

20 世纪 50-70 年代文艺的人物学

张 均

摘 要 在改革开放年代,人物塑造被视为 20 世纪 50-70 年代文艺主要局限之所在。然而,在 1990 年代以后,弃此而去的中国当代文学很少塑造出能与“红色经典”相媲美的艺术形象。今日学界有必要重新发现该时代文艺的可作为优秀艺术遗产的人物学。道德与阶级的双重的“区分的辩证法”,自我克服型抑或双赢型正面人物成长机制,以及他者化、正剧化、喜剧化反面人物叙述机制,共同构成了此时代文艺塑造人物形象的系统方法,并共同承担了社会类型/定型系统所需完成的叙事功能。

关键词 20 世纪 50-70 年代文艺;正面人物;反面人物;人物学

中图分类号 I206.7 **文献标识码** A **文章编号** 1672-7320(2025)03-0112-10

基金项目 国家社会科学基金重大项目(21&ZD259)

论起人物塑造,20 世纪 50-70 年代文艺早已给人留下固定印象:“写好人,只能写他好上加好,锦上添花;写坏人,只能写他坏上加坏,‘有丑皆备,无恶不臻’。‘正面人物’公式化、概念化,‘反面人物’脸谱化、漫画化。”^[1]不过,电影、小说中的人物塑造其实可以置放在类型/定型之文化生产系统中予以考量,“一种社会类型和定型类型的系统涉及什么可算是合常态的”,“什么不是”,对人物的叙述则可“指示出那些依靠各种社会规则(社会类型)生存的人和那些社会规则所排斥的人(各种定型)”^[2](P261)。但此种研究方法,恐怕许多作家不甚喜欢,因为无论是只想造“供奉”人性“小庙”的沈从文,还是只对“个人悲伤”感兴趣并倾全力对“其尴尬、忧虑、感伤、茫然、憋闷”予以“切分、再切分,放大、再放大”^[3]的当下青年作家们,往往羞于或耻于谈论历史、现实与意识形态。但是,对于与现实关系紧密且大众化程度甚高的 20 世纪 50-70 年代文艺,这种文化研究方法无疑比较契合,且深具启发意义。笔者尝试借鉴此方法,对这一时期文学的人物学——即塑造人物形象的系统方法——予以考察。不过,由于此时期文学属于总体性的历史话语,而当下中国已发生影响巨大的话语转型,故此考察需要克服不同时代之间的理解障碍。

一、道德与阶级的“区分的辩证法”

20 世纪 50-70 年代文艺的人物普遍存在原型,林道静、江姐、许云峰、杨子荣、阿庆嫂、吴琼花、梁三老汉以及“座山雕”、刁德一等人物形象,也在一定程度上凭原型而脍炙人口。不过,话语转型以后,此类形象普遍遭遇信任危机,尤其随着部分形象原型信息逐渐披露,不少读者开始质疑曾经的英雄人物,对反面人物却倾以同情。比如,在了解到董存瑞牺牲前最后一刻喊的不是“为了,新中国前进!”而是“卧倒!卧倒!快趴下!”之后,网络上就出现了恶搞英雄的段子,了解到现实中江竹筠所受刑罚并非“钉竹签子”而是“拶指”后,即对《红岩》示以鄙薄:“为了‘革命的需要’,对历史真相竟可以随意进行修改甚至虚构?”“历史,毕竟不应虚构——不管是以什么名义。”^[4]这种由信任到怀疑的接受转变,是否意味着此时代文艺事关正、反面人物的叙述方法原本即是一种迷失?答案是否定的。其实,出于对时代难题的回应,20 世纪 50-70 年代文艺在形塑正反面人物方面已形成了比较系统、稳定的人物学。此种人物学在运作中既

积弊丛生,也积淀了诸多研究者习焉不察、实大可资于后世的经验系统。

(一)道德的“区分的辩证法”

“区分的辩证法”系借用福柯的概念。在《不正常的人》中,福柯指出:“当爱德加·基内(Edgar Quinet)书写第三等级的历史的时候”,“他们试图辨认出一种指导的线索,能够使人区分过去和现在,使人排斥一些事件、人物、进程,使它们丧失名誉,在政治上值得羡慕或在历史上没有价值,并相反对另一些重新进行评估。历史于是就成为过去和现在的政治区分器。”^[5](P168)这种区分、再叙述工作,在以重构不公正社会秩序为目的的20世纪50-70年代文艺的人物叙述中不可或缺。尤其对于来自真实原型的人物,要对其本事行状予以严格遴选。其筛选标准,首在于道德。那么,是何种道德呢?或有人以为是马克思主义道德,其实不然。马克思主义认为历史与道德之间存在深刻的二律背反,推动历史前进者未必有高尚的道德情操,反而是“最卑下的利益——无耻的贪欲、狂暴的享受、卑劣的名利欲,对公共财产的自私自利的掠夺——揭开了新的、文明的阶级社会。”^[6](P110)这无疑是深刻之见,但儒家信徒断难接受,故20世纪50-70年代文艺未循此例。比如,现实中的新人或英雄往往比较复杂,在韩丁所著《翻身》一书中,山西潞城县张庄的土改干部即多是乏善可陈的普通人,其中民兵队长李洪恩“样子十分英武。他很会勾引年轻妇女”,而在分配果实过程中更出现了“人家当干部的可是想要什么就得什么”^[7](P259,287)的现象,但进入叙事实践,这类人物就多被回避。少量记述了此类人物的小说(如《腹地》《邪不压正》)也多引发争议。故其间道德筛选的标准,就主要是儒家“礼”的规范:大公,无私,勇敢,尤其是在男女问题上“非礼勿视”。《创业史》对主人公梁生宝的原型的选择就以此为标准:李洪恩式人物当然不可能,甚至连“出身好,人也好,但旧社会赌[赌]过钱”^[8](P271)的互助组长蒲忠智也不可以,而最终选定的王家斌在皇甫村原本即有善誉:“(他)心肠好,乐于助人”,“俺这人都叫他‘王善人’。”^[8](P278)柳青将之纳入小说时,又进一步删除了王私下买地、所领导互助组不大愿意交售公粮等真实存在的缺点。《红岩》中江姐原型江竹筠烈士是坚贞不屈的英雄,感情比较复杂,“彭咏梧与江姐结婚之前,早已有了相濡以沫的妻子谭正伦和长子彭炳忠”,而小说与史学界、媒体一样“讳莫如深地回避了江姐、彭咏梧和谭正伦三人间这‘说不清楚’的复杂关系”^[9]。与此相对,反面人物原型的艺术转换也以儒家“礼”的规范予以反向限定,他们需要被区分为儒家伦理规范的僭越者、不轨者。被选为反面原型的人物往往在现实中即有逾矩行为,但在艺术转换中,此一方面还需放大,可能存在的优点则会被抛入“不可叙述”的暗处。比较典型的是《青春之歌》中的余永泽,自私到了不近人情的程度,但据其原型张中行自述,他在北京大学读书期间不失为热血青年,曾参加“南下示威团”,“参加的有二百多人”^[10](P154)。

