

“十七年”文学： 城市现代性的另一种表达

张鸿声

内容提要 “十七年”中国城市的现代性并不缺乏，甚至还非常强烈。“十七年”文学的城市叙述，承继着百年来城市现代性形象的谱系，也表现出极其强烈的现代性诉求。只是，与其他时段的城市文学相比，这种现代性被限定在了社会主义的“公共性”和工业化方面，而将城市现代性中应有的消费性、私性、日常性等内容最大程度地消除掉，以求对社会主义城市“公共性”与工业化最大程度地表达。

对20世纪中国城市文学的研究已经蔚为大观，但也隐含着巨大的不足。其最明显的问题是“断代”，即对1949—1976年间城市题材作品研究的严重缺失。从表面上看，导致这一情况出现的原因是，这一时期的城市题材多数并不表现甚至是有意识地回避城市文化形态。如果将城市文学看作对城市形态的表现的话，这一时期自然很难谈得上有着独立形态意义的城市文学。在各种当代文学的著述中，城市题材作品往往被忽略，或者被肢解在“厂矿文学”、“文革”文学等中作简单地描述。一般情形中，这些作品被当作了“工业文学”。但从更深层次上讲，“断代”的问题其实另有原因。近年来，中西方学界都有“文学中的城市”概念的提出^①。按照这个说法，“十七年”时期的城市题材，虽然不是严格意义上的城市文学，但肯定也存在着对城市的表述。只是，目前学界对于城市文学研究的最大策略是城市现代性阐述，但这种“现代性”，又仅仅被理解为口岸城市的日常性、消费性、公共领域、市民文化之类。对“十七年”城市题材的文学，显然无法使用这一研究策略。由于没有相应的研究方法，即使纳入研究之列，也无法研究。

西方的梅斯纳^②、德里克^③，中国的汪晖^④、刘小枫等学者都曾指出，该时期中国社会仍然具有某种特殊的现代性。应当说，这一时期的城市现代性并不缺乏，甚至还非常强烈。在20世纪50

年代之初，中国口岸城市原有的现代化过程与新中国的国家使命之间，有着某种逻辑上的衔接：“民族国家的建构有两种基本类型：资本主义式的和社会主义式的”，“社会主义民主式的民族国家的理想，源流于法国启蒙运动，它同样是现代性的一种构想。中国的社会主义建设是现代性方案之一”^⑤。事实上，不管是“新民主主义”还是“社会主义”，都是一种现代性过程。前者是后者的基础，后者是前者的延续。情形也如有些学者所说，“恰恰是根据典型的现代化理论，社会主义的人民中国不但在现代化的生产力方面，而且在整个社会结构特别是社会动员方面，也是充分‘现代的’”^⑥。不过，这种现代性特征与此前与此后都不同。新中国的国家现代化理想，被限定在了某一层面，即“社会主义”性质的现代化，而远非现代性的全部含义。与产生于市民社会之上的资本主义国家相比，某些后发国家的现代化进程，采用具有极强“公共性”的社会主义制度。国家“公共化”因素的加入，使中国现代化的设计有了某种独特性质。

中国当代城市的特性由此被确定。在新中国的现代性设计里，已经勾画出了新中国城市的“社会主义”性质。即：一是“公共性”，“也即集体化和公有化”。这当然首先是生产资料、所有制的“公共性”，但同时也“指全社会个人及其财产、思想、情感、话语都属于集体，服从于集

体”^⑦。二是以工业化为现代性的核心，甚至是唯一内容。“公共化”和工业化是相辅相成的关系，也即，“公共性”保证了社会主义的工业化方向，而工业化则是社会主义“公共性”在经济上的表现形式。只是，在以“公共性”为基础的社会主义工业化的概念中，口岸城市原有的自由经济、丰富多彩的消费性、日常生活内容，都在某种程度上被视为国家现代化的障碍。因此，“十七年”中国的城市现代性设计包含了三个方面：首先，必须排除口岸城市原有历史线索的多元性，寻找到城市历史起源与发展中的“左翼”主导意义——也即社会主义的线索；其次，在城市现代性中，只有其符合社会主义工业化的一面才被许可存在；第三，城市的资本主义私人性、消费性的日常生活，必须被“公共性”加以改造甚至铲除，以保障高速的社会主义工业化进程。因此，城市的“左翼”性质、城市的“公共性”和工业化，便是“十七年”城市现代性的基本内容。当然，这也构成了这一时期文学城市叙述的基本原则。

笔者曾经归纳了近代以来上海等城市形象的两大谱系：一是城市脱离殖民体系获得解放，二是城市在近代化、工业化进程中包含的现代性价值^⑧。辩证地看，“十七年”文学对城市的表述，也承续了上海开埠以来中国城市形象的谱系，并将现代性谱系嫁接于社会主义国家意识形态的场景之上。但是，“十七年”文学只将城市表述为“公共性”的大工业生产样态，并规定为唯一的城市意义，而将其它的现代性意义消除，也就忽视了城市原本具有的多元形态。

