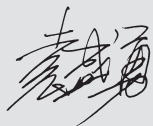


海外华文文学是中国文学和中华文化传播的一个重要载体，也是后者得以不断延续、更新和充实的一个不可或缺的重要参照。探究海外华文文学和当代中国文学发展的关系，是一个仍然没有引起学界足够重视的问题，这是一个双向交互和影响的问题，也是一个跟世界的现代化进程、全球化进程密切相关的问题。汉语言的诗性魅力，以及对于中华文化和人类灵魂的多重展现，永远具有超越时空的力量。文学是人类精神的家园在此得以生动呈现。建构人类命运共同体，在一定意义上就是要建构一个人类精神共同体。而探讨海外华文文学与当代中国文学的关系，无疑是其中重要一环。当代中国文学发展经历了一些起伏，这些其实都与海外华文文学的发展相关联。海外华文文学在当代中国和世界发展的关联上，是桥梁和纽带，而当代中国及其文学对于海外华文文学的影响也是不容置疑的客观存在。当代中国文学和海外华文文学在展示人类命运和追求幸福的征程上，交相辉映，黄皮肤和汉语言的高雅与世俗，中国和世界的彼此交融与互助，感天动地，继往开来，熠熠生辉到天涯。

本辑发表三篇文章，各有侧重，值得关注。苏永延教授以东南亚华文文学为中心，细致勾勒了它们与当代中国文学的内在脉动，认为世界华文文学的发展，无论政治经济格局如何变化，它们与祖籍国的文化精神始终是相通的。朱崇科教授以马华文学史家方修的鲁迅研究为例，从一个侧面揭示现当代中国文学尤其是现实主义一脉在马华文学接受和传播中的坚守、传承和发展。古远清教授在宏观上提出要以开放视野修复当代中国文学和海外华文文学的叙事断裂，认为海外华文文学在多个层面参与和丰富了当代中国文学的发展，它们在特定时期改变了由于封闭的境界所造成中国当代文学过于单一化的线性格局。

特邀主持： (吉林大学文学院教授、博士生导师)

 (陕西师范大学文学院教授、博士生导师)

东南亚华文新文学与共和国文学 70 年

◎ 苏永延

摘要：东南亚华文新文学是在中国五四文学影响下诞生的，1949 年中华人民共和国成立以后，在世界冷战的格局里，东南亚各国政府对共和国文学态度不同，华文文学命运亦各异，新、马、菲等国实行禁止，泰国实行限制，印尼由开放转为禁绝。中国改革开放以后，东南亚华文文学又与中国文学有了深入广泛的交流。

关键词：东南亚华文文学；共和国文学；“左翼”文学

东南亚华文新文学是在中国五四文学影响下诞生的。东南亚指的是中南半岛和马来群岛、巽他群岛等地理范畴，包括现在新加坡、马来西亚、印度尼西亚、文莱、菲律宾、泰国、缅甸、越南、老挝、柬埔寨等东盟十国。自十六世纪以来，东南亚除了泰国依然保留相对独立国家主权外，其他地区相继沦为欧美列强的殖民地，第二次世界大战结束之后才陆续独立。我国与东南亚各国历史上有友好往来关系，鸦片战争后中国大陆沿海居民因各种原因大规模移居东南亚各地，掀起下南洋的热潮，同时也把华文文学的种子带到南洋热土。五四新文学热潮先后催生了东南亚各国的华文新文学的萌芽，从大革命时代的文学到抗战文学，东南亚各地的华文文学始终与所在国大陆文学思潮遥相呼应。

1949 年中华人民共和国成立之后，随着东南亚各国民族国家的独立，东南亚各国的华文文学与中国大陆文学思潮的关系呈现出各自不同的发展态势，或受压制，或被禁绝，其步调也与二战之前有所不同，处于自生自来状态。中国大陆改革开放以来，随着与各国经贸往来的加深，东南亚华文文学与中国大陆文学又发生了深度交融又各自新创的发展态势。本文以新加坡、马来西亚、印尼、菲律宾、泰国等国的华文文学发展为例，简略勾勒东南亚华文文学与共和国文学的内在脉动。

一、折戟沉沙：激情岁月化劫灰

东南亚华文文学的发展与整个世界的政治经济格局的变动息息相关。二战结束之后世界分化为以美苏两国为阵营的东西方对峙的冷战格局，迫使许多国家必须在这两个阵营之中选边站。东南亚国家也不例外。1949 年中华人民共和国成立后，作为社会主义国家，中国自然站在东方阵营。于是选择西方阵营的东南亚国家就对涉及中国的事务采取隔绝、限制、排挤甚至消灭的政策，有些中立的国家则取相对温和的压缩政策。越南情况比较特殊，北越从二战结束之后直到 1975 年都处于战争状态，只有南越尚有零星的华文创作出现，越南南北统一之后，很长一段时间华文文学难以生存。综上所述，在这种形势下，东南亚各国的华文文学就分化为两股力量：一股依然坚持五四文学传统，但又与激进的思潮保持一定的距离，以换取生存的空间，这成为东南亚华文文学的主流；一股则是坚持激进的革命文学道路，与中国的左翼文学乃至共和国文学思潮相呼应，但其结果是被压制、取缔，终于湮没无闻。现以数国的情况略作介绍。

在东南亚华文文学中，新、马文学一向是十分重要的一环。二战结束后，新、马社会也面临着反殖建国的问题，马来亚共产党也十分活跃，但英殖民者并不能容忍这种现象的发生，1948 年 6 月 20 日，英殖民当局颁布“紧急法令”，宣布马来亚共产党为非法组织，并采取种种方法压缩其活动空

间，马共转入地下活动，辗转斗争于丛林之中，依然拥有不少同情者。此后的数十年间，马来亚共产党的斗争时断时续，自然就会诞生相关的文学创作。如1969年出现的“马来亚革命之声”电台，1971年的《赤道诗刊》双月刊等，相关的文学创作也与中国大陆的革命战争文学有着异曲同工之处。不过，随着1981年7月1日，“马来亚革命之声”停播，《赤道诗刊》式的红色诗歌式微了。

即使如此，马来亚共产党作为一支政治力量，必然会在文学创作上留下或深或浅的痕迹，红色诗歌的写作，充满着理想主义的激情和浪漫主义色彩。施平《河湾的故事》称赞密林之中、河湾上游战士的战斗历程和豪迈的革命壮志。

“日本法西斯的血刀 / 插不进山头上的营寨 / 也砍不倒河湾上的旗”

“旗在风中 / 拂起红色的波浪 / 拂起胜利的欢呼”

他们为理想而奋斗、牺牲，表现了崇高的献身精神。

“南方辽阔的平原上 / 河湾的急流啊 / 淌着英雄儿女的血”

“每一滴血啊 / 凝成壮烈的故事 / 铸成一册马来亚史”^①

这首诗以三句为一节，节奏明快，语调铿锵，具有红色诗歌特有的激昂阳刚的审美特点。殷戈^②的《黎明诗抄·把油灯扭亮》则是从一个很小的侧面表现密林中战士在艰苦的条件下斗争的情景。全诗共有三节，每一节的开头都以“把油灯扭亮 / 让斗室发光”为起子，反复强调他们的艰苦生活环境，但他们所从事的又是“神圣的工作”，通过无线电波，把战胜的喜讯“将似一阵轻快的风 / 把胶山吹喜”。作者以拟人、夸张的手法，渲染了胶山密林中人们的狂欢。有斗争就会有牺牲。谢斌的《探访》^③表现了革命者及其家庭所付出的巨大牺牲，礼赞他们身处逆境其志弥坚的精神。“我”已被捕入狱10年了，离被释之期仍遥遥无期。母亲前来

探访，面容忧悒又愁怆，“话语说不出，眼里闪着泪光，/ 像枯槁的黄叶飘零在地上。”她带来不幸的消息，爸爸进了肺病院，年仅10岁的弟弟去当童工，双腿又被车撞伤了。这些不幸，对本已脆弱不堪的家庭来说，更是雪上加霜。“我”安慰母亲，“我们的奋斗本是为了穷苦的人 / 坐牢是他们残酷迫害我们的方法 / 只望你多安慰爸爸，叫弟妹记住仇恨！”当探访时间逼近，“她老人家语不成声地跨出大铁门……”这首短诗颇像一出短剧，在短暂的时间（几分钟）、狭小的空间（母子会面室），通过母子对话，表现了革命者10多年来坚持自己信仰、保持昂扬斗志的顽强精神，这种“咫尺径须论万里”以小见大的手法，使语言质朴的诗歌发出耀眼的光芒，正是作者匠心独运之处。

侧面表现革命者的斗争生活还有田思的《爸爸的来信》，槐华称之为“沙捞越迄今唯一的史诗”^④。《爸爸的来信》创作于1971年1月，这首诗长达212行，每一节四行，采用民歌的手法加以表现，叙述的是小花今年12岁，已经6年没见过爸爸，妈妈也不常在身边，她为大伙的事情忙碌，少有时间顾家。有一天，她收到爸爸的来信，信中嘱咐她要努力学习，不要忘记穷人受的苦，要一心一意为大家。这首长诗的“爸爸”虽没有直接出场，却自始至终成为全文的重心。作者多侧面地映衬出他的形象：勤劳、勇敢、乐于助人。而且作者还刻意以孩子的口气来写小花对爸爸的思念，突出小孩幼稚天真的情致。《爸爸的来信》从一个特有的角度反映了革命者一心为穷苦人家的翻身而斗争，他们所付出的牺牲是常人难以想象的。作者记下了这段鲜为人知的历史，是具有特殊的历史意义的。

不仅马来西亚出现的激进文学创作如此，在看似波澜不惊的新加坡，其实也存在过左翼文学运动热潮，兹举数例。严思的《风雷集》在序诗里就指出，“我是人民 / 只有人民的声音 / 才能决定世界的命运。”^⑤诗人所歌颂的人民的力量，与中国大陆的“人民文艺”的创作潮流是息息相通的。新中国的成立，鼓舞了广大爱国华侨从海外奔赴祖国参加建设的极大热情，子扬在散文《投向祖国的怀抱》

中说，“投向祖国的怀抱，和苦难的土地拥抱在一起，这是我们在这些日子来日夜所梦想的”“响应祖国的召唤，为祖国而献身。”^⑥《怒火渔乡》^⑦通过渔民炳贵及其儿子海明之死，揭开了广大苦难的渔民是怎样受到剥削和压迫的真实原因，以菊花的苏醒和前进暗示着斗争的悲壮色彩。《怒火在苦难中燃烧》^⑧是一本剧作，描写马来亚工人的反殖斗争。此外凤妹的《放声歌唱》、志工的《冷暖人间》通过描写底层人民的生活，来揭示团结斗争的必要性等。不仅在文学创作上作家们有鲜明的意识形态取向，在文学理论上，论者对文艺的“人民性”立场持肯定态度，史阳的《为人民而歌唱》就是这样一本论文集，他对反现实主义创作持强烈批评态度。^⑨诸如此类的创作与理论，在六七十年代的新马文坛俯拾可见，说明了即使在严格管制中国大陆文艺作品流入的新马等地，那些激进的左翼作家依然保持着与中国大陆文学的某种内在关联。数十年后，新加坡作家李龙创作长篇小说《困惑的岁月》^⑩，通过再现1950—1970年代新马的学生运动及政治风波，对这段历史加以回顾与反思，可以视为与那个时代的文学创作产生的时空共鸣与回响。

泰国的华文文学在二战结束后，也曾出现过一股左翼文学思潮，其中以创刊于1945年的《全民报》为代表。《全民报》从1945年10月10日创刊至1952年12月23日停刊，经历了8个年头，在泰国华社产生了积极影响，许多爱国华侨就是在《全民报》的影响下回归祖国参加建设。它代表着泰国进步华侨文学的力量，在短暂的几年间起到照亮人心的作用，虽然它存在时间不长，但影响力相当大。作为当时的左翼报纸，《全民报》以毛泽东的《在延安文艺座谈会上的讲话》作为文学创作的指导思想，在泰国提倡“文艺为人生，文艺为人民”的口号，提倡反映社会、服务人民的现实主义创作总方针。《全民报》一些重要的稿件来自中国大陆，它们通过香港这个特殊的窗口，不断地

传向泰国各地，深受泰华读者的欢迎。

《全民报》除了刊登本土作家的作品外，也转载中国大陆的一些作品。本土作家除了描写泰国华人社会各阶层的生活之外，也有一些歌颂新中国的昂扬热烈的作品，如李光大《迎接新的日子》里写道，在“自由幸福的时代”“欢欣地迎接这充满光明底时日——人民的世纪”。晴虹的《张老伯的家信》写张老伯收到家乡的来信，发现他心头的希望终于开花了，变成了现实，仿佛看到“新中国未来的远景”，那才是“真正的人的世界”。^⑪当时的苏联对新中国的成立也做了不少工作，歌颂中苏友谊的文章在中国屡见报端，《全民报》对此也照常转载，如一篇报导《救命恩人——苏军搭救渔民的故事》^⑫就是歌颂中苏友谊的作品。对帝国主义则加以辛辣的讽刺与漫画式的描写，如黄子才《军火商的末日》抨击华尔街的大亨们，为了自己的财富不断增加，不惜挑起世界各国的矛盾，以便大发战争财，指出“这种接近危机的幸福 / 是建筑在将爆发的火山顶上 / 他们本身的炮火 / 会焚烧他们的一切。”^⑬

《全民报》除了刊登郭沫若、周扬、冯雪峰、胡愈之等人理论文章外，还辟有专栏刊载一些中国的小说，如孔厥、袁静的《新儿女英雄传》，徐光耀的《平原烈火》，马烽的《解疙瘩》等，甚至还有连环画如《白毛女》，这些形态各异的红色作品为海外华侨了解共产党艰苦卓绝的斗争历程，打开了一扇扇窗户。当然编辑也独具慧眼，不时转载署名“马铁丁”《思想杂谈》的诸多篇什，“马铁丁”是陈笑雨、张铁夫、郭小川三人的合作笔名，他们在《长江日报》《中国青年》上发表的杂文，在中国大陆很受欢迎。让人们看到了共产党勇于自我反省、自我革新的精神与勇气。这些来自中国大陆的作品，除了让广大泰国华侨读者了解中国革命的波澜壮阔外，也展示了新社会欣欣向荣的光明前景。

在冷战大格局的影响下，以美国为首的西方集团对中国采取政治围堵、经济制裁、军事封锁等政策，泰国的左翼文学思潮其实难以独善其身。随着泰国亲西方的政府上台，对泰华左派的压制政策日

渐增多，且越来越严厉，《全民报》在日渐艰难的环境中勇敢地为维护华侨华人的正当权益而发声，虽然得到了广大群众支持，但根本无法扭转当局压制打击的局面，1952年12月，《全民报》被泰国政府查封停刊，泰华文学与中国大陆文艺联系的渠道被切断了。



《全民报》1949年10月1日刊登中华人民共和国成立的消息版面

印度尼西亚1945年独立，1950年4月即与我国建交，成为第一个未经谈判而与中华人民共和国直接建交的非社会主义国家，这说明了印尼对新中国的特殊态度，至少表明歌颂新中国的作品是可以被当地政府所接受的。现以印华作家黄东平与冯世才的创作来略作说明。黄东平1956年开始诗歌创作，并寄到中国大陆发表，如《人民日报》《人民文学》《诗刊》等均有刊载。其中长诗《你啊，印度尼西亚》最有代表性，诗歌长达253行，以印尼华侨华人社会为主要创作题材，体现了当地的现实及华侨和居住地人民的亲密友谊，可谓清新明澈，独树一帜。诗歌以饱满的激情，赞颂了对印尼的热爱，也赞美了两国人民悠久美好的情谊。印尼自17世纪逐渐沦为荷兰殖民地，饱受殖民者的剥削与掠夺，但无形之中，荷兰的殖民统治又把本来就分散的印度尼西亚群岛各民族凝聚

起来，形成统一的印度尼西亚民族意识，并在二战中逐渐觉醒，这可能是殖民者始料不及的。印尼人民刚刚从殖民者的枷锁中挣脱出来，他们对摆脱半封建半殖民地的中国人民也充满着同情。诗人在歌颂印度尼西亚的同时，同时也是在歌颂新中国的诞生。黄东平在《在第二故乡》《永远友好》《棕色劳动速写》《致雅加达》《山高海深》《南洋劳动者》等诗歌中，或控诉殖民者的残暴统治，或赞扬印尼人民的反抗运动，或歌颂印尼独立后的新气象，或赞美印尼人民与华侨的美好情谊等，表达了黄东平对居住国及祖国的深情。

青年诗人冯世才的创作也令人瞩目，其代表作《明朗的日子》（翡翠文化基金会1964年版），所收的是1958—1964年间创作的诗歌，有35首。诗人以洋溢的激情，歌颂祖国及印度尼西亚的美好明天，在他的眼里，生活处处充满着阳光，“望着那个绣满繁星的夜空 / 迎着海风 / 涛声里我们倾吐共同的理想”（《回忆》），这使人想起郭小川的《望星空》，虽然两人所要表达的意思不同，但那种昂扬奋进的精神状态又是何等相似！年轻就意味着活泼的生机和飞翔跳跃的情感，在诗人笔下，“我的心依然年轻 / 在风的背脊上滑行”（《小径》）。生机勃勃的时代精神在感召和呼唤诗人，使他们对未来充满强烈的信心，在他的心中，祖国就是这样一种强烈的召唤者，“啊，祖国 / 你是花园 / 百花盛开的花园”（《祖国》）。这里的祖国，可以为中国，亦可为印尼，诗人已经把它们当成自己共同的祖国，期盼着美好的未来。在东西方对峙的年代，对中国的歌颂即是对所处阵营的认可，这在中国与印尼关系友好时期尚可，但一有风吹草动，就会成为无妄之灾的导火线。

冯世才不仅对祖籍国的感情一往情深，同时也深爱着他生活着的国家，他大声宣告“我爱你滔滔白浪的港湾 / 也爱你大海无边的蓝 / 印度尼西亚 / 印度尼西亚 / 阳光照着你翡翠的河山”（《飞》）。诗人以直抒胸臆之法，传达了青年一代对国家未来的热烈憧憬，感情如江河般磅礴，如天空般深广，令人倍感向往。他在《站在峇当哈里河旁》中写

道：“印度尼西亚 /——三千艘不沉的船 / 向着美好的未来开航 /……战斗中我要献出全部力量 / 因为我知道：谁是最好的舰长。”诗歌以热情洋溢的笔触抒发了对印尼的美好希冀。六十年代中期之后，印尼政策突变，尤其是苏哈托上台之后，大力清剿、屠杀印尼共产党人，关闭华校，封禁华文长达 32 年。这是印华文学最黑暗的一章。

任何一种文艺，都与政治有着千丝万缕的联系，东南亚诸国的左翼倾向的文学创作，一定程度上是对新中国文学的映照，并在国际冷战大背景中逐渐湮没乃至雪藏，只不过因为各种原因，中国大陆的读者们当时已经难以从海外的映照与回响中得到共鸣，只有当历史的迷雾与硝烟逐渐散尽之后，这一过程也才会慢慢清晰地展现在人们面前：共和国文学并不孤单，海外依然有大量的同情与追随者，只不过这一段激情的岁月已成劫灰。

二、凄风苦雨：坚守五四传薪火

在二十世纪五六十年代的东南亚诸国，面对不利的政治局面，许多报刊、作家为了使华文得以存在和发展，他们采取的写作策略也相应做了调整，那些激进、左倾的作家有的是主动回国，有的是被当地政府遣送回国，如新马作家就有胡愈之、高云览、金枝芒、萧村等一大批作家归国，印尼在 60 年代中期掀起排华浪潮，对华文的限制更是严苛。留在本地进行创作的作家为了适应这种变化，他们在继承五四新文学精神的旗帜下，把关注的目光转向本土，而不是面向遥远的北方的祖国。这一变化，可视为东南亚华文文学真正大规模的本土化，也是文学发展独立的标志。

如果从更严格的意义上来说，东南亚华文文学与中国文学的筋脉并未被彻底斩断，港澳台文学对东南亚华文文学持续不断地进行养料输送。港澳当时处于英国、葡萄牙的统治之下，相对而言经济比较发达，社会舆论控制比较松

散，许多作家的创作为了适应当地的市场经济的需求，则以休闲、娱乐内容为主，故而武侠、言情等通俗小说大行其道，因为这一类的作品与社会的政治意识形态联系并不太紧密，也容易在市场上得到大众与政府的认可，武侠小说更是由港澳走向世界，尤其是在东南亚地区的华人聚居地获得了热烈的欢迎。在政治意识形态话语受到严格控制的情况下，东南亚的华文报刊为了生存，大量转载来自港澳地区的武侠及言情长篇小说，无论是泰国的《新中原报》《星暹日报》，还是马来西亚的《星洲日报》《南洋商报》等重要报纸，概莫能外。金庸、梁羽生、古龙等一批武侠小说家深受读者青睐，极一时之盛。

当然，文学影响也不是单向的，一些东南亚国家的作家，也会把书稿寄到香港来发表，尤其是在华文被禁的印尼，印华作家或在新加坡，或在香港寻找出版的机会。如印尼黄东平的长篇小说《七洲洋外》《赤道线上》就是在香港出版的，而后才在大陆出现。至于新马作家如林绿的《祝福青春》、陈世龙的《溪》、李汝琳的《扣门》、莫河《在马来亚的土地上》、梦平的《长堤》、年红的《鸿沟》等一大批作品，也都是在香港出版的，而后辐射到世界各地去。从这个意义上来说，东南亚华文文学依然与中国文学保持着一定的联系，虽然这种联系已经比较脆弱，但尚不至于断绝，一息尚存便意味着生命的希望。

五六十年代，当东南亚的华文文学与大陆失去直接联系之后，台湾文学对其的影响便日渐扩大，尤其是左翼文学被许多东南亚国家禁绝之后，一些留学台湾的青年作家自然就受台湾文学熏陶。其中最为显著的就是五六十年代的新、马“现代派”潮流的兴起，即是一典型的例子。

1956 年，受西方象征主义、古典主义和超现实主义的影响，台湾“现代派”诗社主张知性和诗的纯粹性，主张超现实主义和反理性。现代诗偏重于自我内心表现，探索感觉世界以及人的潜意识；现代派诗人主张“纯艺术”“纯文学”，技巧上注意意象营造，突出诗歌的音乐性与绘画性，制造语义

多义、扭曲诗歌语言，抛弃传统文字章法等等。留学台湾的马华青年作者在台湾现代派“要横的移植，不要纵的继承”的口号下，在创作上实行全盘西化策略。1959年3月6日，白垚在《学生周报》137期发表的诗歌《麻河静立》被认为是战后马华现代诗的开端^⑪，此后现代诗又开始在马来西亚盛行起来。当时刊登现代诗的刊物还有《蕉风》《教与学》月刊，《光华日报》《星报》以及沙捞越《中华日报》等的文艺副刊。现代派认为马华文坛不景气，都是因为文学创作“大众化”“现实化”的结果。嘲讽现实主义写作的不足，“每一个工头都必定剥削压榨工友；每一个有钱人必定为富不仁；每一个三轮车夫、胶工、渔夫都仿佛伟大得要命。这种写作格调便是他们的‘写实主义’”“口口声声提倡工农兵文学，究其实，他们是把文学当作一种臻达他们的政治企图的宣传工具，把文学降格为政治的附庸。”^⑫现代派认为只有从纯文学的角度才能真正使文学发达起来，这其实是一厢情愿的想法而已，去政治化从实质上看也是一种政治态度，技巧并不是文学成功的万能药。马华的现代派作者主要有温任平、淡莹、王润华、沙禽、温瑞安、方秉达、赖瑞和、子凡、李有成、归雁、赖敬文、陈慧桦、蓝启元等。当然，他们对马华社会的冲击力并不太大，仅限于文学小圈子而已。

东南亚各国的华文作家在各自不同的环境中，依然以五四新文学传统为创作指导，坚持现实主义的创作原则，他们用手中的笔，描绘了所在国家华人生活的人生百态，留下了华族的酸甜苦辣的历史记忆。对新马作家来说，他们既直面马来西亚国家独立的现状，更为新生国家的前途欢呼礼赞。如萧艾的短诗《送别》^⑬反映了马华青年将来要投身于轰轰烈烈的国家建设之中，他们面对的将是更加广阔、炽热的生活。“当你成为工程师归来 / 你的手也在塑造祖国的梦 / 骤然间，列车、绿树、人群 / 沐浴在金色阳光中！”这是对前景的美好憧憬，离别的怅

惘转眼间就被对将来的展望所取代，“在这分离的一刻 / 我分明紧握着金色的过去、现在和未来。”田思的《赤道放歌》（1968）歌颂了家乡的秀美河山和勤劳的人民，是献给自己的家乡沙捞越的情歌。

新马文学在小说方面，坚持以现实主义为创作主潮，表现下层人民生活的种种遭际为主，揭露和鞭笞社会上形形色色的丑恶现象，如方北方的《人狗之死》《这就是生活》，姚拓的《捉鬼记》，紫曦的《大粒痣》，巍萌的《养鸡人家》等，作品流露出强烈的批判锋芒。反映马来西亚各族人民和睦相处、共建家国的美好愿望是又一亮点，如方北方的《江城夜雨》、马崙的《摆渡老人》《槟榔花开》等是主要代表作品。《江城夜雨》（1960年）讴歌了华、巫、印三大民族在战争中结下的深厚友谊，陈三米与美娜、三曼里亚是华、印、巫三大民族的象征，他们之间的友情经历过残酷战争的考验，弥足珍贵；他们的忠贞爱情经历过岁月风尘的蚀磨而更显得熠熠生辉。这说明华、印两族已经改变客居观念，认同新兴的国家，与马来人一道，共建家国。马崙《迟开的槟榔花》以青年一代的爱情来串起建设新的马来亚的前景。

沙捞越作家巍萌的小说，具有浓厚的乡土气息，他以描写沙捞越的农村景象及城市知识分子生活而著称。他被称为“砂华文艺的先驱”^⑭。如《鲁素英》（1956年）写年轻人对旧社会的斗争及对新生活的追求；小说集《女记者》（1961年）主要表现农民的艰苦生活与抗争，在文章结尾往往带有朦胧的希望；《晨光照耀着山村》（1965年）反映山村青年在时代洪流冲击下，如何走自己的路。他的作品总带有一点生活的亮色，正是作者所秉承的大胆反映生活、干预生活创作主张的体现。

五十年代中期之后，泰国政府对华文教育采取限制性措施，文学创作环境日趋恶化。但是泰华作家们依然在逆境中坚持创作，推出了一些具有广泛影响的作品。如陈仟的《三聘姑娘》，这是泰华新文学史上反映女性爱情、婚姻与自由关系的长篇小说。谭真的《座山成之家》通过一个华人富豪大家庭如何缓慢发达又迅速败落的过程，指出了“富不

过三代”的宿命式的论题，这是对泰国华人的传统思想观与现代社会环境的深入挖掘，发人深思。面对日渐萧条的华文报业，富有使命感和责任感的泰华作家，以一种崭新的创作方式来推动泰华文学的发展，那就是在泰华文学史上令人瞩目的接龙小说，《破毕舍歪传》《风雨耀华力》即是成功的典范之作。这是一种综合作家集体智慧的创作形式，在内容、故事的叙述上追求波澜曲折、生动形象，颇受好评。1956年，方思若、倪长游、沈逸文、李栩、陈英赏、东方飘共同创作接龙小说《破毕舍歪传》，先在报刊登出，大获欢迎，后来刊出单行本，畅销一时。李虹、乃方、陈琼、红缨、亦非、亦舍、沈逸文、白翎、李栩9人共同创作的《风雨耀华力》^⑧，于1963至1964年间刊出，深受好评。这两部接龙小说具有鲜明的泰国风味，泰国是有名的南方佛国，一向以温和、敦厚、善良而出名，所以小说中的人物，虽然有各种各样的缺点，如奢侈浪费、见钱眼开、意志软弱等，但他们又具有改邪向善的一面，体现出作家们在讽刺之中的敦厚良善之心，这有助人们在阅读之后得到精神的陶冶，以积极向上的心态共度时艰。

菲律宾的社会情况，比较马来西亚、印尼、泰国来说，左翼文学的土壤几乎难以存在。菲律宾在1898年美西战争后，成为美国殖民地，二战结束后的1946年7月获得独立。蒋介石败退台湾后，出于解放军随时可能攻打台湾的担忧，他把菲律宾作为败退流亡的海外据点，因此，在菲律宾政府及美国政府的默许下，马尼拉遂成为国民党苦心经营的重点区域。冷战期间，左翼倾向的文学创作很难在菲华文学中立足。据菲华诗人陈扶助先生(笔名楚复生)回忆，他从大陆到马尼拉后，有一段时间是在菲律宾的华校从事教育工作，后来不知何故，只要是他所到之处，就会有人贴他的大字报，上书“共产党来了！”这导致他找不到工作，只好弃文从商。现任菲华作协主席的柯清淡先生，因

在中学毕业时不愿意在“反共匪宣言”上签名，就被取消作为优秀毕业生上台发言的资格。由此可见，牢牢掌握华文文化舆论宣传还是来自台湾。菲华诗人李淡在这种情形下，只能以私下的书信方式来表达自己对祖国新生的热爱。他在给女儿李彬的信中，有诗云：“故国桃红已报春，欣欣杏李一家人。江山战后初除旧，景物争先欲换新。忍过严冬残雪夜，迎来旭日好花晨。莺声燕语蝴蝶舞，共点风光寄此身。”^⑨诗中表达了对新社会充满光明未来的向往与祝福。

有一些直面现实的作家，他们在菲律宾的《商报》发表小说，从不同的领域体现了菲律宾华人的生活。1950年代《商报》陆续把发表在该报文艺副刊上的小说编选出版了四册的《商报小说集》^⑩，它成为五十年代菲华文学的重要收获。这些《商报》小说继承了五四以来的现实主义文学创作传统，成为反映菲律宾华人社会以及整个菲律宾社会生活的一面镜子。许多《商报》小说作者以忠实于现实生活的态度，直面社会的方方面面，以犀利、深刻的笔触画出这个时代人们的心灵悸动。正如编选者在序言中说的那样，“文艺不一定是苦闷的象征，可是反映华侨社会生活的华侨文艺的提出，根据的却是华侨社会的苦难。”（《第三集序》）《商报》小说烛照出社会的痼疾与痼疾。如菁峰《瘫痪》大胆揭露教育界的阴暗与混乱，教育理念陈旧落后、教师不学无术，华社教育在这些人的操纵下，已经处于瘫痪状态之中。《盛宴》揭示华社的奢侈铺张，《积善之家》则照出了为富不仁、高高在上者的虚伪相。商报小说还关注社会底层挣扎求生的苦楚。牛马一般操劳、蝼蚁一般卑微的华人菜仔店主不仅要面对生存挑战，还得承受“菲化案”的痛斩，更须接受社会各种势力的骚扰、挑衅和来自同行的竞争。这其中有《危在旦夕》里孤儿寡妇茫然无助的血泪呼喊，有《前路》中小店主“被扼住了喉咙”“窒息”的痛苦，有《生活的鞭子》同行恶性竞争鞭子抽打的嘶声。

同样是现实主义，但内容却是与五四时期的内容不同；同样的乡土文学，《商报》小说与五四的

乡土文学风格迥异。他们都“能保持华侨社会的朴淳与现实作风，反映华侨社会的实生活。”（《第四集序》）菲华文学在五十年代以前的创作，从严格意义上来讲，是争取民族独立、解放，向往祖国未来的文学，虽然也有偶尔表现本土内容的题材，但无法改变这种总体创作趋势。《商报》小说则把目光由遥远的故国的追忆，转向观照自己华人的生活，“以华侨社会精确的再现为目的”^①，为菲华文学的本土化开辟了道路。

《商报》小说在时代性、本土性和艺术性上的追求，反映出作者们鲜明的创作主体性，作家们本着人道主义的精神，真实地反映菲律宾社会百态，描绘芸芸众生的苦难与挣扎。这种自觉的批判意识体现了作家崇高的“铁肩担道义”的理想主义精神，顽强勾勒出菲律宾社会沉默的灵魂，为他们发出正义的呼声。然而，《商报》小说际遇颇为坎坷。六十年代《商报》被禁，其主要负责人于长城、于长庚兄弟后来被绑劫赴台湾，酿成令人震惊的“《商报》冤案”。因特殊的政治环境，《商报》小说此后在菲律宾不再为人所提及。当年的《商报》小说作家群自此隐散，以致许多作家的真实身份现在已经无法查实。中国大陆最早对《商报》小说进行研究的是郑楚教授的《商报小说谈片》，此后人们才慢慢注意到它的独特价值。《商报》小说，是英雄的故事；《商报》小说作家群，那些已知和未知真实身份的人们，他们因商报的坎坷际遇而起伏不定的人生历程，逐渐将化为凄风苦雨中坚守信念的英雄传奇。

三、江河入海：汪洋无际千帆竞

中国改革开放以后，东南亚国家陆续与我国恢复正常关系。东南亚华文文学也迎来了新的发展机遇。总体而言，经过数十年的隔绝，东南亚各国的华文文学在适应本国国情上作了一定的探索，拥有自己特定的发展轨迹与方向，当然，这种整体发展的独立性并不排斥与中国

大陆文学的交流与融合，二者并行不悖。中国大陆的文学在某些方面会影响到东南亚华文文学的创作，或为具体作家，或为体裁，或为思想，不一而足。同时，东南亚华文文学作品也会登陆中国大陆文坛，表面上看并没有呈现像现代文学那样令人激动的文学大潮，从另一个角度看，也正说明了交流的广泛与深入性。这犹如江河入海，人们已经很难分清哪里是江，哪里是海了。

中国大陆经过十年“文革”，正在努力清除“极左”文学的影响，也有作家、理论家呼吁“重回‘五四’”，或者学习西方的现代主义和后现代主义的某些技法，这个时期尤其是八九十年代的文学创作，对东南亚华文文学的影响很小，其影响力远远不如“十七年”时期文学对东南亚华文文学的影响。因为从五六十年代开始，东南亚各国的华文文学在左翼文学受到压制和清理的情况下，只能“重回‘五四’”。学习西方的创作技巧，东南亚国家所受的西方文学影响要比中国大陆来得更早。如马华作家陈政欣创作的现代派手法的作品，并不受中国先锋作家的影响，因他是从翻译西方现代主义小说入手来学习的。小黑创作的《白水黑山》，那种剪贴式的创作手法，同样直接来源于西方现代主义的技法。所以，从西方创作手法的角度来看，中国大陆的作家们的模仿和使用并不比东南亚华文作家早。但是，如果从精神气质上的影响来看，还是有的作家受到东南亚作家的喜爱与追随。现以黎紫书的创作来略作说明。

黎紫书是在马来西亚接受华文教育成长起来的作家，于2000年左右开始在马华文坛崭露头角。此前她并没有到台湾或大陆留学过，其所得到的文学滋养确实与中国大陆的作品有一定的联系。黎紫书以《把她写进小说里》获得马来西亚花踪文学奖，她在获奖致词说道：“写这篇小说之前，我曾经疯狂地阅读了苏童的多部小说，于是在那一段时期，我的作品到处飘荡着苏氏的魅影。我知道自己囫囵吞下了苏童，便出现了消化不良的情况。”^②后来她又在《黎紫书访问记》里说：“我必须承认苏童是我写小说的启蒙，甚至曾有一段时间，我根本

是在借苏童的笔来写小说。”^②从文学创作的角度来看，作家的创作受到某人的影响，这是很常见的现象，先锋小说家马原就承认，他的先锋小说创作源于博尔赫斯。马尔克斯的《百年孤独》中的魔幻现实主义手法，对中国广大作家来说，也是影响深远的，除了苏童、莫言作家之外，陈忠实的《白鹿原》也有魔幻现实主义的影子存在。那么为什么黎紫书特别强调她所受的苏童影响呢？这除了苏童的手法对她的影响外，还在于苏童文学创作风格对黎紫书的强烈触动。苏童的许多作品，皆善于描写封闭环境下的女性，尤其是她们在性格、思想受到极端扭曲之后的种种表现。黎紫书被称为善于描写“黑暗之心”的马华女作家，其作品气质与苏童的十分接近，所以产生思想共鸣也是情理之中。马华“新生代”女作家如贺淑芳、黄玮霜、扶风等对魔幻手法的钟爱，固然是因为它能够灵活地表达自己的思想意图，也与马来西亚的社会环境有密切的关系。

与中国大陆不同，许多东南亚国家在二战后，社会相对比较平静，泰国、马来西亚、新加坡、菲律宾、印尼等国家进入了经济发展的高速轨道，在九十年代中期以前，许多东南亚国家的经济发展水平比中国大陆好得多。在这种情况下，东南亚的华文文学创作在主题及体裁上也与中国大陆有所不同。如关于经济发展与环境保护之间的关系问题，这在七八十年代的新马作家的创作中已有所体现，如马华作家孟沙的《山灵》、冬青《归来后》、章钦《绿的怀念》写的是人类对自然的贪婪掠夺，最终造成一片荒漠。而中国正值大力发展经济的时代，对环境问题意识的认识比较滞后，直到九十年代中期之后，才逐渐关注到这一领域。

在体裁方面，东南亚华文文学界在九十年代关注微型小说的创作，其原因是社会发展，生活节奏加快，使人们无暇读厚重著作，所以才会出现这样一种文学样式。还有其他因素促成微型小说在东南亚华文文学得到作家与读者

双重关注，那就是报纸的版面限制。长期以来，东南亚华文文学的发展很大一部分倚重于报刊，报刊的版面容纳量有限，有的作家在报纸上开设专栏，大部分内容集中在1000字左右。无论是散文还是小说，都有一个固定的版面限制，这也制约了作家只能在狭小的框架里进行写作，把所有的才华凝聚在固定的文字框架内，并形成某种写作习惯。中国大陆固然也有微型小说创作，但只是小众化的，不是主流，不像东南亚华文文学作家那样有广泛的自觉意识，这是长期文学发展造成的审美心态的趣味变化所导致的。新加坡的黄孟文、泰国的司马攻、马来西亚的朵拉、印尼的晓星等一大批作家，都投身到这一体裁的创作中来，并取得了不俗的成就。二十一世纪之后，随着通讯技术的进步，一些适用于手机阅读的短文也就应运而生，或为百字文，因为这些文章与电子的存储技术方式(Flash)相关，故有人把它命名为“闪小说”，或是“闪小诗”等。菲华作家王勇这些年就致力于“闪小诗”的写作。但不管是“闪小说”、还是“闪小诗”，都不脱离“微型”二字，突出其小的特征。

中国大陆虽然也有相应的作家从事小诗写作，但是文学理论界对“小诗”或“短诗”“闪小诗”等的界定并不明晰，究竟几行才算是小诗？一直没有定论。但在世界诗坛上，泰华作家们做出了令人瞩目的成就。那就是泰国的“小诗磨坊”的写作，越来越引起人们的重视。因为“小诗磨坊”在诗歌的行数有成熟的规定，在创作内容及技巧上的探讨也相当深入。“小诗磨坊”实非磨坊，它乃泰华作家曾心先生院子里的一个小小六角凉亭；“磨坊”里也没有诗，它是六面皆空的通透建筑，四周唯有假山、池沼、游鱼、盆景耳。但“小诗磨坊”又确实是有，那些“磨坊们”日夜操劳，“把匆匆岁月的行色 / 人间的沧海桑田 / 磨成细流涓涓 / 流入江河 / 流入大海。”^③其实，诗心即为磨坊，无论巨细，皆能应化自如，它既能磨出山河大地、日月星辰，也能磨出纤毫细羽、微尘芥子，可谓无所不能。2006年7月，泰华作家岭南人、曾心、博夫、今石、杨玲、苦觉、蓝焰，在时任泰国《世界日

报》副刊主编、台湾诗人林焕彰的倡议下，于曾心先生院里的小凉亭聚会，组成了“小诗磨坊”诗社，创作6行以内的小诗，恰与这个六角凉亭相应。十多年过去了，“小诗磨坊”已经由当初的“磨坊八子”演变为11人的诗歌团体，他们每一年出版《小诗磨坊》诗集，就是这个“磨坊”非凡成就的明证。诞生在这南方佛国的诗派，既传递出湄南河悠婉的情调，也不乏黄河、长江奔流的激越涛声，其中浸透着佛国特有的文化氛围，且与华族的佛禅韵味水乳交融，同生共长，是绽放在南方佛国优雅洁净的睡莲，清香馥郁而悠然自怡。“小诗磨坊”在世界华文文学诗坛中占有一席之地。

直到目前为止，东南亚华文作家多数是以从事一定的工作来谋生，尚极少专职以创作为生，大部分是在工作之余来从事写作。少部分的女性作家，因为她们是家庭主妇，反而有时间能集中从事文学创作。还有一些作家，在报纸上开设专栏，可以把自己的某种文学观念和创作试验表达出来，得到不错的社会反响。菲华作家陈扶助先生，晚年移居澳洲，他还不时在菲律宾《商报》上写专栏，名为“大题小作”，这是他自己摸索出来的一种创作样式，千把字的版面中，只有一二十行诗歌一般长短不拘的句子。这种文学样式，长着诗歌的样子，却不是诗歌；有着散文的内容，却长得不像散文：似诗非诗，似文非文。同时它也不是散文，又归属各自的国家，为自己生存的国度贡献应有的精神劳动成果，二者相辅相成，共同前进。当祖籍国衰微时，海外的华文作家们主动承担起文化精神家园看守者的职责，在艰难的日子里以绵薄之力使中华文化得以薪火传承。当祖籍国日渐强大时，他们又是文化精神的积极传播者，中华文化也因了他们而得以恒

久、广泛地流入不同的国度，并生根发芽、茁壮成长。

注释：

- ①原载于1971年3月《赤道诗刊》，转引自《半世纪的回眸》，首都师大出版社1996年版。
- ②殷戈，另署霜晨月，祖籍湖北天门县，生于柔佛昔加末。谱有《文艺兵歌》。
- ③谢斌：《探访》，《乡城文艺》1974年第3期。谢斌，原名叶其声，又署名叶斌、田川，1938年生于柔佛居銮，上世纪六十年代初曾任《火焰报》编辑，后为《星洲日报》记者，著有《呵，彭亨河》诗文集。
- ④⑩槐华：《半世纪的回眸·导言》，首都师大出版社1996年版。
- ⑤严思：《风雷集·序诗》，高山文化出版社1965年版。
- ⑥子扬：《投向祖国的怀抱》，青年文化出版社1959年版，第1页。
- ⑦崇汉：《怒火渔乡》，群山出版社1972年版。
- ⑧金小毛：《怒火在苦难中燃烧》，马来亚黎明出版社1960年版。
- ⑨史阳：《为人民而歌唱》，青山文化社1964年版。
- ⑩李龙：《困惑的岁月》，新加坡文艺协会2012年版。
- ⑪这两首诗均出自《全民报》1949年12月12日。
- ⑫《全民报》1949年12月13日。
- ⑬《全民报》1950年5月22日。
- ⑭⑮温任平：《写在〈大马诗人作品特辑〉前面》，文艺书屋1974年版。
- ⑯田思：《〈巍萌及其作品〉出版前言》，《六弦琴上谱新章》，砂撈越华族文化协会1992年版。
- ⑰按作家原名排列，他们为许静华、方思若、吴继岳、郑玉洲、陈英赏、倪隆盛、沈森豪、李友忠、李庆良。
- ⑱李淡：《新春寄爱女诗》（1951年春），载于李淡之女李彬所作《浅谈菲律宾环球词苑与李淡诗词》一文中。第八届东南亚华文文学研讨会论文。
- ⑲菲律宾于以同基金会2001年将这四册翻印合编成一本《商报小说选》重新出版。
- ⑳《商报小说选》，菲律宾于以同基金会2001年版，第311页。
- ㉑黎紫书：《囫圇吞下苏童》，《星洲日报》1995年12月10日。
- ㉒张锦忠：《黎紫书访问记》，《中外文学》第29卷第4期。
- ㉓岭南人：《小诗磨坊》（卷5），泰国留中大学出版社，第15页。

（作者单位：厦门大学中文系）

中国现实主义在“南洋”的传承与变异

——以方修的鲁迅研究为中心

◎ 朱崇科

摘要：马华文学史家方修其理念深受中国现实主义影响，呈现出扎实的借鉴与编史实践。而其鲁迅研究特色鲜明又相当重要，可以视为鲁迅在南洋的学统较早时期的中坚力量：既打上了文学史家的宏大驳杂和主流现实主义立场烙印，同时又有其取舍偏执乃至问题。其考辨颇具功力，可以显现出史料功夫扎实的优点。但由于方修的文化根基相对薄弱和后天教育不足，加上新马文坛常见的文人相轻弊端作祟，他的鲁迅研究也更多带上了民间色彩、清浅特征以及偶尔的意气用事。

关键词：方修；中国现实主义；鲁迅研究

毫无疑问，中华人民共和国已经建国七十周年，五四新文化运动也已经一百年，探讨和它们关系密切的发展着的中国现实主义^①在“南洋”的流变绝非一个可以简而化之的题目，而且也有很多可能无法超越的陷阱，比如：中国现实主义本身的发展性，令人难以固定和捉摸；还有“南洋”称谓及其影响都有一种中国中心主义或至少是先入为主的偏见，这一点会令东南亚本土学者和乃至在台湾的马华文学研究者感觉颇不舒适，甚至生发出一种“被收编”的政治敏感；如果再进一步，历时阶段性、区域性的差异会形形色色，这就让类似于宏大叙事的总结显得空洞，甚至可能是漏洞百出。为此，我们不妨选择一个动态的复杂点进行连缀，而这个点就是马华文学史家方修（1922-2010）。方修几乎以一己之力承担起马华文学史和有关文学大系的编纂、撰写工作，令人感慨。更值得反思的是，他的文化和学术勃发期跨度大致从1950年代-1990年代，差不多叠合了中国当代现实主义七十年流变的大部分时间段。可以理解的是，如果从个案来考察这种流变的复杂性自然也有其弊端，比如方修到了晚期已经无力跟进繁复现实主义的新可能性和伟大实践，但从此角度也可以反证现实主义在中国的活力和更多发人深省的新尝试。

毫无疑问，整体而言，方修是当之无愧的新马华文坛上重量级影响深远的文化人。^②

首先，他是马华文学研究这门学科的奠基人和集大成者，出版了《马华新文学史稿》《马华新文学简史》《马华文学的现实主义传统》《战后马华文学史初稿》《马华文艺思潮的演变》《新马文学史论集》《马华文学史补》《文艺杂论》《马华文学史百题》《马华新文学及其历史轮廓》等多部著作。如古远清所言，“自从方修的《马华新文学史稿》《马华新文学简史》出版后，马华文学才开始成为真正的一门学科，从根本上改变了马华文学研究不算学问及马华文学无史的局面。”^③

其次，他也筚路蓝缕，立足第一手资料、辛勤编撰了战前与战后“马华新文学大系”，同时又主编丛书如《马华文学六十年集》等等，互为补充。^④第三，方修在独立研究之外也擅长书写文艺评论、散文和诗词，多管齐下，可谓文坛多面手。由于方修在新马文坛长期而深远的影响力^⑤，无论是研究马华文学还是反思总结马华文化，他的著述和编撰物成为一种难以避开/绕过的存在，有关他的研究和引用可谓汗牛充栋：短论或许不计其数，而相对集中的主要有欧清池著述的博士论文《方修及其作品研究》、甄供编《方修研究论集》等。但无论如何，以后的马华文学史著述必须从继承、批判或发展方修开始。某种意义上说，去世前不久方修变成

了新加坡南洋理工大学孔子学院“南洋华文文学奖”2008年得主，这或许是对方修一生的功绩一个世俗层面的相对完美的盖棺论定。而方修也成为真正反思、总结和考辨中国现实主义与马华文学史建构关系的最佳人选，可以以小见大、见微知著。

一、中国现实主义与方修的编史理路

整体而言，方修的（马华）文学史观是现实主义的，在很多层面，他都和中国现实主义保持同向同心，当然从细微之处考察，也有其本土立场，坚持一种“此时此地”的视角。

首先是从宏观上的接受和认知。比如显而易见的是概念、方法和原则总结，“现实主义的创作方法，其根本原则是：从现实出发，尊重客观现象及规律，对现实采取严肃、认真、实事求是的态度，不主观地歪曲、粉饰、或无视它，而是深刻地观察或分析它，从混乱的现象中攫取具有一般意义，也即具有代表性的东西，夸大它，使它更为完美，更富于概括性，使读者能够通过它更深入地认识现实。”^⑥

很多时候，尤其是在现实和文学的关系上，坚持众所周知的现实主义文学理念与原则——文学要反映并改造现实，“文艺要反映现实，除非有一天我们都对生活感到完全满意了，再没有什么需要改善的了。要不然，以文艺来反映生活和现实，促进社会改进，还是免不了的，无论经济怎样起飞，还是有很多人生活得不自由、不愉快，很多制度也应该改变。因此，文学与改进社会的关系，还是很密切的。”^⑦当然，顺理成章的也可以呈现出文学反映现实并高于现实的某些理念痕迹。

同样，方修对于现实主义的层次和阶段性也有清晰的认知，他把中国新文学作品的书写形态分为五类（等级）：1.客观的现实主义；2.批判的现实主义；3.彻底的批判的现实主义（所谓旧现实主义的最高级）；4.新、旧现实主义的过渡；5.新现实主义。同时，将马华现实

主义书写的实践列入其间进行丈量。同时，他又灵活地指出了现实主义的发展特征。“历史事实说明：现实主义是一个不断发展着的创作倾向。从客观的现实主义到批判的现实主义，是一种发展；从批判的现实主义到彻底的批判的现实主义，也是一种发展；批判的现实主义和新兴的浪漫主义相结合，成为新旧现实主义过渡期的作品，又是一种发展；新旧现实主义过渡期的作品再向前发展，也就是新现实主义作品了。不管是中国新文学还是马华新文学，它们的发展史，就是现实主义的发展史，是从旧现实主义向新现实主义发展的历史。”^⑧

其次，方修在处理马华文学史现象、思潮、作家作品时往往也坚持现实主义立场，这其中往往都是契合了中国现实主义文学理念，比如有关马华文学的界定，“马华新文学，简括说来，就是接受中国五四文化运动影响，在马来亚（包括新加坡、婆罗洲）地区出现，以马来亚地区为主体，具有新思想、新精神的华文白话文学。”^⑨而在论述马华文学萌芽期作品时也有主动的对比观念，而对象就是中国现实主义，“就文学创作言，虽然也有若干可观的产品出现，如林稚生、张叔耐的散文，林独步的诗歌和小说，新晓的剧本等等，但大多数并不成熟；虽然在创作方法上已经有了各种各样的尝试，一般上也只处在自然主义或客观的现实主义的水平，很少有较深刻的批判的现实主义或中国创造社初期那种狂飙式的积极的浪漫主义的作品。”^⑩

偶尔，方修也会部分呈现出其观点的包容性，比如在点评作家作品时的说明，不只是现实主义一枝独秀，也可以有其他流派的辅佐或并存，“海底山的作品现在见到的仅有《拉多公公》一篇，但却是新兴小说中技巧最圆熟篇幅最长的一篇。作者为马华浪漫主义的创作建立了一个新的纪元，表现了他的无比丰富的想象力。”^⑪

当然，需要指出的是，认真反思方修对中国现实主义的借鉴和实践，其中也夹杂了马华本土的现实关怀和深切感受，并非彻底亦步亦趋。我们必须明了的是，方修靠一己之力遍览以报纸期刊为主体

载体的马华文学建构具有不可估量的意义：从宏观层面来说，这是帮马华人保留文化“立言”、彰显华族之根，如林建国所言，“早年（英国殖民时期）的海峡土生华人有两个文学源流并行不悖：一是‘精英次系统’（elite subsystem），以英语为主，一是‘通俗次系统’（popular subsystem），以马来文翻译中国的传奇演义为主，张锦忠认为这个分野代表着两个不同阶级的文化实践……我们似乎也可以说，一个肩负着‘社会文化规范’的文学（方修所隶属的‘本土化’文学），和另一个没有（或已成功消除）‘社会文化规范’的文学（‘自体化’文学），应该也分属两个阶级。”^⑫当然，同时也是把百年马华文学史的主流流派进行了详尽梳理，有筌路蓝缕之功。

毋庸讳言，方修的马华文学史书写也有其弊端，比如常见的批评就是他对马华文学史上现实主义主流之外的文学流派（比如现代派、形式主义等等）的相对漠视，甚至是部分打压，而这种相对保守甚至一以贯之，到了1980年代在理解朦胧诗时亦然，鉴于某些人感知现实主义处理题材的困难，于是“创作朦胧诗”，“借着朦胧缥缈的羽衣，上焉者磨去一些现实的棱角，显其善于通达变化；下焉者遮掩其本来已够苍白的实质，以示技巧推陈出新。由于作者众多，遂蔚为一种潮流，沸沸扬扬，几乎无诗不朦胧，不朦胧不成其为诗；朦胧诗仿佛成了诗国的正宗，不会朦胧者就快要变成诗林的‘老土’了。”^⑬

同时，方修的马华文学史观缺乏相对独到的理论创新和深入发展，他更多是挪用居多，而缺乏原创性，一方面，他对中国现实主义的发展跟踪不够，更多是借鉴了相对早期的中国现实主义；另一方面，在处理马华文学语境问题时也有局限，往往被淹没在资料的海洋中，而缺乏理论建构和长远眼光。举例而言，之一是有关战前马华文学的分期问题，方修将之分

为四段：萌芽期（1919-1925）、扩展期（1925-1931）、低潮期（1932-1936）、繁盛期（1937-1942）。短线来看，这分期有其简单明晰的特点，但若从长远眼光看，则不具备可持续性：因为生老病死、开端发展高潮结局这样的观点容易陷入循环论的视角与窠臼，因此需要更长远的理论主线，如本土性及其纠葛或其他问题意识加以处理。^⑭

二、功力深厚的鲁迅考据

不必多说，鲁迅在二十世纪以来的南洋文坛自有其传统。严格说来，鲁迅在南洋的传统可分为两个层面：一个是追慕鲁迅并本土化、声势浩大的新文学书写传统^⑮，而另一个则是相对淡漠的鲁迅研究学统。^⑯而被称为“马华文学史研究第一人”^⑰马华文学史家方修则是隶属于这一学统的中坚力量。相当有意味的是，方修也是鲁迅研究者，他有关鲁迅的文章大小共25篇，分别收入《谈小品散文》（1957）、《避席集》（1960）、《文艺杂论二集》（1967）、《长夜集》（1973）、《马华新文学及其历史轮廓》（1974）、《沉沦集》（1975）、《人物篇》（1976）、《炉烟集》（1977）、《夜读杂抄》（1988）。^⑱上述文章大致可分为两类：一类是关于鲁迅思想、文艺观论述的；另一类则主要是考证与辨析（含部分杂感）。据方修研究专家欧清池博士的亲身访谈提及，“我偶尔与他谈及鲁迅的思想倾向、生活经历或甚至某一篇作品，他都能如数家珍地谈论着，我的印象是，除了马华文学，方修对鲁迅的研究是最深入的了。”^⑲可见方修对鲁迅研究用力颇深。

毋庸讳言，作为文学史家，方修的鲁迅研究具有双重性：宏观与考证。一方面强调鲁迅的道德坚守、世界观的先进性、现实主义大纛；另一方面，颇具考证和资料爬梳功力，故其鲁迅研究又有考辨色彩。

方修的鲁迅研究时间跨度约40年，在我看来，其价值最高或者说迄今为止大多数尚未失效的论述恰恰多数属于考据的成果，这也和方修的严谨认真息息相关。作为具有相对朴素理论的现实主义文学

史家，方修在鲁迅研究层面更大的优势在于他的考据 / 考辨，这些成果看起来不那么激动人心或价值重大，但却更经得起时间的考验，如欧清池指出，“方修在‘文革’期间撰写的有关鲁迅研究文字偏重于考证与注析，则充分说明方修并没受到‘文革’期间，中国的鲁迅研究已陷入实用主义和庸俗社会学的泥潭的恶劣作风的影响。”^②

其中一种类型是关于事实 / 史实的考辨。相当具有代表性的一篇则是《关于鲁迅〈答徐懋庸〉》，它主要是辨明聂绀弩的一些错误：他首先指明鲁迅的原意是什么，“从鲁迅的这段文字看来，他所指的聂绀弩的错误，显然纯粹是关于聂绀弩口号时的错误，不可能涉及其他的问题，如暗示聂绀弩攻击郑振铎主编世界文库翻印古书之类。”^③其次，他也指明二十世纪五十年代的《鲁迅全集》中有关注释的问题，而新版《鲁迅全集》则清晰明了；第三，他也指出了聂绀弩自身的问题，“聂绀弩晚年不但既未注意到新版的《鲁迅全集》的注释，也未查阅过《近二十年来中国文艺思潮论》等旧版书，对于他自己昔年发表过的意见，则因年深日久，记忆模糊……看来手头甚至连一册单行本的《且介亭杂文末编》也没有，因而他引录鲁迅的话，也是凭印象写下来的，以致一句话十个字错漏了四个。”^④不难看出，方修此文如老吏断案，层层推进、令人钦佩。

相当有意思的是，方修也不乏一些考辨的有趣文章，如《〈自由谈〉稿费小考》就驳斥了鲁迅稿酬每千字 30 元的传言，恰恰是结合《鲁迅日记》，他雄辩地指出，鲁迅稿酬该是千字六元^⑤。而在《鲁迅撰写的碑文》一文中他又考辨出鲁迅最早的碑文该是写于 1934 年 4 月的《韦素园墓记》（1937 年 7 月收入《且介亭杂文》）而非 1934 年 5 月为镰田诚一写的碑文，他因此指出了山田野理夫的疏漏，由此可以看出方修的谨严。《藤野先生的晚年》则更正了许

钦文关于藤野先生看到《鲁迅选集》的时间误差问题。

相当令人赞叹的是另一类考辨——文字、内涵的剖析。比如他对鲁迅旧体诗个别字句乃至内涵的剖析。如《鲁迅的自嘲诗》一文中，他把大家熟悉的“横眉冷对千夫指，俯首甘为孺子牛”解释为“不屈于顽固派的攻击、压迫，表示愿为后生服役的意思。”同时，又言，“自然，由于鲁迅也怜爱他自己的孩子，自嘲诗中的‘千夫’与‘孺子’，可能也有分别指创造社与海婴而言之意，但这只是一小部分的意思而已，绝非诗句主旨。”^⑥当然，在我看来，“千夫”这个词也可以扩大为千千万万的庸众。

类似的，方修在《读鲁迅诗小札——纪念鲁迅逝世四十周年》一文中也显示出其抽丝剥茧的能力，如何理解“惯于长夜过春时，挈妇将雏鬓有丝”诗句中“春时”的指涉，“其实，‘春时’倒是应该解释为‘青春时期’，‘年青时代’或‘人生最美好的一段时光’的。整句来说就是‘在熬夜的生活中心度过了青春时期’，或者：‘年青时代在熬夜的生活中过去了。’”^⑦同时把“惯于”解为“放纵”或“放任”，的确有令人耳目一新之感。其他如《鲁迅诗的注析问题》《鲁迅、长尾景和、归雁诗》等论文同样可以彰显出其相对深厚的考据功力。

《鲁迅诗的注析问题》则是对梁羽生引用鲁迅诗作的一种认真考辨，他条分缕析、苦口婆心，得出了更为合理的解释，“全句的意思应该是说杭州那种平淡的、柔和的、软绵绵的风光景物，不利于作家的文学生涯的健康发展。”^⑧甚至他也会把碰到的各有千秋的说法并存，比如说关于“寄意寒星荃不察”的解释相对复杂，他评价道，“这两种解释，前者较能照顾全诗的脉络，后者却落实了‘寒星’诸词，可说各有千秋，难分轩輊。遇到这种情况，可以两说并存，让读者择一而从。”^⑨

平心而论，方修的此类文字及其内涵考辨相当细致入微，令人惊叹。如欧清池所言，方修的考证

自有其风格，“以宏观角度鸟瞰问题，以微观方法考证事物，以时代背景结合个人生活境遇，由此探讨出各个问题的关键所在”。^③

三、朴素的“思想鲁迅”形构

相较而言，方修有关鲁迅思想的论述问题不少，而且由于鲁迅研究（所谓“鲁学”）博大精深、深不可测，随着时间的推移，方修相对朴素的（文学史）理论根基和认知框架无法正确标签鲁迅，也无法应“鲁学”的稳步发展。从此角度看，我并非有意借着后辈研究的深度优势苛责前辈，而是在后辈的时代站在巨人（集体推进）的肩膀上还原方修的洞见与问题。