张中行参加南下示威团的经历,若稍经改造,是用来塑造英雄形象的上佳材料。杨沫明显有此敏感,她改造了这段本事资料。不过并非用在余永泽身上,而是嫁接到了正面人物卢嘉川身上,更把现实中的张中行“弄得灰头土脸,在单位里抬不起头”^[11](P117)的是,《青春之歌》还虚构了现实中从未发生过的余永泽冷漠拒绝佃户魏三大伯求助之事、冷漠拒绝卢嘉川借宿之事。不过,杨沫对余永泽的塑造还远不到“妖魔化—野兽化”程度,《林海雪原》《暴风骤雨》等对反面人物的刻画就的确多有夸张、失实之处。

以上事关正反面人物的道德的“区分的辩证法”,明了简单。不过,对此人物学方法是否能以“虚假”为名直接抛弃呢?其实不妥。一则此类道德推定有其现实基础,二则当时读者(观众)普遍文化很低,不太习惯对人性复杂性进行精微辨识,而嗜爱《论衡》所言“善善恶恶”之法:

世俗所患,患言事增其实,著文垂辞,辞出溢其真,称美过其善,进恶没其罪……故誉人不增其美,则闻者不快其意;毁人不溢其恶,则听者不愜于心。^[12](P173)

这在后世还发展成旧小说的基本经验:“传奇无实,大半皆寓言耳。欲劝人为孝,则举一孝子出名,但有一行可纪,则不必尽有其事,凡属孝亲所应有者,悉取而加之,亦犹纣之不善,不如是之甚也,一居下流,天下之恶皆归焉。”^[13](P15)所谓“不善”与“善”还深具儒学规定性,如欧洲文学并不将性抑制列为善

的必选内容,但中国文学中好汉们却多将禁欲当成“英雄信条的主要一项”^[14](P88)。20 世纪 50-70 年代文艺直接承此传统而下。对于正面人物的“善善”,其实还是中国革命中极为有力的“弱者的武器”,因为“解放涉及汇合力量,没有凝聚性的意象,便不能发生汇聚作用”^[15],而“凝聚性的意象”即包括但不限于喜儿、朱老忠、吴琼花等正面形象。且“善善”可促成正面类型形成,“恶恶”则有利于反面定型形成,二者之间“可接受的”与“不可接受”的边界,“有助于把我们所有的‘正常人’‘结合’或绑在一起,进入一个‘想象社会’;而且它把他们所有的人——‘他者’,即以某种不同的方式生存的、‘在界限之外’的人——从符号上加以放逐”^[12]。这对于屈服于现实、力图打碎“从来如此”的社会秩序、努力创造以平等、劳动、集体等为核心的新文化的 20 世纪 50-70 年代文艺来说,其重要性不言而喻。

可见,此时代文艺的道德的“区分的辩证法”,既是漫长文学经验的自然承传,也深度介入了民族精神的重构实践。但今天知识分子之所以对此时代文艺印象不佳,一则是不大信任其夸饰失当之处,尤其是其间英雄的利他主义道德。二则因其“嫌富爱贫”价值观冒犯了当前中产阶级的生活理念——它之所“恶”者,正是当今中产人士力欲追效的“成功人士”,它所“善”者又恰是“精致的利己主义者”眼中身无余财的 loser。实际上,“大部分人都是财富和显贵的钦佩者和崇拜者”且“往往是不具偏见的钦佩者和崇拜者”^[16](P73),但中国革命就是要对此说“不”,就是要逆转定见。如此逆转,是对金钱与权力的双重藐视。

(二) 阶级的“区分的辩证法”

此时代文艺从其起源,即以马克思主义为主要指导原则,而“阶级对于马克思主义而言,就像性别之于女权主义、权力之于福柯、书写之于德里达、上帝的名义之于拉康”,是“一个本质化的中心,可以围绕它建构整体”^[17](P288)。故在其间,叙事都围绕阶级而建构整体。这表现在,正反面人物都须被处理为典型人物,“这个概念力图阐明个别性格如何隐喻了社会历史运动”,“典型人物的性格特征凝缩了社会历史的深刻动向”^[18]。中国无产阶级革命,阶级解放与国家现代化互为表里,故其文艺就需要优先考量正反面人物所处的普遍性的经济政治处境,藉其在总体性蓝图中的位置,确认人物典型的生活理念及人性内容。于是,因被剥削、压迫而致的贫穷、无望以及反抗,因拥有土地、资本、权力而致的贪婪、放纵与残忍,就成为其时文学中人物的标准面孔:“所有的社会成员都必须在这一幅图景中找到自己的位置。要么拥护这个宏伟的目标,要么反对这个宏伟的目标,没有人可以自作主张地游离于这一幅图景之外。”^[19]这种阶级的“区分的辩证法”,自然会体现在对原型人物的增删、改写与虚构上。譬如,杨沫曾与英俊的革命同志路扬有过两段婚外不宜之恋,“母亲(按:杨沫)对此事做了公开检查”^[11](P65),但深情究竟难忘,于是路扬就以卢嘉川形象出现在《青春之歌》中,但路扬的“第三者”位置并不合乎英雄的阶级本质设定,于是小说将卢嘉川改写为年长于林道静的启蒙人和引路人角色。实则杨、路之间的爱情,主要与性格、颜值有关,恰如老鬼所言,路扬“很有修养,对母亲很体贴入微”^[11](P65),但如此本事重构,就将其缝合进民族国家的救赎叙事之中。与此相对,对南霸天、张灵甫等的去历史化处理甚至某种“刻板形象”的营构,其实也包含阶级概念主导下的本事重构。

