

当代文学史研究丛书
程光炜 主编

『革命中国』的
通俗表征与主体建构
《林海雪原》及其衍生文本考察

姚丹 著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

当代文学史研究丛书
程光炜 主编

『革命中国』的 通俗表征与主体建构 《林海雪原》及其衍生文本考察

姚
丹 著



中国人民大学985工程(2010—2013)项目



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

“革命中国”的通俗表征与主体建构:《林海雪原》及其衍生文本考察/姚丹著. —北京:北京大学出版社,2011.5

(当代文学史研究丛书)

ISBN 978-7-301-18866-8

I. ①革… II. ①姚… III. ①林海雪原—小说研究—中国 IV. ①I207.425

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 081671 号

**书 名: “革命中国”的通俗表征与主体建构——《林海雪原》及其衍生
文本考察**

著作责任者: 姚 丹 著

责任编辑: 张雅秋

封面设计: 奇文云海

标准书号: ISBN 978-7-301-18866-8/I · 2339

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://www.pup.cn> 电子邮箱: pkuwsz@yahoo.com.cn

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 出版部 62754962

编辑部 62752022

印 刷 者: 三河市富华印装厂

经 销 者: 新华书店

965mm × 1300mm 16 开本 17.75 印张 250 千字

2011 年 5 月第 1 版 2011 年 5 月第 1 次印刷

定 价: 36.00 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,侵权必究

举报电话:010-62752024;电子邮箱:fd@pup.pku.edu.cn

“当代文学史研究丛书”总序

从1949年全国第一次文代会算起,中国当代文学的建史和研究,已经足足60年。在中国历史上,这60年是社会最为动荡又充满历史机遇的一个年代。但放在一百七十多年来的视野里,人们并不会为它离奇、剧烈、丰富的故事而惊诧。“当代文学”就发生在我们共同记忆的这一历史时段中。在当代文学史研究中,我们无法无视历史的存在将文学看做一个“纯文学”的现象,我们也无法摆脱文学与历史的无数纠缠,将作为研究者的自己置身事外。明白了这一点,就能懂得中国当代文学学科为何迄今为止都没有像中国古代文学和现代文学那样建立学术的自足性、规范性,反而屡屡地被人误解和贬低。更容易看清楚的是,如果当代史观到今天还没有在幅员辽阔的大地上成为一种“社会共识”,那它势必会不断动摇与该史观息息相关的当代文学史的思想基础和学科基础。

当代文学史学科自律性一直缺乏的另一个原因,是它的下限始终无法确定。2000年后至今,当代作家的大量新作有如每年夏季长江无法控制的洪峰一样奔腾不息,声名显赫的老作家也不肯歇笔,对自己的思想头绪稍作整理,并对历史作更深远的瞭望。对新作的关注,仍然是最热门的事业。这就使当代文学很多从业者不得不放弃寂寞的研究,转入更为丰富多彩的当代文学批评之中。当代文学批评在慷慨为文学史研究提供新鲜视角和信息的同时,也在那里踩踏涂抹着“文学批评”、“文学理论”与“文学史研究”的界限。著名作家的新作,还会冲刷、改写和颠覆当代文学以往历史的价值,“超越”依然是当代文学批

2 “革命中国”的通俗表征与主体建构

评最动人的词汇,正是它造成了当代文学观念的不断的撕裂。这种情况下,当代文学的标准和研究规范经常被挪动,也就不难理解。

本丛书提倡从切实材料出发,以具体问题为对象,对当代文学史的“史观”展开讨论,据此观察中国当代文学史为什么会以这种方式展开,影响文学思潮、流派、文学批评和作家创作的历史因素究竟是什么。将这些因素综合在一起,我们就能逐渐知道,它的研究在中国学术环境中失败的症结之所在。

本丛书主张当代文学史研究的“历史化”。认为先划出一定历史研究范围,如“17年文学”、“80年代文学”等等也许是有必要的,它会有利于研究问题的分层、凝聚和逐步的展开。对具体历史的研究,可能比宏篇大论更有益于问题的细致洞察,强化研究者对自身问题的反省,所谓的历史化也只能这样进行。

