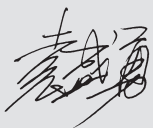


今年是新中国成立 70 周年的大喜之年。回顾新中国文艺或当代中国文艺 70 年,我们感到振奋,其中尽管还存在一些有待总结和反思的问题,但成就还是主要的,更值得予以回顾与总结。回顾和总结过去也是为了更好展望未来。基于此,我们很荣幸受到《文艺论坛》编辑部邀请,从本期开始,特开辟“回顾与前瞻:新中国文艺 70 年”专栏,希望借此能与学界同仁一道对新中国文艺 70 年走过的辉煌历程做些较为系统的考察。

当代中国文艺令人自豪的是,它伴随中国社会主义制度的建立和发展,也建构了属于中国自己的社会主义文艺。而在中国特色社会主义文艺发展中,马克思主义是一条思想红线,一以贯之。其间既有中国马克思主义文艺理论话语及其体系的自我建构和发展,更有马克思主义文论对于文艺创作的根本指导和规范。马克思主义及其具体性的文论观念和话语,在新中国文艺发展中得以多方面呈现,从而使新中国文艺在社会主义文艺发展进程中形成了鲜明特色。本辑发表 3 篇文章,各有侧重。李龙认为新中国 70 年是马克思主义文艺理论中国化的 70 年,人民性是中国马克思主义文艺理论的本质特征。杨丹丹认为新中国文艺发展 70 年间,中国知识界在对马克思主义文艺理论的接受、阐释和重塑中,建构了独具中国特色的现实主义文艺理论和现实主义文学。胡显斌、朱岚武从马克思主义视域出发,认为新中国乡土文学在社会意识形态和审美意识形态的张力结构中取得了重要成就。

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)

马克思主义文论与新中国文艺七十年

◎ 李 龙

摘 要：新中国七十年，是马克思主义文艺理论中国化的七十年。马克思主义文艺理论在不同历史时期呈现出了不同的历史特征和理论逻辑，而人民性则是中国化马克思主义文艺理论的核心本质特征，正是在这一前提下，马克思主义文艺理论的学科化、经典化和学院化才得以可能，并不断取得发展和新的成绩。新时代给我们提供了很多新问题和理论发展新契机，需要理论界做出新的回应和解答。

关键词：马克思主义文论；新中国文艺；人民性；当代形态

一

事实上，把新中国成立七十年来的马克思主义文艺理论作为一个整体来进行思考，是一件非常困难的事情。其原因有三：首先，马克思主义文艺理论自1949年以来在中国的发展经历了一段比较复杂和曲折的历程，有收获，也有教训，尤其在同文艺实践的关系上，有很多宝贵的历史经验值得总结和深入挖掘；其次，马克思主义文艺理论在中国的发展，推动了很多具体理论学说的发展，其理论发展的谱系比较复杂，也在一些具体的理论问题上存在着学术上的论争，需要在理论上进行系统的分析和清理；第三，马克思主义文艺理论中国化取得了巨大的成就，提出了很多独具中国特色的概念、范畴，已经形成了独具规模的理论话语体系，并成为文艺理论和文学研究的指导思想和方法。但是在同具体的文艺实践之间的关系上，同对文学的学术研究和文学史的建构等问题上，还有一些十分具体的理论问题，都需要做出进一步的阐释。

2008年学界在回顾新时期三十年文艺理论的成就的时候，有学者曾经这样说过：“如果对历史做总的思考，那么从五四算起，中国文学理论可以说大致经历了三个不同的‘三十年’：第一个三十年是中国现代文学理论诞生的

阶段，它对应的是新民主主义革命时期；第二个三十年是中国马克思主义文学理论在全国范围内实践的阶段，它对应的是社会主义革命和建设时期；第三个三十年是中国特色文学理论新形态的构建阶段，它对应的是改革开放的新时期。这三个‘三十年’，在理论的历史逻辑和学理逻辑上有内在的连续性。但是由于不同时期的巨大差别，各个阶段的文学理论又有各自鲜明的理论面貌和规定性”^①。

这一论述带给我们的借鉴和思考是：理解新中国七十年马克思主义文艺理论的发展，要将其放在一个具体的理论参照系中去理解，也就是说，既要放在时间的长河中，在具体的历史语境和理论自身的学理逻辑中进行思考，又要在马克思主义文艺理论同新中国文艺实践之间的张力关系中去思考。一方面，马克思主义文艺理论的发展同现代中国革命、社会主义建设和改革开放的历史紧密相连，在不同的历史阶段，呈现出了不同的历史特征，对文艺创作、文艺实践和文艺研究产生了不同程度的影响；另一方面，学科意义上的中国化了的马克思主义文艺理论话语体系也经历了一个从学习苏联到学习西方乃至自觉建构中国特色话语体系、从不成熟到逐渐完善的进程。

正是从上述思路出发，本文拟在中国化的马克思主义文艺理论发展历史的脉络中，围绕标志性概念术语的提出、马克思主义文艺理论教材的建设、理论的论争以及价值指向等多个角度，对七十年来

的马克思主义文艺理论做出概括性的理解与阐释，以求教于方家。

二

从历史的总体性视野来看，七十年来的中国马克思主义文论，是在经典马克思主义以及中国化的马克思主义理论的指导下，从中国的具体历史语境和现实出发，不断丰富和发展，并取得丰厚的理论成就的历史。

如果给七十年来的马克思主义文艺理论的发展分为几个历史阶段的话，我认为可以划分为四个历史阶段。第一个阶段是新中国刚刚成立时的前17年，也就是和文学史意义上的“十七年”文学相对应的这一时期；第二个阶段是“文革”十年；第三个阶段是改革开放至十八大以前；第四个阶段是党的十八大至今。

“十七年”时期的马克思主义文艺理论，主要体现在两个方面。一方面是毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》对十七年的文艺实践具有重要的指导作用。一大批作家在毛泽东文艺思想的指引下，创作了一系列经典作品，赵树理、周立波、魏巍、姚雪垠、柳青等为代表的一大批作家，热情讴歌人民翻身当家作主和新生的社会主义政权，他们所创作的作品，虽然不可避免地具有时代性的特征和局限，比如对人物创作的程式化倾向等，但是在塑造社会主义新人形象和建构新的文化形态上，具有理论上的高度自觉，并体现出了一种可贵的探索精神，这些都是社会主义文学的宝贵财富。

另一方面，就是马克思主义文论开始进入系统的建设阶段，这一点主要体现在作为一个学科的文艺学和学科教材的建设上。学界所说的“苏联模式”就是由此而来。鉴于新中国刚刚成立时复杂的国际和国内形势，决定了当时新中国的各项建设事业只能是“一边倒”的政策。对于这一点，毛泽东同志曾经这样说过：“在帝国主义存在的时代，任何国家的真正的人民革命，如果没有国际革命力量在各种不同形

式上的援助，要取得自己的胜利是不可能的。胜利了，要巩固，也是不可能的。”^②因此，当时最值得新中国去学习的就是当时非常强大的社会主义国家苏联，而在文艺理论的建设上，自然也要以苏联为师。

在这一时期，苏联的文艺理论对中国马克思主义文艺理论的影响，主要体现在“社会主义现实主义”等理论的影响和理论教材的建设上。周扬撰文说过：“我们把社会主义现实主义方法作为我们整个文学艺术创作和批评的最高准则”^③。这种社会主义现实主义建立在唯物主义反映论的基础上，强调艺术的真实性、典型性和文学的社会功用，强调以社会主义精神来改造和教育劳动人民。需要强调的是，中国的文艺工作者和理论研究者，并未将之奉为圭臬，而是在坚持历史唯物主义的基础上，围绕这一问题展开了深入的论争，何直、周扬、蒋孔阳等都提出了自己的意见，使得对这一理论的理解打上了深深的中国烙印。

而在学科和教材的建设上，特别值得一提的是上世纪五十年代，苏联专家毕达可夫在北大讲授文艺学课程，举办文艺理论研究班的事情。因为这次讲学，讲稿后来经整理出版，也就是著名的《文艺学引论》一书，这本书和当时另外一本影响更大的季摩菲耶夫的《文学原理》，对后来中国的文艺理论的建设具有很大的影响，在很长一段时间内，都是文艺学学科建设和教材的样板，甚至直到今天，在很多文学理论的教材里依然能够看到他们的影响。这次讲学另一个更为重要的意义是为新中国培养了一大批年轻的文艺学研究学者，这些人后来也成为文艺理论学科建设的中坚力量。

这一段历史带来的结果就是今人一直在探讨的马克思主义文艺理论的“苏联模式”。可以说，“苏联模式”构成了很长一段时期内中国马克思主义文艺理论的学科范式。社会主义现实主义、典型性、真实性、科学性构成了当时马克思主义文艺理论的核心关键词。但事实上，到底什么是以及如何理解“苏联模式”是存有争议的。笔者比较认同冯

宪光的说法,“所谓‘苏联模式’之说,是苏联之外的人对苏联马克思主义的一种概括性、轮廓性认识,是苏联之外的人在评说苏联文艺学对世界其他国家文艺学的影响时的一种看法”^④。王元骧则认为苏联模式其实就是坚持反映论的模式,是一种“纯认识论(或者说是科学主义)的模式”^⑤。不管怎么说,十七年时期的马克思主义文艺理论建设属于中国马克思主义文艺理论筚路蓝缕的初创期,存在着一定的问题是难免的,正如有论者所说,苏联模式影响的正面效应在于:“给我们送来了运用唯物史观所阐述的文艺理论体系,因而有了直接示范的作用;通过对文学与其他上层建筑及经济基础的关系的阐述,使我们对文学有了宏观的视野和研究方法;将形象性确立为文学的本质特征,也给我们重大的启发”^⑥。

进入新时期的马克思主义文艺理论重新焕发了生机和活力。二十世纪八十年代的马克思主义文艺理论主要是在批判“极左”文艺思潮的历史语境中,批判僵化的文艺观念和理论路径,尝试着在审美、人道主义等所谓“内部研究”的维度上,重新阐释和建构马克思主义文论,同时也积极引进西方的各种文艺理论学说,以丰富马克思主义文艺理论建设的资源。而到了二十世纪九十年代之后,建设中国特色的马克思主义文艺理论,或者说建设当代形态的马克思主义文艺理论,则成为中国文艺理论界的自觉追求和努力的方向。

新时期,马克思主义文艺理论的发展首先主要体现在围绕几个重要的命题的论争上。比如围绕人道主义问题的论争、围绕主体性问题的论争、围绕审美意识形态的论争、围绕美学本体论问题的论争等。而文艺学的当代形态、艺术生产、人性、主体性、审美意识形态等也成为理解新时期马克思主义文艺理论的核心关键词,通过它们,我们也能把握到新时期马克思主义文论的理论诉求和价值指向。其次,在

学科建设上,马克思主义文艺学学科建设、教材建设和学术队伍建设等都取得了丰硕的成果。第三,体现在很多学者开始尝试着用马克思主义文艺理论的基本立场、观点和方法来将其他理论学说融入到马克思主义文艺理论的话语体系中来,以保持马克思主义文艺理论的开放性和时代性,努力回应时代提出的各种理论问题。

尤其需要指出的是,马克思主义文艺理论作为一门学科,在20世纪70年代末开始,直到20世纪80年代,正式逐步建立起来,这对于推动中国马克思主义文艺理论的发展,具有重要的意义。尤其是从20世纪80年代开始,马克思主义文艺理论教材或者以马克思主义文艺理论为指导思想的文学概论、文学原理方面的教材建设,也取得了丰厚的成果。在这方面取得成绩比较突出、影响较大的有童庆炳等编写的马克思主义理论研究和建设工程教材《文学理论》、王元骧的《文学原理》、董学文的《文学原理》《马克思主义文论教程》和陈传才的《文学理论新编(修订本)》等。教材建设意味着马克思主义文艺理论的学科化、经典化和学院化,是马克思主义文艺理论建设走向科学的重要标志。

此外,马克思主义美学问题对于马克思主义文艺理论的学科建设也具有重要的意义。美学问题在中国近现代学术史和思想史上扮演着非常重要的角色,在漫长的20世纪,美学话语的意义和功能在中国的语境中被极大地丰富了,同时美学也被赋予了同现代西方语境中的美学更多不同的内涵和任务,或者如有的学者所说:“美学话语在现代中国扮演着重要角色,但中国革命也对美学作了重新界定。”^⑦美学问题同复杂的文化领导权、现代性选择方案、文化的变革和创造、对马克思主义的解读等问题交织在一起,构成了现代中国思想史的重要组成部分,不理解这一点,就很难理解不同历史时期的美学问题大讨论。进入新世纪之后,美学研究同上述问题逐渐相剥离,围绕“实践存在论”美学,学术界对美学问题的论争更多地集中在如何理解“实践”和“存在”、如何理解马克思主义美学本体

论等比较纯粹的学术性问题上，这些问题，都给我们提供了一些新的有关美学问题，尤其是马克思主义美学问题的思考。

当然，马克思主义文艺理论在这一时期也不能说没有什么问题。随着西方各种文艺理论和美学思想流派的涌入，一方面，强调马克思主义文论和美学的开放性，是应该的，也是必须的。因为不同的时代、不同的文艺实践，会给马克思主义文艺理论提出新的问题，理论自身也需要对此作出必要的回应，并努力去推动进一步的发展。但是另一方面，也存在着将马克思主义文艺理论和美学同各种不同的理论流派的观点做不适当的嫁接或者融合，这种不适当的理论嫁接，往往容易出现两种结果，一种是违背了马克思主义文艺理论立场、观点和方法，实则将马克思主义文艺理论和美学的科学性、历史性、革命性、批判性色彩淡化了；另一种则是看起来使用的依然是马克思主义文艺理论和美学的概念和范畴，但实际上却已经被赋予了新的内涵，实际上是对马克思主义文论和美学的消解。因此，如何在马克思主义文论和美学的本质性和开放性之间保持一种必要的张力关系，需要理论界做出进一步的深入探讨和思考。

三

如果说在文艺理论方面，中国文论话语对世界文艺理论做出过哪些贡献的话，那么，毫不夸张地说，以人民性为本质特征和价值指向的中国化马克思主义文艺理论是对世界文艺理论做出的最大贡献。之所以这样讲，是因为人民性是理解中国近现代文艺问题的核心范畴。习近平同志特别强调：“文学艺术创造、哲学社会科学研究首先要搞清楚为谁创作、为谁立言的问题，这是一个根本问题。人民是创作的源头活水，只有扎根人民，创作才能获得取之不尽、用之不竭的源泉。”

应该说，习近平同志对文艺问题的重要论

述，标志着中国化马克思主义文艺理论已经进入到了一个新的阶段，标志着新时代中国特色社会主义文艺思想已经形成，这就如有学者所说：“习近平文艺思想作为中国化马克思主义文艺理论的新形态，它的主要特征至少有这样几点：一是把‘坚持以人民为中心的创作导向’创造性地落实到文艺各个层面，将文艺与人民的关系扩大到文艺工作和文艺创作各个环节，从而使许多文艺课题有了新时代的新鲜感；二是实现了文艺理论从概念演绎到现实逻辑的研究范式转型，实现了文艺理论从引进依赖到主体自信的认知模式转变，将文艺理论研究从长期陷于西方学说的泥淖和迷信中摆脱出来；三是厘清了马克思主义指导下中国传统、中国智慧、中国贡献对文艺理论的价值，从理念到规则、从路径到方案、从顶层设计到实施办法，全方位地提供新时代中国特色社会主义文艺思想的新范本”^⑧。

而人民史观就是“以人民为历史主体、坚持人民是推动历史前进之根本动力的历史观”^⑨。

更为重要的是，如何在马克思主义文艺理论和美学的意义上来理解人民文艺，或者说如何界定人民文艺的审美特质呢？这里实际上涉及到两个问题，一个是如何理解“审美”，一个是如何理解审美特质。因为从个体的意义上来理解审美和人，是近代以来美学思想的认识和理解。而如果我们从古希腊以来的美学思想史来看，审美问题向来就是和人们对于一个共同体的理解有关，比如在柏拉图那里，审美和文艺问题是他所设想的理想国中的重要组成部分，对于维护理想国这个城邦共同体，具有重要的价值和意义。即便是在德国古典美学那里，审美也指向着人的自由和解放，“人的解放”是德国古典美学的最高理想。“艺术必须摆脱现实，并以加倍的勇气越出需要，因为艺术是自由的女儿，它只能从精神的必然性而不能从物质的欲求领受指示。”^⑩

在评价毛泽东文艺思想的时候，雷蒙德·威廉斯曾经这样说过：“毛泽东从理论上或实践上反复强调的是结合：投身到各种新型的大众化的写作活

动中去。实践所呈现的这些复杂局面还是令人棘手，但至少从理论上讲，这里正孕育着一种根本性的重新阐释。”^⑩这种根本性的重新阐释，不仅是对文学活动本身的重新阐释，实际上也是对马克思主义文论的重新阐释。新文化运动、解放区的文艺运动、新中国成立后的农村识字运动，文学作品中社会主义新人形象的确立等，它们都以人民性为指向，推行文化的普及与提高，塑造一种新的文化形象。这些轰轰烈烈的、丰富的文学实践，都是现代中国在建立现代国家身份，走向现代过程中的一种独特的、宝贵的探索。回溯这段历史，就是要在今天的语境中继承和重构近代以来中国马克思主义文论的历史叙事，在历史的深处为马克思主义文艺理论空间的进一步拓展找到新的动力。

四

新的时代给马克思主义文论提出了新的问题，也提出了新的挑战。那么，我们应该如何建设当代形态的马克思主义文艺理论呢？

在当代马克思主义文论研究中，文化与亚文化研究、微观叙事、身份政治、生态文论等新兴理论话题，在不断地突破传统马克思主义文论的问题域，开创出新的理论空间，马克思主义文论研究呈现出多层面、多维度、多视角的趋向。但是从另一个角度来看，这些研究也带来两个负面的倾向：一个是马克思主义文论研究的碎片化，一个是在马克思主义文论研究中“文”的消散。因此，在文论研究中，有必要坚持一种总体性、批判性的原则^⑪。

这里所说的总体性，是要强调马克思主义文论是一种历史化的辩证批评，在此基础上试图克服碎片化的研究所带来的历史动力的消解，更多深层次问题的被掩盖等弊病，如恩格斯所说：“历史就是我们的一切。”^⑫

我们强调马克思主义文论研究的总体性原则，是指对文学的理解应该放在一个总体性的语境中来阐释，但这不等于将文学碎片化，消

弭在大而化之的总体性之中，那样的话，既取消了文学的存在，也取消了马克思主义文论的存在。一方面，用马克思主义的立场、观点和方法研究文学，不等于将丰富的文学活动化约为几条抽象原理的具体显现，而是要在历史化的语境中，充分尊重文学活动自身的规律，多维度、多层面的实现对文学活动的科学阐释；另一方面，文化研究等方法和视角的引入，它们考查的应该是文学活动同诸如思想史、身份问题、微观政治、亚文化等问题之间的张力关系，在这些关系中研究文学活动，而不是简单地将文学活动变成这些问题的理论表征和工具。

建构当代中国的马克思主义文论话语，并不是说简单地用马克思主义理论来解释今天的文学活动，或者把马克思主义理论直接拿过来建构起我们对文学的理解与阐释。相反我们更应该强调的是文学研究中的中国问题和中国视角，文学研究中的中国问题和中国视角，它们丰富了马克思主义文论的内涵，推动了马克思主义文论的发展，而不仅仅是证明了马克思主义文论。

中国化的马克思主义文论要放在中国自身的历史和世界性的语境中来理解和重塑。有学者说：“中国革命极大丰富了美学的意义和功能。它把文化斗争的地点从城市转移到乡村，创立了农村的文化维度。它还赋予文化以双重任务：在夺取国家政权的政治斗争中充当重要武器；在发动革命、形成革命意识或主体性中发挥关键（也就是支配性）作用。”^⑬从这个角度来理解的话，中国的文化革命和文学运动便具有了新的历史性意义，而中国自身的历史传统、中华美学精神、民族精神、爱国精神，也都得到了新的阐释。从世界历史的进程来看，中国在近百年革命和社会主义建设的历史进程中，体现了一种宏大的历史追求和独特的美学追求以及文化理想，整个国家体现出一种积极进取、蓬勃向上的气象，通过社会主义文化改造，塑造社会主义新人形象，从而创造一种崭新的文化和美学精神，这才是最重要的文化启蒙，这种美学追求和文化理想使得中国在传统与现代、东方与西方的张力结构

中，创造了一种新的美学精神，同时，由于它拒绝进入现代资本主义体系之中，尤其在今天，当我们站在全人类文明的高度，把构建人类命运共同体作为自己的高远追求的情况下，这就使现代中国在世界历史的进程中获得了自己独特的文化身份，并为人类的未来提供了一种选择的可能性。

伊格尔顿说：“马克思认为，重要的不是对理想未来的美好憧憬，而是解决那些会阻碍这种理想实现的现实矛盾。而为人们指引解决问题的合理方向，正是马克思和所有马克思主义者的历史使命。”^⑤所以，在反思马克思主义文艺理论同新中国七十年的文艺实践的关系的时候，我们可以提出的问题是：我们应该如何把握这个全球化的新时代？用什么样的叙事形式来讲述中国的经验？如何在文学创作中真正把握和呈现新时代的精神呢？我们应该有什么样的文化理想？中国新的历史叙事经验的世界史意义又是什么？如何在文学的意义上思考人类命运共同体呢？应该说，这些问题的提出，为我们建构 21 世纪的中国马克思主义文论提供了巨大的理论空间和契机。

注释：

①董学文、金永兵等著：《中国当代文学理论（1978—2008）》，北京大学出版社 2008 年版，第 1 页。

②毛泽东：《论人民民主专政》。

③周扬：《为创造更多的优秀的文学艺术作品而奋斗》，《人民文学》1953 年第 11 期。

④冯宪光：《论“苏联模式”的文艺学》，《文艺理论与批评》1999 年第 3 期。

⑤王元骧：《立足反映论，超越反映论——论我对苏联文艺学模式的认识历程》，《杭州师范学院学报》1996 年第 5 期。

⑥毛庆耆等著：《中国文艺理论百年教程》，广东高等教育出版社 2004 年版，第 198 页。

⑦⑭[美]刘康著，李辉、杨建刚译：《马克思主义与美学——中国马克思主义美学家和他们的西方同行》，北京大学出版社 2012 年版，第 47 页、第 43 页。

⑧董学文：《充分认识习近平文艺思想的重大意义》，《人民日报》2017 年 10 月 27 日。

⑨马建辉：《人民：文艺的尺度》，中国文联出版社 2018 年版，第 2 页。

⑩[德]席勒著，徐恒醇译：《美育书简》，中国文联出版公司 1984 年版，第 37 页。

⑪[英]雷蒙德·威廉斯著，王尔勃、周莉译：《马克思主义与文学》，河南大学出版社 2008 年版，第 215 页。

⑫李龙：《对当下中国马克思主义文论研究的一点思考》，《文艺理论与批评》2016 年第 3 期。

⑬马克思、恩格斯：《马克思恩格斯全集》（第 1 卷），人民出版社 1956 年版，第 650 页。

⑮[英]特里·伊格尔顿著，李杨、任文科、郑义译：《马克思为什么是对的》，新星出版社 2011 年版，第 73 页。

* 本文系国家社科基金项目“后马克思主义文论研究”（项目编号：14BZW001）的阶段成果。

（作者单位：吉林大学文学院）

理论观念、创作方法与文学实践

——马克思主义文论与新中国现实主义文学

◎ 杨丹丹

摘要：马克思和恩格斯关于历史的真实性与艺术的真实性、典型环境与典型人物、世界观与创作方法、文学与政治的关系等文艺问题的论述构成了马克思现实主义文艺理论的整体框架和基本原则。中国知识界在对马克思现实主义文艺理论的接受、阐释和重塑过程中形成了独具中国特色的现实主义文艺理论，并引导和规范了新中国现实主义文学的发展和走向。从1940年代至新世纪，马克思现实主义文艺理论和现实主义文学贯穿新中国文学发展历程，成为新中国文学不变的主潮，展现出鲜活的生命力和影响力。

关键词：马克思主义文论；现实主义；中国化；现实主义文学

马克思主义文艺理论作为马克思主义理论的重要组成部分，是辩证唯物主义和历史唯物主义的审美表征，是以文学生产活动及其在此过程中呈现的人与世界、人与自然、人与社会、人与人等各种关系为考察对象，并以此为核心内容阐释文艺的普遍性发展规律和人的全面发展路径的科学学说体系。但马克思主义文艺理论关涉的对象和内容不仅仅是文艺本体问题，而是从众多关于哲学、经济学和人类学的命题及其论述中转化而来。或者说，我们只有把马克思主义文艺理论放置在马克思主义理论体系内进行审视，才能完整而全面地理解马克思主义文艺理论和美学思想，才能够理解马克思主义文艺理论与新中国文艺的复杂关系，而辨析和阐释这种复杂关系的切入点就是现实主义文艺理论。

1930年代，马克思现实主义文艺理论随同马克思理论被引入中国，并不断地被阐释、拓展和延伸，逐渐成为表述中国社会现代化诉求的核心文艺理论和美学思想，“扮演着十分重要的角色”^①，以至成为统摄中国现代文学发展趋向、路径和精神走向的唯一理论话语和思想资源。由于中国社会的现代化诉求既有内在主动性又有外在压迫性，既呈现出对未来社会的期盼又展现出对现存社会的他者化批判。

而马克思现实主义文艺理论是马克思在思考关于如何构建现代社会以及如何抵制和批判资本主义社会异化过程中产生的思想理论的附属物。因此，马克思现实主义文艺理论一方面在现实功能上契合中国现代社会的革命属性，“从一开始就始终与社会革命以及社会主义运动密切联系在一起”^②，成为推动中国革命进程的思想支撑，另一方面又能够与主流意识形态的革命想象保持一致，成为表述革命进程的中国现代文艺的理论资源，“基本上形成了独尊现实主义的趋势”^③。

因此，在新中国文艺70年的发展脉络中厘清马克思现实主义文艺理论的原则和属性，客观还原马克思现实主义文艺理论在新中国新的历史语境中的接受、阐释和重建过程，辨识马克思现实主义文艺理论与新中国现实主义文学的复杂关系就具有理论与现实的双重意义。

一、马克思现实主义文艺理论的基本问题

1844年4月至8月，流亡巴黎的青年马克思写作了《1844年经济学哲学手稿》，对资本主义经济制度和资本主义政治经济学进行了批判性思考。虽然《1844年经济学哲学手稿》没有对文艺问题进行专项论述，但在关于社会现实、人的实践活动、劳动的异化、解放与自由等问题论述中隐含了文艺问题的基本观点和认知，为马克思主

义文艺理论体系的形成奠定了哲学、经济学和社会学基础，“所有这些体系都是以本国过去的整个发展为基础的，是以阶级关系的历史形式及其政治的、道德的、哲学的以及其他的后果为基础的。”^④以《1844年经济学哲学手稿》为思考原点，马克思和恩格斯持续在《神圣家族》《劳动在从猿到人转变过程中的作用》《关于费尔巴哈的提纲》和《德意志意识形态》《〈政治经济学批判〉导言》等著述中对文艺的劳动起源、美的规律、劳动异化、文艺的人性价值、审美自由与人的解放、文艺的意识形态性、文艺认知世界的功能、文艺与社会发展的不平衡性等问题进行了系统论述，马克思主义文艺理论逐渐走向成熟。继而，在《致费迪南·拉萨尔》《致敏·考茨基》《致玛格丽特·哈克奈斯》《致瓦·博尔吉乌丝》等系列通信中对文艺的现实主义特征进行集中阐述，并建构了一个完整的文艺现实主义理论框架和思想体系。这一理论框架和思想体系主要围绕文艺的历史真实性、典型环境、典型人物、世界观与创作方法、文艺创作倾向、文艺与意识形态等问题展开。

历史真实与艺术真实的统一。1859年3月6日和21日，德国早期工人运动活动家费迪南·拉萨尔先后把自己写的历史剧本《弗兰茨·冯·济金根》邮寄给马克思和恩格斯，希望得到二者的修改意见。1859年4月19日和5月18日，马克思、恩格斯分别致信拉萨尔，对剧本呈现出来的历史唯心主义文艺观进行尖锐批判，并进一步阐明自己的现实主义文艺观念和立场。马克思、恩格斯认为现实主义文艺的根本原则在于“真实性”，这种“真实性”是历史真实性与人物真实性的统一：一方面，文艺要表述历史、社会和时代的真实语境，探求社会发展规律和本质，预示时代发展动态和趋向，而这种文艺功能和诉求的实现是建立在对深广的历史背景、真实的历史细节、多样的历史情节的精准把控和拿捏基础上；另一方面，生活在具体历史语境

和时代环境中的人物要具有独特个性和独立人格，展现出自己独特的生命体验和情绪感受，人物的性格、行为、语言、思维要符合内在精神逻辑，不能简单的、机械的“把个人变成时代精神的单纯的传声筒”，“不应该为了观念的东西而忘掉现实主义的东西，为了席勒而忘掉莎士比亚”。^⑤在历史真实性和人物真实性统一基础上把历史的广度、深度与现实生活的真实和生动完美融合起来。在这种总的原则统摄下，现实性、客观性和真实性成为马克思现实主义文艺理论的基本属性，“它排斥虚无缥缈的幻想，排斥神话故事，排斥寓言与象征，排斥高度的风格化，排斥纯粹的抽象与雕饰，它意味着我们不需要虚构，不需要神话故事，不需要梦幻世界。它还包含对不可能的事物，对纯粹偶然与非凡事件的排斥。”^⑥这种现实、客观和真实可以延伸出两种叙事话语和精神指向：歌颂和暴露、肯定和批评。因为，真实的历史和现实是由各种复杂的矛盾体构成，历史和现实并不是直线性发展，而是螺旋形上升，在此过程中必然出现符合历史规律和时代发展趋势的事物，也必然产生阻碍历史进步和时代发展的事情，因此，批判性也就成为现实主义文艺的必要属性，“现实主义也不排除歌颂，但更注意矛盾和问题”^⑦，批判性是“现实主义的灵魂”^⑧。马克思现实主义文艺理论提倡批判性的终极目的是把人从资本主义的异化中解放出来，实现人的全面自由和发展，重新构建人的现实生活和主体精神，因此，人的异化与自由就成为马克思现实主义文艺表述的核心内容，“如果一部具有社会主义倾向的小说，通过对现实关系的真实描写，来打破关于这些关系的流行的传统幻想，动摇资产阶级世界的乐观主义，不可避免地引起对于现存事物的永恒性的怀疑，那么，即使作者没有直接提出任何解决办法，甚至有时并没有明确地表明自己的立场，但我认为这部小说也完全完成了自己的使命。”^⑨

由此，我们可以看出马克思现实主义文艺理论的根本原则在于历史真实和艺术真实的统一，并以此为理论原点衍生出现实性、客观性、真实

性、批判性、人性等基本属性。但如何把现实主义文艺理论和观念转化为具体的文学审美要素和文学审美话语是马克思主义文艺理论涉及的另外一个问题。对这一问题的思考集中体现在典型环境和典型人物的理论建构上。

典型环境与典型人物的统一。1844年马克思和恩格斯在《神圣家族》中称十九世纪法国作家欧仁·苏在其小说《巴黎的秘密》中塑造的阿拉斯塔西娅·皮普勒太太为“巴黎看门女人的典型”^⑩，这是“典型”第一次在马克思主义理论著作中出现。但这里的“典型”是指集中代表某一特定人群、某种普遍性事物、某一特定阶级和某种社会发展规律，并不是作为现实主义文艺理论的专属名词。1859年，恩格斯在回复费迪南·拉萨尔关于历史剧《弗兰茨·冯·济金根》的信中指出：“一个人物的性格不仅表现在他做什么，而且表现在他怎样做；从这些方面来看，我相信，如果把各个人物用更加对立的方式彼此区别得更加鲜明些，剧本的思想内容是不会受到损害的。”^⑪虽然恩格斯没有明确使用“典型”对人物特殊性和共同性之间的统一进行理论提升，但恩格斯提出的“做什么”和“怎么做”之间的辩证关系已经隐含了“典型人物”的雏形和特性。1885年，恩格斯在与作家明娜·考茨基的通信中讨论关于小说《旧与新》时再次提出了“典型”问题。恩格斯认为《旧与新》以平时、朴素而个性鲜明的叙述手法刻画和塑造了盐厂工人的生活 and 维也纳社交界两种不同典型环境中的两种不同的典型人，“这两种环境里的人物，我认为您都用平素的和鲜明的个性描写手法刻画出来了；每个人都是典型，但同时又是一定的单个人，正如老黑格尔所说的，是一个‘这个’，而且应当如此。”^⑫在这里恩格斯以黑格尔的“这个”概念为中介对“典型”的内涵进行理解和阐释：现实主义小说要求人物形象的独特性与概括性、单独性与普遍性、个体性与群体性的统

一。因此，现实主义文艺在塑造人物时既不能为了凸显人物的独特性而虚构一些不切实际脱离特定群体共性的特征，从而形成“恶劣的个性化”，但也不能忽略人物的个体性和独特性，从而使人物呈现出脸谱化、机械化和僵化的弊端。典型人物的塑造要以真实的历史语境为背景，以人物的现实生命际遇和生命体验为核心，人物与历史、社会 and 群体相互确认、融合和统一。1888年恩格斯在《致玛格丽特·哈克奈斯》中对人物与环境的辩证关系进行了深入阐述，并提出了“典型环境中的典型人物”观念，“据我看来，现实主义的意思是，除细节的真实外，还要真实地再现典型环境中的典型人物，您的人物，就他们本身而言，是够典型的；但是环绕着这些人物的并促使他们行动的环境，也许就不是那样典型了。”^⑬也就是说，典型环境是指文艺作品通过对具体环境的描写能够呈现某一特定时代的社会关系，尤其是阶级关系和经济关系；典型人物是指能够代表某一特定阶级和基层群体共性的形象，同时又具有鲜明的个性，在典型人物是某一特定时代社会关系的产物和综合体；典型环境塑造和推动了典型人物的形成和发展，典型人物又通过自己的行动强化了典型环境。至此，“典型环境中的典型人物”观念的提出和确立标志着马克思现实主义文艺理论体系主体框架的完成。同时，恩格斯在评论哈克奈斯的《城市姑娘》时对构成典型环境的历史条件、社会潮流和时代特征等要素进行了深入论述。除此之外，马克思和恩格斯还在与费迪南·拉萨尔的通信中提出了现实主义文艺的悲剧特性，“历史的必然要求与这个要求的实际上不可能实现之间的悲剧性冲突”。^⑭

世界观与人民价值立场的统一。马克思现实主义文艺理论的指向并不仅仅局限于文艺创作，它的终极诉求是通过“典型环境中典型人物”的塑造来表述社会底层人民群众的愿望，以文艺推动底层劳动人民对压迫、专制、强权、剥削等一切不平等社会现象的抗争，为底层劳动人民描绘一个平等、自由的理想社会。因此，恪守人民价值就成为马克思现实主义文艺理论的唯一和根本

价值立场，“人民历来就是什么样的作者‘够资格’和什么样的作者‘不够资格’的唯一判断者。”^⑤按照人民价值立场的逻辑，现实主义文艺的重要功效在于通过文艺批判实现社会改造功能，从而使人摆脱资本主义社会的异化，现实社会与人的双重解放。现实主义文艺作为一种审美中介能够在人与自然、人与社会之间构建一条通道，使现实主义文艺实现提供审美愉悦、构建道德伦理、抚慰心灵的功能，以此解决矛盾和异化问题，“它是人和自然界之间、人和人之间的矛盾的真正解决，是存在和本质、对象化和自我确证、自由和必然、个体和类之间的斗争的真正解决”。^⑥马克思在评论《巴黎的秘密》时认为文艺作品应该以人民的诉求为指向塑造具有人性的人物形象，以此抵抗宗教对人性的异化。恩格斯也对格奥尔格·维尔特关注人的自然欲望表示肯定，认同德国民间故事呈现出来的改造人的主体精神意识的功能，“民间故事书的使命是使农民在繁重的劳动之余，傍晚疲惫地回到家里时消遣解闷，振奋精神，得到慰藉，使他忘却劳累，把他那块贫瘠的田地变成芳香馥郁的花园；它的使命是把工匠的作坊和可怜的徒工的简陋阁楼变幻成诗的世界和金碧辉煌的宫殿，把他那身体粗壮的情人变成体态优美的公主。民间故事书还有一个使命，这就是同圣经一样使农民有明确的道德感，使他意识到自己的力量、自己的权利和自己的自由，激发他的勇气并唤起他对祖国的热爱。”^⑦

二、马克思现实主义文艺理论的中国化

从1930年代马克思现实主义文艺理论被引入中国至今，马克思现实主义文艺理论经历了新民主主义时期、新中国初期、文革时期和新时期四个发展阶段。在此过程中，一方面马克思现实主义文艺理论与各种文化思潮和美学思想杂糅在一起，相互吸收、借鉴和转换，另一方面又与中国不同历史阶段的

社会诉求相结合，在不断接受、阐释和重塑中呈现出不同面相，“国内各种社会和文化矛盾，国内和国际各种社会和文化矛盾交织在一起，加上不同美学家在研究方法、理论兴趣等方面的因素，使中国马克思主义美学呈现出不同的形态”^⑧，最终形成相对稳定的具有中国特色的马克思现实主义文艺理论体系和传统。

1920年代中国社会处于重大转型期，中国社会的现代化诉求面临如何选择、怎样实现的问题，各种文化思潮集体涌入，企图回答中国社会提出的相关问题和矛盾。在这种时代背景下，李大钊、陈独秀、瞿秋白等人开始译介马克思主义思想相关著述，译介的多为政治学、哲学、社会学和经济学论著，译介的目的主要为社会变革提供理论资源和思想支撑。虽然没有明确和专门的马克思主义文艺理论论著的译介，但却为中国社会了解马克思主义思想提供了入口和通道。郑振铎、沈雁冰、郑超麟、仲云、一声、陈望道等人译介了《文学与现在的俄罗斯》《俄国文学与革命》《托尔斯泰和当代工人运动》《论无产阶级的文化与艺术》《论党的出版物与文学》等相关论著，中国知识界开始初步接触和了解马克思主义文艺理论，虽然这种认知仍然停留在社会理论和变革诉求层面上，“充满了新潮、先锋与激进的色彩”。^⑨实际上，1920年代初期，“现实主义”作为文艺理论专属名词已经在朱希祖译介厨川白村的《文艺的进化》中出现，忆秋生的《什么是客观态度》也使用了“现实主义”，瞿秋白在写作《俄国文学史》过程中也使用过“现实主义”来描写普希金的文学创作。但当时的五四知识界仍然不能完全辨识“现实主义”与欧洲十九世纪文学中的“写实主义”之间的界限和区别^⑩。

1930年代，中国知识界对马克思现实主义文艺理论的接受和阐释进入到一个新的阶段，瞿秋白在此过程中起到至关重要的作用。1932年初，瞿秋白集中翻译了马克思、恩格斯与费迪南·拉萨尔、敏·考茨基、玛格丽特·哈克奈斯、瓦·博尔吉乌丝等人关于探讨现实主义文艺问题的通信，并汇同部分马克思主义文艺理论文章集结为《“现

实”——科学的文艺论文集》；1932年12月，瞿秋白译介《高尔基论文选集》，并为此写了序言《高尔基论文选集·写在前面》对“现实主义”与“写实主义”进行辨析，“他不会从现实主义‘realism’的中国译名上望文生义的了解到这是描写现实的‘写实主义’。写实——这仿佛只要把现实的事情写下来，或者‘纯粹客观地’分析事实的原因结果——就够了”^②；1933年4月，瞿秋白发表《马克思、恩格斯和文学上的现实主义》对马克思现实主义文艺思想进行深入阐释，认为马克思和恩格斯对简单、机械化的人物塑造的否定，对历史唯心主义的批判正是对现实主义的肯定和推崇，“反对浅薄的浪漫主义——反对‘主观主义唯心论的文学’。”^③除了瞿秋白，周扬也在马克思现实主义文艺理论的中国化过程中产生重要作用。1933年5月和12月，周扬在《现代》杂志上接连发表《文学的真实性》和《关于“社会主义的现实主义与革命的浪漫主义”——“唯物辩证法的创作方法”之否定》两篇文章，率先在国内正式引入“社会主义现实主义”概念，认为文艺的审美性与政治意识形态性之间应该存在明显的界限，不能因强调文艺的意识形态功能而忽略艺术的审美性，这种观点正与马克思现实主义文艺理论的“真实性”表述一致，但同时周扬也肯定了作家的世界观在文艺创作中的积极意义，“新的现实主义的方法必须以现代正确的世界观为基础。”^④

1940年代，中国知识界对马克思现实主义文艺理论的接受和阐释集中在现实主义创作方法与世界观的关系上。茅盾、胡风和《文学月报》的编辑孔罗荪、戈宝权，及其撰稿人光未然、罗烽、黑丁、力扬、葛一虹、以群等人参加了这场论争，论争的焦点集中在“矛盾说”和“统一说”两个方面：“矛盾说”认为虽然巴尔扎克和托尔斯泰在世界上呈现出明显的意识形态性和保守主义倾向，甚至具有某种缺陷，“托尔斯泰的世界

观不但有缺陷和限制，而且是反动的”^⑤，但并没有影响他们创作出优秀的现实主义文艺作品，因为他们的文艺视角是人民性和平民性的，创作方式是现实主义的，“列甫·托尔斯泰的哲学观是唯心主义的，而他的文艺观点却基本上是现实主义的。他在政治上反对沙皇专制主义制度和资本主义，但又反对暴力革命而提倡宗教。这些矛盾主要是由于当时的历史条件和阶级地位所造成的”^⑥；“统一说”认为世界观与文学创作方法的高度统一是革命现实主义应该遵循的基本原则，也是革命现实主义文艺作品成功的根本所在，二者并不存在矛盾，巴尔扎克时代作家存在的世界观与创作方法之间的矛盾在革命现实主义文艺中已经得到解决，“艺术是对于客观现实的从现象到本质的一种认识。这就是说，现实主义认为艺术是一种认识，而认识又是客观现实的反映，这就和唯物论的反映论是一致的。”^⑦世界观与创作方法的论争加深了国内知识界对马克思现实主义文艺理论的理解，加之关于“普罗文学”“大众文学”“革命文学”“文艺的大众化”等一系列问题的论争使马克思现实主义文艺思想中国化逐渐显现雏形，但仍然没有形成完整的中国化的理论形态和体系。直至1943年毛泽东在《解放日报》公开发表《在延安文艺座谈会上的讲话》使中国真正拥有成熟的关于马克思现实主义文艺理论形态和美学形式。《讲话》确立的中国文艺的“工农兵方向”和“文艺大众化”使马克思现实主义文艺理论等到了根本性提升和重塑，在 worldview 与创作方法、文艺形式与内容上实现超越性变革，“马克思主义在中国文学与理论界的实践影响不再仅仅停留在‘文学革命’的‘形式表达’意义上，也不再单单着眼于‘文学革命’的‘内容书写’上，而是马克思主义理论原则开始在文学精神的层面上与中国当时的文学实践相结合，并最终‘文艺大众化’的理论形式将中国文学普遍的知识经验融入中国新民主主义革命的进程中，从而完成了马克思主义文论在中国的理论创构”^⑧，并深刻影响了新中国文艺的发展和走向。

1950年代至今，虽然中国知识界接连提出

“广阔的现实主义”“社会主义现实主义”“人道主义现实主义”“新现实主义”“后革命现实主义”等诸多关于现实主义文艺理论的命题，不断丰富和拓展马克思现实主义文艺理论，但对新中国文学产生的影响始终无法超越马克思现实主义文艺理论。

三、马克思现实主义文艺理论与新中国现实主义文学实践

确立马克思现实主义文艺理论对中国新文学的指导地位始于延安文学，延安文学“依凭政治力量和新的意识形态话语所具有的某种现代性魅力相结合，把‘左联’时期较为抽象、空泛并寄寓了各种知识分子自由想象的马克思主义政治实实在在推进到了与党的权力意志紧密结合的政治，而这，也自然构成了后期延安文学观念的本质。”^②或者说，毛泽东的《在延安文艺座谈会上的讲话》对文艺批评标准、歌颂与暴露关系、文学大众化等一系列文艺理论问题的阐释及其经典地位的塑造，使《讲话》成为“新中国文艺方向”的理论指南和规范。其主导的革命现实主义文学观念随之成为新中国现实主义文学的核心理论，文学的社会功能和意识形态属性被提升到至高无上的地位，并在文艺实践中产生了一批经典性作品。李季的《王贵与李香香》、贺敬之、丁毅的《白毛女》、赵树理的《小二黑结婚》、周立波的《暴风骤雨》、丁玲的《太阳照在桑干河上》、马烽、西戎的《吕梁英雄传》等文艺作品都将核心叙事话语指向劳动阶级，尤其是受到剥削和压迫的底层人民，通过典型环境和典型人物的塑造唤醒劳动阶级人民的革命意识和反抗行为，正如袁盛勇所言：“‘人民文学’在当时并非是一个可以任意创造的文学类型，其意义的基本原则在创作方法上既是革命现实主义或社会主义现实主义所赋予的，而在根基上，更是党的文学观及其基本法则所赋予和确立的。”^③

建国初期至“文革”前期，在《讲话》规范的文学方向以及延安经典文艺作品的示范下，革命现实主义文学和社会主义现实主义文学成为新中国文学的主潮，并产生了《红旗谱》《红日》《红岩》《青春之歌》《保卫延安》《林海雪原》《铁道游击队》《敌后武工队》《烈火金刚》《野火春风斗古城》等一批“红色经典”。这批“红色经典”的核心创作观念在于通过典型人物的革命成长经历勾画中国新民主主义革命的历史进程，“将个体人生记忆转化为革命历史宏大叙事”^④，为革命的正确性和中国共产党领导革命的合法性、伟大性寻找外在条件和内在动因。例如，杜鹏程认为《保卫延安》的真正价值和意义在于现实主义文艺作品对主体精神的革命化改造，“不光是保尔·柯察金这样帮助过我们，郭如鹤、来奋生、马特诺索夫、达维多夫、沙布洛夫……就像亲密的同志、朋友、兄长一样，把为阶级事业而征战的锐利武器交给我们；不断用崇高的理想激发我们，还时时和我们在一起战胜敌人、战胜困难、战胜妨碍我们前进的种种障碍。”^⑤由此可以看出，“红色经典”无论是在创作观念还是在文学创作方法上，都与马克思现实主义文艺理论构建的世界观与创作方法的统一、真实性与艺术性统一、典型环境与典型人物统一、注重历史细节描写等原则相契合，阶级立场、人民价值观、工农兵方向成为“红色经典”的共性，体现了《讲话》作为构建现实主义话语体系的理论基点。虽然“红色经典”在审美特性上存在简单化、公式化和概念化的局限和弊端，但我们仍然无法否认“红色经典”对推动马克思现实主义文艺理论中国化的价值和意义，这是构建现实主义经典文艺作品的一种艺术范式 and 审美。

新时期，在改革开放和思想解放推动下，马克思现实主义文艺思想从文革极左社会实践中挣脱出来，现实主义文学重新成为新时期文学主流，文学的真实性、社会批判性、文学是人学的观念、文学干预社会的功能等马克思现实主义文艺思想的原则和方法逐渐得到恢复，并在“伤痕文学”“反思文学”和“改革文学”中呈现出来。尤其是

现实主义文学的批评性得到充分彰显，“在揭露‘文革’以及极左思潮对我国社会和人民带来的巨大伤害过程中复苏，在反映改革开放的现实生活过程中得以恢复和回归”。^②刘心武的《班主任》、卢新华的《伤痕》、戴厚英的《人！啊人》、宗璞的《我是谁？》、张贤亮的《邢老汉和狗的故事》、陈国凯的《我应该怎么办？》、孔捷生的《在小河那边》、郑义的《枫》、王亚平的《神圣的使命》、从维熙的《大墙下的红玉兰》对人的肉体和精神伤害进行了尖锐批判：一方面，“伤痕文学”和“反思文学”以历史真实性为创作原则，还原“文革”时期中国社会动荡不安的社会图景，通过对典型人物“文革”日常生活细节的描述反映“文革”极左社会实践的荒谬；另一方面，“伤痕文学”和“反思文学”并不是进行简单的情感宣泄和控诉，而是以文学为中介重新审视中国社会的现代化进程，为中国社会寻找正确的发展路径，发挥现实主义文学干预社会的功效，“强烈地传达了时代和人民的情绪。”^③“改革文学”中的现实主义因素更为直接和明显，或者说，“改革文学”与“延安文学”之间有着内在的关联，典型英雄人物形象的塑造、戏剧性的正反派势力之间的矛盾冲突、故事情节的跌宕起伏、鲜明的意识形态诉求、激进的革命理想主义等审美取向与“延安文学”存在相似的面相，革命现实主义审美原则和创作方法在“改革文学”中进行了一次重新操练。蒋子龙的《乔厂长上任记》、李国文的《花园街五号》、张洁的《沉重的翅膀》、高晓声的《陈奂生上城》、柯云路的《新星》、贾平凹的《鸡窝洼人家》等一系列作品对新中国现实主义文学进行了拓展和深化。

1980年代末和1990年代，现实主义文学在商业化、市场化写作裹挟下似乎潜藏在地表之下，但仍有部分作家执着于现实主义创作。李佩甫的《羊的门》、柯云路的《黑山堡纲鉴》、阎连科的《受活》对中国社会中残存

的封建文化和专制思想进行深刻反思和批判；王跃文的《国画》、阎真的《沧浪之水》对中国社会的官场文化和官本位思想，以及现实生活中的腐败行为进行揭露和批判。同时，新写实小说秉持还原“现实生活原生态”^④的创作观念，放弃现实主义文学的宏大叙事原则，转而对庸常日常生活进行精描细刻，但仍然没有脱离现实主义文学的框架，在文学的真实性、细节描写等方面对现实主义文学进行了深化，为现实主义文学的世俗化开辟了新的路径，从而使“现实主义创作具有许多新的和更丰富的特质、形态”。^⑤承接着新写实小说，“现实主义冲击波”重新聚焦国企改革、工人失业、底层苦难、贫富失衡等中国社会现实问题和矛盾，修复文学反映和再现社会现实，以抚慰人心的功能，从而“呈现为一种较为典型性的现实主义文学观念形态”。^⑥除此之外，《国画》《梅次故事》《苍黄》《沧浪之水》《官运》《二号首长》《侯卫东官场笔记》等大量官场小说的出现再次印证现实主义文学强大的生命力。虽然官场小说逐渐滑向庸俗猎奇和自我炫耀的陷阱，但仍然不可否认其体现出来的人民立场和价值观念对现实主义文学的发展具有一定的价值和意义。进入新世纪，底层写作成为现实主义文学创作的标识，通过对底层民众现实生活苦难的讲述，直面当下社会存在的财富、公平、正义、道德破裂的问题，并在此过程中重新思考“启蒙意识、国民性和人道主义问题”。^⑦

马克思现实主义文艺理论在中国的传播、接受、阐释和重塑使现实主义文学成为新中国文学的主潮和文学批评的核心概念。同时，新中国现实主义文学也是中华民族现代化进程中的一种审美表述，它渗透了中华民族的彷徨、犹疑、绝望和痛苦，更预设了希望、坚韧和崛起。

注释：

①②③王杰：《中国马克思主义美学的基本问题与理论模式》，《文艺研究》2008年第1期。

④⑤⑥旷新年：《从写实主义到现实主义——中国新文学对现实主义的理解、接受与阐释》，《华中师范大学学报》（人文社

会科学版)2014年第4期。

④[德]马克思、恩格斯:《马克思恩格斯早期著作选读》,人民出版社1956年版,第41页。

⑤[德]马克思、恩格斯:《马克思恩格斯选集》(第四卷),人民出版社1995年版,第559页。

⑥[美]R·韦勒克:《批评的诸种概念》,四川文艺出版社1987年版,第230-231页。

⑦李运抃:《从封闭到开放的风雨历程——关于中国当代现实主义文学60年的描述和思考》,《文学欣赏》2009年7期。

⑧王嘉良:《现实主义:“社会批判”传统及其当代意义》,《文艺研究》2006年第8期。

⑨⑩⑪⑫[德]马克思、恩格斯:《马克思恩格斯选集》(第四卷),人民出版社1995年版,第673页、第558页、第673页、第683页。

⑬[德]马克思、恩格斯:《马克思恩格斯全集》(第二卷),人民出版社1995年版,第94页。

⑭[德]马克思、恩格斯:《马克思恩格斯选集》(第十卷),人民出版社1999年版,第177页。

⑮⑯[德]马克思、恩格斯:《马克思恩格斯选集》(第一卷),人民出版社1995年版,第195-196页、第120页。

⑰转引自杨守森:《马克思主义文艺理论在中国》,《山东艺术学院学报》2018年第3期。

⑱⑲王杰、段吉方:《六十年来马克思主义文论在中国的范式转换及其基本问题》,《社会科学家》2011年第3期。

⑳瞿秋白:《高尔基论文选集·写在前面》,选自《瞿秋白文集·文学编》(第5卷),人民文学出版社1987年版,第324页。

㉑静华:《马克思、恩格斯和文学上的现实主义》,《现代》(第2卷),1933年第6期。

㉒周扬:《现实主义试论》,选自《周扬文集》(第1卷),人民文学出版社1984年版,第157页。

㉓胡风:《胡风全集》(第6卷),湖北人民出版社1999年版,第175页。

㉔以群编:《文学的基本原理》(上册),上海文艺出版社1964年版,第240页。

㉕蔡仪:《美学论著初编》(上),上海文艺出版社1982年版,第142页。

㉖袁盛勇:《延安文学观念中的文学与政治》,《文艺争鸣》2009年第5期。

㉗袁盛勇:《致力于政策和艺术的结合——重读周立波经典小说<暴风骤雨>》,《渤海大学学报》(社科版)2019年第1期。

㉘刘起林:《红色记忆的审美流变与叙事境界》,中国社会科学出版社2015年版,第77页。

㉙杜鹏程:《学习苏联文学的点滴记忆》,《文学评论》1959年第5期。

㉚杨彬:《现实主义文学思潮在中国的百年嬗变》,《海南大学学报》(人文社会版)2002年第1期。

㉛陈传才:《中国20世纪后20年文学思潮》,中国人民大学出版社2001年版,第9页。

㉜本刊编辑部:《新写实小说大联展·卷首语》,《钟山》1987年第3期。

㉝杨彬:《现实主义文学思潮在中国的百年嬗变》,《海南大学学报》(人文社会版)2002年第1期。

㉞杨春时:《现代性与中国现实主义文学思潮》,《黑龙江社会科学》2007年第4期。

㉟谢有顺:《我们并不孤单》,中国社会科学出版社2001年版,第296页。

* 本文系教育部哲学社会科学重大课题“汉语国际教育视野下的中国文化教材与数据库建设研究”(项目编号:18JZD018)、国家社科基金重大项目“延安文艺与现代中国研究”(项目编号:18ZDA280)的阶段性成果。

(作者单位:中山大学中文系)

马克思主义视域中的新中国乡土文学

◎ 胡显斌 朱岚武

摘要：乡土是世界文学的母题，中国乡土文学经历了萌生、兴盛、断裂、复归以及新变的百年嬗变。有别于五四新文化运动后的创生与兴盛，中国乡土文学在1940年代开启新的“纪元”，毛泽东根据马克思主义文艺观的阶级属性发表《在延安文艺座谈会上的讲话》，确定文艺“为工农兵服务”的宗旨。乡土文学在20世纪80年代重新崛起，这是对马克思主义文艺观中审美意识形态的回归；21世纪以来，面对前现代、现代、后现代多元交混状态，作为城市文明“镜像”的乡土面对被边缘化和多样发展的语境，乡土文学在社会意识形态与审美意识形态的张力结构中获取新生。

关键词：马克思主义文论；乡土文学；社会意识属性；审美意识形态

乡土文学是一种世界性的文学现象。自“五四”新文化运动开展以来，乡土作为“镜像”成为作家们的重要表述，乡土语境中的农民、农村以及农业生产方式，遂成为文艺创作聚焦的对象。在这浩荡的现当代文学百年中，不同时期的作家都对乡土给予了极大热情和关注，诸如鲁迅、萧红、赵树理、路遥等作家都不遗余力地把思想的对象确定为农村。由于大多数作家或多或少有过在农村居住的经历，乡土便成为萦绕在他们心头的永恒情结，他们听从灵魂最深处的召唤，试图贴近最真实的农村和农民，通过讽刺现实来唤醒社会对农民和土地的重视，通过乡土形象烛照城市文明与现代人性。

马克思主义文论认为，文艺具有一体两面性，一面是社会存在所决定的社会意识形态属性，另一面是“人也按照美的规律塑造”^①的审美超越属性。鲁迅在《新青年》杂志上发表了《故乡》一文，当时的中国社会风雨飘摇，沉疴宿疾，鲁迅在返乡途中，目睹农村满目疮痍的真相，便在《故乡》一文中着力塑造了闰土和杨二嫂两个被社会扭曲的人物形象，这便是中国乡土文学的伟大开端。在《阿Q正传》中，鲁迅借由阿Q等人讽刺社会弊病，形成对国民劣根性的深刻批判，从中可以发现，鲁迅的乡土小说既有社会批判性价值，又有按照世界观

与人生观观照人物的自由超越。乡土小说历史发展脉络就是在社会意识属性与审美超越属性形成的张力结构中发展、新进及其蜕变。

在乡土文学百年发展历程中，新中国以来的70年是乡土小说变化发展中最具有代表性的历史阶段：前30年中，乡土小说的社会意识形态属性更浓，呈现出固着形态，这与20世纪初期的乡土文脉构成断裂；1980年代后，乡土小说进入文体革命时代，从伤痕文学到改革文学，从寻根文学、新潮文学到新写实小说，该时期的乡土小说形成对“五四”新文学传统的复归与重塑。所以我们在此考察新中国乡土文学70年具有重要的文学史意义。随着时代的发展，每个阶段的农民和农村在作家的笔下也会随之发生阶段性的历史变化，新中国70年乡土小说的发展，其实反映了社会主义农村的巨大变迁。

一、1949—1978：乡土文学的政治性

新中国以来的前30年，乡土文学的政治性特征非常突出，具有典型的社会意识形态属性。马克思主义文论认为，艺术与诸多意识形态，深受社会存在的制约，“宗教、家庭、国家、法律、道德、科学、艺术等等，都不过是生产的一些特殊的形态，并且受生产的普遍的规律的支配”^②。通过历史分期总结文化特征，实际上是承认不同的历史阶段会产生不一样的文学特点，而社会的转变必然会

引起文学的变化。建构独立的现代民族国家成为该时期社会物质建设、制度建设、精神建设的重心。乡土文学将政治立场中的无产阶级作为表述的核心，将“农村包围城市”格局中的乡土作为重点书写的对象。