（一）、褊狭的写实 / 现实主义：道德判断与思想简化

如前所述，方修曾经把中国新文学作品的书写形态分为五类（或说等级），而鲁迅被纳入第3种，在方修看来，一方面“这是旧现实主义的作品中最高一级。鲁迅的作品就是属于这一类，而且也几乎只有鲁迅的作品达到这个高度，其他许多中国作家都很少达到，巴金也同样没有达到，虽然他比鲁迅晚出。鲁迅的作品对于现实的观察、分析、批判，是无比深刻的。”另一方面，他又指出，“然而鲁迅的作品虽有一定程度的革命性，却也有其历史的局限性，所以它还是属于批判的现实主义的范畴，不是新的现实主义作品。”^④不难看出，方修并没有跳出传统现实主义的框架，的确是把作品的世界观——倾向性，甚至是向前的革命性当作划分标准的。

平心而论，思想上相对倾向左翼的方修们如果从他们熟悉的革命性、左翼、现实主义等视角定位鲁迅的话，鲁迅的思想性 / 革命性对于方修们似乎就发散出两种不容忽视的伟力：一个层面是积极层面，可以对其产生激励、示范和指引作用，甚至可以借此建构自我以及对抗可能的殖民思想，但这一层面往往难以真正占据主流且长久，那是因为冷战铁幕的影响，

左倾的鲁迅在殖民地“南洋”和建国后的新加坡（1965）似乎都不大受待见；而同时，方修的研究重心和认同主体已经转向了新马本地，鲁迅因此更显得不合时宜和相对边缘化了。

而另一个层面（消极层面）则是有关论者因为隔膜或脱离了鲁迅文学 / 文化生产的语境难免对鲁迅的理解造成了狭隘化恶果。比如，我们不难发现方修在《知人论世》中褒扬鲁迅先生的态度并引以为借鉴，成为一种提倡实践的榜样，“鲁迅先生明知有些人不无缺点，但却特别取其一段一节，加以褒扬，以利于为社会的战斗，这实在是他知人论世的一种独特方法。在其他的一些场合，我们也可以发现先生常常使用这一方法，评述人物，指出他们的优点，赞扬他们的功绩，澄清一般人的成见，纠正别有居心者的谬论，鼓舞起后边的战斗精神。”^⑤不容忽略的是，鲁迅先生更是喜欢抨击个体身上承载的国民劣根性，他不是针对某个个体，而是关注这个个体的代表性。方修有些时候也可以理解的过分夸大鲁迅的革命性并让其为自己所用，如《鲁迅的文艺观》就认为，“鲁迅始终和一些个人主义者的见解不同，如果他还活到现在，我看也仍然是主张文艺应和实际社会结合的。”^⑥方修此处对个人主义的理解是狭隘和相对片面化的，这和鲁迅对个性的推崇明显差异巨大。

甚至偶尔也抒发一下感慨，身在新加坡且已经归化入籍的方修可以相对洒脱地谈谈可能长寿的鲁迅在中国命运发生的走向及原因：在《假如鲁迅还活着》一文中指出鲁迅的思想的发展性特征：第一，很能接受别人意见；第二，淡泊自甘，喜欢敛藏锋芒，不欲勾心斗角、争权夺利；第三，鲁迅深知新社会不会优待诗人或文学家。不必多说，这种观点反映出他对现实语境里，尤其是上海鲁迅的微妙理解和动态眼光。

当然，更值得反省的是方修鲁迅研究中的两大不见：

1. 道德偏见。在1955年写的《鲁迅笔下的林语堂》一文中相当吊诡地没有坚持鲁迅“知人论

世”的观点，他在文章中写道：“先生在二三十年前，就看出了林语堂的糊涂和浅薄；看出他决不会比较翻译几本英国名著更加进步，更于中国有益；为了希望他能在中国存留，所以劝他选择这件工作……可见林语堂最近的破坏华教，出卖华人，造谣生事，甘为民族罪人，乃是其来有自，并非偶然的。如果鲁迅先生现在还健在的话，他一定会用那犀利的笔锋，更深刻地戳破这个‘附势奴才’的嘴脸，多给我们留下几篇不朽的作品来。”^②明显是以道德判断压过了鲁迅原有的以点代面取其类型的杂文批判品格，而且假借鲁迅浇胸中块垒。而且，其中也难免带入了因为林语堂当时的现实纷争（南洋大学校长事件）带来的价值逆推——鲁迅哪里预测到那么多纷繁世事呢？众所周知，林语堂和鲁迅固然有差异，也有几次分分合合，但亦有共通点和纯真友谊。尤其是林语堂在鲁迅去世后对鲁迅的评价可以看出其坦荡与厚道，远非方修批评的片面印象。相对古板和限于单件现实纠葛的方修可能无法理解鲁迅的灵活变通和韧性坚守之间的辩证实践，孰不知鲁迅对林语堂们的批判往往并非个人恩怨，而是取其一端加以类型化处理，从而达到国民劣根性批判的整体关怀，并非对个人的道德、人品的整体盖棺论定，可见方修对鲁迅的杂文诗学^③理解不乏偏差。

方修其他有关周作人（1885-1967）、曹聚仁（1900-1972）的不少论述都或多或少带上了类似的道德眼光与偏执，同时亦难免先入为主，失去了论述的客观性和说服力。比如对周作人的论述，他往往用汉奸等帽子进行打压，而忽略了周作人有关鲁迅的回忆录虽然不乏轻微的错漏和为自己辩护乃至贴金的弊端，但客观上却有功于鲁迅研究，他的绍兴、日本、北京时期和鲁迅多年的生活交叠与精神贯通经历不可替代，甚至他的鲁迅回忆和作品演绎也成为最靠近鲁迅的亲友们成果最丰富和一家之言的论

述。^④

同样，方修对曹聚仁意见甚多，连带了他论述中旺盛的意气元素，《鲁迅和青年》《关于鲁迅的传记》论述相当平淡，乃至平庸。正是急于攻击对手，他的靶子倒显得刻意而无谓，甚至有些小肚鸡肠。鲁迅和青年的关系非常复杂，远比他一语带过的论述繁复，我曾经专门论述过所谓“义子事件”中的廖立峨并凸显鲁迅和青年的复杂关联^⑤，也曾经考察过鲁迅小说中的青年话语^⑥。同样，简而言之，曹聚仁的《鲁迅评传》虽然不乏争议和可能的硬伤^⑦，但还可算得上相对中立而颇有特色的鲁迅传记，如果它不能跻身于最具代表性和最优秀的鲁迅传记的话。

2.思想简化。方修另一个值得反思的倾向则是对鲁迅繁复思想的相对简化，以相对肤浅和褊狭的思维方式理解鲁迅相当繁复的思维理路。这尤其呈现在《鲁迅的思想》一文中。毫无疑问，方修是服膺何凝（瞿秋白）的鲁迅论的，也即鲁迅的思想，是“从进化论进到阶级论，从绅士阶级的逆子贰臣进到无产阶级和劳动群众的真正的友人，以至于战士。”为此，他极力驳斥与此不同的其他观点。其中的靶子观点之一就是：坚持“个人主义”成为鲁迅的思想核心，他一生徘徊于人道主义和个人主义之间，并非“社会主义者”。方修当然对此毫不迟疑地加以批判，并指出鲁迅晚年思想的本质转变，但他却同样偏执地排除了鲁迅晚年思想中的个人主义/个性主义。在我看来，实际上，在鲁迅繁复的思想构成中，既有相对不变的成分：如人道主义、个性主义等，这些思想贯穿其生命始终，尤其是从青年时代开始就如此；又有变化的部分，随着历史时代而更嬗，如进化论，阶级论等等。

毫无疑问，鲁迅是二十世纪中国文学史上最复杂、最痛苦、最具创造力的小说家，因此单纯用现实主义的标签来处理他，其实是对他的窄化，方修也有这样的问题，“据我个人的看法，鲁迅前期的小说如《孔乙己》《药》《阿Q正传》《祝福》等等，都是批判的现实主义的作品，不过它们是批判的现实

主义作品中最有力、最高级的一批。也因为这样，有些史家把它们称为‘彻底的批判的现实主义作品’。虽然这些作品包含有个别的新现实主义的元素，但也很淡薄，所以基本上还是属于旧现实主义的范畴。”^⑧实际上，这种左支右绌的标签对于鲁迅近乎毫无意义：实际上，《阿Q正传》里面何尝没有现代主义的元素？无论是理念还是手法皆然。更进一步，《故事新编》里也闪烁着狂欢的后现代色彩。^⑨

（二）、如何补足：超越线性标签

毫无疑问，鲁迅的思想发展是一个相当复杂而有趣的议题。简而言之，鲁迅的思想中有变与不变的辩证。不变的层面是指他的一生都坚持或强调个人主义，并且批判国民劣根性、黑暗和专制。而变的层面是指他一生中诸多思想的流通与交汇。比如进化论及其轰毁、尼采的影响、阶级论、共产主义思潮等等。毫无疑问，这是相当繁复、缠绕而且张力十足的论题，因为鲁迅自身的彷徨与矛盾性、否定思维等等更会强化这种复杂性和深刻度。^⑩

从这个角度看，方修的《鲁迅的思想》在短短的篇幅内其实要解决的是两个大的问题：1、鲁迅思想发展的阶段性与关键词问题；2、“左联”问题。

毋庸讳言，瞿秋白关于鲁迅思想发展的转换结论既具有洞察力，主要在于他相对出色地选准了鲁迅思想演进中的一些关键词，如进化论、阶级论、同路人与战士等等。同时又有缺憾：他过多强调了鲁迅的变化和线性发展，而忽略了鲁迅的不变。方修的缺陷也类似，他非此即彼，在强调鲁迅后期思想中的社会主义元素时却又企图清除其个性主义，这体现出其单线发展思维的偏执。

另外一个重要的问题在于，方修严重低估了“左联”问题的复杂性：鲁迅和左联的某些执行领导人，如周扬等既在大节和共同的任务上大多可同仇敌忾，但又在处事方式、个人性

面对集体性的发展等议题上有歧义乃至冲突，换言之，这其实就是钱理群先生所言的“党的左翼”“鲁迅左翼”的核心差异。^⑪遗憾的是，方修无法体验到这种幽微性，认为“鲁迅和田汉、周起应等，有过不愉快的见面的一幕，也不见得鲁迅和“左联”就不够和谐，鲁迅和“左联”的许多领导者或会员，如雪峰、柔石、殷夫、瞿秋白、茅盾、郁达夫等，不但一向相处得极好，有的更是有着超乎普通的友谊。”^⑫方修强调了个体之间的友谊而未看到集体专权性与个体理性的巨大冲突，更罔顾了鲁迅晚年依然坚守个性主义的精神独立和高贵性。

如果从宏阔的角度思考中国现实主义和马华文学的关系，马华文学史家方修借鉴中国现实主义的理论资源颇多。同时，其鲁迅研究特色鲜明又相当重要，可以视为鲁迅在南洋的学统较早时期的中坚力量：既打上了文学史家的宏大驳杂和主流现实主义立场的烙印，同时又有其取舍的偏执乃至不见。其考辨颇具功力，可以显现出史料功夫扎实的优点。但由于方修的文化根基相对薄弱和后天教育不足，加上新马文坛常见的文人相轻弊端^⑬作祟，他的鲁迅研究也更多带上了民间色彩、清浅特征以及偶尔的意气用事。

需要提醒的是，考察中国现实主义与其他区域文学的关系更要注意有关视角的开放性和多元性，不可先入为主，摆出一副舍我其谁的姿态。尤其是二十世纪五十年代以后，台湾、香港、欧美现代派文学对其他华文文学区域的影响日益明显，而中国现实主义的影响力相对式微，而后随着全球现代主义、后现代主义的强势崛起，这种影响虽有起伏（比如“无边的现实主义”的延展）但大致上不可夸大，这也是本文选择方修的原因，这更是符合历史真相和实践的考量。

同时，如前所述，方修的鲁迅研究和在马华文学史书写中呈现出的对中国当代现实主义理解的偏差也是其来有自：一方面是因为他无力及时更新和跟进对中国现实主义七十年来的复杂流变，时间方面的遗憾包括2010年去世的他无法看到2012年号

称“魔幻现实主义”作家的莫言获得诺贝尔文学奖；另一方面则是：作为新加坡文化人的他在冷战时期以及中、新建交之前似乎也不愿意过多靠近中国及现实主义，同时我们也要看到冷战铁幕影响之下，欧美、港、台对东南亚的文化影响更是显而易见而且来势汹汹。从此角度看，选择个案进行深入研究远比空泛的讨论宏大叙事的影响或平行关系要扎实得多，也更具有说服力。

注释：

①参阅李运转：《中国当代现实主义文学六十年》，百花洲文艺出版社 2008 年版；冯肖华：《现实主义文学的时代张力》，中国社会科学出版社 2011 年版。

②方修原名吴之光，笔名观止、任辛等。1922 年生于广东潮安。1938 年，方修随母亲南来吉隆坡与父亲团聚，先后做过杂货店、树胶产品工厂和洋酒店员工。1941 年担任吉隆坡《新国民日报》校对、兼夜班编辑。当日军南侵马来亚半岛时，方修与友人南下新加坡。新加坡沦陷后，方修返回吉隆坡。1945 年，他担任吉隆坡《民声报》记者；1946 年担任《中华晚报》记者。后来方修再度南下，先后在柔佛和新加坡的几间小学教书。1951 年，方修受聘为《星洲日报》编辑，并主持《星洲周刊》编务。1956 年起，他被调任该报马来亚新闻版的编辑主任，并先后兼编该报《文艺》《星期小说》《青年知识》及《文化》等副刊，一直到 1978 年底退休。1966 年至 1978 年间，方修在新加坡大学担任兼职讲师，主讲马华文学、中国新文学、鲁迅研究等课程。1997 年，方修创立热带文学艺术俱乐部。2010 年因病逝世于新加坡陈笃生医院。

③古远清：《方修：马华文学史研究第一人》，选自甄供编：《方修研究论集》，马来西亚董教总教育中心 2002 年版，第 107 页。

④⑤参阅欧清池：《方修及其作品研究》（下），新加坡春艺图书贸易公司 2001 年版，第 503 页、第 582 页。

⑥哈佛大学王德威在担任南洋理工大学陈六使讲座教授做专题演讲时，把以方修为代表的“南洋华语文学”列为其华语语系视域下的新加坡经验的关键词之一。具体可参考王德威：《华语语系的人文视野：新加坡经验》，南洋理工大学中华语言文化中心 2014 年版，第 51-52 页。

⑦⑧方修：《文艺问题答客问》，选自许福吉编：《方修选集》（下），新加坡八方文化创作室 2009 年版，第 455 页、第 458 页。

⑨张玉云：《专访新马文学史研究者——方修》，选自许福吉编：《方修选集》（下），新加坡八方文化创作室 2009 年版，第 639 页。

⑩方修：《马华文学的主流——现实主义的发展》，选自许福吉编：《方修选集》（上），新加坡八方文化创作室 2009 年版，第 266 页。

⑪方修：《马华新文学浅谈》，选自许福吉编：《方修选集》（上），新加坡八方文化创作室 2009 年版，第 211 页。

⑫⑬方修：《新马华文新文学六十年》（上），新加坡青年书局 2006 年版，第 3 页、第 85-86 页。

⑭林建国：《方修论》，选自甄供编：《方修研究论集》，马来西亚董教总教育中心 2002 年版，第 509 页。

⑮方修：《〈竹廊〉余话》，摘自方修：《游谈录》，吉隆坡大福联暨福建会馆 1986 年版，第 62 页。

⑯具体可参朱崇科：《本土性的纠葛》，台湾唐山出版社 2004 年版；朱崇科：《考古文学“南洋”——新马华文学与本土性》，上海三联书店 2008 年版。

⑰朱崇科：《论鲁迅在南洋的文统》，《文艺研究》2015 年第 11 期。

⑱朱崇科：《论鲁迅研究在南洋的学统》，《福建论坛》（人文社科版）2016 年第 3 期。

⑲古远清：《马华文学史研究第一人》，《文艺理论与批评》2002 年第 1 期。

⑳㉑㉒有关上述各书的具体出版社可参欧清池：《方修及其作品研究》（下），新加坡春艺图书贸易公司 2001 年版，第 794-795 页、第 623 页、第 567 页。

㉓㉔方修：《关于鲁迅〈答徐懋庸〉》，选自许福吉编：《方修选集》（上），新加坡八方文化创作室 2009 年版，第 63 页、第 66-67 页。

㉕后来陈明远在他的论著《文化人的经济生活》（文汇出版社 2005 年版）一书中详细考证了鲁迅的收入，方修的结论今天已是常识，但当时的考辩无误还是可以部分看出方修的功力的。

㉖方修：《鲁迅的自嘲诗》，选自许福吉编：《方修选集》（上），新加坡八方文化创作室 2009 年版，第 9-10 页。

㉗方修：《炉烟集》，新加坡洪炉文化企业 1977 年版，第 85 页。

㉘㉙㉚㉛许福吉：《方修选集》（上），新加坡八方文化创作室

2009年版,第48页、第51页、第260-261页、第40页。

③⑩方修:《知人论世》,选自许福吉编:《方修选集》(上),新加坡八方文化创作室2009年版,第3-4页。

③⑪方修:《鲁迅笔下的林语堂》,选自许福吉编:《方修选集》(上),新加坡八方文化创作室2009年版,第20页。

③⑫有关论述可参阅沈金耀:《鲁迅杂文诗学研究》(福建教育出版社2006年版);郝庆军:《诗学与政治:鲁迅晚期杂文研究(1933-1936)》(文化艺术出版社2007年版)。

③⑬有关周氏兄弟的关系可参钱理群:《话说周氏兄弟》(山东画报出版社1998年版);孙郁:《鲁迅与周作人》(辽宁人民出版社2007年版);有关周作人鲁迅研究的得失可参考周蓊秀:《谈周作人的鲁迅研究的得失》,《江西师范大学学报》(哲社版)1991年第1期。

③⑭朱崇科:《鲁迅“义子”廖立峨:作为广东青年的“这一个”》,《鲁迅研究月刊》2014年第1期。

③⑮朱崇科:《鲁迅小说中的青年话语》,《名作欣赏》2011年7月上旬刊。

③⑯非常苛刻的批评可参考朱正:《“史人”“妄人”曹聚

仁——且说他〈鲁迅评传〉的硬伤》,选自褚钰泉编:《悦读MOOK》(第10卷),21世纪出版社2009年版。

③⑰朱崇科:《张力的狂欢——论鲁迅及其来者之故事新编小说中的主体介入》,上海三联书店2006年版中编;廖久明:《〈故事新编〉的后现代主义特征》,《成都大学学报》2002年第3期。

③⑱有关论述可参阅汪晖:《反抗绝望》(增订版),三联书店2008年版;王乾坤:《鲁迅的生命哲学》(增订版),人民文学出版社1999年版;刘春勇:《多疑鲁迅:鲁迅世界中主体生成困境之研究》,中国传媒大学出版社2009年版。

③⑲钱理群:《陈映真和“鲁迅左翼”传统》,《现代中文学刊》2010年第1期。

③⑳方修:《鲁迅的思想》,选自许福吉编:《方修选集》(上),新加坡八方文化创作室2009年版,第33页。

③㉑朱崇科:《本土性的纠葛——边缘放逐·“南洋”虚构·本土迷思》,台北唐山出版社2004年版。

[作者单位:中山大学(珠海)中文系]

新中国文学与海外文学叙事断裂的修复

——论海外华文文学对新中国文学的贡献

◎ 古远清

摘要：海外华文作家通常是指外国作家，但从中国大陆或台湾走出去的某些作家，在不同程度上与新中国文学有割不断的联系，故把这类作家看作是“两栖”作家，即既是海外华文作家，又是广义的新中国作家，也是可以的。这些作家或成为两岸及香港文学交流的先行者，或松动了新中国作家队伍的板块式结构，或参与了新中国文学的经典建构，或丰富了新中国文学爱国主义的内涵。

关键词：海外华文文学；新中国文学；文学交流；文学经典；爱国主义

在探讨这个问题上，首先要明确新中国文学与海外华文文学的定义。新中国文学是指1949年后的文学，又称共和国文学、中国当代文学、中国大陆文学。为庆祝建国七十周年，不少评论刊物均推出“新中国文学七十年”专辑。“中国文学”之前加上“新”的定语，主要是为了说明新中国文学和中国现代文学或民国文学的不同性质。通常认为，“新中国文学”的“新”是指它的社会主义性质；而海外华文文学，是指中国陆台港澳以外的文学。有人认为这是中国新文学的延伸，可称其为“华侨文学”或“侨民文学”，可当这些侨民落地生根加入了该国国籍时，他们写的已不是“华侨文学”，如马来西亚华文作家写的是马华文学，新加坡华文作家写的是新华文学，泰国华文作家写的是泰华文学，印度尼西亚华文作家写的是印华文学，越南华文作家写的是越华文学，因而不能再将这些华文文学看作是中国新文学尤其是“新中国文学”的一部分。如把这些“华人”再看作是“华侨”，把其写的作品当成中国大陆文学的一个支流，这对他们不尊重，也不符合他们的写作实际。

但海外华文文学与新中国文学的界线并不是如楚河汉界分明。远的不说，像北美的严歌苓、加拿大的张翎写的作品，究竟是海外华文文学，还是中国当代文学或新中国文学？过去以护照作为辨别作家身份的标准，是不够的，

还应该看他们是不是用母语还是用外语书写，其作品内容是否与中国有关，其发表处主要是海外还是海内，其读者是外国人还是黑头发黄皮肤的受众？如果从严歌苓们出身于中国大陆，作品常在中国发表或改编成影视的作品在祖国上映，其本人参入了中国作家协会，还以中国作家的身份参加评奖——某些不出身于中国大陆的台湾作家同样加入过中国作家协会，或没有加入但向往社会主义甚至认同新中国，故把他们看作是“双栖”（而不是“双重国籍作家”）作家，即既是海外华文作家，又是广义的新中国作家，也是可以的。

至于东南亚华文作家，他们绝大部分在赤道线上出生，其身份是“华人”而非“中国人”，其作品当然不是中国文学的组成部分或属新中国文学的支流。2000年，重庆师范大学召开新加坡作家尤今作品研讨会，时任中国作家协会副主席的邓友梅和华东师范大学教授钱谷融，都异口同声地说尤今是中国作家。在分组讨论时，我当面向尤今验明正身：“你真的是中国作家吗？”她理直气壮地回答：“我是新加坡公民，是华人作家而决不是中国作家。”

这里要分清海外与海内、境内与境外的关系。台港澳是中国领土，其文学属中国文学。为了和大陆文学区分开来，我们称其为“境外文学”。大陆有些知名度很高的文学评论刊物，把台湾陈映真的作品称为“海外华文文学”，这是用词不规范不科学的表现。因为陈映真这类作家是地道的台湾作

家，从未移民到国外，故可以称其为境外作家，但绝对不能称其为海外华文作家，因为海外华文文学除上述严歌苓和下面要谈到的陈若曦、刘大任等人作品与新中国文学时有交叉乃至关系如胶似漆外，一般属外国文学。还因为海外华文文学不存在有社会主义性质，他们也没有按照新中国文学的主旋律去写作。下面着重讲讲海外华文文学对新中国文学的贡献。

一是某些海外华文作家成为新中国文学与台港文学交流的先行者。

由于政治、历史的原因，海外华文作家对中国文学分流成陆台港澳四大板块，均有一种焦虑感。他们希望这四大板块从分流到整合，让这些文学分而不离，合而不并。须知，在政治上统一中国，不是一蹴而就的事。这本是政治家考虑的问题，文学家的能量毕竟有限，一时无法改变这种局面，他们能做到的是建立华文文学的大同世界，让“文化统一中国”成为不同立场的中国作家的认同对象。如从大陆到台湾再到美国的聂华苓等海外作家，就在这方面作了有益的尝试。

1979年9月由安格尔和聂华苓共同主持的爱荷华大学“国际写作计划”（又称“国际作家工作坊”），邀请了世界各地华文作家，举行“中国文学创作前途座谈会”。在这个“中国周末”上，最值得重视的是海外作家的发言。叶维廉说：“今次中国作家能够从世界各地聚合在这里（爱荷华城），对中国文学的前途作开放的讨论，无疑是一件极有意义的事。这次聚会也许可以成为我们已经期待很久太久的文化统一的开端。我们——住在中国两个区域的同胞——虽然被分隔和沉默了三十年，我们的交往交谈虽然被一些我们的意志无法掌握的事件所切断，虽然我们这次只是初会，可是，我们并非陌路人，我们不仅血缘相亲，而且心的底层有着相同的忧虑和瞻望，忧虑中国在十九世纪以来在外族的强权侵击下溃灭，瞻望我们共同的努力可以复活一个新的文化中国，尤其是

可以和唐宋相提并论的强大的文艺新中国。”^①这里说的“文艺新中国”虽然不等于新中国文学，但其精神确有相通之处。叶维廉这段发言，毕竟说出了东道主不便点明的话。

这次座谈会结束后未发宣言，也没有做出结论。作为世界华文文化史上的标志性的会议，这个“中国周末”不仅有政治意义，而且有重要的文化史、文学史意义。首先，“中国周末”让两岸及香港文学重新秩序化，推进了中华文化的接续与整合的双向过程。在确定两岸及香港文化同属中华文化的前提下，通过打破政治的封锁寻求历史转折的契机，以海外会议的形式，创造两岸及香港作家交流的机会。其次，对“中国文学周”会议的定位，不能局限于美国，而必须放在更开阔的视野中：一方面考察它与早期寻求两岸文学整合的关联性，另一方面衡量它时，充分肯定政治统一文化先行的开拓之功与历史影响。

聂华苓另一贡献是和其夫君共同创办“国际写作计划”项目。截至2018年，已有150多个国家和地区的1400多名作家和诗人受邀参与，其中改革开放后来自中国大陆的有艾青、徐迟、王蒙、张贤亮、冯骥才等50多人。

二是海外华文作家松动了新中国作家队伍的板块式结构。

新中国文学队伍的结构一直呈现板块状态，这在五六十年代是不可动摇的。在十九世纪七十年代末国门大开后，“板块”开始松动，大陆作家的成分有了很大的变化。“文革”前，它清一色由工农兵外加为工农兵服务的知识分子所构成。后来一些大陆作家趁改革开放的东风，自我流放到境外乃至海外。随着全球经济一体化的趋势，尤其是中国经济实力一天天强大，海外华文作家也有“二次移民”或“回流”现象的出现。海外华文作家这种跨区域、跨族裔乃至跨语言的写作状况，对原有的新中国作家的写作方式及其结构破天荒地重新作了洗牌，促使这一“板块”不再成为凝固和单一的状态，并将其置入现代性的框架内。虽然这支出走的队伍绝大部分是在新中国文学背景下成长起来的，

他们仍植根于中华文化传统，早年又受过五四新文化运动的熏陶和影响，但这不等于他们的创作是新中国文学的简单复制。他们的作品既具有国际性，同时又有本土性，这本土性的“本土”不是新中国，而是加入了异国元素。也就是说原先未出过国门的作家留洋后经过现代化、国际化的洗礼，把新中国文学的传统在海外加以发扬光大。海外华文文学作家在写其留学经历及其挣扎的苦痛过程时，常用中外对照或中外互证的方法，以求其多元立体：不是新其内容，就是新其技巧；不是异其语言，就是异其观念。总之，他们不甘于平庸守旧，不甘于原地踏步只写中国的人和事，而对新中国文学常写的题材加以改造，其策略是：把东方题材加入“离散”的因素，写移民创业过程时与中国原有的生活作对比，在行文上突出异国情调，在语言上不纯用中文而夹杂一些洋文。显然，海外华文作家的跨区域写作及其对新中国作家队伍所做出的重构，其精神离不开中西文化的碰撞，离不开现实主体与新中国文学传统之间所做出的自主性选择。

海外华文作家对新中国作家所写作品内容所做出的重组，体现在加入移民史书写、宗教史书写，甚至以“零度叙述”的写作策略介入历史现场，加入多元共存、中西文化冲突与融合的内容。这些新移民作家多半从中国大陆出去，有不同于白先勇、刘大任的人生经验，乃至不同的创作方法。

还应指出的是，在海外华文作家跨区域、跨族裔、跨语言的创作中，并没有抛弃中华文化的优秀传统，他们只不过是用开放性、包容性进行虚构或非虚构的写作。原有的语言表层，均会有选择地保留。在这个基础上，海外华文作家为中国大陆文学的系统结构和语言增添了来自异国的现代化因子，从而使新中国文艺的“新”更加绚丽夺目。卢新华的《伤痕》，周励的《曼哈顿的中国女人》，严歌苓的《第九个寡妇》，张翎的《唐山大地震》，就是具有中国风

味然而又有新质的佳作。

三是海外华文作家参与了新中国文学的经典建构。

通常说来，文学经典之所以成为典范，就在于它不受时空限制，其丰富的内涵像金矿那样不断被人开采，不断有人做出新的阐释。被命名为经典的作品，不是一般的优秀之作，而是能传世的杰出作品，在中外文坛上发生过广泛影响的作品。从这个意义上来说，对文学经典的生成及其诠释，是一个不断开放和选择的过程。

也许有人会认为，新中国文学经典的建构主要靠大陆作家去完成，其实某些海外华文作家也就是广义的新中国作家，也出过力。像“伤痕文学”，人们认为开创者是时在复旦大学读书的学生卢新华在墙报上发表的《伤痕》。其实，早在卢新华之前，当时在海外的陈若曦就在香港发表了《尹县长》^②。这篇小说来源于生活，具体来说故事发生的地点在陕南某县。作品有悲痛，有愤慨，有嘲讽，其中一腔忧国忧民的热忱更使人感动，以至成为“伤痕文学”的先驱，陈若曦本人也成为文学界的一颗明星。

大陆的“伤痕文学”所呈现的启蒙并没有超越政治启蒙的层次，尤其在为政治服务的文学观念及主题先行方面，均显得老套。而陈若曦的《尹县长》，与大陆“十七年”的文学没有关联，与“帮派文艺”更是不沾边。她这种海外视角，是大陆的伤痕文学所没有的。在审美的选择上，它没有采取忆苦思甜的基调，更不是刘心武那种“服务型”的文艺。陈若曦对自己所经历的大陆经验，采用热题冷写的方式，是先旁观后转述的手法，显得客观冷静，而不似《班主任》那样主观激昂，因而使人读来耳目一新。

内地反映上世纪七十年代生活的文学创作之所以成为弱项，是因为人们对常态性的文学较重视，而对非常态的文学不够关注，而陈若曦不但对内地而且对海外的文学创作现状十分了解，能在自己的写作实践中上升到新的层次。尤其是她能比较海内与海外之间的异同，使其把“伤痕文学”创作带进

一个新境界。

某些海外华文作家也就是广义的新中国作家参与新中国文学的经典建构，还表现在留学生文学的创作上。自十九世纪五十年代起，台湾掀起出国留学的狂潮，不少滞留不归的海外作家以留学生生活为素材，谱出了一曲曲海外游子异邦留学、成家立业的悲喜剧。代表作有於梨华的长篇小说《又见棕榈，又见棕榈》、聂华苓的《桑青与桃红》、张系国的《香蕉船》。这类作品属十九世纪五十年代怀乡文学的延伸和深化，同时是十九世纪六十年代现代文学的一支劲旅。它拓宽了怀乡文学的天地，增添了中国当代文学的品种。在沟通两岸和海外华人的感情上，起到了桥梁作用。

四是海外华文作家丰富了新中国文学的爱国主义内涵。

海外华文作家富有革命情操，多写表现国家和民族的命运的题材，以用来激励民心士气。就主题而言，凡拥抱人民、歌咏山河、担当历史，都离不开爱国范畴。这里说的是高标准，再退一步从低标准看，爱国主义作家也可以抒发个人的性情和一己的隐衷。如果只许“车辚马啸”，不许“香雾云鬟湿”，那就是把艺术局限在政治的范围，否定它探讨心理学、哲学，甚至宗教各方面的力量。余光中说得好：“一位中国作家只要真能把中文写好，写美，就已经尽了他爱国之责了，因为历史和文化就在那语文之中。英国人宁失印度而不愿失去莎士比亚，倒不是因为他写了英国史剧，而是因为他把英文写成了艺术。时到今天，印度果然已失去，但莎士比亚依然长存。”^③

刘大任的保钓小说，既有“大江东去”的豪放，也有“杨柳岸晓风残月”的柔情，从多角度体现了爱国情怀。比起陈若曦来，刘大任属“迟到的归来者”。他已年过八十，可始终抱有对新中国强烈的爱。他分析自己身上的两种情绪：对国家近代以来命运的屈辱感，对中华伟大文化的自豪感。其身分尽管多变：在台湾

他被当成“外省人”或另一类人。在海外，他又被当作华侨。“可在我的心目中，就认为自己是中国人。”^④这位中国人于2017年9月10日，在新中国的山东书城举行《刘大任集》新书发布会。他用自己的系列作品，为新中国文坛“树立一个新的标杆，新的镜子，新的视野，新的高度。”^⑤

在海外华文作家中将家国情怀发扬光大的人，自然不止刘大任一例，但刘大任的保钓小说，对新中国文学发扬爱国主义的价值与贡献，毕竟提供了一个新的参照系。事实也正是如此，刘大任还有张系国等人的政治小说，充实了新中国文学爱国主义的内涵。一方面，它否定了文学可以不食人间烟火的说法；另一方面，它以开放的视野修复了新中国文学与海外叙事的断裂，更重要的贡献在于它改变了由于封闭的环境所造成中国当代文学过于单一化的线性格局。

总之，海外华文作家从异国他乡给新中国文学带来革新的火种。它点燃了新中国文学从一体化走出的创造热情。海外华文文学像一把劈刀，无畏地在坚冰之上打开一条裂缝，让新中国文学劲吹现代化之风。这是思想的解放，也是艺术的跃进。

注释：

①也斯：《爱荷华的中国文学座谈会》，《诗潮》1980年12月。

②《明报月刊》（香港）1974年11月号。

③余光中：《紫荆与红梅如何接枝？》，载《香港文学节研讨会讲稿汇编》，香港市政局公共图书馆1997年版。

④⑤佚名：《刘大任：迟到的归来者》，《齐鲁周刊》2017年9月21日。

（作者单位：陕西师范大学人文社会科学高等研究院）

本栏目责任编辑 余 晔

穆旦：那改变明天的已为今天所改变

◎ 木 叶

摘 要：穆旦诗歌及其诗歌思想映照的是作者的生命历程与心境起伏，指出自由和责任，美与现实，一直催迫着诗人的步履，和诗艺的锻造。文章重点解析了诗人年轻时代广受瞩目的《春》，尤其推崇关于“残酷”的《时感之二》，置于世界大战的大背景中去考量，也置于现代性的高度去研判，同时，重新思考诗人提出的“新的抒情”以及新的综合创造。文章还深入探讨新诗的可能与不可能，上帝在诗歌中的隐与现，幻想的跌宕流转。后来的穆旦隐身于本名“查良铮”背后，他的翻译有得有失，对自身的创作颇有滋养，对于汉语诗歌的影响亦值得深思。

关键词：穆旦；想；可能；综合创造

一

一张照片，意味着多重的时空汇入唯一的瞬间，是一种断裂，一种逝去，也是一种“在静止中运行”。《穆旦诗文集》（增订版）共两卷，每卷均收有黑白照片，从少年到晚年，穆旦大多笑着，有的照片里他即便不笑亦透出浅浅的笑意。最晚的一张摄于天津水上公园，社会氛围正在松动却又未明之际：黑边眼镜，暗色中山装，外套搭在右臂上，这装束有着属于那个时代而又淹没于那个时代的素常，看上去略有一丝老态，镜头中却仍然传递出无声的笑。一个俊宕清朗之人。而熟悉的朋友都知道，他的经历不乏奇异甚或惨烈，他的诗歌又具有复杂甚或晦涩的一面。1977年初，他在给巫宁坤的信中说人生多变化，稀里糊涂地展开，还要再稀里糊涂地结束，“莎翁说，生活是个坏演员，的确演得很乏味而不精彩”。这距离他辞世，不足两个月。

同为“九叶”的诗人郑敏说：“如果穆旦活过了1979年，他对生活会有更深的理解，会更深刻，会更有成就。”这是一种赞许性的期许，亦隐含一定的不满足，终究，历史没有如果。这一时间节点悬于时代的空中，一边是1978年底《今天》的创刊（此前已出现一些诗

歌新力量），一边是具有巨大动能和开放性的1980年代（也有人说76年秋之后便已进入80年代）。集子中最后的诗歌写于1976年，这一年仿佛有一种莫名的时间感在魅惑着穆旦，依次写下《春》《夏》《秋》《冬》，他似乎在阅读着自己的一生，同时阅读着前世与未来。颇可玩味的是，早在二十四岁时他便写有一首《春》（1942年2月），而彼时春的意境与此时殊为不同。

绿色的火焰在草上摇曳，
他渴求着拥抱你，花朵。
反抗着土地，花朵伸出来，
当暖风吹来烦恼，或者欢乐。
如果你是醒了，推开窗子，
看这满园的欲望多么美丽。

蓝天下，为永远的谜迷惑着的
是我们二十岁的紧闭的肉体，
一如那泥土做成的鸟的歌，
你们被点燃，却无处归依。
呵，光，影，声，色，都已经赤裸，
痛苦着，等待伸入新的组合。

全诗分两节，共十二行，每行十个字上下，基本是三到四顿，初押e韵，后押i韵，最后又回到e韵（朵和裸与此协韵），在音韵上有一种柔和。柔和的锐利。

第二行中的“他”是指绿叶，也可以指“我”，还可以看成一种生长，一种生命力。这源自第一行中的火焰，与摇曳。而花朵要反抗冬天以及代表了重力和控制力的土地。“如果你是醒了，推开窗子，/看这满园的欲望多么美丽。”“你”是与“我”对应的一个人，是另一种美丽的“花朵”。一些论者比较了此诗不同版本间的差异，尤其是“看这满园的欲望多么美丽”。在我看来，“满园的欲望”极其重要，胜于另一版本中同样位置的“你鲜红的欲望”。See how beautifully spread the desires of the garden, 作者自译的英文版是可靠的，但是 the garden 无法凸显“满园”的力度，而充盈感从来是穆旦诗歌非常重要的一个特质。

突然，视野又以“蓝天”为参照，最终聚焦于人间——“我们二十岁的紧闭的肉体”，这肉体处于迷惑之中，而它本身又何尝不是永远与谜？肉体以紧闭的方式敞开（或相反），同时充满诱惑与能量，如泥土，如鸟，如歌，注定被不计后果地“点燃”。

呵，光，影，声，色，都已经赤裸，

光，影，声，色可以合在一起，然而意思会有所不同，尽管只是省略了标点。“已经赤裸”也在作者别的诗中出现过，譬如《先导》，“在无尽的斗争里，我们的一切已经赤裸”，好归好，却并不特立、灵动。同样，别的停顿也有，但是也缺乏魅力，无论是《诗》中“从何处浮来/耳、目、口、鼻，和警觉的刹那”，还是《在寒冷的腊月的夜里》“锄头，牛轭，石磨，大车，/静静地，正承受着雪花的飘落”。

痛苦着，等待伸入新的组合。

这痛苦，也是一种自然，到底是一种幸福与可能，因为对“新”与“组合”的“伸入”就等同于创造的过程，也可视为一种精神的“归依”。这一句尤其体现了这首诗的敞开，甚至盛开。春天在诗人笔下也是变幻的，甚至颇为无情，但是“春天的邀请，万物都答应”

（《春天和蜜蜂》）。

在百年新诗中，这首《春》最是写出了迷人的花朵与绽放，也写出了痛切的欲望与时间。将它置于经典诗词的长河之中亦毫不逊色。简净、隽逸而又丰饶跌宕。

这个春是季候上的，是生命和诗艺意义上的，也是现实或未来政治上的，充满了未知却也令人憧憬。在1976年的《春》中，同样写到了花和鸟，却已经不是“燃烧”，而是“喧闹”，还两次写到“寒冷”（寒冷的智慧……寒冷的城）；篇幅也更长一些，情绪也更缠绕和复杂，但分明可以看到作者依旧“等待伸入新的组合”：诗的最后一句是，“寂静的石墙内今天有了回声/回荡着那暴乱的过去，只一刹那，/使我悒郁地珍惜这生之进攻”。诗人在最幽暗的冷酷之中，依然充满悖论式的能量和行动力。就像那些静止的照片一样有了运动，“有了回声”——

使我悒郁地珍惜这生之进攻。

二

1940年，在评卞之琳的诗集时，穆旦提出“新的抒情”。“为了表现社会或个人在历史一定发展下普遍地朝着光明面的转进，为了使诗和这时代成为一个感情的大谐和，我们需要‘新的抒情’。这新的抒情应该是，有理性地鼓舞着人们去争取那个光明的一种东西。”他认为艾青《吹号者》是较好的代表，“可以觉出情绪和意象的健美的揉合”。他还看重诗歌中表现出“战斗的中国”，“强烈的律动，洪大的节奏，欢快的调子，——新生的中国是如此，‘新的抒情’自然也该如此。”他着重于“有理性”，但是“光明”也很重要，当然不是廉价的光明。他深入思考着机智、信念与感情以及现实节奏等问题。

“当我们在读书的时候，至少你得想到你对于社会国家的责任的重大。”（《谈“读书”》）他十七岁时的这一思考，常为人所忽视，而这可以说是贯穿于一生的秘密信念。由此，也可料想他在诗歌创作时，一直存在着责任和自由的缠绕，务实与审

美的碰撞。他是一个注重“实感经验”并拥有此经验的人，一个站在真实一边的创造者。他注目于强烈、洪大、欢快，但骨子里更近于隐秘、幽微和痛切。创作和理念相互修正，推动。是生活的变化和国族境遇的复杂，使得新的抒情变得迫切，这是近年研究者多有涉及的部分，而我还感兴趣的是“新的抒情”中所伴有的，或者说在作者自身实践中所透出的“新的叙事”，乃至“新的综合创造”，典型的例子是《诗八首》。

此诗的第一首第一节：“你底眼睛看见这一场火灾，/ 你看不见我，虽然我为你点燃；/ 唉，那燃烧着的不过是成熟的年代，/ 你底，我底。我们相隔如重山！”无疑，作者在抒情，但这也是鲜新的“微叙事”，你看到火灾，却看不见背后的我。这不妨碍我们共同见证燃烧。燃烧的究竟是什么？是成熟的年代，你我所共同拥有的，但你我却像隔着重山——此间的见与不见，不见与见，蕴含了时间、地点、人物、情节、视觉和微妙的心理。他这样的叙事不算少，往往三两句便构成一种赋形，抵达某种核心。

穆旦的综合创造，包含戏剧性、讽喻、推演与悖论等因素，涵括了日常的细节、复杂的情绪与变奏的思想。“仅仅想一想 T.S. 艾略特和 W.H. 奥登的作品，我们将在他们的诗中发现微型剧、讽刺、哲学论文，以及阿里斯托芬式的喜剧”，米沃什的话自有其语境，而其观察的结果却是清晰的。这或许也有助于理解穆旦何以倾心于艾略特和奥登这样殊为不同的诗人，并摄取为自己创作的养分。“始终贯穿在八首诗中的主题是既相矛盾又并存的生和死的力，幸福的允诺和接踵而至的幻灭的力。这是潜藏的一层结构，在表面的另一层的力的结构则是‘我’‘你’和‘上帝’（或自然造物主）三种力量的矛盾与亲和。”（《诗人与矛盾》）郑敏对《诗八首》的阐发扼要而通透，引人走近更幽深

之所在。这“矛盾与亲和”正是综合创造力的一种体现。

新的抒情，新的叙事和新的综合创造，混生于诗歌的可能和巨大的不可能。“而我们成长，在死底子宫里”（第二首），死是一种穷尽，而子宫意味着新生，二者联合，这是站在更玄秘的高度看待生命，这时的成长构成了一种动能，所以接下去，在无数的可能里一个变形的生命能否完成自己呢？作者说得斩截：“永远不能”。因为有一个大于你我的存在——超然绝然的存在。类似的事情还会发生，类似的你我还会到来，“使我们丰富而且危险”。这种丰富与危险是可能，也是对可能性的冲荡。第四首，言语照亮世界，但仍会有新的黑暗形成，那是可怕的，“那可能和不可能的使我们沉迷”，自是还会有言语到来，有光到来，但甜蜜的未生即死的言语使相爱的人游离，“游进混乱的爱底自由和美丽”，如果沉迷是一种力量，那么这力量就不仅是来自可能，也来自不可能，甚至“不可能”更是对世界的刺穿和验证。

颇可欣慰的是，在几十年之后，年轻诗人相继发出了动人的声音，“让不可能的成为可能”（语出西川，戈麦等共鸣）。这种遥远的呼应构成了一种切近和痛彻，这可以说是新诗流转中极为美妙的一部分。

《诗八首》中每一首均有特出之处，不过，合在一起才最具魅力，最具聚合力。此诗的“新”还体现于两次出现同一个动词：弄。第一首，爱无法抵达，如隔重山，“我却爱了一个暂时的你”，但我即便“变灰，变灰又新生”，那只是“上帝玩弄他自己”，这一句孤起，腾空而至，将上帝和玩弄并置，殊为罕见。古人有言，“造化弄人”（捉弄人），但玩弄的语气和力度更为强烈，而且作者认定上帝玩弄的是他自己，足见措辞之直截，之反叛。而细忖，这又体现出他非同一般的爱和真。

它对我们的不仁的嘲弄

（和哭泣）在合一的老根里化为平静。

第八首的最后一句，又出现了弄——嘲弄。彼

时，诗人才二十四岁，有着一个天才的敏感和洞悉。无论是对终极性的上帝，还是对中华原典的仁，他均有自己的考量，而且均以否定性的言辞组合在诗行里（关于不仁，下文还会提及），借此探勘自身，探勘人生的虚实冷暖，并体察仁之为仁，不仁之为不仁。他到底是五四的儿女，充满反叛性，充满审视，充满紧张感。最后一语——“在合一的老根里化为平静”，从“合一的老根”可见他对综合创造力的倾心，以及对传统的认可，而“平静”二字尤其透出一个创作者所必经的千山万水和千回百转，以及必要的沉淀和休憩。诗思在最高的层次上通达于叶芝的诗句：“现在我也许能凋零了，归入真理”（《和时间一起来的智慧》），面对可能之不可能、不可能之可能，他不断在试炼、挣脱并迎向最高而最根本的东西。

三

《我向自己说》：“我不再祈求那不可能的了，上帝，/当可能还在不可能的时候。”这是穆旦较早地在诗歌中写到“上帝”。这一意涵在《诗八首》里是一个关键，上帝与可能以及不可能的交集既触目，又隐秘。于穆旦而言，上帝、主本身即意味着巨大的可能和巨大的不可能。引入主、上帝，在短诗和组诗里是比较清晰的，在长诗、史诗中更为复杂而深邃，《隐现》等诗作处理得具有示范性。

有中外研究者（如吴允淑）指出，《隐现》中多处对应、化用或直接来自《圣经》。如，《隐现·宣道》中“有一时候山峰，有一时候草原，……有一时候相信，有一时候绝望”对应着《传道书》第3章1-8节“生有时，死有时……”，诗人有演化，有宕开；如，《隐现·宣道》中所罗门的话“一切皆虚有，一切令人厌倦”，化自《传道书》第1章。此外，《蛇的诱惑》《出发》（“告诉我们和平又必需杀戮”），也包括《忆》等均与《圣经》有着或明或暗或深或浅的渊源。

直接援引或化用《圣经》也可能削减诗歌的力度，穆旦想必是深知这一点的。这么处理，一方面是自信，是对人类精神文化的汲取，一方面可能还要回到那个时代的苦难与纷繁之中，即，有外部现实的因素，也包含诗人的主动选择和探索。

为什么一切发光的领我来到绝顶的黑暗。

——《隐现·历程》

主呵，那日光的永恒的照耀季候的遥远的轮转
和山河的无尽的丰富

枉然：我们站在这个荒凉的世界里，
我们是廿世纪的众生骚动在它的黑暗里，
我们有机器和制度却没有文明。

——《隐现·祈神》

在有行为的地方，就有光的引导。

——《隐现·历程》

吴晓东在谈论长诗的勃兴与史诗的意识时，曾援引理查德·泰勒《理解文学要素》中的一句话：“当二十世纪的作家们在一个分崩离析的社会中寻求连贯而统一的世界观时，史诗的观念又作为文化的中心点和试金石随着长诗的流行而风行起来。”这是有见地的说法，只不过真正的“连贯而统一”越来越不易，也正因为此，在“上帝已死”这一遥远而切近的背景中，有人不断重新创造属于自己的上帝。上帝在复杂的创作（如长诗、史诗）中显现，考验着文本，也深化了文本。

穆旦在《隐现·祈神》中说：“我们各自失败了才更接近你的博大和完整，/我们绕过无数圈子才能在每个方向里与你结合”，这与神的结合，令人想到《春》中“伸入新的组合”，还有就是《忆》中“当华灯初上，我黑色的生命和主结合”。就是这么一位诗人，一直准备伸入新的组合，而我或“我”与主、上帝的组合无疑是最惊心动魄也最静谧的。主、上帝也可以视为他的诗歌综合创造力的一种彰显。

主呵，生命的源泉，让我们听见你流动的声音。

《隐现》全诗以此收束。作者一方面把主当作

生命之源，一方面注目于人生的悲苦，两者的相遇强化了他的悲剧意识。而他的超拔在于能在悲剧之中看到更多可能。诗写于1943年，和时局有着隐秘的对位关系，在未明和未知之中，在祈盼和祈祷之中，“我们已经有太多的战争，朝向别人和自己”，诗句所指超出了个人，并运行于时代上空。

战乱、奔波、辗转，撼动着他，同时也推动他望向上帝、主，领受一种更普遍意义上的历程。《隐现》或还可以更超然和超拔，但已然不失为一部杰作，诗人在自译成英文时标题择取的是 Revelation，更相宜的意涵或许是——启示。

上帝的出现缘于人类对不可思议之种种的震惊、追随乃至试炼，是人类对自我和存在之极限的双重趋近。换言之，穆旦如此注目于此，依旧是他的自由思想和可能意志的体现。也正是在这种情境之下，诗人与诗歌就像是羽翼和飞翔，互相成为对方，于是，生命和生活更为值得信赖：“神”所到之处，诗终将抵达。

四

穆旦留有一个“自选诗集存目”，第四部的第一首为《时感》。如果再看一下现存诗歌的目录会发现，1945年是创作的一大丰收期，1946为零，1947年伊始即有作品面世，《时感四首》之二尤其卓绝非凡，我认为其魅力和意义被严重低估了。《时感四首》之二是自足而多维的，可以汇入《时感四首》，也可以汇入更有所指的组曲《饥饿的中国》。

“它要有光，它创造了这个世界。”

诗人在这里用文字模仿圣经，不过并不是要有光便有了光，而是直接跳到了创世。“残酷”是如何创世的？或者说，它创造了什么样的世界？它是钱财、安全、美貌、教养，它还藏在爱情之中。“我们屡次的哭泣才把它确定”，这一句尤其感人，似乎我们之所以哭泣的全部秘密或目的尽在于此。这是典型的穆旦句

法，穆旦修辞，是理性和感性的最佳结合，可以说，穆旦诗歌最大的特色就在于形而上与形而下的遭遇以及默契。

它写过历史，它是今日的伟人。

此语神似保罗·策兰的名句“死亡是来自德国的大师”，策兰此诗写于1944或1945年，1947年5月第一次发表（罗马尼亚文），穆旦在1947年1月写《时感》时很可能没看到或听闻过。这也令我们感到穆旦的天赋之高，以及诗思之诡谲。“残酷”和“死亡”都被人格化，主体化，他们都热衷于修改历史，修改现实，都是一种强力。两首诗都有着战争的烙印，相对而言，穆旦此诗的题目不够直截、夺目，篇幅也较短，缺乏那种复沓和回旋，以及那种直呼国族的鲜明与痛彻，但自有其整饬、决然和深邃。另一不同是，策兰的“死亡大师”来自德国，来自客体（一部分人类），而穆旦开篇即指出“残酷从我们的心里走出来”（又作“生出来”），这就别具一种釜底抽薪式的自我审视和省思。

“我们的事业全不过是它的事业，/ 在成功的中心已建立它的庙堂”。

残酷莫非在创立一种宗教？“它是慈善，荣誉，动人的演说，和蔼的面孔”，这才是生活的真谛。慈善已不再是慈善，荣誉已不再是荣誉，演说与面孔徒然地压榨着“动人”与“和蔼”。

虽然没有谁声张过它的名字，

残酷援引一切来为自己加冕，而我们无法或者不愿去直面。“我们一切的光亮都来自它的光亮”，呼应开篇，它要光便有了光，它还仿佛成为一切光的源泉。终究，我们每天呼吸在它的微尘之中，我们包涵于它，或者说，我们——我和你——也构成了它。这，是另一种对残酷的命名，进一步揭示了残酷之为残酷。残酷未必需要人们的信仰，因为它建立了自己的王国和律法。“呵，那灵魂的颤抖——是死也是生”，这又是典型的穆旦修辞，我们是有灵魂的，是有选择和行动的，尽管难免颤抖，但这是死也是生。诗人在尽头，在生生死死之

际，立起生命的意义。

此刻的诗人，最是懂得何为乱世，而真与诚又催迫他不断逼近世事和生活的本真，同时报以语言的本真。他在别处也写到了残酷，“在旷野上，在无边的肃杀里，/ 谁知道暖风和花草飘向何方，/ 残酷的春天使它们伸展又伸展。”（《在旷野上》）在诗人这里，残酷往往是富有哲理的，是正确的，“残酷总嫌不够”（《野外演习》）。

写《时感》时的诗人，正在沈阳办《新报》，而时局也在变幻，外部的动荡与内心的波澜相映照。

他不止一次亲历过战争、死亡和绝望，以及异乡、异邦的困窘跌宕，他的诗歌有一种本质的力量，有着知识人的深邃和野蛮人的赤裸。

五

中学时，穆旦即曾讨论过愚民政策（《亚洲弱小民族及其独立运动》），并写有诗篇《哀国难》，那种参与时代，甚或参与世界的种子早早存在的。

旗或国旗在他笔下有着非比寻常的意味。“我洒着一腔热泪对鸟默然——/ 我们同忍受这傲红的国旗在空中飘荡”（《哀国难》），“你在高空飘扬，/ 风是你的身体，你和太阳同行”（《旗》）；写过一首名为“我们肃立，向国旗致敬”的诗；还写下“从此，你把哭泣的祖国点起战火（《祭》）”；甚至曾化用《义勇军进行曲》（后为国歌），“让我们歌唱起来，不愿做奴隶的人们”（《一九三九年火炬行列在昆明》）。在那么一个时代，旗和国旗尤为吸引人，意味着方向，行动，政治信念，同时又是一种精神感召。

“因为一个民族已经起来”（《赞美》），“因为一个合理的世界就要投下来”（《轰炸东京》）。但是，人们发现艰难战争过后并未抵达和平。后来，他又说“但我们已倦于呼喊万岁”（《时感》第一首）。忧患之情溢于言表，就像他在诗

歌《成熟》中所言“那改变明天的已为今天所改变”，他感到某种东西之难能可贵，他注目于明天之可能，省思于今日之阻隔。他是不是左倾并没那么重要，但他确乎心系国家，希望这个民族、这片土地变好。

“后来到了昆明，我发现良铮的诗风变了。他是从长沙步行到昆明的，看到了中国内地的真相，这就比我们另外一些走海道的同学更有现实感。他的诗里有了一点泥土气，语言也硬朗起来。”（《穆旦：由来与归宿》）王佐良所拈取的“真相”一词甚好，步行三千五百里，是为了真相；放弃教职投身军旅，历经大生大死，是为了真相；出国前几个月还曾在诗中对共产党有过深刻而大胆的思考，留美几年后毅然回到新时期的祖国，也是为了看到真相，书写真相……在他的生命中，始终有着行动者的一面。或者说，他是一个见证的诗人，他更愿意相信离开了祖国的土地难以写出最真切而辽远的作品。

新中国之初，他“看什么都很新鲜”，而这又缘于陌生和未明，他观察，他以赤子之心投入。但是，后来他还是因参加远征军而成为肃反对象；后来，被天津市人民法院宣布为历史反革命分子；后来，被集中劳改，被批斗，被关进牛棚……《葬歌》是1949年后少见的篇幅较长的诗作。“这个时代不知写出了多少篇英雄史诗，/ 而我呢，这贫穷的心！只有自己的葬歌。/ 没有太多值得歌唱的。”类似的作品被批评灰暗，费解，是对知识分子改造的诬蔑。

他的一些援引、发言，甚至一些认罪表态也令人失望，但是即便在最艰难最荒诞的环境里，他依然是彰显了一些风骨的。《九十九家争鸣记》从标题到内容均可见出小小的野兽在作者心中奔突。那“不鸣的小卒”以其不鸣、沉默，也以其有限的言说完成了一种争鸣，一种发声。

回看中国文坛，受鲁迅感召的人不止一个，而能在诗歌中葆有反骨和智性的却不多。穆旦曾录写鲁迅的话，“有一分热，发一分光”，可能他更喜

欢先生紧接着所言，“在黑暗里发一点光，不必等候炬火”。穆旦像鲁迅一样一直是居于并不断刺入黑暗之中心的。在无边的领受中持守与蜕变，正是他的路径。他的诗句闪烁着鲁迅杂文的神采，他还撰文指出，“报纸的言论不能也不必和政府的意见时常一致”。（《撰稿和报人的良心》）好的“时感”不会速朽，而是超越时间以及空间。在鲁迅看来，政治往往是要维持现状的，而文艺是不会安于现状的，穆旦自然可以体悟到“革命成功以后……有人恭维革命，有人颂扬革命，这已不是革命文学”，他希望像鲁迅一样不做权力的颂扬者，他们步入自由与孤独之列。

鲁迅之外，他还有一丝卡夫卡的影子——“一切的事物使我困扰，/一切事物使我们相信而又不能相信”（《我歌颂肉体》）。那种怀疑，那种一切障碍都能摧毁我、我却不止息的精神。真相、责任、自由和诗意彼此在撕裂，在交汇。在困乏而多变的时代，有的人投机，有的人沉沦，有的人缄默，也有的人抛出一些文字，试图重建一片天空。

六

在西南联大选修俄文，在芝加哥大学研究生院进一步攻读俄罗斯文学，1953年甫一回国便展开翻译，年谱上说，当时许多高校以查良铮所译苏联季摩菲耶夫的《文学原理》为文学概论课的教材，这是颇具意味的。

接下去，译著不断出版。1963年虽环境不好，他当时的身份也敏感，但还是回应对自己翻译的质疑，写下《谈译诗问题》，似乎有些反常，却也可见翻译以及诗歌本身在他心目中的位置，透出他的志趣，他的真。“‘字对字、句对句、结构对结构’的翻译原则，并不是我在译诗中所要采纳的；而且我相信，那样也绝不是最好的办法。”换言之，单个字词的准确未必能汇聚成整个语句或全篇的准确和魅力，而且还涉及诗歌的形式和音乐性的问题。不过，

如何把译者的风格既凸显又像水溶于水中，实属棘手，尤其是对于一个志在进行“创造性翻译”的诗人而言。

执着之中，亦不无困惑。在最后岁月里，在信中对杜运燮所言或许可视为他多年累积的心声，“将近一个月来，我煞有介事地弄翻译，实则是以译诗而收心，否则心无处安放。谁知有什么用？但处理文字本身即是一种乐趣，大概像吸鸦片吧”。

艰难时刻和至暗时刻的选择有多种，就像布罗茨基所喜欢的苏珊·桑塔格的话，面对灾难时第一反应是，哪里出错了？该采取什么措施才能控制局面？但她认为还有另一种行为方式：“让悲剧充分发展，让它自己压倒自己。”穆旦面对时代的浪潮，适时而止，虽然也写了一些莫名其妙的作品，内心弯曲的作品，但是在1958-1974的近三十年间几乎没有写诗，较早地倾情投入到翻译之中（包括并不合时宜的现代派诗歌），可以说是以一种分身术重塑了自我。他曾致信巫宁坤说，“中国诗的文艺复兴，要靠介绍外国诗”。他认为要开读者之眼界，新作者之路径。

“那改变明天的已为今天所改变”，也许一个人很难做得更好。

他的翻译，从俄语到英语，专注而深广，所译者众，风格不一，有得亦有失。我们不妨从耳熟能详的雪莱诗歌《西风颂》（ode to the west wind）说起。此处重点比对最后两行，这是全诗最具思想力也最为飞扬的部分，而为了便于比对判断，将诗歌末尾两节（五行）均录写于此。

Scatter, as from an unextinguished hearth
Ashes and sparks, my words among mankind!
Be through my lips to unawakened earth
The trumpet of a prophecy! O Wind,
If Winter comes, can Spring be far behind?

