

中国现当代文学的本土化问题

——《呼兰河传》阅读笔记

◎ 王本朝

摘要:作为现代文学经典的《呼兰河传》拥有独特而丰富的艺术魅力。它承载着作者丰富的精神创伤和情感记忆,体现了饶有意味的本土化情结。萧红的呼兰河及其童年生活既是她小说写作的根据地,也是其精神扎根的地方,还是她的审美风格的语言之家。它孕育了小说的独特作法,注重细节雕琢、场景编织和情绪渗透,以简洁的口语化实现语言表达的本真和自然,显示小说的诗性和哲学。

关键词:中国现当代文学;本土化问题;《呼兰河传》

对文学研究而言,需要在材料的发掘,观念的创新和文本重读里不断开拓出新视野、新方法。就中国现当代文学,我们曾提出过“走向世界”的文学,“20世纪中国文学”,提出过“重写文学史”。在研究观念上,也提出了“现代化”“现代性”“文学制度”和“民国文学”等观念。研究方法上继承“社会历史研究”和“审美研究”,又探索“文化研究”和“文本细读”,再提出“回到历史”“文史互证”等。今天我们提出“本土化”概念,将“本土化”命题引入中国现当代文学研究,是很有意味的事件。到底它能释放多大的阐释力,如何处理它与“现代性”和全球化概念的关系,以及与民族传统的分界,都值得持续关注,特别是在面对传统转换,全球化挤压和现代性反思等时代课题面前,如何在提出中国问题、中国话语中坚守学术主体性和真实性,也需要作严谨而科学的思考。什么是本土化呢?照字面上讲,本土即本乡本土,它与民族国家有关,有自然的因素,更有精神内涵。我对本土化理论缺乏系统研究,总觉得它与作家的本土经验,作品的本土思想和语言表达以及文体形式有关联,至少属其应有

之意。有学者将文学本土化内涵理解为文学与“本土现实和文化之间的关联性”,即本土的文学内容、本土的精神和思想以及融入本土的生活^①,这是从理论上讨论。如将其置入作品中讨论也许会使问题更为集中和具体,于是就以《呼兰河传》的阅读为例吧。

1940年12月,萧红完成了《呼兰河传》。它充满童趣、反讽和诗意,又隐含孤独、寂寞和荒凉。小说像散文,还有诗性,有萧红的人生哲学。呼兰河是萧红的故乡,包括物质的和精神的。小说是萧红对家乡的记忆,所表达的人生经验和感受以及处理经验的语言方式都应是萧红自己的,是萧红的方式,自然也就有文学的本土性。小说问世后,曾受到过不少批评,后又获人们普遍赞誉。司马长风认为它是文学史上“出类拔萃的杰作”,将小城及人物“写得那么鲜活可爱,显出了非凡的才能”^②。葛浩文则认为它是中国文坛上一部非常独特的小说,是萧红“回忆式”文体的巅峰之作^③。“鲜活可爱”说的就是本土经验,回忆的文体形式也隐含本土命题。

先说萧红的本土体验和故乡记忆。小说共7章。第1章就写呼兰河城地理环境、风俗民情和呼兰河城人们的生活状态,包括生

老病死，自然地生，自然地死，顺从大自然的安排，自在而本能地活着。小说开篇就围绕一个“冻”字描绘北方的寒冷，这里显然有萧红真切而刻骨铭心的本土体验：“严冬一封锁了大地的时候，则大地满地裂着口。从南到北，从东到西，几尺长的，一丈长的，还有好几丈长的，它们毫无方向地，便随时随地，只要严冬一到，大地就裂开口了”，“严寒把大地冻裂了”，“好厉害的天啊！小刀子一样”，“人的手被冻裂了”。卖豆腐的豆腐也“拿不起来了，被冻在地上了”。卖馒头的老头因脚底结冰，“跌倒了”，连小狗都“冻得夜夜的叫唤，哽哽的，好像它的脚爪被火烧着一样”。“天再冷下去：水缸被冻裂了；井被冻住了；大风雪的夜里，竟会把人家的房子封住，睡了一夜，早晨起来，一推门，竟推不开门了”。“大地一到了这严寒的季节，一切都变了样，天空是灰色的，好像刮了大风之后，呈着一种混沌沌的气象，而且整天飞着清雪。”作者有意渲染气氛，不乏重复拖沓，但却给人直观真实的印象。这一章从空间入手，写了十字街——东二道街(大泥坑子、扎彩铺)——西二道街——胡同里的人生(抢麻花、买豆腐、看火烧云)。时间上有冬天——夏天——冬天，从早到晚，呈现四季轮回的人生。小说将叙事的抒情性、评议性和理性反思加以渗透融合，字里行间浸透悲凉，这也是小说的叙事情调，有了这个调子，就能让读者相信萧红的怀乡与她的童年记忆有关。如果没有真切的经验和真实的记忆，哪会有这样逼真的感受！

小说第2章叙述呼兰河的精神“盛举”——对鬼神的敬畏，信鬼神，尽人

事。为鬼神而设的种种仪式活动成为贫乏生活里的狂欢季节，小说写到了“跳大神——放河灯——看野台子戏——逛娘娘庙大会”等场景，这些“场景”构成小说的基本元素，给人以细致的质感，包括自然和人事。如写“放河灯”，一到七月十五黄昏，“天还没有完全黑下来，奔着去看河灯的人就络绎不绝了。小街大巷，哪怕终年不出门的人，也要随着人群奔到河沿去”。写河灯“从几里路长的上流，流了很久很久才流过来了。再流了很久很久才流过去了”。人们看放河灯，“看着，看着，那灯就灭了一个。再看着看着，又灭了一个，还有两个一块灭的。于是就真像被鬼一个一个地托着走了。打过了三更，河沿上一个人也没有了，河里边一个灯也没有了”。放河灯是呼兰河人们的狂欢节，但却蓄着悲凉和空虚。这样的景象估计是萧红幼小时候留给她的，但一直挥之不去，到了回忆里，就演化为一股悲哀情绪。“满天星光，满屋月亮，人生何如，为什么这么悲凉”。

第3章书写“我”与祖父的“后花园”生活。小说这样写“后花园”：“我家有一个大花园，这花园里蜂子、蝴蝶、蜻蜓、蚂蚱，样样都有。蝴蝶有白蝴蝶、黄蝴蝶。这种蝴蝶极小，不太好看。好看的是大红蝴蝶，满身带着金粉。蜻蜓是金的，蚂蚱是绿的，蜂子则嗡嗡地飞着，满身绒毛，落到一朵花上，胖圆圆地就和一个小毛球似的不动了。花园里边明晃晃的，红的红，绿的绿，新鲜漂亮”。像散文一样追忆童年时代在后花园里与祖父在一起的快乐。“祖父一天都在后园里边，我也跟着祖父在后园里边。祖父带一个大草帽，我戴一个小草帽，祖父栽花，我就栽花；祖父拔草，我就拔草。当祖父下种，种小白菜的时候，我就跟在后边，把那下了种的土窝，用脚一个一个地溜平，

哪里会溜得准，东一脚的，西一脚的瞎闹。有的把菜种不单没被土盖上，反而把菜子踢飞了。小白菜长得非常之快，没有几天就冒了芽了，一转眼就可以拔下来吃了”。因分不清植物类别，“往往把韭菜当作野草一起地割掉，把狗尾草当作谷穗留着”，被祖父发现，“大笑起来，笑得够了”，还教会“我”如何鉴别它们的区别。“我”则跑过去摘吃黄瓜，追蜻蜓，捉蚂蚱，“玩腻了，又跑到祖父那里去乱闹一阵，祖父浇菜，我也抢过来浇，奇怪的就是并不往菜上浇，而是拿着水瓢，拼尽了力气，把水往天空里一扬，大喊着：‘下雨了，下雨了。’”祖孙俩在后花园里有着无限的快乐和幸福。大自然则是一派生机盎然。“蝴蝶随意的飞，一会从墙头上飞来一对黄蝴蝶，一会又从墙头上飞走了一个白蝴蝶。它们是从谁家来的，又飞到谁家去？太阳也不知道这个。只是天空蓝悠悠的，又高又远。可是白云一来时的时候，那大团的白云，好像洒了花的白银似的，从祖父的头上经过，好像要压到了祖父的草帽那么低。我玩累了，就在房子底下找个阴凉的地方睡着了。不用枕头，不用席子，就把草帽遮在脸上就睡了”。对自然的描写生动而贴切，表明作者感觉的灵敏和细致，它不是模仿的，而是她给人感受到的，自然也就是最独特的了。它不是概念化的，也不是凭空想象的，而是生活化，原生态的，自然也就是最真切的了。众所周知，传统诗文与大自然是共在的，无论是写“小桥流水人家”，还是“黄河之水天上来，奔流到海不复回”，诗人们熟悉大自然，有着生于斯寝于斯的真切和直接。

小说这样写祖孙在一起的欢笑和快乐。“祖父的眼睛是笑盈盈的，祖父的笑，常常笑得和孩子似的”。祖父喜欢和小孩子开玩笑，重复地做着藏帽子游戏。祖父和“我”“一天到晚，门里门外，寸步不离，而祖父多半是在后园里，于是我也在后园里”。祖母用针刺“我”手指，还骂祖父“死脑瓜骨”，骂“我”“小死脑瓜骨”。这时，“我”拉着祖父到后园里，“一到了后园里，立刻就另是一个世界了。决不是那房子里的狭窄的世界，而是宽广的，人和天地在一起，天地是多么大，多么远，用手摸不到天空”。“一到后园里，我就没有对象地奔了出去，好像我是看准了什么而奔去了似的，好像有什么在那儿等着我似的。其实我是什么目的也没有。只觉得这园子里边无论什么东西都是活的，好像我的腿也非跳不可了”。“我”与祖父逗乐、大笑，“笑了半天的工夫才能够止住，不知哪里来了那许多的高兴。把后园一时都让我搅乱了，我笑的声音不知有多大，自己都感到震耳了”“笑得哆嗦起来”，回到房间还“在炕上打着滚笑”，祖父“笑了十多分钟还停不住，过一会一想起来，又笑了”“就这样一天一天的，祖父，后园，我，这三样是一样也不可缺少的了”。这样的生活，这样的感受，显然有作者的亲身经历和体验，我想，若不是亲历者想写也写不出来。

第4章以“我家是荒凉的”“我家的院子是荒凉的”作为情绪基调。先写院子里的“蒿草”，到了夏天，蒿草长高了，没过了“我”的头顶，掩藏了黄狗，刮起风来，发出刷拉刷拉的响声，“每到秋天，在蒿草的当中，也往往开了蓼花，所以引来了不少的蜻蜓和蝴蝶在那荒凉的一片蒿草上闹着。这样一来，不但不觉得繁华，反而更显得荒凉寂

寞”“刮风和下雨，这院子是很荒凉的了。就是晴天，多大的太阳照在上空，这院子也一样是荒凉的。没有什么显眼耀目的装饰，没有人工设置过的一点痕迹，什么都是任其自然，愿意东，就东，愿意西，就西”。院子里堆着些“朽木头”“乱柴火”“旧砖头”“沙泥土”“打碎了的大缸”“破了口的坛子”，腐烂了的“猪槽子”和“生锈的铁犁头”。它们成双成对，“砖头晒太阳，就有泥土来陪着。有破坛子，就有破大缸。有猪槽子就有铁犁头。像是它们都配了对，结了婚。而且各自都有新生命送到世界上来”。小说采用拟人手法，写“物”的“陪着”“蹲着”“睡着”，呈现它们的“衰落”“腐烂”和“残败”。

从第1章到第4章，从呼兰河城写到“我”与祖父的后花园，没有什么情节，但却有众多的细节；除“我”和“祖父”之外，几乎没有其他人物，但却有丰富的“大自然”。读起来没有一点枯燥感，而充满勃勃生机，趣味盎然。特别是对人与自然间亲密而透彻关系的书写让人印象深刻。中国现代作家对人与自然的关系有着某种疏离和隔膜感，除少数几位作家如鲁迅、郁达夫、废名、沈从文、萧红外，大多数创作已远离了自然，远离了自然背后的情感伦理和精神信念。伴随现代性主客二分确立了人的主体性地位，与此同时，也消解了大自然的伦理性和超验性，人的精神情感失去了与大自然的联系，人是理性的、主体的、解放了的人，大自然则成了外在于人的客体的、物质的世界。主客二分，天人不一，人与自然的亲密关系被剥离开来，人得到了解放，成为独立的、社会的人，同时也是孤独的、物质化的人，人的

自然性、纯粹性被驱逐和压抑了。在这样的价值预设里，传统文学的“自然世界”“情感世界”被现代文学中的世俗生活、物质话语所取代，作家失去了本土之“土性”，没有了精神和伦理的“根”。在他们眼里和笔下的“自然”就变得单调而重复，没有了灵性，失去了生机。《呼兰河传》却建立了人与自然的伦理情感 and 生命存在的意义，恰是这种关系的确立才生成了小说的艺术魅力。

小说第5、6、7章主要写了三个小人物——小团圆媳妇、有二伯、冯歪嘴子的命运，有了完整连贯的故事和情节，依然贴着自然和细节写。第5章写小团圆媳妇，写当“我”一个人独自玩，“玩着玩着就睡了”。一天“正在蒿草里边做着梦”的时候，朦朦胧胧感到院子很热闹，听说老胡家娶了团圆媳妇，大家都去看热闹，“我”也去看了，“不是什么媳妇，而是一个小姑娘”，“她的头发又黑又长，梳着很大的辫子，普通姑娘们的辫子都是到腰间那么长，而她的辫子竟快到膝间了。她脸长得黑忽忽的，笑呵呵的”。后来，12岁的小团圆媳妇被老胡家和左邻右舍活活地折磨致死。第6章写有二伯，“性情真古怪”，有东西不给他吃，他就骂，给他送去，他却并不吃。他要的不是吃东西，而是平等和尊重。他“喜欢和天空的雀子说话，他很喜欢和大黄狗谈天”，但和人在一起，“他就一句话没有了”。他的内心充满了愤懑和孤独。走路的时候，脚踢到了一块砖头，把他的脚碰痛了，他弯下腰把砖头拾起来，“细细地端相着那砖头”，看完了，还和那砖头开始说话：“你这小子，我看你也是没有眼睛，也是跟我一样，也是瞎模糊眼的。不然你为啥往我脚上撞，若有胆子撞，就撞那个耀武扬威的，脚上穿着靴子鞋的……”他把话谈完了，才顺手把它抛开

去，最后还嘱咐一句：“下回你往那穿鞋穿袜的脚上去碰呵”。砖头并没有抛多远，而是落在原来的地方。其情其景让人唏嘘，也让人无语。第7章写磨坊的冯歪嘴子和他的女人、小孩，写到后花园墙根上爬满了倭瓜、西葫芦和黄瓜等植物，“倭瓜爬上墙头了，在墙头上开起花来了，有的竟越过了高墙爬到街上去，向着大街开了一朵火黄的黄花”，“黄瓜的小细蔓，细得像银丝似的，太阳一来了的时候，那小细蔓闪眼湛亮，那蔓梢干净得好像用黄蜡抽成的丝子，一棵黄瓜秧上伸出来无数的这样的丝子。丝蔓的尖顶每棵都是掉转头来向回卷曲着，好像是说它们虽然勇敢，大树，野草，墙头，窗棂，到处的乱爬，但到底它们也怀着恐惧的心理”。“太阳一出来了，那些在夜里冷清清的丝蔓，一变而为温暖了。于是它们向前发展的速率更快了，好像眼看着那丝蔓就长了，就向前跑去了”。植物生长有着生命的隐喻，人和自然是一体的。小说“尾声”近似后记，说明小说写作缘由是对家乡的怀念和感伤，用“也许”猜测故乡当下情形，直至“不能想象了”“不知怎样了”“不晓得了”。小说并不是“幽美的故事”，只是“忘却不了，难以忘却”的“幼年的记忆”。这进一步表明，《呼兰河传》是作者情感的记忆，是对故乡的怀念和人生的感叹，思乡是最缠人的。情绪和细节相渗透，自然与人事互重叠，对自然的描写释放了感官世界，验证了小说的自传性。它是回忆体小说，更像自传体散文。由此可说，《呼兰河传》充分地表达了作者的本土化经验、思想和感受。

再说小说文体和语言形式。众所周

知，《呼兰河传》不是纯粹意义上的小说，不能被任何一种小说学所规范，打破了小说、诗歌、散文的体裁规范，将小说、诗歌、散文、童话和绘画熔于一炉，把写实与抒情、象征与写意、反讽与暗示、隐喻与讽刺汇于一体，呈现了文体的开放性和独特性。正因萧红“越轨”的笔法，才有茅盾所说《呼兰河传》是不像小说的小说，“好像是自传，却又不完全像自传”^④，端木蕻良也附和道：“萧红是位小说家，其实更确切地说，她是以诗来写小说的”^⑤。后来的研究者杨义也说萧红“翱翔于散文和诗的天地”^⑥，钱理群认为萧红小说“介乎传统小说与散文诗之间”^⑦。于是，《呼兰河传》有了“诗化小说”“抒情小说”“散文化小说”“自传体小说”和“杂文化小说”等说法。萧红超越了小说、散文和诗歌文体的限制，似散文，有诗性，多片段，如文章。

我们知道，现代小说始终隐含着规范与自由的力量，散文化与典型化是其表现形式。鲁迅是散文化小说的先行者，他的《故乡》《伤逝》有着大胆的探索，打破了故事的线性叙述，融合白描和抒情，营造独特的抒情氛围。郁达夫、废名继续引导散文化的小说实验，丰富小说的散文化和诗化之美，到了沈从文那里，则将小说散文化视为一种美学追求，使其有了独立的美学价值。萧红也是现代小说散文化的骨干成员，她将个人经验和女性的细腻融入其间，形成了独特的文体风格。

《呼兰河传》没有连贯的情节和人物，但有不断变幻的自然场景和诗性的情绪。小说随处都是自然的诗篇，如“七月的晚霞，红得像火似的，奇奇怪怪的，老虎、大狮子、马头、狗群。这一些云彩，一到了八月，就

都没有。那满天红洞洞的，那满天金黄的，满天绛紫的，满天朱砂色的云彩，一齐都没有了，无论早晨或黄昏，天空就再也没有它们了，就再也看不见它们了。八月的天空是静悄悄的，一丝不挂。六月的黑云，七月的红云，都没有了。一进了八月雨也没有了，风也没有了。白天就是黄金的太阳，夜里就是雪白的月亮。天气有些寒了，人们都穿起夹衣来。晚饭之后，乘凉的人没有了。院子里显得冷清寂寞了许多。鸡鸭都上架去了，猪也进了猪栏，狗也进了狗窝。院子里的蒿草，因为没有风，就都一动不动地站着，因为没有云，大昴星一出来就亮得和一盏小灯似的了。”

小说叙述如黄瓜藤，顺藤结瓜，事件、情绪错杂交织，互相缠绕，叙述就像生长的藤蔓一样，伸向四面八方。小说的每章虽没有标题，但均可独立成篇，章节之间也无情节因果和时间联系，但都涉及作者对呼兰河人、事、物的记忆。第1章，介绍呼兰河小城的自然条件、社会风貌和实际生活状况，对儿时吃豆腐，看火烧云等琐事的抒写，思乡之情溢于言表。第2章，描述呼兰河的“精神盛举”，如跳大神，唱秧歌，放河灯，野台子戏，娘娘庙等盛举。物质的贫困与精神的荒芜相得益彰，共同建构呼兰河城的基本生存状态。第3章，重回童年时代，以儿童视角再现与祖父一起度过的后花园生活。第4章，以沉重凄凉的笔调回忆荒凉的家和邻里们的愚昧无知。第5章，透过孩子和成人的双重视角，描述小团圆媳妇的悲惨遭遇以及善良而愚昧的人们的凶残。第6章，叙述家中长工有二伯的孤苦伶仃、凄凉无助的晚景。第7章，书写磨官冯歪嘴

子与王大姑娘不合世俗的爱情。在结构的逻辑上，第1、2章构成一个有对照的故事序列，第3、4章写“我家”和“后花园”的两种景象和两种情感，第5、6、7章叙述发生在“我家”及相邻的三个小人物的故事，一个悲剧、一个有戏剧性，另一个是带有希望的正剧，从第3到第7章，还潜藏“我与祖父”和“看客”们的故事，呈递进、对照关系，“事”“物”和“人”相融，渗透着“快乐”与“感伤”，“愤激”与“讽刺”，“怀念”与“批判”等情绪。萧红总是把自己的感情倾注于描写对象，写人，摹物，感情丰沛，形成自然流畅，情重于事，婉转自如，细腻动人的行文特点。表面上没有什么大事情，都是些家长里短的琐碎记忆，也没有连贯的故事，没有因果联系，散乱而并置，如同中国围棋，情绪与人事形成黑白二子，相互追随而缠绕，似乎有些凌乱，但又是那么地和谐。传统小说常以线性时间和因果关系作为故事的组织方式，讲求情节的引人入胜，结构的完整缜密。《呼兰河传》则淡化了情节，凸显情绪，信笔拈来、舒展自如，但在松散中不无秩序，散漫中也有精致的匠心。

《呼兰河传》的语言多用短句，生活化，口语化，如说赶车的胡家，“那终年生病的老太太是祖母，她有两个儿子，大儿子是赶车的，二儿子也是赶车的。一个儿子都有一个媳妇。大儿媳妇胖胖的，年已五十了。二儿媳妇瘦瘦的，年已四十了。除了这些，老太太还有两个孙儿，大孙儿是二儿子的。二孙儿是大儿子的”。似乎有些拗口，但简短俗白。还有土语和方言，如“太阳两丈高了”“太阳已经三丈高了”。喜欢使用比喻、拟人和复沓手法，如“那粉坊里的歌声，就像一朵红花开在了墙头上，越鲜明，就越觉得荒

凉”。如“花开了，就像花睡醒了似的。鸟飞了，就像鸟上天了似的。虫子叫了，就像虫子在说话似的。一切都活了。都有无限的本领，要做什么，就做什么。要怎么样，就怎么样。都是自由的。倭瓜愿意爬上架就爬上架，愿意爬上房就爬上房”“打碎了的大缸扔在墙边上，大缸旁边还有一个破了口的坛子陪着它蹲在那里”“太阳在园子里是特大的，天空是特别高的，太阳的光芒四射，亮得使人睁不开眼睛，亮得蚯蚓不敢钻出地面来，蝙蝠不敢从什么黑暗的地方飞出来。是凡在太阳下的，都是健康的、漂亮的，拍一拍连大树都会发响的，叫一叫就是站在对面的土墙都会回答似的”“秋雨之后这花园就开始凋零了，黄的黄，败的败，好像很快似的一切花朵都灭了，好像有人把它们摧残了似的。它们一齐都没有从前那么健康了，好像它们都很疲倦了，而要休息了似的，好像要收拾收拾回家去了似的。”

《呼兰河传》呈现了作者丰富的精神情感和童年记忆。呼兰河是萧红写作的根据地，是她精神扎根的地方。小说的艺术魅力还在于小说的做法，在于细节的雕琢、场景的编织和情绪的渗透，在于对大自然的独特发现和体察，在于语言的简洁和口语化，在于文体的散文化和文章写法。在我看来，它应算是“本土化”经验和形式的经典之作。

注释：

- ①贺仲明：《新文学本土化理论引论》，《南京师范大学学报》2013年第1期。
- ②司马长风：《中国新文学史》（下卷），香港昭明出版社有限公司1980年版，第85页。
- ③葛浩文：《萧红评传》，北方文艺出版社1985年版，第144页。
- ④茅盾：《〈呼兰河传〉序》，《萧红全集》（小说卷二），燕山出版社2014年版，第258页。
- ⑤端木蕻良：《流动的河——为〈纪念萧红诗集〉作序》，《端木蕻良文集》（第6卷），北京出版社2009年版，第484页。
- ⑥杨义：《中国现代小说史》（中），人民文学出版社1998年版，第570页。
- ⑦钱理群：《改造民族灵魂的文学》，《十月》1982年第1期。

* 本文系国家社科基金重点课题“中国现当代文学制度史”（项目编号：11AZD064）和中央高校基本科研业务费专项基金创新团队项目“思想启蒙、社会改造与审美创造——中国现当代文学思想史论”（项目编号：SWU1709102）的阶段成果。

（作者单位：西南大学文学院）

学术与人生的遇合及互动

——王本朝访谈录

◎ 张 望

张望：王老师您好！非常荣幸与您做一次面对面的交谈。梳理您的学术经历，我发现您是在1980年代早期进入大学学习，对于1980年代学人，每个人心中都有一个挥之不去的“80年代情结”，如果要用一个词概括您的1980年代，您会用哪个词呢？

王本朝：1980年代确实是非常特殊的时代，它承载着巨大的思想、文化和社会容量。对于1980年代进入大学的这一代人来说，1980年代的确太珍贵，太值得回味了。如果用一个词来概括我的1980年代，我认为是一——饥饿。为什么说是“饥饿”呢？我的大学生活，其实并不精彩，几乎都是在图书馆度过的。那时候大学课余活动很多，但我却远离了那种“丰富多彩”的大学生活，而将自己抛入了到图书馆的“书山学海”。当然，把自己投放到图书馆绝不仅仅是因为“无处可去”，更多还源于知识和思想的“饥饿”——对新知识、新观念的渴求。1980年代初期，我从川东农村考入西南师范大学，周围环境让我感到很陌生，特别是大学生们的“欢乐”和贫瘠的学术环境，我既感受到前所未有的差距，也有些许失望和失落，于是，从迈入大学的那刻起就想设法弥补这种差距，追求自己的读书生活。我先根据老师授课内容去读书，后来发现部分老师的教学也比较死板，知识陈旧，与我的想象存在不小差距。1980年代是一个破旧立新的时代，有的老师思想上难免没有一份警惕，放不开，知识视野比较狭窄、浮泛陈旧，不得不借助各类报刊杂志了解国内外学术信息。图书馆是一个好地方，可以说，大学生活离不开图书馆，只知在教室上课和考试，在寝

室聊天睡觉的学生是没有多大出息的。我的大学生活与学校图书馆分不开，在浩如烟海的书本中，构筑起自己的知识结构、审美取向与精神体验。大学四年时间，除平常时间用来读书外，三个暑假我都没有回家，留在学校读书，大概读了800多本书，写下10多本读书笔记。一二年级，我集中阅读中外文学名著，形成了自己的审美取向——对那些语言、结构精致，关注、拷问与表达人的精神、灵魂、存在和生命的作品较为偏爱，比如外国的毛姆、茨威格、梅里美，中国的鲁迅都是我特别喜欢的作家。于此同时，我还看了一批文学之外的书。1980年代有一股美学热、文化热，大家争先恐后地谈论哲学和美学。我也是那个时代的产物，看了好些哲学、美学、心理学、历史学方面的书，如侯外庐主编的《中国思想通史》、李泽厚的《美的历程》《中国近代思想史论》以及“走向未来”丛书等等，至今都印象深刻。这些阅读对我来说尤其珍贵，算得上是我学术之路的基石，对我终身受用。所以，现在回想起来，我应该感谢1980年代，感谢那种相对开放、自由和从容的文化氛围，让我能够身处其中完成自己的大学时代，实现知识的建构、思想的提升、思维的开拓以及心灵的丰富。尽管当时的社会也在不断地发生变化，有很多来自各方面的压力，但总的来说，1980年代还是一个有意味的时代。对我们来说，那是一个对知识和思想狼吞虎咽的年代，培养了一大批好读书、善读书、想做学问的人。所以，那个时代也是值得怀念和纪念的。

张望：看来，1980年代的读书经历塑造了您的知识结构和认知方式。我很好奇，在您广泛的阅读爱好中，为什么唯独对中国现当代文学“偏

爱有加”，并选择这一学科作为终生研究方向呢？

王本朝：其实最开始的时候，我的兴趣并不在现当代文学，而是在美学，我甚至还给李泽厚写过信，立志报考他的研究生。但我的知识背景偏重文学，美学属于哲学。至于为什么选择中国现当代文学专业，主要有三方面的原因吧。首先是基于我对美学和思想史的大量阅读，觉得中国现当代文学研究可能会更好地发挥我的知识储备和阅读经验，可以将自己的文化、美学以及社会思想史背景更有效地调动起来，用己之长避己所短。其次，这也与中国现当代文学的“魅力”有关。1980年代的中国现当代文学学科算是一门显学，文学创作和研究在社会的反响大，特别是当代文学创作和研究，当时在社会上广泛流行或引起公众广泛讨论的都是一些文学作品，甚至是文学中的人物形象，不像现在是歌星、影星、企业家等等。事实上，我们如梳理20世纪中国政治经济、思想文化的历史脉络，会发现中国现代文学是其不可忽视的重要力量，“五四”以来的现代文学参与了中国社会的变革，推动了中国社会意识的变化发展，乃至成为20世纪中国思想文化独特性、丰富性和创造性的证明。正是基于现当代文学拥有的鲜活思想、复杂精神、个性力量以及社会情怀，我才选择了中国现当代文学作为终生研究的领域。还有一个原因是受了大学时代现代文学课程老师胡润森的影响。胡老师是国内著名的曹禺研究和现代话剧研究专家，他还创作小说，很有思想和才气，可惜他英年早逝。他在给我们上现代文学课时，讲曹禺创作，分析《雷雨》和《日出》，讲到《原野》时让我们去读读他发表在《四川大

学学报》上的《〈原野〉简论》一文。我课后去图书馆认真读了这篇文章，后来向他请教，从此与他相识和交往，关系密切，受他的影响大，包括阅读存在主义和卡夫卡的作品，包括报考中国现当代文学方向研究生，都与他有关系。

张望：梳理您的论文，我发现1990年代初，您就开始围绕“基督教文化与20世纪中国文学关系”这一话题写文章，并持续关注了10多年。您可否谈谈是出于怎样的契机，或者是出于什么样的原因，让您关注这一问题的呢？

王本朝：对“基督教文化与20世纪中国文学关系”的研究，我大概持续关注了10年，从1980年代末到1990年代末，出版过1本专著，发表了20多篇论文。为什么会选择这个问题作为研究对象？我想也是有多方面原因和契机促成的。首先，这个问题的提出基于一些偶然的契机。1980年代末期，我是硕士论文选题，主要讨论20世纪中国文学的悲剧意识。在研究该问题过程中，我注意到文学的悲剧意识与宗教有关，只是宗教呈现悲剧的方式不一样。文学的悲剧意识是抗争，而宗教则是接受和忍从，通过信仰超越人的悲剧性。宗教对于人生的整个看法都是悲剧性的，认为现实的世俗世界都不是圆满的，圆满的世界只存在于另一个彼岸世界。在某种意义上，宗教参与文学消解了它的悲剧性，有悲剧意识，没有悲剧精神。正是基于硕士论文的写作，我便开始关注到文学与宗教的相关问题。在一个偶然的机

化内涵。过去对这些作家的研究，往往忽略其宗教内涵，不认为它们是一个问题。通过查找资料，阅读作品，发现20世纪中国文学与基督教关系是一个很有学术价值的课题，它既可以开拓出新的研究空间，也可以填补学术研究空白，于是我便投入到了这一问题的研究之中。另外，这个问题的提出还有一个具体的社会背景，1980年代的社会逐渐转入到一个物质化的时代，人们精神出现了某种荒芜、焦虑和空洞。正是这种价值的虚无化和精神的空洞化，引起我注意到了文学的终极关怀问题，以及人的终极信念问题。我对20世纪中国文学与基督教关系的考察，主要是追问现代中国文学表达基督教的意义及其限度。为什么它只能表达民族国家和社会现实给予它能够表达的，这有社会现实的诉求，也有个人体验和知识的支撑，有世俗与超越、批判与认同、自我与人类、身体与精神等意义规范约束，在其背后也隐含着现代中国知识分子的精神、思维和情感的向度，特别是在传统文化解体和分化过程中，现代中国文学的基督教书写既是现代价值之镜，被作为批判社会现实和历史文化的参照，也敞露出现代作家复杂的精神心理，也呈现出中国文学少有的终极关怀。在一个社会转型时期，面对价值的日渐虚无和功利化趋势，谈论这个问题，我认为无法回避的。

张望：那又是什么原因让您持续关注这一问题达10年之久呢？

王本朝：思考这一问题之所以会投入10年的时间，我认为也是有多方面原因的。首先，因为我个人并不是基督教信仰者，所以在理解问题上可能会有一些障碍。这个问题不是文学史实的问题，而是一个有关价值、精神和情感的问题。因此，面对这些问

题，就不得不采取一种更为审慎客观的态度，既不简单地站到一面去批判，也不能简单地去信仰，而应该客观、理性、谨慎地去审视、描述和阐释这些文学现象，避免陷入情绪化、主观化，从而遮蔽历史的真实。所以，在研究这个问题时，我尽量将中国文学与基督教有关的作家作品一网打尽，然后再贴近文本和史料，发掘其内部信息，而不是站在文本外部作简单概念化的判断。收集整理资料以及文本研读上就花了大量时间，研究起来自然也就比较慢。第二，这个问题本身也比较复杂。如何构思设计一个较为合理的阐释框架也破费心力，思虑再三，最终我选择了三个角度和层面，基督教与20世纪中国文学关系的文学思潮、作家作品和语言文体。它既将基督教看作宏观的文化思潮观念，探讨其对文学思潮、作家精神心理的深刻影响；同时又将《圣经》视为文学文本，探讨其对文学语言、文体、意象、结构的渗透。应该说这样的探讨是较为系统深入的，我自己也是比较满意的。今天回头来看这本著作，我仍然充满信心，它应该算作是对该学术问题的阶段性成果，完全可能被超越，但不可被忽略。这就是学术史。

张望：时间进入新千年，我注意到您又开辟了新的研究领域——中国现代文学制度研究。“中国现代文学制度”这一概念的提出，在研究范式上打通了文学内部与外部研究，建立了以作家、作品、思潮、制度四位一体的文学史结构。您能不能谈谈该话题的提出又是基于哪些考虑和怎样的契机？

王本朝：文学制度问题是我至今还在持续关注的问题。之所以会将关注点转到现当代文学制度，首先是因为特定的社会背景。1992年邓小平“南巡”讲话之后，中国社会进入了市场经济时代，在此背景之下，中国社会的人、事、物都逐渐被纳入体制之中，特别是人的思

想观念和个体行为受到体制的规约。在体制化力量逐渐强化之下，我感觉到文学也进入到一个规定性的、制约化的体制形态之中，特别是当代文学，其生产方式、作家、出版商、读者都逐渐地被生产体制所规约，甚至到了无处不在的程度，由此我便开始琢磨文学制度问题。我们以前的文学研究往往把文学看成单一存在，比如作家作品、思想内容、艺术手法等，其研究更多着眼于文学内部，而文学与社会现实的中介力量却被忽略了。事实上，中国现代文学区别于古代文学便是这种体制力量的作用。中国文学自晚清以来就整体地融入了现代社会的变革与思想重建之中，并随着社会的变化而不断发生文学观念和文学形式的变化。如果说中国古代文学更多局囿于作家个人世界，注重文学语言形式的话，那么中国现代文学则超越了作家个人世界，超越了纯粹的文本形式和语言领域，进入到了社会的公共空间，成为了拥有强烈社会意识和文化意识的审美对象。现代文学超越个人体验而实现社会转化过程中的文学机制和生产方式却被学术界忽略了，比如作家的职业化、报刊出版、文学论争与接受机制、社团力量等等。我认为这些都是不能否认的文学力量，所以就投入了对这一问题的思考。当我开始思考现代文学“体制化过程”时，我也为如何命名而纠结。偶然间，当我翻到陈寅恪《隋唐制度渊源略论稿》，很受启发，觉得何不用“制度”一词命名文学的体制化力量，所以便提出了“中国现代文学制度”概念。我认为中国现代文学制度命题的提出，它带出了作家、作品、媒介和读者等文学要素之间的复杂关系，超越了作家作品中心论，破除了传统文学研究的边界和局限，而将一切与文学、作家、作品相关的社会、语言、形式等诸要素一并纳

入到文学研究，作为参与文学生产的有效力量加以历史还原和意义阐释，进而分析文学与社会、思想与权力、自由与规则等问题。可以说，它丰富了中国现当代文学研究视角，带来了新的阐释空间。

张望：关于中国现当代文学制度研究，你已出版3本著作。您认为“中国现当代文学制度”问题还可以从哪些方面加以推进和深化？

王本朝：我正在完成文学制度史课题。我想在目前已有的文体史（诗歌史、散文史、小说史）、论争史、社团史之外，为20世纪中国文学史的书写提供一个新的视角：文学制度史。从文学制度角度切入文学史，既关注作家作品和社团流派，也将文学生产问题纳入考察范围，从而建构一种新型的文学史模式。虽然完成该课题有很大的难度，但我相信他会是一部别开生面、有意味的文学史。

张望：另外，听说你最近出版了一本经典细读的书？

王本朝：是《回到语言 重读经典》，由广西师范大学出版社出版。之前我提到过，在大学期间，我喜欢阅读经典作品，也认为文本细读是文学研究的基本功，也是坚守文学性的重要途径，因此，我很看重文本细读，也经常提醒自己，不要仅仅流于文学的外部研究，而忽略文本的细读。对文本的细读可以避免审美的粗疏，避免非文学化和非艺术化的研究倾向，而滑向文化研究和历史研究。

张望：是的，我就很喜欢文本细读方面的论文。您的文本解读时常让我眼前一亮、茅塞顿开。它是灵动轻盈的，没有套用理论的生硬，也没有诘屈聱牙的论述，平实中自有独到的发现。您能分享一下文本细读的经验吗？

王本朝：对于文本细读，我还是有一些心得的。首先在细读作品之前，应摆脱既有的文学史结论，包括他人的看法。我会将每次阅读

都当作初次见面的朋友，也许文本早已是
我所熟知的，也犹如“多年相见亦如初
见”，在阅读中时有新的感受、记忆与想
象，这也是最个人、最独特，最真实的阅
读。随着我们的社会经验、人生体验和审
美感受的变化，我们对文本的理解和把握
也会产生不同于过去的感受。总之，以个
人最为原初的审美体验与文本发生真实而
全面的对话，我认为这才是最有效的阅读
方式。第二，就是理论问题。我不排斥西
方理论的借鉴和引用，但我不主张概念化
地套用。简单套用理论如削足适履，表面
上看起来它“垫高”了作品内涵和深度，
但实质上却抹杀了中国文学的独特性，忽
略了我们的生活体验、精神感受和语言经
验，制造了读者与文学的隔膜。所以，我
时时告诫自己不能套用理论，简单地搬用
批评方法，而是直接进入文本，与其作
“面对面”“零距离”的接触。第三，在研
究方法上，我比较强调文学的语言性。语
言是文学的身体，文学中的所有要素都内
在于语言，语言之外没有文学。文学中的
文体、句式、用语，乃至一个标点，都饱
含着独有的信息。盯住语言、扣住语言、
感觉语言，是我阅读文本的重要经验。第
四，要允许个人经验的介入，这是对阅读
者的要求。比如读朱自清的《背影》，之
所以读出作品中“父亲”的歉疚与嗟悔，这
与为人父的经验有关。父亲送不送儿子到
车站这件事，在我看来是生活中的小事，
可为什么到了朱自清父亲那里却有百般的
踌躇呢？其背后的原因，是父亲担心儿子
因“祖母的死”和“满院狼藉”而记恨他。
他在车站为儿子买橘子，也是为了减轻心
中的负累与愧疚。如果没有人生经验，怎
么可能读透文本呢？与此同时，还要通过

查找资料发现信息。读了《背影》后，又查
阅了一些材料，才印证了自己的阅读感受。
朱自清祖母的死与朱自清父亲包养二房太
太有一定关系。他的母亲得知消息后到徐
州大闹一场，把朱自清父亲的差事弄丢了，
父亲为了将二房太太打发走，就变卖了家
产，其祖母得知此事，也一病不起。在阅
读中适当联系作者和历史，可超越西方新
批评的封闭性解读方法。总之，我认为，
文本阅读不能将其作为理论的演绎，而应
重视语言形式，重视主体感受，重视文本
与作家、社会和历史的联系。

张望：在您解读的作家作品里，有不少
鲁迅作品。在您看来，对鲁迅的阅读和阐
释之于当代社会的意义何在？

王本朝：我多年来都有一个梦，就是
做鲁迅研究。《鲁迅全集》我都看过很多
遍，相当熟悉。鲁迅无疑是20世纪中国
思想文化和文学世界的独特存在，他的思
想的深度，语言的创造性都是其他作家难
以比肩的，可以称得上是现代中国社会
的精神象征。鲁迅研究也是检验当代学
者的试金石，需要有相当的知识视野、思
想水平和审美感受，与鲁迅对话，说起
来容易，做起来却是困难的，何况今天的
读者和研究者与鲁迅存有思想和艺术上
的隔膜感，鲁迅的意义还没有得到充分肯
定，对鲁迅的阐释有被符号化、工具化和
碎片化的嫌疑。真正的鲁迅永远存在于
他的文本之中。读鲁迅作品，与鲁迅相
伴，就是进入鲁迅的最好方式，所以至今
我还没有放弃对鲁迅的解读。

至于说今天的社会为什么还需要鲁迅
呢，我认为至少有三方面的理由。首先，
鲁迅为中国现代社会变革做出了独特贡
献，理解鲁迅才能更好地理解现代中国
社会历史，才能理解现代中国从何处来，
又要到何处去。鲁迅身上拥有中国思想
文化中少有的反叛性、革命性和怀疑气
质，这恰恰是中国社会不断前行必须保
持

的内在力量。其次，现代中国社会的变革是为了民族国家的独立和解放，在鲁迅的认知中，民族独立的首要前提是个体的独立和人的解放，没有人的解放，民族国家的独立解放就是空洞的，没有依靠和落脚点。群体是以个体存在为前提的，个体的充分解放和发挥作用，国家才有力量，民族才有希望，否则，就会像鲁迅所说的成了“盲众”。可以说，鲁迅是相当睿智的。人要解放，摆脱物欲，在今天仍然是一个未完成的时代话题，仍需寻着鲁迅的脚步努力下去。最后，鲁迅的文学是不可多得的财产。20世纪中国文学好在还有鲁迅，如果没有鲁迅，20世纪中国文学的思想深度，审美力度，艺术高度将会大打折扣。鲁迅给中国文学带来了强大的冲击力，作为文学标杆持续起着引领作用。

未来的鲁迅研究还有空间。比如说鲁迅的语言文体值得开掘。鲁迅的文学世界是一座语言宝库，甚至可视为另一部“现代汉语词典”——一个文学的、鲜活的、修辞意义上的语言辞典。从传统文学到新文学，从文言文到白话文，不能忽视老舍和鲁迅的作用。鲁迅实现了传统文言与现代白话的对接，老舍推动了新文学和白话文的大众化与精炼化。老舍的语言在精炼中很俗白，鲁迅则最大限度地展现了汉语的表现力。鲁迅的语言特点不在通俗上，但又没有古文的诘屈聱牙，而是一种过渡阶段的语言，充分表现了现代汉语的灵活性、包容性和表现力，特别是语言表达的力透纸背，因此，鲁迅的语言值得细细揣摩。

总之，要了解现代中国，不能离开鲁迅。要了解现代文学，更不能不读鲁迅。要了解现代汉语，鲁迅更是一个蓄水池。有人说，理解鲁迅的时代还没有到来，这

是一个比较悲观的看法，对鲁迅研究怀有更高的期待，但是，鲁迅确实值得各个时代去阅读和阐释，他是不能被忽视和否定的存在。

张望：鲁迅的重要性确实不可忽视，我也期盼早日看到你的鲁迅研究著作。那么，对于今后的学术道路，你还有什么规划呢？

王本朝：从20世纪80年代后期进入中国现当代文学研究，不知不觉走过了30个年头。我一直抱着不断学习和不断尝试的心态，从读书到思考，从思考到研究，从学术研究到人生体验，始终贯穿着读书、思考、研究与社会转向和人生体验的遇合与互动。或许每个人对学术研究的态度和感受都有不同，但学术研究之于我却是需要坚持一辈子的事业，也许学术研究并不是这个时代最有意义的选择，但它却让我体验到人生的丰富和思想的快乐。如果问我对今后学术之路的打算，我想说“重新出发”这四个字。人生没有几次重新出发的机会，我想，现在是提出新目标的时候了，要在学术研究的问题及境界、方法上提出更高的目标要求。我知道要做到“重新出发”是很难的一件事，它也许只是一个愿景，只是为了激励自己突破思想的羁绊，改变旧有的研究思路，创造更有意义的学术成果吧。

（作者单位：西南大学文学院）

“一辈子做好学术这件事”

——王本朝学术研究三十年述评

◎ 凌孟华

摘要:中国现当代文学研究走过一段独特的学术史与问题史,在这个越来越拥挤的学科里却一直充满着思想的锐气和探究的活力,不断寻求学术命题和方法的创新和突破,众多学者积极参与并推动该学术领域的研究及学科发展,发现新问题,开创新领域,贡献新成果,成为该学科不再年轻,已经走向成熟的主要标志。王本朝是该学术领域拥有自己的研究特色和问题意识的学者,他注重文化思潮与文本细读的结合,提出了基督教与中国文学“在而不属于”关系,中国现当代文学制度等命题,为学科疆域的拓展和研究方法的创新贡献了启发性的思路 and 观点。

关键词:中国现当代文学;文学制度研究;综述;王本朝

现代文学是个“拥挤”的学科,有学者做过测算:“在三四十年的时段上聚集着三四千人的研究队伍,学科人口密度在文学史研究中大概数一数二(平均一年一百人,每人均摊三四天)”^①。令人兴奋和感佩的是,这个越来越拥挤的学科一直充满锐气与活力,一直在寻求创新和突破,总有一些杰出学者能够突破海量成果与万千同行的重重包围,发现新问题,开创新领域,贡献新成果,乃至拥有自己的专有“名片”与学术“品牌”,成为相关领域绕不开的学术名家。王本朝无疑就是这样的有开创性的学者。

一、探索期(1987-2000)

王本朝 1965 年 10 月 10 日出生于重庆市梁平县(直辖前属四川省)的一个农民家庭。当天是双十节,也是林语堂 70 岁生日。由于本文重在梳理他的学术史,对于学术史的史前史,这里只提供几个他在访谈中透露的细节。关于生长环境:“老家在梁平县的一个半山腰上,庄稼都生长在山上,粪桶都不能平放在地上,只能用手提着桶浇灌农作物”;关于父母教育:“他们没有什么学问,字也不认识,也

教不了我学问,但是做任何事情你只要不断去劳作,全身心地扑在这个事情上面,就会有收获”;关于中学阅读:“中小学期间除了学校的课本,几乎不曾接触过其他课外读物”,1983 年考进了西南师范学院中文专业时,“既没读过《红楼梦》,也不知道贾平凹”;关于大学阅读:“大学一、二年级,恶补中外文学著作,读了近 200 本文学经典……通过大学四年的阅读积累,已览 800 余本书的王本朝发现,他在不知不觉中陷入了文学的海洋不可自拔”^②。引文均为照录,个别表达瑕疵也未加改动,取其精髓可矣。日常交流中,他还会讲述更多成长与求学的曲折经历和精彩故事,且留待作传记者书写。

王本朝在大学阶段就尝试进行现代文学研究,深受现代文学老师胡润森等先生的喜爱和好评,本科毕业论文的研究对象就是萧红。但他真正的学术起点应该是在 1988 年。是年,1987 年应届毕业考入湖北大学跟随王敬文先生研习现代文学,只是二年级硕士研究生就公开发表了自己的学术论文处女作,在学界小试牛刀。这篇题为《哲学是文学的精神翅膀吗?》的论文发表在当年非常活跃的安徽刊物《百家》1988 年第 6 期,同期作者有邵燕祥、李洁非、程文超等。此文针对

有的作家眼中“哲学成为了文学腾飞的翅膀”现象以及评论成为“对评论家们假定的哲理的注经”的通病，指出“文学是反哲学的”，“哲学要渗透于文学、进入作品必须要以作家对其哲理的亲身体验并使哲理审美化形式化为前提”，进而对王安忆、莫言、残雪、张承志等一大批作家作品有大胆的批评。此文敢于对文学与哲学关系的重大理论问题发言，敢于对当年的创作界和评论界左右开弓，提出尖锐的批评，而且视野开阔、观点鲜明、文采飞扬、进退有度，具有理论深度与思辨色彩，显示了作者良好的学术积累、敏感的问题意识与出色的语言表达，可谓出手不凡，预示着他大气的研究格局与长远的学术未来。不少弟子都不知道的是，他的处女作未用真名，而是署名“王为”。但王本朝并不故弄玄虚，而在文末注明“王为，本名王本朝，男，1965年生，四川梁平县人，毕业于西南师大中文系。曾写过些文章，多为练笔，聊以自慰，故公开发表的少，见于内部刊物的多。现为湖北大学中文系现代文学研究生”^③。值得追问的是，那些内部刊物上的文字，而今安在哉？

此后，他一发不可收拾，连续在《学习与探索》《湖北大学学报》《鲁迅研究月刊》等刊物发表了多篇有见地的学术论文。其中《论中国现代文艺思想史上的梁实秋》（《学习与探索》1989年3期）与《五四文学精神：变异、复归与超越》（《湖北大学学报》1989年3期）分别被中国人民大学书报资料中心“复印报刊资料”之《文艺理论》1989年7期与《中国现代、当代文学研究》1989年7期全文转载，显示了超越同侪的学术水准。硕士二年级就有两篇成果分别被同月出版的人大复印资料转载，在“60后”学人中已不多见。1990年6月，他以学位论文《论二十世纪中国文学悲剧意识》通过答辩，获得硕士

学位。论文主体部分先后修改为论文在《湖北大学学报》《人文杂志》《学术研究》《江海学刊》公开发表，其中三篇被人大复印资料转载；另一方面表现在他一直保持着对悲剧意识的关注和思考，20多年后还在《艺术百家》发表《中国现代悲剧观念的发生与转向》（2010年第5期），在《广东社会科学》刊出《仗马之鸣：1950—60年代悲剧观念的“说”与“写”》（2013年第6期）。

硕士毕业后，王本朝回到母校西南师范大学，在中文系任教，随后被下派到四川省渠县三汇中学支教一年。乡镇生活虽然清苦，但也有更多阅读、思考和写作的空间。那段《鲁迅全集》陪伴的时光，后来不时在王本朝的回忆中重现。正是在支教的1991年，他撰写了《基督教文化与中国现代文学》（《天津社会科学》1991年第5期）一文，由此进入他学术旅程中第二个研究领域：“基督教文化与中国文学关系”，并进行了长达十余年的精耕细作。

1996年8月，他担任第一副主编的《20世纪中国文学发展史》（上、下卷）由西南师范大学出版社出版。虽是集体编写的文学史教材，但他撰写的部分仍极具个人色彩，时有令人耳目一新之论。比如晚清“小说界革命”时代对西方文学的“误读”，梁启超《译印政治小说序》得出的“近乎荒唐的结论”，吴趼人《恨海》“描写这对未婚男女在避祸途中的多情而矜持，恩爱而羞怯的心理状态和失散后女人恋夫愁母，听风声而惊心，睹母病而凄侧的心理复杂性，皆在同期小说的艺术之上”^④等等。同年，1993年就已经破格晋升副教授职称的王本朝，负笈北京，在北京大学作访问学者，师从钱理群教授，成为颇受先生喜爱和看重入室弟子。钱先生的精神和思想给了他无比丰富的营养，进一步打开了学术眼界，扩大了思维格局，成为他学术道路上又一个“加油站”。1998年，访学归来，他凭借自己丰富的研究成果与出色的教学水平顺利晋升教授职称。

2000年7月，他的第一本学术专著《中国现

代文学的文化与文本研究》在重庆市文联资助下由天津社会科学院出版社出版，17万字，印1000册。此书分三编，分别为“文学的文化语境”“一个文学个案的文化立场”“文学经典的文本解读”，前有“引言：关于现代中国文学知识的反思”，末附“后记”。此书是他10余年学术探索期的一次小结，全部内容都在10余种学术刊物上发表过，作者自评“敞露了我在学术研究上的思想和方法的残缺，胆子大，无知者无畏”^⑤。从这谦虚的说法中，可以看到他的学术勇气和更高期许。

正是在钱先生的热心指导和帮助下，他完成了第2本学术著作《20世纪中国文学与基督教文化》，列入严家炎先生主编的“20世纪中国文学研究丛书”，由安徽教育出版社2000年12月出版，27万字，精装印1000册。在《后记》中，他回顾写作思路几番调整与折中的历程，用坦诚而动人的文字记录严家炎、钱理群、刘纳、王富仁等学者给予的指导和温暖，表达诚挚的谢意。此书也分为三编共17章。上编“20世纪中国文学与基督教的历史意义”，分两章探讨20世纪中国文学的基督教文化资源以及与基督教的历史性关系，前者从“文学的思想突围”“社会组织、《圣经》读物和文学翻译”以及“基督教与作家的精神体验”三个方面展开论述，后者分“五四文学启蒙中的基督教、二三十年代反殖民话语中的基督教、民族战争的宗教救世与自救和共和国文学中的基督教”^⑥四个阶段进行梳理。中编“20世纪中国作家与基督教的精神遇合”分12章分别解析鲁迅、周作人、冰心、许地山、沈从文、曹禺、萧乾、张资平、林语堂、张晓风、海子、北村等12位重要作家与基督教精神遇合的多种形态。下编“基督教与20世纪中国文学的话语方式”分三章从《圣经》与20世纪中国文学的叙述方式、“上帝话语”“耶稣形象”三个方面具

体而深入地探讨基督教对中国文学话语方式的影响。

客观地说，虽然在1991年他就较早地发表了基督教与中国现代文学的研究成果，但此前已有近10位中外学者发表过相关专著或论文，而到2000年出版专著时，前面已经翻译和出版有路易斯·罗宾逊、马佳、王学富、刘勇、王列耀、杨剑龙、宋剑华等作者的著作。王本朝的可贵之处在于，“仍能新见叠出，言人之所不能言，以严谨的治学态度，扎实的理论修养，缜密的逻辑思辨，把这一论题推到了一个新的学术高度，完成了对已有研究的超越”^⑦。《20世纪中国文学与基督教文化》出版后迅速引起学界的强烈反响，既是同仁盘点当年现代文学研究成果时不容忽视的明珠，又是研究基督教的同好仔细比照和认真品评的对象。同仁方面，无论是李怡还是秦弓，都不约而同地予以关注，或是评价论题近年来虽然已经成为“热门”，但论者仍“努力以自己周密的考察梳理呈现对象的细节，在迄今为止最为系统而完整的诠释中表达自己独特的体悟”^⑧；或是专门介绍其主要内容^⑨。同好方面，不论是已经取得重要基督教研究成果的杨剑龙，还是以基督教为博士论文选题的唐小林，都有不厌其烦的对比与专业而精当的书评。杨剑龙认为中编“涉及的沈从文、林语堂、海子，进一步拓展了研究内容”，强调“该著的意义和价值更主要的在于‘上编’与‘下编’对于20世纪中国文学与基督教文化的宏观性研究”，指出本书“以宏观的视野拓展了有关基督教文化与中国现代文学课题的广度与深度”^⑩。唐小林则赞誉“王著的精彩之处在于始终从文本出发，从独具个性的审美感受出发，凭借对基督教文化的熟稔，发掘作品意义的精微独到之处，不落窠臼，不炒陈饭”，得出王本朝“将本论题由单个的作家作品宗教精神的剖示，单纯的基督教与文学影响的事实考证和历史的流变钩沉，推进到整体观照、综合研究、价值整合与规律探寻的学术前沿”^⑪的结论。其它还有张德明、张桃洲等

人的多篇书评,堪称各有分量,佐证也扩散着王本朝在中国文学与基督教关系研究上的学术影响。

毫无疑问,《20世纪中国文学与基督教文化》不仅是他学术道路上里程碑式的作品,也是其学术探索阶段最重要的收官之作,也是世纪之交基督教文化研究的代表性成果,新千年现代文学研究的可贵收获,具有蓬勃的生命力与持久的影响力。多年以后,新一代学者在考察近20年研究此问题的学术专著时,仍有“写作范式的突破”,“标志着……出现了注重‘内部研究’、向修辞形式转轨的倾向”,“对该课题的研究做出了突破性的贡献”,“垦拓了第一方沃土”^⑧等可能并非溢美的评价。

二、发展期(2001-2010)

王本朝学术探索期的硕果《20世纪中国文学与基督教文化》出版时还有不少章节没有以论文的形式发表过,这就给发展期的新征途打下了良好的基础。他一方面可以继续修改和写作基督教方面的研究论文,另一方面有机会比较从容地寻找新问题,谋划新战略。2001年,王本朝发表论文7篇,其中《沈从文与基督教文化》等6篇都和基督教相关,保持着探索期的研究“惯性”。相比之下,另外一篇《文学知识、文学组织和审美信念——晚清文学与中国现代文学传统》尤其值得重视。因为它蕴含着新质,孕育着作者新的转向,那就是他学术旅途中的第三个关键词:制度。此作摘要与正文多次出现“制度”一词,认为“中国现代文学不但显现为一套观念价值系统,而且还表现为一套物质制度形式,中国现代文学的创刊办报、结团组社,积极推行新文学进入的社会教育体制,这形成了中国文学新传统”^⑨。这发出了现代文学制度研究的先声。

