

● 中国现当代文学

高度理性化的独语

——“文革”文学^①语言论

孙 德 喜

(武汉大学 人文科学学院, 湖北 武汉 430072)

[作者简介] 孙德喜(1960-),男,江苏淮安人,武汉大学人文科学学院中文系博士生,淮阴师范学院中文系讲师,主要从事中国当代文学研究。

[摘 要] “文革”文学语言是由上个世纪 40 年代解放区文学语言发展来的。在极左的政治环境下,在教条的文艺观念的制约下,“文革”文学语言运用两种叙述语式分别叙写正面人物和反面人物,叙述语言严守规范而缺乏活力,文学语言为官方的政治语言所取代,语言浅白却单调而且内涵不够丰富,呈现出一定的病态。

[关键词] “文革”文学;两种叙述语式;严守规范;官方的政治语言;浅白;单调

[中图分类号] I206.7 [文献标识码] A [文章编号] 1000-5374(2002)01-0084-06

上个世纪 40 年代初,毛泽东发表的《在延安文艺座谈会上的讲话》为解放区文艺确立了一种以政治为中心的范式。在这种范式中,一种文学语言日渐形成并逐步在规范中发展。新中国成立以后,随着新的政治制度的建立,这种文学语言很快占据了主导地位并且一统天下,统治着当代中国的文学创作。经过 20 年左右的极左政治的不断干预,这种文学语言进一步发展成为独特文化现象的“文革”文学作品的语言。王一川认为那是一个“大众群言”的时代,具体来说就是“政治整合、语言俗化与大众群言”。王先生的分析从一个方面揭示了那个时期文学语言的特征,但这只是偏重于文学语言的一种形态及其外部联系。如果从那个时期文学语言的精神实质来看,我们认为,高度理性化地发出一个声音是那个时代文学作品语言的总的特征,具体说来就是:运用两套言语分别叙写正面人物和反面人物,叙述语言严守规范而缺乏活力,文学语言为官方的政治语言所取代而形成一种语言模式,语言通俗但单调而且内涵不够丰富,呈现出一定的病态。

一、两种叙述语式

杨镇宇三十多岁,长得英气勃勃,威风凛凛,有着劲松那样昂首云天的气概……瞧那沉静的神情,就知道是在熔炉里炼过、铁砧上锻过的人。那两条浓黑的眉毛含着威严、果断、刚毅的额头上蕴蓄着革命的智慧,深深的纹路,显示出战斗岁月的艰辛。最惹人注目的是,在那年轻的、英姿风发的脸上长着黑针针的连鬓胡子,深嵌在眼窝里锐利如剑的眼神熠熠闪光。他骑在马上就象山一样稳,山一样雄伟^[1](第 9-10 页)。

这家伙身材矮小,瘦瘦的面庞,黑牙根,黑嘴唇,一脸烟气。他准是刚刚灌下一碗奶酒,只喝得醉马猴一般:紫脖子,红眼珠,嘴里溅着唾沫星子。他一边打着酒嗝,一边用二五眼的蒙古话嚷叫……这个大管事的不是浑名叫作瘸腿狼的包四吗?^[1](第37页)

这两段摘自“文革”时期的著名小说《边城风雪》。前一段是对小说中的英雄人物杨镇宇的描写和介绍,后一段则是对反面人物包四的刻画和描述。很显然,作家在写杨镇宇时采用的是一种叙述语式,在写包四时采用的则是另一种截然不同的叙述语式。

