

# 习近平关于文艺工作重要论述的问题导向

◎ 范玉刚

**摘要:**习近平总书记关于文艺工作重要论述的问题导向体现在两个层面:一是在文艺实践层面,立足新时代社会主义发展的新方位,以问题导向的现实维度、历史维度和世界维度聚焦于“新时代文艺何为”;二是在理论建构层面,以问题导向引领中国文艺理论学术体系建构。通过强化新时代文艺的使命担当,和文化自信视域中的文艺理论学术体系建构,助力新时代中国文艺迈向全球高势能文化,融汇于全球复数的“世界文学”。

**关键词:**新时代;习近平关于文艺工作重要论述;问题导向;文艺何为;文论体系建构

党的十八大以来,习近平总书记关于文艺工作的一系列重要论述,体现了鲜明的问题导向,旨在强化新时代文艺的使命担当,倡导文艺与时代同频共振、文运与国运相牵、文脉同国脉相连,激励文艺家勇攀时代文艺高峰,使新时代文艺成为文化兴盛的表征,以文艺精品的不断涌现,推动中华文化在迈向全球高位态的文化实践中成为世界主导文化形态之一,进而夯实文化强国的现实根基。高扬新时代文艺的社会功能,凸显文艺在育人铸魂、培养社会主义新人中的价值,使新时代文艺成为助力中华民族伟大复兴,开启中国特色社会主义文化发展新境界,为世界进步和人类文明做更多贡献的重要力量。习近平总书记关于文艺工作的重要论述,不是简单的工作部署,而是以政治家的情怀心系民族复兴和国家崛起,在战略层面思考新时代文艺何为——培养什么样的人、传播什么样的价值观、形成什么样的社会风尚、展示什么样的国家形象与民族气象的功能。由此形成习近平总书记关于文艺工作重要论述问题导向在实践层面的三个维度,以及在理论层面对中国文艺理论学术体系建构的价值引领。在文艺实践层面,问题导向的立足点是中国经验 - 中国审美经验,落脚点是人民性——社会主义文艺的本质属性,旨在让人民有充分的文化获得感,以文艺精品的不断涌现满足人民对

美好生活的需求,充分彰显“以人民为中心”的创作导向;在理论的守正创新中,把重心落在“马克思主义问题性”上,以问题导向引领新时代中国文艺理论学术体系的建构,在内外勾连中强化文艺理论阐释现实的能力,在文明互鉴中彰显习近平新时代中国特色社会主义思想的价值感召力。

## 一、新时代的历史语境及其问题域

党的十九大报告作出中国特色社会主义发展进入新的历史方位的重大判断。所谓新时代不是简单的时间延续的历史判断,而是一种重大政治判断、价值判断,旨在强调新时代中华民族从“站起来”“富起来”迈向“强起来”的价值意味,凸显中华民族的文化创造和文化理想,为人类文明作更多贡献,真正发展出引领人类文明跃升的能力,推动中华文化以高势能的全球主导文化形态之一,成为世界战略格局重组的文化基础。正是这种战略诉求,对新时代文艺及其文艺理论学术体系建构提出了要求,它显现于习近平总书记关于文艺重要论述的问题导向,这就是“强起来”的价值意味在文艺领域的表现,使文艺成为中华文明复兴的文化表征、文化旗帜,作为高势能文化的强力支撑,以复数的“世界文学”的引领者助力中华文化成为世界主导文化之一,为“一带一路”和世界人民的民心相通夯实精神文化基础,为构建“人类命运共同体”做强有力的文化背书。

习近平总书记关于文艺工作的重要论述具有鲜明的问题导向，是一种立足于问题性上的意识自觉。因此，把握时代问题、有效回应重大时代之问，是深刻理解习近平总书记关于文艺工作重要论述的关键。马克思指出：“问题就是公开的、无畏的、左右一切个人的时代声音。问题就是时代的口号，是它表现自己精神状态的最实际的呼声。”<sup>①</sup>强烈的问题意识是习近平总书记对经典马克思的价值传承、守护和创新发展的体现，是对社会主义性质深刻认知的理论自觉，是坚定走中国特色社会主义道路的文艺表达，它关乎中国社会发展的根本。正是问题导向要求坚持马克思主义指导地位不能仅停留在口号与宣传上，而是要实实在在地落到“马克思主义问题性”上。“马克思主义问题性”是詹姆逊在论及马克思主义时指出的，指马克思主义所致力于探讨和解决的问题，即经济基础和上层建筑的问题，意识形态的本质问题，表象问题，等等，是马克思主义对现实社会中的文化和文艺问题的理论应对和聚焦，是坚持马克思主义价值立场的自觉。<sup>②</sup>“马克思主义问题性”是马克思主义文艺理论的要害，是对社会主义文艺根本问题的回答，体现了马克思主义理论一贯的问题导向。凸显问题性表征着习近平新时代中国特色社会主义思想以强力抓住了时代。“坚持问题导向是马克思主义的鲜明特点。问题是创新的起点，也是创新的动力源。只有聆听时代的声音，回应时代的呼唤，认真研究解决重大而紧迫的问题，才能真正把握住历史脉络、找到发展规律，推动理论创新。”<sup>③</sup>新时代对中国文艺和文论学术体系建构提出了新要求，只有置身时代历史语境，契合国家需求和国家利益的拓展，在回归文艺理论自身问题域中，才能真正洞悉习近平总书记关于文艺工作重要论述问题导向的深刻用意和价值所指。

坚持“马克思主义问题性”，是习近平总书记在回应时代重大之问中关于文艺工作重要论述的逻辑起点，彰显了习近平总书记关于文艺之思的问题导向。近年来，在文艺研究领域为着纠偏强制阐释的弊端和新的话语体系的建构，问题意识成为清理地基建构新的研究范式的逻辑起点，由问题意识到问题导向，再到问题性，体现了中国文论研究的深入。问题、问题意识、问题导向等几个范畴，相互联系、相互作用、相互影响，问题意识是对作为客观存在的问题的反映和态度，是一种对问题理解的主观抽象，问题导向则是着眼于解决问题的思想方法和工作方法，这些构成新时代中国文艺理论学术体系建构的逻辑骨架。坚持问题导向，旨在强化问题意识的价值指向，将解决问题的实践探索总结提炼归纳为理论创新、制度创新，从而更好地认识和解决问题。有学者指出“人文社会科学是否能够取得有价值和有成效的学术创新，不仅取决于是否具有问题意识，更取决于什么是学术问题、从何处发现问题、怎么发现问题和怎样应答问题。”<sup>④</sup>学术问题是时代问题的学术表达，只有扎根时代语境，在问题域中说话，才能使学术问题立起来。曾经，因为不关乎现实问题的强制阐释以及理论话语的自我复制，制约了中国文艺理论的有效性及其创新，没有紧紧抓住文艺研究的“中国问题”，使得学术研究难以有大的理论突破，也远逊于时代的波澜壮阔及其亿万中国人民的伟大实践，难以在学术问题上推进中国文艺理论的深入发展。通常，问题意识的逻辑高度和深度决定了认识的高度与深度。所谓问题导向就是在复杂问题丛中找到关乎时代根本的重大问题，以及对这些问题的解决之道。具体到文艺领域，需要思考和悉心领会习近平总书记为什么高度重视文艺工作？其关于文艺工作重要论述的问题导向是什么？从中国特色社会主义发展的新方位来讲，新时代主题是如何坚持和发展中国特色社会主义，对这一问题的回答形成了习近平新时代中国特色社会主义思想，强烈的问题意识、鲜明的问题导向

向是贯穿其中的红线，它既是重要的思想方法和工作方法，也是实现创新驱动发展的重要手段与基本路径。习近平总书记关于文艺工作的重要论述是在回应时代难题中对文艺的思考，同样是在根本点上以问题导向对时代之问的回应。

习近平总书记关于文艺工作的重要论述，是习近平新时代中国特色社会主义思想的重要组成部分，是新时代文艺发展的指南和纲领性文献，它传承和发展了马列文论、毛泽东文艺思想和中国特色社会主义文艺理论，是马克思主义文艺理论中国化的最新成果，为繁荣发展新时代中国特色社会主义文艺提供了根本遵循，指明了新时代文艺繁荣兴盛的道路和方向。在关于文艺工作的重要论述中，新时代文艺要担当历史使命。在他看来，实现中华民族伟大复兴，是一场震古烁今的伟大事业，需要坚忍不拔的伟大精神，需要振奋人心的伟大作品。作为关键词的“伟大”，需要文化来界定，伟大需要精神支撑，文艺作品首当其冲，文艺、文艺经典才能使一个民族昂然屹立在全球。党的十九大提出“坚定文化自信”，彰显了我们党鲜明的文化立场和文化追求，表明在新时代以什么样的立场和态度对待文化、用什么样的思路和举措发展文化、朝着什么样的方向和目标推进文化建设。

抓住时代难题需要深刻理解当下历史语境。从21世纪的第二个十年始，中华民族已然处在伟大复兴的历史拐点，文明型崛起的中国越来越走近世界舞台中央，在此险象环生的历史时刻面临一系列挑战和打压。风物长宜放眼量，我们只有安心办好自己的事情，坚定信心走好自己的路，中华民族的伟大复兴是任何外部势力都阻挡不了的。在中华民

族伟大复兴的峻急时刻，在国际形势风云际会、中美竞争特别是贸易争端日趋激烈，愈加需要举全社会全民族之力，愈加需要文艺的时代担当，需要文艺发挥“举旗帜、聚民心、育新人、兴文化、展形象”的社会功能。当下，中美关系的不确定性走向，对世界战略格局重构产生深刻影响。一方面，美国坚持“美国优先”的单边主义、贸易保护主义原则，挥舞美国大棒，四面出击，破坏国际规则，不断退群。不但压制中国，还敲打盟友。在张扬“硬实力”的同时，也在损害多年建构起来的“软实力”；另一方面，习近平总书记以政治家的高瞻远瞩和战略定力，提出“人类命运共同体”的文化理念，所开启的不仅是国内中华民族伟大复兴的新境界，更是以新的文明观引领世界走向共同富裕、责任共担、利益共享的人类文明新纪元。这种新的文明观是对世界发展格局的新判断，旨在表明中华民族的伟大复兴要为人类文明做更多贡献。正如邓小平当年提出“和平与发展仍然是时代主题”的重大判断，之于中国迎来的是改革开放的战略机遇期，之于世界迎来的是总体和平稳定的环境一样，习近平总书记“人类命运共同体”的新文明理念同样将产生深远的世界影响。党的十八大以来，习近平总书记关于文艺工作的重要论述，其对文艺的高度重视除了家庭熏陶、个人旨趣和文化修养外，更多是从国家发展和民族复兴高度关注文艺，把文艺与时代和国运关联起来，把文艺与中国特色社会主义进入新方位关联起来，把文艺与文化强国、文化兴盛关联起来，由此形成其关于文艺工作重要论述的问题导向。

## 二、新时代“文艺何为”

今天，我们比历史上任何时期都更接近中华民族伟大复兴的目标，面临比历史上任何时期都更多的重大挑战、重大考验，就愈加要有强烈的

问题意识，落实到文艺领域就是聚焦“新时代文艺何为”。一个民族的复兴需要强大的物质力量，也需要强大的精神支撑，习近平总书记指出，“举精神之旗、立精神支柱、建精神家园，都离不开文艺”<sup>⑤</sup>，新时代文艺需要彰显“强起来”的价值意味。“当高楼大厦在我国大地上遍地林立时，中华民族精神的大厦也应该巍然耸立。”<sup>⑥</sup>这一判断体现了习近平总书记关于文艺工作重要论述的问题导向。改革开放四十年为中华民族的复兴积累了丰厚的物质基础，经济崛起为文化复兴提供了强有力的载体支撑，文化繁荣兴盛是民族复兴的精神表征。新时代建设现代化文化强国是中华民族复兴的价值指向，一个尊重文化发展规律、全面建设文化的新局面已经展开，文化引领未来，中国特色社会主义发展迎来文化引领的新时代，文化经济将成为社会发展的新动能。新时代，中国经济社会发展着重解决“好不好”的问题，这意味着关注点将不仅仅是经济领域，而是全面落实经济建设、政治建设、文化建设、社会建设、生态文明建设五位一体的现代化事业总体布局，注重经济社会均衡发展，注重国家文化“软实力”建设，把提升社会文明程度、大众审美情趣、个人幸福感作为发展重心。发展不再单纯指经济发展，文化是发展的关键词，文化繁荣兴盛是发展的最高阶段。随着文化地位和作用的凸显，文化在保持经济活力和高质量生活品味中的作用愈加凸显，亟需文艺激发全民族的审美想象力、文化创造活力，亟需文艺引领社会新风尚、提高大众审美品位、提升社会文明程度，一个为人类文明做更多贡献、提出“人类命运共同体”理念、蓬勃发展充满精气神的新时代亟需文艺的彰显。文艺作为文化的核心内容和主导形态要

积极彰显新时代的精神追求，充分焕发民族伟大复兴的精神状态，使中国文艺发展出迈向世界高势能文化的实力和水平，在艺术卓越性追求中融入“世界文学”的合唱，使中国文艺在民心相通、价值共享中为“人类命运共同体”的构建做强有力的文化背书。因而，新时代文艺如何发挥“举旗帜、聚民心、育新人、兴文化、展形象”的社会功能？是习近平总书记关于文艺工作重要论述问题导向的现实维度，旨在把解决问题的重心落在弘扬中华美学精神和“文以载道”的诗教传统上以振奋中国精神；新时代文艺如何在勇攀时代高峰中书写中华民族新史诗？是习近平总书记关于文艺重要论述问题导向的历史维度，旨在把解决问题的重心落在以文艺精品及其文化产品的高质量供给，以坚定中国人的文化自信；新时代文艺如何在迈向全球高势能文化中为“人类命运共同体”做背书？是习近平总书记关于文艺工作重要论述问题导向的世界维度，旨在把解决问题的重心落在文明互鉴中不断迈向全球的高位态，从而夯实社会主义现代化强国的文化根基。

习近平总书记关于文艺重要论述问题导向的现实维度指向新时代文艺社会功能的发挥。社会主义文艺就是人民的文艺，坚持以人民为中心的创作导向，以多出文艺精品、弘扬中国精神、建设德艺双馨的文艺队伍是新时代文艺发展的目标，从而把文艺发展置于实现中华民族伟大复兴的历史任务中，从全局和战略高度阐明时代发展对文艺工作的新要求。然而，当下的文艺发展并不尽如人意，还不能充分彰显新时代的内在吁求。文艺创作一度出现逃避崇高、虚无历史、拒写现实、颠覆传统、解构高尚价值的倾向。一个时期，创作者心态浮躁、精神粗鄙、价值贫乏、信仰缺失、魂无定所，囿于小我的个性化写作现象严重。某些创作者心中没有人民，笔下没有乾坤，既丧失艺术追求，也谈不上审美情趣；既忘

记责任担当,也缺乏艺术理想。“浮躁”是最突出的表现,创作成为发财的手段,批评成了致富的工具。文艺上的浮躁折射的是社会的浮躁现象、思想的虚空和精神的自甘堕落。“不能否认,在文艺创作方面,也存在着有数量缺质量、有‘高原’缺‘高峰’的现象,存在着抄袭模仿、千篇一律的问题,存在着机械化生产、快餐式消费的问题。在有些作品中,有的调侃崇高、扭曲经典、颠覆历史,丑化人民群众和英雄人物;有的是非不分、善恶不辨、以丑为美,过度渲染社会阴暗面;有的搜奇猎艳、一味媚俗、低级趣味,把作品当作追逐利益的‘摇钱树’,当作感官刺激的‘摇头丸’;有的胡编乱写、粗制滥造、牵强附会,制造了一些文化‘垃圾’;有的追求奢华、过度包装、炫富摆阔,形式大于内容;还有的热衷于所谓‘为艺术而艺术’,只写一己悲欢、杯水风波,脱离大众、脱离现实。凡此种种都警示我们,文艺不能在市场经济大潮中迷失方向,不能在为什么人的问题上发生偏差,否则文艺就没有生命力。”<sup>⑦</sup>事实上,泛娱乐化产品霸屏之时,低俗的恶搞、庸俗的搞笑、媚俗的卖弄、拙劣的表演等无底线娱乐就会泛滥,以明星轻佻浅薄的戏谑提高收视率,靠娱乐八卦绯闻博人眼球,戏说历史、嘲讽英雄、宣扬暴力成为市场卖点,娱乐无底线。以“娱乐”抚慰身心是人类天性使然,是人的日常休闲生活的自然需求,但在资本裹挟下,二者结合为一种以资本为依托的文化产品,异化为迎合市场和追求利润为唯一目的的商品拜物教,完全忽略了文化产品的公共性,滋生了情色蔓延、网络直播打赏乱象,对社会风气产生恶劣影响,全然丧失审美本有的“高贵的单纯和静穆的伟大”,成为资本独舞的游戏。有

网友评论:“满屏的漂亮皮囊却上不了精神品质和人文关怀的台面”,在娱乐自嗨中“娘炮”泛滥,“小鲜肉”的流行扭曲了青少年的价值观,在大众文化偏离正常娱乐形式和娱乐范畴滑向价值空心化过程中,一个社会所应当的价值底线不断退守,滑向经济拜物教、人性的片面化、理想的功利化、审美的畸形化,助长消费主义意识形态和历史虚无主义的蔓延,不断侵蚀社会主义核心价值观,这样的文艺能担当引领中华民族复兴的使命吗?

这些追逐感官刺激的泛娱乐的大众文化就是康德批判的“快适的艺术”,它在“笑”与“轻”的浅薄中把消费者引向轻浮与虚空的境地。殊不知,真正笑的哲学,是指笑在文艺中“必须具备思想和艺术的含量,禁得起审美的考量”。<sup>⑧</sup>中外文学史上的那些名著,如欧·亨利的《麦琪的礼物》、莫泊桑的《项链》、张天翼的《华威先生》等,无不是在幽默与反讽中浸透着对时代和专制制度的鞭挞与反思,蕴含着一种对社会丑恶的否定和审美救赎。作为一种艺术表达,“如何笑,笑什么”不仅是艺术技巧问题,还是一个价值取向和审美品位问题。心中有大义,笔下才能有乾坤。艺术的使命担当决定其不能无原则地迎合市场,而是在市场培育中坚守文艺的审美理想、保持文艺的独立价值、提升大众的审美品位,以大气磅礴、激荡人心的文艺作品描绘时代的波澜壮阔,记录历史的狂飙突进,热忱讴歌祖国发展、社会进步、人民伟业。习近平总书记指出“反映时代是文艺工作者的使命”,呼吁“广大文艺工作者要把握时代脉搏,承担时代使命,聆听时代声音,勇于回答时代课题”。<sup>⑨</sup>随着中国越来越走近世界舞台中央,崛起的中国要为世界做更多贡献。“让中华文化同各国人民创造的多彩文化一道,为人类提供正确精神指引。”<sup>⑩</sup>全球化时代,一个民族的文化实力已成为赢得世界人民尊重的

重要力量。人类历史表明,“在人类发展的每一个重大历史关头,文艺都能发时代之先声、开社会之先风、启智慧之先河,成为时代变迁和社会变革的先导。离开火热的社会实践,在恢宏的时代主旋律之外茕茕孑立、喃喃自语,只能被时代淘汰。”<sup>⑩</sup>遗憾的是,在难得的历史条件与时代际遇面前,本该有所作为的文艺却哑然失声,无所适从,丧失了应有的提神聚气作用,忘记了时代使命和责任。文艺关乎时代大局、关乎人民的心声、关乎民族复兴和社会主义文化强国建设,更关乎文明型崛起的中国在世界的话语权。

习近平总书记关于文艺重要论述问题导向的历史维度,显现于激励艺术家书写中华民族的新史诗。新时代,文化竞争更加激烈,文化思潮之间的相互激荡更加剧烈。全球化舞台上的文化之争,是精品之争、价值之争,这为文艺发展提出了新要求。“一个时代有一个时代的文艺,一个时代有一个时代的精神。任何一个时代的经典文艺作品,都是那个时代社会生活和精神的写照,都具有那个时代的烙印和特征。任何一个时代的文艺,只有同国家和民族紧紧维系、休戚与共,才能发出振聋发聩的声音。”<sup>⑪</sup>中华民族为实现伟大复兴的时代一定是一个波澜壮阔的时代,中国文明型崛起依靠的是<sup>⑫</sup>亿人民的史诗般实践,这一切需要文艺在回应时代吁求中,创作出不负时代的中华民族新史诗。今日之文艺,要有责任记录和书写壮阔的时代风云。习近平总书记指出:“改革开放近40年来,我们党领导人民所进行的奋斗,推动我国社会发生了全方位变革,这在中华民族发展史上是前所未有的,在人类发展史上也是绝无仅有的。面对这种史诗般的变化,我们有责任写出中华民族新史诗。”<sup>⑬</sup>当今时代正处于

大发展大变革大调整的重大历史时期,新时代文艺创作要有大的历史视野和宏阔的世界眼光,要深刻理解自身所处的新方位、新定位,并以艺术精品对时代之问作出回答。

书写民族新史诗,要求作家艺术家有直面现实的勇气,有激浊扬清的担当,要敢于站在时代思想的高处,立志为时代、为人民放歌。作家在书写时代征程的过程中,一方面要抓住现实生活的细节和典型,从生活真实出发,从平凡中发现伟大,从质朴中发现崇高,经由深刻提炼生活、生动表达生活、全景展现生活达到艺术真实;另一方面更要有化丑为美的艺术能力,既要在温情中给予人以精神的抚慰,更要在犀利剖解中给予人以思想之启迪。当代中国正历经百年未有之大变局,正进行着人类历史上最为宏大而独特的实践创新,这种伟大实践给文艺创作提供了丰富的素材。通过文艺作品去写出“时代的欢乐与忧伤、困顿和振奋、渴望和豪情”“写出党领导人民奋斗前行的伟大精神”,<sup>⑭</sup>是新时代文艺发展的必然要求,更是习近平总书记对文艺的期望。

习近平总书记关于文艺工作重要论述问题导向的世界维度,彰显的是新时代文艺要在迈向全球高势能文化中为“人类命运共同体”做背书的能力。全球化语境下,文艺精品越来越成为世界各国文化交流的重要载体,文艺越来越发挥着桥梁和沟通作用。随着中国全面崛起,世界都在关注中国,中国在不断走近世界舞台中央的过程中,要为世界进步和人类文明做更多的贡献,“人类命运共同体”就是一种价值共享的新的文明理念。文艺是实现文明交流互鉴的最好方式,是传播文明新理念的最佳载体。近年来的一系列重大外事活动都可以看到中国文艺的影子,如2016年G20杭州峰会的文艺演出——《最忆是杭州》,就被境外媒体称为“天堂佳音”,向世界展示了中国文化的魅力,让世人更多地关注中国作

为文明大国的文化厚度，极好地树立了中国的文化形象，发挥了“文化桥梁”的作用，有力地传播了习近平总书记倡导的“人类命运共同体”理念。全球化语境下，习近平总书记要求“文艺工作者要讲好中国故事、传播好中国声音、阐发中国精神、展现中国风貌，让外国民众通过欣赏中国作家艺术家的作品来深化对中国的认识、增进对中国的了解。要向世界宣传推介我国优秀文化艺术，让国外民众在审美过程中感受魅力，加深对中华文化的认识和理解”。<sup>⑤</sup>全球化舞台上的文化之争，是精品之争、价值之争，这为文艺发展提出了新要求。“文学是砥砺精神的事业。文学作品追求以精神的力量征服人、感染人、塑造人，首先要求作家在内心深处对本民族的文化高度认同，建立强烈的文化自信。”<sup>⑥</sup>并在此基础上参与并引领世界文化的发展。在艺术追求上，“如果‘以洋为尊’‘以洋为美’‘唯洋是从’，把作品在国外获奖作为最高追求，跟在别人后面亦步亦趋、东施效颦，热衷于‘去中国化’‘去主流化’那一套，绝对是没有前途的！”<sup>⑦</sup>坚定文化自信是新时代文艺的自觉，新时代文艺要发展出为“人类命运共同体”做背书的能力，这是中华文化迈向全球高势能文化的表征，新时代文艺要融入复数的“世界文艺”，在全球化舞台上积极传播“人类命运共同体”理念。

从中共党史来看，鲜明的问题导向是中国共产党获得文化领导权的现实保障，党的历届领导人在关于文艺的重要论述中都体现了鲜明的问题导向。毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》中开宗明义：“是要和大家交换意见，研究文艺工作和一般革命工作的关系，求得革命文艺的正确发展，求得革命文艺对其他革命工作的更好协助，借以打倒

我们民族的敌人，完成民族解放的任务。”<sup>⑧</sup>正是明确的问题导向，决定了文艺与人民的关系，“我们的文学艺术都是为人民大众的，首先是为工农兵的，为工农兵而创作，为工农兵所利用的。”<sup>⑨</sup>通过普及文艺鼓舞人民斗志，最大可能发挥文艺的鼓动作用，调动全国人民投身抗日大潮求得民族解放，需要极大发挥文艺的政治功能，这是时代的声音，毛泽东倾听了时代声音并回应了时代之问。邓小平在1979年10月30日的《在中国文学艺术工作者代表大会上的祝词》（以下简称《祝词》）中同样彰显了问题导向。《祝词》贯穿始终的一条主线就是文艺要为时代主题——实现四个现代化服务。“搞四个现代化建设这个总任务”，是20世纪80年代中国最大的政治任务，“这不仅是符合中国人民的利益，也是符合世界人民利益的一件大事。”<sup>⑩</sup>正是问题意识决定了文艺要在融入时代大潮中，做“实现四个现代化的促进派”。<sup>⑪</sup>“为什么要高度重视文艺和文艺工作？这个问题，首先要放在我国和世界发展大势中来审视。我说过，实现中华民族伟大复兴，是近代以来中国人民最伟大的梦想。今天，我们比历史上任何时期都更接近中华民族伟大复兴的目标，比历史上任何时期都更有信心、有能力实现这个目标。而实现这个目标，必须高度重视和充分发挥文艺和文艺工作者的重要作用。”<sup>⑫</sup>习近平总书记的重要论述体现了鲜明的问题意识和实践价值导向，文艺在究元的意味上直接关乎中国特色社会主义文化建设，关乎中国文明型崛起，关乎社会主义文化强国建设。

“每到重大历史关头，文化都能感国运之变化、立时代之潮头、发时代之先声，为亿万人民、为伟大祖国鼓与呼。中华文化既坚守本根又不断与时俱进，使中华民族保持了坚定的民族自信和强大的修复能力，培育了共同的情感和价值、共同的理想和精神。”<sup>⑬</sup>这种文化、文艺所孕育的共

同的情感追求，不仅可以凝聚中华民族伟大复兴的意志，而且在全球化舞台上以文艺的同台竞技实现价值共享、民心相通，从而更加丰富人类文明的内涵和形式，使人类文明更加精彩。只有立足时代语境才能悉心领会和深刻理解其价值所指，在深刻把握当代中国的最新历史方位和时代坐标中，明白新时代文艺的使命担当，及其为“人类命运共同体”的建构做文化背书的意义。

### 三、新时代中国文艺理论学术体系建构

一定意义上，问题构成理论研究的逻辑骨架，问题切入现实或历史的深度，决定理论研究创新的思想深度及其价值意义大小。在文艺理论建构上，习近平总书记关于文艺工作重要论述的问题导向，成为新时代中国文艺理论学术体系建构的价值引导。“面对世界范围内各种思想文化交流交融交锋的新形势，如何加快建设社会主义文化强国、增强文化软实力、提高我国在国际上的话语权，迫切需要哲学社会科学更好发挥作用。”<sup>②4</sup>伴随中国特色社会主义发展进入新时代，中国文艺理论研究相应地迎来新的发展机遇。深化中国文艺理论研究必须以问题意识为导向，紧紧抓住时代及其主要矛盾，在回应时代之问中使理论接地气顺民意。一个时代的根本问题肯定会反映在社会主要矛盾上，所谓问题意识就要紧紧围绕社会主要矛盾进行思考。新时代中国社会的主要矛盾，转化为“人民日益增长的美好生活需要和不平衡不充分的发展之间的矛盾”，<sup>②5</sup>这是新时代中国文论研究深化的切入点。当前，发展不平衡不充分的一些突出问题尚未解决，发展质量和效益还不高，创新能力不够强，实体经济水平有待提高，生态环境保护任重道远；民生领域

还有不少短板，脱贫攻坚任务艰巨，城乡区域发展和收入分配差距依然较大，群众在就业、教育、医疗、居住、养老等方面面临不少难题。相对于不平衡，某些领域发展不充分的问题更加突出，已成为制约满足人民日益增长的美好生活需要的主要因素。中国文论要深入这些问题的肌理中进行思考，要把人民的需求以艺术及其批评的方式反映出来，充分显现以人民为中心的导向。文艺要能书写这个时代，文论要能充分阐释这个时代，有效言说这个时代。就现实性而言，一方面，发展的不平衡不充分问题仍然是发展问题，这决定我们仍处于社会主义初级阶段。其实，无论是“人民日益增长的物质文化需要”还是“人民日益增长的美好生活需要”，都是人民对切身利益诉求从物质、文化领域向政治、社会、生态、审美等领域的扩展和提升，而没有质的不同。无论是“落后的社会生产”，还是“不平衡不充分的发展”，都是生产力水平从低到高的转变，而不是根本性质变，文艺要反映这种变化，在“变”与“不变”中彰显当代性，紧紧抓住时代问题，这是新时代中国文艺理论学术体系建构的叙述起点。另一方面，发展的不平衡不充分有其逻辑必然性，需要发挥理论言说的有效性。其一，发展不平衡问题是绝对的，平衡是相对的，这是由发展动力决定的，协调发展是平衡和不平衡的统一。由平衡到不平衡再到新的平衡是事物发展的基本规律。因此，解决发展不平衡问题不是搞平均主义，而是着重解决过度不平衡即不协调和失衡问题，需要以文艺形式让人民有充分理解和认知。其二，发展不充分问题长期存在，不充分是绝对的，充分是相对的。对于一定历史阶段和人民需要而言，可以通过充分发展来解决发展和需要之间的矛盾，但相对于更高历史阶段和人民更高更丰富的需要，发展不充分问题还会凸显和呈现。因此，充分发展不是一劳永逸。这是时代问题的症结，它会作

为问题意识反映在理论创新中，这是新时代深化中国文论的问题意识。

理论是对时代问题的回应，只有以问题为导向才能深化中国文论研究，这对文论学术体系建构中的知识结构、思维方式、审美感觉、话语表达、批评范式等都提出了要求，必须在回应时代之间中使中国文论闪现出真理的力量。“话语的背后是思想、是‘道’。不要为了讲故事而讲故事，要把‘道’贯穿于故事之中，通过引人入胜的方式启人入‘道’，通过循循善诱的方式让人悟‘道’。要加强对外话语体系建设，用中国理论阐释中国实践，用中国实践升华中国理论，更加鲜明地展现中国思想，更加响亮地提出中国主张。”<sup>⑤</sup>新时代中国文论要在“融通”意识下讲好中国学术故事，助力习近平新时代中国特色社会主义思想的广泛传播。有学者指出：“国内人文社会科学界的问题意识淡漠主要表现在两个方面：一方面，仅只在自己的主观世界中想象学术问题和从学者之间的互动中去拟构学术问题，而不善于也不愿意直面生活世界中的社会文化实践去发现学术问题；另一方面，‘画地为牢’并‘鸵鸟觅食’地在各自的学科辖区和材料内去爬梳学术问题，而忘却了解答‘人的问题’的根本目标，不愿与其他学科合作为了共同目标携手并进。问题意识淡漠的根源在于学者的意识问题。”<sup>⑥</sup>只有扎根新时代文艺实践，紧紧抓住时代问题，以习近平总书记关于文艺重要论述的问题导向为逻辑指引，新时代中国文艺理论学术体系建构才能形成自己的问题意识。

“文艺是时代前进的号角，最能代表一个时代的风貌，最能引领一个时代的风气。”

<sup>⑦</sup>作为时代先声的文艺及其文艺理论要发挥时代风气的导向作用，在契合时代精神中紧紧

抓住时代，才能在传承弘扬伟大民族精神中续写中华文明的辉煌。抓住时代必须洞悉新时代最主要的社会变化，洞悉变化是把握时代本质的有效线索，中国文艺理论创新的问题导向要洞察社会主要矛盾的变化，围绕满足人民美好生活需求进行思考。对我们而言，只有立足马克思主义历史观，才能真正把握改革开放40年的大势，真正领会改革开放40年的理论创新，回答时代之间，即什么是社会主义、怎样建设社会主义，实现什么样的发展、怎样发展等重大问题，在尊重实践和历史发展趋势中实现理论创新。

立足新时代人民对美好生活的需求，新时代中国文论学术体系建构要坚持正确的价值导向。正如习近平总书记一再强调的，中国特色社会主义是社会主义而不是其他什么主义，科学社会主义基本原则不能丢，丢了就不是社会主义。“有的人把改革开放定义为往西方‘普世价值’、西方政治制度的方向改，否则就是不改革开放。……问题的实质是改什么、不改什么，有些不能改的，再过多长时间也是不改。”<sup>⑧</sup>中国道路的成功，需要坚定文化自信。一个国家的文化软实力，从根本上说，取决于其核心价值观的生命力、凝聚力、感召力。“如果我们用西方资本主义价值体系来裁剪我们的实践，用西方资本主义评价体系来衡量我国发展，符合西方标准就行，不符合西方标准就是落后的陈旧的，就要批判、攻击，那后果不堪设想！最后要么就是跟在人家后面亦步亦趋，要么就是只有挨骂的份。”<sup>⑨</sup>也就是说，中国理论一定要立足中国经验扎根中国实践，并把社会主义核心价值观贯穿其中，才能建构具有中国特色有着稳定根基的学术体系、学科体系和话语体系。新时代中国文艺理论学术体系的建构，要遵循和贯彻习近平总书记关于文艺重要论述的问题导向。其实，学术体系建构本身就内含了问题导向，所谓问题导向是指要有着清晰

的问题所指，思想是时代的结晶，一个时代的思想就是“被把握在思想中的它的时代”<sup>③</sup>，作为思想载体的学术话语自然要建立在对时代的把握上，同样需要文艺对重大时代之问作学理上的概括、提炼和回答。那就在文艺发展上着重展示一个什么样的中国？中国发展的未来指向是什么？文艺发展如何助力人民的现实民生与社会文明提升？这些问题的清晰化、明确化，将为中国新时代文艺发展以及文艺理论创新及其学术体系建构产生深刻性影响，对文艺学学科建设如何面向中国经验、中国问题以及坚定文化自信，形成成熟的中国文论研究学派夯实基础。

#### 注释：

- ①马克思、恩格斯：《马克思恩格斯全集》（第40卷），人民出版社1982年版，第289-290页。
- ②[美]詹姆逊著、张旭东编、陈清侨等译：《晚期资本主义的文化逻辑》，上海三联书店1992年版，第2-3页。
- ③④习近平：《在哲学社会科学工作座谈会上的讲话》，人民出版社2015年版，第14页、第6页。

④⑤何明：《问题意识与意识问题——人文社会科学问题的特征、来源与应答》，《学术月刊》2008年第10期。

⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿㋀㋁㋂㋃㋄㋅㋆㋇㋈㋉㋊㋋㋌㋍㋎㋏㋐㋑㋒㋓㋔㋕㋖㋗㋘㋙㋚㋛㋜㋝㋞㋟㋠㋡㋢㋣㋤㋥㋦㋧㋨㋩㋪㋫㋬㋭㋮㋯㋰㋱㋲㋳㋴㋵㋶㋷㋸㋹㋺㋻㋼㋽㋾㋿㌀㌁㌂㌃㌄㌅㌆㌇㌈㌉㌊㌋㌌㌍㌎㌏㌐㌑㌒㌓㌔㌕㌖㌗㌘㌙㌚㌛㌜㌝㌞㌟㌠㌡㌢㌣㌤㌥㌦㌧㌨㌩㌪㌫㌬㌭㌮㌯㌰㌱㌲㌳㌴㌵㌶㌷㌸㌹㌺㌻㌼㌽㌾㌿㍀㍁㍂㍃㍄㍅㍆㍇㍈㍉㍊㍋㍌㍍㍎㍏㍐㍑㍒㍓㍔㍕㍖㍗㍘㍙㍚㍛㍜㍝㍞㍟㍠㍡㍢㍣㍤㍥㍦㍧㍨㍩㍪㍫㍬㍭㍮㍯㍰㍱㍲㍳㍴㍵㍶㍷㍸㍹㍺㍻㍼㍽㍾㍿㏀㏁㏂㏃㏄㏅㏆㏇㏈㏉㏊㏋㏌㏍㏎㏏㏐㏑㏒㏓㏔㏕㏖㏗㏘㏙㏚㏛㏜㏝㏞㏟㏠㏡㏢㏣㏤㏥㏦㏧㏨㏩㏪㏫㏬㏭㏮㏯㏰㏱㏲㏳㏴㏵㏶㏷㏸㏹㏺㏻㏼㏽㏾㏿㐀㐁㐂㐃㐄㐅㐆㐇㐈㐉㐊㐋㐌㐍㐎㐏㐐㐑㐒㐓㐔㐕㐖㐗㐘㐙㐚㐛㐜㐝㐞㐟㐠㐡㐢㐣㐤㐥㐦㐧㐨㐩㐪㐫㐬㐭㐮㐯㐰㐱㐲㐳㐴㐵㐶㐷㐸㐹㐺㐻㐼㐽㐾㐿㑀㑁㑂㑃㑄㑅㑆㑇㑈㑉㑊㑋㑌㑍㑎㑏㑐㑑㑒㑓㑔㑕㑖㑗㑘㑙㑚㑛㑜㑝㑞㑟㑠㑡㑢㑣㑤㑥㑦㑧㑨㑩㑪㑫㑬㑭㑮㑯㑰㑱㑲㑳㑴㑵㑶㑷㑸㑹㑺㑻㑼㑽㑾㑿㒀㒁㒂㒃㒄㒅㒆㒇㒈㒉㒊㒋㒌㒍㒎㒏㒐㒑㒒㒓㒔㒕㒖㒗㒘㒙㒚㒛㒜㒝㒞㒟㒠㒡㒢㒣㒤㒥㒦㒧㒨㒩㒪㒫㒬㒭㒮㒯㒰㒱㒲㒳㒴㒵㒶㒷㒸㒹㒺㒻㒼㒽㒾㒿㓀㓁㓂㓃㓄㓅㓆㓇㓈㓉㓊㓋㓌㓍㓎㓏㓐㓑㓒㓓㓔㓕㓖㓗㓘㓙㓚㓛㓜㓝㓞㓟㓠㓡㓢㓣㓤㓥㓦㓧㓨㓩㓪㓫㓬㓭㓮㓯㓰㓱㓲㓳㓴㓵㓶㓷㓸㓹㓺㓻㓼㓽㓾㓿㔀㔁㔂㔃㔄㔅㔆㔇㔈㔉㔊㔋㔌㔍㔎㔏㔐㔑㔒㔓㔔㔕㔖㔗㔘㔙㔚㔛㔜㔝㔞㔟㔠㔡㔢㔣㔤㔥㔦㔧㔨㔩㔪㔫㔬㔭㔮㔯㔰㔱㔲㔳㔴㔵㔶㔷㔸㔹㔺㔻㔼㔽㔾㔿㕀㕁㕂㕃㕄㕅㕆㕇㕈㕉㕊㕋㕌㕍㕎㕏㕐㕑㕒㕓㕔㕕㕖㕗㕘㕙㕚㕛㕜㕝㕞㕟㕠㕡㕢㕣㕤㕥㕦㕧㕨㕩㕪㕫㕬㕭㕮㕯㕰㕱㕲㕳㕴㕵㕶㕷㕸㕹㕺㕻㕼㕽㕾㕿㖀㖁㖂㖃㖄㖅㖆㖇㖈㖉㖊㖋㖌㖍㖎㖏㖐㖑㖒㖓㖔㖕㖖㖗㖘㖙㖚㖛㖜㖝㖞㖟㖠㖡㖢㖣㖤㖥㖦㖧㖨㖩㖪㖫㖬㖭㖮㖯㖰㖱㖲㖳㖴㖵㖶㖷㖸㖹㖺㖻㖼㖽㖾㖿㗀㗁㗂㗃㗄㗅㗆㗇㗈㗉㗊㗋㗌㗍㗎㗏㗐㗑㗒㗓㗔㗕㗖㗗㗘㗙㗚㗛㗜㗝㗞㗟㗠㗡㗢㗣㗤㗥㗦㗧㗨㗩㗪㗫㗬㗭㗮㗯㗰㗱㗲㗳㗴㗵㗶㗷㗸㗹㗺㗻㗼㗽㗾㗿㘀㘁㘂㘃㘄㘅㘆㘇㘈㘉㘊㘋㘌㘍㘎㘏㘐㘑㘒㘓㘔㘕㘖㘗㘘㘙㘚㘛㘜㘝㘞㘟㘠㘡㘢㘣㘤㘥㘦㘧㘨㘩㘪㘫㘬㘭㘮㘯㘰㘱㘲㘳㘴㘵㘶㘷㘸㘹㘺㘻㘼㘽㘾㘿㙀㙁㙂㙃㙄㙅㙆㙇㙈㙉㙊㙋㙌㙍㙎㙏㙐㙑㙒㙓㙔㙕㙖㙗㙘㙙㙚㙛㙜㙝㙞㙟㙠㙡㙢㙣㙤㙥㙦㙧㙨㙩㙪㙫㙬㙭㙮㙯㙰㙱㙲㙳㙴㙵㙶㙷㙸㙹㙺㙻㙼㙽㙾㙿㚀㚁㚂㚃㚄㚅㚆㚇㚈㚉㚊㚋㚌㚍㚎㚏㚐㚑㚒㚓㚔㚕㚖㚗㚘㚙㚚㚛㚜㚝㚞㚟㚠㚡㚢㚣㚤㚥㚦㚧㚨㚩㚪㚫㚬㚭㚮㚯㚰㚱㚲㚳㚴㚵㚶㚷㚸㚹㚺㚻㚼㚽㚾㚿㜀㜁㜂㜃㜄㜅㜆㜇㜈㜉㜊㜋㜌㜍㜎㜏㜐㜑㜒㜓㜔㜕㜖㜗㜘㜙㜚㜛㜜㜝㜞㜟㜠㜡㜢㜣㜤㜥㜦㜧㜨㜩㜪㜫㜬㜭㜮㜯㜰㜱㜲㜳㜴㜵㜶㜷㜸㜹㜺㜻㜼㜽㜾㜿㝀㝁㝂㝃㝄㝅㝆㝇㝈㝉㝊㝋㝌㝍㝎㝏㝐㝑㝒㝓㝔㝕㝖㝗㝘㝙㝚㝛㝜㝝㝞㝟㝠㝡㝢㝣㝤㝥㝦㝧㝨㝩㝪㝫㝬㝭㝮㝯㝰㝱㝲㝳㝴㝵㝶㝷㝸㝹㝺㝻㝼㝽㝾㝿㞀㞁㞂㞃㞄㞅㞆㞇㞈㞉㞊㞋㞌㞍㞎㞏㞐㞑㞒㞓㞔㞕㞖㞗㞘㞙㞚㞛㞜㞝㞞㞟㞠㞡㞢㞣㞤㞥㞦㞧㞨㞩㞪㞫㞬㞭㞮㞯㞰㞱㞲㞳㞴㞵㞶㞷㞸㞹㞺㞻㞼㞽㞾㞿㟀㟁㟂㟃㟄㟅㟆㟇㟈㟉㟊㟋㟌㟍㟎㟏㟐㟑㟒㟓㟔㟕㟖㟗㟘㟙㟚㟛㟜㟝㟞㟟㟠㟡㟢㟣㟤㟥㟦㟧㟨㟩㟪㟫㟬㟭㟮㟯㟰㟱㟲㟳㟴㟵㟶㟷㟸㟹㟺㟻㟼㟽㟾㟿㠀㠁㠂㠃㠄㠅㠆㠇㠈㠉㠊㠋㠌㠍㠎㠏㠐㠑㠒㠓㠔㠕㠖㠗㠘㠙㠚㠛㠜㠝㠞㠟㠠㠡㠢㠣㠤㠥㠦㠧㠨㠩㠪㠫㠬㠭㠮㠯㠰㠱㠲㠳㠴㠵㠶㠷㠸㠹㠺㠻㠼㠽㠾㠿㡀㡁㡂㡃㡄㡅㡆㡇㡈㡉㡊㡋㡌㡍㡎㡏㡐㡑㡒㡓㡔㡕㡖㡗㡘㡙㡚㡛㡜㡝㡞㡟㡠㡡㡢㡣㡤㡥㡦㡧㡨㡩㡪㡫㡬㡭㡮㡯㡰㡱㡲㡳㡴㡵㡶㡷㡸㡹㡺㡻㡼㡽㡾㡿㢀㢁㢂㢃㢄㢅㢆㢇㢈㢉㢊㢋㢌㢍㢎㢏㢐㢑㢒㢓㢔㢕㢖㢗㢘㢙㢚㢛㢜㢝㢞㢟㢠㢡㢢㢣㢤㢥㢦㢧㢨㢩㢪㢫㢬㢭㢮㢯㢰㢱㢲㢳㢴㢵㢶㢷㢸㢹㢺㢻㢼㢽㢾㢿㣀㣁㣂㣃㣄㣅㣆㣇㣈㣉㣊㣋㣌㣍㣎㣏㣐㣑㣒㣓㣔㣕㣖㣗㣘㣙㣚㣛㣜㣝㣞㣟㣠㣡㣢㣣㣤㣥㣦㣧㣨㣩㣪㣫㣬㣭㣮㣯㣰㣱㣲㣳㣴㣵㣶㣷㣸㣹㣺㣻㣼㣽㣾㣿㤀㤁㤂㤃㤄㤅㤆㤇㤈㤉㤊㤋㤌㤍㤎㤏㤐㤑㤒㤓㤔㤕㤖㤗㤘㤙㤚㤛㤜㤝㤞㤟㤠㤡㤢㤣㤤㤥㤦㤧㤨㤩㤪㤫㤬㤭㤮㤯㤰㤱㤲㤳㤴㤵㤶㤷㤸㤹㤺㤻㤼㤽㤾㤿㥀㥁㥂㥃㥄㥅㥆㥇㥈㥉㥊㥋㥌㥍㥎㥏㥐㥑㥒㥓㥔㥕㥖㥗㥘㥙㥚㥛㥜㥝㥞㥟㥠㥡㥢㥣㥤㥥㥦㥧㥨㥩㥪㥫㥬㥭㥮㥯㥰㥱㥲㥳㥴㥵㥶㥷㥸㥹㥺㥻㥼㥽㥾㥿㦀㦁㦂㦃㦄㦅㦆㦇㦈㦉㦊㦋㦌㦍㦎㦏㦐㦑㦒㦓㦔㦕㦖㦗㦘㦙㦚㦛㦜㦝㦞㦟㦠㦡㦢㦣㦤㦥㦦㦧㦨㦩㦪㦫㦬㦭㦮㦯㦰㦱㦲㦳㦴㦵㦶㦷㦸㦹㦺㦻㦼㦽㦾㦿㧀㧁㧂㧃㧄㧅㧆㧇㧈㧉㧊㧋㧌㧍㧎㧏㧐㧑㧒㧓㧔㧕㧖㧗㧘㧙㧚㧛㧜㧝㧞㧟㧠㧡㧢㧣㧤㧥㧦㧧㧨㧩㧪㧫㧬㧭㧮㧯㧰㧱㧲㧳㧴㧵㧶㧷㧸㧹㧺㧻㧼㧽㧾㧿㨀㨁㨂㨃㨄㨅㨆㨇㨈㨉㨊㨋㨌㨍㨎㨏㨐㨑㨒㨓㨔㨕㨖㨗㨘㨙㨚㨛㨜㨝㨞㨟㨠㨡㨢㨣㨤㨥㨦㨧㨨㨩㨪㨫㨬㨭㨮㨯㨰㨱㨲㨳㨴㨵㨶㨷㨸㨹㨺㨻㨼㨽㨾㨿㩀㩁㩂㩃㩄㩅㩆㩇㩈㩉㩊㩋㩌㩍㩎㩏㩐㩑㩒㩓㩔㩕㩖㩗㩘㩙㩚㩛㩜㩝㩞㩟㩠㩡㩢㩣㩤㩥㩦㩧㩨㩩㩪㩫㩬㩭㩮㩯㩰㩱㩲㩳㩴㩵㩶㩷㩸㩹㩺㩻㩼㩽㩾㩿㪀㪁㪂㪃㪄㪅㪆㪇㪈㪉㪊㪋㪌㪍㪎㪏㪐㪑㪒㪓㪔㪕㪖㪗㪘㪙㪚㪛㪜㪝㪞㪟㪠㪡㪢㪣㪤㪥㪦㪧㪨㪩㪪㪫㪬㪭㪮㪯㪰㪱㪲㪳㪴㪵㪶㪷㪸㪹㪺㪻㪼㪽㪾㪿㫀㫁㫂㫃㫄㫅㫆㫇㫈㫉㫊㫋㫌㫍㫎㫏㫐㫑㫒㫓㫔㫕㫖㫗㫘㫙㫚㫛㫜㫝㫞㫟㫠㫡㫢㫣㫤㫥㫦㫧㫨㫩㫪㫫㫬㫭㫮㫯㫰㫱㫲㫳㫴㫵㫶㫷㫸㫹㫺㫻㫼㫽㫾㫿㬀㬁㬂㬃㬄㬅㬆㬇㬈㬉㬊㬋㬌㬍㬎㬏㬐㬑㬒㬓㬔㬕㬖㬗㬘㬙㬚㬛㬜㬝㬞㬟㬠㬡㬢㬣㬤㬥㬦㬧㬨㬩㬪㬫㬬㬭㬮㬯㬰㬱㬲㬳㬴㬵㬶㬷㬸㬹㬺㬻㬼㬽㬾㬿㭀㭁㭂㭃㭄㭅㭆㭇㭈㭉㭊㭋㭌㭍㭎㭏㭐㭑㭒㭓㭔㭕㭖㭗㭘㭙㭚㭛㭜㭝㭞㭟㭠㭡㭢㭣㭤㭥㭦㭧㭨㭩㭪㭫㭬㭭㭮㭯㭰㭱㭲㭳㭴㭵㭶㭷㭸㭹㭺㭻㭼㭽㭾㭿㮀㮁㮂㮃㮄㮅㮆㮇㮈㮉㮊㮋㮌㮍㮎㮏㮐㮑㮒㮓㮔㮕㮖㮗㮘㮙㮚㮛㮜㮝㮞㮟㮠㮡㮢㮣㮤㮥㮦㮧㮨㮩㮪㮫㮬㮭㮮㮯㮰㮱㮲㮳㮴㮵㮶㮷㮸㮹㮺㮻㮼㮽㮾㮿㯀㯁㯂㯃㯄㯅㯆㯇㯈㯉㯊㯋㯌㯍㯎㯏㯐㯑㯒㯓㯔㯕㯖㯗㯘㯙㯚㯛㯜㯝㯞㯟㯠㯡㯢㯣㯤㯥㯦㯧㯨㯩㯪㯫㯬㯭㯮㯯㯰㯱㯲㯳㯴㯵㯶㯷㯸㯹㯺㯻㯼㯽㯾㯿㰀㰁㰂㰃㰄㰅㰆㰇㰈㰉㰊㰋㰌㰍㰎㰏㰐㰑㰒㰓㰔㰕㰖㰗㰘㰙㰚㰛㰜㰝㰞㰟㰠㰡㰢㰣㰤㰥㰦㰧㰨㰩㰪㰫㰬㰭㰮㰯㰰㰱㰲㰳㰴㰵㰶㰷㰸㰹㰺㰻㰼㰽㰾㰿㱀㱁㱂㱃㱄㱅㱆㱇㱈㱉㱊㱋㱌㱍㱎㱏㱐㱑㱒㱓㱔㱕㱖㱗㱘㱙㱚㱛㱜㱝㱞㱟㱠㱡㱢㱣㱤㱥㱦㱧㱨㱩㱪㱫㱬㱭㱮㱯㱰㱱㱲㱳㱴㱵㱶㱷㱸㱹㱺㱻㱼㱽㱾㱿㲀㲁㲂㲃㲄㲅㲆㲇㲈㲉㲊㲋㲌㲍㲎㲏㲐㲑㲒㲓㲔㲕㲖㲗㲘㲙㲚㲛㲜㲝㲞㲟㲠㲡㲢㲣㲤㲥㲦㲧㲨㲩㲪㲫㲬㲭㲮㲯㲰㲱㲲㲳㲴㲵㲶㲷㲸㲹㲺㲻㲼㲽㲾㲿㳀㳁㳂㳃㳄㳅㳆㳇㳈㳉㳊㳋㳌㳍㳎㳏㳐㳑㳒㳓㳔㳕㳖㳗㳘㳙㳚㳛㳜㳝㳞㳟㳠㳡㳢㳣㳤㳥㳦㳧㳨㳩㳪㳫㳬㳭㳮㳯㳰㳱㳲㳳㳴㳵㳶㳷㳸㳹㳺㳻㳼㳽㳾㳿㴀㴁㴂㴃㴄㴅㴆㴇㴈㴉㴊㴋㴌㴍㴎㴏㴐㴑㴒㴓㴔㴕㴖㴗㴘㴙㴚㴛㴜㴝㴞㴟㴠㴡㴢㴣㴤㴥㴦㴧㴨㴩㴪㴫㴬㴭㴮㴯㴰㴱㴲㴳㴴㴵㴶㴷㴸㴹㴺㴻㴼㴽㴾㴿㵀㵁㵂㵃㵄㵅㵆㵇㵈㵉㵊㵋㵌㵍㵎㵏㵐㵑㵒㵓㵔㵕㵖㵗㵘㵙㵚㵛㵜㵝㵞㵟㵠㵡㵢㵣㵤㵥㵦㵧㵨㵩㵪㵫㵬㵭㵮㵯㵰㵱㵲㵳㵴㵵㵶㵷㵸㵹㵺㵻㵼㵽㵾㵿㶀㶁㶂㶃㶄㶅㶆㶇㶈㶉㶊㶋㶌㶍㶎㶏㶐㶑㶒㶓㶔㶕㶖㶗㶘㶙㶚㶛㶜㶝㶞㶟㶠㶡㶢㶣㶤㶥㶦㶧㶨㶩㶪㶫㶬㶭㶮㶯㶰㶱㶲㶳㶴㶵㶶㶷㶸㶹㶺㶻㶼㶽㶾㶿㷀㷁㷂㷃㷄㷅㷆㷇㷈㷉㷊㷋㷌㷍㷎㷏㷐㷑㷒㷓㷔㷕㷖㷗㷘㷙㷚㷛㷜㷝㷞㷟㷠㷡㷢㷣㷤㷥㷦㷧㷨㷩㷪㷫㷬㷭㷮㷯㷰㷱㷲㷳㷴㷵㷶㷷㷸㷹㷺㷻㷼㷽㷾㷿㸀㸁㸂㸃㸄㸅㸆㸇㸈㸉㸊㸋㸌㸍㸎㸏㸐㸑㸒㸓㸔㸕㸖㸗㸘㸙㸚㸛㸜㸝㸞㸟㸠㸡㸢㸣㸤㸥㸦㸧㸨㸩㸪㸫㸬㸭㸮㸯㸰㸱㸲㸳㸴㸵㸶㸷㸸㸹㸺㸻㸼㸽㸾㸿㹀㹁㹂㹃㹄㹅㹆㹇㹈㹉㹊㹋㹌㹍㹎㹏㹐㹑㹒㹓㹔㹕㹖㹗㹘㹙㹚㹛㹜㹝㹞㹟㹠㹡㹢㹣㹤㹥㹦㹧㹨㹩㹪㹫㹬㹭㹮㹯㹰㹱㹲㹳㹴㹵㹶㹷㹸㹹㹺㹻㹼㹽㹾㹿㺀㺁㺂㺃㺄㺅㺆㺇㺈㺉㺊㺋㺌㺍㺎㺏㺐㺑㺒㺓㺔㺕㺖㺗㺘㺙㺚㺛㺜㺝㺞㺟㺠㺡㺢㺣㺤㺥㺦㺧㺨㺩㺪㺫㺬㺭㺮㺯㺰㺱㺲㺳㺴㺵㺶㺷㺸㺹㺺㺻㺼㺽㺾㺿㻀㻁㻂㻃㻄㻅㻆㻇㻈㻉㻊㻋㻌㻍㻎㻏㻐㻑㻒㻓㻔㻕㻖㻗㻘㻙㻚㻛㻜㻝㻞㻟㻠㻡㻢㻣㻤㻥㻦㻧㻨㻩㻪㻫㻬㻭㻮㻯㻰㻱㻲㻳㻴㻵㻶㻷㻸㻹㻺㻻㻼㻽㻾㻿㼀㼁㼂㼃㼄㼅㼆㼇㼈㼉㼊㼋㼌㼍㼎㼏㼐㼑㼒㼓㼔㼕㼖㼗㼘㼙㼚㼛㼜㼝㼞㼟㼠㼡㼢㼣㼤㼥㼦㼧㼨㼩㼪㼫㼬㼭㼮㼯㼰㼱㼲㼳㼴㼵㼶㼷㼸㼹㼺㼻㼼㼽㼾㼿㽀㽁㽂㽃㽄㽅㽆㽇㽈㽉㽊㽋㽌㽍㽎㽏㽐㽑㽒㽓㽔㽕㽖㽗㽘㽙㽚㽛㽜㽝㽞㽟㽠㽡㽢㽣㽤㽥㽦㽧㽨㽩㽪㽫㽬㽭㽮㽯㽰㽱㽲㽳㽴㽵㽶㽷㽸㽹㽺㽻㽼㽽㽾㽿㿀㿁㿂㿃㿄㿅㿆㿇㿈㿉㿊㿋㿌㿍㿎㿏㿐㿑㿒㿓㿔㿕㿖㿗㿘㿙㿚㿛㿜㿝㿞㿟㿠㿡㿢㿣㿤㿥㿦㿧㿨㿩㿪㿫㿬㿭㿮㿯㿰㿱㿲㿳㿴㿵㿶㿷㿸㿹㿺㿻㿼㿽㿾㿿

\* 本文系国家社科基金重大招标项目“习近平总书记关于文艺工作的重要论述与新时代中国文艺理论学术体系的建构研究”（项目编号：18ZD006）的阶段性成果。

（作者单位：中央党校）

本栏目责任编辑 余 晔

# 经验的碎裂和意义的困境

◎ 张 柠

**摘要:**经验的直观性,是个体把握世界的一种特殊方式。经验的结构性,是个体与个体之间、个体与公众之间交流可能性的基础。现代的叙事性文体,是处理经验直观性与经验结构性之关系的重要载体。它试图在审美经验的特殊性与日常生活经验的普遍性之间建立关联。叙事性文学的意义结构,于总体性问题的关联性,以及总体经验碎裂之后的“救赎”问题,由此发生。

**关键词:**经验;总体性;叙事文学;碎裂;意义救赎

## 一、经验与意义

人们在同客观事物直接接触的过程中,通过感觉器官获得的关于客观事物的现象和外部联系的认识,即感性经验。人们有时也把对于感性经验所进行的概括和归纳,或直接接触客观事物的过程称为经验。经验,主要指与理性认识相区别的一种认知形式,即感性认识。理性主义者将人们对自然的见解分为一般的、易犯错误的知识,和永久的、已经被证实的真理知识。感觉经验只能是构成“表象世界”的材料,而“表象”往往使人受到蒙蔽,所以感觉经验是不可靠的,无法被确认为知识。理性主义者主张放弃感觉,专注于从理性中寻觅真正的知识。理性主义者还认为,有些知识是生而具有的,学习,就是通过理性能力重现发现潜在的知识。在这样一个先验知识概念系统中,短促和随机的临时性经验没有地位。

英国经验主义哲学代表人物洛克认为:“我们的一切知识都是建立在经验上的,而且最后是导源于经验的。我们因为能观察所知觉到的外面的可感物,能观察所知觉、所反省到的内面的心理活动,所以我们的理解才能得到思想的一切材料。这便是知识的两个来源;我们所已有的,或自然要有的各种观念,都是发源于此的。”<sup>①</sup>在洛克那里,经验分为对外部感觉和内部反省,思维的全部材料即观念都从这两者

而来。作为知识来源的经验有两个方面的含意:感觉和反省。感觉又称“外感觉”,人的感官受到外部自然事物刺激时,将对于事物的知觉传达到心灵,我们就得到了关于外部事物的形状、运动、色、声、味以及一切可感性质的观念。我们观念的大部分都源于感觉,即由外感觉传入心灵之中的知觉。反省又称“内感觉”。我们在运用理智考察所获得的那些观念时,我们还知觉到自己有各种心理活动。当心灵反省这些活动时,它便提供给我们另一类观念,这些观念是不可能从外部获得的。这类观念有:知觉、思想、怀疑、信仰、意欲以及心灵的一切作用。因此,感觉的对象是外界事物,而反省的对象则是内在的心理作用。它们是互相独立的两种知识源泉,正是这两种经验在心灵这张白纸上写下了观念的文字。无论我们有多么丰富的想象力,都不可能超出感觉和反省所提供的那些观念之外。

所以,一般而言,“经验”一词有两种用法:一种是“对客观事物的主观反应”,一种是人们在生活中得到的“教训”,也就是知识。“经验既是单纯的经历,也是从经历中得到的知识。第一种经验人人都有,第二种经验就很难得到。”<sup>②</sup>前面一种相当于洛克的“感觉”,后面一种相当于洛克的“反省”。这种界定无疑还是过于简单。比如“反省”,历史学家的“反省”与科学家的“反省”,心理学家的“反省”与社会学家的“反省”都是不一样的。究竟谁的“反省”更有效从而更接近真理

呢?这是“经验”理论更趋复杂的根源。

英国政治哲学家奥克肖特的早期著作《经验及其模式》，是一本专门研究“经验”这一极其复杂的概念的专著。作为一位理性主义者，他没有简单否定“经验”的意义，而是重新面对和解释这一复杂的概念。他认为，“经验”是一个整体，只是在被分析的时候才分为“经验活动”（感观和感知活动）和“被经验到的东西”（感官感知的对象）。而这两种被分开来的东西只能是“无意义的抽象物”，实际上它们是不能分开的，而是一个整体。<sup>③</sup>他似乎更加强调经验的“反省”特征。个人的感官经验不过是“经验”的一种特殊状态，甚至一些体系化了的观念世界，也不过是“经验”的一种模式而已。

奥克肖特认为，我们经常面对的都是些被分割开来的“抽象的观念世界”，它们不是具有总体性的“经验”整体，而是有缺陷的、不同类型的“经验模式”，比如“历史经验”“科学经验”“实践经验”，都是不同的“抽象观念世界”或“经验模式”。作为观念世界的“科学经验”的产生，是人们试图逃离杂乱的个人经验世界，进入一个能够获得普遍认同、并且能够交流的“稳定世界”的努力，因此它总是用“量化范畴”来解释世界，并忽略个人经验中的不稳定因素。这与感官世界的差异性矛盾的。作为日常生活世界的“实践经验”，是一个变化的世界，实践经验的前提是“自由”，其错误是“奴役”。但奥克肖特认为，实践经验中不可化约多样性，是整体性经验中的一个“偶然的缺陷”。这与实践的自由前提是矛盾的。

奥克肖特反复强调经验的“整体”，其实也是在强调，真理是“作为一个连贯整体的经验世界”。<sup>④</sup>而个别的经验，不同的经验模式，都有其自身的正确性，只有在它们自身的逻辑内部才具有真理性，或者说只要它们承认自身的边界和局限性，它们就是正确的。总体上看，奥克肖特的经验理论，是一种带有保守的或教条主义色彩的理性主义观念。尽管如此，其经

验理论的论证过程却充满了睿智和洞见。奥克肖特后期转向政治哲学而不是美学，也是很自然的事情。研究者认为，他的政治哲学与他早期的经验理论有很大的差异，特别是“敏感地认识到影响着政治和一般人类生活的那些因素的偶然性、变易性和开放性”。<sup>⑤</sup>

强调直观经验，就是强调个体对世界和自我的把握能力。而强调经验的整体性，就是强调个体与个体之间的可通约性，交往性。但是，文学艺术只有在独特的个体的前提下才可以讨论。因此，对于文学艺术而言，其意义恰恰在于强调经验的独特性和个人性。换句话说，文学艺术的个性化特点，或者它的“私人性”特点，是楔入理性的“公共性”的一枚奇异的钉子。如果说在文学的经验研究中还需要关注“总体性”，那不过是在更进一步强调个人经验对时代经验的意义而已。比如将特殊经验抽象为一般经验，将个体经验抽象为社会经验，将感官经验抽象为一个时代的精神经验。

近代西方哲学按照以理性还是经验作为知识的根据和准则，划分为理性主义和经验主义。理性主义反对知识起源于启示或权威，强调人的理性能力本身就能够抵达真理。就此而言，近代西方哲学就是理性主义。经验主义认为，经验世界就是哲学的世界，哲学必须解释经验世界。就此而言，近代西方哲学就是经验主义哲学。也就是说，在批判经院哲学的时候，理性主义和经验主义是伙伴，后来才出现了分歧。分歧主要在于对知识起源的不同看法：理性主义认为，真正的知识不能来自感官知觉和经验，真理是天赋的、与生俱来的“先验真理”。经验主义认为，没有经验就不能认识，纯粹思想或绝对脱离感观知觉的思想是不可能的。按照这些标准，我们可以大致区别理性主义或者经验主义。<sup>⑥</sup>

既然我们的所有知识都来源于经验，但是我们并没有经验过“因果性”这种东西，因此我们就无法从自己的当下经验中推导出或者预言任何未来将要发生的事情。科学是建立在“因果性”观念和归纳推理基础上的，它假定当下的特殊事件或经验的知识，给予了关于未来类似事件的可靠知识。而经验主义怀疑这种科学知识的可靠性。理性主义的独

断论和经验主义的怀疑论，成了哲学史上一个重大的事件。

事实上，在现实之中不可能出现上面那种截然对立的状况。比如，经验主义者是喜爱各种原始事实的人，理性主义者是信仰抽象和永久原则的人。但是，任何人都不能离开事实或者原则而生活，因此其差别不过是着重哪一方面罢了。实用主义哲学的先驱威廉·詹姆士区分了两种类型的心理结构：<sup>⑦</sup>

|                |                |
|----------------|----------------|
| 柔性的            | 刚性的            |
| 理性主义的 (根据原则而行) | 经验主义的 (根据事实而行) |
| 理智主义           | 感觉主义           |
| 唯心主义           | 唯物主义           |
| 乐观主义           | 悲观主义           |
| 有宗教信仰的         | 无宗教信仰的         |
| 意志自由论的         | 宿命论的           |
| 一元论的           | 多元论的           |
| 武断论的           | 怀疑论的           |