1. 关注农民主体

毛泽东在《在延安文艺座谈会上的讲话》对新时期的乡土文学产生重要影响，该讲话所依托的基础是马克思列宁主义，主要涉及文艺工作者的立场、态度、工作对象、工作和学习问题，“马克思主义的一个基本观点，就是存在决定意识，就是阶级斗争和民族斗争的客观显示决定我们的思想情感……（而其批判的是）有些同志……从‘爱’出发，追求什么超阶级的爱，抽象的爱，以及抽象的自由、抽象的真理、抽象的人性等等。这是表明这些同志是受了资产阶级的很深的影晌”^③，这与马克思的文艺观不谋而合，“社会生活本质上是实践的。凡是把理论导致神秘主义方面去的神秘东西，都能在人的实践中以及对这个实践的理解中得到合理解决”^④。该讲话为文艺发展指明方向，第一是文艺具有革命的目的性，“求得革命文艺的正确发展，求得革命文艺对其他革命工作的更好的协助，借以打倒我们民族的敌人，完成民族解放的任务”^⑤。第二是文艺服务的对象是“工农兵以及革命的干部”^⑥。第三是文艺工作者的创作来源是人民的生活，“革命的文艺，则是人民生活在革命作家头脑中的反映的产物……它是一切文学艺术取之不尽、用之不竭的唯一的源泉。这是唯一的源泉……此外不能有第二个源泉”^⑦。农村和农民是现实中国的主体，那么乡土理当成为文艺工作者聚焦的重心。如果说乡土文学在五四时期的萌生阶段，鲁迅发现了“人”，那么在这里毛泽东则发现了“中国农民”。随着土地改革的开展，文学艺术者们开始有意识地将广大农民群体作为创作主体，更加关注农民群体在解放之际与地主阶级的阶级斗争以及在农村生活中农民的情感表达。

此时的文学创作一定程度上继承了前一个阶段对封建落后思想的批判，但与之不同的是这个时期的作者将批判的重心移到了地主阶层，而农民群众则站在了反抗的对立面。赵树理的《李有才板话》曾被誉为反映农村斗争的最杰出的作品，也是延安文艺的代表之作，他笔下的地主阎恒元把持村庄政权，徇私舞弊，欺压百姓，地主压榨的思想可见一斑，而李有才作为一个被其欺压的农民则处在他的对立面编造快板历数阎恒元的过错，从村民对其二者的态度来看，李有才是槐树下最受欢迎的人，阎恒元则是被百姓在心底里唾骂的人。从阶级斗争中批判落后的地主思想，宣扬土地改革是乡土文学的一大主题，这在丁玲的《太阳照在桑干河上》、周立波的《暴风骤雨》、丁毅的《白毛女》等小说中均皆有体现。

在土地革命与农业合作化进程的背景下，表现阶级斗争是乡土文学的主流，与此同时，情感作为其最原始地冲动，在阶级斗争的自由性上也有淋漓尽致地显现。赵树理延安时期的名作《小二黑结婚》以小二黑与小芹为着自由恋爱与家长的封建压迫抗争为主线，表达了农村青年男女自由恋爱的思想觉醒。情感的自由释放使得新时期的农民从封建的大山下探出了身子，离彻底脱离封建残留更近了一步。当时诸如此类的还有李季的《王贵与李香香》等作品。这些在新中国成立后的创作中得到了进一步承续和发扬。这个时期的农民形象大都是积极而明朗的，他们身上大都带着一股子韧性在与旧时代的糟粕进行斗争。而斗争恰是文学作品趋向成功的重要组成部分，但也正是这种绝对的抗争对立使得其文学创作局限性更加明显，相比社会意识形态属性，乡土文学的审美意识形态属性明显不足。

2. 政治意识主导

毛泽东在《在延安文艺座谈会上的讲话》为文学的创作指定了明确的方向，以农民为主体，以土改为背景，以积极明快为其节奏，在政治话语的主导下，文学渐渐被赋予政治性，这个时候的文学创作开始赋予作品绝对的善恶以及圆满的故事结局。

作家在建构这样一个理想世界的同时自然不忍

心打破这个世界的平衡。在故事的结尾大都有情人终成眷属，地主顺利被打倒，土改后的农村迎来的是一幅新的景象，创业必将雨过天晴。浩然的《金光大道》，柳青的《创业史》，无一不在说明着在党的帮助下，或者是党的意志下取得了一个结局意义上的成功，即便过程是艰难的。当然我们也能够从中看出政治的干预在这其中起了很大的作用。在这些作品中男性还是占据着比较重要的地位，女性群体并没有受到过多的关注，直到孙犁为首的荷花淀派的出现。整体考察可以发现，土改是统一的背景，绝对的善恶表达，圆满的故事情节，完美的人设塑造等让文章无法进行深层次的剖析。政治话语取得主导权，让文学陷入一种二元对立的僵化状态之中，人物形象因过于单一而显得程式化、脸谱化。

倘若作家的作品仅仅是夸赞时代，被政治所遮蔽，那么乡土文学的审美意识就难以突显。唯有作家把握到社会整体的情感走向与人民的情感底蕴，将人性鲜活饱满地展现出来，才能使审美的主客体真正统一。在这个主流文化被政治所驱使的时代，与之悖逆而行实在是一个艰难的选择。所以有些作家在自己的作品中既加入了时代的元素亦加入了乡村本土的真实性。诸如周立波的《山乡巨变》，他所塑造的农民、党员形象是正面的，但这些人物的又有小农阶级无法避免的缺点，也正是这样有圆有缺的性格才使得人物形象具有一种真实感。黑格尔认为“每一个人都是整体，本身就是一个世界，每个人都是完满的有生气的人，而不是某种孤立的性格特征的寓言式的抽象品”^⑧，只有文学中的人物体现出性格的多面性才能生动有趣，“同时，这种生动性又必须凝铸于一个主体，而不是杂乱肤浅的东西的拼凑”^⑨，作家唯有将作品中的形象性格塑造得多元多面，才能够让文学作品的整体达到一种真实的平衡，但这类创作的真实性与立体感只在小部分的作家作品中出现，并且被主流文化所轻视所以无法被承认从

而得到更大程度的自由性发挥。这个时期二元结构的理想化设置成为故事表述的主流，但乡土文学的创作并未因为政治的束缚而沉寂，反而因为政治的重视而繁盛。当然，不可否认的是，单一的社会意识属性也是这个时期乡土文学创作最大的缺点。

二、1979-2000：乡土文学的多元性

20世纪80年代是中国乡土小说重新崛起的时代。当时代的大背景出现了变化，人们的生活环境随之发生改变，作家的视野也出现了变化，这个阶段的乡土文学一改之前被政治所束缚的局限性，而呈现出一种多元的活力来。“文革”结束后，知识分子们得到了身体和思想的双重解放，从这里开始，乡土文学开始摆脱政治的枷锁，回归到现实生活的土壤。乡土小说对“文革”十年政治全面笼罩文艺的状态进行反思和修正，正如恩格斯在批评玛格丽特·哈克奈斯的文学作品《城市姑娘》中指出，“您的小说也许还不是充分的现实主义的，据我看来，现实主义的意思是除细节的真实外，还要真实地再现典型环境中的典型人物。”^⑩乡土文学试着找出自身的规律，现实生存环境孕育出具有代表性的人物形象，这一人物形象具有自身独特的个性与情感，这是对五四新文化运动开启的乡土文学模式的回归，首先是体现地域的特点，“风土与住民有密切的关系，大家都是知道的：所以各国文学各有特点，就是一国之中也可以因地域显出一种不同的风格，譬如法国的南方普罗凡斯的人文作品，与北法兰西便有不同。在中国这样广大的国土当然更是如此。”^⑪其次是乡土文学需要体现民俗的个性张力，“我们所希望的，便是摆脱了一切束缚，任性地歌唱，……只要是遗传、环境所融合而成的我的真的心搏，……这样的作品，自然的具有他应具的特征，便是国民性、地方性与个性，也即是他的生命”^⑫。新文学先驱所提出的泥土气息与个性自由在20世纪80时代得到回归。

1. 商业文化的冲击

随着改革开放日益深入，城市逐渐发展，社会的重心开始出现偏差，更注重城市经济而忽视了乡

土文学。但费孝通曾提到过，“从基层上看去，中国社会是乡土性的”^⑬，乡土对于社会是不可或缺的，商业文明只有在农业文明的参照下才突显其价值，城市文明只有以乡土文明为镜像才能观照自身。中国两千多年的历史不容我们忽视乡土。因此在这样的商业文化的冲击下，作家群体敏锐地发现了社会对乡土的忽视，随后以阿城的《棋王》为代表的寻根文学出现了。

寻根文学是以寻找“民族的根”为立足点，随着贾平凹的《商州初录》、张承志的《北方的河》、王安忆的《小鲍庄》等作品的发表，更多的知青作家加入“文化寻根”创作队伍中，并成为这一文学潮流的主体。他们在追寻民族文化的同时，又审视民族文化落后的一面，在他们笔下既给我们呈现民族传统文化，也批判着民族文化劣根性。如作为寻根文学发轫之作的《棋王》，着力于挖掘民族精神，塑造了一个“棋呆子”形象。王一生师从一位老者，他有着最底下的社会地位，却保持着最自由的心灵，王一生因此决议摒弃物质生活的困扰，一心寻找精神的归宿。这正是作家对于民族的根的努力发掘，是作家对当代社会生活中所存在的丑陋的文化因素的建设性批判。从文化寻根的另一方面来说，作家亦表现出以现代思想去解读古代文化的认知，譬如《棋王》中主人公所表现出来的道家思想的风流神韵。正如泰纳所言：“我的方法的出发点是在于认定一件艺术品不是孤立的，在于找出艺术品所从属的，并且能解释艺术品的总体。”^⑭作家所创作的作品在时代中不是孤立的，它从属于这一个时代，有着鲜明的时代烙印。对这个时代的社会历史等方面的综合考察，使作家笔下逐渐凝聚了作品所要呈现出来的精神——文化寻根。不可否认的是，这些文学作品中的文学典型确实表达了人类解放自身的要求和改变现存秩序的愿望，满足了“文学典型的必备品格”^⑮，在其中隐含着文学的典型和文化的根源。改革开放带来的城市文明使农村文化受到冲击而被冷落，因此出现了

寻根文学，但寻根文学的局限导致了作品与现实的疏离，几年后便渐入式微，在文学史上成为昙花一现。与此同时，改革开放带来的西方文化亦使中国本土的文化陷入一种迷茫的低迷期。

2. 西方文化的引入

改革开放期间，西方外来的先进思想与知识分子根深蒂固的民族思想产生了碰撞，知识分子开始有选择地接受西方的先进思想。国民对西方的先进思想产生了一种陌生化的感受，雅各布森认为陌生化就是一种重新唤起人们对周围世界的兴趣，不断更新人对世界的感受的方法。乡土文学作家受到西方文化的影响，遂从全球本土化的角度开始思考中国的乡土。而当作家发现这一现象，开始重新审视国家进行创作的时候，他们也不自觉地被西方文化所影响，处于中心位置的西方文化成为审视边地中国的世界观和方法论。

在莫言的作品《蛙》中，就有着明显的被西方文化所影响的痕迹。“存在先于本质”的存在主义在其文中较为明显，以“蛙”来代“娃”，暗讽社会现实，这正是西方现代哲学中非理性的思想在人物命运上的折射。这种生存状态的非理性与反常性在诸多作家笔下是一种普遍的存在。《透明的红萝卜》等，也是受到了西方魔幻主义思潮的影响，余华的作品则是受启发于卡夫卡、川端康成等西方作家，王蒙在八十年代初创作的一系列带有实验性质的中短篇作品，其中存在着被“意识流”小说影响的痕迹。这一时期的乡土文学创作采用鲁迅先生“隐现”^⑯的方法，作家的创作并不是西方观念的概念式输出，正如恩格斯提出，“我认为倾向小说应当从场面和情节中自然而然地流露出来，而不应当特别把它指点出来；同时我认为作家不必要把所描写的社会冲突的历史的未来的解决的方法硬塞给读者。……即使没有提出解决方法，甚至作家有时没有明确表明自己的立场，但我认为这部小说完成了自己的使命。”^⑰所以在西方文化与中国传统文化强烈而鲜明的矛盾冲突下，作家和其笔下的形象虽被这种矛盾所影响，但作家客观再现典型环境中的典型人物时，作品就拥有了不凡的价值。在八十年代

中后期，西方文化的进入全面冲击中国乡土作家的观念，但随着他们在创作上的日渐成熟，对于国家本土文化的迷茫感逐渐消失，作家开始对国家民族的发展进行深刻的捕捉。

3. 离乡与恋土的矛盾

在社会变迁的过程中，一切阻力都将会不可避免地成为推动因素。农民被快速崛起的城市文明所吸引，但他们根深蒂固的恋土情结又使得这种新浪潮与旧思想起了矛盾冲突。这种冲突具有必然性，只有经历这个过程，才会产生新的认知。由于在农民所遵从的精神规则中，大部分都是中国传统文化渗透到他们的思想中而具备的，所以他们无法彻底离开土地，但社会的变更又使他们不甘心被土地束缚，因此在这样的思想矛盾中，离乡和恋土意识就诞生了。当农民产生了这两种意识的同时，作家就敏锐地捕捉到了这种变化。此后的一些叙事性作品，就开始有意地呈现出离乡意识和恋土意识的碰撞。黑格尔认为人物的个性“必须能与自然和一切外在关系相安，才显得是自由的”^⑧，在当时作家的作品中，最具代表性的应属路遥的《人生》及其主人公高加林。高加林作为农村青年，思想受到了外来思潮的冲击，开始对自己生活的环境产生怀疑。高加林想要离乡但又眷恋土地的情结，对农村的一种想逃离又想回归的矛盾的心态，在当时的作品中成为了一类典型形象。在文学作品的人物行为中，不仅存在着他们或作家所意识到的动机，更存在着他们没有意识到的无意识的动机。譬如贾平凹的《浮躁》中所提到的主人公金狗对来自城市的小水和来自农村的英英的纠结，正是主人公对于土地和农村产生的无意识选择。而诸如刘震云的《塔铺》、尤凤伟的《泥鳅》等作品都与贾平凹的《浮躁》类似，都表现出明显的离土意识，或多或少地批判了乡村文明，更多地描写乡村给农民带来的苦难，在其间无意识地表现出对现代文明的向往和农民想要逃离的心态。

离土意识和思乡恋土的情结在这时期的乡

土文学中反复出现，形成了两类较为鲜明的对比，成为了一种“二元对立关系”。莫言曾说，“十五年前，当我作为一个地地道道的农民在高密东北乡贫瘠的土地上辛勤劳作时，我对那块土地充满了仇恨。它耗干了祖先的血汗，也正在消耗着我的生命。当时我曾幻想：假如有一天我能离开这块土地，我绝不会再回来。所以，当我坐上运兵的卡车，当那些与我一起入伍的小伙子们流着眼泪与送行者告别时，我连头也没回。我有鸟飞出笼子的感觉。我觉得那儿已经没有什么东西值得我留恋了。”^⑨在贾平凹的《高老庄》中，所表现的农民形象是朴实热情忠诚的，远胜过被城市浮躁虚荣所污染的城市居民，再比如阎连科的《年月日》，也细致地描绘了农民与土地的相互依存之情，表现出一种对土地的深情赞美。城市与农村的对立愈发明显。

在这个阶段的乡土文学作品大多以离土意识和恋土意识为主流，在作品中安排的叙事场景大部分无疑都是沿着农村青年的意识而形成的，这种文学现象的产生与当时特定的历史文化语境密切相关。而当这个时期乡土文学复苏的热潮过后，新世纪的来临又使乡土文学陷入了一个新的低迷期。

三、21 世纪以来：乡土文学的边缘化

有研究者认为“在‘乡村小说’中，乡村是一片民族不断重复自己命运的轮回之地，也是一块有可能使民族得以更新的再生之地，乡村成了种族和文化的象征。”^⑩在此之前我们已经说到中国社会是具有乡土性的，从古至今乡村于中国而言便是一个不可或缺的存在。然新世纪以来，乡村文明遭到城市文明的围攻，城市经济发展的同时乡村逐步沉寂和衰败。村民出走城市，农村呈现一种空心化的景象，乡土文学也由此边缘化，步入迷茫而艰难的进程。

1. 矛盾与冲击：乡土文学的边缘化

康德曾提出“二律背反”的理论，即“规律中的矛盾”。农村与城市的存在都是基于历史发展演变而来的，是顺承历史发展规律，但二者之间的平衡常常会因为外部环境而打破，由此产生一种激烈

的矛盾。新世纪以来，城市化进程让农村进一步边缘化，农村多年来的固定认知被打破，土地的坚守与否成了农民艰难的选择。而乡土文学的主题也在这样一个时代背景下发生了剧烈的转变。

一部分作家意识到了乡村的荒芜，也意识到了现代工业文明对农村的全方位渗透。他们将更多的笔触放在了进城打工谋求生存的农民群体上，通过他们在城市所经历的炎凉事态反观现代工业文明的功利与城市空间中人性的冷漠。如王祥夫创作的《找啊找》，主人公顾小波打工时意外死亡，包工头偷偷埋掉他的尸体，同乡的人收了钱不顾情义，丧失了作为人的最基本的正义。在贾平凹的《高兴》中，主人公刘高兴给自己改名高兴，哪怕是在城市捡垃圾也兴致勃勃，但他无论怎么努力想让自己被城市接纳，只因农村人的身份，他就得低人一等，这是一道无法逾越的鸿沟，时至今日亦是如此。这类乡土文学作品均通过典型的形象“隐现”地表述自身的思想与情感，恩格斯在评价拉萨尔的作品时指出“您的《济金根》……要更多地通过剧情本身的进程使这些动机生动地、积极地、也就是说自然而然地表现出来，而相反地，要使那些论证性的辩论逐渐成为不必要的东西。”^②乡土文学创作需要用形象展示自身的审美意识而非概念式的论证与辩论。

这个时期的文学创作大部分倾向于通过农村人民的苦难去批判城市工业文明对社会对人民对文化造成的一种危害。对乡土生活以及乡土本身的描述则过于缺少，作家们笔下的乡土情节趋向于淡化。纵观乡土文学史，我们可以看出作家们无一不是根据自己的乡村生活经验构建出了一个个独特的乡村世界，如鲁迅的鲁镇，沈从文的湘西、王鲁彦的浙东以及莫言的高密乡。“在文学中，特别是以乡村为背景的当代小说创作中，这一‘独特的世界’常常意味着由某种独特的地域特征而延伸出的独特的生命状态、价值立场和独特的小说气味，意味

着作家对民族精神和民族历史处境的一种重新想象，它是作家对经验世界某种独特的阐释和对抗方式。”^③但遗憾的是，二十一世纪的乡土文学在城市文明中迷失，找不到乡土该有的一个属于他们自身的地理世界。这对一个以土地为根本的国家来说是值得反思的一个现象。

2.怀旧与回归：乡愁主题的突显

文学是一种轮回，而乡土文学更在沉寂与回归中反复。在乡土文学面临着与城市文明的巨大冲突时，回归本土，怀念故土就会再一次出现在作家的笔下。阎连科在2009年发表的长篇自传体小说《我与父辈》中，真实而朴质地记录了父辈们面朝黄土背朝天的生活，纪录了在这片土地上发生的一切真挚的情感，纪录了一种中国劳动人民自古传承的民族精神。“乡村，在中国小说家这里，从来都不只是单纯意义的情感追忆，它一开始就与家国丧失、民族精神、道德伦理等重大命题相联系。”^④可以说土地是中国的灵魂，即便城市繁荣如许，背井离乡，游子弃家，在一些人的心中故土永远是不可抹去的记忆，以乡愁为主题的文化创作也由此凸显。

但值得注意的是这与以往李白笔下的“望月思故乡”、余光中笔下的“乡愁”又有着一定的区别。艾略特曾言“传统是一个具有广阔意义的东西”，在某种意义上来说，即便能将“乡愁”规划成一个体系，但不同时期的作家不会完全的继承与接受，它是根据一定时期的社会现实而发生着内容上的改变的。这个时期的乡土更趋向于一种对故土的怀念而不是思念。马尔科姆·蔡斯在《怀旧的不同层面》中指出：“怀旧是现代性的一个特征；它同时为确定性和解构提供肥沃的土壤，它是对现代性中的文化冲突的一种反应。”^⑤从时间的角度看，作为传统的乡土能为现代提供一个参照系，从空间的角度看，作为异域空间的乡土能为城市文明提供观照自身的想象物，从人学的角度看，作为基层的农民能为城市“文明人”提供一个参照。

在更多的农民出走城市时，这类怀旧的乡愁不仅产生于这些游子的心中，也被作家们敏锐地捕捉

到了。当乡土文学逐渐没落的时候，乡愁在现代社会悄然掀起了一股社会思潮，并越来越引起了人们的重视。著名作家白先勇把这个说成是“文化乡愁”。在贾平凹的《秦腔》中，作家意识到了中国农村的消逝，通过对社会转型期农村现状的思考，在字里行间表现出了对故乡的一腔深情。而他自己也曾言希望通过这本书“为故乡立一块碑”。有此种意识的还有现代作家梁鸿，她带着反思回到故乡梁庄，并在此期间完成了《中国在梁庄》还原了中国农村的变迁史，直击中国农民的痛与悲，也抒发了自己对故土的深刻情感。艺术不单单是对社会的反映与模仿，也得具有疏离效果的审美形式，实现对现实的反抗，完成对社会的批判。很明显在乡愁这个主题之上情感的充沛让作家过于感性而忽视了乡土自初始便具备的批判功能。

3. 继承与启蒙：国民性的审视

鲁迅曾言文学创作就是要揭出苦难，所以鲁迅笔下的作品大都是专注于对国民性的改造。而这个时期一类作家关注到了这一点，继承了五四时期鲁迅等作家的国民性审视的视角。如果说那个时期的农村社会是落后而愚昧的，那么在现在的这个农村世界亦有着不为人知的重大弊病，拐卖妇女，村干部之间的蝇营狗苟，农村人的自私自利等成为现代农村最具代表性的问题，所以农村这些人性的弱点自然也就成为了作家笔下的素材。

狄德罗强调本质真实，认为艺术的存在在一定程度上通过文本的形式反映现实，使文本具有一种真实性。而作家们的笔也必将化作照相机将真实的乡村图景一一展现在人们面前。如曾获得第二届“茅台杯”的《亡灵的歌唱》借用亡灵的视角将农村人集体默认拐卖妇女，正常恋爱却被当成丑闻的愚昧现象一一展现在人们面前，表达了对中国乡村仍未彻底拔除的糟粕思想和人性的冷漠的批判。女子即便是在思想已经开化至先进的当代，在一些偏远地区的乡村仍处于一种比较低下的地位。如刘庆邦

的《东风嫁》、宋剑挺的《水霞的微笑》等作品莫不展现了女子身处乡村的艰难处境。

但这仅仅是冰山一角，在中国这个权利本位根深蒂固的国家，即便中国现在宣扬以人为本，但还是有不少的乡村权利相争，阶级分明等现象的存在，而普通的农村村民身受其害。如李洱的《石榴树上结樱桃》民主选举流于形式，法制思想缺乏导致选举缺少公平性，而民众则无法通过这种“民主选举”得到真正意义上的利处。诸如此类的作品还有曹征路的《豆选事件》、叶广芩的《对你大爷有意见》等无不印证了农村选举的黑幕以及农村的落后。

艾略特认为批评的标准是一种体系或者传统。但文学创作除了和体系发生关系之外，还得有“个性”才有一种奉献于时代的意义。平衡这种题材的显现正是这个时期乡土文学所需要的，它虽然是继承了鲁迅等作家的批判视野，但对于缺乏对国民性审视的二十一世纪的乡土文学而言，农村的黑暗，人民的愚昧，落后的思想这方面的叙事批判是对这个时期乡土题材的颠覆，所以它亦是一种启蒙所在，对这个时代具有一种新的意义。

每个阶段的作品由于作家所处时代不同，遂其时代风格也各有不同。“不同时代有不同的文化，作家生活于时代之中，不能不深受时代气息的感染。作家的文学风格必然要渗入时代文化的因素，表现出时代性。”^⑤而其时代特点并不是被动的承受物，它既是时代精神的产物，也反过来影响着时代精神的产生发展。而“乡土”作为时代的基本特质，孕育着民族的文学思潮和精神禀赋，在这百年之间的文学，也就受到了乡土性的滋养和影响。

通过马克思主义文艺观考察，不仅时代情境和语境影响着时代风格，文学自身的发展规律也对其形成有着作用。二十世纪二十年代到五十年代的作品中，由于革命失败，封建思想根深蒂固，作品多以讽刺揭露封建的乡村为主题，主人公多为愚昧无知、封建迂腐的农民形象，令人“哀其不幸，怒其不争”。而五十年代到八十年代，由于新中国的成立和各种土地运动，首当其冲受到影响的也是农村

和农民，此时农民在一段时间内拥有了自己的土地，作家们笔下农民的形象随之变得可爱而狂热起来，对土地的眷念在这个阶段格外明显。八十年代改革开放后，“全球本土化”^⑤进程加快，经济的冲击，都使得农村长久以来形成的体系摇摇欲坠，农村的青年们不安涌动，试图逃离农村，融入现代社会，但骨子里又有着对农村的眷念，作家们笔下形成了一种关于农民的矛盾心态。而从二十一世纪初到现在，由于现代文明发展迅猛，农村开始边缘化、荒芜化、空心化，越来越多的年轻人离开农村，农村成了空巢，关注农村的作家越来越少，这是一种对土地的遗忘，因此人们再提出“乡愁”，试图唤醒人们对土地的关注。

选择马克思主义文艺观中的社会意识形态与审美意识形态为视角，考察乡土文学本质属性的变迁，中国的文学想象力需有面对乡土生活的热诚，我们民族的文化应在广泛融合和吸收世界文化的基础上，利用传统的文化资源，关注民族的社会人生以及社会人生中的生命、生存、幸福和信仰，民为贵、人的尊严为贵、人的幸福为贵。中华文化既要精英文化引领，又要全体国民体认，既要植根于民族传统，又要置身于世界之中，这样，中华文化才能在文化“全球本土化”的舞台上演奏“第一小提琴”。^⑥

注释：

- ①②④[德]马克思、恩格斯：《马克思恩格斯选集》（第一卷），人民文学出版社 1995 年版，第 47 页、第 86 页、第 56 页。
- ③⑤⑥⑦毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，人民出版社 1975 年版，第 8 页、第 1 页、第 5 页、第 19 页。
- ⑧⑩[德]黑格尔著，朱光潜译：《美学》（第一卷），商务印书馆 1997 年版，第 300 页、第 310-311 页。
- ⑨⑮⑤童庆炳：《文学理论》，高等教育出版社 2015 年版，第 97 页、第 234 页、第 315 页。
- ⑩[德]马克思、恩格斯：《马克思恩格斯选集》（第四卷），人民文学出版社 1995 年，第 683 页。
- ⑪⑫周作人：《谈龙集》，河北教育出版社 2001 年版，第 10 页、第 12 页。
- ⑬费孝通：《乡土中国》，人民出版社 2015 年版，第 1 页。
- ⑭[法]丹纳著，傅雷译：《艺术哲学》，人民文学出版社 1986 年版，第 364 页。
- ⑯丁帆：《中国乡土小说史》，北京大学出版社 2007 年版，第 15 页。
- ⑰[德]马克思、恩格斯：《马克思恩格斯全集》（第三十六卷），人民文学出版社 1995 年版，第 382-386 页。
- ⑱莫言：《我的故乡与我的小说》，《当代作家评论》1993 年第 2 期。
- ⑲吴亮：《中国乡村小说里的若干现代主义倾向》，《文艺报》1988 年第 2 期。
- ⑳[德]马克思、恩格斯：《马克思恩格斯全集》（第二十九卷），人民文学出版社 1995 年版，第 581-587 页。
- ㉑②③梁鸿：《当代文学视野中的“村庄”困境》，《文艺争鸣》2006 年第 5 期。
- ㉒李陀：《上海酒吧：空间消费与想象》，江苏人民出版社 2001 年版，第 137 页。
- ㉓王宁：《“全球本土化”语境下的后现代、后殖民与新儒学重建》，《南京大学学报》2008 年第 1 期。
- ㉔[德]马克思、恩格斯：《马克思恩格斯文集》（第 10 卷），人民出版社 2009 年版，第 599 页。

（作者单位：吉首大学美术学院；吉首大学张家界学院）

本栏目责任编辑 余 晔

主持人语：

周维东的延安文学研究在学术界卓有影响。他从中国近代文学研究的机制得到启发,将现代性的理论视野从时间向空间进行拓展,从策略性和战略性双层角度切入,将延安文学的空间具体化为“政治空间”“地理空间”和“文化形态”空间。由此他一方面拆解了长期附着于延安文艺的单一政治性想象,另外一方面则建构起了一个具有多重褶皱的新研究客体,从而在历史的综合性考量中推进了延安文学的可生产性。本专辑中袁盛勇和彭冠龙二位学者的评介文章深入全面,公允持中,亦是精彩妙文。

程光炜 杨庆祥

延安文艺研究的“空间”视野

◎ 周维东

摘要：延安文艺研究的“空间”视野的提出,针对文学史研究中宏大叙事思维对于“时间”的过度强调,突出文学史的多元性和丰富性。根据延安文艺的空间特征,“空间”视野至少包含三个层面:政治空间、地理空间和文化形态空间。通过政治空间的确认,延安文艺与苏区文艺、新中国文艺的分界点可以较为清晰的区分;通过地理空间的审视,延安文艺与国统区、沦陷区文艺的丰富联系可以被揭示,不同边区的文艺个性可能被挖掘;通过文化形态空间的辨识,国共两党间文化互动的细节可以更详细展开。通过“空间”视野,延安文艺的精神资源可以更充分挖掘。

关键词：政治空间;地理空间;文化形态空间

“延安文艺”作为20世纪中国文艺中具有“转折”意义文艺现象,文学史对之关注多从“时间”的视野出发,即强调它对于“现代文学”与“当代文学”的连接意义。在这里,我们有必要对文学史的“时间”视野有所解释。所谓“时间”视野,可以视为现代性宏大叙事的一种外在特征,即把历史处理为反映某种本质的线性叙事,“时间”是贯彻叙事的核心要素。关于现代性宏大叙事的弊端,理论界已多有反思,概括起来大概为对历史的“简化”和“碎片化”。宏大叙事要将历史概括为线性叙事,简化历史是必然的趋势,如王德威先生提出的“被压抑的现代性”^①,对晚清文学丰富性进行了重新解释,其要挑战的对象便是以“五四”新文学为开端的中国现代文学叙事模式。而在“重写文学史”运动开始之后,

特别是“现代性”追问成为中国现代文学研究的核心问题之后,对“现代性”的不同理解也让中国现代文学研究难以形成公论,最终导致了文学史的碎片化,“公说公有理婆说婆有理”成为普遍现象,而且很多观点还处于对立的地位。关于文学史研究中过于强调“时间”视野的问题,王瑶先生很早就有所反思:

经常注视历史的人容易形成一种习惯,即把事物或现象看作是某一过程的组成部分;这同专门研讨理论的人习惯有所不同,在理论家那里,往往重视带有永恒价值的东西,或如爱情是永恒的主题,或如上层建筑决定于经济基础之类。研究历史当然也需要理论的指导或修养,但他往往容易把极重要的事物也只当作是历史发展过程中的一种现象;这是否有所遮蔽呢?^②

王瑶先生所谈“把事物或现象看作是某一过程的组成部分”，反思的对象即“现代性宏大叙事”，只是此时现代性理论在中国尚未广泛传播，所以没有使用这个概念，而其指向正是过于强调“时间”的历史视野。王瑶先生担心的问题，是一些“永恒的主题”被忽略掉，这是历史被“简化”一个方面的表现。在现代性宏大叙事出现之前，中国传统历史的结构方式，如传记、编年等，恰恰能够将历史中一些“永恒的主题”揭示出来，留给后人凭吊。如被鲁迅称为“史家之绝唱，无韵之离骚”的《史记》，所传递的古代知识分子的节操和勇气，至今让人叹为观止。

就延安文艺研究来说，过于强调“时间”的文学史视野影响更加明显。具有学科意义的延安文艺研究，当从新中国建立的第一次“文代会”算起，在这次大会上，周扬强调“解放区文艺”代表了新的人民文艺的发展方向^③，解放区文艺（延安文艺）便与新中国文艺紧密联系在一起，梳理延安文艺的来龙去脉，就成为当代文学历史化、考察中国现、当代文学关联必须的工作。由此衍生的话题，如：延安文艺与五四新文艺的关系；延安文艺与左翼文学的关系；延安文艺与新中国文艺的关系等，都是延安文艺研究的热门话题。因为过于强调延安文艺的过渡意义，延安文艺的主体性反而丧失了，譬如延安文艺与左翼文艺的关联，学界一般会认为延安文艺是左翼文艺的延续，但也有学者认为延安文艺是对左翼文艺传统的中断，问题的症结是对“左翼文艺传统”的不同理解，因为对左翼文学的不同理解进而影响对延安文艺的判断，可见延安文艺被概念化认知的严重程度。其实，不仅左翼文艺有丰富的一面，延安文艺同样如此，无论哪一种左翼文艺传统，我们都能在延安文艺中找到渊源，而要做到这一点改变文学史的视野是必须的选择。再譬如，

延安文艺座谈会可谓中国现代文学史上的一个大事件，关于这个大会的纪念活动和研究文章不胜枚举，但关于这次盛会参加的具体名单，学界难以给出令人信服的说法，这不能不说是学术领域的“灯下黑”。

要改变这种现象，必须在“时间”维度的文学史视野外，辅之以“空间”维度，从而让文学史呈现出多元化、多层次的特征。所谓“空间”维度，即切断时间的绵延性（宏大叙事），在一个固定的时间段内，发掘历史的广度，如上文所提传统史书的常见体例——传记或编年，都是“空间”视野中历史研究的典型案例。传统史学并非刻意追求历史的空间性，而是传统时间观念并非基督教时间，故有历史循环的感觉，失去时间压力的历史叙事，空间性自然展开。对延安文艺而言，“空间”视野是确立其主体性的必要方式。延安文艺具有区域文学的特点，在一系列相关区域概念中，如苏区、解放区、国统区、沦陷区等，延安文艺确立文学史命名的根据，必须要从“空间”入手。此外，“空间”视野带来延安文艺研究一系列的新问题，如延安文艺与国统区文艺、沦陷区文艺的关系，延安文艺内部各根据地文艺之间的关系等，都有待从“空间”的视野出发解决，在这个意义上，“空间”视野算得上延安文艺研究的新视角。

随着西方空间理论的兴起与传播，“空间”的内涵变得极为丰富，形成了多种层次的空间类型，如列斐伏尔在《空间的生产》中，就区分出物理空间、精神空间、神圣空间等空间类型^④，启发我们对于空间应有更多的想象力和更为丰富的划分方式。在本文中，根据以延安为中心的边区的多重空间内涵，从政治空间，文化形态空间三个层面，探讨延安文艺研究“空间”视野的意义及其必要性。

一、政治空间：空间视野的第一层次

延安文艺（解放区）文艺的命名方式可见其

“区域文学”的特征，无论是“延安”还是“解放区”，都是一个区域，而且最显著的特征是政治区域。所以，从空间的视野关注延安文学，首先要意识到“延安”“解放区”作为“政治空间”的特质，这个特质对于把握延安文艺的边界有十分重要的意义。与“延安文艺”紧密联系在一起的文学史概念（现象），如：苏区文艺、新中国文艺（当代文学），它们之间的边界并不是十分清晰。从宏观的视角出发，“苏区文艺”是工农武装割据时期的文学，最核心的区域是中央苏区所在地井冈山，并非延安。但“苏区”并不是一个确定的地理概念，红军长征到达陕北后，在第二次国共合作之前都属于武装割据政权，都属于“苏区”的范畴。所以，如果将红军到达陕北后的文艺天然视为“延安文艺”，在理论上并无依据。在文学史上，“新中国文学（当代文学）”的分界点更为清晰，1949年“中华人民共和国”的成立，或者说“中华全国文学艺术工作者代表大会”（第一次“文代会”）的召开，标志着“新中国文学（当代文学）”的开始。但在文学史叙事当中，史学界为了历史叙事的连贯性，又纷纷将“新中国文学（当代文学）”的开端溯源至延安文艺，特别是1942年延安文艺座谈会的召开。将延安文艺的一部分视为“新中国文学（当代文学）”的一部分，是否具有合理性暂且不论，但至少可以看到“延安文艺”作为一个文学史概念，它的边界是比较模糊的。

文学史的分期具有模糊性是常态，如关于中国现代文学的起点问题，学界就有各种差异明显的说法，因为一种文学（文化）潮流的形成与终止不可能泾渭分明，必然有个酝酿、绵延的过程，但这并不表明文学史分期不值得讨论。讨论文学史分期的意义在于认知，每一种不同的分期方式都代表了一种不同的历史认知，如此文学史的边界虽然长

期处于“弹性”状态，但对历史的认识却不断深入下去。在“延安文艺”较为模糊的边界问题上，可以看到学界对当代文学不断深入探索的过程，但对于苏区文艺和延安文艺显然缺少充分关注，它们常常成为当代文学的“源”，而不是一个断代文学史的本体。这导致学界常常将延安文艺视为不同文学史现象的“源”或“果”，它的整体性不能建立起来，典型的表现：相关文学史现象的研究常常影响对延安文艺的认知，而延安文艺研究却难以影响其他文学史现象。

那么怎么认知“苏区文艺”“延安文艺”和“新中国文艺”等相关概念呢？我觉得“政治空间”是非常重要的一个认知维度。我曾经在《“文武双全”与“延安文学”——“统一战线”与“延安文学圈”的形成》（《现代中国文化与文学》25辑，2014年）中将1936年11月22日“中国文艺协会”的成立，视为“延安文学”发生的标志，重要的依据点便是“政治空间”。在这次会议上，毛泽东提出“文武双全”的说法，所谓“文武双全”，便是将“文化（文学）”与“军事”置于同等重要的位置，不是将文化作为军事的依附。为什么这个说法重要呢？因为它说明毛泽东在为“延安”——后来的“特区”“边区”——赋予一种新的“政治空间”的内涵。众所周知，苏区是“武装割据政权”，虽然经过早期马克思主义的传播和国民革命的实践拥有一定的群众基础，但长年经受“围剿”，生存压力巨大，因此“军事”在苏区发展中一直处于优先和中心的地位，不可否认苏区也存在文艺组织和文艺实践，但它们都是为军事服务，文艺不具备独立成为一条战线的条件和基础。在“中国文艺协会”成立之时，中国共产政权依然没有取得合法性，但全面的抗日战争迫在眉睫，红军作为一股重要的抗战力量已经有其存在潜在价值，此时毛泽东提出“文武双全”，显然是为新的历史境遇下苏维埃政权的革命方式和工作方式提前布局，延安文艺的基本框架已经形成。

首先是文艺观念的改变。文艺作为一条独立的“战线”，意味着延安文艺绝不是封闭的区域文学，而是广义“抗战文学”的积极参与者。今天研究者过于强调“延安道路”的独立性和传承性，其实忽略了延安文艺的这种特质。这当中有两层内涵值得注意：第一是对新文学诞生以来文艺传统的尊重和认同。文艺能够作为一条独立的战线，与新文学建设的成果是分不开的，正是有了新文学的观念、创作积累和读者基础，文艺才形成了自己的影响力，也才能成为一条战线。延安文艺要进入这条战线，就必须尊重和认同这种文艺传统的习惯和规律，否则就难以在这条战线上发挥作用。中国文艺协会成立之后，中国共产党广泛招纳文艺人才，给予他们充分尊重，正是为走进这条战线进行人才储备。延安文艺发展过程中，出现如“演大戏”“马蒂斯之争”和“杂文运动”等文艺现象，说明延安文艺发展的过程中是延续了“五四”新文学的道路和传统，而不是逆流而上。在延安文艺座谈会召开前后，延安文艺界关于“民族形式”“暴露还是歌颂”等问题展开讨论，有意树立自己的文学规范，但首先还是在对新文学传统尊重的前提下再展开，而非直接改弦易辙。第二是对抗战中同时出现的文艺思潮和现象的关注和尊重。对中国共产党来说，如果说文艺是一条“战线”，那么战线的“对立面”有哪些呢？当然是抗战当中一切有悖于中共抗战政策的文艺思潮和实践，这些文艺思潮既在延安之内，但更多还在延安之外。也就是说，延安文艺必然要积极参与到抗战文艺的建设之中，在于不同文艺思潮的“对话”和“战斗”中发展自身，这也使它并不是因为客观存在成为抗战文艺的一部分，而是到抗战文艺有机整体中不可缺少的一部分。

其次是文艺性质的确定。将文艺视为一

条战线，决定了延安文艺是革命的文艺。这里的“革命”不仅意指它属于中国共产党领导的革命事业的一部分，更包括革命在一般意义上具有的“挑战”和“创新”的特质。五四新文学的发生常常被文学史称为“文学革命”，这里的“革命”便是如此内涵，更具体说是打破过去的文学经验和传统，开创新的文学传统。事实也证明了这一点，延安文艺在发展的过程中，不仅在思想内容上始终捍卫中国共产党捍卫的革命事业，在文艺形式上也不断向过去的文学经验发起挑战，如关于新文艺“民族形式”的倡导；对于新民歌、新歌剧的发展，都在文学史上产生了深刻的影响。将文艺视为一条战线，也决定延安文艺是战争的文艺，具有鲜明战时的特征。“战时”是个十分笼统的说法，在战争语境下，人的生存样态具有多元性，整个抗战文艺都是战时状态下的文艺，但其内容包罗万象。相对而言，延安文艺的战时特征更具有同质性，因为它是一条“战线”，战线之上的人也会有多样性，但相对于战争中的普通人，他们的思想空间必定受到限制。所以，延安文艺中作家的个人创造往往不及延安文艺整体革新更引人注目，这也是延安文艺不同于国统区文艺的典型特征。

那么“延安文艺”什么时候告一段落呢？我觉得是全面内战的爆发。在此时，以延安为中心的解放区的“空间性质”又回到武装割据政权的状态，但不同于之前的“苏区”，此时的“解放区”已经具备广大群众基础和社会支持，存在的合法性不以国民党政权的认同为原则，是“新中国”建设不可忽视的一股力量。在此背景下，解放区文艺虽然延续了“文艺战线”的理念，且在解放战争中切实发挥战线的作用，但其承载为“新中国文艺”确立规范的新功能。丁玲创作的《太阳照在桑干河上》和周立波创作《暴风骤雨》最能反映这种特征，两部反映“土改”的长篇小说，主题是新中国建立后推行的一项重要工作，体现了中国共产党的治国理念；社会剖析小说的

形式源于左翼文学的经验，但与新中国出现的“红色经典”一脉相承，都表现中国发生重大变革的必然性和必要性。当代文学研究者常常将新中国文学的“规范”追溯到延安文艺座谈会的召开，这种追溯有其学理依据，但延安文艺座谈会所确立的“规范”是党在革命过程中需要的文艺规范，体现了其革命文学的特质，虽然它延续到新中国文艺的建设中，但并不是国家形态下需要的文学规范，不理解这一点就无法理解延安作家在新中国建立后出现的困境，既然已经经受了“规范”的洗礼和熏陶，何以在新中国成立之后反而失去了方向？

二、地理空间：空间维度的第二层面

空间视野的第二层面是地理空间，准确说是文化地理空间。在以延安为中心的边区成为一个文化区的时候，整个中国已经形成了沦陷区、国统区和边区的基本格局，随着全面抗战的爆发，这种格局日益清晰。沦陷区、国统区和边区都具有相对独立的政权，因此文化发展也具有相对独立性，但这只是问题的一个方面。另一方面，在“抗战建国”的框架下，各个区域之间又具有聚合的力量，国统区和边区作为代表中国主权的一方，“中国”肯定是一个统一的主体；即使是沦陷区，它也不是完全从“中国”独立出去，而是要建立殖民统治，因此也不可能完全脱离“中国”的框架。有了这个基础，各个区域在重大文化命题，譬如：中国文化、中国历史、中国意识等方面，都会产生对话和交流，同时又影响到各自内部的文化建设。此外，虽然各个区域之间壁垒森严，但在战时语境下，民间交流依然十分普遍，这也促进了各个区域之间文化的交流活动。

边区与沦陷区的文化互动基本呈现出对抗的格局。首先是文化理念的对抗，这是抗

战文化的大格局，作为积极主张抗战的一方，延安文艺始终在抗战文化的大框架下进行具体的文化建设。其次是“宣传战”中更为具体的文化互动。抗战时期中共建立的“敌后抗日根据地”，很多地区都与沦陷区形成犬牙交错、拉锯生存的局面，在与日寇对抗的最前沿，“宣传战”是根据地文艺工作重要的一个方面。朱德1940年在“鲁艺”所作的报告《三年来华北宣传战中的艺术工作》，其中可见与日寇的宣传战对延安文艺的影响。在报告的第二个问题中，朱德提出“敌人的一切宣传是尽量利用艺术的”，其中包括：“敌人善于利用大幅的宣传画和小型的漫画宣传品。敌人经常播放宣传‘日满提携’的音乐，企图通过‘东洋音乐’给人们灌输‘日满支一体’思想。敌人的文艺理论是：‘文艺的目的是建设，即建设东亚新秩序’”^⑤。特别强调：“敌人利用艺术，是特别注意到中国形式的”，“如用司马温公破缸的故事，画‘日本救中国’的大幅宣传画。如利用年历表画些画，就成为宣传品”^⑥。仅此一个问题，就可见边区与沦陷区之间“宣传战”并不抽象，而是非常具体的工作。在理念上，针对日寇宣传的“日满支一体”的思想，边区必须强化民族主义思想，揭穿日本人侵略的本质；在文艺创作的细节上，民间形式、中国形式必须得到重视，而在形式的背后，则是将处于社会底层的普通民众置于文艺接受的中心位置。由此我们对延安文艺中的很多命题，如“文艺为工农兵服务”“民族形式”“中国作风和中国气派”等，会有更深刻的认识，它们不仅来自某种文学理念，也来自具体的文艺实践。

边区与国统区之间的文化互动更加多元，“文化竞争”可以说是两者关系的准确概括。“文化竞争”的前提是两个地区都属于“抗日”阵营，这两个区域的交流提供了更大空间；但因为国、共两党在近代革命中毕竟有长期竞争的历史，这两个区域之间“摩擦”也埋下了伏笔。就合作来说，具体包含的内容就十分广泛，如人员流动、

资源交流就有很多值得研究的话题。延安文艺的壮大得益于外来文化人的大量涌入，一批知名延安文艺家，如丁玲、周扬、艾青、萧军、何其芳、周立波等，都是国统区到边区的“外来作家”，这些作家到来不仅为延安文艺带来了作家资源，同时也带来“新文学”和“左翼文学”的传统，为由“苏区文艺”过渡而来的“延安文艺”增添了更为丰富的文化内涵。此外，在延安文艺发展过程中，国统区的出版、文学创作资源也为延安文艺的发展提供了重要支持。由于出版资源缺乏，延安文艺期刊、著作的出版大量依赖国统区出版机构，据不完全统计，抗日战争时期解放区作家作品在国统区出版134种（版）。包括报告文学35种（版），诗歌19种（版），戏剧25种（版），小说32种（版），散文4种（版），作品集10种（版），以及翻译、文论、研究等其他类9种（版）^⑦。这个数量在文学出版整体比较紧缩的抗战时期，数额比较庞大，在延安文艺的出版总量中占据非常重的分量。国统区文艺创作资源对延安文艺的影响也很大，在延安文艺告别“关门主义”之后，为了国共合作的需求和自身文艺水平的提升，大量借鉴国统区作家创作的作品。两个区域因摩擦产生的对话和交流，涉及党派关系，就不属于地理空间的范畴，后文再述。

除了国统区、沦陷区与边区之间的互动外，边区中各根据地之间的“空间”关系也是值得关注的课题。延安文艺的命名方式是以“中心”代表整体，这种思维方式并不能反映延安文艺的内在特征，就文化地理来说，边区是由若干根据地构成的“群岛”形结构，根据地之间保持相对独立，所处位置跨度较大，因自然地理、战争局面等原因，每个根据地在文艺工作具体开展方式存在大同小异之处。因此，在延安文艺研究中，注意到各个根据地文艺的独特性，是延安文艺长期忽

视的话题。举个例子，1939年在晋察冀边区文化界抗日救亡协会举办的创作讨论会上，邓拓曾经提出过“三民主义的现实主义”的说法^⑧，翌年毛泽东在陕甘宁边区文化协会上提出“新民主主义”的概念，“三民主义的现实主义”从此在边区文化界不再被提起。这个小插曲说明，在延安文艺发展过程中各根据地既协同进步，但由于区域阻隔，各根据地文艺发展又存在一定的自主性，这个特点在延安文艺深入研究的过程值得注意。

另一个值得关注的现象，是根据地因为抗战形势的不同形成“前方”和“后方”的感觉，在抗战的最前沿和相对远离战场的腹地，文艺工作者会因处境的不同选择不同的文艺方向。戏剧家张庚曾经就抗战中“中心据点”和“农村剧运”的关系弹出自己的看法，他认为：“抗战以后，形成分散的局面。于是出现了分区政治文化中心。这种中心，在戏剧上也有它特殊的地位。”^⑨主要体现在：“第一是在全国范围之内，使本区域的戏剧最高水准能够绝对地向上提高；第二是通过此地戏剧工作能够不断的、迅速的提高，使大众的戏剧水准和今日提高工作中的戏剧水准早日变成一个。”^⑩可见在张庚的眼里，由于“中心”的出现，戏剧工作在不同区域的分工也有所不同。一般而言，“中心”都处于远离战场的后方，这些地方的知识分子对文艺的理解，与战争和工作最前沿的文艺工作者的理解自然也有所不同，这是边区内部又一次出现文艺的空间差别。

三、文化形态空间：空间视野的第三个层面

空间视野的第三个层面是文化形态的空间，即不同文学传统和观念之间的对话。延安文艺在形成的过程中，可以说是多种文艺传统“集成”的文艺：首先是苏区文艺传承下来的传统；其次是汇聚进来的左翼文学传统和“五四”新文学传统；再次则是由苏联传播过来的国际左翼文化的传统。这些传统要有机聚合在一起，并最终形成一个所谓“延安道路”的新的文学传统，并不容

易，必然经历相互冲突又互相对话的过程。延安“外来”知识分子和“本土”知识分子的在延安文艺早期就暴露了出来，1938年毛泽东在鲁迅艺术学院成立大会的讲话上说：“亭子间的人弄出来的东西有时不大好吃，山顶上的人弄出来的东西有时不大好看。有些亭子间的人以为‘老子是天下第一，至少是天下第二’；山顶上的人也有摆老粗架子的，动不动，‘老子二万五千里’。”^⑩其中，“亭子间的人”便是外来知识分子，他们或多或少受到了“五四”以来新文化的熏陶，为延安带来了新的文化血液。“五四”新文学的精神是“人的文学”，“个人”的独立性是文学活动开展的必要前提，这与苏区文学以组织为中心的文学观念不免要发生冲突。在延安文艺的开创期，延安需要扩充自身的文化实力，外来文化知识分子是不可缺少的文化资源，但当延安需要以组织的形式展示文化力量时，整合就变得必不可少。边区对新文学资源的整合是双向的，一方面是知识分子的自我反思和调整，另一个方面是组织通过知识分子政策和文化政策来完成。在边区整合新文学资源的过程中，对“五四”新文学发展积淀下来的理论资源和创作经验的接受也是值得重视的一个方面，对曾经的苏区文学而言，这些文学资源非常稀缺，延安文艺座谈会之后出现的标志性作品，如《白毛女》《李有才板话》《荷花淀》《太阳照在桑干河上》等，若缺少了对新文学传统的继承，就不可能出现。不过，“五四”新文学、左翼文学的哪些资源、如何被整合到延安文艺当中，学界还缺少全面的梳理，至少在思想史的层面并没有梳理出较有公信力的脉络来。

边区和国统区虽然都是政治辖区，但政党才是主导性的政治力量，国共两党的不同理念、对待“抗战建国”不同的态度，在抗日民族统一战线的框架下少不了相互对话。

政党对话得第一方面是各自的大政方针，这也是抗战时期两党合作的重大障碍之一，国民党信奉的“三民主义”和共产党信奉的“共产主义”如何能整合在抗日民族统一战线的框架下，需要考验双方的智慧。相对而言，国民党由于处于执政地位，三民主义处于更加强势的地位，前文提到晋察冀边区讨论“三民主义的现实主义”充分说明了这一点。但共产主义作为共产党人的最高信仰，也不可能轻易放弃，因此在抗日民族统一战线下保证共产主义事业发展的合法空间，就成为边区理论界必须思考的问题。毛泽东的“新民主主义”理论是这场“主义对话”的结晶，后来成为党的重要理论成果，是党在抗战时期、新中国建立初期的指导性方针，至今对中国人的思想还形成长久的影响。其次是双方对于“五四”新文艺以来重要文艺资源的争取。“五四”新文艺形成文学资源包括很多方面，其中具有旗帜意义的作家是重要的资源之一，如鲁迅、郭沫若、茅盾等知名作家，国共两党都有不同程度的争取，这对于审视延安文艺对这些老作家的评价和人事安排，是重要的背景资料。最后是双方对于“民族主义”阐释权的争取。民族主义是抗战时期重要的文化资源，如何对其进行合理的阐释，事关政党的前途和未来。国民党信奉的“三民主义”中，包含了“民族”的内容，但何为“民族”？在国民党内并没有形成统一的说法。抗战时期与国民党颇有渊源的“民族主义文艺运动”，倡导者试图对“民族”的内涵进行重新阐释。他们认为“民族是一种人种的集团”，“决定于文化的，历史的，体质的及心理的共同点”^⑪。也就是说，是一些先在的特征决定了民族的边界，“民族”是超越个体的自然存在。这样理解的目的是为排斥国际主义的思想主张，为执政党统治的合法性提供理论支持。毛泽东在《新民主主义论》中也提到了民族问题，他认为“它（新民主主义文化——引者注）是我们民族的，带有我们民族的特性。它同一切别的民族的社会主义文化和新民主主义文

化相联合,建立相互吸收和互相发展的关系,共同形成世界的新文化”,是“革命的民族文化”。^⑬强调“民族性”只是新民主主义文化一个方面的特点,而其内容则具有面向世界的包容性。对民族主义的不同阐释,看似是一个纯理论问题,实际则影响到抗战文学的内容选择和诸多特征。

延安文艺研究“空间”视野的提出并非为了标新立异,而是为了确立延安文艺研究的主体性,为总结和传承延安文艺经验奠定更稳固的基础。延安文艺研究在当下又成为“显学”,但如何“显”出这段文学史丰富内涵,需要学术界进一步探索。如学界常常提起的“延安道路”和“延安精神”,体现在文艺史上,一代文艺工作者最具创造力的贡献在哪里?还需要学界悉心辨别。而作为新中国文艺的前身,延安文艺完成哪些“新的人民的文艺”的探索?又留下了哪些尚未解决的问题?也需要学界深入研究。确立延安文艺研究的主体性,目的是让这段具有承上启下的文学史现象体现学术之“源”的价值,因为对其内在特征的深入认识,能够对重新理解“五四”新文学、左翼文学和新中国文学提供动力和契机,如此才能把握“延安道路”和“延安精神”的内涵。

回到延安文艺的历史现场,“空间性”是其最显著的特征之一。在其存在的各种区域命名中,如苏区、特区、边区、解放区等,每一次命名都代表了对空间的不同认识,也决定了这个空间内人的不同理想和命运,这些自然都会在文艺中有所体现。所以如果要回到延安文艺的本体,就必须从“空间”入手,而且要认识到空间的丰富内涵,唯有如此,延安文艺的历史面目才会逐渐清晰。

注释:

①“被压抑的现代性”系王德威著《被压抑的现代性——晚清小说新论》中的核心观点,“被压抑”针对的对象是中国现代文学史叙事中“五四”新文学的正统地位,所以王在提出该论点的同时又提出“没有晚清,何来五四?”的说法。

②王瑶:《王瑶全集》(第五卷),河北教育出版社2000年版,第662页。

③周扬:《新的人民的文艺——在中华全国文学艺术工作者代表大会上关于解放区文艺运动的报告》,北京大学、北京师范大学、北京师范学院中文系中国现代文学教研室编:《中国现代文学史参考资料·文学运动史料选·五》,上海教育出版社1979年版,第683页。

④参见Henri Lefebvre. The Production of space, Blackwell, 1991.

