

再解讀

唐小兵編

大眾文藝與意識形態



数据加载失败，请稍后重试！

再解讀

大眾文藝與意識形態

把《再解讀：大眾文藝與意識形態》作為一個具體可讀的文本，我們發現，它在盡力解構一個已經迅速變得遙遠的時代，在揭示一系列話語、影像和觀念的結構性張力，以及隱含其中的烏托邦衝動。這是我們必須以「紙船明燭照天燒」的精神奉獻給我們自身歷史的輓歌。

把「再解讀」看作一個使歷史文本化的解構過程，我們就會同時解讀我們的現在，因為我們身處其中的現在也許是現代的基奠在中國真正開始建立，並且需要當作實存的問題（而不是觀念的爭辯），予以認真審視的時代。在這個意義上，本書提供的不僅僅是書名和幾篇論文，而且也是一種文本策略，是對中國現當代文化政治、社會歷史的一次借喻式解讀。

本書作者：唐小兵、劉再復、劉禾、黃子平、孟悅、林崗、馬軍驥、戴錦華、李陀、張旭東、鄒羽等。

唐小兵編

再解讀：大眾文藝與意識形態

再解讀

唐小兵編

大眾文藝與意識形態

再解讀

大眾文藝與意識形態

唐小兵編

牛津大學出版社

Oxford University Press

Oxford University Press
Oxford New York Toronto
Kuala Lumpur Singapore Hong Kong Tokyo
Delhi Bombay Calcutta Madras Karachi
Nairobi Dar es Salaam Cape Town
Melbourne Auckland Madrid

and associated companies in
Berlin Ibadan
Oxford is a trade mark of Oxford University Press

First published 1993

再解讀
大眾文藝與意識形態
唐小兵編

© 牛津大學出版社 1993
Oxford University Press 1993
香港鯉魚涌英皇道 979 號太古坊和城大廈十八樓
ISBN 0 19 586483 2

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, without the prior permission in writing of Oxford University Press (Hong Kong) Ltd. Within Hong Kong, exceptions are allowed in respect of any fair dealing for the purpose of research of private study, or criticism of review, as permitted under the Copyright Ordinance currently in force. Enquiries concerning reproduction outside these terms and in other countries should be sent to Oxford University Press (Hong Kong) Ltd. at the address below

This book is sold subject to the condition that it shall not, by way of trade or otherwise, be lent, re-sold, hired out or otherwise circulated without the publisher's prior consent in any form of binding or cover other than that in which it is published and without a similar condition including this condition being imposed on the subsequent purchaser

版權所有，本書任何部分若未經版權持有人允許，不得用任何方式抄襲或翻印

本書封面設計、內文插圖，
承蒙漢雅軒惠允複製藏品，謹此致謝

Printed in Hong Kong
Published by Oxford University Press (Hong Kong) Ltd.
18/F Warwick House, Taikoo Place, 979 King's Road, Quarry Bay, Hong Kong

謝誌

《再解讀》一書的編輯與出版，得到了多方的支持與合作，是一個讓人愉快而且興奮的過程，編者借此機會對本書的撰稿者表示由衷的感謝。

編者尤其感謝劉再復先生的熱情鼓勵，感謝他為本書作序，對這樣一個項目給予高度評價；

感謝李陀先生積極為本書出謀劃策，直至具體用語的擬定，細節的推敲；

感謝黃子平、孟悅諸君為本書書名提供了最初的設想。

編者對《今天》、《二十一世紀》等刊物惠允重印已發表的論文予以鳴謝。在本書中出現的論文，都經過作者及編者的仔細修改和潤色，並在行文和格式上略有調整。編者對所在的科羅拉多大學東方語言文學系所給予的工作條件上的支持和方便深表謝意。

編者感謝牛津大學出版社出版本書。

編者最希望感謝的，是牛津大學出版社的編輯，沒有他們的奔波與籌劃，沒有他們的膽識與細心，是不可能有這樣一本精美的文集的。

唐小兵

一九九三年五月十四日

編作者簡介

- 唐小兵 一九八四年畢業於北京大學英語系；一九九一年獲美國杜克大學文學博士。目前執教於美國科羅拉多大學東方語言文學系，講授中國現當代文學及文學理論。主要研究興趣為關於「現代」、「後現代」的文學、文化理論。最近的著述有與劉康合編的《現代中國的政治、意識形態與文學話語》一書，一九九三年由杜克大學出版社出版。
- 劉再復 原中國社會科學院文學研究所所長，現在加拿大訪問研究
- 劉 禾 美國哈佛大學博士，現任柏克萊加州大學比較文學助理教授
- 黃子平 原北京大學中文系講師，現在美國訪問研究
- 孟 悅 北京大學畢業，現為洛杉磯加州大學博士研究生
- 林 崗 深圳大學講師
- 馬軍驥 北京電影學院電影文學系講師
- 戴錦華 北京電影學院電影文學系講師
- 張旭東 北京大學畢業，現為美國杜克大學博士研究生
- 李 陀 原北京文學雜誌副主編，現在美國訪問研究
- 鄒 羽 北京大學畢業，現在美國讀博士學位

目 錄

序言：「重寫」歷史的神話與現實	劉再復	1
我們怎樣想像歷史（代導言）	唐小兵	12
文本、批評與民族國家文學		
——《生死場》的啟示	劉 禾	29
病的隱喻與文學生產		
——丁玲的《在醫院中》及其他	黃子平	51
《白毛女》演變的啟示		
——兼論延安文藝的歷史多質性	孟 悅	68
中國現代小說的政治式寫作		
——從《春蠶》到《太陽照在桑乾河上》	劉再復 林崗	90
暴力的辯證法		
——重讀《暴風驟雨》	唐小兵	108
《上海姑娘》：革命女性及「觀看」問題	馬軍驥	127
《青春之歌》：歷史視域中的重讀	戴錦華	147
《紅旗譜》：一座意識形態的浮橋	戴錦華	166
《千萬不要忘記》的歷史意義		
——關於日常生活的焦慮及其現代性	唐小兵	184
被掩蓋與被美化的「大眾」		
——凌子風新時期改編作品析	馬軍驥	196
附錄一 語言・方法・問題		
——關於《我們怎樣想像歷史（代導言）》的討論		207
二 中國現代（1943—1965）重要文藝作品年表		229