威廉·詹姆士试图沟通上面两种哲学思潮，把这两个传统中最重要的思想结合起来。像经验主义那样，实用主义认为，我们不可能对实在有整体的了解。像理性主义那样，实用主义也强调人类行为的目的，包括道德和宗教，并将它们视为“经验”的重要维度。按照詹姆士的说法就是：“既像理性主义一样，含有宗教性，但同时又像经验主义一样，能保持和事物最密切的关系。”<sup>⑧</sup>无论理性的还是经验的，都成为实用主义分析的对象，其最终目标是帮助我们解决生活实践中的问题。

产生于美国的实用主义哲学，首先是一种解决问题的方法，而不是关于世界的形而上学的体系。作为解决 19 世纪哲学中形而上学争论的方法，实用主义者认为，哲学如果不能对日常生活产生影响，它就没有价值。詹姆士指出：“实用主义代表一种在哲学上人们非常熟悉的态度，即经验主义的态度……”<sup>⑨</sup>“实用主义使我们所有的理论都变活了，使他们柔和起来并使每一种理论起作用。它在本质上没有什么新东西，和许多古代哲学是协调的。比如在注重特

殊事实方面，实用主义和唯名主义是一致的；在着重实践方面，它和功利主义是一致的；在鄙弃一切字面的解决，无用的问题和形而上学的抽象方面，它与实证主义是一致的……针对自命是一种权利和方法的理性主义，使实用主义有全副武装并富于战斗精神……除了方法之外，它没有什么武断的主张和理论。”<sup>⑩</sup>实用主义方法是反教条主义的方法，并且认为，只要能帮助我们把我们经验里的不同的部分成功地联系起来，“概念”就是真的。实用主义哲学的最高目标，就是追求手段与目的、物质与精神、主体与客体的结合，人类社会实践中的幸福追求就是他们的“终极关怀”。

同样是实用主义者，与皮尔士对逻辑和科学的关注、詹姆士对心理学和宗教的关注不同，杜威的注意力集中在社会学、伦理学和美学。其代表作之一《艺术即经验》，就是专门从经验研究的角度讨论艺术美学问题。在传统哲学中，“经验”一直是一个重要的范畴。从亚里士多德起，经验就被视为知识的重要来源。英国经验主义将经验视为知识的唯一来源，经验阐释视野过于狭窄，经验只是感官反映的内容和信息，只是知识论的范畴。在《艺术即经验》中，杜威不但将“经验”作为知识论的议题，还考虑到它与人类日常生活实践的关系，并从审美自由的角度深究经验的意义，开拓了经验研究的视野。

杜威在《艺术即经验》的开篇就提出了艺术哲学的任务：“恢复作为艺术品的经验的精致与强烈的形式，与普遍承认的构成经验的日常时间、活动，以及苦难之间的连续性。”<sup>⑪</sup>他要恢复艺术与非艺术之间的连续性，或者说要“恢复审美经验与生活的正常过程间的连续性”。<sup>⑫</sup>杜威在这里为什么反复强调要恢复某种“连续性”呢？是不是早就存在某种“连续性”、而这种“连续性”后来被破坏了，并且坚信它是可以被恢复的？毫无疑问，杜威认为存在一种被人破坏了的“连续性”，并且试图修复它。对经验的连续性和整体性的追求，实际上就是对“审美经验”“审美理想”，或者包含了意义的“一个经验”的追求。

杜威认为，有两个世界是不会出现审美经验

的：一个是“完成了的世界”，一个是“完全混乱的世界”。<sup>⑤</sup>在完成了的世界里，一切都终止了，人类没有任何机会，没有危机也没有希望，其实是一个抽象的形而上学的“死”的世界。在完全混乱的世界里，人们不能作出有效的努力，或者说任何努力都会被另一种努力所消解。杜威认为，只有当下的世界才可能出现审美经验。我们生活于其中的现实世界，是一个“运动与到达顶点，中断与重新联合的结合，活的生物的经验可以具有审美的性质。活的存在物不断地与其周围的事物失去与重新建立平衡。从混乱过渡到和谐的时刻最具生命力。”活的生物在环境之中的应对能力，包括承受环境压力和战胜环境压力的双重实践，包括将过去的回忆与未来的希望结合在以其的连续性经验，都是审美经验和生命活力的表现。但人类经验经常处于分裂状态。

杜威认为，人类的经验连续性的分裂，主要表现在时间的分裂上。在人类的生活中“现在的生活与过去和将来之间常常出现裂痕。”<sup>⑥</sup>过去成了现在的重负而压迫着他们，未来成了现在的审判而恐吓着他们。只有“过去加强了现在，未来激活了当下”<sup>⑦</sup>这样一种状态，才是真正的审美理想的状态。然而，人类很少做到这一点，甚至不如动物。杜威像尼采一样求助于动物的例证。杜威说：“为了把握审美经验的源泉，有必要求助于处于人的水平之下的动物生活……活的动物完全是当下性的，以其全部的行动呈现出来：表现为警惕的目光、犀利的嗅觉、突然竖起的耳朵。所有的感官都同样保持着警觉……行动融入感觉，而感觉融入行动——构成了动物的优雅，这是人很难做到的。”同样，“野蛮人”也是如此，他们的感官是直接的思想与行动的哨兵，而不像人类的感官只是材料的储藏器。“将艺术和审美知觉与经验的联系说成是降低他们的重要性与高贵性的说法，只是无知而已。经验在处于它是经验的程度之时，生命力得到了提高。”<sup>⑧</sup>这是一种积极与世界交流的活跃状态，是自我与世界的

相互渗透，是作为有机体的经验与物质世界斗争的成就的实现，因而是艺术的萌芽。为了抓住艺术经验的源泉，必须恢复人与动物，有机体与自然之间的连续性，强调人作为一个“活的创造物”的人本主义特征。

具有连续性的整体的经验世界被分裂在艺术上的诸多表征，一是艺术经验与生活经验之间的断裂，它导致毫无生机的抽象的形式主义艺术。二是高雅艺术与通俗艺术之间的断裂，将艺术（Art）高高地供奉起来，“那些对于普通人来说最有活力的艺术（the arts）对于他们来说，不是艺术：例如，电影（著者按，杜威写此书时，电影还不被视为艺术）、爵士乐、连环漫画，以及报纸上的爱情、凶杀、警匪故事。”<sup>⑨</sup>三是抽象的美的艺术与实践中的实用艺术之间的断裂，导致了艺术仅仅成了权贵者的摆设，有闲阶级的无病呻吟，精英主义“为艺术而艺术”的怪癖，与普通民众没有关系。

杜威认为，将艺术供奉到博物馆里，不仅仅是精英主义的身份的自我确认方式，更伴随着民族主义、国家主义和帝国主义的权力计谋。博物馆被用于展示某国过去艺术的伟大，展示某国君主在征服其他民族的战果（拿破仑的战利品保存在罗浮宫），这些都“证明了现代艺术隔离与民族主义和军国主义间的关系”。<sup>⑩</sup>此外，资本家的收藏癖也催促了博物馆与画廊的发展，从而进一步推进了艺术与生活的隔离。还有，全球化的跨国贸易，使高雅的艺术品成了周游列国的艺术商品标本。

杜威遭到的批评，主要是其理论中的黑格尔整体主义和历史相对论痕迹，特别是经验的整体性概念。杜威批判理性主义抽象的整体，但也害怕经验主义的零散性，所以在强调经验的前提下支持“有机统一体”的概念。他认为这种统一性在动物身上得到了最完满的表现，所以他不惜将“人”退回到“活的生物”的层面，以强调生物意义上的活力。表面上看，杜威的美学理论很现代，但从方法的根源上，他就是一种“传统美学”理论。他假定“审美”的概念是无疑问的，再这个前提下扩展“经验”的边界。假设“审美”概念是可疑的，那么一种理论如何面对孤单的“经验”？

狄尔泰认为，经验主义和理性主义一样抽象，“经验主义流派在感官和头脑中的观念之上构想出来的人，就像来自物质中的原子一样，与人的观念来源的内在经验想抵触……来自于这种经验主义观点的社会关系，正如建立于唯理论学派一样，是基于抽象元素以上的建构体。实际社会既不是一个机械体，也不是如其他人更为堂皇地宣称的是一个有机体。按照严格的科学要求对真实世界的分析，及承认真实世界的现实对这一分析的超越，是同样一个观点——经验的观点——的两个方面。”<sup>⑩</sup>狄尔泰认为，形而上学方法，将经验变成“实质”和“偶然”的范畴，然后从范畴出发推论人的心理过程和社会运动，是一种颠倒事物真正秩序的方法。经验主义方法，以生物的概念解释人类生活，以有机体的假说解释社会关系，同样是颠倒了事物的真正秩序的方法。<sup>⑪</sup>狄尔泰的“人文科学”（精神学科）的设想，实际上可以视为一种理想，一种试图在“经验—表达—理解”这样的连续性社会实践模式中，寻求人与人、人与群体、群体与群体彼此认同的理想。

## 二、总体性与经验的秘密

丧失了“古老魅力”的现代世界，被黑格尔视为“散文世界”而不是“诗的世界”，“叙事世界”而不是“抒情世界”。精神和价值问题转化为叙事问题。社会的总体性问题转化为小说叙事的总体性问题，实践问题转化为语言问题，日常生活经验的遭遇，通过小说叙事建构，变成了抽象的精神现象学问题。卢卡奇的《小说理论》（写于20世纪初）就是这样一种努力的结果。<sup>40</sup>多年之后的1962年，卢卡奇从总体上否定了《小说理论》的方法，并且认为，它只是在了解20世纪二三十年代的意识形态斗争的思想史前史这一点上还有意义。《小说理论》的方法来源于狄尔泰的“人文科学”（精神科学）方法和

马克斯·韦伯的宗教类型学方法，但它骨子里还是带有浓郁的黑格尔整体主义色彩。卢卡奇认为这本书同样属于黑格尔的遗产，“从历史哲学的观点来看，发展导致对决定当下的艺术演化的诸美学原则的取消。在黑格尔那里，作为这种观念的理论结果，只有艺术被认为是个悬而未决的问题；当他从美学的角度界定这个情状时，‘散文世界’<sup>⑫</sup>就是精神在思想和社会国家实践中都得到实现的领域。既然现实已经变得不成问题，那么艺术就变得问题重重了。《小说理论》提出的观念，虽然形式（与黑格尔）相似但事实上正好相反：小说形式问题不过是已经破碎的世界的镜像。这就是为什么和其他种种文学形式相比，‘生活散文’仅仅象征着现实不再为艺术的发展提供有利的条件；这就是为什么小说的中心问题就是必须扣除源于存在的完整性的总体的封闭的形式——艺术与生来完整的形式世界毫无关系。这不是因为艺术而是因为历史哲学的理由：因为‘不再有自发的存在总体’了，《小说理论》的作者讲述的就是今天的现实。”<sup>⑬</sup>尽管卢卡奇将自己的理论视为颠覆性的，并强调背后的世界观——把“左”的伦理和“右”的认识论融合在一起的世界观，但他依然在试图将丰富的艺术经验捏合成一块泥巴雕塑般的整体，而且是在对现实生活的总体性完全绝望的前提下所玩的乌托邦游戏。

如果说纯粹“理性”导向“一神论”，那么纯粹“经验”就导向“多神论”。马克斯·韦伯似乎是支持经验的“多神论”观点的，尽管他在社会学层面强调了“祛魅”之后的“目的合理性”与“价值合理性”的重要意义，但在文化层面对“祛魅”的判断还是留有余地的。韦伯认为：一事物正因为不美，甚至可以说惟其不美才成为神圣的。一事物正因为不善，甚至可以说惟其不善方见其美。一事物正因为不美、不善、不神圣，甚至可以说惟其不美、不善、不神圣，才成为真。“各个领域、各种价值的主宰神相互斗争……以上所言，都不过是这种斗争的最原本形式……不同的神祇在相互争斗，毫无疑问地永

远在争斗。这种情形，和古代尚未祛除其神祇与邪魔之迷魅的世界中的情形并无二致，惟其意义已不同……但是在我们的仪式里，迷魅已经祛散，属于神话，但就精神意义而言完全真实的象征力量已经剥落。”<sup>②</sup>昔日的众神从坟墓中再度走出来，但由于已遭除魅，他们不再表现为拟人的力量。他们企图再一次主宰我们人类的命运，并再一次展开争斗。“多神的争斗”已经不是理性和知识的对象，它就是命运自身；已经不是神圣生活，而是日常生活；已经不是宗教的秩序，而是神话般的混乱；已经不是“象征世界”，而是一个“寓言世界”。韦伯总结说：“我们再度清楚地意识到多神才是日常生活的现实”。<sup>③</sup>

从社会层面看，现代资本主义社会是一个新的“总体性”社会，在商品和货币交换规则以及官僚制度管理两个层面上，我们都是被现代理性所操控。从精神价值层面看，现代社会的经验总体性已经溃败，“主体的个人”变成了“孤独的个人”。社会理性在个人身上转化为一种魔鬼式的“欲望”。“大获全胜的资本主义……已不再需要精神的支持了。启蒙主义脸上的玫瑰色红晕似乎也在无可挽回地退去。天职责任的观念，在我们的生活中也像死去的宗教一样，只是幽灵般地徘徊着。当天职观念不再与精神的和文化的最高价值发生直接联系的时候……已经转化为经济冲动，趋于和纯粹世俗情欲相关联。”传统观念中，身外之物不过是“披在他们肩上的一件随时可抛弃的轻飘的斗篷”，命运却将斗篷变成了铁笼！而那些生活在这个现代铁笼里的人，那些“没有灵魂的专家，没有心肝的纵欲者”，却在幻想着自己已经达到了前所未有的文明程度。<sup>④</sup>

从社会的表面上看，现代社会是一个一神教的社会，它通过高度的社会分工整合为一个严密的整体，整合为一个与传统共同体相对立的现代社会。这是涂尔干的观点，他将传统社会命名为“机械团结”的相似性社

会，这种社会的成员之间没有分工上的和经济上的关联性，共同的血缘、地域、语言、信仰、趣味使他们连接在一起。他将现代社会命名为“有机团结”的差异性社会，这种社会的成员之间依赖分工、交换等经济活动连接在一起。<sup>⑤</sup>

从经验的角度看，共同体成员的经验是同一的、相似的、重复的；现代社会成员的经验是碎裂的、差异的、独特的。现代社会是一个多神教社会，灵魂已经四分五裂。解除了道德束缚的魂魄在大街上狂舞，迎接各种欲望之神的诱惑，最终目标当然是要奔向一个物质的天堂。今天这个“神话”般的多神世界，是一个经验总体碎裂的世界，是一个破碎的废墟世界，是一个感官欲望的世界，是一个潜意识的世界。经验研究由此开始了现代意义上的真正的历程。对碎片式的经验的关注和梳理，成了现代人对意义的无望的救赎！

现代文化的解放承诺，就是从经验的抽象总体性退回到纯粹的感官层面，再退回到赤裸的欲望层面。作为欲望或解放经验——现代社会的通行证——持有者的现代人，搭上了“世界贸易市场”这艘大船，正一起驶向梦幻般的潜意识的天堂。占有的欲望和成功的冲动，就是他们的通用货币，回报物就是这艘大船本身提供的“餐饮”。在这艘大船上，航行本身就是快乐，“我们将要驶向何方”这种本质主义和形而上学的问题遭到批判并被搁置起来。相反，这艘大船本身的问题越来越尖锐起来：谁有权做船长和水手？有人高喊：选举！选举！轮流坐庄！水手职责！改善伙食！增加娱乐！热闹的政治争论和文化批判，消除了他们灵魂的孤独，他们彼此之间从此一刻也不能分离，公共领域越来越热闹，私人领域趋于消亡。现代主义文学，是这个私人领域的最后的守护者，他们以一种怪诞的形而上的方式表达经验的遭遇，并以此来标明身份、拒绝公众、维护私人领域最后的地盘，哪怕最终退守到潜意识领域。

面对“现代性”体验，面对“解放”和“破碎”交织的现代经验世界，最初的现代主义者多

数都处于一种犹豫不决、暧昧不明、惶恐不安的状态之中，因为感官世界的确具有解放的意义，艺术所包含的真理话语也由此变得暧昧不明。现代主义鼻祖波德莱尔是犹豫不决的，他把“现代性”称为艺术的一半，指的是与一个时代的风尚相关的现代经验；还有另一半指向“永恒”，也就是艺术的终极价值。没有“现代性”的艺术是僵死的艺术。当他在“永恒”与“现代性”之间举棋不定的时候，他选择了一种带有强烈孤独色彩的“忧郁”和“漫游”经验作为其诗歌的核心体验，“人群之中的孤独”而不是乡土文明中的孤单，是一种处于“现代性”包围之中的特殊经验，因此波德莱尔成了一位大街上的梦游者。他甚至用葡萄酒和大麻的体验来形容这种梦游体验，现代性经验由此变成了一种只有形式（骨头）而没有内容（肉）的黑色骷髅。陀思妥耶夫斯基也是犹豫不决的，尽管他大骂欧洲资本主义社会，尽管他也发现了现代化大都市街道上那些忧心忡忡的、恶狠狠的、忧郁的眼神，但当他面对理性和非理性的冲突而无法抉择的时候，特别是流放岁月弄丢了她的“宗教药罐”的时候，他和他的主人公一起生病了，他以癫狂的形式表达了一种“震惊”和“危机”的经验。这种经验成了其小说的内在形式：用危机时刻的震惊体验导致的空间叙事结构，阻止叙事时间的线性流动，瞬间的癫狂症一直镶嵌在历史理性的线性时间之中，使得小说叙事结构破碎不堪。

如果说波德莱尔和陀思妥耶夫斯基的艺术经验还有一定的具体可感性，那么 20 世纪现代主义的艺术经验就越来越具有形而上的色彩，我们已经无法简单地通过“形式 - 内容”“文本 - 社会”的方法来解读，必须要采用诗歌阅读法去读小说了。典型的现代主义者卡夫卡同样是犹豫不决的。他发明了一种新的“变形经验”来应对这种现代性体验。这种变形经验同时在两个方向展开，一是向

内收缩的“惊恐”，一是向外发散的“迷失”，在社会的迷宫和精神的迷宫里迷路而惊恐不安，将空间经验和时间经验，通过动作描写，同时变成一种扭曲的心理经验直接表现出来。本雅明认为，卡夫卡的叙事由一系列变形的“动作”构成，动作成为情节的关键和核心。“卡夫卡的全部作品是一个动作之大全……在不断变换的关联和常识性布置中才被赋予意义。”<sup>②</sup>每一个人都在做动作，好象实现了或者解放了欲望，实际上是一些受制于外在因素的变形动作，它们构成一个现代社会相关联的链条。只有那些不机灵的、迟缓的人还存在希望，他们逃脱了变形动作的追捕。卡夫卡就这样将小说变成了一个“现代寓言”。

普鲁斯特试图采用感官经验触发的记忆形式，来重构经验或时间整体，实际上不过是梦幻形式的再现。正是这种梦幻形式，使普鲁斯特整合经验的记忆，区别于传统文学的一般意义上的“回忆”。后期的乔伊斯是一位野心勃勃的人，他试图摆脱现代性时间焦虑症，他要用玩七巧板的方式，将破碎的现代都市经验拼帖成一个整体，一边是现代都市经验不断破裂的声音，一边是一位手忙脚乱的拼帖组装者。“乔伊斯在《尤利西斯》中最为明显的意图，在于给读者一幅被视为一个整体的都柏林的图画——在于重造出典型的都柏林一天中的景色和声音、人物和地点”。<sup>③</sup>但是，文字叙事的时间性如何与整体的空间结构吻合，是乔伊斯的难题。乔伊斯随时采用叙事终止的手法，让不同的时间（叙事）碎片并置在一起，将时间镶嵌在空间之中（与陀思妥耶夫斯基恰恰相反），将事故、情欲、希望的故事统统纳入一幅整体的都柏林的图画之中。这个想象中的整体结构，正是意识流的结构，或者潜意识结构，也就是梦的结构和欲望的结构。让梦的整体结构去拯救破碎的现实图像，是现代主义小说对意义的救赎的重要方式之一。

外部世界的急剧变化，不仅仅是在战争史、经济史、革命史层面上留下了印记，更在人的心灵上留下了印记。文学正是这一印记的记载。面

对现代社会的压抑，特别是资本主义社会整体形式作为意义的替代物，压抑和扭曲个人经验的状况，文学做出的反应再也不是以往的乌托邦式的幻想，而是出现一种奇怪的反讽状态，对各类理性法则的屈从，以及对这种屈从的焦虑和反抗，以及潜意识满足的冲动。这里出现了一个关键的转变，那就是“经验”概念，被迫让位于本能的“欲望”概念。

弗洛伊德的学说，是对现代性背景下的文明状况最睿智的剖析学说之一。弗洛伊德认为，人的历史就是人性遭受压抑的历史。文化不但压抑了人的社会性生存，还压抑了人的生物性生存和本能结构。但是，文明的发展正是以这样的压抑为基本前提的。文明的发展要求个体放弃“快乐原则”（本我欲望），屈从“现实原则”（自我意识）并最终实现“升华”（自我超越）。因此，文明史也可以看作是一个本我的压抑史、禁忌史、遮蔽史。精神分析学所做的，正是对这样一种特殊的历史的解密工作。弗洛伊德将“释梦”作为通往解密工作的特殊渠道。快乐原则被现实原则所替代，是一个创伤性的事件，文明的发展并没有解决这一事件，而是将它压抑到了“潜意识”领域，潜意识中、梦境中、语言遗传中，保存着受挫的快乐原则的种子，随时有一种生长出来的冲动。欲望的结构就是梦的结构。梦的结构就是潜意识的结构。分析梦，就是分析潜意识的工作方式，并发现它所隐含的欲望满足方式。同时，弗洛伊德将作家的工作视为“白日梦”者的工作，文学是一种“替代性的满足”，文学作品的结构因此与梦的结构具有相似性。文学作品结构的整体性在这里并没有指向一种形而上学的整体性，而是一种建立在梦的生物学基础上的幻觉的整体性，也就是想象的乌托邦结构。

作为欲望满足替代物的不同形式，梦的状况与文学的状况不是没有区别的，因为文

学是醒着的梦，是可以被主体控制的梦。他们的共同之处属于叙事学。弗洛伊德用一个十分典型的例子表达了欲望（梦、故事）的基本结构。例子讲的是一个孩子的游戏，他一直在重复一种配套的声音和动作：“噢”（玩具不见了）——“嗒”（玩具回来了）这个“噢—嗒”的故事，就是欲望客体（母亲）离开孩子这一创伤性记忆的替代，一个失而复得的梦幻结构。<sup>⑨</sup>这是一个典型的故事叙事结构。但艺术与纯粹的游戏并不相同。艺术的意义在“潜意识”和“意识”的张力之中。艺术将人们引入反压抑求解放的斗争之中；艺术反抗行使压抑功能的理性和现实原则，以便获得失去的自由，由此成为文明的颠覆者。游戏和梦境是对焦虑的缓释，而艺术中包含着对解放的积极和整体性的探求。无论是文学结构还是梦的结构，无论是回忆还是与感官经验相关的记忆，都隐含着一种回归总体的冲动。诺尔曼·布朗说：“人的终极指归究竟是现实原则还是快乐原则……并不是一个技术或事实问题，即不是这两大原则在人的精神动力学中孰重孰轻的问题……这是一个末世学的问题。这个问题就是：人应该怎样才能获救？”<sup>⑩</sup>

### 三、经验的碎裂和救赎

本雅明奇异的思维和表达，总是能够将最现代的感觉和最古老的观念连接在一起，乃至将真实的经验碎片与历史拯救计划结合在一起。他既是一位先锋批评家，又是一位古老的犹太神秘主义者，既是一位严谨的思辨家，又是一位感性的诗人。由于他心接古今，所以他的洞见总是能够出人意料地发现历史和个体灵魂的秘密。他无疑是20世纪这个经验破碎时代，或者“颓败寓言”般的时代最有效的解说者之一。詹姆逊认为：“本雅明的著作仿佛镌刻着一种痛苦的勉强，他力图达致某种心灵的整体性或经验的统一性，而历史的境况却处处都有可能把这种整体性或统一性粉碎。一种对由于废墟和碎片构成的世界的幻象，一种在即将淹没意识时的古老混乱……都是可能重现的一些意象，或者在本雅明本人身上重

现，或者当你阅读他时在你自己的心灵里重现。”<sup>⑧</sup>本雅明总是力图从历史阐释和当代批评两个领域，同时展开对破碎的“废墟意象”的论述，并一直有一种历史救赎的冲动。

对“废墟意象”的历史描述，是《德国悲剧的起源》一书的核心议题之一。本雅明通过对“象征”概念的批判引出了“寓言”的概念。本雅明认为，“象征观念”是一百多年来艺术哲学中的一位暴虐的“篡位者”，是一种热情洋溢的不担任任何责任的认识论。象征的“通俗用法的最非凡之处在于，仿佛在范畴上坚持形式与内容不可分化的统一性……反而却起着为无能进行哲学辩解的作用。这种无能由于缺乏严格的辩证法而既不能在形式分析中公正对待内容，也不能在关于内容的美学中公正地对待形式。在艺术作品中，只要‘思想’的‘展示’被宣布是一种象征时，这种滥用便发生了。构成了这种神学象征之悖论的物质与超验客体的统一，被歪曲为表象和本质的关系。把这种歪曲的象征概念引入美学，是一种浪漫的和破坏性的放纵，导致了现代艺术批评的荒芜……随着象征概念的世俗化，古典主义发展了与象征相对应的一个思辨概念，即寓言的概念。”<sup>⑨</sup>

本雅明认为，把时间范畴引入符号学分析的领域，使得“象征”与“寓言”之间的关系有了深刻而规范的定义。“在象征中，自然被改变了的面貌在救赎之光闪现的瞬间得以揭示出来，而在寓言中，观察者所面对的是历史弥留之际的面容，是僵死的原始的大地景象。关于历史的一切，从一开始就是不合时宜的、悲哀的、不成功的一切，都在那面容上——或骷髅头上表现出来……正是这种形式才最明显地表明了人对自然的屈服，而重要的是，它不仅提出了人类生存的本质这个谜一样的问题，而且还指出了个人的生物历史性。这是寓言式地看待事务方法的核心……正是由于自然与历史奇怪的结合，寓言的表达方式才得以诞生。”<sup>⑩</sup>

本雅明看上去在讨论 17 世纪巴洛克悲悼剧，或者在讨论一些美学概念，实际上每一句话都好像在直指当下的问题。他指出，寓言在思想领域里如同物质在废墟之中。“‘历史’一词以瞬息万变的字体书写在自然的面孔之上。悲悼剧舞台上自然—历史的寓言式面相，在现实中是以废墟的形式出现的。在废墟中，历史物质地融入了背景之中。在这种伪装之下，历史呈现的与其说是永久生命进程的形式，毋宁说是不可抗拒的衰落形式。寓言据此宣称它自身超越了美。”<sup>⑪</sup>通过对“寓言”方法的阐释和对“碎片”经验的凝视，本雅明将作为时间观念的历史与作为空间观念的“废墟”安顿在一起，意义的碎片就在寓言之中，好比真理的内容就在废墟之中。并且，他坚信，与保存较好的小建筑相比，伟大建筑的废墟具有更为深刻的意义。小建筑或许在一瞬间会灿烂辉煌，伟大的废墟将会使其形象保存到最终那一刻。对这种历史废墟之中包含的经验碎片和真理内容的发掘，用一种非抽象的表征形式呈现出来，是本雅明最迷恋的写作方式。

采用寓言的方法，由历史进入晚近的现实“废墟”，是本雅明未完成的、伟大的、全面研究巴黎拱廊街的《拱廊计划》的动机。本雅明说：“论巴洛克悲苦剧的那本书向现代人揭示了 17 世纪，在此，将以同样的方式，并且更加清晰地展现 19 世纪。”<sup>⑫</sup>本雅明试图对“将时间世俗化到空间中”这样一种寓言的表征模式进行辨证的形象学研究，也就是将形象化（蒙太奇）方法与马克思主义方法结合在一起，既恢复历史的直观性，又能发现当下废墟和碎片经验中的“总体性”的结晶。<sup>⑬</sup>上面就是本雅明的寓言、废墟、救赎理论的简略面貌。

“象征”与“寓言”的分野，正如“故事”与“小说”的分野。本雅明以 19 世纪俄罗斯作家列斯科夫为例，来讨论故事和小说的本质，以及讲故事的艺术衰落的历史根源。本雅明指出：“活生生的、其声可闻其容可睹的讲故事的人无论如何是踪迹难觅了。它早已成为某种离我们遥远——而且是越来越远的东西了。”<sup>⑭</sup>导致这种结

果的原因，是人与人之间经验交流能力的丧失，还有现代信息传播产业发达产生的经验的贬值。本雅明以第一次世界大战后，战争经验的表述遇到潮水般涌来的报刊和书籍的挑战为例，报刊和书籍传播的，不是口口相传的经验，而是文字中的“经验”，战场上归来的人于是沉默了。“从来没有任何经验遇到过如此根本性的挑战：战略经验遇到战术性战争的挑战；经济经验遇到通货膨胀的挑战；血肉之躯的经验遇到机械化战争的挑战；道德经验遇到当权者的挑战。”<sup>⑧</sup>本雅明还在另一篇与此论题相关的文章中指出：“我们变得贫乏了。人类遗产被我们一件件交了出去，常常只以百分之一的价值押在当铺，只是为了换取‘现实’这一小铜板。”这不过是问题的一个方面。另一方面，“人们试图从经验中解放出来，渴望一种能够纯洁明确表现他们的外在以及内在的贫乏环境，以便从中产生新的事物。”<sup>⑨</sup>

故事，依赖口口相传的经验。众多无名的利用口传方式讲述故事的人有两类，一类是“从远方归来的人”，比如远航归来的水手；还有一类是“守在家里、安安分分过日子，了解当地掌故传说的人，比如农夫。本雅明说，为了抵达讲故事艺术王国的实际疆域，必须打通上述两个古老的讲故事的类型。中世纪国际贸易市场为这一“打通”创造了条件：“本地的工匠师傅和外地的雇工在同一作坊里干活；而每一个工匠在家乡或别处定居之前都曾做过雇工。如果说农民和水手是过去讲故事的好手，那么，学徒班就是其大学。在这里，那种见多识广的人带回的远方的传说和那种当地人了解最深的过去的传说融会到一起了。”<sup>⑩</sup>

讲故事的艺术，并不关注形而上学的问题，“实用关怀是天才的讲故事的人所特有的倾向……每一篇真正的故事，都会包含某种有用的东西。”或者道德教训，或者实用建议，或者警句谚语，也就是说它能够给听

众提出“忠告”。而今天，“忠告”之所以有过时的味道，是因为“经验的可交流性降低了……我们既无法对自己提出忠告，也无法向别人提出忠告，而忠告终究不是回答一个问题，而是关于一个刚刚展开的故事如何继续的建议……编织到实际生活中的忠告就是智慧。智慧是真理的一个壮丽的侧面。由于智慧的式微，讲故事的艺术便行将终结了。”<sup>⑪</sup>

讲故事的艺术衰落的最初征兆，就是近代小说的兴起。我们在第二章中曾经谈到近代小说的兴起的原因，以及个人经验与近代小说的关系。要强调的是，那种“经验”不是讲故事的艺术中的口口相传的经验，而是一种交流并非十分畅通的个人经验。更重要的是，它没有口口相传的特点，而是对书本的依赖，对印刷术的依赖，对阅读识字的依赖，而不是对现场倾听的依赖。讲故事人所讲述的内容，一些是亲身的经验，一些是对别人经验的转述，更重要的是，它可以迅速成为听故事的人的经验。经验在这里具有一种流动性，空气就是它流动的媒介。“小说家把自己孤立干别人。小说的诞生地是孤独的个人”。<sup>⑫</sup>这种孤立的个人，“人群中的人”的经验，最初出现在美国作家爱伦·坡的作品中。这是一种典型的现代性征候，也是一种现代都市的征候，而与乡村和手工作坊不相干。或者也可以反过来这么说，正是因为经验的衰落，经验的贬值，经验的不可交流，才导致了写小说的艺术的诞生，才培养了一大批孤独的读者和幻想家。关于小说的问题，本雅明有过较多的精彩评论，比如关于卡夫卡的小说、歌德的小说的评论。同时，我们在上文对小说的问题也已经有过充分的讨论，这里不再展开。

从故事到小说的演变，是一种声音到文字的演变，经验到孤独体验的演变。与这种诉诸于文字和印刷相伴随的，还有另一种全新的交流形式，那就是报纸和新闻报道。故事是无需解释的，一听就明白，因此它可以成为听者的“经验”。小说却往往需要解释，这就导致了从更为广泛的角度看的交流障碍。新闻的兴起，首先就

是佯装“故事”而出场的，它也无需解释，一看就明白。但是，它叙述的是身边的“信息”，而不是“故事”中来自远方的“经验”（这个远方既是空间上的远方，由远航归来的人传达，又是时间上的远方，是很久很久以前的事情，由上了年纪的有经验的长者讲述）。因此，它不包含经验，更多的是一种引起惊奇的材料，导致震惊的叙述。新闻“它与讲故事在本质上是格格不入的”，尽管它经常以“故事”的假相出现，并将真正的故事挤到边缘。当然，它更不喜欢小说。

故事（经验）——小说（经验的退隐）——新闻（经验的碎片），似乎走过了一条耗散的历史之路。在经验的碎片中重新发掘“经验”的整体，就是对现在和历史的救赎。在《讲故事的人》一文中，本雅明反复讨论了死亡与经验的关系，濒临死亡的人的经验权威性，并不是来自世俗的道德和权力，而是屈从于“末日审判”的威严。“只有被救赎的人才能保有一个完整的，可以援引的过去，也就是说，只有获救的人才能使过去的每一瞬间都成为‘今天法庭上的证词’——而这一天就是末日审判。”<sup>⑩</sup>

本雅明将自己主张的历史观念称之为辩证的“历史唯物主义”，并认为，“辩证体验的内在倾向就是祛除历史永久同一，甚或永远重复的表象……历史唯物主义必须放弃历史中的诗史成分。它必须把一个时代从物化的历史‘连续性’中爆破出来，但同时它也炸开一个时代的同质性，将废墟——即当下——介入进去……唯物主义史学方法的解构和批判的动力的标志，在于其对历史连续体的爆破”。<sup>⑪</sup>

本雅明认为，文明的丰碑同时也是野蛮暴力的记录，历史唯物主义者总是尽可能切断自己同它们的联系，把同历史保持一种格格不入的关系视为自己的使命。历史天使“的脸朝着过去。在我们认为是一连串事件的地方，他看到的是一场灾难。这场灾难堆积

着尸骸，将它们抛弃在他的面前。天使想停下来唤醒死者，把破碎的世界修补完整。可是从天堂吹来了一阵风暴，它猛烈地吹击着天使的翅膀，以至他再也无法把它们收拢。这风暴无可抗拒地把天使刮向他背对着的未来，而他面前的残垣断壁却越堆越高直逼天际。这场风暴就是我们所称的进步。”<sup>⑫</sup>我们可以看出本雅明对世界和历史的绝望，以及对拯救的热切心态。的确，有人对自身充满信心，却对世界绝望。相反，有人对世界充满信心，而对人绝望。后面这种价值观念导向保守主义，并将历史和经验视为连续的整体；前面那种价值观念导向激进主义，并将历史和经验视为碎片和废墟。

“被压迫者的传统告诉我们，我们生活在其中的所谓‘紧急状态’并非什么例外，而是一种常规。我们必须具有一个同这一观察相一致的历史概念。这样我们就会清楚地意识到，我们的任务是带来一种真正的紧急状态”。<sup>⑬</sup>这种紧急状态，就是一种震惊的经验，就是一种危机时刻的辩证意象，就是对历史连续性爆破而获得的全新词汇，就是一种寓言式看待历史的革命视角。没有一次革命实践或者观念革命不是“寓言式的”。

鲁迅就是一位将连续整体的历史寓言化的思想家。他在建构历史整体性的典籍的字里行间读出了两个字：“吃人”。吃人，于是成了一种对连续体进行爆破，对当下个体引入解放希望的、全新的、具有救赎意义的“经验”。可见，新的经验的获得，既是一种启示性的发现，也是一次对事物的重新命名，更是一次将堕落在历史废墟之中的语言拯救出来的努力，一个绝望的主体在新的语言和新的经验中诞生了。我们仿佛看到“寓言”与“象征”在谈判桌边重新开始中断多年的会晤。

当下的现实经验碎裂的状况更为触目惊心，经验获得的可能性更为渺茫，当代现实的遥控器并不仅仅是历史，还有现代性支配下的进步观念。这种观念由各类貌似整体的“经验模式”结构而成：全球化经验、后殖民经验、第三世界经验、乡村经验、城市经验、迁移经验、肉欲经

验、激进的“右翼”经验、保守的“左翼”经验……这些“经验模式”各自操持着一套语言，互相牵扯和抵消，导致了经验命名遇到前所未有的困难。因此在经验的废墟之中搜集经验碎片，并将它拯救出来，特别是在表面上看不相干的“经验”断片之间，建立起关联性，是一件值得我们期待的工作。

#### 注释：

- ①[英]洛克著，关文运译：《人类理解论》（上），商务印书馆1959年版，第68页。
- ②[美]布鲁斯·罗宾斯著，徐晓雯译：《全球感受：约翰·伯杰与经验》，《全球化中的知识左派》，中国社会科学出版社2000年版，第14-15页。
- ③④[英]迈克尔·奥克肖特著，吴玉军译：《经验及其模式》，文津出版社2005年版，第9页、第310页。
- ⑤[英]迈克尔·H·莱斯诺夫著，冯克利译：《二十世纪的政治哲学家》，商务印书馆2001年版，第157页。
- ⑥[美]梯利著，葛力译：《西方哲学史》，商务印书馆1999年版，第283-285页。
- ⑦⑧⑨⑩[美]威廉·詹姆斯著，陈羽纶、孙瑞和译：《实用主义》，商务印书馆1995年版，第9-10页、第20页、第29页、第30页。
- ⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱[美]杜威著，高建平译：《艺术即经验》，商务印书馆2005年版，第1-2页、第9页、第16-17页、第17页、第18页、第18-19页、第4页、第7页。
- ⑲⑳[德]狄尔泰著，赵稀方译：《人文科学导论》，华夏出版社2004年版，第113-114页、第189页。
- ㉑[德]黑格尔著，朱光潜译：《美学》第三卷（下），商务印书馆1991年版，第167页。
- ㉒[匈]卢卡奇著，张亮译：《卢卡奇早期文选·序言》，南京大学出版社2004年版，第4页。
- ㉓㉔[德]韦伯著，钱永祥等译：《学术与政治》，《韦伯作品集I》，广西师范大学出版社2004年版，第179-180页、第181页。
- ㉕[德]韦伯著，于晓译：《新教伦理与资本主义精神》，三联书店1987年版，第142-143页。
- ㉖[德]涂尔干著，渠东译：《社会分工论》，三联书店2000年版，第89-92页。
- ㉗㉘[德]本雅明著，王炳钧、杨劲译：《弗兰茨·卡夫卡》，《经验与贫乏》，百花文艺出版社1999年版，第356页、第257-258页。
- ㉙[美]弗兰克著，秦林芳译：《现代小说的空间形式》，北京大

学出版社1991年版，第5页。

㉚[德]弗洛伊德著，林尘等译：《超越唯乐原则》，《弗洛伊德后期著作选》，上海译文出版社1986年版，第12-13页。

㉛[美]诺尔曼·布朗著，冯川、伍厚恺译：《生与死的对抗》，贵州人民出版社1994年版，第60页。

㉜[美]詹姆斯著，李自修译：《马克思主义与形式》，百花洲文艺出版社1995年版，第49页。

㉝㉞㉟[德]本雅明著，陈永国译：《德国悲剧的起源》，文化艺术出版社2001年版，第131页、第136-137页、第146页。

㊱㊲㊳[德]本雅明著，郭军译：《‘拱廊计划’之N：知识论，进步论》，摘自汪民安编：《生产》（第一辑），广西师范大学出版社2004年版，第311页、第313页、第329-331页。

㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺[德]本雅明著，张耀平译：《讲故事的人——尼姑拉·列斯科夫作品随想录》，摘自陈永国、马海良编：《本雅明文选》，中国社会科学出版社1999年版，第291页、第292页、第292-293页、第294页、第295页。

㊻㊼㊽[德]本雅明著，张旭东译：《历史哲学论纲》，《文艺理论研究》1997年第4期。

\* 本文系教育部人文社会科学重点研究基地重大项目“中国当代大众文化形态、成因、演变及评价的诗学研究”（项目编号：16JJD750009）的阶段性成果。

（作者单位：北京师范大学文学院）

# 穿越边界的探险

——关于张柠及其《土地的黄昏》的评价

◎ 刘铁梁 赵旭东 色 音 等

**编者按：**此文为张柠学术著作《土地的黄昏》研讨会纪要。会议由中国社科院人类学研究所文化人类学研究室和北京师范大学文学院联合主办。中国当代文学和人类学、社会学、民俗学界十几位专家出席了研讨会。此录音稿由吕约整理，未经发言专家审阅。

刘铁梁（北京师范大学文学院民俗学与文化人类学研究所原所长）

我们从张柠的著作看出，他给我们提供了一个成功的经验，就是个别学科，尤其是人文学科、社会科学和文学之间，是没有那么严格的界限的。而且恐怕这个界限本身就是值得怀疑的——所谓值得怀疑就是你从哪个主体的眼光来看。如果从一个生活中的人的视角来看，大可以对我们这种学科的设定表示陌生和完全的不了解，或是即使了解也感到栖栖遑遑，不知道怎么回事。那么，我觉得我们自己在体制内培养成学科的专业工作者的时候，有可能需要像张柠这样勇敢地突破这些专业。我觉得今天这个会议的题目非常的出彩——“穿越边界的探险”——这是本来没有边界的边界，但是被我们设置了一个边界，我们敢不敢于穿越？在穿越的时候我们所谓探险的话，“险”在哪里？险可能不在生活，险反而可能在我们自己的话语里，在一种权威性和习惯性里，来自我们学科设置本身。

所以我觉得张柠的勇敢值得称道。我自己作为一个主要从事民俗学研究的老师，觉得我们最近有一种思考和张柠不谋而合，非常默契地走到一起。最近我们研究所也来了一位美国留学的博士，她叫彭牧。她回来以后呢也向我们介绍了一个美国民俗学界的“身体民俗学”的转向。在她回来之前呢，我也写过这样的文章。我当时是针对非物质文化遗产提出来的概

念，就是“非物质性，还是身体性”。那么好像彭牧的介绍、张柠的写作和我自己的思考，我觉得我们都放到一起来了。书中当然有很多重要的观点，我觉得最重要的当然是他对现在整个城市化过程中原有的农耕文明和工业文明、信息文明互相冲突过程的文化批评，而重点是回看农村文化的可理解性——不能说合理性，应该说可理解性——就是说如果你是站在一个农民的立场上，或是你自己回归于农民的时候，你就觉得这种文化有很多很多可以理解的地方。而我们没有给予理解，而让它成为了长期以来被现代话语所批判的一个对象。如果这样来看，我们觉得他在回看农村的过程中特别注重贯穿其中的一根红线，注重那个农业文化核心的东西——就是身体没有被完全侵蚀，而是在完全地生长过程中。而今天这个高技术高科技的时代，有可能对身体的自由性有一个很大的侵害，而我们却没有能够给予注意。或者说我们现代性的合理性，就是应该克服这种身体性的局限，只是发扬理性的优势，这是值得我们反思和检讨的。

再来看像这样一个基本的东西：我自己是挺看重他这样一个观点，就是他比较强调——农村的景物也好，器物也好，模式化的生活习惯也好，其实全都跟一个东西有密切联系——就是他提出来的，器物中所体现的有身体记忆的性质。无论家具、农具，乃至我们养的家畜，我们觉得它们都跟我们人的身体是连在一起的，或者是自己身体延伸的一个部分。那么像这样的一些思考，我们可以跟今天的另一位文学家冯骥才先生所提出的非物质文化遗产

保护——不是他提出的，而是他着力去进行的一个工作——做一个对比。如果说张柠本色是一个文学家，那么他是怎样来思考我们今天文化转型过程中的一个关键的问题的——而冯先生好像也在想这个问题。而我感觉到冯先生呢，更多地还是想做一个抢救的责任者，一个义务的支持者，进行一种现有的农村文化的保护和抢救工作，也就是想办法守住一些土村落，想办法留住一些古老的风俗和习惯，或者是人们的一些民俗记忆和民俗寄托。可是我觉得在深入思考这方面，张柠没有完全跟着这场运动在走。事实上，可能他写的时候也根本没有注意到这场运动同时也在发生。因为你（指张柠）说的是2004年出版的这本书，那时候已经有一个非物质文化遗产抢救运动风起云涌地在文化界开始了，但是我注意到文中并没有提起这件事情。我觉得他更多地，还是从费先生的《乡土中国》的思路上去考虑问题。费先生当然主要是一个横向的比较，中西文化的比较，中西社会的比较。而张柠呢，主要是农村和城市的比较。稍有不同，但是基本上是一条路子，就是要看中国社会和中国人的存在方式是什么样子的。在这一点上呢，可以说是非常一致的。

他从理性的社会学里边，可以说也吸收了一些分析工具和概念。比方说，特别注意宏观社会学、微观社会学、社会心理学这几个层面上的研究传统是怎样可以被自己所用的。而且他引用的一些著作，也几乎都是社会学人类学最经典的著作，是研究生必读的一些著作，这也引用得恰如其分。但是更多呢，其实是类似费老的那种感觉。费老虽然自称是社会学家、人类学家，但是我觉得费老的骨子里边，的确有一种文学家的气质。他还是体验式地发现了中国文明的一些特征，用一种体验性的方法，来抓住这些特征。所以说呢，在费老那里，我觉得理性和感性结合得很紧，那就是一个具有完整身体性的费老。也就是说，民俗学关注身体性，在这个背景下和张柠的著作是一样的。

但是呢，我们更多地是跟着冯先生在做抢

救工作，而我们缺少的是张柠的这样一种体验与思辨相结合的文化批评。我想张柠无疑可以被认为是民俗学大部分人都可以学习的榜样，我们应该可以从这本书里边，对于民俗学今后的发展受益良多。我注意到张柠也有些纠结，比如在第一章绪论一直到最后的后记里边我都看到了他自己始终有点忐忑不安——像他这样一种穿越，究竟是不是可以的，是不是可以被人们所理解的？在这方面，他有诸多文字上的表述。比方说他也提到，“我说乡村经验的时候，难道我的经验就够用吗？”随着你这本书的出版，你的家乡竹林院张家村也出名了。但除了这块地方，你们张家还有在别的地方，那你这个竹林垄，能不能说明中国乡村的经验？其实这个问题费老那里就存在过。费老《江村经济》也就是那个开弦弓村，是不是就是中国农村，对不对？也就是人类学曾经发生过的小社区与大社会的一个疑问，一个挑战。所以我想问题也不在这里。我觉得乡村经验我们每个人都可以研究，我们每个人的研究都带有个性的体验和根据，比方说你这里肯定没有说东北的高粱米或者西北的面食，但是它仍然可以说明中国乡村的基本经验。

最重要的问题是，如果我们要提出批评的话，就在于说，我们给自己明确一个限制——就田野作业的体验来说，主要来自自己的故土家乡的体验，然后所有在中国农村生活过的人，或正在农村做调查的人，应该允许是特异性的、不完全一致的，但是我们仍然可以讨论我们共通的一些认知。所以你追求的一些分析性的范式或模式，比方说关于器物的分析，我觉得就非常出色。并不是说我说的器物是全中国的器物。就我所知，在我国的南方地区，我们那个嫁妆真的是离不开圆木。我们那儿经常叫圆木师傅，北方没有的。北方的木匠就是木匠，南方专门有种木匠就叫圆木师傅，专门做嫁妆的，就是各种桶各种盆的，是不是？但是问题是在一些基本的分析工具的方式方法上——我们怎么样看待这些和妇女出嫁以及和之后家庭生活的人的行为和劳作家务紧密相关的器物和我们身体的关系，在这一点上本书提供的完全是普遍性的一种分析方法。所以我觉得主要是解决了这个问题，并不是要呈现一

个我们内部的多类型，中国农耕文明的多类型。

我觉得今天我们看到的，是一个来自文学家的文化思考和文化批评。重要的是，它没有边界，它没有自己学科边界，它就是勇敢地说。它在评论我们的文学作品的同时，也在进行一个全方位的文化批评。我觉得在这方面，我们真的是息息相通的。我们都应该互相鼓励。

赵旭东（中国人民大学人类学研究所所长）：

虽然跟张柠教授是第一次见面，但是我和我的学生都读过这本《土地的黄昏》。我认为实际上人类学是一种方法，很多真正的写手在其他学科中。之前西方的人类学家写出来很经典的民俗志相比，但人类学进入中国之后，中国的人类学家却写不出那么经典的民俗志了，因为已经不是那个时代了。大家一定要记住，不是说西方一个东西拿过来一定还是经典，我们现在能看到的、能读到的经典实际上是《乡土中国》，但是《乡土中国》恰恰不是民俗志的东西，那么在今天我们就需要重新思考，对一个社会的理解究竟是靠什么方法？虽然张柠是“无心插柳”写了乡村经济，“北漂”漂出了这样一本书，但我认为文本一旦写成之后，往往是与个人无关的，别人怎样读、怎样解释、有怎样的同感，可能是很重要的。

书中对家具、对陌生人的感受，尤其是对农村怎样上厕所的描述非常有田野的感觉。我第一次去农村的时候也不知道应该怎样上厕所，农村的厕所没有插销，只能用木棍挡住，后来才明白当地人都是咳嗽一声，我们的女学生还不好意思咳嗽。这种体验就是田野最深的感受。为什么这声咳嗽能作为大家沟通的基本方式？我认为这就说明，我们人类学的描述方法可能需要更多地吸收文学的敏感性。很多做乡村研究或田野研究的人，让太多理性化的东西、地方概念和现成的社会学概念遮挡了自己跳出来的可能性，经常前怕狼后怕虎，要么是怕自己太过敏感别人看不上这些东西，要么就是把自

己分析中那些田野的东西压制了，使得人类学研究处在一个矛盾的状态，这是我们应该反思的。

从这本书本身讨论的问题来看，我认为很有意思，它是跟今天的现实是紧密连接在一起的，而且它还包含了一个研究方法上的转变。美国人类学家克利福德·格尔茨提出的“浓描”概念，被很多人类学研究者奉为主臬，认为人类学的研究方法就是“浓描”。实际上，我不认为《土地的黄昏》是“浓描”的典范，因为“浓描”有着西方很深的知识论涵义，我倒认为他用了很典型的中国人看事情的那种轻描淡写的“淡描”法。我们接受了“浓描”的方法后，就认为轻描淡写太浮躁了。但好东西在中国恰恰是轻描淡写的，点拨一下或者大写意。我认为书中点到的那些点，包括婚姻中女性角色的转换，从小资到纯粹的农妇，这种转换不是靠“浓描”能解决的，而是要靠体验的描述。虽然这种体验是一个人的体验，但我想这种体验在一定意义上能够归类很多现象。所以《土地的黄昏》在方法上提醒我们，人类学不仅有“浓描”，可能还要有一些“淡描”的东西，要关注这些东西如何塑造我们的社会和看这个世界。我想，当一个人对这个世界的理解越轻描淡写的时候，越是能够接近中国人所说的“得意而忘形”“得意而忘言”的境界，这恰是我们人类学最缺乏的。我们现在有很多村落研究的资料，但没有像《土地的黄昏》这样可以从中跳出来的，吸引更多人去阅读和思考的东西。

第三，我认为这本书涉及到今天文化转变中几个问题。费孝通先生讲“文化自觉”，今天我们对这个概念都很熟悉，但实际上大家都不知道怎样做才能实现“自觉”。如果“土地的黄昏”是一个可能的未来，我们就没有办法实现“文化自觉”。无论农民跑到城里还是乡下，中国的文化底色是乡土的。但现在我们进行的是“文化自杀”。没有人认真辨析乡土文化是什么东西，就快速地消灭它。很多人在做文化遗产、文化搜集工作，但我认为这背后都隐含着帮助文化“自杀”的可能性。很好的文化变成非物质文化遗产之后就死掉了，再也没有味道了，所谓的传承人越传越别扭，这是文化遗产研究中存在的一个问题。在“文化自杀”之后，应该

考虑的问题是，文化的前提是什么。我认为文化的前提是文化自由。文化自由的背景是要有文化自主，如果农民对自己要不要农业没有自主性的话，或者说不给他自主性的话，谈“自觉”就像谈奴隶解放自己一样，是非常困难的。现在国家在大力推进城镇化道路，未来中国将面临许多问题，同时包括在座的各位在内，所有之前做乡村研究的人所花的力气都是白费，只能说我们变成了呼喊者。我们研究者费了那么大的力气，国家投入了那么多的资金来支持这些研究，最终却选择了这样一条发展道路，这是值得学者反省、自觉和发出声音的。我最近从费孝通先生研究的江村中跑过来看城镇化问题，发现江村所有的小学学校都合并到了庙港镇，从庙港镇到村里大约有十公里的距离，对孩子来说走路是很困难的。江浙地区很富裕，每家每户都买车，所以就导致每天早上送孩子上学时，从村里到庙港镇这一路要堵车。这个现象应该引起我们的注意，这种合并究竟有什么意义？一个村子里没有小学会带来什么问题？那么我想借《土地的黄昏》这本书，提醒我们把文化重新拿回来，思考在这样一个时代怎样实现“文化自觉”，这是很重要的。而且这也能引起我们另外的思考，那就是中国在什么意义上、在什么时候应该考虑发展的问题。刚才杨培德老师提到的村长问题非常精彩，但是应该怎么看我有一点自己的想法。养果树被偷、养鱼被毒死，实际上这是当地人解决发展问题的一种方式。有一部苗族的电影叫做《滚拉拉的枪》，电影中小男孩儿为了多卖一些柴挣钱养家，想用小车推四捆柴，但被族长阻止了。族长说，我们的柴是不能用车推的，每次只能带两捆走，不能贪多，够你们家用就可以了。这种观念为什么不能成为我们的主流价值观念呢？可能大家觉得这种想法有些奇怪，但我认为如果照现在的思路走下去，那么我们的研究可能反而会“帮助”消灭这些文化。

色音（中国社会科学院民族学与人类学研

究所民族文化研究室主任）：

我重点阅读了涉及乡村器物方面的章节。我认为，这些章节中有很多精彩的见解和作者的独到视角，作者对器物功能的解读非常有人类学味道。我在阅读过程中受到了很多启发。张柠教授说不知道自己这部著作属于哪个学科，我觉得这其实不重要。人类的分类本身是相对的，学科的分类亦是相对的。事实上，人类的社会文化生活是一个整体，只是我们为了研究、认知、教育、传授的方便才划分出不同学科。因此，我认为重要的是解读的方法而非将该书归属于哪个学科。这本著作恰恰暗合了今日研讨会的题目——“穿越边界的探险”，即穿越了不同学科、不同知识体系。因而，《土地的黄昏》出版后读者面很广，像人类学界、社会学、文化研究、文艺评论等均有不同角度的研究与解读。

该书共十六章，其中三章涉及到乡村器物研究，包括对农具、家具、玩具的研究。实际上，文化人类学将文化分为物质文化、制度文化、精神文化等几个方面，对于物质文化这方面的研究也是非常重视的；此外，民俗学同样关注物质文化研究。钟老在《民俗学概论》中专门用两章阐述物质生产民俗和物质生活民俗，其中也或多或少涉及到这一问题，像交通工具、农具及其相关禁忌和使用习俗等。虽然不同学科都在做相关研究，但使用的术语和词汇可能不一样，比如日本民俗学用“民具”这个概念，钟老则使用“器用”这个术语，而张教授在《土地的黄昏》中运用了“器物”这个词汇。在《土地的黄昏》中，张教授从对器物的个人经验感受出发而非依据某一具体学科的分类，对器物进行了非常细腻且富有特色的分类，像是对器物的功能，尤其是对其与身体关系的关注非常有人类学的味道。人类学中有对器物/身体关系的专门研究，国内对这一概念有“身体技术”或“身体技巧”的不同译称。的确，民具的使用和人的身体关系非常密切。比如，该书封面上印的耕种用具——犁。日本曾经学习且借鉴了中国的农耕文明，但与中国耕犁相比，日本的犁却相对较小。有研究者认为这可能与日本人身材短小有关。此外，张教授在书中还阐释了乡村器物与其所在社区的生态环境、社会结

构、文化传统之间的关系，并且重点分析了标志性乡村器物的功能，较深入地梳理和挖掘了自己家乡民众的社会生活史和乡民的生存逻辑。应该说，作者对乡村器物功能解析、器物与身体关联性的阐述带有浓厚的人类学功能学派色彩。可能张教授不一定系统读过人类学著作，但整个的研究视角、方法、解读和人类学有不谋而合之处，至少受到费老《乡土中国》的影响。

最后，我想谈一点我在阅读过程中留下的些许遗憾。应该说，张教授非常熟悉家乡的风土人情而且有一种浓厚的乡土情结，书中经常有充满情感和文学色彩的描述，因而这本书有很强的可读性。但正是这一点与真正的、纯粹的文化人类学的作品是不同的。按照文化人类学所遵循的价值中立，《土地的黄昏》这种带有更多主观色彩的表述可能稍微有些偏激、不客观。

**孟繁华**（沈阳师范大学特聘教授、中国文化与文学研究所所长）：

张柠的这本书我早就看过，后来又修饰了一下。出版的时候可能更有文学性、抒情性的比较更多一点，后来可能是为了加强它的学术型吧，用了很多社会学的概念、理论来加强它的学术性，力求做成一种中规中矩的人类学、社会学的著作，可能大家也有这种诉求。看完之后，总体来说与我们惯常所做的文学研究，就是文学与工具的关系非常不同。

我一直强调，乡土文学与农村题材是中国最成熟的题材。我们在谈中国文学某种程度上来讲就是在谈中国的乡土文学和农村文学。

文学处理农民和土地的关系与社会学、人类学处理二者的关系还是不一样。读完张柠这本书，我们当时也很狐疑，这本书是在讲什么呢，我相信张柠让我们来也不是期待让我们来讲什么，是让我们一起来共同完成这样一个仪式。但看完这本书之后，我觉得确实受到很大的启发，从人类学与社会学的角度去面对土地

和农民之间的关系的时候，超越了我们文学研究，农民和土地的关系主要是个意识形态层面的问题，我们讲社会主义道路是意识形态，改革开放是意识形态，乡土文学实际上还是个意识形态提法。但是从人类学、社会学角度回到乡村、乡土中国的时候，他讲的农具、家具、玩具、服装、食物、游戏、变态人格婚姻，包括农民的表情姿态，回到这些的时候，我觉得特别像文学找到了它的具体意象。写一个贝壳、一片枫叶是文学常见的手法，但是它举的这样一些具体的事物的话，把作者所理解的乡土中国的这种生产方式、生活方式、精神状态，通过一些原生态的事物把它们呈现出来，这个是很有想象力的，尤其其他不是一个专业的人类学家或社会学家，他是一个文学批评家、文学爱好者。这里面显然文学带来了很大的灵感，书名叫“土地的黄昏”，这是一个很抒情化、意象化，而且很感伤的情感，它不是土地的清晨，带有一点挽歌性质。这也很好地揭示了在整个现代性进程当中，土地和农民的命运和这之间的关系。过去我们所理解的现代性，包括改革开放我们对社会的承诺部分地确实兑现了，但是现代性的另一面，我们没有预料到的这一面也如期而至。比如农村的空心化问题。比如讲华西村，2008年中央电视台编了一个纪录片，从政治经济文化到计划生育各个层面展示中国改革开放30年的丰功伟绩，这是改革开放的一段历史，但不是唯一的一种记录方式。就是说谁在讲述历史，华西村就是这个样子，当你看到更广大的农村的时候，它确实已经枯竭化，这一点不仅社会学、人类学学者看到了，文学研究者也看到了，比如2010年《人民文学》开创的“非虚构”专栏，上面发表了梁鸿的《中国在梁庄》《出梁庄记》，从2010年至今，它变成了中国当代文学的核心读物。因为通过“非虚构”，我们从另一个方面了解了当下中国农村究竟是一个什么样的状况。这种“空心化”是我们在现代性的过程当中，在城市化的过程当中，没有预料到的。从这个意义上来讲，张柠用一个挽歌式的、土地黄昏的意象，来表达当下农村的状况，我觉得是非常生动的。但这本书的写法，我个人觉得，它是一个边缘学科的著作。你说它是

一个社会学著作，这里面没有田野调查，这里面的数据很稀缺，它也不是一个文学著作。所以刚才铁梁兄说得很对，这是一个集体体验性、思辨性的著作，读完这本书，给我最大的启发是，如果文学能借鉴人类学的方法去超越其意识形态性，能够回归我们原生态的乡村，可能我们对文学的评价和理解会发生一个巨大的变化。

陈晓明（北京大学中文系教授）：

对于《土地的黄昏》以及张柠教授之前的学术著作与学术论文的阅读，使我感觉张柠教授是一个学识渊博的“杂家”，这里的“杂家”的概念指的是兼通各个学科领域知识的学者，其中包含了对于历史学、民俗学、社会学、人类学、伦理学和文学等各个学科的整体性知识的建构以及能够将各个学科的方法与知识融合在一起的能力。具体到这本书来说，我认为，从学科归属来讲，将《土地的黄昏》这本书划归在人类学、社会学或民俗学的范畴似乎比划归为文学文本的理由更为充分。

这本书的可贵之处之一在于为我们保存了鲜活的乡土生活场景，通过对这本书的阅读唤醒了包括我在内许多人的乡土经验与乡土记忆。我在童年到少年时期生活在福建省北部毗邻江西的地带，对于乡村文化形态有着切身的体会，并有着充足的乡土经验。我所生活的地区从生活风俗到语言都与张柠教授的家乡江西非常接近，这本书对于乡村的器物研究和农村手艺人、器官阉割者的描写激活了我的童年记忆，在迅速进入文本阅读的同时感受到一种亲切的认同感。这本书的可贵之处之二在于其中体现的价值关怀，从社会学与民俗学层面对于乡村经验的现象描述与场景重建带有一种面对传统乡村文明的消逝而萌生的挽歌情怀。

从研究方法上看，我认为在这本书中体现了跨学科的研究方法，可能更多地受到福柯知识考古学的影响，同时这本书也深受雷蒙·威廉姆斯“关键词”的影响，通过集中展示中国

南方乡村独有的一些关键词，并由此建立起一个知识谱系，从而串联起独特的乡土记忆。

一直以来，文学从业者的学术训练大都是采用“拿来主义”的方法从哲学、历史学、人类学等学科中学习借鉴过来的，美国20世纪70-80年代文学批评的黄金时代的出现便是出于对法国解构主义研究方法的借鉴，才有了“耶鲁四君子”的出现。20世纪80-90年代的中国文学界苛求方法论的变革，从系统论、控制论、信息论的学习实践到后来对于当代西方各种研究方法的学习与借鉴，都体现了中国文学方法论探索中的发展与变革，张柠教授的这本书在一定程度上便体现了这种探索与变革的成果。

书中对于乡村婚姻、游戏、器物等的分析都贯穿了福柯的权力话语理论的影响，对于乡村宏观政治权力的研究本来是张柠教授的强项，但是在本书中张柠教授回避了对于宏观权力与政治的直接性解析，比如20世纪中国的政治权力对于乡村的侵入等，而是转向对于乡村微观权力形态的分析，通过对微观权力的描述与分析折射出政治权力对乡村自在文明的影响。比如所谓的“田头政治”——农民集体劳动时在田头休息时的打闹嬉戏中呈现了微妙的乡村权力，从座次安排到农民的身体语言都是颇具意味的。对于“田头空间”的感性描写与对“田头政治”的研究的缺席体现了本书从宏观到微观的视角选择。从感性经验的层面进行乡村经验的书写，会让像我一样具有乡土经验的人勾连起久远的乡村记忆，而没有乡土经验的读者则会从本书中重新发现一个现代性遮蔽下的中国乡村。

这本书还写出了中国乡村传统文化形态的伤痛，这种伤痛的情感表达应该是我们面向传统时的一个正确态度，也体现了作者还原乡村经验的一种可贵的努力。这种情感的表露可能在有的时候会让人觉得作者过于偏激，比如对于乡村悍妇的描写。但是作为读者，我们也往往比较容易地体认到一点，就是对于乡村人物的描写往往植根于作者个人的经验，从而导致了书中的细节描写惟妙惟肖，从农妇、农夫的变态人格到对于家庭权力争夺的描写都栩栩如生，所以情感倾向的不经意流露也是作品

的题中应有之意。

作为一个南方人，我能够深切地感受到这本书的风格有一种典型的南方情调，用写意的方法写出对南方乡村的怀旧。尽管作品似乎有些刻意回避了对于所描述的乡村文化形态的时间确认，但我认为作者笔下的乡村文化形态的发生时间应该集中在 20 世纪 70-80 年代。张柠教授立足于自己青少年时期在乡村的成长经历，在 21 世纪的北京回望自己出生成长的乡村时，描述之中往往难以避免地带有一种怀旧的情调。作为一个有着相似的乡村经验的同时代人，我在阅读的过程中感觉到自己非常容易进入作品所描写的具体情境之中，从而产生强烈的情感共鸣。

张清华（北京师范大学文学学院副院长）：

我和张柠是最近距离的同事，都是在中国现当代文学专业，中国当代文学方向任教的老师。和张柠兄这么多年的共事非常愉快，我对他本人作为一个文学批评家和文化批评家是非常赞赏的。他的言谈和文章都有几个非常鲜明的特点：一个是格物的能力，他对于一个概念、一个现象都能以非常迅猛、精辟、尖锐的概念捕捉；另一个是对词语的发明能力。其实我们每个人脑子里都有乡村经验的积淀，但张柠这本书对于这种经验进行了非常精细的分类，并且捕捉到了它最隐秘敏感的内核，这是让我个人充满敬意的；再一个是他的思辨能力。我经常在跟他讨论问题时感觉到他对一个问题的二元的、多棱的展开与归纳的能力。这是张柠作为一个批评家非常值得推崇强调的特点，而这本书也充分体现了他的这个特长。

