

固化与消解:集体创作与文革文学的发生

毛伟东

(湖南师范大学文学院,长沙 410081)

摘 要: 文革主流文学鼓吹“文艺黑线专政论”,它颠覆了十七年文学的书写传统并使得作家身份发生了转变。以样板戏为例,编排演的集体创作形式使其日趋成为政治话语的直接演绎,并不断使自身陷入了建构的悖论。此外,文革期间的文艺理论与批评基本为写作组所掌控,其创作主体呈现出党、政府、高校三维一体的组织化特征。就历史的共时层面而言,作为地下文学现象之一的手抄本小说的传播与接受,某种程度上同样呈现出集体创作的元素,但无不彰显着个人话语的成分。相比新文学传统已然断裂的地表世界,地下文学所坚守的个性在新时期伴随着集体创作的回落而逐渐复苏。

关键词: 固化;消解;集体创作;文革文学;样板戏;写作组;手抄本小说

中图分类号: I206.7

文献标志码: A

文章编号: 1673-3851(2017)04-0318-07

作为一种特殊的文艺生产方式,集体创作有其存在的阶段性与合理性,然而学界至今并未对其做出科学的内涵界定。袁盛勇指出:“延安时期的集体创作是与个人创作相对而言的写作方式,是一种以组织化、群众化和民主化面目出现的写作方式,它有时虽然还保留了个人创作的痕迹,但在根本上是以抹煞个人主体意识为标记,因而它在本质上并不只是一种群体性文艺生产方式,更是一种意识形态化写作方式。”^[1] 他的理解是建立在个人与集体的关系及区别基础之上的。可以说个人与集体的关系问题一直是新文学研究始终绕不开的一个环节。首作帝仍从个人与集体创作的关系角度对其作出了阐释,他认为“集体创作亦指文学运动过程中时代精神或主题呈现的连续性、明晰性和一致性的现象,从而在一定时期之内促使某种叙述模式的长久不衰和不可僭越,以此消抹创作上的‘差异’,有的作品即便是个人执笔,但是那种创作观念和意识依然是集体主义

的。”^[2] 此外,孟远在《白毛女》研究中发现新歌剧的创作“必须变革文艺生产方式,必须超越资本主义社会的个人模式,邀请民众加入到历史书写当中,实现民众与精英的互动和交融”^[3]。这里其实有集体参与创作的成分,但她没有确切提到集体创作这一概念。然而无论从何角度分析,集体创作的命名及由来也更多地是与个人创作相对应,是一种独特的创作方法。

上述研究成果多以期刊论文呈现,在笔者收集的资料中尚未发现专门研究集体创作的论著,单独研究文革十年的集体创作成果数量也不多。黄擎、李超的论文《1949—1976年间的集体写作现象平议》,其研究视野不再局限于建国前解放区的创作实践,而从时间的维度进一步探讨了集体创作在当代中国发生的可能性,并结合当代文学的发展创造性地提出了“显性集体写作”、“隐性集体写作”这一命题,这一提法极具学术前瞻性。基于此,笔者试图从

收稿日期:2017-03-15 网络出版日期:2017-05-24

基金项目:湖南省科研创新项目(CX2016B185)

作者简介:毛伟东(1991—),男,浙江湖州人,硕士研究生,主要从事写作学与中国现当代文学方面的研究。

① 从笔者界定的含义范畴出发,文革文学应是对整个文革十年期间所有文学形式的统称。它包括公开的极具官方意识形态的主流文学,如样板戏与写作组。同样,它还涉及到相对于公开的文学世界而言“地下”的文学,这也是学界目前对于文革时期文学形态的基本认知。地下的文学创作,手抄本现象最为典型。主流与地下文学共同建构了文革时期文学的基本形态。换言之,文革文学不仅涵盖主流文学,同样包括手抄本现象等在内的地下文学。

文革期间主要的文学形态^①切入,立足新视野,逐步突破学界目前多针对延安时期开展集体创作的研究,而更多地将其与作者、读者、作品等结合起来,从文学生产环节分析集体创作的高潮与后期发展的艰难性,以更好地理解与把握集体创作这一生产方式。

