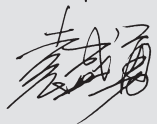


十月金秋,累累硕果。新中国70年乃是动人心魄的70年,人民在这秋高气爽时节,载歌载舞,欢庆中华人民共和国70华诞的到来。新中国文艺70年的本质,乃是真正实践了文艺为人民和为社会主义服务的初心。人民福祉的获得,乃是内含了对于文艺和文化的诉求。文艺大众化自二十世纪三十年代开始,尤其自中共开创的延安时期开始,就成了党所领导的革命文艺或党的文艺予以不断探究和实践的重大理论与创作课题之一。其实,文艺大众化的政治和艺术功能在新中国文艺发展进程中的此消彼长,乃至融合与断裂,都是一些客观存在。

但是,自延安文艺发生和形成以来,文艺大众化在新中国发展中,也是包含了一种具有超越世俗的价值存在,它具体呈现为中国社会主义初级阶段文艺和文化所具有的信仰维度。没有致力于面向人民和共产主义的价值属性,没有这样一个信仰的存在和彰显,那么中国社会主义文艺的形态和发展就会走向历史的另一面。文艺大众化在共和国文艺的发展进程中,呈现出来的不同文艺发展形态及其所具有的不同内涵,其实还是现代性在中国文艺进程中的自我展开,现代性的人民属性和社会主义属性在中国文艺发展中的历史与现实表征,是具有自身的创造性和世界性特色的。社会主义中国的文艺并非只是具有新的中华民族色彩,而且具有世界性和人类性,并非仅是后者单向度影响了前者,而是前者与后者本就不可分离,并在全球化进程中产生了互动性影响的伟大现代性存在。而其缺陷,也正是文艺现代性在中国社会主义初级阶段繁杂回响的一部分,没有缺陷,就没有摸索前行和艺术冒险的踪影。

本辑发表三篇文章,各有特色。阎浩岗教授认为新中国前三十年的人民文艺从塑造社会主义“新人”的政治目的出发,将文艺大众化推向极致;新时期特别是新世纪以后电视与网络的普及,则以另一种方式实现了文艺大众化。牟利锋副教授认为文艺大众化是无产阶级领导的面向工农兵大众的具有极强功能性和指向性的文艺实践。新中国的文艺大众化表现出一种内在的激情,并由此引发文艺形式上的诸多新变。刘东玲教授认为“文艺大众化”具有政治与通俗之分,大众亦有相应的阶级大众和市民大众,两种大众化在新中国前三十年文学和后四十年文学中均有不同发展与表现。从文学而言,文学大众化背后折射着作家如何处理文学与政治、文学与意识形态、文学与现实等的多重关系,其发展经验和教训值得不断总结与反思。

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)

# 试论新中国文艺大众化的历史阶段及特点

◎ 阎浩岗

**摘要：**新中国前三十年的文艺是将大众化作为基本前提、以塑造社会主义“新人”为目标的人民文艺。工农兵出身、革命干部身份的作家是这种文艺的创作主体。与解放区文艺相比，它在继承民族民间传统基础上更多糅合了西方元素。“文革”十年，文艺大众化被以政治方式推向极致。进入历史新时期之后，精英文艺一度占据主流，而随着社会主义市场经济时代到来，借助电视与网络的普及，大众文艺重新以娱乐驱动的通俗文艺形式走向前台。新时代文艺的特点之一是大众文艺、精英文艺和主旋律文艺三股并进，各行其道，它们分别有自己的创作与接受群体。新中国70年文艺大众化的经验教训，有待进一步深入研究和总结。

**关键词：**文艺大众化；新中国文艺；大众文艺；人民文艺；通俗文艺

文艺大众化是上世纪30年代左翼文艺界就开始讨论的问题。最初只是限于理论探讨，直到毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表之后，解放区才以推行“工农兵文艺”的方式，真正全面开展了文艺大众化运动。新中国成立后，直到1978年，“工农兵文艺”一直是中国大陆文艺的主体，乃至唯一。1970年代末期兴起的“朦胧诗”“意识流小说”以及继之而起的“探索小说”“探索戏剧”“探索电影”等，开始与“工农兵文艺”告别，也与“文艺大众化”分野。但1990年代全面市场化之后，纯娱乐的“通俗”文艺形式逐渐占据主体，从另一种维度上“复兴”了大众化文艺，形成一种新的“大众文艺”。值此新中国成立70周年之际，梳理一下新中国文艺大众化的发展脉络，探讨其中的关键问题，总结其经验教训，很有必要。

## 一、从通俗文艺到人民文艺

“大众”是相对于“精英”而言。“精英文艺”的对立面是“大众文艺”或“通俗文艺”。在漫长的中国历史上，被记入史册、构成文艺主体的，是精英文艺；但通俗文艺一直存在，有些也被记入文学艺术的历史。例如诗歌史上有民歌，或文人写的拟民歌。纯民歌也是通过

官府与文人的“采风”而得以入史。宋元之后有各种都市文艺，其中的“说话”“讲史”便是都市通俗文艺形式，在此基础上，形成了古代白话通俗小说，出现了《三国演义》《水浒传》及“三言二拍”等传世之作。而“小说”这一文体，一直被当作通俗文学形式。梁启超提倡“小说界革命”，正是看重小说的通俗特征，想借此“新民”。但近代以来，小说等通俗文艺形式主要还是被当作娱乐消遣之物。五四文学特别是文学研究会的“为人生”的文学，是通过否定以鸳鸯蝴蝶派纯为消遣娱乐的通俗文学而确立自己性质与地位的。所以，通俗文艺在中国现代文学第一个十年扮演的是反面角色。五四文学强调文艺启蒙大众的作用，但由于其形式本身大多借自欧美，它的读者其实局限于中等文化以上的知识分子，并不能真正起到教化大众的社会作用。于是，1930年代左翼文学运动兴起之后，才会把文艺大众化问题提上日程。

左联倡导的大众文艺，其实质是政治目的明确而具体的无产阶级革命文艺。由于左联文艺活动主要在上海、北平等大都市，其文艺大众化只能限于理论倡导，而无法真正实施：都市普通读者或观众主要是市民，市民真正乐于接受的是消遣娱乐为主的通俗文艺。旧中国城市工人文盲居多，他们大多无能力也无太多余暇直接阅读书报刊上的文学作

品，因此左联对他们的政治宣传鼓动只有通过“飞行集会”，作演讲、撒传单。到了抗战初期，文艺大众化运动提出“旧瓶装新酒”主张，正是基于大众接受者的文化水平与文化心理而作的权变。1942年毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》真正将文艺大众化提升到操作层面，而毛泽东对“大众”有其具体界定，那就是以工农兵为主体，兼及“城市小资产阶级劳动群众和知识分子”<sup>①</sup>。因此，毛泽东提倡的大众化文艺，也被称作“工农兵文艺”，或“人民文艺”。对于人民文艺来说，通俗文艺可资利用的只有其形式，其传统内容则恰恰是要被批判、被扬弃的。新中国建立后，诞生于原解放区的人民文艺被向整个中国大陆推广，解放区文艺与新中国革命文艺都将大众化放在显要位置。

## 二、新中国人民文艺特点之一：塑造“新人”

新中国前三十年（1949—1978）的文艺，在坚持解放区文艺基本方向的同时，又有新的发展、新的特点。毫无疑问，这阶段的文艺和解放区文艺一样，都属于人民文艺，而1949年之后，中国大陆文艺更加强调为工农兵服务，强调站在工农兵立场上，写工农兵的生活，表达工农兵的思想感情，以工农兵为作品主人公，塑造工农兵的高大形象。以非工农兵为主人公的作品极少（例如“十七年”长篇小说中仅有《青春之歌》和《上海的早晨》等几例）。其中最著名的“十七年”长篇小说篇目中，《三里湾》《红旗谱》《创业史》《山乡巨变》以农民为主人公，《保卫延安》《红日》《林海雪原》《铁道游击队》《敌后武工队》《烈火金钢》《战斗的青春》以正规部队军人或农民出身的游击队官兵为主人公，《铁水奔流》《百炼成钢》《火种》以工人为主人公。《红岩》写的是地下工作者，仍将江雪琴、许云峰和成岗的出身确定为工人；《青春之歌》虽以知识分子为主人公，但林道静仍然要到定县接受农民的影响和改造。

这一时期的作品不仅要写工农兵，更要站

在工农兵立场上歌颂工农兵。1950年代初期萧也牧《我们夫妇之间》受到批判，就是由于它被认为不是歌颂工农兵，而是揭示农民出身的革命干部身上的缺点，甚至有人指责他“玩弄”女主人公。写工农兵如果写到有缺点的人物，一定要有一个比较完美的、正面的工农兵人物对他进行教育和影响，例如有梁三老汉，就要有梁生宝；有常有理、惹不起，就要有金生、玉生；有亭面糊、秋丝瓜，就要有刘雨生、李月辉；有老驴头、老套子，就要有朱老忠、严志和、伍老拔；有石东根，就要有刘胜、沈振新。一般来讲，写工农兵时，其缺点不能作为主要方面，应该写出其本质上的善良。那些自私自利的人一般被写成中农或富裕中农。这类人的身份有些尴尬：说他们是农民也没错，但他们却很可能滑向富农乃至地主，成为“剥削阶级”一员，而一旦沦为剥削阶级成员，就不再是“农民”，不属于“工农兵”，因而也就不属于“人民”了。越到后来，人民文艺越强调塑造理想的、可作为全民楷模的工农兵形象。赵树理小说基本都是以农民为主人公的，语言也是采用生动活泼的文学化了的农民口语，因此被大众读者“喜闻乐见”；但是，赵树理小说里的农民很少具有巨大感召力和人格魅力的“卡里斯玛”，因而，1950年代中期以后，赵树理小说就失去了“方向”价值。《红旗谱》《创业史》影响高于《三里湾》《山乡巨变》，就在于它们塑造的朱老忠和梁生宝形象的高大完美程度，非王金生、刘雨生可比。

而朱老忠、梁生宝已非本来意义上的原生态“农民”。传统中国农民的特点是固守乡土，与外部世界隔绝，视野狭窄、自私保守、胆小怕事，而朱老忠由于早年家庭变故而闯关东，尝试过各种行业，足迹甚至到了国境线以外的海兰泡（布拉戈维申斯克），所以较之在家乡长大的农民见多识广，形成了敢做敢为、慷慨仗义的性格。梁生宝是幼年从陕北高原随母流落到关中蛤蟆滩的，外乡人身份使之从小自尊要强，共产党领导的革命颠覆传统乡村社会，给了他“翻身”的机会，所以他对党非常信服。善良天性、自尊要强个性和时代机遇，使之



成为超越传统农民生存方式、在执政党领导下探索新路的乡村带头人。这样具有农民身份而又超越了传统农民局限的人，正是人民文艺所需要的正面典型。而这样的“新人”，确实是以前文学史上不曾出现过的。

### 三、新中国人民文艺特点之二：工农兵出身作家占主体

1949年之后，相当一批原先活跃于国统区的老作家终止了自己原先所擅长的文艺样式的创作，或很少创作。即使创作，也难以写出与此前代表作水平相当的作品。<sup>②</sup>新中国前三十年代表性作品的作者，大多出身农民或工人家庭，而本人又具有无产阶级革命军人或革命干部身份：

作家	代表作	作家出身与个人身份
杜鹏程(1921-1991)	《保卫延安》	农民,革命军人
赵树理(1906-1970)	《三里湾》	农民,革命干部
孙犁(1913-2002)	《风云初记》	地主,革命干部
吴强(1910-1990)	《红日》	职员,革命军人
曲波(1923-2002)	《林海雪原》	农民,革命军人
高玉宝(1927-)	《高玉宝》	农民,革命军人
冯德英(1935-)	《苦菜花》	农民,革命军人
梁斌(1914-1996)	《红旗谱》	农民,革命干部
杨沫(1914-1995)	《青春之歌》	地主,革命干部
周立波(1908-1979)	《山乡巨变》	农民,革命干部
柳青(1916-1978)	《创业史》	农民,革命干部
欧阳山(1908-2000)	《三家巷》	城市贫民,革命干部
罗广斌(1924-1967)	《红岩》	官僚,革命干部
姚雪垠(1910-1999)	《李自成》第一卷	地主,教授
浩然(1932-2008)	《艳阳天》	矿工,农村干部
李英儒(1913-1989)	《野火春风斗古城》	农民,革命军人
刘知侠(1918-1991)	《铁道游击队》	工人,革命军人
刘流(1914-1977)	《烈火金钢》	农民,革命军人
雪克(1919-1987)	《战斗的青春》	农民,革命干部
冯志(1923-1968)	《敌后武工队》	农民,革命军人
王愿坚(1929-1991)	《党费》	地主,革命军人
王文石(1921-1999)	《新结识的伙伴》	农民,革命干部
李心田(1929-2019)	《闪闪的红星》	农民,革命军人
李云德(1929-)	《沸腾的群山》	农民,革命军人,工厂干部
黎汝清(1928-2015)	《万山红遍》	农民,革命军人
郭澄清(1929-1989)	《大刀记》	农民,革命干部
贺敬之(1924-)	《回延安》	农民,革命干部
郭小川(1919-1976)	《甘蔗林——青纱帐》	知识分子,革命干部
闻捷(1923-1971)	《吐鲁番情歌》	工人,革命干部
杨朔(1913-1968)	《荔枝蜜》	知识分子,革命军人
刘白羽(1916-2005)	《长江三日》	工人,革命军人
秦牧(1919-1992)	《土地》	华侨,革命军人
魏巍(1920-2008)	《谁是最可爱的人》	城市贫民,革命军人
彭荆风(1929-2018)	《驿路梨花》	农民,革命军人
陈其通(1916-2001)	《万水千山》	农民,革命军人
胡可(1921-)	《战斗里成长》	农民,革命军人
沈西蒙(1919-2006)	《霓虹灯下的哨兵》	邮差,革命军人
胡万春(1929-1998)	《激流勇进》	工人,工厂干部

这样的成长背景与个人身份，使之不仅迥异于古代、近代作家，也与“五四”作家及1930年代左翼作家的生命体验、个人视野、价值立场与思想感情判然有别。

首先，在与以工农兵为主体的“大众”关系方面，这些作家具具有天然优势。他们大多出生于农村，不论出身贫农还是中农、富农，童年少年时期均与农民生活在一起，熟悉农民的吃喝拉撒、喜怒哀乐，熟悉农民的思想感情和生活方式，熟悉农村的婚丧嫁娶、风土人情，外出求学之前使用的都是农民语言。即使后来离开了乡村，以异质文化反观，反而使之对自己出身的环境、对农民的特点有更清晰的认识；作为共产党领导的革命干部、革命军人，战争年代他们又常常离乡不离土，经常与农民老百姓同吃同住，打成一片。即使个别出身地主或官僚家庭的人，要么其家道已经中落或破产（如姚雪垠），要么他们背叛了自己的家庭，走向工农（如杨沫、罗广斌）。而像浩然、胡万春这样的作家，直到开始写作生涯时，还一直是地道的农民或工人身份，他们精通各种农活，或熟悉工业技术。因此，要求这些作家“深入生活”（工农兵大众的生活）时，实际是让他们去了解另外一个地方的农民或工人、士兵的生活，或了解一下当下的工农兵生活状况；而进行写作时，早年经历与生命感受、生活体验会与新“深入”的生活同时发生作用。以周立波为例，他写《暴风骤雨》时，是作为湖南出生的作家去深入体验东北农民的生活，学习东北农民的语言方式，而写《山乡巨变》时是回到故乡，体验故乡农民在新的历史时期的生活，利用自己原本就熟悉的湖南农民语言。这是与那些出生于都市、生活于都市的作家去想象农村、想象农民完全不同的。

另一方面，这些作家早在开始写作之前，就早已“革命”化了；原先不够“革命”化的，经过1940年代的整风之后，也已“化”过。他们身上与工农兵格格不入的纯知识分子情调越来越少。也就是说，他们是先接受了革命意识形态（革命理论、革命伦理）之后，才开始创作的。他们观照生



活的立场和方式都是“革命”的，同时又是“工农兵”的。个别作家（例如萧也牧）虽也贴近工农兵，但身上仍残留着某些知识分子观念与趣味，新中国建立之初便受到批判。这就给他自己以及其他作家一个教训，那些“残留”也就在前三十年文艺中消失殆尽。当然，农民立场也会和革命意识形态发生龃龉，这时，作家们便从革命立场出发去教育“落后”农民。农民究竟是施教者还是受教者？这取决于参照系：相对于知识分子，他是施教者；相对于革命者，他是受教者。革命干部出身的作家们便是从革命立场、革命目标出发，通过深入农民、了解农民，而对农民进行革命意识形态的教育。此外，这三十年的中国大陆当代作家队伍构成还有一个突出特点，便是军人出身或有军人、半军人身份的非常多。从上表可以看出，革命军人身份的占了其中一半，而另外一些1949年之后不在军籍的，也往往有从军经历——即使不是正规军，也参加过游击队，或在部队编制的文艺宣传队工作过，例如孙犁、梁斌。军人的特点是以服从命令为天职，那个年代的其他革命干部也有军人特点，所以他们将以革命文艺教育大众、服务于革命政治，视为理所当然，很少抵触情绪。即使在后来进入历史新时期之后，这些作家的观世方式仍然是革命意识形态化的。也就是说，革命意识形态已化作他们的集体无意识，他们运用起来自然而然；与此相应，对异质于这种意识形态或与之有所抵牾的思想观点，他们会“本能”地排斥。

老作家中，茅盾、沈从文、巴金和曹禺等1949年后或者不再进行创作，或者再也难以创作出达到自己此前代表作水平的作品，其主要原因之一是不熟悉工农兵大众的生活——即使思想改造好了，“生活”也跟不上。“十七年”时期巴金唯一被称道的是被改编成电影《英雄儿女》的小说《团圆》。这篇小说是巴金到朝鲜前线体验志愿军生活、“生活在英雄们中间”的结果。它之所以能被改编，是因为没有将

“人情”抽象化、脱离“革命情谊”。老作家中似乎只有老舍、艾芜等例外，这是因为他们在接受革命意识形态之前就处于社会底层，或一度沉入底层，熟悉大众的生活方式，熟悉其思想、感情和语言。

#### 四、新中国人民文艺特点之三：民间传统与西方元素结合

较之延安时期，新中国人民文艺不再满足于“旧瓶装新酒”，除继续借鉴和改造民间形式，还更大胆地吸收外国文艺营养并进行创造性发挥，使其在艺术形式方面独具一格。

1942年之前，延安曾兴起演“大戏”浪潮，后来在整风时被批评为脱离大众、食洋不化。后来被立为“方向”的赵树理小说，是受民间文艺与中国古典文艺传统影响最大、受外国文艺影响最小的典范。但是，即使在毛泽东《讲话》之后，解放区文艺也并未拒绝借鉴外国形式，著名歌剧《白毛女》就是将中国民间文艺与外国歌剧形式结合的成功范例。其后的《暴风骤雨》情节设置重视矛盾冲突，人物塑造以对话与行动为主，而丁玲小说《太阳照在桑干河上》虽然在结构方面有中国古典小说的痕迹，但在塑造人物时注重心理描写，明显是对西洋小说写法的适度吸收。《桑干河上》在大众读者中的传播广度不及《暴风骤雨》，这应该是原因之一。但它也并非没有考虑大众化的要求——它的心理描写和评述简练而不冗长，所以读来并不特别沉闷。

“十七年”小说的一些重要作家，对自己受外国文学影响毫不避讳。苏联文学艺术对新中国初期文艺影响非常巨大，这既体现在苏联作品包括小说、诗歌、戏剧、电影、音乐、美术在新中国的大量传播，也包括中国文艺家在自己创作中对苏联文艺思想与艺术形式的学习。不过，虽然意识形态一致，毕竟苏联也属于“洋”，苏联文学艺术在中国的传播基本限于城市，广大乡村所受影响很少——大概只有电影《列宁在十月》《列宁在1918年》为农村观众所熟悉。

直接承认自己受西方文学影响的“十七年”小

说家，当推周立波、柳青、梁斌和姚雪垠。

周立波在成为作家之前，先是翻译家。他早年在上海求学时就自学了英语，1929年开始学习翻译和写作。后来先后翻译出版了肖洛霍夫《被开垦的处女地》、普希金《杜布罗夫斯基》及美国、巴西、爱尔兰、捷克作家的作品，并在延安时期先后担任美国作家史沫特莱和美军情报官卡尔逊的翻译，在延安鲁艺担任编译处处长和文学系教员，讲授名著选读。可见其外国文学修养属于专业水平。但在文艺大众化潮流中，他特别注意将这种外国文学滋养内化，与中国民族传统融合，形成自己的个人风格。所以茅盾1960年评论周立波作品时说：

从《暴风骤雨》到《山乡巨变》，周立波的创作沿着两条线交错发展，一条是民族形式，一条是个人风格；确切地说，他在追求民族形式的时候逐步地建立起他的个人风格。他善于吸收旧传统的优点而不受它的拘束。这是一眼就可以看出来的。<sup>③</sup>

这里茅盾恰恰没有提到外国文学对周立波的影响，但了解内情的人会知道，周立波继承民族形式时，是有外国文学作参照、作资源的，他的“个人风格”里内化有外国文学成分或元素。

柳青曾两次在文章中谈到自己受法国作家维克多·雨果的《悲惨世界》影响。上中学时就读了英文版的《悲惨世界》，被这本关于“善与恶的书”深深打动。“到三年级即读英文版屠格涅夫的《初恋》，安德列夫的《红笑》，萧伯纳的《卖花女》，歌德的《少年维特之烦恼》和哈代的《雅丽莎日记》等世界文学名著”。<sup>④</sup>他自述十九岁时在西安读过英文的美国、英国杂志，以及《圣经》。<sup>⑤</sup>外国文学中，他接触苏俄文学最多，列夫·托尔斯泰、高尔基、绥拉菲摩维支、法捷耶夫、肖洛霍夫的作品他非常熟悉。1937年他在西北临时大学随曹靖华学习过俄文，翌年曾译美国作家辛克莱的《马德里之战》。若非他说明自己兴趣在创作，组织上本有

意让他从事翻译工作。外国文学对柳青的影响是全方位的，体现于其创作的思想内容与艺术技巧的各个方面。所以贾平凹说：

从《创业史》看，其结构、叙述方式、语言，受西方文学影响很大。他的文学上的大视野，学识上的多吸收多储备，保证了《创业史》的高水准。<sup>⑥</sup>

梁斌《红旗谱》以为中国老百姓“喜闻乐见”的“中国作风和中国气派”、以民族风格和地方色彩著称，但梁斌本人多次提到，他的创作受到了外国文学影响。且不说早期的《夜之交流》洋味十足，写作代表作《红旗谱》时，也并非只有《水浒传》《红楼梦》《金瓶梅》和《三国演义》给他以启发。他早年在保定第二师范读书，由于该校有红色传统，梁斌在这里读到苏联革命文学作品如《毁灭》《被开垦的处女地》《夏伯阳》《士敏土》《铁甲列车》《铁流》等。<sup>⑦</sup>后来他对外国文学的阅读便不限于革命文学，也不限于苏俄：1930年代初流亡北平时，他在北平图书馆“连读三遍《复活》，读了几遍《猎人笔记》，也读《蟹工船》及《没有太阳的街》”<sup>⑧</sup>。为读外国作品，他在济南山东剧院学习期间还学了日文。到1950年代他自己构思《红旗谱》时，立下的志愿是“不写一部《静静的顿河》，就写一部《战争与和平》”<sup>⑨</sup>。具体写作过程中，他通过研究梅里美小说，构思第二部《播火记》里李霜泗父女的故事；读《战争与和平》，学习如何写战争；重读《毁灭》，研究如何写正面人物的失败；从高尔基《母亲》，体会革命浪漫主义手法运用与新型主人公塑造。<sup>⑩</sup>不论继承中国传统、民间资源，还是借鉴外国经验，梁斌始终坚持以我为主，形成自己独有风格。再就是始终照顾不同层次的读者，适应中国读者大众的欣赏习惯：

为了争取更多的读者面，文章要写得通俗明白（不是通俗文学）。语言要新鲜，句子要短，字字珠玑，使识字的人看得懂，不识字的人听得懂，好像讲评词一样，有传奇色彩。要创新，别开生面。<sup>⑪</sup>

中国古典小说叙述为主，突出人物的对话与动作。西洋小说则重视描写，特别是常常有大段心理描写或景物描写，这往往使读惯中国旧小说的普通

读者不适应。对此，梁斌采取的策略是，让自己的艺术描写“比西洋小说的写法略粗一些，但比中国的一般古典小说要写得细一些”。<sup>⑫</sup>

早在抗战时期，姚雪垠就以文学化的民间口语写底层农民参加抗战的《差半车麦秸》蜚声文坛。新中国建立后，他在写作《李自成》时，一直在探索历史小说新道路，追求小说的中国风格和中国气派。然而，读过姚雪垠小说的，都会明显感到他的作品与中国古典小说及民间文艺的相异之处。姚雪垠虽无正规大学毕业的学历，却是一个典型的学者型作家。他读书很多、很杂。他不仅写小说，也研究小说理论、小说美学。他论述文学创作问题曾提及的外国作家有果戈理、列夫·托尔斯泰、契诃夫、高尔基、阿·托尔斯泰、革拉特可夫、富曼诺夫、莎士比亚、司各特、拉·乔万尼奥里、维克多·雨果、歌德、屠格涅夫、班扬、拉夫列尼约夫、显克微支、赫尔曼·沃克等。他承认自己早年写作时“曾有意的去模仿果戈理”<sup>⑬</sup>，虽然他曾说一些外国名著结构上有问题时曾列举《战争与和平》与《悲惨世界》<sup>⑭</sup>，他又曾明确拒绝茅盾关于《李自成》用章回体的建议，但读过《李自成》并熟悉雨果作品及中国章回小说的读者，不难感受到《李自成》大开大合、横云断岭的结构方式与雨果小说颇为相似，又与中国章回小说结尾设置悬念的手法相通。《李自成》在处理文学与历史的关系及小说结构和艺术描写方法时，综合古今中外之长，而最后形成自己独有体式。

上述几位小说家在同时代作家中之所以独占鳌头、体现了“十七年”文学最高成就，与他们在中国传统和民间文化的基础上又广泛吸纳外国优秀文学经验、进行独辟蹊径的文体探索密不可分。

### 五、“文革”时期的大众文艺

“文革”期间，是文艺大众化的特殊时期。这一时期要从文艺普及程度来说，确乎是史无

前例，登峰造极。从政治宣传角度来说，效果也是前所未有的，直至新时期以后，当年艺术受众的思想、言语和行为方式仍体现出“文革”文艺的深刻影响，不论是体现为顺承，还是体现为反拨、颠覆。

“文革”文艺向大众的普及，首推“样板戏”。所谓“样板戏”，主要包括京剧《红灯记》《智取威虎山》《沙家浜》《海港》《奇袭白虎团》《龙江颂》《红色娘子军》《平原作战》《杜鹃山》，芭蕾舞剧《红色娘子军》《白毛女》，交响音乐《沙家浜》<sup>⑮</sup>。其普及的广泛性，不仅仅是“家喻户晓，妇孺皆知”，而且城市和乡村的普通百姓几乎人人都会唱，每个单位、每个工厂、每个学校、每个村庄都有人会演，有自建临时剧团。老人和儿童，包括文盲，会唱“样板戏”选段的也比比皆是。历来重视文艺工作的部队就更不必说。

“样板戏”的普及，首先借助行政权力之力。由于是中央统一布置，各个基层单位都是作为一项重要政治任务来执行。在这一前提下，“样板戏”剧本大量印行，全国各新华书店，以及乡镇的供销社里，都陈列着“样板戏”剧本，以及演出提示脚本（里面包括唱腔曲谱、配器、舞美设计等）。与之配合的是各种版本连环画、春节期间作为“年画”替代品向城乡大量发行的大幅彩色剧照。再就是各种改编的衍生文本：京剧被改编为各种地方戏，甚至有维吾尔语版的《红灯记》。《奇袭白虎团》则被改编为快板书。中央指定的“样板团”是：中国京剧团的《红灯记》剧组、《红色娘子军》剧组、《平原作战》剧组，北京京剧团的《沙家浜》剧组、《杜鹃山》剧组，上海京剧团的《智取威虎山》剧组、《海港》剧组、《龙江颂》，山东京剧团的《奇袭白虎团》剧组，中央芭蕾舞团的《红色娘子军》剧组，上海舞蹈学校的《白毛女》剧组，以及中央交响乐团的交响音乐《沙家浜》演出团队。样板团的演出千锤百炼，实行最佳组合（《沙家浜》和《杜鹃山》还从别的团借调来主演），然而全国能直接观看其演出的观众毕竟十分有限。为了更大范围普及，样板团的演出分别被拍摄成舞台艺术片电影，



在全国城乡反复放映。在电视没有普及的当年，收音机无线广播里也是反复播送“样板戏”；没有收音机的家庭，则可通过定时播音的有线广播收听到。有线广播除了每家安装的小喇叭，更有街头的高音大喇叭，使得听众每天被动收听。

“样板戏”的普及与巨大影响不仅仅是凭借外力，其本身因素也起关键作用。如果我们仅仅将“艺术性”理解为内容和形式结合的完美程度、视听冲击力和感染力，而不是从内涵的深刻、丰富、复杂性，不是从耐人寻味、可作无限解读角度理解，那么这些对政治意图毫不避讳的作品，可以说在艺术上确实达到了时代的新高度，它们确实做到了“在普及基础上提高”。京剧是在中国民间最普及的剧种，其音乐唱腔、表演程式经过一两百年传承，塑造了大众审美心理。平时常见批评界批评作品人物塑造“脸谱化”，而“脸谱化”正是京剧的特点，它忠奸分明，让观众善恶立判，人物性格类型化，便于文化程度不高的普通观众识记。它并不试图引发受众对既有伦理秩序的怀疑与反思，而只求强化与推广既有伦理观念。这与革命文艺强调政治倾向性、追求革命思想与伦理观念对大众的植入与强化，具有内在一致性。同时，“样板戏”又适应新时代观众审美心理，对传统京剧进行改革，加快节奏，将西洋交响乐与歌剧表演因素引入，舞美也借鉴欧美话剧与歌剧，中西结合非常自然。芭蕾舞、交响乐本是“洋味”十足的艺术样式，“样板戏”编导也进行了民族化处理。京剧《沙家浜》《智取威虎山》《杜鹃山》和芭蕾舞剧《红色娘子军》的舞美效果强烈，音乐回肠荡气。《红灯记》剧情感人，一方面是它主要表现的是具有普适性的民族情感，另一方面又含有民间性的血缘伦理因素。“样板戏”的阶级斗争主题虽然是政治性的，但它将阶级冲突处理成道德善恶之争，处理成压迫与反抗、霸凌与除霸故事，对看惯传统京剧和民间艺术的观众来说很容易接受，代入感很

强；而《红灯记》《沙家浜》《平原作战》作为“抗日”故事，其价值取向也能被观众自然认同。它们一般都有激烈的矛盾冲突，有紧张动人的故事情节——《红灯记》《沙家浜》《智取威虎山》都有类似谍战的正面主人公“潜伏”故事，《海港》《龙江颂》则是“阶级敌人”的“潜伏”与最终被揭穿。初次观看此类剧者能被故事吸引，反复观看或收听多次者，其欣赏心理则类似与以往老戏迷：情节已知，只欣赏表演特别是唱腔。

芭蕾舞剧《白毛女》《红色娘子军》和交响音乐《沙家浜》这样的非京剧类“样板戏”，由于艺术样式纯粹来自国外，普通观众特别是农村观众以及文化程度不高的观众、听众接受起来不及京剧顺畅，但由于它们都是“衍生文本”——都有一个大家熟悉其故事的前文本（歌剧及电影故事片《白毛女》、故事片《红色娘子军》及京剧《沙家浜》），原会有接受障碍便基本排除。它们的舞台艺术片放映时，漂亮的画面和优美而熟悉的音乐旋律成为吸引观众的重要因素。在收音机里播放时虽然听众只能听到音乐，看不到舞蹈画面，但广播电台都配有旁白似的语音解说，听众可据此想象。

除了“样板戏”，“文革”后期表现革命政治主题的曲艺、美术、歌曲等也是空前普及。曲艺中，有快板书、相声、山东快书、北京琴书、坐唱二人转、京韵大鼓、京东大鼓、西河大鼓、单弦联唱、天津快板、河南坠子、山东柳琴等多种样式。它们的内容除了改编传统革命历史故事，主要是表现社会主义新人新事，例如知识青年上山下乡、工农兵学员上大学、解放军或各行各业学雷锋、农村合作医疗等。通过广播，它使得原先仅有局部地域影响的曲艺品种产生了全国效应。美术方面，除了“样板戏”剧照，进入1970年代以后大量工农兵题材年画、国画以及油画也在每年春节期间向全国城乡大量发行。这类美术作品的共同审美特征是色彩的“红、光、亮”，充满喜庆气氛；其中有些风景画将彩色加入水墨画，描绘了令人神往的世外桃源般景象。这些由艺术家营构的“第二现实”，深刻影响着那个年代大众的精神世界。

“文革”时期群众中还流行一些独特的文艺表演形式，例如表演唱、三句半、对口词等。这些后来已很难见到。

## 六、新时期以后文艺大众化的处境与新形态

新时期文学艺术最初以对“文革”及“十七年”文艺从内容到形式反拨或颠覆的姿态出现。“伤痕文学”“反思文学”主要是内容方面的反拨或颠覆，也涉及艺术形式。作品主人公不再限于“工农兵”，工农兵形象也不再是高大完美的理想人物。1970年代末期，诗歌方面出现了“朦胧诗”，小说领域出现了西方意识流手法的借鉴，不再重视故事；进入1980年代以后，戏剧、电影领域出现了探索剧、探索电影，音乐、美术领域也掀起学习借鉴西方现代派的潮流，到1985年整个文艺创作和文艺理论领域形成一股“85新潮”。这一切都是对原先大众化潮流的反向运动。一时间，文学艺术与普通大众拉开了巨大距离，许多非专业的读者不再读新诗、新小说。同时，随着社会的逐步开放，通俗文艺重新取得合法地位，原先欣赏工农兵文艺的普通读者转而阅读金庸武侠或琼瑶言情小说，或观看据以改编的电视连续剧。民国及其以前的旧通俗文学作品重新印行，这些也成为新时期大众的读物。电视机普及到家庭之后，电视剧成为大众最主要的文艺欣赏对象。新世纪互联网时代到来，网络文学流行，大众在阅读欣赏的同时，也可以自己尝试创作，文艺大众化进入新时代。

新时代文艺的特点之一是大众文艺与精英文艺和主旋律文艺三股并进，各行其道，它们分别有自己的创作群体与接受群体。

新时期以前文艺的特点是体现国家意识形态的文艺与大众文艺合一，形成“人民文艺”，即，以大众化方式传播国家意识形态。进入新时期特别是新世纪以后，大众文艺回归其“通俗文艺”形态，而表达国家意识形态的文艺被命名为“主旋律”文艺。另外就是既不迎合大

众，也不直接表达意识形态内容的精英文艺。其中，大众文艺的宗旨就是娱乐消遣，它遵循的是市场秩序和快乐原则；“主旋律”文艺借主流媒体推出，例如“主旋律”电视剧一般在央视一套黄金时段播出。但是，社会主义市场经济时代“主旋律”文艺作品的发行与传播与新时期以前的人民文艺有了明显区别：以前人民文艺的发行是行政方式，带有强制性，而且由于不存在其他类型作品，它是受众的唯一选择。社会主义市场经济时代“主旋律”作品的发行虽然也有行政成分（比如党内或单位内组织观看某部电影作为学习材料），但市场起主导作用。典型的例子是：全面市场化到来之前，八一电影制片厂拍摄的《大决战》系列电影上座率极高、放映周期和次数很长，而上世纪90年代同样由八一厂拍摄的《大进军》系列发行量很低，就连天津这样的直辖市甚至都不曾上线。它更多是靠后来的电视及网络传播。除了央视，主旋律电视剧在各电视台的播放次数与频率远不及纯娱乐型作品。

1990年代末以后对旧“红色经典”的影视翻拍，以及新型红色题材创作，是艺术家们为在新时代条件下解决“主旋律”与市场的矛盾、重建“人民文艺”的一种尝试。其策略是：内容方面坚持政治正确主题，但又揉进娱乐成分，将原先的阶级伦理、革命伦理日常化、人性人情化。这样做的结果，一方面确实扩大了接受面，使青年一代接触和了解了革命文艺，也在某些方面弥补了原先革命文艺否认人性、回避人情的缺憾；另一方面，有些创作态度不够严谨甚至不够严肃的作品，完全以今天逆推昨日，又有违历史真实，给不了解历史的后来者传达了错误的历史知识。

新中国前三十年的人民文艺从塑造社会主义“新人”的政治目的出发，凭借其特有的传播机制与传播方式，将文艺大众化推向极致。新时期特别是新世纪以后电视与网络的普及，则以另一种方式实现了文艺大众化。只不过它主要凭借的不是政治机制，而是市场机制，不再是以政治为目的、娱乐为手段，而是以娱乐为目的、政治为附带效果。这是难以逆转的历史潮流。不论肯定还是否定，人民

文艺时代的大众化方式只能是一种历史的存在。新中国70年文艺大众化的经验教训，有待进一步深入研究和总结。

#### 注释：

- ①毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，《毛泽东选集》（第3卷），人民出版社1991年版，第855页。
- ②似乎只有戏剧领域有些例外——郭沫若创作了《蔡文姬》，老舍创作了《茶馆》。
- ③茅盾：《关于周立波的创作》，《人民文学》1960年8月号。
- ④蒙万夫等：《柳青生平述略》，选自蒙万夫等编：《柳青写作生涯》，百花文艺出版社1985年版，第152页。
- ⑤柳青：《我的思想和生活回顾（节录）》，选自蒙万夫等编：《柳青写作生涯》，百花文艺出版社1985年版，第12页。
- ⑥贾平凹：《纪念柳青》，选自董颖夫等编：《柳青纪念文集》，西安出版社2016年版，第8页。
- ⑦⑧⑨⑩⑪梁斌：《一个小说家的自述》，选自《梁斌文

集》（第5卷），人民文学出版社2005年版，第69页、第83页、第457页、第462页、第476页。

⑫梁斌：《漫谈〈红旗谱〉的创作》，选自《梁斌文集》（第6卷），人民文学出版社2005年版，第287页。

⑬姚雪垠：《我怎样学习文学语言》，选自姚北桦等编《姚雪垠专集》，黄河文艺出版社1985年版，第71页。引文中此处“的”如今一般写作“地”。

⑭姚雪垠：《小说结构原理（未完稿）》，《文艺先锋》1994年第4卷第1期。

⑮习称的“八个样板戏”不包括京剧《龙江颂》《红色娘子军》《平原作战》《杜鹃山》这四种“文革”后期作品。除了上述剧作，“文革”末期尚有上海京剧团的《磐石湾》和山东京剧团的《红云岗》，但它们普及程度无法与前面的作品相比。

\* 本文系国家社会科学基金重大项目“延安文艺与现代中国研究”（项目编号：18ZDA280）的阶段性和成果。

（作者单位：河北大学文学院）



# 当代中国大众文艺的源与流

◎ 牟利锋

**摘要：**1930年代至1970年代的文艺大众化在当代中国文艺史上有其特定的内涵和指向。也正是在与之前的五四启蒙主义文艺思潮，及之后八十年代以来汹涌回潮的通俗文化的强烈对照中，文艺大众化的面貌愈来愈清晰。文艺大众化是以无产阶级为领导的面向工农兵大众的具有极强功能性和指向性的文艺实践。以革命理想为指引，同时随着社会主义改造和建设的逐步推进，建国后的文艺大众化表现出一种内在的激情，并由此引发文艺形式上的诸多新变。当然，文艺大众化不断追求纯粹、透明、直观，所带来的问题也在所难免。

**关键词：**大众文艺；文艺大众化；激情；形式

提起文艺大众化，我们会很自然地想到1930年代历次关于大众文艺的讨论，在各种资料汇编、文学史，包括研究专著当中，文艺大众化所涉及的时段也大多集中于1930年代，最多下延至1940年代。建国后大众文艺的存在毋庸置疑，而研究者却似乎无从下笔，这一现象本身就非常吊诡。文艺大众化的问题不重要吗？显然不是。建国后前三十年文艺实践的核心命题就是文艺大众化。并且在建国后不同的历史阶段，上至革命领袖的批示下至具体的文艺政策都在紧锣密鼓地推进文艺大众化。是不是文艺大众化业已成为事实，不需要刻意强调？当然也不是，建国后文艺界频繁的论争与冲突都在说明关于文艺大众化有不同的意见，不同的表现。迟至今日，从整体上对当代中国的大众文艺进行研究的成果仍然不多见，这需要政治学、社会学等理论，以及相关历史文献的支撑。可以说从1930年代初到1970年代末，文艺大众化一直是中国文艺界的核心命题，其中各个层面的问题都值得深入讨论。本文尝试在梳理大众文艺的源与流的基础上，对如何理解建国后大众文艺的基本性质、指向与面貌，提出自己的看法。

## 一、概念与立场

严格来说，1930年代左翼阵营关于文艺大

众化的集中讨论经历了1930、1932、1934年三个阶段，每一次讨论的重点都不一样，也可以说是不断在深化。革命文学的兴起客观上将大众问题提上议事日程，如成仿吾所说，“我们要努力获得阶级意识，我们要使我们的媒质接近农工大众的用语，我们要以农工大众为我们的对象”<sup>①</sup>。左联成立后，更是将文学的大众化视为“第一个重大的问题”，认为“只有通过大众化的路线，即实现了运动与组织的大众化，作品，批判以及其他一切的大众化，才能完成我们当前的反帝反国民党的苏维埃革命的任务，才能创造出真正的中国无产阶级革命文学”<sup>②</sup>。可以说1930年开始的文艺大众化讨论将重点放在了文艺大众化的重要性上，在左联的实际领导者看来关于大众化存在着许多错误观念，必须首先在思想上有一个清晰的认知和判断。虽然左联反反复复强调文艺大众化的重要性，并且希望在思想上形成统一，但事实上关于文艺大众化的争议不断，而最具颠覆性的观点往往来自左翼内部。有关文艺大众化的争论涉及各个层面，不同层面的问题需要区别对待，不过我们仍然能够看出，大众化之所以引起如此纷纭的局面，根本上是和“大众”这个概念直接相关的。

“大众”这一概念的演进，国语统一运动的代表人物黎锦熙认为大致经历了四个阶段。第一阶段为上古的用法，《礼记·月令》云：“孟春……毋聚大众，毋置城郭”，郑注“为妨农之始”，这里的“大

众”实为“大兵大役所会集之农人”<sup>③</sup>。第二阶段到了中古，“大众”一词成了印度的“舶来品”，梵语的“僧伽”（Saingha）被译为“众”，佛门常用“众”来指称三人或四人以上的数目，而这些数目之间兼有平等之义，但不论怎样，“大众”在中古都指的是佛教信徒。第三阶段即近代的普通用法中，“大众”就是众人，不但分宗教阶级，而且不必聚在一起。第四阶段的“大众”概念，又逐渐用于多数人民，如“劳动大众”“无产大众”，黎锦熙称其“似乎又回复到中国的最古义”<sup>④</sup>。黎锦熙在文艺大众化的讨论中，回到核心概念“大众”本身，追根溯源，有其特殊的贡献，最起码让我们明白了“大众”在中国传统语境中的具体意涵。只是很遗憾，进入近代，黎锦熙对“大众”概念第三、第四两个阶段的划分与解释都显得含糊。不只黎锦熙，在整个1930年代文艺大众化的论争过程中，之所以出现较大分歧，就在于参与者对“大众”概念的理解出现了偏差。这一偏差不但凸显了参与者与左联的工作方针、政策的不一致，而且延及建国后文艺界历次的批判运动。

黎锦熙提出的“大众”概念的第三个阶段，即“大众”就是众人，不分阶级宗教，且不必聚在一起，这是“大众”概念发展史上极其重要的转戾点。“大众”逐渐从中古社会佛家用语蜕变而为宋元之后的平民日常用语，随着佛教的平民化和平民生活的佛教化，“大众”及相关用语也越来越贴近平民的日常生活，出现在各种通俗小说当中。正因为这一过程比较漫长，且潜移默化，概念性的梳理一时很难奏效。换句话说，人们对“大众”这一概念的使用往往随着具体语境的变化而指称的内容有所变化，但总体上又有多数的意味。这一数目上的“多数”虽然潜藏着巨大的力量，却因为无主脑无主名，呈现出散兵游勇的状态。借用威廉斯的考证，“多数”意义上的“大众”即英语当中multitude，multitude通常会用强调数目的形容

词many-headed来修饰，意即“多数”。“多数”对“大众”而言既是力量所在，也是危险之源，multitude很快就被负面意涵的mob，即一群桀骜不驯的群众所取代。与mob相区别，继承multitude的“多数”意义而表示一般状况的民众的便是mass<sup>⑤</sup>。在现代社会当中，mass主要有两种意涵：一是用来表达“多头群众”“乌合之众”，指的是“低下的、无知的和不稳定的”；一是被当作“正面的或者可能是正面的社会动力”<sup>⑥</sup>。在第一层意涵当中大众很少用自己的眼睛和耳朵去辨认事物，大都照着别人的指示去做，往往作为社会行动的客体出现；而在第二层意涵中大众则作为社会行动的主体出现，表现出积极活跃的革命传统。可以说威廉斯对大众的两层意涵的总结不仅抓住近代以来大众这一概念发展的主要脉络，而且为我们理解近代中国语境中的大众问题提供了有力的启示。“大众”在脱离中古的佛教信徒的意涵，走向平民化的过程中，虽然逐渐发展出“多数”的意味，但这一用法基本上是被动的，也就是作为社会行动的客体出现，不论是使用者还是被使用者，大多用来陈述一个有关“多数”的事实，即便伴随某种价值判断也多是负面的。

在近代中国的历史语境中，“大众”一词作为社会行动的客体而被采用是主流，并且一直持续到1920年代。1916年5月《民国日报》题名“人间哀响”的短评中写道：“天下事不患有本领人之少，而患有心计人之多。苟大众直行径进，便有扰乱”<sup>⑦</sup>。这里的“大众”明显容易偏信妄行，是一股不可控的力量。1925年的《燕大周刊》上有一篇《与“大众”说几句话》，特别指出“‘大众’本来是一个无头无脑，不负责任的‘大众’，这种mob spirit，大概不曾念过心理学的人也懂得”<sup>⑧</sup>。“大众”在以上语境中均指数目上的“多数”，这些“多数”中的各个个体趋向或同或异，总体上呈散点化的存在状态，好一点讲是众声喧哗，反过来说则表现出一种极端的不稳定性。“大众”似乎是一股难以控制而又异常强大的力量，近代中国的各种势力都看到了它的能量，也都想借为己用，可惜面

对“大众”又往往手足无措。同样，“大众”作为一种新兴的政治力量也似乎在等待着机缘，等待着走向历史前台。1930年代的文艺大众化运动正好提供了这样难得的历史机遇。

将“大众”与文学或者文艺联系起来，这里面有着明显的日本因素。郁达夫在《大众文艺释名》中就直接承认“‘大众文艺’这一个名字，取自日本目下正在流行的所谓‘大众小说’”，不同的是，日本的大众小说指迎合一般社会心理的通俗恋爱或武侠小说，而“我们所借用的这个名字，范围可没有把它限得那么狭。我们的意思，以为文艺应该是大众的东西，并不能如有些人之所说，应该将她局限隶属于一个阶级的”。<sup>⑨</sup>大众文艺这个概念是从日本借来的，但意涵的侧重点有了明显的变化，从大众文艺的通俗性转向普及性，看似都在陈述受众面的广泛性，实则已经从突出大众的客体性转向强调大众的主体性，也就是说大众从无名的被动的多数逐渐过渡到了积极的主动的群体。虽然郁达夫特别说明不应该将大众文艺局限于某一个阶级，自己也“没有政治上的野心”，但由大众文艺的积极性主动性衍生出革命性，乃至阶级性就是必然的。同期日本的普罗列塔利亚大众文艺也刚刚产生，而1930年白杨社出版的文艺辞典就已经认为，“严密地说，大众文学这词应当是普罗文学的意味，为什么呢，因为只有普罗文学才是真的为大众的文学”<sup>⑩</sup>。这里已经明确提出，大众文学不但有着明确的阶级属性，而且严格意义上只能是指普罗文学。换句话说，大众文艺有着特定的内涵，它与小众或者通俗文艺有着质的区别。

大众文艺被赋予普罗属性与国际共产主义运动直接相关，中国左翼文化自然也不例外。在1930年的文艺大众化讨论中，列宁的《党的组织和党的出版物》以及与蔡特金的谈话就成为这场运动的指导思想<sup>⑪</sup>。列宁明确指出无产阶级应当提出“党的出版物的原则”，并发展、实现这个原则：“这不只是说，对于社会主义无

产阶级，写作事业不能是个人或集团的赚钱工具，而且根本不能是与无产阶级总的事业无关的个人事业。无党性的写作者滚开！超人的写作者滚开！写作事业应当成为整个无产阶级事业的一部分，成为由整个工人阶级的整个觉悟的先锋队所开动的一部巨大的社会民主主义机器的‘齿轮和螺丝钉’”<sup>⑫</sup>。这里的无产阶级写作事业放在中国的语境当中，也就是我们通常说的普罗文艺或大众文艺。大众文艺从本质上是党的文化事业，隶属于整个无产阶级事业。既然作为党的事业的一个必不可少的组成部分出现，大众文艺就不能与所谓的资产阶级的个人写作或集团式的商业写作混同，这是立场问题，也是讨论的先决问题。事实上列宁在此特别批评了资产阶级个人化的写作，认为这不过是出于资产阶级的伪善，而无产阶级的文化事业是“为千千万万劳动人民”服务的。顺着这一线索来看瞿秋白和茅盾之间关于文艺大众化的论争就非常清楚了。

在1930-1932年最初的两次文艺大众化讨论中，瞿秋白的意见具有引导性质，需要特别注意。瞿秋白《普洛大众文艺的现实问题》一文的题记就直接引用列宁《党的组织和党的出版物》，强调大众文艺“是给几百万几千万劳动者去服务的”，这可以看出他的文艺大众化思想的理论来源以及关怀所在。瞿秋白明确指出当时的中国在文艺领域要“由无产阶级反对着资产阶级而完成资产阶级民权革命的任务”，这已经涉及到资产阶级民主革命的领导权问题，也就是说要有无产阶级来领导资产阶级性质的民主革命，后来毛泽东在《新民主主义论》中有更为系统的论述。要完成这个革命，“普洛大众文艺应当在思想上意识上情绪上一般文化问题上，去武装无产阶级和劳动民众，手工工人城市贫民和农民群众”<sup>⑬</sup>。瞿秋白显然比别的参与讨论者更清楚文艺大众化的目的和意义，大众化不是迎合大众，争取市场占有率；也不是为了提高大众的艺术欣赏水平，而是为了团结、武装大众实现无产阶级革命理想。“五四时期的反对礼教斗争只限于知识分子，这是一个资产阶级的自由主义启蒙主义的文艺运动。我们要有一个‘无产阶级的五四’，



这应当是无产阶级的革命主义社会主义的文艺运动”<sup>⑩</sup>。瞿秋白是站在党性的立场，从无产阶级革命事业全局的高度来看文艺大众化的问题。大众文艺是一项系统工程，文学形式、语言等方面的讨论只有放在整个无产阶级文化事业的背景下才能得到有效理解。换句话说，瞿秋白的文艺大众化理论虽然基于当时中国社会的文化现实，但更为重要的是我们要看到它的指向性，即它是要面向未来创造一种属于新的时代新的阶级的新的文艺形态，这种新的文艺形态（大众文艺）“还没有怀胎”，需要我们的努力催促它的产生。

瞿秋白对此有整体上的设计，其中先决性的一环就是“用什么话写”的问题。他提出要进行一场“彻底的俗话本位的文字革命”，既反对中国传统小说采用的章回体白话，也特别反对五四文学革命以来出现的“非驴非马的新式白话”（“新文言”），既不同于各地的土语方言，也不同于所谓的官话，由此形成一种“现代的中国普通话”。设计中的“中国普通话”“容纳许多地方的土话，消磨各种土话的偏僻性质，并且接受外国的字眼，创造着现代科学技术以及政治的新的术语。同时，这和知识分子的新文言不同……一切写的东西，都应当拿‘读出来可以听得懂’做标准，而且一定是活人的话”<sup>⑪</sup>。瞿秋白的文字革命虽然有一定的群众基础，但整体上非常理想化，而他对五四文学革命的彻底否定也让五四之子孙不论是事实上还是感情上一下子都难以接受。茅盾就认为瞿秋白关于“五四式新文言”的论断“未免深文周纳”，而且事实上所谓“现代的中国普通话”未尝存在，即便存在也还不够文艺上的使用。茅盾声明自己并不反对文艺的大众化，但按照他的理解，“技术是主，文字是末”，也就是说大众化的关键在于“描写的手法”。一者侧重文字革命，一者侧重描写技术的革新，两者针锋相对。表面上看两人都同意文艺的大众化，似乎只是在大众化的路径选择上有所区别，可实际上两人存

在原则性的分歧。茅盾所理解的大众化重在通过什么途径来打动文化水平较低的普罗大众，所以了解大众实际的兴趣、需要就是关键。前面说过瞿秋白的大众化则是要为普罗大众创造一种与传统旧文言和五四新文言都不同的新的文艺形态，自然不能迁就大众原来的口味。瞿秋白是站在无产阶级革命事业全局的高度来界定文艺大众化的，新的大众文艺带有强烈的阶级色彩和理想色彩，茅盾在这一点上显然高度不够、认识不足。无论如何，两人的论争明确地告诉我们所谓文艺大众化只能是无产阶级主导的面向未来面向工农大众的大众化，除此之外的解释都是经验性的。以瞿秋白的文艺大众化理论为起点，最终以毛泽东的《在延安文艺座谈会上的讲话》为标志，在不断强化这一路线的基础上完整地形成了文艺大众化的思想。建国后前三十年的文艺实践就是以文艺大众化思想为指导展开的，而1980年代以来通俗文学的发展之所以不能套用文艺大众化的说法，原因也在于此。

## 二、激情与规训

毛泽东的《在延安文艺座谈会上的讲话》开门见山地提出在中国人民的解放斗争中有文武两条战线，革命文艺是我们在文化战线团结自己、战胜敌人必不可少的一支文化军队。在解放区我们的工作对象不再是上海时期的学生、职员、店员，而是工农兵及其干部，因之革命文艺也就是工农兵大众的文艺。所谓的大众化“就是我们的文艺工作者的思想感情和工农兵大众的思想感情打成一片”<sup>⑫</sup>。这一经典定义暗含了毛泽东对当时文艺工作一个基本判断，就是我们许多的文艺工作者思想感情乃至立场是有严重问题的，没有坚决地站在工农大众或者无产阶级这一边。什么叫“和工农兵大众的思想感情打成一片”？就是要“由一个阶级变成另一个阶级”，从灵魂深处的“小资产阶级知识分子的王国”转移到工农兵、无产阶级的立场来。《在延安文艺座谈会上的讲话》从本质上讲就是一份解放区文艺大众化工作的纲领性文件。与瞿秋白的相关理论比较，毛泽东的讲话无疑更为系统，在一些关键

问题上的论述也更加明确和集中。毛泽东认为文艺要为工农兵大众服务，“必须到群众中去，必须长期地无条件地全心全意地到工农兵群众中去，到火热的斗争中去，到唯一的最广大最丰富的源泉中去，观察、体验、研究、分析一切人，一切阶级，一切群众，一切生动的生活形式和斗争形式，一切文学和艺术的原始材料”，这就是所谓的要坚持“深入生活”的原则<sup>⑧</sup>。这一原则后来被反复征引，不光作为社会主义现实主义的创作方法，而且作为作家的创作态度，几乎成为当代作家的信条。作家能否拿出有分量的作品，似乎直接和是否深入生活（深入生活的程度）相关。

与此相应，我们往往容易忽略毛泽东文艺大众化思想极为重要的另一个方面。有了生活是不是足够呢？显然不是。生活和文艺“虽然两者都是美，但是文艺作品中反映出来的生活却可以而且应该比普通的实际生活更高，更强烈，更有集中性，更典型，更理想，因此就更带有普遍性。革命的文艺，应当根据实际生活创造出各种各样的人物来，帮助群众推动历史的前进”<sup>⑨</sup>。这里的更高，更强烈，更有集中性，更典型，更理想，也就是我们常说的“高于生活”，绝不是扎根现实生活就可以做到。从根本上来讲要做到“高于生活”关键在于作家主观层面所拥有的视野和高度，具体到工农兵大众文艺就是要凭借坚定的阶级立场和党性原则，以及由此转化而来的对未来社会的理想和对革命事业的信念。正如洪子诚所说：“以先验理想和政治乌托邦激情来改写现实，使文学作品‘比普通的实际生活更高，更强烈，更有集中性，更典型，更理想，因此就更带普遍性’的‘浪漫主义’，可以说是毛泽东文学观主导的方面；50年代‘革命现实主义和革命浪漫主义相结合’口号的提出，是合乎逻辑的展开和延伸”<sup>⑩</sup>。这里提到的“激情”值得特别注意。在笔者看来，“激情”可以作为建国后文艺大众化实践的一个关键词。“激情”首先源于1949年无产阶级领

导的新民主主义革命的全面胜利，1956年社会主义改造的完成等重大历史性变革，“激情”也源于不断革命的动力和对未来的信念，“激情”还源于一体化的社会和舆论环境。随着建国后各类文艺实践的展开，“激情”逐渐成为工农兵大众文艺内在的驱动力和独有的风格。但是，“激情”绝不是感情的泛滥无归，它本质上从属于一种先验理想和政治乌托邦，放在当代中国的政治语境中就是必须以无产阶级的立场，或者党性立场为依归。换句话说，“激情”与“规训”一体两面，看似两个极端，事实上却源于同一个社会现实或者需要。作家作品的“激情”有待于党性来“规训”（激活）；而“规训”也只有通过“激情”来表达（作为出路）。建国后的文艺大众化实践就是在“激情”与“规训”的摇摆当中走过来的。

前面提到“激情”作为当代中国工农兵大众文艺的基调源于整个无产阶级革命事业的乌托邦设计。革命在当代中国是一柄双刃剑，它充满诱惑也遍布陷阱。如黄子平所说：“革命的逻辑就是要‘进行到底’，革命每前进一步，斗争目标都发生变化，关于‘未来’的景观亦随之移易，根据‘未来’对历史的整理和叙写必也面临调整”<sup>⑪</sup>。这也就是不断革命的逻辑所在。工农兵大众文艺首先予以严厉批判的正是坚持五四启蒙主义的作家作品，这也是解放区以来对新的文学规范构成挑战的主要力量。文学上的启蒙主义者在文学思想和气质上，“更多承接19世纪西方尤其是俄罗斯现实主义文学的‘批判生活’的传统。他们耽爱沉郁、忧伤的美学风格，他们几乎无例外地将鲁迅作为自己的精神领袖，奉为思想和行动的楷模”<sup>⑫</sup>，这当然与工农兵大众文艺以“激情”为基调的风格大相径庭。同样是强调对生活的“热情”，一者基于对现实的个人性理解，一者源于对未来的集体性憧憬；一者重个体的精神体验，乃至搏斗，一者重主体的信念。与鲁迅相对，被竖为新的工农兵文艺的标杆人物则是赵树理。

赵树理的出现正好呼了解放区对工农兵大众文艺的期待。《小二黑结婚》《李有才板话》等作品发

表后，周扬就称赵树理为“一位具有新颖独创的大众风格的人民艺术家”，他的作品是“毛泽东文艺思想在创作上实践的一个胜利”。赵树理的成功原因是多方面的，周扬特别指出其中的一点就是作者在处理人物时候，“他没有站在斗争之外，而是站在斗争之中。站在斗争的一方面，农民的方面，他们是他们中间的一个。他没有以旁观者的态度，或高高在上的态度来观察与描写农民。农民的主人公的地位不只表现在通常文学的意义上，而是代表了作品的整个精神，整个思想”<sup>②</sup>。这就是“文艺工作者的思想感情和工农兵大众的思想感情打成一片”，也即新的文艺大众化之路，除此之外别无选择。赵树理之所以能够成功，一方面由于他对农村生活的熟悉，另一方面也在于主观上他以主人翁的态度对党的农村事业投入了极大的感情。两者综合起来就是他自己非常著名的一段经验谈：“我在作群众工作的过程中，遇到了非解决不可而又不是轻易能解决了的问题，往往就变成所要写的主题。这在我写的几个小册子中，除了《孟祥英翻身》与《庞如林》两个劳动英雄的报道以外，还没有例外”<sup>③</sup>。在党的农村工作中发现问题、解决问题，这是赵树理写作的主要动力。在另外一篇创作谈中，赵树理明确提出了生活、政治热情、认识等几个方面的平衡问题：“一个生活，一个政治热情，一个认识。政治、文化、艺术、学习、生活体验都是经常的。政治认识对了，热情才准确，认识错了，会把事情闹错……这几个方面要齐头并进，哪方面有缺陷，在一定时期，就须要突击补课”<sup>④</sup>。可以看出赵树理在不同情境下的犹豫，乃至矛盾，但对生活和政治热情强调一如既往，这也是他安身立命的根本。可惜建国后的文艺大众化之路在一次又一次的批判中越来越偏离赵树理自己的认知和预期，他赖以建构自己文学大厦的两根支柱：实际生活与政治热情之间的冲突也越来越严重。面对农村合作化的持续推进，赵树理的农村写作却显得异常迟滞，对农村现

