

中国马克思主义文学批评阶级论的重新审视

◎ 季水河

摘要:怎样评价马克思主义文学批评阶级论,在新中国成立后至今的70余年中,出现了两种截然相反的态度:前30年全面肯定,后40余年彻底否定。这两种态度都不科学,都与历史唯物主义相背离,需要重新加以审视。首先,中国马克思主义文学批评阶级论,对中国现代文学的发展是有贡献的:一是引导了中国现代无产阶级革命作家队伍的形成,二是促进了中国现代革命文学论阶级功能的强化,三是推动了中国现代文学批评阶级意识的觉醒。其次,中国马克思主义文学批评阶级论,也存在着明显的问题:第一,简单看待创作主体的阶级性而忽略了其复杂性;第二,过分突出文学作品的思想性而忽略文学欣赏的审美共同性。再次,站在当代世界学术前沿审视中国马克思主义文学批评阶级论,应突出三个方面:一是要充分认识当今世界马克思主义阶级论发展的新态势;二是要明确肯定中国马克思主义文学批评阶级论的合法地位;三是要准确预判中国马克思主义文学批评阶级论的新走向。

关键词:马克思主义文学批评;阶级论;中国文学批评;审视

怎样评价马克思主义文学批评的阶级论,在新中国成立后至今的70余年中,出现了两种截然相反的态度。从1949年至1976年的近30年中,随着中国社会阶级斗争的扩大化,中国文学批评中阶级论的普泛化,学术界对马克思主义文学批评阶级论是一种全面肯定甚至顶礼膜拜的态度,文学批评中的阶级分析方法被视为圭臬。改革开放至今40多年中,随着全党工作重点转移到经济建设上来和思想战线上清除阶级斗争为纲思想的影响,学术界阶级观念淡化,主张文学批评去阶级论乃至完全否定文艺的阶级性。客观冷静地看,以上两种态度都是不科学的,也是与马克思历史唯物主义相背离的,需要对其加以重新审视。

一、中国马克思主义文学批评阶级论的贡献

从中国近百年社会革命和文学变革的历史背景去审视中国马克思主义文学批评阶级论,

我们就会发现,它不仅适应了中国社会革命和文学变革的需要,有其存在的社会历史基础,而且助力了中国社会革命和文学变革,有其重要的社会历史贡献。仅从文学的角度而言,中国马克思主义文学批评阶级论,对中国现代文学的发展,做出了三个方面的贡献。

第一,引导了中国现代无产阶级革命作家队伍的形成。

从古代到20世纪以前的中国文学史上,虽然有不同阶层、不同流派的作家群体,但是并没有形成过明确的某一阶级的作家队伍。中国古代虽然有作为统治者的官僚阶层,作为知识生产者的知识阶层,作为物质生产者的体力劳动者阶层,也有为它们代言的不同阶层的作家和文学,但是,由于没有阶级意识的觉醒,这些不同阶层的作家并没有意识到自己是一种阶级的存在;由于没有阶级理论的诞生,理论界也没有将他们作为不同的阶级对待。在这个意义上说,中国古代到20世纪以前,是没有