那谈到“越界”，我们通常都会觉得张柠作为一个文学批评家，一个文学行当的学者，是偶然进入了民俗学、人类学、社会学的研究空间。但我觉得这是非常必要的也是非常正常的现象，我们做文学研究的人都应该借鉴和学习这种方式。其实我个人对于文学的兴趣就产生于我在八十年代读到一本书。这本书在现在看

起来非常初步，但在当时对于打开文学研究者的视野却非常有帮助的。这本书就是叶舒宪编的《神话原型批评》，里面收录了荣格、弗莱、弗雷泽等人的精神分析学、民俗学、人类学研究的文章。我是在看到这些东西之后才对文学研究有了兴趣，才在找到一点对于有效的研究方法的感觉。而在某种意义上，很多社会学家、人类学家、精神分析学家也使用文学研究的方法。比如弗洛伊德的“俄狄浦斯情结”理论显然是从文学作品——《俄狄浦斯王》和《哈姆雷特》这两部古典悲剧中产生的。包括荣格、弗莱也在自己的著作中大量使用文学材料。此外还有罗兰·巴特，我喜欢他的一本小册子《埃菲尔铁塔》，他从“埃菲尔铁塔”这个属于工业时代的意象中几乎分析出属于城市的意识形态，分析出现代社会以来的有关现代性的全部悖论，而他的文字是非常文学性的。我认为，有时文学性的笔法反而会带来更美妙的研究效果，比如福柯的《疯癫与文明》，我们几乎可以把它当作一部文学作品来阅读。还有海德格尔、尼采的作品文学性都非常强。所以我认为对于张柠写作的这本书，我们并不一定要用一个严格的民俗学、社会学标准要求它，而恰恰是它的这种交融了文学、民俗学、社会学等学科所产生的交叉性、边缘性，给我们带来了一种新的景观。

再来，张柠兄对乡村经验世界的发现和梳理可以说找到了九十年代的精神坐标，也就是说他抓住了土地之上的农村经验面临前所未有的威胁和挑战，但还没有完全瓦解的情形。虽然如果我们今天再去做乡村调查，我们或许会发现书中写到的东西已经千疮百孔或者不复存在。他对 90 年代乡村经验进行回忆和处理，对土地上的全部社会构成、社群构成、权力、意识形态，也包括民俗、器物等等作了一个非常新鲜的格物与命名。这种命名与我们以往的社会学、民俗学、人类学研究的方式可能有很大不同，但我觉得他说得很有道理，至少我个人在读了这本书之后，觉得自己的乡村经验被唤醒、被打开、被重新定义了，这对我来说收获是非常大的。刚才陈晓明兄讲到他的乡村经验，我想说我也是跟随父母在乡村度过了童年、少年，直到 17 岁

考上大学。从6岁到17岁，乡村社会的全部内容我都有体会，而张柠兄的书也就勾起了我非常有意思的记忆，比如“泼妇骂街”，也包括刚才晓明兄反复提到的“器官阉割”，还有那些打铁的、说书的、族长以及类似族长的等乡村社会的形形色色的人物，都让我觉得活灵活现。我特别说一点，就是书中没有写到的但让我直到现在都还在沉迷思考的一个现象——我的乡村社会里有文学青年。张柠兄这本书打开了我自己的乡村经验中的各种各样有意思的记忆。

最后谈到这本书的文学性，我觉得最后一部分“文学创作中的乡村经验举例”的内容少了一点，不过瘾。但他之前讲到的内容，实际上我们在孙犁、赵树理、周立波的小说中可以看到非常相似的表现。比如说“骂街”，在孙犁的《铁木前传》里有至为精彩的描写。还有“器官阉割者”在莫言的小说《牛》、刘震云的小说《一句顶一万句》中都很有表现。而张柠的书的很多东西都可以作为文学文本来阅读和理解。这本书最让我心动的是它揭开了一个隐秘的微观世界，人性经验变成了权力分配，变成了伦理秩序，变成了乡村世界的各种悲欢离合的形形色色的事件，这些都是值得我们肯定的。最后我也特别同意各位刚才提到了它在修辞方面的理学的追求，用“土地的黄昏”这样一个核心的关键词作为一个宏观的设定，把当代乡村世界的分析在某种意义上诗化了，是把它放在乡村世界（文明）面临解体，工业文明信息时代文化、城市文化彻底覆盖我们的生存空间的历史的巨大转换中产生的诗意。还有就是张柠兄对乡村底层世界的关怀也是很有担当和责任感的。

总的来说，虽然大家从不同领域与学科对它定位的时候会发现它不那么靠谱不那么典型，而恰恰是这种不靠谱不典型的模糊性产生了新的意义。

赵勇（北京师范大学文学院文艺学研究所所长）：

具体到《土地的黄昏》这本书，张老师在这本书中对他自己的乡村经验进行了回忆和反思，这种乡村经验一方面是一种个人意义上的回望，另一方面当他力图把这种乡村经验上升到理论层次的时候，其间的分寸如何把握是一个重要的问题。

在绪论中张老师提到了他个人在乡村有过19年的生活经验，而我自己18岁之前一直呆在农村，可以说乡村经验也非常丰富，就像在座的几位老师一样，对于乡村生活有一种天然的熟悉和亲切。我在阅读的过程中发现，最能够激发我的阅读兴趣，引发阅读热情的是书中能够激发我个人的乡村经验的章节，比如关于农村食物的描写。我自己在饮食上一直到现在都还是经常流露出对于主食的偏爱，起因便在于我在童年和青少年时期在农村的成长经历。我的理解是因为农民日常的体力劳动比较繁重，需要补充足够的盐分，这也是农村的菜肴为什么味道比较重，比较咸的一个重要原因。本书中描写的农民因为这种饮食习惯的作用，在经过长时间的劳作和大量出汗之后，衣服上面往往会留下白色的盐渍，这种具体的场景描写在很大程度上激活了我的乡土记忆。

书中写到了知识青年的出现对于农村原本平静的生活秩序带来了变化与影响。农村本来是一个“熟人社会”，所有的习惯和风俗都在一定程度上固化了，当知识青年这些外来者作为一群陌生人或者说闯入者进入农村后，原来的乡村传统秩序被打破了，农村里的小伙子和姑娘们都随之发生了变化，与知识青年之间形成了一定的互动，由此影响到了传统的乡村伦理秩序。比如我的村子里当时来了一些操天津方言和标准普通话的知识青年，就对我们的乡村生活产生了比较大的冲击。

当书中描写的情景与我个人的乡村记忆不太吻合的时候，我也在思考其中的原因。比如田头空间的存在与变化，田头空间是一个少儿不宜的成人世界，书中写到了这个空间在20世纪下半叶在主流意识形态的压抑下逐渐消逝的场景。我在想，这是张柠老师依据他个人的生活经验进行的回忆与描述，还是有一种主观预判在起作用？70年代的时候我在参与农村生产队劳动的时候仍然可以感受到田

头空间的存在，其中有一种身体解禁、欲望释放、狂欢游戏的性质，身体语言大胆开放，与大队的礼堂等堂而皇之的会议场所形成鲜明对照。可以说田头空间的出现是农村集体劳作的产物，在分田到户之后便逐渐消失了，所以这是一种独属于过往时代的乡村文化现象。

这本书是一个跨学科的写作，更是一个跨文体的写作。我认为，它在文体方面的鲜明特点是一方面在用随笔的方式写论文，另一方面又在用论文的方式写随笔，最终目的是在上升到学理层面的同时，又不失其文学性。这种努力同时也造成了本书的可读性，可以引发许多没有乡村经验的读者的阅读兴趣。

八十年代后期我曾经认真地阅读了费孝通先生的两本书：《乡土中国》与《生育制度》，这两本书对我的启发非常大。与之相比，张老师的书在复活我的乡村记忆的同时，还让我觉得有一点不太过瘾的地方，是不是由于其跨文体的幅度太大导致我的这种阅读上的不过瘾，我还在思考。

周志强（南开大学文学院教授）：

首先，我觉得很感兴趣的就是这本书的写作范式。最近，尤其是我们的纪实文学或者说非虚构文学这样的概念出现以后，像梁鸿的“梁庄”系列、熊培云的《一个村庄里的中国》这样一些作品，采用了新的、带有想象力的民俗志的写法，这种写法目前国内是比较流行的。在这种流行的背后其实隐藏着一些问题，例如我在阅读这些“非虚构文学”类的作品时发现了一个非常有趣的现象，作者讲述的是私人经验，可实际上又在暗中重复着一些已有的公共意义。我将这种写法与张柠的《土地的黄昏》比较的时候，能够对比出一个差别：它们一种是将“乡村”建立在知识主体的叙事之上，另一种则是将其建立在经验主体的叙事之上。这两种叙事是有很大的不同的。所谓知识主体的叙事呢，它包括一种非常明显的对乡村景观的成型的叙事行为，比如说我们所习惯的乡村，

往往是鲁迅笔下带有衰败气息的乡村，或者赵树理笔下那种带有政治意义的乡村。不管从什么角度来说，我们过去印象中的乡村它总是要有所符合：要么是符合某种政治知识的要求；要么就是在全球化背景之上，从现代性经验的视角下来写乡村的蛮荒；要么就是作为一个孤独的、学术的、思想的旅行者，写其陷入乡村之后的那种震惊。这种知识主体化的叙事，是当前这种非虚构文学进行叙事的一种内在要求，似乎在个人的经验里面能够包含对乡村真实景观的基本把握和了解。但这种了解还是有问题的：这是一个新的知识主体在建构一个乡村的民俗志，这就涉及到在民俗田野调查中我们所遇到的一个非常有趣的现象，那就是我们所说的“霍桑效应”，即调查者与被调查者之间形成了一种相互激励的关系，调查者从被调查者身上得到了激励，得到了相应的知识；反之，被调查者又因为调查者的出现而在无形之中按照调查者的要求塑造自己的形象，从而将调查变成了一种自我认同的过程。这种复杂的现象，我们可以在非虚构文学“有意表述”与“无意遭遇”这样一种情境中看得非常清楚。从这个角度来说，我倒是很欣赏张柠的这本《土地的黄昏》。《土地的黄昏》中我注意到只有几个是做了标注的地方，比如说2004年家乡的情况，他注明了是“电话调查”；那么除这些之外呢，这本书基本上都是靠他对自己童年记忆的重组，再加上自己后来作为一种“新陌生人”身份的旁观角度的观察，来描绘出一幅乡村经验的图景。所以这本书显示出某种零散，而我们却能在这种零散背后看到某种个人经验的完整。因此在这里我们有必要对知识主体与经验主体做一个区分。知识主体其实可以上溯到康德那里，在康德看来，我们知识达不到的地方，就是“物自体”；但本雅明却提出了一种相反的理解，他认为，在人类的感觉世界、经验世界里，宇宙从来就不是一种陌生的物自体，我们向来都是在经验总体性的基础上来理解星空，而不是在康德那种冷漠的、人类行为被拒绝的基础上去理解星空。这样一种对精神现象学的反思的态度，其实也是在无形之中告诉我们：讲述乡村，对于我、对于张柠、对于在座的各位城市居民，到底应该以

知识主体的方式去把它当做触摸和重建的精神世界呢，还是应该以经验主体的形式去进行触摸、感受和记忆重组。

从这个角度我去理解《土地的黄昏》，它的意义就不仅仅在于“穿越学科”这样一种尝试，它本身就是不需要学科的，它本身就是对经验的拯救和重组，是对启蒙性经验、全球化经验、政治意识形态经验的一种疏离。它未必是在有意地背叛或对抗，但却是发挥了一种新的民俗志的想象力。当我们在这里探讨民俗志的想象力的时候，我们发现它两个可怕的方面：一个呢，是我们可找到一种民俗志的经验书写；第二呢，就是这种经验书写如何逃离已有的知识谱系。已有的知识架构构成了民俗学想象力的一个很大的问题。从这个角度来讲，《土地的黄昏》既可以不受制于民俗学的想象力，也可以不受制于已有的知识主体对乡村的先验的叙述：它构筑了一个自足的经验世界。这是我对这本书比较认可的一个方面。在书中我最喜欢两个部分，一个是它对陌生人社会和熟人社会的分析，一个是它对乡村表情的表达。之所以喜欢前者，是因为去年我给《中国读书评论》做过一期文章，讨论的就是今天中国已经进入了陌生人社会的时代，整个的生存伦理和社会规则都已经发生了变化。同时，我更喜欢张柠所写的“乡村表情”一章。这里面，作者用很简单的社会学的表情符号，可以表达当下我们国家当下社会在空间、时间、心理三大层面上的断裂所造成的奇异的、有趣的景观。这种对表情的研究，我想也是阐释当今中国城市化运动、陌生人社会来临、空间不平衡发展导致断裂的一个很有趣的角度。关于这本书的写作还有一点使我感到印象深刻，就是作者写作的方法。这本书采取了一种散文体的写作，总是先讲一些故事，然后做一点规律性的分析，最后在概念上进行一个论证，偶尔会引证一些西方的经典理论。我刚刚仔细地看了看本书的参考文献，我注意到这本书用到了齐美尔的《社会学》这本书。我很欣赏这种写法，即对于一个

社会的内在微观景观的复述。我们国家对人类学、社会学包括文学的研究，主要是受到马克思主义宏大叙事与美国结构论的巨大影响，喜欢从大的框架角度来进行讲述；像本书这种对微观政治的建构，我个人认为确实是当下理论界所缺少的一种方法。

如果说这本书还有什么不过瘾的地方的话，我觉得主要有两点。第一点，我很同意刚才张清华教授最后所说的关于乡村叙事的意见，包括在修订版中，我觉得还是不够过瘾。我觉得对已有的乡村叙事的文学作品，我们还可以进行更细致的评价，对其内在的形象及背后的知识体系作出反思。我觉得本书在这方面将来还可以继续加强。第二点，就是我觉得张老师这本书写于2004年，对于他来说，“土地的黄昏”给人感觉主要写的是现代以来我们告别乡土、田园消失的这样一个过程，在时间轴上，是从早期的土改一直延伸到世纪之交的。当然张老师这种写法是感想式的，是知识碰撞式的，我称之为“不定向游泳”式的写法，因此也必然不会固定在某一时间点上对乡村进行观察。但是对微观权力的分析，对时间点的要求其实是比较高的，我们往往是对某一周、几个月、或者这一年的微观政治进行集中分析，本书直接截取了共和国建立以来的五十年，这样的做法在微观政治研究的层面上，是不是会有点危险？这算是我的一个疑问，在这里提出来，供大家讨论和批评。

杨培德（贵州苗学会会长）：

之前中央民族大学中国少数民族研究中心的张海洋教授给我介绍今天有这么一个研讨会，问我感不感兴趣，我表示很感兴趣，所以今天就来跟各位教授学者学习。我是从边远的贵州过来的，所以对张柠教授的这本书《土地的黄昏》非常亲切，感到很有意思。但因为时间关系没能看完，只是有一些感受，想借这个机会谈一谈，也希望得到各位教授学者的指导。

一开始看到书名时我就非常感兴趣，这本书叫《土地的黄昏》，而我们那里的土地也进入了黄昏。书中所说的乡村的土地的黄昏在我们的那个地方也看到了。全球化的资本进入了乡村，从前的乡土社

会解体，农民离开土地。特别是我们西部，由于全球化的资本的冲击以及西气东送，西农东移等工程，人员全往发达地区流动，而这种流动使乡村出现了一种黄昏的景观。当然，如果去村寨旅游看到的景观会有所不同，比如千户苗寨，那个搞旅游开发搞得非常红火，但其他地方却是萧条的。乡村的萧条和都市的繁华形成了鲜明的对比，那种空巢家庭、留守家庭、空巢村寨比比皆是。从这本书可以看出生活在土地上的农民世代所创造的乡土气息仍然是中国当代社会创新发展的宝贵财富。

我对张教授提出的两个章节特别感兴趣，一是“宏观权力和农民的自由”，二是“陌生社会与熟人社会的竞争”。将这两章所描写的情况对照我们苗族的乡村，可以发现有很多共同地方，也有若干差异之处。

书中提到族长“卡里斯玛”的形象，在我们苗族农村一样存在。“古藏头”就是这样的人物。一千户苗寨形的一个血缘的宗族的头就叫“古葬头”。祖先是人间宗教的最高层，子孙和祖先之间的连结与交往全靠“古藏头”，所以实际上“古藏头”就是宗教领袖，因此他就有了他的权威。当然只有这个是不够的，还要有像张柠教授写的魅力，所谓魅力其实就是在生活中有公正公平，因为村寨中有很多纠纷。在权力的分配矛盾纠葛中，他必须站在公正的立场上，如果不是公正的立场，他就必然会受到非难，就会失去这种权威。因为宗族的人是相当多的，要各个家族的支系共同形成一个有意义的社会，这就得靠“古藏头”。此外，还有一套传统的社会制度，所以就有一个民间的习惯法。苗族的习惯法是祖宗流传下来的，靠这个处理纠纷，就能获得这种权威，而这种权威往往就是权力。张教授提到的权力分析很精彩。现在在农村里仍然有一种权力的争斗。汉族社会叫族长，我们那个地方叫藏头，他的权威就是权力。他在协调各种权力间的关系的过程中，也成为了乡土的精英。1942年时，因为国民政府把苗族政府作为假想敌进行排斥与打压，所

以在那里形成了一次造反，而这种造反就是这么一批精英带动的，而不是农民自己干的。所以他这个权力有他自己的力量。这种精英和国家的权力进行了一场博弈。我看了好些书，这些书往往对国家的权力比较忽视，特别是民俗学中研究乡土的时候很少去探索国家的权力如何深入到乡土里，它们之间的关系，以及如何博弈研究的。而现在中国乡村权力和国家权力之间的博弈实际上是非常尖锐的。我看到张柠教授写到村长和族长之间的关系，其实村长就是代表了国家的这种权力，而村长往往是没有权威的，因为农民往往对于村长作为一种官员看待，而不是作为村里的一员。村长必须听命于乡政府还有县政府，当他跟农民之间出现利益冲突时，往往只有靠古藏头去做工作。这种权力之间的争斗是很精彩的。我希望能有更多的在这方面的研究。在我们那个地方，现在农村出现的问题在于解放以后因为阶级斗争的缘故，所以这些古藏头往往是以“地富反坏右”去打压外面，他们的权力也受到一定影响。而现在的这些村长、书记代表官方，很多问题老百姓不一定能够听从他们。如果族长能够维系权威，村庄还是比较有序的，但大部分的地方都处于一种无序的状态。我举个例子，我有一个外侄，他当一个村的书记，我问他他如何把一个村庄发展起来，如何去种果树去养鱼等等。他说种果树后有人偷，没法惩罚，惩治一方另一方有意见。养鱼有人把鱼毒死了，他也知道是哪几家做的，但他就是没办法去对付它们。这些局面是村长支书完全没办法控制的。而如果说族长有权威的话就能够协调。所以对于农村的发展，我们官方倒是觉得用村长支书进行村民血洗就完了，可这个血洗恰恰就有一种宗族之间的斗争。这是我感兴趣的地方，如果我们更多的人去研究国家权力与乡村权力之间的博弈就好了，这是最精彩的。再一个我感兴趣的的就是张柠教授关于“陌生社会”与“熟人社会”的分析。他把陌生人分为“明显的陌生人”和“潜在的陌生人”，这很有意思。我阅读了张教授这本书后受到了很深的启发，回去以后我会进行更深一步的学习。

荀丽丽（中国社会科学院社会学研究所农村与产业社会学研究室研究员）：

首先，非常感谢张柠老师为我们提供了一个非常精彩的文本，《土地的黄昏》既展现了文学家的才华与敏锐，又融合了社会学和人类学的一些理论思考；同时也要感谢前面发言的老师给予我不少启发。

当这本书呈现在我们所以及农村研究中心的同事们面前时还是引起了一些讨论。我认为，一部优秀的作品或许不一定能赢得最广泛的同意，但它却可以开辟一个可供讨论和争鸣的空间。熟悉社会学所研究脉络的老师可能都知道，目前来讲，在社会学主流话语中，对于乡村的叙事面临着非常明显的困境。在卷帙浩繁的关于农村研究中的主流是关于农民工的研究，我们几乎无法摆脱“现代化”的理论框架和研究范式所形成的文化霸权。在这种研究范式的文化霸权下，农民永远被定义为需要被改造的“他者”。农民在社会学家的研究中更多是作为流动劳动力，或者是在城市化背景下被理解的对象。所以，当张老师这个以全景式方法呈现乡村文化的文本出来时，它带给我们的震撼是我们还可以这样表述乡村。人类学经常讲一个概念“整体性（totality）”，即一个村庄就是一个世界，我们如何通过各种各样的文化分类触摸、到达这个世界。张老师在《土地的黄昏》中运用了多种文化分类概念，例如时间、空间、器具甚至情绪、分工等，这些都是必不可少的文化分类，或许这当中的每一个文化分类的概念都构成了人类学深入研究、探讨的切入点。因而，我认为这一点是非常优秀且值得我们学习的。

再回到社会学（可能也包括人类学）所面临的乡村表述的困境，这其中存在着许多问题。作为学术后辈，我主要是想提出问题并且希望得到在座各位专家的指导。在面对乡村文化时，我们是否应该问这三个问题：什么是农民文化？如何理解农民文化？如何呈现农民文化？再具体地讲，又有三个方面我想提出来：

第一点，对于表述中国乡村文化而言，当我们脱离了“大传统”后是否还能理解作为乡村文化的“小传统”。如果说不能脱离“大传统”，那么这个“大传统”又是什么。张老师这个文本将乡村文化描绘成在“大传统”之外的、作为独特自足的文化价值存在。作者通过与自然的比拟（例如与植物的对比）、与城市和市民文化的对比来理解乡村文化。当然，这是一个理解乡村文化的很好的视角，但我认为，就理解中国而言，我们还是应该在“小传统”之外有对“大传统”的观照。即使是农村的传统文化可能也无法摆脱历史上中国作为封建帝国所遗留的影响。此外，对于中国农业文明的理解应该是跨文化的。例如，贵州山地是油耕，而藏族地区种植青稞可能是与当地牧业经营结合在一起的。因此，我们在整体性观照、理解中国农业文明时确实存在一些问题。

第二点，应该说，张柠老师的叙述非常精彩。该书的题目是“土地的黄昏”，我们几乎可以看到一个惟妙惟肖的夕阳下农村文化剪影。但是，我的问题是当下的农村文化是否只能作为历史文化博物馆中悬挂在墙壁上的固态、僵硬的影像供人们追忆或者进行文化遗产保护？当下农村文化本身的生命在哪里？如何在表述乡村文化时呈现其时间性、历史性和动态性？当然，这也是很困扰我们研究的一个问题。

第三点即如何呈现农村文化和表述乡土，特别是当下的乡土。社会学家和人类学家都非常重视故乡的研究，几乎每一位专家都会回到自己的故乡做研究。而这里依然存在表述的问题，即如何谈论故乡。韩少功在《马桥词典》中指出故乡是可以被谈论的，但同时提出谈论故乡时的问题，即以何种语言谈论故乡。对于农村来说，我相信，农民用方言表述自我和在城市中与人对话这两者间要经历非常多的挣扎。那么，在呈现乡村文化时是运用何种语言形态和叙事逻辑也是一个问题。人类学特别强调当地人的观点（the native point of view）。如果我们将“当地人的观点”视为文化的、知识的主体，那么它肯定有其语言的主体性，而这个主体性是否被当下的普遍化的语言所戕害还是保留了其生命活力依

然值得探讨。

以上就是我阅读后的一些感受。总之，张老师的《土地的黄昏》给了我们一个在研究上的“！”，即你们一定要注意了！也正如刘铁梁刚才所说要意识到作为文化主体的农民。当下的农村的确空心化了，但中国依然存在众多的农民人口，农村的终结恐怕也是不可能的。那么，农村的生命力和与现代社会的嫁接点在哪里呢？我认为，我们在研究中应当换一种方式，就像张柠老师运用的对象化的研究方式，即真正意识到作为主体的农民。

**过常宝**（北京师范大学文学院院长）：

我的专业背景是古代文学，相比在座的各位人类学、社会学和当代文学的专家来说，专业背景要弱一些，但是乡村经验却并不比在座的各位少。我对刚才各位谈到的文化人类学非常感兴趣，我的博士论文就是用文化人类学的方法解读文献，到现在我研究话语权力、话语方式与文献的关系，其根基仍旧是文化人类学，因为文化人类学摧毁了80年代末90年代初以来的价值尺度，平复了工农学派的价值。关于张柠老师的这本书，我是这样理解的：这本书发挥了对特定时期乡村景观最基础的文化保存功能。一方面是物质性的或者说是实体性的，通过各种各样的符号、事件，希望能够成体系的、完整地再现我们这些有乡村经验的社会大众对中国特定时期乡村的看法、把握，当然这是我从表面上比较容易看到的；另一方面，从实际的深层次上来看，我同意刚才朱红文教授等人的观点，张柠老师希望通过这本书，用自己方式完成对乡村社会、人与自然的关系、人与群体的关系、人与自己的关系、人与某种价值的关系的建构，从书后面的这个列表也可以看出他希望建构自己立场的知识谱系。除了文化保存之外，这本书还有文化阐释和文化的个人情感理解。尤其是书的最后一部分，这部分的文化理解属于情感理解，刚才有几位学者认为这可能是有问题的，我个人觉得是很有意思

的。张柠老师特别喜欢随时随地地做出一些方法独特的、很机敏的考证和比较，将整个乡村和社会、和历史、和文化背景联系起来，这是很聪明的做法，值得我们学习。今天很有感触的一点是刘铁梁老师刚才提到的，在“三农”问题之外还有“四农”问题，这是一个很重要的课题，我们的当代文化一直在打压农民文化，认为农民文化阻碍了现代化的进程，我认为这个话题我们可以会后继续讨论。

张柠老师提到这本书是一次“边界的探险”，这个“边界”说明有学科的压力，学科的压力一方面来自于民俗学、社会学等专业研究者，因为另一方面是来自于体制方面的压力。现在，《土地的黄昏》这本书在我们文学院内部不会受到学科方面的阻力，但是在更大的范围内，在评奖等价值认定和社会评价方面可能会遭遇阻力和质疑，我们总是遇到这样的问题。文化人类学究竟是属于文学行当的，还是民俗学行当的？它演变多快？能够把演变过程中的所有成果算到一个行当中拿去评审吗？这就很尴尬。从当代文学这个学科来说，当代文学和当代文化越来越分不清，张柠老师一直从事于文化现象研究，我们非常支持张老师将这一工作做好做强。

**万建中**（北京师范大学文学院民俗学与文化人类学研究所所长）：

今天学术研讨会名为“穿越边界的探险”，我觉得“穿越边界”名副其实，但是“探险”有些言过其实了。蒋原伦教授说，这本书性价比还很高，我看这个书的观点啊、方法啊都是比较稳妥的，并没有什么危险。这个书刚才大家从各自的角度做了评述，确实是很有个性和特点的。我是搞民俗学的，民俗学强调田野作业，田野作业强调的是第一人称，即“我”的民俗志，也就是“我”所看到的，“我”所听到的，“我”所经历的，“我”所感受到的民俗志。或者说每一次的田野调查都是“这一次”的调查，调查是不能重复的，是唯一的，具有独特性。但是我想，这本书也是田野的成果，但并不是经验的田野，而是思想的田野。这种思想

的田野，给我的感觉也是不能重复的。假设这本书的书稿丢掉了，是再也重写不出来的，因为其中很多思想都是“这一次”的思想，是灵感的闪耀，这是我认为这本书有个性和特点的方面。

具体来说，个性和特点有三个方面。第一个方面是经验性的学术写作，刚才很多专家也提到了，这本书包括了乡村成长的田野经验，包括学术经验。尤其是乡村田野经验，这跟民俗学不一样，不是“这一次”的，而是累积起来的经验。几乎所有乡村生活都进入了作者的学术分析层面，涉及方方面面。我们民俗学的田野都要标注时间、地点、人物，这本书的时间、地点、人物都是模糊的，是隐藏的。尽管书中标明调查点是竹林陇村，但这一地域的学术意义并不显要突出。这种时间、地点的模糊性恰恰是一个特点，作者希望这样一个普适性分析更具有广泛社会学价值。看到这本书，我感觉很亲切，作者让熟悉的东西变得陌生，让经验性的东西变得很深刻、有意义、可理解，这是作者的一种写作技巧，算是有个性的方面。

第二个方面，这本书叙述方式很独特，有点有面、点面结合，路子很宽。几乎所有的生活和文化的方方面面，从时间到空间、从乡村社会的制度权力形态到具体的生产工具、生活意象；从面上又找到很多很有意思的“点”，这个是作者的技巧，这个“点”找得非常好，是一般人做不到的。这些“点”很值得玩味，这些生活意象本身就很有意思。这些乡村生活中的“点”聚合起来，就是一幅我国南方乡村生活的全景素描，生发出学术意境。围绕这些

“点”夹叙夹议，充满学术的智慧。

第三个方面就是学术分析和文学书写的结合，采用随笔和漫谈式的叙述写法，不在意追求结构和叙事的宏大，以细腻见长，深入到生活层面，用生活现象的事实来说话，比较有说服力。

但是我感觉到，从民俗学的学术指向而言，从过去的“物”关注到现在的“人”，比较关注具体的人。这本书更多关注的是价值、结构、权力，但是作为《土地的黄昏》，也应该是一种情感的抒发，对农民命运的观照。对农民命运的焦虑之情没有呈现出来。即便写到人，不是个别的人、有血有肉的人，而是模糊的群体，不是可感的形象。实际上，这些人很生动而鲜活，可以进入到学术视野里。我想这本书的结构是开放式的，可以不断地修订、填充，我建议添加对农民命运、情感的观照和人文关怀。这是我对这本书的不满足和期望。

刚才每位学者都从自己学科的角度对这本书进行了评述。我认为一本好书不在于其观点多么深刻、分析方法多么先进、前沿，而在于它可以从不同的角度给予学术理解，为不同角度的阐释提供了再阐释的空间。这本书的优点，一是可以引发我们对农村生活的思考和怀旧，为交叉学科的学术分析提供了可能性，还有就是叙述语言的灵动和想象，分析进入到创意与嫁接层面。

（整理者单位：十月文学院）

本栏目责任编辑 余 晔

# 第一人称叙事方式的探索性使用

——2018 年长篇小说创作一个侧面的理解与分析

◎ 王春林

**摘要:**2018 年,是一个当之无愧的长篇小说“大年”,长篇小说在这一自然年度内取得了骄人的成绩,本文主要通过《菜根谣》《天黑得很慢》《七步镇》《外苏河之战》《风流图卷》等作品的文本细读,详尽考察第一人称叙事方式在这些作品中的运用状况。

**关键词:**长篇小说;第一人称;叙事方式;小说文体

不知不觉间,2018 年又将成为过去。在这岁末年初的时候,回首 2018 这一自然年度内的长篇小说创作,我们无论如何不能不承认,相比较来说,这一年度绝对称得上是一个取得了丰硕成果的长篇小说的“大年”。具体来说,这一自然年度内,进入了我们关注视野的长篇小说主要包括有贾平凹的《山本》,李洱的《应物兄》,王安忆的《考工记》,刘醒龙的《黄冈秘卷》,刘亮程的《捎话》,徐则臣的《北上》,韩少功的《修改过程》,陈河的《外苏河之战》,陈继明的《七步镇》,盛可以的《息壤》,唐颖的《家肴》,周大新的《天黑得很慢》,笛安的《景恒街》,肖亦农的《穹庐》,徐怀中的《牵风记》,叶弥的《风流图卷》,范小青的《灭籍记》,葛水平的《活水》,李凤群的《大野》,王方晨的《老实街》,张平的《重新生活》,石一枫的《借命而生》,邓一光的《人,或所有的士兵》,张柠的《三城记》,宋尾的《完美的七天》,张炜的《艾约堡秘史》,陈仓的《后土寺》,陈彦的《主角》,梁晓声的《人世间》,尹学芸的《菜根谣》等。

细察这些进入了我们关注视野的长篇小说,一个非常突出的特点,就是作家们一如既往地进行着长篇小说文体形式的实验与探索。这其中,尤以很多作家都不约而同地使用第一人称的叙事方式而特别引人注目。本文的主旨,就是要对 2018 年度长篇小说创作的这一方面,做一番不失深入的探讨与研究。首先一部作品,

就是刚刚以《李海叔叔》获得了第七届鲁迅文学奖中篇小说奖的作家尹学芸的第一部长篇小说《菜根谣》。阅读《菜根谣》,首先引起我们注意的,就是尹学芸对一种双重第一人称叙述方式的特别设定。第一重,当然也是最主要的一重第一人称叙述者“我”,是一位名叫冯诺的下岗工人。这位冯诺,既深度介入故事,同时却也承担着小说的主体叙事功能。线索性人物伶俐也即崔厚容意外失踪后,围绕这一失踪事件所生发出来的小说主体故事,全都是由冯诺叙述完成的。但就在我们误以为整部小说将在冯诺一个人的第一人称叙述中完成的时候,在整个小说差不多已经进行到四分之一篇幅的时候,也就在第 99 页,我们却不期然地发现了另外一重第一人称叙述者的存在。是的,只要是熟悉尹学芸小说创作的朋友都可能会猜想到,这位在不期然间猛然现身的第一人称叙述者“我”,就是那个名叫王云丫的文字工作者。在这个篇幅不长的段落里,“我”也即王云丫在简单交代自己与冯诺关系的同时,更主要地还是要牵引出与伶俐意外失踪紧密相关的一条线索。首先,是王云丫和冯诺之间的关系:“我和冯诺是朋友,但我不认识伶俐。”“我还对冯诺说了许多话,一个电话整整打了四十分钟。”“我不能再说什么或再做什么了。否则,读者就会把我当成冯诺。何况我的任务不是站在这里说伶俐的事,我是来搜集民间文学资料的。正如你知道的那样,我正在计划写一本书。”“冯诺在做冯诺的事,我在做我的事。我们基本各不相干。”一方面,王云丫与冯诺肯定是非常要好的朋友,否

则也不至于一个电话就打整整的四十分钟，但在另一方面，正如王云丫自己所强调的，小说中最重要的第一人称叙述者，是冯诺，而不是自己，自己绝不能喧宾夺主，去抢冯诺的重头戏。与此同时，我们也必须清醒地认识到，尽管是第二重的次要第一人称叙述者，但王云丫的存在却并非可有可无。从根本上说，我们所读到的《菜根谣》这一文本的第一个层次的叙述者，是王云丫，而不是冯诺。唯有通过王云丫的转述，我们方才能够对冯诺所叙述的小说主体内容有直观的了解和把握。

事实上，唯其因为王云丫是一位次要叙述者，所以，她在文本中出现的次数非常有限。除了两次直接现身之外，还有一次只是隐隐约约地被冯诺有所提及。具体来说，她的第二次直接现身，出现在第 284 页。而被冯诺隐隐约约提及，则是在更稍后一些的第 299 页：“请原谅我不能把我的那位朋友介绍给你，她一直在暗处，关注着我和我的事情。有朝一日她会走到前台来，你会在一个适当的机会认识她。但眼下她又返回了那座叫碗儿的村庄，听那里的山民背着筐来讲述民间故事，听叶梅林讲隆盛楼，听李迈讲那头牛。我的朋友就是做那种工作的人。她对所有的故事感兴趣。”只要与王云丫的自述略加对照，我们即不难确认，冯诺这段话里所说的那位朋友，无疑不是别人，正是另一重叙述者王云丫。正如同我们在前面已经强调过的，借由王云丫的叙述，尹学芸所给出的，正是与伶俐失踪紧密相关的一条重要线索。很大程度上，正是通过王云丫与一位本来素不相识的放牛老汉无意间的谈话，我们，自然也包括另一位第一人称叙述者冯诺，方才得以了解到，伶俐失踪前最后接触的那个人，是在银行当保安的张生：“我明明知道这件事对冯诺肯定没有什么帮助，还是忍不住跳了出来，给冯诺打了一个电话。我说：‘冯诺，我是王云丫。我在山上认识了一个放牛的老人，他说银行有一个叫张生的保安，自称在伶俐失踪前与她说过话。’”等到第二次现身的时候，王云丫

提供给冯诺的，就是伶俐失踪一案侦破过程中的另一个关键性环节。很大程度上，正是通过王云丫的叙述，我们方才得以了解到，正是那位名叫李迈的放牛老人，无意间发现了伶俐被害后的遗体；“那天李迈放牛却没有回来。我不具体告诉你是哪一天，因为你肯定知道。”那天晚上，一直到很晚了，李迈才回家。而我们，包括也第二重叙述者王云丫，也只有通过李迈的自述，方才了解到他不仅到自己原来曾经住过的房岔子那里去转了一圈，而且还在那里意外地发现了一具女尸：“他去看了那眼井，你知道他看见了什么吧？是的，他看见了那里面有一个人。一个女人，一个年轻的女人。穿着枣红色的裙子，身子在井底窝着。一只脚像扬起来一样支在井壁上，皮鞋只在脚趾上套着。他顾不得树上拴着的牛，就迈开大步进城了。他是为了这件事情进的城，直接找公安局报的案。回来时想起他的牛，牛已经被别人牵走了。”是的，正如你已经预料到的，这具被李迈老人无意间发现的女尸，不是别人，正是为冯诺所苦苦寻找而不得的女友伶俐。由以上分析可见，虽然只是一位次要的第一人称叙述者，但王云丫的存在却并非可有可无。一方面，王云丫的存在固然是为了最终巧妙地给出伶俐失踪之谜的结局，但在另一方面，借助于这样身兼第一人称叙述者功能的人物形象，尹学芸给出的，却更是带有明显一贯性色彩的尹学芸元素。那么，我们这里所谓的尹学芸元素，其具体所指究竟是什么呢？简单说来，也不过是两点。其一，小说不仅采用了第一人称的叙述方式，而且其中的一位叙述者还名叫王云丫。其二，从故事空间的角度来说，《菜根谣》的故事依然是罕村与坝城。虽然不是全部，但只要是熟悉尹学芸小说的朋友，就都知道，她很多部小说的故事发生地，正是罕村与坝城这两个地方。也因此，尽管是作家的第一部长篇小说，但只要看到王云丫作为第一人称叙述者而存在，只要看到罕村与坝城这两个地名，我们即可以确认，这部作品的作者不是别人，肯定是那位曾经以一部《李海叔叔》而荣膺第七届鲁迅文学奖中篇小说奖的天津作家尹学芸。

同样也有第一人称的叙述，但周大新长篇小说

《天黑得很慢》的具体情形却又与《菜根谣》有所不同。在公众的视野里，周大新一般都会被看作是一位非常优秀的现实主义作家。但或许与他曾经亲历过更多看重形式探索的现代主义文学思潮的洗礼有关，他的不少小说作品，其实还是相当重视艺术形式营构的。即如这部旨在关注表现老龄化问题的《天黑得很慢》，艺术形式方面颇费了一番心思，就是显而易见的一种文本现实。具体来说，周大新此作的形式探索，集中凸显在两个方面。首先，整部长篇小说，共由长达一周七日的“万寿公园黄昏纳凉”主要活动构成。其中，周一为“陪护机器人薇薇小姐推介会”，周二为“灵奇长寿丸发售”，周三为“返老还青虚拟世界体验”，周四为“‘人类未来的寿限’讲座”，周五至周日，则分别为“陪护老人经验谈”的上中下三部分。对于体力与智力渐衰的老年人来说，他一般最关心两个方面的问题。其一，是自己的陪护问题。万寿公园在周一以及周五至周日这四天黄昏安排的活动，正好相对应于这个问题。其二，越是年长者越是恐惧死亡，所以他们才不仅会特别关注自己以及人类的寿限问题，而且也还会千方百计地拼命达到延年益寿的目的。周二、周三与周四这三天的活动安排，所切中的，便是老年人的这样一种普遍心理。饶有趣味的一点是，周五至周日这三天黄昏所安排的由陪护者现身说法且带有极强故事性色彩的“陪护老人经验谈”，实际上却构成了整部长篇小说的主体部分。从这个角度来看，周一到周四那些活动的主要作用，恐怕就是要营造老龄化社会的某种浓烈氛围，其意义差不多相当于传统长篇小说中的“楔子”或者“序幕”。实际上，也正是在这一部分，作家不无巧妙地指明了中国社会日益严重的老龄化趋势：“据我们中国的统计，到2016年年底，全国共有60岁以上的老年人口约2.3亿，且在未来的岁月里，全国的60岁以上人口还会以每年一千万的速度增加着。到了2050年，全国每三个人中，就有一位是60岁以上的老人。”

实际上，也正是在作家所刻意设定出的长达一周的“万寿公园黄昏纳凉”活动中，他另一个方面的形式努力也已经被包容在其中。这就是第一人称限制性叙事方式的设定。依照常规，既然是一部旨在思考表现老龄化问题的长篇小说，那么，第一人称的叙述者就应该是一位老年人无疑，但周大新的别出心裁处，却在于他所设定的这位第一人称叙述者“我”，也即钟笑漾，不仅不是一位老年人，而且还是一位从河南南阳进京打工的家庭保姆。因为高中阶段的学习成绩不够好，“我”只能进入南阳医学专科学校去学习护理专业。一位看起来毫不起眼的外省大专生，之所以有勇气到北京来找工作，与她当时所遭逢的一场爱情有关。因为高中时的男友吕一伟不仅考上了北京的一所大学，而且还准备大学毕业后进一步考研深造的缘故，“我”便义无反顾地追随吕一伟进入北京：“我想我得来北京找份工作，好在经济上给他支持和接济。你们别笑，我当时就是这样痴情，我那时坚信世界上最珍贵的东西就是我和他之间的爱情。”然而，只有在真正地踏足北京之后，“我”才真切地感受到了一位外省大专生在京城谋职之难：“一个大专生想在这儿找一份可心的工作可真是难于上青天。”就在“我”差不多焦头烂额的时候，意外地看到了一份家政服务的广告：“招聘一名家庭陪护员兼保姆，女性，年龄在20—45岁之间，负责陪护一名73岁男性老人，管住、管吃，第一年每月暂定工资4500元，以后会根据陪护水平和质量不断有所增加，专业护士优先。”“我”根本没有料想到，就是这样一个不经意间看到的广告，彻底改变了她以后的生活。正是在这个广告的导引下，在对这个招聘家庭有了基本了解之后，“我”应聘成为了一名专门服侍老年人的家庭保姆。却原来，这是一个三口之家。家庭成员只有父亲萧成杉、女儿萧馨馨以及女婿常生。这个家庭之所以要雇佣一个专职的全天陪护员，乃因为年已73岁的肖成杉，虽然没有什么大毛病，但却已经处于血压、血脂以及血糖的三高状态。萧馨馨和丈夫白天都要去上班，为了防备身为三高患者的父亲随时可能出现的危险，经济条件不错的他们便决定为父亲雇佣一个全天陪护员。就

这样，借助于外省大专生“我”的观察视角，从身为专职家庭保姆的“我”进入肖成杉家开始，老年人肖成杉就成为了作家的具体聚焦对象。事实上，也正是通过对肖成杉这样一只明显具有标本意味的“麻雀”的细致观察与解剖，周大新得以有条不紊地铺展开了他的老龄化叙事。

由以上分析可见，现实主义作家周大新的确在小说艺术形式的营构上有着相当难能可贵的积极探索。但既然是探索，就既有成功的可能，也有失败的可能。即以《天黑得很慢》中以上两方面的形式探索来说，就可以说是一半成功一半失败。具体来说，前者是失败的，而后者却是成功的。虽然在前者的营构上周大新真正可谓煞费苦心，但从实际的艺术效果来说，作家关于“万寿公园黄昏纳凉”七日活动的构想却难言成功。关键的问题在于，这一部分并没有能够有机地融入到整个小说文本的主体故事情节之中。在我看来，以肖成杉为中心人物的小说主体故事情节与“万寿公园黄昏纳凉”活动之间，自始至终都是一种类似于油与水的相容关系。既然二者之间彼此始终脱节，那这样的一种艺术形式探索恐怕就只能以失败名之了。与此形成鲜明对照的，是周大新对于“我”也即外省大专生钟笑漾这样一位家庭保姆的精妙设定。事实上，正是通过“我”这样一位既有所疏离却又深度介入的第一人称叙述者的设定，作家不仅巧妙地切入老年人的生活状态，而且还对如此一个特定人群的生存状态进行了堪称细致深入的精彩摹写。也因此，假如我们给周大新《天黑得很慢》这一文本做一小“手术”，将作为赘冗存在的周一至周四的“万寿公园黄昏纳凉”部分干脆利落地砍掉，将剩下的以“我”也即钟笑漾为第一人称叙述者的周五至周日的部分扩大为小说文本的全部内容，那《天黑得很慢》的精彩程度肯定会较现有的文本大大增加。

另外一部采用了第一人称叙事方式的长篇小说，是陈继明的《七步镇》。具体来说，陈继

明在《七步镇》中设计的，乃是一种时有交叉的双线并行结构。第一条结构线索，是身兼作家与大学教师双重身份的现代知识分子“我”也即东声的难以治愈的“回忆症”精神痼疾以及他与居亦之间的现实情爱故事。第二条结构线索，则是以“我”的“前世”李则广及其父亲金三爷为核心的上世纪战乱与畸形政治高压时代的历史故事。这其中，将“我”也即东声的“前世”与“今生”的故事巧妙地扭结在一起的，乃是实际上困扰了东声很多年的“回忆症”精神疾患。

或许正因为“回忆症”在小说文本中处于关键的结构枢纽位置，所以，在文本中，作家便不惜篇幅给出了关于“回忆症”的详尽描述与介绍：“回忆症的症状不难猜想，即，不能不回忆，一旦开始回忆就没完没了，很难中止。任何一个偶然因素都有可能触发某一段特殊记忆，这原本很正常，人人都会如此，然而，对一个回忆症患者来说，坠入回忆却殊为危险，如同灾难，他们会深陷其中不能自拔，会反复纠缠事件的每一个细节，有时会对其中一些关键的细节作出修改，以便演绎出更好的结果，或者更坏的结果。这种行为医学上称作修改记忆。要么是病人自己做出本能修改，要么是医生为了把病人抽离回忆而做出的干预式修改。”在主要研究超心理学的心理学博士王龄看来：“回忆症患者的回忆是一种和不明创伤有关的回忆，一旦开始回忆，就停不下来。其实，回忆症是一种典型的心理疼痛。”长期以来，“回忆症”对东声的日常生活的确造成了严重的困扰：“长期以来，回忆症对我生活的方方面面构成了影响。如果不是回忆症，我可能会写出更多更好的作品，如果不是回忆症，我可能过着完全不一样的生活，回忆症这样一个不算病的病，让我从小到大没有一天称得上是开心快乐的。”按照医学上的道理，既然东声是一个“回忆症”患者，那么，只要能够寻找到致使他罹患“回忆症”的病因，那么，他的精神疾患就可以痊愈。也因此，推动《七步镇》故事情节演进的动力之一，就是对东声病因的深入探究。

按照医学上的基本理念，对于“回忆症”患者来说，“病症的根源一旦得到揭示，病症就会立即

好转。有些病人会在一瞬间迅速痊愈，有些会在接下来的一段时间内渐渐恢复正常。”依循此种道理，在“回忆症”的三种根源被相继揭示并得到确证后，东声的病症的确在很大程度上有了很大的缓解。然而，《七步镇》毕竟是一部长篇小说，而不是一个诊断治疗书。从这个角度来说，东声病症的康复与否，并不是作家关注的焦点所在。作为一部长篇小说的《七步镇》，作家在其中真正关注聚焦的，其实更主要是包括东声在内的诸多人物的人性世界。就此而言，“回忆症”以及“回忆症”三方面根源的设定，其实完全可以被看作是作家企图打开现代知识分子东声内在精神世界的艺术手段。借此，作家意欲打开的，实际上是一位现代知识分子充满内在焦虑与忧伤的精神世界。正因为如此，所以，在笔者的理解中，假如“回忆症”与导致“回忆症”的三种根源的设定可以被看作是某种精神分析的方式的话，那么，陈继明的这部《七步镇》就毫无疑问可以被理解为一部现代精神分析小说。关于精神分析对于现代小说创作的重要性，笔者曾经作出过相应的判断：“观察 20 世纪以来的文学发展趋势，尤其是小说创作领域，一个非常值得注意的事实，就是举凡那些真正一流的小说作品，其中肯定既具有存在主义的意味，也具有精神分析学的意味。应该注意到，虽然 20 世纪以来，曾经先后出现了许多种哲学思潮，产生过很多殊为不同的哲学理念，但是，真正地渗透到了文学艺术之中，并对文学艺术的发展产生着实质性影响的，恐怕却只有存在主义与精神分析学两种。究其原因，或者正是在于这两种哲学思潮与文学艺术之间，存在着过于相契的内在亲和力的缘故。”<sup>①</sup>幸运之处在于，对于我的上述看法，张志忠在他的一篇书评中也给出过一种补充性的说法：“我愿意补充说，这种‘过于相契的内在亲和力’，有着深刻的世纪文化语境：上帝死了，人们只有靠自己内心的强大去对抗孤独软弱的无助感；上帝死了，人们无法与上帝交流，就只能返回自己的内心，审视内

心的恐惧和邪恶的深渊并且使之合理化。前者产生了存在主义，后者产生了精神分析学。两者都是适应多灾多难的二十世纪人们的生存需要而产生，也对这个产生了两次世界大战和长期冷战的苦难世纪的人们的生存发挥了重大作用。它们是人的精神世界的产物（它们无法在客观世界得到验证，弗洛伊德学说在文学中比在医学界受到更大的欢迎，与其说它是医学心理学的，不如说它是文化学的），又作用于人们的精神世界。”<sup>②</sup>有了张志忠的补充，我的说法自然显得更加具有说服力。

无独有偶，就在做出上述论断若干年之后的 2018 年初，我终于有幸读到了西方学术巨擘彼得·盖伊的《现代主义》。在这部曾经产生过很大反响的学术著作中，我个人的一点学术偏见，竟然得到了不期然的回应。在彼得·盖伊的理解中，现代主义最根本的特征之一，就是与弗洛伊德，与精神分析学之间的内在紧密关联：“弗洛伊德精神分析学说对于现代西方文化的影响并未彻底显现出来。尽管这种影响并非直截了当，但肯定可以说是巨大的，特别是对于中产阶级知识分子而言，他们的艺术品位也不可避免地与现代主义的产生和发展紧密地交织在一起”<sup>③</sup>“但是，不管读者认为弗洛伊德对于理解本书内容有什么样的帮助，我们都应该清醒地认识到，任凭现代主义者多么才华横溢，多么坚定地仇视他们时代的美学体制，他们也都是人，有着精神分析思想会归于他们的所有成就与矛盾。”<sup>④</sup>由此可见，是否具有精神分析学深度，的确可以被理解为衡量当下时代文学作品优秀与否一个不可或缺的重要标准。从这个角度来说，陈继明这部具有突出精神分析意味的长篇小说《七步镇》，理应获得高度的评价与认可。事实上，关于东声的“回忆症”以及三种致病根源深度探寻的设定，其表现意旨，一方面指向了现代知识分子某种难能可贵的自省忏悔意识，不论是对母亲的依恋，对三任妻子爱的缺失的检讨，抑或还是对小迎之死的倍感愧疚，对曾经一度杀人如麻的“前世”的探究，这所有的一切，都不同程度地通向了一种难能可贵的自省忏悔意识，另一方面，却也指向了对于诸如“我是谁”这样一种自我存在问题的深度检视与思考：

“权且用‘旧我’和‘新我’来表述。旧我和新我始终扭打在一起，短兵相接，像印象中的蒙古式摔跤，两个人紧紧抱在一起，滚来滚去，说不清是在打架还是在狎昵。一会儿旧我赢了，一会儿新我赢了。或者是，我以为新我赢了——我对新我有些偏心。或者又是，旧我和新我营私舞弊，故意不分胜负哄我骗我。没错，这时，又出现了‘第三个我’。旧我，新我，第三个我。因为角色增多了，所以，也就出现了算计、隐瞒、私情、排挤、嫉妒、恼怒等等极为熟悉的灰色情绪。它们被计算机处理得十分清晰明了，真实无欺，不可否认。我和我之间，不仅有缝隙而且缝隙不小，大有藏污纳垢养奸姑息的可能。每一个我还有自己的小我，于是大我小我加起来，成为一支队伍。他们暗中成为我的卧底、叛徒、打手、小偷、汉奸、告密者、偷窥者、吸血鬼、同僚、同志、同学、同事、朋友、导师、徒弟、恋人、老婆、意淫对象、混淆视听者、护士、秘书……总之，是我和他人之间的一切社会关系。我必须马上声明，以上表述，绝对不是在模仿先锋文学的语调，而是对事实的客观描述。如果篇幅允许，我可以说得更加详细。”又是旧我，又是新我，还有“第三个我”，还有大我与小我，质言之，陈继明之所以要类似于先锋文学一样做如此一种表达，其根本意图恐怕还是要充分凸显诸如“我是谁”这样一个现代主义命题对于现代知识分子东声精神世界的重要性。

现代知识分子“我”也即东声的难以治愈的“回忆症”精神痼疾以及他与居亦之间的现实情爱故事之外，《七步镇》的另一条结构线索，乃是以“我”的“前世”李则广及其父亲金三爷为核心的上世纪战乱与畸形政治高压时代的历史故事。根据主要研究超心理学的心理学博士王龄借助于催眠术的证实，现代知识分子东声很多年前的“前世”，竟然是一位曾经杀人如麻的视生命如草芥的国军军官。非常明显，在小说中，有机地把当下时代与既往历史联系整合在一起的，正是这个看起来煞有介事的

“前世”故事。现在的问题是，我们到底应该如何看待作家陈继明这样一种看似煞有介事的情节设计。一方面，我们固然承认类似于王龄所使用的催眠术是一种无法否认的现实存在，但在另一方面，就我个人的阅读判断来说，陈继明做如此一种结构设计的本意，恐怕并不是要坐实一个人的所谓“前世”与“今生”。又或者说，作家如此一种设计的意图，一方面固然是要为东声的“回忆症”提供一种生成的根源，另一方面，更主要地却是要通过这种方式使得《七步镇》这部长篇小说，在充分关注透视当下时代现代知识分子精神世界的同时，也可以讲述以“我”的“前世”李则广及其父亲金三爷为核心的上世纪战乱与畸形政治高压时代的历史故事。从这个角度来看，所谓的“前世”云云，也不过是陈继明的一种巧妙切入历史深处的艺术方式。

海外作家陈河的长篇小说《外苏河之战》，所采用的也是第一人称的叙事方式。叙述者“我”是一个居留于美国的一位华人青年：“那时我已经在美国呆了五年，有了绿卡，但生活一团糟，刚和前妻离了婚”。虽然叙述者并没有做过多的渲染，但从他的叙述话语中，却可以知道他其实有着颇为显赫的身世。“我”的姥爷，“当年在朝鲜战场上是中国人民志愿军装甲兵团司令员，在朝鲜呆了五年，是有名的将领。”用叙述者不无骄傲的话语来说，他的这位可谓是战功赫赫的姥爷，曾经以其特别强悍的作战风格给美国人制造了不少麻烦，很是让美国人头疼。尽管陈河只是看似非常客观地介绍着叙述者“我”其实很不一般的身世，但只要联系中国的社会现实，我们就不难把“我”的美国留学以及随后的居留，与他那高干子弟的社会身份联系在一起。就这样，看似简单随意的一笔，但陈河却很巧妙地对当下时代中国社会日益严重的阶层分化现象，给予了必要的关切。一般家庭出身的中国人，早在1988年的时候，便不仅要到美国留学而且最后还居留在美国，简直就是很难想象的一件事情。叙述者“我”之所以会对很多年前的“抗美援朝”战争产生强烈的兴趣，与母亲所赋予“我”的一项使命紧密相关。却原来，“我”从未谋面的舅舅赵淮海就很不幸地牺牲在这场“抗美援朝”的战

争中。因为母亲一直坚持认为假如不是自己配合舅舅一起隐瞒了姥爷，那么，在家里拥有绝对权威的姥爷就肯定会阻止舅舅的行为，舅舅也就不会那么早就牺牲在异国他乡的土地上。正因为一直心存内疚，无法原谅自己，所以，母亲才专门打越洋电话给“我”，要求“我”利用身份之便，专程去越南寻找和祭拜舅舅的陵墓。或许与“我”和舅舅赵淮海从未有过任何亲缘交际的机会有关，对于母亲提出的要求，“我”一开始并不以为然，采取了半推半就的应付态度，但是，也正是在逐渐了解到那场战争的历史真相以及舅舅赵淮海的命运真相的过程中，“我”竟然对那段在我们的国度曾经一度被讳莫如深的战争历史慢慢地产生了越来越浓厚的兴趣：“母亲交代的任务让我变了一个人。本来我是不喜欢和别人交流对别人的故事和隐私毫无兴趣的人，但为了完成我母亲的任务，我必须硬着头皮去联络人，去搜寻那一段历史的蛛丝马迹。在我前往越南之前，我已经接触到了很多口述的故事。我被不断发现的人物和细节所吸引，开始主动介入。”就这样，伴随着“我”的蓄势姿态由被动变身为主动，当年那段战争历史以及舅舅个人命运的更多奥秘也就被强有力地揭示出来。

陈河之所以要设定“我”这样一位明显具备现代知识分子特征的后来者作为小说的第一人称叙述者，从根本上说，乃是因为如此一种上溯性叙事方式的使用，能够使得作家对那段既往历史的观察与叙述更为理性，反思也更为彻底。但是，无论如何都不能忽视的一点是，《外苏河之战》叙述上的“僭越”问题。注意到这一点，乃因为在小说的第八章的第一节，曾经出现过这样一段饶有趣味的叙述话语：“我不知道我舅舅当时心里是怎么样的一种感受，按照通常的小说写法，他的心里一定是想起了小仙，对她说，我在给你报仇，我打下美国佬的飞机了！”正所谓“子非鱼，安知鱼之乐”，“我”并不是“我”舅舅，按照正常的逻辑，现在的“我”无论如何都不可能知道当年的“我”

舅舅在想什么。也因此，这样的一段叙述话语，乃是合乎标准的一种第一人称限制性叙述方式。比如，鲁迅先生的短篇小说《伤逝》，就是一篇按照第一人称限制性叙述方式严格写来的短篇小说。作品主要叙述五四青年子君和涓生之间的爱情悲剧。由于小说的副标题为“涓生的手记”，所以，男主角涓生自然也就是小说中的第一人称叙述者。在具体的叙述过程中，因为作家严格遵循这种叙述方式的叙述规范，所以我们自始至终聆听到的，便都是涓生一个人的声音。身为女主人公的子君，始终处于沉默的状态。她那句总是会被人引用的名言“我是我自己的，他们谁都没有干涉我的权利”，实际上也是由涓生转述给读者的。然而，需要引起我们充分注意的是，在同样采用了第一人称叙述方式的《外苏河之战》中，严格地在限制性的层面上使用这种叙述方式的，却仅只是我们所举出的这一例。之外的其他所有地方，作家均未严守限制性叙事规范地进行着自己的“僭越性”叙事。根本就远离故事现场的“我”，不仅能够清楚地知道“我”舅舅在当时的所思所想，而且也同样能够非常清楚地了解其他出场人物的所思所想。比如，“我舅舅扛着机器在一个个阵地之间走过，他的斗志被激发了起来，只是想再次投入战斗，为死去的战友报仇。”再比如，“有一批敌机突袭而来，老朱毫无惧色，站立着对着敌机拍摄。他的心里有阿梅和孩子被美军枪杀后留下的巨大悲痛，他对美军的飞机是那么仇恨，恨不得肩上的摄影机变成高炮，直接打击美国飞贼。”从常情常理来说，现在的第一人称叙述者“我”不管怎么说都不可能知道当年的舅舅和其他人具体的言行举止，但陈河在文本中却偏偏就采用了如此一种明显带有“僭越”意味的第一人称叙述方式。又或者，既然叙述者“我”已经不再恪守第一人称限制性叙述方式的基本规范，那么，我们也不妨干脆就把这种“僭越”式的第一人称叙述方式称之为第一人称非限制性的叙述方式。采用如此一种叙述方式的妙处在于，一方面很好地保持了第一人称必然的亲切感，拉近了文本和读者之间的距离，可以适时地穿插表达对于小说中人与事的一些议论性看法，另一方面却又能够如同第三

人称一样，具有全知全能的特点，叙述者不仅能够长驱直入地进入到小说中每一位人物形象的内心世界中。

叶弥长篇小说《风流图卷》艺术层面上非常重要的一点，就是第一人称叙述者“我”的成功设定。尤其值得注意的是，这位以第一人称叙述者现身的孔燕妮，不仅承担着最主要的叙事功能，而且也还是小说中最不容忽略的主要人物之一。我们之所以把《风流图卷》理解为一部具有成长小说框架的作品，其具体成长者，不是别人，正是这位身兼第一人称叙述者功能的孔燕妮。小说一开始，就借助于孔燕妮的口吻，给出了一个明确的时间因素：“哪里来的雷呢？晴朗天的‘雷声’调动起了吴郭人的兴奋激动，我在半醒半梦中听得周围邻居一片欢呼，我还听到我妈那脆生生的嫩梨嗓子说：‘礼炮响啦。庆祝吴郭解放九周年啦！落后分子都竖起耳朵来听听吧！’”晴朗天里怎么会响起“雷声”？却原来，是吴郭市在庆祝本市解放九周年。既然是九周年，那就意味着这一年是1958年。此外，更意味深长的一点恐怕却在于，叙述者之所以要用晴朗天里响“雷声”来形容吴郭庆祝解放九周年，其实暗指“解放”这一事件给吴郭带来了可谓是天翻地覆的变化。更进一步说，叶弥专门择定这一年来开始自己的小说故事，乃因为这一年，对于孔燕妮的个人成长来说，有着特别重要的意义：“这年我十五岁。中华人民共和国成立了九个年头……我也在这一年开始了我真正的人生之旅，我发育来迟，今年二月十五号才来月经，乳房从青梅大小的两个硬块变得膨胀和柔软。这以后，我懂得害羞了，不知不觉地还有些矫揉造作和多愁善感。”我们都知道，第一次初潮对于女性的生长有着特别重要的意义，叶弥以如此一种方式展开她的小说叙事，其成长小说意味的具备自然不容否定。“当天夜里，我的经期到了，它提早了九天。我听女同学说，在情绪激动时，身体会发生这样的情况。当那片温暖湿润的感觉在我的双腿之间弥散出来，我马上就醒了，

心中充满了神秘感和探究的欲望。窗外月色如水，宇宙寂静浩瀚。我很想知道，天地之间，一个人，一个像我这样微不足道的人，活着，是为了什么？知道了活着是为了什么，才能明白大大小小的许多事。”由于经期的到来，不仅发育来迟而且初醒人事的孔燕妮，开始对自己生命的来历生成了强烈的疑问。我到底为什么活着，生存意义的如此一种自我诘问，就意味着晚熟的孔燕妮终于开始思考人生了。

或许与她所具体遭逢的那样一个以压抑人性的自然成长为显著特征的政治高压时代紧密相关，孔燕妮的成长过程显得特别艰难。由于常宝出人预料的被枪杀，万般无奈的孔燕妮，便以剃光头的形式来表示最强烈的抗议：“我不能毁坏别人，我就毁坏我自己。我毁坏自己，也是反抗。”但就在常宝之死让她倍感恐惧的同时，来自于父母男欢女爱的那种特别动静却又让孔燕妮获得了某种不无莫名的全新感受：“等到一些粗鲁而甜蜜的声音响起，我不知不觉已是眼含热泪。这些声音如此陌生，又如此熟悉，是我前世里经常经历过的声音，今生一定会在什么时候也会开始制造这种声音。”更进一步说，正是父母在一起所发出的这样一些特别的声音使得孔燕妮得到了一种全新的感受：“这种感受让我瞬间成长。我的父母缩小成了我的小孩，我变成一个温柔善良的小小母亲，悲天悯人，宽阔敦厚。是的，我站在这里，大腿笔直健壮，内心充满力量，具有庇护亲人和一切弱小的本能。”因为，“母性的出现，就是爱的开始。”父母在一起时所发出的那种“粗鲁而甜蜜”的声音，可以说是由他们的身体制造出来的一种生命启迪。正如同由父母亲制造出的声音会影响到孔燕妮的成长一样，更进一步地，我们就可以发现，《风流图卷》中孔燕妮的成长，每每都与他人或者自己的身体紧密相关。无论是率先发育了的女友唐娜如何引导孔燕妮认识自己身体的秘密，还是两人私会时杜克如何诱导着孔燕妮去触摸自己膨胀的下体，抑或还是孔燕妮对奶奶高大进与地主“老丝瓜”之间私密场景的旁观，可以说都是如此。这其中，无论如何都不容忽略的一件事情，就是孔燕妮身体的被侵犯，而侵犯者，

不是别人，正是行为一贯野蛮的体育老师赵大伟。依照赵大伟自己给出的说法，他之所以要肆意污辱侵犯孔燕妮，乃是因为孔燕妮同情反革命常宝的缘故。被赵大伟肆意污辱侵犯也还罢了，关键问题还在于，就在孔燕妮委托班主任老蒋去求助于自己母亲的时候，母亲不仅没有及时施以援手，而且还竟然一脸不耐烦地把难题推给了同样远离现场的父亲。正因为如此，所以，一直到“多少年后，我总是回想当年的场景。如果我没有让老蒋去找我妈妈，而是让她去找我爸爸，或者我爷爷，那么我是不是就能逃避掉那个沉重的被污辱的命运？”如此一个突发事件，对孔燕妮精神世界所产生的负面影响，自然非常严重。在母亲这里，或许正因为对此心存内疚的缘故，竟然在事发后去农村逃避了整整两个月。在孔燕妮这里，却也因此而对母亲心生情感的芥蒂。这种芥蒂，一直持续到后来母亲收养了妹妹谢燕兵之后，母女二人才真正得以冰释前嫌：“‘不拿你当敌人了。’我向她保证。话音刚落，我浑身轻松，头脑清爽，一念之间，竟有如此转机，竟有如此效果，我仿佛从阴暗的小巷子里走到了阳关大道上。这就是柳爷爷说的吧，思维方式正确，行为也就正确。行为正确，天地广阔。成长就是这么愉快，预示着某种新的开始和美好的未来，又是这么不合时宜，就是鲁迅，不也‘一个都不原谅’吗？我不管那么多，我想相信我对生活的感受。”由对母亲的耿耿于怀，到不再把母亲当作自己的敌人，这其中，孔燕妮一种自我精神超越与自我心智成长的意味，自然非常明显。