一、重构与消解:样板戏与集体创作

集体创作的文学艺术,在组织与生产环节经历了集体话语的干预,不断成为“经典”,但与此同时五四新文学传统的深层断裂仍在继续。尤其是到了文革期间,伴随着样板戏的集体狂欢与图腾崇拜的开展,集体创作最终走向了自我建构的悖论。

这些看似和过去完全断裂的样板戏,它的故事元素却恰恰是移植了十七年文学中革命历史小说的素材,移植了中国传统通俗小说的元素。一旦经过革命的包装,一般的观众是很难看清样板戏与传统审美元素那种千丝万缕的联系^①。文本渗透着通俗小说中的文学因子,这一特点正是所有革命历史小说中必不可少的元素。其实这里隐含着—个悖论:它的选材为样板戏的建构提供了物质载体。此外,—览样板戏的创作、演出的著名艺术家,我们会发现作家温偶虹、汪曾祺,导演阿甲,演员赵燕侠、刘长瑜,作曲家于会泳等当时文艺界的一流高手,都能够被集结到创作样板戏的团队中去,这无疑是从国家和政治权力的保障层面支撑起样板戏对于革命历史的重构。马少波指出:“‘样板戏’的创作演出直接由‘中央文革’和由江青掌握的国务院文化组掌管。在全国‘—盘棋’的名义下,用行政命令手段,调集大批人力、财力,历经数年,反复修改,精心琢磨而成。”^[4]¹⁹²⁵对此黄子平评论道,当代作品要走向正典势必更大程度地依赖与之共生并存的当代文化——权力结构。^[5]他已然看到了包括十七年时期红色经典为何会成为经典的根本所在,样板戏也不例外。那么除此之外,究竟还有哪些因素在支撑着样板戏的生产与传播?这仍是笔者所要追述的问题。有关“样板”—词,最早可见于1965年3月16日《解放日报》—篇署名“本报评论员”的短评《认真地向京剧〈红灯记〉学习》之中。

“看过这出戏的人,深为他们那种战斗的政治热情和革命的艺术力量所鼓舞,众口—词,连连称道:‘好戏!好戏!’认为这是京剧革命化的—个出色样板。”^[6]²⁵

有关样板戏的生产,可以追溯延安时期新歌剧院的创作。因戏曲的文本创作、修改乃至传播过程中

的排练演出所结合的音乐、舞蹈、灯光道具等形式,使得创作主体之间都有着极为复杂的联系,包括文革后期京剧改编为电影的过程,其中也夹杂着制作人对于原著某种程度上的选择与厘定。样板戏的生产与制作,其实也是京剧革命,传统戏曲现代化的体现。此外,样板戏的创作是极有特色的。例如最美的音乐、最好的唱腔、最挺拔的表演动作都只能为主要英雄人物而设;舞台调度,则必须保持“—号人物”永远享有最重要的位置、最好的灯光等^[7]。它始终处于不断完善过程之中,从最初的京剧现代戏文学剧本创作,排练演出,到成为革命样板,以及后续的修改与加工,到最终定稿都是—个漫长而又复杂的生产创作过程。毋庸置疑,它的创作质量堪称精良无可挑剔。

