

September 2015

The Boundaries, Implicit Speech, and Blind Areas of the Narrative of Love in the Red Classics

Yanbing Hui

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Hui, Yanbing. 2015. "The Boundaries, Implicit Speech, and Blind Areas of the Narrative of Love in the Red Classics." *Theoretical Studies in Literature and Art* 35, (5): pp.18-26. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol35/iss5/17>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

“红色经典”情爱叙事的边界、隐言与盲区

惠雁冰

摘要:“红色经典”在情爱叙事过程中留下了许多很有意味的叙事痕迹,具体以柔性的边界、丰富的隐言和典型的盲区体现出来,鲜明地表征着这些作品产生的具体历史语境,又微妙地展现着文学叙事与主流意识形态之间的复杂互动关系。对“红色经典”情爱叙事的症候性阅读,可以让我们更为客观地看待与评价“红色经典”,继而理性地把握当代文学的内在本质。

关键词:红色经典; 情爱叙事; 叙事边界; 叙事隐言; 叙事盲区

作者简介:惠雁冰,延安大学文学院教授,文学博士,主要从事1940-1970年代文学思潮研究。电子邮箱:zhwxhyb@126.com 本文系国家重大社科项目“延安文艺与二十世纪中国文学研究”[项目编号:11ZD113]及陕西省“人文社科青年英才计划”阶段性成果。

Title: The Boundaries, Implicit Speech, and Blind Areas of the Narrative of Love in the Red Classics

Abstract: In the narrative of love, “Red Classics” in contemporary Chinese literature have left many significant narrative traces, and these traces show in the changeable boundaries, abundant implicit speech and characteristic blind areas. Through these traces we can recognize the specific historical context of those literary works and the complicated interaction between literary narrative and the dominant ideology. Symptomatic reading of the love narratives helps us to evaluate the Red Classics more objectively and understand the intrinsic nature of contemporary literature better.

Keywords: Red Classics; love narrative; narrative boundary; narrative implicit speech; narrative blind areas

Author: Hui Yanbing, Ph. D., is a professor in the School of Arts, Yan'an University (Yan'an 716000, China), with main research interest in the literary thoughts from 1940s to 1970s. Email: zhwxhyb@126.com

浏览当代文学发生以来众多思潮的流变轨迹,“红色经典”可谓存在状态最尴尬的一种政治美学范型。50年代中后期,它曾以强烈的史传意识与浓郁的革命激情书写了苦难民族的历史新生,并以鲜明的民族风格进一步延展了延安时期孕育的中国经验,但在开启了当代文学写作模式同时也引发了批评界持续争议。“文革”时,立足未稳的“红色经典”旋即遭逢了激进意识形态的强悍甄别,后因革命质素的纯净程度整体不高而纷纷落马。80年代初中期,随着新理想主义思潮的兴起与文学意识的自觉,怀着强烈归位意识的

“红色经典”并没有顺势契入迅猛变革的文坛当中,相反作为一体化时代的一种美学佐证,甚至是作为一种否定性的力量,历史性地被抛离在深度展开的现代主义运动的浪潮之后。90年代以来,市场经济条件下不断涌泛的社会怀旧心理微妙促动了红色经典的再度返场,但其中显在的解构意识又使本作为弥合时代精神罅隙的“红色经典”时时面临着内涵拆解、价值反拨的重重窘迫。由此可见,半个多世纪的当代文学风云录,可谓一曲“红色经典”的跌宕史,“红色经典”的当代命运不仅深刻记录了历史的顿挫所必然带来的文学价值

的重估,而且彰显了社会文化等多重话语力量在“红色经典”构设过程中不断打下的浓重印痕。

当然,值得思考的并不仅仅是“红色经典”的尴尬状态,更多应该是对其因何尴尬的理性辨析与深度叩问。单从艺术美学的维度而言,“红色经典”在每一时段备受争议的焦点无不与其情爱叙事有关。对此,作者在作品完成、修改时就有足够的警觉,并在出版或再版的后记中不断提出,以示自省。如李英儒就称“修订了某些不完美的爱情纠葛”(5),吴强也称“就全书全文来说,涉及爱情生活的分量,虽不算多,但还可以再少一些[……]对这一部分,都做了一些改动”(5)。杨沫说得更决绝,“看到她在小说的后面还流露出不少不够健康的感情,便觉得非常不顺眼,觉得不能容忍,便又把这些地方做了修改”(625)。相比之下,批评的声音却呈现出复调的意味。50年代的批评者守持着“本质化”的典型塑造原则,将其中的情爱叙事视为情节结构中的漫漶部分并敦促修正,80年代之后的批评者又以文学的审美性为唯一评价标准,将其视为人性不充分的靶矢而愤怒申讨。同样的文本,同样的维度,在不同的历史境遇下戏剧性地成为严峻对立的审美两极。情爱失控与情爱逼仄的二律背反,宿命式的扭结在“红色经典”的价值考量之中。在此前提下,如果再来反思作者犹疑的神色与谨慎的言说,就会觉察到“红色经典”的尴尬,其实更多是对情爱叙事的延展空间难以把握的困惑,背面折射的是作家创作的自主性与不同历史条件下主流意识形态所允许的情爱叙事的边界性之间的深刻矛盾。

