于大陆来说是进入另一个“战争”时期,即国共内战从酝酿到结束的时期,并且是为一个新的民族国家的建立做各方面准备的时期;对于香港来说,这段时间则是“战后”期。在这段时间里,从1945年作为香港代表的民族国家——中国国民政府——没有能力在“二次大战”结束后收回主权的情况下,宗主国由日本军政府转回英国政府,到1949年中国政权易手,香港政府都需要重新调整与中国的关系。正如文化转折一样,政治力量上的“重组”和“调整”也经历了一段较长的过渡时间:新中国是到1953年才逐渐从战争(接着解放战争而来的朝鲜战争)和社会整顿(如“土改”、“镇反”等运动)的状态中解脱出来,进入“社会主义建设和社会主义改造”时期,而当时的英国或香港政府对于中国的警惕态度,也因共产党政权在50年代初渐趋稳固、国民党“反攻大陆”看来无望而有所增加。社会和经济方面的转折也

^① 洪子诚:《中国当代文学史》,第8页,北京大学出版社,1999年版。

是如此。“战后”香港由于成为了“战争”时期大陆各方面人士的大后方和避难所，社会和经济都处于混乱的状态；1949 年前后大陆政局、社会、经济等方面的不稳定，也加速了这方面的变化，到了 1953 年这种状态才有比较明显的恢复。香港社会从急剧的人口增长（主要从大陆流入）和经济萧条（粮食短缺、通胀等）中稳定下来，开始新阶段的发展。另一方面，由于 1945—1949 在香港出现的文化活动和出版物，很多是战前（1939—1941）的延续，因此，要理解它们在这段时期的发展，也得追溯到 30 年代末 40 年代初由于抗日战争的爆发第一次大量“南下”的左翼文人在香港的文化活动的情况。可以说，1945—1949 这段时期，由于香港处于跟大陆不同的历史阶段，而英国殖民统治的各种政策也基本上在延续着，这就构成了在香港历史上比较独特的“战后”殖民空间。在这一空间里，在香港文学界一直占有一席之位的左翼文艺，在大批文人的“南下”与“北上”的过程中，成就了一次相当重要的文化“断裂”或“转折”。不过，在这样一个特殊的转折期的文化实践，必然夹杂着中国内部“战争”和香港“战后”的特色，即相当地政治化，和存在着很多的不稳定性因素。

正如我在前面讨论的，由于香港文学在中国“现代文学”和“当代文学”这些惯用的概念中显得格格不入，所以必须在时间和空间意义上去理解香港在 20 世纪中国文学史“断裂”上的位置，并且重新把它作为一种特殊的文化现象，整合到中国 40—50 年代的文化转折中去。这样，除了要打破“传统”文学史研究格局中的既定分期概念外，也需要采用一种新的角度去把握香港这个“战后”和“殖民”空间与处于转折期的文学（文化）的各种复杂关系。我的意思是说，政治、经济、社会与文学（文化）的关系，就不是传统的文学研究者所理解的前者是后者的“背景”或“语境”，而是各种政治、经济和社会的权力关系基本成为了文学（文化）生产机制的重要部分，也就是说，文学（文化）作为一种体系不是封闭的，而是充满权力关系的。要理解这个体系内的结构和个别的机构、作家、作品等组成部分的运作方式和生产的意义，便不能独立地或一般地处理作家作品和个别机构，而是要结合各种社会因素（包括政治、经济、民生和各种民间力量）以及它们之间的关系加以考察。在这里，从文化研究的角度切入，把文艺理解为文化生产和突出其权力关系的面向，应该说是研究香港在 40—50 年代文化转折中的位置的可行的视角或方法。

这里，我尝试借用布尔迪厄就“文化生产（cultural production）”的几个重要概念，作为分析 1945—1949 年在香港的左翼文化实践的理论框架。把文艺理解为文化生产，除了因为文艺是一种表现人类整体文化生成和意义的传达的形式外，更重要的是指向它的“生产”以至“传播”和“消费”的模式。把以某种形式来表述意义的个人理解为文化生产者而不只是“作家”和“艺术家”，是把其创作的物质条件和生产关系纳入研究的视野，而不仅仅是从内部分析其作品的含义。作品的意义之能够传达给受众，主要依赖传播的机制，例如报刊与书籍的出版机构、书店、教育机构、舞台、公共场地以至沙龙、咖啡馆、茶馆等小众地方，对外的传播还依靠通讯系

统、各种网络和非正式的渠道等。“消费”则是指受众(读者、观众等)的阅读、观赏、接受以至阐释意义等方面的文化准备、物质条件、社会环境、心态等。布尔迪厄把这样的充满各种错综复杂的关系、位置、角色、策略的“文化生产”称为“场域(field)”。^①布尔迪厄的场域概念提供的是一种“关系分析(relational analysis)”的框架。在他一篇解释“文化生产的场域”的论文开头,布尔迪厄指出:“艺术和文学是众多领域中最能够清楚地展示一种关系思维的启发性效力(heuristic efficacy)的。建构像文学场域这样的对象,要求和促使我们完全摆脱一种既定的思维模式,这种思维突出个人或者是可见的个人之间的碰撞(interactions),忽略了不可见的或者是只能通过它们产生的效果才可见的社会位置(social positions)之间的结构性关系,这些社会位置是由社会能动者(social agents)所占据和主宰的,而社会能动者可以是个人士、团体或机构。”^②“社会能动者”在文化研究理论中是一个重要概念。它的“能动性”在于这些个人(如作家、批评家、政客等)、团体(如文艺团体、社团等)或机构(如出版社、报纸、学校等)所占有的位置,以及这些位置之间的互动关系。分析某个特定时期和社会的“文化生产场域”,其任务是要分析这些“位置的空间(space of positions)”和“位置进入的空间(space of the position-takings)”。试图打通文艺与科学的对立关系的布尔迪厄,把文艺场域的科学(the science of literary field)理解为一种分析方式,这种分析方式要建立的是三方面:一、每一个位置(例如某种文类的代表作家作品、左翼文艺理论权威等位置)是主观地由一种具有独特的性质的系统所界定的,而这些性质决定了这个位置的相对性(即相对于其他位置);二、每一个位置,甚至那些支配性的位置,为了生存和对这个位置的占有者施加其支配力量,也得依赖构成这个场域的其他位置;三、场域的结构。意思是说,所谓“位置的空间”,指的是界定一个位置的特定性质所拥有的资本的分布结构,这些特定性质决定了这个位置在场域内的成就和赢得的外在或场域内的具体好处(例如荣誉)。“位置进入的空间”则是指在场域内的“社会能动者”一系列的结构化表现,这些表现当然包括其艺术作品,但也包括其政治行为、姿态或宣言等。“位置进入的空间”当然跟由拥有一定分量的特定资本(认受性)和可以在这些特定资本的分布结构中拥有的支配权所界定的“位置的空间”分不开。可以说,文艺场域是一个“力量的场域(field of forces)”,但同时是一个倾向转化或保存这个力量场域的“斗争的场域”

① “场域”是台湾的译法,如见布赫迪厄(Pierre Bourdieu)著、蔡悠颖译:《布赫迪厄论电视》,台北:麦田人文出版社,2000年版;中国内地也有翻译为“场域”的,但也有的把“field”翻译为“场”,如包亚明译的《文化资本与社会炼金术》和刘晖译的《艺术的法则——文学场的生成和结构》(中央编译出版社,2001)

② Pierre Bourdieu (1993), “The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed” in *The Field of Cultural Production*, p. 29.

(field of struggles)。不同位置之间的客观关系网络会产生一些策略,而不同位置的占有者利用这些策略进行斗争,以巩固或改善他们的位置。这也是他们“位置进入”的策略,这些策略的力量与形式取决于每一个能动者在权力关系中的位置。^①

布尔迪厄进一步指出,文艺场域很多时候是两种“等级化原则(principles of hierarchization)”斗争的场地:一种是有利于已经在这个场域中占有政治或经济优势的生产者,如有政治力量支撑的左翼文学家或“资产阶级艺术家”的“他治原则”(heteronomous principle);一种是鼓吹如“为艺术而艺术”等口号的生产者所倾向的“自主原则(autonomous principle)”,这个原则的倡议者一般拥有较少的政治或经济资本,因此倾向于与社会保持一定的距离。这样的斗争的权力关系的状态,是决定于这个场域总体上拥有的自主程度的,即它的规范在多大程度上能够强加于总体生产者,包括那些最靠近权力和对外在要求最有反应的,而场域的自主程度在不同时期和不同的民族传统中也有差异,并且影响整个场域的结构。不过,最借助外力的文化生产者,即那些拥有最少的象征资本的,是最不能抵抗任何类型的外在要求的。为了维护他们自己的位置,他们需要生产一些“武器”,对付那些最要维护其自主性的文化生产者。这是文艺场域作为斗争的场域的具体表现,而斗争的内容包括确立文艺规范和原则、界定谁是作家并划分作家的等级、划定文艺的界线等等。总的来说,文艺场域中斗争的基本目的是取得文艺合法性的专利,一种能够授予作家称谓的权威,或者说是推崇哪些生产者或产品的权力的专利。^②布尔迪厄在一个相关的访问中更清晰地说明:“像政治场域一样,文学场域是斗争的场地,但是这些斗争有具体的利益考虑。所追求的权力与荣誉也是完全不同的。”^③

布尔迪厄这些以法国文艺界的情况为基础的对文化生产场域的讨论,对于分析中国左翼文化人在 40 年代末香港的文化活动或实践极具参考价值。首先是在“文化生产”这个概念的使用方面。由于当时“南下”的左翼文人,在香港延续的是左翼文艺在中国内地(包括解放区和国统区)的文艺活动和讨论,因此,这些活动和讨论面对的不光是香港的读者,更重要的是内陆的文艺界,也包括海外(主要是南洋一带)的华人。这样,在分析发生于香港的文化活动和讨论的时候,单看文本的内容不足以了解这些活动和讨论在转折期所产生的广泛作用和意义,而必须进入文化生产的传播和消费范畴。举例来说,当时在香港的茅盾等文人、《华商报》等报刊、达德学院等教育机构所生产的作品、读物、课程等,如何能够在国内和国外得到

① The Field of Cultural Production, p.30.

② The Field of Cultural Production, p.42.

③ 1985 年在德国进行的访问,收入 Pierre Bourdieu (1990): Chapter 9, “The intellectual field: a world apart”, In Other Words——Essays Towards a Reflexive Sociology, Cambridge: Polity Press, p. 142.

传播和接受,以至发挥强化某种文艺观点、建立某种文艺规范、尝试某些体制的可行性的作用。其次是场域这个概念所提供的“关系分析”和对权力的理解。由于左翼文艺强调文艺与政治的密切关系,而且当时进出香港的左翼文人都不同程度地跟权力中心(在延安的毛泽东及其领导的中国共产党和提出的文艺政策)有关,有些更是已经进入权力“位置”,或处在一个“位置进入”的阶段,因此,把他/她们的作品和他/她们在香港所从事的活动和建立的机构理解为“社会能动者”,可以进一步分析这些“社会能动者”所占有的“位置的空间”和“位置进入的空间”;例如已经拥有特定“资本”的文人如郭沫若、夏衍、乔木(乔冠华)、邵荃麟等如何利用他们现有的位置和践行的文化活动(文艺批评等),以增强其已获得的权力;《华商报》如何进入被广泛接受的“香港报纸”的位置,发挥统战(文化和政治)的作用;“文协”香港分会如何协调各种文艺力量之间的矛盾等。

第三,“文化场域”作为“斗争场域”在争夺文艺的“合法性专利”方面的表现。1945—1949年间,特别是政局已大致明朗的1948—1949年,可以说是中国左翼文艺争夺“合法性专利”的关键时刻,政权的正式转移当然可以发挥强制性和制度化的作用,但通过文化的“武器”进行的斗争,更具象征力量。这样,以香港《大众文艺丛刊》为基地,其他报刊有所配合地对党内外的文艺“异见者”进行批判和等级化分类,包括对“自由主义者”和“反动文人”的批判,对胡风、萧军、舒芜等人的“错误”思想的纠正等,从中可以看到,40年代末香港这个“斗争场域”与50年代初内地地的“斗争场域”之间的清晰的历史脉络。斗争的“武器”除了批判运动外,确立“正确”的文艺路线和典范(如社会主义现实主义思潮和方法、延安文艺的经典作品《白毛女》等),也是为着使某种倾向的文艺得到全面的合法性,从而达到压抑其他文艺思潮和制止其他文化生产方式的效果。

与场域有关的另外两个概念是“资本(capital)”和“习性(habitus)”。“资本”在布尔迪厄的理论中不是马克思主义或经济学意义上的生产元素,而是一种能够对自己和他人的未来行使控制权的能量,也就是说,它是权力的一种。理论上,资本也是社会与个人的中介:在一个层次上,社会结构是由资本的不同分布所限定的;在另一个层次上,个人会尽力得到最多的资本。每个人所能够积累的资本界定了他或她的社会轨迹(trajectories),即生活的机会,此外,资本也服务于阶级区分的再生产。^①在文化生产场域中,最为重要的两种资本形式是“象征资本(symbolic capital)”和“文化资本(cultural capital)”。“象征资本”指的是优越性、名声、受尊崇或荣誉的累积程度,其基础是建立在知识(knowledge, connaissance)与认受性(recognition, reconnaissance)的辩证关系上。“文化资本”涉及的则是文化知识、能力或性

^① 参见 Craig Calhoun et al eds (1993), “Introduction: Bourdieu and Social Theory”, Bourdieu: Critical Perspective, Chicago: The University of Chicago Press, p. 5.

情/意向(dispositions),布尔迪厄把它界定为一种知识的形式、一种内在的编码或者是对知识的追寻,这是社会能动者能够向往、懂得欣赏或有能力阐释文化关系与文化制品的必要的准备。“文化资本”是通过长时间的家庭、社会和机构教育积累起来的。正如经济资本一样,这些文化生产场域中的资本也不均等地分布在各社会阶层中。^①在文艺场域中,不同的社会能动者拥有不同分量的“象征资本”和“文化资本”,而两者不一定成正比,因为“象征资本”不一定需要倚仗“文化资本”的积累,而是可以通过占据某个权力“位置”而获得。同时,“文化资本”未必都能转换成为“象征资本”,因为每一个文艺工作者或者是社会能动者由于有不同的性情/意向,其文化或社会实践留下不同的轨迹,因此未必能够进入某个位置。这里涉及的是布尔迪厄的另一个重要概念:习性。

布尔迪厄用了“两种历史的相遇(the meeting of two histories)”这个说法来描述文艺家的实践中“位置”(社会的)与“性情/意向”(个人的)的关系:“虽然位置有助于性情/意向的塑造,性情/意向如果是各种独立条件的产物的话,那么它们就会以自己的方式存在和发挥作用,并且会有助于位置的形成。没有一个场域像文艺场域那样,位置与性情/意向之间进行着无休止或不能确定的对抗……。事实上,尽管位置的效应是巨大的(我们也见过不少这样的位置),但它从来都不是机械地操作,位置与位置的进入之间的关系是由能动者的性情/意向所调校的……。作为包含各种可能的力量的场域,是以一种‘充满可能性的空间(space of possibles)’的姿态展示在每一个能动者面前的。这个空间是由获得不同位置的平均机会的结构(例如多少人竞争多少个位置的关系等)和每一个能动者的性情/意向(例如如何看待和欣赏这些所谓客观存在的机会)之间的关系所界定的。换句话说,在一个特定时期客观地存在于场域中的可能性(例如经济性或象征性利益),必须通过能动者的‘使命感’、‘投身’、‘期待’等方面的作用才能够启动和运作起来。意思是说,这些客观的可能性需要在一种看待和欣赏事物的图景(schemes of perception and appreciation)中得以把握和欣赏,才能产生效用,而正是这些看待和欣赏事物的图景构成了一种习性。”^②简单地说,“习性”是各种客观存在的可能性与各种主观愿望所成就的文化和社会实践,而研究“习性”除了追溯不同位置的形成的历史过程外,也需要对文化生产者做谱系的研究。可以看到,布尔迪厄试图突破的是客观与主观之间的二元对立思维,或者是超越客观主义和主观主义的分析方法,把历史中的社会(位置)的结构性与个人(性情/意向)的行动性连接起来,而“习性”便是结构与行动、社会与个人之间那动态的交汇处。

“资本”与“习性”的概念对于 40—50 年代之交在香港南北穿插的文人的取向

^① The Field of Cultural Production, p. 7.

^② The Field of Cultural Production, pp. 61 - 64.

的研究,是有一定的参考价值的。在任何一个历史的转折期,社会的结构性转变必然会带来新的可能性,其中的一种具体表现就是各种新的位置的建立。对于中国左翼的文艺界来说,40年代逐渐建立新的文化体制所生产出来的位置是一种客观存在的可能性,也就是说,文艺这个场域是一个“充满可能性的空间”。对于大部分身处香港以至海外的文人来说,回归祖国建设新中国这个热切的愿望是他/她们义无反顾地“北上”或“回流”的动机,但对于一部分未能够完全接受新的文艺方向,甚至对于新的政局仍然没有把握的文人来说,这个重要的历史时刻的去留,则是一个举足轻重的选择,他/她们当时的矛盾和考虑是否接受一个位置的邀请,是跟其性情/意向有关的。我们除了要分析他/她们在过去的文化实践中所形成的、已成为其内在结构的一部分的性情/意向外,还需要分析在香港那段时期中的具体的实践情况和环境,才能更准确地把握这些文人在转折期中的心态,以及他/她们个人的选择对新的社会位置的形所产生的作用。这方面,在香港停留了比较长的时间、在《星岛日报》文艺编辑这个位置上积累了一定的“象征资本”、但没有被左翼文艺界完全肯定的戴望舒,以及从英国回来不久就被派到香港《大公报》当编辑、并曾经对新的文艺方向提出批评的萧乾,他们为何决定“北上”就是很好的例子。同样,曹聚仁、徐訏、张爱玲等在大陆的已经积累了不少“文化资本”以至“象征资本”的文人,为什么在1949—1950年间决定离开大陆到香港来,也是这个层次的“习性”研究的一个组成部分。另一个层次的“习性”研究,可能涉及这些文人进入何种标准、进入哪些位置,以及在进入新的位置之后的适应问题(改造自我、受到批判、感到孤独),或者是对“文化资本”积累所产生的正负面影响等方面。

上述有关文化生产场域内部的结构、权力的运作和习性,构成了布尔迪厄的场域理论的一个重要部分。不过,对于布尔迪厄来说,尽管每一个场域各自有重要的能动者、行动的逻辑和资本形式为特征,但它不是一个完全自主的领域。在一个场域所赢得的资本,可以转换成为另一个场域的资本,例如“文化资本”转换为经济场域的资本、“象征资本”转换为政治场域的资本等。此外,每一个场域都是一个更大和更制度化的权力场域(field of power),以至更广泛的阶级关系场域(field of class relations)的组成部分。斗争存在于每一个场域之内,也跨越场域,例如界定一个场域的界线和运作,很多时候都有别的场域的力量在起作用。布尔迪厄指出:“一个文艺场域的独特性是由这样的事实界定的:若是更自主(较能按照自己场域的逻辑运作),就更能制止或颠倒主导的阶级化原则,但同时,就算享有高度的独立性,文艺场域仍然会受到经济和政治利益规律的影响。”^①因此,在不同场域中活动的不同形式的资本如何形成和转换,构成了场域研究的另一个重要部分。

在1945—1949年这个特定时期内的香港的文化生产场域,可以说跟政治场域

^① The Field of Cultural Production, pp. 38 - 39.

关系特别密切。在这个政治场域中,包括英国军政府(战后的临时政府)、香港政府、中国共产党、中国国民党和其他小政党在内的各种力量都在香港这个战后重整过程中争夺资本和进行政治较量,以争取民心 and 认受性。它们对于文化生产场域的干预,可以说是相当直接的。反过来,文化生产也影响政治的发展,例如舆论的制造、文化活动的推广等在某种程度上影响着人们对于政党的接受与认同。因此,分析这两个场域的关系是相当重要的。首先是政党政治对文化生产的干预,这方面比较重要的是中国共产党的影响。左翼文艺一直是受中国共产党领导的,1945年中国共产党把大量的左翼文化人士调派到香港,除了避免战争和中国国民党对文艺力量的削弱外,也跟香港的战略位置和中国共产党的香港政策有关。中国共产党怎样考虑在香港的各种位置、如何领导文艺工作和有什么组织在配合?此外,左翼文艺场域中的重要社会能动者如何与各种反对政治力量(香港政府、国民党等)周旋?当时作为大陆执政党的中国国民党对左翼文人及机关的压迫是这些文人“南下”香港的重要原因,香港的亲国民党文艺力量对他/她们的威胁又有怎样的表现?另外还有英国和香港政府在政策上的影响。战后英国政府的对华政策基本上支配着香港政府跟中国共产党和中国国民党的关系,决定着什么人、哪些政治组织能够在香港展开活动和如何展开。因此,除了需要了解当时英国的外交政策外,还需要分析战后香港政府各方面的政策(政治、经济、社会 and 文化的)和措施;它们在哪些环节上促进或者是牵制左翼文人的流动与在港的文化社会实践。这包括移民政策的更改,言论和出版活动的管制与监督,社团和私人教育机关的注册和监视,如何界定可接受的政治活动的范围等。

文化生产场域与社会、经济场域的关系方面,需要考查的是香港的社会经济场域中的结构与社会能动者的取向对于左翼文化生产、传播和消费构成的有利和不利的因素。例如香港大部分居民都是大陆移民,这样的人口结构和他/她们的政治思想倾向性,如何影响左翼文化活动的接受;香港战后的殖民教育与文化氛围对于左翼文人在香港的文化与教育活动的影响;香港的报业与读者的阅读习惯如何制约如《华商报》这样的报纸的生产方式;战后物资的匮乏和就业的困难是否影响到港的左翼文人的生活以至工作;华商、华侨和其他的经济、社会组织在文化生产中扮演的角色;香港的商业化环境为文化生产提供了哪些条件和产生何种制约;广东籍的“南来”文化人如何转换他们的“社会资本”(熟悉香港的社会民主、会说广东方言等)为“文化资本”或“象征资本”等等。

总的来说,文化生产场域理论所提供的方法为研究 40—50 年代在香港的左翼文化生产与中国文化转折的关系提供了一个可行的框架。大致可以总结为三个层次:一、把左翼文艺理解为文化生产的场域,考查其与政治、社会经济场域的关系,也就是左翼文艺在香港的文化生产所涉及的种种“权力场域”中的关系。这个层次的分析要回答的问题是,香港作为一个“战后”的殖民空间,在中国进入转折期的过

程中提供了一个怎样的特殊(有别于中国内地)环境,让左翼的文化生产在这个历史契机中发挥重要的作用?二、考查这个文化生产场域的结构,包括各种能动者在转折时期中的位置、生产方式与生产关系,还有在争夺文艺合法性的过程中的斗争情况。这个层次要回答的问题是:文化转折期的一个重要特征是权力和位置的重整,以及文艺的规范化,我们应该如何理解香港在这个环节中所扮演的角色?哪些方面在50年代的中国内地得到了延续?换句话说,左翼文人在香港这段时期所积累的各种资本,对于新的文化格局的建立产生什么作用?三、考查这个文化生产场域的生产者的“习性”和“资本”的关系,要回答的问题是:“南下”与“北上”的流动在文化转折时期中呈现了怎样的个人选择、位置重整的矛盾与冲突?

陈顺馨,1954年生于香港。1976年毕业于香港理工学院本科,1981—1982年在荷兰社会研究学院攻读硕士学位。1995年获北京大学中文系文学博士学位。现任教于香港岭南大学文化研究系。著有《中国当代文学的叙事与性别》、《1962:夹缝中的生存》、《社会主义现实主义理论在中国的接受与转轨》等。

现代中国·第六辑
北京大学出版社
2005年10月

韩国的解放空间(1945—1950)与文学

[韩]白元淡

一 解放的真实感受和解放空间的意义

1945年8月15日,韩国摆脱日本殖民地统治而获得解放。但这个解放依然不属于韩国人,由于苏联参战和美国的介入,韩国民族解放运动力量展开了艰苦卓绝的抗争,结果也使得摆脱日本帝国主义的解放变得无法实现。建立独立自主的国家、清除日本帝国主义残渣、实行农民土地改革(即土地问题的解决)等,日本36年的统治期间,在独立运动艰难展开的过程中,这些问题都已经尖锐地暴露了出来。对此,包括建立地下政府等各种各样的抵抗运动已构成体系,以全面应对解放后的形势。一句话,所谓从日本帝国主义统治下解放出来,就是使日本帝国主义的侵略、掠夺和杀戮得到根本的解决,特别是1930年以后,日本帝国主义在军国主义政策下将韩半岛视为侵略中国内地的军事基地,不仅进行兵力动员,还实行战时经济政策以征用劳动力^①和进行经济掠夺^②;文化上则通过所谓的“皇国新民化”

① 将近40万青年被征募为军人或军属。到1953年为止,其中15万人未归,可推断为已死亡。另外,从1939年到1945年,共有72万韩国人被役使在日本本土南洋湾地区的煤矿、金属制造工厂,在极为恶劣的条件下进行劳动。这只是在“外地征用人力”的名义下进行的,在韩国国内从1938年到1945年被征用榨取的劳动力更是达到了460万人。其中5万余人生死不明。(参见金大商:《日本帝国主义下的强制征夺人力史》,正音社,1975)

② 1910年“韩日合并”以后,经济掠夺主要体现在对粮食等物资的征用上,但从1930年代末开始进入战时体制,日本人使用国防献金、公债、强制储蓄等多种手段进行大肆掠夺。1938年的物资动员计划将韩国民众的基本生计推入水深火热之中。每年强征一千万石韩国大米,农民食不果腹,大量农民被迫携家出逃,逃往当时的满洲和俄罗斯。因此解放的问题就意味着解决占总人口四分之三以上的农民的根本问题:废除剥夺农民的租佃制,实现土地归农民所有。

抹杀韩国人的民族向心力^①,也就是实施抹杀韩国民族文化的政策。因此,解放的意义,就是要砸碎这样的帝国主义统治模式,对掠夺和榨取的体制进行根本清算,并且第一个要实现的就是政治、经济以及社会文化的自立,也就是说,通过建立独立自主的民族国家来实现解放的目标。

但是,由于韩国的解放带有依靠外来势力的特点,因此解放就一直带着被动色彩。解放的激动很快过去,随着覆盖着韩半岛的冷战之云的到来,民族激情也很快转变为韩半岛被分割占据的失落。同时,一切悬而未决的问题都不会被轻易解决,现实也越来越明显。建立自主的统一民族国家这一民族宿愿,在美、苏对韩半岛的分割占据这一现实中,碰到了难关。对大多数韩国国民尤其是南韩来说,清除日本帝国主义残渣和土地改革,在美军政当局对韩半岛的战略歪曲和阻挠的过程中,解放的真实感受终于转化为民族生存危机的冲击。

但在这种矛盾结构中,抗日民族解放力量在解放后立即整备队伍,持续地推动着在各自岗位的组织化进程,并保持着打破局面的意志。与民族叛逆者相比,当时抗日民族势力在数量上占优势,从日本帝国主义侵略者那里回收了相当于南韩财产八成的财产,这些事实表明,韩国具备了建立多数人主导的民主和前进的国家、实现全都过上好日子这一理想的条件。实际上,解放之后,吕运亨领导下的建国准备委员会和各地人民委员会的成立、全国人民代表会议的召开、韩国人民共和国的诞生、韩国文学建设本部和朝鲜无产阶级文学同盟的成立等,各种各样势力都在为建立自主的民族国家和推动韩国社会的变革齐头并进。从这一点上来说,尽管韩半岛在美苏造成的冷战阶段始终处于紧张状态,但对韩国人来说,解放后各种各样可能的空间都开放着。韩国人从被侮辱被损害的近代历史伤痛中走出来,为了能主导性地建设近代民族国家,需要再次与外国势力对韩半岛进行分割这一世界性矛盾相对抗,以重新掌握民族解放运动的主动权。这一过程深具意义。文学也不例外。在重重的问题之中,解放后的文学主力们把建设自主的民族国家和实现真正的民主主义当做自己的任务,在建立自己的民族文学过程中,再次苦苦思索文学的近代性问题,为着文学运动的正确方向、文学主体的形成,以及创作实践而做出努力。

不知装了些什么
货运列车的黑门紧锁着
在奔驰在风中的货运列车顶篷
我们各自躺着

^① 废除朝鲜教育、抑制朝鲜语言的使用、关闭朝鲜语报社以及禁止朝鲜语创作活动、更改姓名、参拜神社等一系列“皇民化政策”被强制推行,为达到此目的,日本占领者残酷抓捕、监禁和刑讯拷打,无所不用其极。

矢志不渝地望着——一颗星星

从图们江过来的人
从佳木斯过来的人
和在险恶的土地上遭遇惨变
和那些要在飞雪飘扬之前回到故乡的
南道人一起
用明太鱼片、烟草和干粮
躺着充饥,我思念汉城
摇晃着驶向与故乡相反的方向

透过伤心的移民火车那朦胧的窗
我看着蓝色的大海和大街小巷
曾经伤心俯瞰过的每条溪谷
都和离去时一样
和那些一丝不挂地回来的人们一样
我也一丝不挂
国家有太多高兴的事
欲哭无泪的咸镜道小伙子

那抱着枪唱波尔卡歌的
南斯拉夫老兵是否已睡去?
在奔驰在风中的货运列车顶篷
我们各自躺着
矢志不渝地望着——一颗星星

(李庸岳《一颗星星》1945)

在日本殖民统治时期,因对残酷的掠夺忍无可忍而离开祖国的人们,随着解放而回国了。衣不蔽体地坐在解放列车上回到祖国的人们形形色色,生活内容也十分多样。尽管他们各自躺着,但却“矢志不渝地望着——一颗星星”。诗人的眼睛通过形形色色的人们形象来说明,建立自主的民族国家这一目标绝不能抽象化,要以民众的生活实质为基础。因此生活中的各种愿望化为“一颗星星”,诗人捕捉到了问题的普遍性,但也在暗示其解决过程无法单纯地同质化,而必须走这样一条艰难之路:通过互相关怀而体谅、抚慰对方的伤痛,共同协力克服一切障碍。

本文将1945到1950年韩国战争之前的韩半岛社会,尤其是在美军政当局的支配下,以美苏冷战构图为支撑点组织起来的南韩社会,视为在那种绝对力量的作

用下仍试图引导民族历史前进、与亲日势力和冷战策划势力进行角逐的新民族解放阶段,即解放空间,并关注其中的文学运动和文学状况。

这个时段的文学处于日本殖民统治时期的文学运动延长线上。从这一点来说,存在着围绕民族矛盾而产生的路线斗争问题。但它一直在不停地寻求克服的办法,以适应新的民族任务与文学问题。当然,尽管有过这些努力,但韩半岛还是以分裂告终,南韩社会在之后的殖民统治时期和解放空间中活跃的文学运动传统、文学运动理念和文学方向、创作方法等最终经历了历史中断的痛苦。在与分裂顽固势力的激烈斗争中,革新者希望通过文学来建立新的民族历史传统。变革运动中断,这使得文学史上的近代性问题,虽然有重新展开的趋势,但难以掌握方向盘,无异于在迷惘中寻找出路。

在80年代变革期,韩国在建构自己的民族文学的过程中,未能清除日本残渣,即没有清除殖民地时期的支配性结构与支配性价值观。再加上,韩国文学还要面对一系列的民族现实。也就是说,它还带着分裂的矛盾。但是,其文学必须要以大多数民众生活问题为基础,以民众意志为本质,尽管有着40年的时间差距,但80年代文学所面对的苦恼却与解放的苦恼性质相同。

当韩国社会尚处于清除殖民时期统治残渣的过程中时,北韩已经十分迅速而彻底地完成了这一过程。与北朝鲜的殖民主义清算过程不同,南韩一直处于美军政支配战略导致的亲日势力残存以及由于他们而使得南韩社会重组引起的分裂问题无法解决的持续痛苦之中。这在文学上也被如实地反映出来。亲日文学的清算问题依然是韩国文学形成正确的文学传统,从而形成民族文学本质特征的过程中最大的障碍。因此重新找回解放空间的文学正是立足于这种历史和现实的问题,找回当时的问题认识,正确树立韩国近现代文学传统,创造文学史的新轨迹。在面对今日文学问题的同时,随着韩国资本在全球的扩散,今日东亚各国历史/现实问题的克服仅以一国为单位是不可能的,从这一点来说,创造一个共同解决问题的新范畴,至少使我们在面对各自所处的问题时获得一种新的参照视野。本文可以说是通过文学来展现韩半岛问题。在寻求解决受人统治的近代这一普遍性问题中,从今天全球性或区域性关系的非对称性及其所引发问题的严重性来看,东亚各国对彼此历史经验的感受和对现实问题的共享、组织共同的问题意识,是一项十分必要的工作。

二 解放空间的文学运动

“八·一五”之后,文学运动由在日本殖民统治下以KAPF(朝鲜无产阶级艺术家同盟, Korea Artista Proleta Federatio)为中心活动过的文学人为主导。他们继承了KAPF文学运动,适应发生了新变化的现实问题,展开了对应于建设自主的民主国

家这一当前民族任务的文学运动。1935年,随着KAPF的解散,美学立场的差异变得突出,这在解放后也持续体现为各种势力立场的不同引起的文学运动的组织和路线的不同。这主要表现为两种不同的立场。

首先是以林和、金南天、李源朝、李泰俊等为中心的文学运动。他们在1945年解放后第二天(1945年8月16日),在之前的亲日文学团体“朝鲜文人报国会”所在的钟路成立了朝鲜文学建设本部(以下简称“文建”)。他们发行了《文学战线》杂志,开展了推广自己文学立场的文学运动。“文建”成立两天之后,又将组织扩展为朝鲜文化建设中央协议会(以下简称“文协”),吸收了美术、电影和音乐界人士,试图主导文化运动。他们将当时的变革阶段称为干部队伍革命阶段,并相应地将文学运动的理念设定为“人民文学”。其次,韩雪野、李箕永、韩孝等于1945年9月17日阐明了继承1935年解散的KAPF的立场,成立了朝鲜无产阶级文学同盟(以下简称“无产文盟”)。9月30日也吸收了音乐、美术、电影、话剧等文艺界人士,结成了朝鲜无产阶级艺术同盟,还发行了《艺术运动》杂志。从内容来看,虽然他们也将宗旨设定为新民主主义革命,但文学运动理念是建设无产阶级文学。^①

这种文学运动的理念差异也预示着他们之后路线的分歧。这种立场的差异后来首先在文学界的统一战线建设问题上表现出来。“无产文盟”认为艺术本身是一种意识形态,所以坚持无法超越党派性的立场。他们批判说,人民文学广泛的人民战线其实是虚构的,削弱了文学艺术的阶级性和主体性。对此,“文协”方面反驳说,他们是再犯了KAPF的前卫主义错误,“无产文盟”则以文艺大众化路线相对峙。同时,在对过去文学史的评价上,他们在对传统的继承方面立场也不同。“文协”试图以KAPF解散之后进入30年代末的黑暗期之前的文学成果为基础,“无产文盟”方面则试图继承KAPF的传统。这一矛盾由于针对“文协”在解放后发表的一系列反映工人农民生活的作品陷入低俗形式主义的批判而激化。但“无产文盟”回应说,其立场是在文学方面坚守党派性,应该在文学上吸收工人农民的生活感情与情绪,为此作家应广泛深入大众生活,共同参与其生活和斗争。

但1945年12月,在民族现实严峻的情况下,两个团体商议合并,于12月13日结成了朝鲜文学同盟。之后金泰俊、权焕、韩效、李泰俊、金南天、金起林等作为准备委员,举办了全国文学者大会(1946年2月8日至9日)。但问题并没有就此结束,表面上的合并并没有形成实质性的统一路线,而是出现了新的对立情况,导致以汉城为中心的文学运动分裂为南北韩各自的运动。

李箕永、韩雪野等由于路线上的矛盾而投向北方,在朝鲜建立了新的北朝鲜文

^① 对此看法存在着争议。认为无产同盟将无产阶级革命设为变革任务的主张,与无产同盟也和文建一样,都被视为资本主义民主主义革命阶段的主张各持己见。参见金在龙:《民族文学运动的历史与理论》第二部,大路出版社,1990年版。

学艺术总同盟(“北朝鲜文艺总”,1946年3月)高举大众文学运动的旗帜展开活动。他们的文学大众化路线此后对南韩的“文盟”势力也产生了影响。“文盟”试图克服其间抽象的大众路线的局限性,寻求文学运动的大众化。其后的情况是,汉城开展以“文建”为中心的文学运动,而北韩则由于“无产文盟”出身的文人投奔过去而士气高涨,在这种情况下,出现了南北韩各自展开文学运动的局势。到1946年中期,文学运动路线的矛盾更加激化,北韩建立了无产文学体系,随着南韩政局的恶化,大批文化人再次投奔北韩;“文盟”以南韩文化人为中心果断地进行了组织改编,采取中间立场的文人进入新的中央执行委员,其后“文盟”发生了转变。

最令人痛心的是引导“文建”的林和投北、围绕着信托统治^①展开的左右对立形势和李承晚政府可怕的镇压导致大批进步文人投北。如果说分裂之后的韩半岛只是美苏等超级大国试图经营战后世界的表现,那么信托统治案的实体只不过是另一个变形的冷战逻辑而已。从委任这方面来说,是将分裂形式化的一种方案,其内部的分裂因素十分突出。正是因为这种原因,各种国内势力不应该将信托案作为选择,而是应该将其作为抗日民主民族势力团结一致的契机,同仇敌忾积极克服

^① 1945年12月28日,在莫斯科三国外长会议上,决定由美、苏、英、中四国对韩国进行为期5年的信托统治。信托统治的决定一发表,立刻引起了韩国人的强烈反对。所有的报纸都进行了大量报导,认为这与日本将韩国当做“保护领”的措施没什么两样。韩国人的愤怒爆发了,街上挤满了群众,甚至连美军政厅的翻译们也召开集会准备罢工。但在1946年1月2日,朝鲜共产党中央委员会宣布支持莫斯科协定,这引起了左翼的混乱和向赞成信托的路线转换,也使得民众与金九等民族领导者的矛盾增加,导致了左右翼永久的分裂。1946年3月到5月,美苏在汉城召开了建立信托统治政府的美苏共同委员会,苏联要求美国从协议中排除反对信托统治的势力,美国却与此针锋相对,会议毫无成果,以决裂告终。之后左右的对立终于演变为暴力事件,变成武装斗争,警察出于对左翼亲日派审判的恐惧而支持民主主义势力。1946年10月,以大邱暴动为起点,全国陷入暴动局面。掌握着理念、组织和资金问题的两股势力全力投入争取青年和工人等基础势力的斗争。美军政虽然支持右派,但两派都以美军政的终结为最终目标。同时,严重的经济危机使暴动变得更加激烈。在这种情况下,美军政开始寻求第三势力的组织化并加强基础。1946年7月,通过与苏联再次协商,开始着手成立左右合作委员会,但由于韩国国民的强烈反对,转让了南朝鲜过渡立法院的构成和军政厅的权限,开始了立法议员选举。但与美军政的意图相反,左右合作委员会没有发挥力量,对美军政的反对更加强烈,于是李承晚开始计划在南韩成立单独政府。美国与苏联的协商再次破裂,在南韩内部的调停势力扩充失败,于是将韩国问题提交给联合国。根据联合国的决定,1948年5月在南韩实行总选举。南北韩的分别选举意味着分裂的长久化,因此导致了李承晚和金九之间的分裂。总选举如期举行,韩国人民怀着对独立的渴望,认真地参加了投票,结果制宪议会由上海临时政府要员和大地主势力构成。之后共产党运动变为非法,在经济危机中,警察和既得权势力得势,政治暴力肆虐,南韩社会陷入了迷宫,离建设统一民族国家这一解放的目标和任务越来越远。

外部势力施加的分裂压力。^① 但当时各主体势力围绕着信托案这一导致民族分裂的原因,一直没有摆脱赞成与反对的选择的漩涡。左右势力全都将其作为一个选择的问题,沉陷其中,没有为汇集民族力量与外部势力相对抗的根本民族路线做出贡献,最后反而为李承晚的分裂主义以及加固这种分裂主义的亲日民族背叛者的政治基础做出了贡献。^② 美苏共同委员会决裂,对左翼文人进行反共进攻,文人因此失去了活动空间而果断投北,希望以此获得新的据点,使文学运动扩散。但这是一种清算主义,他们建立文艺界统一战线的努力失败了。在分裂当中,没能扬弃试图掌握政治权力的民族内部不知羞耻的竞争,没有体现出通过团结民族的力量来对抗东西两极体制的文学引导性,而是由于文学的败退而失去了据点,这不能不说是运动明显的失败和文学的挫折。其后他们虽然在北韩走文艺大众化路线,进行自我纠正,致力于民族文学的发展,但其间南韩的文学运动却产生了巨大的空白。右翼填补了这个空白,却使文学运动难以再前进,也难以完成树立民族文学这一任务。经历了韩战之后,随着分裂的形成,在反共意识形态的加强中,南韩的民族文学变革、文学运动传统中断和无限地右倾化,走上了所谓纯粹文学的文学反动化之路,自生的进步文学到苏醒时为止,一直持续着艰苦的历程。

