



中国现当代文学研究系列丛书

中国现当代文学研究论集

(当代文学分册)

陈非 等著

大众文艺出版社

中国现当代文学研究论集

(当代文学分册)

陈非等著

大众文艺出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国现当代文学研究论集.当代文学分册/陈非等著.

--北京:大众文艺出版社,2006.9

(中国现当代文学研究系列丛书/周晓娅主编)

ISBN 7-80171-846-1

I.中·…·

II.陈·…·

III.当代文学—文学研究—中国—文集

IV. I206-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2006)第099406号

大众文艺出版社出版发行

(北京市东城区交道口菊儿胡同7号邮编:100009)

四川西南建筑印务有限公司印刷 新华书店经销

开本880毫米×1230毫米 1/32 印张9.25 字数242千字

2006年9月第1版 2006年9月第1次印刷

ISBN 7-80171-846-1

定价:120.00元(全四册)

版权所有,翻版必究。

目 录

第一辑 总 论

象征行为与民族寓言

——17年历史剧创作话语形态论 温潘亚(3)

“拟代女性写作”与女性话语的“缺失”

——论17年历史剧创作中女性话语的形态与特征.....
..... 温潘亚(25)

“纯然主观的表现方式”与“古为今用”

——对建国初戏改中“反历史主义”创作倾向批评的重新评估
..... 温潘亚(37)

论新时期文学中的消极生命意识 柏文猛(48)

简论新时期报告文学的得与失 柏文猛(57)

第二辑 作家论

论郭小川抒情诗的感情旋律 卢惠余(67)

峻青与茹志鹃创作风格的比较 温潘亚(76)

形象的意味:张弦解读 柏文猛(84)

论张洁小说的美学思想流变 柏文猛(94)

贾平凹早期小说中的“《边城》图式” 陈 非(101)

永恒的憧憬与向往

——张承志小说中的大地与人 陈 非(109)

- 张承志小说的审美观照 李 伟(119)
边缘化人物抗争
——评王朔及其笔下的人物形象 徐 峰(126)
逼视心灵与世界本相
——林白小说跟读记 沐金华(134)
一曲时代的挽歌
——浅谈琦君小说 李 伟(141)
阎连科小说研究述评 孙晓东(149)

第三辑 作品论

- 心灵深处的诗音
——重论宗璞的小说《红豆》的艺术追求 温潘亚(167)
饱溶生活底蕴的人情世态图
——评李宽定的中篇小说《小家碧玉》 卢惠余(174)
《男人的一半是女人》再评 陈 非(181)
写出艰难时世的复杂人性
——读张贤亮的《男人的一半是女人》 温潘亚(189)
地狱边沿的两朵小花
——马缨花、黄香久形象的审美研究之一 温潘亚(199)
“永恒的女性引导我们前行!”
——马缨花、黄香久形象的审美研究之二 温潘亚(209)
关于中篇小说《阑尾》的思考 卢惠余(218)
在传统与现代的坐标系上
——论《人到中年》在当代文学史上的意义 陈 非(225)
心灵的诗性超越
——《草房子》的艺术启示 柏文猛(233)
台湾新女性主义的高扬
——谈《女强人》中女性意识的特质 温潘亚(241)

台湾现代女性自塑的雕像

- 试析《女强人》中的林欣华形象 温潘亚(248)
- 简析“人生三部曲”中的男性主人公形象 潘海鸥(255)
- 个人化的欲望书写与空间化叙事
- 评徐名涛的长篇小说新作《重复一千遍的谎言》.....
- 温潘亚(261)

第四辑 教学论

- 论教师的情感美 柏文猛(271)
- 教师应注重教态美 柏文猛(275)
- 困难与超越
- 关于《中国当代文学》教学的几点思考 温潘亚(278)
- 拓展空间
- 关于《中国当代文学》教学思考之二 温潘亚(285)
- 后记 (292)