其实,样板戏中的故事情节与人物都基本是移植与改编自其它剧种,而非江青等样板团的原创。这些剧作在被“样板化”的过程中,原有的或多或少的人的真情实感和生活真实被最大限度地消解了,其中的党性、阶级性则被强调到无以复加的地步^[8]⁶⁶。以《沙家浜》为例,该戏由北京京剧团根据沪剧《芦荡火种》改编。参与京剧执笔者为汪曾祺与杨毓珉等,音乐设计李慕良与陆松龄,导演萧甲、迟金声。毋庸置疑,沪剧与京剧是两种截然不同的剧种。因此在排练过程中,势必会对原著造成—种无意识的损毁。该剧原先是在北京市长彭真、总参谋部长罗瑞卿的指导下排练演出的,最终却落入了江青的手中。此外该剧主题思想方面的创作与修改也绝对忠实于毛泽东的指示。^[9]剧名的修改无不体现出国家权力层面的干预,例如江青传达了毛泽东的指示:“要突出武装斗争,强调武装斗争消灭武装的反革命,戏的结尾要打进去;要加强军民关系的戏,加强正面人物的音乐形象;剧名改为《沙家浜》为好”,“芦荡里都是水,革命的火种怎么能燎原呢?再说,那时抗日革命形势已经不是火种,而是火焰了嘛。”^[6]⁵⁶⁻⁵⁷于是乎,原先反映白区地下斗争的戏剧冲突,演化为武装斗争这—更为激进的文学主题。某种程度上,这—行为也间接影响到了样板戏后期的创作。

与其它文学样式不同的是,样板戏作为戏剧的

① 以《青春之歌》为例,这—被称为革命历史小说的文本,其实是隐含了—些中国现代通俗小说的元素,例如“—个女人,三个男人”,这都在杨沫及其儿子老鬼等的回忆录中有所体现,并能够有助于我们更深入地解读与分析小说。

一种,其传播与再生产过程为集体创作提供了二次可能。最初的样板戏不允许地方剧团进行排演,人们只能观看由中央文革小组直接领导的“一级”样板戏。任何剧团私自排练都是严令禁止的。因此前期样板戏的传播处于一定的垄断地位。然而到了文革中后期出现了戏剧性的转折,样板戏从垄断变为推广,它其实是为了树立样板戏的神圣地位。因为当样板戏还未完善时,地方剧团排演极易走样。当样板戏被打造得无懈可击,成为一个非常神圣的样板时,地方剧团才得以大面积的演出,从城市到农村,到公社,甚至文艺小分队都可以去排演。

然而样板的创作与建构并非出于个人的意志,而是伴随着“三结合”等创作方法,不断地实践着官方意识形态重建历史的决心与意志。这种创作方法1964年7月江青在京剧现代戏观摩演出人员的座谈会上的讲话《谈京剧革命》中就有所涉及:“这些年,戏剧创作远远落后于现实,京剧的创作更谈不到。编剧的人少,又缺乏生活,当然创作不出好剧本来。抓创作的关键是把领导、专业人员、群众三者结合起来。我最近研究了《南海长城》的创作经验,他们就是这样搞的,先由领导出个题目,剧作者三下生活,并且亲身参与了一次歼灭敌人特务的军事行动。剧本写好之后,广州部队的许多负责同志都亲自参加了剧本的讨论。排演之后,广泛征求意见,再改。这样,不断征求意见,不断修改,所以能在较短时间内搞出这样及时反映现实斗争的好戏来啦。”^[10]江青的话语中透露出对京剧现代戏的担忧,同时也指出需要严格抓好创作这一环节,革命的样板应该需要集体创作。此外,胡志毅指出,从个人创作转向集体创作,是放弃个人性的启蒙立场,而进入广大的集体之中。但是这种重新回到集体创作,不是传统意义上的集体,它不是一种集体的无意识,而是集体的意识一种集团的意志,是一种意识形态的体现^[11]。显然,他看到了集体创作的狂热与创作背后的实质。在这种僵化的创作模式背后,集体的声音压抑了个人的话语,这为样板戏后期传播过程中神圣性的消解埋下了伏笔。

作为样板戏的受众,观众对其的热烈参与程度,足以显示出样板戏重构革命历史的暂时性胜利。观众给予创作小组的意见与建议,似乎回应了文革十年期间样板戏始终处于不断完善状态的命题,这与革命历史小说如《青春之歌》、《红岩》等的创作与生产有着一脉相承之处。