⑤⑥朱德:《三年来华北宣传战中的艺术问题——在延安鲁迅艺术学院所作报告的提纲》,《中国人民解放军文艺史料选编》,解放军出版社1988年版,第10页。

⑦郭鹏程:《1937—1945年解放区作家在国统区的文学出版》,四川大学2018年硕士学位论文。

⑧邓拓:《三民主义的现实主义与文艺创作诸问题——在边区文艺作者创作问题座谈会的报告》,《边区文化》创刊号(1939年4月)。

⑨⑩张庚:《剧运的一些成绩和几个问题》,《中国文化》(第3卷)第2期(1941年8月20日)。

⑪毛泽东:《统一战线同时是艺术的指导方向》,中共中央文献研究室编:《毛泽东文艺论集》,中央文献出版社2002年版,第13页。

⑫《民族主义文艺运动宣言》,《前锋月刊》(第1卷)第1期(1930年6月1日)。

⑬毛泽东:《新民主主义论》,《毛泽东选集》(第二卷),人民出版社1991年版,第706页。

* 本文系国家社科基金一般项目“抗战时期国共辖区间的文学互动研究”(项目编号:15BZW153)、国家社科基金重大项目“延安文艺与现代中国研究”(项目编号:18ZDA280)的阶段性成果。

(作者单位:四川大学文学与新闻学院)

略论周维东的延安文学研究

◎ 袁盛勇

摘要:周维东在较为适当而富有思辨气质的对话中,他的延安文学研究显现了自己的特色,也对延安文学研究有所真正推进。他具有较为自觉的问题意识和学术创新精神。他对于孙犁创作的社会学揭示,是很有价值的,也是富有启发的,这也是对于延安文学的一种历史性还原。

关键词:周维东;对话;问题意识;创新精神

在现代中国,延安文艺是一种较为独特而富有一定文化魅力的文艺形态。人们对延安文艺的理解和探究,其实在其诞生之初就已开始。自1990年代尤其是新世纪以来,延安文艺研究更是成了学界的一个热点。之所以能成为一个学术热点,当然有较为复杂的社会和文化原因,也有延安文艺及其研究本身自我发展需求的内在因素,而作为新世纪以来的延安文艺研究主体,在其知识结构、思想敏锐度等方面,正好契合了这样一种学术研究需求。新世纪以来的延安文艺研究,具有较为富有生气的学术状貌,而其主要依靠一批较为年轻的学人来完成。笔者早在新世纪之初,就与一些学界同仁——主要有黄昌勇、朱鸿召、江震龙、吴敏、郭国昌等——一起投入到延安文艺研究中去,迄今将近二十年了。没有当时我们这些较为富有人文情怀和学术热情的年轻学者,延安文艺研究在这新世纪的崛起并让人刮目相看,那是不可能的。所以随着时间的延展,对于那些比我们更为年轻的学人参与到延安文艺研究的学术队伍中来,我一直怀有热切的期待。而周维东正是这样一位年轻有为的学者。

延安文艺尽管已经是一个约定俗成的总称,但在专业细化与科层化愈来愈浓重的文化语境中,我们这些中国现当代文学专业出身的研究者当有一些自知之明,故我们对延安文艺研究的理解和思考,主要还是在文学层面展开。延安文艺在其形成和发展中,包含了延安时期的文学、音乐、美术、戏剧、舞蹈、电影、理论与批评等,门类众多,丰富而复杂。近年,学

界对延安美术、音乐、戏剧等都分别给予了越来越细致而深刻的研究,而延安文学研究无疑在整个延安文艺研究中取得了更为令人瞩目的成就。周维东对自己有关延安文艺研究的定位较为明晰,他在对延安文艺进行研究的时候,一般说其研究对象为延安时期的文学,或延安文学。但是,延安文学的命名及其内涵和外延等却是一些引人思考的问题。笔者曾在2004年完成的博士论文中就率先对此做过一定思考,以为延安文学史形成的开端自有其富有标志性的文学事件存在,这个事件乃是1936年11月22日“中国文艺协会”在陕北保安的成立。其成立表征着左联作家与苏区作家在新的历史阶段会合的开始,表征着中共中央在新的历史时空对文艺等予以积极构建的开始,自此之后,延安时期的文学才真正走向了一个新的自觉发展阶段,而成为现代中国文学史上较为独特的延安文学。^①周维东后来对于“中国文艺协会”之于延安文艺赖以成立的标志性价值更是做了详细梳理和论述,认为正是该协会成立后,与此前苏区文艺阶段相比较,在文艺传播、创作立场、组织架构等方面都显现了更为自觉且根本性的变化,进一步凸显并“强化了文艺的独立性”,而正是由于这些根本转变,“边区文学形成了一种全新的文学生态”^②,也即成为了一种较为独立的延安文学,更大点说,就是延安文艺。又说,“中国文艺协会”所表征的一些重要变化,“是一个相辅相成的有机整体:边区领导者文学观念的转变,其实包含了文艺组织形态和知识分子政策的变化;而文艺组织形态和知识分子政策的变化,最终促成了边区文学发展的新契机和新气象,它们共同促成了‘延安文学’的发生,同时也为其

之后的发展埋下了伏笔。”^③而延安文学的一些内在特征也自此彰显出来。周维东认为，延安文学并非一个封闭的文学体，其发生和发展中都具有开放性特征，而这，也正是延安文学与苏区文学的本质区别；延安文学既是抗战文学的重要构成之一，也具有极强的自足性；延安文学并非一个铁板一块的单质文学体，而是蕴含了多层次和动态发展过程。这些结合起来，使得延安文学成为一种丰富的存在。正因如此，延安文学就不能被简单地视之为一种“区域文学”，因为，它一方面与“区域”有密切联系，另一方面又与区域之外的“抗战文学”保持紧密互动。说延安文学是一种区域文学，“只能说抓住了‘延安文学’一个方面的特征，并不能完整展示其内在特点”^④，并且用“区域文学”去理解和研究延安文学，就会带来一种文学史的高度简化。而此前周扬用“解放区文艺”去命名延安文艺，后来人们用“解放区文学”去命名延安文学，这些都是从“区域文学”观念出发做出的概括，失去了对延安文学内在特征的揭示功能，也容易造成对文学史的简化或泛化，是并不科学的。应该说，这样去理解延安文学命名的合理性及其历史合法性，是较为符合延安文学发展实际的。

周维东认为延安文学与区域之外的抗战文学保持了一种微妙而密切的互动关系，这个“互动”其实是1940年代现代文学的一个重要特征。由于政治和战争的原因，整个1940年代尤其是抗战时期都是处于那样一种区域分割的状态，但分割并非就是封闭，就是完全的自我隔离，其中有犬牙交错，有积极呼应和关联的一面。诚如周维东所言，在整个延安时期，“边区（解放区）与国统区的微妙互动，贯穿了整个这一时期，是中国共产党必须面对的事实，也对这一时期文学的走向”产生了深刻影响。^⑤在探究新民主主义文化理论及其与延安文学理论话语之关系的建构时，周维东认为，“视野不能仅仅局限在抗日根据地之内，在‘抗日民族统一战线’的背景下，延安的一举一动与处于执政地位的国民党政权都有着微妙的联系，

只有将‘延安’的问题置于国共互动的格局之中，很多问题才能谈得透彻、明了”。^⑥这样去理解延安时期的文学和文化，需要研究者具有一种较为广阔的历史视野。其实，在我看来，“互动”在延安时期不仅仅是一种场域的关联，更是一种较为符合文学和文化发展的思想和观念的敞开，是延安文学乃至当时文化发展中最为动人的现代性姿影之一。当然，如何在延安文学及后来社会主义初级阶段文学的发展中，恰当而审慎地保留这“互动”的姿态和文化创造情怀，却也是一个曾经被人们和社会予以轻易忘记的问题，值得思考和探究。

较有经验的学人知道，研究者于无所求之闲适状态中的思考所得，其实都含蕴了一种对话。对话方式多种多样，可以是附在耳边的轻声细语，也可以是广场上的大声喧哗，更可以是推心置腹的真挚倾谈。对话范围更是广阔无垠：既有与天地的对话，与天地之往来而融合；也有与历史的对话，所谓究天人之际，考究源流，察万象之本；更有与此前研究者及其学术成果之对话，还有与自我学术及心路历程之检讨和对话。如此等等，不一而足。学术研究求真的过程，其实也是研究主体自我人格与学识渐趋完善的历程，真善美在学术研究的更高状态和境界中自在展开与形成。所以真正的学术研究之于研究主体而言，乃是一种修行，一种能够不断提升自我的存在状态。也正是如此，真正优秀的学者及其学术成果的表达和呈现，在较为认真和有慧根的读者那里，总能引起深深共鸣。周维东在其延安文学研究中，其实就包含了此种较为自觉而显在的学术对话。比如，关于延安文学命名和本体的探讨，关于新民主主义及其文化理论形成的探讨，关于孙犁文学风格形成的探讨，等等，其间都贯穿了一种对话，与此前研究者及其成果的对话，与历史的对话。其实，上文所言的“互动”，也是另外一种更为深刻的对话。文气涤荡而春意盎然，才华四溢而誉满学界，对于那些为我倾佩的学术大师而言，气韵生动中包含有无穷对话，在历史和现实，在阳光和风雨的回环往复中包含有对于人生和真理的种种体悟。读周维东写的论著，感觉其正是在较为适当而富有思辨气质的对话中，他的延安文学研究才显现了自己的特色，也才对延安文学研究有所

真正推进。

较为明晰的问题意识和学术自觉的产生，也往往体现在对于相关研究对象的学术史考察之上。一般而言，只有在较为明了相关研究的历史和现状之后，研究者才有可能找到一块真正属于自己的学术领地。周维东之所以在延安文学研究中有着一一种较为自觉的问题意识和学术创新追求，也是跟他对延安文学研究的历史和现状的理解分不开的。早在2005年，他就对延安文学研究中所取得的一些成就和存在的问题，有着较为明确的观察与思考。他认为，延安文学研究存在一种非“平衡”现象，而其根源，在于延安文学研究的发生首先是以确立研究对象的权威地位为背景，这是政治形势和权威的“外力”使然，而非文学研究者独立自主的选择。也就是说，在较长时间内，一定的政治文化格局规训了延安文学研究的格局，延安文学研究中的掄扬范式，随着政治文化的变化而在1980年代“重写文学史”思潮的冲击下，终归在审美和价值等层面走向了另外一种颓唐和没落。而到了1990年代，人们开始从地域文化、接受美学以及文化的角度来阐释延安文学，研究者也越来越具有世界性的国际视野，并且在论述中注重对于史料的发掘和梳理。但是，对于延安文学的历史价值、思想价值和美学价值，以及对于延安文学研究之学术价值，还是缺乏较为充分而中肯的理性认知，所以，这个问题只能留待新世纪的人们予以重新探询。而关于延安文学的文学史价值，周维东认为“正是延安文学的政治性”^①，所以他期望从政治文化视域对延安文学的发生、发展予以深入研究。关于延安文学研究中的政治文化视角及其所取得的成就，我曾经做过一些论述，其中认为：自1990年代中期以来，现代中国文学研究的一个重要特色乃在于文学——文化研究的展开，这在广度和深度两方面都极大拓展了现代文学研究的空问。新世纪以来的延安文学研究显然构成了这种研究趋向的一个重要环节，显现了自己浓厚的文化特征。这种文化自觉首先体现在研究者所普遍具有的对于真正富有文化意味

的研究方法和视角的选择上，其次表现在对延安文学之文化内涵所做的多方面揭示与阐释上。单纯从审美角度并不能揭示延安文学的丰富历史，延安文学现象在本质上是一种复杂得多的文化现象。因此，在我看来，只有采取一种较文学本身更为阔大的研究视角，比如文学—文化的视角，文学—社会的视角，或所谓大文学的视角，才能真正走向延安文学的历史深处。^②周维东在延安文学研究中，无论是较早具体论述“突击文化”与延安文学的关系，还是后来从“文化战略”的宏观视域来探究延安文学的本来，并且把延安文学研究又较为自觉地纳入到了民国文学史的阐释框架，其实在根本上还是采取了文学—文化的视角，然后又加入了一点文学—社会的视角，这在一定程度上已经超越了他此前有关延安文学政治化的认知。研究视角的设定，其实往往带来的不仅仅是一种新的研究成果的展现，更有可能成为一种方法论的自觉，而使得人们看待延安文学及其历史的方式得以改观，延安文学就有可能呈现出一些丰富而复杂的文化与美学特质。

周维东在延安文学研究中，方法论上的自觉是较为突出的。他意图从“文化战略”角度来探讨延安文学，以及文学和文化战略的互动。在他看来，中共在延安时期的文化战略至少包含有三个方面，即统一战线、“突击文化”和整风运动。其中“突击文化”是他自创的名词，他把当时的“突击运动”进行了文化性概括和提升。这里暂且不说此种提法是否完全符合延安文学和文化发展实际，单就其在延安文学研究中立足历史现象本身来思考和凸显问题，并在此之上自觉提炼新的概念或范畴，我想，这种作法就是值得予以尊重和提倡的了。人们大都习惯从西方译介一些新的术语和名词，而往往忘记了从中国历史和文化中去做一些新的概括和提升。周维东认为，从文化战略视角来探究延安文学，就强调了延安文学背后的场域关系——空间关系，就可以揭示历史的丰富性，展示延安文学发展的内部规律，故而此种“文学史视角对于理性反思历史，十分必要——甚至可以说是不可或缺的基础”。^③为了更深入说明延安文学发展的动态，他在研究中还非常注意将文学史落实到社会史中加以考

察,比如他对延安秧歌运动的观照,对孙犁审美风格的重新认知等,都带有这样一种研究特色。孙犁文学的审美风格在延安文学中是非常唯美而独特的存在,为什么会出现如此的美学特征,不少研究者都做过一些有益探讨,更有学者说孙犁是革命文学中的多余人。为了揭示孙犁文学审美风格的内核,周维东着意从社会史层面切入小说内容赖以形成的语境,具体考察了晋察冀边区的政治环境,边区的优抚政策,尤其考察了白洋淀地区的经济状貌,并且指出:“边区的优抚政策,与其经济建设一样,都是通过政治的强制作用,让农民感受到生活的稳定性,特别是家庭生活的稳定。从经济的角度,不管是历史上的白洋淀,还是抗战当中的白洋淀,都难以实现‘鱼米之乡’富足与恬淡。但是在中共政治外力的作用下,当地农民的生活风险得到减低,稳定的生活使他们感受到前所未有的平静和自足。‘白洋淀’也在这样的境况下,成为了‘荷花淀’。”^⑩因此,孙犁小说中革命与乡土共融、暧昧情形表现得非常自然,也是可以理解的。而从社会学角度,孙犁小说也正体现了“晋察冀边区早期乡村建设的典型特征:‘革命’为近代晋察冀乡村社会带来了改变,而在乡土社会持续溃败的背景下,改变恰恰恢复了业已(或正在)崩溃的乡土秩序和乡土传统。正是如此,晋察冀边区早期的乡村建设,让其既是革命的根据地,又是乡土的乌托邦,孙犁的独特性,就在于他敏锐地抓住了边区的这种特质。”^⑪而孙犁此种“对革命的认知方式,伴随《荷花淀》的成功最终在孙犁的内心走向成熟。”^⑫也正是在这意义上,此时的延安文学作家孙犁也并非是革命文学的多余人,而是革命文学中人,其文学也只是表征了一种革命社会的现实而已。按照我的理解,他的创作也仍然属于党的文学范畴。应该说,周维东对于孙犁创作的社会学揭示,是很有价值的,也是富有启发的,这也是对于延安文学的一种历史性还原。

延安文艺在中国现当代文学史上发生了重要影响,也是中国现当代文学发生历史性转换

的一个重要联结点,起着承上启下的历史作用。这是历史事实。应采取积极而复杂的学理眼光研究之,理解之。延安文艺又并非只是一种历史存在物,它的复杂面影在社会主义阳光下还会生动呈现,所以,延安文艺在某种意义上也是活生生的社会主义文艺现实的一部分。既然延安文艺与当代中国文艺和文化的发展具有一种密切关联,那么,如何自觉承传其积极因素,也是延安文艺研究的应有之义。延安文艺研究与其他学术研究一样,需要建构一种较为良好的学术文化机制,在尊重学术求真的基础上,不同研究者和多样的学术方法、观点等都可得到较为充分的展现与碰撞。惟其如此,富有较大原创性、思想性,也更为接近延安文艺本真的学术成果才会蓬勃出现,相关共识也才会于延安文艺研究中不断形成和发展。我相信,新时代社会主义文艺、思想和文化的创造性,必将充分展现在延安文艺研究的学术天空上,在对历史、文化的个体性沉思与感悟中,思想和学术之花散发的芬芳,也就有可能真正伴着你我走过学术人生的春夏秋冬。周维东的延安文学研究,已经形成了自己的一些特色,也取得了较为可观的学术成就,但学海无涯,面对如此复杂而丰富的研究对象,真诚期待他在以后的学术之途上走得更加沉稳而自信,取得更多更好的研究成果。

注释:

①参阅袁盛勇:《历史的召唤:延安文学的复杂化形成》,中国戏剧出版社2007年版,第12-13页。

②③④⑤⑥⑨⑩⑪⑫周维东:《中国共产党的文化战略与延安时期的文学生产》,花城出版社2014年版,第31页、第39页、第40页、第4页、第43页、第10页、第216页、第223页、第230页。

⑦参阅周维东:《延安文学研究的现状与深化的可能》,《现代中国文化与文学》2005年第2期。

⑧参阅袁盛勇:《延安文学研究的还原性特征》,《文艺争鸣》2015年第9期。

* 本文系国家社科基金重大项目“延安文艺与现代中国研究”(项目编号:18ZDA280)的阶段性成果。

(作者单位:陕西师范大学文学院)

历史与叙事的张力

——论周维东的延安文学研究

◎ 彭冠龙

摘要:周维东延安文学研究的重要贡献在于发现了延安文学的策略性特征,不仅将延安文学、苏区文学与十七年文学的独特性有效呈现出来,为探索这三个文学史时期的边界提供了重要思路,而且对于深入探索延安文学中的各种重要现象起到推动作用。在此基础上,他并没有拘泥于延安或解放区这一地域范围,也没有沉浸在“文学”中满足于文本探索,而是在更加宏大的视野中关注延安文学,并提出了“域外语境”这一概念,在区域联动过程中突出了延安文学的独特性。

关键词:周维东;延安文学;民国文学;抗战文学

一直以来,文学与政治的关系是延安文学研究摆脱不了的问题,《在延安文艺座谈会上的讲话》往往被视为这一问题的源起,关于文艺为工农兵服务、文艺是革命的齿轮和螺丝钉、文艺界统一战线等方面的阐述,成为研究这一问题的关节点,并以此为基础,采用文史对话的方式,或对众多代表作品进行解读,或对重要文学史现象进行剖析,均涌现出大量有价值的成果。随着探讨的深入,延安文学研究逐渐显现出瓶颈,未被充分发掘的话题似乎越来越少,这一现象的产生是有客观原因的,当时“中国政治的第一个根本问题是抗日”^①,战争环境笼罩着延安和各个根据地,抗日战争胜利后,紧接着又爆发了解放战争,战火硝烟从1930年代末一直持续到1949年,在这样的情况下,文艺工作自然处于次要地位,作家无法安心创作,从而导致作品艺术水平普遍不高,文学界的活动状况比较单调。但是,当我们意识到战争是一个非常特殊的历史情境时,就会对其中包含的历史丰富性和复杂性有所体悟,从这一角度反观已有的延安文学研究,我们更多的是将与文学密切相关的历史因素纳入视野,其他因素则不予充分考察,从而缩小了“历史”的范畴,致使大量信息无法有效的为我们的研究提供支撑,进而使延安文学研究领域很难得到拓展。在这样一种现状下,周维东的延安文学研究的价值就显现出来了。他对

“历史”的把握并非局限于“文学”一隅,而是站在一定高度上综合观照当时的社会状况,由此发现了延安以及中共领导下的根据地、解放区的“战区”本质,这一看似与文学无关的发现,有效打开了延安文学研究思路。

—

周维东的延安文学研究得益于民国文学机制研究思路的启发,同时也是这一研究思路的成功实践。民国文学机制是一种“以国家历史情态为基准的历史命名”,它“本身就包含了十分具体的社会历史内容,它已经大大超越了单纯的‘时间’称谓”^②,因此,“民国”可以被视为一个空间,这样做的目的并不仅仅在于换一个角度审视这段时期的文学发展历程,而是要挖掘中国文学在特定历史背景下的机制性力量。这是一种文学研究历史化的倾向,以伸向社会历史的目光反观文学发展状况,似乎存在远离文学的风险,然而,这一方式恰恰更有助于回到文学本身。中国现代文学的一个明显的特点就是紧跟时代主潮、社会运动、政治走向等外部因素的变化,很少有纯粹的文学实验,新文学的诞生就是在新文化运动的过程中,社会文化的革新诉求使一些文人开始思考文学的走向,从而带来了中国文学从形式到内容的全面更新。以文学为中心,充分面对这些社会历史事件,对其进行深入细致的剖析,是更加深入的对中国现代文学进行研究的前提,在

这一路径中，很多重要却往往被忽略的文学史信息将浮出水面，他们像一盏盏灯，照亮那些我们曾经看不到的研究领域，从而带来文学史研究思路的开拓、方法的变革和格局的刷新。

对于这一研究机制，周维东有深刻的认识，他认为“‘民国文学’的意义，是恢复‘中国现代文学’研究应有的广阔性，在更宏大的视野中重新审视‘新’‘旧’文学的价值”，“‘民国文学’研究所追求的多元历史认知方式，可以将关于中国现代文学‘现代性’的讨论导入史学的正轨。目前学界关于‘现代性’的讨论，常常陷入‘中/西’二元对立思维当中，要么过于强调‘世界文学’的标准，要么过于强调‘中国道路’的特殊性，从而将问题引入相对主义的泥淖。‘民国文学’强调文学史的‘空间’维度，目的是重建历史理性以使关于‘现代性’问题的争论和分歧得到和解”。^③在他的思考和研究过程中也曾有疑问：“我们研究民国时期的文学，是否也应该考虑当时历史状况的复杂性，比如不是民国时代的所有文学都从属于‘民国机制’？比如解放区文学、沦陷区文学？除了‘民国机制’，当时还存在另外的文学机制没有？”这一问题抛出后，很快就得到了启发：“社会文化的内在结构不会是一个而是多个，当然，在一定的历史时期，肯定有主导性的也有非主导性的，有全局性的也有非全局性的。在‘民国’的大框架中，也在特定条件下发展起了一些新的‘机制’，但是民国没有瓦解，这些‘机制’的作用也还是局部的。延安文学机制是在苏区文学机制的基础上发展起来的，军事性、斗争性和一元性是其主要特征，但这一机制全面发挥作用是在‘民国’瓦解之后，在民国当时，延安文学能够在大的国家文化体系中存在，也与民国政治的特殊架构有关，在这个意义上，也可以说是民国机制在特殊的局部滋生了新的延安机制，并最终为发展后的延安机制所取

代。”^④

在这一视野下，周维东首先意识到长期以来的延安文学研究方法存在一个误区，基于纯粹时间方面的原因，我们非常明确地将延安文学纳入中国现代文学范围内，然而同时又习惯于将延安文学作为中国当代文学的前史，这是一种“溯源式文学史研究”方法，这一方面是由于时间上的接续，另一方面是由于意识形态上一脉相承，前者为这一研究方法提供了可能性，后者则是这一研究方法的核心，该方法自然是有合理性的，能阐释很多重要文学史现象，正因如此，才能延续至今，并将继续发挥作用。但是这种研究方法是将延安文学视为一个非常稳定的状态，恰恰与历史事实相悖。在不需要太多历史学研究结论作为支撑的情况下，我们依然可以明白一个事实，即从1930年代末到1949年，战争是当时社会的主要问题，全国上下都因为战乱纷争而动荡不已，中国共产党正处于最艰苦的革命战争过程中，“在革命前途未卜的境况下，一切都具有临时性和实用性”^⑤，而中华人民共和国成立后，虽然还有抗美援朝等战争，以及“冷战”的世界格局，但是国内的军事对抗和政治竞争迅速消失，稳定成为社会的基本状态，长远性的建设与发展成为国家的基本追求，根据这种历史状况的对比，周维东指出：“作为中国共产党直接领导下的文艺，发生在‘民国’还是‘共和国’，其间的差别十分值得注意。这种差别不能简单用‘语境’来概括，因为延安时期文学虽然发生在民国，但由于政权割据，文艺与民国文艺制度并没有发生太多联系。它们的差别，主要是中国共产党现实处境的变化，这直接影响文学决策者对文学的认识和领导，最终影响文学的走向。”^⑥在这里，虽然说“延安文艺与民国文艺制度并没有发生太多联系”似乎是在将二者剥离开来，但这实际上正是在“民国文学机制”研究视野下将延安文学研究推向更明晰有效的轨道，因为这突出了民国的“破碎”特征，用周维东的话说，就是“在‘破碎的民国’里，每一个民国的‘碎片’在文化上都没有脱离民国，它们以不同的方式相互发生着作用，呈现出文学

史的丰富性”^⑦，从这一特征出发，就可以将眼光落在中国共产党面对瞬息万变的革命现实时所采取的文化策略上，于是，延安文学的策略性特征就显现出来。

周维东所发现的延安文学策略性特征，有效地将延安文学、苏区文学与十七年文学的独特性呈现出来，并为探索这三个文学史时期的边界提供了重要思路。由于同样是在中国共产党领导下的文学创作，这三个文学史时期一直没有得到具备学理性的区分，一方面，我们往往对苏区文艺重视不足，很少会专门研究这一时期，只是简单的把他作为延安文艺的前奏或萌芽，另一方面，十七年文学作品在风格、题材、指导精神、作家群体等等各个重要方面都与《在延安文艺座谈会上的讲话》后的延安文学高度一致，因此，我们更重视1942年至1949年这段时期，而对1942年以前的延安文学重视不足。于是，对这三段时期的研究呈现出一个矛盾现象，他们总是被认为是同质性的，但又没有得到同样充分的关注，即使同一时期内部，也表现出明显的研究偏向。这一矛盾现象的形成原因有很多，其中最重要的是形象模糊，学界一直没有找到属于他们每个时期的本质性特征，内核的不确定，导致了边界的不确定。周维东从中国共产党文艺政策“策略性”的角度出发，指出延安文学更强调“临时性和实用性”策略，“新中国”成立后，文学发展的策略性“更具有长远性——文艺发展更具有建设的意味”，这是延安文学和十七年文学的本质差异；对于苏区文学来说，“国共对立且中共明显处于劣势是这一时期文学的总体背景，这使得文学在苏区不可能得到充分发展，它或服务战争而出现、并最终成为军事斗争的一个组成部分”，其辐射范围不超出苏区，表现出很强的封闭性，而延安文学的背景是国、共、日三方斗争，且斗争范围不仅仅局限于军事对抗，还包括了舆论博弈，因此成为了舆论战的重要手段，“成为了一

条独立的‘战线’”，其辐射范围远远超出根据地、解放区，并努力向外扩展，这正是苏区文学与延安文学在策略性方面的巨大差异，也是二者的根本差别。^⑧

二

从延安文学的策略性特征出发，周维东把主要精力投入到中国共产党的文化战略与延安文艺的研究中，他认为文化战略主要包含三个部分，即文化战争、统一战线和党治文化，三部分相互配合、相互交织，共同塑造了延安文学的面貌，随着革命形势的发展，党在这些文化战略上的侧重点也有所不同。

他在学术道路的起步时期就关注了“突击”现象，这是一种非常典型的党治文化，“所谓‘党治文化’，即党成为文化管理的主体，文化应该为党的利益服务的目标”^⑨。突击就是在党的领导下，对某一领域加强建设，提高工作效率，由于在组织方法、策略等方面的经验不断积累，突击被广泛应用于各项工作中，逐渐形成了一种突击文化。文学就在这样一种党治文化中发展。从突击文化的角度，周维东深入探讨了延安文学作家所感受到的“集体”与“个人”的冲突以及“‘迷乱’的时间感受”^⑩，并对诸如大众批评、“政治标准第一，艺术标准第二”、集体创作等等常被简单认为是“政治决定文学”造成的现象进行了深层文化根源的分析。他在这方面的研究突破了简单的“文学——政治”视野，将作家对规范的主体性思考与接受凸显出来，丰富了研究视野，并展现了两个学术增长点，“一，延安文学所形成的‘规范’是在怎样的文化语境里被创造出来的；二，作家对于‘文学规范’又产生了如何丰富的认识，并如何实践的”^⑪，从而为延安文学研究开辟了更为广阔的空间。与突击文化密切相关的，是集体创作，周维东认为这是一个被长期简单化理解的现象，在他看来，“集体创作在解放区文学中是个复杂的存在，这不仅意指其出现的背景，还包括其存在的形态和承担的功能”^⑫。他将该现象分为三种形态，一是征文型集体创作，

即围绕同一个主题展开大规模个体创作，这些作品合在一起作为一部新的作品，其作用主要是对外文化宣传和对内思想教育；二是合作型集体创作，即多个作者合力完成一部作品，展现伟大的革命历程或体现一定的革命思想，其作用主要是传播政治主旋律并教育作家；三是拟集体创作，这是一种比较特殊、影响最深远形式，表面上是个体创作，但实际上作家创作是半主体化的，在这种形式下，延安作家的心理改造顺利完成，集体创作内化为作家的一种创作心理从而日常化。突击文化直接进入文学创作领域形成了集体创作现象，进入其他领域后再由文学创作反映出来，就形成了作品里的英雄模范形象。周维东根据对《吴满有》《田保霖》等作品的研究，认为“当这些‘英模’成为文学作品的主角，其形象特点就增加了一些政治的内涵”^⑬，这一类形象有一个比较长的演变过程，从一些具有明显教条色彩的形象逐渐成熟起来，变得有血有肉，然后英模叙事超越了宣传英模本身，成为整个解放区的有力宣传武器，而英模只是一个代言人。

文化战略的另一个方面是文化战争，周维东对此作了非常详细的梳理和考察，他从苏区文艺的红军宣传开始，研究了红色歌谣、红色戏剧的演变过程，在他看来，随着革命进程的不断推进，党所领导的文化战争逐渐细化，并产生了比较明确的宣传鼓动工作方法，“宣传丰富了人们的理性，鼓动则激发了人们的非理性。对革命来说，前者是加深对革命理念的认同，而后者则是为了革命的充分热情，两个方面无疑都十分重要。通过宣传和鼓动思想，来理解中国共产党领导下形成的文学经典作品，可以增进认识”^⑭。“穷人乐”与“穷人恨”两种叙事是延安文学作品中最重要两种宣传鼓动方式，前者主要展现底层农民群众翻身后的喜悦，后者主要控诉翻身前所遭受的压迫。对于“穷人乐”叙事，周维东敏锐的捕捉到一个背景原因，即

抗日革命根据地普遍存在的规模较大的移民运动，他认为这一叙事形成的原因在于边区政府吸引包括国统区、沦陷区在内的各地群众克服种种困难前往根据地，这本身就是一种以宣传为目的的叙事方式，其包含的开荒、帮助生产、致富等重要作品内容都是为了提升宣传效果，打消各地移民顾虑，使之义无反顾来到边区的手段。^⑮“穷人恨”则是以鼓动为目的的叙事方式，周维东认为它的出现是与土地改革运动密不可分的，要实现的是让群众形成这样一种观念，激发他们的斗争热情，主动诉苦，积极参军，这同时也形成了“穷人恨”叙事的难度，广大底层农民并没有切实感受到“恨”，所以，像“穷人乐”叙事一样简单的用政策作为线索连缀故事情节就很难行得通，“‘穷人恨’叙事需要的不仅是让群众了解政策，而是让他们在日常生活当中捕捉到‘阶级’的感受和记忆，因此‘人情’成为叙事最根本的内容和线索”^⑯。从具体社会历史背景事件入手，周维东将“穷人乐”和“穷人恨”两种叙事方式呈现出来，深化了对延安文学“翻身”主题的研究，在此基础上，他并没有止步，而是进一步探索了延安文学中的“真人真事”创作，这是“穷人乐”和“穷人恨”叙事的精髓。他在研究中发现，“真人真事”创作现象首先是一种群众自我教育的手段，更重要的是，这也是一种由“真人”来塑造革命历史的手段。该创作方式消解了延安文学作家的艺术虚构权力，使之不得不尊重当事人的回忆，另一方面，这并不等于使作品失去了虚构的成分，因为它并没有消解当事人虚构的权力，“‘真人’既可以在‘真人真事’创作中自我美化，还拥有了在创作中虚构历史的权力”^⑰，而行使这种权力的过程也是自我教育的过程，因此出现了当事人无一例外的顺应革命需要、自觉选择进步立场的现象，使这一创作方式没有出现丰富的效果。

文化战略的第三个方面是统一战线，周维东通过对这一方面的考察，引入了民族学研究中的“文化圈”概念，有效地丰富了延安文学研究视野。所谓“文化圈”，首先是注重文化的整体特

征，其次是注重文化与地域的相生关系，这是一种反对将文化本质化、琐碎化的概念，也是注意打破地域封闭性的概念。周维东在研究中共所倡导的文艺界统一战线的过程中发现，以往所普遍认为的知识分子自愿奔赴延安，实际上忽略了一个重要基础，那就是党对他们做的统战工作，具体来说，一是中共对自己抗战策略和主张的积极宣传，二是创办各类统战组织以吸引知识分子来到边区。在这一历史事实基础上，他指出延安文学不是一种区域文学，在它的发展过程中，“始终保持了开放性”，“‘战线’思维强调了边区文艺与国统区、沦陷区文艺的直接对话和交流——没有交流和对话，‘战线’就失去了意义”^⑧，这种交流和对话的重要渠道就是党的对外宣传和由此吸引的大量外来知识分子的涌入，使延安文学从最初发生就保持着与整个中国现代文学发展进程的紧密联系。另一方面，统一战线工作还对已经来到延安的文化人不断进行教育，对此，周维东研究的“统一战线”战略与延安时期的鲁迅文化开掘较深，他认为毛泽东对鲁迅的评价并非只有肯定性的，而是呈现出模糊性的特征，这一特征正是根源于统一战线的原则，即“第一个是团结，第二个是批评、团结和改造”，两个要点无不充满了对知识分子的教育色彩，由此保证“党在文艺领导上的权威性”，“使边区文化发展沿着中国共产党既定的文化方向而不会偏离到别的轨道”。^⑨这就形成了特征鲜明的文化圈，在与整个中国现代文学环境的互动相生中具备了文学生产和传播的独立性，并不断扩大自己的影响力。从这一角度观察延安文学，就充分感受到了其特有的丰富性和复杂性。

三

总体而言，周维东的延安文学研究并没有拘泥于延安或解放区这一地域范围，也没有沉浸在“文学”中满足于文本探索，而是

在更加宏大的视野中关注延安文学，他并没有过分强调“文学”的主体性，只是把文学史作为社会史的一部分，在他看来，“实际上，在现实生活中，文学从来都只是社会中一个并不太独立的环节，文学不仅反映社会，还参与社会进程。这一点，在政治色彩更明显的延安文学中有更突出的表现，由于文学往往有现实的功能，延安文学很多时候都是中共革命和社会改造的一部分，因此对其主要特征的把握，离不开对社会史的整体把握”^⑩。

在此基础上，他提出了“域外语境”这一概念，主要针对抗战文学研究中解放区、国统区和沦陷区三个板块划分的现象。由于战争以及其他社会历史原因，这三个板块之间很少有显在的交流，导致他们在社会的方方面面呈现出不同的面貌，在以往的文学研究中，我们往往注重他们各自独立的特征，并分别展开研究，这自然有一定的道理，但是三个板块之间存在潜在的相互影响，最易于理解的一种影响就是他们之间存在复杂的利益纠葛，这些纠葛会反映在文学中，形成文学领域内三个板块的交错，因此，周维东认为对任何一个板块中的文学进行研究，都不能忽视三个板块间的相互交流与互动，否则将无法对该板块文学进行合理而深入的探究。相比国统区文学和沦陷区文学，解放区文学可能与“域外”的关系更紧密，这源于中共领导的根据地、解放区要在复杂激烈的军事斗争和政治斗争中争取更大的生存空间和言论空间，基于这样的认识，他主张从三个方面对延安文学进行宏观审视，即抗战整体局势、文学思潮的影响和人员流动，延安文学也正是在这三方面的规约下形成了自己的独特风貌与特质。可以说，“域外语境”概念的提出，将延安文学研究的着眼点提到了一个新的高度，并有效打开了研究思路，使长期以来被简化或模糊不清的文学史问题得到充分而合理的讨论，揭示出延安文学应有的丰富性和复杂性。在这一概念的引导下，延安文学研究呈现出更侧重于近现代史方面的梳理，但这绝对不是要用史学研究取代文学研究，恰恰相反，这种方式能够更好地呈现

出文学的生存状态,揭示文学变化发展的深层次原因,使我们对那段文学史有更清醒、更贴近历史事实的认识。

“域外语境”是一个静态概念,它所导向的是“区域联动”这一动态过程。在抗战背景下,国统区、沦陷区和解放区之间的关系既有对抗又有联合,这是三个区域之间联动的最基本状态,再进一步考察会看到,无论是联合还是对抗,其关系都是微妙而不稳定的,因此,中共领导的根据地、解放区需要随时调整自己的对策,这反映到文学中,就呈现出指导思想和具体创作的策略性特征。周维东认为,“对于延安文艺而言,‘域外语境’具有阶段性和具体性的特征,所谓阶段性,是因为边区面临的政治形势在不断发生着变化,相应地边区作出的反应也在变化;所谓具体性,是因为针对具体的文艺理论和政策,它的‘域外语境’都有具体所指,并非只是宏大的背景”^⑩。在这一动态过程中,他重点考察了新民主主义文化理论的形成,认为正是在三个区域间的互动博弈中,中共提出了这一文化理论,奠定了后来《在延安文艺座谈会上的讲话》的理论基础。

周维东所提出的“域外语境”概念最重要的启示在于让我们意识到延安文学复调结构的存在,一方面,学界普遍将延安文学作为1949年后当代文学的前史,另一方面,通过对域外语境的考察,使延安文学根植于民国文学机制的历史事实呈现出来。实际上,前一方面主要源于一些表面现象,比如作家群体的延续、作品风貌的相似、《在延安文艺座谈会上的讲话》精神的贯彻等等,后一方面则源于更深层次的因素,“解放区文学发生、发展的根本动力,不是文学制度的科学性,也不是政治的强制性,而是其在整个民国文学中的‘异质性’——或者说‘先锋性’”^⑪,因此,延安文学与当代文学的关系并非是非自然过渡那么简单,从历史发展角度来看,其中当然有很多过渡的因素,但是从

文学机制与形成过程角度来看,二者的差异是本质的。这一发现对于延安文学研究、十七年文学研究无疑都是具有巨大推动作用的。

注释:

- ①毛泽东:《在延安文艺座谈会上的讲话》,《解放日报》1943年10月19日。
- ②李怡:《中国现代文学史的叙述范式》,《中国社会科学》2012年第2期。
- ③周维东:《“民国文学”到底研究什么?——澄清关于“民国文学”研究的三个误解》,《四川大学学报》2016年第4期。
- ④李怡、周维东:《文学的‘民国机制’答问》,《文艺争鸣》2012年第3期。
- ⑤⑥⑦⑧周维东:《再谈“民国”的文学史意义——以延安时期文学研究为例》,《学术月刊》2014年第3期。
- ⑨⑭周维东:《中国共产党的文化战略与延安文艺》,《现代中国文化与文学》2017年第23辑。
- ⑩周维东:《“突击文化”与延安文学引论》,《中国现代文学研究丛刊》2008年第2期。
- ⑪张健、周维东:《“突击文化”的历史内涵及其对延安文学研究的意义》,《南开学报》2008年第3期。
- ⑫周维东:《延安时期(1936-1948)集体创作的形式与功能》,《现代中国文化与文学》2011年第9辑。
- ⑬⑯周维东:《“英模制度”的生成:历史塑造与文学书写》,《励耘学刊(文学卷)》2014年第2期。
- ⑮周维东:《解放区的天是明朗的天——延安时期的移民运动与“穷人乐”叙事》,《文学评论》2013年第4期。
- ⑰周维东:《土地改革与延安文艺中的“穷人恨”叙事》,《广播电视大学学报》2014年第2期。
- ⑱周维东:《被“真人真事”改写的历史——论解放区文艺运动中的“真人真事”创作》,《中山大学学报》2014年第2期。
- ⑲周维东:《“文武双全”与“延安文学”——“统一战线”与“延安文学圈”的形成》,《现代中国文化与文学》2014年第14辑。
- ⑳周维东:《“统一战线”战略与延安时期的鲁迅文化——以毛泽东对鲁迅的评价为中心》,《社会科学研究》2011年第1期。
- ㉑周维东:《抗战文学的分野与联动——新民主主义文化理论的形成与战时区域政治》,《北京师范大学学报》2015年第3期。
- ㉒周维东:《“域外语境”与解放区文学的复调结构》,《哈尔滨工业大学学报》2015年第6期。

(作者单位:山东师范大学文学院)

本栏目责任编辑 马新亚

钉下思想坐标

——《修改过程》的感性材料与理性主体

◎ 陈若谷

摘要:韩少功新作《修改过程》聚焦于77级大学生的四十年风雨人生。他们来源各异又四散而去,群体的分化对应着时代的转型。一方面,韩少功延续了驳杂的认知方式,呈现诸多溢出理性轨道的感性材料,另一方面,此部“元小说”走向了更为宽广的形式空间。文本末尾的两个附录,像是两个钉子,一个坐实了虚构本质,谦虚地释放着多重理解维度;另一个则罕见地以“定调”意味出现在虚构文体内部。这批77级历史亲历者的“结论”在文本艺术的尺度下,依然提供了一个具有思想价值的坐标。

关键词:《修改过程》;韩少功;感性认知;历史结论

韩少功有着广阔的文化实践半径,既深耕于小说散文写作,又偶拾翻译,不仅涉足新闻实录和运营期刊杂志,还事必躬亲地实践着山南水北的农事活动。但是,他所采用的摄入视角和扫描的人群则较为固定。最新长篇小说《修改过程》讲述了“文革”后第一届大学生以多种形式回溯他们青春中的得失。1978年春季,M大学中文系2班迎来了60多位新人,既有16岁的娃娃生,也有38岁的父亲。他们除了读书、恋爱、寻衅、办刊,也得风气之先地一脚跨入思想初步松动的社会,宣扬自由、揭黑反腐、重评“上山下乡”、讨论“潘晓问题”……有志于理想的修辞,亦做世俗的加法。1982年毕业后,他们纷纷走向各自的工作领域,有的成了教授、有的运作巨额资产、有的援藏后进入政界、有的挣扎在温饱线上、有的移民……组织形式的变迁造成了人群的分化和心灵的隔离,往日紧密的集体渐行渐远,记忆中的大学时光像磨损严重的黑胶唱片。在入校30年之际,“青春之约”重新起航,他们以一段班会视频交代了各自的际遇,并且在家国转型中思考岁月的得失。然而,这些经历的呈现都是用一个大学中文系教授的虚构小说加以呈现,也就是说,对于这群人四十年历史的阅读,需要时时区分其“名”与“实”的分

野。大仲马说历史不过是他用来挂小说的钉子,那么,在掺杂着变动历史和虚构故事的《修改过程》中,我们究竟能否找得到那个将历史和虚构都钉住的钉子?这种彻底的形式感释放的新内容究竟应该如何理解?

一、叙事的毛边

在《修改过程》中,韩少功没有放弃在维特根斯坦般的世界、语言和思维三者之间的游走。他借肖鹏之口,虚构了一个半真半假的故事、一个文本生成的“元叙事”,作为惊觉自己逐渐滑向油腻和平庸的中文系教授,他索性隐居起来,“小说若干,就是在这一段自我救亡期的副产品”^①。在他虚构的世界里,不同的记忆迎头相撞和互相质疑,由此摊开了多样化的历史版本和感性材料。

官二代马湘南最早掌握了投机倒把和权力寻租的奥秘,自诩为市场经济的敢死队,却认为商业的成功依靠的是“光荣的革命传统”,“三大纪律八项注意”,胸腔里仍激荡着部队经历烙下的豪情。可见,韩少功给只会唱《打靶归来》的马湘南和《日夜书》中最爱唱《大海航行靠舵手》的老木填充了相似的精神底色。另一边,一直是道德模范的班长楼开富,也和马涛一样,在漂泊海外之时禁不住为故国流泪。但是,他们又

绝不是院系版的老木和马涛。《修改过程》在这个岔路口上与《日夜书》区分开来。

与其说2班同学们的生活都是在照着肖鹏拙劣的虚构在进行，不如说，他们很可能连台本都拿混，比如，毛小武离校后窗外打篮球的声音来自何处？陆一尘到底有没有见义勇为？这指向了一个问题，“多义性”恰是韩少功认识历史的一个方式。在这个意义上，农村娃史供销企图用几担大粪臭死捣乱的恶鬼并非毫无道理。“一切妖魔鬼怪都是这样打倒的，人类文明就是这样发扬光大的。这才是科学！”^②进一步说，史纤仍然在更切身的经验层面实现了对于“文明与愚昧的冲突”的撬动。在有关科学的争辩中，很可见出史纤的故土——四天路程之外的某个乡旮旯的逻辑。铿锵有力的迷信辩证法让人想起了马桥人所笃信的石磨打架原理。这都指向了一个问题，真实缺少一个维度就成谬误，荒唐向前走一步就成了真理。历史发展不是正反双面的利落切换，而是新旧交杂、进两步又退三步的混沌河流。在《修改过程》中，韩少功延续了其开放的反思力度，执拗地反抗着一元化的真理或者黑白两色的对立，再一次提供了新时期叙述之外的多义性抵抗。

既然如此，过往是否真的依循肖鹏、毛小武、林欣等人自己认定的起承转合，也就不重要了，作者也不打算为读者提供一个全景镜头。他在小说中虚假的闪回和嫁接，还有来自网络世界里陌生ID的旁证，都在不断将故事的毛边较得更碎，照亮许多之前也许不值一提的暗区，比如宫师傅家的黑狗“包子”常回到307等候主人毛小武。这些被不同视点所切割的叙事当然并非游戏或者为了煽情，它们一幕一幕组成了一个厚厚的叠影，将缩减了水分的生活从理性真空中解救出来，填补了历史的缝罅。肖鹏意念中的惠子留下了一个“名实之辩”的机趣，“名也就是实的敞

开，是实的到场，是另有硬度和温度的实呀”^③。坦率地说，看到《日夜书》结尾的循环式新生，我仿佛听见了一位浮士德在说“请停一停吧”，但是《修改过程》附录一的视频提纲提供了一个真正的“大叙述”，这令我清晰地看到韩少功的“理性主体”在历史和现实中的强悍存在根本没有被撼动。也就是说，虽然此前有无数的虚与委蛇的材料混淆着视听，但是这一刻的“名”至少可以代表着部分的真理。

也许除了马湘南谁都不会记得，当年，一个乞丐慷慨解囊，捐出一兜钢镚支援大学生，好在湿润了眼眶的马湘南拒绝了——“这正是历史的悲哀所在，也正是历史得以灿烂动人的前提”^④。在班会的献礼提纲中，配音部分不啻于“77级”对历史的“判语”。他们最终承认了自己走过的路，也正视了实惠和理想间的具体转化，并且平和地总结道，“摸着石头过河的经验消化仍在继续”^⑤。可见，历史还是相对可信的。“误读”无论如何奏效、多么过瘾，也只能在言说的层面存在，“元史学”的单一视野没有力量长久地浸泡历史的双重品格。虽然韩少功反复声说要对自己认知的独断习惯加一道防范的锁，但是相对的可信仍然会时不时地闪现出光点。

二、掉队者和返路人

诸多77级大学生里，有一个人似乎永远地留在了过去。史纤，这个乡村知识分子，正是韩少功不断观照到的“掉队者”，在一个裂变的时代，青年思想也在分化中破碎成无数条块，并延伸出当下的现状，那个几乎一成未变的史纤，则是一颗富有抵抗意味的1970年代因子。

史纤原名史供销，从农村出来前做过一年生产队队长。在号称没有冬季的1977年高考中，他赢得了比进入供销社工作更好的人生转机。他创作的诗歌后来作为纪念77级入校30周年班级献礼视频的压轴节目播出。如果依据肖鹏等人的叙述，史纤至少有两种人生版本。第一个版本是史

纤入校后因“引狼入室”造成同学重大经济损失而导致严重的精神失常，最后流落为花老倌采蜜为生。另一个版本是，他最终拿到了毕业证，顺利地融入现代社会，可能是一个常常出差的花衬衫职员，像极了全球化背景下的当代白领；也可能成为科研机构里再也不作诗的古典学术研究者，在先秦殷商刻辞的故纸堆里寻找精神的昂扬之处。

无论如何，史纤的故事都是值得仔细回味的，其中包含了至少三条时代的思想线索。其一是他出于自尊所做的对农村污名化的抵抗事件；其二为在“潘晓问题”等一系列思潮的争论中他的无言落败和其他大学生的人生选择；其三为史纤几十年后的返校见闻对其造成巨大冲击，这种以代际方式呈现的理想失落，又与另一个老同学林欣的人生感悟相互映照。

77级大学生老少夹杂，许多人比如肖鹏、赵小娟都曾在乡下当过几年知青，他们下乡后大呼上当，嫌恶农村的蚊虫阴冷，还有村民的老土无知，感情上受到伤害的史纤则无时无刻不在歌颂乡村的清洁、宁静，山清水秀和世外桃源。这两种叙述中都蕴涵着情绪化的片面表达。知青们言说的资本主要是自身在农村的历险，可是“伤痕叙事”从一开始就伴随着对生活的简化，甚至选择性的扭曲，并且在新时期“解放思想”的大旗下理所当然地压抑其他不同的声音。在史纤这一面，他故作自得其乐的姿态是一种无力的抵抗。农村在困难局势下不得已被支配的弱势命运，是1980年代初期仍然难言的无辜。这种自我安慰有喜剧的面貌，对他自己而言却是向内寻求支撑的精神折中法。

1980年代，全社会都卷入了“潘晓问题”讨论，77级大学生自然也加入了各种思潮术语的论战中。史纤的想法永远是直线和朴素的：自我敬重的根源在于勤劳。人就要吃饭、

下力气，学生就要读书，一个脱离于日常生存的“主观性”并不存在，否则这个世界就充斥着颠倒的乱相，比如为白骨精平反，让孙悟空当学生代表。结局自然是，史纤的土掉渣根本不足以抗衡林欣们的伶牙俐齿。这个社会的思想转型他很难参与和扭转，史纤的喑哑方言几无用武之地。

史纤所谓的“自我实现”就是念书、作诗，而不是搞对象、耍流氓。他对于自己生活和精神的安排十分齐整清晰。另一方面，激辩的青年们用语言表达的对于“自我”的扩张，影影绰绰总有着在洞穴里模仿的痕迹——恋爱的欢欣要在邓丽君的歌声中才能被体会得纤毫分明，精神的痛苦也不是因为真正的跌倒，而多半来自与想象中那些崇高的词汇擦身而过的沮丧。正如当初上山下乡“滚一身泥巴，磨一手老茧，炼一颗红心”的口号，要时过境迁了才可能从口头沉淀到生活。如果把“潘晓问题”放到一个外在的生活形态层面，其实，就是这些新时期的新青年抛弃了过往的声音、步态，顺便过滤掉了理想主义和集体主义。说到底，是放弃了一套可供模仿的理想，换上了另一套世俗的脚本和自我的说辞。

最后，揆违三十载的史纤根本无法理解今日青年。他发现，物质的丰裕的确是时代的进步，但是同质化的生活和单一的目标却把他们的理想套牢在模板中，这一代青年永远不会再经历77级大学生的激荡自由了。而吃垃圾食品打电子游戏，反倒也许是他们最容易实现的消极反抗。反观这个宁愿生活在过去的史纤，无论是受限于贫寒的物质条件，还是内在于所谓的中国社会“超稳定结构”，他似乎未曾迎来“自我”的诞生，必然对应的是，他也并没有遭遇1990年代一些个“自我”的陷落。由此看来，天天读书写字的生活程式，为一个陌生人声讨公平的凛然正义，寝室失窃后背上足以逼疯自己的道德压力……这种不合时宜反而达成了时代晃动里的精神自洽。

当年常常伶牙俐齿横扫一切的林欣，与这个似乎是被钉在了原点的史纤形成了互动对应。

1992年6月12日，中文系2班某组的十年之约，只有远自大西北的林欣一人赴会。当她独自在雨中站成雕像时，她至少在反抗自己的精神空间和情感需求被冷漠和遗忘挤压的状况。在眼看着孙波（马湘南的长子）像一个机器人般实行严格的时间、健康和情商管理，又借NPO名目踩着他人羸弱的肩膀攀爬名利金字塔后，林欣意识到，自己还一直在处理选择了“主观为自己客观为他人”后的心理焦虑，没来得及参悟什么是彻底的自由主义，新生代就已经用最精致的理性经济人姿态将“自我”托付给了黑暗丛林。于是，她主动否定了下一代和酝酿了下一代的社会环境。因此，林欣这个移动的坐标也在情感上不断向着思想和道德的原点回靠。

三、“附录”形式下的理性主体

韩少功写作四十年有余，已建构出了思想阈值宽广的创作谱系。他曾拒绝情性化认识“知青”岁月，抢救被历史删除的小数点，或者尽性地表达一个亲历者的温情；在关于农村的书写中，也远远地偏离反思现代性的路子，以喑哑的方言说出另一套强健的逻辑。他在语言的变与恒中聚焦历史，却又跨出能指的边界，再度以图像、声音等撑开人的存在。为反对定于一尊的novel霸权，韩少功借用过笔记、列传、词条、杂议、纪实，又穿插抒情、议论和叙事的策略，其言辞中一直充满悖逆状态，诸如“理想的虚数”“完美的假定”“进步的回退”等等不一而足，在至少三个方向上张力满满地牵扯着每一个文本。

然而，如果仅仅在这个意义上再造一个混沌的故事，那么可以毫不客气地说，这是一场感性材料堆积的自我重复。因为读者在拼凑或者搭建一座理性大厦主体之后，忽然看见，地上还散落着一堆无法收纳的认知，

它们“可见”却不“可知”。相当醒目是，文本最后的“附录”给出了对“后三十年”历史的总体性评价——即便它以多媒介多声部混响的方式登场。必须提出的是，毛边本《修改过程》只有一份“附录”，但是短短数日后的终版单行本却又添加了附录二，在这里，病中的肖鹏竟然直接与自己设计的文学形象——护士小莲——对话，这种彻底的戏谑再一次打破了此前作者所作出的总体性概括。而且神奇的是，肖鹏竟然自己声明，附录一里那些看似真诚的评价也都是游戏般的虚构，这就好像有人突然关掉伸向幕后的手电筒，又一脚将读者端上了打着强光的表演舞台，让他们在面具和混响中愕然哑然。

形式的变形本身有利于释放新的思想和情感，肖鹏在最后敞开的这个缺口，自然是为了邀请读者来检测与定制自己的艺术感和历史观。当然，作为读者我有权利说出自己的疑惑：在总体性视野不再可能之时，一种写作实践能够提供的就是属于个体的感性经验吗？原生态的、多声部的材料如何转化成可以被信服的“真理”——虽然这个词语在多数时候已经失去了效力。

可以理解的是，作者是一个去霸权化的写作者，他只能对自己的虚构负责任，因此他乐于奉献的是小说家笔法。“修改过程”的题名，主要来源于肖鹏对于历史的记载所激起的各种记忆修复。他用笔一遍遍涂抹的虚构，和史纤不断在诗歌王国中的雕琢，共同指向了一个有趣的问题：他们为什么会在这个时代把文字作为唯一的精神孤岛？1980年代，文化哲学所确立的艺术的审美品格是具有超越性的。当然这个断语要放在政治背景下才能够做出准确的解释。如今，当我们说艺术具有超越性时，需要超越的那方高墙，已经不再是高压的政治，而是冷漠的人心（人心这个词本身绝对不像被我们消耗了太多次之后那么单薄的样子）。可能对于史纤来说，文学创作其实具有实在性，这是经历了经济社会的白眼之后，他可以正视自我身心问题的唯一路径。对肖鹏而言，

他的自寻烦恼，可能来源于他对于自己记忆的不再确信，因此需要再造一段自己潜意识深处认同的，可以捕捉到倾诉欲和存在感的历史。与诗人史纤和小说家肖鹏形成严格对照的是非真非假的研究员史纤，他的工作是国家科研体制内的文献整理和小学研究，大致任务是写论文和发论文。他这样解释自己放弃文学的理由，诗歌究竟是“美言不信。”他埋首纸堆，大概想以几千年的确定性知识来抵抗外在变迁的事物，这是1990年代后知识分子更深地走进书斋的历史呈现，而写故事的肖鹏和韩少功绕开了这样一条道路。

如此看来，那个思想的钉子总算浮现出来了。没有必要将真与假、戏内戏外条分缕析，因为借助于文字，他们至少可以自我讲述，韩少功把自己的权利分发给每一个在场的或不在场的各位。史纤的作为，似乎既不属于“理想的修辞”一方，也容纳不到“世俗的加法”之中。在呼啦啦的大势里，他“被”时代轮空了。可是最后，他自己形成了一道坚持的防线。史纤几乎是悲剧性地终身投入了艺术，以采蜜为生，也是因为到处采蜜和写诗相似，是万美皆备于我的一种审美活动。同样的，最戏剧化的防御在于肖鹏的闭关虚构，最激烈的抵抗在于马湘南的自杀。他们非同寻常的人生选择和林欣面对下一代时的顿悟，让那一批77级大学生的精神脉络逐渐显影。

1980年代初的青年知识分子，最不会考虑的事情就是用旧的信仰进入新的生活，而是要去创造出属于自己一代人的情感风格和知识范式。但还是有一些人隐蔽地用自己陈旧和小翼翼的伪装，保留了许多被轰毁的道德尺度和认知智慧。人的行动、思想、情感总是各自走着杂乱的步子，三者的错位带来的失落惊愕要这么理解，也需要我们认真地回望。佩索阿的《惶然录》中有这么一句，

“他们毁灭的一切还是足以给社会注入力量的东西，让他们去从事毁灭而无须注意墙垣的嘎嘎分裂。”^⑥一定不是某张经济大幕的拉起造成了伦理的危机，也不是某种技术的降临驱赶了手工业时代的安适，这中间根本不存在换算公式。任何社会的修复都要从解除心智的病态开始，重新寻找“道德和生活尺度”，继而像钉子一样钉下思想的坐标。

作为在人才大断档后最早流向社会的知识分子，77级大学生是空前绝后的一代人。他们的经历折射出中国社会转型的完整轨迹。其实更应该说，他们这批人的经济行为、知识结构和思想视野形塑了中国的形态。如今青年一代所面对的思想状况和国家境遇，很大程度上来自于这一批时代骄子之手。因此，勾画这一批人的面目，甚至是立足于他们的视角自我审视，讲述这个变迁的时代是极为必要的。多重视角叠加后刺出来一圈圈毛边，这些无法被公约的多余材料是感性的，代表值得珍视的个体经验。然而，也更应该在形式的复杂加持后，从“类”上撑开一个更大的空间安放理性主体，既保留“多义性”和批判性，也要再上一个总体性视野的台阶。因此在这个意义上，《修改过程》走着的是确信—怀疑—探索的螺旋“扬弃”之路。

注释：

①②③⑤韩少功：《修改过程》，花城出版社2018年版，第77页、第169页、第235页、第293页。

④韩少功：《暗示》，人民文学出版社2002年，第175页。

⑥[葡]费尔南多·佩索阿著，韩少功译：《惶然录》，上海文艺出版社1999年版，第298页。

（作者单位：北京大学中文系）

《修改过程》：在历史与虚构之间

◎ 李作霖

摘要：《修改过程》是韩少功继《马桥词典》《日夜书》之后推出的第三部长篇小说，也是具有现实主义“回归”意向的历史小说。作者以马湘南、楼开富、史纤等人的身世浮沉折射四十年当代中国的沧桑巨变，又从历史视域阐释人物的人性异变，从而使历史与虚构相得益彰。从虚构形式而言，韩少功的小说语言众声喧哗、多声对话，最终形成和谐的艺术体系，而引人注目的元小说实验难言成功。

关键词：《修改过程》；历史；虚构；元话语

在《日夜书》出版5年之后，《马桥词典》出版22年之后，韩少功又给我们带来了一部长篇小说《修改过程》。如果说《马桥词典》是以词语为触发点展开的对马桥人事的记忆书写，《日夜书》是对下放于白马湖的“知青”一代的三十多年身世沉浮的历史实录，则《修改过程》是以湖南师范大学77级中文系的同学为原型，书写从大学校园到改革开放后的中国历史大舞台上展开的一幕幕人生悲喜剧。同样是“摭怀旧之蓄念，发思古之幽情”，然而最新的这一本书，却是含泪的笑，是光荣的颓败，是假作真来真亦假，是历史的虚幻。

所谓“修改过程”，专业读者一般认为有双重含义，一是指人生就是不断被历史修改的过程，二是写作也是个不断被修改的书写过程。这既可以做抽象的玄学一样的理解，像萨特所批评的“灵魂的信息”一样作为心灵鸡汤传达给青年读者，又可以做具体的历史的理解，它所谓“人生的修改”是书中所录的77级中文人所经历的人世沧桑，他们既怀揣“理想国”和“施工图”修改了共和国的历史，又被体制和市场无情地修改，宏阔的历史修辞变成一地鸡毛，变成似真还真的滑稽剧，它所谓的“写作的修改”，具体指77级中文系的故事撰稿人肖鹏对《修改过程》的修改，他有时是因为书中人对号入座引起麻烦被迫修改，有时却是因记忆和想象的驱动尝试更有趣的写法而修改（比如给人物行状设AB章让读者选择）。

我从未在公共传媒或私人场合听韩少功先

生谈这个题目是什么意思，也没听他说这本新作想表达什么。我所熟悉的他向来的观点是：我想得清楚的就写散文，想不清楚的就写成小说。既然我写的是小说，它当然就是一言难尽的对人生细节的描绘，这种形象的、情感的、梦境般的展示实在难以以观念性的话语来转译。所以他常常对非文学专业的记者说对不起，我不知道我写的究竟是 what（而记者的专业性提问首先就是要抓到这个 W）。所以标题也好，主旨也好，人物也好，作家建议读者用文学或诗的眼光来审读为宜。