第一輯

总论



象征行为与民族寓言

——17年历史剧创作话语形态论

温潘亚

长期以来,学术界对郭沫若、田汉、曹禺、老舍等现代剧作家建国后历史剧创作的研究开展得非常充分,并取得了很高的成就。但将17年历史剧创作作为一个整体,置于中国当代话剧乃至20世纪中国文学这一广阔的历史文化时空及泛政治化的创作语境中,从话语形态的角度进行总体观照,考察历史剧创作热潮形成的政治文化机制和历史文化语境,历史剧话语形态的生成与构成等,这是目前国内外学术界尚未给予充分关注的一个问题,许多文学史或戏剧史教材或专著虽有所论及,但限于篇幅只能进行一些介绍与描述。在研究方法上,近年来有些著述运用新观念、新视角和新方法,取得了许多新的突破,新见迭现,但总体上仍主要是运用政治与艺术相结合的评价标准,集中对《蔡文姬》、《武则天》、《关汉卿》、《文成公主》、《胆剑篇》、《神拳》等少数几部史剧进行分析与解读。对17年历史剧创作总体的评价以批判和否定性的居多,认为它数量不多,佳作太少,以歌颂为主,缺少思想深度,艺术质量低,等等。其实,就我目前已收集到25部作品来说,数量还是较为可观的,并且主要是以现代剧作家构成创作的主体,大部分创作和发表于1958-1962年之间,从而形成了20世纪中国话剧史上一个极为独特的文学史现象。本文以17年历史剧创作整体为研究对象,以历史剧文本为中心,从话语形态的角度,逐步考察其各自所具有的内部规定性和丰富复杂的内涵,努力梳理出它们之间的

共渗互动关系,进而追寻其“显意背后的隐意”、“叙事背后的叙事”或“故事背后的故事”,以及话语形态生成的内在动力及其所隐含的真正的现实精神,所讲述的“民族寓言”的真正含义,并从中阅读出有益于我们未来文化发展的精神资源。

一、历史剧:形式的意识形态性

17年历史剧的创作历程可以分为三个阶段:1949-1957年为沉寂期,共有4部作品;1958-1962年是兴盛期,主要有17部作品;1963-1966年是萧条期,仅有4部作品。

大约25部话剧作品(是指我目前已收集到的,不一定全面),包括石凌鹤的诗剧《汤显祖》(1962),影响较大的大约在13-14部。在对史剧家队伍的构成进行考察时,我发现20年代、30年代或40年代登上文坛,并已取得很高文学成就,包括戏剧乃至历史剧创作成就的现代剧作家们构成了其中的主体,他们是郭沫若、田汉、老舍、曹禺、丁西林、师陀、马少波、石凌鹤、包尔汉、刘肖芜等10位,他们的史剧创作无论在数量上还是在质量上均明显超过解放后登上剧坛的年轻史剧家们。且他们历史剧创作多集中在1958-1962年之间,是一次集体亮相,从而构成了当代文坛的一个极为独特的话语现象。亦即17年历史剧的兴盛出现在1958至1962年间,而不是创作环境相对宽松的建国初。那么,现代剧作家们为什么突然在1958至1962年之间不约而同地选择历史剧这一形式进行话语的言说,在1963年之后又突然归于沉寂呢?而他们中的许多人此前并不擅长历史剧甚至戏剧创作,如田汉在《关汉卿》(1958)之前仅写过一部很不成功的历史剧《朝鲜风云》(1950),曹禺在《胆剑篇》(1961)之前从未写过历史剧,丁西林也是如此,老舍的《神拳》(1960)是他解放后20余部话剧中惟一的一部历史剧,师陀此前甚至从未写过剧本,还有刘肖芜的《解忧》(1964)、包尔汉的《战斗中血的友谊》(1962)均是他们一生中创作的惟一的历史剧。出现这种独特现象的一个很重要的原因当是历史剧这一形式自身所蕴含的意识形态性。

