

“社会主义风景”的文学表征 及其历史意味

——从《山乡巨变》谈起

朱 羽

内容提要 周立波的《山乡巨变》是农业合作化文学中以描绘美景、民俗见长的小说。如果说文学中的“风景”在很大程度上是现代认识装置的产物，那么如何看待《山乡巨变》中所展示的“社会主义风景”？本文尝试在“观察”这一“写实主义”机制中思考“风景”的生产，并且在后“讲话”的语境中讨论文学叙述行为的历史含义。对于《山乡巨变》来说，重要的不是“环境”，也不是主观化的风景，而是风景与新的生活世界之间的关系。因此这部小说通过“形式”构型了社会主义实践的两个难题——其一涉及生活世界：需要谨慎对待与曾经的旧世界共享的、不可简单分割的肌体；其二涉及主体性：如何把握作为审美形式而存在的“小资产阶级”问题。

文学中的“风景”往往处于看似“透明”的关系之中，其“生产”过程自身难以得到反思。然而在中国社会主义小说叙事中，风景问题恰恰呈现出某种历史意味，特别是蔡翔提示我们：“地方”风景在不同叙事脉络里会转喻为“本土”、“人民”甚或“乡土理想”，而随着社会主义改造在乡村的展开，小说中的“地方”风景往往会呈现出贫瘠与荒凉，比如陈登科《风雷》中的“青草湖”和柳青《创业史》里的“终南山”。^①文学中的“风景”在场（或缺席）以及如何在场，不仅暗示出不同叙事机制的隐含意图，也表征出社会转型内在于“自然”形象的呈现：譬如新的劳动价值论渗入农村，改变了传统的价值观念进而引发了风景形象的变迁或“风景的生产”；合作化进程带来了人与土地之间原有情感结构的转换；以及新的政治认同重写乡土自然风景的意义等等。在这一脉络里，周立波的《山乡巨变》无疑是一个值得关注的文本，山乡风光、政治经济学意义上的“土地”甚至新农村的乌托邦形象同时在小说中得以赋形。尤其值得注意的是，《山乡巨变》是农业合作化小说里少见的以描绘美景、民俗见

长的小说。在一本旨在总结新中国十年文学成就的书中，编著者作出了如下评价：“作者饱含着热情，对他故乡的一切都抱有极大的兴趣，并保持一种新鲜感觉。在它里面，那迷人的南方景色，场会上的吵闹，少女们的嬉笑、情侣间的密语，乃至草屋里老家长的貌似威严的斥骂，都带有着诗情画意。”^②因此，《山乡巨变》可谓是切入“社会主义风景”问题的一条关键线索，同时又是探讨新中国“现实主义”美学肌理的关键文本。

不少研究者都曾指出，美景以及民俗的“发现”内在于某种现代的“观视”机制——尤其是所谓“民族志”方法，20世纪20年代乡土文学或多或少内在于这一机制。相比而言，赵树理20世纪40年代关于乡村主题的写作则从“内部”出发，生成一种别样的叙述方式，用周扬的话说，即“在作叙述描写时也同样是用的群众的语言”^③，由此克服了一般现代现实主义文学中“叙述”与“描写”的分化问题。其实，文学叙述方式涉及写作者与所写对象之间的“社会-政治”关系。在这个脉络里再来讨论《山乡巨变》，问题就变得复杂而有趣了。乍一看，《山乡巨变》所描绘的湖南

山乡风光、民俗似乎并不全然外在于周扬所批判的“分化”模式。然而,此种“对号入座”或许太简单了一些,问题的关键在于“风景”生产自身的意义、矛盾与难题性,这也是我提出“社会主义风景”这一表述的用心所在:如果“风景”的确如柄谷行人所言,指向一种现代的认识“装置”,那么社会主义改造前提下的“风景”与此种“现代”构成何种关系?与文学“现实主义”又有何种联系?这里的关键之处在于,如何将“风景”的书写把握为一种不稳定的、充满矛盾的历史现象。

一

“风景”可能是《山乡巨变》中最难说透的对象。当代文学批评不是将此“湘地风景”视为针对“恒常”状态的抒情之作^④,就是以之为“异质性因素”的表征^⑤。因此这些批评话语在为小说形式特征重新赋予意义的时候,无不强化了“自然”而“本真”的乡土同社会主义国家之间的二元对立。另一方面,“十七年”期间的文学批评同样注意到《山乡巨变》的风景画和风俗画特征,却呈现出褒贬不一的评价:有人赞扬其为“对自然景观的描写溶化在故事情节中,借此烘托出生活环境的氛围”^⑥,也有人质疑不少“环境”描写缺乏和人物的联系^⑦。在很大程度上,那一时期的批评话语无法摆脱“艺术性/政治性”框架来深入探讨“风景”的含义。肯定性的评价,至多不过视之为“美感享受”的源泉^⑧。而否定性的评价与其说提供了批评性的意见,不如说只是进一步凸显了问题本身。实际上,“风景”关联着一种文本内部的“观看”和叙述机制,后者不仅生产出“风景”而且制造出大量看似冗余的细节。这也正是当时的批评普遍注意到的“缺陷”,即“作者在力求看得深看得细时站得不够高,因此生活中很多重要的主流的东西没有得到充分描写,而在不重要的琐屑细节上却花费了太多笔墨”^⑨。探讨周立波小说里的“风景”首先必须考察这种风景生产的机制及其历史谱系。这就不能不提到周立波所谙熟的“现实主义”。在转入小说创作之前,周立波曾写过一系列探讨“现(写)实主义”文学理论的文章。在一篇题为《观察》(1935)的文章里,他认