一 “左翼”的城市起源与历史

“十七年”文学对于城市社会主义现代性的认定，首先在于对城市历史“左翼”性质的确立。以上海为例。1959年，在经历了10年的经济建设之后，对于上海城市社会主义特性的认识，开始成为一个国家话题^⑨。在官方的影响下，上海全民都参与到讨论之中。其中，关于上海的“左翼”历史线索是讨论的核心，即：旧上海不仅是“冒险家的乐园”，同时“又是我国工人阶级最集中的地方，是中国革命的摇篮，上海的工人阶级在党的领导下一直在进行着斗争。上海的工人群众是

有光荣的革命传统的”^⑩。很明显，这种对于上海城市起源和历史的基本看法，脱胎于中国近代史意义的意识形态。其隐含的潜在话语是：“红色血统”是近代城市的基本历史线索，并与新中国城市在现代性逻辑上形成关联。对于城市叙述来说，要赋予其“红色的”意义，必须将它置于“革命史”的范畴里。在这里，“革命”不仅是一场运动，一种意识，更构成了城市“时间”的本质。因为“‘革命’的最初意义及其仍然拥有的基本意义，是围绕一个轨道所做的进步运动，以及完成这一个运动所需要的时间。历史上的大多数革命都把自己设想成回归到一种较纯净的初始状态，任何一贯的革命理论也都隐含着一种循环的历史观，——无论那些前后相继的周期被看成交替式的（光明、黑暗），还是根据一种较系统的进步学说被看成有象征意义的螺旋式上升”^⑪。城市起源与进程，构成了一部完整的“左翼”政治史，或者说就是一部党史。于是，城市的“红色叙事”大规模出现了。

中国共产党的建立是上海“左翼”历史的起点，话剧《战上海》剧中人所说的“多好的城市，我们党就诞生在这里”这句话，直接点明了中共党史的上海渊源。因此，直接选取中共一大会址与龙华古塔为场景是常见的情况。如果出现南京路或外白渡桥等场景，则是着眼于反殖民主义的斗争。电影剧本《聂耳》中先后出现的外滩、宝兴路、龙华、码头、江湾市政府，等等，基本上就是一部空间意义的革命史。此类诗歌有肖岗《上海，英雄的城》、黎家《星光从这里点燃》、仇学宝《龙华古塔放歌》、谢其规的《上海抒情·大厦》。这种情形，在1959年出版的《上海十年文学选集·诗选》和1980年出版的多人诗集《啊，黄浦江》中体现得非常集中。叙事类作品更多。话剧《霓虹灯下的哨兵》以南京路为场景表达“红色血统”，将南京路归之为殖民者、“国民党反动派”以及“革命同志和工人兄弟”三种线索。也就是说，即使是“南京路”这样的资产阶级符号，“革命”也具有本地性。在《战上海》中，上海的“红色血统”作为隐性线索，一直伴随着整个剧情：作品中的解放军军长曾在北伐战争时组织过上海工人运动，是作品中党史的人格化体现；上海工人家庭出身的班长赵强，可以看作上海的

第二代革命者。对于后两者来说,进攻上海其实就是“上海回到我们手中”。所谓“回到”,意味着其原本就是“我们的”。作品甚至还强调了赵强“从小就生长在这里”的本地人身份。还有,早年与军长一起从事上海工运的同事林枫,其地下党身份,更说明了上海“左翼”政治线索的本地性质。三个人的会合,构成了红色力量分别以外在和内在形式的“回归”。除了“回归”,城市“左翼”史还有一种形式。杜宣的话剧《动荡的年代》构筑了“上海-九江-南昌-湘赣苏区”的政治空间结构。这更像一种“倒寻”。剧中人从上海逐渐深入到苏区腹地,直接与苏区的红军活动相连。后者当时是中共活动的中心。为了体现城市的“红色血统”,大量以民族资产阶级从挣扎到破产为总体叙事的作品,如《上海的早晨》(周而复)、《不夜城》(于伶)、《上海滩的春天》(熊佛西)、《春风化雨》(徐昌霖、羽山)等,都硬性加入了无产阶级的建党、罢工等情节。这一点似乎与矛盾的《子夜》有相似之处。《上海的早晨》中的汤阿英、《上海滩的春天》中的田英、孙达与《不夜城》中的银娣夫妇,在解放前都参加过反抗资本家的斗争,并在解放后成为新时代的干部。既构成无产阶级左翼历史的线索,又是新中国城市政治性质的说明。与此相伴随的是城市资本主义性质的逐渐弱化。《上海滩的春天》中的王子澄、《不夜城》中的张文崢等人物,其背叛家庭的行为,都说明了这一点。但这种表现显得非常说教。由于“左翼”政治叙述在文本结构上一直与资本家经营活动的情节游离,不免有概念化图解之嫌。

表现北京、广州的作品当然也有相似之处。在欧阳山的《三家巷》中,广州西关的周、何、陈三家颇有代表性。在空间上,何家的旧式大宅、陈家的花园洋房和周家的竹筒式平房共处一巷,构成了城市无产阶级、官僚地主与买办资产阶级三条线索。如欧阳山所说,包括《三家巷》、《苦斗》在内的系列小说,是要反映“中国革命的来龙去脉”。《三家巷》开头对于三家巷历史沿革的讲述,从三家“五重亲”(即表亲、姻亲、换帖、邻居、同学五种关系)的因缘际会开始,但在讲叙到周炳一家的时候,“五重亲”关系被阶级关系替代。因此,《三家巷》开始是民间叙事,之后成为现代性“革命”叙事。不过,由于这些城市的