事实上，赵大伟的污辱与侵犯，对孔燕妮的确造成了很大的精神创伤，以至于，即使在张柔和与张风毅姐弟已经陪着她多方设法之后，她还是对此无法释怀：“但光这样还不够，我想放纵一次，我要毁灭一次，毁灭以后才能挣脱桎梏获得重生。”在这种想法的主导下，孔燕妮把一个陌生男孩半夜约到了自己的房间。就这样，“我得到了释放，我用极端方法背叛了所有，放弃了所有，我再也回不到杜克那里去

了。”更进一步说：“过去的时间发生了一件强迫我身体的事，昨夜，我的身体我做了主。杜克说得对，我寻找他，有我自己还不明白的含义，现在我知道了，我只是让我的身体只听从自己的意愿。我做到了。”这里，从强迫我的身体，到我的身体我做主，叶弥写出的，首先是孔燕妮的一种精神分析学深度。但一个关键的问题是，尽管如此，孔燕妮的成长过程却也并没有能够得以完成。具体来说，她十五岁时形成的心理创伤，一直到十年之后二十五岁，已经成为“111”军医院的一名医生的时候，都依然没有得到彻底的平复：“除了张风毅，没有人知道我内心的混乱和挣扎——眼睛里闪烁的火光，是一场混乱的大火。”“从五八年我蒙受厄运开始到现在，十年了，我还是没能找到人生的开始。何谓‘开始’？‘开始’是现在的安心和未来的愉悦，我还在叛逆，远没有安心和愉悦。想起未来，我的心里涌出阵阵恐惧，连柳爷爷那样的人生都落入如此结局，我越来越怀疑人生是否有开始，我们是否一出生就落入如此结局，没有开始，只有结束。如果这样，人的伟大体现在何处？如果人类如此渺小，要怎样才能接受心高命薄的命运？”所谓一直到现在都没有能够找到“人生的开始”，所充分说明的，正是孔燕妮艰难成长过程的尚未完成。多少带有一点巧合意味的是，十年之后孔燕妮的成长过程中，她竟然又一次遭遇到了当年的恶魔赵大伟。只不过，这一次的具体情势发生了逆转，复仇与否的主动权掌握在了孔燕妮手里。但就在“我”拿着小手枪，激动得手都抖了起来的时候，一丝理性竟然占据了上风：“我十分确定，今天打死他，不能换来我的重生。我不假思索地朝河里扔掉手枪，跑上岸，一位女孩跑来问我：‘孔燕妮，你的枪呢？’我说：‘扔在河里了。’女孩似笑非笑地瞟我一眼，说：‘扔掉手枪，也扔不掉你的过去。’她说得对，我想扔掉所有的，可惜只扔掉了一把枪。”面对着曾经给自己造成极大精神创伤的恶魔赵大伟，已然掌握有复仇可能的孔燕妮最终做出的选择，却是把手枪扔掉，却是一种精神的宽恕。从长期以来的耿耿于怀，到最后时刻的宽恕选择，所充分昭示出的，正是她的一种精神成长，是

她未来重新“开始”的一种可能。

赵大伟事件之后，孔燕妮的成长过程中，又相继发生了两个不容忽视的重要事件。其一，是孔燕妮与那位只是萍水相逢的未名湖南青年的欢爱。在那个初夏的晚上，返乡途中的孔燕妮路遇一个一路走来为人民服务替老百姓干活的湖南青年。面对这个感觉孤单的青年，同样有着强烈孤独感的孔燕妮主动给出了建议：“你不要慌。来，你坐过来。我们两个萍水相逢的人，给彼此一个安慰吧。”事情发生后，孔燕妮的感觉是：“我努力辨别黑暗中他离开的身影，这位陌生人得到了我的温存，他这一生中增加了趣味和意义。而我，陌生人的温情和努力，并没让我从中得到欢悦，我的血并没有因此热乎起来，不是欲望，也不是施与，只是对信念的认同。信念有多么脆弱，信念有多么无望，我十分清楚。我是为了脆弱和无望才和他共度爱河。”虽然看似荒唐，但实则上却是两个年轻人彼此间一种相互慰藉的手段。我们从这一行为中见出的，其实是孔燕妮自己的“脆弱与无望”。而“脆弱与无望”的存在本身，就说明孔燕妮依然处于成长的困境之中。唯其如此，孔燕妮才会被这样的一种思绪所缠绕：“我在睡着之前，还得想一想，刚才那件风花雪月的事是一念为之还是早就期待？为什么我此刻心中充满忧郁？”其二，是奶奶高大进与“老丝瓜”双双自杀后孔燕妮的自杀未遂。高大进与“老丝瓜”的自杀，对孔燕妮形成了极强烈的精神刺激：“我回去的路上，忽然脚下如铅一样沉重，身体里的力量一下子消失得无影无踪，我倒泥土路上，生无留恋，眼前看到我在防空洞被赵大伟凌辱，在常宝枪决现场，王来恩的鞭炮不断落在我的头上……四面八方，鬼魅齐来。它们围拢我，窃窃私语，纷纷试探着把手指戳到我脸上，它们的手指所到之处，留下一片片烧灼过的臭味。我挥舞双手，欲打落这些鬼手，恐怖的是，被我打到的鬼手，一个变成一双，一双变成四个。我的身体被密密麻麻的鬼手所包围，它们慢慢地互相融合，就快成

为一张肉网罩住我了。而我这时候还是浑身无力，双腿麻木，动弹不得。我多么渺小，多么脆弱无能，这些我不怕的东西让我现在心生恐慌。我不是一直强打精神，寻求我的重生吗？我没有重生，我只有堕落。我把精神凌驾于肉体之上，却被人、鬼挟肉体而毁。”质言之，孔燕妮幻觉中生成的这无数双鬼手所构成的，其实极类似于鲁迅先生笔端的那个充满敌意的“无物之阵”。正如同孔燕妮幻觉中所忆及的一样，正是那些生命中不断遭逢的肉体与精神伤害，构成了这个严重困扰着她的“无物之阵”。从根本上说，正是这个由奶奶高大进之死所引发的来自于“无物之阵”的强势压迫，最终迫使孔燕妮切腕自杀未遂。她的自杀未遂，正是其精神危机的症候所在。

必须看到，在孔燕妮的生命成长过程中，她的恋人张风毅曾经发生过举足轻重的关键作用。在目睹了父亲与张柔和最后的分手一幕之后，孔燕妮的内心世界被一种熟悉的忧伤占领。就在这样的一种情况下，她给张风毅写信，并在信中讲述了那个初夏夜晚发生在自己和那位陌生湖南青年之间的故事：“其实我想说的是那一件事，我含糊地说，今年初夏，有一个夜里，我碰到一位陌生的年轻人，也许是我被他不屈的理想所感动，也许是我内心太孤独、太虚弱……总之我想要温暖，也想给别人温暖。于是发生了不该发生的事，就像十年前那样，那一次是你带我去的，你想让我忘掉所受的伤害。但是这一次，我没有受伤害，也许是我自己在伤害自己。”“我最后毫不犹豫地写道：我不忠于自己，也不忠于他人。且不后悔。我该如何评价我做的这件事？”请注意，一直到这个时候，为孔燕妮所反复纠结的成长抑或“结束”与“重新开始”的问题，都与她的身体紧密缠绕在一起。对孔燕妮纠结的彻底解决产生了根本影响的，是来自于张风毅的理解与信任：“我收到张风毅的回信，他信里只有一句话：你是自由的——在任何时候。落款是：爱你的张风毅。”在这里，我们一定不能忽略，当张风毅强调孔燕妮拥有自由权利的时候，他绝不仅仅只是在强调孔燕妮可以随意地处置自己的身体，同时也更是在强调一个人思想的自由。道理说来其实

也非常简单，你很难想象，一个思想上总是缩手缩脚的人，竟然能够在日常生活中自由地处置自己的身体。在这个意义层面上，所谓身体的自由，实际上也就是思想的自由。事实上，也只有在这个前提下，我们才能够更为充分地理解叶弥关于小说结尾的处理。到小说结尾处，孔燕妮、张风毅他们一伙人结伴去看著名的钱塘江大潮。首先是张风毅指着潮水要求孔燕妮大喊一声，我是自由的。然后是孔燕妮的犹疑：“我说：‘我不敢喊，我没有得到重生之前，不敢喊这句话’。”面对孔燕妮的犹疑，张风毅鼓励到：“你已经重生了，只是你不知道罢了。”就这样，在张风毅的启迪与鼓励下，孔燕妮终于面对着潮水大声喊出了“我是自由的”。更进一步地，孔燕妮还把同样的话语也送给了张风毅：“这一声是对张风毅喊的，是我对他的承诺。他承诺过我，我现在也承诺他了。”事实上，也正是在孔燕妮与张风毅他们两位观潮时互动的基础上，小说终于以如下一段极富哲理意蕴的话语结束了全篇：“给予别人自由多么幸福，喊出承诺的一刹那，我如在天堂，心中充满平静，我追逐情欲、爱、思想，也许这一切都是为了找到属于我的平静。”事实上，等到孔燕妮终于意识到自由的重要性，并且进一步确认自己已经拥有了自由的权利的时候，她那漫长且充满曲折意味的生命成长也就宣告完成了。只要通读全篇，我们就可以知道，在叶弥的这部长篇小说中，在很多情况下，所谓的情欲、爱、思想，可以说都是三位一体的。这样三个方面的因素，到最后都集中体现在了人物的身体因素上。

由以上的分析可见，2018年度的长篇小说创作中，不仅有一些作家使用了第一人称的叙事方式，而且他们的使用也还的确称得上是各有千秋各具特色。无论如何，与传统意义上更多地使用第三人称非限制性叙事方式的长篇小说相比较，第一人称叙事方式的使用，带着突出的“现代性”意味与色彩。也因此，在行将结束我们的年度考察之际，我们寄希望于广大作家的就是，在日后的创作实践中能够在这一方面积累更加丰富的艺术经验。

#### 注释：

①王春林：《乡村女性的精神谱系之一种》，《多声部的文学交响》，北岳文艺出版社 2012 年版，第 49 页。

②张志忠：《谁为当下的文学声辩》，《文艺评论》2013 年第 9 期。

③④[美]彼得·盖伊著，骆守怡、杜冬译：《现代主义——从波德莱尔到贝克特之后》，译林出版社 2017 年版，第 2-3 页、第 3-4 页。

（作者单位：山西大学文学院）

# 从最细小到最广阔

——2018 年度中短篇小说综述

◎ 张艳梅

**摘要:**2018 年度中短篇小说创作,基本延续了近年来中短篇小说创作整体格局,既关注到普通人的生存困境、精神困境和伦理困境,关注人性内在的分裂与弥合;也不乏大时代的宏观透视,以隐喻或写实的方式,表达反思与批判意识;同时,温暖的守护和信仰的追问,依然是作家创作的心理起点和精神支点。另外,一批年轻作家不断成熟,其创作突出了在场感和历史感,在小说艺术探索方面也有新的突破。

**关键词:**2018 年度中短篇小说;时代观察;回溯叙事;两性情爱;伦理困境

回顾 2018 年,对现实问题的关注,对社会生活的思考,对人性以及人的处境的探索,仍旧是中短篇小说创作主流。综观作者群体,让我们感到惊喜的是,50 后 60 后作家笔墨依旧犀利,70 后 80 后仍是中短篇小说创作主力,90 后新人辈出。年轻作家愈见成熟,一些新鲜的小说气息来自于初登文坛的写作者。

每到年底各种文学榜单满天飞。影响比较大的是中国小说学会和《收获》的排行榜。榜单公布当天就在朋友圈刷屏,不少篇目共识度较高,当然也有不同评价和意见分歧。对一年来小说创作的总体评价,排行榜只是一个参考,评委意见并不一致,热爱小说的读者也会有自己的榜单。另外,由“鲤”“腾讯大家”“理想国”联合主办的匿名作家计划,同样吸引了很多人的关注。各路江湖大侠蒙面出战华山论剑,充分体现了文学的多种可能性和游戏精神。首奖《仙症》的作者郑执,还有班宇,大头马等年轻作家,成为大家热议的焦点。

以上提到的榜单之外,出版社,期刊,报纸,评论家,还有很多排行榜。如果想做一个上榜率分析,在这个大数据时代,是一件很简单的事。包括作家的代际、性别、生活的城市、选择的题材,甚至习惯用语,也包括刊物的偏好、编辑的倾向、评委的构成和选择依据等等,都很容易做出量化考察。这种考察当然也能够说明一些问题,或者说这种更客观的社会学和计量研究方法,可能会带给我们不少稍感意外

的结论。本文试图在量化考察之外,给出个人的年度阅读印象,探究文本内部更复杂的东西,分享一些主观的阅读体验。

## 一、时代转折:守护一种微弱的信念

从文学表现生活的角度出发,小说为我们提供了更多共时性的存在。作家呈现的在场感,更像是日常生活复制加工的演出版。2018 年中短篇小说的叙事空间覆盖了现实中国的城市、小镇、乡村、边地,两岸,和更遥远的异域。城市和乡村的断裂还在加剧,城市内部分化出更多路径。不同文化形态的交融与碰撞,让我们在文化吞噬性中,感受到价值观的强烈冲击。作家写出了这个时代热闹的生活表象,也留下了各自冷峻的思考和追问。写作者关注的视野足够开阔,不仅展示经验性的存在,从强烈的光照里去看生活内部阴影;还能够站在世界和人性深渊,去寻找持久的光源,并且不乏触碰这个时代的各种规则与边界的勇气。这一年来,我们看到了更多年轻写作者对于生活和文学的理解,我们一方面好奇他们的小说观念,更好奇他们在小说文本中流露出来的价值观,毕竟,这意味着我们未来可能生活在一个怎样的世界里。

在这个时代转折点上,旧的东西被抛弃没有那么斩钉截铁,新的世界还有很多模棱两可,新旧交叠处人心摇曳的微妙,吸引了很多作家。邓一光《香蜜湖漏了》看似是一个关注生存环境的小说。香蜜湖日渐缩小只是一个表象,在这个追求速度,经济急速扩张的时代,对某种生活理念的固守,变

得越来越困难。我，秋千儿，蓝八，每个人有自己的道路，有自己的方向 and 选择。虽然不是为了同一个目的活在这世界上，但都是活在自己原则里的人。咖啡馆的静坐和守候，不是为一个具体的人，或者一段放不下的感情，而是以一种仪式感表明自己对某些东西的坚守。迟子建《勇敢的候鸟》是本年度颇获好评的一篇。一个候鸟管护站，两个候鸟管护人。一座尼姑庵，三个出家修行人。东北大地上的生生死死，恩恩怨怨，世俗的，红尘之外的，就这样在候鸟来来去去的时光中日日上演。云果的世俗之念，石秉德的候鸟研究，周铁牙的贪婪之欲，张黑脸和德秀的情不自禁，彼此缠绕，官场起伏，欲望泛滥，就像一场旷日持久的禽流感。我们能够在世俗的情感里，看到一种微弱的信仰，迟子建自陈：“我也因之知道，这世上从不乏慈悲之心，这世上还有那么多不肯弃美的湿漉漉的眼睛，像灯一样在黑夜中闪烁！”虽然小说结尾大雪茫茫，没有人间灯火可以照亮他们的方向，那对死于暴风雪的东方白鸛，仍旧给了我们一种永恒的信念，爱与自由，值得付出生命的代价。周嘉宁《基本美》中的音乐不过是一个道具，探讨的还是一代人面对生活的态度。个体与集体，庞大与渺小的对照里，不难看到 80 后一代人对社会历史进程的反思。普通人都是裹挟在历史大潮之中，很难超越性地看待自己和自己所属的时代。参与到时代生活之中，和大家一起被时代命名，会获得一种安全感。致远与洲相识于 2003 年北京香山的一场音乐节，一个小城书店职员，一个香港乐队主唱。小说沿着两个人的友谊，写的收放自如。随遇而安的性情里，埋藏着内心的敏感和固执。致远向往洲生命里的诚恳和热忱，“不排他，不污浊，不愤怒，不傲慢，有着青年身上少见的对外界的参与感，以及置身其中的热烈的同情心。”一代人共同经历的一切，既是大历史的记录，也是个人生命史和成长史的展开。那

种生命内在的信仰，那些关于摇滚、和平、爱、甚至共产主义的抽象谈话，那种对于自我的寻找和确认，是作者想表达的基本美。

林森《海里岸上》以海里和岸上的讲述交替进行，不同的生存状态，不同的生死遭遇。海上捕捞艰难危险，岸上生活世事变迁，父子两代人有着不同的生活观念。旧时代收藏在《更路经》、罗盘和老苏雕刻的那艘船上。新生活附着在打磨过的砗磲、现代化的大船，以及从艺术家到底层对于金钱的追逐上。年轻人同样面对生活压力，只是没有那么多困扰和坚持。老苏的固执和儿孙的放弃引发了很多矛盾，罗盘和导航仪都可以指引方向，不同的是《更路经》包含着信仰。小说关注生死，关注时代变迁，以及这种变迁在个体心灵深处的烙印。渔民们凭借《更路经》与罗盘，在茫茫海域辨别方向，躲避风浪，而现代化的大船凭借的是导航系统，是科学的天气预报。父子两代人对于金钱和生活，对生死与信仰，有着各自的考量，小说写出了时代转折点上复杂微妙的个体情绪。斯继东《禁指》是一篇特别有味道的小 说，从语言到琴韵，从两个人清简的对话到细致的早晚三餐，衣食住行的细节里饱含着生命的悠长滋味。又轻盈又厚朴，又纤细又柔韧。也有老屋漏雨的烦恼，也有身患癌症的考验，不改从容淡然。俗世生活中有着传统文化绵长的回声。精神的清寂和旷达，琴音的高古与清远，与其说是一生热爱的艺术，不如说是对一种生活信仰的坚持。曾先生是属于旧时代的人，古琴悠悠，岁月的脚步很慢，一切都是时光老去的样子。秀琴从照顾他的保姆，慢慢成为相依为命的亲人。这里面有着我们向往的温暖和安宁，也有着常人所不及的情深与通透，曾先生为秀琴治病卖了心爱的古琴，一生都没有再去触碰琴弦，能够放下自我，才是最好的珍惜。

文珍《猫的故事》和张楚《夜鸟》有着异曲同工之处。作家喜欢养猫，也喜欢写猫，诸如《我是猫》《猫城记》《猫样年华》，我们读过不少类似的小说。文珍这篇小说借抓猫事件展示人间百态。一只流浪猫误入紫燕百味鸡，店里的伙

计，老板，警察，动物保护组织，我，碎花格子女生，围观的人群，就像一个舞台拉开大幕，瞬间上演一出人间喜剧，是当下生活一个很好的侧影。猫不过是秀爱心的道具，并没有任何意义。比起其他抓猫赶猫的人，碎花格子女生甚至更暴力，更残忍。每次公共事件，都有一些人大张旗鼓站在弱者一边，自以为是的道德绑架，是社会病态的一种，小说借这样一个小小的生活片段，写出了当下社会生活乱象。张楚《夜鸟》围绕一只雨夜受伤的小鸟展开，和鸟本身没有什么关系，两个人奔波辗转寻找救助站，更多的是一种对自身境况的投射和回应，也是自我救赎。固执寻找救助站的女孩，自己的人生同样无助。就算是多少编剧，写下多少戏剧性的故事，都抵不过深夜里飘零无助的生活真相。这两篇小说传递了作者的某种信念，纷乱的生活里，微不足道的温暖与守护，让我们觉得，虽然世事凉薄，依然值得去爱，就像女友发的 500 红包，放在窗口的凤梨，还有雨夜里那个纸盒，尽管有着进退两难，甚至看起来像一个笑话。作家从现实主义出发，而我们隐约看到了某种浪漫主义和理想主义的光亮。

## 二、分裂的自我：对一种固若金汤的逃避和反抗

在小说建构的共时性之中，往往隐含着某种溢出。生活表面上波澜不惊，内里撕裂感、动荡感和破碎感始终都在。存在本身意味着一种价值，关于存在的思考使这种价值成为可能。包括如何看待自我，以及自我存在的悖论。体验，想象，分裂，放大，以及缩小，最宏大的生存背景，最渺小的个体存在，附着了政治、文化、道德、社会和审美。这里面，不乏隐喻式的表达，符号化的身份症候，以及弥足珍贵的批判意识。

出走与逃离，始终是作家热衷的精神突围路径。弋舟《巴别尔没有离开天通苑》探讨的是生活的正当性话题，以寓言化的方式

讲述了一个囚禁和逃离的故事。鲁西迪，巴别尔，天通苑，现实世界，网络世界，想象世界，彼此分裂而又有着诡异的整体性。赠送的房子，偷来的猫，我们拥有的，不过是狸猫换太子的生活。上帝给定了现有的秩序，或者有限的体面。我们所经历的一切，大都是这样有悖常理，携带着岌岌可危的爱，如履薄冰地活着。无论平民，还是官员，无论大众，还是小众，大抵如此。感应灯是坏掉的，楼道里是黑的，走在楼道里的人看起来也是灰暗的，而整个灯火通明的天通苑则看起来像是盛世之夜。小说为我们呈现了这个时代复杂的心理体验。弋舟这一年度的《锦瑟》《如在空中，如在水底》都保持了很高的水准。胡学文《在高原》写到寻找和窥视：男子对母子的寻找，米高对母子的寻找，许丽丽对米高的寻找；写到逃离和追踪：母子是逃离与隐匿，米高也渴望像飞鸟一样逃离困境，米高追踪他人的同时，也被他人追踪。还写到自由和禁锢：小说中的人物都渴望自由，又都被彼此或者自己禁锢在一个小小的笼子里。冷漠是一道围墙，把自己封闭在无形的牢狱之中，彼此都需要温暖，却又在相互伤害。小说在主线之外，为读者预留了智力和情感参与的空间。对于胡学文来说，写作是一种光，“我愿意世人的目光在他们身上留驻，我为此努力。于我而言，夜晚田野的一粒火苗比城市夜空中璀璨的灯光更有意义。”

自我与他者，是存在的一体两面，也是整一的存在分裂出来的彼此镜像。鲁敏《球与枪》同样是戏剧性的。鲁敏说，她总是对公共空间监控系统莫名关切，并有种文学意义上的兴奋。监控系统的两种主要镜头模式：球形，枪形。所有人都在“球”的变形截图与“枪”的放大抓取中。穆良是个规规矩矩的好人，每天按时上下班，勤勉顾家不逾矩，照顾父亲和妻子，一切看起来都那么正常。可事实上，穆良对自己的生活并不满意，甚至常常自我怀疑，那样乏味不堪的生活，是如何一天天重复下来的。这种自我怀疑，正常来说并不会导致什么行动，不过是以臆想来克服内心的疯狂和绝望感。而以替代者身份逸出边界

的自由，让他在面对警察反复盘问时，充满了隐秘的快乐。警方一次次上门质询，穆良一次次否认指控。这个过程慢慢演变成了游戏，包括结尾那个深思熟虑的电话。穆良分裂成的两个人从相处默契，到最终互换身份，完成了哲学意义上的人格转移和心理补偿。鲁敏在这篇小说中探讨的重心是被普遍记录的生活，以及严密监控下的自我分裂。蔡东《照夜白》中大学老师谢梦锦和电台主持人都厌倦了说话，于是本来没有交集、渴望沉默的两个人，在《你的口才价值百万》的课堂上，成为心有灵犀彼此默契的师生。小说没有沿着八卦的套路展开一段感情，而是始终围绕言说和沉默缓慢推进。雨季，潮湿黏腻的生活，钟表，鸚鸟，纸桥，月亮，信纸，铃兰，雪柳，麦克，优盘，布袋，这一系列意象各藏其意，当然还有照夜白，古画上的宝马，小说因而如写意水墨与工笔设色立体叠加。谢梦锦并不携带敌意和情绪的沉默，是对喧嚣生活的厌倦，她没想跟上时代，也不愿意打成一片，包括后面那一节寂然无声的课，都算是沉默的极少数一种拒绝被异化，拒绝被同化的自我拯救。读这篇小说，不断的想起王小波和奥威尔。其实，我们面对的生活，最难的并不是沉默，而是，有时候连沉默都不能。徐则臣《兄弟》探讨的也是关于现实中的自我和想象中的自我如何共处。每个人并不会真的分裂成为两个自己，彼此凝视或者随意替换，也没有谁能够替代我们的人生。作为镜像，多半是自我人格分裂的虚构存在。这篇小说中的戴山川和他的照片是一个人，没有生活在别处，也没有孪生兄弟作为彼此的他者。小说探讨如何与自我相处，放大了也就是如何与世界共处。另一条线索是鸭蛋和鸡蛋。现实生活没有那么浪漫，小说也不是隐喻，推土机，倒塌的房屋，沾满泥土灰尘的手，手中的照片，是温暖的信念，也是残酷的现实。徐则臣给出了某些东西的瞬间崩塌，也给出了某种存在的牢不可

破。小珂《原则先生》为我们提供了一条没有故事的街道，拥有一家生意火爆的餐厅的原则先生，三十年前的麦田，如今的时尚与潮流。老外，白领，大学生，无业游民，都害怕被时代淘汰。生活在漩涡之中，原则先生的存在，像一种逃离，也像一种回归。没有性别的男人，没有名字的女人，都只是都市生活的组成部分，在喧嚣的泡沫，光怪陆离，声色犬马之中游荡。没有什么原则和坚持恪守自己的原则，很像这个街道的两头。时代就这样瞬息万变，即使觉得恶心和抗拒，也找不到更好的出路。小说最终消解了这一切，原则先生的消失带走了所有的原则，尽管置身于这个时代中的我们偶尔会惴惴不安，大多数时候我们不仅安之若素而且乐在其中，曾经的喧闹、调情和欢愉都不过是一场梦境。

与环境的疏离并不意味着自我认同，保持自我完整性在哲学意义上是一种反抗，即使看起来是消极的。尹学芸《喂鬼》让我们看到了纯粹意义上的伦理困境。女主人公从最初逃避去面对一个人死亡为起点，千折百转，到最后不得不直面意外而至的永别，始终处于显而易见的负罪者位置。云丫不肯面对那场复杂的乡村葬礼。逃避到遥远的边地，游走在大理，洱海，响泉，无量山，并没有得到她想要的解脱。表面上看云丫逃避的是繁琐而让她深感羞耻的习俗，逃避的是自己的义女身份，其实是渴望从庸俗的日常性中逃逸出去。古老的村落，遥远的边陲，青山碧水，不是没有片刻的灵魂安宁，却始终放不下俗世的计较和考量。命运就是这么残酷。干娘一直要等到她回来才肯闭上眼睛，而无量山掩埋了八年一见的网友阿祥。这篇小说沿着人物的心理纹路，捕捉女主人公特别细微而隐蔽的念头，最深刻的伦理背叛，带给我们对于个体处境更深刻的领悟。同样是逃避，蔡东《天元》中的飞白逃避的是竞争激烈、管理有序的现代企业。陈飞白是一个留在旧时光里的人。这个世界追求一步致胜，而她愿意留在安静的生活里慢慢体会活着的味道。外面的喧嚣，人心的浮躁，并没有打扰到她，说到底，这样的选择很难抵御时代大潮的冲

击。陈飞白有很好的学历和机会，去过一种看起来更成功的生活。而她却一再逃避，对于崇尚狼文化的企业退避三舍。沉湎于日常生活，对于生活中的很多细节，她兴致盎然，对于自小热爱的围棋，也不追求简单的胜负。逃避竞争和求胜，其实是想重新厘定这个世界的内在秩序，他们摘下地铁车厢的牌子，认真专注地做一顿早餐。是从时代旋涡中放逐了自我，也是找回和解放。王占黑《小花旦的故事》有种异军突起的意思。小说一出来，就引起了关注。对于一个非常年轻的写作者，这种情形并不多见。小花旦这类人物形象在小说中也并非独一无二，贾宝玉算是明星级别，张爱玲笔下不成器围着女人转的纨绔子弟更多。阮巧星与陈飞白一样，与周围的环境有着太多疏离，但也不至于格格不入。他从工厂出来，年轻时做缫丝工，身边都是女工，后来在小区开剃头店，喜欢和老阿姨们闲话。离了婚，与母亲相依为命，言行举止都缺少男性的阳刚，因而落了个小花旦的绰号。小花旦后来离开上海，去了广州，改名字上海宝贝，虽然生活环境改变了，身份也不同了，与周围的世界仍旧有着隐约的隔膜，藕断丝连的旧时代，随遇而安的现世人生，在王占黑笔下，细细密密，兜兜转转，充满了无尽的趣味和感怀。

### 三、那些旧事看起来像历史

共时性之外，小说还提供历时性的存在。怀旧，是文学永恒的母题。有些写作者带我们回到过往，并非因为对当下生活的否定，而是因为情感的牵绊，或者对历史回望的兴趣所系。回溯往往有两种倾向，一种是怀旧，充满着恋和温情；一种是反省，是对历史和生活给定的结论有所怀疑，追根溯源，寻根与求真，都有着疗救的意图。

文字是时光的影子，回溯性叙事里有着我们探究历史的诸多信息和线索。莫言《等待摩西》其实谈不上东西方文化融合。摩西

与“卫东”，特别魔幻的两个符号化的名字。柳卫东带头批斗自己信奉基督教的爷爷柳彼得是“洋奴”“帝国主义走狗”，成了大义灭亲的英雄。“我”第一次回家探亲，刘卫东与马秀美恋爱；第二次探亲，刘卫东在改革开放初期成了东北乡首富；“我”第三次回家时，刘卫东失踪，这一失踪便是三十多年。直至 2017 年刘卫东才重新出现，众叛亲离，只有马秀美还在等待摩西。回归的摩西与卫东划清了界限，似乎旧的时代被崭新的生活所完全取代，小说并不关乎信仰，反而以摩西和卫东两种宗教式崇拜的轮回，给予历史与现实的双重反思。王棵《在水之滨》给我留下深刻印象的点有三个。一是河边生活的记述。关于河流，河岸，渔船，弄鱼，卖鱼，有意味的细节里是独特的生活气息。二是历史记忆的复现。父亲和旁金被迫表演那一段，突出了在场感和代入感，战场之外，日本鬼子的粗暴、残忍和恶毒呼之欲出。三是父亲这一形象。小说中父亲是一个复杂的形象。通过想象，记忆，情感复制，一条渔船穿行在河与河之间，河岸对面，有情爱的秘密，有张扬的欲望，有乡村爱情和历史隐秘，还有尊严和死亡。父亲小丑一样的表演与惨烈的复仇形成巨大的人物性格张力。那个重情重义的女子和面目全非的家园，象征着人性和现实；遗失的记忆和保留的仪式，则隐喻着历史与文化。

童年映像对一个人的一生都可能有着深刻影响。人生是一条长河，越是接近源头，越能够看清水流的方向。作家的讲述不可避免受到各种干扰，在整个故事链条上，一代人见证了自己的成长。朱山坡《蛋镇电影院》是系列小说。朱山坡建构了蛋镇这个人文地理空间，安放他的记忆和情感。长篇小说《风暴预警期》是蛋镇生活的全景式呈现。电影院系列小说是他把取景器对准了这一独特空间，镇上人们的娱乐生活，日常交往，邻里纠纷，青年男女的恋爱，琐琐碎碎的记录与呈现，五味杂陈，读来兴味盎然。对电影院的怀念，关涉到童年记忆。《深山来客》是系列中颇受好评的一篇。鹿山人每个月都背着他贫血

体弱的妻子来电影院看电影。每次从蛋河旧码头下船，经过碾米房，从四方井过来，沿着石板路，穿过肉行，来到电影院外，买一张电影票。鹿山人把妻子背进电影院，自己决不偷看一眼。电影散场了，他进去把妻子背出来，到河边，上船，离开蛋镇，从不过多停留。蛋镇人习惯了这对夫妻的出现。台风到来前，因为那个女人伤心欲绝的哭泣，老吴专门给鹿山人的妻子放映了一场电影。此后，这对夫妇再也没有来过，生死未知。这篇小说是写爱情，还是写电影作为唯一的娱乐方式曾经有过多少人痴迷？显然，诗意的讲述中，还有着更多对于往昔时光的复杂情愫。李云雷《荒废的宅院》还是一贯的童年往事。浅淡清新自然舒缓的叙事，读起来韵味悠长内心安宁。那座废弃的宅院里的梨树，青涩的梨子，马蜂窝，青蛙，蛇，四叔，小鸡，垒鸡窝，吃西瓜，一起读诗，种黄瓜，更像是我们这一代人的共同记忆。臭椿树引申出来的有用和无用，大约是我们从书本上找不到的追问和答案。人生中究竟什么是有用的，什么是无用的呢？就像云雷写下的这么多小说，记录的这些童年往事，看起来没有什么用，旧时光一去不复返，那个鸡窝会在场大雨中垮塌，那个宅院废弃了很快就会长满荒草，可是正是这些记忆慰藉了我们尘世里流离惶然的内心，那个不再生机勃勃的宅院，那些在岁月里渐渐荒芜的时光，仍旧是我们生命里特别宝贵特别有光泽的记忆。林森《背上竹剑到龙塘》把童年时期的小伙伴各自不同的处境和生活状态表现得诗情画意。录像带，是时代的标志符码，内容大抵有两类，侠肝义胆仗剑天涯，男女情事和性的启蒙。而父亲的离去，给幼年的我带来了深深地困扰和痛苦。看录像，追女孩子，打打杀杀，向往着外边的世界。最终携带一把断剑走出小镇，龙塘不过是远方的代名词，当然，去龙塘也可以看成是寻父的过程。幼年的这一切，被保护，被抛弃，被伤害，更

像是成长必然要经历的疼痛。小马断了的手臂，我背上的断剑，是一些难忘的伤痕，也是战胜自我、渴望找到自己的信念。留待《蹊足》中谢文婷也是陈飞白式的女性，这个不属于乡村，不属于土地的女人，并没有因为自己的现实处境而放弃。周围的男性世界，构成了窥探的整体。乱世之中，能够找到一个乌托邦，好好生活，温暖而没有伤害，其实是很难的。在那个陌生的村庄里，大米和文婷经历的一切看似平常，湖水下面的那个世界是大米的乐园，却不属于谢文婷。被冤枉的父亲，被窥视的母亲，被视为异类的孩子，留待给我们的童年叙事有残忍的阴影，好在仁厚的他留下了逃逸的出口。房伟《九三年》以上世纪八九十年代的社会变革为背景，讲述年轻人成长的故事。青春的躁动与不安，在时代转型中被放大。刘建民是某县的一名中学生，他同大多数同龄人一样，打架、喜欢女生，向往英雄。他的生活很平常，并没有什么大时代的投影，虽然有那么多的迷惘和困惑，生活也没有提供明确的答案。青春总会消逝，人生平淡无奇，而那个曾经的过程，就是一个时代和个体生命的记录与回响。

同学会是个很有意思的题材。波澜不兴的较量和比拼，暗潮涌动的怀旧和暧昧，在作家笔下，无论是人性的多维度剖析，还是社会生活的多角度展现，在当下性中都暗含着某种历史感。余一鸣《黄雀》小说题目取自“螳螂捕蝉，黄雀在后”，也难免会让人想起苏童《黄雀记》。华虎，我，郑红杏，李秀兰，少年时代的同学，曾经有过懵懂的感情。那些年少时期的幼稚或者天真，都慢慢随着生活改变。红杏出自官员家庭，从小备受关照，没有吃过苦，人到中年，家庭变故，才算经历了转折。华虎是适应时代个人奋斗的成功者，只不过这种成功里面包含着太多不光彩的东西。小说初看很像沿着红杏出墙堕落的方向去了，笔锋一转，父亲是个倔强的清官，女儿把那些来历不明的钱捐了贫困地区建学校。经历了人世种种，每个人都在成长，余一鸣试图为我们呈现的是分裂的人性里面，包含着的完整性。

女真《苏禾不在朋友圈》与《黄雀》不同的是追溯的是大学时代。起因是同学聚会，大学时代的往事，无非是那些年我们一起追过的女孩，致青春，讨论诗歌，排演话剧，大学毕业后各奔前程。有的发达了，有的潦倒，有人活的春风得意，有的已经不在人世。小说写的平静从容，仿佛时光从来没有遗弃过我们，我们也没有被生活虐待过，只有每个人在面对过往和眼前的生活，看着朋友圈无数跟帖，无数留言，各种感慨，会有一瞬间的恍恍惚惚，仿佛那个真实的世界并不存在，而我们都是活在朋友圈里的人。当年的情感背叛，后来的精神背叛，都是自我寻找的过程吧，死亡终究是最惨烈的和解，女作家在最后留下了一个出口，自我隐匿者总有一天会现身出来。周洁茹《华特餐厅》也是同学聚会的故事。两个人十年未见，一个处境潦倒，一个身患绝症即将不久于人世。人生就是这样，总是有人在聚光灯下自带主角光环，也总有人摆脱不掉失意、挫折和打击。每一份菜的计算，每一次举手受到的冷遇，最终为了一份服务员忘记上的蔬菜沙拉而心痛不已，这一切被金碧辉煌的餐厅反衬得格外不堪，格外让人心酸。

#### 四、阴谋与爱情

两性情爱叙事，随着都市文学发展，日益趋向内在性，病态性和自恋性。作家笔下细腻幽微的心理洞察，精神苦闷，肉体的放大，摆脱了伦理道德的监视，而获得了更大的自由空间。排除情爱书写作为一种启蒙话语，以及反叛的冲动，作家们给我们的爱情真的是千疮百孔。而在这些破碎的爱情残渣和灰烬里，我们依然可以触摸到某种温度，与消费主义覆盖和瓦解的力量相对抗的，属于时代的，也是个人的纯粹的痛苦与孤独。

爱情附加生死，悲剧不是因为爱的抛弃与背叛，而是从一开始就是一场精心设计的阴谋。小白《离岸》同样是一个人格分裂的

故事，王吉和沙庚并不是一个人的一体两面。这个故事更接近张爱玲的《色戒》。由身而情，由欲而心，都只不过体现在生死关头的心软一瞬间。王吉和沙庚新婚之旅来到了遥远的南太平洋，库克群岛，拉罗汤加。一个成功的编剧，一个聪慧的法学专业毕业生，从情人到婚姻，这段路不长，王吉作为沙庚背后的写手，显然有权利要求自己应得的那一份。新婚旅行杀机四伏，无非是因为钱。不能说完全没有感情和情欲，而沙庚显然是利用和利用之后的背叛，他放在心上的无非是即将上市的股票。王吉在内心里策划了那么多谋杀场景，最终的一瞬间仍旧是不忍放手，而就是这一念之差，送了自己的命。回头无岸，真的不是对不起，的确确实是回不去。两个人都在扮演选定的角色，说着熟练的台词，这里面并没有谁是真正的无辜者，只不过在这一场猎杀中，输掉的是一念的慈悲。沉迷于表演的沙庚是这个时代逐利者的典型。虚伪，世故，游刃有余地欺骗着所有人，自以为是地利用着所有人。人性的贪婪和残忍是这个资本时代的本质。小说写的很时尚，充满大都市娱乐圈金融圈的纸醉金迷气息，语言收敛，又放纵，人物心理拿捏也很到位。付秀莹《春暮》写巫红，蒋江潮，老钟三个人的情感纠葛，本来看似是一段庸俗的三角恋爱，真相更加狗血，恩恩爱爱的背后是前者甩锅，后者接盘。职场上的勾心斗角也有，而爱情背后的阴谋更令人触目惊心。这样的情节虽然现实生活中也很寻常，付秀莹一路写来，从容自若，真的是对人物心理拿捏的相当到位。巫红和老钟不乏真情，恋爱，结婚，离婚，调情，真的是一波三折，一唱三叹。马拉《凋碧桐图》中的夏爱莲与巫红有着相似的经历。与林立成相爱却被他人横刀夺爱，林成发从夏爱莲小时候开始追逐，从未放弃过。这个混混对夏爱莲倒是一片真心，没有过半点冒犯。夏爱莲因为讨厌他的纠缠，对林立成诬告说林成发侮辱了她。林立成一怒之下持刀伤人，之后亡命天涯。夏爱莲被迫与林成发结婚，林成发放下屠刀立地成佛，林立成则摇身一变成了那个侮辱威胁她的人。一念成

仇，身份转换，都是爱的旗号，小说于人心褶皱处打量人性的荒谬、病态与缺失。班宇《冬泳》男主人公每周末被母亲逼着相亲。隋菲因为丈夫刘晓东出轨离婚。男主人公随遇而安，没有什么目标和追求，走哪算哪，隋菲也一样，都是携带着被生活伤害的痛楚，走在崎岖的路上。大雪纷飞，挥舞的砖头，是对刘晓东的反抗，是为隋菲父亲复仇，也是对生活的不满。没有树，火光，星系和灰烬，只有一个人孤独面对。冰面之下的水甚至是温暖的，这是一个冬泳者的真实感受，也是对生活冰面之下人性温暖的最终信赖。在漫天风雪之中，小说给出了一个带有信仰意味的结尾：只要我们都在岸边，就会再次相遇。

作家们在爱的悖论里试图分清楚真实和虚伪，读者沉迷于故事性，很少去追问疾病或困境的隐喻意义。所有的启蒙意图最终还是要落实在自我启蒙之上，由爱建构的漫长情史或者短暂欢愉，作为观察世界的一扇窄门，都比爱本身具有更丰富的文学价值。张楚《中年妇女恋爱史》的确是写史的方式。小说以五年为一个时间节点，随着时光推移，茉莉从豆蔻年华的少女，经历二十年，成为一个标准的中年妇女。张楚把最家长里短的世俗生活，与时代重大事件，以及外星文明穿插记述，围绕一个人的命运，把大时代不断拉近，个人悲欢在时代潮流中本来就无足轻重，而反过来看，正是这些细碎可感的现世生活，让世界大事和遥远的外太空都变成触手可及的存在。刘建东《春天的陌生人》写病态人生完全不动声色。这一篇还是属于董仙生系列。伍青晚上出去和朋友喝酒，凌晨还没有回家，手机也无法联系上，妻子小宋以为他失踪了，老董陪小宋凌晨三点开着车在酒店之间，在长街之上四处寻找。妻子讲述伍青的病态心理，种种不堪的堕落。伍青归来只是说自己喜欢深夜大街上一个人酒醉后漫步飘飘欲仙的享受，并且自此以后经

常失踪。这个对人群和酒场有着高度依赖症的院长给出的失踪理由，不能让老董信服。老董实践了酒后长街漫步，并没有那种羽化飞仙的感觉。小说最意味的那条线，是小宋在伍青失踪和归来后截然相反的讲述，究竟哪些是真实，那些是虚构，对于经常带着面具，活在虚构之中的很多人来说，其实都很难分辨清楚。阿袁《浮花》，孙频《在阳台上》，马拉《地鼠》，于一爽《十分十分可爱的》等作品，同样在探讨爱的话题。生活过得百无聊赖，欺骗，隐瞒，没有光亮的内心，缺少安全感的婚姻，多少人都置身于暧昧与茫然，作家在有限的叙事空间里，思考无限诡异而复杂的人生。

## 五、底层关怀以及亲情伦理困境

非虚构强调真实性和在场感，通过田野调查探究社会问题。小说家以虚构呈现真实，追踪当下中国社会热点，同样具有现实关怀的深度和力度。作家关注拆迁征地，农民上访，留守儿童，女工权益等现象和话题，从不同的立足点和思考视角，呈现出多侧面的社会结构和时代生活影像。生存困境与伦理困境，构成了两个最佳观察点。

临时工，蚁族，流浪汉，在城市中奔波挣扎，远方和诗看起来像彩虹，眼前的生活只有血色油漆和死老鼠。宋小词《祝你好运》与《直立行走》一脉相承，讲述的还是底层社会的悲剧故事。无论是满身病痛的伍彩虹，还是她截了两条腿的丈夫，丈夫车祸前那个相好的妓女，彩虹的母亲，修车的，都是社会最底层为了活着拼命挣扎的普通人。伍彩虹半辈子生活在污水横流的臭沟里，在暗无天日的世界里，从来没有一束光照射过她。而周围衣衫陈旧满脸冷漠的人，同样令人绝望。即使身为大学教师的舅舅，也一样因为生活压力变得无情无义，斯文扫地，狼狈不堪。为逼走外甥女，红油漆刷墙，放死老鼠，入室打砸，侮辱咒骂，从恶语相加到拔刀相向。小词把人生中最惨不忍睹的那一面鲜血淋漓地呈现在我们面前。撕扯着我们脆弱的神经，不断突破心理

承受底线。伍彩虹、丈夫、母亲、舅舅的心理轨迹曲折幽暗惊心动魄，他们的悲惨世界和荒谬人生，弥漫着强烈的无奈感，映照在那只昂贵的皇后锅下。小说对现实、命运和人性的质询力透纸背。《固若金汤》看似写的是职场潜规则，这样的故事很常见。兰大懋的那段话强化了活着的屈辱感：奶奶那一代因为饥饿吃过蛆，母亲没钱看病吃活刺猬的心脏，而自己要替人背锅，拿钱走人。小说结尾炸藕夹的香味与茫茫暗夜交织，那种战战兢兢如履薄冰的绝望真是力透纸背。吕新《一夕》截取了两个民间流浪艺人的几个生活片段，没有大悲大喜，谈不上批判什么揭示什么，线条舒朗，色调也不压抑，画面感很强。除了拉二胡，二丑和八墩没有什么特殊才艺，每天走街串巷，哼个曲，唱个歌，逢个红白喜事，还能混顿饱饭。二丑干瘦，八墩肥胖，两个人搭档表演，日常以聊天拌嘴为乐。小说还写到孟春花师徒两个，也是从这个村子到那个村子相依为命卖艺为生。秋生惨死在火车轮下，孟春花下一段人生福祸无从得知，人世无常，又能如何，无非认命。二丑惦记马春花，又无法给她一份安稳的生活，想想也就算了。幽默里满含苍凉，平静中深藏悲欢，吕新小说语言有种独特韵味，用词俭省，意味深长。小说结尾那句“就是在祷告”真是神来之笔。马金莲自己说，写《伴暖》《低处的父亲》这样的小说，就是为了写下那个曾经丰沛而温暖的村落，曾经留下太多记忆的地方，如今的荒芜和破败，她不忍心看着曾经热爱的一切就这样散了，破了，旧了，消失了，成为往事，不复存在，难以追寻。尽管这是当下很多村庄的命运，这是乡村土地上生存的乡亲们的命运，这是难以挽留的时代脚步。她只是想为他们书写和记录。刘玉栋《月亮舞台》呈现的是生活的伤痛与温暖，以现实主义笔法讲述了一个底层故事。爷爷和爸爸去世后，妈妈为生活所迫带着妹妹改嫁，留下男孩和

奶奶相依为命。奶奶摆摊卖点小东西维持生计，胃病严重，日子过得捉襟见肘。男孩在学校成绩一般，经常被同学欺负。妈妈带着妹妹两边牵挂，日子过得也不轻松。暑假开始后，男孩想打工给即将上学的妹妹买书包和文具盒。先是去了同学家开的台球厅，干很多脏活累活，因不小心弄坏台球案上的台布而离开。又去了快餐店，每天忙得团团转，还要忍受猜忌和质疑，因送餐途中出了意外受伤回家。两次打工都没有挣到钱。再后来是费尽周折抓蛐蛐卖了20块钱。这是一条线，让人心酸的生活。还有一条线，是艰难生活中的温暖。男孩和奶奶相互照顾，妈妈和妹妹相互牵挂。老鲁爷爷，金嫂都像亲人，咯嘣眼也不是太坏。虽然生活很难，捉蛐蛐，做根雕，一个普通的男孩内心里依然生长着艺术和爱的饱满枝叶。小说名为月亮舞台，以梦开头，以梦结尾，给了现实主义文本一个延伸出去的想象空间。使闭合的小说结构被打破。世界本身就是一个舞台，即使没有任何特别的才艺，即使无法有精彩的表演，也要努力生活下去。

王祥夫《镜子》是由荒诞揭示真实。刘小药母亲被父亲泼了硫酸，又因为父亲给了镜子看到自己的脸后跳楼自杀。这件事从此改变了刘小药的人生。他不相信爱情，拒绝婚姻，却世界各地捐精，希望有很多自己的孩子。这世界上，所有不幸都像那面明晃晃的镜子，我们自以为活的体面，其实多半是自我欺骗，刘小药的故事从悲惨到闹剧，与我们今天置身的世界有着奇异的相似。东紫《病人日记》中女儿贝贝因食用问题海鲜而身体早熟，父亲因此精神异常、控制不住情绪、时常失声痛哭，每遇到假鸡蛋、假阿胶、用烂皮鞋制作的果冻，就会歇斯底里，不断做出一些反常行为；被确诊为抑郁症后，找到了治疗方法，那便是抱住头，努力把意志集中起来，告诉自己还有真的。这篇小说针对的是食品安全问题，由食品安全，进而写到人的精神和心理安全。避免精神崩溃的办法是不断蒙蔽自己，始终活在虚假的生活之中，还是鲁迅所说的瞒与骗，东紫笔墨相当冷峻。任晓雯《换肾记》特别令人

心酸。上海方言讲述这个悲剧故事，有种奇怪的喜剧感。梁真宝得了尿毒症，每周透析，不堪其苦。妻子愿意捐肾，但配型不成功。母亲拒绝捐肾。婆媳、母子反目成仇。大门紧锁，手机身份证户口本都被藏起来，各种监视看管，母亲走投无路最终答应手术。去医院那天早上，母亲反悔逃跑，遭遇车祸。母亲会宁死也不愿意救治儿子吗，小说写到这里，真是让人心惊。

吴君《离地三千尺》写的是父子之间的冲突；《结婚记》写到了母子关系。母亲给儿子小雷规划了一个“深圳梦”，娶白富美，让儿子成为真正的深圳人，让后代落地生根。可惜美梦成空，小雷只能带着怀孕的媳妇踏上回老家的归途。鬼金《一个沉在雨滴里面的神》中莫晓琳在一个雨天赶往儿子的墓地，一路悲伤、压抑、凄冷和萧瑟，让她的情绪变得更加复杂，儿子离去，前夫离去，往事一幕一幕回放，莫晓琳孤独地站在人群之中。阴郁的天气，阴郁的心情，雨滴里的神是什么？那些裂缝可以用水泥灌满，船上的哭喊和争吵，都是让人绝望的无情，空洞的人心要怎样才能修补？人世间的温暖来自于无声的细小帮助，是鬼金对人世的期许。

写母亲的小说很多，能够把附加在母爱之上的亲情伦理、道德标尺、价值和信仰等象征性符号去除，还原母亲丰富自我的作品不多。《母亲在世时》有足够宏大的叙事时空，从王震将军到普通农民，从战争年代到当下生活，从新疆，北京，到深圳，空间上覆盖了大半个中国。不底层、不小资的母亲，活在革命和爱情传奇光环下的母亲，像一个小姑娘，像一个大姐姐，当然也像母亲。她关注时事，关心孩子处境，紧跟时代。母亲内心强大半生荣耀，晚年因儿子破产女儿被查而颓废虚弱。历史和现实成为母亲生命长度和宽度的载体。这个制造了两个神童的唯物论者，这个历史的参与者与时代的见证者，眼前的生活虽然正在分崩离析，她依然试图保持自己人生的独立性和完整

性。陈继明写出了大时代和个体命运的交错；也写出了母亲作为一个女性所拥有的生命历程。母亲弥留之际的讲述，兄妹四人各自的人生选择，晚辈的疏离，疯子的皈依，金钱和权力的考验，爱情的追问，母亲的反思，在尘世无尽虚空中内悬明月。陈继明叙事节奏控制的很好，战争年代远景浮现，世道人心近镜头交替，在母亲周围形成不同区域，明暗交织，是母亲在观察生活，也是时代在观察母亲。小说中有些细节显示出作家的智慧，那句儿大不由娘，让人家先说了；还有大姐被抓，乡亲们对报道不满，厅官也算是老虎了，都是小说趣味之所在。

葛水平《嗥月》写的是狼、猎人、村民、僧人的明争暗斗；是人性、狼性、佛性的彼此对视。公狼被猎人王泉打死、小狼被抓、母狼营救是一条线。王泉和母亲翠喜、妻子改珍、伙伴秃蛋，以及村民的关系是另一条线。王泉热衷打猎，厌弃土地，哈喽村人冷漠贪婪，生活艰难。小说看起来写的是浪漫山野传奇，其实是现实人生百态，当然还有泥胎佛身和鸡窝神赐的会心。葛水平写作向来诗意凛冽，对生活充满理性关怀，尤其擅长迫近人性深渊。王泉的残忍与得意，苦闷与绝望；法显的心机，改珍的鄙视，母亲的慈悲，贾政气的嚣张，甚至是母狼的情欲、母爱、仇恨，三言两语，均得以立体呈现。

年度小说梳理，是一个横截面，仿佛可以把2018年从仓促的时间之河中截图出来，抽取其特殊性，立此存照。其实，这一年与前一年，与已经到来的后一年，并没有本质上的差别。本文显然综述得并不够，也没有得出什么显而易见的结论。单个人的视野是有局限的，甄别的粗略，也可能带来的不仅仅是疏漏。算是一个阅读记录吧。另外还有一些篇目想列进来，因为不好归类，反正也是挂一漏万，索性作罢。

（作者单位：山东理工大学文学与新闻传播学院）

# 2018 年中国电影产业与艺术年度报告

◎ 陈旭光 赵立诺

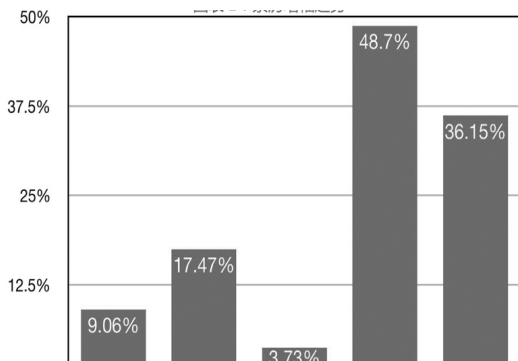
**摘要:**本文对中国电影 2018 年度的产业、艺术等的发展状况进行了系统总结和深度学理思考。中国电影在本年度虽经“遇冷”甚或“寒冬”的持续“低潮”,但在创作上还是可圈可点,尤其是现实主义复苏、喜剧美学的多样化、新导演的崛起等现象令人欣喜。2018 年的中国电影产业具有某种承上启下的特性,它既显示出在自由市场条件及电影新策的双刃属性下,电影资本、电影工业、观众与市场之间种种关联性问题“合必然性”的发展趋势,凸显了中国电影工业化发展必然要经历的种种阵痛。中国电影产业必然要遵循经济规律、电影工业美学规律而解决电影产业迟早要出现的诸多问题。中国电影,必将在阵痛中迎来自己常态化的、可持续性的发展。

**关键词:**中国电影;2018;电影产业;市场;现实主义;喜剧;新导演

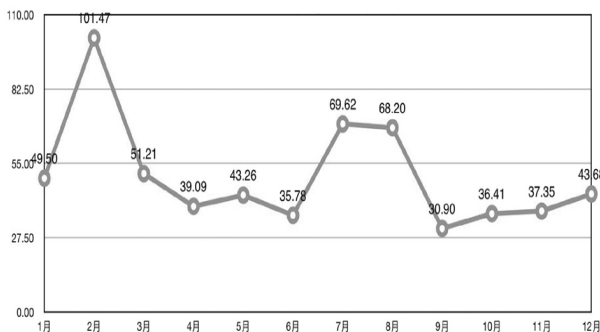
2016 年以来的中国电影,从“新常态”的自我解嘲,到 2018 下半年开始的“资本寒冬”“影视严冬”“市场遇冷”等业内命名的不期而至,经历了中国电影的继续“低潮”:税收新政,票房大盘走低,一直迅速扩张的院线、积极上市的传统影视企业遭遇了不同程度的影响。但过去的 2018 还是令人怀念的。中国电影业在产业的“冷冬”中却孕育了创作的暖冬,呈现了新鲜的美学样貌:国产电影大放异彩,票房力压进口大片,现实主义题材“爆款”且多元化发展,喜剧美学潮流呈现多样化类型风格,具有美学价值、倾向于个人表达的“作者性”艺术电影也有了新的收获——

## 一、电影市场趋于理性的“新常态”格局

### 1. 大盘放缓的电影市场“新常态”



图表 1: 票房增幅趋势



图表 2: 2018 年月度票房趋势 (亿元)

2018 年的产业格局整体看上去并不乐观,首先是整体市场大盘增幅比去年的增幅有所下降,以总票房 609.76 亿收官,比去年 559.11 亿增长 9.06%,观影总人次为 17.16 亿,同比上一年 16.2 亿增长 5.93%。全年生产故事片 902 部,动画片 51 部,科教片 61 部,纪录片 57 部,特种电影 11 部,总计 1082 部。<sup>①</sup>相比而言,增速略有放缓,上座率也略低于去年。与 2017 年度的 17.47% 的总票房增幅相比,2018 年的总票房增幅下降 8 个百分点,尤其与 2012-2015 平均每年 34.29% 的票房增幅相比,2018 年增幅则显得较为疲软。2016 年之后中国电影票房大盘进入的这一“冷静期”被认为是“从高速增长的非常态进入了稳定增长的新常态”<sup>②</sup>,然而,但是这种新常态却似乎并不稳健。2016 年的 3.73% 触底,2017 年的 17.47% 是由《战狼 2》一部电影力撑,而 2018 年的头部数据看似相对平均,但纵观全年大盘走势,上半年因为春节档获得

了 174 亿、仅就 2 月一个月票房就超过了 100 亿，所以截止 6 月底总票房已达 320.3 亿元；但是下半年在暑期档的《我不是药神》《一出好戏》等优质作品叫好叫座之后却高开低走，国庆档所在的整个 10 月仅收获 36.41 亿，甚至不如上半年的 4、5 月春季月度票房数据（见图表 2<sup>③</sup>）。虽然从总体上完成了一个 10.87% 的看似稳定的新常态的增长，但是这距离上半年时对于 2018 年突破 600 亿大关及很多更为乐观的估计还有一定的差距。

但是，2018 年，在诸多好莱坞大片尤其是大 IP 项目诸如《复仇者联盟》系列、《碟中谍》系列的挤压之下，2018 年国产电影的票房贡献能够达到 378.97 亿元，占票房总额的 62.15%，比去年增加 9 个百分点，成为近十年来的历史最高。全年票房过亿元影片 82 部，其中国产电影 44 部，进口影片为 38 部<sup>④</sup>。在总票房榜前 10 之中，中国电影占据 6 席，前 4 名全部是中国电影，且前 3 名《红海行动》《唐人街探案》《我不是药神》的票房均超过 30 亿（如图表 3）。

| 序号 | 电影               | 票房<br>(亿) | 类别     |
|----|------------------|-----------|--------|
| 1  | 红海行动             | 36.51     | 国产     |
| 2  | 唐人街探案            | 33.98     | 国产     |
| 3  | 我不是药神            | 30.97     | 国产     |
| 4  | 西虹市首富            | 25.47     | 国产     |
| 5  | 复仇者联盟 3：<br>无限战争 | 23.91     | 进口分账大片 |
| 6  | 捉妖记 2            | 22.37     | 国产     |
| 7  | 毒液：致命守护者         | 18.66     | 进口分账大片 |
| 8  | 侏罗纪世界            | 16.96     | 进口分账大片 |
| 9  | 前任 3：再见前任        | 16.45     | 国产     |
| 10 | 头号玩家             | 13.97     | 进口分账大片 |

图表 3：2018 年内地票房排行榜前 10

从近 10 年来的国产电影票房占比来看（如图表 4），2018 年的国产电影的占比达到了历史最高峰 64.09%，尽管除了 2012 年以外，历年来国产电影占比悉数过半，但是从总体上而言，国产电影尤其是商业电影、类型片与好莱坞分账大片还存在着一定的差距。

这与 2018 年中国电影现实主义题材的涌现、新主流大片的进一步开拓、香港电影“在地性”的某种程度上的回归是分不开的。

## 2. “头部”阵容的进一步扩大与平衡

第二个现象是“头部”阵容的进一步扩大。“头部内容”这一词汇来自于近年来的互联网行业，相对于长尾理论中的“尾部”而言，“头部内容”是指盈利最前端、占主要流量、销量的内容和产品。这一词汇也常常被借用于电影产业，尤其是中国电影虽然每年生产将近 1000 部作品，但是主要票房却是由其中不到 5 部的作品贡献的。2017 年，《战狼 2》一部电影获得 56.83 亿，“头部”力量更是尽显其中。从而，“头部拉动”几乎是近年来国产电影票房的一个重要增长点。2018 年，票房前 6 名影片共吸纳了年度 30% 的票房，而单片票房 1000 万以下的 331 部影片，仅贡献了年度票房的 0.9%<sup>⑤</sup>。

与互联网的“头部内容”相比，电影行业的头部数量更少，甚至于头两名作品之间的票房就已经差距颇大，例如 2017 年的《战狼》，总票房 56.83 亿，占全年国产电影总票房 18.88%，是票房排行榜第二名《羞羞的铁拳》的 2.58 倍；2016 年的《美人鱼》是第二名《西游记之孙悟空三打白骨精》的 2.82 倍，2015 年的《捉妖记》是《港囧》的 1.51 倍（参见图表 5<sup>⑥</sup>），这就导致近年来行业一直担忧两极分化严重，电影市场、电影行业、电影艺术的发展不均衡的现象。

相对而言，2018 年中国电影的“头部内容”阵容更大，在票房上更加均衡，票房由若干优秀之作共同完成，且票房之间的差距并没有造成巨额空挡（见图表 6<sup>⑦</sup>）。

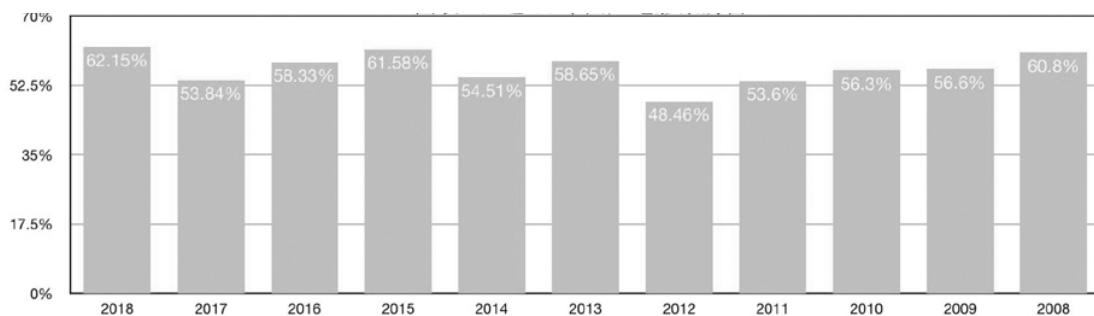


图 4: 近 10 年国产电影票房占比

| 序号 | 电影         | 票房(亿元) |
|----|------------|--------|
| 1  | 红海行动       | 36.51  |
| 2  | 唐人街探案      | 33.98  |
| 3  | 我不是药神      | 30.97  |
| 4  | 西虹市首富      | 25.47  |
| 5  | 捉妖记 2      | 22.37  |
| 6  | 前任 3: 再见前任 | 16.45  |
| 7  | 后来的我们      | 13.52  |
| 8  | 一出好戏       | 13.51  |
| 9  | 无双         | 12.73  |
| 10 | 超时空同居      | 8.99   |

图 5: 国产电影票房第一占比、同比

|      | 国产票房第一 (亿元) | 占总国产票房比 | 同比高出 (票房第二) | 国产票房第二 (亿元)         | 同比高出 (进口第一) | 进口第一 (亿元)            |
|------|-------------|---------|-------------|---------------------|-------------|----------------------|
| 2018 | 《红海行动》36.51 | 10.11%  | 7.4%        | 《唐人街探案》33.98        | 52%         | 《复仇者联盟 3: 无限战争》23.91 |
| 2017 | 《战狼 2》56.83 | 18.88%  | 158%        | 《羞羞的铁拳》22.02        | 113%        | 《速度与激情 8》26.71       |
| 2016 | 《美人鱼》33.92  | 12.72%  | 182%        | 《西游记之孙悟空三打白骨精》12.01 | 122%        | 《疯狂动物城》15.30         |
| 2015 | 《捉妖记》24.4   | 8.99%   | 51%         | 《港囧》16.14           | 0.5%        | 《速度与激情 7》24.27       |
| 2014 | 《心花路放》11.69 | 7.24%   | 12%         | 《西游记之大闹天宫》10.45     | -69%        | 《变形金刚 4: 绝迹重生》19.78  |

图 6: 2018 年国产电影票房排行  
而事实上, “爆款现象” “头部拉动” 这些

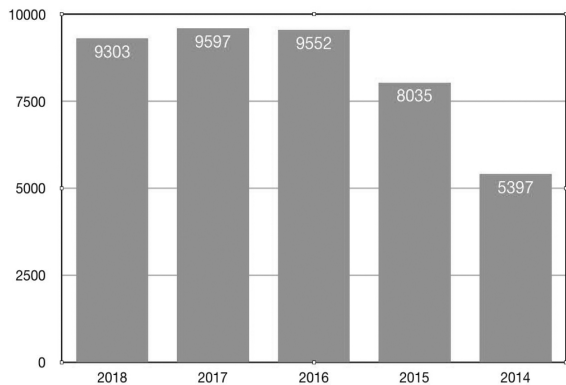
产业增量方式的背后, 正是产业刚刚起步、各项机制未曾完善、观众的电影审美能力整体不高、各项机制依旧不健全的一种状态, 也正是说明中国市场还处于“低水平类型片大量涌现, 而品质作品极为稀缺”的时期。但是, 这样的一个时期也正是产业发展的必经阶段, 实现以少引多的目的。所以 2018 年可以说在平稳增长的同时, 票房的拉动并不是依靠所谓一部“爆款”的“现象电影”而引发的全民观影热潮, 而是以更多的头部作品、基本均衡的电影品质, 多量多优, 实现全年的票房增量和更加均衡的“新常态”局面。

### 3. 传统影视公司和院线发展的寒冬

对于大多数传统影视公司而言, 2018 年几乎大多数上市公司的股价都在狂跌, 许多公司股价已经跌下 50% 以上, 而某些公司的跌幅甚至达到了 70% -80%。万达前两年 372 亿元的估值, 如今只达到 120 亿元, 而华谊兄弟这一前几年最受关注的企业, 与去年股价同比下降 33% -40%。原本以制片作为最大盈利点的光线传媒, 与阿里巴巴的《战略合作框架协议》终止, 现阶段, 反而以收购的猫眼购票平台作为最大的利润点。传统 5 大影视公司, 万达、华谊、博纳、光线和乐视, 几乎只有乐视在 2018 年依靠一部《红海行动》还有着较好的盈利情况, 而其他几家企业在制片方面都在走低。

而原本如火如荼的院线发展在 2018 年也遭遇重创。2018 年, 银幕总数达到 60079 块, 但是新增银幕只有 9303 块, 比去年的 9579 块下降了 3 个百分点。从 2003 年中国院线建设进入高速发展时期以来, 中国市场中的银幕数量几乎以平均每年 30%

