

“红色经典”长篇小说与文学消费^{〔*〕}

○ 黄书泉

(安徽大学 文学院,安徽 合肥 230039)

〔摘要〕在中国现当代文学研究领域,“重写文学史”的一个重要方面就是对“十七年文学(1949-1966)”时期被称为“红色经典”的长篇小说的质疑和重估。但是,无论是肯定或否定,研究者多是着眼于“红色经典”的意识形态性和革命叙事话语。事实上,“红色经典”既是政治,又是文学;既是意识形态,又是审美;既是文学现象,又是叙事文本;既是思想载体,又是小说形象;既是历史,又是现实;既是传统,又是现代;既是革命话语,又是文学消费。本文运用美学和文学社会学相结合的观点和方法,主要以“红色经典”长篇小说中的革命历史小说为例,从文学生产和消费的现实关系中来考察“红色经典”长篇小说的读者接受和影视改编,以及其文学消费价值生成的文本机制,以期还原被意识形态遮蔽的十七年文学时期的文学消费事实。

〔关键词〕红色经典;长篇小说;读者接受;消费价值;影视改编

1949年中华人民共和国的成立,标志着一个时代的结束和另一个时代的开始。文学从此进入了一体化和体制化的“当代文学时期”,长篇小说创作也必然打上这个时期的鲜明印记。从1949年至1966年即“文革”前的十七年间,共出版长篇小说325部左右,出现了评论家所说的当代长篇小说创作的“第一次高潮”。^{〔1〕}所谓“红色经典”,指称的正是这个时期的作品。

严格地说,“红色经典”并不是一个科学的、具有普遍意义的文学概念,而只是一种约定俗成的说法,“是一个特定的历史语境下被生产出来的具有丰富意

作者简介:黄书泉,安徽大学文学院教授。

〔*〕本文为教育部人文社会科学研究规划项目“图书市场视野中的新世纪长篇小说发展研究”(项目编号11YJA751024)后期成果。

识形态的内涵的概念。”^[2]一般是指十七年间一批反映革命战争的历史题材长篇小说和反映农业合作化运动的农村题材长篇小说,以所谓“三红一创,青山保林”^[3]为代表。“红色”当是指这些作品的题材内容而言,但是,它们在当时并没有被视为“经典”。“红色经典”是后人对其的指称,当“红色”和“经典”互为前提、相互连接的时候,一种特定的话语概念就诞生了。只是因为“红色”有它特定的历史文化、社会政治背景,从而必然使“红色”的“经典”成为一种具有明彻的时代精神和文化标志的作品,亦即经典化“意味着那些文学形式和作品,被一种文化的主流圈子接受而合法化,并且其引人注目的作品,被此共同体保存为历史传统的一部分。”^[4]正是由于“红色经典”是被特定的意识形态建构和命名的,所以,当意识形态淡化和多元的文学时代来到后,当艺术审美的标准成为衡量文学经典的首要标准时,“重写文学史”的一个重要方面就是对“红色经典”的价值和经典地位的质疑和重估,乃至解构。而近年来一些注重文学史学科建设的学者则试图摆脱意识形态的干扰,从学术范畴对其价值进行合理的、客观的、辩证的挖掘和评价,将其作为一种特定的文学现象和特定文本,从不同角度以及跨学科加以研究:“红色经典”既是政治,又是文学;既是意识形态,又是审美;既是文学现象,又是叙事文本;既是思想载体,又是小说形象;既是历史,又是现实;既是传统,又是现代;既是“红色”,又是“经典”;既是革命话语,又是文学消费。本文试图运用文学社会学的观点和方法,主要以“红色经典”长篇小说中的革命历史小说为例,从文学生产和消费的现实关系中来考察“红色经典”长篇小说的读者接受并由此产生的文学消费价值。

一、“红色经典”长篇小说的读者接受

正如“重写文学史”所昭示的:所谓“红色经典”,是在继承“左翼文学”、“延安文学”传统的基础上,在新的历史条件下,在革命文学意识形态一体化、体制化的环境中,由官方、作家和读者经过自上而下和自下而上的共同建构过程而产生的一种特定文学现象和文本。从“红色经典”的这种产生过程、原因中,已经充分暴露了其作为“文学经典”的先天的不足和后天的缺陷。其文本思想内容上的高度意识形态化和艺术表现上的概念化、公式化,以及语言的简单、粗糙,多为今日的研究者诟病。