序言：「重寫」歷史的神話與現實

劉再復

—

去年春天，我在科羅拉多大學的時候曾和唐小兵談起中國現代文學史的重構問題，並覺得能把近年來發表的有關文章收集起來，出一本書更有意思。他是一個有心人，就着手此事，除了收集之外，還約請幾位朋友動筆。一年過去了，就編成這部集子。

到海外的三、四年中，我關注的學術課題，其中有一個是中國現代文學發展進程的重新闡釋。這種重新闡釋，是一九八八年中國年青學人共同提出的課題。當時，我覺得「重寫」一詞過於刺激，可能會讓一些已寫過文學史書的學者和一些在這種史書中取得尊貴地位的作家感到不舒服，所以就提議把「重寫」改為「另寫」，不以推翻原來的史書為前提。當時我就這樣說：

最近有些同志提出要「重寫文學史」，這也是實現研究個性的一種要求。我想，每一個人對於歷史，都有重寫權。事實上，每一個人都在重新解釋歷史。就像文學理論家一樣，每一個人都要重新界定文學的定義。如果不是這樣，而是原封不動地重複和注釋前人的舊結論，那就失去研究的意義。但是，我覺得，

與其說「重寫」，不如說「改寫」或「另寫」更貼切。因為「改寫」、「另寫」包含着對已有的研究成果的尊重。業已問世的文學史書，都有作為一元存在的權利，我們新寫的文學史書，不是無視原有的文學史書。過去寫的文學史書，已納入我們的視野之內，這就成了我們思考、改寫、另寫的基礎。即使是完全推翻它，這「推翻」也是一種聯繫。我們不可能在文化空白中去解釋歷史。應當承認過去所寫的歷史已影響了我們，已提供了我們進一步思考和探索的出發點。……我們不要「一個吃掉一個」的哲學，而要多講一點多元整合，多元競賽，多元共存，多元共生。通過打倒別人來取代別人的想法，是一種幼稚的、古怪的想法，是一種「蒼天已死，黃天當立」的農民起義者的觀念。^①

着意迴避「重寫」二字，除了避免刺激之外，確實想到，一說重寫，就似乎包含着一種潛在語言，即以往寫的不行，這回該是輪到我來佔有真理。其實，這種「真理在握」的幼稚病，正是前三、四十年許多文學史書的通病。一旦覺得真理在握，就會產生窮盡千年百年文學滄桑史的大志，似乎千萬篇詩文小說全被自己看透悟透，接下去就是想辦法把自己的詩史小說史爭取列為教科書而成為一代之師。沒想到真理並不堅固，它總是要變。一部文學史書，也只是敘述者的一家之見，決不是真的就是歷史。因此，自以為真理在握的史書剛出版，更年青的學人就不滿，就提出「重寫」。這種不滿和不滿後的重寫要求倒是無休止的。人類的悲劇有如薛西弗斯神話（the myth of Sisyphus），文學史撰者大約也逃不了這種悲劇。一代文學史書把一塊巨石推向山頂，巨石立即又從山頂滾下，另一代文學史撰者又把巨石重新推上山頂，大石又重新滾了下來，沒有人能把文

^① 《強化現代文學研究的學術個性》，見1988年11月22日《人民日報》。

學史這塊大石固定在真理的尖峰上。無論是古代的名叫屈原、杜甫、李白的大石，還是現代的名叫魯迅的大石，都被推上山頂千百次了，每一次都很辛苦，每一個推石者都緊貼着石頭的面頰，滿身大汗，自己也幾乎扭曲了生命，但是，其結果一定滾下來而引起了新一輪的「重推」。「重寫」文學史與「重推」大石上山的意思相去不遠，做的都是沒有盡頭的漫長而辛勞的磨難，千萬不要把已寫和重寫看得太神聖。只有不懂歷史而孜孜於歷史學的人才相信千百年後還有一群滿臉虔誠的子孫仰頭瞻仰自己的詩史化石和小說史化石。前些年，當我聽到比我更年青的朋友「重寫」的呼喚時，我想到加謬筆下的神話，而且想到「重寫」不該導致重複以往那種窮盡真理的幻想，而應當相信我們也會很快地成為化石。倘若有這種心態，重寫時一定會自如、超越得多，用不着把臉緊貼着大石，也用不着滿頭大汗又擺大架子，還說那么多「主義」的廢話。這本集子只稱自己「解讀」，迴避說自己「重寫」，大約也與上述這個意思相通。

二

自然，直說要「重寫」也無可非議。只要沒有「掌握終極真理」的架勢，願意從根本上改變已有的史書的思路，重構一種和原來的本本不同的本本，決不是罪孽，用不着義憤填膺。重構史書，乃是學者的權利。每一個較系統了解文學的人，只要願意，都可以寫一部文學史，都可以有自己所理解的美的歷程。有鑒賞力的，多靠一點悟性，沒有鑒賞力的，多靠一點歸納性，每顯其能，都無不可。文學史寫作大可不必國有化。前蘇聯式的那種學院式的壟斷只能產生八股式的文學教科書，總是甩不掉那種高頭講章的偽說教。史書的不斷更新是天經地義的，尤