的数量在增长,从 2002 年的 1581 块到 2017 年的 50776 块;从 2015 年开始,几乎每年增长将近 1 万块银幕(见图表 7);2016 年时,中国共 7900 家电影院线,已经成为电影院线数量全球第一的国家。但是,2018 年中国院线的情况却发生突变,“终端市场布局正式进入一个新的升级换代期。……从 10 月影院排行榜的门槛线中,可以看到即使是一些品牌影院其效益和票房在大盘拖累下也是大幅下降”<sup>⑧</sup>,中国最大的三家院线——万达影院、耀莱影城和中影投资,从 2015 年到 2018 年,场均人次皆下跌了 50% 甚至更多;而从 2018 年 4 月至 10 月期间,星美的 3/4 影院关停,作为曾经占据中国电影院线半壁江山的星美,此时已经身陷前所未有的困局之中,而这种脱困的道路却并不明朗,看上去,在这场从 2016 年起的市场寒冬之中,星美似乎成为第一个院线出局者。



图表 7: 近 5 年全国银幕增长数

市场走低的这三个现象,实际上是经过了一个漫长的文化规律、资本规律、市场规律的博弈之后,必然走向的一个理性结局;不论是大盘增长的低潮、“票房第一”头部号召力的式微,或是院线所遭遇的困局,究其原因,中国电影市场其实已经度过了最初的由于长期“市场饥饿”而导致的爆炸式发展的“超常”状态,而此时却进入一个“离开超常”走入“理性”的过度时期。毕竟,中国电影不可能长期以“低水平类型片”来喂养一直在成长中的中

国观众,而电影院线也不可能一直保持粗放式的增长态势;当发展到一定阶段,产业增长的转型是一种必须,也是一种必然。

## 二、国产电影“新口碑时代”的到来与青年导演的崛起

“叫好”与“叫座”的统一,是中国电影在这十几年来一直追求的重要目标,2018 年,因为《我不是药神》的票房神话,似乎第一次达到了某种和谐。《我不是药神》不仅在网络知名影评人的口中有如神作,且在豆瓣上得到史无前例的 9.0 分。《我不是药神》的出现,或许可以成为国产电影“口碑”和“票房”统一的里程碑。

### 1. “口碑”对票房加持的日益显著

而对于《宝贝儿》所引起的“流量明星浪费好题材”、票房最终只有 2400 万的讨论;以及大制作《阿修罗》口碑奇差而导致的匆匆撤档,则成为 2018 年的电影界的几个重要事件。在这个品牌导演已经必须用作品说话的时刻,似乎“流量明星”也不再受到观众的追捧,粉丝票房、粉丝锁场等事件在 2018 年并没有大规模的发生,甚至发生了某种逆反效果,因为是杨幂主演,所以更广大的观众反而拒绝走入电影院,原本的“票房灵药”转而变成了“票房毒药”。《阿修罗》的失败则更说明观众对于“中国故事”的别样的期待,大明星、大制作、大特效已经不能让中国观众买账,因为从故事、美工甚至于到服化道,《阿修罗》都像一个舶来品,并不能引起中国观众的共鸣。

这四大电影事件及其舆论场所构成的网络媒介事件,最终似乎正在说明,中国观众对于“明星时代”“流量时代”“粉丝时代”“特效时代”“大片时代”的一种整体上的拒绝,并呼吁新的“口碑时代。”

也可以说,在这场长达数十年的质量与资本的审美角力中,质量终于开始占领上风。

然而,2018 年“口碑之胜”并不是偶然得之,实际上,近五年来,中国电影的市场趋向已经逐渐

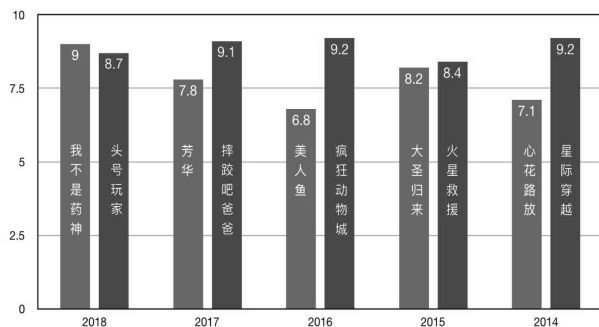
向“口碑”靠拢。2016年较高水平类型片却并不多见，仅有喜剧片《美人鱼》和枪战片《湄公河行动》，但是2017年却有了明显改善，且不说票房爆款《战狼》作为一部“英雄电影”在类型叙事、人物塑造和动作特效上的标准与合格，《羞羞的铁拳》《英伦对决》《追龙》等票房前10的类型片基本都是类型片当中水平较高的作品，更不用说重塑记忆的、带有文艺气息的《芳华》。

从近五年来的国产票房前十名的豆瓣评分来看，中国电影票房前十的电影平均口碑一直在逐年递增，从2014年的平均4.1分，达到2018年的平均每年6.92分，以平均每年14%的速度在增长。

但是，从与进口电影票房前十平均分的对比数据来看，进口电影虽整体上有略微下降的趋势，但是并不明显，更像是一种正常浮动；且其基本处于6.9-7.6之间，而国产电影却处在4.1-6.9之间，直到2018年才第一次超越6.9；而2018年国产电影第一次达到最高分的《我不是药神》的9.0，虽然超越了同年《头号玩家》的8.7，但是近五年最高分的进口电影《星际穿越》和《疯狂动物城》的最高分依旧高达9.2分；且出现9.0分以上的高票房电影的几率远比国产电影要大（见图表8）。进口分账大片的这种正常浮动其实也说明，低水平的迅速上扬是有可能的；但是在一个均分7.0的高水平基础上要与好莱坞电影、尤其进口分账大片相抗衡，在某种程度上是一个从产业到艺术、从环境到从业者、从作品到观众都步入某种成熟度的结果——在这方面，中国电影还有很长的路要走，中国电影的产业成熟度也还有很大的进步空间。

从另外一个角度来说，中国电影的“口碑”评价体系显然还不够完善。首先是渠道，现阶段具有票房公信力的口碑指标主要在两个方面，一个是几大电影平台豆瓣、猫眼、淘票票等的“评分”，而另一个是各大影视微信公号、微博

影评大V的评价，但是真正具有学院派精神的专业评论依旧尚未进入到能够影响电影票房的评价体系当中来，这与学术环境与网络环境之间的文化壁垒不无关系。而其中，与猫眼、淘票票等评分相比，豆瓣评分似乎是现阶段最具公信力的评分指数，这不仅因为猫眼、淘票票等主要作用是“票务平台”，具有天然的、商业性更强的宣发职能，还因为猫眼、淘票票的评分大多来源于普通观众，豆瓣则来源于电影爱好者、电影发烧友、专业影评人、甚至于电影学者。但即便如此，豆瓣评分在2017至2018年之间依然引起了诸多波澜，因为电影创作者们对于豆瓣一些超低评分依然存在不信任，质疑其中带有某种商业操纵的成分。其次是对象，在豆瓣评分中，分值最高的作品中大多依旧是主流文化下的类型电影，而那些真正具有电影语言的探索精神以及书写深刻命题的艺术片，却依然在这样的网络评分环境下得不到一个较高的分值——而这两者也正是中国现阶段以网络文化作为影评口碑评价体系的弊端。



图表 8: 近 5 年国产、进口票房前 10 影片豆瓣最高分对比

## 2. 大导演的票房失利

2018年是一个大导演作品集中上映的大年，与2017年仅有的冯小刚《芳华》和陈凯歌《妖猫传》不同，作为两大市场最期待导演张艺谋和姜文携《影》《邪不压正》与技术美学的商业先锋徐克《狄仁杰之四大天王》狭路相逢，而贾樟柯的历史最高成本电影《江湖儿女》也选择在了2018年国庆档上映。

2017年，虽然与《无问西东》的“残酷青春物

语”的直指文革“平庸之恶”“乌合之众”的叙事目标不同，冯小刚以“文工团”记忆作为“文革青春”的编码方式却似乎基本得目标观众群（以青春时代经历文革的人群）的认同，14亿的票房也基本算是一个满意的答卷。但是同年，另一位同样制作套路的大导演陈凯歌的《妖猫传》却并没有获得同样的“芳华”，而是在2.5亿投资成本的基础上仅获得5.3亿的票房和一片批评质疑之声。这一方面是因为冯小刚在《1942》的票房失败之后，他依然矢志不渝地进行着创作的转型，不仅有《芳华》这类史诗性青春题材作品，而且还尝试《我不是潘金莲》式的电影语言探索，不断更新着观众在“冯小刚”这一导演品牌之下的审美体验。而陈凯歌却始终无法逃离属于自己的带有历史性、思辨性、悲剧性的叙事风格，而这种风格又与他所选择的、日本的传奇性历史小说在文化上格格不入，最终造成了一种叙事不适感。另一个方面是《芳华》的制作基本采取了“品牌导演+品牌编剧+流量小生”的制作套路，在制作上也起到了对增大目标观众辐射圈的作用。

但是，这一制作套路在2018年却显然失效。张艺谋的《影》的制作是以“导演品牌+邓超、孙俪+王千源”的流量明星+老戏骨的金牌组合，看上去更胜于《芳华》阵容，然而，在今年的国庆档上，却未曾料想不敌同档期麦兆辉、庄文强的《无双》，在网传成本高达3-4亿的情况之下，仅收获票房6.29亿。张艺谋的品牌失效从《长城》已经可管中窥豹，而到了《影》，尽管这部极具张艺谋风格美学特征的电影看上去更加用心，但是观众依然不买账。究其原因，尽管《影》在美学上以“水墨画”的色彩调度方式来进行“概念隐喻”<sup>⑨</sup>，指向身份置换、恍惚与错位的认同叙事，用以表达个体身份、体制身份与认同身份的多重矛盾，但是在故事层面却

依旧延续了张艺谋在《长城》《十面埋伏》等作品之中的问题：一是过度简化的线性叙事始终未能深入表述复杂的人物关系和微妙的心理，而更像是一个丢失了戏剧精神内核、以外部冲突来补足叙事的情节剧；二是因为《影》的故事是对“三国”的架空重述，“在三国故事里，所有人不管是胜与败，都有其行为动机……一旦被架空以后，故事里不断反转的这几个人却毫无精神层面的属性，他们既没有行为动机，也没有价值观。”<sup>⑩</sup>在这种故事层面和认知语境之下，《影》必然无法超越在故事上更完整、类型上更清晰、且具有强烈的香港电影特征的《无双》而获得观众的认同。

一面放大和重复作者化的个人风格，一面未能修正前作出现的诸多问题，《影》败北如此，徐克的《狄仁杰之四大天王》与姜文《邪不压正》也如此。徐克是“东方造梦大师”，是香港最具盛名的富有作者意识的商业片导演，而仅获6.06亿的《四大天王》商业意图也非常明确：在其所建构的“东方奇幻”类型系列当中继续打造“狄仁杰宇宙”。从产业角度上来说，进行系列片的开发是一种成熟的工业方案；从风格角度上来说，“在影片中首先感知到的是那种天马行空、眼花缭乱的動作戏和满天飞的奇门遁甲式的武器器物，包括人和人形怪物。个中造型、细节、桥段，奇门遁甲、怪力乱神、天马行空而匪夷所思。你不能不感叹徐克是一个真敢于“玩”电影，敢于做电影‘游戏’的‘老顽童’导演”<sup>⑪</sup>。

徐克几乎尽其可能将所有“徐氏”元素都塞在奇幻片的架构之下，“怪力乱神”的风格、电影技术的探索、邪典奇诡的想象力等、幽默鲜活的配角形象等，包容万物、奇异新鲜，琳琅满目，用佛教“禅宗”做为整个电影的精神注脚，完成奇幻类型片的东方美学的话语写作。但是，这部电影依旧在叙事层面遗憾重重，虽然是狄仁杰是一个系列片主人公，但却在这一部当中面目模糊、性格不明，人物关系的推动缺乏必要的细

节作为支持，武则天这一人物形象更是从第一部极具女性主义意味的个人化书写，变成这一部的完全“去历史化”，使得整个故事都正如同徐克制造的、精美繁华、巨大无比的“怒目天王”：以一种自言自语的姿态腾腾而起，却自视而不自知，仅是一次浮华的臆想，从未与观众形成真正的对话与共鸣，从来也只是虚幻一场。

姜文的《邪不压正》则更像是一场个人风格的自嗨式狂欢。自从《让子弹飞》之后，姜文的市场价值一直被期待，但是2014年的《一步之遥》仅达到了5.15亿的成绩，并不理想，所以这一部《邪不压正》便在某种程度上成为姜文和观众之间“扳回一局”的压轴之作。然而，在这个以“民国三部曲”和“武侠电影”两个大标签作为宣发口号的电影里，观众并没有看到那个以过人才华完成武侠电影的类型突破的姜文，而是看到了一个令人不适的、过度狂欢的、过度荒诞的、用力过度的姜文。

而另一位在今年有作品上映的大导演是贾樟柯，从艺术片或是作者电影的角度而言，这部《江湖儿女》水准不俗，但是在国庆档最终只获得了6950万的票房，不足成本。《江湖儿女》的票房失败其实是一种近年来资本市场对于品牌导演的迷思的终极表现。贾樟柯作为一个典型的电影作者，他的作品从来都是艺术节、知识分子、电影发烧友和专业人士的，从观众角度，欣赏贾樟柯的作品是需要具备一定程度的审美经验和审美能力的。以商业电影的投资额度和宣发方法推动贾樟柯电影，势必会造成普通观众的拒绝，甚至会流失艺术片市场上的专业观众，这就是对于目标群体估算不准确的表现。不过，一个相反的情况也出现在2018年，即毕赣的新作《地球最后的夜晚》在12月31日之前的预售票房已经超过1个亿，成为中国艺术

电影票房的历史最高。与《江湖儿女》大打“贾樟柯”牌不同，《地球最后的夜晚》是以一种小众电影姿态进行饥饿营销，又选择了一个“跨年”的时间应题。但是《地球》在营销上的成功却并不能说是获得了一个规律性、路径性的方法，而是一次由于各种舆论场、营销方式、获奖等诸多因素最终的叠加结果，是一次营销的胜利，却是一次产业的偶然，甚至可能是艺术电影的一次“自戕”。

### 3. “新力量”青年导演的崛起

在老导演的电影票房全面唱衰的局面之下，2018年新锐青年导演的力量却比前两年更加引人注目。所谓新力量导演，诚如笔者概括的，“这一批新力量导演没有第四代导演青春流逝的感伤、缅怀、喟叹和诗意抒情，没有第五代导演文化启蒙的姿态、寻根反思的意向以及述说精英理想“话语欲望”，也没有经验过第六代导演在迅速市场化的时代在工业与艺术之间“找不到北”的惶惑困扰……他们几乎是轻松潇洒、游刃有余地在票房和口碑等多方面双赢多赢，他们试图处理好市场要求/个人风格表达之间的矛盾关系，游走于电影工业/美学的“二元对立”之中。”<sup>②</sup>

被业界基于厚望的新力量导演群体，2018年不乏出色表现：《我不是药神》文牧野票房30亿，《无名之辈》的饶晓志创下7.93亿，演而优则导的黄渤，则以《一出好戏》拿下13.51亿；而《前任3》导演田羽生、《超时空同居》的导演苏伦、《动物世界》导演韩延、《幕后玩家》的导演任鹏远、《悲伤逆流成河》导演落落，分别拿下9亿、5.09亿、3.59亿和3.55亿的成绩。

更不用说青年导演在艺术电影上的突出贡献，《阿拉姜色》的松太加、《地球最后的夜晚》的毕赣和《大象席地而坐》的胡波，都为中国电影界贡献了艺术电影佳作，并在各大电影界频频亮相，增加了中国电影的海外知名度。而这

些导演平均年龄只有36岁，年龄最大的是黄渤、李芳芳和陈思成，为70后，其余皆为80后，其中年龄最小的马凯出生于1989年。但是，年轻的他们所贡献的票房平均值为10.15亿（见图表9），远超张艺谋、姜文、徐克，是他们平均值6.06亿的1.67倍。

| 电影       | 导演  | 出生年份 | 票房(亿元)             | 备注   |
|----------|-----|------|--------------------|------|
| 唐人街探案2   | 陈思成 | 1978 | 33.98              |      |
| 我不是药神    | 文牧野 | 1985 | 30.97              |      |
| 前任3:再见前任 | 田羽生 | 1983 | 16.45              |      |
| 一出好戏     | 黄渤  | 1974 | 13.51              |      |
| 超时空同居    | 苏伦  | 1983 | 9                  |      |
| 无名之辈     | 饶晓志 | 1980 | 7.82               |      |
| 无问西东     | 李芳芳 | 1975 | 7.54               |      |
| 动物世界     | 韩延  | 1983 | 5.09               |      |
| 幕后玩家     | 任鹏远 | 1986 | 3.59               |      |
| 悲伤逆流成河   | 落落  | 1982 | 3.55               |      |
| 爆裂无声     | 忻钰坤 | 1984 | 0.54               | 艺术电影 |
| 阿拉姜色     | 松太加 | 1974 | 0.02               | 艺术电影 |
| 中邪       | 马凯  | 1989 | 0.0041             | 成本8万 |
| 地球最后的夜晚  | 毕赣  | 1989 | 预售1.03             | 艺术电影 |
| 大象席地而坐   | 胡波  | 1988 | 未上映                | 艺术电影 |
| 平均票房     |     |      | 10.15（不含《地球最后的夜晚》） |      |

图表9：2018年重要青年导演作品与票房

产业的发展也势必带来从业者的增加，而青年从业者更是未来行业的主要生力军。对青年导演的重视、对青年导演力量的肯定，其实是产业进入良性循环的一种标志，不仅因为新导演与中国主流观众的年龄层更为接近、文化具有天然的亲缘属性、易于产生共鸣有关，也与他们能够站在巨人的肩膀上，审时度势，在新的时代语境之下，融合改造前人的中国电影美学系统，闯出一片“新中国电影”的潮流来。而另一面，老导演的一味重复自己在商业市场上，确实易于让观众

产生审美疲劳。但是，不得不承认的是，这些老导演的作品虽没有在市场上获得从前那般荣耀，但是他们的作品依旧具有相当的艺术价值，无论是《影》的中国美学探索，还是《邪不压正》通过“用典”“戏谑”和“中西文化拼贴”等手法所试图突破武侠电影叙事界限的尝试，或是《四大天王》雄心勃勃的世界观、宇宙观的体系性建构，以及贾樟柯一直以来孜孜以求的现实主义美学观，他们所带来的大片格局和美学视野，不仅在曾经为产业的建构和发展做出过巨大的贡献，也提供着对于中国电影的艺术发展之路上不可或缺的重要作品。

### 三、走向多元现实主义的国产电影

#### 1. 多元格局的现实主义电影的集中出现

2018年，重要的现实题材电影不少，如下11部比较重要的影片，贡献了票房共67.69亿，其中有6部作品过亿，而除了《江湖儿女》和《宝贝儿》之外，其他电影大多数也都能够利用票房收回成本，这在过去的电影市场上是难得一见的。尤其是像《我不是药神》《无名之辈》《无问西东》等电影，在过去的电影市场中，因题材就有可能被打上“文艺片”的标签，使得电影无论是上映前还是上映之后都会受到某种固有眼光的局限，最终导致电影票房的失败。但是今年，现实主义却并没有被如是对待，反而更多的作为类型片、商业片与观众见面，这与类型美学的本土融合、类型电影的本土化以及中国观众对于现实主义题材的呼唤等方面都有着密不可分的关系。

首先，整体社会文化、经济、政治格局和潮流之下，中国社会正在层出不穷的衍生着诸多来自社会阶层的分野、来自城市化速度的加快、来自城乡差距的加大所导致的各种人民内部矛盾，社会新闻、社会现象每日

里层出不穷、热点频仍，但是，纵观 2017 年的中国电影，除了《战狼 2》满足了中国观众爱国主义的涛涛热情以外，其余大多数电影依旧是在娱乐的层面、讲述或猎奇、或虚假、或某一阶层的小时代的故事，而没有深入到中国人民的生活中去，文艺作品没有能够和人们的当下生活产生共鸣。不仅 2017，实际上，这种看似类型化、却离人民生活较远、以奇观化、娱乐性来吸引观众早是产业中的某种主流，《小时代》看似只是一部电影，但“小时代”却也是一个隐喻，用以隐喻这个逃避着大时代下的苦难与悲欢离合的缩影。

所以 2018 年的这种不约而同便也成为了一个必然，从年初的《无问西东》《后来的我们》逐渐起步，从年代的视角、从青年的视角出发，触及现实主义、触及阶层问题、触及城市发展中的种种问题与价值观的陨落；到年中的《我不是药神》《找到你》，开始将中国当下尖锐而实际的民生问题体现在了大银幕上——无论是药的问题、还是孩子的问题，无论是生病的问题，还是保姆的问题。年度口碑爆棚的票房黑马“《我不是药神》则非以情节、戏剧性取胜，亦非以徐峥所擅长且品牌化了的喜剧性为噱头，而是以悲悯的人道情怀，小人物的人道勇气，接地气的现实批判精神感人心怀。洋溢着温情，不那么悲催无望的结尾虽然降解了现实抗争的力度，但符合体制的要求和普通百姓的中国梦，终于引发全民热议和观影热潮，并被寄予了推动现实变革的民众理想。”<sup>⑬</sup>

这些电影揭示了当下中国人面临生存或经济困境。这个困境不光裹挟了《药神》中的病人、《找到你》的保姆、《无问西东》中被扶贫的一家、《后来的我们》里的北漂、《无名之辈》中的马先勇，还裹挟着那一批看似经济条件尚可的中产阶层，如《找到你》

的女律师、《狗十三》的父亲、《江湖儿女》的斌哥、《无名之辈》里的高总——这批人，不再是小时代里光鲜亮丽、用情感左右命运的人们；而是在现实的压抑中生存着的人们，按海德格尔的存在主义理论，都是作为“此在”的“在者”。

部分现实主义作品还涉及到了校园暴力（《悲伤逆流成河》）、少数民族的家庭与信仰（《阿拉姜色》）、老年人赡养问题（《大象席地而坐》）等。这些现实主义作品都不同程度、不同纬度的上的反应了现实问题，也呈现一种多元化的创作趋向，表明了现实主义的广阔道路。例如，《我不是药神》《无问西东》是积极的现实主义，它们建构了现实中的英雄形象、为现实提供了某种出路、给观众提供了现实的中希望；《找到你》《无名之辈》《大象席地而坐》《阿拉姜色》等等属于悲情现实主义，这些电影让现实中的人们将惨烈维持到了最后，一步一步却难以走出、最终落得大悲剧结局；《狗十三》《找到你》《悲伤逆流成河》等属于青春现实主义，它们通过年轻人的视角，通过书写年轻人的悲欢离合，来指涉更大的现实背景和现实问题。

## 2. 喜剧类型的泛化与类型融合的拓展

“在进入‘喜剧时代’的今天，喜剧性是近年中国电影的重要法宝之一。可以颇为灵活地与其他类型化合的喜剧电影繁盛不衰。”<sup>⑭</sup>但喜剧电影在 2018 年看似并不讨喜，笔者在 2017 年年度电影总结时感觉到的“喜剧电影呈现出哪怕票房不错也口碑不佳的窘境，中国喜剧电影面临瓶颈”<sup>⑮</sup>的问题不仅没有解决，反而票房口碑双双沦陷且越陷越深。

除了《西虹市首富》一贯的富有想象力和无厘头精神之外，大多数喜剧电影都没有收获市场和观众的认可，例如《胖子行动队》《龙虾刑警》《李茶的姑妈》等。一个是因为喜剧电影作为近年来的一种出品较多的电影类型，观众对其质量和要求更进一步；另一个是因为喜剧风格开始形成泛化趋势，开始与其他类型影片相结合，例如

《捉妖记》典型的奇幻喜剧片，合家欢电影，既具有奇幻片的奇观性、动作性、戏剧性，同时也不乏在人物设计、台词设置、场景安排上的喜剧效果；而《唐人街探案2》《前任3》《一出好戏》《超时空同居》就更不吝融合进喜剧的因素；甚至《我不是药神》《无名之辈》等看似严肃的现实主义题材作品，在电影的前两幕依旧以一种荒诞喜剧的形式来进行现实的书写和描摹，实践鲁迅“将无价值的撕破给人看”的现实主义喜剧美学原则。

而近年来发展较快的新主流大片在2018年又有新的拓展。讲述中国海军拯救海外侨民的《红海行动》不仅票房获得了36.51亿的全年票房冠军的成绩，也某种程度上就超越了之前的过分鼓吹个人英雄主义和国家力量的《战狼2》。《红海行动》致力于通过人物形象、动作设计等方面，来完成类型片的诸种要求，并在这一框架之下完成一种爱国主义情怀、一种国家力量的叙事，所以我们可以看到，在电影当中，“蛟龙小队”中的人物各具性格，各具手段；中国官方的各个代表也并非全无个人特色；甚至在其中，还加入了一个“华人女记者”用以丰富被拯救的华人形象，以获得观众对于人质的进一步认知和了解。从制作上，林超贤依旧具有自己的动作片风格，只不过，《红海行动》里更大、更宏阔的枪战和动作画面也确实在某种程度上削弱了林超贤曾经在港片当中别具一格的、具有现实性的画面特点。

具有假定性美学特征的“寓言体”电影的集中涌现也是2018中国电影的一个重要特点。《动物世界》《一出好戏》《幕后玩家》《西虹市首富》，包括张艺谋的《影》，都具有某种寓言性质和寓言倾向。其中，《动物世界》《一出好戏》《幕后玩家》都以封闭空间和“逃生”作为核心叙事，而“逃生”则成为了一个叙事性的能指，其所指向多重属性，既象征着

当代媒介文化当中无所不在的游戏，又具有某种文化研究、人类学式的思想格局。

尽管2018年类型片的发展态势依旧良好，尤其是中小成本电影，成为票房的中流砥柱，但是大投资电影屡屡失利，让2018年的大片数量、成绩均为一般，未能形成“大鱼带小鱼”的电影生态布局。而往年可以更多看到的武侠大片、奇幻大片也少之又少。而几位大导演的票房失利，则让大片前途堪忧。

### 3. 艺术电影的产业推动与作品涌现

2018年，艺术电影有了一个全新的样貌，这不仅因为“财政部印发了《关于调整中央级国家电影事业发展专项资金使用范围和分配方式的通知》（财文[2018]46号），明确了可以对加入“全国艺术电影放映联盟”的影院放映传承华文化、具有艺术创新价值的国产影片予以资助”<sup>⑩</sup>。“全国艺术电影放映联盟”对于艺术电影放映市场的全面推进，更因为国产艺术片从数量上到质量上都令人欣喜。

“全国艺术电影放映联盟”是2016年起，由中国电影资料馆牵头发起的、以放映艺术片、推动艺术片产业为主的院线联盟。至今，该联盟已拥有1511家加盟影院，1947块加盟银幕（包含2017年加入全国艺联的353家影院）。其中截止到2017年底已有353家影院，532块荧幕。<sup>⑪</sup>创办至今，艺术电影联盟已经放映了诸多与观众难以在普通院线见面的艺术电影，并协助推动了如《地球最后的夜晚》《阿拉姜色》《暴裂无声》等电影的“有限发行”（limited Release）<sup>⑫</sup>，帮助它们向更广阔的市场之中走去；同时也举办了诸多艺术电影的活动，例如2018年底的“艺术新作冬暖主题影展”等，上映了《花事·如期》《淡蓝琥珀》等优秀作品。

当然，以贾樟柯《江湖儿女》领衔的其他优秀的艺术电影作品，例如松太加的《阿拉姜色》、忻钰坤的《暴裂无声》、曹保平的《狗十三》等作品，票房都未曾过亿，但是这些电影作品上映

之时都获得了诸多关注、评论和较高的评分，虽然没有形成某种“大众文化现象”的媒介事件，但是却也形成了一种“艺术现象”，这对于小成本的艺术电影而言，实际上是产业发展的重要一步；而获得金马奖、因自杀而成为2018一个重要的电影文化事件的胡波的《大象席地而坐》虽然未曾上映，但热度持续、市场期待依旧很高。

另一方面，从作品出发，2018年的艺术电影也逐渐开始不约而同的向类型美学靠拢，如《江湖儿女》《大象席地而坐》《阿拉姜色》《爆裂无声》《狗十三》等作品，都在剧作上开始了某种自觉或非自觉的戏剧性、类型性的探索。贾樟柯曾谈到，从《天注定》开始，他就想要试图尝试使用武侠电影之中一些类型化的故事写作方式进行创作，《江湖儿女》更是如此，不仅具有武侠电影的一些类型表征，且试图尝试类型片所重视的“人物弧光”，深入书写人物。从而《江湖儿女》的戏剧性较贾樟柯经典风格的电影作品而言，戏剧性更强，类型化更明显。胡波的《大象席地而坐》则更具有青春片与犯罪片的类型特质，长镜头的美学形式并没有成为外在于故事的概念化形式，而是与故事的戏剧冲突极为契合融为一体。《阿拉姜色》作为具有强烈少数民族“在地性”的故事本身已经具备了一种产业格局无法复制的特性，它绝对的“在地性”，已经给这部电影的艺术唯一性打上了强烈的辨识性与标签。

总体而言，2018年的艺术电影开始从某种更具有作者化、个人化的表达想走向一种与类型化相融合的轨道；但也可以说，这种跨越本身原本就是美学潮流之间相互借鉴的必然；或许，所谓的商业电影与艺术电影的范式正在发生着某种改变，而我們也需要对这些概念进行进一步的思考。

#### 四、趋势与展望

2018年对于影视行业最大的震动，莫过于因为“崔永元事件”而导致的税收改革。虽然新税收政策的实施有利于治理如今因“天价片酬”而导致制作费高昂的演员行业，同时对于税务一直乱象频仍的电影产业也起到一定程度上的有效管理的作用；但是，税收的改制使得整个电影行业十几年以来所形成的自由市场生态被打破，短时间内难以立刻重建，一些小型制片企业、宣发企业和个人工作室因此被迫退出电影市场。但是，税收政策的双面性本身也给了中国电影市场一次重新洗牌的机会，而这个政策本身，也是对于如今过快、过热、过度发展的电影产业来自政府、资本、个体等不同力量之间竞争的一个缩影。

2018年4月，国家电影局揭牌成立，可以说，这在某种程度上是国家在电影政策管理上的利好消息。将电影与广播电视新闻分开，直接归于中宣部统一管理，可能会进一步有利于电影行业推进分级制度、海外推广以及处理与进口电影和海外公司的各项关系的事宜。从2018年12月底电影局发布的《关于加快电影院建设促进电影市场繁荣发展的意见》可以看出，电影局能够对于市场变化进行快速有效的反应并提供有效机制性的调节方案，进一步的助力电影行业的发展。

另一个可能会对电影行业产生影响的、则是近一年以来引起经济动荡的中美贸易战。从美国方面的评论来看，“中美贸易战对于电影行业也有一些间接影响，其中包括一些关于美国进口分账大片的相关谈判的议程的搁置，也有一些是因为中国本土监管体制的改革所造成的影响。……而且也没有外国公司会因为中美贸易战的原因跟中国方面的电影公司停止合作。”<sup>⑩</sup>可是，中美贸易战所引起的经济大环境的变化却会在间接方面导致人口红利的下调、观影行为尤其是三四线城市的观影走低，而这些都是在大环境之下电影行业被波及的方面。

所以, 尽管 2018 年看似中国电影一片大好、尤其国产电影欣欣向荣, 但是由于经济大环境的影响、税收政策之后的震动等等, 制片、院线、宣发等等行业中的各个环节都走向一种难以综合预估的局面, 2019 年即将上映的电影姑且影响力不大, 但是 2020 年及以后的未来却在此时很难给出一个确切的、乐观的答案。而除了院线电影之外, 网络大电影的发展也于 2018 年如火如荼, 仅上线作品就有超过 1000 部, 前 30 名的分账作品分账超过 6 个亿; VR 电影也市场转暖, 除了各大电影节都在竞相举办 VR 电影单元之外, 2018 年 HTC 等公司还预计开拍《笑傲江湖》等 VR 电影, VR 的市场未来可能回暖。

2018 年的中国电影产业具有某种承上启下的特性, 它既显示出在自由市场条件及电影新策的双刃属性下, 电影资本、电影工业、观众与市场之间种种关联性问题“合必然性”的发展趋势, 凸显了中国电影工业化发展必然要经历的种种阵痛。中国电影产业必然要遵循经济规律、电影工业美学规律而解决电影产业迟早要出现的诸多问题。

中国电影, 必将在阵痛中迎来自己常态化的, 可持续性的发展。

#### 注释:

①数据来源: 郝杰梅:《2018 年中国电影票房 609.76 亿元, 同比增长 9.06% | 权威发布》,《中国电影报》公众号 2018 年 12 月 31 日。

②尹鸿、孙俨斌:《2017 年中国电影产业备忘》,《电影艺术》2018 年第 2 期。

③数据来源: 艺恩网。

④数据来源:《中国电影报》2018 年 12 月 1 日。

⑤⑥⑦数据来源: 郑中砥:《盘点 2018: 年票房突破 600 亿, 中国新生代导演成市场中坚力量 | 附国产片票房排名》,《中国电影报》公众号 2019 年 1 月 1 日。

⑧刘嘉:《为何票房不断增长, 影院却陷关停潮》,《中国电影报》2018 年 12 月 28 日。

⑨“概念隐喻”: 形式即隐喻, 参见 Alison Gibbons:《Multimodality, Cognition, and Experimental Literature》, National University of Singapore, Routledge: 2012

⑩贾磊磊、杜庆春、陈刚:《历史的当下表达与形式的趣味表现——《影》三人谈》,《当代电影》2018 年第 11 期。

⑪陈旭光:《暑期档背景中的〈狄仁杰之四大天王〉: 玩心可嘉, 虽“尽皆过火”》,《中国电影报》2018 年 8 月 8 日。

⑫陈旭光:《新时代 新力量 新美学——当下“新力量”导演群体及其“工业美学”建构》,《当代电影》2018 年第 1 期。

⑬陈旭光:《电影工业美学的现实由来、理论资源与体系建构》,《上海大学学报》2019 年第 1 期。

⑭⑮陈旭光、范志忠:《中国电影新时代: 影响力、创意力与新美学建构》,《艺术百家》2018 年第 5 期。

⑯⑰数据来源: 中国电影数据信息网,《全国艺术电影放映联盟对影院奖励办法的建议》2018 年 7 月 16 日。 <https://www.zgdypw.cn/#/index/checkLastest.html?id=37>

⑱参见: Heyman Movie Industry, "Theatrical Distribution & Exhibition: The Ultimate 'love/hate' relationship", The Leonard N. Stern School of Business at New York University

⑲ Liz Shackleton: Why turbulent times may be ahead for China's film industry, ScreenDaily, 2018.11.1, <https://www.screendaily.com/features/why-turbulent-times-may-be-ahead-for-chinas-film-industry/5134186.article>

\* 本文系国家重大招标课题“影视剧与游戏融合发展及审美趋势研究”(项目编号: 18ZD13)的前期成果。

(作者单位: 北京大学艺术学院; 北京电影学院)

本栏目责任编辑 马新亚

# 主持人语

网络文艺，是互联网时代的新兴产物，是互联网技术与文学艺术的综合体，聚集起了更成熟的审美消费群体，传达着新的价值观念、审美倾向与情感诉求，背后蕴藏着深厚的技术色彩和资本逻辑。

在新媒体的冲击下，传统意义上的文学艺术正面临着新的革命，这里面最深刻的变化就是每个人都有了发声的机会和途径，就像当年土豆网的口号，“人人都是导演”。面对这样的新产物，文艺理论界也及时给出了学理回应，及时总结现象，理论者之间、创作者之间、理论者与创作者之间、商业平台与理论者形成各种对话关系。但就像难以回答“文艺为何物”这样的基础命题，“网络文艺为何物”也难以回答。为了引领理论的新走向，更深入研究网络文艺，大家纷纷抛出自己的论点：有人认为一切存在于网络之上的文艺作品都可称为网络文艺；有人认为将具有网络文化、精神、气质的作品统称为网络文艺；也有认为网络文艺是电脑网络技术催生出的全新数字艺术形式。作为正在实践中发展的崭新审美艺术形式，完全决定下来网络文艺的质的规定性，为时尚早。既然如此，我们暂时“搁置”这一问题，回归到更加微观的层面讨论这一新生事物。

在我看来，网络文艺能否获得长久的生命力，关键不在于形式上的新奇、内容上的猎奇、或所谓“流量明星”的颜值，而在于是否对人类的生活经验进行了深度摹写，是否对人类的前途命运表达了深切关注，是否对人类的普遍情感实现了贴切表达，以及是否能将先进技术与成熟内容完美融合。进入社会主义新时代，随着政府层面的管理与把控逐步完善，网络文艺也应该肩负起更加光荣的使命，构建起正能量的价值导向，创造新的艺术增长点，在广阔无垠的数字空间向海外传递深具文化自信的中国形象。

本专题邀请了三位青年学者，从文艺学、传播学、影视艺术等多个侧面讨论网络文艺，希望透过年轻人的视角观察这个新兴事物，以期在理论上总结这一新现象。

张 晶

（中国传媒大学文学院教授、博士生导师）

# IP 语境中网络文学的话语表征与审美转向

◎ 张 晶 李晓彩

**摘 要:**20 年来,网络文学从边缘到主流的位移,更多地依赖于外在性规训力量,即大众消费、群体审美的文化语境。网络文学 IP 热的背后,折射出诗性公共话语空间中,文学话语从大众狂欢到符号建构的权利转移,创作主体从主体间性到文化间性的群体合意,文学空间从文本视象到多媒体、超文本视像的交互生成。也由此带来了由形而下到形而上的公共审美回归和由单向度到立体化、通感型审美体验的复合。

**关键词:**IP 语境;网络文学;话语表征;审美转向

中国网络文学的出场如果从 1998 年台湾蔡智恒(痞子蔡)在 BBS 上连载《第一次亲密接触》算起,至今历经整二十载。当世纪之交的文学场“艺术终结论”“文学消亡论”甚嚣尘上之时,网络赛伯空间这一由技术建构的人工虚拟空间,却呈现出一派话语狂欢的繁茂景象。希利斯·米勒说:“电脑屏幕上的文学,被这种新媒体微妙地改变了。它变成了异样的东西。新的搜索和控制形式,每一作品都与网上无数其他形象并置——这些都改变了文学。网上的文学作品,都共同居住在那个非现实的赛伯空间中,我们称之为网络文学。”<sup>①</sup>网络为文学开启了一个新时代。

然而,新世纪初的网络文学还很年轻,成长态势也并非都欣欣向荣。恣意灌水、随意拼贴、缺乏原创、恶搞经典、品味低俗的海量作品,成为人们质疑网络文学是“‘超我’崩盘,‘本我’贻张,满足欲望又生产欲望的‘幻象空间’”。<sup>②</sup>随着 2003 年起点中文网推出网络文学在线收费模式,到 2011 年、2012 年,以《步步惊心》《甄嬛传》为代表的网络文学作品先后被成功改编成影视作品,催生了全版权 IP 运营新模式,一种令人瞩目的高度类型化、商业化、大众化的网络文学大踏步地登上了主流文学的“大雅之堂”。综观二十年来网络文学的研究现象,学界关注最多的有两方面,一是网络文学的媒介独特性,一是网络文学的文学异质性。在笔者看来,网络性和文学性成为网络文学内

在性的规训力量,在规制网络文学的文本样态和审美特征的过程中,却无法约束其“本我”贻张的原始冲动。网络文学的主流化回归更重要地依赖于外在性规训力量,即商业市场经济的现实语境。网络文学 IP 热的背后,折射出大众消费的现实语境呼唤诗性的公共话语空间,以审美的最大公约数来规制作品的内容题材、人物形象、情节发展、语言表达等艺术呈现,以利益的最大化来实现文学话语诸要素之间的“权利对话”。“IP”以资本运营方式和审美消费逻辑规训了网络文学的话语表征与审美转向。刘勰说“文变染乎世情,兴废系乎时序”,“时运交移,质文代变”。<sup>③</sup>胡适断言:“一时代有一时代之文学……因时进化,不能自止。”<sup>④</sup>网络文学 IP 化发展实则是顺时而生。

## 一、IP 语境:网络文学话语的外在规训力量

IP,是英文 Intellectual Property 的缩写,意思是知识产权。就目前 IP 产业发展来看,网络文学 IP 的实质就是将拥有一定价值基础并且有能力超越媒体平台进行多种形式开发的优质内容的版权素材,开发为包含影视、游戏、动漫、周边衍生品等多种形式的文化产品。一个优质的 IP,包括故事内容、粉丝规模、品牌影响力三个方面,其中故事内容是作品的根本和灵韵。问题是,什么样的故事内容是优质的?本雅明说:“小说是由孤独的个人创作出来,并由孤独的个人来阅读的。”<sup>⑤</sup>如果按照本雅明的审美逻辑,文学的故事性依赖于个人的品好,那就无所谓优劣之分。然而,在网络赛伯空

间,在IP价值语境中,文学的故事性优劣显然不能依个人意愿来评判,而是取决于大众的审美趣味、消费心理和阅读方式。

近年来随着诸如《鬼吹灯》《甄嬛传》《致我们终将逝去的青春》《琅琊榜》《花千骨》《失恋三十天》《欢乐颂》《三生三世十里桃花》等作品成功的影视改编,IP以资本的强势扩张昭示了网络文学的大众消费语境,文学借网络之媒由“独乐乐”变为“众乐乐”,借IP之势由文学文本转变为多媒体呈现,网络文学由“粉丝规模”到“粉丝经济”的转变得以实现。“艺术构成生产与流通情感与欲望的社会经济的一个部分”。<sup>⑥</sup>以《三生三世十里桃花》为例,作为唐七的成名作,小说讲述了上古神话里,青丘帝姬白浅和九重天太子夜华三生三世的爱恨纠葛。其五朵桃花五种爱情样态的隐喻,十四万岁时空穿越的荡气回肠,赢得了最多可能性读者的青睐。自上线以来,在线阅读点击数10亿次,实体书畅销500万册,被评为中国泛娱乐指数盛典“中国IP价值榜——网络文学榜top10”。2017年随着电视剧《三生三世十里桃花》的开播,漫画、电影、音乐、游戏、衍生品、舞台剧等全产业大IP全面启动。

IP热的背后,反映出网络文学不同于个体化审美的传统文学,而是趋于群体性审美的新型话语系统。群体性审美表现为营构群体公共诗性话语空间,寄托群体共同的情感归属,合议群体公认的故事逻辑,展现群体整体的话语风貌,满足群体性的消费欲望。“在网络文学的生产过程中,粉丝的欲望占据最核心的位置。……粉丝既是‘过度的消费者’,又是积极的意义生产者。他们不仅是作者的衣食父母,也是智囊团和亲友团,与作者形成一个‘情感共同体’”。<sup>⑦</sup>网络文学粉丝群体的规模大小直接制约了其IP价值的大小,因此,最大范围的“圈粉”就成为文学叙事的主要任务。《欢乐颂》铺设了在上海谋发展的五个女性形象的五种生存状态、《致我们终将逝去的青春》中以大学生为中心的青春悸动与成长、《琅琊榜》中一幕幕惊心动魄的权

谋之斗,这些作品既有特定群体的现实影射,又最大范围地迎合了受众群体的消费欲求。大众消费、群体审美成为当今网络文学生存的现实语境,也是文学话语重新建构的外在性规训力量。

## 二、对话与融通:网络文学的话语表征

话语是在特定的社会语境中人与人之间从事沟通的具体言语行为,即一定的说话人与受话人之间在特定社会语境中通过文本而展开的沟通活动。按照福柯的界定:“话语是由一组符号序列构成的,他们被加以陈述,被确定为特定的存在方式。”<sup>⑧</sup>符号序列如何被陈述,以及被确定为怎样的存在方式取决于形成话语系统的复杂语境。就文学话语而言,形成文学话语的复杂语境,即布迪厄所说的“文学场中的特定引力”。在文学场中,“诸种客观力量被调整定型的一个体系(其方式很像磁场),是某种被赋予了特定引力的关系构型,这种引力被强加到所有进入该场域的客体和行动者的身上。”<sup>⑨</sup>以IP为典型语境的大众消费文化是网络文学话语诸要素构型的外在性规训力量,不仅规制了公共诗性空间的审美风貌,还借助网络这一媒介平台生成了各种行动者(作家、读者、粉丝、批评家、编辑、出版商、IP运营商……)的行为权力和文本样态。

### 1. 从话语狂欢到符号建构的权利转移

从历史的维度看,从《诗经》到《红楼梦》,文学的话语权自古以来都是开放性的。然自近现代以来,中国文学逐渐成为文化精英、知识精英的专属领地,普通大众可望不可即。“位高权重”的身份使名义上“在场”的文学实则活得异常艰难。“它要选择什么样的生存策略才能摆脱文学‘在场’与文学活法‘不在场’的命运纠缠?这便是我们今天在思考文学生态与活法时的现实语境,也是阐释网络文学需要廓清的现实背景。”<sup>⑩</sup>网络为文学开启了一个开放、自由、平等的平台,成为多元话语的狂欢场。文学话语不再是权威的专利,而是自由的表达,平等的对话,甚至是任意的喧嚣。一时间网络成了“人人都能当作家”的圆梦舞台,成为一个“大狗小狗都可以汪汪叫”的世界,甚至成为了众多网络写手祈求“淘取第一桶金”的阿拉斯加。

BBS上曾有个口号：“我虽然不同意你的观点，但我誓死捍卫你说话的权利”。<sup>⑩</sup>文学话语权的释放带来网络文学数量贵张的同时，也造成了声誉的岌岌可危。玄幻、穿越等类型小说同质化泛滥，戏谑、恶搞性语言四处蔓延，仿效、抄袭等现象此起彼伏，话语狂欢并未给文学编织出壮丽的图景，反而成为人们对文学前景的忧虑。

文化产业的差异化审美，为话语主体的“符号建构”带来了契机，也为文学的精品化创作注入活力。依据斯科特·拉什的说法，“在文化产业化阶段，文化产品的确定性大大降低，这是因为消费者作为信息社会的文化主体，具有更加自主的个性，并以一种不确定的方式与文化产品发生联系，这种不确定性使得生产与消费的差异性逻辑大于同一性逻辑。差异性要求文化生产是涉及创意型生产。”<sup>⑪</sup>这种确定性即所谓的“同一”的问题，而不确定性则是“差异”和“创意”的问题。

伴随着网文IP开发的不断发展，对作品个性化、差异性和创意性的追逐首先体现在作者的符号化、品牌化。作者作为一种话语符号，本身就蕴含了某种意义，某种感觉，某种意境，是经过大众市场检验的价值存在。当下，网络文学作者被贴上了不同的标签，大神级、小神级、白金级、VIP级、签约型、普通型等。每一种标签都代表着不同的创意值、含金量、粉丝群。如唐家三少，起点中文网白金级签约作家，也称为起点大神，其代表作《天火大道》《斗罗大陆》《绝世唐门》等均已改编页游与手游，新作品《龙王传说》实体书和漫画的累积销量近1亿册，并衍生手游改编，百度指数在前十之列。返璞归真、通俗易懂是唐家三少小说的风格，看似形成套路的文笔结构，实则语言平实真挚，人物、情节、伏笔、悬念和线索都布置得细致、精巧。独具特色的“符号”价值让唐家三少有做了“有世界影响力的中国IP”的雄心壮志。网络文学作家的“符号价值”日益凸显，已然成为网文IP中的有力保障。除此之外，网文作

家的“符号建构”将文学的“差异性”进一步深化，尽管近年来玄幻、仙侠、穿越类题材作品热度不减，但在几个热门网文IP中可以看到作品类型的多元化趋势，如军事、谍战、现实主义、主旋律题材等。在网文IP语境中，作家的“符号建构”直接影响到作品的“符号化”“品牌化”“精品化”书写，作品的符号化消费助推人气IP的孵化，IP的开发又拓展了消费受众的范围，消费范围的扩大进一步增加网文作家的“符号”价值，由此实现网文发展的良性循环。

## 2. 由主体间性到文化间性的群体合意

埃德加·莫兰认为，文化产业化的审美标准是“创新的——标准化”。就网络文学IP来说，“创新性”是文学创作独特性与个体性的要求，“标准化”是对文学创作类型化与群落式的发展要求。独特性与类型化，个体性与群落式构成了网络文学IP生存的内在焦虑。以起点中文网为例，网络小说分门别类地汇集在玄幻、奇幻、武侠、仙侠、都市、现实、军事、历史、游戏、体育、科幻、灵异、女生网、二次元等门类之下，每一种门类都聚集着不同情感需求的消费群体，每一部作品都群聚着或多或少的粉丝受众。“类型小说对人类的情感需求做出分门别类的回应与安置。读者缺少某种情感体验，就会去欣赏能提供某种情感体验的‘类型小说’或‘类型电影’，在幻想中代入、融合故事主人公的情感体验，特别是高峰体验，以达到心理补偿与平衡，产生愉悦感，恢复积极的心态。”<sup>⑫</sup>可见，网络文学不同于审美个体性的现代文学，其类型化、群落式文学样态反映了情感共通的群体性审美。然而，个体与群体、个性与共性如何调适成“群体合意”的“情感共同体”，这就需要考察IP语境中网络文学主体间性到文化间性的话语表征。

互联网的高速发展，为网络文学中每一个“个体”作为平等的“主体”进行交流和发声提供了平台。当每一个读者意识到自己具有主动行为能力时，就不再满足于被动地阅读和观赏，而是会以对话的方式积极主动地参与到文学文本的建构中。读者通过跟帖、论坛、弹幕、贴吧、微博、微信、QQ群等社交媒体和各种移动客户终端来指点作品的得

失，催促写手及时“更新”，预设作品结局，建议作者调整构思，或者直接续写内容表达自己的看法，从而影响作品的情节发展和故事走向。传统文学中“隐含的读者”不再沉默，而是“反客为主”，积极参与，在消解了传统文学主体性“话语霸权”的同时，与作者共同构建了文学文本的话语空间。

当资本参与到网络文学话语建构中来时，主体与主体的交流与对话就自然演变成了主体群与主体群之间的对话，即文化间性。作者变成了“写作团队”，读者变成了“粉丝团队”，运营商变成了“开发团队”。IP 成为各个群体对话与交流的引擎。以“粉丝团队”为主体的点击率、粉丝数、转发量、点赞或吐槽数等成为“写作团队”的智囊团和动力源。“玄幻、穿越、情色等‘类型化’作品总是占据着个文学网站的周榜和月榜，这就造成了一种‘定制式’的写作，人物脸谱化、角色分工、情节悬念、环境场景等各要素都有一个固定的‘套路’，这就使得流水线的写作成为可能。”<sup>④</sup>粉丝团队的规模影响了写作团队的“组建”，制约了文学的类型及艺术呈现，决定了 IP 开发的成败。而写作团队作为写作主体群，成员个体也需要不断调节自我，融入团队，形成统一的审美趣味、写作手法、语言风格。因此，网络文学话语借助网络平台形成了主体间性的创作模式，随着 IP 资本的注入，又形成了文化间性的创作模式。由主体间性到文化间性，网络文学话语具有了群体审美的文化表征。

### 3. 从文本视象到超文本视像的空间交互

黑格尔说，美是理念的感性显现。<sup>⑤</sup>艺术的美，源于内在的理念，即意念、意蕴、内涵，并诉诸于外在的感性形式，即视觉的、听觉的、触觉的、嗅觉的、想象的表现。文学是诉诸于语言的艺术，是通过语言来建构想象的诗意空间。在文学文本中，由语言及语象，由语象及意象，由意象及意境，由意境及哲思，语言和形象本就是凝结为一体的话语表征。如魏王弼在《周易略例·明象》中指出：“夫象者，出意

者也。言者，明象者也。尽意莫若象，尽象莫若言。言生于象，故可寻言以观象；象生于意，故可寻象以观意。意以象尽，象以言著。”<sup>⑥</sup>文学文本呈现的象是通过语言文字重构的内视之象。刘勰在《文心雕龙·神思》里说：“故寂然凝虑，思接千载，悄焉动容，视通万里；吟咏之间，吐纳珠玉之声；眉睫之前，卷舒风云之色”。<sup>⑦</sup>古往今来，文学内视之象的呈现方式随着语言媒介载体的演变而有所差异，口语媒介中文本视象以载歌载舞的形式生动传达，纸质媒介中文本视象以语辞编码和译码的形式间接生发，网络媒介中文本视象以“全能语言”的视觉化叙事、超文本链接、多媒体延伸等方式直观化呈现。

在视觉时代，网文的粉丝规模很大程度上取决于视觉化叙事的能力。就网络小说来说，其文本视象的视觉化表达主要体现在行文构思、情景设计以及人物形象塑造等方面的立体化、视觉化。以阿耐小说《欢乐颂》中樊胜美的出场片段为例：“但骨感的现实无法阻挡樊胜美勃发丰满的理想。樊胜美的理想是扎根海市，深入繁华。为了理想，樊胜美调休两小时提前下班，踩着高跟鞋从近郊的制造公司人事部大办公室冲出来，顶着一名身强力壮男子投下的阴影，奋勇抢得近郊稀罕的出租车，赶到地铁站换乘回家，洗澡化妆做头发换了一件又一件的衣服，终于选定一件烟灰色双宫丝连衣裙。该连衣裙剪裁简洁大方，不透不露，却将樊胜美包裹得凹凸有致。樊胜美娴熟地在穿衣镜前摆了几个 POSE，得意地哼哼唧唧，‘我，有料！我，有品！你，值得拥有。’声音之美妙，直逼李冰冰。”<sup>⑧</sup>作者从第三人称全能视角的叙事角度，用跟镜头式的不间断场景转接，以远景、中景、近景到特写的递进式人物推进，充分调动视觉、听觉、触觉等感性语辞进行由内到外，立体化的勾勒描绘，一个现实骨感、理想丰满的樊胜美形象跃然纸上。尽管文学语言不可能穷形尽相，但视觉化叙事使文本视象具有更强的交互性，为内视之象向外视之像的空间转化提供了便利。

从现代语言学的角度来看，互联网语言是一种集文字、图像、声音、动漫于一体的“全能语言”。

这就决定了网络文学的叙述能力，既能视觉化叙述，又能抽象化分析；既能提供想象化的视觉，又能提供直观化的图像和声音；既能做线性叙事，又能做非线性的超文本延伸。网络文学 IP 语境中，最大程度地调动各种语言功能来满足尽可能多的受众审美需求，是赢得粉丝，获得利益的保障。德里达说：“文学是一种允许人们以任何方式讲述任何事情的建制。文学的空间不仅是一种建制的虚构，而且是一种虚构的建制，它原则上允许人们讲述一切。”<sup>⑨</sup>从文本视象到超文本视像的空间拓展依赖于功能强大的网络语言。超文本文学指的是将文字、图像、声音、动漫等多路径进入结构组成的电子文本。同传统的纸质文学文本相比，网文的超文本视像空间不仅可以为读者提供多样的文本形式，还可以让读者可以从任何一个网络节点进入，自由地按照自己的个性喜好随意浏览。

多媒体亦称“超媒体”，是超文本的延伸。在网络文学 IP 语境中，网络文学的多媒体转化指的是对网文 IP 的影视改编、游戏开发、动漫打造、衍生品制造等。由文本的内视之象到多媒体的外视之像，是网文超文本空间的进一步延伸，它以多媒体的高科技仿真手段俘获人体感官体验，模糊虚拟与真实的边界，让大众随时享受文本、图像、影像带来的交互快感。格瑞普斯诺指出“媒介对定义人们周围的世界具有重大意义，因而也同样有助于人们定义我们自己。我们以图像、声音、文字等不同的方式呈现对世界的理解，以及对世界的表征。”<sup>⑩</sup>

### 三、消解与整合：网络文学的审美转向

杰姆逊曾说：“美、艺术的最大长处就在于其不属于任何商业（实际的）和科学（认识论的）领域……美是一个纯粹的，没有任何商品形式的领域。而这一切在后现代主义中都结束了。在后现代主义中，由于广告，由于形象文化、无意识以及美学领域完全渗透了资本和资本的逻辑。商品化的形式在文化、艺术、无意识等等领域是无处不在的，正是在这一意义

上我们处在一个新的历史阶段，而且文化也就有了不同的含义。”<sup>⑪</sup>如果说初创期的网络文学还处于话语狂欢，自由自在的“无功利”状态，那么到了 IP 语境中，纯粹不依附于“商业”和“科学”的文学作品极其罕见，更多的则是功利性的诉求，直接的表现便是粉丝经济和 IP 产业开发。反映在审美消费逻辑上，一是对传统主流文化、精英文化样式的瓦解，将巴赫金具有区域意义的文化狂欢行为转变为没有疆域的全民性文化行为；二是，将具有消费属性的各种文化元素进行重新整合，凝结为具有最大通约性的全媒体、全语言、全民性的大众文化审美样式。在消解与整合的基础上，IP 语境中的网络文学发生了由形而下到形而上的公共审美回归，由单向度到立体化审美通感体验的复合。

#### 1. 由形而下到形而上的公共审美回归

“文以载道”的审美承担和历史责任历来都备受重视。先秦儒家诗论强调“兴观群怨”、“讽喻美刺”，鲁迅则将文学视为治疗“国民劣根性”的药方，莫言《红高粱家族》也是人性生命美学的赞歌。而初登历史舞台的网络文学颠覆了这一传统，充斥着形而下的审美倾向：解构经典、消解崇高、拒绝深度，满足欲望，为冲动而写，为宣泄而写，为展示而写。在表现手法上，用戏谑调侃、戏仿拼接、身体叙事等打造生活化、个性化的文本。如网络恶搞诗歌，“黑夜给了我黑色的眼睛，我却用鼻孔来寻找光明”；“问世界情为何物，直教人拿头撞树”；“美眉几时有，把酒问室友。不知隔壁姑娘，是否有那男友。我欲凿墙看去，又恐墙壁太厚，夯疼我的手。改用望远镜，屋里人已走。人有悲欢离合，月有阴晴圆缺，此事古来有。但愿没多久，她两就分手。”<sup>⑫</sup>

如果网络文学滞留于“形而下”的审美叙事，就不会有后来的“登堂入室”，更不会成为撬动 IP 产业链的支点。具备深度开发潜力的优质 IP，其故事内容应具备强大的包容性，最大程度地满足大多数的受众审美需求。如何做到这一点？《孟子·告子上》中说：“口之于味也，有同耆焉；耳之于声也，有同听焉；目之于色也，有同美焉。至于心，独无所同然乎？心之所同然者何也？谓理也，

义也。”<sup>③</sup>审美的最大通约性，即大众的同嗜、同听、同美、同理、同义。这是超越私人化、感官化、欲望化空间的公共诗性空间，由“个人孤独狂欢”到“集体情感共鸣”的公共性、精神性、文化性的审美世界。因此，回归理性、召唤崇高、书写经典成为众多网络作家新的风向标。最近，中国作协发表“中国网络文学 20 年 20 部优秀作品”的推选结果，多个网文大 IP 入选，其中猫腻的《间客》位列第一，也预示了 IP 语境中网络文学由形而下向形而上，由私人欲望空间向公共审美空间的审美转向。以《间客》中的一段文字为例：“如果少年时代碰见一个女生，明明长的很漂亮，但你却根本不想去窥视她的身体，更不敢在脑中幻想那些与情欲有关的事情，那就证明你喜欢上了她。而且真正的那种喜欢。”<sup>④</sup>

## 2. 由单向度到立体化的审美通感复合

《毛诗序》中说：“诗者，志之所之也，在心为志，发言为诗。情动于中而形于言，言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足故永歌之，永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。”<sup>⑤</sup>原始文学常常与乐、舞乃至原始的戏剧混合杂糅，成为集语言、音律、舞蹈于一体的通感型体验性艺术。列维—斯特劳斯所谓的“原始思维”，维柯提到的“诗性智慧”，无不表明文学起源于人类原始宗教和仪式，是理性与感性交织而成的通感型艺术。随着语言艺术表意能力的日益发达，文学逐渐摆脱了音律、肢体语言的束缚，成为一种专门致力于内视空间审美建构的单向度想象性艺术。人类审美思维随着艺术门类的设立，长期彼此隔离，互相掣肘，又时而相互交融。

网络媒介信息表达集文字、图像、声音等媒介于一身，将想象、视觉、听觉、触觉、甚至味觉、嗅觉等感性审美思维予以复合贯通。网络文学的审美通感，即是在多媒介、非线性、超文本的话语空间里，充分享受文字语言的内视美与蕴藉美、图像语言的直观美与活性美、声音语言的韵律美与节奏美，动漫语言的二次

元审美。随着网文 IP 的资本运营力度不断加大，对网络文学进行影视改编、游戏改造、甚至立体化、虚拟化现实的仿造，如迪士尼主题乐园、哈利波特的魔幻影像世界，都是通过“极物之真”的拟像世界建构，进一步将人类审美通感思维引向身体，以立体化通感思维达到人类审美的高峰体验。鲍德里亚曾将电子仿真时代的现实称为“超真实”，在他看来，“拟像和仿真的东西因为大规模类型化而取代了真实和原初的东西，世界因电子仿真而变得拟像化了”。<sup>⑥</sup>在网文 IP 营构的拟像世界里，文学发生的原始情境再次重现，人类以原始的诗性思维在新的拟像空间中“流连万象之际，沉吟视听之区。”<sup>⑦</sup>随着中国网文 IP 的不断深入，网文大 IP 的全方位开发也将为人们带来立体化、通感性、体验性的诗意审美世界。

## 四、反思与启示

20 年来，网络文学从“杂草丛生”的蛮荒之地发展为“绿树成荫”的春和景明，也让人们产生了从“不屑一顾”到“刮目相看”的态度扭转，其中粉丝的用心浇灌和细心培养功不可没。就像某网络作家声称的：为粉丝需求而写，不在乎作品能不能成为经典。粉丝群体的审美消费需求左右了网络作家的写作态度、题材内容、文本样式和 IP 价值，也催生了文学与市场的嫁接，导致网络文学出现大众消费气质的话语表征与审美转向。

然而，从艺术价值的角度来看，文学的价值在于基于创作主体自主性基础上的文学作品的独特个性、作品思想境界和文化批判的时代超越性，以及具有深度的人文哲思和艺术意蕴。但是，让我们焦虑的是，网络文学 IP 的产业化倾向，首先对作家的自主性创作产生直接的影响，成为“明星”作家，跻身富豪榜前列成为作家浮躁心态的真实写照。其次，市场大众消费、群体审美的风标将作家的个性气质消解在“异口同声”的群体召唤中，成为“类型化”“标准化”“模式化”写作的牺牲品。再次，读图时代，视觉中心的霸权地位，过分倚重多媒体语言的视觉叙事，消解了语言文字的深度，弱化了作品的审美意蕴和艺术哲思。最后，为粉丝而

写,一味迎合市场需求,导致作品文化批判锋芒的钝化,艺术境界的时代超越性严重不足,从而使文学经典成为难以企及的神话。

可以说,IP语境中网络文学的话语表征与审美转向是顺时而生的自我救赎,也是时代造化的必然选择。网络文学的成长与成熟,不仅需要粉丝受众的细心呵护,也需要有多种能量的全面滋养,惟其如此,网络文学才会茁壮成长。

#### 注释:

- ①希利斯·米勒著,秦立彦译:《文学死了吗》,广西师范大学出版社2007年版,第103页。
- ②邵燕君:《〈甄嬛传〉,网络文学的快感机制的奥秘》, <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1573766005288940&wfr=spider&for=pc>
- ③周振甫:《文心雕龙今译》,中华书局出版社1986年版,第396页。
- ④⑤李盛涛:《网络小说的生态性文学图景》,中国社会科学出版社2014年版,第4页、第144页。
- ⑥阿苏利,黄琰译:《审美资本主义》,华东师范大学出版社2013年版,第69页。
- ⑦邵燕君:《网络文学经典解读》,北京大学出版社2016年版,第4页、第5页。
- ⑧周宪:《从文学规训到文化批判》,译林出版社2014年版,第2页。
- ⑨⑩蒋述卓、李凤亮主编:《传媒时代的文学存在方式》,广西师范大学出版社2010年版,第110页、第15页。
- ⑪欧阳友权等著:《网络文学本体论纲》,人民文学出版社2003年版,第21页。
- ⑫<http://bbs.tianya.cn/post-free-2237533-1.shtml>
- ⑬斯科特·拉什、西莉亚·卢瑞著,要新乐译:《全球文化工业:物的媒介化》,社会科学文献出版社2010年版,转引自张邦卫、杨向荣等著:《网络时代的文学书写》,中国社会科学出版社2016年版,第197页。
- ⑭⑮禹建湘:《网络文学关键词100》,中央编译出版社2014年版,第165页、第128页。
- ⑯黑格尔,朱光潜译:《美学》第一卷,商务印书馆1979年版,第123页。
- ⑰王弼在:《周易略例·明象》,转引自楼宇烈著:《王弼集校释》下册,第609页。
- ⑱⑲⑳郭绍虞主编,王文生副主编:《中国历代文论选》,上海古籍出版社2001年版,第238页、第63页、第241页。
- ㉑阿耐:《欢乐颂》, [https://www.biqugexsw.com/27\\_27495/](https://www.biqugexsw.com/27_27495/)
- ㉒杨晓峰、王君玲:《消费主义与媒介文化》,甘肃文化出版社2010年版,第1页。
- ㉓欧阳友权主编:《网络文学概论》,北京大学出版社2008年版,第201页。
- ㉔<https://zhidao.baidu.com/question/245766784922917204.html>
- ㉕《孟子·告子上》,转引自《中华根文化》,上海教育出版社,第10页。
- ㉖<https://www.juzimi.com/article/33133>
- ㉗欧阳友权:《网络文学本体论》,中国文联出版社2004年版,第51页。

(作者单位:中国传媒大学文学院;河北工程大学文法学院)

# 互联网群体传播视角下网络文艺的生产与传播机制

◎ 董文畅

**摘要:**互联网群体传播史无前例地赋予个体在文艺领域的创作权与主体性,催生出数量庞大、形制丰富的网络文艺作品。在作品的传播中,每个用户都是参与传播的重要节点,超时空、社交式、情感化是网络文艺传播的鲜明特征。盗猎式的二次创作使网络中的互文文本无限增殖,不断制造新的意义与快感,推动了圈层文化的再传播。同时也应该注意,网络文艺场是一个变动不居的竞争性场域,网络文艺一方面被商业资本所殖民,成为亟待开掘的广阔蓝海;另一方面被主导文化所规训,纳入文艺治理的重点范畴。

