

現代文學晚期文論失範的話語分析

◎ 張清民

自「五四運動」以後，知識份子思想改造問題一直貫穿於中國現代文學發展史中。思想改造是一個巨大的精神系統工程，因為文學家思想蛻變的過程，是一個痛苦的思想轉換過程。文學家在這種思想蛻變的過程中，不斷地對自身及文學的社會作用和角色位置進行反思。文學家的身份認同、文學家的創作態度和創作傾向、文學作品與大眾之間的距離等問題一再受到文學理論家的關注。1942年，《在延安文藝座談會上的講話》發表之後，這種反思意識進一步得到了加強。無疑，這是文學家世界觀發生改變的內在前提，也是文學理論向更加新的形態轉變的契機。經過自覺的對自身的反省和批判，文學家們的世界觀和生活實踐發生了很大變化。他們自覺走向工農大眾，在生活以及思維和言說方式上，都極力向人民群眾靠攏，文學觀念同政治、社會生活觀念漸至合而為一。

然而，文學家在心態和話語方式的轉變過程中，基於「脫胎換骨」的理想追求，拋棄了原有的文學觀念，向工農大眾靠攏，但同時把原來習用的思維和批評方式也給扔掉了。尤其是解放區的作家和藝術家，為了接受工農思想的改造，他們放棄了從「五四」新文學傳統中所接受的以個體本位為中心的西方文化觀念和近代啟蒙思想，主動介入到解放區主流文化的整合機制之中，以求得思想和感情的新生。

文學創造主體在這種蛻變時期的特殊心態，不能不影響到文學理論的創造特質以及相應的形態表現。解放前夕，批評界以社會學的觀點甚至以政治批評取代審美判斷和分析的現象十分普遍，情緒化、政治口號式的定性判斷代替了科學的研究，科學的文學理論退化為政治化的文學理論。建國後文學界左傾和機械唯物論傾向的發展，實與這一潛藏的種子有關。

這種理論蛻變雖屬歷史的必然，但蛻變付出的代價卻不能不令人感到惋惜，因為這一蛻變使得文學理論失去規範。文學理論失範表現在文學信念的政治化、思維方法的簡單化、批評心態浮躁、批評語彙的意識形態化、批評模式的單一化等方面。當然，上述情形有時會在一篇文章中同時體現出來，論者在此如此劃分，只是為了分析的方便。

當時文學理論失範的情形大致表現為五種類型，論者將通過有關理論文章的個案分析，闡明這五種失範類型的特點，並在話語應用的層次上對失範原因進行分析。

二

文學理論失範的第一種類型。文藝家不是在思想改造的過程中，通過創作實踐形成一種新的

藝術理念，只是接受了一種新的政治信念，並以這種大眾共有的政治信念代替了原有的藝術理念。政治傾向成了衡量文學品位的首要的、甚至是唯一的標準。茅盾在《關於目前文藝寫作的幾個問題》中說：「姑不問你寫的是甚麼，寫給誰看，先問你站在甚麼立場寫作，如果立場錯了，寫甚麼都會成問題的」¹。邵荃麟的見解也頗有代表性。他在論述文藝的真實性時說：「藝術的真理事實上也就是政治的（階級與群眾的）真理，文藝不是服從於政治，又從哪裏去追求獨立的文藝真實性呢？」²

在以政治為衡量文學的價值砝碼的狀況下，文學藝術本身的規律就會被有意識地忽略，受到人們尊崇的就會是那些意識形態意味較強而藝術水平粗陋甚至較差的文藝作品。夏征農在談論文藝問題時並不回避這一點，他說：「今天我們應該特別推薦和表揚的，乃是那些雖然技術並不十分高明而是正確的描寫工農兵的作品，而不是那些雖然技術上看去並不怎樣壞，但是為小資產階級服務的東西。」³

在政治至上主義的社會環境中，不但文藝自身的規律顯得無足輕重，文藝自身的地位和作用也顯得是次要的了。杜埃在〈追形勢〉一文中說：「到群眾中去，與群眾為伍；到工作所需要的地方去，把工作放在自己的手上；為了工作，有時是必要放棄自己的愛好和興趣的……服從工作要求應該是我們文藝工作者最歡迎的事情。不要把文藝放在第一，工作放在第二」⁴。