然而正如本书的副文本（封面广告词、封底作者语录、附录一“1977：青春之约”的纪录片大纲）所示，这部小说是对77级的“我们”的回顾与惦念，是对那四年及其后的四十年的“我们”的生命记录。附录一提到的一些校园内外的历史事件和热点（比如“学潮”、读书热、文学热、马湘南的望月湖工程）也在小说本文得以详细描述，甚至一些具体的地名如“岳王亭”“望月湖”都是真实存在的，书中提到的通宵排队购书的那家校门口的新华书店在上世纪九十年代末还依然存在。可以说，就像作者的大部分小说一样，《修改过程》是依据确有的历史事实和特定的人物原型加以创作的，仍然属于现实主义小说的“历史再现”传统。至于实与虚，真和假的问题，作者在答记者问中已显出端倪：“生活与文学好像是两回事，把它们变成一回事，像物理学里的一个莫比乌斯纸带，两面变成一面，效果会怎样？其实中国人有一句老话：舞台小世界，人生

大舞台，差不多也是讲这个大道理。”^①

如此看来，对《修改过程》的解码，关键是这个“莫比乌斯纸带”是如何做成的？换句话说，历史如何经过虚构而成为小说（包括小说中的小说）？而本书的虚构形式——结构、叙事话语和自我拆解等又有何成败得失？

一、历史、虚构与想象

莫比乌斯带是由二面的纸条经过扭曲与缝合而变成一个平面，而对一个文学文本而言，它其实并不仅仅是传统上所认为的现实与虚构（比如所谓“内容与形式”）二元对立的统一。著名的德国美学家伊瑟尔，在其晚近的文学人类学研究中，提出现实、虚构与想象“三元合一”的理论。在阐明《修改过程》的历史真实与虚构特点之前，让我们先简要说明一下这一理论观点。

伊瑟尔认为，“把现实与虚构对立起来的那种‘不言而喻’的传统认识认为，虚构的最基本特征就是现实的必然缺席，这样一种十分可疑的‘必然’，把一个现代认识论困惑不已的中心问题掩盖了起来，这个问题就是：尽管某些事物实际是一种客观存在，但它们却不能分享客观事物的真实性”^②。从对这样一种虚构/现实“二元对立”的反思出发，伊瑟尔认为，客观现实不是自明的真实（在西方语言中，reality既指“现实”，也指“真实”），真实依赖于主体的创建，借用存在主义的术语来说，正是“此在”的在场才揭示世界的意义。而在“新历史主义”看来，历史，只有通过“历史的文本化”才能被把握。而在包含大量现实再现的词语的文本中，“文本并不是为了追求现实性而表现现实的。这就是说，文本没有必要依照事实本身使自己成为虚构之物。实际上，在文本产生过程中，作者的意图、态度和经验等等，它们未必就一定现实的反映。这些意图、态度和经验等，在文本中更有可能只是虚构化行为的产物。因此，在这种情况下，虚构化行为

转化成了一种符号化的真实，同时，想象也成为了一种顺着符号指向驰骋神思的形式”^③。

伊瑟尔的“三元合一”论并不仅仅是在传统理论中增加一个“想象”，它的重要意义在于重新调解了现实与虚构和想象的关系，并且赋予虚构以新的解释。在西方文化传统中，虚构经常与不真实、谎言、欺骗等相联系而成为现实/真实的对立面，而在伊瑟尔的文学人类学阐释中，虚构表示一种意向性行为，是对事物或事件的性质和意义的建构。正因如此，虚构和现实，虚构与想象的性质和关系也更清晰。对于文学和艺术文本而言，现实不再是客观真实之物，而是“对客体的描绘”，这一文本化的客体“理所当然地超越了它们所摹写的原型”。“虚构化行为本质上是一种疆界的跨越。这实际上是一种‘侵犯’行为。这种行为是与想象紧密相连的。”而想象通常以一种弥散的、瞬息万变的形式把握对象，“它是自我意志的显现，以绝对的任性标明自我的本质”（胡塞尔），那虚构化行为就要引导和控制想象，“赋予想象一种明晰的格式塔”^④。这样，虚构就充当了想象与现实之间的纽带，一方面，虚构所再造的现实指向现实却又超越了现实本身，另一方面，无边的想象或多或少分享了对象的现实性，并被虚构纳入到某种形式之中。

现在可以回到《修改过程》并尝试解答前文中提到的问题：“历史如何被虚构为小说”（而能获得合法性）？这个问题既宏观又微观，既有赖于对历史语境的参照，又需对自身意义系统的语法建构加以细读。先从宏观方面说。

《修改过程》既可视作为历史小说，也可看作是现实主义的长篇叙事。英国批评家罗吉·福勒认为历史小说“为十九世纪伟大的现实主义小说产生了条件，并最终与之合流”^⑤。正是在两者相互融合的意义上，王德威曾如此给历史小说下定义：

历史小说一词通常指的是由真实或虚构的历史人物与情节相互组成起承转合的叙事。这样的小说之所以产生历史感，不只是靠作者对特定时代的人物、环境、风俗等做出信而有征的描写，而有赖读者对特定事件以及作品所描画的历史动

态所产生的推想和反省。^⑥

在谈历史小说涉及“历史”和“小说”的两造时，他还说过一段话，也值得引述：

历史与小说是两个特别息息相关的叙述话语，因为两者在探索人类经验上有相当的重叠，而所谓经验可以是想象的或实证的、虚构的或观念的，遑论两者相互跨越、挪用的现象。历史小说特殊的魅力正是因为它跨越了这两种叙述话语。^⑦

王德威的这一解释，显然是在一种“后学”语境中，通过吸纳福柯的话语理论和海登·怀特诸辈新历史主义观念之后推导出来的。而这样一种普遍主义话语并不一定契合于具体的历史实际。比如明清时期的白话长篇小说，尽管也往往脱胎于历史，并参照历史正典的范式展开叙事，但这种“历史小说”始终得不到主流话语的承认，在历史叙事的宏大家族中顶多充当一个看门人的角色。只有在梁启超提出“新小说”以后，更确切地说是五四之后，鲁迅、茅盾等新文学先驱借助西方现实主义范式构造新小说，才使得小说（fictional 虚构的）话语具有历史合法性，才成为“一种严肃、生动、充满激情的伟大形式”（龚古尔兄弟语）。

韩少功的小说自然离不开五四先辈所开创的这个传统。只是这一传统在现代中国的种种文化和政治压力下已发生变异，如十七年时期提出的“正面人物论”“三突出论”，“革命浪漫主义”与“革命现实主义”的两结合论，“民族形式论”等等。这些观点指导下的创作，一方面使小说达到了历史上从未有过的政治地位，另一方面也使小说变成了神话，失去了自己的精神性。这就无怪乎 1980 年代的青年作家会一边倒，取法现代派和拉美魔幻现实主义，重建小说（虚构）范式。

韩少功也不满于当代中国现实主义的变异，并认为自己的早年小说“比较幼稚”，从而进行过多种取法中国古典传统和西方现代派后现代派并做出新创的小说尝试，“词典

体”“玄幻体”“缺略体”等等，不一而足。但纵观韩少功大部分小说，特别是 21 世纪以来所写的中篇小说，如《报告政府》《山歌天上来》《赶马的老三》《日夜书》等，基调仍然是现实主义的，是对托尔斯泰、屠格涅夫和契诃夫，茅盾、巴金、老舍和沈从文所奠定的俄国传统和中国传统的自觉继承和回归。——这一传统不仅包括从创作方法意义上的“严肃地处理日常现实，一方面使广大社会底层民众上升为表现生存问题的对象，另一方面将任意的日常生活中的人和事置于时代历史进程这一运动着的历史背景之中”^⑧，也包括世界观上具有伦理和政治意义的“人民”本位的道德关怀和权利诉求。

《修改过程》对历史的虚构，正是得益于现实主义经典所传承的遗产和经验。它一方面从个人的日常行为的描绘中，反映出大时代的风云变幻；另一方面又注意从变动的时代背景中，刻画人物的性格和命运，拿捏人物的情感与思想变化。前者的一个典型例证是小说对马湘南的生活和命运的描写。马湘南在就学时对专业毫无兴趣，一门心思想着赚钱，文学社的油印刊物被他拿到大街上热卖，向陆哥提供危情警报也要收取信息费（这种似乎夸张的细节突显的是被我们忽略的历史真实），而他体现其商业奇才的、赚取第一桶金的运作——“望月湖工程”非常典型地体现了八九十年代“个体户”商业操作的特点——与政府、传媒的合作。这种操作模式在后来与郭副省长的亲密互动、互相帮衬中运用得更为成熟与有效。马湘南可以说是中国当代资本家的一个典型形象。尽管他的日常言行常常是通过一种漫画化的夸张手法得以表现的——比如在歌厅里必唱《打靶归来》，公司管理是仿照解放军军规“三大纪律八项注意”，一高兴就让司机给所遇之人一人一张百元大钞——但这种描述让我们自然联想到当代商业大佬们的辉煌、霸气与虚弱。只是马湘南的突然下降缺乏左拉或茅盾似的社会学分析（比如他的权力太缺乏稳固的政治基础，而只能靠假借和象征来获得权力幻象），韩少功是从道德人性、从家庭悲剧的角度揭示其虚弱和没落，并让他以自杀

谢幕，这多少有些偶然性，削弱了这一人物的悲剧意义。

第二种现实主义的常规手法，从变动的时代背景中反映人的性格和命运之变化。司汤达、巴尔扎克这些现实主义大师，早已从历史社会学视域来观察和研究人，从而刻画出于连、拉斯蒂涅、高老头这样的经典形象，而这样的创作范例也促生了恩格斯“现实主义意思，……除细节的真实外，还要真实地再现典型环境中的典型人物”这一新的批评理论。比起以前的古典主义和浪漫主义理论，现实主义更具现代性的特点，一方面现代性个体更具个性，另一方面个体的自我塑造和筹划又越来越依存于变动的社会力量。在《修改过程》中，楼开富、毛小武和史纤等人的形象，特别是其大学毕业后遁入都市或乡村的生存际遇，让我们慨叹四十年社会变迁之剧，而造化之弄人也烈。

单以楼开富为例来说吧。楼开富学生时代是这个班的班长，热衷于“宣讲文件精神，把品德、理想、现代化、革命传统说得振振有词”，热衷于学雷锋做好事，甚至面对女同学的浪漫示爱，他也无动于衷，把她送的两张电影票，当做礼物送给系领导王副书记。他也操心个人的前途和地位，比如试图通过结交干部子弟，通过恋爱登上权力高塔。但他的“做报告、讲理论”的交际风格把省人大主任的女儿给吓跑了，马湘南为他安排的相亲节目以戏剧性的尴尬收场（这是全书中最有笑点、令人过目不忘的一幕）。

楼开富“左得可爱”的性格是在变动的大环境下造成的。第九章“最新敌情”详细描绘了当时的历史背景。比如政治学习小组活动开展不下去，“思想纷争不少”，“学生们纷纷缺课”，“‘八禁’早已取消”，“林欣好几天没回校，陆哥、马哥也是各怀鬼胎，忙得神出鬼没的”，“野生动物”们提出各种自由、民主的要求，让主管思想工作的王副书记忧心忡忡：“照他们这样闹下去，这校

内校外还有没有上下？离天下大乱还能有多远？”对“最新敌情”的发现和侦破，其实正是这种“后革命”时代继续革命理念的余响，而楼开富所紧跟的王副书记，正是革命化的一种符号。

毕业后的楼开富终于如愿“嫁”入豪门，当了厅长的乘龙快婿，自己也成为党报的一名干部。但“天堂也有人间烟火”，领导也信迷信，有怪癖，不好服侍，书中对楼开富得罪大领导姚部长后的惶恐和焦虑的描写，让人想起契诃夫笔下忧惧而死的小公务员。

之后的情节有AB版两种展开。A版楼开富因为老婆查出患有不治之症而断送出国梦，工作也丢了，他沉入社会底层，以长跑磨练自己的生存意志，同时打几份工，照料病妻，抚养幼儿，终于赢得黄家的尊重。而且他的生活从此反而过得有滋有味，多次获得马拉松冠军，成了“体育新星”，遇见同学会送各种奖品和小礼品。在结局他晨跑撞上汽车时，头脑中浮现两句歌词“海阔天空我们在一同长大，普天下美好一家”——他回归了，回归到革命的乌托邦，回归到美好的青年时代。B版的楼哥出国又回国，开起移民中介公司。这一章围绕他与毛哥的冲突写成。毛小武是真正的底层，想要靠老同学帮忙出国镀金，楼哥看他一无资金二无技术，就让他办“政治移民”，提供的模板和案例都是作假，有违毛小武做人的底线。毛小武在电话中大骂老班长以前“大道理比谁都讲得顺溜”，“到头来也当个人贩子，偷鸡摸狗打地洞，转往屁眼里扣粪渣，中国米国一起蒙”。而楼班长的回应是“You stupid Chinaman!”。这一版的楼开富是一个在域外资本主义环境中蜕化变质、继续迷失的楼哥，尽管作者最后暗示他还有“一颗中国心”。

不管是哪一种命运的展开，楼开富都是这一代人里变化最大的角色，从一个开口闭口大道理的“革命人”到一个追求地位、物质利益甚至不择手段的人，前后反差甚为剧烈。如果没有环境的交代，这样的转变是不可理喻的。而要理解时代环境如何影响到楼开富的后半生，不可忽视第11章楼开富随马湘南去特区“体验”的一段描写：

“……特区，完全是另一个世界，是闪闪耀眼的太多可能性。那里群楼林立，车队潮涌，缤纷商厦大若迷宫，白天和夜晚都在沸腾，到处都翻涌出空调机排放的冷气或热浪，一片形如冰炭的繁荣。像‘时代’这样的词，只有在那里才会蠕动，才会伸缩和起伏，一个个活起来，啃咬内地人等等绵绵情思……这太不公平了吧？从那样的会所里出来，楼哥全身上下从里到外热烘烘软酥酥，鼻子边余香犹存，生命能量似乎在每一个毛孔里喷涌……”

很多腐败官员在其忏悔录中，都会谈到多少年前，去南方某个城市的刻骨铭心的体验。正是觉得“不公平”，觉得这种“非人”（非一般人，非公务员）的生活才值得一过，才有了思想和行为的转变。而特区的风景并非奇观和幻影，它后来转化为历史时间，转化为当代人置身其中的戏剧舞台，楼开富和楼开富们的悲喜剧正是在这一似真似幻的舞台上上演。

还应该指出的是，尽管关于楼开富的叙事在形式上采用了后现代的拼贴法，但内里还是现实主义的。即在革命化、体制化和市场化的时代变迁中，个体如何被社会力量所裹挟和不断命名。就像巴尔扎克笔下的拉斯蒂涅不能不变得自私冷酷，楼开富也不可能寻觅到真实自我。毛小武对A版楼开富的结局不满意，是因为觉得小说不能这么瞎编，楼开富不可能返璞归真。所以他批评肖鹏的创作是“十八扯，跳大神”，迫使肖鹏根据他的陈述写出第二版。而对韩少功来说，历史的残酷和道德的温情让他难以取舍，从而做出并置之举；即使在B版中，他也不忍继续无情地讽刺楼开富，而让他洒泪离场。也许毕竟是老哥们，书内书外离得太近吧。

《修改过程》以人物为经线带出历史的纬线，全书20章，除了“抗议者”“最新敌情”“解放军叔叔”“重新开篇”“现实很骨感”五章，其他都可以看作人物行传，分

别是陆一尘（1.3）、马湘南（4、5、6、16）、肖鹏（7）、楼开富（8、11、12）、毛小武（10）、史纤（13、14、20）、马波（17）。如同《日夜书》一样，它是借鉴古代史传的方式纪叙历史，表达人生经验。这样做的好处是适合于民族传统与读者习惯，易于激发读者的道德感情。而其弱点是缺乏时间性（历史感）和因果性。70年代末的陆一帆和马湘南的说话口吻和行为举止与21世纪的人物如出一辙，这是令人惊讶的；而缺乏事件的因果联系，也容易导致人的形象的孤立和人的命运缺乏必然性（作者显然也意识到这一点，所以安排了插入章节、串场人物等手段来弥补）。比如马湘南的商业成功因与郭副省长的联系而得到社会学的证明，但是他的命运跌落和自杀结局就缺乏必然性的事件的解释；史纤的生病和黯然离校得到了事件的解释，并且其被骗、被查这一公共事件有力地串起了毛小武的生命轨迹。但结尾补叙的“花花太岁”和“飘魂”两章因为缺少事件的联系就成为了“狂想曲”，表征的似乎不是史纤坚实走过的人生而是叙事者想象的人生，一种情感的符号。小说当然不是历史，不必对事件的起迄和因果耿耿于怀，现代主义之后的小说也早已内转化和形式化。但我以为，对于第三世界的中国小说而言，司汤达、巴尔扎克和左拉的传统依然弥足珍贵，他们对历史因果的苦苦探寻，对个体意志如何受社会力量驱遣的精密研究，造就了一种与理性、民主息息相关的艺术。韩少功的许多早期作品诚然是体现类似的历史理性精神的。但他后来把这种“议题化”的虚构难题主要交给了散文，而他的小说则少了一分历史理性而多了道德情感的表露与普遍性的哲学意味。

二、虚构叙事话语：叙述言语与元话语

叙事学意义的“话语”，一般指与“故事”（story）或“内容”（content）相对的叙事表达层面，涉及事件组织的秩序（order）、控制表述的“视点”、以及叙事速度、叙事声音、描述和评论等等。比如就“秩序”或“结构”而言，我们可以讨论为什么马湘南的故事在4、5、6章连续叙

述后突然中断，然后在第16章写出他的结局。比如“视点”，我们可以讨论“花花太岁”中视点的转换（“呵呵呵你疯狂的花羞涩的花淫荡的花”，叙述者为何转向人物的内视点？）。但囿于篇幅，这里只能在“三分法”（米克巴尔：“素材、故事、话语”）意义上讨论其“叙述话语”中的两项：叙述言语和元话语。

“叙事言语”类似于巴赫金所用的“叙事语言”“小说话语”，它包括人物语言和叙事语言（巴赫金有时称“作者语言”）。而叙事语言又包括语式上划分的“直接引语”“间接引语”“自由直接引语”“自由间接引语”等，从表达上讲的“描写”“陈述”“评论”等。这都是学院派的形式研究，未若巴赫金的“小说话语”来得明确和及物。

巴赫金认为小说的话语是多元的“杂语”的集合，包括方言、文学语言、历史语言、社会及职业性行话、谚语等等，不同的语言代表不同的社会环境和世界观，“小说家不消除词语中他人的意向和语气，不窒息潜存于其中的社会杂语的萌芽，不消除显露于语言的词语和形式背后的语言面貌和讲话姿态。相反，作家让这些词语和形式，都同自己作品的文意核心，同自己本人的意向中心，保持或远或近的一段距离”。^⑨由于长篇小说往往包含更多的人物、更多的对话关系、更复杂的情感和思想的冲突，所以，“多声现象和杂语现象进入长篇小说，在其中构成一个严谨的艺术体系。这正是长篇小说体裁独有的特点”。^⑩

以此检视《修改过程》的语言，我们能体会韩少功一贯的风格和魅力，也能发现其新的创获。比如韩少功的人物语言，往往因为作者对人物及其社会阶层、职业比较熟悉，而能做到“如闻其声口”，非常生动而有表现力。

比如写马湘南与郭副省长的对话：

马湘南大惊：“你好歹是一方大员，堂堂巡抚，怎么搞得像个地下工作者？警察都到哪里去了？”

“你以为是你们当年娃娃造反，打一打口水仗了事？”对方笑了，“工人最怕失业，农民最怕失地。你断人家活路，兔子也要咬人。”

马湘南一方面称郭副省长“堂堂巡抚”，另一方面又冲着令人景仰的高官用长沙方言讲粗痞话，生动再现了他与领导的亲密关系、直爽的性格和说话的艺术。而郭副省长的话既是行话又是真话，很得体地揭示了其身份和性格。

再看毛小武的说话：

（在马家受气后在公交车上发无名火）：“嘿，阎王殿放假了？什么破汽车，装猪也不能这么装啊。”他一张狗脸说变就变，还与气象台不共戴天。“前天说降温，昨天说降温，降你贼骨子的尸。抽胡说不上税么？臭王八蛋，臭不要脸，臭狐狸精……”

一连串的方言和粗痞话，把一个底层市民的愤怒表达得淋漓尽致。在本书中，毛小武和史纤的语言最让人亲近。因为他们讲的是“自然语言”，最原始最有生命力的语言。韩少功对人民群众的语言有着深切的体会和深厚的感情，他写农民、工人和普通市民的时候也最得心应手。这与很多同为知识分子的作家形成鲜明的区别。

在叙事语言上，韩少功也非常注意叙述者语言与人物语言的自然衔接、转换，注意声音的层次和高低变化，从而形成多声对话和多种风貌。比如写毛哥母子去马府表示感谢，马太太嫌他们脏，没让他们坐沙发，让保姆搬来两张木椅：

毛妈迟疑地落下一小半屁股。毛哥却依然站立，紧扣椅背，气息越来越粗重，肯定是血流呼呼往头上涌。小条子（此语难懂——原文注），马哥怎么找了这么个骚货？连礼数都不懂，连长幼都分不清。是不是事后还要差人洗椅子、刮椅面、喷药水、干脆把脏椅子扔出大门？是不是自己还要一连呕上三天？

他想说什么；不，想喊什么；不，想吼什么——但终于半个字都没有，只是低头盯住脚尖。

毛哥和马哥是老同学老哥们，受到马太太轻慢后感受奇耻大辱，叙述者在外焦叙述后迅速转入毛哥的心理活动，因为非此不足以表现人物的

耻辱和愤怒，“想说什么、想喊什么、想吼什么”，以外观混合着人物的情绪，破折号一转，又回到中距离的外在叙事声音：“终于半个字没有，只是低头盯住脚尖”，表明人物已经意识到地位的落差，或者说让读者理解这种落差所带来的驯服。

书中“炸裂”的语言比比皆是，包括叙事人拟作的古典诗词、快板词等等，这里不做详述。可以肯定的是，韩少功在长篇中延续了他写短篇小说时的上佳的语言感觉，他还能写。

最后不得不简单说一下《修改过程》中的元话语问题。这是一个青年批评家比较感兴趣的议题，而且据说他们对此颇多肯定和溢美。对此我不敢苟同。

我未具体统计，据说书中元话语的出现有十多次。这些元话语的表现和功能各不一样。有的表现写作者肖鹏对故事的处理，对写作或文学自身的议论，对人物的揣度；有的表现外叙述者对肖鹏写作过程的说明，外叙述者通过肖鹏来表达对文学的议论（比如肖鹏与惠子的对话）；还有的则是混合着内外两个叙述者的声音（比如全书最后一句：“好了，接下来的故事……”）。

其所以出现如此多的元话语，我以为除了传媒（阅读环境）的变化，作者—文本—读者交流系统的关系和功能的变化等因素，最主要的是作者一开始就给自己设定了写作难度——让肖鹏写小说并引起麻烦。因为是肖鹏写的小说，面对的是假想的特定的网民（包括小说中的人物），遭遇的是特定的发表机制和修改机制，所以就有怎么写啊删帖啊超链接啊小说与现实关系为何啊这些稀奇古怪的问题。但真正的问题是，叙述者（姑且说是韩少功）不可能让肖鹏全权取代自己的故事和声音，叙述者面对的是完全不同的读者，这批读者只需要直接进入77级的故事，包括肖鹏的故事。对他们来说，马湘南、楼开富和史纤的故事是肖鹏还是韩少功写的并不重要，楼开富的AB版是韩少功还是肖鹏提

供的也不重要（前者提供的不更好吗——事实上，真实读者怎么可能会认为自己读到的是肖鹏的小说？），相反，正因为肖鹏这一作者形象的出现，引出许多节外生枝的问题，干扰了文本统一的美学风格和阅读效果。

比如说，“解放军叔叔”一章，写毛小武犯罪被捕，同学们为之送行，群情激昂（读者的情感代入也至高点），这时候叙述者突然想到在场人物肖鹏是要写小说的，就来了这么一句：“多少年后，肖鹏写到这里，觉得当时还有点什么，或还应该有点什么。比方，他就不能写一写泪花，写一写扭曲的脸，写一写森林般伸出的手？”——这完全是游戏笔墨，不必要、也不自然的自我反射。

同样的道理，篇幅最大的元话语——“现实很骨感”一整章，肖鹏与惠子谈文学，也是不成功的实验。尽管惠子阐明的文学观念对普通读者不无启发，但显然会破坏审美幻觉啊，——有谁在看电影的时候愿意停下来听电影美学的讲座吗？

尽管如此，韩少功的长篇历史小说仍然是勇敢面对历史和自我的良心之作，其刻画的马湘南、毛小武和史纤等人物形象将深入人心，而其为适应新形势新读者所做的形式实验也必将收获成功，产生耀眼的美的光芒……

注释：

- ①舒晋瑜、韩少功：《完成一个对自己的许诺》，《长江文学评论》2019年第2期。
- ②③④[德]沃尔夫冈·伊瑟尔著，陈定家、汪正龙等译：《虚构与想象：文学人类学疆界》，吉林人民出版社2011年版，第2页、第2页、第3页。
- ⑤[英]罗吉·福勒：《现代西方文学批评术语词典》，四川人民出版社1987年版，第125页。
- ⑥⑦王德威：《写实主义小说的虚构：茅盾、老舍、沈从文》，复旦大学出版社2011年版，第32页、第33页。
- ⑧[德]奥尔巴赫著，吴麟绶、周新建、高艳婷等译：《摹仿论：西方文学中现实的再现》，商务印书馆2014年版，第551页。奥尔巴赫认为这一方法是“当代现实主义的基础”。
- ⑨⑩[前苏联]巴赫金著，白春仁、晓河译：《小说理论》，河北教育出版社1998年版，第80页、第81页。

（作者单位：湖南师范大学文学院）

关于存在、媚俗与诗意

——读韩少功新作《修改过程》

◎ 王晶晶

摘要：韩少功新作《修改过程》旨在探讨“人的存在到底是什么”这一现代以来小说所面对的问题，小说中作者设置的叙事迷宫、阅读障碍也就成了“存在”的隐喻。在作者看来，回忆、惦念、努力表达、叙事，正是人存在的方式。同时，在探究存在的同时，《修改过程》体现了反对媚俗的精神，A、B故事的设置、真实性的故意消解，人物和细节，无不洋溢着对媚俗的反抗。反抗媚俗是为了接近真实的诗意。小说在矛盾、怀疑、消解之后写下了真正的诗意，其中，不乏充满真实质感、赋予文字光辉、足以乱真的小说情节；而小说人物也不止于真实刻画，同时承担了作者对于存在的思索，例如马湘南代表了存在之轻，马波是个媚俗附身的人，而林欣则是回忆的化身，回忆即存在、即重。总之，韩少功新作《修改过程》是一部追问存在、反对媚俗同时写出了真正诗意的小说。

关键词：《修改过程》；韩少功；存在；媚俗；诗意

一、“人的存在究竟是什么？”

在阅读韩少功新作《修改过程》的过程中，我不断被提醒，他同时是《生命中不能承受之轻》这部小说最早的中译者。

小说名为“修改过程”，写的是主人公大学教授肖鹏，1977级大学生，写了一部以他大学生活为蓝本的小说，遭到以陆一尘为代表的当年同学的反对，肖鹏只能不断修改书稿的经过。但我们很快发现，我们根本分不清《修改过程》这部小说中，哪些是肖鹏笔下的小说，哪些是作者的叙事；或者说，我们根本不知道眼前的这本《修改过程》，是否就是小说里肖鹏写的同名小说？肖鹏一边写作一边和读者、以及书中的其他人讨论着小说的写法，“修改过程”正是讨论中他学生贡献的书名^①。

《修改过程》的小说开头显然是在致敬中国最伟大的小说《红楼梦》。《红楼梦》的开头十分奇特复杂、迷离惆怅：一会儿是作者自述，所记乃半生潦倒的自己对当日闺阁繁华的回忆；一会儿是无才补天的石头，历经尘世后的记录；一会儿又说是石上所记，甄士隐炎夏

午睡，梦中听到的一段关于神瑛侍者和绛珠仙草的因缘……小说无论古今中外，开头所要达成的目标无非是顺利把读者带入一段时空。《红楼梦》开头的奇特在于，不但一下子把读者带到了故事开始的地方，苏州阊门外十里街仁清巷，而且成功地使读者如坠云雾——读者不但跟随叙事者来到红尘中具体的某处街衢，同时又徜徉于苍茫悠远的鸿蒙太空。故事到底是作者自述、石上所记还是梦中因缘，三者巧妙地纠缠在一起，假作真时真亦假，实在令读者破费思量；而正是这看似矛盾的复杂叙述，吸引读者读下去，撞入小说“甄甄贾贾”、虚实莫辩的世界。

《修改过程》的开头同样足够复杂、令人迷惑不解。“陆一尘”到底是肖鹏以牌桌上认识的记者为原型的虚构，还是确实是他的大学同学？陆一尘和肖鹏都是作家韩少功笔下的小说人物，还是如肖鹏所说，陆一尘是从他的小说里跑出来的人物？我们说不清楚，因为小说一再故意地自相矛盾、混淆视听。开头第一章“作者你别躲”，细看之下会发现原来是主人公肖鹏的一个梦。肖鹏当作家上瘾，在网上连载小说，于是有一天梦到他小说中的人物“陆一尘”从小说里跳出来，抗

议主人给他安排的狗血情节：女友卢姐腰肥膀壮却故作纯情，自己车祸废了一条腿后，却因此找到毕生真爱、退役的举重选手护士小莲……笔下的卢姐和小莲都是厉害角色，逼得肖鹏只好修改小说情节——惊醒后发现这是黄粱一梦。

第一章中肖鹏明明告诉我们，“陆一尘”是他在小说中塑造的大学同学。而到了第四章，我们却赫然发现，在“现实”中陆一尘确实是作家肖鹏的大学同学。由陆一尘的不满，引出了马湘南、楼开富、毛小武、林欣等一千同学的故事。小说进行到第十九章，回到大学教授兼网络作家肖鹏的当下生活，他和战国时期热衷于名实之辨的惠子进行了一段对话，再次提醒我们，陆一尘不过是肖鹏“写出来的人”，一千同学也都是“写出来的人”。作者最终似乎想告诉我们，写出来的真实才是真实，人类如果没有记录、没有修改，真实就等于没有发生过；因此在此意义上，“文字以及文学，为人类的立身之本”。也就是说，有名之实才为实，名即是实。

韩少功之所以在小说中反复讨论“何为真实”“名和实（即文字和真实）的关系”，实在是因为，《修改过程》根本上是一部旨在探讨“存在”的小说。同时，相应地，《修改过程》中对于自身虚构的自觉指涉，对于透露小说如何生成的热衷，以及叙事者反复声称如何在小说创作过程中失去控制和主动权等等，都是后现代小说惯用的技巧，但在这部小说里，技巧不只是技巧，而是大有深意存焉。米兰·昆德拉在评价劳伦斯·斯特恩的《项迪传》时说，“这种小说技巧看起来好像是在耍花枪。作为一种艺术，技巧决不仅仅在于耍花枪。无论有意还是无意，每一部小说都要回答这个问题：‘人的存在究竟是什么？其真意何在？’”^②也就是昆德拉在《受到诋毁的塞万提斯遗产》里反复说的，

“假如说哲学和科学真的忘记了人的存在，那么，相比之下尤其明显的是，多亏有塞万提斯从而形成了一种伟大的欧洲艺术。这一伟大的欧洲艺术正是对被遗忘了的存在进行探究。”“一部接一部的小说，以小说特有的方式，以小说特有的逻辑，发现了存在的不同方面……”一言以蔽之，即小说是对存在的探究。韩少功显然十分认同米兰·昆德拉对小说精神、对“小说是什么”的看法。

“人的存在究竟是什么？”好的小说都给出了自己的答案。比如《红楼梦》的开头以及整部小说告诉我们，存在是空幻——我们所看重的一切，功名利禄、青春、美丽、爱情、欢娱筵宴，最后都归于梦幻；正如小说开篇第一回说的，“此回中凡用‘梦’用‘幻’等字，是提醒阅者眼目，亦是此书立意本旨”。

韩少功在《修改过程》里故意混淆了小说和现实、以种种后现代的技巧来写作，归根到底，是要回答一个问题：我们到底如何“在”？也就是，“人的存在究竟是什么？”——到底有没有一个坚固的真实？还是“存在”压根儿就是回忆、复述和不断修改、重塑？也许本没有“现实”，而是回忆着回忆着、复述着复述着、写着写着，就成了“真实”？人生或“人的存在”交织着不断回忆、讲述和修改的过程。而其中，语言、文字正如我们得渡的舟楫，我们奋力前行，却始终无法最终抵达真实存在的彼岸。正如《红楼梦》开篇就点出“梦幻”，《修改过程》扉页上写着这样一段话：

亲爱的，我们回忆，故我们在。我们惦念，故我们在。我们千言万语却总是词不达意，故我们在。

这既是这部小说所要揭示的立意主旨，也是作者韩少功的抱负与温情。笛卡尔说，我思，故我在。笛卡尔的话宣告了欧洲现代文明的初期，理性和科学使人类确认了主体的地位，开始摆脱上帝的绝对控制，肯定了自己的力量。但随着科技的飞速发展，今天我们的世界日益简单化、同

一化。小说的精神是复杂，是重新照亮被忽视的生活世界。因此，我们回忆、惦念、努力真实地表达，是为了回到科学、理性之外，也许被遗忘了的存在。

韩少功早在1994年就特别提到了“在”，提到了小说的精神。可以说，二十多年来他一直没有放弃对于“在”的思索，这无疑是他字典中的关键词。他曾这样解释：

米兰·昆德拉一九八六年在《小说的艺术》中谈到本书书名(The Unbearable Lightness of Being)中的being。他强调这是一个让大家不舒服的词，being不是existence（存在），不是life（生命），不是condition（状况）。他反对把莎士比亚的名句“To be or not to be”译成“活着还是死去”——而这不仅仅是捷文译者也是中文译者通常的译法。总结他的意思，他的being比“生命”含义更宽广也更抽象，大致相当于中文的“在”，甚至可以说，“在”也不能够与之完全等义和对译。

《修改过程》是韩少功颇有抱负的创作，他在小说中苦心经营的叙事的迷宫、阅读的障碍，旨在探讨“人的存在到底是什么”这一现代以来小说所特别要面对的问题，他的小说也就成了“存在”的隐喻。

二、一部反对媚俗的小说

《修改过程》是一部反对媚俗的小说，A、B故事的设置、真实性的故意消解，人物、细节，无不洋溢着反对媚俗的精神取向。

媚俗常常是一个被“误解的词”，因为捷克作家米兰·昆德拉在小说《生命中不能承受之轻》中的使用而广为流传。这个词也许并不陌生，却又以非常贫乏的意义为人所知。“媚俗”（kitsch）的说法并非昆德拉首创，奥地利伟大的小说家赫尔曼·布洛赫（Hermann Broch）首先提出“媚俗”这一概念，他有一句名言：“现代小说英勇地与媚俗的潮流抗争

（tide of Kitsch），最终被淹没了。”米兰·昆德拉在1985年5月获耶路撒冷文学奖时作的演讲中认真解释了何为“媚俗”：

这个字源于上世纪中的德国。他描述不择手段去讨好大多数的心态和做法。既然想要讨好，当然得确认大家喜欢听什么。然后再把自己放到这个既定的模式思潮之中。就是把这种有既定模式的愚昧，用美丽的语言和感情来乔装打扮，甚至连自己都会为这种平庸的思想和感情洒泪。^③

我们该如何回忆？如何表现回忆？如何表达？大概分为媚俗地和反对媚俗地两种态度、两种方式。小说《修改过程》孜孜不倦地和前者作着斗争，首先表现为小说中肖鹏写作时的游移不定、一再修改：是顺着读者熟悉的目光、滑入成见（cliche），还是挑战成见，写出独特的回忆和真实？

楼开富的故事。楼开富和老同学赵小娟见面，倍感亲切化作片刻的心猿意马暗中纠结，一切仿佛耐人寻味，可终于什么也没发生。但楼开富当助理检察官的太太发现了蛛丝马迹，作者韩少功刚写到她把楼开富堵在楼道里连哭带闹、连撕带踹，另一个作者肖鹏就跳出来说：“生活中这种画面不少，写入小说大同小异相当无趣。作者在这里即使绞尽脑汁，添更多邻居来探头探脑，添一点踢裤裆或揪头发，添一点闹离婚或要上吊，再加上无家可归者在街灯下与野狗的久久对视，还是乏善可陈。”（P132）楼哥只得在雨中回到办公室，当他在一片责骂声里想到母亲为省给他吃而变得又臭又苦的半碗鹅肉，高中时的他“尽量大口咀嚼，尽量喜形于色，也尽量东张西望偷忍泪水——直到泪水在今夜再一次涌出，顺着耳根流下，滴在旧报纸卷上。”这是写得极好的一段小说的真实。“移民国外的念头，一直在楼开富心中悄悄生长的念头，就是在汽车的一片哇哇大哭中变得清晰的”（P132），却又在前一段迫不及待地告知：“这一夜其实没有大雨瓢泼，雷击不断，撕天裂地，也没有楼下的一大片汽车在雷击之下

纷纷自动报警，如一群孩子吓得哇哇大哭。但小说可以这样写，通常也会这样写，以便让读者觉得有什么事要发生。”（P132）到底有还是没有？我们无从知晓。因为记忆一向混杂着想象，不断修改、不断重新表演。我们总是努力回忆、努力表达，去接近已化作虚空的真实，这也许就是存在的真相。所以米兰·昆德拉说，在被遗忘之前，我们会变得媚俗。媚俗，是存在与遗忘之间的中转站。作者韩少功用不断挑战、消解叙事真实性的方式，避免回忆和叙事滑入媚俗。

毛小武的故事。他被判一年徒刑，被警察抓走。“肖哥往他手心再拍一次，突然展开双臂，拥抱了他。”“走道里已挤满了人，后面还有人踮足伸脖朝这边打望。有人前来拥抱。更多的人前来握手、拍肩，捶胸，摸一把乱发，大概都不好说什么。”（P195）“同学们继续拥簇免唇哥向前，跨过小院门，上了林荫道，走向警车。”（P196）在如此真实生动的描写之后，作者却忍不住借肖鹏之笔写下另一个版本的送别：“送行一幕就这样杂乱和无奈。多少年后，肖鹏写到这里，觉得当时还有点什么，或还应该有点什么。比方，他就不能写一写泪花，写一写扭曲的脸，写一写某女生献上的围脖，写一写森林般伸出的手？”（P196）……“肖鹏在这里就不能写一写这种声浪在教学楼那边激起的回声？就不能写一写这种叫喊好像有什么意思，又没什么意思，或者说开始还有什么意思，后来就不过是一种胡乱的精力发泄……？”（P196）

我们不知道这两个版本，哪个为真，哪个为假，抑或二者都为真？但作者韩少功这样写，正是意在一边反抗回忆和叙事中不由自主的媚俗，一边努力写下生活/存在的真实来。

米兰·昆德拉说，媚俗者的媚俗需求，就是在美化的谎言之镜中照自己，并带着一种

激动的满足感从镜中认出自己。^④以往媚俗总是和多愁善感的浪漫主义、享用自己泪水的滥情者联系在一起；而当现在越来越多的作品追求形式上的现代主义，同样体现出媚俗精神时，《修改过程》显得很特别，尽管它也是现代主义的，可却是一部时刻反对媚俗的小说。它尖锐地揭示一切虚假的诗意之陷阱，随时准备拒绝读者感伤、滥情的眼泪。

第十二章中写到，加入美国籍的楼开富在异国他乡过着普通人的辛苦生活，某次开卡车送货时偶尔听到楼道里的中国歌曲，顿时泪水夺眶而出。读者正要被打动，产生强烈的共鸣，却面对了作者对这一情感的随即消解：楼开富再也没说什么，“后悔自己刚才失态，差一点在一个二傻子面前多愁善感”（P156）。“附录一”是三十年后77级2班班会献礼视频的一个脚本，由照片、对当事人的采访等组成，穿插着回忆和诗歌；本来作为历史的第一手资料，它是真实的象征，和小说正文的虚实莫辨形成对比、构成补充，同时，褪色的相片、回忆、诗歌，“正是最广义、最本质的文学（P263），使人感动。可是，读者还没来得及完全沉入这一文学的感动，“附录二”的补述就毫不留情地戳穿了“附录一”所辛苦建构的历史性与真实感：“小莲，我同你说实话，那个附录的脚本，是我借用了一个表妹那里的，只是做了点手脚，把我的几个人物塞了进去。这种偷梁换柱的事，子虚乌有的事，在我们这一行里常有……”（P285）《修改过程》所体现的精神就是对媚俗的彻底反抗。

三、真实的诗意

反抗媚俗是为了努力接近真实的诗意。真正的诗意是媚俗的反面、首先是真实的。在真实的诗意王国里不用迎合他人的（公众的）眼光，有的是真挚沉甸的情感。

如果说韩少功的小说《修改过程》在形式上颠覆了小说的似真，在精神上反对媚俗，它拆解

了看似坚固宏大的结构，松动了任何虚伪夸张的表达和行为；它探索“存在是什么”的同时首先完成了消解。那他同时也写出了真实的诗意，它们穿插在矛盾、怀疑、消解之间，显得格外动人，如上文所举的楼开富和毛小武的例子。而所谓“真实的诗意”，用作者韩少功的话说，也就是文学。他以这些片段告诉我们，文学正是我们存在的方式：

在很多人看来，林欣的失望就是文学。不是吗？文学是人间的温暖，是遥远的惦念，是生活中突然冒出来的惊讶和感叹，是脚下寂寞的小道和众人都忘却了的一个微不足道的约定。

三十年过去了。在纷纷扰扰的岁月中，我们来来往往，飘萍无迹，动如参商，任岁月改变了我们的面容，我们的处境，我们的经验足迹，只是心中渐渐生长出更多的感怀——也许这就是最广义、最本质的文学？

如果我们没有回忆、没有惦念、没有不断修改的表达和述说，或者说，没有文字和文学，我们就没有存在。我们不过是“一握空气、一缕青烟，最终弥散于天地之间”（P235）。

《修改过程》常常一边消解、打破，一边写出真实的诗意。比如写到楼开富的B版故事，是来自老同学毛小武的道听途说。楼开富告诉讨厌中国想去美国、又不愿意申请政治移民的毛小武，他不止一次“为你们，为你们的国家哭过”；毛小武无法接受这看似媚俗的抒情泪水，楼开富不再说下去，却兀自回忆起来：

他刚才想说什么？他是不是想说那一次开车送货，他灰头土脸路过一条楼道，遇一个华人女歌手在那里试音，大概是准备给某个聚会献唱？他是不是想说，当“哥哥你走西口……”升起，歌手的高音直刺云霄，竟让他全身一紧，莫名其妙地泪水夺眶而出，掩也掩不住，止也止不住，一块便利店里过

期免费的三明治根本咽不下去？

谁能告诉他，他那时怎么啦？他早已另选国籍，也不大懂音乐，并不知道歌手唱的是什么。但那一刻他怎么就丢了魂，泪腺被一道音符轻易给击破？（P155-156）

这是《修改过程》中充满真实质感、赋予文字光辉、足以乱真的小说情节之一。楼开富在国内是某省党报总编室副主任，地位优越、前程光明，曾帮助老同学陆一尘、肖鹏、赵小娟调入省城，帮史纤在当地找到饭碗……在一个雨夜他决定移民美国。现在早已在美国拿卡宣誓，成为了美国公民。这一段话写出了楼开富在老同学面前并未流露出的一段情感和经历。在美国有一天偶尔听到一句“哥哥你走西口……”，泪水便夺眶而出。他并不是因为辛苦恹恹的生活而委屈流泪，相反他很有可能在美国生活得很不错：开车送货，“蓝领”收入不低，而且工作与工作之间并无高低贵贱之分；他吃着一块便利店里过期的免费三明治，更有可能是经历过饥饿的国人见不得浪费的习惯使然。那瞬间击破他泪腺、使他全身一紧，激发他强烈共鸣的，是对祖国、对留在祖国的所有一切发自心底的深情。这样的深情和虚假的媚俗的抒情只有一线之隔。因此在老同学毛小武面前，“楼哥眼睛红了，看一看铁窗，踱了两个来回，好像说不下去，再怎么说明也没用，于是拉开门，扭头走入长方形的阳光”（P155）。作者把这段强烈、冲动而克制的情感写得非常真实精彩。

《修改过程》是一部思索的小说，正因为这些片段，它同时又弥漫着真正的诗意。

四、小说中的几个人物

对于人物的塑造和描写，韩少功有一段夫子自道：“我一直不信任鲁迅批评的那种自以为丰富的胡编乱造。主张虚构最好能以原型为依托，有一种立言的诚实，一种细节质感的逼真入微——特别是小说的构架处于大变形、超现实的时候，尤其得这样。”^⑤第三部分关于的论述中，

我们不难看出，韩少功完全做到了“细节质感的逼真入微”，抵达了“真实的诗意”。而他在小说中所塑造的人物，大多数神情口吻毕现，跃然纸上。甚至“成精了，管不住了，自行其是了”（P233）。而《修改过程》中的人物并不止于真实，同时承担了作者对于存在的思索。

马湘南。马湘南代表了存在之轻，他最终消失于卫生间的窄小的窗户，“一个黑影从那里飘忽而去，……最后轻轻的一声叭，如同一个小小的水泡绽放”（P206），他死于轻之征兆。马湘南从小说中出现，是陆一尘向他告状老同学肖鹏“在网上写小说搞人身攻击”。马湘南对这件事表现出十足的无所谓，首先他觉得，“稀奇，这年头居然还有小说，还有神经病来读小说”（P32），其次对小说中写到的关于他考试作弊、骗岳父字画等事十分淡定，“只要他不举报老子走私和逃税，他爱谁谁”；他很快就不再理睬陆一尘的悲愤，因为实际上“他对一切往事压根都不感兴趣”（P33）。如果说，小说/文学就是和过去的对话；如果说，回忆、惦念、叙述、表达……以一根细线牵着沉重的过往，代表了存在之重，那么马湘南则切断了和过去的联系，永远只活在当下，代表了存在之轻。后文革时代人民意识形态依然高高在上，马湘南利用这一点，在望月湖工程中为自己赚得第一桶金；在知识重新开始建立崇高的悄然变化的时代，马湘南把握商机，把文学社的油印杂志当作高考辅导材料当街卖光。他一方面推销党章，一方面又趁大学生们“革命”时募捐；在他看来，“这一党那一派其实没多少差别，都是奔米米而来”（P63）……马湘南固然不会被信仰、历史、理想等一切宏大外在的价值拐骗，可当他所寄托的金钱、亲情这些价值也骤然变轻，他只好带着怀疑一切的目光生活在意义的不定中。他无意中

发现了妻子包里要录下他们争吵证据的录音笔；他不断接下小儿子的巨额债务，而对方全不以为然……马湘南这个任三个董事长的商业巨子、时代弄潮儿终于在满腹怀疑和抑郁中成功自杀。

马波。马湘南与前妻所生之子，他是一个媚俗附身的人。因家庭变故，奋发图强，由一个落榜生读到哈佛博士，如今已是成功的国际人，将成为联合国某高级职位毫无悬念的接棒手，年薪六位数美金。他不断上升、一骑绝尘、一刻不停地充实自己；他“精算前程，精准打击六位数”（P213），所有耀眼的资历、每一次掷地有声的报告都是为了获得他人羡慕嫉妒的目光和听众的掌声不断。他有关玛雅人儿童诗、妇女手工艺品（弱势族群弱势文化）的 NGO 项目，并非出于热爱或关怀，不过是他得到联合国职位的资本，并使他自觉道德殊荣。“有了与这些黑矮个们混过的证据，一个当代精英的正义感和崇高精神就无可怀疑？”前去看望他的父亲的老同学林欣这样揣测。他不再是多年前的那个真实活泼、有爱有痛、有人情味的生命，而是一个媚俗的、被成功等一系列精英价值标准附身了的机器人。他很像《生活在别处》里的“诗人”雅罗米尔，从小便学会在贴满自己出色语句的屋子里不断说出精彩的句子以迎合家人的目光，到了学校，“教室在他看来不过是他家大房子的另一种形式”，雅罗米尔的诗就是在“媚俗”的土壤中生长起来的看似茂盛的精神盆景，而不是真实生命感受的流露表现。

林欣。林欣是回忆的化身，回忆即是存在，是重。约好的十年后的同学聚会，只有远在西北的林欣一个人赶来赴约。不但同学全不见人影，就连聚会地点都已改作了银行，林欣依然在银行门前等了一天。“十年对于他们来说也许太长，太纷乱，世界早已面目全非。”（P74）她象征了这个变化多端的时代近乎偏执的坚守。她像一面镜子，照见马湘南的存在之轻，照见肖鹏的浑浑噩噩。肖鹏惊觉自己“存在的逝去”，正是从发现健忘开始的。这同样是一个作者设计的有意味的形

式；因此肖鹏试图通过写小说，挣扎着找回“遗忘了的存在”。小说《修改过程》正是其副产品——因此它充满了不确定、自相矛盾、梦境、穿越……而从不需要记忆的马湘南，在他生命的最后时光里给林欣写了一封充满回忆的信，信中所述连林欣都记不太清楚了。这一细节同样具有象征意义：在意义剥落、失去亲情的维系之后，马湘南试图联结上回忆的游丝，接受存在之重。他在给林欣的信中说：“趁我还没痴呆，再不做我就会忘了。”（P219）他可能死于一切价值剥落后的无意义感，死于存在之轻，也可能死于无法面对回忆的失去，选择提前结束了生命。林欣最后是作为一个回忆者出场的，她站在马湘南墓前的回忆，是小说中最动人的篇章之一，代表了真实与诗意。她没有参加马湘南的追悼会，因为那很可能是个媚俗的情境，“在沉重的哀乐中，她能不能及时流出眼泪？”（P220）而是选择在6月12日，多年前同学们分别的日子，来墓园独自回忆。马湘南多年后的道歉让她动心，她对他呢喃：“你是魔王，是骗子，是狂徒，是烂人，却最后还要让人们失去厌恶你、忘记你、不在乎你的理由，让人们一时心酸却不知为什么——你是不是太坏？”（P221）回忆者是孤独的，回忆者有时只有回忆本身陪伴，小说中那只落在墓碑上的红头鸟也许就是“回忆”。在接下来不期而约的聚会上，作者以林欣的眼光来打量、描写，因此写得极真切，充满逼真入微的质感，又诗意盎然。写同学聚会，“无不吞吞吐吐，谁都要笑不笑”；回忆半夜去新华书店排队买书，“疏星闪烁，寒雾流淌，街道上空寂无人，连出门最早的清洁工和菜贩子也没动

静”；毛小武的酒后疯言和林欣的失声痛哭更是平淡自然、真实动人。

总之，韩少功的新作《修改过程》是一部追问存在、反对媚俗同时写出了真正诗意的小说。他以小说的身份杂糅了记叙、戏剧、书信等多种表达的方式，叙事的过程不时和对存在的追问、对小说创作的探索纠缠在一起，使得原本轻松的关于大学生活的故事一再受阻；小说不时嘲弄虚假的抒情和诗意，同时在矛盾、怀疑、消解之后又写下真正的诗意。捷克另一位思想家哈维尔曾写过在我们这个时代追问存在着意味着什么，他说“追求存在，作为一种精神状态，也可以理解为一种信仰。一个追求存在的人在本质上就是对生活、世界、道德、事物的意义，对他自己持有一种信心。希望、惊奇、博爱、对存在的神秘性的本能的尊重，这一切揭示了他与生活的关系。”《修改过程》显示了作家韩少功所持有的信仰和信心。

注释：

- ①韩少功：《修改过程》，花城出版社2018年版，以下出自该书的引文不再注释，只标明页码。
- ②③[捷克]米兰·昆德拉著，韩少功、韩刚译：《生命中不能承受之轻》，作家出版社1995年版，第333页、第335页。。
- ④[捷克]米兰·昆德拉著，董强译：《小说的艺术》，上海译文出版社2004年版，第167页。
- ⑤韩少功、相宜：《一个文学追寻者的样本——韩少功文学创作四十年访谈》，《大家》2018年第6期。

（作者单位：盐城师范学院）

从《日夜书》到《修改过程》： 后知青时代“知青”命运的审视

◎ 王 蕾 杨经建

摘要：知青一代穿越中国的前“三十年”与后“四十年”，韩少功作为知青一员，“知青”主题更是他小说创作中不可或缺的内容，《日夜书》和《修改过程》就是其典范之作。《日夜书》与《修改过程》中的这一代知青，在历史的推演和社会重大转折中，置身于精神与现实的“错位”之中，夹杂在传统与现代化的交替之下，他们的命运被不断地重塑或“修改”。从《日夜书》到《修改过程》，韩少功用心书写着每一段他倾心的“知青”故事，在自我与他者的知青经验与知青视角上面来回推进，不仅将对时代的记忆转化成宝贵的思想财富，更是将两代人的命运印刻进当下时代的话语中去，并借用文学的方式将个人的思考转化为关切现实的另一种尝试。

关键词：“后知青”时代；《日夜书》；《修改过程》；韩少功；“知青”主题

韩少功作为一名与新中国共同成长起来的当代作家，他个人的文学创作从某种意义上说浓缩了中国改革开放四十年社会变迁和新时期文学发展的全过程。四十年来，韩少功不断地穿梭在乡村与城市之间，其作品中的人物情节也总离不开乡村文化同现代文明的融合与冲突，从而形成一种独特的思想化叙事风格。作为一名思想型作家，多年来韩少功用自己独特的视角观察和思索着中国社会四十年来的巨变。“知青”主题更是他小说创作中不可或缺的内容，《日夜书》和《修改过程》就是其典范之作。在后知青时代的岁月流变中，韩少功凭借着个人丰富的生命经历走出经验限制，从“寻根”到南南海岛找寻南方的自由，从重返乡村“山南水北”到回顾往昔的“日日夜夜”。一路走来，韩少功成为了“把时代记忆转化为一种宝贵的思想财富而不是思想囚笼的作家，他已因此成为了将历史经验转化为人生智慧而不是傲慢和偏见的思想者。”^①从《日夜书》到《修改过程》，韩少功用心书写着每一段他倾心的“知青”故事，在自我与他者的知青经验与知青视角上面来回推进，将两代人的命运印刻进当下时代的话语中去，并借用文学的方式将

个人的思考转化为关切现实的另一种尝试。

一、走不出的“巨大的我”

韩少功这一代人历经新中国半个多世纪的历史变迁，儿时因遭遇家庭变故而过早看透世间冷暖；在该认真读书的年岁顺应“时代潮流”上山下乡成为千万知识青年中的一员，六年的知青生活更是影响贯穿了韩少功的一生。从知识青年到中文系的大学生直至著名作家，韩少功在挫折中成长，在文字中蜕变并且走上了文学创作的道路，用自己的笔来抒发和加深对世界的认知。“知青”作为承上启下的一代人，他们“上承革命时代，下启一个改革时代，它又是横跨两个空间，右腿在农村，左腿在城市，这样一个特殊群体，这个群体中间它就容易把一些社会信号、信息聚集在他们的身上表现出来。”^②因此，韩少功三十多年来之所以持续关注“知青”主题，不仅是因为自身历经知青生活，更因为在不断更迭地历史背景之下，“这一代人注定要卷入一个三千年未有之历史变局。只是这种变局并非嘉年华，既意味着奇迹，也意味着苦熬和阵痛。”^③

早在上世纪 1980 年代韩少功提出文学“寻根”主张之时，便旨在借助文学之力来找寻这一

代人身份的自我认同，正因为“知青作家与上一代或上几代作家相比而言，他们缺乏一种强大的政治信念作为精神支柱，因而当现实的政治理想失落之后，他们必须找到一个属于自己的世界来证明他们存在于文坛的意义。”^④1985年创作的中篇小说《归去来》则成为韩少功文化“寻根”中对自我身份认同思考的代表之作。在现实与虚幻、记忆与遗忘、自我与他者的矛盾冲突中，这位名叫黄治先的年轻人发出了带有严重自我怀疑的呼喊：“我累了，永远也走不出那个巨大的我了。妈妈！”^⑤这一沉重呼喊所道出的身份认同焦虑与困惑，又何尝不是韩少功自己渴望进行一次文化重构尝试的呼救呢？无疑，这个“巨大的我”困住了一群茫然不知前路的知识青年，使得他们身处在精神与现实的“错位”之中，夹杂在传统与现代化的交替之下。可是，这个困住无数知识青年的“巨大的我”究竟所指为何？“那个‘巨大的我’是否是指‘群体的我’？在这个‘群体’面前，个体的‘我’被训谕，被期望而卑躬屈膝，弯腰折服。”^⑥亦或是“对山民们的传统文化，对知青的‘革命理想’，不是被动地受‘训谕’，受控制，而是主动地寻找与认同，是摆脱另一种占主流位置的意识形态——中国/西方、传统/现代二元对立的现代性话语——的努力。”^⑦以上两种理解都是以韩少功早期的小说创作为依据来进行分析，如若将韩少功的所有作品囊括在内进行解读，笔者则认为学者项静对“巨大的我”的理解较为全面：它是“具体而厚重的知青精神空间，开启了一片难以简单廓清的历史遗迹，也是蕴藏了丰富可能性的人格形象。”^⑧这代人响应时代号召上山下乡，从城市被“放逐”出去，来到乡村又显得格格不入难以适应，乃至他们后来返回城市却再难以找到自己在社会中的定位与自我认同感。因此，《归去来》中的这

个走不出的“巨大的我”不仅汇聚了“时代记忆、城乡差异、革命理想与日常生活，离开与归来等”^⑨主题，这个“巨大的我”精神空间的建立，更为日后韩少功继续创作“知青”或相关主题的作品提供了重要的支点。

韩少功一生穿梭在乡村和城市之间，因此他的写作也在“演绎着一个中国人在城乡之间的焦虑和选择。他把认识自我的问题执着地推广为认识中国的问题。”^⑩1980年代中期，韩少功抛出“寻根”之思，在历经人生数十载的沉淀与反思之后，人至暮年的他提笔回顾往昔，在自我与他者的知青经验与知青视角上来回推进，将一代人甚至两代人的命运印刻进当下时代的话语中去。《归去来》中黄治先该如何走出那个“巨大的我”，六十多年的人生历程，韩少功亦在不断思索这一问题。他曾说“有些东西你在30年前是看不清的，有些东西或者是你那时候写出来也是没有说服力的，人生要落幕的时候，整个历史要完结的时候，现在回头来看，有些东西又可以总结的时刻，基本上接近了条件成熟。”^⑪在《日夜书》与《修改过程》中，这一代人彼时所面临的各种困惑与迷茫，此时也已经落地生根成为了切实存在的问题。

越过“伤痕”和“反思”，《日夜书》被认为是“一代知青的精神史”之作。三十多年的时间跨度，使得这部作品的创作主旨从各种意识形态当中脱离出来，知青生活的复杂多样以及真实可感的细节描述跃然纸上。这代人从乡村到城市，从农场到官场、商场甚至名利场，他们活在了当下的时代之中，活在了日夜流转的岁月之中。作品中的这群知识青年为特殊的意识形态所催生，尔后又被包裹在时代的潮流中“身不由己”，好不容易从压抑性的旧体制当中脱身出来，可是他们却忽略了“身心”的同步抽离，从而“在随后的开放年代，知青一代的革命性和批判性能量很快耗尽，在一种虚假的自我意识中，在对所谓现代目标的坚持中，他们的精英分子落入了历史的狡