**关键词:**互联网群体传播;网络文艺;竞争性场域

网络文艺的发展与兴盛,是新世纪以来最引人瞩目的文化图景之一。尤其是近年来,网络文艺随着新媒体技术的发展与移动互联网的普及迎来更广阔的发展空间,不但在数量上呈爆发式增长,还通过多渠道传输、多平台展示、多终端推送实现了裂变式传播。包括网络文学、网络视听、网络直播、网络游戏等具体样态在内的网络文艺已经构筑起一个追求个性化、多元化、年轻化的新型审美空间,其对文艺格局的影响、对大众文化的渗透、对产业形态的重塑已经得到学术界的普遍关注。

纵览当前的网络文艺研究,除去很大一部分旨在现象描述、特征归类的总结、综述类研究,还呈现出三种学术进路。一是从文艺学的视野出发,利用文艺理论、文艺批评的研究范式对网络文艺进行叙事分析、美学批评与价值评估。<sup>①</sup>二是从产业研究的维度着眼,通过对IP的跨媒介改编、粉丝经济等问题的讨论,探索以IP为基础的泛娱乐产业的独特经验与突围路径。<sup>②</sup>三是取法于法兰克福学派的批判理论或伯明翰学派的文化研究,发掘亚文化网络文艺背后的群体认同与身份政治。<sup>③</sup>这些成果形成了一定的学术积淀,为后续研究提供了不少具有启发性的思路与观点。然而遗憾的是,虽然网络文艺与互联网有着天然亲缘性与粘合度,但鲜有研究透过传播学的视角、结合互联网群体传播的规律对其进行考察。

因此,本文将在互联网群体传播的理论框架下,结合布尔迪厄“场域理论”的认识论视角,进一步探析网络文艺的概念范畴和内在机制,并考察网络文艺场域内部技术、权力与资本的角力对网络文艺发展的影响。

## 一、网络文艺的界定

新世纪已降,国内学者大多数是在约定成俗的经验层面上运用“网络文艺”这一概念的。近年来,随着网络文艺实践的丰富和网络文艺观念的更新,学者们开始对“网络文艺”的范畴进行厘清和界定,并尝试体系化地构建起“网络文艺学”,具有代表性的看法如下。

有学者认为“网络文艺是呈现于网络媒介上的一切文艺样态的作品”<sup>④</sup>。这种界定方式虽然抓住了网络文艺的媒介特质,却失之宽泛,缺乏对这一范畴独特规定性的探寻。有学者以专著的形式对网络文艺的学理逻辑、价值构建、批评范式等问题进行了拓荒式的探索<sup>⑤</sup>,但正如传统的文艺学一贯以文学为主要研究对象一样,该书的理论体系单纯针对网络文学而搭建,忽视了互联网时代其他生动而鲜活的文艺形式。还有文章提出,网络文艺是“受网络技术、新媒体和社会变迁作用与影响而秉赋互联网艺术思维,并以新型艺术生产方式来表征时代生活、表达现代性体验和思想感情的审美艺术形式。”<sup>⑥</sup>这一观点是在审美意识形态观照下的学理表达,然而互联网艺术思维等更多新范畴的引入使概

念的界定略显复杂。

可以说,网络文艺现象的纷繁复杂导致了定义过程中的种种困难。从传播学和媒介的维度来理解网络文艺,或许会给我们带来崭新的思考。一方面,从发生学的角度看,互联网不仅是网络文艺的创作平台、传播渠道与展示窗口,更是先决性的技术条件和结构性的存在场域。另一方面,从符号学的角度看,信息的生产、传受与文艺的创作、接受分享着同一套“编码/解码”的元话语逻辑。而主导着当代网络文艺从生产、传播、接受到再生产一整套运作模式的,正是由互联网技术引发的群体传播形态。这都提示着我们,对网络文艺的界定不能脱离互联网的媒介属性与传播特性。

基于以上思考,本文将根据“网络文艺”运用的不同语境,对这一概念做狭义与广义的区分。

狭义上,网络文艺是互联网场域催生和孕育而成的,依托于互联网进行生产、传播、接受、再生产的原生性文艺作品,涵盖网络文学、网络视听、网络游戏、网络直播等多种新兴文艺类型。这些文艺作品在创制过程中有着鲜明的媒介指向性,“因网络而生、为网络而生”,因此也可称为“网生文艺”。整体而言,网生文艺在审美风格上大都体现出某种时代性的亚文化特征,表现形态也迎合着互联网群体传播的特点。近年来,由网生文艺带动的网络亚文化不断向互联网场域外的大众文化、主流文化辐射和渗透,甚至在一定程度上引领了当前的文艺生态。实际上,包括本文在内的大多数网络文艺研究都是对狭义上的网络文艺为主要研究对象。

广义上,除了诞生在网络场域中的原生文艺作品,网络文艺也包括经过数字化转换与网络传播的移植性文艺作品。这部分作品的创作或早于互联网的出现,或不为互联网而定制。它们虽然以数字化形式在网络平台上实现了跨媒介的呈现和流通,但往往是为了借助新媒体技术和群体传播达成更好的传播效果,美学内

涵与叙事手法并不特意贴合互联网场域,也不一定具备时代性、草根性与亚文化特色。广义上的网络文艺概念主要运用在主流话语的政策引导层面,提倡当代文艺工作者运用互联网、新媒体等现代科技手段对我国传统艺术形式开展数字化保护和网络化传播,但这部分移植性文艺在学理上不可与狭义的网络文艺一概而论,故暂不引入本文的研究范畴。

同时还应该注意的是,“网络文艺”是一个层出不穷的文艺实践和多种话语的竞争角力所不断形塑的动态概念,更多追踪式、纵深式的研究应该在其演进的过程中得到推进。

## 二、网络文艺的生产与传播机制

伴随信息技术的发展与新媒体的广泛应用,大众传播独尊的时代一去不复返,取而代之的是以群体传播为主导,大众传播、人际传播、组织传播并行的时代。“所谓群体传播,是群体进行的非制度化的、非中心化、缺乏管理主体的传播行为。”<sup>①</sup>互联网群体传播史无前例地赋予每个个体发声的权力与表达的平台,激发了用户的创造力与传播力。这种传播形态无孔不入地渗入日常生活的方方面面,不但改变着人的交往模式与思维方式,还触发了当代文艺生产模式与审美结构的嬗变。

需要提前明确的是,在当代网络文艺的创作实践中,生产者与消费者的界限已经逐渐模糊,传受一体化的趋向也愈加明显,本文从生产、传播到再生产的流程划分只是策略性为之,并不意味着这些环节之间有着森严壁垒。

### 1. 生产层面:新媒介赋权与主体性跃升

在以印刷传播和电子传播为主的大众传播时代,报刊、书籍、广播、电视等大众传媒将丰富多彩的文艺作品广泛传播给受众,极大地推进了人类文明的进程。然而,受众在大众传播中只能被动地处于单向传播末端的“解码”地位,无法绕过自上而下的科层化结构进行个性化的艺术生产并实现社会化传播。只能通过大众传媒“把关人”机制的筛选,跨越一定的才能考核与资质门槛,才能以一种融合大众传播的方式实现个人的艺术生产与传播。从根本上说,个体的主体性在大众传播时代是被遮

蔽的。受众的能动性最多体现在协商式、反抗式“解码”既有文艺作品的层面上，而创作层面上徒为“沉默的大多数”。

而如今，低门槛、高效率的互联网为艺术的创作与传播提供了一个区别于大众传媒的、相对独立的场域，人们长期被压抑的表达欲望和创造性的文化潜力都得到释放的可能。在掌握基本操作且不违反法律法规的前提下，每个人都可以自发、平等地运用互联网进行艺术创作，并借力于社会化媒体实现大范围传播。诚如有学者所言：“从某种意义上说，互联网所创造的所有价值、机会其实都是建立在个人这个社会基本元素的激活上。”<sup>⑧</sup>互联网的出现对于大众传媒时代“沉默的大多数”是个“新媒介赋权”的过程，它打破了大众传媒对话语权的垄断，实现了表达权、话语权的再分配，使草根平民在文艺创作中的主体性得到凸显。

主体性的跃升和创作权的开放带动了新千年以来的网络文艺创作浪潮。为一种典型的群体传播行为，UGC（User-generated Content，用户生产内容）“创造了网络文艺与传统媒介文艺产品迥异的表达方式和审美价值”<sup>⑨</sup>，也使得网络不再像大众传媒一样被专业创作者所占据。即使在PGC（Professionally-generated Content，专业生产内容）和OGC（Occupationally-generated Content，职业生产内容）逐渐成为网络文艺创制主要方式的今天，UGC依然以原始粗糙却生动鲜活的草根特质体现着互联网的开放、平权、共享和去中心化精神，保持着自身的独特魅力与高度活力。

据中国互联网络信息中心（CNNIC）发布的《第42次中国互联网络发展状况统计报告》显示：截至2018年6月，我国网民规模为8.02亿，手机网民规模达7.88亿。<sup>⑩</sup>理论上讲，这数以亿计的网民群体都是潜在的网络文艺创造者，都可能以UGC的方式进行个性化生产。在互联网群体传播形态下，网络

文艺在创作上呈现出以下三个鲜明特征。

其一，随着移动互联网与智能终端的普及，UGC创作多为随时随地、兴之所至的即刻表达，有时还要满足当下社交的需求，因此网络文艺的创作不再是一个静神凝思、反复推敲的过程。就创作初衷而言，创作者更多的是为了抒发情感、宣泄情绪，远离家国历史的宏大叙事而注重此时此刻的个体感受。这导致了网络文艺虽偶有佳作，但大多数作品存在内容浅显、形式粗糙、格局窄小、意蕴匮乏等弊病。

其二，庞大的网民基数注定了创作主体的极端多元化，使网络文艺在题材、风格与形式上趋于新奇、多元、去中心化，助推了亚文化的崛起。在互联网海量内容的长尾曲线上，以往不被主流文化所认可的亚文化、受大众文化挤压的小众文化得以聚集，找到群体认同之后的创作者更加张扬个性、标新立异、颠覆主流、质疑权威，自觉运用鲜明的亚文化标识构建自己的互联网子场域。

其三，原生于互联网的文艺作品在创制方式和具体样态上与其所搭载媒介的特点紧密贴合。例如在微博发展的鼎盛时期，由微文化延伸出的、限定在140字以内的微小说曾流行一时。如今，视频平台迎合用户使用智能手机的习惯，推出了仅需单手操作观看、时长不到3分钟的竖屏微网剧。整体上看，在碎片化的移动互联网时代，网络文艺的轻量化生产成为趋势。

## 2. 传播层面：超时空的情感共同体

相较于把关机制严格、信息流向单一、受众反馈延迟的大众传播，互联网群体传播中海量作品的流通、群体之间的互动无时无刻不在进行着。可以说，在互联网这个成本低廉又无处不在的新型空间中，文艺作品传播与接受的时空逻辑和人与人之间建立联结的方式都得到了重构，“在线”比“在场”更加重要。

网络文艺传播时空逻辑的重构，一方面是指文艺传播跨越了地理位置的空间束缚，压缩了传输过程中所需要的时间，几乎可以零时差投送给世界上任何一个角落的互联网用户，使得传播效

率大大提升。在人们的日常生活已经与智能手机等移动终端深度绑定的今天，网文、网剧、网综、短视频等网络文艺形式通过不间断的更新提示与即时推送实现着自身的全时性、即时性传播。另一方面，网络文艺的传播与接受不但是跨时空的，更是超时空的，即不受具体物理时空的影响而建立起以自身为标尺的时空逻辑，如起源于日本视频分享网站 Niconico 动画的“弹幕”就一个典型案例。视频以进度条为时间刻度，将跨时互动整合为实时互动，形成一种群体狂欢的现场氛围，让用户在情绪流动与情感起伏中沉浸于当下场景的共情，找到个人在群体中的归属感与认同感。

超时空、泛传播的媒介环境不但形成了网络文艺的沉浸式传播，也通过改变人与人之间的联结方式带动了社交式传播。网络打通了普通个体信息社会文化传播的渠道，每个用户都既是传播者、又是中转站，能够多面向地进行信息传播，由此节点延伸出无限传递的链接方式和四通八达的网状路径，将与传播者相关的初级群体、次级群体、陌生人群体全部统合起来。如今，点赞、转发、弹幕、评论、分享已经成为欣赏网络文艺作品的新常态。

这种社交式传播在使文艺作品呈裂变之势传播的同时，又使原本分散却有着共同兴趣爱好的用户加固了彼此之间的联系。在不需要身体在场的情况下，用户通过高参与度的互动与共享行为，在数字化空间里依托创作者、作品或粉都对象构建起泛粉丝化社群。同时，这些社群还因为用户的同时存在、随时转场产生数字空间的交叠，甚至延伸至具体的物理时空，使群体传播与人际传播、组织传播、大众传播彼此渗透、互相借力，再度强化了网络文艺作品的传播效果。

各路大神写手、流量明星、网络红人等粉都对象更是充分利用粉丝社区、微博、直播等形式对自身进行印象管理，与粉丝达成

互动，强化了互联网语境中的“准社会交往”（(Para-social Interaction) <sup>⑩</sup>）。他们通过增强粉丝对自身的情感依恋而培养出狂热、专注的粉丝群体，以获取他们自愿、无偿、持续地“数字劳动”（Digital Labor）——对粉都对象或其文艺作品进行免费“安利”<sup>⑪</sup>。因此，有学者指出“粉丝经济的基本逻辑就是情感经济”<sup>⑫</sup>。近年来，“粉丝文化”已经成为互联网产业中的关键词，粉丝在文化消费过程中的巨大潜能与推动作品推广方面的突出作用越来越受到资本方的重视。

在互联网群体传播中，情感除了在粉丝动员的层面上体现出鲜明重要性，还可以作为文本的一部分增强感染力与传播力。主体性的崛起、表达权的开放、传播渠道的增多必然导致网络文艺领域的产能过剩，形成以用户为主导的买方市场。当海量的信息与稀缺的注意力构成矛盾，那些能够直击用户笑点、泪点、痛点的文艺作品才能跑得更快、传得更远、抵达率更高。群体中情绪传播、情感传播的巨大势能在很大程度上逆向影响了作品的创制，强烈的情感色彩、强化的娱乐属性以及戏剧性的表达方式都成为创作者攫取用户注意力、提升作品传播力的利器，末流者甚至不惜以刻奇的内容、猎奇的画风博出位。制造快感，而不是探寻意义，成为大部分网络文艺创作的首要目的。

揆之上述，互联网中的每个用户都是参与作品传播的重要节点，超时空、社交式、情感化已经成为网络文艺传播的典型特征。在这个文艺产量过剩、“酒香也怕巷子深”的时代，虽然优质的内容与到位的宣传依然是推动作品传播的重要因素，但促使文艺作品大范围传播、甚至成为“现象级爆款”的正是由用户构成的“超时空的情感共同体”。

### 3. 再生产层面：盗猎式创作与文本间性

美学学者曼纽尔·卡斯特曾言：“一切沟通形式都于奠基于符号的生产和消费。”<sup>⑬</sup>在互联网中，信息编码无时无刻不暴露在开放性的解读、解构与重构中，这意味着作者将符号生产（Semiotic Productivity）的特权让渡给每个互联网

参与者，自身的权威地位得到消解。因此，传统意义上的“生产者”与“消费者”、“作者”与“读者”的边界已经模糊不清，后现代语境中罗兰·巴特所谓“作者已死”的断言正式上演，网络文艺也不再是圆满自足的作品（Work），而是开放可写的文本（Text）。

如果说在大众传播时代，受众的能动性可以从霍尔所谓的协商性解码、对抗性解码中得到体现，那么互联网群体传播时代，解读的能动性与创作的主体性在用户身上得到紧密结合。他们一举成为德塞都所比喻的“盗猎者”（Textual Poachers）与“游牧民”（Nomadic Readers），对他人“领地”进行肆意袭击并掠走那些有用或愉悦的东西，并且“总是在移动，不断向其他文本挺进，挪用新的材料，制造新的意义”<sup>⑤</sup>。他们在积极主动的解读中，创制出具有浓厚自我意思色彩的次文本，与元文本形成对话，完成元文本的再生产。作为在大众文化研究语境中被提出、广泛运用在粉丝研究领域的概念，“盗猎者”与“游牧民”的文化战术在当前的网络文艺创作中更明显地体现出来。如今，通过挪用、拼贴、戏仿、杂糅等手法打破封闭的意义结构进行符号再生产，也已经不再是粉丝群体特有的解码/编码模式，而是扩展为互联网用户的整体创作趋向。同时，这些次文本的传播与再生产亦不拘囿于特定的粉丝群体内部，而是弥散至整个网络场，使互相交织、互相指涉的文本间性无处不在。

论及当代“盗猎文本”的存在样态，源自日本的同人创作和鬼畜视频最为大众所熟知。同人作品主要指基于原著人物设定的非商业性二次创作，包括同人文学、同人动漫、同人游戏、同人音乐等形式。鬼畜视频则是通过对各类视听作品（包括但不限于影视剧、综艺节目、体育比赛、新闻报道、广告、MV、网络视频）的二次剪辑与加工，形成的画面与声音重复率极高、富有强烈节奏感的视听作品，“洗脑”、“魔性”、爆笑是此类

创作的终极指向。无论是同人创作还是鬼畜视频，再创作的对象既包括经典的文艺作品、红极一时的大众文化产品，也包括同时代的网络文艺。这就形成了极具后现代色彩的话语杂糅，打破了历史的连续性，消解了意义深度。

当然，盗猎式创作不以快感至上、价值中空为必然，有时也是特定亚文化与具体情结的产物，甚至在某种程度上带有文化批判色彩。如在2010年左右，作为一种网络音乐流派和艺术运动的蒸汽波（Vaporwave）兴起了。创作者对上世纪八九十年代间所流行的电子舞曲进行采样与拼贴，以降低的拍速、故意的停顿、低保真的音质营造出一种慵懒舒缓、水汽氤氲、亦真亦幻的怀旧质感，既表达出对后工业时代消费主义社会的讽刺与批判，也流露出对旧日流行文化产品的好奇与怀恋。蒸汽波音乐通常由创作者直接发布于Soundcloud、Bandcamp等乐迷直流网站上，在国内，网易云音乐app上也集结了大批蒸汽波爱好者。在这个亚文化社群中，听者逐渐加入到蒸汽波创作中来，构筑起一个具有充满反乌托邦气质和赛博朋克风格、无限延展的超文本作品域。<sup>⑥</sup>

综上所述，从后结构主义符号学的视角看，整个互联网场域就是一个具有高度活力的开放系统，一个涵盖着多元化文本的庞大织物，不可计数的互文文本在其中不断增殖。但我们还应该注意，网络中的盗猎式创作并非绝对自由的。一方面，“当这种创作力量形成产业主体之后，势必对传统生产机制上游的利益产生冲击”<sup>⑦</sup>。一旦创造性的符号再生产超出了非盈利性的界限，就会受到资本的收编，以知识产权的合法性打压“文本盗猎”民间生产模式，金庸状告网络作家江南的同人小说《此间的少年》侵权就是典型案例。第二，如鬼畜视频等次文本常常带有过度娱乐化倾向，甚至体现出对历史文化、社会规范的恶搞或颠覆，势必会招致主导文化的规约。2018年3月22日，国家广电总局发布《关于进一步规范网络视听节目传播秩序的通知》，“坚决禁止非法抓取、剪拼改编视听节目的行为”，从政策层面加强了对网络视听的监管力度。

### 三、网络文艺场域：技术、资本与政策的角力场

上文已述，互联网使网民的表达权和主体性得到跃升，催生出浩如烟海的网络文艺创作，以群体传播形式进行着裂变式传播。同时，互联网民主化、多元化、去中心化、数据库化的媒介基因，与群体传播自发性、平等性、交互性、缺乏管理主体的传播特质对网络文艺创作的快感模式和美学风貌都产生了极大影响。但正就如布尔迪厄在《反思社会学导引》中指出的，任何一种文化活动都是一定场域中的多方力量冲突与竞争的结果。网络文艺场域虽然有着一套依据媒介属性与传播形态搭建起的组织运行逻辑，但作为一个凝结着多种实践、资本、权力的动态化、关系化空间，它“同时也是一个争夺的空间，这些争夺旨在持续或变更场域中这些力量的构型”<sup>⑧</sup>。具体而言，曾经野蛮生长的网络文艺一方面被正在进行原始资本积累的文化产业所殖民，被视为亟待开掘的广阔蓝海；另一方面被主导意识形态所劝诫和规训，被纳入文化治理的重点范畴。可以说，网络文艺本文与实践的背后潜藏着技术、资本与政策的角力，在冲突与竞争、妥协与收编中维持着一种动态的平衡。

#### 1. 资本收编：“看不见的手”与“单向度的人”

谋求势力范围的扩张与利益最大化，是资本永恒的本性。当互联网技术以自由、开放、共享的激进身姿构建起一个充满无限生机与创作力、却尚未形成一定规则与秩序的崭新场域，垂涎欲滴的资本也开启了对赛博空间的入侵、殖民与收编。在商业资本“看不见的手”的操控下，网络文艺的生产与传播机制呈现出不同于、甚至有悖于自身原生状态的新特征，网民的主体性、能动性、多面性被遮蔽，成为信息资本主义时代中“单向度的人”。

首先，资本入局使得网络文艺的创制模

式发生了显著变更。就以往最能代表草根话语的UGC模式而言，各大网站通过平台化的组织形式和运营模式，收拢甚至利用了曾经下放至广大网民的创作权。虽然用户依然享有在平台进行创作的权力，但这种处于商业逻辑和鼓励机制中的创作犹如“带着镣铐的舞蹈”。如在网络文学创作领域，有感而发的原创表达逐渐演化为生产线式的类型化创作，写作者的主体性与创造力被严重削弱。在网络视频领域，平台截取或夸大草根创作中猎奇的部分来吸引眼球之举也并不鲜见，如快手app所呈现的“底层残酷物语”被剥离了生成的初始语境，只是一种被资本构建的底层叙事与虚假的文艺民主。相较于UGC创作，网络自制剧、网络综艺、网络电影等工业化文艺样态的创制需要依托平台方强大的融资、策划、制作与运营实力。但在目前寡头竞争的商业语境中，追赶风口、复制经验、抢占用户的对标生产使整体创作趋于同质化，忽视了摆脱路径依赖、实现自主创新才是突出重围之道。

其次，商业资本隐秘地利用网络推手、网络水军实现着自身的营销策略，水军的泛滥与一部分恶俗、恶意的网络营销扰乱了网络文艺的传播秩序和评价体系。我们知道，网络文艺的传播是由超时空的情感共同体无限传递的流动过程，虽然这一过程缺乏管理主体、易受情感左右，但依然是自发、自主、自由的。有学者曾指出，群体传播一旦被有效组织利用起来将会产生巨大的传播力，而网络推广、文化营销正是组织传播对群体传播的利用。<sup>⑨</sup>这一论断在今天的网络文艺场域中得到了验证。质言之，网络营销是资本策动、团队策划、水军执行的“钓鱼行为”，钓取的正是信息过剩时代最为稀缺的注意力资源。理论上讲，这种借力传播的推广行为并无不妥，网络营销中也不缺乏深具创意巧思、且与产品文化调性契合的案例。但现阶段，更多的网络营销只是单纯利用网民追求刺激与新奇的心理，将水军安插在社交媒体中有组织、有目的地引导舆论风向，甚至简单粗暴进行控评、刷点击量或抹黑同类题材作品。这种营销乱象极大干扰了网民对作品的

接受、评价与再传播，消解了网络中口碑的真实性与网站评分的参考价值。

再次，在技术的加持下，资本通过提供随时随地、无微不至的智能化服务，改变着用户从主动搜索信息到被动接收信息的媒介使用习惯。“个性化定制”看似将欣赏文艺作品的自主权与选择权赋予了用户，但这种信息获取模式在本质上已经不是充满能动性的“使用与满足”模式。当“个性化定制”完成后，由算法编织而成的信息茧房就会将用户重重围困，耗着他们的时间与精力，阻断了他们与更为广阔的文艺世界的联系。比起强权的压制，这种以服务形式达成的技术操控更令人不易察觉，也更加值得警惕。海量同类型、同质化作品的不间断推送使得用户在舒适区中被一只“看不见的手”所喂养，深陷以个性为名的牢笼却乐不思蜀，遑论进行抵抗或协商。随着技术的更新与迭代，越智能、越精准、越个性化的服务越能让用户产生依赖，增强平台的用户黏性，达到支配人、操控人的目的。久而久之，在这个技术主导的泛媒介化社会中，很可能会上演从“媒介是人的延伸”到“人是媒介的延伸”的颠覆性反转。

## 2. 权力规训：从野蛮生长到多元共荣

在互联网群体传播时代，我们既迎来了文艺创作主体多元化的革命性变革，收获了数量庞大、形制丰富的网络文艺作品，也不得不面对文艺文本前所未有的价值迷失、意义短缺与美学滑坡。特别是当资本对网络文艺场域进行掠夺和圈占，商业逻辑操控着网络文艺生产与传播的一整套产业链条，平等的开放式创作变成了以用户为导向的大规模、标准化生产。被资本绑架的网络文艺已经丧失了曾经的民主色彩、草根视角与鲜活的创作力，俨然一副大众文艺的熟悉脸孔。

在布尔迪厄看来，作为权力场域的国家是一种元场域（Meta-Field），它在某种程度上涵盖了文艺、经济、科学、国家科层体制等场域，并持续不断地对子场域发生作用。<sup>③</sup>可以说，即

便在互联网这个仍在生长的新型空间里，文艺的生产与传播也无法逃离最高权力的监控与干预。参照法国学者阿尔都塞的“意识形态国家机器”理论，文艺作品也是一种面向大众传递主流文化的“意识形态国家机器”。当网生内容整体上呈现出庸俗、低俗、媚俗之风，以及矮化崇高、扭曲经典、颠覆历史的创作趋向，主导文化势必会对其进行遏制、引导与收编，传达时代精神与核心价值，强化整个民族的归属感与认同感。

这种国家层面的价值引领与意识形态规训，可以从近年来的顶层设计中得到体现。2014年，习近平在文艺工作座谈会上指出：“要适应形势发展，抓好网络文艺创作生产，加强正面引导力度。”<sup>④</sup>2015年，《中共中央关于繁荣发展社会主义文艺的意见》强调：“要大力发展网络文艺”，“让正能量引领网络文艺发展”。<sup>⑤</sup>2017年，习近平在十九大报告中提出：“加强互联网内容建设，建立网络综合治理体系，营造清朗的网络空间。”<sup>⑥</sup>与此同时，网络文艺监管的政策规定和行业规范不断出台和升级，对有导向错误、价值观混乱、格调低下的网生内容及时叫停下架，从价值导向、内容监管、制度建设和版权保护等层面进行全面治理的政策体系和治理结构已经基本形成。<sup>⑦</sup>目前，监管部门已经实行网上网下统筹管理，坚持以同一标准、同一尺度维护广播电视与网络视听节目的健康有序发展。这说明互联网已经不再是野蛮生长的法外之地，而是被纳入传播先进社会主义文化的主阵地。

网络文艺犹如滔滔江河，奔腾不息却又泥沙俱下。对网络文艺的治理应该是一个去粗取精、激浊扬清的过程。在纳入治理话语、坚守价值底线、平衡商业利益与社会效益的前提下，我们应该充分发扬互联网场域中的文艺民主精神，尊重每个个体纪录时代变迁、反映现实生活、表达内心情感的创作诉求，利用便捷高效的信息技术与充满活力的群体传播形态，在百花齐放的争鸣与交融中重构网络文艺的主体意识与多元面向。这样才能使网络文艺不因资本绑架、审美匮乏而丧失鲜活的生命力，释放出独特的美学价值与文化潜能，走上精品化发展之路。

## 注释:

- ①如熊文泉、张晶从叙事学角度对网络文艺的“网络性”“虚拟性”“超文本”“草根气质”“写作自由度”等特征进行本体辨析。参见熊文泉、张晶:《网络文艺的叙事本质探析》,《浙江传媒学院学报》2018年第10期。
- ②如赵宜、万若婷通过对IP概念缘起的厘清,提出应该在保护本土粉丝文化创造力的前提下,对IP进行跨媒介、跨文化传播。参见赵宜、万若婷:《粉丝经济:重绘网络文艺的“破壁”路径》,《中国文艺评论》2017年第8期。
- ③如李宁将“喊麦”与“社会摇”视为网络文化、西方文化与本土文化杂交的产物,认为它们作为一种亚文化网络文艺形式疏解着“新工人”群体的生存焦虑,构建着集体身份认同。参见李宁:《非主流网络文艺的审美文化探析——以“喊麦”与“社会摇”为中心的考察》,《艺术评论》2018年第8期。
- ④周星、陈伟、叶凯、马岂婷:《中国网络文艺的构成景观与发展问题》,《艺术百家》2016年第4期。
- ⑤参见欧阳友权:《网络文艺学探析》,中国社会科学出版社2018年版。
- ⑥彭文祥、付李琢:《何谓“网络文艺”?》,《现代传播(中国传媒大学学报)》2017年第12期。
- ⑦隋岩、曹飞:《论群体传播时代的莅临》,《北京大学学报(哲学社会科学版)》2012年第5期。
- ⑧喻国明:《基于互联网逻辑的媒体发展趋势》,《人民日报》2015年4月19日。
- ⑨马岂婷:《网络文艺的跨媒介解读》,《艺术评论》2018年第2期。
- ⑩相关数据参见中国互联网络信息中心,[http://www.cac.gov.cn/2018-08/20/c\\_1123296882.htm](http://www.cac.gov.cn/2018-08/20/c_1123296882.htm)。
- ⑪“准社会交往”系由美国心理学家霍顿和沃尔于1956年在《大众传播与准社会交往:远距离亲密行为的考察》一文中提出的概念,指受众把媒介中的人物当成真实的人物对待,并会对媒介人物的言行举止做出反应。
- ⑫“安利”原意为美国安利公司(amway),如今在泛社交媒体语境中指“强烈推荐”,参考百度百科“安利”词条:<https://baike.baidu.com/item/安利/20712686fr=aladdin>。
- ⑬蔡骥:《社会化网络时代的粉丝经济模式》,《中国青年研究》2015年第11期。
- ⑭[美]曼纽尔·卡斯特著,夏铸九等译:《网络社会的崛起》,社会科学文献出版社2006年版,第350页。
- ⑮参见[美]亨利·詹金斯著,杨玲译:《大众文化:粉丝、盗猎者、游牧民——德塞都的大众文化审美》,《湖北大学学报(哲学社会科学版)》2008年第7期。
- ⑯对“蒸汽波”的介绍参考维基百科“Vaporwave”词条,<https://en.wikipedia.org/wiki/Vaporwave>。
- ⑰赵宜、万若婷:《粉丝经济:重绘网络文艺的“破壁”路径》,《中国文艺评论》2017年第8期。
- ⑱[法]皮埃尔·布尔迪厄、[美]华康德著,李猛、李康译:《反思社会学导引》,商务印书馆2015年版,第128页。
- ⑲参见隋岩、曹飞:《论群体传播时代的莅临》,《北京大学学报(哲学社会科学版)》2012年第5期。
- ⑳参见[法]皮埃尔·布尔迪厄、[美]华康德著,李猛、李康译:《反思社会学导引》,商务印书馆2015年版,第66页、第139页。
- ㉑习近平:《在文艺工作座谈会上的讲话》,《人民日报》2015年10月15日。
- ㉒《中共中央关于繁荣发展社会主义文艺的意见》,《人民日报》2015年10月15日。
- ㉓习近平:《决胜全面建成小康社会 夺取新时代中国特色社会主义伟大胜利》,人民出版社2017年版,第42页。
- ㉔参见郑焕利:《网络文艺2017:走向文化治理和全面规范》,《中国文艺评论》2018年第2期。

\* 本文系中国传媒大学科研培育项目(项目编号: CUC17D05)、中国传媒大学“大学生创新计划”项目(项目编号: 2017TYCUC01)的阶段性成果。

(作者单位:中国传媒大学电视学院)

# 网络剧的跨媒介叙事实践：从碎片拼贴到构筑世界

◎ 卞芸璐

**摘要：**作为一种以传播媒介和演剧形态来命名的年轻故事艺术，自网络剧诞生之日起，学界对其的讨论便紧紧围绕媒介特性与艺术形式之间的关联而展开。本文以跨媒介叙事为切入点，回溯了十年来国产网络剧产业化发展的历程，通过对碎片化拼贴叙事、IP 改编“大跃进”等创作现象以及数字语境下受众接受习惯演进的深入分析，提出了这一观点：跨媒介叙事的关键在于构筑故事世界，故事世界与文本间性和受众的融合思维相关，并无固定的表现形式。无论是碎片化表达还是宏大叙事，只要能打破横向线性叙事的传统结构，以开放的时空设定、旁支与主线并进的叙事线索与发散拓展的人物关系，为其他媒介文本留有“入点”，就能完成建构故事世界的奠基工作。

**关键词：**网络剧；叙事研究；跨媒介叙事；故事世界；碎片拼贴

从 2009 年优酷网首部自制剧《嘻哈四重奏》上线至今，国产网络剧的产业化发展即将迈入第十个年头。从早期凭借题材红利在亚文化圈层的占位，到如今与电视剧在市场层面的并驾齐驱，迅增的数量与不断跃升的整体质量，让网络剧已经成为如今对网络艺术展开研究时，无法绕过的一种子艺术形式。

作为一种以传播媒介和演剧形态来命名的年轻故事艺术，自网络剧诞生之日起，学界对其的讨论便紧紧围绕媒介特性与艺术形式之间的关联而展开。从后现代拼贴、互文性、互动叙事，到 IP 化、影剧游联动与“世界观”构建，如果要找到一个理论线索将这些研究关键词统归起来，由亨利·詹金斯于 2003 年提出的跨媒介叙事（Transmedia Storytelling）理论，被不少学者所认同。

然而，从业界的创作实践来看，近年来以《九州·海上牧云记》《天意》《斗破苍穹》为代表的网络剧，恰恰因为追求跨媒介延展的宏大故事世界，遭到了市场与口碑的双重遇冷。不少创作者开始对跨媒介叙事的理想形式——“每一个新的文本都对整个故事做出独特而有价值的贡献。每一种媒体出色地各司其职，各尽其责。”<sup>①</sup>——产生了动摇。

面对上述矛盾，本文将以数字文化语境和跨媒介叙事理论为基点，通过对国产网络剧叙

事流变的梳理和深入探讨，尝试回答以下几个问题：究竟是跨媒介叙事的理念过于超前，还是国产网络剧的创作实践出现了偏差？跨媒介叙事的达成是否只有宏大叙事一条通途？如果不是，还有哪些方式可供网络剧创作者参考？

## 一、数字“世界观”与跨媒介叙事的当代动因

跨媒介叙事理念对于网络剧而言是否过于超前，这个问题不应由创作者的能力上限来决定，而应该以数字媒介环境下受众的接受水准来考量。严格意义上讲，网络剧虽然与电视剧有亲缘关系，但更应该划归数字叙事的范畴。因此，为了回答这个问题，我们有必要先将视角放宽，审视数字媒介环境对观众故事接受习惯的影响。

在这里，笔者想提出一个数字“世界观”的概念。在数字媒介逐渐成为主导技术的趋势下，越来越多的人开始习惯数字媒介的信息组织结构，并在数字媒介的使用中获得了不同以往的时间、空间和身份体验。

首先，超文本结构是数字媒介的典型信息组织方式，联想性的链接关系与线性的逻辑层级一起，成为人们接受、认知、思考、记忆的重要模式。依托链接关系组织的信息，观众在接受过程中没有唯一“正确”的排列顺序，信息接受是个人化的、自由的非线性的。

其次，数字媒介赋予了使用者时间与空间体验

的极大自由。超文本不仅链接了信息，也链接了信息所处的时空。这与电视能够给人带来的“穿越”感不同。在电视文本中，尽管叙事时空是重构了自然时空的，但依然形成了有秩序的时空整体。数字媒体则把时空碎片化，碎片与碎片之间通过超链接组织，媒介使用者在碎片与碎片之间自由跳跃，不受逻辑层级或先后因果关系的约束，没有体验时序与时长的限制。

最后，在数字媒介环境下，身份的唯一性和稳定性受到了冲击。在数字空间中，身份不再与身体直接相关，也不像现实社会生活中那样，具有严肃意义。人们在构建“数字分身”时，第一次拥有了修饰性格权利。这催生了受众与文本互动的参与文化，但也让“自我”统一性的质疑和“身份”危机成为了大众普遍焦虑的核心。

数字“世界观”，或作者说人们在数字媒介使用中所获得的不同以往的时空与身份体验，对其故事接受习惯会产生怎样的影响呢？有一点是可以确定的：对于领略过数字世界之幻彩的观众，封闭叙事中顺序的时间、稳定的空间、整一的身份已经不能再给他们带来惊喜——的确，如果叙事不能投射并超越直接体验的多样性，又怎能激发观众对故事世界的认同和热情呢？

这样看来，网络剧只有能够对世界体验丰富性、多样性的复原，才可能满足数字媒介环境下观众对叙事革新的需求。那么，跨媒介叙事能够帮助网络剧创实现这一点吗？

在回答这个问题之前，我们有必要对“跨媒介叙事”做一个简单的界定。结合亨利·詹金斯在《融合文化》一书导言中的阐释<sup>②</sup>和跨媒介叙述制作人泰勒·韦夫在《为电影、游戏和动画创作的漫画》一书中的论述<sup>③</sup>，跨媒介叙事可以归纳为一种整合多个媒介平台的故事讲述方式，这种整合至少体现于以下三个层面：

第一，内容资源的跨界整合。在跨媒介叙事中，故事不再被局限于单个文本与媒介中，在一个基本世界背景和理念、规则的框范下，

所有的媒介文本——包括游戏、电影、电视、小说甚至是现实活动——都能被整合入跨媒介叙事体。第二，创作生产力的整合。在跨媒介叙事中，“合作著述”成为普遍现象，各个媒介领域的艺术家都可以自己熟悉的方式参与到叙事中来。另外，粉丝创作也成为跨媒介叙事体的重要组成部分。第三，传播渠道的整合。不同的媒介技术对应不同的使用场合，事实上也就是对应不同使用偏好的受众。跨媒介叙事通过内容的整合，可以吸引受众从一个平台到另一个平台的迁徙。如此，传播渠道造成区隔便降到了最低。

从本质而言，跨媒介叙事体与数字叙事文本同构，也是一个“超文本”结构。只不过，在跨媒介叙事中，文本之间的“超链接”并不实际存在，而是形成于受众的头脑中。观众依据不同媒介文本中的叙事暗示，主动寻找、关联、组织各个文本。如此，一个跨平台的叙事体才最终浮现。很显然，对于数字媒介环境下习惯超链接思维，擅长时空勾连，熟稔掌握整合“数字分身”技巧的观众而言，跨媒介叙事体的组织与理解并不存在门槛。

因此，关于跨媒介叙事理念对于当下观众过于超前的质疑被证伪了。问题出现在创作者在跨媒介叙事实践的偏差上。不过，既然跨媒介尝试失败是如今网络剧创作的集体难题，那么问题究竟是从何时开始产生，又是出在哪了呢？

## 二、碎片拼贴：早期网络剧的跨媒介叙事实践

在对国产网络剧早期作品的讨论中，很少有学者将这种短时长、轻体量、碎片化的创作形式与跨媒介叙事关联在一起。然而事实上，与碎片拼贴紧密相随的文本间性，正是跨媒介叙事体在受众头脑中生成的核心要素。

在中国网络剧发展的早期，以《万万没想到》《绝世高手之大侠卢小鱼》为代表的剧集之所以能够出现并成为主流，与其“粉丝生产”的本质分不开。严格来说，这些网络剧从属于其“戏仿”对象的跨媒介叙事网络，并且处于边缘地位。

对于粉丝的特性，亨利·詹金斯借用德赛都的观点用了“盗猎者”和“游牧民”这两个词两个词

来描述：所谓“盗猎者”是指粉丝并非像普通观众是“行者”，而是会盗取、挪用文本的能动个体；“游牧民”则是指他们“总是在移动，不断向其他文本挺进，挪用新的材料，制造新的意义。”<sup>④</sup>在电视媒介时代，粉丝虽然可以在自己的理解和粉丝社群交流中，进行文字游戏式的挪用和重组，但本质上并不具备“反抗”的生产工具。但在数字媒介时代，这种经济和社会障碍被打破。尤其是在“拍客”文化浓郁的优酷网发展早期，短小精悍的网络剧和用户生产的内容一样，被赋予了与流行文化文本对话甚至对抗的使命。

于是，在2013年引起轰动效应的《万万没想到》中，观众们在第一集就看到了对低成本武侠片的反讽式戏仿。如果再细读，我们还可以从剧集中辨识出诸多能与其他媒介文本链接的“符号”：金庸武侠中的神功、《西游记》中的火焰山、日和漫画中的无厘头配音等。再比如，由《嘻哈四重奏》核心团队在2014年推出的作品《绝世高手之大侠卢小鱼》，我们也能看到类似的粉丝生产痕迹。只不过，主创在戏谑和致敬中更倾向于后者，戏仿文本的来源也更为单一，主要源自张彻的武侠体系和周星驰的喜剧文本。

总之，虽然早期的国产网络剧在创作初衷上，并没有构建跨媒介叙事体的主观意愿，但其粉丝生产的本质，让这些文本具备了跨媒介叙事的潜能：动态、发展的情景设定，非线性情节线索，开放性的人物关系结构。这些特质就像是抛向其它媒介文本的一根根“缆绳”，既在戏仿文本的跨媒介叙事体上寻到了“停靠点”，也召唤着以网络剧本文为源起的衍生文本。事实上，这两部网络剧后续都诞生了其它类型的媒介文本——《万万没想到》不仅推出了多部续集还衍生了番外篇、春节特辑以及同名院线电影；《绝世高手》的院线电影也在酝酿4年后于2017年上映。

需要补充的是，尽管粉丝文本的特质从根本上决定了早期国产网络剧的挪用、拼贴手法，

但其碎片化、段子式的形式还有另外两个因素的作力：其一是移动互联网的普及和“前倾型”终端的特性；其二是来自国际创作大环境的影响。

所谓“前倾型”终端，即以手机、平板电脑为代表的小屏移动终端。为了适应“前倾型”终端的传播特性，情节精悍、碎片叙事的“段子剧”成为了当时网络剧创作样式的首选。

同时，段子化、恶搞式的短剧也是当时国内广泛传播的外国网络剧的主要形式。比如，来自德国的小品喜剧《屌丝女士》便对后续由搜狐出品的自制剧《屌丝男士》《极品女士》产生了重要影响。

### 三、宏大世界观：IP语境下的跨媒介改编“大跃进”

进入2015年，随着以BAT为代表的互联网资本的全面入局，资金充裕的视频网站为了争夺排播权 and 市场份额，开始整体抬升自制剧的规模。在业界涌动了三年有余的“IP热潮”，也正是在此背景下走上的前台。

上文对跨媒介叙事的界定，仅从媒介与内容生产的过程出发，并未提及其背后的经济动因——即，在资本驱动下的互文性故事扩张。然而，对于彼时无论是产业形态还是监管制度都仍在起步阶段的网络剧而言，资本的驱利性和快速套现逻辑，左右了跨媒介叙事开发的方向。

台湾学者赖玉钗在以《哈利波特》为样本进行的跨媒介研究中指出，“跨媒介叙事涉及‘媒介延展’及‘故事延展’，前者指媒介类型提供多模组资源；后者为叙事端考量原作主题、类型及公式，延伸为新版角色及场景等。”<sup>⑤</sup>跨媒介叙事绝不是故事从一种媒介向另一种媒介的原样“搬运”，也不是对故事的简单续写，而是一个具有支线拓展潜力的故事网络。在这个故事网络中，由IP母本衍生的事件和情节将构建成新故事节点，由媒体间性勾连。衍生的故事节点，不仅可呈于不同媒介也可用多种角色视角来展现故事世界。

对于“故事延展”，赖玉钗还特别强调了用“参照既有体系”和“视点游移”的方式来召唤“潜在阅听人”的重要性。也就是说，对于故事世界较为宏大的跨媒介叙事，必须通过思考受众的

“跨媒介记忆”，设立能够进入世界的“故事地标”；同时又要通过视点引导，协助受众串接整体故事宇宙。

然而，在国产网络剧找到 IP 这把“金钥匙”之后，先是陷入了热门网络小说的版权之争；然后又在制作过程中受限于资金回笼需求与审查尺度，无暇顾及跨平台叙事规划；最终在终于具备了“世界观”意识后又囿于对宏大叙事的迷信，导致事倍功半。总之，回望近三年来以国产网络剧为核心的跨媒介 IP 开发之路，走得可谓一波三折。

以首开“知名 IP+ 流量明星”之商业模式的《盗墓笔记》为例。为了争抢盗墓题材红利，这部剧从购买版权到播出只经历了短短一年的时间。仓促的制作周期不仅影响了节目的后制与特效呈现，甚至连情节改编的合法化也成了问题。一个连原著粉丝都无法认同并迁徙的媒介文本，自然也就丧失了构筑故事世界的可能。2016 年上映的电影版《盗墓笔记》由于与网络剧版分属不同出品公司，考虑到版权争议，并未做媒体间性的勾连，甚至还在叙事与影像风格上尽可能地回避了相关性。相对而言，倒是能独立成篇的前传《老九门》在跨媒介叙事上做出了较为新颖的尝试。这部剧以主线故事《盗墓笔记》中提到的长沙九门世家为主角，将故事前推，讲述了正传主角吴邪祖辈的故事。另外，主创还以关键角色为串联，制作了《二月花开》《虎骨梅花》《恒河杀树》等人物传记式的番外网络电影，不仅丰满了原剧的故事世界，也实现了有效的跨媒介受众引导。

在有了类似《盗墓笔记》这样因题材风险和版权争议导致的跨媒介开发困境，有些制作公司开始尝试寻找世界观容量足够大的 IP，并尽可能地储备与之相关的小说版权，以期进行较为系统的跨媒介叙事开发。《九州·海上牧云记》就是这类尝试中的“登峰造极”之作。

所谓“九州”并非一部或一系列小说的代称，而是在 2012 年由一群网络作家共同发起并完善的东方奇幻世界观。这个世界观极其复杂，

从三陆九州的地域空间到六大种族的部落设定再到八大王朝的时间线都有详细的规定。“九州”世界观向所有写作者开放，创作时只需遵守世界规则，无需与其他作品的情节与人物保持联系。因此，作为中国网络文学创作早期最具影响力的世界观，“九州”聚合了大量的作者和文字内容。不过，从剧版《九州·海上牧云记》的叙事解构来看，这个细致的世界观反而造成了观众接受的障碍——创作者长期浸淫世界观，忽略了跨媒介故事网络“未言明的间隙”，在世界观铺陈时过于言简意赅，导致剧集开播时便流失了大量潜在观众。

#### 四、跨媒介叙事的关键：构筑故事世界

如果，我们将娱乐寡头开发跨媒介叙事的商业野心置于第二位，仅从故事网络构建本身来看，是否只有宏大叙事才有利于故事世界的塑形呢？

在回答这个问题之前，我们不妨看看由一家名为 Latitude 的跨国咨询公司，发起的一项关于创意叙事发展趋势的深度调研。在此项调研中，他们围绕“对未来阅读体验的期待”这一核心问题，访谈了 158 位来自世界各地的“未来型”读者，并对他们的回答进行建模量化，发布了一份名为《讲故事的未来》的调研报告<sup>⑥</sup>。虽然，这份调研针对的文本对象并不局限于数字叙事范畴——受访者可以在小说、电影、电视剧、游戏等叙事样式中任选一种进行讨论——但调研结果暗示的趋势走向却与跨媒介叙事的特征惊人地一致。

首先，沉浸感与交互体验将成为未来叙事的重要特征。对于未来的观众而言，故事接受与其说是一种文本理解行为，不如说是一种世界体验实践。提高沉浸感的手段主要有两类：一、提供足够多的细节信息充实虚构世界。二、允许观众探索不同的视角，能分享某个角色的特定视角，或者就直接以某个角色的身份参与叙事。不过，这个角色并不一定必须是主角，它存在的意义更重要的是体验叙事而非干预叙事。至于提高交互体验，便是赋予观众更多与角色交流，更多干预故事发展走向的权利。受众对于交互的需求是强烈的，有的受访者表示，为了让自己感兴趣的叙事走向成为现实，他们甚至

可以提供经济、智力或者社交宣传的支持。

其次,在未来,“现实”可能会成为与其他媒介形式平等的平台,故事讲述不仅要跨媒介,而且要将“现实”整合入叙事体系。对于未来的故事讲述,跨媒介不再意味着内容在平台之间的复制和转移,通过不同媒介,观众渴望获得的是“相互补充”而非“重复性”信息。同时,设备的智能化也促使了观众对内容“智能化”的需求,这一需求的核心便是希望故事能够跨出屏幕,进入现实世界。目前,已经存在将“现实”纳入叙事系统的实验性尝试。电视剧《迷失》就曾以一款名为《迷失体验》的“侵入式虚拟现实互动游戏”(Alternate Reality Games)将电视剧中的超现实世界带到了现实中来,让粉丝们可以通过追踪现实世界中的诸多线索,参与到剧集核心悬念的揭秘中来。在未来,随着物联网、增强现实、虚拟现实等技术的发展,“现实”平台在故事讲述中的地位必然会越来越重要。

最后,这份报告还提供了一个很有意思的观点,它认为观众会对伴随性的、“长期上演”的故事越来越感兴趣。也就是说,未来的观众更希望能与叙事文本形成长期稳定的关系,甚至有31%的受访者认为“永无终点”才是故事讲述的最佳长度。当然,这里的“永无终点”与肥皂剧叙事的“无限延宕”不是一个概念,观众对叙事的期待已经从“一个曲折、精彩故事”上升到“一个蕴藏各种故事可能的神奇世界”。“永无终点”的叙事虽然强调在时间上的延续性,但从结构上不是一个密不透风的“长故事”,而是多个散布在宏大世界中的“小故事”。这样的故事,必然依赖跨媒介平台的叙事合作,也离不开连续性叙事与非连续性叙事的交济相合。

综上所述,无论是不同视角切换的沉浸感、意见表达的交互体验,还是现实平台的叙事补充,抑或是长期上演的跨媒介叙事合作,几乎没有受众提出对庞大世界观的特殊青睐。

事实上,故事世界建构与宏大叙事之间没

有必然联系。部分创作者和研究者被《指环王》《权力的游戏》等案例引导,对跨媒介叙事产成了鸿篇巨制的刻板印象。其实,具体到构建以网络剧为核心的故事世界,只要能打破横向线性叙事的传统解构,以开放的时空设定、旁支与主线并进的叙事线索与发散拓展的人物关系,为其他媒介文本留有“入点”,就能完成建构的奠基工作。其实,换个思路反证这个结论就更加明确了:即便是碎片化叙事的文本——如《万万没想到》《绝世高手之大侠卢小鱼》——也不影响其故事世界的建构与跨媒介叙事的延展。不过,无论故事世界规模如何,新媒体叙事研究者珍妮特·莫瑞对跨媒介叙事受众的分类,都值得创作者借鉴:一类是实时受众,他们是单一文本的读者,通过文本悬念的解读而获得满足;一类是长期受众,他们熟悉各媒介文本中的信息,以将其链接完形成一个“故事世界”为审美目标;还有一种是漫游式受众,他们在各个媒介文本中随意迁徙,寻找文本之间的关联,解读与挪用,并以此为乐趣<sup>⑦</sup>。在对跨媒介叙事体的接受中,三类受众并无高低之分只有偏好之别。因此,当网络剧创作者想要创造一个以剧为核心的,“人们想要生活于其中的世界”,就必须在设定“故事地标”时,兼顾三类受众的需求。

#### 注释:

①②[美]亨利·詹金斯著,杜永明译:《融合文化:新媒体和旧媒体的冲突地带》商务印书馆2012年版,第157页,第28-57页。

③ Tyler Weaver, Comics for Film, Games, and Animation: Using Comics to Construct Your Transmedia Storyworld, MA: Focal Press, 2012, p.8-30.

④[美]亨利·詹金斯:《大众文化:粉丝、盗猎者、游牧民——德赛都的大众文化审美》,《湖北大学学报(哲学社会科学版)》2008年第7期。

⑤赖玉钗:《奇幻经典之跨媒介网络建构及叙事策略初探:以〈哈利波特〉故事网络为例》,《新闻学研究》第137期。

⑥参见 The Future of Storytelling - The 4 I's of Storytelling. <http://www.futureofstorytellingproject.com/#iiii>.

⑦参见 Murray Janet, Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace, MA: MIT Press, 1999, p.257.

(作者单位: 山东师范大学新闻与传媒学院)

本栏目责任编辑 孙 婵

# 主持人语

当今时代，中华优秀传统文化越来越成为国家综合实力的象征，越来越成为国家核心竞争力的重要指标。习近平总书记指出：“中华优秀传统文化是中华民族的精神命脉，是涵养社会主义核心价值观的重要源泉，也是我们在世界文化激荡中站稳脚跟的坚实根基。”

作为中华优秀传统文化的组成部分，湖南花鼓戏是湖南各地方小戏花鼓、灯戏的总称，是我国戏曲百花园中一朵艳丽的奇葩；湖南花鼓戏形成于清代初年，通过历代剧作家、编导家、作曲家、表演家的共同创造传承，迄今业已形成一个自成源流、独树一帜的表演体系。目前，鲜见有影响的湖南花鼓戏表演体系研究成果。现有成果多是湖南花鼓戏历史源流、音乐体制、剧本特色、唱词特征、导演艺术、基本功法、歌舞形态、表演程式、角色行当、服饰装扮、表演流派、舞台布景以及文化意蕴等方面的内容。龙华的《湖南花鼓戏的发展》、贾古的《花鼓戏音乐研究》、谭真明的《湖南花鼓戏研究》与《湖南花鼓戏传统剧本研究》、何建的《湖南花鼓戏唱词研究》、贺鲁湘的《论湖南花鼓戏的发展与推广》等代表着湖南花鼓戏研究的现实水平和高度。但对于我们系统地专题研究湖南花鼓戏表演体系而言，仍显得不够充分、不成体系，以至于不能够全面反映湖南花鼓戏表演体系独特的历史概貌、文化特质和理论品格，还有待于我们作进一步的挖掘和探索。

湖南花鼓戏表演体系研究，是赋予湖南花鼓戏艺术个性和本体特质的关键，是直面其现实生存发展问题的重大关切。湖南花鼓戏表演与京剧、越剧等不同，她有自身一套完整的、系统的体系，目前可供参考的相关湖南花鼓戏表演体系的研究成果甚少，我们只有在深入调查的基础上，结合相关理论提炼，才能升华出切合实际的湖南花鼓戏表演体系。故而，本专题在深入挖掘文献史料、全面展开田野调查的基础上，学习借鉴其它戏曲表演体系研究成果，结合湖南花鼓戏表演体系的自身特色，围绕湖南花鼓戏表演体系概念范畴、历史脉络、表演体制、行当体制、音乐体制、剧本体制、编导演体制、舞美体制、观众体制、表演流派以及传承发展等内容，进行深入的、拓展性的全方位考察。这对于丰富、补充和完善湖南花鼓戏发展史、湖南戏曲通史的研究具有基础性的学术意义；对于撰写湖南花鼓戏表演史、湖南戏曲史、音乐史、艺术史和文化史等，彰显其艺术风采，有着深远的历史意义；对于推动其自身表演及保护传承事业的特色化发展、弘扬湖南本土文化、建设湖南文化强省，有着现实的实践意义。



(浙江师范大学音乐学院教授、湖南师范大学音乐学院特聘教授、博士生导师)

# 湖南花鼓戏表演体系传承研究

◎ 杨和平

**摘要:**湖南花鼓戏是湖南各地民间花鼓小戏的总称,自明末清初创生以来,经过历代表演艺人的加工创新传承至今,业已形成自身特色的表演体系。文章以湖南花鼓戏为对象,在文献研究和田野调查的基础上立论,通过对湖南花鼓戏表演体系历史与现状的探索,总结经验教训,力图为湖南花鼓戏表演体系的传承与发展提供参照。

**关键词:**湖南花鼓戏;表演体系;传承发展

湖南花鼓戏是湖南各地方民间花鼓、花灯小戏的总称,约在清代初期兴起,繁盛于乾隆年间,传承至今,经过历代表演艺人的加工创新传承至今,业已形成自身特色的表演体系。湖南花鼓戏的曲调丰富、板式多样,表演剧目以“两小戏”和“三小戏”为主;内容多反映民众的日常生活,具有浓厚的生活气息;表演时有舞蹈、有歌唱,气氛热闹非凡,深受老百姓的喜欢和追捧。

## 一、湖南花鼓戏表演体系传承的历史

根据文献的记载和实地的考察研究,湖南花鼓戏表演体系的历史形成大致分为如下三个时期。

第一阶段为“对子花鼓”。湖南花鼓戏的最初样态是对子花鼓,对子花鼓的表演是以两个人物(丑、旦)为线索展开的,有较强的故事性,表演场面又歌又舞,曲调欢快活泼。对子花鼓的表演剧本有《扯笋》《扯萝卜菜》《十月采茶》等。在清嘉庆、同治年间有了较大的发展,据记载分析,同治十二年《浏阳县志》说到的“花鼓戏”,乾隆提到的“灯戏”,《巴陵县志》所提到的“小戏”,都是说的“对子花鼓”。现在我们所看到的湖南花鼓戏中的优美的舞蹈动作,欢快的曲调风格,浓厚的生活气息,通俗易懂的内容,生动的表演场面都是从“对子花鼓戏”中继承下来的优秀成果,所以说“对子花鼓”为湖南花鼓戏奠定了良好的基础。

第二阶段为“三小戏”。杨恩寿在同治壬戌

三月十二的《坦园日记》中说到这样一段:“余至,正演次出之半,不识其名。有书生留柳骂婢于室,甫目成而书童至,仓猝匿案下。书生与童语,辄目注案下,案下人也送盼焉。童觉,执婢,书生惭而遇。”由此可见,除了“对子花鼓”中的丑和旦之外,在“三小戏”中多出了一个行当,那就是小生。这样,从人物相互间的故事情节,感情纠葛,到对白内容等都更加丰富化、戏剧化,不再是之前简单的歌舞性质的表演,大大丰富了花鼓戏的表演内涵。杨恩寿在其《坦园日记》中又说到:“金鼓轰云,灯花如海,缚草为台,环以破茅;台侧有茅屋,益妆束地也。妆毕缘梯而上,乡人争先睹为快,咸伺于此,人数半于台下焉。”从这段对“三小戏”演出场景的描述来看,当时的“三小戏”非常受老百姓的追捧,这也说明了湖南花鼓戏在当时已经有了很大的发展。

第三阶段为“花鼓戏”。花鼓要发展好就必须向大剧种借鉴和学习。如湘剧、汉剧,学习其表演程式、音乐表现手法、伴奏乐器及其音乐的风格特征等等,然后结合花鼓戏自身的表演体系来进行改革。虽然说在花鼓戏的历史发展中有许多低俗的、不健康的内容存在,但是从历史的长河来看,花鼓戏还是代表了广大劳动人民对美好生活的渴望,对崇高理想信念的追求。尽管在花鼓戏的发展中,曾受到历代的统治者禁演。据记载,清光绪年间,吴敏树在《上严少韩邑宰书》中就提到“尝以请于侯而禁之”。就是让官府下令禁止花鼓戏演出。还有在宣统元年的《长沙日报》上说到:“安邑小淹地方演唱花鼓淫戏,……前经邑尊出示严禁,查明属

实，运至山中，将台捣毁，毋许演唱败坏风俗，如敢再违，即行送县重责，决不徇情。”<sup>①</sup>在这里把花鼓戏说成是淫戏，禁止演出。民国三十七年《醴陵县志》中说到：“采茶戏一名花鼓戏，政府以其导淫，悬为厉禁，然农村往往以新春偷演，禁不能绝，如能改良其剧本，因势利导，亦为始不可为社会一助也。”<sup>②</sup>不管统治阶级怎么去破坏花鼓戏，人们还是一如既往的热爱着这门艺术。它就是百姓们对于个人自由和美好生活向往的表达，是老百姓的精神食粮。因此，花鼓戏凭借着欢快的曲调，优美的舞蹈，喜剧性的表演和浓郁的生活气息内容，植根于劳动人民之间，逐渐形成了自己独特的表演体系。

## 二、湖南花鼓戏表演体系传承的流派

中国是多民族的国度，蕴含着丰富的戏曲品种。湖南省境内多为山地、丘陵，由于地理环境、风俗习惯、语言、民间艺术等的直接影响，湖南花鼓戏在全省形成了长沙花鼓戏、岳阳花鼓戏、常德花鼓戏、衡阳花鼓戏、零陵花鼓戏、邵阳花鼓戏等各具特色的艺术类别。

### 1. 长沙花鼓戏

长沙花鼓戏是湖南花鼓戏中影响力最大的一个流派。它主要流行于长沙、株洲、宁乡等地，是以长沙官话为舞台语言的花鼓戏。它是在地方民间小调，劳动号子，还有地花鼓、花灯等形式的基础上发展而来的。其曲调可分为三大类：川调、打锣腔、民歌小调。它的角色行当俱全，以小丑、小旦、小生的表演最显剧种特色。伴奏乐队分为文、武场。文场以大筒和唢呐为主；武场以堂鼓、大锣、大钹、小钹和小锣等打击乐器为主。长沙花鼓戏剧目约有50多个，传统剧目有《南庄收租》《阴阳扇》《芦林会》《捉蝴蝶》等；大本戏有《刘海戏金蟾》《白蛇传》《清风亭》等。《刘海戏金蟾》中的一出单折戏《刘海砍樵》，以刘海与胡秀英的爱情故事为线，表现了他们为追求爱情，敢于与恶势力作斗争的优秀品质，属湖南花鼓戏中具有里程碑意义的

作品。解放后，在“百花齐放、推陈出新”方针指引下，在系统挖掘、整理与改编《刘海砍樵》等剧本的同时，积极创作了一批具有时代性的作品，如《姑嫂忙》《打铜锣》《送货路上》《换猪》等，其中不少剧目还被搬上了银幕，受到全国观众的青睐。在传承人方面，代表性人物有“欧阳觉文、周回生、邢险峰以及湖南花鼓戏剧院演员、乐师等。”<sup>③</sup>欧阳觉文，土生土长的湖南人，花鼓戏国家级传承人，他曾为《喜脉案》《老表轶事》《走进阳关》等剧目谱曲；发表了有关花鼓戏的论文20余篇；培养了“王勇、欧阳继勇、胡劲松、周瑜、张俊伟、赵鸿飞、刘华等花鼓戏音乐设计与创作人才”。<sup>④</sup>

### 2. 常德花鼓戏

常德花鼓戏又被称之为“喀喀戏”，它主要流行于常德、桃源、澧县、汉寿等地，是以常德官话为基本舞台语言，以正宫调为主要声腔的地方剧种。据历史记载，在清代嘉庆十八年的《常德府志》中就记载说：“近有为龙灯、水车、狮子等灯，沿街游戏，甚唱采茶灯曲。”<sup>⑤</sup>说明它是由民间歌舞（采茶灯、车儿戏）和当地的巫傩文化逐渐发展起来的。其音调淳朴、口语化强，有着浓厚的乡土气息。演唱强调真假嗓结合，且在每一句的句尾都会用假嗓向上翻高一个八度，使之在音色、情绪等方面形成有强烈对比的特点。它的唱腔曲调主要有川调、打锣腔、民歌小调中的丝弦小调、牌子四大类。角色行当以“三小戏”时期为主（旦、丑、小生）。其伴奏形式较单一，主要以大筒为主，伴奏人员一般为3-5人。现存剧目有110多个，传统剧有《林英观花》《跳粉墙》《清风亭》《双下山》等。解放后出现了新剧目，如《山村兽医》《金溪风云》《尤二姐之死》等。代表性传承人有“杨建娥、杜美霜及常德花鼓戏文化传承保护中心演员。”<sup>⑥</sup>杨建娥是花鼓戏国家级传承人，她出生于梨园世家，从小对戏曲艺术就是耳濡目染，七岁学习楚剧并登台演出，16岁开始从事导演工作并排演花鼓戏。在她从艺五十多年里，出演了百余名角色，获得了诸多荣誉。如她导演的《巧点鸳鸯》《山里哥哥山里妹》《尤二姐之死》等均获湖南省文化厅一等奖及导演奖；《巧点鸳鸯》获得了第五届映山红艺术节导演奖。培养了陈怀富、胡卫

萍、朱晓玲等优秀的花鼓戏接班人。

### 3. 衡阳花鼓戏

衡阳花鼓戏主要流行于衡阳、衡山、耒阳、永兴、常宁等地，它是在采茶戏、地花鼓的基础上发展而来的。其舞台语言是以衡州方言为基础并稍加提炼而成。据史料记载，在清代顺治王夫之的《南岳摘茶词》，清代康熙刘献廷的《广阳杂记》和清代道光三年《衡山县志》中都有关于衡阳花鼓戏的描述。其音调高亢、活泼、粗犷，曲调可分为川调、小调、呐子牌子（牌子锣鼓）三个类型。它的角色行当以“三小戏”（小生、小旦、小丑）为主，辅之以老生、老旦、花脸。伴奏方面分为文场和武场两种，文场以吹管和拉弦乐器为主，如唢呐和胡琴；武场以打击乐器为主，如大锣、打鼓、钹等。衡阳花鼓戏约有 165 出剧目，如《老槐荫记》《蓝桥会》《孟姜女寻夫》《逃水荒》等。在传承人方面，有“廖寒梅及衡阳花鼓戏剧团成员。”<sup>①</sup>廖寒梅，1965 年出生于湖南衡阳，她先后师从衡州花鼓戏前辈谢若梅、郝绍西、曾明月等。2010 年 5 月被评为衡阳市非物质文化遗产项目—衡州花鼓戏代表性传承人。她演出装扮俏丽、唱腔甜润、富有韵味、表演端庄大气。她饰演过众多的角色，如在剧目《贤淑女》饰刘惠英、《挑女婿》饰张丽英、《楼台会》饰祝英台、《潘金莲之死》饰潘金莲等，参演了大量的剧目，深受观众的喜欢，为剧团和个人赢得了赞誉。培养了王玉霞、钟小燕、朱娟、尹红等接班人。