熟悉“文革”文学的都知道,公开发表的主流文学作品几乎都是在极左文艺方针指导下,按照“三突出”的公式创作的。因而,“文革”文学作品从主题上讲,都必须突出阶级斗争;从创作方法来看,都必须是在激烈的阶级矛盾冲突中,精心塑造与刻画正面人物,特别是英雄人物。为了刻画好英雄人物,作家们又必须以一定的反面人物来作反衬,因此,对反面人物的描写也显得十分重要。而且,为了表明自己的鲜明的政治态度和坚定的阶级立场,作家们在刻画和描写人物之时就必然注入强烈的阶级情感:对英雄人物的无限景仰和爱戴;对阶级敌人的无比愤怒和贬斥。在这种强烈情感的长期驱使下,作家便不由自主地以不同的言语刻画和描写人物。只要稍稍阅读那个时代的代表性作品,人们便很容易发现:在叙述英雄人物时,作家们往往采用那些十分庄重严肃而且比较雅致的语言,采用仰视视角和溢美的语汇叙事,作家化为叙事人总是按照当时的价值尺度与社会道德规范以及政治理想及时地对人物的言行作出判断。在语言操作中,作家们常常运用“青松”、“高山”、“大海”、“雄(山)鹰”、“骏马”、“铁塔”、“朝霞”、“茁壮成长的幼苗”等意象作比喻,并以“红日(太阳)”、“红旗”、“暴风雨”、“怒涛”、“风浪”等作衬托。为正面人物命名也十分讲究,翻开“文革”文学作品,人们见到的往往是这样一些如雷贯耳的名字:江水英(《龙江颂》)、周挺杉(《创业》)、洪雷生(《虹南作战史》)、高大泉(《金光大道》)、郭铁(《激战无名川》)等等。人的命名往往包含着一定的文化意义,特别是作家们为作品中的人物命名,并非信手拈来,而是在许多时候颇费一番脑筋。“文革”文学作品中的这些正面人物的命名,总是与许多美好的、伟大的、崇高的、雄壮的事物联系在一起,寄予着作家的政治寓意和深厚的赞美之情。在英雄人物的语言设计上,作家们也十分讲究,既要利用语言渲染其非凡的气势,又要显示出他们的才干和优秀品格。样板戏《杜鹃山》从塑造无产阶级英雄形象、表现新的时代精神出发,吐字协韵以现代汉语的语音为规范,在提炼群众语言的基础上,合理地借鉴古典语言,改造了传统京剧韵白以上四下三、单音节结尾的七言句为主要程式的旧体制,开创了生动地运用类似词曲长短句式的、多以双音节结尾的韵白新体制,锤炼出一种崭新的、感人的舞台语言。全剧用这样的文学语言,艺术地展示了1928年一支自发的农民武装在党的领导下,走上了自觉坚持井冈山道路的战斗历程。”因此,我们可以把这种叙述语式称为赞美叙述语式。虽然有时从反面人物口中不时露出几分嘲讽或说上几个小小的笑话,但是并不冲淡在具体的描写和叙事中的溢美与赞颂。这种叙述语式只能给文本注入正剧的效果。

与赞美叙述语式相对的是贬斥叙述语式。这种叙述语式往往被用来叙述和描写反面人物。这种叙述语式总是将所有污水一样肮脏的词汇泼向反面人物,用“豺狼”、“毒蛇”、“狡猾的狐狸”、“癞皮狗”、“恶霸”、“不自量力的螳臂”、“吸血鬼”、“走狗”等词语写尽反面人物的丑陋、龌龊、十恶不赦,将所谓的“坏人”写得一无是处,令人厌恶和痛恨。此外,在本名之外还常常给他们加上滑稽或丑恶的绰号。而本名虽说用字十分讲究,但是在嘲谑的语境中却总是给人以酸腐之感,其效果恰恰偏离字面的雅致。而绰号更是注入了作家对反面人物的否定与嘲弄的感情。歪嘴子、滚刀肉(《金光大道》)、尤二狗(《海霞》)、武大癞子(电影剧本《难忘的战斗》)、眼睛蛇(杨佩瑾《剑》)等,在叙事中往往将这些反面人物置于被嘲谑和讽刺的地步,在他们的愚蠢和失败中获得一种讥讽的效果。

两种叙述语式表示的是对待敌对双方的截然相反的情感态度,其所表现的政治态度实质上是完全一致的。但是这种或肯定或否定的两极式思维方式倒是很值得我们注意。“文革”过后将近10年,韩少功在《爸爸爸》中突出写到了丙崽一生中仅有的两句话:“爸爸爸”与“妈妈”。“文革”文学的这两种叙述语式从某种意义上说也就是丙崽的一生仅有的这两句话。丙崽的“爸爸爸”不仅仅是一种简单的肯定,而