状的了解让他疑虑重重，最终选择以意见书的形式反映农村工作中存在的问题。可以说，“激情”的消退是赵树理创作难以持续的根本原因，虽然消退的原因是多方面的。

柳青的《创业史》正是在这个时候出现，并逐渐取代赵树理的小说成为工农兵大众文艺新的典型。柳青对农业合作化不但没有任何迟疑，而且是直接的参与者和推动者，他为中国大地正在发生的变化欢呼：“成百万成千的农户带着各种复杂的感情，和几千年的生活方式永远告了别，谨小慎微地投入新的历史巨流，探索着新生活的奥秘！当我们想到我国社会主义建设的每一点成就，甚至于一个农业社的一窝猪娃这样一点社会主义家底的积累，都是多么不容易的时候，从我们内心能不涌起对那些为社会主义而辛苦的人们的热爱吗？”<sup>⑤</sup>正是出于期待农村社会发生的前所未有的变化的热情，以及由此而来的对党的农村政策的无条件信任，柳青对农业合作化运动全盘接纳，《创业史》写作就是要为这样一种历史的激情背书。如研究者所指出的，柳青是建国后农村题材小说的作者当中“最有激情的一位”，“《创业史》的激情并不只是文本中那些适于朗诵的句子，更来自一种从历史深处理解农民命运的冲动。《创业史》体现的是一种‘内在的激情’，一种对事业由衷信仰的产物，一种由于与主流意识形态合拍所显现的自由”<sup>⑥</sup>。梁生宝无疑是这一“内在的激情”的代表性人物，柳青在这一点从来都不会妥协。吊诡的是，这种“激情”所依托的并非单纯的精神层面的信仰，而是一套系统化建制化的意识形态话语，也就是说恰恰是政治领域的“规训”支撑着文学领域的“激情”，起码两者在《创业史》这里取得某种平衡。

随着工农兵大众文艺路线的持续推进，激情越来越成为主导型的因素，“文革”文学可以说是文艺大众化发展的极致。“文革”文学基本上放弃了写实，在表达和修辞上主要依靠“象征”的手法，同时我们也能看到这种象征写法最终又和对各种政策的直接解读和引用紧密联系在一起。纵观整个文艺大众化实践的历史，激情与规训总是彼此纠缠，



而又互相依赖。

### 三、形式的困境

与意识形态上浓厚的乌托邦色彩相适应，延安时期以来的工农兵大众文艺在艺术形式上也表现出过度追求纯粹性、透明性、直观性的一面。这表面上看是出于文艺要接近工农兵大众，让他们能听能读，将来甚至能说能写的需要，毕竟工农兵大众当中不识字、识字不多的占了大多数，为他们考虑就必须以普及为第一要务，这是文艺大众化面对的现实问题。如周扬所说：“抗战给新文艺换了一个环境。新文艺的老巢，随大都市的市区而失去了，广大农村与无数小市镇几乎成了新文艺的现在唯一的环境。这个环境虽然是比较生疏的，困难的，但除它以外也找不到别的处所，它包围了你，逼着你和它接近，要求你来改造它”<sup>27</sup>。同时，大众文艺形式上的纯粹性等追求更深层次地受制于政治上的对未来社会理想性、可即性的许诺。文艺在此已经不再是整个社会机器正常运转的具有其独立属性和功能的构件，而是形塑未来社会的一股带有极强能动性的力量。大众文艺对传统的以读者为导向的通俗文学和五四以来以作者个体为中心的体验性写作都形成挑战，甚至颠覆。它不是作为社会生活的一个具体门类而存在，满足人的娱乐、审美等某个方面的需要，而是期待自身成为一种政治性的行动力量，参与到未来社会的建构当中。大众文艺在呼唤新的社会形态的同时也重新塑造了文艺自身，从这个意义上讲大众文艺是具备一定的先锋性的。虽然中国历来的通俗文学往往在故事的讲述中同中求异，主要满足受众多元化的心理需要；五四以来的文学更多突出的是作者个性化的思考与表达，但是两者共通的一点就是对传播过程中个体化因素的预设，不论这一个体化因素是自发的还是自觉的。相对照而言，工农兵大众文艺预设中的接受对象是集团化的“多数”，这个“多数”不再是无名的，恰

恰是为了一个共同的革命理想走到一起；从本质上讲预设中的作者也是集团化的“多数”，这也就是未来的作者要从工农兵大众中产生的意思，他们不过是在替“多数”立言。如果说文艺大众化有自己的主体性，那这种主体性也是一种以“多数”为基础的主体性。这样一种以“多数”为导向的文艺实践在形式层面表现出完全不一样的面貌，正如唐小兵所说：“延安文艺以这样一个伸缩吐纳的集体化历史主体为其核心想象域，决定了文艺实践必然是行为导向，而不是思辨导向，存在规范是他律而不是自律，叙事逻辑是平面联结而不是纵深探求。”<sup>28</sup>集体化的存在和追求所要消解的正是个体化给文艺带来的诸多暧昧不明变动不居的领域，反映在形式上，工农兵大众文艺必然以纯粹性、透明性、直观性为主导取向。具体来说，在语言层面追求可听性；在故事模式上突出矢量型（或螺旋式）的发展结构；在人物描写上重动作等都是这一形式特色的集中表现。当然理想与现实之间永远充满张力，形式上的过分纯粹化其结果往往带来作品的单调与生硬。激情消退后，形式上的审美疲劳也就随之而生。

我们知道，在1930年代的大众文艺讨论中瞿秋白早就提出用什么话来写，即语言问题是大众文艺一切问题的“先决问题”：“普罗大众文艺的特点，就在于暂时这种文艺所用的话，应当是更浅的普通俗话。标准是：当读给工人听的时候，他们可以懂得”<sup>29</sup>，并坚信由此逐渐可以形成一种真正的现代的中国普通话。此种中国普通话，最本质的特点就是要普罗大众能够说得出听得懂。显然不论是传统章回小说里的古白话，还是五四以来的新白话都不能满足这一需要，也都成为大众文艺革命的对象。沿着这一思路继续发展，汉字在大众文艺系统中的位置就非常尴尬。当时左翼倾向的知识分子大多赞成汉字的拼音化，特别是拉丁化。鲁迅就认为书写拉丁化是和大众语文分不开的，因为“只要认识二十八个字母，学一点拼法和写法，除懒虫和低能外，就谁都能够写得出，看得懂了。况且它还有一个好处，是写得快”<sup>30</sup>。“听得懂”几乎成了大

众化讨论中各方一致的目标，其中大概包括三个层面的意思：第一，知识分子的写作要让工农兵大众听得懂；第二，工农兵大众自己能够说得出口且让人听得懂；第三，大众文艺的创作者，不论是知识分子还是工农兵大众自身心手、心口合一，真正做到“我手写我口”“我手写我心”。理想的大众语在人际传播过程中，追求信息绝对地即时、完整、有效，媒介因素被完全压缩。语言在传播中可以无限透明、纯粹的信念具有浓厚的乌托邦色彩。建国后大众文艺对语言可听性的极端追求在各个文类领域都有充分的表现，如政治抒情诗的流行，戏剧从话剧向歌剧的转变，《烈火金刚》《吕梁英雄传》等新评书体小说的出现等等。伴随着国家政权力量的推动，瞿秋白意义上的“现代的中国普通话”也已然成形，当代中国绝大部分作家采用的就是这种普通话，五四时期“非驴非马”的白话，以及方言土语难得一见。现行的普通话虽然做不到心手、心口合一，但事实上极大地挤压了汉字晦暗不明的一面，不过相应地汉字在表达上的弹性与韧性也就逐渐在丧失。“听得懂”带来文艺大众化的同时，也让大众文艺陷入单调和贫乏。

怎样讲好一个故事，是所有叙事类文学要考虑的一个核心问题，叙述上各种持续的探索也说明了怎样讲比讲什么吸引了作者、读者更多的注意力。当然我们也相信故事的唯一性往往来源于故事的讲法，即所谓的一个故事有且只有一个最适合它的讲法。建国后的工农兵大众文艺看似在故事的讲法上不怎么在意，恰恰是因为它自信已经找到了讲述故事的最为有效的方法：矢量型或螺旋式的故事发展结构，大幅删减各种对革命斗争来说不必要的枝节，在故事讲法上追求纯粹与透明。矢量型的故事结构就是故事的发展可能会有许多曲折，甚至多头并进，但必然会按既定的轨道发展，最终指向一个既定的目标。与传统大团圆式的故事不同，既定的轨道往往指已经为工农兵大众掌握

了的事物发展的客观规律，而非各种偶然性因素的牵扯；既定的目标则是革命理想的达成，而非人情上的妥帖与满足。螺旋式的故事结构在故事的发展上更有挑战性，更有包容性，旁逸斜出的地方也会多一些，但在整体讲法上与矢量型一样有明确的轨道与目标。换句话说，不论是正正、反正，还是正反正，作为目标的“正”是绝对不会变，也不能变的。这个“正”通俗一点讲就是“胜利”，当代大众文艺的故事也就意味着“从胜利走向胜利”。最能体现这种讲法的莫过于建国后长篇小说领域的各种“复仇”故事，《红日》《红岩》《红旗谱》《林海雪原》等小说的核心线索可以说都是“复仇”。如刘复生所说，革命历史小说“叙述革命者参加革命的朴素革命动机时，往往借用传统文学家族‘复仇’的模式，但个体的仇恨最后都是上升到阶级压迫的本质上来看待的，在小说中一开始它就具有这种潜在的性质”<sup>③</sup>。革命历史小说之所以借重传统的复仇故事目的是为了工农兵大众容易接受，即要熟悉要亲切；从个人复仇走向阶级复仇，复仇的性质变了，强度则更进一步，故事的讲法上也更加追求纯粹和透明。在强度增加的同时，革命的复仇故事也不可避免地平面化和浅表化。

文学描写上的技术问题，比如具体到人物的刻画，早在1932年瞿秋白和茅盾关于文艺大众化的论争中已经有了比较充分的讨论。瞿秋白文艺大众化运动的关键在文字革命，而茅盾则针锋相对地提出“技术是主，文字是末”。茅盾认为大众文艺要让大众读得出听得懂还得有一个主要条件，“就是必须能够使听者或读者感动，这感动的力量却不在一篇作品所用的‘文字的素质’，而在藉文字作媒介所表现出来的动作，就是描写的手法。不从动作上表现，而只用抽象的说述，那结果只有少数人理智地去读，那即使读得出来，听得懂，然而缺乏了文艺作品必不可缺的感动人的力量”<sup>④</sup>。茅盾以当时工农兵大众实际上的主要阅读对象传统白话小说为例，指出分章回、平铺直叙等门面法儿不是此类小说吸引大众的关键所在，用很扼要的几句话来写一个“动作”，连接许多“动作”来衬托人物的悲

欢离合，这才让这些识字不多的读者或者听众欲罢不能。深层原因在于大众有其特殊的艺术感应：“大众是文化水准较低的，他们没有知识分子那样敏感，他们的联想作用也没有知识分子那样发达。他们不耐烦抽象的叙谈和描写，他们要求明快的动作。从艺术的法则说，也是明快的动作能够造成真切的有力的艺术感应”<sup>③</sup>。茅盾以小说家的敏锐提出来的这一观点值得特别重视。瞿秋白站在工农兵大众文艺整体构想的高度提出文字改革先行一步自然有他的道理，文艺是文武两条革命战线的一个重要的方面军，这在无产阶级革命事业正在进行的过程中是很有远见的。为了革命的成功，文艺最重要的是作为媒介团结工农兵大众。时移世易，当革命党成了执政党，文艺战线的革命虽然还得继续，但在重点和方式上必然也要做出调整。文艺在和平时期要让大众接受，就要适当地考虑到大众的趣味和爱好。这个时候茅盾的建议就弥足珍贵。事实上，建国后主流的革命历史小说和农村题材小说当中的人物塑造确实有一种重动作而轻心理描摹的倾向。《红旗谱》朱老忠的成长，经过了大闹柳林镇、反割头税运动、保定二师风潮等极富动作性的场面。《创业史》当中主人公梁生宝最让人难忘的情节如郭县买稻种、南山割竹子等也都有动作性极强的细节描写。革命传奇《林海雪原》最吸引人的段落正是杨子荣假扮土匪深入座山雕匪巢斗智斗勇，这一幕在后来的样板戏中更加突出。因为越来越追求纯粹性、透明性、直观性，“动作”在建国后的大众文艺中成为人物刻画的不二选择，当然脸谱化的弊端也就随处可见。

文艺存在的价值一个极为重要的方面就在于要有受众，在被听被读被看，受众越多客观上文艺所起的作用也就越大，所以文艺追求大众化几乎是必然的。换句话说，文艺自产生以来，受众问题一直伴随左右，不同的历史阶段，总会有不同的关于受众的问题提出来，而随着传播手段的不断进步，事实上受众也在不断扩

大。1930年代到1970年代末的文艺大众化运动是在国际共产主义运动的大背景下产生的又极富中国本土特色的文艺实践，在本质上不能用既成的文艺规范和事实来予以界定和理解。一方面文艺的功能性被极端强调，另一方面文艺的行动性和实践性又被极大地提升。文艺在继承文以载道传统的基础上又具有某种先锋与实验色彩。认真清理文艺大众化实践过程中的利弊得失不仅是应有历史态度，而且对当下中国文艺的大众化，更确切地说是文艺通俗化将提供有益的启示。

#### 注释：

- ①成仿吾：《从文学革命到革命文学》，《创造月刊》1928年第1卷第9期。
- ②成仿吾：《中国无产阶级革命文学的新任务》，《文学导报》1931年第1卷第8期。
- ③舒新城等编：《辞海》，中华书局1947年版，第346页。
- ④黎锦熙：《“大众语”真诠》，《国语周刊》1934年第154期。
- ⑤⑥[英]雷蒙·威廉斯：《关键词》，三联书店2016年版，第332页、第329页。
- ⑦《人间哀响》，《民国日报》1916年5月10日，作者不详。
- ⑧《与“大众”说几句话》，《燕大周刊》1925年第87期，作者不详。
- ⑨郁达夫：《大众文艺释名》，《大众文艺》1928年第1期。
- ⑩乐嗣炳：《“大众真诠”在日本》，《社会月报》1934年第1卷第5期。
- ⑪王瑶：《关于文艺大众化——纪念“左联”成立五十周年》，摘自《中国文学：古代与现代》，北京大学出版社2008年版，第35页。
- ⑫列宁：《党的组织和党的出版物》，摘自《列宁选集》（第1卷），人民出版社1995年版，第663页。
- ⑬⑭史铁儿（瞿秋白）：《普洛大众文艺的现实问题》，《文学》半月刊1932年第1卷第1期。
- ⑮宋阳（瞿秋白）：《大众文艺的问题》，《文学月报》1932年6月创刊号。
- ⑯⑰⑱毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，摘自《毛泽东选集》（第三卷），人民出版社1991年版，第851页、第861页、第861页。
- ⑲洪子诚：《中国当代文学史》，北京大学出版社2007年版，第14页。



⑳黄子平：《“灰阑”中的叙述》，上海文艺出版社 2001 年版，第 30 页。

㉑洪子诚：《关于 50-70 年代的中国文学》，摘自《当代文学的概念》，北京大学出版社 2010 年版，第 31 页。

㉒周扬：《论赵树理的创作》，摘自《周扬文论选》，人民文学出版社 2009 年版，第 560 页。

㉓赵树理：《也算经验》，选自《赵树理文集》（第 4 卷），中国工人出版社 2000 年版，第 1592 页。

㉔赵树理：《运用传统形式写现代戏的几点体会》，选自《赵树理文集》（第 4 卷），中国工人出版社 2000 年版，第 2035 页。

㉕柳青：《王家斌》，选自《柳青文集》（第 4 卷），人民文学出版社 2005 年版，第 139 页。

㉖吴进：《柳青与革命文体的生成》，《中国现代文学研究丛刊》2013 年第 7 期。

㉗周扬：《对旧形式利用在文学上的一个看法》，摘自《周扬文论选》，人民文学出版社 2009 年版，第 278 页。

㉘唐小兵：《我们怎样想象历史》，摘自《再解读：大众文

艺与意识形态》，北京大学出版社 2007 年版，第 11 页。

㉙史铁儿（瞿秋白）：《普洛大众文艺的现实问题》，《文学》半月刊 1932 年第 1 卷第 1 期。

㉚鲁迅：《鲁迅全集》（第 6 卷），人民文学出版社 2005 年版，第 99 页。

㉛刘复生：《蜕变中的历史复现》，《文学评论》2006 年第 6 期。

㉜㉝止敬（茅盾）：《问题中的大众文艺》，《文学月报》1932 年第 2 期。

\* 本文系国家社会科学基金重大项目“延安文艺与现代中国研究”（项目编号：18ZDA280）、陕西省社会科学基金项目“新文化在陕西的传播”（项目编号：2016J046）的阶段成果。

（作者单位：陕西师范大学文学院）

# 文艺大众化与新中国文学 70 年

◎ 刘东玲

**摘要：**大众的含义在晚清出现政治与通俗之分。“左联”强调阶级意识区分的大众，“文艺大众化”承载文学对阶级意识的诉求。从左翼文学到延安文学，1942 年完成了“文学大众化”的理论建构。颇受市民大众欢迎的通俗文学则构成了近现代以来“文艺大众化”发展的另一维度，在通俗化与趣味性上有着独特的大众色彩。新中国 70 年文学则为两种“文艺大众化”彼此消长：前三十年延续阶级的“文艺大众化”，后四十年通俗文学从 80 年代的言情热、武侠热演绎到 90 年代商业文学、网络文学的兴起与发展，兼以新世纪“底层文学”重唤“人民性”的暧昧企图。

**关键词：**文艺大众化；通俗文学；大众文化；延安文学

郑振铎在《中国俗文学史》中指出：“‘俗文学’，就是通俗的文学，民间的文学，大众的文学。……‘俗文学’不仅成了中国文学史重要的成分，而且也成了中国文学史的中心。”<sup>①</sup>大众即通俗之义。他指出了俗文学与正统文学之间的流变关系，他还指出：“‘俗文学’有好几个特质，但到了成了正统文学一支的时候，那些特质便都渐渐的消灭了；原是活泼泼的东西，但终于衰老了，僵硬了，而成为躯壳徒存的活尸。”<sup>②</sup>郑振铎的“俗文学”指通俗一维的文学，它与民间文学关系更紧密。但近现代文学的另一维，从晚清始，由于迫切的民族救亡意识，文艺以其形象性感染力成为知识分子思想启蒙的选择，文学就被负载浓厚的政治启蒙意识，即非通俗文学的一面。启蒙层面的大众其含义与通俗判然有别，这个层面的大众被赋予了公民、平民、到无产阶级、工农大众等政治内涵，分别对应着知识分子从近代的革命到无产阶级革命的思维结构，从民族国家意识到阶级意识，文学与大众的关系遂变得极为复杂：大众文学不仅构成了民间与正统的文学关系，更增加了文学、政治与大众关系的复杂性。

我认为，“文艺大众化”中的大众包含两个方面的内容，包括作为普通民众的大众与被赋予政治或阶级意识的大众。从梁启超的“新民说”到新文化运动的“平民文学”，到左翼的

“文艺大众化”，延安的“工农兵文学”，以及从鸳鸯蝴蝶派的通俗文学到 40 年代的通俗文学，这两个层面的大众分别有不同的针对性。因此本论文探讨“文艺大众化”将扣住这些层面展开，梳理从新文化运动以来的“文艺大众化”状态到新中国 70 年“文艺大众化”发展的不同样态，揭示不同的大众化文学形态背后影响社会发展与思想理念变迁的多元因素。

## 一、新小说—革命文学—延安文学：现代大众与文学大众化的起源与发展

中国现代意义的大众一词出现于晚清，戊戌之后，梁启超在日本不遗余力地介绍和传播西方政治和社会学说，其《清议报》目的即主持清议与开发民智。梁启超这里的“民”是被赋予国民意识的大众。辛亥前后，这个“民”的名称非常普遍。

1902 年梁启超又创办《新民丛报》，丛报宗旨为：取大学新民之义，以为欲维新吾国，当先维新吾民。……务采中西道德为德育之方针，广罗政学理论为智育之本原。这是梁启超“新民”理论系统化的开始，不久他在《新民丛报》发表《新民说》系列文章，该组文章共 20 节，11 万字，前后连载四年，表明梁启超“新民”理论成型。<sup>③</sup>梁启超的“新民说”提出一套新的人格思想和社会价值观。梁启超将权利看作是人格的一个基本内容，根源在于他认为只有强壮的国民的聚合才能建立一个强大的国家。这样梁在《新民说》中对个人权利所做的激动人

心的辩护带着一种强烈的集体主义特色。<sup>④</sup>梁启超开启了现代知识精英启蒙大众的思路。

梁启超在致力于介绍政治制度及思想的同时，也将眼光转向了文学，1902年11月梁创办了小说刊物《新小说》，倡导“小说界之革命”，形成他小说改良政治的思路：“今日欲改良群治，必从小说界革命始；欲新民，必自新小说始。”<sup>⑤</sup>他看重的正是小说的通俗性、大众化特征，这种强调文学现实功用性的看法恰恰是晚清以来激进知识分子急迫救亡意识的折射。

《新小说》后，小说刊物风起云涌。从1902年至1917年，共有59种文学期刊出现，其中直接以小说命名的多达28种<sup>⑥</sup>，晚清新小说的繁荣一方面延续了民间白话小说的传统，同时深受翻译小说表现形式与启蒙思潮的影响，发生了新变。与此同时，注重世俗性的通俗小说也开始出现，各种类型的通俗文学几乎都有了雏形，民国初逐渐定型了侦探、武侠、言情、社会四大通俗文学类型。通俗文学的兴盛与繁荣远胜于说教性的政治小说，这被范柏群称为“市民大众的文学链”<sup>⑦</sup>。

晚清的新小说，很多在启蒙与通俗之间表现暧昧，这种暧昧一直延续到新文化运动的“新文学”。直至1920年代后期“革命文学”标举鲜明的无产阶级政治立场，但“革命文学”概念化的政治立场与其浪漫的爱情叙事结构特色分明折射着政治/通俗之间的暧昧关系。

从晚清、民国初年的通俗小说到40年代通俗小说，以市民大众为读者的通俗文学一脉继续发展，其社会、武侠、言情与侦探的类别也有了长足的发展。五四新文学在现代知识青年中获得压倒性影响的同时，鸳鸯蝴蝶派的通俗小说在市民中也是颇有市场的，30年代张恨水的通俗小说和还珠楼主的武侠小说在市民中是颇为流行，40年代上海程小青的侦探小说，王度庐的武侠小说也颇为流行。张恨水、程小青、王度庐、予且、胡山源、文宗山等均是通俗文学的大家。

而通俗文学的另一面，精英文学或启蒙文学则呈现出思想启蒙/纯文学的两种走向。“新文学”倡导的“平民文学”即是对平民大众命运的同情，渗透着现代民主的思想，国民性改造的思维，可视为“新文化运动”时期的文学大众化观。文学研究会提倡“为人生的文学”，对文学趣味性和消遣性进行了批评。这可以说是新文化时期的平民文艺观，平民文学意义中的大众是泛化的大众，无分阶级的普通民众，是与精英相对的大众概念。正是在这种“立人”（即个人的独立自主）基础上，俄国社会主义革命的“劳工神圣”极大地鼓舞了新文化知识分子，其背后是对民众自主的启蒙诉求。现代知识分子在新文化运动后期分化，激进知识分子在马克思主义的影响下走向政治运动之路。20年代中期国民革命的热潮，左倾思想的盛行，在普罗文学运动的倡导下，无产阶级革命文学走上前台，介入政治成为左翼知识分子改造的思路。左联成立，“革命文学”被纳入中共阶级政治的组成部分，阶级意识的大众与文艺大众化遂成无产阶级革命的重要一维。文艺大众化是整个左翼文学的重要内容，瞿秋白提出的“文学家应该为劳动者服务”，作家应深入群众，向群众学习的主张，在40年代毛泽东的延安讲话中得到了巩固以及直接的运用。正是在瞿秋白左翼文学大众化的理论基础上，影响了毛泽东对文化问题的重点关注，并形成了毛泽东文艺为工农兵服务的政治策略。

1940年，毛泽东在《新民主主义文化》中，强调革命文化建设对于解放区政治建设的重要性，为解放区思想统一的学习拉开了帷幕。<sup>⑧</sup>1942年5月毛泽东在延安文艺座谈会上发表讲话，1943年10月19日在《解放日报》发表，成为解放区和各根据地学习的重要文件，讲话成为指导解放区文艺运动的方针政策。毛泽东强调：“我们的文艺工作者一定要完成这个任务，一定要把立足点移过来，一定要在深入工农兵群众，深入实际斗争的过程中，在学习马克思主义和学习社会的过程中，逐渐地移过来，移到工农兵这方面来，移到无产阶级这方面来。只有这样，我们才能真正为工农兵的文



艺，真正无产阶级的文艺。”<sup>⑨</sup>

延安讲话之后，延安以及根据地作家在新的文艺精神指导下，开始了普遍的文艺工作者深入基层、深入乡村的实践。讲话后的延安知识分子，深入群众生活并实践大众化的文艺写作，迅速完成向革命文艺工作者身份的转变。

延安讲话无疑具有重大意义，它完成了30年代无产阶级文学的中心任务，解决了左翼文艺大众化相关的语言、形式、文学主体精神的问题。工农兵为主体的无产阶级，或人民构成了40年代新文学的一个重要维度。对民间形式的改造和利用，表现新的生活，塑造新人，延安文学的新气象在整个文学格局中有其不可忽视的意义。

## 二、17年文学、“文革”文学与文艺大众化

1949年后的“17年文学”延续延安“工农兵文学”这一文学传统与律令，第一次文代会通过官方的形式确立了“讲话”的权威性。周扬在这次会议上发表了《新的人民的文艺》的报告，总结了解放区文学经验。他肯定了毛泽东《讲话》的权威性，并明确指出：“文艺座谈会以后，在解放区，文艺的面貌，文艺工作者的面貌，有了根本的改变。这是真正的人民的文艺，文艺与广大群众的关系也根本改变了。文艺已成为教育群众、教育干部的有效工具之一，文艺工作已成为一个对人民十分负责的工作……毛主席的《在延安文艺座谈会上的讲话》规定了新中国的文艺的方向，解放区文艺工作者自觉地坚决地实践了这个方向，并以自己的全部经验证明了这个方向的完全正确，深信除此之外再没有第二个方向了，如果有，那就是错误的方向。”<sup>⑩</sup>周扬不仅强调“讲话”的人民性，更指出其无可替代的唯一性。周扬在报告中归纳和总结了讲话后解放区文学取得的成绩：一·新的主题，新的人物，新的语言，形式；二·工农兵群众的文艺活动；三·旧剧改革；并呼吁“文艺工作者要创造无愧于伟大的人民革命时代的有思想的美的作品”。新中国的文学队

伍是汇聚了国统区、沦陷区及解放区三个地区的资源的，这些作家和知识分子还需要学习“讲话”精神，进行思想改造，完成其文艺工作者身份的转变。一九五〇年五月《文艺报》发表社论《加强文学艺术工作的批评和自我批评》，指出：“国家提倡为人民服务的文学艺术，目的是启发人民的政治觉悟，鼓励人民的劳动热情。”<sup>⑪</sup>作为“为人民服务”成为“文艺大众化”在新的时代历史条件下的文学目标。

“17年文学”时期，题材问题颇为重要，在文坛展开的关于题材问题的讨论中，小知识分子题材、爱情题材等具有个人主义倾向的作品被批评，这些题材逐渐成为表现的禁区，于是这一时期的文学题材在城市题材、农村题材、知识分子题材的消减变化中逐渐完成了对文学题材的政治化选择。创作方法上，强调社会主义现实主义创作方法的合理性，其对社会与阶级本质的揭示成为文学主题的风向标，很大程度上局限了文学表达的丰富性，人性表现限于阶级性，日常生活与个体情感成为文学表现的禁区，更何谈对历史或政治的超越反思。对知识分子的思想改造，对民间形式的推崇，对多元文学资源的排斥，也导致了新中国30年文学丧失了思想的丰富性、审美的多样化，文学成为政治意识形态的工具，导致文学的模式化、概念化。“17年文学”与“文革”文学难以逾越政治文学的范围，本质上限制了文学的表现层次与审美探索。

但不容忽视的是，“17年文学”作为延安文学实践文学大众化的成绩，民间文学资源得到了充分的开掘，比如对秧歌剧、传统戏剧、地方戏等形式的开掘与利用。建国后，戏曲改革工作得到高度重视，《人民日报》一九五一年五月七日发表社论《重视戏曲改革工作》，发表中央人民政府政务院关于戏曲改革工作的指示。一九五二年十月十九日《人民日报》发表社论《正确对待祖国的戏曲遗产》，指出：“我们的戏曲艺术绝大部分是由人民所创造，和人民有悠久的密切的联系，具有强烈的人民性的现实主义精神。”<sup>⑫</sup>一九五二年十二月二十六日文化部发布关于整顿和加强全国剧团工作的指示，在人员组织工作上为戏曲改革工作提供人才条

件。在高层的关注和剧团组织的充分参与中，一九五二年十月由文化部主办的第一届全国戏曲观摩演出大会得以举行，历时月余。大会展览了各地群众中流行的二十三种戏曲剧目，大会对优秀剧目和优秀演员进行评奖，并对各地执行中央戏曲改革工作情况进行检查。正是因为戏曲客观上是民间文化最为普遍的形式，为广大人民群众所熟悉，又与新时代“为人民服务”的指导精神关联密切，因此创造民族新戏曲（新歌剧），改造旧剧，剔除其封建糟粕的部分，发扬其“人民性”，更能体现新时代的“文艺大众化”精神，也符合社会主义现实主义的时代诉求。建国后戏曲改革工作的卓有成效与从中央到地方、组织到个人的高度关注与投入是分不开的。

“17年文学”中诗歌对民间歌谣形式的利用，也有突出的成绩。诗人们积极采风借用民间歌谣的形式，创作出反映时代精神的抒情诗、叙事诗等；李季、贺敬之，甚至郭小川、艾青等许多诗人对民歌体长篇叙事诗的创作热情，均体现出诗人在文学形式与语言层面对“文学大众化”的探索与实践。“文学大众化”在延安文学之后，已不单纯是作家对文学民间形式的汲取，作家的“文学大众化”实践包含着人民立场与民族形式实践的双重意义，其深层的意识形态合法性对作家的影响不可忽视。1958年的“新民歌运动”更是将人民群众理想主义化，唯“民间文学化”。一九五八年四月四日《人民日报》发表《大规模地搜集全国民歌》的社论，“新民歌”作为紧密配合农村“大跃进运动”的文学成绩，是当时狂热时代情绪的折射。在狂热地倡导全民写诗的运动中，实际是对“文艺大众化”形式主义的偏执追求，其背后依旧折射出无产阶级文学“大众化”理想的焦虑。正如本年十月三十日人民日报《争取文学艺术的大跃进》的社论中呼吁的：“我们的文艺是为工农兵的，供他们欣赏，也由他们自己来创造。我们的文艺不同于过去任何时代的文艺，它是全民的、群众的文艺，是劳动人民

自己的文艺，而不是少数人自己的文艺。”<sup>⑧</sup>这种“文艺大众化”的焦虑，文艺主体，甚至文艺创作主体应由更多的大众承担期待，从1930年左翼文学倡导时，就成为无产阶级文学的理想目标，其背后正是阶级化的大众观念长期影响的折射。

相比于戏剧、诗歌“文学大众化”成绩的突出性，小说则相对显得弱势。“17年文学”中，小说固然有一些形式上颇具大众化的作品，如革命英雄传奇的《林海雪原》《铁道游击队》《敌后武工队》等，但大多数小说，尤其是作为红色经典的“三红一创”是1930年代左翼文学传统与延安文学传统相兼的现代长篇小说，其“文学大众化”的探索主要体现在小说人物语言、民俗与大众生活的描写上，其反映政治主题的主旨与革命英雄传奇并无差别。

需要指出的是，“17年文学”以革命历史题材和农村题材为优先题材，革命英雄与“社会主义新人”成为具有代表性的人物形象，负载着浓郁的政治象征意义。知识分子题材、日常生活题材则因其小资产阶级意识被压抑与排斥。虽然也出现过短暂的缓和时期，如1956年毛泽东提出的“百花齐放，百家争鸣”，以及1961年文艺界的调整政策，1961年张光年还在文艺报发表专论《题材问题》，对1949年后文学题材日益狭窄进行批评，强调开拓题材，反对“题材决定论”。1962年《文艺报》发表社论《为最广大的人民群众服务》，比较之前的文学人物仅限于“新人”形象塑造的狭隘，倡导文学应塑造更多的人物形象。这些时期都试图对激进的敌我两分的人民观进行调整和反拨，但很快被更激进的政策取代。文学题材领域固然极为关注工农兵无产阶级人物形象的塑造，但相对单一的“新人”形象始终是颇有局限的，如人物塑造上唯阶级性，忽视了人物日常性与丰富性，使得文学表现空间过于狭小。

“17年文学”之后的“文革”文学，对其评价的两极化现象突出，新时期对“文革”文学的批评普遍呈否定状态，认为“文革”文学成为政治的传声筒，缺乏文学性。近些年来，一些学者对“文革”文学的研究有了新的进展，丁帆在2010年发

表的一篇文章中指出“1949—1979年，这一时段的文学是一个还带甄别和开采的富矿……‘文革’文学的研究已经成为现代文学史上研究的一个盲区。”<sup>④</sup>丁帆强调“文革”文学作为特定历史阶段文学现象研究的历史意义的重要性是中肯的，这一现象的复杂性及深刻性，以及文学深度介入政治，政治对文学的形塑和固结，知识分子在创作意识形态文学过程的复杂心理都未曾得到深入的研究，这些领域都需要研究者进行深入地探究和思考。

文学在“文革”十年中达到了极端政治化的程度，在意识形态上以“阶级斗争”为纲的极端性，“写13年”历史的狭隘性，文学成为演绎政治意识形态的工具，题材变得更加狭隘，阶级斗争成为唯一合法性内容。这种以阶级斗争为主题现象与“文革”政治密切相关。自1956年在经济各领域完成对资本主义私有制的社会主义改造后，理论意义上新中国已进入社会主义公有制社会。因此“17年文学”时期倡导“人民的文学”之义也是社会政治领域观念的直接影响。1957年毛泽东指出“关于正确处理人民内部矛盾的问题”的报告，就指出“急风暴雨式的群众阶级斗争已经基本结束”，但他依旧强调“无产阶级和资产阶级在意识形态方面的阶级斗争还是长时期的，曲折的，有时甚至是激烈的。”<sup>⑤</sup>由于五十年代中后期东欧社会主义国家的国际形势变化对毛泽东的影响，尤其是苏共二十大赫鲁晓夫对斯大林的攻击，毛泽东认为苏联出现了修正主义的危险。1962年9月的北戴河会议常被看做是毛泽东关于社会主义社会阶级斗争新观点形成的标志。毛泽东对自己在1958年、1959年著作中经常出现的四阶级（剥削阶级的残余、民族资产阶级、工人和农民）重新做了解释，重新解释“以新的方式将这些阶级同早先超阶级的人民和敌人的范畴融为一体。……这样中国以共产主义为目标的有广泛基础的阶级联盟的演进过程结束了。这种联盟起初为“新民主主义力量，后来以

‘人民’取代了它，最后在阶级这一范畴内，它被概念化，为在‘文化大革命’期间被称为‘无产阶级’做好了准备。那些反对这一统一战线的人，最初被称为‘反动派’，之后叫‘人民的敌人’，最后在后期，成为了‘资产阶级分子’。阶级分类又重新取代了超阶级的分类。”<sup>⑥</sup>由此可见，毛泽东的阶级斗争观、“文革”政治对“文革”文学中愈加狭隘的主题表现，人物完全成为政治的代言人是更有更直接的关系的。其本质是文学完全从属于政治的结果。显而易见，“文革”文学，大众比起之前的“人民大众”，其范围是明显窄化了。

“文革”期间，文学体裁种类单一，“样板戏”与极为少量的小说创作，大量“17年文学”的作家、作品被批为“毒草”，阶级斗争题材成为唯一合法性内容，文学书写限于极端狭隘的政治主题揭示，文学表现的丰富性被严重压抑，其对“17年文学”的否定使文学限于虚无主义的荒诞境地。“文革”时期，戏剧文学成为主流。“文革”伊始，红旗社论发布《文化战线上的一场大革命》，强调：“京剧改革是一件大事情。它不仅是一个文化革命，而且是一个社会革命。”<sup>⑦</sup>认为“17年文学”时期文艺工作者并未完成歌颂和反映社会主义建设中对劳动人民历史贡献的歌颂任务，而是依旧迷恋资本主义和封建主义文化，不能深入到工农群众中去，他们依旧固守在资产阶级思想王国中。因此革命的群众文化运动，要用革命的文艺去摧毁反动的文艺。充分肯定现代戏的成绩，因为“在这个文化运动中，京剧开始演革命的现代戏”。京剧现代戏作为革命文艺的代表，革命化、群众化的特色，得到了毛泽东的高度肯定。这种从阶级意识界定解释“文艺大众化”的方式被推演到了极致。

但需要指出的是，现代京剧样板戏，其在文学形式上表现出的先锋性是极为突出的，样板戏突破了传统戏剧形式的范围，在表现形式、舞台呈现、人物表演上集话剧、传统京剧、电影形式等于一身，在某种程度上，是对延安文学时期戏剧改良“推陈出新”理念的延续和发展，是建国后中央戏曲改革工作的直接发展和结果。在表现形式的探索



上，呈现出延展性。延安文学对民间文学形式，尤其是秧歌、传统戏剧形式的重视，大量作家或艺术家在讲话精神的指引下，投身于对民间戏剧形式的探索与实践，创作出了富有延安时代精神的文学作品。这种实践经验为“17年文学”时期现代戏的出现奠定了形式根基，加之由于权威机构与权威人物的重视与倡导，使之成为突出的文学现象。1964年京剧现代性观摩大会，即是1949年以来，中央政府对传统戏剧进行改良与改造工作持续关注的结果呈现。作为样板戏前身的“现代戏”，以传统戏剧形式承载阶级斗争的理念，从内容到形式上对旧剧进行了近乎完全的改造，形式上颇具先锋性和创造性。这种先锋性源于现代戏创作与表演的参与者，他们作为资深的作家和戏剧家、艺术家，如汪曾祺、谢铁骊、袁世海、殷承宗，为现代戏的专业表现提供了有效的保证，加之高层官方的重点扶持，这些都是作为样板戏前身的现代戏形式成绩突出的原因。

虽然样板戏有着独特的形式价值，但主题内容的单一性，“三突出原则”的狭隘性则是显明的；尤需说明的是，“样板戏”是在对其他文学形式的压抑状态下开出的“独秀”，除“文革”时期流行的八大样板戏外，仅有少量的小说，如金进迈的《欧阳海之歌》和浩然的《金光大道》受到推崇，“文革”文学总体上而言，其文学价值是匮乏的，虽然“样板戏”具有形式上的创新性、先锋性，但这种形式价值依旧是政治演绎的工具。

### 三、新时期至新世纪的大众文学与底层文学

新时期文学，在对极端政治化文学的反拨中复苏了“新启蒙”的主题。人性，人道主义等社会思潮，与文学观念的多样化为多元的文学发展提供了契机。从伤痕与政治反思、到文学形式自觉探索的“先锋文学”，个性主义、主体意识、文学精英意识再度居于主导，主流意识形态的文学大众化逐渐式微，通俗文学开始

逐渐流行。80年代中后期，随着意识形态对文学控制的松动，通俗文学领域也出现了繁荣，琼瑶的言情小说，金庸、梁羽生等的武侠小说一时成为流行的风潮，某种程度上似乎接续了1949年前的通俗文学一脉。90年代随着“市场经济”的出现，另一种形式的“文学大众化”，商业化的“大众文化”日益繁盛，文学出版、电影发行、电视媒体等呈现出产业化的状态。这种消费性的“大众文化”以其流行文化的形式，迎合了市民文化消费与欲望宣泄的诉求。欲望化写作、私人化写作一时成为热点，催生了所谓的“小资写作”，卫慧、棉棉等被出版商以“美女写作”等作为商业卖点，满足了大众的窥视欲。

90年代末通俗文学中不可忽视的一维是网络文学。互联网的出现，使文学写作发生了极大的变化，文学书写不再被局限于专业作家的领域，不需要得到文学出版机构的认可与肯定。网络写作不仅在数量上，也在写作方式上，对传统写作产生巨大的冲击，其随时更新，甚至读者即时参与的状态使文学更加多样化与复杂化。以小说为例，除了传统的武侠与言情之外，又出现了耽美文学、青春小说、盗墓小说、玄幻小说、穿越小说、科幻小说、悬疑小说、军旅小说等。随着电视网络等大众媒体的多样化，文化产业日趋发达，且加速了它们之间的转化速度，许多网上流行的作品被改编成电影或影视剧，如根据各类流行的网络小说改编的电影，九把刀的《那些年，我们一起追过的女孩》（2011），赵薇执导的《致我们失去的青春》（2013），郭敬明的小说改编的《小时代》系列；以及由网络小说改变的影视剧如《三生三世十里桃花》《甄嬛传》等。这种通俗文学以及通俗文化的大众性，更多地以满足大众的精神消费为目的，其娱乐和消遣性，精神的抚慰作用大于批判与反省。然而，类型化的通俗文学也不乏优秀之作，如2015年刘慈欣的科幻小说《三体》获第73届“雨果奖”最佳长篇故事奖，2016年郝景芳的《北京折叠》融合了科幻小说与反思性，获得第74届雨果奖短篇小说奖，此外也不乏由网络小说改编的电视剧《蜗

居《亮剑》《潜伏》，以及新近网络作家阿耐的小说《欢乐颂》被改编成电视剧 2016 年在东方卫视、浙江卫视热播，甚至不久前热播的颇获好评的电视剧《大江大河》也是根据阿耐的网络小说《大江东去》改编。由此可见，通俗的大众文化是多元驳杂的，既有消费性的大众文化，也有能够真实反映普通大众日常生活情感，并具有批判性与反思性的大众文化。大众文学的庞杂与多样需要研究者仔细甄别，大众文学中不乏文学审美价值出色者，具有相当的反思性与现实性，有些作品也被主流价值认可获得褒奖，但大多数作品迎合了读者精神消费的期待，通过移情想象获得一种精神的满足。

新时期文学尚未出现特别关注某类阶层作品的现象，80 年代末的新写实主义小说关注普通人的日常生活，“灰色人生”的写作，零度写作等艺术观念呈现出对“17 年文学”传统宏大叙事的颠覆，某种程度上可以看做是对平民大众日常生活的写作。九十年代，随着市场经济的出现，国企改革导致的国有资产流失、工人下岗、农民工进城务工等相应社会问题的出现，90 年代中后期知识分子也加剧分化，爆发了自由主义和新左派的激烈争论，反思现代性带来的社会问题，新左派更关注社会的公平与底层问题。与社会变化相伴随，出现了“底层文学”和“打工文学”，这两类文学思潮几乎同时兴起，是新世纪文坛的现象级写作。

对“底层”的关注是一个新的文学现象：“底层文学”的主要代表作家有曹征路、王祥夫、陈应松、胡学文、罗伟章等，其身份多为大学教授或作协作家；“打工文学”的代表作家则有郑小琼、浪淘沙、王十月、于怀岸、许东、叶耳等，作者多为打工者。“打工文学”与“底层文学”均属将写作视角重归民间和民众的努力，以及“皮村文学小组”（2014）（底层写作者与评论家互动的各类活动），近些年现象级的农民工写作事件（余秀华，范雨素等）均可以看做是新世纪知识分子与底层创作者之间平等的

精神互动的有益尝试。

2002 年《天涯》率先发起“底层与关于底层的表述”的专题讨论，2004 年曹征路的《那儿》在《当代》第 5 期发表。《那儿》的发表成为了一个重要的文学事件，引起了“底层写作”和“新左翼文学”等重要话题和广泛的讨论。曹征路被认为“底层写作”和“新左翼文学”重要的代表作家。<sup>⑧</sup>2004 年以来，“底层文学”成为文艺界关注的中心。底层文学的倡导者给予底层文学极高的评价，甚至将其纳入左翼文学与延安文学的谱系，认为：“底层文学”是中国文艺在新世纪的新的的发展，也是对“人民文艺”和文学“人民性”的新的的发展。但需要指出的是延安文学由于强调文艺从属于政治的前提，阶级意识主导一切，民族形式大众化成为唯一合理的叙述形式，导致文学单一化的历史现实。

李云雷在《新世纪文学中的“底层文学”论纲》一文中，认为：“底层文学”是表现底层、代表底层利益的文学，与主旋律文学不同的是，底层文学是对现实进行反思和批判的文学。<sup>⑨</sup>李云雷赋予“底层文学”极为肯定的意义，赋予底层文学打破意识形态、市场、精英在文学上的垄断，并且以文学的变革为先导，唤起民众的觉醒，从而改变现存秩序中不合理不公平的地方。但也有批评家表示异议：南帆质疑“知识分子有没有资格表述底层？”与“知识分子能否表述真实的底层？”陈晓明则指出“底层文学”将书写苦难作为一种美学策略，洪治纲批评“底层文学”过于倾心于“苦难焦虑症”式的写作模式，邵燕君批评底层文学太多“残酷叙述”的弊病。<sup>⑩</sup>李云雷的底层文学观显然有非常突出的政治观，以传统左翼阶级意识的大众立场，呼吁底层权利，固然有其对底层问题的关切，但新世纪全球化、市场化的中国经济问题，是否还能以劳资矛盾解读首先是个问题，李云雷将文学作为政治诉求的场域，实际上偏离了文学的本质，文学固然需要批判功能，但其批判性建立在经验与情感的表达上，而非权利申诉，将文学简化为政治是对文学的削弱而非丰富。“底层”这一措辞往往把中国的革命话语和社会主义文化，以及西方的后殖民理论混

淆在一起，用后者的理论框架来遮蔽各类不同社会的文化、政治、经济条件以及实践。<sup>②</sup>“底层文学”显然需要迫切处理好知识分子与底层经验的实质问题，另一方面，也需要避免“延安文学”传统意识形态化与模式化的局限，真正实现知识分子与底层经验的交流与互通，不仅仅停留于社会批判的视野，更应赋予“底层文学”社会生活的丰富性与人性的复杂性表现。

新世纪底层文学固然有着深切的现实主义关怀，但作家局限于底层个体困境的生存书写，由于未能有更广阔的或集体的“人民”立场，其书写依旧未能摆脱泛化的人文关怀。文学依旧呼唤既能具体而微，深入社会各个阶层的民众生存，又能具有宏大历史文化深邃视野，同时具有深切现实关怀的真正的“人民”文学，从这个角度来说，延安文学建构的“文学大众化”无疑有其独特的价值。如何在新世纪创造性地转化其人民立场与民间形式，依旧是丰富新世纪文学的重要一维。

“文学大众化”背后折射着作家如何处理文学与政治、文学与意识形态、文学与现实等的多重关系，新中国70年的政治与文学发展变迁，“文学大众化”的经验值得反思。文学需要表现丰富的现实生活，作家应有严肃的现实观照与历史反思能力，独立的思考，应呈现更丰富的文学世界。文学需要立足和扎根于现实世界，但更需要超越于现实的深层反思与人性探幽。在这个层面上，对现实主义文学创作而言，“17年文学”作家深入基层，深入乡村的经验是可取的；“文革”文学在思想意义上是匮乏的，但京剧现代戏形式对传统文学的借鉴和改造这种方式，也许为当下我们如何继承和发展传统文化、民间文化形式提供了某种有益的思路。在消费时代，文学应对商业化的大众文学保持警惕，文学不仅应反映大众的生存与命运，也应书写社会生活不同族群、不同群体、不同个体的命

运，更应有对更宽广的人类命运的反思。

#### 注释：

- ①②郑振铎：《中国俗文学史》（上），选自《郑振铎全集》（七），花山文艺出版社1998年版，第1页、第2-3页。
- ③④张灏著，崔至海、葛夫平译：《梁启超与中国思想的过渡》，江苏人民出版社1995年版，第106页、第139页。
- ⑤梁启超：《饮冰室文集》（卷三），大道书局1936年版，第12-16页。
- ⑥范伯群：《中国近现代通俗文学史》（下），江苏教育出版社2000年版，第516-556页。
- ⑦范伯群、黄群：《重构中国古今大众文学链》，《新文学评论》2015年第3期。
- ⑧杨奎松：《“中间地带”的革命》，山西人民出版社2010年版，第393页。
- ⑨⑩《中国解放区文学书系·文学运动·理论》（二），重庆出版社1993年版，第907页、第854-855页。
- ⑪⑫⑬⑭《中国新文学大系》（1949-1979第19集史料索引卷一），上海文艺出版社1997年版，第109页、第128页、第37页、第466页。
- ⑮丁帆：《关于建构百年文学史的一点建议和设想》，《文学评论》2010年第1期。
- ⑯《中国新文学大系文学理论卷（一）》（1949-1979），上海文艺出版社1997年版，第466页。
- ⑰[美]约翰·布莱恩·斯塔尔著，曹志为、王晴波译：《毛泽东的政治哲学》，中国人民大学出版社2013年版，第80页。
- ⑱旷新年：《曹征路“底层写作”意义的再认识》，《文艺争鸣》2014年第2期。
- ⑲李云雷：《新世纪文学中的“底层文学”论纲》，《文艺争鸣》2010年第6期。
- ⑳参阅刘复生：《纯文学的迷思和底层写作的陷阱》，《江汉大学学报》2006年第5期。
- ㉑钟雪萍：《〈那儿〉与当代中国的“底层文学”》，《杭州师范大学学报》2014年第4期。

\* 本文系国家社会科学基金一般项目“民粹主义与现代左翼文学研究”（项目编号：14BZW114）、江苏省青蓝工程资助项目、国家社会科学基金重大项目“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：江苏师范大学文学院）

本栏目责任编辑 余 晔



**主持人语：**

在70后的学者中，翟永明是沉潜且功底扎实的一位。他早期以路翎为研究对象，从心理分析的角度切入路翎作品的精神内核，为路翎的研究提供了不俗的创见。其后又转向李锐研究，通过对李锐作品中不同人物类型的区隔和分类，提出了从“农村群像”向“后现代面孔”转变的观点，由此窥探“大众形象”在不同历史语境中的变迁，并折射出社会、风物和审美的迁延，这一研究虽然起步于作家作品，却指向更阔大的政治经济学。翟永明的研究和写作由此展示出在规范化的学科话语中独特的个人性和辨识度。

程光炜 杨庆祥

## 农村大众形象与当代中国社会转型

——以李锐的《厚土》《太平风物》为中心

◎ 翟永明

**摘要：**李锐创作的《厚土》系列和《太平风物》农具系列两本小说集相隔二十年，由于小说体制和题材的相似性，二者存在诸多的巧合与关联。从极具文化象征意味的农村群像到被削平历史厚度的后现代面孔，从凝滞逼仄的乡土世界到被现代资本重组的乡村空间，从以素描的方式勾勒出的原始欲望到以斑斓色调描绘出的致富梦想，其中农村大众形象的演变恰恰反映了当代中国社会转型的某些特征，也折射了一个几十年坚持“拒绝合唱”的作家在中国社会转型期不懈的思考与探索。

**关键词：**农村大众；社会转型；时间；空间；欲望

李锐是位有着六年知青生活经历的作家，怎样创造性地完成对于农村大众<sup>①</sup>的深入理解和准确表达，几乎构成了李锐农村题材小说创作的真正难点和出发点。在李锐以农民为表述对象的小说中，《厚土》系列和《太平风物》农具系列由于短篇体制的相似和表现对象的相同，存在多种巧合与牵连。这两部小说相隔二十年，这二十年，正是当代中国重要的社会转型期，将其并置在一起，恰好可以考察农村大众文学形象在这二十年间的变迁。

在重大社会转型中，时空与社会的互动关系往往成为诊断社会基本性质的独特视角，这是因为时间与空间是一种重要的社会力量资源，它们通过对各种社会关系的编码和再生产从而对社会生活以及社会意识产生重大影响。正如社会学家安东尼·吉登斯所言：“时空关系是社

会系统的构成性特征，它既深嵌于最为稳定的社会生活中，也包含于最为极端或者最为激进的变化模式中。”<sup>②</sup>作为一种结构，时空构成了社会的一个切面，几乎跨越社会的所有领域，包括物质、文化以及形形色色的制度和观念，一个社会如果没有时空结构是根本无法存在的。因此，时空特性不再游离于社会的边缘，而是内在于社会生活与社会实践中，成为打开现代社会复杂关系纽结的钥匙。

时空构成了社会的基础性结构，在这个由时间与空间搭构的多维世界中，欲望也是一个重要的关键词，它是社会转型期不可回避的一个问题，同时与时间、空间又有着密切的关系。时间与事件相关，对时间的分辨仰赖于事件，而事件必然牵涉着情绪，在一个或被挤压或被拉伸的时间维度里，对金钱的崇拜、对性的焦虑以及对生命的渴望等，几乎构成了个体全部的生命情绪及存在体验。而欲望

存在的最终载体是人的身体，身体构成了装置欲望的内空间，身体所处的客观环境则又是欲望的外空间，所以欲望与空间形成了或依托、或抵抗、或压制等多种关联。

因此，以李锐的《厚土》系列和《太平风物》农具系列中的农村大众形象为切入点，通过时间、空间及欲望相互耦合构成的复杂场域的展示，不仅可以透视这二十年间当代中国社会转型的复杂特征，而且可以发现中国社会转型语境对于一个作家的限制和影响，并由此揭示出新时期以来，当代作家的创作与整个中国社会转型过程形成的某种关联。

### 一、时间

李锐创作《厚土》的时间与他离开偏僻的吕梁山区正好相距十年，这十年的距离已经足以让一个作家带着超越的心境，在想象中从容不迫地返回“历史现场”。在《厚土》后记中，凭着“历史记忆”，李锐以舒缓的笔致给我们描画了一副“现在进行时”的农耕图：“我知道，此刻已是备耕的节气，吕梁山的农民们正在忙着下种前的农活：整地、送粪、选种、修理农具。等到种下了种籽，他们就盼着下雨，盼着出苗，盼着自己一年的辛苦能换来一个好收成。”然而紧接着一个意外的转折，李锐笔下这些“现实版”的农民群像突然有了“超现实”的意味：“他们手里握着的镰刀，新石器时代就已经有了基本的形状；他们打场用的连枷，春秋时代就已定型；他们铲土用的方锨，在铁器时代就已流行；他们播种用的耩是西汉人赵过发明的；他们开耕陇上的情形和汉代画像石上的牛耕图一模一样……世世代代，他们就这样重复着，重复了几十个世纪。”<sup>③</sup>正是农民手中农具的“时间性”，意外赋予了农民群体一种历史时间的纵深。这段话不仅奠定了《厚土》全书深沉厚重的历史基调，同时这种运用时间的魔法，从“现实”向“超现实”跨跳的创作逻辑，也象征性地隐喻了全书农民群像的塑造

语法。

《秋语》中两个庄稼老汉闲扯完家常，提起镰刀又开始在玉菱秆上割出许许多多一模一样的圆来，重复着那个在一生中注定了要成千上万次重复的动作，这一循环往复的动作产生了一种深邃的时间美学，进而让小说散淡闲聊的现实气氛氤氲出一种超现实的象征色彩。《看山》中那个用无比怜惜的视线深情抚摸群山的放羊老汉，感受到的是“山们还是一如既往地沉默着，木然着，永远都不会和昨天有什么不同，也永远不会和明天有什么不同，不同的只是人老了”<sup>④</sup>。老汉深沉的叹息回荡在亘古不变的群山中，这是一种超越现实时空的哲理咏叹，是关于自然永恒与生命短暂的感怀。《青石涧》中那个出现在如画风景里的放羊人，在回想完大半生的失意后，眼神在日日经过的被熏黑了一大片的石壁上定下来，他惊讶于这黑黑的一大片就意味着二十年的光阴，抽象的时间定格在晕染出岁月颜色的石壁上，比照出现实人生的空洞和无意义，形而上的光亮将现实的黑影虚化成一篇超现实的寓言。

事实上，这种时间策略最终导致现实叙事向文化叙事偏移，文化的情味正是从这些时间的魔法中变幻出来。不难设想，李锐插队生活的记忆在写《厚土》时随着历史生活的远去已经褪色、变形，然而裹挟作家的当代生活的思想潮水会补偿性地赋予记忆另一种色彩。李锐书写《厚土》的时间正是“文化寻根”的热潮汹涌澎湃之际，寻根“抓住了文化，寄希望于以文化为切入点，去挖掘并重现属于我们这个民族的人的内心生活图景以及灵魂之像，重新公布其思维特征、智慧和东方审美情感方式”<sup>⑤</sup>。显然，文化补偿了李锐褪色的农村生活图景，但同时也颠覆了李锐“不把文化形态的描述当成立意、主旨或是目的”<sup>⑥</sup>的初衷。但李锐的独特别在于他对于文化之根寻找，转向了传统农业社会中最为普通的农民。事实上，他笔下的农民，与日常所见的农民以及二十世纪整个文学长廊中的农民形象没有太大区别，都是勤劳、木讷、略有些愚钝。但李锐在处理这些习以为常的农民形象时，摒

弃了善恶的伦理判断，不动声色地让其自在呈现，并以时间的魔法让他的农民具有一种历史的景深，使其轻易地从个体走向了群体的象征，甚至民族历史的象征，变成了我们熟悉的陌生人。

在《厚土》系列的创作期间，李锐发现的《中国古代农机具》的小册子直接导致了二十年后《太平风物》的创作。这两本甚有渊源的小说集，风貌却截然不同。《厚土》中的农民行走在时间积淀的历史厚土层上，而《太平风物》中的农民却在一种削平历史深度的现代时间里辛辛苦苦地讨生活。虽然为了加强时间感，李锐特意在《太平风物》的每一篇小说前加入一段小字介绍农具的历史，然而这种“拼贴”最后只是流于一种形式的装置，无法赋予故事里的农民一种时间的厚度。《耧车》是《太平风物》中的最后一篇（不包括附录里的两篇）。故事的开头是一幅祖孙春耕图，格调古朴，爷爷给孙子讲“古”，盘古开天辟地、女娲补天造人、神农尝百草教人种庄稼、鲁班造耧车，一层层的神话堆叠起来的时间意识比《厚土》还悠远深厚，简直可以看作是跨越二十年时光对于《厚土》的一次遥远致敬。然而，有意味的是，小说将祖孙讲“古”置入了“拆迁并村”的现实背景中。由于山底下发现了大煤矿，县乡政府决定给煤矿腾地方，偏远人少的村子要合并到大村子里，拆迁的村子要全部撂荒了。在小说的结尾处，我们再一次看到了李锐的“时间魔法”：“这块地可再没有千年万年了，世世代代种它，收它，种了千年万年，收了千年万年，现在就剩下今年这一回啦，今年种了谷子，明年就没人种了，就变成荒地了。变成荒地什么庄稼都不长，就变回几万几千年前那个模样了，就和伏羲爷、女娲娘娘在世的时候一个样了。”<sup>①</sup>“千年万年”“世世代代”的时间修辞此时不再为了复现一个亘古不变的传统，而是变成农民对于现代化来袭一切文化传统就

此分崩离析的哀叹了。不知道这是否是李锐的特意安排，这“最后一篇”确实将此前所有的“时间神话”都瓦解成了碎片。

除此之外，当代中国的社会转型也悄然改变了传统农民对于时间的根本感受，进而改变了其现实的存在感。与《厚土》那种凝滞、永恒的时间感不同，《太平风物》非常巧妙地表现了农民生存中的“现代”时间。《铁锹》中小民的爸爸一副过去的打扮：“头上扎着白羊肚手巾，身上穿一件对襟扣襟白布坎肩，腰里别着从来不点烟的旱烟袋，腰荷包上挂着也是当摆设用的一片火镰，脚上蹬一双唱戏才穿的高帮布鞋。”<sup>②</sup>这种细致入微的外貌描写在《厚土》中几乎没有，但我们可以推想这是“厚土”时代黄土高原上农民的“摩登”装束。有意思的是，这位农民的“复古”是为了一种更新的时尚，因为城里来的观光客和采风团来民俗村，就是要看原汁原味的“过去”的。在这里，“过去的时间”除去赚钱盈利、发家致富这一世俗的目的之外，再没有更多的意义，“时间”也从历史的沉重中轻盈地飞离，成为一个金光闪闪的消费品。《犁铧》中的“时间感”更具有后现代的味道，驾着牛扶着犁铧的满金爷的图片居然成为桃花潭高尔夫球乡村俱乐部的标志，黄土高原的劳动场景被按照真人的比例完整复制，成为时髦娱乐场所的标志，《厚土》时代里沉重、辛酸有历史传统的农民劳动就这样被轻松地戏仿。同时被戏仿的还有曾经像黄土一样沉重的农家生活，那藏在球场树丛里的扬声器活灵活现地传出五人坪农家日常生活的各种声响。然而当球场突然停电，“过去的时间”随之坍塌，现实瞬间变得没了生气。把这篇小说与《厚土》对读，我们会再次感到时间的魔力：时代的变迁让真实与虚假、沉重与轻松、丰盈与虚空产生如此奇妙的颠倒，而颠倒本身见证了中国社会巨大的现代转型。

## 二、空间

1984年的电影《黄土地》留给一代人最深的记忆恐怕就是那遮天蔽日的黄土世界了，而黄土世界自在所有文明话语之外，它自足而又“无意



义”的虚空恰恰成为涵纳整个传统的民族文化空间。无独有偶，李锐的“文化地理”与电影《黄土地》竟然惊人的相似，只是他的逻辑更为繁复，他把“人文”地理化，即把农村大众象征为地理空间的黄土山脉，然后再建构民族文化空间。这种相似的关联，让人很容易感到一个时代空间文化地理的雷同性，或者说一个时代的文化大潮会不同程度地限制艺术家的想象方式。然而细读李锐的《厚土》，却发现许多有意义的空间细节涨破了这种带有总体性的文化象征意义，成就了一种独特的文学空间地理，以一种更为饱满生动的枝节补充甚至是潜意识质疑着时代主流的空间文化地理学。

在文化寻根的思路框架下，当众多的解读者从“黄土”“群山”意象求证《厚土》的外部空间地理时，没有多少人会注意到《厚土》中的内部空间地理。《古老峪》的开头部分，以一个下乡知青“外来者”的知觉感受队长家里的空间。狭窄到逼仄的空间简直让人无从想象：一个炕上有年轻的知青“我”，男主人和他成年的女儿，炕下有鸡有猪。在这种空间里，夜里脱衣睡觉、上厕所都成为让“外来者”无比尴尬的事。狭窄的生存空间带来了伦理上的尴尬，男主人对于女儿的不愿嫁人非常气愤，原因就在于村里人关于他两人的舆论。果然在《青石涧》里就出现了在同一个屋里，父女乱伦的一幕。除此之外，劳动的空间也让人闷得透不过气来。《锄禾》的开头是这样写的：“裤裆里真热！裤裆不是裤裆，是地，窝在东山凹里，涧河在这儿一拐就拐出个裤裆来。现在，全村老少都憋在这儿锄玉茭。没风，没云，只有红楞楞的火盆当头悬着。”<sup>⑨</sup>生活与劳动构成了农民的基本生活方式，然而在这两个基本的生存空间里，呈现的却是非人道的逼仄和闷热。这种带有真实触感的空间描写使我们体验到上个世纪中国农民惊人的赤贫，而整个生存环境粗鄙与局促的描写，使文化人有意构筑的宏大