然而,“红色经典”中的“革命历史小说”当时在社会上产生的影响和受读者欢迎的程度,却远非今天的长篇小说所能相比。特别是被称为“英雄传奇”的长篇,格外受到大众读者的青睐,成为那个时代的“畅销书”。它们主要有:《铁道游击队》(知侠,1954)、《林海雪原》(曲波,1957)、《野火春风斗古城》(李英儒,1958)、《烈火金刚》(刘流,1958)、《敌后武工队》(冯志,1958)、《苦菜花》(冯德英,1958)、《红岩》(罗广斌、杨益言,1961)等。以及另外一些被视为“成长小说”或“家族小说”的作品,如《红旗谱》、《青春之歌》、《三家巷》(欧阳山,1959)等。据当时的不完全统计,《铁道游击队》发行量达400多万册,1957-1964年

间,《林海雪原》累计印数已在 156 万册以上。特别是《红岩》,在不到两年的时间里,作品发行了四百多万册,到 80 年代为止,先后印刷二十多次,发行量达八百多万册,创下了当代小说的发行最高纪录。这些作品之所以有着如此高的发行量,是因为得到读者广泛的喜爱,拥有广阔的文学消费市场。正如研究者所描绘的:“《红岩》一出,全国为之轰动,到处形成了《红岩》热,正像 1958 年以来广大读者竞相传阅《创业史》、《红旗谱》、《林海雪原》、《青春之歌》的盛况一样。”^[5]

事实也的确如此,大凡是生活于 20 世纪 50 - 60 年代的人,很少没有读过这些作品的,许多人如今说起来,还如数家珍。笔者在中学时代,就几乎读完了所有的“红色经典”作品。这一方面是因为当时文化生活单一,人们在业余时间只有读读小说;更主要的是由于当时的读者,思想已经被当时的革命意识形态所浸染,文学阅读趣味和选择已被当时的革命文学批评话语所左右,在文学阅读中自然将红色经典作为首选的“精神食粮”。人们的文学阅读趣味与其接受的政治思想理论是高度一致的,因此,传奇故事在价值观与审美感上与他们颇为契合。这种情形反映了当时的文学接受如同文学创作一样,被纳入了高度意识形态化的文学体制中:“真实的文学读者被看做是教育接受者,公共阅读不断挤压着私人阅读,文学领导、管理者和文学批评者的评价与阅读还代替了个人阅读,他们对作家和作品的看法常常成为普通读者的指导意见,他们说好就好,说是毒草就是毒草,即使一般读者在阅读过程中有了自己的爱好和感受,也会被压抑,被否定乃至被批判。”^[6]其结果导致读者跃升为当代文学举足轻重的制度性力量,使作家都“按照读者的愿望和要求来进行自己工作”,令许多作家产生“读者的焦虑”。^[7]

但是,这只是事情的一方面;事情的另一方面是,即使是当时的读者,也秉承了传统阅读小说娱乐消遣的兴趣和习惯,喜欢小说的故事性和“好看”。这从当时《文艺报》收到的读者来信可见一斑。当时人们曾直言不讳地表示不喜欢看类似宣传品的作品,认为“这些书单调、粗糙”,“老是开会,自我批评,谈话,反省”,人们原本“工作生活都紧张,娱乐还要紧张,怕要‘崩了箍’”。即使工农兵也不喜欢看当时一些写他们的书,“天天都是工农兵,使人头疼”,而且“这些书太紧张了,他们乐意看点轻松的书。”^[8]“红色经典”中的英雄传奇长篇小说正是满足了读者的这种文学消费需求,由此实现了自己的消费价值。这表明:文学作品,尤其是长篇小说这种最具大众性、传播面最广、影响最大的文体,当它通过出版面世,必然有一个读者消费需求的现实问题。即使是在政治高度一体化的五、六十年代,也无法强迫作为书籍的购买者的读者去掏钱买一本自己不想看的小说。同样地,在以“印数定额制”为核心的稿酬制度的推动下,即使是为党写作的革命作家,也希望自己的作品有更多的读者,有更大的发行量,从而获得更高的稿酬。事实上,革命传奇小说作者大多是当时获高稿酬的作家。^[9]这表明了:在由文学生产和文学消费现实关系构成的“文学事实”中,文学消费仍然作为隐

形的存在在一定程度上制约着文学生产。值得我们进一步探究的是,“红色经典”长篇小说的消费价值是如何生成的?换言之,“红色经典”长篇小说不仅在今日就是在当时,都被持美学标准的精英批评家视为思想和艺术水准不高,^[10]却为何赢得大众读者的青睐?