为巴尔扎克的小说本身就是“观察最好的讲义”,而观察则是“现实主义者的门槛”^⑩:

观察甚至于成了直觉,它不会忽视肉体,而且更进一步,它会迈进灵魂……让我自己,化为了观察的对象。^⑪

观察指涉某个主体位置,而且最终这一观察会渗透进“灵魂”,指向主体自身。正如安敏成所言,现实主义对观物客观立场的强调恰恰与启蒙观念息息相关,与自信的主体有关。^⑫值得注意的是,1942年的延安整风与毛泽东“在延安文艺座谈会上的讲话”破坏了此种知识主体的稳固性,重组了“主体”与“对象”的位置。赵树理式的“讲述”方式,或许可以视为这一“位置”改造的文学后果与实绩。然而,我们需要进入周立波具体的创作轨迹来反观这一“改造”过程的曲折与难度。

“整风”之前,周立波自叹“没有到农民那里去过一回”,整风之后,他开始“到部队、住农村、下工厂”^⑬,从而“发现了人民的生活”。但耐人寻味的是,他始终没有放弃“观察”这一方法。在1963年的一次谈话中,周立波特别提到古元在延安观察群众的方式,我们不妨视其为周立波“现实主义”观察机制的“视觉化”:

到了生活里,还要会观察。木刻家古元同志曾经在延安乡下住了一个长时期,一九四一年,我也曾在他居住的村庄住了一个多月。他的观察的方式给我留下了深刻的印象。他的窑洞的前面有一副石磨。天气好时,村里的老太太,半老太太,年轻媳妇和大姑娘们常常坐在磨盘上,太阳里,一边纳鞋底,一边聊家常。古元同志房里的窗户是糊了纸的,但中间留了一个洞,上面贴张纸,可以闭上,也可以揭开,像帘子一样。听到外边有人声,古元同志就揭开纸帘子,从那窗格里悄悄观察坐在磨上的妇女。这样,被观察的人没有感觉,谈吐和仪态都十分自然,一点不故作。^⑭

也就是说,必要的“距离”能使“对象”处在最为“自然”或者说“本真”的状态,这就如同必须透过窗户上的洞才能看得到“真实”的群众生活。周立波虽然说“为了建立深厚的基地。作家必须花一点精力,费一点光阴,顶好是一辈

子都在（群众）那里”^⑤，但他终究是为了创作“文学”，因此“观察”作为内在于“现实主义”的机制就始终存在，它也暗示出一种难以得到彻底反思的文学的“生产关系”。这让他始终在内部保留了一种外部位置。就算是与群众闲谈，也始终在心里藏着一双观察的眼睛；后来周立波将文学家与群众接触比喻为“审干”^⑥，这无疑揭示出他从来就没有放弃过这种结构性的“外在”。而认为群众生活处在不被干扰的状态即为本真的生活，恐怕表征出一种柄谷行人所谓的“浪漫派”的冲动。社会主义文学中“风景”的生产因此不能说和这一旨趣完全无关。但是问题的复杂性在于，叙事机制总是和具体历史情势结合在一起，因此它并不能被简单还原为某一种意识形态，或者是单纯用所谓现代性批判话语来否定之。其实早在20世纪30年代，周立波就在艾芜的《南行记》中发现了“自然”，这为我们理解周立波笔下的“风景”提供了一条重要线索：

这一切灰暗，如果要靠那对远方福地的凝望来消解，那是过于渺茫了。为了疗救眼前生活的凄苦，他要在近边发现一些明丽的色调，于是它向自然诉求。他在“蔚蓝色的山层”里，在那常常“溅起灿然的银光”的江水里，向星空，向白云和明月，挥动他的画笔……他一转向自然，就感到一种不能节制的神往……这里就有一个有趣的对照：灰暗阴郁的人生和恰悦的自然诗意……继着，就自然意识到寻找光明的力量：除了穷苦人自己，谁也不能给与世界光明……要把世界翻一个身……等到我们中华民族全体人民伸起腰杆，抬起了头，赶走了一切洋官和黄狗，把世界翻了一个身的时候……我们再也没有自然的美丽和人间的丑恶的矛盾了：一切都是美丽的。^⑦