2002年4月,他的第3部学术专著《中

国现代文学制度研究》由西南师范大学出版社出版,18万字,印1000册。全书分十一章:第一章阐明“文学制度”的现代性及其意义,第二章从知识分化与新式教育的形成、大众媒介勃兴与都市文化流行等方面阐述文学制度形成的社会背景,第三章勾勒中国现代文学制度从晚清到五四,再到三四十年代的不断完善的历史过程,第四章到第八章分别从文学社团与组织制度、文学论争与批评制度、文学媒介与传播制度、文学审查与传播制度、文学审查与评奖、文学接受与反应等维度描绘中国现代文学制度的本相及特点,第九章“整理国故与新文学秩序”揭示清理“传统”与建立新文学秩序之间的关系,第十章以鲁迅为个案讨论其写作与文学体制的关联及如何阅读鲁迅,第十一章考察现代文学知识与文学体制的关系,梳理文学知识演变的历史进程及不同知识形态对应的体制形态与社会背景,讨论现代性话语的阐释限度及合法性。

学术史告诉我们,在本书之前,“文学制度”只是零星地出现在少量学术成果之中,只是一个作为普通汉语词汇而存在,并未成为文学研究的“关键词”,不曾得到必要的学理定义与阐释;而近乎文学“体制(制度)”思维及相关研究虽有一些论著涉及,但有隐约之实而无明确之名,并没有上升到“文学制度”问题层面,更没有抵达理论的高度,没能得到专门的系统研究与讨论。毫无疑问,是王本朝擦亮了现代文学研究的关键词——“文学制度”,明确了现代文学研究的新问题,开拓了现代文学研究的重要领域,验证了现代文学研究仍需不断掘进的可能性和有效性。

《中国现代文学制度研究》出版以后,迅速引起学界的高度关注,赢得普遍好评。2003年7月16日,钱理群先生在唐弢青年文学研究奖颁奖会上的讲话中谈及“这些年关于现代文学的观念与体制建构的研究”时,专门说到“有学者命名为‘中国现代文学的制度’研究”,指出“其对现代文学研究视野的开拓与推进,却是显然的事实”^⑩。

这里为中国现代文学制度“命名”的学者无疑就是王本朝。同年，高玉在《中国现代文学研究丛刊》发表书评，认为是王本朝“把‘制度’这个概念引入了中国现代文学研究”，指出“这实际上是引进了一个新的维度，一种新的研究视角、新的研究方法、新的研究思维和意识”^⑤。不久，张文民、方长安也在评论文章中嘉许此著“以制度为维度研究中国现代文学，新见迭出”，称道其“辩证的学术眼光与清醒的反思意识”，得出是书“填补了中国现代文学研究领域的一项空白，也为更多的人在这方面作进一步的探索提供了有益的启示和参考”^⑥的结论。在此前后，《中华读书报》《文艺报》等全国性重要报纸，《当代文坛》《重庆三峡学院学报》等学术杂志还先后发表了张兴成、石现超、胡希东、万宇等人评论《中国现代文学制度研究》的学术文章。《中国现代文学制度研究》是王本朝学术研究道路上第二项标志性成果，以其开创性与生长性，持续产生学术反响，在中国现代文学研究史上写下浓墨重彩的一笔，为拓展学科研究空间，推进中国现代文学研究的深入和发展做出了重要贡献。此著先后荣获2003年重庆市“优秀图书奖”，2004年“重庆市文学奖”之“优秀理论评论”奖，2005年重庆市人民政府第四次哲学社会科学优秀成果三等奖。由此，王本朝已跻身重庆乃至全国中国现代文学研究界知名青年学者行列。

当然，正如他在后记中所说，《中国现代文学制度研究》主要讨论的还是“中国现代文学制度的构成和意义”，“文学制度的整体关系及其如何向当代转换没有涉及到”。好在作者表示“留待以后去完成”，好在这不是一张空头支票。2003年，王本朝一边持续坚定地推出以“文学制度”为关键词的论文，如《文学制度：现代文学的一种阐释方式》（《文艺研究》2003年第4期）等，一边在武

汉大学跟随德高望重的陆耀东先生攻读博士学位，继续“收集资料，转入对当代文学制度的研究”。也许是受了洪子诚先生的《问题与方法：中国当代文学史研究讲稿》（生活·读书·新知三联书店2002年版）等学术成果的影响，也许是接受刊物编辑的建议，2004年王本朝关于文学制度的学术成果在关键词选择上有些游移与变化，比如在《文学评论》2004年第2期刊载的论文，就题为《中国现代文学的生产体制问题》，以“文学体制”“体制”为关键词。2005年4月，他写就博士论文《中国当代文学体制研究（1949-1976年）》，5月顺利通过答辩，6月获得博士学位，完成了学术生涯中的一件大事。这份沉甸甸的博士论文既是“在陆耀东先生的精心指导下完成的”硕果，“从选题到构思，从材料收集到形式表达都凝聚了恩师的心血”，又是文学制度研究的新收获，开博士学位论文研究当代文学制度之先河。在学位论文标题和关键词中出场的都是“文学体制”，而不是“文学制度”，也是“游移”的明显表现。其间的具体情状与原因，是个颇有意思的话题，暂且存而不论。

2003年，他还有一个重要的学术收获，那就是第4本学术专著《文学的现代传统：20世纪中国文学思潮与流派》由重庆出版社出版，27万字，印1630册。此书前有导言：中国文学的“现代传统”，后分四章，依次题为“从晚清到五四：现代文学的发生”“现代文学思潮的三个关键词”“现代文学体制与文学组织”“80-90年代小说流变”。其中前两章是《20世纪中国文学发展史》相关内容的发展，第三章是现代文学制度思考的继续与流派研究的操练。相对而言，更值得重视的是第四章。作者在后记中说此章“原以‘新时期小说的流变与发展’的学术讲座方式发表在1996-1997年的《短篇小说》杂志上”，自述“是一次难得的学术解放”，“我在写作过程中非常自由，有一份难得的性情在里面”^⑦。这样的“难得”表述，在王本朝的文字中是非常“难得”的，

“学术解放”“非常自由”与“性情”更是天下学人期望和向往的境界。而且，当年的《短篇小说》期刊纸质版已经不易看到，电子版目前也未见 CNKI、万方、维普等数据库收录，超星期刊库虽收录一些，但很不完整，缺期不少。所以，《文学的现代传统：20 世纪中国文学思潮与流派》保留了王本朝研究 1980-90 年代小说的重要成果，提供了研究新时期小说的文献资料。更为重要的是，此部分对伤痕小说、反思小说、改革文学、知青小说、军旅小说、寻根文学、新写实小说、先锋小说、市井风俗小说、新笔记小说、新状态文学、新体验小说的讨论和点评，的确充盈着作者建立在真切鲜活的个性化阅读感受基础上的真知灼见，显示着他宽广的阅读视野、深厚的学术积淀、敏锐的审美眼光与精彩的语言表达。比如在贾平凹《天狗》后面“发觉一颗孤寂的灵魂伴随着他的精神内核”，进而怀疑“他的轰动是不是时代与读者根据自己需要而进行的误读”^⑩；比如评论莫言的语言狂欢，指出“语言感觉的‘爆炸’不仅可对读者构成摧毁性的影响，同时还可能炸伤作者自身。过分陶醉、沉迷与语言的感觉，是对个人直观的眷恋和自信，这很容易遮蔽语言对社会和世界的承诺和回答”^⑪，等等。

2007 年 6 月，新星出版社出版了王本朝的第 5 本学术专著：《中国当代文学制度研究（1949-1976）》，22 万余字，未标印数。此书是在“博士论文基础上进行修改的”，从《后记》落款看，在 2006 年 9 月就已经修改完成。两相对照，可知这次修改是全方位的，从题目到章节，从观点到材料，从内容到表述，都进行了大幅的增补、删改和优化。比如章节由四章扩充为八章，第四章“文学政策的展开方式”一分为三，原有三节增补为“文学批评与中国当代文学”“文学政策与中国

当代文学”“文学会议与中国当代文学”三章，新增第五章“文学读者与中国当代文学”等。从总体上看，导言与正文的八个章节形成总一分关系，导言与第一章为总论，第二到第七章是并列的分论，成功地实现了作者“立足于中国当代文学的社会背景、政治意识形态、作家身份、文学政策、文学报刊、文学批评、文学斗争、文学会议等方面，从文学制度的运作及功能角度讨论文学与社会之间以及文学内部力量之间的复杂关系”^⑫的意图。但其间最醒目最重要的变化还是“文学体制”变成了“文学制度”，王本朝又坚定地回到“文学制度”的道路上，继续扛起“当代文学制度研究”的大旗，引领同好向文学制度研究的纵深推进。

《中国当代文学制度研究（1949-1976）》的出版标志着他的文学制度研究又上了一个新台阶，于 2009 年荣获重庆市人民政府第六次哲学社会科学优秀成果二等奖，受到诸多学者的好评和引述。比如寇鹏程认为“这部著作具有理论的开拓意义和启示意义，作者以深刻的理论洞察力、宏阔的学术视野、翔实的文献资料和严谨的学术态度为我们生动地重构出了中国当代文学话语范式生成的动态轨迹”^⑬；张均在 4 年后出版的同名专著之《后记》中专门说明该书“与在此前后出版的《问题与方法》和《中国当代文学制度研究》等书也有关系”，坦言“洪子诚先生和王本朝先生的这两部著作我都细细拜读过，这项研究其实也以两著为基础，所以要特别致谢”^⑭；曾令存指出“作为 90 年代以后第一部系统讨论当代文学制度的著作，王本朝在该书中围绕当代文学制度与当代文学、当代中国政治文化之间的关系所作的历史清理，为我们重新认识当代文学历史打开了另一扇门户”^⑮等等。洪子诚先生在《问题与方法》2015 年增订版中讨论近十年来“当代文学的体制研究取得明显进展”时，举出的第一本代表性著作也是王本朝的《中国当代文学制度研究》^⑯。至于青年学人如胡希东、刘志华、彭晓娅等的专

门评价与讨论,就不再赘述。

笔者目力所及,在王本朝之前,没有发现题名出现“文学制度”的现代文学研究专著或论文,在《中国现代文学制度研究》之后,大大方方亮出关键词“文学制度”的学术成果才逐渐多起来。王本朝对关键词“文学制度”的照亮之功与在文学制度问题研究的开创之力,是值得学术史铭记的。“文学制度”就是王本朝的又一张名片。而今,以前多谈“文学体制”的学者如洪子诚先生,已直接以《当代的文学制度》为题刊发文章(《中国现代文学研究丛刊》2015年第2期);2005-2017年各类国家社科基金立项项目中,名称含有“文学制度”的已有7项,未见含“文学体制”者。吴义勤曾有个判断,“文学制度研究是当前学术研究的一个热点……作为一个全新的研究视角,‘制度’层面的切入无疑给20世纪中国文学的研究开拓了崭新的领域,推进了20世纪中国文学研究的广度与深度”。这方面,王本朝的《中国现代文学制度研究》《中国当代文学制度研究》,孟繁华的《传媒与文化领导权——当代中国的文化生产与文化认同》等著作都取得了令人瞩目的成就^⑤。而王本朝正是“热点”的源头,“全新的研究视角”的尝试者,“崭新的领域”的开拓者,“研究的广度与深度”的推进者,所以能在“取得了令人瞩目的成就”的三项成果中占据两个席位。出版《中国当代文学制度研究(1949-1976)》之后,王本朝的“文学制度”名片是越发醒目、更加靓丽、广为传播了,不知不觉间已经散发到国内外文学研究者,特别是中国现代文学研究人士的案头心上,已是“莫愁前路无知己”。由此,他在中国现代文学研究界“60后”学者方队之中,已经进入第一梯队。

凭借学术研究的底蕴与影响,处在快速发展期的王本朝拥有了更多的头衔荣誉和更

好的发展平台,承担更多的任务,也作出更大的贡献。如出任西南大学文学院院长副院长(2006年),获得教育部“霍英东教育基金”三等奖(2002年)、重庆市“优秀教师”奖(2003年),入选重庆市第四批高等学校中青年骨干教师(2007年)、重庆市第二届学术技术带头人(2008年)、教育部“新世纪优秀人才支持计划”(2009年)。

三、成熟期(2011以后)

2011年,21世纪进入第二个十年,王本朝也进入了学术人生的新阶段。是年,他被委以重任,担任文学院院长和中国语言文学一级学科博士点带头人,全面负责相关工作。虽然履行工作职责挤占了他大量的时间,但他依然保持学者本色,笔耕不辍,继续在学术之路上奋然前行。

据初步统计,2011年-2017年,他在《中国社会科学》《文学评论》《中国现代文学研究丛刊》《鲁迅研究月刊》《文艺争鸣》等各类报刊发表学术论文近60篇,其中大部分代表性成果都已经收入先后出版的几本专著。鉴于这篇述评已经太长了,笔者决定仅以著作作为线索进行简要梳理。

2013年8月,人民出版社出版了他的《中国现代文学观念与知识谱系》,26万字,印2000册。这是作者的第6本学术专著。全书共十九章,前有绪论,后附参考文献与后记。正文除第一章与第四章分四个小节外,其余都是三个小节,所有小标题都精练醒目、简明扼要,有纲举目张之效,显示了作者的谨严态度与打磨功夫。十九章的编排看似偏多偏散,实则颇有讲究,可以依次分为三大类别。第一大类是前五章,对一组宏观的现代文学观念进行历史还原与知识考古,依次为“文以载道”“美”“文章”“主义”和“抒情”。第二大类是第六章到第十三章,对一批具体的现代文学知识展开观念考察与多元讨论,包括一场文学运动:整理国故,一位批评家:梁实秋,一家杂志:《文化批判》,一个流派:京派,一种思潮:民族主义,一道命题:古代文论的现代转换,

一脉外国影响：日本体验，一类文化空间：地域。第三大类是末尾六章，再度回到宏观问题探讨，从文学知识的多元化、重写文学史、反思文学史、文学研究方法、新史料发掘、以及全球化语境等维度探讨现代文学知识、现代文学史写作、现代文学研究方法、现代文学学科诉求等重要问题，贡献自己的学术智慧和专家意见。

毫无疑问，书名《中国现代文学观念与知识谱系》对全部内容有足够的统摄力，章节安排又显示出良好的整体性与系统性，是一本完整的成体系的学术著作。然而，另一方面，各章节又确实可以独立成篇，而且都先后在 16 家刊物发表过。张炎《词源》批评吴梦窗词“如七宝楼台，眩人眼目，碎拆下来，不成片段”，而他的此著，不仅以其精妙的结构性与宏大的整体性“眩人眼目”，展露成熟学者的格局与气度，而且“碎拆下来”，也自成佳篇，具有独立的价值，着实令人惊叹！一是惊叹他如一个神奇的魔术师，一组论文或调整题目、或增加小标题、或补充开头、或删除片段、或丰富例证、或挪移段落、或变换表达，就变成了一本规范的有机的专著。二是惊叹他像一位执着的播种者，从 2002 年（第十四章发表之年）到 2013 年（第三章发表之年），每年都播下一些知识与观念的种子，有宏观有微观、有刊物有流派、有思潮有运动，到决定收获的时候，已是满眼成熟的饱满的果实。在现行的学术体制下，书籍出版相对比较容易，只要敢拿出手，只要有经费。而在有影响的学术刊物发表论文反而比较困难，都有严格的筛选送审编校制度。一本书若有 60% 的内容能修改成论文在 CSSCI 来源刊物上发表，那质量就是非常不错的了。有的书可能 10% 都发表不出来。以此观之，《中国现代文学观念与知识谱系》的内容能够 100% 作为论文发表，其中超过 90%

都是 CSSCI 来源刊物，甚至包括《文学评论》这样的权威专业刊物和《中国社会科学》这样最顶尖的综合性社科期刊，其学术含量、学术水准与学术价值，就自不待言。事实上，识者已经有过高度评价，如李继凯指出“王本朝教授的《中国现代文学观念与知识谱系》一书，开创性地把中国现代文学观念的变迁与文学知识的发展相结合，通过对史料发掘的重视，在一个全新视域下，用一种新的研究维度对其进行解读和重构，从而‘阐释他们不同于文学史的丰富含义’，将文学知识学的研究推向了一个更深的层次”^⑤，蒋进国认为“王本朝将西方观念史学理论方法引入现代文学研究，从文学观念史反观文学史，可谓现代文学研究新范式”^⑥，等等。

2015 年 12 月，人民出版社再度与王本朝合作，精装出版他的第 8 本学术著作《文学现代：制度形态与文化语境》，35 万字，为“西南大学文学院博士生导师文库之一”。此书分四编，收录他不同时期的代表性论文成果 28 篇，依次为第一编“制度形态：文学的生产方式”（收文 4 篇），第二编“文化语境：基督教的涟漪”（收文 8 篇），第三编“文体形式：白话文观念与实践”（收文 7 篇）、第四编“文学周边：思想的和美学的”（收文 9 篇）。其中最早的是前文提及过的《郭沫若与基督教文化》，最晚的是《欧化白话文：在质疑与试验中成长》（《文学评论》2014 年第 6 期）。从时期分布看，入选探索期刊发的论文 9 篇，发展期刊出的论文 9 篇，成熟期发表的论文 10 篇，大致均衡。如此编排，无疑体现了他在后记中所说的“自我总结的意味”。而第一编的论文全是发展期的作品，第二编偏重于开拓期，第三编主要是成熟期文字，第四编又兼顾三个不同时期，则显示了王本朝学术研究的阶段性特征。在这里更值得讨论的无疑是成熟期的作品。其中《白话文运动中的文章观念》是唯一同时入选《中国现代文学观念与知识谱系》的成果，可见作者对此文的看重。这篇发表在《中国社会科学》

2013年第7期的论文另辟蹊径,梳理白话文运动中“文章”观念的变迁历程并揭示其动态性和复杂性,进而讨论白话文和新文学的意义交集与相互关系,对新文学适应社会时代选择和追求审美理想的“两难处境”有独到的发现与深入的分析。这篇先后被《新华文摘》、中国人民大学书报资料中心《中国现代、当代文学研究》全文转载的成果,显示了他“文学观念”研究的路径与方法,水准与高度,是他成熟期的标志性成果,有理由受到备受青睐。他选入此书的另外九篇新作也各具特点,为学界提供了新材料、新观点和新表述。比如强调“五四以后的白话文,看似语体文,实是欧化的书面语……欧化白话文已成为文学创作的新传统”,指出苏雪林的“小气”、对鲁迅“完全无法理解”、“不具有真正意义上的自由主义思想,她与胡适也是隔膜的”,认为鲁迅“超越流言,在流言中更加深切地发现了中国社会的荒漠和人性的阴暗”^⑧等等,都是新颖的定见,凸显着成果的学术价值。这本“自我总结”的书,是他的学术精选集,也是了解勾勒展示其学术旅程的地图,还是研究其学术思想的样本,具有特殊的地位。

2017年12月,王本朝的新作《回到语言:重读经典》由广西师范大学出版社出版,是为第9本著作。此作先后选取朱自清、废名、沈从文、凌叔华、丁西林、钱锺书、张爱玲、丁玲、鲁迅、郭沫若、萧红、茅盾、老舍等十三位作家的27篇(部)经典作品进行重读,在已有研究成果的丛林中蹊径另辟,自立新说,重建意义。此书兼具学术性、可读性与趣味性,代表着他克服文学思潮与文学制度研究可能带来的审美感受力下降之弱点的努力,是其学术布局的重要方面。其中既精选探索期的旧文,又编入成熟期的近作,还有从未发表过的作品。不管是从《背影》

中读出负疚和嗟悔,从《桃园》中感受到生的恐惧与死的挣扎,还是从《纪念》中发现俗套故事的不俗寓意,从“然而”讨论《野草》的话语方式,都是发人所未发,道人所未道,显示出作者敏锐的语言感受,丰富的个人体验和高超的文本细读功夫。阅读作品是学术训练的必修课,重读经典是学术创新的催化剂。现代文学界擅长细读作品的学者不少,但需要重读的经典更多,能够从经典中读出新见更无法统计,所以这本专门进行经典重读的作品有着示范性和引领作用,已经建构起一位有“绝活”的文本解读高手形象!他重读经典的“绝活”不少,体现在观点、论述、方法等多个方面。包括怎么在观点方面贡献令人耳目一新的新见解,如何在论述方面呈现让人眼前一亮的表达,以及《后记》总结的文本细读“抚摸”法和“介入”法^⑨,等等。这些问题说来话长,有机会再专门讨论。

在这几本新著之外,成熟期的王本朝还有丰富的收获。如2011年获得国家社科基金重点项目“中国现当代文学制度史”,2012年入选重庆市首批“百名学术学科领军人才”培养人选,2016年入选教育部“长江学者奖励计划”特聘教授,等等。但他考虑最多的还是自己的学术研究,是“反思再出发的预想”,是写好“制度史”、建立“制度学”,是继续“观念史”研究,坚持“重读经典”,完成鲁迅研究计划……王本朝有着独立的判断与强大的定力,对学术研究,痴心不改,执着依旧。两年多前,他在回望自己的学术道路时说,“也许学术研究不是这个时代最有价值的选择,但它却让我体验到了人生的丰富、社会的变迁和思想的快乐”^⑩。这是真学者的心声,这是大学者的情怀。由于出道较早,走过三十年学术道路的王本朝刚过知命之年,正处在学术积淀、思维眼界、智力体力、社会资源、平台条件等主客观条件之综合水准最佳时期,必将迎来学术事业的新硕果、新突破。

注释:

- ①秦弓:《现代文学研究六十年》,《文学评论》2009年第6期。
- ②前两处细节见蔡晓梅的访谈《王本朝:只问耕耘不问收获》,《重庆行政·公共人物》2016年第6期;后两处细节见黄笛森访谈《王本朝:有韧劲的开拓者》,《重庆政协报》2017年4月21日。
- ③王为:《哲学是文学的精神翅膀吗?》,《百家》1988年第6期。
- ④苏光文、胡国强主编:《20世纪中国文学发展史》(上卷),西南师范大学出版社1996年版,第12页、第11页、第20页。
- ⑤王本朝:《中国现代文学的文化与文本研究》,天津社会科学院出版社2000年版,第205页。
- ⑥王本朝:《二十世纪中国文学与基督教文化》,安徽教育出版社2000年版,第36页。
- ⑦巫小黎:《中国文学与基督教关系研究的新收获——评王本朝〈20世纪中国文学与基督教文化〉》,《涪陵师范学院学报》2001年第4期。
- ⑧李怡:《2000:走向新世纪的中国现代文学研究》,《中国现代文学研究丛刊》2001年第4期。
- ⑨秦弓:《2000年中国现代文学研究状况及趋势》,《淮阴师范学院学报》2002年第1期。
- ⑩杨剑龙:《评基督教文化与中国现代文学的研究》,《郑州大学学报》2002年第5期。
- ⑪唐小林:《宗教精神、文学想像与学术品格——评王本朝著〈20世纪中国文学与基督教文化〉》,《重庆交通大学学报》2003年第1期。
- ⑫韦华:《20年“基督教与中国现代文学”研究的趋势与问题——基于学术专著的考察》,《当代作家评论》2016年第4期。
- ⑬王本朝:《文学知识、文学组织和审美信念——晚清文学与中国现代文学传统》,《福建论坛》2001年第4期。
- ⑭钱理群:《关于新一代研究者的观察与思考——在唐弢青年文学研究奖颁奖会上的讲话》,《中国现代文学研究丛刊》2004年第1期。
- ⑮高玉:《评王本朝的〈中国现代文学制度研究〉》,《中国现代文学研究丛刊》2003年第2期。
- ⑯张文民、方长安:《意义与限度——评王本朝先生著〈中国现代文学制度研究〉》,《涪陵师范学院学报》2003年3期。
- ⑰⑱王本朝:《文学的现代传统:20世纪中国文学思潮与流派》,重庆出版社2003年版,第344页、第231页、第260-261页。
- ⑲王本朝:《中国当代文学制度研究(1949-1976)》,新星出版社2007年版,第12页。
- ⑳寇鹏程:《当代文学研究的新创获——评王本朝教授的〈中国当代文学制度研究1949-1976〉》,《中国出版》2007年第11期。
- ㉑张均:《中国当代文学制度研究(1949-1976)》,北京大学出版社2011年版,第336页。
- ㉒曾令存:《学科视野中的40-70年代文学研究》,上海文艺出版社2014年版,第78页。
- ㉓洪子诚:《问题与方法:中国当代文学史研究讲稿》(增订版),生活·读书·新知三联书店2015年版,第191页。
- ㉔吴义勤:《文学制度改革与中国新时期文学》,文化艺术出版社2013年版,第1页。
- ㉕李继凯、冯超:《全新视域下的解读与重构——评王本朝著〈中国现代文学观念与知识谱系〉》,《中国现代文学研究丛刊》2015年第7期。
- ㉖蒋进国:《观念史:现代文学史的崭新书写方式——评王本朝〈中国现代文学观念与知识谱系〉》,《海南师范大学学报》2015年第6期。
- ㉗⑳王本朝:《文学现代:制度形态与文化语境》,人民出版社2015年版,第195页、第237页、第312页、第366页。
- ㉘王本朝:《回到语言:重读经典》,广西师范大学出版社2017年版,第378页。

(作者单位:重庆师范大学文学院)

本栏目责任编辑 马新亚

怀乡情结中的诗意“异托邦”

——江南形象的现代性反思与重构

◎ 杨向荣

摘要:在中国文化史上,传统意义上的烟雨江南作为“异托邦”,既是现代人的梦境,也是可栖居的精神家园,更是怀旧和乡愁的产物。江南的诗意“异托邦”,为现代人提供了心灵的庇护所和审美救赎的空间。当代江南的诗意重构既需要提高城市发展水平,更需要以其特有的诗性气质来增添城市的文化底蕴,对抗现代性带来的冲击。

关键词:江南形象;怀乡情结;异托邦;反思与重构

在中国文化史上,江南是充满诗意的多维建构:眼中的青墙黛瓦,耳畔的丝竹声声,嘴里的吴侬软语,脚下的石街古巷,笔端的诗情画意,等等。从古至今,江南都以其丰富的审美意象和渗入生活细枝末节的审美理念吸引着人们纷至沓来。进入二十一世纪,江南已经从传统走向现代,现代性的进展为江南带来了新的机遇,却也带来不少问题。在被消费、媒体、科技、信息包围的后现代社会,能寻得一方清静舒心的诗意空间就显得极为可贵,而江南,正是以其诗意的“异托邦”,为现代人提供了心灵的庇护所和审美救赎的空间。

一、视觉建构中的诗性江南

现今所说的江南有广义与狭义之分。广义的江南指整个长江中下游长江以南的广大地区,而狭义的江南指苏南和浙北地区,以太湖周边的苏州、杭州、松江、常州、湖州、嘉兴等几个城市为核心区域,是人们心中那片烟雨朦胧、多愁善感的温柔乡。这里对江南地理区划的定位也只是当下人们约定俗成的产物,需要明确的是,江南的意义在历史上是不断发展变化的,江南不单是一个简单的自然地理范畴,也是行政、经济区划,更是数千年文明积淀而成的人文江南。

谈及江南,让人最先忆起的总是那“春水碧于天,画船听雨眠”(韦庄)的清丽悠闲,“市列珠玑,户盈罗绮”(柳永)的殷实富足,“过尽千帆皆不是,斜晖脉脉水悠悠”(温庭筠)的愁肠寸断,还有那油纸伞下、深巷之中默默彳亍着的丁香姑娘,以及流落下一串马蹄声扰人心扉的过客。近一个世纪以来,对江南形象的影视化探索不断深入,也出现了大量的创新性尝试,从建国前的《春蚕》(1933年)《渔家女》(1943年),到建国后的《太平春》(1950年)《林家铺子》(1959年)《早春二月》(1963年)等,以江南为背景的电影不胜枚举。自上世纪90年代始,该类型的影视作品更是被推向一个高潮,涌现出一批诸如《夜半歌声》《红粉》《风月》《摇啊摇,摇到外婆桥》《游园惊梦》《小城之春》《笛声何处》等脍炙人口的优秀电影作品。

除了对江南极致浪漫的艺术加工外,一些纪录片也将纪实的镜头对准了江南的大街小巷,如十集央视纪录片《江南》,就从自然、地理、交通、艺术、人文等方面向人们全方位展示了江南的风土人情;同样十集之数的纪录片《西湖》也为大家展现了一个有着别样文化内涵和审美价值的人文西湖。除此之外,一针一线都讲究精细雅洁的苏绣,叠石理水、移步换景的江南园林,以及古镇西塘、乌镇等独具特色的江南小镇都以连

天匝地之势被呈现在观众眼前。

除了江南优越的位置，关键的一点还在于江南独特的气质特征，即理想的诗性审美气质^①。江南历代历朝的世家大族并不将科举入仕作为人生唯一的选择，相比权力倾轧，他们更乐得纵情山水，逍遥诗文。江南也是闲云野鹤与被流放的士人大夫聚集的场所，这些人或是堪破官场中的尔虞我诈，或是因被放逐而失意不已，而江南的呢喃软语与山川之美正成为抚慰内心的一剂良药，于是生活在这片土地上的文人雅士们便把审美和诗过成了自己的生活。这些因素经过时间的沉淀与发酵逐渐演变为江南文化久胜不衰的魅力所在：诗性江南。

江南的诗性表达可以有千万种，但最具代表的还是江南的水。江南的美学积淀和诗性生于水，兴于水，也盛于水。古城之中，河道纵横，这里不仅供人出行、运货、浣物，也是当地居民日常联络情感的场所。水中蕴含着无数的特性与品格，它不仅滋养了生命，还予人以智慧的启迪和品德的陶冶。有水必有船，有河必有桥，船与桥又成为勾连城镇与乡村、水面与陆地的锁链。乌篷船在船工的操纵下缓缓前行，穿过一个个石拱桥、风雨桥和楼桥。桨橹划破石桥映在水中的倩影，破碎的光斑也学会如何在不经意间撩拨人心、传达情意。水乡的一切都被赋予了远超其自身的意义。在《似水年华》中，乌镇的水不再是水，而是化成了纠缠不清的感情线。感情就像乌镇勾连纵横的水道，为他们的爱情时而激起浪花，时而形成漩涡，但是随时光流逝，年华散去，这份错过的感情最终会如水般沉稳、厚重起来，相爱时的激情也终将化作一份知己间的默契缓缓流淌于心底。

除水之外，桥也被导演赋予别样的含义。《似水年华》中文陪英夜游乌镇，二人行至一桥，名曰逢源双桥。文说此桥只能走一边，因为没有人可以左右逢源，英不以为意，选择了桥的另一半，待上桥后却发现此二桥虽连身而座，却不能相通。导演以此桥暗喻了文英二人的坎坷情路：可以无限接近彼此，却始终不能在一起。文与英缘起于乌镇，纠缠于乌镇，最终也走失于乌镇。《似水年华》的最后一个镜头，是一段漫长的空镜，伴随着文在许多年后的感慨“我们都曾醉在水乡，任年华似水，似水年华”一起飘摇在江南的水路上。行船随水晃动，慢镜头一一掠过乌镇的檐廊、古桥、码头、祠堂，有一种别样的真实感，仿佛是真真切切地参与了别人的青春。这部剧虽然在今天看来制作上稍显粗糙，但是由于乌镇在2003年还是一块尚未开发的处女地，故事中几条感情线与原始到不修边幅的纯朴小镇反倒融合得浑然天成，优雅、含蓄的江南气质更是为剧情增色不少。

如果说江南的诗性气质仅仅是“半壕春水一城花，烟雨暗千家”（苏轼）的雨丝朦胧，是“小楼一夜听春雨，深巷明朝卖杏花”（陆游）的无尽愁绪，是“长夜不得眠，转侧听更鼓。无故欢相逢，使依肝肠苦”（吴歌《子夜歌》）的辗转反侧，是“试问闲愁都几许？一川烟草，满城风絮，梅子黄时雨”（贺铸）的绵长叹息，这才是对诗性江南最大的误解。江南的诗性刚柔并济，不仅是浑然天成的柔美雅致，更是对沽名钓誉之辈、卑鄙丑陋之徒的无情嘲讽。创作于2002年的电视连续剧《玲珑女》也是为诗性作注而创作的影视作品，虽与《似水年华》同取景于乌镇，却塑造出了一个不一样的诗性江南。故事发生在清末民初的江南制扇名镇玲珑镇，这里以美人团扇闻名天下。团扇上的美人或坐或卧、或抚琴或梳妆，栩栩如生，都是比照真人绘制。玲珑镇每三年

就要举办一次“照影会”，入选扇面美人被全镇人视为无上的荣光，落选者会随父母自裁。一旦入选，则需要会在会馆与其他美人共同生活十二年，其间有数不清的条规要遵守，更不得接触男人。扇面美人一旦做出有毁清誉之事，便要“入影”，即毁去容颜，终生囚禁于无影小楼。即便如此，来玲珑镇参选的妙龄少女仍不计其数：有为了贴补家用自愿入选的刘玉指，有背负家人重托不得不参选的镇长之女白凤衣，也有不谙世事只一心为艺术献身的海归名媛柳诗。同在乌镇取景，《似水年华》画面明亮、配色清淡，《玲珑女》则多取景于夜间，或是相对封闭阴暗的室内，配色也更浓烈诡异，营造出一种神秘可怖的氛围。玲珑镇上这些身世悲惨的女性，是对礼教伦常戕害人性的控诉，也展现了江南女子柔弱的外表下对爱的勇敢追求与逆境中不屈于现状的坚韧硬朗，这也是支撑江南诗性文化不断绵延的精神内核。

除水、船、桥之外，影视作品中多还选取了曲折蜿蜒的街巷、移步换景的山水园林等经典的江南意象，它们共同营造了一个远离纷争的清静避世之境。笔者以为，江南最大的文化与美学价值，不在于它所指涉的某个具体的地理空间，而在于这种诗性审美的江南文化为人们提供了无限的创作源泉和自由的审美想象空间。江南已经作为一种文化符号，一种集体记忆存在于人们的臆想中，成为记忆的乌托邦、想象的共同体。

二、怀旧中的江南“异托邦”

对江南形象的想象与加工是无数人情感的汇聚，这种感情经过千余年的发展变化，出现了《忆江南》《梦江南》等大量的吟咏江南风月的诗句，为江南定下了诗性

基调。历代士大夫、文人、学者怀着对江南文化的热爱，以及对江南闲适生活的向往，不断地阐释着江南文化的诗性精神；而江南文化中已经为人所精炼出的那些清透灵秀的形象与品格又反过来感化和濡养着一代代文人学者，在不断传承与创新中凝聚为想象的精神共同体。

许多人并未真正行过江南的路，饮过江南的酒和赏过江南的花，却都做过同一个关于江南的梦，这就是记忆场在发挥作用。在江南的记忆场中，实在的场指江南的风物与民情；象征的场指江南灵秀绮靡的想象空间；功能的场则是对江南历史的追忆与重新传唱。这些记忆既真实存在，又以象征的形式构成“第二记忆”呈现，将江南的文化与历史完整串联起来，确保了不同时代之间的连续性，推动江南文化品格不断流传。当下，现代性的全面入侵使中国发生了翻天覆地的变化，江南地区作为中国的经济核心区域，其发展速度更是突飞猛进。人们在夙夜不懈的忙碌中品尝到了收获的快乐，却很少有人会放慢脚步，从容地回望一下过去，来自现实生活的压力造成对过去的向往，现代人于是借怀乡进行自我救赎。

怀乡是现代人在现代性语境中的一种情绪表达。从西方词源学角度来说，“怀乡（nostalgia）”源于 nostos 和 algia 两个希腊词根。nostos 意为回家、返乡，algia 则表示为一种痛苦的状态。该词的含义从病理学意义上的“思家病”逐渐扩大为社会学意义上的“人的疏离”。怀乡的本质是一种怀旧，是一次个体寻求经验与记忆的旅程，因此它并非要指向某一确定的故乡，而是广义上的家园。现代性将生活碎片化，传统的相对稳固的生活方式也已打破，现代人因而通过怀旧进行调节，借以维持现代人灵与肉的平衡。

怀旧情结也引发了现代人深刻的文化乡愁。由于深受传统伦理道德观念的影响，中国社会历来重视家族血亲与宗法伦理，更加深了

中国人本就深厚的乡愁情结。这里的“乡”，不再是传统的故人、故园等具体的所指，而上升为对文化兴衰变迁的叹惋。无论是时间意义上的怀旧，还是空间意义上的怀乡，它们的心理机制都是焦虑，是对美好已然逝去、当下难以把握、未来渺茫无望的焦虑。现代性带来了物质的丰盈，人们的生活空间被开掘到前所未有的程度。但生活空间的开放却导致了个体的不稳定性与不确定性，与家、家园、故乡所带来的安全感背道而驰。因此，乡愁的中心概念是家乡的变迁和远离家乡带来的不适与痛苦。

在现代城市与乡村、现代与传统的对抗中，城市现代性动力十足，它改造着自然环境与人的生活方式，时刻更新着人的认知，但也使人丧失了安全感，处于患得患失的焦虑之中。因此，现代人比以往任何时候都更加强烈地渴望向回看，去寻找失落的安定与永恒。伯格发现，现代人陷入了日趋严重的无家可归的困境，“现代人对社会 and 自我的体验的游移特征相关联的东西，可以称为‘家’的形而上学失落。不用说，这种状况在心理上是难以承受的。因此，它带来了对自己的怀旧，这种怀旧就是思恋在社会中，在自身中，最终在宇宙中‘有家’的状况。”^②这种情绪既是对传统社会的缅怀依恋，也是对现代社会的严厉声讨。基于此，人们开始走出城市，向山水田园寻找慰藉，试图回到过去以重拾失去的价值和绝对的善，找寻情感的皈依。在这个层面上，江南以其绝美的自然风光、深厚的人文底蕴作为象征性的情感投射，成为现代人的安身之所。

怀旧和乡愁不同于一般性的想象和回忆，它们往往带有强烈的主观色彩和个人情感倾向。主体在进行怀旧活动时，回忆、

想象和情感三者将会共同对怀旧主体产生作用。回忆为怀旧提供原始素材，想象对其进行合理的加工、提炼，情感为怀旧赋予美感、催化情感的发酵。回忆作为非当下情景的重现，打破了怀旧主体与怀旧对象于记忆生成时的关系。在记忆中，事情的原貌往往是想象加工后的产物，成为另外一种心理真实。故而“怀旧不再是对现实客体（过去、家园、传统等）原封不动的复制或反映，而是经过想象对它有意识地粉饰和美化。”^③诗性江南建构的内在动机也是如此。江南的青山秀水是真的，江南的温文尔雅、风流倜傥也是真的，在这种诗性气质的吸引下，越来越多的人选择亲自造访或是通过各种媒介远距离游历江南，由此带来的渴慕江南之风愈盛。但事实上，真实的江南并非只由这些代表着诗与美的元素构成，尤其是在现代性的“高速路”上，环境问题、社会问题、个体的心理健康问题比比皆是，怀旧主体正是为了抵抗社会现实的病态、浮躁，聊慰在现实生活中的身心俱疲，才不约而同地打造了一个柔美、多情、朴素、灵动的纯美幻想空间供现代人停靠和休憩，成为福柯所谓的“异托邦”，为现代人提供了心理慰藉和精神庇护。

首先，江南地区优越的自然条件为现代人提供身体与心灵的栖息地。自魏晋起，江南地区就以其宜人的气候、广袤的沃土、丰富的物产和灵秀的自然风光确立起了在中国的历史舞台上的重要地位。“苏湖熟，天下足”，丰饶的物质基础使江南人民生活殷实富足，而强大的经济实力又为江南浓郁的诗书气息奠定了坚实的物质基础。自然的馈赠为江南提供了丰富的想象空间，江南地域文化的独特韵致也为诗性审美观的形成夯实了基础。同样，从自然中汲取而来的审美经验也指导着江南人的生活实践，即便是人工造景，江南人也坚决恪守“师法自然”的准则，创造出忙碌拥挤的城市深处充满闲适野趣的江南园林。园林的景致顺应自

然，依势而造；色彩淡雅素净，协调统一，同时打破了中国传统的对称式布局，再适时地佐以亭台楼阁、曲径、假山、花木进行装饰，便成就了一批以留园、拙政园、寄畅园等为代表的江南古典园林。江南园林将“极远”的山川自然收纳于庭院之中，使其具有“极近”的身体触感，令人身居轩冕却心有山林之气。

水乡古镇也成为江南名片式的存在。江南小镇往往依水而建，河道纵横，河上卧一尾小桥，河面轻舟几许，还倒映着白日里妖娆的垂柳和夜幕下破碎的灯火。水的灵动与含蓄支撑起了水乡的精神内核，在滋养了两岸居民的同时，也串起了江南的文化脉络。江南景致不仅是江南人的日常生活，更是现代人寄情山水、放空于自然的场所。近年来，许多影视作品、纪录片，甚至真人秀等综艺节目都在江南一带进行拍摄，出现了如电影《卧虎藏龙》《夜宴》《非诚勿扰》《七月与安生》，电视剧《似水年华》《像雾像雨又像风》，综艺《爸爸去哪儿》等一大批优质的影视作品。这些作品不仅受江南旖旎自然风光吸引，满足了现代人的“江南崇拜”，更是试图借助影像的保存功能为现代人提供了身心的栖息地。

其次，江南地区缓慢的时间结构造就了江南人精致从容的生活方式。传统江南的时间仿佛停滞一般，这种“停滞”一方面指穿越时光却依旧明丽的湖光山色；另一方面指江南一以贯之的精神气质。在许多影视作品中，江南的世家大户往往具有沉稳从容、精致不凡的家族气质；江南的女子娴静如水、举止有度，在翠钿朱钗、绫罗香粉的装扮下更如玉般无瑕；江南的建筑在看似极简的素雅配色中又多以雕花镂空进行细节上的装饰，院中多植芭蕉，

饲鸟雀蟋蟀，形成足以调动人全部感官的庭院生态。在现代人深受“现代性时间悖论”的困扰时，江南却可以“独居小楼成一统”，在现代化浪潮的推赶下无视时间的存在，自得悠然之趣；另一方面，江南的诗情画意吸引大批文人士者咸居于此，醉心山水，诗酒作乐，经济的富足、浓厚的文化氛围以及地域上远离北方政治中心造就了江南人不爱功名却更热衷于吟诗属文、弈棋烹茶的生活方式。

江南的“慢”不仅是与“快”相对的生活节奏，更是一种由“慢”而生的豁达从容。近年来，不少综艺节目另辟蹊径，将目光锁定于此，如真人秀节目《向往的生活》一经推出，便受到观众热捧。该节目两季拍摄地的选取十分有趣，第二季选在浙江桐庐，拍摄于烟雨朦胧的三月江南，第一季虽然在京郊密云的古北水镇拍摄，但该地一砖一瓦、一草一木皆依水乡制式而建，可以说将江南小镇完美地复制到了北方。为何人们心中“向往的生活”都以江南为背景？其中很重要的一个原因就在于江南隐含了现代人归隐远方、诗意栖居的传统梦想，它不仅展现了宁静祥和、淡泊闲适的田园风情，还把人们带回了最简单的生活模式：几个家人，三两好友，围坐在一起分享劳动换来的一日三餐。场景看起来清淡质朴，却传达了热爱世俗生活又不至于堕入庸俗的精致品味。把“筑居”过成“栖居”，这才是现代人最向往的生活。可以说，对江南“慢生活”的向往，既是现代人怀乡情节的显现，又表达了现代人逃离现实焦虑，实现精神自由的强烈渴求。

魏晋之际，江南的山水园林就成为名士体悟自然之道的绝妙场所，而不同文化的交融也造就了传统江南知理守节而又不死板，热爱自由却又不放浪的性格特征。在当今社会中，快节奏的生活带来的压力往往使人心浮气躁、倍感艰难，白日的喧嚣与夜晚的诱惑使人无暇顾

及内在的修养，这就导致了个人言谈举止粗俗，热点问题频发，反映到影视作品中则表现为千篇一律的华而不实。现代人更加怀念民风淳朴的传统社会，而这些气质和特征，正是传统江南文化所具备的。

江南的“异托邦”特性除了具有承担回忆的作用，也代表了一种反抗：以江南的青山秀水对环境每况愈下的反抗，以“慢生活”反抗“快餐式”消费主义的快节奏。江南的怀乡情结为现代人吹响了“回家”的号角，无疑成为了现代人治疗“都市病”的偏方，如克罗齐所言：“当人们又重新拾起旧日的宗教和局部的地方的旧有的民族风格时，当人们重新回到古老的房舍、堡邸和大礼拜堂时，当人们重新歌唱旧日的歌儿，重新再做旧日传奇的梦，一种欢乐与满意的大声叹息、一种喜悦的温情就从人们的胸中涌了出来并重新激励了人心。”^④

三、“诗意江南”的反思与重建

怀旧是为了更好的纪念，但在现代社会中，怀旧却成为人类对抗现代社会的一把“利刃”。传统江南作为现代人付诸情思的怀乡异托邦，寄托了现代人对过往的若干美好回忆与期许，但也从另外一个侧面表明，随着社会的高速发展和物质的极速膨胀，当代的江南存在着一些与传统江南息息相关却又与时代无法调和的矛盾。

首先，高速发展的现代江南与传统江南发生了断裂。现代既是对传统的否定与批判，又生于传统之中。现代性对速度上限的追求却使现代人与现代社会时刻处于一种“脱域”状态，“所谓脱域，我指的是社会关系从相互作用的地域性关联中‘脱离出来’，并跨越无限的时—空距离对这些关联进行重组。”^⑤“脱域”来自于现代人必须打起精神，随时面对每一刻都焕然一新的世

界，适应忙碌与紧张带来的疲惫，久而久之造成个体的麻木与冷漠。社会的“脱域”则表现为社会高速发展导致的历史连续性断裂。历史断裂就意味着现代社会丧失了其应有的厚度与深度，压缩为能被一眼看穿的二维平面，当现代人在忙碌的余暇偶然发现自己空白的过去时，一种无根的漂泊感与失落感便油然而生，这也是乡愁与怀旧能成为近年来各类产品大卖的“护身符”的原因。

江南的现代性和经济发展无疑在全国名列前茅，上海、杭州、南京、苏州、宁波等城市均被划入一线和“新一线”城市之列。但需要指出的是，许多城市的建设与扩张都是“狂飙突进”式的，这就不可避免地导致一些问题的产生，如工业废弃物对环境的破坏，城市规划对原生村镇的侵扰、整体人文生态系统的损毁等。现代性的节奏打破了江南的宁静，也在潜移默化中使江南传统在现代文明的入侵中一点点被遗忘和抛弃。“变化的速度已经加快到这种程度，连我们的想象力也望尘莫及。”^⑥一方面新的文化的涌入使得现代人跟不上节奏，忙于接受新事物而忘记了传统；另一方面，当传统逝去已然成为定局，现代人却没有能力去挽救，只能眼睁睁地看着其消失，且无奈叹惋。

其次，全球化进程对江南地方文化造成了猛烈冲击。自上世纪90年代起，全球化浪潮在促进全球范围内经济、政治、文化、贸易等领域的交流与合作的同时，也为江南带来了一些困扰。江南的美独一无二，最具特色的江南风味就是小桥流水、粉墙黛瓦、烟柳画桥，但在全球化的冲击下，江南特有的时空感消失，或者说，江南传统意蕴的诗性表达逐渐被同质化。对于“同质化”的理解，一为外乡人为江南框定刻板印象，非小桥、流水、人家不是江南；二为在国内甚至全球范围内对人造江南的无差别复制。这种复制虽然满足了部分非江南人的幻想，却毁掉了江南文化中美的独特性，使江

南古镇中的审美意象成为随处可见的廉价品，丧失了个性韵致。当形式挤走意义，当新鲜感压倒对审美追求，韵味的消失不过是个时间问题。

在全球化浪潮袭来之前，人与人之间的联系是地方性的，当中国搭上全球化的高速列车后，迎来了经济、文化交流与发展的春天，但城市化、国际化的经济发展模式却使传统的江南水乡面临尴尬的境地：水乡之“水”在沪宁杭并非是想象中的“江南水千条”，而那些令人魂牵梦萦的场景，也只能在精心打造的乌镇、同里、周庄等几个特色古镇得以体验一二。令人倍感讽刺的是，古镇周围，是反射着凛冽寒光的高楼大厦和日夜轰鸣的工厂，古镇与水乡反倒成为孤岛式的存在。在城市的夹缝中艰难存活下来的诗性江南本应有的独特气质与传统文化的痕迹被全球化浪潮粗鲁地吞没，而由此导致的诸多问题，如江南文脉断裂、集体记忆丧失和对江南文化的认同危机等，都十分不利于江南城市的长远发展。

再次，商业化导致江南古镇无节制的自我损耗。这种损耗主要表现为两个方面，一是古镇诗意散佚，二是其处境进退维谷。上世纪90年代，周庄率先走上了发展旅游业的道路，随后，其他水乡古镇纷纷效仿周庄的成功之法，江南由此成为我国东部地区重要的旅游目的地。为了有能力接待慕名而来的游客、满足其多样化需求，古镇的商业气息日渐浓厚：古镇外遍布大小车驾，为游客提供住宿和快餐式的旅游出行服务；进入古镇，路边各色店铺鳞次栉比，八街九陌一派欣欣向荣，但经营的商品却都大同小异。除经营纪念品、餐饮的商铺之外，近些年一些酒吧也悄悄地出现在了古镇之中，西塘更是因其“酒吧一条

街”被冠以“艳遇之都”的“美名”。可以说，商业化使多数游客心目中的神仙居所如今流于世俗，甚至倾向于媚俗、低俗，那片曾供文人雅士风流的白月光沦为一摊殷红刺目的蚊子血。

在过度的商业包装下，本应安静柔美的江南古镇逐渐腐坏，甚至本地居民也不堪其扰，纷纷搬离。鲍德里亚认为，“我们处在消费控制着整个生活的境地。”^⑦在消费社会语境下，人们“不再追求与众不同的档次，而是追求长久的激情、片刻的激情、再创造活动。”^⑧消费意识形态操控着当代人的生活，真实被删除，只留下一个个被制造出来的符码。在消费文化的洗礼下，现代人与过去的羁绊表现得岌岌可危：传统的记忆场所正在逐渐消失，仍然存在的也与旧时滋味不尽相同。当游客来这里寻找梦境中的故乡，却再也找不回那份归属感。此时的江南古镇不过是一个肆意消费怀乡情怀的“修罗场”，是盈利的绝佳场所，而非真正的怀旧对象。而且，江南城镇的现代形象也是依靠个别古镇、园林等景观建立起来的，除少数几个城市被作为江南命脉的延续保留下来，其余城市或是抛弃过去寻求经济发展，或是依赖商业性的成品复制打造江南形象，以刻意的视觉规划与江南元素的生硬拼凑取代天然的随形赋景，这不能不说是现代江南发展的一种悲哀。

最后，信息时代对江南意蕴的平面化解读。江南的平面叙事一方面依赖于电子技术的发展对江南形象的输出，另一方面来自于现代人感知能力退化导致的对江南意蕴的浅表化解读。古典时期，受认知程度和技术水平的制约，人类的主要审美方式是原始的自然审美，体现为生活中的“静观”美学。但随着科技的进步、互联网的发展，手机、电脑等移动通讯终端在今天已经成为身体的一部分。技术的“义肢”不仅延长了人的身体，也使生活成为一种“远程在场”。点击一次电子设备，就会

在一瞬间实现在场，这是一种“不在场的在场”。远程技术无限缩短了距离和时差，只要在网络上轻松点击，就可以获得与江南相关的全部信息，甚至可以通过互联网虚拟旅游技术、全景电影体验技术获得身临其境的震撼视听体验，随时随地实现“在场”。尽管此种方式拉近了人与江南风物的关系，但不分时空的在场造成了肉与灵的断裂，是对海德格尔意义上“在场”的一种颠覆。

长期沉浸在图像和影像的世界中，就会混淆真实与虚幻的界限，甚至造成真实与虚幻的错位。当看山不必出门，游水不再会打湿鞋袜，欣赏江南之美也只需要动动手指就可以轻松实现的时候，对江南意蕴的时代解读也便显得浅薄无味。信息时代最不缺的就是数据与信息，在这些高速运转的信息背后，江南的意蕴被不断建构、解构和重构。现代发达的传播媒介使江南逐渐呈现出影像化、符号化的特征，而网络信息时代的碎片化又打破了江南的整体性。技术的狂欢使得原本完整的、优雅的江南意韵逐渐消退，当代的江南都市成为没有内蕴支撑的欲望空壳。

江南作为一个有着丰富能指的记忆之场，在现代性的冲击下呈现出重重危机：全球化使江南变得“千城一面”，美得毫无个性；商业化泯灭了江南古朴纯粹的美，都市成为喧嚣的主场；信息化使人们沉浸在浩渺的信息碎片中难以自拔。这些带给现代人便捷的生活，在某种程度上成为扼杀江南传统之美的刽子手。或许在未来的某一天，这些具有地方特色的江南风味只能存留在模糊的记忆和老旧的影像之中。在这种情况下，因此，对诗性江南的重构并非要求其放弃发展，而是在保护中寻求开发，建立一种“现代传统”：在人与自

然、真实与想象之间建立一种平衡可持续发展。

从外部看，应加强对江南地区的保护。首先，是对自然环境的保护。江南的美很大程度上依赖于优越的自然地理条件。江南自然环境的恶化，既是城市化、工业化的结果，最终也将反过来制约城市的发展和社会的进步。“绿水青山就是金山银山”，保护好江南的自然环境，不仅关乎江南的审美化生存体验，更是实现可持续发展的长远之计。其次，是对江南人文景观的保护。江南富足的生活状态和浓郁的文化气息产生着丰富的人文景观：市镇里的小桥、流水、人家，城郊的虎丘、留园、沧浪亭，还有西子湖畔的断桥残雪与曲院风荷以及产生于不同时期的“乌青八景”“西塘十景”“南浔十景”等。因此，应当通过人与景观的合和统一向游客展示其内在的文化价值。江南保留下来的古建筑与人文景观见证了江南历史的变迁，也是中华文脉的传承，它促使江南诗性气质的萌生与发展，并为江南打上了独特的文化烙印。最后，是对江南社会景观的保护。社会景观以人为中心，表现人对社会的能动作用，包括江南地区独有的民俗文化、饮食文化、服饰文化、手工艺文化等。社会景观是人智慧的凝结，不仅有明显的实用性，还具有极强的审美价值。

从内部看，应当回到美学的视角来找寻诗性江南的重构路径。首先，重视记忆的美学价值。哈布瓦赫认为，记忆产生于具体存在的集体，是一种集合起来的记忆。文化记忆是将记忆与历史联系起来的纽带，是超越个体的，它存在于日常生活中的各种文化载体中，如文本、图像、语言、仪式等，并逐渐内化社会群体的共同认知，它连接了过去、现在和未来。《舌尖上的中国》一经播出就受热捧，好评如潮，除了精良的拍摄手法和对食材的细致展现令人食指大动以外，另一个关键原因就在于该

纪录片每一个主题都是由几个小家庭串联起来的。导演注重选择的是与普通人的生活息息相关的片段,让观众在平凡的柴米油盐中便生出一股亲切之情。《舌尖上的中国》用找寻记忆的方式告慰在外漂泊的异乡人,使他们暂时获得心灵的宁静。怀乡情结是记忆发生作用的结果,记忆中充满温馨和舒适的情感,这里没有束缚,只有自由和惬意,于是它才成为我们心灵的归宿。因此,重视记忆的作用,活化江南的文化记忆,在原有物质形态的基础上整合和创新原有记忆场,是当代诗性江南重构重要一步。其次,加强个体的审美意识。审美意识的欠缺使个体无法真正发现生活中的美,这主要表现为前来江南旅游的游客大多集中在南京、苏州、杭州等几个知名城市。对古镇的向往也停留在人云亦云的西塘、乌镇、同里、周庄等地,即便是景区内部,也存在各景点之间门庭若市和无人问津的强烈对比,这样往往会导致一些景观在被人遗忘的过程中面临消失的命运。同时,审美意识的欠缺也会造成个体对自身行为的错误评判,如游客乱丢垃圾、刻画古建筑,本地居民、工厂环保意识缺乏,不按规定丢弃生活垃圾、工业废料等。因此,加强个体审美教育,提高审美感受力和培养审美鉴赏力,不仅能促进个体的全面发展,也在一定程度上可以保护江南和重构诗性江南的作用。

再次,拓宽诗性江南的传播途径。今天,信息的传播已经实现了从口头、文字,到印刷、电子的转变,除了传统的以文字、图像寄情江南,还可借助互联网,通过公众号、直播、快闪等时下最流行的方式和科技的力量向人们展现古朴江南的现代魅力,如G20峰会上惊艳世界的《最忆是杭州》,就借助声、光、电的辅助实现了对当代江南的全新阐释。此外,钱塘江两岸和西湖核心区

域的亮化工程,既继承了水墨江南的传统韵味,让人们充分体验到江南独特的审美特色,又向世界宣告了“江南正青春”的实力。

传统意义上的烟雨江南作为“异托邦”,既是现代人的梦境,也是可栖居的家园,更是怀旧和乡愁的产物。古人书写传统江南,从中看到的是江南亦诗亦哲的文化内核。而今天,当我们书写江南,是书写一个充满地方性、传统性的古镇,还是书写一个现代性驱动的空洞乏味的城市或旅游空间?因此,当代江南的诗意重构既需要提高城市发展水平,更需要以其特有的诗性气质来增添城市的文化底蕴,对抗现代性带来的冲击。

注释:

- ①刘士林:《西洲在何处:江南文化的诗性叙事》,东方出版社2005年版,第209页。
- ②沃尔斯诺著,李卫民、闻则思等译:《文化分析》,上海人民出版社1990年版,第75页。
- ③周宪:《文化现代性与美学问题》,中国人民大学出版社2005年版,第27页。
- ④克罗齐著,傅任敢译:《历史学的理论和实际》,商务印书馆1982年版,第210页。
- ⑤吉登斯著,田禾译:《现代性的后果》,译林出版社2000年版,第17页。
- ⑥托夫勒著,秦麟征译:《未来的冲击》,贵阳人民出版社1985年版,第26页。
- ⑦鲍德里亚著,刘成富等译:《消费社会》,南京大学出版社2000年版,第6页。
- ⑧利波维茨基、夏尔著,谢强译:《超级现代时间》,中国人民大学出版社2005年版,第83页。