作为阶级的作家队伍的。

20 世纪初期,伴随着马克思主义唯物史观和阶级斗争理论的传入,阶级斗争理论和阶级分析方法,不仅成为中国理论家们分析中国社会的理论基础和重要方法,而且也成为了文学批评家们分析中国文学发展、评价中国作家作品的指导思想和具体方法。这种指导思想和批评方法,在“五四”时期的文学革命论争中初露端倪,在 20 世纪 20 年代后期的革命文学讨论中得到广泛应用。革命文学讨论,一方面以马克思主义阶级论与阶级分析方法作为指导思想和批评方法,对“五四”新文学及其作家进行了重新评价和再次定位;另一方面又大声疾呼建立无产阶级的革命文学和作家队伍。这对引导中国现代无产阶级革命作家队伍的形成产生了初步影响。而 20 世纪 30 年代初期“中国左翼作家联盟”的成立,对无产阶级革命作家队伍的形成具有决定性的作用。“中国左翼作家联盟”是在马克思主义指导下成立的,是以马克思主义阶级论作为其理论基础的。它的主要工作方针是:“(一)吸收国外新兴文学的经验,及扩大我们的运动,要建立种种研究的组织。(二)帮助新作家之文学的培训,及提拔工农作家。(三)建立马克思主义的艺术理论及批评理论。(四)出版机关杂志及丛书小丛书等。(五)从事产生新兴阶级文学作品。”它的纲领之一是“站在无产阶级的解放斗争的战线上”,行使作为资产阶级“‘掘墓人’的无产阶级负起其历史的使命,在这个‘必然的王国’中作人类最后的同胞战争——阶级斗争,以求人类彻底的解放”。在“艺术上是反对封建阶级的,反资产阶级的,又反对‘稳固社会地位’的小资产阶级的倾向”,“援助而且从事无产阶级艺术的产生”。^①从以上关于《中国左翼作家联盟》报道可以看

出,它的工作方针和行动纲领中,“马克思主义”和“阶级”是两个重要的关键词。据此可以认为,《中国左翼作家联盟》的成立,标志着无产阶级革命作家队伍的正式组建。20 世纪 40 年代初期,毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》,以马克思主义唯物史观和阶级斗争理论为指导,分析了延安及全国的文艺形势,批评了文艺领域的资产阶级人性论,明确了文艺为无产阶级特别是工农兵服务的方向,肯定了无产阶级的作家队伍在中国革命中的重要地位,为进一步培养革命作家,巩固和发展无产阶级的作家队伍,提供了理论指导和制度保证。

第二,促进了中国现代革命文学论阶级功能的强化。

如果说,以西方现代科学与民主思想为理论基础的文学革命论争,其目的在于强化新文学的启蒙功能,以达到改造国民性、塑造新国民之目的的话,那么以马克思主义唯物史观和阶级斗争理论为指导思想的革命文学论争,其目的在于强化革命文学的阶级功能,助力无产阶级的革命斗争,实现无产阶级自身的解放。

尽管马克思主义的阶级和阶级斗争概念,早在 1903 年就由马君武介绍到了中国;尽管马克思将人类的历史视为阶级斗争的历史的观点,早在 1906 年就被朱执信论及过;尽管马克思主义的唯物史观和阶级斗争理论,也早在 1919 年就被李大钊等人阐释过。然而,真正将马克思主义阶级斗争理论和阶级分析方法运用于文学研究和文学批评,还是在 20 世纪 20 年代末期开展的革命文学论争。革命文学论争,在理论上,就是要“建立无产阶级的革命文学观”^②;在实践上,就是要建立在“无产阶级革命运动影响下的中国革命文学”^③。革命文学与“五四”时期所倡导的“人的文学”最大的不同,就是由突出个人主义的文学转变为突出阶级功能的文学。蒋光慈指出:“革命文学是以被压迫的群众做出发点的文学!/革命文

学的第一个条件，就是有反抗一切旧势力的精神！/革命文学是反对个人主义的文学！/革命文学是要认识现代的生活，而指示出一条改造社会的新路径！”^④蒋光慈这段关于革命文学的论述，其重要特点之一是强化了中国现代革命文学的阶级功能。郭沫若在谈到无产阶级文学的阶级本质和功能时强调，无产阶级文学是反映现代阶级斗争，争取无产阶级自身解放的“最新最进步的革命文学”^⑤。鲁迅同样重视革命文学的阶级功能，但与蒋光慈、郭沫若不同之处在于：他是革命文学阶级功能与艺术技巧的统一论者，强调革命文学的阶级功能应寓于其艺术特点之中。毛泽东从革命文学对人的思想影响、斗志鼓舞、革命需要、社会改造等不同的角度，全面论述了革命文学的阶级功能。这既是对革命文学论争以来马克思主义文学批评阶级功能论的总结，又是对它们的超越，从而将无产阶级革命文学的阶级功能认识提到了一个新的高度。