那么,对此种阶级的“区分的辩证法”当如何评价? 过度强调阶级且以阶级为唯一的视角,无疑是为弊端,但亦有另外两层事实。(1) 中华民族的现代崛起由无数“中国的脊梁”(含工农兵)承担,而官僚、地主、买办资本等主要产生反面人物的阶层,在中国现代史上的确起过阻碍作用。(2) 阶级视角的文学史价值。这尤其表现在“沉默的大多数”在文学中史无前例地大规模出现。对此,魏斐德曾表示:

中国共产主义革命提高了广大民众的历史地位……虽然历史上不乏他们的身影,但即使在当代人眼中,那些耕种王土、养活了统治阶级的“黎庶”的形象,依然是抽象的。以前,这些无法享受教育的无名之辈,只能由统治者来定义。直到近代,他们才拥有了属于自己的政治权利,并学会为自己说话。^[20](P2)

改变这“刻板形象”的,正是此时代文艺。应该说,对其大规模表现并不始于中国共产党领导下的文

学,但鲁迅等乡土文学对文化批判的重视远超过对农民个体经济境遇的重视,废名、沈从文等“抒情派”更抽空经济境遇而叙写人性,虽堪称深刻或优美,但都是知识分子思想框架中的真实或美感,而不尽是作为“现实的个人”的“沉默的大多数”的真实人生。故此时代文艺对于民众生存真实的深入,是前无古人的珍贵记录。当然,由于阶级—国家视角的介入,这些文本中的民众尚不能完全做到“为自己说话”。

以上阶级/道德双重的“区分的辩证法”,及时参与类型/定型系统的生成,深度介入现代中国的现实实践,“造就了国家机构、血缘、地缘性的纽带绝对无法提供的‘想像的共同体’”^[21](P221)。不过,这两重“区分的辩证法”所涉故事策略问题,即哪些真实人物可作为原型,其真实经历哪些可被纳入叙述,哪些又必须予以“遗忘”,在此类事实确定后,尚须进一步解决组织化、情节化问题,即如何将这些“可以叙述之事”组织起来,使之“符合因果规律”,“能够被常识所理解”,且此因果律“仅仅存在于人们对个人行为的社会想象之中”^[22],这是更为深层的叙述机制问题。鉴于正反面人物机制存异,以下分而述之。

二、“成长”及其内部问题

20世纪50-70年代文艺的正面人物塑造,虽不能与《三国演义》《水浒传》相提并论,但较之充斥着“零余者”和沉默的“老中国的儿女”的新文学,较之欠缺人物塑造能力的当前文学,仍有独到的值得珍视的成就。在欧洲,文学曾将“政治家、将领和英勇女性的形象作为心灵的范例”以鼓舞读者,使他们“爱祖国、爱自己的乡土和礼拜堂尖塔”^[23](P29-30),在新中国,红色经典也承担了类似功能。它们较圆满地达成了郭小川在1957年10月19日日记中记下的想使“下一代人怎样才能变得崇高”的“严重”任务^[24](P204)。其间正面人物不可复制的成功,则得力于“人在历史中成长”的叙述机制及其对社会主义价值观念的传播。关于此种成长机制,李杨曾以巴赫金理论为基础进行阐述:

“成长”)并不是仅仅是生物学意义上的长大成人,而是指人对“历史时间”的认知与把握。这种“成长”并不是在一个封闭的空间中完成,而是在“历史”中完成的。这样,“成长小说”讲述的就必然是两个层面的故事:一个层面是“人”——“个人”的成长,另一个层面则是“历史”的成长。“历史”是抽象的概念,它通过感性的“个人”故事得以“道成肉身”(incarnation)^[25]。

此处所谓“历史”即包含特定规律的总体性历史:“历史进程是受内在的一般规律支配的”,即使“在表面上是偶然性在起作用的地方”,也“始终是受内部的隐蔽着的规律支配的”^[26](P341)。个体只有在领悟“隐蔽着的规律”,用新的眼光重新理解世界后,才可能认识到其作为“人”的存在与历史使命,理解“每个人的自由发展为一切人的自由发展的条件”^[27](P491)的深刻含义,最终参与总体性实践,从中获得意义。个人凭此认识而成其为历史主体,“历史”也因个体的能动实践而成其为“现实”。

不过,何为“历史”却是有待分辨的概念。巴赫金将之理解为抽象之物:“人的成长与历史的形成不可分割地联系在一起”,个体成长“与历史时间的必然性、圆满性、它的未来,它的深刻的时空体性质紧紧结合在一起”,“成长中的人的形象开始克服自身的私人性”,“并进入完全另一种十分广阔的历史存在的领域”^[28](P232-233)。但就中国革命实践而言,“历史”则更具体地从恩格斯所言“隐蔽着的规律”现实化为依据清醒战略眼光而参与创造的“总体性”历史潮流。这种潮流,表现于文学,即“立足于中国人口、资源的现实国情;关切中国当下经济、社会、文化领域的现实问题;深入到当代中国人的喜怒哀乐中,去书写一个在地在场的‘现代’,去想象一条中国能走向未来的‘现代化’道路”^[29]。显然,此种“历史”兼具理论与实践之双重性质,直接将“与历史的形成不可分割地联系在一起”的农民、士兵、学生和妇女,推进了阶级/国家的现实命运之中。

