

中國現代小說的政治式寫作

——評《春蠶》與《太陽照在桑乾河上》

● 劉再復 林崗

兩種政治式寫作的混合

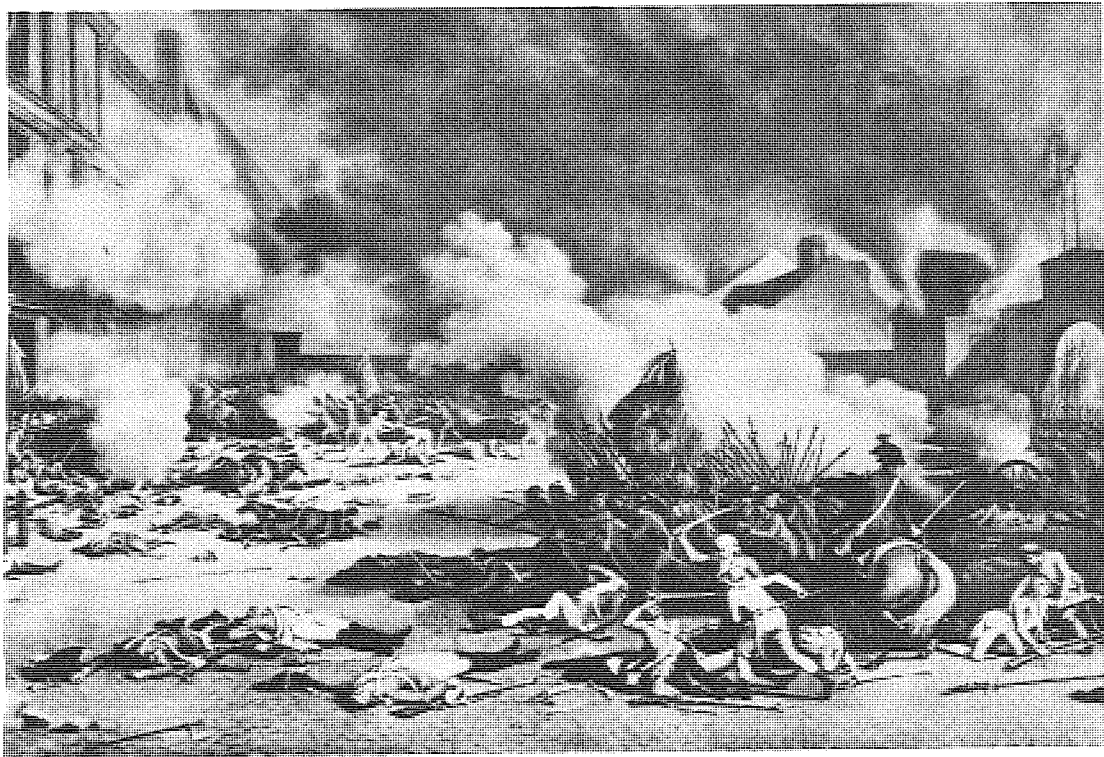
兩、三年前，大陸文學研究界開始醞釀「重寫文學史」，但尚未進入具體的批評過程和整體構思過程。具體的批評過程，首先是對中國現代文學作品及文學現象重新審視和評價，特別是對一些有代表性的作品和基本文學現象進行理性重評。本文對《太陽照在桑乾河上》等作品的批評，正是這種重評的嘗試。

丁玲的《太陽照在桑乾河上》在1951年就獲得斯大林獎金二等獎，大陸下半世紀所寫的文學史，從王瑤先生到唐弢先生的文學史均對這部作品作出很高的評價。而近幾年出版的中國文學史、小說史，除了更換一些讚美之詞以外，也缺乏新的見解。這些新出版的史書篇幅愈來愈大，但除了量的增加和「英雄排座次」時有所調整之外，沒有「質」的變化，也就是在批評的尺度、批評的視角和批評語言上沒有變化。

1948年出版的《太陽照在桑乾河上》產生於時代的轉變點上，因此很快地造成了重大影響。它一方面成為政治的教科書特別是全國性的土地改革的教科書；另一方面，它又為新時代的小說寫作提供了一種創作基調和敘事模式。這種基調和模式後來成為下半世紀中國大陸小說的基本模式，大約延續了三十年，直到70年代末才有所改變。這種敘述模式，概括地說，就是政治式的寫作模式。這是以社會政治分析和政治價值判斷作為寫作前提，以政治意識形態語言支配一切文學語言的寫作方式。

這種方式首先是跨文化的世界性現象，在本世紀中無論是馬克思主義佔統治地位的國家，還是非馬克思主義佔統治地位的國家，都發生過這種現象。但這又是中國的特殊現象，因為中國的政治式寫作帶有自身的特點，這與中國在二十世紀所處的痛苦地位有關。這種地位使得政治性的寫作表現得比別的國家更為強烈，更帶