本丛书不收文学批评论集,而专以文学史研究为特色。丛书作者以国内一线学者为主,但不排斥年轻新秀优秀著作的加入,更欢迎海外学者的加盟。既为文学史研究丛书,自然希望研究者以经过沉淀的、深思熟虑的文学现象为对象,不做简单和草率的判断;它强调充分尊重已有的成果,希望丛书的风格具有包容性,也主张收入本丛书的著作对不同于自己观点的研究拥有包容性。

本丛书是对60年来当代文学史研究多次努力的又一次开始,这是一项长期和耐心的工作。它并不奢望自己的出版能改变什么,但也相信当代文学史研究的前途并不糟糕。

程光炜

2011年3月2日于北京

目 录

导 言	(1)
一、“革命中国”的文学(文化)实践	(1)
二、通俗·表征	(9)
第一章 将“记忆”改写为“历史”	
——长篇小说《林海雪原》的写作	(14)
第一节 “真实”与“虚构”	(14)
第二节 “农军”作者的文化准备与“新人”想象	(27)
第二章 编辑齐力型塑“民族风格”	
——新中国文化领导权的一个侧面	(39)
第一节 “农军”能否思考“人学”问题	(40)
第二节 着力压抑欧化追求	(47)
第三节 “文字清洁工”和“思想把关”	(58)
第三章 批评的权力	(66)
第一节 “社会主义现实主义”成规审视下的“新英雄”	(66)
第二节 批评的效果:编辑对权威批评的服从	(82)
第三节 被引导和被构造的“读者”	(91)
第四章 革命叙事的“民族化”、“文人化”诠释	
——话剧《智取威虎山》剧情模式的确立	(105)
第一节 话剧的总体设计	(106)
第二节 “民族化”的探索	(110)
第三节 “文人化”的无产阶级舞台形象	(122)

第五章 1950—1960 年代初的改编	(126)
第一节 大跃进中的改编热	(126)
第二节 “侠”风还是“匪”气 ——电影《林海雪原》的改编	(130)
第六章 革命样板戏《智取威虎山》 ——创造“无产阶级文学(文化)”的另一种实践方式 ...	(141)
第一节 江青与样板戏《智取威虎山》的艺术追求	(141)
第二节 暧昧多样的样板戏接受史	(155)
第三节 样板戏的意识内涵	(163)
第七章 历史与商业的“双刃剑” ——电视剧《林海雪原》及其他	(172)
第一节 电视连续剧《林海雪原》	(172)
第二节 纪实小说《英雄杨子荣》	(181)
结 语：“仇必仇到底”？	(187)
附录一 小说《林海雪原》部分原稿及修改实录	(190)
附录二 北京人民艺术剧院所藏部分档案摘录	(209)
附录三 八一电影制片厂所藏《林海雪原》部分档案摘录	(233)
附录四 曲波访谈录	(239)
参考文献	(261)
后 记	(275)

导 言

一、“革命中国”的文学(文化)实践

广义而言,“革命”是 19 世纪中叶至 20 世纪中叶中国乃至世界的“关键词”,其意涵极为丰富芜杂。不过本书的写作可能会将“革命”置于一个相对简单的框架中。

近人考察“革命”一语,多会援引《周易》“革”卦彖辞中的一段话:“天地革而四时成。汤、武革命,顺乎天而应乎人。革之时义大矣哉。”^①按照陈建华的考释,上引文字中“革命”一词的“基本含义是改朝换代,以武力推翻前朝,包括了对旧皇族的杀戮”^②,“革命”一词在其原初的含义上即包含着暴力色彩。这个看法还是有一定的历史依据的。权威的思想史著作也坚持认为“重礼尚文只是周代政治的一面,‘国之大事在祀与戎’才是周代政治的全貌”,“周人自始至终是崇尚武力征服的”。^③但 19 世纪末经由日本,对应于英语“revolution”返回中国的“革命”一语,在中国知识分子那里暴力色彩已经淡化,“其意义并非仅指政权的激烈交替,也指‘淘汰’或‘变革’”,“已脱离了以暴力手