“自然”在这里成为“把世界翻一个身”的推动力。换句话说，在周立波那里，“明丽”的自然呼唤着一种新的政治和社会形态，即劳苦大众“解放”后的世界。如果考虑到这种“革命”与“自然”的关系在周立波发现“自然”的过程中占据核心地位，那么《山乡巨变》中所呈现的“诗情画意”恐怕依然存留着此种“革命浪漫主义”的痕迹。与柄谷所谓看“风景”的主体乃是“对

周围外部的东西没有关心的‘内在的人’”^⑧不同，这里的观看主体蕴含着一种否定的力量；这里的“自然”与其说指向非历史的“恒常”，毋宁说自身具有了历史的动力性。

因此，《山乡巨变》里的“美景”内在地关联于社会主义建构新的“自然”的冲动。当然，随着文学叙事的展开，烙刻于现实主义机制内部的难题将浮出水面——也正是在这个意义上，所谓“风景的发现”才可能得到更深层的反思。随着邓秀梅的出场，小说的“视点”开始了新的聚焦。《山乡巨变》的有趣之处在于：发动农业合作化的“动员”过程、山乡风景及风俗的呈现，同邓秀梅这一外来者“视点”结合在一起。小说续篇拿掉了邓秀梅，“写景”成分极大减少，叙述节奏也有了明显改变。但是生产风景的机制仍然制造出了不少“闲笔”，同时，劳动场景成为了重点表现对象。在接下来的讨论中，我想追问的不仅是风景的象征含义，而且是再现风景的机制自身。

二

有学者曾指出，邓秀梅这一外来者的“视点”杂糅了意识形态权威话语、女性的细腻情感以及传统文人对田园山水的喜好，由此使文本呈现出多种“声音”，干扰文本意义秩序的生产（这一“意义”指的是如何在文学叙事中讲出合作化道路之必然性，犹如柳青所谓“中国农村为什么会发生社会主义革命和这次革命是怎么样进行的”）。^⑨可惜的是，关注多种声音或异质性的评论并没有深入讨论文本的形式和意义生产之间的关系，也忽略了那种建构“自然”与“革命”之间联系的叙事冲动。以往研究文学叙事中的“风景”往往聚焦于两点：一是将它看作一种人物活动的“容器”，或是将之编织进“典型环境”，更次者则仅将其视为提供“具体性”的策略；二是将其看作“反映”人物心情或烘托主题的媒介^⑩。这两种方法都无法准确回应《山乡巨变》里风景的呈现方式。对于《山乡巨变》来说，重要的不是“环境”也不是主观化的风景，而是风景与新的生活世界之间的关系。风景生产的机制首先需要放在这一语境中来考察。另一方面，邓秀梅与其说是梁生宝式的“新人”主人公，毋宁说更多的是一种功

能性的设置。她在某种程度上可以说是“观察”在文本内的化身：她的“看”不仅打开了《山乡巨变》中的空间场景而且赋予了叙事一种“现场性”。这一观看并不是私我兴趣的反映，而总是体现出形式和风格的要求。更多时候，邓秀梅背后的眼睛想看到什么的冲动更为重要。譬如邓秀梅还未进乡时曾颇为细致地察看一座土地庙：

她抬起眼睛，仔细观察这座土地庙。庙顶的瓦片散落好多了，屋脊上，几棵枯黄的稗子，在微风里轻轻地摆动。墙上的石灰大都剥落了，露出了焦黄的土砖。正面，在小小的神龛子里，一对泥塑的菩萨，还端端正正，站在那里。他们就是土地公公和他的夫人，相传他们没有养儿女，一家子只有两公婆。……如今，香火冷落了，神龛子里长满了枯黄的野草，但两边墙上却还留着一副毛笔字书写的，字体端丽的楷书对联：

天子入疆先问我

诸侯所保首推吾

看完这对子，邓秀梅笑了，心里想到：

“好大的口气。”

接着，她想：“这幅对联不是正好说明了土地问题的重要性吗？”^④

这一处显然是作者精心设置的“看”：由土地庙到对联，由邓秀梅的嘲笑再到她想到对联中所揭示“土地问题”的重要性。但是文本自身却传递出别一种意味，即看到的“静物”和邓秀梅的“声音”之间似乎存在一种微妙的疏离。这是形式自身所生产的疏离性，即由“描写”所带出的空间场景、自然风景以及所谓“风俗”^⑤表征出故事时间的“减速”甚至“静止”^⑥，这一状态与语言动员、心理反思等叙述者或人物的“声音”所表征出的“运动”之间并不十分合拍。这或许是当时的文学批评产生不满的根源所在。虽说“观看”风景和空间场景影响了叙述节奏，小说却始终没有中断这种观视逻辑。邓秀梅到了乡里又留心察看了乡政府所在之处——曾是一座祠堂。几处详尽的环境描写都指向原来“乡村权威”空间，颇值得玩味：