近代产业工人较上海缺乏,其“左翼”历史的主题表达,显然处于较弱小的层级。比如以北京为题的作品,多将城市与北京之外的红色革命史作修辞上的横向连接。因此在体式上,诗歌作品也远远多于叙事类作品。以天安门为场景的诗歌作品,往往将其与人民英雄纪念碑上表现新民主主义革命的巨型浮雕形成意义连接,而不是向北与端门、午门、景山、地安门构成古典性城市的意义,从而将城市空间转向了对于“左翼”革命史的时间联想。如郭沫若的《五一节天安门之夜》、臧克家的《我爱新北京》、箫三的《毛主席来到天安门》、朱子奇《我漫步在天安门广场上》、徐刚的《天安门组诗》,等等。这种表达上的微妙,使得“北京”承载的“左翼”史意义只能以诗歌式的跳跃、远譬来进行。否则,“左翼城市史”或者“左翼国家史”的叙述目的就无法完成。而北京本地最主要的“左翼”城市史,是自五四以来的进步学生争取自由、解放的传统。因此,五四运动,特别是“一二九”运动,成为《青春之歌》等叙事类作品最常见的城市“左翼”历史注脚。

阐释城市“左翼”历史的作品,对于历史时间进行了符合“左翼”政治革命各个历史阶段的划分。这是一种现代性时间状态,构成了完整的“党史”时间意义。在这种时间叙述中,“代际”成为一种重要叙述范式。在古典叙事中,“代际”往往构成循环历史观,但在“十七年”文学中,常见以人物家族、家庭的“继承”故事,但由于代际关系与中国近代政治相连接,也就成了现代性的“左翼”城市叙述。《三家巷》开头还颇有“分久必合、合久必分”的循环历史观痕迹;之后,线型的现代性时间意识开始出现。在各类文本中,工人阶级的家族历史与城市重要的政治事件,在时间上是完全迭合的,并形成伦理与政治主题的同构关系。两者互为强调,使“左翼”叙事主题更加巩固。一般来说,代际线索往往是在父与子之间(亲生父子)或隐性的父子(养父母、养子)之间,也包括扩大的“父子”关系如叔侄、舅甥、师徒,等等。比如欧阳山的《三家巷》,胡万春电影剧本《钢铁世家》、话剧《一家人》,艾明之的小说《火种》、电影剧本《黄浦江故事》,钱祖武的话剧《锻炼》等。但也有像《我的一家》(陶承口述,夏衍等编剧)、《为了和平》

(柯灵)、《七月流火》(于伶)一类的作品,将代际之间的“事业继承”线索放在了夫妻之间。事实上,夫妻关系,也被置于革命继承意义上的代际关系中。夫(或妻)之于妻(或夫),也体现着“父”的角色。《青春之歌》虽然没有代际与夫妻关系,但在林道静与卢嘉川、江华之间,有某种“寻父”意味。在叙事功能上,作品还以某种体现革命传导性的“介质”来体现“事业继承”。常见的“介质”有“血衣”、“遗书”等上一代遗留的纪念性物品。较典型的是《年青的一代》中的林育生身父母的“遗书”和京剧《海港》中阶级教育展中的“杠棒”。

“十七年”文学作品将旧城市作为背景,是表现城市“左翼史”的起源。但“左翼史”的终极指向,是为了表达新中国城市的社会主义现代化图景。杜宣创作于1959年的“大跃进”时期的话剧《上海战歌》,虽然也是解放上海的题材,但与《战上海》就不完全相同。作者称其主题是表现“军政全胜”。“军”当然指的是占领的意思;所谓“政”,即保护上海的现代工业设施。因此,剧本将工人护厂的情节作为了重点。也就是说,在深层意义上,社会主义生产性是城市“红色血统”的最终指向。这里隐含着上海作为无产阶级城市“左翼”性质的完整意义,即城市史既是新民主主义的,也是社会主义的;既是“革命”的,也是“生产”的。胡万春等的话剧《一家人》也是“大跃进”时期的工业题材作品,在剧本第一场的场景中,专意设置了一棵银杏树下的“本地老式房子——小工房”的场景。剧中杨家的第一代工人因研究发动机装置而遭英国人殴打,死于银杏树下。这个场景既是对上海“左翼”历史的重温,又是“为中国工人争一口气”这一关于新上海社会主义工业化图景起点的憧憬。前者是城市“左翼史”的源头,后者是城市“左翼史”的结果。两剧都创作于“大跃进”时代,可以看出当时对社会主义城市工业生产意义的强调。在北京文学方面,由于旧北京相对缺少殖民历史,加之新北京的首都地位,对于“新北京”社会主义政治特性的表现相对直接。比如将北京与莫斯科、哈瓦那等城市直接进行比附,如邹荻帆的《两都赋》、田间的《北京—平壤》、韩忆萍的《北京—仰光》,作品名称就提供了一个最直接的对应;或者是出