《太陽照在桑乾河上》為新時代的小說寫作提供了一種創作基調和敘事模式。這種政治式的寫作模式以社會政治分析和政治價值判斷作為寫作前提，以政治意識形態語言支配一切文學語言。



法國的革命式寫作永遠以流血的權利或一種道德辯護為基礎。

有階級控訴和階級清算的特點。我們所以特別要批評《太陽照在桑乾河上》等小說，就是因為它非常集中地表現了中國現代小說政治性寫作的特點。

正因為政治式寫作是國際性現象，所以「政治式寫作」(political modes of writing)這一概念早就由其他國家的理論家所提出。羅蘭·巴特(Roland Barthe)在《寫作的零度》(Writing Degree Zero)一書第一部分第二小節的題目就叫做「政治式寫作」。他在闡述政治式寫作時特別論證了兩種基本類型，一種是法國革命式寫作；一種是馬克思主義式寫作，即斯大林式寫作。前者的特點是語言運動與鮮血橫流的直接聯繫，以戲劇誇張的形式說明革命需要付出巨大的流血代價的道理，從而使寫作成為革命傳說的實體，使人們震懾並強制推行公民的「流血祭禮」。他說：「法國的革命式寫作永遠以流血的權利或一種道德辯護為基礎。」而馬克思主義式

寫作，則不以修辭的誇張為特點，而是通過某種敘述而支撐既定的原則。為了達到這個目的，連寫作中的隱喻也嚴格編定，即任何一個隱喻都暗示着一種歷史過程，一種價值判斷，一種不可變更的世界法則。羅蘭·巴特認為，馬克思主義式的寫作到了斯大林時期表現出更為「徹底」的特性，形成一種斯大林型的政治式寫作，他描述了這種寫作方式①：

在斯大林世界中，區分善與惡的定義一直支配着一切語言，沒有任何字詞是不具有價值的，寫作最終具有着縮減某一過程的功能。在命名與判斷之間不再有任何延擱，於是語言的封閉性趨於極端，最終一種價值被表達出來以作為另一種價值的說明。……

這是一種不折不扣的套套邏輯，是斯大林式寫作中常用的方法。實際上這種寫作不再着眼於提出一種馬克思主

義的事實說明或一種革命的行為理由，而是以其被評判的形式來表達一種事實，這就是強加於讀者一種譴責性的直接讀解。

中國型的政治式寫作，在開始階段，是一種純粹的馬克思主義的政治式寫作。這是茅盾的《春蠶》和許多左翼文學作品的寫作方式。但是，發展到1942年之後，特別是抗日戰爭勝利之後，情況就有很大的變化。這個時期的政治式寫作，則是斯大林式的寫作與法國革命式寫作的混合，或者說，根本無法劃清這兩種政治式寫作的界線。這是一種中國特有的也許可稱作中國型的政治式寫作。

1942年之後的政治式寫作，是斯大林式的寫作與法國革命式寫作的混合，或者說，根本無法劃清這兩種政治式寫作的界線。

政治意識形態形象 圖解的開始

我國現代小說的馬克思主義的政治性寫作，開端階段的典型作品，是茅盾的《春蠶》。在這之前，「五四」時期的小說雖然也有很強的政治性和鮮明的政治鬥爭背景，但不能算是政治性寫作。因為這個時期的小說，並不是以某種政治意識形態對社會政治的分析作為寫作的前提，更不是把小說作為對政治意識形態的譯解和轉述，小說中的人物也還是個人的存在物，而不是階級的存在物。魯迅逝世之後，許多魯迅研究者費盡心思企圖證明阿Q是階級的存在物的努力所以失敗，就因為阿Q確實不是政治學說和階級學說的形象圖解。

但是，創造社批評魯迅時，自身的小說創作，嚴格地說，也不是馬克思主義的政治式寫作。他們所作的一些政治性小說，帶着很濃的革命羅曼

蒂克色彩，但也只是「革命加戀愛」這一公式的各種變形，其人物還不完全不是階級的存在物，而馬克思主義的社會政治分析也未能在他們的小說中得到準確的轉述。真正轉述馬克思主義對中國社會的分析並在文學上產生影響的第一批作品，是茅盾的《春蠶》、《子夜》等小說。

《春蠶》寫於1933年。那時，中國思想界三場大辯論——問題與主義的論戰；魯迅與創造社的論戰；中國社會性質的論戰，已經完成。馬克思主義作為一種意識形態在思想文化方面的主導地位已開始確立，它對中國社會現實和中國歷史的重新解釋和重新建構已形成壓倒性優勢。馬克思主義是一個龐大的思想體系，這個體系本身包含着「全盤性」和「普遍性」特點，它不僅可以解釋宇宙、歷史、社會人生中的諸多問題，而且又對現實的政治制度、經濟制度作出了獨特的分析。同時，它也提供了作家一種現成的說明社會人生的思想模式，從而直接影響了小說敘事。