两人作别以后，邓秀梅来到了乡政府所在的白垛子大屋。这里原是座祠堂。门前有口塘和一块草坪。草坪边边上，前清时候插

旗杆的地方还有两块大麻石，深深埋在草地里。门外右首的两个草垛子旁边，一群鸡婆低着头，在地上寻食。一只花尾巴雄鸡，站在那里，替她们瞭望，看见有人来，它拍拍翅膀，伸伸脖子，摆出准备战斗的姿势，看见人少走拢去，才低下脑壳，装作找到了谷粒的样子，“咯、咯、咯”地逗弄着正在寻食的母鸡们。大门顶端的墙上，无名的装饰艺术家用五彩的瓷片镶了四个楷书的大字“盛氏家庙”。字的两旁，上下排列一些泥塑的历史上的名人，文戴纱帽，武批甲胄。所有这些人物的身上尽都涂着经雨不褪的油彩。屋的两端，高高的风火墙粉得雪白，角翘翘地耸立在空间，衬着后面山里的青松和翠竹，雪白的墙垛显得非常地耀眼。……方砖面地的这个大厅里，放着两张扮桶，一架水车，还有许多晒簟，箩筐和挡折。从前安置神龛的正面的木墙上，如今挂着毛、刘、周、朱的大肖像。^⑦

这一扫视揭示出，祠堂里的泥塑像已经逐渐退却了原有的象征性权威，开始作为“物”而存在（正如前段引文中，土地庙的神龛子里长满了野草）。但是这些物却依旧是新的生活世界的一部分——至少作为废墟。“鸡婆”的出现尤为关键，这不仅关乎增添农村生活气息，也是在视觉上将原有的权威空间同自然事物并置在一起。另一方面，“动物”的出现暗示出一种毫不造作的“现实感”与“自然感”。^⑧这种呈现方式和周立波信任“自然而然”状态的本真性大概是有联系的。但是这一“自然而然”的状态并不能反推到古远的历史之中，因为意义至少不再维系于土地庙、祠堂，相反土地庙和祠堂自身转变为“物”一般的存在。而曾经是神龛的位置上则出现了“毛、刘、周、朱的大肖像”。这里所呈现的是一种非常有趣的混杂状态。“翻了身”的世界包含着动物、废墟与新的纪念物。

然而风景自身是沉默的，只有新旧之物微妙的杂处揭示出历史的变动。视觉化带来的现场性对于理解《山乡巨变》里的“风景”十分重要，因为每一个当下并非是纯粹的新，也不是决然的旧，而总是一种“并置”。这一形式提示我们，社会主义改造面临的是整个生活世界肌体，包括那

些无言的事物，那些看似没有意义的活动，那些难以摆脱的习惯——尤其值得注意的是“神龛”已不在，但其“位置”依旧存在。木刻画家李桦曾将此种“位置”生动地比喻为“人民生活的深根”^⑧。如果说有社会主义“风景”的话，那么这一“风景”的功能之一，就在于暗示生活世界中始终存在这么一个无需“说”、无需解释的部分，无需过多“声音”介入的部分。这种形式旨趣所确证的是一种事物的存在方式。它当然同“现代文学”尤其是“现实主义”文学的成规有关，但复杂之处在于，它也与想象一种社会主义生活世界的整全性与多样性有关。正如妇女开会讨论时的“声音”并没有被呈现，却让我们看到了婆婆子们的“走神”：

讨论的时节，婆婆子们通通坐在避风的、暖和的角落里，提着烘笼子，烤着手和脚。带崽婆都把嫩伢细崽带来了，有的解开棉袄的大襟，当人暴众在喂奶；有的哼起催眠曲，哄孩子睡觉。没带孩子的，就着灯光上鞋底，或者补衣服。只有那些红花姑娘们非常快乐和放肆，顶爱凑热闹。她们挤挤夹夹坐在一块，往往一条板凳上，坐着五六个，凳上坐不下，有的坐在人家的腿上。^⑨

在主题层面，这一对于“婆婆子们”和“红花姑娘”的描绘同样包含了一种政治寓意，即如何将妇女从旧有家庭生活中解放出来。但更为关键的是，叙述者在这儿有意凸显一种“在家/开会”、公/私之间的混合状态。合作化问题的关键之一在于生活方式的改造，而改造的关键则是赋予新的生活形式以同样的充实性。周立波看到这一改造很难用新与旧的逻辑来“叙述”，因此“看”在这里成为一种构造文本的方式，而视觉场景成为展露“生活”本身的要素。但是，周立波不得不面对的诘问是：这种欢快嬉闹、各有所忙的众像是否真正能够代表一种生活的充实性？他曾在自己的创作谈里反复强调过“一棵树上的树叶，没有两片完全相同”^⑩，其用意显然是为了凸显“个性”或独特性在文学叙述中的正当地位。然而，这一导源于“观察”的形式诉求，同社会主义现实主义文学追求普遍意义的完整叙述之间还是存在着分歧。卢卡契曾在《叙述与描写》中提到，古典的叙事诗人从结局开始倒叙一个人的