其是在文化發生轉型的歷史時期，贏得新知識的學人總是要對過去的歷史現象進行理性重評，這幾乎是無法避免的。

不必說遠，就說這個世紀，文化史和文學史就重寫了許多回。僅胡適一人，就不但重寫了中國哲學史，而且重寫了中國文學史。在他之前，梁啟超倡導了一場史學革命，以進化史觀代替循環史觀。而到了「五四」時期，胡適就把進化觀引入文學史研究和哲學史研究，並寫出《中國哲學史大綱》與《白話文學史》。他的哲學史超越了以往哲學史書代聖賢立言、為經傳作注的模式，打破了不準議論古代聖賢的通例，敢於對被膜拜數千年的聖者賢者提出質疑，而且把古史縮短二、三千年，擱置堯、舜、禹、湯、文、武、周公等神似的先帝先王，把老子、孔子作為哲學史的開端，并把孔子與其他諸子平列，這確實是令人震驚的開風氣之先。這比起我們當代人那種對魯迅、郭沫若、茅盾只敢謳歌、不敢質疑的態度實在高出一籌。北京大學第一次聽胡適這樣講哲學史的學生都受到了震動。顧頡剛在回顧這段歷史時說：「他（指胡適）來了，他不管以前的課業，重編講義，辟頭一章是《中國哲學結胎的時代》，用《詩經》作時代的說明，丟開唐、虞、夏、商，經從周宣王以後講起。這一改把我們一班人充滿着三皇、五帝的腦筋驟然作一個重大的打擊，駭得一堂中舌橋而不能下。」^①胡適這種對哲學史的重寫，直接啟發和影響了顧頡剛的「疑古」性的歷史研究。而胡適的文學進化史觀，則一改中國文學中的詩文正宗、小說戲劇邪宗的觀念，指出白話文學乃是古文的進化，這也不同凡響。曹聚仁對此評論說：「胡適有膽識把小說、戲曲放在文學正統上，讓它們登大雅之堂，在當時的確驚駭流俗的。他指出這五百年之

中，流行最廣、勢力最大、影響最深的書，乃是那幾部『言之無文，行之最遠』的水滸、三國、西遊、紅樓。這些小說的流行便是白話的傳播。」^①在這種觀念下，胡適於一九二七年至一九二九年間寫作《白話文學史》，儘管只從漢代寫到唐代，但正如他自己所說的，開始了「雙綫文學的新觀念」，把漢以後的中國文學分成并行不悖的兩條綫：一條是由御用詩人、散文家、太學裏的祭酒、教授和翰林學士、編修所作的古文文學；另一條則是由數不盡的無名藝人、作家、主婦、鄉士、歌唱家創造的民間詩歌、故事、諷諭詩、情歌、英雄文學等。胡適並不諱言自己這一貢獻，他說：「這一個由民間興起的生動的活文學，和一個僵死了的死文學，雙綫平行發展，這一在文學史上有其革命性的理論，實是我首先倡導的；也是我個人（對研究中國文學史）的新貢獻。」^②胡適這種雙綫文學史觀念確實影響了這個世紀的文學眼光和文學史寫作。但他的一「活」一「死」的判斷，未免過於武斷。

五四之後，特別是到了三十年代，馬克思主義在中國迅速傳播，階級意識取代了人的意識，文學史被視為另一種雙綫發展，即壓迫者文學和被壓迫者文學的雙綫發展。這種區分，不僅是文學的分類，而且是一種價值判斷。區分本身意味着要求文學史敘述者站在被壓迫者文學的立場上作史，因此又開始了另一輪重寫文學史的要求。一九四三年間一多構想重寫一部新的《中國文學史》就是這種以人民——被壓迫者為本位的文學史。他在《戰後文藝的道路》一文中指出：「關於文學史，應根據新的世界觀來分析：我們承認最根本決定社會之發展的是階級，有統治階級，有被統治階級。中國過去的文學史抹煞了人民的立場，只講統治階級的文學，不講被統治階級的文學。今

① 《古史辨》第一冊自序，引自《顧頡剛選集》（天津：天津人民出版社，1988），35頁。

① 曹聚仁：《文壇五十年（正集）》（香港：新文化出版社，1977），121頁。

② 參見由胡適口述、唐德剛翻譯整理的《胡適的自傳》，轉引自《胡適研究資料》（北京：十月文藝出版社），318頁。

天以人民的立場來講文學，對統治階級的文學也不抹煞。」^①聞一多的這種文學史觀與胡適的雙綫文學史觀不同，特別強調兩種階級性質。這也是雙綫文學史觀，但我們不妨稱之為「雙質文學史觀」，着重在區別統治階級文學的性質和被統治階級文學的性質。這種雙質區分，相應的就有革命文學與反動文學之分。聞一多未實現自己的構想就去世了。但他的雙質觀念的重寫要求卻在一九四九年之後由各種版本的新編的中國文學史書實現了。這些書，大多數都是聞一多式的雙質文學史，其敘述結構，都是階級分野的敘述結構。這種分野，不僅是文學性質的分野，而且是文學價值、文學地位高下的分野。在這種分野下，屬於廣義革命文學範圍裏的作家如郭沫若、茅盾自然就被放在「特辟一章」加以「謳歌」的地位，完全沒有質疑與批評，包括對他們的以政治意識形態為寫作前提，演譯「主義」，武斷地批判其他作家等現象，也不置一詞。而對一些非廣義革命文學範圍內的作家，如胡適、周作人、徐志摩、沈從文、林語堂、梁實秋、李劫人、張愛玲等，則放入另一階級的地位加以貶斥或不予理睬或理睬後放入「一節」之中，以示和居於一章地位的革命文學「巨匠」相區別。其實，這正是一種政治的世俗眼光。

「五四」時期，因為有倡導平民文學、反對貴族文學的時代氛圍，產生了胡適的雙綫文學觀念；到了三、四十年代，階級意識席捲一切，全世界的知識者幾乎都激烈地左傾，於是，又產生了反映在聞一多的構想中，實際上是屬於左翼文學陣營主張的雙質文學觀念。到了八十年代末，整個社會改變了階級鬥爭的思維結構，拒絕政治意識形態之手繼續操縱文學史寫作，這是很自然的。這種拒絕，包括拒絕以既定的政治意識形態為構