同时,与左翼相比,脚步较慢的右翼文学考虑到不能坐视左翼文学运动的活跃,于是寻求组织化。^③ 但没有找到理念的方向,只停留于准备不周的活动,在围绕着信托统治案分裂成左右两派的过程中,文学运动左右对立的特点明确暴露出来。全朝鲜文笔家协会(1946年3月13日)和朝鲜青年文学家协会(1946年4月4日)等即是如此。如果说全朝鲜文笔家协会是要求通过文学来激发和鼓吹民族精神,那么朝鲜青年文学家协会的主张则可以概括为“纯文学”。^④ 民族精神和纯文学的结合虽然有些勉强,但由于共同面对左翼这一利害关系,仍得以携手。在日本帝国主义的镇压下,无论是本愿还是他意,文学的创作主体不得不与读者保持距离,躲在文学花园里,暂时搁置解放后该如何重新回到读者中间的问题,如何相对宏观地与解放后的民族现实相遇等问题,希望能更加忠实于文学本身,这一点值得瞩目。但解放后的文学,无论什么原因,离开了“民族价值”都无法生存,甚至连他们要保卫文学理想的纯粹性立场也处于“自然”或“生活”这些抽象概念与民族文化要求之间的矛盾和冲突之中。从这一点上来说,后人认为,那不是对分裂过程的直

① 白基琬:《民族、统一、解放的逻辑,自由的恢复与统一看法的主体脉络》,第111页,汉城:形成出版社,1984年版。

② 同上。

③ 朝鲜文化协会的成立(1945年9月8日)与中央文化协会的再成立(1945年9月18日)等。

④ 申亨基:《解放之后的文学运动论》,第17页,禾多出版社。

视,而是打擦边球,所以说它也无法脱离冷战逻辑。^①

这种文学运动的路线差异反映在创作方面,形成了南北韩经历各自不同的文学路线的局面,在南韩内部,“无产文盟”和“文建”,以及与此相对的纯文学派右翼,在文学论和创作方面呈现出明显的差异。在这里,与其具体的对立情况相比,我更希望通过分析左翼及进步作家们的作品来探讨到当时的问题情况与文学突破的努力。

三 解放文学的真境:诗的叙事成就

随着美苏世界战略导致韩国岛的分裂,韩国民族的统一利益与统一发展的契机被全面破坏,经历着民族自主性和自律性再次被剥夺的历程,因此自己无法决定自己民族的命运,这种状况一直被持续到解放后长达半个世纪的今天。这都是因为在解放空间中并没有正确地突破其民族史的局限而造成的结果。是否尽管民族的实体——大多数民众——那样强烈地渴望建立自主的民族国家和拥有自主的民众生活,最终还是没有抵挡住外部势力的压力,所以才作为世界史的反动和帝国主义世界主义的牺牲品被扔进了冷战的漩涡之中?尽管它既非德国那样的战犯国,也像中国等其他殖民地国家一样进行了艰苦卓绝的民族解放战争,却依然再次遭遇了民族分裂的现实。

因此对于大多数韩国民众来说,解放和解放空间中的世界形势正处于策划分裂的侵略势力的支配中,也就是说没有自我探索和决定民族问题的自主性。另一方面,因为刻画的是民众生活的真相,所以解放后的文学其主要创作内容是解放的真相、解放后依旧持续的困苦不堪的民众生活的严酷现实,以及在外部势力控制下造成的民族分裂问题。按创作体裁来说,小说和诗歌的创作最为突出。笔者对整体发展潮流说明如下。

首先,解放后的文学呈现这样一个特点:作家们因为摆脱了殖民统治时代的精神萎缩状态而创作意欲旺盛,创作量大增。各种新闻杂志纷纷创刊,其中文学作品占了很大的版面,文坛整体来说十分活跃。从创作倾向来看,整体上十分活泼,具有高度的问题意识,可以说显示出前所未有的健康面貌。当然解放后的文学在主题的选择上也并不是没有超越现实的观念思考。当时在混乱的社会现实之下,作家们难以静下心来进行正确认识然后将其转变为形象化创作,这并非夸张之言。即使是拥有透彻的世界观的作家,要想超越抽象性的观念世界进而把握现实也非易事。虽然当时的文学界为摆脱殖民统治时代的旧态、实现自主性文学的近代化而

^① 参见谈论曹芝薰诗论的崔元植《民族文学的逻辑》中《解放之后的诗论》,创作与批评出版社,1998年版。

进行了毅然决然的革新,但是树立崭新的民族文学的课题同民族问题交织在一起,不断陷入困境。从树立民族文学的概念开始,就有阶级文学和纯粹文学的对立。由于日本帝国主义的民族抹杀政策,大多数文人无法摆脱“亲日”的干系而对“亲日”问题处于萎缩状态,内心经受着反省和新生的煎熬。

但是,虽然遇到这样的困难,文学由于其创造性的本质,比任何社会运动都要活泼地自我发展起来。首先,新一代作家涌现而取代老一代作家,新一代作家怀有明确的创作理念和倾向对现实问题进行了深入的挖掘,使解放后的文坛硕果累累。特别是小说和诗歌两个体裁成就显著。诗歌中又以叙事诗部分成就最大。这正是解放空间中错综复杂的时代世态所赋予的。叙事表现了解放过程中的世态炎凉,反证了当时的困苦生活。文学作品的主要素材和主题是当时占人口四分之三的农民的生活实态、对日本殖民统治残余影响的清算以及寻找真正的解放之路。小说以蔡万植、黄顺元、李善熙的作品最为突出。蔡万植重点刻画在历史的曲折发展过程中农民们惨遭压榨的痛苦生活,提出了清算殖民统治时代残余影响的问题。其作品被评价为达到了独特的讽刺文学的境界。但令人遗憾的是,他的作品只是指出了问题,未能进一步显示出进行现实变革的意志。黄顺元、李善熙,还有李泰俊、池河连、安怀南等中间派和左翼文人都各自从自己的世界观出发创作并发表了小说,对解放后的政局提出自己的理解和解决之道。黄顺元、李善熙因为对农民问题和如何清算殖民统治时代残余影响等问题非常关注而备受瞩目。左翼文人的小说理念色彩很强,他们的创作倾向与其说是现实主义文学,不如说是强调斗争和实践的宣传性作品,因此在文学观念方面遭到了批评,但其作为解放文学的主流,可以说执著于文学的实践性问题,一直致力于上下求索。而同时期的纯文学,则逃避或歪曲了民族分裂和民众的生存困境这样的现实,后来受到很多批评,比如说金东仁的《金德寿(1946)》就非常具有代表性。这部作品常用来跟蔡万植的《孟警察》做比较。对日本殖民统治时代亲日反民族势力在解放后重新成为统治阶层而引起的问题,金东仁和蔡万植使用了截然不同的切入方式。金东仁将主人公残忍的亲日行为辩解为教育问题,作家以小说中的“我”跳出来充当辩护人,误导了当时的民族感情。但是这种文学上的歪曲倾向,随着左翼文学的衰退,越来越在朝鲜战争后把持了文坛。因此,韩国文坛在当时未能形成民族文学,而是显示出民族分裂时期文学的特点。

解放文学最为卓越的成就首推诗歌创作。诗歌创作兴趣集中地反映了当时社会对文学的要求,也反映诗歌对这一要求的敏捷反应。下面的诗篇就如同证言一般,栩栩如生地反映了民族分裂的问题和民生疾苦:

是谁任意划过我们胸前
让那暗绿色的江水蜿蜒而流?
在被所有人称为边境的三八线

天暗云涌

即便被击得四处离散
也要几番重聚
朝着那条唯一的通向故乡之路
朝着那铁桥
朝着那铁桥
成群结队前进的避难队列

……

然而火药再次飞溅
子弹划过每个人的耳际
避难队列再次分散

我在那
挤满了不卖票的旧车站
共同委员会和人民委员会
以及新开的酒家的
小街附近的斜坡上
看着在市场氛围中渐暗的天空
期待那匆匆降临的夜

在被所有人称为边境的三八线
天一暗便涉入江水
用腿 用腰 用肚脐 用脖子
拼命向前游
穿过那任意划过我们胸前
蜿蜒而流的江水

(李庸岳 :《在三八线上》,《李庸岳诗全集》)

佃农运动尚未结束
垄头稻捆横陈的田间小路上
牛车装着累倒的故事懒散经过
真荒凉,在这个住着贫贱百姓的村子里
母亲将孩子脱光,瑟瑟发抖

哈巴狗咬人 ,摇头摆尾
 拼命想忘记卖掉换钱的女儿
 即便日章旗换成了太极旗
 对于疲惫不堪的他们 ,那只是增加了高喊“万岁”的负担
 无法扔给它一小块半生不熟的面包

从北满州哆哆嗦嗦地回来的三
 妈妈死了 ,无家可归
 他难忘的家离去了
 说吧 ,哪里是拥抱你的温暖祖国 ?
 冰凉残忍的石块 ,连坐下去的土地也变得冷冰冰
 手中握刀的强盗赶走牛犊
 在妖狐岭杀人的故事
 像沾满鲜血的马蹄一样 ,在谷中遑遑地四处奔跑
 “独立”! 深入骨髓 ,化为梦晃动
 我厌恶终于到来的你 ,只是个名字动听的影子 !

……

(金尚勋 :《田园哀话》)

诗人们以自己的诗记录和证实了当时的凄惨状况 :伴随解放而来的却是民族存亡的危机和民众经济的凋敝 ,以至于整个民族能否生存下去的困境。诗人们也不只专注于笔头 ,他们的创作活动还跟现实的实践活动紧密地结合起来。比如说叙事诗和街头鼓动诗(这种诗用于在游行示威的现场和政治活动的场所大声朗读 ,以收教育宣传之效)这种崭新的文学体裁被创造出来了。

因此 ,说到文学 ,称解放为“诗的时代”并不为过。从这一点出发 ,拙文特别关注诗人们诗歌创作的兴奋点。其中特别是李庸岳、吴章焕、金尚勋、常民的诗 ,敏锐地反映了当时解放下的政局 ,他们为此倾注的心血和努力值得瞩目。尤其是李庸岳、吴章焕、金尚勋和常民的诗篇敏锐地捕捉到了当时解放政局的现状 ,并且予以表现。他们积极参与“文建”和“无产文盟”的文学运动 ,也积极创作。尤其金尚勋和常民 ,是解放文坛的代表 ,由于他们是在监狱中迎了解放 ,因此在解放空间中得以最积极地展现自我。1938年以后 ,日本帝国主义将所有支配力量都重编为战时体制 ,比之前更加残暴地对殖民地进行掠夺和压迫。尤其是文人作为日本帝国主义战争的喇叭手 ,被强迫创作亲日文学。因此包括左翼作家在内 ,大部分文人都不得不进行亲日活动 ,粉饰日本的帝国主义战争 ,鼓励参战和为战争服务 ,一部分文人为了躲避这些而流落僻地 ,与世隔绝 ,最后迎来解放。而金尚勋和常民加入了发军山协同党别动队 ,解放前参加了武装斗争 ,结果事情败露 ,身陷囹圄 ,在狱中迎

来解放。

在发军山腰挖洞穴
这是白衣游击队员之家
砍下白桦树干
做大梁
四十名队员
全都是受尽欺凌的农民之子
难道我们要一直受压迫？
在这片没有太阳的土地上
流着血
迎接朝阳

没有粮食
又不能有烟火
用小米面充饥
根据地怕人来
在英雄岭设了看守

听说朝鲜独立已经很害怕
没有短波
从七十里外拿来的一片报纸上
偷看国际政局
反对供出征用
商量民族解放

在游击训练之夜
像野兽一样
在白雪皑皑的山脊上爬行
日本似乎马上要被我们的拳头消灭

在鸟鸣不断的舵沟
在深冬,即便脚冻裂了
也要粉碎陷入魔掌的机构
反抗的喊声回荡在山谷中

(常民:《新人》1944年旧稿,1948改定发表)

金尚勋以激烈的问题意识来面对民族史,同时保持了作为诗人的激情,展开文学活动和诗歌创作活动,可以说是解放空间的一位典范文人。金尚勋在解放之后创办了《民众朝鲜》(1945年11月30日)杂志,加入了朝鲜学兵同盟、朝鲜文学同盟、朝鲜青年同盟等组织进行活动,并作为文化工作队去地方巡回。但由于美军政对左翼的镇压,组织瓦解了,南韩单独政府成立后,随着政局的恶化,他还经历了到处进行加入报导联盟、改变立场的演讲的屈辱过程。“六·二五”韩战爆发后,他以向北方政治保卫部自首的形式加入义勇军,作为从军作家服务了一段时间,又被联合国军队赶走,于1950年10月投北。据传其后到1987年为止,他一直从事诗歌创作,同时进行古典文学研究。特别是他开创了一种名为“谭诗”的短篇叙事诗形成,显出具有民族形式和民众内容的韩国现实主义的可能性。

这种诗的叙事倾向追溯到以金起林为主展开的短篇叙事诗论^①,在他对一些包括代表性左翼文人林和的《我哥哥与火炉》(《朝鲜之光》,1929年2月)在内的作品进行了评论的时候。林和的这些诗篇是具有叙事风格的“谭诗”或故事诗,包含了抒情的形式实在无法容纳的内容,创出新的形式,到了30年代,形成突出的诗歌面貌,这堪称是在韩国近代史上揭开现实主义可能性的大快人心之举。但这种努力在1935年以后,在KAPF由于日本帝国主义的强制性压迫而解散之后,消沉了一段时间。可以说它和解放一道,是作为诗歌传统来明确表露出自己的轨迹,是在与当前面对的现实问题相匹配的诗歌形式探索中实现的自我进步。解放后,林和、朴世永、权焕、赵碧岩等前卫人士将诗的叙事性这一KAPF时代的文学成就传统化了,同时开创了新的现实主义文学可能性。其中最突出的是金尚勋的短篇叙事诗,他通过叙事诗集《家族》的序言强调,自己所追求的,或者当时诗文学所追求的,并非西欧的文学形式,而是立足于强烈的现实主义精神创造出的形式,并表达了要通过叙事诗来形成问题普遍性的执著。

如果说必须要坚持一直描写希腊意义上的英雄,或者要歌颂令整个民族都共鸣的神话和命运才能成为叙事诗,那么这个《家族》实在无法称为叙事诗。因为它描写的是那些无力的人们,而且过于偏重于主观。但与机械地忠实于体裁的分类相比,“我想尽情讲出我想说的故事。将我周围最亲近的人们的形象毫无修饰地写进诗中,同时我也祈祷和祝福他们是今天这片土地上典型的家人。只是,它会不会因为力量太过不足而仅仅停留于无用的祈祷和祝福呢?一想到这一点,我的脑海就变得阴暗起来。”^②

① 《朝着短篇叙事诗之路》,《朝鲜文艺》,1929年5月。

② 金尚勋:《家族》“序言”,白雨出版社,1948年版。

两条处于一直无法结合的
 悲剧命运的轨道
 划过我们最珍贵的
 国土的胸前
 你怎能哽咽着发出惨叫
 又发出绝壁般的哭声消失？
 从以前运载帝国主义残忍的鞭子时起
 我们那自豪的蓝天上
 怎会一直不停地吐黑烟？

哪怕农民的腰像古木一样干枯
 你也不分昼夜地运载侵略者的武器
 你抢走了各地母亲
 用十指紧紧抱在怀中的儿子
 京釜线(汉城与釜山之之间路)啊
 你怎能践踏着贫苦百姓的伤心和愤怒
 像踩着枕木一样奔驰？
 等到望眼欲穿
 哪天你才能载来我们的新国家？

(金尚勋 :《京釜线》节选)

金尚勋站在民众的角度,切身感受到了与解放同时到来的分裂危机,直视问题的深渊。在他一一揭穿惨淡民族现实的瞬间,他由作诗的主体转换到诗的现实,进而统合到叙事诗的故事性当中去。从这一点上可以说,家族主题对金尚勋来说既是共享过程,也是民众生活的专有过程。作为民族实体的民众不是别人,正是血脉相连的家人,因此将它看做是一个命运共同体,不解决这个问题只会同归于尽。

在微弱欲熄的残烛下
 石头一家五口像石子一样排列着
 是某种可怕而巨大的力量
 令他们坐在那里
 似乎连动一根手指的自由都没有……

(金尚勋 :《家族》第三联)

《家族》总共由九章 93 联 633 行构成,讲述了佃农人家三代人在地主家生活的对比。时代背景从日本殖民统治时期到解放后,前半部是生活在日本殖民统治末

期的佃农老朴家和地主黄参奉一家,描写了地主和佃农之间的矛盾关系,具有历史普遍性。由于无法忍受封建剥削,老朴家的石头参加了佃农运动,结果招来了一系列悲剧,奶奶因反抗而奄奄一息,与黄参奉的儿子是恋人关系的妹妹也被黄参奉霸占为小妾。但故事并没有就此结束,他将福礼设为引导这篇叙事诗情节的能动性人物,她从农民的女儿到女工的转变具有阶级普遍性。作者通过塑造福礼这一人物形象,描绘了解放后韩国生活的整体情况。诗人是这样描写福礼的变化的:

地主黄参奉穿着绫罗绸缎
地主黄参奉像猪一样肥硕
让管家走在前面,像国王一样到来
杀鸡声、做饭和滤酒的声音
大家都莫名其妙地惶恐不安
……
“我得再生个孩子
我给你地、房子和钱
让福礼做我的小妾吧”
……
福礼很沉着
搽完粉穿上长裙,没有流泪
像站在船头的沈清的故事一样
闭上眼睛祈祷父母幸福
——奶奶都去世了
我的身子算得了什么——
网中的鸟儿毫无反抗地卷了进去
夜像海底一样黑暗
旅客房间的灯熄灭了
那些痛苦的人们胸中的烈火也熄灭了
(《家族》23—32 联)

我是农奴的女儿
被地主的兽欲蹂躏
我卖了身,家里却越来越贫穷
在纺织工场,被当做畜生一样使唤
在药工场手脚都烂了
我就是这样生活的,所以
我们反抗残忍的剥削者

只有在反抗中,我们的生命才会放光芒

(《家族》第58联)

这首诗最优秀的部分在于描写了地主的压迫将石头一家人逼上绝路,奶奶意识到了家中的绝望,于是在黄参奉家大门口上吊自杀。福礼记住了这些,沉着地成为黄参奉的小妾,但最终成为女工找回了自己的社会身份,从此过着自主的生活。以下她与黄参奉优柔寡断的小市民儿子相遇时的情景:

和爱情相比
民主主义对我更宝贵
我不否定恋爱
但它却妨碍了我们
蛮勇和利己主义抱着恋人
逃向了小市民的房子

……

我曾爱过的人啊,穿越我们的青春
让我们先学习革命,而不是恋爱

(《家族》60—63联)

这在与姜敬爱的小说《人间问题》的主题和情节线索相类似的同时,就像从奶奶死亡中看到的一样,具有双重、三重桎梏的女性被设为问题的焦点,并被描写为转换重要局面和解决问题的当事者,这可以说是既具有历史性也具有现实性的卓越美学成果。

这本诗集中还收录了《小乙》、《北风》、《草原》、《猎犬记》等“谭诗”,《小乙》以书信的形式描写了一个饱受婆家欺凌的女人最终上解放斗争之路的故事。但和其他诗篇一样,问题被抽象化了,没有像《家族》那样讴歌现实主义的胜利。当然《家族》也有一定的局限性,由于诗歌的话者发言过多,很难认为其完全实现了形象表现。这个问题在金尚勋被称为“现场诗”或“活动诗(举行诗)”的其他诗歌形式中一方面得到了克服,另一方面,也提出了在韩国现代文学史进程中诗歌能否体现出叙事总体性的课题。

李庸岳从日本殖民统治时代起就坚持着故事诗形式,随着时代情况的变化,问题意识也同时发展,诗歌内容及其形式不断得到充实、重构。朝着诗歌现实主义目标前进的作家,值得瞩目。

在挤满房子的南大门门坎地窖中,蜷缩着用双手呵气,时而看看天空,大概因为是天空,所以它才独自美丽

阿龟家从满州而来,在冰天雪地呼啸的寒风中岁月流逝,阿龟离开了满州,爷爷葬在了满州,岁月并非无情,他终于回到了为寻找春天而哭着被赶走的那条路

离开那个地方,渡江时听说,回到朝鲜,可以在被占领的土地上种庄稼、学习朝鲜的语言,可是回到朝鲜,没有房子,也没有故乡

阿龟嚼着白菜根,好甜,嚼着白菜根,看着爸爸那黝黑的脸,嚼着白菜根,阿龟若有所思

听说第一场雪已经下过,新年马上就到,在挤满房子的南大门门坎地窖中,时而看看天空,大概因为是天空,所以它才独自美丽

(李庸岳:《只有天空美丽》,1946,《现代诗人全集》,同志出版社,1949年收录)

这首诗曾于1946年12月在救济归乡移民的诗歌之夜朗诵过,通过对阿龟一家贫困生活的客观描写描绘出了当时海外移民家族的普遍状况。这里集中刻画了海外游民们家族没落的普遍形象与金尚勋对国内类似文学主题的遥相呼应。

在民主国家建设过程中,为了朝鲜文学自由健全的发展,无论全国文学者大会通过什么决议,提示了什么,它都不能仅仅为了文学或文学者的利益,而且不是口头上说说而已,我们文学的实践要尊重整个民族的利益并能够成为武器时,它才具有重大意义。^①

对于李庸岳来说,诗歌是自我意识的分泌物。李庸岳出生于边境的咸镜北道镜城邑,在食盐倒卖商父亲死后,一直过得十分贫穷。他虽然勉强去了日本留学,但靠在码头做体力活赚取学费学习。在这个过程中,他还一年回一次位于边境的老家,目睹了在殖民统治下游移民们贫困的生活,通过诗歌将他们的生活悲剧表现出来。边境的悲剧正是李庸岳的诗歌食粮。在迎来解放后,那些飘零的人们“走了两个多月的时间”,“放弃了那些用血汗种植的稻子和高粱,被从满州赶回来”。然而在现实中,解放了的祖国却没有他们一寸立足之地。这是解放后李庸岳诗歌写作的重要主题。可以说,那是他通过不断的更新终于争取到的现实主义境界。这是故事性的恢复,民众叙事性的获得,从这一点上来说,正体现了他叙事的整体性。

在儿子出来的今年冬天,哪怕是走
也要回到清津

^① 李庸岳:《全国文学者大会印象记》,《大潮》,1946年6月。

站在高高的砖墙下
找回那没见过新年的儿子
那个老人
跟随母牛消失在粟田那边
不知是哪个过客做饭的痕迹
两块熏黑的石头浸满忧愁

(李庸岳 :《江边》,《紫罗兰》,1947)

在殖民统治时代,林和等首开 KAPF 文学短篇叙事诗之先河,在解放空间,李庸岳、金尚勋等体现出诗文学创作的强烈的现实主义精神和故事性。由于韩国战争引起的民族分裂,它再也没有获得文学进步。之后韩国文学和韩国社会的停滞一样,在纯文学和其他文学种类的论争中拘泥不前。后来随着李承晚腐败政权的败退和民主主义要求的产生,文学也变得生机勃勃,不断为新的近代规划而苦恼的金洙暎开创了卓越的诗歌途径,同时,60年代申东晔的《锦江》、70年代金芝河的《五贼》等也构筑了“谭诗”的新世界。现实主义能在韩国以这种叙事整体性体现出具体形态,正是建立在解放空间的短篇叙事诗这一文学成就基础之上,这一点毋需赘言。这与继承民谣诗传统的白石、申庚林的诗歌系统形成双轨,先合后分,一起构成韩国现实主义诗歌的壮观局面。

四 代替结尾

“八·一五”以后,围绕着韩半岛内外政局的主要潮流是,帝国主义角逐时代告一段落,美国和苏联两大势力引起的世界分割企图与矛盾开始显露。这一潮流在“八·一五”之后,打着所谓战后处理的旗号,通过对韩半岛的分割策划引起汹涌澎湃的漩涡。可以说,韩半岛的分割是美苏以冷战体系构筑这一世界史转换的标志。

因此韩国的抗日势力作为抗日斗争的延续,预感到了新的反对外部势力的斗争即将开始,在这一点上,“每个战略单位都再次将反帝抗日势力的意识和行动扩展为世界性视野,面临着作为解决方法形成所有抗日势力统一战线的当务之急”^①。

解放空间,那是通过团结全民族解放阵营对“反民族势力”进行历史谴责和通过形成反对外部势力的统一战线而实现自主民族国家可能的时期。但尽管有一些努力,由于外部势力的强权,解放最终以分裂告终,韩半岛还是被拦腰斩断,彼此隔

^① 白基琬 :《民族、统一、解放的逻辑,自由的恢复与统一看法的主体脉络》,第 108 页,汉城:形成出版社,1984 年版。

着横在中间的铁丝网遥遥相望。这与中国通过艰苦卓绝的内战建立了中华人民共和国的民族解放战争的结果不同。

同族相残,强迫它的显然是外部势力。当时,我们没有把握世界史的潮流,导致了民族分裂和破灭。分裂半个世纪以来,为了权利的野心和维护既得权力而承认民族分裂并将其体制化、且寄生于此的李承晚亲日派势力,依然以其可憎的生存能力阻挡着民族史的前进。最主要的问题是,随着民族分裂长期化,其分裂的侵略本质已经被渐渐稀释,在现实中,分裂在国际上也已经合法化。而且在这个分裂体制中,享有既得权的民族分裂主义已经具备了逻辑性说服力,取得了意识形态上的霸权。大多数民众被完全排除在关于统一的讨论之外,在这个过程中,关于统一的讨论越来越抽象化,仅仅局限于撤掉阻隔南北的铁丝网、天各一方的同胞相见放声痛哭的人道主义层次,随着最近南北经济的恶化,更是沦落为扶贫的水准。从历代政权到目前的卢武铉政权,每个人都在谈论统一,但只是作为安保手段,把统一当做保持政权稳定的手段而已,不要说在政治、经济、军事方面解决分裂体制的意志,甚至连这种意识都没有。

旧话重提,对韩民族来说,分裂意味着什么呢?它意味着强权的侵略状态。因此分裂问题的解决,必须要打破外部势力的侵略局面。由于侵略局面的体制化,在政治、经济、军事上,分裂已经结构化,所以粉碎这一分裂结构就意味着解放和统一。在政治上确立真正的民主主义,在经济上清算附属性经济和垄断支配剥削的经济结构,创造独立自主的经济基础,在军事上从休战协定转为和平协定,并进行实质性的军事缩减,同时还要摆脱美国的核保护伞体制和军事同盟关系,进而确保自主性,则将成为打破分裂体系的实际行为。而且在新自由主义的全球化阴影下,在广阔的资本主义世界中,各民族国家利害关系彼此交错,今后这一问题无法靠一国的力量来解决,它形成了多重问题的深渊,为了实现最终解决,需要具备超越民族国家界限的新视角。

这种时候,文学也面对同样的问题。正如解放空间的文学决不能远离民族现实,仅靠其体现民族价值无法尽到文学的本职一样,不能不将挣脱文化从属状态和分裂的文学现实当做任务。前面提到现实主义文学的壮观局面,不是为了强调其过程,称其为延长线不仅仅是摆脱侵略的延长线,而是问题的延长线可能会更关键。从冷战到摆脱冷战,其没有外延的资本主义及其引起的更深的民族分裂后果,什么样的文学原则和方法才能适应这个问题的扩散与深化呢?

虽说解放空间的作家们激烈的问题意识形成了现实主义文学的一种境况,但他们终究没有在现实中创造出文学的生存空间,而不得不逃避到另一个解放空间(北韩)。但在传统的中断中,是什么动力使他们依然要继承那一丝微弱的脉搏呢?是在剩余的文学中寻求可能。但这大概要同时考虑到沟通的问题,也就是要在文学中共享东亚文学经验。在文化的世界化过程中,文学的问题不再局限于一国,民

族分裂也不仅仅是韩半岛的现实,因为它已经彻底转变为韩国、中国、日本以及东亚第三世界各国所共同面对的生活中的分裂。因此通过文学来表达这种分裂性生活的普遍性,应该就是文学所面临的今日的问题吧。当然这还包括必须要超越民族国家的界限、寻找共同的文学方向的问题。

几千年后我醒悟了
踩着在我下面的沉睡的灵魂
重新抬起肩膀
是我
是火焰

穿越重重腐烂的落叶
意味着敞亮开放的地方
是因为在岁月终结那天
我那高高在上的天空还在

我走过的每个足迹,那新叶实在太绿
于是回头呼唤某人的名字

现在我要去旷野(平原)
那风雨和暴风雪已经过去的平原
走向那么多和唯一的一条路
是我
是那不断的岁月

(李庸岳:《走向旷野(平原)》)

白元淡,1959年生于韩国。1993年毕业于延世大学,获文学博士学位。现任教于韩国圣公会大学中国研究系。

现代中国·第六辑
北京大学出版社
2005年10月

50年代的通俗文艺

——以赵树理《三里湾》的出版为中心

〔日〕榎尾季美

一 小说《三里湾》的发表

赵树理的小说《三里湾》在1955年5月,由在北京的通俗读物出版社发行。当有朋友向他询问其销售情况时,他曾说过这样的话:

我要是为了收入多,就送到人民文学出版社了。现在送到通俗读物出版社出版为了销行广,只要广大农民看到这本书,我是不顾及稿费多少的!①

尽管是只言片语,但这些话可能有不容忽视的意义。其中,还暗示着当时出版社与作家、出版社与出版社之间的,值得我们关注的关系。中篇小说(也有认为是长篇的)《三里湾》,最初从1955年1月开始分三期在《人民文学》杂志上连载。据说当时已确定连载一结束,就由人民文学出版社发行单行本。②但是事实上,如前面的引文所说的那样,最后是由通俗读物出版社发行了它的单行本,那是小说在杂志上连载刚刚结束后一个多月的1955年5月。

《三里湾》出版社的变更,不能看做是无足轻重的小事。赵树理取消约定,把自己的著作委托给了在地位、名声上都不能和人民文学出版社相比的出版社,这一行为,在现在的我们看来,总觉得有些不寻常。人民文学出版社和通俗读物出版社之间,还有与作家赵树理之间,到底有过什么样的关系和考虑?这是我们讨论相关问

① 王中青:《太行山人民的儿子》(丁玲、巴金等著:《作家的怀念》,四川人民出版社,1979)。在五六十年代,中国内地书籍出版实行稿酬制,而非版税制,因而印数多少一般与收入没有直接关系。

② 杨百铸:《忆赵树理》(《赵树理研究》,1990年第4期)中,有如下的一段话:“您的小说很受工农兵喜爱。《三里湾》发表后,是否愿交给我们出版?”他有些为难地回答:“这件事(指出版)适夷同志已经说定了,你们早来就好了。”本文中的推定是以此为依据的。

题的一个切入口。

二 人民文学出版社的角色

我们先从另一部小说的出版说起。杜鹏程的长篇小说《保卫延安》(人民文学出版社1954年刊行^①)，描写的是国共内战时期延安保卫战的情景。作者杜鹏程原来是新华社记者，执笔写这篇小说时还是个不知名的作家。关于这部小说单行本的出版情形，杜鹏程曾在回忆录中谈到，“总政文化部早已决定把它作为《解放军文艺丛书》的一册了”。但是作为一名作家，他对自己的工作有很高的期望，很想知道自己的“这本书能给中国文学带来些什么”。在咨询过几个有关人员的意见后，还是把原稿送到当时担任人民文学出版社社长的冯雪峰那里，而且还多次登门造访过。^②很幸运的是，这部长篇得到了冯雪峰的高度评价，在几次大幅度的修改后，由人民文学出版社出版，印行了53万多册。杜鹏程很快成为知名作家。当时任人民文学出版社副社长的楼适夷对《保卫延安》的出版，有过这样的叙述：

它原来是某丛书编辑部的退稿，作者心不甘服，就找雪峰，却被雪峰一口肯定，给予高度评价，经过整修而决定出版的。那时某丛书的主持人才着了急，打来一个紧急电话，要我社在出版时，封面上必须印上某丛书的名义。作者早对出版社说过不愿这样做，我当时是同情作者的，觉得这位主持人出尔反尔，态度有点不正，就在电话中加以拒绝。对方声色俱厉地说：“这作者就是我们培养出来的，所以必须用我们《文艺丛书》的名字。”我的回答很不客气：“我们是国家出版社，你们也是属于国家的吗？”这一下不得了，只听到电话筒狠狠地摔了下来，再也听不到一句回言了。这是我到出版社以后，所闯的第一场祸。最后还是雪峰出面赔礼道歉，而《保卫延安》的出版上，还是加上那块“丛书”的招牌。^③

楼适夷所说的“某丛书”，应该就是指《解放军文艺丛书》。从楼适夷的讲述中可以看出，解放军总政治部(总政)文化部曾经干预过这次出版。人民文学出版社虽然没有把《保卫延安》的版权交出去，不过到底还是答应了对方的要求，无奈地在书的封面打上了丛书的名字。在这两者之间的微妙的角力关系中，虽然也有让人

① 杜鹏程的《保卫延安》，定价为1.65元，发行量为535700部(据1954年底的统计)。同年同月出版发行的丁玲的《太阳照在桑干河上》为290000部。

② 杜鹏程：《雪峰同志和保卫延安》，包子衍、远绍发编：《回忆雪峰》，第266—267页，中国文史出版社，1986年版。

③ 楼适夷：《零零碎碎的记忆——我在人民文学出版社》，《楼适夷散文选》，人民文学出版社，1994年版。

感兴趣的地方,但是我们暂且不去考虑它。在这里我想强调的是 杜鹏程的做法与赵树理恰恰相反,他的书没有在原先确定的出版社出版,而是把稿子拿到了人民文学出版社。

还有,比较杜鹏程和楼适夷的讲述,可以看到一点分歧的地方。杜鹏程说“出版是已决定了”的,而楼适夷所记的是“某丛书编辑部的退稿”。这两者之间,哪一个是正确的,很遗憾现在已无法验证了。我们把这些暂且放在一边。在这里应该留意的是,作为军人的杜鹏程不愿把自己的作品送到自己所属的军队的出版社,他考虑更多的是“自己的作品能给中国文学带来些什么”(着重点为笔者所加)。换句话说,杜鹏程是为了自己的作品能产生更大的影响,能在新中国文坛上留下自己的名字,才做出这样的决定的。

在当时,人民文学出版社在中国内地文学出版界绝不是一个一般的出版机构,它已成为带着一种特殊符号的存在了。被其列入该社的出版计划,显然带有一种较高的等级评定的意味。既然如此,赵树理可以、却不把他的著作放在这家出版社出版,在一般人看来多少有悖情理。这一行为,是否在暗示他希望从这个“符号”中解脱出来,或并不看重这个“符号”呢?

人民文学出版社成立于1951年。第一任社长是老资格的左翼文艺家冯雪峰。冯雪峰没到人民文学出版社赴任之前,在上海担任中华全国文艺工作者协会(文协,即后来的中国作家协会)上海分会主席和鲁迅著作编刊社(成立于1950年)社长。鲁迅的所有作品的版权,建国后在1950年交给了出版总署。拿到授权后,出版总署就创立了鲁迅著作编刊社,让冯雪峰担任总编辑兼社长。1951年他调任北京后,鲁迅著作编刊社及其主要成员也一同迁到北京,成为人民文学出版社下属的一个部门继续开展鲁迅著作的编集、出版工作。^①人民文学出版社作为党的文艺政策的执行机关,直属于中央宣传部和出版总署管理,是文学出版的最高机构。能在这样的地方发表作品,对于像杜鹏程这样年轻的作者来说,并不是易事。而当时,人民文学出版社也拥有很大的权力。担任该社副社长的楼适夷,后来曾有这样的回忆:

可是回想起来,作为一个编辑,在工作上自己所发挥的权利,也是有点可怕的。我们好像一个外科大夫,一枝笔像一把手术刀,喜欢在作家的作品上动动刀子,仿佛不给文章割出点血来,就算是没有尽到自己的责任。这把厉害的刀,一直动到老作家、甚至已故作家的身上。(中略)郭老《女神》解放后的第一新版,就给删去了三首小诗,(中略)茅公的《蚀》、《子夜》说有些描写认为是

^① 王士青:《一个无私的忘我的人》,包子衍、远绍发编:《回忆雪峰》,第240—242页,中国文史出版社,1986年版。

“黄”了一点,曹禺的《雷雨》、《日出》,都是被动过手术的。(中略)当然,编辑部是当作意见向作者委婉提出协商的,而作者则无不遵命,一律照办。^①

对于当时出版社的情况,赵树理当然不会没有知觉。他在回忆录中讲到,在写《三里湾》之前,他就因为“写不出振奋人心的作品”而被调到了党委宣传部,在那里每天就是读由胡乔木给他选定的,认为应该拿来作范本的图书。^②相比起他在解放区所受到的评价,这时却处在受批评和被指导的地位。处在这样一种情况下,他的避开人民文学出版社是否有某种特殊的想法?是否表现了因文学观念上的不一致,或在活动上发生摩擦而产生的情绪?这些,现在都不得而知。

在50年代初,赵树理担任大众文艺创作研究会的主席。这个研究会成立于1949年10月,地点设在北京的西总布胡同。据也曾是研究会成员的马烽所说:“在中共北京市委领导下,成立了一个老舍赵树理为首的‘大众文艺创作研究会’。我也是其中的一员。这个研究会不仅有从解放区和国统区来的从事大众化创作的新老作家,同时还有许多原来就在北京写章回小说以及从事曲艺、评书的艺人。大家利用业余时间,在一起学习政治,探讨业务,互相取长补短,共同提高,起了很好的作用。”^③但是,当时的“主流作家”,似乎不把这个研究会及这些作家、艺人放在眼里。在1950年秋召开的成立一周年纪念集会上,丁玲在其祝词中,虽然对大众文艺创作所取得的成绩给予了一定的评价,但同时也指出,“大众文艺创作”“也给人民群众带来一些不好的东西。我们不能以量胜质,我们不能再给人民吃窝窝头了,要给他们面包吃”。言语中流露了对“大众文艺”作家和艺人的轻视。丁玲还自我宣传了她的获得斯大林文学奖的作品,并对大众文艺创作研究会成员苗培时的作品进行了批评。据说被点名的苗培时拍案而起,提出抗议,还是赵树理安慰了他。^④

以丁玲等为代表的新文学旗手们,与这个“章回体小说家和戏曲、评书艺人”等都混在一起的集团,不只是在会议上发生冲突,而且还在报纸的文艺栏里互相批评对方的作家。对这一事态表示担忧的周扬召来了双方的代表,劝告他们以后要避

① 楼适夷:《零零碎碎的记忆——我在人民文学出版社》,《楼适夷散文选》。

② 赵树理:《回忆历史,认识自己》,《赵树理全集》(五),第378—379页,北岳文艺出版社,2000年版。以下简称《全集》。

③ 马烽:《谈大众文学——在“中国大众文学学会”成立大会上的讲话》,《马烽文集》第8卷,第223页,大众文艺出版社,2002年版。

④ 苏春生:《从“通俗化研究会”到“大众文艺创作研究会”——兼及东西总布胡同之争》,《赵树理研究通讯》第8期。本文中所引用的丁玲的话,参照如下:“丁玲在会上讲话,首先肯定大众文艺创作研究会做了不少工作,干了很多好事,但也给人民群众带来一些不好的东西,我们不能以量胜质,我们不能再给人民窝窝头了,要给他们面包吃。”

免宗派主义的冲突,不要在公开场合相互攻击。这一由周扬出面调解的会议,后来被称为“东西总布胡同会议”。^①

由此看来,赵树理在《三里湾》出版时所做出的选择,首先是因为有他自己所说的希望自己的作品能够与更广大读者见面的积极愿望,同时似乎也不能否认,有如前面所提到的与某些文学家之间由来已久的隔阂、摩擦而产生的郁闷情绪,以及他对以“通俗文学”为重点的新出版社给予期待等等因素。这些虽说是对赵树理想情绪的一种推测,但相信并不是没有根据的。

三 通俗读物出版社的成立

与赵树理进行直接交涉,并得到了他委托出版承诺的原通俗读物出版社编辑杨百铸,在其回忆录中说过下面这样的话:大学毕业之后被分配到通俗读物出版社的他,在1954年的某一天,到著名作家赵树理的家中去探访。赵树理热情地接待了他,并给他介绍了在座的作家苗培时。杨百铸向两位作家介绍了有关通俗读物出版社的情况,并说明它是最近刚刚成立的、以工农兵、尤其以农民为重点的国家级出版社。他看到两位作家热心的样子,便道出了自己的真实来意,说如果有可以成书的稿子,就希望能交给他们来出版。当听说《三里湾》最近就要在《人民文学》上连载时,杨便马上恳请说,待连载一结束,一定要由他们的出版社来出版单行本。据说当时赵树理以“这已是和楼适夷同志说好的事”为由拒绝了他。但是经过同席的苗培时的劝说和杨的再三恳求,思考片刻后,赵树理也同意交给这家出版社。^②杨百铸说,现在农民经过扫盲有了文化,迫切需要书看,如果给我们出版,印数大、出书快,可以很快发行到农村,送到农民手里。^③

果真如杨百铸所说,待《三里湾》在1955年4月的《人民文学》上连载一结束,5月单行本的印刷就已经完成,并开始发行,其速度之快就连赵树理也大为吃惊。而且出版社还尊重了赵树理的“价格一定要低,为降低价格减少我的稿费也可以”的意见,定价为0.57元。顺便再说明一下,小说《三里湾》1958年由人民文学出版社再版,虽然用的是同一版本,在其封面内侧也标记着是重版,但是使用的是硬封皮精装书面,定价为1.55元。定价是通俗读物出版社1955年版的大约三倍。

除了定价之间的差异,两个出版社之间很可能还有稿酬方面的差别。本文在开头引用的赵树理的一句话“为了收入多,就送到人民出版社了”,可能会让读者觉

^① 董大中:《东西总布胡同会议》,《文汇报》1998年8月1日。当时丁玲任职的中华全国文联(后来的“中国作协”)设在北京的东总布胡同,而大众文艺研究会会址在西总布胡同。

^{②③} 参见杨百铸《忆赵树理》,《赵树理研究》1990年第4期。

得比较奇怪。因为我们一般认为五六十年代在中国内地书籍出版实行稿酬制,而非版税制。当时的稿酬是按照政府的规定根据文章字数来计算,因而印数多少与收入没有直接关系。1950年新华书店总管理处发了《书稿报酬暂行办法草案》之后,陆续创立的国营出版社几乎都采用了同样的办法。它主要以两种报酬来组成。甲种:定期报酬,乙种:定量报酬。按照后者报酬办法,“文艺创作书稿,每印行3万至5万册,致报酬一次。通俗的、普及的和工农兵读物,每印10万至15万册,致酬一次”^①。从这个草案的规定来看,各个出版社虽都采用稿酬制,但发行量的多少还是会对作者的收入产生影响。再说如果按照字数的多少来计算稿费的话,发给长中篇小说的稿费应该比给以短篇为主的通俗读物的多。1955年末,在一份对这种稿酬制度提出意见的报告上,有杜鹏程的《保卫延安》累积印数55万册,实付稿酬86,833元^②的记录。很遗憾,赵树理的《三里湾》没有公开的类似记录。但根据杨百铸的回忆,累计印数近100万册,稿费10,000余元。^③两个作品当然在字数方面有区别,但是赵树理的说法是不是也有道理?