二、“红色经典”消费价值的生成

众所周知,在新文学史上,曾经产生了像张恨水、刘云若、秦瘦鸥、还珠楼主(李寿民)、平江不肖生(向恺然)、王度庐这样的通俗小说大家,创作了《啼笑因缘》、《秋海棠》、《蜀山剑侠传》、《江湖奇侠传》、《卧虎藏龙》等一批拥有广泛读者,在美学上也具有较高价值的通俗经典。它们与雅文学各自发展,平分秋色。然而,到了1949年后,这种局面很快被打破。鸳鸯蝴蝶派的小说被主流话语宣布为“封建余毒”,是代表着延安时代就确立的文学正确方向的“人民文学”的“对立面”,其作品“使一个人的感情低级、无聊、空洞、庸俗”。^[11]更重要的是,在被意识形态高度一体化和体制化的文学环境里,昔日的通俗小说作家已找不到自己的位置,既没有提供他们创作的条件,也没有发表出版的空间。在新文学时期,通俗小说虽然也受到精英文学的排挤和诋毁,但在一个市场化出版环境中,作家依靠大众读者却得以存在。而当1949年后,文学生产、出版、评论乃至读者都被纳入单位管制,自由出版市场消失,曾经以创作武侠、言情小说名震一时的通俗小说家的作家身份不被承认,在新中国的文联名册里找不到他们的名字,各种文学活动、会议也将他们拒之门外。被逐出文学体制之外的他们,不得不另谋生路。“平江不肖生进了湖南文史馆,王度庐先进旅大行政公署教育厅编审科,继而又到沈阳东北实验学校。王小逸(捉刀人)也进入市南中学。更多鸳蝴文人,由于不明了单位制度的意味,兼职缺乏门路,未能进入有稳定薪金的单位。他们仍然‘卖文为生’,结果艰难异常,风雨飘零。作为一个曾有凝聚力的群体,鸳蝴文人迅速解体。”^[12]

然而,与其同时,鸳蝴旧作却在“地下”——旧书摊上蓬蓬勃勃传播,屡禁不止。其主要原因是,高度意识形态化的文学体制可以打压通俗小说作家,却无法斩断通俗小说的传播、接受系统,“读者成为其中关键力量。建国初,原鸳蝴读者中的一部分,可能受共产主义影响,转而钟情中国和苏联革命文学,但保持‘旧兴趣’的读者数量仍然巨大。这些读者一直被《文艺报》讥为‘堕落的小市民’,实则他们职业、年龄、文化分布极为广泛,并不限于初识文字的家庭妇女和小职员。自1949年后,‘小市民’多数进入单位,成为新中国工人或干部。此外另一类批评者不愿提及的鸳蝴读者力量更大。他们包括:新中国培养的大中小学生、部分党的官员、解放军或志愿军的复原战士。这些读者并非文学中人,党的单位虽然有力,但亦不至于深入控制职工私人阅读。”^[13]鸳蝴读者接受的“文学事实”再次验证:即使在高度一体化体制化的文学时代,读者也是在一定程度上有他们的阅读选择和阅读空间的,而这一切又在很大程度上影响和制约着当

时的文学生产。

马克思说过,历史常常有惊人的相似之处,一种事物看上去消失了,却又乔装打扮,以另一副面孔重新登上历史舞台。意识形态化体制下的革命文学或“人民文学”生产当然不会容忍重新生产鸳蝴式的通俗文学以满足当时读者需求,但它需要某种替代物,需要一种既承担传播革命教义,又具有通俗文学浅显易懂、消遣娱乐功能的文学来满足上述实际上代表着人民大众的读者的文学阅读需求。“红色经典”中的革命传奇长篇小说于是应运而生。“江山代有才人出,各领风骚数百年”,“人民文学”由此产生了属于自己的通俗小说作家。这就是被当代文学史家称之为的“中心作家”的崛起。“进入50年代之后,另一批更切合体现文学主潮的作家,成为创作的主要力量,并居于中心位置。”^[14]这些作家是1949年后党的文艺方针的忠实执行者,这与他们的出身、经历、思想、文化构成密切相连。他们大多出身社会底层,后来参加革命,有过“红色经历”,长期受党的教育,建国后又都成为各级领导和骨干,许多人是职业军人。这种经历决定他们的文学观与新文学一代作家截然不同。“对于这一时期‘中心作家’的多数人来说,文学写作与参加左翼革命活动,是同一事情的不同方面。文学被看作是服务于革命事业的一种独特的方式。他们对于文学自主、独立的观念,会保持高度的警觉;不认为可以把政治活动、社会参与与文学写作加以区分。他们并普遍认为,凭籍着‘先进的世界观’,作家能够正确地认识、把握客观生活和人的生命的过程的‘本质’和‘规律’;他们所实践的革命和文学,正是体现了并阐释着这一发展规律的。”^[15]