^① 《聞一多全集》第3卷（北京：三聯書店），559頁。

架原則和批評尺度，拒絕把許多活生生的作家變成政治意識形態性敘述的傀儡，拒絕把許多離文學本性很遠的作品描繪成文學的主流而使現代文學史變成現代政治史的翻版與注疏，拒絕以膜拜和暴露代替評述。這種拒絕，可能使新的文學史帶有兩種超越性：一是超越政治功利的世俗批評視角；二是超越政治意識形態性的世俗批評語言。一九八八年上海的年青學人們在論證「重寫文學史」的必要性時，來不及作出這樣的說明就被突然的政治風暴所打斷。今天我作這樣的解釋，也只是為了說明，「重寫文學史」并非一般意義上的重新講述，而是文學史觀和文學史識的重大變化，是批評視角與批評語言的重大更新，是對以往數十年所形成的世俗批評視角與世俗批評語言的超越。這種學術意義上的重寫，意味着對「新質」的追求。

到海外之後，我惋惜這一課題剛一提出就中斷在政治批判的法庭之中，後來又覺得政治批判法庭最終沒有這種力量，因此，就繼續思索，並寫了《文學史悖論》和《告別諸神》等文章，以期文學史觀首先超越習慣性的「進化」思路和超越西方的批評話語霸權的操縱。之後，又和林崗一起寫了《二十世紀廣義革命文學的終結》、《現代文學中的政治式寫作》等文章，批評文學史編撰主體把馬克思對歷史社會人生的全盤性解釋作為文學解釋的前提，開始對本世紀的重大文學現象進行不同以往的理性重評，並提出以「超越視角」代替「世俗視角」的主張。我們的這些文章，着重對「雙質文學」觀念中的革命文學一翼進行反省。發覺這一翼文學的「雙向性」，即它的發展歷史帶有明顯的成功與失敗（甚至是重大失敗）的雙重走向。它的一部分作品，帶着階級新質而仍然不失為文學（如茅盾的《子夜》）；而另一部分作品則以階級新質淘汰了文學原質，離文學的本性愈來愈遠，例如丁玲的《太陽照在桑乾河上》以及她以後許多描寫階級鬥爭的作品。此外，二、三十年代創作過優秀

作品的作家，如巴金、老舍、曹禺等，他們在五、六十年代的創作也由於追求革命——階級新質而在藝術上嚴重退化。這是一代文學的共同的悲劇性現象，而且是失敗現象。一部中國現代文學史，迴避這種現象，只一味謳歌，就很難說是科學的。在我們看來，二十世紀的中國現代文學，從總體上說，只是一種實驗，這是語言形式發生重大轉變——以白話文取代言文——之後的實驗，其時間只有七十多年。在實驗中表現出一些幼稚病與瘋狂病是不奇怪的，問題是，敘述這段歷史的時候，不必把實驗時期的文學病態也作為「偉大成就」來加以謳歌。不必把丁玲的《太陽照在桑乾河上》一類的現象描述成光芒千丈甚至光芒萬丈。如果文學史書能就本世紀出現的普遍性的失敗的文學現象給予美學的文學的批評，那麼，文學史書就會少些高頭講章的世俗氣。

三

在思索的過程中，我欣喜地發現，重寫文學史的課題並沒有中斷，而且在海外伸延。許多有心的年青學子利用人文環境的自由條件，別開思路，也進了「重寫」實驗過程。這一過程雖然剛剛開始，但已明顯地構成對世俗批評視角與世俗批評語言的挑戰。例如，這一集子中劉禾的《文本、批評與民族國家文學：〈生死場〉的啓示》一文認為，重寫文學史的大前提在於重新認識現代文學的性質和它的歷史語境，即認識到現代文學乃是一種民族國家文學，它既是民族國家的產物，又是民族國家生產主流意識形態的重要基地，因此，不應當沿用五四以來關於民族文學與世界文學對立統一關係的世俗批評話語，而應當從現代文學同現代民族國家之間的關係中去尋找新的批評視角與批評語言。只有這種基本前提的變化，才能使文學研究本

身的範疇、語言、立場獲得一次大的更新，才能揚棄在本世紀中流行的政治一元化視角和東西方文學兩項對立的世俗視角及世俗批評語言。她說：

「重寫」意味着什麼？我認為，僅用一種敘事去取代或者補充另一種敘事似乎不值得那麼大驚小怪，類似的工作有史以來就沒有中斷過。況且任何「寫」都已經是某種程度的重寫。關鍵在能不能對這些敘事（包括準備要寫的）提出自己的解釋和歷史的說明。也就是說「重寫」的大前提在於重新認識現代文學的性質和它的歷史語境。……現代中國文學的性質究竟是甚麼？現有的許多詞語範疇，如「現實主義」、「寫實主義」、「浪漫主義」、甚至「現代化」等等，都已被人做了一大堆文章。然而，細心推敲，這些範疇無非是叫人們在現代文學自身的批評話語裏尋找答案，結果往往是狗逐其尾，自我循環。本文打算換一個路數，試着從不同的角度提出問題。我的看法是：五四以來被稱之為「現代文學」的東西其實是一種民族國家文學。這一文學的產生有其複雜的歷史原因。主要是由於現代文學的發展與中國進入現代民族國家的過程剛好同步，二者之間有着密切互動關係。……以往對現代文學的研究都過於強調作家、文本或思想內容，然而，在民族國家這樣一個論述空間裏，現代文學這一概念還必須把作家和文本以外的全部文學實踐納入視野，尤其是現代文學批評、文學理論和文學史的建設和運作。……在這個意義上，現代文學一方面不能不是民族國家的產物，另一方面，又不能不是替民族國家生產主導意識形態的重要基地。^①

劉禾的這篇文章把宏觀判斷與微觀分析結合一起，對文學史的「重寫」大前提作了一次切實的翻新。它的確點破了現代文學的一個甩不掉的「民族國家」情結。這幾乎是一個「死結」。三

① 劉禾：《文本、批評與民族國家文學：〈生死場〉的啓示》，參見本書29—31頁。

十年代的「國防文學」和四十年代老舍、宋之的合作的戲劇《國家至上》這些明顯的民族國家文學現象，自不必說。就是一些被認為是富有個性的作品，例如郁達夫的《沉淪》、郭沫若的《額爾美夢姑娘》等，由於硬要放上一個民族國家，便造成一種其他民族文學中少見的矯情。