王佐良译：

犹如从未灭的炉头吹出火花，
把我的话散布在人群之中！

对那沉睡的大地，拿我的嘴当喇叭，

吹响一个预言！呵，西风，
如果冬天已到，难道春天还用久等？

江枫译：

就象（像）从未灭的余烬飏出炉灰和火星，
把我的话语传遍天地间万户千家，
通过我的嘴唇，向沉睡未醒的人境，

让预言的号角奏鸣！哦，风啊，
如果冬天来了，春天还会远吗？

吴笛译：

把我的话语传给天下所有的人，
就像从未熄的炉中拨放出火花！
让那预言的号角通过我的嘴唇

向昏沉的大地吹奏！哦，风啊，
如果冬天来了，春天还会远吗？

穆旦译：

就把我的话，像是灰烬和火星
从还未熄灭的炉火向人间播散！
让预言的喇叭通过我的嘴唇

把昏睡的大地唤醒吧！要是冬天
已经来了，西风呵，春日怎能遥远？

研究者认为，《西风颂》综合了《神曲》和莎士比亚十四行诗的格律，韵式为：aba、bcb、cdc、ded、ee。几代翻译家大都努力按格律翻译。最后两行，王佐良为了与风字押韵，结尾平添了一个“等”字，而在原文里并无此意。之所以从这一翻译上的加法说起，是因为雪莱在这里用的是 wind 而非 west wind，王佐良译为西风，穆旦或许也掂量过，最后选择了西风。

这么译更为明确，但却与直译为风代表了不同的思路。后来的译者如江枫、吴笛均直译为风，这并不影响表意，且尊重了原著。穆旦用“远”和“天”押韵（an），为此他不得不改变语序，把 wind 一词挪到了下一行（王佐良、江枫、吴笛均未作此处理），使最后一句变成三个短句或词语，“西风”夹在中间，语感不畅，那种冬天到了而春天不会太远的信念也变得断断续续，无形中弱化了诗意。穆旦前面的部分翻译得稳健而跃动，倒数第三行与第二行的接合也漂亮，“让预言的喇叭通过我的嘴唇 / 把昏睡的大地唤醒吧！”可惜接下来，他似乎不愿出现两次“天”（冬天、春天），于是将后者译作“春日”，春日略雅，却也少了些力度，而江枫用两个“天”强化了时间的对比和心绪的变化。相对于穆旦所译“要是冬天 / 已经来了，西风呵，春日怎能遥远”，江枫的“如果冬天来了，春天还会远吗？”似乎没有什么技巧，但准确而简洁，朗朗上口，过目难忘，吴笛等后辈径直沿用了此译法，雪莱此诗原本就好，再加上翻译的雅俗兼具，使得此诗广受青睐。

穆旦是诗人中最忠实于外在格律者之一，有时过于依赖或凸显技巧和修辞，为此不得不改变句子的结构和语词的顺序，很多情况下处理得当，但是也会导致遗憾。译诗一如写诗，一词一韵一个语序的不慎，均可能钝化整个译本，影响全诗的命运。《寄西伯利亚》是普希金的名作，穆旦在 1955 年正式译出，并比较罕见地于 1957 年发表了《普希金的〈寄西伯利亚〉》一文，在此后的二十年里他曾有过修订，比较 1955 年的译本和最后出版时的终稿，并参读后人的译本，可以看到一个诗人的心灵的历程，和文学的波转。熟悉这两个版本的人都知晓，这两个版本非常之接近，但正是那些细微的改动，体现了功力、审美和趣味，以及译者对自我和难度的不断考量。终稿“你们辛酸的工作不白受苦”，比 1955 年版“这辛酸的劳苦并非徒然”不仅未见优化，反而显得乏力，特别是“不白受苦”四个字缺少弹性，这可能还是勉为凑韵的缘故。“灾

难”的姊妹——“希望”，终稿去除了两对引号，这是尊重原作，也是对读者的信任。终稿多了一个“忠实”，参阅后来的译本，戈宝权用的是“忠实”，顾蕴璞和卢永都用的是“忠贞”，可见穆旦起初是漏译了。又是为了押韵（ou），将最后一行译为“弟兄们把利剑交到你们手”，语意没问题，语感却一般，并有一种未完成感。戈宝权押的是 ang 韵，最后一句翻译为“弟兄们会把利剑送到你们手上”，这就有一种顺畅和激越。卢永翻译为“弟兄们将交给你们刀剑”，亦属妥帖。

“一如朝向你们苦役的洞穴 / 我自由的歌声缓缓进流。”这两行为了与前文合韵，很别扭，修改后的终稿明显顺畅且富于韧性：“一如我的自由的高歌 / 传到了你们苦役的洞中”，也与原诗的主旨特别相近。“自由将欢欣地把你们拥抱”，这句处于尾声的话极其微妙，考验对原作语调的把握，以及对语词的锻造。译者以“欢欣”替代 1955 年版的“欢笑”，既保持了昂扬的精神，又以较为隽永的语词规避了不必要的过于抒情，立马使得整首诗透出一种铿锵和质感。

《寄西伯利亚》是写给十二月党人的诗。诗歌传抄，振奋了受挫中的革命者，以及更广阔的人群，但在诗人辞世后多年才正式刊发出来。沙皇曾问普希金，如果你在彼得堡，你会参加 1825 年 12 月 14 日的事件吗？普希金答说“毫无疑问”。这就是诗人，这就是一个人在困境甚至绝境中的选择，1827 年，普希金写下这首诗。一百三十年后，穆旦翻译并阐释了它。

这首诗中两度出现“自由”，联系到他曾翻译拜伦名句“自由呵，你的旗帜虽破，还在飘扬”，这些诗行，这些自由的元素很可能激励过他。侧转过身，他开始更多地和自己交谈，凭借真诚抵达事物与事件最本质的部分，最具创造力的部分。而当置身于禁锢而沉重的时代氛围之中，好的翻译正是一种源头活水，一种静

谧的抗争，将自由、哲思和技艺引入母语，引入庞然现实。至于翻译中的不利，也在推动诗人的创作，并构成一种警示：纵然是大诗人、大翻译家，他们的译本也可能值得检视，甄别，他们在开创的过程中，有迟疑，有不断地进取，有自我的投射。他们的诗思和心路，总有一个更为动人。

七

“白话诗找不到祖先，也许它自己该作未来的祖先”。向外寻求是很多人的选择，穆旦是卓越的一个。他的诗歌翻译和创作，几乎包孕了一部诗歌发展的简史。拜伦、雪莱、普希金、丘特切夫、惠特曼、叶芝、艾略特、奥登……英语，俄语，浪漫主义，现代主义……也许正是因为脉络的清晰，有人质疑他过多借重于浪漫主义，行走一些现代大师的阴影中，甚至产生了一个贬语——“伪奥登风”。

他是站在一个人类共同体、文化共感的高度来看待诗歌，看待精神资源。有学者指出他对外国诗人诗歌的化用、袭用，缺乏原创力。其实，张新颖等曾探讨过叶芝《当你老了》的措辞、句式和旨趣对法国诗人龙沙一首诗的沿用和模仿，这在西方也是一个显豁的例子；布罗茨基在访谈中坦陈“写了一定数量的足受他（奥登）影响的诗作”，除了他列举的几首诗之外，还有连标题也与奥登一模一样的《1939 年 9 月 1 日》；我国宋代诗人苏轼的“举杯邀月，对影成三客。起舞徘徊风露下”，可以说是毫不掩饰地取自李白的《月下独酌》；而李白也曾两度“高仿”崔颢的《黄鹤楼》，更有意思的是，崔颢此诗又显然受到了沈佺期《龙池篇》的影响……后来者程度不一的借鉴、模仿或者说竞技，如若超越了前人或原作，自是最为美好，最堪标举；如若力有不逮，那种竞技的过程，致意的过程，也不失为一种激荡，一种同样诚实的创造与承传。

在另一端，也不能低估浪漫主义诗人潜在的现代性或是殊异诗思，穆旦相信译介欧美诗歌的意义，不只在形式，更在内容，“即诗思的深度上”。譬如拜伦说，“死神必是革新派无疑”，“凡诗人

都可自居为亚里斯多德”。此外，雪莱包括《爱尔兰人之歌》在内的多首诗篇（以及莎翁《麦克白》）中不止一次写到“荒原”或类似意旨，尽管他们的用词可能是 heath 或 desert place 等（穆旦和朱生豪都译为“荒原”）。这些英语文本对于艾略特决定性的《荒原》怕是也有着悠远的感召。

“天哪！/我真不知道他们还想干什么！/我所写的，都可见于但丁的诗歌，/不出所罗门和塞万提斯的著作。”这虽是拜伦《唐璜》中针对人们说他“嘲弄人类的良知和德性”等的回应，却也隐隐说明创新不是那么截然的存在，是一种在传统之上的发掘与耕耘。

据孙志鸣回忆，穆旦表达过一个意思：“如果能从普希金和艾略特的风格中各取所长，有机地糅合成一体，倒未必不能成为今后中国新诗的一条探索之路。”他自己也许正是这么实践的。这不是具体的两个人、两种风格，而是面向多种资源和精神的综合创造。这也令人想到奥登在诗歌中所引叶芝的话，“对困难事物的痴迷”，这尤其可以视为现代社会对于自我身份以及人类创造力的一种言说。还很少有人的创作和翻译这么截然而又巧妙地接续。翻译，为了自己，也为了汉语诗歌的“自新”。

诗写多一些，头脑就深入思索一些，可以比做建塔，初写是第一层，写多了可以到第二层，第三层，更空，更玄。

——1976年6月28日致杜运燮函

奥登写的中国抗战时期的某些诗（如一个士兵的死），也是有时间性的，但由于除了表面一层意思外，还有深一层的内容，这深一层的内容至今还能感动我们，所以逃过了题材的时间局限性。

——1975年9月6日致郭保卫函

由此可见穆旦是一个谦虚而不断进取的诗人，好的东西他无不看在眼里，甚至直接化用或译译到国内，同时他是多么相信好的艺术有

穿透性，更有共生性，这也是为什么他会写出“博大占领万物”这样的诗行。

这也体现了他对自由的热爱，想借助翻译另一种语言，从自我和时代的瓶颈挣脱出去。为了不断发明自己，他制造了一条既安全又危险的路，独自走在上面。他对生命的热爱，对语言对语感的执着，对时代的省思和洞见，在最幽暗的季节中亦未隐没，而是暗暗伸展。

八

早年，王佐良说穆旦的胜利在于“他对于古代经典的彻底的无知”（《一个中国诗人》）；半个世纪后又说，“他的身子骨里有悠长的中国古典文学传统。即使他竭力避开它的影响，它还是通过各种渠道——读物，家庭，朋友等等——渗透了过来”（《论穆旦的诗》）。有人从措辞的变化中看到矛盾，有人感受到友情与维护，也许，更值得视之为一代诗人或不同语境下诗人对于传统以及历史的反思。穆旦不止一次谈到不熟悉旧体诗，读时会失望，里面的形象意象陈旧，在诗里也说，“我长大在古诗词的山水里，我们的太阳也是太古老了”（《玫瑰之歌》），“我们的祖先是已经睡了，睡在离我们不远的地方，/所有的故事已经讲完了，只剩下了灰烬的遗留”（《在寒冷的腊月的夜里》）。这里有他对传统的诚实，与谨慎。这也是一个事实，似乎古诗词无法立竿见影地进入或提升新诗的创作。同时，也反映了他的急切，同样是百余年来很多诗人的急切，与徘徊。

不过，确乎不要轻易怀疑民国知识人的旧学根底。

很多人谈穆旦对西方如何借鉴，却避而不谈他十七岁即写有《诗经六十篇之文学评鉴》，彼时他尚是一名高中生，此文长达七千字，将《诗经》分门别类加以评析，触及到了抒情、叙事、讽刺、象征、音韵，以及思想等。尤其是指出“有感于中，而后发之于情，把这种感觉写成文字，表现出来，就是文学的起始了”，或可视为他“新的抒情”的引线，也是对中国强大的抒情传统的一种体认。谢

冕由《流吧，长江的水》想到李白的“弃我去者，昨日之日不可留；乱我心者，今日之日多烦忧”，可见穆旦的努力和汲取。这也表明他一直在思考某些问题，并潜移默化于创作之中，尤其值得一谈的是前文曾涉及的“呵，光，影，声，色，都已经赤裸，/痛苦着，等待伸入新的组合。”光，影，声，色，四字分列，有种陌生感，又透出一种亲和的张力。标点去了，意思也可能发生奇妙的变化，就好像电影《卧虎藏龙》中所说当你握紧拳头，手中什么也没有；当你松开十指，却能拥有整个世界。这种分立与停顿尤其是和“都已经赤裸”构成呼应和辉映。一名朋友提醒我有必要考虑佛学的影响，如“一切有为法，如梦幻泡影”，梦，幻，泡，影也是每个字都构成一片天地，一种思绪和美的辐射。光，影，声，色，这四个字纵是翻译成英文也无法体现原诗的魅力（作者自译为Ah, light, shade, sound and color, all stripped naked）。终究，这延续并张扬了一种传统魅力——汉语独特的单音的节奏感和力度。古典内在于他，一方面是传统的潜移默化，一方面是个人出色转换能力。

在诗歌中他也曾强调“美丽的传统”（《神魔之争》）。仁是儒家和道家都谈的问题，道家尤其在严峻的意义上指出，“天地不仁，以万物为刍狗”。

如果说写于1936年的“为了自由为了仁爱”（《我们肃立，向国旗致敬》），可能还不够成熟，或更多的是情绪，“我欢呼你，‘科学’加上‘仁爱’”则写于1957年，代表了他特有的齐放与争鸣心态，而和二十年前一样，“仁”依旧不属于时兴的思想语汇。联系到在他创作力最激越饱满的时期，曾写下“它对我们的不仁的嘲弄”（《诗八首》），可见“仁”一直是 he 关注的一个点，一个巨大的精神资源，当我们谈他对上帝、神的“发现”，还要注意他对“仁”的召唤。这是他的一种敞开，和对历史以

及思想的重构，也许尚未得到足够的拓展，但依旧有利于理解他诗歌的博远阔俊，以及他何以那么积极地投身战争，勉力办报，提倡自由和爱，回国后隐身于“查良铮”一名背后寄情于诗歌的翻译……

与传统深深浅浅的离合竞行，几乎就是一个诗人的命运。

九

1975年，社会氛围已有所变化，敏感的诗人写下两首诗，次年增至二十七首（今存）。《智慧之歌》是1976年的第一首。“我已走到了幻想底尽头”，还在用“底”，说明有些东西在改变，有些东西又未改变，诗句也表明他一直在思考智识，思考终极性与可能性。细心的读者会想到他早年写有一首《智慧的来临》，这首写于二十二岁的作品里有一句“刹那的欢乐是他一生的偿付”，仿佛冥冥中有天意。

《智慧之歌》1983、1984年先后见于《新港》杂志和《八叶集》一书，几年后，海子说“我走到了人类的尽头”，骆一禾说“我走到了文明的尽头”。智慧的头脑和灵魂，相互策励，并都在某种极致之中回望、眺望、祈望——尽头往往是另一种开端。可惜，穆旦未及加入后来年轻诗人的叛逆和创新，未及更自由充分地发挥自己的才情（但他的诗、思、爱，将与汉语一同呼吸和生长）。

社会的格局代替了血的沸腾，

生活的冷风把热情铸为实际。

1935年，他就曾于短文《谈“读书”》中写下，“一切美丽的幻想都是不能兑现的东西，人生简直是个谜呀”，1942年说“从幻想底航线卸下的乘客，/永远走上了错误的一站”（《幻想底乘客》），在生命的最后又曾于信中表示“幻想是金”。终其一生，无论行军，读书，写诗，译诗，他都希望“幻想之舟”能飞起来，只不过锋利的现实一次次教导了他，“多少人的痛苦都随身而没，/从未开花、结实、变为诗歌”（《诗》）。他在形势复杂跌宕的时期曾较多地望向主、上帝。而当再度经历了一个复杂跌宕的时期，“文革”结束之年所写小

型诗剧《神的变形》里的“人”说：“对，哪里有压迫，哪里就有反抗；/谁推翻了神谁就进入天堂”——神变了形，和早年的主、上帝的意涵已分野，已拉开了距离。神在弱化的同时，人的形象在重获提振。与此相应，就在那“失语”时期的他，一面说“把自己整个交给人民去处理，不再抱有个人的野心及愿望”（1959年元旦日记），一面在默默进取，责任意识和自由精神暗暗催动着他。

另一种欢喜是迷人的理想，
它使我在荆棘之途走得够远，
为理想而痛苦并不可怕，
可怕的是看它终于成笑谈。

他充满悲剧意识却又从未止步，他一直在为信念而探索，一直想脱离某些束缚。

反思人之所是，理想之所是，与此同时他也在反思时间，除了春（夏秋冬也是明显的），还不断涉及青春，越是到晚期越是如此。“因为其中回荡着我失去的青春”（《友谊》）；“给空洞的青春描绘五色的理想”（《沉没》）；“那年轻的太阳，年轻的草地”（《老年的梦呓》）……穆旦像E.E.肯明斯一样，相信春天会一瓣一瓣地打开我们，就像打开玫瑰。反过来，人也要对时间负责。对一个个日子，一个个语词负责。

1976年，他不断审视，审视友谊和梦想，审视理智和情感。写于3月的“答复”一诗，并未引起太多关注，却别具意味。“你看窗外的夜空/黑暗而且寒冷，/那里高悬着星星，/像孤零的眼睛，/燃烧在苍穹”，虽然孤零零，然而在燃烧，而且是洞察诸般地在燃烧。富有意的是，北岛在1970年代也写有一首近乎一个时代之“情感教育”的名篇《回答》，后来海子留下了痛彻心扉的《答复》，再后来王家新也写下了一首既个人化又辐射广阔的《回答》……气质殊异的诗人都试图有所答复，有所直面，而每一种答复又无不是一种追问。他们的

作品之间未必有直接影响，但这也可以说明他们有着隐秘的“共感”。

正是在这个创造力的又一高峰期，在去世前不久，穆旦调整了语调，给出了不是答复的答复：“这才知道我的全部努力/不过完成了普通的生活”（《冥想》）。这里的“不过”与“完成”令人一凛，这里的“普通”是普普通通，也是历尽沧桑之后的智慧和淡然。《智慧之歌》所说的“痛苦还在，它是日常生活”，与此是呼应的，可以参详。我们不妨借助穆旦所译现代诗歌来理解这一答复的深意：

我可有勇气
搅乱这个宇宙？

——T.S.艾略特《普鲁弗洛克的情歌》

蜜蜂拿到了那构成蜂巢的政治，
鱼作为鱼而游泳，桃作为桃而结果。

——W.H.奥登《在战争时期》之一

两首诗的意趣不同，不过都写到了某种变化与承担。一方面，试探宇宙非常之重要，但也需要勇气和耐心，需要“全部努力”；另一方面，是鱼就作为鱼而游弋，是桃就作为桃而开花结果，一切具体体简简单单，却也同样重要。其实，两者是互为基点、互相融会的，很可能，人生就是在这两者之间的摆动。换言之，烦扰与困惑在，它是日常，是普通的生活；软弱和勇气在，它们也可能是普通的生活；恐惧与创造也在，它们同样可能是普通的生活……穆旦将“全部努力”和“普通的生活”并置，提示人们去更多维地理解自我与自由、人心与人生（这也是靠近神与神性的一个路径）。某种意义上，正是因为一个个“普通”的人和生命的存在、领受与思虑，使得世界（时间和空间）和宇宙（空间和时间）——也就是无尽的时空——一次次获得了真切而鲜活的坐标。

（作者单位：《上海文化》杂志社）

自由即爱与被爱、创造与被创造

——木叶访谈录

◎ 阿 乙

阿乙：你2006年创作的诗《春风斩》获得当年《中国时报》文学奖。台湾诗人也是诗歌译者陈黎这样点评：“《春风斩》是这次进入决赛作品中，我觉得语言掌握得最为精准、节制、均衡，形式与内容搭配得最好的一篇。乍看，此诗样式仿佛是三十年代新诗萌芽期四行一节、还讲押韵的‘豆腐体’的再现。但细读，却发现简单、平淡的字句中，蕴含许多意念、意象的跳接，把‘爱情之于人生’此一永恒命题，做了新鲜的切面呈现。”陈黎很会看诗，就是通过他的小评，我发现你的诗押韵的比例不低，可以说贯穿你的诗作生涯，是你诗作的特点之一（比如2000年的《想象到石头为止》：“将一块石头想象成唯美的空中楼阁 / 六指的女娲在那里紧锁眉头，她短促的额头 / 如同失修的窗子泄露了阳光 / 雪和雪花就这样落下，我们第一次拥有 / ‘哀愁’这可怖而无辜的字眼。哀愁”；1996年春节的诗《绝句》：“你可曾想象一种声音击在胸口 / 击在胸口 并且倾心在体表奔走 / 不管有无挽留 这声音仅此一次 / 仅此一次 直到神圣的死亡临头。”而《春风斩》这首诗押的是ang韵，如莽、上、忘、狂、娘、行、恙、亮，等等。我对新诗写作了解不多，不过知道用韵已经不成其为规矩。最近在食指口述的《我的生活创作大事记》里又看见这样一段话：“何其芳专门给我讲授‘新格律体’诗歌，讲得非常细，非常耐心。记得他先给我讲新诗的‘形式’，他说，新诗是应该有形式的。诗体的变化从来是从没有形式到有形式，之后再打破旧形式，形成新的形式，古今中外，概莫能外。这跟社会和语言的变化有关，跟时代有关。在新诗的形式上，他主张‘新格律诗体’，基本

上和闻一多提倡的差不多。但在为什么要提倡写新格律诗上，何其芳老师更多地强调新诗应该有音乐感和韵味，有了音乐感和韵味才受老百姓欢迎。”

木叶：你谈的第一个问题就颇富争议，因为它重要而又复杂，那就是新诗与格律的问题。粗略而言，就是应该有相对固定的形式和韵律，还是一首诗即一个形式一种韵律？这涉及当代诗歌到底归于视觉还是听觉……？我从头说起。很小的时候受哥哥（刘海涛）影响，他特别喜欢以港台歌曲的调子即兴填词唱出来，他最喜欢的是霍元甲主题曲（也唱过《万水千山总是情》等），那时他十二三岁，我小两岁，不在于改得或唱得有多好，而在于那种懵懂的创作，懵懂的音律之美。还有就是，因为初中时练气功，看过几本古书，也写过几首旧体诗，不严谨，但韵是要押稳的。高中时迷上崔健，尤其是“那天是你用一块红布，蒙住我双眼也蒙住了天，你问我看到了什么，我说我看到了幸福”，“布”“么”“福”的那种谐韵很神奇很动人。我高中时胡乱作词作曲过一首歌（再后来也曾写过一首歌）。这些可能都潜在地使得我在写新诗时不由自主地注重语感、乐感和一定的仪式感。你提到的《绝句》就是在96年春节当天空荡荡的马路上几分钟之内写下的，后来只动了几个字。几年后，我还试着写了十来首十四行诗。

不过我不强求，灵感或者说诗句到来时适合什么就写成什么，决不会苛求每行均齐、顿数接近、押韵等等，希望是内在的音韵召唤一切。所以我的诗歌，有的整饬押韵，有的完全不用韵也不均齐。

阿乙：《春风斩》这首诗的意味需要至少两遍的阅读才能完整呈现。我在里边发现了一种结构，以及对细节、部件的反复锤炼。（作者似乎具

有一种完美主义倾向。)从结构上而言,《春风斩》似乎是一个中年人在对婚姻感喟(“一根烟的工夫,便已来到命运的中点”),然而又有可能是人在古稀之年对这段婚姻进行回望(“当我老了,我会忆起我们的喜酒”),末了又发现这种回望是隐藏在中年人的感喟之中的。似乎这样,婚姻那多少有些疲倦的意味才能得到呈现。

木叶:这是我探索性比较大的一首诗。确实关乎时间,时间在爱情中的流转,或者说爱情在时间中的跌宕。写的时候我隐约想到凯鲁亚克的话“永远年轻,永远热泪盈眶”,而今再看,更多的是“此情可待成追忆”。没有什么东西是可以挽留的,但有些语句能在永久中运行一段里程。

阿乙:其实我旁观你诗作,印象最深的是动词。这似乎是你部分诗作的秘密。瞧瞧:《宇宙遁》《阳光来到我身上》《六月,一只绵羊呼唤我的名字》《向一碗小馄饨弯曲》。(那首《一只苍蝇》如果叫《一只苍蝇蹲在门槛上》会更妙:一只苍蝇蹲在门槛上/像是在等待,在休息,在冥想,在准备飞翔/其实它只是沿用了——一个祖传的姿势/短促,安详,雌雄莫辨,看上去远离了肮脏)。瞧瞧你对一个动作、一种过程、一种状态或者说一种姿态——总体来说是一个行动——的痴迷。《寂静正穿越一支烛火》几乎是一个极端。它不是在写寂静也不是在写烛火,而是在写虚对实的刺破、经过和撑满。是动词——穿越——使得一种虚幻比任何实在之物都来得清晰、强烈。看看那强壮、充满回声的“穿越”——“穿越点燃她的手/那也是覆灭她的手//穿越她的笔直,和摇曳/她的圆满,和血//穿越她内部的苍白,与黑暗/她从不曾抵达的苍白,与黑暗//穿越喧嚣,穿越豪华之夜/并隐身于这一切”。在《雨打在万物身上》这首诗里,我看见你以“蛮野生长”来形容“楼宇”。《春风斩》里也有“就像一块石头/只有委身于蛮荒的山岗才会生长”“用爱情

切一只梨”这样匪夷所思的句子。可以说事物经过你的过滤之后,极可能会变成一种运动的状态。不是颜色,不是样貌,不是体积,而是动作。《妈妈在上海》里的妈妈也是一种动态。《二泉映月》塑造盲人时对动词的运用甚至到了依赖的地步。可以说,动作成为你的事物的颜色、样貌和体积。

木叶:“动作成为你的事物的颜色、样貌和体积”,你这个意思很像一个画家的语言。有时看见别人谈自己的文章或诗歌,会感觉世界上真的有另一个自己,很熟悉,又很迷离。其实,一个人一生可能也擦亮不了几个词,擦亮了还会继续黯淡下去。“形容词是名词的敌人”,伏尔泰的这句话备受推崇,而很多时候,动词都是宠儿,不过在诗歌里,没有铁律,太多东西需要重新打量。每个词都可能是形容词,也可能是名词,有时,一个动词如果没有一个名词的质感也是可疑的,也许还需要具有一个虚词的漂泊与空阔,而每个寻常的词也都可能有另一副面孔。回到古诗词就会更明白些,“春风又绿江南岸”的绿字太有名了,我们来看看“池塘生春草,园柳变鸣禽”,“生”和“变”都不是多么新鲜的字,但是被作者赋予了新异和魔力。这比用一个生僻的新词还要考验人,也推动人。小说也如此,譬如“不响”并不是多么响亮,但在《繁花》里铺天盖地而又悄无声息地出现时,就活了,亮了。

阿乙:托马斯·特朗斯特罗姆终生诗篇在两百首左右,现在的你出手的不到四十首。我并不知道你真实写作的频率。不知道你是“写得多,发得少”,还是“写得少,发得少”。我感觉你是一个谨慎的人。我这么说,是因为你目前发出的诗里不存在糟糕的、拉后腿的作品。水平相对均衡。(哪怕是“枯藤老树姜文”这样看起来的戏谑之作也具有充足的诗意。)另外就是,诗句中虽然洋溢着激情,但更多呈现的是一种简省。这种简省有时甚至到达两句三句的地步,比如你对诗人群体的分别刻画(《白色的乌鸦》)。2010写的《罪》只有两段四句。然而我并不因此觉得有什么缺失,反而会觉得从少

里诞生出一种丰富来。我想这因为你是一位炼句的诗人。

木叶：确实写得不多，不过可不止40首。我大学时一天能写好几首。记得，当时的女朋友要把我的诗翻译给美国外教看，我就在短时间内写了一批，拿给她挑选。不过产量高，最终能留下来的也不多。以前相信抒情就是燃烧，后来更相信抒情还包括或者说更应该包括灰烬与无尽的后续，用里尔克的话来讲就是“像大教堂的石匠一样，/顽强地将自己转换成岩石的冷静，/艰苦地将自己变化成词语”。21世纪的前几年，我写得比较少，这几年来又密集了一些，但依然是慢动作。我手头在写两个组诗，已经陆续写了一些，但还没有完全锻造好。

我文章也越写越慢。积极做记者的岁月，最紧迫时一两天内要完成一篇四千到八千字的采访稿，再交一篇千字的专栏，清闲时也要每周出三千字的稿子。有一次，一个专栏因故给毙掉了，我傍晚时分花了两个小时写一篇补上去。现在我一年也就写十几篇文章，特别惭愧。终究，文本第一，顺其自然。有人说，“每个字下都是深渊”，也有人说，“词如谷粒，睡在福音里”。有时觉得自己似乎走向了语言的尽头，定定神，又发现其实才刚刚靠近诗歌的开端。

阿乙：需要补充的是，我在后来阅读你关于多多和北岛的诗论时，发现你对用韵其实很敏感。你对多多用韵的变化进行了篇幅不短的阐述。你评价多多：“他的音乐修养和实践无疑提升甚至在一定意义上规定了他的诗歌特质。”后来又评说他在离开1980年代后，“不再追求外在的歌唱性，而更为内在。”在论文里，我发现你既不是押韵这种风格的卫士，也不是不押韵这种风格的卫士。你更多地是看到作者在采用这两种不同的风格时所获取的好处，或者说他得到提升、得到解放的一面。我看你和多多一样，都察觉到了在押韵或不押韵之间

的第三条道路。正如所引多多的话：“诗歌最本性的东西就是音乐。这个‘音乐’并不只是音韵、对仗、节奏，而是指‘大音乐性’。”

木叶：多多了不起，1980年代的许多东西拿到今天来依旧是先锋的，甚至1970年代的某些意识也已超拔。押韵这个事越来越复杂，其实不光押韵（韵母），还可能押声（声母）；不仅能以一个字为单位，还能把不断重复出现的若干个字甚至句子视为一个大的韵来看待，这是我的理解。苏东坡曾被指“不协音律”；陆游的“重帘不卷留香久，古砚微凹聚墨多”一联很合格律，但也被小说中人林黛玉和史学家钱穆等人说不可学、俗，所以音乐、格律和诗歌的关系没那么简单。有人研究过“面朝大海，春暖花开”，除了押韵，后四个字和前四个字的平仄完全相反（对），这自然可以构成极佳的音韵效果。不过我们会发现，同样是海子的诗，也有完全不这样却依旧很美的，如“起风了/太阳的音乐 太阳的马”。节奏和韵律都是有生命的，我们要用自己的生命去感受，去呈现，有的形式很有效果，但不存在一劳永逸的形式和格律。

阿乙：里尔克、洛尔迦、曼德尔施塔姆、帕斯捷尔纳克……这些诗人在中国拥有不止一种译本、一位译者。但我认为，相对于更多的读者来说，他们仍然只呈现了一半。使他们在汉语世界成为一，或者说成为完整的是北岛在2009年出版的随笔集《时间的玫瑰》。也可以说它是一本诗论。在《时间的玫瑰》出版10年后，你将出版一本诗论。我目前还不知道它的名字叫什么。对穆旦、卞之琳、冯至、北岛、西川、臧棣、多多、海子、于坚、翟永明、陈东东进行自己的论述。你的建构和北岛正好互补，一个是国外，一个国内。我已经阅读四五篇。就是在这有限的阅读里，我想起卡森·麦卡勒斯小说里的一句话：“用柠檬汁在白纸上写字是看不出来的。可是如果把纸拿到火上去烤一烤，棕色的字就会显出来，意思也就一清二楚了。”多数时候，多数的读者是看不出诗人的用意的，或者说即使看出来了，也看得很浅。使他们明白诗意，明白

作品的深度的，正是像北岛、陈超、陈东东和你这样的诗论作者。我就是这样的一个读者。我和北岛、陈东东本人认识，但是如果不是读到你关于他们的诗论，我可能永远无法在精神上体察到他们诗歌的涵义。

木叶：阿乙兄过誉了，我的书无法和北岛先生相提并论。其实，类似的诗论集不算少，不少诗人写过。对于北岛，也许随着意识形态因素的变化，评价会有变化，但细读他去国后的诗歌，还是很有感触，他有一部分东西被他自己早年的形象给遮蔽了。最初，我应一家杂志之约写了一篇《北岛的词场》，有杂志编辑见了便来约稿，吴亮老师也督促我写了一年的诗论专栏，这个过程中有热忱的朋友希望能结成一个集子，这些美好的建议和催迫使得我的诗论集渐渐显露出自己的形状。评论，是把自己作为一个普通读者的真切想法以专业甚至严苛的方式表达出来。有意思的是，北岛的《时间的玫瑰》和陈东东关于当代诗人的笔墨，写法很不同，但各具风格。我的写法又不太一样，我不太注重诗人的个人史，但在关键处又并不拒绝，我更信赖诗歌自身的言说和辐射力。写这些诗人论的日子，是生命中极其美好的时刻。坦白讲，写得很慢，有个朋友批评说——你是在以写诗的方式写诗论么——我倒是把这句话当成了表扬，做不到，但是努力去接近那些元素一样的诗句和魂魄。

阿乙：诗歌是最需要阅读训练的。读者之所以远离诗歌，并不是诗人没有写出有力和优美的作品，（恰恰相反，现在正处于一个诗歌创作的高峰期），而是读者没有找到审美的钥匙。没有找到一张关于复杂机械的说明书，因而他就觉得眼下的是一堆废铁。

木叶：美的教育有多么重要，就有多么匮乏。但是在这方面较为发达的国家，诗歌也没那么受关注，所以这可能不仅仅是诗歌自身的问题，还关乎这个时代的显性文艺的问题，电

影是“显学”，其影响不仅超过了诗歌，也超过了小说。电影、音乐是直奔五官而去的，甚至穿透了身心，读者或观众“被动”着、享受着就完成了汲纳，而诗歌需要你一个字一个字去读，去领会，读者或观众当然喜欢以最小的付出获取最大的刺激和愉悦。而且，同样是诗歌，有的像风，能飞向读者，拂动读者，有的则是植物一般，必须走近才能欣赏。所以，一方面好的作品已经很多，一方面特别特别好的作品还不够多，或者说特别适合这个新媒体全媒体甚至 AI 时代的诗歌还不够多。总之，我不抱怨读者，只希望自己还能有更大的空间，更具充满综合创造力的表达。

阿乙：诗论的写作本身也会产生一种权力，因为它涉及到拣选、肯定与否定。这很容易使批评者与作者水火不容。在一些愤慨的作者那里，批评者要么是拉帮结派、圈地圈人、自以为是君王的疯子，要么是溜须拍马、狐假虎威、只想混饭的谄媚之徒。在一些批评者那里，作者出现这样的反应未免可笑。但是我知道，你和大多数的作者处于良性的来往当中。之所以不是说全部，是因为你也对多位有名或有话语权的作家有过“酷评”甚至“恶评”。我不知道，是不是在“酷评”之后，你收起了批评的矛戟？并不是说你只选择对方爱听的话来说，你一样坚持自己的判断，即使是对作品有极大的否定，你也不会讳言。不是这样的。你现在无论怎么说，对方都不会生气。甚至会对你有所感激。我有段时间，甚至怀疑你是不是学习过戴尔·卡耐基的人际交往技术。后来我确信，你从来不想借批评他人的作品来自重，不想以吹捧或者践踏他人的作品来抬高自己。你使作者意识到，你是完全地在他探讨“业务”。你服从的是自己所从事职业的责任感，感召你的不是这种职业所拥有的权力的光环。

木叶：我和作家的关系没你想象的那么好。有几个确实很好，也存在被我有批评但交往依旧很不错的，譬如阿乙兄便是，那主要是你和朋友的胸怀以及信任，而不是因为我。我觉得一个批评家，

不要试图去说服任何人，但是你的每篇文章都必须具有说服力，辐射力，它们自然而然或者说迟早会拥有他们的读者，并获得属于自己的时间和空间。批评更不是攻击，而是一种邀请，包含着不计后果，以及必要的沉默。批评首先是对批评家自身的审视，审视自身的真诚，自身的准确，自身的胆色与深入……

其实，作者和评论者以及普通读者，大家真正面对的东西是一致的，那就是灵魂的深，以及宇宙人生的未知未明。时间是最好的守门人，不会放过任何一个人，任何一个文本。我也有自己的偏爱，自己的失误。对于那些有创新精神和探索意识的作品，哪怕完成度不是很高，依然比在旧有的格局里修修补补的作品更能激起我的兴趣和尊重。当我写诗的时候，我也期待别人的批评和校正。或者说，我的批评文字本身也在期待着反批评，我觉得当大家都心平气和，为了更深层更恒久的东西相互激荡时，美就变得不再狭隘。

阿乙：这中间会牵扯到一种怎样的批评方式，或者说方法论。你有本书叫《水底的火焰》。“水底的火焰”这个意象出自庞德，你曾经说这个意象代表了你理想中的批评状态，虽不能至而心向往之。并且说“好的文学，始于困惑，面向光与自由”。我和批评家胡少卿聊过，他也提到批评是为了自由。我对批评与自由之间的关系一直不能深入了解。只是泛泛地觉得是。我很想听到你的说法。

木叶：关于自由，有太多的说法，甚至蕴含极其悲观的一面，久久匮乏的一面。我所理解的“自由”无限透明而又无限复杂，自由包含着爱与被爱，书写与被书写，创造与被创造，看见与被看见，倾听与被倾听，克服与被克服……自由是一种能力，叛逆的能力，想象的能力，以及赋形的能力，这样的能力不是凭空可以获得的。T.S.艾略特有一个意思：“对于想把诗写好的人，没有一种诗是自由的。”批评也是

如此，如果你明确知道这个小说哪里好或不好，那也简单，而终究做文学批评的过程也是学习和探索的过程，从已知到未知，从困惑到自由。

阿乙：我不能保证以后的你不会倒入权力的泥潭。有时，外部环境会压弯一个人的理想。我们对别人要求少，不意味着别人对我们要求就少。几乎每个写作者和批评者，一开始的志愿都是好的。

木叶：哇——我愿把你的审慎，作为一种警示。“没有人是自由的，甚至连鸟儿都被天空束缚”，这是鲍勃·迪伦的话。总是有更高的东西存在。我们都只是在一个过程之中，我们的理想、才华和坚韧，都将为我们自己的成果所检验，而成果越丰盛，来自外部的压力就越大，自己给自己的压力也越大，就像果实越是趋于成熟和丰硕，枝头就越是弯垂得厉害。

从人到神，从人性到神性，其间有无尽的虚空与未明，自由与光在那里运行。

阿乙：虽然你会避免直接评断一个作者，但是难免会碰到这个问题。我注意到你会以“野心、才华、实绩”三者来衡量。2015年3月《上海文学》发表过你对我的采访，当时我说话应该比较冲，今天看来未免汗颜，这时你在我的感想后面留言“立此存照，未来看实绩”。2017年10月27日你接受《第一财经日报》孙行之采访时说：“野心是野心，才华是才华，实绩是实绩，不能混为一谈。”可以想见你是一个实用主义者？

木叶：我最早是见鲁迅用的“实绩”这个词，他在《中国新文学大系》小说二集导言中说：“从一九一八年五月起，《狂人日记》《孔乙己》《药》等，陆续的出现了，算是显示了‘文学革命’的实绩，又因那时的认为‘表现的深切和格式的特别’，颇激动了一部分青年读者的心。”它可能真没有“实用主义”的意思。我确实多次在文中用到这个词，指的是实际的成绩，我是一个重实践，也重实效的人。一个人光说自己努力或真诚，是没用的，必须让人看到努力的形状。张文江老师说过一个意思：决定一个人命运的不是他当着人做了什么，而

是他在别人看不见的时候做了什么。我觉得在别人看不见时做的事，是实绩的前世，实绩是它的今生或来世。

阿乙：我出生在赣北的农村，几乎费尽了前半生才爬到首都。在这中间我经历了多种职业转换：警察、报纸杂志编辑、文学期刊编辑、网络编辑、小说作者。直到40岁以后才被倦意击倒。支撑我的信念仍然是“拿破仑、往上爬”那一套。是往更高、更大、更热闹的地方去，去实现自己。很多外省青年和我一样，他的心态和作为很容易理解。然而到今天，我感觉朋友里最难于理解的就是你。你是北京人，虽然是北京郊县人，但也是首都人。然后你因为考上复旦大学，进而一直留在上海。我们虽然都是“70后”，但我根本无法将自己代入到你的身份里去想象你过的生活。我也揣测不到你的思想。我记得以前有一位同事，是北京人，却在广州落了户。我也感到无法揣测他的思想与生活。

木叶：哈哈，起初在这个城市里有我的一份爱情，我就留了下来。当然，这是无果的。阿乙兄，我觉得你总是能把自己撕开来，自我身份啊，社会认可啊，看得清，谈得多，你的小说中也多有探讨，而我看不太清自己。上海人去北京发展的不少，从文化到政治等领域，北京人到上海长久发展的似乎不多。我1990年代初刚到上海时挺失望的，但这座城市的魅力就在于一旦机会到来，“她”就能迅速地重获繁华，与繁花。当四周都静下来时，我也会怀疑自己当初留沪的选择，特别是为人父之后。我很理解北上、北漂的人，很理解“于连”，或者你说的“拿破仑”，也许我是另一种于连，说到底，我也是出于并困于一个梦。我想返回，但已不太可能；我还想去更远的地方，但也日益渺茫。我常被人说“诶，你原来是北京人？”也有朋友会以“北人南相”来解围。我一方面觉得北京永远离开了自己，一方面又觉得北京

的一部分在我身上蔓延——离得越远，故乡的引力越大。在另一端，对上海越了解，越感到自己可能不过是一个过客。

几年前见孙甘露老师援引了一句话，中心自然是有的，但终究都不过是“宇宙的郊区”，我觉得很多东西豁然开阔了。作为一个喜欢文字的人，我的苦恼是很多经历甚至罪与错，无法得到有力的赋形与清洗，很多云一直黑压压阴沉沉的，但就是他妈的落不下来，落不清爽。

阿乙：我知道你身为作者和《上海文化》这本杂志的渊源。你曾用15000字的篇幅写了一篇关于安妮宝贝的论述，你说是“凭借着一股蛮力”。不过，我也知道，在写之前，你对安妮宝贝有过三次认真的采访。现在，你被吴亮召入这家杂志社。我不知道你怎么理解这样一个团队？现在，黄德海、张定浩、李伟长和木叶作为沪上青年批评家，甚至可能的“巨鹿四子”，声誉已经被传播得越来越远。也许还要加上项静。

木叶：我觉得文学评论有责任回应一个作家或一种风格在一定时期内何以那么受欢迎，当然也最好能深入到作家作品的未来，至少是接下去一段时间的某种可能或局限。我努力这么做，有发现，有困惑。我大学时就和朋友一起编杂志，写诗歌，也写很长的诗论。工作后也零星写过几篇评论。再后来，我隐隐地想做一个主题访谈集，就专访了吴亮老师。除了你提到的这几个师友，还必须提到的是程德培和孙甘露两位老师。

“XX四子”是很酷的说法，也正因此，我们暂将它放在一边，而更多地去相信和期待一个个的个人。每个人都很不同，而且都还在途中。我希望我们之间是一种有创造性的竞技，有创造性的友谊。

阿乙：《先锋之刃》是你的一本访谈集。进行采访，尽量多地“调研”，似乎是介入批评的一种方式……

木叶：你说得对，访谈也是一种评论，而且可以充分发挥“分身术”，可以从很多身份、位置和角度来提问，来质疑，来重新出发。一般的评论文

章则更像是一对一的对弈，注视其眼神，其手，还有其内心的波澜。当然，最好的东西都是从具具体体的相对性出发，而又面对一种绝对去发言，譬如面对死亡，面对无情而无形的时间。

阿乙：如果用一个比喻来总结你的话，我觉得可以是“NBA 的裁判”。当然总结的只是目前的你。我看了好几年 NBA，发现自己不知道场上有几个裁判。之所以如此，是我的注意力没有在他身上。这背后是裁判的修养。他们努力使场面变得流畅，从不喧宾夺主，以至于观众从不知道他们的存在。所以，可以说他们是隐身人。目前的木叶也是这样，并不是那么强烈地让人意识到他的存在。然而要论及批评成果的积累，他又硕果累累。仿佛在不经意间，他搭建成了自己的批评王国。

木叶：我岳父最喜欢 NBA 了，六十多岁还会跟年轻人打篮球。可惜我只能与他探讨一下

乔丹、奥尼尔（还有姚明、詹姆斯），进入不了什么细节。“裁判”是一个很好的说法，不过，在我看来真正的裁判只有时间。我一直认为自己也在场上打球，和诗人、作家以及批评家一起，领受着来自场内场外的有情无情。

当你说到“批评王国”和“存在感”，甚至在前面说到“权力的泥潭”和“理想”，我就觉得自己似乎已经走了一段路，但一切又刚刚启动，而时间或者说未来又确确实实是不断分岔的，包含着我们的困境与可能。想起两句诗，互相矛盾，又互相推动，或许可以用来结束咱们这次的谈话：一个是，“一柄剑持在手中 / 将会获得一个王国，也会失去一个王国”；一个是，“随着我成熟 / 你的王国也会成熟”。

注：访谈时间为 2019 年初。

诗意的探寻与先锋的追问

——论木叶文学批评的审美品格

◎ 赵 牧

摘 要:木叶的文学评论特别重视审美品格,既擅长于挖掘评述对象的审美意蕴,又执着于追求评论本身的美文价值。注重修辞,追求诗意,成为木叶评论文章的文体风格,而隐含其中的,则是他得益于“先锋文学”的诗学观念。尽管“先锋文学”作为一场文学运动已成为历史陈迹,但其审美追求和诗学品格却隐含在当下众多创作中,而执拗地发现和阐释这一点,并积极维护文学的先锋精神,成为木叶文学批评的重要原则。为此,或深入诗歌内部“无法解释的东西”,尝试还原其中坚硬的“石头”的搬运过程,或发现小说叙事的缝隙,尝试清理其中冥顽不化的砂砾,就成为木叶文学批评一以贯之的追求。

关键词:木叶;诗意;先锋

最先读到木叶的文字,应该是在他的博客上。他当时大概还在一家以电视为名的媒体上工作,而所写的文章,印象中有几篇是关于京津曲艺界知名人物的专访,这对于我来说原本是陌生的,但我却因此而喜欢上了木叶的文字,于是隔三差五地在网上找一些他的文章来拜读,并从中发现有关曲艺访谈,或不过是工作需要,他更多的兴趣,大体还是集中于所谓“纯文学”尤其是先锋文学的品评及鉴赏上的。因为惊叹于木叶的语言功夫,我记得自己那时就曾猜测他一定有过长久的写诗经历,而后来在他的《先锋之刃》中,果然就读到了他所写的令人沉迷而又富有哲思的题诗。但又不仅于此,他的批评文字中,竟在诗意的隽永与深邃之外,还表现出强大的叙事能力。或正是诗意与叙事的叠加,文学批评这一志在以理服人却常拒人千里的文体,在他那里竟实现言辞、诗意和事理的高度契合,成了婉转多姿和韵味无穷的美文。将批评文章写得漂亮,木叶当然并非特例。记得有一次与项静闲聊,她言及文学批评并非为作家打工,而是写自己的文章,经营一片属于自己的园地。“自己的园地”,这说法很容易让

人想起周作人。事实上,他就是中国现代文学史上美文的第一个倡导者,而恰在他发出这倡导的时候,现代白话的美文尽管还不成气候,却已有不少人将评论文章写得漂亮了。就周作人本人而言,他就不仅是一个美文大家,而且将美文观念贯彻在评论文章中。木叶曾在一篇有关废名谈读书的编者序言中,引述了周作人给《莫须有先生传》所作的序:“这好像是一道流水,大约总是向东去朝宗于海,他流过的地方,凡有什么汉港弯曲,总得灌注潏洄一番,有什么岩石水草,总要披拂抚弄一下子,才再往前去,这都不是他的行程的主脑,但除去了这些也就别无行程了”^①。这里周作人的“流水”之喻,显然是指废名文体上的散淡从容和文笔上的涉笔成趣,但他并不急着用这四字俗语来做生硬的概括,而是在修辞上复现了废名在叙事或抒情上水流婉转的神韵。这样一来,读废名的《莫须有先生传》所能得到的审美愉悦,在他的序言中也一样领略得到,两者相得益彰,就不再是谁为谁服务的问题,而是各自在文本的世界中获得了审美的生命。

追求独立的审美生命,或是木叶引述周作人的原因,但在文体风格和审美意蕴上,他却与周作人有着很大的不同。即以对废名的评述而论,木叶首先肯定了周作人所论的“形象”,但他更为在意

的，显然是“在这率意、诗意、诗化叙事之外，还可珍重的是废名对诗与思的卓越的连接”^②。木叶的诗歌创作便是在丰富的意象中蕴含了深邃的对于诸多人生境遇的思考，而他的诗论，也在很大程度上偏重于以诗的语言，以期在美的震惊中，进入诗人以及诗歌内部“无法解释的东西”。在论及多多的诗歌时，木叶竟然一连选取了十多个意象，“以雕刻的方式写诗，以迷离的丰饶的减法，以田野中的犁铧和风中突然晃动的橘子，以在夜晚涌动于异域的河流，有时还以否定，以局限，以离散和沉默，以无，以审视作为邀请，以省略的方式获取加速度，力量乃至聚合幻变”，揭示它们何以能够“进入你深层的困境”^③。在这些充满矛盾却又内涵丰富的意象中，我们可能不仅联想到多多诗歌的复杂与含混，而与此同时，也为这丰饶与诡谲的修辞感染，情不自禁地沉浸于诗与思的辩证关系之中。如果说诗人多多在20世纪80年代末以来的离散漂泊中仍在记忆和现实的交错里思考知识分子与祖国息息相关的命运（“秋雨过后，那爬满蜗牛的屋顶/我的祖国，从阿姆斯特丹的河上，缓缓驶过”），那么，木叶就是借助深刻的感悟、丰饶的修辞、多维的思考，将对于诗歌的品评灌注为自成一格的美文，既“在足够的语言里交换着我们的沉默”，又用“深渊里的语词向外照亮”，给“我们的沉默”探寻到一个诗意的出口。

“我把一些石头搬出了诗歌”，这是臧棣在一首诗中表达的意愿，而木叶的诗论，大抵可与这一意愿做一番类比。按照木叶的解读，臧棣所谓的“石头”应该从多个角度理解。首先从诗歌的内涵角度，“石头”显然是与苦难和沉重之类的主题相关联的。比如，20世纪80年代末被木叶视为臧棣诗歌之路的重要转折点，而“石头”，则成了他理解这一转折的入口。臧棣的长诗《在埃德加·斯诺墓前》中，“石头”显然指向了墓碑，但它作为“一块石头”，被臧棣看作是“一个世界上最强硬的句号/准确地点在我们的大地上”，所以，在隐喻层面上，它不仅仅意味着一个终结，而且承载了历史和现

实的重量，与苦难、悲剧、崇高以及对抗有着密不可分的关系。在这种情况下，“把一些石头搬出了诗歌”，就是将这些具有“重量感、历史感、硬度和凸显性”的意象和内涵祛除，摆脱那种“你身上有世界上最重的石头”的压迫，终结“给石头做记号”的诗歌行为，甚至一并忘却“在石头里醒来”时的恍惚，而更愿意与生活妥协，伪装出轻松和惬意的姿态。正是基于这一前提，臧棣提出“希望诗学”，主张“通过诗歌的创造，来肯定生命的意义和存在的诗意”。这般夫子自道，应该是遭遇到了某些误解，而臧棣针对“某些现代派诗人或先锋派诗人假装与社会对立，然后批判社会现实的做派”所表达的诸多不满，也或者如暗箭一般射向他自己，以至于不得不“以诗论诗”的方式来给自己辩护。

这一辩护的有效性当然有赖于臧棣的创作实践，但是，他的诸多诗歌能不能获得理解，却还需要一番“把一些石头搬出了诗歌”的阐释工作。从这个角度来看，“石头”在木叶那里，可能不仅包含了阐释的难度，而且意味着深入到词语的背面，于轻逸中发现沉重，于笑噙中体会悲哀，于虚无中探究实在，搜寻那些被假装搬出的“石头”在诗歌中的位置。所以，木叶在阐释臧棣诗歌时遭遇的“石头”与臧棣诗歌中的“石头”同中有异，他不但要从臧棣创作的历史中阐明“石头”的存在，而且在横向的比较中鉴定它的类型，发现它的退隐、揭示它的潜伏及其在被搬离时发生在文本内外的“争吵”。正是通过对“在搬运过程中，几乎每个词都冲我嚷嚷过：‘见鬼’或是‘放下我’”^④等等诗句的深刻阐释，木叶进入了诗歌内部“无法解释的东西”，发现了臧棣的创作心理中“深层的困境”，并由此认定“他不是不能写沉重的、抵抗性的、与现实高度紧张的诗歌”，而是“试着把一些石头般的存在移出自己的诗歌”。因为在富于思辨的阐释中还还原了“石头”被“移出”的过程，木叶才让我们得以在臧棣的诗歌中发现“旁逸斜出”的背后，其实藏着与现实不能和解的东西^⑤。

二

“石头”不仅藏在诗歌中，在有关小说的阐释

中，木叶也常做着“石头”的搬运工作。在中国古典小说四大名著中，《红楼梦》一度以“石头记”为名，而就因为这块无力补天而被遗弃在大荒山青埂峰下的“石头”，“太多的人有了太多的故事”^⑥，所以，在中国叙事传统里，“石头”或可理解为小说的精神内核，它关联着作家与社会遭遇的方式，以及应对这遭遇时所选择的表现形式。在叙事的褶皱和语言的缝隙里发现“石头”并阐释其意义，在木叶看来，应该成为批评家义不容辞的责任。余华的小说《第七天》出版后，广受诟病的是他引入了大量的新闻报道，而在这个过程中，“把一个新闻事件作为灵感源头”，似已成为作家脱离生活的原罪。木叶对此不以为然。为此，木叶就杜鲁门·卡波特《冷血》作了一个类比，认为《冷血》这一部在美国开创了“非虚构写作”先河的作品，其在严密调查一件谋杀案的过程中，对于新闻手法的借重，“仿佛安格尔画《泉》是静穆丰腴一笔一画的写实之美”，而《第七天》，则“更接近于杜尚的《泉》所开启的以‘现成品’进行艺术创作的风尚”^⑦。木叶说，在杜尚那里，“现成品”是小便池，在余华那里，“现成品”是新闻事件，他们都深得欧仁·尤奈斯库所谓的“先锋派就是自由”的真谛，但相比杜尚所针对的西方审美传统，只将买来的小便池翻转过来就拿去参加展览，余华挑战的对象，却还包含了他自己于20世纪80年代中后期参与构建的先锋文学成规，它们横亘在那里，很大程度上就像是一块块亟待超越的“石头”。

“石头”之喻，当然不止于此。通过与杜尚的类比，木叶发现，“余华从不曾简单地拼贴，其先锋性是以文学洞察和个人经验为依傍”。作为例子，木叶提及一个细节，就是死后的李青遇见前夫杨飞，她把他遇难后掉在外面的眼珠放回眼眶，把他横在旁边的鼻子和挂在下面的下巴一一归位，然后说“你现在像杨飞了”。像这样一种在荒诞中尽显真情的对话，以及相互悼念的眼神，就“超越了新闻，让死者在另一世界里，拥有了一个生命本应得到的关照与温

暖”。值得一提的是，小说中这一对前世的怨偶，在死后的相遇，是在一处破旧的长椅上，“像是要塌了”是李青一再的担忧，而杨飞，却说“像是坐在一块石头上”^⑧。这迥然不同的感觉，根源于杨飞的记忆，在他4岁的时候，曾经被养父杨金彪试图遗弃在一处幼儿园旁边的石头上，而这石头的故事，虽然是养父许久之后才告诉他的，但让“死无葬身之地”的他，靠着惊人的意志力游走迷雾重重和雨雪交替的阳间，并借此引领我们见证了诸多枉死者在他们生前所遭遇的不公。木叶说，这些“生前渺小、凄惨”的死者，“死后却未对强权和不公进行反抗和声讨，连倾诉与省思也是平缓的”。无论生前还是死后，他们都是社会秩序的接受者，而“他们带着这样的思维，走向死无葬身之地。在那里，石头会向你微笑，人人死而平等”。然而这样的“死托邦”却“并非是一个彻底解决了问题的所在，在抵达之前，没有经过任何意义上的末日审判”。像余华这样“把源自社会的一系列事件集束性地回敬给了这个社会”，如同臧棣将“石头搬出了诗歌”一样，试图将“石头搬出小说”，然而通过对这一搬出过程的复现，木叶却又在余华的文本世界里发现为粗疏的历史叙述所有意忽略的“小数”拥有了死后的“生活”。这种“为死去的见证者作见证”，也是一种犹如“石头”一样沉重的、尖锐的存在，也正是在这个意义上，木叶宣称“那些无能的力量，那些文学意义上的见证，是渺小的，也可能是浩大的；是柔弱的，也可能是尖锐的；是无用的，也可能是意味深长的”^⑨。

相比于触碰文本内坚硬的“石头”，作为批评家的木叶也敢于检视砂砾。如果说“石头”对应了小说的内核，那么抵达这内核的路途上，我们任何人都不可避免地会遇到无数的砂砾，但唯有目光锐利的批评家，才能精确地指出它们如何影响了我们的阅读，限制了主题的实现，以及何以让一个雄心勃勃的作家折戟沉沙的。在一次访谈中，木叶向苏童提及葛红兵对《碧奴》的批评，认为写作这类作品是在浪费生命，他应该把功夫用在针对现实发言的长篇小说上^⑩，而后苏童果然推出了《黄雀记》，并强调真正的“黄雀”，“其实就是这个时代，这个社会现实”，然而在木叶看来，“文本中的时代

和社会现实，却不那么精准宏阔”。如作为重要场景的井亭医院“成了作者的实验基地”，内中集结的代表人物种种荒唐的行径，虽以精神病为掩护，却“无不屈从与作者的意图，少有鲜活的内心流转”。苏童用以赞叹福楼拜的话，“他不光是在一个单纯的平面上写人性，另外一个方面，他兼顾到了社会对一个人心灵的影响”，于是被木叶用作靶子，以为“对经典的研究或感佩，与自身实践还是有些距离的”^⑩。这般不留情面的批评，虽然并不能阻止它此后获得茅盾文学奖，却从根本上揭示了苏童的写作在处理“时代意义”上的局限，而这局限，借用木叶所引述的葛红兵的话来说，就是“苏童常常不能为自己笔下的人物提供一个社会性的解释，苏童笔下的人物常常是宿命的”。宿命的解释，或给种种俗世的失败找到了根由，但它反过来也变身为一根绳索，在其牵引和束缚下，不但祖父的挖魂找魂变得徒劳无功，而且造就了“期许和文本、虚构和现实之间的缝隙”^⑪。

因为对这缝隙的重视，完成度成为木叶文学批评中的关键词。我们知道，任何一部作品，都包含了作者的野心，但作者的野心和文本的现实之间，却常常存在巨大的差异。冯唐曾自信满满地宣称他的“北京三部曲”树在那儿，够后两百年的同道们攀登一阵子的了，但木叶说，关于青春小说、成长主题，“冯唐并未有多少新发现，或给出什么绝妙揭示”^⑫。关于《王城如海》，徐则臣曾对于“主题先行”的批评不以为然，声称“最牛的和最烂的作家差不多都是主题先行，有能力主题先行起码他是有想法的”，但在木叶看来，他在“具体叙事时又未能巧妙地让人物和故事在现实中自在生长”^⑬。曾以《最后一个渔佬儿》进入文学史的李杭育携《公猪案》卷土重来，该小说借助公猪旺财的三世轮回，叙写了太平天国、土改和当下三个时空的故事，因为每个故事均触及法律并有楼法官这一视角的存在，“小说是存在深度自洽之可能的”，然而木叶经过一番探究发现，“《公猪案》由一个案件引出一个又一个案件，初始设计很魅惑，但是，到了具体叙述之时，缺乏

内容上的纵横和法理上的辩证”^⑭。在木叶那里，无论冯唐的“北京三部曲”，还是徐则臣的《王城如海》，抑或李杭育的《公猪案》，都与作家的野心不相称，“野心勃勃，境界与实绩并没有预想中那么高”。

这样的判断，隐含了一个“完成度”的概念，而木叶用以度量的，就是作者的野心与文本的现实之间的落差。这一落差原本就是普遍的存在，而今众多批评家未必不明于此，但很不幸，他们却在批评实践中，总倾向于出于种种现实的考量而曲意迎合，以至文学批评一方面沦为了朋友圈里廉价的点赞，另一方面则成了别有用心的广告。尽管我们都生活在一个世俗的环境中，对于这样一种批评家与作家的互动，比较能够宽容以待，毕竟乡愿就是谁也难以逃脱的悲哀，但像这样拉低文学批评的信用，木叶无论如何都是心存不满的。在《水底的火焰》一书的后记中，他就一再强调“谈论一个作家实际上‘并不具有的美德’，这是一种虚妄的不负责任的批评”^⑮，所以，他既不溢美也不隐恶，以“完成度”作为度量衡，不仅执着于在文本中发现“石头”般沉重和尖锐的内核，而且不遗余力地在作家的野心和文本的实际之间的缝隙中挑拣着冗余的砂砾，从而让人对于文学批评重新充满了敬意。