这种历史与个人有效嵌合的人物学,赋予了如恒河沙数般的个体以巨大的历史纵深,以及“大时代”才可能具备的深广的精神空间。对此前所未见的优点,当前研究令人遗憾地缺乏认识。但随着以“遵循

享乐主义,追逐眼前的快感,培养自我表现的生活方式,发展自恋和自私的人格类型”^[30](P165)为特征的消费文化的崛起,当前文学中的个体终于在“小时代”的降临中与历史脱钩。其中,都市青年变成如轻尘一般的微茫的存在,底层人物则丧失曾在梁生宝身上呈现过的主体性,下降为物化对象,“中国工人和日益暴露在世界市场上的破产农民以及数亿在中国大地上流动的民工的命运历史地交汇到了一起,被资本所物化和排斥成为他们在今天的共同命运”^[31]。在此情形下,此时代文艺人物学的资源价值就日益凸显出来。尽管普通民众的主体性问题牵连政治经济的结构性问题,主要不是出于文学建构,但注重个体性格与社会历史融合、回归人民史观,仍是成长机制可以给予的重要启示价值。

令人遗憾的是,当年作家没有充分利用个人性格与社会历史融合这一优势。这表现在,尽管其时文学塑造了诸多家喻户晓的正面人物,但精神深度普遍不足。究其原因,在于其时未能有效解决成长机制的内部问题。此即巴赫金提到的“成长中的人的形象”需要“克服自身的私人性质”^[28](P233)。对此“克服”,李杨曾以农村叙事为例,将成长叙述分为两种类型:“赵树理的《李有才板话》、周立波的《暴风骤雨》主要描述的是农民与地主的斗争,地主是作为农民的他性而存在的,农民们通过消灭地主而确立了自身,但到了《创业史》的时期,农民又成为了无产阶级的他性,无产阶级需要通过与农民的斗争来确立自身。”^[32](P131-132)这种划分很有见地,如《创业史》即因意在展示农民与内在他性的斗争,故梁生宝与地主的斗争就成为“不必叙述之事”,实则原型王家斌在土改前曾与村人一起模仿李先念的商洛起义,“不料计划被人家发现了,我们一行动,被人家捕了37人,当时打死了一个”^[8](P276),王本人也被抓进监狱、遭受严刑拷打,但这类材料被作家全部放弃。不过,此种区分也会招致误解,以为正面人物与内在他性的斗争在第一种类型中不存在。其实不然,“克服自身的私人性质”、与内在他性的自我斗争,在其时文学成长叙述中始终存在,只是存在副线/主线之异。这种斗争,构成了成长叙述机制难以解决、最终也解决得颇为勉强的内部问题。

这表现在,“人在历史中成长”机制在处理历史与个人关系时,不能不面对难以措手的情形。就现实而言,人性从来都很难被某种道德或阶级本质所框定,“每一个人都是一个包括情欲、感情、愿望、认识的独立而特殊的世界”^[33](P451),即使革命者也往往生活在基本的欲望之中。因此,权势欲、财富欲和较易因前两种欲望的实现而实现的性欲,就构成了成长必须面对的最主要的“自身的私人性质”。那么,在现实革命实践中,革命者如何处理个人(私欲)与历史之关系呢?(1)不以“有权、有势、有钱”为目标,献身于革命的高尚之士。此种人物乃为中国的脊梁,在中共领导层中多有其人,如牺牲了的方志敏、瞿秋白、左权、杨靖宇,终见革命成功的众多党和国家领导人,当然也包含数量更多的“惊天地,泣鬼神”的普通革命者。(2)利用革命以遂“有权、有势、有钱”之私欲者。这类人物占一定比例。作家徐光耀1947年12月6日记载某土改组长:“他唯一要求是想斗争个老婆。他曾跑到西花园打听谁娶了三四个老婆,住哪儿,他说:‘打听准了,我就斗争他一个来呀,管他哩!’”^[34](P422)当然,多数投机分子都不会如此口无遮饰,“短视、以自我为中心、只对即时的个人利益有兴趣”^[35](P147),相反,其有韬略者总会将自己对权势、财富、性资源以及家族长久利益的谋求,深深隐藏在高尚言辞之下。(3)力求在革命与个人之间达成平衡、实现双赢者。这毋宁是最大概率的历史与个人之关系。对于普通农民、士兵来说尤其如此。他们参加革命,但同时也关注租佃、赋税之类现实的生存与利益问题。土改中即普遍出现这类现象:“区村干部、积极分子、民兵以功臣自居,普遍占有多而好的土地、房产、牲畜,窃取更多的现金、器具等。”^[36](P52-53)其实,这些干部、民兵可能也是积极、勇敢之人,不过他们“认为经历了一番艰险,就应该享受特权”^[7](P259)。应该说,在合理范围内力求兼顾或双赢,在当年民众中是被认可的。以上三种情形各有其复杂性,那么,其时作家是如何处理这诸般复杂问题的呢?