然而，現代文學的性質能否就用「民族國家文學」的範疇來涵蓋呢？現代文學中的許多重大現象，如魯迅的「野草」現象，沈從文的小說現象，三十年代新感覺派小說現象，徐志摩、李金髮、卞之琳的詩歌現象，「民族國家文學」這個大概念能涵蓋得了嗎？這都是值得商討的。而且，在現代文學草創時期，五四新文學運動的主將之一陳獨秀就提出要破壞「國家」這個「偶像」。^①而另一主將周作人則聲明：新文學「是人類的，也是個人的：卻不是種族的，國家的，鄉土及家族的。」^②對於這些現象如何解釋？我這樣提出問題自然只是為了進一步的思考。但應當承認，劉禾提出的這個「民族國家文學」的前提性範疇，確實輻射了現代文學的一大片領地，而且，更為重要的是，這個概念提出的背後，表現出海外年青的學人思維上的優點，這就是他們特別注意把文學現象放到歷史語境中考察，特別注意文學現象的生產過程和各種批評範疇、語言的生產過程。他們認定，知識——主體能力是被生產出來的，範疇也是被生產出來的，因此，重要的是研究生產過程，把它放到具體的歷史情景下解讀，看它如何發生、發展、變形——適應政治需要的不斷改制、改裝，盡可能展示過程的複雜性。現代文學批評中的國家民族主義批評原則正是中國進入現代民族國家進程的歷史情景中產生的，《白毛女》也是如此。白毛

① 陳獨秀：《偶像破壞論》，載《新青年》（5卷2號，1918年8月15日）。

② 陳獨秀：《新文學的要求》，原載北京《晨報》（1920年1月8日）。

女不僅在最初的舞台上被黃世仁所強姦，而且被爾後的不同時期的政治猛人所強姦。本來吸收的一點民間活水後來全被乾燥的政治意識形態所吸乾，孟悅的《白毛女》解讀，就着意展示其生產和變形的複雜過程。這本集子中的多數文章解讀細緻，注意避免再讀與重寫時把複雜問題簡單化，但在避免這一「偏至」的時候是否也可能把簡單問題複雜化，即把本是簡單的很難說是文學的俗物，卻用過細過繁甚至概念過於密集的學術刀子解剖得入迷呢？這個問題，讀者大約會有不同的評論。我的意見自然是不要「入迷」，不要走入自造的概念迷宮。過一些時間，中國現代文學的通史和各種文類史，將會有很大的變化。新眼光和新解說已在四海之內到處滋生，活潑而頑強，它暗示着的明天，決不是一潭死水。

一九九三、四、八
於斯德哥爾摩大學

我們怎樣想像歷史（代導言）*

唐小兵

大眾文藝

如果說現代「通俗文學」這一概念更多的是認指此種文學形態的娛樂功能和消遣性質，凸現其在形式和內容兩個層次上的廣泛的流通性，那麼，「通俗文學」所體現的實際上是市場經濟的邏輯；其所追求的最終是文學作品的交換價值化，和商品的運作方式是同構同質的。因此，通俗文學作品可以說是城市/市民文化的必然產物。「通俗文學」在形式及內容上的「平民化」（democratization 或布萊希特所說的 plebeianization）和「社會性」（sociability）既可以具有激進的社會政治意義和能量，也可以固結為規約性主流意識形態——這相左的象徵性功能或許可以作為不同社會發展趨向和歷史狀態的參照指標：例如陳獨秀大聲呼籲提倡的「平易的、抒情的國民文學；新鮮的、立誠的寫實文學；明瞭的、通俗的社會文學」，實際上表達的是（在現代民族—國家這一政治地域性範疇以內）對現代城市文化和商品經濟的嚮往，否定的正是前資本主義的文化生產和

* 本文中以 * 的形式增補的內容及說明，均係愛荷華討論會後所加，作者借此機會再次感謝李陀、黃子平、孟悅、劉禾、鄒羽、張旭東的批評和建議。參見本書附錄《語言·方法·問題》，207—228 頁。

我們怎樣想像歷史（代導言）

消費方式（「雕琢的、阿諛的貴族文學；陳腐的、鋪張的古典文學；迂晦的、艱澀的山林文學」），——也就是說，「文學革命」最初投射的是一個平民化、等值化的現代市民社會，亦即「今日莊嚴燦爛之歐洲」。^{*}而在阿多諾和霍克海姆所痛斥的現代「文化工業」和大眾傳媒裏，通俗文學和好萊塢的電影正是通過完全的商品化而包容、化解「藝術」及「社會成員」的積極思維和抵抗意識，從而保證並且強化「管理型社會」所必需的「社會共識」——「文化工業提供給人的面包只不過是僵硬的分類所做成的石頭。」^①

需要仔細地和「通俗文學」區別開來的，尤其在中國現當代文學史上，是「大眾文學」這一概念，或者更準確地說，「大眾文藝」，因為在「大眾文藝」和「通俗文學」之間，我們可以看到兩種幾乎完全不同的文化生產、價值認同和歷史想像。^{**}「大眾文藝」之所以較「大眾文學」更為貼切，是因為前

① Max Horkheimer 和 Theodor Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, 英譯 John Cumming (New York: Continuum, 1988), P. 148. 又見該書第二章“Enlightenment as Mass Deception”, pp. 120—167.