三

“袅袅兮秋风，洞庭波兮木叶下”，这屈原《九歌》中的诗句，或者是木叶笔名的由来，而他在文学上的师承，却可能除了中国古典的滋养之外，更多地受惠于20世纪80年代中后期以来的“现代派”“后朦胧诗”“先锋小说”等文学创作潮流以及与之相关的“审美自律”“回到文学自身”“纯文学”等文学观念。20世纪80年代不仅意味着一个开始，而且被视为一种终结，它的这种相对独立性，在新世纪以来的诸多历史回望中被赋予了重大意义，所谓“文学的黄金时代”的说法于是不胫而走，而此间种种的文学思潮，在“重返八十年代”的号召下，也一再成为当代文学史家谈论的对象。一个饶有意味的现象是，80年代的文学思潮似乎是此起彼伏的，而作为它们的遗产，却在90年代以来的市场化和新媒体的冲击下变换了名目，各自带领不

同的受众群体，占领不同的文学阵地并各领风骚。作为“七零后”的木叶，显然是“先锋文学”观念的继承者，他的对于语言和修辞及其诗性的苛求，恐怕在很大程度上就受到孙甘露的影响。若以年龄计算，80年代对于他，显然应当归入“文学史的时间”，他开始接触“先锋文学”的时候，“先锋文学”作为一种文学风潮已经“终结”，但作为文学上的探索精神，却仍在不同代际的作家那儿生生不息。而昔日“先锋”的遗产，比如形式的实验，语言的探索，叙事的裂变，以及与之相伴而来的文学观念，则已转化为文学的基本教养。大概就是在这“后先锋”的语境中，木叶借助“迟到”的阅读累积起对于先锋文学的敬意。

因为这敬意，木叶在批评中对于先锋文学颇为用心。在木叶的评论集《水底的火焰》中，“辑一”部分就主要讨论了先锋作家“后先锋”时期的创作。而“辑二”部分，虽然评述的都是“新世纪”以来文坛上崭露头角的“七零后”“八零后”的作品，但基本上以“先锋精神”作为评价尺度，至于最后一辑，虽则是两个年度的文坛回眸，其中重点论述的作品，也在很大程度上以肯定其先锋探索为旨归。从相关篇目的安排以及论述中，发现他有着坚定的先锋立场。他对于先锋的理解，既是把先锋文学放置在特定的时代语境中，首先把它作为“特定称谓每每指向特定历史阶段和特定人物，在此意义上，马原余华苏童格非孙甘露，以及莫言残雪等被称为先锋作家”^⑩，对于他们当初的创作不断有人贬低，比如“没有来得及认真消化，很多作品的借鉴痕迹过分浓重”，“而且多数注重一些表面性与技术性的东西”，但木叶坚持认为，“那段实验功不可没，是一种传承，也是中国文学一种必要的自我检视、更新与丰富”。正是在这个意义上，木叶宣称，“难以想象没有1980年代先锋探索的中国当代文学”^⑪。从这里，我们不难判断，木叶对先锋文学的认识是具有强烈的历史感的，他觉得，先锋文学运动中种种的语言和形式的实验、文学思维的革新，不但造就了文学史上的辉煌，提供了一系

列站得住脚的作品，而且影响已经超越特定的“1980年代”，这既丰富了我们对此前文学的理解，又改变了此后的文学路径，尤其是其试图颠覆相对单一的文学主流而追求异质的精神品格，为文学地“表达我们生活的这个世界在认知方面的多样性”提供了可能。

正是因为这样一种理解，木叶对于先锋有一种追根溯源的冲动。曾在为夏志清的《中国现代小说史》所写书评中，木叶服膺于刘绍铭所谓“夏教授时发愣愣之言，不愧为中国文学的异见分子”，以为正是这“异见”道成肉身，令“一个人的小说史渐渐成了一部经典的小说史”，但内中对于鲁迅的看法，却不能为他所接受。比如夏氏所认为“失败”的《故事新编》，在他的心底，却未必比《呐喊》和《彷徨》缺少创造性，“它甚至可以称得上是解构主义写作在世界范围内的先驱”，而夏志清所谓的“轻浮与零乱”，在木叶那里，则“或许正是诗意与游戏精神之所在”^⑫。何以如此呢？是因为木叶的先锋意识。在一次论及赵志明小说的先锋特质时，木叶追溯了先锋意识在中国现代文学史上的谱系，并因此再次提及他与夏志清的分歧，在这里，他更直截了当地指出《故事新编》因“超前性和异质化的书写”而应耸立在先锋文学的源头处^⑬。事实上，在与莫言、余华、格非、苏童等先锋作家的访谈中，木叶也一直试图从他们的创作经验里获得先锋源自何处的信息，而他们坦言自己的先锋创作，除了“新时期”以来引介的外国文学大咖的影响外，竟不约而同地提及了中国文学传统。尤其是莫言，更将《檀香刑》的写作归结为受鲁迅小说的启发，以为鲁迅在小说里对“看客”的批评，“是一大发明”，但却在看客和受刑者的关系中“缺了一角”，所缺的就是执刑者，于是他给补上了^⑭。莫言的说法，或许有待商榷，但木叶呢，却以提问的方式将先锋文学置于立体交叉的谱系中了。

从木叶对于昔日的先锋作家和参与先锋文学生产的知名编辑吴亮、程永新等人的访问中，我们看出他一方面试图再现先锋文学运动的来龙去脉，另一方面他也试图清理先锋文学的遗产，并“重估”其在今天这个“后先锋”的语境中可能存在的价值。在访谈集《先锋之刃》的书评中，俞耕耘认为

木叶是一位“理想的访谈者”，而之所以称之为“理想”，是因为木叶“丰富的记者经历（采访正是‘当行本色’），作为诗人的眼光（对文学本体—诗性与审美的把握），以及评论家的视野（作品探讨的深广性、针对性和力度感），而所有这些，都是普通采访者很难兼具的”。俞耕耘的这一判断无疑是精准的，而随后又论及“每种对话都涉及视域融合”的观点，认为“采访者既要有自己潜在的趣味、品位和立场（这样才有焦点的透视，形成整体脉络），同时又不能遮蔽、阻滞受访者自陈（这样才不会造成观念强制输出，沦为了一场闭合性对话）”^②，更是让人甚为折服。施战军所谓“木叶的作家访谈，我觉得是目前在中国涉及到文学方面访谈里面最好的，本身提出的问题和所商讨的问题里面，每次都没有输于过作家”^③，也在俞耕耘的分析和点评中落到了实处。但遗憾的是，俞耕耘始终没能明确提及木叶与先锋文学之间的师承关系。事实上，正是借由“迟到”的阅读而建立的师承关系，木叶才能在认同先锋价值的前提下与访谈对象“视域融合”，并缘此，他的提问才不仅仅来自知识冲动，而且带着强烈的实践诉求，也即在新媒介的冲击下，在类型化的裹挟下，在市场分层的制约下，以及先锋的遗产业已转化为基本文学素养而参与新的文学典律形塑的情况下，奉创新和异质为生命的先锋精神究竟还能今天的文学提供哪些可能呢？

注释：

- ①周作人：《莫须有先生传·序》，选自鲁迅博物馆编：《苦雨斋文丛》，辽宁人民出版社2009年版，第185页。
- ②木叶：《向空中画一枝花》，《文汇报》2018年6月27日。
- ③木叶：《多多：诗人的原义是保持整理老虎背上斑纹的疯狂》，《上海文化》2018年9月号。
- ④臧棣：《搬运过程》，摘自《宇宙是扁的》，作家出版社2008年版，第116页。
- ⑤木叶：《臧棣：我把一些石头搬出了诗歌》，《上海文化》

2018年5月号。

- ⑥木叶：《“越尖锐……越具体……”》，摘自《一星如月看多时》，上海文艺出版社2014年版，第23页。
- ⑦⑨木叶：《谁为死去的见证者作见证》，摘自《水底的火焰》，上海文艺出版社2017年版，第11-12页、第16页。
- ⑧余华：《第七天》，新星出版社2013年版，第52页。
- ⑩木叶：《苏童：一个漫长而简洁的仪式》，摘自《先锋之刃》，上海人民出版社2018年版，第114页。
- ⑪⑫木叶：《被缚的宿命》，摘自《水底的火焰》，上海文艺出版社2017年版，第6页、第6页。
- ⑬木叶：《冯唐论》，摘自《水底的火焰》，上海文艺出版社2017年版，第96页。
- ⑭木叶：《过于正确与急切的叙事》，摘自《水底的火焰》，上海文艺出版社2017年版，第98页。
- ⑮木叶：《另一种独立特行的猪，及其死亡》，摘自《水底的火焰》，上海文艺出版社2017年版，第69页。
- ⑯木叶：《水底的火焰·后记》，上海文艺出版社2017年版，第252页。
- ⑰⑳木叶：《作者与总叙事者的较量》，摘自《水底的火焰》，上海文艺出版社2017年版，第110页。
- ㉑木叶：《一个作家的叙事之夜》，摘自《水底的火焰》，上海文艺出版社2017年版，第23—24页。
- ㉒木叶：《一个人的小说史？》，摘自《一星如月看多时》，上海文艺出版社2014年版，第211页。
- ㉓木叶：《先锋之刃》，上海人民出版社2018年版，第76页。
- ㉔俞耕耘：《先锋文学：记忆与重估——读木叶访谈集〈先锋之刃〉》，《书城》2019年第1期。
- ㉕施战军：《在青创会上的发言》，见 http://www.shzuoja.com/2014qch/2014qch_004_05.html。

（作者单位：烟台大学人文学院当代文学研究中心）

本栏目责任编辑 余 晔

罗念生早期十四行诗中的西方影响

◎ 邹建军 涂慧琴

摘要:罗念生的早期诗作是中国新诗史上的重要作品,它在内容上具有开拓性,在形式上具有开创性,形成了自己鲜明的思想特点、审美特征和艺术优势。它在形式上的诸多因素都来自于西方的十四行诗,在精神品质上的许多方面也来自于以古希腊为代表的西方经典文学。本文以罗念生早期十四行诗的个案,讨论中国十四行诗与西方之间的联系,并探讨这种影响之所以能够实现的原因和规则。

关键词:罗念生;早期十四行诗;艺术体式与形式;西方影响

罗念生早年是一位有影响的诗人,许多后来的人都不知道,以为他只是一个纯粹的学者。在《罗念生全集》的第九卷,收录了他一生中唯一的诗集《龙涎》,共收入早年诗作43首。在《自序》(写于1935年8月24日)中,主要讨论了诗歌的形式问题,并且对这部诗集里的诗作在艺术体式和艺术形式上的讲究,做了一个高度的概括:“这集子对于体裁与‘音组’冒过一番险。这里面包含有‘十四行体’(sonnet)、“无韵体”(blank verse)、“四音步双行体”(tetrametre)、“五音步双行体”(pentametre couplet)、“斯彭瑟体”(Spenserian stanza)、“歌谣体”(ballad metre)、四行体、“八行体”(octave rime)和抒情杂体”。^①诗人对自己早年诗作在艺术上的实验,有如此清醒的认识,实在是难得。他在早期诗作中一共实验了九种诗体,花了一番很大的功夫,这种一开始就特别重视诗体实验的情况,在现代诗人中是相当少见的。虽然在序中有了这样一个交待,然而在具体的诗作上或诗作后面,却并没有标明它们所属的诗体。那么,只有靠我们在阅读过程中,在分析的基础上进行判断。值得注意的是,在这篇《自序》中,诗人把十四行诗放在了所实验的所有诗作的首位。根据这部诗集的真实情形,可以发现其十四行诗都排在了诗集的前面,因此所谓的罗念生十四行诗,就是指前面的13首。其实只有12首,因为最前面是诗人的《自序》,编入

了整个序列号,并且列为了1,所以一共只有12首十四行诗。不过,按照有的诗歌理论家的研究,十四行诗并不一定就是十四行;据说美国诗人弗罗斯特有一首诗,虽然只有一行,却被认为是一首标准的十四行。那就是说,西方的十四行诗,并不一定是以行数来判断的。然而,如果是英文的十四行,多半就只是十四行诗。正是这样的原因,暂且也把这部诗集后面的六首十六行,包括《眼》《死刑》《热情》《口角》《筵席》《殉道》等,也算入其内。如果再宽泛一点,将12行也算在其内,那么就还有《生活》《异邦人》《死》,一共3首。如果可以成立,罗念生与十四行诗相关的诗作,一共就是21首。这是首先需要特别交待的。在他早年的十四行诗里,究竟做了一些什么样的艺术实验,哪些方面取得了成功,哪些方面留下了教训?对于当代格律诗的建构有什么启示?本文要讨论的主要问题是:第一,罗念生早期十四行诗在形式上有什么样的讲究?第二,他早期的十四行诗在形式上取得了哪些成功?第三,他早期十四行诗在形式上有一些什么教训?第四,他早期十四行诗所受到的西方影响有哪些?

具体说来,罗念生早期的十四行体,包括第2首《毒药》,第3首《爱》,第4首《爱》,第5首《劝告》,第6首《友谊》,第7首《天伦》,第8首《归去》,第9首《自然》,第10首《罪恶与自然》,第11首《力与美》,第12首《天象》,第13首《东与西》,一共12首。钱光培教授对其早期诗歌

有这样的评价：“他精通中外诗歌格律，新诗创作多用格律谨严的形式，如‘双行体’‘无韵体’‘八行体’及‘十四行体’等。他的诗作往往有独特的主题，独特的感觉，因此诗中常带一种‘奇气’。”^②表明后来学者也认可他在诗体上所做的种种实验，并且发现了他在诗歌格律上的独特追求。我们在读过了这些作品之后，就可以发现它们在艺术形式上所具有的特点，并且它们都体现了诗人的探索，并且是在思想与艺术上的双重探索。我们对于罗念生十四行诗在艺术上实验的评价，也是基于他在诗歌审美艺术上所形成的鲜明特点。

一

罗念生早期十四行诗特点之一，是所有的诗作都不分节，一首诗十四行连排，从开始到结束，以自我抒情贯穿全诗。莎士比亚、弥尔顿和彼特拉克等西方诗人大部分十四行诗也是不分节的。排在诗集最前面的12首罗念生十四行诗，没有一首是已经分节的。说明了在罗念生的十四行诗观念中，只有“行”的概念，而没有“节”的概念。然而，在后面的十六行诗中，有的是分节的如《眼》《死刑》《口角》《筵席》《结》《殉道》，然而也有一首《热情》是不分节的。在后面的十二行诗中，《生活》《异邦人》《死》等三首都是分节的。由此可见，罗念生早期所有十四行诗都是不分节的，在所有的十六行和十二行诗中，绝大部分诗作也都是不分节的。从西方的十四行诗而言，彼特拉克的十四行诗，基本上是不分节的；弥尔顿的十四行诗，也是不分节的；华兹华斯十四行诗，也是不分节的。由此可以肯定，罗念生早期十四行诗是来自于西方的十四行诗，而不是来自于中国古代的格律诗。因为在中国古代的诗歌作品中，分节的诗作占主体部分，如《诗经》和《楚辞》里的一些作品，都是分节的。还有宋词和元曲，其主体结构是分下半阙与下半阙，相当于分节。在唐诗里面，这种不分节的情况，也是比较普

遍的。李白的绝大部分诗作，特别是比较长的抒情诗如《蜀道难》《梦游天姥吟留别》等，是不分节的。显然，李白的作品与西方的十四行诗，在形式上具有很大的差别。在一首诗中分节不分节，虽然只是一个形式的问题，然而对于诗歌形式的建构，也是相当重要的。在罗念生早期诗作中，有不少的诗作是分节的，但是其中的十四行诗却是不分节的，说明他对于十四行诗的形式，还是相当讲究的，他的十四行诗没有与中国古代诗歌在艺术上的特点结合起来。如果他在十四行诗中分了节，就可以说明他并不是完全按照西方十四行诗的格律而创作的。显然，他的十四行诗是从西方直接引进的，在艺术形式上没有根据中国古诗的特点做出改变。

二

罗念生早期十四行诗特点之二，是诗行建构的不完整性。在罗念生早期12首十四行诗中，几乎没有一句本身是一个完整的句子，没有一行是一个完整的结构。也就是说，其诗中的上一行，总是在没有结束的情况下就断了，下一行的开头是与上一行的结尾连在一起的。在他的诗作中，单独一行而成为一个句子的，几乎是没有任何出现过的。然而，这些十四行诗中的句子并不是散文，不是把散文的句子故意切断，而是真正的诗行。这样一些分开的然而又相互连在一起的诗行，构成了一首完整的诗作。如此形式构成也是西方十四行诗的特点，无论是彼特拉克体十四行诗，还是莎士比亚体十四行诗，都是借助分行来表达其内在含义。彼特拉克体十四行诗是由一个八行(octave)和一个六行(sestet)组成，在前八行中提出问题并展开论述，在后六行中说明观点并得出结论；斯宾塞体和莎士比亚体十四行诗往往是由三个四行(quatrain)和一个偶句(couplet)组成，在第一个四行中提出问题，第二、三个四行展开论述，在偶句中得出结论；雪莱的十四行诗则又不同，是由四个三行(tristich)和一个偶句组成。十四行诗这种形式的构成，其意义在于让全诗所有的诗行，都通过句与句的断开与相连，有机地连接在一起，形成一种起承转合的抒情趋

势，形成一个整体性的艺术结构。罗念生十四行诗第二首《爱》是这样的：

往常时地球在天轨上面狂喜地
 飞奔，无数的星辰在以太空中
 自由地运行，那恒星亘古不移，
 把不灭的光芒向着人间吐送；
 如今好像是末日到了，那天狼
 吞噬了日月星辰，地球也化作
 流星陨入无垠；从此不见天光，
 更不要盼望极光与彩虹出没。
 哦，不看这光明与快乐的天宇，
 为何顷刻就变作了地狱的阴沉？
 是谁的造化，谁的毁灭？我恐惧，
 我战栗，我要去祈求造物的神——
 这都是因为你不肯和我相爱，
 天道不调和，还成什么世界？^③

这首诗的后面没有注解，也没有标明写作的时间，然而，这是一首标准的十四行诗。这首诗中的许多句子是被切断了的，同时也是被连接起来的，其中有四行后面没有标点，只有一行后面是句号，其他则有逗号、分号、破折号和问号。可以看出，诗人在对于诗行的概念上，有一种独特的认识，那就是尽量不要让一个完整的句子出现，要在这个句子还没有完结的时候，让它转到了下一行的开头，这样，就可以让全诗融合贯通起来，以形成一种一以贯之的气势，在形式上产生一种一体化艺术效果。莎士比亚十四行诗，虽然不是完全如此，然而其中的许多诗行，却同样存在这样的讲究。有时为了突出观点，在第三个四行开头使用转折词，譬如在 Sonnet 18(《十四行诗第 18 首》)中使用“but”，在 Sonnet 29(《十四行诗第 29 首》)中使用“yet”。更为重要的是，在罗念生早期的十四行诗中，许多行几乎都是由几个词语或词组所构成的；当然并不是每一行都是如此，然而在同一首诗作中，却有许多这样的句子。许多时候在一行之中，也有标点符号的出

现；在一行结束的时候，可能没有标点，句子中间基本上都是有标点的。在这首诗中，只有五行中间没有标点，其他的九行中间都是有标点的。一个诗行由两个或三个词组组成的，可以为诗的艺术表达造成必要的停顿，以形成一种曲曲折折、高高低低的节奏感。而之所以出现这样的诗行，来自于英语十四行诗所讲究的艺术结构，这就是层层上升又层层下降，正是英语诗歌的结构特点在汉语十四行中的体现。只是因为两种语言要素的构成不同，在艺术结构上就会有不同的讲究，当然，不可能是完全相同的讲究。汉语十四行想学英语十四行，其实是不可能的；在于两种语言的构成要素都不一样，汉语是单音独体，而英语中每一个词语并不是一样的长短，比汉语更加丰富，更加曲折。罗念生的十四行诗有没有完整的诗行？当然也是有的。然而，还是以不完整的诗行为主体。诗行的不完整是英语十四行诗的重要特点，其目的就是为了表达上的连贯性、曲折性和繁复性，如果每一行都是一个句子，而不是一个词组，或半个句子，那它的节律上与音节上的构成，与汉语其他诗歌就不存在区别。中国古代诗歌中采取不完整句子的情况不多，只有到了长短句的宋词和元曲，才有这种倾向，然而也并不是断句的相连与诗行的切断。所以，我们可以肯定罗念生十四行诗中的断句与连句，与西方十四行诗存在直接的继承关系，不过，他还是根据汉语的构句与构词规律，进行了一定程度的改造。

三

罗念生早期十四行诗特点之三，就是行与行之间参差不齐。他的十四行诗不是每一行都有整齐排列，有的要往后缩进两个字，有的要往后缩进四个字，形成了一种基本规律。再以《友谊》来说明这个问题：

我当初失去了爱情，倒不觉厉害，
 只当是一阵暴风雨扑灭了心中的
 烈焰，一会儿晴起来，那辽阔的天空
 浮着一片白云，悠悠地飘来，
 悠悠地飘去了；但如今长久的阴霾

掩盖在心中，一阵空雷响动，
 却不见雨水，地面的热气又无从
 发散，这样的天气真把我闷坏。
 我还在生命的初程，未遭逢绝大的
 失败与成功，友谊却透来一声
 嘲笑，不给我半点同情与鼓励；
 可惜我在这苦涩的海水里，洒下了
 无量吨的白糖，却没有半分

蜜意：我从今再不肯浪掷这友谊。^④

这首诗的后面没有任何注解，也没有标明写作的时间，然而它在艺术形式的构成上，却还是相当讲究的。这是一首写友情受到了损害的诗，一个青年人过于相信人间的友情，然而他得到了严重的教训，所以有了沉痛的心情。它与其他十四行诗的不同，在于每一行并不顶头。第一行顶头，第二行和第三行都往后空了两个字；第四行和第五行顶头，第六行和第七行则往后空了两个字；第八行、第九行顶头，第十行往后空了两个字，第十一行则往后空了四个字；第十二行顶头，第十三行往后空了两个字，第十四行则往后空了四个字。这样的排列，当然是诗人故意为之，体现了诗人的匠心之所在。而为什么要如此排列，主要还是想在抒情和叙事的节奏上有所变化。如果我们进行朗诵，就可以在听觉上产生一种起起落落的感觉，在视觉上也会产生同样的效果。然而，在罗念生早期的十四行诗中，这个方面的讲究并不一致。在前面所引的那一首诗里，其排列方式则与此不同，全诗没有往后空四个字的；然而，还是形成了大致相同的空字格，每隔一行就往后空两个字，最后两行却又都是顶头。往后空两字或四字，则是它在排列上的基本要求，这样的排列是西方十四行诗，特别是莎士比亚、弥尔顿和雪莱十四行诗的基本规律。譬如，莎士比亚十四行诗“The World’s Way”中，三个四行中的奇数行顶格，偶数行往后空两个字母，最后两个偶句却都是顶头，其诗的

第一个四行为：

Tired with all these, for restful death I cry---
 As, to behold desert a beggar born,
 And needy nothing trimm’d in jollity,
 And purest faith unhappily forsworn,^⑤

最后两行是：

--Tired with all these, from these would I be gone,
 Save that, to die, I leave my Love alone.

但是弥尔顿的意大利体十四行诗的空字格，又有所不同，往往是前八行中第一、四、五、八行顶格，第二、三、六、七行往后空两字格，后六行中第九和十二行顶格，第十和十三行较之往后空两字格，第十一和十四行又比第十和十三行往后空一字格。“To His Blindness”（《哀失明》）的头四行和最后三行，分别是：

When I consider how my light is spent
 Ere half my days, in this dark world and wide,
 And that one talent which is death to hide
 Lodged with me useless, though my soul more bent...

Is kingly, thousands at His bidding speed

And post o’er land and ocean without rest--They
 They also serve who only stand and wait.^⑥

由于英语或西方其他语言不是单音独体，所占不一定是完全相等的位置，所以和汉语的十四行在此方面的讲究，还是具有相当的不同。它们空一个词、空两个词，与汉语的空字所占并不相同，有的词长，有的词短，然而之所以如此安排是为节与律的产生，则是相同的。所以，从听觉和视觉而言，英语十四行和汉语十四行是完全不同的。之所以故意安排这样的往后空两字或四字，还是为了句式的复杂和节律的形成，如果完全不空的话，则每一行都是一样的整齐，与中国古典诗歌特别是七律和五律等，则没有什么区别，那么在朗诵上则没有什么变化，在句式与节式上也没有什么起伏。所以，罗念生在十四行诗中之所以采取往后退两字或四字的安排，就是为了让行式和节式更富于变化，以发挥

汉语本有的音律在汉语十四行中的优势。

四

罗念生早期十四行诗的特点之四，是在音组上的讲究。所谓音组，是指对一首诗中的每一行，按音节所进行的断开，而形成的几个音节群。在一行诗中，我们可以按照朗诵的需要，分成几个朗诵的单元。如果有四个部分，就是四个音组；如果有五个部分，就是五个音组。全诗的每一行组合起来，可以形成一个大致的节律，形成了一个交响曲。音组的效果主要体现在上下行之间，同时也会在整首诗中发挥作用。我们以《力与美》加以说明：

不看太空中 / 星球的 / 吸引 /，太阳里
一颗 / 沙尘 / 压得死人； / 再计算
那一切 / 原质的 / 化合与化分， / 射放了
许多的 / 光热 / 来培养 / 这生命。 / 不看
那电机 / 磨出了 / 磷火， / 拖引着 / 车轮
好像 / 一条长龙 / 爬过； / 那高楼
压破了 / 地壳， / 总有 / 一天， / 我们
可以用 / 杠杆 / 把这笨重的 / 地球
抛来 / 抛去。又不看 / 荷马的 / 史诗，
圣经 / 说狮子 / 曾伴着 / 羊儿 / 吃草，
米开朗吉罗 / 雕刻的 / 雄峻的 / 摩西氏，
和近代 / 立体的 / 绘画：这都是 / 依照
那力的 / 表现。因此 / 我们 / 悟及
这神律： / “力就是美， / 美就是力。”^⑦

这首诗里所存在的音组，以四个音组为主，间以五个音组，构成了一种反复的、大致相等的间隔，就是十四行诗在节奏上的讲究，这也是英语十四行诗所讲究的。罗念生先生的十四行诗，以四个音组为主体，所以句子不长，形成的节奏比较短促与急迫；如果句子比较长，则会让每一个诗行里有五个或六个音组，形成的节奏则比较悠长与缓慢。汉语和英语是完全不同的两种语言，因此，在音组构成形态和组合规律，也就有了不同的甚至完全不同的讲究。英语十四行诗不是像汉语律诗那样整齐，也不

是像长短句那样有规则的变化，而是有种种其他方面的讲究。英语十四行诗的最大特点在于其特定的结构，层层上升又层层下降，反反复复地呈现出同样的元素，形成了英语所特有的形式美感。斯宾塞体和莎士比亚体十四行诗不要求每行字数整齐统一，但要求每行 5 个音步，10 个音节，构成抑扬格五音步的音组。以莎士比亚 Sonnet 18(《十四行诗第 18 首》)为例进行说明，用“-”符号表示音步，每一行有 5 个音步，每一个音步包含有两个音节，前一个弱（即为抑），后一个强（即为扬），弱和强分别用“\”和“/”两种符号表示：

\ / \ / \ / \ / \ /
Shall I | compare | thee to | a sum | mer's day?
/ / \ / \ / \ / \ /
Thou art | more love | ly and | more tem | perate:
\ / \ / \ / \ / \ /
Rough winds | do shake | the dar | ling buds | of May:
\ / \ / \ / \ / \ /
And sum | mer's lease | hath all | too short | a date,
\ / \ / \ / \ / \ /
Sometime | too hot | the eye | of hea | ven shines,
\ / \ / \ / \ / \ /
And of | ten is his | gold com | plexion | dimm'd:
\ / \ / \ / \ / \ /
And ev | ery fair | from fair | sometime | declines,
\ / \ / \ / \ / \ /
By chance, | or na | ture's chan | ging course, | untrimm'd:
\ / \ / \ / \ / \ /
But thy | eter | nal sum | mer shall | not fade,
\ / \ / \ / \ / \ /
Nor lose | posses | sion of | that fair | thou owest:
\ / \ / \ / \ / \ /
Nor shall | death brag | thou wan | derest in | his shade,
\ / \ / \ / \ / \ /
When in | eter | nal lines | to time | thou growest:
\ / \ / \ / \ / \ /
So long | as men | can breathe |, or eyes | can see,
\ / \ / \ / \ / \ /
So long | lives this |, and this | gives life | to thee.^⑧

所以，所谓十四行诗在音组上的讲究，就是为了在艺术结构上产生一种曲折，形成因为语言才有的艺术魅力。不过，音组也有不同的划分方法，每一个读者可以有自己的选择。英语诗歌的音组（即音步）和汉语诗歌的音组构成也有所不同，英语是

按照单词的重读与非重读构成不同的音步，汉语则根据词与词组的构成不同的音组。因此，英语诗歌中除了有抑扬格五音步，还有抑扬格四音步、抑抑扬格四音步、扬扬抑格四音步，当然也有抑扬格和抑抑扬格、扬抑格和扬抑抑格同时出现的情况，有的一行中也存在三音步、六音步。以华兹华斯《致睡眠》（“To Sleep”）的头四行为例：

\ / \ / \ / \ / \ /
 O gen | tle sleep | ! do they | belong | to thee,
 \ / \ / \ / \ / \ / \ /
 These twin | klings of ob | livion | ? Thou dost love
 \ / \ / \ / \ / \ / \ /
 To sit | in meek | ness, like | the broo | ding Dove,
 \ / \ / \ / \ / \ / \ /
 A cap | tive never wi | shing to be free.^⑨

第一和二行都是抑扬格五音步；第二是四音步，抑扬格与抑抑扬格交替出现；第四行是三音步，抑扬格与抑抑抑扬格同时出现。因此，以英语诗歌的音节来套用汉语诗歌的音节，也是不太现实的，但是音节的美学效果总是需要的，是通过不同的道路而实现的，也只有通过不同的道路才可以实现。闻一多先生曾经热衷于音尺理论的探索与实践，提出了著名的“三美”理论，“音节的美”“绘画的美”“建筑的美”，影响了好几代中国诗人。罗念生早期的十四行诗，也许不讲究“绘画的美”与“建筑的美”，却特别讲究音节的美。不过，在“三美”之中，音节的美还是核心，所以他讲究了“音节的美”之后，同时也就具有了“绘画的美”和“建筑的美”。

五

罗念生早期十四行诗的特点之五，是在押韵上的讲究。就押韵而言，有相当整齐的，也有不太整齐的。这首《浪费》，被钱光培先生所称赞。他说：“这首诗写于三十年代。选自《文艺杂志》一卷四期。采用意体十四行结构，韵式为 ABBA、ABBA、CDC、EDE。诗行位置

与韵式一致。”^⑩全诗如下：

美国人，美国人，你们尽管浪费：

密士比河崩溃了无量的金沙，

赖亚加拉瀑布泻下了万马

奔腾的水力，不曾化作无烟煤；

那成林的大小烟囱，一秒钟要抛废

亿万马力的煤精，工厂里白化

劲儿造下了过剩的鱼皮，恐怕

纽约城一夜间要泄出两吨的污秽。

唯有美丽，那是自然的一点

精灵，你们不能够这般奢侈的

浪费，任她在猥亵的舞台上，

掩着羞耻，放出那火的风情，

她好比是一颗坚硬纯洁的金刚石，

扔在火里立刻会化作灰烬。^⑪

这首诗虽然韵式整齐，结构也符合十四行诗的要求，然而立意不够高远，语言也不够华美。《力与美》却与此不同。这首诗不仅押行尾韵，并且押行内韵；韵也不是一韵到底，而是不断地发生了变化。这与中国古典诗歌中的押韵规律，是完全不同的。首先是押尾韵，“计算”“不看”“车轮”“我们”“高楼”“地球”“史诗”“西氏”“吃草”“依照”“悟及”“是力”，在一首诗中所押的尾韵，一共转换了六次。其次是行内韵，即每一行中与下一行或下几行的行中所押是同一个韵。“吸引”“死人”“化分”“生命”“磷火”“爬过”，再下面的诗行也就不再押了。主要是因为后面有三个完整的诗行，既然是完整的诗行，也就不存在行内押韵的可能性了。由此可见，罗念生先生的早期的十四行诗中，在押韵也是严格遵守英语十四行诗的规律的。每一个人都是按照自己的理解，来进行形式上的讲究，况且所谓的英语十四行诗也是多种多样的，并不只有莎士比亚体，或者斯宾塞体。关于十四行诗的韵律和结构之间的关系，陈梦家曾经指出：“十四行诗（Sonnet）是格律最谨严的诗体，在节奏上，它需求韵节，在键锁的关联中，最密切的接合；就是意义上也必须遵守合律的进展。”^⑫罗念生早期的十四行诗在节与律方

面的追求，与陈梦家先生的要求是完全一致的，并且形成了自己的优势。

六

罗念生早期十四行诗的特点之六，就是文辞华美，用语典雅。我们以《天象》一诗加以说明：

我随着星士的指引，在天空探望
未来的生命：我望见残月侵蚀
爱星，正当那昏痛的时节，那星士
指点我南极星还有一线光芒；
我问他那北方的恒星能否永放
光明，照护我的生命？说时
那北辰忽然化作了流星陨逝，
那彗星出来预兆了我的灾殃。
我哭泣，我畏惧，我求星士为我
祛禳那灾星，他却说命运的注定
难移，叫我去到人间，依顺着
天心；我回头望见那东方飞来
一点灵光，他说那是奎星
再现，这下界又降生了绝世的文才。^⑬

在这首诗里，不仅有美好的想象、美丽的意象，并且有华美的文辞和典雅的语言。语言上的美感与美质，在其他与他同时代的十四行诗人的作品中，是很少见到的。也许只有闻一多、朱湘的十四行诗，具有类似的特质。诗人在地上观测天象，却把自己想象成在天上与星士对话；那东方飞来的一点灵光，星士说这就是民间传说的天上的“文宿星”下凡，其实诗人是以此喻示自己的天才，“绝世的文才”也就是指自己。这首诗的字词与语言，如天上的星光，如地上的天光，都是文质彬彬之语，在那个时代也是不多见的。胡适的诗过于口语化，周作人的诗过于文言化，郭沫若的诗过于口号化，其文气不足，雅量不够，所以相比之下，罗念生的十四行诗是一种独特的存在。这正是钱光培先生所说的“奇气”。而这种文气与风韵，主要还是来自于古希腊的经典文学，来自

于英语的十四行诗歌本身。十四行诗最早虽然来自于民间，但越到后来就越是一种贵族化的诗体，题材上也形成了偏重于自然和爱情的一路，所以文辞华美、用语典雅是一种特定的要求。朱湘的十四行诗中还有一些中国民间歌谣的因素，故意地进行艺术实验；而罗念生的十四行诗，则是典雅中正，平和朗润，在那个时代是十分难得的。

罗念生早期的十四行诗歌，是中国现代诗歌的开端，同时也是成熟的标志。在20世纪二十年代后期和三十年代初期，写作十四行诗的人，屈指可数。在《中国十四行诗选》^⑭中，与罗念生同期创作十四行诗的诗人，也就十位左右。在这部诗选中，收录了罗念生的五首十四行诗，包括《自然》《罪恶与自然》《浪费》《力与美》《归去》。在所有的这些诗人中，罗念生先生的作品不算很多，然而也不算很少。冯至的十四行诗被后世评价很高，然而总共只有24首。在闻一多、徐志摩、胡适等诗人的作品中，十四行诗却是更少的。因此，我们以罗念生的早期十四行诗为例，来说明中国早期十四行诗所受西方诗歌的影响，足以说明诸多方面的重要问题。在《龙涎》的自序中，罗念生明确表明自己对自由诗的态度：“我不反对‘自由诗’，但是单靠这一种体裁恐怕不能够完全表现我们的感情，处置我们的题材。我认为新诗的弱点许就在文字和节律上，这值得费千钧的心力。”^⑮诗人在1935年的时候，就对中国新诗的发展道路有所思考，认为自由体不可能占领整个诗歌的天下，并且有天然的弱点，从而提出新诗的“文字”与“节律”的问题。在罗念生早期的十四行诗中，他就特别注重“文字”与“节律”两个方面。以上六个方面的讲究，其实也就是对“文字”与“节律”的讲究。而在“文字”和“节律”方面，主要的资源还是来自于西方的十四行诗，也包括西方的其他一些杰出的文学作品，如古希腊悲剧、喜剧和史诗。他对古希腊文学早就有浓厚的兴趣，并且开始译介文学理论和文学作品。当然古希腊并没有十四行诗，也没有与此相关的诗体。但是，西方对他所产生的影响是综合性的，也是历时性的。十四行诗来自西方，特别

是来自英语十四行诗,这是有目共睹的历史事实;中国在五四新诗运动早期就拥有了这样的诗体,在中国新诗的发展史上所具有的意义,再如何评价也是不为过的。正如钱光培教授所指出的:“‘五四’以来的中国诗人已经用这一诗体闯进了广阔的生活与情感的领域,已经为这一诗体的汉语化寻找到了许多手段和方式,已经创造出了一批可以同世界上那些优秀的十四行诗比美的艺术珍品。”^⑥而罗念生早期的十四行诗,正是这一批杰出作品中的重要部分。没有罗念生早期的这些精美作品,中国十四行诗的历史不会改写,然而中国十四行诗的天空就会逊色许多。在他的诗中,不仅有西方十四行诗的形式,也有西方十四行诗的精神,更有西方十四行诗的最初的汉化历程。中国新诗的所有诗体,都是来自于西方或东方的日本,而不是来自于中国古典诗歌,或中国民间诗歌。诗歌或文学的发展有其规律,借用外国的形式而产生自己的新质,而形成一种新的传统,是最为重要的基本规律之一。

注释:

- ①③④⑦⑬⑮罗念生:《罗念生全集》(第九卷),上海人民出版社2007年版,第299页、第301页、第305页、第310页、第311页、第299页。
②⑩⑪钱光培:《中国十四行诗选》,中国文联出版公司

1988年版,第78页、第81页、第81页。

⑤参见 William Shakespeare, "The World's Way", [英]弗·特·帕尔格雷夫原编,罗义蕴、曹明伦、陈朴编注:《英诗金库》(上卷),四川人民出版社1987年版,第252页。

⑥参见 John Milton, "On His Blindness", [英]弗·特·帕尔格雷夫原编,罗义蕴、曹明伦、陈朴编注:《英诗金库》(上卷),四川人民出版社1987年版,第368页、第370页。

⑧William Shakespeare, "To His Love", [英]弗·特·帕尔格雷夫原编,罗义蕴、曹明伦、陈朴编注:《英诗金库》(上卷),四川人民出版社1987年版,第76页、第78页。

⑨William Wordsworth: The Complete Poetical Works of William Wordsworth in Ten Volume (V 1806-1815), Houghton Mifflin Company, 1919, p.39.

⑫陈梦家:《新月诗选·序言》,陈梦家编:《新月诗选》,上海科学技术文献出版社2014年版。

⑬参见钱光培:《中国十四行诗选》,中国文联出版公司1988年版。

⑭钱光培:《中国十四行诗的昨天与今天——中国十四行诗选序言》,《中国十四行诗选》,中国文联出版社1988年版,第2页。

* 本文系国家社科基金重大招标项目“中国新诗传播接受文献集成、研究及数据库建设(1917—1949)”(项目编号:16ZDA240)的阶段性成果。

(作者单位:华中师范大学文学院)

散文诗的起源及其在中国的接受

◎ 丁 萌

摘 要:散文诗是以散文为表、诗歌为里的现代抒情样式。一般认为散文诗诞生于法国,于新文化运动时期传入中国,并迅速成为当时最具影响力的诗体之一。从二十年代至今,散文诗的影响力与争议与日俱增,其中的缘由需要回溯到文体产生的源头上以及在中国的接受概况中去。本文分别探讨了散文诗的起源、在中国的接受与存在的争议,以便对散文诗的文体特征、诗学价值与社会功用形成有更为清晰的认识。同时,对散文诗的文体起源、文体界限等问题重新探讨,以求化解这种“杂交体”或“两栖体”的尴尬处境。

关键词:次文体;起源;象征主义;接受;争鸣

散文诗(Prose poetry)是“兼有诗与散文特点的一种现代抒情文学样式。它融合了诗的表现性和散文描写性的某些特点。从本质上看,它属于诗,有诗的情绪和幻想,给读者美感和想象,但内容上保留了有诗意的散文性细节;从形式上看,它有散文的外观,不像诗歌那样分行和押韵,但不乏内在的音乐美和节奏感”^①。由此,我们可以看出散文诗相比诗歌与散文的区别与优势。相比于诗歌,第一,在表达方式上,弥补了抒情诗在叙事上的不足,也比叙事诗更有诗味、诗美;第二,在句式组合上,“散”相对灵活,句子可长可短,句式组合也较为自由;第三,在排列分布上,不分行、段,也可分段(最早的散文诗多为不分行、不分段);第四,在节奏韵律上,不追求极致的押韵,遵从诗歌的内在之韵。而相比于散文,第一,在篇幅长短上,一般的“诗”都要求凝缩(叙事长诗、史诗除外),故散文诗的篇幅一般不会过长,在有限篇幅内更集中、更有表现力;第二,在韵律节奏上,存有“诗”韵,具备一般散文不具有或者更为明显的节奏感;第三,在诗味提炼上,散文诗浸染着“诗”的韵味与美感。那么散文诗是如何诞生的呢?诗歌、散文、戏剧与小说四大文体确立后,每一种独立的文体又经细化,按照不同的标准分为更精细

的种类。每一种新文体的出现更多是对社会变革的呼应,散文诗亦是如此,这样一种兼备诗歌、散文优势的新诗体,为文学介入生活提供了一种新的、更自由的表达形式,故自其产生后迅速在世界范围内传播。散文诗于新文化运动时期传入中国,始于译介,适应了“增加文体”的历史需要,成为诗人最感兴趣的诗体之一,在译介、理论与创作上都得到了长足发展,并趋于本土化,但也带来了一些问题。这需要我们返回历史现场,从文体产生的源头以及传播过程追溯。本文主要探讨其起源、在中国的生成演变以及存在的若干问题,尝试解决这一诗体所存争议,以便对散文诗于现代诗歌的价值进行再探艺。

一、散文诗的产生——从贝特朗与波德莱尔说起

“散文诗”产生于19世纪的法国,创立标志为法国贝特朗的“Gaspard of the Night”(《夜间的伽斯帕尔》,1842)。随后由波德莱尔(Charles Baudelaire)发扬光大,代表作为“Paris Spleen”(《巴黎的忧郁》,1869)。自波德莱尔起,散文诗“随即流播于欧美和其他国家,逐步发展成为一种世界性文体”^②。在波德莱尔之前的法国文学界,蒙田、阿洛修·贝特朗(Aloysius Bertrand)的散文均携带有浓郁的诗性传统,尤其是贝特朗,作为最

早将散文诗引入法国文学的作家，其代表作“Gaspard of the Night”对波德莱尔影响深远，在《巴黎的忧郁·献辞》中波德莱尔感叹到：“这是由于我把阿洛伊修斯·贝特朗著名的《夜间的伽斯帕尔》（这本书，您、我和我的几位朋友都知道，难道没有权利称它为著名的吗？）至少翻阅到第二十遍时，才萌发这个念头，想试写些模仿之作……”^③波德莱尔的散文诗始于模仿，并非一开始就意识到作为新文体的特殊性，当时法国的诗歌还处于“亚历山大诗体”^④的模式中，他不满于此，“谁不曾梦想着一种诗意散文的奇迹呢？没有节奏和韵律而有音乐性，想相当灵活，相当生硬，足以适灵魂的充满激情的运动、梦幻的起伏和意识的惊厥”^⑤，这里已经揭示了波德莱尔对散文诗的定义，即不追求节奏却内含韵律、情感的跳跃、形式的自由与灵活，自此他也逐渐转向自觉的散文诗创作。1861年他在《幻想派评论》首次用“散文诗”作为9篇诗歌的组名；1862年又把新发表的诗歌组名改为“小散文诗”。随后，他以“小散文诗”之名陆陆续续创作了50多篇，1864年改名为“巴黎的忧郁”。作为前期象征主义的代表诗人，波德莱尔在《巴黎的忧郁》中最常用的手法便是象征、暗示，与表象隔着一层，诗歌的意象与情感对应物之间的衔接十分跳跃。从19世纪末整个时代背景来看，散文诗是时代的产物，波德莱尔从中找到了诗歌表达世界的介入方式，诉说着对信仰崩塌的现代世界的无力感，这种诗体的优势迎合了时代需要，迅速在世界范围内传播开来。

继波德莱尔之后，同时期的象征主义代表诗人——兰波与魏尔伦成为散文诗创作的集大成者，尤其是兰波的“Les Illuminations”（《灵光集》），通常认为有42首，基本上都是散文诗，主要表达对现实的鞭笞、对城市阴暗面的书写。《夜的伽斯帕尔》《巴黎的忧郁》与《灵光集》成为19世纪散文诗的三部奠基之作，散文诗开始真正在世界范围内传播。英国的王尔德（Oscar

Wilde）、西班牙的安杰奎斯波（Ángel Crespo）、叙利亚的弗朗西斯马拉什（Francis Marrash）、黎巴嫩的纪伯伦（Kahlil Gibran）、俄国的屠格涅夫、印度的泰戈尔等，均为各自国度的先锋实验者与集大成者。泰戈尔的小诗能不能成为散文诗仍尚存争议：其一是因为语言的混杂。他使用了英语、孟加拉文两种语言，英语是在孟加拉文基础上再写作完成的。其二是小诗与散文诗间的文体界限并不明晰，学术界对此也没达成统一。但泰戈尔同样为俄国诗歌创作树立了典范，代表作有《吉檀迦利》《园丁集》《飞鸟集》《随想集》等。

如何界定散文诗？国际学术界通行辞书对其定义如下：

《简明大英百科全书（中文版）》：“短篇作品，可以具有抒情诗的各种属性，但形式上却是散文。”^⑥

《普林斯顿诗歌百科全书（新）》：“Its principal characteristics are those that would insure unity even in brevity and poetic quality even without the line breaks of free verse: high patterning, rhythmic and figural repetition, sustained intensity, and compactness.（它的主要特征是：高度形象化、节奏感强、形象反复、强度持续及语句紧凑，这样就能保证诗歌简洁但不失完整性，自由诗无需分行也不影响诗歌的质量。）”^⑦

从工具书中的定义来看，基本都将散文诗定义为诗文结合体。与开篇所提到的一样，散文诗实现了对诗歌与散文的扬弃，也正是散文诗的这种特点，使得这种文体能在世界范围内传播并引起巨大影响。

二、散文诗在中国的接受与传播——译介、创作与理论

散文诗于新文化运动时传入，然而有意思的是，“散文诗”之名在这之前就已出现了，王国维在《屈子文学之精神》中说：

南人想象力之伟大丰富，胜于北人远甚。彼等巧于比类，而善于滑稽。故言大则有若北溟之鱼，语小则有若蜗角之国；语久则大椿冥灵，语短则蜉

姑朝菌；至于襄城之野，七圣皆迷；汾水之阳，四子独往；此种想象，决不能于北方文学中发见之。故庄、列书中之某部分，即谓之散文诗，无不可也。夫儿童想象力之活泼，此人人公认之事实也。国民文化发达之初期亦然，古代印度及希腊之壮丽之神话，皆此等想象之产物也。以我中国论，则南方文化发达较后于北方，则南人之富于想象，亦自然之势也。此南方文学中之诗歌的特质所以优于北方文学者也。^⑧

王国维提及的“散文诗”是指庄周所作、想象奇特且诗意盎然的诗化散文，古典文学素有诗文传统，故“文”本身写得有才气、有诗意并非异事。只不过站在以波德莱尔为代表的“散文诗”来看，二者还是有所区别。王国维是擅长翻译的大家，他是否受到国外散文诗影响，现无可考文献能证明。

最早将散文诗引进中国的是刘半农，他于1915年在《中华小说界》上发表《杜瑾纳夫之名著》^⑨，是对屠格涅夫4首散文诗的翻译，以英译本为参考，又用文言文进行转译，分别为《乞食之兄》《地胡吞我之妻》《可畏哉愚人》《婆妇与菜汁》。以《乞食之兄》为例：“余行广道中，遇一乞食者，老且衰矣。因止步，观其人，目赤如血，且流泪，唇作紫色，粗布之衣，褴褛不蔽体。体有伤，创口溃脓。”^⑩从整体翻译来看更像文而不像诗。1917年5月他在《新青年》上发表《我之文学改良观》，认识到散文诗不押韵的特点对诗体解放的益处：“诗律愈严，诗体愈少，则诗的精神所受之束缚愈甚，诗学决无发达之望。试以英法二国为比较英国诗体极多，且有无限音节不限押韵之散文诗。”^⑪散文诗这种新诗体适应了增加文体、扫除文言的时代需求。早期的散文诗译介仅停留在“新”，而没有深入挖掘“体”，如文体特征、对现代诗歌的价值。1918年5月，刘半农又于《新青年》上翻译了印度散文诗《我行雪中》，开始将对散文诗的分析与具体作品结合起来，故学界以此为散文诗在中国的诞生标志。同年，他又

陆续翻译了泰戈尔、屠格涅夫的散文诗，并发表了散文诗《晓》。刘半农后期坚持散文诗创作，他的《扬鞭集》约有四分之一都是散文诗。但学术界一般把第一首散文诗归于沈尹默的《月夜》，因为发表的时间要早于刘半农，但从文体特征来看，《晓》才是第一首相对成熟的中国散文诗。刘半农对中国散文诗的起步做出了重要贡献。除刘半农外，新文化运动时期的大批作家、诗人都对较为知名的散文诗创作者——纪伯伦、波德莱尔、泰戈尔等进行过翻译，探索“散文诗”这一时代性产物的诗性价值、社会功用。

首先是翻译，以对泰戈尔与波德莱尔的翻译活动为例。刘半农翻译过泰戈尔的诗作，但并非最早，最早始于陈独秀。1915年陈独秀于《青年杂志》发表对泰戈尔《赞歌》的译作。冰心翻译了泰戈尔的不少作品，但论翻译数量与质量，郑振铎堪称其首。他在《小说月报》以及其他刊物上陆续发表了《飞鸟集》与《新月集》的译作。而对波德莱尔的译介，始于周作人。他在《小河》序中说到：“有人问我这诗是什么体，连自己也回答不出。法国波德莱尔提倡起来的散文诗，略略相像，不过他是用散文格式，现在却一行一行地分写了。”^⑫后来，周作人陆陆续续翻译了波德莱尔的《巴黎的忧郁》。鲁迅也曾翻译过《巴黎的忧郁》中的部分篇目，如《窗户》，收入1924年《苦闷的象征》。石民、邢鹏举也都翻译过波德莱尔的散文诗。

其次是理论，比如“韵律”的问题。刘半农最初对散文诗的理解是“不限音节不押韵”，这里存在一个问题：“无韵诗”等同于“散文诗”么？显然是不对等的。因为无韵诗的范围更广，在新文化运动时期，最先出现的便是无韵、自由且以白话入诗的自由体诗歌。自由体诗歌当然是无韵诗，那自由体诗是散文诗么？显然不是。为什么会有这样的误认呢？新文化运动兴起时，文体变革尤为激烈，自由体显然成为诗人想要进行实验的诗体，但当时白话文语言规范还未成型，对诗歌的认识也同样存在这一问题。以刘半农为代表的一批翻译者，其实是过于追求除旧立新，所以把“散文诗”误等同于

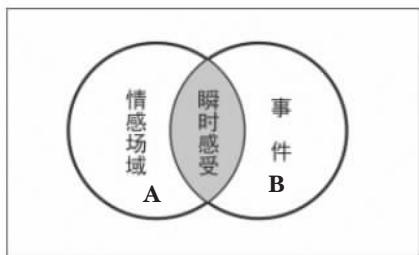
“自由体诗”，将散文诗作为无韵诗处理，带来的后果就是将一些本身不是散文诗的诗作误译成了散文诗。刘半农后来在翻译泰戈尔的散文诗时，依旧称其为“无韵诗”。1922年学术界就“散文诗”的问题进行了规模比较大的争论，开始在理论上反思这些问题。周无认为散文诗并非不要音韵，既然称其为诗，那么韵律是必然存在的，否则就不能称为诗，只不过散文诗的音韵是一种处于进化过程中的、不自然的韵律：“比如散文诗，骤看起来是没有节奏和音韵。其实他是散文诗，并非散文，他诗里的要素，除了主情想象主观以外，还有幽渺自然的节韵的……散文诗，他所摆脱的是他自有的节韵以外又加上人造的音律。这种音律，是浅露的，是不自然的，不能帮助他实体的表现，反使实体表现受他桎梏的影响。”^⑬滕固在《论散文诗》^⑭中则进一步探讨了散文的“韵”，以此来支持散文诗也讲韵律的观点，但论断多有偏颇，比如他认为散文诗就是将诗与散文“拼”起来。散文诗的诞生与创作绝非生硬地“拼”起来，而是在长时间互释过程中建立起的综合诗体。大讨论带来了一些实质性成果，中国散文诗逐步发展起来，至鲁迅为之改观。

最后是创作，鲁迅的《野草集》是散文诗的高峰。继沈尹默、刘半农之后，郭沫若、徐志摩、茅盾、朱自清、冰心等都创作过散文诗，其中成就最高的莫过于鲁迅。他于1919年发表《自言自语》组诗，由7篇散文诗组成，可看作《野草》的前身，如《我的兄弟》后改写为《风筝》，《火的冰》与《死火》在结构行文上颇为相似。《野草集》被学术界当作中国现代散文诗历史上无法逾越的高峰。鲁迅曾译过波德莱尔的《巴黎的忧郁》，故鲁迅对波德莱尔及其散文诗并不陌生，波德莱尔的象征手法为《野草》的创作提供了灵感来源。《野草》开篇“题辞”便颇具韵味：“当我沉默着的时候，我觉得充实；我将开口，同时感到空虚。”^⑮然而这部诗集中似乎并不都是散文诗：一、《我的失恋》是

拟古的自由体诗，开篇就已表明；二、《雪》《风筝》《腊叶》更像散文，叙事性很强。三、《过客》则以诗剧的形式写就，从形式上就易甄别。当然，我们不能以当下的标准来看20年代的《野草》，考虑到时代背景包括白话文的使用，《野草》也是处于探索中的尝试，不过就大部分名篇而言，都是典型的散文诗，且象征性极强、艺术价值极高，成为中国散文诗的巅峰之作。

中国的散文诗受外来作品与诗学的影响，始于翻译，服务于现实功用，且最初对这一诗体的认知与创作都不太成熟，但从《月夜》《杜瑾纳夫之名著》到《野草集》，对这一诗体的接受也由翻译逐渐向自觉的创作、理论探索靠拢，尤其是《野草》，成为中国散文诗的伟著与高峰。鲁迅之后，以矛盾、陆蠡、何其芳为代表，巩固了起步阶段的成果，如何其芳的《画梦录》，“画”出了美丽的幻境，是《野草》的延续。而至抗日战争时期，以陈敬容与叶维廉为代表。陈敬容的散文诗篇目不多，且《中国新文学大系》编选时将其散文诗编入“散文”，这就容易使我们忽略陈敬容的散文诗作品。陈敬容还翻译了波德莱尔的散文诗，并在《波德莱尔与猫》中认为波德莱尔是借颓废写光明，并鼓励中国散文诗告别“鸳鸯派”小说那种廉价的情感宣泄，对散文诗理论产生了重要影响。而叶维廉以散文最为称道，他的散文有“诗文并置”的美称，他曾说过：“我的散文在某种意义上也是我的诗的延续。”^⑯叶维廉曾对散文诗理论做出突出贡献，体现在《散文诗——为“单面人”而设的诗的引桥》中。在此文中他回答了一个悬而未决的问题：散文诗的标准是什么？他回归散文诗源头，从波德莱尔及早期象征主义诗歌出发，认为波德莱尔等人的散文诗有一种无形的范式，即符合Lyric。Lyric指什么呢？黄永健先生解释为：“把包孕着丰富内容的一瞬间抓住，利用这一瞬间来含孕、暗示这一瞬间之前的许多线发展的事件，和这一瞬间可能发展出去的许多线事件。”^⑰说得通俗点，也即从瞬时感受出发，以感受为节点，建立与这一感受相关的前后元素，使所有元素处于同一场域中，可以是与叙事相

关的事件，也可以是与情感节点相链接的情感场域，如图所示：



阴影部分即瞬时感受，A 与 B 就是链接的相关元素，可以理解为散文诗的两种特征：一、表达上叙事性；二、情感上的传递性。A 与 B 链接的要么是与感受相关的具象事件，要么是与之相关的抽象情感，这两者任选其一，或兼而有之。叶维廉所理解的 Lyric 是否真的合乎“散文诗”的本质？在波德莱尔与马拉美等人的散文诗中，可以找到一个情感抒发的节点，作为串联全诗的情感内核，也即早期象征主义诗派想要为情感抒发找到所谓的象征物。其实，优秀的散文诗往往兼备叙事与抒情。兰波的《灵光集》中有首《童年》，充斥全篇的情感是复杂的，有怀念童年的美好时光，在怀念中又夹杂着触目惊心的伤感：“是她，死去的小女孩，在蔷薇丛的后面。——已死的年轻母亲走下台阶。——表弟的车子在沙地上吱呀。——小弟弟（他在印度）在那里，面对夕阳，站在开满石竹花的草地上人们已直接葬进遍生花丁子香花蕾的城根下的老者。”^⑧打破生与死的界限，打破时空与种族的界限，不论叙事是写实还是想象，都给读者以震撼的情感冲击，叙事与抒情不是对立、割裂的。兰波的诗以飞来的想象让人称绝，叙事模糊了读者对真实性的鉴赏力，真实与否已不再重要；其抒情总是能链接多维的感官体验，心灵的震撼久久不能隐去。优秀的散文诗往往是叙述与抒情兼容，也即符合叶维廉所总结的 Lyric。

从新中国成立后至今七十年，中国散文诗经历了起伏、转移、回归与争鸣四个阶段。20 世纪四十、五十年代的散文诗创作呈平稳态势，

建国后宽松的环境为文艺创作提供了生长空间，尤其是百花齐放的文艺方针，为散文诗创作带来了希望，郭风、柯蓝等人陆续扛起了大旗。至六十年代又逐渐走向沉寂。六七十年代的散文诗历史几乎断层，这一阶段的创作阵地由大陆转向台港，尤其是台湾产生了一批代表诗人，如痖弦、杨牧、商禽等，具体的创作情况可参考黄永健的《中外散文诗理论研究》与蔡明展的《台湾散文诗研究》。改革开放以后，中国散文诗创作再现生机，八十年代是重要转折点。经历了文学解冻，不仅使西方的文学理论、著作被广泛引进，也使得之前归于沉寂的文艺园地再现青春，散文诗就是如此。同样，关于散文诗的创作、批评与理论研究同步推进，形成了文艺争鸣的繁荣态势：首先，散文诗创作队伍扩大，如艾青、柯蓝、叶维廉、谢冕、林非、王光明等。二、出现散文诗专刊、专著。专刊如《散文诗》《散文诗世界》等，专著如《散文诗的世界》《散文诗探艺》《散文诗文体论》《中外散文诗比较研究》《中国散文诗研究》等，详情可参考邹岳汉的《我国 20 年散文诗发展概观》。三、对散文诗的理论探索与争论又上台阶。如谢冕批评散文诗清弹浅唱的格调、柯蓝主张散文诗创作要重意象而非一味重意境、徐成森主张散文诗从单一的线性布局向网状结构发展等。

从新文化运动一路走来，散文诗的创作更趋多元，西方理论思潮的影响也逐渐内化，在本土化过程中催生出更广阔的生长空间，中国的散文诗创作与西方散文诗的发展脉络不尽相同，中国素有诗文传统，以此与生俱来的美学积淀为散文诗提供了肥沃的土壤，从创作、理论、批评等领域来看，中国当代散文诗已形成“百花齐放、百家争鸣”的局面。

三、关于散文诗的争论——文体起源与文体界限

散文诗传入中国后，一面是由理论与创作而带来的与日俱增的影响，另一方面，一些问题与争议也浮出水面。那么笔者想就“散文诗”是否古来有之的文体起源问题，与“散文诗”与其他诗体的文体界限问题进行简要讨论，以求从文体学的历史维

度与学术规范性上对这一诗体达成更为明晰的认识。

首先是中国古代有无散文诗的起源问题。王国维在《屈子文学之精神》中提及的“散文诗”并非自觉、独立的文体，而是南方文学中以庄周为代表的诗化散文。这类散文不分行不分节，也不追求押韵，诗味浓，似乎符合散文诗的特征。其实不然。首先，庄周之文是散文，不是诗。诗文界限在中国古代还是显明的。庄周时代所作之文与同时代的诗歌相比，不属于同一文类，不如诗歌凝练与纯粹。其次，王国维提及的“散文诗”是诗化散文，不涉及文体层。整篇都在论证南北文学在想象上的差异，重点不是讨论诗与文的关系，之所以称庄周之文为“散文诗”，如他所言，结构松散、想象奇特，“像”诗一般，实际上却“不是”诗。最后，王国维对诗文关系持对立观点。“夫然，故吾国之文学，亦不外发表二种之思想。然南方学派则仅有散文的文学，如《老子》《庄》《列》是已。至诗歌的文学，则为北方学派之所专有。《诗》三百篇，大抵表北方学派之思想者也。”^⑨显然王国维将诗与文对立开来，并看作南北文学风格的差异，这种观点本身就是站不住脚的。撇开王国维，我们看中国古代与庄周之文相似的文体，如抒情小赋和晚明小品，二者都近诗，但主要是在抒情和韵律上近诗，不能称其为诗，更别提“散文诗”了。我们也应认识到：“事实上，从中国古代文学中爬梳各种类散文诗文体存在的佐证，不仅无益于散文诗文体建设，还容易忽视散文诗文体的独立性以及中国散文诗的诞生深受外国散文诗影响的事实。”^⑩

其次是散文诗与其他诗体的界限问题。在新文化运动时期，“小诗”算不算散文诗一直存在争议。二、三十年代的小诗与散文诗并列，当时并没有归入散文诗中。可在后世的散文诗编选中就不知不觉地将散文诗收入囊中。那么小诗究竟算不算散文诗呢？首先，小诗重瞬时

感受的表达，散文诗重感受的链接或延长。以冰心的小诗为例，《繁星》与《春水》描写的都是一种瞬时感受。冰心受泰戈尔影响最大，泰戈尔的《飞鸟集》也多是抒发瞬间感受，有的小诗甚至让我们感受不到瞬间的情感。而这样的小诗是散文诗吗？散文诗的“Lyric”是以瞬时感受为跳板，表现的是与瞬时感受相关的、相链接的“集合”“场域”，而不仅仅是某个情感节点，不足以应和波德莱尔提及的“相当灵活，相当生硬，足以适灵魂的充满激情的运动、梦幻的起伏和意识的惊厥”。小诗往往是一个情感节点，而散文诗往往是一个情感场域，是对瞬时感受的延长。其次，小诗三五成行，散文诗相对篇幅较长。从两种诗体的成熟形态来看，小诗往往短小，两三行居多。而我们目前见到的散文诗，无论是法国早期象征主义诗派，还是中国现当代的散文诗，在篇幅上都比小诗长。

社会的变化节奏非常快，文学有时承担着为社会服务的功能，满足了社会需要。对于文学形式而言，不管是文学内部的更替还是社会的变革，总有新的形式在出现，也会持续发展、变化。散文诗是在新文化运动时期产生的，适应了增加文体、自由表达的需要，是时代的产物。同样，对于文学内部而言，散文诗并不是凭空产生的，它一方面受国外散文诗的影响，一方面也与新诗密不可分。我们无需再对散文诗诘难，而是要认识到这一诗体对现当代诗歌创作、诗人表达世界有何等价值。这种兼备散文与诗的优势的文体，为文学表达、介入生活提供了更为自在、灵活的方式，中国的散文诗必在“争鸣”中结出新的硕果。

散文诗能不能成为一种公认的诗体？以往有“杂交论”与“两栖论”之说。“杂交论”的观点显然站不住脚，如果散文加诗歌杂糅在一起就能生产出散文诗的话，那么世界上将会存在多少散文诗作品？杂交论模糊了散文诗的产生路径、生成方式。散文诗是从诗中来的，法国象征主义诗派就是在诗歌的创作中发现了散文诗。同样，散文诗是描绘心灵的波动、感受的延长，它生成于人的情感，还弥补了诗歌在叙事功能上的不足，绝非是两种文

体的僵硬拼贴。散文诗终归是“诗”，而不是散文，学术史上还没有存在既可以称作散文又可以称作诗歌的两栖文体。如果真要论散文诗的尴尬，谢冕先生曾作过深刻阐述，其实并非它是它“两栖文体”的尴尬，而是时代的、社会的、民族命运的重大题材之间的表达与承诺的矛盾造成的尴尬。散文诗在中国已成为一种公认的诗体。因为散文诗在创作、理论、批评上已各成系统，中国散文诗历史已清晰地勾勒在读者面前。只有摈弃了学术偏见，才能发现散文诗的价值。散文诗是在时代变革中产生的，那它将来会不会继续变？未来的走向在何方？文学因适应了变革而不断出新，散文诗也是适应了时代与文学的需要而产生：“其实，散文诗尽可以我行我素。它可以、也应当适应环境的变迁而变迁，也可以顺应潮流的涌动而涌动，但散文诗也可以坚守，它可以不变。不变并非它的过错，不变是因为有人喜欢，有人喜欢就是坚持的道理。这是青春的文体，优美，轻盈，灵动，隽永，还有始终如一的高雅，以及始终拒绝粗鄙化的坚守。从主要的表现形态来说，散文诗是一幅一幅的水墨山水，淡淡的，浅浅的，如山间的云雾。”^②

注释：

- ①中国大百科全书总编辑委员会：《中国大百科全书·中国文学》，中国大百科全书出版社 1988 年版，第 687 页。
- ②张翼：《中国现代散文诗的诗学研究》，福建师范大学 2011 年博士学位论文。
- ③[法]波德莱尔著，钱春绮译：《恶之花 巴黎的忧郁》，人民文学出版社 1991 年版，第 377-378 页。
- ④《简明大英百科全书·第 1 卷》，台湾中华书局股份有限公司 1989 年版，第 309 页。
- ⑤[法]波德莱尔著，郭宏安译：《恶之花——波德莱尔精选集》，北京工业大学出版社 2015 年版，第 215 页。
- ⑥《简明大英百科全书·第 15 卷》，台湾中华书局股份有限公司 1989 年版，第 71 页。
- ⑦The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, Alex Preminger & T. V. F. Brogan ed., New Jersey:

Princeton University Press, 1993, p.977.