### 4. 邵阳花鼓戏

邵阳花鼓戏流行于邵阳、邵尔、新宁等地，它是在车马灯、花灯、地花鼓的基础上，在宗教音乐、说唱音乐的影响下慢慢发展而来的。它以祁剧中的戏白与邵阳地方语相结合的语言为舞台语言。它的曲调有川调、牌子（走场牌子、锣鼓牌子）、小调这三个类型。伴奏分文场、武场，文场以大筒、唢呐等管弦乐为主；武场以锣、鼓、钹等打击乐为主。剧目约有 100 出，如传统剧目《双盗花》《小戏蟾》《娘送女》《卖杂货》等。大本戏有《青风亭》《私怀胎》《湘子服

药》等。新剧本有“《张谦参军》《韩梅梅》《装灶王》《双开锁》《炉火更旺》等。”<sup>②</sup>传承人有“刘忠明及邵阳花鼓戏剧院成员。”<sup>③</sup>刘忠明，1973 年出生于湖南邵阳，自小就对戏剧有浓厚兴趣，为学好花鼓，他主动向不同剧种的艺术家里学习，以集各家之长。如为了丰富和提高唱腔，他拜师于祁剧泰斗周美仁和花鼓戏老艺人周忠辉；为了提高表演的技艺，他向国家一级演员屈越斌学习眼、颈、帽翅功，川剧表演艺术家肖德美学习扇子功及褶子功，湘剧表演艺术家彭志强学习形体功，京剧表演艺术家赵乃华学习双剑舞等。他出演过约 50 多个剧目，如《珍珠衫》中的杨玉春、《福寿图》中的石憨、《朱买臣》中的朱买臣、《儿大女大》中的贵满等，为邵阳花鼓戏的发展做出了贡献。

### 5. 岳阳花鼓戏

岳阳花鼓戏流行于岳阳、汨罗、临湘等地，它是在民间歌舞、巴陵戏、湖北楚剧以及沔阳花鼓戏的影响下形成的。岳阳花鼓戏分为上、中、下三路，“上路流行于岳阳东南一带及汨罗县，中路流行岳阳县的麻塘、梅溪、龙湾等地，下路流行岳阳县北部、临湘及湖北通城等县。”<sup>④</sup>它以岳阳、临湘一带的地方语作为舞台语言。其曲调分为琴腔（川调）、锣腔（打锣腔）、小调（琴腔小调和锣腔散曲）三大类。它的角色行当有老生、小生、奶生、花旦、正旦、闺门旦、婆旦和小丑八个。伴奏分文、武两个场面，三个乐师兼顾文、武两场，文场以唢呐、笛子等吹管乐器为主；武场以锣、鼓等打击乐为主。剧目约有 115 出，传统剧有“《思夫》《补背褡》《芦林记》《产子》《赶子》《教女》《西蜀寻夫》《赶播》《送米》《游春》《断桥》《双盗花》《双卖酒》《打铁》《西厢托柜》《牛郎织女》等”<sup>⑤</sup>，解放后，新剧目有《春水长流》《前线归来》等。《思夫》《补背褡》《西厢托柜》等属于岳阳花鼓戏独有剧目。传承人有“柳六荣及岳阳花鼓戏剧团成员。”<sup>⑥</sup>柳六荣，花鼓戏省级传承人，她先后师从“岳舞台”武生冯少松，入岳阳市花鼓戏剧团后，师从付良模，学习花旦的表演技巧，拜师岳阳花鼓戏老传人邓渭元、李娅，学习唱腔和扇子舞等。她出演的《醉美岳阳》获民众的一致赞赏，她收集整理的民间花鼓戏剧目约有 80 多个，如《三子

贵》《董永卖身》《修书下海》等。她培养了一批岳阳花鼓戏弟子，为岳阳花鼓戏的发展做出了贡献。

### 6. 零陵花鼓戏

零陵花鼓戏流行于零陵、祁阳、祁东、双牌、道县、江永、兰山、东安等地。它是在民间的采茶、车马戏、祁阳花鼓灯、道县调子的基础上发展而来的。它以祁剧中永河路的舞台语言为标准，其曲调运用的是川调、走场牌子、小调这三类。伴奏分为文、武两场，文场以皮琴、碗胡、唢呐为主要伴奏乐器；武场以锣、鼓、钹等打击乐为主。零陵花鼓戏特别注重四门功课（唱、念、做、舞）和五法（手、眼、身、发、步）。剧目约有 152 出，传统剧有“《观花》《盘花》《采莲》《扯笋》《观灯》《打草鞋》《晒纱罗》《放风筝》《送表妹》《双探妹》《阴告状》《摘葡萄》《卖杂货》《卖九呱体》《云南寻夫》《盗花》《王婆骂鸡》《寡妇上坟》《讨学钱》《南庄耕田》《戏蟾》《服药》等。”<sup>⑬</sup>传承人以“曹作嘉及零陵花鼓戏剧团演员为代表。”<sup>⑭</sup>曹作嘉，花鼓戏省级传承人，曾拜师唐少生，学习小生表演艺术；其唱腔清亮动听，唱词清晰，身板灵活；曾主演过上百个剧目的主要人物，像《白蛇传》《五女拜寿》《年青一代》《乡里大亨》等。培养了一批弟子，为零陵花鼓戏的发展尽到了自己的一份力。

### 三、湖南花鼓戏表演体系传承的路径

中国戏曲的发展，据 1983 年出版的《中国大百科全书戏曲、曲艺》统计，共有 371 个剧种，有近 2000 多个剧团存在。现阶段，随着电子科技、互联网技术的愈发成熟，人们在家可以看电视、上网冲浪；外出乐于去聚会、健身旅游等多样生活方式，对以湖南花鼓戏为代表的传统地方戏曲的传承与发展带来了直接冲击。2015 年 10 月 24 日，韩业庭在《光明日报》上提及：“中国传统戏曲已从 1959 年的 368 种减少至 2013 年的 286 种，以每年超过一种的速度在消亡。”<sup>⑮</sup>据不完全统计，目前有十多个剧种正濒临灭绝，仅剩下 40 多个剧种还在强撑着进

行演出。这值得我们深思，也是当下我们亟待改善的问题。

#### 1. 存在的问题

湖南花鼓戏表演体系的传承发展，研究表明，20 世纪 50 年代是其发展的黄金期。自 20 世纪 90 年代以后，由于受多元文化、科技发展、市场经济的强烈冲击，花鼓戏的发展开始出现困境。尽管 2008 年花鼓戏被列入国家级非物质文化遗产代表性名录，成立了省、市级花鼓戏保护传承中心，但在遭遇社会的价值观扭曲、观演群体流失、政府投入不足等合围的情势下，其生存与发展的困局并未得到改善。纵观湖南各地花鼓戏表演体系中的行当、剧目、伴奏等方面的改进与创新，与市场文化产业发展间仍存在有一定差距。

第一，剧种从业人员日渐式微。究其原因，主要有两方面的现实问题。一方面是在职演员的工资待遇不高，仅能维系其基本生活。这与日益增长的物质生活需求有较大差距，多维压力下的工作无法安分，使其表演技艺理应保证的日常诸多训练难以为继，无奈改行弃艺者屡见不鲜；另一方面是传统戏曲的学习，周期长、训练苦。所谓“台上一分钟，台下十年功。”因此，在辛苦的传统戏曲与轻松的时尚艺术间的抉择，多数年轻人更趋于后者，造成传统戏曲的后继人才匮乏，对花鼓戏表演体系中各行当的发展创新有重大影响。

第二，舞台表演剧目过于陈旧。现如今，人们的生产生活方式已经发生了翻天覆地的变化。以农村为基地，以农民的生产、生活为主要题材来进行创造的湖南花鼓戏，如上文提及的诸如长沙花鼓戏剧目《换猪》、常德花鼓戏剧目《尤二姐之死》、零陵花鼓戏剧目《云南寻夫》、岳阳花鼓戏剧目《修书下海》等，它们作为特定时代的产物，在较长历史时期内，对没有接受专门学习的文盲和半文盲群体，增进社会了解、进行传统的“忠”“孝”等伦理教化产生过重要影响。但剧目《林英观花》《补背褡》等立足于反对封建束缚与压迫基础上的追求个人幸福的教育内容，显然已与现代和谐社会的发展主题不符。因此，湖南花鼓戏能否对不适应社会发展、不符合现代人审美需求，不能使年轻一代观

众产生共鸣的剧本内容予以主动舍弃或改良；能否以能满足社会发展需求，反映现代民众心声的作品为准绳进行创作，对其表演体系的发展有关联。

第三，剧团管理模式缺乏动力。管理层对现有文化市场的调研不足，缺乏主动利用自身独有优势去抢占市场、开展市场营销、进行艺术生产的宏观视野与规划，因此无法调动剧团从业人员的积极性，造成湖南花鼓戏表演体系内容没有变革。如剧本的创作与改编，因缺乏定位与规划，缺少激励机制，在市场经济体制下，少有人愿意在这方面去投入大量精力进行创作，多以完成相应任务了事，故难以产生出适应经济社会发展、具有市场竞争力的作品。社会反响好，特别是与时代发展密切相关的获奖作品，因与员工的福利待遇关系小等原因，也多流于形式层面，未能在此基础上以拓展与深挖，难以产生具有时代影响力的精品实属情理之中。在规章制度层面，受制于员工待遇低的局限，缺乏硬性的上班时间与要求，平日的技能训练多为满足个人业余创收之需而为之，对剧种发展本应倾力而为的，诸如声腔的拓展、程式的创新、剧本的改良等内容关注不够。在花鼓戏的宣传层面，剧团管理层同样暴露出在市场运营、营销策略等方面的不周等等，人为造成了与市场文化产业不同步的结果。

第四，舞台舞美与设备滞后老套。作为花鼓戏表演体系的有机部分，传统服饰是特定时代所需角色以及行当需要的现实反映，部分演出服饰不符合现代人的审美诉求属情理范围。为助于花鼓戏表演，在紧密结合作品意图表达需要的基础上，能否借鉴当下服装流行元素进行改造加工，使之与民众审美诉求实际相适应；湖南地方方言丰富，在观众与演员之间的互动与沟通上，人为制造了观众无法深入剧情去感受花鼓戏魅力的障碍。因此，表演舞台能否具备LED显示屏，实行字幕的同步显示，并辅之以相应材料内容的解释说明，解决观众对舞台语言理解上的困难；灯光、背景与音效对人物

的性格刻画、情感变化、剧情发展起渲染衬托作用，对剧情的深层表达有直接影响，其重要性同样不容小觑。

第五，声腔演唱与伴奏亟待改善。在湖南花鼓戏的表演体系中，演唱与伴奏作为剧本剧情表达的主要载体，对观众群体的回归壮大或流失有明显效果。传统花鼓戏主要以农村为传播阵地，在演唱与表演上，注重于伦理道德、政策宣讲等信息内容的表达与传递，不必考究是否从雅、美的高度去要求声音与肢体语言的张力和表现力，乐器伴奏也是一样，只要能在剧情发展中有提示与衬托作用即可。这无疑与现代人的审美标准要求有一定距离。因此，花鼓戏演员能否考量借鉴国内外的科学演唱方法、表演形式来丰富与完善自身的演唱与表演；乐师能否在唢呐、大筒、锣、鼓等伴奏乐器基础上融入现代音乐元素来丰富、活化剧情背景，以满足现代人的日益增长的精神文化生活需求。这也是湖南花鼓戏能否走出其“深水区”的重要方面。

## 2. 突破的路径

湖南花鼓戏有着独特完整的表演体系。在这个体系中，作为表现形式的行当，能否创生表现现代生活的相应程式，能否创造满足民众审美诉求的鲜明个性，决定着其表演体系的发展。

第一，保护传人，关注传统。剧种的可持续发展，重在传承。保护传承人是首要的任务，这其中包括表演艺术家、编剧、导演和音乐研究人员。要解决他们经济上的困难，如保障其工资、福利、养老等等，让他们不会为了生计而分身；要提升其在社会发展中的地位，使其能乐于本职工作，不会因社会舆论的不公待遇而分心。要创造机会，使其能全身心的投入到剧种内核的激活工作中，实现行当现代化下的对相应程式的创新与开发。对优秀的传统剧目要进行整理和保护，因为剧种能够受到大众的欢迎，离不开优秀剧本。如上世纪50年代，濒临消亡的昆曲就是凭借一出《十五贯》，重新回到了观众的视野中来，这就说明了剧本的重要性。湖南花鼓戏中有许多优秀的传统剧目，像《刘海砍樵》《补锅》《打铜锣》《补背褡》《讨学钱》《游春》等等，传承人应在密切配合国家政策、舆论导向，充分调

研现代人的价值取向、市场诉求的基础上进行深加工,强化各行当及相应表演程式的时代性,有效实现花鼓戏优秀传统剧目的保护与传承发展。

第二,创新体系,注重审美。湖南花鼓戏的表演要符合现代人的审美需求,就要从其体系内的音乐、舞蹈、剧本、舞台设计、服装等方面入手进行改良、创新。音乐可在已有基础上融入现代技法等元素,使之具有时代感;剧本多选取现代主流话语作为创作素材,使观众能有共鸣;舞蹈上可以借鉴现代舞、民族舞、街舞等舞种来丰富舞蹈程式化动作,使之具有现代感;舞台设计可以根据剧情的需要,从灯光、背景、音效等方面以丰富;服装上考究剧情与流行、前卫相结合的时尚,以满足现代人的审美需求。

第三,政府扶持,强化运营。政府是人民的政府,有义务保护和传承好湖南花鼓戏;作为人民精神生活的组成部分,政府有责任保护和传承好湖南花鼓戏;政府对湖南花鼓戏以更多的资金投入,改善它们因资金短缺而无法继续表演的局面是政府有担当的重要体现。政府可以通过整合调度社会多方资源,如在公共场所播放花鼓戏的表演片段、以其宣传海报作为城市美化的载体、作为部门文体活动的组成部分等途径来扶持湖南花鼓戏。当然,单方面依赖政府的宣传和推广是不够的,湖南花鼓戏需主动进入市场,进行市场运作。文化市场产业丰富多彩,与企业合作,由企业赞助投资来实行互赢;与广电媒体合作,开辟湖南花鼓戏艺术家访谈栏目,组织专题的湖南花鼓戏表演;创建湖南花鼓戏网络共享平台;举办湖南花鼓戏的各级比赛等等,使之其能真正融入市场,达到宣传推广、传承发展湖南花鼓戏的目的。

第四,抓住机遇,融入校园。“戏曲进校园”是国家政策内容的有机组成部分。2017年8月,中共中央宣传部、教育部、财政部、文化部联合发布《关于戏曲进校园的实施意见》指出:“应加强戏曲通识普识教育,到2020年戏

曲进校园基本实现全覆盖。”为大众化湖南花鼓戏的腾飞带来了新的发展机遇。湖南花鼓戏剧团要抓住机会,应充分调度、整合优势资源,倾其所能、全力以赴进行“湖南花鼓戏进校园”活动的普及与推广。在校园,通过精彩的表演让学生们感受什么是花鼓戏;通过专家讲座让学生们理解为什么要学习花鼓戏;通过艺术家们手把手的教,让学生们亲身体验花鼓戏;通过专家开设课程来普及与推广花鼓戏;通过艺术活动,让学生们表演花鼓戏;开设兴趣小组、社团、传承基地来传承花鼓戏等举措,实现湖南花鼓戏在校园的全覆盖。

总之,湖南花鼓戏表演体系的传承与发展和湖南花鼓戏的可持续发展息息相关。作为新时代的我们不能只停留在口头上的我要振兴中国传统戏曲,我们应该用实际行动去肩负起这样一个使命,并把它们融入到我们的日常学习和生活中去。湖南花鼓戏是中国传统戏曲的一朵奇葩,只要我们齐心协力用心去浇灌,我相信这朵璀璨的奇葩永不会凋落,只会更加芬芳鲜艳。

#### 注释:

- ①见宣统元年(1909)己酉七月《长沙日报》第1582号。
- ②民国三十七年(1948)《醴陵县志》《教育志》77页。
- ③④⑥⑦⑨⑪⑫⑬⑭朱咏北:《基于田野调查的湖南花鼓戏传承发展研究》,《音乐探索》2016年第4期,第49-53页。
- ⑤清嘉庆十八年(1813)《常德府志》卷13《风俗考》,第3页。
- ⑧⑩龙华:《湖南花鼓戏的艺术种类和流派》,《湖南师范学院学报》(哲学社会科学版)1981年第2期。
- ⑮韩业庭:《传统戏曲如何突出重围》,《光明日报》2015年10月24日。

\* 本文系2016年国家社科基金艺术学项目“湖南花鼓戏表演体系研究”(项目编号:16BB020)的阶段性成果。

(作者单位:浙江师范大学音乐学院)

# 湖南花鼓戏音乐体制研究

◎ 朱咏北

**摘要:**文章以湖南花鼓戏为对象,通过对湖南花鼓戏唱腔类型、润腔手法、伴奏艺术及音乐特征的提炼,揭示湖南花鼓戏音乐体制的特色,为湖南花鼓戏音乐体制的构建提供参考。

**关键词:**湖南花鼓戏;音乐体制

湖南花鼓戏是湖南省各地方小戏、灯戏和花鼓的总称。作为我国传统戏曲的一部分,湖南花鼓戏由当地民间歌舞发展而来,距今已有两百多年的历史。湖南花鼓戏蕴含着鲜明的区域色彩、浓郁的生活气息和悠久的历史积淀,题材大多源自农村的真实生活写照,剧情简洁明了,内容通俗易懂,曲调活泼流畅,深受广大人民群众们的厚爱。

湖南花鼓戏作为我国的一种民间戏曲之所以在其形成及发展的过程中广受人民群众的喜爱,很大程度上归因于其对特有唱腔的灵活运用,因此研究湖南花鼓戏,其唱腔是不容忽视的重要部分。湖南花鼓戏曲调朴素自然,现存曲牌三百多支,湖南花鼓戏的唱腔源于山歌、民歌及劳动歌曲,大多为曲牌连缀结构体,辅以板式变化:传统戏曲音乐中创腔运用的“曲牌联缀”和“板式变化”两种方式。如若某一剧种需要运用不同曲调表现发展剧目的情感,则可采用“曲牌联缀”的方法,将最原始的曲调做某种规律性的改编和加工,这些不同变化的曲调联系起来形成一个具有鲜明特色的表现剧情内容的有机整体。而板腔体的明显特征为节奏的多样变化。由于两种创腔方式各有优势,因此,湖南花鼓戏将两者结合来塑造人物、发展故事情节。唱腔的基本句式由十字和七字的基本句式;演唱上要求字正腔圆;结构上句幅对称、整体较为规整;分别在宫、商、角、徵、羽五种传统的民族调式上形成,其中的宫调式、角调式和羽调式更具代表性。

## 一、湖南花鼓戏的唱腔类型

根据不同的演唱和伴奏形式以及音乐风格、曲调结构、呈现特性以及结构模式,湖南花鼓戏的唱腔大致可分为四类:小调、牌子、川调和打锣腔。

湖南花鼓戏的唱腔来源于不同曲调的民歌,初成时期即二小戏的表演以小调和当地民歌作为其唱腔;随后在乾隆年间即三小戏时期开始出现了规范化的打锣腔、川调和牌子等唱腔;同治年间直至以后,受地方大戏的影响,花鼓戏的角色行当进一步细化,各类不同的唱腔也因此契机得到丰富并不断完善。从唱腔的形成过程中,可以看出说湖南花鼓戏的唱腔是由发展初期的单声腔,经过不断的相互间吸收、融合而形成了多声腔的剧种。

牌子:指根据剧中不同人物形象的表现需要,运用一定的程式和不同曲调配合演出的一种唱腔,流行于湘南地区。包括走场牌子和锣鼓牌子,牌子由传统民歌、小调发展而来了竹又吸收了竹马灯和丝弦音乐的优点,因此具载歌载舞、腔调轻快、悠扬传情的特点。走场牌子的伴奏乐器多用小唢呐、锣鼓演奏过门音乐,锣鼓牌子只用锣鼓这一种乐器完成随腔伴奏和过门音乐两个任务。

川调:又称弦子腔,因其高度戏剧化、适于演唱的优势,成为了湖南花鼓戏的主要唱腔,也是四个唱腔中社会影响力最为广泛的。其来源于四川梁山的“梁山调”,后流传到湖北地区与湘北的民间音乐曲调相结合,最终形成川调,它有一定的起腔(唱腔的始唱句)和收腔(唱腔的结束句)形式。曲调灵活多变,演唱时用某一基本结构形式填入不同的歌词,板式变化丰富、用其表现力塑造不同的

角色。包括单句子川调（慢速，多  $4/4$  拍，一句唱词分两腔唱，中间用短小过门连接。）、双句子川调（多  $2/4$  拍，上下句式对称，每句一腔唱毕，句间有过门。）、数板（演唱数句，无过门）、叫头和哀子（附加的表现剧烈情绪变动的唱段）等腔调，以上几类腔调依次连接就形成了川调用以描述剧目情节的经典结构。川调的伴奏多用大筒和唢呐等乐器，湖南花鼓戏的经典曲目《刘海砍樵》就是以川调为主要唱腔创作的。

打锣腔：指由哼唱和劳动号子演变而来的与传统高腔的帮腔相似的演唱范式，采用曲牌连缀的结构，一人清唱，众人帮腔，因此具有较强的曲调性，多用于抒情和叙述唱段，在长沙、常德和岳阳花鼓戏中运用广泛。传统打锣腔是没有乐器伴奏的一唱众和、锣鼓击节形式，后来发展为用铜锣在两句间伴奏来衬托唱腔，现在也融入了唢呐的运用，音乐朴素自然。

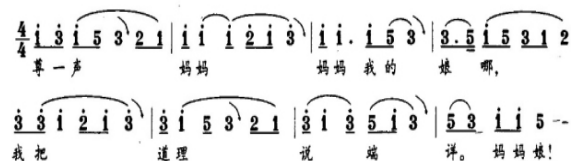
小调：是湖南花鼓戏最早出现的唱腔形式，湖南花鼓戏中必要的组成部分，包括各种民歌小调和丝弦小调，多出现在剧中插曲部分而不是中心部分。因小调蕴含的音调和节奏丰富多样、表现方式且歌舞性较强，因此这一唱腔多沿用其原有的结构特色。伴奏乐器中以大筒为主奏乐器，唢呐为色彩性乐器，并使用打击乐器鼓来指示节奏。值得一提的是丝弦小调指的是演唱时用丝弦乐器伴奏的小调，因此也归为小调这一类别中。

## 二、湖南花鼓戏的润腔手法

润腔是指在演唱我国传统剧目时，为了使其更能表现剧种的风格特色以及独特韵味，丰富曲调，使表现力人物形象更加的饱满、立体而对唱腔进行加工和润色的形式。湖南花鼓戏的唱腔有许多变化形式，不同的润腔有属于自身的符号和特性，其使用方法和适用范围也有其规律。也正是这些润腔的装饰运用才使湖南花鼓戏的唱腔形成细腻、丰富的特点。这些润腔多依附于大型唱腔中生存，需要表演者熟练

掌握唱腔的基本结构范式,在这样的基础上领悟、吸收并灵活运用不同的歌唱技巧,具体表现在对旋律中的某一点加上特定的处理记号或装饰音,使旋律带有特色,并运用口传心授的方式不断传承下来,使湖南花鼓戏蕴含的独特演唱韵味生动自然地表现出来。

滑音润腔法：作为民族剧种中最常出现的润腔方法，滑音润腔通常指的是运用各种类型的滑音通过对某一音或某些音的上下滑动的上滑腔、下滑腔来装饰和美化唱腔，以达到加强对人物唱词渲染的作用。上滑腔的广泛应用要归因于湖南省特有的语言声调特征，使唱词极富戏曲的演唱特性；下滑腔则是对传统装饰音中下滑音的夸张应用，以此表现夸张的语调。滑音的润腔方法经常被用作断气、换气的标志。除此之外还有快速上下滑动的抛腔以及唱句中某些音采用高八度的方式演奏的“阳搭子腔”等。下滑腔的运用如下：



打舌音润腔法：指一种演唱发音时使听众先听到打舌的声音而后听到音节的新颖生动的润腔法，具体的方法是运用气息使舌头放松的同时顶住上颚使声音颤动的形式。有表演唱词的同时加入打舌技巧的铃铛腔；《放风筝》中表演者则用花舌腔这一深厚的表现技巧来表现不同场景中人物的丰富情感。



顿音润腔法：指在演唱时把唱句中的每一字都分别准确发音、富有弹性的润腔，具体分为旋律中加入小休止符，通过换气来表现曲调的月口腔；用于塑造丑角滑稽形象，旋律演唱中每个音符间加入停顿的疙瘩腔；用许多顿音连续演唱出断续感觉的与花腔相似的咳嗽腔；用于表现人物高兴情绪的拟

笑声的哈哈腔等。

**转音润腔法：**指一字多音，灵活轻巧的润腔方法，它很考验表演者的气息控制能力。具体分为：常在打锣腔和川调等曲调中运用喷呐来表现哀怨、悲伤的哭腔；表演时用于拖腔中将唱词的某个字眼用由慢到快反复半音阶式演唱的纺车腔。

**倚音润腔法：**指为了唱词的音调准确、充沛人物情感而在湖南方言特有的声调系统和旋律风格基础上，以曲调中的某个主音的前后依附一个比主音时值小的音符，形成的一种湖南花鼓戏中常见的润腔形式。根据不同风格作品的自身需要来选择前倚音、后倚音、单倚音和复倚音等不同形式。如《刘海砍樵》中有很多前倚音的运用。

**颤音润腔法：**指的是一种在某个音上用喉头快速颤动或用均匀气息刺激声带的方法，使发声产生颤动的一种润腔。具体可分为：多运用于川调曲牌中的在演唱时剧烈抖动喉头使某一个音在一定时间内使声音发生波动的触电腔；旋律演唱时曲调前平稳后颤动的牙刷腔；同样适用于川调曲牌中的结束音、两边平稳中间颤动的线疙瘩腔；先颤动后平稳进行的刀把腔；只唱不加颤音的木棒腔；在唱词的某个音和结束处匀速且慢速颤动形成锯齿般的旋律曲线的锯齿腔等。如著名花鼓戏剧目《刘海砍樵》中胡秀英的唱段《家住后山十里村》中就灵活运用了颤音润腔法：



这一句唱段中在低音区 C 调的“mi”音到“sol”音时用颤音润腔装饰，到“后山”时尾音突然做了六度的下落，并且在“sol”音上要作颤音的润腔技巧，继续下行后接着的“十里”马上又作一个七度的大跳，而“村”字尾音“re”用也运用了颤音腔。这也在无形中增加了演唱的难度，要求演员必须具有扎实的演唱功底。

除以上列举的常用的润腔外，湖南花鼓戏中还出现了上坡腔、下坡腔、垫腔等润腔法，这些润腔方法被运用在湖南花鼓戏的唱腔当中，称为湖南花鼓戏不同于其他剧种的重要体现。后来湖南花鼓戏与民族唱法进行交流的过程中，也突显了民歌的呈现方式，也为歌唱家的个性化创造提供了方向。润腔技法在花鼓戏、民族演唱以及其他相关艺术的展现都有一席之地。

### 三、湖南花鼓戏的伴奏艺术

湖南花鼓戏的器乐多指唱腔曲调主导下的伴奏音乐，这些伴奏音乐多由不同器乐组成乐队进行演奏，传统的花鼓戏伴奏乐队包括管弦乐器和打击乐器，且每一剧种根据其独特的风格特点以及表现不同情感的需求，又各自具有代表性的演奏形式和特性乐器。湖南花鼓戏和其他地方剧种一样在表演的时候也分为文场和武场，不同场面的伴奏乐器各有不同，文场主要用大和筒喷呐来伴奏，喷呐吹奏过门，大筒托腔。武场中鼓、锣为主奏乐器，也运用了堂鼓、大小锣、大小钹等乐器，梆子用于击拍。这些乐器所组成的乐队演奏与唱腔保持同一风格，以此更好的塑造剧中人物形象，促进故事情节上的发展。整体上来看，湖南花鼓戏多以主奏乐器大筒、色彩乐器喷呐为主奏乐器的乐队形式，在此基础上根据实际需要添加其他拉弦乐器、琵琶等弹拨乐器、笛子等吹管乐器和锣鼓等打击乐器等。下面简短的对湖南花鼓戏的重要伴奏乐器的运用进行介绍。

**锣鼓：**因其拥有强烈的音响和鲜明的节奏，成为了我国民族戏曲中必不可少的打击乐器。运用锣鼓为唱腔伴奏，可增强节奏和人物动作的律动性，使人物情绪得到更好的表现，为舞蹈段落伴奏，更能够突显出整个舞台的热烈氛围。锣鼓作为湖南花鼓戏的重要组成部分，不同剧种所运用的锣鼓曲都配合声腔的表演而各具特色。

锣鼓曲是由“民间吹打乐”发展而来，这一时期的吹打音乐主要用于山歌或号子中，起着统一劳动节奏的功用，后融合了不同的劳动曲调并加入喷呐这一乐器，逐渐形成了吹打乐曲以及与

之相对应的锣鼓谱，并随着湖南花鼓戏的发展而逐渐丰富起来。锣鼓谱根据其配器原则，运用锣、鼓、钹等打击乐器来演奏，后又加上了碰铃、风锣、低音鼓等色彩性乐器和云板、方木等拍击乐器。各地方花鼓戏的锣鼓曲间相互借鉴，记谱方式也根据地方风格而灵活变换，丰富多样。由于具体的剧目需要，连缀不同的锣鼓点形成了如连接两场戏间隙的转场等大型的锣鼓套曲形式。这里的锣鼓点常用一拍子的“夹长槌”，两拍子的“长植”，三拍子的“扯不伸”和四拍子的“大留子”等结构用于为舞蹈伴奏，这些锣鼓点可与不同唱腔灵活衔接，只需两者在节奏上统一即可。湖南花鼓戏的锣鼓谱整体节奏、结构和表现形式统一，各剧种间又存在器乐特色和风格上的差异。

大筒：是流行于湖南省内的一种传统拉弦乐器，它的出现是劳动人民智慧的表现。琴杆和琴筒都由竹制，琴筒蒙上蛇皮，用马尾竹弓拉奏，因琴筒较为粗大而得名，作为湖南花鼓戏的主要伴奏乐器，又被称为花鼓大筒。不同地区的大筒形制上稍有不同，但具有明亮、粗犷、浑厚的音色特征。早期的大筒多用于花鼓戏的伴奏以烘托、丰富唱腔的表现力，后经不断改进也可独奏表演。在花鼓戏的表演中，大筒的定弦在花鼓戏中起重要作用，在伴奏唱腔时，大筒的演奏要配合唱腔的旋律达到和谐统一的境界，因此不同的曲调风格由特定的定弦和音调结合唱腔才能完美的呈现出预料的戏剧效果。另外，大筒还具有演奏“垫腔”的功用：在唱腔的间隙运用大筒来多次伴奏属于这一剧种特色音调的演奏形式。

唢呐：作为一种民族吹管乐器，管身为木所制，上方装有带哨子的铜管，下方有铜制的喇叭口，上下呈圆锥，因此又称喇叭。唢呐的音色有明亮且音量大的特点，因此常运用于地方曲艺和民间的鼓乐班中。后来演奏技巧和表现力都逐渐提升而发展为一件独

奏乐器，也用于民族乐队合奏或为戏曲、歌舞伴奏。在湖南花鼓戏的乐队中，唢呐作为特色乐器时而为唱腔伴奏或作帮腔使用，时而又吹牌子和过门音乐，成为花鼓戏中不可或缺的重要部分。唢呐所吹的过门音乐大多是唱腔的变化反复，因此在演奏时需保持花鼓戏的旋律和曲调特有风格等。

打击乐：作为传统乐器分类的一部分，指的是演奏方式是打、击而发出声音，形成节奏甚至旋律或和声的乐器群，传统戏剧中的打击乐伴奏多使用大锣、铙钹、鼓板和小锣这几种乐器。在打击乐作为集体的演奏艺术，需要不同乐器角色间的相互配合：锣和钹为控制和丰富节奏的主要部分，用于表现曲调的抑扬顿挫，大钹多在重拍击奏，大锣用于区分句法，因此演奏时要严格遵循原则，长短适中，以达到表达特定情感的要求；鼓是打击乐的指挥部分，舞台的整体氛围渲染和人物的情绪转换甚至剧种的风格特征都要依靠击鼓者来协调。湖南花鼓戏的打击乐根据剧种间的不同表现风格分为两种系统：在长沙、衡阳、常德花鼓戏中多使用苏锣、汉钹系统。“汉钹”又称大钹，指音色清脆的高音乐器；“苏锣”又称低音锣，指自身有一定厚度且音色洪亮的乐器；用音色厚实又明亮的堂鼓作为指挥乐器。在邵阳、零陵花鼓戏和湘西阳戏花灯戏中多使用低音大锣、大钹系统。“大锣”因锣面较大而得名，音色低沉，余音悠长；“大钹”铜制，音色洪亮，常在强拍击奏；也使用小锣和小钹等乐器，用音色高昂清脆、风格粗犷豪放的“祁鼓”作为指挥乐器。

以上这些乐器以为唱腔伴奏为主要功用，由此产生了不同乐器结合而演奏的伴奏曲，其主要曲调多来源于民间歌曲，时调和旧时流行的曲牌，多用作伴奏舞蹈、唱腔或者过门音乐。

#### 四、湖南花鼓戏的表演特色

湖南花鼓戏音乐来源于山歌、小调等民间曲调，本是劳动人民利用农闲时间自编、自导、自演的一种地方戏曲形式。后又吸收借鉴了说唱音

乐、丝弦等传统音乐元素，在表演时演唱者可在一定的曲调范式下即兴发挥，具有很大的灵活性。虽然各个地方的花鼓戏在唱腔和表演程式上各不相同，但它们都是民间劳动人民智慧和创造的结晶，唱腔高昂豪放、唱词生动形象、曲调悠扬、节奏轻快、因在劳动人民的劳动和生产活动中产生而充满了乡土气息，它的形成体现出民间音乐语言与文学语言的统一、艺术价值和社会价值的统一。

在演唱上，湖南花鼓戏要求表演者流畅又自然的演唱以达到更精准的诠释人物形象的目的，即努力做到表演的生活化。湖南花鼓戏中的唱腔音域较为宽广、跨度较大、音调较高、节奏多加花、曲调具有板式变化，演唱者通常具有明亮、圆润、具有穿透力的音色、深厚又绵长的气息、真假声交替的发生共鸣、和高超的演唱技巧；湖南花鼓戏的念白多具有音乐的韵律性，因此吐字发音方面要求字正腔圆，在清晰的基础上达到“字中带情”“声情并茂”，使曲调表现人物的个性化而具感染力。在表演上，湖南花鼓戏注重“形神兼备”，运用器乐演奏、贴近人民生

活的程式化舞蹈场面与唱腔的结合于舞台表演，以这样更直观的易于观众理解和接受表现形式来推动剧情的发展。

湖南花鼓戏作为我国广受人民喜爱的一类传统剧种，是湖南人民智慧的结晶，也是我国民间文化的艺术宝藏，其唱腔独特，内容通俗易懂，旋律优美动听。它的发展经历了由当地民歌为雏形、结合“地花鼓”“二小戏”“三小戏”角色不断丰富，剧情不断扩展，最后形成了完整的行当系统、程式化的表演体系，使其迈向地方大戏的行列。随着社会的飞速发展、观众审美需求的提升，各样的传统音乐艺术间相互借鉴、百花争艳的今天，湖南花鼓戏在保护优秀传统音乐的同时，也要做到创新，吸收省内外的优秀曲调，使湖南花鼓戏音乐体制能在当代仍旧散发其迷人光彩。

\* 本文系 2016 年国家社科基金艺术学项目“湖南花鼓戏表演体系研究”（项目编号：16BB020）的阶段  
性成果。

（作者单位：湖南师范大学音乐学院）

# 湖南花鼓戏表演的“四功五法”研究

◎ 吴远华

**摘要:**文章取戏曲表演功法的研究视角,以湖南花鼓戏为对象,在广泛搜集阅读文献和田野调查掌握的第一手资料的基础上立论,力图对湖南花鼓戏表演的“四功五法”进行分析研究,期许为湖南花鼓戏表演体系的构建提供参照。

**关键词:**湖南花鼓戏;“四功五法”

对于“四功五法”的学理界定,学术界迄今没有形成统一的说法,呈现为众说纷纭、莫衷一是的局面。把学术界的这些意见归纳,可以有以下几种说法:其一,主张将“四功”改为“五功”即“唱、念、做、打、舞”,强调了“做”“打”“舞”三者的区别,作者认为“做”可以涵盖为上半身的动作,即演员小幅度的细微的动作表演,“舞”是指手舞足蹈的个人舞蹈性质的演绎,如“枪花、锤花、刀花”等,至于“打”即是两人及以上的打斗冲突,故而三者应该并存<sup>①</sup>;其二,认为可以去掉“法”,“法”从范畴的逻辑划分上与另外四法不同,前四功属于身体部位,而“法”则没有出处,若作“法则”来解释则又有重叠繁琐之意,故而他提倡“四功四法”<sup>②</sup>;其三,认为在“唱念做打”这四功中加入“舞”是恰到好处的,“舞”与“打”是两种表演形式,两者并用是对戏曲场面更细致的划分。他认为“心”是抽象的、无形的,不可作为一项技能,因此在练习时可以用心加以引导,但不可将“心”与“手眼身步”归为统一整体中。<sup>③</sup>本文取戏曲表演功法的研究视角,以湖南花鼓戏为研究对象,在广泛搜集阅读文献和田野调查掌握的第一手资料的基础上立论,借鉴学术界相关“四功五法”的观点,围绕湖南花鼓戏表演中的“四功五法”作如下论述。

## 一、湖南花鼓戏表演的“四功”

所谓“四功”,即唱、念、做、打,这不仅是湖南花鼓戏表演的呈现方式,而且是其它戏

曲表演的共性特征。但是,作为中国戏曲艺术中的一种,湖南花鼓戏表演中的“四功”不仅具有戏曲表演的共性特征,而且还呈现出自身的个性风格。

### 1.唱

“唱”<sup>④</sup>即唱功,是戏曲演员的演唱技巧,主要包括发声、吐字、行腔三个方面。在演唱的发声方面,演唱者需要做到声音分明清晰,对声音的控制游刃有余,张弛有度,发出的声音饱满结实,不飘不浮起,高低运用自如。在吐字方面要做到发音准确,吐字清晰,转换自然。在行腔时,要做到字正腔圆,字清腔纯,节奏准确,以字生腔,以情带腔。湖南花鼓戏的唱腔主要有打锣腔、川调、牌子、小调四类。

打锣腔<sup>⑤</sup>是花鼓戏最初向戏剧过渡时期形成的唱腔,其基本特征是一人唱,众人帮,锣鼓接腔、不托管弦,具有淳朴、粗犷的风格。其基本结构形式是腔、流结合,一般都由发腔、数板、收腔组成。依据打锣腔的戏曲化程度可分为两种,一是原民歌结构特征鲜明的锣腔小调,二是增加了板式,有了新发展的锣腔正调,较完整的是八同牌子、南北路锣腔以及木皮调,它有发腔、二柄、数板、收腔、哀子、导板、急板、倒插花等板式,是长沙花鼓戏、岳阳花鼓戏和常德花鼓戏中主要的唱腔形式。《辰州府志》<sup>⑥</sup>中记载:“刘禾既毕,群事翻犁,插秧耕草,间有鸣金击鼓以相娱乐相者,亦古甜歌遗意”,从中可以看出人们在田间劳作时,有意无意间就出现了音乐的创作的现象,一部分人击鼓打节奏,另一部分劳作的人们踩着节奏鼓点进行劳作,这样的场面逐渐演变成民间的舞蹈艺术,随后发展成为了花鼓戏。打锣腔<sup>⑦</sup>在发展过程中,其

主奏乐器、弦式以及伴奏手法都有了固定模式，形成了劝夫调、木马调、洋烟调等调。

“川调”是以弦子、唢呐为伴奏的带有过门的唱腔，按照其伴奏乐器可以分为“呐子川调”和“弦子川调”，“呐子川调”即以唢呐锣鼓以及弦子作为伴奏乐器，“弦子川调”则以弦乐作为伴奏乐器。川调不是湖南本地的唱腔，它来源于四川梁山县的“梁山调”，“梁山调”先传入湖北形成“杨花柳”戏，在传到湖南与当地民间歌曲小戏相结合形成了现在的“川调”。“川调”的调式变化丰富，旋律中起伏变化大，以羽调式特征最为明显，其唱腔的结构特点是在上下句唱腔之前都会加入“过门”，一首曲子是由四个乐句的反复演唱构成，乐曲唱段末尾常常接上乐器演奏。如《捉蝴蝶》中旦角的唱腔：“奴在绣房绣花绫，心想到花园里散心解闷哪。将身且把后园进，要到后园散忧心”是典型的以四句唱腔为一段乐曲形式，在唱段最后一小节唱词“园（散忧心）”第一拍中加入了唢呐与锣鼓的演奏，并延续四小节后结束。“川调”以其独特的调性色彩以及灵活多变曲式结构刻画出了生动鲜明的人物形象，因此在花鼓戏的唱腔中占有重要地位。

“牌子”由民歌小调发展而来，分为主要走场牌子与锣鼓牌子。“走场牌子”在演唱时通常以锣鼓起腔，锣鼓断句，曲子开头起腔的“长过门”也叫“花锣鼓”是走场牌子通用的形式。如《送表妹》中田伢子和德妹子唱的“我送表妹回家去”这一唱段，开头四小节是锣鼓起腔全段只有“我送表妹妹回家去，我与表哥一同行”两句歌词，在每一句歌词的中间都插入衬词，如“哪啍衣啍嗨、哪啍衣啍嗨、啍嗨啍嗨、衣罗呀啍衣、哎哎哪呀么衣啍”等。“锣鼓牌子”来源于民间歌舞中“车马灯、竹马灯”的曲调，伴奏乐器有唢呐、锣鼓，节奏热烈欢快，唱腔开头伴随着“长槌”或“五击头”，句中也运用很多的衬词，衬腔，如《打对子》中的划船，《鸟英晒鞋》中的叹四季，《蔡三耕田》中的游垅唱段等。

“小调”是湖南花鼓戏中初期的唱腔形式，来源于传统剧目中唱腔，以大筒与唢呐为伴奏乐器，可以分为民歌小调与丝弦小调，民歌小调既可以展现活泼热烈的情绪如《小花鼓》，也可以表现优美抒情的画面如《采茶调》，这种小调多用于“对子花鼓”唱腔阶段。“丝弦小调”主要用丝线乐器伴奏而得名，它具有说唱音乐的特点，如《望娘调》、《打鸟》中的到春来等。《打鸟》中的到春来是运用相同的一段歌词通过间奏连接反复演唱三次，整首歌曲的伴奏音型不变，体现出说唱音乐的特有风格。

## 2.念

“念”是戏曲中的具有音乐性的念白部分，在《中国音乐词典》<sup>⑧</sup>中解释为戏曲中人物的内心独白和对话除用唱腔表现外，也用说白表现即为念白，又可称为宾白。明代姜南《抱璞简记》中记载“两人相说为宾，一人自说为白”，明代徐渭《南词叙录》中提到“唱为主，白为宾，故曰宾。白，言其明白易晓也”，前者一说认为“宾”与“白”是各有其意，从表演的人数上来进行区分，后者认为与唱腔相较“宾”“白”实为一体，是唱腔的辅助部分，“白”乃是对表现内容及表达其程度的一种形容。相比较两种说法，各有支持者，王国维先生沿用前者一说，凌濛初则对后者的说法给予肯定，对于上述观点的分歧本文在此不做详细论述，就以《音乐词典》所支持的后者观点来说。

念白是戏曲音乐中必不可少的一部分，它不同于普通的说话，它是一种经过艺术加工的语言，在表达方式上具有音乐的一些特点与规律，是戏剧化和音乐化了的语言表述。念白的分类有口白、京白、土白等。

湖南花鼓戏中也有念白的存在，花鼓戏作为一种地方戏曲，其念白多接近当地的方言，如湖南花鼓戏传统剧目《盘花》，其中的念白就是运用当地的习惯用语，来称呼花名，如（童白：想你每日在家画花、绣花、纺花、戴花，我在园中栽花、浇花、蓄花、修花，你我两个盘一盘花……）（姐白：盘花呀？莫是我夸大话，我好似过中秋节）表达出当地人民对大自然的赞美对生活的热爱以及对

美的追求。又如《小姑贤》<sup>⑨</sup>中“逼子休妻”中的对白，（老白：邓英儿，在这里有纸笔在比，你呀写下休书，一定要修去这个贱人家去。）（生白：母亲，儿的娘吓！）（老白：老生有了这个休书，我一定要开这个贱人，要嫁去这个贱人）从对白激烈的话语中，我们可以感受到姚五娘的心狠手辣，以及邓英复杂痛苦的心理活动。歌唱是将单个音按照一定次序规律排列，来达到一个特定情绪的音响效果，在听觉上，歌唱是一个整体感染的效果，而念白不同，它没有渲染性的旋律音乐，他只有纯正的人声演绎，也正因为这样单纯的音质，使得作为人物感情最直接的抒发的念白更具感染力，因此在戏曲中情节反转以及发展都运用了念白。

### 3. 做

“做”是戏曲演出中舞蹈化的肢体动作，是对戏曲演员的身段、表情、气势、风度等的展现。戏曲的“做”可分为两种，一是，戏曲中规定程式的套路，二是演员在演出时配合情绪以及故事情节的发展所做的一些零散的动作。

花鼓戏的传统步法有“三步半”，“半边月”，“满台窜”等，“三步半”<sup>⑩</sup>即走三步留半步，在戏曲中通常用来表现年轻男女打情骂俏的恋爱情景，脚下的步法以传统花鼓戏的便步为基础，一般左脚起步，向前走三步，位于后面的右脚先点地微蹲，然后做左脚前点地，形成一个向前的“三步半”，向后退“三步半”亦是如此，左脚起步向后退三拍，然后先右脚前点地微蹲，后左脚后点地。随着脚步方向的变化，人的重心也在转换，由此演员的上半身也有了相应的体态呈现，在上左脚时，往前送左腰并以惯性带动右手送扇，这样程式的套路在小旦表演时幅度较小，主要展现娇羞与妩媚的形态，而在小丑表演时则是相反，小丑主要展现戏剧性、诙谐的一面，因此，通常会使用灵活的步法，夸张的表情来刻画人物形象。“套子”与“圈子”也是戏曲中的程式套路，“套子”是以扇子作为主要道具，同时配合肢体语言来完成，“圈子”是由两个及以上的人按

照一定路线、位置，配合自身动作来完成，一般应用于戏曲开场或过门时。“顽石碾”“顶碗灯”及“垫子功”等都是戏曲中用于表现一定剧情场面的套路程式，除此之外每个戏曲演员在演绎统一剧本角色时会根据自身的特点加以变化改进，这些不成套路的肢体变化如挑眉、眨眼、抬手、噘嘴等细小零散的动就成了情绪变化的又一生动表现。

### 4. 打

“打”是戏曲中武打翻跌的技艺部分，戏曲中的武打动作来自于生活中的各种格斗动作，是经过艺术美化提炼后的呈现，它与“做功”一样具有舞蹈性与套路性。在武打戏中有两类演出方式，一是没有道具使用的毯子功，即在毯子上跌打翻滚，二是运用道具来表现人物状态以及情节发展的把子功。京剧中武打戏根据对打双方的人数来看，可以分为单打和群打，在格斗的过程中，根据演员双方所持兵器的种类不同，又可分为“对拳”“对刀”“对枪”“大刀双刀”“单手夺刀”等。

湖南花鼓戏的《斩三妖》中有很多的武打场面，该剧源自许仲霖神话小说《封神演义》九十六回，讲述的是苏妲己带着两个妖怪入周营，与众人打斗中，两个妖怪被斩，苏妲己最终也被陆牙仙师用“鬼头刀”斩头的故事。《斩三妖》共有三段，其中从纣王战败回宫到妲己败阵这出戏中，妲己大战周兵这一段大有看头，先展示的是妲己的星夜跨马提刀，手舞“单摆刀”，耍“盖顶花”，握“倒背刀”等武戏，后是妲己与周营兵将交战，妲己用“锁眼”盯住对方，运功鼓气至两颊，再吹出妖气使敌人的兵器不能靠近，在雷震子、哪吒、杨戬逼杀妲己时，妲己提刀反击，无奈败下阵来，做“刀叶落地，左手捞翎”<sup>⑪</sup>状，最后，在几场回合的打斗下，妲己战败。从上述场面可以看出，戏曲中的武打动作确是对生活中打斗的模仿如“骑马耍刀，提刀刺杀”，但并非是干巴巴打斗，它是一种经过艺术化处理的美的表演形式。在剧情中妲己的下腰、踢腿、翻转等动作都是其毯子功的展现，戏曲是通过文武场不同的视听觉效果的对比来推动剧情发展，刻画人物形象。

## 二、湖南花鼓戏表演的“五法”

何为“五法”？“五法”即为“手、眼、身、法、步。”这五法是戏曲界的术语，多用来形容戏曲表演时对唱功的要求，它所强调的是在表演过程中，除了发出声音的“唱”，还应该注意演唱的状态与情感的流露，戏曲中的唱不是干巴巴的唱，而是要与故事情节以及戏中人物的性格特点相结合进行演绎，眼神与手势的配合来传递人物内心的情感，体态与步法的统一来展现人物状态的变化，即看眼可知其喜怒挨乐，观步便知其动静快慢。戏中的唱段需要“五法”的运用，在戏中的“念白”亦是如此，念白相较于演唱，少了歌唱性的听觉感受，有的只是声音强弱与音调长短的变化，因此，演员更需要运用好肢体上的语言，结合“五法”来表现戏中念白。故而有“六合”一说，即眼与心合、心与气合、气与身合、身与手合、手与脚合、脚与胯合，才能使口、手、眼、身、步的表演达到自如和谐的境界。湖南花鼓戏作为戏曲中的一种，在表演时也有“五法”的要求，如持扇、锁眼、探身、踱步等戏曲动作。

### 1. “手”

“手”指手势，手作为肢体的一部分，在戏曲表演过程中是表现人物情感，塑造人物形象的重要手段，“手为势，凡形容各种情状，全赖以手指示。”手是人肢体中运用最多的表演部分，它的一举一动往往给人一种引导性的感觉，如戏曲中的“推门”、“关门”、“拿起”、“放下”等动作，在没有实物的前提下，仅仅一个手势动作就可以把观众带入到情景中。

湖南花鼓戏的表演过程中，小生的手中会使用折扇，有摇扇、飞扇、托扇、挽扇、遮扇、扑扇、抖扇等动作，如《游春》中的吴三宝与赵翠花游春时，两人手握折扇，在演唱时运用折扇的不同形态来表现人物喜悦的心情。花鼓戏中有蝴蝶扇、追扇、凤凰扇、单花扇等，主要的扇子功有“四门花”“三盘”“八步图”。

“四门花”由一把扇子追随另一把扇子运动的表演形式，通常运用于青年男女谈情说爱的爱情戏。“三盘”是利用扇子的外形与人体构成的位置关系来呈现不同姿态的花朵，有常用于旦角。旦角使用扇子的技巧是最丰富的，如折扇的运用有：开、合、抛、绕、夹、转、挥、揉等，在表现人物内心焦急的时候往往使用绕、揉技巧，而在表现人物喜悦欢快的时候使用抛、转等技巧。

“八步图”是通过垂扇、端扇、摇扇、开扇等手上动作，配合脚步的变化完成的。除了折扇外，手绢功也是戏曲运用的重要道具，在湖南花鼓戏中，手绢通常用于小旦的表演，主要有：翻、甩、抖、绕、遮、扬等技巧，演员运用手绢的技巧，使人物情绪表达更清晰，人物形象更加生动鲜明。如手绢遮脸这一动作，就让人想到女子的娇羞，扬起手绢的动作，让人感受到女子的妩媚。

在花鼓戏中，除了道具的使用，还有很多不需要道具的手势动作，如兰花指、怒指、穿手、搓手、摊手、晃手、剑手、云手、佛手等。在《唐二爷试妻》<sup>②</sup>中，戏曲演员通过以手抽花针、插针、穿线、搓线、拾线、扯线等手部动作来展现纺纱的场景，这一段的表演没有很多大幅度的动作，基本只用手来完成，但依旧能吸引观众的眼球，从中我们可以看出，手作为人的部分肢体在戏曲表演中有着独特的表现力。

### 2. “眼”

“眼”是指眼神，在戏曲中，眼睛是最吸引人的部位，是人物内心情感的直接显露，黄幡绰在《梨园原》中写道：“凡作各种状态，必须作眼先引”也强调了眼神的重要性，从眼神中我们可以看出人物的喜怒哀乐悲愁惧。在花鼓戏的表演中也有眼神的运用，如转眼、媚眼、怒眼、惊眼、醉眼、傲眼、送眼等，每一个眼神所传达的含义是不同的。

在湖南花鼓戏的表演中，根据剧中人物性格的不同，每一个演员会运用不同的眼神，如《斩三妖》中苏妲己角色的表演，在君王面前她运用的是媚眼，用美丽的身姿和姣好的面容来迷惑大众，而在打斗中她则是怒眼，并配以口吐妖气，手挥大刀

的表演。眼神是评价一个演员表演是否传神的重要方面，一个优秀的演员可以通过一个眼神的表现，使观众体会其表达的情绪与心理活动。在导演选择主角试戏的时，会要求女演员用眼神来表现喜怒哀乐惊恐等情绪，从中也说明了眼神对于一个演员表演的重要性。如花鼓戏《孟姜女哭长城》这一剧目，主人公眼神传达的送眼、盼眼、哀眼、恨眼，是人物内心情感的传达与表现，让观众深受感染。

### 3. “身”

“身”是指身段，是形体动的艺术，包括了人的肩背，胸腰，臀胯等部位，是戏曲中艺术化的体态动作的总称，演员在舞台上通过对自身身形的控制与变化来传达剧情与人物情绪。戏曲中亮相是身段展现的一个重要手段，它可以通过特定的肢体造型来集中表现人物的精神气，它是每一段剧情表演中气息转换的停顿，就像人们讲话时，说完一句话，在末尾会稍作停顿，以示意该段内容已经叙述完毕，给听者一个反应的时间。

戏曲表演中的亮相也有此意味，亮相这一程式可以运用在戏曲的开头、中间、结尾，放在开头是为了给观众一种先入为主的思想，如岳阳花鼓戏剧目《春游》中吴三宝的出场，一身红色的着装，手拿粉色折扇，两眼上扬，面若桃花，映入观众眼帘的是一位风流倜傥、身姿挺拔的小生，这就给观众留下一个气质小生的人物印象，而不会让人去联想一个满脸皱纹，年老体弱的老旦形象。在剧中的亮相多是为了剧情发展中情节转换的需要，如《斩三妖》中苏姐己的出场亮相，手持翎子，双目斜视，身体前倾，给人一种紧紧压迫的感觉，通过肢体造型，来展示与前面剧情表演的千娇百媚不一样的飒爽英姿。当它运用在唱腔段末时，就是通过人物定格的舞蹈造型来体现该段人物情绪以及心理活动，如《刘海砍樵》中胡秀英和刘海在唱腔结尾处定格的造型，男左女右，男低女高，刘海与胡秀英紧靠一起，表现出两人恩爱与幸福，除了上述剧目中的身段展示。

### 4. “法”

“法”是指法度，即戏曲表演中需要遵循的规矩和法度，“没有规矩，不成方圆”，无论哪一个领域，都有自身应遵循的法规，戏曲也不例外，只有掌握好戏曲的规矩，才能将戏曲演绎得纯正、生动，独具韵味。

在戏曲中有“三笑”的表演程式，“三笑”是指演员在表演时，根据锣鼓的鼓点节奏面向舞台三个方向各笑一次，为何是“三笑”而非“二笑”或“四笑”？对于“三”这一数量，在戏曲中人们认为超过三，视为繁多，少于三则略显不足，只有“三”这一数使用的恰到好处，故而通常以三为度。对于“笑”的数量有所规定，在“三笑”朝向方位的先后顺序上，也是有讲究的，通常是左右各笑一次，最后再向中间笑一次，这是对于整个舞台表演视觉效果的要求。戏曲中人物性格表现也是有法度的，如“青衣”的表演通常是优雅端庄的正派形象，因此，在舞台上展示的情绪变化，心理活动应该在其特定的性格形象内，绝不可以如“泼辣旦”一般话语尖锐、举止泼辣，嚣张跋扈，这是角色定位中应该遵循的法度。花鼓戏《赶子》中打草鞋老人张元秀在诉说抚养继保成人过程时，是如泣如诉、凄楚动人、催人泪下的，在该段表演的时候，就需要把握好张元秀老人内心的情感，这种情感中带有难以言表苦衷，他虽希望继保能陪伴自己，但又希望继保能与亲娘团聚，在养育之情与血缘亲情的思想斗争中，张元秀老人最终选择了让继保离开，在这种复杂纠结的情绪表现中，演员需要把握好“度”，只有这样才能刻画出让人印象深刻的人物形象。

### 5. “步”

“步”是指台步，即演员在舞台上行走与站立脚步，戏曲中的台步不同于我们日常生活中简单的行走步法，台步需要强调“重心的移动”与“节奏感的把握”，“重心的移动”就是演员在行走过程中要注意的“稳当”，脚步与身体必须要协调好，不可过快或者过慢，导致重心不稳，整个台步错乱无章。“节奏感的把握”是指在走台步的时候要将步伐与戏曲音乐相结合，把每一步台步都踩在点子

上,根据音乐的变化来调整脚步。

台步的种类较多,对于不同的角色行当,会使用不同的台步来表现人物的性格特点,如小旦是体态轻盈,小丑是滑稽灵活,小生是潇洒飘逸,净行是严肃威风。常用的台步有:花旦的碎步、嫂子旦的摇步,正旦的箭步,以及的滑步、正步、踏步、跪步、马步、蹲步、挪步、云步、八字步等。花鼓戏《斩经堂》中说到,吴汉从母亲那里得知妻子是杀父仇人的女儿,欲回家弑妻,吴汉的出场的前半段没有演唱部分,只使用了快步上场,然后绕场,跟随鼓点快节奏走台步以并配以上身肢体动作的变换,其中运用了快步、横步与跳步这几种台步,以此来表现吴汉内心愤恨与焦急,在后段吴汉将事情原委告知王兰英后,王兰英痛苦跪地,使用了跪步来表现激动、伤心欲绝的悲痛心情,最后自刎而死。《站花墙》讲述的是王府小姐在丫鬟春香的带领下与杨玉春相见并定下百年之约的故事,剧中运用了碎步,表达出二人去见杨玉春时喜悦、轻快的心情。由此可见,在不同剧情的表演中使用不同的台步增加了戏曲情节的表现力,使戏曲剧情的演绎更加生动感人。

湖南花鼓戏历史文化浓厚,其音乐风格、曲式结构、表演动作,以及表演者的服装等都具有较高的审美价值。总结湖南花鼓戏的四功五法,能让我们进一步了解湖南民间戏曲文化,也

是我们进一步继承与发展湖南民间戏曲文化的必要工作。立足新时代,我们应当具备敏锐的观察力,抓住每一个利于湖南花鼓戏新时代发展的机遇。

#### 注释:

- ①李玉声、郭可晶:《谈“五功五法”》,《中国京剧》2007年第11期。
- ②蒋锡武:《也谈“五功五法”》,《中国京剧》2008年第3期。
- ③钱锦康:《“五功五法”之我见》,《中国京剧》2008年第4期。
- ④⑧中国艺术研究院音乐研究所,《中国音乐词典》编辑部编:《中国音乐词典》,人民音乐出版社2016年版。
- ⑤⑦中国戏曲编辑委员会编:《中国戏曲音乐集成·湖南卷》,文化艺术出版社1990年版,第202、第203页。
- ⑥李珊珊:《湖南花鼓戏唱腔综述》,《湖南科技学院学报》2017年第6期。
- ⑨龙华:《湖南戏曲史稿》,湖南大学出版社1988年版,第9页。
- ⑩陈枫帆:《湖南地花鼓“三步半”在舞蹈作品中的运用》,北京舞蹈学院2016年硕士学位论文。
- ⑪广西壮族自治区戏剧研究室编:《桂剧表演艺术谈》(内部资料),1981年版,第6页。
- ⑫《中国戏曲剧种大辞典》编辑委员会编:《中国戏曲剧种大辞典》,上海辞书出版社1995年版。

\* 本文系2016年国家社科基金艺术学项目“湖南花鼓戏表演体系研究”(项目编号:16BB020)的阶段性成果。

(作者单位:湖南师范大学音乐学院)

# 湖南花鼓戏编导演体制研究

◎ 朱奕亭

**摘要:**文章取戏曲编导的研究视角,以湖南花鼓戏为对象,通过对湖南花鼓戏编导的历史生成、主要功能和编导原则的论述,揭示湖南花鼓戏编导演体制特征,以为湖南花鼓戏编导艺术发展提供指导和借鉴。

**关键词:**湖南花鼓戏;编导

编导,由“编”和“导”两部分构成。“编”可理解为编创、编写、编排,是针对某一个具体情境进行再创造性的过程。“导”是对创造结果的导演、领导和指导,是通过指引不同角色手段以完成艺术创想的过程。所以,编导是一位综合性的人物,同时也是一种复合型的人才。编导涉及的领域一般集中于广播电视、同类戏剧影视以及文学等领域。在湖南花鼓戏中,编导体系会反映出怎样的变化呢?