* 本文系国家社科基金项目“图文关系及其张力的学理研究”(项目编号:16FZW053)和浙江传媒学院新闻传播研究院项目“图像时代的影视江南形象及其视觉建构研究”(项目编号:ZCXC17ZD04)的阶段性成果。

(作者单位:浙江传媒学院新闻与传播学院)

教学·学术·生活

——杨向荣访谈录

◎ 雷云茜

一、起点：兴趣与学术领域

雷云茜：杨老师，您好！作为您的学生每次与您交流都觉得颇有受益，这次很高兴能有机会能对您进行专访。近一年来，已经听闻了您的诸多喜讯。您出版了《文化、现代性与审美救赎：齐美尔与法兰克福学派》和《艺术现代性与当代审美话语转型》两本新专著。专著《西方诗学话语中的陌生化》获浙江省第十九届哲学社会科学优秀成果奖，可以说在学术研究上取得了丰硕成果。首先，能否请您谈谈您是如何走上学术之路的？

杨向荣：好的。我记得我是在2000-2003年跟随张文初和熊沐清两位先生攻读硕士学位，在他们的引领下走上了学术研究之路。带着迷惘与憧憬，我在学术的林中之路上行走，探索着“陌生化”的诗学话语之谜。三年后的金秋，我踏入南京大学攻读博士学位，周宪先生担任我的导师。周先生是一位知识渊博、治学严谨的学者，在他的鞭策与鼓励下，我慢慢收起了身上的浮躁和草率，沉入了齐美尔的“审美印象主义”世界。与齐美尔的思想一起进行学术研究，这是一种痛并快乐着的体验，他诡异的哲学思辨常使我迷惑，但同时也散发出一种魔力。学术于我而言开始展现出它的诱惑，我也开始沉浸于其中。应当说，在南大学习的三年，对我来说是一段十分难忘的经历。此后，“南大情结”一直伴随着我，我常与人忆起那段纯粹而美好的学术时光，它使我在浮躁的现世得以坚守学术的信念。博士毕业后，我选择了成为一名高校教师，将我的学术研究之路继续延续下去。我一直觉得，选择学术的

道路并且坚定地走下去，与我强烈的“南大情结”和硕士和博士期间所培养的学术情怀是分不开的。

雷云茜：您提到学术研究与自我的学术兴趣和关注点密不可分，从研究西方文学理论到西方美学再到艺术哲学，您的学术生涯经历了两次转向。您的研究领域转型与拓展是如何发生的？

杨向荣：是的。这种转型是非常自然的，与我的研究兴趣和学术选择密切相关。在研究生阶段我攻读的是文艺学专业，硕士阶段主要研究西方文学理论中的“陌生化”诗学。博士阶段我转向了西方文化与美学方向，开始齐美尔美学思想的研究。2011年，我赴中国社会科学院文学研究所跟随高建平先生从事博士后研究，研究期间我的兴趣逐渐转移到西方美学与艺术哲学，做了一些与艺术与审美相关的专题研究，例如艺术的自主性、艺术的终结、艺术的现代观念转型、图像美学的视觉建构等。这些研究的开始，都来自于那些闪光的学术兴趣点，从兴趣到关注，从积累到思考，逐渐形成了自己的研究聚焦方向。

从陌生化诗学到齐美尔美学，再到艺术哲学研究。它们看似归属于不同的领域，然而实际上都是相互连通的，在阅读积累和做研究的过程中会发现它们之间的许多交集。实际上，这些研究在开始以后就从未中断过，随着学术的积累和思考的深入而不断加深。以我的第一本专著《诗学话语中的陌生化》为例，关于“陌生化”的研究始于我的硕士学位论文研究选题，而这本书的写作前后经历了八年的时间。硕士阶段，我凭借《诗学话语中的“陌生化”——兼论中国古典诗学中的“新奇”诗论》获得文艺学硕士学位。此后，从我在南京攻读博士到毕业后参加工作，虽然研究方向有所转向，但一直没有放弃对“陌生化”

问题的关注，将对这一问题的新思考记录整理并发表，后融进书稿，几经修改后于2009年出版成书。2016年，我出版修订本，书名改为《西方诗学话语中的陌生化》，后来此书获得浙江省第十九届哲学社会科学优秀成果奖三等奖。如果说《诗学话语中的陌生化》旨在建构立体化多维度的“陌生化”理论画像，那么这本书便是对西方“陌生化”诗学的一次集中探讨，聚焦更为明确，也融入了我2009年后对“陌生化”问题的新思考。

雷云茜：齐美尔作为您的主要研究对象之一，关于齐美尔美学目前您已经取得了非常丰富的研究成果。您从文化社会学的角度来讨论齐美尔美学，对建构齐美尔作为美学家的立体面相具有开创性，并确立了齐美尔以及齐美尔到法兰克福学派思想谱系的体系化研究。请问在做齐美尔研究的过程中，您是如何寻找切入点的？

杨向荣：在南京大学攻读博士学位时，周宪先生建议我和另外一个同门以韦伯和齐美尔的美学思想作为博士论文的选题，我选择了齐美尔。在当时，尚未有人对齐美尔的美学思想进行过系统的研究，即使时至今日齐美尔研究仍是一个相对较为生僻的领域，这个选题对我来说无疑是一次挑战。通过大量文献的阅读和思考，我选择了“距离”作为齐美尔美学思想中的核心观念，并以此作为论文的切入点进行研究，从此开始了与齐美尔的思想交流。在德国哲学文化传统中，齐美尔无疑属于诗化哲学的一支，带着叔本华式的世纪末感伤情绪，齐美尔以其独特的敏感在大都市中以审美化的眼光审视现实，并与现实保持着距离。齐美尔的一生著述颇多，在哲学、美学、文学和社会学等领域无不有所建树，他以独特的随笔式文风和片段式叙述将其关注的碎片化的都市诉诸笔端。面对现代生活的诗性缺乏和现代人的生存困境，齐美尔提出了“距离”的观念，以此来

对抗现代物化文明对个体内在本真的压制。在齐美尔的现代性美学中，距离是一个十分重要的概念，“距离”是现代人对资本主义文明扩张造成的个体本真体验被剥夺后所提出的审美救赎之路。在捕捉到“距离”这个齐美尔美学的核心概念后，我通过进一步挖掘深入探讨了社会学美学视域、艺术视域以及现代生活体验中的齐美尔式“距离”。

2009年，我的第一本齐美尔研究专著《现代性和距离：文化社会学视域下的齐美尔美学》出版。作为一个审美主义式的社会理论家，齐美尔的现代性诊断是一种现代性的情绪表达。从这一视角出发，齐美尔在定义现代性的同时，对货币经济影响下的现代性外在表征和都市风格进行了深刻剖析。我将博士论文《论齐美尔社会美学中的距离观念》的整体框架进行了调整，选择了“现代性”和“距离”两个关键词统率全书，以期尽可能勾勒出“作为美学家的齐美尔”。几易其稿后，直到2008年岁末这本书的修改才得以最终完成，这本书其后收入周宪先生主编的“审美现代性研究文丛”出版。

雷云茜：从学术延续性的角度来看，您的研究呈现出一个不断深入的过程。您的《文化、现代性与审美救赎：齐美尔与法兰克福学派》是对早期齐美尔研究的进一步延续，您是如何在已有研究领域继续开拓，寻找新的学术生长点的？

杨向荣：关于齐美尔美学思想的研究，持续了近13年。《现代性和距离：文化社会学视域下的齐美尔美学》出版后，我又围绕此研究继续探讨了齐美尔与法兰克福学派之间的审美思想关联，并于2010年获得国家社科基金项目“齐美尔与法兰克福学派文艺理论的关联研究”。历经5年的研究，2016年，此项目“免于鉴定”通过结项。2017，我对项目成果进行修改和完善，出版专著《文化、现代性与审美救赎：齐美尔与法兰克福学派》。此书基于文学理论、社会学、美学、艺术理论等多学科交融的视角，在现代性的视域下，从

文化诊断、现代性碎片、现代人形象、现代艺术审美之维和审美救赎的角度对齐美尔与法兰克福学派的思想关联展开系统、全面和深入研究。

此前,学界普遍认为法兰克福学派的文艺美学思想是对经典马克思主义文艺美学思想的延续与发展,但在法兰克福学派发展史上齐美尔的名字同样是难以忽略的,然而目前学界尚未有学者对此进行过系统研究。立足于审美文化社会学视域,我进一步深入了齐美尔对现代文化危机、现代性碎片景观、现代人形象、现代都市审美空间、现代艺术的审美之维、现代性的审美救赎等主题的讨论,并在此基础上从多学科交融的层面探讨了齐美尔文艺理论与法兰克福学派文艺理论之间的关联。就齐美尔与法兰克福学派的关系而言,他们都将现代性理解为一个反思的过程,这种反思性基于一种社会批判与自我批判相结合的立场。用列斐伏尔的话说,这种反思性现代性同时也是一种对知识的渴求。学术的反思在研究中十分重要,对已有学术成果的反思有助于学术研究的进一步深入,学术生命力的延续便孕育在这种对纵向的历史话语和横向关联的不断探求与反思之中。《文化、现代性与审美救赎:齐美尔与法兰克福学派》一书虽然是国家课题的结项成果,但也可以说是我近13年齐美尔思想研究的一个总结。

雷云茜:前面提到您在西方美学和艺术哲学领域都有研究经历。您的新书《艺术现代性与当代审美话语转型》就集结了您多年来对艺术与当代审美的理解,能谈谈您是如何在不同领域进行关联研究的吗?您觉得是什么使得跨领域、跨学科研究成为可能?

杨向荣:在人文科学的研究领域中,许多西方理论家都具有多维面相。例如前面提到的齐美尔,由于他研究兴趣的广泛、思想的博大使得学界很难将其归于某一具体的学科。长期以来,在不同研究者眼中齐美尔呈现出不同的形象,

他不仅是一个社会学家和哲学家,同时也是一个现代生活的审美印象主义者。也就是说不存在本质意义上的齐美尔,只存在不同话语建构中的齐美尔。其实,学术研究的转向背后亦是一种融通,无论是陌生化诗学、齐美尔美学还是艺术哲学,都是在多领域跨界研究中寻找文艺与生活之真。

《艺术现代性与当代审美话语转型》是我去年出版的一本与西方美学和艺术哲学相关的新书,主要立足于艺术的现代性视域,融入了我对西方审美艺术思想和当下艺术现象的思考,书中的系列成果获得湖南省第十二届哲学社会科学优秀成果奖一等奖。这本书立足于艺术社会学和艺术现代性的维度,探讨了艺术自主性、艺术终结、艺术的观念转型等话题,所讨论的话题不仅活在当下,同时也有其历史渊源,有的部分亦与我前期的西方美学与诗学研究相关联。此外,我还对当下艺术界所出现的新现象和新问题提出了思考,如数字奇观电影、时尚图像杂志、男性服饰审美等。这些对艺术和审美现象的关注积淀下来,形成了本书的一部分。我认为关于这些话题的讨论可以超越专业化的理论“樊笼”,展现当下审美艺术研究的复调性和跨界性生存。

二、碰撞:教学与学术灵感

雷云茜:从2006年博士毕业后进入湘潭大学任教算起,至今您已经从事高校教师职业近十二年。您觉得作为高校教师应当具备哪些素质?

杨向荣:从湘潭大学到浙江传媒学院,不知不觉已是快十二年的光景。在高校从事教学和研究这这些年其实也是我不断学习和探索,不断成长的一个过程。作为高校教师,我觉得首先应该以自己的人格魅力和学术态度感染学生。无论是作为授课老师,还是作为研究生导师,我对学生的要求都十分严格。其次,要有扎实的理论基础,能很好传授知识并引发学生的思考。在我的课堂上,除了传授专业知识外,更多的是与学生交流和讨论。我认为,知识的传授固然重要,但教会

学生如何获取知识,引导学生将专业知识与社会实践相联系也尤为重要。最后,要在自己的专业领域有较好的学术成果和一定的话语权。在高校中,专业教学与学术研究之间的关系是十分密切的,除了书本上的专业基础知识外,我常常将自己关注的学术话题和最新的研究成果与学生们分享。我更愿意通过交流和对话,激发学生的学术兴趣,引导学生主动思考。

雷云茜:您为本科生讲授的第一门课程是《美学》。当时作为您的学生感受过您的《美学》课堂,十分有趣并且深入浅出。后来,您还为研究生讲授过《西方美学与艺术》《西方美学与艺术哲学专题研究》等课程,您的研究生课堂上学生们的思维常常是最活跃的。在湘大,可以说您是一个教学风格特别鲜明的老师,您觉得在组织本科生与研究生的课堂时有什么明显的区别吗?

杨向荣:就本科生而言,专业课程学习的主要目的是积累本专业的基础知识,并学会将理论知识运用到实践中去。本科生的课堂,通常更富有趣味一些,同时我也会根据不同学习阶段的学生对授课方式进行细微的调整,以达到较好的教学效果。以我的《美学》课程为例,本科学生第一次接触到美学这门学科,我会更注重激发他们的学习兴趣。我希望学生在学习理论知识的同时联系社会和生活,学会用美学的角度去思考问题。

与本科生相比,研究生的专业课学习难度会大幅提升,艰深的理论书籍将成为他们必须啃下的硬骨头,这也对研究生的课堂提出了更高的要求。对于研究生,我会更注重教授他们学术研究的方法,培养他们的问题意识,以及主动思考的习惯。例如我的《西方美学与艺术哲学专题研究》这门课程,我选择以读原著书并讨论的形式展开,我选取了一些经典的理论书籍和论文安排学生们课前先进行阅读和思考,在课堂上再以交流的形式展开讨论。在老

师与学生、学生与学生之间互相争论的过程中,往往会闪现出一些新的观点和想法,这也是我热衷于这种授课方式的原因之一。在课程结束时,往往会有一场读书报告会,每位学生将课程学习以及读书的心得记录下来在会上进行交流。我认为,对于研究生来说,多看多写多思考对于扩宽他们的学术视野尤为重要。

雷云茜:您十分喜欢与学生在课堂上交流和争论学术问题,在专著《西方美学与艺术哲学基本问题》的后记中更是直接感谢了学生们的探索热情时常使您的思想备受冲击。您怎么看待教学与科研之间的关系,这些课程教学上的探索对您的学术研究有什么帮助?

杨向荣:十多年的教学生涯是我对教学不断进行探索的一个阶段,并且逐渐形成了自己独特的授课风格,找到了与学生最适合的交流方式。我认为,课堂尤其是研究生的课堂应该是一个开放自由的空间。学生与教师应当处于一种平等的位置上来交流对话,我时常和学生说,在课堂上不要因为胆怯而沉默,应该大胆地说出自己不同的观点,敢于和老师、同学争论。研究生学习,是一个交流和论争的过程;研究生教学,是一个激发与探讨的过程。

我觉得在高校中,教学和学术研究是一种互相促进的关系,而不是割裂开来的关系。高校教师这个职业让我拥有了许多自由思考的时间与空间,也拥有了更多与学生们交流和争论学术问题的体验,这正是我选择和热爱这份职业的原因。在课堂上,我热衷于将自己关注的学术话题和新的研究成果与学生分享,引发大家的讨论。与学生一起纠结一些学术问题,探讨一些热门话题,常常使我觉得有所收获。我的专著《西方美学与艺术哲学基本问题》是一本从问题意识出发,以西方美学与艺术哲学中的经典话题和新兴话题为线索的专题研究著作。其中的许多经典话题,如模仿、表现、艺术自主性、艺术的终结等,都是我在《西方美学与艺术哲学专题研究》课上与学

生们一起探讨过的问题。可以说，这本书融入了我对这门课程的思考和探索，书中的许多灵感也来自于在课堂上与学生们的思维碰撞和热烈讨论。我喜欢和他们在一起就学术问题进行争论，也能感受到他们在学期末的交流报告中的认真，那些交流和争论的声音思维敏捷，常常令我感到兴奋。书稿中那些令人纠结而永远无法终结的话题，也正是在学生的参与之下焕发出新的生命和活力。希望这本以“有趣的话题”串联起来的书能够带给读者不一样的视角，引起他们的关注和思考，更多地参与到这些话题的讨论中去。

雷云茜：关于学术研究，您对刚走上学术之路的研究生们有什么好的建议？

杨向荣：对于现在的研究生我觉得有三点非常重要，那就是兴趣、思想和情怀。首先，是学术兴趣的培养。在研究生学习的过程中培养学术的敏感度，找到学术兴趣点，并形成一定的学术规划。其次，是独特的思想。在学习和研究的过程中多涉猎，拓宽学术视野；多思考，敢于说出自己不一样的观点；多练习，将看书的心得体会和平时的思考记录下来。在掌握学术研究方法的基础上，锻炼自己的学术思维，形成自己独特的观点，这是一个需要不断积累和训练的过程。最后，要做一个有情怀的人，唯有始终怀着对知识的渴求之心和对学术的敬畏之心，才能将学术之路坚持走下去。

三、日常：写作与学术态度

雷云茜：您在新书《艺术现代性与当代审美话语转型》的后记中说，“这是一场能触及情绪和灵魂的写作，也是快乐知识的当下在场演绎，写作渐成为了一种生活的常态。”这些年来您一直笔耕不辍，每年都有多篇高质量论文发表，且目前已先后出版了六本专著。您觉得是什么让您一直保持着旺盛的学术热情？

杨向荣：在很多人看来，做学术是一件枯

燥且辛苦的事情，但阅读与写作于我而言，已然成为了生活的一部分。在思维的跳跃中，书写甚至变成了一种无法言说的体验。以书写的方式来感受自我的存在，将脑海中迸发出的灵感记录下来，亦或是将纷乱的思绪整理成文字，都能给我带来强烈的自我存在感。而且，在写作书稿的过程中，常常会有一种冲动要把自己的内心体验记录下来，这是一种无法消停的感觉。

我一直觉得，学术研究就像走在一条孤独而未知的林中路上，偶尔能见着光亮，但始终没有尽头。始终保持着一颗求知和探索的初心，在学术研究的路上才不会迷失方向，才能走得更坚定，也走得更远。

雷云茜：因为兴趣所以选择，因为选择所以坚持，您的不忘初心、持之以恒的学术态度是很值得我们学生钦佩的。谈到写作您觉得是一种自然且快乐的体验，但同时您又常常提到“纠结”与“焦虑”的伴随其中，您是如何看待这些体验的？

杨向荣：前面说到的这种写作体验和状态并不是由始至终伴随的，学术在散发诱惑的同时常常带来种种“焦虑”和“纠结”。这并不仅仅是一种简单的情绪体验，这种焦虑意识与学术研究上的纠结从某种程度上来说是学术写作的助力并逐渐成为了伴随其延续下去的一部分。就如同在20世纪的美学与诗学中，许多问题成了结，在这种“纠结”之中产生了许多理论。学术研究与学术写作往往就是这种对问题的不断“纠结”的过程，不断探寻逐渐找到新的观点。而“焦虑意识”则往往来源于对理论与现实问题的思考之中。无论是在齐美尔，还是在卢卡奇、克拉考尔、本雅明等法兰克福学派的学者们的思想中，都能感受其对现代社会与现代人生存困境深深的焦虑。在先哲们的文字中被这种焦虑所浸染，逐渐也形成了这种“焦虑意识”。无论是对现代性问题和艺术终结话语的探求，还是对图像转向和视觉文化的关注，都基于这种对当下现实社会与文艺发展的忧虑与思考。

雷云茜：您怎么理解学术研究与日常生活之间的关系？

杨向荣：说到学术研究与日常生活之间的关系，就如同前面谈到的，于我而言学术已经成为生活的一部分，做研究的过程亦是不断表达和塑造自我的过程。一方面，日常生活体验中存在着许多的碎片化的学术灵感，把对它们的思考记录下来，常常给我带来丰富的研究素材。另一方面，文学、美学与艺术只有回归到日常生活的层面，才能实现其自身的回归。学术研究的终极目标，总是与我们周围的世界和生活息息相关的。做理论研究，往往习惯从理论出发来看待问题，这样的方式往往能更客观更深刻，日常生活中的许多问题都会变得更加明晰。

从学理的视角来看待和思考社会生活中的现象，常常也会很有趣味，形成很多有趣的观点。在当下文化转向的过程中，传统的精英文化逐渐祛魅，而流行性、视觉性和消费性的大众文化日益盛行，并逐渐改变着人们的价值观念和审美趣味。在当下社会，新兴的视觉文化构建了我们的日常生活和意识形态，塑造了我们关于自我和他者的想象，并制约着我们对世界的理解。在这个意义上，可以说当下美学与艺术中的很多话题都来源于对当下社会生活中常见的视觉文化现象的思考。

雷云茜：您前面提到您的“南大情结”，生活中您也常提到“异乡”与“怀旧”这些词汇。您怎么看待当下的“怀旧”现象？

杨向荣：我常常与人说起我的“南大情结”，南京大学于我是有着太多回忆的地方，师恩难忘，同窗之情也弥足珍贵。从南京大学走出来的学子都多少受到过南大浓厚学术氛围的浸染，当时的我曾沉浸于齐美尔的“形而上学悲情”哲学，自身也逐渐浸染了些许学者的忧郁情怀。其实，“怀旧”是深藏在每个人心中那一丝暧昧不明的情愫，表现为对过去经验的回顾和追忆。“怀旧”是一个迷人且难以言

说的话题，随着各种各样的怀旧元素的流行，“怀旧”也日益成为了一种常见的社会现象。在现代生活中，个体在一种线性的时间意识中生存，而“怀旧”在过去、现在的时空碰撞中寻找协调统一，从而排除现实世界对自身的一种“异己感”。通过怀旧，现代个体重塑过去，为自己建构出一个永恒不变的、得以重新审视自我的时空维度，怀旧在此成为了现代人自我心灵救赎的一种方式。此外，现代个体通过这种怀旧的审美活动，找到了与他人的情感共鸣，这种隐形的互动模式也为他们内在精神的需求找到了出口。在碎片化生存的今天，现代个体通过怀旧在心灵的远与近之间找到了一个排泄内心孤独的审美救赎之路。

雷云茜：2006年秋天，您从金陵回到三湘大地，在湘大任教；2014年，您从湖南又来到钱塘江畔，在浙传继续从事高校教学和研究。现在您担任了浙江传媒学院新闻与传播学院主持工作的副院长，工作岗位有所变动，在接下来的研究中您的兴趣点和方向会不会发生转移？能否简单透露一下您接下来的研究计划？

杨向荣：我的基本想法是，我之前在西方美学与艺术哲学领域已经研究了许多年，已经有了一定的学术积累，我的学术兴趣和专业情怀是不会改变的。由于行政职务上的变动，我在某些方面可能会偏向于新闻与传播学这个学科，但在我自己的核心研究上不会有很大的转变，还是会在美学和艺术哲学这个领域。比如，前面谈到齐美尔美学研究和陌生化诗学研究两本专著中的遗留问题我还会在接下来的研究中进行适当的补充和完善。其次是图像研究，当下正在做一个浙江传媒学院的重点项目“读图时代的图文景观及其视觉建构研究”，主要将进行读图时代的江南影视形象的视觉建构这方面的研究。此外，在接下来的两三年之内，我会集中对一些西方美学与艺术关键词进行梳理和研究。

（作者单位：湘潭大学文学与新闻学院）

理论话语建构中的批评实践

——杨向荣的文艺批评观

◎ 罗如春 董琳钰

摘要:杨向荣作为一个有着强烈理论诉求的学院派批评家,围绕中西方“陌生化”诗学、“距离”美学和图文视觉艺术等关键概念,试图建立一套独特的知识话语批评体系,用以解读中西方诗学、美学和艺术哲学中的焦点问题,并对当下的文艺现象展开批评与反思。在批评实践中,他尤为关注对于现代生活的文化批判与审美隐喻,试图在理论话语与日常生活的双重语境中进行美学的追问与反思,进而回应社会文化思想领域如何介入美学和艺术哲学思考的问题域,其研究呈现出持续的问题意识和较强的批判性,为新时代的文艺批评话语提供了自己的思考。毋庸讳言,杨向荣的系列思考及批评实践在创新度和深刻性上还存在着一定的欠缺。但他广阔的致思空间、宏大的理论雄心、强烈的现实关怀及其孜孜矻矻的理论批评建构,都成为其文艺理论与批评建构的显著标志。

关键词:杨向荣;理论建构;文化批判;审美反思

严格意义上,杨向荣并不属于纯粹的批评家,而是一个有着强烈理论诉求的批评家。纵观杨向荣这些年来的致思历程,他的研究带有鲜明的学院派特征,有着较强的学理性。从早年研究俄国形式主义的陌生化诗学,到后来研究齐美尔到法兰克福学派的距离理论与审美救赎理论,再转向西方现当代美学与艺术哲学,尤其是图像视觉美学研究,可以明显看出,其研究路径构成泾渭分明的三个阶段。也正是因其特殊的理论诉求,杨向荣在文艺批评中往往立足于理论的思考路径,围绕中西方“陌生化”诗学、“距离”美学和图文视觉艺术,建立起了一套独特的自我知识话语批评体系,用以回应和解读中西方诗学、美学和艺术哲学中的焦点问题和重要范畴,并对当下的文艺现象展开批评与反思。

一、“陌生化”诗学建构及其批评实践

杨向荣早期研究西方诗学话语中的陌生化,并于2009年与2016年出版《诗学话语中

的陌生化》和《西方诗学话语中的陌生化》两本专著。这两本专著有着理论建构的承继性,力求在文学理论和美学的话语视域下探讨诗学话语中的陌生化理论,并以其对文艺现象的陌生化体验展开批评与反思。

在对陌生化诗学的研究中,杨向荣打破了学界对这一理论的单一历时性研究,实现了陌生化诗学历时性与共时性的双向理论建构。在此之前,学界对陌生化理论的探讨,研究对象多局限于俄国形式主义者什克洛夫斯基和布莱希特间离戏剧理论,而《诗学话语中的陌生化》是立足于历时性层面而展开的个案分析,并没有对陌生化理论展开共时性层面的立体化剖析;《西方诗学话语中的陌生化》不仅涉及到历时层面上的陌生化梳理,也涉及到共时层面上的陌生化批评解读,如陌生化在文艺批评中的现代性价值建构、陌生化与现代日常生活批判、现代艺术与文学批评中的陌生化体验等,同时也涉及陌生化与中国古典诗学中的“新奇”诗论的对读研究。

在研究过程中,杨向荣并非立足于纯粹的文

艺学维度，而是引入了文化社会学和艺术社会学的研究思路，侧重于从社会理论、美学、文化和艺术等若干视角相融合的角度来展开研究。杨向荣不仅探讨了陌生化理论的诗学品性，同时也剖析了陌生化的现代性价值。突破历史性话语和语境的限制，将某一理论问题放到一个比较宏大的理论视域中，这是我们当下的文学批评所应当具有的理论姿态，而这，也正是杨向荣陌生化理论研究的创新之所在。可以说，从日常生活理论和现代性批判维度来审视陌生化，可以实现陌生化理论的价值建构与现代日常生活理论批判的结合，而文学研究只有回归到日常生活层面，才能实现理论自身的价值回归。

在杨向荣的陌生化理论研究中，作者提出了自己对于陌生化的界定：陌生化通过对日常语言及前在的文学语言和文本经验的偏离与违背，从而创造出一种与前在经验不同的符号经验，它具有质的规定性，即取消语言及文本经验的“前在性”。杨向荣强化了这样一种理论诉求：一方面，对陌生化文本的感知不能脱离接受主体前在性的预设，必须以接受主体先有的前在性为前提；另一方面，任何文本的陌生化处理又都是对主体前在性的背离。前在的“先有”与当下的“打破”形成了一个审美的张力：陌生化与前在性的悖论性共存。

立足于陌生化命意质的规定性，杨向荣对巴赫金、本尼特、马尔库塞等理论家的思想以及当下的文学现象展开了批判性反思。立足于巴赫金关于俄国形式主义诗学观的批评，杨向荣提出，俄国形式主义早期力求建构一种科学的、强调文本独立自主性的诗学理论，认为文本的合法性只能依据自身的内在标准加以说明，这无疑将文本的形式因素前置，因而遮蔽了其文学研究的审美特性。而通过对本尼特批评思想的研究，杨向荣强

化和认同了本尼特所提出的“俄国形式主义是一种科学美学”的论断。在对马尔库塞的评析中，杨向荣强调，俄国形式主义的“陌生化”主要着眼于通过特定的艺术形式从而恢复主体的感性认知，而马尔库塞的“新感性”则主要着眼于通过特定的方式，把个体的感性从理性的束缚下解放出来，并使之成为一种批判性因素。“新感性”意欲恢复个体的感性与理性，实现感性与理性的融合，进而达到批判现实和自我救赎的目的。从“陌生化”到“新感性”，我们可以审视形式及其相关问题是如何从俄国形式主义的审美诉求转变为西方马克思主义的社会规划。

基于陌生化诗学理论的研究，杨向荣不仅对理论家们的相关理论展开批判性解读，同时也以此展开文学现象的评论。他在《“新写实”小说话语：平庸抑或深刻》中以陌生化理论来解读和评论新写实小说，认为“新写实”小说是对传统现实主义小说的一种极端化反叛，“新写实”小说平庸的背后隐含着别样的深刻，它用一种全新的陌生化审美诉求，在与社会人生的零距离接触中，以所谓的平庸唤起了人们对现实的感受力。此外，他还以陌生化理论解读众多的文学作品，如《高祖还乡》的陌生化语言风格、《故乡天下流传》的陌生化叙事结构、《太子妃升职记》影视改编中的陌生化策略，等等。在杨向荣的文艺批评中，他往往会立足于某一理论来对具体的文艺现象展开剖析与评述。这也与他自身的学术研究方向与理论诉求密不可分。

二、“距离”理论建构及其审美批评话语

在攻读博士期间，杨向荣致力于研究齐美尔的现代美学思想，此后又研究齐美尔到法兰克福学派的现代性美学思想，并于2009年与2017年分别出版《现代性与距离：文化社会学视域中的齐美尔美学》和《文化、现代性与审美救赎：齐美尔到法兰克福学派》两本专著。这两本著作与陌生化诗学研究一样，同样有着理论建构的承继

性，力求从文化社会学和美学的维度挖掘齐美尔的社会学美学思想，并建构齐美尔与法兰克福学派美学思想的关联。

在《现代性与距离：文化社会学视域中的齐美尔美学》一书中，杨向荣从文化社会学与美学的视域出发，选取了两个具有代表性的范畴“现代性”和“距离”来对齐美尔的美学思想加以讨论。杨向荣以齐美尔的现代性理论为背景，以“距离”观念为聚焦点，进而从文化社会学、美学、艺术以及现代生活等层面窥探齐美尔的美学、文化和艺术思想。有意思的是，在杨向荣的研究中，他并非如学界的共识那样把齐美尔定性为一个社会学家，而是力求从美学的角度来给齐美尔画像，呈现出齐美尔的“美学肖像”。审美现代性的视域和审美救赎的考察维度是杨向荣研究齐美尔的一条主线，通过对齐美尔“现代性”和“距离”两个核心范畴的分析，杨向荣对齐美尔的现代性美学思想进行了系统梳理与研究。

学界普遍认为，法兰克福学派的文艺美学思想是经典马克思主义文艺美学思想的延续与发展，但杨向荣以为，在法兰克福学派文艺美学发展史上，齐美尔的名字不能忽略，齐美尔的影响使法兰克福学派思想家们把马克思的资本主义政治经济学批判延伸到社会学、美学、文化和艺术领域。他的《文化现代性与审美救赎：齐美尔到法兰克福学派》力求建构二者之间的复杂思想关联。杨向荣从文化诊断、现代性碎片、现代人形象、现代艺术审美之维和审美救赎等角度从事实影响和主题联系两个层面对齐美尔与法兰克福学派的思想关联展开系统全面的研究，这至少在汉语学界让人眼前一亮。当下，文艺理论研究的新问题域不断涌现，其中的不少问题，如审美现代性研究、大众文化研究、消费

文化研究等，都可以追溯到齐美尔和法兰克福学派。在这个意义上，杨向荣的研究具有很强的现实意义，它为当下文艺理论新问题域的拓展和对中国当下文艺现象的批评研究提供了有益的参考维度。

杨向荣在研究中发现，齐美尔所讨论的文化悲剧在法兰克福学派学者的眼中则变成了对“文化工业”和“单面人”等的批判，而齐美尔提出的对现代性距离的审美救赎策略则成了法兰克福学派眼中的审美乌托邦拯救之路。正是基于齐美尔与法兰克福学派的研究，杨向荣对当下的许多文学与文化现象展开批判性反思。如基于齐美尔与法兰克福学派的技术批判理论在《艺术现代转型中的技术崇拜及其反思》中对现代艺术中的技术崇拜现象展开批评与反思，认为艺术的现代转型使得艺术的观念在悄然发生变化，艺术开始慢慢从一种高雅艺术转变成商业艺术或一种纯粹的技术处理，这应当引起我们的重视和反思。

杨向荣对齐美尔思想中的“距离”观念颇感兴趣，在他看来，这是齐美尔用来对抗现代物化文明压制的救赎策略。基于齐美尔的文化物化理论，他对当代中国文化发展的困境展开了批判性反思，在《灵魂溃败与文化归家：当代中国文化发展困境的反思》中对文化层面的“溃败”表现出的症候，以及面对文化的现状我们如何实现人性的救赎、回归精神的家园等问题展开了批判性反思。基于齐美尔与法兰克福学派的时尚美学思想，在《新奢华时代的消费与生活风格：新奢侈品现象的文化考察》和《消费空间体验中的权力渗透：现代购物空间的权力文化考察》中对新奢华时代新奢侈品消费与现代购物空间的权力文化及其引发的现代生活风格展开了批判性反思。杨向荣认为，沿着齐美尔到法兰克福学派的阐释路径来审视时尚及其审美话语建构，可以为我们解剖现代性时尚的审美质态提供一个重要的切入点。在

《从功能建构到审美建构：社会理论视域中的时尚意义建构》《轮回中的现代性魅惑：时尚的审美话语建构》和《时尚美学的学科对话与中西方交流》等文中，他认为时尚的审美现代性意义在于能通过与日常生活保持一种动态的距离来实现现代人的审美救赎。在这种审美救赎建构中，时尚作为个体的一种现代生活审美体验，它也是对现代性矛盾的一种温和协调。

通过对齐美尔与法兰克福学派思想的研究，进而剖析现代人的生存质态与现代生活风格，杨向荣的理论批评呈现出一个知识分子的忧患意识和批判精神。他尤为关注现代生活背后的文化批判与审美隐喻，在他的研究中，对现代性生活断片的追问不仅仅是一种社会伦理的追问，同时也被提升到诗意生存的审美救赎高度，成为了一种美学的追问与反思。

三、“图文”研究及其艺术批评情境

近年来，杨向荣的学术研究开始转向，他关注现当代美学与艺术的现代现象，并试图从图像的视觉建构层面对日常生活现象展开评论与反思。他在2016年获得国家社科基金项目《图文关系及其张力的学理反思》，并于2013年与2017年分别出版《西方美学与艺术哲学基本问题》和《艺术现代性与当代审美话语转型》两本专著，力图突破通常的美学与艺术史的“以史带论”的写作模式，而是注重“以证论史”，强调以问题意识和批判意识来还原和建构西方美学与艺术哲学中的基本问题。在这段时间，他开始关注现代艺术观念转型下的艺术实践，并撰写了一系列评论性文章。

在《西方美学与艺术哲学基本问题》中，杨向荣挖掘西方美学和艺术哲学史上最具表征性和经典性的核心命题和范畴，力图

以问题意识和批判意识来还原和建构西方美学与艺术哲学发展的走向。杨向荣发现，由于当下美学与艺术哲学的“殖民化”，美学与艺术哲学作为横跨在文学、艺术、哲学、社会理论、语言学等诸多领域之间的一门学科，其传统的疆界早已被打破，进入了“泛美学”和“泛艺术哲学”时代。尤其是在现代性的哲学话语背景下，一切传统的审美原则都似乎处于失范的话语危机中，美成为非美，艺术成为反艺术，甚至走向终结。因此，杨向荣开始侧重文化研究和文化社会学的研究范式和路径，强调从语言学理论、社会理论、美学、文化、哲学和艺术等若干视角相融合的角度来对当下的艺术理论及其实践展开研究与评论。可以说，杨向荣近期的研究意在考察社会文化思想领域是如何介入美学和艺术哲学思考的问题域，其研究呈现出持续的问题意识和强烈的批判性。

而在《艺术现代性与当代审美话语转型》中，杨向荣的兴趣转移到了当下艺术哲学及其审美话语转型上。他开始关注当下艺术界所出现的新现象和新问题，如艺术的终结话语及其中国情境、艺术自主性与当代艺术的跨界生存、艺术现代定义的困境及其中国情境、艺术现代观念的转型等。在他对当下艺术现象的评论中，我们可以看到他力于使这些关于艺术和审美现象的关注积淀下来，并成为新的学术范畴或学术热点的努力。应当说，他在研究中所探讨的话题以及围绕这些话题的争论确实超越了专业化和学院化的理论“樊笼”，展现当下审美艺术研究的复调性和跨界性生存。

通过对西方艺术哲学及其审美话语展开研究，杨向荣开始关注时下的艺术现象及其实践。在《艺术终结抑或艺术突围：当下“艺术终结论”及其中国语境的反思》中，杨向荣强调艺术的终结实际导致了文学艺术边界的解构与重构，他认为可以将当下学界文艺学的边界之争的学理渊源与中国当下的艺术终结论或文学终

结论的讨论联系起来加以思考。在《艺术自主性》等文中，他审视艺术自主性概念在审美艺术与现代性语境中的诸种命意，可以揭示艺术是如何体现并表征着当下的社会文化形态及其审美逻辑。在《艺术的现代观念转型及其中国情境的反思》和《从艺术定义转型反思中国当下审美经验》等文中，他对艺术现代观念转型展开讨论，揭示其特殊的中国情境，借以明确中国当下艺术发展的内在逻辑及其言说立场。在这些论文中，杨向荣对当下艺术实践展开批评与反思，在他看来，中国当代艺术一方面要看到艺术观念转型中的内容与形式创新，另一方面也不能忽视对中国传统艺术精髓的传承。我们应以一种理性的态度面对现代艺术的观念转型，在其中寻找新的艺术精神和艺术感悟，才不会在炒作式的媚俗漩涡中迷失方向。基于以上艺术哲学的审美关注，杨向荣对当下的诸多艺术现象展开了评论，如审美服饰、时尚杂志封面、奇观电影、画报等。

值得一提的是，这段时间他开始关注图像与文学的关系，尤其是对图像视觉艺术表现出了极大兴趣。他发表了《图像转向》一文，认为在图像转向的影响下，文学和媒介的发展出现了图像化趋势，图像逐渐成为当代文化的中心，并冲击文学，形成了图像霸权。在这段时间内，他撰写了大量评论性的文章，对图像艺术及其视觉建构展开了深入反思，如《视觉文化视域下的景观电影解读》立足于以视觉化的读图时代，评论景观电影的视觉建构及其与视觉文化、视觉奇观以及视觉消费内在文化机制。《时尚杂志图像语言的视觉建构及其反思》通过对时尚杂志的图像语言及其生成的分析，讨论了时尚杂志图像语言的视觉建构及其消费逻辑；《图文视域下

的晚清画报》对晚清画报的图像视觉形象展开了评论与分析；《微博的图文景观及其反思》对微博中的图像视觉建构展开了评论；《图像叙事中的语图互文：基于蔡志忠漫画艺术的图文关系探究》通过对蔡志忠漫画作品的批评、剖析，进而对读图时代的图文关系与叙事逻辑展开讨论与反思，等等。

除了以上三个固定的研究方向及其衍生出来的文学与美学批评观，杨向荣还针对文学作品与当下的热点现象撰写评论性文章，逐渐形成了自己的批评观，这在他所撰写的《中国当下文论话语情境及其精神品格建构》《新时代社会主义文艺的精神品格建构》《当下文艺批评话语的反思及其精神品格建构》等论文中有着集中体现。

文艺批评者应该秉承忧患意识，这样才能更敏感地把握住新的理论命题，为寻找新时代文学话语提供新的姿态。不一定非要胸怀大志，肩负“天下兴亡”，但是至少也不能对当下的文艺现象和社会现象熟视无睹，不能“躲进小楼成一统”，在自己的小圈子里自怨自艾，自说自话。今天，学界文学终结的恐慌、文化研究所带来的文学边界消解、以及图像时代文学视觉化后果，无一不给我们提出了新的课题与研究问题域。这就要求我们文艺评论者要有一种开放和包容的眼光来审视文学现象、直面文学困境，也要在文学研究中融合中西、融合古今，吸收不同的理论资源为我所用。在杨向荣的文艺批评观中，我们不仅看到了他的理论建构努力，同时也看到了他在理论建构时的包容态度和实践精神，体现了一个当下知识分子应有的社会责任感与批判意识。

（作者单位：湘潭大学文学与新闻学院）

本栏目责任编辑 余 晔

主持人语

对于生活在当代的人来说，新媒体艺术是一种无法被忽视的现象。新媒体的快速发展不仅挑战我们对于影像的观看习惯，而且挑战对于艺术和真实的一般理解。与传统艺术侧重模仿和再现不同，新媒体艺术直面幻觉本身，新媒体艺术直接影响着我们对现象的理解，对真实的理解，甚至对艺术理论的理解。这个专栏是一系列关于新媒体艺术的研究理论，也可以说是我们对于新媒体形态的讨论与探索。

关于游戏与艺术的话题，北京大学艺术学院最近邀请了来自阿尔弗莱德大学艺术与设计学院的院长 Gerar Edizel 教授来做过一次讲座，“游戏”这一概念在进入文艺复兴与新教改革之后被社会重新审视并接受为一种普遍合理的人类活动，这和艺术以及哲学逐渐脱离天主宗教影响几乎是同一时期。从那之后，大量的哲学概念和新的游戏活动随着社会结构的改变而诞生，但是这些概念描述的范围是需要当代学者重新进行梳理的，否则站在当代观念的立场上，我们很容易在讨论中犯错。

中国互联网普及的发展已经历了 20 个年头，描述相关问题的理论也不少。不过，这些理论多数是对现象的记录，尚未阐释这些现象的发展规律和内在逻辑。如果有一个好的视角去整理所有的媒介影像，就有可能让影像媒介发展的历史变得更加便于记忆，让事实变得更加易于理解。这应该是梳理媒介影像历史的基本动机。

新媒介理论艺术家致力于挑战传统媒介艺术的边界，而艺术理论热衷于讨论这类艺术实践。所以，从事新媒体工作的艺术家对艺术边界的探索还需要理论的支持，因为艺术家挑战边界的效力来源于艺术家身份，而艺术家身份的获得建立在艺术边界的基础之上。真正消解艺术边界的不是艺术家，而是工程师。在信息领域，艺术与非艺术之间的边界彻底模糊。当今艺术的发展已经不再独立于技术的进步，科技为艺术家提供了新的手段和媒介，扩展了艺术的表现领域，实现了以往艺术难以实现的美学追求和审美体验。

此专栏的三篇论文可以给我们提供不同的视角，从艺术理论的角度来重新发现新媒体、艺术、理论这三者之间的相互的影响，而这种影响力是学院对于当代新媒体艺术发展需要做出的贡献。

(北京大学艺术学院院长、博士生导师)

交互主体性之外的新媒体艺术审美探究

◎ 万永婷

摘要:近年来国内新媒体艺术(New Media Art)的研究多集中于理论基础及其审美特征,尤其是审美交互主体性的讨论。本文首先通过对近年来研究的梳理与整合,介绍列夫·曼诺维奇(Lev Manovich)的新媒体观,解读支撑其观念的五大原则,阐明新媒体的定义以及审美特征分析,再从交互艺术(Interactive Art)这一分支讨论新媒体艺术近年较为核心的观者互动性(interactivity)论点,最后以德国美学家沃尔夫·冈韦尔施(Wolfgang Iser)的听觉时空突破,讨论新媒体艺术审美在互动性之外的多维感官体验。

关键词:新媒体艺术;曼诺维奇;交互主体性;审美互动性;多维感官体验

新媒体艺术(New Media Art)是一个概念范畴,属于当代艺术的新型表现形式,按照媒介的不同可以细分成许多具体分支,主要有数码艺术(digital art)、电脑图绘艺术(computer graphics)、电脑动画艺术(computer animation)、虚拟艺术(virtual art)、网络艺术(Internet art)、互动型艺术(interactive art)、电子游戏艺术(video games)、电脑机械艺术(computer robotics)、3D打印艺术(3D printing)以及应用生物科技的艺术作品(art as biotechnology)。这些复杂的细分,正好说明了西方当代艺术在新媒体艺术表现形式里的发达程度^①。由此可知,在西方当代艺术领域中,新媒体艺术已不是新鲜事,然而在中国范围内,新媒体的研究自2005年才在新闻传播学科内受到重视,2011年后相关研究扩展到产业、文化、教育等领域^②。虽然国内的艺术创作早已进入新媒体艺术各分支中,但艺术理论领域的研究则蓬勃于近五年内,讨论范围包括新媒体艺术的定义、形式、主题、媒介、理念等几个方面,集中于理论基础及其审美特征,尤其是审美交互主体性的讨论。

一、新媒体艺术的理论基础与审美特征

目前,在关于新媒体艺术的基础理论中,一般以该领域开拓者,美国纽约城市大学教授列

夫·曼诺维奇(Lev Manovich)的定义为基准。在他2001年的著作《新媒体的语言》(The Language of New Media)一书中,曼诺维奇把新媒体放在过去几个世纪的视觉和媒体文化的历史中进行对比,提供了第一套系统而严谨的新媒体理论。他提出新媒体的核心内容应包含五条原则:“数字化呈现”(numerical representation)、“模块化”(modularity)、“自动化”(automation)、“可变性”(variability)和“文化转码”(cultural transcoding)^③。

“数字化呈现”是新媒体的第一个特征,即所有媒介物的数码化。曼诺维奇认为传统媒体是连续的,如雕塑、绘画都是无法被拆分和量化的整体;现代媒体在连续中带有部分离散,如电影以一帧帧离散的照片的连续组合而成胶片;新媒体则是离散的,以通用格式组成,通过算法操纵,每个独立的部分可以随意移动或改变。第二个特征是“模块化”,即某一媒体具有相同的模块结构,而不同媒体的组合则构成了更复杂和更高层级的媒体,这一原则可以称为“新媒体的分形结构”。在数字化中,新媒体是由数字通过算法组成的,不同的新媒体种类有着不同的数字单位(如像素、脚本等),这些数字单位组成小模块(如图像、视频片段),小模块通过组合又组成较大的模块(如电影、网页等)。模块之间既独立,又可以相互组合,例如在文档中插入一张图片,或在图片上建立一个图层,但原媒体的模块不会发生改

变,如图形的像素性质等。由于这些模块的独立性,它们很容易被删除和替代。新媒体的第三个特征是“自动化”,即基于“数值化”和“模块化”所带来的媒体创作与操控性质,新媒体便拥有了“自动化”的特征。^④“自动化”是一种算法,够使新媒体能自动进行一些动作,低程度的“自动化”已经在计算机中被广泛应用,高程度的“自动化”就是人工智能(AI)^⑤,通过近年来不断的技术突破,人工智能的水平也在日益上升,使新媒体艺术的呈现更加复杂、多样。

新媒体的第四个特征是“可变性”,基于前三项特征,新媒体的每个部分相互独立且可分别置换,使相同媒体数据库中可以产生无限变项的变异体。新媒体由此可以被扩展、更新,与旧媒体相比,新媒体带有个性化,任何用户都可以对新媒体进行修改,定制成个性化的版本。第五个特征是“文化转码”,曼诺维奇称之为媒介计算机化最重大的后果。他认为新媒体包含两个“层”,一个是“计算机层”,一个是“文化层”;“计算机层”和“文化层”之间互相影响、渗透,产生新的、混合人类和计算机意义的计算机文化,导致“人机交互界面”“数据库叙事”“互动叙事”等崭新观念的出现。计算机图像在“文化层”属于人类文化的一部分,人们可以从中理解各种意义,而在“计算机层”中它以数字存在,人们关注的不是文化意义,而是文件类型、大小、格式等。这种复合的结果产生了融合人与计算机的含义新计算机文化,并以计算机的方式呈现。^⑥同时,曼诺维奇提出六个要点来区分新媒体和传统媒体:(1)新媒体是传统媒体的数字化,传统媒体是连续的,数字媒体是离散的。(2)所有的数字媒体文本、静止图像、视频或音频数据共享同一种数字编码,这允许一台计算机上可以显示各种媒体形式。(3)新媒体允许随机访问,电影或录像的数据按顺序存储,且计算机存储访问任何数据元素都同样快。(4)数字化涉

及到的信息有着不可避免的损失,与传统显示相比,数字化显示包含信息的固定量。(5)传统媒体中每次复制都会损失质量,而数字编码的媒体可以无休止地复制,质量不会降低。(6)新媒介是互动的,传统媒体呈现的是固定的顺序,然而在与新媒体进行互动的过程中,用户可以选择不同的元素来显示或链接,从而产生独一无二的作品。^⑦

从审美特征来看,由于曼诺维奇的主要研究领域是视觉文化,因此跟随其理论而发的后续研究,也偏重于数字技术给图像构成和影像叙事带来的革命性变化。^⑧在视觉艺术史中,人类对于艺术的解读和观看都是被动的,观众在艺术品面前只能观察或想象,不能与之触碰或对话,这种艺术观看方式是单方面的投入,也是被动的审美体验。^⑨然而新媒体艺术特有的连结性与互动性,促使观众介入作品、参与作品转化与融入数字科技当中。其中,对新媒体艺术影响最大的,还是技术语言的观念意识、以计算为核心的技术化设计,以及创作与环境的关系。新媒体艺术通过数字手段在观众、艺术家、作品三者之间实现沟通,并用新的科学技术成果和观念,表达创作者对人生的感悟以及对艺术的重新理解。新媒体艺术不仅是以展出为目的,也是一种新的思维方法和创意手段,它更重视如何挖掘新媒体在运用时的新美学,或是协助传统的艺术家如何运用新技术,期望对原有作品产生变化。新媒体艺术大多采用多种媒体融合的机制,亦即同时使用众多媒体,并将这些媒体的艺术元素进行有机整合,实现艺术表达语汇的变化和综合,产生个别独立媒体单独所不具有的新意义,创造出多媒体融合的“媒体蒙太奇”。这种创造包括共时的叠加和历时的链接,当观众融入其中,通过与艺术品发生联结进而与他人产生互动,从而导致作品以及人的意识发生转化,最后出现全新的影像、关系、思维与经验,产生创作上新的艺术追求和欣赏中新的审美趣味。^⑩

二、新媒体艺术的审美交互主体性:虚拟性、交互性、综合性

传统艺术的核心功能是审美,通过与艺术作

品的对话,或是通过将思维与意念转化为物质的与非物质的过程,最终达到审美发现或心灵共鸣。然而新媒体艺术与传统艺术在形态上具有质的不同,它摆脱了对材质的依赖,形成了一种非物质的、以时间衡量的境界,突破了传统审美准则,形成了虚拟领域的审美范畴。^⑩虚拟性(Virtuality)是新媒体艺术的一个重要特征,主要表现在艺术内容、艺术媒介和艺术主体三个方面。新媒体艺术的虚拟性特征使艺术作品的物质感、深度感和回味感减弱,却能给观众带来强烈的现场感、参与感和体验感。这种强大的错觉力量,能使观者脱离现实,进入一个虚幻的空间,空间中含有自身的意蕴和无穷性,并且这个虚拟的空间没有既定的模式,这使得新媒体艺术审美变得复杂,使得人们在评价一种新媒体艺术时,不得不考虑给自身带来的时间和空间的震撼。^⑪

新媒体艺术的特性创造了一种交互的、对话式的观看方式,借着影像声效的吸引,伴随时间的流逝,“时基新媒体”(Time-Based Media)作品将观者的参与和互动带入到当代艺术的语境里,进行动态、双向的沟通与审美体验。新媒体艺术创作的一大趋势便是利用时间的作用和人类的感官这两个重要元素,突出艺术作品的“对话性”和观者的参与感。因此,互动艺术(Interactive Art)这一新媒体艺术分支格外受到瞩目,也有越来越多的专业院校和艺术机构把作品和观者的互动性(interactivity)作为专门课题进行研究。对于不懂艺术理论或流派的普通大众来说,互动性的艺术作品也十分有趣,作品本身的互动性总是能地吸引众人,并且更能传达艺术家所要表达的主题和情感。^⑫在传统艺术中,艺术家与受众是分离的,而在新媒体艺术开放、多维的互动系统中,受众也可称为互动者,不仅是新媒体艺术领域内参与体验的主体,同时也是互动作品中实现基本交互的角色。受众在与作品互动时,对于作品的内在运行一无所知,只能将对作品的初步

认识转变为接受审美的交互过程。在新媒体艺术欣赏的过程中,受众不仅能表现出接受作品时的态度,也会意识到作品反映出的多种可能性,这些可能性往往超出了艺术家的预设。当受众靠近传感器装置,或通过肢体改变作品界面的原有面貌时,受众便成为新界面状态的创造者,同时也是作者的替身。新媒体艺术可进入的结构空间与互动性,打破了固定物质化的程序体系,并超越了由传统艺术总结的经验与结论,在艺术作品、内容与受众之间创造了一条通道,建立了可对话、可感应的互动空间,它可以足够地开放以适应各种交流,而不局限于单向的反馈中。^⑬

互动性以及与之紧密相关的诸多观念,是透视新媒体艺术的焦点,即便那些对互动性不以为然的研究者来说,作为一个具有相对普遍性的概念,互动性在新媒体探讨中也无法全然回避。互动性概念在新媒体艺术中,丰富延展到人的在场与屏幕、影像乃至包括虚拟现实在内的建构环境的交互关系。马克·汉森(Mark B.N. Hansen)在《代码之身:新媒体接口》(Bodies in Code: Interfaces with New Media)、《新媒体的新哲学》(New Philosophy for New Media)等著述中,借鉴亨利·柏格森(Henri Bergson)的直觉理论和梅洛·庞蒂(Maurice Merleau-Ponty)的现象学理论,思辨性地探讨了人在面对数字环境时的体感经验,认为身体作为“感觉界面”在与世界和现实发生关系时具有关键意义。在他看来,以往虚拟现实环境的建构,都在界面设计上过分依赖单一且具有割裂性的视觉,因而限制了用户在空间和叙事创造上的参与,也阻碍了他们超越被动观众群的进程。为此,汉森要求虚拟现实的设计者将更直接的身体感觉结合到界面构思中,以凸显“体化人类主体”在进入虚拟世界方面的直接经验。^⑭

三、多维的感官体验:艺术、技术和意识

然而,曼诺维奇在定义新媒体时,却将互动性排除在考量之外,理由有二:一是互动性是电脑介质和现代人机交互界面之间的基本现象,因

此是毫无意义的赘述；二是互动性并非仅存于以电脑为基础的新媒体艺术。在经典作品中，无论是叙事、戏剧、绘画，还是雕塑和建筑，都存在让欣赏者填补缺漏空间，现代媒体和艺术只是将这一空间进行了放大。从20世纪20年代爱森斯坦领衔的电影蒙太奇运动到抽象派绘画，从影响波及文学和艺术各领域的达达主义到未来主义运动，欣赏者的互动参与性已成为审美完成必不可少的基本条件。爱森斯坦的蒙太奇实践，将视觉和叙事上看似不相关联的影像剪辑在一起，目的就是意图在影像的冲突中激发观众的认识升华，以理性思考“互动式”地填补画面与画面衔接间的空白。并且，曼诺维奇认为，新媒体的互动性不过是现代媒体发展中共有的将人类内在情感和理路“外在化”和“客体化”努力中的一环。新媒体的互动性特色只不过是一种迷思。无独有偶，罗伯特·布鲁基(Robert Alan Brooke)的“互动受限说”也呼应了此一观点。^⑥并且，专注在互动性的新媒体艺术家们，不断探索新的行为模式与新的媒材，企图发掘创造新思维、新的人类经验、甚至新世界的可能性，作品却往往流于尖端科技的展演，对于审美体验的艺术层面问题，相比之下缺乏突破性的进展。在2017年4月上海当代艺术博物馆推出《身体·媒体 II》新媒体艺术展上，法国策展人理查德·卡斯特里(Richard Castelli)更犀利地指出，互动应当让展览变得更加丰富，但很多时候恰恰相反，它让展览变得贫乏无趣，“与其靠幼稚的互动项目吸引观众，不如给艺术家更多创作的空间。”^⑦

2007年，曼诺维奇建立了文化分析实验室(Cultural Analytics Lab)，其中的项目都是由实验室的数据艺术家、媒体设计师与数据科学家合作进行，比如以一百万页漫画书进行当代视觉偏好风格的数据分析项目《一百万页漫画集》(One Million Manga Pages, 2010)、使用四亿图像与数据点的纽约百老汇大道互动界面《在百老汇大道上》(On Broadway, 2017)，