《春蠶》就是接受這種影響後而寫成的。這篇小說通過主角老通寶提出一個宏觀性問題，即為甚麼中國鄉村的養蠶農民，愈是辛勤勞動愈是貧窮愈是瀕臨破產，這是命中注定嗎？是欠了長毛鬼（太平軍）陰間的債嗎？都不是。是帝國主義的經濟侵略掠奪和作為封建勢力的代表高利貸剝削的結果。小說的一個重要社會意象是出現在老通寶面前的「小火輪」，「一條柴油引擎的小輪船很威嚴地從那蠶廠後駛出來，拖着三條大船，迎面向老通寶來了。」「軋軋軋的輪機聲和洋油臭，正散在這和平的綠的田野。」這一意象是一個隱喻，一個暗示，也是問題的答案：中國鄉村的破產完全是洋鬼子

的掠奪。這一答案和當時馬克思主義派對中國社會的基本分析和估計完全一致。在中國社會性質的論戰中，馬克思主義派反覆強調的正是帝國主義的入侵造成中國民族工業和中國鄉村的破產。很明顯，茅盾對《春蠶》的構想完全是對馬克思主義觀念的轉述。應當說，小說中的意象和故事所包含的隱喻都是嚴格編定的，它完全是當時剛剛佔上風的社會政治分析的直接的、形象的譯解。

這種寫作是馬克思主義的純粹的政治式寫作，它與法國革命式寫作確實無關，即在小說中並沒有鼓吹以不惜任何流血的代價完成一種暴力革命，和為了實現革命，而以通貨膨脹似的誇張形式來渲染現實的兩極對立，以至使政治性的清算意識壓倒一切和支配一切。作到這一點的，是在1942年之後出現的《太陽照在桑乾河上》等作品。

「歷史罪人」的發現

《太陽照在桑乾河上》首先表現出把敘事過程和政治價值判斷同一的馬克思主義政治式寫作的特點。唐弢、嚴家炎先生稱讚這部小說「藝術地再現了中國農村從未有過的巨大變革」。說「再現」並沒有錯，問題是這種「再現」，缺乏作家的超越立場，而以一種強烈的政治價值判斷去「再現」。因此，這種「再現」的結果是使藝術與現實政治鬥爭完全等同，使文學變成一種「認識」，並成為現實政治的形象圖解。

把時間過程和價值判斷結合起來，是馬克思主義時間觀、歷史觀的重要特徵。30年代的左翼文學獲得新

的靈魂，最關鍵的一點，正是馬克思主義時間觀的引入，把馬克思主義時間觀轉化為自己的敘事邏輯。馬克思主義時間觀，是一種成熟的完整的時間觀，作家一旦獲得這種時間觀的啟示，就會獲得一種對人類歷史進程中「大是大非」和「大善大惡」的價值判斷。我國古代的話本小說所以常常被因果報應觀念所主宰，就是它缺乏成熟的完整的時間觀，而且在因果觀念中，因與果的先後秩序並不包含着價值高低的判斷。而馬克思主義時間觀則不然，它的時間觀念與它對人類歷史的描述完全結合在一起，並包含了西方啟蒙時代以來形成的「進步」觀念。這種「進步」，反映在人類歷史上，便是原始共產主義社會——奴隸制社會——封建制社會——資本主義社會——社會主義、共產主義制度社會的不以人的意志為轉移的邏輯。

這一邏輯，不僅是時間邏輯，也是價值邏輯。既然人類的歷史是一個以原始社會為起點的、由低級到高級的時間流，那麼，在這種流程中，就發生極端對立的兩項：一項是順乎歷史潮流和推動潮流前進的力量，這就是人類歷史上進步的革命的力量；一項則是逆乎歷史潮流和阻礙歷史潮流的力量，這就是反動的腐朽的力量。而代表這兩極力量的是不同的階級。在作出這種價值判斷之後，接着就完成了一個重大的發現，即發現了歷史罪人。這個歷史罪人就是代表反動方向的舊制度的階級、階層及其代表人物。它應當承擔全部歷史罪責。任何新生的革命階級為了歷史進步，對這一歷史罪人進行清算，乃至用最殘酷手段對其鬥爭，以至從精神上和肉體上把它消滅，都是合理的，都是實現