但是,“形象大于思想”,决定一个作家形象创造特征的更主要的是他的文化背景。“就文化构成而言,这批红色经典小说家主要接受的是中国古代通俗文学的影响,以及20世纪30年代民族战争、阶级斗争学说的影响,而不是‘五四’时期人的学说的影响。”譬如《林海雪原》的作者曲波之所以能够写出这样一部小说,首先当然得之于他曾经有过剿匪并担任指挥员的“红色经历”,同时,在小说叙事艺术上,也与他从小受中国古典小说影响并在创作中自觉吸取传统小说营养,追求民族风格关系密切。诚如他在谈到自己的创作经过时所说的:

在写作的时候,我曾力求在结构、语言、人物的表现手法以及情与景的结合上都能接近于民族风格。我这样作,目的是要使更多的工农兵群众看到小分队的事迹。我读过《钢铁是怎样炼成的》等文学名著,其中人物高尚的共产主义道德品质和革命英雄主义的气概深深地教育了我,他们使我陶醉在伟大的英雄气概里。但叫我讲给别人听,我只能讲个大概,讲个精神,或者只能讲意会而不能言传;可是叫我讲《三国演义》、《水浒》、《说岳全传》,我就可以像说评书一样地讲出来,甚至最好的章节我还可以背诵。这些作品,在一些不识字的群众间也能口传。因此看起来工农兵群众还是习惯于这种民族风格的。^[16]

《野火春风斗古城》的作者李英儒回忆:“(父亲)喜欢看旧小说和老戏”,

“(母亲)能把《二度梅》、《金榴玉环记》、《彭公案》、《杨家将》、《呼家将》等评书,一套一套地口述出来”,“直到今天我还喜欢唱《辕门斩子》、《走雪山》、《斩黄袍》、《三上轿》、《王宝钗》等唱段。”^[17]这表明:红色经典作家们所接受的文学教育和文学资源主要来自于中国的传统小说和民间文艺,对外国文学(即使是“革命的外国文学”)却显得存在很大的隔膜,所以在创作中便自然而然地吸取了中国传统小说的营养。这使得他们的创作固然一方面打上了革命文学的浓重印记,有着无法摆脱的思想和艺术的局限性,另一方面又具有为中国老百姓喜闻乐见、通俗易懂的民族风格和传统通俗小说的诸多好看元素。正是这种风格和这些元素,使其赢得了当时大众读者的青睐,其消费价值得以生成。

所以,我们探讨“红色经典”长篇小说消费价值的生成,就要剥去其种种意识形态的外壳,将其当作十七年文学时期的通俗小说来看。

首先,这些作品具有通俗小说的题材主题特征。通俗小说的题材主题无非一是言情,二是侠义,革命传奇小说作者新瓶装旧酒,在革命意识形态的主题思想框架中模仿、借用和移植了通俗小说才子佳人模式和忠义侠勇模式,成为传统通俗小说的革命版。在《林海雪原》、《铁道游击队》、《烈火金刚》等小说中都可以看到《三国演义》、《水浒传》以及传统武侠小说的题材模式以及体现传统伦理的江湖忠义传奇。譬如《铁道游击队》中鲁汉、林忠的关系明显模仿鲁智深、林冲,他们情同兄弟,义共死生,兄弟之“义”实已淹没阶级共性。这表明:“英雄传奇作者对生活的理解和革命的观察多来自章回说部的伦理概念:对党重‘忠’(忠心耿耿),对同志重‘义’(两肋插刀),对革命信仰重‘节’(宁死不屈),对血腥战争则理解为妙趣横生的斗智斗勇等等。”^[18]这虽然是对革命的一种误读,不符合当时意识形态的规约,但恰恰契合了民间大众读者对革命的印象,所以深得他们喜爱。《林海雪原》所叙述的敌我双方斗智斗勇的扣人心弦的情节故事,则更是传统江湖武侠传奇的革命化改写,正是这些传奇故事加上少剑波和白茹的“才子佳人”式的爱情描写,吸引了当时众多的读者。

其次,革命传奇小说充分吸取了章回说部讲故事的营养,非常着重小说的故事元素,在情节结构、故事叙述上具有传统通俗小说的通俗性、传奇性,情节生动,故事引人入胜。这里不能仅仅以对传统通俗小说的模仿、借用和移植来解释,而是与这些作者的独特经历关系密切。他们大多有着革命和战争的“红色经历”,这些经历不同于和平年代的平淡无奇,相反,却充满了独特、传奇的色彩。它们本身就具有很强的故事性、观赏性。从某种意义上讲,这些作者不是要当作家才写小说,而是这种非凡的经历使他们非写出来不可。(当然因此也造成他们中许多人在写完了自己的经历后,就难以再获得新的写作“资源”,成为“高潮”就是“终结”的“一本书作家”。)当他们将自己的独特、传奇的经历作为小说的素材、内容时,虽然在创作理念上自觉地使这一切纳入到革命宏大叙事的主题框架,但自小受过的中国传统小说的影响,对读者阅读趣味的考虑,艺术上的民族化追求,又使他们在创作中常常溢出这种主题框架,而还原经历本身的传