- ⑧彰军编：《刘半农作品精选》，广西师范大学出版社 1995 年版，第 3 页。
- ⑨[俄]屠格涅夫著，刘半农译：《杜瑾纳夫之名著》，《中华小说界》（第 2 卷）第 7 期。
- ⑩付建舟：《清末民初小说版本经眼录 俄国小说卷》，中国致公出版社 2015 年版，第 108 页。
- ⑪刘半农：《我之文学改良观》，《中国新文学大系·建设理论集》，良友图书公司 1935 年版，第 70 页。
- ⑫周作人：《小河（序）》，《新青年》（第 6 卷）第 2 期。
- ⑬赵家璧：《诗的将来》，《中国新文学大系·第一集》，良友图书公司 1935 年版，第 344-345 页。
- ⑭《文学旬刊》1922 年第 27 期。
- ⑮李朝全主编：《散文百年经典 1917—2015》，中央编译出版社 2016 年版，第 14 页。
- ⑯康士林：《叶维廉访问记》（附录），《人文风景的镌刻者——叶维廉作品评论集》，文史哲出版社 1997 年版。
- ⑰黄永健：《中外散文诗比较研究》，光明日报出版社 2013 年版，第 188 页。
- ⑱[法]兰波著，葛雷、梁栋译：《兰波诗全集》，浙江文艺出版社 1997 年版，第 195 页。
- ⑲方麟选编：《王国维文存》，江苏人民出版社 2014 年版，第 159 页。
- ⑳北京大学中国诗歌研究院、首都师范大学中国诗歌研究中心：《纪念新诗诞生百年新诗形式建设学术研讨会论文集》2015 年版，第 170 页。
- ㉑谢冕：《散文诗论（2）》，http://www.artsbj.com/Html/observe/zhpl/wypl/wenxue/sg/203130_2.html

* 本文系国家社科基金重大项目“中国新诗传播接受文献集成、研究及数据库建设（1917—1949）”（项目编号：16ZDA240）的阶段性成果。

（作者单位：华中师范大学文学院）

五四早期“小诗”所受到的外来影响

◎ 朱 颂 王金黄

摘 要:五四早期的汉语“小诗”所受到外来影响的直接渊源是日本诗歌,而印度诗人泰戈尔的诗歌只是一种间接性的影响。“小诗”在创作观念、体式、语言和意象的选择、情感表征等多个方面,都受到日本和歌、俳句的影响,从而产生出许多新的特质。探讨“小诗”所受外来诗歌的影响,对当下中国新诗创作也会产生重要的作用。

关键词:五四“小诗”;小诗运动;日本诗歌;外来影响

五四早期的小诗运动为中国新诗史写下了浓墨重彩的一笔。所谓“小诗”,周作人在《论小诗》中将其定义为“现今流行的一行至四行的新诗”,用来表达我们日常生活里忽然而起,忽然而灭,不能长久持续但却一样真实的感情;如果我们“怀着爱惜这在忙碌的生活之中浮到心头又复随即消失的刹那的感觉之心”,想将它表现出来,“那么数行的小诗便是最好的工具了”。^①郭沫若、康白情、俞平伯、徐玉诺、沈尹默、冰心、宗白华、何植三、应修人、汪静之、冯雪峰、潘漠华、谢旦如、谢采江、钟敬文等是这一时期著名的“小诗”作者。除了冰心的《繁星》《春水》,还有宗白华的《流云》、刘大白的《旧梦》、何植三的《农家的草紫》、梁宗岱的《晚祷》、汪静之的《蕙的风》、湖畔诗社的《湖畔》和海音社的《短歌丛书》等等,都是当时颇有影响的小诗集。朱自清在《杂诗三首》之《序》中说:“从前读周启明先生《日本的诗歌》一文,便已羡慕日本底短歌;当时颇想仿作一回……”^②余冠英在《新诗的前后两期》中写道:“‘五四’时期,摹仿‘俳句’的小诗极多。”^③成仿吾在《诗之防御战》中也谈到了当时“小诗”创作的盛况:“周作人介绍了他的所谓日本的小诗,居然有数不清的人去摹仿”,“大家一起争着传诵,争着翻译,争着模仿,犹如文艺复兴时代的人得到一本古典的稿子”。^④直到1924年的前后,持续了三年的

小诗运动才衰落下去。1927年,朱自清在《新诗》一文中指出:“周先生的短歌俳句的翻译,虽然影响不小,但他们的影响,不幸只在形式方面,于诗思上并未有何补益”;“泰戈尔的翻译,虽然两方面都有些影响,但所谓影响,不幸太厉害了,变成了模仿”;“这自然都是介绍者始意所不及的。这样双管齐下的流行,小诗期经两年卒中止”。^⑤朱自清指出了小诗运动衰落的根本原因,即“小诗”对日本短歌、俳句的借鉴只停留在形式的肤浅层面,而对泰戈尔诗歌又仿效过度。果真如此吗?百年后的今天,当我们再来回顾五四早期的“小诗”这个风靡一时的“新诗坛上的宠儿”、探寻它的精神与艺术魅力时,有必要首先厘清“小诗”受到了何种外来影响,以及这种外来因素与“小诗”有着什么样的精神与艺术联结。

五四运动落潮后,诗歌形式逐渐趋向于泛滥无序的状态,诗人们开始寻找新诗的表达方式。周作人是五四早期仅有的日本和歌与俳句翻译家。早在1916年,他就发表题为《日本之俳句》的短文,后来又写了多篇译介和歌、俳句的文章,如《日本的诗歌》(1921)、《日本俗歌五首》及其《译序》(1921)、《一茶的诗》(1921)、《啄木的短歌》(1922)、《日本的小诗》(1923)、《日本的讽刺诗》(1923)、《日本俗歌六十首》及《译序》(1925)等。日本传统的和歌、俳句,在语言和诗型上与中国古诗差别很大。和歌是5、7、5、7、7五个句段,共三十一个音节;俳句是5、7、5三个

句段，共十七个音节，另有音节数及韵律的修辞方法，因此翻译的难度极大，极少有人问津。只有周作人在此方面有知难而进的勇气与日本文学方面的修养。1921年，在《日本的诗歌》一文中，周作人说：“凡是诗歌，皆不易译，日本的尤甚：如将他译成两句五言或一句七言，固然如鸠摩罗什说同嚼饭哺人一样；就是只用散文说明大意，也正如将荔枝榨了汁吃，香味已变，但此外别无适当的办法。”^⑥因此周作人所翻译的和歌、俳句，采取了求神似而不求形似的办法，“只用散文说明大意”，撇开了原诗在形式上的特点。到1922年，郑振铎翻译了印度诗人泰戈尔的《飞鸟集》；至此，中国诗坛掀起了小诗创作热潮，史称“小诗运动”。

在《我是怎样写〈繁星〉和〈春水〉的》一文中，冰心说她的“小诗”创作主要是受到泰戈尔《飞鸟集》的影响。她偶然看到郑振铎翻译的泰戈尔《飞鸟集》，充满的诗情画意和富有哲理的语言，让她心里一动，“我觉得我在笔记本的眉批上的那些三言两语，也可以整理一下”^⑦。《飞鸟集》的天然美感和她自己这些零碎的思想，便一缕缕的合成琴弦，奏出缥缈神奇、无声无调的音乐——《繁星》由此诞生。而另一位小诗运动中的佼佼者宗白华，则喜欢唐人绝句中闲和静穆的境界及天真自然的态度，并自述他的小诗和短诗是受了唐人绝句的影响。他似乎也受到泰戈尔园丁集诗的影响，因为他曾喜欢和朋友们一起朗诵泰戈尔《园丁集》，并在《我和诗》中专门评价泰诗：“他那声调的苍凉幽咽，一往情深，引起我一股宇宙的遥远的相思的哀感”^⑧。因此，周作人在《论小诗》中总结说：“中国的新诗在各方面都受欧洲的影响，独有小诗仿佛是在例外，因为他的来源是在东方的：这里边又有两种潮流，便是印度与日本，在思想上是冥想与享乐。”^⑨。冯承藻认为，对“小诗”创作的发展影响最大的要推印度泰戈尔的小诗。周作人翻译的日本短歌、

俳句，比泰戈尔的诗晚出两三年，因此，“周作人对小诗创作绝非开路先锋，他只不过是在已经形成的小诗运动中推波助澜而已”^⑩。在《论“湖畔”派的诗》一文中，陆耀东认为“小诗”的来源有三：“一是日本的俳句与和歌，二是印度泰戈尔的《飞鸟集》，三是中国古代的小诗。”^⑪他认为冰心的《繁星》《春水》属于第二种，宗白华的《流云小诗》属于第三种，“湖畔”派作品中的小诗，接近于第一种，又自成一派。王向远在分析了“小诗”的来源之后，所得观点与陆耀东的基本一致，他也将中国“小诗”大体分成三派。一派较多地受日本和歌与俳句的影响，其基本特点是具体的、写实的、感受的、天真自然的，代表作是湖畔诗社的《湖畔》和海音社的《短歌丛书》；一派较多地受泰戈尔《飞鸟集》的影响，其基本特点是抽象的、冥想的、理智的、老成持重的，其代表诗作是冰心的《繁星》和《春水》；还有一派主要受中国古诗的影响，如宗白华的《流云》和俞平伯的《冬夜》等。王向远指出：“泰戈尔的《飞鸟集》本身就是在日本俳句的影响下写成的”。^⑫1916年，泰戈尔出访日本时接触并了解了日本的古典俳句，尤其对日本“俳圣”松尾芭蕉的名句《古池》赞叹不已：“够了，再多余的诗句没有必要了”，“日本读者的心灵仿佛是长眼睛似的”；泰戈尔的传记作者克里希纳·克里巴拉尼写道，“这些罕见的短诗可能在他（泰戈尔）身上产生了影响他应（日本）男女青年的要求，在他们的扇子或签名簿上写上一些东西，……这些零星的词句和短文，后来收集成册，以题为《迷途之鸟》（现译成《飞鸟集》）和《习作》出版。”^⑬罗振亚在《日本俳句与中国“小诗”生成》中有进一步追溯：泰戈尔那些简短美妙的哲理诗是受日本俳句体的启示，并在俳句的影响下写成的，其清新的自然气息、浓郁的宗教氛围和频发的哲思慧悟，有梵文化和“偈子”背景的制约成分，更多来自日本俳句自然观和禅宗思维的隐性辐射。因此那些自以为受惠于泰戈尔滋养的冰心、郑振铎等小诗诗人，实则是间接承受了日本俳句的影响和

洗礼。^⑭周作人和泰戈尔，都是现代史上中日交流的两座文化桥梁，一显一隐地存在着。因此，“小诗”外来影响的主体是日本俳句，受到印度泰戈尔诗歌的影响，实质是间接受到日本诗歌的影响，周作人对日本和歌俳句的翻译和介绍，直接促成了“小诗”的产生。

20世纪初，随着日本文学由传统向现代转型，日本和歌与俳句的革新已经完成，已由“古诗”向“现代诗”转变，他们保留了原有的诗形，又获得了现代精神。周作人在多次翻译和介绍日本和歌与俳句之后，把日本诗歌的特点总结概括为“诗思的深广”和“诗体的简易”，以及“感觉敏锐，情思丰富，表现真挚，具有现代性”^⑮。本文将从创作观念、体式、语言、意象的选择和情感表征等四个方面，针对“小诗”所受日本诗歌的影响问题，力求进行认真的辨析和深入的考察。

一、创作的观念：超政治性与实写情景

中国传统文学精神在于“风雅”，把政治问题放在个人生活的范畴里来加以领会的是“风”，把人类社会问题同政治联系起来是“雅”。“风雅”观在中国文学思想中一直被继承下来。中国古诗讲究“风雅”，首先要考虑政治观念，其次是古典美。然而，日本诗歌有意地回避政治问题，它在吸收中国的“风雅”观时，完全去掉了政治性的东西，套上一层“风趣”的外衣。提到“风雅”，日本人首先想到“典雅”和“消遣”，其次是追求游离于人生之美的心情。铃木修次指出：“日本人的文学范围，一直存续于家族式的同族集团中。从宫廷妇女社会、短歌团体、连歌众人座集团等等，到同人刊物的社会里，总的说来，是一种同族的社会，也是个封闭的社会。在日本文学界里，异邦人式的土气，常常遭致嫌恶，同人之间，一般不容许他人介入。只有通晓共同的前提与趣味的伙伴，才能组成‘行家’的社会。”^⑯如果诗人开始关心与其他势力的均衡或统治等政

治问题时，则会有损于同族之间的信赖。因此，日本文学似乎总是异乎寻常地避免诗歌创作与政治意识的纠缠。

日本诗歌注重实感，认为“愍物宗情”的情趣最重要，共有五项，即“真实、特殊、清新、幽雅及美”^⑰。而古典俳句尤其重视写实，上岛鬼贯就曾指出：“真实之外无俳谐”；松尾芭蕉也曾强调过，“松的事向松学习，竹的事向竹讨教。”^⑱因此，日本诗人要求自己尊重客观事物的“真”，用审美的眼光去关注大自然的一切。他们以亲和的感情去注视自然，认为自然是生命的母体和根源，人生与自然密不可分，相互依赖依存，和谐地共生于同一宇宙中。正如周作人所言：“新派歌人的著作，原是十人十色，各有不同。芭蕉提倡闲寂趣味，首创蕉风的俳句；芜村是一个画人，所以作句也多画意，比较的更为鲜艳；子规受了自然主义时代的影响，主张写生，偏重客观。表面上的倾向，虽似不同，但实写情景这个目的，总是一样。”^⑲

受到日本诗歌影响而产生的中国“小诗”，也不再关注政治问题，不再注重表达明确思想，而只是捕捉眼前景色和瞬间的现象，来抒发刹那间的感兴。周作人认为“小诗”第一条件是“须表现实感，便是将切迫地感到的对于平凡的事物之特殊的感兴，迸跃地倾吐出来，几乎是迫于生理的冲动。”^⑳自古以来，中国源远流长的山水诗都以自然为中心，只是后来因改朝换代、治乱更迭的社会现实而萎缩；直到此时，才得以在日本俳句的外力刺激下逐渐复苏。梁宗岱呼吁——“到民间去，到自然去”^㉑，一时间写景诗极度繁盛，如“露珠儿要滴了，乳叶儿掩映，含苞的蔷薇酿着簇新的生命”（应修人《含苞》）、“父亲呵，出来坐在月明里，我要听你说你的海”（冰心《繁星·七五》）、“插在门上的柳枝下，仿佛地看见簪豆花的小妹妹底影子”（冯雪峰《湖畔·清明日》）、“新谷收了，田事忙了，萤火虫照着他夜归了”（何植三《农家短歌·三》）、“落日斜照到秋柳上，看哪，黄叶要在残光中飞舞了”（谢采江《野火·三》）、“太阳的光 / 洗着我

早起的灵魂。天边的月 / 犹似我昨夜的残梦”（宗白华《晨兴》）等。“露珠”“叶儿”“蔷薇”“海”“柳枝”“萤火虫”“落日”“黄叶”“太阳”“残月”等等本属平凡的自然之物，一旦由诗人倾注了情绪和感兴，便被赋予了新的生命。宗白华希望诗人要“直接观察自然现象的过程，感觉自然的呼吸，窥测自然的神秘，听自然的音调，观自然的图画”，因为“风声水声松声潮声都是诗声的乐谱”，“花草的精神，水月的颜色，都是诗意诗境的范本。”^②而在五四时期的小诗创作中，人们也不太关注政治与意识形态方面的内容，而是以诗人的自我情感和自我想象中为中心进行艺术表达，当然也是多种多样的，有的对于历史有所忧思，有的对于自然有所感悟和发现，有的对于人生有一些感叹，有的是对于现实生活的一种感性记录，有的是对苦难人生的一种同情和怜悯，所有这些都让当时的小诗创作比较具有多样化和丰富性的特征。而这样的特点正是从日本诗歌而来的，是一脉相承的一种延续和发展。

二、体式与语言：小巧简练而余韵悠长

日本民族所生息的世界非常狭小，几乎没有宏大、严峻的自然景观；人们只接触到小规模景物，并处在温和的自然环境的包围中，养成了纤细的感觉和淳朴的感情，乐于追求小巧和清纯的东西，“以小为美”“以小胜大”，追求一种“一沙一世界，一花一天堂”。这种审美意识首先体现在日本的和歌与俳句之中：和歌 31 音节，句调是五七五七七；俳句更短小，只有 17 音节，句调是五七五，言而不尽，言辞简短。“万事以不过分深入为宜。达人决不因自己通晓事理而故作渊博，喋喋不休”^③，说的正是这个道理。受到和歌与俳句的影响，“小诗”的诗形也顾名思义地小巧起来。周作人认为，小诗只是限于“一行至四行的新诗”^④。然而，古远清认为，周作人对于“小诗”“有点武断”，冰心的“小诗”最短的两行，最长的十八

行，一般是三至五行；“小诗”既然是自由诗的一种，我们大可不必在行数上做过于呆板的规定。^⑤罗振亚则将其定义为：“用一到数行文字即兴表现一点一滴的感悟、一时一地的景色”。^⑥

由于日本诗歌在修辞上与中国古诗差别很大，中国古诗讲究对仗，日本诗歌中几乎没有对偶的意识。此外，中国古诗还极为重视“押韵”，而日本诗歌却能根据一定的音节数自然地形成韵律。周作人所翻译的和歌与俳句，采取了只求神似而不求形似的办法，他基本上撇开原诗在形式上的特点；但在韵律方面，“小诗”诗人们的确从外国诗歌中受益颇多。郭沫若在日本留学期间接触到泰戈尔的诗歌，对西行上人与松尾芭蕉的诗句评价很高，认为诗是纯粹的内在律，因为“我们读太戈尔的《新月》《园丁》《几丹伽里》诸集……外在的韵律几乎没有”^⑦。在情调和声调上，冰心小诗的节奏主要表现为沉静、柔和与自然。“母亲啊！天上的风雨来了，鸟儿躲在他的巢里；心中的风雨来了，我只躲到你的怀里。”（冰心《繁星·一五九》）这首小诗就颇具代表性，情感先扬后抑，外形结构对称，语言循环反复，有余音绕梁之感。

然而，日本诗歌对“小诗”的影响不仅在形式和韵律上，更在余情余韵的表达上。日本诗歌几乎没有对偶的意识，也少有“押韵”，日本诗人把这种单纯韵律结构的短诗型，打造成情绪上具有多义性的结构体。尽管短歌、俳句是世界上最小巧的诗歌形式，音数和句数都有严格的限制，但是由于它的简练、含蓄、暗示和凝缩，却能使能人联想到绚丽的变化和无限的境界。因而，它更兼具“以小胜大”的无穷趣味和隽永余味。周作人就曾在译介日本诗歌时指出，日本诗歌的长处在于“将最好的字放在最好的地位”，将要点捉住，利用联想，暗示这种情景，能令人感到言外之意，“正如寺钟一击，使缕缕的幽玄的余韵，在听者的心中永续地波动”^⑧。松尾芭蕉的俳句都重在暗示而不在明言，诗中之意无不充满着幽玄闲寂的趣味，所以“说尽”这一句话，便是批评毫无余蕴的拙作；而中国

“小诗作者们对俳句的简洁含蓄、朴素凝练、余味深长、满含着悟性的象征的抒情是努力仿效的”^⑨。诸如“芭蕉姑娘呀，夏夜在此纳凉的那人呢？”（汪静之《蕙的风》）、“声声不息的鸣蝉呀 / 秋 / 一声声长此逝了”（郭沫若《鸣蝉》）、“风吹皱了的水，莫来由地波呀，波呀”（汪静之《波呀》）等等，都深得俳句精髓，使用了切字，简洁干净，通过捕捉一时且容易消失的现象，而感到快意。“小诗”之余情、余韵如同日本俳句一样，“似空中的柳浪，池上的微波，不知所自始，也不知其所终，飘飘忽忽，袅袅婷婷；短短的一句，你若细嚼反刍起来，会经年累月的使你如吃橄榄，越吃越有回味。”^⑩这样一种特点的形成，虽然与中国古代诗歌的传统相关，但也是直接来源于日本的诗歌，因为不论是周作人还是朱自清，他们对于日本的诗歌都是相当熟悉的，当然日本的诗歌艺术最终也是来自于中国古诗，来自于中国古诗里的某一部分。就语言的简练而言，中国古诗特别是七言八句，或五言四句，是不可能再简的了。然而，日本在此基础上发展出了俳句，一共只有十七音，有的只有一行，长的也不过三五行，实现了艺术上的更大留白与压缩。而五四时期的许多小诗，特别是像宗白华和冰心的部分作品，与日本的短歌的俳句，在体式和语言上特别接近。

三、意象选择：交错官能与立体视觉

诗人对生命的体验，都凝聚于全新的意象中。梁宗岱说：“最幽玄、最缥缈的灵境，要藉最鲜明、最具体的意象表现出来。”^⑪意象是现代诗歌艺术中最为常见的手法，“新派歌人的著作，原是十人十色，各有不同。但是感觉敏锐，情思丰富，表现真挚，同有现代性。”^⑫日本诗歌中意象的官能交错与视觉立体的特质便是这个观点的最好证明。

意象“可以是视觉的，可以是听觉的”，或者“可以完全是心理上的”；其中，“官能的交

错”，就是把视觉、听觉、嗅觉、触觉、味觉、意识的界限打破，以充分表达自己的感受。^⑬如“比远方的人声，更是渺茫的那绿草里的牵牛花。”（与谢野晶子）这首俳句将远方不清楚的人声与牵牛花淡淡的颜色进行比较，从而使视觉与听觉混杂在一起。除此之外，日本诗歌还极其钟爱一种触觉中的触觉，即“渗透”的感觉。“秋风袭人荻花落，夕阳返影入壁中。”（永福门院）光线是不可能渗透进墙壁内的，这里却将夕阳的余光，慢慢地在青碧上变淡直至消失的自然现象，描写为夕阳的余光消失在墙壁里面，多么令人震撼的触觉呵！“深山幽静，蝉声渗入岩石中。”（松尾芭蕉）就在蝉声渗入坚硬的岩石之时，突出了蝉声的尖锐与高亢。“官能的交错”使物理科学中难以置信的现象，在诗意的空间里变成一种感性的真实。“暗水流深分岩去，幽静水声渗花香。”（凡河内躬恒）流水在黑暗中分开岩石，表现出了一种敏锐的触觉；而流水的声音渗进了花香，则表现了听觉和嗅觉的互通。

同时，意象还具有异常的视觉性，能够建构起一种立体的视觉感。首先，意象具有一种视野逐渐缩小的立体感。“在东海小岛之滨的白沙滩 / 我孤寂、哭泣 / 逗弄着一只蟹子”（石川啄木），诗人连用三个“的”将四个空间意象“东海”“小岛”“海滨”“沙滩”连接起来，然后一层层逐渐压缩。把辽阔无际的“东海”缩小至“小岛”，然后把“小岛”缩小至“海滨”，“海滨”缩小至“白沙滩”，层层压缩，直至压缩成一个点——“蟹”的甲壳，最后用“我哭湿了衣襟……”把一片汪洋大海变成了一滴眼泪。“春天的雪花 / 软绵绵地落在了 / 银座街后的三层瓦房上”（石川啄木），诗人所描写的景物——银座被渐渐缩小，最终视线停留在银座街一座砖造三层楼房的顶上。其次，诗人还可以通过透视法来观察意象。小林一茶俳句中的视觉就具有着透视性，他常常透过“洞孔”来观察物体，而这种通过“洞孔”的意象来看世界的视角，颇为新奇有趣。

其实,自六朝以来,意象就是中国古典文学理论中的重要概念。刘勰在《文心雕龙·神思篇》中提出:“寻声律而定墨”“窥意象而运斤”。^③与日本诗歌相比,中国古诗中“比”“兴”往往难以独立成诗。受日本诗歌的影响,中国“小诗”中“比”与“兴”却能够独立成诗,捕捉眼前的景物,摄取刹那间的感兴,以象写意,具有“官能的交错”的特质。“月落时/我的心花谢了,一瓣一瓣的馨香/化成她梦中的蝴蝶。”(宗白华《流云小诗·月落时》)诗人将低落的心绪比作凋谢的花,又将花瓣的香气比作梦中的蝴蝶,意觉、视觉、嗅觉的互通。“我底洁白的心儿,就给一缕悲哀的情丝,缠在伊墓头青草上了!”(应修人《忘情》)在这首小诗中,诗人的意觉与听觉是互通的。“她静悄悄的眼波/悄悄地/落在我地身上。我静悄悄的心/起了一纹/悄悄地微颤。”(宗白华《流云小诗·眼波》)眼波落在身体上,激起了诗人心灵微微的颤动,触觉“渗透”且互通。可见,“小诗”诗人们通过捕捉眼前的景物,提取一瞬间的感兴,创造了一个将视觉、听觉、嗅觉、触觉、味觉、意觉互通的感觉世界。

与此同时,诗人们也聚焦于意象的立体视觉效果。“这些事/是永不漫灭的回忆/明月的园中/藤萝的叶下/母亲的膝上”(《繁星·七十一》)从“园子”到“藤萝”,再到“母亲的膝上”,空间逐渐缩小,却抒发出温馨而深厚的母女之情。宗白华的“我筑室在海滨上:紫霞作帘幕,红日为孤灯。白云与我语,碧月照我行。黄昏倚坐青石下,蓝空卷来海潮音!”(《流云小诗·筑室》),“紫霞”“红日”“白云”“碧月”共同建构了一个辽阔的海滨空间,激发着读者的审美想象。谢采江的“落日斜照到秋柳上,看哪,黄叶要在残光中飞舞了”(《野火·三》)在这首诗中,“落日”“秋柳”“黄叶”“残光”好像一张动感绚丽的彩色立体照片,让人思绪万千。“太子塔落影在莲衣池里,二只白鹅游上了塔

尖,石路上有几声沉重的脚步。”(旦如《苜蓿华》)诗人视角奇特,从池水中看塔,“白鹅”游上了“塔尖”在水中的倒影,情趣顿生,从而留下了更大的想象空间。官能交错和立体视觉,在中国古诗中是不明显的,无论是李白还是杜甫,无论是苏东坡还是黄山谷,在语言上和体式上也少有这样的追求。只有李贺和李商隐的诗歌,具有部分这样的审美特征。而日本由于自己的岛国文化和人生瞬间的感悟观念,对于诗歌以及其他艺术有这样的讲究,并且在俳句和短歌中表现特别明显,因此,我们认为五四“小诗”中所出现的类似的审美特征,主要是来自于日本诗歌,而不是中国自己的传统。

四、情感表征:丰富的童心与童趣

由于日本列岛地理位置的特殊性,使得日本较少受到外敌侵略而能够幸运地享受国内和平,从而使人们相信纯粹自然的力量。再加上日本春秋两季的气候富于变化,动植物的种类也丰富多样,这才形成了日本人自然崇拜的观念。与之辉映的是,日本歌人咏物的对象,从日月风雨、霜露雪雷到山河水田、花鸟红叶;从虾蝉蟋蟀、柳梅榛松到荷叶棠棣、云雾烟霞;可谓无所不包。纪贯之在假名序中指出,“和歌以人心为种,威于万言。……花间黄莺鸣,水边河蛙叫,万物皆发歌谣。无须假力,可撼天地,感鬼神,和男女,慰武士者,歌也。”^⑤和歌的“种子”萌发自“人心”,然后以千变万化的语言形式,来表现自然万物的变化,无论是于花间婉转的黄莺,还是在水边欢唱的河蛙,所有的生命都无一例外成为了动人的歌谣。

在俳句中出现的虫鱼禽之类,数量极大。仅《岁时记》中,夏季的昆虫就有蝉、蜻蜓、吉丁虫、亮绿丽金龟、独角仙、灯蛾、班蝥、蚜虫、蜈蚣、天牛、异色瓢虫、苍蝇、蚊子、蚂蚁、蜘蛛、衣鱼、白蚁、玻虫、蜗牛、孑孓、水蛭、海蛆、夜光虫等等。此外还有蚊帐、蚊香、苍蝇拍、跳蚤药、诱蛾灯等,与昆虫有关的词语。自从俳谐产生之后,多种多样的小动物成为了日本诗歌表现的对象;诗人们在曾经被认为是卑俗的东西中发现了诗

趣，以一种滑稽的态度来处理眼前的事物。

周作人最喜欢小林一茶的俳句，因为它“写人情物理，多极轻妙”。一茶“将动物植物，此外的无生物，森罗万象，都当作自己的朋友……他是以万物为人，一切都是亲友的意思。”^⑤周作人还翻译了一茶的俳句文集《俺的春天》，原诗中歌咏动植物的诗句随处可见，尤其是有很多歌咏鸟兽虫鱼的俳句，例如“山雀”“啄木鸟”“蜻蜓”“青蛙”“蝗螂”“火虫”“蝴蝶”“蚊子”“苍蝇”“跳蚤”“蚂蚁”等等，这些俳句无不包含了一茶对于幼小生命的广博之爱。在敏锐观察的基础上，周作人怀着对昆虫小生命的爱意，创作了《山居杂诗》，诗人或同情“苍蝇”，或歌咏“石榴”“藤”“柏树”“银杏”“梅的果实”“核桃”“松叶之菊”“槐树”“白果”等植物，或描写“黄蜂”“小虫”“蠓虫”等小虫类，丝毫不逊色于一茶。他把弱小的动植物视为同类、视为朋友，在《湖畔》中也随处可见此类小诗；诸如“蚱蜢儿，我也不能不怜你们呵！”（应修人《暴风去后》）“雨止了，操场上只剩有细沙。蚯蚓们穿着沙衣不息地动着。……雨后的蚯蚓的生命呀！”（应修人《雨后的蚯蚓》）等等。

一茶还创作了许多脍炙人口的“孩子气”的俳句，独具天真的童趣。高岛平三郎说一茶是“小儿诗人”，而周作人说一茶是“子烦恼”的诗人，其诗表现对于孩子和弱小生命的深刻同情。实际上，在《湖畔》中，也有许多“小诗”充满了这种天真的孩子气，如“伊香甜的笑，沁入我的心，我也想跟伊笑笑呵”（汪静之《笑笑》）“亲爱的！我浮在你温和的爱的波上了，让我洗个澡罢”（汪静之《爱的波》）“几天不见，柳妹妹又换了新装了！——换得更清丽了！”（应修人《柳》）“可爱的小孩儿，采了几些草儿，手里捏一枝，头上戴一朵。”（汪静之《路情》）这些由中国诗人创作的五四“小诗”无不素朴天真、稚气扑人。胡适就曾指出，这些诗“有时未免有些稚气，然而稚气究

竟远胜于暮气；……况且稚气总是充满着一种新鲜风味”^⑥。事实上，周作人也写过多首直接以儿童为主题的小诗，包括《对小孩的祈祷》《儿歌》和三首同名诗《孩子》等，或天真清新，或婉转悲悯，表达了对儿童的关注。“小孩呵，小孩呵，我对你们祈祷了！你们是我的赎罪者。”（周作人《对小孩的祈祷》）诗人在儿童身上发现了“真正的天性”，他祈祷儿童能够为自己和先人赎罪。“小孩儿，你为什么哭？你要泥人儿么？你要布老虎么？也不要泥人儿，也不要布老虎；对面杨柳树上的三只黑老鸦，哇儿哇儿的飞去了。”（周作人《儿歌》）这首“小诗”则充满了淳朴生动的童心和童趣。中国古代诗学中有“虚静”说，后来又有“童心”说、“赤子之心”说，然而中国古代文学中始终少有真正的儿童诗；直到现代，周作人才将自古流传的“童心”说理论，付诸于文学创作实践，具有着重要的理论意义和实践价值。

在日本诗歌的浸染下，“小诗”作为一项诗歌革新运动，打破了传统诗歌的禁锢，在创作观念、体和语言、意象的选择、情感表征等多方面，都表现出了许多新的特点，而并非如朱自清所说“只在形式方面，于诗思上并未有何补益”^⑦。但是由于模仿者甚众，难免有粗制滥造者，泥沙俱下，故而存在一些明显的缺陷。有些“小诗”成了纯粹的说理诗，缺乏情感，对于“闲寂”精神没有很好把握，缺乏幽深的余韵。1923年，郭沫若批评“小诗”肤浅随意：“目今短诗流行，甚者乃类小儿说话，殊非所取。简单的写生，平庸的感想，既不足令人感生美趣，复不足令人驰骋玄思，随随便便敷衍，在作者写出时或许真有实感随伴，但以无选择功夫，使读者全不能生丝毫影响。此种倾向我辈宁可避免。”^⑧冰心的《繁星》和《春水》，也曾受到闻一多、茅盾、梁实秋、成仿吾等人的质疑。闻一多认为“哲理本不宜入诗”，“国内最流行的《飞鸟》，作者本来就没有把它当作诗。”^⑨茅盾则认为冰心“长些的诗篇比《繁星》和《春水》高”。^⑩梁实秋在《〈繁星〉与〈春水〉》中称冰心是一位

“冷若冰霜的教训者”，认为“《繁星》《春水》这种体裁，在诗国里面，终归不能登大雅之堂的，这样的诗是最容易做的，把捉到一个似是而非的诗意，选几个美丽的字句调度一番，便成一首，句积月聚的便成一集”，因此，“《繁星》《春水》的体裁不值得仿效而流为时尚”。^⑫到1923年，成仿吾在《诗之防御战》中对五四初期译介日本小诗、创作上模仿日本小诗的“小诗热”进行不留情面的否定。他以夏目漱石“情绪是文学的骨髓”的观点，对和歌、俳句进行了严厉的斥责，甚至完全否定了“小诗”的哲学化倾向：“文学是直诉于我们的感情，而不是刺激我们的理智的创造；文艺的玩赏是感情与感情的融洽，而不是理智与理智的折冲……文学始终是以情感为生命的，情感便是他终始……诗的职务只在使我们与感而不在使我们理解”；因此，“把哲理夹入诗中，已经是不对的；而以哲理诗为目的去做，便更是不对了”，这样的哲理诗，更加难以激起读者的感兴。^⑬

纵观中外诗歌的创作历史，诗歌的艺术特征是由一个民族的基本性格所决定的，而民族的基本性格则是在这个民族的历史、风土与文化形态的构成和动态发展过程中逐渐形成的。因此，民族的历史、风土的要害不同，文学表现的特质也就有所不同。正是由于小巧纤丽、平稳而沉静的岛国文化，日本才会形成俳句和短歌这种细腻闲寂、余韵悠长的诗歌形式。以长江黄河为基础的气势雄伟、广博宏大的中国文化，决定了冰心、宗白华等人创作的“小诗”，与日本诗歌迥然不同。作为一种独立的诗歌审美形式，“小诗”一度风靡于20世纪20年代，并在抗战时期以街头诗、传单诗、枪杆诗的形式，化为一声声嘹亮的号角；直到20世纪80年代以来，再一次如雨后春笋般繁盛起来，而在百年后的今天，仍然以许多新的作品屹立于诗坛，足以证明“小诗”自身的独特美

学价值，因此，五四时期的“小诗”与小诗运动，对于当代中国的新诗创作，仍然具有重要的借鉴意义。朦胧诗时期有一些诗人的作品是关注政治的，如北岛和顾城的一些小诗，政治性比较强，当然是内化的一种存在。“小诗”发展到了今天，由于网络的发达与自媒体的发展，参与诗歌写作的人越来越多，在网络上创作和发展长篇作品的可能性不大，许多长篇小说也是以连载的方式才有可能进行下去，因此，小诗创作的兴盛已经成为一种艺术现实。在这个历史进程中，诗人们就要从五四时期的小诗运动中吸取力量，借鉴一些有益的东西，如在体式、意象、语言、情感、内容、审美方面有更多的讲究，从而发展出新时代的全新小诗创作。“小诗”之所以能够成立，并且在历史上得到自己的地位，是因为它符合诗歌艺术表达的需要，符合诗歌艺术的审美特征，也符合现代人的生存现实和未来发展的需要。诗不可能与小说、戏剧、散文去比长短，诗本来就是短小的、精致的、精美的，而五四时期的“小诗”就是这四个方面的集中体现，未来中国的汉语小诗创作，也只能是如此。

注释：

- ①⑨②④周作人：《论小诗》，原文署名仲密，《民国日报·觉悟》1922年第6卷第29期。
- ②朱自清：《〈杂诗三首〉序》，《诗》1922年第1卷第1期。
- ③余冠英：《新诗的前后两期》，《文学月刊》1932年第2卷第3期。
- ④⑬成仿吾：《诗之防御战》，《创造周报》1923年第1期。
- ⑤⑧朱自清：《新诗》，原文署名佩弦，《一般（上海1926）》1927年第2卷第2期。
- ⑦冰心：《我是怎样写〈繁星〉和〈春水〉的》，《诗刊》1959年第4期。
- ⑧宗白华：《我和诗》，《文学（上海1933）》1937年第8卷第1号。
- ⑩冯承藻：《“小诗运动”与冰心的小诗》，《重庆师范大学学报（哲学社会科学版）》1982年第2期。
- ⑪陆耀东：《论“湖畔”派的诗》，《文学评论》1982年第1期。
- ⑫⑲王向远：《中国现代小诗与日本的和歌俳句》，《中国比较文学》1997年第1期。

⑬[印度]克里希纳·克里巴拉尼著,倪培耕译:《泰戈尔传》,漓江出版社 1984 年版,第 316—317 页。

⑭⑮罗振亚:《日本俳句与中国“小诗”的生成》,《中国社会科学》2010 年第 1 期。

⑯[日]铃木修次著,吉林大学日本研究所文学研究室译:《中国文学与日本文学》,海峡文艺出版社 1989 年版,第 49 页。

⑰⑱周作人著,钟叔河编:《周作人文类编 7·日本管窥 日本·日文·日人》,湖南文艺出版社 1998 年版,第 254 页,第 232 页。

⑲[日]正冈子规著,王向远、郭尔雅译:《日本俳味》,复旦大学出版社 2018 年版,第 7 页。

⑳梁宗岱:《诗与真》,商务印书馆 1935 年版,第 31 页。

㉑宗白华:《新诗略谈》,《少年中国》1920 年第 1 卷第 8 期。

㉒[日]吉田兼好著,王新禧译:《徒然草》,北京联合出版公司 2018 年版,第 104 页。

㉓古远清:《小诗:一幅令人瞩目的文学风景》,《名作欣赏》2017 年第 19 期。

㉔郭沫若:《论诗三札》,《郭沫若全集·文学编·第 15 卷》,人民文学出版社 1990 年版,第 338 页。

㉕①⑨⑲⑳㉑周作人:《日本的诗歌》,《小说月报》1921 年第 12 卷第 5 期。

㉖郁达夫:《日本的文化生活》,《宇宙风》1936 年第 25 期。

㉗梁宗岱著,马海甸主编:《梁宗岱文集·评论卷》,中央

编译出版社 2003 年版,第 84 页。

㉘汪耀进:《意象批评》,四川文艺出版社 1989 年版,第 6 页。

㉙刘勰:《文心雕龙》,河南大学出版社 2008 年版,第 224 页。

㉚[日]大冈信著,尤海燕译:《日本的诗歌其骨骼和肌肤》,安徽大学出版社 2010 年版,第 47 页。

㉛胡适:《“蕙的风”》,原文署名适,《努力周报》1922 年第 21 期。

㉜郭沫若:《丝雨》,《心潮》1923 年第 1 卷第 2 期。

㉝闻一多:《泰果尔批评》,《文学旬刊》1923 年第 99 期。

㉞茅盾:《冰心论》,《文学(上海 1933)》1934 年第 3 卷第 2 期。

㉟梁实秋:《〈繁星〉与〈春水〉》,《创造周报》1923 年第 12 期。

* 本文系国家社科基金重大项目“中国新诗传播接受文献集成、研究及数据库建设(1917—1949)”(项目编号:16ZDA240)的阶段性成果。

(作者单位:黄冈师范学院外国语学院;华中师范大学文学院)

本栏目责任编辑 马新亚

“游于艺”：一种文学态度和生存方式

——京派作家与母语写作之二

◎ 杨经建

摘要：与其他文学流派相比，京派文学的一个重要文学理念是承续、光大母语文化精神，进而将其转化为母语文学的新传统。“游于艺”是京派作家母语写作的一种文学态度和生存方式，与儒家的“游于艺”意在“仁乐”、道家的“游于艺”意在“天乐”不同，京派同人的“游于艺”追求的是“艺乐”。从文学是语言艺术的层面来看，“游于艺”的本质是对母语文学精神的皈依，京派同人祈望从人生中创造艺术，以艺术融化人生，正是在“艺”之“乐”中，生命的热情被转换为诗意的抒写。

关键词：京派文学；京派作家；母语文学；“游于艺”

在中国现代文学史上，“京派文学”是一个独特而重要的文学现象。诚然，对京派同人（包括作家和理论家）的考辩中，的确存在着一个难以完全廓清的问题：京派同人究竟包括哪些人？不过，有一点却可以确认：京派同人都曾居留北平，不仅拥有相近的文学风范和艺术理念，而且展示出“京都”文化所濡染和熏陶出来的气质和风度。相对而言，我基本认同于吴福辉先生在《京派小说选·前言》中划定的京派同人的范围：“即便持一种狭义的观点，以《大公报·文艺副刊》《文学杂志》周围聚集起来的作家为主来加以认定，也便有小说家：沈从文、凌叔华、废名、芦焚、林徽因、萧乾、汪曾祺；散文家：沈从文、废名、何其芳、李广田、芦焚、萧乾；诗人：冯至、卞之琳、林庚、何其芳、林徽因、孙毓棠、梁宗岱；戏剧家：李健吾；理论批评家：刘西渭（李健吾）、梁宗岱、李长之、朱光潜等。”^①其中，除了汪曾祺成名于1980年代，因而严格地说不宜归于经典时期（1930年代）的京派作家外，吴福辉先生对京派同人的指认是合理而准确的。

一、新文统的构建与文学态度的抉择

我曾在一篇文章中谈到，在20世纪中国文学的历史进程中，存在着一种世纪性的文学现象——“新古典主义文学”，京派文学便是新古典主义文学的典型表征。因游离于主流文学之

外，新古典主义处于边缘状态，却又不失为五四以来新文学发展、演化过程中，不可或缺的文学史资源。就新古典主义这一话语概念本身而言，所谓“古典”，指的是一种艺术精神和文学观念，它追求清明而典雅、整饬而规范的风格，讲究精致化和稳定性，强调在均衡和节制的美感中，维持和谐的情致、雅驯的格调。当京派文学以这种“古典”风范面世时，曾被一些研究者贬为不思“进化”而安于“保守”，就此而言，京派文学被赐予“文化保守主义”之类称谓，又似乎在所难免。所谓“新”，是说新古典主义在其本质上，是由20世纪中国“现代性”语境中生成的一种文化机制和审美话语：既有“背靠历史、融合中西”的立场，又有执着于独立、自由的文学理想的态度，同时它更表露出以“反现代性”面目出现的审美现代性品质（既批判现代性又推动现代性原则）。^②也因为这种“新”，京派文学又被称为“自由主义”文学类别。

在此，我无意对京派文学的新古典主义倾向进一步追究，只是在原有的研究基础上发挥、引申。新古典主义文学的“古典”传统，在文学理念和艺术规范层面，很大程度上与汉语言母语文学传统有着互文性指涉和内在逻辑关联，并借此阐发：“京派作家在对古今中外文学采取宽容通融的基础上，将中国文学的‘抒情传统’和东方美学精神，与自身的生存方式和所感悟到的人生意义结合，……在母语写作被长期遮蔽的情况下不为‘时势’所迫地贯通母语文学的血脉，并将其提升到新的高

度。”^③在此有必要申明,“母语文学”这个话语概念涵盖甚广,本文所论及的仅仅是,京派作家在母语化写作中所彰显的一种自由而独立的——“游于艺”的文学态度和精神风范,至于在这种文学态度和精神风范下产生出来的文学文本,那是我另外要完成的任务。

京派同人属于一个颇为独特又极富创造力、兼有艺术追求和个性才情的文学群体。在执守文化自律原则和人道主义文学前提下,他们既注重传统诗学的感兴式思维,又关注西方唯美主义文学和现代主义艺术,并努力以母语文学精神激活传统的和西方的话语资源,在创作、批评实践中创新和通变,形成了具有现代品格的、自足性的文学创作、批评体系;完全可以说,这样的文学创作、批评体系,当属母语文学精神的一种“新传统化”。或者说,京派同人秉持的是冯友兰式“接着说”,而不是照着说的文化态度。西方学者列文森曾有这么一个说法,他认为中国近代知识分子大体是在理智方面选择了西方的价值,而在情感方面却丢不开中国的旧传统。由此看来,在京派同人那里,他们不仅是感情上而且理智上亦创造性的传承、赓续了母语文学精神。

我以为,所谓“创新”和“守旧”的说法令人怀疑,正确的说法应该是“创新”和“创旧”。不是“守旧”而是“创旧”实际上意味着,人们之所以要对“传统”回望,是因为具备了某种“现代”的立场和视角,所以任何历史都是现在时的,任何“传统”事实上都不可能恢复而只能再生。问题还在于,在意识到传统存在之前,人们就已被置于传统之中——无论现代中国知识分子是否愿意承认传统,传统已经先天性存在并成为他们存在和理解的基本条件。诚然,传统不可能一成不变地为后代所接受,传统只能存活于人的理解中。是以,“接着说”的传统总是在人的理解中接受改造,乃至于一个“我注六经”的过程。故此,传统的意义不

在于它自身,而在于由后代人对它的创造和丰富而发展下去。当传统的意义被不断阐发和解释出来,一个“新”的传统便创化而出。京派同人对母语文学新传统的创化亦可如是观。

在京派同人那里,“新传统”的实质不在“西化”,而是本土性再生、现代性重造,从而使“已丧失的传统价值得以回归到实际来”,创化“新传统”的本身就是“现代化过程的一部分”。^④以至于,母语文化/文学精神成为京派文学最为本质的凝聚力和感召力。一些研究者察觉到京派同人身上特有的那种贵族性和精英化,在很大程度上其实是指他们创作中透溢出的新古典主义式的纯正和雅致。而他们对汉语言母语文学近似天赐的本能,潜在的支配着他们的写作。比如萧乾,拥有辅仁、燕京的求学经历和知识背景,曾一度留学欧洲受到西方文化的浸润。他对汉语言母语文化充满着本能的依恋,不时会对外国人轻视母语文学而“愤愤不平”。诗人气质的梁宗岱将对母语文学的品读,作为灵魂净化方式和精神栖居途径:“可是每次回到中国诗来,总是无异于回到明媚的故乡,岂止,简直如发现一个‘芳草鲜美,落英缤纷’的桃源,一般地新鲜,一般地使你惊喜,使你销魂。”^⑤京派文学成为中国现代文学星空中熠熠生辉的星座,正是缘于其对母语文学新传统的执念。

二、“艺之乐”和游戏精神

京派作家深受中西传统文化熏陶,士大夫文人的精英意识与五四文化启蒙的西方个性主义精神深深浸入他们的骨髓。他们秉持的是一种“自由”但不“主义”的文化姿态。相对而言,绝大多数京派作家受过良好的教育,具有深厚的文化素养。书宅、大学校园以及文人雅集的沙龙是京派同人的心灵栖居之所。从他们的自传性文字材料来看,他们属于那些在天性上最接近新古典主义精神的现代知识分子。沈从文因而慨叹:“我还得在‘神’之解体的时代,重新给神作一种赞颂。在充满古典庄严与雅致的诗歌失去光辉的意义时来谨谨慎慎写最后一首情诗。”^⑥这一具有“光辉的意义”的“充满古

典庄严与雅致的诗歌”，指代的是京派同人孜孜以求的母语文学创作。

与当时的其他文学创作现象如海派文学、左翼文学相比，京派作家追求的是文学的内在质量，而不去追求所谓时尚性乃至“先锋性”。在创作语言的选择上他们倾向于汉语言母语雅致、诗性的一面。故而，母语写作成为他们必然的展示方式。这种文学选择的态度也得到京派作家在创作过程中的证实和认同。在京派作家的心目中，文学的世界是自足的世界。李健吾说道：“一件艺术品——真正的艺术品——本身便该做成一种自足的存在。”^⑦由于对文学自足性的张扬，他们强调艺术表现和意境营造，追求抒情性审美传统，在母语写作这一体现人生价值的行为中去追逐存在的意义。

在生活方式上，他们也讲究在艺术乐趣和审美情趣中表达自己的意趣。沈从文在《阿丽思中国游记后序》中说：“我除了存心走我一条从幻想中达到人与美与爱的接触的路，能使我到这世界有气力寂寞的活下来，真没有别的可作了。……只从自己的头脑中建筑一种世界，委托文字来保留，期待那另一个时代的心与心的相通。”^⑧何其芳则感喟：“我惊讶，玩味，而且沉迷于文字的彩色，图案，典故的组织，含义的幽深与丰富。”“我倾听着一些飘忽心灵的语言。我捕捉着一些在刹那间闪出金光的意象。我最大的快乐或酸辛在于一个崭新的文字建筑的完成或失败。”^⑨朱光潜断言：“因为艺术是情趣的表现，而情趣的根源就在人生”。^⑩上述人生方式和写作方式，我将其称之为“游于艺”（《论语·述而》）而京派作家的“游于艺”在某种程度上与宗白华的“美学散步”相通。周作人将其比拟为“浑然的人生的艺术”^⑪。

严格地说，传统意义上的“游于艺”与“成于乐”相关联。在孔子那里，“游于艺”指的是熟稔地把握“六艺”（礼、乐、射、御、书、数）技能的自由感。由于儒家的礼乐制度注入

了“仁”的精神——“仁”成为礼的精神、乐的精神本身，当人生向“仁”的境界提升为时，“游于艺”之“游”不仅在“艺”中，更是在“仁”的人生境界中随心所欲且又不逾规矩。“游”于是升华为一种审美化的人生境界，“艺”之“乐”实际上成为“仁乐”——“孔颜之乐”。与儒家不同，庄子讲究的是“逍遥游”。庄子认定人的精神或心灵能够修炼到自由而超越的境界，而“游”便是人的精神或心灵的一种特殊活动；至于“逍遥游”纯属一种无所待之“游”，从而规定了“游”与自然同一。与孔子的“仁乐”之“游”相比，“逍遥游”是一种之于“道”中的“天乐”之“游”。“庖丁解牛”之所以游刃有余，并非其技能达到炉火纯青的程度，从而获得一种驾轻就熟、应付自如的自由感；而是缘于自然、顺乎自然，由此感受“天乐”。现实之中的人之所以不自由，是由于其“心”被压抑、被奴役；只有冲破世俗、时空和礼教的束缚，做到无己、无功、无名，方可让精神安闲自适，自由自在地逍遥而游。显然，这样的逍遥无待之“游”只能是精神上一种虚幻之境。

如果说孔子之“游”在于“仁乐”，庄子之“游”在于“天乐”，那么，京派作家之“游”在于“艺乐”。它相应的是康德、席勒对“游”或“游戏”的解说。康德认为，只要是具有强制性与功利性目的人类行为（活动），皆与真正的艺术行为（活动）无关；艺术必须如游戏那样，既自由亦愉快。而在席勒那里，动物和人的本质区别在于，游戏的属人性与自由性，即，游戏原本就是人的天性。不仅如此，人的本质属性、游戏的本质属性、艺术的本质属性，都根基于自由。由是，人理应与艺术美共同游戏：“只有当人在充分意义上是人的时候，人才游戏；只有当人游戏的时候，他才是完整的人”。^⑫可见，人的自由指向人的独立、圆满、自足，或，一种超验的我，一种原在的我。故此，美及其所有人类精神范畴的创造物，如艺术、文学……等等无一不是朝着人的自由展开。

通常说文学是语言的艺术。一切语言都是人的

自由本性的展开，因为正是语言使人从对象世界、感性世界、目的性世界中超脱出来。而又是物和词的分离状态，促使人类的思维摆脱感性直接性而获得自由特质。在人的语言共同体特别是文学语言的世界中，人类轻而易举地找到了只属于自己的“自由宪章”。如果说，现实世界中的自由充其量不过是一种对挣脱束缚的向往，哲学意义上的自由是超验视域中的绝对自由，一种自由的终极性和无限度，一种本体论的自由化；那么，文学（语言）的自由与人的自由恰恰是在上述逻辑前提下，被接收和被界定的。这实际上意味着，文学语言的自由所呈现的就是人的生命自由和文学创造的自由。

问题在于，以英语为代表的印欧语系的表音性语言，由于在词性、句式、语法，以及人称、时态、语态等方面设有严格限制，其逻辑性和抽象性限制了人的思维和表达。恰恰相反，以表意为旨归的汉语言母语天然地具备了简洁、练达、含蓄、隽永的诗性特征。“汉字不仅是汉语的书写符号世界，更是汉语文化的诗性本源。在这个意义上可以说，汉字的诗意命名奥秘隐含着东方文化的多元神秘性和历史象征性。”^⑬而追求精神自由和文学（语言）自由的中国作家要挣脱种种限定性，抵达无限自由的境界，势必求助于文学母语并发掘、领悟其诗性功能。京派作家所坚守的母语写作的价值意义就在于此，它能克服五四以来文学语言由于欧化而导致的过分抽象化和逻辑化的特点，发扬并创化汉语言母语感性、具象、鲜活和灵动的诗性传统。

在这个意义上，语言的自由所呈现的是个体性创作所展露的自由本质，这样形成的世界是自足的世界。也因此，“游于艺”的“艺”之“乐”是与宇宙同一、与生命同在的境地。生命的热情因此被转换为诗意的抒写。

三、“自由”而不“主义”与回归母语语言说

五四新文学运动以文学语言的革命作为价

值取向，集中体现在以白话取代文言以及实施语言的欧化，祈望借助这种变革来适应中国社会现代性转型的需要。语言的改变不但引起生活、思想和思维方式的变化，语言的革新更会导致思想和思维的重组。于是，白话文的兴起不单是以口语取代文言，它还被要求通过改变话语言说方式去整合和改造社会——实现思想文化启蒙的历史使命。由此，文学语言的伦理价值意义被极端地强调。究其本质，这种被改变了的语言可以说是一种典范的权力话语：占主流地位的语言模式具有潜在的权势性。因为它带有不容置否的力量，遮蔽了文学语言的独立性和自我意识，并使话语接受者产生误读，导致误解。

如前所述，由虚构和想象构成的文学世界摆脱了束缚人类天性的诸般框范，使得人据有自由的世界而无限地趋近本体自由和超越性存在。现实情况却是，五四以来的新文学创作却总是身处不自由的语言处境之中，有研究者甚至感慨为“母语的陷落”^⑭。亦如此言，“文学语言的权势性大大逾越了它的文学性和自由性，由此造成了整个文学的倾斜状态。从‘五四’的思想式写作，三十年代革命式写作，以及四五十年代到建国十七年文学的马克思主义式写作和政治式写作，整个中国文坛一直是价值语言系统的权势力量占据主导地位，并逐渐形成一种经过严密编码的语言系统、思维模式、写作模式以及能指所指间极其固定的直接联系。”^⑮