现具有社会主义国际政治意义的建筑空间,如北京的中苏友好大厦(如“金塔的红星”一类的诗句),对城市性质加以确认。与此相应,北京的传统形态往往被弱化。在叙事类作品中,老舍的话剧虽然还是较多地出现北京旧城的传统社区,但也表明了建立社会主义现代性叙事的诉求。剧本情节的发动与推进,依靠的是社区之外新社会的群众运动。《龙须沟》一剧的后半部分,也有从大杂院转向社会主义街道和广场的空间叙述企图。类似艾青的《好!》、冯至的《我们的西郊》、韩忆萍的《东郊之春》、邹荻帆的《北京》、顾工《在北京获得的灵感》等诗歌,则将空间叙述从北京老城转向充满现代性的郊外新城工厂区。以旧城市为叙述起点,以新城市的未来工业化图景为终点,是一种完整的社会主义城市政治逻辑。

二 社会主义城市的“公共性”表达

需要辨析的是,20世纪50年代后中国的所谓“公共性”,并非欧洲意义上的“公共领域”,而是表现出一种国家特征^⑨。在“十七年”文学中,真正公共性的表现,只存在于反对官僚主义等“干预”类作品中。在《组织部新来的青年人》、《本报内部消息》、《科长》、《改选》等篇的报社、工会等机构中,官僚主义对于真正的公共利益形成压制。而按照哈贝马斯的说法,报社、工会是典型的对话性公共空间。这一类作品也试图建立一种真正的公共性社会生活。林震、曾刚、黄佳英、老郝等人,都表现了“群众”基于个体政治利益的诉求。这些作品遭到批判,说明了真正个体意义的政治公共性在当时还没有建立起来。事实上,“十七年”文学的“公共性”表达,只是集中于其对日常生活的管制方面。所以,在当代之初的文学中,只有将日常生活与重大“公共性”问题相连才是被允许的,否则就会被指责为“趣味”、“噱头”乃至“歪曲”。

日常生活叙事本是自晚清以来城市文学的一个传统。既与“左翼”叙事不同,也有别于五四新文学的启蒙叙事。创作于1949年的《我们夫妇之间》是这个传统的最后一个承继者,当然,也是终结者。萧也牧被认为是第一个试图表现新中国城市生活的作家。有论者认为,萧也牧“敏锐

地感觉到了生活环境的变化与人的精神生活要求的关系”^⑧，它的被批判表明了“进入城市的革命者和左翼文学家对于城市，也对于产生于都市‘旧小说’的深刻疑惧”^⑨。这些结论无疑是有道理的。但是，仅仅从城市题材方面去理解《我们夫妇之间》还不够。尽管解放区文学传统对表现城市的确存在着某种禁忌，但事实上，城市题材在整个“十七年”时期仍然大量存在。这种禁忌，主要不是题材问题，而是要表达什么样的意义。即：城市题材表现出的是社会“公共性”问题，还是日常性问题？《我们夫妇之间》恰恰因为没有将日常生活以“公共性”主题来叙写，而是遵循了日常性原则而遭到批判。在同一时期，还发生过关于“可不可以写小资产阶级”的争论和对“人性论”、人道主义、“写‘中间人物’论”的批判，城市文学的日常性书写传统被规避。因为，“人性”、“中间人物”都是一种日常生活状态。此后的城市题材作品，都把从日常生活洞悉重大政治问题作为写作模式。《霓虹灯下的哨兵》、《年青的一代》等后来的剧作就“克服”了萧也牧《我们夫妇之间》日常性写作的“弊病”，从日常的“新人新事”发现了“新主题”：“能从常见的生活现象中发现和观察到阶级斗争”，因而被称之为“社会主义教育剧”。丛深创作《千万不要忘记》的立意在于以“阶级和阶级斗争的显微镜来分析工厂的日常生活”^⑩，把年青人的生活欲求放大到阶级斗争的“公共性”视野：“这种阶级斗争，没有枪声，没有炮声，常常在说说笑笑之间进行着”^⑪。唐小兵在讨论《千万不要忘记》时说：“剧本隐约地透露出一种深刻的焦虑，关于革命阶段的日常生活焦虑。”^⑫这就是所谓“新主题”的真实含义。

将城市日常生活转化为“公共性”意义表达的原则是，生活细节必须要被缝合成关于“公共性”的意义。茹志鹃的《如愿》中的何大妈、《春暖时节》中的女工静兰，艾明之《妻子》中的韩月贞，还有电影剧本《女理发师》、《万紫千红总是春》中的家庭女性，从表面上看，都因劳动获得了人的“尊严”。但其实，这种“尊严”只在于劳动具有了“公共性”，劳动者成为了“公家人”才能得到。比如何大妈上班一定要带上“一只钢笔”、“一个登记本”、“手提袋”。虽然完全派不上