美国当代著名的马克思主义文化批评家弗雷德里克·詹姆逊(Fredric Jameson)在他的《政治无意识——作为社会象征行为的叙事》一书中提出了一个著名的“形式的意识形态性”的概念,他说“由不同符号系统的共存而传达给我们的象征性信息,这些符号系统本身就是生产方式的痕迹或预示”。^[1]即文体话语类型之间的生成转换不仅仅具有形式上的意义,而且是意识形态内容重新编码的结果,文学研究的任务就是通过阐释机制来对文学形式进行“解码”,以此开掘文学形式中所蕴含的“政治无意识”。福柯也提出任何文学形式的生成和存在都不是偶然的,都与权力形式——意识形态密切相关。对历史剧而言,由于历史作为缺场的原因,它只能以文本的形式接近我们,我们对历史和现实的接触必然要通过宏观世界的事先文本化,即它在政治无意识中的叙事化,发现隐匿于文本即历史剧这一形式内部的具有典型意识形态特征的历史真实。

所以,在作为社会象征行为层面上,我认为以历史剧的形式进行话语言说,体现出对 17 年中既定意识形态的顺应或反抗,亦即以其符号形式的建构体现出自身独特的意识形态功能,表现为现代剧作家们以历史剧创作这一作为社会象征行为的强烈的现实关怀。1957 年上半年的以“写真实”和“干预生活”为口号的戏剧探索,即“第四种剧本”有两大主题:一是对新社会肌体中潜隐的或已显露的疾患和危机的揭示;二是在“觉醒”的、追求精神自由和个性发展的个人与“大众”及其所代表的体制化、规范化力量的磨擦与对抗中,凸显“个体”孤立无援的处境及“启蒙者”在特定时期的悲剧性命运。简而言之,就是追求文学上批判精神的合理性和对个体价值、个体精神自由的信仰,努力赓续开始于“五四”时期的启蒙话语。但随着 1957 年反右运动的全面展开以及对“启蒙者”们的打击与批判,“第四种剧本”中的个人思想与精神的“独立性”、戏剧创造的“自主性”以及人的生活与精神上的“个人空间”不断遭到挤压、破坏直至被取消。一批曾接受了“五四”启蒙思想

传统的现代剧作家们在泛政治化创作语境下的种种压抑使他们的潜意识深处形成了一种渴望升华的“政治无意识”，他们不甘心放弃自己长期追求和使用的启蒙话语，创作历史剧便成了他们共同选择的一种象征行为，即借历史剧这一极具意识形态性的艺术形式，重建因反右和大跃进等造成断裂的启蒙话语，释放自己的“政治无意识”。其中有许多内容并不一定是出自史剧家的自觉意识，往往是一种无意识的流露，或者是读者和观众的发现，但亦属难能可贵。

当然，在具体的形式层面上，历史剧的艺术符号体系无疑凝聚着 17 年中，特别是 1958 至 1962 年间中国社会政治文化所赖以生成的信息基因，表现出特定历史时代人们的思维及情感表达方式和权威话语与主流意识形态的动机，从而成为 17 年中特定社会历史时期的镜像。

二、史剧家们政治无意识升华的象征行为

17 年历史剧的兴盛具有其内在的动力，其最主要也是最根本的动力是源于现代剧作家们政治无意识升华的象征行为。所谓象征行为，在弗洛伊德的精神分析学看来，人的意识对于存在于潜意识中的力比多构成一套完整的压抑机制，人的行为常常是通过象征的方式使被压抑的“力比多”得以宣泄。据此理论，詹姆逊认为意识形态作为阻遏人们认识现实真相、获取人生意义的思想策略，形成对人生意义的压抑与遮蔽。文学艺术对于人生意义的揭示只能是政治无意识的“社会的象征性行为”，^[2]它以象征的方式既掩盖又想像性地解决了现实中无法解决的重大矛盾，它构成了詹姆逊“政治无意识”学说的核心。对置身于 17 年中的许多现代剧作家们来说，历史剧形式构成了他们实现政治无意识积淀升华的最佳途径，他们在 1958 至 1962 年间以历史剧创作为中心的一次集体亮相，实际上就是一种政治无意识压抑得到升华的“社会的象征性行为”，它有两方面的含义，一方面是本文要对世界做些什么，因而它是一种行为；另一方面，它又没有实际触动世界，因而又