然而,革命样板就创作行为本身而言,隐含着内

部的自我分裂因素。因为集体创作行为自身的复杂性,加之文学剧本到排练演出时的移植与改编过程,两者都在不同程度上拆解了集体的因素。此外,革命样板在十年期间始终处于不断完善过程之中,试验性的成分是显而易见的。刘艳曾从心理学角度指出:“当个人或集团势力在从事某项试验工作的时候,他(他们)都无法绕开一个心理场,这就是强烈地渴望自己的试验成果能够得到外界的普遍认可。”^[12]换言之,观众是甄别样板是否取得显著成效的唯一决定性因素。观众在台下的反馈,能够第一时间影响并刺激台上演员的直接表演,从而对完善剧本和排练环节带来持续影响。这种心理不仅发生在剧作家、演员身上,同时也在江青等一些主管样板的行政高层身上得到体现。

“样板”的重构最终陷入了困境。就其传播环节,样板戏的传播与接受过程已有异质性元素生成。这一时期,被禁锢的民间个性在接受过程中被很大程度上激活,并成为拆解样板戏神圣性的重要因素。具体体现为群众的二次创作,它一定程度上摆脱了政治权力的思想控制。此外,通俗小说的元素在这一接受过程中被凸显(这恰恰是样板戏创作时所力避的),最终使得样板戏的建构产生了危机。例如,《沙家浜》中阿庆嫂的丈夫跑单帮去了,江水英的家门一块牌子“光荣家属”交代了她的丈夫。《杜鹃山》是如何交代柯湘的丈夫的呢?原来,柯湘的丈夫与她一道从井冈山被派往杜鹃山,但是中途遭遇敌人,英勇牺牲了。^[13]群众的自我改编,某种意义上可以视为对样板戏的神圣颠覆。

对此有学者指出,政治观念、宗教教谕需要借助艺术来“形象地”、“情感地”加以表现,但“审美”和“娱乐”也会转而对政治产生削弱与消解的危险。^[14]¹⁷⁷例如进入文革后期,那些心中蠢蠢欲动的知青们,他们看样板戏时甚至拿着望远镜,去捕捉那一闪而过的暴露镜头。样板戏建构与传播的悖论其实也是地上文学的悖论所在。它所贯彻的“三突出”原则,恰恰呈现出了非“人”化的政治教条。^[8]⁶⁶换言之,在最激进的文革岁月中其实是弥漫着最为原始的封建等级。

总体而言,样板戏从戏曲改革产物京剧现代戏的前提下发展,后期进一步被扭曲。但不可否认的是,它不是江青的“呕心沥血”之作,而是20世纪50年代以来许许多多文艺工作者艰苦劳动、演职人员精心打磨的艺术成果,还凝聚了老一辈无产阶级革命家,特别是周恩来等人的心血,是集体智慧的结晶。^[4]¹⁹⁴⁶

二、组织与生产:文革写作组与集体评论

样板戏的建构、创作与生产主体牵扯到当时文艺界高层与文化名人。这里,其实涉及到一个问题:20世纪中国知识分子其实是一直在寻求中国精神、文化的突破,但在寻求过程中总会不由自主地走入陷阱之中。《青春之歌》文本所映射出的知识分子的整体文化地位,足以显示出其所面临的精神困惑。尤其是到了文革后期,随着样板艺术在民间不断地被趣味性地改编,20世纪40年代赵树理式的喜闻乐见的大众化风格,似乎在这一时期再次得到了极大的复苏。在这一过程中,个性化的元素随着样板戏的民间接受而不断得以流露,隐约透露出在集权化时代,个性化的因素不会泯灭并具有持久性影响。

1972年以后,以个人创作名义发表的文章开始出现。但我们不禁会质疑:他们的创作有多少是真正带有时代先锋饱含个人精神呢?答案是含糊不清、有待商榷的。相反地在地上的文学世界里,集体创作更多地是以“写作组”为主要组织形式来体现官方集团的意志。不同于先前的集体创作,写作组更多地是掌握文学批评领域,它显示了发言的阶级、政治集团性质(非个人性),以加强其权威地位。^[14]¹⁶³例如我们所熟悉的近代报刊的时评、社论在文革十年期间得到了普遍性推广。此外文革的序幕与直接导火索:《评新编历史剧〈海瑞罢官〉》,它虽以姚文元的个人署名问世,但其撰写主体却是中共上海市委写作组。