有关通俗读物出版社成立、运作的具体情况,目前我还没有掌握到较为确切、详细的资料。在我所了解的范围内,出版史料中最早见到通俗读物出版社的名字的,是中央宣传部发出的“关于中央通俗读物出版社如何成立等问题电复陈克寒的询问”(1953年4月8日)的文件^④。在这一文件中,记载着为成立通俗读物出版社而进行的有关人员调配等问题的细节方案。如果翻阅《全国总书目》^⑤的第一卷(1949年—1953年)“第四项:文学”中的“中国大众文学·通俗文艺”一栏,可以看到由通俗读物出版社编辑出版的,书名为《动脑筋找窍门》(0.06元,1953年11月)

① 《新华书店总管理处书稿报酬暂行办法草案》(1950年),《中华人民共和国出版史料》(二), (以下简称《出版史料》)第846—848页,中国出版科学研究所、中央档案馆编,中国书籍出版社,2001年版。

② 《关于制定新稿酬办法的经过》(收录在《中央宣传部对文化部关于文学和科学书籍稿酬问题的意见给周恩来的报告》(1955年12月12日)的后面。未注明时间),《出版史料》(七),第334—352页。(本文中的具体数字根据第339页的表。)

③ 参照杨百铸《忆赵树理》里的下面记述:“《三里湾》一书出版后,极为好销,第一次印刷新华书店就预定30万册,后来一再重印,累计近百万册,稿费万余元。后来,我听说赵树理拿出3000元交党费,又用3000元在无量大人胡同购置了一套普通住宅——三间平房附有小院。”

④ 《中宣部关于中央通俗读物出版社如何成立等的问题电复陈克寒的咨询》(1953年4月8日),《出版史料》(五),第270页,中国出版科学研究所、中央档案馆编,中国书籍出版社,2001年版。

⑤ 文化部出版事业管理局版本图书馆《全国总书目》(1949—1953年上·下),中华书局,1955年版。本文中所参考、引用的是龙溪书舍的影印本《中国书籍总目录》1981年版(以下简称为各年度《总目录》)。

的书。这是在这一栏中所能看到的有关通俗读物出版社名字的最早一例。“第四项 经济学、政治经济学与经济政策”一栏,也会看到由该出版社编辑出版的《农业生产互助合作教材(修订本)》,刊行于1952年9月。这是能够确认通俗读物出版社存在的最早记录。不过在1952年期间这个出版社发行的图书数量非常少,它的出版物开始多起来是在1953年以后。把这些和杨百铸的讲述结合起来考虑,可以推测它的创立时间应该是在1953年前后吧。

关于人民文学出版社和通俗读物出版社的管辖范围,在《出版总署关于通俗读物出版社方针任务的通报》(1954年3月12日)^①中有详细的规定。根据这一资料,我们可以得知通俗读物出版社所涉及的业务范围,主要是以“二千字以上(也就是扫盲识字教育毕业的程度)的通俗书籍”和已具有初中以上教育程度的工人、农民、军人和基层干部为自己的读者对象。关于出版内容,也明确指出以出版以下四种通俗读物为该社的经营方针:(一)编辑、出版社会科学基础知识的书籍和期刊(即《学习初级版》);(二)编辑、出版通俗地、系统地解释时事政治和政策法令的书籍和期刊(即《时事手册》);(三)编辑、出版语文学习、史地、自然科学常识的通俗书籍;(四)编辑、出版通俗文艺书籍。与此相对,人民文学出版社所经营的是“中级以上”的出版物。但是由于通俗读物出版社所经营的范围是“以初级为主、兼顾中级”,所以在这两者之间划的是一条宽松的边界线。

从上面引述的规定可以看出,通俗读物出版社与其说是以文艺书籍为主的出版社,不如说是以出版政策类普及、图解的书籍为该社的中心任务。前面提到的《农业生产互助合作教材(修订本)》等就是典型的例子。除此之外,还能看到很多有关政治经济和科学方面的普及性读物出自该出版社。

众所周知,中国共产党自建党以来就非常重视宣传工作。在刚刚建国的这一时期,为了把政策贯彻到农村的基层干部和有初级文化的读者那里,像上面提到的那种讲解政策等的常识性书籍,其需求量非常旺盛。为了反复地对基层干部进行政策培训,和对广大民众进行知识浸透,在建国初期,快速编辑、出版、发行这种简明易懂的通俗书籍,是当时实施的出版方针。中央宣传部门出于对这类书籍的供应不足、已有的出版物中有些品质低劣现象的担忧,^②以及担心重大的中央政策在各个地方会发生不同的解释,也为了防止在当时仍拥有广大读者的旧时代遗留的封建性内容的通俗读物可能带来的坏影响,因此,要求成立一个国家级的通俗出

^① 《出版史料》(六),第152—154页:“一、通俗读物出版社和人民、人民文学等出版社的分工,按中级以下和中级以上的原则划分,即通俗读物出版社的业务范围限于经营中级以下的通俗读物的出版(以初级为主,兼顾中级)。”

^② 《陈克寒检查华东、中南出版工作致有关部门及负责人的信》(1953年3月25日至4月23日),《出版史料》(五),第138—170页。

版社的呼声很高。

赵树理当时把《三里湾》交给通俗读物出版社出版,是该出版社成立不久之后的事。从前面有关通俗出版社出版范围的引文中,可以看出,文艺书籍并非其重点的经营范围,但实际上正如我们在《总书目》中已看到的那样,以“扫盲丛书”为名,它出版了不少普及性质的文艺书籍。通俗性的定位,在价格、装帧、制作等方面也有明显体现。例如1955年该社出版的读物,很多定价都很便宜,而且几乎都带着插图;与其称之为“书”不如称之为小册子。因此比起当时这家出版社刊行的其他书籍来,《三里湾》显得颇为“高级”。从《总书目》的收录来看,《三里湾》是被放在“中国小说”类,而不是“中国大众文学·通俗文学”类。从当时出版社的分类和实际出版情形看,《三里湾》更符合人民文学出版社的出版范围,但是赵树理还是把它交给通俗读物出版社,做成配有插图的通俗小说。看来,作者并不认为因此降低了这部小说的价值。

四 通俗文艺与新的出版机制

上面的这些考察,尽管还有一些模糊的地方,不过还是能够看出,人民文学出版社和通俗读物出版社在当时的性质,和作为“符号”象征的不同。50年代之后,人民文学出版社等重要出版部门,在编辑出版新的革命叙事的同时,也对有成就作家的旧作,进行挑剔、筛选和改写。他们最看重的,是那些严格按照正统的历史观创作的作品。换句话说,人民文学出版社承担着以系列“精英文学”的出版为文学编写“正史”的任务。这是与那些以读者的需求和出版社的利益为第一前提的商业性出版社完全不同的。

钱理群曾经通过对丁玲的《太阳照在桑干河上》的出版过程的细心调查,来讨论社会主义体制下文艺出版流通系统的形成过程。^①丁玲这部小说,是经过众多迂回曲折之后才得以问世的。还是在初稿的阶段,丁玲就曾向时为华北地区文艺界负责人的周扬,还有毛泽东的政治秘书胡乔木,以及哲学家艾思奇、诗人萧三等征求过意见,向他们确认在政策方面是否存在问题等。可是由于任何一方都没有给出明确的回答,所以书稿就被暂时搁置起来了。但是万没想到,结果是毛泽东的一声令下,出版之事突然很顺畅地就有了结果。在当时,书籍的出版发行,与读者的嗜好,或者出版社的追求和商业利益等毫无关系,如钱理群所指出的,出版市场已

^① 钱理群:《新的小说的诞生》,见《1948:天地玄黄》,山东教育出版社,1998年版。这本书还对始于建国前的共产党的文艺政策和文学者的反应等问题进行了论述。详细内容请参看拙作《对“文学史”的言说提出的新挑战——1948:天地玄黄》,载《东方》243号。(日本东方书店月刊)

经完全不存在，“文学艺术已经彻彻底底的成了‘党的事业’的一个重要部分了”^①。

可以说，“读物”在50年代大受重视的原因之一，是经过大规模的农村“扫盲运动”之后，粗通文墨、获得初步阅读能力的农民的数量大为增加^②。基层干部对那些有利于理解上级传达下来的政策内容、浅显易懂并能够反复使用的有关政策的辅助性教材的通俗读物，表现出很高的需求。例如在农业合作化等运动中，这些读物以浅显、平易的方式，表达革命的正当性，作为传授知识的一种辅助工具，起到学习教材的作用。

我们要注意，上面所谈到的“通俗读物”和中国传统的“通俗文艺”或“通俗小说”，在字面上很相近，但是实际上其内容和目的并不是一样的。除了涉及范围的宽窄（“通俗小说”等按一般的理解，自然可以包括在“读物”范围内）外，对“通俗”的定义，也很不相同。“浅显易懂”虽可以说是共同的，但在与“世俗生活”的关系上，在阅读的消遣、娱乐性上，它们都有了很大区别。

与通俗读物出版社不同，人民文学出版社的出版物并不直接承担宣传、讲解政策的任务，其阅读、服务对象也有差别。但是，它们事实上殊途同归地起到了向社会进行宣传和推进政策教育的作用，共同参与构建了社会主义体制下的新的文化系统。这是从两个方向进行的新文化建设，它让我想起毛泽东的“先有普及才能提高”^③的话。恰如赵树理的作品先是在《人民文学》上连载，而后再由通俗读物出版社发行单行本这一过程所巧妙勾画出来的那样，他是穿梭在这“普及与提高”中间的典型、代表者。

这两个出版社的不同分工，显示了建国初期文化政策的两个方向。不过，从总体上说，普及性通俗书报的出版，受到更多的关注。1949年9月29日召开的第一次全国政治协商会议产生的《共同纲领》，在第49条的后半部分这样写道：“发展人民出版事业，并注重出版有益于人民的通俗书报。”^④这是新中国为出版业规定的原则。在此之前的1948年8月，在北平开始筹办统辖全国出版业的管理机关，从各地召来了相关人员，并在次年2月成立了出版委员会。委员会着手规划建国后有关出版的工作，包括新的出版社的建立，出版方针、规则的制定，对私营出版社的

① 钱理群：《1948：天地玄黄》，第196页。

② 《关于工农业余教育教材的编辑与印数问题（教育部工农教育司林汉达司长在第二届全国教科书出版会议上的报告）》（1952年7月23日）中，有下面的具体数字：“1952年拟扫除农民文盲1000万人，这也是个保守数字，（中略）1953年拟扫除农民文盲1500万人，……”，《出版史料》（四），第139页。

③ 李杨：《抗争宿命之路——“社会主义现实主义”（1942—1976）研究》（20世纪中国文学丛书），时代文艺出版社，1993）在《第四章 农村叙事的进展》中论述了赵树理对毛泽东此话的理解。

④ 第一届中国人民政治协商会议《共同纲领》第五章“文化教育政策”。

管理,书籍的发行和书店的协作业务等等。1949年10月,在该出版委员会的基础上成立了出版总署,隶属于中共中央宣传部,由当时任新闻总署负责人的胡乔木兼任该总署的负责人。1950年在出版总署的党组会议报告上,对通俗读物的出版、推广等方面,都给予了一定的考虑;为了能把“书送到读者手中”,通俗读物的定价,和出版的补助方法,也是当时讨论的话题。^①

进入1952年之后,一些建国后仍留存下来的私营中小型出版社发行的通俗书籍的内容,开始受到指责。但是在这一时期,对待这些问题采取的仍是较宽容的态度。例如在“出版总署关于处理《李凤金》等连环画问题给上海市新闻出版处的通知”^②中,只是要求对六本通俗书中的有问题的部分加以处理而已。而且出版总署还在通知中提醒各地的出版管理部门,在处理这类问题时要谨慎,不要轻率进行批判,包括轻率禁止发行或要求更改内容等等,还特别指出一定要进行详细的讨论之后再进行处理。

可是经过三反五反运动之后,从1953年开始对各地的出版社进行大幅度的调整。这一年年初,由于向农村强制摊派出版物的事件(“强摊”^③)被揭发,以此为契机,出版总署副署长陈克寒对华东、中南地区进行了一个多月的实地调查。随后在《陈克寒检查华东、中南出版工作致有关部门及负责人员的信》中,提出了出版工作存在的各种问题和处理意见。尤其是涉及通俗书籍的问题,其中说到:

出版物的思想性差,内容公式化,读之乏味。以宣传婚姻法的书籍为例,读者一言破的:“无非说的旧婚姻不好,新婚姻好。”至今没有一本书,提高到社会制度方面,进行思想理论的分析。这样的宣传教育是极不深刻的。^④

我们不重视报刊书籍的质量,而读者是有眼睛的。华东、中南两地报纸、杂志发行的升降表格显示:办得不好的都下降了,而真正质量好的可以稳住,甚至供不应求。^⑤

① 《出版总署三个月工作简报》(1950年1月26日):“但工农大众和一般干部依然买不起书。因此我们正在计划对于通俗读物和一般干部读物,提出一部分由政府补贴,以极低廉价格配售。”《出版史料》(二),第63页。

② 《出版总署关于李凤金一书不必停售修改给上海市新闻出版处等的通知》(1952年6月11日),《出版史料》(四),第62页。

③ 《出版总署关于坚决纠正书刊发行工作中的强迫摊派错误的指示》(1953年1月3日),《出版史料》(五),第1—5页。

④ 《出版史料》(五),第149页。

⑤ 《出版总署党组关于检查华东、中南、华北、北京工作的情况给政务院文委并中央的报告》(1953年5月),《出版史料》(五),第181页。《出版总署,中华书局董事会关于中华书局全面公私合营问题第一次会议纪要》(1953年)。

应该说,这些言词之中,还包含有一定的对读者大众的理解和尊重,以及对通俗读物多样性的期待。在另一方面,对私营出版社无视版权,只重视商业利益的不良做法,也给予了严厉的批评。这类私营出版社,建国初期在出版界所占的地位,其实反倒有增强的迹象。应该说在1952年之前,还能看到那种宽松的出版业管理方式。而从1953年开始渐渐转向了强化管理。其实,借国营出版社轻视通俗出版物的契机,一些私营出版社抓住了这一空隙,大量出版、销售品味低下恶俗的书籍,这给大众的思想和国营出版社的经营都带来了不良影响。这份报告可以说是敲响了警钟,好像给中央宣传部也带来了不小的震动,当时在宣传部负责出版行政工作的胡乔木,就对该报告给予了很高的评价。^①

以上可以看做是国营的通俗读物出版社在此时创办的背景。其实在这一时期,由于教科书等需求量大的出版物都被国营出版社所垄断,几个大的私营出版社几乎都处于经营极其困难的状态,从几家私营企业联手,到逐渐地被迫走上“公私合营”的道路。^②其实,如果我们换个角度来看上面的这份报告的话,也能察觉到,当时的中小私营企业大量出版通俗读物,在很大程度上是为了生存下去所做的顽强努力。或许正是因为对这种状况存在危机感,才促使党的出版工作者开始考虑,是否应该设立一个国家级的通俗出版社吧。

回过头来看赵树理,我们会注意他的那句界定自己是大众作家的话(“我不想上文坛,不想做文坛文学家,我只想上‘文摊’,写些小本子夹在卖小唱本的摊子里去赶庙会,三两个铜板可以买一本,这样一步一步去夺取那些封建小唱本的阵地”^③),可以说,这恰好与当时的政府出版界想争夺通俗读物市场的愿望相吻合。赵树理在建国后创建了大众文艺创作研究会,虽然因为这个团体,他与丁玲等“文协派”成员之间发生了许多纠葛,但是他却一直坚持在这条通俗化的道路上走下去。在大众文艺创作研究会成立的大会上,他说过这样一段话:

我们号称为人民文艺工作者,很惭愧,因为人民并未接受我们的东西。广大群众愿意花钱甚至站着去听那些旧东西,可见它是能吸引住人的。它的内容多半是以封建体系为主……^④

^① 该报告有胡乔木的批语:“此报告很好,请登《宣传动态》。”

^② 从《出版总署与中华书局商谈加强对中华的领导问题的纪要》(1953年11月16日,《出版史料》(五),第607—608页)、《出版总署、中华书局董事会关于中华书局全面公私合营问题第一次会议纪要》(1954年1月15日,《出版史料》(六),第38页)、《出版总署关于商务印书馆实行全面公私合营的要求的批复》(1954年1月29日,《出版史料》(六),第61页)等资料中,都可以看出从1953年后半期开始,合营的进展在不断加速。

^③ 李普:《赵树理印象论》,《长江文艺》创刊号。

^④ 《在大众文艺创作研究会成立大会上的讲话》,《赵树理全集》(四),第187页。

他是想用大众喜欢的形式,用符合他们的鉴赏能力的方式,去传播新时代的思想,以完成自己作为“书摊”作家的使命的。可是他没有想到,随着出版业被逐步纳入国家体制,通俗读物的出版逐渐成为国家政策的宣传手段,出版数量也受到很大影响。从1952年开始引入^①出版社登记许可制度,其后开展了对图书发行销售部门的强化管理,于是就出现了上面所说的,一些大的私营出版社相继失去了出版教科书等大的收入来源,^②在艰难的挣扎中,先后选择了与国营出版社合营的道路。在其后更加激烈的社会变化中,这些出版社都被国有化了。^③在建国前,曾经具有独立编辑、印刷、发行以及销售书店网络系统的综合出版社,如商务印书馆和中华书局,在国有化之后,它的书店的机能被剥夺,书籍的销售就都由国营的新华书店独揽。国家通过这种控制和独揽销售渠道的方式,逐渐剥夺了私营的中小出版社的出售网点,逐渐迫使其消亡。^④

五 《目录》所讲述的故事——作为结语

中国大众文学·通俗文学项目的出版情况(自1949年到1960年):

	1949	1950	1951	1952	1953	1954	1955	1956	1957	1958	1959	1960	合计
武汉通俗出版社		5	13	1									19
商务印书馆		1											1
山东新华书店	1	10											11
四联书局						9							9
工人出版社			1	1	3	4		1					10
人民文学出版社			1	31		15						47	
通俗读物出版社					1	42	24	71	16				154
华北人民出版社				1	4	5							10
天津通俗出版社					3	3	1						7

① 出版总署发出《“关于执行 管理书刊出版业印刷业发行业暂行条例 和 期刊登记暂行办法 的指示”的通知》(1952年9月4日),《出版史料》(四),第173—177页。

② 此处参考了藤井省三著《鲁迅 故乡 的阅读史——近代中国的文学空间》(创文社,1997)的第二部《教科书中的 故乡》。该书在这一部分描述了一种新教科书的发行,是怎样促成了一个新出版社诞生的过程。其中一句“不难想象,在当时的出版社来说,教科书是一个非常魅力的市场”,是很有见地的。

③ 据《发行工作者为贯彻过渡时期总路线而奋斗》(1953年12月23日,《出版史料》(五),第635页)所记述,胡愈之在1954年1月1日,谈到了有关中国图书发行公司与新华书店合并的事,并就其意义发表了讲话。对出版物的发行的垄断提上日程。

④ 参见《胡愈之关于发行工作者贯彻总路线问题给陈克寒的信》(1953年12月8日),《出版史料》(五),第644—646页。

续表

	1949	1950	1951	1952	1953	1954	1955	1956	1957	1958	1959	1960	合计
天津人民出版社									2				2
群益书局		2	1										3
华东人民出版社				1	1	1							3
新文艺出版社						1		1	1	1			4
河北人民出版社			10	3	4	5	1	6	3	10	7	2	51
山西人民出版社					8	7		3	10	5			33
辽宁人民出版社						5	1	10	7	44	1		68
东北人民出版社		1			4	8							13
西北人民出版社		1		1	6	4							12
西北新华书店		2											2
山东人民出版社		6	13	8	12	15	1	32	9	2	1		99
江苏人民出版社					16	12	6	69	11	12	1		127
江苏文艺出版社											20	4	24
苏南人民出版社			3	11									14
浙江人民出版社							2	10	3	11			26
福建人民出版社					3	2	5	8	5	15		3	41
湖北人民出版社						8				20	18		46
中南文艺出版社					10	5							15
中南新华书店		3											3
中南人民出版社			6										6
甘肃人民出版社			1	4	6			2	2				15
湖南人民出版社						2	1	11	12	35	2	2	65
湖南通俗读物出版社			3	3	3	2							11
河南人民出版社					13	8		10		2	2		35
江西人民出版社					2	6	2	8	8	16	21	1	64
江西通俗出版社			1	3	2								6
广西人民出版社				1	3	2		1	2		5		14
华南人民出版社					6	2	1						9
南方通俗出版社			8	8	10	4	3						33
四川人民出版社					3	3	7	10	1				24
四川民族出版社												2	2
川北人民出版社				1									1
川西人民出版社				1									1
陕西人民出版社							1	10	3		21		35
云南人民出版社					3	8		11	2	2	8	4	38
重庆市人民出版社				1	5	4		2	2				14

续表

	1949	1950	1951	1952	1953	1954	1955	1956	1957	1958	1959	1960	合计
贵州人民出版社			1		3	1	1	2		2			10
西南工人出版社				1									1
上海文化出版社							7	93	49	23			172
通俗文艺出版社							2	28	26	3			59
中国青年出版社							3	3					6
新中国妇女社							2						2
中国电影出版社								1			4		5
北京文艺出版社								7	49	23			63
北京大众出版社								1					1
上海人民出版社								26	1	5	1		33
上海人民美术出版社								1			3		4
上海教育出版社										56			56
黑龙江人民出版社								2	2	21			25
广东人民出版社								9	3		6		18
新疆青年出版社								1			2		3
新疆人民出版社									2		1		3
新知识出版社									1				1
吉林人民出版社									2	28	1	3	34
长安出版社									1		1	1	3
东海文艺出版社									2	1	1	1	5
安徽人民出版社									1	7	9		17
作家出版社										12	12		24
文字改革出版社											1		1
建筑工程出版社											1		1
群众出版社											1		1
中华书局											1		1
春风出版社											3	25	28
抚顺人民出版社											2		2
无锡人民出版社											5		5
扬州人民出版社											1		1
扬州市人民出版社											1		1
盐城人民出版社											1		1
浠水人民出版社											2		2
合计	1	31	61	51	165	178	86	450	238	339	168	48	1816

上面的列表 根据的是《全国总目录》中的“中国大众文学·通俗文艺”栏的收录。从这里我们能够看出,1957年之后通俗读物在量的方面开始减少,在质的方面,也让人感觉到缺少那种读者所需求的丰富多彩。就连通俗读物出版社的名称,也在1958年之后从《总目录》中消失了。据一些资料显示,它后来并入了主要出版政治性、政策性读物的人民出版社。^①在1957年,以《三里湾》的出版为契机与赵树理相识的杨百铸经赵树理介绍,又征得了老舍、张恨水等人的协助,曾计划创办大众文学的杂志。但是由于反右派运动的开始,计划尚未实施就夭折了。^②四年之后的1962年,《图书总目录》连“大众文学·通俗文艺”这一栏目的分类本身也取消了。建国仅仅十年时间就发生的这一急遽变化,与作为这些读物的主要阅读对象的基层干部和农民所生活的农村发生了大变革不无关系吧。

前面已经说过,通俗读物的兴衰与当时的农村政策和出版政策是密切相关的。当农村合作社进程接近尾声时,在1959年的《总目录》中,“大众文学·通俗文艺”一栏变成了“通俗文艺”,出版数量也在减少。并且在三年后的1962年的《总目录》中,就连“通俗文艺”也消失了,取而代之的是“革命斗争回忆录”、“公社史·工厂史等”的栏目。

《总目录》的分类法,根据时期的不同会有一些细微的变化。以1955年的分类为例,处在最高位的是“马克思·列宁·斯大林的著作和传记”,其次为“毛泽东的著作和传记”,被排在最后第19位的是综合参考图书类。新中国文化方面的等级次序从这里可以一目了然。“分类”其实都不同程度地包含有倾向性的涵义。在某种意义上来说,这与清末以前的知识分子的做法有奇妙的相似之处,显示的仿佛是把儒教经典放在最高位来构建自己知识体系的传统知识分子的思维形态。“大众文学·通俗文艺”一栏变成了“通俗文艺”的具体原因不得而知,是因为“大众”在此时已很难定义?或者认为这两个概念涵义相似?“通俗文艺”栏目在1962年《总书目》中的消失,当然并非说明这类书籍已不再出版,只不过是它们分配在另外的栏目之中。但是,这种变化,可不可以理解为,在建国后作为教育农民的主要工具而发展起来的通俗读物,此时已经被看做是过时的了?

本文通过赵树理《三里湾》出版的情形,来考察50年代以农村为主要对象的通

① 在田耕、武凤兰著《新中国建立后国营与公营出版单位社名消失情况》,(《北京出版史志》(十六)第129—136页,北京出版社,2000)中,记有“通俗读物出版社,1953年在京成立,出版本版图书,后并入人民出版社”。

② 参看杨百铸《忆赵树理》。还有在张桂兴编选、中国现代文学史料丛书(甲种)《老舍年谱·下册》(上海文艺出版社,1997年)的第693页中,有1957年6月1日,老舍“与赵树理、张恨水等联名邀请在京文艺工作者和有关人士沈从文、锺敬文、李长之、姚雪垠、邵荃麟、艾青等100多人举行座谈会,就繁荣大众文艺、创办《大众文学》杂志等问题交换意见”的记述。

俗读物的实际情况,及其与农村政策等的关系。50年代初,执政党对通俗读物、通俗文学给予很大关注,赵树理的活动、写作也表现了对通俗文学的重视。然而,通俗读物在与农业合作化运动的同步发展中,渐渐演化为一种单纯的宣传工具,而当时提倡的通俗文艺,也在“把党的政策宣传给群众,把群众的要求反映给党”的双向性作用中,只“重视了政策宣传的机能,而把它后者的作用给等闲了”^①的过程。正如钱理群所指出的,丁玲和周立波等作家自觉地发表了响应政策的作品后,不仅创造了那样的一个时代,而且还通过设立通俗读物出版社等方式,生产出了一种政策性的文学倾向。其结果就是完成了一个多重而又坚固的文化构造。可以说这是一个没有一点偏离空间的坚固的社会系统,成为后来不可避免地发生“文革”的一个重要原因。

关于赵树理的《三里湾》,笔者很赞同加藤三由纪的评述:“无论是从赵树理个人角度,还是把它放在中国农村集团化的历史上来看,都可以定位说,《三里湾》是在一个特殊时期发表的作品。”她还说,这是“他的思想和党的农村工作的步调基本上一致的最后的作品”^②。如果再做一些补充的话,也可以说这篇作品是赵树理的通俗文艺观和党的通俗文艺政策有幸取得一致的那个时期内所产生的。

榎尾季美,女,1967年12月生于日本大阪市,在日本大阪外国语大学中文系毕业后,就读于日本东京大学中文系,获硕士和博士学位。现任日本法政大学经济系外聘讲师。主要研究领域是赵树理以及50年代出版政策和出版机构的变迁。

① 藤井省三、大木康:《新中国文学史》,第201页,密涅瓦书房,1997年版。

② 加藤三由纪:《关于〈三里湾〉评价的问题》,《御茶水女子大学中国文学会报》(第四号),第98页,1985年版。

现代中国·第六辑

北京大学出版社

2005年10月

答客问

——关于历史分期、“两个口号”等

王 瑶

王风按：1986年3月15日下午3:00—6:30,王瑶先生时在香港旅次,于沙田中文大学会友楼接受老学生朱文扬(雁枫)及作家梅子拜访,纵谈三个半小时,主要由朱文扬先生提问,并以录音机录满90分钟磁带一盘,保存至今。数年前张剑福先生得以转录并携回北京大学中文系,今爰为整理。惟王瑶先生早已驾鹤而去,订正无门,故逐字照录,语句重复、不完整以及各式语误者均一律保留原貌,不敢易也。张毅听写,高远东校对。

问:(前缺,主要谈“二十世纪中国文学”话题)

答:那天说到那个分期问题。分期是一个问题,现在外国的学界,就当代本身不能构成史,或者说,这是一个问题了,这当中,搞了当代文学概观,分期这两个问题了,一个是不能构成史,一个是分期问题,这个分期看起来是过去行不通,现在可能我认为也是行不通。但现在是,这个分期问题,讨论最凶的不是文学界,而是历史学界,历史学界已经讨论好久了,从解放前,不过现在这个问题没解决,从40年代起,就是范文澜那个《中国近代史》,就是从毛主席说我们近百年实现这个时候起,它就是叫做《中国近代史》(上),写到五四。那显然它是五四以后,这个历史就叫做《中国近代史》(下),就是五四以后叫做近代史,并不叫现代史。就是近代,他范文澜的观点,近代是从鸦片战争到中华人民共和国成立,范文澜是说,不然已经讲到五四了,他叫做中国近代史上,很早他就是这个观点。所以历史学家和中国社会科学院历史所,他们出近代史资料,他们题目叫近代史资料,收的是袁世凯称帝了,不是这个了,一直到北洋军阀,一直到蒋介石这些什么东西,它资料都收集在一块儿,那么它就是把这个近代史分成一个时期,那么,它叫的现代史呢就是从中华人民共和国讲起。其实历史学界意见也不统一,因为它还有一个现代史学会,它另

外一个现代史学会就强调从五四起是现代史,仿照近代史往下讲,它为什么呢,因为这个现代史学会呢都是原来教政治课的那些人,教政治课它是教那个什么,教那个中国革命、中共党史。中共党史到底是一个历史课,不管什么中共党史?当时它讲那个政治课,讲政治课要联系那……政治课嘛,我们学多少年都是十六字方针,叫做“学习理论,提高认识,联系实际,改造思想”,这是政治课的指导,你学什么政治课都是呀,要学习理论,提高认识,联系实际,改造思想,它把中共党史,也是这么个课程,或者叫做中国革命史。这些人教党史教了几十年,五四以来,社会上的政治、经济、文化都不讲,光讲两条路线斗争。那么这些人呢,现在因没这个课了,现在政治课还有,没有中共党史这个课了,叫他们去教历史,那么他们就成立了现代史学会,他们就怕这套,所以他们坚决仿照这个,也是历史学界。坚决仿照这个,他们就仿得厉害。他就认为近代史就讲到五四,现代史要从五四讲起,而且你要不这样讲,苏联就是这样的,这并不稀奇,它这个有根据的,苏联就是强调十月革命的世界意义:十月革命开辟了人类的新纪元,划时代的,所以十月革命要划时代的,基本上和我们五四划时代一样的,我们把五四当作,多少年都是当作从属于十月革命的,所以一定要五四划一个时代。根据马克思主义,划分历史时期只能根据社会的生产方式,社会形态。那么五四以前和五四以后,都是半殖民地半封建社会,社会性质并没有改变,政权都是旧的,代表帝国主义封建主义,人民都是受压迫的,政治经济文化差不多,没有分别,只有说有个共产党成立,有个领导力量,这是大事情,大事情不能分期,对分期来还是小事,这样一个观点。那么,从中华人民共和国成立这一年49年分也有问题,有的人说,你还把这个主张从鸦片战争讲到49年,当然自然要分期了,这个主张从五四开始,一直讲到后边去了,中共党史嘛,是一直要讲到今天。那个就说,你把中华人民共和国成立都不划个历史时期,你说五四与我们这么一个伟大的历史事件,中华人民共和国成立怎么能不划个大的历史,就是这样一个。那么他这两派人都引经据典的,真有趣,我没参加这个论争,凡是赞成五四划成现代史的这派都是引用《新民主主义论》或《延安文艺座谈会讲话》,因为《新民主主义论》就是五四以前怎么样,五四以后怎么样,很不相同,这个,《延安文艺座谈会讲话》讲,五四以来,文艺界有很大的功劳,文艺界很不相似。文化新军,好像毛泽东的意思是,五四强调。可是那边呢,主张那个,他也引毛主席的话,他引《改造我们的学习》,近百年来,近百年来,如何如何,一直讲到……这个文章是42年讲的,近百年来,一直讲到42年括进去,是一个劲讲下去的。第二个就是刚解放,毛主席讲那个白皮书,白皮书就是从清朝末年讲起,培养新的知识分子,一直到美帝……他也两条,这边也两条,和文化大革命打派仗一样,他们各引一条,他为他的理论。那么还因为和美国这些国家一来往,他们美国他们讲,日本这些国家,他们讲他们的分法和我们的分法不一样,他们只有两个是一般的,就是矛盾了,一个挡在他那边儿。那么这个矛盾就是呢,一般是从文艺复兴讲起,那么就是资本

主义世界发生发展的历史,讲现代史呢,他就讲到第二次世界大战结束。我们现在有些人努力和那个取得一致,说这个近代史呢,应该和这个资本主义方式相联系的,这样就比较容易和世界观点统一,可是另外一派他反对,说你这个,他说那么我们讲埃及、非洲国家的近代史,应该叫做古代史,因为他生产方式还是古代的,可是它是近代,所以你这个说法不对。吵得很厉害,那么因为它当代史就是今天的那个当代,确实不应该写史,它也没法写,你说,那个抗日战争没结束,你怎么写个抗日战争史,今天这个历史,你怎么知道邓小平死了以后有什么事,你可以预见,可预见不能叫做历史啊,未来是不等于历史的,你看未来时,没有过去不能做总结,它这个规律性还没有暴露,所以今天……不过你当个老师,不让他写史也不行,因为当代过的年代太长了,从中华人民共和国成立比现代长了,现代只有30年,当代现在已经37年了,所以我有一次我就说,是不是把这个你就讲这个新时期,就是“四人帮”垮台以后叫做当代,把那部分和现代合起来行不行,我给严家炎他们这拨人,我说你们这样讲行不行,他们并不赞成,为什么不赞成,他们说因为大家对那个50年代并没有兴趣,所有的文章,就没有人写那个,那么你加上也不解决问题,因为大家对当代有兴趣,就是对最近这个当代有兴趣,并不是对50年代那个当代有兴趣。对这个现代有兴趣的,也是到五四时期,30年代有兴趣,40年代也没有人写文章,50年代你加上对分期或不加上对分期关系不大,没有人来写文章,哈哈。就好像还有很多作品了,50年代,大家就以小说说吧,现在大家流行的说法,叫做“三红一保”,就是《红旗谱》、《红日》,什么《保卫延安》,还有《红旗谱》、《红日》,还有个红什么,《红岩》。“三红一创”,《创业史》。“青山保林”,就是《保卫延安》《林海雪原》《山乡巨变》《青春之歌》。“青山保林”,“三红一创”,是50年代比较好的作品。可是没有人写这些文章,也没有人要,也没有人看。那么他们,假设我们把这个现代讲到76年,或者讲到三中全会,那么三中全会以后,大家有兴趣的人很多,但是文化大革命那个没讲的,加到这边加到那边不起作用,50年代几乎,当然不像文化大革命,还有这么多作品,但是也没有人有兴趣,兴趣都不大。现在大家有兴趣讲的还是20年代30年代40年代,我编这个《现代文艺丛刊》,收到的稿子,就没有讲40年代的,不是说,没有讲这个这个……所以丁玲他们就很不平,要编丛书,要出刊物叫《延安文学研究》,就觉得现在又排斥他们了,这个排斥也不对,但是也是多少年,我们这个文艺界,不要说什么,就是刚解放50年代开始,有许多都是老的党员,在国统区做地下工作,不过实际上,那个从解放区来的那些同志,他们对他们有意见,并不是团结得非常好,现在排斥国统区的,因为你在国统区工作,成绩总是没什么贡献的样子,有些人就有意见,那么现在呢大家对于老革命从什么来的,青年人没兴趣,这个也不对了,不过它有个历史的反动,那么你开头,我们50年代呢刚解放,本来大家有些地方观念地域观念我想是可以理解的,因为共产党闹革命,都是在国民党统治薄弱的时代,薄弱的地方产生的,所以叫做什么豫鄂皖边区,陕甘宁边区,都

是三不管的地带,都是三个省交界的地带,都是高山大岭,都是没有人住的高山里面,所以他们在那儿发展,党中央没有现代化交通工具,没有电线,他一套干部都是自己很容易变成山头主义的,什么都是独立的,它和那儿不同。最典型的是海南岛,和中央不通气,那么全国一解放,很快就成了个……当时毛主席抓这个工作,抓得很有成效,50年代时候,就反对地方主义,而且就拿广东那个冯白驹开刀,冯白驹是海南,他坚持这个……反对了以后,大家再也不敢讲了,可是现在又来了,现在你看这个干部当中,在哪个省的,你是新四军的,你是晋察冀的,他是冀鲁豫的,我们老战友,这个关系搞的,而且像这么一个小地方,上海,他是从山东来的,他是从哪儿来的,一拨一拨的,什么地方,连北京市委的干部都是刘仁的地下来的,50年代没有这个,本来是50年代就应该有,用压力压下去,没有根治,现在这个同志爱少了,它出来了,这个关系。他那个管从什么地方来的,你总是为共产主义奋斗终生,不过现在很流行,都是一拨一拨的,表面上不讲关系,下来都是老战友,我们是从哪儿来的,这个非常流行。在一个大小城市什么地方,广东多少年了,一直到“四人帮”垮台,他们发的一个牢骚,广东人就说,我们广东就这么缺少人才,自从解放以来,广东人就没有自己人当过省委书记,都是派来的北方人,一直到任仲夷以前,到现在。

问:那么现在中国现代文学史中间,是按照《新民主主义论》……现在普遍的看法是什么?

答:比较粗一点,因为历史短,分得细一点,一共才30年。所以发展得长,分得就要粗一点,不必分得那么细。

问:现在比较流行的分法是什么样?