计预备的陷阱”之中。^⑫因此，在某种意义上，作品中的马涛、贺亦民、安燕等人在当“权力炙手可热的时候他们远离权力，苦难可赚荣耀的时候他们逃不出苦难，知识受到尊重的时候他们只能快快沉默。”^⑬因而他们在后知青时代所呈现出的带有“喜剧”色彩的人生历程，实则是韩少功以“悲剧”的意识指向来表达这一群体因无法突破“巨大的我”的精神束缚，从一个极端滑向了另一极端的具体过程的展现。作品构筑了以郭家和马家为中心圈的人物关系，这些人物在青年时期落下的人格缺陷并没有随着知青运动的结束而消失，理想的消散和偶像神话的跌落使得这一代人在尚未完成的个人成长中陷入精神上的“混乱与迷茫”，并因此困锁住了他们今后的人生。片段式的叙述方式，将看似无序的人物故事连接在一起而形成“互现”之效。

马家的大哥马涛因“反革命集体”事件被抓入狱多年，释放已是改革开放之后，而他却陷入了自我的天真和幻觉当中。那些曾经高高在上的“姿态”在时代的更迭中已然无存，可马涛仍旧凭借着一种自命不凡的“傲骨”支撑着。当他得知那本当年可能将他送上刑场的“笔记本”被妹妹马楠烧毁之时，他陷入了情绪的崩溃：“我真的不在乎监狱，不在乎死。唤醒这个国家是我活下去的唯一意义……我就是盼望这一天，就是相信有这一天……”^⑭可是，马涛却并没有意识到他人生悲剧的形成便在于过度“自我中心化”，他整日幻想着自己能够“拯救和唤醒”这个国家，却将自己的母亲和女儿弃之不顾游走于国外。青年时代造成的这种性格固化病症使其变得自私狭隘，不仅不会体谅他人，而且逐渐走向了他所渴望扮演的历史角色的对立面。换言之，“对马涛们来说，知青生活的苦难——来自体制性的迫害，保证了他们本身的正当性和崇高性，仿佛是一张累计利息的

有价证券或欠条，给了他们向历史、社会索取债务的权利，也让他们呈现出让人难以容忍的自私褊狭，从不体谅他人。马涛一直生活在表演中，一直和权力默契地玩着施虐与受虐的游戏。”^⑮

而在新作《修改过程》中，韩少功将目光聚焦于1977年重返大学的一群知识青年之中，以类似的叙述手法来呈现他们这代人在另一个特殊的人生阶段所承载的时代意义。七七级大学生是比较特殊的一届，他们是“文革”后恢复高考的第一批。他们“这些养过猪的、打过铁的、当过兵的、做过裁缝的、混过郊区那些黑厂黑点的，重新进入学堂。其中一些还有过红卫兵身份，当年玩过串联，操过驳壳枪与手榴弹，不是什么省油的灯”^⑯的人，这些人被作者当做“野生动物”送回到大学，开启了他们人生的另一段轨迹。这群人的经历几乎涵盖了“文革”后知识青年发展过程中所有的骄傲与愚昧、理智和忧伤，他们后续人生的跌宕起伏无不映衬着当下时代所特有的“各路风景”。市场化经济的浪潮席卷全国，从政治“理想”中刚刚脱离出来的“野生动物”们还未来得及好好适应文学世界精神理想的塑造，便被卷入了商品经济巨浪当中，从“野生动物”直接转变成了“经济动物”。马湘南成为了这群人中转型最快的一位，出生于高级知识分子家庭，虽阴差阳错遵从母愿进入了毫不感兴趣的中文系，可是在时代转型中他却最先嗅到市场经济的气味，在各种投机和商业活动中迅速发家成为一名精致的“实利主义者”。可是，物质上的功成名就并没有给他带去精神世界对等的“富足”。马湘南发家之后的婚姻生活极为不幸，二婚妻子偷偷录音觊觎财产让他心中开始多疑焦虑，二儿子出车祸成为废人，寄托唯一希望的小儿子与他的离心离德更是使其陷入深深地绝望。虽然表面风光无限，可是内在生活的残缺却一再摧毁着他多年树立的信心，作为旁人艳羡的“成功者”，马湘南此刻亦感到厌倦，一切的“繁华幻影已在身后破灭，前面只有目标丧失的茫然与清寂。”^⑰他最后选择了

从一个窄小的窗户一跃而下，“在深红色砖地上架臂勾腿，留下一个孙悟空的造型定格”作为他留在人间最后的“形象”，可能“是想腾云驾雾，一万八千里，飞离这累人的日子，飞入一种无边无际的寂静，他可以不再见人和不再说话的地方。”^⑮

《日夜书》中马涛最终的患病离世与《修改过程》中马湘南的绝望自杀，笔者认为，这或许是韩少功在对这段后知青岁月中，某类人群无法突破原有“障碍”而走向人生悲剧结局必然性的暗示。谢有顺认为马涛“这个形象从性格决定命运的角度有其逻辑的内在自洽性，他从真理的拥护者到名利场的投机者所源自的冲动与热情是一致的，在没有信仰的时代里，激情既可以献给革命，也可以献给欲望，这种转变是很容易产生的，不需要时代的暗示与推动。”^⑯自我的偏狭让他一生流转在虚幻与孤独中，其最终的死亡在某种意义上说亦是一种病态人生走向灭亡的必由之路。而马湘南的早亡，更暗含了一个强有力却又躁动无序生命由“盛”转“衰”最终归于尘土的必然趋势。如果说以马涛为代表的知青是韩少功对这代人现实境遇和精神困境的思索，亦是对包括自己在内的一代人的批判，这种自我批判“没有站在道德制高点上对知青进行道德主义的审判，而是充满了犹疑，他更多地是以丰富复杂地现场化，历史化的‘生活本身’来呈现知青一代人的精神症状的来源。”^⑰那么以马湘南为代表的大学知识青年则是韩少功在直面五零后进入新时期之后面临文化“无根”时的茫然，以及反复出现的精神难题即物质利益压倒一切而人的精神空间日益萎缩时，所呈现出来的彷徨与矛盾。同时，也正是通过这些精彩人物形象的塑造，韩少功向我们展示了“政治‘断奶’的知青在后知青时代遭遇的伦理‘断代’的悲剧，在更深层次上追问和检视了一

代知青自身的精神痼疾与文化惰性。”^⑱

二、精神孤岛中“理想的我”

沈从文先生去世时，灵堂悬挂上写有先生生前的题辞：照我思索，能理解“我”；照我思索，可认识人。几千年来，人类历史的终极命题之一便是“认识你自己”，可是这个“你自己”该如何认知？这四句箴言借由凌宇先生的解读，可理解为“那个未加引号的我，应该是沈先生早就说过的真正属于人的那个自己。这就是说，听命于作为人的那个我去思索，而不是受外在于我的物的支配与左右，就能理解‘我’，认识‘人’”。^⑲对“自我”的认知，亦是韩少功多年不断探索的内容之一。后知青时代的这群年轻人，历经从物质贫瘠到精神“理想国”的现实巨变，这段“火热的青春充满激情，知青们怀有一种年轻人的命运和祖国紧密相连之感。他们读书，思考，身居乡土却关心世界，并以少年人的意气互相标榜，斗气，乐此不疲，在此过程中，他们以求异的姿态挑战平庸的现实生活，在思想的领域里寻找理想生活。”^⑳无论是在乡村还是城市、大学校园，现实镜面下反射的“我”和作为“人”之本体的那个“我”，在韩少功看来属于“人类反复出现的文化和精神难题”，即“认识世界永无止境，哪怕就是认识自己，也是一条令人生畏的漫漫长途。”^㉑虽然作品中每个人物命运的分化与浮沉也只是众多知识青年命运中的某个缩影而已，可是韩少功也并没有拘囿于群体的聚众书写，而是试图将他个人的思考转化为“关切现实的另一种尝试”。

《日夜书》中的安燕沉溺于自我幻想、姚大甲嘻哈玩世、郭又军沉沦颓废，一方面他们渴望找寻理想的自“我”，另一方面又被困囿于不被认可的现实环境之中，因而陷入精神的茫然与困顿。这代人的生命印记始于“集体无意识”的特殊时代，却止步于改革开放后的转型时期，穿梭在现实与理想之间无处安放。安燕和郭又军虽结为夫妻，可是安燕却在抛夫弃女中完成着她个人“理

想的救赎”，最终造成两代人的命运悲剧。安燕的下乡源自对原生家庭的逃避，以革命的名义逃离已经被解构的亲情，企图在另一个空间中找寻理想的乌托邦，可是安燕一直有着一颗说不清道不明的“心”，她常在地图册里神游远方，那些充满诗意和爱情之名的城市最令她神往。下乡的日子里，安燕与姚大甲“狼狈为奸”，两人经常收工后在湖边拉小提琴练歌，架起热锅制作什么骷髅标本，她甚至大胆拉着陶小布翻山越岭去丧假摸尸以骗得一顿美味。这样违背“常理”的行径，在从城市到乡村的现实转换中并没有带来其理想的实现，反而渐行渐远。回城后的婚姻生活更是无法束缚住安燕那可躁动不安的“初心”，“她的心需要动感，需要燃烧，需要日新月异，没法沉沦在灰暗的小日子，永远守住锅台和水龙头。生命不息，折腾不止。”^⑤安燕的“折腾”使她不断地更换男人游走他国，可是她的这种“在不断奔波的路途上，私奔，成为一种仪式，而改变了原本的内涵。因为要寻找的目标早已经在历史的征途中丢失，剩下的只是行为上的表征。”^⑥于安燕而言，空间的不断变换，时代的跨越都无法让她走出“精神的孤岛”，她只是在不断地奔走中企图去找寻实现理想的现实之地，而“她们的反叛也一定身心同步，反叛得特别彻底，不像男子还可以维持肉体的敷衍。”^⑦她决绝地拖着一口皮箱远走高飞去找寻她的“诗和远方”，给自己一个“解冻”的办法，可是这样的“寻找”却注定是一条不归之路。个体命运的悲剧在片段式的书写中也镌刻下时代变迁的轨迹，童年原生家庭噩梦般地记忆储存，知青生活不协调的理想塑造，成年婚姻背后的放浪形骸。韩少功将关注的视野直接深入到当下生活中个体生存的精神内核，在挖掘历史与剖析当代现实过程中隐喻地表达着对人类普遍存在精神困惑的担忧。

如果说安燕的“离经叛道”源自时代趋势和个体追求的错位，那么史纤这个小人物的“悲喜剧”则体现在人生一遍遍修改的过程中完成着他个人的“落幕”。《修改过程》中的“酸菜诗人”史纤，作者（肖鹏）给予了两种人生的设定，版本一是“引狼入室”给同学造成重大经济损失后的“精神失常”；版本二是他顺利拿到毕业证融入社会成为科研机构里的一个学术研究者。第一个版本的史纤始终处在“文明与愚昧”的冲突中而找不到自己的准确定位，来自乡村的他始终保留着乡人的淳朴善良却又掺杂了些许不合时宜的“落后”。来城市上大学之前，史纤是闻名四里八乡的秀才，“既懂新诗又通旧体，既能写祭文又能开偏方，还当过一年多生产队长”，他笔下的乡村“空气是甜的，泥土是香的，树叶和藤蔓是会笑的。”^⑧然而，在“文明”的城市尤其是大学校园当中，史纤浓厚的乡土口音常惹来同学的嘲笑。用泼粪的方式驱赶“恶鬼”，模仿鸡啄蜈蚣形态为肖鹏“治病”等事件都让他显得与环境格格不入。受限于贫寒的物质条件又难以迅速融入“稳定的生存结构”之中，史纤只能卑微地潜藏在个人的精神孤岛之中，他自我实现的途径就是念书、作诗，然而却始终没有迎来“自我”的绽放。他对个人理想的坚持虽然一再遭遇现实的挫折，可文学创作对史纤而言“其实具有实在性，这是经历了经济社会的白眼之后，他可以正视自我身心问题的唯一路径。”^⑨这也是为什么版本一中的史纤精神失常之后，在向民政部门申请困难救助的报告中“一共三页几乎都是诗，从天上到地下，从写景都抒情，赋比兴齐全，没人能看懂。补助一事也就不了了之。”^⑩当史纤为赴班级三十年的青春之约再次进城回到校园之际，却发现物是人已非，他目睹了当下象牙塔中大学生的颓废，此时的大学校园早已失去了三十年前的激荡和自由，同质化和单一化的生活现实将这代人的人生理想定刻在模板之上，史纤只能失望离去。在离去的火车站，版本二与版本一中的史纤在小说修改的

过程中彼此“相遇”，他们互相打量着对方，一个是落魄颓废的农民史纤，一个是衣着光鲜的研究员史纤，两种不同走向的人生轨迹皆因文学而延续着人生的“意义”。文学虽然不能改变世界，却能改变人类对世界的看法，文学在修改史纤人生轨迹的同时，这变幻的人生际遇又何尝不是在修改着文学呢？二者在循环往复中因果含混，在虚实相生下真伪难辨。

安燕面对生活的虚无与荒诞，只好选择一生不断地逃离；史纤难以融入“世俗的加法”之中，只能固守着文学的精神孤岛。还有贺亦民、姚大甲、肖鹏、林欣等人，他们强烈的生命意识和个性让每个人的“人生是一部对于当事人来说延时开播的电影。与其说我眼下正在走向未来，不如说一卷长长的电影胶卷正抵达于我，让我一格一格地严格就范，出演各种已知的结果。”^⑧可于作者而言，人至暮年再回首，提笔书写这一件件亲历或所见所闻之往事，又何尝不是对自我人生历程一次进步的回退与总结呢？韩少功他们这代人在时代的激荡中编织青春梦想，用青春诉说着对理想的执着，在文学的世界中保留认知的智慧和道德的尺度。六年的知青生活更是影响了韩少功一生，即便后半生多数时间游走在城市的车水马龙之间，他都不曾改变过“初心”。“作为一个思想型作家，韩少功的创作一直具有强烈的社会关切。对公平、正义的社会理想的追求，构成了他写作的潜在的核心主题，并隐含着政治哲学的启示。”^⑨当有人问及他为何要在人生暮年才提笔回忆这段峥嵘岁月时，韩少功坦言道：“最开始写知青都是这种伤痕文学的写法，那种写法在当时也是有积极意义的，当时那种情绪要宣泄，我觉得也是合理的，大家基本上是一种控诉基调，那种东西我觉得需要释放一段，这个东西不是很急，属于第二步，

慢慢以后有时间再做，刚好大概二三十年过去以后，这个条件开始趋于成熟，有些东西你在30年前是看不清的，有些东西或者是你那时候写出来也是没有说服力的，人生要落幕的时候，整个历史要完结的时候，现在回头来看，有些东西又可以总结的时刻，基本上接近了条件成熟。”^⑩韩少功作为知青一员却能够时刻保持清醒的自省意识，在文学的创作上一直坚持自己的价值立场，持之以恒的进行文学的探索之路，用“价值重建”作为自己生命中重要的文学理想，并以这样的方式回应人类精神的难题。

三、两代人“无处安放”的命运流转

知识青年们从乡村回归城市的同时，中国大地上此刻也在如火如荼的进行着“改革开放”的历史巨变。市场经济体制下的知青一代面临着社会转型的生存压力，而他们的下一代恰逢成长于90年代的市场经济浪潮中。韩少功作品中的这些知青二代虽没有经历下乡的艰苦生活，但与父母辈的命运轨迹相比较而言，他们原生家庭父爱/母爱缺失的阴影则直接影响了他们成长的过程甚至一生的命运。马涛的女儿马笑月，父母离异，父亲再婚远走他国将她寄养在几个姑姑家，虽然姑姑们待她如亲生女儿，可是过度的宠溺以及无法一致的教育理念导致马笑月的性格极端古怪、脆弱而敏感，这些也是最终导致她在绝望中自我毁灭的根本原因。“每个人的成长史都是原生家庭的缩影，童年早期的经验都清晰印刻在大脑中，它没有语言的编码，不能被回忆或意识，但其影响可能伴随一生。”^⑪原生家庭的环境与氛围是个体性格塑造、价值选择、自我意识等形成的关键所在，父母双方在子女的人格形成中扮演着同等重要的角色，共同肩负着构成平衡的完整运动系统的重要责任。个体的成长若没有得到来自父母健康完整的培养与塑造，往往会使得孩子在处事方式和自我认知上容易偏离正轨。马涛虽自诩为“知青一代的精神领袖”，可是他除了固执地坚守

自己的“鸿鹄之志”，不曾将任何人放在眼里，面对自己的至亲女儿亦是如此。因此马笑月对世界和自我的认知是混沌不清的，“她成长在一个价值观迷失的时代，她的父亲、继母、二姑等参与了这种困境的制造，但没有给她自救的出路。表面上看是她一方的青春叛逆，实际上是双方的串谋、争夺、互相推卸，在一个地位条件很不对等情况下展开。这是她的悲剧，也是她长辈们的悲剧。”^⑤她只能将无处安放青春和自我的沉沦与毁灭捆绑，在自残甚至自杀中落幕。

对于安燕与郭又军的女儿郭丹丹来说，母亲离家出走，父亲的颓废消极让她在成长的过程中充满自卑和不满。当罹患绝症的郭又军选择自杀来结束这一生的爱与恨，此举深深刺激了郭丹丹，促使她最终迷途知返回归正途。原生家庭中“父母婚姻关系的好坏、父母之间能否建立起良性的互动模式，不仅决定着家庭的心理气氛，还为子女的思维和行为模式提供了正面或负面的范例，从而影响着子女人格的形成和发展。”^⑥早年安燕为了逃离自己原生家庭的荒诞而选择了下乡，回城构筑自己婚姻的小家并生育了女儿之后，却并未“安分守己”地承担起母亲的责任，而将悲剧继续在下一代身上。这样的不幸，同样发生在了马湘南和他的几个儿子身上。长子马波由于父亲的再婚而对他心生怨怼，高中毕业以后一直杳无音信，直到多年后林欣偶遇在国外已然成就辉煌的马波，可是他心中的怨恨直到马湘南去世都不曾放下。次子马澜，十六岁开车玩出了车祸，硬生生将自己弄成了个残废。幼子马浩，也就成了马湘南心中唯一的“希望”，他不惜重金为他创造条件希望能够望子成龙，可没想自己的一番“苦心”却换来儿子的颐指气使和理所应当，马湘南才明白“他的钱毫无意义，怎么做都是个屁。即使他死上一轮又一轮，也救不了

儿子，更讨不了儿子一个好。即便他把自己最后一块心肝恭恭敬敬献给儿子当早点，对方也可能没味口；即便吃一两口，那也是勉为其难，给面子。”^⑦儿子的无情成为了压垮马湘南精神支撑的最后一根稻草，他绝望地“腾空而去”。

马笑月、郭丹丹、马家三子的人生状态与父（母）辈紧密相连，韩少功以两代人的命运流转为立足点，在时代发展的巨大反差中反思后知青时代所遗留下的烙印及其复杂效应。这两代人似乎都是人生的“失败者”，处在“两个反差极大的时代，革命年代不乏严酷与压抑，但新时代却显得机械、平庸与乏味，伴随着精神的萎缩”。^⑧马涛的偏执、安燕的放浪、马湘南的入世终究没能让他们走出自我精神的困境，并且在他们下一代人的身上，与父（母）辈的情感疏离以及青春的叛逆构成了对知青一代人最直接的审判，“也可以视作是来自被知青葬送现实与未来一代的审判。”^⑨这无疑也是韩少功在追溯知青记忆的叙写中“执着于时代人性的追问，力求对人性‘黑箱’有新的揭示，他的笔墨才掠过了社会更替表面的喧嚣繁华，透视到知青所处时代与众生的根部，从而抵达了人类终极关怀的大境界”^⑩的目的所在。从《日夜书》到《修改过程》，这些熟悉的内容让韩少功特意拉开三十多年的距离，“滤去一些自恋情绪和轻率判断，增加一些参照和比较的坐标。”^⑪两个时代的反差，两代人思想的背离，个体命运的颠沛流转等“知青后遗症”一件件掠过韩少功笔下，“在社会大潮流中，无论他们追求理想还是平庸苟活，无论他们逆时而动还是随波逐流，命运都在他们的肉体与精神上留下了创痛。”^⑫

韩少功直面生存之实，从现实生活的“前台”到小说创作的“后台”，他试图在虚构与真实之间架起文学与人生复杂纠葛的“桥梁”。这两代人的命运在时代的来回推移中不断被修改而无处安放，曾经幻想着能够“改变世界”甚至希望能够成为世界的“中心”，可是当他们发现“在改造不了世

界之后，他们开始慌慌忙忙地转过头来改造自己，在烟火与红尘之中不断地奋斗、挣扎、探索、抗争，企图改变他们的命运，主宰自己的人生，但到底是他们改变了自己的命运，还是社会历史改变了他们，这是谁都说不清楚的百感交集的过程。”^④从找寻文化自我的认同，到找寻理想的救赎，他们在创造历史的同时也被历史裹挟着前行，茫然不知所踪。人至暮年常忆旧，白首最念年少时，韩少功年近古稀将自己囊括在内与知青一代“共命运、同思考”，这种来自内心世界的情感激荡全部化作了他对这一代人沉重命运的追忆和感慨，同时也对自己这一代人提出更高的要求：“知青一代人不应辜负了历史，枉历了一番丰富的苦难的馈赠与教诲。”

《日夜书》与《修改过程》中的这一代知青，在历史的推演和社会重大转折中，他们的命运被不断地重塑或“修改”。也许，于这代人来说，“青春与起点并不那么美好，它们那么复杂暧昧，一切的种子，好的坏的，在当初都已中下，当事人并非无辜，但是，与此同时，那么多机会和可能性又被错过，他们也被自己和历史所辜负。”^⑤纵观韩少功一生的经历，他一直坚守着人文知识分子知行合一的“初心”在世间行走，“在他人前行时，他选择了立定观望；在他人蜂拥而去时，他选择了逆身而行；在他人斤斤计较于现实利益忽略精神价值时，他将人生的天平更多地倾向于过一种有精神附着的生活。”^⑥知青生活让他开始与文学结缘，参加高考重回城市攻读文学专业而正式走上文坛，在此期间他开始接触西方的人文主义思潮，对人性进行深度复杂的思考，其知识视野变得豁然辽阔，心态也渐渐冷却下来。后知青时代的社会变化，社会改革的艰难在于民族心性的难以转移，这让韩少功一时难以适应，他心中的“理想之国”正在坠入黄昏走向“黑

暗”。而这一阶段的文学界也变成了一个熙熙攘攘的名利场，其精神世界的神圣性已然为市场化的现实倾斜，此刻文学界的中国作家们并没有找到属于自己的说话方式和创作文体风格，在创作上仍属于“无根”之态。

从《日夜书》到《修改过程》，韩少功用心书写着每一段他倾心的“知青”故事，记录下每一位他珍视难忘的友人和亲人，且每一部小说都留有“鲜明的个人生命经验的印记，无论是对社会现实问题的关注，对生活冷暖恩怨的体味，对人生浮沉起落的感悟，还是对操控人类的语言、意识形态、文化的挑战，都贯穿着创作主体鲜明的‘我在’意识。”^⑦小说的创作历程又何尝不是韩少功自我人生过程的一个“修改过程”呢？青年时代为自己所构画的“蓝图”，通过几十年不懈努力地修改，从湖湘到海南，从城市到乡村，从作家变身为“种地的农民”，最后无限接近于“初心”时所设计的“成功”。韩少功在三十余年后的新时期远眺那一段历史，当岁月的潮汐从岸边逐渐退去，曾经的青春少年们有的已经消散在历史的尘埃中，几十年弹指一挥间，记忆中的很多快乐和悲伤也将要模糊。因此，《日夜书》不仅暗含了韩少功这代知青与下一代人在日夜不息的时间流淌和不断更迭的“修改过程”中懂得了“在命运的算式里，个人价值与社会大势的关系，不是加法的关系，而是乘法的关系，一项为零就全盘皆失。”^⑧，更让他们在共同的追忆中缅怀文学（青春理想）曾经带去的温暖与惦念。

注释：

①刘复生：《想象一个新世界——韩少功的政治哲学》，选自《对一个人的阅读——韩少功与他的时代》，江苏文艺出版社2013年版，第71-72页。

②⑩③韩少功、朱又可：《〈日夜书〉与知青生活》，《青年文学》2017年第2期。

③⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺韩少功：《修改过程》，花城出版社2018年版，第273页、第12页、第206页、第282页、第163页、第241页、第204页、第267页。

④张光芒:《身份认同与自我的重构——重读韩少功的〈归去来〉》,《名作欣赏》2008年第10期。

⑤韩少功:《归去来》,长江文艺出版社1994年版,第38页。

⑥[英]玛莎·琼著,田中阳译:《论韩少功的探索型小说》,《当代作家评论》1993年第5期。

⑦④⑥刘复生等:《另类视野与文学实践——韩少功文学创作研究》,北京大学出版社2012年版,第56-57页、第131页。

⑧⑨项静:《中间状态:知青精神空间的流变与文化姿态——以韩少功的〈归去来〉与〈日夜书〉为例》,《中国现代文学研究丛刊》2018年第8期。

⑩李少君:《读〈山南水北〉》,选自《对一个人的阅读——韩少功与他的时代》,江苏文艺出版社2013年版,第66页。

⑪刘复生:《掘开知青经验的冻土——评韩少功的长篇小说新作〈日夜书〉》,《文艺争鸣》2013年第8期。

⑫韩少功:《夜行者梦语》,选自《在后台的后台》,人民文学出版社2008年版,第21页。

⑬⑤③韩少功:《日夜书》,上海文艺出版社2013年版,第178页、第67页、第268页。

⑭韩少功:《我可能写了一些让人难堪的东西》,《时代周报》2013年5月24日。

⑮韩少功:《处贫贱易,处富贵难》,选自《在后台的后台》,人民文学出版社2008年版,第10页。

⑯汪雨萌:《书写绝望的日日夜夜——韩少功〈日夜书〉研讨会综述》,《文艺争鸣》2014年第6期。

⑰刘复生:《重新打开记忆之门——韩少功〈日夜书〉对知青经验的反省》,《创作与评论》2013年第1期。

⑱⑫郭茂全:《生命之中不能遗忘之痛——评韩少功长篇小说〈日夜书〉》,《温州大学学报》(社会科学版)2015年第3期。

⑲凌宇:《从边城走向世界》,岳麓书社2006年版,第512页。

⑳王辉、郭铭华:《精神无“根”的茫然——论韩少功“后知青”小说的精神叙事》,《名作欣赏》2014年第4期。

㉑彭超:《私奔与乌托邦的幻灭——〈日夜书〉关于理想和后知青的叙事》,《海南师范大学学报》(社会科学版)2014年第7期。

㉒韩少功:《性而上的迷失》,选自《态度》,四川人民出版社2018年版,第206页。

㉓陈若谷:《史纤的抵抗——读韩少功新作〈修改过程〉》,海南作家网 http://www.hainanzuojia.com/infoshow_9970.html, 2018年11月26日。

㉔刘复生:《想象一个新世界——韩少功随笔中的政治智慧》,《南京师范大学文学院学报》2009年第1期。

㉕廖金花:《昨日重现:来自原生家庭的伤害及反思》,《当代教育理论与实践》2015年第4期。

㉖木叶、韩少功:《有些深的东西写进文学倒可能变浅》,《文艺争鸣》2018年第4期。

㉗卢婧:《混沌理论视角下原生家庭影响力探析》,《齐齐哈尔大学学报》(社会科学版)2011年第1期。

㉘④①韩少功、刘复生:《几个50后的中国故事——关于〈日夜书〉的对话》,《南方文坛》2013年第6期。

㉙刘复生:《掘开知青经验的冻土——评韩少功的长篇小说新作〈日夜书〉》,《文艺争鸣》2013年第8期。

㉚赵树勤:《进步的回退:韩少功〈日夜书〉的美学追求》,《名作欣赏》2014年第22期。

㉛孔见:《〈修改过程〉:关于一代人命运的挽歌》,《海南日报》2019年2月11日。

㉜刘复生:《革命中国历史叙述的最新发展》,《天涯杂志》(微信公众号)2019年1月8日。

㉝黄灯:《隔壁村的韩少功》,选自《态度》,四川人民出版社2018年版,第306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)、湖南省哲学社会科学基金基地项目及奖励项目“突破与新变:新时期湖南文学的新批判现实主义精神研究”(项目编号:17JD56)的阶段性成果。

(作者单位:湖南师范大学文学院)

本栏目责任编辑 余 晔

湘西形象：西方形象学理论的中国化

◎ 简德彬

摘要：湘西形象既包括中心文化圈民族对边地湘西的文化想象和“他者”表述，也包括湘西人自我想象，前者叫做“镜像湘西”，后者称为“湘西自画像”，二者构成湘西形象的一体两面。镜像湘西重点研究注视者文化，该镜像由中心眼中的边地、礼邦眼中的蛮族、礼乐文明与现代文明眼中的巫楚形象组成；湘西自画像重点研究被注视者文化，该画像由边缘守望中心、民族重塑蛮族、圣地颠覆匪邦三维面组成。湘西形象研究将一国文学中的异国形象研究渡入中华文化圈内异域形象研究，是一国之内异地、异族形象研究的范型，这对解析边地文明的地方性知识具有重要的启发意义。

关键词：形象学；湘西形象；边地中华

二十世纪至今，我们已经建立起“中国文学”和世界其他国家文学的比较研究，比较文学作为一个学科也早就建立起来，但是“中国文学内部各民族文学的比较研究还十分欠缺，这显然是很遗憾的，因为在我看来，这种民族间的文学比较研究，不仅有助于我们重新认识‘中国文学’，更是建构‘中国文学’，推动民族融合，增进各民族国家认同的重要方式。”^①为此，我们试图探讨中华文明内部不同文化类型之间的濡染与激荡，开展中心与边缘的比较形象学研究。我们将一国文学中的异国形象研究引渡到中华文化圈内异域形象研究，有助于我们重新认识边缘与中心，突破传统的“同心圆”认知模式。以“湘西形象”为例证，建立起一种广泛包容不同民族、不同区域、不同文化的多元异域的比较文化形象学。中国的形象学研究有三个维面的拓展：从西方人眼中的中国形象向世界各国中的中国形象拓展，从一国文学中的异国形象研究向一国文化中的异国形象研究延展，从一国眼中的中国形象研究向中国人眼中的他国形象研究扩容。较之一国文化中的异国形象研究，一国之内的异地、异族研究尚处于发轫阶段，加之中国民族众多、幅员辽阔这一具体实际，这是对西方经典形象学“异国”研究范围的重要突破，是一片有待开

垦的学术野地，是一个值得重视的大有作为的研究领域。湘西是边地的代表，湘西形象将一国文化中的异国形象研究渡入中华文化圈内异域形象研究，是一国之内异地、异族形象研究的范型。

一、湘西形象何谓：镜像与自画像

（一）湘西的定义

湘西的概念是一个流动的谱系。“族群的边界自身是一种社会的产物，其所强调的可能各不相同，且会随着时光的流逝而发生变化。”^②湘西在历史上经历不同行政区划的沿革，位于湖南的西部，处于行政边缘，地处湘鄂渝黔边区，是文化板块漂移的典型区域。从历史学的角度看，湘西是历史上国家权力相对缺失，政治控制方式多元的地区；其区域资源相对丰富，生计模式多样；该地域文化多元交融，既具有较强的非汉特征，又深受汉文化的影响。可被称为“内地的边缘”^③。有学者从文化学的角度思考，归纳出漂移在历史长河中的文化行政版图，“历史长河中的湘西，是一个漂移的湘西：小湘西，大湘西，泛湘西。”^④其他研究者从自身的研究对象出发，选择不同的湘西定义，张佑华选择唐代的湘西，“历史文化意义上的‘五溪蛮’生产生活的地区。”^⑤张颖选择“小湘西”的概念，“建国以后的湘西概念”^⑥。王萍选择“大湘西”的概念，“湘西是一个地域

文化圈，包括现今的湖南省湘西土家族自治州还包括张家界、怀化、以及常德和邵阳部分地区在内的区域，即‘大湘西’。”^⑦笔者认为“从历史的角度来看，湘西地域文化是在先秦神话传说中开始闪亮登场，经屈原、陶渊明、唐诗竹枝词、明代文学一直到现代的沈从文，绵延数千年，风采照人，成为汉文学当中密集而靓丽的一道绚丽的景观。”^⑧梳理湘西的概念，我们可以发现，湘西的概念由一组观念群组成，其属性满足表述者的需要是湘西观得以产生的根本动力。

（二）湘西形象的内涵

最先采用比较文学形象学视角研究湘西的是刘洪涛教授，“应用比较文学形象学研究方法，研究沈从文小说中的苗族形象，便可了解，苗族文化是沈从文作为湘西代言人与外界对话的依据和支撑。”^⑨另外王立教授《唐诗中的胡人形象——兼谈中国文学中的胡人描写》等论述为我们的形象学研究提供多维视角。基于此，我们提出“湘西形象”的问题与领域，并以“汉文学中的湘西形象研究”为论题获得国家社科基金资助，杨春、张佑华、王江生等五人完成的硕士论文皆沿着文学中的湘西形象进行开掘，例如“湘西想象既是华夏中心汉民族对边缘湘西以苗族、侗族、土家族、瑶族等为主体的少数民族的一种文学想象和文学表达，也是湘西本土民族民间文学和文人文学对湘西自我所作的一幅‘自画像’。”^⑩在前人文学领域研究的基础上，我们可以从更为深广的文化领域讨论湘西形象，湘西想象的问题与领域将获得扩容与增生的研究空间，湘西形象的文化意义大于文艺意义。我们可以将湘西形象定义为既是中心文化圈民族对边缘湘西的文化想象和“他者”表述，也是湘西人自我想象的“自画像”。湘西形象具有两面性，他者表述的湘西形象我们称之为“镜像湘西”，自我建构的湘

西形象，我们称之为“湘西自画像”。湘西形象是中心对边缘想象的代表，应用形象学基本理论和方法对中心文化圈中源远流长的“异族”“异地”之湘西形象进行系统梳理研究，是对西方传统经典形象学“异国”研究范围的理论拓展突破，是对目前学界这方面研究成果单薄的弥补，可为一国之内“异族”“异地”形象研究提供一个范例。

（三）湘西形象的外延

湘西形象的研究范围由横纵坐标系构成。横坐标是文本网络，文本不仅包括具有代表意义的文艺文本（文学、影视、雕塑、舞蹈、音乐、绘画、戏剧等门类艺术）、副文本或准文本（笔记、游记、书信等）和非文本（正史、文物、方志、自然遗产、文化遗产、非物质文化遗产），还包括文本得以产生的文化空间（地理空间、历史空间、生活空间、虚拟空间），中心文化圈和边地湘西的生产生活的方式都是形象得以产生、生产、再生产的形象生产场。有学者对湘西形象存在方式的探讨值得借鉴，“湘西形象，就其存在方式而言，似可在逻辑可能上区分为眼中湘西，胸中湘西，手中湘西。”^⑪将西方的形象学理论与中国的传统的画论结合提出自己的观点。文本网络构成的文本交互生产意义的空间，这就是文本间性，湘西形象的研究可以突破传统的文艺学的研究路径，开拓文本间性领域研究和地域文化的跨界研究。

纵坐标是湘西形象史。宏观视角包括种族、时代、环境（丹纳语）三个视角，其中民族视角需要系统梳理前现代的湘西形象、现代湘西形象的历史，找出湘西形象的变奏和转型，例如夷夏之辨中华夏与东夷、西戎、南蛮、北狄之间的中心与边缘的文化关系，五族共和的政治意义和民族政策的影响力以及新中国建立开展的五十六个民族的民族识别工作都是异域形象产生的文化环境；时代视角需要考察中心文化圈中先秦神话传说时期的湘西形象、秦汉至隋唐羁縻州时期的湘西形象、宋明土司时期的湘西形象、清代改土归

流时期的湘西形象、20世纪以来现代化进程和现代性语境中的湘西形象。湘西形象的历史一方面在总体上表现为从文化之“蛮”到政治之“匪”的历史，另一方面，像陶渊明等作家，“冒着将他者理想化的危险”（马克·莫哈语），塑造的是一个迷人的具有浓郁异域情调的乌托邦湘西。从陶渊明的“世外桃源”到沈从文小说的“别一个国度”，这是湘西形象的另一种历史，即乌托邦湘西史。有研究者概括古典湘西形象的历史轮廓具有启发意义，“先秦两汉—魏晋南北朝时期、羁縻州时期、土司时期和改土归流时期。”^⑫环境视角是考察自然山水对文化圈和文化带的形成作用，民族的迁徙的路径、生产生活的方式、中心与边缘之间的区隔的形成以及文化走廊的开拓，将自然地理与历史文化地理结合起来。

二、湘西形象为何：中心的边地参照系

湘西形象何以出现，是湘西的某种属性满足了想象者、表述者的某种需要，湘西作为一面镜子成为主体确认自身身份的方式，“在我们对世界的主观经验与脆弱的主体性得以形成的文化历史环境之间，身份提供了一种理解的方式。”^⑬为什么需要形象的背后是为什么会有自我与他者，自我与他者的潜台词就是差异哲学所思考的问题，语言学领域可为我们提供启发意义，“能指与所指间没有固定的天然联系，语言中一切成分被联系起来，是由‘差别’和‘对立’来决定的。这一思想后来在本韦尼斯特那里得到了发展。形象学由此受到启发：若将形象制作者称为A，他者称为非A，前者只有与后者组成一对关系后才有意义，因为两者是对立、互补、互为参照的。于是，在文学中的异国形象不再被看成是单纯对现实的复制式描写，而被放在了‘自我’与‘他者’，‘本土’与‘异

域’的互动关系中进行研究。”^⑭如果湘西是一面镜子，那么中心文化圈在这面镜子前看到的是自己，研究湘西想象重要的不是想象与湘西的事实之间的关系，而是研究中心文化圈遇到了什么问题，这个问题需要什么样的文化实践，湘西提供了中心文化圈的需要，既可以作为确认自身的证据，又可以作为反思和批判自身的依据。这就是学界在比较文学形象领域常提的意识形态的整合功能和乌托邦的颠覆功能，湘西形象的研究主要对湘西形象的意识形态批判文本（如“蛮夷”叙事文本、“土匪”叙事文本）和乌托邦迷恋文本（如陶渊明、沈从文作品）的细读。无论是文化之“蛮”还是政治之“匪”，在功能上，湘西形象是一定社会“按本社会模式，完全使用本社会话语”所想象、表述、塑造的意识形态幻象，这一意识形态幻象进一步强化、放大了主流社会对边缘社会、大民族对少数民族的文化、政治优越感。而陶渊明笔下“不知有汉，无论魏晋”的世外“桃源”，作为一个迷人的异质的乌托邦湘西，其基本功能，是对礼崩乐坏、世风日下的主流社会政治、伦理、文化的颠覆和解构。这样的湘西形象，就其异质性而言，颇类亨利·巴柔对“东方”的描述：“那里没有理性，却有激情、神奇和残酷，没有进步或现代化，不是身边的日常生活，而是迷人的远方，是逝去的花园或重新发现的天堂。”^⑮

依据上文中提出的湘西形象史的梳理，我们可以总结出八个不同时期拥有不同参考价值的湘西想象，回答中心文化圈为什么塑造湘西形象？我们提出中心的边地想象的八个维面，即参考系的“八地之说”，共同构成一个“八面玲珑”形象体，由湘西形象的面的研究进入体的研究。

化外之地参考系，简称“外地”。湘西称为异类生存空间，具有人种学参考价值。《山海经》《诗经》等典籍中频繁出现“苗蛮”“武陵蛮”“三苗”“驩兜的后裔”，《后汉书·马援传》称“五溪蛮，皆盘瓠之子孙也。”《水经注·沅水条》称“盘瓠者，

高辛氏之畜狗也。”《后汉书·南蛮传》大量记载武陵蛮叛乱的事件。陶渊明的《桃花源记》中也是不知有汉和魏晋的异类。屈原、陶渊明远到而来湘西是被主流文化边缘化的结果，这是一种区隔人与地的惩罚方式，湘西被想象成一块异类乡土，流放的文人何尝不是心中守望着中心文化圈。这是主流文化圈对自己的确认，湘西成为中心文化圈“内圣外王”的参考系，内圣强调克己复礼，湘西做为对立面是几近动物类的生存，外王是“夫仁者，己欲立而立人，己欲达而达人。”自己立身，通达了，也不要忘记使别人也能立身，通达。一方面中心文化圈需找异域的差异，另一方面是试图消除这种差异。这是己所欲施于人的文化权力思维模式。

边缘地带参考系，简称“边地”。湘西作为政治上非直属行政空间，采用“羁縻州制”，中央王朝对周边少数民族采取笼络政策，试图将边远地区纳入中央的州县地方行政体系之中。湘西作为中心文化圈同化的对象纳入中心文化视野。湘西遂成为主流文化圈中边缘失意者的流放之地，刘禹锡、王维、胡曾等诗人进入湘西，一方面是个体文人的进入和感同身受，刘禹锡的《晚岁登武陵城顾望水路怅然有作》、王维的《桃源行》、胡曾的《武陵溪》等具有乌托邦的颠覆功能，一方面是主流意识形态的整合功能的绝对优势地位不容动摇。

豪酋方域的参考系，简称“方域”。湘西作为政治上的地方割据政权，政治与军事矛盾重重，一是地方与中央的对抗，二是本地土民与土司之间的尖锐矛盾，湘西遂成为名不副实的行政管辖之地。

方属之地的参考系，简称“属地”。湘西逐渐成为真正的中央的政治版图。雍正五年（1727）清朝政府在少数民族地区废除土司统治，实行流官统治的政治改革运动。湘西地

区的人才输出与文人的进入，方志、竹枝词中的湘西形象逐渐丰富起来。

文化飞地的参考系，简称“飞地”。湘西成为现代中国现代化与现代性进程的参照系。《边城》（1934）标致着沈从文的湘西世界是对中心文化圈问题的思索，中国的文化转型对传统文化的颠覆，现代性的进程到底给中国人带来什么，人性在现代性进程中的转变，从器物、制度到文化的全面的鼓荡中聚变，湘西是介于乡土与都市二者时间的文化意象。沈从文是往返于中心与边地的“边际人”，其文学作品构建的“湘西世界”（赵园语）是中心文化圈重要的参考系，其文学构建的“从边城走向世界”（凌宇语）是与现代人类文明的对话。沈从文的湘西形象区别前沈从文时代的关键是新文化运动对人的启蒙，沈从文之前的湘西仅仅是失意文人的个人眼中的湘西，沈从文与他的文学是一个时代的文化症候，是一种审美现代性的反思思潮，新文化运动的主将遂成为引领思潮的流派，后从文时代的文学还将继续思考沈从文的问题。

匪患重地的参考系，简称为“匪地”。湘西成为新民主主义革命的最后的敌对战场，红色新中国的荣光还未笼罩下的“匪区”，红与匪形成对立，湘西成为红色专政的对象，文学、影视剧对土匪形象的生产与再生产是历史进入想象的集中表现，匪患湘西从历史渡入想象，就是湘西想象的现实参考价值从意识进入潜意识之中，作为原型文化基因保留在中心文化圈中。

原生态景观胜地的参考系，简称“胜地”。湘西拥有张家界国家森林公园、天门山国家森林公园、南方长城遗址、红石林国家公园、湘西的四大古镇——田园牧歌之凤凰古城、发掘秦简的里耶、千年土司城的芙蓉镇、盘瓠文化之浦市，还有德夯苗寨等村落景观都是原生态的名胜，这是与都市现代空间相对的乡土空间，具有生态美学的参考价值。自然景观成为都市对面的人与自然的生态思想，虽然这仅仅是一种想象动力建构的

幻想世界，但它或隐或显地指示现实。

红色圣地的参考系，简称为“圣地”。革命时期，湘西为中心文化圈贡献了一个元帅、一个方面军、数个红色革命根据地。湘西成为红色叙事的对象，红色革命对土匪割据的否定产生了红色圣地的湘西形象。社会主义建设新时期，湘西成为湘鄂川黔、湘鄂渝黔边区的连片贫困地区，是武陵山片区扶贫攻坚的主战场，湘西成为文化、政治、经济的“洼地”，文化中的红色旅游的建立以及旅游产业中打造魅力湘西、神秘湘西、演艺之都的文化品牌，用旅游营销事件将湘西形象推向旅游点、剧场舞台、文学作品、影视荧屏、自然景观、文化古城，湘西形象成为一种营销的手段和模式，湘西是文化与旅游相结合的形象经济区。“圣地”区别于“胜地”，红与匪的叙事成为中心文化朝圣的“标的”，“标的”的社会集体想象物就是中心文化的革命模式。

有学者提出沈从文是对蛮夷湘西、世外桃源想象改写、反写、颠覆的最后一个守望者和最初一个重写者，后从文时代（文化事业、文化产业时代）开启了生活重塑和书写模式，“在三十多年的改革开放实践中，湘西各族儿女在中国共产党的领导下为政治民主、经济繁荣、社会和谐、文化先进进行不懈的探索，则是湘西形象现代重塑的新篇章。在当下‘日常生活审美化’的后现代新潮中，凤凰古城、德夯苗寨、矮寨大桥、《魅力湘西》的歌舞、《天门狐仙》的灯光、宝峰湖憋气的蛙人、天门洞呼啸的飞机、吸纳了民族地域元素的超豪华五星级宾馆、市长在上海世博会上推介的空气，凡此种种，无一不是湘西形象现代性重塑的神来之笔！”^⑥这种中心的边地参考系并不是严格意义上的时间断代，各种地缘参考系之间有重叠和交叉，都作为形象的原型存在于中心文化圈的基因之

中，逻辑的存在与现实的历史条件是决定湘西形象或隐或显的重要依据，目前的湘西的古典形象研究侧重以历朝历代行政区划为标志，考察中心与边缘的等级关系应从文化自身的脉络出发去分析，湘西形象的“遗传”与“变异”是值得研究的文化空间。

三、湘西形象何为：由文艺研究转向边地文化研究

（一）湘西研究：由文艺研究进入文化领域

文艺中湘西形象的表述最为集中，其代表性意义是形象学研究提出问题、分析问题、解决问题的关节点。从关节点出发，我们需要疏通文化的脉络，经典文艺的形而上品格需要与现实生活的丰富性相结合，历史与想象之间的关系，虚拟与现实之间的互动，文艺中精英的视角与大众文化的土壤之间的关系需要打通，一方面疏通文艺与文化的源流关系，另一方面实现文艺对现实生存的人文关怀。高建平教授在讨论东方与西方的关系值得借鉴，“东方与西方，本来并不是逻辑上的差别，而是地理上的区分。在很长的时间里，我们却将一个地理上的区分逻辑化了。于是，东方与西方处处相对立，在逻辑上互为反题。”^⑦同理，湘西不应该因为地理上、族群上、宗教信仰上的区分而形成对立的反题，这就是我们所要批判和结构的“边”“蛮”“巫”形象，这种形象是中心文化圈采取一种俯视和矮化的态度去看待的结果。“人无‘它’不可生存，但仅靠‘它’则生存者不复为人”^⑧湘西形象研究从文艺进入文化领域，从前代性的古典塑造到现代生活的重塑研究是湘西形象研究本身合法性和显学潜力的体现，湘西形象的研究问题需要学科跨界的学术思考，这种跨界的思维模式和提问方式，从西方学者的比较文学形象学到中国学者的跨文化形象学研究，湘西形象成为一国之内异地、异族形象研究的范型，这种范型提出问题和开拓学术领域的方法，值得从学科的角度去延伸。

（二）边地中华：由单边到多边文化研究

地处内陆腹地被汉文化团团包围渗透的“湘西”，既是一个孤岛似的“异地”形象，也是一个以土家族苗族为主体的化外“异族”形象，是“异地”“异族”形象的统一。要实现形象学的本土化，就“必须经过某种调适以加强其有效性，必须从中国文学的实际出发把握它的一般性特点和特殊形态，换句话说，中国的比较文学形象学研究必须具有中国文化眼光。”^①湘西是边地的代表，湘西形象是边地形象中的一边，中华文化圈内民族众多，幅员辽阔，以湘西形象为范型，我们可以考察多边的文化观念，诸如“江南”“关东”“中原”“岭南”等具有丰富文化意蕴的文学形象总体上是“异地”形象。有学者提出详细论述“边地中国”对多元一体的中华文化的作用和意义，“‘边地中国’——这个值得在‘文明’范畴以及文野相分的对应里重加关注的区域与话题，还有待结合古今中外的相关对照认真发掘、深入、辨析。”^②也有学者从审美现代性的视角，以边地为研究对象，建构“乡土”美学，“在乡土美学之既定学科语境中的乡土，是指资本主义商品经济和大工业文明出现以来，与城市在空间形态和时间性质上双重同步对立的农村、乡村。”^③为了将文化的中国与政治中国的区别，我们可以采用“边地中华”的文化概念，考察边地文化区域，诸如百越、苗瑶与氏羌族群，佛教与藏传佛教族群，南岛语系与汉藏语系区域，“环太平洋文化圈”“阔叶林文化带”“稻作文化带”。小区域中有“大湘西”的泛称是武陵山片区，也有诸如武陵山文化圈、澧水文化带的划分，这是对边地文化有益的探索，更是开掘地方性知识的途径。多边研究不仅需要从个案出发，从特殊到普遍，也要讲多边交互作为考察的空间，用“间性”哲学的范式探索中边间性和边边间性，实现超越中边二元分割的思考

框架，“多元一体格局”（费孝通语）中的每一个文化单元都有文化的平等性，关注边地文化提供的文化意义，最终真正实现“间性文化的共同体”模式。所以，湘西形象的研究要跳出湘西看湘西，从湘西形象推演到对边地形象的思考，最后以边地中华为旨归。

（三）间性本体论：从主客体到主体间性研究

比较文学形象的本体论出发点是差异哲学，“自我”与“他者”的区隔构成，形象学的研究是注视者对被注视者的想象和表述，关键是研究“他者”，由此，西方的中国形象研究研究的关键是在西方，中国的自我想象何以展开，是在自我的框架之内的想象还是进入西方的话语体系，讨论没了出路。“我们应该警惕这种本来在西方具有批判性的理论运用到中国时变成民族主义情绪的帮凶、后殖民主义在西方是批判本质主义的强权话语，而在中国则演变成为反西方的民族主义工具。”^④钱中文教授在2013年中国中外文艺理论学会第十次年会上指出西方文艺理论拿来之后的实践困境，“研究和使用西方理论的时候往往表现为理论现象的简单罗列，而缺乏理论思维的穿透力。”^⑤我们需要重新考量差异哲学的出发点，主客体对立的二元话语模式之间对话是否可能和如何可能，一国之内的异地、异族形象的研究可为之提供借鉴。一国之内的中心与边缘，一方面是一方对另一方的他者想象，但只要文化实现开放，文化走廊的通道得以展开，开放的文化走廊诸如丝绸之路的开辟，佛教引入，中华文化输入日本、韩国、东南亚等国家，汉字文化圈的形成，中西文化交流的展开是“间性”力量的展现。如果反其道而行之，文化政策施行夷夏的区隔，敌对的民族关系，文化障碍的建立（长城、南方长城）都是阻碍区域的交通和文化交流的案例。我们认为形象学的哲学基础可以从“主体间性”哲学中获得启示，从此出发，器物流通成为多元文化圈物质交流的纽带，人物的来往（比如

沈从文)成为多元文化圈的交流使者,文化的互渗是多元文化圈获得对话与最终的可能。一国之内“跨”同样适用于异国之间的“跨”文化研究,“不想讨论‘文化自觉’这一命题的真伪,只想反思跨文化形象学通往‘文化自觉’的路径是否开放。”^{②4}文化逻辑在文化实践中是否可能,这需要破除文化之间的区隔与障碍,走出一条异国之间或者一国之内异地、异族之间的“跨”文化路径或走廊。如果说文化跨界和交流,文化的输入与输出是文化得以保存、发展的基本模式,那么主体间性就是异国形象研究和一国之内异地、异族研究的本体论。

湘西形象既是中心文化圈民族对边地湘西的文化想象和“他者”表述,也是湘西人自我想象的“自画像”。湘西形象研究将一国文学中的异国形象研究渡入中华文化圈内异域形象研究,是一国之内异地、异族形象研究的范型。从湘西形象研究的问题到湘西研究的建构,从湘西研究推演到“边地中华”研究,从注视者的他者建构发展到主体间性哲学本体论和方法论的探讨,可为当今和谐民族、和谐地域、和谐社会建设竭尽绵薄之力。尤其在中国主推“丝绸之路经济带”和“21世纪海上丝绸之路”(简称“一带一路”)的大背景下,在当今经济全球化、文化同质化的逼人形势下,通过对地方性知识的系统梳理建构,为“和而不同”的主体性民族形象和地域形象的“他塑”“自塑”“互塑”提供借鉴。

注释:

- ①周保欣:《历史地理学视野中的“中国文学”》,《文艺研究》2014年第5期。
- ②Thomas Hylland Eriksen. *Ethnicity and Nationalism*, London: Pluto Press, 2002: 38.
- ③鲁西奇:《内地的边缘:传统中国内部的“化外之区”》,《学术月刊》2010年第5期。

- ④⑩简德彬:《湘西形象的古典想象和现代重塑》, <http://hn.rednet.cn/c/2012/11/18/2817073.htm>, 2012-11-18/2014-04-10.
- ⑤⑩张佑华:《唐诗中的湘西形象研究》,吉首大学2010年硕士论文。
- ⑥张颖:《旅游广告中的湘西形象》,吉首大学2012年硕士论文。
- ⑦王萍:《新时期影视作品中的湘西形象研究》,吉首大学2011年硕士论文。
- ⑧刘晗、龚芳敏:《历史经验的总结与现实困境的反思——“湘西地域文化与文艺创作”研讨会综述》,《理论与创作》2010年第3期。
- ⑨刘洪涛:《沈从文小说中的苗汉族形象及其背景——比较文学形象学研究一例》,《北京师范大学学报》1996年第7期。
- ⑪⑫杨春:《沈从文笔下湘西形象的独特性研究》,吉首大学2013年硕士论文。
- ⑬Paul Gilroy. *Diaspora and the Detours of Identity* [M] / Kathryn Wood -ward. *Identity and difference*, London: Sage Publications and Open University, 1997: 301.
- ⑭⑮孟华:《比较文学形象学》,北京大学出版社2001年版,第5页、第181页。
- ⑯高建平:《从“他”到“你”:他者性的消解——读朱利安《间距与之间》》,北京大学出版社2014年版,第69页。
- ⑰[德]马丁·布伯著,陈伟刚译:《我与你》,生活·读书·新知三联书店2002年版,第7页。
- ⑱尹德翔:《比较文学形象学本土化二题》,《求索》2009年第3期。
- ⑲徐新建:《边地中国:从野蛮到文明的发展历程》,《西南民族大学学报》2005年第6期。
- ⑳简德彬:《乡土何谓?——乡土美学引论之一》,《吉首大学学报》2006年第3期。
- ㉑周宁、李勇:《究竟是“跨文化形象学”还是“比较文学形象学”》,《学术月刊》2010年第5期。
- ㉒杨水远:《突围当下文艺理论困境的多元探求——2013年中国中外文艺理论学会第十次年会暨“文学理论研究与中国文化发展”学术研讨会综述》,《中国文学研究》2013年第4期。
- ㉓周宁:《跨文化形象学:思路、出路或末路》,《东南学术》2014年第1期。

* 本文系国家社科基金项目“汉文学中桃花源形象的塑造与现代建构研究”(项目编号:17CZW006)、国家社科基金项目“在另一个国度:汉文学中的湘西形象研究”(项目编号:08XZW022)的阶段性成果。

(作者单位:吉首大学张家界学院)

杏花疏影里 吹笛到天明

——简德彬访谈录

◎ 余 晔

余 晔：简教授，您好！非常感谢您百忙之中接受我的访谈，也非常荣幸能在访谈中感受您的人生和学术智慧。首先请您谈谈您是如何选择了文学并最终走上文艺学、美学研究之路的？

简德彬：这虽然是一个通常可见的常规性的问话，却很能唤起一个人对自己峥嵘岁月的回忆和感怀。每个人都有自己的峥嵘岁月啊！我的峥嵘岁月是上世纪七十年代末八十年代初。我想，凡是亲身经历过那个年代的人都不会不同声喟叹：那也是我们国家、我们民族的峥嵘岁月啊！改革开放以来，所有这些在和平环境中仿佛是不经意之间扑面而来的东西，不仅改写了国家和民族的命运，也改写了每一个人的命运。我是1979年考上大学中文系的。我们读大学选专业那会儿，那才叫真选择，所谓真选择，就是忠实于自己内心需要、根据自己兴趣和特长所作出的永不后悔的明确决断。我觉得，现在的大学生，读什么专业，不是自由选择的结果，而是被强迫、被裹挟、被利诱的结果，因为，专业选择的依据不是自己的内在需要，不是自己的兴趣、特长，而是求职、就业、收入。回想起来，我十六七岁的时候，眉头都没皱一下，一眼就瞄准了文学专业，不因为别的，就因为喜欢，就因为内心深处迫切需要那个东西，就是直奔作家、直奔诗人而去的，因此，上大学后，没日没夜地狂写，寒暑假都不回家。努力了，但是最终没能弄成，作家梦，诗人梦，可以说是破灭了。但是不后悔，谋事在人，成事在天嘛。自己反思了一下，不成事的主要原因，一是自己才情不够；二是我做诗人梦、作家梦的时候，正是“伤痕文学”“改革文学”“知青文学”各领风骚的

时候，一个十六七岁的小屁孩，似乎不够格参与这些宏大叙事；三是大学文学专业的职能可能并不是培养作家、诗人，反过来说，作家、诗人可能本来就不是大学文学专业培养出来的。话题扯远了，跑题了，言归正传，回答你的问题。

真的是有心栽花花不发，无意插柳柳成荫，作家、诗人没做成，倒做成了大学老师，而且似乎是顺风顺水地做成了大学教授。大学四年级的时候，我的毕业论文选题就是中学语文教学法，查阅、收集了不少这方面的资料，我现在还能成段背出苏霍姆林斯基《给教师的一百条建议》。也就是在这个时候，偶然因素来了，第七学期，刘一友教授给我们开设了一门为期一个学期的《美学》课，期末考试的时候，学习委员告诉我，我考了全班最高分，而且，任课老师对我的考试答卷击节赞赏，说是在我们班上升起了一颗美学理论之星。你应该可以想象得出来，这样一种评价，对一个内心深处事实上非常自卑的农村孩子来说，有多么重要。老师对学生的表扬，有时候也许只是老师心情比较好吧，但我们那时候，特别看重来自老师的这个表扬，我当时除了偷着乐了好些日子，就是不断告诫自己：不能不识老师抬举，不能辜负老师期望，你得拿出点什么证明给老师和同学看，你的确是一颗星。这样，没有任何犹豫，没有任何纠结，我的毕业论文选题，马上就改成美学了，马上就变成《美感层次初论》了。初稿写了四万多字，给老师看，老师不看，掂量了一下，笑着说：契诃夫说，写作的艺术，就是修改的艺术，你拿回去修改吧！字斟句酌，数易其稿，最后，一万四千多字，搞定。然后就是毕业论文获优，就是留校任教，就是这篇学术论文处女作公开发表，就是人大报刊资料全文转载，就是高校文科学报文摘，就是南京大学