在马克思主义文学批评阶级功能论的影响下，中国现当代的革命文学作家与作品，也都强化了自身的阶级意识，明确了自己的阶级担当，并在中国革命和建设中发挥了明显战斗作用。无论是作为“感时而动的文学”之代表的革命文学和“左联”文学^⑥，还是作为体现工农兵方向之典范的延安文学，亦或是建国初至“文革”前“十七年文学”中成就最高的“红色经典”，都分别在宣传中国革命、鼓舞抗日士气、推动经济建设等方面产生了巨大能量。尽管这些文学在艺术上还存在着较大的欠缺，但其所发挥的阶级功能，是任何自视为完美的艺术都无法取代的。

第三，推动了中国现代文学批评阶级意识的觉醒。

中国传统的文学批评，多是一种个人性活动，虽可能有潜在的政治立场，但并无明显的阶级意识；中国文学批评家们所发表的批评意见，往往是对某一具体作品、某个具

体作家、某种具体现象的感悟与评价，具有很强的具体针对性。不管是传统的诗话、词话，还是针对某种小说的评点，都体现了这种个人性特点。

在马克思主义唯物史观和阶级斗争理论影响下成长起来的马克思主义文学批评，才推动了中国现代文学批评阶级意识的觉醒。阶级意识是在阶级的基础上形成的。所谓阶级，按其语言学含义，是指“人们在一定的社会生产体系中，由于所处的地位不同和对生产资料关系的不同而分成的集团，如工人阶级、资产阶级等”。^⑦而阶级意识，是指对阶级自我存在和阶级利益的群体性认识。前者是一个实在性的群体概念，后者是一个意识性的群体概念。在中国现代文学批评史上，马克思主义文学批评家一开始就是作为一个群体出现的。他们代表着无产阶级，对文学的阶级性有着明确的认识，对文学作品有着共同的评价标准。例如，在20世纪20年代末的革命文学讨论中，马克思主义文学批评家们都认为阶级社会中的文学是属于一定的阶级，都发挥着阶级的作用。李初梨肯定文学反映阶级实践并是阶级的武器，瞿秋白认为文学属于一定的阶级并是阶级的“留声机”，鲁迅强调文学归根结底受到阶级意识的支配并为某一阶级所利用。周扬更是站在无产阶级立场上直接宣布：“无产阶级文学是无产阶级斗争中的有力武器。无产阶级作家就是用这个武器来服务于革命的目的的战士”。^⑧马克思主义文学批评推动下的中国现代文学批评“阶级意识觉醒，对促进革命成功起到了重要作用。革命文学能发挥一定的宣传鼓动作用，走在时代前列，掌握一定的话语权力，马克思主义阵营能成为一个超强战斗力的团体，充分发挥其在革命中的先锋队作用，这些与阶级意识的觉醒都是有密切联系的”。^⑨

1942年，毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》的发表，不仅标志着中国马克思主义文学批评阶级意识的全面提升和深入人心，而且推动了中国整个文学批评界阶级意识的空前普及和广泛

传播。马克思主义文学批评家的阶级意识更加鲜明，对阶级斗争理论和阶级分析方法的应用更加熟练；非马克思主义批评家也初步具有了阶级意识，开始学习、应用阶级斗争理论和阶级分析方法去分析文学现象，评价作家作品。遗憾的是，新中国成立以后，特别是“文化大革命”时期，随着社会生活领域阶级斗争的扩大化，阶级意识也逐渐被当着一种标签乱贴，阶级分析方法也逐渐被当作阶级斗争的工具滥用，这不仅没有促进中国当代文学创作和批评的发展，反而对其产生了阻碍作用，并使阶级斗争理论和阶级分析方法被污名化。

二、中国马克思主义文学批评阶级论的迷误

中国马克思主义文学批评阶级论，在改革开放以来逐渐走向式微，甚至出现了告别阶级论批评的主张。这一方面与中国疾风暴雨式阶级斗争已经远去，阶级矛盾相对缓和有关，另一方面与中国马克思主义文学批评中对阶级斗争理论的滥用，阶级分析方法的不科学也有联系。回顾与反思 20 世纪中国马克思主义文学批评中的阶级论，主要存在着以下三个方面的问题。