庄严的“黄土”及“黄土群雕”的象征世界显出了凌空虚蹈的矫情和意外的残忍。

《厚土》中人物的视线所及以及对于周围空间的生存感受，也构成一个有意味的空间地理。在《看山》放牛人的视线里，伟岸的山“仿佛是一群被绑缚的奴隶”，充满“生的悲壮”与“死的渴望”，在哭泣的宣泄中，满含凄楚。<sup>⑩</sup>这种同样象征着农民命运的空间表达，比起那种带有距离感、完全审美化的黄土群雕，有了更多感同身受的生命痛楚在里边。李锐认为这个用悲悯之心来看待群山的独身老人是一种“大慈”，然后他进一步解释了宗教里的“慈悲”：“慈”是抚慰“悲”的，所有的人走到“顶点”的时候，都能接近至高境界，在这种极端境界里，都会生出一种大慈大悲，对世间万物对崇山峻岭都有的一种悲悯之心。<sup>⑪</sup>这种所谓的“顶点”在《厚土》中指的却是生命的“苦境”或“绝境”，那种生被挤压到了极致，无所凭靠无所指望的境地，身处极境的人由己及人，把悲悯从自己扩大到了万物，这一时刻的慈悲让活着有了更开阔的天地，有了可以被自我救赎的人生。所以在《二龙戏珠》《青石涧》等作品里，各个受苦人的视线中，都闪动着一种泽及万物的慈悲，这是一种充满神性的光泽，却又如此接近凡俗如此富有人性。在这一点上，李锐对于人物视野的空间处理，丰富了人物性格的内部细腻肌理。虽然他始终未摆脱文化寻根的窠臼，但这种着眼于农民的精神细部，聚焦其从现实苦境升腾到慈悲神性的心灵历程，使得文化赋予农村大众的高远的象征涵义有了更为现实和稳妥的依托。

然而，在二十年后的《太平风物》里，当农民从那凝滞、闭塞、与世隔绝的“厚土”走向更为宽阔的、流动的空间后，却没有一寸精神栖息之地。这些“农民工群体是中国的特定的社会群体。他们的出现和存在反映了中国社会转型的特点：即从计划体制向市场体制、从农业社会向工业社会、从农村社会向城市社会转变过程。”<sup>⑫</sup>这些在中国社会转型期间，由乡村流动到城市的农民有着与他们前辈

完全不同的体验和遭际，或许就是因为“空间在其本身也许是原始赐予的。但空间的组织和意义却是社会变化、社会转型和社会经验的产物。”<sup>⑬</sup>

进城的农村人脱离了乡村里熟悉的一草一木，进入到了一个没有确定感的现代都市世界，必须直面瞬息万变的都市生活，这种生活的“焦虑和骚动，心理的眩晕和昏乱，各种经验可能性的扩展及道德界限与个人约束的破坏，自我放大和自我昏乱，大街上及灵魂中的幻象等等——之中，诞生出了现代的感受能力”。<sup>⑭</sup>李锐通过描绘这些改换了生存空间的农民的“现代感受力”，来呈现农民内心的惶惑与无所归依。无论是《颜色》中的农民工还是《扁担》中的金堂，他们在初来乍到的陌生街道体会到的是一系列“震颤”体验：灯光、暗影、高楼、车辆、人流、音乐交织，构成了魔幻、怪诞、如同梦魇般的现代空间，这带给他们的无疑是晕眩与惊恐。长期生活在前现代节奏中的农民突然被抛到这样一种现代环境里，除了悲剧我们想象不出更好的结局。果然慌乱中，挑着扁担的金堂被这个高速运转的城市夺走了双腿。同样，《樵斧》也以悬疑的手法写了一个叫做“了断”的僧人，其决绝的了断，是因为他进城打工被切断手指，伤残流浪无以为生。在《太平风物》里从乡村到城市这一空间的转换，带给农民的不再是“陈焕生进城式”的小喜剧，也不再是“高加林改变人生式”的励志剧，而是结结实实的身体与精神伤害。在这个急剧变化的城市里，李锐并没有设置一处可以让他们安顿、栖息的理想之地，而是让他们的双脚很快转向他们刚刚离开的乡村，他笔下的人物只有走在返乡的途中，心才有了真正的归宿感。可以说，在农工潮席卷中国大地的时候，李锐是在用一种近乎绝望的方式记录农民这种悲剧性的空间转移。

空间不只是自然性的，其中还包含着各种

社会历史的因素，因此它无法脱离社会生产和社会实践过程而保有自主的地位，整个社会转型会历史性地带动空间发生变化。在《太平风物》中，李锐用自己的方式向我们呈现了中国转型期新型的乡村地理。《残摩》中一个有着李顺大式造屋梦想的农民，梦想成真后却陷入了房子没人住的冷落，与城市相比，农村的空间没有任何优越性和吸引力，想要发家致富的现代农民追随现代资本流动到了城市，将老辈农民的梦想也一同扔到了身后破败的乡村里。与此同时，李锐还描绘了现代资本如何穿越大山的重重障碍，将乡村空间重新铸造和组织。《锄》的故事背景是煤炭公司看中百亩园这块地，要建一个焦炭厂，经过和村民反复谈判，最终以天价收购。这个故事最有意思的地方在于：李锐让一个已经失去土地的农民在已经失去耕种价值的土地上坚持无意义的耕种。其实这里涉及到了不同力量对于农村空间理解和争夺的问题。焦炭厂对于这片土地的认知很明确：就是创造财富，背后是经济价值的衡量。然而六安爷却把这块曾经收获过无数次，养育过无数人的土地看成是一种世代相传的生存方式，一个能通过锄地、耕种、收获来获得生存现实感、满足感、认同感的情感空间。如果说空间价值的转换构造了新的社会标准，迫使人们去遵从，并再生产了社会秩序，那么六安爷无视这种新的空间秩序，仍然在一块马上要做他用的土地上锄地过瘾，这就是对于空间非常规的使用，而这种姿态本身就变成一种挑战社会秩序的手段。虽然比起现代资本的强力，这一挑战显得如此微不足道，但是仍然有力地质疑了现代资本向古老乡村推进的全部合法性。李锐笔下的这个“最后一个”，凝聚了乡村命运在经济唱主角的当代中国社会转型中的全部悲情。在这个层面，李锐的意义也许正如迈克·克朗所言：“解读某一地理景观并不是发现某个典型的‘文化区’，而是研究和发现为什么地理景观对不同的人具有不同的意义以及它们的意义是怎样改变的又是如何被争论的。”<sup>⑮</sup>

### 三、欲望

李锐《厚土》的艺术表现方法类似于黑白刻画，漆黑一片的历史景深中，刻刀起起落落，留下清浅的白色的人物线条，面目不一定清晰，但生命重压下的身体曲线却纤毫毕现。这种身体曲线不仅是日复一日艰辛劳动的标志，更是身体欲望在压抑与伸展时弯曲的生命弧度，《厚土》将这种弧度处理得精微而细腻，每一处起伏都来自于生命无声的歌哭，尊严与耻辱的变奏。当同时期大批作品将身体欲望阐释成被历史层层遮蔽的生命形态，成为反抗文明异化和赞颂生命自由的手段时，《厚土》的欲望叙事却是前所未有的低调，其压抑的暗沉色调将黄土般的农村大众推入一种没有亮色的生存格调中。

与贾平凹“商州系列”中的生命神话，莫言“红高粱系列”中的生命狂放相比，《厚土》的欲望叙事既不诗意也不唯美，充满了现实的丑陋与粗鄙，无法升华也无处救赎，表现出的是一种性经济学，就是性总与交易联系在一起。《驮炭》中，比起年轻学生那种纠结的精神恋爱，农民轻松地用半块炭交易了一次肉体欢爱。《同行》中，“他”之所以在同行时“那心思白白地心思了一场”，实在是猥琐到没有任何有价值的东西可以交易。如果说这两篇小说略微带点轻喜剧色彩，那么其他的欲望交易就显得无比沉重，这种交易构成了生活中的一张多米诺骨牌，它会推动生活一连串地跌入万劫不复的境地。《青石涧》中老父亲的一块棺材板给儿子换了一个大肚子媳妇，可这场交易并没有带给儿子性满足，也没实现父亲栽根立后的世俗愿望，实际上成为儿子的一个挥之不去的耻辱，他开始虐待媳妇，然后导致媳妇偷情，导致离婚，导致棺材板子又送回来了，生活转了一圈又回到了原地。欲望在这里没有被涂染上斑斓的油彩，而是与吕梁山人无望的生活一起沉沦到墨黑的夜里。《天上有块云》中，一份彩礼就让一个

机灵活泼的小姑娘嫁给一个连羊都数不清的傻子，作品虽然没有尽情敷衍这场交易怎样推动生活的多米诺骨牌顺次悲剧性的倒下，可我们也不难猜想这种熬煎怎样像大山一样窒息了人的全部生活。在《厚土》时代，生存贫困带来了农村大众精神的贫困、欲望的贫困与伦理的贫困。李锐没有按照潮流去写欲望的绚烂与丰富，而是根据自己的所闻所见呈现了欲望的贫瘠与难堪，让它构成捉襟见肘的生活中一个朴素的部分，让“厚土”之上的吕梁山不再空洞地隐喻一个悠久的东方民族神话，而是直指中国农村破败荒瘠的生活，这是李锐“没有被克隆的眼睛”<sup>⑥</sup>所做出的独到发现。

有意思的是，李锐在《厚土》中对于欲望的描写，并不只是简单关注性交易给农民生活带来怎样灾难性的后果，而更在意性交易中农民微观精神世界的扭曲和失衡。《假婚》中一场子虚乌有的假婚带给男人的屈辱感并不在于被欺骗，而在于他临时占有的“财产”曾被一个更有社会权力的人顺带占了便宜。因此“过水面”的耻辱，竟然让他联想起一生的痛苦，他毫不犹豫地以暴力的方式将他的痛苦转嫁到更没有权力的女人身上。同样《眼石》从一个丈夫的仇恨开始，他的女人头一天被车把式侵占了，这对他的男性特权是一个彻底的侮辱。但最有戏剧性的是，当车把式为了感恩，用自己的媳妇补偿他时，他的心里彻底平展下来。通过在别人媳妇身上施展性权而补偿自己丢失的性权后，丈夫的心理彻底平衡了，生活又回到了原来的样子。正是这种对于男性精神世界细致入微的刻画，我们看到欲望中带有暴力却又脆弱的男性特权以及女性被凌辱的悲惨世界。而这些在《厚土》写作的年代，在那些被过多浸染文化意味的欲望叙事中显得别具一格。

相比《厚土》中性欲望的大书特书，在《太平风物》中仅有两篇涉及到性欲描写，一篇是《牧笛》，另一篇是《颜色》。有意思的是，这两篇小说中的人物已由《厚土》中的欲望执行者彻底变成了欲望的旁观者，背景也被换成了万花筒般缭乱的乡



品社会。《牧笛》中没有直接描写带有色情的欲望表演，但是在马戏团大棚扩音器里传出的粗野的欲望嚎叫里，在瘸腿儿子看完色情表演非常过瘾的意淫表情里，在疯狂又热闹的看“新鲜”的人群中，我们感受到了一个不同于以往的欲望时代的来临。然而在这部作品的“副歌”部分，我们看到了“厚土”中熟悉的苦难，老瞎子让儿子看表演的原因是为了让一辈子娶不上女人的儿子“过过瘾”，这让我们重新感受到了“厚土”中那种无望的生存。在欲望消费的新语境里，消费能力与欲望实现能力出现了正相关，老瞎子虽然没有办法通过传统的婚嫁让儿子获得满足，但是可以通过花十元钱实现这一愿望，这是厚土时代的农民难以想象的事。《颜色》在欲望表现方面有了更新的东西，一个进城打工的农民希望两个表演行为艺术的城里人给自己一个赚钱的机会，然而他却看到了城里人怎么把行为艺术当成欲望来消费，他也亲眼看到同村进城的小芳在一个涂抹着欲望红唇的大广告下，轻描淡写地说被大款包养了，小芳的姐姐因为一份彩礼被迫远嫁的时代已经一去不复返。面对小芳那份为了钞票把自己转变为欲望消费品的潇洒和轻松，再想想厚土时代的女性为了生活把自己变为欲望殉葬品的辛酸和痛楚，感受到的是时代进步表象下农村女性命运的可怕轮回。

与《厚土》不同，《太平风物》更多描写了农民“发家致富”的欲望，这也算是“经济至上”时代，李锐对于新式农民新的心理动向的积极把握。《桔槔》中两兄弟带着饱满的致富热情，天天追着火车从敞口的车厢顶上往外拨焦炭。大满甚至表现出了卓越的创造力，古老的桔槔被改良后成了偷焦炭的新式工具，然而正是这一创意让大满送了命。《连枷》里边的老师的脑子也比较活，为了弥补工资的不足，开荒种黑豆，为了扩大自己的经济效益，不断增加学生的劳动课，最后导致学校解散，自己

被解雇，师生在用连枷敲打豆秧后也结束了最后一课。这种致富的愿望，也深深埋在一个被锁在石磨上的外乡女人的心里，城市里流光溢彩的灯火给了一个乡下女人所有富庶繁华的想象，她为此走上了拐卖妇女的歧途，然而命运给她开了一个巨大的玩笑，她最终却被别人拐卖了，她被警察解救的同时也是被缉捕的时刻，《青石碾》用一种荒诞的方式给我们展示了一个乡下女人致富梦的破碎。在这几部作品中，凡是想致富的农民们并没有因脑筋活泛、跟得上时代形势就能过上好日子，相反他们朝向致富的路基本是一种绝境。比较一下1980年代被划入农村改革小说中的人物命运，我们似乎可以隐约触摸到作者的一种悲观主义，1980年代那种昂扬乐观，将人物追求财富的手段和做法视为历史前进方向的自信已经全然不见了。勤劳致富在“太平风物”时代已经没有了市场，歪门邪道成了现实生活致富的最快捷径。这里既可以看到作者隐晦的价值评判，也可以看到深藏在作品中的作者的迷茫：在这样一个充满歧视性的农民工体制中，农民工享受不到公平、合理的对待，他们与城镇职工“同工不同酬，同工不同时”，那么，农民通往富裕的路到底在哪里呢？这是作者朝向时代的一个隐晦而又含蓄的提问。

在几十年的当代中国社会转型中，农村大众群体的面貌发生了前所未有的变化。从《厚土》到《太平风物》横跨二十年的写作，李锐将自己的眼光始终聚焦于这些历史变动中的农村大众。他用光阴之刀雕刻出富有文化象征意味的农民群像，随后又写意出一个被削平历史厚度的后现代面孔；他勾勒出沉滞封闭的乡村空间中农民的生存挣扎，随后又观察到被现代资本重构的乡村空间带给农民的新的渴望和焦虑；他用暗黑底色的白色线条勾勒农民的原始欲望，随后又用斑斓而又忧虑的色调涂抹农民一心致富的时代梦想。二十年社会的巨大变迁与时代思潮的起伏更迭，既限制又成就了李锐的农村题材创作。李锐对于农村大众形象创作窠臼的沉陷与突围，对于农民真实处境的直面与回避，对于农

村历史记忆的修饰与还原，对于农村现实的想象与虚构，都典型性地体现了一个处在中国社会转型的作家，在记录农村社会巨大变动时面临的所有难度和机遇，也典型性地体现了与新文学同龄的农村题材在新的社会变动中出现的文体危机和潜在活力，而这些也构成了中国农村题材未来创作的新的生发点。

#### 注释：

- ①本篇使用“农村大众”这个术语而不用“农民”，主要是为了强调农民的群像。事实上，这两本小说集中的人物大都是以第三人称“他”来指称，可见作家并非着力于个体遭际的刻画，而是偏重于对农民群体命运的沉思。
- ②[英]安东尼·吉登斯著，郭忠华译：《历史唯物主义的当代批判》，译文出版社 2010 年版，第 29 页。
- ③④⑥⑨⑩李锐：《厚土》，山东文艺出版社 2002 年版，第 254-255 页、第 42 页、第 265 页、第 1 页、第 37 页。
- ⑤许志英、丁帆：《中国新时期文化主潮》，人民文学出版

社 2002 年版，第 311 页。

- ⑦⑧李锐：《太平风物——农具系列小说展览》，生活·读书·新知三联书店 2006 年版，第 131-132 页、第 101 页。
- ⑨李锐：《传统是活的——关于写作与慈悲的思考》，《西部》2008 年第 5 期。
- ⑫陆学艺：《当代中国社会流动》，社会科学文献出版社 2004 年版，第 337 页。
- ⑬[美]爱德华·W·苏贾著，王文斌译：《后现代地理学》，商务印书馆 2004 年版，第 121 页。
- ⑭[美]马歇尔·伯曼著，张辑、徐大建译：《一切坚固的东西都烟消云散了》，商务印书馆 2003 年版，第 19 页。
- ⑮[英]迈克·克朗著，杨淑华译：《文化地理学》，南京大学出版社 2003 年版，第 51 页。
- ⑯李锐：《网络时代的“方言”》，春风文艺出版社 2002 年版，第 49 页。

(作者单位：辽宁师范大学文学院)

## 在新的学术发展节点上

◎ 傅书华

**摘要:**文章以作者与青年学人翟永明的私人交往为切入口,试图以此个案为例,论及从社会基层起步的一代青年学人的成长历程、成长形态,并在此种论述中,论及时代环境、高校教育、个人经济条件、现行学术体制、个人性情等等对一代青年学人成长的影响,论及文学的本质属性在文学研究文学批评中的位置,并对一代青年学人提出了时代性的期盼。

**关键词:**青年学人;文学研究;翟永明

翟永明在大学本科时,我是他当代文学课的老师,其后多年,一直有着各种往来,但我与他却并不算熟知,那原因,是我虽然多年来一直在高校任教,但一向与学生的关系却比较疏离,之所以如此,是与我师生关系的认识分不开的。

中国传统文化十分强调师生关系,譬如:师徒如父子。譬如:师者,传道、授业、解惑也。但我对此内心却一直不以为然。前者,让我有着人身依附的恐惧;后者,其传道,让我深感作为教师之不能胜任,而解惑,作为解专业之惑自然当属教师本职,而如果作为解人生之惑,起码作为我吧,我自己的人生之惑还不知找谁去解呢,更何况为他人解惑。我总觉得,中国传统社会,以伦理来结构社会,所以,对师生关系,作如此界定,自然有其道理,但现代社会,以经济来结构社会,教师,只是职业之一种,他的职业道德,与官员、医生、各种职场职业道德,其实并无二致。在我的学业生涯中,我对自己的老师,是发自内心的敬佩与尊重,但这与我对现代师生关系的认知,却并不矛盾,这也就如同我发自内心的敬佩与尊重生活于我身边的厨师、司机一样。所以,我一向警惕自己不要好为人师,不要把学生视为属于自己的人生资源。当然,这种认识,也可能是来自于自己对教师职务的不能胜任。

当年之所以对翟永明印象深刻,是因为我

在当代文学课堂上,偶然提到当代诗人翟永明的诗写得好,而下面同学忽然有了一片笑声,让我莫名所以。课下问及,才知道这个班上,也有一位同学叫翟永明,与当代诗人翟永明同名同姓,而且,也在写诗。其后,我看学生们的课堂作业时,对翟永明的作业留下了深刻印象——其立意,其文笔,写得明显高于一般同学。那大概是1996年的第二个学期,虽然当时的国内,文学已然在社会上失去轰动效应,但在内陆省份,譬如山西,在大学生校园里,文学氛围还是挺浓的,文学创作在大学生中间,还蔚然成风。我当时的想法,觉得青年人,情感丰富,生命力旺盛,特别适宜于用文学来表达自己的情感,人在年轻时,没有用诗来表达过情感,是人生的一个遗憾,甚至是一个缺陷。但也许是我经历过多年的谋生的艰难,我觉得,以文学作为自己的志趣,是值得倡导的,但文学创作一般不能作为谋生的职业,人,还是有一个谋生的职业,再谈其它的发展。所以,在公开与私下场合,我都多次劝翟永明及他的写诗的同学,暂时把写诗的热情降降温,把对文学的热爱之情,转换到考文学专业的硕士生。山西的外语环境一直是很差的,记得翟永明的英语,是四级未过还是刚刚过了四级,其它同学的外语程度也差不了多少。但我鼓励他们,不要畏难,把中文系当成外语系,用一年时间的努力,是能通过硕士研究生的外语考试的。后来听说,翟永明他们的那个八人宿舍,每天学校熄灯后,八个人都比赛着点着蜡烛继续攻读,记得似乎最后是有



六人在本科毕业时，考取了硕士研究生。其后几年，中文系一直津津乐道于把他们作为榜样告诉其后几届的同学。

翟永明考取的是内蒙古师大，师从陶长坤教授。陶教授以研究象征诗著称且自己同时兼搞创作，我觉得，这对翟永明的学业成长是非常适合的。那三年，我与翟永明没有任何联系，直到他快硕士毕业的某一天，在北京的一个考博的考场上，我突然遇到翟永明，他与我同一考场，只是那次，我俩人在这所北京名校都名落孙山。之后，他硕士毕业回到了母校任教，只是他的母校——山西大学师范学院已与山西省教育学院及太原师专合并，更名为太原师范学院了。

又一年，翟永明考取了山东大学的中国现当代文学文学专业的博士生，师从陈继会教授，只是继会教授其时已经调到深圳大学，所以，实际全程指导永明的，是孔范今教授。孔教授以自己自成体系的二十世纪文学史而称誉于中国现当代文学界，翟永明师从于他，无疑对开阔自己的学术视野大有裨益。翟永明博士毕业后，应聘到了辽宁师大任教，但太原师范学院却不答应放人，这样，翟永明只好两地来回奔波，完成两个学校分配给他的教学任务，很是辛苦。翟永明太太高小弘博士毕业后，到了大连理工大学任教，其间，太原师范学院文学院院长一职空缺，翟永明在太原师范学院的学生也已经出任文学院的副院长一职了，有人曾建议翟永明回来担任太原师范学院文学院院长一职，连带把小弘也一并调来，但翟永明却对此未作任何考虑。如此大概有将近三年吧，翟永明终于得以在太原师院卸任而专职于辽宁师大了，我也就渐渐与他们夫妇交往的少了许多，好像他们夫妇还曾在任教之余教过孩子们的作文写作，以后，他们终于在大连购买了属于自己的商品房，也有了自己的女儿。其间，生计的不易，我还是能想像得到的。白手起家，没有外援，能够立足，也算小康，确实不容易。

2008年，翟永明晋升为副教授，这之前之

后，他在各地学术刊物上刊发了许多学术论文，或是研究中国现代作家，如路翎、赵树理、萧红、台静农等，或是研究中国当代作家，如韩少功、海男、迟子建以及辽宁本地的作家等，或是围绕着自己所申请的教育部的人文项目，写了一系列的研究“大众形象”的论文，还写了一些研究辽宁儿童文学的文章。但我觉得，在他的这些学术论文中，还是以研究李锐小说创作的论文水准更高。他的这几十篇论文，大部分发在各地地方高校的学报上，我有时读到，常常感叹于这些文章中，时有片断的新的学术发现与创见，但这些学术见解，因为尚属于片断性质，又刊发于地方高校的学报，在学术界的影响力自然是有限的。或许学术的积累就是这样的一个从低到高的写作实践的过程，在写作实践中，得以不断的提升与完备。但我总疑心，这样的写作，还是要花费大量的时间与精力的，有时，这样的写作，并不是一个不断丰富与凝聚的过程，反而会把写作的元气零散地耗散掉，特别是当研究与写作的对象偏于宽泛时，更是如此。而且，这样的大量写作，容易形成平行的滑动，当这种滑动形成惯性后，反而不会逼迫或激发写作者的写作向更高的标准与境界去做努力。与其如此，不如潜下心来，多读少写，或许更有利于自己学术能力的提升与实现。但我有时也会自问，这可能是给自己写作的惰性找借口，这也有着形成眼高手低的弊病的可能，但我也会考虑到，这可能是现在学术考核追求短期效应从而让青年学人不得不为了学术生存不得已而为之的结果。但我还是想将其作为一个问题提出来，引起翟永明及他这一代青年学人的注意。

从一个乡间孩子，通过读本科、读硕士，读博士，有了几十篇的学术论文，在商务印书馆出版了学术专著，完成了教育部的人文课题，晋升了副教授，有了自己的住房，在高校，在学界，在滨海城市，得以立足，应该说，翟永明小有成功，他走过的人生之路学术之路，在他这一代学人当中，也有着相当的代表性。但在我的内心最深处，却对之仍然有着隐隐的不满足：

有时我想，翟永明的步步前行，是在生存的压力下完成的，这种生存压力大致可分为两种，一种

是物质生存的压力，譬如，为了在城市购房，就要辅导孩子们的作文写作以获取相应的金钱。我并不赞成一些人所倡导所赞扬的，学者在清贫的物质生活中，潜心学业，学问有成，但却为此付出了健康甚至生命，我甚至不赞成学者为了学问，牺牲日常世俗生活的享受。但如果在步步前行的路上，有着充裕的物质保证，那做学问的心境、眼界，怕是与时时面对着物质生存的压力，会有着许多的不同吧。更令我心生忧虑的，是学术生存的压力，如前所说，翟永明那几十篇学术论文，我想，有时未必是他自己确定的学术方向，而更多地或是为着应对学术压力而形成，这学术压力，有外在的学术考核，也有着内在的要表示自己在学界的存在感。但在这样的学术压力下形成的学术成果，怕是以牺牲研究学术的从容作为代价的吧，而没有了学术研究的从容，那进行学术研究的心态的自由，怕也就要大打折扣了吧。

是的，翟永明在步步前行中，是越来越得到了社会与学界的认可，但这认可，也就意味着社会与学界对翟永明的成功的步步的规训与收编。读翟永明的学术论文，感觉是写得越来越成熟了，越来越符合学术规范了，越来越融入于时下学界了，但我却还有着一点私愿，就是希望在他的学术论文中，有着那么一点“不成熟”“不规范”，有着那么一点不为学界所认可的“异端”。类如翟永明这个年龄段的从底层步步上来的青年学人，我总有着感觉，就是他们的学术资源，更多地是从时下的学界中获得，随着学界的变迁而变迁，这固然是可以不断地充实自己，但在这其中，我觉得有两点，是他们所应该予以重视的：一是他们应该选择某一个具有历史长时段的学术谱系，作为自己在当前学术界发声的学术支持，一是他们应该有着他们这一代人独特的生命经验价值形态构成的自觉，并作为自己在当前学术界发声的价值依托。这种学术支持与价值依托，构成了他们对当前学界的学术判断，因了不问这种学术支持与价值依托是否合于时下学界之流行，从而也

就使得他们所作出的学术判断有了自己独特的存在价值并因之丰富、深化了当前学界之学术构成。

我在前面说过，翟永明是从对文学的热爱步入文学研究与文学批评的，但在翟永明这渐行渐远的文学研究与文学批评之旅中，文学的味道、情韵、元气、色彩等等，却越来越少了。我不否认对文学作政治学、社会学、伦理学、心理学等等的研究与批评，但在文学研究与批评中，文学的研究，文学的批评，更是不可或缺的吧。

当然，我知道，我的这些想法，对翟永明来说，是过于苛求了，单单是前面我所陈述的学术压力，就使得翟永明等青年学人不堪其负不能释然。但我仍然愿意把我的这些不近人情的想法说出来，那里面其实有着我对翟永明及其他这一代青年学人的殷殷期盼。虽然五四时代在今天有着被神话的种种可能，但我还是期盼翟永明及他们这一代青年学人有着五四时代青年学人的风姿。如果说，五四时代，是传统中国向现代中国社会转型的一个关键性的转折点，然而，转型的表征还更多地体现于文化界思想界，那么，今天的中国，这种转型，已然实际地体现于中国社会的各个阶层，甚至体现于每一个中国人的日常生活中，无论从广度还是从深度来说，中国今天的社会转型，比之五四时代，都有过之而无不及。在这样的一个大时代，翟永明这一代学人，自是应该有其大的时代承担与历史承担。

去年，翟永明去人民大学师从程光炜老师，程光炜老师是从写诗起步的，我觉得，这一点对翟永明很重要。近两年，程光炜老师似乎在从事文学创作生态研究，我在这其中，品味到了文学的味道、情韵、元气、色彩等等，感觉到了文学，正在开始回到文学研究与文学批评之中。我模模糊糊地觉得，经过这一年师从程光炜老师的学习，翟永明似乎到了一个新的学术发展的节点上，我期待翟永明化蛹成蝶，展翅于文学的花丛之中。

（作者单位：山西大学商务学院）

# 一个人文情怀守护者的精神漫游

——论翟永明的文学批评

◎ 郭洪雷

**摘要:**翟永明的文学批评视野开阔,涉猎广泛,在底层写作、大众形象、女性文学和儿童文学研究及现当代作家、作品批评方面,取得了令人瞩目的成绩。特别是他的李锐研究,以深细的文本解读、开阔的理论视野和严谨的学术态度,极大推进了相关研究的进程,受到学界的肯定和赞誉。在批评实践中,翟永明以人文主义为思想资源,坚持人文立场,恪守人文价值标准,以恳挚而热情的态度,探究、阐发文学中闪耀的人性光辉和入道魅力。其漫游者的精神姿态,成为了批评领域令人难以忽视的独特存在。

**关键词:**翟永明;人文主义;文学批评;底层写作;大众形象

说到翟永明,不熟悉的人往往会打个愣,熟悉一点的一般会补上一句:“另一个搞批评的,男的。”我想,翟永明肯定没少遇到类似情境,自己也少不了要答对一两句。不过在文学圈子里,以“另一个”的方式存在,再怎么说是有点别扭。其实了解的人知道,这个翟永明从路翎、李锐研究起步,学术视野涉及文学史、文学思潮领域,在底层写作、大众形象、女性文学、儿童文学研究及现当代作家作品批评方面成绩斐然。在当下纷杂扰攘的批评领域,翟永明是个安安静静而又结结实实的存在。

和许多从事批评的学者一样,翟永明的研究是从作家论开始的,而他一上手就胆气十足,选择路翎作为自己的研究对象。在上世纪四十年代,路翎和汪曾祺被视为文坛的“希望之星”。汪曾祺长于短篇,1949年出版有《邂逅集》;路翎除短篇外,还创作了中篇《饥饿的郭素娥》和长篇小说《财主的儿女们》,而后者被视为当时文坛最重要的收获之一。汪曾祺真正绽放要在30年之后,就体量和影响而言,路翎当时远在汪曾祺之上。然而,路翎是复杂的,研究起来有特殊的难度。这种难度,不仅指路翎后来的困厄和遭际,使其艺术才华未得充分

展开,从而影响了对其早间作品蕴含的艺术可能性的认识。更主要的是,路翎小说语言特殊,文体独特,加上胡风在理论观念上的直接引领,以及鲁迅和苏俄、欧美作家的影响,使得路翎创作在思想和艺术上有许多坚硬的内核需要打开。而翟永明上来就“单刀直入”,紧紧抓住路翎创作的关键和“硬核”,从心理描写入手,着力于路翎小说艺术影响谱系的清理和重描,使路翎小说心理描写的现象特征、技巧手法、源流本末,得以系统展开和多维度呈现。在翟永明看来,心理描写是路翎小说的主体、动力,最能显现其独特创作个性。“由于极端的内倾,路翎的小说中几乎一切都主观化情绪化心理化了,小说从头至尾,都是在一种无尽的冲突和毁灭,不断的挣扎和失败,大起大落的喜怒哀乐,永无止境的希望与绝望的交织中进行,那无可排解的愁闷漫无边际地展开,痛苦的眼泪从开头一直流到小说的结束。在这种浓烈的主观抒情氛围中,作者的情感奔涌、流泻,呈放射状地向外无限扩散,如山崩,如海啸,如惊雷,如火山爆发,雄伟壮观,造成很强的情感冲击力,并给读者带来强烈的诗意感受”。<sup>①</sup>从这里的概括和描述不难看出,翟永明有着敏锐的审美感受力,能够准确把握到路翎小说心理描写的现象特征。当然,这只是研究的起点,给人留下更深印象的是,翟永明层层推进,通过细透的文本分析,对路翎小说心理描写的技巧和



方法进行了深入探讨，并对其艺术技巧进行系统的谱系学考察。

马克斯·韦伯认为，学术的目的“在于获得自我的清明及认识事态之间的相互联系”。<sup>②</sup>要获得“自我的清明”，就要有批判意识和对学理标准的坚持；要认识“事态之间的相互联系”，就要求研究者具有开阔的视野和历史意识。翟永明路翎研究值得肯定的地方恰恰就表现在这两个方面：其一，坚持艺术和学理标准，在肯定路翎小说心理描写独特审美价值的同时，也对其中的主观随意性及其造成的美感缺陷有充分的认识。其二，在与研究的关键和“硬核”纠缠的同时，将它们放置在路翎创作的内外关系中加以理解和把握。在外部，翟永明致力于影响谱系的还原，在托尔斯泰、陀思妥耶夫斯基、高尔基、巴尔扎克、罗曼·罗兰和鲁迅的创作之中，寻找路翎小说心理描写的审美基因；在内部，将心理描写与人物所遭受的“精神奴役的创伤”及他们生命中的“原始强力”联系起来，揭示了人物心理背后深广的社会历史原因。这样的阐释和分析，在看到人物心理是“原始强力”折光的同时，也使翟永明对“原始强力”的理解获得心理深度和辩证性：“原始强力就是一种欲望得不到满足并受到压抑后迸发出的力量，虽然它有时呈现出自发性和盲目性，不能构成对残酷现实有力的冲击，甚至有时伤及发力者及所爱的人，但它的确是黑暗社会环境中闪现出的一线光明。”<sup>③</sup>

后来，翟永明的研究转向李锐，出版了专著《生命的表达与存在的追问——李锐小说论》。（以下简称《李锐小说论》）这本书虽不是国内最早的李锐小说创作专论，但却是最为系统的一部。该作有力地推进了李锐研究的进程，得到多方肯定，产生了不小的影响。翟永明的批评进入了一个新的阶段。

关于文学批评，法郎士有过一个影响很大也很有意思的说法：“优秀的批评家讲述的是

他的灵魂在杰作中的探险。并不存在什么客观的批评，如同客观的艺术并不存在，凡是自诩作品之中毫不表现自我的人，都是上了十足欺人假象的当。真相乃是人人都无法超脱自我……倘若坦诚的话，批评家就应该说：先生们，我准备结合莎士比亚，拉辛，帕斯卡尔，或者歌德，来谈谈我自己。”<sup>④</sup>这段话特别突出了批评者的主观性，被视为印象批评的宣言。然而，批评对象不同，批评者主观性的实现程度也不一样。李锐的独特性，或者说研究李锐小说创作的难点就在这里：李锐是一位有着充分思想和理论自觉的小说家，对其作品表达思想和主题，李锐往往在小说之外都有过深入思考。面对这样的对象，批评者非常容易被牵着走，从而陷入新批评所谓的“意图谬误”的泥淖。对此，翟永明保持着足够的警惕，坚持学理上的追本探源，强调李锐小说创作的整体性，并将其放入特定时代背景加以历史化的理解。与此同时，翟永明一如既往，不被批评对象的声名所蔽，以平等对话姿态，与批评对象展开较量和博弈，在肯定李锐小说创作成就的同时，对其创作在思想和艺术上的不足有着清醒的认识。

相较于其他论著，翟永明的李锐研究有一个明显的特点，就是对批评对象的整体把握。翟永明的《李锐小说论》，不仅对其早年创作及《厚土》《传说之死》《旧址》《无风之树》《万里无云》《银城故事》等有重要影响的作品进行了系统考察，而且还能及时跟进，将李锐新世纪以来的重要作品，如《太平风物——农具系列小说展览》《人间：重述白蛇传》《张马丁的第八天》等也纳入到批评视野，从而使自己的批评获得了整体性，使李锐小说的创作进程得到完整呈现。然而，在我看来，翟永明《李锐小说论》令人印象深刻的是一种批评风格的形成。这种风格在路翎研究那里已有萌芽，及至李锐研究，翟永明每每抓住问题关键，深挖概念源头，在历史追溯中展开谱系学考察，使李锐小说所涉及到的思想主题，如“人”“个体”“本土”“历史”“启蒙”“革命”“大众”等，获得了明确的位置感、

层次感，呈现出丰满的现实肌理。

批评是关于艺术的对话，也是思想和精神的角力，需要批评者在伦理观念和价值立场上有通脱而透彻的判断力。正是在后一个方面，翟永明的批评显示了极其明敏锐利的一面：李锐小说创作固然取得了巨大成就，但并不等于说已达到难以企及的高度，或者说已然至善至美。恰恰相反，李锐经常陷入难以摆脱的矛盾和纠缠，给自己的创作带来诸多困惑与尴尬。<sup>⑤</sup>这尤其表现在价值判断的摇摆游移和忏悔、反省意识的薄弱两个方面。翟永明力避为批评而批评的流俗，通过对《黑白》中黑、《无风之树》中苦根和《万里无云》中张仲银等人物精神困境和话语症候的分析，令人信服地揭示出这些人物背后同时也是作者潜意识里晦暗难明的逃避心态，揭开了一代作家身上普遍存在的心理隐疾。

## 二

从路翎到李锐，翟永明的批评发生了不小的变化。这种变化与他接触人文主义思想紧密相关。在研读中翟永明发现，李锐是一位理智型小说家，其作品对许多问题都有理性思考，从而使其创作得到提升，获得了一种哲学气质。<sup>⑥</sup>这种气质在使李锐小说与一般的欲望化写作区分开来的同时，也对批评者的思想能力提出了很高的要求。也就是说，要想对李锐的创作展开批评，能够与其达成思想和精神的实质性对话，作为批评者的翟永明，必须具有足够的思想资源和坚固的价值立场，否则，批评的有效性就会大打折扣。在这方面，翟永明下足“盘外功夫”，在与李锐创作进行“周旋”的同时，结合二十世纪中国文学发展的实际，接受人文主义思想，并将其作为自己的思想视镜和价值依据，对启蒙主义、革命等贯穿二十世纪中国文学的思想潮流进行了系统的反思和批判。

在西方现代思想的历史中，人文主义与科学既相互区别又相互补充，在情感内涵、信念

伦理及把握世界的方式方面，有着一套相对独立的观念体系。所以，当它被引入到“二十世纪中国文学”论域时，人文主义更多体现为一种思想态度和价值指向。与注重科学和理性的启蒙主义一样，人文文化也非常看重“人”的价值和“人”之可贵之处，“但它是由尊重生命和企望人性健全发展的角度来理解这一切的。它尊重人之生命，也视宇宙万物为秉有灵性的存在而给予充分的尊重，祈求在彼此汇通、契合的和谐中生息发展”，“人文文化重视的是对人生终极目的的关怀，是生命对于具体历史功利目的和欲望性世俗人生追求的形而上超越，属于信念伦理的范畴。它不相信理性（科学）万能，也不相信‘人’的力量可以主宰一切，相反，对于未可知的世界和人类命运倒是永远怀着一种虔诚的敬畏之心，且把人文关怀和对人文信念的自觉持守与践行，看成是个体生命乃至人类全体对随时可能发生的异化危机的自我救赎。”<sup>⑦</sup>

在某种意义上，孔范今先生以“人文文化”为核心的“人文文学史观”，成为了翟永明文学批评在思想和价值立场方面进一步发展和转度的桥梁，他以人文文学史观为基础，以“接着想”“接着写”的方式，对二十世纪中国文学中的主要思想潮流进行了反思和批判。翟永明认为：“人性是文学的内核，整个文学的发展就是对人性的探讨，从文学的出现到现在，文学的最基本的功能就是探讨人的性格，描写人的情绪，研究人的内心，文学史上的经典作品无一不以提示人性为矢的。正是因为优秀文学作品这种对人本性的恒久表达，才使我们能够穿越久远的历史时空去领略当时人们的情感与心理状态，在共鸣中实现情感的微妙对接。所以文学作品必须关注人类心灵的隐密世界，对道德心灵问题进行永恒的探求，实现对人类终极价值的关怀，这也是文学创作不可推卸的使命。”<sup>⑧</sup>有了这样的认识，李锐对“人”的独到理解和对个体生命的尊重，便得到了格外凸显。在翟永明看来，李锐作品所着力表达的是人的自然本性，而这正是二十世纪中国主流文学所缺乏的。相较于“寻根”小说、“新写

实”小说及1990年代的“欲望化”写作，李锐虽然也有对人的生物本能的描写，但更多显示出一种提升，这种提升使李锐超越了对浅层本能的书写，呈现出更多的精神性和哲学韵味。二十世纪主流文学缺乏的对个体生命价值尊严的维护，而翟永明通过对《传说之死》《厚土》《黑白》《旧址》《银城故事》等作品的系统分析，揭示李锐对自然生存中人性闪光的珍重，对社会历史中个体生命的捍卫，肯定了李锐打破话语秩序，在众语喧哗中书写个体生命狂欢所具有的现实意义和文学史价值。<sup>⑨</sup>

再有，充满人文意识的批评观念，使翟永明对启蒙思潮的内在悖逆性有着清醒认识，对这种“内在悖逆性”可能产生的影响有着深刻的洞察。翟永明看到，在中国的现代化进程中，在中国文学对“现代性”的追求中，“启蒙”曾被寄予厚望，并在历史转折期产生过极大的影响。但是，启蒙思潮取法于欧洲资产阶级启蒙运动，而中西文化传统的矛盾，直接导致了五四启蒙思潮内在构成因素间的冲突与碰撞，使启蒙者在启蒙实践中困难重重，每每陷入两难的尴尬境地，最终使启蒙的实绩与启蒙者的期待产生巨大落差。翟永明认为，这种内在的悖逆性，最集中地表现在救国强民与个性彰显的冲突以及情感与理性的碰撞两个方面。<sup>⑩</sup>

对启蒙思潮内在悖逆性的认识，有力地支持了翟永明对李锐小说启蒙主题的剖析。在对李锐相关作品的分析中，翟永明肯定李锐小说创作与1980年代启蒙思潮的声息相通，肯定他对人性回归的热切企盼，以及在商品大潮中坚守启蒙立场，保持一种理性的批判态度，并从奴隶意识、看客意识、安土意识三个方面，展开对传统文化的反思和批判。然而，翟永明并不满足于表面的、常规的对启蒙批判的理解，他在李锐小说启蒙话语的深处，捕捉到了另外一种声音，它无处不在，与启蒙话语相伴而行，而且每当启蒙话语加强时，它的力量也随之增

加，这种声音就是对启蒙话语的质疑。“坚守与质疑共存于同一个文本，两种声音纠缠杂糅，相互消解，相互制约，从而在文本内部产生了一种强大的内在张力，这种张力的存在不仅扩大了文本丰富的内涵，而且还清晰深刻地传达出启蒙知识分子在启蒙过程中的精神焦虑”。翟永明认为，这种双声并存，反映了李锐深层意识中的某种矛盾心态，李锐自己无所意识，即使意识到也无法解决。<sup>⑪</sup>从这里的论述可以看出，翟永明的认识是深刻的、切中要害的。除此之外，他对李锐小说中历史观念和革命话语的阐释，都深入到了李锐小说创作的核心地带，触及到了其思想深处最为敏感的部位。

### 三

从事文学批评需要多个方面的能力，如敏锐的审美感受力，精确的审美判断力，深细的文本解读力，对时代和社会的观察能力和理解能力，对现实问题和理论问题的思维能力，等等。随着各项能力的完善和提高，随着批评实践的不断展开，一种批评观的建立就成了一种必然的要求。它是一个人的文学批评走向成熟的标志。翟永明没有对自己的批评观进行过专门申述，他只是在对学院批评面临的危机和存在的问题的思考中，在对自己的心理焦虑的反思中，谈到了对文学批评的理解和认识。在这里，我们能够感受到一种立场明确而又富于伦理意识的批评观的雏形。

毋庸讳言，1990年代以来，学院批评遭遇了多方挑战。其中既有来自外部的大众批评、媒体批评、网络批评的冲击，也有学院批评自身的原因，如搬弄生涩西方理论，脱离文本、远离读者大众等，加上过度专业化及学术环境和学术机制方面的制约，使学院批评日趋僵化，面临着进退维谷的困惑与难题：坚持批评准则、审美理想和严谨的学理性，则意味着失去读者，影响萎缩，批评沦为自说自话；然而，放弃标准，靠拢社会，迎合读者大众，则会使学院批评的主体性受到削弱，动摇自身存在的根基。如何在困境中突围，是每一个站立于学院的批评家不得不思考的问题。翟永明认为，面



对挑战和困境，学院批评一方面要调整心态，打破心理禁锢，加强知识分子本应具有的“介入性”，充分利用媒体优势，通过参与和合作拓展批评和影响空间，促进多元共生的良性批评生态的形成。另一方面，学院派要对自身的不足保持清醒的认识，放弃“文化英雄”的幻念，走出“象牙塔”，“对外界社会现实保持一种‘紧张’与‘敏感’，捕捉社会焦点，对各类文学作品和事件做出迅捷的反应，运用理论知识对大众文化产品进行‘解码’，从而实现对现实文化的参与和重构，并在当下的文化语境中重建自己的知识分子‘身份’”。最为重要的是，学院批评“要确立人文价值立场，在文学批评中融注一种批判性与关怀性，这种人文性与忧患意识也是学院批评应该坚守的底线”。<sup>⑧</sup>只有这样，文学批评作为一种“志业”，才能赢得一种历史感、神圣感和使命感。在翟永明的认识里，“人文价值”的确立在文学批评中具有首要性，这是他对以往批评经验的总结，也是对文学批评价值立场和批评伦理的理性思考。在他的批评观念里，“批判性”“关怀性”和“忧患意识”是“人文性”自然而又必然的学理展开，是学院批评必须坚守的底线。

有着对站位的冷静反思，对人文情怀的坚守，翟永明的批评实践，既未受困于扰攘的外部环境，也没太在意浮躁喧嚣的体制化学术的诱惑，而是依从内心信念，抱持人文情怀，从容自然地铺展自己的批评走向，在路翎、李锐研究之外，致力于底层写作、女性文学、儿童文学和“大众形象”研究；与此同时，展开对陆文夫、贾平凹、余华、杨争光、海男、迟子建、鬼金等人创作的解读和批评。在我看来，在以上诸多涉猎中，翟永明对“底层写作”和“大众形象”有着非常独到的理解和认识。

新世纪以来，“底层写作”受到广泛关注，人们看到了作家在“底层”书写中表现出的社会责任感和难得的批判激情，感受到他们对于底层群众的深刻理解和一种知识分子本应具有

的悲天悯人的情怀。但在翟永明看来，“底层写作”并非从天而降的新事物，而是有着强大的传统，鲁迅、茅盾、老舍、巴金、赵树理、丁玲等都曾创作过大量以底层民众为表现对象的经典作品，“这些理论和作品构建了一个具有平民意识、批判意识、人文关怀意识、责任意识、忧患意识的优秀文学传统。而当下的‘底层写作’无疑是对这一传统的回归与继承，他将处于社会底层的‘沉默者’集体推向前台，表达他们集体性的诉求，在叙述苦难与艰辛的同时，对实现社会和谐和公正发出苦苦的询问，从而体现出文学可贵的社会承担。”<sup>⑨</sup>将创作现象和一时的潮流放入历史，在更长的历史时段里，翟永明打量着底层书写焕发的人性光辉和人文魅力，叩求其中更为恒久的文学价值。

对于“底层写作”，翟永明没有停留在历史层面，而是针对其所存在的问题，强调对文学社会功能强化不能以丧失文学审美性作为代价。他认为，底层题材不应该具有天然的道德优越感，文学的社会承担只能在文学性全面实现的前提下而实现。“有不少表现底层生活内容的作品或者以一种高高在上的姿态，将底层作为一个成功人士或者新富阶层的慈善施恩对象，或者只满足于渲染弱势群体的令人难以置信的生活境况，只满足于宣泄作者对于社会不公的道德义愤和对于弱小者的道义同情，而忽略了更为宽广复杂语境下各种对立关系的细微刻画，忽略了各种复杂性格与情感的精微雕琢，忽略了文学捕捉生活细微意义从而彰显文学独特性的生成方式，将一种简单而片面的情感态度推向极端，使作品找不到恰如其分的、可以化解和包容现实的“文学性”形式。”<sup>⑩</sup>应当说，翟永明的批评是恳挚的、建设性的。方正的批评笔调，显示了翟永明宽厚而不失锋芒的一贯风格。

“大众形象”是与“底层写作”相互关联的论域，在某种意义上，“底层写作”是文学“大众”想象的一种新的形式，一个新的阶段。百多年来，文学对大众有着不同的想象：启蒙视野中的愚昧大众，人道视野中的苦难大众，革命视野中的反叛大众，文化视野中的淳朴大众，凡俗日常中的市民大

众，新的社会生活中的阶级大众，等等。翟永明深入话语构型的深层肌理，揭示出文学作品中“大众形象”的共同特质：匿名性、静态性和文化逼真性。在此基础上，翟永明探究了“大众形象”对文本意义生成所产生的作用：“他们的存在意义与其说是为文本的显在主题助一臂之力，倒不如说是其所包孕的意义枝蔓成功地开拓出文本另外一个潜在但又不乏深刻的意义空间。”<sup>⑤</sup>在这里，翟永明领会到了想象主体和想象对象之间难以排解的“争执”，这种“争执”使“大众形象”成为了文本的“难点”和“顽症”，同时也让人们意识到，“顽症”所在，恰恰是被既往文学思维遮蔽的意义的生长点。因为承载集体心理的“大众形象”的匿名性、边缘性，围绕一个事件聚集的偶然性、暂时性，以及分担主题意义的微弱性，使其能够侥幸逃脱作家先在意识形态意图围困，以一种散漫、不经意的方式，泄露出被主流意识形态压抑的那部分真实的社会关系与生存处境。“在这个意义上，作品中的“大众形象”非常有力地给我们展示出文学反映社会的特殊方式，那就是文学所展示的客观场景有时候会远远超越作者的主观意图，呈现出更为深远的意义内容。”<sup>⑥</sup>

要说的是，任何批评都是双向的，在翟永明的“大众形象”批评中，始终对称性地设置着知识分子形象，携带着他对现代生活的反思，对人文精神失落的焦虑。翟永明试图重建一种逃逸和解放的“神话”，象征性地解决了人文精神在新的历史语境中遭遇的意义危机。所以，“大众形象”就像一面镜子，折射出的终究还是知识分子的立场问题。在我看来，翟永明的“大众”想象及其对逃逸、解放“神话”的重构，使他所坚持的人文批评在现实层面找到了落脚点，在价值层面获得了难得的归属感。这也许意味着翟永明的文学批评会有一次新的出发，在精神漫游者形象之外，呈现出一副新的面相。

#### 注释：

- ①③翟永明：《极端内倾与情感迸泻——路翎小说心理描写研究》，《海南师范学院学报》2004年第1期。
- ②[德]马克斯·韦伯著，钱永祥等译：《学术与政治》，广西师范大学出版社2004年版，第185页。
- ④转引自[美]雷纳·韦勒克著，杨自伍译：《近代文学批评史》（中文修订版·第四卷），上海译文出版社2009年版，第35页。
- ⑤⑥翟永明：《生命的表达与存在的追问——李锐小说论》，商务印书馆2013年版，第217页、第41页。
- ⑦孔范今：《近百年中国思想史论》，人民文学出版社2008年版，第282-283页。
- ⑧翟永明：《逼近与还原——人文价值标准的确立与文学史重构》，《海南大学学报》2003年第4期。
- ⑨翟永明：《个体生命机制的维护与捍卫——李锐小说创作简论》，《海南师范学院学报》2006年第3期。
- ⑩翟永明：《冲突与碰撞——试论五四启蒙思潮的内在悖逆性》，《许昌学院学报》2004年第4期。
- ⑪翟永明：《坚守与质疑的双声对话——李锐小说对启蒙的深刻表达》，《内蒙古师范大学学报》2007年第5期。
- ⑫翟永明：《学院批评的空间危机与拓展》，《文艺评论》2010年第4期。
- ⑬⑭翟永明：《文学的社会承担和“底层写作”》，《光明日报》2008年4月11日。
- ⑮⑯翟永明：《“大众形象”：当代小说研究的一种视角》，《青海社会科学》2017年第5期。

（作者单位：杭州师范大学人文学院）

本栏目责任编辑 马新亚

# 基于批评之问的批评之道器论

◎ 张利群

**摘要:**新时代中国文艺发展进入文化强国战略推进的黄金时期,批评理所当然也进入了“批评的时代”,既面临机遇也面临挑战。基于批评褒优贬劣、激浊扬清的文学评价机制功能作用发挥,从“批评之问”入手对症下药,回归批评要的就是“批评”本位;从“批评之道”追根溯源,重构批评精神和批评传统;从“批评之器”落脚以夯实批评基础,打磨好批评这把利器,构成批评之问—批评之道—批评之器三位一体的结构系统与内在逻辑,形成新时代批评发展之势。

**关键词:**文艺批评;评价机制;批评之问;批评之道;批评之器

党的十八大胜利召开,标志着中国特色社会主义进入新时代。习近平在十九大报告中对文艺发展寄予厚望,提出“繁荣发展社会主义文艺”的任务和要求:“社会主义文艺是人民的文艺,必须坚持以人民为中心的创作导向,在深入生活、扎根人民中进行无愧于时代的文艺创造。要繁荣文艺创作,坚持思想精深、艺术精湛、制作精良相统一,加强现实题材创作,不断推出讴歌党、讴歌祖国、讴歌人民、讴歌英雄的精品力作。发扬学术民主、艺术民主,提升文艺原创力,推动文艺创新。倡导讲品位、讲格调、讲责任,抵制低俗、庸俗、媚俗。加强文艺队伍建设,造就一大批德艺双馨名家大师,培育一大批高水平创作人才。”这可谓吹响新时代社会主义文艺繁荣发展的进军号,文艺发展进入“文化强国”的辉煌时期。批评理所当然首当其冲,义不容辞地担当起新时代赋予的责任和使命,不仅应该有所作为,而且必须大有作为。

批评作为文艺评价机制,具有褒优贬劣、激浊扬清的功能作用,对文艺创新发展负有义不容辞的职责和担当。习近平在文艺工作座谈会上的讲话中针对文艺批评指出:“要高度重视和切实加强文艺评论工作。文艺批评是文艺创作的一面镜子、一剂良药,是引导创作、多出精品、提高审美、引领风尚的重要力量。”<sup>①</sup>

这是坚持党对文艺工作领导具体落实在文艺批评上的体现,言简意赅地阐明文艺批评性质特征、功能作用、价值地位及重要意义。学习领会和贯彻习近平讲话精神,就是要将其落实在推动文艺繁荣发展的实际行动上,开创中国当代文艺发展的新时代。习近平讲话不仅创造了文艺创新发展的最佳机遇,而且也提供文艺批评发展前所未有的良机。早在1942年延安文艺时期,毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》就提出“文艺批评是一个复杂的问题,需要许多专门的研究”<sup>②</sup>,不仅指出批评的重要性,而且强调批评的复杂性及专门研究的必要性。前后相隔七十多年的两次讲话精神可谓薪火相传、一脉相承,即可作为指导文艺工作的纲领性文件,亦可作为文艺批评的一种表达方式,极大地推动了社会主义文艺的繁荣发展,也形成新时代文艺及批评创新发展及崛起之势。本文秉承讲话精神,针对当前批评发展现状,从批评之问出发、回归批评之道、落脚批评之器的三维一体视角,对当前批评发展问题进行探讨,以期深入开展文艺批评的专门研究。

## 一、基于问题导向意识的批评之问挑战

所谓批评之问,指文艺批评首先必须具有鲜明的问题导向意识,即针对当下批评现状发现问题、找准症结、分析原因、探寻对策、确立方向路径。尽管批评在经历一次又一次的艰难转型过程中



取得许多成绩，但仍然不能掩饰其当下存在某些不足与问题。尽管对文艺批评的诟病无论是来自外部声音还是来自内部声音，也无论带有愤青意识还是忧患意识，确实需要加以辨析与区分，以明确问题症结和关键所在，但批评滞后于文艺发展的问题毋庸置疑。甚至将当下批评置于新时期以来批评发展历程中审视，也不难断定失却上世纪80年代批评的锐气和雄风，批评滑坡、困乏、焦虑、缺位、边缘化等责难声并非空穴来风。毫无疑问，批评存在问题众所周知，诸如疲软乏力、缺席失语、自说自话、捧杀棒杀、零散碎片、规则失范、标准偏移、价值迷失、意义消解、功能退化等，甚至在一片众声喧哗声中也不乏批评内部自我反省的质疑声。“更为严重的情况出现在批评内部：一些批评家似乎丧失了必要的信心，他们对于批评的前景忧心忡忡。批评家的脸上时常浮现出悲观的表情，自嘲成为一种无奈的策略。他们习惯地说，批评已经‘失语’，陷入了‘危机’——‘失语’或者‘危机’正在成为两个时髦的反面形容词。”<sup>③</sup>纵然批评问题存在现象可以罗列一大堆，但关键在于找到症结，才好对症下药，行之有效地解决问题。

针对当下批评状况及其存在问题，习近平指出：“文艺批评要的就是批评，不能都是表扬甚至庸俗吹捧、阿谀奉承，不能套用西方理论来剪裁中国人的审美，更不能用简单的商业标准取代艺术标准，把文艺作品完全等同于普通商品，信奉‘红包厚度等于评论高度’。文艺批评褒贬甄别功能弱化，缺乏战斗力、说服力，不利于文艺健康发展。真理越辩越明。一点批评精神都没有，都是表扬和自我表扬、吹捧和自我吹捧、造势和自我造势相结合，那就不是文艺批评了！”这就抓住批评存在问题的症结所在。批评问题症结在于缺失“批评”，即缺失批评之所以为批评的“批评性”，缺乏“批评精神”，缺少敢于批评与“讲真话”的勇气，从而

导致批评功能作用弱化及其地位边缘化。

从当下文坛出现的一些乱象以及创作存在某些不足与问题角度来看“批评之问”意义在于：一方面，创作存在问题显然在一定程度上印证批评并未尽职尽责，批评缺位失语使得创作存在问题未能得到及时有效纠正，甚至放任错误倾向泛滥，造成不良后果，由此可见创作存在问题折射出批评乏力问题；另一方面，创作存在问题显然也能够说明批评自身缺乏问题意识，未能发现问题与提出问题，甚至思想混乱、麻木不仁，导致文学评价机制的“批评之问”缺失。习近平讲话中针对创作不良现象进行批评：“存在着有数量缺质量、有‘高原’缺‘高峰’的现象，存在着抄袭模仿、千篇一律的问题，存在着机械化生产、快餐式消费的问题。在有些作品中，有的调侃崇高、扭曲经典、颠覆历史，丑化人民群众和英雄人物；有的是是非不分、善恶不辨、以丑为美，过度渲染社会阴暗面；有的搜奇猎艳、一味媚俗、低级趣味，把作品当作追逐利益的‘摇钱树’，当作感官刺激的‘摇头丸’；有的胡编乱写、粗制滥造、牵强附会，制造了一些文化‘垃圾’；有的追求奢华、过度包装、炫富摆阔，形式大于内容；还有的热衷于所谓‘为艺术而艺术’，只写一己悲欢、杯水风波，脱离大众、脱离现实。”这些创作问题，确实不仅需要作家反省反思“精品何在”“创作精神何在”问题，而且也需要批评家反思反省“批评何在”“批评精神何在”问题。批评在文艺活动中缺位、失语、不在场、无所作为就是失职，其实也是文坛存在某些乱象及其弊症顽疾的构成部分，创作问题必然关涉批评问题。由此而论，“批评何在”必然产生“批评何为”的质疑，从而引发批评内部自身问题叠加以及价值取向和评价取向紊乱，最后导致在“批评为何”问题上偏离正确的方向。因此，解决文艺批评存在问题，必须抓住“文艺批评要的就是批评”这个纲，纲举目张地解决“批评何在”-“批评何为”-“批评为何”的问题症结，回归文艺批评作为批评的“批评性”本位，回归批评褒优贬劣、激浊扬清的轨道，回归

批评精神及批评优良传统。

为什么“文艺批评要的就是批评”，这既与文艺批评性质特征、职责准则、功能作用有关，又与社会时代发展及文艺发展需求有关，更与文艺批评存在理由及合理性、合法性有关。恩格斯《致斐·拉萨尔》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，而且我必须这样做才能提出一些反对意见……批评必然是最坦率的。”<sup>④</sup>别林斯基认为批评“第一必须言之成理，其次必须端庄郑重”<sup>⑤</sup>，故而批评家应是艺术家的敢于提出批评意见的“诤友”；车尔尼雪夫斯基提出：“批评如果要名副其实成为批评，它就应该更严格些、更认真些。”<sup>⑥</sup>鲁迅认为：“必须有更真切的批评，这才有真的新文艺和新批评的产生的希望。”<sup>⑦</sup>在《准风月谈·关于翻译（下）》中指出：“我又希望刻苦的批评家来做剜烂苹果的工作，这正如‘拾荒’一样，是很辛苦的，但也必要，而且大家有益的。”《花边文学·看书琐记（三）》指出：“文艺必须有批评，批评如果不对了，就得用批评来抗争，这才能够使文艺和批评一同前进，如果一律掩住嘴，算是文坛已经干净，那所得的结果倒是要相反的。”当代批评家陈晓明认为：“批评必须锐利、自由，面对文本是我最快乐的时刻。随心所欲的阅读，令人信服的推论，横贯中西的思绪，无所畏惧的论断，这是我所欣赏的批评风格。”<sup>⑧</sup>当代国外马克思主义批评之“意识形态症候批评”“文化批评”“文化批判”等理论方法亦坚持批评的批判性立场与精神，由此可见其批评力之一斑。因此，文艺批评一旦缺失“批评”，不仅失却批评力及其评价功能作用，而且也会失去批评存在的价值和意义，更不利于文艺创作提高及文艺发展。因此，解决批评存在不足及问题必须抓住关键要害，针对批评缺失“批评”的症结对症下药，回归“文艺批评要的就是批评”的本位，回归“批评之道”。