《春蠶》並沒有鼓吹不惜代價完成革命，政治性的清算意識還沒有壓倒一切和支配一切。

歷史使命所必須的。上述這一重大發現和嚴酷邏輯，是上半世紀的先鋒觀念，即歷史決定論觀念。它成了現代廣義革命小說的精神支點②。

馬克思主義時間觀和歷史觀引入中國現代文學之後，使中國現代文學特別是革命文學找到一個「歷史罪人」，一個精神支撐點，一種兩極對立的基本框架。這種觀念，到了1942年〈在延安文藝座談會上的講話〉之後，就和實際的政治運動和為政治運動服務的文學運動結合起來。革命文學為了負起一種和武裝軍隊相平衡的另一類型軍隊的作用，就在文學中強化和膨脹兩極力量的對抗，揚棄左翼文學時期類似《春蠶》的政治式寫作，即揚棄那種僅僅停留在對現實的批判和對歷史的批判的水平，而直接進入對歷史罪人的大清算和為清算鬥爭的一切殘酷行為包括流血行為辯護。這樣，就把法國革命式寫作那種誇張形式和殘酷形式滲入馬克思主義寫作中，形成了另一種膨脹化和兩極化的中國型的政治式寫作。

命名的暴力

這種寫作方式在四十年代集中地表現在趙樹理的《李家莊的變遷》、丁玲的《太陽照在桑乾河上》和周立波的《暴風驟雨》和其他一些農民文學作品。它們首先共同地表現出一種羅蘭·巴特所說的「命名與價值判斷同一」的斯大林式寫作。他們都已發現了歷史罪人，並在現實政治中找到歷史罪人的階級載體，這就是「地主」。

因此，在作品中，凡是被命名為「地主」的人，就可以隨之給他作出一種嚴酷的價值判斷，他就是十惡不赦

的歷史罪人，這種人不僅毫無價值，而且具有負價值。在《太陽照在桑乾河上》裏的錢文貴，因為被命名為「地主」，因此，他把兒子送去參加八路軍，便是為了獲得「軍屬」之名以保護自己的階級利益；他把女兒嫁給受過許多苦的村治安員，是為了俘虜和腐蝕這個新政權的重要分子；他和妻子支持姪女黑妮和農會主任程仁相愛，更是陰險的「美人計」。錢文貴一切行為的價值判斷，完全來自預先就已確定好的「命名」。而另一極的情況也是如此。例如，程仁和黑妮相愛早在程仁當錢家的僱工時就開始了，本來他們可以有屬於自己的帶有個性的故事，但是，在程仁被命名為「農會主任」（貧農階級的代表）而黑妮被命名為「地主姪女」後，他們的個人情感就被階級的政治理念閹割了。黑妮的情感被改變了性質，變成地主階級腐蝕貧農階級的法碼，而程仁的情感變成階級鬥爭中的精神重擔，他是否能自行閹割和黑妮的感情，變成考驗他是否立場堅定和政治成熟的試金石。從表面上看，這一切好像在表現「你中有我，我中有你」的階級鬥爭的複雜性（若干評論者正是這樣推崇《太陽照在桑乾河上》的）。實際上，這是簡單和虛假的複雜性，也就是說，是在簡單的兩極化對立前提下的一種極為表面化的「複雜性」。而且，即使是這麼一點表層的非常虛假的「複雜性」，最後也被敘述者自行撲滅，「統一」在自己預定的政治編碼中。有些讀者在這部正、邪兩極對立的乏味敘事中唯一感到興趣的是黑妮，因為只有她的性格有點模糊性(ambiguous)，有別於其他被貼上階級標籤並完全等同於標籤的人物。但是，小說在開始部分表現出來的這點很微弱的模糊性，到了

馬克思主義時間觀和歷史觀引入中國現代文學之後，使中國現代文學特別是革命文學找到一個「歷史罪人」，一個精神支撐點，一種兩極對立的基本框架。這樣，就把法國革命式寫作那種誇張形式和殘酷形式滲入馬克思主義寫作中。

後來也不知去向了。

馮雪峰在讚揚這部小說時，曾批評黑妮這個人物的性格缺乏和環境、事件及別的人物聯繫的「有機性」^③，確乎如此。因為這個人物的有機生命已被作者事先編定的兩極戰鬥閹割了。丁玲自己也說，她在土改時看到一個從地主家走出來的有別於地主的漂亮女孩子（黑妮的模特兒），本應當好好寫，「但是在寫的時候，我又想到這樣的人物是不容易處理的，於是把為她想好的好多場面去掉了。」^④這段自白也說明作者在敘述這個人物時，已被先驗的命名所主宰，着意閹割其有機生命，因此，一個本來可以超越「標籤」的人物，其性格內涵也變得微不足道。對中國革命文學一直懷着熱情的蘇聯漢學家H·費德林在其《中國文學》一書第二章中也作過這樣的批評：「雖然長篇小說《太陽照在桑乾河上》塑造了不少各種各樣的人物，但其中有一些人物缺乏鮮明的、特有的個性。丁玲努力塑造的既有先進人物，也有落後人物，可是他們並沒有都成為藝術上富有表現力的、生氣勃勃的、予人以深刻印象的人物。作者有時缺乏足夠的技巧和創作勇氣來鮮明突出地描繪主人公。丁玲本來有能力更為鮮明地在自己的小說中表現婦女形象，這在過去她就已經做到了。黑妮形象在小說開頭描寫得很生動，可是後來僅僅勾畫出一個輪廓。」^⑤丁玲沒有塑造好人物，其實不是缺乏足夠的技巧和創作勇氣（倒是「本來有能力」），而是她以政治式寫作取代自己過去（創作《莎菲女士日記》時期）的文學式寫作，用政治分析代替文學分析和文學描述，從而造成她自身的藝術退化和失敗，這不能不說是一個教訓。