* 陳獨秀語，《文學革命論》（1917 年），見張若英編《中國新文學運動史資料》（上海：光明書局，1934 年），40—44 頁。關於「文學革命」運動發生的歷史環境和條件，羅家倫在《近代中國文學思想的變遷》一文中指出，第一是由於經濟生活的改變，第二是由於世界大戰的影響，第三是由於國內政治的失望，第四是由於學術的接觸漸近。陳獨秀在《答適之——討論科學與人生觀》一文中亦明確肯定現代生產方式和城市文化對平民化白話文的需求：「常有人說白話文的局面是胡適之、陳獨秀一班人鬧出來的，其實這是不虛之譽。中國近來產業發達，人口集中，白話文完全是應這個需要而生而存在的。」以上引文均見陳子展《文學革命運動》，阿英編《中國新文學大系（第十集）：史料·索引》（上海：良友圖書，1936 年），22 頁。

** 魏紹昌在分析和大陸民國相始終，並且與「五四」新文學保持對峙的鴛鴦蝴蝶派時認為，這類文學作品主要以沿海城市市民為主要讀者對象，其變遷深受市場的支配。在其長達四十年的歷程中，「為甚麼鴛鴦蝴蝶派始終能和新文學長期存在同一個時代同一個環境裏呢？其實原因也很簡單，那就是鴛鴦蝴蝶派始終是一個自抱主張自成體系自立門戶的流派，是一個可以不必依附於新文學的流派，是一個一貫擁有自己的發表出版園地和自己的讀者群的流派。如果說新文學是河水，那末鴛鴦蝴蝶派就是井水，兩者分別具有各自的來源，各自的用途，且可滿足各自的需求。」《我看鴛鴦蝴蝶派》（香港：中華書局，1990 年），47 頁。

者概括了對文化及其生產過程的一次大面積重新定義，「文學」與「文字」在這一變動過程中並沒有被給予顯赫的地位，反而被視作次要的、甚或需要揚棄的因素，而「文藝」卻因為其對人類藝術活動和象徵行為的更全面的囊括而吻合新定義中所隱含的價值標準和行動取向。在現代中國，「大眾文藝」的實踐及其最壯闊的展現自然是我們現在需要認真考察的「延安文藝」，（因為在「延安文藝」裏，「五四」新文學運動中一直孕育着的，在三十年代明確表達出來的「大眾意識」才真正獲得了實現的條件以及體制上的保障，「大眾文藝」才由此完成其本身邏輯的演變，並且同時被程序化、政策化）。

重構「大眾文藝」這一概念在新文學發展史上盤根錯節的變遷，也許最終涉及到的將是文學話語（以及更廣泛意義上的象徵行為）在現代民族一國家的營建過程中不可或缺的意識形態功能；「大眾意識」仍然反映出現代社會對基奠性意義的尋求和認同。在眼下的討論中，我們需要明確強調的是「大眾文藝」所偏重的「行動取向」以及「生活與藝術同一」的原則，因為「大眾」作為意義載體在新文學話語中的出現，是與新起的社會運動和歷史主體密不可分的，尤其是與二〇年代後期內戰中湧現出來的農民力量密不可分的。一九二八年北伐失敗之後，成仿吾提出的「從文學革命到革命文學」，便宣佈至此為止一直是文學運動的「主體」的智識階級必須重新認識自己和歷史：

如果我們還要挑起革命的「印貼利更迫亞」（intelligentsia）

* 毛澤東對「最廣大的人民大眾」的規定（工人、農民、兵士和城市小資產階級）以及由此而衍生的「工農兵文藝」是「大眾文藝」政策化的一部分，是從「運動」向「體制」轉化過程中必然的結果，也可以說是「大眾文藝」的合理發展。參見附錄《語言·方法·問題》。以下兩段討論為愛荷華會議後補寫。

的責任來，我們還得再把自己否定一遍（否定的否定），我們要努力獲得階級意識，我們要使我們的媒質接近農工大眾的用語，我們要以農工大眾為我們的對象。^①

作為這樣一個口號的呼應，創造社一九二九年便創辦了期刊《大眾文藝》，但這樣一種以農工大眾為「對象」的革命文學勢必遇到一系列理論上的矛盾和實踐上的困惑。一九三〇年「左翼作家聯盟」在上海成立，指出進步的藝術家和詩人「不能不站在無產階級的解放鬥爭的戰線上，攻破一切反動的保守的要素，而發展被壓迫的進步的要素。」^②為了實現「左聯」所規定的「中國無產階級革命文學的新任務」（1931年），（「大眾化」成為必由之路：不僅僅是作品語言的大眾化，而且也包括作家在生活上大眾化或無產階級化。）

這裏，不可忽略的是理論家、活動家瞿秋白的關鍵作用。除了在一系列重要文章裏（《大眾文藝現實問題》（1931年），《普洛大眾文藝的問題》（1932年））闡明「大眾文藝」的性質並提出具體建議和方案以外，更重要的是瞿秋白的實踐活動本身。一九三四年二月，這位從蘇聯歸來的共產黨人離開上海到達江西瑞金「中華蘇維埃共和國」，就任工農民主政府教育部長和蘇維埃大學校長，並且領導了「高爾基戲劇學校」和蘇區的工農戲劇運動。瞿秋白個人的這一次戰綫轉移，從城市到農村，從國統區到蘇區，從知識精英到群眾領袖，從創作思辯到文藝運動，從間接影響讀者到直接實現政治效益，無疑具有深遠的範式意義和號召性。「大眾文藝」作為文化革命運動正是以這樣

① 見張若英編《中國新文學運動史資料》（上海：光明書局，1934年），380—387頁。

② 《左聯理論綱領》，見丁易《中國現代文學史略》（北京：作家出版社，1955年），70—71頁；關於「左聯」時期「大眾化」討論及瞿秋白的貢獻，參見該書第二章二、三、四節，68—93頁。

一個大的文化遷移為歷史背景。

延安文藝，亦即充分實現了的「大眾文藝」，實際上是一場轟轟烈烈的文化革命運動，含有深刻的歷史必然性和久遠的烏托邦衝動。這一場大規模、有組織的文化革命的濫觴應當追溯到二〇年代末期江西蘇維埃政權倡導下的戲劇運動、民歌搜集，縱貫了後來的抗戰文藝、解放區文藝以及工農兵文藝。具體意義上的「延安文藝」（1937—1945）不僅引發了一系列民眾性文藝實踐（群眾寫作運動、街頭詩運動、戲劇運動、秧歌運動，以及以「文化人」為骨幹的「西北戰地服務團」，「戰歌社」，「抗戰文化工作團」，「烽火劇團」），不僅促成了大批刊物雜誌（《文藝突擊》、《文藝戰綫》、《大眾文藝》、《新詩歌》、《邊區文化》），而且也留下了有經典意義的作品（《白毛女》、《窮人樂》、《高干大》、《王貴與李香香》、《李家莊的變遷》）和相當完備的理論闡述。延安文藝是新興的政治軍事力量不可或缺的一環節，同時也依靠這一逐漸體制化的權力機構，建立起新的話語領域和範式，規定制約新的文化生產。延安文藝又是抗日民族戰爭總動員的一部分，但通過激發強烈的民族意識和反帝精神，延安文藝同時也幫助普及了新的政治、文化綱領，從而為更大規模的社會變革提供了語言、形象和意義。