或许是“红色经典”偏重于政治叙事与战争寓言叙事,学界对文本中的情爱叙事关注甚少,且有明显的轻慢色彩。可如果细读文本,不难发现,在民族国家宏大叙事的每一间歇,常有情爱的声浪勃然而起,颇富动感。不但调节了叙事的节奏,而且在叙事规定的范围内,营造了战争环境下的别样诗意与共同人性。而且,作者在这一叙事单元中常有主观延展的冲动,且在主流意识形态允诺的范围内竭其所能地展现人性的丰富。这样看来,“红色经典”中的情爱叙事就成为作者与主流意识形态之间一种饶有趣味的平衡游戏,内里渗透着跳跃与触摸、盘桓与僭越、遵从与克服之间的复杂矛盾关系,而这种矛盾关系恰恰映照着50到60年代的特定文学生态,体认着文学叙事与主流

意识形态之间的微妙紧张关系,同时又表征着当代初期作家“带着镣铐跳舞”的集体心理症候。从此角度而言,我们的研究视点应对情爱叙事这些看似点缀性的元素赋予更多的流连,正如克莫德所言“一些似乎偶然的元素暗暗指向本文中的秘密”(qtd. in Wallace Martin 210)。

一、柔性的边界

一般来说,受历史文化传统与既定意识形态的影响,作为话语活动的叙事往往都是在一种相对固定的叙事情境中展开,这种统摄文本的情境在叙述学上称为约束叙事行为的叙事规定。叙事规定不但决定着叙事展开的场景,营造着叙事秩序内部诸多元素之间的相互关系,而且设立了一定历史条件下社会文化所能允许的有限边界。可以说,边界的存在与边界意识的自觉,构成了作家在叙事活动中必须恪守的最基本的叙事伦理。但从另一个层面来说,边界的切分往往又是力不从心的,尤其是对于有着多重意义、多层结构、多种修辞效果可能性的文学艺术而言,既定的边界在外溢性的文学叙事的冲击之下难免呈现出界限不清与刻度模糊的特征,这就构成了文学叙事中特有的边界伸缩现象。其中,最典型的莫过于“红色经典”中的情爱叙事。因为从文学叙事的情节类型来看,情爱叙事由于涉及人性的普遍本质,从而具备了冲破叙事边界的可能性。而“十七年时期”高度严整的文艺创作体制与创作原则,又使这种叙事边界具有不容侵犯的权威性。抗拒与匡囿的矛盾就在这样一种看似无声的叙事中展开,致使叙事的边界不断呈现出柔性伸缩的特征。为此,“红色经典”中的情爱叙事自然成为最能见证叙事边界的有效性与失守性的重要环节。

罗兰·巴特曾言“理解一部叙事作品,不仅仅是弄懂故事的展开,也是辨别故事的层次”(114)。对于“红色经典”的情爱叙事而言,要厘清其叙事的边界,首先必须辨析情爱展开的基本层次。“红色经典”中的情爱层次一般都以身体部位的三段式接触表现出来,分别对应男女双方情感的吸引、恋爱关系的建立与身体的有限度融合,这种非常普遍的对身体部位严格选择的叙事方式构成了“红色经典”情爱想象的基本边界。其中,眼神的交流、同志式的握手与非理性依偎是

情爱叙事的主要路口上挺立的三块醒目界碑。

“眼神的交流”是“红色经典”用笔最多、刻画最细的情爱叙事视点,也是情爱帘幕款款掀起的重要依托,这一视点在文本中具有高度的稳定性与自足性。“目光”的导源者自然来自男性革命者,以羞赧或果敢的神色来迎接情爱考量的便是有着强烈革命冲动的年轻女性。这种颇富动态的情感交汇,解读的是男女双方怦然心动的瞬间感受,以及这种感受所含蕴的全部合理性的内容。至于这种视点运动的轨迹,一般不会超越脸部聚焦的范围,游离的空间极其逼仄,却承载着镌刻性格特征、彰显人生志向、引导情感趣味的独特叙事功能。更重要的是,“目光的对接”葆有着深层的意涵,不仅确认的是日常情感的同向性,更是政治情感的同向性。故而,从“目光”起笔,赋予“目光”以精神性与伦理性的丰富意义,继而形成一种相对恒定的情爱叙事的“目光美学”范型,昭示出“红色经典”刻意淡化俗世欲望的逻辑起点。类似的情节在“红色经典”中俯拾皆是。如《敌后武工队》中区干部汪霞与武工队小队长魏强见面的一刻,“她偷偷地瞅了一下魏强,哪知魏强的两眼没离开她的脸,四目一对,羞得她再也不敢抬头了”(冯志 265;第19章)。与汪霞怯弱的回应相比,《铁道游击队》中刚刚在战争中失去丈夫的芳林嫂则显得果敢而粗豪,“老洪随着问话声,发亮的眼睛直盯着芳林嫂,芳林嫂大大的眼睛也看着他”(刘知侠 198;第12章)。唯一在视点上有偏移的是《红日》中副军长梁波与地方干部华静路上邂逅的一幕,“梁波停止了谈笑,这时候,他才在这个二十四五岁的干练的女人身上、头上、脸上,转动着他的锐利的眼光。华静羞怯地避过脸去,手里抚弄着围巾,一口气把一碗茶喝完”(吴强 104;第5章)。视点偏移之所以没有带来解读的歧义,是因为作者巧妙地安排了两人的身份等级,从而理性地掩藏了可能出现的叙事风险。这样,梁波富有攻击性的目光就自然束结为一种首长对部下各方面成长态势的严格检阅了。加之梁波阳光健谈的性格,也为其游离的视线蒙上一缕道德的温暖光芒。可我们还是能从这个貌似无意的片段,惊喜地捕捉到情爱光谱中陡然变色的一瞬。