以及产生自2.7亿图像数据库全球图像增长分析的《自拍城》(Selfiecity, 2013-2014)等。曼诺维奇的作品并不是狭义上的当代艺术，他同时使用科学方法、艺术手段以及人文科学的研究方法^⑧，来进行新媒体艺术的探索。这些作品表现的并非是新媒体艺术的互动性特征，而是展现了新媒体特有的综合性与虚拟性。通过曼诺维奇自身的实践可以看出，随着更多技术与审美需求的介入，新媒体艺术不再局限于观者互动性的媒介优势，转而探索审美感受形式的丰富性。单一的传达方式已经不能满足当代的感性需求，受众已经超越了视觉阶段，走向多维与综合，迈入了多种感官时期。

德国美学家沃尔夫冈·韦尔施(Wolfgang Iser)在2006年的著作《重构美学》第九章“走向一种听觉文化？”中提出了听觉审美的可能性。无论是视觉优先地位的产生还是听觉遭贬的长久持续，都与对象的载体及传播媒介的发展有着密切的关系。从本质上来说，听觉对象是动态的，而视觉对象是静止的；即使是电影、电视节目等我们看到的所谓动态画面，也只是利用了人眼的视觉暂留特点，其本质是高速连续播放的多帧静态画面。韦尔施认为，视觉主要指涉空间对象，听觉主要指涉时间对象—动态对象显然比静态对象更加难以把握，视觉对象可以被反覆审视，而听觉对象则是流动的过程，声音的转瞬即逝性让记录声音的技术难度远大于图像和文字。固有的技术困难使视觉文化发展处于优先地位，在公元前5世纪初的柏拉图时代，视觉模式已完全盛行，现代光学的发展与视觉文化的主导地位更共同构建了当代的视觉霸权。直到19世纪中后期，留声机的出现与现代录音技术的发展，使听觉文化开始具备发挥作用的可能性。当技术打破了听觉对象长期以来所受的限制，声音记录设备让听觉对象由毫无距离、无法掌控的虚无变成了可以被放在一定距离之外进行客观审度的物体，当人们的认知方式不再依赖于视觉，过去“理念”被等同于视觉的观念终于被彻底推翻。^⑨

相较于视觉冷静的直观性，听觉具有更为强

烈的情感唤起功能，并且更为特殊的是，当诸多听众共同处于公共听觉空间时，所触发的行为往往是自发且整齐划一、不需要文字提示的。这一现象的部分原因来自于听觉对象的流动性：当诸多个体在同时同地观看同一幅画时，每个人都可以观察这幅画完全不重叠的部分，而当听众共同聆听一段声音时，尽管会因审美取向或其他原因而产生不同的听觉侧重，但由于听觉对象的时间性，从整体进程上来说众人的聆听是同步的。因为这一特殊性，公共的听觉空间常被用来对人进行同一性的塑造。贾克·阿达利（Jacques Attali）的《噪音——音乐的政治经济学》（*Bruit. essai sur l'économie politique de la musique*）就对音乐、噪音等具有代表性的听觉对象进行了经济、政治角度的探讨，他部分承袭了本雅明的机械复制理论，认为听觉材料的政治性与经济性的原因与其属性有关。他认为声音比影视更具渗透、爆破力量——能令人心境跟着起伏，改变人与他人、社会转折、经济生产，乃至政治抉择的环境及其变化的速度。听觉空间对人潜移默化的影响有利于营造出具有某种风格却又不易被察觉的氛围，在不知不觉间引导人的行为，这让听觉对象成为权力社会与消费社会的双重宠儿，以唱片等形式所承载的声音录制作品，将听众从集体现场聆听的社会性体验中剥离出来，投进了孤独的感知里。从高速阅读发展而来的快节奏的消费社会让人物化，无法认清真实的自己，缺乏勇气建构自己的主体性，然而听觉文化强调对于过程的关注，追求对世界的审美感受，有利于人的主体性的回归。^②

启蒙运动以来，人类已经习惯了用具有距离感的理性来审视和思考社会进程，听觉对于感性认识的强调，有利于改善当代对于理性的过度推崇。过去被看作不够可靠的感性认识方式，正巧是艺术领域的切入点。声学研究趋势的奠基者雷蒙德·默里·谢弗（Raymond Murray Schafer）从20世纪六、七十年代开始著手研

究“声音景观”（Soundscape）、“声学生态”（Acoustic Ecology）的理论及实践，他的关注点泛化到整个声音结构与声音文化上，兼及听觉空间所涉及的工业、生态、生产、审美等多个方面。谢弗声景理论的核心词“声音景观”意味着声音、听觉、空间、生态的多重结合，从他的研究中，学者们注意到了视觉主导时代的种种弊端，并有意地让听觉避免重蹈覆辙。视觉使人将外部世界当作潜意识里的对立面，试图处理、改造、征服世界，让其适应自我，而听觉注重对于内在自我和外部世界的过程性的接纳，使人以一种平等的姿态融入世界之中，是个人与世界的和解。这种感知方式一方面避免了视觉霸权之后新一轮的“声音帝国主义”，也突出一个更为宏大的愿景，即人的感知、思辨、审美方式都已经内在地依托于观看之上，如今要将听觉纳入来获得主体性地位，就必须考虑到更为长远和深层次的认知方式，以期用听觉调整现有的文化结构。^③

人类可以主动选择看向何处，却无意识地接受着声音信息，天然的生理特性让听觉充满了被动性特征，而运用听觉感官的方式正从完全被动的接受向主动的参与和选择不断前进。在先进的声音技术支援之下，听觉本身固有的“浸入式”特征被推向极致，“氛围音乐”（Ambient Music）等音乐形式大为兴盛，为听众提供了绝佳的身临其境的体验。约翰·凯奇（John Milton Cage Jr.）于20世纪60年代创作的一系列声音事件剧，强调听众的倾听与参与也是声音艺术作品的组成部分，并努力挖掘作为一种声响类型的噪音所蕴含的独特的美学意义。随后兴起的激浪派也受此影响拓宽了音响范畴，承袭了达达主义的反叛精神与约翰·凯奇等人的音乐实验成果，在声音艺术中广泛融入在传统艺术中极少出现的噪音，将日常生活中人们惯常忽视的事物搬上艺术舞台，促进了艺术门类的融合，也引发了对于噪音与声音艺术的关系、声音与听觉的主体性地位等问题的思考。近百年来有关噪音的学术讨论和理论实践，反映了人开始主动地处理外部听觉环境的构造、主动

选择自己的聆听方式，这对人的主体性的建构具有积极作用。目前，对听觉文化转向的探讨越来越多。通过不断的感受与分析，我们可以发现听觉所具有的特质，从而弥补视觉的缺陷。同时，也要避免视觉跟听觉的二元对立。人的感官彼此分离而又共同作用，形成了我们对这个世界的综合感知。在视觉与听觉之外，嗅觉、触觉等感官一样值得关注，而视听并置的理念对这些感官持一种欢迎和接纳的态度。^②

听觉文化的研究始于科技在声音处理技术的进步,新媒体艺术则凭借现代化的媒体手段,突破了以往的传达方式,营造出多重感官的情境和氛围,使观众沉浸其中。从20世纪60年代起,美籍韩裔艺术家白南准(NamJune Paik)就开始探索多媒体的艺术形式,他使用电视、录像等当时最先进的媒介创造多维的审美感受。新媒体艺术营造出的多维体验的沉浸空间,使观众不必劳神专注于艺术的欣赏,而是通过多重感官的刺激把观众引入艺术。奥拉维尔·埃利亚松(Olafur Eliasson)的代表作《气候计划》(Weather Project),用新媒体手段在伦敦的泰特艺术馆内制造出伦敦人久违的太阳,把日落的美好和天气的影响力引入到严肃的美术馆内,前来参观的观众看见头顶的暖阳,自然地席地而坐,聊天说笑。除了特殊的光线、空间和温度,埃利亚松还加重了展厅里的湿度,并在空气中混入了由蜂蜜和糖调制的芬芳,从视觉、触觉、嗅觉等全方位打动观者,在时间的流逝中,观众怀着享受的心情,忘记技术手段,全身心地融入到环境中,放松地完成艺术体验^②。在这种观看方式里,时间成为了新媒体艺术的关键语境,观者投入在一件作品里的时光,在这段时光里光线、声音、空间、活动对于观者的影响,都是一件时基艺术作品所需要掌控和展现的。观看一件新媒体艺术作品的理想型,应该是四维的、双向的、全身心的体验。^②

曼诺维奇的新媒体观关注的是新媒体的内

容而不是传播方式，他认为新媒体的产生是现代媒体的发展和计算机发展这两条轨迹的结合。^⑤当今艺术的发展已经不再独立于技术的进步，科技为艺术家提供了新的手段和媒介，扩展了艺术的表现领域，实现了以往艺术难以实现的美学追求和审美体验。这种技术为艺术带来的突破集中体现在新媒体艺术上。震撼与沉浸感、人与人与机器之间的交互、非线性以及非物质性的体验构成了新媒体艺术的审美心理特征，使之区别于以往的艺术，满足了当代的审美诉求。曼诺维奇相信，科学与艺术的边界在我们有生之年就会有大的转变^⑥，下一轮技术的突飞猛进，势必会为新媒体艺术审美带来超越互动性、沉浸式体验之外的可能性。

注释：

①⑨⑬⑲⑳苏也:《新媒体艺术是什么》,《文学教育·中旬版》2016年第6期。

②谭天、夏厦、刘睿迪：《中国新媒体研究发展回顾及展望》，国家社科基金项目“基于大数据的政府网络传播力评估与研究”（项目编号：16BXW014）阶段性研究成果。

③ Lev Manovich, *The Language of New Media*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press/Leonardo Books, 2001. p.18.

④⑦②⑤ 锺惠朵朵:《列夫·曼诺维奇的新媒体观》,《新媒体研究》2015 年 10 期。

⑤⑥⑧⑮⑯孙绍谊、郑涵：《数字新媒体时代的社会、文化与艺术转型》，《文艺研究》2012年12期。

⑩林平:《论新媒体艺术的审美特征》,《艺术评论》2014年第1期。

⑪⑫⑬肖永亮:《新媒体艺术的审美评价》,《艺术评论》2009年第7期。

①7隋永刚:《十字路口的新媒体艺术》,《视界观》2017年第6期。

⑬⑭ 列夫·曼诺维奇 (Lev Manovich)“世界图像的可视化——文化大数据的艺术、设计与科学视角”(Visualizing world's images:the art, design and science of big cultural data) 讲座内容,中央美术学院美术馆学术报告厅,2017.11.7。http://www.sohu.com/a/204079720_283183

^{①②③④}王樱子:《何以走向听觉文化—听觉的时空突破与审美主体性讨论》,《批评理论研究》公众号,2018年10月。

(作者单位:北京工业大学艺术设计学院)

新媒体语境下网络大电影的价值取向与文化身份

◎ 年 悦

摘要:网络大电影的出现是经由传统电影艺术、微电影后进一步地媒介技术升级与文化语境变化的结果。在资本逻辑、网络传播特性、受众中心主义等诸多因素的助推下,网络大电影在价值取向方面呈现出功利主义、媚俗主义与男权中心主义三种较为鲜明的价值观误区与倾向。网络大电影的生产正日益以一种被收编的亚文化的面目出现。作为互联网时代的重要文化产品,网络大电影应当进一步扮演好形塑青少年群体情感结构的文化角色。

关键词:新媒体;网络大电影;文化身份;价值取向

自2014年3月“网络大电影”的概念被提出以来,网络大电影已经成为当前媒介融合时代非常引人瞩目的新媒体艺术形式^①。据统计,2014年网络大电影的市场规模约为1亿元,经过4年发展,2017年网络大电影的市场规模已经高达20亿元,全年各平台上映数量合计已达到1892部^②。作为互联网技术与媒介技术迭代升级的产物,网络大电影呈现出新媒体与传统媒体交界融合而成的诸多媒介新特性与审美新特征。对于传统电影艺术而言,网络大电影的出现,一定程度上改变了原有的电影生产机制、电影接受模式与电影美学风格。不过,网络大电影诞生至今始终伴随着诸多争议,面临着身份危机与认同焦虑。面对当前仍然方兴未艾的网络大电影,有必要探讨其在当前互联网文化/大众消费文化/青年亚文化等多重缠绕的文化语境下的文化身份与价值取向。在此,本文首先将从媒介考古学或媒介演变史的角度对网络大电影这一新兴艺术媒介的产生进行探究;其次,本文尝试以青年亚文化为关键词探讨网络大电影的文化身份;最后在此基础上,本文将对网络大电影创作中出现的几种价值取向进行研判。希望本文的探讨,能够对当下及未来网络大电影的生产实践或理论研究带来些许参考借鉴意义。

一、媒介考古学下的网络大电影

网络大电影,顾名思义,就是以互联网为首发平台与放映空间的电影作品。作为媒介技术迭代升级的结果,讨论这一新媒体艺术形式的产生,就十分有必要从媒介考古学或媒介系谱学的视角加以考察和阐述。媒介考古学(Media Archaeology)关注的是媒介的物质性,关注的是媒介间的进化与演变。正如如同有论者所言,“对于媒介考古而言,即在标准的历史之外,将媒介视为一种物质档案,研究它的发明、载体、机制、设备、空间在时间中的流变,对我们施与的影响,以及在多大程度上参与到我们身体、感官与认知的构成之中。”^③从这一角度出发,从传统电影、微电影到网络大电影的媒介演变轨迹,就构成了我们探讨网络大电影必须具备的视野。

传统电影艺术作为综合性媒介技术的产物,在百余年发展历程中经历了诸多媒介升级与转型。从胶片到数码,从黑白到彩色,从无声到有声,从平面到立体,电影艺术的媒介特性不断产生新变。不过归根到底,电影作为动态影像这一本体性规定是不可动摇的。由摄影机/胶片/放映机/银幕等多种材料构成的这种综合性艺术媒介,与电视艺术一起,成为20世纪形塑人类知识经验与情感结构最重要的两种大众艺术形式。电影艺术

自诞生起便有着天然的商业属性、娱乐属性和大众属性。与此同时,在作品接受方式上,传统电影艺术强调的观众在电影院观看时的沉浸感。

互联网技术的发展带来新旧媒介交界与融合的机遇,其中微电影便是网络新媒介与电影旧媒介的一次碰撞产物。在中国,网络微电影兴起于网络亚文化初兴之时。正如有论者所言,“互联网这一新的媒介语境为社会转型期的中国青年亚文化构造了一个新的表现空间与生存方式”。^{④21} 世纪初期,在“微电影”的名称被广泛认同并取得合法性之前,这种艺术媒介主要是以野草般无序生长的网络微视频的形式存在的。微电影创作中的一个标志性事件是一位名为胡戈的青年人在2006年自编自导了一部短片《一个馒头引发的血案》。这部艺术手法十分粗糙的微视频以戏仿与恶搞的方式对陈凯歌当时的新片《无极》进行了大肆讽刺,该作品在当时引发的强烈反响导致陈凯歌最后表示要对其诉诸于法律手段。这部电影的意义在于,它的出现表征了当时网络微电影与传统电影不仅仅存在时长、技法、物质材料、传播方式等方面的差异,更在于文化身份的差异。如果说陈凯歌的《无极》这类传统电影艺术代表的是主流大众文化的话,那么《一个馒头引发的血案》便是向主流文化发起挑战的青年亚文化的代表。

当然,需要指出的是,随着互联网文化的发展,网络微视频所存在的商业价值被不断开掘。2010年,凯迪拉克推出以“微电影”之名制作的商业广告,网络媒体平台也开始微电影创作并开始跨平台传播。同年,由中国电影集团与优酷网联合出品的《11度青春系列电影》开始在网络平台播出,其中的《老男孩》等作品已经成为微电影发展历史中具有里程碑意义的作品。与胡戈的《一个馒头引发的血案》相比,肖央执导的《老男孩》已经褪去了网络微视频粗糙但凌厉的影像风格,转而成为

精致而契合主流社会价值观的作品。在不断商业化的同时,微电影逐渐进入由各级政府、高校、媒体等举办的主流艺术竞赛评奖活动。2012年,关于引导网络视频健康有序发展的《关于进一步加强网络剧、微电影等网络视听节目管理的通知》等相关文件出台,在商业化收编和意识形态规训的双重合力之下,微电影逐渐进入主流文化场域。

梳理了以上脉络,就不难发现,网络大电影的出现,实际上是经由传统电影艺术、微电影后进一步地媒介技术升级与文化语境变化的结果。从艺术媒介特性上而言,传统电影的制作门槛较高,投资回收期较长,观看的方式较为单一,且院线电影每年数量有限;微电影虽然制作成本低,但是作品时长短、容量小,难以产生较大的商业价值。网络大电影的准入门槛较低,时长大致与传统电影相仿,观看的途径和方式比较多元,且依靠观众点击量与播放量进行分账的模式较为透明清晰,因此吸引了大量资本方的进入。以2017年网络大电影为例,占据爱奇艺网络大电影年度总票房榜首的电影《斗战胜佛》仅以600万成本便获得2600万票房分账,投资回报率不可谓不高。而结合内容数量和分账规模的整体市场大盘来看,中国网络大电影市场正从早期野蛮成长的阶段不断走向成熟^⑤。十分有趣的是,就在2013年、2014年前后“网络大电影”的概念刚刚被酝酿与推出的时候,国内短视频APP市场也开始了草创阶段。从早期腾讯的“卫士”、微博的“秒拍”、美图秀秀的“美拍”,到当前炙手可热的“快手”“抖音”等,网络短视频行业走过了与网络大电影行业几乎同样长的发展历程。实际上,进入2010年之后,不断商业化的微电影开始在时长上向两个极端裂变,其结果便是孕育出了基本在60分钟以上时长的网络大电影与基本在十几秒时长的网络短视频。认识到微电影在媒介演变链条中的亲缘关系,才能更好地对当下风靡的网络大电影与网络短视频展开更为深入的探讨。

二、资本逻辑下的价值迷失

勾勒完网络大电影在媒介发展链条中的位置后，有必要将这一文化产品放置在艺术社会学的视角下探讨其生产机制以及由此形成的审美特性。艺术社会学强调的是艺术场中生产环境、艺术生产者、艺术传播者、艺术品、艺术接受者等诸多要素之间的博弈。网络大电影出现的环境，是媒介高度融合、互联网经济与网络文化兴盛、资本快速涌入中国影视市场的环境。从艺术接受者角度来看，当下网络文艺创作的受众主体是在互联网土壤中生长起来的“网生代”。据爱奇艺发布的数据统计，就2016年点击量前20的网络大电影来看，其中男性观看比例平均值70%以上；从学历与年龄段来看，高中阶段观看比重最高90后、00后是网络大电影的主要观影人群^⑥。而从艺术传播的角度而言，网络大电影所依赖的网络传播方式要求具有自觉的“网感”，即一种观众至上、符合互联网时代的思维方式与传播方式。于是在生产环境、传播方式与艺术接受者多重要素的催动下，网络大电影的艺术生产方式与传统院线电影有着极为鲜明的区别。它们的生产追求更短的投资回报周期，完全以网络受众的品味为目的，致力于打造吸引眼球的网络爆款。在这种资本逻辑的助推下，网络大电影在价值取向方面呈现出三种较为鲜明的价值观误区与倾向。

首先，是功利主义的价值取向。在奉资本逻辑为圭臬的创作语境下，网络大电影相较传统院线电影体现出毫不掩饰的逐利本性，始终以追求效益最大化为目的。其中，寄生性便是网络大电影功利主义的一种鲜明体现。“网大的‘寄生性’呈现为电影文本（主要是指电影片名）的‘高仿性’、制作层面的‘卫星化’和营销层面的‘过度化’。”^⑦就网络大电影的制作周期与艺术水平而言，很难依靠作品的质量在短时间内吸引观众的注意力。为了以最快

速、最经济的方式获得观众的点击量，网络大电影在创作时常常有选择地寄生于热门的院线电影，在品牌标识上进行捆绑式营销。例如，陈凯歌执导的电影《道士下山》在2015年7月3日上映。在影片还处于上映前的路演宣传期时，网络大电影制作方便闻风而动。在《道士下山》上映前后，爱奇艺平台也上映了一系列与之相关的影片，诸如《道士出山》《道士出山2：伏魔军团》《道士出山3：外星古墓》等。其中《道士出山》上映十天全网就斩获票房300万。最终票房成绩达2400万。实际上，《道士出山》系列影片的内容乃是喜剧僵尸题材，与《道士下山》电影内容风马牛不相及，但却用这种寄生与山寨的方式迅速吸引了受众注意力。再例如，冯小刚执导的电影《我不是潘金莲》于2016年11月上映前后，《潘金莲复仇记》《潘金莲就是我》《暴走的潘金莲》《谁杀了潘金莲》《鬼脸杀手之二炮手潘金莲》《我是潘金莲》等多部网络大电影便蜂拥而上，这些作品与《道士出山》系列的生产策略如出一辙。除此之外，其他网络大电影的跟风现象更是比比皆是，不一而足。

实际上，寄生于热门的品牌化电影进行创作的现象在世界电影史上早就屡见不鲜。在资本逻辑主导的好莱坞电影产业中，也有“山寨大片”（mockbuster）专门搭大片（blockbuster）之便车的诸多先例，著名的The Asylum公司便靠山寨电影立足于好莱坞。网络大电影这种的寄生策略既是资本逐利本质的体现，又有着中国特殊的文化语境的催发，例如网络大电影天生的互联网基因以及网络审查与监管的相对宽松。不过网络大电影的寄生营销过于看重了它所寄生的院线电影所具有的号召力，却忽略了影片质量才是立足的根本。与院线电影较长的制作周期与较为精良的创作水平相比，网络大电影的制作水平普遍较为粗糙，缺乏以工匠精神打磨精品之作。

其次，是媚俗主义的价值取向。所谓媚俗主义，是指对于大众通俗化、低俗化、庸俗化审美口味的认同与迎合。媚俗主义是现代性的伴生物，

是大众文化工业的必然结果。马泰·卡林内斯库在《现代性的五副面孔》中曾指出,“媚俗艺术(它对时尚的依赖和迅速过时使得它成为可消费‘艺术’的主要形式)和经济发展之间的联系实际上是如此紧密,以至于可以把媚俗艺术在‘第二’或‘第三’世界的出现看成‘现代化’的准确无误的标志。”^⑧网络大电影可谓互联网时代媚俗艺术的代表,它与网络直播、网络游戏等构成了当前我国愈演愈烈的网络媚俗文化景观。网络大电影的媚俗主义首先体现在创作上的猎奇化倾向。在网络大电影兴起初期,由于没有严格的网络审查制度,网络大电影相对传统院线电影来说具有更大的创作自由度。在网络大电影创作中,丧尸等恐怖惊悚题材比比皆是,情色擦边球更是见怪不怪。诸如《夜袭寡妇村》《美女总裁的贴身高手》《赤裸女特工》《僵尸王爷》等电影迎合的是观众的猎奇窥私欲望与低俗趣味。网络大电影的媚俗主义还体现在营销手段上的低俗化趣味。网络大电影尤其擅长在电影海报上大做文章。作为电影营销的重要组成部分,尤其在以点击量为唯一衡量标准的网络平台上,电影海报的视觉形象直接影响作品的收益。因此网络大电影的海报设计鲜明地呈现出色情与暴力的倾向,或者凸显女性的性感身体部位,或者凸显暴力惊悚的视觉场景,以此激发受众的点击欲望。

不过,值得注意的是,近两年来,随着网络大电影市场逐渐规范化,网络大电影的创作也开始从早期的野蛮无序生长与极度媚俗主义向注重影片内容质量转型。一方面,相关的网络监管政策不断出台,为规范网络大电影产业秩序起到了有效地监管作用。例如,2017年6月,国家新闻出版广电总局便曾下发《关于进一步加强网络视听节目创作播出管理的通知》,对于视频网站的视听内容尺度进行了相关规定和约束。2018年5月,中国电影家协会网络电影工作委员会正式成立,其成立将作为行业协会发挥积极的引导作用。另一方面,当前受

众的审美水平也在不断提升,促使着创作者不断提升作品质量,有效吸引目标受众。

再次,是男权中心主义的价值取向。如前所述,网络大电影的受众大多数为男性,尤其是受教育水平相对不高的青少年男性。实际上,从网络大电影流行的电影类型或样式上就能清晰地描绘出其用户画像。网络大电影以恐怖片、玄幻片(以及魔幻片、奇幻片、科幻片等)、动作片、喜剧片以及爱情片等为主要类型。与传统院线电影的类型相比,网络大电影突出了惊悚、神秘、暴力、情色等类型元素,而这些类型元素的目标受众普遍为男性群体。在网络大电影中,女性普遍被塑造为欲望尤物的角色,或者被拯救的弱者形象。值得思考的是,在与网络大电影几乎同时风靡的网络直播、喊麦等网络文艺形态,纷纷表现出浓重的男权意识。如果说网络女主播是互联网大众消费时代被观看与俯视的他者,那么以天佑为代表的喊麦表演者则频频在“江山”与“美人”的叙事中强调着男性的中心地位。而网络大电影以如出一辙的方式,将院线电影中原本就根深蒂固的男权文化逻辑表达得更为清晰露骨。

三、去抵抗性:被收编的亚文化

在发掘完网络大电影的价值取向之后,一个随之而来的问题便是,网络大电影有着怎样的文化身份?或者说,网络大电影在当下扮演着怎样的文化角色?文化身份(cultural identity)或者文化认同,指代的是个体与个体或者个体与群体之间对于共同文化的确认,它关系着自我身份的认同与建构。如同丹尼尔·贝尔曾指出的那样,文化在一定程度上是一个“持续不断地维系社会身份的过程。”^⑨

从传统电影、微电影到网络大电影的媒介演变史来看,网络大电影的生产正日益以一种被收编的亚文化的面目出现。从受众层面来看,微电影与网络大电影都是以青少年群体为主体。不过,以草根为创作主体的微电影在诞生之初是作为主流文化的一种反抗者而出现的,但是当下高度媒

介融合时代出现的网络大电影已经被资本逻辑所规训和收编。或者说,网络大电影本身就是资本的产物,自诞生之日起便毫无青年亚文化所具有的那种抵抗性。对于青年亚文化而言,它所表现的是处于社会边缘地带的青少年的文化取向,它的内涵充分表现在它与主导文化/主流文化既抵抗又合作的复杂博弈关系之中。在英国伯明翰学派看来,青年亚文化擅于以风格化的文化符号来表达对于主流文化的抵抗,尽管这种抵抗形式往往是象征性的而非实际性的。如同赫伯迪格所指出的那样:“亚文化所代表的对霸权的挑战,并不是直接由亚文化产生出来的,更确切地说,它是间接地表现在风格之中的。反抗与矛盾的嵌入与展现(我们随即将会看到的‘神奇的解决方案’)都位于现象的最表层,即符号层面。”^⑩

有趣的是,网络大电影在风格与符号层面也是极具亚文化特征的。尤其是情色、恐怖与暴力等情色元素的运用,使之看上去似乎与主导文化/统治文化形成一定程度的对峙局面。然而实际上,网络大电影的这种风格化影像实际上是资本迎合受众的结果,而非创作者自身的创作诉求与意愿。在伯明翰学派的亚文化理论看来,青年亚文化往往会面临统治文化与商业资本两方面的收编。然而当前网络大电影所面临的局面是,资本为了迎合青少年群体而有意放大了青年亚文化当中的象征性抵抗因素,使得青年亚文化变得越来越主流化。而亚文化与统治文化/商业资本相抵抗的局面,也转而成为商业资本/亚文化与统治文化相对峙的局面。

一个不容忽视的事实是,以网络大电影、网络剧、网络综艺、网络文学、网络游戏等为代表的网络文化正日益成为青少年群体情感结构与知识经验形成的最重要的来源。作为“网生代”的青少年群体是网络化生存、虚拟化生存的一代,他们的人生底色的形成

仰赖于网络文化这片纷繁驳杂的文化土壤。网络大电影作为重要的文化产品,理应扮演好形塑青少年价值观的重要文化角色。当下青少年群体需要借助于优质的网络大电影作品,建构起审美趣味的共同体与文化身份的集体认同。从这个角度而言,无论是网络大电影的投资者还是制作者,都应当以更为自觉的文化责任感,推动网络大电影走向更为健康与规范的创作道路。

注释:

①“网络大电影”这一概念是由爱奇艺影业于2013年首次提出,并在2014年3月的“国际电影产业研讨会”上对外公布的。

②相关数据参见王瑜:《网络大电影的春天还远吗?》,《工人日报》2018年11月5日。

③杨北辰:《“新物质主义”视野下的电影媒介考古学》,《电影艺术》2018年第3期。

④李宁:《消失的抵抗性——论中国微电影的青年亚文化书写》,《创作与评论》2015年11月号下半月刊。

⑤相关数据参见祖薇:《〈2017年网络大电影行业发展报告〉公布 去年两成网络电影不予上线》,《北京青年报》2018年1月23日。

⑥相关数据参见:《2016年爱奇艺网大票房TOP20影片受众分析》,今日头条, <https://www.toutiao.com/i6420549595687813633/>。

⑦齐伟、王笑:《寄生性、伪网感与点击欲 当前网络大电影的产业与文化探析》,《北京电影学院学报》2017年第5期。

⑧[美]马泰·卡林内斯库著,顾爱彬、李瑞华译:《现代性的五副面孔》,商务印书馆2002年版,第225-226页。

⑨转引自李彬:《欧洲传播思想史》,复旦大学出版社2016年版,第148页。

⑩[美]迪克·赫伯迪格著,陆道夫、胡疆锋译:《亚文化:风格的意义》,北京大学出版社2009年版,第19页。

(作者单位:天津师范大学音乐与影视学院)

游戏的“特质”

——新媒体中“游戏活动”的词汇辨析

◎ 李典峰

摘要:在 20 世纪中叶伴随着早期电脑研发的过程中,出现了最早作为测试软件的电子游戏,早期的电子游戏玩家都是程序开发人员,与今天大众传媒理论中所讨论的“电子游戏”概念相距甚远。“游戏”概念所指对象的演变伴随着“游戏活动”具体演变,更为重要的是,“游戏活动”的结构数百年来来的巨大差异是同媒介更迭后生产结构的变革有着内在的联系。新媒体的诞生,让传统的媒介理论在讨论电子游戏以及“玩游戏”这些概念经常引起混淆,如果不进行细分处理并就所指对象进行澄清,会产生语义谬误,得到不当的结论。传统游戏活动与电子游戏之间的家族相似程度,在今天的发展看来,似乎并没有电子游戏与其他新媒介艺术的相似程度高,这就让大众对电子游戏产生了更深的误解。本文会具体根据新媒介出现之后“游戏活动”的变化,给电子游戏中不同形式的游戏活动中所实际进行的概念结构进行勘定,澄清具体“玩”这一概念在具体所指语境中的真值函项,并且分析“游戏”这一古老词汇背后的历史演变,以及今天大众对其的误用的原因。

关键词:维特根斯坦;“家族相似”;Ludens 游戏;电子游戏

从 20 世纪后半叶开始,新媒体技术蓬勃发展,同时期发展的新媒介理论也开始重新讨论诸如数字信息时代电影或者戏剧等传统艺术。然而,伴随着 20 世纪电子计算机技术的诞生,同时产生了一种新的媒体通过数位编码和显像技术,这就是电子游戏。

电子游戏的媒介历史可以追溯到电子计算机技术诞生之初,然而当我们使用“电子游戏”这个中文词汇讨论这些媒体时,我们翻译并引用的英文原词应该是“Electronic Game”还是“Video Game”?

其实早在计算机还在开发的 20 世纪 30 年代,荷兰学者赫伊津哈^①已经展开了一系列关于游戏的研究,而“游戏”与“玩”之间的关系是如何辨析的,在赫伊津哈的著作《游戏的人》^②已经进行了详细的论述。

赫伊津哈总结出了游戏活动的三大特征:

(1)游戏是自由的。游戏是非物质、非理性的行为,不带有任何功利目的。它遵循自由参加的原则,受命参与的游戏就不再是游戏,最多只能算对游戏行为的模仿。

(2)游戏有别于真实生活,是暂时创造出一片完全由游戏规则支配的空间。每个参与游戏的人都心知肚明他们“只是在假装”,或者说只是好玩而已。

(3)游戏受限制。限制游戏进行的条件很多,比如必需有进行游戏的空间、游戏规则、需要在特定时刻终止等等。但因为游戏受限制、有自己的进程,决定了它是可重复的,能够形成文化和传统。几乎所有游戏都有重复或交替要素。

在此基础上,赫伊津哈给“游戏”这一概念下了明确的定义:

游戏是在特定时空范围内进行的一种自愿活动或消遣;遵循自愿接受但又有绝对约束力的原则,以自身为目的,伴随有紧张感、喜悦感,并意识到它不同于平常生活。^③

给游戏定性后,赫伊津哈开始据此分析游戏与文化的关系。那么我们依循赫伊津哈的定义便可以对中文语言现象中的“游戏”与“玩”的具体用法进行研究。在中文翻译为“玩”和所使用的“玩家”概念词源不是拉丁语的 Ludus^④,中国传统意义的“玩”与“把玩”玉器^⑤有关这里所指

与我们要讨论的新媒体理论相距甚远不展开讨论。大量国内的新媒介理论中,对于“电子游戏”和“电子游戏玩家”的使用基本都是在借用“Player”这个词汇的在英语中对应所指所的范畴。问题就在,“Play”与“Player”这个概念囊括的领域甚至比 Ludere 还广——在此领域内,“Play”的专门含义完全隐匿在轻松活动和“运动”的含义之中,在日耳曼语族中显得更为明显。^⑥

我们无法就“Play”所有能指的起源进行密集排查工作,而且现代汉语书写的媒介理论中“玩家”的概念虽然直接翻译来自英文“Player”,但具体到语境中使用也有很大的出入(比如 Player 也指竞赛运动员,乐器演奏家),所以我们将本文中就将就“电子游戏”中“游戏活动”概念的使用环境展开具体的研究工作。

一、电子游戏的概念与起源

如今大众随处可见对于游戏(Game)概念的使用,并且将电子游戏(Video Game)中的玩家直接翻译为“Player”,那么在我们是否可以合法地将“玩电子游戏”直接同英文中的“Playing Video Game”这个活动建立直接映射关系?

我们可以看到英文词典中在定义游戏时又用了“play”这个词汇,“游戏(Game)是一种结构化的‘游玩形式(form of play)’,通常用于娱乐,有时用作教育工具。”^⑦

所以我们可以看到,游戏是一种不同于以报酬为目的的“工作”,也不同于具有成熟表达规则的“艺术”,那么游戏(game)可以理解为游玩(play)活动的一种精神产物。两者之间的区别并不是十分具体明确,这样导致现代汉语在游戏研究中的翻译策略问题。许多游戏(game)也被认为是工作(如体育选手或电子竞技的专业选手)或艺术(如拼图游戏或涉及艺术布局的游戏,如麻将、接龙或一些传统游

戏但被数位编码成了类电子游戏)。

然而,早期广义的电子游戏(Electronic Game)使用的交互设备格式极其复杂,并且种类繁多,各种制式和编码格式的不统一主要原因是不同的开发者在开发思路上不统一。

最早的例子是一款名为“1947-A”的阴极射线管娱乐装置,由托马斯 T.小史密斯和伊斯特·雷曼,于1948年12月14日发明。受雷达显示技术的启发,它由一个模拟设备组成,它允许用户控制屏幕上的矢量绘制的点,以模拟导弹对目标的射击,这些目标是固定在屏幕上的图形。这款编码程序的存在其实还有一个目的就是早期的大型计算矩阵进行计算压力测试,以确保整个计算设备功能是正常运转的。

而1977年一款名为“唠 Pong”的游戏问世,导致了同类型视频游戏的开发狂潮,一系列高度同质化的类型游戏问世,直接催生了视频游戏进入了黄金时代,并且让图像处理硬件的开发得到了大量资金保障。

“唠 Pong”这款游戏激发了街机在诸如商场,传统店面,餐厅和便利店等主流场所的流行。电子游戏也成为电视和报刊杂志上众多文章和故事的主题。随着80年代民用显卡的普及,还诞生了以“唠 Pong”为原型的各类狭义的电子游戏(Video Game)。并且电子游戏(Video Game)这一词汇在台湾以及香港的游戏研究界经常也翻译为“视频游戏”,以区分早期的电子游戏(Electronic Game),避免在概念使用产生混淆。

以下我所使用“电子游戏”(Video Game)均指代80年代之后我们所谈论的狭义电子游戏,或者说“视频游戏”以避免产生概念误区。

至今为止,大量的电子游戏在控制器和使用平台上仍有所不同。公共控制器包括游戏手柄,操纵杆,鼠标设备,键盘等。然而随着作为手机处理能力的冗余,大量移动设备配有超高动力学传感器,可以直接允许人体进行无接触操作。电子游戏玩家通常在视频屏幕或者虚拟现实(VR)头戴式显示器护目镜上体验视频游戏的视觉传达。

然而复杂的问题是,通过梳理电子游戏的历史,我们只能勉强对“Game”“Electronic Game”与“Video Game”这三个概念在不同历史年代具体所指的断代。还亟待解决的问题是“Play”作为一种具体的人类活动,它如何可以产生“Game”。游戏是某一种游玩活动所遵循的规则,还是游玩活动所产生具有形式的规则?这关系到电子游戏是被生产出来的工业制品,还是可以作为自由游戏活动产生的艺术。

二、传统游戏与电子游戏的家族相似分析

路德维希·维特根斯坦(Ludwig Wittgenstein)是第一位提对“Play”一词定义的分析哲学家。在维特根斯坦的哲学研究中,他认为游戏的要素,如游戏活动、游戏规则和游戏竞争,都不能充分定义游戏是什么。维特根斯坦由此得出结论,人们将“游戏”一词应用于一系列不同的人类活动,而这些活动彼此之间只具有人们可能称之为家族相似性的东西。

以下是我们可以找到在一系列当今社常见的游戏活动,它们都以“Game”为共有名称,以“Play”统一命名在此类活动中的行为。

体育竞技 Sports: 体育包括所有形式的竞争性体育活动或游戏,通过非正式或有组织的参与,旨在通过体育活动提高身体机能和运动技能,同时为参与者提供乐趣,在特定赛会期间也为观众提供娱乐。

草坪游戏 Lawn games: 草坪游戏是可以在草坪上玩的如飞盘,球类等户外游戏。

桌面游戏 Tabletop Game: 桌面游戏是一种游戏,游戏的元素被限制在桌面上一个有限的区域(Board),很少耗费体力,通常只是简单的放置,捡起和移动游戏组件。

商业团建游戏 Business Game-Team Building: 商务游戏可以有多种形式,从交互式棋盘游戏到涉及不同道具(球、绳、箍等)和不同活动的交互式游戏,目的是促进统一商业

团队成员的默契。

模拟游戏 Simulation Game: 仿真游戏是种非商业类型化的电子游戏(Electronic Game),通常被设计来模拟真实世界的活动,比如外科手术模拟,军事飞行模拟,舰艇监听模拟等。

我们从以上不同游戏类型的具体活动形式中做出“play”一词所指的区分:

体育中 play 所指的是竞赛,它对应的是 player 是选手;

草坪游戏中 play 所指的是消遣,它对应的 player 是一类玩家^⑧;

桌面游戏中的 play 所指的是指博弈^⑨,它对应的 player 是二类玩家^⑩;

商业团建游戏中的 play 所指的是训练,它对应的 player 是队员;

模拟游戏中的 play 所指的是操作,它对应的 player 是职业者或训练队员等。

那么电子游戏又有哪些特征与传统游戏相似呢?

我们再进行类型列举分析:

角色扮演游戏 PRG: 玩家扮演某一个电子游戏中的角色,通过交互进行冒险,剧情推进,和角色成长。

第一人称射击/打击游戏 FPS: 玩家以第一人称视角,操作某一个持武器进行攻击的角色;根据内容会分为单机剧情推进或冒险类,或者分为多人线上竞技对抗等模式。

即时战略游戏 RTS: 玩家以俯瞰战场的视角,操作一系列游戏中的单位进行生产,经营,和作战;根据内容会分为单机剧情推进或冒险类,或者分为多人线上竞技对抗等模式。

家庭派对游戏 Party game: 玩家通过操作一个角色,和其他玩家(一般同处一个房间)共享一个屏幕进行益智类小游戏

体育模拟游戏 Sport Simulation: 玩家通过第一或者第三人称操作传统体育竞技比赛中的队员或者教练,进行体育竞技比赛活动;根据内容会分为单机剧情推进或冒险类,或者分为多人线上竞

技对抗等模式。

音乐节奏游戏 Music Game: 玩家通过跟随音乐节奏击打屏幕中的某些指示物, 来完成某一章音乐曲目的演奏。

以上多类游戏活动中 play 所指代的具体行为命名, 我们会发现, 确实如维特根斯坦所说, 游戏之间存在着大量的家族相似, 所以只能用 play 来笼统地进行命名。但是这些游戏之间又并非没有一个共同的特征, 如果我们遵循维特斯坦所反对的“本质主义”^⑪, 不使用“范畴思维方式”给“游戏”本质性定义并加以分类。那么我们在进行列举讨论时, 就必须列举所有的具体游戏名称, 陈列集合中所有可能存在的游戏形式作为原子命题展开讨论。这样的方法, 其实并不客观, 因为游戏形式和具体游戏的规则是瞬息万变的, 维特根斯坦时代所需要面对和处理的游戏定义问题其实并没有今天这样复杂, 新媒体崛起之后的大量的传统游戏活动被以编码的形式重新模拟编写称为具体的游戏软件, 这才是游戏和玩家更需要被重新认识的原因。

虽然“家族相似”的提出, 将游戏的“本体论”问题引向了一个通过认识游戏并为其命名的语言学问题, 避免了方法论争执的必要, 但这些看似共同特征和所谓内在规律, 其实是人类因为自身描述的需要从现象中抽象出来的。这种从特殊的现象到一般符号的思维方式是所有语言游戏的基础, 所以当我们建立对游戏和玩家命名的分析时我们需要回到具体的游戏活动想象中去进行把握。^⑫

我们将“Play”这一词汇的能指所对应的“游戏活动”进行映射, 我们可以看到它作为一个动词, 它标记的是一种人类活动。那么至少从这个角度讲, “play”是具有本质的, 它的本质就是一种“人类活动”。

如 Roger Caillois^⑬在其著作“Man, play, and games”赫伊津哈所言“总结游戏的形式特征, 我们可以把它称为一种自觉地站在“平凡”生

活之外的“不严肃”的自由活动, 同时又强烈而彻底地吸引着玩家。”^⑭

到这里, 通过本节内容中所讨论的传统游戏活动与电子游戏活动进行家族相似对比, 我们会发现, 电子游戏其实远比传统的游戏活动中所出现的形式都复杂很多。它对社会, 对审美, 甚至对意识形态都产生了不同侧面的影响。那么要讨论游戏的社会意义, 必然要先从游戏活动中玩家的行为模式去分析。

三、电子游戏概念的结构辨析

游戏不是人类独有的现象。我们通过观察小动物发现, 动物天生就会玩游戏, 不需要任何教育。并且人类游戏的一切基本要素, 都体现在小猫小狗欢快的嬉闹中了——尽管人类的游戏规则更复杂、形式更先进, 但从形式创新上说, 人类并未给“游戏”这一概念赋予任何人类独有特征。

游戏似乎是一种生物本能, 但用“本能”或者“天生”解释这个问题未免流于粗浅。长久以来, 生物学和心理学研究尝试给游戏赋予各种各样的意义, 最有市场的理论是行为心理学家们在20世纪初所进行的尝试——“通过游戏对幼年生物智力或物理上的某些机理进行锻炼”, 以适应未来严酷的生存环境。其他研究成果还包括“释放过剩精力、放松身心、补偿落空期待、生物发泄某种先天才能的冲动”等等^⑮。

赫伊津哈认为以上说法都在逻辑上犯了同一个错误, 即先入为主地断定游戏必定在为某种不是游戏的东西服务, 具有生物学或功利的目的。这些理论完全忽视了游戏的“乐趣”, 而乐趣恰恰才是游戏活动的核心要素。游戏活动通过追求自由而获得的愉悦与乐趣, 会导致以上结论苍白无力——如果具有目的的所有生命活动都可以通过机械锻炼实现, 为什么自然选择和进化赋予我们游戏的能力? 难道游戏只是一个没有具体所指的符号么? 事实上, 游戏行为远超出了人类生活的领域, 也就不以任何约定或者被规训的理性关系为基础, 如若不然, 游戏现象便该限于人类专有了。

当代电子游戏的研究者和学者,穷尽心智与时间,力图向世人证明游戏或者电子游戏有丰富的社会和文化价值,这是一个值得尊敬的行业——但却被精通古代历史文献的先贤呵斥:“游戏并不追求有用,而是追自由!”

值得庆幸的是,赫伊津哈除了棒喝,还递给我们启发的火种:人的价值观不应该只围绕“有用”这一个维度来讨论。我们在物质之上构筑精神世界,而对游戏的思考也应该延展到那个领域:

“承认了游戏的存在,也就承认了精神的存在,因为不论游戏是什么,它都不会是物质。即便在动物界,游戏也挣脱了物质的束缚。如果认为世界完全受盲目力量支配的话,游戏就纯属多余了——只有精神的洪流冲垮了为所欲为的宇宙决定论,游戏才有可能存在……人类社会超越逻辑推理的天性才能不断被证实。动物会玩游戏,因此它们不只是单纯的机械物体;我们会玩游戏,而且知道自己在玩游戏,因此我们必定不只是单纯的理性生物,因为游戏是无理性的。”^⑩

结合和赫伊津哈和维特根斯坦的观点,我们可以看出,至少游戏(game)是指人类的特殊活动,我们统称它为“play”。游戏活动是一类没有具体概念可以直接把握的人类活动,这些活动遵循着某种规则,规则之间具有家族相似的特征。

根据以上的分析,“play”作为某种具有家族特征的行为活动,不但提供了特征,而且提供了“本质”,特征和本质结合起来就构成了游戏家族的“特质”。具体说来,游戏特质就是这个集合中所有家族成员特征所依赖的内在结构的特性。游戏构成一个家族,其成员不仅是相似的问题,而且有一个共同的内在结构,即游戏的内在机制,比如说,要由一个或多个人进行操作活动。

这种机制在游戏存在的每一个可能形式中是同样的,并且现实世界的传统游戏与数码世

界的电子游戏,如果它们有相同的机制,那么它们就是同样的游戏。家族相似的分析法背后对游戏的内部结构是持肯定态度的,比如“家族遗传密码”的结构。不管怎么说,一个家族总有它的遗传密码结构,并且如果在现象世界中的家族与编码世界或者语言世界中的家族有相同的遗传密码结构,那么它们就是同一个家族。

赫伊津哈论证,艺术是从游戏中诞生,并作为游戏发展起来的。然而游戏本身要发展成艺术,要面对其他艺术门类都没有的逻辑悖论:它还是游戏吗?各种艺术门类一旦发展成熟,即便它们在机制上还保有游戏元素,但也不再是游戏了。就好比戏剧,在原始阶段就是游戏,待其发展成熟,被定性为“艺术”后便脱离了“游戏”范畴,但它仍是戏剧——保留了自己作为戏剧被规定那个的本质属性。

电子游戏不一定必要被归为“第九艺术”^⑪,但不可否认的是,电子游戏是人类广泛的游戏活动(play)中产生的游戏家族(Family of Games)中的一员。它和其他传统游戏有着亲缘关系,而部分艺术如戏剧,音乐包括诗歌等也同样产自古代人类的游戏活动,亲缘没有是非只有远近。如果把电子游戏放入艺术的范畴中讨论,那么它还需要接受艺术体制的规训。而这对于电子游戏是一种二次桎梏,因为电子游戏本来就是以追求自由而进行的游戏活动中被抛下变成具体规则的游戏产品,再从对它进行第二次规范着实相比其初衷早已背道而驰。

通过细分游戏活动中玩家不同的行为,以及丰富的精神活动状态,我们会发现,传统媒介理论只通过媒介划分来讨论“电子游戏”和“电子游戏玩家”的方法会产生大量的概念混淆。传统媒介理论对玩家和游戏的理解,无法有效识别“电子游戏玩家”与“电子游戏职业劳动者”,更重要的是无法同“电子游戏成瘾”的人群开展有信息交换的正确对话,致使大量的数据统计研究以及对电子游戏的社会管理失效。

“玩游戏”或许是一种在反复训练同时还需

要随时带入反思状态的人类活动。我们仔细研究赫伊津哈对游戏的定义,会发现游戏的定义其实不只界定了“游戏”的性质,对人的“游戏状态”也是有要求的,大抵包括参与自由、非功利、能随时终止等等。

对于沉迷者,无法区分“游戏”与“现实”,对游戏产生了习惯甚至生理依赖,无法靠自己的意志选择适时地结束这种活动,这种状态其实是很不具有“游戏精神”的游戏行为。

很多时候人们并不是想“玩游戏”,只是现代劳动-空闲的生活奏中,人们经常只想无意义地度过一段时间,但既不想睡觉,又想不出其他事情可做,最后百无聊赖打开某个电子游戏程序。按赫伊津哈理论,当我们处于这种状态下,也不能定性为“游戏”,因为我们某种程度上是“别无选择”并非纯粹自由参与了游戏活动的,且带有通过“游戏”打发时间的功利性。同时这或许能解释为什么当我们在这种状态下玩游戏,往往无法体会到多少乐趣。

所以当代日常语境中我们使用的“玩”来替代了“游戏活动”,用“电子游戏”来替代传统游戏,但我们并不能从玩电子游戏中得到可以自由释放得快乐,而更多时候是进入了一种控制论的沉迷中。

电子游戏作为模拟传统游戏活动的数位编码软件,它本身具有媒介理论所描述的特征,但电子游戏玩家作为人类,他们所进行的游戏活动,需要从传统游戏活动的理论中去找描述方法。当我们清楚分辨了“play”与“game”的不同所指,我们才能识别游戏活动的特质,并理解赫伊津哈站在传统游戏理论对20世纪后人类游戏行为的批判与反思——如何在规则的枷锁中追求自由的超越。

注释:

①约翰·赫伊津哈 (Johan Huizinga, 1872年12月7日 - 1945年2月1日) 是荷兰的语言学家和历史学家。1891年考入格罗宁根大学学习文学和梵文。1915年成为莱登大学教授, 1932年任校长。1942年他被德国人逮捕囚禁, 1945年荷兰解放前夕病逝。

③④⑥⑬⑯[荷] 约翰·赫伊津哈著, 傅存良译:《游戏的人》, 北京大学出版社2014年版, 第7-10页、第40页、第40页、第16页、第4页。

⑤玩:弄也。从玉,元聲。阮,玩或从貝。[汉] 许慎撰:《说文解字》/[宋] 徐铉校定, 中华书局。

⑦《韦伯大辞典》1828年出版, 2017修订版。

⑧一类玩家:对游戏具体活动有规则开发权的玩家, 比如早期的足球与橄榄球都来源于一类玩家在草坪游戏的球类游戏活动, 对不同身体使用规则的开发与理解。

⑨桌面游戏的“博弈”类型:桌面游戏可以通过规则分为零和博弈以及非零和博弈, 可以通过形式分为棋类游戏, 牌类游戏, 扮演类游戏和探索类游戏, 但每一种游戏都有具体的规则和游戏名称。

⑩二类玩家: 玩家选择参与游戏后需要遵守规则并无规则开发权。

⑪维特根斯坦著, 陈嘉映译:《哲学研究》, 商务印书馆2016年版, 第64-69页。

⑫张志林、陈少明:《反本质主义与知识问题——维特根斯坦后期哲学的扩展研究》, 第44-49页对于维特根斯坦“反本质主义”的反思与批判。

⑬Roger Caillois (1913-1978) 法国知识分子, 其独特的作品将文学批评、社会学和哲学结合在一起, 专注于游戏、游戏以及神圣的不同主题。

⑭Caillois, R. (2001). Man, play, and games: University of Illinois Press.