命运或者各种人的命运纠葛，从而使读者认识到为生活本身所完成的对本质事物的选择。而同时代人的旁观者则不得不迷失在本身价值相等的细节的纠葛之中，因为“生活本身尚未通过实践完成选择”^⑪。虽说《山乡巨变》中的“风景”已然嵌入“社会主义实践”这一大背景，虽然事物的位置和意义已然发生了变化，因此卢卡契对于“自然主义”的批判不完全适合于这一文学形式；但是社会主义文学实践的确也提供了另一种再现的方式——它更为接近卢卡契所谓的“叙述”，或者说更为接近理想的“社会主义现实主义”，比如柳青的《创业史》。而周立波的“形式”的意味则在于暗示“生活”自身的未完成性以及完成这一新的生活世界的难度。

不同于柳青的《创业史》中始终存在的全知叙述者把握着意义的走向，《山乡巨变》的叙述融入了极多“描写”，而观察的机制带来了一种“现场性”特质。小说中的自然、民俗和细琐的乡村场景的意义问题引发了当时的批评者的焦虑。然而，很难说周立波的小说是一种避开“历史运动”、耽于美学趣味的书写。譬如说，《山乡巨变》整个叙述推进的结构反而和“现实”的合作化运动的展开有着某种对应性，这是作者自己承认的。^⑫不过，这或许也源于同一种“观察”的机制。叙述者之“旁观”特征可由以下事例来确证。在《山乡巨变》中，邓秀梅是在1955年10月扩大的七届六中全会通过《关于农业合作化问题的决议》之后带着县委指示入乡动员建社的。此次会议主要强调的是反对“坚决收缩”合作社的右倾路线，就在同一年，毛泽东主持编辑了《中国农村的社会主义高潮》并为之撰写了2篇序言和104篇按语，给予了遵化县王国藩的合作社极高的评价，称这个由23户贫农组成的“穷棒子社”是“整个国家的形象”^⑬。可以说毛泽东这一构想得到了柳青《创业史》的呼应，相反《山乡巨变》却描绘出一种颇为冷静、“客观”的建社过程。政策宣传、戏曲鼓动、青年反抗家长、分家的压力、“雇工”和原料困难的现实情境在小说中一一得到呈现，这些几乎都成为可直接借鉴的发动策略。由此可见，风景民俗的呈现同“模仿”现实建社的过程处于同一个结构之中，这个“结构”本身更值得我们注意。“观察”的眼睛看到了风景民俗，

却也只是更多地看到了关于合作化的“政策”。这是一个尤其需要注意的“文本”特征。这或许是现实主义观察机制无法逃避的限度。当然，这一形式的意味要比这个复杂得多。非此即彼的思路无法真正把握这一现象的辩证含义。

如果说柳青用其崭新的叙述形式攫住了历史的动力，那么周立波用其形式呼应的则是新旧转换过程中“意义”遭遇“实在”时的梗阻。这种难度尤其体现在农业合作化运动这一“社会主义”实践之中。相比之下，周立波的土改叙述虽然也有风景化的特征，甚至严格来说也是“观察”的产物，但是不同的历史情境却内化于形式差异之中。有批评者曾用“阳刚”和“阴柔”来区分《暴风骤雨》和《山乡巨变》^⑧，而在我看来这不仅仅涉及艺术风格。《暴风骤雨》讲述的是政治主体的生成：群众从缺乏（政治）语言到有语言（特别明显地表现在学会喊“口号”），从松松垮垮的身份到行动中的认同（贫雇农），从没有集体生活到集体生活的发明（一次次的开会、碰头、讨论、集体诉苦）。“土改”主要诉诸敌我矛盾，建构出了高度同质性的群体，这特别明显地表现在对于“人群”的描绘之中。^⑨

因此可以说，这种表现出同质化特征的“人群”建立在敌我矛盾之上，并由分田地、挖浮财等物质因素所支撑。《山乡巨变》或许也试图建构一种新的“人群”——走社会主义道路的集体主体。但是，历史情境的改变使得叙事无法借助单纯“敌我”来求得同质性，而是需要通过“常态”来逐渐构造真正的集体性。社会主义改造或者说更为一般的“建设”，其关键并不在于召唤出“敌我矛盾”来求得临时的同质性（比如续篇最后“欢庆”一节中让反革命分子龚子元上台“示众”），而在于改造“习惯”。尤其值得注意的是，在续篇“插田”一节，某些匿名的“落后”社员受到龚子元与秋丝瓜的煽动，闹着要吃猪肉，生产情绪不高（叙述者对于这些落后社员的“匿名化”也值得我们玩味）。在这一当口，青年激进分子们的鼓动没有现实力量，社长刘雨生却明白“大难题是大家的习惯”。最后刘雨生只好动员爱人盛佳秀将自己养的猪杀了。这并不能简单归于耽于口腹或钟情于所谓“物质刺激”，刘雨生特别提到这是一种风俗或者说“节奏”：“你也晓得，