从眼神交流向同志式握手的转移,是“红色经典”情爱叙事的第二个层次,也是情爱进程由精神共振开始向身体浅表接触渐次下移的逻辑性

结果,但具体的叙事进速、叙事内涵、叙事细腻程度略有不同。如《野火春风斗古城》中,内线工作者银环因自己的单纯与轻信,无意中暴露了与地下党负责人杨晓东的接头时间,致使杨晓东不幸被捕,由此她内疚万分。当杨晓东越狱出来时,银环百感交集,“她排除了平素的一切礼节上的顾虑,伸出双手握住对方的手:晓东啊,你害苦了我。不,我害苦了你”(李英儒 377;第20章)。这一段话语值得寻味。首先,“握手”是文本中第一次涉及到的二人较为亲昵的举动,也是内敛敏感的银环从先前的试探逐步敞开心扉,进而确定情感归属的特殊表达方式。其次,从“杨同志”到“晓东”的称谓变化,是公共空间向私人空间的转移;而“你害苦了我”向“我害苦了你”的人称倒置,传达的又是革命情感与个体情感同时呈现时无力把握的焦灼。李英儒细腻地皱然了银环内心的波澜,但也隐隐流露出情爱叙事过程中的阵阵不安。同样题材的《小城春秋》则显得笔调轻快,进速迅疾,尽管从事的也是地下工作,但情爱的表达并没有受到过多的理性制约,这与“厦联社”年轻学生的青春朝气有关。如何剑平夜间送丁秀苇回家的场景,细节的勾描相当传神,“剑平正想轻轻地摆脱那只紧拉着他的手,一刹那他发现那只手也跟他一样,微微的发颤”(高云览 99;第14章)。与前者相比,游击队员与堡垒户之间的“握手”并无附加的意义,情感波动很小,表白相当直接,有一种市井勾栏的烟火气,如“两人的手握在一起了,芳林嫂抓住老洪的手,总不想放开”(刘知侠 453;第25章)。由此看来,“同志式的握手”也只是一种理论意义上的虚拟边界,只能粗放地守护着理想与道德的高地,这就为边界旁情爱叙事的腾挪辗转铺开了一定的空间,也为看似整一的“红色经典”留下了一些意味深长的叙事罅隙。

在身体叙事中,最有情趣的当推“非理性依偎”。这是“红色经典”情爱叙事的最后一层次,也是创作主体与时代审美要求之间巧妙达成的叙事平衡。“非理性依偎”是指男女之间的拥抱或身体接触只能在一种偶然的状态下进行,而并非正常情感的发展使然。为此,“红色经典”常为异性间的亲密依偎设置一个“昏厥式”的语境,潜在地传达出无形的叙事边界对创作活动的深刻影响。如汪霞脱险后,耳旁突然听到魏强熟悉的声音,于是,悲欣交集,不能自持,“两只眼睛透出了

欢快的光泽,瞅着对方欣慰地叫了声:小魏!由于过多的兴奋,她一头栽倒在魏强的怀里,二目一闭,昏厥过去”(冯志 273;第20章)。芳林嫂被解救后也是如此,“由于兴奋和幸福,她的头有点晕眩,不得不把它依偎在刘洪的胸膛上”(刘知侠 530;第28章)。这里,需要注意的关键词是“昏厥”与“兴奋”。何以昏厥?只有昏厥后,人的理性才处于悬置状态,人的行为才在一种近乎本能的驱使下完成,束缚革命者精神情感的政治话语才可能暂时失语,人性深处的正常情感才有机会跃升而起。故而在这种非常态的情境下,男女才有身体依偎的可能性,否则便是有违革命道德的低级趣味了。那么,为何叙事者总要强化“昏厥”的原因是因为“兴奋”呢?这与昏厥者刚刚脱离险境的特殊心理有关。无论是芳林嫂,还是汪霞,都以一个弱者的身份独自体味了在残酷战争中孤身奋战的凄苦,突然间被自己魂牵梦绕的恋人解救,欣慰、惊喜之情自可理解。但我们的思考不能就此停歇,尤其不能忽略“兴奋”背后隐藏的意义,即以情爱叙事的样态而呈现出来的本质化的“拯救叙事”。惟此,我们才能更为清晰地感受“红色经典”中情爱叙事与政治叙事的交集与博弈,及二者在文本中的运动关系。

事实上,“红色经典”的情爱描写并非只如上述三个层次一样含蓄地渲染着叙事的边界,部分作品的情节片段颇富张力,大有冲破堤岸引发阅读震荡之势。如《敌后武工队》中在老乡家中养伤的汪霞,面对魏强的悉心照顾,一时心潮澎湃,“她再也控制不住自己的感情了!她用噙着泪花的眼睛环扫了一下宁静的屋子,屋里就是她,还有靠近她坐的魏强。她紧紧攥住了他的手,大胆地揽在自己隆起的胸前,而后又挪到嘴边来亲吻”(冯志 282;第21章)。单就叙事涉及到的身体部位的敏感程度而言,这可谓红色经典中最大胆的情爱书写。相比前者的率性表达,《青春之歌》看似隽永深沉,其实高度渲染的情爱细节所形成的视觉冲击力丝毫不逊《敌后武工队》,如江华夜访道静一幕。这时的江华,已不单纯是一个成熟稳健的共产党员,而是一个被爱情之火烘烤得浑身颤抖的男性。他先是向林道静直白地表达了爱慕之情,然后“突然伸出坚实的双臂把她拥抱了”,再用呢喃的耳语向道静传递留宿的渴望。三个环节,一气呵成,英气逼人。过多体味了人生