用场，但却是“公共性”劳动的符码，这使她格外看重。在这里，“家务”对于人的尊严似乎没有意义，因为其属于私人属性。何大妈做了一辈子家务，居然算不得“劳动”！私人性的“家务”，在与“公共性”发生关联时才有了意义。《妻子》一篇中韩月贞等女家属慰问在钢厂做炉工的丈夫们时说：“第一，让男同志吃得好，穿得好，睡得好；第二，保证做好家务，带好孩子”。由此看来，作品表现“劳动”是次要的，重要的是表现“公共性”的“劳动”。这是一种整体性的叙述方式，取消了现代社会应有的“公”与“私”的分离状态，包括“公共空间/时间”与“私人空间/时间”的边界。否则，就会被批评为“狭小的角度取材，片面追求对人物的细节描写，片面追求人物性格的复杂性和情节的曲折离奇，舍弃或忽略了重要的方面，而将琐细的东西加以庸俗的渲染，流露了不健康的思想和感情，或是将我们的生活加以庸俗化”^⑬。在这里，“琐细”、“细节”指的是文学的原始材料，但如果不能做“公共性”的处理，便是“庸俗”。李天济的电影剧本《今天我休息》就是一个在时间上抹去“公”、“私”界限的典型样本。相反，话剧《幸福》（艾明之）中的王家有、“六加一”，话剧《千万不要忘记》中的丁少纯，还有京剧《海港》中的韩小强，其缺乏社会主义的“公共性”，即在于过分强调“八小时以外”的私人属性。电影剧本《六十年代第一春》中更有一个女工，绰号“标准钟”，因为其下班过于准时，从不加班。剧中经常出现她“已经穿好大衣，掏出梳子梳了梳头发，正要往外走”的下班情形。这一情形还大量出现在工业生产、“知青”、“争夺接班人”等题材中。

个体性意义，包括身体、情感、性格、家庭属性与物质性，等等，都被“公共性”主题全面否定。我们以正面人物身体上的“公共性”特征为例。通常，“公共性”表达并不意味着否定一般意义上的身体，只是反对属于个人“肉体”的生物学与消费意义，比如衣、食等消费行为以及“性”的要求。张铨的小说《上海姑娘》就表明了对于时装、烫发、化妆品等口岸城市消费品的强烈贬斥。一般而言，只有在指涉到资产阶级生活时，身体的生物性、消费性书写才是被允许的。恰如《霓虹灯下的哨兵》里林乃娴自称的“我做

人，向来是吃饭睡觉，不问天下大事的”。落后阶级是没有“公共性”的。《上海的早晨》描写徐义德等人的身体物质享用，尽管篇幅巨大，但仍然被允许，是因为“物质性”恰恰强化了对资产阶级政治“腐朽”的表现；冯永祥、江菊霞等人身体的“派头”，也是资产阶级掇客惯有的政治性格。或者如张科长那样，物质享用成为政治堕落的开始。类似的例证还有《霓虹灯下的哨兵》中有关陈喜“袜子”的细节。而“公共性”的身体，被认为是劳动“工具”，而且是“公共性”的劳动工具。其所要服从的，是“公共化”的国家社会生活和工农业劳动。因此，即使有身体叙述，也必须小心翼翼地。在《我们夫妇之间》的结尾，张同志开始在集会和游行时注重衣着了。本来，这有着身体美学的意味，也是中产阶级色彩的市民伦理，属于张同志的市民化过程，但作者还是将其转化为了“公共性”叙述：“组织上号召过我们：现在我们新国家成立了！我们的行动、态度，要代表大国家的精神”。《上海的早晨》中，汤阿英穿着簇新的紫红对襟小袄和蓝色咔叽布西式女裤，头发烫成了波浪式，但这一装束，是为了出席在中苏友好大厦举行的公私合营的国家庆典。身体美学有了政治合法性。

身体虽然具有肉体属性，但也会演变为极端的“公共性”主题表达，只有在涉及“公共性”人物因献身事业“受虐”时，人的肉体属性才出现。洪子诚曾说：“在‘样板’作品中，可以看到人类的追求‘精神净化’的冲动，一种将人从物质的禁锢、拘束中解脱的欲望。这种拒绝物质主义的道德理想，是开展革命运动的意识形态。但与此同时，在这种禁欲式的道德信仰和行为规范中，在自觉地忍受（通过外来力量）施加的折磨，在自虐式的自我完善（通过内心冲突）中，也能看到‘无产阶级文艺’的‘样板’创造者本来所要‘彻底否定’的思想观念和情感模式。”^⑨也就是说，身体的“自虐”是一种“公共性”人格的“自我完善”行为（比如作品中经常出现的“带病加班”等）。由于身体是服从于“公共性”需要的，几乎所有身体的“受虐”都发生在正面人物甚至是英雄人物身上。而且，身体受虐的程度也与“公共性”实现的程度成正比例关系。《年青的一代》就以身体是否真的“有病”来做出人物是

否具有“公共性”人格的判定。萧继业双腿患重病以至几乎要被锯掉，是因为长期的野外勘探工作；而林育生声称“有病”，却没有任何病理和病状，只是向组织上提出“留在上海”的借口。在这里，身体是否真的有病，成为了人物“正面”与“落后”的区分。