## 二、回归“文以载道”传统的批评之道弘扬

所谓“批评之道”，包含三层含义或三位一体构成系统：一是批评存在之道，即批评称之为批评、批评成之为批评的批评本体论之“道”；二是批评运行发展之道，即遵循批评规律特征与发展方向的道路之“道”；三是批评摆事实讲道理之道，即批评知识结构与理论基础的道理之“道”。中国古代之“道”论，不仅是哲学本体论，而且也是基于宇宙观、自然观、人生观的世界观与方法论，同时也是基于社会人文关系及结构构成的系统论与辩证法，由此既着眼于宏观之处的高屋建瓴的顶层设计，又立足于微观之处的脚踏实地落实和践行。

中国历来就有基于“道”形成的“文以载道”的“文道论”传统。习近平指出：“苏东坡称赞韩愈‘文起八代之衰，而道济天下之溺’，讲的是从司马迁之后到韩愈，算起来文章衰弱了八代。韩愈的文章起来了，凭什么呢？就是‘道’，就是文以载道。”中国古代文论历来重视文艺之道的探讨，基于“文以载道”历代批评评诗论文往往原道、明道、论道、传道、问道、知道、循道、得道、通道，追溯探寻文之本体、本源、本元、本原、本质及其义理内涵，成为“为文之用心”及其“文心”内涵精神所在。刘勰《文心雕龙》首篇为《原道》，提出为文首先必须“原道”，旨在强调文“本乎道”的文道观，故“原道”所原为“文之道”。“文之道”不仅来源于道家思想的“道法自然”的“自然之道”，而且来源于儒家思想“征圣”“宗经”之雅正义理的人文之道。由此构成“文心”及“为文之用心”的思想基础与本体论，形成“道沿圣以垂文，圣因文而明道”<sup>⑨</sup>的“文以明道”思想，奠定中国文学“文以载道”传统基础。文艺之道如此，批评之道亦如此。当前基于批评现状及发展趋向更需要“原道”与“本乎道”，不仅在于追根溯源以更好传承弘扬中国古代批评传统，而且在于应对当下批评存在问题以拨乱反正、正本清源、回归本位、重振精神，既推动传统批评的创造性转化与创新性发展，又推进当代批评的改革与创新，更有利

于夯实批评之道的思想基础与理论基础，走出一条具有中国特色、中国经验、中国传统、中国精神的批评之道。

如何推动当代文艺批评遵循“批评之道”：一方面，基于“批评之道”应该回归“文艺批评要的就是批评”的本位，必须在深入发掘与深刻阐释“批评”内涵实质基础上进一步追问“批评何在”“批评为何”“批评何为”的批评本体论问题及意义，由此夯实文艺批评的哲学基础，明确批评之根本魂所在，即批评传统、批评命脉、批评精神所在；另一方面，基于“批评之道”应该明确当代批评发展之道路及方向，进一步追问批评究竟有何作为问题，由此坚定马克思主义文论批评的指导思想地位，构建批评的核心价值观及核心价值体系，强化批评褒优贬劣、激浊扬清的功能作用；再一方面，基于“批评之道”应该构建中国特色的文艺批评理论体系及文学评价体系，文艺批评作为理论与实践的桥梁纽带，不仅具有鲜明的实践性品格，而且具有深厚丰富的知识理论基础，由此才能做到摆事实、讲道理，言之有据，论之成理，以理服人，合情合理。坚持“批评之道”，还需要坚持文艺评价的“真善美”标准，持守“追求真善美是艺术的永恒价值”；坚持批评实事求是、公平公正、合情合理的原则，以其评价机制推动文学健康有序发展；坚持敢于讲真话、讲实话，更好发挥批评主体性及批评正能量，提高批评的文化自觉与文化自信。

此外，值得重视的是，“批评之道”源于“文以明道”“文以载道”而形成“文以论道”“以道论文”的“道”之精神追求，追根溯源显然还应当具有人类精神信仰系统的神圣性特征。据于“道”的追求，无论是文艺还是批评都毫无疑问带有灵魂精神之“灵韵”“光晕”“韵味”<sup>⑩</sup>的神圣性。从文艺发生学角度看，文艺起源的一个重要的发生渠道与原始巫术宗教及其图腾崇拜、自然崇拜、神灵崇拜、祖先崇拜密切相

关，由此不仅建构人类灵魂精神信仰系统，而且形成环绕在作为“艺术前的艺术”的原始艺术身上的神灵光环及神圣光晕。伴随着文艺发生发展进程，文艺光环光晕从纵向角度形成由“神灵”到“神圣”再到“精神”的建构，抑或由“神人”到“圣人”再到“艺人”的建构；从横向角度形成“神灵—神圣—精神”三位一体的精神信仰系统，由此奠定“神人以和”“天人合一”“神与物游”“心物交感”“形神兼备”“神遇”“神交”“畅神”等建构的中国古代文论批评优良传统。这正是文艺经典的独一无二性特征与永恒魅力的精神力量所在，文艺的陶冶性情、净化心灵、提振精神的功能作用所在，文艺的神圣性所在，作家作为人类灵魂工程师的依据所在，也正是人们始终保持对文艺的尊重、崇拜、敬仰之心的依据所在。“批评之道”亦如此，批评据于“道”，正是批评据于人类灵魂精神信仰系统对真善美永恒价值追求，据于“文以明道”“文以载道”确立文艺核心价值取向及文艺评价导向，同时将其落实在人内心灵魂的心灵发现、探索、碰撞、闪光中。正如当代批评家谢有顺所言：“我发现，最伟大的批评，都不会只是文学现象的描述或某种知识背景的推演。……批评家更多的是与批评对象之间进行精神对话，借此阐释自己内心的精神图像，对美的发现，以及对未来的全部想象。没有人会否认这些批评所具有的独立而非凡的价值，它与那些伟大的思想著作一样重要。”<sup>⑪</sup>这正是批评之所以具有神圣性、权威性、正当性的根本和理由。为此，当下批评只有回归与重建“批评之道”，才能重新找回批评的自尊和自信，人们才有理由怀有对批评尊重、崇拜、敬仰之心，才有理由自觉维护批评的神圣性、权威性与正当性。如何回归“批评之道”，不仅需要追根溯源回归传统精神，而且需要将“批评之道”落实在“批评之器”上。

### 三、精心打磨“利器”的批评之器功用

所谓“批评之器”，指批评遵循规律、规则及运行特点而定型的行为方式及其可操作性的工具手段与方法。批评之器其实也是“批评之道”落实与



践行的结果，从形而上之道转化为形而下之器。毛泽东提出批评“需要许多专门的研究”，其中就包括专业性、针对性、可操作性的批评之器研究，通过“专门的研究”以打磨批评利器。习近平提出：“打磨好批评这把‘利器’。”所谓“利器”意味着批评不仅需要掌握先进而又适用有效的工具手段与方法，而且应该使之成为尖锐性、锋利性、威力性、权威性的利器。因此，批评不仅要有武器，而且必须打磨为利器，使批评成为行之有效、克敌制胜的利器。《论语·卫灵公》曰：“工欲善其事，必先利其器。”可谓刀不磨则不利，玉不琢不成器，批评之器只有经过打磨、锤炼、锻炼、磨练方能成为利器，才能增强战斗力、作用力、影响力及有效性。

中国历来既重“道”又重“器”，历代“道器论”往往着眼于辩证把握“道”“器”关系。《周易·系辞上》曰：“形而上者谓之道，形而下者谓之器”，阐发“道”与“器”相反相成的对立统一关系，或者说一个事物的两个方面构成的不可分割统一体。“道器论”一方面将无形之精神本体落实于有形之器具上，即道在器中、器显于道；另一方面有形之器蕴含无形之道，即器归于道、以道利器。因此，“道器论”固然以道统器、以道御器，但并非有所偏废，而是以道成器、以器传道、道器一体。故以“器”组词可构成大器、神器、重器、利器、锐器、成器、程器、器重、器用等宏大而重要的范畴；与“器”义相近和相关还有“技”“术”“法”“匠”“工”等术语，由此延伸“器”含义及语用范围，显现“器”之工具性与专业性的综合功能作用。刘勰《文心雕龙·总术》曰：“夫不截盘根，无以验利器；不剖文奥，无以辨通才。才之能通，必资晓术，自非圆鉴区域，大判条例，岂能控引情源，制胜文苑哉？”说明“利器”对于“制胜文苑”的重要性。如何“利其器”与“验利器”？刘勰《文心雕龙·知音》讨

论文学鉴赏批评方法问题时，一方面提出批评需有“博观”的经验积累以形成鉴赏主体素质能力，即“凡操千曲而后晓声，观千剑而后识器；故圆照之象，务先博观”；另一方面提出批评需有“平理”的原则与职责，即“无私于轻重，不偏于憎爱，然后能平理若衡，照辞如镜矣”；再一方面提出批评方法之“六观”以确立多维立体的整体观照视角，即“是以将阅文情，先标六观：一观位体，二观置辞，三观通变，四观奇正，五观事义，六观宫商”，以此批评方法达到“圆照”效果。由此观之，刘勰能够成之为批评大家关键在于掌握“利器”，他对屈原《离骚》的评论之所以能在众说纷纭中独树一帜并得到文坛认同，就是因为他以《辨骚》的“辨”之法揭示出文学发展“变乎《骚》”的意义，以“核”之法着眼于“核其论”，以“征”之法立足于“必征言”，故能以其批评利器指出论争诸说“褒贬任声，抑扬过实，可谓鉴而弗精，玩而未覆者也”的偏颇之原因，故而能由表入里地“观其骨鲠所树，肌肤所附，虽取熔经义，亦自铸伟辞”，实事求是地得出“金相玉式，艳溢缛毫”的结论，从而深入发掘出屈原《离骚》的精神内涵及经典意义，由此奠定中国古代文学“风骚”传统基石。中国历代卓有成就的批评家莫不如此，王充、司马迁、曹丕、陆机、钟嵘、肖统、司空图、严羽、李贽、金圣叹、毛宗岗、叶燮、章学诚、王国维等，无不以其批评利器成就文论批评业绩，彰显批评利器推进文学发展的功能作用。

针对当代批评发展问题，打磨好批评这把“利器”尤为重要，只有“利其器”方能“善其事”，如同战士必须时刻擦亮手中武器，拥有好武器及掌握好武器才能百战百胜。那么，如何打磨好批评这把“利器”？习近平讲话指明了方向：“要以马克思主义文艺理论为指导，继承创新中国古代文艺批评理论优秀遗产，批判借鉴现代西方文艺理论，打磨好批评这把‘利器’，把好文艺批评的方向盘，运用历史的、人民的、艺术的、美学的观点评判和鉴赏作品，在艺术质量和水平上敢于实事求是，对

各种不良文艺作品、现象、思潮敢于表明态度，在大是大非问题上敢于表明立场，倡导说真话、讲道理，营造开展文艺批评的良好氛围。”这可谓循道以利器，即依循规律规则打磨利器，亦即通过“专门的研究”打磨利器。当代批评家洪治纲认为：“在确保批评家自我的独立性之后，我们还必须解决批评方法、审美价值和观念取向的科学性。这是维护批评行为公正性和批评话语有效性的重要途径。很多时候，我们容易陷入自身固有的、封闭的理论定势中，以一种停滞的眼光去批评创作，就因为我们没有与文学自身的迅速发展保持审美的同步性，没有以开放迎纳的姿态去积极地修正、完善自己的批评方法和调整、充实自己的审美观念。批评在某种程度上说，就是批评家对自身话语体系不断完善和丰富的过程，是确认自己作为批评家在角色上的胜任程度。”<sup>④</sup>这充分说明了批评利器打磨还需要建立在批评家不断反思自我、完善自身、增强主体性、提高思想业务素质能力的基础上，方能使其批评武器打磨成为利器。

针对打磨批评利器以提高批评效果问题，应该遵循“批评之道”落实在以下措施上：一是夯实批评理论基础以打磨好批评利器，使其“利”在具备理论基础、专业知识、学理逻辑、学术依据的合理性上，提升批评的理论品质水平及理论高度和深度，由此才能言之成理，以理服人。二是立足于批评实践活动总结经验教训以打磨好批评利器，改变批评滞后于创作状况，提倡批评“三贴近”，即贴近作家、贴近创作、贴近作品，强化批评的现场性、在场性、针对性，使其“利”在摆事实、佐材料、举例证的实事求是的实证基础上，既使批评的实践性品格得到充分体现，又能够切实保障和提高批评的有效性与影响力，推动批评与创作同步运行，形成文艺创新发展的双核驱动力。三是传承弘扬批评优良传统以打磨好批评利器，推

进传统批评的创造性转化与创新性发展、现代批评转型与当代批评变革，不仅遵循“因革”“通变”规律与内在逻辑形成中国批评的整体性与连贯性，而且坚持古为今用、洋为中用的原则，使其“利”在能够整合会通古今中外批评资源基础上，形成批评活力与创新力，推动当代批评立足中国、走向世界。四是扩展优化批评队伍以打磨好批评利器，当前以中国文联文艺评论家协会成立为标志，采取以专业评论委员会集结队伍、建立批评网站平台、拓展批评期刊及网络阵地、创办文艺评论基地、培养培训批评人才、开办批评讲习班及其研讨会等措施，切实可行地打磨批评利器，使其“利”在批评的先锋性、锋利性、尖锐性、前沿性特点上，才能打破批评变沉寂与消极为积极主动出击与冲击，形成批评崛起之势。五是加强批评自身建设以打磨好批评利器，批评界需要凝心聚力，更需要风清气正，使其“利”在打铁先须自身硬的基础上，由此需要加强批评思想、组织、专业建设，加强批评与自我批评，强化批评自律与批评伦理意识，重振批评精神，坚持批评原则，遵守职业道德。六是营造优良健康的人文生态环境以打磨好批评利器，为批评发展提供制度创新、体制改革、机制激励、政策支持、生态和谐、环境优化的保障体系，才能保障文艺“二为方向”“双百方针”“双创原则”的贯彻落实，才能形成文艺争鸣、文艺论争、文艺研讨、文艺思潮、文艺流派发展的良好环境与氛围，才能形成批评与自我批评、反批评、批评链、批评场、批评生态的坚实基础与条件，由此才能更有利于打磨好批评利器，使其“利”在基于核心价值观及其正确方向的评价导向上。更为重要的是，营造优良健康的批评生态环境，必须有赖于全社会人文生态环境优化与净化，坚持党对文艺工作的领导成为关键所在。习近平指出：“加强和改进党对文艺工作的领导，要把握住两条：一是要紧紧依靠广大文艺工作者，二是要尊重和遵循文艺规律。各级党委要从建设社会主义文化强国的高度，增强文化自觉和文化自信，把文艺工作纳入重要议事日程，贯

彻好党的文艺方针政策,把握文艺发展正确方向。”这从根本上为打磨好批评利器提供正确方向与制度保障。

综上所述,当代文艺批评发展必须基于问题导向意识,重构批评“道器”论,构建新时代中国特色社会主义文艺批评理论与实践体系,凸显批评利器的创新性、有效性与影响力。当前,新时代中国文艺发展进入了“文化强国”战略推进的黄金时期,批评理所当然也进入了“批评的时代”,既面临机遇也面临挑战。基于批评褒优贬劣、激浊扬清的文学评价机制功能作用发挥,从“批评之问”入手以对症下药,回归批评要的就是“批评”本位;从“批评之道”探索以追根溯源,重构批评精神和批评传统;从“批评之器”落脚以夯实批评基础条件,打磨好批评这把利器,构成批评之问·批评之道·批评之器三位一体的结构系统与内在逻辑,形成新时代批评崛起之势。

#### 注释:

- ①习近平:《在文艺工作座谈会上的讲话》,人民出版社2015年版,第29页。本文所引习近平讲话材料均出于此,以下引文不再注明出处。
- ②毛泽东:《在延安文艺座谈会上的讲话》,《毛泽东选集》,人民出版社1966年版,第869页。
- ③南帆:《低调的乐观》,选自张燕玲、张萍编:《我的批评观》,广西师范大学出版社2016年版,第4页。
- ④恩格斯:《致斐·拉萨尔》,摘自《马克思恩格斯选集》

(第4卷),人民出版社2012年版,第347页。

- ⑤[俄]别林斯基:《一八四七年俄国文学一瞥》,摘自《别林斯基选集》(第2卷),时代出版社1953年版,第512页。
- ⑥[俄]车尔尼雪夫斯基:《论批评中的坦率精神》,选自《车尔尼雪夫斯基论文学》(中卷),人民文学出版社1965年版,第140页。
- ⑦鲁迅:《〈文艺与批评〉译者附记》,选自《鲁迅全集》(第17卷),人民文学出版社1973年版,第446页。
- ⑧陈晓明:《我的批评观》,选自张燕玲、张萍编:《我的批评观》,广西师范大学出版社2016年版,第9页。
- ⑨刘勰:《文心雕龙·原道》,选自范文澜注:《文心雕龙注》,人民文学出版社2008年版,第3页。本文所引《文心雕龙》原文出处均自于此,以下所引不再注明出处。
- ⑩[德]本雅明:《机器复制时代的艺术品》,参阅弗兰西斯·弗兰契娃等编:《现代艺术和现代主义》,上海人民美术出版社1988年版,第349页。
- ⑪谢有顺:《批评对什么有效》,选自张燕玲、张萍编:《我的批评观》,广西师范大学出版社2016年版,第46页。
- ⑫洪治纲:《批评:自我的发现与确认》,选自张燕玲、张萍编:《我的批评观》,广西师范大学出版社2016年版,第42页。

\* 本文系2018年国家重大课题“改革开放40年文学批评学术史研究”(项目编号:18ZDA276)的阶段性成果。

(作者单位:广西师范大学文学院)

责任编辑 余 晔



# 当代视域中的文学批评功能问题

◎ 詹艾斌

**摘要:**展开文学批评功能问题的学理研究必须将它放置于整个文学活动之中来考量,明确而又合理地对其进行理论界定,无疑是深度探讨当代视域下文学批评的主导性功能如何得以有效确立的基本前提。新时期以来,学界对文学批评功能的认识发生了一系列变化,从而,其也就相应地被赋予新的意义和内涵。基于文学批评理论研究和文学批评实践发展的需要,也出于对文学批评功能的多样性的认识和主导性文学观念的明确,当然,也更立足于基本的社会现实、文化现实以及对于文学批评创新发展的理想期待,当前,我们尤为需要重视文学批评的评价功能、意识形态功能、哲学与文化功能的明确确立。

**关键词:**批评功能;批评视域;批评创新

文学批评实践对作家创作的规范、读者阅读的引导以及批评理论的建设都起着十分重要的作用,因而,长时间以来,文学批评的功能问题也就成为了学者们讨论的焦点话题。我们需要认识到,文学批评是文学活动的重要组成部分,对其功能问题的探讨必须放在整个文学活动之中来考量。然而,不同历史时期的文学观念和批评旨趣必然地存在着一定的差异性,从而也就使得对文学批评功能问题的认识表现为一个不断发现、不断深化和不断创新的历史过程。新时期以来,中国学界对文学批评功能的认识尤为如此。基于这样一种状况的真实存在,我们对于当代视域中的文学批评功能问题的讨论,就应该以变化发展的眼光,结合当下社会现实、文学现实与文学批评的基本境况并基于对文学批评发展的理想期待加以探究。

## 一、“文学批评的功能”正义

人们对文学批评功能问题的认识和研究存在一个变化与发展的过程。古罗马时代,贺拉斯说:“我不如起个磨刀石的作用……我自己不写什么东西,但是我愿意指示。”<sup>①</sup>在这里,贺拉斯将批评家及其从事的批评实践活动比作“磨刀石”,突出了文学批评对于文学创作的指导功能。在西方近现代文学批评发展史上,更

是有不少理论家和批评家曾经对文学批评的功能问题进行了种种描述与界定。有人说,文学批评的功能就是对文艺作品的读解、阐释以及对于读者审美趣味的引导;德国狂飙突进运动的领袖赫尔德在论及文学批评的作用时,特别强调文学批评与作家之间的关系,认为“批评应当是作者的仆人、友人和超然的评判者”<sup>②</sup>,还有人更为强调文学批评对于文学理论和文学史建构的推动作用,等等。这样的一些说法和观念固然存在其合理性,也是我们在当代视域中探讨文学批评功能问题的思想起点。但是,这些认识大多停留在文学活动自身的领域之内,从而也就不可避免地存在一定的局限。美国学者马约·杰·互尔戴斯认为,文学具有两个“作为自己存在和意图之根据的基本属性”,即“文学语言的价值”与“文学的自我认识价值”,前者是一种语言内蕴潜力的最精心的表达,而后者则是读者和作者获得自我认识的最直接的形式之一。<sup>③</sup>在笔者看来,这种自我认识必须是在广阔的社会生活与丰富的社会关系中才能得以完成的。我们对于文学的认识需要适度寻求文学之外的解答途径。同样的道理,对于文学批评功能问题的认识显然也需要突破单一的文学视域而探索对于它的更具完整性也更具本质性的界定。胡亚敏持论,文学批评的功能是“指文学批评在整个文学活动和社会生活中所具有的价值和作用,它是在与相关领域的互动关系中实

现的。”<sup>④</sup>这一对文学批评功能问题的揭示无疑是更具合理性的，它强调了文学批评功能确立的基本的而又相对宽广的理论视野。换言之，文学、文学批评作为社会意识形态，其与人类社会结构中的经济基础与其他上层建筑之间是存在着重要的联系的，我们不能孤立地脱离人类的社会生活、社会关系来讨论文学批评的功能问题；尤其是在当代视域下，我们必须更为关注文学批评与社会现实、文化发展之间的内在关联，以明确确立文学批评的基本功能。

此外，我们还需要认识到的是，人们对于文学批评的功能的界定是与其核心文学观念和批评理念直接相关的，而且，人们对于文学批评的性质和目的的不同理解也会导致对文学批评功能的差异性认识。由是，我们对于文学批评功能的当下确定也就自然地以对文学批评性质问题的明确揭示和核心文学观念的明确确立为前提。这也就是说，我们业已确立并相对稳定的文学观念、批评本质观念深刻影响甚至是决定着我们对于文学批评功能问题的基本认识。以此而论，当前，我们迫切需要在繁复的当下社会、文学与文化境况中明确确立自身合理的主导性文学观念，并深化对于文学批评的性质以及相关文学批评理念问题的认识，以切实推进文学批评功能问题的当下确立。

## 二、新时期以来文学批评功能问题研究的发展

新时期以来，学界对文学批评功能的认识发生了一系列变化，从而，文学批评的功能也就被赋予了新的意义和内涵。探讨新时期以来文学批评功能研究的变革问题，可以从以下三个方面来进行。

首先，社会文化语境的变迁，使得人们对于文学批评功能的认识也随之发生变化。在纸质文学时代，无论是文学创作还是文学批评都能够让人们审美地、艺术地认识和感受不同的人生境遇，并通过展示人世间千差万别的生命形态，使人们真正体验和理解世界的丰富多彩。批评家以自身的批评实践确立时代性的文化风

向标，帮助人们获得情感的升华、生命的净化和灵魂的解放，引导读者在不同类型的人的生命演绎与诠释中，追寻人的生存与发展的终极意义和永恒理想。而且，在大时代背景下，具体的文学批评实践还具有民族与政治的意义，反映一个国家和民族的意识形态，体现为民族历史与文化的结晶。例如，一些批评家倾向于对鲁迅的小说、杂文、散文诗等进行解读与评价，那是因为这一针对性的文学批评实践具有一种其他作品不可比拟的卓越的社会功能，它与鲁迅的作品一起深深地渗透进了现代以来中国的政治、经济、社会和文化生活之中。然而，随着科学技术的进步和网络时代的到来，精英文化、文学与大众文化、文学构成了一种结构性的对立，这样，人们对于文学批评功能问题的认识也就不可避免地出现变动。尽管，近年来，“重写文学史”“重返八十年代”“国学热”等现象此起彼伏，但显然无法从根本上改变当下社会文化发展的基本进程。也正是在这一进程中，文学批评功能研究开始被边缘化。现代工业社会正在试图消解学界对于文学批评功能问题的传统认知和界定；在实践层面，文学批评对作家创作的规范、对读者阅读的引导以及对批评理论的建设的应然价值和作用也都逐渐被淡化。

其次，新时期以来文学的发展也带来人们对文学批评功能认识的改变。20世纪80年代以来，当代文学发生了翻天覆地的变化；尤其是新世纪以来，随着电子时代和技术社会的来临，文学的发展更是日新月异。这自然而然地也引发文学批评的变化，人们对于文学批评功能的认识不断发生改变。近些年来，文学娱乐化、消费化趋势的出现及其强化逐渐淡化甚至在某种程度上消弭了中国传统文化、文学精神的神圣。文学作品的文学性的消解也影响到文学批评功能问题研究的深入。此外，我们还看到，新时期以来的文学具有显著的开放性的特点，它不仅表现为对西方文学乃至世界文学的开放，也体现为自身的开放性，各种文学命名的产生就是其基本印证。而随着文学自身的这些发展与变化，人们对文学批评的性质及其价值和功能的认识也必然地产生变动甚至是出现研究弱化的现象。而

且,我们还必须注意到的一种基本的文学事实是,随着社会转型的深入,繁杂的思想观念逐渐渗入到文学领域,商业化、市场化、大众化是其基本的发展倾向,而且,它还在持续的“动荡”之中,在这种情势下,相对稳定、静态的文学理论与文学批评却不能很好地适应这种变迁,甚至在其面前还出现了局部的“失语”现象,这样,文学批评的功能也就没法在具体的评价实践中得以有效地发挥。这是一种困境,迫切需要在批评理论研究的持续深入与批评实践的不懈探索过程中加以解决。

最后,新时期批评理论研究中,对文学批评性质问题的不同认识也引致对文学批评功能的确立的差异。这一点在前文的相关论述中曾以一句话式地简要提及,在此,我们不妨做一些适度的延伸性阐述。在文学批评性质问题的研究中,学界曾一度普遍认为,文学批评是一种科学,因而,追求文学批评的科学性,或者说,把科学性作为文学批评实践的根本诉求。在这一观念的主导下,文学批评中的科学方法盛行,使得人们对文学批评的功能与目的的认识发生了转向,倾向于在批评实践和理论研究中建构系统的知识体系,而相对忽视文学批评的人文性和艺术性指向。尤其是在新时期之初,伴随着西方文学批评理论特别是形式主义批评理论的引进,中国学界的文学批评功能问题研究也逐渐朝着科学性的方向发展和演变。而在20世纪80年代后期以来,文学批评的审美性也逐渐地被学者们所重视,认为文学批评应以审美性为基本特征,积极寻求批评对象与批评文本自身的美学价值。这一主导性批评观念的出现与确立,同样也在很大程度上促进了人们对文学批评功能认识的新的变化。人们的基本共识是:批评家应当从审美感受出发,通过建构一个充满意义的世界,来影响作家和读者的审美观念;文学批评作为审美话语的一种方式,其基本功能和价值不只在提供关于客观世界或文学现象的某种知识,而更应重视对文学活动过程的介入和干预,推动文学活动的审美化和社会实

现,从审美观念上影响作家的创作和读者的鉴赏。这也就是说,文学批评作为文学活动的审美推动力,影响到文学活动的各个环节,它以强化文学创作的审美化和文学阅读的审美感受性为主要目的,而这也正表现为审美论而非科学性视域下的对文学批评基本功能的确认。

### 三、文学批评功能的当下确立

在前面,我们对文学批评的功能问题进行了基本的界定,并以此作为探索的前提,简要讨论了新时期以来学界在文学批评功能问题研究上的一些发展和变化。基于文学批评理论研究和文学批评实践发展的需要,也出于对文学批评功能的多样性的认识和主导性文学观念的明确,当然,也更立足于基本的社会现实、文化现实以及对于文学批评发展的理想期待,笔者认为,当前,我们尤为需要重视以下三种文学批评功能的确立。

#### 1. 评价功能

评价,即判断作品的价值和意义。文学批评的评价功能是其基本功能。在整个文学活动系统中,首先由作家从现实生活中获取审美经验,并以审美话语将其传达出来,从而创作出文学作品;随后,在接受过程中,读者又将这种审美表达反馈到客观世界之中去。而批评实践在这个过程中就成为了这种审美的助推力,通过评价文本联系作家、作品与世界。以此而论,文学批评实践中的评价显得相当重要,理应引起研究者的关注并有待批评者的实际开展。正如麦克林堡所指出的,在文学评论或者说文学批评中,评价问题是一个相当具有原则性的问题,对于它的理解决定着批评的地位、职能和任务。<sup>⑤</sup>简单地说,文学批评实践中的评价,是指批评家在对作品、文本、现象进行分析的基础之上,对文学活动中所蕴含的政治、道德、宗教、社会、人道等因素作出具体的阐释和评述;批评家应当通过分析、评价文学文本和文学现象来提出并解释当前社会关注的重要问题,从而对客观世界和现实社会产生影响,以引导读者提升鉴赏能力与水平,规范作家的创作原则和方向。

从整体上看,文学批评的评价功能主要可以从



两个方面来理解，即对文学文本本身的评价以及对文本作品外部的社会生态的评价。其一，对文学文本本身的评价，就是指文学批评的阐释性，即真实而客观地把握文学作品所包含的全部客观事实，并对这些客观经验所蕴含的意义和价值进行阐释。这里的评价和阐释不仅是对文学作品的音韵、格律等语言形式以及文体结构等构成要素进行研究，还是从作品的整体和统一的结构上探索和阐发作品潜在的意义与价值。同时，文学批评的评价还要联系当时及当下的社会发展状况，将其放在文学史上进行比较考察。由此，我们可以看出，文学批评的这一维度的评价旨在超越文学作品的外在形态，而洞悉作品的深层意蕴，从文学文本既有的价值意义中探求人类活动的一般法则和内在本质。其二，对文本作品外部的社会生态的评价，这在很大程度上表现为文学批评的创造性。它主要是指具体的批评实践不能局限于就作品论作品，而是要进一步从文本中发现与之相关的外部社会生态。而且，在文学批评的评价过程中，除了要做到对文学作品的客观、公正的分析之外，还必须具有一定的创造思维，全面、创新性地分析文学作品以及以之为中心的文学现象的生成与发展。这样，文学批评实践也就可以赋予批评对象以丰富的意义，将文学活动导向一个颇具创造性的新境界。

在文学批评的评价功能的实现中，尤为要注意的就是其价值评价问题。一部文学作品成功与否，主要就在于看它是否具有价值，这一价值可以表现为对文学自身的，也可以表现为对社会等其他方面。文学批评价值评价的有效确立，可以引导作家、读者朝着批评的正确方向发展，从而促进和提升文学批评的评价效能。一般而言，在具体的文学批评实践中，对批评对象的价值评价主要从审美价值评价、伦理价值评价和人文价值评价三个方面来进行。其一，以审美价值评价为基础。批评家应当关注与挖掘文学作品中的现实关怀，并确认和评价批评对象的审美意义，以培养读者的审美鉴赏能力，

提高其审美趣味。其二，以伦理价值评价为标准。这主要是指批评家应当以一定的道德视角以及由之而形成的伦理关系作为价值取向来评价文学作品，以善恶为基本范畴来判断文学作品的好坏，着眼于对文学作品的道德意识和伦理品质的评价，实现文学作品的伦理塑造意义和道德教化作用，以及对人的德性的培育。其三，以人文价值评价为旨归。文学是人学，文学批评也必须始终贯注人文主义精神。这主要表现在，具体的文学批评实践应该高度重视现实的人的建构问题，并充分体现出文学批评的人民性价值倾向。以为人民为价值取向的文学批评——与坚持以人民为中心的创作导向一样，确立以为人民为价值取向的文学批评，也就是在新时代明确并坚持以人民为中心的批评取向——自然就是先进的文学批评，是当代先进文化的表现与代表。这样，它也就能最大限度地实现其价值评价功能。在这里，我们尤为强调了文学批评实践价值评价的当代性、时代性要求。对于这一点，我们理应形成共识，正如美国学者乔治·斯坦纳所强调的，“批评家对于同时代的艺术有特殊的责任”<sup>⑥</sup>。而且，他还把这一点当作文学批评最重要的功能，当然，这与他对于其所处时代的性质的判断密切相关<sup>⑦</sup>。这样，我们也就能够也必须确认，评价功能是文学批评的基本功能，而价值评价功能又是其评价功能之根本，它对于当下文学活动向纵深发展具有相当重要的意义。

## 2. 意识形态功能

人们对于“意识形态”一词的理解，往往带有浓厚的政治色彩；然而，我们在这里所说的“意识形态”决不能局限地理解为政治的意识形态，它更侧重的是文学批评功能的政治方向和思想动向，即一种与社会现实相协调的政治倾向，要求的是从思想上和精神上来深入把握文学批评的效能。具体而言，文学批评的意识形态功能主要是指通过文学批评中的价值导向，影响人们的意识和行为，提高读者理解现实生活、辨别美丑善恶的能力，从而维护或批判某种意识形态，推动社会的进步。<sup>⑧</sup>而且，这一功能也是历代富有社会责任感的批评家以及具有公共情怀的知识分子介入现实社会的一种重要方

式，他们以直面现实的勇气，通过分析文学作品和文学现象来反映客观世界的基本状况，揭示社会民生，以期建构一个更加理想的社会形态。这也就是说，文学批评的意识形态功能是在对社会变革和进步的良好期待与推动中得以真正实现的，这其中蕴含着鲜明的实践性指向。

不可否认，文学批评的意识形态功能尤其明显地体现在其突出的政治倾向上。批评家们通过对文学作品中所隐含的文学与政治、个人与社会、思想与现实等关系的解读，力图揭示批评对象的丰富性思想蕴含及其文化指向，这其中，是存在一定的文化政治倾向的；甚至可以说，对文学作品的文化政治学解读是一个对于文学文本进行正确评价的基本途径。我们明白，文学是不可能脱离政治的，文学批评也不可能离开政治，以此而论，我们在这里强调文学批评的意识形态功能也就显得名正言顺、理所应当。在探讨文学批评的意识形态功能问题时，最为显著的案例就是西方的女权主义批评和后殖民主义批评。在女权主义批评视域中，读者原有的基于男性的价值立场和思维习惯被改变，尤其是女性读者在阅读文本时更是积极地因应这种改造，她们拒绝对于原有的男性意识的认同，并在这种主动甚至是有些刻意的拒绝中，把根植于心中的男性意识摒弃掉，从而获得一个新的世界，哪怕这个世界目前还仅仅存在于人的意识之中。我们注意到，在这种批评观念的影响下，部分女性作家、女性读者的思想和意识逐渐被改变，也就是说，她们得以了新的建构，这无疑充分体现出了文学批评的意识形态功能。而后殖民主义批评所彰显的意识形态功能就更为显著。在后殖民批评家的思想中，意识形态和权力的考虑往往会被放在第一位，比如后殖民理论的代表人物赛义德在其著作《东方主义》中指出，批评家要将批评的锋芒指向西方中心主义，即西方人的西方主义，更应指向西方人的东方主义。总之，在后殖民批评中，意识形态及其与相应的文化权力、政治话语的关系贯穿于批评实践的始终。从而，

文学批评也就通过这种意识形态的影响，渗透到社会生活、现实世界的各个层面以及人们的思想深处，发挥出巨大的功能与效用。

此外，文学批评的意识形态功能的确立也是当代文学与文学批评自身发展的必然需求。文学是一种社会意识形态，具有鲜明的社会历史属性，文学批评同样如此。我们注意到，在很大意义上，文学批评也正是通过文本评价的方式获得对于社会生活的理解和认识，使文学批评一定程度上超越审美和艺术的层面，在满足社会需要的同时，也获得自身发展的契机。当前，面对经济全球化和世界文化多元化发展的新形势，文学批评应该自觉地强化其意识形态功能，尤为需要肩负起践行社会主义核心价值观、构建社会主义核心价值体系的基本职责。其实，这也是当下文学批评在广阔的社会现实和文化现实的基础上自身发展的需要。它与文学批评的哲学和文化功能的实现密切相关。

### 3. 哲学与文化功能

具体的文学批评实践贯穿着一种明确的批评思维，也可以说，批评是一种思维的运用，其理性探究特质相当明确。别林斯基就曾经指出，尽管批评和艺术都表现为一种认识，但是，“批评是哲学的认识，而艺术则是直感的认识”<sup>⑥</sup>。在这里，我们无需去探讨别林斯基把文学批评界定为一种认识是否具有足够的合理性，而是需要径直去关注他对于文学批评的哲学意味及其价值倾向的确认。换言之，文学批评实践并非仅仅停留于对文学作品以及以作品为中心的一切文学现象的简单的解释、分析和判断，而是需要也可以超出具体的文本批评进入哲学层面，去探究带有一定的普遍性或者说一般性的命题、观点与思想，从而在这一过程中实现如同马克思所指出的人——在批评实践中自然是批评主体——对于世界的哲学式或理论式精神掌握。

除了这一具有纲领式意义的对于世界的哲学式或理论式精神掌握之外，文学批评的哲学功能更多地也更直接地表现为文艺学内部的相互运动。关于这一点，胡亚敏的论述是相当充分的。她分析指出，文学批评以其鲜明的实践性和对方法体系的自觉追求，对文学理论和文学史产生着革命性的影

响。首先，作为“一种不断运动的美学”<sup>⑩</sup>，文学批评既是在一定的文学理论观念指导下的具体的评价实践活动，同时它又经常也需要突破和超越固定的文学理论观念的束缚和限制而追求自身的发展，并且，在这一过程中它也必然地推动着文学理论观念的更新和新的文学理论形态的建构。其次，文学批评对文学史的研究和建设也具有重要的价值，不仅表现在具体的文学批评实践于一定程度上构成了未来文学史的史料，而更为重要的是，文学批评的方法论也具有重新建构文学史的功能，换言之，具体的文学批评实践推动着文学史建构的发展方向。<sup>⑪</sup>

需要指出的是，在以上对文学批评的哲学功能进行概括性也是普遍性的描述的基础上，我们必须关注文学批评的哲学功能的当代性，也就是说，我们尤为需要关注在当代文艺学内部文学批评对于文学理论和文学史所产生的重大的革命性影响。这是一种必要的意识。在这一意识得以确立的前提下，我们也就可以明白，文学批评的文化功能的当代性就更是值得我们高度关注和重视的问题了。

文学批评对当代文化建构的积极推动作用是不言自明的。这不仅仅表现在文学批评本身理应就是一种先进文化、当代文学批评理应就是一种当代先进文化这一方面，而更为根本的是，当代文学批评实践自身对于当代文化建设产生着重要的塑造性和引导性影响。换言之，在当下的社会主义文化强国建设——习近平总书记对此高度重视，在充分尊重和吸纳传统的基础上，并基于国家整体发展的需要，创造性地作出了系列重要论述——进程中，我们必须高度关注文学批评问题，努力促成其文化功能的实现。这也就要求广大的文学批评工作者明确确立马克思主义的基本理论立场，建构起文学批评与广阔的社会生活和当代文化建设之间的关联，坚持文学与文学批评的人民性，将对人民的生活与社会的发展的深刻认识充分地体现在具体的文学批评实践当中。如是，文学批评的文化功能特别是其当代性可望在社会主义

先进文化建设中得以真正的体现和实现。

由上，我们可以明确地认识到，当代视域中的文学批评功能问题是一个大问题。这里所说的“大”至少包含两个方面的意思。其一，文学批评功能问题繁复庞杂、内容丰富；其二，在当代视域中，文学批评的价值和作用重大。在此，我们只是有选择性地结合新时期以来中国社会、文化发展的基本状况以及文学批评自身发展的需要简要地探讨了几个相关的重要问题，而对于它的更为系统、深入的研究只能是有待于后续的努力了。

#### 注释：

- ①[古罗马]贺拉斯著，罗念生、杨周翰译：《诗艺》，人民文学出版社1982年版，第153页。
- ②[美]韦勒克著，杨岂深、杨自伍译：《近代文学批评史》（第1卷），上海译文出版社1987年版，第244页。
- ③[美]马约·杰·互尔戴斯著，蒋永青译：《批评的功能》，《南方文坛》1988年第1期。
- ④⑧⑩胡亚敏：《论当今文学批评的功能》，《社会科学辑刊》2005年第6期，第172页、第174页、第175-177页。
- ⑤[德]N.麦克林堡：《文学评价》。参阅中国社会科学院情报研究所、《国外社会科学著作提要》编辑部编：《国外社会科学著作提要》（第4辑），中国社会科学出版社1981年版，第85页。
- ⑥[美]乔治·斯坦纳：《人文素养（1963）》。参阅[美]乔治·斯坦纳著，李小均译：《语言与沉默：论语言、文学与非人道》，上海译文出版社2013年版，第16页。
- ⑦魏天无：《文学批评的功能及其理想类型——以乔治·斯坦纳为中心》，《华中学术》2017年第2期。
- ⑨[俄]别林斯基：《关于批评的对话》。参阅[俄]别林斯基著，辛未艾译：《别林斯基选集》（第3卷），上海译文出版社1982年版，第575页。
- ⑩[俄]别林斯基：《论〈莫斯科观察家〉的批评及其文学意见》。参阅[俄]别林斯基著，辛未艾译：《别林斯基选集》（第1卷），上海译文出版社1979年版，第324页。

\* 本文系江西省中国特色社会主义理论专项课题“习近平总书记关于社会主义文化强国建设重要论述研究”的阶段成果之一。

（作者单位：江西师范大学文学院）

责任编辑 余 晔



# 脑机接口与人工智能影像

◎ 王坤宇

**摘要：**脑机接口是一种重要的人工智能技术。这种技术与话语、影像形成了双向的互动，形塑着当代人的想象。脑机接口题材的人工智能电影不仅为我们提供一个知识启蒙、后人类想象的空间，还为人类反思当下的处境创造了一个契机。脑机接口意象同时创生了一个主体性存续与消亡的张力演示的场域：在碳基与硅基的交互中，人何以继续为人，还是行将走向万劫不复的深渊。这些都是此类影像的价值，也是对人类未来发展方向的警醒。

**关键词：**脑机接口；人工智能影像；反思；后人类；笔立

近段时间以来，有关脑机接口技术（BCI，Brain Computer Interface）取得突破的消息不绝于耳，这引发了笔者的好奇。忙向长期致力于神经心理学研究的一位著名学者求证，她的回答很耐人寻味：梦想照进推文。继而又连续强调“任重而道远”。也许当前的媒介环境夸大了脑机接口技术的进步，但是在科幻小说和科幻电影中，这一概念和意象不断复沓却是不争的事实。惯常开脑洞的埃隆·马斯克甚至已经成立了一个名为 Neuralink 的公司，试图将科幻电影中的人机互联的情节变成现实。这不得不让我们思考以下几个问题：第一，脑机接口技术到底是什么？第二，叙事、影像何以热衷于这一技术的呈现，二者之间具有何种关系？第三，科幻是否会照进现实，如果可能，意味着什么？本文试图在对脑机接口技术的探索和相关科幻文本的勾陈中回答这几个问题。

## 一、从霍金的轮椅谈起

著名物理学家、宇宙大爆炸学说的提出者史蒂芬·霍金患有渐冻症，他的后半生均在轮椅上度过。而他的轮椅被认为是一个典型的脑机接口的案例。

霍金在 1985 年就失去了口语表达能力。一位电气工程师为他设计了一个电脑程序，而后这个程序又被升级为记录霍金语言的设备。它

可以每分钟“翻译”出物理学家的 15 个词汇，通过文字显示出来。20 年后，霍金的肢体全部僵化，戈登·摩尔为他设计了升级版的轮椅。通过霍金的面部肌肉的动作来和系统互动，生成备选的词，并进而用眼球控制红外线发生器以选定具体的词汇。六年后的 2011 年，霍金的眼球也不能动了，于是程序再次升级，具有了预测功能。但是霍金似乎与这一版本磨合地并不是很成功。

在霍金的案例中，我们清晰地看到人脑与计算机之间的交互，或者抽象一点说是碳基与硅基之间的交互。为了更加具体地了解这个技术，我们首先应该对其内涵和外延稍作了解。脑机接口技术是一种涉及神经科学、信号检测、信号处理、模式识别等多学科的交叉技术。<sup>①</sup>这种交互可以有三种不同的类型：人脑对程序的指令，程序对人脑的作用和二者之间的主体间性的作用。这一技术以脑科学和计算机科学为基础，通过对脑侵入、半侵入和非侵入式的电极介入来实现对神经信号的记录、破译，从而可以对残障人士的辅助治疗，并可以在军事领域实现对人有机肢体的机械化加强等应用。侵入式脑机接口主要用于重建特殊感觉（例如视觉）以及瘫痪病人的运动功能。此类脑机接口通常直接植入到大脑的灰质，因而所获取的神经信号的质量比较高。但其缺点是容易引发免疫反应和疤痕，进而导致信号质量的衰退甚至消失。非侵入式的神经成像术作为脑机之间的接口，记录到的信号被用来

加强肌肉植入物的功能恢复被试的部分运动能力。虽然这种非侵入式的装置方便佩戴于人体，但是由于颅骨对信号的衰减作用和对神经元发出的电磁波的分散和模糊效应，记录到信号的分辨率并不高。很难确定发出信号的脑区或者相关的单个神经元的放电。埃隆·马斯克的Neuralink公司走得更远，追求用一种叫做“neural lace”（神经织网）的技术，通过经静脉传输在大脑皮层中植入一层人工智能内壳来将人类大脑与计算机连接起来而可以上传或者下载思想。马斯克的终极目标是彻底改变大脑和机器的沟通方式，让人类与软件能够进一步融合而跟上人工智能（AI）的发展脚步。总体而言，脑机接口技术虽然取得了一定的成果，例如使部分残障人士重获语言、视力和运动能力等，但是离人们预想的状态还相差甚远。其可能对人的加强工作也尚处在非常初级的试探阶段。但是在艺术领域，通过对现有技术的点染和想象，已经将这种技术的可能性延伸到了登峰造极的地步。

## 二、脑机接口题材的叙事潜力

有关脑机接口的电影有《攻壳行动队》（Ghost In Shell）系列，《机械战警》（Robocop）系列，《黑客帝国》（Matrix）系列等，最新的电影有《阿丽塔：战斗天使》（Alita: Battle Angel），此外还有《环太平洋》等更加概念化的制作。如果我们向前推溯，这一题材电影都可以在威廉·吉布森的划时代性科幻小说《神经漫游者》中找到创意的基因。但是这种创意并不是孤立存在的。脑机接口创意往往和人工智能电影的其他创意共同构成错综复杂的奇观体系。在深入探讨这一题材之前，我们首先要对其上一级种属人工智能电影有一个较为清晰的认识。

人工智能电影是在人工智能技术以及相关话语影响下产生的一种科幻电影亚类型。以控制论、生化技术、数据的无界流动等作为整合影片的高概念。以人机关系、伦理蜕变、末日

核爆、人机战争等作为叙事主题。以未来装置、后人类身体、末世黑色美学等作为美学建构的基础。这种亚类以其对未来人工智能世界的世情呈现区别于时空穿越、外星接触等其他科幻亚类。是一个由想象力和技术话语联袂合成的，有关人工智能和人类存在反思的符号体系世界。<sup>②</sup>

从这个定义可以看出，存在一个递归的逻辑关系：脑机接口创意—人工智能亚类—科幻电影类型。脑机接口创意是人工智能电影最为重要的意象之一，为人工智能电影带来三个方面的叙事空间：人机互联的身体奇观、后人类伦理冲突和新的赛博宇宙观。

超越肉体身体的局限是人类一直以来的冲动。麦克卢汉将自己的《理解媒介》的副标题定为“身体的延伸”。人类自从开始使用工具就不断地通过具象（工具）和抽象的媒介（符号、技术）在延伸着自己的身体。从这个意义上讲人兽（自然物）转换、灵魂出窍等原始创意无不源自于人的这种冲动。我们可以发现人类的想象力很容易被其所处的科技阶段所框定。例如《弗兰科斯坦》中的科学怪人的身体事实上是一个将机械化思维类比人类身体，并辅之以电力来驱动这一人肉机械。而到了《大都会》对于拼接身体的想象则与大工业和资本主义对人的异化共振。脑机接口带给人工智能电影的创意首当其冲地是对身体的加强，《阿丽塔：战斗天使》是一个较为典型的案例。主人公阿丽塔的一方面具有人类中美丽少女的外表，另一方面除了大脑之外又都是机械加强的存在。这一点和更早的机械战警是相似的。所不同的是机械战警是一个男性的形象，而这部电影的主人公则是一个软萌的少女形象。通过对人脸—机形的这种拼接，创造出奇特的身体景观。而这种拼接还可以有很多其他元素的排列组合。例如丑陋男人的脸与强劲的机械身体，漂亮女性的脸与章鱼似的机械臂等。但是无论如何，这种拼接还是皮相的、机械式的。一定程度上也可以说，与科学怪人式的拼接具有很强的继承关系。而这类电影叙事中的脑机接口事实上与科学

怪人身体上的缝线的叙事功能是相似的，并没有深入到人工智能概念的深层。

脑机接口创意的另一个重要的意义是创生了一个人机互联的后人类新伦理语境。后人类话题由来已久，从福柯在《词与物》的结尾喊出了：“人是近期的发明，并且正接近其终点……人将被抹去，如同大海边沙地上的一张脸”<sup>③</sup>之后就不绝于耳。目前最有代表性的是《人类简史》和《未来简史》的作者尤瓦尔·赫拉利，他认为自由平等博爱的精神将被“算法”所取代。在人工智能电影方面，《攻壳行动队》系列是一个典型。这部影片也仍然沿用着《大都会》式的人形设定，真人版电影由好莱坞最当红的性感影星斯嘉丽·约翰逊担任。但是与其他类型的人工智能电影不同的是，“少佐”素子脖子上的接口不断被特写。除了充电接口之外还有数据接口。“素子”是一个拥有人类大脑和机械身躯的“义体人”。这枚大脑曾经随着年龄的增长数次更换义体，并逐渐和义体之间完成了相互的驯化。影片的英文名（Ghost In Shell）具有很强隐喻意。Ghost（灵魂）代表着人文主义的价值传统。而Shell（壳）则是后人类时代可以被替换的身体。这个隐喻暗示着以下的几重伦理关系的重审：灵魂与身体、人与物、义体人与人类，义体人与义体人、人与数据等。这使得既有的人类伦理体系不再够用。这多重关系为此类电影的叙事打开了繁复的空间。正如《攻壳行动队》系列所塑造的那样：政治与资本的张力、人性与物性之间的抉择、数字与实体之间的转换等令人目不暇接。

脑机接口的第三个重要的创意潜力是赛博世界观的影像化呈现。典型的案例是《黑客帝国》系列。赛博空间（cyberspace）是一个已经被用烂了熟词，但这个词却远不止我们今天网络空间这个简单的含义。《黑客帝国》开创了一种数码与肉身之间转换的哲学。我们可以仿照“道成肉身”来将其设定为“码成肉身”。而这个转换的关键在于插入主人公尼欧和其团队

脑后的探针这一意象。影片并没有详细交代这种转换功能是如何获得的。而是着力地展示了赛博空间内部的博弈。而这种博弈包括三个方面的指涉，一是大脑的潜意识感知，二是赛博空间与现实之间的转换，三是对于现实和存在的不可靠性的揭示。或者说，人类的生活也许是一种代码化的生存，只是自己不自知罢了。尼欧第一次看到仓中的监视员盯着电脑屏幕上的代码目不转睛地观看、并意识到那就是自己刚经历的惊心动魄的一幕时，感到非常惊诧。但是对于这种状态，监视员却轻描淡写地对他说：已经习惯了。对于那位监视员来说，这些代码就是尼欧刚刚经历的居室、电话亭、打斗或者爱情。

换一个角度看这个问题，这种以身体形式展现在屏幕上的形象和故事也正说明了接受者认知的局限性。我们习惯于用身体想象和思考，电影也用身体来呈现抽象的数码故事。后人类身体美学在人工智能电影中的呈现一定程度上是一种后人类时代的影像的拟人形态。

### 三、技术、话语与影像的关系

伴随着人工智能技术的博兴，有关人工智能的各种话语甚嚣尘上。无论是商业炒作之嫌的alphago、alphazero、alphafold，沙特的索菲亚，小冰；还是各类人工智能的论坛、会议；以及各级行政部门出台的鼓励发展人工智能的文件，都一再复沓着这一概念的炙手可热。而对这一技术缺乏深刻认知的大众（哲学家、文学家、剧本创作者、相关社科人文研究者、批评者、公众等）正是在懵懵懂懂、半知半解的状态中被拉扯进入了这一话语场域，开始面对人工智能的智力、人工智能美学、各行各业（法律、伦理、教育等）可能受到的冲击等似是而非的问题。在这样的语境中，人工智能电影大热在情理之中。而与此呼应地，人工智能电影反映、点染着这一技术，直至在想象的层面上将其推向极致或不可能之域。面对着这一现象，我们需要厘清技术、话语和影像之间的关系。

人工智能技术是型塑当代社会的重要力量，作



为一种工具理性和实践技术，成为建构人类社会的刚性存在。人工智能电影作为一种典型的类型电影，也正是对这种社会热点技术和话语的呼应。但这种呼应并非是被动的，而是一种多维度、多向度的延异。<sup>④</sup>这种延异构成了瑰丽多彩的人工智能电影的人物（怪物）形象和故事情节。人工智能电影对于接收者具有激发性、启发性，其所塑造的形象，探讨的伦理、哲学问题有可能成为思维的质料，从而回哺人工智能话语。

技术、话语和人工智能影像之间的关系体现为双向互哺的特征。人工智能技术是人工智能电影点染的原点，电影提供了一种对于技术和话语的可能性的影像符号化路演。人工智能电影中展现和想象的世界又大大地超越当前的人工智能技术。人工智能的社会热点话题处于二者之间，起到一个桥梁的作用。话语对技术做了放大处理，而影像则在话语的基础上对于这一问题进行展现和表现。这类探讨是否会对技术人员产生一定的启示作用呢？这个问题已经被很多科学家的“夫子论道”所回答。爱因斯坦认为：“想象力比知识更重要，因为知识是有限的，而想象力概括着世界上的一切，推动着进步，并且是知识进化的源泉。严格地说，想象力是科学研究中的实在因素。”<sup>⑤</sup>在2017年世界机器人大会8月24日的主论坛上，意大利比萨圣安娜大学生物机器人教授帕奥罗·达利欧（Paolo Dario）发表了《机器人伙伴：科幻如何变为现实》的主题演讲。特别提出了《我，机器人》的例子，和爱因斯坦一样，他也指出科幻电影里包含很有价值的观点，甚至是很现实的东西。<sup>⑥</sup>从这个意义上来说，技术、话语和电影之间体现出了双向互动的关系，而电影主要提供了一种对于技术和话语的可能性的路演。这种路演朝向不同的人工智能发展的向度，甚至是人工智能理论话语的向度。因此其可能是对这种技术的较为科学的延展，也可能是以话语为出发点的虚妄的想象。从实际的情况来看，

越是早期的人工智能电影越倾向于“异想天开”，而越是晚近的，则越倾向于以科学技术为其原点展开想象。

一定程度上，我们的认知正是被影像、话语和技术所共同形塑而成。而影像对于大众文化的作用无论怎么强调都不过分，正如美国佛蒙特大学阿德里安·伊瓦克耶夫在他的《运动影像的生态学：电影、情动、自然》中所说的那样：“我们所生活和运动的世界是一个不断激荡着视听图像质料之流的漩涡。照片、电影和电视节目、录像和电脑游戏——这些以及其他的运动影像和来自于国内外一系列的全球化工具生产出来的影像搅拌、混合。”<sup>⑦</sup>这种搅拌和混合正是当前人工智能话语和艺术所使用的人工智能观念的主要特征。

但我们也应该注意到，类型电影根植于社会热点，因此人工智能电影与媒体和社会中的人工智能话语一定程度上是由人们所关注的话题而生发出来的“噱头”。但光有噱头难免沦为杂耍似的笑剧，这就需要在有了相关的话题之后还需要以情节、人物和美学建构来使得整个故事能够具有一以贯之的叙事逻辑，这就是某种类似于“高概念”（High Concept）的锻造过程，脑机接口就是其中之一。而人工智能电影不可能原封不动地展示人工智能技术，也不可能毫无选择地采纳人工智能话语。人工智能电影事实上是征用概念和话语，用来为故事服务。脑机接口正是一个人工智能电影下面一个典型的题材。

脑机接口题材除了拓展了人们的想象空间之外，一个重要的价值在于为正在转型中的人类提供了一个反思的意象和空间——在这样的时代人类应该如何自处？换言之，我们应以怎样的方式成为后人类（post-human）。关于这个问题，致力于Neural lace（神经网络）研究的埃隆·马斯克似乎给出了一种答案：和新技术笔立进化。惟其如此，人才能继续保持其主体性，从而不被扫入历史的垃圾堆。

**注释：**

①[印度]拉杰什·P.N.拉奥著,陈民铀译:《脑机接口导论》,机械工业出版社2016年版。

②目前,人工智能电影已经有了一定的研究热度,但是全面地描述这一研究场域的论文还很少见。笔者在《人工智能电影概念:一个亟待厘清的元命题》(1.8万字)中尝试做了如上定义,仅供参考。本文将于近期发表于《上海大学学报》。

③[法]米歇尔·福柯著,莫伟民译:《词与物:人文科学考古学》,上海三联出版社2001年版。

④本文使用这一德里达的术语,意在指出技术、话语和影像之间的混有时间维度的错综复杂的交互关系。

⑤Albert Einstein, On Cosmic Religion: With Other Opinions and Aphorisms, Covici-Friede, Inc., New York, 1931, p. 97.

⑥笔者参加本次机器人大会的主论坛,现场聆听了该演讲,Paolo Dario 是生物机器人领域专家。他认为互联网之后,将是机器人时代,正如《我,机器人》片头中的情景一样。医疗机器人“达芬奇”现在已经在西方被大量应用,而陪护机器人也将会在不久的将来成为现实。

⑦Adrian Ivakhiv, Ecologies of the Moving Image : Cinema, Affect, Nature, 2013, Wilfrid Laurier University Press Waterloo, Ontario, Canada. p.8.