京派文学通常被指称为自由主义文学，我以为，其“自由主义”实际上属于消极自由主义之类。所谓“消极”，是指它淡化西方式“现代性”诸如社会进步、文明进化的历史取向，具体说，在很大程度上偏离了现代中国的社会解放和民族救亡的实践内容，因而曾被认为属于一种文化保守主义。所谓“自由主义”，则表明它同时又汲取了“现代性”的个性自由、人格独立的本质涵义，彰显出一种卓尔不群的文学姿态。对问题的进一步探求可以发现，京派作家的母语写作体现出一种解构意识，解构五四白话文学建构的运动式文学话语运

作机制，建立起理想的个体书写方式以及个性话语，并以对“文艺复兴”（周作人语）的吁求来重构母语写作的新传统。

在京派作家那里，母语文学是其自由个性的展开——他们可以从应然世界、目的性世界和对象世界中超脱出来，自由驰骋于文学的世界。朱光潜就认为，“美术不但可以使人超脱现实，还可以使人在现实界领悟天然之美，消受自在之乐。”^⑥即如沈从文笔下的“湘西世界”实，在讲述小说《边城》的创作意图时沈从文曾说，“准备创造一点纯粹的诗，与生活不相粘附的诗。”^⑦并在自己的“湘西世界”中创设了一座供奉人性和神性的“希腊小庙”，通过对“希腊小庙”的凝神关注获得生命存在的诗化形态，从“边城”走向了“世界”。质言之，沈从文以“湘西世界”的独特创作，实践“游于艺”的理想追求。“他以超然尘俗世之外的审美心境，于边地的山石溪流之间，寻觅着自然人生的诗的种子。”^⑧应该说，沈从文的创作宗旨、态度作风、情趣风度都是京派同人自由自在的文学理想的典范。

与此同时，京派同人又与五四时期林纾们维护封建道统的文学观念不同，他们既注重文学传统的承传，更努力以母语文学精神创制新文统，转化西方文学资源。也可以说，京派同人是文学上的虔诚信徒和社会政治的高蹈者，语言成为海德格尔所说的生命存在的家园。朱光潜的以“出世的精神做入世的事业”^⑨，即可如此理解：以作为语言艺术的文学这一“入世的事业”，介入并超越现实生存——“出世的精神”。京派作家也常常被认为是借清疏的乡野和充满牧歌的田园来寻求灵魂的归宿。我却以为，京派同人是一些心智高深的族群，他们其实深知乡野田园的回归无望，即便如沈从文也每每表示出对其笔下“湘西”回归的虚幻，然而仍然执迷不悟地寻觅和追求。也许，他们真正能寻求能皈依的当属母语文化/文学的精神家园，

这才是所谓诗意的栖居。惟其如此，“游于艺”方可像王国维说的“入乎其内，故能写之；出乎其外，故能观之。入乎其内，故有生气；出乎其外，故有高致”。^⑩

京派作家的母语写作就是遵循人内在灵魂的召唤，行进于自由之途上的文学事件和语言行为。他们从人生中创造艺术，以艺术融化人生，在“游于艺”中去实践他们理想的生命存在方式。京派作家考虑的是，在具体的语词规章、修辞技巧、行文艺术中追寻文本意义构成的旨归，如何使文学语言不粘滞于外在的权势因素，回归语言的自由本体——彰显人的本体自由，抵达如梁宗岱孜孜以求的“纯诗”境地。梁宗岱的“纯诗”是摒除语言世界以外任何因素的纯艺术，倘若想步入这样的艺术世界，诗人务必召唤生命的激情，在审美对象和自己之间寻找精神的契合，“超度我们底灵魂到一种神游物表的光明极乐的境域。”^⑪一种典型的“游于艺”的境遇。如罗兰·巴耳特的陈述：“文学的写作仍然是对语言至福境界的一种热切的想象，它紧忙地朝向一种梦想的语言，这种语言的清新性借助某种理想世界的预期作用，象征了一个新亚当世界的完美，在这个世界里语言不再是疏离错乱的了。写作的扩增将建立一种全新的文学，如果这种文学仅是为了如下的目标才创新其语言的话，这就是：文学应成为语言的乌托邦。”^⑫

四、艺术化人生和“诗意地栖居”

绝大多数京派作家有西渡求学（求艺）的经历，相对而言，对西方文学与文化比同时代其他作家有着更加深湛的了解，这也使得他们无需在艰难的转换中弃“旧”向“新”。而五四所造就的自由而开放的现代性意识也使他们不必为异域文化的接纳作非此即彼的选择。所有这些成全了一种难得的自由与从容。正是在自由与从容中他们更多地感受到了与母语文化/文学的天然亲和感，自觉而自在的表达着这种亲和感，并以审美自由和个性表达来勾画其浪漫情怀。“京派作家以纯艺术家的审美静观，一往情深地体验着自然、家庭和生命的诗的意

蕴，以质朴而雅致、绵密而潇洒的笔触，点画出古老的中国城乡儿女、尤其是带原始肃穆感的乡村灵魂的神采，神与物游，物我无间，创造出具有东方情调的和谐浑融的抒情境界。”^③

废名、沈从文、萧乾、芦焚（师陀）、萧乾等的小说一般被认为是“现代乡土抒情小说”。在他们的心目中，“乡土”既是传统“中国”的一种宏大叙事，一个经典故事，更是一个可供言说的永恒话题。他们期待并着手重建有关“乡土”的审美叙事逻辑，“‘乡土’这一生活时空、人文环境在京派文学中被拓展了——更准确地说，被开放性地呈现着，作品不为某一具体功利性目的承担责任。”^④相对于同时期其他作家的“乡土”叙事而言（比如鲁迅和王鲁彦），京派小说家的“乡土”文学文本，在某种意义上可以视若“不及物”文本。这里所说的“不及物”，并不是说略去言语的“所指”，而是说“能指”与“所指”的语义关系难以确定，不是像如英语那样，“能指”与“所指”之间呈现简单而一致的对应关系。惟其如此，文学的语言才不粘不滞，言简义丰而又富于心领神会，其指向的正是汉语言母语诗性自由的本质，犹如海德格尔所言，语言是存在的家园，而语言的本质是诗。语言一旦真正获得诗性本质便能发挥“诗”之“思”作用，审美创造出新的文学样态和新的世界结构。

读废名的《菱荡》《桥》《竹林的故事》，感触最深、领会最切的是一种气息和味道，一种情趣氛围。朱光潜先生说“《桥》里充满的是诗境，是画境，是禅趣。每境自成一趣，可以离开前后所写境界而独立。”^⑤所谓“诗境”“画境”和“禅境”，一切都以“造境”为创作要义。在废名的境界化叙事中，不管是叙事话语抑或人物话语，无一不体现了（创作者）个人气质和小说情理的气韵贯通。于是，“言”和“境”相约于叙事文本中，统一于母语文学的诗性抒写中。显然，京派作家笔下的“乡土”，不啻为

海德格尔言称的语言召唤下的存在之所。它在精神追问中被语言召唤；追问意味着它能够被思考，被召唤则说明它在语言中发生，并需要语言的指引。像废名的小说，归根结底都是皈依于语言的自由本性。

完全可以说，京派文学所关注的不是客观的对象化世界，而是主观的意趣所在；京派作家所向往的并非人的行为事功，而是人的心灵思绪。京派同人擅长于以虚静胸怀和澄澈目光，去探视世间的时迁物移、人情事理；他们力图排解浮世的营扰，信守于语言艺术中去开辟自由清明的文学境界，寻觅自由自在的精神安顿——海德格尔式“诗意地栖居”。情况往往是，人一旦置身于自由清明的文学世界，摆脱了框范、束缚人类天性的诸般机构，便会因为这种拥有而无限地趋近本体自由和超越性存在。为此，京派同人有关“乡土”的叙事，就是在有所思中获取了极大的心境自由，且转化为自足的审美思维方式，和自适的创作行为范式。这就是我所说的“游于艺”。

进而言之，京派文学的“游于艺”是“以艺载道”和“进技于道”的体现。这个“道”不能理解为伦理之道、政治之道，而是语言之“道”。从文学是语言艺术的本质来看，所谓“道”指向的是语言的归原，以及人对语言的体认、把握方式，尤其是汉语言母语文学，以其博大而丰厚的诗性能量，去化育自然万象和人文世态，颇似“道生一，一生二，二生三，三生万物”。得“道”者以不同方式体认并展现“道”，作家则以对自然万象和人文世态的观察、领会、悟证“道”，从中铸造合乎语言艺术规律的审美理念。换言之，“道”的作用是汉语言母语“象形”之“象”的生发，而“技”的作用为“象形”之“形”的呈现。而证“道”之“技”——符合语言艺术规律的写作方式，则为“艺”也。可见，“游于艺”之“游”亦可理解为从“道”而“游”。“在道说的语言自行开辟的道路上，语言成为语言自身，作为归属于语言的说话者，人，也成为人自身。‘人诗意地居住在这大地

上。”^⑨

京派文学试图重建母语/语言与人的关系,把母语/语言作为存在本体来看待。而语言是人的生存方式,是“最切近于人的本质的”。^⑩京派同人因此把人生当作一件待完成的作品,人生的“艺术化”在他们那里便具体化为非功利的处世行为、宽容与豁达的人生态度、审美化的生活情趣。朱光潜的《无言之美》对此有这样的表述,因为“人生的艺术化就是人生的情趣化”,所以“人生本来就是一种较广义的艺术”;沿此思路朱光潜把人大致分成两类:一是“情趣丰富”者,这种人会将日常生活和外部世界看为艺术化客体,在一种寻美觅趣的心态中尽享其中的乐趣和美好;二是“情趣干枯”者,朱光潜称其为俗人,相比之下“情趣丰富”者才是艺术家。至于作家,不单是以审美心态进行艺术创造,要更据此考量人生。“严格地说,离开人生便无所谓艺术,因为艺术是情趣的表现,而情趣的根源就在人生。”^⑪艺术创造者应该阅读生活,全身心去看取、体验、领略、赏析人生的情趣和生命的美好。朱光潜还在《谈美》一书的末章《慢慢走,欣赏啊》明确提出,“人生本来就是较广义的艺术”,进而从艺术和人生的关系推导出“艺术是情趣的活动,艺术的生活也就是情趣丰富的生活”,“情趣愈丰富,生活愈美满,所谓人生的艺术化就是人生的情趣化”的观点。或许,以一种美学态度去把握世界,将人生过程理解为审美化进程,如此,方能做到人生与艺术的完美融洽。这意味着,生活本身就是艺术——艺术联系着生命——艺术创造无异于生命创造,正是在“游于艺”中京派同人形成了独特的生存方式和艺术化的生命形式。

无疑,这是“自由”而“节制”的文学意识和生命态度。它包含:自然高洁的人格理想,艺术澄观下的人生境界,静观沉思的生命体验,精致优美的艺术追求。当然,所有这些都

被“节制”在母语文化精神中。京派同人祈望从人生中创造艺术,以艺术融化人生,以“游于艺”而诉求于生命的艺术化——在“游于艺”中去实践他们理想的生命存在方式。问题的关键是,语言的自由是文学创作终极性的创作趋向。如果说,文学是源于人类心灵的呼声,是人的生命存在的呼唤;那么,作家只要趋于对生命存在和人类心灵的聆听,就会自觉地皈依文学。同理,作家对文学的皈依就自然会追寻语言——走向存在的家园。如此,人、文学、语言在本体性自由中,既相互见证又融为一体。可见,语言自由是文学自由的本体,而语言自由与文学自由最终归结到人的自由。即,从人生出发,通过对文学这一语言艺术的现代性型塑,实现对生命形式的美化,母语写作便成为实现生命形式美化的不二之选。这种“一念之本初”既是母语文化精神的彰显,也是京派同人“人生艺术化”的价值诉求。

必须指出,京派同人相对闲适的社会地位,较为优裕的生活条件,也都间接地成全了他们“游于艺”的心态和气度。实际上,完满、自足、清雅的环境,与偏安于“艺”之一隅之间,无形中存在着一种必然联系。况且,偏安于“艺”之一隅,何尝不是另一种执着。能做到无所着染却又入世有为,所谓“应物而不累于物”,未必不是更深的人文关怀。

注释:

①②杨经建:《新古典主义与二十世纪中国文学》,《文艺研究》2006年第4期。

③杨经建等:《解构与重构:20世纪中国文学的母语化进程》,《社会科学》2017年第11期。

④金耀基:《从传统到现代》,中国人民大学出版社1999年版,第115页。

⑤⑩⑪梁宗岱:《梁宗岱文集》,中央编译出版社2003年版,第30页、第96页、第84页。

⑥⑦沈从文:《沈从文文集》(第10卷):花城出版社1984年版,第266页、第279页。

⑧李健吾:《咀华集·咀华一集》:复旦大学出版社2005年

版,第20页。

⑧沈从文:《阿丽思中国游记后序》,《沈从文文集》(第1卷),花城出版社1984年版。

⑨何其芳:《梦中道路》,《何其芳文集》(第2卷),人民文学出版社1982年版,第65页。

⑩周作人:《自己的园地》,岳麓书社1987年版,第6页。

⑪[德]席勒著,徐恒醇译:《美育书简》,中国文联出版公司1984年版,第90页。

⑫王岳川:《汉字文化与汉语思想——兼论“字思维”理论》,《诗探索》1997年第2辑。

⑬郜元宝:《母语的陷落》,《书屋》2002年第4期。

⑭王中:《文学语言的自由和人的自由——兼论20世纪中国文学语言的流变》,《中国文学研究》2008年第3期。

⑮朱光潜:《朱光潜全集》(第8卷),安徽教育出版社1993年版,第93页。

⑯⑰杨义:《京派与海派比较研究》,太白文艺出版社1994年版,第112页、第98页。

⑱朱光潜:《朱光潜全集》(第1卷),安徽教育出版社1987年版,第73页。

⑲滕咸惠校注:《人间词话新注》,齐鲁书社1981年版,第100页。

⑳李幼蒸编译:《符号学原理——结构主义文学理论文

选》,三联书店1988年版,第109页。

㉑查振科:《对话时代的叙事话语——论京派文学》,春风文艺出版社2005年版,第83页。

㉒孟实:《桥》,《朱光潜全集》(第8卷),安徽教育出版社1987年版,第554页。

㉓彭富春:《解读海德格尔的〈通往语言的道路〉》,武汉大学彭富春的博客<http://blog.sina.com.cn/philipeng>2011年4月8日。

㉔孙周兴选编:《海德格尔选集》,上海三联书店1996年版,第981页。

㉕朱光潜:《无言之美》,江苏文艺出版社2010年版,第126页。

* 本文系湖南省教育厅(基地)科研项目:“20世纪中国文学的母语化进程”(项目编号:15K079)的阶段性成果。

(作者单位:湖南师范大学文学院)

责任编辑 马新亚

巫道文化与当代湘西文学的自然精神

◎ 彭继媛

摘要:巫是原始宗教的遗风,来自自然,贴近自然,道家则提倡道法自然,以自然精神为法则。道和巫在这方面的相似性使得当代湘西作家具有独特的自然观,因而他们理想构筑的自然家园,既不是纯然的自然人性,也不是无为超脱的桃园梦境,而是一种具有现代性意味但又遗风依然、乡情醇厚的自然图景。

关键词:巫道文化;当代湘西文学;自然精神

湘西是一个保留着浓厚巫文化色彩的有着明显地域性特征的地方,沈从文、黄永玉、孙健忠、蔡测海、彭学明等作家出生于湘西,有学者以为“历史上道家文化与巫文化互相渗透,使得湘西文化既保留了特有的文化特质,也染上了道家色彩,这种道家色彩以一种集体无意识方式积淀在沈从文的内心中,使沈从文的创作表现出了道家文化意蕴。”^①而我以为,追随着前辈湘西作家沈从文的写作传统,黄永玉、孙健忠、蔡测海等当代湘西作家创作不同程度不同角度地表现出了道家文化意蕴。或者也可说具有突出民族特色和地域特色的湘西文化从另一角度也强化了沈从文等湘西作家对道家文化的认同,成为沈从文等湘西作家自觉或不自觉接受道家文化的接受场。在湘西,巫是原始宗教的遗风,来自自然,贴近自然,道家则提倡道法自然,以自然精神为法则。道和巫在这方面的相似性构成了当代湘西作家在自然观上的独特性。鉴于沈从文开启了当代湘西文学的传统,本文将沈从文作品同样纳入了研究视野,并拟从书写静幽澄澈的自然山水、呈现湘西人自然本真的人性,保持与世无争的生命方式三个方面分析巫道文化所蕴含的自然精神在湘西当代文学中的体现。

一、书写静幽澄澈的自然山水

楚人“信巫鬼,重淫祀”、崇尚自然、笃信鬼神,相信一切有形或无形的自然现象、自然

物都有“魂”或“灵”,相信自然本身充满着无限生命力和神秘力量。而这些神灵具有超凡脱俗的能力,影响甚至主宰着人的命运。巫楚文化对山水精灵的推崇是显而易见的。而自古以来中国的文人士子不满于现实或在现实中失意时,往往不仅在行动上回归自然,而且还用文学艺术的方式来表达自己回归自然后的美妙,或者直接在文学作品中勾勒心中的理想社会,寻找真正的精神家园。远在先秦老子心中有“小国寡民”的理想社会,庄子有“至德之世”,随之而来有陶渊明、王维、韩愈、王安石、苏轼等的桃花源,欧阳修的《醉翁亭记》、蒲松龄的花妖狐魅世界等等。深受巫道家自然精神浸润的当代湘西作家因为得天独厚的自然山水条件,他们无需在内心中构建一方山水,而纷纷将关注的目光投向已化为自身肌理的湘西自然,在诗意宁静、充满灵性的山水间寄托自己悠远深邃的情怀。

沈从文为我们展现了一个清灵俊秀、宁静怡然的湘西自然世界。《三三》中的夹溪山田,《黑夜》中的水苇泥泽,《阿黑小史》澄净、祥和的境界等等。此后当代湘西第二、三代作家秉承沈从文对湘西优美宁静山水的书写,寄托着他们对家乡无限的深情。黄永玉《蜜泪》中苍翠之极的峡谷,有白鹤灰鹤做窝的柏树,岸边的铁铺……叙写着凤凰城内百姓宁静祥和的日常,颜家文《清明茶香》中白雾缠绕的小镇,《小溪哗哗》中豆绿的溪水,《牧歌与归途》中的故乡的梯田、密林、小路,火塘等无不在述说着湘西自然山水宁静温暖的点点滴滴。蔡测海《母船》中陡峭的山,半间屋大的树,

自然天成像怪兽的巉岩，窄而险的山路等等，构成了白河流域两岸神奇独特的自然风光。侯自佳《沅水放排》沅水两岸秀丽的风光，吴国恩《无雨季节》“依山而筑，寨子里竹篁幽深”的故乡苗寨，彭学明《在故乡的肩头》苍劲又滋润的家乡保靖，《白河》中空明澄澈，纯净与爽朗的河水，张心平《黄昏，静悄悄》中夜幕降临前祥和宁静又充满着生气的村寨，向启军《生命之泊》中静幽的老家长田河，田特平《悬崖上的野菊花》中蘑菇崖下水清如镜、碧绿如玉的蘑菇溪，《老人与树》中清澈明亮、汨汨潺潺的玉泉河，龙顺成《酉水》中沿着河崖一致挺着的黑瓦木楼，彭世贵《凤凰》中如画的凤凰小城，类似之处，不胜枚举。

在沈从文的湘西世界中，人们相信万物皆有灵。此后湘西作家同样如此，田瑛作品中的自然景物是非常有灵性的，他曾说“老家自古巫风盛行，除了赶尸，还有轮回转世一说。”^②黄青松《名堂经》中那棵长在寨子中央的遮天蔽日的“神树”，成为花桥人顶礼膜拜的神圣。而湘西作家对大自然的深情礼赞，并不意味着他们要做故土风景的忠实记录者，向启军曾说“永不停歇的风霜雨雪中的奔波劳顿，游子们已是身心疲惫，可望不可及的遥远的故乡便日渐幻化，最终变成了一片绿洲和黑夜里的最后一支烛光。因此游子们梦中的故乡，已无比完美，距离现实中的某个村庄已经很远了。游子们不回去，故乡就装在他们心里。心中的故乡温暖着他们，支撑着他们最后的信仰和希望。”^③从以上分析可以看出，生于斯、长于斯的当代湘西作家纷纷把纯净而恬淡的目光深情地投向有着湘西田园世界里安静的大地、蓬勃的草木和简朴的村庄，向人们提供一个可供皈依的诗性的湘西世界。

二、呈现自然本真的人性

巫文化是一种有原始宗教意味的区域性文化，正因为它“在含魅的浑浊中保留人与自身神性的沟通和桥梁”^④。“所以人能在地处边缘、

风景优美、民风淳朴的‘边城’中，固守自然的本性，在与大自然的亲密相处和灵性往来中，展现出最无机心的原始人性和人性中的神性。”^⑤而老庄道家反对异化人生异化人性，维护人的自然性情，追求一种自然和谐的生活。从自然之道出发，庄子与老子一样，主张人性之自然，强调人“不失其性命之情”，“任其性命之情”^⑥“安其性命之情”^⑦。“性命之情”即自然人性，庄子多次强调“真”“天真”“纯”“朴”“本”“性”“情”等，都是指自然人性。老庄道家视域中的“自然”是一种对天地万物本然状态、通常状态与理想状态^⑧的一种肯定，是一种对“真”生命的守护，也是对本真人性的讴歌。

深受巫道文化影响的当代湘西作家不遗余力地讴歌自然本真的人性。沈从文在他的湘西世界中最典型地讴歌了原始自然的生命形式，例如《柏子》《阿黑小史》《雨后》所表现出来的湘西世界中的强壮与健全的人格与城市中缺乏生命活力的“阉寺性人格”形成了强烈的对照，充分体现了生命的本真。湘西边地的民间风俗也是沈从文着力用来表现的自然人性的一种方式。此后湘西第二、三代当代作家同样在他们的作品中以自己的方式同样讴歌自然本真的人性。彭学明《边边场》中对男女情爱奇异风俗、《赶秋节》中对秋千上歌男歌女以对山歌决定情爱方式、《踏花花》中对年轻生命放肆的爱情流光溢彩的书写仍是强调湘西人张扬自由的个性，追求自然本真生命的表现。而以下作品中湘西女性对爱情的选择无不显示着她们不受外界世俗干扰的本真人性。田特平《青草长在小河边》中纯净的姑娘菁菁不为卡奎丰裕的财产所动，表明自己爱的是像泥土一般踏实的人。向阳花《雪》中二翠除了那个聪明、标致而又勤劳、能干的后生仔，就算哪家是金子做屋檐、银子砌阶沿也不嫁。^⑨黄青松《打样》中的竹叶儿虽被迫嫁给了富裕人家的儿子，可她内心钟情的却是自己一眼就看上的打样的穷小子。值得一提的是黄永玉总喜欢用儿童的视角感受故乡，“我走在五十年前（半个世纪，天哪！）上学的石板路上，沿途嗅闻着我曾经怀念过的气息，听些温暖的声音。我来到文昌阁小学，我走进了二年级的课

堂，坐在自己的座位上：‘黄永玉，六乘以六等于几？’我慢慢站了起来。课堂空无一人。”^⑩故乡早已物是人非，但这种温馨的记忆却依然如故。而这未尝不可视为是黄永玉对充满着本真人性和素朴单纯生命形式的无限怀念，其《无愁河的浪荡汉子·朱雀城》中得胜营的二舅是一个本真的人，虽谈诗论道头头是道，但儿时生病烧坏了脑筋，心智如孩童。田特平《哑大》中哑大也有这样的本真人性，听不到声音就没有一般尘世人的烦恼，七十多岁了还像个孩子，脸上随时挂着微笑，喜欢吃完晚饭就在小巷口的城垛上放风筝。^⑪这种孩童的思维和智慧可以使之从规则礼俗之中解脱出来，使他在某种程度上超越了他生长其中的传统文化体系，给他带来相当程度的自由。而巫文化对神性人格的追寻以及道家文化构筑理想人格的出发点就是消除一切外物对个体的奴役，“不以物挫志”“不以物害己”“物物而不物于物”，达到个体精神上的绝对自由。因而湘西人貌似傻子的超越、自由与巫文化对人性中对最无机心的原始人性和神性人格、庄子所说的超越世俗的精神是一致的，都是追求内在心灵上的自由。

黄永玉曾说“朱雀城建立在云贵高原的末端、山径回环、丛草蔓生之地，没想过带轮子的文明哪年哪月会滚到这里来。”^⑫即使随着现代文明不断地浸入，这里明丽山水的温暖怀抱哺育的边地山民仍然保持着质朴善良的人性。从以上当代湘西作家对自然人的刻画可以看出，诸多当代湘西作家对具有自然人性的人物的追寻承续了沈从文建立起来的价值取向，而这都源于他们把自己的立场深深地植入了巫道文化对自然人性的推崇。在这里不管是男人还是女人，是年长还是年幼，他们都遵循自然的法则，不掩饰不做作，不受外界文明的干扰，当代湘西文学有了他们的存在显出至纯至美。

三、保持与世无争的生命方式

巫文化“万物有灵”“人神合一”的观念孕育了人与自然和谐的美好乐园。而“‘万物有

灵’并非对自然的臣服和对自我命运的放弃，它是人类渴望与自然沟通以知道和掌握自己的命运的积极行动，是人类向大自然表达尊重和感谢的心理诉求，它有效地抑制了人的狂妄、贪婪、残忍等，张扬了人要用超自然力量控制外界的自信、人与自然平等相处的和谐、人释放焦虑和满足自身需求的祈愿。这种原始的思维方式造就了特殊的生命形式，即人性率真自然，达到与自然的神意合一的生命状态。人们在有神的时代，都能保持一颗单纯的心灵，享受人与自然的完美融合，按自己的本性自在生活。”^⑬跨越生死，超越苦难，实现精神的澄静与超脱，达到了人与神的合一，这是巫文化给予现代人的生命启示。而道家自然精神认为只要顺应和保持自然人性，人生价值就会自然生成，人生意义就会自然显现，人所做的就是退避自守，保持自然而然和无为超脱的人生态度，这是实现道家自然精神价值理想的原则。以此来观照当代湘西散文，作家文笔或清新，或闲适，或谈天说地、或品评风物，其胸次之悠然，其笔调之淡泊，与其说是他们的个性使然，不如说是他们深受巫道家自然精神的影响向往安适生命之道的内心流露。另外沈从文、黄永玉、蔡测海、向启军、田特平等也通过小说中的人物来表现他们与世无争的人生态度。

沈从文在《湘西·题记》中认为湘西之所以处处显得落后，是因为湘西人始终自负地保持着与世无争的生活态度。沈从文的这一看法在湘西作家中较有代表性。向启军冲淡平和的心境，超然世外、达观潇洒的人格姿态在散文《吃茶》《阳戏》《界上》《小街驶过乌篷船》等中跃然纸上，例如《吃茶》：“守牛回来，或刨园子回来，已是夕阳悠悠坠落西山的黄昏。……一人独自吃茶，是悠闲，是得意”^⑭其《界上》男人女人春耕夏牧的情景更如世外桃源。龙顺成《流情湘西》中一生中复一年默默打草鞋挂草鞋、任人随意来取草鞋的小脚婆婆在隐忍恬淡中修炼成了达观超脱的心性以及任性随物的人格品性。而柳丛梦在《散文三题》中更是直接指出：“以为得一份散淡是人生的超越。散淡是漫不经心而心境淡泊。……散淡构成的是一种内涵及其丰富的世界。散淡是气质，是天赋，是没有私欲的

自在人生。^⑮无论做人还是做文柳丛梦推崇的是自得其乐、平心静气、随遇而安的那份闲澹与洒脱。

此外当代湘西作家也在小说中刻画人物来表达他们随遇而安、闲散淡泊的人生态度。沈从文建构的湘西边地世界，讴歌了和谐自由的原始自然方式，《边城》中的翠翠静静地等待傩送回来，“这个人也许明天回来，也许永远不回来”，既有难以名状的忧伤，也有一种超然、轻灵的神韵。《菜园》中的老太太和儿子在闹市中保持一种超脱、淡然的生活方式，尤其是老太太在儿子儿媳去世后仍隐忍淡泊地活着，更是显现了一种超然的生命形态。向启军《红斑草》中曾为参谋长的乔雨麦经历了人世沧桑变化之后最终拿起了犁耙锄头，躬耕于垄亩之上。乔雨麦身上有着所谓“达则兼济天下，穷则独善其身”随性适分、旷达超脱的处世态度。田耳《界镇》中的“我”主动选择去一个与世隔绝的荒蛮之地工作，因为迷恋于乡村淳朴的乡情和简单平静的生活，“我”的选择是理智的也是从容的。田特平《透和尚》中透和尚不是和尚，是一般的俗人。他的妻子跟人跑了，透和尚不去找，别人询问他，他也是淡淡一笑，表现出不急不躁的态度。一切顺其自然。^⑯这正如他在《顺其自然》中所说：“不刻意，不乞求，不自卑，不轻狂，不烦恼，不忧愁，不妄想，不失落，一切一切，都顺其自然，这样的人生不亦悦乎？顺其自然是人生的大境界。”^⑰田特平《花儿与少年》中名噪一时的“满花匠”坦荡、知足地生活，自然地看待生死的轮回，他对死亡的超然态度和知足常乐的生活态度都与道家的思想不谋而合。黄永玉《无愁河的浪荡汉子》中称“朱雀城海拔一千零二十市尺高。春天树上长芽开花；……一季三个月，一年十二个月完全规规矩矩按黄历行事。”足以见证朱雀城里的人过着随遇而安、简单、自然的生活。而其中得胜营的二舅娘就过着这样与世无争的生活，二舅娘是个温柔贤淑的女子，相貌一般，大字不识一个，她沉醉在琐碎的生活中，对她

而言，“二舅早起来魏晋唐宋地吟哦，较之公鸡报晓更失意义。生活一切中规中矩成为习惯，无欲求，无企盼，无认命意义。”^⑱

从古迄今，湘西世界巫楚文化、道家自然精神无所不在，深受巫道文化影响的当代湘西作家通过书写澄澈静幽的自然山水、追求一种自然人性来最终表现其遵循自然法则随性而为的淡然的生命追求。当代湘西作家作品因注入了巫楚文化、道家文化自然而然的生命意蕴而获得了别样的清新、隽永、豁达、智慧、纯美之气。

生活在湘西地区的人们信仰多神崇拜的巫教，对神巫敬畏，人们的一切活动，都或多或少地蕴藏着敬神驱鬼的巫文化成分，直至近现代湘西地域的民族仍然“信鬼成俗，相沿至今”。而道家对自然的推崇是深受巫文化的影响，这正如有学者说：“‘人的自然化’是从具有巫性观念并受巫文化影响的道家思想中体现而出。道家哲学很强调‘自然’。……这种受巫文化影响的道家之‘自然’思想强调的便是‘天地有大美而不言’，强调自然、突出自然……”^⑲因此湘西文学中对自然的推崇分不清楚究竟是深受巫文化的影响还是道家文化的影响，巫文化和道家文化在此表现出非常明显的合流相融的趋势。有学者这样说：“我觉得巫文化把自然当成一种生命，这个生命之外再没有另一个主宰了。”^⑳也许正是巫文化对自然的无上推崇，而不像是道家文化不得已的退回自然，也许正是澄澈秀美的大自然既是作为湘西山民安居乐业、与世无争的外在依附，更是其内在肌理，深受巫道文化影响的湘西作家与接受道家文化影响的当代主流作家在构建理想的家园时有着相似性，又有着湘西本土特色。道家文化在当代文坛曾经一度被搁置，但适时的回归使得汪曾祺、迟子建、张承志等纷纷营构文学中的桃花源，“这无疑是承接中国古代作家们的桃源梦。而由于对现实世界与城市文明的鄙夷，他们依凭道家自然精神来营构自然的精神家园，他们所营构的价值理想仍然是逃避、超脱型的。……而当代作家追求无为超然的人生方式也是不可避免地要回避现实……一切‘顺情适性’，一切听天由命，‘知无可奈何而安之若命；德之至也。’”^㉑与当代

主流作家不同的是,深受巫道文化影响的湘西作家构筑的理想家园中不仅有早已化为其生命血肉的湘西自然山水,更有一批良善、与世无争、闪烁着生命光辉的醇厚朴实的边地山民,他们默默地守护着这一方宁静、祥和之地按着自然的法则,日出而作,日落而息,坚韧自足地生活着,没有不得已的悲哀,也没有不切实的幻想。湘西作家向启军曾言,“新一代湘西作家们虽多以湘西地域文化为题材,但并不是在那里纯粹编造牧歌,我们既无游客的心态,也无法摆出局外人的姿态,更多是在一种自审意识的引导下,目光始终聚焦着湘西的人。”^②黄修己说“这地区由于地理的偏僻,经济文化的落后,曾被称为中国的‘盲肠’,人民生活中保存着较好的古风,不少的地方带有某种程度的原始性”。^③因此,比较其当代主流作家构筑的桃花源的精神家园,当代湘西作家构建的理想家园,没有纯然的只能出现在桃源梦境的自然人性,也没有无为超脱的桃园梦境,而是呈现出一种具有现代性意味但又遗风依然、乡情醇厚的自然图景。

注释:

- ①李健康:《论沈从文“新道家思想”》,《聊城大学学报(社会版)》2010年第3期。
- ②田瑛:《未来的祖先》,花城出版社2015年版,第7页。
- ③⑭向启军:《向启军小说散文选》,民族文学出版社2008年版,第335页、第241-242页。
- ④雷鸣:《巫楚文化的诗意镜像——韩少功创作片论》,《山东文学》2007年第2期。
- ⑤⑬易瑛:《巫风浸润下的诗意想象——巫文化与中国现当代小说》,湖南师大出版社2013年版,第108页、第119页。
- ⑥《庄子·骈拇》,陈鼓应:《庄子今注今译》,中华书局1983年版,第235页。
- ⑦《庄子·在宥》,陈鼓应:《庄子今注今译》,中华书局1983年版,第271页。
- ⑧参见郁建兴:《中国思想中的自然主义》,《杭州大学学报》1991年第4期。
- ⑨⑮柳丛梦、张心平主编:《湘西土家族苗族自治州建州

40年优秀文学作品选》,湖南文艺出版社1997年版,第122页、第209-210页。

⑩黄永玉:《太阳下的风景》,生活·读书·新知三联书店1998年版,第2页。

⑪⑯⑰田特平:《寻觅双命鸟》,作家出版社2008年版,第83-84页、第98页、第253页。

⑫⑱黄永玉:《无愁河的浪荡汉子·朱雀城(中)》,人民文学出版社2013年版,第474页、第532页。

⑲江碧波、陶继锋:《浅谈巫文化的美学内涵及其艺术创作》,《新西部》2009年第2期。

⑳祁洞之:《佐思录(卷二)逻辑哲学讲演录》,辽宁大学出版社2010年版,第134页。

㉑参见本人:《道家自然精神与中国当代文学》,《中国文学研究》2011年第4期。

㉒向启军:《在湖南第四次青年作家代表大会发言摘要》,《湖南文学》1996年第4期。

㉓黄修己:《中国现代文学发展史》,中国青年出版社1997年版,第414页。

* 本文系湖南社科基金项目“当代湘西文学中巫道融合的发展趋势研究”(项目编号:15YBX051)的阶段性成果。

(作者单位:吉首大学文学与新闻传播学院)

责任编辑 马新亚

主持人语

新世纪以来,文化产业成为国家战略,也成为热门话题。相应地,电影产业观念或电影工业的观念也渐次深入人心。

在各种各样关于文化产业或创意文化产业的种类划分中,无论是英国创意产业特别工作小组还是美国学者凯夫斯的归纳,电影都是其中非常重要的一种。电影生产的某些重要特性,如“创意为王”“一剧之本”“产业链”“后产品开发”等,则与大文化产业的主要特性完全一致。

当下,因为《流浪地球》等引发热潮,中国电影对成熟的电影工业体系的呼声非常强烈。的确,电影还是一种工业化体系化的管理运营或者说生产。虽然我们这里所说的工业并非美国好莱坞电影工业模式的翻版。尤其在一个互联网新媒介的环境下,电影的传播生产也迥异于经典好莱坞时期的电影工业。

一方面,所谓电影工业化并非仅指巨额的资金投入,高新的工业技术,更指电影生产过程中高度的标准化、流程化、规范化。一部电影需经由无数工序共同完成最终制作。电影工业化应该是理性规范,分工精细,协同性良好的。

另一方面,电影生产具有工业与艺术复合的特性,其生产过程充满不确定性,需要创作、制片、营销等环节的统一整合,以求效益最大化,票房/口碑、产业/艺术的共赢。电影是艺术,也是文化,它需要美学品格的保障。电影的生产需要在电影的工业属性与艺术本位之间达成和谐。

近年来,中国电影产业高速发展,但也出现了很多问题。故需要会诊中国电影产业,强化电影工业美学的思考和理论建构。本人提出“电影工业美学”理论,力图建构一个互补辩证、兼容综合且务实有效的理论体系,在强调工业意识的同时,更呼唤美学品格的坚守和艺术质量的提升,这是在新时代电影的现实背景下,对“电影是什么”“电影如何做”等问题的思考,是对新时代中国电影发展一种兼具观念革新意义、现实发展需求和理论建构意义的“顶层设计”和观念悬拟。

本栏目的几篇文章和一篇研讨纪要,均试图在宏观的世界视野和开阔的理论维度下,对中国当下电影产业进行全面深入的会诊。

《电影生产的工业化组织管理与“电影工业美学”》系由台湾昆山科技大学创意媒体学院讲座教授,文化产业研究资深专家李天铎教授主讲,陈旭光、陈宇、向勇、肖怀德等参与讨论的讲座纪要。李天铎教授从电影研究转向文化产业的研究,他对当下电影产业的研究具有深厚宽阔的文化产业视野,对美国、中国、日本、韩国、香港、台湾的电影产业进行了深入的“田野调查”,掌握了鲜活的第一手的资料,在比较的视野中凸显了对中国电影的镜鉴意义。这次讨论是两岸三地电影人、文产专家几方面汇聚一起的充满智慧的碰撞和“接地气”的会诊。

陈宇教授(导演)通过对历史的回顾,以当代视角对电影的工业产品属性及艺术作品属性进行了界定和辨析,并通过考察二者的关联及冲突,梳理了特定电影作品及现象产生的内在因果关系,认为统一或超越电影此两种本质属性的新的电影理论和实践方法如电影工业美学理论,在互联网时代成为极大可能。

肖怀德的文章对近10年的中国电影产业生态进行全景式观察和尖锐反思:产业结构性变革,内容生产轻飘化、轻盈化,电影人主体迷思、精神与价值失衡等。究其原因则是中国电影没有完成工业化体系的建构就匆匆进入作坊式、工业化和后工业并存阶段,从而带来了市场秩序、职业精神、商业伦理、工业化体系、电影文化和精神等的结构性缺陷。中国电影需要在弥合与全观的观念统摄下,通过电影工业美学的理论思考和创作实践,实现从产业观念、创意观念和美学精神上的超越。

李卉的文章在电影工业美学理论的视域下对贾樟柯的《江湖儿女》进行深入考察,认为该电影既是“作者电影”的典型文本,也凸显了其通过工业化运作,走向市场的意图。这一类“作者电影”能否以及如何类型化与市场化?这是当下电影发展提出的一个严肃问题。电影工业美学的提出,为此提供了一条可能的路径。



(北京大学艺术学院教授、博士生导师)

双生子的战争：对电影工业属性与艺术属性的再认识

◎ 陈 宇

摘 要：文章通过对历史的回顾及分析，以当代视角对电影的工业产品属性及艺术作品属性进行了界定和辨析，并通过考察二者的关联及冲突，梳理了特定电影作品及现象产生的内在因果关系，文章认为，统一或超越电影此两种本质属性的新的电影理论和实践方法如电影工业美学理论，在互联网时代成为极大可能。

关键词：电影美学；工业属性；艺术属性；电影工业美学

一

新世纪前后，电影作为一种“工业品”的面貌特征愈来愈得到彰显。

在产业界，自上世纪末好莱坞的“高概念电影”到今天已经成为票房中坚力量的“漫威电影”，其成功经验印证着这样一种思想：以工业制造为方法论的电影生产成为国际通行的标准，以艺术创作逻辑去建立生产模型的电影，已经基本退出产业的范畴。在中国，从《英雄》（2002年）到《流浪地球》（2019年），我们在20年时间里初步建立了市场经济基础之上的现代电影工业体系，并将“工业化”视作推动中国电影发展的主要出路。

在中国电影理论界，新世纪以来，“工业化”亦作为热点，成为学者持续关注重点议题之一。在这些研究中，一种是工业生产范畴内的效率和效用的分析，另一种则更为深入，试图将工业特性纳入到艺术学、美学的语境之中，学者陈旭光近期提出的“电影工业美学”^①理论作为此种努力的最新代表，例如主张“电影工业美学是工业和美学的的一个折中，不是一种超美学或者小众精英化、小圈子化的经典高雅的美学与文化，而是大众化，‘平均的’，不那么鼓励和凸显个人风格的美学”^②，“‘电影工业美学’，对于电影生产的要求是工业/美学这一对二元对立两者‘一个都不能少’”^③等观点，获得了理论界的高度关注及争鸣。

此种关注和争鸣，在笔者看来甚为重要，因为它涉及电影的“道统”、涉及电影的本体、涉及电影的本质属性。时至今日，上至社会精英，下至贩夫走卒，每个人似乎皆知电影为何物、为何用、何以传播、何以牟利。但我们应当注意到，电影这一事物今日之属性和面貌，并非出自天然，而是我们赋予它的，它曾经可能有着完全不同的走向。

电影诞生之初，只是一项技术，如同一个拿着一把手枪的孩子，世人不知道该怎么用，亦不知该将枪口指向何方，是一个个电影人，一部部电影作品赋予了它自身的属性。

如果有声电影的发明再晚二十年，很可能德国早期带有动态影像实验意味的表现主义默片会定义电影的属性，电影会成为以动态视觉为书写工具的诗歌。布努埃尔的《枪击钢琴师》、弗里茨·朗格的《大都会》这样的影片，可能成为后世电影的主流，尽管可能永无当下电影产业的商业成功。

如果社会的民众的平均知识水平在二十世纪三十年代前更高一点，那么电影可能成为一种社会文化的研究工具。弗拉哈迪的《北方的纳努克》、维尔托夫的《带摄影机的人》式的具有人类学及社会学考据意味的电影，将在法统上占据主流，电影将成为忠实记录人类真实生活面貌的主要工具。

如果当时爱森斯坦完成了他的愿望——用电影拍摄《资本论》^④，如果他那些“原教旨主义蒙太奇学派”的同僚皆有所成，形成气候，那么电影将会成为以蒙太奇理论为核心的，一种用影像建构人类思维大厦的工具。

电影的早期历史，实际上就是寻找、赋予电影基本属性的时期。

及至二十世纪三十年代，这种尝试随着好莱坞电影产业的蓬勃发展走向式微。电影的属性及功能逐渐被赋予及确定，我们发现，人类历史上从来没有一种手段，如电影这样适合于“讲故事”，——信息以非符号化的具象形式线性呈现，传播形式便捷而保真。于是电影成了以动态视听手段叙事的工具，它其它可能的发展方向被斩断了，因为那些属性与功能无法与大众对叙事产品的刚需消费相匹敌。如此，电影被塑造成了今日之样貌，前述那些走向仍然存在，但皆非主流。

排除特定地域、特定时期电影作为意识形态宣传品的属性，电影的本质属性最后剩下两种：工业产品属性、艺术作品属性。这两种属性谁更本质？百年来，二者展开了一场没有硝烟的战争，它们犹如彼此纠缠的两条蛇，你中有我，我中有你，此起彼伏，犹如该隐和亚伯之间的双生子战争，构成了整个电影发展史。

二

电影作为一种工业产品的属性，源自于人类的生理特征。作为有血有肉的人，天然对艳丽的图形和和谐的声音保有敏感，对奇观（罕见之物或罕有之事态）趋之若鹜，富有形式感的视听呈现或曰刺激，对我们而言是一种享受，我们因此支付金钱。

对此种心理需求的满足之所以与工业挂上钩，是因为此种影像的生产，须藉由高度组织化的生产流程而产生，虽然创作者很多时候并不乐意。“有些艺术家宁愿摆脱他们所运用的媒介的技术装饰——例如极少注意的画家或表演艺术家。比较而言，电影创作者则不可能逃避相对较高的技术复杂性，因为它是任何一部影片得以生产的前提条件。”^⑤巨额资金、科技手段、专业分工、规模化行销，每一项都要通过工业化的组织体系来保障。换言之，电影如果要稳定地、成规模地，以品质递增的态势向大众提供叙事消费品的话，工业化生产，是唯一

的途径。

我们从概念与陈述上即可看出：制片厂（Production House）投资，在制片人（Producer）的统一领导下，导演（Director，总工程师）带领各部门（Department，工种），以流水线的方式，在棚内（Studio，生产车间）进行产品制作（Film Making），预计成品（Finished Product）半年后上市，获得盈利（Profit），这里面从来就没有艺术家什么事。事实上，在一百多年的电影实践中，工业化生产不仅一直是主流，其工业模式的改变亦极少。戈达尔说：“电影工业应该比文学更容易改变才对……改变摄影机与剪接桌之间的关系，应该比改变报纸、电视台、或是雷诺汽车厂的各工作母机间的关系来得容易才对。奇怪的是，事实正好相反，改变最少的竟然是电影。”^⑥

当代电影的美学特性，大多亦非出于一种艺术选择，而是工业化生产的需求或副产品。主流影片100分钟的时长并非所有故事讲述都适合的时间长度，而是在消费者单次消费中，使其支付成本和获取效用最为匹配的一种设计；类型片体系的产生并非源自于不同的创作偏好，而是为了解决商品与消费者之间辨识障碍所建立的商品分类体系；制片厂的流水线式生产，目的从来并非是让电影更好看，而是为了达到效率上的帕累托最优。其它如景别系统设计、三点式打光法、正反打拍摄、轴线原则、序列编剧法等等，这些艺术家眼中的“艺术创作规律”，究其根本，只是两种目的的产物：一为标准化的，二为效率，二者皆为工业生产的基本原则。

由此想来，“电影是一门艺术”这句话，似乎从来就是一件“皇帝的新衣”。投资者们不必说了，制片人们在酒会上谈谈艺术，回到工作岗位，继续与满口艺术的摄制组做斗争。摄制组内部，近千人的大组，恐怕不超过十个人，在工作时脑中有“艺术”这个词，他们的工作心态和一个自行车制造厂的工人并无二致。即便是包括导演在内的寥寥数人之核心团队，百分之八十以上的时间，是应对工业制造问题而非艺术创作问题。“电影作为艺术”这句话中的“艺术”，似乎更类似于日常所说的“说话是一门艺术”、“中国的人际关系是一门艺术”，一种更为广义的艺术概念。我们是否将电影制作

中，那些说不清道不明的部分，那些不可控的因素，笼统地贴上了艺术的标签？毕竟，我们见过许多电影导演故作神秘地将某种创作特征解释为“艺术风格”，其实在一个更具见识和经验的导演那里，是可以视觉心理学进行科学解释的。或者说，我们是否将某种工业生产中的艺术元素，放大成了此活动的本质属性？如果我们将电影称为艺术，那么陶瓷厂生产彩绘茶杯，是否也应视作艺术创作呢？

及至今日，电影的工业属性愈加凸显，“古典”意义的工业特性似乎已不能满足产业的需求。产业界醉心于那些更为彰显工业产品价值的电影，好莱坞称为“高概念影片”，而在中国，我们推出“重工业电影”的概念，进一步扼制电影生产的个体特征和不可控的艺术创作属性。电影开始拥有更大的投资、更高的工艺性、更庞大的制作团队、更为细致的分工，以及非个人的大众情感的公约数和更多的电脑制作（机器生产）。此种我们俗称的“大片”风潮，看似起源于二十世纪七十年代好莱坞的“重磅炸弹”（Blockbuster）电影时期，但我们似乎不应将之视为一种“现代性”乃至“后现代性”的体现，此种倾向乃是电影工业属性自然的发展结果。在古典好莱坞时期，《宾虚》这样的大工业制作已经被视为商业上的安全保障：“Lightning never strikes twice in the same place, except in the movies. Any number of hit films have been remade and turned into new hits. But Ben-Hur (1925 and 1959) was the only film whose two incarnations were so important to a studio's financial well-being.”^⑦在三、四十年代的上海影坛，也推崇那些“布景豪华”“工艺上乘”“投资巨万”的工业品质高的作品。

二十世纪八九十年代以降的电影“由工业到重工业”的热潮，是在饱和商业竞争（包括与其它娱乐产品的竞争）的日益激烈的时刻，产业界被动形成的出牌策略，希望借全球化的东风，以重工业制造形成门槛，以期达成赢家通吃的“马太效应”。这种趋势造成的结果是，电影的工业属性更加突显，影像不再是存在于

个体创作者脑海中的私人感受，而是一系列的工业蓝图（Blueprint），须由大公司以巨额资金组织千人乃至万人分工协作，调动大数据和机器生产完成，其复杂性和组织性远非个体生产或作坊式生产可驾驭，电影的工业属性在与艺术属性的战争中进一步获取了全面的优势。

三

但是我们仍然没有放弃“电影作为艺术”这一执念，“实际上，直到现在为止，我们总是看到探索现实与追求超现实这两派以极微妙的、不同程度的相互影响并行地发展着。”^⑧

在电影的工业属性和艺术属性的战争中，如果我们不算早期里乔托·卡努杜的《第七艺术宣言》宣言式的展望的话，至少有两次，艺术属性进行了反击，获得了普遍的重视，或曰局部的胜利。

一次反击发生在二十世纪二十到三十年代，以贝尔·巴拉兹的《电影美学》和爱因汉姆的《电影作为艺术》这两部我们熟稔的经典理论著作为代表，人类在经历了面对电影这一新事物最初的混乱思考后，从理论上给电影冠上了艺术的标签，并宣称“电影美学”的存在。电影并非现实生活的“机械复制”（工业属性），而是对真实世界的经过选择的部分再现，构成新的现实（艺术创作）。电影工业技术的发展也并非使电影更接近于现实，而是精神。“《电影美学》一书有很多方面重述了《电影的精神》中的见解。巴拉兹和普多夫金一样，认为有声电影并不是使无声电影在表现现实上更趋完善的一种方法，而是一种显示诗意的能力。”^⑨

第二次反击发生在二十世纪五六十年代，背景是知识精英大举进入包括电影界在内的公众领域。现象表现为：在欧洲，法国新浪潮、左岸派、作者论乃至后期的欧洲三大宗师的出现（伯格曼、安东尼奥尼、费里尼）；在美国，深受欧洲电影思想影响的第一代大学电影教育的新人登上舞台。一时间，电影应当反映艺术家的思想，摄影机应如作家手里的“自来水笔”、不应如好莱坞那般进行工业生产的思想得到了广泛的认同。

这两次反击短暂却重要，第一次反击建立了“电影是艺术”的火种，导致电影发展史的前段，

虽然主流是不断地探索彰显工业属性，却也给予了让·雷诺阿、雷内·克莱尔、奥逊·威尔斯这些作者探索电影的艺术基因以法理基础。第二次反击则更为有力，可以说，今天电影的艺术属性的大部分内涵来源此，它不仅在好莱坞内部催生了短暂而重要的“新好莱坞”运动，也影响了后世各种“新电影”和“浪潮”，仅仅在东亚地区就有如“香港电影新浪潮”“台湾新电影运动”“日本新浪潮”，乃至大陆的“第五代电影”，这些运动和浪潮的内涵都未超出第二次反击的范畴，可以视为其余波。同时，以欧洲三大电影节为代表的对电影艺术属性的认定、小众艺术电影市场的建立、大学电影教育和研究的长足发展、电影上升为一种文化研究的对象，这些现象都是第二次反击的直接成果。

尽管电影完全符合我们对一个工业产品的界定，当我们以一个艺术品来衡量它时，发现也是完全契合的。

我们可以以下四项原则去检验一个艺术作品：

1. 一个艺术作品，并非已存在物，它应该有创造者，创造者的思想和行动以某种方式将作品从无到有地创造出来；

2. 艺术作品应当是整一体（Unity），它应当具备完整性，内部要素统一；

3. 艺术作品应当呈现某个主题（Theme）和思想（Ideology）；

4. 艺术作品应当有相应的系统化的形式手段（Artistic Form）。

我们发现，电影完全符合这几项要求，其创作确实是一项艺术活动。

正因如此，这个世界上，有很大一群人，包括创作者和受众，在一次次的“电影是工业产品”的残酷现实教育之后，又一次次地喊出“电影作为艺术”的口号。他们将电影看做一个拥有奥运会水准的短跑选手，大众却只用他去送快递，这即便不说是暴殄天物，也可说是浪费人才。加之电影教育和知识精英在公众媒体的推波助澜，电影已经不只是现代人的一项娱乐内容，而成了文化素养和人类思想大厦的组

成部分。同时，在知识界的带领下，公众对电影艺术属性的认同及对工业属性的指责，成了一种政治正确，这种政治正确在当代消费主义盛行的大背景下，具有其进步的意义。

如果仅是如此，电影的艺术属性仍然会被强大的资本力量所压制，被工业生产逻辑所排除。资本家们之所以不能将可控性差的艺术家的驱逐出生产系统，以规范化的工人和机器取而代之，还因电影生产活动具备着“黑箱”特征^⑩。

早期的电影活动，是一个典型的黑箱，言其黑，并非指我们不知如何创造它，是指我们不知应当如何创造才能得到一个大众欢迎的产品。电影工业进行了无数试错式的输入输出实验，所采用的方法论是常识性的逻辑分析：

第一轮输入：影片结局是男女主人公遗憾分手。

输出：票房惨败。

第二轮输入：影片结局是公主和王子幸福地生活在一起。

输出：票房火爆。

结论：Happy Ending 类型的电影获得高票房的概率更高。

这种黑箱研究方法是有效的，事实上大多数好莱坞制作原则皆来自于此。但缺点也是明显的，其一太慢，毕竟有无数有待输入输出验证的要素存在，大到一部影片的结构，小到人物的某句口头禅。其二，工程师们无从选择哪些信息是值得输入黑箱的变量。

是否还有一种更为有效率的方法存在呢，是否可以一次输入“一组”信息，得到对此信息的整体反馈输出呢？确实是有的：让一个艺术家来取代工程师进行输入活动。

根据前述艺术创作的几项原则，一个艺术家的创作可以将主题理念、形式、方法统一成整体的信息群，一次性输入黑箱并得到输出结果。通过这种方法，工业家们极大地提高了效率，同时将黑箱研究的一部分成本推到了艺术家自己身上。

及至今日，电影的工业活动经过一百年的积累，已经有一些规律可循，黑箱逐渐变成灰箱，但因其精神消费的特性，可能永远不能如汽车制造那

样变成白箱。由此，艺术属性亦可能永远不能被强大的工业家们从电影中剔除。在艺术家眼里，这更是一个不言而喻、斩钉截铁的事实，如戈达尔所说：“电影既不是工厂，也不是通用汽车公司；我不是福特公司，也不是美国中央情报局局长。”^⑩

是的，电影就是这样，无论是在实践上，还是在法理上，其工业属性和艺术属性同时存在，二者在不同的历史时期主导了电影的面貌，但谁也无法彻底战胜对手，获得电影的本质属性这一桂冠。

四

既然无法剔除对方，只有三种结果：一曰共存，二曰结合，三曰统一。

共存已是事实，一百年来，我们已经形成了两个电影系统：

	工业系统	艺术(文化)系统
人员	投资者、制片人、片场导演、宣传人员、销售、影院经理、政策管理者、将电影视作娱乐产品的公众	学者型(艺术型)导演、评论家、电影学者、大学电影教育者、艺术电影受众
场域	商业影院、娱乐媒体、产业论坛、广告	艺术影院、艺术影展(电影节)、大学、研究机构、学术研讨会
产品	商业电影	艺术电影(文艺电影)
规模	大	小
媒体	《Variety》(综艺)、《Premiere》(首映)、《Empire》(帝国)、《中国电影报》 www.imdb.com	《Cahiers du cinéma》(电影手册)、《Film Comment》(电影评论)、《当代电影》、《电影艺术》、www.douban.com(早期)
代表人物 (国际)	大卫·塞尔兹尼克、詹姆斯·卡梅隆、斯皮尔伯格、迈克尔·曼	英格玛·伯格曼、安东尼奥尼、费德里科·费里尼、贝拉塔尔、塔尔可夫斯基
代表人物 (华语世界)	冯小刚、陈思诚、王晶、周星驰	侯孝贤、贾樟柯、蔡明亮、娄烨、姜文

两个电影系统各有自己的主场、话语、逻辑、游戏规则和鄙视链。并且，这种分化趋势的强弱与电影活动规模扩大的态势成正比，换言之，参与电影活动的人数越多，分化的程度就越高。随着当代电影或类电影作品（网络影视）的发展，可能进化成两个泾渭分明的不同种类，——一方根本不承认对方是“电影”。

希望将电影的工业属性与艺术属性进行结合，电影人亦进行了长期的努力。此“结合论”，是一种普遍性论调，这种所谓“既要……，也要……”的句式，在评价系统和政策

管理系统的言论中颇多出现，他们会举出如《教父》《阿甘正传》等经典影片，作为工业水平和艺术水准双高的证据。但在实际操作中，这种论调是一种纸上谈兵，很难具有指导意义。原因在于这是一种结果论，指向的只是一种皆大欢喜的愿景，而非方法论。电影生产创作中，因工业属性和艺术属性的不同，导致的生产创作逻辑、步骤、方法皆不相同，如何到达此种结合论的理想结果？仍是一个黑箱问题。

究其根本，《教父》《阿甘正传》《楚门的世界》一类在票房和艺术上都获得了肯定的作品，其本质是工业属性导向的，是工业流水线生产中少数包容了相对完整的艺术逻辑的作品，是许多偶然性导致的上千部影片中的异类。在这里，工业属性与艺术属性是一个从属和包容的关系，而非二者的结合。

事实上，二者真正的结合往往是此种形态：足够强大的艺术家，以其名望作为筹码，借助大工业的系统性生产体系和资金，完成艺术逻辑导向的创作。此种努力产生了许多著名的影片，但令人遗憾的是，于工业一方而言总是悲剧，如《公民凯恩》《天堂之门》《现代启示录》《江湖儿女》《聂隐娘》《一步之遥》《地球上最后的夜晚》……

另一种与之对应的情况是，评论界强行对工业属性的导演和创作冠以艺术属性，典型例子是希区柯克。“作者论的最佳范例则非 1957 年由时任影评人的导演克洛德·夏布罗尔（Claude Chabrol）和侯麦（Eric Rohmer）合撰的一本专论希区柯克作品的书莫属。在夏布罗尔和侯麦准备这本书的同时，就下定决心要大力提升这位导演的艺术地位，因为在当时一些具优越意识的影评人眼中，希区柯克只是一个技术卓越但缺乏‘个人讯息’的电影导演。”^⑪希区柯克这一好莱坞大工业体系的代表人物，因为特定时期“作者论”建立统一阵线的需要，被赋予了作者和艺术家的属性，即便牵强地成立也几乎为孤例，后世如克里斯多弗·诺兰和蒂姆·波顿则更无说服力。

总结起来，百年来的电影实践给我们的教训是，这种以折中和妥协为基础的结合论，很难具备指导意义。即使是在法国新浪潮导演那里，期望中

的象使用自来水笔一般使用摄影机，与工业生产特性之间的矛盾，一直没有得到解决。与罗默和特吕弗合作了14部作品的摄影师阿尔曼德斯（Nestor Almendros）的访谈表达了这一矛盾：“（新浪潮导演）他们非常重视摄影，但不想过度强调。因为，早期拍电影时，摄影师就像个独裁者一样，他们花很多时间准备一个镜头的拍摄，因此没剩多少时间让演员排练或让导演导戏，把灯打亮成了所有的工作。”^③

电影的工业属性与艺术属性是否能够统一起来？从逻辑上讲，应当是真正解决这一组矛盾的唯一方法，是终结这一场百年战争的关键。如果我们能将二者统一起来，建立一种新的电影生产的逻辑、步骤、方法论，解决电影阵营分裂的弊端，让大工业的产品不再被资本绑架而千篇一律，让艺术家个人情怀的书写不再晦涩，这确是一种宜人的面貌。

新世纪以来，人类全面进入以互联网为中心的信息时代，与电影相关的事实发生着重大的变革。实践上，电影的材质、形式、生产方式以及媒介都在发生着重大的转变，电影生产的规模和种类也在不断上升；理论上，多种媒介理论、传播学、艺术学、文化学、游戏学、叙事理论也在不断发展和翻新，这一切给予我们将电影的工业属性和艺术属性统一起来以新的契机。

我们当然不能等待未来某个超级大脑为这种统一给出答案，只能从眼前做起，从各自的阵营真正向对方靠拢。站在“电影是艺术”一方的艺术家和学者，是否可以不再将工业和资本视作洪水猛兽，视作威胁电影艺术高度的元凶，从而将电影的工业特性纳入严肃的美学研究的范畴？站在“电影是工业”一方的工业系统，是否可以不再对生产中的个人特性避之不及，将电影美学要素真正纳入到产品销售要素中去？