這種情形與40年代文壇前期的狀況相比，無疑是一種倒退。40年代前期，文藝家雖然也承認政治傾向對文學創作的巨大影響，但他們基本上都是在強調政治性與藝術性相統一的前提下來認識和看待政治的作用的。而且無論是作家或理論工作者，都非常重視文學作品的藝術特質和文學批評的審美標準。文藝家在服務於民族戰爭的同時，更主要的是恪守本職工作，認真地探索和思考文學自身的發展規律，而不是唯政治之馬首是瞻。他們對文學批評的政治化傾向也有所警惕。抗戰初期，周鋼鳴提出，「今天我們文藝批評的任務，對於作品不應當是僅偏於社會學的分析，而同時應當更著重於美學的要求，這樣才能提高文藝作品藝術的質量」，「這是今日要建立文藝批評的第一個重要的中心任務」⁵。詩人蒲風還從批評實踐方面，對當時文壇上存在的文學批評政治化的傾向進行了批判。他認為，忽略對作品藝術特質的分析，是無法把握到文學作品的內在精神實質的。政治化批評的特點，在蒲風看來，就是對作品「不分析其藝術的形象」，「或斷章摘句去尋找作家們的毛病」，「不曉得在全體的創作經驗上來看各個作品」⁶。

文學理論失範的第二種類型。理論思維模式簡單化和機械化，二元對立的形而上學思維方式成為支配批評家思維的主要模式。在這種思維模式下，批評者往往把文學現象和問題簡化為左與右、敵與我、好與壞、是與非、正義與非正義兩個方面的因素，忽略了中間狀態的存在。比如以群在評價40年代「文藝運動的主要缺陷」時，就是「用『左』和『右』來表示這種缺陷的性質」，並說「『思想右傾』是十年來文藝運動中的主要缺陷或偏向」⁷。在此情形下，理論家是難以對有關文學現象的性質和特徵做出全面的把握的。

受這種思維方式支配的批評者，還容易把理論上不同意見的歧異，視為具有對抗性質的敵對意識，只看到異質理論間的對立，卻看不到它們之間的融合與互補。不是把理論間的分歧視為推動理論生長和進化的動力，而是把不同於自己的意見看作理論前進道路上的障礙和絆腳石。在這種兩極對立的思維方式下，文學理論上的正常的論爭，很容易演化為政治上敵對對方之間的鬥爭。自恃正確的一方會把另一方視為異端，這樣就把文學批評變成政治評判，把

理論上的歧見升級為敵對的意識形態之間的矛盾和對立。

我們看一下當年周揚對王實味文藝觀的批判，就知道這種形而上學的思維方式會帶來一種甚麼樣的結果。「王實味，一個化裝了的託派，他的文學見解正和他的老祖宗托洛斯基一模一樣」、「他是一個託派，他當然不是想要正確地來解決甚麼問題，而只是想將問題引到錯誤解決的途徑上去」、「他是一個暗藏的託派，他是以化裝出現的」⁸。對王實味之主張藝術家「更好地擔負起改造靈魂的偉大任務吧！首先針對著自己和我們的陣營進行工作。」周揚認為這是「鼓勵藝術界的力量，青年的力量來反對黨，反對無產階級，反對革命，這就是浸透在王實味的每篇文章，每句話，每個字裏的精神與實質」⁹。這種上綱上線的批評一下就把理論上的異見者推上了政治的斷頭臺，使對方從根本上失去了理論上的申訴和辯駁的機會。由於這種批評方式不是通過科學的分析、辯詰來講明道理，其結論很難讓對方心悅誠服。在此情形下，文學批評已經徹底失去了理論上的科學態度和科學精神。

二元對立的政治批評在解放後的惡性發展，就是自恃為真理在握的一方，深文周納，拋出足以致對方以死地的帶有政治定性的結論，壓服而不是說服對方。有的甚至不惜借政治之手來剪除與自己意見不同的一方，從而使對方在政治運動中飽受迫害之苦。