第一，简单看待创作主体的阶级性而忽略其复杂性。

中国马克思主义文学批评阶级论，强调阶级社会中的文学创作主体，不可能超越社会生活而存在，他们作为阶级的代言人，具有明显的阶级性。应该说，这个观点无疑是正确的，也是对马克思主义文学理论的一个重要贡献。然而，一些马克思主义文学批评家在强调创作主体阶级性的同时，又将创作主体的阶级性简单化。这种简单化在两个方面表现得比较突出。一是强调只有阶级的人性，没有非阶级的人性。在中国马克思主义文学批评家中，除鲁迅等部分人认为阶级社会中的文学创作主体带有阶级性，而非只有

阶级性，对文学创作主体阶级性的认识比较科学外，也有相当部分马克思主义文学批评家认为，在阶级社会中，文学创作主体只有阶级的人性，没有超阶级的人性，即只有阶级性，没有非阶级性。这种观点将阶级社会中文学创作主体的阶级性作了简单化理解，忽略了阶级社会中文学创作主体阶级性的复杂性，人性的丰富性。他们没有看到创作主体也是处于一切社会关系总和中的人，他们身上的阶级性是其主要属性而非全部属性，是带有阶级性而非只有阶级性。自有阶级社会以来文学实践的经验告诉我们，当文学创作主体处于阶级关系中，面对重大历史事件和社会变革时，他们的阶级立场一般是比较明确的，阶级性一般是比较鲜明的；当文学创作主体处于情感关系中，面对亲人和友人时，他们的阶级立场往往具有一定的摇摆性，阶级性具有一定的模糊性，有时甚至是人性多于阶级性，人性否定阶级性。二是强调什么阶级写什么文学，没有看到跨阶级的文学写作。中国部分马克思主义文学批评家，都坚持这样一种文学阶级观念：文学家作为阶级的代言人，只为本阶级代言而不为另一阶级说话，只歌颂本阶级而不歌颂另一阶级。这种文学观念的代表性观点是：什么人说什么话，什么阶级唱什么歌；无产阶级文学家只歌颂无产阶级而不歌颂资产阶级，资产阶级文学家只歌颂资产阶级而不歌颂无产阶级。这些观点在一般情况下是可以成立的，也具有较大的正确性。但在特殊背景下却不能成立，不能说明文学阶级性中的复杂表现。由于创作主体世界观的矛盾性，世界观与创作方法的不一致性，创作指导思想与生活实践、艺术实践的冲突性，往往会出现文学创作中的阶级性的跨越现象：封建阶级的诗人写出具有民主主义倾向的诗歌，旧阶级营垒作家同情乃至歌颂新阶级中的代表。例如巴尔扎克，他在“政治上是一个正统派”，“而他经常毫不掩饰地赞赏的唯一的一批人，却正是他政治上的死对头，圣玛丽修道院的共和党英雄们”。^⑩又如列夫·托尔斯泰，他作为一个害怕革命和反对革命的贵

族，其作品却成为了“俄国革命的镜子”，“揭露了政府的暴虐以及法庭和国家管理机关的滑稽剧，暴露了财富的增加和文明的成就同工人群众的贫困、野蛮和痛苦的加剧之间极其深刻的矛盾”。^⑪

在中国马克思主义文学批评史上，由于部分马克思主义文学批评家对文学的阶级性作了简单化地理解，对文学创作中创作主体的阶级性表现作了机械化地阐释，使他们的部分观点泛化为文学批评领域中“左”的根源，并对20世纪文学创作和文学批评带来过较大伤害。如在“革命文学”论争时期，冯乃超、成仿吾、郭沫若等人，对鲁迅、叶圣陶、茅盾等中国现代作家的评价，就简单地套用了阶级斗争理论，机械地将“五四”文学与革命文学割裂，说鲁迅是“社会变革期中的落伍者”、叶圣陶是当时中国“一个最典型的厌世家”^⑫，甚至骂鲁迅为双料反革命。新中国成立后的相当长一段时期，文学批评界弥漫着一股将阶级斗争普泛化，将创作主体的阶级性表现简单化的“极左”风气，错误地批判和否定了一批优秀作家作品，挫伤了广大文学文艺工作者的积极性和创造性，对社会主义文学的发展和繁荣带来了极大的负面影响。