幻灭的林道静,在经过痛苦的思量后,“激动地看着他,然后慢慢地低声说‘真的?你——不走了? [……]那、那就不用走了。’她突然害羞地伏在他宽厚的肩膀上,并且用力地抱住了他的颈脖”(杨沫 569;第39章)。至于这两部作品为何能在有限的叙事边界中相对自由的穿行,可能与以下原因有关。一,《敌后武工队》是“红色经典”中唯一一部“政委”缺席的小说。小说主要描述魏强率领的小分队在敌后锄奸抗日的革命斗争,武工队队长杨子曾形同虚设,露面机会甚少,并不参与小分队的具体工作,这就为小说叙事的民间化奠定了基础。而《铁道游击队》中刘洪与芳林嫂的爱情尽管也有草莽气息,但作者的笔锋对边界的僭越甚少,可能与政委李正时时在场有关。何况,与魏强相比,刘洪还有“进山培训”的经历,这种在“红色经典”中习见的精神洗礼模式,也使刘洪在情爱的表达上有所节制。二,《青春之歌》是一部多声部的长篇小说,一方面是小资产阶级知识分子林道静的精神成长史,一方面又是追求个性独立与婚姻解放的怀春女性林道静的情感追寻史。作者将两条线索紧密地连缀在一起,而且予以生活性的阐释:即首先是爱人,然后才是事业的同道者。感情的征服者,才是精神的救赎者。这一特定的写作视角与随之形成的叙事理路,自然使杨沫把更多的笔墨投放在林道静的情爱经历中,并赋予笔下人物更加丰富的人性元素。这样看来,“红色经典”中情爱叙事边界的某些剧烈波动又与情节设置、创作思路及题材类型有一定的关系。

二、丰富的隐言

对于叙事文本的意义展开形式与求索路径,巴尔特曾有精彩的描述。在《S/Z》中,他将叙事文本划分为传统与现代两种类型。其中,传统叙事文本为“可读式的”单线意义编码,只要有阅读的行为,文本的意义中心就如杏子的内核一样自然呈现。而现代叙事文本为“可写式的”多元意义编码,即使在阅读中深入辨析,文本的意义中心也如洋葱一样层次繁多,却找不到一个固定的内核(转引自赵毅衡 271)。此观点被学界广为援用,并以此阐释叙事形式与文本意义的对应关系。其实,巴尔特这一观点也有片面的深刻性,问题是过于夸显了文本意义的自含性,忽略了阅读的

过程同样是意义发现与意义生产的过程。正如赵毅衡所言,“任何叙述作品不管传统的还是现代的,都可以是可读式的,也可以是可写式的,关键在于阅读——批评操作的方式”(271)。而且,作为有意味的表现型形式,文学叙事本身就是一种复杂多义的符号意指的过程,这就从审美内质上决定了没有一种叙事文本的意义编码是单一且可以线性求证的。再者,即使在叙事规范严整的政治化时代,文学叙事只是在表现的空间、策略与风格上受到限制,但意义传达的基本方式及其可能形成的多义性、含混性与陌生化效果并没有改变,甚至因主流意识形态规训的程度较深,文本的意义会以一种更为潜隐的方式运行在文本的底层或各种叙事裂隙之中。那么这些看似意义手可及的可读式文本,其实更需要“可写式”的体味与读解。唯有如此,才可以把叙事过程中被主流话语压抑的置换的隐含的意义——浮现,继而省思一定社会文化形态下文学叙事的特定症候。

基于上述分析,“红色经典”中情爱叙事的意义内核显然不仅仅是一枚光滑圆实的杏子,更应该是一颗层次繁复、意义错杂的洋葱。为此,对“红色经典”情爱叙事的梳理与重读,也就不能只在表层的意义秩序中展开,而应该深入到文本叙事的隐秘空间,即叙事隐言中,将那些作者没有传达或不便于传达的意义元素钩沉出来。因为作者在文本中没有明确说出的话语,往往比直接表达出的话语更具内指性,或者说更能揭示某种“存在于意识形态本身之中的真相”(赵毅衡 278)。实际上,我们在阅读“红色经典”的时候,也常常能够发现情爱叙事线索中大量存在的隐言现象。这些隐言依附在一些看似素常的情节片段或叙事形式中,却在一定程度上离散着叙事的向心力,解构着叙事的核心质素。这些隐言仿佛一些在暗夜中独自绽放的花朵,只有近距离聚焦时,才可以感受到静穆中所蓄藏的生命活力来。其中,最典型的莫过于“书信式隐言”与“鳏寡组合式隐言”。

以书信方式叙事是现代文学发生以来较为普遍的一种情节类型,“红色经典”中更为常见。一般常在夫妻或热恋男女中展开,个别涉及姐妹、朋友间。单从叙事功能言,这些书信往往担负着填补叙述空缺、调整叙事节奏、烘托形象精神心理的作用。但“红色经典”中的书信叙事,显然在具有情节性功能的同时,还承载着一些非情节性功能,