写作组其实并不是文革期间的特殊显现。早在十七年时期,革命历史小说的生产与创作就有写作组的存在。比如从《红岩》的成书到集体修改与最终出版,它的背后其实也有着专门负责撰写的写作组。但他们更多地承担着文学文本的建构,而非文学批评这一更为复杂的文学运动。可以说文革中后期的许多文章是“官办”的写作组炮制的。这些写作组根据上级的部署,适应政治斗争需要写作了大量文章,送审批准后署上笔名,在报刊发表。^[15]其中,较为出名的有“罗思鼎”、“丁学雷”、“任轶”、“石一歌”。以“石一歌”为例,其成员由余秋雨等十一人组成,它是中共上海市委写作组的八十多个笔名的其中之一,主要阵地是1973年9月创刊的《学习与批判》杂志。此外1974年3月,北京大学、清华大学大批判组成立,文章署名“梁效”,其成员由汤一介、胡经之等组成,顾问有冯友兰等人。当年它的名声不同凡响,因此流传着“小报抄大报,大报抄梁效”这样的提法。

毋庸置疑,一群文化精英深深卷入写作组的狂潮中。对这个现象的评价一直是当代文学史研究不可忽视的一项内容:它牵涉到“忏悔”意识、“罪责”问题,如巴金的《随想录》。对此,顾彬曾在《二十世纪中国文学史》中谈到:“七十年代初,一群人以‘梁效’为名聚集在北京大学,为毛泽东思想的晚期理论收集材料,恶意曲解中国历史。‘梁效’成员包括如今的著名教授汤一介(哲学家,1927年生)、叶朗(美学家,1938年生)等,可是没有人会指望他们为自己当年的行为表达某种歉意或公开的反思。”^[16]基于此,西方有学者认为,知识分子的意识开始把自己作为一般存在的表现,把自我作为一种集团精神的表现。确实因为没有个性就是为了永远伟大的全体,所以放弃了个人。^[17]换言之,作者是从知识分子背叛的角度去揣摩当时文革期间写作组创作主体的动机问题。

对于包括余秋雨在文革写作组的历史评价问题,仍然为当今学界所重视。文革时期的集体写作采取了“三结合”这一更为激进的文学创作原则,以写作小组的形式实现了个人意志和话语言说的完全垄断。写作组的责任重大,一方面要为“四人帮”制造反动舆论,一方面又要对工作进行保密。据“梁效”成员周一良回忆,“‘梁效’设立支部书记1人,由迟群、谢静宜手下的八三四部队的一名干部担任;副书记2人,北大、清华各出一名。三十几名成员中,两校之外,还有少数人民大学的教师。成员除老教授晚间回家外,都集中住宿,每天三段时间都须到班。‘梁效’纪律森严,不得随便请假,不得向外面(包括自己家人)透露工作内容。集中驻地在北大朗润园的北招待所,门禁森严。给外人神秘之感。‘梁效’主要任务是写作,由中青年同志担任,为‘四人帮’制造反动舆论。”^[18]进一步思考,文革写作组与样板戏都是该时期地上文学的主要形式,相对于地下文学而言,它的生产与创作应该是公开化的。而“梁效”写作组却是进行着“地下”的创作,足可以看出写作组背后隐藏着意识形态的干预。

值得一提的是,写作组已然去除了五四知识分子与民间文化的传统而使得官方主旋律得以弘扬。从创作内容来看,写作组涉及领域多为史学以及文学批评领域的创作,更多的是集体话语的直接演绎。对此,杨鼎川也认为:“‘写作组’或某一‘集体匿名’形式发表的文本,绝对地都属于政治性话语范畴。”^[19]换言之,集体创作的运作是以剥离每位成员的个人意志与个性精神为前提的。从这一维度思