第二，过分突出文学作品的思想性而忽略其艺术性。

中国马克思主义文学批评，从它诞生之日起，就偏重文学的思想性研究。阶级斗争、无产阶级、资产阶级、革命、政治等术语，一直伴随着中国马克思主义文学批评的历史进程；文学的阶级性、文学的倾向性、文学的真实性、文学的工具作用等命题，一直是许多马克思主义文学批评家的共同话题。而文学的人物塑造、情节安排、结构艺术、语言特点、审美效果，却在相当一部分马克思主义文学批评家的批评活动中处于遮蔽状态。

在中国马克思主义文学批评家中，过分

偏重文学思想性而忽略艺术性是一种较为普遍的现象。在20世纪20年代中期革命文学的酝酿过程中，邓中夏、恽代英、肖楚女、沈泽民、蒋光慈等，他们的文学批评已初步显露出了重思想内容、轻艺术形式的倾向。他们谈得最多的是革命文学家“应从事于革命的实际活动”，“须多作描写社会实际生活的作品——社会要改造……暗示人们的希望，那就改造社会的目的，可以迅速的圆满的达到了”^⑬。革命文学“是站在被压迫阶级的”立场为其代言的文学，“是替被压迫阶级说话的文学”^⑭。但他们对如何描写社会生活，如何艺术地替被压迫阶级说话却语焉不详。在20世纪20年代后期的革命文学论争中，重思想内容、轻艺术形式的倾向不仅没有得到纠正，反而进一步得到了强化。革命文学论争中的一批中坚力量，如冯乃超、成仿吾、李初梨、钱杏邨等，几乎达到了只谈阶级内容、政治倾向、革命意义，极力回避艺术与审美问题的地步。如说：“艺术是人类意识的表达，社会构成的变革手段”^⑮“革命的作家不但要表现时代，并且能够在忙乱的斗争的生活中，寻出创造新生活的元素”“革命文学是要认识现代的生活，而指示出一条改造社会的新路径”。^⑯同样，他们也没有论及革命作家应怎样艺术地表现时代，文学认识现代生活有何独特之处，它与哲学、科学相比的特殊功能是什么。到20世纪30年代初成立的左翼作家联盟，无论是其行动纲领，还是工作方针，都特别注重突出文学的思想内容，极少提到艺术形式本身。这种现象一直持续到20世纪40年代才有所改观，但遗憾的是所持续的时间并不长。

当然，我们指出中国马克思主义文学批评存在着重文学思想性、轻文学艺术性的倾向，但这并不意味着在中国马克思主义文学批评家中，就没有人重视文学的艺术性，就没有人强调文学应该达到思想与艺术的统一。沈雁冰、鲁迅、毛泽东在这方面都发表过很好的意见。早在1925年，沈雁冰发表的《论无产阶级艺术》中，就谈到了无产阶级艺术是一种内容与形式和谐的崭新的艺