敘述中的流血祭禮

《李家莊的變遷》（趙樹理）和《太陽照在桑乾河上》在對人物作出兩極性的劃分之後，就把兩極膨脹，膨脹為「你死我活」的殘酷鬥爭。一極是把反面角色的罪惡集中化，他們不僅有歷史罪惡（殘酷壓迫、剝削），而且有現實罪惡（破壞土改），他們不僅是經濟上的地主，而且是政治的漢奸（另一極人物則是政治理想化）。由於被命名為「地主」的反面角色的罪惡無限膨脹，因此，對他們的清算便是合理的——即合乎歷史發展的法則，也合乎現實鬥爭的法則。這樣，互相鬥爭、互相殘殺這種人類社會的不幸現象，就被作家的心靈全盤地接受，他們對這種不幸不僅沒有力量提出任何人道的思考和質疑，而且無條件地謳歌。在「五四」時期，作家對現實的這種不幸和苦難，還以不同的方式去思考，在他們筆下，陷入不幸的各方都去承擔各自的責任，而作家也與筆下各種人物共同承擔責任，他們決不是局外人和審判官。而到了此時，作家儼然是一個歷史法則的掌握者和一個歷史罪人的審判者，一切血淋淋的事實都被他們所辯護和所謳歌。《李家莊的變遷》這樣描寫活活打死地主李如珍的場面：

大家喊：「拖下來！」說着一轟上去把李如珍拖下當院裏來。縣長和堂上的人見這情形都離了座到拜亭前邊來看。只見已把李如珍拖倒，人擠成一團，也看不清怎麼處理。所有的說「拉住那條腿」，有的說「腳蹬住胸口」，縣長、鐵鎖、冷元都說「這樣不好這樣不好」。說着擠到當院裏攔住

丁玲沒有塑造好人物，其實不是缺乏足夠的技巧和創作勇氣，而是她以政治式寫作取代自己過去的文學式寫作，用政治分析代替文學分析和文學描述。

作家儼然是一個歷史法則的掌握者和一個歷史罪人的審判者，一切血淋淋的事實都被他們所辯護和所謳歌。

衆人，看了看地上已經把李如珍一條胳膊連衣服袖子撕下來，把臉扭得朝了脊背後，腿蛋沒有撕掉，褲襠子已撕破了。縣長說：「這弄得叫個啥？這樣子真不好！」有人說：「好不好吧，反正他不得活了！」冷元道：「唉！咱們爲甚麼不聽縣長的話？」有人說：「怎麼不聽？縣長說他早就該死了！」縣長道：「算了！這些人死了也沒有甚麼可惜，不過這樣不好，把院子弄得血淋淋的！」白狗說：「這還算血淋淋的？人家殺我們那時候，廟裏的血都跟水道流出去了！」

這是一種把一個活人硬是肢解、撕裂的場面，其殘忍是令人難以置信的。而對這種殘忍，敘述者讓縣長、冷元等發出一種微弱的不協調的聲音，但是，這種聲音微弱得幾乎聽不見，而且這種微弱的聲音是為了引出復仇的理由和爲血淋淋事實辯護的強大的理由。這種敘述顯然已經不是純粹的馬克思主義政治式寫作，而是屬於羅蘭·巴特所說的「流血祭禮」，即法國的革命式寫作。但是，法國革命的殘酷在於送上斷頭台，還不是對人的肢解和撕裂，所以，從這一點說，這又是對殘忍的膨脹，是對法國革命式寫作的誇張形式的誇張。但敘述者本身決不會感到荒誕，因為他在描述血淋淋事實的背後，是一個歷史必然性法則的支持：歷史規律是無情的，為了歷史的前進，它不能不如此。