① 王弼注:《周易正义》,孔颖达正义,《十三经注疏》(上),第 60 页,北京:中华书局,1991 年。

② 陈建华:《“革命”的现代性:中国革命话语考论》,第 5 页,上海:上海古籍出版社,2000 年。

③ 侯外庐、赵纪彬、杜国庠:《中国思想通史》(第 1 卷),第 98—99 页,北京:人民出版社,1957 年。

段改朝换代的中国传统‘革命’的语境”，“与西方和平演进的革命意义相融合”。^① 这由梁启超 1899 年提出的“诗界革命”和“文界革命”两个口号可以得到证明。但在中国语境中“革命”的“以暴易暴”意涵源远流长，人们往往还是会回到“革命即暴力”的理解中。1903 年邹容的《革命军》出版，虽使“革命”一词“突破传统而具有世界性和现代性”，但邹容在《革命军》开篇仍将“革命”诉诸暴力，用“扫尽”、“诛绝”等语，很大程度上保留了“革命”一词的“最原始的意义”^②。而 1927 年毛泽东在《湖南农民运动考察报告》中著名的论断：“革命是暴动，是一个阶级推翻一个阶级的暴烈的行动”，更是公开主张暴力。

然而仅仅将“革命”理解为暴力恐怕还是不够的。邹谠先生也将中国共产党所领导的社会革命主要看做是一种暴力革命：“以政治的方法，暴力武装的手段，从上至下不仅推翻政权而且根本改变社会阶级关系，把生产关系从不适应生产力的状况改变过来。”^③但是他同时注意到了这种革命改造社会的巨大效果：“中国社会革命引起数千年来政治生活或政治社会的一个根本变化，表现在人民大众参与政治和参与政治运动的形式上，农民及贫苦人民下层阶级都变成政治生活或政治社会内的重要角色。”^④社会革命的效果很明显，它改变了中国社会的结构，也改造着社会各阶层对自我主体性的想象。从这个意义上说，我同意刘小枫对陈建华的批评，革命不只是以暴力方式转移国家政权，而是“改变（革）统治者执政的正当性法理（命），改变国家社会的道德基础”^⑤。

循此思路，蔡翔的一个说法就很有启发性，他发明了“革命中国”

① 陈建华：《“革命”的现代性：中国革命话语考论》，第 9 页，上海：上海古籍出版社，2000 年。

② 同上书，第 18 页。

③ 邹谠：《二十世纪中国政治——从宏观历史与微观行动角度看》，第 18 页，香港：牛津大学出版社，2000 年。

④ 同上书，第 21 页。

⑤ 刘小枫：《儒家革命精神源流考》，第 40 页，上海：上海三联书店，2000 年。

与“现代中国”两种比喻性说法,其中,“革命中国”是“指在中国共产党人的领导之下,所展开的整个 20 世纪的共产主义的理论思考、社会革命和文化实践”^①,这些思考、革命和实践,的确改变了“国家社会的道德基础”,而本书则要考察这样的过程是如何展开的。在蔡翔的比喻性说法中,“现代中国”是与“革命中国”相对的一个概念,“主要指晚清以后,中国在被动地进入现代化过程中的时候,对西方经典现代性的追逐、模仿和想象”,亦即“资产阶级现代性”。^②“革命中国”与“现代中国”之间有着甚难剥离的千丝万缕的联系,“中国革命本身就是‘现代之子’”,“革命”与“现代”之间存在着“某种公开或隐秘的历史关联”。^③“中国”这一政治共同体,在蔡翔这里被处理成一个流动的过程。而在本书中,有时我们将“革命中国”重点放在这一流动的过程中考察,有时亦指文化、政治共同体。从作为文化、政治共同体而言,1949 年之后“革命中国”与“现代中国”共同“扎实地植根于一个从革命前的过去继承而来的领土与社会空间之中”^④。但是,“革命中国”与“现代中国”毕竟因理念前提、制度运作中的价值取向之不同而构成了某种紧张,即如迈斯纳所言,“无论人们如何宽广地定义‘现代化进程’这一概念,都不应该简单地把毛时代中国的社会和经济变革理解为这一进程的翻版”,因为,“现代化毕竟不是以废除私有制为标志的”。^⑤也就是在这个意义上,本书尝试在因与“现代中国”对举而相对简化却又清晰化了边界的“革命中国”框架中,探讨与之相关的文学(文化)实践及主体建构问题。不过需要说明的是,本书所用“现代中国”与“革命中