术，并批评了那种认为无产阶级艺术“形式与内容并无必须谐合的必要与可能”的观点。他说：“在艺术的内容与形式一问题，无产阶级作家应该承认形式与内容须得谐合；形式与内容是一件东西的两面，不可分离的。无产阶级艺术的完成，有待于内容之充实，亦有待于形式之创造。”^⑩1928年，鲁迅在《文艺与革命》一文中，呼应沈雁冰的观点，表达了与其相似的看法。他谈到文艺在宣传革命中的重要作用时指出，口号、标语、布告、电报、教科书等之所以不能代替文艺，就在于文艺是思想与艺术的统一，内容与技巧的一致。他呼吁革命的文艺家先不要喊口号、挂招牌，而应“先求内容的充实和技巧的上达”。^⑪然而，由于中国早期的许多马克思主义文学批评家年轻气盛，激情压倒理性，他们不但听不进沈雁冰和鲁迅的正确意见，而且还将二人当作不合时代潮流的落伍者加以批判，从而使马克思主义文学批评阶级论在重思想性、轻艺术性的道路上越走越远。1942年，毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》，明确提出了革命文艺的思想与艺术、内容与形式的统一问题。他说，我们对革命文艺的要求是“政治和艺术的统一，内容和形式的统一，革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一。缺乏艺术性的艺术品，无论政治上怎样进步，也是没有力量的”。^⑫毛泽东的观点，对延安的革命文艺发展和马克思主义文学批评起到了一定的指导作用，但由于当时正处于抗日救亡和革命斗争的关键时刻，人们仍然将文艺的内容看得比形式更重要，思想比艺术更重要，因而也没有从根本上遏止马克思主义文学批评阶级论中重思想、轻艺术的倾向。反倒是在改革开放之初纠正“左”的文艺思想时发挥的作用更大。

第三，片面强调文学欣赏的阶级差异性而忽略文学欣赏的审美共同性。

中国马克思主义文学批评家，大多非常

强调文学欣赏中的阶级差异性，将不同阶级的读者欣赏不同阶级的文学作品，同一文学作品不可能被不同阶级读者欣赏，看成是一条普遍真理；将不同阶级的读者可能欣赏同一文学作品，同一文学作品可能被多个阶级的读者欣赏之观点，看成是资产阶级人性论的表现，从而完全否定了审美欣赏中的共同美现象。

中国马克思主义文学批评中的文学欣赏的阶级差异论，是从文学创作中的阶级性推演而来的。其基本逻辑思路是：既然不同阶级的作家是不同阶级的代言人，他们总是为本阶级读者而创作的，那么，不同阶级的读者，也理应接受本阶级作家的作品。因此，创作的阶级差异性，无疑决定了欣赏的阶级差异性。在革命文学的论争中，很多批评家都表达过这样一种观点，资产阶级的文学不能被无产阶级所欣赏；“五四”时期的启蒙文学，不可能被革命时代的读者所接受。如钱杏邨在《死去了的阿Q时代》中就直言不讳地说：鲁迅的创作“走到清末就停滞了”，“是滥废的无意义的类似消遣的依附于资产阶级的滥废的文学”！它就不能被革命时代的无产阶级所欣赏、所需要。^⑬在文艺大众化的讨论中，许多批评家也强调了文艺欣赏的阶级差异性，认为劳苦大众不会欣赏资产阶级和小资产阶级作家的作品。如瞿秋白就指出：由于阶级的差异性和不同文艺培养出来的不同趣味、不同人生观，就决定了“工人和贫民并不念徐志摩等类的新诗，他们也不看新式白话的小说，以及俏皮的优雅的新式独幕剧”。^⑭到了20世纪40年代，毛泽东的《在延安文艺座谈会上的讲话》仍然强调：资产阶级的文艺“不可能属于人民大众”。^⑮

平心而论，中国马克思主义文学批评强调文学欣赏的阶级差异性，这既体现了马克思主义文学批评自身的特色，也基本符合阶级社会中文学欣赏的基本事实，这是值得肯定的。但任何正确的观点一旦强调过了头，将适用于特定对象的结论泛化到一切对象，那就会出现谬误。中国马克思主义文学批评就将文学欣赏的阶级差异性强调

到了不适当的高度，泛化到了一切文学类型的作品，甚至否定了某些特定形态、特定社会背景下文学欣赏的审美共同性。这就导致了一定的不科学性。事实上，不管是文学创作，还是文学欣赏，既有不同阶级的差异性，又有超越阶级的共同点。如作家在描写自然山水时，往往阶级差异性比较弱，甚至弱到人们基本感受不到；超阶级的审美共同感比较强，甚至强到不同时代、不同阶级的人都能欣赏其美。如杜甫的《水槛遣心》、李白的《望天门山》、柳宗元的《永州八记》、苏轼的《题西林壁》等，就“难于给它们划分阶级性质，是因为它们所描写的是没有阶级性的自然景物，作者也只是把它们作为自然景物来赞美和评论，没有赋予它们什么阶级色彩。如果没有太特别的情趣和偏见，在与阶级利害没有关联的自然景物前面，对于它们的美，大家的感受，基本上常常是一致的”。^②在这个意义上，还是鲁迅关于文学带有阶级性，并非只有阶级性的论述是很科学的，他在突出阶级社会文学创作和欣赏阶级差异性的同时，又没有忽略其审美共同性。

