

Doi: 10. 11835/j. issn. 1008-5831. rw. 2025. 09. 003

欢迎按以下格式引用:王炳中,林钰欣. 景观叙事的新中国认同——20世纪五六十年代游记中的“民间传说”[J]. 重庆大学学报(社会科学版),2025(5):169-180. Doi: 10. 11835/j. issn. 1008-5831. rw. 2025. 09. 003.



Citation Format: WANG Bingzhong, LIN Yuxin. Landscape narrative and the identity of New China; Folklore in the travel notes of the 1950s and 1960s [J]. Journal of Chongqing University (Social Science Edition), 2025 (5) : 169-180. Doi: 10. 11835/j. issn. 1008-5831. rw. 2025. 09. 003.

景观叙事的新中国认同 ——20世纪五六十年代游记中的“民间传说”

王炳中,林钰欣

(福建师范大学 文学院,福建 福州 350007)

摘要:20世纪五六十年代的游记偏爱援引反映古代中国劳苦民众生存境遇的民间传说,这些传说以故事的形式解释自然景观、人文古迹的名称和特征的由来,涉及自然灾害、阶级压迫、生产活动、文化创造等方面内容,形成独特的景观叙事。根本上看,这些民间传说是底层民众面对恶劣生存环境生发出来的替代性想象的产物,他们把苦情记忆投射于山水间,将美好的想象固定在永恒的自然景观上,试图以此超脱当下的苦难。作者在讲述这些民间传说时,大多会根据景观的外形特点追溯传说的缘起以及人物命运或事件变化发展的过程,这实际上是探寻风景的“起源”问题,从劳动人民的视角来观看、解释风景,风景的视觉实践主体也就从士大夫阶级变更为劳动阶级,从而驱除了寄生于传统风景话语里的阶级意识,重新构造出一个属于“人民大众”、具有政治动员功能的风景认识装置。正因如此,这些传说表面上讲述的是先民畏惧自然、想象征服自然的故事,但其实际意义已溢出故事内容本身,它们通过“人与自然”的关系机制,出示了一幅中国人民从改造自然、征服自然到改造旧社会、建立新社会的意义图景,从而表达对社会主义新中国的由衷认同。从接受美学的角度来看,文本中的民间传说并非一个完整的“故事”,而是为了召唤发生在新时代的新故事,因应着当时“忆苦思甜”的话语结构。这一结构通过“时空体”的嵌入和传说的祛魅而运转,解决了许多民间传说合乎情悖乎理的逻辑漏洞。民间传说的创作和接受基本再现了中国本土知识的生产过程,游记中引入这些传说是一种基于民间立场的写作方式,为打开文学想象空间、构建中国文学自主话语体系提供了有益的启示。

关键词:景观叙事;人民性;政治认同;忆苦思甜;民间立场

中图分类号:I207. 67 **文献标志码:**A **文章编号:**1008-5831(2025)05-0169-12

基金项目:国家社会科学基金项目“百年中国游记的‘社会风景’书写研究”(19BZW115)

作者简介:王炳中,福建师范大学文学院教授,博士研究生导师,Email:wangbingzhong189@sina.com。

引言

1956年,毛泽东同志视察施工中的武汉长江大桥,其间三次畅游长江,写下了耳熟能详的《水调歌头·游泳》,词的上阙主要抒发在长江中游击浪的豪情逸兴,下阙则以写实和想象相结合的方式描写社会主义新中国改天换地的伟力及长江景观的新变。但更令笔者感兴趣的是下阙中的风景描写:

风樯动,龟蛇静,起宏图。
一桥飞架南北,天堑变通途。
更立西江石壁,截断巫山云雨,高峡出平湖。
神女应无恙,当惊世界殊。^[1]

毛泽东同志曾指出当代诗歌的出路是“古典同民歌这两个东西结婚,产生第三个东西”^[2],也就是新诗创作要兼收并蓄雅文学和民间俗文学的艺术资源。这首词中,“巫山云雨”和“神女”两个意象都与民间传说有关,其艺术构思是借助传说的“人民性”和浪漫色彩,想象从“神女”的视角惊叹新旧“世界”之“殊”,从而回应社会主义新中国日新月异的建设场景,因此历来被视为革命现实主义与革命浪漫主义相结合的典范。尽管这种征用民间传说的方式是延安时期文学民族化、大众化创作道路的延展,但如果联系当时以毛泽东同志为首的政治高层对民间文化和民间形式的重视,以及1958年后“两结合”创作方法的影响力,该词的构思方式实际上关涉着20世纪五六十年代的中国文学如何在新的时代语境中重构民间文化形态这一更大的问题。从文学创作的角度来看,这里的“民间文化形态”与通常所说的民间形式有所区别。后者主要以“因素”的形式存在,如语言风格、人物塑造艺术、讲述故事的方法等;而前者则指一种相对完整的“文本”,如神话传说、传奇志异、民间故事乃至传统通俗小说等,它们作为材料甚至“原型”进入五六十年代的文学创作中。关于五六十年代文学中的民间形式,学界已有深入的研究,但民间文化形态如何进入这一时期的文学创作,产生何种审美反应,却还有较大的推进空间,特别是目前相关研究主要集中在小说、诗歌和戏剧领域,其中尤以小说为最^①,而散文方面却鲜有人探及。

这一时期散文对民间文化形态的接纳以游记散文的创作最为明显,其特点是规模性引入反映古代中国底层民众苦难生活的民间传说,这些传说以故事的形式解释自然景观、人文古迹名称和特征的由来,涉及自然灾害、阶级压迫、生产活动、文化创造等方面内容,形成独特的景观叙事。当然其他时期的游记创作也会引入民间传说,但整体上并不多见,且多是为增加文章的趣味性,或为配合景观的文化书写和想象而出现。相较而言,五六十年代游记中的民间传说少有猎奇的意味,更多是通过传说照见古今“劳动人民”的命运变化和社会时代的进步,其最终目的是表明在社会主义新中国,古代劳动人民遭受的苦难都已成为过去式,他们孜孜以求的美好愿景皆已实现。因此,对这些传说加以研究可窥见当时的游记作者是如何在“江湖之远”中想象、书写“庙堂之高”,从而表达对新政权和新社会的认同。