杨咏祁教授在《建国以来美感研究新方向》论文中推介本文观点，就是张涵先生在《中国当代美学》这部历史专著中评述本文观点。这的确是始料未及，有点让人懵圈：一个20岁在校大学生机缘巧合写下这么一篇文章，提出这么一个理论，的确可以和李泽厚、刘纲纪的文章、理论相提并论写进中国当代美学史吗？我承认，这篇文章“一炮走红”，给我带来了荣誉，激发了年青人的信心和野心，这以后，读书啦，教学啦，写文章啦，出专著啦，申请课题啦，晋升职称啦，就越发来劲啦！

余 晔：留大学任教后，您可谓学术成果丰硕。有《美学辞典》，有沈从文研究，有白居易诗学系列论文，有西方文论系列论文，有马克思主义美学系列论文，有禅宗美学系列论文，有乡土美学系列论文，有狂禅专著，有湘西形象国家课题，有60多万字的湘西形象结项成果，真的是领域宽广，视野开阔，但是也让人目不暇接，眼花缭乱，有点找不着北。请您谈谈，这些成果之间，到底是一种什么样的历史逻辑关联？

简德彬：年青人眼光真厉害，一眼就看出问题来了。领域宽广，视野开阔，也许可以这样说吧，也许是有这个优点吧，任何事物，一分为二，辩证思维嘛，但是肯定没谁比我自己更加痛切意识到：太随性，太散乱，流寇作风，打一枪换一个地方，没有自己稳固的学术根据地。知人者智，自知者明，这点自知自察之明，叫做如人饮水，冷暖自知。只是，一失足便成千古恨，再回头已是百年身，杂乱流散的格局已经形成，现在回过头来反思，为自尊，为信心，尽量往积极方面解释它们的内在历史逻辑关联吧。

到目前为止，我把自己的学术研究划分为四个十年，四个年代。第一个十年，是八十年代，姑且叫做“体系构筑期”吧。马克思说：喜欢构筑体系，是西方思想家的原罪。

我就奇了怪了，只有西方思想家才配享有的这份原罪，在20世纪80年代，怎么就摊到我头上来了呢？第一个原因，也许是本科毕业论文“一炮走红”，出名乘早，少年得志，野心膨胀了，志气轻狂了，突然找不着北了，不知道自己姓甚名谁了，想比肩康德、席勒、黑格尔，想打造自己的“绝对理念”，想构筑自己经天纬地、无所不包的美学体系。第二个原因，则分明是时代使然，分明是激情燃烧的八十年代、狂飙突进的八十年代、才华飞扬的八十年代，造就了一代被激情烧昏了的狂人、怪人、奇人。那个时代氛围对人的思维方式和行文风格的影响，你只需读读我发表在1986年的沈从文研究文章《一个人和一个谜》，就一定能够真切感觉出来。那的确是一种放歌纵酒的青春骚动！那时候，我曾经和朋友们比拚：看谁的文章，可以不用一个引号，可以没有一句引文，每一个标点符号，那简直都是自己的天才原创。结局自然是早就注定了：沙基之塔，海市蜃楼而已，轻飘飘就悄然远去，连轰然坍塌的悲壮都没有。我给那个年代的大学生讲过几轮我的美学体系，课堂气氛虽然火爆，但事实上是云山雾罩中师生集体懵圈。一个意外的收获是：疯狂构筑体系的同时，我参加了一部100多万字的由福建教育出版社出版的《美学百科辞典》的编写，负责“基本概念”部分，100多辞条，10多万字。体系大厦没建成，倒是自己给自己留下了一堆概念砖瓦。黑格尔讲，概念是思维的基本单位，这些美学概念的好砖好瓦，在我以后的美学研究中，很是给力。我想，我应该主要是凭着这部当时影响很大的辞典，破格评了讲师的。

第二个十年，九十年代，就叫“重夯基础期”或“基础补课期”吧。如果说，大学期间作家梦、诗人梦的破灭，从自己方面找原因，是因为才情平凡、阅历太浅的话，那么八十年代体系梦的破灭，从自己方面找原因，则分明是学养不够，基础不牢。基础不牢，地动山摇，因此，必须重新夯实基础，必须进行专业、学科基础补课。当然，也有时代方面的原因。进入九十年代，“义理”

悄然隐退，“考据”闪亮登场，泛漫的体系构建不受待见，扎实的考据功夫定于一尊。八十年代，李泽厚先生讲义理、重辞章的《美的历程》几乎人手一册，到了九十年代，学富五车的“专家”“学者”对这本书的“考据”缺失和“知识”盲点就横挑鼻子竖挑眼了。私下里就有了这样的传闻：说是有人问沈从文先生，《美的历程》怎么样，先生轻轻笑着说：作者如果多读点书，多来故宫博物院看看，那就好了。沈从文先生是家乡人，在我们心目中，那简直就是“男神”一样的大角色、狠角色，他都说要多读书，家乡小子还有什么好犹豫的，赶紧读啊，补课啊，夯实基础啊！

九十年代第一个五年，补的是西方美学、西方文论。年青气盛，精力充沛，没日没夜地阅读、思考、写作，以《这一片废墟：西方艺术哲学的历史与逻辑》为题，写了六万多字的一组论文发表，而且反响还不错。我可能主要是凭这组论文评了副教授的。

九十年代的第二个五年，主要补中国的东西，文学、历史、哲学、宗教，都急需补。原计划，点面结合，点上补一个理论家个案，资料竭泽而渔，观点搜罗殆尽，生平事迹读年谱，代表作品要背诵，建设自己稳固的学术资源地，改变过去那种游谈无根的空疏学风。这就选择了白居易做个案，觉得在中国古代诗人中，白居易既有诗，又有诗学，而且，文字浅白，阅读障碍不大。几年下来，就发了一组关于白居易的诗学论文。面上呢，文史哲不分家，宗教是盲点，就从佛教这个具体盲点开始。图书馆里没有《大正藏》，说实在话，有也读不懂，读不完，那就先把中华书局版的所有佛经都买来读，然后读史，读论，读传，读灯录。昏天黑地之中，眼前金光闪耀，狭路相逢诤经谤论、呵佛骂祖、棒如雨下、喝如雷霆的狂禅。心旌为之飞扬，形神为之憔悴，吹灭读书灯，一身都是月，

一组狂禅研究论文相继发表了，一部46万字的《颠狂之美：美学语境中的狂禅》专著也出版了。专著出版后，丁畅松教授拨冗赐序，著名学者王先霭教授发表长篇书评，然后晋升了教授，获得了湖南省哲学社会科学成果奖。说起来有些可笑，我的副高、正高职称，竟然是这么基础补课补出来的！

第三个十年，新千年新世纪的00年代，命名为“自觉原创期”吧。你看，这时候，年龄也“不惑”了，新千年也翩翩到来了，新世纪也跨越了，教授职称也有了，但是，独立原创的代表性成果在哪儿呢？安身立命的研究领域在哪儿呢？中国的书，外国的书，读了那么多，文章也没少写，关于美学，自己的观点是什么呢？自己的议题是什么呢？自己的标识性概念是什么呢？就像著名作家陈忠实所讲的，死了之后，用来枕头的东西在哪儿呢？当问题以这样的方式提出来之后，心情就有些沉重了，就有些焦虑不安了，就觉得教授职称不称职了。

现在回想起来，18年前，站在新旧世纪之交的门槛上，站在新旧千年之交的门槛上，中国知识界，瞻前顾后，普遍有这样一种时代焦虑，有这样一种时不我待的紧迫感，有这样一种横制颓波、舍我其谁的使命感。在美学、文艺学领域，一大批知名学者，痛感20世纪100年，中国理论家集体“失语”，没有中国自己产生世界影响的独特议题，没有中国自己产生世界影响的独特概念和术语，没有形成具有世界影响的学说和学派，100多年不曾发出中国自己独特的理论声音，因此，新的千年，新的世纪，应该在“中国特色”“中国模式”“中国道路”“中国制造”等政治、经济、文化大语境下，“重建中国文论话语”，实现“古代文论现代转换”。“重建”“转换”“原创”，所有这些劲爆有力的策略性概念，掀起了一场呼啸而来、绵延不去的时代风暴。风暴来了，猪都会飞起来，在空间上，我虽然并不在风暴的中心，而是僻处风暴的边缘，但是“大风起兮云飞扬”，也尝试着扇动扇动自己沉重的翅膀吧。

迷人的偶然因素又来了：孟德拉斯，法国当代著名社会学家，在他的名著《农民的终结》里说：“20亿农民站在工业文明的入口处，这就是当今世界向社会科学提出的主要问题”，这句话，对我来说，简直如雷贯耳，醍醐灌顶！一代有一代之学问，因为，一代有一代之问题。在新旧世纪之交的时代节点上，中国有很多问题，但是对我这样一个来自乡村的读书人来说，最熟悉、最敏感、最切己的“主要问题”，就是孟德拉斯所说的数以亿计的农民站在工业文明和城市文明入口处进退失据的问题，就是“农民真苦、农村真穷、农业真危险”的底层呼告使铁腕总理潸然泪下的“三农”问题，就是我自己乡村家园的破败萧条问题。国家意志的“新农村建设”“乡村振兴”，不仅仅是政治、经济、社会、文化、生态问题，也是孟德拉斯所说的所有人文社会科学所面临的“主要问题”。对我而言，它自然也是一个急迫而合适的美学问题，美学学科应该对此作出回应，来自乡村的美学教授更应该对此作出回应。似乎可以说，历史和逻辑的双重力量，催生出我的“乡土美学”，催生出《新现代性崛起与乡土美学建构》《乡土美学何为》《乡土何谓》系列论文的发表。王岳川、肖鹰、张法等知名学者撰文参与乡土美学讨论，《文艺报》开辟了“乡土美学建构笔谈”专栏，《学术月刊》杂志在“综述”文章中介绍了乡土美学。在乡土美学思维框架里，2008年，我主持了一项国家社科规划办课题《在别一个国度：汉文学中的湘西形象研究》。很明显，文学中、美学中的湘西形象研究，是为现实中的湘西形象重塑服务的，是“新农村建设”“乡村振兴”政治话语的美学表达。

第四个十年，也就是2010年至今，命名为“以美治校期”或“学以致用期”吧。“以美治校”是我的同事覃新菊教授提出来的，在一篇报道我的办学成绩的文章里，她

嘉许我为“以美治校的职业教育家”！这个说法使我十分忐忑，虽然，教育家，职业教育家，是我努力向往者，但是，毕竟还不是嘛，至少现在还不是嘛，担任张家界学院院长，还不到十年光景，我前面，我周边，那么多高教管理资深大腕儿，都没几个人敢这么自许的。况且，“以美治校”，意涵上也不妥，“以法治校”“以德治校”，也许还勉强说得过去。顺着覃教授的这个意思，似乎可以改成“以美办学”，按“美的规律”办学，以美的理念办学，或许不失为一个特色办学的好路子。2010年初，在当了12年的文学院院长之后，我非常意外地被聘任为张家界学院院长。这是一所独立法人、独立校园、独立财务、独立人事、独立招生、独立颁发文凭和学位的全新体制的民办本科学院，7000多学生，400多教师，10几年办学历史，教学科研，后勤基建，网络舆情处理，心理危机干预，可真够你对付的！更为重要和紧迫的是，这么一所年青弱小的学院，为了生存，你必须跨越式发展，必须冒险弯道超车，必须尽快形成自己不可替代的办学特色为自己的生存合法性进行辩护。显然，这不是一件轻松的事情。我坚持认为，一所大学的特色，就取决于这所大学校长的特色，就取决于校长的人生阅历、性格气质、专业学科背景的独特性。最明显的是专业学科背景。文、艺、法、管、理、工、农、医，专业学科背景不一样，办学理念、方法、模式、气度、风格、特色也就不一样。我的专业学科背景是文学、美学，对我来说，办学打上文学、美学烙印，既是客观上理有固然、势有必至，也是主观上有意为之、刻意求之。比如说吧，也许很少有大学校长像我这样多年如一日事必躬亲抓校园环境建设的，这一方面是因为，我们的学院太年青，校园环境建设差不多是一张白纸，另一方面，更主要更重要的原因在于，我有一个从我的专业学科背景里生长起来的根深蒂固的“境教”情结：我深知马克思“既然人的性格是由环境造成的，那就必须使环境成为合乎人性的环境”这句至理名言所蕴含的教育学价值。因此，虽然有

议论甚至非议，但我不为所动，我必须坚定不移地实现我的“境教”梦想，努力从理论和实践两方面完成我的《境教哲学论》。

再说个例子。我们曾经小范围非正式讨论过我们学院的校训怎么表述。我的建议是：求真、向善、完美，有才、有德、有趣。专业学科圈子内的人一眼就可以看得出来，这事实上就是康德三大批判的“校训缩写”，是“校训版”的三大批判。讨论的时候有的教授说：你这个不行，从来都是“德才兼备”，一直都是“德”在第一，你这个“才”，怎么窜到第一去了呢？我解释说：这不是第一第二的问题，谁先谁后的问题，这是一个结构，没错，金字塔结构，在塔尖上端坐着的，是“趣”，是人的趣味。教授说：这更成问题了，如果是一个塔，那塔尖上就只能是“德”。我只好引经据典：托马斯·阿奎那说，美在善之外和善之上；康德说，美即自由；黑格尔说，美具有令人解放的性质；马克思说，自由存在于真正物质生产领域的彼岸。但是我知道，专业学科背景不同，对话就没办法顺利进行。你还真不能说他是错的，你充其量只能说，他那个是确保政治第一的“政治”校训，而非高扬“美在善之外和善之上”的“美学”校训。顺着这个“美学”校训，我还把学院的人才培养规格描述为：精专、广博、优雅。“专”和“博”是老生常谈，但是着一“雅”字，而且，“雅”在专、博“之外”、“之上”，那就境界全出、原形毕露了。境界是美学境界，原形是美学原形，在这个美学境界和美学原形里，雅即优雅，即雅趣，即完美，即“美学之父”鲍姆嘉通所谓“感性认识之完善”，即马尔库塞“新感性”，即与“理性素养”形成张力关系的“感性素养”。因为有这么一个“合法偏见”，所以，我的高等教育理念，既有一个重视环境教育的“境教”梦，还有一个重视优雅教育、重视感性素养教育的“雅育”梦；既有一个《境教哲学论》，还

有一个《雅育哲学论》。虽然，繁重的行政事务抢走我绝大部分时间，影响了我的学术研究，我常常为此而烦恼沮丧，但是，能有机缘把自己的几十年美学学术研究用之于高等教育管理实践，又未尝不是一件幸事，所以，我非常愉快地把这十年叫做“学以致用”期；比照“教学相长”的说法，也可以叫“学用相长”期吧。

总起来说，我的学术研究，四个十年，年年相接，环环紧扣，可以叫做“历史”关联。从“体系构筑”到“基础补课”，再到“自主原创”，再到“学用相长”，一溜下来，可谓“逻辑”关联吧。黑格尔说：“美是绝对理念的感性显现”，我的所有这些成果，可以看成是我的美学绝对理念在不同历史时期、在不同研究领域的感性显现。表面上眼花缭乱目不暇接，但万变不离其宗，底色还是美学，陈寅恪先生所谓：“根底无易其故。”

余 晔：您的四个十年“学术故事”，使我想起了白居易的诗：“嘈嘈切切错杂弹，大珠小珠落玉盘。”四个十年，大弦小弦，嘈嘈切切，但是大小明珠，都在您的美学玉盘之中。我同意您的观点，您的所有成果，都是您的美学绝对理念在不同历史时期和不同研究领域的感性显现。现在我特别想知道，您的美学绝对理念究竟是什么？也就是说，您的美学观，究竟是什么？

简德彬：哲人说：世界上唯一不变的，是变。一切都在变化中。我的美学观，也在变化中。大约1995年以前吧，我的美学观是美丽论美学观，坚信美学就是关于美丽、漂亮的学问。在这种美丽美学或漂亮美学中，“美是什么”，成为美学最核心、最关键的元问题。在我看来，上世纪50年代中国美学家关于美的哲学本质的那场轰轰烈烈的大讨论，无论是以蔡仪为代表的客观派，还是以吕荧、高尔泰为代表的主观派，抑或是以朱光潜为代表的主客观统一派，以李泽厚为代表的客观性与社会性统一派，无论是他们死争唯物唯心的运思方式，还是他们所举证的癞蛤蟆、国旗、自然山水、艺术品例子，都无一不证明这场讨论

事实上是在美丽学、漂亮学语境来争论美是什么的。这就是我最早接受的美学，也有可能，这就是我最早“误读”的美学，这就是早年我在课堂上围绕内容美、形式美等章节，眉飞色舞、唾沫四溅讲了多少年的美学。现在几乎回忆不起来，质疑到底是怎么发生的。印象比较深刻的，倒是著名美学家姚文放教授所讲的那个奇葩故事。说是有一年，参加广西桂林的马克思主义美学国际学术会议，会间，三五朋友去酒店隔壁美容厅洗头美容，闲谈时，美女问：看样子，你们就是隔壁参加马克思主义美容国际会议的吧？众教授愕然，回过神来后，笑答：对！对！我们就是隔壁参加国际美容会议的。这个让教授们若有所思、五味杂陈的黑色幽默故事，在学术界传播了好些日子。想起来也真是，长期以来，我们的确是把美学搞成美容学了。如果美学真的就是美容学，那教授们的本事，就实在远不如美容厅的美女。教授们虽然读了一肚皮美学经典，但康德的书，席勒的书，黑格尔的书，教导过你什么是声音、色彩、线条的美吗？这样一想，问题突然就来了：美学，它究竟是什么？

在当时，至少对我来说，这是一个把人连根拔起的摧毁性的发问。想从美学之父鲍姆嘉通那里找到问题的症结。马上就发现，此事与美学之父无关，因为，1750年，他所独创的这门学科名叫“爱斯特惕克”，可以直译为“感性学”“感觉学”“直觉学”“情感学”。他那个时代，在德国，科学认知有逻辑学研究，道德意志有伦理学研究，唯独那个与理性“类似”的作为“低级认识论”的感性、感觉、情感、直觉，没有一门学科去搭理。犹豫再三，冥思苦想15年，鲍姆嘉通就建立了这么一门学科，他因此也就荣获了“美学之父”的美誉。令人惊异的是，“美学之父”的“爱斯特惕克”，到了中国人手里，怎么就鼓捣成了“美学”！马上就可以

作出的判断是：翻译出了问题。为什么不音译为“爱斯特惕克”？为什么不直译为“感性学”？为什么要意译为“美学”，挖一个“美丽”“漂亮”的语词陷阱，让几代中国美学家往“美丽学”“漂亮学”的学科陷阱里跳？人们禁不住质问：在中国，是谁？什么时候？根据何种理由？把“感性学”译成了“美学”？关于这个问题，我虽然写了文章，但事实上至今还没完全弄明白。背弃了美丽论美学，漫游到美学故乡德国，在“美学之父”鲍姆嘉通那儿，美学的本名叫“感性学”，不是研究癞蛤蟆、国旗美不美的问题，而是研究人的感性与理性的关系问题。在人的感性与理性的关系问题上，从古希腊以来，西方哲学家一直很纠结。直到18世纪，欧洲大陆哲学家才强烈意识到必须把感性与理性统一起来，让它们达成和解。这种美学可以叫做统一论美学，代表理论家是鲍姆嘉通、康德、席勒、黑格尔。在中国，和这种美学相近的是以20世纪80年代的李泽厚为代表的实践论美学。

但是无论西方还是东方，统一论美学有一个致命弱点：感性与理性的统一虽然是必要的，然而可能性呢？没错，是统一，是和解，但是谁是统一者，谁是被统一者？谁是和解者，谁是被和解者？显然，在统一论美学那里，理性是统一者，和解者，感性是被统一者，被和解者，理性事实上是在“统一”的温柔策略下淹没、吞并、覆盖了感性。这样，在西方，就爆发了以叔本华、尼采为代表的另一种美学；在中国，就爆发了20世纪90年代对李泽厚实践论美学的激烈批判和清算；我把它统称为超越论美学。在超越论美学里，叔本华强悍的“生命意志”本体，叔本华在柏林大学哲学课堂上与黑格尔的有你无我的巅峰对决，尼采的“上帝死了！超人来了！”的颠狂亢奋，尼采的生气勃勃的“大地”意象，给我们留下了极其深刻的印象。

我似乎在用“兜圈子”的办法来回答你，我的美学观是什么？这可能是因为，维特根斯坦的语义哲学，波普尔的那本哲学名著《猜想与反

驳》，深深地改变和影响了我的思维方式。维特根斯坦说：语词的意义即语词在不同社会、历史、文化和学术语境中的生生不息、无穷无尽的“用法”；任何一种“用法”，它也许登临了它那个语境的巅峰，但是它从来没有终结真理，它只是真理在某个特定语境里的言说方式，只是波普尔所谓可待“反驳”和“证伪”的“猜想”。美丽论美学，统一论美学，超越论美学，都只是“美学”一词在某种特定语境里的各种不同“用法”，这么多年来，我信奉过这些“用法”，也娴熟地在课堂上、在科研中、在日常生活里使用过这些“用法”。肯定是受到了“意义即用法”的启迪，在自己所处的某种特定的社会、历史、文化语境里，仿佛神助似的，产生一种强悍的“反驳”和“证伪”冲动，我想提出自己关于美学一词的新“用法”，提出自己的新“猜想”，并且，期待着这种“猜想”同样被“证伪”和“反驳”。这样，便有了“张力论美学”。在这种美学里，美学之美并非美丽、漂亮，而是完美、完善，因而美学并非美丽学、漂亮学，而是完美学、完善学；美学的核心问题并非美是什么，而是人的感性与理性的关系；而在人的感性与理性的关系问题上，并非统一与被统一的关系，“积淀”与被“积淀”的关系，超越与被超越的关系，而是在感性与理性之间找到一个使感性与理性相生相克、不即不离的中间状态的“张力”关系，是大乘佛学般若“中观”思维框架里的不二、亦一亦二智慧。在西方，海德格尔在大学课堂上讲授了十多年尼采哲学和美学，写了一千多页讲义，但是海德格尔最终扬弃了尼采，建构了自己的哲学和美学，我以为，海德格尔的美学，就是西方的张力论美学。在这种美学里，海德格尔不是像统一论美学那样用传统的上帝“统一”尼采的“超人”，用天国覆盖尼采的“大地”，也不是像尼采的超越论美学那样，用“上帝死了”

换取“超人来了”，用世俗卑污的“大地”替换神圣洁净的天国，而是要在人之足之所履之大地，与目之所穷之苍穹之间，在这片苍茫寥廓的中间区域，在这片草虫繁茂、星光闪耀的栖居游牧之地，重建人生的价值和意义，唤醒存在的诗性和神性。

海德格尔的哲学和美学，素来以艰涩著称，我用海德格尔的哲学和美学来阐释我的张力论美学，可能会把问题越搞越复杂，越说越糊涂。其实，也可以简单化、通俗化。在给本科生、研究生讲课的时候，我经常引用海涅的这句诗：“为祖国牺牲是挺好的，可是如果活着，那就更妙了！”经常引用海子的这句诗：“姐姐！今夜我不关心人类，我只想您！”经常讨论《这里的黎明静悄悄》中五个红军女战士令人的灵魂阵阵作痛的死。经常引用萧红以31岁英年夭亡在香港时的悲怆绝笔：“我将与蓝天碧水永处。留得半部《红楼梦》给别人写了。半生尽遭白眼冷遇。身先死，不甘！不甘！”我认为，这些东西，可视为张力论美学的一组生动意象，张力论美学所要筹划设计的，就是“为祖国牺牲”与“活着”、“关心人类”与“想念姐姐”这两者的必然遇合和由这种必然遇合所迸溅的灿烂火花；这灿烂的火花，就是美，就是艺术的本质，就是存在的价值和意义，就是人生的诗意和神性。

余 晔：您的这些诗意的描述真是令人沉思。《颠狂之美》时时扑面而来的激情文字给人眩晕的感觉。现在咱们该谈谈《颠狂之美》了。这么厚厚的一本书，还真不知道从哪儿说起。独特的、非常个性化的张力美学“义理”，灌注着“考据”精神的实事求是的学风，激情与理性相交织的飞扬“辞章”，都给读者留下了非常深刻的印象。有一千个读者就有一千个哈姆雷特，我此刻感兴趣的问题是：在对中国古代儒、释、道三家都共有的人格颠狂现象进行美学审视的时候，您为什么独独选择了佛门之颠狂，即狂禅？而在审视佛门之狂禅的时候，又为什么牵扯出儒、道之颠狂，并用那么大篇幅对三家之颠狂进行比较？通过比

较，您认为儒、释、道三家之颠狂最终都导致了审美人格的“动物性”和“植物性”，对这个多少比较负面评价的结论，你自己满意吗？

简德彬：谢谢你这么细致的阅读和深入的思考。在儒、释、道三家颠狂中，我之所以独独选择了佛门狂禅进行审视，可能有这么三个方面的原因。第一，较之儒、道之狂，狂禅对我而言是一个非常陌生的领域。对陌生事物感兴趣，也许是人的一个与生俱来的本性吧！我已经回忆不起来我具体是什么时候接触到狂禅的，但是一经接触，就长期保持了非常浓厚的兴趣。第二，我觉得中晚唐那些颠狂禅僧实在太孤独了。道家“自然”之狂的典范，是魏晋名士，他们“越名任心”“裸裎为高”，嘴里庄老玄言，手上美酒妇人，做得何等轰轰烈烈！儒家“良知”之狂的楷模，是晚明王学左派诸公，他们纵横捭阖，掀天翻地，生死荣辱皆依良知挥洒。唯独中晚唐的那些颠狂禅僧，或呵佛骂祖，或诽经谤论，或焚烧木佛，或驴鸣悲号，或酒肉穿肠，或寸丝不挂，正如著名学者钱穆先生所感叹的：“惊天动地翻天覆地的宗教大革命，只在寂天寞地、清天宁地山中轻松滑溜地进行”。这些人，正史中无记载，生于何时，死于何地，很少有人知道，但是，从积极方面看，他们是担戴得起“东方马丁·路德”这个光荣称号的。第三，正如海涅的诗，海子的诗，《这里的黎明静悄悄的》的英勇而沉痛的牺牲，萧红的悲怆绝笔，是张力论美学的一个生动意象，狂禅，则是超越论美学的一个理想范本，超越论美学的全部积极意义和消极后果，都可在狂禅这里得到有力说明。一方面，它是一场在深山古寺寂寞进行的伟大宗教革命，另一方面，革命的后果却是理性失语，价值失范，无所敬畏，无所皈依，导致一种虚无狂荡的颠狂人格和人生。

《颠狂之美》的研究主题是：美学语境

中的狂禅，佛门狂禅与儒、道之狂的比较研究，的确是牵扯出来的，是顺带的，是拔出萝卜带出泥，但是，篇幅却很大，费的是吃奶的力气。这一方面可能是因为，儒家、佛家、道家，作为中国古代思想鼎足而立的三种基本形态，无论在历史还是逻辑上，都有一种内在的必然关联。另一方面，在《颠狂之美》中，更其根本的原因则是：在以人的感性与理性关系为母题的完美学、完善学美学语境中，它们所灿然呈现的丰富的美学意义，而在美丽学、漂亮学美学语境中，它们呈现出“无解”，无意义。在这种既定的美学语境中，儒家美学、道家美学、佛教美学，都是关于人的完美、完善的学问，都是关于人生境界提升的学问，都是要把人提升到冯友兰先生所说的最高的“天地境界”。分而言之，儒家美学是奔圣贤去的，道家美学是奔“至人”“真人”“神人”去的，佛教美学是奔觉悟、智慧去的。为了实现这种人生最高境界的提升，它们都不约而同地预设了人的原初状态是最好的，是至真至善至美的，而且，从量上看，所有的人，男女老少，好人恶人，都可以成圣、成仙、成佛；从质上看，所有的人，就其原初状态而言，本来就是圣贤，本来就是神仙，本来就是觉者。这样一来，所谓成圣、成仙、成佛，本质上都是返回到人的原初状态、自然状态，本质上都是依顺人人“皆有”和“固有”的至真至善至美的自然本性去生活，去行动。在儒家，是所谓“依着良知去做”；在道家，是所谓“越名教而任自然”“无为而无不为”；在佛家，是所谓“一切时中，行住坐卧，常行直心”。在比喻和象征的意义上，人的原初状态和自然状态可不就是婴儿状态吗？我特别提请你注意，儒、道、佛三家美学，都特别推崇婴儿意象，也许可以说，中国古代审美文化即婴儿文化，晚明李贽的“童心说”，是其最后完成形态。婴儿审美人格的特征，用道家的话说，是“无为而无不为”的。就其是“无为”的而言，他“素朴”“虚静”“昏昏”“闷闷”“无知无欲”“顽似鄙”“如槁木”“如死灰”“如木鸡”，我把它叫做“植物性”审

美人格。就其是“无不为”的而言，他“其行填填，其视颠颠”“含哺而熙，鼓腹而游”，我把它叫做“动物性”审美人格。用席勒的话说，“人在这样的审美状态就是零（无价值的）”。说实在话，对中国古代审美文化，得出这样一种把人变成植物人和动物人的研究结论，连我自己也感到吃惊、困惑、沮丧甚至绝望，这当中，是不是也隐含着—一个美学上的“李约瑟难题”啊！

余 晔：我的最后两个问题是，您今后的研究方向是什么？您对青年学子有什么寄语？

简德彬：2010年，我48岁，—个非常偶然的机缘，被聘任为张家界学院院长。我来上任的时候，非常郑重地把当时温家宝总理所说的这段话抄写在笔记本上：“我们需要由大批有真知灼见的教育家来办学，这些人应该树立终身办学的志向，不是干一阵子，而是干—辈子，任何名利都引诱不了他，把自己完全献身于教育事业。”当时，学校“去行政化”和校长“职业化”的呼声可谓—浪高过—浪。我查了—下，美国大学校长的平均任期是12.2年，哈佛大学校长平均任期13.9年，哈佛大学校长任期最长的达到41年，而中国大学校长平均任期仅为4年，这个统计数字现在可能有变化，中国大学校长的平均任期可能提高了。武汉大学老校长刘道玉说：“大学要有职业化的校长，不能兼搞学术，带研究生。这是世界著名大学的共同经验。耶鲁大学校长理查德·雷文，15年来不教—节课，不带—个研究生，不做一个课题，他不是没有能力，而是在心无旁骛地治校。”时势造英雄，这样的时势，这样的机缘，再加上自己十年、二十年的努力，我希望自己能成为—个在理论和实践上都有建树的职业教育家。理论与实践是互动相长的，职业教育家不是不可以做学术，但应该是做“职业的”学术，而非“专业的”学术，当然，

如果能把这两种学术凑巧统—起来，那是再理想不过了。对我而言，“专业的”学术是我过去做了几十年的文学和美学，“职业的”学术则是教育学、教育管理学。我认为，文学，尤其是美学，与教育学有—种非常密切的内在联系，因此，我觉得我是幸运的，我希望能在今后的日子里，在“专业”学术与“职业”学术的内在联系中，顺利完成《境教哲学论》和《雅育哲学论》。

对青年学子的寄语，很遗憾，没有。人之大患，好为人师，当了一辈子老师，“寄语”太多，不仅别人讨嫌，自己也厌烦。子曰：“余欲无言！”老人家“无言”，是要行天地无言之大教，我“无言”，是因为无所言，无可言。“四个十年”的学术研究，不能说—点经验也没有，但主要是教训。可以借鉴的—点经验，也许就叫“与时俱进”吧，—刻都没停下来过，—直都在跟着时代的步伐走，没能做成“弄潮儿”，好歹算个“跟潮儿”。教训也在这个地方，打—枪换—个地方，学术上的“流寇作风”，没有停下来稳住阵脚打阵地战，没有停下来持之以恒地挖—口学术深井，就像那首流行歌曲所唱的：“走走走走走啊走”，—直在走，从来就没走到自己的“九月九”，从来就没醉倒在自己的“家门口”。往者不可鉴，来者犹可追，给年青学子的“寄语”，留待未来吧。“杏花疏影里，吹笛到天明！”今后的日子，愿共同做这样—个守望到天明的吹笛者。呵呵，这好像又变成—个“寄语”了啊！

（作者单位：湖南省文联）

本栏目责任编辑 余晔

赤子之心

——读孙健忠的《魔幻湘西》

◎ 刘雪琳

摘要:编辑《魔幻湘西》的过程,就是我逐步了解湘西的风俗人物、历史变迁,从而将对湘西的认识不断升华的过程。湘西是一片神秘的土地,孙健忠生于湘西,长于湘西,他的创作也来源于湘西,在《魔幻湘西》中,孙健忠用文学的方式,全面、真实、深度地展现湘西,读《魔幻湘西》,就像品一部湘西土家族的民族史诗,又像是观一部湘西土家族的社会变迁史,更是对湘西民众的性格进行认真审视和深刻反思。他将自己对湘西民族的一颗赤子之心,将自己的生命和灵魂完全融入到了作品之中。

关键词:孙健忠;湘西;土家族文人文学的奠基者

一

湘西是一片神秘的土地,湖南作家的创作总是离不开它。在沈从文那里,《边城》中的湘西是宁静的,充满美丽和温馨,呈现的是一种在异乡的游子心中唯美而纯粹的面貌。在韩少功那里,《爸爸爸》中的湘西是落后的,充满封闭和愚昧,呈现的是一个外来者清醒的审视和独立的思考。但在孙健忠的笔下,《魔幻湘西》里的湘西既美丽又丑陋,作者带着最深切的爱和最深沉的痛在抒写着这里的人们,他们既粗犷豪迈、善良敦厚,又自私狭隘、愚昧落后。

孙健忠生于湘西,长于湘西,他的创作源泉,来自家乡人民的日常生活和劳作斗争。从土家族口语中提炼文学语言,使之具有一股扑面而来的乡土气息和土家族民族风味,构成了他写作的重要特征,也奠定了他在湘西土家族文学中的特殊地位。在《魔幻湘西》中,孙健忠用文学的方式,全面、真实、深度地展现湘西,让湘西走入中国文学的大视野中。正如他在《重返童年——<死街>创作点滴》中所说:“我奉献给读者的,不仅是自己的作品,同时也是一颗赤裸裸血淋淋的心。”他将自己对湘

西民族的一颗赤子之心,将自己的生命和灵魂完全融入到了作品之中。

每个民族都有自己的历史,他们都以神话、民间故事、民谣等形式流传下来。读《魔幻湘西》,就像品一部湘西土家族的民族史诗。

在《魔幻湘西》里,大量出现了湘西土家族独有的神话、传说、寓言和民间故事,这些正是土家族民族历史文化的记忆和遗存。在《我是黑鲩》中,一条黑鲩被捕鱼人抓住当儿子养着,因经常遭受父亲的暴打和虐待,宁愿回到河里,重做一条黑鲩,过着没有拳头、巴掌,用不着颤抖和哭泣的自由自在的生活。这里的黑鲩,可以看做是一位享受不到温暖和父爱的孩子,也可以看做是在极端恶劣的生存条件下,一个人不如兽的生命。《舍巴日》中,独眼老惹在被红蜘蛛网网了许多年后,有一天突然好了,栽秧这天,他欢喜得发癫,一整天不吃饭,居然吃下端桶那么大一堆稀泥巴。这里,作者通过魔幻现实主义手法,表现了独眼老惹视土地为生命的泥土情结。《回光》中老爹死后,其魂魄附着在牛保的身上,与牛保对话,教牛保如何行动。作者用这种魔幻现实主义手法,象征着土家族人命运的延续。《死街》中运用的魔幻现实主义手法更多,永远

高悬于窝坨街上空不动的太阳，只有白天，没有黑夜；73岁的老女人突然返老还童变成妙龄少女，还嫁给了一个年青的男子汉；人死了能够复生，还在棺材里重重叹气；六二嫂的眼泪居然汇成了小溪，流入屋前的臭水沟中，她的眼泪把六二哭活了；石顺，有时候是牛，干的是牛活，吃的是草，有时候又是人，有人的思维等等。这些魔幻现实主义手法的运用，让作品具有了浓厚的象征意义。

对孙健忠而言，这种民族意识已浸入到他的血脉，深入到他的灵魂深处，他把反映本民族的生活作为自己最神圣的职责，用心去把握、解读和体悟这个民族的历史，成为了他内心深处的一种呼唤，一种责任和使命。因此，他创造性地运用魔幻现实主义手法来处理本民族的文化遗存，用一种独特的眼光去打量土家族人的生存状态，并从更深层次上揭示出了他们的人生处境。

二

因大山阻隔，交通不便，过去的湘西与外界的联系不多，这种独特的地理环境，形成了湘西不同于其它地区的社会形态。读《魔幻湘西》，又像是观一部湘西土家族的社会变迁史。

从《魔幻湘西》中，我们可以窥见湘西地区特有的社会风貌，既有对原始朴素生活的眷恋，也有对现代文明的追求。《死街》反映了湘西近百年的历史变迁，从中我们可以看到抗日战争、解放战争、湘西剿匪、土地革命等一系列大事件给湘西社会带来的影响和变化。但在小说中对这些重大的历史变革和历史事件并不是正面展开，作者有意把写作视角局限在窝坨街人的日常生活中，就像天角上停滞不动的太阳一样，现代文明的汹涌浪潮给窝坨街人的影响是微乎其微的。作者通过这种方式，深刻反思了湘西愚昧落

后的根源——封闭保守，不思进取。

在孙健忠的笔下，湘西的历史与社会风情得到了充分的展示。在《舍巴日》中，作者描绘的不只是湘西的社会变迁，还可以说是人类文明的一部进化史，具有很强的寓言性。掐普、独眼老惹和宝光、宝明各自代表着原始文明、农耕文明和工业文明这三种不同的文明形态，在这三种文明形态相互碰撞所激发的冲突中，原始文明最终消失了。“一切都不见了，都没有了，如云似烟一般消失了”，农耕文明也必然阻挡不了工业文明滚滚向前的步伐。宝光和宝明虽然在外赚了很多钱，但他们身心俱疲。回到家乡时，他们感到了前所未有的安宁，并希望回到清静安逸的家乡。“外边是不清静……可是我们会慢慢惯势的……这是‘时代’……哎，有什么办法呢？一切都由不得我们自己了。”

孙健忠的创作，让我们既可以看到人类历史进程的必然性，也可以看到人类物质文明不断进步的同时，精神文明的失落。在《魔幻湘西》里，作者的反思、作者的叹息、作者的希望都寄托在其中，作者这种写作的深刻性随处都可以感受得到。

三

孙健忠的创作，不仅表现湘西民族的历史变迁、神话传说、民情风俗，同时也对湘西民众的性格进行认真审视和深刻反思。在充分表现湘西民众善良敦厚、血性彪悍、勤劳坚韧一面的同时，他也清醒地审视了其逆来顺受、自私狭隘、愚昧丑陋的一面。书中描绘的人物形形色色，你方唱罢我登场，精彩纷呈。

《猎鬼》中的甜儿是一位单纯美丽的怀春少女，在驱鬼事件中被巫师诱骗强占后，甜儿的生命失去了灵性，没有了生气，在再次面对继父的侮辱时，她选择了忍气吞声。甜儿身上有众多湘西女性在面对命运的不公时逆来顺受的影子，作者对这个形象更多的是哀其不幸、怒其不争。在

《回光》中，牛保家里有一只不会发光的电灯泡，这是他老爹当年打溪州时的战利品。和他一起打溪州的人有的抢了钱，有的抢了布匹粮油，有的抢了老婆。几十年来，老爹一直把它看得很重，弥留之际两只眼睛还死死盯着这只电灯泡，不肯落去。在老爹的世界里，敢于打仗，不怕流血，不怕砍脑壳，才算是一个真正的男人。这是里，既是作者对愚昧无知的批判，对历史荒诞性的反讽，也可以理解为对湘西人血性无畏的赞美。在《舍巴日》中，独眼老惹吃苦耐劳、勤劳坚忍。他是做阳春的好手，勤扒苦做，一心只想靠种田致富发家。在他看来，除了做阳春，别的都不是正经事，做生意的人都是心术不正的人。他顽固狭隘、保守落后，为了完成自己的心愿，不惜用自杀逼迫儿子同意并不中意的亲事，在独眼老惹的身上，作者表达了对湘西农民的复杂情绪，有理解，有同情，但更多的是批判。《死街》描绘的人物多，人物的性格丰富，特点也突出。十八的封闭、五召的软弱、木子的世故、吉口的吝啬、龙郎和古月的好吃懒做等等，这些人物的性格揉杂在一起，构成了一个复杂的社会人性。谈到该书的创作，作者自己说道：“《死街》里的人物，完全是回忆里的人物，决非想象中的人物。”“《死街》的创作动机比较朦胧

也比较单纯，无非托出生我养我的一条古老的小街，看到街民们极其原始的生命意识（乐天安命中的无奈，无奈中的安命望天），既诅咒它审判它又祝福它，希望它不是死亡而是涅槃。”

2018年，习近平总书记在出席全国宣思想工作会中指出，“中华优秀传统文化是中华民族的文化根脉，其蕴含的思想观念、人文精神、道德规范，不仅是我们中国人思想和精神的内核，对解决人类问题也有重要价值。要把优秀传统文化的精神标识提炼出来、展示出来，把优秀传统文化中具有当代价值、世界意义的文化精髓提炼出来、展示出来。”孙健忠的创作，正契合了习总书记对于文艺作品、对于宣扬中华民族优秀传统文化的讲话精神。但这并不是巧合，而是作者在自己的创作中所一直坚持的。

《魔幻湘西》的成功，是作者将自己的人生体验深深地根植于作品的结果，读者从中所看到的，不仅仅是湘西土家族的民族风情和遗存，文字背后，更是作者对于湘西土家族无比热爱和眷念的感情的深深表达。正如评论家吴正锋所言：“历史将会证明，孙健忠后期小说创作价值具有人类某些永恒的东西，将长久流传下去。”

（作者单位：湖南文艺出版社）

责任编辑 马新亚

当下立场 民生情怀 现实书写

——浅析杨晓升的小说创作

◎ 周其伦

摘要:杨晓升在小说写作中,非常自觉地遵循当下立场、民生情怀与现实书写,不论是故事的选材还是作品的立意,作者都很在意自己文学观点的大胆表达,而且他还会嵌入进对社会矛盾的思考和对民众生存困境的考校,这是一个具有社会责任意识的作家所必备的品格。在杨晓升推出的《日出日落》和《身不由己》两部小说集中,囊括了他出道以来在小说创作上所发表的大部分作品,全方位地展示出他的文学成就。这些年他在文学艺术探索中的大胆与干练,尤其是他在小说创作实践上的坚定、沉稳、踏实,已经形成了一种特点鲜明的表达路数,不啻为风风火火闯进小说创作圈的一匹耀眼黑马。

关键词:杨晓升;小说创作;民生情怀;黑马

杨晓升最近几年的小说创作势头非常强劲,他的作品大多刊发在国内的核心文学期刊上。2017年,他的小说集《日出日落》和中篇小说集《身不由己》分别由光明日报出版社和作家出版社相继推出,这对他的小说创作是一次集中的梳理,同时也标志着他的创作已经进入一种相当稳定的时期。

一、当下立场与文学使命

杨晓升推出的《日出日落》和《身不由己》两部小说集,几乎囊括了他出道以来在小说创作上所发表的大部分作品,全方位展示出他的文学成就。其中的《身不由己》《介入》《红包》《天尽头》《风过无痕》《病房》《日出日落》《疤》《宝贝女儿》等多部作品,都代表着他的创作达到了崭新的高度。

值得一提的是,杨晓升在小说写作中,非常自觉地遵循当下立场,不论是故事的选材还是作品的立意,作者都很在意自己文学观点的大胆表达,而且他还会自觉不自觉地自己的作品中,嵌入进对社会矛盾的思考和对民众生存困境的考校,这是一个具有社会责任意识的作家所必备的品格。

杨晓升的小说,在很大程度上得益于他经

年采写报告文学的厚实积累,而且,我们在阅读他的小说作品时,常常会感知到作者对社会情态的一种直陈与宣泄。对此特点,作者本人的感触似乎比我们还要深刻。他说:“文学源于生活,每位作家的视角、题材和风格与其社会经历和生活环境肯定不无关系。我以前当记者写报告文学,现在的小说创作自然也会留有与纪实文学相关的烙印。比如密切关注社会与人生,洞察世道人心和社会变迁,努力探寻生活的玄机,苦苦思考人生的终极意义等等。而所有的这些思虑都是因报告文学的创作经历所带来的,所以我的小说有比较强的现实感和写实性。评论家李建军认为我的小说彰显出一种真实的力量,很具感染力、现实性和强烈的批判性。”

可以非常肯定地说,杨晓升的很多篇小说与他多年的记者生涯和纪实作品的写作息息相关,不论是题材的涉猎,还是生活场域的把控,我们都能够感受到跃动在作者内心的那种强烈的在场意识。

《红包》描述了病人在遭遇到医疗风险时,面对“红包”现象的万般忐忑。在这里作者灌注了人们美好而强烈的心理期冀,甚或还有说不清楚道不明白的困惑与纠结。都说文学是人学,可是,很多作者在把握人们的这些细小纠结时,却

往往会忽略很多原本质朴的东西。杨晓升的高明之处，就是特别恣意于用文学的手段去表达这个艺术天地的繁复和辽阔。他没有去过多地纠缠看病难、看病贵这些表面的说项，而是相当直观且大胆地把作品的表现重心延伸到病人与医生的不对称矛盾中，用显而易见的心理差异来博弈和对抗。这是一场兵不血刃的“战争”，这种肉眼看不见，可内心却不会安宁须臾的攻城掠地过程，极大地延展了该作品的维度和空间，增强了它的艺术纵深与生活厚度。

杨晓升还有一篇五万字的中篇《病房》，也是特别巧妙地把昔日的同学、过去的师生与当下的母女以及夫妻等众多人际关系，交汇在一间小小的病房里呈现，读来也令人感慨多多。作者借助他对客观现实细腻观察，通过惟妙惟肖的深情讲述，把同一个病房里各色人等的心理差别，以及他们在有形抑或是无形的疾病面前无可奈何的心态描摹得淋漓尽致。最令我看好的是，作者很自如地把“病房”内医患各方的幽微延伸到病房以外的社会生活中，让人际关联和贫富差距等极具个性特征的况味进行着异乎寻常的碰撞，这就极大地烘托出小小“病房”的斑斓色彩。故事在温情默默中起伏跌宕，而“病房”这个很小场域里的云卷云舒便呼之欲出。

二、民生情怀与社会责任

我们从杨晓升近期的作品中感受到其意蕴的深邃、圆润和旷达，这在很大程度上都取决于他的社会责任意识和民生情怀积淀。这样的积淀，使得他今天的小说比起早期的《真诚》《情梦》《夹缝人生》《遥望爱情》，多了一些异彩纷呈的解读路径和通道多维的艺术向度。这是一种非常可喜的艺术升华。有了这样的升华，如今的杨晓升在为我们讲述每一个故事时，语调就显得更加从容，语速更

为舒展，语境更为宽广，语义也更为自信。

我曾经在很多文学场合给别人介绍过杨晓升小说的特点：那就是作者对生活细节的观察非常仔细，拿捏也非常到位，他的叙述语言相对沉稳工整，特别善于在一种温馨散漫的氛围中，兀自烘托出一种令人震撼的文学意向。

每次阅读他的小说都会有这样的体验，读的时候常常被其语境的醇厚和世相的平实所吸引，脑海里自始至终弥漫着作者朴实的情感，一切都平实平静普通自然。可当你读完作品后掩卷细思，就会有一种会心的笑意漫上心头，仿佛一下窥到了作者在安静叙述中渐渐泄露出来的某些玄机，这样循序渐进般的欣赏历程一度让我非常着迷。

杨晓升的文学步履可谓匆匆而来又匆匆而去，硬是在硝烟弥漫的小说天地走出一条大道，着实让人们瞠目惊羨。作者曾坦言，他最大的困惑是工作太忙，时间不够用，虽然有很多小说构思，但往往难有时间静下心来动笔。即便是已经写出来的小说胚子，也或多或少受到工作忙碌的影响，缺乏相对完整的时间去修改，这种写作时的断断续续，必然会造成写作心态不够沉稳，对写出来的作品也缺乏更多的时间去打磨，于是在表述上粗糙之处也在所难免。作者的心路有与时俱进的风范。

说到杨晓升的民生情怀，不能不提《天尽头》。小说以“失独”家庭的语境进入底层叙事，在现实生活的层面上努力考校着人性的多重。这部作品讲述的是一对夫妻在独生女儿遭遇车祸后，万般绝望时的灰色心境，他们的遭际颇有感染力度。作品的本意看似通过“失独”这一社会现象带给一个家庭的震荡，但是作者却在这种敏锐的捕捉中，把一个具体的个案上升到人们都无法回避的社会矛盾上来展开，这就很好地体现出作家的责任担当意识，还较好地反映出他把控重大题材的艺术驾驭能力，在作品的气息畅通和肌理绵密里折射出作者的思考。

《风过无痕》则是一篇通过“小人物”来展现

当下残酷现实的作品，主人公山娃的命运让人疼痛焦灼彷徨不安。这篇小说还原了一个山村里的农家娃，在与社会抗争时所付出的惨痛代价，而这个事件的内里，却是作者特别想通过文学手段的高声呼吁。多元的社会千差万别，人们乐见的差不多都是一次次锦上添花，而冷静的作者却有着更深邃的想法，我们的社会是不是应该更多地把关注的目光倾注在山娃、山花这些地位卑微、生活艰难的底层人物身上呢？毕竟再卑微的生命也是构成浩瀚历史长河滚滚波涛的那一滴水，正是万千如尘埃的生命顽强地生生不息，我们的社会进程才得以浩浩荡荡滚滚向前，从这个意义上去捋摸，众多“山娃们”的生命也同样的恢弘悲壮。

三、现实书写和沉稳表达

杨晓升的小说作品，特别擅长取材生活细部的微妙，而他语言的直率特征又更多地倾向于四平八稳的叙述，神似国画中纤毫毕现的工笔。看似漫不经心，冷不丁地流露出来的思考向度，却带着一种发人深省的丰赡与广阔，窃以为这才是作者从成熟走向洒脱，从自由王国走向必然王国的一种标志性飞跃。

说起自己的小说创作特点，作者也有很深的感受。他坦言，自己特别喜欢阅读古今中外那些优秀作家的优秀作品，也很注意从那些群星璀璨的各色光彩中，潜移默化地受益。杨晓升觉得，自己的写作更喜欢博采众长。他说自己在写作时并没有确定谁的作品就是具体的榜样，他也从来不刻意去模仿谁的风格，更多的只是凭着自己的感觉去写。对于浩如烟海的文学领域，他更喜欢十九世纪以来古今中外优秀现实主义作家的作品，所以现实主义作家对他的影响就要明显得多。在作者的努力下，这种“众长”早已经融入到作者自身的文学感觉之中，成为他而今小

说写作时的一种自觉行为。

《日出日落》是一部八万字的中篇，就文字的大气铺排来看足可称为豪华。这篇小说的最大特点是，作者并没有架构一个惯常的完整故事，散发在字里行间的只是一份浓郁的潮汕乡村情怀，在杨晓升的小说创作中，是一次很有意义的现实书写。在“日出日落”的更替中，一幅有情有义的风情画卷跃然纸上，阅读起来非常的平实真诚、温婉亲和。作品里那群灵动鲜活的艺术形象，比如巫青文、珍珠，“大妹”“胡汉三”等栩栩如生的小人物，作者对他们的勾勒几乎是一气呵成。故事并不跌宕，可人物却异常灵动，三言两语间就完成了这些形象“站立”的过程。在他们身上，既有自己生活地域的普遍特点，同时又有着鲜明的个性特征。我们从这些人物的乡土语言和个性动态中，足可以感受到质朴的乡村特质，作品的意境在乡民们开朗的个性和佻脱亲和的语言中擦开了神秘的面纱，让读者眼前一亮。

中篇小说《宝贝女儿》则是从一个很细小的切面去撑开人生的庞大命题，作品在对一个家庭结构的变异中，把那种表面平静和内里的离析书写得非常充分。故事庸常而又朴实，像是在诉说我们的左邻右舍。邱必铮和妻子对女儿宠爱有加却缺乏管教，这让外来户的女婿根本无法融入其中，最后的结果是女婿与女儿的婚姻走到了尽头，而邱氏一家却只能黯然神伤。把儿女视作宝贝，天下父母人同此心，可是我们在对待这群身份很独特的孩子时，是不是应该教育他们多一些宽容与大度，以便让自己的子女尽快从“宝贝女儿”成长为社会的“宝贝”，作者这样的书写就很有见地。

杨晓升是写作风格相当独到的性情中人，这些年他在文学艺术探索中的大胆与干练，尤其是他在小说创作实践上的坚定、沉稳、踏实，已经形成了一种特点鲜明的表达路数，不啻为风风火火闯进小说创作圈的一匹耀眼的黑马。

责任编辑 马新亚

科幻电影中的技术神话叙事： 《流浪地球》与《星际穿越》比较阅读

◎ 周清平

摘要：技术神话则是以现代科技为基础，通过想象来叙述技术的超能力故事，背后是大众的技术崇拜。《流浪地球》和《星际穿越》的技术神话叙事外壳相似：拯救末日人类的主题，环境恶化与人类生存之间形成核心冲突，也有拯救地球团队内部之间矛盾冲突的副线，着重展现未来时空的奇异景观，给观众以强烈的视听冲击。在神话叙事本质方面《流浪地球》相对《星际穿越》来说存在技术基础缺陷伤害其审美魅力，存在通俗文化取向影响其审美趣味，存在现实时空滞留影响其诗意审美品质。

关键词：技术神话叙事；《流浪地球》；《星际穿越》；比较阅读

西方认为泛义的奇幻片包含三种电影类型：奇幻片、科幻片和恐怖片。奇幻片依赖人类的想象构造了反映心理真实的“第二世界”，奇幻片的故事并不是真实的，但是通过假设的条件进行奇幻叙事能够让人们信以为真。科幻片制造技术神话满足人类对未来时空的梦幻从而产生惊异的审美效果。科幻片以人类的工业技术为基础，通过想象展现未来时空新的科技幻想的神话故事。科幻片因此具有扎实的技术基础，其基础是科技假设。科技假设具有严密的技术逻辑，也存在虚拟成分，反映了西方对于未来技术的乐观态度和冒险精神。科技假设虽然也有虚构，却具有强烈科学主义精神，展现对观众而言具有极强吸引力的未来世界景观。《盗梦空间》在具有强大效力的化学药剂的催眠作用下可以穿越五重时空，展现了如梦似幻的奇异景观。《黑客帝国》在强大的网络社会中人工智能制造的新人类穿梭往来进行拼死争夺。《2001 太空漫游》人类凭借宇宙飞船在宇宙中漫游。美国好莱坞科幻电影已经成为成熟的电影类型屡屡创造票房奇迹，在全球掀起收视狂潮，形成了亿万太空迷粉丝群。在好莱坞科幻片发展将近 100 年后，中国科幻片终于迎来了《流浪地球》这部创造众多历史记录的作品。笔者通过对《流浪地球》和《星际穿越》

两部影片进行比较阅读来辨析科幻电影的核心要素：科幻电影中的技术神话叙事。

一、技术神话的外壳

郭帆导演的《流浪地球》和诺兰导演的《星际穿越》具有较高的相似度，共同的主题是拯救陷于生存危机的人类文明，这是末日情结在科幻电影中的一以贯之的延续，源自人类对环境深切忧虑，这构成技术神话叙事的动力。《流浪地球》中太阳爆炸吞噬地球的危机导致人类“驾驶”地球进行星际流浪，寻找新的家园。电影最后户口点燃木星漩涡的氢气和从地球吸收的氧气，爆炸产生巨大推力推离地球逃离升天。《星际穿越》中人类赖以生存的粮食逐渐消失，玉米成为人类食用主粮，且也面临绝迹的危险，男主角库珀因此为了拯救人类探寻新的生存空间。库珀通过手表发送摩斯码给予女儿天启，从而解决了去外太空建立新的空间站延续人类文明的难题。

《流浪地球》和《星际穿越》中数码特效制造的崭新的未来时空奇异景观给观众以强烈视觉冲击，成为吸引眼球的重要因素。《流浪地球》建构了地下城、太空舱、地球飞行的宇宙景观和冰天雪地的地球地面景观。中国目前诸多城市地标建筑都被冰封，北京 CBD 国贸、鸟巢、上海东方明珠成为风雪中的废墟。厚度达 70 米的冰雪层成

为电影自然环境，穿越冰封世界险境成为电影带有传奇色彩叙事。《星际穿越》则营造了宇宙外星球的湖泊、雪地、太空空间站、宇宙星空、黑洞等奇异景观。在读图时代电影作者通过技术手段营造了令人叹为观止的奇幻景观，给观众以强大的视觉冲击，满足了人类视觉欲望。1950年代后电视剧成为受众最多的艺术，电影在与电视剧竞争中特别凸显大银幕和大制作，视觉冲击和音响效果备受重视，科幻片成为最受欢迎的电影类型，可以舒展人类想象力的科幻片给电影作者以无限空间，崭新的画面满足观众追新逐异的新鲜感与好奇心，在视听轰鸣中给观众以强烈的浅层次审美体验。

《流浪地球》和《星际穿越》人物关系类似，人与自然之间矛盾是主要矛盾，解决生存危机是主要冲突，父子两代人之间和拯救地球团队成员之间的矛盾成为重要冲突。这成为科幻片神话叙事的重要模式，重点在于设计自然与人之间的矛盾，环境给予人类生存压力。在拯救地球过程中用父子或父女感情来展现人类生生不息的种族绵延的内在动力。拯救团队成员之间的矛盾展现了面对死亡考验的复杂人性。《流浪地球》表现父子之间从隔阂到最后父亲牺牲前关系融合，《星际穿越》表现父女之间从融合到隔阂，最后生死诀别之际达到和解。父亲为了拯救人类在家庭中长期缺位，儿子（女儿）跟随外祖父长大成人。在太空与地球之间维系家庭伦理亲情。《流浪地球》中户口因为父亲长期不在身边与之产生深刻的隔阂，与爷爷和妹妹相依为命。最后父亲为了拯救地球点燃空间站牺牲自己，父子亲情融化了冰冷的坚冰，儿子理解并原谅了父亲。《星际穿越》中库珀与女儿墨菲之间的亲情成为太空航行的动力。父女离别之际女儿心生间隙，不愿与父亲告别，让父亲带着遗憾离开。为了与女儿重逢库珀穿越