⑰2011年5月9日, 美国联邦政府下属的美国国家艺术基金会正式宣布“电子游戏是一种艺术形式”, 它应像书籍、漫画、戏剧和其它艺术形式一样受到美国《第一修正案》的保护。

(作者单位: 北京大学艺术学院)

本栏目责任编辑 孙 婵

从话语资源到文本形态： 论“网络批评话语”及其有效性

◎ 李 壮

摘要：近些年来，随着网络技术的进步和自媒体应用的普及，“网络批评”迅速崛起，有力地改造乃至重塑了旧有的文艺批评格局。在话语资源方面，“网络批评”与网络世界的话语生产机制紧密相关，拥有着相对独立的语词资源、表意方式、知识谱系和精神逻辑。而在文本形态方面，此类评论的发表传播行为多发生于网络空间，拥有较为自由的文本形式、鲜明强烈的个人风格，面向更广大的公共读者（非专业读者）群体敞开。与此同时，以网络为媒介展开的文艺批评，与传统批评文本间的区分并非绝对性的。如何以全面地、扬弃地体认和思索“网络批评”的存在及特质，对中国当代文艺批评的未来发展具有重要的现实意义。

关键词：网络语境；文艺批评；话语资源；文本形态

一

在中国当代以来的文学艺术语境中，对“批评”加以分类似乎并不是什么太新鲜的事情。例如，关于评论的属性划分，一度曾有“三分天下”之说：其一是“学院批评”，高等院校里专业的文学研究者多可归入此类，其重心往往在于文学史的总结或理论性极强的阐释、并以此参与到当代文学经典化及学科化的过程之中，具有较强的学术色彩；其二曰“作协批评”，作家协会系统以及社科院等各类科研院所之中，一度云集了众多优秀的批评家、理论家，他们活跃在中国文学的第一现场、观测着那些“起于青萍之末”的现象之微风，更强调敏锐的眼光和准确的判断——当然，如果考虑到过往时代中某些“定调”“引导”式的特定功能，“作协批评”类属的成立也不可否认地夹带有某些意识形态甚至权力秩序的色彩在其中；其三则被称为“媒体批评”（此处的媒体主要指的是传统纸质报刊）或“民间批

评”，相对感性、观点鲜明、精短可读、面向更广大意义上的“读者”，更贴近于文学作品“生产——传播——阅读”的古老链条，在个人审美判断和主体印象感受上侧重较多，有时在意味甚至形式上还带有中国古典小说“评点式”批评的影子。^①

严格来说，所谓“三分天下”的说法带有半开玩笑的意味，三者的区分并无严密的学理基础，逻辑分野亦不清晰（三种路数彼此间的交叉互渗寻常可见）。但它至少在相当程度上体现出了我们讨论“文学批评”一事时基本的——甚至是潜意识的——分类逻辑，那就是评论者以何种姿态面对文学文本、基本的落脚点又在何方：是理性建制（学科化与经典化）？还是价值判断（意识形态的及文学自身的）？亦或是最本能、最直接、也最具增殖可能性的主观感受（文本经验对现实经验的唤醒、作者阐释对批评者阐释的激发、从一次意义生产衍生出又一次的意义生产，也即所谓“批评作为写作”）？

三种略显刻意分野之中，事实上潜藏着我

们面对文学时的基本姿态或者说心理预期：我们最为关注的，始终是文学内在的意义与价值；因此，选择以哪一种方式、从哪一个角度剖开文本的外壳，试图取出的是石材、是玉料还是琥珀，长期以来都是文学批评不得不面对的极其重大的选择问题。然而时至今日，前文所述的那种分类已渐渐变得虚弱无力、涵盖不周。学院系统的文学批评与作家协会系统的文学批评在功能项及文本特征上越来越接近，有时我们会以“专业批评”或“传统批评”统一称呼它们；纸质报刊（启蒙时代的核心意象）在新媒体时代正不可逆转地变成文物古迹，即使仍具影响力的纸媒，其影响力也更多地借助新媒体平台获得扩张，“报纸批评”的媒介土壤和传播结构正在消失，其写作自身的形态自然也将移步换形、与网络信息时代的话语结构结合在一起。今日常被提出的一组对子，正是“传统批评”与“网络批评”。

看似是词语的排列组合游戏，但“说法”更迭的背后，往往潜藏着巨大的“观念”秘密。“传统”与“网络”并不是一对严格的反义词；二者之所以能够相对而置，其中无疑存在着多方面的阐释可能。例如，这种对立的背后可能是时间意图。网络是新事物，我们当下的时代被称为网络时代，自然可以同“传统”及其所意味着的一系列方式方法及思想观念形成对立。再如，这样的对立背后可能是空间意图。传统批评的阵地是期刊报纸，栖身之所是图书馆的书架，换言之，它们是学术史料意义上的“收藏品”；网络批评的阵地则是虚拟的信息世界，埋葬之处是二进制数码汇成的信息洪流，它对自己的定位很可能不是“收藏品”（对记忆的占有）而是“消耗品”（对快感的挥耗）。然而在我看

来，最关键的区分并不在于时间或空间层面的自我定位，而在于此二者关乎两种不同的话语生产模式。或者说得更直接一些，“网络批评”巨大的生命力和影响力，直接根源于一个不同于往日的网络话语世界。如同尼尔·波兹曼所说，信息呈现方式（即媒介）的转换，“从根本上不可逆转地改变了公共话语的内容和意义……两种截然不同的媒介不可能传达同样的思想。”^②今天我们试图剖析和理解“网络批评”、进而讨论它的有效性可能，要害多半不在于“批评”、而在于“网络”；而“网络”的要害，又不在技术途径、而在话语机制。我们迎面撞上的，其实是一个全新的“话语”课题。

二

网络，或者说虚拟世界、“二次元”世界，正在悄悄地承担起过去千百年间文学（尤其是诗歌）所担负的功能，成为话语（尤其是“词语”）生产的重要动力源。所谓“网络批评”作为一种新的话语输出方式或者说价值评价结构，之所以显得越发重要、占据了越来越多的话语权，显然也同这种词语的全新生产方式有关。因此讨论“网络批评”，首先不得不从网络时代的话语生产模式开始谈起。

我们正在经历一个词语速生速死的时代。在此，我想举出的例子也同样是“速生速死”的典型代表，那便是2016年的“优衣库”事件。一对青年男女在北京三里屯优衣库试衣间内偷情并使用手机自拍下一段录像，这段录像随后意外流传到网络上，迅速引发了一场“话语狂欢”。“优衣库”让我们集中见识到了网络时代这种惊人的“生死时速”：从深夜微博的突然引爆，到第二天刷爆微信群聊及朋友圈，紧接着网友的无穷智慧贡献出了数不胜数的衍生产品（古诗改编、图片拼接甚至主题文化衫等），直到在反应并不迟缓的警方通报之中销

声匿迹，最终像一尾发臭的干鱼那样不会再有任何人把它提起——这一套完整的流程，大约只用了三天左右的时间。在这个过程中，“优衣库”从一个地理位置，变成一个具有特殊指涉性的“热词”（也就是青年亚文化中的话语体系中的“梗”），在词语狂欢中衍生出各种各样的奇葩想象，直到被更新奇的说法取代……“优衣库”代表了当下“词语制造系统”的基本套路之一。

当然，“优衣库”仅仅是引子或切入点，我真正想说的是“词语”。我们今天不断谈论的一个话题，就是知识话语的失效：文学语言、评论语言、学术语言渐渐失去同现实对话、呼应的能力。在我看来，这不仅仅是思维的问题，更是话语谱系或者说词汇库的问题。我们的话语与实际的当代生活之间产生了脱节，这种脱节在“词语”层面体现得分外明显。社交平台 and 所谓“二次元世界”（动漫、游戏等虚拟世界，对应于我们现实中的三维空间）已经成为了当下最重要、最活跃、最具生产力的话语场域之一，但我们很多人显然对此缺乏了解。当下在精英话语场中占有最大话语权的往往是出身学院的资深知识分子，他们所惯用的词语来自于经典性的知识体系——即便上世纪80年代大量输入的西方概念在当时属于“他者”之列，它们仍旧来自于具有自身持续谱系的学院知识系统；在世界文学史和西方文论史的课本上，它们皆是有据可查。但今天铺天盖地而来的词语往往产生于互联网，它是真正意义上的新生事物，无论从生产机制还是传播方式来看，它们相对于当前的学术话语都是极其陌生的。

这种陌生对今天的知识分子构成了巨大的挑战，在很多时候也会引发抗拒，但

它确乎贴合于当下的许多复杂的现实体验。例如“优衣库”为什么火？它的兴奋点显然不只在于“色情”，网友们硬盘里的存货随便拿出1G，部部都会比“优衣库”劲爆得多。真正引发狂热的是空间场域的特殊性和对“三里屯”的标签式想象：试衣间作为公共空间里暂时性的私密场所，“性”在其中带有某种触犯禁忌的意味，它关涉到对当代青年人普遍疲倦的身心的重新挑逗；而“三里屯”作为“高富帅”猎艳的“木兰围场”和都市白领宣泄压力之所，本身会迅速地在“金钱”“权力”和“性”之间建立起关联性的想象。在“优衣库”事件被热炒后不久，同这两个方向相关的深度文章也同时在网络媒体上走红：专栏作家毛利在腾讯大家频道上发表了《床上的性早无趣味》，而《中国新闻周刊》的一篇旧文《三里屯：北京最孤寂灵魂聚集地》也被翻了出来。

这就在文化层面上涉及到了许多更大的话题，例如青年心态。叛逆、抗拒、荷尔蒙过剩、价值观的打破与重塑……现代以来，我们有无数种激动人心的方式可以用来构想“青年”，但在当代中国，青年一代似乎过早地衰老了，他们在行为方式和生活节奏上受到了完美的规训，以至于很难在生命形态和具体行为上有所宣泄。因此他们几乎全部的激素只能在虚拟的二次元世界中得到宣泄，唯一溢出虚拟世界边界的，就是这些烟花弹般有力而短命的词语。因此，现实世界尽管风平浪静，网络世界的话语场中却一直是血雨腥风，其背后其实是颠扑不破的“能量守恒定律”：任何一种能量都不会凭空消失，它只是换了一种形式改头换面地继续存在。

因此，每一次“话语生产”与“话语狂欢”的背后，都潜伏着时代的想象兴奋点。其中许多是肤浅的、无聊的，可以大致归入“语言垃圾”之列，我们大可一笑了之；然而还有一些，它们连通着一代青年人隐秘的羞涩与酸

辛，它们的有效性掩藏在嬉皮笑脸的表象之下，如同一个个幽暗而疼痛的穴位。例如现今已被广泛接受并使用的“屌丝”一词，它在看似严丝合缝的政治话语系统中寻找到一条隐秘的裂缝，借助“性隐喻”的方式打了一个擦边球，从而创造了一种新的阶层身份共名。现如今对这个词语的使用已经显得毫无新意可言，但它本身的发生学意义（该词最初是作为“性行为旁观”也即“性权利剥夺”的隐喻而出现；它带有浓重的色情意味，恕我在此不便详尽复述），无疑是一种对典型性时代情绪的反射，其间混合着自嘲、饥渴、无奈、压抑等多重意味，最终呈现为这样一幅化耻为荣、“自嗨”无限的怪诞面孔。我们甚至可以把它看作是五四精神在大资本时代巨大压强之下的变态标本：它让我们看到了在民族劣根性这样的宏大话语过时以后，阿Q精神如何在新的权力秩序中获得了一种近乎绝望的合法性。与之类似的是“十动然拒”（女孩十分感动，然后拒绝了他）、“然并卵”（然而并没有什么卵用）：如果说“屌丝”是身份想象的产物，这两个词则指向现实中的行动效果。“屌丝”的不懈奋斗取得了“十动然拒”的结果，于是他终于明白，对自己来说，一切努力“然并卵”——这些令三维世界里的我们摸不着头脑的表达，若非要较真地翻译过来，不就是方方那篇《涂自强的个人悲伤》里的故事吗？再如2017年出现的一个新词叫“无fuck说”，巧妙地利用了英文脏话“fuck”的谐音，而这谐音又恰好对应于现代汉语中的方言笑点——许多南方人会混淆声母“f”与“h”的发音，这一点衍伸出若干同语言相关的娱乐段子，即“胡建人说普通发”（“福建人说普通话”）。由此，“无fuck说”一词即继承了“无话可说”的

本意、也获得了“fuck”的舶来借力，同时贴合于当下流传的笑料段子（值得注意的是，这种段子在多数情况下并无人身攻击的恶意而仅供娱乐），故而能以开玩笑甚至自嘲的方式，表达一种强烈又无可奈何的气愤。在我看来，这也是当下青年亚文化的典型精神样态之一：强烈的不满同清醒的无奈结合在一起，最终呈现为一副喜怒皆非的怪诞笑容。

网络语境在持续地制造着事件热点和话语狂欢，并从中批量沉淀出词语的结石——这些词语的结石正如人体的结石一样，暗示着更大层面上的诸多病变与疑难。在此意义上，它们的确直接连通着这个时代的敏感神经。当然，我的本意绝不是支持滥用网络词汇。对学术词汇系统的纯洁性、严肃性加以守护无疑是必要的。为追求所谓的“时髦”而过度、刻意地使用特定词语，无疑是无聊的事情。真正重要的是要挖掘到词语皮囊背后的精神指向。“二次元世界”以其强大的词语更新能力和交互性，正在有力地塑造着一代人想象世界、表达自我的方式；语言对当下经验的附着和吸纳，已经大量地依托于这种想象和表达。我们无法想象“然并卵”这样的表达进入严肃的文学话语、评论话语，但也同样无法想象，我们能在对其全无了解的情况下侈谈“当代青年的精神困境”。

如同布罗茨基所说，“每一个词都渴望返回它出发的地方，哪怕是作为一个回声”。布罗茨基谈论的是诗歌，但这个表述同样适合于今天这些山洪般遍地流淌的网络语汇。我们所要做的不是简单的追捧或者抗拒，而是要“循其本”、回到“它出发的地方”，去触摸那些朴素而永恒的原点。焦虑、孤独、苦闷……我们需要了解，面对这类经典命题，那些速生速死的词语是如何奇迹般地完成了当下性的阐释并迅速收获共鸣。尽管这种阐释在形式上只能在微博热词榜上存活几天，但在文化意味和精神

体验上，它无疑是有效的；甚至在某种意义上说，这种体验本身就需要在词语不断加速的死亡快感中得到反复的、面孔各异的确证（就像那些频繁更换相貌近似女友的富二代所患的“集脸癖”一样）。而它们背后遥遥指向的那几个关键词，其实跟我们几千年思想史文学史上反复探讨的那些并无太大区别。

三

由“词语”而及“批评”，我们可以回到本文最直接的主题，即有关网络批评的问题上来。我们如何理解所谓“网络批评”的定义，或者说，如何理解“网络批评”与“传统批评”的分野？如果将其理解为话语场域、话语资源的不同，那么如我前文所述，网络世界的话语生产机制本身便带有鲜明的情绪乃至立场色彩，并且由于网络话语场自身的前沿性、敏锐性，网络话语自身便充满了“批评”式的阐释空间和批判性元素，由此而言，网络话语在“当下现实阐释力”一事上非但不显疲弱、反而具备着若干先天的优势，倒是理论性极强的专业批评话语常常遭遇“现实阐释力缺失”的诟病。进而，我们便也难以“不严肃”“无价值”来抹杀那些充满着流行语汇和黑话暗号般词语典故的文本，它们无疑具备着某种更宽泛的“有效性”——除非我们仅仅将“批评”窄化为学科建制下的知识话语建构。

而倘若我们将其理解为发表媒介、潜在读者群体、文本具体形态的区别，那么我们很快又会发现，那些在网络媒介上发表、具有更强公共性的批评文本，其特质、关注点及起到的效果常常会与传统批评相近似，有时甚至会效果更佳。有鉴于此，我首先想到的是2015年初诗歌界围绕余秀

华诗作展开的争论。事件的前史，是《诗刊》在2014年发表了诗人余秀华的一组诗作并在微信公号上推广。对于《诗刊》这样的传统权威期刊而言，这只能算是“常规动作”，因此即便余秀华在身体状况和身份背景方面较为特殊、诗作本身的质量不低，也并没有引起太多的关注。但2015年1月13日，旅美女作家沈睿发表在博客上的一篇文章《什么是诗歌？余秀华——这让我彻夜不眠的诗人》^③，却忽然在诗歌界掀起了波澜。在这篇文章中，沈睿盛赞余秀华为“中国的艾米丽·迪金森”，并且围绕“什么是诗”的问题，发表了一些较为武断、语言浮夸、显然容易引起争议的看法（“凡是不打动我的诗歌，都不是好诗歌，好诗歌的唯一标志是：我读的时候，身体疼痛，因为那美丽的灿烂的语言，因为那真挚的感情的深度，无论写的是什么”）。这篇文章随即在微信朋友圈内大肆流传，其获得的认可越多，反对的声音也随之越发强烈。诗人沈浩波在微信公众账号“诗歌是一束光”及个人博客上发出的一篇针锋相对的短文《余秀华的诗写得并不好》^④成为了整个事件的爆点：在这篇文章中，沈浩波认为余秀华的诗歌有媚俗、廉价的一面，网上对余诗的某些过度吹捧其实是“非诗”“反诗”的，并且明确批点了沈睿的名。很快，“二沈”之争在诗歌界获得大量关注并急剧升温，迅速溢出了“诗歌界”的范围而进入了公众讨论领域，甚至争论的聚焦点也已经不在余秀华的诗歌本身：被点名批评的沈睿在博客上马上发表《沈浩波走在去经典的路上与男性文人的酸脸》以示回击，从题目便可看出，此文已经带有了人身攻击的意味；诗人巫昂则针对沈睿此篇又撰一文，题目是《沈睿女士的心灵巨根》（原题目为更加劲爆的《沈睿女士的看不见的睥睨丝》），文章嬉笑怒骂、犀利见血，几乎是针对人身攻击的人身攻击。此后围绕二沈及巫昂“连环套”般相互驳斥的文

章，廖伟棠等更多的诗人和评论家也相继介入发声，话题开始自我增殖。《北京青年报》文艺评论版用一整版的篇幅发表了三篇讨论该话题的文章，青年评论家张杭《更重要的是谈论诗歌》一文开篇便是：“余秀华的诗不是心灵鸡汤。那些认为她的诗是心灵鸡汤的人，或者因为不会看诗，或者因为没有耐心。”所谓“认为她的诗是心灵鸡汤的人”，明显指的是此前在“北青艺评”公号上第一时间发表与沈浩波类似观点的李壮，而李壮的那篇文章恰恰就与张杭此文发表在《北京青年报》的同一版面上^⑤。

在余秀华事件之中，诗歌界出现了多年罕见的大规模针锋相对情况。与此相关的一系列文本，最初几乎全部是在网络媒介首发并获得关注、引起讨论。广义而言，这些评论文章当然可以被算作“网络批评”：它们首发于网络，没有严格的论文规范或注释引用；篇幅大多短小、形式自由随意、大量使用青年亚文化语汇、面向大量非专业读者发声；更重要的是，它们观点鲜明、文风犀利、充满阅读快感，颇有些快意恩仇乃至“专攻一点不及其余”的味道。这些都同传统印象里的文学批评、艺术批评有较大区分。但深究起来，这一系列文章所探讨的话题核心，其实同样具有充分的学术色彩。“二沈”之争的核心并不在余秀华，而在于“诗歌的标准”以及如何看待“诗歌与公众的关系”。即便如沈睿和巫昂那两篇火花四溅的“骂战”文章，背后其实也存在着“女权意识”的问题核心。在此意义上，这些可被标注为“网络批评”的文本，在关注点上与传统批评其实有颇多重合；而就其“掀起讨论”的传播效果而言，又的确是延承了上世纪80年代文学批评的重要功能、从而与今日

的“传统批评”或“专业批评”写作之间构成了某种互补。

四

前文的分析，着重从话语资源及文本形态两方面，分析了“网络批评”的一些典型特质。话语资源方面，此类批评文本根植于“二次元”话语场域、与网络词语生产机制紧密相关，拥有着相对独立的话语资源、表意方式、知识谱系，也即是说，拥有特殊的词库、语法和精神逻辑。而在文本形态方面，此类评论的发表传播行为多发生于网络空间，拥有较为自由的文本形式、鲜明强烈的个人风格，面向更广大的公共读者（非专业读者）群体敞开，但这也并不必然地意味着专业水准和思想深度的缺失。

网络批评话语的崛起，能给我们带来新鲜的刺激和多方面的启迪。首先，它带来了诸多对语言、形式乃至观念习惯的更新，我们理应以更加包容开放的心态，感受和思索网络批评有效的一面。相较于传统学术体系，网络批评话语在许多方面存在着异质性甚至有所冒犯的元素。但必须承认的一点是，这种全新批评方式和批评话语的兴起，存在着巨大而复杂的必然性——它不仅仅局限于某一特定的学科范畴之内，而是直接与更广阔的社会文化土壤发生意义关联和能量交换，这是其巨大生命力的源泉所在。

其次，对网络批评话语中有效部分的体认，不妨作为我们反思传统批评活动困境的契机。传统文学批评的“有效性危机”问题是近些年被频繁讨论的话题。2016年第六期《文艺研究》上，吴俊发表了题为《新媒体语境与“文学史的终结”——兼谈文学批评的现实困难》的文章。文章认为，时代的变化带来了新的文化场域、文学形态乃至审美需求，因此文学批评的“有效性”需要新的语境里浴火重

生^⑥。这种思考颇具代表性。近年来，国民的精神生活质量不断提高，全社会在文化艺术领域的消费需求也变得格外旺盛，公众对文学批评的需求也随之增长。当然，人们渴望的并非那种把玩概念、空炫理论、拿腔拿调的“象牙塔批评”，而是期待看到真正言之有物、言说有据、有判断凭良心的文章。客观地讲，在这一点上，我们过往的文学批评确实有相对不足之处，故而“批评作为写作”的呼吁经常被提上台面：同作品创作一样，文学批评的写作同样需要生命感的在场，而不能仅仅退化为冰冷、牵强、不及物、自我循环的理论游戏。

最后需要指出的，是网络批评自身也存在着“失效”与“无效”的风险：作为一种高度参与到公共话语之中的写作，具有较强网络色彩的批评文本一方面要面对“语言粗鄙化”的威胁（如色情词汇和暴力语言的滥用），另一方面也容易产生偏激、肤浅、哗众取宠、感性过剩而理性缺失的问题。前者自不必多言，后者的典型例证则是2016年初“非法疫苗事件”中“网络红人”和菜头在自己微信公号上发表的一篇文章《每一个文盲都喜欢用“殇”字》^⑦。在公众谴责某些地区为儿童注射非法疫苗（因未按要求严格冷藏而失效）的舆论大潮中，《南方都市报》记者郭现中2013年一篇名为《疫苗之殇》的旧稿被广泛转发。和菜头的这篇文章（不属于文学评论，但无疑是面向社会时事问题的更广义的“评论”）直接抨击《疫苗之殇》一文及其支持者，并抓住“殇”字的使用问题，直接斥责众多网友为“文盲”。和菜头的主要观点如下：1.此次问题疫苗事件的危害性被公众过分夸大，失效疫苗不等于有毒，不会必然地导致死人。2.多数人在对“殇”字的具体使用理解上并不准确，使用“殇”这样宏大的字眼为自己壮胆，说明

大众愚蠢而不自信。客观地说，和菜头对疫苗问题性质的分析不无道理（和菜头在文章进行了较详细的科学知识普及），但文章极其刻薄而片面地攻击了公众的“愚蠢”，并将对具体字眼的使用问题（“殇”字）无限放大，进而以人身攻击的方式（斥为“文盲”）全面否定了舆论场上的质疑声音。这样的文章无疑有哗众取宠甚至“秀智商”的嫌疑，而且为了展示自身的所谓“智商优越性”，不惜以片面解读公众声音、舍弃基本道德立场为代价，自然引起了广泛不满。面对质疑和谴责，和菜头次日又发一篇文章，题目叫《我是你爸爸》。文章是这样结尾的：“和菜头，你以为你是谁？答案从古至今一直如此：我是你爸爸。”这样的“回应”，显然已与泼妇骂街、混混打架无所区别。归根到底，网络话语场中之所以会出现这类自视优越乃至撒泼骂娘的“网红文章”，恰恰与网络自身的传播规律有关：最能博得眼球、最容易吸引关注进而将影响力变现的发声方式，恰恰是偏激、刻薄、个性出位。于是，有机会要特立独行、没有机会创造机会也要特立独行，只要声音足够刺耳以至能够被听到，所谓公正、客观、全面、理性等评论者的基本素养统统可以抛弃。正如网上有评论所言，和菜头的此种行为类似于“故意挑事儿”，目的是建立起“有人反对我——我是少数人——反对我的就是多数人——多数人就是大众——大众是盲目的——我就是对的”这样伪精英主义的联想反射弧，从而装扮自己并扩大影响。这几乎是网络时代众多“意见领袖”的隐秘通病。

此外，由于观点输出的技术门槛降低，网络评论的总体质量较难保证，且很容易在“圈子文化”的病毒感染下显示出一派“农民起义”式的病态繁荣。在成百上千的文学微信群和微信公号里，我们经常能看到大量毫无水准、自我标榜、相互吹捧的所谓“评论”“点评”。“拉帮结派”的痼疾，被新媒体技术兀然放大，

显露出丑恶甚至荒诞的嘴脸；而被此病毒感染了的“文学批评”，也很容易沦为一种互抬身价的权力手段甚至“话语贿赂”。以往的重大文学思潮事件，其核心往往在于“抢话筒”：我们没有发言权，我们的声音无法输出，因此必须抢夺话筒。如今在网络时代，我们看到的则是另一套逻辑：你们不给我们话筒，不要紧，我们去另一块场地说话。问题在于，另辟场地，是真的创造出新天新地，还是纯粹的“自我娱乐”？反叛者带来的究竟是一场具有历史意义的革命，还是“彼可取而代之”式的农民起义、达到足够规模就占座山头圆一场“皇帝梦”的无聊把戏？至少在我看来，后者多一些。这类行为，本是根源于人性深处的冲动，如今因为新媒体平台大大降低了“自立为王”的现实成本，于是大规模爆发出来。这种情况下，真正有担当有立场的文学评论应当作出何种反应、如何有效地做出反应，无疑是急需思考的问题。

注释：

①“三分天下”的说法，乃是基于对当代文学批评图景的总体性、经验性观察，给出的大致归纳判断。不同人对此图景的命名及分隔方式可能存在细微的不同。举例言之，周显波在《试论作家批评与当代文学批评版图》一文（发表于《文艺评论》2018年第5期）中认为“当代中国文学批评界可谓四分天下：由高校和科研院所构成的学院批评，以各级作协为主体的作协批评，在官方媒体和自媒体上发布评论的公众批评，作家在文学创作之余从事的作家批评。”而笔者认为，作家批评完全可依据自身形态特征不同，按照具体情况并入前三种类型，因而在分类上不取其“第四分天下”。另如刘雪松《作协批评的衰微与其他诸种批评的兴起》一文（发表于《牡丹江师范学院学报（哲学社会科学版）》2012年03期），则分为“作协批评、学院批评、媒体批评和其他诸种批评”。此类例证说法甚多，难以全面列举分析，而综合各家说法，“学院批评”“作协批评”“媒体批评”三大类在诸种分类方式中的共同认可度最高，因此本文暂取此种“三分”方式展开讨论。

②[美]尼尔·波兹曼著，章艳译：《娱乐至死》，广西师范大学出版社2011年版，第8页。

③沈睿：《什么是诗歌？余秀华——这让我彻夜不眠的诗人》，http://blog.sina.com.cn/s/blog_5fb7c5b80102vf0z.html

④沈浩波：《余秀华的诗写得并不好》，<http://shenhaobo.blogchina.com/647918123.html>

⑤李壮：《从庞麦郎到余秀华：我们对底层的两种想象》、张杭：《更重要的是谈论诗歌》，《北京青年报》2015年1月20日。

⑥吴俊：《新媒体语境与“文学史的终结”——兼谈文学批评的现实困难》，《文艺研究》2016年第6期。

⑦和菜头：《每一个文盲都喜欢用“殇”字》，<http://mini.eastday.com/mobile/160322143533990.html>

（作者单位：北京师范大学文学院，中国作家协会创作研究部）

网络文学批评的三种模式

——以《2015-2017 中国年度网络文学》为中心

◎ 吉云飞

摘要:网络文学批评现有两种主要模式:学院批评和粉丝评论。学院批评是由学院派知识分子在已有的思想资源、学术传统和主流意识形态的规范性基础上开展的介入式批评,视野开阔、专业性强但缺乏在地性。粉丝评论是由网络原住民在各种新媒体平台上自发进行的根植于文本自身和圈内文化的直觉式点评,极具生命力但常常是自说自话的。第三种正在形成的模式是学者粉丝或粉丝学者,追求既内在又外在的更高的综合,这需要经过一种真正的内部批评和真正的外部批评才能抵达。

关键词:文学批评;网络文学;粉丝学者;学者粉丝

若把 1998 年视为开端,中国网络文学的发展迄今已迈入了第 21 个年头。在网络时代,人类生活在以前所未有的速度飞奔向前,网络文学也同样在短短 20 年中就完成了第一期的发展。“传统网文”的概念在 2018 年为网络文学圈所普遍接受,网络文学的前 20 年已然被视为其“古典时代”^①。在这一目不暇接的新的文学事实面前,有志于此的研究者和批评家需要面对的不仅是 1400 万的注册作者和 32 万的全职网络作家以及以亿为单位的每日文字更新量,甚至不只是五四以来的“新文学”传统和 1980 年代以来的“纯文学”观念全然无法包纳的新的文学经验,而是在印刷文明中形成的整个文学和艺术理论体系都难以囊括的新的文学世界。

媒介革命在全世界发生,而网络文学在中国风景独好。这既与以“作协-期刊”为中心的传统文学生产机制有关——正是由于“中国特色”的出版文化制度和环境,意外给予了网络文学一个得天独厚的发展空间。更关键的是新媒介的出现和新技术革命的全面展开,使作为后发国家的中国,有可能利用这一次技术革命实现跨越式的发展,互联网产业如此,网络文学同样如此。与此同时,新的人类境遇与新的知识范式也在艰难却不可阻挡地重新生成,网络时代的文学无疑在其中承担着重要角色。

在这一视角下,网络文学对于中国当代文学的研究者来说,既是前所未有的挑战,更是几代人也难遇的机缘。正如站在新旧交替、中西交汇关口的陈寅恪所说,“一时代之学术,必有其新材料与新问题”,取用这广博丰饶的新材料,以发掘当下最深切真实的新问题,或许正是具有中国原创性的文学理论诞生的必由之路。

在对网络文学做第一手历史分析时,无论是偏向制度性的那部分,如文学场中政治、资本与文学力量的相互博弈,新技术带来的新的文学生产-传播-接受-互动机制,还是偏向精神性的那部分,如文学史与思想史交织的区域,网络类型小说对特定国民心态和社会情绪的直接反映,都是需要被持续地纳入到考察的视域中来的。但这一切最终还是要落在对作家作品的分析解读中,落实到具体的文学形式、类型和语言的变动里,网络文学批评始终是最核心,也是最基础的工作。而建立在广泛且深入的阅读前提下的网络文学批评,又是最需要水磨工夫且一时难见成果的,因此难免会被视为畏途。自 2015 年以来,我作为北京大学网络文学论坛男频的主编开始协助邵燕君老师进行每年在漓江出版社出版的《中国年度网络文学》的编选,在连续三年的年选工作里,初步积累了一些有关网络文学批评的经验教训。本文就以 2015-2017 这三年围绕年选所进行的批评实践为中心,谈谈个人所理解的网络文学批评的

可能性。

一、作为立场与视野的学院批评

伴随近年来学院知识生产的日益过剩，博士已无形中成为了文学批评的“起坎”。学院派，是我们这代批评者无法绕开，当然也并不需要摆脱的标签。问题的关键在于，如何定位这一身份并把握它所带来的种种优势与弊端。尤其是面对着在新媒介条件下“网生网长”出来的网络文学，可以说，如果专业批评者不对自己身处的国家机构或学院体制有充分的自觉，缺少对各式专业主义的自我反省和自我批判，那么很可能他所进行的就是一种学院知识的自我循环甚或是某种形式的“帮忙”与“帮闲”。若真是为了“稻粱谋”，没有对网络文学真正的理解和喜爱，也就不可能对现实产生真正的解释力。

实际上在网络文学进入批评界的眼光之前，文学批评的有效性就早已受到质疑。“对于20世纪90年代以来的文学批评，文学界否定、怀疑和不满之声不绝于耳，文学批评的形象和信誉也似乎降到了有史以来的最低点。”^②吴义勤于世纪初的痛切呼声，是批评中人揭出文学批评的病症，试图借此开出文学批评新的可能性的努力。病状的根源却并不生于文学批评自身，而是一个更大的结构性问题，在上世纪90年代以来中国社会形态与文学事实发生巨大变动的背景下，文学批评也随之处在一种深刻的转型中。这一漫长的转型至今仍未结束。

网络文学正是中国社会剧烈变动特别是“千年一遇”的媒介革命的产物。20年间，网络文学内部几乎每五年就有一次媒介变革或渠道变化：2003年在线收费阅读制度的成功建立使文学扎根网络；2008年顺应移动互联网浪潮，开始从“PC时代”迈向“移动时代”；2014年“IP化”打通媒介阻隔和次元之壁。与此同时，网文的主流读者群也经历了三次代际更迭：从“70后”到“80后”再到“九千

岁”（“90后”和“00后”）。

20年前，当媒介革命进入文学领域，带来一场猝不及防的“媒介震惊”。这震惊“冻住”了文学体制，也“冻住”了主流精英。在互联网的新天新地中，网络文学“圈地自萌”，一方面充分发展了网络文学的新媒介特性，一方面，也隔断了某些文学传统和资源。“媒介震惊”总是暂时的，时至今日，政治、资本、文学精英等各方力量已开始全面介入到网络文学中。而经历了这一过程，也让我们对今天所身处的这一文学场的结构有了更加清醒的认识，意识到一个好的批评家，需要对各种体制性力量有所吸收也有所抵抗，进入体制的逻辑中去又在内部超越它们，并在这种反复拉锯的运动战中找到自己的位置和姿态。

我所在的北大网络文学论坛之所以选择在2015年这个时间节点上开始了中国年度网络文学的编选工作，一个很重要的原因就在于伴随着2014年的“净网运动”，政治力量全面进入到原本“野蛮生长”的网络文学领域。当时，中国作协和新闻出版广电总局也正在酝酿或已经推出官方的排行榜和推优榜，而商业性的榜单在行业内是长期存在着，唯独缺少学院的文学精英的批评力量。商业榜单重视经济利益，政府榜单以意识形态导向为核心，而学院榜单则把文学性作为指归，三者应当各安其位，各尽其职，一时的影响虽有大有小，但学院的入场能够使整个文学场中的力量不至于过度失衡。学院及其所代表的文学精英传统就成为了我们自觉的立场，这么说并不意味着存在一种天然的“文学本质”要去固守，而是要到网络文学中去重新寻找文学的踪迹。这也是北大网络文学论坛所提出的口号：“引渡文学传统，守望文学精灵”。

学院派带到网络文学中去的传统，不是某种特定形式的学院知识，而是一整套学院的艰苦训练以及一种关于文学的总体性视野，这也是学院派相较于网络原生的粉丝评论家最大的优势所在。文学史上的每一种文学不管它今天让我们感觉多

么遥远多么陌生，都曾是博大深刻的“当代文学”，也都曾显现着当时社会最丰富的信息和最真切的踪迹。这种对文学的总体的把握使我们能站在一个更高的角度来理解和进入网络文学，有了网络文学之外的功夫，才能在其他文学的参照系里真正准确而敏锐地抓住网络文学的好处和独特性。这一总体性的视野也使批评者能够超越一己的偏好与经验，以及某种已经生成并固化下来的文学观念和文学知识，将网络文学放置到一个更大的经济、社会和文化领域中去分析。

网络文学的一个最显著的特点就是类型化的趋势非常突出，类型化在“纯文学”的观念中可谓是一种“原罪”，但对网络文学这可以说是一种“本分”。今天看来，这可能就是手工业时代和大工业时代文学生产的不同模式。在每年年选的编选中，我们都会考虑到各类型的平衡，不是说每一类型都要有所照顾，而是尊重网络文学的这一自身规律，以更全面地展现当年的网络文学潮流的变化。何况类型本身并不是铁板一块，也有交叉感染的混杂与节外生枝的演化，而每一次成熟类型的大的变动往往都意味着时代心理的一次重大调整。因为每一种流行的类型的背后都有一群特定的读者，这一类型在不断满足着他们的渴望，纾解着他们的压力，释放着他们的恐惧。农民工、中学生和家庭妇女，都在用真金白银支持着自己偏爱的网络文学类型。因此，就算是专业批评者也很难去发自内心地理解和喜爱每一种类型——这要求你必须对后面那一整套情感模式和心理结构都有体悟，而这常常不是人力可为的。如果能够站在一个更高的位置，对各种类型的情感逻辑有内在的认识和同理之尊重，就已经很可贵了。

男频和女频的分离，也是网络文学与传统文学的一个绝大区别。可以说，过去的主流文学都是男性的文学，而专门针对女性读者的女性向网络文学的诞生堪称是互联网时代一个堪

称伟大的创举。女性借助网络空间第一次有了独立的文学园地，不但逃脱了男性评委的目光，甚至不用顾忌男性读者的感受。我们每年的年选都是分为了“男频卷”和“女频卷”，每卷各评选十部。将文学榜单以性别为界来划分，就是对女性向的崛起这一趋势的尊重。诚然，这些新现象在浮出历史地表之前就已过去的文学中有过或隐或现的闪光，但此前没有人能想象到在网络文学中它们会以这样的方式存在。

相较于上世纪90年代，今天的中国已进入了某种相对平稳的状态。而经过了20年的充分生长，中国网络文学也步入了一个成熟状态。文学批评的增长通常是要以这样的稳定状态为前提的，如贺桂梅所说，“文学与批评则相应地需要提供某种‘故事’和‘价值’，往往在社会结构稳定和共享某些价值观的时期会表现更活跃”^③。当然更活跃并不意味着就能大有收获，找到立场与打开视野都只能说是做好了入场的准备，网络文学究竟能为文学批评带来何种新的可能性，还需要在漫长而艰苦的批评实践中去寻觅。而目前所有已然显现出的面向（或许也包括尚未被察觉的可能）都面临着一些共同的核心问题：在普遍现代化的今天，在人人可写，人人可评的网络文学中，曾经内在的包涵着一个自上而下的权力关系和阶层区隔的精英立场的文学批评，到底该如何重新复活自己的力量？进一步说，作为一种再创造，一种与网络文学创作居于同等地位的网络文学批评是可能的吗？作为学院知识分子，又该如何发现和激活网络文学的巨大能量，尤其是对网络文学所表现出的国民心态和社会情感做出历史性解释，以更好地理解当下中国普遍的文化和精神状况，并借助自身的历史/社会批判能力，去提供关于更好的文学和生活的想象，乃至更好的人的想象。

这些问题现在都还无法解答，但如果真的存在一种有价值的关于网络文学的学院批评，那么首先就是要坚守文学的立场并打开文学的视野，同时，要到批评实践中去激发网络文学的潜藏力量并将之转化为一种对自身和时代的持恒批判。

哪些可能性会成为现实还并不清楚，但毫无疑问的是，要以学院派的身份去进行网络文学批评，我们得先去做学生，要到网络文学粉丝的评论中，到人家早已热闹非凡且自在自足的地盘里去寻找工具和方法。

二、作为门径和方法的粉丝评论

借助于媒介革命，自网络文学诞生以来，无论是在早期的论坛，后来的文学网站和百度文学类贴吧，还是如今的阅读 APP，“创作与评论”的共生关系一直在延续和发展着。读者不但是作者经济上的“供养人”，其中积极的读者——粉丝，也是最认真的评论者和最有效的传播者，他们的批评和赞美都直接影响到作品的创作、流传和接受。这些粉丝还有一个更学术化的名字：“产消者”（prosumer），即生产型消费者。在过去 20 年中，这群不再沉默的网络文学粉丝以旺盛的生产力在自由的互联网空间中创造了不少前所未见的“文化奇观”，这些实践甚至可以被上升到“理论”的高度。崔宰溶就提出了网络文学研究中的“土著理论”概念，他认为，“网络文学的‘使用者’对网络文学的理解是局外人难以比拟的，他们有能力创造自己的理论。他们不是文化产业的受害者，而是该产业、该文化的使用主体。”^④邵燕君所反复提及的网络文学的“爽文学观”^⑤实际上就是最重要的一种“土著理论”。

需要一定自反性能力的研究如此，与文本关联更加紧密的批评更是如此。在今天的网络文学批评实践中，最有影响力的仍是粉丝的评论，而非是学院派的专业批评。在论坛时代、PC 时代和移动时代，网络文学粉丝的批评实践也随着媒介变革和读者世代的更迭有着不同的创造，并且显示出多种只有在网络时代里，文学批评才会有可能性。在我们的年选编选过程中，最大的助力也正是来自于这些粉丝评论家们的工作，他们早已自发地对数以百万计的网络小说进行了淘洗，并挑选出了各自心中

的“仙草”（网文圈对小说的评价由高到低大致分为“仙草”“粮草”“干草”和“毒草”几个等级）乃至经典。在 2016 年的年选中，榜首的《赘婿》（愤怒的香蕉，起点中文网）和压轴的《雪中悍刀行》（烽火戏诸侯，纵横中文网）就曾一起出现在知识社区“知乎”的同一个问答中——“《赘婿》《雪中悍刀行》和《将夜》是否是目前为止网络文学的巅峰表现？”这个由读者在 2016 年 2 月提出的问题，在一年的时间里就累积了上百个回答。激发读者讨论热情的关键词是：“巅峰”。在此种精英读者已自发开启对网络小说经典化可能的大辩论的情势下，作为学院派必须要正面回应这个问题。于是，在当年的年榜中，我们也明确地做出了自己的判断：《赘婿》是，《雪中悍刀行》不是^⑥。且不论这一判断是否能立得住，但这几部作品的产生和流行却足以证明培育有经典潜质的网络小说的土壤正在成形。为此，读者们不但源源不断地为他们提供订阅、投票和打赏，也持之以恒地向他们提供灵感、建议与赞美，甚至开始自发地讨论作品经典化的可能。可以说，如果学院派的批评不能在这一群最“老白”的网络文学核心读者群中获得认可，那么几乎就可以判定，这种批评是没有真正价值，甚至是没有入场的。

在每年的年选中，每一部入选作品都同时选摘了两千字左右的精英粉丝评论，这些评论来自于小说的书评区、百度贴吧以及“龙的天空”“优书网”等专门的网络文学论坛乃至豆瓣、微博和知乎等相对主流的社区。仅就评论的精彩程度而言，这些出自粉丝的爱憎分明的肺腑之言很多时候要比我们“高大上”的学术点评更漂亮、更有趣、更具影响力。实际上，关于网络文学的学院批评，最理想的读者也正是这一群“书粉”，学院精英应当做到的，是说出他们想说但说不出的话，让他们看到你的批评文字之后豁然开朗——就是这么回事，乃至由衷敬佩——原来是这样子的。粉丝评论既是引我们入场的重要门径，也是在进行批评时要常常揣摩的方法。对于网络文学几乎同创作一样复杂的评论生态，我们先要

做的仍然是了解和学习。因此，对于网络文学论坛时代、文学网站时代和移动 APP 时代的粉丝评论生态，也不得不做一枚举。

论坛时代最有代表性的是历史小说《临高启明》（吹牛者，起点中文网）“同人转正”的集体创作模式，它展现了“创作与评论”前所未有的复杂纠缠关系。《临高启明》起源于2006年左右“SC论坛”（又称“上班族论坛”）上关于“现代人携带大量物资穿越到明末后改如何改变历史”的讨论。《临高启明》有一个执笔人，即吹牛者，但他在整个创作过程中始终与读者密切互动，并且直接采用了大量同人创作。不少论坛网友在小说刚开始就以发“论坛互动帖”的方式，针对小说的设定、情节、人物和技术细节等方面的问题，进行深入探讨。随着读者参与的更深更广，小说中的主要角色都有人认领，他们创作了大量的同人作品，吹牛者从同人作品中选取故事、情节、人物和技术细节等某一方面较好的，加以修改润色，然后将其运用到正文中去。这就是“同人转正”机制。这些同人文涉及农业、轻工业、重工业、服务业、科技、行政（吏治）、司法、宗教、军事、外贸等社会的方方面面，将《临高启明》的全景式描写推到了一个既广大又精微的地步。以创作同人作品的方式来进行参与式的“评论”，合理的“评论”又很可能被“评论对象”所借鉴，直接体现在接下来的创作中。可以说，《临高启明》是论坛时代的网络部落文化孕育出的“宁馨儿”，也是互联网媒介变革时代所独有的文学景观。

文学网站时代中极具轰动效应的是关于修仙小说《凡人修仙传》（忘语，起点中文网）的粉丝评论和网游小说《全职高手》（蝴蝶蓝，起点中文网）的同人创作。在2010年10月，起点中文网上出现了一部前所未有的“新书”——《凡人凡语》，这是由读者自发收集和编辑的《凡人修仙传》粉丝优秀评论选集。这部选集字数超过了300万字，并且主体仅仅是

编辑组从《凡人修仙传》的起点书评区的34245个“精华帖”中择优选出的810个。这时候，《凡人修仙传》才刚刚写到一半。保守估计，整个中文网络上的《凡人修仙传》的粉丝评论字数也应当超过了1亿，涉及到了小说的几乎每一面向。并且在连载的中后期，百度“凡人修仙传吧”中更流行一种“伪更新贴”——粉丝在作者发布最新章节之前抢先发出对新章节的仿写，这些贴子时常能让读者难辨真假。《全职高手》则是整个网络文学圈第一部“千盟书”（为一本书消费超过人民币1000元的粉丝便可成为该书的“盟主”），这一奇迹的创造主要依靠的是粉丝的同人创作。“这里的‘同人创作’，指的是以正式发行的流行文化产品作为源文本，挪用其世界观、角色设定、人物关系、故事情节所进行的二次创作活动，其具体形式有同人文、同人画、同人视频、同人音乐、同人游戏、同人周边等等。”^①《全职高手》之所以能成为网络文学中的现象级作品，正是因为书中数百位个性鲜明、生动有趣的男性人物为“腐女”们进行同人创作提供了一个绝佳的“数据库”。这些以90后为主的年轻女孩，将这部小说变成了她们欲望表达的母本，并显示出强大的文化生产和消费能力。对于此后在中国的文化工业尤其是影视行业中流行一时的以“卖腐”来迎合年轻的女性群体的行为，这可以说是一次被动的预演。

移动阅读的时代在2015年前后正式到来，至今已成为最主流的网络文学阅读方式。根据中国互联网络信息中心（CNNIC）发布第42次《中国互联网络发展状况统计报告》显示，截至2018年6月，网络文学用户规模达到4.06亿，其中手机网络文学用户规模为3.81亿。也就是说，只使用个人电脑阅读网络文学的读者只有2050万，不到手机网络文学用户的十分之一，这一数据在2017年我所在的北大网络文学研究团队对各家主要网络文学网站创始人的走访过程中也得到了验证。在PC时代，数千乃至上万字的长评是粉丝评论中最有价值的部分，这些评论通常自成体系，对小

说的某一方面有深入的读解。而到了移动时代,粉丝的点评更加便捷化和碎片化,读者不需要再到书评区,在正文的每一段后面都可以随时发表评论,并与其他读者交流。同时在手机APP上写作长篇文字也相对困难,因此互动性更强的即时短评成为了主流。这种评论方式可以说是古代文人点评通俗小说的传统在更高形式上的复活,或许,在不远的将来,读者就能看到如《金圣叹评点〈水浒〉》一般的网络小说点评本出现。

三、在粉丝学者和学者粉丝之间

在对网络小说进行追评的过程中,我自认为的身份是“粉丝学者”。首先是小说的粉丝,这时,我的语言可能是非常粉圈化的,但同时学院的训练使我能够看到和说出一般粉丝不了解的门道,并得到他们的欢迎乃至成为粉丝中的“意见领袖”。而在进行学术批评时,我自认为的身份是“学者粉丝”,最早提出这一概念的美国著名粉丝文化研究者亨利·詹金斯说,当他的导师约翰·费斯克自称是“粉丝”的时候,他的意思仅仅是很喜欢某部作品,“但是当我自称粉丝的时候,我是在宣布自己是特定亚文化的一员”。不过,无论是“粉丝学者”还是“学者粉丝”,评论者的追求是相近的,那就是对批评的作品要有一种既内在又外在的关照。

邵燕君在这方面有过很好的示范,她在《猫腻:中国网络文学大师级作家——一个“学者粉丝”的作家论》(《网络文学评论》2017年第2期)这篇文章中,就开宗明义地表示“写这篇文章的我不是一个所谓‘客观中立’的学者,而是一个‘学者粉丝’。写这篇文章的目的,也是以粉丝的身份学术性地聊聊猫腻。”其实,哪怕是学者也不可能真的和自己的研究对象保持绝对的“客观中立”的关系,总是或喜或厌,甚至是生命投入式的,要真是毫不在意地机械生产,那也就失去了学术研究的动力和文学批评的立场。而学术性应该

是体现在研究方法的公正,以及对自身情感结构和价值立场的清醒认识上,并且是应当要毫不掩饰地亮明自己的身份。邵燕君的这篇长达四万字的作家论,最终通过新媒介的渠道抵达了她最理想的人群——猫腻的粉丝,并且在他们中间获得了超过五万的阅读量。这是一个让人喜悦的事实,证明粉丝读者还是需要文学批评的。或许,网络文学批评的所有可能性都要从这最简单但也是最基本的“被需要”开始。

这种兼有学者和粉丝身份的批评立场是无法通过某种合作式批评达到的。有的学者在面临网络文学海量的文本和纷繁复杂的现象时,试图采取一种与粉丝合作的方式来进行批评实践。但这种状态常常会变成学者出理论,粉丝出内容的拼凑式写作,理论和内容的分离只会造成两方面的空转,最后有可能既失去了学院批评的专业性,又没有粉丝评论的生命力。粉丝学者和学者粉丝的进路和站位虽然有所不同,但对现象要抵达概念或者说理论要咬合现实的追求是相同的,绝不仅仅是在粉丝和学者之间不同身份的摇摆、转换。

注释:

- ①邵燕君、吉云飞、肖映萱:《“古典时代”迈向“巅峰”,“二次元”展开“新纪元”》,《文学报》2017年1月5日。
- ②吴义勤:《批评何为——当前文学批评的两种症候》,《文艺研究》2005年第9期。
- ③周新民、贺桂梅:《文学批评的视野和使命——贺桂梅教授访谈》,《长江文艺评论》2016年第2期。
- ④崔宰溶:《中国网络文学研究的困境与突破——网络文学的土著理论与网络性》,北京大学2011年博士学位论文。
- ⑤邵燕君:《从乌托邦到异托邦——网络文学“爽文学观”对精英文学观的“他者化”》,《中国现代文学研究丛刊》2016年第8期。
- ⑥吉云飞:《愤怒的香蕉〈赘婿〉:历史类集大成者》,《文学报》2017年1月5日;《才华横溢,却难称“巅峰”——评烽火戏诸侯〈雪中悍刀行〉》,《中国文学批评》2017年第1期。
- ⑦高寒凝:《同人创作的工业性与手工业性》,《文学报》2015年12月31日。

(作者单位:北京大学中文系)

变化与机遇:网络文学批评的有效性原则

◎ 杪 楞

摘要:网络文学是媒介融合时代文学出现的新样态,在大众读者中产生了广泛影响,与此同时也在学术界和评论界形成了“网络文学热”。网络文学批评由大众批评和专业批评两部分组成,但由于大众批评缺乏理性,而专业批评又受到评价标准体系缺失、评论人才队伍缺乏等的限制,从而导致“双失效”状态。相比于传统文学,网络文学不再是单一的文学活动,因此批评实践需要直面对象的变化,以民主的态度、在场的姿态和开放的视野进入网络文学现场,才能真正在网络文学精品化和经典化过程中发挥应有的作用。

关键词:网络文学;评价体系;批评方法

伴随着网络文学的社会影响力不断扩大,大众媒体和专业报刊纷纷刊登与之相关的文章或开设专题栏目,使研究和评论活动也成为热潮。与传统文学相比,在繁华的现场背后,存在着两个不容忽视的问题,一是网络文学的评价体系尚没有建立起来,致使批评标准缺失,评论变成了“公说公有理,婆说婆有理”,对网络文学的理论问题和作品评判难以形成共识;二是“线下”的批评难以对网络文学这种“线上”的文学产生效果,从而出现批评失效的问题。这两个问题对网络文学的研究和批评来讲几乎是“致命”的。网络文学批评是一个复杂的生态场,既关涉与网络文学相关的信息科技、媒介传播、文化产业等理论问题,也与传统批评的方式方法如何适应新的媒介形式等实践问题紧密相关。网络文学的出现改变了当代文学史的既有格局,也为文学的发展带来了新机遇,文学批评应当针对变化做出适时调整,以起到促进和引导创作的作用。

一、网络文学批评现场中的大众批评和专业批评

网络文学从来不缺少评论,“大神”们每更一章,后边的跟帖都蔚为大观。从某种角度说,网络文学是由评论推动的,网络上的第一代写手就是从跟帖评论中获得了被肯定的“虚

荣”,哪怕只是一个漫画式的表情符号,都可以坚定他们为网友“码字”的信心。同时,他们也从跟帖中得到关于作品的最直接建议或启发,间或以回帖的方式回应网友的关切。网络文学区别于传统文学的“互动性”就这样在评论的基础上建立起来,可以说,评论是网络文学原初的发展动力。跟帖只是可见的评论,更多的评论意见表现在阅读选择上。在浩如烟海的网上文库中,读者用鼠标点开哪部作品,都是一种无言的支持;订阅和收藏则明白无误地传达着网友对这部作品的肯定。这种“评论”虽然是隐性的,不通过文字表达,但却表现在可以计算的数字上。毫无疑问,点击率、订阅或收藏等是无声的意见,是网民群体意见的数字化表达。网络文学的大众文学属性,在这些数字中得到直观的反映。

我们看到,在大众这里,网络文学评论从来不以高头讲章的面貌出现,这些短平快的大众批评既是引起创作者喜怒哀乐的真正褒贬,又是能够使作者和网站鼓起腰包的“真金白银”。这些有形的和无形的评论,令“有爱”的作品及其作者成“神”,又将另外一些淹没在鼠标的劈啪声中。对于文学来讲,评论意见对作品和作家的影响,从来没有这样有用过。网络文学评论在网络现场一直是即时的、鲜活的、丰富的和立体化的,读者和创作者你来我往、达意表情、有理有节,彼

此有诚心又有耐心，评论场并无多少震动外界的刀光剑影，一派祥和气派，生态并非不好。在理论家那里，这些特征被表述为：“网络文学批评的主体大多不是专业的或职业的批评家，而是网络漫游的网民；批评的方式一般不是理性的、长篇大论式的，更多的是随机性的、感悟式的、点评式的，甚至是直言不讳、锋芒毕露的；在批评的时效性上，一般不是延时的，而是实时的、互动的，在网络空间里即时交流的；还有，网络文学批评的标准也不是统一的、规范的、基于经典文学的评价标准约定俗称的，而是个人性的、随意性的、众声喧哗的。”^①

伴随着网络文学的发展，形成了丰富而活跃的批评生态场。但是，目前网络文学依然问题重重，无论价值导向、思想主题还是文学水准上，都存在泥沙俱下、良莠不齐的现象。追根溯源，这些问题的存在，批评没有起到应有的作用是重要原因。大众批评现场是一种狂欢式的批评“广场”^②，网民在此表达情绪和宣泄情感，并没有对作品做出理性的思索，因而大众批评无力提高整体创作和欣赏水平，更不能解决精品化和经典化的问题。对此，欧阳友权、吴英文指出：“网络文学批评改写了批评的机制和格局，让文学批评从传统的精英姿态转向民间立场，实现了批评话语的平等与共享，但它那即兴、趣味、恶搞等颠覆式批评方式，也在一定程度上消解了批评的学理性，弱化了批评的深邃性，甚至引发批评的‘舆论暴力’和价值偏误，其所带来的‘网评现象’值得认真思考。”^③

如果说大众批评弱化了批评自身的功能，从而无力承担引导网络文学健康发展的重任，那么专业批评又如何呢？情况也不容乐观。第一，网络文学专业批评力量十分薄弱，由于学术界对这一新型文学形态长期持观望态度，从而导致了投入其中的专业研究和批评力量不足，与传统文学批评相比差距巨大。周志雄认

为：“网络文学蓬勃发展，但网络文学评论相对滞后。在影响网络文学发展的诸多因素之中，文学评论所发挥的作用偏弱，而读者的订阅与评价、文学网站的推送、影视剧和网络游戏的开发效应以及媒体宣传则成了主导力量。”^④第二，由于力量不足，关于网络文学的基础问题没有得到解决，评价体系无法建立，没有形成有效的批评方法。陈崎嵘直言：“我们不得不承认，我们对网络文学的理论研究还处于‘初级阶段’，研究还不够深入和全面；特别是还很少从网络文学的本体出发进行研究，还没有像传统文学一样建立起系统而权威的评价体系，对于文学创作的规律和特点，知之不多，概括不准”。^⑤单小曦认为学界现有的文学批评模式——学院批评、作家批评、媒体批评、草根批评等，每一种单独批评模式或者他们的杂语共存方式，都不适应处于急速发展中的网络文学。^⑥由于学术批评文章多在纸媒上发表，专业批评意见很难抵达网络现场；又由于理论标准不明和方法不适应，难以有实质的效果，造成网络文学创作与批评相互隔膜，批评陷入尴尬的境地。

这样看来，对于亟待提升水准的网络文学来说，大众批评和专业批评都陷于失效的状态，这已经成为制约网络文学发展的重要“瓶颈”。到2018年6月底，网络文学的读者规模已达4.05亿，半年增长率达到7.5%；^⑦而各大文学网站的签约作者数量也以千万计。如此庞大的文学读者和作者群，是人类历史上空前的文化景观，如何为如此众多的读写者提供阅读和创作指导，不仅是一个学术问题，也是一个空前重要的社会问题。如何突破这一“瓶颈”，是下一步网络文学健康发展的重中之重。

二、批评需要直面的三个变化

文学批评与文学创作始终相生相伴，有了接受和批评，文学活动才是一个完满的过程。所谓“一代有一代之文学”，无疑“一代”也有“一代之文学批评”。按照布莱斯勒的说法，“文学批评

的预设是存在着一个有待阐释的文学作品”^⑧，当这个预设的前提发生变化时，文学批评必定要变。尽管不可能脱离文学的基本范畴，但网络文学的产生确是文学史上划时代的“事变”。在纸质出版基础上建立起来的严肃文学（或被称作“新文学”、“传统文学”）逐渐贵族化、精英化、圈子化，日益疏远大众的时候，互联网引起的媒介革命创造了巨大的受众群体，使网络文学有着比严肃文学更加有效的生态完整性和现实的文化意义。网络文学本身的特性决定了针对它们的批评必然迥异于传统，这也是导致大众批评与专业文学批评“双失效”的原因。

网络文学是媒介融合生态下的产物，不再是单一的文学活动，必然引起批评的多元化、多视角和多形式。网络文学的物质基础是互联网，如同虚拟的网络空间不是客观现实生活的简单模仿，互联网对文学的影响也不只是提供载体那样简单，而是创造了具有融合媒介能力的“新人”：“在文化的意义上真正实现媒介融合靠的不是技术，而是使用媒介的人——不是靠一个超级功能的‘黑匣子’把我们今天使用的电子书、电视、电脑、手机、平板电脑合二为一，不是靠一个巨型公司把影视、ACG各种文艺生产模式纳为一体，而是要靠同时使用各种媒介的人，以‘游牧’的方式去‘盗猎’，把分散的媒介内容联系起来，并以一种积极参与的方式，分享、交流、创造，‘融合’成一种‘集体的智慧’。”^⑨显然，人融合媒介的行为成为网络文学发展的前提，正是在这个意义上，“中国网络文学的爆发并不仅仅是被压抑多年的通俗文学的‘补课式反弹’，而同时是一场伴随媒介革命的文学革命。”^⑩传统文学批评以作品为主要关注客体，以“文学性”为根本标准；但是在网络文学中，媒介革命引起的交互关系成为文学场中的主要力量，网络文学成为一种跨媒介、跨文体、跨主客体的产物，形成了复杂的文学生态。网络文学批

评也是跨学科的行为，势必形成多元化、多视角和多形式的评价体系。对网络文学的评说不再局限于文学意义上的批评，作品（文本）只是其中的一个环节，而且只有在社会关系中才能产生意义^⑪，因此在批评中的中心地位被弱化，媒介影响、受众反应、产业特征甚至商业潜质等都成为批评关注的对象。

网络文学具有大众文化属性，创造了新的批评主体和批评方式，形成了新的导向性力量。在传统文学批评中，受到载体的限制，大众读者没有公共空间说话的机会，对批评意见的表达本身也是一种专业技能和权力，因此主要是专业的精英批评，权威就是主流。开放的互联网使大众有了自由表达的权力和机会，传统文学中的批评格局在网络文学中被完全颠覆，尽管“对于多数大众传媒来说，除了零散、间接地接触受众外，受众通常都是看不见、摸不着的”^⑫，但大众成为批评主体，大众意见成为主流意见，权威与主流分裂。相对于传统批评中身份明晰的评论家靠个人的权威观点影响文学，网络文学中的大众读者则通过个人选择形成集体力量：“在WEB2.0的世界里，群众成为了判断对错的权威。诸如谷歌一类的搜索引擎是建立在这样一种运算法则之上的：对于一条信息的搜索结果，其排序是由以前网民对这些结果的浏览次数决定的……搜索引擎记录着以前搜索的次数和请求，它向我们展现了什么是群众的智慧。”^⑬事实上，大众媒体中的集体选择极具个人性，“媒介经验日益私人化，至少表面上看来是这样”^⑭，这源自群体的心理特征。由于群体心理受到无意识因素的支配，个体在其中的智力被弱化，情感和道德也极易受到暗示和传染^⑮，大众的批评意见在大多数时候是非理性和非自主的，大众选择的倾向性甚至与作品的艺术和思想水准没有必然联系，这是导致大众批评失效的主要原因。但是，大众批评的这些特性却在网络文学产业化中起到了重要的导向作用。

消遣娱乐功能成为网络文学的主要功能，如

何看待其中的商品性和产业性是批评中的新“难题”。文学具有复杂的社会功能，这些功能的发挥并不是一成不变的，而是与社会发展相一致的，不同的时代会倚重其中的某些方面。王瑶曾指出：“就文学运动和创作的主流说，把团结人民和打击敌人作为自己的努力目标，把文学作为改造社会的有力工具，是从‘五四’新文学开始的，而且是随着中国革命的步伐而不断前进的。”^⑥上世纪80年代伴随改革开放出现的港台通俗文学热，标志着文学的功能开始发生转化，长期被压制的消遣娱乐功能浮出表面并形成潮流；进入信息时代，网络文学“消解了传统文学的神圣使命，转向了侧重个体的娱乐功能、享乐功用、宣泄功用、休闲功能等方面，开始从外在社会功能与崇高的精神性功能转向了日常生活功能与肉身性的个人化功能。”^⑦娱乐消遣功能经由新媒介的释放和资本的诱导，从根本上推动了网络文学产业化发展模式的形成，文学与经济利益直接挂钩，文学作品在成为实体出版物前被网站作为公司化经营的商品，在文学发展史上是前所未有的，它不仅完全超出了传统文学传播和接受的范畴，而且与传统观念相左。如何看待商业机制对创作的影响，又如何评价其中的消费属性，是网络文学批评中需要直面的问题，但目前这些问题并未得到解决。