① 蔡翔:《革命/叙述:中国社会主义文学—文化想象(1949—1966)》,第4页,北京:北京大学出版社,2010年。

② 同上。

③ 同上。

④ [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》,吴叡人译,第2页,上海:上海人民出版社,2003年。

⑤ [美]:莫里斯·迈斯纳:《毛泽东的中国及其后:中华人民共和国史》,杜蒲译,第389页,香港:中文大学出版社,2010年。

国”这一对范畴以及标题中“通俗”一词,毕竟是在1990年代以后的中国学术圈中逐渐稳定其基本内涵的,因而本书研究的基本出发点多少有点后设的意味。由是,本书不做自我期许,能够还原“真实”的历史——尽管本书使用了大量的历史档案材料——而只希望在自己设定的问题域内尽量多做一些清理工作,使彼时历史情貌的复杂与多样有所呈现。

“革命中国”的文学(文化)实践,在一定意义上也可以转称为创造无产阶级文学(文化)的实践。众所周知,无产阶级文学早在1928年就为创造社、太阳社的理论家们所提倡,1930年代以来中国左翼关于构建无产阶级文学(文化),曾有过两种想象与实践。一种想象坚持“只有无产阶级自身掌握了文化,有了觉醒,发出自己的声音,才会有真正的无产阶级文学”,与之相应的实践是“对工人、农民出身的作家的着意培养”;另一种想象相信“只要革命知识分子接受了马克思主义,党的意识形态,与工农实践相结合,就能创造无产阶级文学”,与之相应的实践则强调“用无产阶级意识的自觉形态——党的意识与意志来改造知识分子,创造为工农兵服务,为党领导的革命与建设服务的党的文学”。^①自1930年代至1970年代末,这两种想象及所对应的实践,都有其难以克服的理论与现实困境。简言之,工农出身的作家未必能确保其自动具有无产阶级阶级意识,知识分子亦无法保证其总是获得正确的无产阶级阶级意识,而无产阶级文学是以无产阶级阶级意识之呈现为其核心特点的,因此,无产阶级文学永远处于不断追索的可能性中,永无定本;在最极端的时候(“文革”)——当其他人(工农兵、知识分子)无法“正确”反映党的意志之时,作为党的化身的国家高级领导人就成为阶级意识的唯一的代言人。

本书采取个案研究的方式,通过对一部长篇小说的写作、编辑、批

^① 钱理群:《构建无产阶级文学的两种想象与实践》,《兰州大学学报》(社会科学版),2005年第6期。

评以及多种艺术门类(话剧、戏曲、电影、电视剧)改编等诸多环节的分析,将1949年至今“革命中国”的文学(文化)实践放在统一的创造无产阶级文艺的历史维度中考察。这样的考察也可按照文学社会学的方式展开,重点考察不同艺术门类生产过程的政策规定、制度运作等等,本书重点不在此;本书研究之重心亦不在“革命中国”之文艺(文化)产品的美学价值,尽管会在书中给出必要的美学判断;本书所措意的是文学(文艺)实践如何生产出文本中“革命中国”的主体,而这一生产过程又如何促成“革命中国”的文学(文化)实践者生成其自我文化主体性,即本书更多着眼于一种作者研究,关注不同艺术门类的作者面对同一历史对象的不同的理解与想象以及与之相应的处理方式。