对此,南帆有关民族国家与个人的对话设想可谓理想模型:“尽管民族国家指定了绝大多数人的活动空间,有力地主宰个人命运,但是,个人仍然有资格充当价值的证明。个人并不是无声无息地消融到民族国家及其统辖的种种范畴之中,而是与这一切展开了复杂的对话。个人可能与民族国家颁布的各

种政治主张意气相投,一拍即合;也可能貌合神离,甚至置若罔闻。”“不承认民族国家的重大意义无疑是愚蠢的;然而,不承认日常生活是一个独立的领域,不承认个人的坚硬存在,民族国家只能是一个无法着陆的观念构造。”^[37]尤为关键者,在于是否“承认个人的坚硬存在”。从此时代文艺的成长叙述看,三种历史与个人之关系面临了完全不同的处理。(1)利用革命以遂个人之欲的机会主义者,完全被成长机制拒绝,无人可以进入其时文学的正面人物系列。其间少量被纳入者,则往往失掉新人、英雄的资格而坠入反面位置。其间艺术上最成功者乃《艳阳天》中的马之悦。此人“脑瓜灵活,能说善讲,心多手辣。东山坞的庄稼人,十个八个捆在一块儿,也玩不过他的心眼儿”^[38](P69),早在抗战年代他就在各种危险力量之间玩平衡,终于把自己从一个穷庄稼人变成“东山坞的要人”,新中国成立后,操纵时势更如鱼得水。不过,《艳阳天》给此种投机主义者划定了边界,即将其出身定位为破落富农而非作为“自己人”的贫雇农。这多少削弱了其见证人性的深度。(2)双赢型革命者最为多见,只是现实中很少有人公开显露自己内心所持的交换逻辑,故能否从真实人生中捕捉到原型内心中真实的逻辑并将这种“个人的坚硬存在”写进作品,其实是对写作者观察力与勇气的双重考验。因此,双赢型成长叙述的数量也很有限,在知名作品中仅有《太阳照在桑干河上》《腹地》《辛俊地》《红色娘子军》等寥寥数部。其间正面人物既真诚投身革命,也希望在革命中实现自己的野心、力必多冲动或复仇欲望。将此种交换分寸把握得恰如其分的是《红色娘子军》,《腹地》《辛俊地》则引起剧烈批评。(3)高尚之士在现实中比例不高,但当年文艺习于选择此类小概率人物作为原型。或者说,即使现实原型是双赢型人物,作家也选择自我克服型成长来讲述故事。朱老忠、林道静、梁生宝、梁永生等,都以克服个人欲望的方式而逐渐成长为新人。显然,此种成长必然需要通过大幅本事修改来达成,如《沙家浜》删除阿庆嫂原型胡广兴(男)退出革命的史实,《铁道游击队》删除山东“特等战斗英雄”徐广田的一些谋求官职的材料,至于徐广田后来愤而离开铁道队、改投国民党军之事,更是讳而不言。如此处理,个体的人性基础不免受到削弱,被“剥夺了他们底原来就极充沛的全生命,丧失了他们底应该如实的血肉和性格”^[39](P183)。可以说,在克服型成长叙述中,“个人的坚硬存在”一定程度上是被否定、取消的对象。

不过整体而言,“人在历史中成长”叙述机制(以自我克服型为主),是20世纪50-70年代文艺之于“短20世纪”中国的不可多得的贡献。它所塑造的英雄人物,虽然在人性的复杂与自我搏斗方面存在不同程度的欠缺,也难说是“在他们有限或无法控制的逆境中挣扎的角色”^[40](P82),却深刻凝聚了中华民族经血与火锻造之后所形成的新的秩序想象与个人伦理。尤其部分英雄人物(如李向阳、小兵张嘎、杨子荣、阿庆嫂等),还兼有群众喜爱的永久的民间魅力,更有利于英雄形象所承载的伦理想象在大众传播中的潜移默化。他们所代表的社会主义气质,可以归纳为毛尖所说的“一种全民的青春性”,一种“以健康明亮为美学取向”的“青春中国的‘晴朗性’”^[41]。其间“新朝开元”所特有的“轩阔的”“气象”^[42](P146),繁漪、觉新、祥子等形象无法具备。

三、他者化、正剧化与喜剧化

在部分学者看来,此时代文艺反面人物千篇一律,无不形貌丑陋,恶贯满盈,缺乏艺术价值。其实,反面人物在古今中外文学中都承担有特定的定型化功能:“定型化是维持社会和符号秩序的组成部分。它建起一条符号的边界,来区分‘正常的’和‘不正常的’,‘正常的’和‘变态的’,‘可接受的’和‘不可接受的’,‘可归入的’和‘不可归入的’或‘他者’,‘自己人’和‘外人’,我们和他们。”^[2](P261)韩老六、彭霸天、南霸天等反面形象的存在,与其说是为了勘察人性的幽微,不如说是为了宣示未来新世界不接受或将要排斥的事物。这是理解此时代反面人物叙述的前提。不过,其时反面人物塑造也非千篇一律。在道德与阶级的双重“区分的辩证法”的故事策略之下,还衍生出三种不同的叙述机制。

(一)他者化机制

韩老六、彭霸天、南霸天等人物皆属此类。南霸天原型比较模糊,彭霸天原型则为湖北沔阳人周亮。

据载,周在乡教书,兼做风水先生,曾利用宗族关系在天门、沙湖等地兴办北极会,会徒2万余人,势力波及监利、潜江、天门、嘉鱼、汉川等地,长期与当地革命力量为敌。1930年7月13日,“(我)中路大队遭到周亮纠集的保卫团和北极会徒3000余人的伏击,牺牲达1300多人”^[43](P652)。由材料看,周亮实年仅30,就能一呼百应、聚众2万余人,能组织成军,投入血战,足见此人心怀乱世之志,其号召、组织、军事能力皆足一观,而且在周眼中,他与洪湖红军武装的冲突,与其说是阶级矛盾,不如说是势力范围之争。但对此,《洪湖赤卫队》未作深究,对其志向也缺乏兴趣,而是将其年龄添加20岁,改写成一位世故狡猾、阴毒深沉的地方豪绅,唯以镇压革命为己任。如此处理,使彭霸天就与面目模糊的匪兵甲匪兵乙一样,成为革命的他者,即“被统治、命名、定义和指派的东西”^[44](P3)。成为他者,就意味着在英雄/敌人之二元对立关系中处于被定义、被支配的地位:“二元中的一极通常处于支配地位,是把另一极纳入自己操作领域中的一极。”^[2](P237)在叙述中他们的形象就不是出于其自身的情感逻辑,而是按照正面人物生产机制反向设定。如此反向投射,使反面人物成为他者和客体,而不可能如其所是。从今天眼光看,这多少有些遗憾。其实反面人物如处理得当,能更兼艺术的张力与魅力,“他们不受良心、同理心、义务和伦理约束,释放了他们的智慧和狡猾,使得他们在行使权力时尽其所能地做到最好或最坏,但是他们对于观众依然具有吸引力、令人信服、引人入胜。虽然观众可能不愿意承认,但他们中有谁不会暗自羡慕反派身上令人陶醉的特质呢?”^[40](P80)《平原游击队》作者邢野就曾遇到这样的反面人物材料:

甄凤山还曾吸收一个给日军当过特务的人来游击队当小队长。后来在一次和日军作战中,这个人又投降了敌人,又跟着敌人烧杀抢掠,做了很多坏事,群众愤恨之极。有一天,在他又出来作恶时被游击队捉到了,本来应该枪毙他,可是甄凤山对他说:“我念你有两下子,在给

我当小队长时还打过几个胜仗,可你现在也该死了,我再请你喝次酒罢。”他们俩喝了好几瓶酒,喝完后,就把他交给了群众。^[45]

当然,在邢野笔下,如此引起英雄惺惺相惜的反面人物不曾出现。可以说,他者化反面人物除了承担“用符号确定各种边界,并排斥不属于它的任何东西”^[2](P261)的文化生产功能外,其自身的“历史深度和厚度”是受到很大制约的,后世读者对之望而生厌也自有其道理。

(二)正剧化机制

也有作家大致循守“善善恶恶”之道德的“区分的辩证法”,但比较节制:马小辫、钱文贵无大恶,马小辫把自己的侄女马凤兰“当成掌上明珠”,甚至他愿意亲近新社会。为《白毛女》而掉泪的儿子马志德也觉得,“他恨的只是黄世仁这样的地主,不恨他爸爸这样的地主,他觉得他爸爸跟黄世仁根本不一样”^[46](P1303)。与此类似,《红岩》之徐鹏飞、《红日》之张灵甫,也都堪称国民党政权的“忠义之士”,而非客体人物,作家并未为他们设置淫人妻女之类反道德情节。主导这类反面人物叙述的,即正剧化机制。它与他者化距离明显。叙述者并不大幅删除原型的真实经验,反面形象具有独立于正面人物的自我逻辑,比较契合评论家的呼吁:“不要管他是反面人物还是正面人物”,“按照人物本身的逻辑和生活本身的逻辑去写”^[47]。马之悦、马小辫、徐鹏飞、张灵甫等人物,都具有比较充分的内面世界与逻辑支撑,能够见出人物自身行为选择的情理。从本事/故事演变角度看,刻画也都比较忠实于现实。如马小辫杀小石头之事,直接取材于河北一桩真实案件,钱文贵形象则取自涿鹿县温泉屯村的韩文贵,“心术不正,不出好主意,和地主富农搅合在一起,千方百计与贫苦农民作对”^[48]。与彭霸天、南霸天等被定义被指派有所不同,这些正剧化反面人物的内心不再被彻底屏蔽,而是转换为看得见的敌人,持有自己相对独立的内心逻辑。《红日》中张灵甫在军事上的干练、自信,《红岩》中徐鹏飞鹰隼般的明显高于我地下党的刑侦能力,都堪称如实再现。遗憾的是,对此源自左翼传统的优秀的正剧化叙述经验,目前学界尚缺乏有效辨识。

(三)喜剧化机制

此时代文艺还发展出一套深具“中国作风和中国气派”的反面人物机制,此即集中体现在“座山雕”

“胡司令”等形象上的喜剧化机制。当然,他们看似与南霸天、彭霸天等相通,实则同中有异。譬如,同为“恶恶”对象,彭霸天、南霸天等只是刻板得令人憎厌,但“胡司令”、“座山雕”、定河道人、“小炉匠”等的言辞举动,具有令观众“暗自羡慕”的“令人陶醉的特质”。这与他者化机制的妖魔化不同,与正剧化机制的拘谨、节制也存差异。其实,“令人陶醉”的“胡司令”“小炉匠”的原型胡肇汉、栾平皆是手上沾满鲜血的阴狠、残忍之辈,在现实中都得到了正义的处决,如此人物艺术化以后,竟引人喜爱与模仿,当然与定型化功能要求出现裂缝。当年演员孙正阳“在台上演匪徒栾副官时,台下观众一拍手,心里就发毛;观众掌声越多,心中越惊”^[49]。那么,为何这类意在定型、排斥的反面人物反而引起观众的喜爱呢?究其原因,即在于旧小说“斗”之喜剧化机制的植入。