且还表示对言说对象的崇拜与服从;“妈妈”则是在作简单的片面的否定的同时,也意味着对言说对象的蔑视。因此,这两种叙述语式都在作出绝对化的描写,叙述严重地歪曲事实,偏离真实,因为现实生活是丰富多彩的,现实生活中的人也是相当复杂的,并非如“文革”文学文本所呈现的那样非此即彼式的或好或坏。

海德格尔从希腊语的“真理”这个词的原初义的追寻中发现:所谓“真理”最初就是“无蔽”与“显现”。在他看来,艺术(包括文学)就是“自行置入作品的真理”。也就是说,“艺术品在其独立自足的存在中解释世界,而不再是大地遮蔽和封闭。”^[12](第 297页)然而,从“文革”文学的这两种叙述语式来看,这种严重偏离真实的文学作品语言不仅没有去蔽,使真理得以显现,反而使真理受到更多的“遮蔽和封闭”。如果说“纯真的说是诗”^[12](第 304页),那么像“文革”文学这样的文本则与海德格尔的这个命题背道而驰,那么也就不能成其为海德格尔所说的“诗”。

二、一个语言模式

翻开“文革”文学作品,人们总是可以看到正面人物围绕着官方政策的讨论或者大量的直接引用的领袖的语录和指示,有的甚至以黑体字排印,加以突出和强调。而且,文学作品的叙事与描写与故事矛盾冲突的设置也都围绕着政治这个核心。因此,可以夸张一点说,“文革”文学形成了一个只有官方语言而没有文学语言的语言模式。之所以给人造成这种印象,就因为“文革”的语言一直处于官方语言的严厉的管束之下。换句话说,官方政治语言是“文革”文学作品语言的核心,而文学语言只能在边上小心翼翼地为之服务,沦为官方政治语言的奴仆。

从表面上看,“文革”文学作品的语言具有一定的文学性,既讲究形象地描写与表达,又特别注重感情的抒发。然而,如果深入到语言的本质来看,“文革”文学作品的语言能否被判断为纯粹意义上的文学语言就很值得怀疑了。因为作为纯粹意义上的文学语言确实应具有形象性与抒情性的外在特征,更应该具有体现众多声音的对话性和发自我体的人的内心的声音——个人话语。俄国著名的文学批评家巴赫金说过:“一切都是手段,对话才是目的。单一的声音,什么也结束不了,什么也解决不了,两个声音才是生命的最低条件,生存的最低条件。”^[13](第 340页)“文革”文学作品虽然也常常写到人物的不同思想与感情的内在与外在的斗争与交锋,但这决不是两种声音的对话。因为对话不是无条件的,而是有一定前提的:(1)平等,即对话的双方必须在人格上平等,但对话双方可以存在年龄、职业、地位、文化等方面的差异。而人格的平等主要表现为双方的相互尊重。任何一方不能在心理上倨傲或自卑。(2)拥有共同话题或共同语言。这是对话的基础。只有拥有共同的话题或共同的语言,对话才能开展下去,才不至于对话的中断。(3)有分歧。对话双方如果意见完全一致,那就没有对话的必要。只有存在不同主张、见解、观点,对话才会充满生机与活力。换句话说,不同的观点的交流、撞击、沟通才是对话的生命。(4)自由。只有自由,对话才不受拘束,彼此敞开心扉。那么,人与人之间的这样一些语言对白关系如命令、训斥、痛骂、承诺、汇报、奉承、介绍(包括说明与讲解)、甚至谈判等等,则不能视为对话。以此观照“文革”文学作品,人们可以看出,其中的人物对白与内心独白都不具有对话的条件。这些人物的不同思想与感情的内在与外在的斗争与交锋的双方首先并不处于平等的地位,而且其间的矛盾不可调和,他们之间只有激烈的冲突、较量与交锋,没有交流和沟通,也就不可能产生互补作用,其结果则是预先设定的正确战胜错误,正面人物战胜反面人物,不可能将思想意识推向更高的层次或产生新的以前未知的结果。况且,在敌对双方的语言较量中往往是一方对另一方的严厉痛斥和辱骂,总是在说话的语调和语气上压倒敌方,而不是在一个逻辑层面上共同遵守一个规则而展开的公平辩论。再说正面人物之间虽然在具体事务上一时存在不同意见,但在总的政治立场、观点、态度上都一致,他们发出的是一个声音,不存在观点、见解与主张的分歧。至于人物的内心独白,也都是激烈的“思想斗争”,实际上是正面人物与反面人物之间矛盾冲突的一种变相形式。