由此体现出耐人寻味的叙事隐言。如《红日》中在后方医院工作的黎青写给丈夫的信“新,最亲爱的:我离开前方,离开你,已经一个月带二十天[……]真是想念你,越是战斗的时候,越想念你”(吴强 204;第8章)。开头这段的确像夫妻间的通信,也有战地爱情的浪漫旋律。可随后便是对受伤战士杨军与其妻子阿菊难中相遇的长篇描述,直至最后才对沈振新致以简单的问候。这种写法令人不解,从小说知,杨军随后就伤愈出院,回返部队,还让妻子阿菊也参军入伍。他们的经历完全可在杨军归队后直接向沈振新诉说,为何非要在这封具有私密性质的家书中言及,且占据如此长的篇幅?原因可能只有一个,鉴于战争的特殊环境和沈振新的军长身份,吴强在此不便表达黎青对沈振新的追念与思恋,只能以民间性质的千里寻夫的故事来巧妙置换。至于沈振新读完书信后“呼出一口屏息许久的长气”,且一下变得焦躁不堪,连警卫员都不知所为。个中缘由自然与阿菊的血仇有关,但也不能忽略这封被公共生活严重拥堵的家书所带给沈振新的不快与困惑。而歧义更多的是《野火春风斗古城》中金环在狱中写给妹妹银环的信。这封信内涵丰富,体制宏大,既涉及金环被捕、受刑的具体细节及当时心理活动,同时又坦陈了她对生活与爱情的独特体验。其中,她对过世丈夫的深沉思念,对现今工作搭档梁队长的无比感怀,对女儿小离儿的依依不舍,对妹妹银环情感归属的温情开导,叙事层次之多重杂糅,令人目不暇接。作者的用意自然是为了填补文本中金环身世与经历的模糊可能造成的叙事断裂,进一步展现其丰富的内心世界,同时补叙其狱中斗争的顽强与贞烈。可实际阅读感受却与李英儒的初衷相去甚远。这封信所展开的意义空间与文本叙事之间形成激烈的冲突,很大程度上使作者力图弥合的叙事裂隙以更直观、更阔大的方式展现出来。如信中“我反对淫荡下流的女人,也反对躲躲闪闪见了男人就红脸的女人,宁愿像尤三姐痛快地死去,也不愿做尤二姐屈辱地活着”(284;第14章)。这段话本意是彰显金环在爱情问题上的率真勇毅,刻绘其敢爱敢恨的性格,从而形成形象类型上的对比与互衬,但无形中却偏离了文本中情爱叙事的总体价值取向,并把作者一直坚持的具有明确选择性的爱情观摆在一个异常尴尬的位置上。又如“爱情不是花晨月下

的甜言,也不是软绵绵的眼泪,更不是金钱物质的收买品[……]我总嫌你懦弱,认为你身旁的那个后生,利用你的脆弱温情,笼络你又想控制你,我早看出来你想摆脱他,要摆脱,得拿出点毅力和勇气来”(284;第14章)。从这段话可知,银环与内线工作的高自萍是恋爱关系,也曾有过花前月下的缠绵,因为性格软弱及对情感的依恋,故而剪不断理还乱。可文本叙事却与其大相径庭,银环一出场就对沉迷于情调经营的高自萍厌倦有加,并时刻躲避。银环对高自萍所表现出的那种冷漠与生分、警惕与拒斥,似乎早就预示了其不良企图与可耻命运。还有,作者甚至在没有交代其任何成长背景与文化修养的前提下,把金环如此丰富的内心世界一览无余地呈现出来,究竟意味着什么?是托金环之口言作者心声?还是借此对规范性的情爱叙事进行默然的抗辩?还是在这封纯属姐妹之间的私信中吐露一种未经革命话语熏染的较真实的情感体验?种种问题,值得思量。也许,《艳阳天》中马立本写给焦淑红的一封情书可为我们提供另一种参照,“淑红:我再也忍不住啦,我要把自己的心肝向你剖开!淑红,我爱你,我实实在在地爱着你。爱情的火焰在燃烧着我的身体,我的灵魂,我的心肝五脏!淑红,我不能没有你,没有你,日月星辰就要失去光明,鲜花碧叶就要失去色彩,鸟语虫鸣就要失去声音”(浩然 539;第一部,第45章)。从言辞看,这封信奔放炽热的情感与汪洋恣肆的语言很容易让我们想起五四狂飙时代的爱情诗。其实,这封信的主人马立本是《艳阳天》中一个出身可疑、阶级身份可疑与情感取向可疑的反面人物,是以萧长春为代表的革命阵营的对立面,浩然在文本中曾细致剖析了其疯狂追求焦淑红直至狼狈受辱的一幕。但蹊跷的是,这封信却可能让作者的叙述产生两种不同的审美流向,一是对其下作行为的极端厌恶,另则是对其真情实感的有限肯定。看来,正是这种彼此缠绕的意义元素为文本留下大量蔓生的枝杈,也使隐言的存在有了充分的理由。

“鰥寡组合式隐言”是指“红色经典”在情爱关系设置上所形成的一种形象组合类型及由此产生的文本叙事的隐含意义。这种类型在不少作品中持续出现,故而在文学写作经验上具有了相对稳定的叙事范型的特征。其中,“鰥”是指情爱关系中的男性没有婚姻经历,“寡”是指情爱关系中