考,知识分子已然失去了五四启蒙传统而纵身于文学激进的政治浪潮中去了。

三、断裂与坚守:手抄本小说与集体创作

样板戏与文革写作组构成了文革十年的主流文学,而和整个公开的文学极为相对立的“地下”文学(陈思和称“潜在写作”^[20]),可以被视为是对文革十年某一特定文化现象的专有名词。地上公开的文学样式例如样板戏,有着当时国家最为先进的传媒力量,从广播到影视,全套的传播媒介使其能够取得一定的成效。但“地下”文学的接受与推广却一路退回到宋朝以前,它呈现出手抄的形式。因为在当时除了官方出版社的“内部发行”出版物之外,任何的印刷材料与资料都属于违禁物品,这其实也是文革时期特有的文学现象。

有关“手抄”现象,它其实涉及到文学文本的传播领域,它是相对于公开印刷出版物而言另一种文学形态的存在方式。当然手抄现象不局限于小说,其中还包括诗歌与散文,例如“白洋淀诗群”与文革前期的《毛主席语录》等。但在此笔者不过多阐释,因为小说文本的手抄更具有典型性,更能引起深度思考,有助于我们更好地看待集体创作的热情与勇气。

就整个手抄文学世界而言,它在地下的创作与传播和样板戏的生产与接受有着一脉相承之处。然而样板戏在文革后期已逐渐走向了自我建构的困境。因为它在民众接受领域,不断为民间通俗文化传统所消解。样板戏的神圣权威也在不断地二次创作与排演过程中逐步被解构。而在同一时期在最为激进的革命岁月里,在最为革命的文学样式样板戏的文学背景下,地下的手抄本小说承担着通俗文学元素演绎的任务。这不禁让我们联想到十七年革命历史小说中潜在的通俗文学的情愫,它在文革样板戏绝对禁欲的前提下,竟会以文学的手抄现象得以再次萌生,这里其实涉及到诸多的心理动因与创作动机。

手抄本小说的分类,在笔者看来基本可区分为正统派与其它类型。所谓的正统本在当时也是同十七年文学一样被视为“毒草”,张扬的《第二次握手》就极具典型意义。小说的创作源于20世纪60年代初,当时是一万五千字的《浪花》,后来根据作者意见修改成《香山叶正红》,字数已达七八万。这一稿件在作者上山下乡时又曾做出了不同程度的修改,但手稿在传抄中丢失。第四稿《归来》又在传抄中下落

不明。第五稿完成后又开始传抄,这一过程中北京一位读者将书名改为《第二次握手》。1974年作者重新撰写第六稿最后自己保存。整部作品流传之广,受众之多,堪称20世纪中国文化史上的一大奇迹。

不难发现手抄本小说的创作与传播,从作者与读者双重维度来看,两者的界限是极为模糊的。从文本的生产与形成来看,小说一脱稿就进行传抄,原稿在这一过程中丢失,这不禁激发原创者的二次创作,并且二次创作的成果已然不同于原创。此外,从文本的传播与接受来看,所谓的读者不再纯粹与单一,时常扮演着作者的角色。当其从地下萌生,经过口耳相授、逐次传抄乃至广泛地流传,就不断被讲述者、抄写者根据自己的好恶,进行了几乎全方位地加工、改写和变易;个人化创作因之逐渐转化为集体性书写,叙述也更趋自由随意^[21]。换言之,它的创作方式看似是集体性的,但最终却是多个个体的逐步累积。因此手抄本小说的形成过程,它本质上是脱离集体话语的。诸多的个体夹杂着个性体验,足以解构同一时期样板戏所传达的集体话语。此外手抄本的文本界限是不够清晰的,因为它和样板戏一样始终处于不断完善的过程之中,集体创作的痕迹较为明显。