人性徹底消失的「冷文學」

《李家莊的變遷》這種膨脹的政治式寫作特點，在《太陽照在桑乾河上》表現得更為完整。

《太陽照在桑乾河上》寫的是一個叫做暖水屯的地方的土地改革運動。土地改革運動，一方面被認為是歷史時間流中的新舊交替、社會裂變的重要點，是從舊世界走向新世界的必然之路，也是反動階級與革命階級較量的戰場。另一方面又被作家視爲人類歷史過程的一個縮影。敘述者着意濃縮人類的歷史過程，把土改作爲歷史過程的隱喻。在這個村莊的土改中，農民開始並不覺悟，但慢慢地他們終於意識到自己的利益，組織起來掌握自己的命運，達到他們所謀求的圓滿幸福。隨着時間的推移，舊的、落後的東西一點一點崩潰，新的進步的東西一點一點建立起來。因此，土改運動，對敘述者來說，不是一個純粹的時間過程，不是一個純粹的由開始到結束的過程，而是包含了「隨時間推移而進步」的價值判斷。這種馬克思主義的時間觀和歷史觀，貫穿在故事的敘述裏面。

小說的前二十節，敘述土地改革的消息傳到暖水屯，一種新的命運籠罩在各階層的人物頭上，引起各種各樣的議論、猜測和反應。以張裕民、程仁爲代表的翻身農民一面高興，一面又擔憂，怕農民發動不起來，日後地主階級反攻倒算；以錢文貴、李子俊等爲代表的反動地主，則在日夜密謀，對付和瓦解土改鬥爭；以顧湧爲代表的富裕農民則擔心自己成爲鬥爭對象，身不由己地轉移財產；而大多數尚未覺悟的農民則採取觀望態度。各種力量的膠着、對峙的局面，這既是小說敘事的開始，也是新世界誕生前陣痛的象徵。

敘述者不但要告訴讀者一個純粹的時間起點，而且要告訴讀者這是一個否定性情景。進步的意義在於揚棄

敘述者不但要告訴讀者一個純粹的時間起點，而且要告訴讀者這是一個否定性情景。進步的意義在於揚棄這個否定性的情景而通往一個新世界。

這個否定性的情景而通往一個新世界。果然，敘述者勾畫了一個各種力量在膠着、對峙的畫面之後，就進入了敘述新舊兩個世界的搏鬥。第五十節之前，所寫的都是所謂你死我活的階級鬥爭：地主錢文貴怎樣用美人計分化瓦解農民的力量，李子俊怎樣在夜色的掩護下做着黑暗的買賣；張裕民、程仁他們怎樣在工作組的幫助下克服重重困難，挫敗地主的陰謀，靠着黨組織的支撐，同地主決戰。由第四十五節到第五十節，依順序、標題是「黨員大會」、「解放」、「決戰之前」、「決戰之一」、「決戰之二」、「決戰之三」，讀着這些充滿廝殺聲和火藥味的標題，我們就知道敘述者要告訴人們：進步是一個過程，這個過程是一個淘汰歷史否定性因素，即清除反動力量的殘暴過程。進步要有代價，這個代價就是毫不心軟的鬥爭。文學中具有同情心和人道熱情的人文傳統至此完全絕迹，它被毫不留情的殘酷鬥爭的新傳統所取代。丁玲的這部小說，就是這方面的一個例子。不過，當我們深入探究同情心和人道熱情為甚麼會在革命文學中突然消失時，問題也許要更複雜一點。把人分成類型，並非始於馬克思的階級劃分，事實上，階級劃分在馬克思主義之前，早已有之。中國古代亦不乏「君子」、「小人」之類的類型概念。問題在於馬克思主義的意識形態，在各類型的人之中，或在各階級之中，找到一些代表未來理想社會的階級，也找到一些代表人類罪惡和黑暗的階級。所以階級之間的鬥爭不是純粹的人類衝突，而是善和惡的衝突、光明和黑暗的衝突、進步與反動的衝突。因此，接受這種觀念的小說在敘述這種衝突的時候，就被這種衝突的神聖

色彩所籠罩。即使殘忍，亦在不可避免之列。敘述者在這種理論中找到拒絕同情心和人道熱情的借口。於是，仇恨被合理化，鬥爭被神聖化。《太陽照在桑乾河上》由第五十節「決戰之三」，有一大段寫到農民鬥地主錢文貴：