三、做好网络文学批评的三个基本原则

传统文学批评体系并不是一朝促成的，无论是波德莱尔还是本雅明，或者刘勰和金圣叹，他们所见和从事的批评，自他们之前就有与文学同样久远的历史。在传统的基础上，我们一方面以之为坐标和工具，得以成功观照从前和现在的文学现场；同时，伴随时代的进步，文学批评自身也逐渐获得丰富和发展。网络文学的传播和生产方式为前代所无，而由网络引起的现象、话语、叙事、文本等都异于从

前，原有的标准、体系、方法移植过来出现“水土不服”的状况，批评与创作和阅读处于脱节状态，这只是暂时的现象，从长远来看，这一问题必将得到解决。因此，目前的状况对于批评来讲不是坏事：它一方面为同代人提供了通过文学展现新的思想立场的可能性，另一方面，它将促成文学批评的创新型发展，开启新的批评范式，从而逐渐形成得到大部分人公认的关于网络文学的知识体系，并在这个基础上为网络文学发展提供正向引导。在当前，专业批评要想有效进入网络文学，以下三个原则不可或缺：

民主的态度。文学通过语言对人类情感进行审美表达，无论身为何种种族，身处哪个国家、地域和阶层，也无论从事何种职业，人类中的每个个体都平等地拥有审美表达的愿望和权力；作为人类的本能，情感从本源上说也没有高低贵贱之分。这就从根本上决定了艺术创造是一种平等的民主活动，精英文学与大众文学并没有先天的高下之分。党的十九大报告提出要发扬“学术民主、艺术民主，提升文艺原创力，推动文艺创新”，在当下的文学内部，艺术民主、学术民主的问题突出地表现在严肃文学领域对网络文学的歧见上。对于在几乎所有方面都与严肃文学有明显差异的网络文学，初期传统文学界和批评界都以精英的立场和姿态来看待，常有蔑视之词，至今虽有所改观，但仍不乏偏见，“网络文学如此坐大，却一直未得学术界正眼相看。”^⑧在这一现状的影响下，传统学术评价机制不能公正对待网络文学研究，研究成果和批评工作不受重视，挫伤了参与者的积极性，专业人员不愿涉足这一领域，网络文学研究和批评队伍的力量极为薄弱。事实上，网络文学不是毫无根基的天外来客，尽管它有异质性，但仍然是文学本身的变化，遵守人类文化艺术的发展规律。因此，对于网络文学批评来说，文学界和理论学术界应当正视现实，民主态度比仅靠少数人技术上的急于求成更重要，“文艺评论权威不再居高临下，任何文化艺术与学术问题都置于公

众的审视与讨论之中。同样,以权威姿态盛气凌人的告诫,已得不到受众的信服。”^⑩

在场的身份。大众批评虽然是非理性的、碎片化的,但是它对读者的影响及时而又直接,远比专业批评更加有效力。这是因为大众批评是在场的,而专业批评往往是“离场”的,缺乏对评论对象的即时观察和详细了解。不客气地说,媒体上的一些评论文章对于网络文学的了解,并不是通过对作品的阅读得来的,而仅仅停留在道听途说的层面上。这样得出的意见偏颇,结论有失公允,也就不能为读者和作者接受。网络文学批评,必须坚持在场的原则才能有效。在这一点上,笔者同意王洪琛的观点:“评论现场的有效拟或无效,主要取决于文学作品和评论家的在场还是缺席。”^⑪对于网络文学来说,文学作品的在场,是指作品作为观察和批评的直接对象仍然不可或缺。围绕网络文学产生的一切关系和现象,都是由网络作家创作网络作品这一根本行为引起的,这是网络文学诞生和发展的基础。离开作品谈论网络文学现象,除了使批评过程失去客观实在的佐证,更会导致以与网络有关的媒介技术、社会文化、商业产业批评取代文学批评,无法真正从基础上引导网络文学的健康发展,目前这一趋势相当明显。批评家的在场,一方面评论者要亲身进入网络现场,既要真正阅读作品(当然这个非常艰苦的工作),通过具体作品文本掌握文体的特征和变化,又要了解网络文学的创作生产、传播接受、IP转化等综合情况,为批评打下坚实的基础;另一方面,批评者要“有爱”,要将个人的情感灌注于批评过程中,如同波德莱尔所说:“我真诚地相信,最好的批评是那种既有趣又有诗意的批评,而不是那种冷冰冰的、代数式的批评,以解释一切为名,既没有恨,也没有爱。”^⑫在这一点上,传统文学批评与网络文学批评应当是相通的。

开放的视野。相比于传统文学面临的生产危机^⑬,开放性是使网络文学保持旺盛活力的主要原因,网络文学批评也必须要有开放的视野,才能使批评有生机、有时效。一是要用开放的知识体系建构网络文学的评价体系,前文论及网络文学的媒介融合生态特性,网络文学不再是一个闭合的生态系统,而涉及诸多方面,单纯用文学理论知识已经无法涵盖网络文学的内涵和外延,需要利用古今中外一切理论资源,用跨学科方法评价和研究网络文学。但要注意的是,网络文学毕竟是发生在文学领域里的变化,文学理论仍然是知识基础,“我们必须既防止虚假的相对主义又防止虚假的绝对主义。文学的各种价值产生于历代批评的累积过程之中,它们反过来又帮助我们理解这一过程。”^⑭我们不能脱离这一传统来谈论网络文学。二是批评意见要向公众开放,向大众普及。大众批评之所以能够汇合成巨大的民间力量,乃在于它们借助便捷的网络传播与大众融通,批评的方式充满感性,批评与创作贴合在一起,非常易于被传播和接受。毋庸讳言,专业批评与大众之间存在着鸿沟般的隔膜,因为载体的原因,在时空上离开读者、作者和作品进行评论,批评意见只在批评内部流转,无法有效地抵达大众读者,自然在大众那里没有影响。对于以读者为中心的大众文学来说,当传统批评家批评网络文学水平低、质量差时,却从未从培养读者、提升读者审美能力的方向上做出努力。有学者曾这样批评历史学家忽视对历史知识的普及:“当历史学家只注重在专业的权威期刊发表自己的成果,而忽视了将自身的专业知识转化成这个社会的公共文化的基石,并提高这个时代的普通知识人的历史文化水准,他们就没有多大的资格来哀叹民众历史知识的错乱与浮浅。”^⑮这个观点对于网络文学也是适用的。秉持开放的视野,一方面需要业界共同努力,在网络平台打造适于专业批评介入的功能,特别是要利用移动互联网技术传播专业批评意见;此外,批评家应当尽量不写在大众看

来诘曲聱牙的文章,而用适于大众接受的表述方式表达批评意见,从作品出发而不是从理论出发,尽量避免“掉书袋”在理论圈子里打转转,增强批评的实践性。当然,这需要批评家放下身段。

从“榕树下”网站建立算起,中国网络文学走过了二十年的历程,相对于漫长的文学史而言,这仍然是一段短暂的历史。尽管网络文学已经撬动了当代文学的格局和版图,但就整个文学场而言,“天下”远未“初定”,错综复杂的变化正在进行中。网络文学批评作为实践的产物,正在传统的基础上开疆拓土。对于文学传统来说,这或许是阵痛,但对于专业批评家们来讲,却又是难得的可以创造历史的机遇——文学史上的大部分批评家没有机会经历像网络文学产生这样剧烈的文学变革,这或许也是当代人的幸运。在我们看到传统“衰变”的同时,也应看新形势催生的新机制——得技术之便,专业批评与大众之间正在形成新型的互动关系,“自媒体又给了学术同道自由表达的机会,造成了权威学者与普罗大众读者互为主体,形成了一种全新的、自由的、平等的民主对话和交流关系。”^⑤相信随着文学界和理论批评界的共同努力,网络文学批评与创作一定能够各安其所、相得益彰。

注释:

- ①欧阳友权主编:《网络文学词典》,世界图书出版公司2013年版,第41页。
- ②柏定国:《网络传播与文学》,中国文史出版社2007年版,第207页。
- ③欧阳友权、吴英文:《网络批评的价值与局限》,欧阳友权编著:《网络文学评论100》,中央编译出版社2014年版,第131页。
- ④http://wenyi.gmw.cn/2017-01/04/content_23404999.htm?from=timeline&isappinstalled=0&winzoom=1
- ⑤陈崎嵘:《逐步建立中国特色的网络文学理论体系、评价体系 and 话语体系》,中国作协创研部编:《网络文学评

价体系虚实谈》,作家出版社2014年版。

- ⑥张杰:《合力建构网络文学批评形态》,http://www.cssn.cn/zx/bwyc/201510/t20151031_2552360.shtml
- ⑦第42次中国互联网络发展状况统计报告,2018年8月。
- ⑧[美]布莱斯勒著,赵勇等译:《文学批评—理论与实践导论》(第五版),中国人民大学出版社2015年版,第15页。
- ⑨⑩⑬邵燕君:《网络时代的文学引渡》,广西师范大学出版社2015年版,第189页、第125页、第36页。
- ⑪[美]约翰·费斯克著,杨全强译:《理解大众文化》,南京大学出版社2006年版,第2页。
- ⑫⑭[荷]丹尼斯·麦奎尔著,刘燕南、李颖、杨振荣译:《受众分析》,中国人民大学出版社2015年版,第2页、第7页。
- ⑬[美]安德鲁·基恩著,丁德良译:《网民的狂欢——关于互联网弊端的反思》,南海出版公司2010年版,第88-89页。
- ⑮参见[法]古斯塔夫·勒庞著,严雪莉译:《乌合之众——大众心理研究》(上卷),凤凰出版社2011年版。
- ⑯王瑶:《中国现代文学史论集》(重排本),北京大学出版社1998年版,第213页。
- ⑰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。
- ⑱⑲李超德:《互联网时代文艺评论的学术宽容与自律》,《中国文艺评论》2017年第10期。
- ⑳王洪琛:《在场的诗学——也谈文学评论的有效性问题》,《中国文艺评论》2017年第7期。
- ㉑[法]波德莱尔著,郭宏安译:《波德莱尔美学论文选》,人民文学出版社1987年版,第215页。
- ㉒参见邵燕君:《传统文学生产机制的危机和新机制的生成》,《网络时代的文学引渡》,广西师范大学出版社2015年版。
- ㉓[美]勒内·韦勒克、奥斯汀·沃伦著,刘象愚、邢培明等译:《文学理论》(修订版),江苏教育出版社2005年版,第37页。
- ㉔唐小兵:《穿越民国时光的交叉小径》,《随笔》2016年第6期。

* 本文系国家社科基金重大项目“中国网络文学评价体系建设研究”(项目编号:18ZDA283)的阶段性成果。

(作者单位:河北保定市文联)

本栏目责任编辑 马新亚

当代文学理论知识学反思与重构的三种形态

——以陶东风、李春青、陈晓明为个案的考察

◎ 肖明华

摘要:持续多年的文学理论学科反思无疑是文学理论界的一个重要事件。考察此一过程中所出现的有知识学价值的个案,对于建构当代文学理论历史和重构当今文学理论知识合法性都是必要的。为此之故,我们有必要重视陶东风从文学理论知识立场出发所进行的反思,以及基于反思所生产的建构主义文学理论。李春青从文学理论知识特性出发所进行的反思,以及为此所建构的阐释论文学理论也是值得关注的。陈晓明则从文学理论知识构型出发对当代文学理论进行了彻底的反思,并重申了文学理论批评化道路的合法性。这也是值得回望借鉴的。文学理论学科反思中所出现的三种文论形态可以在一定意义上改变当代文学理论流派的匮乏,因此值得承继发扬,也值得学界投以关注。

关键词:文学理论;知识学反思;重构

毋庸讳言,回顾当代文学理论学科发展,2000年前后所发生并持续十余年的文学理论学科反思无疑是一重要学术事件。而在当代文艺学学科反思中,有不少学人提及了文学理论的知识合法性危机问题,由此还对文学理论的知识学依据进行了追问,并因此形成了各自的文学理论知识观。这是值得肯定的。其意义不可谓不大。简而言之,其一,可以藉已有的知识学意义的反思成果规避不自觉的知识生产,以推动文学理论知识生产的有序有效。其二,如有学人所言,包括文学理论学科在内的人文学科“主义匮乏”,甚至可以归入“思想不发达国家”。^①在此境况之下,文艺学反思过程中所出现的建构主义的文学理论、阐释论的文学理论、批评化的文学理论非常有必要得到彰显,这对于解决文学理论的主义匮乏定有益处,对于产生流派型文学理论也许功不可没。若如此,不可谓不是文学理论知识生产中的重要事件。其三,多年来文学理论界都存在如狗熊掰玉米,掰一个扔一个的弊病。而通过总结既有的反思成果,可以累积知识,无疑也有助于建构文学理论学科的“当代传统”。这对于文学理论学科的更好发展是有价值的。鉴于此,我

们有必要予以回望,并对几种文学理论知识观加以整理、分析和讨论。

一、文学理论知识立场的反思与建构主义文学理论的生成

作为文艺学学科反思代表人物的陶东风,早在2001年所发表的《大学文艺学学科反思》一文时,就已然从知识立场的角度对文艺学学科进行了反思。就知识学角度看,陶东风此文主要对其自身的知识立场进行了较为鲜明地标示,即对本质主义进行颠覆,对反本质主义则心有戚戚焉。他写道:“我们所说的反本质主义并不是根本否定本质的存在,而是否定对于本质的形而上学的、非历史的理解”。^②陶东风不是要否认本质,而是要让本质的存在不神秘。用他自己的话来说就是,他坚信本质的存在是有条件的,必然受到社会历史因素的制约,也因此是可以反思的。他之所以持这种观念,乃是因为他认同的是自由、多元、民主的文艺学,他希望保持文艺学知识的历史性、地方性。

几年后,陶东风在他主编的《文学理论基本问题》一书中,依然持如此立场,并且写了一段与文艺学知识观念更为直接的话:“一方面我们

坚信文学与其他的人类社会文化现象一样是随着时代的变化而变化的,不存在万古不变的文学特征(本质),因而也不存在万古不变的大文学理论;同时我们也不否认,在一定的时代与社会中,文学活动可能呈现出相对稳定的特征,关于文学各种言说也可能出现大体上的一致性,从而一种关于文学特征或本质的界说可能在知识界获得相当程度的支配性,得到多数文学研究者乃至一般大众的认同。但是我们仍然不认为这种“一致性”或“共识”体现了文学的永恒特征或对于文学本质的一劳永逸的揭示。相反,这种“一致性”与“共识”的出现是有具体的社会历史条件的,是与各种非文学因素相互缠连的,是一种历史性与地方性的话语建构。”^③按理这段话已经非常清晰地标明了陶东风对于文学本质的看法了。一方面,他是反本质主义者,但是他反对的是那种拒绝反思不承认是建构的本质主义者;另一方面,他又不是反本质主义者,因为他并不反对关于本质的言说和建构。但是,此时陶东风并没有命名自己的文学理论知识观。倒是他的这种对本质主义的立场引发了本质主义与反本质主义的争论。在争论中,陶东风遭遇了误解。为此,他对自身所持的建构主义文学理论知识立场进行了确认。他写道:“我是一个建构主义者,强调文艺学知识(其实也包括其他人文社会科学知识)的建构性,特别是其中的历史性和地方性”。^④他还非常简洁地对建构主义与本质主义进行了方法论的区分:“建构主义视野中的知识是可以而且欢迎对自身进行社会学反思的,而本质主义视野中的知识是不能而且拒绝进行社会学反思的。”^⑤

然而,建构主义的文学理论观之反思又如何可能呢?我们不妨看陶东风是如何借布迪厄理论来阐释的。其一,持建构主义文学理论知识立场的知识生产主体要具有自我反思的精神,因为知识生产主体的生产行为始

终是作为“人的社会实践活动而不是单纯的理论活动或认知活动”,^⑥他在从事文艺学知识生产时不可能脱离一定的主客观条件,他的生产不可能离开知识生产场域。也因此,自觉而有效的文艺学知识生产,必定要求其生产主体不但要知道自己生产了什么样的知识,而且还要知道自己为什么要生产这样的知识,是哪些因素在制约着自己的知识生产。^⑦其二,要具体分析知识生产主体在场域中的位置。文艺学知识生产主体在场域中的位置以及和他们行动者之间的关系往往决定其文艺观点、文艺立场、文艺趣味等等。换言之,文艺学知识生产主体持怎样的立场、观点、趣味并不是天生的、本质化的,而毋宁是其位置特征的体现。以文艺学场域为例,有些人倾向于维护现有的知识系统和知识生产格局,有些人则倾向于颠覆这个系统和格局,有些人则既有维护又有颠覆,这实际上就是场域中的占位不同之具体反映。^⑧

如果说2001年陶东风写作《大学文艺学的学科反思》是在场域中“争胜”的话,那么2007年所写《反思社会学视野中的文艺学知识建构》一文,则是持建构主义文学理论知识立场的陶东风,对包括其自身在内的文学理论知识生产主体所作的更为残酷而彻底的反思。换言之,他在告诉人们,他之所以会在2001年始较为集中地反思大学文艺学学科,作为文学理论知识生产主体的他究竟持怎样的文学观念、文学立场等,从某种意义上讲,都是与其自身在场域中的“位置”有关,而并非偶然的,也不是天然的,毋宁说是可有理解的社会原因的。这一点陶东风自己是承认的。因此,多年前,在文艺学学科反思中所出现的以童庆炳和陶东风为代表的两方在关于文学理论边界问题上的争论,我们就可以使用布迪厄的场域理论自然而然地进行分析。学界已有李春青“践行”,他写道:“如果按照布迪厄给出的研究视角来看,对于这些后起之秀来说,如何摆脱压制,获得言说的权威地位,乃是梦寐以求的事情。如何来颠覆师辈已有的权威地

位而取而代之呢？他们选择了另起炉灶的办法：操传统话语是你占优势，操新话语则我占优势。于是花样翻新就成为他们的一种‘圈内政治’的重要策略。如果能够在这个场域中推广一种全新的话语系统，则其推广者就自然而然地占据了权威发言人的地位。对于师辈，他们作为生活在中国文化传统中的知识分子，毫无疑问是礼敬有加的，而且从心底里还往往有一种孺慕之情——因为他们的成长过程的每一个阶段都伴随着老师的辛勤劳动与殷切希望。但是对于师辈们的学术观点、学术方法以及权威发言人的地位，他们都深不以为然。因此主张用文化研究来取代文学理论，或者宣布‘文学理论死了’，文学理论的边界应该扩大等观点，无不蕴含着颠覆师辈之权威地位的‘狼子野心’，观其用心，真是‘何其毒也’！‘小子鸣鼓而攻之，可也’！”^⑨李春青的分析应该说是非常精彩的，也非常容易被人理解。但是，如果我们不理解场域理论，而将之回到常识来看，则恐怕会被人误解，比如会引发当事人气愤，甚至还会对李春青的分析感到不可理喻，我们怎么可以将如此严肃的学术之争化约为赤裸裸的“争权夺利”呢？对此，李春青怕被误解而补充道：“然而如果抛开了情感因素和狭隘的道德观念，则这正是人类文化演进之常则，没有什么值得大惊小怪的”。^⑩对于人情世故而言，这一补充说明是有必要的。但如果从学术论，我们更应该理解李春青在分析中所使用的布迪厄的理论，因为只有这样，我们才会发现陶东风和童庆炳先生关于文艺学的论争具有社会性、客观性，同时也是真诚的。

回到学术史，我们则会发现，使用布迪厄的反思社会学理论对文学理论知识生产进行反思是有必要的，因为反思可以让知识生产主体意识到其处境性条件，同时可以营造唯真理是求的氛围，对于学科自主性建设不

无价值，甚至还可以应对学科危机，指明学科未来发展方向。然而，回到现实，正如有学人所指出的那样，新时期以来的文学理论知识生产状况却很少纳入到文化再生产的社会场域中去反思，同时，“深植于学科知识建构过程的学者们的‘集体无意识’特征、习性生成等问题也没有得到深刻的昭示。至于由学科符号生产专家们组成的‘圈子’的权力运作轨迹和游戏规则等，更成为知识场域中的行动者们习以为常、心照不宣或讳莫如深的现象。”^⑪为此之故，陶东风对文艺学知识场域的反思就显得非常必要，而李春青就此的评论也非常有价值。

更为重要的一点还有，那就是陶东风的反思是自觉的，他严格承认也遵循了反思社会学的规则。他并没有碍于师生情面，有意把争论解释得冠冕堂皇，毫无斗争的痕迹。同时，他之所以反思争论也不是为了某一目的而故意为之，他的反思及其引发的争论因此是彻底的，其建构论文学理论知识观也因此是真诚的。^⑫我们甚至会有意思地发现一个看似循环的问题，即：他是因为反思而持建构主义的立场，还是因为持建构主义的立场才反思？事实上，在陶东风这里，这本身就不是一个问题，他只是在落实他所认同的“建构主义视野的知识是可以而且欢迎对自身进行社会学反思的”^⑬。换言之，建构即反思，反思即建构，二者的合二为一使得他对文学理论学科的反思更加自觉。甚至于，因为这种彻底的反思，陶东风藉此塑造了自己对文学理论的独特理解。如果要命名的话，那不妨称之为建构主义文学理论，或曰反思性文学理论。

二、文学理论的知识特性分析与阐释论文学理论的建构

在对文学理论知识特性分析的学人当中，李春青非常值得关注。他其实是国内较早运用反思社会学方法对文学理论学科知识生产进行自觉反思，并开设文艺学反思课程的学者之一。2001年以来，李春青发表了众多的文艺学学科反思文

章，用力甚勤，成果丰硕，并建构了自己的“反思文艺学”，^⑭也因此被认为是反思性研究的代表者之一。^⑮

李春青的文艺学学科反思抓住了文艺学学科自身的合法性危机与合法性重建这一问题。基于此，其反思涉及到了学科知识生产状况的方方面面。这里仅选取其对文学理论知识特性的反思以及关于文学理论合法性重构问题的研究等方面予以讨论。

早在2001年，李春青就发表了《对文学理论学科性的反思》这一重要文章。该文从文学理论的“古怪”现象入手，指出：文学理论学科的基本问题、核心问题、重要问题并没有随着研究的深入而不断推进，反而失去了核心位置，甚至没有了学术意义，而至多还会在课堂上讲解，但讲解这些内容的课程则又不免变得僵化、滞后，并引不起学生的兴趣。在李春青看来，原因就是这些问题本来就带有某种虚幻性，而虚幻性出现的原因则是由于文学理论学科的合法性出现了危机。

李春青认为，一门学科的合法性固然是有多种维度，但其核心的合法性应该是学理的合法性，它要遵循学科自律的原则。^⑯然而，我们的文学理论的合法性依据却往往由意识形态赋予，这就使得文学理论学科不能自律，而成为意识形态所利用的“能指”。依李春青之见，文学理论不可能摆脱意识形态的困扰，但其合法性不能由意识形态所赋予，而必须由学科自身所赋予。^⑰那么，如何才能获得自身的合法性呢？在李春青看来，文学理论学科要从以下几个方面来展开自己的工作。其一，研究对象方面，要“确定那些具体的、有追问意义并且有可能找到答案的问题作为本学科的研究对象”。^⑱其二，研究范围方面，要“将具体文学观念的生成过程、基本特征以及它与其他文化现象的互动关系视为当然的研究范围，并且给予足够的重

视”。^⑲其三，价值追求方面，“要有自己的价值追求，我们否定了文学理论作为‘能指’而获得意义的工具主义倾向，并不等于否定文学理论的价值追求”。^⑳看得出来，李春青的文学理论学科反思的目标是要推动文学理论的学科自律，要让文学理论学科生产出属于自己的知识，并且有自己的价值观，既而寻找到文学理论学科的合法性。为此一目的，李春青继续深入地分析文学理论的知识特性。

通过对文学理论进行知识学的反思，李春青发现“一种文学理论体系的形成与传播，实际上是特定的文化价值观与思维方式在这个特殊领域中运作的产物。”^㉑具体而言，任何文学理论都受到社会文化价值观念的召唤，同时文学现象也会“牵引”文学理论。前者会使得文学理论不可避免地要代入价值观念，后者则需要文学理论生产出具有认知效用的知识。文学理论如何在这二者之间定位好，这就是一个确定文学理论学科自性的问题。

李春青的看法是，文学理论应该融合价值性和认知性，但是很显然，应该以认知性为主导，面对文学文化现象有独到的阐释力才是硬道理。依其之见，当今文学理论要走出危机，要重建文学理论学科的合法性，必定要围绕着“阐释”去切实地发生以下几个方面的转型。

其一，文学理论知识的价值依托，要在阐释中建构。

在后形而上学时代，那种具有“元叙事”功能的意识形态和乌托邦精神都不再那么坚不可摧了。此一境况之下，文学理论要把文学现象、文学问题作为一种具有普遍性的文化现象以及与人存在状况息息相关的事物来看待，并做出有说服力的解释与评价，这样就有可能给文学理论重新找到可依托的“元理论”。当然，在当今多元主义文化语境下，元理论不可能是独断的，本质主义的，而应该是交往理性的，通过对话说服的方式唤来听众。

其二，文学理论知识生产者的身份认同要从

立法者转向阐释者。

由于现如今已然是一个大众文化的时代，调整言说身份就势在必行。李春青敏锐地指出，“大众文化遵循的价值规律强制性地要求着大众文化的产品必须符合大多数人民的口味；这样人民就等于在实际上参与到大众文化的创造之中。于是这里的强制性、宣传性也就被降到最低限度。”^{②1}面对着这种新变的文化状况，知识分子很难再以一种导师的身份去教导大众文化，去给大众文化“立法”。可行的途径就是调整身份认同，去专业地“阐释”大众文化，与大众文化爱好者真诚地对话交流，既而润物细无声地影响他们，并获得他们的青睐。^{②2}

其三，与此前的知识构型不同，阐释论的文学理论要彰显其知识的专业性、客观性和操作性。

文学理论规定为阐释之后，文学理论要有意识地去生产“知识”，摆脱附庸于其他学科之上的“中介性”。而且，还要在阐释中形塑属于自己的知识特性。具体而言，其知识特性要兼具以下几个方面：首先，文学理论知识要有自身的专业性。在与文学文化现象形成互证互释的过程中，要提供其他学科所不能提供的专业知识，从而与其他学科形成必要的区隔。其次，文学理论知识要具有一定的客观性。不能因为阐释具有不可避免的“前理解”，就以此为借口而主观随意地借言说文学来浇灌“心中块垒”，更不能“离弦说象”。最后，因为阐释论的文学理论知识要具备阐释效力，也即是能够在具体地文学批评实践中加以运用，这就要求其知识要尽量做到具有“可操作性”。在李春青看来，将文学理论规定为阐释，实际上就是要打破理论与批评的界限，就是要求它成为一门技术。^{②3}

应该说，李春青的上述观点是非常有针对性的。反思当前文学理论所存在的问题，恐怕最为严重者就是文学理论不具备阐释能

力。其根本原因即是文学理论没有从其依托的“元理论”中摆脱出来，还在充当某种“意识形态或时代精神的载体”，而尚未凭借自己那具有阐释效力的“知识本领”去获取合法性。李春青为此力倡文学理论的知识属性，将文学理论规定为阐释。而且，在他看来，“将文学理论定位为‘阐释’，应该是使当前文学理论摆脱困境的一个唯一有效的途径。”^{②4}李春青的看法是有合理性的，特别是当这种看法被置于当代中国文论所假借知识资源的进程中来考察时，便会得到更多地体认。毋庸讳言，在文学理论学科发生危机的时刻，也即是社会科学长驱直入文学理论之时，这一趋势甚至延续至今。^{②5}其原因乃是因为社会科学的阐释力在增长，以致于包括文学理论在内的人文学科便被边缘化了。面对这种“现代”知识状况，文学理论只有主动强化其知识的“现代性”方有可能重建其合法性。李春青将文学理论规定为阐释，其意味也正正在于此。^{②6}

基于对阐释论文学理论的认同，在面对文学理论的“新课题”，李春青的意见因此显得有清明的理性。以文学理论与文化研究的关系问题为例。李春青认为文学理论与文化研究不是“不共戴天”的敌对关系，也不应该“各自为政”，更好地选择应该是让文学理论成为“文化研究语境中的文学理论”。^{②7}因为文化研究注重对当下社会文化现象的具体分析，它往往根据研究对象的需要来选择研究方法，调整研究策略，不拘一格地使用各学科知识，以达到有效阐释的目的。就此而言，文化研究不正是在将自身规定为“阐释”么？这恰恰是摆脱学科危机的文学理论所需要的“知识特性”，具备了这一特性，文学理论才有未来。

李春青建构阐释论的文学理论是通过反思的方式进行的。同时，他也认为走向反思乃未来文学理论的发展之途。就此而言，我们的确可以将李春青所命之“反思文艺学”著作名/课程名，冠在其建构的理论形态之上。非常有意思的是，李春青的反思文艺学与我们论述的陶东风的反思

性文学理论有异曲同工之妙。陶东风通过文艺学学科反思之后,告诉人们文学理论的知识是建构的,任何一种知识应该都是可以反思的,我们要建构属于我们今天的文学知识。从这个方面说,陶东风的文学理论可以称为建构论文学理论。李春青通过反思文艺学的方式让人明白作为基础理论学科的文学理论知识在当今应该是阐释的,知识生产主体应该是阐释者身份。通过阐释,我们可以建构自己的文学知识。藉此,文学理论的危机将被克服,文学理论的合法性将获重构。从这个方面说,李春青的文学理论可以称之为阐释论文学理论。

三、文学理论的知识构型反思与文学理论批评化道路的伸张

在文艺学学科反思之中,陈晓明也是值得关注的一位学人。在他为数不多的相关文章中,陈晓明对文艺学学科的知识构型问题进行了非常尖锐地反思。他首先对文艺学学科状况进行了现象描述,认为文艺学学科的知识出现了“分离”乃至“断裂”:

其一,大多说其他文学学科与文艺学知识不辞而别了。原来文艺学学科乃其他各门文学学科的基础与前提,而今大多数其他文学学科已经不再理会文艺学了。甚至认为文艺学学科乃“假大空”的“玄学”,写的文章也是“言之无物”,没有文学。

其二,文艺学学科教学与科研出现了分离。比如文艺学学科的老师也许会在课堂上讲授文学创造的过程,可是在实际的研究中基本上不涉及这一问题。事实上,大多数学人课堂教学的知识,的确无法成为实际中课题研究、论文写作的“对象”。甚至学生学习了这些“课堂知识”之后,越发失去了研究文学理论的兴趣。

其三,文艺学学科知识与文学实践分离。一直以来,文艺学学科豪情满怀也信心十足,

总是有为文艺“立法”的良好意愿,要“给文艺提供一套行之有效的观念方法”,可是“当代文学实践早已是脱了缰的野马,跑得不知去向,现行的文艺学已经难以望其项背了。”^{②9}

其四,文艺学学科自身也出现了“声东击西”的分离现象。其意是说,很多学人实际上已经不再研究故有的文艺学“原理”,而从事西方文论的研究(这是“击西”),但是却又要唱着“创建文艺学的中国学派或流派的高调”(这是“声东”)。

陈晓明对上述分离情况的描述应该说是较为真实的。不可否认,这种“分离”标明了文艺学的知识合法性“危机”。在陈晓明看来,这种危机的根源直接而言与当今文学理论的知识构型是“苏联模式”,而这种模式的文学理论借助了一套意识形态的元叙事有关。随着社会历史文化语境的变迁,意识形态出现了松动、分裂,其统一整合的功能无疑是弱化了甚至在某种意义上还失效了。^③这就必然导致以这套意识形态为元叙事话语的文艺学知识被“问题化”,也就是失去往日的功能角色。^④此一境况之下,文艺学出现危机,并表现出以上的种种分离状况就显得可以理解了。但危机之下的文艺学其实是继续以“西方为师”,转向了西方文论尤其是西方现代文论的学习和研究。在陈晓明看来,这一路径选择其实是延续了马克思主义的薪火,只是偏离了苏联的传统。之所以这样说,乃是因为当今文艺学所学习的西方文学理论与批评,依然浸透了马克思主义,都是马克思主义的“幽灵”。现在的问题是,当今文论“顺着西方的马克思主义道路前行”是否可以走出危机,并重建当今文论的合法性?在陈晓明看来,还有两个问题要解决:其一,文艺学的“原理”如何可能与“西马”以及当代其他理论的活的实践对话?其二,由于“西马”毕竟不是“老马”,因此如何保证心安理得地学习“西马”?

对于第一个问题,在陈晓明看来是无法解决的,只能让其作为一个特殊的现象存在于人文学

科的建制内。当然，陈晓明并未完全否认“文艺学原理”对于民族国家的存在价值。而且，他还肯定了它对于学生培养的作用。^②陈晓明的观点当然有道理，我们的确应该把文艺学的原理视作为一个历史事件，对它的理解应该置于特定的社会历史文化语境之中来进行。甚至可以说，只要知识存在的制度条件及其运行机制未根本改变，这样的知识就还会存在下去。同时，客观地说，文艺学原理的学习对于培养学生的理论思考能力也有一定的积极意义。

对于第二个问题，陈晓明认为，要“安心”地学习西方文论。其原因有几：

其一，在全球化互动的和平时代，过分狭隘的民族国家观念不足取也不实际。如果我们还一味地闭门造车，以苏联文论模式为师，而不与西方接轨，事实证明是不可能把我们的文论建设得有中国性。有学者曾经挺有担当地指出，在抵制和拒绝西方资产阶级的思想、文化、理论最彻底的时期，我们的人文学科话语或没有特色而只能拙劣地照搬苏联，或有特色但却整天说着空话、套话、自欺欺人的话。^③这恐怕是不可否认的事实，而且应该铭记。

其二，在中国与西方关联甚密的国际政治经济环境下，多与西方展开跨文化交流是题中应有之义，加之西方的文学理论批评较为成熟发达，如此的交流无疑有助于推进我们的文学理论建设。有学人甚至认为，西方文论已经是我们的“参照系”，是我们的“传统”。^④其实，我们已经是也只能是在此传统上开创文论建设的未来。

其三，我们虽然学习西方多年，但事实上，我们对西方的了解尚不十分深入。陈晓明因此写道：“中国的文艺学还需要下大气力研究西方当代的理论与批评，真正能把别人优秀成熟的成果吃透，在这个基础上再谈创建中国的文艺学不迟。”^⑤陈晓明的观点是

中肯的。我们的确应该先老实地做“学生”，待自己的确可以生产出有效的知识之时，我们也就真的与国际接轨了。

陈晓明接下来对如何学习西方进行了较为具体的阐发。他重点提出了以下两点做法：

其一，走进西方文论史。在文艺学学科教学与研究中至少要让“西方文论史”与过去的原理型文论“平起平坐”。同时，特别要重视西方现代文论史的研究与教学工作。陈晓明认为，对西方文论史的研究应该重视个案研究，对之作具体探讨，要像解读一个具体的文本一样地对待西方文论，简而言之，就是对理论进行批评。^⑥

其二，要走理论的批评化之路。西方文学理论大多是批评流派。这些批评流派往往具有阐释具体文本的能力。为此之故，既然我们是走西方文论之路，那我们切不可再去凭空建构理论，或依托某一元叙事话语去同语反复地解释某一原理，而应该如西方文学理论一样成为批评化的理论，或者让理论批评化。这就要求理论能够对具体的文学文化现象 / 文本 / 活动展开有效批评，并在此过程中发现真知，建构理论。

陈晓明所言两点甚为重要，看得出来，他是针对“苏联模式”的文艺学有感而发的，其意无非是要把文艺学的构型转变为西方文论模式，特别是现代西方文论模式。

然而，西方最新的理论模式大有被那具有后现代气质的文化研究取代的嫌疑。对此，陈晓明持较为理性而全面的看法。他承认文化研究具有一些值得肯定的地方，是文艺学研究的一个有意义的突破，但它毕竟使文学的色彩大大削弱，同时它似乎具有霸权特征，因此“不可能预示着当代文艺学的远大前程”。^⑦换言之，中国文艺学虽然因为文化研究的到来，而与世界接轨了，在一定程度上获取了知识的合法性，但是它并未引出一条令人信服的未来之路。中国文艺学的未来发展尚在探索之中。不过，陈晓明又认为，如果把文化研究改成文化批评，则顺应了理论向批评转型的思路。同时，也回应了当代社会朝着符号

化方向发展,而符号化意味着一切向文化象征领域转化的趋势乃至事实。^⑨这样说来,文化批评就有其可取之处了,也代表了新近发展的理论的批评化走向。于是,文艺学虽然面临危机,但也大有可为。用陈晓明的话来说,即是:“文学理论恰逢其时,它一旦不再固步自封,而以开放势态去迎接当代学术和文化的挑战,就可以大有作为。它可以通过对当代符号化的文化现实进行分析阐释来获得生命力。在这样的状况中,理论不再是铁板一块的概念,也不是对本质规律的穷尽,而是化解到无数具体独特而生动的文学文本中,化解到文化现象中,化解到图像和任何符号中,化解到一切的感受和体验中,这是理论死亡而又迅速复活的时刻,这是没有理论而理论无所不在的时刻。”^⑩

总之,通过对文艺学知识构型的反思,陈晓明认为当代文艺学学科要从“苏联模式”中走出来,在研习“西方文论”的基础上朝“批评化”发展方向深入地走下去,方有可能与国际接轨。藉此,才能克服当代文艺学的知识合法化危机,同时,文艺学知识的合法性也将在未来获得重构。

至此,我们已经从一个角度对近二十年来的文学理论学科反思进行了一番总结和回顾,并主要整理、挖掘和分析了几种主要的文学理论知识观。我们认为,无论是建构论、阐释论,还是批评论的文学理论知识观,都是值得我们继承的“当代传统”。这三种传统分别代表了一种文学理论知识生产的路径,沿着各自的路径,都有可能赋予文学理论知识生产以合法性。不妨说,这三种文学理论观念如果能够自觉而持续地得到承继,并在实际的研究中予以落实,则有可能形成当代文学理论的流派。为此之故,我们认为,对当代文学理论知识学反思与重构的这三种形态予以专门的关注,无疑是有必要的,也期待能够得到学界的足够重视。

注释:

- ①王建疆:《别现代:主义的吁求与建构》,《探索与争鸣》2014年12期。
- ②陶东风:《大学文艺学的学科反思》,《文学评论》2001年第5期。
- ③陶东风主编:《文学理论基本问题》,北京大学出版社2004年版,第11-12页。
- ④⑤⑥⑦⑧⑬陶东风:《反思社会学视野中的文艺学知识建构》,《文学评论》2007年第5期。
- ⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳李春青:《在审美与意识形态之间——中国当代文学理论研究反思》,北京大学出版社2006年版,第255页、第341页、第30页、第47页、第216-217页、第264-265页。
- ⑩李春青:《关于“文学理论边界”之争的多维解读》,《文学评论》2005年第1期。
- ⑪王刚:《场域理论与新时期文艺学知识生产问题的反思性研究》,《湖北社会科学》2010年第2期。
- ⑫对于李春青事后对陶东风的如此场域论分析,相信陶东风会信以为然。
- ⑬⑭⑮李春青、赵勇:《反思文艺学》,北京师范大学出版社2009年版,第145页、第128页。
- ⑯邢建昌:《理论是什么——文学理论反思研究》,人民出版社2011年版,第3页。
- ⑰⑱⑲⑳李春青:《对文学理论学科性的反思》,《文艺争鸣》2001年第3期。
- ㉑王晓明、蔡翔:《美和诗意如何产生有关一个栏目的设想和对话》,《当代作家评论》2003年第4期。
- ㉒⑳㉓㉔㉕陈晓明:《历史断裂与接轨之后:对当代文艺学的反思》,《文艺研究》2004年第1期。
- ㉖蒋原伦:《90年代批评》,天津社会科学院出版社2000年版,第1-25页。
- ㉗㉘㉙㉚陈晓明:《元理论的终结与批评的开始》,《中国社会科学》2004年第6期。
- ㉛陶东风:《文化研究与政治批评的重建》,中国社会科学出版社2014年版,第315-316页。
- ㉜阎嘉:《21世纪西方文学理论和批评的走向与问题》,《文艺理论研究》2007年第1期。

* 本文系2015年度国家社科基金项目(项目编号:15BZW009)和2016年度江西省高校人文社会科学重点研究基地招标项目(项目编号:JD16099)的阶段性成果。

(作者单位:江西师范大学文学院)

责任编辑 余 晔

作家年谱的历史意识与学术价值

——以《韩少功年谱》为例

◎ 王 杰

摘要:当代作家年谱的编撰工作近年来逐步受到研究者的重视。武新军自2011年始策划的“中国当代重要作家年谱丛书”的陆续出版问世,在推进史料整理、作家研究乃至文学史的研究方面做出了积极的尝试和有益的探索。尤其是已出版的《韩少功年谱》,撰谱者将严格的史料意识与敏锐的问题意识结合起来,通过对谱主韩少功相关资料的编撰整理,呈现了复杂的文坛风貌及丰富生动的文学史细节,使年谱兼具史料价值与学术研究价值。《韩少功年谱》的编撰方式具有一定的示范意义。

关键词:作家年谱;韩少功;历史意识;学术价值;文学史

在史学基础相对成熟的中国古典文学及现代文学研究领域,作家年谱的编撰、修订工作成果较为显赫,当代文学学科因史料建设起步较晚,重要作家年谱的编撰工作还任重道远。文学史家程光炜一再急切地呼吁“在历史化视野中,逐步地建立作家的‘文学年谱’,分门别类地把他们的文化地理背景、文学渊源和社会活动归入其中,加以具体细致和系统的整理,则是需要重视的工作之一”“当代作家年谱的编撰拖延不得”^①。这项事关当代文学学科长远发展、任务繁重的浩大工程,无疑需要学界的齐心协力。

近年来,一批当代作家年谱陆续出版,在推进当代文学史料体系的建设和研究方面迈出了可贵的一步,但这些年谱的学术质量也参差不齐。如何充分借鉴古代、现代作家年谱编撰的经验,如何把严格的史料意识与敏锐的问题意识结合起来,如何使年谱同时具有史料参考价值和学术参考价值,如何通过对谱主材料的编撰以呈现复杂的文坛风貌,呈现更多丰富的文学史细节,等等,已成为编撰当代作家年谱亟待思考的问题。武新军自2011年始策划的“中国当代重要作家年谱丛书”,在这方面做了积极的尝试和有益的探索。本文以武新军、王

松锋编撰的《韩少功年谱》为例,谈谈我对这套丛书编撰理念与编撰方法的一些理解。

一、严格的历史意识与年谱的史学规范

“年谱”历来被学界视为史料积累的最佳途径。梁启超在《中国近三百年学术史》中强调“年谱之效用,时极宏大”^②,王瑶曾提出“由年谱入手,钩稽资料,详加考核,为科学研究提供必要的条件”^③,夏承焘认为“年谱一体,不特可校核事迹发生之先后,并可鉴定其流传之真伪,诚史学一长术也”^④。上述学者在表明年谱对史料积累、科学研究的重要意义之余,也深刻地警示编撰年谱要遵循严格的历史意识与严肃的史学规范。

一段时期以来,当代文学研究界重批评而轻研究,热衷阐释而冷落实证,过分强调当代价值立场而削弱历史意识,缺乏史料积累的良好学术环境和风气。尽管1980年代以来,贵州人民出版社、长江文艺出版社、天津人民出版社、山东文艺出版社、浙江大学出版社等陆续推出《中国当代文学研究资料丛书“作家研究专集”》《中国当代文学·史料选》《中国当代作家研究资料丛书》《中国新时期文学研究资料汇编》《中国当代文学编年史》《中国当代文学史料丛书》等

系列论丛，尔后的研究者由此深受裨益。但与现代文学研究领域较为完备的全集、传略、评传、报刊及图书目录汇编等大型史料索引工具书系统相比，还有很大的距离。当代文学史料建设的整体滞后，使得作家年谱编撰工作面临着诸多困难，可供借鉴的资料丛书相对较少，现有的辑录论丛也不可避免地打上了鲜明的语境特色。这就意味着作家年谱的编撰者必须具备严格的历史意识，搁置自我的、“当代语境”的价值立场而重返“谱主”的历史现场，以“宏博”的视野对相关史料进行全方位开掘、搜寻、整理。

以《韩少功年谱》为例，在编撰之前，虽已有大量的文集、研究资料集、传记问世^⑤，但韩少功的社会出身、人生道路、阅读史、文坛交游等个人履历，在上述资料中呈现较少，这些细节却深刻地影响着作家的创作思想及作品风格。鉴于此，武新军除了遍寻作家本人的著述外，还广泛查阅与其关系密切的人物（家人、亲友、同事、编辑、研究者）的论著和回忆文章，同时把作家生活、工作所在地的地方史志、文学年鉴、地方文学发展文献、地方文学研究成果等，也纳入了史料采集范围。针对现有作品辑录的资料多源于名刊大刊或网上电子资源，遗漏了韩少功早年文学起步阶段的大量习作，处理好翻阅原始报刊与借用电子检索的关系，使二者相互补充、相互资益就显得尤为必要。撰谱者通过查阅韩少功的故乡湖南的地方文学报刊，如《芙蓉》《湘江文艺》《工农兵文艺》《洞庭湖》《长沙文艺》《主人翁》《湖南日报·文艺副刊》等^⑥，发掘出《志愿军指导员》《人人都有记忆》《同志时代》等一批韩少功早年的作品，还从《广东文艺》《天津文学》《福建文学》《鸭绿江》等地方刊

物发现了《山路》《文学散步（三篇）》《走亲戚》《我们的残疾》等学界关注较少的作品，这就保证了《韩少功年谱》的目录索引功能。

编撰年谱除了要确保谱主履历之详尽丰厚、作品收录之钩沉补遗的同时，更要注重对谱主事迹的精细考订与创作发表的初始还原，古典化的史学路径在此显得尤为必要，考证功夫是任何年谱编撰所不能避免的。《韩少功年谱》为实现求全更求真的目标，针对既往作品目录、评传材料中关于作品原始出处标注的遗漏、错讹、不规范等问题，进行了校正、补充、增添，将刊发的作品复原到原始刊物和初版本，呈现出刊发时复杂社会语境下的原初形态，并适当地附上编者按、作家创作谈、批评家与读者评价等，标注尔后的转载、修改及获奖情况，而不是简单地抄录选集、文集、回忆录、研究论著等，从而避免了以讹传讹，最大限度地减少史料错误以确保年谱的文献价值，同时在年谱的编撰体例上做到既“详尽细致”又“选精择粹”。

年谱的编撰格式通常包括直叙谱主的直接活动、时事、诗文目录的最简单的平叙体，以及对所述谱主事迹的具体情形、意义进一步记述的稍严格的纲目体^⑦。《韩少功年谱》借鉴了以年月日编排的纲目体形式介绍作家的个人行迹和著述，力求在“考订事迹之详”“排定年月之细”方面下足功夫，对于作家重要经历无法详尽展开的情形，“存疑”时按照统一的规范“具体日期考订不清者，则列于该月之末；具体月份不详者，则列于季节之末；季节考订不清者，则列于该年之末”^⑧，便于尔后的研究者根据细致排定的年月日进行拾遗补缺。

为避免史料排列陷入罗列、冗赘的弊端，撰谱者以是否反映作家的思想及文学观念变迁轨迹为筛选标准，坚持“择要摘录，分年

编入”的原则，博观而约取。对韩少功的起居饮食等日常生活进行了简要介绍，而以相对较多的笔墨关注其父含冤自沉、以知青的身份落户汨罗县天井公社茶场、被招工为汨罗县文化馆专干、参加高考、举家搬迁海南、半隐居在汨罗县小村寨等对韩少功的人生道路、思想观念、文学创作有着关键性影响的事迹，从而细致地勾勒出韩少功思想观念和文学观念变革的“历史”，对于研究韩少功具有较大的参考价值。

二、敏锐的问题意识与年谱的学术价值

作家年谱于史料文献学体系的建立来说，无疑具有重要的史料贡献，但如果仅把史实钩沉作为年谱编撰的唯一目标，局限于史料考订之中，学术研究价值的缺失必然使得作家年谱成为孤立的目录，其学术贡献也将大打折扣。尤其是当代作家自身既与政治、经济、文化等语境的关系密切，又处于编辑、出版、读者、批评等方面的互动关系网之中，甚至学术风气、文学史地位诉求等也会浸润反射到作家的创作思想、写作方式之中。编撰作家年谱在确保严格历史意识的同时，前沿的问题意识就显得必不可少，这种问题意识的形成当然不是某种玄化的先验理论，而是致力于把现有的材料及研究成果作为年谱编撰过程中研究和反思的对象。年谱编撰中新史料的挖掘呈现、复杂历史现场的浮出水面，随之而来的问题意识就处于鲜活的浮动之中，这就要求撰谱者不能拘泥于固有的价值观念，而是面对史实的重新审视，面对既往研究的包容性吸纳。正如武新军所说：“作家年谱应该是高水平的研究论著，是在长期梳理、消化史料的基础上浓缩的精华。作家年谱首先应该是对作家本

人的研究成果，要通过对史料的精心编排，较为完整地复原作家的生平与创作经历，清晰地呈现出作家思想、文学观念发展转变的轨迹，准确地把握不同时段作家的生活方式、精神状态与写作方式，从而推进和深化对于作家作品的理解。”^⑨这就使得作家年谱的编撰要处理好征引遴选谱主与同时代作家批评家关系的材料，同时呈现重大事件对谱主的影响。

《韩少功年谱》中对韩少功与同时代的作家、编辑家、批评家关系方面的史料梳理较为翔实，如创作起步时与张新奇、胡锡龙、莫应丰、叶蔚林、孙健忠等文友的切磋交流；文坛崭露头角时得到《人民文学》编辑王朝垠、老作家李季、严文井、康濯的提携；创办、主编杂志《海南纪实》《天涯》时与方方、张承志、史铁生、李锐、南帆、吴亮、汪晖、李泽厚等作家、批评家的交往；“马桥事件”掀起后，得到汪曾祺、史铁生、方方、李锐、余华、迟子建等文坛同仁的大力支持。在梳理这些材料时，撰谱者高度关注作家与作家、作家与文学编辑、作家与批评家之间相互关系的发掘，从而触及到当代文学生产机制这一深层次的学术问题，切入了中国当时思想史、文学史、文学批评史的敏感部位。这一编排方式，正是基于著者敏锐的编撰理念，认为梳理作家交往的相关零散材料，既不失年谱的钩沉功效，又强化了年谱的学术价值和意义，“呈现出韩少功的文坛‘交游图’，这不仅有助于认识韩少功的思想和文学观念的发展演变，而且对研究其他作家也会有所助益，倘若年谱编撰能够形成规模，自然也会有助于中国当代文学史研究的整体深化”^⑩。

与此同时，文学观念的转变、时代潮流的濡染、重大文学事件的波及都必然直接或间接地影响到作家的生存方式与精神状态，流淌在其笔端的文字也被打上了时代烙印。

《韩少功年谱》在编撰中融入了重大政治、历史、文化事件尤其是文学事件，并由此对“时事”与作家之间的关联进行了全方位的挖掘。年谱中对历次全国文代会、湖南省文代会、海南省文代会及文艺政策的调整、韩少功文学圈内的刊物更名及主编与编辑的调整、高考恢复、“清污”和反自由化运动、改革开放过程中深层次的矛盾等事件，依据对作家的影响程度给予一定的篇幅进行介绍，从而清晰地呈现出韩少功的文学思想和观念发展演变的轨迹。

再者，年谱中既将著作还原到文章发表的原始刊物，又根据叙述内容还原到作家的成长履历中，如短文《那年的高墙》、小说《兄弟》中间接呈现了童年时期父亲受批判、韩少功被免去班干部职务的经历；小说《鞋癖》《走亲戚》《火花亮在夜空》是依据政治压力下的父亲神秘离世、曾是资本家老婆的姑母的艰难处境等创伤体验而创作的；小说《人人都有记忆》参照的是文化馆的工作经历和生活经验；短篇小说《能不忆边关》是根据韩少功1979年作为中国文联组织的作家代表团成员到广西、云南战争前线采访的经历于三十年后写作而成的；短篇小说《枪手》是依据五十年前红卫兵武斗时韩少功的腿部中枪的少年记忆写作的；农村插队时的好友贺大田，则在韩少功不同时期的作品中作为人物原型反复出现等等，这种考证作品原始出处兼顾人物及情节原型的方式，是需要花费大量繁琐的劳动才能够廓清出来的。撰谱者通过大量相关史料的细密爬梳，将作家童年、少年时期的生活经验与语境转变之后的文学叙述之间搭建起勾连，既对二者的关系进行了客观呈现，又成为研究者分析文学书写与历史记忆、情节虚构与事迹史实之间关系的重要参考。

对于出生在20世纪五十年代初期、成长在六七十年代政治风雨中、1972年发表处女作、1978年后活跃于文坛、1984年提出文学“寻根”的韩少功而言，青少年时期的生活经历直接影响了他的人生道路，也决定了其后来创作中的政治、道德、人性及文化视角，将韩少功的个人成长经历及文学轨迹放置于20世纪后半叶以来的社会政治、经济文化、文艺政策的框架视阈内考量，不仅能发现作家在历史中的位置，更能清醒地呈现时代变迁在作家身上的烙印，乃至作家选择坚守或抗争的价值意义和局限性。在这方面尤为精彩的是，撰谱者通过典型细节的发掘，全方位地呈现了韩少功在1980年代前后的思想遭遇、文学写作经验与其在1990年代之后思想立场与写作经验之间的内在关联，这正如梁启超的文学年谱观中所明确指出的：“替一人做年谱，先须细查其人受了时事的影响多大，其人创造或参与的时事有几。标准定了，然后记载才可适宜人。”^⑩

三、作家年谱之于文学史研究的意义

对已有七十载历程的中国当代文学进行“历史化”研究，学界已初步达成共识。审视固有的文学史叙述方式、突破制约文学史编写的史料瓶颈，已成为迫在眉睫的学术难题。有计划地推进当代重要作家年谱的编撰工作，于当代文学史料建设及文学史研究的深化无疑具有筌路蓝缕之功。而通过编撰作家年谱的方式，能否使得作家周边的“现场”史料发挥文学史价值？能否由此使得文学史叙述中曾因研究语境的变化而被压抑和遮蔽的文学现象，在被客观重审之后恢复其在场的权利？《韩少功年谱》的编撰无疑提供了一种尝试的方式。武新军认为：“年谱不仅是对谱主本人的研究，好的作家年谱应该是了解一个时代文学整体风貌的窗口，应该能够通

过一个作家的成长环境与成长经历、社会活动和文学活动，整理出尽可能多的文学史发展演变的信息，复原当时文坛复杂的网络结构。”^②也即是说，学术质量较高的年谱在于以链条意识将作家年谱与文学史研究结合起来。充分挖掘年谱中呈现的有价值的历史细节和闪光碎片，能为文学史研究的深入推进提供思考线索或实证史料。

《韩少功年谱》中对作家与文学报刊之间互动关系的爬梳，为研究者呈现了一种立体考量作家创作、文艺形式变迁的新视角。著作中既对韩少功发表在《工农兵文艺》《湘江文艺》《湖南日报·文艺副刊》等地方报刊的大量习作进行梳理呈现，还集中关注了韩少功参与的报刊活动。如1978年2月首次在全国性刊物《人民文学》发表《七月洪峰》之前，韩少功进京投稿、修改，得到编辑王朝垠的耐心指导；1980年10月发表在《人民文学》第10期的《西望茅草地》，经编辑部推荐获得该年度全国优秀短篇小说奖；1984年12月12-16日参加由《上海文学》、浙江文艺出版社、杭州市文联组织的“新时期文学的回顾与预测”研讨会，做关于文学寻根问题的发言，尔后将发言内容写入文论《文学的根》，遂引起全国争议；1988年7月筹办面向大众的新闻与文化纸媒《海南纪实》，一年后停刊；1996年《天涯》改版，韩少功任社长，聘请李陀、南帆等作为编外客座编辑，尔后通过该杂志平台的约稿、笔会等方式结交或进一步熟识了史铁生、张承志、张炜等众多作家。通过爬梳韩少功与文学报刊的互动史料，进一步明晰了文学传媒之于韩少功文学道路的重要意义。由韩少功早年在地方报刊发表大量习作，赴京改稿等事件能得知1980年代

前后处于繁盛时期的地方文学刊物在大力扶持文学青年、培养地方作家方面发挥着重要作用，文学编辑通过组稿、改稿、评奖推荐等方式对文坛新人提携栽培；《海南纪实》的昙花一现及《天涯》改版后的发展壮大，侧面反映出影响文学刊物命运的诸多因素；《天涯》发表的韩少功作品或经韩少功约稿、组稿、推荐的文章聚焦了二十年来当代文学发展的一个缩影。结合韩少功创作的发表渠道能得知，他仍以相对传统的文学报刊为主阵地，极少参与影视改编，而其早在1990年代初就敏锐地意识到网络、影视等新媒体对文学写作方式造成的极大冲击，认为文化传播出现声、像、文字的综合化趋势使得小说的地盘一再缩小，但小说对人的内心世界的探索却是影视剧所无法取代的独特之处。韩少功正是这种观念的坚守者，拒绝与影视联姻，投入到非文字表达不可的领域顽强地写作，重筑自己的写作阵地。通过韩少功与文学媒体关系的梳理，也能清晰地得知他对文学创作观念的坚守与抗争，这将成为深入探讨韩少功创作的新视点。韩少功与文学传媒关系的个案也启发后续的年谱编撰者，当代作家的创作在结集出版之前，通常先通过文学报刊、广播、网络、影视等传媒发表问世，出版社、文学报刊组织的笔会、改稿会、研讨会、座谈会及文学评奖等文学活动对作家的文学观念与写作方式有着深远的影响，以作家履历及作品目录为线索挖掘、打捞各类文学传媒活动与作家关系的碎片信息尤为重要，文学与传媒之间的互动关系构成了文学史叙述中不可或缺的部分。