我们这一带插田，顶少要办一餐鱼肉饭，打个牙祭。”^⑩社会主义实践不能简单取消或批判这一风俗，而只有在这一基础上用新的风俗来取代之。社会主义改造和求新的运动——“多快好省”地建设社会主义，必然包含了一种激进的时间经验，它将制度、习惯和生活方式等看似“自然”的演进交付给有目的和有计划的历史工程，从而不得不使诸多或许会在长时段中慢慢显露出的矛盾在短时间内集中爆发出来。农业合作化是从原有的自然肌体向新的“自然”和“风俗”迁跃，这一过程就不止是依靠新的意义和价值（比如青年采用鼓动的方式）来“移风易俗”；对于绝大多数人而言，更重要的是旧习惯受到冲击时，新的体制和文化是否能够提供替代性的慰藉和安全感。《山乡巨变》的形式旨趣正是同此种意识缠绕在一起——甚至可以说，形式本身的持留暗示一种无意识的坚持。执迷现象表面的充实性一方面阻碍了意义的渗透；可辩证的是，它也指向了新的生活世界的无“言”部分的意义。

某评论家曾指出周立波小说的“唯美”倾向指向的是“合理的人性和社会生活”^⑪，而在我看来，与其说这是一种对于抽象人性或“正常生活”的渴望，毋宁说其关注的是生活世界自身的不可化约性、难以穿透性与必要的混杂性。换言之，它试图提示的是社会主义实践需要“看到”、“注意到”自身的这一部分。“观察”背后包含着某种确信——对事物“自然而然状态”的确信，但是它不能被抽象地读解为美学兴趣，进言之，这也是对于“变化”之适当节奏的思考。周立波有意无意坚守的是生活世界整体无法被全然穿透的实在性，而柳青却已经希望让“实体”成为“主体”，由此便有了“史诗”视角的产生。我无意于在这里评判两者的高下，毋宁说两种文学再现的形式揭示出了社会主义实践不同的面向与各自的难题。周立波笔下的“社会主义风景”之所以值得玩味，并不在于对社会主义疾风暴雨式的合作化道路持默默批判的立场，而是用“风景”与“声音”的不一致，暗示出“无言”的客体领域的持存，正是它构成了社会主义生活自身的肌体，这一肌体无法被“历史”叙事完全渗透却随着历史一起生长。

如果回到形式特征，可以说“社会主义风景”

一个重要的意义即在于揭示某种疏离性，而这通向另一个重要问题：文学生产过程中的主体位置与主体性特质。《山乡巨变》续篇描写亭面糊休憩，同时带出的雨景可以说是续篇中为数不多的的大段风景描绘。这里依旧存在着“疏离”：

亭面糊靠在阶砌的一把竹椅上，抽旱袋烟。远远望去，坳里一片灰蒙蒙；远的山被雨雾遮掩，变得朦胧了，只有两三处白雾稀薄的地方，露出了些微的青黛。近的山，在大雨里，显出青翠欲滴的可爱的清新。家家屋顶上，一缕一缕灰白的炊烟，在风里飘展，在雨里闪耀。

……

隆隆的雷声从远而近，由隐而大。忽然间，一派急闪才过去，挨屋炸起一声落地雷，把亭面糊震得微微一惊，随即自言自语似的说：

“这一下子不晓得打到么子了。看这雨落得！今天怕都不能出工了。”他吧着烟袋，悠悠地望着外边。^⑧

有评论者曾赞之为“一幅雅澹幽美的山村雨景图……可以媲美米芾的山水画”^⑨，然而此种鉴赏似乎忽略了亭面糊的存在，更确切地说，似乎完全忽略了亭面糊“怕都不能出工了”的评价与上述“自然美景”之间的关系。其实这一细节很值得玩味。亭面糊具有看风景的潜在可能性，然而需要注意的是他没有评价风景。换句话说，亭面糊没有全然成为知识分子的移情对象，也不再简单是看不到“风景”的农民；毋宁说他在话语空间内部具有了“看到”风景的可能性。或许可以说，他是一种存在“间隔”的形象，他无法“闭合”自身。这一形象恰好和“社会主义风景”自身的暧昧性构成一种呼应。

可以想见，这一疏离或意义的暂时“悬置”——或许可以理解为意义尚在“生成”，会被“无产阶级新人”眼中崇高的风景以及充盈着意义的自然所取代。后者在讲述“新”上超越了周立波，但是周立波所点出的问题却似乎依旧没有消散，特别是社会主义风景不能单纯理解为知识分子趣味的投射，而是暗示着新旧交替过程中“意义”尚未真正落实的状态，以及生活世界里不能完全转化为语言的那部分实在的持留。在当代的