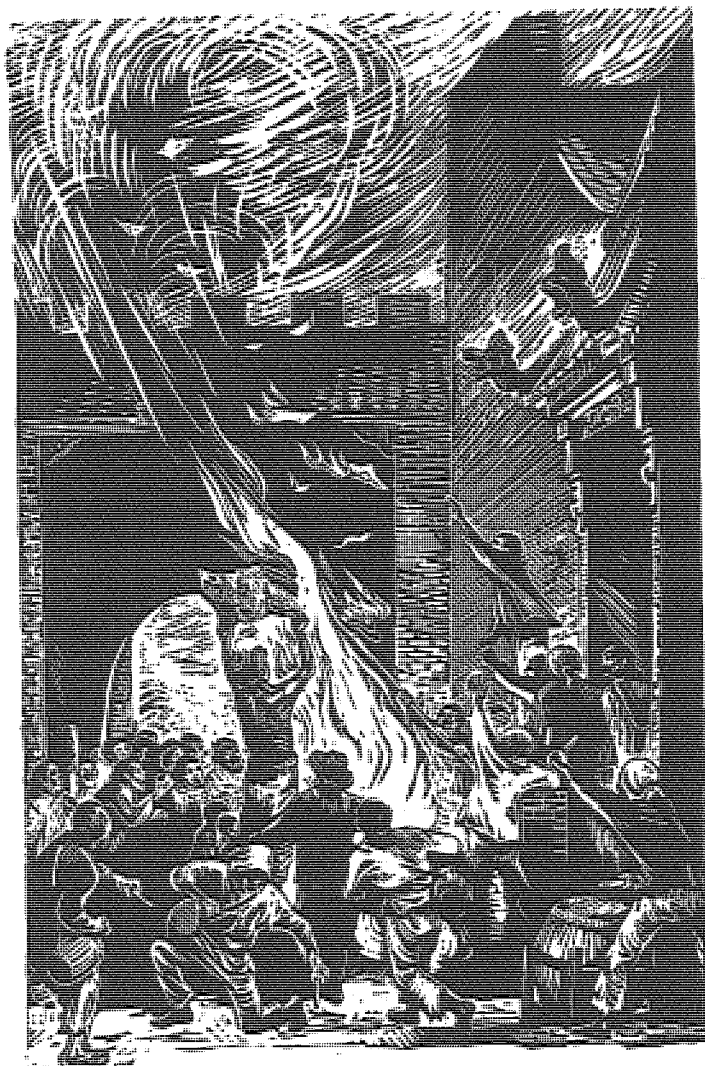
這時忽然從人叢中跳上去一個漢子。這個漢子有兩條濃眉，和一對閃亮的眼睛。他衝到錢文貴面前罵道：「你這個害人賊！你把咱村子糟踐的不成。你謀財害命不見血，今天是咱們同你算總賬的日子，算個你死我活，你聽見沒有，你怎麼着啦！你還想嚇唬人！不行，這台上沒有你站的份，你跪下！給全村父老跪下！」他用力把錢文貴一推，底下有人響應着他：「跪下！跪下！」左右兩個民兵一按，錢文貴矮下去了，他規規矩矩的跪着。於是人群的氣焰高起來了，群眾猛然得勢，於是又騷動起來，有一個小孩聲音也嚷：「戴高帽子！戴高帽子。」郭富貴跳到前面來，問：「誰給他戴？誰給他戴，上來！」台下更是嚷嚷了起來：「戴高帽子！戴高帽子！」一個十三、四歲的孩子跳上來，拿帽子往他頭上一放，並吐出一口痰去，狠狠的罵道：「錢文貴，你也有今天！」

這樣一番鬥爭之後，接着是此起彼伏的控訴和口號。「咱要同吃人的豬狗算賬到底！」「有錢還債，有命還人！」「要他償命！」「打死他！」「打死償命！」「拖下來！拖下來！大家打！」如此激烈的義憤對着一個無勢可恃的地主，從農民口裏傾訴出來的錢文貴的罪行，不外乎：第一剝削了農民幾十年；第二，欺騙劉滿的爹開

問題不是農民該不該鬥爭，問題是敘述者對這樣一個冷酷的事件，對這樣一個把人視為豬狗的缺乏人性的行為，在敘述中沒有任何距離。

磨坊，讓他賠了錢；第三，把劉滿的二哥拉去當兵。被指責的這幾條罪行，無一條是不可以辯護的。問題不是錢文貴有沒有罪或農民該不該鬥爭錢文貴，問題是敘述者對這樣一個冷酷的事件，對這樣一個把人視為豬狗的缺乏人性的行為，在敘述中沒有任何距離。敘述者在故事中的主動作用完全被農民復仇的激情所淹沒。敘述者寫道：「人們只有一個感情——報復！他們要報仇！他們要泄恨，從祖宗起就被壓迫的苦痛，這幾千年來的深仇大恨，他們把所有的怨苦都集中到一個人身上了。」讀了這些與角色感