答:现在五四到27年,30年代有的就和抗日战争联系起来,(插话:就是到42年划分怎么样?)42年的划分期争论很多,有的人就讲,开一个《延安文艺座谈会》,怎么就能划分历史,有的人就坚持。不过它那个“延安文艺座谈会”划历史时间,也不是一点道理都没有,并不是完全根据一个延安文艺座谈会,国民党统治区也是有个变化的。因为41年是皖南事件,国民党反共高潮,所以抗战时开始文艺作品经过一个,比如说诗,开始是赞颂抒情诗,后边就长篇叙事诗,后边政治讽刺诗,这个小说,开始短篇,后边长篇,这个戏剧,开始方向变也是这样,后边长篇多幕剧,后边历史剧,历史剧就是从……因为它国民党和共产党摩擦加剧,所以从40年代初划分,也不是解放区,也还是共有些变化的。不过你现在说要是42年主张分期,最大的理由就是毛主席的工农兵方向,现在好像不赞成的人居多,也没有人公

开反对。现在五花八门的理论,都是并不过去讲的一套一套,他并不写文章批它,或者说我不赞成过去,不理它,现在一般就是这样。他现在讲另外的一些,也不公开说那个就不对的,他也很少这样讲,各说各的,(插话:这个比较好,有人听你的嘛)讲各说各的,也不要求统一,不过现在领导上当然有个看法,研究,那么是哪一个是中宣部,还是什么讲的,强调思想界的领导,要用一种他叫做微调方式,像我们调整电视机一样,微调,不要用搞运动,但是还要领导的。领导嘛,就是用微调,它现在这个领导也很有效的,不是……你比如说前些时候抓那个什么什么就是小说,就是那个通俗小说,不是出版界弄得很厉害,抓那个问题嘛,它用什么方式啊,它开总编辑会议,开出版局长会议,抓责任编辑的奖金,然后抓出版社,纸张供应,它用这些办法,然后在那儿做了个号召,也不用哪个人做检查。它不来了,它并不是不搞运动就没办法领导,它掌握政权,有权力,它还是有很多办法的,来解决问题的。你比如说就像现在谣传的刘宾雁,即使是他是真的是那样想法,那么到现在的情况最多开除党籍,因为不能说共产党……像美国,像中国的话,当然现在上面不赞成,就说它赞成,你也不好把他抓起来,现在这样。它不用搞运动嘛。当然他强调用微调方式领导,微调方式也并不是没有有效的,有的还带鼓励,带教育,就像那个沙叶新,上海那个,《骗子》不是搞了,胡耀邦亲自找他讲话,让他入党,当了上海人民艺术剧院院长,他写了个《陈毅市长》,印象当中,它用另外一个办法解决。文艺作家是很难当的,就像我们这种做文化工作的都知道,你比如说领导上他欣赏你,委派你一个省委书记,委派你一个部长,比较容易,他开个条子就解决问题,但是他派你是个作家,这个很难,就好像委派你是个艺术家,你不会唱歌,或者你是个歌唱家,没有人听你的怎么办,所以任何作家,即使最保守的作家,他不能不注意群众的反映,他眼睛更多的注意领导,有这样的作家,眼睛看着上边喜欢他不喜欢,但是他也不能完全脱离读者的要求,那不可能,那完全没有人看你的也不行。可是我们这个社会因为各种各样的历史原因,领导的倾向和群众的情绪当中有了矛盾,有了矛盾,这个作家又要反映生活,又要得到群众欣赏,又要得到领导允许,就有很多困难,如果说得难听一点,作家就在那儿走钢丝,像杂技演员走钢丝一样,走得好的,就是摇来摇去,领导也觉得你很积极,很好,是帮助解决问题,又反映了现实,又做了思想工作,群众也觉得你解气,觉得你出了他们的气,这样作品也有。不过凡是这样作品的,就很难掌握分寸,像王蒙,我以为他就掌握的分寸比较好了,他就两边都还……刘宾雁走的走的就偏到那边去了,也有的走的偏到这边来,像这个长篇小说家魏巍,《东方》,他的长篇小说得了奖,当时领导很欣赏,群众一点也不欣赏,举例说。因为这个群众要求总有些不满情绪,要改善,领导总是希望大家要谅解要看前边,这个矛盾也很容易理解,不要说早了,毛主席就说领导和群众就应该有矛盾,因为大家一个从全局看,一个从局面看,这都是理论上的,实际上嘛,是有些矛盾。可是领导这个文艺的看问题,他可以允许有一道缝,有道缝,作家就给他搞个

洞,就是这样的,搞得洞大了他就不干了,就在这个摇摇摆摆当中,那么现在这个领导的声音也常常变化,变化嘛,那个胡乔木他就有一次讲话,他说我们的方针政策是一贯的,从“四人帮”垮台以后,我们没有搞过运动,我们也没有开除过一个,也没有哪个人降低了工资,我们向来是政策是一贯的。他这个说法呢,有人就说你说的那个话也有道理,但是一贯性表现在什么地方,像我们收听那个很远的地方的收音机一样,短波,是有个一贯的东西的,但是一会呢,听不见了,一会“哦”——声音大了,忽然叫喊一声,声音高得不得了,正常声音就像我们看电视一样,正常声音多好啊,你说你没有一贯的,变来变去,那当然也不符合实际了,它确实也是有个一贯的东西,不过它也是结合今天的现实的,它有时候强调的东西没有了,一个时候它强调创作自由,一个时候强调……开文代会的时候提倡创作自由,很多人就高兴得不得了,那个时候胡耀邦亲自讲,以后就不要提资产阶级自由化这个口号,现在又提了,现在还在照样提,反左为主,后边就提出,在反左的同时,也要注意资产阶级思想的侵蚀,然后就是不加那个带反左的同时,就是光要注意资产阶级思想性,然后就变成资产阶级自由化了。它有个一贯的东西,但是一贯的东西一个时候那个声音高了,一个时候那个声音微弱得听不见了……那别的声音刺耳,就这样一个调调,就是这么一些。你说他们没有一贯,它强调它的一贯性,也并不是,它也可以找到它的一贯性的理由,不过确实就像我们听短波无线电台一样,声音不像那个一个调调,一会这个声音高得不得了,一个呢。这都是我私人聊天,我在班上不这样讲的,我在国内不这样,国外也不这样,我并不需要创造什么事情。(中间插问:主要是胡乔木、邓力群他们的领导阶层现在还是……)他也没办法,他不支持,我们讲的是意识形态工作,整个这个方针政策他总是有些不同意见的,有不同意见也是正常,我们以前以为那个领导看法好像一样,院子一样大,就一句话,一个不同意见也没有了,文化大革命一来,连毛主席整刘少奇也有不同意见,有些不同意见也正常,你像现在,学习工作……去年中央领导,道听途说,有人到特区就意见很多了,意见很多,结果邓小平亲自领了一些,都是反对的,余秋里什么的,都是有不同意见的,都很重要人物,看了深圳珠海,看了一圈,到了那里听汇报,就地问问,这不错吧,那就这样搞下去吧——也是一种微调方式,我觉得,也是一种领导方式,它有不同意见,好像觉得最后这个意见要征求我们,也不是征求了,像我们这种人喜欢他这个意见,或者另外一种人……不过最后呢,他两种意见是同样长期存在下去,有些人很多不同的干部,像我们家庭里两个小孩子吵架一样,总的利益是一样,但是有些地方它意见不同,你这个当家长的怎么办呢,还不是息事宁人嘛,就这样一种情况。改革以后,从总的样子现在是好得多,比50年代都……可以自由,自己想说什么说什么,想说什么说什么呢,这个学术文化就可以繁荣,我们多少年都是发言写文章,第一个问题考虑我应该怎么说,应该写什么,而不是说我要写什么,开会发言,在这个场合我应该说什么话最符合我的身份,最符合要求,而且就老在那儿琢磨那个分

寸。现在比较容易发展学术。老在那儿研究应该说什么,而不是想说什么,文学艺术没法写好。他写好的,最好的,比如说写工农兵,没问题,你就反映他的生活,发现他的好点,自己感情进不去,就很难激动人,而且因为先就有个概念,就像那个《创业史》这些,有很多。还有李准,成名作就是《不能走那条路》,不能走这条路,现在从邓小平走起。以前是富裕中农,是农村资本主义势力的代表,因为地富已经专政了,富裕中农他又有技术,又有点能干,是资本主义在农村的代表,老处处打资本主义倾向,现在专业户都是富裕中农这一拨,他能干一些,他有点文化,有经营才能,富一点,现在发展起来的,先富起来的,允许一部分人先富起来,富起来的都是原来那个资本主义,代表的利益的,原来都是反面人物,现在都变成正面人物了,变化是很大。

问：“两个口号”之争现在是怎么看,我们有一个学生,在台北看了,台湾给了他很多报纸。很多人提这个问题,解放以后,49年以后,几次文艺界的斗争,他们有一个说法,就是……周扬他们,因为鲁迅已经没有了,那么胡风啊,丁玲啊,冯雪峰这些,现在对“两个口号”怎么看?

答:啊,啊,太累了……说这个今天的事,很多的论争啊,说这“两个口号”的继续是不对的,现在文艺界很多人对这“两个口号”毫无兴趣,年代太长,现在经历过“两个口号”的年轻人最少也都七八十岁了,所以今天搞理论的人,搞创作的人对“两个口号”并没有兴趣,有兴趣的都是老头儿,那么开文代会头里还争呢,到里边争论连一个听的人也没有,所以今天争论的问题都是现实问题,对历史问题有兴趣的人除非教书研究的人,不能说今天就是那个发展,当然那个问题,就历史问题讲呢,也没有多少人现在写文章争论。它是有这么个背景,就是那个中宣部发了个通知,说报上不让讨论“两个口号”这类,就是因为什么呢,因为是陈云同志的指示,他说是这是与党的路线和政策的问题有关系的,这类问题要最后做个结论。后边做个结论让大家有所遵循,不是个百家争鸣问题。那么这结论就做吧,问题大家等着做吧,这还是前两年的事,这个任务就交给了文学研究所,文学研究所就派了个小组,顾问呢就是周扬、阳翰笙、夏衍,还有什么人,那么他们就把这个材料整理,就到处问,就准备材料,中宣部文艺处有些干部参加,一共有四五个人嘛,都是年轻人,做这个具体工作,就让这个老头儿,就让那个周扬他们,那个时候周扬还……后边做不出来了,因为他们三个人在一块儿谈,这个就是夏衍、周扬、阳翰笙,也是各谈各的,那么胡风那个时候他还一气谈了一天,谈了六个同志的录音,这个周扬还挺有兴趣,他把胡风的录音呢,独自己坐在那儿就听了一天,听胡风讲了些什么。根本这个问题,就是说负责的这些年轻同志整理不出个东西来,整理不出东西来以后,就有人不让发表也不行,特别他这个精神污染,反对精神污染的那个时候啊,就

是前年吧,84年,精神污染的时候,这个林默涵比较起劲,它就首先谈“两个口号”问题,林默涵是比较左的了,他在反对精神污染的时候,他来劲了,那么他就连着发表了五六篇文章,就是那个时候啊,他大概对于现在这种气氛看不惯,那么他就谈这个了。那么很多人就说,中央不让谈,很多人说,你还谈,我们大家都谈了,所以可以谈。那么就有一些人,不同意见就有人就拿出来了,不过并没有很多结论,并没有人对这个问题有结论。有结论没有?现在结论没有,你要说有也可以有,就是大家都是革命的,都是为了抗日的,这种结论。至于理论,分析的结论再深一层,中央那个文件也发不出来,因为他不是那个谁啊,原因是那个,一个是徐懋庸,他死了,留下一个他和毛主席“两个口号”的谈话记录,发表了;一个是那个谁,最近也死了,给胡风写的那个叫什么,就是在武汉军区工作的,吴奚如,吴奚如他是党中央在上海的时候,他是属于特科的工作人员,特科就是别人不知道他是共产党员,那么他是和鲁迅联系,讲了许多,有很多事情。最近北京不是正在开冯雪峰的纪念会嘛,冯雪峰这个纪念会也开得很有意思,冯雪峰他那个儿子就是跟丁玲在一块儿的,编丁玲,丁玲这个《中国》,就是主要冯雪峰的儿子在那儿搞,叫冯夏熊,他拉了很多文人支持,拉得最有力气的就是胡愈之。胡愈之死以前他写了篇文章,写了篇文章,他说是夏衍他们这些人呢,对这个冯雪峰很有意见,主要是因为什么呢,因为冯雪峰代表党中央,30年代那时候来到上海,这个以为不找他们,而找鲁迅,找胡风,不找党内的人,而找……其实冯雪峰来了先找的我,我早就入党了,当时我是到了“四人帮”垮台以后,他中央才让我做统战部,才让我公开。我叫他找谁的,他说是夏衍他们误会,这个文章是很有力气的。胡愈之因为他是人大常委会副……国家领导人,而且他是九十多岁,他就费劲写了这么个文章,都是冯雪峰儿子搞的,他就像我们这样谈,他记下来,胡愈之看看,签个名就发表了,应该是这样的。那么还有一个就是宋任穷,宋任穷是政治局委员,刚刚离休的,顾问委员会的副主任,那么他是在江西受左倾路线,王明路线的迫害,把他调到中央党校学习。就是瑞金江西那个中央党校,冯雪峰是中央党校的第二把手,他就讲那个冯雪峰在那个党校怎么好,他说这个话我不能不说了。一个就是莫文华,现在这个纪念冯雪峰,莫文华又出现了,他说长征路上,编在这个干部组,受冯雪峰领导的。他这个儿子把原来非常高的领导干部这大群文章一来,所以现在冯雪峰名义比胡风恢复好得多的多,那是很有力气了。那么胡愈之讲的,冯雪峰他来了,他30年代他们就因为夏衍他们和冯雪峰有……原因就是冯雪峰觉得他是延安中央派来的,夏衍觉得他们中央在上海,已经和中央脱离联系还坚持工作的,冯雪峰来了不找他们,而找党外,他说其实是误会,这是一个。他说,还有呢,他们从那个时候就有矛盾,共产党解放了北京,人民政府成立了,他说总理让我,这是胡愈之,管出版总署,出版总署是部一级的单位了,那么就是人民文学,首先,中央就是人民文学出版社,总理就给他研究,说让冯雪峰来吧。胡愈之说,冯雪峰让他做出版社社长太低了一点了。总理说,那咋啊,

可以不同,比普通的高一点,给他一部汽车。胡愈之找冯雪峰谈,冯雪峰就说,说是现在中宣部,是归中宣部领导,中宣部就是胡乔木什么周扬这些人,他说我这个工作怎么做呢,我不干。胡愈之说,我说了很多,是总理让你干的,我说了,他也答应了。他把这些都讲了,胡愈之……不过冯雪峰现在是很得人心,得人心就是因为他是……这些人写文章,还有57年他戴了右派帽子,现在,那时候人民文学出版社就是韦君宜,他说是划冯雪峰右派是他经手的,根本不是,人民文学出版社一点材料也没有,是从上边下来,非划不可,非划不可的一个原因是冯雪峰在江西在党校的时候,还谈到和毛主席接触,那么冯雪峰就说了一句话,说毛主席在延安,在江西时很能团结人的,就说了这一句话,叫毛主席知道了。这都是韦君宜讲的,知道了以后,结果这个毛选五卷就是华国锋编的那个毛选五卷里边就把冯雪峰讲得好些。所以冯雪峰那个时候以为帽子摘不掉了,他是在“四人帮”还没垮台就死了,死了以后开追悼会还争取了好久,要开个追悼会,我也去了。去了以后,没有悼词,从来就是韦君宜主持,向遗像行鞠躬,一鞠躬,二鞠躬,三鞠躬就回来了,“四人帮”垮台以后才又开的,那么这次就……他摘了右派帽子以后就变成普通编辑,就让他整理郁达夫的东西,他每天上班,而且很负责,做的成绩还不错,宣布摘帽了,他就给韦君宜申请入党,所以这个是个老干部风格,而且生活很朴素。韦君宜他说我简直不知道该怎么办,我也不敢告诉他经历,就说他这个,韦君宜现在证明这个他是从开始起就是同情他的,而且讲这个他自己非常为难,韦君宜是比他后辈了。那么最重要的,最动人的,他就……“四人帮”,文化大革命当中他是摘帽右派,死老虎,没人搞他,那么他自己……红卫兵很多人就找他,叫他揭发四条汉子的材料,揭发了以后,就当怎么好怎么好,他就说,主要是我负责,并不能怨他们。他最后就自己写了一个材料,谁来了也是这份,那么这份材料是比较……他因为最不利的条件,他要说别人有点不好,他好,好一点,尤其周扬是死老虎,你就说就完了,他没有事。所以周扬他自己在一个会上讲话,我非常感动,我恢复自由以后第一个就去看他去,所以这些事情还是不错的,所以冯雪峰这个人格呢,冯雪峰是很受人尊敬的。还有,冯雪峰他理论的,文艺理论的,现在也比周扬的受欢迎,因为他也是和胡风那个有一个意思是……这些都不是个人的,和现在这个气氛有关系。我们这个困难嘛,就是这许许多多,所以“两个口号”现在没有一定要辨别。但是有些人呢,它还是比较坚持的,就像鲁迅研究的李何林、陈漱渝那一拨人,他就坚持说是周扬他们错了,一直到现在,坚持得很厉害。有些人呢就不说了,现在人是没多大兴趣,都是搞这个的人。他有些人,现在人都老了,有些成见也起不了……有些他就这样看法,你有什么办法。我有一次开过个座谈会批白桦的诗,批白桦的《鬼恋》,呃不是,就是《苦恋》,周扬召集的个会,没有多少人,周扬,夏衍一些人,十来个,楼适夷,他是人民文学出版社长期的负责社长,现在八十多了,他离休干部,把他也叫去参加了,他就他就……就为冯雪峰闹不平,57年划冯雪峰右派的时候,他楼适夷也不敢说

什么,那么大批判会上他大哭一场当场,然后他又批了,就这样子,那么他就为了这件事情,他举了很多例子,讲他这些情况,他说你现在安排我个人文学出版社顾问,既不顾我,又不问我,你现在让我发言,我就有意见就说,我就看你们就是今天还闹宗派主义——嗯嗯嗯,当面——他说是这个结论我都没想到,而且他,周扬是领导了,文联主席了。他说是你们就是关于这个四条汉子耿耿于怀,汉子有什么不好?《水浒》上还有一批好汉呢,不过说你四个年轻男子就完了,他这样讲了很多,很长,而且他那个这家伙很不好做,讲了很多话。那个夏衍脸憋得很红,一句话也不说,那个周扬这个人倒是很有胸襟,他说我确实主观上现在不搞宗派主义,当然这个思想根源很深,是不是客观上还有宗派主义,那可能,大家提嘛,提了我改嘛。哈哈,这就……他说我主观上没有搞宗派主义,是不是客观上还有,也可能,大家提嘛,帮助我改嘛,他来了这么个。现在有很多,也很难说就要求一致,大体上一致就完了,你要求大家思想认识都没有细微差别也很难。不过我觉得“两个口号”问题现在与今天文艺界问题关系不大,因为今天嘛,都是已经换了一代人了,作协只有领导的这代人,就像影响的就像王蒙、唐达成、谢永旺这些人,现在对这个没有兴趣,只有他那个时候的人是有兴趣的,有兴趣而且他一个人呢,有很多这个有兴趣的偏见。比如说夏衍吧,夏衍是很解放的,他比较,在老的里面是比较开放的,年轻人也很拥护。当时讲到30年代,他说一定要说30年代正确,他批50年代是很解放,讲30年代,一定要说30年代正确,30年代他主要负责,他就和林默涵就吵得很厉害。林默涵是30年代呢比较开放,但是50年代……他就要把我们今天这个“四人帮”垮台以后,回到文化大革命以前那种,那种他领导的,他一定要50年代到60年代初这个是正确的,他就要说明这个,所以于是就吵起来了。吵起来,夏衍比他资格老,夏衍就说,你以为你那个文化部副部长不得了了,我还不想做呢。哈,哈,就是这调调,他就……其实都是些偏见。就因为那个50年代那一段路走错了,他自己负责,有一定责任,他还是比较主要的领导了。就像64年那个大整风,整的就是夏衍。6个人吧,陈荒煤、田汉,其实这个领导,就是林默涵了,刘白羽领导的,整得不是都快下放了,根据毛主席的两个批示,整风就是整的夏衍这些,所以他对那个有意见。林默涵他就说文化大革命如何不好,那时50年代还是正确的,30年代呢,林默涵要说30年代,鲁迅正确他们错,他比较客观,可是夏衍他在这一段上就很受议论,所以人总是……我觉得这些……我们现在把这些重要人物都看成一个人呢,就可以分析,大体上,不能要求一个人都对,人总是受他各种各样的生活局限。还有一点是我的看法,就是今天文艺界有不同意见,与“两个口号”没有太大关系,它因为,周扬不是那个,《七十年代》七几年不是访问过一次周扬嘛,那个影响很大,那是赵浩生还是什么人,《七十年代》发表了一个大文章,叫做周扬谈笑风生地讲这个问题,讲从30年代到延安,一直到今天的文艺斗争,讲了以后,就有很多意见打击了,周扬就讲,延安以后就分了派了,一个是“鲁艺”派,一个是抗联派还是什

么。他意思是说“鲁艺”派是正确的,那一边那个舒群那个时候吴伯箫了,很多人都找周扬写文章,哈,丁玲了,都是哈,他也是这样说的。

问:林默涵那个“两个口号”之争的文章是在哪里?

答:精神污染前后,《光明日报》,他这个人,在反对精神污染时结集了,他大概,那个精神污染一回也没有多少天,我们叫做,流行的说法,叫做百日小“文革”,一百天的小文化大革命嘛,那么,林默涵在那个期间就发表了7篇文章,因为觉得需要嘛,丁玲他们在那个时候都是出来积极表态。现在这个时代不同,文联开会,那个时候也是要人积极表态,请去,我是根本不去,很多人去了,一句话也不说,点名都不说,冷场。以前可不敢,以前我们批邓小平,我也发言了,你敢不发吗?现在他就是不讲,你有什么办法。所以现在气氛是不大同了,搞不起来,就是换了个人也搞不起来,气氛是有所不同了。那个精神污染,搞得搞得大家就不讲话了,最多不讲话就完了,根本你怎么说也不讲了,有些人很积极跳了一通,跳了一通以后呢他反复,有些人就表演了以后,后边就很不得人心。像开那个作家代表大会,就这一派势力很多,结果那些欧阳山什么,都下来了,北京代表团的阮章竞,连代表团长都罢免了,就是些年轻的跟着跑的,像刘绍棠,不是也跟着反精神污染了,很不得人心。(插问:上海那个谁……)上海闹得最凶了(插说:就是那个吴祖光写的丁玲跟……)上海两派了,搞得搞得,最后,像他们做得也确实不好,因为他把巴金的……和文联主席去掉,换了个夏征农,这个夏征农和巴金同岁,还大两个月,没有毕业,巴金也没有说他不做,夏征农又是很不得人心的,比较左的,沙叶新写的那个《骗子》里就是夏征农的故事,所以在上海文代会就吵得很厉害,沙叶新还没有说啥,他就讲一种,他就说,我看这个夏老可以不做这个工作了,结果就当然吵得,吵得完了就让大家在外边休息,就临时开党员会,在里边吵得,那么大家第一条理由,就是陈丕显来,到上海视察,他是原来上海老的市委书记,现在是政治局委员,那么他说夏老可以抓抓文艺工作,就是说过这么一句话。

问:冯雪峰那些材料是公开了?

答:公开了,他这个儿子很能干,我相信现在这些人有这个思想,它不会主动写文章,一定是,我猜,冯夏熊他们知道这些关系,他就一个一个找,找得谈了,然后他录音了,回来给改成文章。然后给他看了,他说,你看这还可以,冯伯伯,孙伯伯,你看这样行不行,他说行,那你签个名,这就够用了。它一定是这样一个关系,那些人年纪大了怎么会写。有些线索,因为他这些人是够有力气的?

问：香港最早是在《广角镜》发表，那是冯夏熊写的，还有楼适夷也写了文章。

答：楼适夷也是很厉害的，我在好几个会上听他发言，他这是叫做毫无忌惮的，他是余姚的，很正直。

问：夏衍写冯雪峰嘛，在北方一个杂志上，后来楼适夷就破口大骂……

答：有，有这个事情。

问：王先生您累了……

答：不要紧，聊天嘛。……我这个，英子说是文化大革命就是搞了我的聊天材料，一聊天就说一两句比较俏皮的话，其实并不是一个事，不知道是哪一件事，他把你集中起来了，集中起来一条一条的，看起来非常可笑的，我是成了小丑了。有时候这个话是说过的，其实一想，不过在不同场合，一般什么时候……因为你要说明问题，有时候打个比方，说一句话。

问：“文革”的时候，那时候对您还不会怎么样，那时候，系里头。

答：不过我也还是厉害，在我们系里，我是赶出原来住处了，赶到民房里边了，到了成府住到民房里边了，自己挑水吃，自己……后边到了黑帮大院，我的家也抄了7次。因为我们和后来那个斗争没太大关系，它批判呢搞的还是……我们还是比较……它当时权威呢王力下边就是我了，那个游国恩、林庚他们都没有整。58年呢，在某种意义上，比反右还厉害，因为反右呢，它是一定要已经上面规定一定要57年底结束，所以它就是稀里哗啦开两个批判会，就定成右派戴上帽子，戴了帽子以后，可以降低工资，敌我矛盾，当做这……我们那个在58年3月开始，开始是说人民内部，不戴帽子，58年做了个反右以后，对每个人扣了个政治鉴定，就是属于中间派，左派右派，就像我们58年受批判，就是中右，毛主席说中右要什么，因为大批判右派他们就疼得不得了，其实反右已经扩大化了，中右比右还、还要扩大一点，到了那个时候，因为它已经明确了你是不戴帽子，不降工资，就是批，同时要要对群众进行教育，它就长期，我们都批了有9个月，反右的时候批得比那个要短得多，58年批我们的时候，一年就是，一帮学生就沈昆明、黄侯兴他们那帮，就一天碰上了批，批了他们这一年的，也没有降工资，也没有必得戴帽子，而且批的时候，批的语言是毫无区别。有一点区别就是，批右派是叫名字的，批我是叫王瑶先生的，开头就确定就是不算……人民内部说的，这个政治也做了中右，所以就那个批，很惨

很不好受的。右派是稀了哗啦批了就完了,就是劳动去了,我们这个呢,他是长期这样了,学生也停了课了,它一边写文章,一边批你,就是,就和他一块儿,我们每天就像上班一样,到32楼,就这样,58就这样一个情况。文化大革命,基本上所有教授,一般地都受了冲击,北大自杀了的教授有七八个,翦伯赞、向达,往前自杀了的教授都……

问:翦伯赞自杀之前,我那时候和张剑福找过冯友兰、翦伯赞,结果……抗战时候吧,梁实秋提这个……

答:与抗战无关。

问:其实我看他那个文章啊,他前面有这个与抗战有关的……也不一定是,后来这个问题在巴黎这个抗战文学会议上有一集引起争论,那么内地现在对梁实秋……

答:没有什么讲,现在不是中央做了个,前两年,中央做了个代表领导的,听说,梁实秋先生,我们欢迎他到大陆来看看,做了这么个。

问:我们三联要跟人民文学出版社合作,不是搞了一套作家丛书嘛,我给梁实秋出一本,他们不同意,后来我提的,我说文学……一定有丁玲,不是有友谊出版公司出了梁实秋这个书嘛,丁玲给它写序,冰心给它写序,我说冰心都写了序都发表了,为什么不给,他们说还是不给,给梁实秋……

答:他也没有说观点上如何,他也就是说,欢迎他来大陆看看,统战性质的。他那个与抗战无关,因为它是30年代,从提倡文学革命、阶级性,就和新月派,还有梁实秋他是两派人。梁实秋他是在《中央日报》发表,他也不参加这个抗敌协会,没有参加这个抗敌协会,因为抗敌协会呢,不过抗敌协会本来也是个,成立的时候,国民党的很多人,像张道藩,好些人,各种各样的作家都参加,他们怎么也选不出领导来,所以老舍就在这种情况下……《骆驼祥子》就是在《宇宙风》发表的,并不是个进步作家,幽默文学,就在那儿,他是讲趣味的。

王瑶(1914—1989),山西平遥人。1934年起先后在清华大学中文系、研究生院中国文学部学习,毕业后先后在清华大学、北京大学任教。早期从事汉魏六朝文学研究,后转向研究现代文学。所著《中国新文学史稿》是新中国第一部系统的中国现代文学史著作。其他论著有《中古文学思想》、《中古文学史论集》、《中国文学论丛》、《鲁迅作品论集》等。

现代中国·第六辑
北京大学出版社
2005年10月

“中国三十年代文学研究会”与日中文化交流

〔日〕丸山昇 等

时 间 2004年9月7日下午3:00—5:30

地 点 北京大学英杰交流中心第二会议室

主讲人 丸山昇

主持人 陈平原

参加者 日本“中国三十年代文学研究会”2004年北京交流访问团全体成员,北京
大学中文系部分教师、研究生

整理者 汤莉、彭春凌

丸山昇:各位老师,各位教授,各位朋友们,今天能到这里来,有这个机会我觉得非常高兴,而且我现在的心情是比较复杂的。我头一次来北京大学是1982年,那时我是因为主办日本译的发行一年半的《鲁迅全集》和人民文学出版社有商量的事情,所以和东京都立大学的饭仓照平先生以及日本的出版社的人一起来。可是那时候——现在说起来完全是笑话——那时候我真的怀有一个犹豫,我真的可能向中国申请入籍,中国是否允许我入籍?有没有可能从空港机场就直接赶回去?可是到了北京就知道我的不安完全是“杞忧”。意外的是,那时候在北京大学学习的日本留学生尾崎文昭先生,现在是东京大学东亚文学研究所的教授,他说北京大学中文系希望我访问,做一个讲演。我惊讶了,我没有特别的准备,完全没有,所以如果可以的话,我想推辞。可是,北京大学是我很尊敬的大学,如果北京大学中文系叫我来讲话那是再光荣也没有的事了,所以我冒昧的在没有准备的情况下讲了一遍“战后日本的中国现代研究界”。意外的是,那时候,王瑶先生也特意来参加这个会,我太紧张了,原来就不好的汉语说不出口,所以那时我用日语讲话,尾崎给我翻译,这是我的第一次访问北京大学的记忆。那以后,86年参加鲁迅学会的时候,也来北京大学开了一个座谈会,包括日本的竹内实先生,美国的李欧梵先生他们在内,王瑶先生也在内。

那以后北京大学和东京大学的学术交流已经越来越活泼了,我们在82年就邀请了袁行霈先生来东京大学做客员教授,第二年邀请了孙玉石先生,那以后孙静老师、费振刚老师,还有其他的,现在已不可胜数了。我的记忆是现在记不全的很多很多的老师们来东京大学帮助我们的教学工作,个人的交往也越来越活泼。88年,北京大学中文系给我一个很难得的机会,他们特意邀我到北京大学做两个星期的交流研究工作,我住在勺园,除了在北大、社科院文学所做了两三次讲演以外,也头一次去看了圆明园、颐和园等,过了很愉快的两周。99年秋天又趁着北大和樱美林大学共同举办的学术讨论会的机会,来北京承蒙各位老师、朋友们的款待。隔了五年,这次是我第六次的北大访问。

老实说最近我手中主要是我的论文集的工作,看校样、改正什么的工作,所以今天没有特别的准备,在这样隆重的会上讲不出有学问性的话,真对不起。我就谈谈个人的经验和体验,以及各个时期的我对中国和中国文学的感觉是怎么样的,以供各位参考,如果对各位有参考价值,对我来说是望外之喜了。

我开始学汉语是在1948年,旧制度的高等学校入学的时候偶然让我进了学习中国话的一个班,那时候对于汉语和中国的了解在日本是很少的。老实说,我开始学习汉语的时候还不知道鲁迅的名字,以后渐渐的知道中国有鲁迅这样伟大的文学家,可是他在什么地方、什么方面是伟大的,这个问题那个时候我完全没有知识。到了文学部中文科以后,关于鲁迅,还不过是随便读了几篇小说、杂感等,说不上“研究”鲁迅。我在文学部的毕业论文的题目是关于丁玲的。那时候在日本丁玲有不亚于鲁迅的名声,她解放以前已经是著名的文学家,以后改造自己成为人民作家,她被看做是新中国知识圈子思想改造的模范和典型,不少的学生们,包括后来成了古典文学专家的在内,大都选择丁玲作为他们毕业论文的题目。

追溯来说,我开始学习汉语的第二年1949年中华人民共和国成立了,我也渐渐增加了关于中国、中国现代史的知识,支持、尊敬新中国的想法在我的内心渐渐地明明白白地生长了。可是我对中国尊敬和完全支持的想法渐渐的生为疑念、疑虑不安,那是1955年胡风事件的时候,特别是暴露他个人的信件作为根据定他为反革命这样的做法,我很难理解。但是那时候我没有积极反对批判胡风,当时我的想法是这样,中国共产党和毛泽东他们说胡风是反革命,他们可能是还有尚未公开的确实可靠的证据。可是过了两年,反右派斗争开始了,特别是丁玲、冯雪峰、艾青什么的,在战后的日本知道的人比较多并且怀有敬爱、喜爱之情的文学家被批判为右派,那是很难理解的,尤其丁玲是我的毕业论文的题目。批评丁玲的论文我读了,我用还很幼稚的汉语能力读了丁玲的文字和很多很多人批评丁玲的文章,可是读得越多,我的不满、不信越是渐渐地长大了,特别是那些批判文章的逻辑、想法、手法让我怀有一种反感。不过那时候我还没有直接发表我的意见,没有发表的自信、把握。所以以后的几年,关于中国当代的文学我不发言,只继续解放以前的特

别是鲁迅那样的中国革命道路的研究。当代的中国的情况,我没有特别的看法,自己没有自信。可是呢,中国从战争以前那样的贫穷状况,结成抗日统一战线,得到胜利,变为新的国家、新的民族,这个过程还是让我感到非常大的魅力,而且我想他们那样的行为、经过正是我们需要认真学习的。

但是,中国的现状越来越变化了,到了60年代,各位都知道的文化大革命开始了。那时候我的感觉,是“不能理解”的。现在中国发生的是怎么样的问题,怎么样的运动,怎么样的结果,信息也不充分。那时候在日本,特别是爱中国,对中国怀有亲密感觉的人,大半欢迎、支持了“文革”。有些人在造反有理的口号和红卫兵的运动中看出民主精神之萌芽,中国现代文学研究家里也有对“文革”感到同情的人。原因之一是“文革”刚开始时,从外面来看,好像是从周扬批判开始的,而且,批判的主要对象就是关于两个口号的论战的评价问题。对于在反右以后提出的只有国防文学的口号正确,民族革命的大众文学的口号是叛徒胡风、右派分子冯雪峰他们提出的错误口号的看法,在日本学者看来,是不能同意的。所以,这种看法被否定的事实,让他们的一部分人想:“文革”虽然复杂、难理解,但可能也有合理的方面。

可是我还是不能同意这样的看法。照我来看,当时的干部批判不是从下向上的民主的批判,而是以毛泽东的权威和毛泽东的思想为绝对的正统,把和正统不完全一致的一切思想、理论看做不应该容许的想法。红卫兵与其说是民主批判运动,不如说是在正统的旗帜之下,对所谓异端、异己、不完全一致想法的全面否定。这是我最不喜欢的。我学生时代也参加了一部分学生运动,也经历了50年代初日本共产党的“左”倾冒险主义。当然,我那样的经验不过是一个人小小的经验,但这样的经验也不容许我赞成“文革”。

不过毛泽东和共产党是中国的权力核心,对他们的信赖在日本还是很大的,而且在我个人内心也是很大的,所以我不敢轻易地发表我的意见。可是,作为一个鲁迅研究家,我完全不能同意那时候关于两个口号论争的看法,对鲁迅过度崇拜的现象,让我怀有一种嫌恶的感觉。还有一个是“文革”时候有名的《林彪同志委托江青同志召开的部队文艺工作座谈会纪要》,对30年代文学完全否定。这两个方面我绝对不能同意,而且不能不发言,我先对两个口号的论争问题写了两三篇论文,以后不仅文学方面,对文化大革命的政治问题什么的也发一点言。所以那时候有一部分人骂我是反中国分子,不能理解文化大革命的人没有资格研究现代中国,这样的话在日本也非常红火。

正是在这样的情况下,76年夏天,医生说了一两年内要人工透析的话。我是1956年患了肾脏病,一直受医生的监督和指导。那时候,一般人以为做透析能生存的时间也不过几年。那时我首先想,我终于一辈子不能去中国了。其次我想,我不要死,无论如何要活到中国共产党承认文化大革命是错误的那一天。那时完全想不到过了两个月“四人帮”就被逮捕。

以后的变化是大家都熟悉的,我不多说。对我个人来说,70年代末叫我高兴的信息有两次:第一次是日本的报纸上有很小的通讯说,北大、北师大、北师大三校的现代文学专家集合,在研讨30年代文学,这个报道给了我很大的希望和鼓励。第二次是今天在座的白水纪子(她是76年末,作为留学生来北京大学,还是受在座的乐黛云老师所指导的很幸运的学生。九州大学毕业后,来东京在东京大学研究生院学习),有一天来我的研究室说,乐黛云老师来信谈到北大召开关于“两个口号论争”的研讨会,那时候作为参考资料,翻译了我“文革”期间写的一篇文章,结论是基本上同意的,这对我来说简直是高尔基的诗里告春的燕子。

那以后中国的发展变化当然也有不小的曲折困难,可是中国克服了,特别是中国知识分子克服很多的困难、障碍,建构了现在辉煌的研究成绩。在这样的情况下,我们能来访问北京大学,而且有今天这样很热烈的欢迎,开一个这么隆重的座谈会,让我讲话,叫我怀有很大的感慨。我个人没有价值的发言占用大家可以交谈的机会,浪费了宝贵的时间,真感抱歉。可是我讲的现在个人的直率感觉,中国的老师们学生们如果因此对日本学者有所加深理解,对双方交流有一点参考价值,我觉得非常高兴。谢谢!