仅仅是一种象征性行为。具体而言便是本文一方面针对现实中不可忍受的巨大矛盾而发,同时又只是对那个矛盾的象征性解决。所以,本文实际上是对现实中不可解决的真实矛盾的想象性解决。正如泰戈尔所说的:“当人的外部生活与内在自我不能和谐一致时,内在自我就会受到伤害,它的痛苦就会以某种方式在外在意识上反应出来。”^[3]现代剧作家们以群体的姿态共同选择历史剧形式在“历史”中讲述“民族寓言”,这也是每一位史剧家的一次自我实现。那么,现代剧作家们在1949-1957年间所积淀的政治无意识具有怎样的内在构成呢?

首先是建国初创作转型的失败,但他们不甘心被边缘化,尝试历史剧创作是他们的一种新的努力方式;其次,建国初,作为知识分子的个性化话语受到了压制,1957年5月31日,吴祖光在中国文联第2次整风座谈会上的发言中说到:“解放后有一个现象,那就是组织的力量非常庞大。”“组织力量把个人的主观能动性排挤完了。我们的戏改干部很有能耐,能把几个戏变成几十个戏。行政领导看戏,稍有不悦,艺人回去就改,或者一篇文章,一声照应,四海风从。”^[4]老舍也在1957年初乍暖还寒的早春天气里发了一点牢骚,他在《人民中国》上发表的《自由和作家》一文与他前几年的文章心态明显不同,“行政干预,不论动机如何善良,总会妨碍作家创作出真正的艺术作品来……乱打一气,不能鼓舞人们进行好的创作,反而毁了它。……每个作家都应当写他所喜欢的并且能够掌握的事物——人物、生活和主题,作家应享有完全的自由,选择他所愿写的东西。除了毒化人民思想的东西之外,都值得一写,也应当可以发表。允许创作并出版这些东西,就是允许百花齐放。……我们还应当鼓励每个作家发扬自己的风格,而不是阻碍他们。我们文学作品的风格应当是千变万变,而不是千篇一律,如出一辙。对文学创作上的不同流派,我们应当鼓励,而不是消极反对。”^[5]明显流露出受到压抑的苦闷心情。其实,以郭沫若、田汉、老舍、曹禺等为代表的这一批在党政和文化机构内占有中心位

置和拥有丰富人生阅历的现代剧作家们,当年的内心的焦虑、不安和痛苦的情绪可能并不低于那批已经被打成“右派”的年轻剧作家们。然而,他们很清楚地认识到现实已不允许他们率性地凭理想或感应来写作,不能随心所欲地“揭露阴暗面”、“干预生活”,基于形势、利益等因素,选择历史剧在某种意义上是老作家们的一种策略,即“在历史故事、人物、典故中寻找‘象征’和‘影射’的想象方式和情感表达方式”。^[6]而不是1956年“百花时代”中的青年作家们所选择的将笔触直接伸向了现实,终招致权威话语的强力反击,许多人被打成右派,丧失了言说的权利。在知识分子被无情的否定与批判的年代,老一代剧作家以其特有的智慧、顽强的精神、精明的策略赓续了干预生活的传统,迟滞了戏剧配合政治的步伐。史剧家的这些“曲笔”虽然没有直接描写现实,但并不是逃避现实,而是为了更好地面对,进入历史是为了更深入地面对现实,显示出极大的艺术创造力。