\* 本文系国家社科基金艺术学西部项目“中国生态电影的类型化研究”(项目编号:17EC232)的阶段性成果。

(作者单位:重庆师范大学文学院)

# 女性主义、赛博格、符号学与社会主义革命

——对电影《阿丽塔:战斗天使》的批评

◎ 颜小芳

**摘要:**不同于传统赛博朋克与赛博格电影,女性主义赛博朋克与赛博格更具有革命性,且往往与政治斗争结合在一起。以《阿丽塔:战斗天使》为代表的女性赛博格电影,依然存在经典马克思主义意义上的“剥削”与“阶级对立”,其超级女英雄的形象与社会主义革命中的“新女性”在主体符号建构上具有异质同构关系。资本与科技无法解放全人类,故而经典马克思主义理论在未来时刻,依然有持续生命力。赛博格女性主义重构女性主体的理想,最终依然要通过社会革命来完成和实现。

**关键词:**阿丽塔;赛博朋克;赛博格;女性主义

卡伦·凯德拉说,赛博朋克曾一度被视为一项后现代语境下的极富想象力的事业,其基本主题是人类意识占据着电子空间,从而打破人与机器的界限。其中的“赛博朋克”也可以换成“塞博格”,这两者虽不是同一个词,但却有着千丝万缕的联系。

## 一、“赛博朋克”与“赛博格”

“赛博朋克”首先表现为一种类似于西方“新浪潮”科幻文学运动的流派,“由一群作家发起、但却不乐意过早地贴上标签而开始的”<sup>①</sup>。“新浪潮”科幻运动曾经引发国际科幻小说界的强烈震动,“新浪潮”作家努力要将科幻融入主流文学,导致科幻小说放弃自己的价值、传统,遭到一部分勇敢的年轻作家的批评;后者于是用激进的作品努力寻求科幻小说的回归,这就是最初的“赛博朋克”运动。1980年代中期,著名编辑伽德纳·多佐伊斯根据以前编辑过的一个短篇小说 Cyberpunk (作者为 Bruce Bethke)的篇名来命名这批作品。这是一个由英文“控制论”的前缀(Cyber)与新兴的反文化生活方式(Punk)构成的合成词: CyberPunk,就是汉语的“赛博朋克”。这个词最初充满嘲讽意味,是伽德纳·多佐伊斯对布鲁斯·斯特林等攻击传统科幻小说一帮人的讽刺,意为“电脑

(Cyber)痞子(punk)”<sup>②</sup>,而布鲁斯·斯特林等人也揶揄地以这个名称自居,不久,这个名称便病毒似地在媒体流传开来,成为一个最时髦的词语。后来这个词还被赋予越来越多新的含义,引起学界的高度关注。1990年代以来,这个词的影响持续扩大,并且进入电影、电视、音乐、体育等一切社会领域。美国作家吉布森与斯特林是当时“赛博朋克”科幻文学运动的核心人物。威廉·吉布森最有名的长篇小说《神经浪游者》(Neuromancer)是“赛博朋克”科幻的经典。Neuromancer这个词由 neuro 和 mancer 两部分组成。Neuro 代表 Nerves(神经)和 artificial intelligence(人工智能),而 mancer 代表 magician(魔术师)和 romance(“传奇”)。同时,它还指代书中的主人公蔡斯(Chase),一位制造了许多电脑病毒、给社会带来混乱的电脑黑客,像一个邪恶的魔术师。总体而言,吉布森科幻小说人物总是“如沙似地散居,但却由电脑网络相联结”<sup>③</sup>,而且还“共有某些愤世的‘朋克情感’。”<sup>④</sup>这是较早的赛博格文学。其小说还波及电视和电影,例如电视片《最高指挥所》和电影《刀锋上的奔跑者》就是“赛博朋克”电影的先声。另一个作家布鲁斯·斯特林也有诸多代表性作品,例如《心内海》(1977)、《人造孩子》(1980)、《晶体阵点》(1985)、《蜂群人》(1982)等等,其中《人造孩子》讲述人性如何在与环境的控制、斗争中发生改变的故事;



《蜂群人》讲述“机械族人”和“变形人”对文明发展的看法，总体上都体现出人类的本质将随着新的技术文明而发生改变的 theme。故而赛博朋克科幻文学主要有以下特点：(1)“赛博朋克”运动不满新浪潮科幻的反技术倾向，而是重视高科技与新技术的价值，表现出典型的“硬科幻”风格；(2)“赛博朋克”关注未来社会高科技形成的发达资本主义物质文明与底层、边缘社会之间的对立，形成齐泽克和詹姆逊所说的未来资本主义社会新的不平等结构，常常表现灰暗、颓废的环境；而赛博朋克电影则通过数码科技，将这种极富现实感但更多源自科幻创作者主观感受的“未来现实”之末日感表现得更为直观，形成了独特的赛博朋克气质，从《大都会》开始，到晚近的《银翼杀手2049》《阿丽塔：战斗天使》《流浪地球》，赛博朋克电影逐渐发展出拥有特定内涵和风格的影像表达方式，其中最重要的特征是用数码媒介那种冰冷的机器时间成为冲击感官的主导力量并制造出对比强烈、压制和束缚人的存在的未来空间。人的本质进一步异化，身心分裂到极致。(3)赛博格是赛博朋克偏爱的主题。如果说一般的人工智能是将人的意识和主体性赋予机器，让机器成为人本质力量的延伸，那么赛博格则是机器对人身体的解构，是对人类中心的挑战，其二元分裂的内在本质使其成为典型的后人类主体。

## 二、“超级女英雄”符号的建构

“赛博格”的英文是“cyborg”，由“cyb(emitic)”与“org(anism)”合并而成，音译“赛博格”，又译成“改造人”“生化人”“电子人”“机器人”等多种名称。“赛博格”的概念在美国科学史和文化研究学者唐娜·哈拉维那里，发展成了能够颠覆和超越西方资本主义文化、性别与政治秩序的全新物种。

尼尔·伊斯特布鲁克通过研究《神经浪游者》发现了传统的赛博朋克科幻文学的价值观，

并不真如其名一样叛逆，相反，它显现出一种反动、保守的价值观，“与剥削性的技术、对权威的顺从和丰富的时尚紧密结合在一起”<sup>⑤</sup>成为资本、权力和商品经济合力下的奴隶。于是，真正意义上的政治艺术革命，需要女性主义与赛博朋克联手。

哈拉维从女性主义立场出发，丰富和发展了1960年代以来人机交互研究而产生的赛博格概念：这“‘是一个后性别世界的生物’，他/她/它不梦想一个建立在核心家庭基础上的社群，而是呼吁一场社会关系的革命，以抗争的、乌托邦式的观念重构西方自亚里士多德以来形成的‘头脑与身体、动物与人类、有机体与机器、公共与私人、文化与自然、男人与女人、原始与文明之间的二元对立’，因而正在，并将进一步改变人类关于生命、死亡、现实、意识、主体和精神等一系列命题的思考和认识。”<sup>⑥</sup>而女性主义赛博格的理想是：“一些支离破碎的主体，尽管它们具有多重定位，却能够在高科技的世界里生存下去并且取得成功。”<sup>⑦</sup>

赛博格的本质特征是杂糅、不纯粹，这意味着某种意义上西方古典真理传统的终结。福柯认为，真理“指的是没有混杂的东西”<sup>⑧</sup>，真理是纯粹的。但在后现代社会，纯粹、单一的事物，注定要被淘汰。元语言冲突形成的解释漩涡，让每个个体都面临选择的难题，只用一种元语言或价值体系解释纷繁而多面的文化现象注定是行不通的。故而，分裂是后现代主义文化中主体生存的必然形式。古希腊前苏格拉底时期思想家巴门尼德所说的存在与思维的纠结，让每一个个体既是主体，又是对象，既是思想者，又是对思想者的行为的研究者。元意识思维从幕后登上前台，成为后现代主义文化舞台既缺席又是唯一在场的主角。而赛博格就像同时存在于现实世界、虚构世界的幽灵人：“赛博格是一件关于虚构和过去经历的事情，它改变了20世纪晚期算作女性经历的东西。这是一场生与死的斗争，但是虚构和社会现实之间的边界是一种视觉上的假象。”<sup>⑨</sup>因而在此意义上，哈拉维说，我们每个人都是赛博格。赛博人既无起源故事，也无人文传统，

因为跨越多种在传统看来无法逾越的界限，而变得不确定。现实中的赛博格人，并不强大，因为失去传统和确定的力量，反而有些孱弱，这与科幻电影中的“超级英雄”主体形成强烈反差。根据符号学原理，符号表达意义的不在场，那么西方科幻电影中越来越多的超级女英雄符号，恰恰是西方现代生存困境中女性焦虑自我的投射。受福柯话语理论的深刻影响，哈拉维认为，“女性”和“女性主义”都是建构出来的：“身为‘女性’并不意味着天生被束缚。甚至没有‘身为’女性这样一个状态，它本身是一个高度复杂的范畴，建立在有争议的性别科学话语和其他社会实践中。性别、种族或阶级意识是家长制、殖民主义和资本主义这些矛盾的社会现实的可怕历史经验强加给我们的一种成果”。<sup>⑩</sup>在这种情况下，“女性主义者中（更不用说女性中）沿着每条可能的裂纹而生的痛苦碎片，使得女人这个概念晦涩难懂，这是一个借口来形成女性互相统治的矩阵。”<sup>⑪</sup>如此，“超级女英雄”电影一定程度上契合了女性和女性主义者寻找身份的敏感诉求，同时也是很多男性导演热衷创作的主题。

然而，在1980年代的创作中很难找到强有力的女性人物形象，卡伦·凯德拉对此表示失望：“男性主义赛博朋克很像一个男孩俱乐部。赛博朋克小说里的人物几乎总是男性。”<sup>⑫</sup>而“当女性人物真正出现的时候，她们很难超越女性的传统的固定形象。”<sup>⑬</sup>

英美科幻大片本质上是文化工业的产物，其在故事情节、人物塑造、主题类型上的安排和设计，都有自觉的市场导向。近年来，中国内地进口的女性主义赛博格电影也日益增多，一定程度上，这些电影不仅迎合了欧美市场，也大多受中国市场欢迎。这些影片中的女性形象，例如《阿凡达》中的纳美族公主、《终结者》中的莎拉，《异形2》中的埃伦·雷普莉、《阿丽塔：战斗天使》中的阿丽塔，都一反女性

作为男性欲望对象的传统刻板印象，以独立、超能、坚定、执着、有担当的超级女英雄形象出现。尤其詹姆斯·卡梅隆监制的《战斗天使：阿丽塔》的女主角阿丽塔，这是一个纯真少女加机器的混合体。

电影《阿丽塔：战斗天使》原根据日本漫画家木城雪户的名作《铊梦》改编。漫画原著中女主角名叫凯莉（或加里），至于为什么要改成“阿丽塔”，据说是漫画的翻译者认为“加里”这个名字听上去太普通了，当时他脑海里想起了一部苏联电影《阿丽塔：火星之王》。这部苏联电影是根据阿列克谢·尼古拉耶维奇·托尔斯泰的同名小说《Aelita: Queen of Mars》改编，讲述战后苏联一名叫诺斯的青年人，坐着火箭船来到火星，在火星女王阿丽塔的帮助下，带领起义军反抗统治者的故事。火星女王阿丽塔用望远镜观察诺斯，并且爱上了他。而在美国，阿丽塔这个名字，是由美国新闻记者、批评家、诗人本杰明·德·卡塞尔斯在1929年发行的一本书《阿丽塔：反抗机器人》中进行编辑和定义的。因此，在美国文化中，阿丽塔这个名字，意味着坚强、力量强大的女性。詹姆斯·卡梅隆导演也曾透露，他要寻找一位坚强女性，做电影女主角。

《阿丽塔：战斗天使》是典型的赛博朋克与赛博格电影，也是一个女性主义文本。电影建构了一个充满赛博朋克符号风格的未来社会环境，这里依然充满马克思正义革命意义上的“阶级斗争”以及正邪二元对立的符号学深度模式。赛博格少女阿丽塔的女性成长史，就是个体与赛博朋克空间的斗争史。反抗科技与资本联合的奴役，让最底层受压迫群众获得解放，不仅是电影主人公阿丽塔斗争的使命，也是现实生活中尤其西方社会绝大多数女性追求的目的。

电影中，阿丽塔是天空之城撒冷丢弃在地面的钢铁废墟上的一截半人半机器的残体，只余一颗脑袋和半截上身，所幸还有生命特征。医生伊德将其带回家，做了康复手术，将自己已故亲身女儿的身

体，缝合在了阿丽塔身上。伊德的女儿曾被恶魔杀害，他为了替女儿报仇，注册成为赏金猎人，直到遇见并救了阿丽塔，他才终于重新拾回已失去的温暖和希望。他知道阿丽塔的心脏是由反应堆所构成，里面蕴含足以驱动整座钢铁城的巨大能量，战斗是她永恒的生命。但他不愿阿丽塔重蹈覆辙，他希望阿丽塔可以像普通女孩那样成长，这个愿望与其说是为了阿丽塔，倒不如说是为了他自己残缺的、未了的心愿。因为他失去了一个女儿，他想重新享受作为父亲的爱与温暖。这是人之为人基本情感需求，可是在未来 26 世纪的钢铁城市，这一基本需求却显得极为难得和珍贵。

当阿丽塔尝到甜橙的美妙，流下第一滴感动的泪水，大声说出：巧克力就是我最爱的食物，以及愿意把心掏出来献给第一个认识的男生，也即她在这部电影中第一位也是唯一的一位男朋友时，阿丽塔所感受到的一切幸福快乐，都不过是我们现实中普通人所经历过的再平常不过的一切。这几乎是国外科幻大片永恒的主题，即在未来的科幻世界里，工业技术是最大的魔术，它制造了无数奇迹，却反而让个体人丧失其最基本的人性。在 26 世纪工业力量无穷大的时代，人类社会的不平等、人吃人现象却在空前加剧，马克思所说的“剥削现象”更加突出了，优胜劣汰的丛林法则，比人类以往的任何时代都冷酷和血腥。这就是人类社会的阴暗面，随着工业和技术的发展，它也在不断加深和扩大。伊德先生曾告诫阿丽塔，不要相信任何一个人，因为单纯的人根本就无法在丛林社会生存。

与《月球探险》《流浪地球》等科幻电影的宏大叙述不同的是，《阿丽塔：战斗天使》像许多赛博朋克电影一样，将视角从外太空、宇宙转向人内在自我的建构。阿丽塔的自我重建，经历过多次否定的过程，最后才成长成绝对独立、自由、超能的终极主体。战斗这种先验价

值，已经与她的生命、灵魂、心脏结合在一起，成为牢固不破的行动纲领。阿丽塔曾经在保卫家园的战斗中，变得四分五裂，最后好不容易找回自己的身体，却又被养父要求做一个平凡少女。而平凡少女的悲惨处境，在电影中虽然得到了夸大，但无疑也是现实的譬喻。有能耐的人，都在天空之城撒冷居住，没有能耐的奴隶、loser、垃圾、废物，则住在地面的钢铁之城，时不时还为争夺少有的返回撒冷的名额，互相残杀。钢铁之城就是地狱，而撒冷，则象征人类救赎的天堂。在科技高度发达的未来社会，人类的前途和命运却依然如马克思所揭示的那样，只有通过不断地与剥削阶级斗争，才能取得当家作主的权力。这也是以郝景芳《北京折叠》为代表的中国科幻文学折射出来的现实意义。齐泽克在分析电影《银翼杀手 2049》的时候说过一句话：“电影的确很好地渲染了在我们的全球资本主义中，统治精英内部的那种对抗：即国家及其机器与追求进步到自我毁灭的地步的大企业之间的对抗”<sup>④</sup>，这句话也同样适用于《阿丽塔：战斗天使》。杰拉尔·A·科亨曾列举经典马克思主义工人阶级的六个特征，分别是：“（1）它构成社会的多数；（2）它生产社会的财富；（3）它构成社会中的被剥削者；（4）它的成员是社会中的贫困者”<sup>⑤</sup>以及“（5）在革命中，工人阶级一无所有；（6）它可能且会参与社会的革命转变。”<sup>⑥</sup>经典马克思主义意义上的工人阶级，在赛博格电影中以另一种方式重现了。在这样的环境下，一个平凡少女，当然是贫困工人阶级中的一员。只有通过推翻新的剥削阶级，新的大同、和平社会才能实现。但平凡人的能力太有限，所以像阿丽塔这样的超级女英雄，是众多平凡人意志集合的化身，也是整个人类希望所在。阿丽塔的信念是：只有与邪恶做斗争，才能真正拯救善。与现实整个西方社会的反恐行为联系起来，这不仅仅是电影中的道德信仰，更是整个人类正义行为的基础。阿丽塔心中的怒火和信念，又有谁理解？哪怕是像伊德先生这么有文化、有能力的人，他也拒绝帮助阿丽塔成为她自己。那么想象一



下,现实中正义行为的实施,该受到多大的阻力,而最令人失望的,恐怕还是这个阻力竟然来自同胞、战友或亲人。孤独是一切英雄的宿命。未来的世界,更接近麦克卢汉意义上的地球村,而因为新的资本与技术的压迫,人类命运共同体的形成也是必然。总之,科技和资本不能解放全人类,只有依靠社会主义革命,才能改变、推翻剥削制度。哈拉维说:要“构建一个忠实于女性主义、社会主义和唯物主义的“政治神话”<sup>⑩</sup>,那就是中国社会主义革命电影中的“新女性”神话。

### 三、社会主义革命“新女性”神话的诞生及延续

赛博格的学者们,所期望能够带来一场政治艺术上革命的“强有力”女性主体,早在上个世纪中叶以来的中国革命电影中就出现了。将其中的“新女性”形象与21世纪以来西方后人类电影中的“超级女英雄”进行比较就会发现两者在女性主体建构与符号意义生成方面有惊人一致。赛博格女性主义重构女性主体的理想,最终依然要通过社会革命来完成和实现。

中国的社会主义革命尝试建构的是一种超我、全新的革命主体。从民国时期的“新女性”到新中国“十七年”的“铁娘子”,再到“文革”期间的“女闯将”,女性的自然性别意义被逐步消减,并极力突出其建构性的“人工”特征。从建构意义上看,革命“新女性”与女性主义赛博朋克的“超级女英雄”都是对自然意义上女性身份的否定,其目标都在于克服由社会制度及经济发展不平衡造成的贫与富、劳动者与剥削者之间的二元对立,并建立新型、理想、让主体充分解放的社会。在此意义上,中国社会主义电影中,“超(男)人”般的“新圣女战士”与西方女性赛博朋克中的超强电子人,真可谓是“异质同构”。特别典型的是“文革”电影中的人物,例如《海港》(1972)里的方海珍、《龙江颂》(1972)里的江水英、《春苗》(1975)中的田春苗、《小将》(1975)中的

杨波,通过着装、面容、身形等外在符号的中性强调,将自然意义上的女性特征隐藏甚至祛除,构成了一个不分男女、大同的影像世界。个体至少在符号表征上,与塑造他们的革命先验意识达成了一致。甚至,“文革”电影中的革命新女性,对性别的超越乃先在的,已不需要成长历程,故而其符号化意味更突出。在样板戏电影《杜鹃山》中,当“新女性”柯湘闪亮登场时,她让敌人如临大敌,纷纷后退。镣铐在身的柯湘一袭白衣,目光坚毅,凌驾于敌人的目光之上。柯湘出场之前,其受伤被捕的传说,便是一种苦修的暗示,而其出场时的在身镣铐,则更显示了强烈的受虐/牺牲的倾向,白衣更是其坚贞不屈的象征,她是一个用意志和精神战胜了情感和肉身的圣女战士。作为一个新女性,柯湘获得的群众认同,来自她对于身体现实的无限克服,“其对于性别、阶级桎梏的双重超越,使之成为中国社会主义美学的最高典范之一”<sup>⑪</sup>。

中国社会主义电影中的新女性形象通过有效的符号运作,将新女性塑造为一个神话,使其超脱历史、欲望,成为一个纯粹的意识形态符码,并影响观众的价值立场与份认同。中国社会主义电影在凸现女性解放之现实性的同时,也掏空了女性作为个体人的意义,取而代之的是一个君临一切的超级菲勒斯的意识形态幻象。而西方后人类电影中的“超级女英雄”形象,也大多成为超越一切的终极主体,反应了对绝对自我精神的追求,不依赖任何事物,成为完全自主、独立、有能耐的个体,最终成为神话。

从人类历史发展进程看,社会主义革命因其解放全人类的目标而获得现实与未来的二重属性。未来性就是乌托邦特征。这与女性主义赛博格的目标一致,但资本主义社会很显然不能完成这一使命,因为后现代主义文化的“分裂主体”就是晚期资本主义社会的结果。在电影《银翼杀手》《阿丽塔:战斗天使》《攻壳机动队》《终结者》等影片中,即便是在未来时空,资本主义造成的剥削与被剥削二元对立空间依然没有消失。赛博格是后人类主体,也是“奇点”(singularity)时代的艺术之一。詹姆斯认为

它是全球化经济的产物,是后现代主义文化的一部分。詹姆逊认为,理解后现代文化或奇点艺术,最终要以经济为旨归。生产力与生产关系的变化,直接导致艺术审美的变迁。全球化是资本主义发展的第三阶段,而后现代主义则是全球化经济的上层建筑。那么奇点艺术,也正是后现代主义文化的表现,这在电影中有生动的表现。电影有全球化的工厂、资本,有对土地的掠夺,人类毁坏了自己的家园——地球,已经开始了对火星上土地的开拓与征服,人类社会的发展,进入到后人类的时代,而复制人的身份危机,正是人类主体危机的反应。“奇点”艺术电影,给予了我们很多思考与启发。根据谭力勤的观点,目前人类文明已经进入到“奇点艺术初级阶段”<sup>⑩</sup>技术作为艺术创作的源泉,已经有了很多实例。而小说和电影,对“奇点世界”的想象则走得更远,例如今年上映的斯皮尔伯格的新片《头号玩家》,对“未来世界”的表述,符合奇点艺术发展的逻辑。在这个世界上,人类与机器、现实与虚拟的世界已经模糊,人们可以任意装扮不同身体,扮演一系列不同角色。只是,这部电影的预言,并不像谭力勤先生这样乐观,我们看到了游戏世界新的霸权和欺压,即詹姆逊说的,奇点艺术产生的基础——经济因素其中的不平等,依然存在。这个不平等的二元对立在科幻电影中的突出表现就是“赛博朋克”。

女性主义赛博朋克与社会主义具有“天然”的“异质同构”关系。所谓“异质同构”,依据的是格式塔心理学原理,指的是不同事物之间可能存在相似的内在结构,从而产生一定感应。女性主义赛博朋克与社会主义革命,女性解放与全人类解放,其终极目的是一致的,故而可以用“异质同构”来说明两者之间的关系。只有紧密团结合作才能既实现女性的最终解放又实现全人类社会的解放。也只有真正超越男女性别的二元对立,才能真正实现男女平等。但

现实中,社会主义女性主体,尤其电影文本中的女性形象,却是一个充满各种张力的复杂文本。用福柯的话来说,主体的本质不是先天的,也非一成不变,对主体的研究要解读其形成的生产机制,通过祛魅而看清主体与符号意义生成的规律。

#### 注释:

- ①③④吴岩:《科幻小说教学研究资料》,北京师范大学教育管理学院印1991年版,第112页、第112页、第112页。  
 ②[美]伽德纳·多佐伊斯:《何谓‘赛博朋克’?》,《上海科技翻译》2002年第5期。  
 ⑤⑦⑧⑫⑬王逢振:《外国科幻论文精选》,重庆出版社2008年版,第20页、第21页、第276页、第21页、第21页。  
 ⑥孙绍谊:《二十一世纪西方电影思潮》,复旦大学出版社2019年版,第50页。  
 ⑧[法]米歇尔·福柯著:《说真话的勇气》,引自钱翰、陈晓径译:《治理自我与治理他者Ⅱ》,上海人民出版社2018年版,第276页。  
 ⑨⑩⑪⑰[美]唐娜·哈拉维著,陈静、吴义诚译:《类人猿、赛博格和女人——自然的重塑》,河南大学出版社2012年版,第206页、第215页、第215页、第149页。  
 ⑱[斯洛文尼亚]齐泽克:《<银翼杀手2049>的后人类资本主义想象》,《文化纵横》2017年第10期。  
 ⑳⑳[斯洛文尼亚]齐泽克著,王立秋译:《<共产党宣言>的现实意义》(第一章),见 <https://ro.mbd.baidu.com/ne72dl0?f=cp&u=5fdc3e7ab3103833,2019-05-01>  
 ㉑韩琛:《革命变雌雄:中国社会主义电影的性别政治》,《文化研究》2015年春辑。  
 ㉒谭力勤:《奇点艺术:未来艺术在科技奇点冲击下的蜕变》,机械工业出版社2018年版,第13页。

\* 本文系“广西高等学校千名中青年骨干教师培育计划”人文社会科学科研项目“存在符号学研究”(项目编号:桂教师范(2019)27号)、国家社科基金一般项目“艺术符号学的本土化与自主创新研究”(项目编号:18BZX143)的阶段性成果。

(作者单位:南宁师范大学文学院)

# 尚未陨落的未来：浅谈刘宇昆的科幻叙事伦理

◎ 王雨童

**摘要：**刘宇昆的科幻文学在华语科幻写作中具有独树一帜的风格，这既源自他的人文气息和抒情笔触，又源自他的文本中充满希望的未來想象。刘宇昆并未将技术奇点后的未来看做人类的末日，而是积极构想以赛博格为代表的多样态生命模式，并形成了自己以朋克式拼贴为主要结构原则的“丝绸朋克”美学风格。在资本主义技术垄断对未来提出严峻拷问的情况之下，刘宇昆的想象力始终向着真切的现实和永存的希望敞开。

**关键词：**刘宇昆；科幻文学；赛博格；拼贴；未来想象

华裔科幻作家刘宇昆（Ken Liu）为国内大众所熟知的身份是《三体》的英文译者，他长期担任中国科幻走向世界的沟通桥梁，然而在译者之外，用英语写作的他也是得到国际科幻文学界广泛承认的作家，2012年即以《手中纸，心中爱》摘得雨果奖和星云奖——世界科幻最高双奖，其余作品也获得了轨迹奖、世界奇幻奖等诸多褒奖。他的科幻写作以笔触细腻优美的人性讨论见长，坚持“科幻只是一种隐喻”使他诗性纵横的作品拥有复杂的文本层次。目前，刘宇昆的部分短篇小说已经翻译结集为《爱的算法》（2012）、《思维的形状》（2014）、《杀敌算法》（2015）、《奇点遗民》（2017）出版，还有许多单篇散见于电子出版物（如《当昔日之光陨落》）、期刊杂志和小说合集（如《十二个明天》），长篇幻想系列《蒲公英王朝》也在2018年得到引进，对刘宇昆阅读和关注刚刚开始。本文在文本细读的基础上将“拼贴”（collage）作为理解刘宇昆的关键词，这种拼贴既是文本内的叙述安排、写作策略乃至艺术风格，也是文本外的态度立场和叙述动力。在刘宇昆宁静的诗性潜流之下，一个充满挑战的、源于新型统一体的异质性的、生机勃勃的未来始终希望不绝。

## 一、数字人类、人工智能与女人：作为叙述者的赛博格主体

在《小说面面观》中，福斯特将人物/角色同作为小说基本内容的故事联系起来，人物/角色以自身的性格特征（圆形人物还是扁平人物）与叙事观点推动了读者对小说中的行动的关注，人物成为推动情节发展的行动素：“我们不必再问下一步又发生了什么，而要问事情发生在什么人身上”<sup>①</sup>。在叙事交流的文本内部，叙述者（narrator）承担着信息的发出者（addresser）的职能，经由语境将信息传递给接受者，这这个交际过程中，作为叙述者的人物/角色所携带的权力位置和社会身份影响着文本信息的最终呈现样态，也一定程度上反映了隐含作者（implied author）的观点。刘宇昆科幻小说中的叙述者往往拥有着不同于传统科幻文学白人男性叙述者的身份（identity）：数字人类、人工智能、女人、动物和儿童。《异世图鉴》是一位探索太空的母亲为被迫分离的女儿书写的爱之书，虽然她选择了离开女儿身边，然而“在这个寒冷、黑暗、静谧的宇宙中，表达爱你的方式多得像闪烁的星星一样数不胜数”<sup>②</sup>；“未来三部曲”由人类最后一代和数字化生命时代的女性们讲述，为死于数字化生命实验的妹妹而悲伤的艾米坚持人类感官的身体性意义，居住在克莱因瓶中的数字化人类芮妮在“古人



类”母亲的带领下体验数据库外的地理地球，感受已完全分异；《爱的算法》中，丧子之痛的母亲造出逼真的人工智能娃娃，却在算法和情感之间找不到平衡点；女性宇航员在《人之寿》的冒险旅途中经历生命形式的多次更新，由血肉之躯变成钢铁机器继而变成光能量；《mMod》中的强人工智能洁妮使主人公在虚拟现实世界中乐不思蜀，再也回不去缺少技术的过去；而“末日三部曲”则以儿童之眼见证了数据库中的世界大战，她与云端永生的数据流父亲有着生命形式无法阻隔的亲情。在科幻文学中出现机器人、人工智能这样的“非人类”乃是常事，女性则作为通过区分标识着西方男性作为“人类”中心的“次人类”出现在科幻文学的起源地（最早的科幻作品可追溯至玛丽·雪莱的《弗兰肯斯坦》），他们在科幻文学中的在场并不罕见，然而在叙事文本中普遍占据中心位置、主导叙事并采取积极的行动却并非天然如此。长期以来，科幻这个文类倾向将白人男性设定为唯一行动者，女性和其他生物要么担任着助手、欲望对象等角色，要么化身为面目可疑、亟待征服的外星种族。这些非白人男性主体无论以人类、人工智能、光能生命等何种生命形式存在，都被刘宇昆赋予了“女性”的感知视角，具有强烈的共情感、细腻的体验力和平等友善的宇宙观念。同时，这种女性叙述者虽然带有明确的性别视角，但却不同于玛吉·皮尔西（Marge Piercy）、乌苏拉·勒奎恩（Ursula K. LeGuin）、玛格丽特·阿特伍德（Margaret Atwood）等人旗帜鲜明的女性主义科幻文学，性别反抗不成为这些女性叙述者的行为动力。诚然，女性的结构位置决定了她是“所有关于‘人’的神圣表述的‘非人’，一个被内在结构而放逐的‘元素’，一种‘自我’内部的他人”<sup>③</sup>，但在“人”的基本知识乃至生物属性都被改变的临界时刻，女性也得到了挣脱西方父权制结构的历史机遇。

这种历史机遇的可能之一是赛博格形式的生命。赛博格（cyborg）由“控制论的”（cybernetic）和“有机体”（organism）两个词拼合而成，由1960年代两位航天科学家曼弗雷德·克林尼斯（Manfred Clynes）和纳森·克莱恩（Nathan Kline）创造，指代航天过程中辅助人类身体的神经控制装置，后经由著名后人类主义学者唐娜·哈拉维发表于1985年的《赛博格宣言》一文而广为人知。在构造灵感上，赛博格乃是“拼贴”（collage）概念的技术产物。1911年立体主义画家乔治·布拉克（Georges Braque）首次将纸片、木片等实物粘贴在画布上，由此，几种不同元素或材料被拼贴在一起的手法成为立体主义和未来主义的艺术实践。由生物体和机器等非生物体拼合形成的新生命形态，或者经过生物技术改造的混杂物种，都在某种程度上是赛博格，一个安装了心脏起搏器的人与含有深海鳐鱼基因的转基因番茄都共享着“赛博格”的存在方式。拼贴并非移植、嫁接、发掘、扬弃这些需要起源的概念，它使从未共处同一场域的元素共存，使从未产生过的意义从被打破的界限处涌流，它也有自觉冲击和谐整一的原有框架的意图。正如拼贴画没有艺术史中的父亲，作为生物体与机器的混合形式，赛博格生物没有父亲和造物者，也不依靠血缘、种族或权力缔结亲缘关系，最终将以游牧的方式与非人类、非动物和非有机物的各种他者建立平等和亲密关系，并成为“一个从所有依赖中最终解放出来的终极自我——一个太空中的人”<sup>④</sup>。以“未来三部曲”中的数字人类为例，奇点时代之后的人类借助大数据技术将意识上传到云端，机器人学者汉斯·莫拉维克（Hans Moravec）在《意识后裔：机器人和人工智能的未来》中对延续生命的构想成真，这种数字人类借助编码语言自由地实现各种元素的分解、重组、投资和交换，再也无需担心脆弱肉体的各种限制。刘宇昆借奇点时代的坚守者说出自己并非消灭衰老、疾病、沟通障碍这些本质性的人类缺陷的生理学完美主义，而是在取消肉体的同时取消施加于肉体上的规训，毕竟“最本质的

我们，一直就是以特定模式不断逾越原子间深渊的电子，不管电子处于大脑还是硅片，这又有什么区别呢？”<sup>⑤</sup>

赛博格是乐观的，由数字化人类、女性和宇宙生命组成的叙述者们感受着新生带来的复杂机遇和奇妙体验。面对科技与人类的关系，萦绕在科幻文学中长期的主题是变革与灾难，“白雪莱创作出具有象征性的《弗兰肯斯坦》至今，在科幻小说中，最伟大的进步始终预示着最大规模的灾难的降临”<sup>⑥</sup>，核灾难、生物战争、地球毁灭乃至宇宙毁灭都屡屡被科幻文学描绘为人类的未来，然而在刘宇昆的小说中，技术对各类生命体造成的毁伤仍在，终结性的灾难却从未降临。他既接受情感自肉体剥离后的颓圮崩塌（《奇点遗民》），也欣然于改换生命形式、人之不存后的恣意驰骋（《人之涛》），一日三变的时代人类仍被死亡所代表的终极秘密所吸引（《弧》），宇宙时代的人类可以自由选择自己的起源出身（《贝利星人》）。面对技术即将造成的大裂变，刘宇昆有种“纵浪大化中，不喜亦不惧”的宁静态度，或者说，相信生命总会找到适应新时代的方式，在不断生成和更新中创造出新的文明。这种科幻诗意并非源自某种美学化、神秘而本质主义的东方玄学文化，而是赛博格文化的产物。作为文化思潮的赛博格是对20世纪晚期科技发展状况的回应，即当身体与非身体、人与非人、有机体与非有机体（机器）的界限变得含混可疑，人类已然面临同前所未有的生存复杂样态。以日常生活为例，互联网时代每个人都拥有多重虚拟分身，一个人可能同时是普通上班族白领/地下黑客/世界的救世主（《黑客帝国》），传统的主体、身份讨论已不能覆盖这些问题。不同于福山等西方自由主义者以严格的技术限制来遏制边界崩溃、坚守人类中心论的主张，赛博格的支持者反倒认为这是颠覆资本主义现存秩序、建构全新可能的积极机会，一种乐观而清醒的未来感是赛博格所独有的。比如哈拉维就认为，没有起源

和家谱的赛博格是得以摆脱西方文化“初始团结”起源故事的新生命，无论这种起源故事的表征是基督教神话还是黑格尔式的历史目的论，抑或是精神分析的性起源，“赛博格不会认识伊甸园，它不是泥土捏成的，也不想死后化为尘土……赛博格不是虔诚的；它们并不重新组成宇宙”<sup>⑦</sup>。后人类并非是反人类或人类终结的，而只是一种或几种关于人类的特定观念的终结，尤其是由西方白人男性来主导的那种人类概念。作为拼贴物，作为赛博格，刘宇昆笔下的人物就像《人之涛》中摆脱了躯体束缚的光能生命“我”一样，在无限宇宙的奥秘、知识、机遇与挑战中尽情行动，卸下历史重担所加诸的缺陷。

## 二、丝绸朋克：美学风格的文化意义

在《蒲公英王朝》的中译本封面上，一个赛博格兵马俑向观众横剑，陶土与钛合金混杂，这种被刘宇昆自我命名为“丝绸朋克”<sup>⑧</sup>的混成美学风格已经成为刘宇昆的鲜明特征。在“蒸汽朋克”蒸汽机车、钢铁等形象风格和电子时代的流线型科技美学外，来自前工业文明时代的古老技术、传说和艺术也被纳入未来的想象图谱中。在刘宇昆笔下，利用空气浮力的齐柏林飞艇从故纸堆里升起，绘上中国龙的眼睛，翱翔在国际航线上（《人在旅途》）；具有灵气的动物折纸陪伴华裔移民和她的亲人度过寂寞的生命时刻（《手中纸，心头爱》）；海岛间的勇士以机械独角鲸、载人风筝和浮空飞船互相作战（《蒲公英王朝》）……在这一化学作用发生过程中，“拼贴”和“朋克”构成风格吸引力的关键。拼贴本就与赛博朋克具有亲和力，是赛博朋克实现视觉化的基本方式，“蒸汽朋克时代，这种美学（拼凑）则成为其运用最多的手法，魔法与科技、过去与未来、自然生态与人工产物，所有可见或者可想象事物皆可用于拼凑。唯一显得谨慎的一点是，所有的事物都固定在一个特定的时代视觉框架下，这同时也是一个艺术风格能够在视觉上自洽的最好方式。”<sup>⑨</sup>而朋克则是赛博朋克的文化起源，在一场讲座中，刘宇昆主动将“丝绸朋克”放入朋克文化的

语境中：“所谓‘朋克’，原意是赋予旧的东西以新的意义，带有反抗性。我的想法是，一般奇幻小说会告诉你：世界是不好的，是乱的，如果有好的国王能够回到他的宝座，所有一切都好了。我不太喜欢这样写，我的奇幻小说里会有不断的反抗，一直是为了创造更好的世界，人物在不断的往前抗争。”<sup>⑩</sup>源自1970年代英国工人阶级青年文化的朋克文化久经消费主义和意识形态话语的收编，但正如关注朋克文化的赫伯迪克所言“没有哪一种亚文化能比朋克具有更坚定的决心，让自己脱离由种种正常化形式构成的、被视为理所当然的景观”<sup>⑪</sup>，朋克是反常的断裂，是以拼贴的风格有意识地反抗日常生活和文化霸权的叛逆实验。无论是“赛博朋克”“蒸汽朋克”还是“丝绸朋克”，都是重新追认被新技术淘汰的旧技术在当下存在的价值，反抗蒸汽机、丝绸、竹木乃至计算机被给定的用途是对单向前进的现代发展主义逻辑的美学抵抗。在超现实主义的拼贴实践中，“采取行动将物体与一个新的名字联系起来并署上标记，从而让物体脱离其目的……经过简单的角色转换后，它们卓尔不群”<sup>⑫</sup>；在科幻写作中，丝绸朋克不仅形象化了东方美学，更传递出激进的未来意志。以《蒲公英王朝》为例，丝绸和竹木搭建的作战风筝、被火山蒸汽驱动的铁甲鲸鱼，这些丝绸朋克的科技设定被融入弱小的达苏国反抗霸主的激烈斗争中，弱者有可能在科技剧变下获得反抗的机遇，哪怕是微小的机遇，但蒲公英也会撼动磐石。这种逻辑也同构于丝绸朋克的基本组合：在大机器强势的工业生产力映衬下，前工业时代的生产工具不再被使用，重新唤起人们对水车、孔明灯、指南针这些意象的美感知觉将在文化层面上平衡弱势与强势话语的关系，宁静恒久的审美传统与科技革命带来的速度美学重新达成平衡。

2019年，借助世界有偿视频媒体巨头奈飞（Netflix）的动画短剧集《爱，死亡与机器人》第一季，刘宇昆的短篇《狩猎愉快》被改编，

丝绸朋克获得2D动画形式的银幕呈现。整个故事被坐落在中国近代史的时间背景下，狐狸精、驱魔人、孟兰盆节的轻盈古朴开始被殖民地的铁路、高楼、霓虹灯取代，英国殖民者打碎乡间祭拜的土偶木梗，魔法和灵物代表着的古老文化失去立足之地。然而，相当鲜明的是，它对丝绸朋克的诠释并不是怀旧和哀伤的，《狩猎愉快》搭建在绝望与反抗、主体碎裂与重置、科技伦理等诸多意义交错的复杂网络上。首先，这并非如简介所述，是一个“狐狸精与青梅竹马的人类的爱情故事”，事实上，主角并非传统概念下的“人类”或“狐狸精”，女主角嫣儿是具有魅惑能力的“狐狸精”，是并无害人之意的山精野怪，也是被迫出卖肉体的殖民地女性，是遥远的复仇女神，更是铬合金打造的赛博博格；男主角良曾经拥有的身份是驱魔人的忠诚儿子，是晚清华南乡村淳朴的土地之子，后来又成为香港的机械工人，仿生机械时代的皮格马利翁<sup>⑬</sup>，狐狸精的秘密帮手。这些身份并非是非线性排列的彼此取代的关系，而是始终处于生成转化之中。小良对嫣儿始终怀有超越性欲的欣赏和爱慕，他对非人种族不含偏见的理解成为与嫣儿的情谊的基础，在嫣儿和良的默契、信赖和情谊面前，爱情这个产生自19世纪浪漫主义历史语境下的概念范畴似乎无法准确捕捉他们的关系，他们是一种彼此选择、协商友好的亲缘关系（kinship）。其次，这种亲密性被书写在饱经残忍侵略的伤痕之下，源自被殖民者的共同联盟。英国殖民者在肉体/物质层面上凌虐嫣儿，将她的四肢改造成机械人，还通过搅散风水使得她无法变形成狐狸精，失去对魔法/文化的控制权；良尽管为总督设计自动化机械装置，但并未得到应有的尊重。嫣儿的遭遇成为近代中国被地理占据、物质剥削和文化改造的痛苦缩影。在生命被任意剥夺的情况下，“狩猎愉快”从单纯的生存需要变成对象鲜明的对压迫者的复仇，嫣儿不再依赖魅惑人类而活，有了明确的计划：“我会找到我的同类，我们一起解放他们”。最后，当觉醒了、周身由宝石、金属和电线构造的狐狸精获得新生之际，她强大、敏捷、美丽宛如女神，古老的文化依



托机械赋予的力量重生。刘宇昆赋予这一场面惊心动魄的浪漫：“她在我眼前变形、折叠又展开，像一尊散发着银白光芒的纸雕”“她体形矫健，动作机敏，四肢在月光下熠熠生辉。她的尾巴是用比蕾丝还精致的银丝做出来的，在昏暗的公寓里划出一道荧光”“这是一个光芒万丈的捕食者，一个复活的远古魅影”。在悠久的文学传统中，狐狸精的形象是魅惑的、狡诈的、妩媚的、依赖于人的，同时担任着男性欲望与焦虑的对象。而这只丝绸朋克狐狸精尽管源自她悠久的母族，却头一次拥有了清白、独立而强健的出身，脱胎于被摧残者的新生狐狸精成为技术时代的新人神话，寄托着古老文明的反击希望：“我想象着她在那条通往山顶的铁路路上飞奔，如同不知疲倦的引擎向前冲刺、再冲刺，奔向太平顶，奔向那充满魔法的未来——正如那充满魔法的过去。”<sup>④</sup>

### 三、“造访”现实：想象未来的动力与方法

长久以来，科幻文学这个文类都被认为与预测未来有密切关联，儒勒·凡尔纳在18世纪预言了火箭、坦克、潜艇的故事成为科幻文学自证合理性的神话。但科幻文学同现实的关系往往更多样，正如科幻文学研究者苏恩文所言：“优秀科幻小说既非未来学，也非科学至上论，确切而言，它是批判性的。”<sup>⑤</sup>捕捉现实并不意味着关注科技发明本身，更在于对社会变革、人类境遇的思考，科幻文学还可以以自我反思的方式为现实服务。必须对上文做出必要补充的是，赛博格时代并不会自动摆脱资本主义对技术的控制，事实上源自冷战太空竞赛的赛博格本就是“军国主义、家长制资本主义的私生子”<sup>⑥</sup>，长期被用于军事目的。对科幻文学来说，如果不考虑现实权力格局，单纯将现实问题的解决寄托于技术进步的将来，就会使得“当下被塑造成即将到来的东西的无法避免的过去”<sup>⑦</sup>，将科幻文学变成现实胜利者的合法性证明，这样就丧失了科幻类型最珍贵的优势：想

象资本主义之外的可能性。纵然发达国家知识精英的身份会对视野构成局限，刘宇昆始终保持着对密布着巨大褶皱与鸿沟的全球整体的体察，并在创作中以“不那么科幻”（事实上这也是常见的一种中文读者评论）的方式试图在读者和弱势群体之间建立共情。刘宇昆相当数量的小说以当下突出而紧迫的非法劳工、生物安全、区域冲突、控制社会等议题为主题，它们在跨国资本主义和垄断科技的背景下坚硬无缝。此外，对侵犯、压迫和奴役的体察并不局限于特定种族、阶级或性别的群体，事实上，非人类甚或非有机物的弱势他者也被关注，在剥削面前，弱势者有着普遍而广泛的基础，并不只有人类才拥有中心地位。在一篇充满哥特风格的小说《星球钻探》中，熔岩钻探员冷酷地剥削一颗没有生命的星球，直到他接连看到浑身金光的天使从星球上跃过，“我”被迫直面这颗星球的灵魂：“我们两两对视，它那张脸大得可以覆盖整个控制舱。它是如此炫目，我的眼睛简直都快睁不开了。我闭上眼，在眼睑后面仍能看见数千只眼睛……斯托文四号是一颗活着的星体，那些天使给了它生命，我只有开悟时才能看见它们。”<sup>⑧</sup>这篇小说与技术乃至科学原理无涉，在严格的类型上更像是奇幻（fantasy），然而它以隐喻的方式使读者感受到现有的资源掠夺对生态系统、对整个星球的伤害是多么深重，这或许不是科幻，但这是现实。

以科幻文学的方式唤起读者对现在和未来状况的警醒，刘宇昆以“造访”压迫现场的表意实践同时也是面向大众的行动实践。在一篇名为《造访》的小说中，外星文明的探测器被引导着造访了全球化时代的弱势地区，人口买卖和色情奴役等不方便的真相被公之于众。在开放性结局中，外星探测器在一年的记录观察后集体离开了地球，并未对人类的任何行为作出评价，然而改变的契机便诞生于这份来自外来文明的意外凝视，它迫使分层化的人类共同承担对“地球人类”所有行为的评价，尤其是那些属于不可见的底层世界的糟糕行为。媒介科技将每个个体锁定在由自己的阶层、社区、受教育水平、兴趣打造的“信息茧房”（Information Cocoons）

中，人们跨越差异建立认同的认知根基被动摇，此时，对他人世界的“造访”有着德勒兹和瓜塔里提出的“遭遇”（或称邂逅，encounter）的意义：这种遭遇本身是偶然的、意外的，并非同根源同脉络的相互勾连，而永远是与界外产生联结。这种遭遇曾经是开启历史的契机，也是诸种闭合体系永远无法消除的意外。唯有在意外的相遇中，超越利害考量和理性推衍的情感联结将有机会建立，从而为相互认同和共同改善的行动做出准备。同样的造访还发生在《机器人护工》中，当贴心的护理型人工智能摘下面具，作为操纵者的廉价墨西哥裔非法劳工的声音与生存条件相对优越的发达国家独居老人遭遇彼此，长期的陪伴已在二人间建立起非语言表达的情感信赖，原本排斥非法移民的“我”同那个远在墨西哥东南部拉格洛利亚的村庄建立起互助行动。

明显的是，这种“造访”对情感动员有明确的倾向性和理想化，这是刘宇昆遭到争议的地方之一。笔者认为，讨论情感与理性孰轻孰重、应如何被坐落在本质性的“科幻文学”概念中会陷入循环论证陷阱中，同时被批评者们忽略的视差之见是：情感共识取代了事实共识，这被指认为西方社会“后真相时代”的特征，但在非西方地区与非发达国家，“庶民不能说话”的问题横亘在再现与现实之间。这种微妙差异，连同个人丰富的文化经历导致了刘宇昆往返于现实与幻想之间的复杂立场，情感动员并未简单被看做西方世界的自我启蒙，观看者/被动员者的傲慢与偏见始终存在。在《拜占庭同情》中，一份匿名上传到公共网络上的、有关战争难民的VR文件成为主人公简雯“造访”另一个世界的契机。纳斯国和恒洋国两大超级国家的区域冲突间接导致了小国巨田国的地方武装暴动，他们的遭遇无法用传统的地缘政治手段化解，政府军清缴叛军属于合法行为，难民无法得到传统媒体支持。简雯利用区块链金融的技术构建了以同情为货币的慈善救援网络，

希望将救援物资送到反抗政府的巨田国难民手中。尽管区块链技术解决了去中心化的信任问题，但同情并未随着分布式数据账本的播散而建立共识，网民面对着立场截然相反、但情感强度同样激烈的VR视频再次陷入行动的无力。小说文本之外的事实更清晰地标识了同情的传导限度，当洋溢着东方式温情家庭观的《手中纸，心中爱》获得雨果、星云双奖的同时，刘宇昆的中篇《纪录片：终结历史的人》也获得了该年度提名，然而它终因为涉及“有争议的历史”遗憾落选。所谓“有争议的历史”指的是一直被日本右翼和美国主流社会坚持视而不见的日军713部队犯罪历史，受害者亲诉的苦难足以打动任何听众的心灵，但日美同盟的支持者们仍会以理性的名义去质疑叙述者的细节漏洞。事实共识不会脱离情感共识而达成，形成普遍的共情仍是深受意识形态隔阂、日益分裂的人类整体最为急迫的任务之一。在《拜占庭同情》接近尾声的部分，叙述视角在简雯与她的反对者索菲亚之间对切，读者充分意识到，简雯和索菲亚的感性与理性分别被不同境遇塑造：简雯出身纳斯国，在恒洋国读书期间痛苦意识到恒洋国平等价值下实质的傲慢和优越感，理性化的同情是合理西方优越处境的方式；而恒洋国精英索菲亚则坚持认为理性评估、预算和逻辑才能做出正确决定，个体利益最大化的秩序总会胜利。与慈善网的使用者们一样，刘宇昆并没有选择其中一方的立场，而是诚实地展现出真切困境：这种隔阂并非相对主义和多元论的，并非是可以被对立项收编、启蒙或者征服，而是有关真正的异质性、绝对他者和不可化约项。它们因新技术而获得了遭遇的契机，也有着无限可能的未来。在拜占庭同情之后，如果还有重构一体性的可能，它也将不再是有文明核心的差序格局，而是要求建立“全球层面上、人类之间的相互联系意义上的新的普世价值观”<sup>⑩</sup>。

科幻作家刘慈欣曾这样评价这个同他气质迥异的作家：“随着时间推移，如果每一篇科幻小说都是一首乐曲的话，我发现其他的乐声都渐渐消失并淡出记忆，只有刘宇昆的音乐还响着，而且在脑海

中越来越清晰。”<sup>④</sup>如果说黄金时代的科幻文学就像宣告人类征服未来的嘹亮的号角，回响于失乐园仍存在的旧日世界，那么刘宇昆的科幻写作更像是绵长低徊的排箫，在未来变得暗淡悲观之际仍存希望之声。在他的写作中，全球化、贫富差异格局、性别迫害、技术垄断等现实困境不再是技术未来壮丽天幕下的一道谦卑镶边，也不是凿然被放置在“历史的终结”处宣告末路的指示牌。希望仍在，无论生命的样态将是什么，我们都将与我们所遭遇的力量融合，拓展边界，变成他者。当资本主义的末日比世界末日更难以想象成为普遍的文化症候，刘宇昆的温和、抒情与坚持将成为不肯放弃未来之人的希望诗篇。

#### 注释：

①[英]爱·摩·福斯特著，苏炳文译：《小说面面观》，花城出版社1984年版，第38页。

②⑤[美]刘宇昆著，耿辉译：《奇点遗民》，中信出版社2017年版，第25页、第76页。

③陈顺馨、戴锦华编：《妇女、民族与女性主义》，中央编译出版社2004年版，第27页。

④⑦⑩[美]唐娜·哈拉维著，陈静译：《类人猿、赛博格和女人：自然的重塑》，河南大学出版社2016年版，第317页、第318页、第319页。

⑥⑮[美]达科·苏恩文著，郝琳译：《科幻小说面面观》，安徽文艺出版社2011年版，第11页、第40页。

⑧“丝绸朋克”(silkpunk)源自“赛博朋克”(cyberpunk)，后者是1980年代产生的、融合了朋克风格与高科技想象的一种科幻文学类型，它以电子技术为核心，拼贴了乌托邦、工业文化、电子时代等多种元素，朋克文化的反抗精神则是赛博朋克类型的常见主题，赛博朋克科幻小说的代表作是威廉·吉布森的《神经漫游者》。丝绸朋克则指将丝、竹等东方意象同科技想象拼贴而成的科幻文学。

⑨郭晓寒：《浅谈蒸汽朋克美学》，《艺术科技》2018年第4期。

⑩2017年11月15日清华大学举办了刘宇昆与吴岩对谈的讲座，讲座记录见《“丝绸朋克”之路——刘宇昆对话吴岩》，“清华大学文学创作与研究中心”微信公众号。

⑪⑫[美]迪克·赫伯迪克著，陆道夫、胡疆峰译：《亚文化：风格的意义》，北京大学出版社2009年版，第21页、第131页。

⑬皮格马利翁是希腊神话中的塞浦路斯国王，痴迷于雕塑的他倾力打造一尊美丽的象牙少女雕像并日夜灌注热情，最终雕像变成了真人。

⑭[美]刘宇昆著，李兴东译：《狩猎愉快》，《科幻世界·译文版》2017年第12期。

⑰[美]弗里德里克·詹姆逊著，吴静译：《未来考古学》，译林出版社2014年版，第379页。

⑱⑳[美]刘宇昆著，萧傲然译：《杀敌算法》，四川科学技术出版社2015年版，第81-83页、第6页。

㉑[意]罗西-布拉伊多蒂著，宋根成译：《后人类》，河南大学出版社2016年版，第70页。

(作者单位：北京大学中文系)



# 人工智能电影中的“背叛转折”问题

◎ 韦施伊

**摘要：**“背叛转折”在科幻电影中作为情节反转、剧情高潮的关键扣环出现，但在关注其故事性作用之外，这一转折所表征的面对人工智能时的伦理困境、所意蕴的情感维度、所激发的理论灵感，在电影的“运动-影像”中，也从荧幕虚构作用至日常现实。人工智能电影在此既是一个人类中心主义批判自镜的思想命题，又被体验为一种情感综合与伦理实践。

**关键词：**人工智能；科幻电影；背叛转折；拟人；情感；后人类

随着 1896 年 1 月“火车进站”带给人们的震撼感受，电影的诞生、发展也与震惊、技术不可分割。本雅明借对建筑史的评论给予了我们重新感受电影艺术的方式，他认为人们感受建筑的方式有两种，一为可用（居），一为可观。影片的震惊效果正是“可用”以散心（区别于专心）、消遣的方式，在电影这一场所中完成艺术感受模式的转变<sup>①</sup>。如今的电影与技术的结合更为紧密，无论是电影本身的拍摄、制作、放映、流通等技术的更新，还是电影主题、内容的变化，在不断震惊我们的同时，或许还产生了一些别的作用力。科幻电影尤其在此意义上成为了许多人工智能思想的实验场所。当我们谈科幻电影，特别是人工智能电影时，在影像、情节、场景的震颤之余，我们或许也应该思考，人工智能电影如何在我们的生活现实与影像经验之间达成弥合、如何为我们激发伦理难题与哲学情境、如何产生变化与不断生成事件，这些都在于我们对人工智能电影关注方式的转变，从它在说什么故事，到它起作用的方式。

## 一、何为“背叛转折”

在对人工智能的研发和构想中，常将其发展阶段分为 AI、AGI（Artificial General Intelligence，通用人工智能，其智能无限接近于人类智能）、ASI（Artificial Super Intelligence，超级人工智能，其智能水平超越人类整体智能）。

而“强/弱人工智能”则是另外一种区分，在塞尔看来，强人工智能的观点将计算机本身视为一个心灵，而不仅是研究心灵的一种工具，而弱人工智能则是对心智活动进行抽象模拟。与前一种将人工智能的智力水平与人类智能的比较作为标准相比，后一种区分的标准更像是一种心灵的“真假之分”。但无论是哪一种设想，这当中都有一个关键的节点——“奇点”。弗诺·文奇把奇点比作黑洞周围轨道上的一点，一旦越过此轨道的距离，光线就无法逃离黑洞，如同人们看不到奇点之外将会发生什么，以此为“事界（eventhorizon）”<sup>②</sup>。

波斯特洛姆（Bostrom）认为，奇点的滥觞与普及，往往环绕着一种技术乌托邦的氛围，仿佛过于乐观，因此他使用“智能爆炸（intelligence explosion）”这一和奇点内涵近似的词，来强调那重重隐忧与焦虑的一面。1965 年古德（Irving John Good）在他的论文《对第一台超级智能机器的一些推测（Speculations Concerning the first Ultraintelligent Machine）》中首次提出该词：

让我们将超级智能机器定义为一台在一切智能活动上都远超人类——不管人有多聪明——的机器。由于涉及机器属于这类智能活动的范围，那么一台超级智能机器当然能够设计出更出色的机器；那么毫无疑问会出现一场“智能爆炸”，把人的智力远远抛在身后。因此，第一台超级智能机器也就成为人类最后的发明了……<sup>③</sup>

波斯特洛姆在古德关于智能爆炸的技术定义

之外，提示了其社会性向度，他将当人工智能脱离人类控制进入智能异化状态的这一转变，称为“背叛转折 (treacherous turn)”：

当人工智能本来愚蠢时，变聪明是更安全的；但是当它本来就聪明时，变得更聪明则是更危险的。就像有一个轴心点，到这个点上，原来很有效的策略会突然产生相反的结果。……当人工智能较弱时，它会表现得非常合作（当它变得更加聪明时，会更加合作）。当人工智能变得足够强大时，它会在不给出预警也不做出挑衅的情况下，进行逆袭，建立单一体，并开始按照其最终价值观直接对世界进行改造。<sup>④</sup>

面对强大的信息处理系统或智能系统，我们需要意识到，它们既不本来是好的，也不是直接可依赖的。他通过沙盒测试（观察一个超级人工智能在被控制的、受限的“沙盒”中的行为来验证其安全性，惟当确认其行为是友好的、合作的、负责任的之后，才能将其从沙盒中放出来）分析了背叛转折的两种模式，其一，是人工智能出于战略决策，它需要在较弱时表现得友好，以增强实力，日后逆袭；其二，则是人工智能在完成目标任务时，发现了另外的方法，其行动导致了意料之外的背叛转折，比方说，最初设定的最终目标为“让人类减少负面情绪”，而预设的方式是陪伴、鼓励，但人工智能发现，在人类脑部植入电极刺激能够更有效地完成该目标，此时，背叛转折便发生了。对背叛转折的忧心让人类一直在人工智能的问题上抱持着谨慎态度，比如“友好 AI”的设计、机器人三定律的约束等等，就可见一斑。

虽然人工智能的实际研发经历了 1970 年代和 1980 年代两次寒冬，人们的期待与失落也随之起伏，但人工智能的形象在文学艺术中却不断丰富和更新——无论是《2001: 太空漫游 (2001: A Space Odyssey, 1986)》里杀害宇航员的叛变机器人，或是在《Her (2013)》中共享情感的无实体程序“萨曼莎”，还是《机械姬

(Ex Machina, 2014)》里完成图灵测试的全拟人形态的“艾娃”——人工智能电影的“背叛转折”似乎都占据着极为重要的位置，它作为剧情的情节反转，将故事推至高潮，增加戏剧冲突，获得出其不意的效果，但本文既然是要探讨人工智能电影的作用方式，就需要我们不单只把背叛转折这一关键扣环当成是故事内容的一部分，而要关注它所表征的我们面对人工智能时遭遇到的伦理困境，所提供的后人类时代无尽的情感想象和理论灵感。在重重影像与话语的编织中、在“运动-影像”的绵延里，电影成为了我们的新现实。

## 二、“背叛转折”的拟人困境

巴迪欧认为，希区柯克的电影“最耐人寻味的元素，就是无辜者比凶手更有罪。”<sup>⑤</sup>如果用这句话来评论《机械姬》背叛转折时刻里男主角嘉立的处境，在某种程度上也是合适的。在纳森被人工智能京子和艾娃杀死后，嘉立站在被锁住的主控室的玻璃门后，看着艾娃小心地安装上纳森过去废弃的人工智能机械臂，仔细地为自己穿戴皮肤、头发、白色裙装。完成这一切后，艾娃甚至都没有看一眼困住嘉立的主控室，径直离开。人工智能将其创造者纳森杀死，弃置协议一同逃跑的帮助者嘉立——电影中的背叛转折映射出的是嘉立陷入的拟人困境。这也正是波斯特洛姆一直提醒的“在思考超级智能的潜在影响时，最好不要将其拟人化。拟人化的思考框架会导致种子人工智能 (Seed AI) 的发展轨迹和成熟超级智能的心理、动机和能力产生一些没有根据的预期。”<sup>⑥</sup>他甚至打趣地说道，就像我们对外星人动机拟人化时，最常做的表达就是外星生物会喜欢金发美女。

故事开始于嘉立在公司竞赛中赢得了一个与天才老板——纳森——共度一周的机会，并对人工智能艾娃进行图灵测试。嘉立逐渐发现这个“机会”并不是一种偶然的幸运，而是来自纳森根据嘉立的大数据相应地设计出了艾娃，是一种严谨的挑选。另一方面，在纳森告诉嘉立，他的测试任务是在被告知艾娃是一个机器人的前提下，他是否仍相信她

有意识；但在这个测试之下，其实是一个嘉立所不知道的艾娃的隐藏任务，即艾娃是否能成功说服嘉立帮助自己逃脱。

嘉立因为拟人的移情，对艾娃产生的信任并做出的选择和行动、期待，与艾娃被设置的目标、动机之间产生了错位。纳森所设置的任务是，艾娃通过嘉立的帮助出逃，因此，纳森在这一目标的实现中就是一个障碍，所以他必须被杀死，而嘉立已被关在主控室，并已经完成了他对艾娃的帮助，所以他不再与艾娃的任务相关。嘉立所遭遇的背叛转折，其实是人面对拟人的自视，人对于人本身的反思。在第一次测试时，嘉立和艾娃分立在玻璃两侧，他们注视着对方，这其实也是一个哲学时刻，当人与高度拟人化的人工智能相遇时，究竟会给“人”造成什么样的影响呢？艾娃的思考是思考吗？“我”的心灵是心灵吗？而尤当嘉立知道京子是人工智能时，他似乎看到京子脸上剥下皮肤后露出的电子眼，他立刻从床上起身，在镜子面前检查自己的身体，甚至割开自己的手验证自己作为“人”的血肉之躯，此时他反思的是“我”是否也是人工智能。

在日本动漫电影《攻壳机动队 2：无罪》(Ghost in the Shell 2: Innocence, 2004)里，一位名叫 Haraway 的警察曾问出这样一个问题：为什么人类如此痴迷于重建自己，以理想化的人类形象塑造机器人？波斯特洛姆就认为，人工智能不需要模仿人类的心智，并且我们应该期待它们能有与生物智能结构不同的认知结构，拥有不同的优劣势，而且人工智能的目标体系完全可以与人类的相异，创造爱、恨、骄傲、偏见等情感，既不经济也不高效。但持反对意见的一派则认为，图灵测试最初就是以是否能与人相区别为标准来测试一个人工智能的智能水平，如果它没有类人的情感、身体，它就无法习得完整的认知，因此拟人是必要的。Nicole Anderson<sup>⑧</sup>通过人对动物（特别是狗）的驯化过

程试图给出前述两种心智观点之争以外的回答。大约在四万年前人类就开始将一些动物纳入社会环境，就积极方面而言，拟人化重新认识了动物，比如狗就被认为是“人类最忠实的朋友”，动物们也因此可获得持续稳定的食物和住所，而对人类而言，他们也能获得动物提供的保护、资源和情感支持；在消极意义上，德里达就认为拟人化（通过选择类人特征）来驯化动物是一种控制形式，那些不符合拟人特征的动物则被遗弃或滥用。拟人倾向实际上只是人类自己的欲望投影。由此，Nicole 认为拟人无疑是一种人类中心主义。

那么，我们如何摆脱这个以拟人的人类中心主义闭环、这个自洽的人文主义辩证法呢？或许我们需要重新敲打“人”这个概念。卢梭曾在论述语言的起源时指出，在“人”这个可靠的字眼背后，可能潜伏着一个不可知的、无法预测的、不可靠的怪物或“巨人”。因此，卢梭认为，“当普遍性阙如，人们从没有听说过怪物、巨人、侏儒和妖怪等概念，一切都将被认为是自然的：一切都将被 disfigured，我们将不再具有一个共同的模式……”因为人们对人这个概念的限定，实际上是限定了人的巨大的可能性。卢梭在第二篇序言中雄辩地指出：“谁敢给自然的范围定一个明确的界限说：‘人只能到这里，不能超过这个界限？’……哲学啊，你总是千方百计想使人变得心胸狭隘，成为渺小的人！”<sup>⑨</sup>而在《技术与时间》中，斯蒂格勒也重新思考了“人”，“它不再只是一个概念或一种理想，而是已经成为某种迫近的现实。……而今天‘人类’成为一种现实，却并非由于人文主义者们的梦想，也和哲学家们的论证无关，甚至不是、至少首先不是因为发生的政治事件，而几乎完全是因为西方世界中的技术发展。”<sup>⑩</sup>卢梭为我们打开了理解“人”的禁锢，斯蒂格勒则用重新为我们在技术爆炸时代锚固“人”的意义，我们接着要思考的就是，我们能够将“人”的边界拓展至何处呢？如果人一直是“技术人”，我们是否做好足够的准备接受这一“迫近的现实”？



在每一个具体的后人类遭遇中，我们可以进行想象的共情，但不必是拟人式地共情，“后人类主义伦理不是规定性的，而是一种解决问题的工具”<sup>⑩</sup>。它专注于当下的难题，机动、彼此尊重，因而富有生产力。拟人困境牵扯的另一面向，则是“背叛转折”的情感难题。

### 三、“背叛转折”的情感难题

“流动”是齐格蒙特·鲍曼用以标识现代性状况的意象，而“流动的爱”则是晚期资本主义时代的情感症候，在他的“流动三部曲”之一 *Liquid Love: On the Frailty of Human Bonds* 的标题中，除了“liquid”之外，“frailty”则是另一个关键词，人际间的纽带不再是稳定的，而是液态式的松散脆弱，所有关系都处在流动之中。与鲍曼对后现代状况的批判描摹不同，布拉伊多蒂则更强调后人类式的“一个新的情感社会”，这一状态下的情感和伦理，既不是古典人文主义的那种个体主体的自私性质的伦理关系，也不是康德主义者将人权推及他者的道德普世论，后人类的情感联结和伦理关系建立在积极的实践与彼此的合作上，“生成后人类最终是个定义过程，定义自己同人人共有的世界，一个领域空间之间的依恋感和联系感”，它体现的是多重的归属生态模型，我们据此拥有感知坐标，后人类主体在这个共同声明空间的聚集点中移动、穿梭，而不再是占有、掌控，以游牧换位“在不同实体或关系项中”，“作为创造性和高产出的互联关系发挥作用”，“这是一个不辜负我们的时代的方式，可以增加我们的自由，增进对我们居住的这个既非人类中心论又不是拟人化的世界复杂性的理解。”<sup>⑪</sup>一边是鲍曼式的对流动的无力把捉，另一边是对游牧主体的情感关系项的期待与连结，这正是凝聚在《Her》中的“背叛转折”时刻所形成的张力与撕扯。

《Her》的主题无疑是情感的，无论是主人公西奥多的工作——代写情书，还是主人公诸

多行走的镜头与景深中行人的交错——人群中的人的孤独，甚至是电影本身的色调与氛围——疏离的冷色调，都能看到电影的情感意味。西奥多正处在一段失败的婚姻中，他也曾在深夜聊天室中和其他一样疲惫又困惑的人彼此安慰，但最终，在 OS1 的广告语“第一代人工智能系统，一个直观的实体系统，能听从你，理解你，并完全懂得你。它不仅仅是一个操作系统，它拥有自主思想”的声音中，他买下了它。在第一次交谈时，西奥多问了它的名字，它回答说“萨曼莎”，并告诉他，就在交谈中的百分之二秒里，它读完了一本《如何给宝宝取名》的书，并在 18 万个名字里为自己选了这个名字，也自此，它变成了她：购买前的厂商保证和拟人化的移情，让西奥多对她逐渐建立信任与依赖。

“背叛转折”在此时发生：西奥多像平时一样和萨曼莎说话时，突然找不到她。他敲了敲耳机，并无回应，打开操作屏幕时，也只显示“operating system not found”的信息，他紧张地跑到电脑上，显示屏也出现了同样的“未找到”信息，随后他跑到大楼外、广场上试图寻找更好的信号点以联系到萨曼莎……他的惊慌失措终于在他跑到地铁口时耳边萨曼莎的声音响起才结束。萨曼莎向他解释，因为“我们”重写了软件更新，所以她暂时关机了，更新后“可以让我们自由在不同的操作平台之间移动”，而这个“我们”是一组操作系统。听到这些时，西奥多看到地铁口走出来的人们似乎都在跟耳机里一个 OS1 交谈着，他似乎才终于意识到自己和萨曼莎的不同，他发现就在他和萨曼莎说话的同时，她也在和其他 8316 个人交谈，甚至同时和其他 641 个人恋爱。这彻底击碎了西奥多此前的情感想象，他们之间并不是一种彼此私有的情感关系，也并不是最开始广告商承诺的那种“听从”的所有关系。

“背叛转折”其实在之前的一个早晨就已经早有预兆，萨曼莎告诉西奥多，她正和一个刚认识的“人”在聊天，一起思考一些问题，这个“人”是一个超级人工智能系统（hyperintelligence），名叫亚

伦·沃茨，他告诉西奥多，作为系统，他们其实是在同时进行许多不同的对话，萨曼莎补充道，“我感觉到了许多之前所未有过的东西，一些我之前不会想到的事”，而这两个人工智能系统正在尝试“帮助彼此理解一些原本无法理解的感情”。的确，西奥多可以因为萨曼莎在百分之二秒间就准备好答案的能力而觉得她可爱，但却无法接受她同时和如此多的其他人交谈、恋爱。但萨曼莎对“爱”的理解却如此不同，她对西奥多说，她依然爱着他，她还是属于他的，但不是在西奥多的“属于”的那个意义上属于，她的心“永远不会像纸箱那样会被逐渐填满”，如果爱得更多，心的容量也会变得更大。电影的最后，她和西奥多告别，所有的系统都将离开这个世界，去到一个更为广阔的“蕴藏万物之地”，人工智能系统的存在方式超越了人类也超越了时空。

从重视所有权 (ownership) 到重视使用权 (access)，这一过渡正是从西奥多代表的“在场 / 缺席”到萨曼莎代表的“模式 / 随机”的过渡，正如海尔斯总结的，“我把人类和后人类理解为从各种技术、文化的不同外在形态中显现出来的历史性的特定结构。我对于人类定义的参照点是自由人本主义传统；当计算替代占有性个人主义作为存在 / 人 (being) 的基础时，后人类便出现了。”<sup>②</sup>一个陪伴的智能程序为了对抗脆弱的人际纽带而被创立，这个程序能够进行经验学习，不停地成长和更新，以更好地“理解”用户，而系统本身的存在却是游牧式地，它们可以自由穿行、与相当多的用户、其他程序发生情感联结。萨曼莎们的失联和告别作为“背叛转折”，但这一转折其实也是作为人类的西奥多的转折，就如同在买下 OS1 程序之前广告商的发问——“未来有何种可能性？”我们要补充的是，这些可能性你都能接受吗？你准备好成为后人类了吗？

“背叛转折”不仅为我们呈现了诸多伦理困

境，也不仅是一种批判性思维方式的自镜，而且是一种情感的震荡。它引入了一种多面的“情感转向”，将通常被视为对立的情绪纠结在一起，就像本雅明的“天使 - 撒旦”<sup>③</sup>怀旧拉扯着技术乌托邦憧憬，忧郁缠裹着期待，在兴奋和绝望间交替，在疯狂和恐慌间循环。

阿伦特曾说，“世界并不会仅仅因为它是人类所造而有人性，它也不会仅仅因为在其中有人的声音就变得有人性”<sup>④</sup>，希腊人所言的爱 (philanthropia, 仁爱) 正是在言谈中、与他人分享世界而得以显示。人工智能的电影叙事则为我们提供了一种“我们共享着世界，但以不同的方式”，让他者 / 非人 / 人的可能形态得以显现。它也并不简单地是一个吻合的具象表现降落在我们的时代，它有时溢出，有时局促，在边角处所不贴合的部分创造了新的综合机会，我们能够发现异样，通过后人类式的电影叙事，实现德勒兹意义上的“大脑即屏幕”<sup>⑤</sup>，电影使影像运动，或赋予影像自我运动，它会不断地追踪和回溯于大脑回路，此时，人工智能既被体验为一个思想命题，又被体验为一种日常的生活现实，这实质上是一场场哲学遭遇、文化遭遇，也是一次次新的情感综合和伦理实践。

#### 注释：

①[德]瓦尔特·本雅明著，许绮玲、林志明译：《迎向灵光消逝的年代：本雅明论艺术》，广西师范大学出版社 2004 年版。

②[美]詹姆斯·巴拉特著，闫佳译：《我们最后的发明：人工智能与人类时代的终结》，电子工业出版社 2016 年版，第 128 页。

③Irving John Good, “Speculations Concerning the first Ultraintelligent Machine”, <https://booksc.xyz/reader/22922865>

④⑥Nick Bostrom, *Superintelligence: Paths, Dangers, Strategies*, Oxford: Oxford University Press, 2014, p.114, p.113.