由此，我們必須同時把握延安文藝所包含的不同層次的意義和價值，亦即其意識形態症結和烏托邦想像：它一方面集中反映出現代政治方式對人類象徵行為、藝術活動的「功利主義」式的重視和利用，^① 另一方面也表達了人類藝術活動本身所包含的最深層、最原始的欲望和衝動——直接實現意義，生

① 見毛澤東《在延安文藝座談會上的講話》（1942年）：「世界上沒有甚麼超功利主義，在階級社會裏，不是這一階級的功利主義，就是那一階級的功利主義，我們是無產階級的革命的功利主義者，我們是以占全人口百分之九十以上的最廣大群眾的目前利益和將來利益的統一為出發點的，所以我們是以最廣和最遠為目標的革命的功利主義者，而不是只看到局部和目前的狹隘的功利主義者。」載《中國解放區文學書系：文學運動/理論編》，胡采主編（重慶：重慶出版社，1992），卷二，913頁。該叢書以下簡稱「解放區文學」。

活的充分藝術化。從這個角度來看，延安文藝是一場含有深刻現代意義的文化革命，這不僅僅是因為我們可以從中看到「大眾」作為政治力量和歷史主體的具體浮現，並且同時獲得噪音，而且也是因為這場運動隱約地反襯出對以現代城市為具體象徵的市場經濟方式的一種集體性抵抗意識，尤其是對資本主義生產方式所帶來的「感性分離」、價值與意義的分割所催發的無機生存的下意識恐慌和否定。

因此，延安文藝的複雜性正在於它是一場反現代的現代先鋒派文化運動。如果我們這樣把握這場運動的多質結構，當時很多理論上的命題和實踐上的困惑或許可以得到新的解釋，甚至可以說在很大程度上，當時的焦慮來自前現代的、農業式感覺方式與現代的、城市文化之間的歷史性衝突碰撞。對此，延安文藝的理論家們是有充分的認識的：

戰爭給予新文藝的重要影響之一，是使進步的文藝和落後的農村進一步地接觸了，文藝人和廣大民眾，特別是農民進一步地接觸了。抗戰給新文藝換了一個環境。新文藝的老巢，隨大都市的失去而失去了，廣大農村與無數小市鎮幾乎成了新文藝的現在唯一的環境。這個環境雖然是比較生疏的，困難的；但除它以外也找不到別的處所，它包圍了你，逼着你和它接近，要求你來改造它。過去的文化中心既已暫時變成了黑暗區域，現在的問題就是把原來落後的區域變成文化中心，這是抗戰現實情勢所加於新文藝的一種責任。^①

① 周揚，《對舊形式利用在文學上的一個看法》（1940年），「解放區文學」，卷二，1338—1339頁。又見《晉東南文化界第二次代表大會上的報告提綱》（1941年？），「解放區文學」，卷一，702—703頁：一、敵後文化第一個形態是農村的。二、敵後文化的第二個形態是戰爭動員的。三、敵後文化的第三個形態是統一戰綫的。四、敵後文化的第四個形態是面對敵人的奴化宣傳作肉搏戰的。五、敵後文化第五個形態是走向新民主主義的道路的。

在關於「藝術家」或曰「文化人」的討論中，「文藝工作者」改造自己和自己作品的面貌的要求具有如此強烈的號召感染力，正是因為在這一口號後面許諾了新型的藝術家與其作品，以及藝術家與其作品接受者的關係。這種新型關係的最大誘人處就是藝術作品直接實現其本身價值的可能，亦即某種存在意義上的完整性和充實感，以及與此同時的對交換價值的超越。在這裏，生活本身就是藝術，藝術並不是現代社會分層和勞動分工所導致的一個獨立的「部門」或「機構」。正如孫犁在論及「宇宙觀、實踐、創作」三者關係時所說（1938年）：

在這裏，我們強調地主張寫作和生活統一的重要性……我們要求着一個作家同時就是一個工人，一個農夫或一個戰士，在可能的範圍內，我們希望文學和勞動再統一起來，溶合起來。我們反對把寫作看成特殊工作的傾向，它應該和一切生產部門結合起來叫生產決定着創作，叫創作潤澤着生產，一個作家除開他會運用筆杆以外，他還應該運用步槍、手榴彈、鋤頭或木作的鋸斧。^①

在西歐的先鋒派文學和藝術運動中，達達主義同樣表現出取消「藝術」這樣一個獨自存在的「機構」的欲望。「先鋒派的目的的是把藝術重新溶合進生活實踐，而正是在先鋒派的抗議聲中揭示了在（藝術的）自律和其缺乏任何實際效果之間有必然的聯繫。」^② 西歐先鋒派激進的政治意識是要使已經成為市場機制一部分的藝術非機構化，走出象牙塔，重新回到生活實踐中去；延安文藝在「落後的農村」這樣一個環境裏則是要竭力阻止藝術游離於政治效應之外，使其始終直接屬於社會生產和再生產的有機的一部分。換言之，（延安文藝正是通過功利主義式