一、民间传说的嵌入与新风景装置的形成

从内容和主题来看,五六十年代游记中的民间传说大体可分为三种类型。一是反映劳动人民

^① 比较有代表性的:陈思和《民间的浮沉:对抗战到文革文学史的一个解释》,《上海文学》1994年第1期;李杨《〈林海雪原〉与传统小说》,《中国现代文学研究丛刊》2001年第4期;张清华《“传统潜结构”与红色叙事的文学性问题》,《文学评论》2014年第2期。

与自然的依存关系,或者人们在自然灾害面前的无力和不幸。如,刘白羽《长江三日》中的“美女峰”,传说是由一位抱着小孩在大风暴中等待丈夫归来的女子变化而来^[3];端木蕻良《在草原上》描写的呼伦池与贝尔湖也由两位善良的姐妹所变,她们把草原上的雨水储藏起来让牧民饮牛饮马^[4]。两则传说都可视为自然资源匮乏和生产力低下时代劳动人民敬畏、依赖自然的隐喻。二是讲述阶级压迫下底层民众的悲苦。如,治秋《大理漫记》“孔雀胆”的传说^[5]、赵淮青《青海湖纪游》关于牧民被掠夺或仇杀的传说^[6],都蕴含着劳苦大众对统治阶级暴力和罪恶的控诉,他们将被剥削压迫的苦情记忆浓缩成典型形象移情至山水景观中。三是追念历史人物的功绩和高贵品质。如,黎少岑《游武汉龟蛇二山》中龟山上的柏树与大禹、苏东坡的传说^[7],苏鹰《汴京三胜》中潘、杨二湖名字由来与杨家将、潘仁美关系的传说^[8],反映了劳动人民鲜明的善恶观,他们把对为民请命的历史名人或士大夫文人的崇敬之情投射到自然风景里,表现出对上层阶级的期待和对美好生活的向往。古代中国民间传说种类繁多、内容丰富,人物涉及神仙菩萨、帝王将相、清官奸佞、英雄伟人、文人名士、工匠艺人、平民大众等,但上述三种民间传说讲述的故事大多以劳苦大众为主人公,说明作者有意避开其他人物类型。尽管这些传说的创作者来自各个阶层,但游记作者几乎都会专门指出是由“劳动人民”所口述的。这样的择取显然有着特定的文本意图,其目的在于“改造尚在民间流行的封建旧文艺”^[9],面向广大工农兵群众讲述一个属于他们这一阶级的故事。

列文森认为,中国共产党所秉持的文化传统,是一种不同于古典中国“地主的”或“封建的”传统和西方资产阶级传统的“人民的传统”,而“人民的传统是能被重新解释的中国的过去”,“如果人民的中国传统不发掘出来并填补由于地主的中国传统抛弃后所留下的真空的话,那么西方传统就会乘虚而入”。他又指出,“人民的传统”表现在文学上则是大众文学,“真正的传统是大众文学,这种文学并不存在于宫廷文学或有闲阶级的文学之中,而后者则一直被认为是中国的文学传统”^[10]。应该说,从古流传至今的民间传说多属于大众文学的范畴,五六十年代游记对这些旧时代民间传说的援引和改造,实际上是为激活“人民的传统”,创作一种新的“大众文学”。

在这一点上,我们特别注意到这一时期游记讲述民间传说的特殊性。古代游记中的民间传说一般都比较简略,且多以奇闻轶事的面目出现,目的在于强化山水景观的“幽奇”意味。如,明代王瀚的《游三门记》描述“一峰壁立,度二百尺许,极奇秀,其巔垒石为炉形,非飞举者不可至。不知其始,有人谓老君炼丹炉,盖以神之也”^[11]。奇峰、奇石以及老君炼丹炉的神话想象,既增强游记的趣味性,更将山水的逍遥与道家文化元素结合,隐现着传统士大夫“委运大化”“物我两冥”的山水审美观念。20世纪80年代以来游记中的民间传说,很多时候也是作为一种趣谈,或者以之作为文化想象的触发点,一般很少展开。这在许多文化散文里表现得最为明显。与此不同的是,五六十年代游记中的民间传说大多比较完整、翔实。如杨朔的《香山红叶》一文,由遮天蔽日的“古松古柏”引出“聚宝盆”的故事:

老向导交叠着两手搭在肚皮上,不紧不慢走在前面,总是那么慢言慢语说:“原先这地方什么也没有,后面是一片荒山,只有一家财主雇了个做活的给他种地、养猪。猪食倒在一个破石槽里,可是倒进去一点食,猪怎么吃也吃不完。那做活的觉得有点怪,放进石槽里几个铜钱,钱也拿不完,就知道这是个聚宝盆了。到算工账的时候,做活的什么也不要,单要这个石槽。一个破石槽能值几个钱?财主乐得送个人情,就给了他。石槽太重,做活的扛到山里,就扛不动了,便挖个坑埋好,怕忘了地点,又拿一棵松树和一棵柏树插在上面做记号,自己回家去找人帮着抬。谁知返回来一看,满山都是松柏树,数也数不清。”谈到这儿,老人又慨叹说:“这真是座活山啊。有山就有水,有水就有脉,有脉就有苗,难怪人家说下面埋着聚宝盆。”^[12]

有人物、情节、事件，整个故事翔实、完整，近五百字，占据全文四分之一的篇幅，这是其他时期游记创作所没有的。很显然，这样的民间传说之于整个游记作品，已不能以点缀视之，如果说其他时期游记中的民间传说是一种“词汇”，起到增色文本作用的话，那么五六十年代游记中的民间传说则是一种“语法”，它们已具备了构建话语的功能，也就是通过故事的讲述，呈现故事背后古代劳动人民对美好生活的向往和想象，其目的在于说明他们神话般的幻想在社会主义时代已成为现实，以此凸显人民选择中国共产党的正确性，从而表达出对新生政权的认同和赞颂。