此外，《韩少功年谱》中梳理的韩少功的文学创作历程，也发掘出了诸多有价值的文学史信息。韩少功1976年之前陆续在《工农兵文艺》《湘江文艺》等地方报刊发表短篇小说《三篙伯》、儿童故事《一条胖鲤鱼》、诗歌《女石

匠》、小说《稻草问题》等,1977年创作应时文章《华政委和交通班》、接受省领导任务与甘征文合撰长篇纪实文学《任弼时》、赴北京拜访湘籍文学前辈周立波等。然而,1978年发表的小说《七月洪峰》《山路》《夜宿青江铺》是否就与之前的创作截然不同呢?细读文本发现,小说依然是颂歌基调,尚未完全跳出“三突出”框架,与之前的创作相比并非泾渭分明。1979年发表的小说《战俘》《月兰》《志愿指挥员》开始摆脱僵化的“阶级论”影响,发掘人物性格的丰富复杂性;1980年发表的小说《人人都有记忆》《起诉》《回声》《西望茅草地》,文论《也要为非政治的社会实践服务》等,开始干预生活、针砭时弊,逐步突破旧意识形态和文学规范的束缚,但并非完全否定革命史,而是持辩证分析的态度。以韩少功为代表的活跃在1980年代以来文坛上的重要作家,他们通常都经历了1970年代习作期的模仿、训练、积淀阶段,接受的是红色文学教育,阅读史在潜移默化中影响着作家的创作风格。如韩少功初中时最爱读《十万个为什么》《卓娅与舒拉的故事》,也读鲁迅、巴金、叶圣陶、高尔基、莫泊桑、海明威、托尔斯泰的小说以及《革命烈士诗抄》《红旗飘飘》文丛、《列宁选集》等红色读物;大学期间认真学习中国古典文学,结合英语学习阅读外国短篇小说、理论书籍;也曾阅读卡夫卡、福克纳、塞林格等所著的现代派小说却并不喜欢,认为实验性小说最好是短篇,长篇则没有必要。可以这么认为,处于转折期的作家常困惑于多重话语的纠缠与博弈之中,但这种转换却不是一夜之间的斗转星移,而是逐步推进的。韩少功只是从1970年代开始创作的作家之一,若能编撰出如王安忆、史铁生、张炜、张承

志、梁晓声、张抗抗、柯云路、叶辛、陈村、李锐、肖复兴等这批知青作家的年谱丛书,通过系统地考察他们发表在地方文学刊物上的“史前史”创作,无疑能打破以往将知青作家1980年代的创作成功史与1970年代末的“史前史”创作绝然割裂、缺乏历史意识的认知偏见,也由此为新时期文学起源的复杂性作一个典型的注脚。

上述以作家年谱切入考察的视角,或许能成为以后推进韩少功研究、扭转1950—1970年代文学与1980年代文学断裂关系认知的学术增长点,而这一切正得益于《韩少功年谱》编撰中扎实的史料功夫及自觉的报刊视野。倡导“通过文学刊物进行文学史研究”“通过文艺期刊发掘被遗忘的文学史记忆”“通过文学期刊审视当前文学史研究的偏差”的研究方法和思路,关注大量沉睡在历史灰尘中的地方文学刊物是武新军近年来的学术兴趣之一,在他看来:“把地方期刊引入研究视野,可以有效拓宽当代文学史的研究视野,丰富学界对于当代文学史的认识,矫正当前文学史研究中某些广泛存在的偏激、片面论断,可以为解决当前当代文学史研究中的某些重要分歧提供新的研究思路和方法,把浅层次、低水平、公式化的学术论争真正引向深入,有助于把当代文学史研究从‘批评化’的道路引向‘历史化’的道路。”^⑧将这一学术理念付诸于作家年谱编撰,扩大了年谱编撰的史料基地,有了更加丰富生动的文学史细节呈现,作家年谱不只是客观冷静的史料陈述,灵动闪烁的碎片聚集、多维视阈下编织的史料网看似微不足道,或许足以撼动那些以价值立场介入而缺乏史学规范所精心构筑的文学史大厦。

《韩少功年谱》在编撰理念及编撰方法上以严格的历史意识及前沿的问题意识,使得年谱既兼顾史料价值,又成为韩少功研究的

重要论著,提供了文学史研究的诸多生动细节及独特视角。当然,该年谱也并非完美无瑕,尽管力求做到搜罗之丰富、去取之精严、叙述之翔实,也难以避免出现一两处表述不够明确的地方,如每一年的年末设置了“本年度重要研究论著”栏目,当中列出的研究论著并非指该年度的所有论著,而是指文中按照具体月日编排中尚未提及的相关论著。这里稍有歧义,建议修订版中可在“本年度重要研究论著”标题的后面标注“不包括上文已提及的论著”,以免给读者造成误解。与此同时,该年谱若能以附录的形式增加人名与作品索引,则便于读者的查阅和检索,以更好地发挥作家年谱的工具书功能。这也从侧面说明了年谱编撰是一项极其辛苦却难免出现错愕、遗漏的工作,对于年谱编撰刚刚起步的当代文学研究来说,浩大的史料建设工程有待于更多的研究者加入其中。武新军策划的“中国当代重要作家年谱”丛书的撰谱者,秉持着相同的编撰理念,在推进史料整理、作家研究乃至文学史的研究方面做出了共同的努力,因此,我对这套正在陆续出版中的丛书,特别是王安忆、贾平凹、铁凝卷是充满期待的。

注释:

- ①程光炜:《文学年谱框架中的<路遥创作年表>》,《当代文坛》2012年第3期;程光炜:《当代作家年谱的编撰拖延不得》,《光明日报》2017年9月4日。
- ②梁启超:《中国近三百年学术史》,商务印书馆2011年版,第384页。
- ③王瑶:《郁达夫生平的发展线索——温儒敏著<郁达夫年谱>序》,《王瑶文集》(第7卷),北岳文艺出版社1995年版,第164页。
- ④夏承焘:《唐宋词人年谱·自序》,商务印书馆2013年版,第1页。
- ⑤具体包括:韩少功:《东岳文库·韩少功卷》(十卷),山东文艺出版社2001年版;何言宏、杨霞:《坚持与抵抗:韩少功》,上海人民出版社2005年版;吴义勤主编:《韩少功研究资料》,山东文艺出版社2006年版;韩少功:《中国作家系列·韩少功系列》,人民文学出版社2008年版;廖述务编:《韩少功研究资料》,天津人民出版社2008年版;孔见:《韩少功评传》,河南文艺出版社2008年版;廖述务:《韩少功文学年谱》,《东吴学术》2012年第4期等。
- ⑥《湘江文艺》于1972年5月由湖南省文联创办,后更名为《湘江文学》,2018年7月,湖南省文联重新创办《湘江文艺》杂志。《工农兵文艺》于1967年4月创刊,后更名为《湖南群众文艺》;《长沙文艺》于1959年1月创刊,后更名为《新创作》;《主人翁》于1982年10月创刊,后更名为《朋友》。
- ⑦⑪梁启超:《中国历史研究法补编》,刘梦溪主编:《中国现代学术经典:梁启超卷》,河北教育出版社1996年版,第446页、第432页。
- ⑧⑨⑫武新军、王松峰:《韩少功年谱》,中国社会科学出版社2017年版,总序第3页、总序第1-2页、总序第2页。
- ⑩武新军:《关于中国当代重要作家年谱编撰的几点想法——以<韩少功研究资料>为例》,《文艺争鸣》2013年第10期。
- ⑬武新军:《意识形态结构与中国当代文学——<文艺报>(1949-1989)研究》,中国社会科学出版社2010年版,第330页。

* 本文系国家社科基金项目“文学报刊与中国当代文学”(项目编号:13BZW155)的阶段性成果。

(作者单位:河南大学文学院)

责任编辑 马新亚

在“途中”的写作

——关于祁媛的小说

◎ 行 超

摘要:近年来,“80后”作家祁媛以其敏锐的艺术感受力和独特的写作风格为人所注意。祁媛的小说并不注重讲述一个故事,而是关注意识的流淌,关注细节和情绪,着力于书写那些被“耽搁”的、旁逸斜出的“途中”状态。同时,祁媛在多篇小说中刻画了一群未老先衰的、颓废而消极的年轻人,这样的人物形象与近来盛行的“丧”“颓”的青年亚文化有着密切的关系。此外,从艺术风格上说,祁媛能够在面对“失控”“失衡”的生活现场时始终坚持节制和平衡的原则,笔法冷峻老道,有极强的力度。本文围绕祁媛的中短篇小说创作,简析其艺术特点及其形成的时代文化背景。

关键词:祁媛;“80后”文学;“老灵魂”

这世上仿佛有两种作家。一种,时常沉湎于现实的是非与爱恨之中,他们生活在人间烟火的第一线,经历复杂、命途波折。他们的写作大多是对经验的消耗,因而时刻需要向现实索取更多的经验。70多岁的杜拉斯面对记者时坦言自己仍旧期待新的爱情,她将自己的一生过得轰轰烈烈,如此写作印证了郁达夫所说的,“文学作品,都是作家个人的自叙传”。^①另一种,作家本人的生活封闭、平淡,波澜不惊,他们的写作依靠的是作者巨大的才情和艺术想象力。比如毕生都在书写爱情的简·奥斯汀,实际上终其一生都是孑然一身。她的写作在某种程度上再造了别一种的生活,而这种想象中的生活,依靠与映照的却是“困守于书房”的作家自身对于世界和人生的体悟。

在很长的一段时间内,我将“80后”祁媛的写作划归在第一类作家之中。的确,与大多数同龄人相比,祁媛的经历不可谓不丰富。这经历中饱含着很多我们难以想象的苦难和悲痛,她经历了那么多次令人

生畏的生离、死别,投射到写作中,都是不可复制的个体经验。然而她的写作又绝不仅囿于这些经验的呈现,在更深的层面上,祁媛将它们内化为一种记忆、一种情绪、一种挥之不去的冷而硬的基调。她的写作看似大多源于这些实在的个体经验,但实际上,其着力点却是向着更深处、更远处,并最终指向内心的隐疾和对现实世界的疑问。从这个意义上说,祁媛似乎应该属于上述的第二种作家,奇异的想象力和敏锐的艺术感受力,将她与一般书写个体经验的作家区别开来。因此,祁媛的小说虽然个性鲜明,却始终难以被归类。

一、在“途中”的叙事

如果说小说叙事的基本模式是在“叙事动力”的推动下,一步步突破重重“叙事阻力”,最终企及“叙事目的”,那么,祁媛的小说在叙事上无疑是被“耽搁”的。这种“耽搁”不同于《哈姆雷特》的延宕,它并不是为了最终的爆发而积蓄力量,也不是为了增强戏剧冲突从而吸引读者。祁媛小说中的

“耽搁”是无目的的旁逸斜出，它让小说的主题和核心内容变得暧昧、模糊、指向不明，让小说永远在“途中”，并且最终就停在“途中”的状态里——而这个“耽搁”的过程就是其意义本身。

《约会》讲述了小说主人公“她”赶赴与男友的约会的过程。从下午两点接到男友的电话，到约定时间晚上十点，中间的这八个小时是小说叙事的主体，同时也是“她”的生活在小说中逐渐展开的过程。在这段时间中，“她”想起了自己离异的父母、被寄养在舅舅家的日子，想起了自己的初恋男友、室友阿丽以及和现任男友相处的点滴细节。回忆渐次浮现，最终湮没了“约会”，使得这场奔向爱人的赴约之旅让位于“她”对自己30岁人生的一次回放。于是，“约会”本身变成了小说中最不重要的部分，它最终也被“耽搁”在了“途中”：“她”在公交车上睡着了，醒来后发现坐过了站、错过了末班车，手机没电了，路上又没有行人，只好自己漫无目的地走着。小说最后，“她迷路了，令她意外的是，她已不在意那个约会，或者说，她已经完全不想再赴那个约会了。”主人公最终放弃了这场约会，似乎也放弃了与男友之间食之无味、弃之可惜的感情，而小说背后的作者也与“她”一样，“已不在意那个约会”，索性抛开了对于“约会”的叙述和追问，让小说与“她”一样，最终停留在“途中”的状态里。

大多数作品中，祁媛小说的叙事者都是第一人称的“我”，这些作品超出了对于矛盾、冲突的简单呈现以及挣脱的过程，而更像是叙述者的自白和呓语。《奔丧》的故事发生在“我”在为肝硬化去世的叔叔的奔丧途中，在绿皮火车缓慢的行进中，叔叔短暂而颓唐的一生在作者笔下渐次展

开；《我准备不发疯》中，母亲精神失常进了医院，“我”一边应付着母亲的病情，一边在自己的生活中挣扎，小说最后，母亲出院，而“我”却似乎陷入了相似的困境；《翻车》的通篇都在写“我”的生活，写“我”记忆中的父亲、“我”的第一个男人、朋友倪莉的几次婚姻，直到最后两段才真正写到“翻车”；《放生》的重点同样不在“放生”，而是饭局中遇到的那个男人以及他所讲述的生活，所谓“放生”，不过是他一步步逼疯了自己老婆之后所寻找的内心慰藉和解脱……在所有这些小说中，作者展开叙事的方式是依靠回忆以及触目之处所引发的想象。

这是不是有点意识流？的确，在很大程度上，祁媛小说的叙事并不按照事情发展的时间和空间线索，或者根本没什么线索可言，只是循着主人公的观察、回忆和各种胡思乱想。与此同时，这样含混不清、变化无穷的“意识”如同河流一般，不间断地、永恒地流淌着。我不知道学美术出身，“半路出家”开始写作的祁媛是不是学习过意识流小说的写法。可以肯定的是，相比于表层的现实和某个具体的事件，祁媛更关注的是细节和情绪，她更关注的是“途中”的风景——不管是眼前的还是记忆中的，对于那些光亮、颜色、气味、声音，以及随之而来的细微的感受、情绪，祁媛总有巨大的叙述耐心。我想，她一定认可普鲁斯特在《追忆似水年华》著名的章节“小玛德莱娜点心”中所说的，“即使物毁人亡，即使往日的岁月了无痕迹，气息和味道（唯有它们）却在，它们更柔弱，却更有生气，更形而上，更恒久，更忠诚，它们就像那些灵魂，有待我们在残存的废墟上去想念，去等候，去盼望，以它们那不可触知的氤氲，不折不扣地支撑起记忆的巨厦。”^②

二、“丧”的意义

好像每隔那么几年，整个世界就会间歇性地陷入一场集体颓废之中。20 世纪中期“垮掉的一代”、六七十年代的“嬉皮士”、八十年代开始的日本“御宅族”“干物女”等等，虽然表现方式和精神倾向有所区别，但基本表达的都是青年一代对现实生活的不满、逃避或者反抗。与这些文化现象相伴而生的，是文学作品中形形色色的多余人、零余者、游荡者、边缘人等等。祁媛小说中的大部分人物应当归属于这一精神脉络，《眩晕》中的“他”、《跟踪》中的“我”、《美丽的高楼》中的丈夫……他们大多是现实生活中的 loser，对明天没有渴望，对生活没有热情。更重要的是，祁媛笔下的年轻人甚至丧失了与现实格格不入的对抗精神，只是麻木、懒散、漫无目的、随波逐流地生活着。或者更简单地说，他们是“丧”的一代。

“丧”文化的兴起与生活压力的骤增、阶层固化的形成有重要关系，底层青年的上升通道越来越狭窄，孙少平的逆袭在今天的社会中几乎不可能，知识改变命运或劳动成就人生，在今天都不得不让位于出身和血统论的考验。面对铜墙铁壁的现实，青年一代越来越意识到自己的渺小、孱弱和无能为力，于是不如得过且过地“瘫”着、颓着、“丧”着。小说《眩晕》的主人公“他”是北京一所师范院校艺术系导演专业的学生，因一次偶然的认识了自己比自己大 20 岁的女制片人，本以为可以与“她”聊聊电影、学习学习专业知识，然而“她”对“他”的话题毫无兴趣，“听得心不在焉，而且分明是一个资深影评家在听一个小毛头在胡扯，嘴角也不时露出有点鄙夷的冷笑”。于是，“他”与“她”之间

逐渐形成了一种简单的身体关系，虽然这并非“他”的初衷，但在这种关系中，“他看着身下俨然已经被他征服的属于另一阶层的女人，感到自己不是在搞她，而是在搞这个高于他的阶层，甚至在搞近来总是和自己作对的世界。”现实世界中的失意和失败在这样一种畸形的关系中得到了释放，似乎也只有通过这种方式，“他”才能够在心理层面实现对自己失意生活的反转以及对现实世界的一种报复。

小说中的“他”也曾经有理想、有抱负，为了实现自己从高中时代起就藏在心里的导演梦，“他”曾经三次高考、曾经为了赚学费去休学打工，然而梦想一旦照进现实，他看到的却是“信仰的快速崩塌”，一方面是对电影本身以及对这个行业都感到彻底失望，另一方面是深知自己无力改变现实之后的沮丧和自暴自弃。物质层面上，“他”是一个彻头彻尾的失败者，情感世界中呢？单相思的初恋、曾对自己不离不弃的女友、通过“摇一摇”认识的女人、忘记了名字的妓女……对于在异乡生活艰难、挣扎着难以立足的“他”来说，妄谈感情是奢侈的，情感的需求在“他”的生活中已经不得不退缩到最基本的生理需要和最渺小的心理慰藉。小说最后，“他”与继母时隔多年再次相遇，曾经情欲的渴望却最终转化成了“怕打碎什么”似的珍惜，指尖的爱抚、身体的芳香和温柔伤感的眼神，非但没能引起他的欲望，反而化作一股“温暖”，勾连起过去的生活和回忆，抚慰了他多年来漂泊他乡所承受的“艰辛和冷漠”“辱没和挫败”。

对于生活中那些颓废、无望、迷茫等“消极”情绪，祁媛总有敏锐的观察和细致的书写。不可否认的是，这确实是我们这个社会重要的时代情绪之一。在复杂幽深的现实面前，文学作品如何让人们意识到自己的渺小和局限，远远比给人以强大的幻觉和盲目的自信更有意义。祁媛在小说中将这样的情绪和状态和

盘托出，不焦虑、不愤懑，更不陷于绝望。正如她自己说的：“对于现实生活，我常感无力，自诩是夹缝中求生，但是我也在夹缝中感受到了不少快乐”。这样的态度让我觉得欣喜——现代小说早已脱离了为“重新发现个人”而写作的阶段，当越来越多的年轻人陷入“丧”的情绪中，作为蜜糖或者鸡汤的文学都不能成为他们的强心针，相反，真实地书写与记录这样一种时代情绪和现象在我看来是更重要的。但与此同时，对于这代年轻人来说，消极颓废地活着其实一点都不难，真正困难的是如何超越和挣脱沉重的现实，如何从这种时代情绪中抽身，找到属于自己的生命意义。对于年轻的祁媛而言，这种超越和挣脱更是写作过程中的一次必要的涅槃。

三、冷而硬的“老灵魂”

如果要为祁媛的写作寻找一个共同的主题或者关键词的话，我以为，它应该是衰老和死亡。细细想来，在祁媛数量不多的小说作品中，死亡几乎弥漫在每个角落，《奔丧》中叔叔以及整个家族的死亡过程、《跟踪》中背影女神的卧轨自杀、《翻车》末尾的牛头和血腥味、《美丽的高楼》中肺癌晚期却最终选择自杀的丈夫、《黄眼珠》中的老同学刘悦……即使没有直接书写死亡，病态衰老的身体、颓废萎靡的精神状态，也几乎充斥在她的每一部作品中。

是什么让年轻的祁媛对于衰老和死亡具有如此大的热情？我猜，她的体内应该住着一颗“老灵魂”。按照朱天心的说法，“比起你我，老灵魂们对于死亡其实是非常世故的，他们通常从幼年期就已充分理解自己正在迈向死亡，过一天就少一天，

事实上，每一天都处在死亡之中，直到真正死的那一刻，才算完成了整个死亡的过程。”^③小说《奔丧》中祁媛写到，“焚尸炉的窗口合上了，他们要像烧一块破布一样焚烧我的叔叔了。十年之内，我站在这个窗口外面，分别送走了我的父亲，我的奶奶，我的爷爷，然后是我的叔叔。我想起了十多年前，我们一家人围着一张桌子吃晚饭的情景，小小的方桌，每次吃饭的时候总好像很拥挤，奶奶负责盛饭，碗一只一只地传递着。夏天的傍晚，头顶昏黄的小灯泡被微风吹得左右轻轻摇晃，那时小小的我以为这就是一生一世了。十年过去了，他们都死了，我却还活着，我只是觉得疲倦。”这段话几乎可以视为祁媛现实生活的写照，事实上，特殊的人生遭遇成为了她文学写作最初的冲动和起点，同时也成就了她小说颓靡、晦暗、阴郁的底色。我想祁媛一定是个彻头彻尾的悲观主义者：比起变化莫测的生活和未来，衰老和死亡反而更能为她带来一种安稳、踏实。

也许正因如此，年轻的祁媛在写作中特别热衷于书写那些落魄的中年人，或者是精神世界中急速走向衰老的年轻人。小说《眩晕》通过“她”的白发写出了人到中年的衰败，在岁月面前，即使再有权势的人都必须面对一样公平的判决，也正是因为时间的铁面无私，让现实世界中潦倒却年轻的“他”还葆有最后一个战胜“她”的方式；《黄眼珠》中，曾经的女神刘悦在自己最后的生命时光里，试图找回自己19岁时曾经爱过的“真正的男人”。一个曾经让全校男生为之倾倒的女孩在岁月的磨砺中最终变成了再无吸引力的老女人。她的一生到底经历了什么？这种生命由盛转衰过程中的残忍，是祁媛的写作所感兴趣的领域。年轻的祁媛对于生死以及走向生死的这条路确实有一种超乎同龄人的通透的认知，在她笔下，那些曾经无比

浓烈的爱恨、耀眼的青春和令人欣羡的位高权重，在疾病和死亡面前都怯懦地消散不见了，在“向死而生”的行进过程中，人们摩肩接踵，毫无还击之力。

1986年出生的祁媛刚过30岁，而她的人生却快进般地浓缩了那么多常人也许一生都未必经历的大悲喜、大起伏，因而这个年轻的姑娘可以对于所有的热闹、幸运或者绝望、荒谬都泰然处之。她的文字也因此天然地具有一种冷而硬的力量，这力量大约来自小说家祁媛从容不迫的、近乎零度的叙事语气和恰到好处的情绪把控。在一篇创作谈中，祁媛曾说：“我想写作，就是学习如何对付“失控”和“失衡”。在文字的世界里，祁媛仿佛一个冷眼旁观的观察者，始终与闹哄哄的现实生活保持着若即若离的关系。虽然她笔下的死亡、衰老、疯癫几乎都可以算是“失控”“失衡”的人生状态，但是在叙事口吻和情感表达上，她却始终严格而自觉地恪守着节制、平衡的原则——这对于一个初学写作的年轻作家来说并不容易。

祁媛的小说对于当下的80后写作或者整个文学界来说，几乎都可以算作一个“异数”。特殊的人生经验、敏锐的艺术感受力和几乎是天生的文字驾驭能力，让她凭借不多的作品就引起了整个文坛的关注。她在写作中所恪守的，对现实怀有几分警惕、几分犹疑，对自我与他者的精神世界保持好奇心以及探索的热情，应该是作家最珍贵的品质之一。但是，文学的世界中向来不缺少天才，流星的耀目确实让人惊艳，但它的短暂却更是令人惋惜的。如何从个人的经验和简单的想象中突围，避免陷入一种喃喃自语和自我沉迷，建立起更加扎实、更具有穿透力的文学世界，或许是祁媛接下来的写作中应该重视的问题。

注释：

①郁达夫：《五六年来创作生活的回顾》，《郁达夫文集》（第五卷），浙江文艺出版社1992年版，第341页。

②[法]马塞尔·普鲁斯特著，李恒基、徐继曾译：《追忆似水年华》（第一部第一卷），译林出版社2012年版，第386页。

③朱天心：《古都》，上海文艺出版社2001年版，第60页。

（作者单位：文艺报社）

责任编辑 马新亚

“影展电影”与“走出去”的一种路径

◎ 陈晓云

摘要:作为一个偏于实践层面的话题,“走出去”至少包含着两种不同路径,即所谓的“影展电影”与“市场电影”,它们的形态与诉求存在着明显不同。本文主要讨论“影展电影”。“走出去”这一提法大约可以追溯至改革开放之初的“走向世界”,其在文化艺术和体育竞赛领域的集中体现,表明了那个年代的人们渴盼交流的急切心态。20世纪80年代末90年代初,以在欧洲三大国际电影节获奖为标志,中国电影以“影展电影”实践着“走向世界”的通途。90年代中期之后的渐次缺席国际电影节,则在一个重要方面显现出作为“影展电影”主体的“艺术电影”自身的困顿,而与之相对,则是类型电影在“工艺”层面的进路,并以创作实践在市场与观众那里赢得了票房与口碑。在全球一体化的背景下,不同文化的隔阂以及跨文化交流的误读与折损,是我们必须要面对的问题。于中国电影而言,如何寻求以“现代电影语言”重述关注“人类命运”的“中国故事”,或可以探寻“影展电影”作为“走出去”的一种路径重回“世界电影”版图自身位置的可能性。

关键词:影展电影;走出去;中国叙事

所谓“走出去”,其实更像是一个偏于实践层面的话题。对于中国电影而言,通常理解的“走出去”,基本包含着两种路径,一种是参加国际电影节,透过入围及获奖来获得声誉和“再生产”的可能,即所谓的“影展电影”,还有一种就是进入国外的电影市场,可以称之为“市场电影”。“影展电影”多与我们通常所谓的“艺术电影”相关,其创作诉求主要来自艺术层面,虽然重大国际电影节的获奖影片客观上也会影响票房;“市场电影”则主要与类型电影关联。本文试图讨论的,主要是“影展电影”作为一种“走出去”的可能路径的话题。

一、“走向世界”与“双奥”情结

今日电影界的许多问题,都可以在上世纪80年代中国社会最初的改革开放中找到“原型”,本文的话题也不例外。今日所说“走出去”,也可追溯至当年的“走向世界”,这一在逻辑上仿佛并不严密的说法,包含了从封闭中走出来的国人急迫的文化心态,而其较为集中的表现,便是文化艺术和体育竞赛领域。

1981年中国女排首夺世界大赛冠军,以及随之出现的口号“冲出亚洲走向世界”,到1984年中国选手首夺奥运金牌,体育成了那个年代中国与世界对话的重要文化场域,运动员身上所承载的国家兴盛梦想是毋庸置疑的,其与2008年北京奥运会时的口号“同一个世界同一个梦想”成了意味深长的比照。

与此形成对照的,则是社会上盛传的所谓文学界的“诺贝尔情结”和电影界的“奥斯卡情结”,比起体育来,艺术领域的状况显然更见复杂,因为里面包含着更为繁复的意识形态因素,也包含着更难以被量化的评价标准。洛杉矶奥运会举办的1984年,与中国电影“第五代”出世的时间大致相当,而文学界已然经历了从伤痕、反思到改革的潮流蜕变。而其中的创作实绩与争议,形成了比体育领域更为繁复的文化现象。

完成中国电影之“走向世界”最初凯旋的,是摄影师出身(《一个和八个》《黄土地》《大阅兵》)、客串表演(《老井》《古今大战秦俑情》)、再到导演之身份转变的张艺谋,其导演处女作《红高粱》在第38届柏林国际电影节获金熊奖,不但

开启了他个人的国际电影节之旅，也成为复兴时期的中国电影在短短几年间获得欧洲重大国际电影节大满贯的一个开端。柏林，仿佛成了那个年代中国电影的一个福地，谢飞的《香魂女》（第43届）、吴子牛的《晚钟》（第39届）、李少红的《红粉》（第45届）、张艺谋的《我的父亲母亲》（第50届）、王小帅的《十七岁的单车》（第51届）和《左右》（第58届）、李杨的《盲井》（第53届）、顾长卫的《孔雀》（第55届）、王全安的《图雅的婚事》（第57届）和《团圆》（第60届）、王超的《长江图》（第66届）以及关锦鹏的《阮玲玉》（第42届）、李安的《喜宴》（第43届）和《理智与情感》（第46届）、许鞍华的《女人，四十》（第45届）、严浩的《太阳有耳》（第46届）均在此得过包括金熊奖在内的各种奖项，而中国电影最近一次获得三大国际电影节大奖，同样是来自柏林国际电影节的《白日焰火》（第64届金熊奖，廖凡同时获得最佳男演员银熊奖）；不久前揭晓的第69届柏林国际电影节则将最佳男女演员银熊奖授予同一部中国影片、王小帅执导的《地久天长》。

从《红高粱》到《秋菊打官司》再到《霸王别姬》，从20世纪80年代末到90年代初，中国电影囊括柏林、威尼斯、戛纳最高奖，用了仅仅五六年的时间。虽然因了这些获奖影片题材或者风格上的原因而不可避免地在国内遭受诟病，但不得不承认的一个事实是，国际电影节的荣誉不但对于创作者个人是意义非凡的褒奖，对于一个国家电影，尤其是“发展中国家”（电影意义上的）的电影来说，同样是在世界电影格局中的某种首肯，20世纪50年代初《罗生门》为日本电影获得威尼斯国际电影节金狮奖，以及90年代之后伊朗、韩国电影渐渐取代中国电影在国际电影节的位置，都可以在此角度获得部分解读。

中国电影仿佛就缺一座奖杯，那就是奥斯卡的小金人。事实上，奥斯卡奖更像是一个国家的电影奖，至少比起欧洲的三大电影节来说

是如此，但考虑到好莱坞电影在全球的巨大影响，这一奖项的影响力则不可低估，这大概也是那些年电影界弥散的“奥斯卡情结”的某种来由吧。自《菊豆》《大红灯笼高高挂》先后入围奥斯卡最佳外语片之后，《霸王别姬》是那些年离奥斯卡最近的中国电影，它虽然获得被视为奥斯卡第一风向标的金球奖最佳外语片奖，但最终却不敌西班牙影片《四千金的情人》，与奥斯卡擦肩。

中国电影通过国际电影节平台“走向世界”不仅是改革开放之后中国社会文化的重要诉求，客观上也成为“西方”了解“中国”的主要通道。了解与误解或也由此而起。由于这些影片普遍以古老的中国东方传奇为题材选择与风格样式的主导，相对忽略现代与都市生活的表达，以至在国内某些舆论中引发与意识形态相关的反弹与批评，在文化交流中实在是一个富有趣味的话题，但由此质疑导演政治层面的创作动机，便很难单纯理解为创作观念之争。简单地将国际电影节对于张艺谋、陈凯歌电影的偏好理解为西方人对于中国落后、保守部分的好奇，实在是并无多少学理依据的。在关于“第五代”早期影片的讨论中，“主题”层面的问题被更多关注，而影像本体层面的问题，却常常在“重造型轻叙事”的质疑中被匆忙带过。回望80年代至90年代的中国电影，尤其是“第五代”的作品，其真正的价值，恰恰在于以“现代电影语言”讲述了古老、神秘的东方传奇，这可以部分解释现代城市的表达在“第五代”中的相对逊色，至少在国际电影节层面的表现是如此。据说，1988年柏林电影节的选片人虽喜爱黄建新的《轮回》和周晓文的《疯狂的代价》，却认为它们“太不中国了”。^①考虑到那个年代媒介通道的相对单一与缺乏，出现这样的状况也就不足为奇了。但另一方面，对于异域文化的兴趣与好奇，不但可以理解为电影节的部分文化趣味，或也是促动观众走进影院的观影动机之一。

二、“艺术电影”的困顿与国际影展的缺席

如果说，“第五代”主要还是在国营片厂的

机制里实践着他们的艺术探索,而广西厂和西安厂则成为其具有标志性的艺术阵地的话,那么,“第六代”所面临的90年代初以来更为复杂的社会文化语境、电影体制改革的压力,使得其中相当一部分导演选择了“独立电影”这一创作路径,而相应的,国际电影节的参赛与获奖,则成为一条更为有意识的通道。学者戴锦华将这条通道称为“窄门”：“对于1987年以前尚鲜为西方所知的中国大陆电影来说,到达欧洲艺术电影之路显然绝非通衢。唯一的资格审定与入门证,将是西方为数众多、但终究有数的各大国际艺术电影节。而欧洲三大电影节——戛纳、威尼斯、柏林——的奖项则无疑是其中的权威通行证。海外投资—世界电影节获奖,由是成了大陆艺术电影‘获救’所必须通过的一扇窄门。”^②

另一方面则是,韩国、伊朗导演成了国际影展中亚洲电影的常客。金基德的《撒马利亚女孩》获得第54届柏林国际电影节最佳导演银熊奖(2004年)、《空房间》获得第61届威尼斯国际电影节最佳导演奖(2004年)、《阿里郎》获得第64届戛纳国际电影节一种关注单元大奖(2011年)、《圣殇》获得第69届威尼斯国际电影节金狮奖(2012年);洪尚秀的《夏夏夏》获得第63届戛纳国际电影节一种关注单元大奖(2010年)、《独自在夜晚的海边》获得第67届柏林柏林国际电影节最佳女演员奖(2017年);李沧东的《诗》获得第63届戛纳国际电影节最佳编剧奖(2010年);贾法尔·帕纳希的《生命的圆圈》、《出租车》分别在第57届威尼斯国际电影节(2000年)、第65届柏林国际电影节(2015年)获得金狮奖和金熊奖;阿斯哈·法哈蒂的《一次别离》和《推销员》在第84届(2012年)、第89届(2017年)奥斯卡评选中两获最佳外语片奖。

“第六代”以及其后更为年轻的导演面临的电影生态显然要更见复杂。一方面,随着中国社会的进一步开放,以及媒介自身尤其是电视、网络媒介的发展,西方人了解中国的通道

显然变得更多,中国电影在这个意义上的重要性有着明显弱化的趋势;另一方面,消费文化的勃兴,以及好莱坞电影在商业、票房以及社会文化层面愈发占有覆盖性的地位,以欧洲电影节作为主要标识的电影作为艺术的态势同样显现出弱化趋势,电影在技术与工艺层面的发展,在一定程度上看,有着回到其童年时代的趋势,对新奇的无休止的迷恋心态,取代艺术欣赏的心态,而成为更多普泛意义上的观众的需求。

就电影创作自身而言,一般认为,“第五代”较多关注历史与乡土,“第六代”较多关注当下与城市,而其共同的题材选择与价值取向,则是对“边缘”与“底层”的不约而同的关注与表达。在世界进入全球一体化的时代,现代都市的差异性正在削弱,不再像乡土社会那样具有更为清晰的辨识度,“人们住的是公寓群,乘的是限制了其接触范围的私人小汽车,用的是装满冰冻食物的电冰箱,看的是几十种宣传同一理想的出版物,玩的是无数精致品和小玩意。”^③如果说,“黄土地”“红高粱”这样的乡土生活景观还具有较强的自然—文化辨识度和明晰的意义指向,那么,以摩天大楼、繁华街道、闪烁霓虹以及自肯德基、麦当劳、必胜客、购物中心至各种品牌的logo构成的城市景观,则消磨了差异性而更具有同质化的特征。

作为“第五代”和“第六代”后极为罕见的始终以摄影机镜头关注与摄取当代中国社会变迁的标志性人物,贾樟柯在他的一系列影片中,或构造了一个“小城”(如《小武》《任逍遥》《站台》),或构造了一个具有拟像特质的“世界”(如《世界》),而其关注时代变迁中人物命运的创作意图,则始终未有变化(如《三峡好人》《山河故人》、《江湖儿女》等)。其中《三峡好人》获得第63届威尼斯国际电影节金狮奖(2006年),《任逍遥》《二十四城记》《天注定》《山河故人》《江湖儿女》先后入围戛纳国际电影节(其中《天注定》获得第66届最佳编剧奖),以个人持续的方式延续着中国电影的国际电影节之旅。

“六代”之后代际的消失，从积极的角度看，可以视为中国电影导演相对多元的风格追求开始呈现，代际思维显然无法涵盖更为繁复的创作现实；但另一方面，在“艺术”与“类型”之中坚执地选择了前者的，也就是通常被称为“艺术电影”的导演，与其前辈相比，却在整体上显现出一种颓势。这种颓势一方面源于其创作思维，其普遍存在的“题材至上”创作理念，很大程度上制约了电影创作在题材基础上挖掘与表达更为深广的人类命题的能力，有人以“流氓妓女黑社会，穷山恶水长镜头”来形容其题材选择与美学取向，我把它归结为“老少边穷傻”。另一方面，则是关于创作理念的，所谓“个人表达”以及技法上的长镜头成为不二的创作追求。事实上，电影作为一种需要科技、人力、资金投入，并以公共放映为主要存在方式的文化艺术样式，向来并非单纯的“个人表达”的工具，相反，真正的艺术大师表达的恰恰不是个人情怀，而是人类情怀。而在“艺术电影”中被推崇备至的长镜头若不能与其表达的内容天衣无缝地构成“有意味的形式”，也就会变成一种炫技策略。

三、跨文化交流与文化误读

在今年的奥斯卡颁奖礼上，来自墨西哥的阿方索·卡隆以《罗马》一片在《地心引力》之后再度成为最佳导演得主，加上之前以《鸟人》和《荒野猎人》蝉联奥斯卡最佳导演的亚利桑德罗·冈萨雷斯·伊纳里多，以《水形物语》成为奥斯卡最佳导演的吉尔莫·德尔·托罗，被称为“墨西哥三杰”的他们，在第86-91届的六次奥斯卡最佳导演竞争中五度胜出。这固然首先取决于导演个人的杰出才华，但与其两国文化的相关性是否也有一定关系？在好莱坞，英国电影人尤其是演员始终占据着举足轻重的位置，当然可以归结为英国强大的戏剧传统，但与其语言方面基本没有隔阂是否也有一定关系？

包括中国在内的亚洲电影或者电影人与好

莱坞或者奥斯卡之间的关系，则呈现另外一种情形，是否也跟亚洲文化与美国文化的差异性相关？李安作为华人导演的特异性，在此也很难有关于跨文化交流的更为普泛性的意义。与那些前往好莱坞发展的以武侠动作片为主的华人导演、演员不同，出身于台湾的李安毕业于台湾艺术大学之后，先后进入伊利诺伊大学戏剧导演专业和纽约大学电影制作研究所，获得学士和硕士学位，并定居美国；其在中国风格影片（《推手》《喜宴》《饮食男女》《卧虎藏龙》《色戒》）、英式风味影片（《理智与情感》）和好莱坞主流电影（《断背山》）等迥然不同的文化、风格间游刃有余的创作才能，放眼世界影坛也是殊为罕见的。在这个意义上说，李安并非通常意义上的“中国导演”。

当中国电影随着体制改革与产业化进程而出现票房快速递增，终于成为世界上第二大票仓的时候，其背后隐藏的问题并没有引起我们足够的重视。在中国电影票房总额于2018年超越600亿、国产电影票房总额超越进口电影的时候，依然有些问题值得业界尤其是学界关注，比如由2002年第一部国产大片《英雄》引发的票房与口碑之间的悖谬问题，虽然得以部分解决，但依然较为普遍地存在着；电影生产的投入产出之比、票房与人次之比依然是值得探讨的话题；数量庞大的国产影片在审查结束之后便完成了使命，而无缘进入市场，构成了中国电影的另外一个“电影事实”。与本文论题相关的问题则是，国产类型电影在电影工艺层面的进步，成为一个比“艺术电影”（其实也是“影展电影”的主体）的发展带来更多优化的现象。在类型电影层面，随着近年来类型意识的自觉而带来的叙事与影像层面的进步，既表现在《影》这样由“第五代”导演创作的影片对于中国古典艺术传统的现代科技呈现上，也表现在《流浪地球》《暴烈无声》这样的由年轻导演创作的影片对于影像质地的刻意追求中。而“艺术电影”从总体而言，自贾樟柯之后并无太多的艺术层面的拓展，这一方面当然可以归结为大众文化肆意弥散的时代艺术创作语境的缺失，这

种缺失不仅仅是地域性的,甚至带有一定的全球性色彩;另一方面,青年导演过分拘泥于个人成长,或者对于底层、边缘叙事的过度热衷,以及对于长镜头技法的刻意渲染,都在一定程度上导致了“艺术电影”中真正的艺术/文化精神的缺失,更遑论还有为数不少的空冠以“艺术”之名的挂羊头卖狗肉的低劣之作。

因而,在这样的背景之下,寻求“艺术电影”的本体性突破以及寻求其在世界格局的“影展电影”中的位置,成为同时兼具理论与实践特质的话题。从理论上说,寻求以“现代电影语言”重述关注“人类命运”的“中国故事”,或是“影展电影”作为“走出去”的一种路径重回“世界电影”版图自身位置的可能性。

所谓“现代电影语言”,意在重新强调电影的本体特性。电影的本体存在于影像(声音)与剪辑之中,就如文学本体存在于文字之中。在电影行业门槛并无提升的当下中国电影界,有必要重提电影的本体意识,与巴赞时代不同的是,我们需要进一步认知数字与互联网时代的电影本体。之所以强调这个问题,其背景是因为当下国产电影创作中本体意识的整体性匮乏。而强调“现代”,至少可以回应上世纪80年代张暖忻、李陀提出的“电影语言的现代化”。^④当中国电影复苏时期的理论倡导已然成为“历史”,它在当下却依然具有现实意义。这里所说的“电影语言”,并非单纯是视听技巧意义上的,而是以视听为基础的整体性的“影像叙事”。对于故事本身的刻意强调乃至所谓的“故事为王”,并不能真正解决电影的叙事问题,因为除了电影之外,还存在诸如小说、戏剧等其它的叙事问题,它们与电影叙事之间的异同关系,是不同叙事艺术门类得以存在的关键。

对于“中国故事”的强调,意味着“中国电影”在“世界电影”中的生存与发展,恰是在于其用带有普泛性的“电影语言”,讲述带

有独异性的“中国故事”。回望电影历史,或者是电影节展的历史,无论是欧洲三大国际电影节所褒奖的影片,还是奥斯卡奖中具有特殊性的“最佳外语片奖”,其在褒扬导演的个人才华与影片的独特成就的时候,都在不同程度地传达其独有的国家或民族特性。中国电影当然也不例外。从张艺谋的《红高粱》,到陈凯歌的《霸王别姬》,再到李安的《卧虎藏龙》,都在不同程度地以“现代电影语言”来“影像中国”。

之所以提出“人类命运”,不仅是在电影作为艺术样式与文化载体的层面呼应“人类命运共同体”,同时也是意味着,在当下这个全球化时代,已经很难离开“世界电影”来孤立地讨论“中国电影”,将“中国电影”置于“世界电影”格局中,从“走向世界”到“同一个世界”,民族电影只有在关注世界问题、关注人类命运的时候,才能真正获得生存与发展。

跨文化交流中的误读以及由此造成的文化折损是常态,而不是非常态。所谓“刻板印象”,既表现在好莱坞对于中国人形象的塑造中,也表现在中国人对西方文化的理解上。在这个意义上,张艺谋、陈凯歌早期电影导致西方对于中国的偏狭印象同样可以获得理解。对于中国电影来说,恰恰需要提供多个维度的“中国影像”,方能做到真正的“影像中国”,也才能最大程度地削减跨文化交流中的文化折损。

注释:

①②参见戴锦华:《雾中风景:中国电影文化1978-1998》,北京大学出版社2016年版,第269页、第187页。

③[美]赫伯特·马尔库塞著,黄勇、薛民译:《爱欲与文明:对弗洛伊德思想的哲学探讨》,上海译文出版社2005年版,第75-76页。

④张暖忻、李陀:《谈电影语言的现代化》,《电影艺术》1979年第3期。

(作者单位:北京师范大学艺术与传媒学院)

责任编辑 孙 婵

2018 年中国电影： 现实主义、创作活力与产业“寒冬”论的思辨

◎ 李 卉 薛精华

摘要：2018 年，中国电影经历了现实主义美学的回潮与影视产业的动荡“寒冬”。现实主义电影屡屡成为市场黑马，引发了有关现实主义的类型化、商业与艺术的结合、现实批判力度等问题的讨论；类型创作的逐渐成熟和多元、电影技术的不断进步与电影新力量的涌现，成为中国电影创作活力的重要体现。与此同时，电影市场的疲软、税收风波等引发的舆论危机，则揭露了中国影视产业的积弊，在产业遇冷期，中国电影人应积极应对，为下一个春天的到来做好充分的准备。

关键词：中国电影；2018 年；现实主义；电影产业

2018 年的中国电影，经历了一波令人欣喜的现实主义美学的回潮，“内容为王”“口碑至上”等观念逐渐成为共识。与此同时，宣发乱象、税务风波、票补结束等年度电影大事件，则让影视行业遭遇了发展的拐点与寒冬。在种种曲折与风波之中，中国电影挥别了粗放式发展的传统时代，开始迈向质量稳步提升、工业品质凸显、产业不断升级、机制保障走向完善的中国电影新时代。

在此背景之下，2018 年 12 月 20 日下午，中国电影年度论坛 2018-2019 在北京大学隆重举行。本次论坛由北京大学艺术学院、北京大学影视戏剧研究中心、北大培文创意研究院和北京大学人文学部共同主办，《电影评介》杂志社协办。影视学者尹鸿、张卫、周星、陈晓云、赵卫防、刘汉文、吴冠平、刘军、陈阳、范志忠、戴清、高小立、司若、李道新、彭锋、陈旭光，导演宁敬武，制片人楼守威、王海斌、毛成胜、潘国平，北大培文出版总监周彬等各界嘉宾出席本次论坛，从艺术与美学、工业与产业、文化与社会等高度回眸 2018 中国电影，总结并分析当下中国电影的创作格局与产业现象，进而前瞻新时代中国电影的未来发展。

一、影视创作：现实主义与创作活力

清华大学新闻与传播学院教授、影视传播研究中心主任尹鸿以“产业的小寒”“创作的暖冬”概括 2018 年的中国电影，认为 2018 年是现实主义创作的大年，涌现出了一大批优秀的现实主义电影，如积极现实主义电影《我不是药神》，荒诞现实主义电影《无名之辈》、年代感现实主义电影《芳华》、新女性现实主义电影《找到你》、史诗性现实主义电影《江湖儿女》、寓言性现实主义电影《一出好戏》《动物世界》等等，尤其是寓言性现实主义电影的出现，表明中国电影人非常诚心地想通过对中国历史、中国现实以及中国人性的思考承担起作为一个艺术家的责任。

中国电影评论学会常务副会长、中国电影艺术研究中心研究员张卫指出，2018 年一批深度现实主义作品的出现，是中国电影成熟的标志，如《我不是药神》《找到你》等；范志忠补充道，《我不是药神》具有标志性的意义，“很敏锐地关注到了现实中生老病死，以及医药进口导致的生存伦理和法律之间的矛盾和人性的纠葛，现实中敏感的话题在电影当中得到了释放”，同时指出，中国观众对好莱坞大片的审美疲劳与关注现实的电视评论节目的衰竭，是推动近年来现实题材电影

在中国成为爆款的两大原因。

北京师范大学艺术与传媒学院教授周星认为,应将《悲伤逆流成河》也划入现实主义电影范畴,不能因其是郭敬明的作品就避而不谈。2018年中国电影的特征是创作者敢于触及真实的现实问题,观众也趋向于接受现实主义题材的作品。“2019年的中国电影应该延续2018年的锐度和深度去表现人和真实的情感”。

北京师范大学艺术与传媒学院教授陈晓云认为,电影的发展是波动的,当下中国电影的许多问题,如艺术电影的困境、类型片的探索、现实主义的深度等,在上世纪80年代已然凸显。当下许多现实题材的电影作品,在触及现实的深度上与80年代的电影作品相比,并没有太大的提升,但在当下的电影环境中值得鼓励。与此同时,现实主义题材的作品除了具有当下性之外,还具有一定的超前性,如80年代初纪实美学电影潮流里,有三部现实主义电影反映出的问题,直到今天也没有解决,分别是《邻居》中的住房问题,《见习律师》中的法律问题,以及《沙鸥》中的体育问题,因而,我们应当在一个历史的脉络中考察当下的现实主义电影创作。

中国艺术研究院影视所副所长、研究员赵卫防从美学和创作角度,指出写实品格的回归、新主流大片和小成本主旋律电影的齐头并进、文艺片和艺术电影方阵的强大,是2018年中国电影显著的现象和特点。2018年大部分口碑比较好的影片都是现实题材,或是具有写实精神,如《找到你》《我不是药神》《无名之辈》等。这些影片一方面非常接地气,能跟观众真正达成心理的沟通;另一方面,这些影片虽然也有一个动作或喜剧的商业类型,但其占主导的则是人文性的情感因素。对比之下,《影》《邪不压正》《狄仁杰之四大天王》等事先被看好的大片却没有达到票房预

期,说明当下的中国观众在心理上更期待凸显写实品格的影片。除此之外,现实题材的影片很多呈现出综合了艺术电影审美风格与商业电影观赏要求的文艺片形态。虽然这些文艺片不以追求商业元素为主,但也讲究观众和叙事,有时也以某些类型外壳作为包装。今年文艺片和艺术片的电影方阵非常强大,比如《阿拉姜色》《大象席地而坐》等,体现出对电影语言的不断探索和对人性的深度表达。

陈晓云认为,今年有两部电影,似乎代表了现在年轻导演刚出道时拍片的两种方式,一个是《我不是药神》的商业电影道路,还有一个是《大象席地而坐》的艺术电影道路。但我们不应该将电影简单地划分为商业电影和艺术电影,从《红高粱》《霸王别姬》到《白日焰火》,其实都并非严格意义上的艺术电影。

北京大学艺术学院教授李道新认为,当下中国影视界现实主义佳作的频出,是现实“倒逼”创作,“无论是政界、业界、学界、媒体还是观众,都在用各种方式呼唤电影中的现实以及现实主义的到来”。影视创作者在创作现实主义题材作品时,“要提升自己的社会责任感和担当意识,努力回到生活,回到现实,回到最大多数的人群之中,以发自肺腑的真情实感来创作优秀作品”。

《文艺报》编审、艺术部主任高小立认为,中国的影视创作要回到文艺创作的本体,尊重艺术创作的规律。在现实题材创作方面,要注重商业性和艺术性的融合,但“喜剧化的风格并非是现实题材影视剧创作的商业通行证”,我们还应加强批判现实主义题材的影视剧创作,同时审查也要敢于给绿灯,主管部门要有强烈的社会担当。

北京电影学院电影学系教授吴冠平认为,“近15年,电影界很大的成就来自于一种活力”。其中创作的活力主要来自三方面,一为电影创作对当下社会问题最活跃和深刻的思考,比如移民问

题、LGBT问题等,这种活力在未来能否保持住,才是最重要的问题,这既跟行业的发展有关,但更重要的是跟创作者个人的创作理念和艺术坚持有关。二为电影创作对青年文化和流行文化的关注,如广大青年人关心的人际关系、家庭关系问题等,这种创作活力更多体现在网络上。三为电影技术的持续进步,如3D电影、VR电影等,技术的活力未来会带来很多新作品的产生。

陈旭光补充道,新导演的不断出现也构成了某种创作的活力,今年有许多有影响力的电影都是新导演的作品,如文牧野的《我不是药神》、黄渤的《一出好戏》、刘若英的《后来的我们》等。此外,电影游戏感的凸显也是今年电影创作的一大特征。来自数字世界的游戏经验、虚拟性想象等给电影注入了新的动力,如《幕后玩家》《动物世界》《超时空同居》等,这些电影代表了年轻人的想象力和新美学,这也是未来中国电影的一个方向。

陈晓云也表示,中国电影工业水准的提升是他近年来更多关注的问题,毕赣新片《地球最后的夜晚》在金马拿了最佳摄影、最佳原创配乐、最佳音效三个技术奖,或许代表着未来国产电影的良性走向。

北方联合影视集团艺术总监、导演宁敬武认为,电影工业层面产业能级的提升是今年中国电影创作的显著现象,比如张艺谋的《影》,一批中青年导演和老导演在电影创作上技术的提升,给未来中国电影的发展奠定了良好的基础。

吴冠平认为目前的中国电影人正在探索一条道路,如何把国家精神、民生主题以及民族话题融合于在电影创作之中。未来主流电影的发展趋势,需要把这些活力因素都整合进来。

赵卫防将今年的主旋律电影分为两类,一类是以《红海行动》为代表的突出视听因

素的新主流大片,这类电影正在成为当下及未来主流电影的主要形式;另一类是传统意义上献礼性的主旋律电影,如《李保国》《照相师》等,这类影片仍然存在一些人物公式化、主题概念化的问题,但已经开始尝试突破这些创作成规,努力提升人文艺术价值,取得了一定的艺术成就。

北京电影学院科研处处长、研究员刘军则认为,《红海行动》这一类新主流大片不应被贴上“主旋律电影”的标签,而应称为“主旋律导向的电影”,以避免观众的逆反心理,当下的新主流大片具有突出影像视听功能的典型特征,比如《红海行动》等。除此之外,刘军还指出,2018年一些电影在情感力度上是让人欣喜的,比如《狗十三》,电影艺术性的高低,不仅在于是否具有现实风格,或是否具有电影语言的创新性,还在于影片所表达出的情感力度,是否能够触动人心。

2018年中国喜剧电影类型创作也发生了较大的变化,宁敬武指出“喜剧崩塌”是2018年中国电影创作的显著现象,一方面是开心麻花喜剧的口碑崩塌,另一方面是喜剧电影的市场体量开始缩小,不再占据中国电影产业的半壁江山了。对此,陈旭光则认为,喜剧作为一种文化精神,不至于崩塌,而是走向了泛化和多元化,与其他类型相互杂糅和融合,比如悬疑喜剧《唐人街探案》系列,奇幻爱情喜剧《超时空同居》等。但从整体来看,2018年的中国电影创作在类型格局上较为缺失,新主流电影大片和合家欢电影的数量较往年明显减少,中国电影应形成“大鱼带小鱼”的类型发展模式:“大鱼”是指受众广泛的新主流电影大片和合家欢电影,“小鱼”是指其他丰富多元的类型电影种类,以此来打造更为成熟合理的电影产业发展格局。

中国人民大学影视系主任陈阳教授也认为,中国电影应坚持多向度发展,在主流电影之外,还应综合考量其他不同类型的多元化发展,将艺术结构的合理性与艺术视角的丰富性纳入中国电影的历史书写与未来发展之中。

另外,宁敬武还提出了2018年中国电影创作的“明星崩塌”和“IP崩塌”现象,在崔永元事件引发的明星税收问题之外,明星影响力与电影商业价值的关系在2018年发生了新变化,《无名之辈》等许多没有大明星的电影也取得了不错的票房成绩,这意味着中国电影不再盲目地依赖明星,而开始注意到了明星之外电影内容品质的重要性。相应的,2018年的IP也不再像前几年那样火爆,这个词正在转化成某种不良资产。

对此,中国传媒大学艺术学部戏剧影视学院教授戴清则认为,IP的发展有一定的阶段性,从电视剧领域来看,虽然2018年大IP的改编比较平淡,但远谈不上IP崩塌,尤其在网剧领域,IP仍具有较高的市场价值和票房号召力。今年电视剧领域的现实题材创作也是最为突出的特点,这一方面来自于政府的扶持,适逢改革开放四十周年,主管部门计划在2018年到2022年的四五年中推出100部纪念改革开放题材的电视剧,目前有28部已经播出和即将播出,像今年的《大江大河》《黄土高天》《最美的青春》《正阳门下小女人》《外滩钟声》《归去来》等电视剧,在现实题材的创作上表现非常出色。此外,今年的现实题材剧不只有改革开放题材,还有涉案题材剧、网剧中的《东方华尔街》、《金牌投资人》等金融题材网剧等,也非常有特色。相比之下,今年的重大历史题材电视剧比较少,即便是大制作《天盛长歌》,也没收到特别好的市场反响。整体来看,2018年的电视剧创作没有出现2017年《人民的名义》《我的前半生》等爆款,网络剧则在今年实行了网台一体化的管理,所以有一些网剧成为了爆款,比如《延禧攻略》《镇魂》《沙海》等,实现了从量到质的转型。

二、影视产业:直面“寒冬”,砥砺前行

在现实主义美学的回潮与“创作的暖冬”

之外,今年影视产业的“小寒”也引发了与会学者的广泛关注。尹鸿提出了2018年影响电影产业的五大因素,第一是利好因素,适逢改革开放40周年的历史契机,各个方面都非常重视电影;第二大因素是经济下行的大环境,对三四线城市的电影消费有非常明显的影响;第三大因素是电影舆论的影响,今年很多电影处在了舆论的风口浪尖,这种舆论既有口碑的讨论,比如《我不是药神》,也有围绕电影本身产生的各种现象讨论,比如《后来的我们》退票事件等,对电影产业产生了很大的影响;第四大因素是税收风波,这其实是前几年我们讨论明星天价片酬的延伸,今年由于崔永元先生而激发成了一场税收风暴;第五大因素是机构调整,电影业的管理由广电总局移交给了中宣部,这一变化给创作领域带来了很大的不确定性。