陈平原:今天的座谈会,是以北大中文系的名义,跟日本的30年代文学研究会合作召开。我们的前几任系主任都到了,还有好些老先生,以及年轻的朋友,很难得。现在,就先请严家炎老师发言。

严家炎:实在没准备发言,我来是想见一些老朋友。听说丸山昇先生好像是前一年跌过一跤,所以我对他的健康状况很挂念。今天能够见到老朋友,我很高兴。像芦田肇先生,我称他为永远年轻的教授,好像岁月在他身上没有留下什么痕迹,我们认识17年啦,但是看不出他有什么变化,还跟17年前一样,永远年轻。(笑)我见到很多老朋友非常高兴,这是我想说的第一句。另外呢,我刚才听了祖父江昭二教授的报告,觉得非常感动。就像丸山昇先生他刚刚讲的,自己对中国文学许多认识的变化有一个复杂曲折的历程——讲得很精彩一样,祖父江先生的报告我觉得也是非常精彩的。他们两位都体现了一种学术上的良知,都体现了实事求是这种非常可贵的精神。记得我1991年第二次访问日本的时候,曾经在一个会上作过一个发言,我表达了对丸山昇先生那种学术态度、学术精神的敬佩。我觉得他学术上最可贵的精神就是讲实话,敢于凭实际的材料讲话,不管有什么权威人物讲了一些什么东西,不管当时的风是一种什么样的风,哪怕是处在“文革”这样一场风暴当中,会被扣上这样那样的帽子,但是该说的话还是要说,敢于讲真话,敢于根据实际材料来说,我觉得这是一种很了不起的精神。所以我当时说过“我觉得丸山昇先生这种治学的态度,可以说是实事求是的典范”这样意思的话。祖父江先生今天这个

报告,我觉得同样也是体现了这样一种精神,体现了日本人民的一种良知。在第二次世界大战的一些国家当中,德国我觉得它的民族精神有了了不起的地方,就是全民族的相当一部分人都能够反省,有一种反省的精神。它的领导人到波兰去向波兰人民请罪,可以看出德国这个民族确实有很了不起的地方。而在日本一些当权的势力里面,确实有一部分是不敢正视自己的问题的,对于在第二次世界大战中的侵略行为,缺少一种直面的精神,缺少一种正视的态度。但是日本人民里面有相当一部分,特别是日本知识分子里面有相当一部分是有正义感的,有远见的,贯穿着实事求是精神的,有反省的良知的,我觉得这种精神特别可贵。所以我刚才一边听着祖父江先生的报告,一边很感动。“前事不忘,后事之师”,历史的教训要永远牢记,不管是国际问题,还是国内问题——包括中国的“文革”在内,都不应该遗忘。我想说的就是这些,谢谢。

孙玉石:首先,对今天特别是光临北大中文系的日本三十年代文学研究会的朋友们,表示我个人衷心的感谢。因为我20年前在日本东京的时候,跟这拨朋友算是“哥们儿”,大都很熟,得到了很多人的照顾,而且从他们身上学习了不少东西,在这儿我要表示一下自己这样感谢的心情。其次呢,原来给我的话题,要谈的是一个中国学者眼睛里边的三十年代研究会,今天因为时间的关系呢,我学习佐治,(笑)就不谈了。

(按:在学术讲演开始之前,大家让日本的中国三十年代研究会的领导佐治俊彦教授发言,佐治俊彦教授大约当时想,将时间更多地留给祖父江昭二教授和丸山昇教授的讲演,说自己就不讲了。两位教授的精彩讲演结束后,轮到该我说话的时候,我向佐治教授学习,表示了同样的意思,因之当时没有说什么。近日,为了整理学术讲演活动“纪要”的需要,或是否想如阿Q被杀头时那样要把圈儿尽量画得圆一些,王风发来邮件,要我补充上那些自己想说而没有说的话。于是我遵命,根据过去说过的一些话,和这次“合宿”活动结束时在友谊宾馆告别会上说的一些话,捏在一起,算是我当时应该说,也想说,而没有说出来的一个“伪发言”吧。)

日本三十年代文学研究会的一些成员,算是我多年的老朋友了。和这里面的一些学者,我一直是以“哥们儿”相视的。1983年4月初,到东京大学讲学,我便开始同他们有了很多的接触。那年7月里,我与他们到丸山先生的别墅小住,“晴游雨读”,一起读陈建功的小说《飘逝的花头巾》,一起游览“湿的高原”和火山遗迹“鬼押出”,还参加了他们暑假里在长野县“春日旅舍”召开的合宿会,应邀发表了讲演。在东京大学一年半的时间里,我得到了丸山昇先生和他的朋友们的很多关照。以后二十多年里,我们之间的交往,非常密切,相互的理解和认识,也在逐渐深化。特别是1995年初神户大地震的时候,他们对于处在震灾中心的我们,超乎寻常的关心、照顾,并进行“抢救”的转移,使我们深受感动,终生铭记于心。这次他们一起到

北京来“合宿”,进行学术研讨与交流活动,并在北京大学中文系发表讲演,不仅是在日本三十年代文学研究会与北京大学中文系关系的历史上写下了新的一页,就是对于我个人来说,也再次增强了对三十年代文学研究会的了解和认识。

上个世纪30年代到40年代发生的那场日本军国主义者发动的侵华战争,给予中国作家精神上深刻的冲击,在中日文学家关系上引起的微妙变化,一直是近代中日文学关系研究的一个重要话题。祖父江教授,就是在这个大的历史背景之下,根据他新的研究思考,展开自己的学术讲演的。他的讲演,以尊重事实的历史眼光,丰富翔实的原始材料,冷静思索的学术姿态,认真梳理了战争开始之后,郁达夫的老朋友、日本作家佐藤春夫如何由叛逆的左翼立场转而歌颂侵略战争,并用他杜撰的“历史”小说《亚细亚的孤儿》,无耻地充当歌颂战争的喉舌。郁达夫对于佐藤春夫的政治逆转所表现的大义与决断,他的痛斥佐藤春夫为文学“娼妓”,里面闪烁着中国作家坚贞的民族气节和高尚的精神光辉。这是中国学者研究中的老话题,由一位日本学者的思考写出来,却梳理与阐释出了新的意义。听了祖父江教授的讲演,确实使我很感动,也很敬佩。我在他的讲演中,不仅看出日本老一代知识分子葆有的政治的和学术的良知,也透过这种学术良知,让我看到了日本人民对于中国人民的深层理解与割舍不断的情谊。在当今中日关系趋于低谷,扭曲历史的逆流甚嚣尘上的时候,能够听到一位过去我并不熟悉的日本老一代学者发自内心的这样的声音,更加感觉是弥足珍贵的。

丸山昇教授的讲演,讲述了自己如何走上中国文学研究和鲁迅研究的过程,谈了自己经历的种种坎坷、斗争,与自己研究中国文学的心理动机和精神寻求,也介绍了三十年代文学研究会发起的动因和发展的历程。虽然只是娓娓而谈,没有什么崇弘议论,却能将作为一代日本汉学研究的代表者的内在世界、精神闪亮与人格光辉,展示得朴实生动,亲切自然。他的讲演,述说的是他自己,却完整地展现了以将学术研究与现实关切紧密联系起来为重要特征的一代知识分子的心灵历程。这是渴望寻求精神守护与历史答案的一代的跋涉历程。他们沿着这条心灵之路,在学术上攀登的高度,为后人留下了甚至不可逾越也无法复制的界碑。

听了讲演之后,似乎使我对于丸山昇先生这一代战后大反思中生活过来的知识分子有了进一步认识。丸山昇先生生于30年代初年,成长于日本战败之后的五六十年代。大学教育和民主运动,是他积极投身的两个课堂。先生经历过反对美日“安保条约”的斗争洗礼。“无罪”地在图囿中完成了基于思考民族命运的博士论文。他对于鲁迅,对于中国文学的研究,一开始就是和反思自己民族战争责任、思考中国人民的命运密切联系在一起的。从“竹内鲁迅”到“丸山鲁迅”,虽有如何关注历史研究学术本体性与实证性的微妙变化,从政治关怀更多转向学术关怀,从“六经注我”到“我注六经”(这可能是一个不恰当的比喻的概括说法),然而他们的这种以自身民族历史责任的反思为起点,在鲁迅的著作思想、中国文学创作的深层

蕴藏,和中国社会的急剧变化与复杂前途中寻找答案的理性动因,却是一以贯之的。竹内先生与丸山先生的研究,都在发掘和强调鲁迅一生中那些“不变”的东西,我想这可能也是他们之间在鲁迅研究中的一个最宝贵的“不变”的东西吧。他们的学术研究中,包含了更大的关于整个亚洲民族命运和人类终极关怀的思考。丸山昇先生从鲁迅出发,到萧乾,到王瑶,再到后王瑶一代中国知识分子精神道路的论述,又将这种思考引向了新的富有立体感的历史深度。

从他的平实朴素的讲演中,我更加感觉到埋在我心底里的这样一个认识是符合实际的:丸山昇先生、伊藤虎丸先生等学者,不愧是日本近代中国文学研究中有历史责任感,有担当精神,有思想家深度的一代学人的杰出代表。

丸山昇先生是三十年代文学研究会的主要发起人之一。他是这个学术群体自发诞生,逐步发展,开展活动,一直坚持三十余年至今的最有力的见证人。关于这个方面,他一直讲得很少。他和他的同事们是一贯如此的。1984年在东京,我曾写过一篇文章,向中国文学界介绍过三十年代文学研究会。这里我就自己一些皮毛的了解,对这个研究会做一点简略的解读,算是一个外国人眼里对于一个日本学术群体的“扫描”吧。

(一)开顶风船的角色。中国“文革”期间,丸山昇先生和他的朋友们,对于他们所热爱的国度里所发生的事情,感到极大的困惑。富有怀疑精神的这些人,对于江青炮制的“部队文艺工作座谈会纪要”里彻底否定30年代文艺,鲜明地持反对的态度。为了弄清事实,还历史本来面目,丸山昇、伊藤虎丸、尾上兼英等先生们一起,发起成立了这个读书会性质的研究会,并开始了对于“左联”及30年代文艺深入认真扎实的研究。他们分工合作,除鲁迅以外,还分别研究了30年代许多相关作家,当代的作家,如茅盾、巴金、周扬、丁玲、冯雪峰、胡风、沈从文、萧乾、田汉、周作人、林语堂、冯至、钱杏邨、萧军、赵树理、艾芜、王蒙、宗璞等等。他们不接受任何权威强行做出的结论,坚持要在事实中求得对于历史真实的认识。我84年时在一次会上对他们说,你们当得起中国“文革”中一篇有名短篇小说题目所说的,是“开顶风船的角色”。(二)师生合作,培养青年,造就人才。这个研究会参加者,一直是老中青结合,有著名教授,有年轻的学者,也有许多正在读书的研究生。我在日本的时候的许多参加者,还都是听我讲课的硕士或博士课程的研究生,现在他们已经是知名的学者教授了。而现在又有不少研究生,参加读书会的活动。这个研究会,为日本中国现代文学研究,已经造就了两三代学者。丸山昇先生身体不好,每周需要两三次去医院做血液透析,还要上六至八小时以上的课,能几十年如一日,坚持参加每周四下午的读书会,已经成为这个读书会的灵魂人物。丸山昇先生的弟子小“四人帮”们,于自己繁忙的教学之外,对于研究会的具体工作,也非常负责任。有了这样一个精神集体,一代一代的青年学子,在这里凝聚、成长,也就是自然的了。(三)坚持阅读原作的读书活动。他们注意查阅原始材料,坚持对于三四十年代杂志和

重要论著的文本阅读。每周四下午举行一次读书会,三十余年里,除寒暑假休息外,从未间断。我在东京大学时,他们正在读茅盾的《我的文学道路》,后来多年里一起读《现代》杂志,现在据说在读《文学杂志》了。为参加读书会,大家都认真阅读,精心准备,每次由一两人负责报告,包括解释名词典故、人物史迹等,并做出翻译,然后进行讨论。研究会除其他学术活动外,每年举行一次“合宿”会,主要是集体读书、书评活动、发表报告和进行专题讨论。有时也读一些当代最新的著名小说和有争议的作品。他们还将研究与翻译的成果,或独自写成论文,或集体编著翻译,付之印刷出版,做出影响更多人的集体成果。(四)友好与开放的襟怀。他们没有派别之见,没有小圈子意识。参加读书会的,除东京的一些大学的师生以外,还有关西、九州、东北地方的一些大学的教授和青年人。如我所熟悉的关西大学的北冈正子教授等人,就是这个研究会的成员。每次有中国学者去东京,或讲学、或访问,他们都要请去做讲演,进行学术交流。这次他们来北京“合宿”,在社会科学院文学研究所、鲁迅博物馆和北京大学中文系,进行多次的交流与讲演,更是一个超越一般友好往来的与开放性的学术交流的大举动、大手笔。

这篇拉拉杂杂的“伪发言”,就“说”到这里吧。

费振刚 跟孙玉石一样,我非常怀念在东京大学工作的两年时间。我特别感念的是,当时丸山先生作为我们那一期中文研究室的主任,对我以及对我太太细心的关照。我在东大的两年是中国政治上发生很大变化的两年,我是1988年4月赴任,到1990年3月离开日本。这期间我深深感到了刚才丸山先生所说的他自己对中国文学研究的坚定的、学者的态度,而在1989年中国政治风波中所表现的也正是一个学者的风格和气度。在那个时候,东京大学整个校园都沸腾了,我也亲自听到丸山先生当时在东大的演讲,非常严厉地对于应当批评的事情予以批评,我很感动。丸山先生他走过的中国现代文学的研究历程表明了一个学者坚定的信念和坚定的认识,我是非常佩服的。但是在东大更使我感动的是丸山先生和平山九雄教授对我们的关照,在六四以前,东大也发生过学生的罢课,当时丸山先生特别关照我,可以不去上课,以免与罢课学生发生冲突。六四时,他更要我不要在一些活动中露面,以免以后遇到不必要的麻烦。东欧剧变之后,作为同有共产主义追求的丸山先生,还同我和我的太太,在他们研究室讨论过共产党执政以后怎样才能保住本色的问题。15年过去了,丸山先生率领他更多的年轻同好再次来到中国,访问北京大学,我能体会丸山先生的心意,希望中日两国的学术交流在新世纪更加发展,也更希望丸山先生永远健康、长寿。

乐黛云 我们今天处在一个非常困难的时期。上一世纪,我们都曾经梦想过21世纪将是比20世纪更美好的和平与发展的新世纪,然而,风云突变,人们突然

面临一个战争和暴力威胁着全人类的严重局面,帝国霸权和原教旨主义在人们面前展示了前所未有的危机,许多有识见的知识分子都不能不忧虑着地球和人类的未来!

伊拉克之战使欧洲出现了强烈的反战情绪,知识分子表现出空前的团结,振兴欧洲的热情高涨。哈贝马斯(德)与德里达(法)发表了联合署名的文章《论欧洲的复兴》,强调从社会团结出发的制度规范,主张在控制与减少军事暴力的基础上加强联合国的作用,建立一种有效的世界内政。他们的主张得到了广泛的响应。

与此同时,在巴西多次举行了数万人参加的“世界社会论坛”,他们的口号是,“另一个世界是可能的”,“世界不是商品”。在法国召开的第一届世界公民大会,提出建立一个“负责、协力、多元”的社会,并主张在“联合国宪章”和“人权宪章”之外,建设第三个宪章——“人类责任宪章”,以保护地球,保护人类。

总之,要建成一个多极均势的、反对暴力的“社会世界”,让人类远离灾难,就需要有过去从未有过的智慧,需要为人类开辟一个多元发展、文明开化的、不同于任何时代的新时代。在这个过程中,知识分子可以起很大的作用。一些西方知识分子已经提出要摆脱现在的困境,人类精神需要发生一次“突如其来的跃进”,一次“人类心灵内在性的巨大提升”,他们认为知识分子可以在欧洲,在美国,在亚、非、拉,动用一切可以动用的力量,设法制止暴力和野蛮势力的恶性发展。

过去,较少听到亚洲知识分子的声音,从我自己来说,更多感到的是知识分子的边缘化,做不了什么事,也许只能像鲁迅所说的那样,“躲进小楼成一统,管它冬夏与春秋”,万分无奈。今天听了丸山先生和祖父江先生的发言,我觉得日本知识分子正在探索,正在思考,正义的声音还在,在知识分子中,仍然有正义、有热情,他们始终在考察、在研究、在想做一些事情。我觉得我们应该向他们学习,在这样一个险恶的形势下面,能做什么就做什么,尽一分微力,帮助这个世界走向一个比较好的前途,而不是归于毁灭。我想就讲这些,谢谢。

钱理群:今天到会的都是一些老朋友、老前辈了。每回见到这些真诚的日本朋友,这些非常热爱中国,热爱中国文学,把自己全部的生命都献给了中国的这样一些老朋友,作为一个中国人,作为一个中国学者,我经常感到非常惭愧。因为我们没有把我们的国家搞好,我们一次又一次地让我们的日本朋友们失望。刚才丸山先生讲到“文革”让他们失望了,八九年让他们失望了,最近这些年中国的这些事儿,我也想让他们失望了。这样就使得他们处在一个非常尴尬的局面,我能理解这点,而且我很惭愧,就是我们没有把事情搞好。当然我们自己是无能为力的,但是我们应该做更多的工作,应该不要使中国弄得这个样子,让很多真正的朋友们失望。这是我本来不想讲的话,但忍不住要表达这么一个意思。而且正像刚才乐老师所讲的,我们今天处在一个非常困难的时期,而且我也感觉到包括中日关系,也处在一

个非常困难的时期,而且还很难预计将来会怎么样发展。在这个时候,我想,我们可以相信,无论是中国,无论是日本,都有一些很真诚的有良知的知识分子,真正在促进中日之间友好的知识分子。我想这次三十年代研究会的朋友来,实际上是给我们提供了这样一个信息,也是表示一个态度。我想不管将来的世界发生什么变化,不管将来中日关系发生什么事情,我们大家是可以感觉到彼此之间,用我非常喜欢的话来说,是相濡以沫的。虽然我们力量很有限,但是我们一定要尽我们最大的努力,做我们应该要做的事情,一起面对已经、将要发生的一切。我就说这些。

陈平原:我做一个补充。刚才说到丸山昇先生喜欢谈社会主义,引起我的联想。昨天刚拿到北大出版社新版《二十世纪中国文学三人谈·漫说文化》,其中收录了1986年丸山昇先生到北京大学和我们对话的记录稿,很有趣,大家可以看看。记录稿中,丸山昇先生再三追问老钱和我:20世纪中国文学的最大问题,是社会主义,你们为什么避而不谈?我们很尴尬,因为,那时正在批判资产阶级自由化思潮,好多话没法直说。然而,丸山昇先生不管这些,再三说:这个问题是回避不了的。我相信丸山昇先生的思路是对的,这个问题确实无法回避,希望在适当的时候深入讨论。丸山昇先生的文集,我们正在组织翻译,已经做了两年了,中间有一些困难,包括意识形态方面的问题。有的必须做一些技术处理,很遗憾,这书大概明年才能出来。

时间差不多了,会议就开到这儿。晚上聚餐时,还有机会个别交流。谢谢。
(掌声)

丸山昇,1931年生于东京。1953年东京大学文学部毕业(本科),之后进入本校研究生院继续深造。自1965年开始在国学院大学、和光大学、东京大学、樱美林大学从事中国现代文学的研究和教育。东京大学、樱美林大学名誉教授。主要著作有:《鲁迅》、《鲁迅与革命文学》、《现代中国文学的理论与思想》、《一位中国特派员》、《“文革”的轨迹与中国研究》、《上海物语》、《检证中国社会主义》、《鲁迅·文学·历史》等。另有合著及译著多种。

现代中国·第六辑
北京大学出版社
2005年10月

文学复古与文学革命

——木山英雄著作出版座谈会

〔日〕木山英雄 等

时 间 2004年10月29日下午3:00—5:30

地 点 北京大学中文系一楼会议室

主讲人 木山英雄

主持人 陈平原

参加者 王得后、钱理群、孙歌、赵京华、董炳月、高远东、王风、姜涛、程凯，部分现代文学硕士和博士研究生

整理者 张春田、倪咏娟

陈平原：木山先生的学术座谈会现在开始，今天我们的专题是“文学复古与文学革命”，这首先是构成木山先生思考框架的两个基本范畴，其次是他一篇重要论文的题目，再次还是刚刚由北京大学出版社出版的木山先生论文集的书名。所以我们讨论的范围很有弹性。今天来的有《文学复古与文学革命》这本书的译者，也是木山先生的弟子赵京华先生，有《文学复古与文学革命》这篇文章的译者孙歌女士，他们两位今天还有一个任务，就是需要的时候为木山先生口译；另外还有木山先生的老朋友王得后先生、钱理群先生；有董炳月先生、高远东先生；姜涛、程凯——这在我们专业是最年轻的学者了。至于各位同学，等发言时再做自我介绍。想给诸位比较多讨论的机会，所以木山先生您可以讲的比较短，后面我们不断来提问和回答。

木山英雄：各位好！这次，北京大学出版了我的论文集的中译本，借此机会我接受了来中文系为研究生诸位同学讲座的邀请，这当然是非常光荣的事情。可是，不仅没有研究上的进步，甚至连有关以前的研究工作的记忆也渐渐淡薄了，在这样的状态下，我能讲些什么呢，实在是有些困惑的。于是，我向在论文集出版和邀请

讲学两方面都起了推动作用的陈平原教授请教,自己这样老迈的研究者在北京大学中文系的才子俊秀面前,讲些什么好呢?结果陈先生出了一个题目,就是成了这本论文集书名的关于“文学复古”与“文学革命”的问题。陈先生说,有不少学生读了这篇文章,但还有进一步深入讨论的余地吧。这让我想起了一件事情。刊载这篇文章于《学人》的1996年,正是我在附设于北京外语学院的日本学研究中心工作的时候,那年春天刚刚来北京赴任,就得到陈先生给《学人》写文章的约稿邀请,到了秋季便发表出来了。正如文末附记所说的那样,当时因为很忙,便请孙歌女士赶紧把离开日本之前为日本东方学会英文期刊所作的论文译成汉语,与英文版同时发表了。就是说,那篇文章起草伊始便考虑到英文翻译和读者,又加上是文学史论式的题目,因此,从文风到内容作为我的论文都属于例外。如果是仅有的例外一篇反而引起了反响的话,那可见我的研究要算“路线性的失败”了。(笑)

论文发表出来时,还是研究生的王风教授时常来我所下榻的友谊宾馆聊聊,表示对此文有不小的兴趣。不过,那是因为正巧和他准备做的学位论文题目有关联的地方吧。总之,据我的记忆,那个时候中文系为我召开座谈会之际,包括我和出席者都没有把那篇文章作为话题。那以后不觉之中又过去了八年,这期间那篇文章是怎样被阅读的,又如何被指定为这次讨论会的题目,我无从知道。在此,我略感不安的是,刚才讲到这篇文章作为我的文字属于例外,如果它在文学史方面得到了关注,那么实际上我没曾想到要把文学史这门学问作为自己的问题。这大概与这样的情况有关系,我是一个不称职的研究者,只把研究当做读书的延长来看待,平常阅读的作家作品也非常偏。更严重的是,这次时隔八年重读拙文,除了感到很难客观地阅读自己的文章这个一般的困难之外,还感到所写的具体部分很繁琐,读起来甚至有疲劳之感。这如果是由于上了年纪精神上更单纯地考虑死生大事,那还有希望,然而,事实上,这只是老化的结果罢了。于是,今天我自己跑到这里来究竟有什么意义呢,实在是没有把握的。不过,这已经是离开了我手的文章,如果在中国文学之本国,年轻同学们自由地阅读,提出各种我不曾想到的问题,而刺激我去重新思考,那实在是值得感激的。反正这已经是连我自己也感到有些疏远的了的论文,所以,无论怎样请尽管严厉地批评,毫不要客气。

在讨论之前,中文系要求我先谈几个问题。可是依我看来,如果有问题的话,问题都在文章里,不在现在我的脑子里。(笑)所以,勉强提出两三个补充说明:

第一,刚才,我说拙文在中国不知是怎样被阅读的,而实际上就连在日本是怎样被阅读我也不知道。原来东方学会委托丸山昇来编辑英文期刊的中国文学专号,丸山则要我这个不是会员的人也写点儿什么,于是就有了那篇文章的写作。我将日文草稿交给他,便马上来了北京。而在我不在日本的期间,那个草稿经丸山和丸尾常喜的手,投给了东京大学“中国文化与社会”学会的会刊,不过至今几乎没有听到什么反响。这如果不是我并非那个学会会员的缘故,大概就是因为对清末思

想感兴趣的多是搞思想史的研究者,文学研究者除了小说以外或许对其他并不感兴趣。朋友中,已经去世了的伊藤虎丸特别对拙文表示了欢迎,并且好像向钱理群先生他们做了宣传了的。他的理解是,我们——即包括伊藤和我自己在内的——以鲁迅为基本轴线思考过的亚洲近代的问题,终于在拙文中与中国的传统接上了关系。我不记得在拙文中做过这样了不得的议论,不过,伊藤的这种读法从他毕生的想法来看,其理由是可以理解的。

第二,若问是以怎样的关切来写那篇文章的,可以说我自觉的动机有两个。一个是五四新文学的语言问题。我一直以来对语言问题很关心,好像友人认为我是很超前的,其实,我的观点与所谓的语言学转向(Linguistic turn)那样时髦的话题没有关系,我只是重视将中国过去所称为的“语文问题”,和五四新文学理念的具体化,也可以说是本土化相关联起来。我觉得新文学的具体化其最关键性的过程就是五四退潮期周氏兄弟的奋斗,包含了兄弟俩通过追溯清末的体验,从而超越五四新文化运动或者文学革命运动的努力。在此,应该因五四而被超越的清末旧的逻辑,倒成了超越五四新逻辑的契机。事实是对这个问题的兴趣终于与那篇拙文的课题联系起来。另外,顺便一提,如果是出于我单纯的无知也无妨,有关传统与现代化云云,居多的不也是同样的论争在不断反复吗?比如,五四新文化运动的礼教批判和文学革命的打倒旧文学,其全盘否定的过激性,翻来覆去被当成问题,这反而又立即招来对文化保守主义的反驳,等等。这里,提出问题的人如果充分参照了我现在所说的运动的当事者本身超越五四的过程,那么,议论就会更有生产性。然而,事实上怎么样呢?另一个动机是,当时我受到聂绀弩等人所作旧诗的刺激,感到有加强处理这个问题的理论武装,或者说自我正当化的必要,总之,是某种思想准备之必要。就是说,在由于政治强力的干涉而公开的一切表现手段都被剥夺了的情况下,与个人素养仅有一点联系的旧文学形式却得以重新发挥力量。面对这种使新与旧、洋与土、左与右等固定观念混乱起来的问题,我越发感到了使思考弹性化的必要。不用说,与围绕中国文学现代性的各种议论相关联,其中还有应该大胆思考的问题吧。不过,眼下将这些问题留给常识,我在文章中,只是就历史的一个特殊局面,试图具体而集中地考察新与旧、洋与土等等复杂交错,有时甚至互相取代的状态,如此而已。

第三,对文章中所举例的几个事项加以补充说明。一个是,在语言观上,从康有为到吴稚晖的谱系与章炳麟到周氏兄弟的谱系这一问题。两个谱系的对峙是相当明显的,不过,对于这个对峙恐怕也是不要固定地去思考为好。如果称前者为普遍主义的,后者则可以说是差异主义乃至特殊主义的。在此,存在着超出语言观的更为大范围的思考方法的对峙。即前者与对立于自然且欲统治自然的人类总体之经营的“文明”相连通,后者则与和各自固有风土相适应的个性生活样式的“文化”有相通之处。据说,“文明”与“文化”在英国和法国没有那么严格的区分,但19世

纪后期的德国因对自己的落后性有觉悟,故强烈意识到两者的区别,而特别重视语言和诗歌,对国民文化之探索有了长足的发展,这有理由给面对西洋而产生了落后意识的亚洲以强烈的影响。还有一个例子是,同样这个问题在日本的江户时代也有过,因为“中华文明”本来是普遍主义的,当时日本的儒学家都在研究,就中代表官方哲学的朱子学派一向权威主义地崇奉普遍的“天理”。到江户时代末期,渐渐发生一种“国民意识”似的东西——他们自己所信仰的儒教的“圣人”和“天道”,竟是别的国家的东西。所以,他们这种萌芽的“民族意识”,在理论上需要有一定的操作,于是想了“时”、“处”、“位”三个概念。“时”和“处”,简单地说指的是时间和空间,“位”是指人的主体条件那样的东西吧。其中“时”和“位”在中国儒学史上已有十分的发挥,而“处”是日本独有的反朱子学的实学派所特别热心讨论的概念。他们用此强调了“水土之变”,亦即真理的本土性。

在中国,周氏兄弟对“国民性”自我批判倾注了热情,章炳麟坚持把“历史的民族”或“国粹”视为救亡的精神保障,正是同一个志向的正反两面。对此,为要拯救落后的祖国,在观念上使中华传统的普遍主义与先进的西洋同化的,恐怕是康有为和吴稚晖吧。因此,从清末的状况考虑,可以说内心深藏着尖锐的抵抗意识的章炳麟和周氏兄弟其差异主义乃至特殊主义,比起有精神胜利法味道的康有为、吴稚晖的普遍主义,更深深地与现实的危机相适合。而这也正是今天的问题。比如,美国这个国家在国内政治方面以尊重少数人的生活方式的文化多元主义为原则,但在国际上却坚持要把美国式的民主主义普遍地推行到世界去。对此,高举文化个别性的主张而予以抵抗的法国,在国内于普遍理性之产物的共和主义面前,以全体国民的一元的平等为原则,最近还以法律的方式禁止阿拉伯裔国民的女子戴遮掩面部的头巾进入学校,因为这是在公共场所的特定宗教行为。还有,在美国内部,不断坚持理性的体制批判的著名语言学家乔姆斯基,众所周知,其语言学理论是彻底的普遍主义的。如此这般,普遍主义和差异主义乃至特殊主义,根据情况的不同,各自的意义甚至相互关系都是可以变化的。

第四,还有一个,就是尼采的问题。我在文章里提及过鲁迅在清末受到尼采相当强烈的影响,对这个问题,可以思考一点。尼采的思想,和马克思一样,在西欧近代的市民社会内部批判发生了很大的作用,但当时的中国正在走向市民社会。尼采认为,既然“神”已经死了,那么“人”就应当超越自己,进化到“超人”。可是鲁迅追究的目的是“立人”(这是王得后先生的专门),他认真地思考,我们怎样从“人”以前的状态,进化到“人”。从普通的发展阶段理论来说,鲁迅受到尼采的影响,可能大有议论之余地。(比如,最近中国正在大搞现代化运动,可同时也已经有后现代的理论即所谓“后学”被搬进来,惹起了是非。)那么尼采对鲁迅的影响果使有效,其保障在哪里呢?具体一点说,鲁迅把以尼采为代表的西方新的思潮,拿进自己所固有的物极必反的“偏至”史观的框架里头,这是一个条件吧。还有,鲁迅当时并不把

“神死了”这样的命题作为自己的专门问题,然而他眼看着中华文明之衰落,作为肩负价值转换的独立精神来接受尼采的思想,后来则经过一番挫折更亲切地体会了像尼采那样的“积极虚无主义”之意义。这样,鲁迅并不是机械地把西洋的最新的思潮照搬来的。而且,把尼采、章太炎、鲁迅并列起来看,他们之间好像还有一个相似的地方。尼采有他自称“心理学”的方法,其最显著的例子是对“弱者的怨恨”resentiment的解剖,这是与他对基督教的批判联系在一起的。读章太炎当时在《民报》上发表的《革命道德》这篇文章,大意是,在中国地位越高的,道德性越低,道德性最强的,反而是最下层的民众。而鲁迅也终生思考某种可以称之为“奴隶心理学”的问题,尤其是在支配与被支配的权力关系中发现的人的心理现象。三个思想家对此都非常敏感。

在这儿,介绍没在论文中引用的资料,都是有关尼采的。一个是章太炎的《答铁铮》:“王学(即王阳明)深者,往往涉及大乘(即大乘佛教),岂特天人诸教而已,及其失也,或不免偏于我见(指执著于自我)。然所谓我见者,是自信而非利己(即信任自己而不是自私自利)。宋儒皆同,不独王学。犹有厚自尊贵之风。尼采所谓超人,庶几相近。”当时章太炎这样比拟尼采的思想,这是值得注意的。“但不可取尼采贵族之说”,他反对尼采的贵族主义,这是他根据佛教的平等观而说的。“排除生死,旁若无人,布衣麻鞋,径行独往,上无政党猥贱之操,下作懦夫奋矜之气,以此揭橥,庶于中国前途有益。”他大概是就明治日本流行的“尼采热”而言。(当时在日本有翻译的尼采文件,而中国学者都用梁启超所谓的“和文汉读法”,那时日本文章汉字用得很多,所以他们以为日文比较容易读,不懂的也有留学生翻译。)他描述的是尼采查拉图斯特拉的印象吧,这里的查拉图斯特拉完全被政治化、道德化了。

第二个是鲁迅《文化偏至论》里的:“若夫尼佉,斯个人主义之至雄杰者矣,希望所寄,惟在大士天才,而以愚民为本位,则恶之不殊蛇蝎。意盖谓治任多数,则社会元气,一旦可堕,不若用庸众为牺牲,以冀一二天才之出世,遽天才出而社会之活动亦以萌,即所谓超人之说,尝震惊欧洲之思想界者也。由是观之,彼之讴歌众数,奉若神明者,盖仅见光明一端,他未遍知,因加赞颂,使反而观诸黑暗,当立悟其不然矣。一梭格拉第也,而众希腊人鸩之,一耶苏基督也,而众犹太人磔之,后世论者,孰不云谬,顾其时则从众志耳。”鲁迅对尼采的所谓“贵族主义”有相当的共鸣。后来鲁迅的反庸众的天才主义,经过辛亥革命后崩溃了,那种失败者的意识非常强烈。到了1924年前后,鲁迅写的作品里,有一个失败以后还要向前走的人的意象,就是《野草》里的“过客”,这可以与章太炎所理解和描述的尼采比较一下。

我的开场白完了。

(掌声)

陈平原:木山先生本来讲只说几句话,一说就说了一个小时,了不起。

木山英雄 对不起！（笑）

陈平原 木山先生这篇文章在《学人》发表以后，不少中文系现代文学专业的老师、学生都很欣赏。为什么？这有我们的学术背景。王瑶先生早年有篇文章《论鲁迅作品与中国古典文学的历史联系》，提出这个问题。后来王瑶先生去世前，老钱帮着整理另外一篇文章在《北京大学学报》发表，讲五四新文学与古典文学的关系，又重提这个问题。在中国现代文学界，北大——因为王瑶先生的关系——历来比较关注现代文学与传统文学的关系。后来我写《现代中国的“魏晋风度”和“六朝散文”》，接着那条线往下做。再后来王风做刘师培、章炳麟，后面还有几个学生，洪焱炎、葛飞、季剑青、张丽华，一直都关注这个问题。具体说，第一，是现代中的传统，或者说现代中国中的传统中国。第二，文学革命中散文的意义，一般是关注小说诗歌，我们关注散文，因为这跟语体转变有关系。第三，语言问题和文体问题。第四，鲁迅、周作人及其师长。最后，连起来就是晚清和五四。晚清和五四是连在一起的，不是以前讲的“从五四开始”，也不是王德威所说的“没有晚清何来五四”。在我们这个学术传统里，晚清和五四是在一起讨论的，主要就是因为周氏兄弟和他们师长的关系。最近，夏晓虹在主持编一本书《文学语言与文章体式——从晚清到五四》，把这些年我们关注这个问题的文章收在一起。为什么您的文章一出来，王风就到处鼓吹，因为您的文章和他的一些思路契合，所以我们特别容易接受您的想法。等一下我希望我们的老师们提出问题之外，学生也能提出问题，看更年轻一代怎么来看这个问题。先请孙歌女士谈谈吧，她是译者，又是“外来的和尚”。（笑）

孙歌 我翻译这篇文章时，关注的点可能和你们不一样，但是受到的震撼也许是差不多的。这些年读木山先生的著述，有一个很强烈的感觉，木山先生始于观念，但是他总是能从观念中脱出来找到自由。这是我们很难做到的，而且在座的同学们可能也会遇到这样的麻烦。我们这代人进入学术，很大程度上是借助于观念，我们会把“文学复古”、“文学革命”看成是两个东西，当然北大一直在破这个，把它们看成是一个过程不同的两个方面，甚至是更多的方面，会在晚清到五四的时间脉络里，以多层的结构呈现。所以你们也不赞成是简单的“从晚清到五四”，而是复合的多种要素。“从晚清到五四”，复古与革命这些要素的关系可能有所调整，但是它们并不是以时间先后为序的，所以很难用时间去表示。认识到这些，我觉得还是很难做到木山先生这样的程度。尽管木山先生经常开玩笑，说你们觉得我这外面的学生作文做得很好，要表扬。（笑）实际上，最难做到的，是不被概念所掌控，但同时你又有理论思维的突破。我们很容易走到另一个极端，就是试图不被观念掌控，那么就去做材料，就事论事。木山先生的这篇文章没有做更多的分析，但他给出了一

个结构,一个历史的结构,而不是观念的结构,从里面感到很多往前延展的可能。我在翻译这篇论文的时候,学到了很多感觉历史的方法。后来我在研究中也是把木山先生作为榜样,就是我们能在历史中去提炼那些实际是理论的问题,但不用理论的方式把它拿出来,甚至在很多情况下我们也不需要拿出一个结论。如果文章有这样一种理论感觉的话,那么整个结构是一时一地又超越一时一地的。

陈平原:其实很多中国学者都认为日本学者的理论思维不太好,可我反而觉得像木山先生、伊藤虎丸先生,都是理论很好的,而且他们的思考没有脱离具体的历史语境。就像孙歌刚才说的,他们不是从理论往下推,而是从具体的资料中抽象出来,又没有完全脱离历史的“泥土”感觉。我读起来,有两点体会特别深。一个是“学术感觉”很好,知道这个东西可以表达。二是有“文人性”,我接触的好多日本学者有传统文人的气质,反而是现在中国文人学者没有这些了,所以他们在表述体会时感觉很好。

刚才得后跟我说先让年轻的朋友发言,他们后面再谈,那么抓紧提问吧。

季剑青:我最近读这本书,有一个特别有启发的地方,就是木山先生谈鲁迅发表在《新青年》上、收入《热风》里的那些文章,提到鲁迅很少用人道主义这些当时的观念来讨论,都是用比较直感的形象来发表他的看法。他有一个启蒙姿态,但很少用预定框架。周作人也是这样。看了木山的书,觉得这与章太炎有关系。从这个角度理解现代散文,很有一些意思。30年代,很多人写杂文,鲁迅和阿英,同样反驳林语堂,文章风格就不一样。陈子展、曹聚仁他们,往往排列很多史料,用知识和观念的方式来谈问题,但鲁迅始终不是这样,他还是保持了一直以来的摆脱观念、依赖自我感觉的方式来表达。木山先生的论述,对我重新理解鲁迅的散文以及现代散文,提供了启发。

木山英雄:是问,章太炎与周氏兄弟之间的影响关系?

陈平原:他是在表扬您的研究。(笑)孙歌刚才评价您不被概念控制,而能给出一个结构,季剑青注意到您对鲁迅论述特征的观察,就是不用观念来论述。我替他们问一个问题,您思考和表达问题的方法,是不是也受了章太炎和周氏兄弟的影响?(笑)

木山英雄:既然跟他们有多年的交往,不会什么影响也没有,然而如果这影响确实当得起称之为影响的话,那我就会比现在的我优秀得多吧,对不对?(笑)

张丽华 :我就《文学复古与文学革命》提一个问题 ,希望得到木山先生关于方法论上的指导。周氏兄弟本身都有对章太炎的回忆以及关于所受影响的自述 ,我注意到 ,他们自己的回忆和您的论述之间是有缝隙的 ,您如何看待这之间的裂缝呢……

木山英雄 :在你提到的文章里我没有直接利用鲁迅和周作人自己写的回忆录之类 ,更没有长篇地利用。后来我写过一篇很短的文章 ,是题作《“太炎先生的二三事”——什么是思想的新与旧》的 ,在那篇里头涉及到有关鲁迅回忆的问题。

陈平原 :不是 ,不是这个意思 ,张丽华说得太快了。木山先生 ,我给您解释她的问题在哪儿 ,就是学术界再三强调章太炎对鲁迅周作人有很深刻的影响 ,但是周氏兄弟的回忆文章并没有这么表述 ,他们会说我当时听了 ,全都忘记了。比如说 ,我只记得《说文解字》 ,其他我全都忘了 ,然后周作人还有“谢本师”等等。也就是我们现在学术界强调的鲁迅周作人受到章太炎的深刻影响这个命题本身 ,在周氏兄弟的文章里面好像不太是这样。那么研究中如何处理他本人怎么说 ,然后我们怎么看这个问题。

木山英雄 :《文学复古与文学革命》是就着一个时代讨论有关文学的种种因缘的。因此可以说 ,在那儿 ,当年的他人文章比后来的本人回忆重要得多。一般的说 ,我也不太看重他们的回忆本身 ,尤其鲁迅的回忆 ,不可信任。(笑)他的回忆 ,不是为回忆而回忆的 ,而是常常浓厚地反映着他写作时当下的想法和感情 ,所以他的回忆最不能相信。我并不是否定他文章的价值 ,相反我看重那种写法。这些作品的读者并不都是研究者 ,普通的读者看他写的文章 ,不知道同背后的事实与历史上的事实有怎么样的关系 ,这些不是普通的读者都思考的 ,只有文学研究者考虑这些问题。

林分份 :您的书里面有几处提到周作人和鲁迅的比较 ,我的感觉是您在论述周作人和鲁迅的时候主要倾向于找共同点的方面。这样一种视角让我想到胡兰成对周作人鲁迅有这么一个评价 ,他以为 ,周作人与鲁迅是一个人的两面 ,但是为什么两个人的晚会差这么远 ,因为周作人是寻味人间 ,鲁迅是生活于人间 ,他有着更大的人生爱。我想问的是 ,对此您有什么看法 ,或者为什么您更强调他们共同的一面 ?

木山英雄 :他们虽说是兄弟 ,但究竟是独立的两个人 ,当然有不同的。关于五四新文学 ,他们有很多相同的地方 ,但是他们是一个人的两面这种说法我没有采用。在叙事上 ,我谈他们两个共同地方的时候多 ,他们不一样的路向谈的比较少 ,这是事实。这大概与我对 20 年代的兴趣比 30 年代多一点的偏向有关系。而我所

以主要地找他们的共同点的理由也是要强调他们共同开拓的新文学之可能性。至于他们的气质、生活、思想等等的复杂关系,这我在《北京苦住庵记》的后记里曾经写过,以后我将要写他们兄弟间的戏剧,家族的戏剧,想写,可是惭愧后来没有了下文。(笑)

陈平原:木山先生又欠我们一篇文章。(笑)好吧,其他同学。

葛飞:木山先生,读了您的文章我发现,周氏兄弟、语言与文学的关系等问题,一直贯穿于您的研究。但是,从晚清到20年代,您一直是把周氏兄弟放在一起论述,到了30年代则基本只谈周作人而不谈鲁迅。我们知道,周作人在30年代的散文,是文言笔记一类的东西,并且认为文言经过一番洗涤以后,仍是可以用的,鲁迅则赞成“大众语”与汉字拉丁化。可否认为您是有意避而不谈,并且包含着一定的价值判断?比如说认同周作人的观点。

木山英雄:我几乎没有写过有关30年代的鲁迅,我自己也明显地意识到的。30年代最重要的是革命、政治和文学。开始周氏兄弟面对文学和革命的题目时,有比较相似的理解,他们否定了文学和革命的关系。可是之后,鲁迅与周作人有相当大的差异。他们都把问题简单化了,所以鲁迅说,一首诗吓不走孙传芳,一个大炮轰走了。我有一篇文章《实力与文章的关系》讨论了这个问题。他们大概是故意简单化的,问题的本质也恰恰是简单的。30年代政治关系越来越复杂,我想,鲁迅仍然是在20年代思考的基础上应对30年代复杂的关系。虽然左翼的革命在中国着实进行,在日本则没有,可是左翼文学运动中提出来的问题,倒彼此差别不大,所以我的兴趣不大提得起。

陈平原:他那个问题还有一个方面就是,30年代除了文学与革命之外,语言问题仍然是一个很重要的问题,语言问题里,周作人的问题你还关注。可是,30年代,不止文言白话,还有大众语、拉丁化等问题,可是你不再谈鲁迅了,你谈周作人,可见你有选择。如果考虑90年代以后你关心旧体诗词,大家会觉得可能你潜意识里对鲁迅提倡大众语什么的不以为然,所以故意不说他。(笑)

木山英雄:鲁迅并不全面信任所谓的“文学语言”。《野草》里被人看做最难解的《墓碣文》,里面有一段,用古文写的知识分子内心的苦闷和矛盾,“墓碣文”当然是用古文写的,可是它同时也有用古文写出了知识分子的一种极限状态的意义,因为在下一篇《颓败线的颤动》里,还有另一个矛盾用不同的方式表达出来。有一个卖自己身体来养育孩子的女人,等孩子长大后倒受孩子们的嫌弃,然后她走进荒野

之地,发出“人与兽的,非人间的,所以无词的言语”。生孩子、养育孩子,这是最原始的、人的最起码的生产活动,然后,她也被自己的劳动的结果惩罚。这与知识分子书斋中的苦闷是完全不一样的。在历史中,往往有因为自己生产的结果而受处罚这样的例子,大概老百姓那样的人,他们所担负的矛盾,不是可以用普通的文学语言表达的。这个老女发出的“无词的言语”甚至可以说是《墓碣文》那样的文学语言本身的一个诘问。这是鲁迅最厉害的地方。我以为这个老女的非语言的言语,比鲁迅所推动的大众语更是彻底的。还有,《故事新编》中有一篇《补天》,非常抱歉,也是20年代的作品,女娲以非常天真的生命的冲动,创造了人,有认真的,也有马马虎虎的,那些人在小小的木板上写着古怪的文字,我感觉那是鲁迅在讲中国文学的传统,(笑)他好像保持深刻的怀疑。从这些例子来说,大众语论战,其一半的意义在围绕劳动人民与文学这一题目的思想(观念形态)斗争,是不能看做百分之百的语言问题。顺便说,在大众语论争当中,鲁迅表达这样的意思:有人说越到古代言和文越是一致的,可是我怀疑在汉字发生的时候,已经同口头语言有很大差异了。鲁迅的直感果真准确与否可以交给那方面的学问(虽然凡是问事物起源的思考究竟不能证实),重要的是他作为文学作家对汉字文明抱有一个根本性怀疑的事实。让我说一点时髦话吧,那个德里达有关声音语言与书写语言的讨论,本来是以西欧哲学的形而上学传统的批判为目的的,所以诗人郑敏引它来非难新文学运动的“声音中心主义”,就未免有些怪错了对象,不应该说用作了武器,她非难的对象即文言还是白话的僵硬的二元对立观,则的确是有问题的吧。我对旧体诗词的关心,也与此是有关系的。然而这并不就意味对鲁迅提倡大众语不以为然。

陈平原:张丽华刚才提问没说完,所以还在举手,那你赶快。(笑)

张丽华:还是《文学复古与文学革命》这篇文章,我感觉到,您在文学语言和文学形式的思考背后,有着“文明论”的潜流,让我有很大的启示,同时也感到了震撼。但是您在文章最后,谈到周氏兄弟从“文言一元论”到“一元化口语”时,说一个重要原因是“王朝制度的最后崩溃所引起的危机的深化”,您从语言层面直接跳到了文化层面,这对我来说理解起来有点困难。您能否对此做些解释说明?