## 一、湖南花鼓戏编导的历史成因

湖南花鼓戏旨在表现劳动人民的生活,排练的人群也是民间艺人组成。清朝同治时期,湖南花鼓戏开始出现。此时的湖南花鼓戏还没有明确的编导和演员的区分。但无论编导是否明确,在清朝同治时期湖南花鼓戏就已经具有了承担编导职能的工作人员。因湖南花鼓戏的呈现,必然是在对于剧本进行解读改编、并对剧目进行编排、演员进行选择过后产生的。除此之外,为了达到最佳的表演效果,对每一个场景的整合、角色的对戏也是不可缺少的准备环节。因而在这一时期,担任编导这一职责行为的人数目不一且极具分散性和不固定性,此时湖南花鼓戏的编导角色既不独立也不完整,编导这一独立的概念体系也并未形成。

在清朝,戏曲的大多数呈现方式为“主角制”。这是一种在戏剧表演剧团中,以一个或多个厉害的表演成员为核心、其余人甚至剧本都为该核心服务的制度。作为一种集歌唱、表演、情境于一身的综合性艺术形式,湖南花鼓戏的

表演离不开众位表演人员的支撑。除此之外,湖南花鼓戏还是一种来自于民间、扎根于民间的生活艺术,它们的受众阶层以农民和市民为主,此类群众对于剧本的制作和戏曲整体的编排效果并不关注,他们更多的追求的是戏剧的冲突效果和高超的表演技艺。在这样的大环境背景下,为适应生存,花鼓戏以及其他的地方剧种逐步削弱了编导在戏曲表演中的影响和作用,因而主角地位的提高、主角制度的衍生也就近乎寻常了。总的来说,在清朝的那些年间,作为一种社会地位不高、经济水平也不高的单位群体,戏班还没有可以承担起一个剧种全方位发展的经济能力。他们流连于温饱之间,为了满足观众的需要,他们做出了在艺术性文学性要求较高的戏曲编导以及技艺傍身的民间艺人间取舍。站在剧种观众的角度来看,戏剧中的编导元素着实不具备出色的吸引能力。在具有较高文学价值和艺术价值的作品被改编成戏曲后,其所表达的内容往往相对含蓄,冲突效果也并不强烈,因而这类无法达到观众心里指标的戏剧元素,被时间和最大的戏剧受体同时舍弃了。

在清朝以及之后的很长一段时间里,戏曲编导的由三个部分组成。其中最常见的一种是攒戏。由于戏曲班子人员文化素质的提升,戏剧编导这一职务总是由那些能够看懂剧本同时能够总管一些事情的来担任戏曲演出的编导或者是在戏班子里能够管事的先生来担任。但这样的编导形式也仅能达到安排主角需要表演的套路、唱的内容、配器的使用、配器的配合这类水平。且这些具有编导职能的人物也仅在文戏部分能够安排,至于武戏,则有另外的专业的武打的老师来进行传授。此时的戏剧表演艺

术还拥有一种特殊的形式编导，那就是戏曲表演的主角。他们通过对戏的理解从而和配角、周边的场务师傅进行系列的交流，配角如何配合，音乐如何烘托，走位和场地的安排如何进行调整都依靠主角和主角的管家来完成以及对于总体剧目的把控。除此之外，这一时期还具有另外一种编导形式，那就是邀请科班的戏曲作家或者戏曲造诣很高的作家进行指导，这样的指导对具体剧目情感的把握以及细节的处理都有更深刻和更为广泛的帮助。

新中国成立后，湖南省湖南花鼓戏团成立，涌现出一大批文艺工作者，他们担任了湖南花鼓戏的新一代的导演，导演制度初步建立。当时的时代背景下，排练的剧目也大多是与当时的红色背景相符合的。通过对民间搜集来的传统的湖南花鼓戏剧目的诠释和改编，形成新的湖南花鼓戏。同时也对湖南民间原有的湖南花鼓戏进行采集、修缮和艺术加工，将其收入剧本中。

以湖南民间传统的湖南花鼓戏《洗菜心》为例，该剧目由湖南艺人杨鑫华于1964年收录《长沙花鼓丝弦曲调选集》，成为最早的记载的《洗菜心》的文本。《洗菜心》讲述的是一个少女在洗菜心的时候弄丢了手上的戒指，悲悲戚戚之时，一个稍许年长的少年捡到了她的戒指并将其归还，两人之间发生的打情骂俏的对话。这是非常贴近生活的故事是老百姓茶余饭后喜闻乐见的故事，深受百姓的喜爱。然而，传统的《洗菜心》终归略带一种民间戏班子的粗糙感，无论是戏曲唱腔、情感表达，还是动作编排，都没有处理得非常细腻。于是杨鑫华、杨福生等老师对《洗菜心》进行改编，对其音乐的分配和处理更加的细腻，尤其在人物的刻画上更加鲜明。《洗菜心》刚开始的旋律是按照流传当地的方言编排的，虽然富有民间色彩但是缺少规范性。杨鑫华老师人等就按照湘语系方言中的“阴平，阳平，上声，入声，阳去，阴去”的

六声特点，决定旋律的走向，旋律以三度，四度行进和五度跳进为主。这样的配乐处理，既使配乐保留了民间的色彩，又使其更加接近现代戏曲的规范性。在人物和情节的刻画上，小姑娘洗菜心时，面部表情惬意舒展，手轻轻地在水池里滑动，当发现戒指丢失后面部表情紧张焦虑，手搅在一起。手部动作随着剧中人物的心情的变化，形成鲜明了的对比。杨鑫华先生还对唱词和曲调的搭配进行了精心的设计，歌词和曲调完美地的结束在同一时间。比如第一句“奴在绣房中绣花缕”和第一句四个小节的旋律刚好对接。这就改善了传统《洗菜心》词曲不对应、节奏拖沓的弊端。改编的《洗菜心》经刘赵黔等湖南花鼓戏表演艺术家的表演，成为了杰出的湖南花鼓戏作品，并成功的收录到湖南花鼓戏的必演曲目中去。

湖南花鼓戏《打锣鼓》和《补锅》是新一代湖南花鼓戏的经典剧目。二十世纪六十年代，一大批戏曲剧作家和戏曲导演崭露头角。他们将传统的湖南花鼓戏改编并搬上了舞台，同时对新的湖南花鼓戏进行古式改编，同时也创作了许多新的现代戏。戏曲的导演开始探索戏曲赖以生存的舞台艺术和剧本之间的联系。同时对戏曲的审美有了美学上的要求。这在中国的戏曲编导的体系上是一个很大的突破。编导在对戏曲的编创和排演中急需要保留对民族和传统的继承和发扬，但是不仅仅受到民族主义的束缚。同时又要根据当下的社会环境进行创造，但是又不仅仅局限于当下，还有着对传统的涵盖和穿插。

文化大革命期间，样板戏风靡了整个中国，红色笼罩在戏曲的上空也笼罩在人民生活的上空。当时的导演被“定谱定腔”所束缚着，很难在自己的创作中加入自己的审美和个性。高度统一的文化桎梏是对戏曲导演文化的一种极大的扼杀，也是对艺术的扼杀。尽管湖南花鼓戏也一度受到了打击，但在当时也有很多导演在夹缝中求生存，在创作中加入了新的元素，找寻突破和发展。

文化大革命过后，被抑制许久的艺术苗苗再

次萌发，戏曲艺术也得以伸展。湖南花鼓戏也在这一时期得到了质和量的双重取胜。戏曲的编导也形成了一个相对独立的知识体系，戏曲编导们开始跳出戏曲本身，将戏曲与审美相结合，站在美学的角度探讨戏曲剧目的编排，湖南花鼓戏的发展也到达了专业化和严谨化的新高峰。编导们注重传统和现代相结合的戏曲表演方式和戏曲立意，同时开始注重舞美的建设。虽然当时的戏曲专职导演并不多，湖南花鼓戏的专职导演更是寥寥数人，但就是这寥寥数人在推动湖南花鼓戏的导演化发展进程的大流中起到了重要的作用。

## 二、湖南花鼓戏编导对舞台动作处理

由于编导在戏曲表演的编排中，专业知识的运用，对舞台表演动作的处理都会直接影响到整个戏曲表演的艺术效果，因此，戏曲编导在戏曲表演中占据着重要地位。戏曲艺术有着自己的元素构成，在其表演上，唱念做打是戏曲表演的主要组成部分。唱、念、做、打在戏曲中是不可分割也是不可忽视的重要组成部分。所以戏曲的导演必须在戏曲的新的编创中对唱、念、做、打有自己新的想法，在继承的同时对其有所扬弃。在唱、念、做、打中加入自己的个性化元素，也加入时代性的元素，但是同时又不能失去戏曲本身的所固有的特色。

唱：在戏曲的展现中，唱是一个重要的元素，一个角色的好坏，一个演员的好坏都与唱有着很大的关系。在戏曲中，快板的唱腔旋律性比较弱，但是节奏性强，慢板的唱腔旋律性比较强，但是节奏性相对比较弱。从古至今的唱腔就有个各式各样的表现方式，而传统的唱腔在现代湖南花鼓戏中是否适用呢？显然，有很多方面是值得探究和传承的，至于应该吸收哪些，放弃哪些，就成了现在的湖南花鼓戏导演需要探究的课题了。如何在现代湖南花鼓戏中运用传统的唱腔，如何

唱出新意？张建军导演在由话剧改变过来的湖南花鼓戏剧目《救救她》中就对“唱”有了新的方式。在方媛回忆与李晓霞一起生活的往事时，原先是按照话剧来处理的，通过叙事方式介绍这一段回忆，张建军导演将其改编，通过演唱来表达自己的回忆，并在感情最高潮的地方加入舞蹈动作，同时在演唱的过程中切入场景。例如：演唱的过程中，追光对着唱叙者，慢慢压去台上照明，听故事的人在压光后退出舞台，将演唱者单独放在场上的突出位置。同时在演唱者唱到“李晓霞为我送来糖水”时，二柱追光引出学生时代的李晓霞进屋送水，配合演唱者唱词的内容在回忆落幕后，歌唱也随之结束，下一幕现实的场景在舞台上开始出现。这样的场景转换，用演唱的开始作为回忆的开始，演唱的结束作为回忆的结束，这样的方式使戏曲的情感得到淋漓尽致的表达。唱腔的灵活应用使得戏曲在表演中情感可以达到新的高潮。但是如何让去安排唱腔，在什么剧目什么场景中应该安排什么样的唱腔都是在编导对剧本的解读后所进行合理的安排的一个重要的点。

念：音调铿锵的念白在戏曲中也是非常重要的。戏曲的角色需要通过念白，念白的音调、语气的转换将戏曲提升到新高度，在情绪上起到推波助澜的作用，将艺术形象塑造得更加淋漓尽致。现代湖南花鼓戏编导需要了解当地的艺术特色，角色的地区特性和特色以及角色所要塑造的戏曲特征有不同的念白的编排。湖南花鼓戏最有利的地区特色就是湖南的方言，按照湖南花鼓戏的六个地区，分别有不同的方言。现在的湖南花鼓戏编导经常会借用一些别的戏曲剧种的戏剧曲目来进行改编，那么，最容易在戏曲念白中突出湖南特色的就是使用湖南的方言。就像在评剧中，《刘三姐告状》采用唐山方言，有助于对揭示刘三姐淳朴的性格。

做：属于舞蹈的范畴的“做”，对于演员的基本功要求很高，要求做到动作均衡匀称，静止时美如画卷，流动时自然协调，带来美的享受。当然不同的戏曲情境所要求的动作不尽相同，有

时候只是为了帮助情感的表达的一个细微的动作和手势,又有时候是为了对情感激烈的表达的舞动。在戏曲中,“做”还有一个很重要的作用就是对戏曲所要表达的生活的演技式反馈。通过一系列的动作表演来展现生活的场景可以更好的表达的戏曲要表达的生活场景。同样是在《补锅》这一出戏中,刘大娘是一个勤劳的妇女形象,擅长喂猪,那么如何来表达刘大娘喂猪的场景呢?张建军导演设计了提泔水、放小猪、清点数量后将小猪赶回了猪圈一系列动作,生动刻画了刘大娘的形象。

打:虽然与戏曲中的武打密不可分,但又不仅仅局限于武打,确切地说运用武打的招式进行舞蹈表演。武打中的武打套子和队形变化在其中得以体现。打,在湖南花鼓戏中原本基本不用。所以在后来的戏曲融合,湖南花鼓戏的剧目变成了京剧的或者其他戏剧的程式。所以在湖南花鼓戏的程式中,要加入自己的元素。正如矮步舞蹈就非常具有湖南花鼓戏的特色。在现代湖南花鼓戏的创作中,需要运用很多的传统的戏曲中所包含的招式。“矮步舞蹈”在湖南花鼓戏的现代戏中运用甚广。在《补锅》中李小聪运用了“矮步舞蹈”的方式出场,人物性格呼之欲出。但是在传统的湖南花鼓戏中,武打的运用并不如京剧多,湖南花鼓戏在吸收其他戏曲开始有打戏以后,有了很大的变化。由于他没有传统的程式所以开打必然使用其他的程式,湖南花鼓戏的舞蹈部分因此而闲置。导演在这个时候需要对这样的场面有所改革。在借鉴其他戏曲打戏的同时,将这一打戏融入到传统的湖南花鼓戏中去,将其与唱、念、做相结合,使其真正成为湖南花鼓戏的一个不可分割的组成部分。

### 三、湖南花鼓戏编导的主要原则

戏曲编导离不开的就是审美艺术,是对艺术形象的审美追求。导演通过自己个性化

的艺术创造,形成独具自己艺术风格特点的艺术形象就是对于艺术的创造过程。导演所形成的形象是抽象的艺术形象,他必须植根于艺术实践,得到相应的艺术规律和艺术体验才能使这个艺术形象相对的丰满和符合逻辑规律。

#### 1. 植根于艺术实践的编导原则

湖南花鼓戏生于民间,他在民间扎根,并且通过人民的力量成长成苍天大树。所以,作为现代湖南花鼓戏戏曲编导,必须要首先扎根到民间里去,体验人民的生活百态,感受人民的柴米油盐,有这样的烟火气才能对流传的民间的湖南花鼓戏有自己的理解和见底,也能在创作中不会脱离群众。正如《戏曲导演教程》中所说,“戏曲导演概论所讲述的内容,它只是基于艺术实践活动而获得的戏曲导演创作的规律、法则及审美规范。它不是僵化了的形式的标准。重要的是从实践角度着眼,一概必须遵守的永恒不变的公式是不存在的。”<sup>①</sup>

但是扎根于艺术实践的戏曲导演对每一个作品的理解和诠释都不尽相同。不是僵化的固化的艺术实践,而是创造性的符合艺术特性的进行艺术实践,结合作品的历史年代和历史风貌,结合群众的审美需求,从而编导出符合自己艺术审美和艺术追求的新的戏曲作品。

正如名声大燥的《刘海砍樵》是《刘海戏蟬》的其中一折。《刘海戏蟾》是传统的湖南花鼓戏。《刘海砍樵》也经历过新老剧目的改编,经过改编后的《刘海砍樵》反而更加包含着对古代戏曲的发扬,也更加符合现代人的审美需求。“家住常德武陵境,丝瓜井畔刘家门”,《刘海砍樵》讲的是一个在常德武陵有一口丝瓜井,丝瓜井的旁边住着刘海母子俩。刘海是一个勤劳孝顺的孩子,由于他的母亲思念亡夫过度,哭瞎了自己的双眼,所以刘海上山砍柴打水,为母亲生火做饭。他的善良和朴实勤劳感动了他砍柴的山上的一只狐狸精,狐狸精将刘海的行为看在眼里,渐渐被其感动,对他深深的眷恋决心要嫁给他。但是狐狸精还没有幻化成人型,所以她在口中含了一颗宝珠,化成胡秀英,在刘海的身

边出现，由于不想拖累胡秀英，善良的刘海过来很久才答应，胡秀英也得到了刘海妈妈的喜爱，但是好景不长。山下的十罗汉想要胡秀英口里的宝珠幻化成人形，一场恶战在所难免，所以胡秀英和刘海说了真话以后，两人联合加上胡秀英的伙伴的帮助，打败了十罗汉，从此两人过上了男耕女织的幸福的生活。

《刘海砍樵》是取自于神话故事，他在最初的时候，只是作为一个故事在向人们表演和叙述这样的—个情节，但是在何冬保，陈北方等老艺术家的加工下，《刘海砍樵》的骨肉日益丰满，其价值导向也日益符合老百姓的审美。老艺术家们通过对民间《刘海砍樵》的这个戏目演出的了解和走访，观看了很多相关的演出后，通过自己的理解，对相关的审美立意进行提炼，形成立意深刻的新的剧目。新的《刘海砍樵》着重于体现刘海的善良和勤劳，同时他的孝顺的中华民族的优良传统，同时也像世人传达一个思想就是邪恶永远不会战胜正义，只要通过自己的双手勤劳努力，就一定能够获得幸福的生活。编导通过对传统戏曲的实践，改编，赋予了传统的湖南花鼓戏新的生命力，让他有了戏新的时代竞争力。

湖南花鼓戏的编导需要基于民间的艺术传统，对民间艺术进行分析，扎根于艺术实践，找到艺术的研究思路和研究方法，从而进行相应的改编。这是在戏曲的演出前的改编，是先头工作。同时，编导也要行使导的权利和义务。导演是戏曲剧组的灵魂，导演也是对演员的宏观和微观的最佳把控者。演员如何在这个戏曲中进行表演才能最大化的突出导演的想要编创的本心，演员的唱腔和把式的运用导演也必须有独到的见解并且进行指导。同时编导在舞美上，在音响上，在舞台的设计上也必须有自己的安排，通过自己对舞台的安排来达到戏曲的全方位的效果的展示，戏曲的立意才能的到最大程度的升

华。这就和编导的艺术实践是密不可分的。编导通过踏踏实实的艺术实践走出的是不一样的戏曲的道路效果。

## 2. 坚持舞台艺术表现的原则

戏曲艺术是人民的艺术也是舞台的艺术，无论戏曲编导怎么对这一艺术进行编排都离不开对其在舞台上展示的事实。所以舞台是戏曲艺术和人民群众之间联系的桥梁。所以戏曲编导必须要注重戏曲在舞台上的表现力和在舞台上的表现效果。那么就有了与导演密切相关的角色演员。导演的构思和创造需要通过演员的表演来进行传达。所以导演要和演员达到高度的交流，演员要知道导演的主旨，导演要明显表现自己的主旨。而湖南花鼓戏的演员又不像是普通的影视剧目的演员，他们对音乐专业的要求会更加的高。比如在唱腔、吐字和表演上都有很高的要求。而戏曲的编导不仅仅要对演员的角色表现宏观上有所把握，更要对演员的歌唱的细节有所把握。乃至演员歌唱时脸上的细微的表情都是导演必须要掌握的。有人说，戏曲导演就像一面镜子，清晰的照着演员在舞台上的一言一行，并且根据演员在舞台上的表演对他们创造性的反馈。

## 3. 合道勿死、反道勿飞的原则

艺术是有继承性的，是连续不断地，所以无论是在哪一个时期，都不可以脱离传统的艺术来进行创造。创新的基础就是继承，对传统艺术的继承才使得创新有了自己的根，才能进一步有所创造。传统是戏曲大战的基础，是戏曲的根源所在。正如马克思所说，任何领域的发展都不能否认自己曾经的存在方式。编导要做的就是了解当时的风土人情和历史背景，从而立足于现下，然后进行相应的改编，这才是一个戏曲所需要的表演。

在湖南花鼓戏的创编和排演中，“戏曲性”显得尤为重要，但是绝非是“古代性”。因为时代的变迁，如果对流传下来的戏曲就要按照古代方式来进行表演的话，就产生很多的问题。内容和形式上的冲突就会在现在的剧目中逐渐凸显。在湖南花鼓戏的表演中要对古代的表演程式进行

分析,了解和运用,但是绝对不可以照搬照抄,这样就使湖南花鼓戏的新的剧目实现了戏曲化而绝非是仅仅是所谓对湖南花鼓戏的传承,所谓的古代化。湖南花鼓戏的著名导演张建军,就是这个观点的认同者。他提出“一九六四年我导演《补锅》时,开始也想按照传统戏演法“从行当和程式出发”,想为刘兰英这个角色定一个行当,但是总不如意。后来还是坚持从生活出发,从人物出发,按照成曲艺术的要求,鲜明强烈的节奏特点,设计了一套刘兰英“解放小旦”新台步。”<sup>②</sup>张建军导演就很好的向我们展示了其湖南花鼓戏如果按照传统的思路,按照传统的戏曲的行当和程式曲编创,在这个新时代的舞台上难以表达其内在的含义的。但是如果脱离湖南花鼓戏传统的程式,这样的表演又是不符合艺术特征的。所以张建军导演从生活和实际的角度出发,按照戏曲的要求来对其进行了修改。张建军导演在修改时,同时还对刘兰英这个女性在独立的性格塑造上有了新的诠释,加入了新的元素。刘兰英在李小聪差点暴露自己的名字的时候,她迫切的想要制止她,但是当时刘大娘正站在刘兰英的身旁,不管刘兰英怎么暗示明示都很难逃脱刘大娘的眼睛,所以此时,张建军导演设计了一个道具就是刘兰英手里的大锅,在刘兰英手里的大锅的掩饰下,刘兰英向李小聪踢了一脚,这一脚既提醒了李小聪,将剧情完美的推动下去,又很好的彰显了刘兰英这个人物,比较大大咧咧和比较耿直的性格特征。刘兰英这个角色在湖南花鼓戏中是旦角,旦角在古代传统的戏剧中都是相对温文婉转的,如此直爽的性格也是旦角的一个新的突破,赋予其新的生命力。

编导之于戏曲,是其灵魂。一部好的戏剧需要优秀的编导来进行编创,他必须要植根于艺术实践,扎根于民间土壤,面对实实在在的老百姓。同时运用自己的专业知识和

艺术修养,为观众带来新的艺术创作。对于湖南花鼓戏,曾经没有明确的导演,慢慢的导演体系建立起来,也正是这样的导演体系的建立,推动了湖南花鼓戏的发展和传承。湖南花鼓戏是在传统的民间基础上传承发展而来的所以在传承的过程中要取其精华,弃其糟粕,将之打造成为享誉中外的地方戏剧。湖南花鼓戏的观看群体是广大的人民群众,要立足人民群众的审美来进行对应的湖南花鼓戏的编导和表演,从而将其打造成更为成功的地方戏剧。

#### 注释:

①逯兴才主编:《戏曲导演教程》,文化艺术出版社 2005 年版,第 43 页。

②《湖南新时期十年优秀文艺作品选》戏剧卷(下册),湖南文艺出版社 1990 年版,第 244 页。

\* 本文系 2016 年国家社科基金艺术学项目“湖南花鼓戏表演体系研究”(项目编号:16BB020)的阶段性成果。

(作者单位:湖南师范大学新闻与传媒学院)

本栏目责任编辑 孙 婵

# 崛起的底层：当下国产电影的底层叙事

◎ 李 宁

**摘要：**当前中国电影的底层叙事正日益崛起。底层叙事潮流的出现，与中国电影产业化进程的不断深入、人才培养机制的多元完善、新导演群体的涌现乃至受众的审美趣味与集体心理都息息相关。国产电影底层叙事呈现出残酷现实主义与温情现实主义两种不同的创作面目，前者以凌厉冷峻的笔触揭示底层人群生存境况的残酷与绝望，后者则以温和舒缓的立场描画普通个体日常生活的温情与诗意。当下国产电影的底层叙事频频诉诸于疾病隐喻的方式，以此表达对当前社会进程与伦理状况的深刻认知。

**关键词：**国产电影；底层叙事；残酷现实主义；温情现实主义；疾病隐喻

自2002年张艺谋的一部斑斓瑰丽的《英雄》掀起21世纪中国电影产业化的大幕以来，中国电影创作走上了一条不断被市场与资本所裹挟的道路。21世纪的第一个十年，是充满喧哗与骚动的华语大片时代，《夜宴》《十面埋伏》《无极》等华丽而中空的大制作电影引发了受众与研究者的又一波又一波的口诛笔伐。进入21世纪第二个十年，先是青春片的大行其道，继而是“IP电影”的方兴未艾，中国电影的市场化步伐可谓高视阔步。然而近20年来，在资本逻辑的笼罩之下，着重于建构视听奇观的娱乐影像充塞耳目，具有底层关怀与现实意识的文艺电影长期在夹缝中成长，电影的现实主义精神的弱化自不待言。有论者所发出的“中国电影创作越来越远离现实”<sup>①</sup>的言论，已经成为新世纪以来中国电影创作无需辩驳又令人叹息的事实。不过令人欣喜的是，2018年，“现实题材”“现实主义”成为中国电影创作中最引人瞩目的关键词，出现了一大批聚焦社会底层群体生存境遇的作品。经过了几年的酝酿，中国电影的底层叙事在当前正在日益崛起，似乎已经构成了不容忽视的创作潮流。以下电影可谓近年来聚焦底层的代表性作品，当然也不免挂一漏万：2014年的《亲爱的》《推拿》《白日焰火》，2015年的《失孤》《闯入者》《山河故人》《老炮儿》《路边野餐》，2016年的《我不是潘金莲》《塔洛》，2017年的《引爆者》《嘉年华》《冈仁波齐》《一念无明》《老

兽》《摇摇晃晃的人间》《囚》《暴雪将至》，2018年的《暴裂无声》《我不是药神》《找到你》《宝贝儿》《北方一片苍茫》《大象席地而坐》《无名之辈》《江湖儿女》《阿拉姜色》《清水里的刀子》《地球最后的夜晚》，等等。上述作品构成了当前国产电影底层叙事的丰富创作景观。面对这一景观，本文想要探讨的是，当前国产电影的底层叙事潮流是怎样崛起的？它在创作手法上有哪些特征？作为一种“社会象征叙事”，它在当前的兴起又表述着创作者怎样的社会认知？

## 一、底层书写的兴起

国产电影底层叙事的崛起有着复杂而多元的土壤，对此有必要从艺术社会学的视野考察其兴起背后的生产机制。艺术社会学关心的是艺术产品的历史性的社会生成条件和环境，探讨其如何在动态的社会结构性网络或场域中进行生产。温迪·格瑞斯伍德（Wendy Griswold）曾在《变化世界中的文化与社会》一书中提出“文化菱形”（the Cultural Diamond）的观点，她认为要想透彻理解一个既定文化产品，就要将其放置在由生产者、文化客体、接受者与社会世界这四种要素所建构起的菱形网状结构之中。<sup>②</sup>借助“文化菱形”的视角，或许能够为清晰地发掘出底层叙事在当下中国电影场域中蓬勃而出的根源。

从社会世界的角度来看，底层叙事的兴起与中国电影产业化进程的深入、艺术电影人才培养机制的完善、网络文化的愈演愈烈等外部环境密切相

关。国产电影市场化进程自 21 世纪初开启以来走过了一段相当长的粗放式增长阶段，在这一过程中电影的商业性、娱乐性本质被不断放大，文艺电影在资本裹挟中踽踽独行。但不可否认的是，随着从粗放式向集约式发展，电影产业的体制机制也在不断完善，文艺电影也逐渐开始享受到电影市场化改革带来的红利。近年来，北京国际电影节、上海国际电影节、中国电影资料馆等展映已经成为艺术电影的长期孵化器，除此之外，越来越多的艺术电影开始涌入商业院线。2017 年，电影《冈仁波齐》收获 1 亿票房，纪录片《二十二》斩获 1.7 亿元票房；2018 年，电影《地球最后的夜晚》上映首日便攫取 2.6 亿票房，由此可见艺术电影越来越开阔的市场生存空间。由中国电影资料馆牵头联合国内多方力量发起的全国艺术电影放映联盟于 2016 年底成立，为艺术电影提供了稳定的放映平台与分众市场。更重要的是，相关的电影人才培养机制与扶持政策等也在不断完善。从 2011 年开始落户青海西宁的 FIRST 青年电影展成为国产艺术电影的重要孵化平台，除此之外，由中国电影导演协会和电影局发起的“青葱计划”（CFDG 中国青年电影导演扶持计划）、阿里影业的“A 计划”等诸多或官方或民间的新导演扶持计划不断涌现，推动着中国电影创作的更新换代。

从生产者的角度来看，底层叙事的兴起与近年来新导演群体的涌现密不可分。从 2013 年前后开始，中国电影场域中出现了一批备受瞩目的新的创作力量，这股中国电影“新力量”极大地变更了中国电影场域的权力关系与话语格局。其中，毕赣、忻钰坤、文晏、胡波、文牧野、李睿珺、王一淳、王学博、韩延、饶晓志、张大磊、蔡成杰、周子阳一大批青年导演的涌现，为中国电影创作注入了大量的新鲜血液。他们作为在大众消费文化 / 互联网文化浸润下成长起来的“网生代”，具备更为便捷的创作门槛与更为普及的电影教育，在成长背景、知识体系与情感结构等方面不同于以往的前辈导

演，也具备更加开放多元的艺术目光。尤其值得一提的是，他们表现出越来越自觉的现实意识。他们的大多数作品并没有沦为晦涩的个人呓语，而是难能可贵地表现出热烈拥抱现实与历史的姿态。他们或穿过历史迷雾触摸被裹挟的个体，或深入现实深渊审视形形色色的生存境遇，从而催动着国产电影底层叙事的兴起。

除此之外，从接受者的角度来看，当下国产电影现实意识与底层书写的崛起，与当下电影受众审美趣味的变更与提升有关，也与现代化进程中社会发展不均衡的现实所塑造的集体心理有关。总而言之，国产电影底层叙事的兴起并非偶然性事件，也并非一日之功，而是多重因素合力促成的结果。底层书写的崛起，展现出中国电影创作似乎迎来了现实题材势能长期积聚后的爆发点。如有论者所言，“中国电影市场化、产业化改革在二十年左右的摸索之后，也在快速地新陈代谢和更新换代，并终于为在其市场化、产业化的初期曾有着浓墨重彩一笔的艺术电影的创作实践，找到了一个相对符合自身国情和特点的、能够实现稳定的现实题材输出。”<sup>③</sup>而由此喷涌而出的国产电影底层叙事，又呈现出残酷现实主义与温情现实主义两种不同的创作面目。

## 二、残酷与温情的双重面目

残酷现实主义是当前国产电影底层叙事的第一重面目。所谓“残酷现实主义”，是指创作者凌厉冷峻的笔触描画底层人群生存境况的残酷、绝望与无奈，其中以《爆裂无声》《引爆者》《老兽》《嘉年华》《大象席地而坐》《我不是药神》《无名之辈》等为代表。

在残酷现实主义的底层叙事中，对于“新工人”群体生存境遇的书写颇为醒目。改革开放尤其是新世纪以来，随着资本的全球化流动与“世界工厂”的日益浮现，中国社会涌现出了不同于以往工人阶级的“新工人”群体。如同汪晖所言：“较之 20 世纪的工人阶级，新工人的人数与规模要庞大得多，但这一群体在政治领域和文化领域却几乎没有自己的位置。”<sup>④</sup>导演常征执导的电影《引爆者》讲述了曾经因为私造炸药而入狱的煤矿爆破工

人赵旭东在一次矿难中侥幸逃生，却又反复被卷入煤矿老板们的阴谋中，无奈之下奋起反抗的故事。影片中，主人公赵旭东的煤矿工人/获释罪犯双重身份清晰地指认了这一人物的社会底层地位：他是苟活于黑暗地下的劳动者，是游离于体制之外的边缘人。电影设置了三重势力之间的角逐：代表劳工阶层的赵旭东、代表资本阶层的程飞与李毅，以及代表国家机器的徐警官。作为毫无远大理想的小人物，赵旭东有着鲜明的性格弱点。无论是老板“毅哥”以金钱利诱令其对矿难三缄其口，还是程飞以其女友性命相挟迫其远走高飞，都描画出他胆小怯懦、委曲求全的一面。与此同时，他单骑涉险只为揭示矿难真相，又表现出善良而富有正义感的一面。因而当李毅与程飞所代表的资本阶层一步步生死相逼，他最终揭竿而起，发出了“我的命，我说了算”的呐喊。

就残酷现实主义的力度而言，忻钰坤执导的电影《暴裂无声》可谓个中代表作。影片讲述了矿工张保民为寻找失踪儿子而卷入煤矿主们的矿山争夺战中的故事。影片中，三位主要人物代表了现代化进程中形成的三个社会阶层：煤矿主昌万年是目不识丁的资本阶层；律师徐文杰是知识分子/中产阶层，张保民则是出卖劳动力的社会底层。影片中，张保民竭力帮助同样被勒索与威胁的徐文杰，后者却反过来成为煤矿主昌万年的帮凶。影片中贯穿始终的“羊”的意象鲜明地揭示了主人公张保民的地位：他是巨大的社会食物链中的沉默羔羊，是等待被刀俎宰杀的鱼肉。张保民面临的生存绝境，是“在一个富裕阶层动辄施暴力、中产阶层为私利而静默不言的畸形环境中，时时遭遇欺凌和压迫的底层无论多么愤怒，都只能如困兽之斗般挣扎，只能在令人不寒而栗的现实面前沦为丛林法则和食物链末端的牺牲品。”<sup>⑤</sup>电影《引爆者》《暴裂无声》所呈现的底层苦难，正展现出中国高歌猛进的现代化进程中，“新工人”群体日益加剧的存在性焦虑（*existential anxieties*）。

除了“新工人”群体之外，当下残酷现实

主义的底层叙事还频繁将目光对准失孤群体、病患群体等。2018年的现象级电影《我不是药神》尽管披着喜剧的外衣，但却有着悲剧的内核，它以看似喧闹的手法揭示了现实血淋淋的疼痛与荒诞。影片对于社会医疗问题的书写在2018年引发了全民热议，此后李克强总理就电影作出批示，要求有关部门加快落实抗癌药降价保供等相关措施，由此展现出国产电影积极介入社会现实的努力。<sup>⑥</sup>平心而论，《我不是药神》对于社会问题的书写最终还是在一定程度上沦为了温情的感伤与抚慰。但在当前的中国社会中，这部作品的现实主义品格及其所引发的公众对于现实议题的热烈关切，无疑具有非常珍贵的社会意义。

陈可辛执导的电影《亲爱的》根据真实的新闻事件改编而成，讲述了婚姻破裂的田文军、鲁晓娟夫妇俩在儿子田鹏被拐后竭尽全力寻找孩子并最终天遂人愿的故事。在这一故事中，失子的田文军与鲁晓娟夫妇、农村妇女李红琴、郁郁不得志的律师高夏以及寻亲互助团体的负责人韩德忠等诸多人物之间，构成了错综复杂又指向丰富的语义场。影片《亲爱的》所着力表现的，并非千辛万苦的寻子过程，而是孩子失而复得之后所引发的不同家庭之间的情感与伦理冲突。影片中，陈可辛显示出了他利用环境表现底层人群情感世界的出色营构能力。例如，影片特意选用了阴郁的雨天来展现田文军的生存环境。狭长、逼仄而昏暗的城中村巷子里，前景中密集的电线路纵横交错，缠绕不休，暗示着此时这个家庭矛盾重重与愁绪难解的情感状态。而目睹田鹏冷漠的情感回应之后，田文军夫妻俩坐在桌前长吁短叹、愁肠百结，此时画面中出现了虚化的两条窗栅，如同情感的牢笼将二人紧紧围困在内。而影片在描画另一位主人公李红琴第一次踏入深圳这座现代化都市时，镜头充满了象征意味。陈可辛选择以她拖着行李乘坐电梯上升的镜头来表现这种空间与身份的迁移，由下而上，有意将李红琴进入城市形容为一次向上的攀登。而其后李红琴努力拖着行李爬着台阶，喻示着她的身份转化的艰难。电影《亲爱的》对于社会拐卖问题的直面书写，与电影《失孤》《找到你》一起构成了拐卖题

材电影的创作图谱，共同展示出了转型期中国社会疾如旋踵又茫然失据的社会境况，直指中国现代化进程中伦理秩序的失衡与困顿。

温情现实主义是当前国产电影底层叙事的第二重面目。所谓“温情现实主义”是指以舒缓诗意的立场，描画普通个体日常生活中的情感体验与生存境遇，这类影片以《山河故人》《江湖儿女》《阿拉姜色》《清水里的刀子》《冈仁波齐》等为代表。

温情现实主义的底层叙事在近年来少数民族题材电影中表现得尤为明显，它展现出当前少数民族电影不断祛魅化、去奇观化的创作倾向。松太加执导的电影《阿拉姜色》讲述了藏族妇女俄玛身患重病，临死之前决意替已故前夫去拉萨朝圣的故事。影片中，妻子俄玛无法忘怀逝去的前夫，她深藏着两人的旧照片，更始终为未完成对他的承诺而心有负疚。丈夫罗尔基体贴入微，却无法接受与继子共同生活，也难掩因妻子恋念旧情而生发的嫉妒和失落。从小与外公外婆生活在一起的儿子诺尔吾独尝寄人篱下的滋味，用缄默结起了层层保护壳，如同一只浑身是刺的小兽。夫妻、父子与母子之间无法彻底坦诚互见，看似平静的重组家庭表层下滋生着难以言说的秘密与裂痕。影片以一个家庭的朝圣之路，细致而徐缓地展现了少数民族普通家庭的爱与恨，生死与信仰。

王学博执导的电影《清水里的刀子》同样以一种客观疏离、不动声色的立场展开了对少数民族的宗教观与生死观的冷静探讨。老年丧偶的穆斯林老人马子善要在老伴祭日那天杀掉家中老牛来搭救亡人，面对陪伴自己十余年的老牛，少言寡语的老人陷入了对于生死的思考。与生活细节呈现方面做加法不同，《清水里的刀子》努力在故事叙述、人物表演、空间构建等方面做减法。正如导演本人所说的那样，影片的整体风格“有意地偏向‘极简’”<sup>⑦</sup>。整部作品没有繁复缜密的情节，甚至有意弱化故事发展逻辑与人物关系；人物台词极为简练，往往寥寥数语、点到为止；表演则趋于生活化而

避免了戏剧化痕迹。与此同时，大量缺乏矛盾冲突的平淡生活片段连缀起来，加上影片中诸多空镜头、长镜头的运用，透露出几分萧瑟冲淡、意境深远的诗意氛围。可以说，《清水里的刀子》是一场死亡的献祭，是宁夏的雾中风景。客观疏离、极度克制的镜头里，有日常生活的贫瘠、单调与苍凉，也有关于生死的沉默、内省和诗意。而影片所秉持的极简主义式的克制美学为叙事留下了大量的空白点，它不试图向观众们清晰地表述创作者关于生死的认知，而是召唤他们自己去观察与体味，去投射自我的人生体验或生成独特的人生感悟。

### 三、疾病 / 死亡的社会隐喻

值得注意的是，近年来国产电影的底层叙事频繁诉诸于疾病 / 死亡隐喻的方式，以此表述着创作者对于社会现实或历史的独特认知。如同苏珊·桑塔格在《疾病的隐喻》一书中所揭示的那样，“疾病常常被用作隐喻，来使对社会腐败或不公正地指控显得活灵活现”，疾病隐喻“显示出个体与社会之间一种深刻的失调，而社会被看作是个体的对立面。”<sup>⑧</sup>电影《我不是药神》中，癌症既是整部影片的叙事动机，更是现代化社会价值观念迷失的一种隐喻；电影《宝贝儿》中，因先天缺陷而被父母遗弃的儿童，指向着当下社会伦理秩序的失衡；电影《江湖儿女》中，男主人公斌哥的下肢瘫痪，暗含着蒲草般飘摇不定的个体被巨大的时代风浪所无情裹挟的命运；电影《暴裂无声》中，哑巴主人公张保民代表着社会底层沉默的失语的大多数，他的失语是底层人群不敢发声、无处发声的象征。

周子阳执导的电影《老兽》中，年迈苍老的主人公老杨深陷于家庭与事业的分崩离析中。生活于鄂尔多斯这座曾经随现代化进程而狂飙突进但如今陷入泥淖的城市中，老杨从暴富到穷困潦倒，又因包养情人而引发子女与之反目。老杨众叛亲离的个人经历，是现代化进程中家庭伦理秩序被无情冲击的写照，也是个体被现代化所深度裹挟而无法逃脱的真实映射。影片中，老杨妻子常年瘫痪在床，以一种疾病隐喻的方式，指向着家庭这一社会单元肌体的病入膏肓。而老杨的子女们以绑架的手段与之

决裂，更是以一种“弑父”的姿态展现出传统伦理与现代价值观的分裂。影片最后，老杨选择以自杀的方式与妻子一起结束生命，这是这位社会底层老者深陷生存困境而无法找到出口的必然结局。

管虎执导的电影《老炮儿》同样塑造了一位被现代化洪流所无情裹挟的底层老者。影片中的主人公六爷是一个在胡同里无人不晓的人物，他秉持着旧有的伦理道德观念，训斥年轻人、偷盗者、城管等没有规矩。但当他走出胡同时，却恍然发现自己的行事方式在当下社会早已经不合时宜乃至荒诞不经，自己的老友们也被时代浪潮冲刷至底层。影片中，混头目小飞与六爷的对峙，展现出了两种社会阶层与价值观念的对立。与小飞一群人的年少轻狂相比，六爷则身患心脏病、老态龙钟，清晰地展现出他所代表的社会底层人群的生存困境。影片末尾，六爷不顾身体痼疾毅然单刀赴会的悲情举动，是面对巨大时代风车的一种堂·吉珂德式的无果抗争。

与《老兽》《老炮儿》对当下底层社会的隐喻书写相比，郑大圣执导的电影《村戏》则以深刻的疾病隐喻展现出了对于历史与人性的反思。影片以20世纪80年代初的农村土地改革为背景，讲述了一个北方小村庄因为分地和排演戏曲而引发的种种纠葛故事。而在这一个表层故事下，还隐藏着极左年代民兵队长为了保护集体财产而意外导致女儿死亡的悲剧故事。影片以浓烈而荒诞的笔触，塑造了“奎疯子”这一疯癫人物形象。在文艺作品里，“疯癫”意象是书写创伤屡试不爽的方式。精神分裂症患者是福柯意义上的被社会秩序所排斥的异己，也常常以疾病隐喻的方式指向着社会肌体的积弊丛生。《村戏》中，“奎疯子”是被两个时代纷纷抛弃的边缘人物。他离群索居，住在远离村庄的“九亩半”，却又时常回村搅扰村民。对于村民们而言，他是阴魂不散的历史魅影，是游荡不安的记忆幽灵。影片借助“疯癫”的疾病隐喻淬炼了双重的历史反思：集体理想主义

时代与个人实用主义时代都如影随形的平庸之恶。

艺术创作作为一种“社会象征叙事”，总是与一个时代的起伏转折紧密贴合，总是描画着一个时代繁复多样的内在精神状况。国产电影底层叙事在当下的崛起，是中国电影创作在多年产业化发展与电影美学演进后的结果，更是对当前社会发展不平衡现实的一种呼应，对当前国人集体心理的一种契合。在经历过古装大片、青春电影与IP电影的喧嚣，缴纳了昂贵的市场化学费之后，中国电影终于等来了现实主义精神的抬头。当然，需要指出的是，当前国产电影的底层叙事大多数还是沦为了温情的伤痕抚慰，尚且缺乏鞭辟入里的批驳与反思。但无论如何，底层叙事的崛起，展现出中国电影值得期待的未来。

#### 注释：

- ①李洋：《中国电影的硬核现实主义及其三种变形》，《文艺研究》2017年第10期。
- ②Wendy Griswold, *Cultures and Societies in a Changing World*, Sage Publications, 2013, p. 15.
- ③孙佳山：《正在崛起的现实题材浪潮——以〈北方一片苍茫〉为例》，《当代电影》2018年第10期。
- ④汪晖：《两种新穷人及其未来——阶级政治的衰落、再形成与新穷人的尊严政治》，《开放时代》2014年第6期。
- ⑤路春艳：《〈爆裂无声〉：沉默的愤怒》，《当代电影》2018年第5期。
- ⑥相关报道参见：《李克强就电影〈我不是药神〉引热议作批示》，中国政府网，[http://www.gov.cn/premier/2018-07/18/content\\_5307223.htm](http://www.gov.cn/premier/2018-07/18/content_5307223.htm)。
- ⑦王学博、叶航、周天一：《生与死，简与繁 访〈清水里的刀子〉导演王学博》，《北京电影学院报》2017年第3期。
- ⑧[美]苏珊·桑塔格著，程巍译：《疾病的隐喻》，上海译文出版社2003年版，第65-66页。

\* 本文系2018年第63批中国博士后科学基金面上资助一等资助“当下我国文艺创作的跨媒介叙事研究”项目（项目编号：2018M630094）的阶段性成果。

（作者单位：北京师范大学文学院）

责任编辑 孙 婵

# 电影发展基金与香港电影工业的转型

◎ 易莲媛

**摘要:**为应对电影工业的严重滑坡,新成立的特区政府改变了港英政府在文化领域长久以来的自由放任政策,于1998年设立了“电影发展基金”,以资助有利于香港电影业长远发展的项目。经过近二十年的发展,该基金运作的方式与覆盖的范围从影视周边措施拓展到直接介入电影生产,为其提供融资或制作费用。尽管它并没有,而且事实上也不可能协助香港电影工业重回顶峰,但它培养了新人,在一定程度上维护了本地电影工作者社群的存续。更为重要的是,从发展基金目前的运作方式来看,其目标是在变化了的政治、经济及文化环境中,将香港发展成为电影投融资汇聚的中心及华南地区的电影中心,开发粤语市场。

**关键词:**香港电影;电影发展基金;转型

20世纪90年代中后期,香港电影工业进入了严重衰退,1999年,港产电影的本地票房从高峰期1992年的12.4亿跌至3.4亿,影片数量则从1993年的顶峰234部跌至136部,观众人次也从最高点1988年的4504万跌至1996年的1384万<sup>①</sup>。而对于这样一个以外销为主的电影工业来说,更为致命的问题是其主要海外市场台湾、韩国和东南亚集体失守<sup>②</sup>。在这种情况下,新成立的特权政府改变了以往港英政府在文化领域的自由放任政策,于1999年设立了“电影发展基金”(下文称“发展基金”),以资助有利于香港电影业长远发展的项目。今天,“发展基金”的主要服务范围包括“为中低成本的电影提供部分融资、为小型电影制作提供资助、加强在内地和海外推广香港电影、加强在电影制作和发行各方面培训人才的措施及提高本地观众对香港电影的兴趣和欣赏能力”<sup>③</sup>。

从香港电影的现状来看,“发展基金”似乎并没有起到应有的作用。但问题在于,评价特定文化政策的实际效果是否能够脱离整体的政治、经济及文化环境?当文化工业的某个部门因更宏观性的因素陷入困境时,单凭政府在单一领域的扶持政策能否重现辉煌?抑或协助该工业在新的政治、经济及文化环境下调整定位?为回答以上的问题,本文首先梳理了香港电影发展基金的历史、主要支持项目和运作方

式,然后整理了香港电影工业近年来的主要数据以及政府自身和媒体对“发展基金”实际效果的反思与批判,最后在此基础上指出因为香港电影的衰落是20世纪90年代以来全球电影工业一系列宏观政治、经济、文化及技术环境的后果,“发展基金”没有能力协助其回到原有的历史地位,而是在保持本地电影工作者社会网络继续存在的基础上,将香港发展成为华语、亚洲地区电影创投、融资和版权交易的中心,世界电影工业的重要节点,以及华南地区的电影中心,开发粤语市场。

## 一、香港电影发展基金的轨迹及基本运作方式

至今,香港电影发展基金已运转了近二十年。从其运作的方式与覆盖的范围来看,以2007年为界,可主要分为两个阶段。第一个阶段“发展基金”并未直接介入电影业的生产经营活动,而是从周边措施入手提高香港电影整体的工业水平,试图将其从一个自发的、主要依赖人际社会网络而组织起来的电影工业<sup>④</sup>改造为具有自觉意识和规划性的“文化产业”。第二个阶段则设立“电影制作融资计划”“电影制作资助计划”和“首部剧情电影计划”直接为电影生产提供融资、资助服务。

第一个阶段的措施包括开展培训计划、研讨会,制定奖励计划,进行调查研究、编纂业界文件等,并赞助本地影片参加海外影展,或者在海外举办大型的“香港电影展”进行商业推销,也协调本

地电影拍摄活动<sup>⑤</sup>。然而，电影发展基金的这些举措并未扭转本地电影工业的颓势。1999年到2006年，香港电影从年产量136部、本土票房3.45亿<sup>⑥</sup>跌至年产量47部、本土票房2.3亿（而且这个数字包含了合拍片，如果是纯港产片则只有1.9亿）<sup>⑦</sup>。可以说，作为一个产业，香港电影工业已难以维持自身的正常运作。在这种情况下，政府进一步的介入和扶持就显得更为重要。2007年，特区政府成立了电影发展局，同时向“发展基金”注资3亿元，开始为中低成本电影提供部分融资，即“电影制作融资计划”（下文称“融资计划”）；2015年，特区政府再次向“电影发展基金”注资2亿元，在其下推出新计划以资助小型电影的制作经费，即“电影制作资助计划”<sup>⑧</sup>（下文称“资助计划”）；再加上“发展基金”原来资助的电影周边项目“其他电影相关计划”<sup>⑨</sup>。2007年至今，这三项计划分别为拨款1.5163亿<sup>⑩</sup>、0.1248亿<sup>⑪</sup>和3.1093亿港元<sup>⑫</sup>。2014年《内地与香港关于建立更紧密经贸关系的安排》（CEPA）《补充协议十》生效，其中与香港电影有关的内容作出新规定：纯香港制作的粤语电影，只要通过审批，加上普通话字幕即可以内地发行，而既不需要经过进口电影的程序，又无需普通话配音，为香港电影在一亿多人口的两广粤语区开放差异化电影市场创造了政策条件。因此，2016年6月，特区政府又向“发展基金”额外注资2000万港元，以资助在内地发行宣传本地生产的粤语电影<sup>⑬</sup>。

以上计划中，“融资计划”与“资助计划”均有比较严格的资质限制。除了影片计划本身预计能够获取在香港境内向公众放映的核准证明这个最基本的要求之外，“融资计划”要求申请人必须是电影制作公司。申请人、监制及导演或其中任何组合要在申请日期之前曾总共制作至少2部院线电影。同时，影片应为预算制作费不超过2500万港元，片长达到80分钟或以上、商业上可行的剧情片或动画片，并获得了令政府满意的第三方融资。而且，监制、

导演、编剧、男主角和女主角五个主要工作人员和演员类别中的三项中，至少有一名为香港永久居民。它与“资助计划”的区别在于：首先，“融资计划”是政府的投资，电影上映之后政府要按投资比例分享收益，而“资助计划”则是政府单方面的资助，不要求返还；其次“资助计划”的主要对象是预算不超过1300万港元的低成本影片，而“融资计划”则是2500港元以内的中低成本制作；再次“融资计划”主要支持剧情片和动画片，而“资助计划”则将“纪录片”也包括在内；最后，“融资计划”只要求五个主要工作人员和演员类别中的三项中至少有一名香港永久居民，而“资助计划”则要求每个类别中都至少要有一名香港永久居民<sup>⑭</sup>。可以说，“资助计划”比“融资计划”更强调对本地电影工作者社区的培养。

“发展基金”向“融资计划”和“资助计划”拨款的上限分别为600万<sup>⑮</sup>和200万（或不超过电影制作费用的20%，以较低金额为准）<sup>⑯</sup>，不足以覆盖全部制作费用。从2013年开始“发展基金”尝试为电影工业新人的超低成本制作提供全额资助，以培育电影人才，这就是香港的商务及经济发展局的创意香港推出的“首部剧情电影计划”。被选中的团队可以获得“发展基金”的支持，以商业片模式拍摄首部剧情电影。该计划以比赛的形式进行，分为大专组和专业组，选拔电影创作及制作计划。其中大专组设两个奖项，专业组设一个奖项，两个组别的优胜者所受资助的上限分别为325万和550万。参赛资格被很谨慎地限制在由成熟团队支撑的本地新人导演团队中，即参赛团体中必须包括一名导演、一名监制及一名编剧，其中导演不限一人，而且导演和监制不可以由同一人担任，导演必须是从未拍摄过80分钟以上的商业电影的年满18周岁的香港永久居民，但监制必须以出品人/监制/导演/摄影指导/美术指导身分完成最少两部曾在香港公映的电影，而且必须是曾担任过一部影片监制的年满18周岁的香港永久居民。其中大专组参赛团队的导演必须是本地或海外专上学院或专科学校电影/电视制作或相关专科的学生或毕业不超过十年的毕业生，参赛团队也必须经过本港特定

专上学院推荐参加<sup>⑩</sup>。专业组参赛团队的导演必须是具备电影制作或相关经验的本地电影业人士，如曾在香港主要的电影短片比赛中获奖，或是由海外回流的电影从业者。参赛团队必须经本地电影专业协会／机构推荐参加<sup>⑪</sup>。参赛团队须提交电影创作及制作的计划书，内容包括电影卖点简介、完整电影剧本、详尽的制作计划、演员和工作人员人选、制作开支预算及市场销售预测等<sup>⑫</sup>。

## 二、香港电影发展基金的效果评判

成立近二十年来，“发展基金”并未协助香港电影工业重现往昔的辉煌。如表1所示（表附后），2012—2016年间，包括合拍片<sup>⑬</sup>和港产片<sup>⑭</sup>在内的香港电影年产量始终在50部上下浮动（包括20部左右港产片），其工业活跃度远远无法与高峰期相比。而且，除中国内地之外，这一工业在各个市场上都表现欠佳，台湾、东南亚等传统海外市场基本丢失殆尽。可以说，今天的香港电影工业已经从全球性的制作中心转型为主要面向中国内地市场的供货基地。而“电影发展基金”的“融资计划”“资助计划”和“首部电影计划”所主要支持的港产片在本地及海外市场的份额几乎到了可以忽略不计的地步。

正因为香港电影工业的现实发展状况与设立“发展基金”时设定的目标有一定的差距，早在2012年10月，香港特区政府审计署署长的第五十九号报告书就指出了该基金运作中的一系列问题。首先，从2005年到2012年，“发展基金”72%（1.482亿港元）的拨款给予了“电影相关项目”，而只有28%（0.581亿港元）拨给“融资计划”。而且，所有的拨款中，有50%流向了香港影视娱乐博览、亚洲电影大奖、香港亚洲电影投资会和香港电影金像奖颁奖典礼四个项目，使得能够投向电影制作和人才培养的资金变少。其次，“发展基金”对本地项目的支持力度不够，甚至可以说没有起到扶持本地电影生产的目的，尽管近五年来，每年有

五部左右香港电影能够进入香港亚洲电影投资会，但只有一部香港电影通过此项目获得融资。最后，“融资计划”的回收率比较低，获得该项目支持，在2012年之前上映的10部电影，政府整体的融资回收率只有44.2%<sup>⑮</sup>。该报告披露之后，本地媒体基于香港商业社会的运作逻辑，也对“发展基金”提出批评，认为其用公共财政收入支持私人产业，是浪费公帑的行为，而且“发展基金”的投入没有得到有效回收，经济上的失败意味着其无意义<sup>⑯</sup>。

## 三、维护本地创作社群，协助香港转型融资、创投中心和区域性制作中心

针对以上质疑，“发展基金”也做出了一些调整，提高“融资计划”的支持力度，并在2014和2015年设立了专门针对本地新人电影工作者底层本制作的“首部剧情电影计划”和“资助计划”。但问题在于，“发展基金”是否有能力协助香港电影生产重现繁荣？对本地电影人及创作的支持目的为何？以及资助那些看起来与本地电影创作关系不紧密的“其他电影相关计划”是否超出了“香港电影发展基金”的工作范围？

Michael Curtain 在一项从全球文化工业角度切入华语圈影视工业的研究中指出，香港电影在20世纪90年代的急转直下是一系列宏观政治、经济、文化乃至技术变迁的结果，而不可以简单归之为香港电影自身创作质量的下降。具体说，香港狭小的本土市场使它只能严重依靠海外市场，而海外市场又具有高度的不稳定性。20世纪60年代东南亚的民族主义思潮的泛滥及其严重后果破坏了香港电影在当地的发行-放映网络，使其严重依赖于冷战背景下把香港电影视为“国片”、又在“戒严”政策下限制好莱坞进入的台湾市场，而随着台湾的“解严”和新自由主义思潮下对其文化领域的放松管制政策，好莱坞影片不仅畅通无阻地进入台湾，而且依托其实现横向整合的跨国巨头建立起强大的发行-放映网络，相比之下，主要由中小片商依赖人际关系网络而形成的香港电影发行网络在垄断资本面前很快溃不成军。再加上一度成为香港电影重要海外市场的韩国在亚洲金融危机后加强了对外国影片

表 1: 2012 年香港电影（包括合拍片和港产片）本地及外部市场表现

注：表格中货币单位中国内地为人民币，台湾地区为新台币，香港地区为港元，其他地区为美元。

| 年份                           | 2012     | 2013      | 2014     | 2015     | 2016     | 2017     |
|------------------------------|----------|-----------|----------|----------|----------|----------|
| 香港电影数量                       | 52       | 43        | 52       | 59       | 61       | 53       |
| 港产片数量                        | 17       | 17        | 23       | 23       | 19       | 19       |
| 合拍片数量                        | 35       | 26        | 29       | 36       | 42       | 34       |
| 香港电影本地票房                     | 3.4668 亿 | 3.5406 亿  | 3.6052 亿 | 3.7565 亿 | 2.9953 亿 | 1.812    |
| 香港电影本地票房占比                   | 22%      | 22.66%    | 22.97%   | 19.65%   | 16.11%   | 13.73%   |
| 港产片本地票房                      | 0.9838 亿 | 0.7936 亿  | 1.2639 亿 | 1.0818 亿 | 0.3234 亿 | 0.7066 亿 |
| 港产片本地票房占比                    | 6.3%     | 5.08%     | 7.81%    | 5.54%    | 1.73%    | 3.9%     |
| 香港电影内地上映数量                   | 33       | 24        | 27       | 31       | 33       | 30       |
| 香港电影内地票房                     | 26.07 亿  | 48.79 亿   | 41.26 亿  | 70.92 亿  | 118.96 亿 | 72.55 亿  |
| 香港电影内地票房占比                   | 15.5%    | 22.41%    | 13.92%   | 16.09%   | 26.13%   | 12.98%   |
| 港产片内地上映数量                    | 3        | 2         | 4        | 4        | 2        | 2        |
| 港产片内地票房                      | 0.22 亿   | 0.16 亿    | 1.94 亿   | 0.52 亿   | 0.0328 亿 | 0.0984 亿 |
| 香港电影台湾地区上映数量                 | 20       | 22        | 16       | 25       | 27       | 23       |
| 香港电影台湾地区票房                   | 2.44 亿   | 2.28 亿    | 1.42 亿   | 1.7 亿    | 2.06 亿   | 1.94 亿   |
| 香港电影台湾地区票房占比                 | 3.3%     | 3.01%     | 1.93%    | 2.03%    | 2.63%    | 6.61%    |
| 港产片台湾地区上映数量                  | 3        | 3         | 6        | 8        | 6        | 4        |
| 港产片台湾地区票房                    | 0.11 亿   | 0.5334 亿  | 0.1651 亿 | 0.1479 亿 | 0.1635 亿 | 0.2164 亿 |
| 香港电影东南亚市场 <sup>22</sup> 上映数量 | 22       | 30        | 33       | 45       | 33       |          |
| 香港电影东南亚市场票房                  | 0.235 亿  | 0.2892 亿  | 0.2935 亿 | 0.4076 亿 | 0.3365 亿 |          |
| 港产片东南亚市场上映数量                 | 5        | 8         | 7        | 16       | 10       |          |
| 港产片东南亚市场票房                   | 0.029 亿  | 0.0457 亿  | 0.0626 亿 | 0.1017 亿 | 0.0056 亿 |          |
| 香港电影其他海外市场上映数量               | 11       | 13        | 17       | 11       | 17       |          |
| 香港电影其他海外市场 <sup>23</sup> 票房  | 0.0154 亿 | 0.1489 亿  | 0.0182 亿 | 0.017 亿  | 0.1015 亿 |          |
| 港产片其他海外市场上映数量                | 3        | 1         | 5        | 1        | 0        |          |
| 港产片其他海外市场票房                  | 0.0026 亿 | 0.00006 亿 | 0.0037 亿 | 0.0015 亿 | 0        |          |

资料来源：《香港电影资料汇编》(2012-2017)，香港影业协会编

表 2: 近五年来港产片与香港电影基金会资助影片对照

| 年份   | 港产片数量 | 香港电影基金资助数量 | 片名                                                                                      |
|------|-------|------------|-----------------------------------------------------------------------------------------|
| 2012 | 20    | 5          | 《爱情达人》《一个复杂的故事》《过界》《末日派对》《狂舞派》                                                          |
| 2013 | 17    | 4          | 《爆 3 俏娇娃》《那夜凌晨，我坐上了旺角开往大埔的红 Van》《恐怖在线》《妈咪侠》                                             |
| 2014 | 26    | 3          | 《点五步》《蓝天白云》《我们停战吧》                                                                      |
| 2015 | 16    | 3          | 《一念无明》《此情此刻》《爱·革命》                                                                      |
| 2016 | 27    | 4          | 《黄金花》《恋 @ 广场》《今晚打丧尸》《逆向诱拐》                                                              |
| 2018 | 19    | 11         | 《逆流大叔》《再见 UFO》《幻爱告白》《由龄开始》《非分熟女》<br>《怪兽家庭之四代同床》《喜欢你，是你》《去你的爱情》《给我一天》<br>《翻兜人生》《狂舞派 3.0》 |

资料来源：综合《香港电影资料汇编》(2012-2017)，香港影业协会编，及电影发展局网页 [http://www.fdc.gov.hk/tc/projects/film\\_financing.htm](http://www.fdc.gov.hk/tc/projects/film_financing.htm)，2018 年 11 月 11 日浏览 [http://www.fdc.gov.hk/tc/projects/film\\_production\\_grant\\_projects.htm](http://www.fdc.gov.hk/tc/projects/film_production_grant_projects.htm)，2018 年 11 月 11 日浏览参见首部剧情电影计划网页 <http://www.createhk.gov.hk/fffi/tc/>，2018 年 11 月 11 日浏览。

的限制和本地创作的扶持，香港电影同样在与好莱坞和韩国本土影片的竞争中失败<sup>⑤</sup>。事实上，在所有政府放松了对好莱坞管制的地区，本土电影工业都遭受了新自由主义政策下“解放”出来的巨量资本利用“文化劳动的国际分工”而迅速膨胀的全球好莱坞的重大冲击<sup>⑥</sup>，只不过有的地区因其相对较大的本土市场而有后退的纵深，甚至能在其冲击下发生新变，如印度和中国内地<sup>⑦</sup>，而香港电影工业没有这种幸运。所以说，作为一系列宏观环境变化的结果，香港电影无法再现历史的辉煌。

然而香港电影工业的幸运在于，同样作为全球性文化领域解除管制政策的一部分，中国内地也有条件地向其放开市场。有关这一政策给香港电影工业带来的实际影响，学界已有非常成熟的讨论，此处不再赘述。主要的疑问在于，对于香港电影这个主要面向外部市场的文化工业来说，为什么与中国内地的合拍的结果不同以往？笔者就此，从2013年起在香港电影业中进行了一系列的访谈，很多受访者都提到，以往香港电影是面对很多分散的小市场，电影生产是寻找这些小市场的最大公约数，而内地则是一个统一的大市场，香港的电影工作者只能全情投入其中。很多电影工作者表示，创作适应内地市场的影片并不重要，香港电影一直以来都是商业导向，关键问题是因为内地市场的庞大，以及相对于以往海外市场内地电影工业自身的活跃程度、电影工作者自身的创作才能以及内地的电影拍摄条件，大部分的电影创作活动都是在内地进行，本地的电影工作者的社会网络逐渐解体。也就是说，香港电影的生产，正在跟“香港”这个城市“脱域”。以往黄金时代培养起来的电影人主要在内地活动，工作非常繁忙，而本土新人参与电影摄制的机会急剧减少，而以往的香港电影工业，主要是依赖于行业实践而非专业院校来培养新人<sup>⑧</sup>。这一改变对香港本地电影工作者社群的延续打击是巨大的。

正因为香港电影的相对衰落是宏观环境的

变化，政府的特定政策并不能扭转这一形势，微观来说，香港电影目前的具体困局在于本地生产的大规模外迁——与香港制造业的消失属于同一结构性问题——而导致的本地新人缺乏进入电影业的机会，“发展基金”的任务与其说是复兴香港电影，不如说是维护本地生产网络的继续存在，为新晋电影工作者提供机会。而上文提到的“首部剧情电影计划”和“资助计划”正是这一思路的体现。如表2所示，尽管近五年来每年获得“发展基金”资助影片的绝对数量并不高，但在于本地生产的港产片中占据了一定的比例，事实上也起到了维护地方生产网络，培养新人的作用。其中，也有《狂舞派》《一念无明》在大众市场或专业评奖中有比较好反响的影片。而且，因为电影产业高风险的特殊性，及其超出经济收益之外的外部效益——比如提升城市形象、提高居民的艺术素养，政府资助应该要做的是填补资本因恐惧短期风险而后撤之后留下的空白，致力于城市的长期利益，而不是与资本一同逐利。

同样也是因为香港电影工业的衰落是宏观环境改变的结果，“发展基金”真正有能力实现的是顺应结构性的变迁而为香港电影工业找到新的定位。在一个访谈中，香港电影发展局局长冯永在一次访谈中表示，“希望香港地区可以成为一个电影投融资汇聚的中心”和“华南地区的电影中心”，并以粤语片为特色，开发这个两亿人口的市场<sup>⑨</sup>。而从设立以来，“发展基金”中有相当的项目是为支持这一目标而存在的。比如1997年开始举办的“香港国际影视展”后来亦受到“发展基金”的资助。这意味着该基金的目标不仅是要维护香港作为世界重要的电影制作中心的地位——香港电影工业近年来的发展说明这一目标是很难实现的，还在于利用香港在世界经济体系中的特殊位置，将其发展为全球电影工业的融资、发行和版权交易中心。比如，从2000年开始举办的“香港亚洲电影投资会”（HAF），是“影视展”重要组成部分，至今已举办十五届，成为亚洲首要的电影融资平台。历年的成功案例囊括了来自香港、中国内地、台湾地区、韩国、泰国等东亚、东南亚的成功案例。陈德森的

《十月围城》(2010)、许鞍华的《天水围的夜与雾》(2009)、陆川的《南京!南京!》(2009)、宁浩的《疯狂的赛车》(2009)、奉俊昊的《骨肉同谋》(2009)、魏德胜的《赛德克·巴莱》(2011)、张荣吉的《逆光飞翔》(2012)、翁子光的《踏雪寻梅》(2015)、杨超的《长江图》(2015)和周申、刘露的《驴得水》(2016)等<sup>⑩</sup>。而近年来,“香港国际影视展”中都有常设项目,推广、支持珠江三角洲地区的影视制作与合作业务。

#### 注释:

①陈清伟:《香港电影工业结构及市场分析》,香港:电影双周刊出版有限公司,2000年,第36页。

②Michael Curtain, *Playing to the World's Biggest Audience: the Globalization of Chinese Film and TV*. Berkeley: University of California Press. 2007.

③⑬⑭参见电影发展局网页 <http://www.fdc.gov.hk/tc/services/services2.htm>. 2017年10月21日浏览。

④⑲Lily Kong, "The Sociality of Cultural Industries: Hong Kong's Cultural Policy and Film Industry", *International Journal of Cultural Policy*. Vol.11.2005.1, 61-76.

⑤钟宝贤:《香港电影业的兴衰变幻(1997—2007)》,《当代电影》,2007年第3期。

⑥陈清伟:《香港电影工业结构及市场分析》,香港:电影双周刊出版有限公司2000年版,第36页。

⑦香港电影业协会2007-2008年票房报告,香港电影资料馆藏。

⑧参见电影发展局网页 <http://www.fdc.gov.hk/tc/services/services2.htm>. 2017年10月21日浏览。

⑨具体参见 [http://www.fdc.gov.hk/tc/projects/other\\_film\\_related.htm](http://www.fdc.gov.hk/tc/projects/other_film_related.htm), 2017年10月21日浏览。

⑩ [http://www.fdc.gov.hk/tc/projects/film\\_financing.htm](http://www.fdc.gov.hk/tc/projects/film_financing.htm), 2017年10月21日浏览。

⑪ [http://www.fdc.gov.hk/tc/projects/film\\_production\\_grant\\_project.htm](http://www.fdc.gov.hk/tc/projects/film_production_grant_project.htm), 2017年10月21日浏览。

⑫ [http://www.fdc.gov.hk/tc/projects/other\\_film\\_related.htm](http://www.fdc.gov.hk/tc/projects/other_film_related.htm), 2017年10月21日浏览。

⑬参见 <http://www.fdc.gov.hk/sc/services/services5.htm>, 2017年11月5日浏览。

⑭参见 [http://www.fdc.gov.hk/doc/sc/fdf/Grant\\_Scheme\\_Guide\\_to\\_applications\\_sc.pdf](http://www.fdc.gov.hk/doc/sc/fdf/Grant_Scheme_Guide_to_applications_sc.pdf), 2017年11月1日浏览。

⑮包括香港演艺学院、香港浸会大学、香港理工大学、香港城市大学、香港公开大学、香港专业教育学院(李惠利)、香港知专设计学院和萨凡纳艺术设计(香港)大学。

⑯包括:香港电影工作者总会及其属会、香港影业协会、香港电影制作发行协会、香港电影商协会、香港国际电影节协会、影意志和香港艺术中心。

⑰参见首部剧情电影计划网页 <http://www.createhk.gov.hk/fffi/tc/>, 2017年10月22日浏览。

⑱包括香港与内地合拍片,也包括香港与内地以外地区合拍片,后者在2014、2015和2016的数量分别为2、4、3。

⑲根据香港影业协会所编辑的《香港电影资料汇编》,“香港电影”包括“港产片”与“合拍片”,其中“港产片”指所有出品公司均为香港注册公司,而“合拍片”指出品公司中有一家为香港注册公司,以及监制(出品人)、导演、编剧、主要男演员和主要女演员这五个有效职位中50%以上的岗位由香港永久居民担任的影片。

⑳东南亚市场主要包括新加坡、马来西亚和泰国。

㉑其他海外市场主要包括美国、英国、澳大利亚和新西兰。

㉒参见香港特区政府审计署署长第五十九号报告《创意香港 政府对电影业的财政支持》[http://www.aud.gov.hk/pdf\\_ca/c59ch05.pdf](http://www.aud.gov.hk/pdf_ca/c59ch05.pdf), 2017年10月31日浏览。

㉓《电影发展基金任业界紧住抢<岁月神偷>变公帑神偷》,《苹果日报》,2012年11月15日,参见 <https://hk.news.appledaily.com/local/daily/article/20121115/18067536>, 2017年11月2日浏览。

㉔Michael Curtain, *Playing to the World's Biggest Audience: the Globalization of Chinese Film and TV*. Berkeley: University of California Press. 2007.

㉕Toby, Miller, Niton Govil, John, McMurria, Ting Wang & Richard Maxwell, 2005, *Global Hollywood 2*, London: British Film Institute.

㉖易莲媛:《全球好莱坞的地方化空间——印度与中国大陆的多厅影院》,《文化研究》第25辑,社会科学文献出版社2016年版。

㉗冯永访谈:《都跑去内地拍戏了,香港电影人才短缺了吗?香港电影发展局秘书长冯永:香港电影不缺人才,缺的是给新人的机会》,参见 <http://www.nbd.com.cn/articles/2017-08-23/1141061.html>, 2017年11月4日浏览。

㉘参见:《HAF 电影计划往绩》, [https://www.haf.org.hk/upload/files/201710\\_Project%20Accomplishment\\_TC.pdf](https://www.haf.org.hk/upload/files/201710_Project%20Accomplishment_TC.pdf), 2017年11月4日浏览。

(作者单位:广州大学新闻与传播学院)

责任编辑 孙 婵