这些外部因素对电影产业的影响体现在三个方面。第一是市场相对疲软,我们去年对今年电影突破600亿的最低预期,现在变成了一个需要努力达到的最高目标,今年下半年整体电影热度的下降,也是市场疲软的另一个表现;第二是影视企业的波动,这几年来中国影视企业的数量呈现出井喷的状态,但在今年,许多影视公司开始退出这个行业,这带来了整个产业的动荡与资本的流出。第三是电影产业的不确定性明显增强,高投资的电影项目将会更加谨慎,这种不确定性对于明年下半年中国电影的影响会比较明显。

对此,张卫补充道,从今年海南岛国际电影节的话语电影评选来看,2019年能在春节档上映的电影大片数量比往年少了近三分之二,说明2018年很多电影公司没有再生产,后续的作品没有跟上,导致大量贺岁档电影被分散到全年,春节档之后,国产电影与进口大片的博弈成为一个令人担忧的问题。从电影工业角度来看,去年春节档有四部电影工业大片上映,其中《唐人街探案2》和《捉妖记2》都是系列电影,类型片在有稳定的收视人群之后发展为系列电影,这是中国

电影工业发展的良好态势，但这一良好态势在《阿修罗》这儿受到了重创，这部电影的制作违背了电影生产的规律。所以从电影工业生产来看，2018年是虎头蛇尾的。

吴冠平认为，中国电影产业近几年的活力，主要来自资本的扩张与新媒体的崛起，但这两大动力也为今年发生的一系列事情埋下了隐患。国际上的中美贸易战、国内经济形势的变化、行业税收风波等，进一步刺激了中国影视行业快速过程中的隐患，引发了影视从业人员危机。

优尼影视文化传媒（北京）有限公司总经理毛成胜认为，中国影视行业近几年的高速发展跟资本的助推息息相关，很多老导演都说，现在的中国电影迎来了盛世。但为什么今年突然进入了“寒冬”？一方面是由于今年影视行业出现的两场风波，一个是崔永元范冰冰事件，第二个是郭靖宇导演揭发收视率造假事件；另一方面则是由于中国影视行业在高速发展过程中长期积累下来的隐患，“寒冬”的到来看似偶然实则也必然。当下的中国电影电视剧存在产能过剩问题，电视剧每年报备的有1万5千集左右，但电视台播出的只有7000多集；电影每年拿到龙标的有600多部，但进入到电影院只有300多部。目前为止中国电影票房最高的《战狼2》，在全球票房排行榜上只排到第八，我们应该看到中国电影自身存在的问题和差距。但另一方面，毛成胜认为我们应该对中国影视行业的未来保持信心，因为电影的发展存在一个以量换质的过程，而中国巨大的电影受众市场，便是我们的信心之源。

针对中国电视剧产能过剩的问题，戴清则认为，电视剧生产发行的数量和备案公示的比例一直都不高，2017年的比例是27%，今年是25%，整体下滑了不到10%，每年

的报备主要是在抢题材，但真正生产发行的数量都在四分之一左右，所以说也不用那么悲观。

国家新闻出版广电总局发展研究中心电影所所长刘汉文认为，我们没必要回避今年电影产业的遇冷现象，中国电影不可能一直是春天，但不可能一直是寒冬。在产业遇冷期，我们应该重点推进以下四个方面的工作。第一要更加重视提升品质，比如《无名之辈》作为一部中小成本电影，却取得了将近8个亿的票房，说明电影品质在市场上越来越凸显出它的重要性，影视行业从业者要戒骄戒躁、深耕品质；第二要更加重视研究观众，努力做到精细发行，国庆档有一部主要在潮汕地区发行的潮汕电影《爸，我一定行的》，以不到100万的投资取得了将近4000万的票房，充分说明了精细发行的重要性；第三要更加重视研究渠道，在院线发行之外，注重网络发行的重要性，广电总局的数据显示，2018年有146部获得了电影片公映许可证的电影，选择了在互联网上发行，这一数字比2017年增长了370%；第四要更加重视终端研究，主管部门日前发布了文件，提出要加强电影院线的建设，要在2020年达到8万块银幕的目标，其中值得注意的是对特色院线和点播影院建设和发展的鼓励，这为院线终端的建设提供了一个新的可能。

清华大学新闻与传播学院影视传播研究中心研究员司若也指出，在影视行业的寒冬期，我们应做好以下四个方面的工作，“为下一个春天的到来做好充分的准备”。首先，我们应利用时机建设影视工业化体系，加强基础设施建设，规范影视产业链，包括研发、融资、制片管理、宣发放映以及后电影市场的开发等，促使影视企业增强自觉性和自律性，共同对抗风险。其次，产业寒冬期的影视投资并不积极，许多项目周期被拉长，对影视企业和创作团队来说正好是打磨项目的好机会。影视企业应摒

除前几年挣快钱、挣热钱的浮躁心理，潜心研发好的项目，重视提升品质，以规避风险的发生，做好替代措施，打磨和储备优质项目，去实现团队精品化的创作。第三，影视企业要正面拥抱当下创新的环境，接触新技术，研发互联网端的项目，在融媒体的环境中做多元价值的开发，还可拓展到更宽泛的平台或赛道上，如影视企业跟教育培训行业相结合，充分发挥影视产业的影响力与教育产业的国民经济重要性，实现1+1>2的共赢态势。第四，在行业冷静期，影视从业者应保持积极的心态、修炼好内功，影视企业要做好人才储备工作、开发新的价值点，比如今年，华策与浙江传媒学院合办了电影学院，中影也增加了教育培训板块，相比影视行业的高投资高风险，教育产业是现金流业务，是在“寒冬”里能支撑一个企业生存下来的主要力量之一。

范志忠也提到了华谊兄弟、华策等影视企业对影视教育的重视，认为“教育的产业化能带来影视公司收入的常态化”。这意味着面对当下影视行业管理机构的改革与税务整顿，影视企业看是寻求一种自我调整，以应对危机、实现长足发展。

刘军也提出，我们要注重多种模式的电影人才的培养，中国的电影教育应将专业性的电影学院与综合类大学都容纳进来，目前中国有400多所高校开设影视类专业，从规模、体量到水准在全世界范围内都是很有影响力的，这有利于培育中国的电影文化，推动中国电影新生力量的不断涌现。2018年中国电影业由广电总局到中宣部的机构调整，对于电影创作来说，将是一个利好消息，2019年预期会出现政府提振的优秀影视作品。此外，刘军强调我们应在

中美贸易战的国际视野下看待税务风波，提高中国电影的文化自觉，开掘本土类型电影，重回方言电影传统，如江南电影、京味电影、海派电影、西北电影等，在国际形势下呼唤并建设中国电影学派。

浙江卫温远航台湾基金会理事长、西南政法大学教授潘国平也在中美贸易战的背景下观察中国影视行业的发展，指出应将影视小镇、影视主题公园的建设纳入中国影视产业链之中。

陈阳也认为中国电影的发展应置于世界视野之下，在中外互动之中综合考察，如《我不是药神》的表演风格典型地体现了斯坦尼拉夫斯基表演体系的影响，而西方现代主义电影和中国传统美学的风格恰相吻合。当下中国电影产业的国际化进程，更加凸显了世界视野与共享价值的重要性。中国电影产业与美学的发展应在立足本土的基础上，不断走向世界。

20年前，《甲方乙方》里的一句台词流行至今，“1997年过去了，我很怀念它”。20年间，中国电影走过了市场化初期的艰难探索、产业化改革的不断深入与创作和美学观念的更迭流变，发生了翻天覆地的变化。2018年就要过去了，作为影视行业的从业者与研究者，我们在怀念的同时更要反思，在回眸之时亦要展望。中国电影年度论坛的举办与中国影视蓝皮书2019的启动，将成为我们怀念2018、展望2019的一个载体，镌刻在中国电影迈向新时代的历史进程之中。

（作者单位：北京大学艺术学院）

责任编辑 孙 婵

中国电影伦理学的理论阐释

◎ 贾磊磊 等

导 语

我们不妨先做个假设，有没有这样一部电影或电视剧，它在社会政治的正确性上毋庸置疑，在历史认知的真实性上也无可非议，在市场收益上也取得了不凡业绩，甚至在艺术的风格上也臻于完美，但是，它在人类的伦理视域上却有可能面临着道德的质问？如果这个命题成立，那么，电影伦理学的使命就在其中。这就是说，在其他相关的电影理论方法相继完成了它们对于影像文本多方位的阐释之后，依然还存在着某种尚未解决的问题，这些问题就是我们所关注的影像的伦理。

坦率地讲，我们对于电影、电视的伦理学思考其中最深层的道德忧虑来自于它们臣服于商业化的生产机制之后陷于迷幻化的语言风格，以及在这种影像语言中所呈现的伦理失序。虽然我们不能断言现在的电影存在着普遍的人性缺失，然而，我们却可以说在电影的商业判断越来越频繁地进入到我们的接受视野的时候，电影伦理判断的缺失对我们来说便成为越来越严重的问题。在我们不能改变电影的商业体制的前提下，在我们无法用“刚性”的法律去约束“软性”的艺术创作的情况下，伦理精神的建构显得非常必要，伦理批评的迫切性与重要性也就不言而喻了。美国文化学者尼尔·波兹曼曾经写过两部惊世骇俗的电视文化批评著作《娱乐至死》和《童年的消逝》。其中，他对电影与电视对人类造成的心理改变有深刻的描述。在美国 1950 年至 1979 年期间，15 岁以下人口的严重罪案率增加了 110 倍。谁也不能将这样一个复杂的社会问题全部归咎于电视的普及。可是，谁也不能断然否定电视、包括电影对这代人心理的严重影响。我们

现在能够做的就是提醒人们对电影语言表达中存在的伦理问题给予高度关注，以免让人们的心灵受到不良影响。

中国电影伦理学的范式建构

（贾磊磊 中国艺术研究院研究员、博士生导师）

中国是文明古国，礼义之邦。自古就有深邃、丰富的伦理思想。这种伦理思想渗透在中国的哲学、历史、文学、艺术等诸种不同领域，横贯千年，延绵万里。然而，在漫长的中国古代社会，中国的伦理思想形成了一种关于善恶、正邪、忠奸的思想学说，她是我们中华民族珍贵的文化遗产。但是，我们的祖先关于正义、仁爱、道义的道德学说，并没有形成一种关于伦理的科学化的理论体系。正像我们中国古代许多非常重要的经验总结并未最终形成科学范式一样。不论是善意还是恶意，西方学者对我们的理论思维的诘问通常都是源于这里。

我们并不是在否定中华民族的文化艺术经典自身所具有的理论价值。但是，在全球化的文化视野中尊重各种文化的独特性是一回事，建构一种能够与国际学术界进行有效对话的话语体系则是另一回事。我们在此提及中国与西方在艺术抽象思维方式上这种人所共知的差异，其实是在强调，我们的当代学术思想的建构，在思维模式上应当取长补短，在理论方法上应当兼容并蓄，在价值取向上要熔古铸今。

在现代学术的视野上，人类科学的进步就是靠“范式”的更替实现的。对于中国电影伦理学的未来寄予，我们是希望它能够对中国电影、乃至世界电影的创作提供一种基于影像意义的阐释与分析基础上的伦理问题的鉴别与判定的解决方

案。可是在伦理学的研究领域，我们出版的中国古代伦理思想研究的著作，依然是用《中国伦理思想史》《中国伦理学说》这样的称谓来命名。这与西方学术界自古希腊以来创立的一系列以伦理学命名的著作截然不同。即便就是像叔本华的那种在理论体系上并不完备的《伦理学的两个基本问题》和带着强烈的基督教取向的朋霍费尔的《伦理学》、以及费希特根据授课的讲义撰写的《伦理学体系》，他们都是以“伦理学”来命名的。

现在，我们进行中国电影伦理学的研究，是延续中国传统文化中那种重感悟、重体验、重畅想的思维方式，建立一种中国式的电影伦理思想的评价方式，还是建立一种重实证、重推理、重思辨的关于中国电影的伦理学的学术思想体系呢？我们似乎站在了一个中国电影伦理学建构的十字路口上。其实，在中国许多事情都是站在这样的选择性的十字路口上。现在，我们显然不可能按照几千年前古人的思维模式来建构 21 世纪的中国学术范式，孔子的《论语》思想再深邃，它属于春秋战国那个诸侯争雄的时代；钟嵘的《诗品》文辞再精炼，它只能代表南北朝那个风起云涌的历史。我们同样也不可能完全用西方的思维模式来表达我们对当代中国艺术问题的理论思考。可是，我们毕竟是生活在 21 世纪全球化的文化语境中的一代人。我们的血管中流淌的是中华民族的热血，我们的思绪却无法离开我们脚下的土地；同时，我们的目光所及不仅是康德眼中的满天繁星，而且还看到的是当今时代千帆竞发、百舸争流的世界图景。

我们站在 21 世纪的历史航船上，我们的中国电影伦理学的理论表述，要以一种逻辑而不仅仅感悟的、要以一种推理的而不仅仅是玄想的、要以一种实证的而不仅仅是先验的方式来建构我们的理论模式。这是因为：首先，作为人类思维的独特成果，中国的电

影理论必须要兼容中和不同时代、不同文化、不同文明的思维成果，形成一种海纳百川的学术气象，在此基础上建构起我们中华民族电影伦理的思想大厦，使我们中国的电影学术话语体系在世界的学术版图上占据一席之地。其次，不管我们愿意不愿意，事实上我们都要面对与国际学术界的理论对话。这种对话如果没有一种能够被对方所理解的讲述方式，我们的思想就无法进行有效的传播，我们的文化就不能够兑现它的思想价值。我们深知，这项工作不是靠一两个人、一两本书、一两次会议能够完成。它需要长远的、深入的学术研究才能够有所进展。

我们所处的交汇路口，不是 20 世纪 30 年代旧中国那个要么向东，要么向西的十字街头。我们是站在 21 世纪中国与西方、传统与现代、历史与现实多重路口的交汇之处。我们不可能天真到像 20 世纪初那样再去做那种相斥性的路径选择。我们要做的是有效地整合前人不同的历史经验，汲取前人的历史教训，确立那种既能够扎根于中华民族大地之上，又能够适应大自然不同风雨的优质品种和材质，用它在这个交汇之处修建一座通往人类未来的通衢大道，我们所倾注的中国电影伦理学，如果能够作为这个大道上的一块基石，足矣！

中国电影的伦理体系

（王兵兵 中国艺术研究院电影电视系博士生）

中国电影已经诞生了 100 多年，它对于推动中国社会的进步作出了不可磨灭的贡献。善恶伦理作为中国电影研究的重大课题，不仅有利于推进电影学的学科建设，更有利于推进社会主义核心价值观的建设。改革开放 40 年以来，中国市场经济的建设正在呼唤新的善恶伦理，旧的善恶伦理已经不能适应新形势的需要，它给人们带来了道德的困惑与冲突。善作为一种社会主义核心价值观，善的价值观引导人们承担自己对家庭、对社会、对国家的一定责任。例如，在重大革命

历史题材电影中，导演不仅应该采用正确的历史唯物观来反映这一阶段的历史事件、历史人物，而且应该正确处理好艺术真实与历史真实的关系，从而创作出有血有肉的史诗电影。而恶作为一种负向的价值观念，在电影中表现为暴力、色情、噱头的镜头，就像人的原罪一样，不断挑战着社会伦理与道德底线。因此，如何把握电影善恶伦理的本质以及功能，如何确立电影善恶伦理的标准，如何对电影善恶伦理问题进行多角度的研究，已经成为电影理论界的热点问题。

电影善恶伦理问题不仅是一个概念问题，它的实质是事实与价值之争。当今电影所涉及的善恶伦理，其评价的标准是依据道德评价体系，从而判断善恶伦理所倡导的价值观念、所否定的价值观念。在当代中国电影中，当电影所表现的题材符合社会所倡导的道德理想，电影就具备了善的价值属性；而当电影所表现的题材背离了社会所倡导的价值规范，电影就具备了恶的价值属性。电影在善与恶之间，存在一个广泛的中间地带，它既没有达到理想道德的水准，也没有背离起码的道德规范。当代中国电影的善恶伦理，并不是道德评价体系的全部内容，它是道德评价体系的一种“极性”评价。有鉴于此，如果电影评论家把善恶伦理等同于电影的全部价值属性，并对电影作品作出善恶二分的评价，那么善与恶之间一般的道德范畴将归入善恶范畴，从而淡化了电影善恶伦理的扬善去恶的社会作用。

电影善恶伦理的标准是不断变化的，它随着道德理想与道德规范不断变化。不仅不同时代的人们的道德体系不同，而且同一时代的不同阶级也有不同的道德体系。因此，如果寻找适用于一切社会、一切时代的电影善恶伦理，那么就犯了恩格斯所纠正的错误：人们不能在道德领域寻找永恒真理。中国早期电影《劳工之爱情》受到五四新文化运动

的影响，如剧中台词“你可以和我结婚吗？”与当时门当户对的婚姻观格格不入。影片虽然开创了中国爱情电影之先河，但剧中搞笑镜头大多为简单的噱头，且镜头中常常夹杂暴力画面。因而影片的善恶伦理并没有受到当时观众的认同，影片推向市场后票房也不佳。现在，《劳工之爱情》作为中国早期电影的代表作，它在中国电影批评领域不断进行重新定位与阐释。这种现象涉及到了电影的历史评价标准与善恶评价标准的关系问题。影片反映了资本主义原始积累不可避免的阶段，这种代价是人类社会发展不可避免的阶段。但是，影片的历史评价不能代替道德评价，当代社会道德体系的核心才是影片善恶评价的标准。

电影善恶伦理的功能，不是善的社会功效、恶的社会功效，而是善恶作为道德评价体系的功效。电影中的善价值，主要用于维护社会的和谐、安定、平衡，是推动人类社会不断进步的动力。在当下的电影批评中，一些学者将电影中恶当做现实社会中的恶，认为它诱发了青少年的犯罪。但是，电影的善恶伦理显然不是为了展示恶现象本身，而是为了激发人们对恶价值观念的否定性评价，从而促进制恶社会机制的产生。在电影中恶的价值观念可分为两种，一种是反映旧的道德观念，另一种是反映与当下社会道德相悖的观念。前一类并非真正的恶观念，而是创作者为了促进观众道德观念的转变。后一类是真正的恶观念，它促进了人们对恶的批判，从而促进了社会的健全发展。恶作为电影中的破坏性力量，在社会变革时常常发挥积极的作用，它为了打破旧的社会秩序而采用传统所不容的暴力手段。因此，电影的善恶伦理必须从历史与现实的角度分析。从现实角度分析，善有利于维持一定的社会生活秩序，恶则容易引发社会秩序的混乱。从历史角度分析，新的社会结构确立起新的社会秩序，原有的善的价值观转换为恶的价值观，导致了新社会与旧道德的冲突。

影像伦理的时代伤痛

(晚城 中国艺术研究院电影电视系博士生)

伦理这个词汇,充满着“理性”和“既定规则”的色彩,但是在解读伦理的时候,这两个字往往又被拆分而来。“理”是一种道理,“伦”则变得宽泛。“天地君亲师”为天伦,“忠孝悌忍信”为人伦。当我们拆开两个字解释的时候,我们会发现,这十个字充满了感性,充满了主观色彩。因此当探讨影像伦理的时候,学者们总是试图用一套客观冷静的既定美学去加以评论和规范,而艺术家们却永远用带有主观色彩的世界观和人伦观念进行创作。于是,在这种评判和被评判的过程中,“伤痛”被带上伦理舞台。然而伤从何来,是创作者毫无节制的思想暴力还是艺术家们放飞自我的浪漫主义亦或是评论家们充满主观色彩的喜好评价?我认为,它们是共同的存在,共同的凶手。

我们不得不承认即便是最客观的纪录片,都无法真正做到对客观世界的还原,在不断的选择和镜头转换中,生活已经被剪辑了。而如果再纵观故事片,那更是创作者们竭尽全力希望观众感受到“独我”的领域了。因此,在影像的世界中,伦理本身就带有着被加工或者被极致化的可能,影响世界的伦理不是全世界的伦理,不是三纲五常,它是个人的伦理,个人认同的价值。因此在探讨影像伦理的伤痛的时候,我们要尝试给予其一定的包容度。然而,当我们再细细回味那些人间的故事时,我们发现这样的宽泛却带来了一些弊端。创作者在创作的过程中用精彩的叙事和影像处理手法,让观众沉醉其中,以至于忽略了一些逾越道德常规的关系的本质,而把其当做最纯真最原始的感情。在这样的环境驱使下,一些过于极端的如同性电影、情色电影开始泛滥。这些电影起初是为了选择一些特殊的关系营造特别的人物质感,而在不断演化的过程中却逐渐为了打破

常规伦理肆意渲染毫无逻辑的感情。如香港早期的一些被称为“三级片”的电影,也如日本的诸如母子恋父女恋等影片。我们不得不说在这些影片中偶有佳作,但是大部分的还是在用一种打破常理的方式博取眼球,用“怪”口味谋求“暴利”,使得它们失去了电影应有的叙事规范,也失去了传达一个完整的感情观的能力,这使得故事变得伤痕累累。

其次,在影像艺术的研究中,当“伦理”一词开始出现时,恰逢电影技术和艺术都高速发展的时期。我认为伦理的出现不是为了拿出一把尺子而苛刻地衡量每部作品的尺度,而是去辅助创作者在社会记忆和影像审美之间维持一个平衡。如战争片、灾难片都来源于强烈的社会记忆甚至来源于真实事件。然而影视作品与新闻报道不同的是,它不肩负完全实事求是展示数据和画面的责任,而是总结和提炼这其中的“好故事”“好主题”,若是缺乏这样的区分,我们会发现这两类影片中会出现一些过于残忍血腥的画面,甚至超越了原始事件的本身。这样的刻画,不会对叙事有强有力的帮助,反而会引起观众的不适。尤其是在中国这样没有电影分级的国家,事实上,这类影片就已经将一部分观众拒之门外了,我想这并不是艺术家的初衷。

同时,当伦理研究开始兴起,这也是一种评判体系和创作体系连结的兴起,也是评论家与创作者相互交流的兴起。“伦理”一词,使得一个简单的爱情片有了哲学含义,使得一个搞笑的公路片有了美学意义。但是在伦理的讨论中,我们发现矛盾点总集中在艺术家们固执的自我价值的坚守和评论家们一成不变的信条准则上。这使得许多影像被过度刻画,许多人物关系被过度解读。研究本身因此失去了它所追求的客观性,创作却又假惺惺地充斥着真感情。这也不是伦理研究希望与影像结合的果实。无论是对现实生活的真实刻画,还是对现实生活的戏剧性创造,它们所展示的伦理故事都一定具有其特性。伦理自有底线,而影视作品给予了它更多可能性。通过影像的不

断发展，我们观社会百态，叹世态炎凉，慨人间冷暖，愿大爱无疆。

电影诗意的道德迷失

(黄今 中国艺术研究院电影电视系博士后)

自电影诞生以来，通过电影的艺术特性创造诗意审美体验的艺术实践从未中止。当前学界对电影诗意叙事的美学形式已经有了全面而系统的阐释，但却鲜有从道德角度切入的研究。针对当前中国电影创作，就诗意审美与道德表述之间的关系与呈现的创作缺失，有必要进行症候分析与理论阐释。

一、电影诗意与主体的道德选择

电影的诗意表达突出的是艺术的形式自律，这要求电影创作者对电影语言高度自觉，通过电影的艺术形式获得物质化的诗意表现，创造一种“自由的愉悦”。如阿多诺所言“形式的作用就象一块磁铁，它通过赋予各种现实生活因素以一定秩序，把它们从外在于审美的存在间分离开。”^①电影的诗意表达作为一种形式美学趣味带有“去价值”判断的特征。那么，是否可以说电影的诗意表达能够悬置道德伦理所涉及的善恶价值取向呢？答案显然是否定的。以审美自由取代道德自律，脱离社会现实意义的诗意审美是不存在的。电影的诗意产生于电影叙事，而“叙事本身就是一个有意义的结构”。^②意义意味着道德立场与价值判断，正是通过叙事，电影使“意义的分享”成为可能。也就是说，在叙事电影中，诗意表达一定基于叙事的道德预设。然而规范性的道德准则并不能够解决人们内心情感的缺失，只有从个体经验的角度诉诸道德情感、呈现个体的道德困境、两难选择、欲望与伦理之间的冲突等才能摆脱道德的“整合性”目的，为诗意审美的主体预留位置。沃尔夫冈·韦尔施指出：“一种审美的基本要求——同时也是一种伦理的要求”。^③诗意审美与道德是并行不悖的，生命和

生活本身是伦理叙事的起点，电影的诗意表达运用多元形式与开放的艺术力量弥补了伦理叙事的单向性，从而使电影的道德立场更加尊重个体的个性与差异。

二、电影诗意与道德的多向反思

电影诗意表达在强化道德叙事正面价值的同时，也能够通过负面价值的反衬使观影主体从情感层面进入价值理性的反思层面，从审美沉浸移情于道德诉求。在这类电影叙事中，诗意通常产生于人物的生存环境，并作为“美”的形态与环境中发生事件的负面价值产生“美”“丑”对比，对现存的社会规范提出质疑与挑战。例如在《砂之女》中，用大量特写、远景表现以“砂”为视觉主题的诗意意象，但是沙漠中上演的事件却带有道德寓言的警示色彩，即在“被囚禁”的困境中，赢得生存权利是否应当牺牲尊严？《处女泉》中父亲手刃强暴女儿的歹徒后，女儿尸体下的土地上流出了汨汨清泉，这种带有诗意化的想象一方面宣泄净化了观众的情感，另一方面则以美化的形式承认了“上帝缺席”过程中以暴易暴的合法性。通常来说，道德容易为秩序所强化，而艺术的伦理价值却在于冲破道德习俗的循规蹈矩，对社会规范提出挑战。电影的诗意表达能够与道德的多面性、复杂性结合，使既定的道德规范暴露出不完美的“瑕疵”和多种可能性，进而昭示着更为理想的道德远景。

三、电影诗意的迷失与道德回归

后现代道德的特征是价值的不确定性。也正因此，当今时代集体主义、英雄伦理趋于式微，而道德的“自我诗化”成为取而代之的价值观。从本质上说，诗意作为一种超越性的艺术精神，必须经过个体审美的主观传递，也因此“他律”性的价值标准可以转化为多元性的个体确认。当下中国电影在多元价值的意义上探索诗意表达与人性自由、生命多样样态结合的可能性上存在着明显的缺失。首先，当前中国电影诗意表达的道德迷失表现为诗意的“刻奇化”，过度追求“诗”和“远方”变为了一种刷“存在感”的诗意“刻

奇”，大众文化消费特质消解了现实的内涵与价值标准，成为一种只具备诗意形式的美学叙事，一种“灵魂的肿胀症”。以青春片为代表的类型电影以“情怀”“残酷青春”为幌子，采取主观视点、滤镜色彩、碎片化叙事等诗意形式表现成长中“破灭的憧憬”，但并不能与大多数人的成长现实相契合，“鸡汤化”的道德导向实际是以牺牲现实为代价，冲淡了解决现实道德焦虑的理性能量。另一种诗意的表达建立在罗兰·巴特所称的“可写的文本”基础上，为了尽可能地避免权威型的意义传输，运用形式的实验使观众参与到意义的生产当中。近年来《聂隐娘》《长江图》《路边野餐》等影片打破了自足的、线性叙事的创作观念，创造了独特的诗意时空与电影语言。与此同时，这种建立于形式实验基础上的诗意表达，脱离了物理世界而布满象征符号，力求创作比物理现实更真实的内在现实，但是脱离叙事而刻意打造的“诗意”往往呈现出道德的冷漠与惶然，写实与写意的失衡使观众无法清晰地分辨出创作者的价值标准，因而这种抒情与诗化处理就成为了一种看似情感浓稠实则含混不明的符号堆砌。诗意审美只有在追寻美的同时追随道德律在个体身上的实现，才能最终使艺术的形而上价值促进人的精神生活的提升，完成人的本体建构，这正是当下中国电影的诗意叙事应当明确的道德立场。

中国电影产业竞争中的职业伦理

(唐忠敏 中国传媒大学博士后)

在西方，英国学者托马斯·潘恩的著作《常识》建议商人应在建立商业帝国的同时逐步确立责任观，而中国也在清末兴起的商会行规里明确了“商兴则民富，民富则国强，富强之基础，我商人宜肩其责”的责任意识。对于同一种职业，中西方都有相同的看法，即经商不能仅仅作为谋生的手段，还必须通过经商承

担社会责任、传播价值理念和实践精神信仰。马克斯·韦伯、涂尔干等人把这些与职业行为相关的责任、规范和理念称为“职业伦理”。职业伦理可以约束和指导人的行为，调节职业活动，提升职业行为的质量。电影人的职业伦理与电影产业的发展进程息息相关，想要进一步促进电影产业繁荣发展，就需要电影人在法律公德、职业道德和责任担当三个方面的自觉行动。

一、机构：严守法律公德

电影行业对于职业伦理的重视与某些电影公司的一次次失德行为密切相关，在影片宣传中炒作演员的私生活制造噱头、借助已经知名的影片浑水摸鱼、对相互竞争的影片及其制作团队进行恶意攻击、借助片方或粉丝在影院上演“锁场”大战、花式偷漏瞒报票房、天价票酬、“阴阳合同”等乱象屡禁不止。正是这些非正当竞争手段使得社会各界乃至国家层面不得不重视电影行业的职业伦理规范。

每一个行业都有其行为准则或道德规范，常以书面形式对行业主体提出具体的、明确的要求，有些是通过发布准则，有些则依靠颁布法律。中国电影产业在2017年迎来了第一部行业根本大法——《电影产业促进法》，第一次对电影的生产发行放映等活动进行全面规范，任何与电影产业相关的活动都必须严格遵守该法律的规定。从职业伦理的角度看，《电影产业促进法》明确提出从事电影活动，应当坚持社会效益优先，社会效益与经济效益相统一的原则。为了实现这个目标，电影产业需要形成统一开放、公平竞争的市场环境，寻求欲望和利益之间的平衡。国家和电影行业主体在促进电影产业发展方面的欲望已经释放出了很大的能量，节节攀升的影片产量和荧幕数量就是明证，但如果没有在社会利益方面的追求对欲望进行抑制和约束，电影就只是国家和行业主体获取财富的手段。人与动物不同，实现欲望会给动物带来满足，不加限制的欲望则必定会给人类带来道德忧虑，而对于社会利益的追求则会让人类免于被欲望冲昏头脑。因此，电影产业对

于利益（社会效益和经济效益）的追求必须严守国家法律和社会公德，把那些触犯法律规定和跌破公德底线的乱象消灭在摇篮里。

二、个人：恪守职业道德

电影属于传播范围广、影响深远的公共文化产品，因此电影创作人员（尤其是那些常曝光于公众视野之中的演员、导演等）的职业角色具有很强的公共性，他们的职业道德具有示范性和引导性。如果说军官的责任在于执行法律法规和维护国家尊严，那么电影创作人员的责任则是执行职业法则和维护职业尊严。以演员为例，其职业道德不只来源于表演事业的历练、人物形象的塑造，更来源于日常生活中对于自身形象和荣誉的修炼和维护。相比以“戏比天大”、勤奋精进为人生格言的表演艺术家，那些沉溺于追名逐利、缺乏职业精神的演员只会被卷入消费主义的热潮之下很快销声匿迹。

从事任何一门职业都需要由衷的热爱、脚踏实地和不懈追求，表演工作也是如此，要求演员在戏内戏外都要有对演好戏的执着，要有做好人的良知。表演艺术家李雪健曾坦言，“我是一个有追求的演员，我的追求就是向着一个高度努力，借角色传达一种思想，借角色张扬善良，抵制邪恶”，“从一点一滴做起，做一个名副其实的演员，为繁荣祖国的文艺事业奋进、向上、团结、努力。认认真真演戏，清清白白做人是我永远的追求”。可以说，自珍、自爱、自重是演员，也是每个行业的职业成规。作为公众人物，演员、导演等对于公众，尤其是对青少年的影响非常深刻，因此，他们的个人修养和自我形象会影响到公众的思想行为，甚至会影响到青少年健康成长。国家相关法规已经对演员、导演等电影从业人员的职业道德提出了明确要求，需要他们在遵守法律法规和社会公德的基础上加强道德品质修养，坚持潜心耕耘，追求德艺双馨，树立良好的社会形象。只有把恪守职业道德作为行为准则，电影工作者才能担负起弘扬时代精神、传

播正能量、引领时代风尚的历史责任和文化使命。

三、行业：坚守责任担当

中国电影产业在过去几年里取得了不错的经济效益，影片产量、年度票房、观影人次和荧幕数量都成绩喜人，但行业内部触犯职业法规、缺乏责任意识、违背职业伦理等现象仍然屡见不鲜。作为一种商业行为，电影行业以追求经济效益为目标是无可厚非的，但缺乏职业伦理则是不完善的，也是缺乏生命力的。如果说，一部电影的制作团队是否遵守职业伦理会影响该电影的经济效益、精神品位和价值内涵，那么整个电影行业的职业伦理意识则决定着国家电影产业的兴衰。因此，除了严守法律公德和恪守职业道德之外，中国电影产业的发展还需要电影人有信仰有情怀，坚守促进国家文化事业向前迈进的责任与担当。

历史地看，明清之际的中国儒生阶层坚持经商与“弘道”相统一，秉持经济利益与文化事业、社会公共事业相结合，正是这种重视“名德”的“贾道”伦理观念使得明清之际出现了一派经济繁荣景象。马克斯·韦伯的研究结果也证明，欧洲清教徒的商业活动能够成功是源于依靠宗教伦理所孕育的资本主义商业精神的感召，这也是资本主义商业社会崛起的保障。不管是东方还是西方，如果没有商业伦理作保障，人们不会有共同的价值理念和价值衡量标准，明清之际恐怕不会出现商业繁荣、社会风气良好的文明景象，资本主义的原始资本积累大概也难以成型。因此，如果中国电影行业主体不遵守法律和公德、不恪守职业道德，不坚守职业担当，整个行业就难以实现超越“经济利益至上”的伦理价值诉求。

注释：

- ①[德]阿多诺著，戴耘译：《美学理论》，《文艺理论研究》1988年第3期。
- ②[美]查特曼著，徐强译：《故事与话语》，中国人民大学出版社2013年版，第11页。
- ③[德]沃尔夫冈·韦尔施著，洪天富译：《我们的后现代的现代》，商务印书馆2004年版，第454页。

反思文学批评弊端 建构批评家主体性

——第八届中国新锐批评家高端论坛综述

◎ 史习斌

摘要:2018年12月16日,第八届中国新锐批评家高端论坛在广东湛江举行。与会专家就批评家的主体性建构问题展开讨论,认为当下的文学批评存在过度理论化、过度抽象化以及与创作脱节等诸多弊端,造成这种状况的一个重要原因便是批评家对自身主体性认识不够。有鉴于此,必须从批评的实施主体、批评方法、批评形态、批评文本、批评实践等方面找到合适的入口,建构起批评家的主体性,以利于建立健康良好的批评生态。

关键词:批评家;主体性;过度理论化

2018年12月16日,第八届中国新锐批评家高端论坛在广东湛江岭南师范学院隆重举行。本次论坛由岭南师范学院、北京大学影视戏剧研究中心、北京师范大学中国当代新诗研究中心和《文艺争鸣》杂志社联合主办,《语言与文化研究》编辑部、《文艺论坛》编辑部协办,岭南师范学院文学与传媒学院承办。来自北京师范大学、澳门大学、武汉大学、华中师范大学、复旦大学、浙江大学、北京语言大学、福建师范大学、云南昭通学院、闽南师范大学、湖南科技大学、广东海洋大学、肇庆学院、深圳职业技术学院、广东石油化工学院、岭南师范学院等高校以及《文艺论坛》《语言与文化研究》、中国诗歌流派网等文艺媒体的三十多位知名专家、青年学者和诗人出席论坛,岭南师范学院副校长苏古发为论坛致开幕词,文学与传媒学院院长赵金钟教授主持开幕式。在开幕式上,中国新锐批评家高端论坛主要发起人、北京师范大学中国当代新诗研究中心主任谭五昌介绍了创办中国新锐批评家高端论坛的宗旨与目标,并强调了论坛的明确定位与几大特点:新锐性、高端性、学术性(学理性)、开放性、包容性、建设性。随后,澳门大学中文系主任朱寿桐教授在发言中充分肯定了中国新锐批评家高端论坛近年来在新的历史条件下把握时代脉搏、改善批评和学术格局所

做的努力,对论坛产生的学术影响给予了高度评价。同时他对以赵金钟教授、张德明教授为首的岭南师范学院批评家团队给予了充分肯定,对这个团队新近出版的五卷本“岭南批评文丛”给予了好评;武汉大学文学院樊星教授充分肯定了中国新锐批评家高端论坛的学术重要性,并对中国诗歌创作与批评中的南方意识和南方诗学特色进行了概括。

12月16日全天,谭五昌、朱寿桐、樊星、邹建军、路文彬、庄伟杰、蔡天新、陈卫、吴投文、赵金钟、张德明、向卫国、潇潇、世宾、陈永华、马新亚、庄森、任毅、赵目珍、黎保荣、史习斌、周显波、程继龙、李海燕、叶澜涛等与会人员围绕“批评家主体性建构”这一核心议题,从当前文学批评的弊端与困境、批评家主体性缺失的原因、主体性建构的途径等方面展开深入探讨,在批判中反思,在反思中建构。

一、对当下文学批评弊端的揭示

文学批评历史悠久,形态各异。长期以来,文学批评对文学创作的指引、提升及对文学研究的探路、奠基作用彰显无遗。时至今日,文学批评成了一项专门的职业,在新的文化背景和传媒环境下,产生了一些实际的问题,不仅为创作者诟病,也促使批评者进行反思。

学院派批评历来以专业、深刻、严谨见长,

但在当下也存在着一些弊端，这种反思首先从学院派自身开始。武汉大学樊星教授认为，现在文学批评的文学性越来越弱，很多研究生和不少研究者总有一种理论情结，或者理论焦虑，拿出各种“主义”，然后把作品往里面套，这就脱离了和文本的接触，和鲜活人生的接触，使文学越来越成为理论的附庸。如何将文学的丰富性和复杂性告诉读者，让他们体会到丰富复杂的人生，这一点很重要。比如顾城，他有一首诗叫《永别了，墓地》，可以看出一个政治话语的顾城，还有一个以《英儿》为证想建立女儿国的顾城。所以至少有三个顾城，这跟教材将顾城说成童话诗人不一样。应该将这种智慧意识带入我们的文学批评，把人生的复杂性还原出来，不要仅仅依靠教科书的理论，按照某种理论的教条来阐释文学。这种对当下文学批评过度理论化、抽象化的批评引起了不少与会者的共鸣。湖南科技大学吴投文教授认为，当下的文学批评表面上看非常“繁荣”，背后却存在一定程度的疲乏：话语上的花样翻新很多，真正有原创性的话语不多；很多批评看起来很理论化，但背后缺乏思想的支撑，是一种缺乏理论模式的套用；新世纪以来，新媒体的广泛应用使得文学的边界变得模糊，文学性被稀释，文学批评被文化批评取代。岭南师范学院张德明教授从诗歌批评的细部出发进行反思，他认为当下的诗歌批评日益偏向于长篇大论，偏向于缺乏生命感悟和生命体验的学理阐发，以至陈腐的学究气、刻板的理论术语、僵硬而封闭的三段论模式充斥于诗歌批评界，新诗批评很长时间以来都无法及时地灵活地有效地进入当下诗歌现场，无法与诗人产生直接的交流与互动，无法把当下诗歌的现状准确地传递给读者，也无能从泥沙俱下的当代诗歌现场提炼出优秀的诗歌理论对读者进行陶冶和引导，这是今天的诗歌批评面临的严峻现实。

除过度理论化和过度抽象化之外，当下文

学批评还存在其它一些问题。《语言与文化研究》执行主编庄伟杰教授指出，当前的文艺批评存在两种缺失，一是批评标准的缺失，二是批评中的中国话语的缺失。肇庆学院黎保荣教授对现在的几种批评形态存在的弊端进行了综合分析，他认为学院批评存在过度阐释或是强制阐释，作协或官方批评行政色彩和宣传性比较强，作家批评往往以自身经验为主且流于故事情节的复述，包括媒体批评在内的公众批评缺点是“短平快”。岭南师范学院赵金钟教授则从具体的批评实践出发，指出当前文艺批评的症结：一是红包批评，以吹捧为主，丧失批评的良知和底线；二是“无心”批评，没有跟作品进行拥抱，直接拿理论来套，把批评当作理论的附庸。

创作与批评理应是相互促进的，然而当下的创作者与批评者之间常常产生裂隙。诗人潇潇对当下诗歌批评提出了一些质疑：第一，当下的诗歌批评大多是一种表扬，批评家大多是表扬家，少有人指出诗人创作中的欠缺，对诗人来说失去了通过批评反思和提升的机会；第二，诗歌批评过分学术化，批评文章大多引用西方文论的术语，喜欢掉书袋，把简单问题复杂化，使读者如坠云中，也很难看到批评者自己的观点，这样的文章对诗人的写作没有太多的指导意义；第三，现在批评家关注的大都是一些成名的作者，希望批评家多去发现那些有潜力的“黑马”；第四，批评界对女性诗人的批评总是喜欢从群体的角度去归纳，而不是从个体的角度进行研究，对坚持个性化写作的女诗人关注不够。潇潇的观点作为女性创作者的代表，对文学批评的角色意识、自律意识和性别偏见具有警醒意义。

二、批评家主体性的缺失与原因分析

文学批评一方面以作家作品、思潮流派、文学现象等为基础，另一方面又具有相对独立性，批评家的思想、观点和表达更是不依附于其它而独立存在的。批评家在从事文学批评的过程中要坚持自己的主体性，主体性的缺失往往会使批评

失去独立性，当下文学批评的困境与危机，与批评家主体性的缺失直接相关。

究竟什么是批评家的主体性，与会专家观点各异，又不乏共识。北京语言大学路文彬教授认为，主体有归属、服从的意义，主体的确立首先要服从自由，当自由失去的时候，服从就变成了反抗（回归），回归自由是主体的使命。但可惜的是，作家和批评家的主体一直在丧失，在反抗中寻找和回归主体成为重要命题。真正的反抗是打破表面和谐、追求深度和平，所以《平凡的世界》中的高加林从被压迫者成为新的压迫者不是反抗，《我不是潘金莲》中的潘金莲作为现行状态的维护者也不是反抗。我们的批评界是一片和谐的声音，恰恰没有和平的声音，没有真实的自我的出现，如何改变这种状态，是我们在批评主体性建构时需要深刻反思和努力做到的。广东文学院专业作家世宾认为，主体性建构中的主体就是指能够对客体进行认识和实践的人，对这个世界能否有一个真实的认识在主体性建构中非常重要。所有的写作都是“我”对置身其中的对象的体验和认识。我是谁？是被出身、教育、社会关系所规范、塑造出来的。“我”是充满着可能性的，批评家要对身处其中的自我有一个认识。主体性的根本还是自由，要在反抗中不断丰富。闽南师范大学任毅副教授具体到诗歌这一门类，认为诗歌批评家的主体性应该是审美的主体性，就是把诗歌活动中的人从各种束缚中解放出来，以确定诗歌批评内在的主体精神。

批评家的主体性是如何缺失的呢？吴投文教授认为当前的一些文学批评家逐步失去了对文学审美本质的把握，失去了文学标准和洞察力，也就渐渐丧失了批评的主体性。华中师范大学邹建军教授认为，批评家的主体性主要表现在他们具有的独立品格和自由精神。文学批评主体性建构具有二重性，是主观与客观之间双向、多重、反复地相互吸收建构起来的。当前文坛甚至整个艺术领域仍然存在很多问题，

比如这么多年抗日神剧大行其道，胡编乱造；比如各大电视台宫廷戏盛行，充满勾心斗角、尔虞我诈。文学批评在这方面发挥了什么作用？为什么会出现这种情况？一个很重要的方面就是批评家主体性的缺失，不敢讲真话，不敢讲直话。批评家主体性的缺失的责任并不完全在批评家和文学自身，而是由整个文化传统、整个评价体制以及文艺的整个运作机制共同造成的。广东石油化工学院向卫国副教授通过追根溯源发现，古代从事文学批评的是哲学家、思想家，之后更多的是作家在“兼职”，现在成了职业化的工作，这跟二十世纪以来的大学体制有关系。当代的许多批评家天然地与体制结合，是被规训的结果。从文学理论内部来看，接受美学提出批评家都是自由的，是有创造性的，像作家一样自由创造，从个体来看这有利于主体性的确立，但从现在来看，这种自由创造性又造成一些问题，比如批评标准没有了，共识消失了，这又消解了主体性。

三、倡导批评家主体性的自觉建构

北京师范大学中国当代新诗研究中心主任谭五昌认为，批评家的主体性建构具有重要的理论意义、文学史意义和伦理意义，批评是创作与阅读之间的桥梁，在文学活动整个过程中不能缺席也不应该缺席；同时，文本解读、价值评判、发现被遮蔽的作家作品、对作家与诗人进行文学史定位都是批评家应尽的职责。当前不少批评家自信不够，主体意识不强，这种状况应该予以高度重视并得到有效改善。如何建构批评家的主体性，是本次论坛的中心议题，也是与会代表关注的热点，大家从批评主体、批评方法、批评形态、批评文本与批评实践等方面多层展开，多维探讨。

文学批评者作为批评活动的实施主体，是建构批评家主体性的最关键要素，也是论坛争鸣最热烈的地方。邹建军教授提倡批评家要读万卷书，行万里路，观千把剑，写百篇文，这样才能建构起真正的主体性，才能逐渐成为成熟的批评家，成为批评大家。赵金钟教授认为要建立批评家的

主体性，必须避免红包批评和“无心”批评，同时努力提高批评者的自身素养：一是知识素养，包括文学的专业知识，跟文学有关的外在的理论知识，以及辅助知识；二是在知识素养之外的能力素养，包括艺术感受能力、艺术鉴赏能力和理论思维能力。具备了这些素养，才能避免理论的钝化，才能用心拥抱作品，做“有心”的文学批评家。世宾认为主体性的建构有三个完成维度：一个是知识，要以富有良知的姿态置身知识的土壤，吸收营养，通过自由的心灵整合这些知识，让生命变得丰富；二是价值的选择，只有富有人文意义的价值，才能激活我们的知识，如果价值的选择是野蛮的，知识就成为野蛮的武器，成为野蛮的帮凶；三是体验力，有了知识和价值立场，还必须有穿越现实、穿越迷障的体验力，只有保持新的文化和文明的想像，才能全方位地提升我们的主体意识。向卫国副教授从文学观念的角度认为主体性重建必须注重三个方面：一是个人的世界观、伦理观、价值观，这对批评家来说十分重要；二是批评家文学观的确立，现在很多批评文章背后看不到支撑他的文学观念，表面看是理论化套用，深层次看是没有自己的文学理论，没有自己的文学观念；三是语言观念的建立，很多批评者没有一个成熟的语言观，对语言本身的思考不够，也影响了主体性的建构。深圳职业技术学院赵目珍副教授认为，自由感与激荡性是批评家主体性建构的两个“占据”。当前的批评很多时候处在被动的地位，甚至显得比较无奈，批评家在批评过程中有逼迫感、焦虑感，自由度不如作家。批评家应该通过个人的批评意愿、对对象的喜好、对方法的运用以及批评与不批评的自由选择，获得批评的自由感。激荡性侧重于批评过程中，批评主体与批评对象之间的心理激荡，与同行之间的学术共鸣，自己独到的发现和对他人的引领性。自由感是产生激荡性的基

础，激荡在自由中实现，二者共同建构批评家的主体性。吴投文教授认为重建批评家的主体性，批评家要坚守文学的本体立场，重新回到文学性上来；应该着重发现文学的内在意蕴，避免高度理论化的阐释；应该重新认识文本细读和文学感悟的重要性，批评时不是将作品还原为文学知识上的某个环节，而是要突显出其内部生机勃勃的生命状态；应该守持文学批评的底线，发现文学作品真正的文学价值和开创性，而不是无底线地为一部作品开道，或者随意贬低一部作品。福建师范大学陈卫教授认为，自媒体时代人人都是批评者，在一个听众都很难“找”的时代，专业的批评如何吸引读者，把真正好的作品推介给大众，从而推动作家，推崇经典，这是一个很值得思考的问题。当下批评家可做的事情，一是主动发现文学发展中存在的问题并指出问题，而不是仅仅对问题作出消极回应；二是回到批评之前，从源头了解创作，才能提高批评的敏锐性，同时自己要有创作的能力，才能在批评中理解作家的苦衷，而不是打棍子；第三，建设也是一种批评，比如这些年自己在新诗课堂引入旧体诗词，尝试诗歌翻译，进行诗歌朗诵，甚至请人吟唱，尝试诗与歌的结合等，把不同的声音带入诗歌批评，都是一种建设，是另一种形式的批评。云南昭通学院陈永华教授通过对近年来昭通学院主办的全国大学生“野草文学奖”的参与和观察，一直在思考获奖诗人到底优秀在哪里，那些获奖的校园诗人后续发展怎么样，诗歌批评在其中能做些什么。他很赞同文学批评要有温度、有人文情怀的观点，认为批评家应该关注当下，立足当下，在诗人成长、评奖方面，在发现、挖掘、培养青年作家方面有所作为；广大爱好文学的大学生需要指导，也渴望指导，批评家在关注校园诗歌方面也要有所作为。任毅副教授认为当下政治意识形态和权力系统、金钱物质以及私人情感三大现实因素都影响到诗歌批评家的主体性精神与独立性，诗歌批评的主体性需要三大重建：作为诗学资源的继承主体，必须有一颗强大的“中国诗心”，以实现

古今中外诗学资源的对话与“中国化”；作为诗歌批评实践主体，他必须具有独立的人格和批判精神；作为诗学批评操作主体，批评家必须具有理性的深邃透视力与灵敏的诗歌文本感悟力。这三大重建关系着当下诗歌批评的整合发展与创新。

批评方法的选择及其科学性也是建构批评家主体性的重要内容。庄伟杰认为重建文艺批评主体性，就要探索新的审美体验的批评方法，注重批评的历史文化性，从“心”出发，提倡带有生命体验的文艺批评。张德明教授认为当下批评的困境与我们长期依赖和采用分析性、逻辑性的话语方式密切相关，而诗话批评在春秋笔法、人间情味、感悟思维和主体投入等方面具有优势，重启诗话传统对改写当下诗歌批评话语模式，促进诗歌批评的活力大有裨益。《文艺论坛》编辑马新亚认为，批评的有效性首先是“悟”，要将自己的生命体验熔铸到批评中，摆脱社会意识形态或学术利益集团的“代言人”的身份，放低姿态，摒除杂念，将“艺术经验”与“生命经验”相结合，用接近艺术本身的方式接近批评的真谛；同时，要确立整体性观念，贯通古今，融会中西，并在这个基础之上，打通文史哲，将文学批评纳入到文化批评的整体结构之中，确保文学批评标准的有效性。

采用何种批评形态，各种形态如何扬长避短，对建构批评家的主体性也很重要。朱寿桐教授认为文学批评包括两个含义，一个是我们通常理解的文学批评，另外一种是为文学家的批评写作，即文学家所从事的社会批评与文明批评。文学除了创作本体写作，另外还有两种本体，一个是文学的学术本体，另外一个很重要的本体就是批评本体，我们可以把鲁迅的杂文看作是鲁迅的批评本体写作，当代作家在这方面投入的力量、取得的成绩还远远不够。社会发展需要多方面的批评介入，其中文学家的介入是很重要的，因

为文学家最有可能脱离某种行业的立场和功利的考虑，从文明、历史、文化、审美等深入的非功利角度来对社会现象、文明现象进行批判。我们呼唤更多有责任、有思想的文艺家除了通过小说、诗歌这样的创作本体来反映我们的时代之外，还可以走鲁迅等人的路，进行广泛的社会批评和文明批评。文学批评也还有另外一种，文学批评家对批评对象的审美认知，情感的拥抱，甚至语言的实验，一种非常诗意的，非常感性的，非常有审美的穿透力的文学批评，这种批评也是非常稀缺和可贵的。要重建批评家的主体性，就要重视文学的批评本体和学术本体中的审美批评写作。黎保荣教授认为当下有人提倡的学理性批评形态有利于弥补其它批评形态的弊端，并总结了学理性批评存在的三个维度：一是史，即批评的历史维度，包括史料详实、历史视野、历史格局和历史限度；二是诗，即批评的审美维度，包括审美观念、审美分析、审美限度和审美超越；三是思，即批评的思想维度，包括思想性、问题意识和理性。岭南师范学院周显波副教授着眼于学院批评这一形态，指出当下的学院批评有优势，也存在弊端，要建构规范的学院批评，需要以文学史经典作为参照，以建构经典体系为目标，以公正筛选和客观评价同时代文学创作的经典性作为责任，以文学研究的基本方法与原则作为文学批评的基础。

重视文本在批评中的中心地位，同时注重批评文章文本自身的美感，也有利于批评家主体性的建构。岭南师范学院史习斌教授认为，当前的文学批评存在一定的浮躁之气，显得不接地气，导致创作与批评之间分庭抗礼互不买账。解决之一途便是重申文本中心，注重文本聚焦。具体来说：首先是进入文本，不能游离于文本之外，更不能故意跳过文本，甚至瞧不起文本，要做拥抱文本与之交流的“有温度的批评”，不做“急性子批评”和“空手道批评”；其次要深入文本，重视文本的核心地位，把握文本这一了解作家的“核心机密”，注重批评的文学性，基于对象，回到常

识；最后要超越文本，吸收诸多批评方法的合理之处，共同发掘文学的丰富内涵。这是一种“笨”功夫，吃力费时，也难以获得故作惊人之语所产生的“轰动效应”，但它有利于消减当前批评实践中的浮躁之气，促进创作与批评的和平共处，避免批评的过度理论化，建设健康的文学批评生态。除了重视文本的批评，还要注重批评文本自身。樊星教授认为文学批评应该尽可能地写成美文，有些作家如王蒙、韩少功、张承志的批评都很有文采，很有诗意，反而是有些批评家，谈着谈着就进入了高深的理论。在这方面，王国维的《人间词话》、鲁迅的《魏晋风度及文章与药及酒之关系》，都是值得反复体会的。怎样才能像谈家常话的时候把文学的智慧表达出来，都是我们追求文学批评的文学性应该具备的眼光。岭南师范学院程继龙副教授认为当下诗歌批评陷入了危机，只有抓住批评文体、增强文体意识、写出成熟的批评文章，才能应对危机中的种种问题。如何把握和完善批评文体呢？一是要有详实的史料支撑，不尚空谈，言必有据；二是要能上升到诗学思辨的高度，透过个案、现象解决有价值的诗学问题，描述与评判要有诗歌史、诗学史的参照；三是要有文章之美，要把批评文章当成艺术品来细细地雕琢打磨。只有这样，批评才能“文质彬彬”，才能传之久远，才能与我们所处时代的文学、思想和历史对话。

除了对批评家的主体性建构问题进行直接阐述，还有与会专家从微观的角度从事具体的批评实践。浙江大学蔡天新教授把关注点投向诗歌的相似性原则与拼贴艺术，他认为精神病中有相似性错乱和邻近性错乱，不少艺术家有时也会处于精神崩溃的边缘，但可以通过写作来转化，把写作当成医治自我的方式。诗歌隐喻与相似性相关，不同年龄、思想、学科背景的交流碰撞可以加强这种相似性；拼贴是20世纪艺术的重要特征，是隐喻的一种手段，在诗歌中，包括画面与意义

的转换、画面与画面的转换、画面与抽象意义的转换、抽象事物与抽象事物之间的转换。广东海洋大学李海燕教授阐述了打工诗歌中的认同危机与主体性建构，她认为“农民工诗人”的身份导致农民工的身份危机、打工诗人的身份危机、打工诗人被“收编”后的身份危机，面对这样的危机，打工诗人通过创作呈现了自身漂泊无依的生存状态，对城乡身份差异发出强烈质疑，很多时候他们超越了自我身份意识，将批判的矛头对准现代工业化社会，揭示人们日益被扭曲与异化的灵魂。打工作家们对“农民工”们被歧视、受排挤的边缘地位有着惨痛而清醒的认识，他们既对不平的社会制度进行了愤怒的指责，又深入反思了农民工们人性的异化与主体意识的缺失，并试图唤醒他们的自我意识，重构打工者的身份认同。广东海洋大学叶澜涛副教授着重分析了新诗的形式探讨对新诗创作的引导性，他认为1990年代以来新诗发展与新诗的形式研究都显示出滞后的状态。新诗的形式研究涉及分行、标点符号、人称代词、虚词、节奏、对称等多个问题，在诸多形式研究中节奏问题最为重要。新诗的节奏问题与古典诗词中的“韵”不是同一个概念，比“韵”的概念大，涉及到多个形式问题。新诗发展到当下，需要开始建构新诗的节奏观，这对新诗的创作具有正面的引导性。这些具体的批评与研究具有学术性，有问题意识，从操作层面体现了批评的主体性。

在闭幕式上，中国新锐批评家高端论坛主要发起人谭五昌对本届论坛进行了总结。他指出，在短短一天时间内，论坛安排了四场主题发言和一场自由发言与交流互动，各位与会代表从不同的视角对论坛主题进行了到位阐释，视野开阔，思维活跃，见解深刻，表现出了批评者应有的思想立场和独立人格，也体现了中国新锐批评家高端论坛一直秉承的新锐、高端、包容、建设的总体精神，堪称一届非常成功的学术论坛。

（作者单位：岭南师范学院文学与传媒学院）

责任编辑 马新亚