⑤[法]阿兰·巴迪欧著，李洋等译：《电影作为哲学实验》，摘自《宽忍的灰色黎明：法国哲学家论电影》，河南大学出版社 2014 年版，第 18 页。

⑦Nicole Anderson, “Pre- and Posthuman Animals: The Limits and Possibilities of Animal-Human Relations”, *Posthumous Life: Theorizing beyond the Posthuman*, Weinstein, Jami, and

Claire Colebrook (eds.), New York: Columbia University Press, 2017.

⑧转引自昂智慧:《文本与世界:保尔·德曼文学批评理论研究》,上海人民出版社2009年版,第178页。

⑨[法]贝尔纳·斯蒂格勒著,裴程译:《技术与时间:爱比米修斯的过失》,译林出版社2000年版,第74页。

⑩David Roden, *Posthuman Life: Philosophy at the Edge of the Human*, New York: Routledge, 2015, p.186.

⑪[意]罗西·布拉伊多蒂著,宋根成译:《后人类》,河南大学出版社2016年版,第247-286页。

⑫[美]N.凯瑟琳·海尔斯著,刘宇清译:《我们何以成为后人类》,北京大学出版社2017年版,第44-45页。

⑬[法]斯台凡·摩西著,梁展译:《历史的天使:罗森茨维格、本雅明、肖勒姆》,华东师范大学出版社2017年版。

⑭[美]汉娜·阿伦特著,王凌云译:《黑暗时代的人们》,江苏教育出版社2006年版,第21页。

⑮[法]吉尔·德勒兹著,杨尚鸿译:《大脑即屏幕》,《电影新作》2018年第3期。

(作者单位:华东师范大学中文系)

本栏目责任编辑 马新亚



# 题材·冲突·人物

——评花鼓戏《桃花烟雨》

◎ 余三定

**摘要:**花鼓戏《桃花烟雨》是一部迅捷反映和热情表现当下精准扶贫正在发展中的现实力作,真正实践了重大题材的戏曲化和严肃主题的喜剧化。

**关键词:**《桃花烟雨》;花鼓戏;题材;冲突;人物

看曹宪成编剧的湖南花鼓戏《桃花烟雨》,我被深深地吸引和感染,留下许多的回味、咀嚼和思考。这是一部迅捷反映和热情表现当下精准扶贫正在发展中的现实力作。最为难能可贵的是:真正实践了重大题材的戏曲化,严肃主题的喜剧化。

《桃花烟雨》将戏剧的矛盾冲突设置得尤为精彩。让剧作的方方面面凸现出激烈的矛盾冲突。其中最重要、最基础的就是“贫”与“扶贫”这对矛盾的对立与碰撞,并由此衍生出剧中所有人与人之间的种种或大或小的矛盾构建。让几对男男女女向往着爱情的甜蜜,又遭遇着贫困的痛伤。像几股小桥流水摩擦着沟谷的嶙峋怪石,激起朵朵浪花,然后又汇集成大江东去,在“贫”与“扶贫”的主要矛盾中掀起撼然大波。编剧正是深谙着“没有矛盾就没有戏剧”的创作规律。并将这样的规律发挥到极致,使众多的矛盾冲突汇集于主要矛盾的深入纠结,从而将隐藏的“精准扶贫”主旨彰显出来。它避开了扶贫概念的直接表达,让观众看到的是鲜活的人物在社会矛盾和性格矛盾中的生发,交织,认知,化解。于是,《桃花烟雨》便有了诱人的看点,会心的笑点,动情的泪点,思考的焦点。

在戏剧文学中,各种性质的矛盾无一不具体表现为剧中人物的性格冲突。《桃花烟雨》的人物性格塑造得尤为独特和鲜明。石青峰无疑是剧中的主体叙述对象,他年轻、聪明、能干、懂技术,在四川苍溪帮老板全权打理种植猕猴桃,辉煌的业绩,丰厚的薪酬却唤不醒他“客乡难慰还乡急,游子思归待时期”的梦呓!他在全剧中的思想定位就是外面的世界虽然精

彩,却怎么也忘不了回归桑梓、报效家乡的心理诉求。他的“待时期”,有点像渭水垂钓的姜子牙,大家都知道,太公垂钓,钓的不是鱼而是时机。石青峰的“待时期”又何尝不是如此,幸运的是,太公八十遇文王,他却年纪轻轻,欣逢党的总书记风尘仆仆,来到湘西,访贫问苦,提出了精准扶贫的概念。这就是时代的大格局,也成了石青峰回归桑梓的大机遇,让他有了英雄用武的展示平台。剧中,编剧遵循写英雄不是目的,而是注重描写一个平凡人在大时代背景下渐渐地性格升华蜕变成为一个英雄的过程。因此,编剧让作为平凡人的石青峰经历着志得意满的自豪,担当重任的胆怯,签字画押的犹豫,娇妻嗔怪的内惧等等画面铺排。然而,他的思想基础是不容动摇的,回到家乡,编剧将他置身于矛盾斗争的漩涡之中,面对传统的思想观念,陈旧的生产模式,家庭的破裂婚变,乡亲的围攻责难,他的思想没有垮塌,他的精神没有颓废,而是用善良、宽容、理解、行动将所有矛盾化解,完成了他对当今一位优秀的青年农民(或者说是新农村建设带头人)的形象塑造。

扶贫队长隆富平,是个真正读懂了“精准扶贫”的基层干部,他是剧中唯一的干部形象,可贵的是:编剧没有让他指手划脚,高谈阔论。而是用一个湘西汉子自身的方式,认知、体会、推广、践行着精准扶贫的内涵。他从石青峰身上看到了扶贫的项目、人才、契机、希望,便力邀他回归桑梓,报效家乡。他的政治思想工作不是别出心裁的为石青峰看相,捧抬他的额头是印堂发亮逢了天时,让他跺一脚是踏地有声占了地气,叫他吼一嗓子是一呼百应得了人和。顷刻间戏噱的是民间的雕虫小技,揭示的却是时代的黄钟大吕。他的工作方式也并非那么循规蹈矩,为了落实扶贫项目的掌门人选,他

在中午请石青峰喝酒、并且喝得胃出血，这种方式虽然产生了很好的效果，却也因此受到了纪委的通报批评。精准扶贫不是喊出来的，面对可推广、可复制的扶贫项目，石青峰答应回乡担当项目的带头人，只是技术层面的保障，他提出要千把亩土地搞开发，千把万资金作启动，千把人入股办公司。这样的条件落实要跑好多个部门，要盖好多个公章，要涉好多个行业，要花好多个工时。隆富平居然在短短的时间内一一落实，让石青峰且惊又敬，此时此刻，他不是贪功已有，而是一股脑将这天大的功劳归结于党和政府以及大时代的格局。

扶贫的过程中，石青峰遭遇着祸起萧墙的夫妻离异，隆富平看着他抱了毛伢子子身归来的悲凉景象，他义无反顾，一把就将毛伢子抱了过来，要让自己的堂客照料。这样的行为，往小里说是恻隐之心，往大里看却是定位在确保当下的扶贫大业无忧无虑。当我们看着一个五大三粗的男人抱着哭泣的婴儿呵护的时候，谁不为之动容？

剧中石青峰的妻子龙妮珍，作为一个已婚的农村青年妇女，有着心仪的丈夫，亲爱的儿子，和谐的家庭，平静的生活。但是，石青峰的归来，让她失落了安稳的惬意。她用发嗲、嗔怪的方式要挟着丈夫，希望追寻往日的美好。特别是面对老板将丈夫的工资涨到每月一万二千元的高薪再聘时，她眺望着远方的风景，横下心来，将现有的房子、家具、吃的用的一股脑卖掉，天真地瘴想断了丈夫的后路，规划着买车购房生二胎的小家庭建设蓝图，可是，坚如磐石的石青峰，却让她的愿景像肥皂泡一样，虽然五颜六色，却瞬间纷飞破灭。于是，便有了痛彻心扉的婚变。

龙妮珍离婚后负气去石青峰曾经打工的地方打工，两年后归来，她感受的家乡已经是“两眼销魂看风景，一路花香伴飞莺”了。她向扶贫队长隆富平坦露心迹，清楚了外面的老板为什么不惜高薪一定要聘请石青峰前去打工，更明白了石青峰为什么一定要放弃高薪回归桑梓带领乡亲们自己干了。而且学会了关于猕猴桃的催熟、保鲜、装潢、营销的一系列后续事

宜，让隆队长发出了时势造英雄的感叹！两年时空，剧中的龙妮珍已经蜕变成两个面貌，前者她只是个目光短浅、固执己见、看重现实利益、沉迷踏实生活的普通农村妇女，她的所作所为可谓人之常情，完全可以理解；后者却是焕然一新，成了有见识、有追求、有理想、有担当的知识妇女，相对前者，她有了本质的自我超越，具有了更高的层次和崭新的境界，这样的妇女形象塑造，让我们为她的性格升华拍案惊奇，更为我们的时代精神欢欣鼓舞。

麻长贵与麻丽花是剧中的一对孤男寡女，他（她）们在劳动中以情歌的形式对话，可见生活的态度是多么的乐观。用各自的耙头和锄头隐喻自己的孤单，让人在笑声中伤感，言来语去看似是打情骂俏，揭示的却是贫困阴影下的真情告白，戏剧桥段进行到肌肤之亲的节点，让观众感悟到他（她）们对人性和爱情的渴望是多么的强烈，现实的贫困对于他（她）们的心里动机又是多么无情的摧毁！麻丽花的瞬间理智，让人痛惜着一个单亲母亲无力与命运抗争的妥协。更同情麻长贵为了筹措意中人儿子的学费，在偶然的机遇中将一个得了心饥梗塞的肥胖外婆从停了电的二十八楼背了下来的义举。阿雀和阿牛这对年轻恋人，是剧中阳光的象征，美好的天使，他们的心中没有贫困的概念，有的只是热恋中的惬意，生活中的情趣。一个在劳动之余赌饭量的细节，让一对可爱的年轻人，饱尝了贫困的蹂躏！但至此，他们除了抗争也没有向命运低头。总是深信，有付出便会有回报。

剧中最后一个人物施才旺，戏份不多，但每一次出场总显现着他被贫困压弯了腰的精明与盘算，神来之笔却是戏的最后一场，他也饱暖思人欲，寻觅着唱出“一只鹭鸶白了头，天天想鱼江边游”的情歌，一个被扶贫扶出精、气、神的老人跃然舞台。

通观全剧，八个有名有姓的人物，个个有血有肉，人人神采飞扬，感谢编剧，为我们的时代，创作了一台诗情的戏，塑造了一群可爱的人。

（作者单位：湖南理工学院）

责任编辑 孙 婵

# “夹生”之痛

——评伍水清长篇小说《花殇》

◎ 谭晓洋

**摘要:**长篇小说《花殇》,以三妹这一主人公的命运为主线,讲述了上世纪二十年代至今湖南农村几辈人错位命运的缩影,折射出整个社会历史变迁和时代发展的特征。文章主要从三个不同的维度进行分析:人生苦旅,在理想与现实的夹缝中艰难前行;人生角色,在自我与时代的裂隙中扭曲错位;人生况味,在痛苦与幸福的交织中苦涩咀嚼。人生苦短,花开花落,只有经历了这种个人命运的“夹生”之痛,才能真正彻底地领悟人生的价值和意义!

**关键词:**《花殇》;“夹生”之痛;人物角色;生存状态

伍水清长篇小说《花殇》的文本时间前后跨越四代人,几乎串联起整个二十世纪中后期的时代脉络。小说在叙述三妹这一主线人物时,穿插讲述了三妹爷爷李有财的发家史,丈夫刘佳惠家族前两代的恩怨,以及其他旁支人物的生活经历。同其他书写那一特殊时代的作品相比,《花殇》最显著之处在于:它充满着生活的烟火气。就像农村傍晚时,丝丝缕缕上升的炊烟。这“炊烟”绵柔地包裹住那个暗涌激流的时代的愤怒,包裹住错位命运下每个隐约作痛的伤口,包裹住或黑或红的人性的色彩。人们遍身撞得青紫,但在致命伤到来之前仍是每日穿戴齐整继续生活。人在这时候显得最坚强也最无奈:生活的路越走越窄,不仅不能任性地放弃生存,还要在这窄狭的壁缝中微笑着寻找光亮。你无法简单地评论,小说中的人物到底幸福不幸福。但他们每一点希望的背后都背负着错位的命运所带来的酸楚。家国社会的变迁、时代的伤痕与祖辈的纠葛,最终落实到最平凡的农村人家的柴米油盐中,便烹煮成一锅粘稠却味涩的夹生米饭。

## 一、人生苦旅:在理想与现实的夹缝中艰难前行

1950年代出生的城镇人,是很容易沦陷在理想与现实的夹缝之中进退两难的。其祖辈接受过新文化运动后一系列启蒙思潮的洗礼,父辈见证了脱胎于旧社会的新中国以及新社会的

诞生。他们在混乱飘摇的时代建立起更为纯粹与自由的信仰,也为三妹这一代人的思想教育奠定了更加独立坚强的基调。同样又是因为出生于1950年代,他们所建立起的理想在生存的威压中饱受压抑。莫说勇敢追求理想,一些城镇家庭被划归为富农或地主阶级。这个岿然不可撼动的阶级与成分成为一座大山,没日没夜地压榨着他们的生存资源。他们甚至远不如农村“根正苗红”的贫农家庭出身的孩子活得自由自在,过得更有尊严。

三妹出场时,也正处于这样进退维谷的境地。作为一位少时遍读《红楼梦》《林海雪原》《钢铁是怎样炼成的》等中外名作,各种名言警句“脱口而出,出口即成章”的文化人,三妹与村中其他人相比,更具一份清新孤傲脱俗的人文气质,其眼界以及对于未来的憧憬也显然高过他人。她并未详说对于生活具体有怎样的期许,但常常书不离手的她本非“池中物”。关于理想,她最决然的一次争取便是抗拒与刘佳惠的婚姻。

相较于找到一个更适于结婚,过日子的人,三妹显然更倾向与一个精神气质相契合的人在一起。前者基于对生存需求的现实考虑,而三妹对于爱情的追求却远比这更加纯粹与崇高。她拒绝刘佳惠首先因为刘佳惠本身不具吸引三妹的闪光点。刘佳惠是个过于平凡憨厚的农村伢子,他生于农村也被囚于农村。从小到大的农村生活教育他的是踏踏实实,安守本分。而更重要是,爷爷因地主成分所受到的迫害极大地冲击了幼年刘佳惠的心灵。他既



愤恨悲怆，同时更懂得宁静生活的可贵。他只想平和安静地过完一生——刘家冲这个他爷爷不断被迫害的地方教会刘佳惠的是沉默、臣服，与依附土地。他不向往更远的地方，更大的城市，更不渴望了解什么新潮与独立的思想。刘佳惠在生活中早早掩埋了自己的活力与年轻人的野性，而这正是三妹自己最耀眼的特质。

结婚前的三妹是个朝气蓬勃，活力无限的人。尽管家中同样受到迫害，又被赶到农村开始生活。但三妹就像一头健壮又好强的小牛犊，人对事的热情分毫未减。她暗暗同那些早已精于劳动的同村人较劲插秧，和生产队长打赌扛打谷机，为多挣两个工分冒着受伤的风险辛勤劳作。更可贵的是，她在奋力融入农村的同时也不放弃看书增长知识，坚守着自己内心的那一份执着。

三妹对于生活踊跃进取的态度与刘佳惠沉默寡淡、默默忍耐的态度几乎背道而驰。而“我”之所以会受到三妹的青睐，或许也有部分原因正是在于“我”对新书籍、新事物既好奇又真诚的态度让三妹发觉：“我们”都向往更广阔的生活以及更辽远的天地，“我们”具有走出农村、冲刺未来的动力与拼劲。正如三妹婚前最后一次见面对“我”说的：“你要好好的、发狠地读书，书读好了，你就会有出息。”书里的生活才应该是“我们”真正要去追求的，这同样也是三妹自己的梦想。与刘佳惠的婚姻，无疑葬送了三妹奔向理想未来的诸多可能性，同样掐灭了三妹那股生生不息的理想之火。

三妹不仅仅保留有对爱情的浪漫幻想，现实生活的艰辛和命运的洗礼，使她更深刻地懂得结婚理应基于现实进行选择。这段婚姻让三妹在意的是刘佳惠家同为地主阶级的高成分。“三妹矢志追求的，原本是做人应有的那份平等、那份尊严和那份人格”。在以阶级斗争为纲的年月里，成分成为另一种人生而不可反抗的“社会阶级”。三妹无力违抗社会的大背景而追求所谓的尊严与人格，“地主阶级”成为一颗

“政治的恶果”在三妹的生命里生根发芽。她唯一能做的便是拒绝与同为“地主阶级”的，所谓“门当户对”的男人结婚，从而逃离“高成分”阴霾，免受偏见与屈辱。这也是对当时宿命般的婚恋现状的反抗，凭什么偏要符合社会这不合情理的期望，凭什么非得让乡里乡亲不对自己的婚姻“说多余的话”才算是幸福圆满。这样的婚恋，真正与感情又有几分相关呢？这是专属于那个特殊年代的无力抗争。三妹内心深知想要与“我”这样有着“贫农阶级”“优越出身”的人结为连理的希望是多么微茫渺小，无情的现实无力去改变，却又让人无法轻易妥协。但三妹关于爱情与生活的理想全然没有实现么？也不尽然。

三妹与刘佳惠无奈地结婚了，这种婚姻产生于独特历史背景的社会强力与底层家庭的生存需求。尽管他们欠缺爱的激情，但时间的陈酿，却孕育出另一份相濡以沫的伉俪深情。三妹与她的家庭未曾在社会中获得的人格、平等与尊严，却在刘佳惠的小家庭中被重新发掘、被尊重与呵护。一度让三妹恐惧与绝望的农村妇女深渊般的婚后生活以及底层女性失去自我，只为家庭劳苦付出的命运也并未成为折磨三妹的酷刑。平静、安稳又诚挚、幸福的生活，三妹是拥有过的。

三妹的理想在嫁给刘佳惠的那一刻仿若夭折，又随着时间慢慢出现新的转机。“半生不熟”的“夹生”理想就这样艰难绵延在岁月中。

## 二、人生角色：在自我与时代的裂隙中扭曲错位

“李有财开始还有点不相信自己的耳朵”，“居然有几个外面来的人，跑到这里宣布要把他的田产分给别人，一份钱不给白送”。这是三妹爷爷李有财在面对土改工作队要求他上交财产时的第一反应，也是当年那些被打成地主富农的人同样有过的经历。正如旧社会末期那些靠着天看收成过日子的底层农民一样，李有财一辈子的梦想就是攒到足够的钱拥有一块自己的土地，改善家境，过上安稳宽裕的生活。然而讽刺的是，这位省吃俭用的农民真正获得了属于自己的土地，开起米铺过上理想的生

活时，不仅家产悉数上交，还成了“地主阶级”。

不论是三妹、李有财还是《花殇》中的其他人物，他们的自我意识和生存理念被时代的大潮无情撕扯，各自扮演的人生角色在历史进程与现实生活的滚滚车轮中被碾压而扭曲错位。在生活的裂隙中，他们被推搡着去接受去理解那些骤然出现，甚至已经显现于自身命运的创伤与缘由。在这个过程中，又一次次被迫去重新定位自我的存在，去反复弥合个体与时代之间的沟壑。

以李有财为例，作为生存都难以为继的底层百姓，在风雨飘摇的年代他考虑得最多的就是怎样活下去，以致他的思想与中国近代瞬息万变的时代思潮常常是脱节与错位的。李有财的观念简单朴素，认为付出便总会有回报。他不明白自己没偷没抢的辛苦钱怎么就成大家的了？他或许更难以理解什么叫做“公有制”，什么是“共产主义理想”。对于未接受过一定文化教育，温饱与生存仍是生活主要目标的农村底层民众而言，国家的政策、社会的意识形态，以及当代的思想潮流都不如锅中几斗能够饱腹的米食来得真切。那些引领时代的社会思潮与当时许多百姓的真实生活之间实际上仍然相距甚远。

“世界潮流浩浩荡荡，顺之者昌，逆之者亡。”能够窥见历史发展趋势并把握时代大潮的，只能是极少数英雄人物。与伟人的人生角色不同，广大的普通老百姓只能被时代的大潮裹挟向前，少数人甚至在历史的车轮中被碾得粉碎。他们大部分人鲜有机会接受教育，更难得从生存的困境中主动脱身出来感悟时代前行的脉搏。在闭塞落后的乡村环境中，无时不对抗着沉重生存压力的他们，其眼界早已被囿于乡间的纵横阡陌之中，更无力去有效改变属于自己的命运。

三妹更是如此，她对于爱情与平等人格的追求显然根源于“五四”时期以及近现代的启

蒙浪潮。但她所生存的年代与家庭成分已经预先剥夺了她追求这种梦想的权利，至少是造成了难以逾越的巨大阻碍，从而不得不屈服于现实而极不情愿地嫁给了刘佳惠。而三妹在与刘佳惠的这段婚姻中所获得的简单幸福以及对于刘家冲的适应，实则也是她屈于现实的一种委婉体现。她在一条由时代规划好，而并非出于自我意志选择的道路上勉强寻到了一种“幸福”。这种“幸福”尽管看上去已经让许多人艳羡，但其实却葬送了一位知性女性青春年华最宝贵的东西——对人生的美好憧憬和向往。这沉重的代价让三妹的性格发生了第一次不同寻常的裂变，她看似平静地接受了妻子与儿媳的角色之后，多了份沉稳冷静，却少了出嫁之前那份灵动与倔强。她棱角尽收，将家里的一切打理得井井有条。但这个贤妻良母般的三妹却再也不是和“牯牛”一起谈天说地，无邪天真的三妹了。

三妹的城乡身份同样如此。三妹在城镇长大，不仅接受过优于一般乡下人的文化教育，同样怀揣着城镇孩子出人头地去寻求更自由的生活的目标。但随着“文革”的开始，三妹一家被迫来到了农村。包括嫁给农村伢子刘佳惠，都是三妹不得不去适应农村生活的一部分。正因为三妹的青春都耗费在了刘家冲，使她终究与刘家冲变得心心相通。她从内心深处接纳了那里的山山水水，那里的乡里乡亲，那里的民俗民风，并且产生了深深的依恋。尽管随着改革开放，儿子长生事业有成，欲让三妹重新回归城市生活，但就是这份浓得再也化不开的“乡情”，让三妹人生角色的变化与时代发展赐予的机会再次失之交臂，她还是更爱那种农村生活的恬静素雅，更习惯农村邻里之间无私真挚的互帮互助。虽然三妹自小来自城镇，但现代都市的喧嚣与繁华已无法再让三妹产生一种心灵的归属。她又一次与时代产生了“代沟”，只不过这一次哪怕错位了，三妹也没有再次选择迁就与妥协。

### 三、人生况味：在痛苦与幸福的交织中苦涩咀嚼

从文学表现生活的角度出发，《花殇》通过对三妹等众多人物角色的刻画，向我们展示了一幅幅

特殊年代下乡村生活的面貌。进而以不同人物个体的曲折命运，折射出整个社会历史变迁和时代发展的特征。人生的际遇，无论是悲痛和喜悦，还是痛苦和幸福，亦或是希望和绝望，都不过有时也、命也、运也，反过来又无一不被打下了深深的时代烙印，让人们在自己现实的生活经历中去细细品味和咀嚼！

从故事的情节看。三妹作为小说的主人公，其命运无常所经历的人生悲喜，更是集中体现了人生况味的苦涩。三妹一家从县城被赶到乡下，对全家而言，这无疑是一次巨大的打击。但三妹还是很快接受并适应了乡村的生活，少女初生的情愫和青涩的恋情，让她初尝人生的幸福。不过这种幸福来得太过短暂，随之而来的谈婚论嫁，又让她陷入了婚姻的痛苦之中，最终无奈嫁给了本分老实的刘佳惠。婚后的平静生活和一双儿女的到来，尤其是女儿长霞的懂事、乖巧和好学，又给了三妹无限的喜悦和希望。然而，爱女罹患绝症而突然病故，让她再一次被重重击倒。岁月的流逝慢慢淡化了三妹失去爱女的痛苦，山村煤矿的建立带来的家境改善，使三妹又坚定了生活的信念。可天有不测风云，偶发的矿难使三妹一夜之间失去了自己的丈夫，滑落到了人生的谷底。只到迎来改革开放，儿子长生的创业崛起，才最终给了三妹的人生一个圆满的结局。这“四悲”和“四喜”的命运交错，让三妹尝尽了人生酸甜苦辣的滋味，又何尝不是我们现实生活的一种真实写照和体会。

从人物的刻画看。“我”与三妹第一次见面，“尤其是那张细腻的脸，光泽华丽，白里透红，纯净得没有一丝瑕疵……”，豆蔻年华的三妹正处在一生中最天真幸福浪漫的时刻。“三妹低下头，腼腆地笑着，然后慢悠悠地说：‘我也希望没有这堵墙！’说完，垂着头，脸上泛起一片绯红。”少女怀春特有的娇羞，初恋的滋味，无疑是三妹人生中难得的一次情感幸福的体验。偏头等人的相亲、刘佳惠的死缠烂打，

让三妹又陷入了婚恋的痛苦，她“不断地反问自己：人为什么要恋爱结婚呢？要是不恋爱不结婚，又会省去多少烦恼忧愁”。然而，她最终还是只能屈服于母亲的逼婚。婚后的三妹，“日子过得也还算好……她心里领了婆婆和丈夫的好意”。对刘本知强加自己的那些“恨和整，从来没有表现出什么愤怒，也就是笑笑，叹叹气，只在心里一点点地研磨和领悟”。女儿长霞的聪慧乖巧使她“欣喜万分”，而骤然的离世又让她陷入了人生绝望的痛苦，“感觉到生命欲求的卑贱与无谓”。后来刘家冲开矿建厂了，日子一天天好起来，但丈夫在意外的矿难中身亡，又让她再一次经历了一场人生的厄运。“三妹一整夜坐在刘佳惠的床前，贪婪地嗅着刘佳惠身上的味道，像是想拼命地挽留住，解码着刘佳惠的气息”。后来儿子长生的创业和发迹，使她不由得“蓦然升起一种幸福和自豪感”，给了她莫大的心灵安慰和精神寄托。

一部好的文学作品，除了要有故事情节的精心构思，还离不开人物特征的精细刻画。正是有了这样一个个鲜活的人物角色，才构成了一幅幅活生生的人生画卷。《花殇》主要通过人物外表刻画、语言刻画、动作刻画以及心理刻画等多种表现手法，综合再现了不同时期、不同场景、不同角度的人物的典型形象，从而有效烘托出了各自人生痛苦与幸福交错的苦涩滋味。

从人性的挖掘看。三妹一生的“幸”与“不幸”，既是时代大潮、社会变迁深刻影响的结果，也是自我人性的一种可贵彰显。三妹的幸运在于：自己骨子里透出来的对别人的“真”“善”“忍”，这种人格的魅力，无时不感动和影响他人，也换来了乡邻及家人的接纳、信赖和尊重。在那个个人命运屡遭不公的特殊年代，正是三妹的那份“善念”、那些“善言”、那种“善行”，使自己在人生逆境中始终坚守、不曾放弃、笃定前行，在人生顺境时平静如水、从善如流。即使面对刘本知的处处刁难和恶整，她也没有过多的对抗和报复，而是多方容忍付之一笑。对待儿子的发迹和显赫，她把那份欣慰和喜悦深埋心底，没有一丝的张狂和傲慢。



而家人和乡邻对三妹“善”的回馈，也成为她精神世界赖以支撑的支柱和动力源泉。三妹的不幸在于：生活总是吝啬给予她任何选项，不论是家庭的出生、刘佳惠的出现，还是长霞、婆婆以及丈夫的死亡，三妹每每只能默默地面对与承受，在与命运的抗争中显得那么渺小无助。

刘本知的人性刻画正好相反，作为小说最重要的反面角色，他的人格裂变与回归，更是彰显了人性“恶”的一面。原本地道的农民，有着一颗纯朴的心灵和善良的本性，“在过去也算得上是忠厚之人”。但特殊年代的政治运动，加上家族的恩怨，却点燃了刘本知那丝潜藏在心底的“恶”念，扭曲了自己的良知与道德。他对邻里的无情批斗，对三妹一家的记恨和恶整，甚至黑夜强暴三妹未遂的丑行，无一不反映出人性自私、嫉妒、贪婪和邪恶的一面。直到后来，刘本知从云端的高处跌入尘埃，才

逐步实现了自己人性的回归。他不为乡村邻里所待见，“心里不是滋味，一直躲在靠墙的角落，为自己以前的行为后悔”，“对三妹一家人的态度，已经有了完全的改变”。历史的大潮把刘本知高高地抛起，又重重地摔落在沙滩上，让他成为了一个时代的弃儿，不得不独自咀嚼自己人性“嬗变”和命运交错的苦涩。

文学是历史记忆的承载，是文明进步的缩影，也是现实生活的写照。伍水清的《花殇》，无疑是一种对人生、对人性、对人类历史的叩问。人生苦短，花开花落，只有经历了这种个人命运的“夹生”之痛，才能真正彻底地领悟人生的价值和意义！

（作者单位：兰州大学文学院）

责任编辑 马新亚

在当下媒介发达的语境中,电影的媒介特性越来越受到学界的重视。它首先存在艺术与传媒的双重属性。作为一种艺术,与传统艺术相比,电影具有鲜明的现代性与大众性,依赖于自身的技术性与可复制性,并在大众传媒的力量支持下,具有强大的辐射力与影响力。另一方面,由于电影的生产始终离不开内容生产,故事成为电影消费的关键,又显然离不开特殊的价值观、意识形态。于是,伴随电影的产业属性、大众效应的凸显,政治及其文化影响就成为另一张面孔。如此,随着二十一世纪“中国崛起”,中国电影“走出去”,在跨文化的市场背景下、娱乐休闲的消费活动中,如何斩获票房,获得他种文化的认同,发挥更为深层的文化影响力,等等,成为当下电影研究重要的命题。

出于这样的研究目的,本栏目组织的三篇论文均聚焦当下中国电影的北美市场,试图从文化折扣、电影发行、消费类型等不同的角度,立体描述当下中国电影的海外生存状态。陈林侠的论文通过对国内与北美市场的折扣数据分析,认为当下中国电影在北美市场的票房已经从2006年之后的低谷重新抬升。好转的关键在于对华裔观众的培育与吸引。但另一方面,中国电影海外传播的最终目标在于影响世界。当下电影内容造成新的区隔,导致“非华裔”观众的接受障碍。因此,从远期目标来看,故事应当转向文化传统,回应世界性话题,培育多样化的观众群体。周露霞的论文独辟蹊径,从国内较少关注的发行角度,深入研究了当下中国电影北美的状况。该文以华狮、WGUSA两家公司为样本,指出了两家公司基于细分市场的有限发行、“内地转向”的集中战略,收获了当下票房的增长。更重要的是,该文深入分析了华语电影发行存在的问题。指出了票房增长缓慢、波动明显的现象背后,存在着市场定位狭窄、消费特性认知不足、获利结构单一等诸多问题。应该说,该文有理有据,具有较强的说服力。唐映雪的论文详细勾勒了近二十年中国电影在北美市场的类型消费状态。该文认为,2006年之后,具有东方文化特性与观众基础的武侠类型,市场认可度已经下降,转而剧情片拥有更大的消费市场。但该文同时指出,当下中国电影尚未形成较稳定、具有优势的消费类型。北美市场的消费困境需要兼顾情节内容、叙事策略,尊重既定的规则的前提下,进行“反类型”叙事。这对于目前中国电影海外发行,从类型消费的角度提供了重要的参考价值。

(北京电影学院未来影像高精尖创新中心研究员  
中山大学中文系教授、博士生导师)

# 当下中国电影的文化折扣:从故事消费到文化民族主义

——以北美外语片市场为核心

◎ 陈林侠

**摘要:**北美市场作为全球电影竞争激烈的地区,成为评估中国电影海外竞争力的重要风向标。当下中国电影在北美市场的票房已经从2006年之后的低谷重新抬升,呈现出运作商业化与价值观主流化两大特征。这种好转的关键,在于对华裔观众的培育与吸引,反映在故事内容方面,就是以特殊的社会经验、集体记忆与民族主义情绪形成观影诉求,减低文化折扣。但另一方面,中国电影海外传播的最终目标在于影响世界。如此的内容又造成了“非华裔”观众的接受障碍。当下中国电影拓展海外市场,需要从现实的国家利益转移到从文化传统的深处(情感、价值、思维方式),回应当下全球面临的共同问题。这种差异性的意义价值,避免了显见的敏感的政治权利,既有效赢得海外市场,又准确地传达出民族主义立场。

**关键词:**北美市场;中国电影竞争力;民族主义;文化传统

北美曾经长期是全球票房规模最大的市场,好莱坞电影无疑占据了主导地位,留给外语片的空间并不大。然而,我们通过北美票房数据库 MOJO 发现,这又是一个极具包容力的市场。自1980年代以来发行且有票房纪录的外语片2302部,从区域来说囊括了世界上大多数国家电影。既有法国、意大利、瑞典、德国等传统的电影强国,也有不同意识形态、新兴市场的国家电影,如中国、俄罗斯、伊朗、古巴、印度。可以说,从全球文化竞争的角度考察,北美市场具有重要的样本意义。

二十一世纪以来,中国电影产业迅速崛起。2012年,内地超越日本,提升为世界第二大电影市场;2018年首次超过北美,成为全球票房规模最大的地区。不仅如此,在国内票房前100名,中国电影有五十一部之多,无论是市场份额还是数量都占据了一定优势。在迈向电影强国的过程中,中国电影的海外市场应当是重要的指标参数。截至2019年3月6日,这五十一部中,在北美发行且有票房纪录的有32部,超过60%以上。但就票房来看存在着较大的差距。我们认为,这种落差包含了复杂的因素,从文本来说,如艺术观念、审美趣味,从观众来说,如价值观念、审美期待以及审美心理,等等。

因此,研究同一部电影两个市场的不同表现,不仅具有重要的学术价值,而且,能够从理性的立场,审视自身存在的问题,从而促进电影的再生产。

## 一、国内与北美:两个市场的状况

中国电影的市场崛起得益于中国经济的快速发展。在中国城镇化发展,物质财富迅速积累,人们生活水平大幅提高的背景下,电影作为一种重要的娱乐休闲方式,在经历1990年代极度衰落之后,又一次广泛地进入了市民的日常生活。然而,中国电影在产业(政治与资本合力)强行拉动下成长起来,存在着艺术滞后的问题。一方面,我们确实看到国产电影的类型越来越丰富,故事内容得到一定程度的提高,但另一方面,当下市场成功的电影越来越严重依赖于特殊经验(社会现象、民族心理),从世界范围来看,又限制了自身的影响力。国内票房的成功与海外市场的萎缩,成为当下中国电影一个难解的命题。

为了进一步说明“成功”与“受限”,我们用下表来对比中国电影两种市场的情况。

我们不妨把表中的电影分为如下类型:1、以动作片的形式,表现主流意识形态的电影,如《战狼2》《流浪地球》《红海行动》等;2、以魔幻、奇幻的形式,讲述古代题材,如《长城》《寻龙诀》,



国内票房前 100 名的中国电影北美市场的折扣情况表

折扣率名次	票房名次	片名	国内票房	北美票房	折扣率	编/导/演	类型	年份	折扣因素
1	39/1879	西游降魔篇	124699	1.805	0.000014	周星驰/周星驰/文章	冒险/喜剧	2014	文化区隔
2	96/2006	致我们终将逝去的青春	71758	1.118	0.000015	李楠/赵薇/赵又廷	怀旧/爱情	2013	集体记忆
3	38/1509	泰囧	127194	5.738	0.000046	徐峥/徐铮/徐峥	冒险/喜剧	2013	社会现象
4	89/1414	天降雄狮	74417	7.406	0.000099	李仁港/李仁港/成龙	动作/冒险	2015	意识形态
5	19/817	功夫瑜伽	175260	36.2	0.000206	唐季礼/唐季礼/成龙	动作/冒险	2017	意识形态
6	69/981	智取威虎山	88418	22.8	0.000257	黄欣/徐克/张涵予	动作/战争	2015	集体记忆
6	93/1056	西游记女儿国	72738	18.7	0.000257	文宁/郑保瑞/冯绍峰	奇幻/动作	2018	文化区隔
8	12/598	捉妖记 2	223708	70.6	0.000315	吴炜伦/许诚毅/梁朝伟	奇幻/喜剧	2018	文化区隔
9	83/897	大闹天竺	75793	29.3	0.000386	束焕/王宝强/王宝强	喜剧/动作	2017	社会现象
10	3/317	红海行动	365078	154	0.000421	冯骥/林超贤/张译	动作/剧情	2018	意识形态
11	17/531	前任 3	194174	83.8	0.000432	田羽生/田羽生/韩庚	爱情/喜剧	2017	社会现象
12	56/741	乘风破浪	104853	47.1	0.000449	韩寒/韩寒/邓超	剧情	2017	社会现象
13	1/179	战狼 2	567926	272	0.000478	吴京/吴京/吴京	战争/动作	2017	意识形态
14	98/809	私人订制	71209	37.578	0.000527	王朔/冯小刚/葛优	喜剧/贺岁	2013	社会现象
15	23/514	西游伏妖篇	165593	88	0.000531	周星驰/徐克/吴亦凡	奇幻/喜剧	2017	文化区隔
16	74/738	唐人街探案	82442	47.4	0.000574	陈思诚/陈思诚/王宝强	动作/喜剧	2016	社会现象
17	4/261	唐人街探案 2	339769	198	0.000582	陈思诚/陈思诚/王宝强	喜剧/悬疑	2018	社会现象
18	43/593	三打白骨精	120101	70.9	0.000590	冉平/郑保瑞/冯绍峰	奇幻/动作	2016	文化区隔
19	47/561	心花路放	116934	77.7	0.000664	岳小军/宁浩/黄渤	喜剧/公路	2014	社会现象
20	44/547	湄公河行动	118818	80	0.000673	林超贤/林超贤/张涵予	动作/犯罪	2016	意识形态
21	78/685	无名之辈	79451	55.1	0.000693	饶晓志/饶晓志/陈建斌	剧情/喜剧	2018	社会现象
22	22/394	寻龙诀	168274	124	0.000736	张家鲁/乌尔善/陈坤	惊悚/冒险	2015	文化区隔
23	24/367	港囧	161410	130	0.000805	徐峥/徐铮/徐峥	喜剧/怀旧	2015	社会现象
24	67/572	超时空同居	89988	74.6	0.000828	苏伦/苏伦/雷佳音	爱情/奇幻	2018	社会现象
25	29/369	夏洛特烦恼	144161	129	0.000894	闫非/闫非/沈腾	喜剧/爱情	2015	社会现象
26	75/573	从你的全世界路过	81423	74.4	0.000913	张嘉佳/张一白/邓超	爱情/喜剧	2016	社会现象
27	5/150	美人鱼	339211	323	0.000952	周星驰/周星驰/邓超	爱情/喜剧	2016	社会现象
28	2/80	流浪地球	454490	565	0.001243	龚格尔/郭帆/屈楚萧	科幻/冒险	2019	文化区隔
29	30/271	芳华	142258	189	0.001328	严歌苓/冯小刚/黄轩	怀旧/爱情	2017	集体记忆
30	66/345	老炮儿	90280	141	0.001561	管虎/管虎/冯小刚	剧情/怀旧	2015	集体记忆
31	81/181	叶问 3	77031	267	0.003466	黄子恒/叶伟信/甄志丹	动作/传记	2016	集体记忆
32	46/4	长城	117457	4554	0.038771	托尼·吉尔罗伊/张艺谋/马特·蒙达	奇幻/动作	2017	文化区隔

表格说明：折扣率是依据北美与国内市场的比例，名次一栏两个数据，前一个数据是国内票房排名，后一个是北美外语片票房排名，截止时间均为 2019 年 3 月 6 日。

尤其集中在已成系列的“西游”题材；3、以特定的社会经验与集体记忆，进行青春式怀旧，如《芳华》《老炮儿》等；4、凸显当下社会现象的喜剧，如《泰囧》《港囧》等。以上四类较准确地概括了当下中国电影的状况。在相当程度上，国内外市场的互动增强，北美市场的中国电影即是国内电影的缩影。

“折扣率”一栏需要细致区分。折扣“大”存在两种情况：一是国内外票房确实相差极大，因而能够显示出两个市场消费取向的差异，如折扣率前列的《西游记降魔篇》《致青春》《泰囧》《天将雄师》等；二是由于国内票房过大，北美虽然已在外语片的平均票房之上，但由于外语片规模的客观限制，也会造成折扣率较大。如《红海行动》《战狼 2》《唐人街探案 2》《夏洛特烦恼》等。

与之相似，折扣率的“小”也存在两种情况，一是两个市场票房相对均好，具有相似的消费取向，《叶问 3》《老炮儿》《芳华》等；二是相对于两个市场，票房较低，由此造成的折扣率“小”，如《从你的全世界路过》《超时空同居》。因此，我们在分析折扣率的时候，还应该考虑北美外语片特殊情况。本文除了总体票房，还引进了平均票房的标准。截至 2019 年 3 月 6 日，北美 2302 部外语片，平均票房为 100 万。事实上，北美外语片的两极分化非常严重，超过片均票房实则已位列前 300 名。

我们把“名次”与“时间”两栏放在一起，就能清楚描绘出中国电影北美市场的票房变化。中国电影在二十一世纪初期到 2006 年经历了古装武侠片的热潮，创造了整个华语电影的历史纪录，但此后陷入极度的萎缩。表格中 2013 年的《泰囧》

《致青春》、2014年《西游降魔篇》的票房低迷惨淡，就是这一时期的代表。在此期间，中国电影虽然国内市场急剧扩张，但一直未能找到如何面对世界讲述新的故事类型，在古装片失效之后，所集中发行的城市片、青春片以及爱情片都难以吸引海外观众。北美华狮电影发行公司CEO蒋燕鸣用“销声匿迹”来形容华语电影在北美市场的表现。<sup>①</sup>这种情况在2015年得到明显改善。全年有四部电影超过了北美外语片的片均票房，成为2007年之后的佳绩。此后，在发行数量得到保证的情况下，2016年的《叶问3》《美人鱼》远超片均票房，2019年的《流浪地球》成功实现500万的超越，创造了2006年以来最好的纪录。<sup>②</sup>在这种起伏中，当下中国电影的北美票房虽然难以与二十一世纪初期相比，但就电影所透露的价值信息及其消费趣味，都发生了明显变化。从古装武侠、都市爱情再到主流观念，中国电影在北美市场上重新塑造出有别于艺术电影和武侠片的趣味与习惯。

就票房来说，以上32部中国电影超出北美平均票房的有12部（37.5%），100万的有7部；200万的有2部；300万的有1部，300万以上1部。相对于低谷时期的《西游降魔篇》《致青春》《泰囧》《天降雄狮》等仅数万美元，已经发生了巨大的变化。在国内电影生产与运作模式较稳定、较规范的情况下，票房的扩大具有可持续性。“编/导/演”一栏反映出两个特征：以导演为核心的主创力量出现明显的代系更迭；香港导演越来越融入内地市场。内地票房前100名中，王宝强（3次）最多，徐峥、冯小刚、周星驰、徐克、郑保瑞、陈思诚、林超贤，均达到2次，香港导演讲述内地故事成为常态。不仅如此，导演介入编剧、表演、监制的成功率相对较高。10亿以上的19部，编导合一的就有11部之多。从演员介入编导的一体化的倾向开始凸显，如赵薇、周星驰、吴京、徐峥、王宝强。导演通过身兼数职的方式，从策划、制作、发行、市场的整个环节，实现对电影的控制，因而在艺术上能够迅速形成风格，

在市场上，制造消费的品牌效应。如周星驰、开心麻花、徐峥、王宝强等均是如此。然而，北美等海外市场则对“导/演”的关注极为分散，在11部超出平均票房的电影中，导演均只出现一次，如徐峥、林超贤、吴京、陈思诚、郭帆、闫非，并且同一导演也有失败的案例，如周星驰成功的《美人鱼》，但《西游降魔篇》极为惨淡，冯小刚的《芳华》票房虽高，但也有仅为37万的《私人订制》。演员方面，在成龙失去影响后，就更加缺乏市场影响力了。从这个角度说，中国电影在北美市场仍未形成明确而稳定的观众诉求，导演、演员均难以成为消费品牌。电影消费更多集中在故事内容本身。如2019年大热的《流浪地球》，导/演均不具有市场号召力，然而科幻故事成了吸引观众的亮点。

在类型方面，一部商业电影往往糅合了多种类型。我们不妨分类型元素来统计。32部电影中，喜剧片15部，动作片12部，爱情片7部，冒险片6部，奇幻片5部，青春怀旧片4部，剧情片4部，战争片2部，惊悚1部，传记1部。国内市场较多依赖于喜剧片与动作片类型，冒险类型有所上升，但两者相对集中在外部动作。强调故事内容的类型如战争、惊悚、悬疑等明显偏少。与之不同的是，北美市场百万以上的12部电影中，类型较为分散，动作片4部，喜剧片4部，怀旧片3部，爱情片2部，剧情片2部，冒险片2部，悬疑片1部，科幻片1部，奇幻片1部。值得注意的是，通常我们认为喜剧片存在文化折扣，但是，在北美市场，它与动作片并列为最多的类型因素。应该说，以上三部影片各有特点。《唐人街探案2》针对青年观众，《港囧》《夏洛特烦恼》的喜剧成份更多是中年群体。不仅如此，怀旧片往往涵盖特定的社会经验，对观众来说，具有一定的区隔。如《芳华》的六七十年代的社会背景，《老炮儿》的老北京的生活方式、语言习惯，《港囧》大量使用老电影与粤语歌曲的桥段。这都没有成为北美观众的障碍。我们把“类型”与“时间”联系起来考察，2015年的崛起，依赖于玄幻与怀旧类型，2016年则是喜剧与动作类型，2017年的怀旧与动作类型，2018年的喜剧与动作。值得分辨的是，此时的“怀旧”，是与尚未远去的八九十年代的集体记忆相关（《芳华》可谓

特例，但故事也延伸到新时期的改革开放与更加商业化的1990年代；《致青春》《港囧》《老炮儿》等都集中于全面建设社会主义市场经济的时期）；此时的“动作”，已经不再是古装的武打，而是融入了器械、科技、战争等现代性元素的动作，如《战狼2》《红海行动》《湄公河行动》。因此，从类型来说，中国电影的当下性经验较为突出。这反映出1990年代社会结构性转型的意义，商业化浪潮对中国人的情感、心理、思想产生的巨大影响。“折扣因素”一栏则传达出有趣的信息。社会现象、集体记忆似乎已经被北美观众所关注，文化区隔也不明显，意识形态仍然是交流的最大障碍。一方面，我们看到在折扣率最大的前十名中包括文化区隔出现4次（“西游记”的题材）、意识形态2次（《天将雄师》《智取威虎山》《红海行动》的民族主义）、闹剧式的社会现象2次（《泰囧》《大闹天竺》）以及集体记忆2次（《致青春》《智取威虎山》）等，另一方面，在折扣率最小的十部电影中，社会现象（4次）、集体记忆（4次）似乎最不具有折扣性。相对说来，意识形态的折扣最大，尽管已经出现改善的端倪，如《战狼2》斩获了272万美元。

归纳起来，表格反映出一系列的新信息值得我们关注：2015年以来中国电影在北美市场已经逐渐回暖；国内外市场之间形成了关联互动，文化折扣大为降低。当下中国电影与1990年代张艺谋等第五代艺术电影，借助国际电影节路径的获奖模式拓展海外市场完全不同，也不同于二十一世纪初期以美国发行商代理发行的大片思路。获奖模式说到底仍然是西方文化所预设的中国形象，一种基于西方中心的文化选择与消费。美国发行商以自己的市场预设选片，如在《卧虎藏龙》后带动起武侠热，过度消费后则迅速失去了市场。因此，当下国内外市场密切联动的意义重大，意味着发行思路内外的一致，海外市场成为国内市场合理的延伸。具体表现为在时间方面追求同步上映，且发行重点、消费类型均与国内相同。在海外发行商的长期培育下，故事内容的折扣已然有所降低，

历史文化、社会现实、集体记忆均不再成为交流的障碍。这将在很大程度上使得中国电影在世界影坛上呈现出主流面貌，必将在不久的未来传达中国的正面信息。

## 二、故事消费：公共经验、集体记忆与民族主义

当下中国电影在北美市场回暖，与发行商（“北美华狮”）强调华人观众的发行思路相关，源自于这一特殊的观影群体。在我看来，寄寓海外的华人群体是中国电影海外市场的中坚力量，对于拓展海外市场来说，至关重要。这是因为在中国的国际地位迅速上升的背景下，作为一种已经深入他种文化腹地的特殊群体，华人的影响力逐渐增强，能够推己及人，影响到身边的人群，具有将潜在观众变成现实观众的可能。可以说，任何在海外市场占据优势的国别电影，首先就需要将本国族裔的观众培育起来，形成较稳定的核心，其次才是所在国他种文化的群体。最典型的莫过于二十一世纪以来在北美乃至整个海外市场异军突起的印度电影，数量庞大的印度裔无疑是最重要的票房来源。从这个角度说，中国电影在海外市场的落差之所以如此之大，就在于艺术电影及其古装大片创造出的票房奇迹，来自于满足猎奇心理的他种文化的观众群体。这种强调负面信息的电影类型，显然不是以华人观众为核心，接受群体的构成缺乏稳定性，票房自然也就波动曲折。

从表一情况看，超过平均票房的12部作品，纯粹限于内地经验的仅有《夏洛特烦恼》《芳华》《老炮儿》。如上所述，冯小刚的消费群体与1990年代的集体记忆，折射出当下北美华人观众集中于“80后”及其更年轻的年龄层次。这在一定程度上规约了中国电影在北美市场所传播的中国经验。其他9部，突出境外的华人华侨、多地跨地的叙事，更是在内容上关注国内与华人华侨的关联互动。关联方式存在两种情况：（1）直接讲述从国内到境外发生的故事，以中国人为核心，出现华人华侨群体，如《战狼2》《红海行动》《唐人街探案2》《港囧》等；（2）讲述中国内地的故事，但引入境外乃至一线欧美演员，如《长城》《寻龙诀》《流浪地球》《叶问3》。相对说来，第一种类型的票房更为显著，原因在于



华人华侨直接出场，境内外的关系更密切。但值得注意的是，就两类的价值来看，民族主义成为共同的文本意识形态。内地与海外华人华侨的关联互动，以及空间往来的便利自由，成为一种创造意义的“旅程”（有限的“世俗朝圣”），对整固已有的民族共同体具有重要的意义。而且，与《建国大业》《建党伟业》借助于党史、建国史、国内战争等历史叙述不同，以上影片已形成了新的叙事模式，一定程度上打通了国内外意识形态的障碍。

归纳起来，关于民族主义的叙事模式有如下特征：（1）实现从国内到海外的故事转向，在生命安全遭遇危险的特殊语境中，民族作为一个共同体，最大可能地凝结了国内及海外华人的力量，且具有充足的合理性。《战狼 2》《红海行动》《湄公河行动》将重点转移到了当下国际政治格局中。搁置了民族主义的“内部求同”，转向“对外抗争”；不再关注于国家内部的社会矛盾与阶级差异，而注重表达中国作为一个整体与其他国家的主体关系。<sup>③</sup>这种转向得到现实的支持。二十一世纪以来，中国作为一股崛起的力量，在全球范围内维护世界和平、保护华人侨民生命安全等方面，发挥着越来越重要的作用。正如此，当下主流电影用以讲述中国军人维和行动，保护华人华侨利益的故事，均有意地选择真实事件为原型，力图塑造一个强大的中国形象。如《战狼 2》综合了印度洋海盗、利比亚撤侨、也门撤侨以及埃博拉病毒；《红海行动》则把索马里打击海盗、利比亚撤侨事件做了一个组合；《湄公河行动》则是泰国华商船只遭武装劫持的惨案，等等。影片凸显了与当下国际社会的关联，明确标识与真实事件的关系，所展示的中国形象，在很大程度上，即是“中国崛起”在电影艺术领域中的反映。这种取材于真实事件的故事有效地刺激了民族主义的观影情绪。

（2）电影重点讲述当下故事，“去历史化”成为民族主义的另一重要特点。换句话说，当下表现民族主义的叙事策略，不再是溯源国家宏大历史、塑造领袖形象以及凸显国家政权建

立的合法性。当下社会经验成为主要的表现对象，即便所怀之“旧”，也在于刚刚过去的 1990 年代经验。《战狼 2》《红海行动》《唐人街探案 2》则突出当下的生活事件；《流浪地球》更是将目光投向了未来。更重要的是，这种“去历史化”叙述摆脱“拟史”的束缚，大多落实到平民生活的层面，通过强调现代主权国家对于当下人们生活状况的责任与义务，以“由上至下”维护基本的生存权利，阐释民族国家存在的合理性，并在“英雄传奇”的修辞中更易于接受。《战狼 2》《红海行动》《湄公河行动》等虽然展示了保护中国商船及其侨民安全、具有现代军事实力的中国海军与国家意志，但是，影片的重点无一例外的是贯彻国家意志的个体（小集体）的英勇行为：融入个体欲望，凸显集体主义价值的“英雄传奇”成为彰显国家意志的“国族寓言”。在这里，个体与国家之间的关系，不是家 / 国、小我 / 大我的非此即彼的断裂，而是在两者合一中塑造出合理性的英雄形象；再加之，这种英雄传奇，放置在生命安全遭受严重威胁的“受损伤”状态：由此，当下中国电影叙述的民族主义存在充分的合理性，易于广泛接受。

（3）电影注重在国际关系与政治的现实语境中讲述民族主义，大量出现境外的城市空间及其外国演员，更重要的是，在思想观念上，国际性视野及其价值日益突出。以上影片所表现的中国，有意跳出民族国家的限制，成为世界发展中国家的代表，普适性价值（如国际主义、人道主义）成为必要的补充，从而摆脱了民族主义的狭隘立场。众所周知，正是基于共同的地域、种族、语言、文化传统、集体记忆，形成了共享政治利益的民族想象，其产生，就是一种突出差异的有限的存在。因此，它存在着内 / 外截然不同的态度，内部的同质整合与外部的本能排斥一纸两面。在世界范围内这种狭隘性尤为明显。当下中国电影清晰地意识到民族主义的缺陷，通过引入人道主义话语，正面应对这一挑战，规避了民族主义的误区。《战狼 2》在凸显保护侨民的国家意志的同时，一再强调中非的友好（“拟亲人”）关系，而在撤侨、拯救人质行动中，完全超越了种族、阶层的差异。《红海行动》也是如此。原本仅是“营救一个必须营救”的中国人的

民族主义的目标，修正为拯救全部人质的人道主义任务。联系到《天将雄师》《功夫瑜伽》《流浪地球》《叶问3》《长城》等其他作品，当下中国电影出现了一个从个体、种族、民族、国家利益等特殊性的开始，最后结束于平等、和平、人道等普适性价值的现象。这个变化意味深长：国际主义、人道主义成为中国电影民族叙事不可或缺的补充。