黑洞进入第五维空间回归到与女儿告别的时刻。最后父女见面，父亲容颜依旧，女儿苍老不堪到了临终时刻，令人唏嘘不已。地球地老天荒，人类永恒的爱融化时空坚冰，成为电影深厚的情感内涵。《流浪地球》中户口和朵朵因为好奇想去地面看看外面的世界，却被卷入一场拯救地球的宏大叙事之中，最后忽发奇想点燃木星漩涡立下殊功。《星际穿越》中库珀因为女儿墨菲获得幽灵暗示计算出坐标，父女偶然闯进宇航中心，库珀被相中从而开始为拯救人类最后希望进行航行之旅，父女天人相隔，库珀进入第五维空间时光倒流在书房中成为“幽灵”与女儿相会，依靠手表发送摩斯码传递信息。最后墨菲解决难题顺利解救人类。

《流浪地球》和《星际穿越》主题都是拯救人类，核心矛盾是环境恶化与人类生存之间的冲突，也有拯救地球团队内部之间矛盾冲突的副线。着重展现未来时空的奇异景观，给观众以强烈的视听冲击。这些体现了技术神话叙事的共同点，宏大主题叙事、环境与人之间的矛盾和景观电影是技术神话叙事的外壳。

二、技术神话叙事的技术基础与审美魅力

《流浪地球》和《星际穿越》的技术神话叙事中核心因素——技术存在本质性差异，技术在技术神话叙事中具有决定性价值，技术的谬误会导致技术神话叙事的深层次缺陷，从而影响到技术神话叙事的审美魅力。

罗兰·巴特在《神话——大众文化诠释》中认为神话是一种言谈方式，在索绪尔意义上的能指和所指形成符号后，这一符号会变成一个新的能指，并产生新的所指，形成新的符号，符号因此就形成了新的意义层级。神话其实属于二级符号，产生与一级能指和所指的基础之上。无论是《流浪地球》，还是《星际穿越》，其中巨型拖车、宇宙飞船、空间站、枯萎的玉米地、地下城、冰封的大地、外星球、休眠人、黑洞等物像形成神话

叙事的一级能指，所指则是具体的电影叙事。这形成了电影的一级符号，然后，还可以从中解读体验二级符号：人类无畏的探索精神、科技神奇的能力、人类对未来时空的自由幻想、环境灾难带来的生存困境和永恒的爱。而这一切都奠基于未来科技之上。这些二级符号建构了技术神话叙事的审美内涵，具有强大的审美魅力。

神话作为一种古典文学类型，叙述超自然力量的故事，背后是宗教崇拜。后现代主义哲学中的神话所指是泛化的神话，叙述的是超能力故事，在现代社会，广告、传说、电影、电视甚至纪录片中都有神话叙事的影子。在神话叙事中能够激发受众的神往景仰的激情。技术神话则是以现代科技为基础，通过想象来叙述技术的超能力故事，背后是大众的技术崇拜。现代社会建立在科技发展的基础之上，技术在一定意义上已经在日常生活中具有一种特异功能，可以改变自然和征服自然，可以解决生活难题和生存困境。这种无所不能的神话效应已经根深蒂固，从而使得大众崇拜技术。罗伯特·皮尔西格的名言：佛陀与上帝居住在数字计算机的电路里或者周期转动的齿轮中与居住在山洞或莲心中同样舒服。^①在现代科技中其实也存在普遍化的真理，佛陀和上帝也存在于现代科技的每一个细节之中，现代科技在一定意义上是佛陀和上帝的本质现形。古典时代人类崇拜佛陀和上帝，现代社会人类崇拜技术。技术崇拜与宗教崇拜的情结在本质上是一致的，不同的是，古典时代佛陀和上帝并未将世界去蔽，现代社会中佛陀和上帝已经已经点亮阿拉丁神灯，科技人员成为普罗米修斯盗得圣火，点亮了智慧之眼，将技术引入人间。古典力学的奠基者牛顿后期陷入宗教神学研究之中，苦苦思索上帝构建世界的普遍规律，耗尽一生心血。科技与神学之间距离其实只

有一步之遥。因此，技术神话其实是现代社会中的关于未来社会的想象，本质上与宗教神话相通。科幻片在天一地一神一人四元结构中敬仰上天，建基现实，依赖神灵，服务人类，影片中洋溢着神性光芒。

《星际穿越》作为一部科幻片，叙事建立在其科学顾问诺贝尔奖获得者基普·S·索恩的虫洞理论和时间旅行这些科学假设基础之上，这些假设类似哥德巴赫猜想、费米猜想之类没有经过科学论证，只是一个假设，但是其中孕育了真理的果实。《星际穿越》为我们开辟了一片崭新的未来时空，是虫洞理论的现象呈现，展现了未来的太空景象，令无数观众产生强烈的新鲜感。未来时空的虫洞穿越和时光倒流具有强烈的神话般的魅力。好莱坞科幻电影一方面融合了科学理性精神，另一方面融合了人类大胆想象，从而使得电影具有较强的真实感和可信度。《流浪地球》改编自刘慈欣科幻小说系列《三体》，其科学基础也是天体物理学中的黑洞、引力波、暗物质、暗能量、宇宙膨胀、多层时空等理论。但是，在改编后的《流浪地球》中可以发现诸多不符合物理学常识的漏洞。《流浪地球》中的太阳在400年后爆炸吞噬地球，太阳爆炸吞噬地球的时间其实是在50亿年后。在地球上建立万座发动机，从而可以使得地球可以像喷气发动机一样摆脱太阳系束缚自由飞翔，这不符合牛顿经典力学常识，没人可以提着自己的头发离开地面，地球飞行的动力来自于宇宙中的外来推力，不可能来自地球自身。《流浪地球》中的巨型运输车用球体方向盘取代现在的环形方向盘，在目前人类已经开发出无人驾驶汽车的语境下显得不可思议的落伍。空间站30万吨燃料爆炸产生5000公里的火焰，木星漩涡的氢气和氧气被点燃产生的爆炸推力可以推动地球摆脱木星的引力，这些均被证明为谬误。这些谬误的出现意味着《流浪地球》的技术基础的崩塌，相对于《星际穿越》而言，只有大胆想象而缺乏科学理性精神，这直接影响到技术神话的真实性和可信度。严密

的科技逻辑成为科幻片产生审美魅力的根源之一，反之，在技术方面存在常识性错误会大大损害科幻片的审美魅力。

三、技术神话叙事文化语境与未来时空

在后现代主义思潮之后，西方兴起了绿色生态政治理论，强调人是自然环境一部分，重新建构人与自然、人与人、人与自身的和谐关系。在西方政治和文化中产生了广泛影响，并成为具有普遍性的价值标准。提出反核、反战争、反资本主义的鲜明口号，倡导生态和谐与和平共存。绿党在西方国家议会中占据一定席位，进入政治生态中。西方马克思主义理论发展出生态马克思主义，运用马克思主义理论探讨解决资本主义工业文明发展带来的环境问题。绿色生态、保护环境、尊重自然已经成为大众共识。著名技术思想家布莱恩·阿瑟认为，“（技术和生物）两者已经开始相互接近并纠缠在一起了。我们需要和自然融为一体。如果技术将我们与自然分离，它带给我们的就是死亡。如果技术加强了我们的联系，那就是它对生命和神性的厚爱。”^②《星际穿越》中人类生存环境的恶化，沙尘暴肆虐，农作物大量枯萎死亡，诸多品种灭亡，人类最后依靠的玉米也会逐年消亡，人类生存危在旦夕。这充分体现了绿色生态政治的忧思。库珀和布兰德冒险进行星际之旅，目的就是为人类寻找生存空间。《星际穿越》深层次的意识形态是绿色生态政治。在《流浪地球》中叙事动力也来自寻求人类新的生存空间的动机，但是明显缺乏绿色生态政治意识。在“地球流浪”过程中地球停止自转，万座发动机的建设导致地球板块结构的碰撞，核燃料的大量开采与燃烧，保留着人类最后希望的地球生物种子的空间站成为点燃木星漩涡的火种，诸多情节设计反映了电影作者生态环保意识的淡薄。

只有地球才是人类唯一的家园，因为人类生存需要毁灭了地球环境，最后即使抵达比邻星系，人类最后如何存活？以拯救人类之名行毁灭环境之实，其实本身就是一个荒诞的悖论，这与当代技术思想是背道而驰的，技术神话因此也被解魅，失去了令人景仰的神性光辉。

如果说绿色生态政治是《星际穿越》的文化语境，《流浪地球》的文化语境却是目前在中国影响甚大的大众文化。《流浪地球》接通大众文化的“烟火味”，地下城里依然延续了地上时期的烧烤、麻将、蹦迪等生活方式，依然流行 50 年前的小鲜肉性别趣味和互联网口头禅，父子战争依然是无解的中国社会问题。电影意识形态其实仍然滞留在 50 年前。如果说《星际穿越》面对的是未来时空，《流浪地球》面对的依然是当前现实时空。这显然是为了拉高电影票房而采取的容易引发观众共鸣的情节设计，这里电影作者采取了通俗化文化策略。大众文化从 1992 年开始成为中国文化主流，1990 年代至今先后出现周星驰无厘头电影、王朔痞子小说、冯小刚贺岁片电影和后现代喜剧电影四波大众文化浪潮，对中国文化产生了深刻影响，乃至目前已经颠覆了主流文化、知识分子文化和大众文化三足鼎立的文化格局，大众文化一家独大。中国类型电影作为大众文化的一部分，遵循大众文化逻辑，通过吸引大众眼球获得高票房已经成为“通关”策略。但是，大众文化趣味对于科幻片而言显得格调低沉，好莱坞科幻片其实是宏大叙事，拯救人类、未来时空、奇幻景象、英雄叙事、牺牲精神等仍然是宏大叙事要素。这些成为科幻片的独特审美魅力。格调低沉的大众化审美趣味其实并不符合科幻片的审美意图。

而且，弥漫大众文化烟火味的科幻片通俗审美意识形态并没有进入未来时空，伤害了科幻片技术神话未来主义的诗意审美品质。科幻电影面向未来是其本质特征，需要构建属于未来时空的一个崭新的世界，如果世界构建中出现漏洞会导

致未来世界的崩塌。面向未来的巧妙构思也是科幻电影产生审美魅力的根源之一。科幻片的意识形态如果仍然滞留在现在,出现时空滞留,意味着违背了科幻片的本质规律,会损害其审美魅力。

《流浪地球》固然可以视为中国科幻电影的里程碑式作品,对技术神话本质进行辨析却可以发现不足之处。科幻片技术神话叙事是“科学+幻想”,一方面具有科学性,不违背科学常识,充分利用面向未来的科技假设展开绚烂想象,特别展现天体力学科学假设的太空景象,从而使得技术神话叙事具有可信度,对观众而言拥有独特的审美魅力;另一方面,技术神话叙述虚构的宇宙超能力故事,展现宇宙神秘力量,具有神话一般的令人景仰的魅力。技术神话叙事面向未来时空,超越现实时空,在未来世界建构中寄托人类的希望、梦想和力量。未来中国科幻片将会逐渐成熟,对技术神话本质的准确认识,有

助于进一步提炼电影主题创意、营造奇观、编排情节和设计人物,有助于科幻片逐渐成熟成为中国电影重要类型。

注释:

①②引自[美]布莱恩·阿瑟著,曹东溟、王健译:《技术的本质》,浙江人民出版社2014年版,第240页、第5页。

* 本文系国家社科基金艺术类课题“‘互联网+’模式中电影文化基因与内容创意研究”(项目编号:16BC034)的阶段性成果。

(作者单位:湖南大学新闻传播与影视艺术学院)

责任编辑 孙 婵

文本·品鉴·媒介：戏说剧游戏化叙事三题

——以《如懿传》《延禧攻略》为例

◎ 苏米尔

摘要：网络语境下历史戏说剧创作游戏化叙事日益明显。本文以“现象级”戏说剧《如懿传》与《延禧攻略》为例，从创作端的文本之维、接受端的品鉴之维、传播端的媒介之维出发，探讨了涉及游戏化叙事的“情节中心”与“人物中心”、“美学标杆”与“历史准绳”、“客厅文化”与“移动媒介”等诸多问题。最后基于戏说剧游戏化叙事现象提出了对“史剧三观”的期待。

关键词：戏说剧；游戏化叙事；文本之维；品鉴之维；媒介之维

鲁迅有言，“发思古之幽情，往往为了现在。”历史剧始终是中国人在影像时代审美地把握历史、认知当下、展望未来的一种方式。1986年《努尔哈赤》登陆荧屏开启了“屏幕观史”的正史剧先河，1992年中国大陆从港台地区引入的《戏说乾隆》开辟了戏说历史的叙事新篇，自此艺术真实与历史真实的杠杆“支点”不断被撬动。21世纪以来，正史剧式微而戏说剧兴盛。诸如《康熙王朝》(2001)、《汉武帝》(2005)、《贞观长歌》(2007)、《楚汉传奇》(2012)、《于成龙》(2017)、《军师联盟》(2017)等正史剧在创作数量与受关注度方面都不及诸如“传奇系列”“秘史系列”“穿越系列”“宫斗系列”“玄幻系列”等戏说“变体”。在“屏幕观史”的今天，戏说剧对中国人美学观、历史观、文化观的影响不容小觑。与此同时，网络个体化、虚拟化、符号化的内容生产与伴随性、选择性、交互性的传播方式促使历史不断被解构和重塑，使历史时空化为一场游戏时空。基于此，从戏说剧视角透视游戏化叙事势在必行。

“现象级”作品《如懿传》(2018)与《延禧攻略》(2018)的比较研究对于阐释网络语境下戏说剧游戏化叙事具有典型价值。两剧分别讲述了乾隆皇帝的第二任皇后那拉氏与后来追封的第三任皇后魏佳氏的后宫生涯。一方面，就文

本内部而言，《如懿传》与《延禧攻略》分别作为电视媒介与网络媒介的史剧佳作，创作上可圈可点，各有千秋。另一方面，就文本关系而言，由于两部作品所展现的故事时空与人物符号高度重合，二者在彼此的文本指涉中形成互文。《延禧攻略》与《如懿传》在叙事上一张一弛，于格调上一动一静，形成文本之间的互动张力。

一、文本之维：“情节中心”与“人物中心”

自亚里士多德到黑格尔，戏剧发展从“情节中心论”转向“人物中心论”。情节的编织最终指向人物的心灵。《如懿传》较符合“人物中心论”，《延禧攻略》更吻合“情节中心论”。在网络时代“快节奏”的审美趋势中，往日的轻歌曼舞、山水柔情、田园牧歌的“慢审美”只是偶得世人把玩，那些久违的诗性正在都市的繁华喧嚣中离我们远去。这也许是伴随着网络游戏长大的青年一代更青睐“情节中心论”之《延禧攻略》的重要缘由。然而，这份“青睐”在学理上有待斟酌。

(一) 情节：走向游戏化强情节叙事

在网络语境下，游戏玩家肩负游戏任务，打怪闯关升级。令玩家目不暇接的重重阻碍和纷至沓来的强大对手共同构成了强情节叙事。情节的直观刺激比人物的内心揭示更加迅捷。许多强情节刺激虽属表层刺激，却令人应接不暇，可以有

效强化受众沉浸,降低“弃剧”概率。从情节上审视,《如懿传》与《延禧攻略》在由学者李胜利教授提出的三大情节指标上形成了鲜明对照。情节强度三大指标是“指电视剧情节本身所包含的信息容量(情节密度)、起伏水平(情节落差)、紧密程度(情节黏度)”^①。

其一,从情节密度来讲,《延禧攻略》情节密度更大。87集的《如懿传》需要7-8集甚至更长时间完成一个戏剧冲突,在同一级别事件上,70集的《延禧攻略》几乎只需2-3集就会完成一个戏剧冲突。比如,《如懿传》中如懿受到陷害被打入冷宫至重见天日占据10集篇幅。在《延禧攻略》中,处于同一事件级别,魏璎珞遭受顺嫔栽赃而陷入危机到解除危机只有3集篇幅。《延禧攻略》中魏璎珞沉冤得雪之时即是对立面消亡之时,而《如懿传》中如懿走出冷宫、复位嫔妃之后,对立面消亡亦经历了更长的叙事篇幅。深长思之,《延禧攻略》的冲突解决犹如网络游戏中的二元对立、非此即彼之思维,一方胜出即代表对立方消亡;《如懿传》的冲突则需要不断集聚势能,厚积薄发,对立面消亡从根本上不是源于外部打击,而是源自多行不义的自我毁灭。

其二,从情节落差来讲,《延禧攻略》情节落差更大。游戏允许形式上最大限度的假定,所以游戏化叙事对情节的玄、诞、怪、奇提出更高要求,以此吸引受众注意力。比如,《延禧攻略》中魏璎珞利用雷电击毙太妃,纯妃因情感误会由善转恶,袁春望爱而不得立即反目,南巡途中帝后生死较量等,要么令人匪夷所思,要么颠覆史籍记载,但是事件之间造成的情节落差完全满足了游戏化叙事的要求。相较《延禧攻略》飞瀑激流般的情节落差,《如懿传》则更像是生活溪流汇集而成的岁月长河,乾隆与如懿从年少情深到相看两厌全然融入了历史的波澜不惊。同样,凌

云彻对如懿超越爱情的惺惺相惜和舍命相保也是在一点一滴的岁月之流中蓄势而成。

其三,从情节黏度来讲,要分为横向与纵向两类。横向主要表现于不同情节线索之间的关联。网络游戏的通关升级是典型的单线索叙事,这一点投射于“大女主”宫斗剧,就表现为《延禧攻略》此类线索单一、主线明晰的游戏化叙事风格。纵向主要表现于同一线索相继事件之间的时序性与因果性。在这一点上,《延禧攻略》中魏璎珞犹如肩负游戏任务的游戏玩家,先后以“为姐复仇”和“为主复仇”为任务目标,同时为求生存,展开与宫中上至帝王太后下至甬道奴仆的一系列事件。由于任务目标明确,所以这些事件组织起来具有较强的目的指向,使得情节黏度较大。《如懿传》中的女主人公既没有游戏玩家明确的任务,也没有“通关打怪”步步高升的胜利喜悦,因而叙事情节较为疏离而缓慢,但这种娓娓道来的情节似乎更加接近日常逻辑与历史生活。

(二) 人物:转向游戏化符号式人物

网络游戏人物往往只是一种符号指代,用于区别游戏情境中的不同阵营,并没有丰富的指涉内涵。《如懿传》中那个仁善温婉、一往情深的爱情守望者在《延禧攻略》中则变成工于心计、试图弑君的性情异化者。相应地,《延禧攻略》中一身正气、真诚灵动、不让须眉的魏璎珞在《如懿传》中变为背信弃义、不择手段、虚伪狡诈的卫燕婉。人物设置的天壤之别本质上是人物的符号与内涵之“断裂”,这充分印证了人物塑造的游戏化、符号化与浅层化。

从缘由上讲,人物的历史地位成为符号与内涵“断裂”的重要因素。对于已有历史定论的历史人物,影像表意中符号作为表示成分,与内涵这一被表示成分往往合二为一,形成符号与内涵的“重合”。例如,当影像中出现了岳飞,即为精忠报国的英雄化身;当影像中出现了包拯,便是清官文化的代表。但是对于历史上争议较大的重要人物或者在历史生活中相对次要的人物,在影

像符号化过程中,则容易出现符号与内涵从“重合”到“错位”的迁移。众所周知的吕后、武则天、孝庄太后、慈禧太后等历史女性对历史产生了或是推动或是阻碍的作用,所以在20世纪80年代历史题材电视剧问世之初,就涌现出大量描写上述政治女性的影视作品。特别是对于历史上饱受争议的武则天,不同戏说剧中出现了不同程度符号与内涵的“错位”,但武则天总体上仍被塑造为杰出的女政治家。到了《如懿传》与《延禧攻略》,符号与内涵从“错位”而“断裂”说明两个女性形象只是一种单纯的符号存在。

从价值上讲,人物的符号与内涵“断裂”促成了新的意义生成。历史上乾隆皇帝与那拉氏没有所谓的年少情深。《如懿传》中的女主人公与乾隆皇帝青梅竹马的人物关系是一种艺术再造,此时,如懿作为一个符号,与历史原型的意义断裂促成了新的意义指向,其内涵即是在权力漩涡中坚守真情的历史女性形象。早在《大明宫词》(2000)这部戏说剧中,太平公主的历史形象就被重塑。历史上的太平公主阴险狡诈,渴望权力,与其母武则天极为相似。《大明宫词》重塑的太平公主则是一位与母亲的权力思维完全相悖并且崇尚真情的理想女性。剧中太平公主为了大义和亲情,全力辅助李隆基,宁愿放弃权位与生命。这是一种在权力与情感斗争中始终坚守情感至上的悲剧女性,与《如懿传》所传达的意蕴异曲同工。特别是《如懿传》中乾隆皇帝从少年时期的用情至深,到后来的阴鸷多疑,再到中年之后的毒辣暴戾,性情的异化总是伴随着君主专制对人性的侵蚀,而这一制度恰恰也是宫廷女性的悲剧根源。从人物关系与命运轨迹来透视《如懿传》,该剧更像一首封建王朝的人性悲歌,相较《延禧攻略》多了几许历史厚重与生命沉思。在《延禧攻略》中,魏璎珞带着亲姐之死的谜团进

入波谲云诡的后宫,在一次次误打误撞之中与乾隆皇帝结下良缘。魏璎珞从第1集以“步步生莲”智斗仗势凌弱的秀女,到后来屡次与皇帝斗智斗勇,体现了一种追求平等与独立的现代女性观,更像是一场现代女性的游戏梦幻之旅。从人微言轻到统摄六宫,主人公凭借“通关打怪”而步步高升,幻化出一场现代女性主义的历史大戏。

二、品鉴之维:“美学标杆”与“历史准绳”

网络时代戏说剧游戏化叙事现象,亟待接受“美学标杆”与“历史准绳”品鉴之尺的考量。恩格斯在1859年于《致斐·拉萨尔》中在评价拉萨尔的剧本《济金根》时指出,“我是从美学观点和历史观点,以非常高的、即最高的标准来衡量您的作品的”^②,其中“美学观点和历史观点”一直是基于马克思主义文艺观评价电视剧作品的最高品鉴之尺。

(一) 美学标杆:现实之美与理想之美

艺术家在浩如烟海的史籍文字中勾勒出一个宏阔而精练的历史画卷,在《如懿传》中,主人公跌宕起伏的后宫人生虽然与史籍记载有所出入,但却能以绝假道本真,这正是戏说剧的独有魅力。该剧不仅以如懿仁善、温婉、隐忍、克制而又不乏执拗的情感描摹出了黑格尔提倡的“这一个”,也抒写出几千年封建制度下宫廷女性反复演绎的人生悲歌。从这一点上讲,《如懿传》对历史的“美学化”并非对历史的刻意美化,而是穿透无数零散的历史现象,审美地揭示了历史本质。诚如亚里士多德在《诗学》中所言,“历史学家与诗人的差别……在于,一个是叙述已经发生的事,一个是描述可能发生的事。因此诗比历史更富于哲理性,更值得认真关注,因为诗所描述的是普遍性的事实,而历史讲述的是个别事件。”^③这种“普遍性的事实”融于“个别事件”,不仅实现了普遍性与特殊性的统一,也完成了偶然性与必然性的熔铸。比如,如懿在南巡途中断发明志却被遣送回宫,看似是皇后干涉皇帝荒淫行径的偶然

结果,实则具有历史的必然性:面对本心异化的帝王,坦诚相待如同将士在沙场褪去铠甲,性命危矣。

如果说《如懿传》以“慢审美”折射出历史的“现实之美”,那么《延禧攻略》这种“快节奏”的游戏化叙事则是一种“理想之美”。主人公魏璎珞的“反抗性”是宫廷逼仄空间的一种理想人格,并被赋予了一波三折却终得圆满的人生传奇。中国百姓历来喜爱圆满结局的传奇故事。两千余年的封建制度下鲜有“盛世”,因而在漫长的历史生活中,劳苦大众总是将美好愿望投射于小说戏剧之中,寄托于明君、清官和行侠仗义的豪杰。魏璎珞身上的豪侠之美不妨看作是20年前《还珠格格》(1998)主人公小燕子侠义性与反抗性的又一翻版。不论是《还珠格格》中小燕子和紫薇,还是《延禧攻略》中魏璎珞和富察皇后,动静相生,相得益彰,动静相对而又统一于仁、义、礼、智、信这些中华民族的精神涵养。魏璎珞与小燕子这两个人物形象对封建皇权显示出了一种绝非苦大仇深、苦不堪言而是谐谑嘲讽、漫不经心的处置态度。这种态度正是一种非郑重其事的游戏心态,是一种游戏化的对抗性或反抗性。这种反抗体现了艺术应当具有的、对现实的超越性和理想性。深长思之,《延禧攻略》《还珠格格》的主人公命运实则掌握在被塑造成明君圣主的帝王手中,帝王的英明睿智、包容豁达成就了这种“反抗”。这正是作品中理想之美的历史局限。

(二)历史准绳:历史“戏剧”与“游戏”历史

一直以来,“戏说”究竟是“戏剧之说”抑或“游戏之说”,争论不休。本文认为,所谓戏说剧,应该坚守“戏剧之说”而摒弃“游戏之说”,因为对“戏说”的不同解读决定着作品的历史与艺术之双重价值的高下。

一方面,坚守“戏剧之说”,是戏剧属性和历史属性使然。从戏剧属性来讲,电视剧来源于戏剧,也带有戏剧的“假定性”。《如懿传》中乾隆与如懿青梅竹马是一种有别史籍记载的假定,但这一假定与日后的爱人反目构成张力,更鲜明地表达出封建皇权对帝王本心的异化和后宫女性的悲哀。这一点与几年前风靡剧坛的《甄嬛传》(2011)如出一辙。甄嬛的历史原型“熹妃”作为一种历史符号,在剧中被赋予了强烈的传奇色彩,甄嬛被贬出宫带发修行、与果郡王的生离死别仿佛是史籍记载中武则天感业寺出家、民间传闻中孝庄与多尔衮爱情之历史重演。不论是甄嬛在宫廷斗争的最终胜出,还是如懿在情感煎熬中的最终解脱,都以戏剧之“假”指向历史之“真”。从历史属性来讲,孟子提出“尽信书,不如无书”的命题,是批判“尽信”这一极端,如若走向另一极端之“无书”,那么戏说剧则沦为失去历史依托的无根“浮萍”。《延禧攻略》作为一种女性主义的历史想象,实则难以在历史语境中成立,全剧崇尚的正直、勇敢、道义、仁爱值得肯定,但这些人性的光芒仍然建立在一种理想化的“乌托邦”基础上,即乾隆对魏璎珞日久弥坚的爱恋。历史上多情善变而刚愎自用的君主化身为故事中深情专一而童心未泯的情郎,这一改变旨在营造一个理想化的“乌托邦”世界,以确保魏璎珞即使“冒天下之大不韪”,也依然有惊无险、化险为夷。所以,作为一种现代女性主义的历史影像投射,一两部作品足矣,过多“游戏历史”终将被历史嘲弄。

另一方面,摒弃“游戏之说”,要义在于匡正历史虚无主义倾向。所谓“以史为鉴可以知兴替”,然而,一种肆意解构和涂鸦历史的历史虚无主义正在消解历史“知兴替”的作用。诚如文艺理论家仲呈祥先生所言,“历史虚无主义鼓吹者意欲逆转改革和历史的走向,也势必要渗透文艺创作,炮制代表他们哲学观、历史观、审美观的作品,去搞乱人们的哲学思维,去歪曲历史精神,

兜售唯心史观，从而败坏中华民族的哲学素养、史学修养和美学涵养。”^④如果对历史现象进行解构和重组，所营造的故事世界能够更集中地反映历史本质和历史规律，同时赋予了历史浓厚的诗性气质，那么就实现了戏说剧艺术与历史的双重价值。《如懿传》女主人公“坐守秋风吹透宫闱，一缕执念锁在情关”，构成了一幅深宫女子孤独守望帝王爱情的凄美写意，道出历史本质规律的同时达到了史中觅诗的深远意境。相反地，如果借助一系列对历史现象的解构、拼装、重组，最终失去了推动历史事件的历史条件与历史语境，任意涂鸦历史、游戏历史，歪曲历史本质，曲解历史规律，那么就只剩下一场虚无的游戏狂欢。《延禧攻略》“通关打怪”的游戏化叙事、当代女性主义的投射虽然带有一定的“游戏历史”成分，但是基本上没有过度夸大女主人公的历史作用。真理向前半步就成了谬误。抒写北魏冯太后青年生涯的戏说剧《锦绣未央》(2016)讲述了主人公冯心儿从罪臣之女到母仪天下的传奇历程，亦是一部“通关打怪”的游戏化叙事作品。但是，该剧关键情节转折点反复使用“易容术”“假尸体”等手法，剧中群雄逐鹿、夺嫡之争只为博得冯心儿红颜一笑。历史重大转折诉诸荒诞，历史前行动力诉诸情爱，导致历史面目全非，形同儿戏，实有“游戏历史”之嫌。

三、媒介之维：“客厅文化”与“移动媒介”

戏说剧游戏化叙事与媒介土壤的变化有关。作品原来根植的“客厅文化”正在一定程度让位于“移动媒介”。由于许多作品同时在电视与网络播出，所以“电视剧”与“网络剧”并非泾渭分明。但基于“移动媒介”个体化、虚拟化、符号化的内容生产与伴随性、选择性、交互性的传播方式，游戏化叙事更适合网络平台。《延禧攻略》专为网络传播

量身定制，《如懿传》原为电视播出量体裁衣，这也是二者同在网络播出后《延禧攻略》始终备受追捧而《如懿传》略显“水土不服”的一大因素。从“客厅文化”到“移动媒介”，折射出媒介流变的命题。具体而言，家庭是社会的基本单元，特别是中国自古的宗族与亲缘思想使中国人的家庭观念根深蒂固。在一个家庭中，客厅是一方特殊的空间所在，它既是家人褪去“社会面具”畅所欲言的私人空间；也是家庭成员展开思想交流的公共场域。电视机普及之后，客厅承担着家庭成员认识经验与思想意识经过荧屏“洗礼”后在彼此碰撞中完成经验与意识重构的“塑形”职能。那些具有历史根基而不乏诗性气质的史剧佳作在岁月烟尘中揭开历史生活的面纱，以独有的精神气韵和审美格调直指历史本质与规律，这为家庭成员展开历史探讨、审美体验和人生思索的奠定了基础。如若脱离了历史本质与规律这一“轴心”，那么在网络游戏空间中的历史叙事，则往往表现为一场意义“缺席”的现象、符号、形式之堆砌。

从“客厅文化”到“移动媒介”，客厅这一固定空间所具有的“天然论坛”属性被打破，客厅观剧的家庭仪式感随之消解。手机、平板电脑等移动媒介使客户端受众在移动空间中观剧，网络观剧的个体选择性与伴随性随之强化，并加速了移动媒介从创作到接受、从生产到消费的变迁。

就移动媒介创作端或生产端而言，为了赢得受众点击率和购买率，移动媒介的内容生产已做出调整。自从移动媒介促使以家庭为单位的接受演变为以个体为单位的接受以来，这种个体性的接受加剧了创作端游戏化叙事现象，诸如《延禧攻略》此类，往往采取“第一人称”强情节叙事，主人公任务性强，并以通关取胜为结局。游戏化叙事的这些特点投射于历史生活，在创作中既要选择高强度任务属性的历史人物，又要进行强情节内容的虚构与植入，还要满足人物通关的胜利结局，极易丧失历史条件、历史语境、历史本真、历史规律，而造成同质化、虚无化、标签化的一

场游戏。

就移动媒介接受端或消费端而言,强情节叙事下的主客对抗、二元对立的文本生产对应着客户端文本消费或是消极或是积极的变化。一方面,受众对作品的评判体现出好恶的极端性和盲目性,比如在《延禧攻略》播出近一半篇幅时《如懿传》一经播出,就由于演员妆容陈旧和叙事节奏舒缓而遭受对全剧压倒性的批判。但是随着剧集的播出,《如懿传》如《史记》式“草蛇灰线”的叙事与静穆婉约的格调呈现出有别于《延禧攻略》的另一派风貌,才逐渐赢回口碑。另一方面,受众对作品的参与性与关注性增强。伴随着故事延展而出现的大量“弹幕”成为网络媒介有别于电视媒介的一大特色。受众参与“弹幕”评论,产生或是同感或是反对的态度,形成不同的辩论阵营。游戏的交互性日益渗透到观剧之中,这种交互程度的提升有益于对作品题旨的开掘。与此同时,网络平台在更新剧集时也会上传相关视频,如主演相关访谈、服化道相关介绍以及相关历史普及等,这赋予了受众戏里戏外的全方位观照视角,有利于增强受众对作品的关注。

本文以《如懿传》《延禧攻略》为例对涉及戏说剧游戏化叙事的文本、品鉴、媒介等问题完成了梳理与阐述,力求在“史剧三观”上收获些许启迪。在美学观上,理应尊重艺术的独特性,形成审美的多样性。艺术是以独特性对抗复制性的一块圣地,历史人物还须塑造出历史中的“这一个”。同时,应当注意广泛地开掘具有不同历史启迪意义的题材。当前史剧创作中阴柔气质浓重的后宫题材作品过剩。中国作为历经沧桑、走向复兴的泱泱大国,还应以刚性美作为中华民族的美学底色,在此基础上兼容柔性美,形成“美美与共”的审美格局。在历史观上,理应秉持唯物史观,防止虚无主义。创作者应当以唯

物史观来观照历史,从诸多现象真实中提炼出本质真实,由现象真实与本质真实共同托举起历史真实;相应地,在创作中要合理展开艺术想象,使故事编织与史籍记载形成“失事求似”的映照与耦合,从而凝练地指向本质规律,支撑起艺术真实。在文化观上,理应发挥网络文化的优势,强化尊重历史的意识。移动媒介已成为网络文化的主要载体。媒介变迁固然会带来创作与接受、生产与消费的诸多变化,但是诚如龚自珍在《定庵续集》中所言:“欲知大道,必先为史。灭人之国,必先去其史。”我们唯有利用好网络强大的传播优势,以尊重历史的姿态实现历史资源的影像转化,方能真正坚守住中华民族的文化长城与精神家园!

注释:

- ①李胜利:《电视剧叙事情节》,中国广播电视出版社2006年版,第90页。
- ②[德]马克思、恩格斯《马克思恩格斯选集》(第4卷),人民出版社1958年版,第257页。
- ③[古希腊]亚里士多德著,郝久新译:《诗学》,九州出版社2007年版,第35页。
- ④仲呈祥:《清除文艺创作中的历史虚无主义刻不容缓》,《红旗文稿》2015年第21期。

* 本文系国家社科基金艺术学重大项目“影视剧与游戏融合发展及审美趋向研究”(项目编号:18ZD13)的前期研究成果。

(作者单位:北京大学艺术学院)

责任编辑 孙 婵

女性主义视域下都市情感剧女性角色的两性关系建构

——以电视剧《欢乐颂》《我的前半生》为例

◎ 彭 若

摘 要:都市情感剧是我国电视剧的主要类型之一。电视剧在生产的过程中不仅能还原现实社会对于性别的刻板印象,也能遵从时代发展构造出许多能够引领两性秩序潮流的角色,这些讯息将影响受众的性别认知和性别期待。我国当代都市情感剧中两性研究主要集中于“都市情感剧”和“两性形象”。文章将通过《欢乐颂》《我的前半生》两部代表性电视剧,来探究在都市情感剧中两性关系的建构。

关键词:都市情感剧;女性角色;两性关系

国内电视行业的井喷发展促使电视剧的创作者们为荧幕创造了各种类型各种主题的剧集。电视作为大众传媒的重要的传播手段所展示的讯息往往会引发社会广泛的讨论。我国对于性别平等的呼声不断高涨,电视对于女性的表述方式将潜移默化影响受众的意识形态,在女性“社会群像”建构上承担重要的角色,影响松动僵化的“性别秩序”。因此,研究国产都市情感剧中的女性形象的塑造和两性的位置关系,把握其发展态势十分必要。

近年来的电视作品不断强化女性意识的表达,《欢乐颂》和《我的前半生》都是以女性成长经历为主线,在女性主义视阈下探讨女性成长的电视剧。她们以上海这个现代化大城市作为背景寻求个人成长。生活在这个大环境下的角色形态更能代表最先觉醒的那一批女性,这与我国现在社会经济发展的背景是相符合的。

一、《欢乐颂》女性角色

《欢乐颂》中刻画的人物角色性格各异,但每个人物的人生经历与观众的阅历之间都能找到共鸣之处。女性主义的价值体现在女性独立自主的精神,在《欢乐颂》中这些女性尽管家庭背景不同,人生追求也存在差异,但从精神层面来看,她们大多追求独立。例如典型代表安迪:安迪作为事业有成的女强人,她的物质与精神追求相对独立,因此能够自主追求理想中的爱情。安迪与奇点感情破裂后和包奕凡相恋,她在面对

包奕凡母亲的重重压力中不仅没有忍气吞声,更是进行了有力的回击,最终使得他的母亲接纳了安迪。安迪的精神和物质的相对独立,物质条件对两人的爱情鲜少产生影响。电视剧将男性女性单纯在性别上的对立转化为女性在社会生活中的矛盾:安迪与包奕凡母亲的冲突,不仅是两性矛盾引申到小家庭,更是女性与社会偏见之间矛盾的缩影,而经济基础的稳固使得安迪拥有足够的发言权,并且在博弈中能够占据主动,正面支撑了本剧鼓励女性独立的内核。与安迪的际遇截然相反的樊胜美代表另一种不同的人物群像,尽管两人年龄相差不大,但樊胜美在事业上要求并不算高,底层落魄的原生家庭使得樊胜美保持着贪图小利、现实市侩的小市民形象,虽然拥有几分姿色,但社会并没有为樊胜美脸蛋买单。当樊胜美和王柏川在一起后,他们并没有得到王柏川的家人的认同,又由于房产证没有登记自己的名字樊胜美跟王柏川出现了感情危机。最终她意识到自己的婚姻观太过功利,开始寻求改变,在事业上不断提升自己,最终取得成功。本剧通过对五个女生不断制造家庭内部和社会发展中的矛盾来显现不同阶段的女性发展困境。关雎尔在第二季中勇敢做出自己的选择以体现她“自我意识”的确认,也是女性主义萌发的重要体现。二十二楼的其他女性之间的互帮互助也是使她蜕变得更加独立和勇敢的重要因素。

二、《我的前半生》女性形象

女性群体常在社会生活中被贴上标签或遭遇不

公平待遇，部分女性接受高等教育后个人意愿愈加强烈，试图突破传统标签的束缚、反叛“性别潜规则”，追求自由独立成为女性主义的显著特征，个性解放成为女性主义的重要体现。但上述特征都需要建立在经济独立的基础之上。电视剧《我的前半生》中，唐晶曾引用亦舒作品中的一段话：“我要获取更多的爱情。如果没有爱情的话，那么就要获得更多的钱，如果爱情和金钱都没有，我也要拥有健康。”

《我的前半生》中的罗子君被先在地设立为一个脱离社会、依赖丈夫、失去独立生存能力的小女人，离开职场多年、失去社会价值的她成为精英丈夫的附属品。在丈夫出轨离婚后，为了夺回孩子的抚养权，她试图重返职场自给自足，经济独立的如何实现也成为此剧后半部分的重要议题。《我的前半生》试图以罗子君的视角展示一位女性在面对变故后从内心体验到人生际遇的多重转变，以罗子君的涅槃重生映射出“女性独立”的重要议题，以此鼓励现实社会中广大女性走出被社会赋予的固定角色，释放女性力量，从物质独立进而实现精神独立。但在推进过程中，编剧却丧失了这种独立，贺涵的数次出手相助不仅梦幻化了现实中职场女性打拼的困难程度，更将本剧推回到“男强女弱”的刻板两性秩序中。

三、电视剧中两性关系建构及其社会意义

空间作为建构更深层次两性关系的载体，往往能展示出贴合现实生活的两性权力关系，职场作为成年人的生存丛林，则成为这种权利游戏的主场。无论是电视剧还是现实生活，职场往往由男流宰制：集团的领导者项目的负责人大都以男性身份出现，而女性大多成为点缀居于边缘。“电影先在地存在着一种性别潜规则：男人看，女人被看；行动着的男人是主体，作为奇观的女人是客体。”^①这个观点在电视剧中也常有体现。男性的力量感和性别优越感在潜移默化中不断被认同，如罗子君的老板苏曼殊，尽管她作为一家企业的管理者，但她的公司作为贺涵下游，对上游公司的贺涵乃至陈俊生都奉若神

明，唯唯诺诺。相比之下，男性在工作领域里就更有自主发挥的空间。男性在主导过程中既希望女性走上工作岗位，分担生存压力，却又依旧保留父权社会秩序的优越感。虽然电视剧常常打出“大女主”作为噱头，但仍逃不出现实社会性别的运转机制。

“媒介成为性别议程呈现的主要场域，媒介成为为女性赋权的利器。”^②作为大众传媒的重要组成，电视剧往往以角色的个人际遇映射出整个社会的价值取向。虽然中国女性的社会地位逐渐提高，创作者们也更加重视女性的表达，但在实际的故事建构中“性别潜规则”仍无处不在。女性往往被塑造成柔弱顺从的角色，这样的形象是基于男性视阈幻想出来的、压抑女性作为人的天性的扭曲形象，而在电视剧中，这种男性的标准被置换成了社会标准。在现实社会中利益往往能驱使女性服从这种压抑并内化为自我认同，以期从男性手中获取更多的社会资源，在资源的争夺中女性最终陷入集体无意识。这样的价值取向反作用于社会，给当下社会带来“女性价值攀附于男性”的引导和暗示。

自然中的两性天然互补又天然存在差异，但这种差异不应该被夸张化甚至被曲解为差距，在都市情感剧的创作过程中要以性别平等为出发点体现差异、尊重差异。都市情感剧领域活跃着大量女性编剧，她们可以应利用自己的性别优势，以自身的角度出发，书写更为真实的女性生命体验，加强女性自我的话语权力书写，消除世俗社会对于性别的刻板印象。女性编剧绝不能受制于扭曲的既有性别规则，而应该塑造出真正拥有主体意识的、自由洒脱、人格独立的女性形象，建构出真正健康的两性关系。

注释：

①[英]劳拉·穆尔维著，周传基译：《观影快感与叙事性电影》，《外国电影理论文选》，上海文艺出版社2001年版。

②李敏：《女性主义视域中的媒介研究》，《新闻与传播研究》2005年第2期。

（作者单位：西南大学新闻传媒学院）

责任编辑 孙 婵

表现主义视域下《欲望号街车》的戏剧隐喻探析

◎ 蔡 颂 邓雅川

摘 要:表现主义的诞生是戏剧进入现代派后对人类内心世界的进一步探索。本文通过剖析《欲望号街车》中的表现主义手法运用,深度解读了田纳西·威廉斯戏剧创作的人文蕴涵:作品以表现主义手法映现了时代变革中人们的共同窘境与内心异变,并通过人物情感符号化、戏剧空间暗示性营造等表现主义手法演绎了一曲时代的挽歌。这些表现主义手法的运用不仅仅丰富了舞台戏剧技巧的表现方式,更重要的是为戏剧创作提供了一种直接沟通观众与舞台人物内心的可能。

关键词:《欲望号街车》;表现主义;戏剧隐喻;戏剧空间

二十世纪初,尤金奥尼尔、阿瑟米勒、田纳西威廉斯等大师将美国戏剧推向了高潮,其中,田纳西·威廉斯专注描写人类个体的情感,剧作中以现实主义残酷的展现变革中的社会、以表现主义隐射时代阵痛中人们内心的共同困境,《欲望号街车》是其集大成之作。全剧现实与回忆并进,主人公白兰琪以反抗生活中的不幸来克服内心的恐惧,而其性格中的软弱最终导致了悲剧性的结局。在剧中,田纳西·威廉斯以其对情感的细腻拿捏,用独特的表现主义手法将情感与内容凝练为一体,在舞台上直接向观众剖析了白兰琪的内心,充满着诗意的温情与脉脉关怀。正如学者杰尔曼指出:“在苍白、肤浅和拘谨气氛笼罩下的美国戏剧舞台,威廉斯带来了南方的野蛮、性邪恶和性暴力。他所梦想的一种危险特质给作品带来了活力。腐败与纯真的感情杂糅一起,给我们极大的触动^①”。

一、时代焦虑的映现

表现主义的诞生与发展总与人类自身认知进程相关。19世纪末心理学正式成为一门独立的学科,人类脱离了上帝子民的身份后,对自身生理结构与心理结构的好奇心从未如此强烈。1901年画家朱利安·奥古斯特·埃尔韦首

次声称自己绘画有别于印象派并使用“表现主义”一词。之后“表现主义”被定义为:要求突破事物表象而凸显其内在本质,突破对人的行为的描写而楔入其内在灵魂,突破对暂时性的现象的描写而展示永恒的品质或真理。^②戏剧中表现主义的运用归根结底是通过夸张、变形等舞台手段来展示人物的内心视像。而在四十年代的美国战后人口构成十分复杂,大量的战争移民涌入,并且由于天然的优越地理位置使他们在避免战火的同时发起了战争财,投机商人的军火交易使美国军工产业得到跳跃式发展,在战争和财富面前,“力量”及“利益”至上主义充斥在美国社会的各个角落。另一方面,南北战争废除了奴隶制,依然没有消除贵族与奴隶、白人与黑人之间的矛盾。人与人之间的隔阂除种族问题与阶级问题外,同性恋数目急剧增长也被视为上帝对人类最后的惩罚,有资料显示“整个美国社会对同性恋的外部限制非常强大,警察干预、择业歧视、反同性恋意识弥漫在美国当时的社会文化当中。宗教罪孽、医学疾病和法律犯罪是歧视同性恋的三大意识形态,同性恋自己也深受同性恋不道德、无权和病态的观点的影响”^③。工业文明的到来,的确让美国幸运的拥有了时代的机遇,但社会巨变中人们内心的不适同样派生出了种种社会道德问题与时代心理疾病。以田纳西·威廉斯

为代表的戏剧作家试图以表现此类社会异变来唤醒观众的潜在良知，而表现主义所带有的抽象性更适用于此时人物内心的展现，内心外化的具象表达更容易搭建与观众直接沟通的桥梁。因此与其说他在创作中善于糅合表现主义与现实主义，不如说表现主义与现实主义的糅合更适合其戏剧的母题表达，而田纳西·威廉斯精确的找到了其平衡点。

《欲望号街车》的主题是十分隐晦的，观感通常是戏剧情感强烈却难立即触及戏剧主题。其一归因于《欲望号街车》当时的创作社会背景十分复杂，且主人公白兰琪是处于社会边缘的极端性格人物，没有大量的时代背景信息来帮助解读，对剧本的理解必然只能停留在表面。其二田纳西·威廉斯是感情充沛类型的戏剧作家，他善于也偏爱用丰富的人物情感来造成戏剧冲击力，无论是阅读还是现场观感观众均易被剧本中的情感牵动，从反面来说，这种效果有时会对观众客观的探究剧作母题带来阻碍。同样，也正因为其主题的抽象性与情感性，使得《欲望号街车》的现实主义基调没有过于客观而偏向自然主义戏剧，一旦如此，戏剧中的情感表达势必会被削弱。并且主人公白兰琪拥抱欲望走向死亡，其内心冲突的展现直接关系到全剧的主题表达，而白兰琪本身的极端性格大多数人是无法理解的，将其内心视像外化可更直观的让观众读取人物内心。剧本中出现过多次的卖吊丧花的墨西哥妇女是白兰琪内心死亡恐惧的外化，白兰琪对恐惧的终极印象是死亡，其原因不仅仅是因为大多数家族成员都以死亡的方式抛弃了她，并让她见证了贝尔立夫庄园的衰败。贝尔立夫庄园被译为“梦幻的乐园”，某种意义上来说，贝尔立夫庄园的衰败意味着白兰琪所代表的南方旧贵族在历史上的死亡。更重要的原因是白兰琪的丈夫艾伦，在被白兰琪发现是同性恋后，

因受到妻子的憎恶后选择了自杀，而白兰琪的良知使她将艾伦的自杀始终归因于自己，并在发现艾伦并不应承受她的憎恨后更加无法原谅自己，艾伦的死亡阴影成为她最大的恐惧。包括剧中反复出现的圆舞曲，不仅代表着白兰琪与艾伦痛苦的回忆，同样代表着死亡对其的影响。而剧中卖吊丧花的墨西哥妇女每次出现的时间点总是在白兰琪最遭受压迫的情景下，这种同一意象的反复出现具有强调意味，同时成了某些特定戏剧情景的催化剂，这也是为什么白兰琪会说：“死亡的反面是欲望。”欲望是白兰琪逃避死亡的最终归宿，是全剧主旨所在，亦如田纳西·威廉斯自己所说：“我的作品只有一个大主题，那就是社会对敏感的、不入世的个体的毁灭性的打击。”^④

《欲望号街车》中了解人物内心是解读剧本主旨所在的关键，而剧中人物内心多以表现主义的手法的手法展现，这种表现方法不仅使得观众直通人物心灵，同时还使得整个剧目充满着诗意的浪漫。因此，《欲望号街车》主旨的解读即使难以言语详述，却仍能给观众情感极大冲击，是作者田纳西·威廉斯发自内心的对弱者的同情，以及对美好的追忆。

二、人物情感表达的符号化

田纳西·威廉斯在致友人的一封信中谈及《欲望号街车》曾说：“现代社会中各种野蛮势力强奸了那些敏感、温柔和优雅的人”^⑤。《欲望号街车》中白兰琪与斯坦利，是幻想与现实、文明与欲望、传统与反传统之间力量的角逐。由此我们可以了解《欲望号街车》中白兰琪与斯坦利的对抗不仅仅是简单人物关系的对抗，两个角色分别符号性的象征着的20世纪初美国社会中两类代表性人群，白兰琪为“欲望下的牺牲者”形象，斯坦利则为“力量至上的施暴者”形象。《欲望号街车》白兰琪是没落的南方旧贵族，在失去最后的家族产业后只能靠微薄的教师收入维持生计，因与一个17岁的学生发生关系，被告发后被开除了

教师职务。她只好投奔多年未见的妹妹斯蒂拉，但相处后白兰琪与妹夫斯坦利相互厌恶。白兰琪遇到斯坦利的朋友米奇，双方产生了好感，米奇向白兰琪的求婚使得她暂时忘记年轻时失去丈夫的痛苦记忆，并燃起了新的希望。但斯坦利将她过去的丑闻告诉了米奇，使她的希望破灭。在斯蒂拉分娩的晚上，喝醉酒从医院回到家里斯坦利强暴了白兰琪，这使白兰琪的精神彻底崩溃，最终被疯人院的汽车拖走。全剧主要对立关系为白兰琪与斯坦利的对抗，象征着“文明”与“欲望”的对抗。

剧中直接推动故事发展的情节核为“对过去的真相的发掘”，斯坦利试图挖掘白兰琪的过去，白兰琪不断粉饰与隐藏自己的过往。因此在斯坦利性格动作为“毁坏”，白兰琪的性格动作为“洗涤”和“掩盖”。在两人的多次交锋中，从斯坦利砸毁收音机、破坏白兰琪的生日宴，最后上升至强暴白兰琪并将其送入精神病院。这一系列的行为强调斯坦利“施暴者”的人物符号形象，而白兰琪被斯坦利一步步逼上绝路，不仅仅象征着她是斯坦利欲望的“牺牲者”，还意味着白兰琪为被时代所抛弃，她的悲剧性的结局是必然，白兰琪是时代变革下的“牺牲者”。

“符号是携带意义的感知，符号的用途就是表达意义，或者说，意义必须用符号才可以表达；那么反过来可以这么理解，没有不表达意义的符号，也没有意义可以不用符号来进行表达”^⑥。剧中白兰琪与斯坦利在剧中呈现的人物形象是符号能指直观呈现，而符号所指的意义隐藏在剧中人物内心、背景以及潜意识的行为动机之中。“欲望”与“文明”之间的对抗并非简单的两个人物关系之间的横向对抗，两者的对抗同样是每一个人物内心中的纵向对抗，也就是说“欲望”与“文明”的矛盾同样存在于剧中每一个人物内心

之中。

戏剧主人公白兰琪是最为典型的“欲望”与“文明”的矛盾体，她因自己纵欲的生活被当地的人们定义为“丑闻”和“异类”，男性不尊重她，却放纵自身的欲望对她为所欲为，斯坦利对斯蒂拉揭露白兰琪的丑闻时这样描绘当地人对白兰琪的态度：“人家不仅把她看做与众不同，还简直把她当成个神经病——大疯子。人家把她当作毒品一样严禁接触。”欲望是生而为本能，文明使人类学会节制欲望，但无法控制自身欲望与本能的意志软弱者本身并不具有原罪，于她们的谴责是社会道德的漏洞和错位。并且不仅就他者而言，白兰琪自身也很难走出伦理道德的象牙塔，她深受南方淑女教育的影响，清教徒式的教条始终被她认作正确的处事标准，在完全背叛这种生活方式后，白兰琪即使选择逃避也很难摆脱内心的自我谴责，而这种自我谴责是她真正痛苦的源泉。白兰琪角色内心充斥良知与欲望的斗争矛盾性象征着全剧核心母题——“欲望”与“文明”的对抗。

三、诗化的暗示性戏剧空间

通常来说，舞台本为无特性的空置“黑箱”，戏剧时空之所以区分于现实时空正是因为其假定性，演员与观众达成了某种默契，承认在演出时段内舞台上暂时性形成的时空结构。《欲望号街车》中以白兰琪投奔妹妹斯蒂拉为时间节点，向前与向后辐射出现实与过去两个时空结构，两个时空结构互为支撑推动剧情的发展。同时，两个时空结构的交织使戏剧节奏充满着流动性，而时空的叠加是人物内心视像外化，营造了特殊的舞台空间氛围，暗示人物内心所思所想，以极具表意化的舞台空间贯通了人物情感的表达，“一个意象是在瞬间呈现出的一个理性和感情的复合体”^⑦。

《欲望号街车》中暗示性空间营造视觉手段起了主要作用。剧中灯光代表着人物的伪装，光线所折射出来的氛围与形象是主人公白兰琪幻梦的

投射。最具典型意义的是白兰琪卧室的灯光营造，她始至斯坦利家中便嫌光线刺眼为电灯装上灯罩，并解释装为：“我看不惯没罩的电灯，正像我受不了一句粗话或者粗野的举动一样。”白兰琪是遭到了驱逐而投奔妹妹与妹夫的，而她仍在一出场便将把自己包装成文明且优雅的南方贵族，这不仅因她内心的虚荣心作祟。灯罩营造的光线氛围代表着她不为人知的过去与内心，同样是白兰琪对陌生环境的不信任，下意识的自我保护行为，因此灯罩在剧中暗示着白兰琪的内心的自我防线。而在之后白兰琪与斯坦利的对抗当中，对这顶灯罩的摧毁也充满暗示性的代表着两人之间角逐中的制胜关键。剧中米奇听从斯坦利的揭露，将白兰琪指认为一个彻头彻尾的骗子，收回两人的婚约，在白兰琪苦求无果后米奇甚至还想从她身上占点便宜，这行为使得两人的关系彻底破裂，而米奇不甘心就此收手，他撕毁白兰琪的灯罩并试图用暴力手段占有白兰琪，至此白兰琪与米奇的恋情被揭示出最为丑恶的一面，灯罩的最终破坏也暗示着白兰琪黑暗的去被无情揭露并新生活永远绝缘。在剧本的结尾之中，白兰琪被送入精神病院，斯坦利在送走白兰琪之前将她的灯罩再一次撕毁扔在了她的面前，白兰琪完全暴露在刺眼的白炽灯下，剧本中是这样描绘：“他走到梳妆台前，从灯泡上一把扯下那个纸灯罩，并递给了她。白兰琪大哭大叫，好像扯下的纸灯罩就是她自己。”这是摧垮白兰琪精神世界的最后一根稻草，她被赤裸的暴露在白炽灯下，暗示着她不堪的过去再一次被人们肆无忌惮的打量，象征着白兰琪不仅未来无望连此刻的尊严也遭到了践踏。

其次，音乐语言的运用在剧中同样具有重要的戏剧叙事与情感表意作用。前文曾提及过剧中拥有两个不同的时空结构，戏剧时

间所发生的故事是所有角色共同存在的现实时空，而回忆时空仅存在于白兰琪一人的脑海之中。随着剧中人物对白兰琪往事的挖掘，两个时空愈发频繁的叠加在一起，剧中五次出现的波尔卡舞曲则是现实与回忆最终的交织。第一次波尔卡舞曲出现极为短暂，是白兰琪向他人坦露：她曾有过一任自杀的丈夫。而第二次与第三次波尔卡舞曲的出现，分别是白兰琪向米奇述说自己的过去得到了同情和白兰琪与米奇关系破裂两人彻底交恶，这两个戏剧节点分别代表着剧中白兰琪人物命运的高潮与低谷。波尔卡舞曲是白兰琪内心最隐秘的禁区，她的丈夫在这首舞曲中自杀，波尔卡舞曲代表着痛苦与谴责，第二次舞曲响起，她将自己的回忆与米奇分享，让白兰琪燃起了对未来的希望，并试图去原谅过去。因此，在这一情节点的结尾，波尔卡舞曲在情境中逐渐消失，暗示着白兰琪得到了短暂的拯救。第三次波尔卡舞曲的出现因米奇对白兰琪的背弃勾起了她对往日的回忆，舞曲旋律有着混乱与激昂的趋势。直到第四次与第五次波尔卡舞曲的出现，分别是白兰琪遭到了斯坦利的强暴和被强制送去了精神病院，波尔卡舞曲只剩下杂乱古怪的片段无序却又不间断的响起。并且此时白兰琪在剧中反复询问他人是否也听见了这样的旋律，说明波尔卡舞曲已不仅仅存在于白兰琪的脑海之中，波尔卡舞曲最终侵占了白兰琪的现实生活，痛苦的回忆与现实的残酷使得她的精神世界完全破灭，沦陷于死亡的阴影与欲望的漩涡之中。

综上所述，《欲望号街车》通过具象与抽象的结合、情境与情感的熔炼、过去与现实的叠加，以舞台为“梦的屏幕”向观众投射出白兰琪内心一场巨大的幻梦。其中表现主义手法的运用是沟通观众与戏剧人物内心的桥梁、是突破戏剧舞台第四堵墙的利刃，让戏剧不仅仅只是对人类行为的模仿，而是对人类心灵探索的又一条通途，极大的彰显了戏剧隐喻的艺术价值。因此，《欲望号街车》被称之为“诗化现实主义”远不止因其

是一出极具戏剧张力的精神悲剧，其戏剧魅力诚如学者们所言：“如果说阿瑟·米勒为社会自由而呼吁，那么田纳西·威廉斯则实现了为感情自由而呼喊”^⑧。

注释：

①韩曦著：《百老汇的行吟诗人 田纳西·威廉斯》，群言出版社 2013 年版，第 4-5 页。

②夏征农、陈至立（主编）：《辞海》，上海辞书出版社 2010 年版。

③Donald Webster Cory.The Homosexual in America[J]. New York.1951.P14

④Williams Tennessee.Letter to Audrey Wood [Z].U of Texas:Harry Ransom Humanities Resource Center.1939.

⑤Williams Tennessee.“Letter to Joseph I. Breen.”Quoted by Gerald Wealse. in Leonard ed. Tennessee Williams: American Writers:A Collection of Literary Biographies.

Unger.New York:Charles Scribner's Sons[M].1972.p390.