木山英雄:那一段说明我也觉得太简单了。也可以说,关于鲁迅个人也罢,知识界一般也罢,辛亥革命到文学革命时期中的问题,其内涵较为丰富,然而我们谈得不够。虽然,科举的废止这一制度上以至文化上的转变对知识分子语言生活的影响,不是实在深刻的吗?反正我希望,说明不足的地方,请由你的研究来给我启发。

程凯:我注意到木山先生在他讨论鲁迅与周作人的文章中经常交替使用“散

文”和“诗”这样的概念。关于“散文”，木山先生似乎特别关注它的“老狻性”、“松散性”，并且把这种文章的特性与周作人这样一个人的特性，乃至他面对时代的选择与调整融合在一起。比如，“他那极为冷静的幼儿般的个性，只有依靠散文的老狻性才能得以长久持续的表达”，以及“进入 30 年代之后，在散文本身之松散性和新文学特有的反权力主义，以及对艺术至上主义的放弃，或者对于自我的那种自发性限制上，而开拓出来的达到相当稳定境地的文章，则最值得我们注目”。（《周作人——思想与文章》）而对于“诗”，木山先生也曾谈到它的两层含义：“一层是身处封闭状态当中所发出的叫喊之高音调与尖锐性，另一层是其本质上的素朴性。”（《野草 主体构建的逻辑及其方法》）而这更多的是与鲁迅的文章相连的。木山先生并且直接提到过鲁迅身上有一种“诗化英雄主义”，它“是鲁迅于清末民族革命中为恢复日见衰微的古老文明而寄希望于‘精神界之战士’的叛逆诗人之出现以来，从气质上支撑其虽经历曲折与成熟的阶段而不曾放弃的民族自我批判使命乃至其过激性的不可忽视的要素”。但他又能在与外界的格斗中“得以将来自事件的冲击加以如此程度的散文化亦即对象化”（《正冈子规与鲁迅、周作人》），于是“诗化英雄主义”与“彻底的散文式的战斗”在鲁迅这里一定时期内可能构成一种“互为表里的形式”。

显然“散文”和“诗”在这里不是单纯的文体概念，或者说它们不是知识性的词汇，它们的含义随着针对个体的不同其意义也在游动。但我还是想就此问三个问题：一、在周作人那里，有没有鲁迅意义上的“诗”的气质，那种尖锐性、素朴性的东西？在他身上是否也有“诗”与“散文”的交织，“散文”对于他是否也有“战斗”的意义？他是否也曾将这两种“文”的属性与自己的文化政治选择对应起来？二、关于鲁迅的问题，如何看待他在 30 年代之后的选择，即，基本放弃小说和散文诗、杂感的创作而专门致力于写作杂文。“杂文”是否意味着一种更彻底的“散文式的战斗”，而放弃诗和相当程度上放弃小说对鲁迅又意味着什么？三、最后，与周氏兄弟都相关的，如果说周作人是更根本地散文性的，鲁迅则兼有诗的素朴与散文的老狻，那么，这种差别是如何产生的？除了个性方面的原因外，与他们经验的历史处境和他们的理解、处理方式有着什么样的关系？

木山英雄：感谢您这么仔细地阅读敝著，但是您提出的问题，我感觉大都只得由您自己去解决了。我在这儿只能勉强就第二个问题说一句有些别扭的话，就是，《野草》的诗与哲学给了鲁迅以在 30 年代可以不写诗的自由。小说的问题，可要看怎样地理解《故事新编》。至于周作人，他的散文的成熟，好像就不外把他自以为是诗的东西排出去的结果，与此相关，他后来喜欢写旧体打油诗乃至杂事诗的问题似可以一起讨论吧。对不起，我回答得实在太简单，反正我文中所用的诗与散文的概念，并没有那么严格的。

崔问津 我在读您的论文的时候,一直感到非常紧张而且痛快,不太恰当的说法,有点像在看枪战片一样。

陈平原 枪战片,还是警匪片啊?(全场笑)

崔问津 这样的阅读快感在我很难得,非常感谢您。另外赵京华先生的翻译也非常有魅力。令我感到震动和佩服的是,您突破文学样式的限制,把文学与政治的关系置换为文章与实力的关系,我觉得这可能是理解鲁迅包括周作人整个创作生涯的关键。而作为文章的散文,它的独特的生命力也因此得到了很好的展现,这些都使我深受启发。而且也正因为这样,我对木山先生对杂文的论述非常有期待,之所以有这样的期待还有另外一个原因。因为鲁迅在不同的文学样式,包括诗、小说、散文中都取得了很大的成绩,而您对他这种各类文学样式的并置似乎也是非常注意的。

我有两个问题。我注意到您在《野草 主体构建的逻辑及其方法》接近尾声的时候写道:“我当必须另设一个外篇,去论述历史中的鲁迅,或者鲁迅中的历史,就成熟的散文式杂感及历史小说《故事新编》等讨论其方法。”因为我在这本论文集集中没有看到类似论述,所以我想请教的是,您在这里所说的“历史中的鲁迅”和“鲁迅中的历史”,这两个概念具体的含义是什么?

另一个问题,这个“成熟的散文式杂感”的文体标准是什么,为什么是“散文式”的杂感?您在《实力与文章的关系》一文中总结了这样的过程,即从《新青年》“随感录”到“语丝体”的连续与发展,经由《野草》的超越,之后到30年代《伪自由书》、《准风月谈》、《花边文学》这三部杂文集,成就了鲁迅“散文自由度”的“顶点”,您特别提到了这三本杂文集“后记”中“逸闻野史式的纪实性”,您用这样一个词来形容《准风月谈》,说是“最具杂文性”的一个短评集。这些比如“成熟的散文式杂感”、“最具杂文性”等等的说法,让我觉得您对什么是杂感、杂文有明确的概念,所以非常想听听您的进一步讲解。

陈平原 说得太长太长了……(笑)

木山英雄 哦,你自己已经有研究了把……(笑)

崔问津 另外我觉得这是您基于对《野草》的论述达到的基本判断,在《庄周韩非的毒》一文中,提到鲁迅独有的“批判和嘲骂”唤起了一种“文学创作式的效果”。这样的观点似乎与您对《野草》逻辑的推演密切相关,也体现了您对鲁迅各种文学

样式的交错论述的风格,是这样一种感觉。

木山英雄:我自己曾经考虑过,将来有机会的话,把我从《野草》里读出来的东西带到鲁迅后来的活动(包括生活和写作)中来研究,事实上这几乎等于写一部鲁迅传,可是,或者可说所以,后来失了机会。原因不一而足,最大的当然要推“主观能动性”问题,更到后来,连体魄都成了问题。总之,谈鲁迅的书已经太多了,至少对我来说,为要屋上架屋,非得有绝大的自负与热情不可。

祝宇红:我主要提一个问题,就是看您《野草 主体构建的逻辑及其方法》,有这样一种感觉。因为我原来曾经看过竹内好先生,他里面讲到《野草》的时候有“回心”这样一种表述。我当时觉得似乎感觉到他在讲些什么,但又捕捉不到,不知道他那个具体的内涵。这次看您的这一篇对《野草》的解读,我是跟“回心”联系起来读的,我不知道这种联系有没有帮助,或者是说,您谈到的《野草》构建的逻辑,就是他这种往复运动,从一个极端到一个极端去寻找那个好像不是内核的核心,是不是和竹内好先生那个“回心”有互相印证的关联,可不可以这样来看呢?

木山英雄:竹内好所谓的“回心”问题同我的“往返运动”有怎样的关系?噢,很难啊……(笑)请不要太认真地看那个东西,写那篇文章的时候我自己的思想非常混乱,是心里混乱的体现。(笑)

孙歌:那时候就是木山先生“回心”的极致。(全场笑)

木山英雄:不不不,那时“竹内鲁迅”的影子当然不会不在我的脑子里面,而且用“回心”那个本来用以描述宗教体验的概念来解释鲁迅那样一以贯之的伦理性显著的文学家,是很有根据和说服力的一种方法。然而当时我少年血气,有一种想法,既然大家都捧竹内鲁迅,那么无论怎么说鲁迅,我就是不用“回心”。(全场笑)其实呢,他的“回心”说,毋宁说是他通过鲁迅抉择了一个思想态度,因而本来不适于像什么优势的学说那样去追随的。至于拙文,只不过尽可能虚心地去读《野草》的本文,读出一连续诗性思维过程罢了。

孙歌:他是通过解释鲁迅,通过他自己的方式,其实是——他没有那么讲,但实际上是这个意思——他的一种自我实现。就是说你总是要通过你的讨论对象来表达你自己的看法。

木山英雄:原来竹内先生写那部《鲁迅》时,他自己也曾经受过其影响的左翼运

动几乎完全溃灭,先行的马克思主义者也陆续地转变,甚至变成积极鼓吹法西斯主义的右翼分子了。眼看着那种情况,加以征兵也早晚要轮到自己,在这样的紧张中,他对文学,一面要求比随时可能转变的观念形态更为可靠的意义,一面也要求既不逃避时代的政治或启蒙课题又能不失其自律的保障,是这样的,他在鲁迅思想的核心看出还是设想一次决定性的体验即“回心”的吧。竹内鲁迅的魅力就在于有这一个不动的中心。与此相比,我当时想,在《野草》里展开的一连续思维过程本身,也许可能替代那个中心。以过程代中心,这个想法刺激了我的兴趣。因为我感觉,没有中心这一事态倒似能说明《野草》里非常起眼的在两极之间往还而深化思考的运动,以及与此相应的“光明与黑暗”、“过去与未来”、“友与敌”、“爱者与不爱者”等等两极观念之组合的来源。另外还有鲁迅谈到自己时爱用的“人道主义与虚无主义——据说这‘虚无主义’本作‘人间的无治主义’——的两种思想的消长起伏”和“庄周韩非的毒”那一类说法也似不无关系。再说,这一连串的语言特征,或者进而和譬如酷爱对仗的传统思维方式有关系也不可知道。在这儿,我并不十分“虚心”,就按照自己这样的兴趣,首先从《野草》以前的种种文本里,描述出了没有特定的中心,然而一切地点都可以成为痛苦的焦点的,一个封闭的世界像。为要说明那个世界像,说也滑稽,我甚至拿出天文迷少年的时候啃过一点的四维宇宙的非欧几里得几何学模型来打譬喻了。然后把《野草》里我刚才提到的那一连续的过程,当做有一个失败的超人主义者在其绝望里仍然要挣扎,终于觉悟到时间(时代)上是过渡性的、空间(社会)上是媒介性的,总之与其说实体毋宁说关系的自我,从此恢复生之意义这么一段故事,而敷衍下去了。凡是这些,我认为都属于文本上的问题,所以把《野草》里的“我”叫做“鲁迅所创造的鲁迅”和鲁迅其人分别开了。然而,这并不是抢在后来流行的文本理论的前头,我一面又把那个故事和鲁迅其人的极其具体的态度紧紧组合起来,加以思考的。那是,鲁迅在一切可疑——连自己叫喊的根据都可疑——的情况里,对自己的叫喊所叫醒了青年则要负绝对责任的态度。由于那种态度的缘故,上一次行为转成下一次行为的根据,换句话说,既然在活着挣扎就不得不再活着挣扎下去了。这么一来,他的怀疑就根本无法解决了,因为既然先有叫唤的行为,先有活着挣扎的事实,怎么询问其意义也究竟免不了“抉心自食,欲知本味”的矛盾。事实上,《野草》的故事没有什么解决,相反的只有终于不能解决的矛盾的象征罢了。然而,是这个终极的象征使得“我”再回到现实中去的。我自以为,这就算在没有中心的世界里漩涡也似地形成了一个正与其世界相应的、流动的根据了。我说自以为,是我一个人当时那么妄想的意思。哈哈。

孙歌:木山先生分析鲁迅,不太认同竹内好。因为竹内好写“回心”的时候是借用了西田几多郎的哲学概念,他使用了“无”这样一个概念,他自己后来否定说这不是对西田的模仿,这个“无”的概念在当时很时髦。木山先生不愿意用这样的方法

去解释,所以他用另一个方式来谈《野草》。主要他要谈的就是,鲁迅并不是到了某一个阶段他有了“回心”,开始变得自觉了,不是什么前半部分不自觉后半部分自觉,并不是这样的一种过程。

木山英雄:当时我的确那么想过,其实“回心”的概念本身,我倒并没有理由不能援用它的。例如,就是我刚才所说的《野草》中的一连续故事里,也有好几个局面迫使作品中的“我”做什么行动,而“我”每一次下的决断,也由于其不容用理性来彼此折中的、两者择一的性质,是可以称为“回心”式的事件了。至于竹内鲁迅的“回心”的精义,请你问问孙歌博士。(笑)

崔问津:我觉得这本书的翻译非常有魅力,有一个问题希望赵老师回答一下。我注意到您在整个论文集里,一般用“近代”这个词来翻译中国语境中用“现代”这个词来指称的含义,但是有些地方又使用了“现代”这个词,我想知道您在翻译中怎样考虑这样一个接受语境的问题,或者有没有翻译中遇到的特殊困难。

赵京华:好,我简要回答一下。英语的 modern 在中国内地译为“现代”,在日语中则是“近代”。中国把一百多年来的现代化进程分出“近代”与“现代”两个时段,有其特殊的历史叙述语境,日语里则没有这种划分。目前中国学术界也有“近代”“现代”并用的情况。为在专用名词、书名上保持原文的面貌,我翻译木山先生的论文集时,主要使用了“近代”一语,其意思大致涵盖了我们所说的“近、现代”。不过,在有些特殊情况下,不得已也偶尔使用“现代”一词,比如,原文的某一段落中同时谈到“现代”与“后现代”时,汉语里没有“后近代”的说法,为了对应“后现代”,只好将日语的“近代”译成“现代”,诸如此类的特殊情况是有的。

董炳月:今天能够在这里见到木山先生,很高兴。四年多没见了吧。

在日本学者中,我一直很尊敬木山先生,木山先生的文章我更是喜欢。主要是喜欢那种超然的境界。现在还记得1998年在《西尼卡》上读到木山先生谈“米西米西”和“巴格牙路”的那篇随笔。当时就想,如果谁能将这种文章翻译成中文就好了。不过,我想,翻译木山先生的文章是需要一点汉语功力的。

赵京华兄编译的《文学复古与文学革命》很不错,我草草读了一遍,受到不少启发。特别是谈《留东外史》的那一篇。因为我也在研究《留东外史》。开始研究之后得知木山先生写了关于《留东外史》的文章,有些担心。木山先生研究过的东西,我可能就没有什么可说的了。读了您关于《留东外史》的文章之后,稍微放了点儿心。关于《留东外史》所受日本文化与日本近代文学作品的影响,比如对小杉天外《魔风恋风》和《拳》的模仿,木山先生基本没有涉及。我想这是有意识地给我们这些后学

是木山先生对鲁迅周作人的研究,包括他对中国现当代旧体诗词的研究,就是放在中国,我个人感觉也是非常了不得。这个当然涉及到我们研究的社会环境,我觉得还要包括我们的思想环境,我们长期——尤其是我们这一代,你们现在好多了——长期在理论一尊这样一个思想环境下研究,所以我们经常要去证明一个已经有的权威结论。我看木山先生的书,就像刚才同学说的,就像看枪匪片一样紧张,读这本书感觉密集度特别大,确实是这样。所以我读了以后,我觉得除了社会环境以外,有两点是值得我们去注意的,他个人的天分和他特殊的思维。这不在他的文章和个别结论,他的有些结论我也不同意,我告诉过他——问题不在他的个别结论,而在他整个的思维。在这里我有两点个人感觉,也算是对平原孙歌他们二位的一点补充。第一点就是木山先生思想和思考的独立性特别突出……

木山英雄:我想说,你的话说得太长了。(全场大笑)

王得后:他的独立性表现在哪儿呢,他不以我们对鲁迅的权威结论来开始他的研究,既不从这儿出发也不归结到这儿,我们常常从这儿出发也归结到这儿。同时,他也不以西方理论作为一个标准,他前面讲到尼采,其实鲁迅前期接受的这几个西方理论大家,他都不受限制,尤其是不受鲁迅所接受、所评价的限制。他思想思维的独立性,我觉得是非常宝贵的。如果我们要创新的话,必须打破框框,要学他这样思想的独立性。包括他刚刚说的,日本最大的权威竹内好,他也不信他……

木山英雄:不,我非常尊敬他。(全场大笑)

王得后:木山先生就是这样,包括对鲁迅,他对鲁迅有很多批评,说鲁迅的回忆录不可信,正如钱理群学兄曾经说的,木山先生也是复杂的,他说的这句话我们不能做简单的结论。要碰到中国的保卫鲁迅的人那就不得了了,判定他否定鲁迅了。不是的,他是非常尊敬鲁迅的,正是他尊敬鲁迅,所以他研究鲁迅。这是一点。第二点呢,我觉得他的思想很特异。他不是从理论出发,他从一种人生的体验,而这种体验——87年木山先生给我讲《野草》的时候,他说他读鲁迅啊,鲁迅对于人生有一种肉体的痛苦感觉,这几个字我一直记了几十年——是从生死之痛的体验出发,来作理论思考。他刚才说鲁迅在爱和恨这样一个状态中,确实是,他首先是从对人生的一种体验来进行他的思考,反过来又用他的理性思维来加深这种体验,所以你看他很怪。我就不举例子了。他不用现成的理论术语,他刚才还很抱歉地引了一下德里达,但是他有他特殊的表达法,包括他对我们五六十年代研究鲁迅的这样一种传统的教条主义的思维,都用他自己的话来阐述他的理论和他的观点。

所以他对人生的体验及思维方法——他说他没有思维方法,那我这个体会也不一定对,他也不一定承认——我觉得是这样的,他是从自己对人生以及对作品的体验,对周作人或者对鲁迅,来展开他的研究。这两点我的感觉特别深,所以北大出版社能出这本书我觉得非常非常宝贵。(笑)

陈平原:得后先生阐发得很好,下面就给钱老师来发挥吧。因为就对木山先生的理解来说,得后和你都是比较深入的。

钱理群:我简单说说,说多了木山先生要批评了。我的研究是跟着木山先生,跟又跟不上,整个都差20年。(笑)他研究《野草》,我跟他差20年,他研究周作人,我也跟他差20年……

陈平原:那你比他年轻啊,你不能这么说,你这样说了他不好意思。(笑)

钱理群:不不,你听我说。这里有年龄的问题,还有环境的问题,这20年不仅仅是时间的还是空间的。不过我觉得真正差距是研究思路,这个问题说起来颇为复杂,今天先不谈,我想谈谈对他学术的理解。我觉得木山先生的研究是以周氏兄弟为中心,向上追根溯源到章太炎,向下研究到周作人鲁迅后面所谓继承人的那一批,研究聂绀弩这些人。当然还有一个比较重要的,就是废名,所以我以前私下建议,在这里公开建议,希望木山先生能把废名的研究写出来。我曾经跟他说过,废名的《莫须有先生传》和《莫须有先生坐飞机以后》,我们都读不懂,大概只有你能够对废名的这两部著作做一个解读。木山先生把这个完成以后,可能我们对他的研究会有一个更全面的了解。我对木山先生的著作很有兴趣,实在说,我是关注著作中的人。木山先生给我的印象,从生活到学术,都是性情中人。从生活上说他是性情中人,从学术上说他是性情中人做学术,我理解这是他最大的特点。他凭性情写作,他和他的研究对象之间有着很缠绕的关系,我很感兴趣的就是这一点。他实际上研究的是鲁迅、周作人、章太炎三者之间的缠绕关系,其实木山和鲁迅、周作人、章太炎之间也有这种缠绕关系。从另一意义上说木山是容易被别人误会的,因为他思想的独特性和他的独特的表达。比如,人们很容易觉得木山和周作人比较亲近,而和鲁迅好像就有一点不那么亲近,实际上不是这样的,至少没有这么简单明快,他跟周氏兄弟,还有章太炎三个人之间的关系是非常复杂的,而我觉得这一点是非常有意味的。我读他的文章其实是一边读其文一边想其人,一个日本的学者和中国的这几个人之间的这样的一种关系,我觉得是最有魅力的地方。而且我觉得对我们的研究最有启发的也是这个,特别在我们现在的研究越来越技术化的时候,他这种背后有人的研究对我来说有更大的触动。关于木山与三个很不简单的

中国人之间的关系,我有些想法,可以开一个专题,不过今天时间不多我就不说了,而且当他面讲也不太好。(全场大笑)

陈平原:木山先生欠我们的文章又多了,得后那儿有《水浒传》、《故事新编》的老账,现在老钱又添了废名。不过木山先生坐在这里很不好意思了,变成大家都在表扬他。(笑)高远东,有没有别的?

高远东:我接着钱老师的话说说木山先生这个人。他的学问呢,就不说了。因为木山先生的学问,太高了,用鲁迅的话来说是“须仰视才见”的,那是天才的境界,我说不了。说点学问以外的事情。在日本的时候,我也得到过木山先生的照顾,一起去参加他们的读书会,读周作人的《夜读抄》。记得那次读的是《清嘉录》,师生济济一堂,周作人文章中提到的顾禄《清嘉录》一书,也被借出来放在现场以供查对。这样在东洋文化研究所的会议室里我就坐了下来,听同学一字一句的翻译、质疑、讨论。因为不懂日语,我坐在那里其实是十分无聊的,所以得空就观察读书会场,观察木山先生。我发现,每当遇到问题,同学们会先把头扭向在座的中国留学生学者,赵京华吴红花他们,仍解决不了,就会转向尾崎文昭先生或者去翻辞典,若还不能解决的话,大家的眼睛最后一准齐刷刷地望定木山先生。(笑)当然印象最深的是2002年10月的那次日本东北之行。在仙台参加完“中国现代文学者之会·前夜祭”以后,和尾崎先生一起伴木山先生到宫城盛冈等地去玩,看海浪和崖岸相冲激而成的浪花美景。到了岸边大家累了,我是早已气喘吁吁,马上坐下来就地休息了。尾崎先生也就地休息了。木山先生呢,他非常与众不同,他要先攀到海边的山上,他要爬到高处然后再坐下来休息。(全场笑)我感到很有意思,就“仰视”着拍了一张照片。

木山英雄:日本有一句俗语:傻子和烟才上高处。(笑)

高远东:我注意到这点,同时就联想到木山先生很高超很独特的思想。他的著作,高度深度广度敏锐度都很足够,但我觉得最不可及的是它达到的高度。所以就想,如果孙悟空有学问,他会不会就像木山先生这样。(全场笑)

木山英雄:过奖过奖,高先生的话有点肉麻。(全场大笑)

陈平原:好了,王风也来了,你对木山先生,按照他的说法,不要肉麻的话讲一些。(笑)

王风 :今天有课 ,很抱歉来迟了 ,我想漏过了很多精彩的讨论。不过早几天京华兄把木山先生发言的译稿发给我 ,所以我也算从纸面上“听”了刚才木山先生的讲话 ,那么就围绕我看过的说一些。

我和木山先生有些古怪的缘分。木山先生讲话里提到我对《文学复古与文学革命》有兴趣 ,确实是写学位论文时读了这篇文章 ,不过需要补充的是那对我也是不小的痛苦 ,由于讨论的对象相近 ,在他那儿我是感受到很大的“压迫”的 ,也是在那次我切实地知道所谓“学力”的差距到底是一种什么感觉。

木山先生的文章不容易读懂 ,这几乎已经成了他的标志性形象了 ,无论在日本还是在中国都如此。所以议论到他 ,要么说读不懂 ,我的印象是 ,承认读不懂而不觉得是一件惭愧的事情 ,只有他一个人有这样的待遇 ;如果自认为读懂的 ,那就说他的文章好。所以木山先生有时抱怨说 ,好像我是没有思想的 ,靠文字投机取巧在学界混饭吃。这次京华兄翻译这本书 ,在出版社最后的程序时我有机会捣捣乱 ,记得《实力与文章的关系》一文中有一处是我建议的译文 ,就是谈到鲁迅通过《野草》和《孤独者》的体验 ,“不仅获得了自我表现的自由 ,同时也从自我表现中获得了自由” ,不知道为什么 ,我总觉得这句话也可以移来评价木山先生 ,他是在极限处思考 ,所以也只能在极限处表达 ,难解是语言的限度问题 ,而不是表达的选择问题 ,所以语言在他手里的“拧扭”是必然的 ,并没有一丝一毫哗众取宠的意味 ,因为那就是他真实的“体验” 。正是由于他的学术来自自身的真实体验 ,因而是能读出其中的深情的。

木山英雄 :为了拙著的读者 ,我得就他引用的译文说几句话如次。“不仅获得了自我表现的自由 ,同时也从自我表现中获得了自由”的后一半未免有点儿费解 ,原文的意思是“同时也获得了不被自我表现的观念所束缚的自由” ,还是“……走出自我表现藩篱的自由” 。这一条 ,记得旧译也翻译成正相反的意思 ,因此曾经特地提醒过京华学兄。难道“自我表现”在贵国是一件天经地义的事吗 ?

陈平原 :好吧 ,我们今天就到这儿吧。谢谢木山先生 ,也谢谢大家积极地参与这个讨论。

木山英雄 :谢谢诸位。(掌声)

木山英雄 ,1934 年生于日本东京。1959 年东京大学毕业 ,专攻中国文学。现为日本神奈川大学教授 ,一桥大学名誉教授。主要论著有《北京苦住庵记——日中战争时代的周作人》、《文学复古与文学革命——木山英雄中国现代文学思想论集》(中译本) ,及论文多篇。

现代中国·第六辑
北京大学出版社
2005年10月

在东京独逸语专修学校就读时的鲁迅

〔日〕北冈正子

鲁迅来日留学两年后,就从就读的仙台医学专门学校退学返回了东京。因为他认为对当时中国“愚弱的国民”来说,最重要的不是只能让他们体格健壮的医学,而是“对改变他们精神有帮助的文艺”。从1906年3月初左右到1909年8月回国这段鲁迅在日留学的后半期,他专注于提倡“文艺运动”。这一时期是他留学生活的终结,也是后来作为文学家鲁迅诞生的起点。他在这一时期的日常生活、他所构想的“文艺运动”的内容和主张等可通过他写的文章、翻译的作品,以及和他一起生活、致力于推动“文艺运动”的弟弟周作人的回忆录等了解得比较清楚。不过,关于鲁迅以留学生的身份就读的独逸语专修学校的内部情况,以及鲁迅在该校读书的情况,一向不为人所知,甚至就连直接能证明鲁迅曾经在该校就读过的资料也找不到。

十多年前,我曾经去独协学园和独协大学查有关鲁迅和独逸语专修学校的资料。校方允许我阅览了学校保存的原始资料,并送给了我独协学园百年史编纂室编的《独协百年 第一号到第五号》等资料。可以说,这些是几乎包括了所有能了解独逸语专修学校和附属独逸语专修学校的资料,对于调查鲁迅和独逸语专修学校的问题有很大的帮助。

可惜的是,独协学雷锋和独协大学这两所学校都没有能证明鲁迅以官费留学生的身份在独逸语专修学校读书的学籍簿之类的资料,我是在其他的地方找到这些资料的。

我今天将根据这些资料,简单地介绍一下独逸语专修学校是一所怎么样的学校,以及该校的教育对立志推行“文艺运动”的鲁迅产生了什么影响。

—

先从立论的基本问题谈起吧。有什么资料能证明鲁迅曾在独逸语专修学校就

读过呢？

鲁迅本人并没有写过任何有关德语学校的文章。鲁迅去德语学校学习的事，是当时在东京和鲁迅住在一起的鲁迅的弟弟周作人和他的朋友许寿裳透露出来的。关于鲁迅在德语学校就读一事，除了他们俩的回忆录中提到外，还有其他人写的一些传记、年谱和回忆录什么的也提到过。但是，其他人写的相关内容几乎都是引用的周作人和许寿裳的说法。

从周、许二人的回忆录中我们可以了解到以下事情：1. 鲁迅就读的学校是由“独逸语学协会”或者“独逸语学会”设立的“独逸语学校”。2. 鲁迅似乎没有很认真地去学校上课。3. 鲁迅和许寿裳一起去上课。4. 鲁迅在校外自己也读了很多德语书。5. 他和许寿裳都想去德国留学。

这所被称为“独逸语学校”的学校究竟是哪所学校呢？通过对当时东京的德语学校的调查，发现了独逸学协会所设立的独逸语专修学校，这是比较接近的答案。但是，现在找不到能证明鲁迅在学的学籍簿，所以只能说鲁迅就读独逸语专修学校的可能性很大。

幸好这里有两项当时的记载（请参看后附表1），一项是日本外务省调查的清国留学生入学学校、在学人数等的表格，另一项是在清国两江学务处的公文中看到的，支付给日本派遣南洋公费留学生的公费给付“预算表”。鲁迅在1902年4月以南洋公费留学生身份来日本留学。

这些内容恰巧都在1907年被日本和清国政府记录在公开文件上。在此，抄录了部分有关鲁迅和德语学校的相关事项。还有，在1988年出版的年谱中有灾样的记载（请参看后附资料1）。资料1年谱表中提到的鲁迅就学的德语学校的校名和表一中《江宓学务杂志》中记载的相同。需要注意的是，这项记载是根据留学生管理处《官报》的记载而来，因为《江宓学务杂志》的记载应该也是根据这份《官报》的记载而来。“预算表”和年谱都是依据《官报》的记载，这项记载就是鲁迅以公费留学生的身份挂名在德语学校的铁证。

另一方面，表1的“清国留学生异动调查”表中，除了这两个学校以外，没有提到其他的德语学校。所以，这一时期就读于德语学校的留学生必然是在这两所中的一所。根据现存的《独逸学协会学校 学籍簿》和《独逸学协会学校中学一览》中的记载，“中学”中只有一位留学生，他的名字叫周宏平，是湖南长沙人，在学期间为1905年到1909年。因此，“预算表”中提到的三位学生，他们在校的校名为“德语学校”和“独逸语学校”，他们三人应该就是“独逸语专修学校”的学生。

根据（日本东京）都立公文书馆所藏的公文书可以知道，独逸学协会学校独逸语专修科在设立后不久就提出校名更改申请，改名为独逸语专修学校。这就是“清国留学生异动调查”表中所记载的学校。

根据以上资料，可以确定1906年，鲁迅以公费留学生的身份就读于独逸学协

会学校设立的独逸语专修学校。再根据资料 1 蒙树宏的《鲁迅年谱稿》中,所记载的 1909 年 8 月的《官报》,可以得知鲁迅的公费留学生身份一直持续到 1909 年 8 月。虽然不能确定有没有记载 1906 年鲁迅回到东京时是何身份的资料,但根据鲁迅当初是以公费生身份留学的事实,可以判断他从仙台医学专门学校退学以后,为了保留在日的合法身份而立即进入了独逸语专修学校。

独逸语专修学校有 5 位清国留学生。其中官成琨、钟光琳两位是陆师学堂的老师,另外两位是鲁迅和许寿裳,最后一位姓名不详。根据记载推测,陆师学堂可能就是南京的江南陆师学堂。鲁迅是这所学校附设的矿务铁路学堂的毕业生。

二

独逸语专修学校是由独逸语学协会学校设立的学校。设立独逸语学协会学校是独逸学协会的事业之一,该学校计划模仿德国的中等教育机构的教育模式。该校在 1883 年 10 月 22 日建校,是一所招收小学毕业生,以教授德语和普通学科为目的的中等学校,分为初等科和高等科,学制分别为 3 年。这个学校主要教德语,另外也教数学、地理、历史、日语和汉文。除了日语和汉文外,其他课程都用德语上课。学校的德语老师都是在东京外国语学校的毕业生,还有几位德国人老师。这是当时这个学校刚设立时的情况。

20 世纪初,这所学校所实施的教育大致上是以三种课程为中心:1. 以德语教育为主体的中等课程教育;2. 加上用德语讲授的法律、政治等专业课程;3. 同时也开设以培养德语实力为唯一目标的课程。

学校设立不久以后,普通科在 1893 年改为独逸学协会学校中学。

专业教育是 1885 年开设的专业课,其目的是培养精通德国行政机构和政治制度的行政官和司法官。这是在上完 4 年普通科以后才可以入学的三年制高等教育课程。在日本的现行法、行政制度尚未健全的时候,只有在这个专修学校才能学到基础的德国法制。专修学校一直到 1895 年才把教授德国法制的任务转交给了日本的国立大学和高等学校。10 年的教育,专业课程培养了大批政界和司法界的人才。

只教授德语的课程是从 1891 年开始的,后来由独语专修学校接替。关于这一点过一会儿再讲。

独逸学协会学校可以说是一个包括了以上提到的 3 种课程的总称。

再从时间上看一下这所学校的教育特征吧。其前半期的特征表现在专修科 10 年的教育上,该教育直接提高了整顿国家体制的相关效果。后半期的特征可以从专修科的教育临近结束期时成立的独逸学学会学校中学的教养主义式的语学教育中窥见一斑。

鲁迅上的就是后半期的这个德语专修课程。

在后半期,确立这所学校教育的中心人物是大村仁太郎。他到1907年在第4任校长任内去世为止,为学校的教育和经营尽心尽力。而且,在当时德语教育的教育机构、教育方法、教科书等方面都还不太完备,大村的工作对外语教育界的贡献非常大。

他对于外语教育想法的基本观念就在于他认识到语言是表现、认识文化的手段,各种语言之间并没有优劣之分。后半期的独逸学协会学校就是按照这样的观念对学生进行教育的。

关于这所学校实际的教育状况,有许多毕业生在回忆中谈到了相关内容。在此,先介绍后来成为文部大臣的天野贞佑有关该校德语教育的精辟回忆。请参看资料2。他在1906年中学毕业,这一年鲁迅入学。

从资料2中可以想象当时为大家所喜爱的上课的情形,也令人感受到学生对老师的尊敬。对受教于资料2中提到的三位老师的这件事,不只是天野,其他毕业生也都表示既怀念又感到骄傲。

被学生称为“三太郎老师”的大村仁太郎、谷口秀太郎和山口小太郎,都是独逸学协会学校20世纪初的教育和运营的支柱,他们同时也通过教科书的编纂和出版《独逸语学杂志》(该杂志1898年10月创刊)为日本的德语学习制定了一套规范的语言学科。学生们拥有有《三太郎文典》之称的语法书和课本,他们直接从书的作者那里接受教育。

《三太郎文典》并没有抄袭德国的教科书,而是第一次日本人写的语言学书籍。这个时期的知识青年们都读过的《三太郎文典》、语法书和课本发行了数十版,发行的数量非常多,对在当时日本通过德语吸收异国文化起到了划时代的作用。关于对《三太郎文典》的评价,请参看后附资料3。

从资料3可以看出,独逸学协会学校虽然是私立学校,但它的德语教育在日本是处于领导地位的。

总而言之,当时独逸学协会学校所实施的,可以说是以陶冶人格为基础的语学教育,也就是建立在教养基础上的语学教育。这时期在这所学校接受教育的人中,十分之九以上的成为了医生。

三

从现存的资料判断,独逸学协会学校的历史开始于独逸学协会学校别科,这个别科是专门为喜爱德语的人士而设立的。

别科刚开始设立时是三年制的,其目的是提高德语的拼写、听力、语法、会话、翻译、阅读等综合能力。会话课从一开始就是由德国老师上课,翻译阅读课用的是

德国有名的文学作品。

1899年前后,学校变更为以半年为一期的二年制(四期制),又开设了让高等学校考生就读的乙种科班。上课时间分为下午三点到五点,和晚上六点到八点两个时间。入学时间定为二月、四月和九月,但实际上随时都可入学。当时学校的在校学生为500人。

1901年3月12日,独逸学协会学校在东京府知事的认可下,定名为“独逸语专修科”4月5日在公告中改名为“独逸语专修学校”。“独逸语专修学校”从此诞生了。当时的校长是谷口秀太郎。这所学校将大村仁太郎构想很久的、不受白天时间限制、谁都能自由来学习的“语言学校”变成了现实。

现在能为了解这所学校的内部情况提供线索的只有两项“规则”(请参看后附表2A和B1)和《独逸语学杂志》刊登的报导和广告(请参看后附表3Bb2)。A是指1901年《设立申请书》的附件“独逸学协会学校独逸语专修科规则”,B1是指1909年9月修订的“独逸学协会学校附属 私立独逸语专修学校规则”。b2是指《独逸语学杂志》(1906年9月号)的广告中看到的教学课程表等,这说明了从A转到B1的过程。其变化过程如下:1901年学校制定了最初的规则A;1903年9月,随着独逸语专修学校规模的扩大,对规则进行了更改,更改内容从b2中可以看到;1909年规则做了最后的修改。鲁迅就读时,应该是在规则修订的前三年,也就是用b2中所记载的教学课程表所运营的时期。下面比较一下A和B1的异同点。

A和B1的共同点是:1. 都一直开设全学期的学级,分为日校和夜校制(各两个小时);2. 学生可以自由地从任一学期的学级开始上课,也可以同时选修两个以上的学级的课程;3. 原则上没有考试,如果长期缺席的话就勒令退学;4. 暑期不用交学费,事先请假者(一个月以上)请假期间也不用交学费;5. 同时选修两个学级者,其中的一个可以半价等等。由此可见学校的基本态度,就是要放宽限制,把重点放在学生自发学习德语的意志上,学费则是学多少交多少。这同时也说明了这所学校的经营者对普及德语的想法。这个想法在鲁迅就读时也是如此,可以说是形成了独逸语专修学校的教育特色的框架。

A和B1的差异,也就是从A到B1的变化,可以在学科、学期、上课时间分配中看出来:1. 正科转变为普通科,乙种科变为不限定只招收高等学校考生的高等科;2. 新设课外教学,也开设暑假讲习会;3. 把一年开设两个学期的四学期制改为一年开设三个学期的五学期制,也就是把两年的学习年限改为一年半。正科和普通科的读法译解、文法作文占课时的六分之五;4. 普通科的文法作文从第二学期开始增加一个小时,变成三个小时;5. 其他还有简化入学手续,但增加携带上课证的义务等等。

那么,鲁迅就读时,教学课程从A到B1有什么样的改变呢?