从另一方面看,“文革”文学作品中最缺乏的就是个人话语。每个人虽然长着自己的嘴巴,却只能说官方规定的政治话语,不能说自己的话。在许多情况下,作品中的人物用第一人称讲话,无论这第一人称在形式上是单数还是复数,除了事务性交谈外,在表达自己的立场与态度时所表达的基本上都是复数“我们”,没有作为个体的单数“我”的意义。在这里,显然只有群体的“我们”,而不见个体的“我”。在诗歌中,抒情主人公所抒发的感情也不是个人的而是作为一个阶级的代表在发言,是以一个时代的传声筒的姿态出现的。那么,所发出的也往往是官方的声音。作为个体的自我被深深地拘禁起来,不得流露出来。由此可见,个人话语除了在极少数地下流行的作品中存在之外,已被排斥在作品之外。因为“文革”时代是一个完全否定个体的时代,任何与“私”字沾边的思想意识与语言行为都要遭到无情地批判和围剿。然而,个人话语恰恰是发自人内心深处的声音,是赤裸裸的灵魂发出的真实的声音,是真正的文学语言的内质。或许在极左政治家的心目中,每一个活的灵魂都是难以控制的,只有那些死魂灵才可能被纳入按其意志预定的轨道。可是,如果没有发自灵魂的声音,任何再美妙的语言都不能算是纯粹意义上的文学语言。

三、严格遵守语法规范

在极左政治的严格控制下,“文革”文学语言严格遵守语法规范,不敢越雷池一步,仿佛往外只迈出哪怕小小的一步都会坠落万丈深渊。换句话说,规范之外就是黑暗的雷区,稍有不慎,就可能落到受批判的地步而搞得作品与作家一同身败名裂。因此,“文革”时期的作家们总是小心翼翼地在语法的藩篱里播撒着语言。这样,打开“文革”文学作品,人们就会发现其中的用词造句总是那么规规矩矩,非常符合现代汉语的语法规则,哪怕是诗歌也不例外。

对于技术语言来说,必须遵守一切规范(包括语法规范),惟其如此,才能有效地传达信息,避免因歧义产生误解而影响工作造成损失。因此,规范化是对技术语言的最根本的要求。然而文学语言(包括小说语言)则与技术语言有所区别,虽然在操作中也有一定的游戏规则,但是在某些情况下应该向技术语言必须遵守的一切规范提出挑战,也就是说在某些时候可以越出技术语言的藩篱,其自由空间更为广阔。瑞士语言学家凯塞尔在谈到文学语言与科学语言(即技术语言)的区别时指出:“科学的语言必须为反对这种不固定性而斗争,因为它刚好必须固定和永久。同时它同样也必须为反对超概念内容的单词的充斥而斗争。……但是文学作品刚好利用语言词语中所包含的那种不固定性,唤醒潜伏的远景并且使睡眠着的感情内容变得生动。语言本身就已经充满了诗意。”^[4](第 241 页)因为,文学语言又称为“诗的语言”,而“诗的语言所采取的策略,在于将语词从逻辑与语法的缩减下解放出来,诗化语言缩减的不是词语的意义关联域或其多义性,从而把一个词限指限义定时定位,而是缩减语法和逻辑的关系,因而增加了语词自身的存在。”^[5](第 165-166 页)而且,文学语言的生命力就体现在不断地向人们时时钝化的阅读感受与经验大胆地挑战。这就需要对实用语言或日常语言规则的“超越或反规则”。^[6](第 83 页)而语法规范却往往在有意无意中迎合或助长人们的这种正在钝化的阅读感受与经验,束缚着文学语言的自由,不断销蚀着文学语言的生命,使文学语言变得苍白无力而又非常乏味。当然,文学语言不可能完全抛开所有规范而成为无缰的野马,它还必须依赖某些规范以实现自身,从规范中获得某些力量。这样,文学语言就常常处于一种两难的境地,这就决定了它必须行走在规范的边缘的命运。