在通常所称的“十七年文学”时期,从理论上说,是最有可能实践前述无产阶级文艺创造的第一种思路的。“农军”出身的作者,以文学创作试图在小说文本中确立其“历史主体性”的同时,也在以“写作行动”为自己建构当下的“文化主体性”。就前一种动机而言,作者希望自己的写作能够产生一种充分的“似真性”效果,因而迫切地需要与读者订立“真实契约”,其时新中国正处于草创期,亦需要“讲述革命的起源神话、英雄传奇和终极承诺”,“证明当代现实的合理性”,“建构国人在这革命中所建立的新秩序中的主体意识”。^① 因此,在建构包括“农军”作者在内的国人的主体意识上,作者的努力与当时的意识形态的主导方向暗合,这是小说能被接纳的主要原因。然而在以工农立国的新中国已获得政治与道德身份优越感的“农军”作者,还有一种获得“文化主体性”的迫切需要。对于从民国一五四文化空间生长起来的“农军”作者而言,将五四以来欧化的叙事与语汇奉作文学之正宗,并试图在写作中模仿,以期获得进入文学(文化)场域的“入场券”,乃是常情;而“农工”、小知识分子出身的编辑,则按照自己对于“农军”作者的文化修养以及其所写对象的理解,尽力压抑“农军”作者的欧化追

① 黄子平:《“灰阑”中的叙述》,第2页,上海:上海文艺出版社,2001年。

求,不惜大力斧改,型塑出“民族风格”的作品。这实则反映出在新中国文化层级中“农军”作者的actual上的低位,其创造的“自主性”是受到了严格的制约的。而更为严重的是,权威批评家在充分肯定“农军”作者的创作符合社会主义现实主义成规“创造新英雄”的要求以后,又批评“农军”作家着力塑造的主人公犯了“个人英雄主义”错误。这使我们看到如鲁迅所期望的“任意写出自己的意见”的无产阶级文学实现过程之悖论性处境。这是本书第一、二、三章着重论述的内容。

与“农军”作者急于通过自己的写作行为在新中国获得其文化身份不同,另有一些作者,则急于在新中国明晰其政治与道德身份,并借此巩固其文化身份。这是本书第四章讨论的另一类作者。在第四章中,主要围绕话剧的改编展开研究。本书将话剧改编的主要作者确定为导演焦菊隐。与第一、二、三章讨论到的“农军”出身的作者或者农工出身后来有过“革命”经历的编辑、批评家不同,焦菊隐是没有任何“革命”经历的文人,但他在长篇小说《林海雪原》的改编史上却居功至伟。可以说,话剧奠定的“智取威虎山”剧情模式,是后来戏曲、电影改编的基本范本;话剧所追求的是革命叙事的“文人化”和“民族化”。与“农军”作者对暴力的下意识欣赏不同,话剧抹掉了革命叙事中通常具有的暴力与粗鄙化叙述,而更多显露革命军人与群众之间温暖、欢乐的一面,这是导演的“文人化”处理。焦菊隐对“京剧具话剧本质”的独特理解,也使其将京剧元素融入话剧的“民族化”努力,具有一种打造“新国剧”的新气象。然而小资产阶级出身的导演所理解的、通过舞台呈现出来的无产阶级的物质表征,在后来激进派的眼里则是一种“歪曲”,这种指责并非毫无历史逻辑。第四章围绕话剧创作展开讨论,分析小资产阶级出身的作者在“革命中国”文化结构中的位置。

第五章的考察相对简单一些,可以说是第四章和第六章之间的一个过渡。这一章重点考察的是1950年代后半期到1960年之间长篇小说《林海雪原》的改编,主要讨论了电影改编中的“侠风”与“匪气”问题,多少涉及“通于俗”的艺术努力所可能面临的困境。

第六章的内容比较庞杂。这一章考察将话剧剧情模式经过“脱胎换骨”改造,并在艺术上“千锤百炼”从而成为“文革”八部样板戏之首的《智取威虎山》的生成过程,尤其将重点放在江青与样板戏关系的考察上。在本书考察的视野里,江青既是一个单独个体,又是“毛主义的激进派”的代言人,这就意味着,本书既要在激进左派文艺实验的脉络中,又要在江青个人文艺才华的系统中研究她的样板戏实验。这样的研究自然是有着相当的难度的,再加上相关材料并不充足,因此,目前只能就一些问题做初步的探讨,引示一些或正确或不那么正确的研究进路。由于中国知识分子在“文革”中受到精神和肉体的双重摧残,而样板戏又是以“文革”中诞生的“无产阶级文艺的光辉里程碑”为世所知的,因而受过迫害的知识分子将样板戏当做“文革”的对等物,对之深恶痛绝是可以理解的。况且,人们也在样板戏中发现了压抑“人性”、宣扬“斗争”哲学、暗示等级制等与现代精神不符的“糟粕”,因此从情感到理性都甚难接受样板戏,这些也都有着现实的与历史的合理性。