首先,从《独逸语学杂志》(1903年9月号)可以知道,1903年9月,独逸语专修

学校更改教学课程(A)的内容,同时试图充实教师阵容。这在《独逸语学杂志》1906年9月号刊登的招生广告中的教学课程表就是具体的体现。这份教学课程表(b2)可能一直沿用到1909年修订教学课程(B1)为止。总之,鲁迅从1906年春天进入这个学校,到1909年回国,在独逸语专修学校就读期间,所接受的教育都是根据教学课程b2所制定的。

从《独逸语学杂志》1903年9月号和1906年9月号可以知道,鲁迅在该校就读时,该校采取的是普通科两年制教育和高等科两年制教育,也知道该校每周各年级的教学科目和课时数,以及所使用的教科书和老师名字等情况。可以推测当时的两学期制,分成从二月上旬开始到六月底为止的一学期和从暑假结束后的9月11日开始到1月中旬的一学期。暑期讲习会是从7月中旬到8月下旬。学期开始后也可以随时入学。至于教学科目和课时,b2和B1相同,这表示这时的变更直接关系到后来的修订。因为在A中没有提到教科书,所以和b2的异同不得而知。总之,在鲁迅就读期间,使用的应该都是b2中提到的教科书。德语的教科书好像每个学期都不一样。在这些教科书中,除了《独语教科书》这本书以外,其他的都是由独逸语学杂志社出版的书籍。大部分的教科书都是大村仁太郎、山口小太郎、谷口秀太郎等共同编写的,这就是所谓的“三太郎文典”。鲁迅也是“三太郎文典”的学生。

关于鲁迅就读期间高等科和暑假讲习会所使用的教科书,可以从《独逸语学杂志》的广告中略知一二。综合广告和b2的记载,可以知道使用的是席勒、克莱斯特、易卜生、耶林、凯鲁纳、佛赖塔格、歌德、黑贝尔、格林兄弟、豪夫、华格纳、格里尔帕策等人的著作。从这里可以大致了解到学完了“三太郎文典”的学生们所用过的德语教科书。以上就是鲁迅就读时学校所使用的书籍,可是并没有资料可以确定鲁迅在学校读过哪些书籍。不过,需要注意的是这里面有鲁迅倾慕的易卜生和凯鲁纳的作品。

鲁迅就读时的教师阵容,是以有“三太郎先生”之称的大村仁太郎、谷口秀太郎、山口小太郎为主力。除了大村仁太郎在1907年6月去世以外,其他一直没变。课外教学、暑假讲习会也都是由这些老师担任。山口小太郎是第一个介绍康德和尼采的人,他通过德语的教学,对日本的知识青年有很大的影响。在1916年暑期讲习会的广告中,这样说:“...在此要附带说一件事,就是山口教授将要讲授尼采的《查拉斯图如是说》,山口教授将要开讲的这个课当今被评为天下第一。这种课在这几年内很难再听到,所以想读这本书的同学们不要错过良机,快来上课吧!”可惜的是,我们不能知道鲁迅是否上过山口小太郎的“尼采”课。不过鲁迅总是随身携带着尼采的《查拉斯图如是说》。我们可以肯定下面的一个事实,那就是鲁迅在就读这所学校的留学生活的后半期,这本书对他所构想的进化论思想和文学论有着深远的影响。

以上是我所了解到的鲁迅就读于独逸语专修学校时该校的概况。

四

在此,可以针对鲁迅就读的状况作如下的推论。

鲁迅可能是在1906年3月回的东京,不久就以公费留学生的身份中途插入二月开学的独逸语专修学校就读。然后到1909年6月底2月开学的那个学期结束,到那时为止他共学了7个学期的德语后于8月份回国。他和朋友许寿裳,以及包括母校的两位教员在内的其他三位留学生在该校就读。因为鲁迅在南京和仙台时已经学过德语,所以不一定非要进入普通科第一期就读。可是从他的仙台医学专门学校的成绩来看,就读普通科的可能性很大。假设他是从第一期读起,在普通科读了4个学期,那么读高等科的时间至少有三个学期。这样一来,鲁迅就读于独逸语专修学校期间大约有一半的时间接受的是高等科教育。在这个学校,他可能直接从“三太郎文典”的作者们那里学习了当时作为日本知识阶层摄取德国文化的有力工具的“三太郎文典”,而且还通过阅读包括形成他“文艺运动”思想的相关书籍在内的教科书,掌握了德语。鲁迅作为公费留学生,至少应该出席了免于被退学的课时数。在周作人看来,鲁迅好像不太认真去学校上课,这可能是因为校风比较自由的缘故吧。

那么,鲁迅去独逸语专修学校读书是很偶然的吗?

首先,从上面的考证中,通过调查《独协同窗会会员名簿》等资料发现,鲁迅在仙台医学专门学校的同级生中,至少有以下7位是从独逸学协会学校中学毕业的。其中,铃木逸太郎是鲁迅的朋友,他不但对鲁迅十分照顾,还在鲁迅离开仙台时为他开了一个小小的送别会,还跟鲁迅一起照相留念。另外,在仙台医学专门学校,鲁迅唯一的一位德语老师小高玄是专修科的第二期生。所以说鲁迅在仙台就已经学了“独逸学协会学校派”的德语,我认为鲁迅进入独逸学专修学校学习并不是偶然。

鲁迅在这个学校学德语的目的,并不是想要阅读德国的古典名著,而是需要以德语作为推动“文艺运动”的工具。他购买收集了德国的哥炫和莱克拉姆的文库本丛书、旧杂志等,阅读了俄国和东欧一些弱小民族的文学,学习了尼采和叔本华的思想,建构了民族救亡的理论,翻译介绍了抵抗强权的民族文学。三年的就读期间,鲁迅的德语究竟达到了什么程度呢?许寿裳的一段回忆可以告诉我们一些信息。请看后附资料4。

鲁迅在独逸语专修学校的学习过程中所培养出来的德语能力,成为推动“文艺运动”的力量。从此以后,在鲁迅的一生中,德语和日语都是他摄取外国文化的必备工具,成为支撑他文学活动的一环。对鲁迅的留日之行,这的确具有可以肯定的

正面意义。鲁迅在日本就读过的三所学校之中,只有独逸语专修学校为他开启了摄取异国文化之窗,也带给了他丰硕的成果。

参考资料

1. 知堂:《关于鲁迅之二》,《鲁迅先生纪念集》,《悼文》第一辑 1937——原载《宇宙风》。
2. 周遐寿:《鲁迅的故家》,1953年(二版)上海出版公司。
3. 周启明:《鲁迅的青年时代》,1957年中国青年出版社。
4. 周作人:《知堂回忆录》,1970年联涛出版社。
5. 许寿裳:《怀亡友鲁迅》,《我所认识的鲁迅》,1952年人民文学出版社。
6. 许寿裳:《回忆鲁迅》,《我所认识的鲁迅》,1952年人民文学出版社。
7. 许寿裳:《亡友鲁迅印象记》,1957年香港上海书局。
8. 《独逸语学杂志》(独协学园、独协大学所藏)1906—1908年,1916年。
9. 《独逸学协会学校中学一览》1908年。
10. 《独逸学协会学校 学籍簿》
11. 独逸学协会学校同窗会:《独逸学协会学校五十年史》(《独协同窗会员名簿》等),1933年,七十五年史编纂委员会编《独逸学协会学校七十五年史》(《独协学园之历史》、《独逸学园人物志》、《独协学园历代校长列传》等),1959年。
12. 独协学园百年史编纂室编:《独协百年 第一号—第五号》(《开校届和开校式》、《独协学园的教员履历》、《三先生追忆谈》、《学习外国语的目的和利益》、《独协中学和我》、《同窗生的回忆》、《独协和独逸文化》、《独逸学协会学校别科的现状》、《独逸语专修学校设立申请》、《学校名称变更》、《独逸学协会学校独逸语专修科》、《三十多岁的大村君》、《独逸语专修学校的扩张》、《独逸语专修学校规则》、《教科用图书届》、《御披露——独逸语暑期讲习会》等其他),1979—1981年。
13. 独协学园:《独协百年之所见》(《年表 战前编》等),1983年。
14. 仙台的鲁迅的记录调查会编:《在仙台的鲁迅的记录》,1978年。

表 1

“清国留学生异动调查(自 40 年 7 月至 12 月)”

学校名	入学生	转学生	退学生	毕业生	现在人数
独逸语专修学校	7	1	2	1	5
独逸学协会学校中学	1	1	1	1	1

(日本外务省外交文书)

收录于《本国清国留学生关系杂纂 陆军学生·海军学生外之部 第一卷》

“预算表”

姓名	学校	学费	摘要
周树人 官成琨 钟光琳	德语学校 独逸语言学校 同上	400元	私立学校 该生系陆师学堂教习以薪水非学费故无定数 同上

(《江宁学务杂志》第一册 丁未年)

表 2

A 独逸学协会学校独逸语专修学校规则(1901)

B-1 独逸学协会学校附属私立独逸语专修学校规则(1909)

A—明治三十四(01)年制订—	B-1—明治四十二(09)年修订—
<p>一、对象 所有想专修德语的人士,目的不拘。</p> <p>二、学科、学期、时间 正科——二年(四学期)下午三点半到八点。 乙种科——对象是有中学毕业学力的高校考生。修业年限、学期不分,下午三点半到五点半。</p>	<p>同左。</p> <p>普通科——约一年半(五学期—一年分为九月~十二月 h一月~三月 h四月~六月三个学期,修五学期份)。日间部从下午三点半(周六二点半)开始,夜间部从下午六点(周六五点)开始,第五期只有夜间部。</p> <p>高等科——一年。可自由选择开始的学期。</p> <p>课外教学——随意(十次或十二次结业)。介绍德国文学史、德国文学杰作或德国法律书籍等。</p>

三、每学期每周上课课时数

教学课程	学科 学期(A) 期(B)	A					B-1					
		正科				乙种科	普通科					高等科
		一	二	三	四		一	二	三	四	五	
读法译解		8	8	8	8	6	8	7	7	7	8	9
文法作文	3		2	2	2	2	3	3	3	3	2	2
会话		1	1	1	3	1		1	1	1	1	1
听写(及习字)		1	1	1	1	1	1	1	1	1	0	

每周合计十二小时。习字只上一个学期。

四、入学手续

缴交入学申请书和学历证件,免试入学。入学后,由保证人(居住在东京市内,有固定收入的成年男子)提出在学证明书。

在本校规定的宣誓书签名盖章后缴交,免试入学。依各人学力,可入学任一学级(期——笔者注)。但教师认定学力不适当时,得令其转换学级。

五、考试、毕业证书

免试晋级。只有自愿者才要参加毕业考试(检定费 50 钱)。

只有自愿者才要参加毕业考试,并发给毕业证书(检定费 20 钱)。

六、费用

注册费 1 元。学费每个月 1 元(暑假不收费),每月三日前缴纳。同时选修二科者,一科半价。事先请假者(一个月以上),免缴。

注册费 1 元。学费按月缴纳时,月缴一元 50 钱,每月三日前缴纳。每学期缴纳全额时,第一学期 5 元,二、三学期 4 元。同时选修日夜间部者,其中之一半价。事先请假者(一个月以上),免缴。

七、退学

旷课两个月,以及缺席六个月以上者,退学。

旷课一个月,以及缺席两个月以上者,退学。退学者必须重办入学手续才可以复学。

八、上课证

(空白)

缴交注册费、学费者,发给上课证。上学时一定要随身携带,不得借予他人。遗失时,申请补发。

九、假日

周日、固定假日、靖国神社祭典日(五月六日、十一月六日)、独逸学协会学校校庆(十月二十二日)。

同左。

暑假(七月一日~九月十日) 寒假(十二月二十五日~一月七日)。

春假(四月一日~七日),暑假(七月一日~九月十日)。但暑假中开办暑期讲习会。寒假(十二月二十五日~一月七日。)

表 3

b-2 《独逸语学杂志》(1906年9月号)所载

b-2—○招收德语学生

九月十一日新学期开始,日夜各组皆可入学。

普通科(修业年限二年,分成四期)

高等科(修业年限二年,分成二学年)

课外教学 随时开课,十或二十次结业,没有修业年限规定,本年度十月中旬开课。

上课 分日夜间二部上课,日间部每天下午三点半(周六二点半)开始,夜间部下午六点(周六五点)开始。

教学课程 如下表。

注册费及学费 注册费—各科1元。学费—普通科1元,高等科1.5元。

师资 大村仁太郎、吉田谦次郎、谷口秀太郎、武内大造、国吉直藏、山口小太郎、三井良外等诸位先生。

○普通科第一期(日夜间部)		
教学科目	教科 书	每周上课时数
读法译解	独文阶梯一(独逸语学杂志社出版) 独文读本第一卷(独逸语学杂志社出版)	8 小时
习字听写	独逸习字帖(独逸语学杂志社出版)	1 小时
文法作文会话	独逸文法教科书前篇(独逸语学杂志社出版)	3 小时
○普通科第二期(日夜间部)		
读法译解	独文读本第二及第三卷(独逸语学杂志社出版) 独文新读本第四卷之一(大仓书店出版)	7 小时
听写		1 小时
文法作文	独逸文法教科书前篇(独逸语学杂志社出版)	3 小时
会话		1 小时
○普通科第三期(日夜间部)		
读法译解	高等独文读本上卷(独逸语学杂志社出版) 独语教科书第二卷(独逸语学杂志社出版) Körner ,Erzählungen.	7 小时
听写		1 小时
文法作文	独逸文法教科书后篇(独逸语学杂志社出版)	3 小时
会话		1 小时
○普通科第四期(夜间部)		
读法译解	高等独文读本下卷(独逸语学杂志社出版) 独逸新读本第一卷(大仓书店出版)	8 小时
听写		1 小时
文法作文	独逸文法教科书后篇(独逸语学杂志社出版)	2 小时
会话		1 小时
○高等科第一学年(日间部)		

读法译解	Freytag ,Journalisten. Goethe ,Werthers Leiden. Hebbel ,Maria Magdalena. Kleist ,Michael Kohlhaas.	9 小时
作文		2 小时
会话		1 小时

神田区西小川町一丁目

独逸学协会学校附属 独逸语专修学校

资料 1

1906 年 4 月

约于本月 ,开始筹备《新生》杂志 ;一面又在德语学校(校名据 1907 年 4 月出版的第四期《官报》48 页—原注)挂一个名 ,偶尔去听一两节课 ,……(蒙树宏《鲁迅年谱稿》第 55 页)1988 年广西师范大学出版社。

资料 2

独协也是有传统有格调的中学 ,学生很矜持 ,也有优良师资。特别是大村仁太郎、谷口小太郎、山口小太郎等三位老师 ,是有名的“三太郎文典”的共同著作者。他们是学校的中流砥柱 ,也是学校的骄傲。……大村老师是校长 ,教德语和修身。在语学课中 ,主要是教诗或文学作品 ;一直到现在 ,我都还是很喜欢诵读他教我们的歌德的诗。他每个星期都帮我们修改听写 ,再还给我们 ,我们的学力因此突飞猛进。……我们跟谷口老师学德文文法 ,他教学认真 ,到现在我都还记得当时学过的文法。师资优良 ,又充满教学热忱 ,因此我们中学毕业时 ,已经不只看得懂德文 ,连写德文说德语也都没问题了。能受教于好老师 ,不由得觉得三生有幸。(天野贞祐《独协中学与我》)

资料 3

三太郎老师的德文文法非常有名 ,知识阶层几乎家喻户晓。真不知有多少万人凭借这部文典学会德文 ,轻易地读透艰深的德文书而获益匪浅。这本书就是这么赫赫有名。这种摄取德国文化的力量 ,推广德语的文法书 ,就是“三太郎文典”。凭借“三太郎文典”而了解德国文化 ,而随心所欲地阅读德文书 ,进而得以摄取德国的优秀文化。由此可见 ,“三太郎老师”功不可没。(白鸟库吉《独逸语与独逸文化》)

资料 4

鲁迅所译安特来夫的《默》和《漫》,迦尔洵的《四日》,我曾将德文译本对照读过 ,觉得字字忠实 ,丝毫不苟 ,无任意增删之弊 ,实为译界开辟一个新时代的纪念碑 ,使我非常兴奋。(许寿裳《亡友鲁迅印象记》)

北冈正子 ,1936 年生于日本山形县 ,1965 年于东京大学大学院中国语中国文学专业博士课程修毕 ,现为关西大学文学部教授。主要著作有《摩罗诗力说材源考》、《鲁迅在日本异文化中——从弘文学院入学到“退学”事件》等。

现代中国·第六辑
北京大学出版社
2005年10月

大师的意义以及弟子的位置^①

——解读作为神话的“清华国学院”

陈平原

将清华国学院作为“神话”来解读,虽然略带调侃,却并无恶意,不是贬抑之词。这里所说的神话,既非古代劳动人民对世界起源的理解,也不是什么“无稽之谈”,而是指各种有趣、神奇、变幻莫测、值得深入探究的故事与传说。比起《汉语大辞典》和《现代汉语辞典》,还是《不列颠百科全书》(国际中文版,第十一卷第496页,北京:中国大百科全书出版社,2002)的说法好听些,所谓“神话和神话学”(myth and mythology),即:“神话故事叙述神或超人,叙述在一个完全不同于人们通常经历的时代中所出现的非凡事件或环境。”早已进入文明社会的我们,依旧乐于在日常生活中创造、传播、经营此类“非同寻常”的传说。解读这些近乎神话的人物与事件,理解其寓意,阐释其可能隐含的集体无意识,还有使其得以广泛传播的社会文化氛围,对于理解一个时代的思想与学术,不无好处。

作为历史学家,除了辨析真伪,告诉大家那些流传久远的“传说”何处为虚,何处为实,何处虚中有实、实中有虚,更重要的是,描述这些传说形成的过程、流播的途径,以及为何被受众广泛接纳。讲述一个神奇的故事并不难——尤其是像清华国学研究院这样本就充满神奇色彩、后世根本无法复制的学术机构,难的是分析隐藏在传说下面的学术史、教育史、文化史流变的印记。

以公众都熟悉的清华研究院为研究对象,选择“大师”以及“弟子”作为切入口,这样的论述策略,蕴涵着一个假设:理解任何一所学校,都必须同时兼顾“机构”、“教师”与“学生”;正是这三者的合力,成就了这么一个学术史上的“神话”。

^① 本文根据笔者2005年5月25日在清华大学图书馆、6月14日在华东师范大学中文系的演讲稿整理而成,“答问”部分采用清华的录音整理稿。

一 办“研究院”，为什么都是“国学”？

今年4月20日的《中华读书报》上，发表了清华历史系几位教授写的文章。其中，我注意到一个细节，有人说清华学校研究院，有人说清华国学研究院。在第二天的讨论会上，很多老先生则大谈清华国学院。三种说法，略有不同。葛兆光的说法最准确，是清华学校研究院国学门。但是，说国学研究院、国学院，也都可以。只是不能画蛇添足，说清华大学国学研究院，或清华大学国学院，那就错了。因为，国学院不可能跟清华大学并立。换句话说，有清华大学就没有国学研究院，有国学研究院就没有清华大学，二者在时间上是一个交替的关系。

1911年，当时政府利用美国退回的部分“庚子赔款”，建立了清华学堂，第二年改为清华学校。1925年，这所学校发生了很大的变化。这一年，清华学校分成三块，第一部分是旧制的留美预备学校，第二部分是刚刚设立的大学部，第三部分是研究院。这三部分并存，互不隶属。开办清华研究院，是以研究高深学术、造就专门人才为宗旨的。但是，这个研究院只有国学一门。这一点，跟北京大学一样，也跟此前此后陆续开办研究院的东南大学、厦门大学、中山大学、燕京大学一样。到了1929年6月7日，清华举行欢送首届大学部毕业生典礼，同时也是欢送最后一届研究院研究生的典礼。换句话说，这个典礼意味着国学院，或者说研究院，到此结束了。从下学期开始，清华学校三个部分合并在一起，留美预备学校取消，国学院取消，大学部扶正，清华学校正式更名为“国立清华大学”，由外交部移交教育部管辖。

因此，我将讲述的，是从1925年2月12日清华学校校长曹云祥把聘书交给吴宓，告诉他，请你来筹备研究院国学门，到1929年6月清华研究院国学门正式关闭，这4年多的时间里，清华学校的文化、学术生态发生的巨大变化。

清华研究院是怎样创立的？先说开张。1925年的9月9日，开学典礼上，校长曹云祥演讲，大意是现代中国所谓新教育，大都抄袭欧美各国的思路，并没有对本国文化的悉心研究，本校之所以组织研究院，研究中国高深的经史哲学，而且采用科学方法，并掺加中国考据之法，是希望从中寻出中国的国魂。接下来是梁启超的演讲，题目是《学问独立与清华第二期事业》，强调清华研究院的成立，代表了清华脱离模仿稗贩的阶段，走入一个独立创业的时期（《清华周刊》第350期，1925年9月11日）。也就是说，在此之后，清华和中国学术开始走向独立。

接下来讲话的，是筹备主任吴宓，他是具体办事的人，讲《清华开办研究院之旨趣及经过》。本来设想的研究院规模很大，还有自然科学、社会科学等，可惜没钱；没钱，那就“只能先办国学一科”。相对于社会科学和自然科学来说，办国学院所需经费最少。

为什么上世纪 20 年代所有的中国大学办研究院时,都从国学开始?两个原因,一是“民族自信心”,二是“钱”。既有内在需求,也有外在制约,使得办研究院时,都从国学入手。吴宓再三强调的一点是,我们研究的是“中国学术文化之全体”,而不是中文、历史、哲学等专门学问。这话,在某种意义上,是对着学部说的。因为,1925 年研究院建立,很快的,清华的国文、历史、哲学、英文等系也都相继建立起来了。这样一来,学校里并存两个系统,一个是国文、历史、哲学这种现代学科体制,一个是相对传统的国学。这两者在办学理念上是有区别的,将来的矛盾,就蕴藏在这个地方。

稍做清理,不难发现,研究院的主旨是:第一,谋求学术独立;第二,铸造中国的国魂;第三,使用科学的方法;第四,研究的对象是作为中国文化整体的“国学”,而不是西方学科体系中的文学、历史、哲学;第五,经费所限,只能先办国学。所有这些策略选择,不仅是清华校长的个人趣味,也是当时整个中国高等教育的现状所决定的。

说到这里,我们必须回答一个问题:为什么在 20 世纪 20 年代中期,大家都开始转而关注国学,希望建立研究院?我们知道,五四新文化运动是以传播西学为主要职责的,什么时候转而关注国学的呢?谈这个问题,不能不涉及北大。1919 年 12 月,北大教授胡适发表《新思潮的意义》,将新思潮概括为四个相互关联的部分:研究问题,输入学理,整理国故,再造文明。最关键的两步是“输入学理”和“整理国故”。如果说新文化运动的主要动力是“输入学理”,那么,1919 年以后,以胡适为代表的部分新文化人,则开始转向“整理国故”。可以这么说,20 年代中期,如何“整理国故”,是各大学文科教授普遍关注的焦点,也是重要的学术转向。这个思潮对现代中国的教育及学术转型,起了很大的作用。

清华校长曹云祥决定开办研究院的时候,胡适建议他请三个人:章太炎、王国维、梁启超(参见蓝文徵《清华大学国学研究院始末》,台北《清华校友通讯》新 32 期,1970 年 4 月)。章太炎不愿意到大学教书,他排斥现代教育体制,坚持传统的大儒讲学姿态。但梁启超和王国维都请到了。在中国文学向何处去这样的问题上,吴宓和胡适争得你死我活,但谈论国故,两个人不无共同语言。吴宓甚至带着清华研究院的教授到北大访问、对话。清华《研究院章程·缘起》中有“东西各国大学,于本科之上更设大学院,以为毕业生研究之地,近岁北京大学亦设研究所”云云,可见清华之创立研究院,包含追摹北大的意味。今天北大清华并称,但当年地位很不一样。有趣的是,清华“章程”中特别强调书院的作用,而此前一年,胡适在吴宓原先任教的东南大学做题为《书院制史考》的专题演讲(讲稿发表在 1924 年 2 月《东方杂志》上)表彰传统中国的书院教学,我想,这大概不是巧合。

清华的创建研究院,一开始是向北大学习的,二者“貌离”,但“神合”。研究所(院)的创设,使得当时流行的协调东西教育理念的思路,得到了真正的落实。但

是,请注意,北京大学研究所的章程和清华学校研究院的章程不一样。前者只字未提传统的书院教育,强调的是如何学习德国、美国的 seminar 制度。后者则明确规定,要把中国的书院和英国的大学制度结合起来。大家可能会觉得,清华和北大的思路不一样。不对,思路是一样的,不一样的是原先的学术背景。北大本来就带有很浓厚的书院色彩,需要学习的是西方的研究院制度,加上校长蔡元培是从德国回来的,更强调北大要向德国学习。而在 20 年代,清华学校屡受批评,很重要的原因就是美国色彩太强了。所以,清华必须加强与传统中国文化的联系,包括带进书院的因素。北大的书院色彩本来就太强,没必要再往这方面靠。换句话说,北大惟恐不洋,而清华惟恐不土。所以,别看二者的章程不一样,实际上,内在思路是一致的,那就是怎样在接受西方教育体制的同时,把中国的传统教育精神、把中国的“大学之道”灌输进去。

在制度上、方法上、理念上、精神上,力图把中西方的优长结合在一起,这是当年众多大学办研究院的主要目标。这里面,北京大学研究所对于现代中国研究生教育制度的建立,起了很大的作用。有兴趣的朋友,可以看看台湾年轻学者陈以爱写的《中国现代学术研究机构的兴起》(南昌:江西教育出版社,2002)。1920 年代,中国大学办研究所的,不仅仅是北大。1922 年,北大正式成立研究所,两年后,东南大学也成立了国学院。东南大学就是后来的中央大学,解放后改称南京大学。吴宓是从东南大学过来的。东南大学成立国学院,起草计划书的是顾实,国文系主任名叫陈中凡,是北大的毕业生。刚才说了,清华学校研究院成立于 1925 年。接下来,便是 1927 年初厦门大学成立国学院。这个国学院的主干,全是北大的教授和研究生。为什么?当时北洋军阀横行,通缉好多著名教授,北京气氛很紧张,教授们于是纷纷南逃。北大研究所主任沈兼士、教授林语堂,还有顾颉刚、鲁迅等,都跑到厦门大学来了,在国学院任教。鲁迅和顾颉刚两个人的恩怨情仇,是中国现代文学史上著名的公案。《铸剑》里面那个从水里挣扎着要爬出来的鼻子通红的老鼠,就是在讽刺顾颉刚。鲁迅和顾颉刚,两个人从北京逃到厦门,又从厦门逃到广州,一路逃一路打笔仗。这里有人事上的纠葛,也有文化理念和政治立场的差异。1927 年,原北大毕业生傅斯年从欧洲回来,受聘出任中山大学文学院院长,兼国文和历史两个系的系主任,一时间,雄心壮志冲云天。傅斯年建立起了语言历史学研究所,聘了好多人,包括顾颉刚、董作宾、钟敬文等。中大的民俗学研究做得有声有色,很不错。这一点,做现代中国学术史的,都明白。1928 年,就在清华的旁边,燕京大学也成立了国学研究所,所长是陈垣,导师与研究员包括顾颉刚、容庚、许地山、郭绍虞等。可以这么说,二十年代中期的整理国故以及学术独立的思潮,使得很多大学都在努力创办研究所,并借此寻找“国魂”。

不只是精神,还有方法。刚才说了,办文科研究所、国学院,一是需要的钱比较少,二是便于发扬传统、寻出中国的“国魂”。具体的途径呢?比如说,采用什么样

的研究方法。谈论如何整理国故,胡适特别标举“科学方法”。在《清代学者的治学方法》等文中,胡适偷梁换柱,把他从美国学来的那一套,如杜威的思维术,和清儒的考据学接轨。因此,你会发现,北大清华这两个学校的研究院,都特别讲究研究方法,而且,不能只谈土或洋,要中西结合。换句话说,无论制度上、方法上、理念上、精神上,那时办研究院的,都力图把中西双方的优长结合在一起。这里面,北大研究所在制度建设方面,取得令人瞩目的成绩;而清华研究院的四大导师,则更具传奇色彩,也更容易被后世传诵。

不算“首开纪录”的清华国学院,有何能耐,能让后世的研究者不断追忆、纷纷评说?没有听说别的大学,比如北大、厦大、中大等搞过类似的活动,唯独清华大张旗鼓,在1995年和2005年隆重纪念清华国学院创立70周年和80周年。为什么?

清华纪念国学院,自有它的道理。比起北大文科研究所,清华国学院吸引了更多公众的目光。原因呢?包括它当年异军突起,成绩显著;也包括它像樱花一样,迅速凋谢。清华研究院是一个“完整的故事”,特别适合于讲述。总共才四年,那么多优秀的学生,还有传说纷纭的四大导师。这是一个头尾完整、充满悬念、略带幽怨、可以寄托各种情怀的学术传奇。换句话说,清华研究院之所以成为中国学界不断提及的话题,其中最为重要的,是这个故事本身的素质很好。有了这根基,清华同人方才可能借国学院的叙述,不断建构、辨析、阐扬自家的学术传统。

按理说,当年中国学界,要说创立研究所,没有比北大条件更好的了。除了是最高学府,已经有了完整的文史哲三系,集合了不少著名学者,还有校长蔡元培的全力支持。而吴宓在清华筹办研究院,受到很多限制,没办法施展才华,一年后就辞职不干了。清华一边办研究院,一边办大学部,二者之间,不说势不两立,至少也是矛盾重重。而这注定了研究院不能长久发展。出于对研究院的怀念,大家感叹其陨落之快。追究起原委,纷纷埋怨教务长张彭春的牵制,或是赵元任、李济的临阵倒戈,使得研究院办不下去。其实,这不对,当初国学院的设计就只是过渡性质的。1926年1月,清华召开校务会议,吴宓希望扩大研究院的规模,教务长张彭春站出来反对,要求研究院改变性质,明定宗旨,不仅不要扩大,还得尽量缩小,最终完成向大学的过渡。在他看来,国学院是不伦不类的机构,只能是一个过渡环节,让清华从没有学问的留美预备学校,向真正的大学转变。不只张彭春这么看,当年清华的不少教授也都这么认为。吴宓争吵不过,回到研究院跟大家商量。研究院内部意见分歧,梁启超、王国维、陈寅恪倾向于吴宓的建议,坚持扩张计划;另外两人,赵元任和李济则赞成学校的建议,同意逐渐停办国学院。此事导致了吴宓和张彭春的双双辞职。以后研究院的院务会议,就由新任的教务长梅贻琦主持。

梅贻琦,1931年起正式执掌清华,是清华历史上任职时间最长、评价最高的校长,对清华大学的发展起了决定性的作用。他的就职演说中有一句话,现在广为传播:“所谓大学者,非谓有大楼之谓也,有大师之谓也。”我猜测,当他说这句话的时

候,脑海里浮现出来的,很可能是早年主持清华国学院院务会议时和梁启超、王国维、陈寅恪等人的交往。正是这一因缘,使他深有感受:办大学,关键是要有学术专精且声名显赫的教授。

二 是“四大导师”,还是“五大导师”

1998年北大百年校庆期间,我发表了一篇文章,题为《北大传统:另一种阐释》。我以为,北大老是讲自己政治上如何进步,而相对忽视了学术传统的建构,这很可惜。文章是围绕蔡元培如何创建文科研究所来展开的,其中提到了清华、北大两个国学院/所的差异,包括制度建设,也包括风气转移等。同样以发展国学为目标,清华起步虽晚,但因有庚款的支持,经费充足,于是,延名师,拓校舍,很有成效。下面这句话,是我的体会,不一定准确,大家心领神会就行了。我说,清华走的是“明星”路线,因为她选择的四大导师,梁启超、王国维、陈寅恪、赵元任,确实都很有名望。加上前后四届七十多名学生日后大有作为,在大家心目中,清华研究院办得比北大好。但其实也有问题,清华因人设课,接近古代书院的大儒讲学,不太重视制度性的建设,因此,王国维、梁启超去世后,研究院难以为继。当然,研究院办不下去,还有更深刻的原因。学校的制度建设和学者的个人声望,是两回事情。要说单个教授,或许没有比梁、王更知名的;可北大在学术制度的建设上,颇有可圈点处。从1922年开始创办,到1932年改为研究院文史部,再到1934年演变为研究院文科研究所,历经抗战中的南迁与北归,依然是北大学术实力最强的“金字招牌”。1948年,北京大学50周年纪念,举办科研成果展览,最能拿得出手的,依旧是文科研究所。要说“学统”,这也是一种。

1922年1月,北大研究所国学门正式创立,委员长由校长蔡元培亲自担任,委员包括顾孟余、沈兼士、李大钊、马裕藻、朱希祖、胡适、钱玄同、周作人等。另外,聘请了王国维、陈垣、陈寅恪、柯劭忞,还有若干德国、法国、苏联的学者,作为导师。这个研究所,同样汇聚了当时中国最优秀的学术人才。至于研究方向,集中在考古学、歌谣研究、风俗调查、明清档案整理、方言调查等很有发展前景的学科。各位教授的成绩,暂时按下不表,我更看重的是,北大的研究生教育自此走上了正轨,一直延续至今。

我们回头看清华的情况。1925年,清华建立研究院,导师是王国维、梁启超、陈寅恪、赵元任四位,加上讲师李济、主任吴宓。最近这些年,谈论清华国学院的文章很多,经常提“四大导师”。也有加上吴宓,说成“五大导师”的。我觉得,这样说不合适。为什么?吴宓是研究院的主任,不是导师。他自己说,学问不够,只配当主任。主任的工作,是为教学服务,而不是指导教授们如何做学问。这是以前清华的规矩,也是很多老大学的传统。现在不一样,官大学问就大。今人想当然,既然

是研究院的主任,领导着四大导师,那他本人就更应该是“导师”了。之所以产生这种误解,与现在中国大学的“官本位”有关。这是我们的问题,跟老清华没关系。研究院希望扩展,计划没通过,第二年,吴宓就辞职,到大学部教书去了。所以,称吴宓为清华研究院的导师,不合适。

一定要说“五大导师”,与其补吴宓,不如加上李济。从现代学术发展趋势看,讲师李济的工作更值得重视。他在清华研究院讲的是人类学、民族学和人种学。可以说,在清华园里,他是第一个突破藩篱,将教学与科研带到田野中去的。他主持西阴村史前遗址的发掘,在学界影响很大。要说开一代风气,李济算一个。今年的纪念会上,好几位老先生,有社科院的,也有北大的,不约而同地提到,现代中国的考古学,应从清华说起,从李济说起。当年北大也有考古室,但更多的是传统的金石学。1928年10月,中央研究院史语所成立考古组,请谁来主持,当时有两个人选,一是北大研究所考古室主任马衡,一是清华研究院的李济,最后决定用李济。因为马的路子比较旧,基本上是传统的金石学,而李从哈佛学成归来,更熟悉当时的考古学潮流。这个事情,最早是李济的儿子李光谟讲出来的,著名考古学家俞伟超做了如下评述:“蔡元培和傅斯年的确是很有眼光的。”(参见《考古学是什么——俞伟超考古学理论文选》第224页,北京:中国社会科学出版社,1996)

当年不太被看好、学生很少的李济,以及另外一个导师赵元任,日后对中国学术的贡献都很大。研究生们更喜欢追随的是梁启超和王国维,因为这两位学问很好,而且跟自己以前的知识积累比较容易衔接。而刚从哈佛回来的赵元任和李济,他俩的专业,一个语言学,一个考古学,在当时的中国,说实话,很少有合格的学生。不过,今天回过头来看,他们的工作更值得我们关注。

为纪念清华校庆而制作的电视片《永远的清华园》,在凤凰卫视播出,很好看,也很动人。主持人是陈晓楠。她在片中说,清华研究院的导师,除了吴宓,本来还有一个,那就是教人类学、考古学的李济。只因为他资历比较浅,学问还没有完全成熟,所以,只聘为讲师。实际情况并非如此。我们知道,李济1911年考入清华,后来到哈佛念书。办国学院时,他已从哈佛博士毕业回来,任南开大学文科主任。为什么没聘他为教授?原因是,1925年4月,美国弗利尔艺术陈列馆准备在中国搞考古发掘,负责这个工作的美国代表毕安琪邀请李济协助他工作。李济同时接到两份工作邀请,一是回母校教书,一是主持考古发掘。两份工作,美国那边钱更多些,而且工作很有挑战性。李济最后应的是美国人的聘,清华只是他的兼职;因为不是全职,那就只能当讲师。请注意,民国年间的大学,有这么一个规定,教授必须全职。严复1912年出任北京大学校长,做过这么一件事,解聘那些兼职太多的教授。换句话说,你要么全职,当教授;要么兼职,当讲师。你不能同时在教育部、财政部、司法部等四五个地方兼差,然后还是北大的教授。当时教授的薪水低,远不及官员,于是好些人养成不好的习惯,做好几份活,这样才能过得舒服些。严复

建立学术尊严,从这里开刀,是有远见的,起码培养教授们对于学问的虔诚。你自己选,要不当史学教授,要不当财政部的科长,随你挑,就是不能兼。当然,这样做,得罪了很多人。请记住,不是李济学问不好,或遭人暗算,只能当讲师。北大也闹过类似的笑话,有人讲校史时,不晓得鲁迅因为是教育部官员,只能当讲师,竟然说,你看我们北大多“牛”,连鲁迅都不给评教授。道理很简单,也很公平,比如,陈寅恪在清华是教授,在北大就是讲师,因为他以清华为主。这里所说的“讲师”,说白了,就是兼职,是 part-time。

谈论清华研究院的“四大导师”,有一个误区,往往把这些学者的所有成绩,一股脑都算进来。其实,应该考虑他们在清华开设的课程,以及指导学生的范围,还有日后学生的发展方向。学术史上的王国维、陈寅恪,和清华国学院导师王国维、陈寅恪,不是一回事。举个例子,王国维此前曾撰写过《红楼梦评论》、《人间词话》、《宋元戏曲考》等,很有名。可我们查他在清华开的课程,并没有涉及文学的。1925年,王国维开设的课程包括《古史新证》、《说文练习》、《尚书》研究。1926年呢?《仪礼》、《说文练习》,同样跟文学没有任何关系。再看他指导的学科。1925年度,王国维指导的学科是经学(包括诗、书、礼)、小学(包括训诂、古文字学、古韵)、上古史、中国文学——终于出现了“中国文学”这四个字。1926年度,又增加了一门金石学。我们看,事实上,王国维在清华所开的课程,跟《红楼梦》或宋元戏曲,没有任何联系。再看第一届32名学生,毕业论文中涉及文学的,只有方壮猷,他做的是“儒家的人性论”、“章实斋先生传”和“中国文学史论”,只有第三个作业跟文学有关系。第二届研究生中,标明专修“中国文学史”的,有下面几位:王力,做的是“先秦文法”;全哲,做的是《楚辞》研究;谢国桢,做的是“清代学术史徵”;还有一位陆侃如,正在做“古代诗史”。我们知道,当年指导“中国文学史”科目的,有两位教授,一是王国维,一是梁启超。谢国桢是梁启超的学生,这没问题。至于陆侃如是否得到王国维的悉心指导,没有确凿的证明材料。可以断言,王国维在清华期间,即便讲授文学,也是占很小很小的比例。因此,谈论清华国学院导师业绩,最好不要将《红楼梦评论》、《人间词话》、《宋元戏曲考》等考虑在内。

陈寅恪的情况恰好相反,是把他还没开始的工作成绩给预支了。陈寅恪在清华国学院讲什么课程?第一,“西人之东方学之目录学”,也就是考察外国人如何研究中国,先从目录学说起;第二,“梵文”。指导学生的范围呢?我念给大家听听:年历学、古代碑志与外族有关系者之研究、摩尼教经典回纥文译本之研究、佛教经典各种文字译本之比较研究、蒙古满洲之书籍及碑志与历史有关系者之研究。上述这些课题,都是早年陈寅恪最为关注的。至于他广为人知的“不古不今之学”,比如《唐代政治史述论稿》,或晚年苦心经营的《柳如是别传》,在清华国学院教书时,八字都还没一撇呢。评价大学教授的功过,应包括他的著述、他的课程讲授,也包括他培养学生的方法与业绩。在我看来,谈论清华国学研究院,首先是教育史,而后

才是学术史,不能弄颠倒了。

台湾学者苏云峰写了本《从清华学堂到清华大学》(北京:三联书店,2001),其中提到了研究院的工作状态。他认为,功劳最大的是梁启超和王国维,因为他们名气大、人缘好,像磁场一样吸引了大批年轻学人,使清华一跃成为国学研究的重镇。可是这两个人,一个在1927年,一个在1929年,先后逝世了。这是国学院很快就凋零的重要原因。其次呢,是陈寅恪。陈先生进入清华园后,住下来,跟学生多有接触。清华有个好处,做事很规矩,教务会议都有记录。一查记录,我们发现,陈寅恪几乎每次会议都参加,是个很认真的教授。可那个时候的学生水平不够,听不太懂他的课,大都跟王国维和梁启超做论文去了。因此,清华研究院时期,陈的贡献不如王、梁两位大。再接下来,吴宓有筹备之功,但不能坚持到底,第二年就跑了。功劳最小的是赵元任和李济,这两个人学问都很好,可整天跑野外,做方言调查,或考古发掘,呆在学校的时间不多,跟研究院的学生接触少,又不支持吴宓的发展规划,导致国学院倒台(《从清华学堂到清华大学》第332页)。