这就涉及民间传说的景观叙事与新风景话语生成的内在关系问题。柄谷行人在《日本现代文学的起源》中指出：“所谓风景乃是一种认识性的装置，这个装置一旦成形出现，其起源便被掩盖起来了。”^[13]亦即，风景本质上是一种话语观念，其视觉权力和实践方式一旦确立起来，就具有自我表述的功能，定义着后来者对风景的观看。从自然山水审美的角度来看，古代中国的山水观念和风景审美基本上都生发于士大夫阶层，带有明显的阶级性，这在五六十年代的那场美学讨论中就被许多学者所揭示。李泽厚认为，自然美是有社会性的，这在阶级社会里首先表现为阶级性，因为摆脱了直接物质生产的士大夫能够更深入地研究自然，“最先获得对于自然的美感欣赏能力，从而创造了描绘自然的优美的艺术品”，“不过，对于脱离劳动的剥削阶级和封建士大夫们来说，自然主要是他们享乐游玩或避开政治寻求慰安的场所”^[14]。阶级性及相似的审美旨趣，使古代中国的自然观念成为一种相对固定的审美话语。比如，中国传统山水画包藏着天人合一的理念和以山为德、以水为性的修为意识，在线条处理、构图方式、气韵营造等方面基本共享着同一审美心理结构，显现出文人阶级特有的闲适和隐逸趣味。而新中国成立以后，这一审美范式开始被打破：“自然与人们的愉悦欣赏关系，不再建筑在逃避现实的生活基础上，而是建筑在史无前例地征服自然、改造自然等面向现实的生活基础上。这样，今天艺术中的山水花鸟的美应该同自然中的山水花鸟的美一样，面貌一新地饱满地具有着历史上从未有过的这种广阔、开朗、健康、欢乐、向上的社会生活的情调和氛围。”^[15]五六十年代游记创作引入民间传说正是为了表达一种新的“自然与人们”的关系。由于带有解释性的功能，这些传说大多具有“推原”的特点，也即根据景观的外形特点追溯传说的缘起以及人物命运或事件变化发展的过程。如碧野的《天山景物记》中，天山深处的天然湖据传为古代一位不幸的哈萨克族少女的眼泪所汇成^[16]，其他游记中的“仙人峰”“美女峰”“望夫石”等传说，也都以追本溯源的方式讲述故事中人物的命运、事迹及其与景观的象形关系。这些传说的内容都与劳苦大众有关，因此“推原”的过程，实际上是重新探寻风景的“起源”问题，从劳动人民的视角来观看、解释风景，风景的视觉实践主体也就从士大夫阶级变更为劳动阶级，从而重新构造出一个属于“人民大众”的风景认识装置，驱除了寄生于传统风景话语里的阶级意识，并因着“广阔、开朗、健康、欢乐、向上”的情调，把新的“社会主义风景”推向前台。所以诸如《香山红叶》中满山的松柏林及其带来的视听功能不再指向古诗文里那种寂寥、萧瑟、孤独的意境，而是象征着欣欣向荣的社会主义事业。换言之，五六十年代游记中的民间传说本身就是一种风景生产机制，它所蕴含的“人民性”与其所寄寓的景观共创了一种面向社会主义新中国的风景话语。

二、“人与自然”:景观叙事的政治认同机制

通过民间传说重新发现风景的“起源”，关系到民间传说何以进行新中国认同的问题。博克在《论崇高与美》中指出了人类刚开始面对自然时产生欣羨情感的动力和来源：“在我们的所有观念中最能感动人的莫过于永恒和无限；实际上我们所认识得最少的也莫过于永恒和无限。”^[17]亦即，当人类对自然的认识还不够深入，在体验永恒的自然美、受益于无限丰富的自然资源的同时，常把对自

然的崇拜感转化为浪漫的想象,幻想美好的人生和生命同样拥有永恒和无限的可能。这一心理机制落实于古代中国那些与自然山水有关的民间传说时,也有一番复杂的过程,曾有研究者对此展开过剖析:当自然的种种形态展现在观景者面前时,就开始作用于人体相应的感觉器官,直插云天的高山引发刚直感,蜿蜒迂回的流水则触动柔美感。与此同时,这些感知唤起“人和人间生活的种种想象”,刚直使人联想到英雄般的伟大和坚强,柔美则产生类似爱情的缠绵悱恻,接着,想象开始对这些联想而来的形象进行组合改造,在原型的基础上创造出一个鲜活的新形象。最后,想象再次出场,根据现实经历和体验,为新形象虚构出一个与自然山水有关的故事^[18]。由此来看,五六十年代游记中的民间传说,根本上是古代底层大众把苦情记忆投射于山水间,试图将美好的想象固定在永恒的自然景观上,以此超脱当下的苦难。换言之,这些传说是底层民众面对恶劣生存环境生发出来的替代性想象的产物,只不过借助人与自然的关系来表达。正是如此,这些传说及其景观叙事大多具有自然崇拜、英雄崇拜和宗教崇拜的倾向,弥漫着浓厚的神话色彩。但这只是就这些民间传说本身而言,我们还必须注意到在五六十年代的历史语境里,这些传说是如何通过“人与自然”的关系机制进行新中国认同的。在此,笔者认为首先应将其纳入马克思主义原典的自然观念里加以阐释,当然也不放弃从一般的审美心理机制来审视它们。

在马克思看来,人类社会早期由于生产力低下,不能在物质实践领域支配自然,而人的生存和发展又要求他们利用自然、征服自然,于是神话作为主体生存本性的替代物被创造出来:“任何神话都是用想象和借助想象以征服自然力,支配自然力,把自然力加以形象化;因而,随着这些自然力之实际上被支配,神话也就消失了。”^[19]对此,恩格斯进一步指出,自然界虽是“人类赖以生长的基础”,但“在原始人看来,自然是某种异己的、神秘的、超越一切的东西。在所有文明民族所经历的一定阶段上,他们用人格化的方法来同化自然力。正是这种人格化的欲望,到处创造了许多神……只有对自然力的真正认识,才把各种神或上帝相继地从各个地方撵走”^[20]。马克思、恩格斯虽然论述的是神话起源及其发展演变问题,但也揭示出神话背后人与自然的关系,为我们解读五六十年代游记中充满神话色彩的民间传说提供一个理论视角。事实上,他们的自然观念作为原典思想明显地影响了五六十年代理论界对民间传说的理解。张庚在《桂林山水——兼谈自然美》里指出:

在原始时代,人对自然是陌生的,在大多数的时间里,自然是人的迫害者、降灾者,人对于自然除了恐怖畏惧之外,很少有其他感情;但当人类的生产力逐渐发达,社会生活逐渐发展之后,对于自然就逐渐增长了控制的能力,人于是大力去改造自然,把那些为害人类的恐怖力量变成了为造福的力量。随便举个例:筑成了都江堰之后,就把破坏庄稼的水患变成了灌溉之利,使得成都盆地变成了天府之国;于是在民间的传说里,灌口二郎才镇压了可怕的巫支岐,并且代替他做了灌口的水神。这种神的善恶的变化恰恰是形象化地表现了人们对于自然之间关系的变化^[21]。

这显然是对马克思和恩格斯“自然人化”观念的进一步展开,也基本代表了当时文艺界的共识,诸如蒋孔阳的《浅论自然美——学习马克思〈1844年经济学—哲学手稿〉的体会》、朱光潜的《论“自然美”》、蔡仪的《谈自然美》、樊莘森和高若海的《谈自然美的特征》,都有类似的阐述。

就此来看,五六十年代游记中的民间传说,无论是反映自然灾害,还是讲述阶级压迫或缅怀为民请命的历史名人,本质上都是先民对自然威力的体认,并通过想象控制自然、支配自然,帮助自己消除苦难,过上幸福的生活。换言之,这些传说都蕴含着古代人民恐惧自然和向往美好生活两个义项,文本中前者到后者的转变,则意味着人类不断改造自然乃至最终征服自然的过程。如李若冰《山·湖·草原》中的“倒淌河”传说,唐朝文成公主远嫁吐蕃,西行千里到了日月山,山路“峻峭难行”,

“下山路,曲折漫长。不知拐了多少弯,才下去了”,当她从日月山下来的时候,“看见前面是荒山旷野,是茫茫无边的草原,觉得凄凉,孤寂,又引起了无限怀念,哭了。她的哭声感动了天雨,唤起了小河的共鸣。于是,河水倒流了,顺着公主西行的方向流了。又有人说,倒淌河的水是公主的眼泪汇成的呢”^[22]。作者在此既是歌颂文成公主为和亲牺牲自我的无私精神,更是借助这个传说表明那个年代青藏高原生存环境的严峻,河水倒流不过是为改变这种自然环境而产生的一种想象,从而引出千百年来青藏高原各族人民如何以不同的方式“和大自然进行着斗争,创造着财富、奇迹”的伟大征程:

唐代,文成公主出嫁西藏的路,确实是艰难的,荒凉的,她在草原上落泪,也是自然的了。但是,现在,山上有路,草原上有路,通往西藏的路,又宽大,又抄近。一辆一辆的载重卡车,一队一队的载重卡车,把各族人民寄托在传说里的幸福和幻想运来了,送到身边来了。日月山上出现了新的修筑公路的英雄故事,倒淌河畔出现了草原上第一座小市镇。这里有旅舍、食堂、商店,过路的藏族旅客,把牦牛放入草地,在这里憩憩脚吧。过路的地质勘探者,在进盆地以前,也在这里用碗热饭吧。^[22]

从崎岖的山路到宽阔的公路,从荒无人烟到热闹的市镇,实际上是在回顾旧时代到社会主义新中国发生的翻天覆地的变化。此时“倒淌河”已失去神秘的色彩,因为中国共产党领导下的高原各族人民已战胜恶劣的自然环境,消除了对自然的恐惧,向西流的不再是“眼泪”,而是新的希望:“河水仍然倒流着,可是生活却向西面无限地正常地而又豪迈地行进了。”也就是说,这些民间传说表面上讲述的是一个关于先民畏惧自然、想象征服自然的故事,实际上其意义已溢出了故事内容本身。

所以,这里还有第二层意义,那就是构建一个从改造自然、征服自然到改造旧社会、建立新社会的意义图景。这在与“象形景观”有关的民间传说中最为典型。这类传说一般讲述主人公因自然灾害或阶级压迫遭受某种不幸,并因着超自然的力量化为某种永恒的自然景观。超自然的介入实际上是对征服自然的期许,而永恒景观的出场一方面寓意着把先民的不幸和苦难留在过去,另一方面又说明这些先民仍然以另一种形式活着,他们见证了从古至今人类社会翻天覆地的变化,从而召唤出对新中国的政治认同和对社会主义幸福生活的美好想象。如曹靖华的《洱海一枝春》连续引入“蝴蝶泉”和“望夫云”两个民间传说。前者讲述一位年轻樵夫到王宫里解救被国王抢走的恋人,国王派人追赶,二人在无路可逃下投泉而死,化为蝴蝶双双飞去。后者讲述一位公主爱上一穷青年,遭到国王反对,青年被国王派人打死在洱海里,变为石螺,而思念他的公主不久也死去,化为一朵白云守护着她的爱人^[23]。面对阶级压迫,受害者在肉体层面无法反抗的情况下,因着想象出来的超自然力量化为博克所说的“永恒和无限”的自然物质,这两个传说既是宣示被压迫者精神层面的反抗,也可见出底层劳动人民对自然的崇拜,他们相信只有化为永恒的自然物质,才能精神永存,以另外一种形式过上他们想要的生活;另一方面,超自然力量的介入本质上又是一种意欲控制自然、支配自然的方式,与上述那种试图通过改造自然、征服自然过上幸福生活的思维方式有异曲同工之妙。但传说的意义还不仅于此,作者同时也暗示,呼唤超自然的力量只能重复相似的悲剧,“大理,这神话之乡,处处皆是神话”,这也意味着每一个神话传说背后都有一段血泪史;只有在社会主义时代,这种种不幸和苦难才能够真正结束,所以作者接着写道:

只要你有情致听,这儿的故事真比《天方夜谭》还多。纵让说上一千零一夜,也未见得能说完!不论谁到这儿,都会恍如置身神话境界。

可是,更好的是大理人。他们正依着党的蓝图,创造着比神话好的现实呢!^[23]

联系上下文,作者强调大理是“神话之乡”,既是为了说明大理的风情和浪漫,更是暗示“人”化

“自然”只是一个不切实际的“神话”，肉体的死去只能换来一个后人口口相传的故事，“自然”是无法启用神秘力量为他们昭雪的，受苦受难的劳动人民只有依靠党的力量，既改造自然，也改造社会，才能创造出“比神话好的现实”。