奇性和独特性,着重情节内容本身的引人入胜。于是,《铁道游击队》叙述了铁道游击队的抗日故事,诸如飞车搞枪、血染洋行、化妆突围等情节实在引人入胜。还有《红岩》描写的狱中斗争,《野火春风斗古城》描写的地下斗争,《烈火金刚》与《苦菜花》描写的人民抗日的卓绝及其所付出的惨烈代价都是没有类似经历的作家难以在书斋里想象出来的。《野火春风斗古城》借鉴了通俗小说通过故事在行动中塑造人物的传统,对主人公杨晓东的塑造,即着重讲述他“亲自散发抗日传单,面斗伪省长吴赞东、送首长过路,智斗蓝毛,反抢粮夜入伪商会,并身入险境,直接推动了伪团长关敬陶的起义”,对杨老太太则“着重写了她的母子阔别相逢,年关公园会面,监狱寄深情,楼台殉大义等几个章节”。^[19]《林海雪原》作者更是讲故事的高手,小说讲述了雪原剿匪生活,诸如奇袭虎狼窝、智取威虎山、绥芬草甸大周旋和大战四方台等一系列惊险战斗,以及与兽为邻、以雪为裘、跨谷飞涧、攀壁跳崖、雪地追踪、深夜埋伏、身入虎穴、计赚顽徒这些超出了人们的想象力的斗争生活,确实能给予读者不忍释卷的阅读体验。总之,从题材到内容,这部作品都具有浓郁的惊险传奇色彩。

最后,这些作品的艺术表现和美学风格,由于深受中国传统通俗小说影响,具有中国大众读者喜闻乐见的民族特色。传奇小说“不本经传”、“作意好奇”、“不离于搜奇记逸”的表现方式,神魔小说、武侠小说、言情小说、战争小说的“英雄、儿女、鬼神”三大元素、“政委——草莽英雄”模式、“五虎将”模式,以及传统小说美学的情节的大开大合,人物关系的两军对垒、善恶分明,矛盾冲突的环环相扣,充满戏剧性的悬念、巧合、误会,注重人物的动作性,语言的通俗易懂,情景交融的环境描写,具有地域特色的场景描写、世俗生活气息,等等,都在《铁道游击队》、《烈火金刚》、《林海雪原》等作品中得到鲜明凸现。它们的扣人心弦的故事情节,险象环生的生活体验,质朴真切的情境再现,悬念、冲突、紧张的氛围,浓郁奇特的风俗,这一切造成了这些作品非同寻常的受欢迎程度。《林海雪原》除了故事情节的惊险传奇,在艺术表现上也较有特色,比如对环境的描写:“作者不仅写出了景物的形而且写出了景物的神,是情景描写而不是景物描写,这些景物是有性格的景物,景物不仅蕴含了人的感情,而且获得了人的性格。”^[20]这就使小说在一定程度上溢出了当时的战争文学规范,而具有某种人情美、人性美和较强的艺术魅力。

与上述“红色经典”中的英雄传奇长篇相比,《红旗谱》和《青春之歌》向来被视为是“严肃文学”或“雅文学”,后人据此将《红旗谱》和《青春之歌》划为“成长小说”,或者将《红旗谱》视为“家族小说”,^[21]在文学史家的眼光里,其艺术价值更高一筹。但是,这两部小说既为精英界看重,又深得当时读者青睐,成为图书市场上的“畅销书”,就其题材、内容和风格而言,与它们同样具有通俗传奇色彩,同样深受传统小说影响关系密切。

《红旗谱》的开篇就富有传奇色彩,情节先声夺人:“平地一声雷,震动锁井镇一带四十八村:‘狠心的恶霸冯兰池,他要砸掉古钟了!’”小说从冯兰池“砸钟

灭口,存心霸占河神庙前后纳四十八亩官地”,气死朱老巩,害得朱虎子(童年时代的朱老忠)家破人亡写起,到25年后朱老忠回乡与冯老兰斗争,不仅情节曲折,故事生动,波澜迭起,而且分明打上了传统小说恩怨情仇与“逼上梁山”的叙事模式。有研究者认为《红旗谱》“可以说是一个复仇的故事”。^[22]《青春之歌》虽然不是直接描写战争,而是以青年知识分子为表现对象,但讲述的同样的是一个革命传奇的通俗故事。而且,由于它的主人公是女性,小说用很多篇幅描写了她的爱情生活,所以,更具有一种浪漫色彩,也更吸引读者。这里不仅可以看到左翼小说“革命+恋爱”的影响,也打上了传统小说“儿女、英雄”和才子佳人模式印记。对此,当时的评论家如是说:

《青春之歌》是这样一部作品,粗粗一看,好像它的题材是写青年知识分子的生活,而且是二十多年前的一些青年知识分子的生活,好像它未必能够吸引青年知识分子以外的广大的读者。然而,它的流行的广泛仅次于《林海雪原》。事实上它的爱好者并不只是青年知识分子。这是为什么呢?《青春之歌》里面最吸引广大读者的是那些关于当时的革命斗争的描写。紧张的地下工作,轰轰烈烈的学生运动和英勇的监狱斗争。这些都是能够激动人心的。^[23]

总之,意识形态一体化体制化的十七年文学彻底剥夺了传统通俗小说存在的条件和空间,但是,大众读者实际上的文学消费需求又促使其改头换面在“红色经典”长篇小说中复活,满足了喜欢而又无法阅读传统通俗小说的民间大众百姓读者的补偿心理,从而赢得了他们的青睐,生成了这些作品的消费价值。这就是十七年文学生产与消费关系中的“文学事实”。其正如陈思和对《林海雪原》为何深受读者喜爱的分析:

“比如《林海雪原》,说到底是一个剿匪的故事,它里面有一个传奇性的民间因素在里面,延续了《水浒》、《七侠五义》这样的旧小说传统,这些传统,如武侠小说,在解放以后慢慢被边缘化了,或者转移到香港的文化市场去发展,或者就作为隐形结构隐藏在现代小说里秘密发挥作用。比如《铁道游击队》里的老洪飞车夺机枪,《烈火金刚》里肖飞卖药,《林海雪原》里杨子荣打虎上山等,这些描写说来都是武侠小说里的段子。特别适合说书人去演播、改编,这样的东西是生活在民间里的,他们是把老百姓喜欢的创作因素添加在政治意识形态的框架里。《林海雪原》之所以能获得成功,从老百姓的眼光来看,它表达了一些他们喜欢的审美趣味。”^[24]

三、从“红色经典”的影视改编看其消费价值的强化

电影作为20世纪的艺术,自从产生之后,便与小说发生了密切关系。以世界电影为例,自从有了完整意义上的故事片,改编小说便始终成为电影制片人和导演拍摄电影的主要方式之一。尤其是被我们称之为世界名著的经典小说,几乎都被搬上银幕,有的甚至不止一次被不同国家拍成电影。在中国,20世纪30

年代,茅盾的《春蚕》是最早被改编成电影的小说。小说之所以能够被改编为电影,这是由于二者都属于叙事艺术,存在着美学上的通约性。电影依赖的是小说的故事,还有语言艺术所提供的文学性,如气息、韵味、诗意、超验性、对内心世界的探索、思想的深度与广度等等,可以大大增强电影的艺术魅力和文化内涵。

“红色经典”长篇小说也被多次改编成电影和电视剧,但在不同的历史时期和不同的文化语境下,其改编的路径和指向却大相径庭。50-60年代,是“红色经典”长篇小说的第一次影像化改编,《青春之歌》、《红旗谱》、《林海雪原》等小说都被搬上银幕。但是,当时的电影生产比文学生产更加受意识形态一体化和体制化的控制,不仅不会从电影市场和票房价值考虑来对其进行改编,反之,对这些作品中的思想内容进一步地进行意识形态的提纯,使之更加“革命化”。所以,这些影片虽然成为那个时代的革命经典电影,却比原著更加打上了时代的印记和局限性。90年代以来,“红色经典”长篇小说兴起了第二次影视改编热潮,主要是被改编为电视连续剧。这是一次在新的历史文化语境中完全不同于前次的改编,生产方对其完全进行了旨在消费、走向影视市场、追求票房价值和收视率的生产和运作。“在‘红色经典’改编所体现的文化、经济、政治、伦理、市场、大众消费等元素在影视世界的奇妙融合中,消费主义与商业的逻辑无疑起了主导或统帅的作用。”^[25]正是通过这一次的市场化影视改编中,一度被革命化改编所遮蔽、淡化、消解了的“红色经典”长篇小说的消费价值被得到强化。