文學理論失範的第三種類型。批評家在心態上變得比較浮躁，在對被批評者一方的觀點缺乏瞭解和理解的情況下，就匆匆披掛上陣，在具體的批評中缺乏心平氣和的說理，而是訴諸情緒等非理性因素，並把對方的觀點十分隨意地同政治成分聯繫在一起。郭沫若對自由主義文學家的批評，在這一點上體現得比較鮮明。郭沫若在批評朱光潛的文學觀時說：「抱歉得很，關於這位教授的著作，在十天以前，我實在一個字也沒有讀過，為了要寫這篇文章，朋友們才替我找了兩本《文學雜誌》來，我因此得以拜讀了他的一篇『看戲與演戲——兩種人生理想』。」¹⁰。對被批評者方的理論缺乏全面深入地研究和瞭解、看了一點就匆忙的發表議論，其結論難免以偏概全。這種批評很難說具有科學性。在實際閱讀中，也容易給人帶來抓住一點、不及其餘的印象。

郭沫若對自由主義作家群體的描述和評價，更是顯得具有很大的隨意性。他先是從整體上把自由主義文學家定性為「反動文藝」群體，說「在反動文藝這一個大網籃裏面」，「有桃紅色的沈從文，藍色的朱光潛，黃色的方塊報，最後還有我將要說出的黑色的蕭乾」。「甚麼是紅？我在這兒只想說桃紅色的紅：作文字上的裸體畫，甚至寫文字上的春宮，如沈從文的『摘星錄』，『看雲錄』及某些『作家』自鳴得意的新式『金瓶梅』，儘管他們有著怎樣的藉口……但他們存心不良，意在蠱惑讀者，軟化人們的鬥爭情緒，是毫無疑問的」；「甚麼是藍，人們在這一色下面應該想到著名的藍衣社之藍，國民黨的黨旗也是藍色的」；「甚麼是黑，人們在這一色下最好請想到鴉片，而我們想舉以為代表的，便是大公報的蕭乾。這是標準的買辦型」¹¹。這種表達方式雖然明快而犀利，且不乏強烈的鼓動性和感染力，由於其論證上缺乏理論應有的邏輯力量，因而也就沒有了嚴格意義上的學術性。它給人的觀感似乎不是要通過科學的分析明辨是非，而是旨在通過滔滔的雄辯達到一種政治煽情的目的。然而，在學術研究中，情緒化的語言和表述方式是有悖於以理性為尺規的科學精神的。

文學理論失範的第四種類型。理論家和批評家似乎患了「藝術言語失語症」，他們在對有關文學現象或作家作品作批評時，所使用的大都是一些具有濃厚意識形態色彩的語彙，較少能夠準確描述作品及一般文學現象特徵的藝術化的語言。這類文章看起來似乎不是文藝家在評析文藝現象，倒更像是政治家借分析文藝現象來討論文化領域中的政治問題；其文體看上去

也不像是文學論文，而更像是討伐政治敵人的檄文。邵荃麟在40年代末所寫的〈對於當前文藝運動的意見〉一文，在此方面頗有代表性。¹²

邵荃麟本是一個富有理論個性和創造力的批評家，40年代中期，他對路翎的小說《饑餓的郭素娥》和曹禺的劇作《雷雨》、《北京人》等所寫的評論之作，既有理論分析，又有個體閱讀經驗之上的感悟，是當時批評文章中難得的優秀之作。但這些優點在《對於當前文藝運動的意見》中再也見不到了。他在批評沈從文等自由主義作家對新文學發展所存在的成見時，使用了許多帶有強烈貶義色彩的政治辭彙：「沈從文之流……躲在統治者的袍角底下，企圖抓住一二弱點，對文藝作無恥的誣蔑，甚至幻想藉這種誣蔑，把文藝拉回到為藝術而藝術的境域中去」、「沈從文之流，也來配合四大家族的和平陰謀，鼓吹新第三方面的活動了（一種新希望，見益世報）。以一個攻擊藝術家的幹政治的人，也鬼鬼祟祟地幹這些混水摸魚的勾當，它的荒謬是不堪一擊的。我們決不能因其脆弱而放鬆對他們的抨擊。因為他們是直接作為反動統治者的代言人的」。對於國統區和淪陷區文藝界存在的一些創作上的落後因素，邵荃麟稱之為「市民階級與殖民地性的墮落文化氣氛，侵蝕到新文藝領域裏來了。投機、取巧、媚合、低級趣味，幾乎成為流行的風氣」，「這種墮落的傾向，使文藝不僅脫離人民大眾，而且成為服務統治階級和加強殖民地意識的工具了。和這種傾向實質上相同而表現不同的，則是那種打著『自由思想』的旗幟，強調個人與生命本位，主張寬容而反對鬥爭，實際上是企圖把文藝拉回到為藝術而藝術的境域中去的反動傾向」。這種文章雖然讀起來氣勢很盛，但是能在多大程度上說服和打動讀者，卻是值得懷疑的。用抗戰時期人們評價一度流行的「抗戰八股」文的話說，這類文章的特點和給人的感覺就是「轟轟烈烈、空空洞洞」。在當年第2輯《大眾文藝叢刊》中的「來信摘錄」欄裏，就有讀者提出，這篇「論文太泛……所批評的傾向，似乎主要是文人在政治鬥爭方面的認識作風……文藝究竟是社會關係，人的關係的表現，總不能專從政治方面來作批評」¹³。