的女性失夫待嫁,且多有一个年幼的女儿。如《铁道游击队》中队长刘洪单身一人,芳林嫂的丈夫在铁路上被鬼子杀害,拖着一个五岁的女儿小凤孤苦生活。《野火春风斗古城》中武工队梁队长孑然一身,外线地下交通员金环的丈夫在战斗中牺牲,留下她与五岁的女儿小离儿相依为伴。《新儿女英雄传》中牛大水有过一个虚拟的婚姻,迎娶当天还在傻想“翠花儿,她是怎么个人呢?有小梅那么好吗?”(袁静 孔厥 66;第五回)谁知,半路遇上日军,新媳妇翠花惨遭蹂躏后跃井自尽。而杨小梅与汉奸张金龙育有一女,孩子突发疾病而终,杨晓梅与前夫离异,从此与牛大水交好。与前者相比,《新儿女英雄传》对情爱组合范型略作调整,但内在的意义质素并无多大改变。那么,这种看似与生活逻辑冲突的情爱组合范型到底有何别样的意蕴?我想,从表层看可能主要体现在以下两个方面。一,寡母幼女是战争苦难最沉重的承受者与体验者,也是最需要同情与关爱的羸弱者,作为扶危济困的游击队战士理应修补这些家庭与情感双向残缺的社会单元,以激发起她们生活的勇气。事实上,无论是芳林嫂还是金环,都是在这些粗犷有力的血性英雄的感召下抹干了感伤的眼泪,走上了抗日的战场。这样看来,刘洪、梁队长对芳林嫂、金环的爱情,就不仅是一种简单的情感性慰藉,也是一种意旨深远的革命性救赎。二,这些寡母的丈夫都是为革命而献身的战士,她们对恋人的选择有明显的对应性,即以自己原来丈夫的身份、神情与性格的模板来考量后继者,如芳林嫂看到受伤的刘洪苏醒过来时,“她仿佛从她们中间看到自己丈夫的影子,特别是老洪,他那沉默勇敢的性格,他那坚毅的神情,都很像她的丈夫”(刘知侠 203;第12章)。这就为刘洪快速进入芳林嫂的内心世界提供了便捷通道。而刘洪抱着芳林嫂的女儿小凤时,那种父亲式的归位感很大程度上也是来自对小凤父亲的景仰。由此可见,单身男子与寡母幼女的情爱结合或许还隐喻着革命事业的前仆后继。至于这种情爱组合范型的深层隐言,单从文本入手似乎很难辨析,但刘知侠有关《铁道游击队》创作经过的一段回忆,却有意无意地掀起了叙事幕褶的一角。回忆是有关芳林嫂的原型人物的,“一个姓时的大嫂,近三十岁,有个叫小凤的女儿[……]时大嫂的丈夫是铁路工人,被日本鬼子杀了,她守寡和

女儿过日子,后来在帮助铁道游击队的斗争中和老洪有了感情。可是老洪又牺牲了,所以她又二次守寡[……]可是后来有人发现她又和铁道游击队的个别队员关系暧昧,对此,就引起了大家的激愤,对她很不满,甚至有点歧视她,骂她是破鞋”(549-56)。从刘知侠的回忆看,作品中的芳林嫂主要是以时大嫂为原型,年龄、身世、家庭结构都非常相近。看来,“寡母幼女”范型也是具有生活依据的,并非虚渺的文学想象。但原型人物时大嫂后期情感的放任还是透漏出一线玄机,也就是说这种情爱组合范型的艺术表现,或许还与现实生活中寡母的妇德失范有一定关系。如果这样的推论成立,我们又可体会到“红色经典”的情爱叙事中革命伦理与日常伦理之间的复杂运动关系。

三、典型的盲区

华莱士·马丁在述及历史的叙事成规时曾言:“历史、小说、传记都基于一种逆向的因果关系。知道一个结果,我们在时间中回溯它的原因,这一结果就是使我们去寻找原因的‘原因’”(81)。言下之意,历史、小说、传记的叙事过程,其实就是围绕已知的历史结果在众多可能导致结果的假定性元素中去选择与确认的过程。也正是在这种叙事形式或叙事特征的牵引下,封存的历史被重新打开,环节之间的关系被重新设定,并被赋予一种与历史结果相协调的内在逻辑。在一定程度上,“红色经典”也可作如是观,只不过其叙事形式更为复杂而已。我们知道,“红色经典”深具历史、小说与传记合一的特征,几乎在这一谱系的每一部小说中,作者都要在后记中再三强调其史传性的特征,客观上,作者的亲历或战地采访也为“红色经典”的拟史性品格奠定了坚实的基础。可另一方面,“红色经典”毕竟又是小说叙事,与单纯的历史叙事不同,其虚构性的叙事本质决定了作者在反向逆推的叙事过程中掺杂的主观性倾向。这样一来,在回溯历史形成的原因时,历史叙事或人物传记叙事的“求真性”,就与小说叙事的“求善性”“求美性”混为一体,导致历史展开的假定性元素及历史结果之间的逻辑性关系也呈现出高度的紧张,继而在具体的文本中形成了叙事视域与叙事内容难以完全融合的大片空白,故而使“叙事盲区”成为梳理“红色经典”的叙事秩序所

不可绕开的重要话题。值得思考的是,这种盲区并非在一部小说中有所体现,而是作为一种结构性的叙事要素体现在诸多文本中,甚至成为当时普遍而有效的叙事规范。这就不能不让我们对这些叙事盲区产生重新解读的冲动,进而思考与其相适应的特定历史语境,正如赵毅衡所言“叙述形式上的所谓‘漏洞’或‘疏忽’,往往是此种文化形态有限性的症候”(279)。

具体而言,“红色经典”在情爱叙事方面所出现的最大盲区在“叛徒”形象的生成机制及其特有的文学叙事方式。“叛徒”是一个具有人类普遍意义的特殊文化镜像,一般是指信仰上,尤其是宗教文化信仰上的失度者与失忠者。鉴于这类形象因不同的生活体验与人生追求穿行于不同的道德区间,便自然凝聚着更为丰富的人性元素,也体现着更为复杂的历史合力对人的塑造过程。故而,这类形象往往具有多元性的审美内涵与多向度的阐释方式,并在不同的历史场景下可能也有不同的意义指认。但在“红色经典”的意义秩序中,“叛徒”主要是指阶级阵营与革命信仰的背叛者,与英雄形象相对立,属于敌对阶级范畴,如《青春之歌》中的戴愉,《小城春秋》中的赵雄,《敌后武工队》中的马鸣,《野火春风斗古城》中的高自萍,《红岩》中的蒲志高,《烈火金刚》中的刘铁军等。