与“公共性”人格相联系的还有人物家庭属性的缺乏。我们看到，在一些典型的“公共性”表达的作品中，人物多数都未婚或婚姻状况不明。《年青的一代》中的萧继业没有父母、姐妹也没有恋爱对象。惟一的亲人奶奶与他只是构成“公共性”政治的代际继承关系，而不是日常生活层面的赡养关系。还有一些人物虽有家庭，但家庭属性极弱。此剧中的林岗，还有话剧《锻炼》中的姚祖勤，虽有家庭，但常年在外地工作，只是偶尔回到上海。“逃离城市”的现象更强化了人物的“非家庭化”特征。与此相似，“恋爱”题材虽然没有被完全杜绝，但也并非表现“欲望”，而只是强调“克制欲望”的含义。《幸福》中的刘传豪深爱着师傅的女儿，但他压抑着自己，甚至不惜违背人伦，支持情敌^⑩。类似的情况还有《千万不要忘记》中的季友良，等等。而作为女性人物，“未婚”或“婚姻不明”则还有另外一种隐喻意义。因为“未婚”当然意味着“无性”，表明了她们献身的“公共性事业”的纯洁性。《年青的一代》的林岗不仅离开了家庭去了井冈山农村，而且“不找爱人”，原因是“怕找了爱人丢了事业”。其所指的“事业”，显然不是个体意义的。即使是有婚姻或恋爱行为，也要高度服从于“公共性”的事业，有时甚至是以“事业”来否定婚姻意义，从而保证私人生活完全被“公共化”。田汉的话剧《十三陵水库畅想曲》中，小杨的未婚夫胡锦涛写信阻止她去工地参加公共劳动，这成为了一个“公共性”事件。小杨虽然拒绝了未婚夫的劝阻，但在作品看来，这只是一种私人解决方式，还没有上升到“公共性”层面，小杨也因为没有将情书“交给党组织”而自责。最后，她不仅交出了情书，而且在工地上公布出来，以此来完成“公共性”人格。而胡锦涛当场被批斗，其遭受惩罚的方式也是充分“公共性”的。在这里，作品强调的是“否定婚姻”的意义，而非表现“婚姻”本身。

三 城市的国家工业化意义

在“十七年”，对于新中国城市工业化生产性功能的认定，导致大量城市工业题材作品的出现，即“严格窄化的所谓‘工业题材’创作”^④。即使是常见的“政治斗争”主题，也往往和“生产斗争”相联系。话剧《上海战歌》中“瓷器店里捉老鼠”的“军政全胜，保存上海”主题，已经显示出这一迹象。“老鼠”当然指的是国民党守军，而“瓷器店”则是城市生产功能的指喻，表明了城市功能从“军事斗争”转向“工业生产”的过渡。国家工业化生产是这一时期文学中城市叙述的核心。其中较常见的，包括艾芜的《百炼成钢》、周立波的《铁水奔流》、草明的《乘风破浪》等地域指向不明的作品以及胡万春、唐克新、费礼文、万国儒等沪、津工人作家的作品。而其中，工矿的“技术革新”成为最主要的题材。有人在总论上海工人创作时就认为：“大闹技术革命及在技术革命中人们的精神面貌和思想斗争，是许多作品着力描写的一个中心。”^⑤在康濯为《工人短篇小说选》所作序言中，也将技术革命看作当时文学最重要的一项内容^⑥。孔罗荪还将技术问题列为解放后十年工人创作的四大方面之一，并说“生产过程、技术问题同每个人的品质、思想感情是有紧密联系的”^⑦。特别是在“大跃进”时期，文学中的“技术”问题一时泛滥，并充斥着极富于专业化色彩的工业技术术语，以至于若没有生产技术方面的知识的话，普通读者甚至都难以读懂。

“生产”、“技术”成为了当代中国工业化的主导因素，也成为一种新的现代性神话。一方面，“生产”作为生活各领域的主导逻辑，与政治生活结合，两者形成同构关系。夏衍创作于1954年的话剧《考验》，就将正确的“政治路线”与工业理性，甚至工业科层制度相连。在阶级斗争主题的文本中，“两条道路”的双方都有一套技术路线，分别与政治立场形成对应关系。另一方面，“生产”叙述也体现了国家大工业逻辑对城市多元意义的排斥。人作为工业的、生产的属性（诸如技术革新）等被无限夸大，与“生产”无关的人性内容被无限缩小。与“生产性”相伴随的政治意义与伦理意义，事实上也被“技术化”或“生产

化”了。

对于工业技术对人的控制，芒德福、马尔库塞、舒马赫、卢卡契都表达了同样的认识：发达工业社会的“单一技术”，即使不是极权主义的，也是非人性的。卢卡契认为人是“被结合到一个机械体系中的一个机械部分”、“无论他是否乐意，他都必须服从它的规律”，工业生产“存在着一种不断地向着高度理性发展，逐步地消除工人在特性、人性和个人性格上的倾向”^⑧。应该说，“技术”是工业的主导概念，也是构成工业形态的要素。在“十七年”文学中，我们看到了相似的情形。是否具有社会主义现代性人格，在于人物性格和身体是否具有完全的“生产性”与“技术”因素。万国儒的《快乐的离别》就将生产工具与人的一生构成神秘的对应：旧技术意味着工人的悲惨，新技术则体现着新的人生。以上海工人创作为例，人物作为“生产力”的体现大致有以下方面：人物暴躁的“火烧鬼”性格，如胡万春的小说《特殊性格的人》、《内部问题》，艾明之的话剧《性格的喜剧》，张英的小说《温吞水》，唐克新的小说《金刚》；性别叙述上的“雄化”特征，如徐俊杰的小说《女车间主任》；群体关系上往往有意忽略人际的伦理关系，甚至父子关系都被处理为具有生产技术传递意义的“师徒式”关系，构成工业伦理，如胡万春的《一家人》、《钢铁世家》、《家庭问题》、《步高师傅所想到的……》，陆文夫的《只准两天》，阿凤的《在岗位上》，费礼文的《一年》；人物身体上的“劳动力”特征，如张英的小说《老年突击队》，裔式娟的特写《我们的倪玉珍》；节俭性格也经常赋予“政治上的先进性意义”，如费礼文的《黄浦江浪潮》，等等。