王宗峰先生在《凡圣之维:中国当代“红色经典”的跨媒介研究》一书中对此作出了专门和令人信服的研究。他认为,对“红色经典”的第二次影视改编之所以取得影视市场的成功,其消费价值得到强化,主要在于“红色经典”小说中的凡俗因素被改编者充分挖掘,凡俗因素正是近年来“红色经典”被文化工业运作的文本基础。“这次改编风潮中,存在着明显的俗化倾向,革命历史小说原作中艰难存在的与神圣革命话语不无出入的那些凡俗成分反倒备受青睐,被挖掘出来并予以渲染和强化,除此之外,还无中生有地新添了不少这类因素。”^[26]所谓“红色经典”小说中的“凡俗因素”,按照王著的解释,就是被革命话语掩盖的“生活化”和“人性化”：“在革命历史小说的书写中,革命话语尽管借助于主导意识形态的威权对凡俗生活话语进行规约和整编,但凡俗生活本身难以抵御的诱惑力,往往使得对它的意识形态改写与革命话语之间存在一定的离间倾向,从而为凡俗生活的日常存在争取了空间。正因为如此,才使得革命历史小说尚能保持一定的世俗人道主义精神和人间烟火的亲切感。”作者以祛魅式笔法具体论述道：

“一部《青春之歌》其实就是革命话语对一个女人情爱经历的锐意改写,倘若除去神圣的革命纱衣,剩下的无非就是一个不甘凡俗的女人的未必神圣的爱恋经历。《红日》在炮火轰鸣的间隙里不失时机地展示革命将士凡俗的婚恋情爱场景。《林海雪原》传奇故事的迷幻中翩然而舞的才子佳人,其实也是传统世俗情结对革命话语的租赁。《红岩》对监狱中的暴力和

血腥场景淋漓尽致的描绘在设定的革命意志和精神教育之外,也难以否认其至少在客观上对受众猎奇心理的满足。《红旗谱》中阶级伦理对乡族伦常的置换,也不过就是神圣的公共化的革命话语对凡俗的私性生活的收编,但在收编的斑驳余迹中依然不难寻觅到寻常人家袅袅炊烟。《铁道游击队》中一帮侠肝义胆的哥们,尽管在被象征性地规训为‘准军人’后活动的性质便骤然宏大,聚啸山林的形而下的团体生存本能冲动升华为事关政党、阶级、民族的神圣话语,但是仓促的成长仪式并没有遮住‘大块吃肉,大碗喝酒’的酣畅诱惑以及文本对此世俗性诱惑的暗中欣赏。《野火春风斗古城》和《烈火金刚》对舐犊亲情以及欲说还休的私性情爱故作朦胧的透露在神圣化的刻意书写中令人倍感凡俗之亲切。”^[27]

这一切表明:90年代以来对“红色经典”小说的影视改编之所以能够获得市场的成功,成为大众文化的组成部分,是因为这些作品原本就存在着契合大众影视观众的审美趣味因素,原本就具有大众文化的消费价值,只不过改编者在今日的语境下,为了迎合今日的观众,强化、突出、放大了这些因素,从而使其消费价值得到增殖。当然,从文学史研究角度来看,对“红色经典”文本祛魅式的解构阐释,在今天已不新鲜,因为“重要的不是故事讲述的年代,而是讲述故事的年代”。人们对上述的阐释完全可以从另外的角度来加以反驳,但是,我们一旦从文学消费学的视角,将读者(观众)对“红色经典”接受作为考察的维度,就无法否认其揭示的正是被意识形态所遮蔽的文学消费事实。换言之,即便“红色经典”长篇小说作者创作时并不如研究者分析的那样有意在作品中注入凡俗因素以取悦读者,而是如他们所言是在按照革命审美原则在创作,但是从接受美学来看,的确产生了别一样的审美效应。这里仅仅以“创造性地误读”来解释似乎太过学术,而从大众读者(观众)的文学消费需求来解释似乎更符合文学生产和文学消费关系中的“文学事实”。譬如,喜爱阅读情爱、言情、性爱作品,是大众读者永不枯竭的需求,当这种需求无法直接通过阅读这类作品得到满足时,“红色经典”小说中哪怕是少得可怜的这方面描写或在革命话语掩盖下的“形象大于思想”的叙述,都使当时的读者得到极大满足。正如研究者在解读《林海雪原》的接受效应时所言:“在50-70年代的中国文学中,男女之爱绝对是稀缺物质,少剑波和白茹之间的爱情故事因而非常著名。虽然这个故事并没有任何新意,充其量只是写‘郎才女貌’的才子佳人小说的翻版,却在一个情爱饥荒的年代,长久地抚慰着人们的情感饥渴。”^[28]由此我们便不难理解,在欲望时代的今天,在“饱暖思淫欲”,大众情色欲望被充分调动起来的当下,为什么“红色经典”小说的改编者、影视的生产者会充分挖掘其中的情爱因素,甚至过度改编,突出、添加影视剧的情色成分。譬如,对作品中反面人物的世俗生活的展示和情色描写,特别刺激观众,改编者也更无禁忌。尽管对此有人提出异议,有关部门也有过禁令,但“红色经典”的影视改编既符合体制的政治需要,又产生较高的消费价值,所以一直势头不减。“种下的是龙种,收获的是跳蚤”,“红色经典”本来是想通