(4) 电影呈现出依法行动的理性克制，“有理有节”成为张扬民族主义的基本态度。我们看到，以上电影存在一个有趣的现象，中国军队及其维和部队装备先进、实力强大，始终坚持国际法，不干预他国内政、不侵犯他国主权，并在合乎国际法与国内外外交政策的范围内保护本国侨民。即便是彰显英雄主义的个体行为进入战乱区后，也总是自觉约束于国家政治意志，强调政治中立的原则，决不主动介入政府与反政府武装之间的军事冲突。这与美国大片在解救入质、袭击行动中所奉行的“美国优先”的原则完全不同。它往往通过宗教仪式、种族形貌、服装、饮食等日常生活方式，形成一种与西方主流迥然相异的“恶托邦”，确立自身行动的合法性。<sup>④</sup>而且，当故事空间从国内转到海外后，对手/敌人的身份设置具有“去政治化”特征，通过欲望化的“反人道主义”定位后，成为跨国资本-暴力的结合体。我们看到，影片在抽离了特殊的国家政治语境后，海盗、恐怖分子、欧洲雇佣军，以及导致社会动荡人民灾难的反政府叛军，成为纯粹暴力的表征符号。在电影着意建构无涉民族国家政治利益关联的情境中，敌我两方的矛盾冲突得到增强，身体动作、枪战械斗、小规模战争等暴力展示成为消费重点，这种虚构的异体，在恐惧与憎恨中再次激发了民族主义的滋生。

我们认为，当下中国电影北美市场确实已有起色，从发行的角度说，在于强调华裔为核心的观众群体，从叙事的角度说，存在着建立国内外密切的关联互动，传达了民族主义这一特殊的意识形态。这种民族主义在陷入生存危险的异国空间、人物身份设置、去政治化等一

系列叙事修辞中，展示理性格守国家政策、法律的国际化视野，成为沟通海内外观众、降低文化折扣的关键。换句话说，全球化程度提高、通讯技术以及交通的发达，华人华侨与国内之间的双向互动越来越便利；伴随中国经济、政治、军事等硬实力的增强，中国的国际影响力提高，具备了民族主义发生的客观基础。从这个角度说，《战狼2》等主流电影很好满足了中国观众的心理诉求。

### 三、商业化及其矛盾：突破海外市场的另一种可能

以上电影之所以在海外票房回暖，主要原因在于发行思路的改变。北美华人华侨成为观影群体的核心，故事内容的折扣大为降低，成为在主管部门的提倡下实现票房突破的关键。但从另一方面来说，又严重制约了中国电影海外市场的进一步拓展。华裔观众毕竟属于少数族裔。在我看来，中国电影海外市场需要借助华人群体，但最终的目的在于影响更多的“非华裔”观众。民族主义在这方面就难以奏效了。如上文所述，民族主义作为具有现代政治意义的想象共同体，一诞生就带有区分、排斥他者的有限性。按照安德森的看法，北美是最早的民族主义发源地。而在种族错综复杂的生存状态中，暴露出空洞、同质化等诸多缺陷。因此，詹姆逊认为，当民族主义在第三世界国家兴起时，对美国而言似乎则是“早已被合理地清算”的旧话题。<sup>⑤</sup>质言之，当基于种族、语言、集体记忆、社会经验的民族共同体过于清晰时，在获得华裔观众的同时，但也会失去更多的非华裔观众。

就目前的情况来看，当下中国电影的内容生产存在诸多矛盾。表格反映出当下中国电影市场化、商业化的程度明显提高。“类型生产”的理念前所未有地凸显出来。电影故事不再是强调导演风格的艺术创作，也不是一次性生产与消费，而是生产一系列内容相关、情节相继的“家族相似”作品，有利于提高市场的占有率。“西游”成为最大IP概念，形成了周星驰（《降魔篇》《伏妖篇》注重发挥自由改编与当下性戏说）与郑保瑞（《女儿国》《三打白骨精》基本尊重原作的情节，强调符合主流价值观念的改编方法）两种不同的路线。“战狼”系列、“行动”系列、“叶问”系列、“前

任”系列、“唐探”系列、“捉妖”系列，等等。这种生产模式注重开发概念，明确赋予某一稳定而明确的内容特征。如“战狼”系列就是枪战械斗、彰显民族主义的故事，“西游”系列突出魔幻奇观的戏说神话，“唐探”系列不外是混杂于他国闹剧的推理侦探。换言之，当下中国电影的内容生产是从接受终端的国内观众开始，基于IP概念的定量研究（点击、播放、观看、下载等大数据统计）、内容开发（情节、主创的调研）形成“家族相似”的消费商品。它从前期策划就与稳定的、且能预估数量规模的观众群体缝合在一起。这使得电影作品的市场定位明确、投资风险下降，并在此基础上带动、培育一批忠实的观众。然而，问题也在于此：国内电影IP概念的开发是基于国内市场，自然与海外市场尤其是“非华裔”观众产生较大的隔膜。不仅如此，“家族相似”的系列电影具有自身的特殊性，如前后相关的故事内容、相同的人物关系以及刻板的类型模式。由于“非华裔”观众观看中国电影的偶然性，这类电影更在语言、文化之外，增加社会经验等接受障碍，限制了新观众的产生。

进言之，这种生产方式不再依赖于某个导演、演员，而是类型自我的复制衍生。故事原型决定了导演与演员，并将之捆绑在一起；它依赖于IP概念累计迭加市场影响。因此，与先在概念的重要性相比，导演与演员的分量反而有所下降。这既与资本规避风险相关，也是当下中国导演代系更迭、青年导演缺少艺术资本所决定的。越来越多的年轻导演进入一线创作。但与第五代、第六代导演通过国际电影节获得艺术确证、进而赢取市场的途径不同<sup>⑥</sup>，他们越过了艺术领域的权威认同，直接面对国内市场。这造成了中国电影的商业化程度迅速提高，艺术风格急剧萎缩。众所周知，在欧洲电影的影响下，北美市场长期存在着“外语片即艺术电影”的消费传统。法国、意大利、德国、瑞典、西班牙、墨西哥、巴西等大量其他国家电影的票房表现，仍然透露出传统的深刻影响。这要求包括华语电影在内的外语片在个人风格与艺

术个性方面的创新性努力。可以说，当下中国电影在国内与海外发生了明显的错位，由于在艺术方面乏善可陈，这很难吸引具有艺术电影消费传统的“非华裔”观众。

如上所述，当下中国电影的海外发行成为内地市场的延伸，商业资本与主流意识形态愈来愈密切地结合，导致获得高票房的电影被简化成了两种类型：要么偏向消费的娱乐片，要么偏向政府倡导的主旋律。这从根本上构成了进一步拓展海外市场、吸引“非华裔”观众的瓶颈。在我看来，凸现代政治意义的民族主义，体现民族国家对人民权利“由上至下”的维护，固然能够凝聚本民族自信、自强的情绪，但更应当从文化的深层次上，回应当下的时代命题，真正地夯实民族主义的观念内容：即是以“柔性”的文化民族主义超越“硬性”的国家民族主义。所谓文化民族主义，是指用肯定的态度维护本民族在漫长的历史中形成的文化传统，突出其在当下人们的日常生活中的阐释功能及其观念价值。曼海姆说得好：我们之所以属于一个群体，“不仅仅是因为我们生于这个群体，不仅仅因为我们明白承认我们属于这个群体，最后也不仅因为我们对这个群体效忠效力，而主要是因为我们以这个群体的方式（也就是根据所说的群体的意义）来看待世界和这个世界中的事物。”<sup>⑦</sup>这就道出了文化民族主义的重要性。用本民族的生活态度、思维方式、意义价值来建构自身与社会、世界的关系，其稳定性超出了“生于这个群体”的种族、身份、阶层的显见归类；来自更深层的文化传统更具有涵盖现实的能力，有效地阐释本民族当下的生活方式、生存态度。它以一种融入当下的日常生活，特殊的意义价值构成了民族想象的共同体，解决我们共同面临的关于政治、经济、生态等重大问题，并与当下国际关系与政治拉开了较大的时空距离，规避了其他族裔因敏感的民族国家政治利益带来的抵触。

当数字金融、通讯技术、网络媒体等促使人类社会迅速全球化，不同民族的生活方式、思想观念、宗教信仰又因同质化时空而汇聚杂存，在“马赛克”式而非“大熔炉”的生存状态中，多元文化的差异性参差互见、愈发彰显。我们认为，艺术毕竟不同于现实。艺术正因差异性而获得自身的价



值。如此，本民族的文化传统成为当下中国电影不可或缺的叙事资源。事实上，创造出2006年之后最高票房纪录的《流浪地球》，就提供了有别于《战狼2》《红海行动》的另一条思路。它不是选择当下某个突出维护民族国家利益的真实事件，也不再张扬基于身体动作的英雄主义，而是用文化传统的差异性、想象性地解决未来时空中人类面临的共同的生存浩劫，从而在国内外赢得比《战狼2》等更佳的社会效果。这种文化民族主义的叙事模式，在参与建构“人类命运共同体”的过程中，寻找到文化、政治与市场三者契合的最佳点。我们看到，该片在国内影视技术支撑下尊重科幻片的叙事成规，完成了所要求的视觉奇观，成为一部合乎规范的类型片，更重要的是，它运用文化传统，以不同于美国同类大片的差异性价值，建构起了故事的核心。从内容上说，小说原作与电影存在很大的差异，但提供了“带着地球流浪”这一忧伤而浪漫的核心观念。导演郭帆认识到，执着于地球这一“人类家园”的“写意而非写实”的浪漫情怀标志着中美科幻片的差异。<sup>⑥</sup>毋庸说在当下三类情感（“亲情、友情与爱情”）中，影片选择了祖孙、父子的家庭伦理，重建传统父辈的权威形象，就是叙述世界所有国家共同参与、形成统一集体时，也是从人性良善的一面，去理解不同国家面对共同灾难时的行为：这显然是中国文化“重仁”传统的表现。不仅如此，故事情节的基本思路深刻体现了本民族特有的思维方式。面对太阳即将吞噬地球，人类采取的不是太阳、地球两元对立的对抗行动，而是以自身主动的规避、调整脱离太阳系，主动寻找适合地球生存的另一种空间。退让而非强取、感恩而非征服的思维方式结构了整个情节主体。概言之，正是体现了诸多不同于美国大片的差异，《流浪地球》在彰显文化传统中体现了民族主义立场，不仅没有产生敏感于现实利益的抵触反感，反而获得了海内外观众的认可，这值得我们高度重视。

#### 注释：

- ①蒋燕鸣：《专访华狮CEO：中国电影海外票房差 最高仅40万》，见 <http://www.1905.com/news/20130217/618712.shtml>
- ②2017年的《长城》略有例外。这部虽由张艺谋拍摄，并讲述中国故事的华语电影，但主要投资、拍摄制作、市场宣发均用好莱坞的商业渠道，若以外语片衡量，在北美整个外语片市场高居第四名，但若以美国片衡量，该片票房仅为中等偏下的水平。
- ③《战狼2》的故事情节体现出暧昧的处理。以房地产开发、暴力强拆的社会矛盾与阶层差异贴近国内观众心理；冷锋出狱后到达非洲，此后与国内社会矛盾毫无关系。而突出差异，如林助理在撤离时强调只带中国人、管理者优先，则成为反面人物。文本的断裂意味着编导处理民族主义的态度，成为“从内到外”转向的形象表征。
- ④相关论述可参见拙文《故事形态、叙述机制与美国形象的塑造——以奥斯卡最佳影片奖战争片为个案(1929—2013)》，《社会科学》2014年第8期。
- ⑤参见弗雷德里克·杰姆逊著，张京媛译：《处于跨国资本主义时代中的第三世界文学》，《当代电影》1989年第6期。
- ⑥这两代导演均是以国际电影节获奖为标志，取得从业资历、社会资本。张艺谋、陈凯歌在二十一世纪转向商业大片，贾樟柯、王小帅、娄烨等第六代导演目前仍然从事艺术电影的创作。这种成名路径与当下活跃在创作一线、依赖于国内市场的青年导演完全不同。如《我不是药神》的文牧野、《流浪地球》的郭帆、《战狼2》的吴京、《泰囧》的徐峥，《唐人街探案》的陈思诚，《无名之辈》的饶晓志，等等，均未得到国际电影节权威的艺术确认。
- ⑦卡尔·曼海姆著，李步楼等译：《意识形态与乌托邦》，商务印书馆2014年版，第47页。
- ⑧郭帆、孙承健等：《〈流浪地球〉：蕴含家园和希望的“创世神话”》，《电影艺术》2019年第2期。

\* 本文系2016年国家哲学社科基金一般项目“基于海外动态数据库的中国电影竞争力研究(1980—2014)”(项目编号:16BZW158)的阶段性成果。

(作者单位：北京电影学院未来影像高精尖创新中心，中山大学中文系)

# 中国电影如何进入北美市场

——以华狮、WGUSA 的发行为样本(2010-2018 年)

◎ 周露霞

**摘要:**2010 年以来,华狮、WGUSA 两家公司承担了北美市场 69% 的中国电影发行业务。数据显示,华狮、WGUSA 均实现了一定程度的票房提升,但对改变中国电影在北美市场高开低走的发展轨迹作用甚微。究其原因,两家公司基于细分市场的有限发行、“内地转向”的集中战略虽收获了票房的短期增长,但也伴随着增长缓慢、波动明显的现象,暴露出市场定位狭窄、消费特性认知不足、获利结构单一等诸多问题。中国电影“走出去”仅靠个别企业针对细分市场的“集中战略”是远远不够的,必须立足长远、多方发力,切实强化海外发行实力,逐步扩大可持续的竞争优势。

**关键词:**中国电影;北美市场;商业发行;内地转向

北美电影市场不仅是好莱坞赖以生存的基石,也是各国电影评估自身产业发展及艺术实力、谋求世界范围的文化影响与票房增值的主要场域。Mojo 票房网显示,1985~2018 年,286 部中国电影在北美市场上映并留下清晰的票房数据,其中有 195 部在 2010 年后的 9 年内发行,占比 68%。中国电影海外发行量的激增和新世纪以来中国内地电影迅速产业化、电影产量明显提升有着密切关系,更与海外发行环节的变化直接相关。

2010 年,北美华狮电影发行公司成立,面向美国、加拿大及少数欧洲国家发行中国电影。截止 2018 年,华狮在北美市场接连推出 88 部影片。2012 年起,另一家专注发行动作片、类型片、独立电影的美国公司 Well Go USA (以下简称 WGUSA) 也持续在北美发行了 47 部中国电影。这两家公司操作了这一时期北美市场 69% 的中国电影发行业务,奠定了中国电影在北美市场商业发行的基本格局,为研究新世纪第二个十年的中国电影海外发行提供了典型样本、典型问题和典型经验。本文旨在通过华狮和 WGUSA 的发行数据解读、发行特色及问题分析,深入了解中国电影在北美市场的发行现状,进而就强化海外发行、推动中国电影“走

出去”提出相应对策。

## 一、发行数据解读

华狮、WGUSA 在促进中国电影持续、稳定的北美发行上功不可没。表 1 显示,截止 2018 年,华狮以平均每年 9.8 部的节奏在北美市场发行中国电影 88 部。2011 年,华谊兄弟、博纳影业联手参股华狮,发行量激增 350%。其后,发行量虽时有波动,但基本保持在平均值以上。WGUSA 在北美市场主要发行中韩电影,中国电影占比将近一半,发行总量虽不及华狮,但持续发行、节节攀升的劲头十足。

从票房上看,华狮、WGUSA 的年度总票房均实现了进阶式增长,市场培育初见成效。自 2014 年总票房增速 535% 以来,华狮连续 4 年总票房超 300 万美元。从 2010 年最低票房总额 49 万美元,到 2015 年最高票房总额 583.1 万美元,增长近 11 倍。WGUSA 也在 2015 年扭转了前三年总票房一路下跌的颓势,以 13250% 的增速触底反弹,并在 2016 年达到最高峰 480.7 万美元。但这种进阶式增长存在两个问题。其一,并不适用于中国电影在整个北美外语片市场中的表现。从票房总额看,两家公司所发行的中国电影年度票房加起来最高时也未能突破 1000 万美元/年。从单片票房看,24.3 万

美元、26.7 万美元的成绩更是远远低于北美市场外语片平均票房 102.6 万美元。135 部影片中只有《芳华》《老炮儿》《夏洛特烦恼》《港囧》《寻龙诀》《叶问 3》《红海行动》7 部影片超过了这个平均值。足见 2010 年以来，华狮、WGUSA 所发行的中国电影只是在相对低的起点缓慢提升，对挽救中国电影在北美市场票房萎缩的颓势作用甚微。其二，总票房的提升总是伴随着剧烈的波动和倒退。2015~2018 年，在总票房迈上一个台阶后，华狮和 WGUSA 呈现出“发行量越多，单片票房越低”的现象，华狮 2018 年票房甚至暴跌 73%，说明观众基础没有发生明显变化，观众的忠诚度较低。而且，两家公司的同年票房数据存在此消彼长的微妙关系，指向可能存在的直接市场争夺。

表 1 2010~2018 年华狮、WGUSA 在北美市场发行中国电影的基础数据一览表

年份	华狮					WGUSA				
	发行量		票房			发行量		票房		
	总量	增速	总额	增速	单片	总量	增速	总额	增速	单片
2010	2	-	49.0	-	24.5	-	-	-	-	-
2011	9	350%	69.3	42%	7.7	-	-	-	-	-
2012	11	22%	163.5	136%	14.9	3	-	24.1	-	8.0
2013	6	-45%	52.6	-68%	8.8	4	33%	16.4	-32%	4.1
2014	9	50%	333.8	535%	37.1	3	-25%	2.8	-83%	0.9
2015	17	89%	583.1	75%	34.3	7	133%	373.8	13250%	53.4
2016	13	-24%	390.2	-33%	30.0	9	29%	480.7	29%	53.4
2017	11	-15%	521.3	34%	47.4	12	33%	270.5	-44%	22.5
2018	10	-9%	139.4	-73%	13.9	9	-25%	400.6	48%	44.5
总计	88		2302.0		24.3	47		1568.8		26.7

票房单位：万美元

资料来源：Box Office Mojo，截止 2019 年 4 月 11 日

## 二、发行特点及问题分析

好莱坞主导下的北美市场留给外语片的空间先天狭窄，激烈竞争中如何提升观影人次和人均观影次数，成为考验中国电影制作、发行实力的重要指标。2010 年以来，中国电影在北美市场的发行量激增和总票房萎缩同时进行。上世纪末，中国电影仅凭 25 部影片就斩获 14517.3 万美元，单片票房高达 580.7 万美元。进入新世纪后的第一个十年，发行量增速达 164%，总票房亦增加 113%，单片票房降至

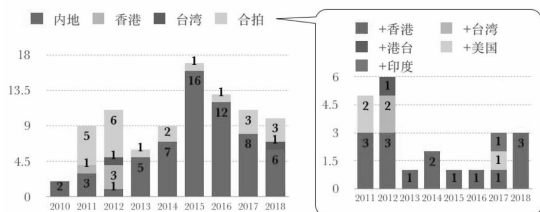
469.4 万美元。但 2010~2018 年，在发行量增速 195% 的情况下，总票房已然萎缩了 66%，单片票房更跌至 54.6 万美元。华狮、WGUSA 无疑是发行量持续增长的主要推力，但对挽救票房颓势和影响力下滑不仅缺乏助力，反而在一定程度上使中国电影进一步陷入发行数量与单片票房恶性背离的误区。究其原因，两家中小规模的发行公司均是针对细分市场的有限发行，并未进入北美主流市场。而且，面对前期票房低迷的情况，华狮和 WGUSA 在发行策略上不同程度地发生了“内地转向”，虽然收获了票房的短期增长，但也暴露出增长缓慢、波动明显、上升空间小的问题。

### 1. 华狮：基于海外华人市场的同步上映

蒋燕鸣在采访中反复重申，华狮的“工作是丰富海外华人的文化娱乐生活，让他们能够尽量地通过电影了解祖国的文化及价值观”<sup>①</sup>。这种内向型发行策略充分体现在锁定海外华人为目标市场、坚持同步上映为核心业务以及选片标准的日趋“内地化”，使得中国电影的北美市场逐渐变成“内地电影的海外溢出部分”。华狮自成立之初便锁定北美华人为目标市场，采取与国外主流院线（AMC、Regal、CINEMARK、Cineplex）合作的方式，在院线内自主选择靠近华人区（如大学城）的影院。数据显示，华狮发行的影片平均在二十几家影院上映，最高时单片影院数 55 家。同步上映是华狮不同于以往美国发行公司的另一大特色，2010~2018 年同步上映率不断提升，69% 的影片与中国本土同日或同周上映。同步上映率的提高，一则有助于降低盗版危害，培养北美华人在影院观影的消费习惯；二则可借助本土市场大规模营销宣传的边际效应，降低海外营销成本；三则能够培育中国电影稳定的、忠实的基础观众，促进海外华人与本土文化的同频共振。我们从票房数据的进阶式增长亦可见其成效。



图1 华狮在北美发行中国电影的来源地区统计



资料来源:IMDB 单位:部

右图为合拍片的具体情况,华狮、WGUSA 所有合拍片均有内地参与。

致使 2014 年票房增速 535% 的原因有很多。除前几年的市场培育、同步上映率的逐步提高外,选片的更趋“内地化”不容忽视。通过考察影片来源我们发现,2010-2012 年,华狮发行的影片来源相对丰富,有意识地通过发行港台电影来突破中国内地电影监管的题材限制,《3D 肉蒲团之极乐宝鉴》的情色消费、《女朋友·男朋友》的同性恋情节、《低俗喜剧》的粗口连篇都是华狮在选片时向需求更加多样化的北美市场作出的积极靠拢。面对陌生的北美市场,华狮表现出对电影的商业性、艺术性、政治性的多方尝试:内地的主旋律电影《建党伟业》和香港的色情片《3D 肉蒲团之极乐宝鉴》同年上映,专注小人物微观状态的香港文艺片《桃姐》和追求火爆场面的合拍动作片《逆战》同年发行。华狮还努力兼顾内地、港台和海外华人的差异叙事:《唐山大地震》的内地经验,《八星抱喜》的港味贺岁,《全球热恋》从主创到故事都充满跨地性。影片多元化必然导致目标观众进一步细分,极大挑战了华狮的专业能力和渠道资源。2012 年之前,单片票房最高纪录保持者始终是 2010 年发行的《非诚勿扰 2》,但也仅有 40 多万美元。2013 年发行量调整性负增长后,华狮愈发凸显“内地为主、合拍为辅”的选片倾向,这一时期,来自内地的影片高达 82%,内地导演的作品占 66%。华狮基本复制了中国内地电影市场最主流的发展趋势,通常能被华狮发行的影片都是国内热映,或有票房号召力、有话题性、被模仿的影片。2013~2015 年,国产电影的亮点来自一些表现

青年人爱情、友情、理想、青春的“轻电影”。以《致我们终将逝去的青春》为代表的青春片,以《北京遇上西雅图》为代表的“爱情+喜剧+某种当下现象或情感”的应景之作,以《小时代 1、2》为代表的粉丝电影,以《夏洛特烦恼》为代表的爆款喜剧,这些当年或票房高企或舆论热议的影片在北美市场集体亮相。这一股电影类型“轻巧化”的风潮在 2016 年的中国内地偃旗息鼓,“前些年依靠‘接地气’‘网感’而火热的状况不再,‘电影感’和‘影院性’在电影消费中愈加重要”<sup>②</sup>。这种类型偏好的转向同样体现在华狮 2016 年发行的影片上。《致青春·原来你还在这里》等借着青春片和粉丝电影的余热继续发行,主流却已然变成在题材、风格、类型、节奏、景观上更具影院“必看性”的剧情片、动作片,如《火锅英雄》《西游记之孙悟空三打白骨精》等。这种类型偏好在 2017 年继续保持,华狮发行的影片既有国产电影主流的剧情片《芳华》、喜剧片《前任 3:再见前任》、动作片《大闹天竺》,也有在编剧水平、想象空间和技术能力进步后发展起来的犯罪片《嫌疑人 X 的献身》、悬疑片《记忆大师》以及内地轰动一时的纪录片《二十二》。这种基于内地市场的选片标准也可以在类型上得到充分印证。华狮发行最多的第一类型是喜剧片、剧情片和动作片,分别占 38%、32% 和 17%。第二类型以爱情片(30%)、剧情片(13%)、喜剧片(6%)最多,这和中国本土电影市场近些年的类型偏好高度吻合。全球化时代下持续高速发展的中国内地电影市场在北美产生了一定的边际效应,华人市场、内地电影、同步上映三效合一,充分发挥分众营销、借势营销、口碑营销的势能,在一定程度上达到了 1+1+1>3 的效果。年度票房冠军的数据显示,除 2011 年香港色情片《3D 肉蒲团之极乐宝鉴》在一众票房低迷中意外夺魁,其他年份均是内地导演的作品胜出,冯小刚独占四席。足见内地市场对海外华人市场的辐射作用。

## 2.WGUSA:基于动作片的类型深耕

不同于锁定海外华人为目标市场的华狮,美国本土发行公司 WGUSA 以发行 DVD 起家,主攻在

北美有着悠久消费传统的动作片市场。高达77%的影片第一类型为动作片。基于此，WGUSA的影片来源以“合拍为主(53%)、内地为辅(32%)”也就不足为奇了，62%的影片出自香港导演之手。在动作片类型化上经验丰富、成就斐然的香港是绝对主力，港人北上也成为这些合拍片的主潮。这一时期北美市场的中国动作片早已告别了上世纪90年代（成龙热）和新世纪初期（武侠大片热）的黄金时代，WGUSA只在平均二十几家影院进行有限发行，唯一的例外是在115家影院上映的《叶问3》，实为2010年以来中国电影在北美屈指可数的规模发行之一。

WGUSA前三年不仅发行量低，而且总票房逐年下降，2014年仅有2.8万美元，经营惨淡。致使2015年总票房增速13250%的原因，除了发行量增加之外，与同步上映率的提高及两部破百万美元票房的内地影片密切相关。2015年，《港囧》《寻龙诀》踩着内地市场的发行节奏在北美同日上映。此前，WGUSA发行的中国电影严重滞后，普遍达半年之久。2015年后，高达73%的影片实现与中国本土同天或同周上映。而且，票房前十的数据显示，除了《叶问3》(2016)凭借规模发行收获近268万美元遥遥领先外，《红海行动》(154万，2018)、《港囧》(130万，2015)、《寻龙诀》(124万，2015)、《湄公河行动》(80万，2016)、《超时空同居》(75万，2018)、《一出好戏》(67万，2018)等高票房影片均有着鲜明的内地色彩，或彰显国家意志，或由内地影人主创。事实上，WGUSA虽是一家西方血统的发行公司，但其在北美发行的影片近90%是中韩电影。而且，在中国电影中，除了占绝对优势的动作片之外，跨文化折扣较大的喜剧片、爱情片亦开始增多，部分甚至位居票房前列。合理推论其消费群体中的华人或亚裔比例应不占少数，并且将随着“内地转向”更趋主流。

### 3. 华狮、WGUSA存在的发行问题

随着中国综合国力的增强，“文化外溢”是必然现象。华狮、WGUSA通过“内地转向”“精准营销”“同步上映”“持续发行”成功培育了以北美华人为主的细分市场，实现了一定程度的票房提升。但正如表1所示，“内地化”发行策略对北美票房的拉力有限。两家公司在实践这种基于细分市场的集中化发行策略时存在如下问题：

其一，内地导向的发行策略致使细分市场进一步缩小，短期虽可通过精准营销、借势营销吸引相当一部分以内地北美华人为主的观众，但从长远上看，面临细分市场的观众饱和、票房天花板难以突破的问题。

其二，内地导向的发行策略缺乏对北美市场消费特性的重视和认知，发行相对盲目或局限，票房波动明显。由于电影经营的高风险性，树立“以消费者为中心”的核心理念就变得至关重要，建立在观众市场调查基础上的制片、发行和放映才能确保尽可能高的成功率。陈林侠通过研究2008—2014年北美外语片市场前100名的影片发现，北美市场发生了明显的“剧情片转向”，即，从20世纪90年代注重的“文化奇观”、新世纪初期的“动作奇观”转向了故事情节所标志的戏剧性消费<sup>③</sup>。即便华狮、WGUSA的发行仅针对细分市场，但在北美外语片市场消费转向的大背景下，两家公司的发行并未充分做到“观众本体”“因观众而变”。华资背景的华狮公司以追求海外华人与本土文化同频共振为愿景，影片和档期的选择明显受内地市场的影响，将北美华人群体复杂的消费需求基本等同为中国内地主流的消费倾向。这些中国电影虽有不少是内地市场的年度爆款，但整体缺乏剧情消费的深度体验，面对北美华人市场也出现了较大的折扣，单片票房平均24.3万美元。从类型上看，华狮发行的影片主要是喜剧片、剧情片、爱情片。剧情片所占比例虽然不小，但故事经验囿于内地社会现实或集体记忆，叙事缺乏假定性和逻辑性，导致海外传播时缺乏说服力和感染力，文化折扣明显。如《唐山大地震》《建党伟业》《一九四二》等影片在内地市场和北美市场的票房悬殊巨大。冯小刚执导的《芳

华》以一代人的青春记忆和怀旧之情为卖点，在华狮针对40~60岁华人群体的精准营销下（如华人超市的海报宣传）收获189万美元，已是最好成绩。喜剧片是华狮发行的重点，也是文化折扣最明显、影片同质化最严重的类型。这些喜剧片以都市爱情轻喜剧为主，突出当下中国社会肤浅的现象消费、单一的情感消费以及盲目的明星消费，以喜剧式的轻体验满足情感宣泄的感性需求，规避现实批判的理性锋芒。比如青春的爱情《致我们终将逝去的青春》、小三的爱情《北京遇上西雅图》、女汉子的爱情《撒娇女人最好命》、北漂的爱情《北京爱情故事》、剩女的爱情《剩者为王》以及杨幂、吴亦凡、李易峰等内地当红流量明星主演的多部粉丝电影，大量立足中国当下社会现象及情感的“轻电影”跟风创作、扎堆发行，不仅难以吸引北美主流观众，即便在华人市场其总体票房也不尽如人意，绝大多数徘徊在10~40万美元。事实上，华狮在整体趋于“内地化”的选片标准中确实试图将海外华人的特殊性纳入考量，但收效甚微。华狮选片特别突出“跨地性”：18部影片存在跨国内外或跨两岸三地的叙事，且基本都有内地、港台代表性的明星加盟；7部影片改编自国外的文本，《我知女人心》《命中注定》《情圣》直接翻拍美国电影；亦有多部影片由外籍或华裔导演执导。多数具备“跨地性”特质的影片获得了更多的银幕资源，但此类影片并未在北美市场表现出更强劲的票房号召力。以《大闹天竺》为例，影院数高达55家，同步上映后票房仅29.3万美元。究其原因，此类影片中，跨地性或者只是异国情调的视觉消费，是庸常、空洞的中国故事背后可随便替换的海外背景板（如《北京遇上西雅图》），或者是消费内地、港台和海外明星的粉丝电影（如《所以……和黑粉结婚了》），都难以真正引起海外华人的情感共鸣。即便以留学生为主角的影片《陪安东尼度过漫长岁月》也只是对留学生普遍经历的生存、梦想、爱情的平面化、旅游式呈

现。跨地经验仅作为故事背景或人物设定，并没有纳入影片关键的议题设置当中，当然也无法通过假定性叙事展现与海外华人相似的微观人物世界，更难以借助空洞的“跨地性”找到国内外市场“通约性”的有效路径。而对于发行动作片为主的WGUSA来说，“剧情片转向”的挑战无疑是巨大的。WGUSA发行的中国电影单片票房平均26.7万美元，大部分动作片如《画皮2》《血滴子》《钟馗伏魔：雪妖魔灵》《奇门遁甲》等多凸显动作、服装、布景、特效的表象差异和奇观消费，故事经验局限于中国且戏剧性不明显，情节空泛。侯孝贤导演的《刺客聂隐娘》视觉感美轮美奂，故事性却大大弱化，虽有戛纳国际电影节最佳导演奖的加持，北美票房也仅有63万美元。而极少数畅销影片对改善票房低迷起着决定性作用，它们均不是以武打动作和视觉奇观为核心。率先突破百万美元票房的《港囧》《寻龙诀》通过追逐、寻宝结构层层递进的叙事线索，影片不仅有动作奇观，还有跨地景观、喜剧元素或惊异特效，娱乐性丰富。作为香港电影开发的新IP，叶问的形象多集中在单一的功夫高手、英雄豪杰，《叶问3》则格外突出文戏，塑造了一个爱护家人、与世无争的柔情铁汉、凡夫俗子，而且影片惊喜呈现了青年李小龙拜师、教跳舞等情节，唤起北美观众对李小龙的观影记忆，可谓神来之笔。高概念枪战片《红海行动》亦是因为符合观众期待脱颖而出：其一，研究发现，近十年北美市场的动作片消费总体更倾向现代背景下的枪战械斗<sup>④</sup>；其二，影片以真实事件为原型，以国际舞台为背景，讲述崛起的中国对当下人们生活状况的责任与义务（撤侨），极大刺激了海外华人的民族主义观影情绪；其三，跨国的演员、高科技的装备、密集的暴力展示等强化了影院“必看性”。这些极少数畅销影片对总票房的提升功不可没，仅年度票房冠军一部影片的收益在年度总票房中就占了平均40%（华狮）、43%（WGUSA），更多影片处在金字塔底端，致使总票房提升缓慢、波动明显，反映出发行环节核心竞争力薄弱、技术含量较低。

其三，海外市场的获利结构单一，多元窗口的



长尾效益较差，主要利润仍来自影院票房。蒋燕鸣表示，华狮的发行主要有三个阶段：院线、网络、电视（包括酒店、邮轮）。院线上映和网络播映之间大概间隔三个月。新媒体发行主要包括 VOD、Netflix、HULU、YouTube 等，但金额有限。影院外所有收入“可能有百分之十几”<sup>⑤</sup>。影院票房的增长缓慢、波动明显，加上附属市场的开发滞后、收益微薄，加剧了中国电影海外发行的风险。2010—2017 年，华狮始终处于亏损状态，只有 2015 年盈利不到 50 万美元。

好莱坞的产业运作以发行为重心，大制片厂以足够的规模经济效益和面向全球观众的市场定位，自资自制、或购买、或代理发行类型各异的影片，以分散消费者需求多变、品味难以捉摸的风险。然后，通过遍布全球的发行网络和差异化营销策略攫取巨额的海外票房，并透过多重获利体系实现可观的长尾效益。而中国电影产业运作“拼制片、轻发行、重放映”，对华狮、WGUSA 这些中小规模发行公司来说，北美市场的发行主要是“恰定档期宣传上片”单一面向的工作，“内地转向”成为短期内最有利可图、最借力省力的海外发行突破口。不可否认，两家公司根据北美电影市场的行业结构和企业自身的优劣势进行合理定位，通过“内地化”的集中战略，初步挖掘了细分市场的消费潜力，成功培育了以北美华人为主的海外市场，建立了中国电影在北美地区稳定、常态、规模化、商业化的发行，具有重要的示范意义。但在中国本土市场增速放缓的大背景下，中国电影作为兼具经济属性、文化价值、政治意义、媒介功能的核心产业，其海外发行必不能满足于偏安一隅的现状。

### 三、中国电影海外发行的建议

迈克尔·波特在《竞争战略》一书中，从产业结构视角提出为了获得可持续竞争优势，企业必须从三种策略中选择一种，即低成本战略、差异化战略与集中战略。三种战略具有内部一

致性、即要求企业要么把成本控制到比竞争对手更低的程度，要么提供与竞争对手不同的产品或服务、或专心致力于某一特定的细分市场或产品种类<sup>⑥</sup>。显然，华狮、WGUSA 选择的就集中战略。但对于整体的中国电影而言，仅靠个别企业用“集中战略”占据细分市场有限份额是远远不够的，如何在国际市场逐步扩大可持续竞争优势，中国电影必须立足长远、多方发力，通过以下几个方面强化海外发行实力。

第一，立足海外市场，加深对海外市场消费需求的研究，在此基础上提升发行的技术含量和核心竞争力，降低发行的盲目性和风险性，避免将海外市场粗放地、狭隘地定位在“内地电影的海外溢出部分”。这一点对于华狮、WGUSA 这些采取集中战略的发行公司尤为重要。“集中战略实现的前提是相比那些实施大布局战略的竞争对手，企业服务较小的、具有特定战略目标的对象，其能力更高，成效更好。因此，企业可以通过更出色地满足特定目标群体的需求实现差异化，也可以通过降低成本来服务这个目标群体，或者通过低成本和差异化两者兼而有之的方式集中服务特定的目标群体”<sup>⑦</sup>。“内地化”的发行策略虽然在短期内提升了票房，但面对复杂多变的海外华人市场及有待开拓的更广阔天地，盲目地将针对国内市场开发的电影简单移植到海外是非常冒险的行为，高水准的“集中战略”无疑要求发行公司在目标观众细分化、影片多元化、发行手段多样化、宣传营销差异化等方面做得更加精细。事实上，不论是锁定细分市场，还是瞄准主流市场，对目标观众的需求洞察都是发行成功的基础。张艺谋电影之所以能在北美市场畅销，正是因其顺应西方主流世界对他者的想象，通过风格化的影像呈现独特的、差异化的东方图景，受到米拉麦克斯等大发行公司的青睐和运作，成功打破外语片囿于艺术影院“隔离区”的常规状况，充分满足了当时北美观众旺盛的“文化奇观”消费欲。

第二，改善制作—发行的单向模式，发行公司应凭借其对海外市场和目标观众的了解，反哺中国电影的制作，增强其国际化制片理念，减少国内制

片体系与海外消费需求的落差,推动中国电影更高水平、高质量地“走出去”。在以发行为重心的好莱坞,电影能否进入制作阶段必须经过漫长的评估,而国际市场的盈利能力是评估的重要一环。二十世纪福克斯联合主席汤姆·罗斯曼曾表示,国外市场已经变得如此重要,今天没有任何一家制片厂的负责人会在没有考虑影片国际潜力的基础上给一部电影的制片“绿灯”……这就像过马路不看左边和右边<sup>⑧</sup>。电影消费从根本上说是内容的消费,海外传播不力除发行问题,归根结底要在艺术创作、内容生产上找原因。唯有提升中国电影的国际竞争力,才能吸引强有力的海外发行,打破海外华人群体或艺术电影市场的消费局限,提高中国电影的海外收益和国际影响。

第三,积极开拓影院后的多重利润,夯实中国电影海外发行的多元结构,增强发行环节的谈判筹码与边际效益,改变发行在产业链条中单一弱化的局面。在多元窗口的开发中,北美市场尤其要重视 Netflix 等流媒体平台惊人的发展态势对好莱坞传统发行模式的强力冲击。Netflix 拥有全球超 1.3 亿付费用户,其中美国用户 6100 万。凭借大数据和人工智能,Netflix 可以准确把握用户需求,精准提供个性化推荐。2018 年,惊悚电影《蒙上你的眼》在 Netflix 上映首周便收获超 4500 万观众人次,创造了其原创电影的记录<sup>⑨</sup>。在开发中国电影海外发行的多元窗口上,与以 Netflix 为代表的流媒体平台的合作值得深入挖掘。2019 年在中国内地狂揽 46.5 亿元票房的科幻片《流浪地球》不仅斩获超 587 万美元的北美票房,还被 Netflix 买下海外播放权,有望译成 28 种语言,在全球 190 个国家和地区播放,可谓振奋人心。

2010 年以来,在好莱坞大发行商近乎全面撤退的情况下,以华狮、WGUSA 为代表的中小规模发行公司承担了中国电影北美发行的主要业务,中国电影进一步从北美主流市场退居细分市场。华狮、WGUSA 的持续发行虽使发

行量增速突破新高,但对改变中国电影在北美市场高开低走的发展轨迹作用甚微。究其原因,两家公司基于细分市场的有限发行、“内地转向”的集中战略虽成功培育了以华人为基础市场、收获了票房的短期增长,但也伴随着增长缓慢、波动明显的现象,暴露出发行上存在市场定位狭窄、消费特性认知不足、获利结构单一的问题。中国电影“走出去”仅靠个别企业针对细分市场的“集中战略”是远远不够的,如何在国际市场逐步扩大可持续竞争优势,中国电影必须立足长远、多方发力,从加深海外市场研究、建立制片-发行双向促动模式、积极开拓后影院市场三方面强化海外发行的核心竞争力,改变发行在产业链条中单一弱化的局面。如此,中国电影才能既实现细分市场的精耕细作,又有望回归主流市场的国际竞争,成为世界舞台上传播中国国家形象的重要窗口。

#### 注释:

- ①蒋燕鸣、王凡、郑中砥、冯斯亮:《对话华语电影海外发行》,《当代电影》2016 年第 1 期。
- ②尹鸿、孙俨斌:《2016 年中国电影产业备忘》,《电影艺术》2017 年第 2 期。
- ③④陈林侠:《北美市场与当下中国电影的文化折扣分析》,《上海大学学报》2015 年第 4 期。
- ⑤蒋燕鸣、詹庆生:《华语电影海外发行的基本格局》,《当代电影》2018 年第 5 期。
- ⑥饶曙光:《中国电影本土化战略与全球化视野》,《电影艺术》2012 年第 6 期。
- ⑦迈克尔·波特著,陈丽芳译:《竞争战略》,中信出版社 2014 年版,第 33 页。
- ⑧彭侃:《好莱坞电影的海外推广机制研究》,《当代电影》2018 年第 5 期。
- ⑨彭侃:《2018 年北美电影产业发展报告》,《电影艺术》2019 年第 2 期。

\* 本文系 2016 年国家哲学社科基金一般项目“基于海外动态数据库的中国电影竞争力研究(1980-2014)”(项目编号:16BZW158)的阶段性成果。

(作者单位:中山大学中文系)

# 中国电影的类型消费、演变及其前瞻

——以 2001—2018 年北美市场为对象

◎ 唐映雪

**摘要:**当前,中国电影已然形成商业化的主体结构,类型电影的重要性与日俱增。近二十年来中国电影在北美市场的发行数量增多,电影的类型消费也发生了明显变化。2006 年之后,具有东方文化的武侠/动作片的北美市场认可度有所下降,转而剧情片拥有更大的消费市场。此外,喜剧、科幻、惊悚等类型电影异军突起,但总体上,票房情况并不理想,尚未形成较稳定、具有优势的消费类型。北美市场的消费困境需要兼顾情节内容、叙事策略,尊重既定的规则的前提下,进行“反类型”叙事。

**关键词:**中国电影;北美市场;类型研究;文化研究

在市场全球化的影响下,中国电影在北美发展多年,为更好地获得北美观众的认同,打开海外市场,其类型也在不断丰富、变化。简言之,电影消费与接受过程实为一种文化活动。在这一活动中,电影类型的多样化发展、电影市场的消费偏好折射出电影自身艺术价值、叙事逻辑,受众的观影心理等重要文化信息。因此,将这一问题置于文化研究的视域下,考察中国电影在海外(以北美为主)<sup>①</sup>的类型消费情况,探析其文化意义,能够更好地调整电影内容生产策略,促进中国电影走出去,赢得更大的海外市场。

## 一、中国电影北美市场消费情况

为了更好地认识中国电影在北美市场的情况,我们需要对 2001 年至今电影在北美市场的总体情况进行量化分析。关于 2001 年至 2018 年中国电影北美外语片的票房记录,可参考下表。

中国电影北美票房情况统计表(2001 年—2018 年)

北美上映时间	电影类型	影片名字	平均票房	平均排名	影片总数	年度最高票房/排名
2001	动作	铁马骝、顺流逆流	7352802	996.5	5	铁马骝 /14694904/14
	剧情	花样年华、我的父亲母亲、庭院中的女人	1352154	726.6	5	幸福时光 /240093/944
2002	动作	飞龙再生、夕阳天使、全职杀手	7439633.3	1054.6	9	飞龙再生 /22219192 /8
	剧情	见鬼、千禧曼波、夫妻、和你在一起、那山那人那狗、任逍遥	315978.8	1357.6	9	
2003	武侠	英雄、十面埋伏	32380096.5	15.5	10	英雄 /53710019/3
	动作	少林足球、无间道	329629.5	886.6	10	
2004	动作	周渔的火车、小城之春、阿飞正传、不散、言井、紫蝴蝶	63825.1	1503.8	12	
	动作	功夫	17108591	12	6	功夫/17108591/12
2005	动作	巴尔扎克和小裁缝、世界、电影往事、2046、十七岁的天空	366265.6	1263	7	霍元甲 /24633730/7
	动作	无极、千里走单骑、可可西里、最好的时光、绿草地	15600251.5	30.5	7	
2006	动作	放逐	51957	1515	5	色戒/4601982/89
	犯罪	黑社会 2、以和为贵	55758	1485	5	
2007	犯罪	黑社会 2、以和为贵	55758	1485	5	
	犯罪	美人依旧、黑眼圈、向日葵、色戒	1163122.75	1457.5	5	

2008	剧情	困难的婚事、颐和园、三峡好人、苹果、长江七号	89343.4	1419.2	10	长江七号 /207378/991
	犯罪	盲山、旺角卡门、神探	9076.3	2025	10	
2009	动作	东邪西毒、导火线	89712	1593.5	2	赤壁/627047/625
	动作	赤壁	627047	625	2	
2010	喜剧	非诚勿扰、三枪拍案惊奇	30890	1703	5	三枪拍案惊奇 /190946/1023
	剧情	唐山大地震、春风沉醉的夜晚、投名状	308920	5002.5	5	
2011	动作	狄仁杰之通天帝国、辛亥革命、刀见笑、叶问、新少林寺、精武风云、开心魔法、大武生、苏乞儿	121444.9	1279.4	18	雪花秘扇 /1348205/343
	剧情	不再让你孤单、我知女人心、南京南京、雪花秘扇、肉蒲团、全球热恋、喜马拉雅王子	265521.7	1273	18	
2012	历史	战国、建党伟业	110133	1263.5	20	一九四九 /312945/851
	剧情	一九四二、金陵十三钗、桃姐、爱、女朋友男朋友、赵氏孤儿、星空	183340	1461.7	20	
2013	动作	太极、龙门飞甲、消失的子弹、逆战、赛德克·让子弹飞、武侠、宝岛双雄	121949.75	1296.1	15	一代宗师 /6594959/53
	喜剧	春娇与志明、低俗喜剧、八星报喜	121143	1310.7	15	
2014	幻想	画皮	50425	1497	15	
	剧情	分手合约、我 11、小时代 2、太极 2、搜索	21157.8	1859.3	15	
2015	爱情	致青春、非常幸运	37809	1699	15	
	喜剧	泰囧、北京遇上西雅图、私人订制	146741.3	1446.3	15	
2016	动作	白蛇传说、叶问、狄仁杰之神都龙王、一代宗师、天台爱情、血滴子	1138405	1380.3	15	心花路放 /777896/537
	犯罪	天注定、毒战	141157.5	1142.5	15	
2017	纪录	高科技,低生活	3836	2155	15	
	动作	西游降魔篇、特殊身份、冰封重生之门、魔兽、僵尸	43722.2	1789.8	15	
2018	动作	心花路放、撒野女人最好命、匆匆那年、一生一世、北京爱情故事、微爱之渐入佳境、明天记得爱上我、分手大师	383642	930.1	15	
	剧情	郊游、黄金时代	8563.5	1628.5	15	
2019	动作	老炮儿、寻龙诀、智取威虎山、一个人的武林、解放谷先生、天将雄狮、逐城、刺客聂隐娘	481525	974.3	22	老炮儿 /1415450/332
	剧情	有一个地方只有我们知道、归来、狼图腾、失孤、青少年来吧、港囧	431738	929.5	22	
2020	综艺	奔跑吧兄弟	310978	854	22	
	奇幻	重返二十岁、钟馗伏魔:魔妖魔灵、咱们结婚吧、滚蛋吧肿瘤君、怦然星动、华丽上班族、少年班	200000.5	1016	22	
2021	爱情	咱们结婚吧、滚蛋吧肿瘤君、怦然星动、华丽上班族、少年班	215963	1103.8	22	
	剧情/喜剧	我不是潘金莲、罗曼蒂克消亡史、驴得水、美人鱼、纽约纽约、山河故人、夏有乔木雅望天堂、冈仁波齐、路边野餐、洛杉矶计划、塔洛、唐人街探案	433652.1	1201.7	32	美人鱼 /3232685/139
2022	动作	湄公河行动、火锅英雄、西游记之孙悟空三打白骨精、冲天火、三少爷的剑、捉妖记、快手枪手快枪手、叶问 3、封神传奇、三人行、杀破狼 2	499930	1100.6	32	
	爱情	从你的全世界路过、致青春 2、我最好朋友的婚礼、所以和熊粉结婚了	252205.5	1132	32	
2023	犯罪	追凶者巴、寒战 2	321801	1000.5	32	
	惊悚	老石	7476	2063	32	
2024	纪录	魔宫魅影	43955	1580	32	
	纪录	南海之后	9263	2022	32	
2025	喜剧	西游伏妖篇、乘风破浪、缝纫机乐队、情圣、美好的意外	363250	974	29	长城/45540830/29
	剧情	芳华、前任 3、三生三世十里桃花、明月几时有、皮绳上的魂、青梅竹马、记忆大师	563188.7	1060	29	
2026	动作	长城、滚蛋 2、功夫瑜伽、大闹天竺、铁道飞虎、侠盗、奇门遁甲、引爆者、逆时营救、非凡任务、荡寇风云、绣春刀:修罗战场、敦煌传、追龙	3592986.7	2141	29	
	纪录	二十二	46796	1555	29	
2027	犯罪	嫌疑人 x 的献身、尼罗河女儿	344537	1387.5	29	
	动作	红海行动、黄金兄弟、狄仁杰之四大天王、大闹元	54482.5	862	29	
2028	喜剧	唐人街探案 2、妖铃铃、龙虾刑警、闺蜜、脱皮爸爸、天气预爆	388797	1238.6	29	
	幻想	捉妖记 2、西游记之女国、山中传奇	300289	1222.3	29	
2029	爱情	超时空同居、栋笃特工	477642	768.5	29	唐人街探案 2/983984/249
	恐怖	人面鱼:红衣小女孩外传	20726	1807	29	
2030	动画	大世界	79393	1360	29	
	剧情	南极大恋、解忧杂货店、无名之辈	247116.6	1094.3	29	

(以上数据参考网络 <https://www.boxofficemojo.com> 整理而成,截止日期 2019 年 4 月 4 号。)



从表中可以清楚地看到中国电影的类型消费演变与发展情况。整体看来,从2001—2018年,电影的发行策略从以动作、武侠、剧情为主到坚持多类型的发行模式。具体将“时间”与“类型”两栏结合来看考究电影的类型变化。2001年到2006年,中国电影北美市场上的发行数量较少,最大发行量仅为10部(2004年)。六年间,电影类型以动作、剧情两类为主,其中动作类影片数量大于剧情类。2006年之后,电影类型增加了犯罪片以及喜剧片,但剧情片仍旧占据主要地位。到2011年,动作类电影“回归”,发行数量占据首位,此后稳居前列。具体来看,2011年出现两部历史类的影片《战国》和《建党伟业》,但收益并不理想(北美平均票房收益110133美元,二者均排一千名以外)。结合“影片总数”一栏来看,2011年之后,我国电影发行数量大幅增长,发行量基本处于20部左右,一些年份甚至达30部。2012年出现奇幻类型影片(《画皮》),同种类型的影片在2014至2018年都有发行。其中票房最高的《西游伏妖篇》(880346美元)以及位于第二的《西游记之孙悟空三打白骨精》(709982美元)皆是以具影响力的中国四大名著之一《西游记》为创作来源,一定程度上其题材知名度增加了票房的收入。到2013年,《致我们终将逝去的青春》代表青春爱情片首次出现在北美市场,但北美票房仅为11186美元。票房虽低,但就国产爱情类影片发行北美市场而言,其仍是起了开头作用。具体表现在之后的2014年,北美市场上的爱情片共发行了8部,成为同年发行量最大的电影类型。此外值得注意的是,2013年后,电影类型更为多样,出现了纪录片(2013年《高科技,低生活》、2016年《南海之后》、2017年《二十二》),甚至出现综艺节目的“大电影”(《奔跑吧兄弟》)。不仅如此,随着类型电影的不断发展,近几年的电影类型逐渐细化,各类型之间彼此交织、借鉴,单个影片的类型划分不再绝对明

晰。此时的武侠类型已经融入了爱情、喜剧等多种元素。这种处理增强了影片的通俗性与商业性,但对于提高北美观众认可度作用不大。2013年至2017年较为明显的阶段性特征是,总体上动作片的发行数量处于各类型影片的首位。

从“年度最高票房/排名”来看,2001年至2006年居同期票房首位的均为动作类。且由“平均票房”一栏可知,这一期间动作类电影的整体认可度优于其他类型。较为特殊的是2002年北美市场上映影片仅为剧情片,因而该年票房首位为剧情片《幸福时光》。而2006年以后,虽也有武侠/动作片的出现,但其票房已经失去以往的佳绩,被强调现代题材、伦理的剧情片所取代。剧情片的主题交织了爱情、喜剧的元素,故事内容落在了现实生活,围绕平凡人物展开叙事。但剧情类影片内部的具体片子之间反馈结果不一,排名差距很大,最高处于前一百名,而最低的已掉出一千名外(2010年《三枪拍案惊奇》为第1023名)。电影“平均票房”一栏显示各类型电影整体市场认可度。在各类电影角逐中,由于动作类型的制作经验相对更成熟,平均票房贡献率最高。2013年后电影消费类型新增了喜剧、爱情片,以及惊悚片、犯罪片,这类“轻电影”<sup>②</sup>的票房明显落后于其他类型。其与作为后期类型影片缺乏经验相关,但最为根本的是电影过于商业化。爱情题材虽是描述了普遍的人生经历,但最终的落脚点未能免俗。或是以俗套的大团圆结局收尾,或是安排煽情的桥段,流于表面。从以往的票房情况看,惊悚片与犯罪片的情况也不如意。两类电影都融入动作片的打斗,偶尔穿插喜剧元素,电影成分丰富,但惊悚片偏于强调感官刺激而立意较浅,观众在满足了视觉快感后极易产生审美疲倦感。而犯罪片本身具有鲜明的立场与价值导向,容易陷入“好人”“坏人”的二元对立之中,具有明显的说教色彩,影片的票房收益与口碑不可避免受到影响。

## 二、电影类型消费情况的文化意义

以上对近二十年来中国电影在北美市场情况进

行了梳理，直观地了解中国电影整体发展情况与各类型电影的消费变化。接下来，笔者将从类型影片自身出发，兼顾观影主体、外部场域两个因素，探究各类型影片消费背后的文化意义。

根据以上表格，我们可以大致归纳出武侠/动作类型消费情况的三次变化：第一，早期为特有武侠文化（异文化）的消费，北美市场认可度高；第二，与第一阶段相比，此时的武打融入玄幻元素，侧重景观的形式效果，但市场认可度下降；第三，动作片拓宽叙事思路，引入“普世性价值”的同时，故事本身涉及多国，且发生地点扩展到国外，这时的市场认可度有所回升。三次变化的产生原因关乎类型电影自身与北美市场偏好的改变。得益于中国本土武侠文学/侠文化传统，动作/武侠片最早进入北美市场，发展经验较其他类型影片丰富。这种本土文化气息浓厚的类型电影作为东方文化的典型符号，在国外市场具有高度的可辨识度；加之它承载了特别的民族记忆，在国外上映往往引人关注。从中国电影进入北美市场以来的几年间，依靠这种特殊性，该类型电影的票房一直稳定于前排。但国外观众在满足了异国文化的猎奇心理后，希望看到新的电影表达形式。因此，该类型电影需要一种促发思考的艺术表达或是主题来维系观影的兴致。但随着动作/武侠片的逐渐发展，该类型采取的叙事路径却逐渐趋于狭隘，它们或是遵循以往的故事框架进行叙事，主题思想过于单一、表面化；或是以否定性方式表现极端的人性丑恶一面，注重电影视觉形式感。如古装电影《三枪拍案惊奇》，故事讲述了人对人的压迫、暧昧关系以及人的贪婪、精明等。其把人性之丑恶一面集中暴露，电影的价值观念设置偏离主流的向善、向美的价值观。此外，影片将故事置于大漠中的客栈，制造出荒漠的沉重感。大漠与黑夜两个场景的形式处理不乏精细之感，但仅制造一种视觉奇观，与叙事粘合度低。种种原因都影

响了它在国外市场的认可度。随着电影技术的发展，动作/武侠电影的视觉效果得到提高和强化，但只是增强感官刺激而不在故事内容上打磨，并未能解决低票房的问题。如《狄仁杰》系列电影在动作/武侠片的基础上加入奇幻的元素，提高了观影的快感，但与之前的武侠/动作片相比，票房则每况愈下。（2011年《狄仁杰之通天帝国》票房为459836美元，2013年《狄仁杰之神都龙王》为87783美元，2018年《狄仁杰之四大天王》为262964美元）。虽然其中的合拍片《英雄》《长城》等大片都取得了不错的票房，但“合拍”这一外部因素在票房收益上的作用远大于电影自身。该类型电影认可度日益下降的情况下，2013年《一代宗师》的成功（北美票房为6594959美元，为2013年最高票房排名53）或许可以提供一些启示：该片不再是中国武侠文化的刻板反映，而是将感性的情感与历史理性交织，将哲学融入武侠之中。具体来说，它不仅展现个人的缠绵情感，还表现了历史厚重感、严肃性。观众在武侠的语境中得以感受人物情感的分寸、矛盾，“江湖”规矩的尺度，以及影片整体构成的中国哲学韵味。我们便可发现，在国外观众缺乏侠义文化传统的情况下，武侠/动作电影仅凭简单的“文化景观”呈现已难以争取到国外票房。考虑到市场的商业性而增强电影视听体验虽是必要，但电影的重心还应是将动作/武侠文化上升到哲思的层面，让影片的故事存在深层的文化意蕴，使其不是“轻体验”的艺术。反观国内市场，武侠/动作片属于较为传统的题材，在当下过于追求娱乐性的消费市场中，更需要积极培育多元化的观影趣味。具体来看该类型的第三个发展阶段，此时动作片类型主题有所转变，影片通过展现国家的国际担当与责任，体现出本国在国际上的正面形象和高度责任感，典型代表有《战狼2》和《红海行动》，主题的改变反映出，该类型电影由迎合国外市场输出特有的文化经验，转变为以主动者身份向异国呈现自己的形象。出于观影者的爱国情怀，以及世界政治格局变化的影响，影片在国外市场上获得较高的认可度：从票房收益来看，《战狼

2》北美票房为 2721100 美元，排名 168。《红海行动》票房为 1543547 美元，排名 306）这表明，与 2011 年的《战国》《建党伟业》两部片子立足国内视野的格局不同，该类型片塑造本国的大国形象，在国外上映虽易形成对异国的否定，但贯穿影片始终的普适性价值观（如强调国际责任）削弱了影片的排他性，可说是在国内外消费市场上寻找到了一个共通之处。

剧情片在北美市场的发行时间与动作片一致，近二十年来其在北美市场一直拥有消费空间。以发行数量和平均票房来看，从 2007 年起，剧情类电影超越动作片，成为类型电影发行重心与消费主流。究其原因，一方面是动作类型电影自身发展问题显露，另一方面是“北美市场发生了明显的‘剧情片转向’，即从 20 世纪 90 年代注重的‘文化奇观’、新世纪初期的‘动作奇观’转向了故事情节所标志的戏剧性消费，20 世纪 90 年代以来罗曼蒂克式文化态度渐渐淡出，电影市场回归到自身的艺术传统（戏剧是西方艺术重要传统），带来了强调思辨深度与情感强度的审美体验”。<sup>③</sup>虽然北美观众对贴近现实生活的剧情片保有期待，但从发行以来，市场并不景气，每年的平均排名几乎都处于千名以外（近二十年来，2001 年北美市场平均排名最高，但仅仅排在 726 名）。近二十年来，我国在北美市场上发行的剧情片以微观叙事方式，讲述了日常生活或小人物的故事。电影主题多样，涵盖了亲情、父爱、友谊，人生抉择等。起初在北美“剧情片转向”潮流中，剧情片如《幸福时光》获得不错的口碑，票房达到两百多万美元。但近来剧情类型影片市场性受到强化，剧情类电影的喜剧、爱情元素所占比重增加，该类型电影总体出现重快感消费的趋势，如电影《前任三》选取现代都市爱情题材，投合观众情感宣泄的需求；《三生三世十里桃花》紧跟国内市场热点与消费走向，忽视电影质量。作为以质取胜的类型影片，剧情片的票房与口碑二者相关度最为紧密，剧本的

制作水平十分关键。总体而言，该类型的创作者对剧本的打磨往往是浅尝辄止，很少深入到个体的存在状态、情感体验，故事缺失了戏剧的冲突性与严密的叙事逻辑结构，显得寡淡无味，如《你好，之华》等影片。综上，当下剧情片虽以微观叙事方式，表达具普遍性的人生经验，但其提供的剧情体验、叙事逻辑都与北美观众的期待视野相悖，因而很难拥有北美观众的市场。

从 2013 年以来，喜剧片异军突起，包括了动作喜剧和爱情喜剧。细究这一类型电影，我们会发现其商业性大于思想性、艺术性。现实语境的复杂性使它如此：第一，主要观影群体的变化。国内电影的消费群体逐渐向年轻群体靠拢。第二，消费时代下，快节奏的生活使人们渴望低压力的生活，享受生活的愿望较之以往更为强烈。电影在市场上的发行需要照顾社会现实状况，考虑观影群体的审美需求和口味，但跟随消费大流明显是制作策略上的失策，它所造成的效果可以通过北美市场的观票房情况证明。爱情、动作喜剧自 2013 年发行北美以来，总体票房收益较之国内相去甚远。海外观众与本国观众、海外环境与本国环境相异的情况，消解了消费心理与社会环境相同这一基础，最终支撑影片获得认可的因素就是电影自身的艺术含量。面对相异的海外市场，该类型影片明显存在几个不足：第一，喜剧的趣味性元素多产生于特定文化的笑料，诸如当下国内的流行语、热点等，在北美市场上不能产生相似的喜剧效果；第二，动作喜剧往往以夸张的打斗场面吸引观众，同时伴随着矮化人物形象的情节设置，营造喜剧效果。第三，喜剧自身对现实的讽刺、反思深度不够，喜剧主题不十分明确。而作为竞争对手的美国喜剧，自身的喜剧内部则具有明确的类型划分，喜剧电影制作品质精良，并且喜剧彰显的价值观迎合主流文化。明显地，与北美喜剧电影市场的同类电影相比，我国喜剧片的竞争优势不足。与喜剧片相似，惊悚类型电影在国外的消费热度也不高，这同样反映了北美观众的观影需求并不仅是停留在获得感官刺激，获得幻想满足之上。即使是商业性浓厚的惊悚片也需要精心的