然而,样板戏毕竟是 20 世纪中国创造无产阶级文艺的最重要的实验——虽然是采用了一种极端化的操作方式,我们仍然有必要对它的诸多面向展开深入的考察。1960 年代后半期,在工农兵作者和知识分子作者都不能创造出符合文艺激进派理念的文艺作品的情形下,江青作为“懂文艺”的国家领导人,直接介入到艺术生产的实践中,这“本身便是政治行动”。^① 这一“政治行动”不但体现在艺术生产的过程中,而且体现在艺术传播的过程中。国家以强力推进样板戏的传播,通过广播,通过各地方戏曲的移植,通过田间地头的演出,使样板戏进入人们的日常生活,这种政治和文艺和生活的难以剥离的状态,正是文艺激进派的自觉追求:“打破日常生活和文艺的界限”,也即尝试将普通民众

^① 洪子诚:《关于 50—70 年代的中国文学》,《文学评论》,1996 年第 2 期。

的日常生活“美学化”。^① 另一方面,这也是政治控制的艺术化,要用艺术来组织民众的日常生活。这种组织日常生活的效果究竟如何,本书第六章为此提供了王元化和高默波的两种截然不同的看法。

这是激进派样板戏实验的“政治”的面向。与政治难以剥离的样板戏的艺术面向,是迄今为止人们肯定样板戏艺术成就的一个主要的指标。当江青以“党的意志”的化身介入样板戏的生产时,她自然以为自己所秉持的是绝对正确的意志,因而,在具体的操作中,她的注意力反而会放在艺术的改进上。当其时,江青恢复了她作为“艺术家”的感知力,再加上样板戏主创人员自身原有的艺术积累,使得由20世纪初即开始的京剧“现代化”的努力,似乎到此时有了尘埃落定的斩获。

我担心上面的讨论似乎过于为样板戏“评功摆好”了,我们也得正视人们有关样板戏宣扬“禁欲主义”、“等级制”、“斗争哲学”的诤难。有的学者注意到样板戏当中对性爱的回避到了一种神经质的程度,几乎所有样板戏中心人物的家庭都是“残缺”的。但就我的个案考察而言,其实这种残缺不自样板戏始,而是在话剧的改编中即已存在,这是和舞台表演的需要有关的。况且,如果借用福柯对18世纪末开始的资产阶级“性控制”的考察结果,我们似乎也可以把对性的回避当做是一种“控制”。福柯说,资产阶级通过“教育、医疗、人口控制”等手段使资产阶级的儿童、妇女、男人人人处于被监视的状态,对自己的性有着自觉的监控,因而保证了“‘统治’阶级的肉体、活力、长寿、生殖力和血统”^②。这说明性的控制是合于统治阶级的整体利益的。我们似也可以在这样的维度中考察样板戏中性爱缺席的问题,其实那是事关革命伟业的力比多的分配。还有一种探讨的可能性是,样板戏不表演性和爱,是因为没有找到特别有效的真正体现男女平等的舞台表现手段。尤其当我们考虑到江青早年曾主演《玩偶之家》和《大雷雨》的经历,她

① 洪子诚:《关于50—70年代的中国文学》,《文学评论》,1996年第2期。

② [法]米歇尔·福柯:《性史》,姬旭升译,第107页,西宁:青海人民出版社,1999年。

对妇女解放应当不是毫无措意的。

本书第七章考察的是后革命时代英雄传奇的故事如何继续讲述。这一章的重点放在 2003 年拍摄的电视连续剧《林海雪原》和 1992 年出版的一本名叫《英雄杨子荣》的纪实小说上。本章的基本观点是,在后革命时代普遍解构英雄的整体时代思潮中,电视连续剧的改编也基本是在这个将英雄还原为“人”的脉络中展开的。但电视连续剧播放之后并不讨巧,受到了各方面的批评,实是由于改编者把握所谓“人性”的分寸不够精确。在后革命时代,在人们普遍崇拜个人成功的氛围中,将英雄杨子荣塑造成一个多少有些猥琐的炊事员,难以对接人们的崇高的自我期许;而杨子荣与土匪的周旋,也难与粗豪的、指挥大兵团作战的、具有民族主义背景的英雄们的魅力相提并论。