最后这一点,需要稍做辨析。赵元任、李济都是受过严格专业训练的哈佛博士,就学术趣味而言,和同是留学生、以中西兼修见长的陈寅恪,本来就不一样。陈寅恪在好几所国外大学念过书,但不读学位,凭自己的学术兴趣,博采众长。加上他有很好的国学底子,能跟王国维谈得来。赵元任、李济不一样,念洋书,拿学位,回国做研究。所以,在清华研究院的导师里面,王国维、梁启超、陈寅恪比较合拍,他们的学问路子即便不同,也都能互相欣赏。而另外两个哈佛博士,就很难说了。记得有这么一件轶事:清华国学院师生为王国维集资修纪念碑,赵元任是出钱的。为什么?可能是政治态度使然。因为,那个时候,大家觉得王国维政治上保守,追随那位退位的皇上,还留着辫子,自命思想进步的人,对此很有意见。另外还有一种可能,那就是学术趣味不同。一个在西方受过很好的教育、做现代语言学研究的学者,很可能无法或不屑于去理解王国维学问的价值。李济在日后所撰的回忆录里,对王国维的学问,也表示过不以为然:“他对近代考古学虽能了解它的重要,却感觉得与他自己研究的范围仍有些距离,所以他虽以利用新材料而对古文字学有若干极新颖的见解,对于古器物的处理,他以为这一类的著录仍应该奉《博古图》及《考古图》为准则。”(《感旧录》第95页,台北:传记文学出版社,1967)在两个哈佛博士眼中,“国学”是什么东西?他们会觉得语言学、考古学、哲学这样的现代学术体制,才是坚实可信的学问。他们对国学院的前途不看好,主张向近代西方学科体系靠拢,这是他们的学术立场。换句话说,在他们看来,尽快建立和国际接轨的大学体制,包括设立语言、历史、哲学、考古、人类学、社会学等科系,才是学术发展的正路。所以,他们不支持扩展国学研究院,不是个人恩怨,而是学术趣味使然。

苏云峰先生的著作,可商榷的地方不少。但下面这句话,有见地。他说,讨论清华国学院,必须注意到梅贻琦的贡献。为什么?他是个外行,学工科的,因出任

清华教务长,而必须主持国学研究院的教务会议。两年间,共主持了22次,解决了很多具体问题,没有出现大的纰漏。作为一个行政领导,跟王国维、梁启超、陈寅恪等名教授接触,保持良好的关系,是非常不容易的。所以,谈国学研究院,应该把梅贻琦考虑在内。这个设想很好,我同意。

回到当年地位显赫、后来名气明显不及清华国学院的北大文科研究所,我们很容易发现,后者的关注点是制度建设。比如,北大文科研究所刚刚创建,就设立了五个专门委员会,即由周作人主持的歌谣研究会,由张竞生、江绍原先后主持的民俗调查会,由林语堂、刘复先后主持的方言研究会,还有由陈垣主持的明清史料整理委员会、马衡主持的考古学会。换句话说,北大研究所更像是个研究单位,而不像一个教育机构。当然,我能体谅他们的难处,因为钱少,没办法招那么多研究生——下面我会提到,他们确实碰到了很多实际困难。

清华有尊重名家、崇拜大师的好习惯,这使得他们能在很短的时间内迅速发展,在中国学界引领风骚。可我隐隐觉得,光有名家还不够,制度建设同样也很重要。这方面,比较穷的北大所采取的策略,也不无可取之处。之所以如此感慨,是因为近年中国高等教育“大跃进”,很多学校在访大家、抢名师方面下了大功夫,但相对忽略了良好的学术制度建设。“大家”是可以买来的,“制度”却必须自己一点一滴地建立。如果只要是“名角”,就去捧,就去挖,而不考虑是否真对大学的发展有好处,这就念歪了梅校长的真经了。

三 众弟子的表现

北大文科研究所的建立,标志着中国的研究生教育逐渐走上了正轨。教授的业绩不错,学生的情况却很不乐观,最主要的原因是经费太少了。据1923年底出版的《国立北京大学概略》,到那年年底,北大经过学术委员会审查合格的研究生,总共只有16人,其中提交研究报告的是5人6种,包括罗庸的《尹文子校释》、容庚的《金文编》、商承祚的《殷墟文字类编》等。这些都是很不错的著作,可两年多才培养这么几个学生,未免太少了。你会说,北大要求高,严格管理,这样好。其实,我跟你说实话,是因为没钱。再查一下,到1927年底,整个北大研究所国学门审查合格的研究生,也只有46名,其中好些还是“通讯研究”。研究所整整办了五年,总共才10人正式提交了14种论著(《国学门概略》,北京大学,1927),实在说不过去。

反过来看清华,他们的规模效应,很快就显示出来了。第一年,录取新生33名,实际报到29人。第二年36名,第三年24名,第四年13名。研究院规定,第一年学完,有研究成果,表现优秀的,可以再申请一年,因此,其中有些是重叠的。当年的清华研究院,是给学生发奖学金的,学生当然愿意继续研究。合起来,四届学生中,真正完成学业的,共有74人。其中表现最为出色的,是前两届,即1925、1926

年入学的那两届。

这些学生有什么特点？第一，年纪比较大，好些人进校前已有著作发表，专业上比较成熟；第二，这些学生来自不同学校、不同专业，好些属于自学成才，没有像样的学历证书。今天中国的研究生招考，越来越重视资格审查，考试形式也日渐繁琐、严苛，这样会把很多有才华的学生给淘汰了，很可惜。我很怀念老北大、老清华的不拘一格选人才。学生资质好，加上有名师指导，自然能出成绩。梁启超很得意，宣称研究院的学生三分之一可以成才，其中三五个人的研究成果，“实可以附于著作之林而不朽”（《清华周刊》第371期，1926年3月19日）。

对北大、清华两个国学研究所（院），后来的学者多有评说。像苏云峰便认定，北大“自由松散”，清华则“密集谨严”（287页），因此，清华研究院的成绩更突出。其实，跟学风是否“自由”关系不是特别大。最重要的是，北大的经费远不及清华，能花在研究所的钱很少。像清华所采取的这两项措施，在北大就无法落实。第一，教授专任，而且必须“常川住院”，以便与学生多多交流。这里所说的“住院”，不是住医院，是住学校。第二，学生一旦录取，就发给奖学金，条件是，你必须长期住校，拒绝外务，潜心研究，笃志学问。换句话说，学生也好，教授也好，一旦进来，就必须在一个相对封闭的环境中，认真读书。今天，你住在清华园，要想进城，很容易；当年不一样，骑毛驴或乘人力车，要走大半天。北大不同，就在过去的皇宫旁边，离天安门又那么近，当然关心政治，喜欢闹革命。

当年清华研究院招聘导师时，有四个标准：第一，必须对中国文化的全部知识有所了解；第二，必须掌握正确科学的研究方法；第三，必须熟悉欧美日本学者研究东方学的成果；第四条最特别，也最重要：愿意和学员亲近、接触，热心指导，以便让学生在最短的时间内学到丰富的知识以及正确的治学方法（吴宓：《清华开办研究院之旨趣及经过》）。今天中国的大学，碰到一个很大的问题，就是老师们不太愿意为学生多花时间。客观因素是研究院规模太大，连自家指导的研究生都管不过来，哪有时间跟本科生多接触？但还有一个原因，评职称时，不太考虑讲课效果如何、教学是否尽心，以及和学生接触时间多少，而只计算出了几本书，发表几篇论文，有什么科技发明。清华研究院之所以敢硬性规定，要求导师多跟学生接触，是有经济力量做后盾的。比如，研究院师生每月举行茶话会，师生在一起吃点心，喝喝咖啡，聊聊学问。这个制度，北大学不来。还有，导师带着学生游北海，在北海静心斋坐下来，面对湖光山色，大家畅谈学问。这个，在北大也做不到。一方面是文化传统，另一方面也是经济实力。但不管怎么说，清华研究院开创了一个很好的传统，即师生之间多多交流。即便这样，梁启超还是不太满意，抱怨说除了上课，没有更多时间与学生接触。我相信梁启超说这番话的时候，是很真诚的；不过，他以当年在广州万木草堂跟随康有为念书、或在长沙时务学堂讲学作为比照，那是搞错了目标。那种师生吃在一起、住在一起，每天在一起讨论学问的传统书院，不可能在现

代大学里复制。在我看来,清华研究院师生之间交往的密切与频繁,已经很让人羡慕了。

清华研究院的学生表现出色,这与他们拥有很好的施展才华的舞台有关。1925年10月,在第二次教务会议上,议决不办杂志,以便师生潜心读书。研究院里,起码有两位教授是特能办杂志的,一个是梁启超,另一个是吴宓。这两个人,要他们不办杂志,都很难。所以,情势很快就改变了。吴宓在自己主持的《学衡》杂志上,不断发表研究院导师及学生的文章。另外,校方主持的《清华周刊》,也发一些专业论文。当年的《清华周刊》,一如我们的《北京大学日刊》,很好看。不像现在各大学的校报,尽是报道今天校长接见谁,明天什么代表团来访,后天又有哪个资本家捐钱,大后天后勤部门举行联欢晚会——像这些日常琐事,时过境迁,真的不值得翻阅。《清华周刊》不仅发表教授们的学术演讲,也发表学生的文章。更重要的是,清华研究院终于改变主意,决定办一个《国学论丛》,由梁启超主撰,其他人自由投稿。还不满足,年纪大点的研究生刘盼遂、吴其昌等,办起了《实学》月刊,教授们给稿子,还捐了钱——梁启超捐了50大洋,王国维捐了20。接下来,陆侃如、姚名达等创办述学社,编辑《国学月报》。再接下来,《大公报》创办《文学副刊》,请吴宓主编,吴又邀了浦江清、赵万里、张荫麟等一起来办。这样一来,清华学生发表文章的阵地就很多。四年间,培养了74名学有专长的研究生,这些人的研究成果如何及时发表,也是个问题。办研究院,有好的导师,有好的学生,有好的制度,如果再有合适的发表研究成果的途径,那样的话,大家对这个研究机构的认同感会更强。

除此之外,两个突发事件,使得研究院的师生进一步加强了联系,这也是清华国学院成为神话的重要因素。王国维和梁启超先后去世,清华师生真的化悲痛为力量,凝聚了感情,表达了理想,同时也完善了自身形象的塑造。1927年6月1日,王国维留下遗书——“五十之年,只欠一死。经此世变,义无再辱”——然后跳昆明湖自杀,这是现代学术史上的一件大事。王国维自杀的原因及其蕴涵着的文化意义,这里不说。单说追悼会上,学生们行三鞠躬礼,因为是文明社会了,行鞠躬礼就行了。接着,陈寅恪来了,行三跪九叩大礼(参见姜亮夫《忆清华国学研究院》,《学术集林》卷一,上海远东出版社,1994年8月)。学生们一下子全哭了,跟着陈先生重新行三跪九叩这样的传统大礼。对于这些已接触西洋文明的研究生来说,用这种方式,似乎更能表达师生之间的情谊,同时也表达了对于传统师道的认同。接下来的一系列活动,更显示了清华研究院学生的心志与活力。两个月后,上海的《文学周报》发行“王国维先生追悼号”,文章的作者好些是研究院的学生;同年10月,《国学月报》二卷8、9、10号合刊“王静安先生专号”,除了王国维的遗著,还有学生的追怀文章。又过了一年,1928年6月,《大公报》连续发表三期“王静安先生逝世周年纪念”,有吴宓、浦江清、张荫麟、赵万里等清华师生的文章。《学衡》转载这批文章,再添上陈寅恪、吴宓、刘盼遂等人的诗文。再接下来,《国学论丛》1卷3号出

版“王静安先生纪念号”除了整理王国维的遗著,还有梁启超的序,表彰王国维的治学方法。陈寅恪的《王观堂先生挽词并序》则提到,凡一种文化衰落的时候,被这个文化所“化”的人,会感到特别痛苦,痛苦到极点,就只能自杀,而数十年来,社会制度变迁,纲纪伦常凌夷,为这个文化所凝聚之人,不得不与之共命运。陈寅恪先生的这个论述,加上日后所写的另外两篇文章——《清华大学王观堂先生纪念碑铭》和《王静安先生遗书序》,三个东西合起来,完成了对于王国维精神世界的描述,也完成了自家文化理念的阐发。文化立场、精神追求、学术境界,三者合一,这很难得。借纪念王国维,陈寅恪等清华师生,将一个学术机构,提升到了具有思想史意义的高度。

到1929年6月,王国维去世两周年的时候,清华国学院师生集资,在校园内建了一座“海宁王静安先生纪念碑”,梁思成设计,陈寅恪撰碑铭,其中提到,“先生以一死见独立自由之意志”,更着重表彰王国维的“独立之精神,自由之思想”。1990年代,这种“独立之精神,自由之思想”得到了中国学界的广泛认同,这也是清华国学院能够浮出海面,吸引公众关注的重要原因。

1929年1月19日,梁启超去世。两天后,张荫麟在《大公报·文学副刊》上发表《近代中国学术史上之梁任公先生》。以后,清华众多学生陆续撰写了很多追念梁启超的文章,包括张荫麟、梁实秋、谢国桢、周传儒、姚名达、刘盼遂、杨鸿烈等人,其中表彰师门最得力的,还数吴其昌。1944年,吴其昌抱病撰写《梁启超传》,书成一个月后,吴便去世了。

今年4月,清华历史系举行了纪念国学院创立80周年座谈会,我在会上谈了一个想法。我说,谈及国学院的贡献,大家都着力表彰四大导师,这当然没错,可我认为,国学院能有今天的名声,与众弟子的努力分不开。弟子们的贡献,包括日后各自在专业领域取得的巨大成绩,也包括对导师的一往情深,更包括那种强烈的集体荣誉感。为说明这个问题,我谈到一本书,即印行于1927年的《清华学校研究院同学录》。这本由吴其昌编辑的小册子,是我所见到的最为精美的“同学录”。除了老师的照片、格言等,最有价值的是每位同学的照片和自述。有的人不在了,或一时联系不上,就由朋友为其写个小传什么的。文章有长有短,但大都有意思,很能显示那代人的趣味与情怀。这本小册子,我在北大、清华的图书馆里都没找到,是从吴其昌的女儿吴令华女士那里见到的。我的妻子夏晓虹专门研究梁启超,对这书很有兴趣,于是决定和吴令华女士合作,给这本书做注,把这些学生日后的工作业绩,以及他们对国学院生活的描述,对导师和同学的追忆,全都补进来,编一本别具一格的“学术史”。我话音刚落,在场的上海古籍出版社总编辑赵昌平马上说:“书做好了给我们。”

我的想法很简单:在学术史上谈“大学”,一定要把学生的因素考虑进来,学校办得好不好,不仅仅体现在导师的著述,更重要的是师生之间的对话与互动,以及

学生日后的业绩与贡献。如果有共同的学术方向或精神追求,那就更好了,更值得大力发掘与表彰。按理说,北大文科研究所也取得了很大成绩,可很少被追忆,包括当事人,也都不大提及。“回忆”需要氛围,也需要契机,北大学生眉飞色舞,谈论的都是轰轰烈烈的新文化运动。这样一来,未免冷落了本不该冷落的文科研究所。到了1990年代,中国学界的目光从“五四新文化”转向“清华国学院”,这其中隐含着整个思想文化潮流的变迁。

四 “神话”是怎样形成的

我对清华研究院充满感情,之所以称其为“神话”,丝毫没有讥讽的意思。我关注的是,仅仅存在四年多的这么一个学术机构,为什么会被不断追忆;在故事传播的过程中,其意义是如何自动衍生的。对于各种宏大叙事,采取知识考古学的态度,而不是简单的肯定或否定,这明显是受福柯的影响。

清华研究院的成功,对于今天的人文学者来说,几乎是遥不可及的神话。这一“学术史陈述”之所以普遍流传,与清华1980年代的重建文科有很大关系。对于清华来说,在复建文科院系的过程中,如何发掘传统,确立自信,是个关键。与历史对话,与学界同仁对话,还得与理工科思维定势对话,这个时候,“国学院传统”是个很好的理论资源。重办文科,不是有钱就行,也不是校长支持就能“一路畅通”。整个校园氛围,工科占绝对优势,而用工科的眼光来评判文科,用工科的趣味来发展文科,那是很有问题的。我跟清华文科各院系的教师多有交往,知道他们努力的方向,也知道他们遇到的困难。可以这么说,最近20年,在清华,流行着三套话语,对应着三个故事系统:第一,作为革命话语的闻一多和朱自清的故事;第二,作为学科体制的“清华学派”;第三,作为学术精神的清华研究院。

如此“大胆假设”,一半来自阅读史料的感受,一半是直接的生活经验。清华中文系复建前后,有关领导常到北大与我的导师王瑶先生商谈。历史感很强的王瑶先生建议,你们清华发展文科,一定要借用朱自清、闻一多的故事,重新树立自家形象,要让大家感觉到,这不是在新建一个系,而是在接续某种传统。就好像周作人对现代中国散文的描述:这是一条古河,因某种原因曾消失在沙漠中,但是在下游,它又重新冒出来了;因此,这河既古老,又新鲜(参见周作人《杂拌儿跋》,《永日集》,北新书局,1929)。王先生的建议,我相信对当事人很有启发。接下来,王先生开始到处鼓吹“清华传统”。

1985年,也就是清华中文系复建的那一年,在纪念闻一多先生逝世40周年的会议上,王瑶先生说:“以前的清华文科似乎有一种大家默契的学风,就是要求对古代文化现象做出合理的科学的解释。”(季镇淮主编:《闻一多研究四十年》第140页,清华大学出版社,1988)第二年,王先生又在第三届闻一多学术讨论会上发表两

篇短文,重谈这个问题。1988年,清华大学纪念朱自清逝世40周年,王先生发表《我的欣慰和期待》(1988年12月10日《文艺报》第49期),此文日后常被关注清华命运的朋友引用。文章称,清华中文系不仅仅是大学里的一个系,更是一个具有鲜明特色的学派。另外,清华中文系的成就,是与朱自清先生的心血分不开的,朱先生当了16年之久的系主任,深刻影响清华中文系的发展方向。而朱先生在日记中提到,要把清华中文系的学风培养成兼有京派、海派之长,用现在流行的话来说,就是既要立论谨严,又不钻牛角尖。朱自清曾和冯友兰先生讨论过这个问题,在信古、疑古、释古三派中,清华走的是释古这条路。王先生于是加以阐发,北大教语言的王力、朱德熙,教文学的吴组缃、林庚,中国社会科学院的俞平伯、余冠英,还有台湾大学的董同龢、许世瑛等,都属于这个系统。如此构建“清华学派”,是希望“继承朱先生的事业”,进一步发扬光大这个学派。请注意,王瑶先生是朱自清指导的研究生,毕业后留校当了老师,1952年院系调整,才到北大来的。

此文发表一年后,王先生便去世了。当时的清华中文系主任徐葆耕写了一篇悼念文章,特别提到王先生对于清华中文系复建的指导性意见,还说早年就读清华、曾主编《清华周刊》的王先生,有很强的清华情结。王瑶先生甚至说:“我是清华的,不是北大的。”这句话让徐很感动,他说,王先生陈述“清华学派”,列了那么多人,唯独没有他自己,这不合适,于是,引述现代文学专家王富仁的话:“王瑶先生是清华学派当中的一位大师级人物。”(《瑶华圣土——记王瑶先生与清华大学》)所谓的“清华学派”,就这样,变成了从朱自清到王瑶。

1990年代的大讲清华国学院,一方面是学界风气变了,另一方面则是清华自身的学术体制逐步确立。请大家注意这么一个事实,进入90年代以后,梁启超的政治主张,以及王国维、陈寅恪的学术贡献,得到越来越多的认同与赞许,其思想史及学术史地位迅速提升。以前我们谈清华,觉得她政治上保守,不如北大激进。当我们转而关注思想文化建设时,对清华的理解就发生了变化。大约在90年代中期,我们逐渐走出闻一多、朱自清为代表的“革命叙事”,转而关注清华国学院的贡献。这一点,跟整个90年代的思想文化潮流有直接联系。三联书店出版陆键东的《陈寅恪的最后二十年》,这么一本学者传记,影响竟如此之大,后世很难想像。此书的最大特点,是将“陈寅恪的最后二十年”讲成一个动人心魄的故事,使得陈先生走出学术圈,成为大众也能欣赏的“文化英雄”。去年我在广东演讲,一个女孩子希望我谈谈陈寅恪“独立之精神、自由之思想”。我问她读过陈寅恪的书没有,她说没有,我说很好,希望你回去读读。没有读过,但渴望了解,可见陈寅恪已经进入千家万户,成为某种文化符号。王国维、陈寅恪的逐渐走出学术圈,成为大众注目的文化英雄,这与清华国学院历史地位的迅速提升,二者互为因果。

与此同时,清华重建文科的工作,进展十分顺利。1983年,外语系复建;1985年,中文系复建;1993年,历史系复建;1999年,社会学系复建;2000年,哲学系复

建。你看,十几年间,清华人文学科迅速恢复,而且学术实力提升很快。一边是新的学术体制的建立与完善,一边是老的国学院故事的讲述与阐发,二者相得益彰。与此相适应,王先生所说的清华中文系的传统,逐渐被推演成为清华文科的传统。1995年,徐葆耕在《清华大学学报》上发表了《释古与清华学派》,引王先生的话,然后做了引申发挥。在徐先生眼中,所谓的“清华学派”,不再局限于中文系,而是包括中文、外语、历史、哲学等文科各院系,甚至包括此前的清华国学院。徐先生总结了“清华学派”的特征:中学西学结合,历史现实对话,微观宏观合流,还有兼及西方理性与传统训诂等。可文章最后,徐先生也不得不承认,这些特征,好像不仅仅属于清华。

清华文科有特点,这没错,但是否构成一个学派,我很怀疑。讲“清华学派”,王先生局限于中文系,还有点道理,扩大到整个文科,再追溯到国学院,这可就有些没谱了。人数越说越多,特征越说越杂,“大”到无边的时候,“学派”也就瓦解了。因为,构成学派的因素,不仅仅是大学里的同事,还必须有共同的精神取向,共同的研究方法,共同的学术趣味等。我不太认同“清华学派”的说法,但我承认这一讨论很有意义,起码使得很多人文学者关注清华文科,关注清华研究院。此举甚至整个改变了大家对清华的看法——清华不仅仅是“工程师的摇篮”,同样有很深厚的精神文化传统。做到这一点,目的已经达到了。当初王先生提出“清华学派”,也不是在做学术论文,而是有很强的现实针对性,那就是如何帮助清华文科恢复精神。借助“清华学派”这个话题,或者清华国学院的故事,让学界同人重新理解老清华的传统,以利于其文科的重建,这个“球”,最早是由北大教授开出来的,但心有灵犀的清华教授接过去,左盘右带,最终将其顺利地送入了球门。

上海有位学者,叫夏中义,他注意到了王瑶先生在传承清华薪火中所起的作用。2000年,他出版了一本《九谒先哲书》(上海文化出版社),最后一章就谈王先生,把他作为清华薪火百年明灭的见证人。夏中义认为,所谓的清华精神,第一代的代表是王国维、梁启超、陈寅恪,第二代是冯友兰、闻一多、朱自清,第三代便是王瑶——王先生的主要贡献是使得停顿了30年的清华文科“薪火不灭”。从王先生又转到陈平原,说我“以‘接应二传’姿势擎过火种”,使得“清华薪火”为标志的现代人文学术传统代有传人(第412页)。我确实对清华很有感情,因为我跟随王瑶先生念书,王先生是朱自清的研究生;另外,我妻子夏晓虹的导师是季镇淮,季先生的导师又是闻一多。说我跟清华有很深的渊源,可以说承继“学统”,则实在不敢当。

当年清华学校办国学院,只是整个学校发展大局中的一个棋子,可随着时间的推移,我们越来越意识到它的价值和意义。对大学来说,学术是第一位的。大学里,会有各种各样的活动,包括政治、文化、体育、技术转让等。在短时间内,大家关注的,是比较热闹的外在活动,包括最早让清华出名的体育,还有北大的学潮等。这些,固然都是现代中国大学的宝贵财产;但光有这些远远不够。对一所大学来

说,必须有好的学术制度、学术精神以及学术成果,这样,它才有可能长久,才有“可持续发展”的根基与机遇。

随着时代风气的转移,历史书写方式也在改变。在这个大背景下,清华国学院的故事浮出海面,是大好事。讲述的方法以及立说的根基,还有很多具体细节等,都可以商议,但这个故事的得以流传,甚至在传播过程中被日渐“神化”,都说明中国学界开始反省我们的教育体制、治学方法以及文化精神。

我的演讲到此结束,谢谢大家!

五 答清华学生问

学生一:请你谈谈,陈寅恪的名字,是念 que 还是念 ke? 还有,您对清华文科如何评价?好像离北大还有很大的距离。

陈教授:还是读 que 吧。这些年,学界考证来考证去,还是念陈寅恪(que)更站得住脚。第二个问题,我不太好回答。一定要说,也只能从宏观角度着眼。近年来,清华文科发展很快,特别是我比较熟悉的领域,像中文系和历史系。由于历史的原因,你们的“重点学科”远不及北大多,可这说明不了什么问题。我发现,清华近年人进得很凶,而且进的人都很优秀。我只有一个建议,好教授和好教授在一起,不一定就能成为好的学术团队。必须考虑知识互补以及学术合作的问题。当年清华研究院的导师,治学风格及趣味不太一致,但你可以看得出来,梁启超、王国维、陈寅恪三人在一起,是能够互相配合的。之所以这么说,是因为一所大学、一个研究机构,要想做大事,教师之间必须能够互相配合,而不是整天闹内讧,这很重要的。并非把好教师搁在一起,就能办一所好大学。我说的是“互补”与“互助”,不是“步调一致”。如果所有老师都是同质的,只有一种声音,那么,这个学校、这个系一定办不好。大学不同于书院。传统中国的书院基本上是一个声音,一级一级往下传;大学是众声喧哗,有很多种声音,允许学生自由选择。学生需要借鉴不同的学术思路,这样才能有比较开阔的视野。教授们立场不尽一致,但能互相呼应,包括专业特长、文化理想,也包括处世作风,这是最好的。

学生二:您认为国学院在清华校史上是一个什么样的地位?现在无论北大还是清华,都在争世界一流,从您的角度看,如何才能成为世界一流大学呢?

陈教授:我只负责第一个问题,第二个问题,留给你们校长去回答。刚才说了,我不是教育史专家,我之所以关注清华国学院,是有明显的问题意识的。我不写通史,更愿意做专题研究。比如说,我喜欢谈老北大,而很少涉及新北大,为什么?材

料很受限制,好多重要的档案不公开,你做不好。在我看来,将“新北大”作为一个学术课题来苦心经营,时机未到。当然,还有个人兴趣等原因。清华也一样,我没有撰写清华校史的计划。

学生三:清华校园里,广泛流传这样的说法:一流的学生,二流的教师,三流的管理。你是否同意这种判断?还有,现在的中国大学,为什么不可能出现梁启超、王国维那样的大师?是不是整个学问在倒退?

陈教授:我不同意你的说法。国内外大学,多流传类似的笑话。如果是老师们在自嘲,那可以;如果学生们当了真,那就不应该。因为,这样说,对老师很不尊重。我是北大的博士,念书时一流,刚毕业,当上了教师,就成了二流,有这等事吗?太不公平了。学校确实有问题,老师也必须努力,但这种说法太伤人,不好。在教改的过程中,教授和学生的命运是连在一起的,不要互相蔑视或互相嘲笑。至于第二个问题,我也有稍微不同的看法。你怎么就能判定,今天活跃在讲台上的教授,就一定不能成为学术大师?历史还在流动,教授们还在努力,别太早下结论。时间和空间会产生美感,再过几十年,你们的子孙,或许也会用同样虔诚的语调,来谈论今天活跃在北大、清华的某些教授。

学生四:我们的确觉得,现代中国的大学有很多毛病,比如说人文学科很不受重视,你怎么看这个问题?

陈教授:我基本同意你的意见,但希望做点补充。学人文的,必须警惕,避免完全用人文的眼光和趣味来看待这个世界。当今中国,社会科学迅速崛起,其“有用性”得到社会的普遍认可。这个时候,人文学者容易心理失衡,甚至感到愤恨,说人家:“那叫什么学问!”其实,各学科的研究方法不同,旨趣也有很大差异。不能以己之长,攻人之短。作为人文学者,你可以不喜欢社会科学的研究方法,但你必须承认其价值。80年代,我们常谈文科和理科的矛盾;现在不是,是基础学科和应用学科的矛盾。比如在北大,文史哲的教授的学术趣味,更接近教数理化的,而不是同属文科的经济、法律、政治等。换句话说,大学里,教授们在分化,因为学科分类,因为工作方法,因为学术境界,也因为生活趣味。

学生五:清华文科的课程设计和北大很不一样,你怎么看?

陈教授:老学校有老学校的问题。我们文科教授多,你们的文科人很少,这样一来,课程设计必然出现差异。再说,后发有后发的优势。我明显感觉到,清华文

科正试图走出一条新路,能否成功,现在还很难说。但选择这条路,当事人是经过认真思考的,而且,我也很看好。

学生六:请问,怎样才能成为一个好学者?你有什么经验,可不可以传授一点?

陈教授:几年前,有一个韩国学生,在北大听了几年课,临走前跑来跟我说:他不想评判我的学问,只是觉得我做学问的心态很好,做学问能乐在其中,这点很让他羡慕。我没有什么高明的见解,只提一个建议:假如你以学术为志业,那么,得尽量找一个和自己“趣味相投”的学科、专业或课题。能做多大的学问,很难说;自得其乐,这最重要。常有人提醒我,怎样怎样就可以赚到很多的钱,怎样怎样就可以博得更大的名声,怎样怎样就能获得政府的表彰或提拔,所有这些,我都不羡慕。我最大的愿望是,像老一辈学者那样,将学术研究、日常生活以及审美活动融合在一起。那样的话,做学问可就真的有趣极了。当然,这只是“愿望”而已。

陈平原,1954年生于广东潮州,1987年于北京大学获文学博士学位。现为北京大学中文系教授,博士生导师。近年主要关注现代中国学术史、小说与散文、图像与文字、文学与教育等。主要著述有《中国现代学术之建立》、《中华文化通志·散文小说志》、《文学史的形成与建构》、《北大精神及其他》等。

现代中国·第六辑
北京大学出版社
2005年10月

《现代中国》第1—5辑总目

第一辑

论 文

- 论五四作家的文化北京与知识结构 严家炎
被解释的传统——五四话语在现代中国 欧阳哲生
从白话文运动到《白话文学史》——胡适与民间文学 陈泳超
当代评论与文学史研究的张力
——重读朱自清的《中国新文学研究纲要》 温儒敏
“现代”、“当代”、“五四”——新文学史写作范式的变迁 贺桂梅
- 新诗 现代与传统的对话——兼释 20 世纪 30 年代的“晚唐诗热” 孙玉石
魂兮归来——历史迷魅与小说记忆 王德威
左翼文学与“现代派” 洪子诚
“东方理想国”在中国现代文学中的生成
——废名小说《桥》的诗学分析 吴晓东
- 晚清女学中的满汉矛盾——惠兴自杀事件解读 夏晓虹
光绪二十四年的古文 (日)平田昌司
晚清拼音化运动与白话文运动催发的国语思潮 王 风
张岱年分析唯物论知识论管窥 胡 军
传统书院的现代转型——以无锡国专为中心 陈平原

书 评

- 《现代儒学论》(余英时) 杨丹荷
 《义序的宗族研究》(林耀华) 赵旭东
 《天安门·知识分子与现代中国》(史景迁)..... 赵 琚
 《触摸历史·五四人物与现代中国》(陈平原 夏晓虹)..... 魏 泉
 《新中国美术图史》(王明贤 严善禧) 朱青生
 《中国现代文学批评发生史(1917—1930)》(高利克) 程 凯
 《想象中国的方法——历史·小说·叙事》(王德威) 王鹤丹
 《中国现代主义诗潮史论》(孙玉石) 齐湘辉

北京大学“现代中国研究”博士论文提要(1987年—1995年)(略)

第二辑

论 文

- 温故可以知新·清季民初的“历史眼光”..... 罗志田
 学问该如何表述——以《章太炎的白话文》为中心 陈平原
 罗素哲学在中国的热情宣传者·张申府..... 胡 军
 独自远行·鲁迅接受史(1936 - 1949) 钱理群
- 审美的命运·从救赎到物化——关于中国80年代“美学热”的再思考 周小仪
 狂男痴女——阅读陈衡哲、鲁迅和《新青年》的方式..... (英)贺麦晓
 “孔教问题”与“文学革命”——论《新青年》杂志的两大讨论 李宪瑜
 《现代》诗歌的历史定位与艺术探索 孙玉石
 五四文学革命的另一面——以林纾为中心 洪 越
- 作为“话语实践”的“文学”：一个需要不断反思的起点..... 罗 岗
 鲁迅小说的典范意义 高远东
 “封锁”下的都市女性——沦陷时期上海女作家论 毛佩洁
 “社会主义现实主义”成规审视下的“新英雄” 姚 丹

书 评

- 《眼光向下的革命——中国现代民俗学思想史论
(1918—1937)》(赵世瑜) 陈泳超
- 《中国现代学术之建立——以章太炎、胡适之为中心》(陈平原)..... 叶 隼
- 《“革命”的现代性——中国革命话语考论》(陈建华) 尤小立
- 《1948 :天地玄黄》(钱理群)..... 段美乔
- 《晚清社会与文化》(夏晓虹) 杨 志
- 《当代文学概说》(洪子诚) 萨支山
- 《灰阑中的叙述 :革命·历史·小说》(黄子平)..... 袁筱芬
- 《雾中风景——中国电影文化 1978—1998》(戴锦华) 吴晓黎
- 北京大学“现代中国研究”博士论文提要(1996 年—1998 年)(略)

第三辑

- 中学国文教材不宜采用小说 梁启超
- 梁启超文稿跋 史树青

论 文

- 晚清女报的性别观照——《女子世界》研究 夏晓虹
- 学术讲演与白话文学——1922 年的“风景” 陈平原
- 从中学国文教科书看近世文学观念的转变 徐雁平
- 胡适与中美文化交流 欧阳哲生
- 罗素《哲学问题》(1912 年)及其在华演讲
《哲学问题》(1921 年)之异同考 胡 军
- 启蒙时代的隐性侧面——以陈独秀学术思想为中心 尤小立
- 胡适和新诗的现代性 臧 棣
- 从发表到成集 :早期新诗“传播空间”研究..... 姜 涛
- 穆旦诗歌中的价值语言分析 李荣明
- 1940 年代中国新诗的历史回顾与思考 孙玉石

- 1980年代前期的诗歌 洪子诚
 NEWBEIJING 小剧场——当代小剧场剧与公共领域 韩毓海
 1990年代的“女性文学”与女作家出版物 贺桂梅

评 论

- 左翼文学与现代中国 赵 园
 现代中国的王夫之——被追认的大儒 张 辉
 老舍的大众文化意义 孔庆东

书 评

- 《中国近代思想和学术的系谱》(王汎森) 季剑青
 《清末的下层社会启蒙运动:1901—1911》(李孝悌) 凌云岚
 《梁启超·明治日本·西方》(狭间直树编) 李彦东
 《乱世潜流——民族主义与民国政治》(罗志田) 田嵩燕
 《乡村戏曲表演与中国现代民众》(董晓萍等) 陈永钊
 《中国文学研究现代化进程二编》(陈平原编) 张丽华
 《仓石武四郎中国留学记》(荣新江等辑注) 淮 茗
 《上海摩登》(李欧梵) 陈丹丹
 《为了忘却的集体记忆——解读50篇文革小说》(许子东) 杨 早
 《20世纪末中国文学现象研究》(曹文轩) 邵燕君

第四辑

论 文

- 康有为的“圣人”情结及其以孔教为国教说 耿云志
 鲁迅与创造社、太阳社的论战 钱理群
 陈铨的民族文学观及其构建现代中国“狂飙运动”的尝试 叶 隼
 论王蒙的寓言小说 严家炎

 试论中国现代文学的基本结构及其终结 (日)尾崎文昭
 小说史学的形成与新变 陈平原

- 世界文学史写作与世界文学观 刘洪涛
- 从“自由书”到“随感录”——晚清报刊短评与五四议论性文学散文 王 风
 论文学传统在新文学变革中的地位和作用 方锡德
 托尔斯泰在三四十年代的中国及其“从新估价运动” 李 今

评 论

- 新文学一百年 谢 冕
 “所谓无词的言语” 韩毓海
 金庸与国民文学 孔庆东
 日本中国现代文学研究者之精神与方法片议
 ——序靳丛林译《东瀛文撷——20 世纪中国文学论》 孙玉石

书 评

- 《鲁迅 故乡 阅读史 近代中国的文学空间》(藤井省三)..... 邵迎建
 《鲁迅与日本人》(伊藤虎丸) 袁筱芬
 《中国文化的守夜人——鲁迅》(王富仁) 汪卫东
 《一个中国人的文学观——周作人的文艺思想》(卜立德) 葛 飞
 《从传统中求变 晚清思想史研究》(汪荣祖)..... 陈友良
 《图像晚清 :点石斋画报》(陈平原、夏晓虹) 秦燕春
 《知识分子与近代中国的现代化》(张朋园) 谢 慧
 《跨语际实践》(刘禾) 冷 霜
 《文学史的权力》(戴燕) 杜新艳
 《中国大学十讲》(陈平原) 蔡 可
 《问题与方法 :中国当代文学史研究讲稿》(洪子诚)..... 贺桂梅
 《现实主义的限制——革命时代的中国小说》(安敏成) 姜 涛
 《分析哲学在中国》(胡军) 颜玉科
 《口传史诗诗学 :冉皮勒 江格尔 程式句法的研究》(朝戈金)..... 乌日古木勒

第五辑

论 文

- 晚清北京南城的“堂子” 么书仪
 旧戏台上的文明戏——田际云与北京“妇女医学会” 夏晓虹
 香山健锐营与京城八大胡同——穆儒丐笔下民国初年北京旗人的悲情 ... 张菊玲
 世变中的音乐教育与音乐家——由北京李抱忱到广东黄友棣 沈 冬
 既“远”且“近”的目光 林语堂、德龄公主、谢阁兰的北京叙事..... 宋伟杰
 龙须沟 城市景观与历史记忆..... 柏右铭
 “国都”与“全球都市” 双重想象的混杂..... 张颐武
- 台湾人在北京 :1949 前在京台湾作家简论 奚 密
 林海音与凌叔华的北京故事 梅家玲
 北京梦华录 北京人到台湾王德威

评 论

- 北京大学学术化氛围的开创与“一校一刊”相结合再述 陈方竞
 蔡元培与老北大的艺术教育 陈平原
 严谨的开拓者及其固执
 ——《论鲁迅的复调小说》读后感言兼及对“五四”的反思 解志熙
 现代中国“文学场”的形塑——贺麦晓《文体问题》阅读感言 张松建

书 评

- 《文学中的城市》(Richard Lehan) 季剑青
 《世纪末的维也纳》(卡尔·休斯克)..... 崔问津
 《世纪末的维也纳》(卡尔·休斯克)..... 张丽华
 《发达资本主义时代的抒情诗人》(本雅明) 熊 权
 《发达资本主义时代的抒情诗人》(本雅明) 王 璞
 《发达资本主义时代的抒情诗人》(本雅明) 彭春凌

《增订 长安之春》(石田干之助)	(日)吉田薰
《蒙元入侵前夜的中国日常生活》(谢和耐)	王振峰
《蒙元入侵前夜的中国日常生活》(谢和耐)	张 治
《刘伯温与哪吒城》(陈学霖)	张 寒
《中华帝国晚期的城市》(施坚雅)	何宏玲
《上海摩登》(李欧梵)	詹 勇
《上海摩登》(李欧梵)	王 申
《北京 城与人》(赵园).....	汤 莉
《北京 城与人》(赵园).....	丁 文

现代中国·第六辑
北京大学出版社
2005年10月

编 后

既希望编成专业性很强的学术刊物,又不想放弃强烈的现实及文化关怀,如此办刊,谈何容易。好在谈论“20世纪中国”,本身便是一种延续着传统而又关注着当下的目光。而这一情怀,在专辑里比较容易得到体现。

第五辑之将论述焦点对准“都市想象”,得益于一次国际会议,以及我在北大开设的一门专题课;第六辑之集中关注1940—1950年代中国文学的转型,则有赖于洪子诚先生的鼎力支持。“集刊”而能成“专辑”,阅读效果好,但可遇而不可求。日后还会加倍努力,但不敢保证都有如此表现。

在正襟危坐的论文之外,建立“对话”栏目,容纳若干很有见地、但未必符合学院派脾性的“言谈”,也算是有张有弛,相得益彰。作为文体的答问、对话、座谈、演讲等,不可能像专业论文那样精雕细刻,但其“逸笔草草”,也自有其特殊魅力。就像这一辑所收王瑶先生1986年在香港答问的录音整理稿,便值得郑重推荐。

第一、二辑的《现代中国》上,曾连载“北大博士论文提要”,反应很不错。之所以停下来,是因为此类工作,现已有专门机构及学者在从事,没必要重复生产。也就是说,本刊设置的栏目,除“论文”外,仅保留“书评”、“评论”、“对话”等。

自本辑起,《现代中国》改由北京大学出版社刊行。这里附录一至五辑主要论文目录,除便于读者查阅外,更希望借此向刊行前五辑的湖北教育出版社表达敬意与谢意。

2005年10月22日午后,于哈佛客舍