面对建国初的颂歌浪潮,工农兵文学一元化的时代共名,创作话语转型的尝试与失败,加之作为现代知识分子的史剧家们自身所承继的中国文人传统和五四以后输入我国的西方现代精神的影响。现代剧作家们产生了强烈的话语紧张与焦虑感,长期形成的政治无意识积淀和压抑使他们渴望得到宣泄与升华,渴望进入主流意识形态的中心地带,但又无法得到宣泄与升华。1958年以后党的文艺政策的适度放松,权力话语对历史剧的不断提倡与推动,使他们不约而同地选择了历史剧(还有人选择了历史小说)这一独特的形式,几乎在相同的时间,以群体的姿态登上文坛,形成了17年文学中一道颇为独特的文学景观。他们渴望以历史剧创作对当下沸腾而复杂的生活发挥自己的作用,这是一种行为。但文学创作从根本而言又没有实际触动世界,因而又仅仅是一种象征行为。历史剧就是现代剧作家们在1958-1962年间移情的艺术形象,是对现实中不可解决的真实矛盾的想象性解决。这种以其形式结构来“象征”地解决现实矛盾的行为,实际上道出了17年

历史剧与现实关系的微妙之处。它既未明说出现实矛盾,又没有完全脱离现实矛盾成为一个绝对的世界。亦即现实是作为一种潜文本(Sub-text)存在于历史剧之中的,它是作品意义的先决条件,但又被本文的外表严丝合缝地掩盖了起来。所以,从17年历史剧的话语形态着手是可以发现特定年代中潜在的社会矛盾和时代特征的。

三、总体呈现:讲述民族的精神寓言

历史剧是一种可以多重阅读与理解的文学样式,它既可以远离现实政治,也可以贴近现实政治;它可以是虚构的,也可以有历史的事实根据。总之,由于其具有含义的隐晦性或者说阐释的多义性特点,使得它具有多重的意蕴。如果我们将17年历史剧作为一个整体进行观照就会发现,它还具有强烈而鲜明的寓言性,昭示着共同的价值取向与精神旨归,即借历史的镜像或歌颂新中国、歌颂翻身的中华民族、歌颂毛泽东及其所代表的中国共产党,或折射现实的矛盾,曲折、隐晦、迂回的干预现实,表达剧作家们的独特思考,进行知识分子的个人化的话语言说。詹姆逊就认为,第三世界文学呈现出整体的民族寓言特征,它以对超越个体的集体、民族生存境遇的关注而显示出第一世界文学所缺失的社会、历史深度,即“这些寓言的叙事所指构成了文学和文化文本的持续不变的范畴,恰恰是因为它们反映了我们关于历史和现实的集体思考和集体幻想的基本范畴”。^[7]“第三世界的本文,甚至那些看起来好像是关于个人和利比多趋力的本文,总是以民族寓言的形式来投射一种政治:关于个人命运的故事包含着第三世界的大众文化和社会受到冲击的寓言”。^[8]亦即第三世界国家在殖民主义的语境下都面临着艺术文本意义分裂的境况,因为它在艺术构造中承担着对民族境遇、国家存亡的政治性反思。

在人类历史上,任何一个国家政权的建立,首先面临的是政治权力的合法性(legitimacy;一译义理性)问题。在社会民众眼中,政治权力只有具备了较高的认同率以后,权力才能变成权威,服从

才会变成义务,政治权力才具备合法性。在西方,政治权力的合法性经历了以宗教、上帝来论证到以“体制合理”为内容来认同的过程。而中国封建社会皇权更替的合法性是以是否“正统”来衡量的。在权力合法性理论看来,政治权力的合法与否,关键在解决两个问题,一是形而下的体制合理,二是形而上的价值本源(意识形态)。