文學理論失範的第五種類型。文學批評模式單一化，這種單一化的模式主要表現在，文學批評中的審美之維似乎已被人遺忘，對文學作品的分析都是清一色的社會政治批評，缺乏對作品藝術形象和語言特徵的分析。而且在評價作品時，往往第一個目標就是直奔社會政治這一主題。並把作品對此反映程度的強烈以及作家對此的態度，作為判定作品優劣的標準。

1948年出版的《大眾文藝叢刊》第1輯《文藝的新方向》中的三篇文章就是這種類型的典型表現。三篇文章分別是，默涵對臧克家詩集的評論〈評臧克家的《泥土的歌》〉、黎紫對柯藍小說的評論〈評柯藍的《紅旗呼啦啦飄》〉、和乃超對沈從文小說的評論〈略評沈從文的《熊公館》〉。這三篇文章的共同特點，就是「主題先行」，忽略作品所表現的藝術形象及其蘊含的意義的複雜性，把自己認定的「主題」作為判定作品價值高低的唯一根據，從分析作品所表現的主題出發，並由此推及作家的世界觀和所運用的創作方法等的正確性與「失誤」之處。

對於作品在藝術層面上的得失，這三篇文章無一論及。從默涵對臧克家詩的評論來看，他對詩之為詩的特徵不但顯得遲鈍，簡直可以說是隔膜。詩人的一首名為《黃金》的詩這樣寫道：「提防著黑夜，農民在亮光光的場子上／做他的黃金夢，夢醒了，他又把粒粒黃金／去送給別人。」詩人正是以黃金象徵農民對自己勞動果實的珍視，以夢來隱喻農民對自由地支配和享用自己勞動產物的嚮往，用夢醒後把黃金般的糧食給地主作田租來暗示現實的殘酷和農民在被地主階級壓迫和剝削下的無奈。然而，默涵卻責備詩人說：「在殘酷的封建剝削下，農民不得不把自己一年辛苦的收成向地主繳納的情形，詩人就這樣輕鬆地唱過去了，仿

佛說著一件很美麗的故事似的。他毫無憤懣，毫不動情，完全是一個身居局外的旁觀者。」也許，按照這種批評邏輯，只有在作品中充滿「打打打鬥鬥鬥殺殺殺」之類的詞句，才算沒有「身居局外」和「毫不動情」，而這樣的要求已經超出了文學作品所應有的職能。

三

40年代後期，文學理論的失範表現得相當普遍，愈演愈烈。在文學研究中，政治意味的成分越來越多，傾向性也越來越強，文學的因素卻越來越微弱。不論出於何種原因，上述理論發展的畸形狀況不能不影響到文學理論研究的純潔性和科學性。在意識形態諸領域裏，各構成因素都有其獨特的職能，當然也有其特定的邊界。政治代替不了文學，同樣，文學的作用也代替不了政治的作用。不但文學創作不是宣傳，就是文學理論和批評也不應當是宣傳。一旦在文學研究中過多地填塞政治性因素，就很難做到對文學藝術自身規律的相應準確的把握。但是，文學理論的科學性和進步性，並不在於研究者和批評者在文章裏使用了多少政治辭彙和標語式的語式，而在於研究者和批評者能否運用馬克思主義觀點和方法對文學現象做出實事求是的分析，指出其藝術上的得失所在，闡明其所能產生的藝術效果。這才是文學研究應有的任務和使命。