批评氛围中，周立波对于风景和日常风俗的呈现极易被把握为一种捍卫“文学”权利的姿态，有时也会被读解为一种政治异议的表现。然而我想强调的是，这首先是一种“社会主义”风景，也就是说，无论周立波如何深陷于“现实主义”的观察机制，由此机制所生产出的“风景”却已然置身于新的“世界”的“意境”之中。周立波的文学书写揭示出的问题毋宁说是，社会主义实践需要谨慎对待自身与曾经的旧世界共享的、不可简单分割的肌体。也正是在这个意义上可以说，形式的“意识形态”始终与其“真理性”缠绕在一起。

三

在上文中我已部分提到，周立波呈现“风景”的文学实践所引出的另一个难题，或者说其“形式的内容”所指向的关键议题即知识主体性问题，换作更为俗常的表述，即“小资产阶级意识”问题。周立波的文艺实践贯彻了《讲话》的诸多精神，但是依旧经由一种“现实主义”美学机制最低程度地暴露了“小资产阶级问题”——即某种旧有知识主体性的残留。我在这里并不想单纯“批判”这一构造，而是尝试揭示这一构造所联通的更大的历史难题。我们可以先在这里引入另一个文本，即周立波“描写农村生活的最早的小说”（1941年“下乡”时创作，接受《讲话》精神之前），来重新“打开”这一问题：

是落了一场春雪以后的一个有月亮的微寒的晚上。乡政府的窑洞里挤满了人，男的和女的，老人和小孩。有的围在烧着通红的木炭火的炉子边谈天，有的在桌子上的一盏小小的老麻油灯下面，随便地翻看着鲁艺派到乡下工作的古元带来的一些书和画。扶惯了犁锄的粗大的手指，不惯翻书页。一个年轻人，想一页一页地翻看一本瑞典人的画册，但是手指不听话，一下子翻过十几页，从头再翻一次，又是十几页，又翻到了那个地方。谈话很随便，乱杂。有人说，这一场雪下得真好，对老麦好、对糜子更好。一位参加过土地革命、跑过很多地方的颊骨很高的老头子主张说，边区这几年来，风调雨顺，“都是

因为共产党的福气大。”而且他认为革命的事，是差不多好了。^⑧

由此可见，《山乡巨变》的形式有其谱系。周立波的写作中到处可见这些场景或细节“描写”。支撑这一“观察”主体的并非简单是形式兴趣本身，而是对于“生活充实性”的某种把握。在所看到的人与物中，在“老麻油灯”、“翻书的手”、“解开的大襟”、“同伴的腿上”，仿佛蕴藏着不可思议的“深度”和“不可穿透”的神秘感。此种“审美”呈现在某种程度上关联着“（小）资产阶级主体性”，换言之，正是其审美变体。经典“资产阶级主体”的理想形式是自我决定的（自主的）、理性的、自由的、反思性的个人主体。^⑨而在它的法权实质遭到部分消灭的时候，其精神形式依旧会存在于针对“物”的感受与态度之中；换句话说，会作为“审美”而存在。或者我们可以这样说，这种主体形态正是在其非主体性的、看似惰性的、无需反思的存在状态中有意无意地保留了下来。如何来探讨这一问题决定着如何真正展开中国现代主体性的秘密与全貌。甚至可以说，这一状态超越了单纯的“小资产阶级”问题，而是与理想的、积极的，将一切提高到有意识状态的“革命主体”构成顽固的对立。周立波自身或许无法解释为何此种兴趣挥之不去，但此种“自发”的状态值得我们悉心辨析。当然，这绝非呈现生活充实性的唯一方式。在赵树理的《小二黑结婚》、《李有才板话》等被冠以体现“讲话精神”的文艺实践中，我们看到的是“讲故事的人”和革命运动的结合，生活在叙事上同样也能获得一种充实感。可问题的关键在于，一种方式是否能真正“扬弃”另一种？这不禁将所谓中国社会主义实践中的“启蒙运动”与“小资产阶级问题”推向了更为复杂的且更值得深思的境地；同时也提示我们，只有真正的辩证思维，才能够把握历史中的文学形式、主体构造与社会实践之间充满矛盾的关联性。

①蔡翔：《革命/叙述——中国社会主义文学—文化想象（1949—1966）》，第33—36页，北京大学出版社2010年版。

②中国科学院文学研究所《十年来的新中国文学》编写组：《十年来的新中国文学》（试印本），第47页，作家

出版社1963年版。

③周扬：《论赵树理的创作》，洪子诚：《中国当代文学史·史料选上》，第51页，长江文艺出版社2002年版。

④张勳：《恒常与巨变——〈山乡巨变〉再解读》，《文艺争鸣》2008年第7期。

⑤毕光明：《〈山乡巨变〉的乡村叙事及其文学价值》，《文艺理论与批评》2010年第5期。

⑥⑧⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿黄秋耘：《〈山乡巨变〉琐谈》，李华盛、胡光凡编：《周立波研究资料》，第420页，第423页，第414页，第422页，湖南人民出版社1983年版。