这表现在三个层面。(1)将反面人物提升为异能之士。彭霸天、南霸天之类,为人虽坏,但只是坏而已,在如何使坏方面无过人才华。但喜剧化人物则大为不同。他们或勇猛异常,如《林海雪原》中“许家四公子”整天打枪、跑马,郑三炮更是“一杆枪打遍天下”,连女土匪“蝴蝶迷”也善使双枪,或狡智丛生、诡计多端,如“小炉匠”、刁德一与鸠山等。其中,刁并无原型,是为“智斗”所需而虚构出来的艺术人物。据演员高彤回忆,他曾为演好刁德一专门请教马长礼,马的经验即在突出其“智”：“要把刁德一演得很聪明,必须与正面人物形成锣鼓相当、棋逢对手的对峙,才能突显阿庆嫂的机智灵活与勇敢。”^[50]可以说,这些作品中近于极致的智慧和狡猾,大可满足民间对于“古今惊听之事”^[51](P83)的嗜爱。(2)以热闹、喜庆的喜剧美学效果为追求。此时代文艺推出有勇有智之各路反面人物,目的当然不在于长敌人之威风,而在于为斗智斗勇的大戏创造对手,为神魔斗法提供魔之一方。对此,《林海雪原》的批评者其实说到了要害:“小说里面的敌人,也写得过分夸张,一个个古怪离奇,像神话里的妖魔。”^[52]其实,“夸张”“古怪离奇”正是为形成“斗”之效果而有意为之的创造或虚构。比如,为凸显智斗,《林海雪原》特别虚构定河老道这一“三朝老凶妖”。此人舌战解放军小分队,气定神闲,大有视小分队为无物的气度。实则当地并无此人,神河庙原住持宋羽春亦与定河老道全不相干,且早于1943年12月病故。当然,亦有为凸显“斗”之结构效应而删除本事材料的现象。《沙家浜》“智斗”主要设置在阿庆嫂与刁德一之间。“胡司令”就处于陪衬位置而无需以“智”出彩,甚至还需以一定的“弱智”更好地衬托之。胡之“草包司令”角色设定,即由此而生,而究其实,“历史上的胡肇汉,完全不是胡传魁那样肥头大耳的‘草包司令’,而是目如鹰隼,阴险毒辣,倒颇有几分像刁德一”^[53]。《林海雪原》中“座山雕”的智力,因需衬托杨子荣、“小炉匠”的“智斗”而较多疑、善诈的原型明显下降:面对杨子荣“盛布酒肉兵”、将威虎山弄得灯火通明(皆有利于解放军进攻)毫无察觉,甚至在“小炉匠”已指出杨子荣为共军之后仍很快释疑。(3)为反面人物暗中添置可爱、有趣元素。中国民间通俗文艺历来很讲究趣味:“通俗文艺,无论是歌曲,小说,戏剧,都懂得这个诀窍。连诸葛亮的精明都有时候近乎原始的狡猾,而张飞时时露出几气。设法使作品有趣,才能使读者入迷。”^[54]有才华的作者还敢在反面人物身上生成有趣。《林海雪原》中深受孩子们喜爱的土匪“傻大个”“一撮毛”即为实例。其实,在现实中“一撮毛”并非长在土匪脸上,而是生在曲波战友、剿匪英雄孙达德的脸上,小说将之挪移到土匪脸上,可谓奇妙创造。《沙家浜》中“胡司令”原型胡肇汉性格冷静、残忍,但从《芦荡火种》到《沙家浜》,原型残忍、阴狠之气几乎不见踪迹,呈现于观众面前的却是一个憨笨人物,且因讲义气、重交情,更添几分可爱,连身材都向短、胖、粗发展,与原型清瘦形象相去甚远。这类喜剧化人物与其说是阶级敌人,不如说更接近于《封神演义》《西游记》中法术高强、诡计多端的各路妖魔鬼怪。其存在的价值,未必在于帮助读者发现社会,但能为观众(读者)提供斗智斗勇之热闹大戏。这正合于当年鲁迅对通俗文学的判断:“俗文之兴,当兴二端,一为娱心,一为劝善。”^[51](P81)所谓娱心,自然是娱普通民众之心,民众既嗜爱热闹与传奇,那么带有中国作风的喜剧化机制就必然扎根于20世纪50-70年代文艺之中。此种人物学虽与“恶恶”策略稍有违和,但骨子里却精准对接大众美学并将之自然化了。

喜剧化、正剧化与他者化三重机制,构成了20世纪50-70年代文艺在道德/阶级“区分的辩证法”之下将原型人物转换为反面艺术形象时比较常用的叙述机制。其中,他者化机制最为多见,喜剧化机制则最

能见出社会主义文艺融冶古今、推陈出新的杰出创造。这三重反面人物叙述机制,以及双赢型、自我克服型两种正面人物成长机制的存在,共同组成了其时文艺的人物叙述机制。它们与故事策略层面上的道德/阶级“区分的辩证法”一起,共同构成 20 世纪 50-70 年代文艺的人物学。但此种充满丰富性与复杂性的人物学,在改革开放时代未得到充分的注意与比较系统的研究。然究其实,此种总体性人物学虽然可检讨处甚多,但无疑是“短 20 世纪中国”留给我们的可珍视的文学遗产。它对新中国“轩阔”“气象”的建构,它在社会类型/定型系统下所承担的叙事功能,甚至它的不尽如人意的认识价值与审美价值,都值得学界重新考量。尤其是当代文学在《平凡的世界》《白鹿原》之后,很少再创造出经典的艺术形象,其间的问题与症结亟待反思。在此情形下,适当回望 20 世纪 50-70 年代文艺人物学的总体性经验,不仅具有理论上的必要,而且具有实践层面的可行性。