值得注意的是,不同于样板戏的集体创作,手抄本小说文本的生存处境同样因其手抄的原因而日显艰难。因为手抄文本始终是处于不断流离与变换过程之中,并随时面临着政治干预而不断遭受打压,而同一时期革命的文学样式样板戏却在不断提纯与经典化。有意思的是,样板戏的接受与传播与手抄本的传抄都使用了集体创作方式,两者看似极其对立,但就文学形态的创作与生成而言,两者又是如此地类似。地下通俗文学的传抄某种意义上解构了革命激进的文学元素,这仍值得我们的关注与思考。

此外,手抄本小说还涉及色情小说,如《少女的心》,这类作品过于生猛从而没有进入文学史范畴。还有一些被合法化的恐怖小说,如《一双绣花鞋》,它现今已被翻拍成影视作品。随着文革的结束,这些地下文学逐步浮现出历史地表并不断接受着历史与现实的考验。一些作家纷纷修改稿件等待其合法地公开出版,例如张宝瑞的《一双绣花鞋》在2000年得以出版。但细究手抄本的作者问题,仍是困扰着当代文学史研究的一个重大问题,这也隐约地暗示了那个时代地下文学的集体创作现象。

其实,任何的小说文本在口授与传抄过程中,人

为地增删与修改是难以避免的。某种意义上它构成了对原著的解构与戏谑。但从《梅花党》(反特)、《一只绣花鞋》(惊悚)的多个版本可以看出,那些最富情节性的故事成分与关键人物仍是小说得以开展叙事的原型与母题,换言之,手抄的过程没有去除那些文本最为本质的东西。这些东西恰恰是广大读者所感兴趣的,能够成为大众审美趣味的通俗文学的元素。然而当原创本一旦经历了传抄过程,夹杂集体创作的因素之时,它已然成为文革十年的群体心理寄托,具备了普世的社会文化意味。民间的集体创作作品中已然呈现出不同于地上文学的世俗的审美趣味。某种意义上,以手抄本小说为代表的地下文学与地上激进文学的不断经典化,共同形成了文革十年的文学形态。

手抄现象在文革后期逐渐流行,创作与传抄小说的主力多为上山下乡的知青与城市青年工人。他们的创作属于知识分子与民间文化传统的交融,但严格意义上,他们的创作成果更多地通俗阅读的民众所认同。这种通俗性的文学元素是最为激进与革命的样板戏所力避的,即便存在也是淡淡的朦胧的情愫。因此,五四时期那种文学的启蒙、个性的彰显传统在地下文学文本中得以延续,包括在白洋淀诗群的创作中也有较为明显的体现。

有关手抄本小说的现实思考,仍是地下文学研究绕不开的话题。以《第二次握手》为例,在文革结束之后作者又对小说进行了修改,但由于作者病情原因最终经中青社编辑之手,小说的篇幅再次作出了调整,并成功出现了1979年定稿本与2006年人民文学出版社的最终版本。纵观手抄本的再次问世与重新出版,它其实已经淡出了当时的政治语境,如果采用现时的角度来分析,小说的艺术魅力也将大大折扣。

综上所述,手抄本小说的创作形式本质上仍属于集体创作,因小说的创作、传播与接受的过程几乎是同步进行的。值得注意的是,手抄本在传播过程中接受了读者(受众)的二次创作,这和样板戏在民间传播与普及遇到了相似的问题:即二次创作消解了原创的个性,使得作品呈现出集体性,由于生存环境的限制而被迫采取集体创作的形式。文革结束之后,随着左翼思潮的消退与集体创作的解构,手抄本的重新出现也因其伴随着时代的记忆而日显珍贵。

四、结 语

集体创作在文革时期基本成为了文学生产的主

要方式,它引导与规范样板戏的生产与传播,却无意识地造成了群众的二次创作。这种现象在手抄本小说的创作与接受领域同样得到了普及与推广。不断流露的创作个性复苏了五四时期的文学传统,使得解构集体话语成为可能。此外,文革写作组更多地运用了“三结合”创作原则,使其逐渐成为官方主流意识的传声筒。