「翻身樂」要描述的是階級較量結束之後的快樂，一類人的快樂建立在另一類人痛苦和折磨之上的快樂。圖為木刻「燒毀地契」。



受完全一致而沒有任何反思的敘述，倒使讀者感到真正殘酷的不是那些為仇恨所淹沒的農民，而是對人類敵對衝突這種不幸現象毫無距離感和主見的敘述者。

敘述者似乎隱藏在純粹事件背後，進行似乎是客觀性的敘述，然而，這只是「似乎」，實際上，它總是作角色的尾巴。我們看看敘述者在第55節描寫的「翻身樂」裏的情景。「翻身」不是一個抽象的概念，所謂翻身，就是從前的「身」被地主的「身」壓下去，這樣，農民的「身」就存在翻不翻的問題了。所以，「翻身」實際上就是農民和地主政治權利和社會經濟地位的互換。「翻身」所以成為農民的快樂，就在於分了地主從前所擁有的財產。站在人道和人性的立場，這種社會變化是確有其殘酷的一面的。人類理想總不能寄託於一種人將另一種人完全用暴力踩在腳下的狀態。一種人用暴力剝奪了另一種人的財產和幸福，不論它有多麼充分的社會理論或法律條文方面的理由，在人性與人道原則面前總是殘酷的。如果人類自身完全沒有這樣的意識或感覺，他們就不會創出自己的文學傳統和哲學傳統。「翻身樂」要描述的是那種階級較量結束之後的快樂：一類人的快樂建立在另一類人痛苦和折磨之上的快樂，也是人類諸種快樂裏面比較有缺陷的一種快樂。如果敘述者對從前文學的傳統和哲學傳統有更多的認同，其敘述必定不會成為小說中極端角色的尾巴。農民的快樂，產生於見到那些從來未見到過的「嶄新的立櫃」、「紅漆箱子」、「高大瓷花瓶」、「座鐘」，還有「紅紅綠綠」的衣服，產生於見到那些他們缺乏的「大型」、「木犁」、「合子」、「穗頓」、「耙」等等。

而這些讓農民高興的東西來源於暴力的沒收。作者在敘述農民的快樂的時候，用一種輕鬆、明快的筆調，不時加入一些感嘆，好像深入到他們的夢想裏面去。那位敘述者跟她筆下的農民一起，分享這些平庸的快樂，分享這些有缺陷的快樂，分享這些甚至可以說是殘忍的快樂，從中我們看到了敘述的平庸、敘述的缺陷和敘述的殘忍。從表面上看，這種文學寫的是轟轟烈烈的「熱場面」，實際上，恰恰是面對人類不幸而無動於衷的冷文學。它完全喪失人性的光輝，離文學的本性是很遠的。

結語

中國型的政治式寫作，在《太陽照在桑乾河上》出版後的三十年中，不斷地發展，到了《艷陽天》、《金光大道》，已發展到對政治意識形態的無條件順從。小說中階級對壘的兩極化進一步膨脹，在土改時還只是消極反抗的地主變成了為「恢復失去的天堂」而百倍瘋狂的資本主義復辟分子；而程仁式的還有個人情感殘餘的農會主任則變成高大全式的畸形英雄。丁玲筆下的清算意識也發展為反復辟、反迫害意識，一般的革命樂觀主義則發展為神話般的英雄主義。政治，完全壓倒了文學。中國現代小說的政治式寫作，倘若借用斯湯達《紅與黑》的語言來表述，到了《太陽照在桑乾河上》，其手槍的聲音不僅不響，而且打亂了整個音樂會；而到了《金光大道》，手槍則變成大砲，其巨響則完全粉碎了文學的殿堂。歷史真會開玩笑，當中國型的政治式寫作以為自己走上金光大道時，實際上，恰恰走上

自己終結的末路。代之而起的，則是80年代的真正的小提琴和多種美妙的歌音。這個時代產生的長篇《古船》（張煒），也寫土改，但「地主」及其子弟已非魔鬼，鬥地主的積極分子也並非天使和英雄。敘述者已和故事拉開距離並注入懺悔意識——責任不在於命定的「歷史罪人」，而在於「我」。這就完全擺脫了政治式寫作。這個時期的其他描寫農民的作家，如莫言、李銳、蘇童等，其作品也完全是另一種風貌，政治的手槍已被他們拋入精神的荒原中去，偶而用用，其聲音也是聾的。他們已決定歷史決定論，自由地展開自己獨特的敘述。對於這個階段的文學，我們將用另外的文章來描述，這裏，我們只是說明：它已給一個政治式寫作的時代劃了句號。

註釋

① 引自李幼蒸的中譯本：《寫作的零度：結構主義文學理論文選》（台北久文大桂冠圖書公司，1991），頁91。

② 廣義革命文學，是指本世紀從創建社開始的，以革命政治意識形態為靈魂的文學系統，其中包括30年代的左翼文學，40年代的延安文學，和40年代及40年代之後的社會主義現實主義文學。關於這種問題，可參考我們在今年春季號《知識分子》雜誌上發表的文章《二十世紀中國廣義革命文學的終結》。

③ 馮書峰：《〈太陽照在桑乾河上〉在我們文學發展上的意義》，《文藝報》，1952年5月10號。

④ 丁玲：《生活、思想與人物》，《人民文學》，1955年3期。

⑤ H·費德林：《中國文學》第五章第二節。此段引自袁良駿編《丁玲研究資料》（天津人民出版社），頁605。