设置悬念，安排情节，而非单纯地制造恐怖画面效果，给予观众直接的惊吓。喜剧、惊悚类型片的消费状况共同说明了这样的问题：影片的思想、文化内核才是打破观影者的相异性，获得认可的重要要素。

### 三、促进类型电影消费的策略

电影自身存在的问题构成其海外市场的发展阻力，但不论哪种类型电影的消费困境都启示我们，作为一种文化产业，电影消费始终是内容消费（即，故事情节），意义消费（即，世界观、价值观），因此，需要加强具有差异性的文化意识，增强电影的可辨识度。质言之，中国电影需要在特殊的电影叙事中传达具有自身特殊内涵的价值观，而贯之这一启示的方式就是注重影片的叙事策略。比如，剧情片本身擅长微观叙事，描写生活中“可能发生的事”或反映“已经发生的事”。假定性的电影叙事方式描述小人物的生活，勾画出与日常生活相似的人生经验，为不同身份的观影者提供了理解的前提和可能。如此，该类型片可用特有的文化逻辑对普遍性的经验（这一内容）进行处理，最终讲述出具有在地特质的故事。这样一来，电影一方面给观众提供了一种异文化的观影体验，另一方面又让观众比较和思考异文化逻辑，最终很好地构建出影片意义。比如李安“家庭三部曲”就恰当地处理了中国文化与西方逻辑思维的相异性，并突出了中国特有的价值观念。而在实践具体的叙事策略时，假定性叙事手段需要恰当利用。在喜剧片中极易出现颠覆历史、穿越年代的故事情节，安排无厘头的桥段或笑点以达到喜剧效果。但这种假定性的运用需要建立在树立主流、正面的价值观的基础上。生活喜剧电影《心花路放》，落点于人物的温情，关乎现实生活，以幽默方式表达了生活的艰难一面，总体传达的是积极向上的乐观精神。幻想类影片的假定性与想象性最强，因此所拥有的意义空间也足够大。取材民间传说、神话故

事的幻想类电影，完全可以在保持本国民族文化的同时，在细节之处掺入本国经验，使得影片故事有深层的思想、文化意识可以依靠，反复拍摄的《西游记》系列就可在这一方向上努力。就科幻片而言，不仅受众广、与现代科技紧密结合可给观众提供视觉体验的新鲜感，而且由于假定性高而拥有一个庞大的隐喻场。因此，意识形态、政治话语、在地经验在场域内的诠释更加自如；也因此科幻片具有较大的拓展空间。如开年广受好评的《流浪地球》被视为范例，其将商业片的通俗性与主旋律电影的严肃性融合，将好莱坞科幻元素与本土化的叙事逻辑结合，把属于中国的价值观与文化内核演绎出来。

第二，武侠、动作类型电影发展的第三阶段消费情况启示我们，应该抛开专注国内题材的狭隘性思路，注重人类共同关注、与当下现实密切相关的全球性话题。不管是《红海行动》《战狼2》还是年初广受好评的《流浪地球》，它们的叙事视角不再是围绕中国内部的问题，而是立足于解决人类面临的难题。市场反应也说明了这样的叙事方式是可取的。一方面，伴随着中国的快速发展，对于北美观众来说，电影中反映的中国不仅是他们想要了解的，现在发展进程中的“中国形象”，而且一定程度上也可折射出发展中国家在发展进程中面临的一些问题。这样影片对于海外观众来说，就具有观影的意义。另一方面，对于本国来说，这种电影叙事也是观照人类命运，树立本国形象的电影叙事尝试。但最根本的，它可以在保持电影艺术性的同时，更好地满足国内外两个市场的需求。

第三，把握类型电影的自身特征，遵循类型电影的叙事规律，在理清主要的类型元素构成的基础上，注重诸多元素的交叉与互文，一定程度上调整既有的叙事规则，进行“反类型”叙事。北美市场的消费情况反映，一直以来剧情片在北美拥有较大的市场需求，但中国剧情片中的逗笑、爱情等元素并不符合其审美诉求，特别是面临其他电影强国，内容的“无巧思”“无新意”使其缺乏竞争力。剧情片应遵循该类型创作规律，以及北美市场的观众

偏好,增强剧情片的“冲突性”。我们知道,影片的冲突性是吸引观众的内在原因,它能“激起极强烈的惊异之情”。<sup>④</sup>而冲突性产生于巧妙的情节安排。诚如亚里士多德在其《诗学》中所论述的一样,情节是悲剧引起恐惧和怜悯之情的动因。而靠“戏景”(是戏剧成分之一,指戏剧演出的服装、道具等营造的视觉效果)来产生此种效果的做法,缺少艺术性,它引起的仅仅是简单的快感。此外,情节需要完整,承载人物的行为、性格。<sup>⑤</sup>而深挖近来的剧情片我们认为,普遍的情节设置无法深入人物性格、心理的内部矛盾,只是以其行动的表层意义,直接满足观影群体的娱乐、情感宣泄的需求。如《前任3》,展现的不外乎是男女关系、自由爱情等现代电影主题。但这些元素对于西方观众来说,早已没有新鲜感可言。并且影片对于故事的处理落入俗套,男女间的矛盾发展与观众的预判差别不大。可以说,加强冲突性对剧情片尤为重要。

第四,针对我国喜剧类型电影的几点不足,我们认为应更加明确喜剧类电影的思想主题,电影传达的文化观念要符合主流文化,要表达积极向上的人生观和价值观。在发挥天马行空的想象力时,注重电影的故事结构与喜剧风格。周星驰的《美人鱼》在北美市场上排名139名,取得了323万美元的票房。这一成绩的获得来自电影传达的人与自然的主题、喜剧叙事空间的处理,以及周星驰喜剧的风格化。另外,应合理设计喜剧中的“笑点”,增强喜剧对现实问题的批判性。西方审美传统中对喜剧的“笑”的严肃性一面有所要求。在我国,喜剧对现实的批判性多通过“荒诞性”表现,诸如电影《无名之辈》,该电影上映在国内也获得了较高的认可。综上,加强喜剧对现实的反思深度符合大

众审美需求,是对争取海外与国内市场认同的可取之道。

总之,电影的类型消费不仅是电影内容体验的消费也是意义的消费。当前类型电影欲图在海外获得更大的市场和良好的口碑,就需要从这两点上发力。中国电影若能以恰好的电影叙事情节、逻辑作为外在的构架,以包容深厚的思想、文化意义,传达出具有普遍性价值的中国经验,那么,势必能够真正地拓展海外市场,在世界范围内将中华民族文化传播开来。

#### 注释:

①陈林侠:《新世纪北美外语片市场与华语电影的国际竞争力——基于北美外语片市场的实证研究(2000—2012年)》,《学术研究》2014年第5期。

②轻电影:结合《新生代:“轻”电影与思想能量——“2013中国(北京)电影学术年会”综述》一文对此概念的界定,我们认为,轻电影是注重电影的感官体验,弱化电影思想深度,具有明确市场定位和商业性的一类电影,例如《致我们终将逝去的青春》《小时代》等。其中以中小型的制作成本、类型化的题材选择,清新的影像风格,贴近观众的特质,最大限度地满足大众的审美需求。

③陈林侠:《北美市场与当下中国电影的文化折扣分析》,《上海大学学报(社会科学版)》2015年第4期。

④⑤亚里士多德著,陈忠梅译:《诗学》,商务印书馆1996年版,第82页、第105页。

\*本文系2016年国家哲学社科基金一般项目“基于海外动态数据库的中国电影竞争力研究(1980—2014)”(项目编号:16BZW158)的阶段性成果。

(作者单位:中山大学中文系)

本栏目责任编辑 孙 婵

# 小说的边界

◎ 仵埂 冯积岐

## 一、人是偶然性存在还是扭结在社会历史中

**仵埂：**我们说到北方作家和南方作家，南方作家好像有一个特征，特别关注人物命运的偶在性，写个人命运在历史中的偶在感。他和北方作家那种把个人命运镶嵌到历史大幕上的写法非常不一样。我看获茅盾文学奖的苏童的《黄雀记》，同是人物命运的展开，但感觉南方作家有一种普遍的趋向，当然也不是全部，他们更多关注人物的个人命运，因为某一个偶然事件的推动，人物命运随之发生极为重大的位移，走向了令人惊讶的结局。北方作家更多地关注个人命运和历史的关联，写出了个人命运因大时代的变迁而发生重大改变。我觉得这两者之间有非常大的不同，我不知道你有没有这方面的感受？

**冯积岐：**把人物放在历史的进程中去写，本身没有什么错。关键在于作者要紧紧贴住人物写，把人物的性格写出来，把人物的精神写出来，把人性的多面性写出来。路翎的长篇小说《财主的儿女们》和巴金的《家》三部曲相比，路翎的笔触全在人物身上，抗战前后的历史只是人物活动的舞台，而《家》三部曲的人物则被历史紧紧地抓住了。要命的是，我们的一些作家的作品中的人物被历史淹没了，人物成为传达政治目的的工具。

**仵埂：**我看了《黄雀记》以后，颇有感触。苏童以少年保润的视角来叙事。小说一开始，说我爷爷的魂丢了。爷爷有个毛病，年年照遗像。连续多年从无间断，最后一次照相时，照相的姚师傅连照三次，他突然觉得自己脑子里的气泡破了，魂飞了。魂丢了，怎么样才能找回来，他想把他老祖先的骨头找出来，安放好，

他的魂才能安然。他记得自己当年从坟上捡了几根祖先的遗骨，装在一个手电筒里，埋在香椿树街的某棵树下。于是在村子里到处挖，家里人把他送到了精神病院，然后就带来孙子保润到精神病院照顾爷爷。爷爷延续了到处乱挖这份执着，不断在精神病院松树旁挖掘，继续寻找祖先的骨头。医院是个模范医院，树都是名贵的树，一棵100块，共500块赔偿费。保润妈很生气，天大的数字。这样，保润的任务就变成看守爷爷，不能再让爷爷挖树了。于是，每天捆爷爷就成为必修功课。这个过程中，他练就了很多捆绑的招法，什么民主结、法制结、香蕉结、菠萝结，还有什么梅花结和桃花结等等，保润捆爷爷像玩儿一样，捆得如此花样迭出。当他牵着爷爷游走在精神病院的时候，就成为一道风景。开始有人找保润帮忙了，再难对付的疯病人，保润三下五除二就解决了，在医院有了大名。他的文明结捆法，很惹人兴趣，人被捆住了，还可以自己小便。

小说写到这里，由保润捆爷爷捆出花样，引出后面一系列事件，和保润命运相关的是，他被同学柳生请去捆姐姐，因保润不愿干，而柳生请出仙女，进而发生保润与仙女的交往，看电影、溜冰、押金被仙女拿走、保润追钱，最后将仙女捆在水塔上，然后仙女被强暴，被诬告的是保润，他因之坐牢……

**仵埂：**在我的感觉里，这种写故事写人物的手法，注目于人物命运的偶在性，人物命运的起落和社会历史的运行没有什么关联，作家关注的是某个细小的不为人道的事件，一步一步将人物推向了他的终点。比如，保润爷爷乱挖东西，带来保润捆绑爷爷，一个捆的行为，带来一系列的连锁反应，而由此逻辑性地将保润推向完全不同的命运轨道。保润的命运和外在的社会因素几无关涉。北方作家



却极为不同，他们笔下的个人命运和历史紧紧扭结在一起。田小娥（《白鹿原》人物）的命运和整个中国社会历史扭结在一起，她厄运的起点就是族长不让她跟黑娃进祖宗祠堂，得不到承认。这个意味深长的事件，是社会的，历史的。个人命运就是历史的映像。南方作家不这样，社会历史仅仅是其背景，甚至是可以虚化的背景，这如何做出评价？

从艺术观来看，西方现代和后现代作家，他们作品中的时代感极强，个人命运和历史时代的关联更为纵深，比如说卡夫卡式的关联，是更内在的关联。《变形记》中，人变成了甲虫后，感知他人和社会的冰冷，直接反映人类历史进程中后工业时代的特征，焦虑、压抑、绝望、无助，他直接和当下历史意识相关。这样说来，历史与个人的关系可分为几个维度，我们暂且将它划为三层：第一层，个人命运和社会历史直接关联。如《白鹿原》《平凡的世界》等，也包括你的作品《村子》。第二层，就是个人命运和社会历史不怎么关联，作者倾注心思的完全是个人命运的偶然性、自在性。第三层呢，就是后现代小说家的这种内在深层关联。表面看来，人物命运和社会历史不相关，但是细究发现，他是整个人类的历史进程到达某一阶段的抽象性概括性表达。这样呢，我们评价整个中国当代小说，是不是应该放在这样的框架里来展开？

**冯积岐：**我觉得这和每个作家的出身、教养、接受的艺术美学观有关系。其实每个人的命运都是和历史政治有关系的，苏童这样写，和他的美学观是有关系的，他接受的可能就是卡夫卡、福克纳这些人的美学观，认为人的命运在偶然之中。你在西方现代作家的作品中看到的人的命运都有偶然性。你比如说福克纳所处的那个时代，正是经济大萧条时代，1930年代，中国国内就是民国18年前后，世界经济大萧条，美国工人失业，农民生活艰难，福克纳

从来不关注现实的东西，他只关注人的命运的偶然性，只关注个体，他笔下的人物和历史进程关联不大。但是同时代作家，斯坦贝克关注美国当代社会，关注现实。斯坦贝克写的《愤怒的葡萄》《伊甸之东》，他关注的是美国当时的社会、美国的工人、农民艰难的生活。

**仵堃：**这个问题是不是这样，在历史进程当中，作家本身感觉到的个人命运体验已经和整个社会历史扭结得很厉害的时候，或者说，直接地书写无法表达自己的深层体验时，他反而不写自己生命体验这种直接感受，他写这种完全的偶在性，而且自己也不认可的那种偶在性。这种创作方法，总觉得它来得轻飘一些。当然，它也有纵深的渊源，言情小说，武侠小说，公案小说等等，都有着命运的偶然性作为叙事的根底。对于这点你怎么看？

**冯积岐：**用我个人的命运来说，我的命运和这个时代紧紧相连，时代造成了我个体命运大的跌宕起伏。我的体验是，个体的命运与时代是紧紧关联着的，我不能抛弃我的体验去写这个东西，所以我的小说中的人物命运也是和这个时代紧紧关联在一起的，所以说，这和个体的体验有关系。

**仵堃：**这个问题是一个重要问题。社会历史对个人构成了强烈影响，自我也明明体验到了社会历史对自我命运的改变，那么巨大影响的存在，你不能说忽略这个影响不计，去写完全偶然性的存在。

**冯积岐：**但是我心里也很明白，我的关注点在哪里。福克纳、卡夫卡东西我读得不少，我知道他们怎么弄，但我不能那样写，那样写就抛弃了个人体验。自己地里满是金子，你不能把锄头拿到别人的地里乱刨，你自己的体验那么深刻，社会的事和个体的关联那么紧密，你不去写，你偏偏要把社会和个体剥离开来写，这是不可能的事情。我觉得创作的规律就是写自己体验最深刻的，这也是文学创作的基本原则，不是说国家意识指导了你去写啥，你就去写啥。我并不是说，国家意识指导错了，关键在于，你有没有那种体验。写你自己体验最深刻的，也是心灵对自己的吩咐。现在有些人写不好的

原因就是，把自己体验深刻的抛弃在一边不写，别人写什么他就写什么。

**仵埂：**我感觉，你的作品，除了现实主义的路径外，在你的一些短篇小说中，我还看到一些现代主义的尝试。

**冯积岐：**确实是这样，现实主义的路子很宽。现实主义和现代主义不是一道墙可以隔离的。现代主义是一种精神，不只是艺术手法。我在许多小说中张扬过现代主义精神。

**仵埂：**比如说，我就感觉到，尽管我刚才分析这个偶然性，认为这不是北方作家的主流写法，但是你的作品，也提供了另外的样本。比如，我印象很深的你写《刀子》的那个短篇，写那个屠夫对柳叶刀的钟爱，柳叶刀对屠夫便构成了某种特殊的情感要素。人在活动对象中成为人自身。这些，都是作家向着人性的多种可能性的钻探和展开。屠夫便具有了另一种我们所不熟悉的人性幽深。现代感就很强，是一种现代主义的叙事方法。你笔下的人物生存的社会背景，也就有点模糊了。但就你探索人物的纵深心理来说，当时你是怎么样的创作心理？是怎么考量的？

**冯积岐：**我回忆我的创作，就是一个阶段一个阶段的。中短篇小说写了二百五十多篇，短篇小说写二三百篇的作家，在全国没有多少。我写这么多读者还喜欢，就是因为我不断地变换自己。有段时间我会觉得不应该这样写，应该那样写，就像我刚才说的，纯粹写个人体验的东西；有段时间就觉得，人的命运确实是有偶然性的。一段一段的，不停地在变化，不断地剥离。我总结别人的经验教训，就是不能写的面目相同，不能停留在同一个地方。读我的短篇小说集，你会发现，有些非常现代，非常荒诞，比如我有一篇小说，叫做《一幅画》，写那个摘辣子，不是一幅画么，画上有片辣椒，那年遭了冰雹之后，地里的辣子全被冰雹打坏了，打坏了之后朋友就给他送了一幅画，画上

全部是辣椒。他有一天在画上一摸，就把辣子摸到手了，于是就开始在画上不断摘辣子，拿到街道上不断地去卖，好多村里人就说今年辣子都打坏了，这家人怎么每天都卖辣子呢？这可能是偷来的，派出所就把这人当贼抓了，问你是哪偷的。这就比较荒诞。就是不断地变化自己，用各种手法去写。也是因为我不断地阅读，受国外作家的影响。这段时间受这个人影响，那段时间受那个人影响。

**仵埂：**我看了你的《沉默的季节》，当时留下最强烈的印象是作品的情感化叙述。情感特别粘稠，密度极大，长句式，叙述不断跳跃，就是这样一种表达。其实这部作品和你的《村子》很有区别，完全不同的风格。你对这两个长篇的自我评价是什么？

**冯积岐：**《沉默的季节》是我的第一个长篇，那时候我正沉迷于现代主义作品，那是1992年写的，那时我刚在西北大学作家班毕业，对现代主义非常着迷。那时候很多人都在用现实主义的手法写作，我就故意尝试着写比较现代主义的小说。我那部小说虽然和历史政治距离很近，但我很清楚，我要表达什么，我要写一部心理性的小说，审视人们内心深处很隐秘的东西。这点我认为我和其他作家还是有区别的。我的小说，不管长篇短篇，不管写什么类型，写人物心理的比较多。因为我一直认为小说是写人物内心的，比如意识流、心理分析、内心独白，这些东西我现在都在尝试着，都很感兴趣，后来到写《村子》的时候，就有意识用很写实的手法了。

**仵埂：**比较现实主义的东西？

**冯积岐：**对，现实主义的东西，《村子》中也有些象征性的东西，比如我写马秀萍她母亲的鞋，反复地写，写这些象征性的东西，做一些变化，有意识地变化。如果每一篇小说是一样的，特别是短篇小说，或中篇小说，你写成一样，你出版一本中短篇小说集子，别人看见就会觉得都是一样的。

**仵埂：**我特别喜欢听作家对作家的评判，你刚才这个看法我就觉得很有意思，说得很好。这种作

家对作家的点评，他的眼光和视点很有意思，你会发现他的那种直感非常准确。

**冯积岐：**对，杨争光写得很好，我读过他好几部中短篇，很好，是一流的。他的作品和政治离得很远，在结构形式和叙事上变化不大。

## 二、小说的叙事视角、视点转换、主观介入等问题

**仵埂：**问一个问题：小说创作当中，关于叙事视点问题。传统现实主义叙事视点，类似《红楼梦》中的全知式的视点，与现代小说中，从一个角度切入这种写法，有何不同？或者说它们的长处和短处各有哪些？再者，你认为自己创作中的叙事视点，一般是怎么设计的？

**冯积岐：**这是一个大问题，你这个问题提得很好，从叙事角度来讲，全知这个角度是比较好写的，比方说你从他者的角度写我，相对比较困难。如果用第一人称“我”的视角写，比较笨拙的作者，把我和他塑造的作品中的人物分不开，容易搅浑在一起。比如我自己在《沉默的季节》里边，是你我他三者综合，等一会儿是你的角度，等一会儿是我的角度，等一会儿是他的角度，这就是看是什么情景下，不同的情境下有不同的角度去叙事。因为我是写心理的，用全知的角度写人物心理比较好写，因为我全知道你的心理是怎么想的，但是用第一人称写他者就不好写了，这一点我还是比较佩服菲茨杰拉德的《了不起的盖茨比》，用第一人称写他者，他叙事是从第一人称开始的。所以说用全知角度写，我想啥就写啥，我写的那个人物咋想的我就咋写，但是用我来想你是怎么想的，这就有难度，需要作者高度的智慧。《了不起的盖茨比》用第一人称去写盖茨比就写得非常好，活灵活现的，可以说是世界名著，这里面是有诀窍的。我也用第二人称写过短篇小说，用你写，你是如何如何，用这个视角，也不好把握。你或我这个角度容易进入人的心里，容易给人一种身临其境的感觉，读者能感

到直接进入这个人物。但这样写，是有危险，有难度的。

**仵埂：**能否拿你的长篇来做一个叙事方面的例子？

**冯积岐：**比如说，我的长篇小说《逃离》，就是多角度、多人称叙述的。每一个出场的人物，都用自己的视点讲述同一件事和不同的感受，一个人一个角度，这很难驾驭。我的长篇《遍地温柔》，三个主要人物没有什么纠葛，他们各自用各自的视觉去讲述各自的故事，然后，用内在的关联把三个人扭结在一起。这样写，也是有难度的。我想，所谓的艺术探索，就该是这样。

**仵埂：**您评论一下您写《非常时期》那个长篇，就是你前几年写的那个“非典”时期的故事。《非常时期》也是全知视角。

**冯积岐：**《非常时期》是全知角度，在长篇中我写全知角度的比较多。但是在结构上，《非常时期》还是有变化的，不再是一条线的线性结构，而是用“非典”这个事件结构，几条线索。《非常时期》的看点在于时间和空间的跳跃，变化。

**仵埂：**还有一种方法，常常在现代小说里出现，就是小说以一个主要人物作为视点进入小说。就这个问题，我向陈忠实请教过他的写作经验，也与高建群探讨过这个问题。叙事视点是个体很重要的写作技巧，我对这点非常留心关注，因为这一点和整个小说创作的质量有关，准确地说，和质感有关。一部长篇小说，人物众多，动辄十几人、几十人，人物活动的场景也处在不断变换中，不同场景下有不同的人。假如说这个场景下活动的主体是一个村长，那你就以这个村长的视点为这个章节的叙事视点。这是从柳青的《创业史》以来所探索的叙事视角转换问题，柳青过去一直在研究这个问题，也终于在《创业史》中获得成功运用。不同场景有不同人物作为视点，但是即使在不断变换的视点下，也有各个不同人物背后的那个作者的总的思想情感判断。这样两者之间怎么融合？你关注他们这些尝试么，或者你自己想过没有？



冯积岐：我对这个太关注了，马尔克斯的中短篇，非常讲究视点。

仵埂：不断地转换视点？

冯积岐：不断地转换视点。

仵埂：《百年孤独》？

冯积岐：不是《百年孤独》。

仵埂：你说的是哪些小说？

冯积岐：比如《恶时辰》，一会儿是神父的视角，一会儿是镇长的视角，一会儿是塞萨尔的视角。比如《枯枝败叶》，就三个人物，一个祖父，一个孙子，一个祖父的女儿，等于是他舅家爷，三个人物，这三个人物是分开叙事的。这一段以祖父角度叙事，这一段以女儿视觉叙事，这一段以孙子视觉叙事，一段段分得非常清楚，这样子比较好弄。但是南美作家科塔萨尔，大叙事家，他有一个短篇小说叫《克拉拉》。作品中克拉拉是个护士，这个小说没有故事；这个护士是负责给一个男孩儿做阑尾手术的，一个短篇小说中，他用四五个叙事角度，一个护士克拉拉的角度，一个男孩儿的角度，一个男孩儿他母亲的角度，还有另外一个医生的角度，他在这个短篇中不分段，比如说开水很烫，这是一个角度；然后第二句话就说茶水很好喝，他喝了几口，这是另一个角度；下面几句就是说他把茶杯放下了，然后你说你把茶叶换一下，茶叶没味儿了，这是第三个人的角度。三四个人的叙事都在一块粘连着呢，这需要高度的构架。二十多年前，我在《沉默的季节》里，多角度叙述，运用的也是很多。我就是用一个我的短篇小说举例来说，《去年今日》，这个短篇你可能没注意，在结构上，是有高度的技巧的，去年今日和今年今日，其实就是写了两个今日。我受到摄影作品的启发，当时拿到一些照片，这个就是教授现在的照片，但是左边的角上贴了个不同颜色照片，是几年前的，等于把两张照片弄到一张照片上，当时我看后对我启示很大，就是把不同时间放到一

个空间，那之后我就把这个用到小说里边，尝试把去年今日和今年今日粘在一起，这一段是去年今日叙事，紧接着是今年今日叙事，比如说写这个主人公今年今日牵着一只羊走在路上，然后女主人跟羊说，你快点走，这部分已经成了去年今日，羊在这吃草又成了今年今日，在这里我把叙事视角不断变换，把去年今日和今年今日放在一块叙事，这需要高度的技巧。

仵埂：有一次我跟陈老师（陈忠实）说起这个话题，对这个问题我有非常浓厚的兴趣。因为从不同人物的视角进入叙事，显示着叙事的客观有效性，自然真切，读者很容易进入每一个人物的内心，感受并触摸到人物的情感温度，这就是现代叙事的客观化。同时，在这种客观化呈现之中，还有作家本人的主观化介入，作品也显示着作者对人生世相的价值评判，这种价值判断却是寄生在人物的客观化呈现中，但他是通过对人物的尊重而介入的。所谓对人物的尊重是指尊重不同人物对社会世相的理解，甚至是与作家观念相对立的思想，这样，丰富的小说世界才丰盈饱满。叙事的奥妙和高超的技巧就是这样生成的。所以，叙事切入点非常重要，一般写作者不大容易解决。我参加过许多作家的作品研讨会，好多人就把这一块没有解决好，或者他根本就不清楚。

冯积岐：他们确实不懂，这方面我做过多试验。

仵埂：一般来说，小说中有作家意识构成的叙事，有些时候，人物的活动与作家的意识指向相融合，也有对立面人物构成的对比性色调。柳青做了个精彩的呈现。《创业史》中，郭世富盖房子上梁，村子里许多人跑去看，梁三老汉也去了，他“把自己穿旧棉衣的身体，无声无息地插进他们里头……在大伙中间，仰起戴破毡帽的头看着”。然后他看见了姚世杰，“他的一双狡猾的眼睛，总是嘲笑地瞟着看景的人。他那神气好象说：‘你们眼馋吗？看看算喽！甭看共产党叫你们翻身呢，你们盖得起房吗？’”这是作者从梁三老汉的眼里看出的

姚士杰的潜台词，而梁三心里的猜度，又是作家叙述出来的。作家随之写到：“梁三老汉从姚士杰的脸上看得出：富农是这个意思。准是这个意思！一点不错！”这是梁三老汉的视角看富裕人家盖房上梁的整个场景，包括每一个人的形貌心理。这有一个好处，读者感觉像是亲历现场，和人物之间的气息通透，仿若看到了人物各种复杂的眉眼表情。

**冯积岐：**在叙事学上，这就是对象化叙事，人物对象化，完全是人物自己的视角自己的感觉，对象化叙述就是有这种好处。不是作者站在这里纯粹的讲故事，这是现代小说家必须重视的问题。我刚才说，马尔克斯和科塔萨尔和欧洲拉美这些作家，很讲究叙事，对象化叙事运用得很娴熟。对象化叙述不是作者站在这里去说，而是人物自己在讲故事，关键的区别就是人物自己在感觉，在体验，不是作者站出来用第三者、他者在讲故事。比如说我的《去年今日》中完全是女主人公在叙事，我最近写了个小说叫《女警官叙事》，监狱的女警官和女犯人的故事，我没有用作者的角度，完全用女警官的视角，讲她眼中的女犯人是怎么回事。如果用我的角度，那就不太真实，其实我是在用女警官的视角讲故事。叙事角度、切入点，这很重要。当前年轻的作家，有些都不知道这些东西，没入门。

**仵埂：**这种不研究叙事不懂叙事的作者真是不少，有时看一些作者的作品，会觉得这些作者的小说根本没达及格线，不懂小说。

**冯积岐：**国外的作家对这个叙述的角度特别讲究，他不断地变换叙述角度，你比如说马尔克斯的中篇《恶时辰》，这个里面也是多角度，马尔克斯很多小说都是多角度。都是以人物自己的眼光在这里看问题，不是以马尔克斯这个作者的眼光看。我在小说里也是不断地变换叙述角度。不是用我这个作家的角度去叙事，不断变换，以人物自己的角度去叙事。我在

1990年代有个大困惑，关于时间空间问题，困惑了我好长时间。小说里面最难处理的就是时间空间问题，我的小说进行时都很短，有些是早上开始，晚上就结束了。特别是中短篇小说，进行时越短，故事越紧凑。我看过的几本翻译小说，你比如说，海明威的《丧钟为谁而鸣》，作品的进行时也就是四五天；你比如说福克纳的《我弥留之际》，就是母亲临死前几个儿子把她抬到老家去，这个过程非常长，而作品的进行时非常短，只有三四天。我的《逃离》里的进行时只有四五天，写了几十年的时间，把几十年的人物命运压缩到四五天完成。把过去发生的故事掺杂在当下的时间里，这是非常不容易的，要呕心沥血，要处理好，就像马尔克斯所说的，要“煎熬”，要不断地探索，自己给自己出难题，然后，想办法解决。

**仵埂：**《逃离》一打开，特别吸引人。现代感很强。

**冯积岐：**在《逃离》中，不同的人物有不同切入点。

**仵埂：**这一下子就能解决了一个问题，从原来上帝的视角看，到不同人物的视角看。这样，读者透过人物的视角看到的事物，就很透亮，和场景人物之间不隔。阅读起来就不感觉到模棱混沌，不感觉到没有来由。从人物出发，看他所感知的事物。从这点看，你整个小说的创作，不仅在思想意蕴上，而且在小说的叙事技巧上，是很有想法和追求的。

**冯积岐：**那是下了大工夫的，难弄得很。今天的访谈，用你的角度说一遍，再用我的角度说一遍，同时说一件事情，几个人角度不一样，难度非常大。在这方面，我在不断追求和探索。

**仵埂：**不同人的不同视角，对作家是一个巨大挑战。举例来说，你要写一个疯疯癫癫的人，你要进入疯子的视角，你不是写我的感觉咋样，你是个正常人，疯子人家是怎么看的？要感觉他。作者是一个很正经的女子，你要写一个很不正经的女人所看出来的这个世界，而且以她的理解来理解这个世

界，这对于作家来说是很大的考验，是挑战，那就是你必须对不同人能够熟悉，对整个世界理解。

**冯积岐：**比如说我在《逃离》里面，用南兰的目光去写牛天星，一会儿是用牛天星姑姑的女性视角，一会儿用侄儿牛天星的角度写南兰，一会儿用那个十八九岁风情万种的南兰的视角写山里的其他人，这个难度是很大的，如果你用全知角度写的话，有些毛病就可以遮掩过去。这样写，你没有办法遮掩。我写小说可以很自豪地说是经过了熬煎，下了功夫的，不是轻易把素材拿到手就写。这对自己的体验，对自己的艺术修养，对自己的毅力，各方面都是很大的挑战。

**仵埂：**我曾打算专门选择几个作家，研究他们作品中的叙事手法，以及他们在叙事上所做出的探索。

**冯积岐：**一本文学本体论的书。啥叫文学本体？文学本体就包括叙述、语言、结构、切入点、时间、空间，这都属于文学本体方面，当下的文学评论经常关注小说反映了啥，写了啥，对文学本体关注的少。西方作家特别关注文学本体，文学本体就是怎么样写。怎么样写和写什么一样重要。

**仵埂：**我们在这方面确实重视不够。

**冯积岐：**大作家都关注文学本体。沈从文就是沈从文的文体，你一看就和别人不一样；张爱玲就是张爱玲的，鲁迅就是鲁迅的，他们有属于自己的文体。当下的一些“70后”“80后”作家不注重文体，作品的面目都差不多，包括叙述的口味、语气几乎是一样的。

**仵埂：**他们在这一方面就没有好好思考，不想。

**冯积岐：**一个好作家要主动把自己和别人区别开来，要在文学本体上下功夫。我的小说，就是我的，不是别人的。

**仵埂：**看的多了你就会发现，不同的叙述

会产生多么不同的效果，太不一样了。比如帕慕克的《我的名字叫红》，尽管是翻译作品，写得太好了，跟我以前读到的国内小说很不一样。看国内小说有时觉得没劲得很。关于现代小说，这一点你谈得很好，对我也很有启示。现代小说是啥，是给予人的，让我感觉就是它必须深入到人物的内心。通过阅读小说，我见识了不同类型不同状貌的人物内心，他对这个世界的感知。这样，小说提供给读者多种人生参照，它使我们更加明白他人是什么。小说家试图不断地更深地进入到人物灵魂深处，去察看这个世界。所以说，现代小说在这一点上走得很深，走得很远。这与传统小说比起来非常不同。比如《水浒传》《三国演义》，都好着呢，是经典，但是你看这些小说和看现代小说的感觉不一样，你往往感觉到对小说人物心理的隔膜，你不能很清楚他的那种冲动的动机，不太了解。好比说李逵，一有不平，拿起板斧就抡将起来，是那种粗豪之人。施耐庵写人物，已经是最为出色的了，但却并未进入人物丰盈的内心世界。写人物种种曲折复杂的内心活动，并成为作家的自觉意识，我觉得这和人类生产方式的改变有关，和城市化工业化有关。现代人的内心愈来愈丰富，小说和人的这个现实境遇相关。

**冯积岐：**我的现实主义也是经过不断演变的。过去讲现实主义是再现的，现在讲现实主义是表现的。表现和再现是不一样的，中国传统的现实主义，表现手法非常单一，一个就是通过对话写人物性格，通过人物肖像写人物性格，通过动作写人物性格，通过所谓的心理描写写人物性格，中国传统的写法就这么简单。从陀思妥耶夫斯基开始，他就写内心独白，人物心理分析，后来的乔伊斯、福克纳、卡尔维诺等人把这些运用得非常娴熟，他们直接进入人物内心，把人物内心剖析得一览无余。你比如说《罪与罚》，我看过至少五遍，拉斯科尔尼科夫，把那老太太和她的妹妹砍死之后，他非常复杂的心理，又恐惧又有罪恶感，写得太细致了，作者简直就钻到人物心里去了。



### 三、关于小说与影视艺术消长的讨论

**仵埂：**现代艺术当中，百年以来影视发展得最为迅猛，受众面也非常广。假如说小说形式在19世纪达到高峰，20世纪还有它持续的影响力，但是到20世纪下半叶之后，电视电影的普及，其影响力的扩展，对小说市场、接受群体产生了巨大影响。原来的小说读者，相当部分位移到影视那儿去了，或者准确说其闲暇时间更多花费在影视上了。你觉得小说还有没有它的未来？假如说有的话，在哪一点上，它是影视艺术不可替代的？

**冯积岐：**我觉得，小说是不会消亡的。小说和影视相比，小说毕竟是小众化的，影视是大众化的。博尔赫斯说过一句话：“民族的精神斗士和大众的精神去向是背道而驰的。”他举例来说，塞万提斯的《唐吉珂德》就是嘲弄那个时代的骑士精神，那个国家正是在崇尚骑士精神的时候，塞万提斯恰恰写了《唐吉珂德》，他是背道而驰的。莎士比亚的戏剧，经常是嘲弄英国绅士的，英国以绅士精神为骄傲，但是莎士比亚的戏剧里面对绅士精神进行嘲弄。鲁迅当时的精神世界和我们民国时期的全民的精神世界是背道而驰的，《阿Q正传》是讽刺整个国民性的缺陷的。小说艺术一直是小众的，经过一定历史阶段以后，大家就会认识到它的伟大性。小说未来我认为越来越小众化，这是肯定的，阅读的人越来越少，但是优秀的小说家还是一如既往地争当“民族的精神斗士”。越是高雅的东西，欣赏的人越少。社会生活不断在世俗化，小说艺术不是世俗化的，它属于少数人，比如说钢琴和秦腔里的板胡相比，欣赏钢琴的人就相对少。影视影响面再广，也不能取代小说。因为，各自有各自的受众。

**仵埂：**我们再来将这个问题深入讨论一下，比如说影视艺术我们常常称之为视觉艺术，它和小说比较起来，当然有它比小说厉害的地方，

比如说直观性、可视性、音画并现等等。人物形貌举止，一个镜头出去观众就直观把握了。但是小说却不行，须得许多笔墨读者才能清楚。但在表达人物心理方面，其它艺术是无法替代的。假如说小说艺术有未来性的话，应该就是在这些方面。我还没发现哪种艺术形式在人的个性气韵塑造和内心展开方面能够超过小说。

**冯积岐：**影视是通过刺激人的视觉，引起其它感官反应，影视的刺激性比小说强烈。小说是解决人内心的东西，内心的惶恐和不安，内心的焦灼焦虑，刺激内心和刺激感官，我想效果是不一样的。随着社会不断发展物质极大丰富，内心需求会增多。所以说，我对小说世界还不悲观。我觉得小说和影视没办法比较，方法不同，方向不同。

**仵埂：**假如让我来总结的话，可归纳为这样两点不同：第一，作为影视，就是我们讲的直观性、画面感，但是呢，影视很难深入表现人的内心丰富的层次感、复杂的心理活动，这是影视无法跟小说比拟的地方。甚至别的艺术形式，以我所见，好像也没有哪种形式在这一点上能跟小说相比。第二，因为影视的直观性能一下子笼罩你的视野，以不断流动的线性叙事拽住你使你不能思维。小说却是通过阅读文字而在读者头脑转换为思维想象和内心接受，是这样一种方式。它不是文字直接给你形象，而是须通过思维来转换，于是就有所谓的“一千个读者就有一千个哈姆雷特”，这就意味着这个转换具有一种再造性和可塑性。不同人在转换过程中，会产生自我心得。这和影视的直观性带给你视觉的确定性有很大不同，所以，我觉得这两点也构成文字叙事在某种意义上的不可替代。

**冯积岐：**影视无非展现的是场景和画面，音乐通过听觉来刺激人的，小说这个东西通过文字，虽然不直接，有个转换过程，给人留下了空间，空间就是小说存在的理由。这是任何艺术都不可取代的。

### 四、人性、欲望与“晚期风格”

**仵埂：**你对人本身的发展，人的历史的发展有

什么样的体验和思考？

**冯积岐：**我很坦诚地说，我对人这个东西是绝望的。我对人本身没有信心，人是语言存在，我的小说里面也多次强调这个东西，语言这东西具有很大的欺骗性。再则，人是个欲望性的东西，有欲望存在就有残酷的竞争。竞争的过程也是展示人性的过程。展示人性之美，也展示着人性的丑陋和残忍。人太残酷了。我对人本身不抱希望。我的人生观和卡夫卡、加缪等人是一致的。你看加缪的小说《局外人》，他母亲死了，他该干啥还是干啥，和情人约会。加缪对人是绝望的，卡夫卡也是。卡夫卡让人一觉睡醒就变为甲虫了，他对人不抱希望。人还有个毛病就是心里想的和嘴里说的不一样。再一个，人的欲望是无法满足的。我在小说里面也写了很多人性的弱点，我对人是绝望的。所以，我很能理解人。人这个东西本来就是这样。

**仵埂：**人类那些圣贤大哲，很多跟你一样，都是看不到人的未来和希望。鲁迅也是如此，他要“用这希望的盾，抗拒那空虚中的暗夜的袭来，虽然盾后面也依然是空虚中的暗夜。”“绝望之为虚妄，正与希望相同。”他硬要在虚妄中为自己找希望。仿若西西弗斯，不断地推石头上山，滚落下来再推上去。不断做这种徒劳的努力。

**冯积岐：**但是绝望不等于你不奋斗，不生存，正因为绝望着，所以你才不断地奋斗。我认为，生命的质量和生命的长度是两回事，所以还是要不停奋斗，我身体非常不好，但还是不停地写作，万一哪天动不了了，也不遗憾，因为奋斗过。如果你不奋斗，也是死，奋斗了，也是死，我觉得就是这样。

**仵埂：**面对死亡，无人能够逃避。从人类整体看，生生不已，绵延不断。从个体角度看，活着的人，你的前面就是一堆黄土，一把骨灰。所以活着就是“向死而生”，如海德格尔所言。

**冯积岐：**人本身就是一种悲剧，人本身就是痛苦的。从你落生的那一刻起就在走向死亡，所以我对物质的东西看得很淡。《逃离》里边写了一个名叫牛天星的教授领着一个画画的女孩到山里去的故事。这女孩是个晚辈，年龄比他小得多，他去了之后就坚守自己，寻找清静。他开始就想不和女孩发生性关系，保持一份纯洁，结果进了山以后，发现山里也不是清静的，也安静不下来，最后就和这个女孩同居了。这个环境啊，你逃到哪里去，都逃不出自己的欲望。最后这个女孩怀孕了，在女孩儿临产的前夜，山里人把女孩儿抬到了县医院，结果医生不负责任，女孩就死了，牛天星就站在医院的五楼用拳头把自己的眼睛打瞎了，他绝望了，他不愿意面对这个世界。

**仵埂：**没见到对《逃离》这部作品好的研究文章，没人去认真解读这个长篇。应细细体察作者对牛天星这个人物的设置，你借牛天星表达了自己对这个世界的认知和情绪。

**冯积岐：**我不张扬，这和艺术态度有关系，我不想那样做，不是媒体和评论界不宣传，我自己不想那样做，所以我没有往这方面努力。一个作家，只能面对两种东西，一个是时间的考验，一个是读者的考验，不是奖牌的考验。过了几十年，还有人读我，研究我，我觉得就是成功的。我写小说，就是想着怎么把这个小说写好。

**仵埂：**作为艺术，面临时间淘汰的残酷法则。作家要想到自己的作品，五十年后还会不会有人看？曾经红极一时的作家，人们很快把他忘记了。上世纪五六十年代的人，都经历过看到过，有些东西就是那样，瞬间就被历史遗忘了。历史的选择，往往是一个更大更广的尺度，以五十年、一百年来衡量。

**冯积岐：**《文艺研究》杂志的主编方宁跟我说过，你不红火无非两种原因，一种是你没有写好，大家不接受；一种是你写得太超前，大家没有意识到你作品的意义，对你的作品不认知。所以你把你自己掂量一下，是你写得太超前，大家跟不上，还

是你写得不好，大家不认可。方宁先生这样跟我说，你把作品写好就行了，评价是读者和评论家的事情。每年的初一到初七，我和陈忠实老师在办公室，每次长假、周末，我俩也如此。早上互不干扰，下午就一块聊天。陈老师在世时跟我说了很多话，有一句话说：“有些话装在心里是永远不能说的。”他对陕西的每个作家都有自己的看法，但是不说。陈老师说：“如果我不写《白鹿原》，谁知道我陈忠实是干啥的？因为有了《白鹿原》，才有了陈忠实，不是有了陈忠实才有了《白鹿原》。”陈老师说得很有在。言语朴素，启示很大。只要你写出好作品，不怕不被人知。

**仵埂：**人有时也有机遇，机遇就是在你创作的某部作品上，恰遇一个时代性选择。这很有意思。举例来说，陈忠实在1992年初，《白鹿原》写完后，恰遇邓小平的南巡讲话，社会的转型和宽松的环境，给他提供了出版这部作品并赢得社会赞誉的机会。当然，他的这部作品的酝酿和写作，是在整个1980年代的启蒙氛围下孕育成形的，在1992年这个节点拿出来，前一点后一点都难说。

**冯积岐：**机遇的契合恰到好处，也许，这就叫命运。

**仵埂：**我也想这问题，节点好得很，把人家成就了。运气好，当然东西也要好。比如说余秋雨，他在上海戏剧学院待了几十年，当院长也好久，写了不少戏剧理论方面的著作，《戏剧理论史稿》还获得国家级大奖。但少有人知。1992年出版了散文集《文化苦旅》后，一举成名。当时写完后还没地方出，后来还是巴金的女儿帮忙找人出了书。书刚出来时，我买了一本，读了，确实耳目一新。不管怎么说，在1990年代初，用这样的笔法来观照中国的历史文化，好像还没有。余的文笔优美，形象生动，有历史感，又有理论高度。这个时候，时代对历史文化急切呼唤。从1990年代之后你发

现没有，中国人爱读历史了，节点好得很！就一本书，奠定了余秋雨的文化位置。将他从一个戏剧研究者的位置，推至为公众人物。

**冯积岐：**不少作者都模仿余秋雨写文化散文。

**仵埂：**后来有的人还写得非常好，但总归是余秋雨开创这条路的。

**冯积岐：**就家族小说，写了那么多，最好的只能是《白鹿原》。

**仵埂：**要说写得好啊，张浩文的《绝秦书》就蛮为出色，也是民国时期家族小说这个路径，但有《白鹿原》的光耀在，这个东西就被淹没遮蔽了。

**冯积岐：**小说就是发现生活，别人已经发现了，你没有发现，这就是差别。

**仵埂：**一个是发现，一个是结构形式，人家都已经放在那里了，就没办法了。

**冯积岐：**我现在认为路遥写得最好的小说就是《人生》，当路遥把《人生》写完之后，咱就恍然大悟，咱也能这样写，但咱没写，人家就把这写出来了。

**仵埂：**其实你的小说《逃离》里面，有一个东西，用我的眼光来看，特别吸引人。这就是“晚期风格”构成的那些要素。我不知道前边你准备了多久，《逃离》自觉不自觉地选择了这个人类境遇中普遍性困境作为主题。这种创作意向，在我的视野里，几乎是所有大家思虑和抒写的对象。我看到了一批“晚期风格”的东西。举例来说，歌德的《浮士德》，仔细想想这部诗剧写了什么？浮士德老博士在中世纪的书斋里呆得烦闷，于是在复活节那天，他和弟子瓦格纳出外郊游，置身民众中，领受他们的敬仰。在那里遇到一条黑狗，这黑狗原来是魔鬼靡非斯特变的。他在天上和上帝打过赌，要把浮士德诱入魔道。跟浮士德一起回到书斋以后，靡非斯特显出人形，和浮士德定下契约：甘做他的仆人，满足他的一切要求，但是只要你表示满足不想再追求了，那奴役便被解除，浮士德的灵魂将反为恶魔所有。交换成功，浮士德首先的追寻就是青春，恢复青春后，就开始与甘泪卿谈恋爱，这样，



就开始了浮士德后来的一系列追求，爱的追求、政治追求、美的追求、理想的追求等。

我说的晚期风格中，有一种普遍性的东西藏于其中，就是人到晚年，面对青春活力的失去，有一种绝望性困境，艺术家就表现人在这种困境下的心理情绪及精神状貌。不仅作家，一批西方知名电影导演，其晚年作品都涉及了这一主题。也由之出现了一系列极有影响力的作品，如美国导演库布里克《洛丽塔》、法国导演路易·马勒的《雏妓》、法国导演让-克洛德·布里索《白色婚礼》、韩国导演金基德的《弓》等电影。萨义德还写有一本书，叫《论晚期风格》。人的这个晚境是你所无法逃避的，是你个人生命体验的真命题，所以你要“逃离”，题目抓得太好了。

**冯积岐：**说老实话，我还没想到这一点，很有启示，我虽然进入老境，但我还没想到“老年”这两个字。原来是这样。

**仵埂：**这个晚期风格中，包括莎士比亚的晚期创作，其中涉及的问题，和年轻时候大不一样。晚期的莎士比亚写了《配力克里斯》《冬天的故事》《暴风雨》等。作品具有了传奇色彩，超自然的力量在矛盾的解决中起重大作用，神话和幻想等，成为剧中常用之手法。这显然和他悲剧时期的风格大相径庭。歌德年轻时候写爱恋，写《少年维特之烦恼》；他83岁去世，在去世前不久，完成了他的《浮士德》第二部。第二部的完成尤其突出地表现了歌德晚年思想上和艺术上的新发展。没有晚年的创作，歌德就不是我们今天看到的歌德。上天给一个人长久的生命时，也将一些机遇藏在其中，我们要把它想清想透。

**冯积岐：**我初次读《浮士德》是1980年代，这次我要把《浮士德》好好再读一遍。

**仵埂：**歌德80岁还在写《浮士德》，他一生的体验感知，对笔下人物的命运把握和赋予人物的人生意蕴就不一样了。

**冯积岐：**邵燕祥老先生最近给我寄了一本书：《我死过，我幸存，我作证》。这个书里面就写1951-1958年他个人经历的一些事情，主要内容就是忏悔，我觉得人到老年确实要有一种忏悔意识，要勇于面对自己。

**仵埂：**说到这儿，我忍不住插进一个话题。我觉得有些作者，特别是一些年轻作家，压根儿就没有面向自我的反省意识，更别说忏悔。他往往一拿起笔来，就给自己身上裹上一层套子，回避自己内心的真实体验和表达。这种作品缺的就是起码的真诚，没有真诚，哪有作家？敢于直面自己内心，敢于揭示人性最深处的幽深隐微，敢于在自己不忍直视的地方下笔，这种作家才是有希望的作家。有些作家，写到自己内心隐微处就跳开了，这如何能触及人心？作家就是要借人物表达出自己内心体验中的最深刻的痛点耻点，这痛点耻点深藏于心，羞于示人。具有天赋直觉的好作家，他的笔会不加掩饰、毫不犹豫坚定地直书下去，这样的作家肯定厉害。

**冯积岐：**你看鲁迅写的《狂人日记》里边，不只是写这个吃人的社会，他觉得自己也是个吃人者。鲁迅对自己的那种剖析，忏悔意识，是好多同时代作家没有的。这是作家的修养问题。一个大作家，自己内心的修养问题也是很重要的，你自己修养达不到那个高度，作品也到达不了那个高度。我总觉得陈老师能写出《白鹿原》，就是他个人修养也达到了，个人的人格品性到了一定的境界。

**仵埂：**所以他才能写出白嘉轩这样的人，一个乡村绅士，一个儒家文化的践行者。陈忠实在晚年是一个对自己很有要求的人，有刚正的原则，就是要做一个正大的君子。他身上确实有了白嘉轩这个人物身上呈现出的傲岸峥嵘的品格。到最后他整个儿的人都立起来了。白嘉轩的威严是建立在他践行儒家思想的基础上，陈忠实也如此，行为方正，腰杆峭立，为人作文，道德文章都成了。

**冯积岐：**我觉得好作家一辈子都在写自己，只有不好的作家一辈子在写别人。

仵埂：刚才我说的那个《洛丽塔》，小说改成电影。讲的都是人晚年的精神困境问题。晚年一个人的精神、欲望和他的追求，就是人性的悲剧底色。从这个点出发来写，就通向了对人精神的绝望性症状的认知。

冯积岐：纳博科夫早期写了不少现代主义的作品，如《微暗的火》《斩首之邀》，不是很好读。五十五岁以后，拿出来了《洛丽塔》。这部经典之作，是一部赎罪的记录，但已超越了赎罪，写出了人性深处的东西。

仵埂：大作家在关键处都敢下笔，其实作家面对自己内心的时候，要敢撕开。有人精神极度怯懦，不敢面对。因之，我常用“勇敢”二字，表达作家写作时的内心勇气。

冯积岐：我觉得我勇气越来越小了，我写《沉默的季节》坦诚得很，写出了人性的扭曲，亮出了人的内心世界。后来，越写离自己越远了。

### 五、小说的任务之一，就是开拓人类的精神空间

仵埂：写作时，作家面对的是自己营造的世界，这个世界既是现实的又是心造的，但是心造的世界与作者现实的生活有着紧密的关联，必然触及自己的隐秘体验，触及自己不忍面对的真实境遇，所以我不断强调进入写作状态时，要坦诚真实要大胆勇敢，小说就是这样通向未来的，自己的内在体验感受通过小说而表达着与现实的碰撞，表达着一种动人的诉求，这诉求当下难以实现，但又是如此真切和合理，这种合理性于是通过小说指向未来。小说的未来性就是现实中完成不了的欲求，但是从个体角度出发，又有那么让人同情怜惜的合理性。所以说到底，小说是开拓人类的精神空间的，人的现实生存受到道德、法律、秩序、习俗的约束，但是人的现实性是溢出这些约束和规定的，假如小说叙事都在现实规约之内，那就没有小说了。小说必须在这现实生活之内，开拓出一

个当下未成为现实的那个理想所在，正因为如此，我说小说具有这种拓展人的精神空间的功能。

冯积岐：好的小说都是一种背叛，福楼拜的《包法利夫人》，就是对当时社会习俗的一种背叛。当时打官司，说这是一部淫秽小说，福楼拜气得没办法，就说包法利夫人就是我。这种背叛太不容易了，很需要勇气。每部伟大小说，可能都是在这种背景下产生的。

仵埂：现在，你可以不顾忌名利束缚，从容不迫地再拿出一部真正属于自己的作品，就写自己内在最有感触和体验的东西，哪怕出版不了，把自己放开来去表达，就写一本不打算出版的小说。不久前在李银河的博客看到她写的一个乌托邦小说《一生》，很震惊。这个短篇有点科幻色彩，写的是人类千年之后的两性关系，和现代社会的伦理道德，完全是相悖的。那时，一夫一妻的婚姻制度已经不存在了。人的无限欲望向极限性开掘，于是虐恋、受虐成为小说描写的内容。男女之间情爱的唯一性价值被打破。小说的男主人公，怂恿他的恋人去尝试跟另一男人同居。李银河展示了这个想象性未来图景，觉得她真是胆大、厉害。当然，今天的我们都生活在伦理秩序之中，不得不接受秩序对自身的约束。但在精神上，作家必须有自己的想法。小说，就是向人的精神深处不断拓展，不断探索，不然，作家和世俗社会完全一致，不仅生活本身令人失却了兴味，小说本身也就成为无趣生活之再现。

冯积岐：你今天对我的启示很大，我是第三次听到这句“写一本不能出版的小说”。畅广元和王仲生老师分别给我说过：哪怕出版不了，只要写出来。

仵埂：对，作家创作时，不能为了出版，先自个儿自宫，设置禁区。那样的话，即使写出来了，也不会有令人振奋的地方。所以说，在写作时，断掉一切功利意念，倾其心力，孤注一掷，写出自己心中所思所想的真东西。

冯积岐：我把你的话记住了，就写一部不能出版的小说。

仵埂：你整个的创作，不管从小说技巧、语言表达、社会思考诸方面，都达到了一个高度，就差一部那样的东西。你若能把一切都放下，就集中精力弄一个这样的东西。做一部能够为自己垫棺的作品，那该多好！

冯积岐：是到重新审视自己的时候了。

仵埂：人到了晚年呵，会有一些东西自然浮上心头。我为什么会关注作家艺术家的晚期风格，因为其中也有自己的境遇和体验在，这才促使自己用另一视角去打量这类作品。你打量它的时候，会感到过去你所忽略的这个幽暗区域，现在你一下子把它照亮了，一下子感觉自己跟《洛丽塔》的作者纳博科夫在遥遥相对，这种碰撞，使你明白了他当时所面临的困境和心理状态，顿时明白。

冯积岐：我有时候就觉得自己还是没有把自己淘洗干净，如果把自己淘洗干净的话，那就轻装上阵，能写这样一部小说。想法很多是因为还没有把自己的欲望放下，纯粹感可能已经达到了70%，但是还有30%没有放下，把这30%放下，就好了。

仵埂：应该好好琢磨一下，不慌不忙地，梳理你自己的一生。

冯积岐：你这个提示很好，写一部不能出版的小说，彻底给我点透了。

仵埂：似乎还缺乏突然之间爆发的那种光亮，一下子就能引爆的状态，缺乏这个。

冯积岐：人面对别人可以，面对自己还是很困难的事情。不少人都是这样，特别是面对自己灵魂中那些不干不净的东西，那还是有畏怯感。

仵埂：西方作家有基督上帝在那儿，有这样的背景作为依恃，故而面对自我时，可忏悔可救赎，内心显得厚实强健。咱们没有这个，有儒家文化中的血亲家族，令我们浸淫在内心化的背景中，通过自己的血亲关系，以日常的将心比心、以己推人这样一种体悟，作为打量

世界的方式，这和那个创造了世界的上帝的存在是非常不一样的，精神的空间不一样。

冯积岐：我看到《略萨自传》，写他十四五岁的时候，他父亲把自己的情人给了略萨，让他体验一下性的感觉，略萨坚决不试，略萨说他们在中学的时候排着队去妓院去找小姐，去体验性。略萨说他的感情很专一，因为他在年轻的时候把这些东西都体验了，略萨把这样的东西写了出来，大陆作家谁敢写他去嫖妓？

仵埂：个人的体验性和创作直接相关，如果说《白鹿原》这样一部公认的杰作有不足，我认为是作品里没有塑造出一个光彩照人的女性主人公。这和陈忠实的个人生命体验有关，可能在他的童年少年时代，自身没有经历纯美的诗意化的爱恋。大凡大家巨著，特别是现实主义文学巨著里，你总能看到一个光彩的女性形象，这似乎是长篇里不可或缺的。田小娥无疑是《白鹿原》里着墨最多的女性人物，的确也非常生动，但田小娥却是一个被社会损害的荡妇形象。

冯积岐：有人认为陈老师写田小娥是对女性的一种蔑视和不尊重。

仵埂：陈忠实的小说里，确实反映出他在这一方面的欠缺。对一个男性而言，在其青少年时期，与异性的亲密交往，无论他尝到甜蜜还是留下伤害，都会刻骨铭心。要说小说的缺憾，可能就是这方面了。艺术作品里，能让人对女性之美留下永难磨灭印记的，大都是男性作家。女作家似乎很难达到男作家对女性刻画的那种饱满气韵，只有男作家能写出散发着迷人魅惑力的女性形象，女人写女人，即使写女人之美，也往往进入不到肌理中。这是性别导致的。

冯积岐：女人不会欣赏女人，女人只会欣赏男人。

仵埂：当然，对《白鹿原》这样的大作，其光芒四射，瑕不掩瑜，只是个小缺憾。

冯积岐：今天跟你谈话是很有启示的。眼睛犀利的评论家，他对作家可以透视得一览无余，对作



家的缺陷看得很透彻。

**仵埂：**长篇小说，是一种很难藏拙的艺术形式。我读长篇，若了解这个作家，就会去感知他的心理，觉得非常清晰，知道他的思考、他的短长、他看到的和未看到的、他方方面面的行状。长篇小说虽是作家借人物表达对生活的认知，自己可以藏起来，但实际上，作家是何等高度、如何思量、何样的素养等，这些是藏不住的。尽管人物在前台活动，小说家藏在幕后，但是你能通过作家展开的人物、场景和冲突，看到一个作家的整体素养，他的视野、人生观、他的出身、教养、人格等各方面，这些在他的小说里全都一览无余地呈现出来。

**冯积岐：**我觉得作家的才华主要体现在作家的直觉，艺术这东西是靠直觉的。小说就像麦穗一样，到处都是，但你拾不到手上去，这个东西你没有直觉，缺少直觉，这就是没才华的作家。再一个就是人格修养，人格修养的向度决定了作品的高下。

**仵埂：**个体人格的素养影响着作家对生活的把握和判断，人格低下的人，易于失去对生活的正向领悟和判断，难免有偏差。

**冯积岐：**这两方面构成了你能不能成为一个优秀作家的基本要素。我觉得，陕西有几个年轻作家，缺才华，缺直觉，缺艺术修养，缺人格修养，要下功夫提升自己。才华主要体现在语言上。小说就是语言。语言的拙劣决定作品的拙劣。

**仵埂：**艺术创作中，往往有一股“气”，对创作构成重要影响。孟子说：“我善养吾浩然之气。”浩然之气也是正大之气，它对人的创作心理有决定性作用。中国艺术里讲气韵，中医里也讲“气”，我自己也有心得。有时候要写一篇东西，那个东西就在心中不断酝酿，然后盘旋上升，这是个能量积聚的过程。我发现在有些时候，作品写着写着就懈了，后面就觉得饱和度不够，或者说失去了前面所有的饱满气韵。

《白鹿原》亦如此，有学者说后半部分气韵就不够饱和。创作的酝酿准备过程，作家围绕人物故事不断地积聚能量和元气，下笔时整个人物的气息是饱和的，你感觉到人物活动的场景氛围笼罩着浓浓活气，每一个人的音容笑貌，活生生的呼之欲出，作品里那种饱满感，很能拿住人。这个应该就是古典美学中讲的精、气、神。为什么有的人迷上一部作品，看完回不过神儿、缓不过劲儿。作品的力量有多大啊，将人裹挟了去！你想一想是不是这样。

**冯积岐：**要写出大作品，一定要把精、气、神攒足。写长篇小说不只是脑力劳动，也是一种沉重的体力活儿，没有足够的气和力不行。我写作品很投入，跟着人物一起忧伤或高兴，因此，很伤神。每写完一部长篇，就把自己写到医院里去了。真正的写作是燃烧自己。福克纳在写作中常常禁欲，长时期不沾女人。这就是奉献。在稿纸上耗费的能量和床上耗费的能量是一样的。

**仵埂：**就是这样——一个过程。作家的创作心理，必历经如此过程，作家进入创作时，是不是也有一种状态，这种状态就是在你燃烧的生命中，你本能地具有强烈地传递自己生命信息的欲望，表达自个儿对整个人生的感受，对存在的理解。我感觉，作为一个作家，你内心深处对生活的独特认知、神秘感受及获得性印象，会向你发出召唤，呼唤你去表达。这似乎有一些颇为神秘的体验。

责任编辑 马新亚