文革时期集体创作模式日趋固化并最终随着文革的结束而不断消解。某种程度上,它主导与规约着整个文革文学的形态,即以集体的名义而非个人开展文学的建构。这一过程中,文学与政治的关系错综复杂。个人创作解放,集体创作式微。但集体创作这一生产模式给新文学发展带来的意义与影响,我们应辩证看待。

参考文献:

- [1] 袁盛勇.延安时期的集体创作:作为一种意识形态化写作方式的诞生[J].中山大学学报(社会科学版),2005(3):51-53.
- [2] 孟远.歌剧《白毛女》研究[D].北京:中国人民大学,2005:74.
- [3] 首作帝.中国新文学集体创作研究(1928—1976)[D].武汉:华中师范大学,2010:1
- [4] 马少波,章九挥.中国京剧史:下卷:第一分册[M].北京:中国戏剧出版社,1999.
- [5] 黄子平.“灰阑”中的叙述[M].上海:上海文艺出版社,2001:5.
- [6] 戴嘉枋.样板戏的风风雨雨:江青样板戏及内幕[M].北京:知识出版社,1995.
- [7] 叶长海.中国戏剧研究[M].福州:福建人民出版社,2006:174-175.
- [8] 丁帆.中国现当代文学讲稿[M].南京:南京大学出版社,2013.
- [9] 佟迅,王廷信.“文革”时期“样板戏”的传播动力[J].艺术百家,2012(1):149-157.
- [10] 谢冕,洪子诚.中国当代文学史料选[M].北京:北京大学出版社,1995:603.
- [11] 胡志毅.国家的仪式:中国革命戏剧的文化透视[M].桂林:广西师范大学出版社,2008:201.
- [12] 施旭升.中国现代戏剧重大现象研究[M].北京:北京广播学院出版社,2003:228.
- [13] 李松.“样板戏”传播的民间形态[J].文艺研究,2013(8):86-94.
- [14] 洪子诚.中国当代文学史[M].2版.北京:北京大学出版社,2007.
- [15] 胡松涛.不识庐山真面目:“文革”时期作者的署名[J].书屋,2009(3):25-30.

- [16] 顾彬. 二十世纪中国文学史:第七卷[M]. 范劲,译. 上海:华东师范大学出版社,2008:314.
- [17] 朱里安·本达. 知识分子的背叛[M]. 孙传钊,译. 长春:吉林人民出版社,2004:29.
- [18] 周一良. 毕竟是书生[M]. 北京:北京十月文艺出版社,1998:71.
- [19] 杨鼎川. 狂乱的文学年代[M]. 济南:山东教育出版社,1998:209.
- [20] 陈思和. 中国当代文学史教程[M]. 上海:复旦大学出版社,1999:12.
- [21] 彭宏. 地下的潜藏与浮动:对文革“类侦探”手抄本的解读[J]. 文艺评论,2016(4):38-46.

Solidify and Disintegrate: Collective Writing and the Production of the Literature of the Chinese Cultural Revolution

MAO Weidong

(College of Liberal Arts, Hunan Normal University, Changsha 410081, China)

Abstract: The mainstream literature of the Chinese Cultural Revolution advocates the theory of dictatorship of the black line of literature and art, which overturns the traditional writing of the literature for 17 years and also makes the authorship change. The revolutionary opera is taken for example. The collective creation form of the choreography and performance makes it increasingly become the direct deduction of the political discourse and constantly makes itself caught up in the paradox. In addition, the literary theory and criticism during the period of Culture Revolution were basically controlled by the writing group whose writing subject presents three-dimensional integrated organizational characteristics of the party, government, and universities. From the perspective of synchronic aspect of history, the dissemination and acceptance of manuscripts novels as one of the underground literature phenomena to some extent also present the elements of collective writing, but reveal the personal discourses. Compared with the surface world in which the traditional literature has broken, the personality of the underground literature gradually recovers in the new era which is accompanied by the fall of collective writing.

Key words: solidify; disintegrate; collective writing; the literature of the Chinese Cultural Revolution; the revolutionary opera; writing group; the manuscripts novel

(责任编辑:王艳娟)