参考文献

- [1] 姚定一.“正面人物”和“反面人物”质疑.四川师院学报,1981,(1).
- [2] 斯图尔特·霍尔.表征:文化表象与意指实践.徐亮、陆兴华译.北京:商务印书馆,2003.
- [3] 陈思.现实感、细节与关系主义——“中国故事”的一条可能路径.南方文坛,2014,(5).
- [4] 何蜀.江姐受过的到底是什么酷刑?文史精华,2004,(5).
- [5] 米歇尔·福柯.不正常的人.钱翰译.上海:上海人民出版社,2003.
- [6] 马克思恩格斯选集:第4卷.北京:人民出版社,2012.
- [7] 韩丁.翻身——中国一个村庄的革命纪实.韩惊等译.北京:北京出版社,1980.
- [8] 蒙万夫,王晓鹏,段夏安等.柳青传略.西安:陕西人民教育出版社,1988.
- [9] 丁少颖.长唱不落的红岩恋歌——江姐与彭咏梧的爱情生活.春秋,2001,(1).
- [10] 张中行.流年碎影.北京:作家出版社,2006.
- [11] 老鬼.母亲杨沫.武汉:长江文艺出版社,2005.
- [12] 王充.论衡.上海:上海古籍出版社,2010.
- [13] 李渔全集:第3卷.杭州:浙江古籍出版社,1991.
- [14] 夏志清.中国古典小说史论.南昌:江西人民出版社,2001.
- [15] 皮埃特斯,巴雷克.意象的转移——“解殖”、“自内解殖”和“后殖民情状”//许宝强,罗永生.解殖与民族主义.北京:中央编译出版社,2004.
- [16] 亚当·斯密.道德情操论.蒋自强、钦北愚、朱钟棣等译.北京:商务印书馆,1997.
- [17] 琳达·哈琴.后现代主义诗学:历史·理论·小说.李杨、李锋译.南京:南京大学出版社,2009.
- [18] 南帆.讲个故事吧:情节的叙事与解读.东南学术,2018,(4).
- [19] 南帆.文学、大概念与日常纹理.上海文学,2011,(1).
- [20] 魏斐德.中华帝国的衰落.梅静译.北京:民主与建设出版社,2017.
- [21] 柄谷行人.日本现代文学的起源.赵京华译.北京:生活·读书·新知三联书店,2003.
- [22] 钱翰.文学的再现问题中的意识形态.文艺理论研究,2009,(2).
- [23] 贝奈戴托·克罗齐.历史学的理论和实际.傅任敢译.北京:商务印书馆,1986.
- [24] 郭小川全集:第9卷.桂林:广西师范大学出版社,2000.
- [25] 李杨.“人在历史中成长”——《青春之歌》与“新文学”的现代性问题.文学评论,2009,(3).
- [26] 马克思恩格斯全集:第21卷.北京:人民出版社,1965.
- [27] 马克思恩格斯全集:第4卷.北京:人民出版社,1958.
- [28] 巴赫金.小说理论.白春仁、晓河译.石家庄:河北教育出版社,1998.
- [29] 卢燕娟.“中国式现代化”与中国现当代文学的时空问题.现代中文学刊,2023,(1).
- [30] 迈克·费瑟斯通.消费文化与后现代主义.刘精明译.南京:译林出版社,2000.
- [31] 吕新雨.《铁西区》:历史与阶级意识.读书,2004,(1).
- [32] 李杨.抗争宿命之路——“社会主义现实主义”(1942-1976)研究.长春:时代文艺出版社,1993.
- [33] 别林斯基选集:第2卷.满涛译.上海:上海译文出版社,1979.

- [34] 徐光耀日记:第1卷.石家庄:河北教育出版社,2015.
- [35] 黄树民.林村的故事:一九四九年后的中国农村变革.素兰、纳日碧力戈译.北京:生活·读书·新知三联书店,2002.
- [36] 薄一波.薄一波关于晋察鲁豫区土地改革情况的报告//中央档案馆.解放战争时期土地改革文件选编(1945-1949).北京:中共中央党校出版社,1981.
- [37] 南帆.当代文学、革命与日常生活.南方文坛,2013,(4).
- [38] 浩然.艳阳天:第1卷上部.北京:作家出版社,1964.
- [39] 阿垅.后虬江路文辑.银川:宁夏人民出版社,2007.
- [40] 彼得·马翰.什么是故事?给导演和编导的编剧与叙事指南.董媛琿译.北京:人民邮电出版社,2022.
- [41] 张慧瑜,毛尖.无法表述的青春:谈大陆青春片.文艺争鸣,2014,(10).
- [42] 王安忆.小说与我.桂林:广西师范大学出版社,2017.
- [43] 仙桃市地方志编纂委员会.沔阳县志.武汉:华中师范大学出版社,1989.
- [44] 罗伯特·扬.白色神话:书写历史与西方.赵稀方译.北京:北京大学出版社,2014.
- [45] 邢野.《平原游击队》修改记.百年潮,1999,(5).
- [46] 浩然.艳阳天:第3卷.北京:作家出版社,1966.
- [47] 鉴于.日常谈话录.人民文学,1956,(11).
- [48] 李兆生.丁玲在桑干河上.张家口:中国人民政治协商会涿鹿县委员会文史资料征集委员会,2017.
- [49] 林良敏.“栾平”原先是“杨子荣”.上海戏剧,1998,(7).
- [50] 高彤.浅谈刁德一的人物塑造.中国京剧,2021,(11).
- [51] 鲁迅.中国小说史略.北京:东方出版社,1996.
- [52] 冯仲云.评影片《林海雪原》和同名小说.北京日报,1961-05-09.
- [53] 王鸿良.《沙家浜》背后的真实历史.北京日报,2007-10-16.
- [54] 老舍.谈通俗文艺.自由中国,1938,(2).

A Study of Characterization in 20th-century Chinese Literature (1950s-1970s)

Zhang Jun (Sun Yat-sen University)

Abstract In the era of reform and opening-up, characterization was often regarded a major limitation of Chinese literature in the 1950s-1970s. However, after the 1990s, Chinese contemporary literature, having abandoned this approach, has seldom created artistic images comparable to those in the "revolutionary literary works". Today, it is necessary for the academic community to rediscover from that era's literature the "characterization" that can be regarded as a valuable cultural heritage. The dual "dialectic of differentiation" based on both morality and class, the "growth" mechanisms of heroic protagonists in a self-overcoming or win-win manner, and the characterization of villainous characters in the context of a serious play, or in an otherized or comedic manner, jointly constitute the systematic approaches to character portrayal in the literature of that period, and jointly undertake the narrative functions required by the system of social classification and social stereotype.

Key words 20th-century Chinese literature (1950s-1970s); positive characters; negative characters; study of characters

■ 作者简介 张 均,中山大学中国语言文学系教授,广东 广州 510275。

■ 责任编辑 何坤翁