地與前現代的農業社會的認同而剝露出現代自律性藝術可能的弊端和致命的弱點，也反襯出以城市平民為讀者群的「通俗文學」（鴛鴦蝴蝶）的商品性質。）

（這就構成延安文藝的「反現代性現代先鋒派」的精神特質，也就是我們提及的久遠的烏托邦衝動和意識形態的歷史性匯合。正是在這樣一個混合體中，我們可以開始體會到「現代」所蘊含所激發的矛盾邏輯和多質結構，我們才可能想像出為甚麼延安曾經會使如此眾多的「文化人」心馳神往的同時也焦慮痛苦。其之所以是反現代的，是因為延安文藝力行的是對社會分層以及市場的交換—消費原則的徹底揚棄；之所以是現代先鋒派，是因為延安文藝仍然以大規模生產和集體化為其最根本的想像邏輯；藝術由此成為一門富有生產力的技術，藝術家生產的不再是表達自我或再現外在世界的「作品」，而是直接參與生活、塑造生活的「創作」。因此，「文藝工作者」雖然沒有獲得只有市場經濟才能準予的「自律狀態」、「獨立性」或「藝術自由」，但同時卻被賦予了神聖的歷史使命、政治責任以及最有補償性的「社會效果」。換言之，藝術自由的代價是藝術的結構性無效應，而這二者正好都是延安文藝決定犧牲和拒絕的。這是歷史的選擇，自然含有歷史的必然和合理性，儘管當時不無各種方式的質疑和抵制。）一九三九年五月出版的《文藝突擊》革新號這樣描述「今天文藝界的總的趨向」：

文藝界愈來愈更與抗戰有關，為着共同參加到抗戰的工作中間，文藝界在全國的範圍裏空前廣泛地團結起來，文藝界到前方和民衆中去組織，文藝大眾化的努力，舊形式的利用與新形式的探求，新的作家與新作品的產生，這一切的活動，都向着一個總的目標走去：為抗戰，為建國，文藝和抗戰，文藝和政

① 孫犁，《現實主義文學論》，「解放區文學」，卷二，1276頁。

② Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, 英譯 Michael Shaw (Minneapolis: Minnesota UP, 1984), p. 22.

治，有着多麼密切的關係？在現在已經不是理論的問題，而成了事實的存在了。^①

既然延安文藝的運作模式是「集體生產」而不是「等價交換」，其中心存在價值是「改造生活」而不是「理解現實」，那麼，延安文藝既可以是「大眾化」的（普及），也可以是「化大眾」的（提高），但根本的出發點是與「大眾」認同，並且為「大眾」提供一個強化主體意識的自我鏡像，而不是一面將「大眾」客體化、對象化的鏡子。「真正有價值的藝術創作，都是戰鬥者的創作，都是社會戰鬥的一種特殊形式。它不是靜觀現實的死的鏡子，而是要在戰士的地位上反映現實，要有推動和變革現實的力量。」^②因此，「大眾」在這種文藝活動中並不是從陌生化的角度來觀看自己，而是確認自身的無限和萬能；與此同時，藝術是通過「集體創作」而實現的，藝術家，如果還依稀可辨的話，只應該是和工人、農民、匠人同行的「執筆」。詩人嚴辰這樣論述「被大眾所化」（1942年）：

在未來的新社會裏，及在今天的新環境裏，已經完全是集體主義了。只有集體才有力量，只有集體才能發展，非個人時代可代替的。在詩歌上發現個人的東西，早已不再為人感到興趣，從天花板尋找靈感，向醇酒婦人追求刺激的作品，早就被人唾棄，早就沒落了。只有投身在大時代裏，和革命的大眾站在一起，歌唱大眾的東西，才被大眾所歡迎。那麼，企圖把個人和大眾劃分開來的想頭根本是要不得的了。除了為大家，還有甚麼個人的價值？除了大眾化，還有甚麼別的詩歌的存在與出路呢？^③

① 《文藝界的精神總動員——代革新號創刊辭》，「解放區文學」，卷一，268頁。

② 艾思奇，《舊形式運用的基本原則》（1939年），「解放區文學」，卷二，1310頁。

③ 《關於詩歌大眾化》（1942年），「解放區文學」，卷二，1390頁。

由於這樣一個無所不包的「大眾」被確認為歷史的主體，同時也承擔着全部的意義和價值，詩人與「大眾」的認同在使前者獲得正當的政治身份和可辯的社會面目的同時，也曲折地滿足了一種更普遍更隱秘的「回歸母體」的欲望。當一種對成人世界的稚兒性恐懼轉化成政治能量時，便表現為對現代社會的支離感和勞動分工的原始拒絕。所以，在延安文藝的話語體系裏，大眾化的過程也即是詩人不斷的自我克服，或者說稚兒化的過程，而傳統文藝形式的重新發現和利用則反觀出詩人在本體意義上的肢解消失，或者說進一步標明了詩人已轉化成一項功能，退縮為「大眾」這一碩大母體的自然延伸。

戀母情節的理性升華使「大眾」同時伸展為意義的起源和意義的歸結；延安文藝以這樣一個伸縮吐納的集體化歷史主體為其核心想像域，決定了文藝實踐必然是行為導向，而不是思辯導向，存在規範是他律而不是自律，敘事邏輯是平面聯結而不是縱深探求。由此出發，我們可以進一步區分「大眾文藝」和「通俗文學」，並且同時考察其他社會象徵行為。

如果說「大眾文藝」的理想狀態是詩人和聽眾同時認同於一個想像性的集體化歷史主體，是詩人和聽眾雙方相互間自我鏡像的積極投射和映證，那麼「通俗文學」，由於市場的中介和商品經濟對「交換價值」的崇拜，推動的卻是一個客體化、甚至物化的過程。也就是說，在「通俗文學」的生產過程裏，作家的寫作以「再現」而不是「認同」為出發點，目的則是提供能為最大數量讀者（消費者）或者接受或者幻想的「現實」；與此同時，讀者在閱讀過程中獲得的快感和愉悅最終取決於在多大程度上讀者發現自己在被觀看，並且意識到自己早已是某一客觀現實的一部分，一成員。^{*}因此，「通俗文學」的敘事模式

* 例如，一九三三年九月一日，範烟橋主編的鴛鴦蝴蝶派刊物《珊瑚》刊出一組征集各地讀者「為甚麼看小說」的意見，南通的「玉麟」答道：「（1）為轉移不良的心境而看。（2）為消磨枯寂的人生而看。（3）為調劑苦悶的生活而看。（4）為明瞭神秘的社會而看。」見魏紹昌《我看鴛鴦蝴蝶派》，9—10頁。