令人欣慰的是，我们看到这种努力的萌芽。

在艺术理论界，越来越多的学者开始真正面对工业属性问题，如陈旭光提出的“电影工业美学”理论，从古典电影美学出发，结合工业生产特性的分析，试图弥合二者的裂缝，建

构二者互通的概念和判断。又如近年来渐成“显学”的类型片理论，在托马斯·沙茨的古典类型理论上进一步发展，于电影工业属性和艺术属性的统一有着重要的价值。

在产业界，因为互联网媒体的介入，电影生产打破了好莱坞范式的窠臼，以Netflix为代表的新一代工业力量登上了舞台，并迅速站到了产业中央。由其出品的《罗马》，以大工业的制作方式，完成了一个近乎纯艺术片的作品，并得到大片级的传播；《爱·死亡·机器人》模糊了剧集和电影之间的边界；《黑镜·潘达斯奈基》向电影叙事本体规则发出了挑战，让观众可以自由选择剧情走向。这些强烈突显电影艺术属性的产业行为，甚至在艺术片领域亦属大胆，更是传统大工业体系永远不会去尝试的。

传统工业体系正在以“工业升级”的方式向互联网体系让渡权力，影视工业代表声称，未来传统电影工业厂家都将为互联网企业“打工”^④，这一预言似乎正在走向现实。电影的传统工业制造正在被互联网和数字技术塑造成新的样态，我们大可充满信心地期待新的管理者、新的生产流程、新思维的创作者以及新的美学，期待更轻便的设备、更便捷的数字技术、更直接的发行方式、更具时代性的思想书写。

这一切都意味着，未来以互联网为核心的信息时代中的电影实践和理论研究，不属于路易斯·梅耶[米高梅公司的创始人，好莱坞工业的代表人物之一]。^⑤的版图，也不属于塔尔科夫斯基的愿景，它将是一种全新的面貌。

彼时，电影的工业属性与艺术属性将得到统一，这场双生子的百年战争终将落幕。

注释：

①参见陈旭光：《新时代 新力量 新美学——当下“新力量”导演群体及其“工业美学”建构》（《当代电影》2019年第1期）；陈旭光、张立娜：《电影工业美学原则与创作实现》；陈旭光：《新时代中国电影的“工业美学”：阐释与建构》（《浙江传媒学院学报》2018年第1期）；陈旭光：《“电影工业美学”的现实由来、理论资源与体系建构》（《上海大学学报》2019年第1期）等。

②陈旭光：《新时代中国电影的“工业美学”：阐释与建构》，

《浙江传媒学院学报》2018年第1期。

③陈旭光：《“电影工业美学”的现实由来、理论资源与体系建构》，《上海大学学报》2019年第1期。

④参见亚历山大·克鲁格（Alexander Kluge）的电影作品《来自古典意识形态的新闻：马克思－爱森斯坦－资本论》。

⑤[美]罗伯特·C·艾伦、道格拉斯·戈梅里著：《电影史：理论与实践》，中国电影出版社1997年版，第145页。

⑥⑪[法]让·吕克·戈达尔著：《电影的七段航程》，台湾远流出版社1993年版，第75页、第72页。

⑦Scott Siegel, Barbara Siegel, The Encyclopedia of Hollywood, P35, Facts on File, Inc. 2004

⑧⑨[法]亨·阿杰尔著：《电影美学概述》，中国电影出版社1994年版，第33页、第59页。

⑩控制论中，将人所不知或无法了解其运行规律的系统称为“黑箱”，如复杂的天气变化；把已知的系统称为“白

箱”，如汽车的生产；部分可察的黑箱，我们称之为介于黑箱和白箱之间的“灰箱”。根据“黑箱理论”（Black-box Theory），黑箱之所以成为不透明的黑色箱子，是因其系统内部的高度复杂性，对黑箱系统的研究，只能通过其输入输出的特点摸索其规律。信息输入，是事物对黑箱施加影响作用，信息的输出是黑箱对此输入的反应结果。——作者注。

⑫[法]雅克·奥蒙·米歇尔·马利著：《当代电影分析》，江苏教育出版社2005年版，第26页。

⑬[美]丹尼尔·谢弗，萨尔瓦多著：《光影大师——与当代杰出摄影师的对话》，广西师范大学出版社2003年版，第7页。

⑭最早见于2014年6月15日上海电影节主题论坛上，时任保利博纳总裁的于冬之发言。

⑮米高梅公司的创始人，好莱坞工业的代表人物之一。

（作者单位：北京大学艺术学院）

弥合与全观：中国电影工业观念、 创意观念与美学精神的超越

◎ 肖怀德

摘要：从近10年的中国电影产业生态全景式观察和反思来看，在互联网、全球化、商业化冲击下，中国电影产业人才、资本与技术要素的跨区域流动加速，产业呈现结构性变革，也滋生出跨区域流动带来的电影人水土不服和主体性迷失，互联网快速迭代带来了内容生产轻飘化、轻盈化，资本的异化作用造成电影创作者的精神与价值失衡。这种生态格局演化背后的根本原因是中国电影并没有完成工业化体系的建构过程，匆匆进入了作坊式、工业化和后工业并存的阶段，从而带来了在制度约束、市场秩序、职业精神、商业伦理、人才结构、工业化体系运转效率和产业链联动能力、电影文化和精神自觉等诸多方面的结构性缺陷。针对这些缺陷，中国电影需要在弥合与全观的观念统摄下，通过电影工业美学理论，实现对产业观念、创意观念和美学精神等的超越。

关键词：中国电影生态；结构性缺陷；弥合与全观；工业观念；创意观念；美学精神

电影既是一门艺术，也是技术的产物；电影既是一种文化，也是一门生意，这些看似耳熟能详的概念词汇，在实践当中要实现有效的统合，却并非易事。艺术往往追求感性的表达，有潮湿的感受，技术往往追求逻辑的推演，有干燥的味道。真正好的电影往往运用了最先进的技术，却看不见技术。文化，自古以来往往带有某种特殊性、个性和多样性，是一种个体或特别群体的独特感受，大众文化、文化工业往往成为文化捍卫者批判的对象。商业往往需要追求大众普遍性，带有某种程度上对人文精神的消解。艺术与技术、文化与商业，这些概念赋予电影为一身，而同时互相之间又暗含着某种矛盾和张力，使得电影的生产始终处在这样一种“分裂”处境下的弥合、统合、平衡过程之中。

陈旭光提出的“电影工业美学”^①理论是一种基于中国电影产业实践经验和问题诊断，试图统合、弥合电影作为艺术生产和商业生产的全观性理论假设。正如他所言，电影工业美学“兼顾电影创作艺术追求，最大程度地平衡电影

艺术性/商业性，体制性/作者性的关系，追求电影美学效益和经济效益的统一。”^②“在立足当下电影现实的基础上，电影工业美学试图在理论层面上建构一个互补辩证、兼容综合且务实有效的理论体系，在强调工业意识觉醒的同时，更呼唤着美学品格的坚守和艺术质量的提升。”^③显然，电影工业美学的问题意识来自于，一方面中国电影自产业化改革以来，电影工业体系始终未能在中国真正意义上建立，还存在诸多结构性缺陷；另一方面近年来中国电影商业数据反馈良好，但是整体电影品质和质量有待提升。本文试图呼应陈旭光的电影工业美学理念，在审视和反思当前中国电影生态格局和结构性缺陷的基础上，以弥合和全观作为统摄视野，呼唤中国电影产业观念、创意观念和美学精神上能够迎来新的超越。

本文提出的弥合和全观两个关键概念的意涵在于：所谓弥合，主要指在认识差异性，寻求统一性的基础上实现一种自洽意义上的平衡状态，电影往往需要弥合文化与商业、艺术与科技、创意生产与工业生产之间的某些内在张力，达到一种共生的平衡状态，而不是非此即彼的失衡状态。所谓全

观，来自佛教用语，指的是概念化的知识会束缚我们的心，片面、片段的观只能看到世界的局部，全观不是二元对立，不是身陷其中的细节性、琐碎性、片段性的思考，而是一种整体性理解事物的方法，全景性理解事物本质的能力。

一、全景式审视与反思：互联网、全球化、商业化冲击下的10年中国电影生态演化

我们以10年作为时间维度来观察一下中国电影市场的一些数据性指标变化。2008年至2018年，中国电影总票房由43.41亿元增长至600亿元，增长了约13倍。国产故事影片从406部增长至1082部，增加了2倍多。电影银幕数量从4097块增长到60079块，增长了15倍。俯瞰这10年，中国电影无疑像坐过山车一样，增长速度是惊人的。如果仅仅从外部数据来分析，这10年的中国电影无疑迎来了全面的繁荣时期。我们先不急着重下结论，而是更理性、客观的来看看这10年中国电影到底发生了什么？

1. 全球化催生了中国电影产业人才、资本与技术要素的跨区域流动，也带来了电影人离开本土文化土壤而出现的水土不服和主体性迷失。近10年是中国电影全球化进程最为迅速的10年，中国电影人才、技术、资本等要素加速了与全球电影市场的流动与交换，主要表现在两个方面，一是香港电影人、台湾电影人北上，尤其香港电影人北上，他们凭借较为丰富的商业电影制作经验，弥补了中国电影在产业化扩张过程中存在的商业电影制作人才和经验的真空。二是中美电影的合拍。好莱坞电影出现了较为漫长的增长缓慢期和全球市场饱和期，他们觊觎中国庞大的潜在电影市场和狂热的电影投资资本，中国电影积极拥抱好莱坞，期望迅速弥补电影工业化体系短板。这种跨区域化、全球化制片生产、跨国合作为中国电影带来的价值无疑是显著的。在这种跨国合作中，中国

电影人迅速学习、成长，迅速融入到全球电影产业链中，加速了中国电影产业化进程，但是也带来了隐忧。香港电影人进入大陆，出现了明显的水土不服，香港电影当年的辉煌离不开香港独特的文化土壤、创作空间和社会环境，香港电影人在中国大陆的创作实践，面临着文化价值、意识形态、资本意识等多重力量的制衡和角力，反而失去了他们自身电影文化表达的主体性，生产出的电影往往呈现出主体性丧失、焦点感迷失的尴尬处境。如徐克近些年的武侠电影与当年的《新龙门客栈》、吴宇森的《赤壁》与当年的《英雄本色》相比，让影迷不禁兴叹英雄的远去。我们对香港电影的想象只能停留在过去的香港电影辉煌期的缅怀之中。在中美电影合作中，大量合作制片的电影呈现出明显的好莱坞化的烙印，中国元素往往以贴牌化、符号化、点缀化、标签化的方式出现在电影中，中国这样一个文化主体、中国电影人的主体性文化价值观表达并不能真正意义上进入电影创作生产和电影主题呈现的内核之中，从而也就丧失了对中国文化、中国审美观念的内嵌式诠释和中国人独特的生命经验的有效回应和共鸣。

2. 互联化冲击下的中国电影产业出现结构性变革，也带来了电影内容生产的轻盈化、轻飘化。近10年来在中国兴起的弯道超车式的互联网浪潮正在改变着中国人的生活形态、文化消费形态，也在改变着一些传统产业的产业结构，电影产业也不例外。以BAT为代表的互联网生态平台，爱奇艺、优酷、抖音等新兴崛起的互联网视频平台，依托他们海量的用户资源、资本运作能力迅速介入到电影产业的生产、传播和消费链的角逐之中，腾讯影业、阿里影业、企鹅影业、爱奇艺影业等迅速崛起，赢得了中国电影产业中的一席之地，也带来了电影产业的结构性变革。主要表现在：一是诸多互联网生态平台，以腾讯为代表，依托他们的海量用户资源沉淀、IP互生能力、生态整合能力和国际并购投资能力，迅速介入到电影生产制作环节，他们的电影拍摄题材往往很多来自已经在网络上积累了

海量粉丝的网络文学作品改编，这些网络文学读者就是电影消费的潜在用户，同时他们依托自身生态平台下的IP互生资源，通过动漫、游戏、文创商品的再度授权和衍生开发，实现了IP的多渠道衍生和变现，一定程度上改变了传统的中国电影收益对票房过度依赖的问题。二是爱奇艺、腾讯视频、优酷等互联网视频平台的崛起，他们通过网络广告、VIP会员制等多种盈利模式，为很多中小成本的电影生产提供了融资渠道和播映渠道，催生出一种网络电影的新兴类型，使得很多中小成本的影视制作团队可以直接与这些视频平台合作，即可以实现融资、制作和播出的循环，从而开辟了一条全新的中小成本电影的播出通道，不再需要挤电影院线这条独木桥，一定程度上让很多致力于从事电影创作的创意工作室获得了生存的机会，激活了中国电影的创作活力。

然而，中国电影互联网化的问题也随着而来。电影作为一个工业化文化产品，并非互联网文化产品。好莱坞电影工业的强大不在于其强大的资本力量、先进的摄影棚、设备，而在于经过100多年沉淀下来的电影文化氛围、人才的职业素养，电影人对电影本体的近乎神圣性的敬畏，人与人之间、工种与工种之间形成的协作默契，电影产业相关要素体系，包括金融支持体系，人才培养梯队体系的强有力支撑，这些构成了好莱坞电影工业体系的内在基石和文化基础。互联网的文化特性是快速、迭代、轻盈，某种意义上是对神圣性、深邃性思想的消解。在中国电影工业体系还处在极为薄弱的阶段，互联网化的进程并不能非常有效的夯实和巩固电影工业，互联网平台依托的资本优势和海量用户优势，并不能保障环环相扣的优质电影生产，这种弯道超车的侥幸心理带来中国电影人的浮躁心态，而缺少了真正沉下心来构建电影工业体系基础，培育电影工业文化的耐心和耐力。

另一方面，中国电影互联化带来的问题是大量中国电影内容题材的轻飘化、通俗化倾向，近年来中国电影市场出现的大量的轻喜剧、轻爱情剧就是代表。这种类型作为一种电影类型的存在并无争议，但是如果大量充斥着电影的主流市场和主流风尚就需要引起深思了，这些弥漫着虚无、个体感伤、琐碎情爱的主题，可以让观者获得一时的情感依托和情绪释放，但对于观者精神世界和意义世界的建构作用是极其有限的。中国电影要真正意义承担起构建国家精神、传递时代文化价值的使命，还需要大量主流价值观的电影创作与生产来承载。

3. 资本异化下的中国电影数量繁荣、质量堪忧，也带来了电影创作者的精神与价值失衡。电影作为一种文化商业，需要资本的助力，这无可厚非。对于商业本身，我们不该有伦理判断。然而，近10年的中国电影产业的高速生长，资本异化带来的过度商业化，正在侵蚀着中国电影的价值和伦理底线。由于电影的高风险性和高曝光率，电影行业成为中国资本极其活跃的温床，成为资本肆虐的领地。资本如果没有制度的规范，仿佛如脱缰的野马，最终带来的是人的异化。一是良知的丧失。电影作为一种精神文化产品，是一门特殊的良心生意，最终影响的是人的精神世界和精神境界。资本异化的后果带来的是很多电影人失去了对基本良知的坚守。二是敬畏的丧失。当资本成为了电影领域的发号施令者，大量的电影人成为了资本的膜拜者，在资本面前缴械投降，我们也就失去了对于电影的精神价值和意义的基本敬畏。三是人性的溃败。名气、财富作为人的欲望的外显，在商业化浪潮中被过度的膨胀，偷票、偷税等触碰伦理和法律底线的行为成为一种司空见怪的日常。资本异化带来的是人的异化，在资本面前，人性会走向全面的溃败。

从笔者有限的观片经验来看，近几年的中国电影可以从精神性价值上值得回味的作品少之又少，能数出来的，也就《无问西东》《我不是药神》等寥寥几部。而反观印度电影，几乎大部分都能给我们

带来心灵的震撼，带来创作者对印度社会的深刻反思，从《摔跤吧，爸爸》《我的个神啊》到《无所不能》，传递着对于某种超越性精神的探索和敬畏。这种资本异化带来的精神迷失，最终摧毁的是整个民族的精神价值追求和文化自觉力量，后果无疑是巨大的。

二、当前中国电影产业生态格局的结构性缺陷

在电影产业这样一个光怪陆离的名利场，人性的自律力量是极其脆弱的。上文谈到的主体性迷失、轻飘化生产和价值观失衡等问题，不是某个人的原因，而是中国电影在飞速发展过程中权力膨胀、资本膨胀和欲望膨胀的综合效用，是制度化设计不足和结构性缺陷而形成的整体性“外强内虚”的状态。在偷票、偷税等行为背后，每个人都抱着侥幸心理，试图蒙混过关，每个人身在其中，但每个人都可以置身事外。整体生态的改善，往往来源于局部生态的改善。整体生态的破坏，其实是从局部生态的破坏开始的。

从总体的立场来看，笔者认为，中国电影并没有完成工业化体系的建构过程，匆匆进入了作坊式、工业化和后工业并存的阶段。我们既不能站在历史的视角来简单化处理和理解美国好莱坞电影的工业化特征，从某种意义上，自旧好莱坞到新好莱坞的几十年蜕变，好莱坞电影已经逐渐走出了传统的大制片厂制、垂直管理的工业化生产体系，真正意义上进入到了以弹性专业化生产为特征的、以创意制片工作室、经纪人公司和制片发行公司为新型权力结构的后工业化生产阶段，是一种以创意为生产牵引的新的权力制衡生态，好莱坞经过上百年的发展，其内在工业体系的结构也在经历着变迁。同时，也不能站在后工业、后现代的视角简单否认工业化，因为好莱坞的这种后工业生产是建立在经历工业化洗礼，基于工业化基础的后工业生产，这种后工业的基础是上百年的

工业化体系锤炼。这并不意味着，我们的电影产业可以直接绕过工业化，进入后工业。如果说好莱坞的后工业是基于工业化基石的后工业形态，我们的后工业是一种内在工业化建构并未完成的后工业，两者是有本质区别的。

因此，与前现代、现代与后现代杂糅的社会思想形态相映衬，中国电影生产并没有经历完整而彻底的工业化建构，随着互联网进程的加速，匆匆进入后工业，形成了集作坊式生产、工业化和后工业化并存的独特景观。这也是造成中国电影产业的诸多乱象和结构性缺陷的根本处境。

对于电影产业研究而言，无法真正意义上开展有效的介入性研究一直是研究者最大的困境。尤其对于中国电影产业这样一个处在野蛮生长中的产业形态，产业主体信息的开放性不足更加明显，学术研究的介入性更是难上加难，这就使得中国目前的电影产业研究相对滞后于产业实践，或者无法真正意义切中产业发展核心问题。笔者曾经读到一位研究好莱坞电影产业的人类学学者的研究笔录，他在开展电影产业人类学研究过程中，并不是以学术研究者的身份介入好莱坞电影产业，而是将自己化身为电影产业的从业人员，出入好莱坞从业者的各类公共性活动、舞会、酒会现场，进行完全没有目的戒备性的人类学田野考察，现场交流访谈也不准备录音笔，而是结束后回到自己的车上凭回忆记录要点。我们暂且把这种研究方法是否有学术伦理争议搁置，显然这是一种比较好的介入产业研究的可能思路。

结合笔者近些年对中国电影产业的有限信息获取和观察，在这里试图对中国电影产业的一些结构性缺陷进行有限性的提炼和勾勒，难免有挂一漏万之嫌。

1. 整体性制度约束和市场秩序问题。电影作为一种文化工业，在制度化设计上主要涉及两个方面，一是政府相关部门如何设计有效的制度来进行管理，但又需要给产业足够的自由发展空间。二是在自由市场领域，为维护稳定健康的市场秩序而

进行的市场规则设计。然而，我们对于让一种电影文化商业健康成长的制度设计是相对缺乏的，有效性上也会打折扣。比如，我们对创意知识产权的保护机制的有效性是极其有限的。尽管设有相关的知识产权保护制度和版权登记制度，但是对于创意版权的侵权、抄袭行为的惩罚机制又相当有限，而且即使遇到侵权行为，付诸法律的成本太高，很多电影原创者、机构只能望而却步。好莱坞对于抄袭和侵权行为的法律惩罚和道德惩罚都是极高的，侵权行为甚至面临被逐出电影圈或若干年内不允许拍摄电影的惩罚。再比如，中国电影市场缺乏足够的约束资本、管控资本的有效手段和制度设计，这就使得我们的电影市场非良性资本泛滥。这些年引入中国电影市场的资本，看似热闹非凡，但是真正意义上的有效资本是有限的，很多资本进入电影市场开始就是别有用心，有的带有操控或捧红指定女演员的动机，有的资本带有通过电影来洗钱的目的等等。再比如，市场干扰因素带来的市场不稳定性问题也很明显。作为一个相对的自由市场和产业形态，我们对于电影的管控手段和标准有时候飘忽不定，各种行政命令一刀切与操控排期、市场为重大政治事件让路的现象时有发生，造成经常性的市场失灵。有些投入电影行业的资本与其他产业、资本市场关联性太大，资本市场、其他产业的晴雨气候变化对电影行业影响甚大，电影产业自身非常脆弱，这种不确定性的政治风险和市場风险，使得电影投资的风险性增加，市场的不稳定性增加。

2. 电影从业人员的专业性和职业精神缺失问题。专业性和职业精神首先体现在对电影这样一种精神生产行为的敬畏，其次体现在对自己所从事的工种职业的敬畏和精益求精，而且通过工业化体系的洗涤和锤炼，逐渐形成的一种共同的价值追求、职业操守和专业文化。从根本上，是每一个职业从业者都能从自己

的职业中找到价值感、尊严感和建构自己的主体意识。电影生产是一个系统化生产，是分工协作的结果，每一个工种、角色都有它无法取代的地位，每一个角色和工种都应该受到足够的尊重，这就是职业精神。而我们的电影从业者很大程度上是失衡的，我们往往把前一个工种作为后一个工种的跳板，演员红了就要当导演，摄像红了也要当导演，每个人都对自己的现状不满，希望爬到产业链的顶端。但是，没有职业化的场记、美工、摄影、剪辑等工种的支撑，怎么可能产生一部制作精良的电影呢？所以，大到中国电影产业的职业文化、小到每一个从业者的职业精神，都是极度缺失的。这带来的后果是制作生产出来的产品在细节上漏洞百出，在整体精神气质上经常性失焦。

3. 商业伦理问题。商业伦理是商业行为中应该遵守的基本道德底线和伦理规范。电影产业作为一种文化商业，也有着诸多的商业伦理规范，比如商业诚信是非常重要的商业伦理问题。美国好莱坞的各类行业工会往往某种意义上承担着行业自律和降低道德风险的作用，违约要付出代价的，失去诚信是要付出代价的。而我们很多违背商业伦理的行为是缺乏足够的制衡机制和惩罚机制的，这必然使得有些人来钻空子或者铤而走险。李天铎教授谈到的电影《地球最后的夜晚》，作为一个文艺电影的内核，却按照商业电影的方式来营销和推广，给观众带来消费错觉和误导，本质上是一种违背商业伦理的行为。

4. 人才结构的缺陷。中国电影人才结构失衡的问题一直是制约中国电影工业体系建构的关键性问题之一。我们的人才结构中，存在电影产业链内部的人才结构失衡和电影产业内部生产性人才和外部支撑性人才失衡两方面的状况。比如，对于电影制片生产链的核心环节的专业性人才而言，演员、导演等工种成为大家追逐的对象，造成相对性的过剩，而编剧、摄像、美工、场记等相对冷门的工种人才紧缺，专业性严重不足。这种人才结构失衡背后与我们倡导的职业文化、从业者的浮躁心态密不

可分。对电影制作生产的支撑而言,一方面是构建电影产品与消费者之间关系的电影营销人才、传播人才、影院经营管理人才,另一方面是支撑电影生产、传播与消费的电影保险人才、电影法律人才等领域的专业人才,这两类支撑性人才都是极度缺乏的。而这种人才结构缺失是与我们对电影工业作为一个系统性的运作体系认识和把握不够是有关的。

5. 工业化体系运转效率和产业链联动能力不足。我们经常有相类似的疑问,为什么好莱坞迪斯尼等构建的娱乐帝国,能非常有效地实现从主题公园、电影发行、电视点播、文创衍生开发等全产业链的无缝链接和嵌入式的联动效应,而我们的万达集团等公司却不能成功。其实,我们看到的只是表象,而没有深谙其中的奥秘。我们往往只学到了迪斯尼的大的框架设计,而往往忽视了内在的环节与环节的连接处的精准设计、默契协作,各种产业链细微处的工具研发,征战多年而在工种与工种之间形成的默契和润滑效应,往往这些细节是迪斯尼成功的关键所在。好莱坞的电影工业的每一个工具、工种,无论是以完工保险制度为代表的金融支撑制度体系,还是明星经纪制度,还是制片人中心制度,都是经过了多年的调试、打磨而逐渐确立的,这就形成了好莱坞高效的工业体系运转效率和产业链内嵌式联动能力。比如,明星经纪制度并不是仅仅对明星权力的制约和压制,而更重要的是在人性欲望、效能发挥、权力制衡之间为明星进行更长远的、更持久性的设计,这对于明星的成长和作用发挥无疑是更具有积极意义的,对整个产业生态的健康成长也是有积极意义的。

6. 整体上的电影文化和精神自觉缺失。我们的电影表达出现了两种相对极端的倾向,一种情况是电影过于意识形态化,政治宣传意味太重,电影本身失去了价值和文化表达的独立性。另一种情况是电影过于泛娱乐化,把电影

简单化处理为一种浅层娱乐感官满足、消遣的对象,走向虚无和碎片。这就使得中国电影整体上失去了精神感召力和精神自觉性。我们的电影从业人员整体上技术型人才偏多,电影教育总体上重技轻道,而人文思想领域的基本训练远远不够,这带来的问题是对电影的认识高度起不来,或者在处理和驾驭人文性和文化底蕴较为厚重的题材时,有些力不从心。或者在电影创作中缺乏足够的文化自觉和人文自省。不是我们没有丰富的影视IP资源,而是我们电影创作者是否能精确的萃取和把握到中国文化、审美的精神和价值内核,又能有效的实现影视化表达。如果缺乏对电影作为文化和精神性产品的人文自觉,缺乏对中国文化内在深层次的精神内核的把握和传递能力,我们的电影也就无法真正意义上完成自身作为一个国家的精神载体、人文表达和国家形象建构的目标。

三、弥合与全观:实现中国电影产业观念、创意观念和美学精神的超越

针对中国电影产业的处境和结构性问题,笔者认为可以从弥合与全观两个维度来进行统摄性的把握和观念提升。弥合的核心在于平衡,全观的核心在于跳出内部,拉开距离来审视。弥合和全观是一种整体观、系统观、平衡观,试图从总体上把握中国电影产业的发展道路和方向。

在弥合和全观视野下,重点应处理好几个关系的张力。一是艺术与科技的张力。电影是技术进步的产物,也是一种新的媒介艺术。随着电影的技术化升级,重工业电影、VR电影、交互电影、影游联动等高科技电影类型正在飞速发展,但是我们需要警惕的是,不能因为过度注重新技术的应用而消解了电影的艺术品质。二是文化与经济的张力。电影是文化产品,在现代消费社会它同时也是一种商业性产品,需要尊重商业规律和市场规律来发展,减少过度的行政干预,同时也不能过度商业化和娱乐化而削弱了电影的文化属性和人文关怀。三是局部与整体的张力。我们存在的诸多问题看似是局部问题,却影响整体,不能因为是局部的问题而漠视

它，整体的溃烂往往是从局部开始的。同时不能陷入到具体的局部问题之中，而忽视了更为整体性的生态改善。四是内部与外部的张力。电影产业作为一个生态系统，不仅需要自身的内部生长，也需要外部良好的气候和土壤而构成的环境。电影产业的茁壮成长需要外部相关工具、产品和服务的支撑，外部生态的改善又会反作用于电影自身的健康发展。

下面，我们从产业观、创意观和美学观上的超越作具体论述。

1. 弥合与全观视野下的产业观念的超越。电影作为一种工业生产的产品，它与其他工业产品相比最大的特殊点在于，它是一种精神性产品。精神产品生产，最核心在于它是创作者生命和灵魂的投射，一部电影的核心价值在于对人性的洞察能力，或者说与观众共情、共鸣的能力。无论技术如何发展，无论工业化发展如何进步，这是电影最关键的本质。所以，我们在通过经济、市场、商业、工业的方式生产电影的过程中，我们要时刻保持对商业的警惕，处理好人文与商业的弥合，需要把握好分寸。当代西方哲学家阿甘本曾说，“当代性就是指一种与自己时代的奇特关系，这种关系既依附于时代，同时又与它保持距离。更确切而言，这种与时代的关系是通过脱节或时代错误而依附于时代的那种关系。过于契合时代的人，在所有方面与时代完全联系在一起的人，并非当代人，之所以如此，确切的原因在于，他们无法审视它；他们不能死死地凝视它。”^④阿甘本对当代人的思考或许可以让我们来理解电影工作者如何处理与商业的关系有所启发，某种意义上接受商业，但不卷入商业的洪流之中，时刻保持对商业的凝视，也许是电影人在处理艺术与商业之间的当代视角。

同时，如果把电影产业作为一个工业体系来审视，我们需要用全观的视野，从产业经济学的语境来把握电影产业的共性问题。电影既

然作为一种产业行为，如果我们只是沉寂在产业内部的细枝末节，不跳出来把电影产业置于产业经济学的研究视野来理解，借助产业经济学的方法来进行分析和研判，我们就很难发现这些专业度高的产业共性问题。如果用产业经济学的角度来分析中国电影产业的诸多结构性缺陷，包括市场秩序问题，商业伦理问题，非市场因素导致的市场不稳定性问题，产业制度问题，产业要素支撑问题等，这些共性的问题就会被揭示出来，我们就能照见这些问题的实质，从而找到解决这些问题的可能方法和路径。

2. 弥合与全观视野下创意观念的超越。电影产业无疑是文化创意产业的火车头，创意同样是电影创作的灵魂。我们很多情况下对电影创意理解的局限性在于，把电影创意局限在故事创意的维度上思考，把制片人这样一位创意领导者排除在创意生产角色之外。

笔者认为，我们要提倡一种电影整合创意观。第一，创意不是凭空出现的，创意是基于科技、艺术、人文的思想熔炼中逐渐形成的。艺术是感受力的训练，人文是在道德和伦理规范下行事，科技是对新技术的敏锐和新技术应用的探索 and 实验。建构在科技、艺术与人文三角关系基础上的电影创意生产逻辑，才能生产出真正意义上优质的电影。第二，电影创意是一个统合创意的过程，是不同部门创意结晶的结果。故事部门有故事部门的故事创意，美术部门生产视觉创意，技术部门生产体验创意，不同部门创意的集成才能生产出创意度高的电影，我们很难把一部电影的创意简单化归功给某一个人，它往往是集体创意的结果。第三，创意是需要被管理的。创意不是无限的自由，创意与管理之间某种程度上是一个矛盾体，管理的方法不是扼杀创意，而是在有限的管理机制下，让创意按照可能的路径被生产出来，形成创意流动与创意结晶。第四，制片人是电影创意的重要领导者。我们的电影产业长期以来是以导演中心制的方式来推行的，这种方式的长期固化，一个原因是长久以来导演形成

的唯我独尊的思维惯性。另一原因是我们的制片管理制衡机制，制片人的成长机制、教育机制缺失严重，制片人自身能力不足。什么是制片人？制片人不是执行者，制片人是创意领导者，战略家，梦想家，制片人的核心能力是一种系统的架构能力，制片人需要有对于文化和经济的平衡能力，需要有对艺术和科学，感性与理性的平衡能力，所以，制片人某种意义上是一个建筑师，他是在电影工业中，生产既有商业属性，又有艺术属性；既饱含情感，又有工业品质的综合性电影产品的架构师，需要非常多的综合素养。

3. 弥合与全观视野下的美学精神超越。关于商业电影给什么人看的问题上，在陈旭光教授的“电影工业美学”理念中，他引用了著名美学家宗白华先生曾提出的“常人”概念。“所谓‘常人’，是指那天真朴素，没有受过艺术教育，却也没有文艺上如何主义及学说的成见的普通人。他们是古今一切文艺的最广大的读者和观众。文艺创作家往往虽看不起他们，但他自己的作品之能传布与保存还靠着无名的大众。常人的立场又不等于‘外行’，它只是一种天真的、自然的、朴质的、健康的，并不一定浅薄的对于文艺鉴赏的口味与态度。”^⑤陈旭光教授指出，商业电影是演给“常人”看的，就是希望打造一种中和的、平均的、大众的美。^⑥笔者认为，在美学上，商业电影要实现精英文化审美与大众商业审美的弥合，工业美学意味着一种商业电影的美感生产过程。商业电影作为一种大众娱乐的产品，他的美感生成具有他内在的逻辑，这种逻辑是一种时代的大众审美情趣的生成，或者这种美感是随着时代的变迁会发生变化的，随着时尚风格的变迁会发生变化的。这样一种商业电影美感生成，带有很强的时代集体无意识的属性。它不是个人化的，不是隐蔽性的，它是一种显露性的、浅层化的、情欲化的，是不同于艺术电影美学的

一种特质。

另外，中国电影要完成自身的美学主体性建构，实现美学精神的真正意义上的超越，需要实现中华优秀传统文化、东方美学与影像美学的弥合。中国美学中的意象观念、写意传统、山水美感、气象哲学等等，都是建立在中国人独特的天地观念和宇宙观念基础上的。如何将这些东方的美学理想内化于电影制作的实践，需要电影创作者对于中华美学内在精神的把握和拿捏，在此基础实现与影像表达之间的有效缝合，李安的《卧虎藏龙》、张艺谋的《英雄》《影》等电影都进行非常有价值的探索，有待更多的电影创作者的集体努力，真正建构起中国电影的美学风格、价值观念、精神风范的主体性表达。

注释：

①参见陈旭光：《新时代 新力量 新美学——当下“新力量”导演群体及其“工业美学”建构》（《当代电影》2019年第1期）；陈旭光、张立娜：《电影工业美学原则与创作实现》；陈旭光：《新时代中国电影的“工业美学”：阐释与建构》（《浙江传媒学院学报》2018年第1期）；陈旭光：《“电影工业美学”的现实由来、理论资源与体系建构》（《上海大学学报》2019年第1期）等。

②陈旭光：《新时代 新力量 新美学——当下“新力量”导演群体及其“工业美学”建构》，《当代电影》2019年第1期。

③陈旭光：《“电影工业美学”的现实由来、理论资源与体系建构》，《上海大学学报》2019年第1期。

④汪民安：《什么是当代》，新星出版社2014年版。

⑤宗白华：《艺境》，北京大学出版社1987年版，第167页。

⑥陈旭光：《新时代中国电影的“工业美学”：阐释与建构》，《浙江传媒学院学报》2018年第1期。

（作者单位：中国艺术研究院文化发展战略研究中心）

《江湖儿女》：电影工业美学视域下作者电影的类型化与市场化

◎ 李 卉

摘要：作为贾樟柯电影的集大成之作，《江湖儿女》在互文叙事的意义上，成为作者电影的典型文本。与此同时，高额的制作成本与工业化的宣发流程，则凸显了其走向市场的意图，反映在创作上，则是对黑帮类型与现实风格的杂糅并置，并由此引发了诸多争议和批评，争议的焦点围绕在作者电影能否以及如何类型化与市场化，而电影工业美学的提出，则为此提供了一条可能的路径。

关键词：贾樟柯；《江湖儿女》；电影工业美学；作者电影；互文；类型

作为贾樟柯电影的集大成之作，《江湖儿女》开启了本年度对“贾樟柯电影宇宙”的集中探讨。身为典型的作者导演，贾樟柯一直有意建立其电影文本之间、电影文本与时代和社会环境之间的对话性，《江湖儿女》通过引用和重写散布于“贾樟柯电影宇宙”的互文本符号，延续了贾樟柯电影一贯的主题和风格，同时在叙事上进行了更为深入的“类型化”尝试，在与香港黑帮片形成“互文”的同时，进行了颇具作者风格的改写和重新演绎。与此同时，作为贾樟柯成本最高的一部电影，《江湖儿女》在制作与营销层面进行了诸多符合当下电影工业体制的调整和转型，凸显着贾樟柯在艺术性/商业性、作者性/体制性之间的平衡与取舍，其所取得的成绩与引发的争议，映射着“体制内的作者”在当下中国电影工业中的求索之路。

一、互文叙事与贾樟柯的电影宇宙

作为一个典型的作者导演，贾樟柯在多年的电影创作中，一直有意建立个人电影之间的细微联系，他曾坦言，“如果有一天重放我的电影，我觉得次序是《站台》《小武》《任逍遥》《世界》《三峡好人》《天注定》，我可以把他剪成同一部电影”^①。《江湖儿女》的出现，成为开启“贾樟柯电影宇宙”的一把钥匙，不论是内容上的主题呈现、人物塑造、空间设置，亦或是形

式上的影像风格、叙事结构等，都与他以往的电影形成了强烈的互文，在凸显作者风格的同时，亦招致了“自我重复”“故步自封”的批评。对此，贾樟柯多次在采访中否认《江湖儿女》的“自我致敬”，而认为其是对《任逍遥》《三峡好人》等电影叙事留白部分的补充。在这个意义上，《江湖儿女》呈现出典型的作者性与互文性叙事特征，其文本意义应置于“贾樟柯电影宇宙”交织的文本网络中进行解读。

“互文性”理论产生于20世纪60年代，最早由法国哲学家朱莉亚·克里斯蒂娃提出，指的是“任何文本的构成都仿佛是一些引文的拼接，任何文本都是对另一个文本的吸收和转化”^②，这一广义上的互文性理论将社会历史文本和意识形态因素引入了封闭的结构主义分析，进而攻击作者的主体性和创造性。20世纪70年代，法国叙事学家热拉尔·热奈特将广义的互文性理论重新引入结构主义视域，将其狭义化为“跨文本关系”之一种，即一个具体文本与其他具体文本之间存在的引用、戏拟、改编、套用等互文性关系，从而建立起一种可操作的、建设性的互文性理论。狭义的互文性理论并不认为作者已死，反而重新激活了作者研究，并成为此后互文性理论应用于文本批评实践的重要理论工具。

《江湖儿女》作为贾樟柯电影的集大成之作，延续了其对转型期中国民间社会与底层群体的关

注，并将其提炼为“江湖”与“儿女”两个颇具古意的语汇，以此回眸并总括20年来的电影创作，在交织的文本网络中抽丝剥茧，构成了一次反向命名。有意味的是，这一“命名”的灵感本身亦源于电影史的丰厚遗产，贾樟柯在2009年拍摄纪录片《海上传奇》时，曾采访《小城之春》的主演韦伟女士，于交谈中得知费穆导演有一部未完成的遗作，名为《江湖儿女》^③，这一片名当即“击中”了他，并唤醒了其成长岁月中由香港武侠片与黑帮片浸润而生的“江湖情结”，由此构成了《江湖儿女》电影创作的前文本，潜移默化地影响着贾樟柯对“江湖”的另类塑造，并激发了观者与受众层面的互文性联想与感知。

在文本内部，《江湖儿女》的互文性叙事体现在对散布于“贾樟柯电影宇宙”的互文本符号的引用与重写，影片主角巧巧与斌哥直接借用了《任逍遥》中的角色名字，并杂糅了《三峡好人》中的人物身份与命运轨迹。除此之外，大同、三峡、矿区、歌舞厅等空间选取，山西方言、港台流行音乐等听觉元素，关公、UFO等意象符号，三段式的板块状叙事结构，长镜头、不同画幅与影像介质的拼贴等影像风格，再一次被贾樟柯从其电影宇宙中提取，整合进《江湖儿女》的叙事系统之中。基于个人经验与时代的共振，贾樟柯在《江湖儿女》中以互文性叙事建构起了自成一体的“电影宇宙”，并将其指向我们身处其中的当代中国社会，从而在相互印证的互文本痕迹中凸显了一以贯之的作者风格与记录时代的文献性影像意识。

相比于《任逍遥》《三峡好人》对世纪之交的大同和移民潮中的三峡等真实时空的记录和表达，《江湖儿女》对其互文本的引用则多为间接形式，在怀旧视域中力图还原时代细节，如片中巧巧家所在的矿区职工宿舍，与《任逍遥》中巧巧的家同为一个取景地，“除了公路上行驶的公共汽车变了，所有的东西都没变”^④。这种“不变”给贾樟柯带来了巨大的震撼，他曾说，“我所处的时代，满是无法阻挡的变化……拿起摄影机拍摄这颠覆坍塌的变化，或许是我的天

命。”^⑤而在《江湖儿女》中，贾樟柯将对“变动”的关注转移到对“不变”的追寻，在拆迁的废墟与重建的楼宇之间，寻找被遗留在原地的“不变”的孤独之物，在电影中，它们指的是废弃矿区的职工宿舍，是宛若江湖旧梦的麻将馆，也是巧巧所坚守的江湖情义。这是一种在加速的现代社会之中的古典主义伤怀，一种在急剧变动中的回眸、静观和审视，反映在叙事文本上，则是对已有影像文本的直接引用，如片头的公交车段落来自于贾樟柯在2001年用第一台DV拍摄的日常生活素材，三峡段落中的库区景观、流浪歌舞团表演等来自于贾樟柯在2006年拍摄《三峡好人》和纪录片《东》时所录制的素材。影像文本的直接引用加强了叙事的真实感，营造了一种扑面而来的时代气息。与此同时，直接引用的互文本在插入文本机体内部的同时，也会使文本机体自身产生变异，生成新的叙事面貌，如片头的公交车段落拼贴了2001年真实拍摄的DV素材与赵涛的表演场景，这一日常的生活空间与巧巧的江湖人身份产生了碰撞，凸显出贾樟柯对“江湖”的独特理解，即江湖寄生于日常，大哥亦不过凡人，从而区别于港式黑帮片所渲染的浪漫化、传奇化的江湖故事，为整部影片于纪实和虚构交织中展开叙事定下了基调。

二、“类型”叙事与贾樟柯的江湖想象

从《天注定》开始，贾樟柯的电影逐渐呈现出某种类型片的特质，尝试“用写实的方法拍出类型电影的非写实感”^⑥。《江湖儿女》延续了这一创作趋势，在叙事上借鉴了香港黑帮片的类型架构。香港黑帮片在八九十年代对大陆民间社会的影响，构成了贾樟柯的成长环境，多年以后，他又将这种成长记忆借由黑帮片的类型程式呈现在《江湖儿女》之中，形成了一种杂糅了个体记忆、类型元素与社会现实的非典型性“类型”叙事，并在其中寄寓着贾樟柯对“江湖”的独特想象。

《江湖儿女》采用了三段式的叙事结构，讲述了2001年以斌哥为核心的大同黑帮故事，2006年以巧巧为核心的三峡闯荡故事，以及2018年巧巧与斌哥重聚大同的重逢故事。其中，对黑帮片类型元素的借鉴主要显现于第一个叙事段落。首先，

《江湖儿女》采用了黑帮片典型的人物谱系设计，即由大哥（斌哥）、小弟（李宣等）、女人（巧巧）、中间人（拥有警察与黑帮双重身份的万队）等组成的江湖人物群像。其次，《江湖儿女》对黑帮片的借鉴还体现于对“江湖秩序”与“兄弟情义”等核心类型要素的打造中，开篇第二场戏即通过斌哥调解老贾与老孙的债务矛盾，树立起以关公所代表的道义为意识形态约束的江湖秩序，在这个有序的江湖中，斌哥所扮演的角色相当于港式黑帮片中的“话事人”，即最有发言权、可以做决定的人。第三场戏伴随着叶倩文的《浅醉一生》展开，这是贾樟柯在《小武》《站台》《二十四城记》后，第四次在电影中使用《喋血双雄》的主题曲，以营造一种江湖感的氛围。此间，斌哥与一众兄弟喝“五湖四海酒”的场景，伴随着“肝胆相照”的台词，迅速建立起了20世纪80年代港式黑帮片黄金时代的江湖气象。

除此之外，“暴力美学”作为香港黑帮片最为重要的美学特质，同样渗透于《江湖儿女》的叙事之中。不同于《天注定》对“暴力”行为的严肃思考，《江湖儿女》中的暴力场面更具形式化的审美意味，斌哥与飞车族小年轻的打斗场面作为片中唯一被正面展现的暴力场景，呈现于4K的超高清分辨率镜头与浓郁艳丽的色调之中，斌哥从容不迫破窗而出的动作经过了精心的设计，流畅的运动长镜头以小景别穿梭于打斗场面之中，叶倩文的《浅醉一生》伴随着巧巧的枪声再次响起，抽了一半的雪茄与皇冠车标上缓缓滑落的血迹，预示着斌哥江湖生涯的终结。在这里，大哥成为时代暴力的受难者，枪既是保命的武器，亦是通往牢狱的诱因，主角的暴力行为被赋予了自保的正义动机，并伴着肝胆相照的兄弟情义与生死相随的恋人之情，李宣的挺身而出，巧巧的义无反顾，给这场热血街头的暴力行为蒙上了浪漫而温情的色彩，暴力美学的道德困境在“他们以身相许，如此红尘笃定”^①的情义之中消解了。

贾樟柯在采访中提及《江湖儿女》的创作初衷，“我总在想，什么时候能拍一部电影，

写写我们的江湖。不单写街头的热血，也要写时间对我们的雕塑”^②。“街头的热血”是黑帮类型片之所长，在第一叙事段中已被渲染地淋漓尽致，而“时间的雕塑”显然是文艺电影之所长，因而在《江湖儿女》后两个叙事段落中，港式黑帮片的类型色彩快速退却，转变为贾樟柯惯常的写实路线，叙事重心由斌哥转移到巧巧，斌哥的由江湖内而江湖外，与巧巧的自江湖外走入江湖中，形成了时间洪流中两条逆向的人物命运轨迹，其间人物身份与自我认同的变化已然超出了黑帮类型片的范畴，呈现出更为符合现实逻辑的生命常态。

表1：影片主要人物角色形象演变

角色形象演变	第一叙事段	第二叙事段	第三叙事段
斌哥	在体制外建立了秩序的江湖大哥	经由国家权力规训与资本力量诱惑，而试图进入社会主流成功体系的社会人	主流体系的失败者与昔日江湖落寞的符号
巧巧	大哥的女人，向往婚姻家庭的普通人	闯荡江湖的孤女，经历了财富与情感的双重缺失	试图重建江湖秩序的巧姐，江湖道义的坚守者

贾樟柯在采访中不止一次地强调，《江湖儿女》的重点在于“儿女”，而非“江湖”。“叙事性作品最核心的创造所在，是寻找、塑造出可信可感的人物形象。无论采用哪一种电影语言、电影方法，人应该是电影一直关注的重点和焦点”^③。类型电影颇为倚重、精心构建的情节因果关系，在《江湖儿女》中被淡化，着力突出的则是人物与环境的关系，如黑帮片中主角的敌手在《江湖儿女》中是隐而不显的，二勇哥被杀与斌哥被袭击的缘由被归于年轻人想出头，这种无因的暴力指向的是时代变革中社会结构的失序，“时代”这一抽象而宏大的名词取代了黑帮片中具象化的敌手，成为阻碍主角实现目标的主导性力量。这里所说的“时代”，在贾樟柯的电影中有着明确的所指，即我们身处其中的、亲身经历的中国社会转型，电影中人物命运的浮沉，昭示着商品化经济浪潮对中国传统人际关系的摧毁与重建。在这样强大的现实逻辑面前，《江湖儿女》的情节叙事走向了黑帮片类型规则的反面，锒铛入狱的大哥并未东山再起，曾经“肝胆相照”的兄弟也未能坚守“兄弟同心、其利断金”

的江湖道义，第一叙事段中少年意气的江湖气象仿若一场大梦，梦醒时分是贾式江湖的中年颓丧、一地鸡毛。

在第二叙事段中，利益和欲望成为江湖的主题，与时代对抗的主角从斌哥变成了巧巧，在2006年的三峡这一特殊的时空环境之中，一切固有的东西都在坍塌，废墟之上流溢的是毫不掩饰的欲望，巧巧先后经历了财物被偷、贞洁遭威胁、情感被辜负等多重打击，在饥饿与赤贫的生存危机之中，也不得不走上婚礼骗吃、酒店骗钱的“混”江湖之路，江湖的情义法则与文化精神在此荡然无存。有意味的是，第二叙事段中泥沙俱下的江湖气象，暗合了后九七时代香港黑帮片中“江湖”的转变，“利益与欲望才是今日江湖的主题，义气更成为往昔的童话”^⑩。而这昔日童话般的情义江湖，才是贾樟柯真正怀念与心生向往的，第一叙事段中所引用的《英雄好汉》（1987年）与《喋血双雄》（1989年），均为香港黑帮片黄金时代的作品，在这些作品中，“情义”远超过“利益”，男人的尊严即便面临挑战，也终将通过复仇而寻回并重建。《江湖儿女》中，这一寻回尊严、重建秩序的任务被置于巧巧这一女性角色之上，从而区别于传统黑帮片中或为红颜祸水、或为被拯救对象的女性形象，许多评论亦从女性主义的角度进行分析。然而，正如贾樟柯所言，“我不是在赞美女性，我是在反思男性”^⑪，巧巧身上所寄托的是贾樟柯对情义江湖的怀旧，是昔日大哥而今泯然众人的叹惋，这种执念使得巧巧在仰望星空奇迹降临时刻的顿悟，化为对斌哥理想的继承，在她面前看似有广阔的天地，她却自愿回到了大同，重建作为主角的斌哥与作为导演的贾樟柯等男性们恋恋不忘的江湖旧梦。

三、中国工业体制中的电影作者

陈旭光教授认为，电影工业美学的一个重要原则是“做好‘体制内的作者’”，而这个体制指的“不仅仅是票房、商业化市场、制作、营销等的要求和现实规则，也是中国社会体制、

道德原则和现实规则等本土性要求的总和——例如中国的电影审查制，‘接地气’的要求，老少皆宜合家欢的理想”^⑫。以第六代导演的身份踏入影坛的贾樟柯，同样需要经受“中国式体制”磨合的过程，与一些顽强坚持的第六代导演不太一样，贾樟柯走过了一段由体制外的独立制片向电影工业体制迈进的道路。《江湖儿女》以高达8000万的制片成本，打破了贾樟柯长期以来所坚持的低成本文艺片路线，实现了创作上的“工业化”转型。尽管作为典型的作者导演，贾樟柯在《江湖儿女》的项目操作中依然拥有最大的话语权，但面对相对文艺片来说如此高额的投资和当下中国电影不可逆转的工业化趋势，贾樟柯在创作观念与实践层面均做出了相应的调整，体现出作者导演对电影工业体制的灵活借势与把握。

这一“工业化”转变首先显现于《江湖儿女》多元化的资金来源，多达12家的出品公司远远超过了贾樟柯以往电影的融资渠道。《江湖儿女》开启了贾樟柯电影新的融资模式，即以电影人为主导的独立制片公司（贾樟柯名下的北京西河星汇影业）、海外资本（法国影视公司MK PRODUCTIONS）、老牌国企和民企（上影集团、华谊兄弟）、新兴影视公司（欢喜传媒、自在传媒）、互联网企业（淘票票影视）相互联合，以共担风险、资源互补的合作式融资结构。除此之外，贾樟柯在进行融资之时也有着自己独特的考量，力图选择与自身创作理念相符合的影视企业，借由中性的资本最大程度地发挥人的创造性，在保障艺术品质的同时，努力寻求与资本和市场和谐共处的方式。

如此高额的投资之下，《江湖儿女》在创作上出现了明显的风格转向。除了启用柏林影帝廖凡作为主角之外，在配角的选择上亦启用了徐峥、张译、冯小刚、张一白、刁亦男等明星演员和导演进行客串，显然有着电影宣传与票房上的考量。此外，“类型化”的叙事模式、流畅而动态的镜头设计、摆脱粗糙走向细腻的影像风格等，也使得《江湖儿女》在故事性和美学风格上更亦被大众所接受。尽管贾樟柯依然强调冷静和克制，强调电影的开放性和多义性，但却不再将作者电影和工业电影截然对立，而是认为“如今作者电影也开始逐步强

调传播，而工业电影亦逐渐体现出作者的色彩”^⑩。不断完善电影工业体制和电影市场环境，为艺术电影和文艺片提供了更加广阔的生存空间，在此背景下，《江湖儿女》《地球最后的夜晚》等艺术电影，凭借导演和主创的知名度及多样化的宣发手段进入了大众的视野，在主流商业院线体系中取得了对于艺术电影来说相当不错的票房成绩。

正如贾樟柯所言，“选择用电影来表达自我，就选择了一个大众媒介。”^⑪为了获取更多的观众，贾樟柯开始主动寻求在工业渠道内宣传和推广电影，知乎问答、虎扑发帖、与流量明星杨超越的跨界对话、《我就是演员》和《朗读者2》等综艺推广，加之积极的微博宣传和线下路演，《江湖儿女》可谓贾樟柯作为导演参与宣发环节最为深入的一部电影。相比前作《山河故人》，《江湖儿女》在营销热度、票房收入、观影人次等层面的提升是巨大的，6994 万的国内票房已然是贾樟柯电影至今为止最好的票房成绩，尽管相比 8000 万的制片成本来说，6994 万的票房收入显然是远远不够的。但贾樟柯这么多年来能够持续稳定地进行艺术电影创作，与其独特的品牌经营和营收渠道密不可分。作为拥有超高国际知名度的中国导演，贾樟柯几乎每部电影都入围了世界知名的国际电影节，并屡屡获奖。相应的，其电影的销售模式也非常国际化，从《小武》开始，国际发行和版权收入就是贾樟柯电影的一大收入来源，每年世界各大电影节在举办电影竞赛与展映之时，版权交易也是其中至关重要的环节。据称，在《江湖儿女》上映之前，MK2 已经卖出了美国、英国、法国、德国等 19 个国家的电影版权^⑫。这些版权包括海外的电影发行权、院线放映权、电视台放映权、DVD 等音像制品复制权等。这一独特的品牌经营与销售模式，为贾樟柯的电影创作提供了更大的自由空间与更为长久的可持续发展模式。

随着贾樟柯在国际上知名度的提高及其电影对中国文化走出去的重要意义，贾樟柯由曾经体制外的独立电影人转变为体制内的重要角色，2015 年担任中国电影导演协会副会长，

2016 年出任上海温哥华电影学院院长，2018 年当选为中华人民共和国第十三届全国人民代表大会代表，身份的转换使得贾樟柯拥有了更多的话语权，其对完善中国电影工业体系、培养电影创作人才的呼吁和实践，对中国电影的良性发展大有裨益。目前，贾樟柯名下拥有西河星汇、暖流文化两家电影公司，并入股以上传媒，成立青年电影短片新媒体平台“柯首映”，扶持青年导演创作；2017 年发起创办平遥国际电影展，在反哺故乡、培育地方电影文化的同时，推动了中国电影与世界电影的广泛对话和交流。在中国电影工业不断发展的当下，贾樟柯不仅借势增强了其电影创作的影响，也以其实际行动不断推动着中国电影工业体制的完善，在电影作者身份与工业体制运作之间保持着良好的平衡。

然而，作者电影与工业体制在相互借势之时，亦相互掣肘。《江湖儿女》在走向市场之时，同样面临着艺术电影商业化运作的困境，即在扩大受众范围的同时，遭遇着影迷群体的不满与普通观众的不解。《环球时报》总编辑胡锡进对影片“是个用灰暗镜头讲的好人不得好报的平庸故事”的负面评价，一定程度上反映了普通观众的心理预期和艺术电影的叙事风格之间的落差，营销中着力凸显的“黑帮江湖”“情深义重”“儿女情长”，在电影中表现为江湖不再、情义消散、英雄气短，对于不熟悉贾樟柯电影的普通观众来说，本想看一个酣畅淋漓的江湖爱情故事的观影预期并未达到，也难免会“心里有点堵的慌”。如表 3 所示，《江湖儿女》与同档期电影相比，在文青聚集的豆瓣获得了较高评分，而在普通观众更多的猫眼和淘票票平台，其评分则明显低于另外两部商业电影。而这正是艺术电影在跨圈层传播之时不可避免的困境，同样的问题在《地球最后的夜晚》中表现的更为明显，在此情况下，如何更好地实现类型叙事与作者风格的融合，如何准确地把握营销宣传与影片内容的契合度，成为《江湖儿女》等艺术电影能否顺利走向市场的关键。

表2 中秋档影片各平台评分（满分10.0）

	豆瓣评分	猫眼评分	淘票票评分
《江湖儿女》	7.6	7.6	7.9
《悲伤逆流成河》	5.8	9.0	8.6
《黄金兄弟》	5.0	8.4	8.3

其中,《江湖儿女》与港式古惑仔电影《黄金兄弟》的对比颇意味,同为主打“江湖情”的影片,《黄金兄弟》在宣传中着力渲染郑伊健、陈小春等“古惑仔二十年再聚首”“港片再雄起”“友情岁月和青春情义”“并肩作战与动作戏场面”,以打造纯正的港式江湖和兄弟情义,从而与《江湖儿女》的本土江湖和儿女情长形成鲜明对比。从营销热度和票房收入来看,《黄金兄弟》对港式江湖怀旧式地重现显然更符合大众对“江湖”的想象,并在类型叙事的成规中满足了普通观众的观影期待;而《江湖儿女》反类型的叙事方式,在成就影片艺术深度的同时,也抛弃了类型电影的观影快感,在主流院线的票房竞争中自然难以胜出。

《江湖儿女》所遭遇的自我重复、类型夹生等多重批评,反映了影片的商业诉求和艺术追求之间的断裂,亦表明近年来的贾樟柯正在努力寻找作者性与体制性、艺术性与商业性之间的微妙平衡,这一努力从《山河故人》之时便已初见端倪,并始终伴随着评论界及影迷群体的不满和非议。然而,在当下中国电影创作的工业化和产业化语境中,艺术电影若想的主流院线市场中分一杯羹,就必须面对艺术性/商业性、作者性/体制性之间的矛盾。对此,“电影工业美学”或许提供了一条可行的路径。作为当下学界对中国电影的最新思考,由陈旭光教授提出的“电影工业美学”,要求“既尊重电影的艺术性要求、文化品格基准,也尊重电影技术水准和运作上的‘工业性’要求,彰显‘理性至上原则’,在电影生产过程中弱化感性的、私人的、自我的体验,取而代之的是理性的、标准化的、协同的、规范化的工作方式,力图达成电影的商业性和艺术性之间的统筹协调、张力平衡而追求美学的统一。”^⑥此间,类

型电影创作、“体制内的作者”作为“电影工业美学”在文本内容和生产机制层面的重要内容,正在成为贾樟柯等部分第六代导演进行转型的关键,如陆川的奇幻电影《九层妖塔》,娄烨《风中有朵雨做的云》也融入了犯罪片的类型元素。但转型的同时,他们也普遍遭遇了类型夹生、艺术水准降低、偏离作者性等批评的声音,而刁亦男、曹保平等新力量导演则深谙“电影工业美学”原则,如刁亦男在黑色电影类型框架下创作出的《白日焰火》《南方车站的聚会》,曹保平的犯罪悬疑电影《烈日灼心》《追凶者也》等,都兼具艺术性/商业性、作者性/体制性,在保持艺术水准的同时,在主流院线市场中也收获颇丰。与之相比,贾樟柯在处理作者电影与类型叙事的关系上,则显得颇为犹疑,从而使得《江湖儿女》呈现出前文所述的风格上的显著断裂。而其新作《在清朝》,据称是贾樟柯首部商业类型片,由此可窥见贾导走向市场的雄心,而作者电影的类型化,显然是其所选择的走向市场的策略,我们期待在新片中看到贾樟柯的进一步转型。

在中国电影工业体制和市场规范不断完善的当下,曾经以体制外独立制片而登上历史舞台的第六代导演,开始更为深入地参与到电影工业体制的运作之中,其作品在保持艺术性的同时,也并不排斥商业性。在此过程中,艺术与商业、奖项与票房、作者表达与工业体制之间的矛盾与耦合,成为他们不得不面对并竭力去平衡的问题。贾樟柯作为其中较为偏向艺术天平的一方,在近年来的创作中也开始尝试工业化和市场化的转型,从《山河故人》到《江湖儿女》,再到据称是贾樟柯首部商业类型片的《在清朝》,这一转型的过程将始终伴随着本文中所探讨的作者风格与类型叙事、作者导演与工业体制、艺术电影的市场化生存等诸多问题。《江湖儿女》作为贾樟柯转型路途中的重要驿站,携带着过往的余绪与未来的征兆,成为探讨这诸般问题的典型文本,至于它将通向何方,未来会给我们答案。

注释:

①贾樟柯、王泰白:《我不想保持含蓄,我想来个决绝的(对话)》,载贾樟柯:《贾想Ⅱ——贾樟柯电影手记2008—2016》,台海出版社2017年版,第174页。

②Julia Kristeva, Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman, S è m é i o l i k è, Recherches pour une s é m a n a l y s e, Paris, Seuil, 1969, P.146. 转引自秦海鹰:《互文性理论的缘起与流变》,《外国文学评论》2004年第3期。