造成這種狀況的原因，我們除了可以從傳統社會學的角度把它歸結為左傾政治因素的干擾，更可以從話語控制的角度對之進行分析。

話語建構源自人們的權力控制欲望，在所謂人類文明史上，話語與權力以同樣的方式建立起來，話語場域是權力施展的重要場所，對任何一種話語的掌握都是權力掌握和支配的成功表現。同樣，權力的施展會不斷創造知識的新物件和新形式，而這些新物件、新形式本身也會導致和加固某種權力。尤其是在人文科學中，成功的話語陳述能夠製造出歷史和現實以外的「真實」，使敘事文本獲得對歷史和現實支配的權力，並使這種虛構的真實比歷史和現實本身更為「真實」。話語的真實就在於它運用的技巧和策略中，成功的敘事話語可以使社會生活事件呈現出新的知識形式，而新的、有說服力的知識又反過來加固了敘事話語的權威性，並導致人們對相關話語產生相應的理解。

據此，我們可以理解，話語形成過程即知識規訓過程何以成為一種思想控制過程。思想控制是一種以知識為內因的權力形式，這種控制形式與話語主體運用話語的傾向有關。話語的力量在於「誰說話和怎樣說」，文學理論作為一種話語形式，對它的「陳述」方式的爭奪就成了意識形態角逐與衝突的戰場。所謂「陳述」，指知識或真理的權威性指示和限定，人們一般不便對它加以評注或爭辯，而是承認、服從。人們可以對陳述進行生產、改造、重組或分解，並反覆使用，並由此形成特定類型的話語。

據此，在40年代後期國共兩黨的政治權力之爭中，文學理論介入政治權力爭奪的戰場，自然也是可以理解的。因為權力爭奪不到話語，它便不是權力。所以，非語言系統如政治等決定因素真正限定、調節、改變著當時文學理論的實際意義，也是勢之所致，理所固然。權力之爭下的文學理論體現不是審美意識，而是一種語義政治學，即政治原則暗中支配著不同個體的言語、思想、行為方式的潛在邏輯。話語與語言垂直交切形成在此之上的語義邏輯，該邏輯制約活的語言運用，並體現意識形態語義。當然，語義政治學的控制邏輯隱匿在人們的意識之下，這使得人們自己在話語使用過程中也難以覺察何以如此而非如此言述，套用黑格爾的話說，這是人們陷入「話語的狡計」而不自知。

當時理論家和批評家之所以陷入話語的狡計而不自知，主要是受話語使用中「真理意志」的支配。所謂「真理意志」，即是人追求真理欲求和願望。真理意志受特定地域內的意識形態、權威人物的個人意志等因素的影響，這些影響在很大程度上決定著話語運用的方式和面貌，因此，真理意志預先規定了知識主體會採用何種方法和為了何種目的去探求知識。換言之，某種特定的真理意志在某個歷史時期內制約著人們的話語形式。新中國產生前夕，共產黨政權順應民心 and 社會發展的趨勢，體現了廣大民眾的利益。當時民眾最迫切的藝術需求不是象牙塔內的淺吟低唱，而是虎吼雷鳴馬嘯嘯的革命話語。重要的不是話怎樣說，而是為誰說話、說甚麼話。因此，當時文學理論家站在革命政治立場上，審視和分析文學藝術現象，以政治話語代替審美話語的分析，不但不會覺得有甚麼不妥之處，反而以一種真理在握者的姿態，顧盼自雄，從政治社會學角度分析文學作品時覺得理直氣壯、義正辭嚴，底氣和派頭都十分充足。

此外，話語應用控制原則的影響也是造成當時文學理論失範的重要原因。

話語應用控制中的第一個原則是評論原則。評論原則實即「複述原則」，指每個社會中都存在著某些主要的敘述話語，它們被次生敘述話語重述、重複或變換，以實現話語的增生和繁殖。主話語是條文、文本或儀式化的話語，不斷引起新的言語活動，即不斷被複述和模仿。評論原則允許說得與主文本不同，但條件是必須說主文本。評論或複述原則的作用在於，限制話語偶然因素和意義自由增生的途徑，以確保話語使用的統一性，並通過這種統一性達至某種話語控制目標。