但“叛徒”形象又与一般的反面形象不同,其人生经历都有一个从投身革命到背离革命、从同志到他者的身份跨界、精神跨界的特征,其情感经历又往往与主流形象有着程度不同的交集。如何把握这种跨界性?如何叙写情爱关系与政治关系的融合与离析?如何真实地再现叛徒精神心理蜕变的过程?对此,“红色经典”显然缺乏足够的写作自信与必要的生活支撑,只能在一种匆促的不及物的模式化叙事中假想性地展现“叛徒”叛变革命的必然性、危害性与可耻性,由此形成了“红色经典”塑造叛徒形象的典型模式。如强调其家庭出身的罪恶性及参加革命的投机性,这是叙述者在历史来路上所能找寻到的对叛徒的人生走向有决定意义的重要元素。如渲染其小资产阶级式的生活情调,花草虫鱼,烛光美酒,暗示享乐主义操纵下的灵魂自然与苦难中抗争的革命主旨相去甚远。如刻绘其猥琐的面容,发亮的小眼珠下内心活动剧烈,私欲膨胀,从道德相面学上已经显现了其龌龊的精神内质。如极写其个人生活的混乱

与放纵,以求证道德缺陷与革命意志坚定性之间的悖谬。如描摹其被俘后的惶恐胆怯、投敌后的阴险毒辣,以及走向人生末路的奴颜婢膝等等,以隐喻背叛革命者的心理轨迹与必然下场。

其实,这些看似绵密的逻辑理路不但经不起理性的考量,而且加剧着形象与生活的背离,并可能因叙事针脚的跳跃,动摇了叙事的平衡,从而使本已存在的叙事盲区进一步凸显出来。如《红岩》中蒲志高,是重庆地下党沙磁区委委员,专门负责经济工作,由于工作职责所限,革命实践锻炼的确不够。但他头脑灵活,工作热心,对下属陈松林也关怀备至,可谓一个较为称职的地下党负责人。同时,他又是一个诗意经营日常生活的合格丈夫,风声危急之时尚眷念妻子独守空房的冷寂,执意回家辞别,并买了妻子最爱吃的麻辣牛肉。包括在被捕时,他语无伦次的辩白,都有一种单纯而温暖的人性色彩。可以说,蒲志高是“红色经典”中比较符合生活逻辑的叛徒形象。如果把蒲志高的叛变归因于其性格的软弱,对俗世生活的沉浸都可以理解,问题是作者在叙事中又移植了大量的附加性话语,如激进的功利主义、奢靡的生活情调、不切实际的前途幻想及隐秘的内心诉求等,就与形象自身的运动规律形成了激烈的对抗,而作者又显然难以调节一个温情男人和卑劣政客之间的叙事平衡,也无法提供使叙事意义更为畅通而合理的中介元素。于是,蒲志高到底是“叛徒”,还是悬置在革命话语中的错位者?这种在阅读过程中自然形成的疑问本身就指向叙事的盲区。更令人困惑的是,文本中并没有提供蒲志高被俘后叛变的任何细节,甚至连一种必要的叙事交代都没有,等到蒲志高再次出场时,就已经是一副十足的流氓相了,“蒲志高已挤进茶园,卑鄙的目光,在人丛中梭巡着”(罗广斌 杨益言 144;第8章)。到劝降江姐时,他变得更加穷凶极恶,完全与前期判若两人,“阴森森地冷笑着,干瘪的嘴脸,现出凌厉的凶相”(266;第14章)。看来,作者只能在修辞上为蒲志高的叛变寻找延续叙事的依据,但这种明显带有干预性的叙事策略对于盲区的照亮毫无帮助,反而显出叙事的不可靠来。

当然,在“红色经典”的情爱叙事中,还有一类极限彰显叛徒本质的“恶欲”叙事模式。至于这一叙事模式的建构目的,当然是为了昭示“叛徒形象”与“欲望书写”的某种潜在的对应关系,

但实际上却使已经存在的叙事盲区不断加大,甚至具有了颠覆之前叙事意义的反向功能。这里的“恶欲模式”是指叛徒在投敌后陡然变得色欲膨胀,在劝降以前的女同事时,妄图利用自己的身份大行苟且之事,结果不但事与愿违,而且落了一个窘迫狼狈的下场。如《敌后武工队》中的马鸣,“他的两只眼睛贪婪地瞅着汪霞[……]汪霞哪容马鸣再在她面前随便胡吡,趁他不防备,一步蹿近他,就听啪的一声,巴掌掴打在马鸣的脸上,掴得马鸣眼睛乱冒金星[……]马鸣再也不顾礼义廉耻了,借机抓住汪霞没抽回的手[……]马鸣见汪霞的反抗力减弱了,咧着嘴淫邪地说着‘累吧?我送你歇着去!’抱起拼命挣扎的汪霞紧朝床跟前拖,终于将挣扎着的汪霞按倒在床上”(冯志 386-88;第25章)。又如《野火春风斗古城》中的高自萍,“银环突然感到脸颊一阵刺痒,有个湿漉漉热烘烘带着酸臭气味的东西在吮吸她,她惊恐地睁开眼,发现那块讨厌的东西,正是高自萍的嘴唇[……]多么猛烈又沉重的一掌啊!高自萍登时眼花缭乱,嘴角流血,滴溜溜转了一个大圈还是痛得站立不稳,终于带着响声摔在地板上”(李英儒 348;第18章)。再看《红岩》中变节后的蒲志高,“他用枪逼住江姐,江姐伸手就是一个耳光。叛徒躲在屋角,一手握枪,一手捧住热辣辣的瘦脸发怔”(266;第14章)。通过上述几个情节片段,我们大概可知“红色经典”在叛徒叙写上的欲望模式与耳光效应。但有一个蹊跷之处需要说明,与高自萍、马鸣相比,蒲志高在诱降江姐时只是炫耀其身份却并没有非礼行为,却是为何?窃以为,高自萍、马鸣并未婚配,尚在肉体饥渴之中。而蒲志高早已成家,天天鸾凤和鸣,自然宣泄有所,无需他顾。但耳光是必须的,因为在背叛革命的大是大非面前,三者并无分别,耳光即是划清正义与邪恶之间、革命者与背叛者之间的政治界限、理想界限与精神界限的修辞响雷。