③这一作品后由朱石麟、齐闻韶在费穆导演筹备的基础上完成拍摄,于1952年在香港上映,讲述的是忠义技术团流浪卖艺的江湖生涯,与团员之间的爱恨情仇和伦理故事。

④贾樟柯、梁文道:《梁文道对谈贾樟柯:我们都是无辜卷入时代的“炮灰”》,看理想公众号,2018年10月11日, (https://mp.weixin.qq.com/s/27_yQY15pfcpvC1opFF61w)。

⑤贾樟柯:《我的边城,我的国》,载贾樟柯:《贾想 II——贾樟柯电影手记 2008—2016》,台海出版社 2017 年版,第 11 页。

⑥贾樟柯、余力为等:《在〈天注定〉第一次主创会议上的讲话》,载贾樟柯:《贾想 II——贾樟柯电影手记 2008—2016》,台海出版社 2017 年版,第 144 页。

⑦⑧贾樟柯:《江湖从头说》,《青岛报纸》2018 年 9 月 24 日。

⑨⑩贾樟柯:《我不是在赞美女性,我是在反思男性》,《青岛报纸》2018 年 9 月 24 日。

⑩左亚男:《黑色江湖:类型中的对话 后九七香港强盗

片研究》,《北京电影学院学报》2005 年第 4 期。

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

⑬贾樟柯、寇淮禹:《贾樟柯:当代艺术影响了我的电影创作》,《新京报》2018 年 12 月 31 日。 (<https://baijiahao.baidu.com/s?id=1621339895751240160&wfr=spider&for=pc>)。

⑭江宇琦:《为什么观众不买贾樟柯的账》,毒眸公众号,2018 年 9 月 26 日, (https://mp.weixin.qq.com/s/e_trsbEiph0Ml3wbNTDBiA)。

⑮斯塔西:《谁在为贾樟柯的高价文艺片买单?》,娱乐资本论公众号,2018 年 9 月 23 日, (https://mp.weixin.qq.com/s/j_ZqryarGbYpp4p7apyotA)。

⑯陈旭光:《新时代中国电影的“工业美学”:阐释与建构》,《浙江传媒学院学报》2018 年第 1 期。

(作者单位:北京大学艺术学院)

电影生产的工业化组织管理与 “电影工业美学”研讨纪要

◎ 李天铎 陈旭光 向勇 陈宇等

陈旭光：今天我们很高兴邀请到台湾昆山科技大学创意媒体学院讲座教授，文化产业研究资深专家——李天铎教授。这几年电影工业化、电影“工业美学”等话题成为热点。天铎老师从电影研究，转向大文化产业的研究，可见这两者之间有很多共通的东西。今天除了李天铎老师主讲之外，还特意约请了几位嘉宾：有创作经验的陈宇教授、导演；文产专家向勇教授。还有肖怀德，我的第一个毕业博士。他的博士论文是《中美制片人中心制比较》，那是2012年，在当时是颇为前沿的一个话题。

今天我们两岸三地电影人、文产专家汇聚一起，相信会有一个充满智慧的碰撞。

李天铎：大家好！近年来我把亚洲电影做了一些资料的整理，做一些比较和汇总。亚洲电影说穿了，印度是泰斗，真的很旺盛，但其实第一是中国、第二是韩国、第三是日本，就这三个。这三个是真正有产业实力、有产业结构的。今天的香港、台湾，通常只有片量但没有产业结构、没有规模、没有系统、没有制度。

中国我访问了万达总经理，访问了阿里、光线、华谊，还有于冬。香港我去见了庄澄、施南生，还有陈可辛导演。

电影这个行业，是一种影音商品，取决于千万消费者的口味，消费者非常固定，又会有反复无常，难以琢磨。电影、动画、漫画，都是所谓的叫做“体验性产品”。它们的生产没有办法用效率、精确计算、可预测性、严密控管去推进。管理学和MBA专门就用这四个来最精准地控制和讲究产品的效果。但是我今天想讲的就是因为这个产业没有办法做到这四点，造成了电影产业可以像美国那样非常自主化。

第一，电影产业的结构，是企划到制作，到发行，到运营，到后来一系列的通路通下去。在这个结构体系里面，最咽喉的是发行。当年香港嘉禾电影公司董事长邹文怀就说发行是咽喉，是因为有发行，前面这些都得以成型，后面的窗口都可以实现；因为发行的承担保障，投资人有保障了，因此这个片子就会有许多的通路，所以说发行是咽喉。

中国大陆电影界有一个错误的观念。用“宣发”去替代很多东西，这不对，太窄化了。发行工作、检查票务，甚至还有公司请水军，这个是宣传，这个跟distribution（分配，分发）有差别，这是中国目前可能最大的问题。我听到的包括学界都是在“做宣发”，尤其我最近看到的资料，这个“宣发”被谁取代了？这两个字被票务平台如猫眼，还有淘票票取代了。整个结构都变了。

我问了阿里和光线，问他能不能告诉我一部片子全部结账时，如果你收了100块钱，大概有多少比例的钱是从影院来的？万达说90%，阿里估算是85%左右，平均大概是在85%—90%之间，而美国是27%是从影院过来的，这个差距太大了。如果是100元，美国只有27元是从影院来的，77%是从后面（家庭影音、网络视频、付费频道、广播电视、其它授权）出来的。

好莱坞从企划开发走到发行，走完这么一圈（从企划开发到上述五个分支）是7年，7年把它走完一圈，然后7年结账。

中国就变成直接到影院这里，这样很危险。陈旭光老师说的“电影工业美学”的各种结构化分层问题，这个结构化基本上就是以基础为结构的问题都没有解决，你上面再压重工业下来，还有高工业投资（你投资越大，你的回收应该越多，才越保险，回收窗口越多，钱就回来的越多），结果全部

拿来堵这个票房，85%在票房上面。这个结构不正常吧。

在美国，再小的片子，再小的规模，它都要走完完整整的一个经营模式，这个叫做产业管理模式。《Green Book（绿皮书）》的预算是2300万，全球（票房）是3亿多。美国的市場，第一个窗口（映演影院）只占了27%。其他的都是别的地方来的钱。这个产业就是这样，票房赔了没有关系，别的地方可以补，补到7年以后大概能够过去，这样才健康。尤其是前面的制作是这么风险高的，那么不确定的。你面对那么不可控制，那么反复无常的，后面又有步伐，这个步伐是美国针对这个要控制的稳稳的，不能出问题，这个都叫创意管理，各个行业的创意管理，电影有电影的，电视有电视的，电视有控股的。

网络视频 Amazon，它已经有一系列电影了，有些都没有被注意到，当然有些也许是不成功的。对 Amazon 来说在不在乎（票房不成功）。重点是什么？重点是在这个平台上渐渐有知名的好片，他们一直这样做。所以这个就是我问阿里的，我说阿里自己也有平台，Amazon 也是一个电商、零售商，Amazon 的概念是这样：你要买书到我这边来，你要买杂货和生活用品到我这边来买，可是你生活当中还有很多别的方面，影音娱乐为什么不可以到我这里来买？它就开始做这件事，它的目的就在这儿。到我们这边来买，它就开始提供很多影片和剧，他们开始要出剧了。

我们来谈一下迪士尼。中国大陆总是在提我们有大电影，我们是电影大国，我们的电影将来是超越美国超越全球的。你想超越它，它是怎么做的？迪士尼把发行、映演、制作三个环节都掐在它自己手上，任何的一个题材经过这个流程后都可以做成产品。比如一个小的故事进来可以变成一个主题公园叫海盗游乐园，二三十年来也没有改，他们就说这个海盗游乐

园我们把它改一改，干脆就来弄一部电影叫做《加勒比海盗》，然后《加勒比海盗》再回头又可以去改那个主题乐园。我们在中国听到的是之前万达说我们要把迪斯尼赶出中国，我们要弄40个游乐园。然而今天呢？因为你没有它的 theme park 那个 theme。迪斯尼是一个大的蜘蛛网体系，它有自己的拍片公司，是全球最大的戏剧展演公司、舞台剧展演公司，它自己有 media，有电视台，有电视网，然后有互动媒体。现在大概还要把 Hulu 收进来，有一个迪斯尼 plus，就是它准备做 Netflix，由迪斯尼 plus 这个品牌做出来。

这是美国票房。诸位可以看到第7个《战狼2》，是8亿7000多万的收入，它被挤到第7名。这个 domestic 是在美国的一个观点，它没有在美国本土卖，它还有国际的，它只有0.3%。Overseas 当然就是指中国了，占了99.7%，所以中国电影是属于一种内向性的。在中国如果现在强调重工业、大工业什么的，你那个投资高下去，你还只靠一个电影窗口回收吗？以前10块钱拍的电影靠一个窗口，你现在要追求大工业、重工业等等投资100块下去，你还是这个窗口吗？对比的话，说我们要超越它，口口声声说要超英赶美，变成世界一流的大国，你要超越它，你要超越它什么？我们学界应该去研究一下。

回到中国，一个电影形成健康生态最大的三个影响因素：第一，行政的规管；第二，“营销”两个字坏掉了所有的事情；第三，金融。

我问过他们片商，我问你愿意去票补哪一类的片子？他说当然要比有市场性的各方面的片子，可以让消费者花二十几块就来看，他愿意做这个片补。那我就假设，我说今天来了一个《百鸟朝凤》，人家哭哭啼啼的，没有地方放了，这种片子如果上映了，你愿不愿意？照理说你应该去救助的，去贴补，让大家去看。结果最后消费者，我今天要看一个电影，我要看一个《百鸟朝凤》，我要花全价，大概要50块还是60块。可是我今天看一个大片，乱七八糟的大片，只要29、39，你说我看哪个片

子？这个会扭曲市场的价值。

还有地产，我问过广电总局的研究员，他说银幕数又增加了，可能到了9000多块，可是上座率持续下滑，就表明没有那么多的人看，就算是看的人不够多，它还是会拼命建，因为那是地产，是商城。商城里面一定要有影院，商城里面要有百货公司，商城里面还要有吃的、喝的、玩的。电影院影院要拼命地盖，拼命地扩建，就变成这样了。

这是当年美国的音乐产业，也一样，艺人、唱片公司、音乐集团，出版的CD到消费者，主导的（就是主要的发行品）是那个video。这个是record label，一样的，艺人、唱片公司、唱片集团，然后出来了很多的平台、娱乐公司、live concert、online platform都出来了，整个都建构出来了，每一个区块每一个区块都建构起来了。看中国大陆现在的问题出现了，中国大陆有没有音乐集团？没有音乐公司，有音乐艺人。艺人自行组一个音乐团体，就是这样的，然后完全靠什么？就靠艺人的music major和online platform，主要靠这个。

台湾更糟糕。年轻人要拍片就找政府补贴一点，弄个几百万，然后再到台中市政府拍，台中市给一点补贴，然后再拉到高雄去拍，高雄再给一点。然后自己把房地产押一下，凑了钱就拍了。这个就是台湾主要的生产结构、生产的模式。

香港就更没了，香港现在全都要靠大陆，等于说补贴、制作、集资全都要移到大陆来，贴着大陆的身体。我看它的力道也差不多了，一天到晚就是《反贪风暴》或是《寒战》的。日本的经济实力是真的停滞了，但还是富裕大国。日本每年有30%的人口递减。日本又是非常封闭的，它不喜欢外来的移民，人口就一直萎缩。人出生率少，年轻人就越来越少，人口就萎缩。年轻人萎缩了，电影人口是最主要的人口。这是东映的总裁跟我讲，他们就想办法

在这个市场萎缩里面开始找出一个新的模式。

我用《死亡笔记》举例，他们最近在重拍。《死亡笔记》谁的版权？出版社或者原著都可以。然后电影谁来拍？东映。然后电影原声带谁来做？找头绪吧。这个电影要发行找东映的院线，这个DVD要租售，那就找DVD的影音商进来。然后电视这个很重要。如果是《死亡笔记》，我举个例子，朝日，这个日本电视台，然后再来是WOWOW卫星播映，再来是网络视频AMAZON，再来是电通，然后衍生电商玩具进来。看结构，通常电商玩具会占到日本一部电影总收入的60%到70%，这么高。为什么现在日本电影的走势拼命走向动漫二次元。很多的题材都是从那边过来的，很多的题材都不是原创的，都是从漫画这些东西过来的，这个就变成说经济的结构影响到它产品的产出。因为我一定要动漫，我有动漫，我后面才有衍生玩具的生意。我一定要动漫才会有DVD的市场，后面才会强。很多原创的东西就很难去操作了。

日本电影的发行体系是非常健全的，日本的电影如果是三大电影制片厂，它们有它们的发行体系，有他们直属的院线。如果日本电影是有独立制作公司的，那么独立公司拍，它有独立的发行系统，到独立院线去。所以到涩谷到新宿，有的时候走到一个巷子，旁边居然就是一个影院，专门放映它独立的小片，这种小片大概进去看是六七十人的位置。一部片子放一放，涩谷这边放五六个小厅，新宿那边有三五个，然后拉到福冈那边又一两个，拉到大阪又三五个，这样走过全日本也有好几百小厅在放，那个钱一点一点的回收，也收得回来。它还有一个体制就是美商进口片，当然片子直接从美国就过来了，美国自己在那边有发行的系统，非常强。还有一些进口影片，像戛纳的最佳影片，这些艺术片什么的，它自己也有专属的院线去放，这是整个体系。

在这样的一个体系，消费者要看各种影片，你都知道该去哪个地方选择合适的商品，然后发行的人也应该知道这样的影片在什么样的通路去发行，

绝对不会出现《地球最后的夜晚》的事情。《地球最后的夜晚》应该是属于独立型的制片，不应该跑到那个体系上去。那样的做法是没有商业伦理的，那个做法是透支文艺片未来的发展资本，透支创意生产。毕赣的第三部片子谁会来看？都先防着会不会再被骗，这是透支。

这是日本，这个是他们的电影创作团队，这个是委员会组织起来的，各种的人才来了，把它委托给制作公司做，或者是导演的制作公司也可以，或者是什么特别的制作公司，都可以。然后它就去做，这些委员会就开始定有什么权利，大家的权利，他们各自的权利，在音像的、DVD的或者是衍生商品玩具、游戏的、出版的授权，然后它有第一次收入，然后有后续收入。

这是韩国。我去访问了CJ，韩国电影的制作，在2002年左右，政府跟投资方跟制片方三边做了一个协商，如果要拍一部电影，有什么程序？有开发、制作、行销到发行，有这个程序。每一个程序上面要做一些什么事？这个都有信息的，他们有个表。制作的时候有什么事，要花什么钱，有什么支出项目，都列出来。列出来最大的精髓、最大的意义在这边，大家都列出来了，三方都看到了，以后你拍片的人就不要乱忽悠了，就照着这个预算做，投资方一看就照着这个预算看，没有骗你，你放心。他放心就把这个钱进来了。主要是说这个资金相互之间就成一个信任了，然后这个信任要进一步的保护，怎么保护？这是规定的，你们回去可以查韩国的这个规定。这样的话，拍片的人规规矩矩地做，投资方就很放心，这个钱就愿意进来，就通了，这个钱就不会像现在中国大陆这样还有投资参股这些问题，现在都说不清楚的，韩国现在就规范成这样。CJ跟我讲说他们现在这个体系真的是让整个制片的供需双方非常的有信任感，这个就是一般管理学讲的建立市场秩序。引到这边来，我觉得中国大陆即

将会变成世界第一的大市场，市场秩序的建立是不是也应该有一个议题？不要一天到晚忽悠悠忽悠悠的。

我觉得中国一定是世界电影大国，票房现在600多亿。照理说它应该有1000多亿，现在问题是往1000多亿的媒体上走，我们在学界应该清楚在这个路上还缺什么，都要把这个给找出来，这是我们学界的价值所在。

陈旭光：感谢李天铎老师精彩的演讲。他以开阔的国际视野和亚洲视野，以他多年从事文化创意产业的经验，会诊了中国电影产业，他对中国电影产业发展过程当中存在的问题的概括，对症结的揭示非常清晰，一针见血，现在真的很难听到这样赤诚的，“恨铁不成钢”式的见解。他的判断都是立足于资料、材料以及比较，这样的学术研究方法也值得我们学习。

李老师主要是对于中国电影产业存在的很多乱象，最主要的比如说产业结构不合理、营收渠道狭窄单一，非合理化的均衡的布局这些问题有很多很深入的阐释。中国电影的确乱象太多，但是有时候我又觉得很奇怪，其实有很多时候这些乱象也不能说他们不知道，对于多条腿走路，多产品的开发，多渠道的多样化，甚至我们也叫了很长时间的制片人中心制等，他们也不是不知道，为什么就实行不了呢？“分级制”也是如此。我与浙大范志忠教授做的《中国电影蓝皮书》，遴选出10部年度最具影响力的电影进行深度分析，叙事的、美学的，但是最重要的一块是文化产业。文化产业，我也要求作者偏重制片宣发和营销，但是做起来非常难，因为它乱象很多，很多制片公司是浑水摸鱼，或者是脚踩西瓜皮走到哪里是哪里，以乱对乱，所以他不给你说实话，这里面有很多暗箱的东西，这些东西我们怎么去破解，怎么进一步像李老师刚才引进域外的视野，那样一种工业形成的规范化，各种架构的合理化，我们如何去推进它，改进它？如何破这些局？循着这些话题，我们继续给中国电影产业进行会诊。请陈宇教授。

陈宇：天铎老师作为台湾学者对大陆的电影产

业和结构能够这么深入的认知，非常难得。他已经摸到我们这个产业的很多很深入的东西。我们也在研究中国电影产业，但是我们所能获取的资料，像旭光老师说的，人家对你不讲实话，去电影公司摸的材料、预算，包括片子发行多少钱，谁收多少，我收多少，全部是假的。李天铎老师的分析站在比较高的亚洲视野的角度，包括也面向好莱坞，同时对我们亚洲的三国的透视，抓住了问题的本质。

今天天铎老师讲到对中国电影产业的会诊，我特别赞同他那一句话：中国电影产业最大的问题是什么？我觉得被两个东西搞坏了，一个是金融化，一个是营销。这两个东西实际上是我们目前为什么后面搞不好很大一个原因。但是这两个原因，不是它的产生，而它是一个结果，出现这种状况本身是一个结果。

第一部分是观念的问题，刚才我讲的研发、生产和销售，其实我觉得这三个环节里面，目前国内的销售环节，他们已经是花招百出，他们卖电影的已经是各出奇招，虽然有的是乱象，但是他也想尽办法来做这件事情。其次是销售环节的问题，票务的问题控制以后，问题还不是特别大。我觉得更主要的问题其实还是在前面两个重要的环节。第一个是研发，可以说目前的电影公司是不管研发的，现在所有的研发是导演团队或者是编剧团队或者是创作核心在研发，他没有任何的电影公司会在研发的阶段去花钱。大家都知道前面的研发工作是非常花钱的，剧本从策划一个故事，到最终剧本成型，再由一个剧本内容变成一个项目，这是一个非常重要的阶段，但是这一部分我们国内是没有的。

第二部分到制片制作的阶段。我以前认为我们在这一块已经搞了很多年，如何控制剧组预算、如何生产等等，这一部分已经差不多了。但是实际上在真实的工作空间、生活空间还是问题非常多，因为我以前老是觉得自己参与的

项目可能不够高端，但我发现到了这种最顶级的制作的层面，管理仍然是极其粗放的。为什么这么花钱？这个预算为什么要这样？没有这个讨论，直接就拍了，拍完以后就交过来。基本上，我们换句话说，在这种最顶级的中间仍然相对是比较粗放的，就是它的科学性和精确性没有达到那么高的程度。也就是说这是我开始说的，我们在真正比如说在研发的生产环节中间的工业化，我认为到目前为止都还没有真正地建立起来。所以说我们要在工业化的道路上要走的路，我认为还很长，是需要我们学者、从业者，都还要再花很大的精力去建设的一个部分。

向勇：谢谢陈旭光老师搭建这个沙龙的平台。他从2017年就提出的“电影工业美学”理论，是一个新的，是观照现在中国电影发展的一些问题提出的良方，试图去解决中国电影产业发展中的诸多问题。

今天李天铎老师从各种角度来看电影生产到底是什么样的一种范式。我想围绕这个主题：电影工业生产，还是电影工业美学，还是文学创新管理的主题来谈一谈我对旭光老师这几年围绕电影工业美学的探讨，以及这么多年对李天铎在创意制片共同去提的概念，创意制片管理，这里面我们到底怎么去认知，我从五个方面谈一下自己的观点。

第一，旭光老师电影工业美学的重大命题，开始我没有那么重视，没有认真地去读。后来慢慢学习很多，果然确实跟我以前理解有一个很大的区别。以前我认为他可能在现在的阶段对电影发展一种语言的修辞，让这些不太重视工业化的、标准化的，没有职业分工的这些电影行业的人士一个提醒，但后来发现不是，它是整个电影体系的一个梳理。所以第一个我想提的是“电影工业美学”这个提法从中国电影发展阶段来说，到底是在描述电影升级还是在描述电影的一个“固本”。我看陈老师或其他作者引了一些观点，其中有一句说：不管电影是什么品，电影一定是工业品。这一点很具象。所谓的工业品，就是他在逻辑的技术保证上来生

产。所以在这个角度上来说，我们把它上升到作为电影升级，还是电影的一个新的时代的范式，我们对中国电影来说，从固本来说，说的好听一点先是补课，回到常识，回到电影的基本生产手段去看电影的工业美学。当我们提电影工业美学，一定要看它的一种专业分工思想，一种专业和专业之间的互补，包括我们说的行业契约尊重，以及上面有供应链的层次关系。所以我们从这个角度说回到常识，回到建立电影的一个分工体系。

第二个是从电影的本体定位，就电影文本来看到底是电影艺术还是电影其他？“电影是一个工业品”这是一个前提。工业品我不是说它很垃圾很 low，很流水化，不是，它是靠一系列技术保障生产出来的。如果从我们文产的角度来思考，电影不管是宣传品、艺术品、工业品，它最后落脚是文创品。如果说是文创品的话，肯定是以 IP 为核心的，这个 IP 就是我们所说的智慧知识产权，在一个标准的商业环境下，电影的内容就是 IP 生成的一个非常前期的开端。像刚才天铎老师说的，有的电影生产，它所有宣发的手段都是来源于他把他的商业押宝押在电影院线的票房上，因为他没有把电影作为文创产品。我们以前说的是 1/3 法则，就是电影票房的收入是占它整个电影 IP 的 1/3，现在有人说 27%，另外一个说现在是 1/5 了，那才是一个真正的属于文创意义上的，属于电影的文创产业，也就是说电影的票房收入只占总收入的 20%。

我们刚才提到的互联网平台、猫眼，大家刚才说了抖音成为电影宣发非常重要的一个平台。因为它有关关注度，要把这些抖音的粉丝吸引到票房呈现他的关注，因为主要的宝都押在这个地方，如果他不是押在这个地方，可能他整个宣发也不会那么去做，包括炒作，它要在很短的时间内吸引。所以我们要从文创产品角度来看，看典型的一个产品的内容形式、材料

和场景，再来看我们整个工业的关系。这是第二个。

第三，我们说从电影的生产体系来说，到底是电影工业还是电影产业？虽然在英文里面是一个词——film industry，但是我们现在翻译成中文是两个词，翻译成是电影工业或者是电影产业。我们提电影工业，在我理解它要跟整个工业发展的使命环环相扣的话，其实就是怀德博士在他论文其中的一个发现，就是指的是在经典好莱坞时期，也就是 1948、1950 年代以前，好莱坞的电影制片体系，包括大家提到的以制片人为中心、以制片厂为中心，也就是说电影工业的时候，跟电影有关的生产要素全部是企业可以控制的，这是作为工业化的标准化生产的一个前提，包括演员、编剧、导演。显然我们现在是做不到的，这些他们现在都有自己的公司，都有自己的行业协会，他给你形成另外一个权利攫夺的关系。所以从电影制片的公司，作为电影工业的主体，你没有办法像当年 1930 年代到 1948 年代经典好莱坞时期，他们能够组织电影工业的所有要素。以制片厂为中心制的生产模式有一些保留下来了，组织生产为了方便控制成本，也为了节约化生产。但是也有一些刚才提到的跟导演签长达 8 年 10 年以上的合约是不可能的，都是临时雇佣制，都是项目制。所以我说这个是电影工业还是电影产业，或者是电影生态呢？这是第三个问题。

第四，从电影的发展动能来说，这种增长动能到底是电影供给还是电影消费？显然，虽然现在我们是供给侧改革，消费在电影生产过程当中是占一个很重要的位置，怎么进一步的释放消费，更好地消费呢？前面提到了，我们不能只看票房，虽然可能电影票房以后的收入很少，但是现在后面毕竟还有版权收入，比如说放在互联网平台上，甚至在传统电视平台上也都在播。所以我觉得我们现在整个电影产业的统计数据是不完善的，因为我们现在只是报票房数据，没有基于 IP 的。

陈宇：现在票房收益大概是 10%。

向勇：后面的收入，如果电影产品是一个文创

IP的话，商标、专利、版权，授权就多了。

陈宇：现在是都收不上。

向勇：对，我们都是琳琅满目，顾及不上。

陈宇：现在除了票房，就是卖给网络赚钱。

向勇：我们说提重工业美学、工业美学是偏重的生产端、供给端，偏重的是我们生产者素质和他的机制，反过来，重工业美学，当然这里面我也看到您提的四个维度，四个维度里面有关于受众的维度。当然这个还有其他消费者的问题，现在我认为有这个消费能力，要么是消费渠道，我说除了线上可以看以外，去电影院算是看电影的话，还有是我们的供给产品，这里面供给产品开放就起来了吗？我们关于用电影工业解决它的增长功能的时候，就要看怎么去平衡这个供给端和消费端。

第五，中国电影的模式选择，或者是中国电影工业美学的未来。如何回到狭义的电影工业美学？这个我们要大大地回到常识去补课去固本。如果从电影本身发展来说，确实刚才前面提到了，还有很多当年可以从轻度、中度、重度去解释，也有我们在电影工业美学视野范围之外的。

陈旭光：主旋律？

向勇：对，就是那种故事，其实也不是主旋律。

陈宇：一些艺术电影，一些非常窄小的艺术电影？

向勇：对。但是这种窄小的艺术电影从狭义的电影工业美学来说，它也要回到常识，也需要工业化的生产。那么从广义的，或者是从泛义上的中国电影工业美学发展有一个适用的范围。我看见陈老师的一篇文章，把“开心麻花”的整个制作模式也看成工业美学。

陈宇：“开心麻花”也很工业。

向勇：我觉得这里面就有好多阐释和讨论的空间，到底“开心麻花”的模式是不是工业美学？我把它叫做一种美学创业管理。它的跨

界、IP，它的标准化不是我们一般理解意义上的标准化了，它是把它舞台戏剧的IP搬到荧幕上。

陈旭光：这就是一种中国的特色，跟我们说的美国好莱坞黄金时代的电影工业不一样，我们现在说建构中国的电影工业美学，应该与时俱进，应该在本土的意义上来建构。“开心麻花”从戏剧IP转化，自己又做戏剧，又做电影，成为了一个跨界的产业链运作，这也是中国特色。

向勇：我们看到旭光老师的电影工业美学的强大的阐释力和指导力，我们也期待。

陈旭光：感谢向勇教授，刚才他对我的电影工业美学理论提出了非常有意义的商榷，有的地方让我豁然开朗，比如说电影工业美学不一定要以古典好莱坞时期的工业化为准绳，为唯一的标准，因为现在很多语境都发生了变化，特别是电影传播的媒介文化语境发生了巨大的变化。互联网正在而且已经改变一切。大文化产业观念会对电影观念产生深刻的影响。

电影工业美学肯定是中国本土成长起来的。但是从我分析的新一代导演，不同于第六代导演的一代人，的确可能好莱坞电影生产制作模式和供给化的管理生产方式更适合于他们，他们是比较务实的，比较商业化，对观众和制片人、投资人都是非常尊重的，他们是这样的一代人。

肖怀德：我讲几点感受：

第一，李老师这一次的分享有两个最核心的内容：一是对于全球不同地区电影工业生态的一个观察。包括对美国的，包括对中国台湾、香港产业的变迁，包括日本、韩国经济结构影响产品结构的产业生态，不同的这种产业生态的比较，呈现出全球的一种新的产业的结构。

第二，他对于中国电影生态的结构性的缺陷做了非常生动的、内在的一些问题的揭示。在这样一种特别的产业结构和模式化生产的结构当中，他大概说了7个问题：一是消费通过和终端的问题；二是中国电影内向行动问题；三是行政规制行销金融，其实我觉得是一个市场干扰因素和要素配给带

来的市场不稳定性问题；四是我理解是一个产业链环节的、主题的内嵌式的联动问题；五是阿里巴巴，其实我觉得是一个商业诚信的问题；六是《地球最后的夜晚》是一个商业伦理问题；七是谈到市场秩序问题。

这七个问题有双重价值。一是用产业经济学的语境，把电影作为一种产业的商业结构，把这样一种共性的问题揭示出来，如果我们沉浸在电影产业内部，你不跳出来，把它放到整个用产业经济学的方式去理解，在一个工业的语境里很难看到这样的一些共性的产业经济学的问题；二是他在这种行为背后，我们电影从业者日常的很多越轨行为的背后，对于整个市场伦理秩序的破坏，甚至于对整个电影工业生态的健康良性生态的破坏，他揭示出来了。

关于陈老师的电影工业美学，我理解成一种商业电影的美感生产的过程。如果把工业美学理解成商业电影生产过程的话，商业电影作为一种大众娱乐的产品，它的美感生成具有它内在的逻辑，这种逻辑是大众的审美情趣的生成，或者这种美感是随着时代的变迁会发生变化和时尚风格的变化。这样的一种工业，或者是商业电影美感生成，它带有很强的时代的集体无意识的属性。它不是个人化的，不是隐蔽性的，它是一种显露性的、浅层化的、情欲化的，商业电影美学不同于艺术电影美学。

我认为中国的电影生态的变化有几个特点：

一是互联网平台的进入对于中国电影产业格局和生态系统的影响已经发生，或者是正在发生。互联网平台不熟悉电影制作和生产的体系，所以他们的介入很可能并不能真正地动摇电影工业的内在结构。但是它们有强大的IP互生能力、生态的整合能力和国际的并购和投资能力，可能已经在改变我们的电影生产结构。

二是我们中国电影工业的生产或者是结构没有完成真正意义上的工业化过程，匆匆进入到工业和后工业的混杂阶段。这个会带来什么

问题？第一个，我们电影从业人员的专业性和职业精神缺失。我们在工业化的体系里面经过洗涤，所以我们每一个个体都不具有足够的专业精神；第二个是我们的整个工业化秩序和商业伦理并没有真正的建立。我们现在是这种工业化到后工业化混杂的一个阶段，我们今天电影生产创意生产单元和工作室跟互联网平台的一种结合，这种结合使得我们的电影生产，因为能和互联生态平台直接结合，从而激发了很多创作活力。

第三，电影是一种工业的生产的产品。但是它最特殊的或者是与其他工业产品最大的特殊点在于它是一种精神产品。精神产品的生产，最核心的是在于如何就导演或者是编剧生命的投射和人性激发，对于人性洞察的能力，或者说共情的一种能力，或者是能够激起观众情感共鸣的能力，无论是进入到一个什么样的工业化生产流程，那个东西是最核心的。

第四个关于制片人制度。manager 其实是一个执行，但是 producer 其实是一个创意、艺术、领导的一个战略家。producer 需要一种系统的架构能力，需要对于文化和经济的平衡能力，需要对艺术和科学、感性与理性的一种平衡能力，是一个建筑师，他是在架构这样一个电影工业的既有商业又有艺术、既有情感又有工业化的一个综合性的产品的架构师，所以他需要综合素养。

（北京大学2018级艺术硕士王子璇整理）

本栏目责任编辑 孙 婵

用“情”演绎 花开正好

——彭学明《人间正是艳阳天》研讨纪要

◎ 白 烨 施战军 贺绍俊 梁鸿鹰 等

编者按：彭学明长达 18 万字的《人间正是艳阳天——湖南湘西十八洞的故事》，是彭学明历经 5 年先后 8 次深入十八洞村采访而奉献出的一部全景记录精准扶贫首倡地——湖南湘西十八洞村精准扶贫和精准脱贫的纪实文学。该作品 2017 年 10 月在《人民文学》杂志首次推出 4 万字的作品时，即以其深刻的思想性和文学性在全国引起了强烈反响，仅湖南省红星云网站的读者留言就多达几百页，读者盛赞这是一部最接地气、最入人心、最有美感的报告文学。2018 年 11 月 3 日，广东人民出版社隆重出版了这部长达 18 万字的纪实文学。该书问世以来，同样反响强烈、畅销不衰。短短一年荣登各大排行榜，畅销 16 万册。在北京西单图书大厦的几千万种图书中，排行前 100 名的图书，唯有这一部文学作品，且排名 16。据此，广东人民出版社召开了彭学明《人间正是艳阳天——湖南十八洞的故事》研讨会。我们特摘录了有关与会专家学者的发言，以飨读者。

白烨(中国社科院当代文学研究所研究员、中国当代文学研究会会长)：

原本默默无闻的湖南湘西十八洞村，在习近平总书记 2013 年去过之后，基本上变成了一个不大不小的社会热点或新闻热点，媒体做过很多采访，网上有很多报道，甚至电影都拍了，但彭学明的这本书依然不可替代，因为他有自己的角度，自己的内容，自己的感受，这些都为新闻报道和其它艺术样式所不可替代。

首先令我感受深刻而特别的，是作品的前两章对习近平总书记的当年考察又做了深度而细切的采访，还原了习总书记当年视察十八洞村的时候和普通老百姓的亲密接触，包括他深入农家的一些谈话内容，被访问的农民的种种感受等，写得特别细腻而生动。这两章虽然重点在描写习近平总书记在十八洞村发表关于精准扶贫的重要论述的经过，包括询问老百姓的日常生活，吃住怎么样，问得很细，无微不至，包括他谈到怎样做到精准扶贫，不要走过程，不摆花架子，而且要可持续，同时要可复制，这些都非常重要。但是在此之外给我有另外一个感受，那就是通过他跟老百姓之间的平等对话、促膝交流，让人看到了脱贫之外的意义：

人民领袖跟人民群众的鱼水关系。里头写到了三个人，石拔专、龙德成、施成富，他们对这次会见一直念念不忘，里面有一些细节很值得玩味。比如习总书记突然到访石拔专家时，石拔专一时回不过神来，不知道是习总书记到访，但却非常自然而热情地挽着习总书记的手往家里迎。龙德成和施成富夫妇看到习总书记来访时，也是非常热情而自然地迎上前去，分别挽着习总书记的胳膊往家里迎，龙德成看到习总书记很高大，还跟习总书记比个子。有人说你跟习总书记比身高不害怕吗？她说一点都不怕，感觉习总书记就像自家亲戚。还写到了孔铭英、龙先兰、杨老师等十八洞的老百姓对总书记的念念不忘，他们要学明带腊肉、蜂蜜等土特产给习总书记，要学明带信给习总书记请习总书记转十八洞屋里来过年等等细节，表现得极为真实、生动和传神。这些看似很平常的细节，其实很特别，非常生动地写出当今人民领袖与人民群众的骨肉关系，人民领袖与人民群众的这样一种相互之间一见如故，而且见了之后还会相互惦记、相互想念的情感，既体现了人民领袖对人民群众的爱，也体现了人民群众对人民领袖的情。这些反过来也说明另外一个问题，就是我们精准扶贫，既是领袖心里所想的，也正是百姓所需要的，领袖的心愿和人民的意

愿之间有着内在的契合、完全的一致。所以我觉得这两章在全书中有一种高屋建瓴的作用，一下子就将访贫问苦和扶贫攻坚等具体的东西提起来升华了。还有就是作品写到十八洞村的精准扶贫过程的时候，给我印象特别深的就是他在“准”字上做足了文章，首先是选准干部，干部真是选得很准，比如说施金通是这个书里第一主人公，在作品里的作用确实至关重要，在某种意义上如果十八洞村没有土生土长的干部施金通，扶贫工作可能会更为艰难。我觉得除了习近平总书记去往那儿视察之外，施金通在那儿为脱贫攻坚埋头苦干，奋勇争先，起到的作用非常大。施金通的能量很多，作用很大。以施金通为代表的基层干部，是精准扶贫主要的力量。精准扶贫，一个是选准干部，还有一个是弄清对象，然后是找准项目，里头写到了好几个事件，给我印象非常深的，一个是关于农网改造，二是修路，三是修停车场，四是建矿泉水厂，真是写得风生水起，跌宕起伏，生动感人，确实让我看到了扶贫也不是那么容易的，并不是说你一说就通、一干就行，不是那么简单的事。作品的描写还让人们看到，要改变一个地方的面貌，其实首先是要改变这个地方的人，包括改变人际关系特别是干群关系。这个作品把这一点写得很充分，干群关系改变了，人的面貌改变了，别的事情就好办了。精准扶贫说的是面貌改变，但面貌的背后其实就是人，你把人改变了才可能改变面貌，我觉得十八洞村在精准扶贫方面的经验，主要就在这儿。因为重在写关键人物和人际关系，作品把好几个主要人物都写得栩栩如生，让人过目难忘，是这个作品有力度、有说服力、有感染力的重要方面。

第三，就是这个作品，在某种逻辑上讲是彭学明非写不可的书，非做不可事。湘西的事，十八洞村的事，对彭学明而言，就是他的家乡、家园的事。他为十八洞村的贫穷而焦虑，更为

十八洞村的脱贫而欣喜，这里头有一种深深的家园情结、家国情怀，而且二者融汇统一，交相杂糅。所以，这部作品在人物和故事背后，有充沛的激情线，正因为这个激情线贯注其中，他才会多次实地踏访，兴致勃勃地报告感人的故事，如数家珍地描写家乡的变化，并随时发表个人的感慨、议论。在这些激情飞扬的文字里，能够看到他的那一份对家乡的关切，一种对家乡的自豪，有时候还有一种对家乡情不自禁的炫耀。满怀激情，洋溢热情，使得这个作品容易打动人，感染人。这样的作品，别的人也可以去写，但可能是另一种表述，另一个样子，会缺少彭学明这部作品里葆有的一些特别的东西，从而在文学性与感染力上大打折扣。

这部作品的装帧与包装，也可圈可点，做到了图文并茂。有些图片所表述的，是文字所替代不了的，其实这些图片构成了另一种叙事，而且腰封都做得非常漂亮，真是把它当作精品来做，设计很精美，确实是堪称精品的作品。总之，这部作品写得好、做得好，所写的对象也特别好，几个好凑在一起，真是一个难得的好作品，在这里，要向十八洞村表达敬意，向出版社表示敬意，向作者彭学明表示祝贺。

施战军(《人民文学》主编):

这篇长篇纪实性的散文是我们《人民文学》杂志首发的，今天负责三审的徐坤和责编梁豪也在那儿，这可以说是彭学明自己的心血和情感之作，是一个作家深入生活的馈赠。

《人间正是艳阳天》是一个非常独特的文本，我们都知道彭学明是一个著名的散文家，纪实性的作品能够写得如此有诗意，这恰恰也是我们所需要的，那种常规的报告文学我们需要的，那种力气很大的，非常具有引领性的、全面的、有力量的那样一种作品我们需要，同时，美的、有感染力的作品更是我们需要的。彭学明的作品代入感特别强，看到一些好的句子的时候，我们就跟着一一起兴奋，一起融入，仿佛身临其境，深入其中。这部作品所

呈现的重大主题与艺术感染完美结合，是我们以前的报告文学很难看到的。所以这部作品拿到以后我们当时就有些激动。

这部书的意义在于彭学明在书的后面部分对精准扶贫的论证特别好，他说精准扶贫这件事情，包括全人类减贫这件事情，基点在十八洞村，远方是世界。这种高度的概括，精准的说明，宽阔的理解，是一个优秀文学家的本事，也是一个文学思想家的本事。

简单来说，这部书是写习总书记怎么提出精准扶贫的，上上下下怎么落实精准扶贫的，精准扶贫怎样改变十八洞，怎样深入人心的。但彭学明却写活了，把精准扶贫写入人心，接地气了。写活了人，从老百姓到扶贫干部，从基层干部到县委书记，男男女女，老老少少，都写活了。纪实性作品要写人物确实是很难写活的，电影电视里的人物可以有直观的形象，容易活起来。文学作品里的形象比电视电影里的形象难以立起来、活起来，一旦立起来、活起来，比电影电视的人物形象要更形象、更立体。彭学明《人间正是艳阳天》里面的人物可以说个个都立起来了、活起来了，甚至是活灵活现、栩栩如生。施金通、龙秀林、龙先兰、石拔专、龙德成、孔铭英、施六金、龙拔二及县委书记罗明等很多人物，都鲜活生动。尤其是施金通和龙秀林这两个基层干部。龙秀林是县里派驻十八洞的扶贫工作队长，施金通是土生土长的十八洞村支部第一书记，后又成为驻村扶贫工作队长，这两个人物在里面是最重要、最有意思的。龙秀林在这里面的作用是写足了，作为一个工作队的队长到底能起什么作用？我们小时候也见过工作队，对人生还是有影响的。比如说龙秀林和龙先兰的关系，干部和村民的关系如何在脱贫的路上产生矛盾，如何磨合、商量，最后走向脱贫道路，这些小故事是这部书里面最迷人的地方。

这个书还提出了一些特别重要的说法，比

如说要相信、善待和爱护扶贫干部，我觉得这一条提出来是非常非常重要的，过去我们在精准脱贫、精准扶贫这件事情出现之前，我们的文学家笔下的乡村干部90%都是坏蛋，都不是好人。这部作品刷新了我们对基层干部的认识。我为这些基层干部而深深感动。彭学明笔下的这些基层干部是我们新时代生活和新时代文学的一个新的变化的标志。通过彭学明的作品，我们对乡村的看法、对于乡村权利结构的看法、对乡村基层干部的看法，都有了一些质的认识和转变。彭学明笔下的这些基层干部，兢兢业业、呕心沥血，为老百姓脱贫付出了劳动心血、付出了真情实感，从一定程度上既转变了基层乡村干部在老百姓心中、在文学家心中的形象，这些形象是新时代崭新的基层干部形象，事实上，这就是新时代的党员干部的形象，这个作用真是太大了！这也是我们今天创作的责任所在。彭学明的这部《人间正是艳阳天》活化了我们对于一个时代、一群人物的认知和转变，对人的认知和转变，对老百姓的认知和转变，对基层干部的认知和转变，这是《人间正是艳阳天》所给予我们的一个重要的认识价值。

还有一个方面我要说的就是彭学明作为一个独特的作家，他的写法。这是一个纪事性的长篇作品，但是彭学明用了一种抒情式的表述方式，纪事和抒情之间如何能够达到一种和谐的、接受度更强的文学样式，我觉得这部书可以说是一个样板。《娘》是他个人的情感，然后带动人类所有人共鸣的情感，是人类共通的、最为朴素的情感。《人间正是艳阳天》是个人的情感加上干部的、群众的，所有人的情感凝在一起的，所以这个情感就显得更客观、更真切、更有力，同时也更深刻。怎么把个人的这种认识和时代的进程之间进行一种深度的写作融合，《人间正是艳阳天》给我们提供了非常好的启示。往往是，抒情性的语体，很容易让读者在阅读的时候产生抒情感染力的疲劳，而由于《人间正是艳阳天》把具体的人和事，尤其是细小的、最普通的人和事，自然精确地放在情感的框架里，使

得我们读起来一方面生趣盎然，一方面深受感染，这是彭学明从写作的角度上让我们佩服的地方。

另外，今天湘西来了不少领导，湘西我也去过，在那儿也走过，包括彭学明去过的那些地方，包括古丈，我到那边去，他告诉我什么菜好吃，的确太好吃了，那是我这辈子吃得最撑的一次，就是一个很小的饭馆，一共是四个菜，吃得够撑。我觉得湘西确实是一个很神奇的地方，贫穷是从古至今就存在的，但是它的人文元素，比如景色、山川等等，是别处不能比的，这是一个特别能生产故事的地方。湘西我们出了沈从文，又出了彭学明，就是一方水土养一方人。湘西这个地方文学上可挖掘的富矿还有很多，除了像沈从文那样相对静态的描述，还有彭学明这样充满激情的描绘之外，肯定还有其他的描绘，很多作家也在做这样的描绘。但是我相信湘西文学的振兴或者说重振将随着精准扶贫事业的胜利而重新开始。

另外，这个书真是做得太好了。文字部分非常感性，还有就是里面的图配得也好，整个书的设计也好，我觉得这个书给人感觉是要拿国家大奖的节奏，提炼得特别好。

贺绍俊(沈阳师范大学教授):

彭学明的《人间正是艳阳天：湖南湘西十八洞的故事》是一部反映农村扶贫工作的报告文学作品，作品的主题明确、直接，但这丝毫不影响作品的艺术感染力，因为作者在书写中饱含着深情。这是一部情感特别充沛的报告文学作品。古人说：“气之动物，物之感人，故摇荡性情，形诸舞咏。”彭学明正是因为自己被所写对象深深感动而有了写作的冲动，情感是这部作品的源动力。另一方面，彭学明又能将自己真挚的情感融入叙述之中，从而使文字具有丰富的色彩，能够唤起读者情感上的共鸣。彭学明这部以情取胜的作品是“三情”的汇合

与重叠。一是鲜明的政治激情，二是浓烈的家乡亲情，三是诗化的文学抒情。

政治激情奠定了这部作品主题的明确性。政治激情是中国当代作家的重要品格，当代文学的一些优良传统就是建立在政治激情的基础上的。比如二十世纪五六十年代，因为政治激情，一批诗人开创了政治抒情诗的传统。政治抒情诗的特点是将强烈的情感宣泄和政论式的观念叙说有机地结合起来。彭学明的这部作品也有这一特点，他紧扣扶贫工作的讲述常常插入一段政论式的观念叙说，往往起到了点睛的作用。如他详细记述了老挝国家主席本扬访问十八洞的情景后，感慨道：“一位来自国外的领袖，万里迢迢来到中国的十八洞，以一小时零八分的世界时间，取精准扶贫之经，说明了中国的精准扶贫具有世界性的意义，说明了中国的精准扶贫将成为全人类消灭贫困的教材，普惠全人类的国计民生。”一下就抓住了中国扶贫世界性意义的精神价值。作品中的政治激情也体现了作者良好的政治意识。如写到施金通为了解决建停车场时的群众矛盾，主动让出了自己家最好的一丘田后，作者有一番政论：“我突然想到了两个字：牺牲。战场上有牺牲，那是牺牲自己的生命，为的是国家的和平和安宁。和平时有牺牲，那是牺牲自己的时间、利益和幸福，为的是大众的福利和安生。”这就点出了共产党人一以贯之的宗旨。我尤其欣赏彭学明在政治激情上敲出了“人民性”这一最强音。扶贫从根本上说就是人民性的具体实施，因此彭学明将人民性作为作品的最强音，他的政治激情围绕人民性而扩展。彭学明从十八洞基层干部实实在在的行动中，深深感到什么才是真正的人民性。共产党强调我们的宗旨是为人民的，但在不少干部那里，为人民变成了“唯”人民。他们只是将人民作为一种抽象的符号、一种道德的标签。尽管这些人的口号喊得很响亮，好像他们“唯”人民是尊，但落实到具体行动上，他们的眼里就只剩下自己的利益。彭学明写出了十八洞基层干部在扶贫工作中的真正为人民的精神。他们因为为人民，就会受到很多委屈，

也要作出很多牺牲。每当写到这些细节时，彭学明都会抑制不住自己的感动。他对这些普通干部便多了一层尊敬，对他们的工作也多了一层体恤。也正是从人民性出发，他看到了即使是扶贫工作，也会产生人民内部矛盾。有的人对扶贫抱着怀疑的态度，认为这是又来骗人的，担心干部会贪污扶贫款。他能够理解普通人民群众的疑惑，因此也以实事求是的态度写到了扶贫工作中的问题，并针对这些问题诚恳地提出了自己的建议。这一切可以说都是他的政治激情凝聚出来的思想成果。

家乡亲情也是这部作品很重要的情感要素。如果说政治激情给作品带来刚的气势，家乡亲情则给作品带来柔的意蕴。十八洞地处湘西，也是彭学明的家乡，可以想见，他一踏上家乡的土地，乡情和亲情会涌上心头，即使在书写一个严肃话题时，浓烈的家乡亲情便不经意地流露在笔头。这一点突出表现在作品的风景描写中，因为家乡的一山一水，一草一木，在他的眼里都成了久违的亲人：“十八洞的四月，像一个急急赶路见情郎的苗族姑娘，穿着刺绣的花衣，戴着闪亮的银饰，打着一把花伞，边走边哼着苗族情歌。”这些风景描写看上去似乎是无关紧要的闲笔，其实正是这些风景描写烘托出了扶贫工作所带来的新变化，为整部作品打下了一个“艳阳天”的基调。这种家乡亲情还体现在他会自然而然地将家乡的各种物件当成自己抒发情感的由头，这有点像古代诗歌中的“起兴”修辞。比如看到一个寨子的木板房，他便起兴道：“像一个寨子的老人，都有了年纪和资历，深一脚浅一脚地依山而行，傍地而走，高高低低错落有致，或蹲或坐或站或卧，相互而善良地迎接我们。”这似乎是在写木板房，又似乎是在写寨子里的老人。这种浓烈的家乡亲情尤其体现在他把自己视为家乡的一员，他的采访不像是采访，更像是和乡亲们见面、唠嗑、聊天，他和他的采访对象完全融合在一

起了，他也把这种毫无隔膜的亲情友情写出来了。这是作品成功的一个很重要的因素。

报告文学必须是文学，文学性是一部优秀报告文学成功的重要原因。彭学明是一位优秀的散文家，他在这部作品中充分发挥了他的散文叙述的优长，因此作品具有诗化的文学抒情。彭学明完全用抒情的笔法在写一部叙事性的作品，有不少抒情段落，不仅具有文采，而且非常适合朗诵。诗化的文学抒情使这部作品获得了完美的文学性，使他的政治激情和家乡亲情得到淋漓尽致的展现。彭学明十分注重文学性，但他并不滥用文学性，在写作中始终坚持报告文学的非虚构原则。这一点很可贵。因为有些作家在写报告文学时，为了增强文学性，就采用虚构和想象的手法，尽管作品的文学性增加了，但作品的真实性大打折扣。彭学明追求诗化的效果，其实很容易就会滑到虚构和想象的情景中，但他能够把持住。这就在于他始终只写他采访到的内容和他亲历过的生活，所以作品给人强烈的真实感。

《人间正是艳阳天》是报告文学创作不可多得的收获，是一部抒情性的报告文学作品。如何在纪实性的报告文学作品中发挥情感元素，彭学明为我们提供了一个成功的范例。

梁鸿鹰（《文艺报》总编）：

这个书我非常喜欢，也非常惊讶。我知道彭学明写娘、写爹、写家乡这些题材非常拿手，也非常感人。他的家乡湖南和湘西也对出了彭学明这样一个作家非常自豪。然而这部《人间正是艳阳天》让我对他有了新的认识，因为这是非常难把握的重大政治题材和政治抒情作品，但彭学明写得非常生动自然，鲜活感人，情感真，文笔美，情绪非常好。我觉得他这次的文学创作，是整个受到了题材的激发，受到了自己家乡面貌变化的鼓舞，有了这样的激发和鼓舞，他写出了新时代自己家乡的新的精神面貌，我觉得这个是最要紧的，以往我们总是认为农村落后、压抑、阴冷潮湿，有各种陈规陋习，这个作品却洋溢着新农村的新时代，新时代的新气

息，让人春风扑面，耳目一新。

这个作品结构也非常有意思，一开始讲述的是习总书记视察的俩家人的命运与生活的改变，物质与精神的变化，然后顺着这两家人的脉络往十八洞村的深处走，讲述了施金通、龙秀林等村干部和扶贫干部，带领十八洞人改变落后面貌的感人故事。计划生育、社会治安、征田征地，三通五改，道德建设等这些扶贫工作都写到了。真是采访得深入、细致。最主要的还是流淌着他家乡的热爱，家乡人怎么说话、怎么表达、喜欢什么东西，那都是发自内心的，他笔下的人，都是些淳朴的人、不虚伪的人、是只要有阳光就能开花的人、是读者看了就会喜欢上的人，有着强大的感染力。无论是扶贫干部还是十八洞的村民，他都写出了这些人物的行动能力，运动感，写出了他们始终在改变落后面貌的路途上不停步的精神。这不但得力于他的文学表达功底，也得力于他对家乡和时代的爱。没有对家乡的感情，没有对这个时代的热爱，我认为不会有这么强大的感染力。

这个作品还有一个深刻的印象，就是画面感特别强。他的每一句话，每一个段落，都是诗一样美丽的画和画一样美丽的诗，读后整个眼里心里都是美丽的湘西，美丽的十八洞，是美丽的湘西人和湘西风情。之所以有这样强烈的画面感和美的冲击力，是因为他始终把自己写的这些事情、这些人物放到湘西的美丽土地上，放到风光风物都非常充沛的那样一个地方来表现，非常有吸引力。

我还想特别说明的是，这部作品有很强的政治意识。虽然彭学明不是党员，但是我觉得有些政治意识比我们党员还要强，他在习近平新时代中国特色社会主义思想的理解和把握上，在精准扶贫这个事上的研究和思考上，非常深入，很有思想。

徐坤（《小说选刊》主编）：

这部书应该说我是第一读者，是第一个来看和阅读的。

我在《人民文学》任副主编时，施战军主编把这部作品给我，让我先看。我之前编过彭学明的《娘》，也是感动得眼泪哗哗的。我看了这部《人间正是艳阳天》后，我不敢编，因为这么重大的政治题材和彭学明这种独具一格的写作风格，我不知道该怎么把握，我们似乎达不到彭学明那种政治站位和政治定位，就要施战军自己编。是施战军主编与彭学明主任一次次沟通后编发的。发表这部作品时，为了保证作品的绝对真实，我们还要求湘西的宣传部门和十八洞所在的县委开具了证明，第一证明它是原创，第二证明它属实，非常严格，可以想象我们对这部作品多么重视和认真。最后出来以后，我们认为没有瑕疵的，是一部能够在文学史上留下印迹的非常优秀的作品。

这部作品的优点各位专家都讲了，后面专家也要接着讲，我就补充两点。我认为第一点就是彭学明作为一个中国作协正厅级干部里面唯一的一名非中共党员的领导干部，带着强烈的党性，带着高度的政治自觉、文化自觉和文学自觉，率先示范、身先士卒，投身到火热的当下，以实际行动贯彻习总书记文艺工作座谈会讲话精神，令人敬重。我之所以要表达敬佩之情，是因为彭学明所在的部门是我们作协最重要的部门，事情最多最杂，他居然利用休息时间，一次又一次地往十八洞跑，不知道他怎么做到的？按理，这是一件跟他关系不大的事，可是，他带着党员的信念、作家的担当，闻风而动，写出这么优秀的篇章，他的敏感性、行动性都特别令人佩服、令人赞扬，特别值得我们学习，不光值得党员领导干部学习，也值得我们作家学习。

这部作品，我拿起来一看就乐了，开篇不知道大家记不记得，彭学明说，打开电视一看，习总书记到我家乡去了，到我家乡就像到我家去了，自豪得不得了，要跟着习总书记回去。我当时就笑，到湘西就到你家了啊？离你家多远？跟你家有毛线关

系？你还要跟着回去，你真可乐！可是，静下心来想，这样的开篇，真是生花妙笔，是神开篇。这样的开篇，既出人意料，引人入胜，又深切表达了他对家乡的深情，对我们领袖的深情。

第二点，彭学明本身是诗人，尽管是以写散文闻名于世，他写的《娘》和《人间正是艳阳天》及所有作品，整个都是诗人的笔法。诗情、诗意、诗心。弥漫字里行间。美不胜收。特别是他那种对家乡的抑制不住的澎湃激情，是火山熔岩爆发式的热烈，痛快淋漓。他的这种恣意汪洋的诗意写法，拿到我们这儿我们蒙了，手足无措，责编动不了，我们也动不了，动哪个字甚至标点，都觉得断了什么、缺了什么，你没辙，你删掉了就啥也没了，只能觉得他全正确、全对。你让不可能，每个人有每个人的写法，经过无数的修改、切磋，当它出来以后，变成沈从文、贾平凹，不可能。他就是他！独一个！你看写《娘》，一出来，也是跨文体的四不像四都像，散文、小说、纪实、诗歌、影视，全是，又全不是，可却风靡了大江南北，一下子立住了、流传了！这部《人间正是艳阳天》，又是一样的跨文体，四不像四都像，可是照样一下子立住了，从我们《人民文学》一出来，就反响强烈，好评如潮。彭学明这种跨文体的创作手法立住以后，就变成了一种鲜明的个人风格和印迹，他就可以以这种风格立足文坛，我们再看到类似风格文章的时候，抹去作者名字，一看也是彭学明的，不可能是别人的。我认为不可能有第二个人了。他这种人，他这种身份，他这种个性才会创造出这样一种文体，不可能有第二个人。

傅逸尘（《解放军报》文化部编辑、青年评论家）：

我就谈一点，在阅读这个书的过程当中为什么会觉得特别好看，而且觉得特别有美感，报告文学怎么做到既好看又有美感，就这些

“由我”的写作，我经常有一种困惑，我觉得报告文学的写作也有三重境界，更多的时候每个报告文学作家有一个题材，有一个重大事件，可能是一种遭遇的关系，这种东西是可遇不可求的，甚至有很多很难预见它。这种对于生活、对于某一个题材，尤其对于某一个事情的把握，更多的还是流于一个表层，很难说真正意义上代入自己的经验、代入自己的情感，能够成为真正意义上的“由我”写作，所以我觉得《人间正是艳阳天》这本书最大的特点就是彭学明能够代入自己多年积累的对于故乡的情感，对于家乡生活的一种精深的研究，这种研究不是说因为我要写做一个题材，或者我要表达一个事件，我刻意地对这个事件本身进行研究，而是说这种长期以来的积淀和积累，使得他在处理这种经验、这种题材的时候，就天然地比一般意义上的对于事件的，流于事件的梳理更进一步，或者有更多可以表达的空间和资源，这也让我联想起一个比喻，可能不太恰当，一般意义上的报告文学写作可能是一种照相术的单眼视觉，我能把它记录下来，至少是局部的真实，我可以通过采访对象大量的采访，对事件本身方方面面了解，我能把事件记录得很清晰，这是局部的真实，再进一步层次，可能是一种绘画的双眼的视觉，印象派画家保罗塞尚说人类是有双眼世界的，左眼和右眼是有区别的，给我们一种启示，当一个画家描摹一个物像的时候当然我要对物像或者自然风光做一些研究，我要做一些草稿，但是最终画的不仅仅是照片或者画片，一定要调动此时此刻或者彼时彼刻的心情、感受，对于自然风光或者对于人物切近的感受，这样的一种描摹又要比照相术更进一步。第三种，彭学明在写作这本书的时候，对这样的人物形象把握得特别准确，这里面对于农村、农人、农事的这种书写特别地靠谱，特别地接地气，就是因为常年对于这片土地、对于湘西少数民族自然风光、人性、人情都是特别特别熟悉和了解的，所以他才能够进入到这样一种境界和层次的写作。可能恰恰就是因为这种熟悉和了解，他才能够写出事件本身背后的那样一种

人情之美、人性之美、自然风物之美还有特色文化之美。所以我想当一个报告文学作家能够超越事项本身，能够超越事件本身，进入到一种生活的状态的时候，我觉得就可以超越所谓的报告文学、散文这种文体的限制，它能够进入一种自然而然的生命情感的流淌，他在描摹自己笔下人物的时候会发现他一点都没有隔膜，他不需要对这个人物的方言、土语、所思所想，超出他的采访以外的这样一种描写，我觉得这是《人间正是艳阳天》给我一个特别突出的感受。

我觉得他所谓的三眼式，除了前两种之外，还有一个就是作家自己的思想，作家自己的立场和情怀。刚才大家也都说我们可能对于很多事情都已经不太敢于理直气壮地表达了，对某些事情会产生质疑，会天然怀疑，我觉得这个恰恰就显示出彭学明作为一个作家他的这种写作能力，他对于这种重大事件到底采取什么样

的立场，这个也恰恰印证了这本书的书名《人间正是艳阳天》，他采取了一种正面的、积极的、建构性的写作文笔，我们可以看到即便是其中有波折、有困苦，每个人的生存境遇当中会有窘迫的存在，最后经过他的这种叙事，经过他的这种故事的起承转合之后，我们可以得到一种信息就是读者的感受，确实是得到了一些正向的能量。我觉得这样一种建构性的书写恰恰是第三种，就是作家自己思想的一种视角，从这个意义上来讲我觉得这本书确实是一种可遇不可求的写作，是很难复制的报告文学的叙写，它的价值已经远远超过了事件本身，或者超过报告文学公共性的经验的表达，进入了一种精神的叙事层面，从这个意义上来讲，我觉得是特别难能可贵的，向作者表示祝贺。

（广东人民出版社段洁整理）

责任编辑 余 晔