20世紀40年代，《在延安文藝座談會上的講話》成為中國文藝界主流話語，抗戰期間即在不同政治區域之間廣為流傳，為不同政治立場的文藝家所信奉。抗戰結束後，解放區勢力範圍不斷擴大，《在延安文藝座談會上的講話》更是成為文藝話語的主文本。1948年以後，在共產黨即將奪取全面勝利的情況下，話語整飭是政權合法化的前提準備。在政治話語之外，文學話語生產的任務就是複述和發揮《在延安文藝座談會上的講話》的主旨和精神，而《在延安文藝座談會上的講話》對文學評論提出的首要標準就是政治第一。不管深諳文藝發展規律的毛澤東當時提出這個原則時用意如何、以及當時的語境與後來的語境相差多大，許多理論家和評論家卻抓住這一點大做文章，也是符合話語應用中的「評論原則」的。未來的新生政權要達到政權上的穩固和統一，就必須首先實現意識形態領域裏的統一，思想支配行動，這無論是哪一個時期哪一代領導得都懂得的道理。因此，在意識形態重鎮之一的文藝領域，就不能放任作家藝術家自拉自唱、多音齊鳴。以文藝政治學分析取代審美特徵的分析，正是為了擔保未來意識形態的整一性和純潔性。

話語應用控制中的第二個原則是「思想原則」。思想原則即話語運用的整合和規範原則，這種原則把話語個體同某些類型的陳述緊拴在一起，因此也就禁止話語個體運用其他類型的陳述。

中共全面奪取政權前夕，基本上控制了大多數文藝刊物，左翼文藝家遂取得文學話語領導權。從話語應用的「思想原則」出發，左翼文藝家以《在延安文藝座談會上的講話》為尺規，把所有具有左翼傾向的文學話語個體聚攏在一起，並以他們聚攏在一起這個事實同該話語圈子以外的人們區分開來，排斥左翼傾向以外的文人，這也是必然的結果。與此相應，文學理論的政治化表述恰恰出於話語主述者服從主話語的言述機制的需要，從語言遊戲的角度講，這是符合話語應用的思想原則的。

話語應用的思想原則要求話語（至少在最終）服從於話語個體所結合而成的群體，在左翼文

學陣容佔絕對優勢、大多數文藝家以非審美話語申述文學合法性的情況下，文學理論如果不向政治和社會維度傾斜，它就無法獲取自身存在的合法地位。

註釋

- 1 茅盾：〈關於目前文藝寫作的幾個問題〉，《新民主主義的文學》（上海：上海新生書局，1949），頁53。
- 2 邵荃麟：〈文藝的真實性與階級性〉，《文藝生活》，海外版第5期，1948年7月7日。
- 3 夏征農：《新形勢下的文藝與文藝工作》，頁21。
- 4 杜埃：〈追形勢〉，《文藝卅年》，頁83。
- 5 周鋼鳴：〈文藝批評的新任務〉，《文藝陣地》，第4卷第4期，1939年12月16日。
- 6 蒲風：〈關於文藝批評〉，《東線文藝》創刊號，1940年3月。
- 7 以群：〈對於當前文藝運動的一點意見〉，〈人民與文藝〉，《大眾文藝叢刊》第2輯（香港：生活書店，1948）。
- 8、9 周揚：〈王實味的文藝觀與我們的文藝觀〉，《表現新的群眾的時代》（海洋書屋，1948），頁4、10-11。
- 10、11 郭沫若：〈斥反動文藝〉，《文藝的新方向》，《大眾文藝叢刊》第1輯（香港：生活書店，1948）。
- 12 荃麟：〈對於當前文藝運動的意見〉，《大眾文藝叢刊》第1輯（香港：生活書店，1948）。
- 13 見《人民與文藝》，頁32，《大眾文藝叢刊》第2輯。

張清民 男，河南睢縣人，北京大學文藝學博士，河南大學文學院副教授、碩士生導師。

《二十一世紀》(<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c>) 《二十一世紀》網絡版第二十二期 2004年1月31日

© 香港中文大學

本文於《二十一世紀》網絡版第二十二期（2004年1月31日）首發，如欲轉載、翻譯或收輯本文文字或圖片，必須聯絡作者獲得許可。