但是,“文革”既是一个疯狂的时代,又是一个政治僵化而又高压的时代。极左政治家们为了自己的政治目的需要,总是要不断强化对所有事物的控制,尤其是被视为意识形态和上层建筑重要组成部分的文学。那么,文学语言也就理所当然受到严格控制。文学语言如果冲破规范,变得陌生,虽然符合文学运行和审美的规律,但是对于极左政治家来说就意味着反叛,就可能使文学跳出其手掌心,失去控制。在他们看来,这是相当可怕的,后果也是十分严重的。他们怎么也不愿意看到冲击规范,看到走向陌生化的文学语言。一旦露出端倪,那就立即将其打成异端,必欲除之而后快。

为了达到这一目标,极左政治家们首先把作为文化遗产的古典文学贴上封建的标签以割断与之联系的脐带,再把拥有丰富思想与理论资源的西方文学指责为腐朽没落的资产阶级货色,使当时的文学与之隔离开来,同时又将民间文学划入黄色之列,使当时的文学不能接近。“文革”之前的文学虽然一度与苏联文学保持着密切的关系,但到了 60 年代就连许多苏联文学作品也被指责为修正主义的货色而遭到拒绝和批判,这样我们的文学到了“文革”时终究陷入了孤立无援的境地,文化与精神资源的严重匮乏导致其营养不良,作为文学血肉的语言也就显得十分干瘪。只有极少数的作家在地下悄悄与西方的、古典的、民间的文学接上头,从中吸取营养与精神力量,以自己的思想与智慧向着现行的规范(包括语法规范)大胆地冲击,但由于当时的政治环境,极少数“潜在写作”作家的这种语言探险未能浮出水面,因而在当时很少为人所知,所产生的影响极其微小。

四、单一的语言形态

从整个几千年的中国文学史来看,“文革”文学的语言大概是最正统、最浅白、最单一的。所谓正统,就是指在表达上符合官方要求的各种规范,在思想意识上虽然看起来具有强烈的“造反”意识,但是实质上从骨子里却是迎合官方口味的;所谓浅白,不只是讲“文革”文学语言的通俗易懂,更重要的是语言的艺术分量较轻,缺乏应有的思想深度和文化内涵;所谓单一,是指“文革”文学语言千文一面,千文一调,没有个性。从根本上说,“文革”文学语言是一种单一的语言形态。

自新中国成立以来,我们的文学一方面继承了 20 年代的“革命文学”与 30 年代的“左联文艺”及解放区文艺的传统,另一方面受到苏联文学思想与理论的深刻影响,一直被要求“为工农兵服务”、“为无产阶级政治服务”。从工农兵方面看,作为社会的大多数,他们有理由需要文艺和文学,但是由于历史的原因,他们的大多数只有中等以下的文化程度,许多人是文盲和半文盲。这就决定了他们欣赏水平的偏低。当然,他们对于文学语言通俗易懂的要求无可厚非。但问题是文学的责任不是迎合工农兵的较低的审美趣味,而是应当设法提高他们的文学修养和欣赏水平。但极左政治家的所为却不在这里,而是以“为工农兵服务”做幌子,把文学语言限制在低水平的文化层面上,同时将具有较为深厚的文化内涵的语言视为非工农兵语言而加以排斥。语言的浅显明白,主题的鲜明突出则可以使文学不至于走得太远,否则自己将不知道好坏而无法控制,也就不能随意地用来为自己的政治服务。更重要的还在于文学的深层次的探索就可能使语言进入某种形而上层面,直通最根本的人性与自然,而最根本的人性与自然恰恰是要对极左政治统治的合法性提出质疑的,其结果可能动摇其统治的基础,这是他们无论如何也不愿看到的。这样,“文革”文学对于语言的浅白的要求也就不奇怪了。我们还应该看到,虽然在 60 年代初西方的哲学就已发生“语言学转向”,但是当时的文学批评家和作家由于与西方文化的严重隔阂而对其一无所知。因此,他们仍然对语言持传统的观点——仅仅视语言为表达的工具,刻画和描写人物的凭借,所以在他们的心目中,所谓的“文学是语言的艺术”也只是强调一些以修辞形式为主的技巧和手段。于是,从根本上说,浅白成为他们的一种追求也就是顺理成章的事了。