⑦方明、杨昭敏：《山乡的巨变、人的巨变——读小说〈山乡巨变〉》，《周立波研究资料》，第255页。

⑧王世德：《谈〈山乡巨变〉的艺术表现》，《周立波研究资料》，第236页。

⑩⑪周立波：《观察》，《周立波三十年代文学评论集》，第41页，上海文艺出版社1984年版。

⑫安敏成：《现实主义的限制：革命时代的中国小说》，第12页，江苏人民出版社2001年版。

⑬周立波：《纪念、回顾和展望》，《周立波研究资料》，第490页。

⑭⑮周立波：《素材积累及其他》，《周立波文集》（第五卷），第629页，第630页，上海文艺出版社1985年版。

⑯周立波：《关于小说创作的一些问题》，《周立波文集》（第五卷），第642页。

⑰周立波：《读〈南行记〉》，《周立波文集》（第五卷），第126—129页。

⑱柄谷行人：《日本现代文学的起源》，第15页，三联书店2003年版。

⑲萨支山：《试论五十年代至七十年代“农村题材”长篇小说——以〈三里湾〉、〈山乡巨变〉、〈创业史〉为中心》，《文学评论》2001年第3期。

⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿从谢晋对于“空镜头”的讨论中，可以把握到一种为社会主义美学所分享的处理“环境”的方式：“客观的景物与主观的情绪结合起来，……空镜头不是空的，它必须是上面镜头的延续；或者下面镜头的序笔。”见谢晋：《情景交融》，《电影艺术》1959年第6期。

㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿周立波：《山乡巨变》，第6页，第20—21页，第85—86页，人民文学出版社1959年版。

㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿严格来说，这些空间场景并非自然景观，但是在《山乡巨变》的叙述脉络中，它们往往又是和自然风光处在一种相互混杂的状态，并且处在同一种“观察”机制之中，因此本章并不单独来探讨“无人的自然”，而主要是针对这一混合的“自然—历史”形象展开分析。

㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿关于“描写”，可参看查特曼（Seymour Chatman）的讨论：“叙述学家认为，更为正确和全面的关于描写的说明，建立在时间结构之上。即叙事本身需要一种双重的

互相独立的时间秩序，故事时间线和话语时间线。在描写中所发生的是，故事时间线被打断或冻结了。事件停了下来，虽然我们的阅读或话语时间在继续，而我们看待人物与场景要素，就如同看待活生生的画面。” Seymour Chatman, “What Novels Can Do That Film Can’t and Vice Versa”, W. T. J. Mitchell, *On Narrative* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1981), p. 119.

- ②⑤巴拉兹曾认为，电影中的“动物”是呈现“自然感”的关键要素：“[动物]对电影摄影机一无所知，在画面上天真地、煞有介事地活动着。……因为对于动物来说，表演不是幻觉，而是活生生的现实。不是艺术，而是窥视到的自然。动物不说话，它们的哑剧比人的面部表情更接近现实。”巴拉兹：《可见的人：电影精神》，第84页，中国电影出版社2003年版。这对于理解此处“鸡婆”的呈现，亦有启发。
- ②⑥李桦：《怎样提高年画的教育功能》，《美术》1950年第2期。
- ②⑦周立波：《几个文学问题》，《周立波文集》（第五卷），第591页。
- ②⑧卢卡契：《叙述与描写——为讨论自然主义和形式主义

而作》，《卢卡契文学论文集一》，第57页，中国社会科学出版社1980年版。

- ②⑩周立波：《关于〈山乡巨变〉答读者问》，《人民文学》1958年第7期。
- ②⑪毛泽东：《〈中国农村的社会主义高潮〉的按语》，《毛泽东选集》（第五卷），第227页，人民出版社1977年版。
- ②⑫周立波：《暴风骤雨》，第162页，人民文学出版社1955年版，
- ②⑬⑭周立波：《山乡巨变续篇》，第209页，第193—194页，作家出版社1960年版。
- ②⑮董之林：《周立波小说的唯美倾向》，《盈尺集》，第345页，河南大学出版社2009年版。
- ②⑯周立波：《牛》，《周立波文集》第二卷，第303—304页，上海文艺出版社1982年版。
- ②⑰ See Robert Pippin, “‘Bourgeois Philosophy’ and the Problem of the Subject”, in his *The Persistence of Subjectivity: On the Kantian Aftermath* (Cambridge and NY: Cambridge University Press, 2005), p. 15.

[作者单位：上海大学中文系]

责任编辑：何吉贤