三、未完成的“故事”与“忆苦思甜”的话语结构

五六十年代游记中的民间传说大多是独立完整的，故事的开端、发展、高潮一应俱全；但从接受美学的角度来看，这些传说只讲述了“故事”的一半，因为作者引入民间传说并非单纯讲述一个过去的故事，而是借此召唤出发生在新社会的新故事。如杨朔的《画山绣水》，作者借着自己的游踪，接连讲述父子岩、寡婆桥、望夫石、媳妇娘岩四个传说，有人认为这些传说过于“阴惨惨”，提议将所寄居的景观改名，作者却不同意：“为什么要改名儿呢？就让这极美的江山，永久刻下千百年来我们人民艰难苦恨的生活吧，这是值得引起我们的深思的。”因为“人民在崭新的生活里”，正在“创造出新的神话，新的故事”^[24]。从苦难到幸福，由旧有的传说引出新的故事，这样的叙述结构是一种典型的忆苦思甜的话语模式，诸如王治秋《神宫变异记》、谢庆荣的《云冈漫记》、季景的《天池探胜》、吴伯箫的《难老泉》等文，都采用类似的结构模式。在这一模式中，作者以新中国成立这一时间点为界，分割出“过去”和“现在”两个全然不同的时空，“过去”属于民间传说里故事发生的时间，彼时只有苦难没有风景，“现在”则是作者正在体验的，劳苦大众翻身做了主人，他们的生活犹如眼前的自然美景一样明媚和诗意。通过强烈的今昔对比，民间传说中先民们悲惨的生活、与自然抗争的“故事”被重新照亮，并由此参与到对党领导人民奔赴新生活的时代故事的讲述中。

这又是通过独特的审美形式来表达的。传统游记中的情景交融、托物言志，最终基本上都要回到作者个人身上来。五六十年代游记中的民间传说，其景观和故事的合体也属于情景交融的表现，但作者与景观的对话，并非仅为抒发一己之情，而是为了共情传说中先民的喜怒哀乐，在新旧之变的比照中形成对新社会的认同。应该说，两种写景抒情话语都与空间想象有关，但后者因着故事的讲述而隐秘地带入了时间维度，因为这些传说展示的是先民不断改造自然、创造历史的过程。如此一来，作为空间形式的景观与具有时间意味的全民族传说巧妙地糅合起来，形成了一个类似于巴赫金所说的“时空体”，“时间在这里浓缩、凝聚，变成艺术上可见的东西；空间则趋向紧张，被卷入时间、情节、历史的运动之中。时间的标志要展现在空间里，而空间则要通过时间来理解和衡量”^[25]。当这一时空体被置入五六十年代的游记文本时，则形成了一种独特的语境差，因为整个游记作品无论是对外部世界的回应还是其内在文学形式的建构，都与内嵌其中的民间传说有着不一样的时空意识。列维-布留尔认为：“我们看待神话，与那些在神话中反映了自己的思维的人们是不一样的。我们在这些神话中看见了他们所没有看见的东西，看见了他们所想象的而我们已经体会不到的东西。”^[26]如果我们把“看见”的“东西”视为一种面向未来的象征性或者隐喻性的预约，那么引入具有神话色彩的民间传说，就是试图借助语境差将这一预约兑现，“忆苦思甜”的话语正是在这一逻辑中展开的。

如江振东的《夜游珠江》插入这么一个民间故事：从前有一位外国商人怀着一颗摩尼珠坐船来珠江，船过“海珠石”时，那颗摩尼珠忽然飞坠江中，从此坠珠的江面夜夜闪光，珠江因此得名。虽然这一故事如作者所言是“无稽之谈”，但却反映出旧时代这一地区劳苦大众对光明未来的向往，因为彼时珠江河面的水上居民“都是被侮辱、被损害者，尤其是妇女，不少被迫为娼”，连“‘海珠石’也在三十年前被国民党反动官僚毁灭了”；而如今，“当腐烂的旧社会被埋葬，这些腐烂的生活也就结束了”，虽没有“海珠”的亮光，但珠江两岸却更加光辉灿烂：

夜里在江上看灯光，确实是一种壮观，排列在两岸的街灯、码头灯，像是一支支万人游行的火炬；远处工业区的灯光更加灿烂，一簇簇，一丛丛，令人想起节日夜空的焰火，想起盛夏时怒放的凤凰花；而市区高大建筑物上的灯光，一个个方形花环似的，使人疑是珠环翠绕的天上宫阙。^[27]

黑暗旧社会中海珠的“夜夜闪光”与社会主义新中国珠江两岸璀璨的“灯光”，两者虽属于不同的时空体，但通过“光”所透露出来的政治象征意味，完成了从“苦”到“甜”的话语建构。从这个角度来看，“海珠石”传说经过了两次创作，第一次是由底层劳动人民讲述，而第二次则由中国共产党和翻身做主的人民讲述，没有前者，后者就缺乏铺垫和感染力，缺乏后者，前者就成为平淡无奇甚至没有意义的文本部件。必须指出的是，由“苦”到“甜”虽然是通过时间来体认和衡量的，但在当时的语境中并非无限延伸，因为在社会主义新中国，人人都生活在无灾无难的人间天堂里，这已是人类社会最高级、最完美的形态，上文珠江两岸灯光所营造出的“珠环翠绕的天子宫阙”就带有这样的隐喻。于是，就能理解为什么在这一时期的游记中，作者不仅会插入一些神仙帮助劳苦大众脱困的民间传说，还经常结合传说，把他们所见到的自然美景比喻成仙境。