其实,以反常欲望来反衬反面形象是“十七年文学”与“文革文学”共同审美特征与修辞策略,如《林海雪原》中与多个土匪厮混的蝴蝶迷,《敌后武工队》中游走在刘魁胜与哈巴狗间的二姑娘,《创业史》中与素芳纠缠的姚世杰,《艳阳天》中情感混乱的马子悦,《沸腾的群山》中道德履历龌龊不堪的女特务白丁香等。其叙事目的无非是揭示这些形象不但是政治秩序的直接对立

面,同样也是伦理秩序的严重毁坏者,这就为反面形象的“罪恶”及其灭亡提供了双向的合理性。问题是“红色经典”中的叛徒叙事显然在“欲望”的铺垫上着力不够,致使龃龉突兀感频生。拿高自萍来说,尽管曾向银环流露出私下交往的心愿,但从没表现出任何过分的行为与低级的趣味,情感发展的主动权似乎一直掌握在腼腆内敛的银环手中。何以变节以后,高自萍就变得如此疯狂、卑贱与迫不及待?而且不择地点,不问场合,不计后果。至于马鸣的表现更属荒谬,从文本知马鸣只是一个纪律观念不强、热衷自我表现的区委干部,唯一涉及道德问题的是曾“涎皮赖脸”地将《八路军进行曲》唱得“油腔滑调”,这种不严肃的工作作风能否与其最后恶棍式的表演联系在一起?何况这些新加盟反动阵营的叛徒又有多大可能在自己尚未站稳脚跟时就以如此下作的行为来为主子献礼?另外,尽管叙事者力图以浓郁的政治修辞来注解这些叛徒的精神蜕变,但“淫邪”“酸臭”“贪婪”等极具生理异味与道德异味的叙事话语,还是不能填补叙事过程中的种种裂隙,相反倒折射出叙事者对形象无力把握时的匆忙过渡与强行终结。而这些让读者惊诧莫名的叙事盲区,也在一定程度上消解了“红色经典”的审美自信和史传自信。

结 语

鉴于上述对“红色经典”情爱叙事特征的解析,我们基本可以得出如下结论:情爱叙事是见证“红色经典”叙事内在复杂性的重要镜像,其叙事过程中所体现出来的边界的伸缩、丰富的隐言与典型的空白,既鲜明地表征着这些作品产生的具体历史语境,又微妙地展现着创作自主性与主流意识形态之间的复杂互动关系,这种双向交融的复杂运动关系及关系中时时渗透的有关压力与克服的激烈对抗,决定了“红色经典”情爱叙事的多义性与矛盾性。通过对“红色经典”情爱叙事中一些有意味痕迹的症候性阅读,可以让我们更为客观地看待与评价“红色经典”,继而理性把握当代文学的内在本质。

引用作品 [Works Cited]

罗兰·巴特《符号学美学》,董学文、王葵译。沈阳:辽宁

人民出版社,1987年。

[Barthes, Roland. *Semiotic Aesthetics*. Trans. Dong Xuewen and Wang Kui. Shenyang: Liaoning People's Press, 1987.]

冯志《敌后武工队》。北京:中国青年出版社,2012年。

[Feng, Zhi. *Behind the Enemy Lines*. Beijing: China Youth Press, 2012.]

高云览《小城春秋》。北京:中国青年出版社,2012年。

[Gao, Yunlan. *Annals of a Provincial Town*. Beijing: China Youth Press, 2012.]

浩然《艳阳天》(第一部)。北京:华龄出版社,1995年。

[Hao, Ran. *Sunny Days (Volume I)*. Beijing: Hualing Press, 1995.]

Kermode, Frank. *The Art of Telling: Essays on Fiction*. Cambridge: Harvard University Press, 1983.

李英儒《野火春风斗古城》。北京:人民文学出版社,2013年。

[Li, Yingru. *Struggles in the Ancient City*. Beijing: People's Literature Press, 2013.]

刘知侠《铁道游击队》。北京:中国青年出版社,2012年。

[Liu, Zhixia. *Guerrillas on the Railway*. Beijing: China Youth Press, 2012.]

罗广斌 杨益言《红岩》。北京:中国青年出版社,1961年。

[Luo, Guangbin and Yang Yiyan. *Red Crag*. Beijing: China Youth Press, 1961.]

华莱士·马丁:《当代叙事学》,伍晓明译。北京:北京大学出版社,1990年。

[Martin, Wallace. *Recent Theories of Narrative*. Trans. Wu Xiaoming. Beijing: Peking University Press, 1990.]

吴强《红日》。北京:中国青年出版社,2012年。

[Wu, Qiang. *Red Sun*. Beijing: China Youth Press, 2012.]

杨沫《青春之歌》。北京:中国青年出版社,2012年。

[Yang, Mo. *Song of Youth*. Beijing: China Youth Press, 2012.]

袁静 孔厥《新儿女英雄传》。北京:人民文学出版社,2013年。

[Yuan, Jing and Kong Jue. *New Heroic Sons and Daughters*. Beijing: People's Literature Press, 2013.]

赵毅衡《比较叙述学导论:当说者被说的时候》。成都:四川文艺出版社,2013年。

[Zhao, Yiheng. *An Introduction to Comparative Narratology: When the Narrator is Narrated*. Chengdu: Sichuan Literature and Art Press, 2013.]

(责任编辑:王 峰)