大多数“先进”人物的“先进性”，体现在私人生活与工业生产之间的服从关系上。正面人物往往持有很高的技术水准，其人格、品性表现也是通过对技术的掌握、发挥而表现的。“技术”已经被神化，理想的人格形态也是一种典型的工业型或技术型的。也就是说，人物的日常生活，包括人格、情感、伦理都被“工业化”甚至“技术化”了。像唐克新的《种子》、《金刚》，胡万春的《特殊性格的人》，便制造了工业时代的超级乌托邦人格。《种子》中多病的小脚女工王小妹，居然能在车间的轰鸣声中听到落针的声音。《特殊性格

的人》中的科长，被称为“合金钢”，具有工业人格的所有优势：既有知识者的理性，又有实际的管理、调度的组织能力，还有其暴躁的性格。在《幸福》中，刘传豪的家庭布置就是工业技术侵入个人生活的典型写照，也是个人生活从属于技术逻辑的表现：“里屋门边，有一个水槽，水槽上有一个木架，上面安了一个面盆，木架边垂下一条绳子，这是刘传豪自己设计的自动冲凉的设备”。私密的个人生活充满了“公共性”的“工业技术”符码。如剧中人对他的评价：“把自己整个拴在机器上，一天到晚就是从家里到工厂，从工厂到家里”。工业化的逻辑，使具有工业人格的人物，分别在伦理、政治乃至情感等方面拥有强大优势。陆文夫小说《介绍》的主题正如作者所说：“‘机器’这两个字就是十分神奇”。一位性格上存有缺陷的青年工人，在相亲时木讷、寡言、笨拙，而一旦说起“机器”，就“脸上发光，神态变得自然，说话也十分流畅”。《内部问题》中的王刚，由于其被夸张的人格美学形态，在黄佐临将其改编为话剧时，特意强调“剧中主人公王刚的出场极富视觉冲击力，体现出雕塑性中的‘立体之美’。他站在风驰电掣的火车头上，身上的衣服随风扬起，那豪迈的气势，如‘特写’一般震撼着观众的心灵”^⑥。而落后人物一般都具有非生产性的人格，也即其性格中或生活方面有着较多的非生产性的内容，或者总是与吃喝等消费性生活有关，或者总是出现在电影院、公园、舞厅等享乐性场所。《幸福》中的王家有和胡万春《家庭问题》中的福民，都因有过多的生活喜好而耽误生产。

不具有工业人格的人物，也就是一般所说的“落后人物”，当然也同时被剥夺了其伦理、政治的身份。我们看看《千万不要忘记》是如何通过非生产性人格来表现丁少纯的“落后”的。丁少纯的最大问题，就在于他有过多的私人生活，排斥了“公共性”的“生产”内容。首先，作品没有详细交代其父亲、母亲的卧室（因为父亲的活动较多地发生在具有“生产”的“公共性”意义的客厅），但却刻意而且详细地描写了丁少纯的卧室。这在当时是非常少见的。其原因是，他的卧室布置在当时相当另类：墙上悬挂着巨幅的夫妻合影和妻子姚玉娟的巨幅头像照片。这显示出夫

妻关系在其生活中处于过分重要的位置，也说明他的家庭属性多于“生产”属性。其次，丁少纯的人际关系也相当“奇怪”：他本应与作为车间主任的父亲构成政治、伦理双重的服从关系，这也是当时文学常见的情形，但在作品中，丁少纯却与其岳母保持着较亲密的关系。甚至可以认为，丁少纯的家庭关系构成，中轴线在于“夫妻”和“岳母/女婿”之间，而不在于“父子”之间。由于岳/婿关系并不来自于生产活动，而纯粹来自于其与妻子的关联，作者的意图显然在于说明，丁少纯更重视其与妻子的关系而不是与父亲的关系。这是其私人生活内容过多的又一个表现。丁少纯甚至还疏远了母亲、妹妹和爷爷，还有同事。由于父亲和妹妹都是先进的工人，这也显示出丁少纯与“工业生产”联系的缺乏。这种情况，既表明丁少纯违背传统的家庭伦理，更在于说明丁少纯父子在工业人格“父子相承”关系方面的中断。丁少纯与父亲关系的紧张，恰恰是背弃父亲工业生产人格的表征。其三，丁少纯将个人生活的时间与“公共性”的生产时间严格区分。周末不仅没有去工厂加班，反而去打野鸭子，并且为此而耽误了第二天的上班，甚至于还将钥匙丢在了机器里面，以至差点引发了重大的责任事故。虽然丁少纯打野鸭子不是如岳母那样去“投机倒把”，但是毕竟也意味着其过强的生物性“口欲”需求。还有，在身体形貌方面，同事和父亲每天都是工装形象，而丁少纯却是经常地穿着一百多元钱的笔挺的毛料中山装。种种情形，都在于说明丁少纯在性格、生活、身体各个方面的“非生产性”特征。