但另一方面，如何去除这些传说的唯心主义色彩，如何在旧与新、过去与现代的话语形态转换中确立起唯物主义的原则，也是这一时期的游记作者必须考量的，因为这关系到“忆苦思甜”话语结构如何以理性而非荒诞的逻辑运行。岑曾曾以三峡神女峰传说为例，指出其生成及祛魅背后的逻辑：“神，是从多灾多难的苍茫大地，从不幸的人们凄苦的心中诞生的，也终将在摆脱不幸境遇的人们充满希望和自信的心中隐退”，“当人们终于发觉只有自己能够解救自己，神话也就只余美丽的躯壳”^[28]。尽管这一时期游记引入民间传说时，作者都会以不证自明的口吻指出其迷信之处，但如何在祛魅的同时又不会弱化其“人民性”的底色和对新中国的认同则复杂得多，而这却是“忆苦思甜”话语落到实地的关键。以鄂华的《天池幻想曲》为例，作者写及夜晚在长白山下露营，星光与帐篷里的灯光交相辉映，“此情此景，宛若是置身在天上的仙境”，边上歌舞剧院演员们的歌唱，则让他有“难道真是天上的仙乐”的幻觉，由此引出守护长白山一方安宁的天池湖女以及围绕在她身边的十六位武士（长白十六峰）的传说。作者写作此文时，新中国刚刚消灭旧时代留下来的肆虐已久的血吸虫病，于是作者将此时冰冷、静谧的长白山顶想象为“一块受魔法禁制的地方，一个被噩梦统治的王国”，天池仙女也被魔王禁制，“静息不动的胸膛已经使你察觉不出她的呼吸”，“护守在她身边的十六位武士，也和她一同走入了永恒的高山的梦境。”然而，随后“一支奇妙的歌声突然从湖上升起”，“原来是歌舞剧院的女高音歌唱家在歌唱毛主席的《送瘟神》”。果然是春风吹开了湖上死亡的禁制，湖面舒展开来了，化成一个一个迷人的笑靥”，“环湖站列的十六位勇士都活了过来”，“湖女从沉睡中苏醒，笑容好像桃花”^[29]。这里采用的是那个年代游记中常用的拟人手法，看似无特别之处，实则意义非凡。因为在一般具有神话色彩的民间传说中，当它们被后人口口相传时，故事中的“神”很多时候已褪去神秘的外衣而成为趣谈的一部分，而此文中湖女及十六勇士则以拟生命体的形态继续“活”着。作者之所以如此处理，主要是为了说明旧时代先民想象出来的守护神在疫魔面前如同劳苦大众一样只能被“禁制”，只有社会主义新中国才能够彻底消灭疫魔；湖女和十六勇士的想象虽然美好，但只有人民自己才能够解救自己，只有在中国共产党的领导下人民才能迎来新的生活。其破与立的思维，使传说中的“神”得以祛魅，同时进一步强化对新中国的认同。

“忆苦思甜”话语结构内在的转化机制，也解决了带有神话色彩的民间传说合乎常情悖乎常理的逻辑漏洞。所谓的合乎常情是指传说中人物的行动符合正常的人性原则和情感逻辑，悖乎常理则指传说中神异力量的介入，使故事情节的发展出现了自然界无法解释的现象。如上文杨朔的《香

山红叶》,不识宝的财主把聚宝盆当作破石槽送给做活的工人,工人扛不动就挖个洞藏起来,这是合乎常情,但后来聚宝盆变出了满山的松柏树则有违常理。《洱海一枝春》里的两则民间传说,年轻樵夫与恋人被国王追兵赶上双双投泉而死,穷青年爱上公主被国王派人打死,思念过度的公主不久也死去,故事里人物的行为及命运都缘于正常的人性和人情,但那对恋人化为蝴蝶,穷青年化为石螺,公主死后化为一朵白云,这显然是常理不能解释的。如果我们将这一时期游记中的民间传说视为一个未完成的故事文本,那么这些违反常理但又指向一种愿景的想象显然以另一种形式在新中国实现了。换言之,游记试图说明,将美好的生活向往寄托于神异的力量是不可靠的,是党和人民的力量让这种虚构的想象成为现实,传说中悖乎常理的一面具有了合乎逻辑的可能。也正是从这一刻起,民间传说才真正与社会主义时代的新故事合二为一,完成其话语功能。就此而言,五六十年代游记中的民间传说不仅承担着政治想象的功能,还关乎着新的文化政治语境中游记散文乃至整个文学门类如何展开写作、建构新的文学性的问题。

四、民间立场及其启示

游记自古至今都是一种相对边缘的文体,特别是其本身所具有的闲适意味,使它在五六十年代不仅无法像小说、诗歌那样深度参与政治文学一体化的建构,甚至没有其他散文体裁如报告文学、杂感随笔、政治抒情散文那样具有显示度。因此这一时期的游记长期以来都被当成旅行特写或普通的抒情散文看待,其独特的话语方式没有得到应有的重视。确实,这一时期游记在游踪、游程、游感的书写上没有明显的独特之处,但民间传说的嵌入及其景观叙事,却为文学创作的民间立场提供了有益的启示。

所谓的民间立场,主要指作家站在民间的视角,用文学的形式表达民间的文化心理和认知逻辑,表现出对普通劳动民众的理解和同情,从而形成与精英文学或贵族文学不一样的关注视野和价值判断。尽管在很多文学史叙述中,传统士大夫文学被视为主流文学,大众文学处于被支配、被压抑的地位,但从唐传奇、宋话本、明清世情小说,到各种口头流传的说唱文学、地方戏曲、民间传说和歌谣民谣,基于民间立场的写作一直就没断过。当然,传统的大众文学有相当一部分由文人士子所创作,但其对平民阶层的关怀和俗世生活的细腻再现,对于我们认知千百年来普通民众的生存状态和悲欢离合提供了一幅相对完整的图景,这是那些以展示士大夫精神世界为己任的精英文学所无法做到的。因此,传统大众文学虽不能与士大夫文学并肩而行,却共同构筑了古代中国文学的繁华景象。近代以来,随着现代民族国家意识的崛起,传统的民间及民众被纳入了“新民”“启蒙”“救亡”等合群自强的方案里,文学中的“民间”很多时候则作为一种介质而存在。特别是“五四”以后,传统文学几乎被全面否定,尽管不久之后开始有新文学作家作出反思,也有周作人等提倡平民文学以及北大歌谣研究会发起民间文学运动,但文学中的民间经验或者说带有民间立场的文学创作仍没有真正得到重视,即使是现代乡土文学和30年代倡扬大众化和通俗化的左翼文学,还是有着明显的精英立场,并不属于真正的民间写作。抗战爆发后,文艺界围绕如何利用民间旧形式展开过大讨论,诸如民歌、鼓词、皮簧等民间形式也随之被重新发现,但民间形式的利用更多还是为现实服务,是一种手段而非目的。上述种种如瞿秋白所言:“五四式的新文言(所谓白话)的文学,以及纯粹从这种文学的基础上产生出来的初期革命文学和普洛文学,只是替欧化的绅士换了胃口的‘鱼翅酒席’,劳动民众是没有福气吃的。”^[30]从这个角度来看,80年代以来,在重返“五四”的语境中,诸如寻根文学、先锋文学、新写实主义文学塑造的民间人物形象,90年代以来的乡土写作以及名目繁多的地域文学对民间元素的征用和民间伦理的关注,根本上也不是民间立场的写作,而是在民间之外(文化、社