问题是浅白的语言固然可以在一定程度上适应文学的要求,也可以作为文学语言的一种风格存在,但是如果将其作为所有作家的语言实践和所有创作努力的方向,则无疑是在把文学语言逼进一只狭小的囚笼。从根本上说,这种浅白的语言不能也无力承担起整个文学表达的重任。更何况在这种浅白的语言中,人们只要稍微留心就会发现其中“按照这种常规的模式来组合语词,只能制造陈词滥调,它使思考显得极为轻巧容易,以至使思考在这种语言中已成为根本不可能的了。”^[7](第 165 页)于是,浅白很容易变得苍白。它所反映的是那个时代的文化的贫困和精神的孱弱。

语言不可没有理性,否则就可能变得颠三倒四,一堆乱麻似的呓语,让人如坠五里云雾,不知所云;但是也不能走向另一个极端——高度理性化。过度理性会将语言囚禁起来,在高压下使之结成板块,没有一丝生机与活力,变得僵死,给人以硬邦邦的感觉。通过高度的理性化语言,“文革”文学建立起了其自

足的语言王国,而不是一个语言的花园。花园意味着春天的美的汇聚,是自由与平等的天地。而王国就是权力、等级和秩序,一切壁垒森严,不可僭越。在这个王国中,文学作品语言的目的就是使人屈服,而它的结构也就体现出一种普遍性的支配力量。“文革”文学的语言就是在这种高度理性话语中走向可悲境地的,它给世人的教训是相当深刻的。

注 释:

① 本文所称的“‘文革’文学”指的是 1966年—1976年的“文革”期间中国大陆公开发表的文学作品。

参 考 文 献

- [1] 张长弓,郑士谦. 边城风雪 [M]. 北京: 人民文学出版社, 1975.
- [2] 周 宪. 20世纪西方美学 [M]. 南京: 南京大学出版社, 1997.
- [3] 巴赫金. 陀思妥耶夫斯基诗学问题 [A]. 诗学与访谈 [C]. 白春仁,等译,石家庄: 河北教育出版社, 1998.
- [4] 邢 映,时 茵. 鲜明的时代特点 独特的民族风格——赞革命现代京剧《杜鹃山》的艺术语言 [A]. 革命样板戏评论集 [C]. 上海: 上海人民出版社, 1976.
- [5] 凯塞尔. 语言的艺术作品 [M]. 北京: 中国社会科学出版社, 1986.
- [6] 耿占春. 隐喻 [M]. 北京: 东方出版社, 1993.
- [7] 周 宪. 超越文学——文学的文化哲学思考 [M]. 上海: 三联书店, 1997.
- [8] 王一川. 近五十年文学语言研究札记 [J]. 文学评论, 1999, (4).

(责任编辑 何良昊)

On the Language of the Literature During *Great Cultural Revolution*

SUN De-xi

(School of Humanities, Wuhan University, Wuhan 430072, Hubei, China)

Biography SUN De-xi (1960-), male, Doctoral candidate, School of Humanities, Wuhan University, majoring in contemporary Chinese literature.

Abstract The language of the literature during *the Great Cultural Revolution* comes from the language of the literature in the Liberated area in the 40s. Ruled by the ultra-Left politics and its literature& art policies and restricted by the dogma concepts of literature& art, the language of the literature during *the Great Cultural Revolution* describes positive characters and negative characters respectively with two kinds of narrative type. And its narrative language is short of vigor because observes the rulers strictly. The literature language is replaced by the political language from the authority in writing. The language of writing is plain and monotonous, but also its connotation is not thick. So the language of the literature during *the Great Cultural Revolution* shows some morbid state.

Key words literature during *the Great Cultural Revolution*; two kinds of narrative type; observes the rulers strictly; political language from authority; plain; monotonous