二、通俗·表征

1958 年侯金镜曾经对《林海雪原》为代表的一类作品做过如下评价:“故事性强并且有吸引力,语言通俗、群众化,极少有知识分子或翻译作品式的洋腔调,又能生动地描绘出人民斗争生活的风貌,它们的普及性也很大,读者面更广,能够深入到许多文学作品不能深入到的读者层去。”^①这段评价中已谈到了“普及性强”、“语言通俗”等特点,但在 1950 年代的历史语境中,“通俗小说”是另一类“旧小说”的统称,《林海雪原》自然不会被放在那个“通俗”序列中。

1990 年之前,仍然很少有人讨论《林海雪原》等长篇小说所可能具有的通俗品质,这样的问题意识似乎还没有浮现。在 1986 年的一次私人谈话中,王瑶先生提到 1950 年代的小说,认为“比较好的作品”还是“青山保林”——《青春之歌》、《山乡巨变》、《保卫延安》、《林海雪原》,和“三红一创”——《红日》、《红旗谱》、《红岩》、《创业史》,并对当时没

① 侯金镜:《一部引人入胜的长篇小说》,《文艺报》,1958 年第 3 期。

有人再关注和研究略表遗憾。^①直到1996年黄子平在香港出版研究专著《革命·历史·小说》，《林海雪原》仍然是被作者当做“革命历史小说”而加以研究的。这本著作后来经“小修小补”^②，以《“灰阑”中的叙述》为名在内地出简体版，对《林海雪原》的基本判断并无变化。而在大陆，虽不能确定，洪子诚先生是不是将《林海雪原》与“通俗”品质相勾连的始作俑者，但他在1999年出版的《中国当代文学史》中将《林海雪原》安置在为“通俗小说”“寻找新的替代”^③的位置上，使之由王瑶先生所定的八大经典的高位下移，坐上了“革命英雄传奇”的“头把交椅”，与《铁道游击队》、《烈火金刚》、《平原游击队》等为伍，这一举动的影响是深远的。后来李杨就直接以“革命通俗小说”为《林海雪原》命名，将《林海雪原》的“民族风格”与“革命”话语的融合、冲突做了细致深入的分析。^④

本书使用“通俗”一词为标题，自然是受到这些研究思路的影响。但由于本书所涉对象不仅是长篇小说，还包括了其他的艺术门类，因此还是有必要对“通俗”一词略作分梳。1990年代之后的语境中，“通俗”一语似乎必得与商业、与市民阶层相连才能获得正确的意义。其实“通俗”的意涵亦可着眼于制作者对于接受者的理解行为的预期来分析。这是可以从20世纪中国的文学（文艺）史上得到证明的。

五四时期新文化的倡导者在谈“通俗小说”时，有着明确的西学背景作为参照。1918年1月在北京大学文科研究所小说科做题为《通俗小说之积极教训与消极教训》的演讲时，刘半农明确表示自己所谈的“通俗小说”是对应于英文的“popular story”，“通俗”的意思是“合乎普

① 王瑶：《答客问——关于历史分期、“两个口号”等》，《现代中国》第六辑，第235页，北京：北京大学出版社，2005年。

② 黄子平：《“灰阑”中的叙述》，第281页，上海：上海文艺出版社，2001年。

③ 洪子诚：《中国当代文学史》，第127页，北京：北京大学出版社，1999年。

④ 李杨：《〈林海雪原〉——“革命通俗小说”：“传统”与“革命”的融合、分裂与冲突》，《50—70年代中国文学经典再解读》，第1页，济南：山东教育出版社，2003年。