我们必须承认，“十七年”文学中的城市叙述，虽然不是对整体形态的城市的表现，也是特殊的城市现代性表达。从这个角度上说，“十七年”文学，也是城市文学研究者必须面对的。但是，对于城市“公共性”特征与国家工业化功能的极端强调，使其成为单一性特征的现代性的极端表现。作者在创作中有意去除对多元样态的城市生活的描摹和表现，妨碍了对于城市生活作多元层面的开掘和多层意义的表达。两者一强一弱，构成“十七年”文学城市叙述的主要面貌。如果展开来看，中国现当代文学中曾经有过对于城市现代性的极端编码。比如现代阶段新感觉派的西方化倾向，导致对中国城市的“东方”特征的忽

视；20世纪90年代以后的消费性写作，则又排斥了中国所属的第三世界国家性质。在某一个时期，城市叙述都有排他性的现代性表达。虽然其表达的现代性有所不同，但就表达的极端方式而言，都有相似之处。

- ①即美国学者 Richard Lehan (1998年)以及德国学者谢尔普的城市叙事(1989年)和美籍华裔学者张英进“文学赋予城市意义”(1996年)的研究方法,也包括中国学者陈平原对此方法的提倡(2005年)。
- ②见梅斯纳:《毛泽东的中国及其发展——中华人民共和国史》,张瑛等译,社会科学文献出版社1992年版。
- ③见德里克:《世界资本主义视野下的两个文化大革命》,《二十一世纪》1996年10月。
- ④见汪晖:《当代中国的思想状况与现代性问题》,《天涯》1997年5期。
- ⑤刘小枫:《现代性社会理论绪论》,第388页,上海三联书店1998年版。
- ⑥韩毓海:《20世纪中国:学术与社会·文学卷》,第240页,山东人民出版社2001年版。
- ⑦王一川:《中国现代的卡里斯马典型》,第160页,云南人民出版社1994年版。
- ⑧参见张鸿声:《文学中的上海想像》,《文学评论》2005年4期。
- ⑨《上海文学》、《文艺月刊》、《收获》等刊物中均有大量文章发表。1959年,特写集《上海解放十年》出版。上海文艺出版社出版《上海十年文学选集》(1949—1959),包括了各种文体结集共十种。
- ⑩姚延人、周良才、杨秉岩:《欢呼〈上海解放十年〉的出版》,《上海文学》1960年4期。
- ⑪卡林内斯库:《现代性的五幅面孔》,第27页,商务印书馆2002年版。
- ⑫中国的“公共空间”有强烈的中国语境。即使是清末民初,按照美国的罗威廉、黄宗智等人的说法,“公共空

间”实是中国士绅社会的结果,即国家权力和宗法社会之间以城市绅商为主体的组织场域,有着较多对国家事务的参与,如赈灾、水利、救火会,等等,是国家政治的一个补充。

- ⑬陈晓明主编:《现代性与中国当代文学转型》,第150页,云南人民出版社2003年版。
- ⑭⑮⑯洪子诚:《中国当代文学史》,第130页,203页,131页,北京大学出版社1999年版。
- ⑰丛深:《〈千万不要忘记〉主题的形式》,《戏剧报》1964年4期。
- ⑱丛深:《千万不要忘记》,第128页,中国戏剧出版社1964年版。
- ⑲唐小兵:《英雄与凡人的时代:解读20世纪》,第140页,上海文艺出版社2001年版。
- ⑳张玺、曾文渊、孙雪岭、吴长华:《一九五九年上海短篇小说创作简评》,《上海文学》1960年2期。
- ㉑女工胡淑芬曾送票给刘传豪去看自己的演出,但刘传豪居然将票让予情敌王家有,在意义呈现上显示出刘传豪对个人欲望的压抑。
- ㉒《春风吹桃李花开日——谈谈群众业余创作中反映工人生活的一些优秀的小说和特写》,《文艺月报》1959年5期,并收入《上海十年文学选集·论文选(1949—1959)》,上海文艺出版社1960年版。
- ㉓康濯:《为工人创作而歌——〈工人短篇小说选〉序》,中华全国总工会宣传部编:《工人短篇小说选》,工人出版社1963年版。
- ㉔罗荪:《上海十年工人创作的辉煌成就》,《上海文学》1959年10期。
- ㉕卢卡契:《历史与阶级意识》,张西平译,第97—99页,重庆出版社1989年版。
- ㉖黄佐临:《导演的话》,第143页,上海文艺出版社1979年版。

[作者单位:中国传媒大学文学院]

责任编辑:刘艳