过文学布革命之道,强化主流的意识形态,却在市场经济社会成为大众娱乐消费品。其消费价值的强化与增值在解构了“红色经典”的革命话语同时,也解构了文学本身的意义与价值。也许,这就是通俗小说革命版的“红色经典”在大众文化消费时代必然的命运。

注释:

- [1] 雷达:《第三次高潮——90年代长篇小说述要》,《思潮与文体》,人民文学出版社,2002年。
- [2] [14][15] 洪子诚:《中国当代文学史》,北京大学出版社,1999年,第32、29、31页。
- [3] “三红一创,青山保林”:《红日》(吴强,1954)、《红旗谱》(梁斌,1957)、《红岩》(罗广斌、杨益言,1961)、《创业史》(柳青,第一部,1960)、《青春之歌》(杨沫,1958)、《山乡巨变》(周立波,1960)、《保卫延安》(杜鹏程,1954)、《林海雪原》(曲波,1957),其它“红色经典”的文本还有《铁道游击队》(知侠,1954)、《战斗的青春》(雪克,1958)、《野火春风斗古城》(李英儒,1958)、《烈火金刚》(刘流,1958)、《敌后武工队》(冯志,1958)、《苦菜花》(冯德英,1958)、《艳阳天》(浩然,1964)等。
- [4] 斯蒂文·托托西:《文学研究的合法化》,北京大学出版社,1997,第43页。
- [5] 阎纲:《〈红岩〉的人物描写》,《阎纲小说论集》,湖南人民出版社,1982年,第144页。
- [6] 王本朝:《人民需要与中国当代文学对读者的想象》,《西南大学学报》2007年第1期。
- [7] 雷加:《四十年间》,《新文学史料》1990年第2期。
- [8] 董之林:《追忆燃情岁月》,河南人民出版社,2001年,第158页。
- [9] 据统计,《红岩》作者当时获稿酬20万元左右,《红旗谱》作者梁斌获稿酬10万元,相当于当时一名普通职工不吃不喝200年的全部收入。关于十七年文学期间的稿酬制度,可参看张均:《中国当代文学制度研究(1949-1976)》,第一章第二节《稿酬制度演变小考》,北京大学出版社,2011年。
- [10] 据谈,梁斌将《红旗谱》小说初稿油印给友朋看时,“一位被他视为文学大家的权威,久久不与他交谈,他通过熟人去了解,这位大家以不屑一顾的口气说:‘这回擦屁股有纸了!’让梁斌伤心得大哭一场。”参见闻石:《〈红旗谱〉出版的前前后后》,《北京出版史志》第13辑,北京出版社,1999年。
- [11] 丁玲:《在前进的道路上》,《丁玲文集》第6卷,湖南人民出版社,1984年。
- [12][13][18] 张均:《中国当代文学制度研究(1949-1976)》,北京大学出版社,2011年,第142、211、155页。
- [16] 曲波:《关于〈林海雪原〉》,引自《中国现代作家谈创作经验》(下),山东人民出版社,1980年。
- [17] 李英儒:《悲欢勤奋度童年》,吴开晋编:《李英儒研究专辑》,解放军文艺出版社,1984年。
- [19] 李英儒:《关于〈野火春风斗古城〉:从创作到修改》,《人民文学》1960年第7期。
- [20] 黄伟林:《中国当代小说家群论》,中央编译出版社,2004年,第83页。
- [21] 例如,《20世纪中国文学经验》一书作者认为:“在当代长篇小说创作之中,《红旗谱》不只是写‘革命历史’之力作,它还首开了‘家族写作’之先河。”杨匡汉主编:《20世纪中国文学经验》(上册),中国出版集团东方出版中心,2006年,第301页。
- [22] 董之林:《追忆燃情岁月——五十年代小说艺术类型论》,河南人民出版社,2001年,第166页。
- [23] 何其芳:《〈青春之歌〉不可否定》,《中国青年》1959年第5期。
- [24] 陈思和:《我不赞成“红色经典”这个提法》,《南方周末》2004年5月6日。
- [25] 陶东风:《红色经典:在官方与市场的夹缝中求生存》(下),《中国比较文学》2004年第4期。
- [26][27] 王宗峰:《凡圣之维:中国当代“红色经典”的跨媒介研究》,安徽大学出版社,2013年,第159、41页。
- [28] 李杨:《50-70年代中国文学经典再解读》,山东教育出版社,1997年,第18页。

[责任编辑:兆 戌]