新中国政权的体制合理与价值本源(意识形态)是随着中国革命的成功而一举获得确认的。从前者来说,“工人阶级领导的以工农联盟为基础的人民民主专政国家”是历史的必然选择;从后者来说,马克思列宁主义的辩证唯物主义和历史唯物主义,社会主义和共产主义,作为我们的价值本源,带有鲜明的意识形态属性,它裹挟着摧毁旧的政治制度、改朝换代的雄风,一开始就以强势社会意识的姿态,造成了一种巨大的历史惯性,这在当时是任何一种意识形态也无法与之抗衡的。即便如此,权威话语仍需要借助叙事来争夺话语权和历史阐释权,它当然可以通过以史料为基础的历史书写和文件记录来完成,但更为有效的途径莫过于以文学文本来“化大众”,因为它更为贴近群众的阅读与欣赏习惯。而在众多的文学形式中,中国共产党最为重视戏剧的宣传功能,认为它是教育大众、激励大众、组织大众的最直接、最有力的艺术形式。

17年的历史剧创作,在总体上是一种对人民讲述新中国与共产党存在与发展合法性的民族寓言。如果说50年代初的中国文学主要是对外讲述国家的精神寓言的话,那么1957年以后则转而向内,通过文学向人民昭示中共及其政权的合法性,历史剧则在“历史”中寄寓歌颂和证明的主题。

新中国成立后,长期被侵略、被威胁和被孤立的处境,经济被封锁、军事被包围、舆论被歪曲的危险形势使新中国和广大的中国人民形成了一种“被包围的心理状态和精神状态”(黄仁宇语)。国内的权威话语和民间话语更是共同认定和不断宣传近代中国积贫积弱的原因是西方列强的长期侵略和掠夺。面对美英的封锁与

颠覆及其对新中国的歪曲宣传与报道,建国初的中国文学在积极参与建构主流意识形态的同时,还承担着向外界讲述民族寓言的重任,宣传中国的新生与希望,歌颂共产党的英明与正确,在古老中华曾有的辉煌中憧憬着民族复兴后的美好未来,张扬着一种不绝望、不放弃的民族精神,借以昭示与证明中共及其政权所具有的强大而坚实的合法性基础。

到了50年代中期,特别是1956年以后,随着社会主义改造的基本完成,抗美援朝战争的胜利结束,新中国渐被国际社会所承认,在国际舞台上有了-一定的立足之地。但与此同时,中共在建设与发展中存在的一些问题开始逐步暴露出来,生活的激流中出现了暗礁,相应的出现了一些批评和质疑共产党政权合法性的声音。有人甚至利用中共在工作中出现的一些问题否定社会主义制度,否定新中国所取得的建设成就,反对中共一党执政,等等,这在一定程度上影响了人民对党的信心,动摇着共产党的执政之基。在这样的背景下,伴随着权威话语对所谓“右派”言论的反击与斗争,文学开始从历史回到现实,由对外转向对内,即向人民讲述国家的精神寓言,宣传和歌颂共产党、毛泽东及其建立的社会主义制度,所代表的人民共和国,历史剧同样承担着这样的使命。“通过对1949年以前的革命历史的历史讲述”(也包括取材于辛亥革命以前的作品)为当前的政治工程寻求精神支持,并且确保后者的历史合法性。^[9]

很显然这一时期的史剧家们并无发思古之幽情的闲心与雅兴,而是“借用他们的名字、战斗的口号和衣服,以便穿着这种久受尊敬的服装,用这种借来的语言,演出世界历史的新场面”。^[10]在《蔡文姬》(1959)中,史剧家借董祀的嘴,道出曹操的文治武功:“他锄豪强,济贫弱,兴屯田,使流离失所的农民又重新安定下来,使纷纷扰攘的天下又重新呈现出太平的景象”。曹丞相告诉了我们:现在汉朝和匈奴已经和好,外患也基本上消除了,朝廷正在广罗人才,力修文治。在《武则天》(1960)中,借上官婉儿之口说出