会、政治、历史)来审视“民间”。

真正带有民间立场的写作是从解放区文学开始的。1940年,毛泽东同志在《新民主主义论》一文中指出:“中国文化应有自己的形式,这就是民族形式。民族的形式,新民主主义的内容——这就是我们今天的新文化。”^[31]1942年《在延安文艺座谈会上的讲话》进一步指出文艺工作者要“站在无产阶级的和人民大众的立场”,改造自己的“思想感情”,“和工农兵大众的思想感情打成一片”,“有出息的文学家艺术家,必须到群众中去,必须长期地无条件地全心全意地到工农兵群众中去”^[32]。自此,大批作家深入到农村、工厂和部队体验生活、积累素材,诸如带有民间“仙话”色彩的《白毛女》、隐现着男耕女织故事模型的《动员起来》和才子佳人叙事形式的《王贵与李香香》等作品,都典型地体现出以民间为本位的创作理念。尽管这场文学运动主要在边区宣传部门和艺术院校的组织动员下展开,但创作本身却是由下而上的,走向民间、为工农兵服务是其最基本的诉求和宗旨,与自上而下的传统官方文学和“五四”以来的启蒙文学有着较大的差异。五六十年代的文学创作,包括游记中引入民间传说,实际上都沿着这一方向和道路展开。

之所以要重提民间立场,主要出于对长期以来中国文学主体性处境的反思。“五四”以来的很长一段时间,我们的文学观念、创作方法乃至修辞艺术大多是参照西方文学的话语体系建构起来的,与此同时又将本土文学的美学精神和价值体系拒之于门外。而如果要通过文学讲述中国故事,重新盘点、激活那些根植于民间沃土的传统文化,文学资源是必不可少的。五六十年代游记中民间传说的一大独特之处在于自然的人格化及对自然力的崇拜,激发出丰富的想象力,虚构了一个虽然苦难却充满神秘和奇幻的世界。从审美心理的角度来看,只有农耕文明时代与自然有着亲密接触和深入对话的底层民众才能幻想出这样的世界,这也是他们从沉重的现实中突围最有效的方法之一。这种用奇幻的形式讲述民间传奇故事的方法,充满了叙事张力,蕴含于故事中的道德准则、价值观念及赞赏、同情、讽刺、憎恨等情感都借由浪漫想象得到了有效传递,这是以载道、征圣、宗经为宗旨的传统主流文学难以达到的效果。当这些民间传说进入五六十年代的游记,一方面其来自民间的审美心理基本契合了“新的人民文艺”的价值诉求,展现出独特的文学动能;另一方面,这些传说处理想象和现实的方式与“革命浪漫主义”和“革命现实主义”很好地结合起来,寓政治理念于风物故事的讲述之中,消除了概念的抽象性,增强了艺术的感染力。

从这个角度来看,民间传说可为我们重审百年来中国文学处理虚构与写实的关系提供重要的方法论依据。“五四”以来的新文学在写实上不可谓不细腻,对现实的把握也不可谓不深刻,但对现实精雕细琢的同时则是对传统中国文学浪漫主义手法的放弃,从而卸下了想象的翅膀,失去了进一步打开审美空间的可能。尽管80年代以来的先锋小说也有离奇怪诞的故事和魔幻的叙事艺术,试图突破现实和想象的边界,但更多是作者在创造属于自己个人的“叙事迷宫”,甚至仅仅是文体形式的实验,就想象力所带来的艺术效果来看,能否像《枕中记》《西游记》《聊斋志异》等作品那样在现实社会与奇幻世界里自如地切换,并产生令人震撼的艺术效果,是很值得怀疑的,而后者正是得益于本土民间经验和智慧的滋养。我们在此并非提倡神异叙事,而且在科学昌明、理性精神普及的时代,试图以虚幻世界来照亮现实社会既不必要也不可取,但像《红楼梦》一样,偶尔征用一些具有本土特色、能打开想象空间的奇幻手法,对于调制文学的艺术张力显然是有帮助的,五六十年代游记中的民间传说在这方面显然作出了有益的探索和示范。

更为重要的是,民间传说背后的故事创作及讲述故事的方法、故事的审美接受基本上再现了中国本土知识的生产过程,将这些传说引入游记写作里,实际也是在建构中国文学的本土话语体系。旅游及其写作的过程很大程度上是知识生产的过程,司马迁的壮游之于《史记》的丰富翔实,李白浪

迹江湖与其豪迈超逸诗歌风格的形成,徐霞客游历天下过程中对地貌、水文、气象、民俗、物产、交通等的考索,都丰富了某一领域的知识库。可以说,中华文明的延绵不绝、历久弥新与先贤的旅行及写作是分不开的。近年来,我们的文学创作存在内容空洞、情感虚假、想象无力、叙述单调的缺陷,这些问题的出现与多年来文艺界对西方文学观念和艺术技巧的亦步亦趋,同时又缺乏对本土知识的发掘、学习和提炼有很大关系。尽管理论批评界对此提出过种种解决方案,但最重要的还是像五六十年代的游记作者那样走出书斋,走向广阔的天地,激活来自传统的审美因子,将作为知识的民间传说点燃,建构属于中国文学自己的话语体系。

参考文献:

- [1] 毛泽东. 水调歌头·游泳[J]. 诗刊,1957(1):5.
- [2] 毛泽东. 在成都会议上的讲话提纲[M]//建国以来毛泽东文稿:第7册. 北京:中央文献出版社,1993:124.
- [3] 刘白羽. 长江三日[J]. 人民文学,1961(3):41-46.
- [4] 端木蕻良. 在草原上[M]//远域新天. 呼和浩特:内蒙古人民出版社,1963:104.
- [5] 冶秋. 大理漫记[M]//杨腾西. 中国当代游记选:下册. 北京:中国旅游出版社,1982:241.
- [6] 赵淮青. 青海湖纪游[M]//杨腾西. 中国当代游记选:上册. 北京:中国旅游出版社,1982:226.
- [7] 黎少岑. 游武汉龟蛇二山[M]//杨腾西. 中国当代游记选:下册. 北京:中国旅游出版社,1982:126-127.
- [8] 苏鹰. 汴京三胜[M]//杨腾西. 中国当代游记选:上册. 北京:中国旅游出版社,1982:189.
- [9] 周扬. 新的人民的文艺[M]//周扬文集:第1卷. 北京:人民文学出版社,1984:526.
- [10] 约瑟夫·列文森. 儒教中国及其现代命运[M]. 郑大华,等译. 北京:中国社会科学出版社,2000:122,123,124.
- [11] 倪其心. 中国古代游记选[M]. 北京:中国旅游出版社,2000:363.
- [12] 杨朔. 香山红叶[M]//杨朔散文选集. 天津:百花文艺出版社,2009:71.
- [13] 柄谷行人. 日本现代文学的起源[M]. 赵京华,译. 北京:中央编译出版社,2017:15.
- [14] 李泽厚. 关于当前美学问题的争论:试再论美的客观性和社会性[J]. 学术月刊,1957(10):25-43.
- [15] 李泽厚. 山水花鸟之美:关于自然美问题的商讨[M]//伍蠡甫. 山水与美学. 上海:上海文艺出版社,1985:35,36.
- [16] 碧野. 天山景物记[J]. 人民文学,1956(12):23-25.
- [17] 朱光潜. 西方美学史[M]//朱光潜全集:第6卷. 合肥:安徽教育出版社,1990:270.
- [18] 刘亚湖. 桂林山水传说的美学意义[C]//中国民间文艺研究会理论研究部. 中国民间传说论文集. 北京:中国民间文艺出版社,1986:231.
- [19] 马克思.《政治经济学批判》导言[M]//马克思恩格斯全集:第2卷. 北京:人民出版社,1972:113.
- [20] 恩格斯. 自然辩证法[M]//马克思恩格斯全集:第20卷. 北京:人民出版社,1971:672.
- [21] 张庚. 桂林山水:兼谈自然美[N]. 人民日报,1959-06-02(07).
- [22] 李若冰. 山·湖·草原[M]//柴达木手记. 北京:作家出版社,1959:20.
- [23] 曹靖华. 淳海一枝春[J]. 人民文学,1962(4):19-21.
- [24] 杨朔. 画山绣水[M]//杨朔散文选集. 天津:百花文艺出版社,2009:229.
- [25] 巴赫金. 巴赫金全集:第3卷[M]. 白春仁,晓河,译. 石家庄:河北教育出版社,1998:275.
- [26] 列维-布留尔. 原始思维[M]. 丁由,译. 北京:商务印书馆,1981:437.
- [27] 江振东. 夜游珠江[M]//杨腾西. 中国当代游记选:下册. 北京:中国旅游出版社,1982:183.
- [28] 岑森. 古猿·神女及其他:出峡纪怀[M]//周相海. 当代散文名篇赏析. 福州:海峡文艺出版社,1988:668,670.
- [29] 鄂华. 天池幻想曲[M]. 长春:吉林人民出版社,1963:7,9-10,11,12.
- [30] 瞿秋白. 大众文艺的问题[M]//瞿秋白文集·文学编:第3卷. 北京:人民文学出版社,1989:13.
- [31] 毛泽东. 新民主主义论[M]//毛泽东选集:第2卷. 北京:人民出版社,1991:707.
- [32] 毛泽东. 在延安文艺座谈会上的讲话[M]//毛泽东选集:第3卷. 北京:人民出版社,1991:848,851,861.

Landscape narrative and the identity of New China: Folklore in the travel notes of the 1950s and 1960s

WANG Bingzhong, LIN Yuxin

(College of Chinese Language and Literature, Fujian Normal University, Fuzhou 350007, P. R. China)

Abstract: In the 1950s and 1960s, travelogues preferred to cite folk legends that reflected the living conditions of the working people in ancient China. These legends explained the names and characteristics of natural landscapes and cultural relics in the form of stories, involving natural disasters, class oppression, production activities, cultural creation, and other aspects, forming a unique landscape narrative. Fundamentally, these folk legends are the product of alternative imagination developed by the lower class people in the face of harsh living environments. They project their bitter memories onto the mountains and rivers, fixing their beautiful imagination on eternal natural landscapes, attempting to transcend current suffering. Therefore, when narrating these folk legends, the author mostly traces the origin of the legends and the process of changes and developments in the fate or events of the characters based on the appearance characteristics of the landscape. This is actually a re-exploration of the origin of the landscape, viewing and interpreting the landscape from the perspective of the working people. The visual practice subject of the landscape also changes from the literati class to the working class, thus driving away the class consciousness parasitic in traditional landscape discourse and reconstructing a landscape recognition device belonging to the masses with political mobilization function. Just so, these legends ostensibly tell a story about the ancestors who feared nature and imagined conquering nature, but their practical significance has spilled over the story itself. Through the relationship mechanism of man and nature, they show a meaningful picture of the Chinese people from transforming nature and conquering nature to transforming the old society and building a new society, thus expressing their sincere recognition of the socialist new China. From the perspective of reception aesthetics, the folklore in the text is not a complete story, but rather a call for a new story that takes place in the new era, corresponding to the discourse structure of remembering bitterness and longing for sweetness at that time. This structure operates through the embedding of spatiotemporal entities and the debunking of legends, solving many logical loopholes in folk legends that are contrary to reason. The creation and reception of folk legends basically reproduce the production process of local knowledge in China. Introducing these legends into travelogues is a writing style based on folk perspectives, which provides useful inspiration for opening up literary imagination space and constructing an independent discourse system for Chinese literature.

Key words: landscape narrative; people-oriented; political identification; remembering bitterness and longing for sweetness; folk position

(责任编辑 周沫)