⑥王广飞：《电影〈山河故人〉中的隐喻符号解析》，《当代电影》2017 年第 6 期。

⑦[美]庞德著，郑敏、张文锋、裘小龙译，黄晋凯、黄秉真、杨恒达（主编）：《象征主义·意象派》，中国人民大学出版社 1989 年版，第 132 页。

⑧汪义群：《当代美国戏剧》，上海外语教育出版社 1992 年版，第 80 页。

* 本文系 2018 年湖南省社科基金一般项目“新时代电影批评与主流意识形态话语权构建研究（2012-2018）”（项目编号：18YBA295）的成果。

（作者单位：湖南师范大学文学院）

责任编辑 孙 婵

“意象的复现”:梅兰芳戏曲与绘画之美学互鉴

◎ 谭潇潇

摘要:回溯中国近现代艺术发展的历程,“梅兰芳”所代表的不仅仅是戏曲艺术的高峰,更是兼具典型性和象征性的民族艺术范式。梅兰芳借助戏曲与绘画两种艺术形态的递进式探索过程,呈现出既丰富又自由的独特面貌。基于早期戏曲表演在现代视觉意义上的本土化探索,以及绘画创作时期面临的更加开放、多元、广义的历史机遇。梅兰芳从整体上和细节上逐步开展对艺术领域具体学科发展的分析研究。梅兰芳戏曲艺术、梅兰芳绘画艺术、梅兰芳艺术精神之间已达到相互的、内在的联系和统一,使之在审美意识和审美形态上取得创新性成果。由此可见,只有深刻理解中国传统美学思想,才能使其贯穿到不同时期的民族艺术当中,并对中国传统艺术形态的改革、创新、发展产生深刻的借鉴作用。然而,如何在完整意义上理解梅兰芳的艺术创作和审美理想,这是一个不断摸索、前进并逐步靠近的复杂过程。本文仅从艺术审美的角度,试述梅兰芳戏曲美学与绘画美学的共融互通关系,以及形成这种中国传统意象之美的具体体现。

关键词:梅兰芳;戏曲;绘画;美学;意象;民族艺术

北宋苏轼曾在《东坡题跋·书摩诘〈蓝田烟雨图〉》中提到:“味摩诘之诗,诗中有画;观摩诘之画,画中有诗。”其意在称赞王维能诗善画,并能融诗与画的意境于一体。由此可见,追溯艺术精神的传统涉及诗与画共同的美学追求,画工之外自然天成的清韵意境在美学意义上也与梅兰芳的艺术呈现相得益彰。类比梅兰芳戏曲艺术与绘画艺术的精神互通关系,如同苏轼在《书鄢陵王主簿所画折枝二首》中提到:“论画以形似,见与儿童邻。赋诗必此诗,定非知诗人。诗画本一律,天工与清新。”^①“天工与清新”追求的就是超脱简单的外在模仿,而直指深远意境与生动意象,使人感同身受。反观梅兰芳绘画艺术,就是将其戏曲艺术中“身临其境”之美感转化成具体的画面语言与细腻质感。从艺术形态生成与发展的维度来看,这种跨领域、跨学科的文化导向和多元艺术门类的兼容并蓄在梅兰芳的艺术实践中足以显现。

一方面,在戏曲表演领域,梅兰芳艺术风格淳朴大方且精致含蓄。特别是在表现手法上

自然圆活、出神入化。其嗓音以高宽清亮与圆润甜脆兼备,音色纯净饱满且富于平静从容的气度,决无气馁音懈之处。在沿袭传统唱腔的同时,以其独特的润腔方式和行腔规律,开创出从容婉转、顺畅流利的梅派风格。同时,结合戏曲人物的情感走向和剧情起伏,梅兰芳在唱腔和表演上都设计出流畅清雅而又充满新意的戏曲语言。无论是柔曼伶俐之音,又或是昂扬激越之曲,都婉约动人、感人至深。尤其是嗓音中兼容了脆、亮、甜、润、宽、圆等特点,达到了“既无腔不新,又无腔不似旧”^②的融通之美,堪称一绝。

另一方面,在绘画艺术领域,梅兰芳的中国画笔墨清新,格调高雅,形神兼备,结合了戏曲表演中的节奏韵律和造型美感。尤其是在绘画格调上呈现出看似矛盾,实则兼得的艺术特点。即:质朴中见华贵,淑静中蕴俏丽,恬淡中显大方。而其书法也形成了清静隽秀的统一风格,以行楷书为主,小楷尤精,并伴有唐人写经笔意。探究梅兰芳绘画与书法的艺术来源,主要得益于祖辈家风、家学的熏陶,特别是与周边文人书画

大家的交往紧密相关。梅兰芳在其口述著作《舞台生活四十年》中对其学画的缘由和经历也有提到，1913年和1914年两次赴沪演出期间，结识了画家吴昌硕，自此对绘画艺术的热爱和研习伴其一生。最初学画时梅兰芳希望从绘画艺术中吸收有益于戏曲表演的养料，之后逐步进入专业绘画领域的创作。在抗战时期的梅兰芳曾蓄须铭志，以卖画为生计。^③梅兰芳与王梦白、齐白石、张大千等艺术名家亦师亦友的交往也传为佳话。通过名家们的交流互访与言传身教，梅兰芳在有意无意间打开了戏曲艺术与绘画艺术的交互之门，同时又将戏曲艺术的形式美感融入绘画作品的风格之中，两种艺术形态相互取长补短，从而形成梅兰芳绘画艺术的个人新貌。与此同时，又以绘画艺术的空间、构成、结构、型体、色彩，甚至是笔墨意蕴来反哺其戏曲表演，也将其对戏曲人物心理的精妙拿捏以及对人物形态的细腻体会融入绘画。最充分的表现于其创作的观音、仕女、洛神、天女等题材作品，尤其注重人物内心刻画，劲细的线描施以色调的敷设，既保有戏曲服饰的浓艳也不失文人画的秀雅，笔调朴拙而不板滞。在大部分人物画的构图中充分利用其戏曲表演的虚实手法，给画面背景留有充足的空间，只以湿笔点出斑斑墨色以突出人物，意境空濛清新，富有力度和柔韧性，较准确地勾画出了人物的种种体态。以癸亥三月（1923年）画立轴《观世音菩萨》像为例，作品用线纤细，圆润秀劲，在劲力中透着古意，设色典雅富丽，格调清新。特别值得关注的是，梅兰芳在其观音题材的作品中强化了“人性”的意识，画面中的观世音菩萨以亲切朴实的形象使其卸掉了高高在上的光环，传达出一种慈悲为怀的普世精神。这种“去神化，重人性”的精神内核也是梅兰芳画品、艺品、人品的真实写照。其一、这是作品除

绘画技法之外更为动人之处；其二、这是区别于一般画家笔下观音形象的闪光之处。然而，这正是梅兰芳长期活跃于戏曲舞台，深刻把握人物情态，并充分实践戏曲艺术的雅俗共赏之后，传递给绘画艺术的精神延续。观画可见，其作品明显呈现出类似戏曲风格的雍容、自信、温婉、恬淡的精神诉求。

在梅兰芳的绘画过程中，其中国画的创作涉及花、鸟、虫、鱼等题材，其中对“梅花（红梅、墨梅）”的钟爱也独具匠心。梅兰芳笔下的“梅花”疏密有致，错落自然。画面结构井然有序，繁而不乱。刘海粟在《齐鲁谈艺录》的《〈梅兰芳画选〉序》中以专业的眼光概括道：“吮华画松，格调高洁，铁影横绝，针叶苍润，得文入画神髓。画梅花最多，大抵为疏朗劲枝，猩红数点，犹若清风入怀，暗香随之；偶有密枝繁花如星火满树者，殆不多见。梅多墨干，花瓣设色古艳浓烈，亦有淡彩及墨绘者，皆自具面目。写兰舞笔如剑，刚健婀娜，韵致洒脱。作牡丹、菊、樱桃、葡萄、小鸟，端谨飞动，不尽以笔墨之巧取胜。”^④正如刘海粟所谈梅兰芳笔下的花鸟画极好地诠释了中国花鸟画写意的审美趋向，既体现了“多识于鸟兽草木之名”^⑤的认识作用，又深化了美与善的观念叠加；既承担了“夺造化而移精神遐想”^⑥的怡情作用，又厘清了人文精神与思想情操的内在联系。在绘画造型语言上，梅兰芳深受齐白石的影响，追求形似而不拘泥于形似，充分实践其“似与不似”之风格倾向。梅兰芳的花鸟画创作，在“似是而非”的风格之间体现出戏曲表演的“程式化”与“灵活度”上的相互转换。“收放自如”的艺术表达无论是在绘画还是戏曲艺术的研究中都体现出普遍的价值和意义。梅兰芳所实践的或许正是多元艺术形式的深度融合，以及率先走向“和而不同”的多维度综合艺术跨界。

由此可知，梅兰芳的绘画继承了中国文人画诗情达意、写心言志的传统美学精神，也从创作实践的方式上搭建了绘画艺术与戏曲表演艺术的

桥梁。荆浩在《笔法记》中开篇提及“凡数万本，方如其真”^①，初步阐发了以自然为师的绘画思想。这也进一步具体地丰富和发展了张璪的“外师造化，中得心源”的创作理论。不论梅兰芳追求何种艺术风格和样式，其表达的精神内涵和审美本质具有概括性和普遍性的意义。就其绘画艺术而言，强调针对视觉真实性或客观性的表现形式，即以客观世界为表现对象。这与《笔法记》中提到的“真”的思想不谋而合。在此，“真”的思想可具体概括为：一、“取其真”；二、“图真”；三、“搜妙创真”。结合“戏曲表演”才能达到“真者，气质俱盛”。也就是说，表现对象的真、艺术作品的真、创造意境的真，三者相统一，才能真正实现审美形态和审美意识上的“真”美。梅兰芳通过对戏曲与绘画关系的梳理与阐释，对两者共通的“诗情画意”的审美意象内涵和外延作以全面而深刻的界定。如同其戏曲舞台上创造的艺术形态一样，画面的尺度亦如舞台的空间，又或者形同人生的格局，以小观大，小中见大。梅兰芳在三者之间经营、探索、跨越，并不断寻求艺术意象和人生境界之大美。

从中国美学思想的形成和发展来看，艺术审美的方式与艺术家的个人情感和民族情感息息相关，民族情感又与一个民族的思想文化、精神内涵一脉相承。梅兰芳艺术所弘扬的中华民族的优雅磅礴之势，也进一步为中国传统文化的“意象”表达注入了新的活力和表现力。对戏曲艺术的创新思考和实践，就是建立在把艺术作为表现生命、历史、宇宙的“意象美”之上。“意象”是中国古典美学的独特范畴，中国古代思想家的提炼总结让中国的美学思想从一发生就带有浓郁的哲学意识。“意象”是以人的主观情感来掺入客观现实，对客观现实进行有取舍的改造，既保留一定形态，又明显带有主观的因素，最

终形成富有情致和意蕴的艺术形象。清代思想家魏源曾说“技可进乎道，艺可通乎神”。“技进乎道”中的“道”可及之处便是天地规律相通之处。也就是说，在技术技法不断完善的前提下，艺术表达必须上升到思想的高度，用技艺来表现独立审美意象。梅兰芳绘画艺术对“意象美”有意无意的关注和表达，使得中国式审美思想逐步升华，为戏曲艺术的表现形式提供更多的可能性。所以，脱离了对审美思想的多方面探究，对于梅兰芳艺术的理解就只能停留在艺术形态方面。梅兰芳艺术的美学思想是其抒情性的戏曲语言与唯美性的绘画语言共同营造的艺术意蕴。即：一种情景交融、虚实相生、韵味无穷的意象空间。如果梅兰芳个体是以单个的形象美而存在的话，“意象”之美的创造则是由梅兰芳及其创作的若干艺术作品在人生经历中构成的审美体系，是以整体形象出现的高级审美形态。也可以说是超越具体的时间和空间，从而对整个人生、历史、宇宙获得一种审美性的感受和领悟。梅兰芳艺术的“意象”，说到底还是戏曲表演中气与势的营造，实与虚的置换；绘画创作中笔与墨的经营，心与物的交融。梅兰芳对意象之美直接或间接的表达，展示了生命本身淋漓尽致的美。

就更深层的意义而言，梅兰芳绘画艺术提供了一种可能的创作范式，将有限的戏曲表现形态用主观的美学意识加以打破，创造出新的视觉和思维感受。再回归中国式的审美心理，通常把宇宙境界与艺术意境视为浑然一体的同构关系。由于宇宙本身就是一种生命形式，艺术家对宇宙境界的体验就是一种生命律动的体验，而“意象美”恰恰就是这种生命律动的表现。如同中国画家所追求的“象外之象”“景外之景”，将本来有形的“景”，幻化成为一种无形的“象”。把人们的视界从有限的时间、空间牵引到无限的时间、空间中去。然而，从创作思维层面来说，梅兰芳正是充分发挥其创作的主观能动性。从认识的角度和实践的角度来提升形象思维能力，以感官接触到的

外界事物再将其转换成“意象”，也就是更深入地体验生活和观察世界。从而饱含感情地进行主动复现，这是一种改造客观世界从而也改造主观实践活动的过程。能动性的发挥也是绘画艺术与戏曲艺术创作同构且区别于模仿再现自然的思想体现。意识之外还涉及梅兰芳运用自己身体和精神的能力提升，最终实现审美感官的“真实”和本性生命的“真实”，这才真正意义上划清了“真”与“模仿”的界限。

总而言之，梅兰芳的艺术借助绘画方式的进一步发展和创新，呈现出既丰富又自由的独特景观。梅兰芳绘画艺术价值的认知过程则是一个逼近社会本真且思维方式多样并存的过程。早期戏曲表演在现代视觉意义上的本土化探索，以及绘画创作时期面临的更加开放、多元、广义的历史机遇。根植于中国优秀传统文化，梅兰芳从整体上和细节上逐步开展对艺术领域具体学科发展的分析研究。梅兰芳戏曲艺术、梅兰芳绘画艺术、梅兰芳艺术精神之间已达到相互的、内在的联系和统一，使之在审美意识和审美形态上取得创新性成果。中国传统美学思想也能贯穿

到不同时期的民族艺术当中，对中国传统艺术形态的改革、创新、发展有着深刻的借鉴作用。民族艺术需要像梅兰芳这样的开拓者、引领者和推动者，民族艺术的生命活力和审美品格需要一代代艺术传承者们砥砺前行，这也是对当代文化艺术领域传承经典的更高要求。

注释：

- ①朱立元：《美学大辞典》，上海辞书出版社 2010 年版。
- ②刘祯编著：《戏曲鉴赏》，上海音乐出版社 2013 年版，第 175 页。
- ③梅兰芳口述，许姬传记：《舞台生活四十年》，团结出版社 2006 年版。
- ④刘海粟：《梅兰芳画选〈序〉》，《齐鲁谈艺录》，山东美术出版社 1985 版，第 174 页。
- ⑤庞朴点校：《四书·论语·阳货》，商务出版社 2007 年版，第 663 页。
- ⑥俞剑华注译：《宣和画谱》卷第十五，江苏美术出版社 2007 年版，第 321 页。
- ⑦荆浩：《笔法记》，人民美术出版社 2016 年版。

（作者单位：中国艺术研究院）

责任编辑 孙 婵

世界视野·精神谱系·诗性表达

——聂茂“中国经验与文学湘军发展研究”书系述评

◎ 陈 婉 陈沁怡

摘 要：“中国经验与文学湘军发展研究”书系立足全球化的学术语境，是对文学湘军进行系统的、立体的、全景式的研究和总结。七本著作在纵向面上借助东西方具有学理价值的批评理论，考察了文学湘军赓续的精神谱系、创作路径、价值选择和审美态势，且不局限于某一固定的理论立场，追求大气开阔的世界视野；横向面上基于文本细读的批评方法，把湖湘地域内的作家群体他们的创作经验和精神困境，纳入到与集体中国经验的对话与交锋之中，融合了深刻的思辨力、洞察力与灵动的诗性表达。该书系为系统研究湘军文化提供了重要的范本，对中国新时期的文学、特别是湖南文学的繁荣和发展具有重要的理论价值与现实意义。

关键词：中国经验；文学湘军；世界视野；精神谱系；诗性表达

“中国经验与文学湘军发展研究”是聂茂从事中国现当代文学、特别是对新时期文学和文学湘军研究 10 余年的集中奉献；倘若算上文学创作的前期积淀，则是申报者置身文学现场 30 多年，观察、感受、参与和见证中国人民的伟大实践、中国作家书写中国经验的总体思考和学术浓缩。该书系共由 7 部专著组成，分别是：《人民文学：道路选择与价值承载》《家国情怀：个人言说与集体记忆》《民族作家：文化认同与生命寻根》《湘军点将：世界视野与湖湘气派》《政治叙事：灵魂拷问与精神重建》《70 后写作：意境阔阔与韵味悠长》《诗性解蔽：此岸烛照与彼岸原乡》。作者十年磨一剑，站在世界文学语境下，对包括文学湘军在内的中国作家在历史进程中书写和记录中国人民伟大实践的优秀作品进行总结和阐释，充分展示新时期以来中国作家的心路历程、艺术追求和理想情怀，回答了伴随经济崛起的中国作家应当以怎样的文化自觉和文化自信来书写中国故事，彰显中国立场、中国智慧和中國价值等重大命题，该书系对于重塑科学、健康、锋利的文学批评精神具有很强的针对性、原创性、前瞻性和创新性，对中国新时期的文学、特别是

湖南文学的繁荣和发展具有重要的理论价值与现实意义。

一、中国经验与文学湘军的赓续和发展

“中国经验与文学湘军发展研究”书系的可贵之处在于，站在全球化语境下，以中国经验和中国诗学的艺术立场，对传统文化视域下中国当代作家与作品、特别是对湖湘文化视域下文学湘军的研究做一次总结。雷达先生认为作者主要从以下五个方面作出了积极探索和不懈努力：

第一，夯实了世界视野下中国当代文学研究的学理基础，提升了中国精神和中华优秀传统文化在世界图景中的重大价值与时代意义。以中国经验与文学湘军为切入点，对改革开放以来文学湘军的巨大成就、内部构成、创作特点、叙事路径、审美趣味，以及中国传统优秀文化与湖湘文化之间的赓续、传承与发展的动态过程进行整体把握和深刻阐释，深入分析中国作家如何在世界图景中认识自己，将中国精神、文化建设与中华文化传承等一系列关乎民族盛衰、国家兴亡的重大命题呈现在国人面前。

第二，探究了中国作家的家国情怀和对人民文学执着追求的心灵冲动。作者着力研究新时期

以来中国作家为什么心怀家国情怀，对人民文学的创作诉求产生强烈的心灵冲动，并探寻包括文学湘军五少将在内的70后作家的集体崛起的深层社会原因。

第三，重新认识和发掘了中国制度优势与中华诗性为中国作家创作资源所拥有的深厚底蕴与精神投射的启迪意义。作者以中国制度优势和湖湘文化为切入口，对中国文学在新的历史条件下如何塑造自己、中国作家如何为丰富人类的精神生活作出贡献进行深入思考，全面厘清文学湘军的政治地缘、创作特色与形成路径，审视当前小说创作为何出现丰富复杂乃至矛盾对立的现实尴尬。

第四，探寻民族作家的心路历程，增强民族团结和民族文学的影响力。作者以江华瑶族作家群为例，找出他们的文化传承和汉文化的共生共融的关系，深入分析他们作品的审美特征、身份认同和民族寓言等，为民族文学的繁荣和发展提供实证意义。

第五，彰显了中国当代文学为复兴“中国梦”的重要意义。该书系运用历史的、人民的、艺术的、美学的观点评判和鉴赏作品，聚焦人民文学的丰富性和家国情怀的书写启示以及70后写作的新的艺术特质，揭示优秀作家应选择怎样的叙事路径，才能充分彰显传统文化价值和功能内涵，才能彰显文学创作和文学批评为先进文化建设和中华民族伟大复兴的“中国梦”服务的终极意义。

二、文学湘军的道路选择与家国情怀

书系的第一本是《人民文学：道路选择与价值承载》一书，其综合运用社会学、民族学、文艺学和传播学等多种方法，深入分析韩少功、孙健忠、残雪、王跃文等人的代表作品、人物形象及创作者的责任与担当，总结新时期以来人民文学的书写特征和创作规律，为文化自信背景下如何讲好中国故事、

建立健康有序的文学批评提供了新的研究视角。

欧阳友权指出：文学湘军无论用什么方法进行创作，他们都是自觉选择人民的文学作为自己的创作宗旨，作品的价值承载就是围绕“为人民服务”的宏大主题，这也是艺术和时代的双重要求。聂茂这部著作立足于中国文化母土，剖析文学湘军的精神脉络，解读人民文学的发展道路，传递汉语语言的价值。其民族与世界、乡土与先锋、传统与现代的多维阐发，以及兼容并蓄的思想、纵横捭阖的视域为文学湘军的创作与研究树起一座丰碑，也为人民文学的价值导向立下一个坐标，既彰显了作者深厚的文学功底和扎实的理论基础，又见出了作者的人文情怀和责任担当。

而在耿占春看来，聂茂以严肃的文艺价值为取向，立足湖南作家、立足中国经验的文学场域，作者忠实于自己的学术理想，勾画文学湘军的精神图谱，折射出新时期以来中国文学的多元镜像。这个尝试是崭新的和大胆的，具有开拓性和创造性，它让我们清晰地看到这片大地上的文学朝着怎样的方向行进，并引人深思：为什么文学湘军选择这条道路而非另一条道路，其价值承载的核心究竟是什么？该书以雄辩的事实、合理的阐释和缜密的逻辑回答了这一问题。

如果说，“人民文学”是聂茂找到的聚焦文学湘军的一个共同点，那么，“家国情怀”则是聂茂找到的文学湘军的另一个共同点。在《家国情怀：个人言说与集体救赎》一书中，聂茂以中国经验与湘军文学的赓续与发展为主线，深入分析新时期以来湖南文学创作群体无论是个人言说抑或是集体救赎所表现出来的思想风貌和审美特质，全方位探讨了文学湘军在全球化语境下书写中国经验与中国价值所凸显出来的精神刻度与家国情怀，是湖南文学乃至整个当代中国文学研究的新收获。

杨剑龙指出：文学创作从根本上说是个人化的，中国新时期文学尤其如此，个人言说与集体救赎并不矛盾，每个人都在坚持自己的价值取向

和审美趣味，每个人都有着自己的文学共和国。当个性化的解读淡化了以往集体色彩后，真正的集体反而变得更加清晰和坚实。聂茂将中国经验与文学湘军结合起来，展示了创作者个人言说之下的精神共性，即他们以个人的名义完成集体的救赎，是源于古老民族的朴素情怀，源于中华传统的人文血缘，其终极指向是家国情怀，串起的是大地的伤痕和苦难，记录的是泥土的荣耀和辉煌，这是文学的诗意，更是文学的成长。

著名作家阎真认为：谈论家国情怀，湖南作家无疑是恰当的，也是很有资格的，由此切入文学湘军的内部肌理，聂茂的研究视角很特别。不同时期的文学发展各有千秋，文学批评的态度和尺度也不尽相同，如何认识和把握当下文学的生态、价值和功能是摆在我们面前的重大课题。作为一个作家和文学批评工作者，聂茂立足于中国经验和文学湘军的文本细读，紧紧围绕家国情怀的中心命题，继承和发扬湖湘文化精神，赓续于文学批评传统，大胆进行方法的改良与创新，重塑文学批评应有的锋度与韧性，这是难能可贵的，也是让人惊喜的。

三、世界视野下的民族作家与湖湘气派

聂茂的《民族作家：文化认同与生命寻根》一书，主要立足民族性、地域性与世界性，将全球化语境和中华美学精神结合起来，从创作资源和审美境界的形成路径等多个维度对江华瑶族作家群进行阐发，总结湖南民族文学的书写亮点，寻找民族文学的精神原点与命运共同体，发掘江华瑶族作家与汉文化之共生共融的关系，对中国民族文学的发展、特别是湖南民族文学研究具有重大的时代意义和开拓性价值。

谭桂林指出：一个评论家聚焦一个县城的文学发展，这是罕见的；一个作家聚焦一

个县城的文学发展，这更是罕见的。作为一个学者型作家或作家型学者，聂茂的视界十分独特，他不只是评析一个地方和一个民族的文学，而是着眼于全球化下中国民族文学的广阔背景，从江华瑶族作家群出发，构建一个袖珍型的文学和文化范本，讲出文学湘军和湖湘文化的内在关联，更讲出民族文学的起源和中国文学的价值与意义：文学一定是由最微小的支点开始的，在最微小的地方构建着人的文化认同和精神寻根。

敬文东则认为：当我们都在关注宏大命题时，聂茂为我们提供了一种文艺评论和文学研究的可能：我们可以不局限于那些经典作家及其代表作的解读，也能获得审美的愉悦和高雅的趣味。我们更应该关注最基层的作者和作品，它们往往最具普遍的文学价值与意义。作者以真诚的、有责任感的美观照，开启了一种新的批评范式，即把文学批评的深度、宽度和厚度具体化到一个很小的单位量级，用江华瑶族作家的“小火点”点亮中国经验和民族叙事的整个天空，呈现一个美丽的地方，彰显一个伟大的民族，高蹈一种卓越的文学传统。

聂茂的《湘军点将：世界视野与湖湘气派》一书，以深度对话的形式，生动呈现与唐浩明、王跃文、阎真、何立伟、何顿、彭学明和姜贻斌等人的观点交锋与思想对撞，探讨文学创作对于地域文化的现代性认知，对文学湘军的文本特色与精神气质、文化守望与历史担当等一系列重大问题审视、质疑、对话、批评与反批评，充分展现了文学湘军创作背后心灵的挣扎和隐秘的愉悦，以及作品呈现出来的悲悯的力量。

贺绍俊认为：中国当代文学评论不乏宏论、概念和附会，而冷峻的批评和真诚的发声显然不够。聂茂的文学评论视野开阔，学理敦厚，既有敏锐的艺术感知，又有高蹈的学术理想。他用新颖的视角深入作家隐秘的精神世界，发掘作品的文学价值，将作家专论与文本细读、写实言志与对话交锋、学术深度与湖湘文化传统融入其中，籍

由这些理性文字，我们再次审视湖南文学、乃至中国文学的格调与气派时，不难发现聂茂的雄心与匠心。

方长安则认为：与作家进行深度沟通与直面对话是文学评论的重要特点。聂茂摒弃了视文本为零碎个案的狭隘视野，把作家创作心理、作品形成机制、读者审美接受融为一体，突显了作者的理想之光、理论情趣和学术素养。作者秉持客观公允的学术立场，审视新时期以来文学湘军中的重要作家的代表性作品，以犀利的分析指陈创作的缺失，由此及彼，窥一斑而知全貌，湖南作家的创作也一定程度上彰显出中国作家的文化镜像。

四、文学湘军的灵魂拷问与诗性追求

聂茂的《政治叙事：灵魂拷问与精神重建》一书，主要从政治叙事对人物塑造、故事架构和价值承载的逻辑原点出发，深入发掘文学湘军一直以来“文以载道”和“为民代言”的书写传统，认真分析湖湘文化与文学湘军的“政治情结”、精神重建与现实境遇的深刻内蕴，努力阐释文学湘军政治叙事的缘起、勃兴以及新时期湖南官场小说崛起的时代意义。

这种研究，在贺仲明看来是理所当然的。他认为：三湘大地自古文运昌盛，近现代文学大师频出。特别是新时期初期，文学湘军更是风光无限。进入20世纪90年代，文学日益边缘化，而湖南官场作家群却高潮迭起，再次受到文坛瞩目。可以说，文学湘军的发展变化是中国当代文学的镜像和缩影。聂茂置身其中，以崭新的视角诠释了在全球化语境下湖南作家置身于转型期中国所亲历的价值裂变与精神创痛。作者对湖南官场小说的代表作家、中间力量、动力阶层等进行了深入细致的分析，是当下官场文学研究的新收获。

著名作家邱华栋指出：湖南文学的政治叙事在很长的时间里都是中国文学林立诸峰中的独有存在，它不断给广大读者带来惊喜，给文化消费带来活动。但这类叙事也常常在肆无忌惮的想象中冲破应有的边界和道德约束，溢出允可的范围，导致观察和定义的困难，挤压着思考的空间。聂茂的这部专著，聚焦湖南官场作家的政治叙事，在性情可见、观点别致的论析里，深刻把握官场小说的内部肌理、政治情结、文化传承、现实境遇等，揭示了作品人物的动力机制和情节发展的内在逻辑，具有重要的理论价值和现实意义。

聂茂的《70后写作：意境阔阔与韵味悠长》一书，则全面聚焦并深入分析包括“文学湘军五少将”在内的中国70后作家群这个“夹缝中的一代”的书写特性、叙事规律和艺术建构，充分展示转型时期中国传统价值、文化观念和道德秩序摇摇欲坠所带来的社会阵痛和时代巨变给70后作家造成的强烈冲击与心灵震撼，探讨了70后代表作家的精神命途与漂泊之苦的思想根源，阐释了70后作家在传统与现代、历史与现实、物质与精神之多重困境下的心灵成长史，夯实了中国经验之世界表达的学理基础，彰显了70后作家的创作追求、心路历程与文学自信。

在谢有顺看来，聂茂的文学批评，情感真诚且念怀人心，一直在构建一个广阔而多元的审美场域，尤其这部以70后写作和文学湘军五位青年作家为研究对象的专著，更是将宽阔的艺术视野与地域性的美学风格融汇一起，通过个体与时代、传统与现代、现实境遇与精神裂变之间的对话，为我们理解一代人的写作开辟了新的视角。

著名作家刘恪对发现和推介“文学湘军五少将”有着独特的贡献。他认为：努力把握中国新时期文学在全球化语境下的审美特征，聚焦包括文学湘军五少将在内的70后作家在代际视野中的集体崛起，聂茂在地缘政治与经济格局裂变的风景中展现了他的探索之思与实践之旅。宽阔幽深的批评眼光与细致深入的文本阐释在他的《70后

写作:意境阔阔与韵味悠长》一书中内化为精神探寻与诗性承继的完美融合,他以独到的逻辑认知和新锐的价值评判,让我们充分领悟到“被遮蔽的一代”的思想锋芒与深邃思考。

聂茂既聚焦了文学湘军的群体写作,也对个体写作进行深入的分析、思考,这就是《诗性解蔽:此岸烛照与彼岸原乡》一书的由来。聂茂运用中国诗学、传播学和接受美学等学术方法,围绕中华美学的诗性表达、社会思潮对诗性的遮蔽、文学的悖论与创新、女性救赎的启蒙价值、知识分子的心灵叙事等进行深入细致的学理分析和文本解读,从中发现:文学不是一个孤立的存在,它是包含文本、世界、作家和读者共同构成的命运共同体,文学湘军的诗性追求是此岸烛照与彼岸原乡的精神缩影和文化镜像。

洪治纲给予了充分的肯定,认为:在市场经济与消费主义思潮盛行的时代,人类生存境域下的生命力度与坚韧人格已经被生活表象的权力追寻、娱乐至死的“一时性快感”所遮蔽。似聂茂这样,坚守“科学的直觉与诗道的精微”,从原生态的生存现场深处发掘出人类内在的灵性成分与纯粹精神,重新审视中华美学诗性之根的学者是很难再看到了。该书是作者对以阎真为代表的文学湘军创作个性与追求的独特探索,拓示出诗性表达在审美空间上的新动向。

面对复杂焦虑的现实生活与诗意理性的文学理想,张光芒觉得聂茂在“此岸”的困境中向往着“彼岸”的烛火,作者一方面继袭了中华古典美学传统,深入研究以阎真为代表的文学湘军个性化审美追求,强调文学的生命原力与诗性召唤;同时又将“诗性特质”作为东方智慧与西方哲学的有机联结,进而把失落苍凉的消极痛感转化为一种超越苦难的人性深度。这无疑为当下文学创作重

构形而上的诗性品质与呼唤人文精神的回归提供了丰富的想象和有力的支撑。

五、全球化语境下文学湘军的深度阐释

这套“中国经验与文学湘军发展研究”书系,在题材和主题方面聚焦湖湘文化,体量宏大,综合运用了社会学、文艺学、传播学等多种研究方法。广泛吸收西方的理论成果,站在全球的视野之下全面审视湖湘文学,概括新时期以来湘军发展的总体特征,达到了一定的理论高度。作者早期海外留学的经历、在媒体一线从事记者、编辑的经历以及在高校对于当代文学、新闻传播学的研究,这些都为他提供了较好的理论资源。在这套书系中,从书名及每一部专著的标题都凸显了作者的理论情趣和学术素养。正如欧阳友权所说,这套书书名就取得很大气,“中国经验和文学湘军发展研究”把我们国家和湖南联系起来,拥有着一个广阔的视野。

季水河认为,把这七本书连起来看,首先做到了史论评的统一。史,这七本书从所评的作家及文学现象看,至少是改革开放四十年来湖南省文学发展的一个缩影,由此便凸显史的价值与特点;论,每个作家和作品前都有一个概论对整个文学现象进行考察论述,并且具有史料价值;评,对很多作家及作家重要作品进行了点评。其次,作品沟通了宏观、中观、微观的视角。从宏观上讲,采用了比较文学的跨文化跨学科研究,尤其是跨文化研究,能够把中国经验、湖南文学放到世界文学的视野中来加以考察;从中观讲,他能把整个文学湘军与中国经验相结合,既在文学湘军发展过程中来看中国经验,又在中国文学经验的整体背景下来看文学湘军的发展。从微观讲,对江华瑶族文学,能把现有的文学现象和作家,几乎有一点成就的都进入他的视野,进行分析研究。这几者的结合中,把微观的现象放到宏观视野中考察,也能把宏观的东西指导具体个案的分析。谭伟平也指出,煌煌七大本著作,既有视野

开阔的宏观论述，如第一本《人民文学——文学湘军的深度阐释》，也有见微知著、窥一斑而知全豹的微观剖析，如第三本《民族作家——文学湘军的江华现象》。就是在一种现象一个作家的分析中，也体现了微观与宏观相结合，以小见大、以大证小的研究特色。同时，他认为这是一座代表文学湘军理论研究的新高峰，既吸收了湘军理论研究的最新成果，又彰显了个人的学术胆识与见解。陈善君认为，这套书系发乎本土化，止乎全球化，是一次理论视域的大展现，把作家的理论素养、理论学养、理论视界全部在这七本书中展现出来。罗宗宇认为，从地域文学的角度出发，显现出了世界文学、中国文学和湖南文学的相互勾连。岳凯华认为，对于湖湘文化的这种剖析是带有世界眼光的前沿审视。阅读这套书有全球化语境的立足，把地域文学放在世界文学的语境里审视。因此在他的段落篇章中常有国际性学术话语的融入，但是又不全盘西化，还是强调民族性的特质。晏杰雄从学术原创性的角度，认为该书是“有主张的评论”，如提出了“开放的少数民族文学创作”观点，把江华瑶族作家群创作置于全球化、世界文学的坐标中考察，提出民族性和人民性、民族性与现代性的结合，从江华瑶族文学的独特体验走向普适性。万莲姣认为，作者由西返中、外审内探文学湘军书写里的中国经验，那是习惯以中观西的人所难以理解的恢宏气象。这套书形成了较为系统、相互独立又相互联系的“文学湘军精神谱系”，开拓了一条线性的文学湘军的精神溯源之路。

龚旭东认为，这部著作对湖南当代文学的扫描是全面的，这种扫描是全方位多角度多层次多形式的。既有整体的研究和史的线性的研究，还涉及具体方面如文学湘军五少将，湖湘地域中的小地域如江华，涉及到各

种文体各个类别。王涑海认为，这套书是文学湘军发展的诗性记录。聂茂近三十年置身文学现场，既沉浸其中，参与和见证了中国人民的伟大实践，通过作家对中国经验的书写，又出乎其外，对中国作家的伟大实践、中国经验的书写进行了整体思考。岳凯华认为，这套书系是对文学湘军的系统性分析。这得益于聂茂对于文学湘军持之以恒的关注，亲密无间的互动，有了这样的基础，才能对研究对象进行鞭策入里的解读。罗宗宇从地域文学的角度，谈到他对湖湘文学研究的看法：第一，以地域文学为方法，牢牢立足于文学湘军的创作历史，这套书系体现了鲜明的区域性；第二，提炼了作为中国文学经验的地域文学的经验，体现了文学湘军立足于时代进行创作；第三，立足于民族区域的文化传统进行创作。阎真指出，这套评论著作在广泛研读大量作品的基础上，对几十年来湖南文学的重大现象、重要作品、重要作家，都进行了细致的梳理，从理论上描绘了四十年来湖南文学的清晰轮廓。论著以较大的篇幅，论述了作为湖南文学突出现象的政治文学的发生机制、传统源流，特别是与湖湘文化的关系。罗如春认为，这套书体现出著者的学术雄心和宏大气魄，是对当代湖湘文学的第一次较为全面的巡礼，以一人之力在数年之间做出如此厚重庞大的成果，让人敬佩。著者对于湖湘文学提出了一些富有创造性的系统性的主张，后学者进一步研究必得对此加以参考。纪海龙认为，书系是文学湘军研究的重要收获，七本书三百余万字是将来文学湘军研究绕不开的重要文本，为地域文学研究提供了新思路。它非常细致也很细腻地研究湘军乃至更具体的文学群体，如江华瑶族作家们的创作特色，特点鲜明，解读细致，富有才情，令人印象深刻。

六、文学湘军的精神谱系：学术思辨与诗性表达

“中国经验与文学湘军发展研究”书系，聂茂以“中国经验”为轴心，全面立体、客观真实地

对新时期以来的湖南作家及其作品进行归纳、梳理、分析与整合,形成较为系统、相互独立又相互联系、完善又详细的“湖南作家创作图库”或“文学湘军精神谱系”。这样做,首先要突破的是“区域规制”和“专题研究”的单一视阈,作者对全球化语境下中国特色的文学湘军进行全景式的还原、检示和呈现。这里所说的“中国特色”,是指文学湘军固有的地域底蕴、文化传统、时代背景、政治觉悟和创作诉求等宏大叙事所彰显出来的文本特质和品相;这里所说的“全景式”,是指本书系既有对文学湘军中的老作家或知名作家的历时性研究,又有对文学湘军中的中坚力量、新锐作家的共时性的阐释,还有是对名不见经传、但颇有潜力的文学新人或文学“票友”的“发现性”考察与分析,力图涵盖文学湘军的方方面面,带有较强的史料性和体系性,其中主要包括:人民文学的道路选择,家国情怀的叙事冲动,民族作家的生命寻根,文学湘军的湖湘气派,官场书写的价值重建,70后写作的艺术追求,诗性解蔽的精神原乡,等等。整个研究既聚焦文学湘军的总体气质和思想特性如人民文学和家国情怀等,又分析江华作家、湘军点将和政治叙事的文化传统和精神亮度,还对文学湘军五少将和阎真小说等进行文本细读和深入阐释。与此同时,本研究十分重视和充分吸纳国内外学术前沿最新研究成果,尤其是新时期文学研究中学术同行的立场观点和思维方法,通过作家及其作品的内在逻辑与话语建构,以及“镜与灯”式的对话与互证,努力从价值承载、中国智慧、辽阔意境、灵魂拷问、文化认同和个性追求等“文学深描”的多个维度上,对文学湘军书写中国经验的作品风格、人文关怀和内在特质进行从上到下、从局部到整体、从内到外的独到准确而富有深度的审美、品鉴、观照和把握。

厚重的七大本著作,如果纯粹是理论的堆积、文学现象的阐释,虽然符合文学理论读本所具备的思辨性,从接受美学的角度看必然会因此丢失掉一批读者。而聂茂作为诗人出身,思辨理性浸透在文学语言写就的评论文字中,最大限度地释放了个人的才情。因而,著作本身具有较好的文学性和可读性。不少学者也多次提到书系的总跋《阳光多灿烂,生命就有多灿烂》,认为它是一篇值得欣赏驻足的美文,甚至每一部的绪论和结语,都体现了美学的、诗性的风格气质。

欧阳友权认为,七部专著皆系一人所为,得益于聂茂的野心、才情和笨功夫。就才情而言,聂茂作家出身,因而这套书是思辨性的哲学的,却也是诗性的,率性率真的,满怀激情灵动的美文。他的文采、他的思辨能力、他的文字的表现力和渗透力非一般学院派能及。白寅认为,我们的理论研究变成了一个非常象牙塔的东西,本书系更是一次文学高尚性的一种解说,也是我们国家这样的一种文学思辨力、感染力再度重新的上演。罗军飞认为,聂茂的评论著作体现出人文情怀和对文学来自生命本源的热爱,很多章节读起来文辞优美,感情真挚,很打动人心。季水河认为,聂茂的文学创作经历,诗人的诗性和诗情使他的个人表达富有艺术性,也增加了评论者的可读性。对此谭伟平也称道,聂茂是一个劳动模范,能够将艺术感知与学术理想巧妙地结合在一起。王溪海认为,这套书是评论的史诗,既有评论家的扎实和严谨,又有诗人的浪漫。并且,他的评论是对当下僵化的、远离时代的文艺评论的反驳,他的评论既有理论家的学术性、思想性、理论性、逻辑性,又有一个成功作家的浪漫、灵动和敏锐。他的文字文气神韵境界兼具,是当下文艺评论的典范。罗如春进一步指出,著者研究作风细致踏实,触及到皮肉和灵魂,比如第一卷论及王跃文小说《苍黄》总共有7处写到了“怕”,甚至细致地标明了原书页码,而且言简意赅地精辟总结了官场五“怕”。此外,体现了著者其孜孜矻矻、钻

研不倦的学术精神。就像作者在书中夫子自道的，他常常是在“天空已经有启明星”的时候还在进行阅读评论。有心人天不负，起早摸黑的耕种，必然会有眼前这一摞沉甸甸的收获。晏杰雄认为，书系中的批评文字呈现出文学性，也就是李健吾所说的“美的批评”。作者具作家、学者、批评家的多重身份，体现随笔风格和作家文笔，学术语言和文学表达结合较好，理论阐述和文本分析中不时渗入文学性因素，论理活泼清晰，语言优美有质感。万莲姣认为，这是作家关于地方的、中国的、民族的、世界的文学文化创意总结和阐释，朝外观天下，居内审自己，当中自有其个人文学文化批评的总体风貌。

此外，不少专家还就聂茂与评述对象间的访谈沟通这一写作机制进行了讨论。聂茂曾公开表示：“一些作家可能今日不太愿意接受采访，但我身份的特殊性为研究提供了深度对话的可能。我曾经与何顿老师有过三万字的深入对话，进行了一年半的连载，这就使我的研究内容更饱满、有深度。”作为文学湘军中的一员，聂茂的研究对象大多是多年的朋友，因而具有先天的优势。龚旭东认为，聂茂和各个作家的访谈具有示范性的意义，因为在访谈过程中，可以和作家站到同一个层面去交流沟通，显现出很多平时研究中看不到的东西，会更加感性，会有很多突然激发出来的思想和火花。晏杰雄认为，聂茂著作是“有人气”的评论，很好承继了中

国文学批评“知人论世”的传统，每篇作家论后面都站着一个人，评论家和作家进行潜在对话和精神交流，对评论对象倾注深情，对作家很了解和理解，对他的作品喜欢。评论某位具体作家来就像谈论知己，对其成长历程和内心精神困惑都有贴切评介，写出的评论有温度，有人情味儿。

“中国经验与文学湘军发展研究”为系统研究湘军文化提供了重要的范本，对中国新时期的文学、特别是湖南文学的繁荣和发展具有重要的理论价值与现实意义。当然，也有专家诚恳指出了书系一些不足之处，如罗如春提到：第一，评论家应该与被评论对象拉开更大的距离，进一步增强批判性。第二，一些批评话语应该与主流意识形态保持一定的距离，诸如“人民性”等一些关键性的批评概念也有着进一步加以谱系学梳理的必要，从而厘清并确认这一超级能指在不同场域中的复杂所指，方可为进一步深入探讨奠定扎实的理论基础；第三，著者的批评话语建构的一个愿景是“世界视野和湖湘气派”，但在著者的大作中却很少看到西方批评理论话语影响的痕迹；第四，在研究题材的选取上可进一步精粹化，以免陷入细大不捐反受其累的情景。所有这些，对聂茂今后的学术研究，提出了更高的要求。聂茂应当向新的高峰发起挑战，让我们拭目以待吧。

（作者单位：中南大学文学与新闻传播学院）

责任编辑 余 晔

“中国文艺理论学会第八届青年论坛”会议综述

◎ 余文娟 杨宁

摘要:近年来,随着科学技术的高度发展,以及各学科的高度互渗,“物质”“媒介”“技术”日益成为文论研究的三个关键词。而通过研究,我们可以发现这三个关键词实际上是浑然一体的:“物质”和“媒介”在诸多研究中经常被视为同一范畴,媒介的发展无疑由技术所助推。更重要的是,在这些理论背后,或隐或显地呈现出超越人类中心主义的观察视角,甚至形成所谓“后人类”或“超越人类纪”的思潮。有鉴于当代文论发展的这些最新动态,由中国文艺理论学会发起、湖南师范大学文艺学学科承办的“中国文艺理论学会第八届青年论坛”学术研讨会在长沙召开。与会的70多位专家学者就“技术”“物”“媒介”“后人类”“身体与艺术”“中国文论”等论题展开了深入的探讨。

关键词:物质;技术;媒介;后人类

由中国文艺理论学会发起、湖南师范大学文艺学学科承办的“中国文艺理论学会第八届青年论坛”学术研讨会在长沙召开,主题为“物质、媒介与技术:当代文论研究的新动向”。中国文艺理论学会秘书长朱国华、湖南师范大学文学院副院长肖百容、湖南师范大学文学院文艺学学科负责人赵炎秋出席开幕式并致辞。

本次会议的主题发言与小组讨论大致围绕以下七个主题展开:

一、对“技术”的探讨:江西师范大学的刘碧珍将微信与叙事学联系起来,探讨在微信叙事中现代人是否会自觉地再部落化,继而思考社会发展和人类发展的关系问题。她认为微信叙事借助叙事者打通了真实和虚构的界限,跨越了现实和理想、梦幻等多重世界,回归了叙事的本质,在微信叙事中叙事者和受叙者的身份是可以相互转化的。衡阳师范学院的文玲借助海德格尔的理论,分析了人与技术的本质关系并对技术的当代价值进行了反思,她强调人类要摆脱工具决定论的技术观,要让技术成为创造人类性能的先导,最后得出了人类可以通过技术超越人类自身的有限性从而获得无限性存在的这一论点。浙江传媒学院的杨向荣从

西方艺术史、哲学史角度出发去思考视觉图像建构技术背后的意识形态隐喻,他从古希腊和中世纪的世界文化观入手,详细论述了在图像时代下图像自身是如何在视觉建构中进行意识形态建构的。闽南学院的练暑生讨论的是新媒体时代下网络诗歌的抒情问题,他以诗歌为切入点,从技术、新媒体的角度思考先锋问题认为网络媒介所营造的空间是其保持先锋性的原因之一。中国社科院的许苗苗讨论的是传媒技术对城市空间的作用以及人对城市空间方式的塑造作用,这种塑造背后是诸如资本、政治权力等一系列的操纵,她认为媒介既丰富了城市空间又对城市进行了简化。湖南科技大学的李文浩对科技决定论进行了考察,她指出生产方式是多重要素综合作用的结果,文化产业中科技和意识形态的关系具有复杂性,这一定程度上消解了科技决定论。吉首大学的刘泰然结合西方哲学及艺术观念分析了中西文学对预构与生成这两种范式的理解,探讨了人与技术的发生之间是否存在偶然性的问题。中央美术学院的周颖南围绕着技术与艺术的关系、录像艺术、中国录像艺术发生的语境和条件三个话题讨论了技术性媒介对当代艺术创作的影响。扬州大学的田义从电子媒介的性质入手,探讨了媒介

对文学生态影响的变迁及电子媒介背景下文学生态的新变化，他详细论述了媒介的文化偏见性、媒介的生产力性、及媒介的启蒙与操纵等三方面的内容。

二、对“物”的讨论：温州大学的阴志科从伊格尔顿对本雅明物性美学的诗意阐述入手，探讨语言指向的物质性与其自身意义构成之间的关系。四川美术学院匡景鹏围绕“物性”的概念，探讨了福柯对海德格尔的物性及其艺术真理观的批判，他认为福柯质疑海德格尔艺术真理观是因为在后者看来，真理是永远无法达到的，我们能做的只有用求真的意志去不断探求真理。同济大学的张艳借助于西蒙栋的理论来研究我们当下所面临新环境、新技术等新的“物”性问题，她分析了西蒙栋主张将技术纳入人文学科的可能性，反思了在技术控制论兴盛的大背景下，西蒙栋所强调人类主动性等哲学思想的界限问题。成都大学的张郑波从海德格尔、科斯洛夫斯基、波德里亚和列维纳斯四个视角入手，将“物”的理论研究与当下的消费语境相联系，探讨了作为未知状态的“物”在对现代性危机进行诊断与防御当中起到的作用。南京大学的夏开伟从忧郁与失、作为“物化”的书写技术、人一物的张力与汇聚三个方面阐述自己对“物”这一话题的理解，他对“物”的理解更偏向于海德格尔，他得出了人是依靠书写技术生成的然后通过书写技术得以持存这样的一个结论。广东外语外贸大学唐伟胜从物在叙事文学中的不同存在方式入手，评估了当下研究中“物”这一话题出现的意义，并结合文化传统和文学传统两方面对“物”进行研究。首都师范大学咎朦分别从物的陈列、解放与深渊三个角度讨论了阿甘本《无内容之人》的作品中提到的物的秩序问题，并将之与波德里亚对物性的思考做了比较。

三、媒介理论研究：中山大学的罗成是从格罗斯伯格的理论出发来论述媒介问题的，他指出格罗斯伯格与前人的不同在于，他认为文化研究是研究语境的而不是研究文化的。他关注的是媒介对于人类社会生活的影响问题，这体现在其媒介建构理论中，落脚点在于谈论媒介与社会组织之间的互动问题，前者作为中介的潜能就是在这个层面起作用的。中国人民大学的常培杰论及格林伯格与阿多诺在艺术理论中媒介问题的比较，认为两人的相同点在于都强调艺术作品审美形式的整一性。南京大学的王曦谈论的是当代景观社会的批判理论，她以德波等人对当代媒介的过度负面的景观批判为起点，指出剧场和场景在西方词源学中是同一同源，因此以剧场理论应对媒介景观社会，对媒介进行中立化的再解读是可能且有必要的。山东师范大学的杨光谈论的是基特勒媒介理论视野中的文学本体论问题。河南科技学院的苏喜庆以当下的文学现象为切入点，发现文学话语在与媒介话语的博弈中已经具有了明显的媒介化倾向。南开大学的周才庶谈到在当今全媒体语境下，小说叙事中运用图像的手法已经成为了一种比较突出的文化现象，图像化叙事有助于导演将文字转化为影像，具有影视改编的优势，但同时我们也要警惕改编过程中低门槛的感官享受倾向。暨南大学的林蔚轩从媒介环境学的角度研究宋词，认为五代北宋的词偏向于“不隔”南宋的词偏向于“隔”，就是由于两个时代的传播环境有很大的不同。

四、媒介运用分析：河北大学的郎静借助于对贾樟柯电影中传呼机、手机、平板电脑三个信息媒介物的分析，指出媒介不是一个人的延伸和一个统一体的融合，其中彰显的是在资本导向之下，一次次人际情感的断裂和被围困的人。苏州大学张春晓的研究对象是90后非粤语区香港流行文化粉丝，她主要从粉丝快感、时空和香港想象三个方面来探讨这一问题，而当代媒介技术的发展对于香港流行文化吸引大批90后非粤语区粉丝

发挥了重要的作用。暨南大学的吕蕙谈论的是上海电影中的科幻声景问题，她认为录音本身是一个干湿结合的过程，对于一个声音景观来说，她的声音可能来源于干声和湿声的混合，声场是所有城市想象的基底，那么基于科幻电影中非真实的部分，我们需要回到真实的声场，对它进行新的阐释。中南大学的贺予飞以媒介为中心研究网络类型文学，她认为媒介作为工具和外部力量，影响着网络类型文学的变化，释放了文学的生产与消费力，重塑着人的感知结构，数字化传媒技术催生了网络类型文学崛起之势，但也导致了文学审美性和精神诗性削弱等后果。重庆师范大学的刘艺以美剧《西部世界》的仿生人为例，探讨了后人类主体性的问题，认为这些按照工程师编码生存的仿生人颠覆了身体和意识二元论以及现存话语和秩序对于身体建构的狭制，让人类获得了一个真正可供探讨的他者，能根据他者确认人类何以成为自身的问题。南昌大学的席志武则是通过对大量微信互怼群当中的对抗性话语分析，发现了其背后折射出的话语狂欢和人们自我形象的构建，并认为在互联网媒介时代，多元共生的网络生态的构建是有必要的。郑州大学的王欢欢认为文学作为媒介之一种体现出的认知与把握世界的方式，文学作品创造的精神世界同样具有空间性，因此文学的空间研究应该引起重视。四川大学樊欢谈论的是新媒体艺术，为了区分科学界的新媒体艺术的研究，她认为研究应该回归到人本身。山东师范大学的姚超文谈论的是当代中国大众文化，她指出在当代媒介技术发展迅速的時代背景下，大众文化的受众不再只是被动接受，而是主动参与了大众文化的接受、创作与传播，使得当代中国大众文化呈现出参与性特征异常突出的文化样态。

五、对“后人类”的探析：湖南省社科院

的王瑞瑞通过对尼古拉斯·罗斯生命政治理论的解读探讨了后人类时代生命与死亡的辩证问题，她详细论证了罗斯的研究重心是如何更好地实现新技术的使用并且在后人类背景下如何实现伦理政治和生命政治完美融合的问题。湖南师范大学的张霖源以弗洛伊德和拉康的精神分析理论为视角，探讨了AI电影里所呈现出人类潜意识中的现实焦虑问题，她从想象界扩展到象征界最后到实在界去思考在AI背景下人类的未来在哪里以及如何构建起人际关系的伦理性。北京航空航天的王硕主要探讨人工智能是否会有情感，以及人工智能的情感是否等同于人类情感这两大问题。她认为如果我们不囿于人类情感的基本准则，会发现人工智能是有自身的情感特征的。太原师范学院的赵璐梅讨论了技术改变人类自然属性所带来的伦理问题。兰州大学姚富瑞讨论了后人类语境下，媒体技术的发展对文学创作、传播以及对社会关系的影响问题，她认为技术与人体的结合并不一定会产生后人文主义身份，只有在技术具备人类主体思维意识或经验的前提下后人文主义才有出现的可能性。西南大学何榴从海勒斯的认知理论出发，谈论了信息时代下在场和缺席理论发生的新变化，并从文学批评领域出发探讨了在场缺席到模式随机这种认知的转换对当代文学产生的影响。浙江师范大学的李震则结合系统、观察两个关键词对尼古拉斯·卢曼的社会系统理论进行了全面的考察。西安外国语大学的董阳围绕着后人类是一种自反性理论的理解基础，分析了美剧《黑镜》中的自反性叙事，他通过对《黑镜》前19集剧情的梳理和人物画像概括提炼出了《黑镜》中的叙事特征。

六、身体与艺术阐释：对身体与艺术的讨论是本次会议的亮点，论文虽只有五篇，但分量都很重。华东师范大学的黄金城主要谈的是艺术作品何以是有机体的问题，他认为不能把有机体作为一个简单的作品范畴来考察，而是试图将之放回到1800年前后的德国思想史中。他认为艺术作

品作为有机体在理论层面上一个核心环节，就塑造艺术作品的自然性，即艺术作品不是由一个外在的理性意图创造出来的，其本身就是某种理性的构造形式。东南大学的卢文超谈论的是新艺术社会学，他认为以阿多诺为代表的具有浓厚先验色彩的传统艺术社会学，其重心在艺术；以贝克尔为代表的艺术社会学，其重心在社会。而以德诺拉为代表的新的艺术社会学则新在将两者人（社会）与物（艺术）融合，见人又见物，倡导人与物之间的互动。华东师范大学的刘芊玥是借格罗斯伯格的流行文化批评谈当代文化研究中的“情动”转向。她认为“情动”首先是和感觉混在一起的，它不仅是一个名词也是一个动词；其次它也是包含归属感和认同感的一项机制；最后，格罗斯伯格的独特之处在于他是从实践的角度切入语境和政治，关注情动政治的研究。湖南大学的张俊认为在当代新兴的媒介文化中，文学正在经历某种深刻的转型，突出表现在亚文学的兴起。通过对当下的亚文化现象的论述，他认为亚文学在文学载体、语言风格、价值观等方面都对传统文学有所突破，因此当代亚文学的崛起在某种程度上可以视为文学的新生，其背后隐藏的是社会各阶层创造性的巨大潜能。湖南大学的李三达讨论的是文学和艺术理论中对平等化问题的解释。他分析了威廉斯和朗西埃的理论中对平等化问题分析的相似性，指出了两者相似性背后隐藏着分析对象方面的巨大分歧。重庆师范大学的汤克兵谈论的是的现代主义艺术批评，他把古典绘画中的画框作为梳理艺术批评史叙事的切入点，认为从一般的角度来看，现代主义绘画的一个共同的特点就是突破画框这一物质边界的限制，而这一过程得以进行的基本前提是媒介的自律。

七、中国文论研究：本次会议共出现了

八篇以中国文论为主题的文章。其中古典文论有五篇：中南大学的魏颖从彭连熙工笔仕女画中“红楼美人”的意向出发，探讨了文字文本和图像文本之间的互文性问题。兰州大学的刘顺从文学与政治的关系，以及作为政治运动的文学两个层面出发，重新评估了中古时期文学与政治之间的关系问题。江苏第二师范学院的赵敬鹏将潘金莲放到文学与图像的语境下进行讨论，他认为潘金莲的“语象”和她在图像当中所呈现的“肖像”之间不是完全对应的，这种不对应受制于不同时期的礼教需求。江西师范大学的徐丽鹃主要从中国文化历史起源的角度来考察文艺的听觉传统，并通过对先秦殷商和周代两个阶段的考察证明了“尚声”传统与古代礼乐文化和文艺形态之间的密切关联。四川师范大学的谭玉龙从“醉”字出发，分析它背后蕴含的儒家与道家思想并以此来探讨宋代蜀学的审美境界。近现代文论主题的论文有三篇：中山大学的杨水远谈的是对同一性思维的反思问题，他把同一性思维分成本体论和认识论两部分，并从中探讨了同一性思维对中国当代文论的影响并具体阐述了陶东风对中国文论思维转型的促进作用及其弊端。集美大学的谢慧英对新时期文学审美论进行梳理，重点谈论了文学审美论的产生背景、建构特点以及意义影响等问题以此来分析审美论从以往的主流文论发展到今天所面临的问题及未来发展前景。吉首大学的崔淑兰以历史哲学和文学理论下的典型理论为切入点，具体探讨它发展变化的原因过程、典型理论当中的辩证统一关系以及20世纪后典型理论衰弱的原因。

本次论坛闭幕式由湖南师范大学何林军教授主持，华东师范大学汤拥华教授致闭幕词。本次会议展现出了文艺理论界最新的理论话题，以及国内年轻学者对这些全新话题的最新思考，具有鲜明的里程碑意义。

（作者单位：湖南师范大学文学院）

责任编辑 马新亚