三、中国马克思主义文学批评阶级论的走向

改革开放后，随着对“文艺是阶级斗争工具”这一口号的否定，中国文艺界出现了一股“去阶级化”的倾向。特别是20世纪80年代末、90年代初，随着苏联解体、东欧剧变，西方部分学者提出了马克思主义过时论、阶级消亡论、历史终结论。在此背景下，中国文学批评中也极力回避马克思主义的阶级斗争理论和阶级分析方法，出现了完全否定文学活动中阶级观念的趋势，形成了一种与改革开放前截然不同的两极：改革开放前只承认阶级性就是一切而不承认人性；而1990年代以后只承认人性就是一切而不承认阶级性。这处于两极的观点，既不符合文学发展的实际，也不符合马克思主义唯物史观。

第一，当今世界马克思主义阶级论的新态势。

针对西方部分学者提出的马克思主义过时论、阶级消亡论、历史终结论，当今世界许多具有远见卓识的理论家进行了有力地批驳，他们坚信，马克思主义不仅没有过时，而且充满了新的活力；阶级不仅没有消亡，而且以新的形态呈现于当代世界；历史不仅没有终结，而且还在继续向未来延伸。他们认为，所有的过时论、消亡论、终结论，既与社会发展的实际不符，又与马克思主义唯物史观相悖。

马克思主义过时论，在马克思逝世以后时有出现，特别是在苏联解体、东欧剧变之际的1991年，西方一部分人兴高采烈地欢呼：马克思死了，资本主义万岁！然而，每一次抛弃马克思主义的企图都走向了失败。1999年，英国BBC广播公司关于“谁是世界过去1000年最伟大的思想家”的全球性问卷调查，马克思以压倒性的优势高居第一。2009年的世界金融危机爆发时，人们惊呼：马克思回来了。可以说，“每当资本主义世界面临危机或者世界遭遇新的问题的时候，不管你情愿与否，你都会再次听到求助于马克思的声音”。^③正是在这个意义上，德里达严肃地指出：“不去阅读或反复阅读和讨论马克思……将永远都是一个错误，而且越来越成为一个错误，一个理论的、哲学的和政治的责任方面的错误。”因为，“没有这种责任感，也就不会有将来。不能没有马克思，没有马克思，没有对马克思的记忆，没有马克思的遗产，也就没有将来”。^④

同马克思主义过时论相关联的马克思主义所使用的阶级概念和阶级理论，也被某些西方学者视为过时的东西。其中的代表人物、美国社会学家克拉克与利普塞特就宣称，“随着传统的阶级等级的衰落和新的社会分工的出现，‘阶级越来越成为一个过时的概念’。换句话说，社会分层现在已经碎片化了”。他认为，阶级概念的过时，是因为政治、经济、家庭“三个领域中阶级的衰落”。“在政治领域，阶级投票已经衰微，旧的左右翼政治信仰的划分已经发生了变化”。特别

是在“财政问题与社会问题之间变动的社会关系表明，‘在仅仅几年的时间里’，等级和阶级的作用已迅速降低了”“在经济领域，增长已经瓦解了等级制的阶级划分……‘在市场增长和家族企业瓦解的环境中，传统的权威、等级和阶级关系已经衰落’”；在家庭领域，“人数较少的家庭出现了，家庭成员之间的关系变得更为平等和灵活……家庭作为社会分层工具的重要性越来越弱，同时也标志着等级分层的衰落”。这三个领域的发展趋势“都表明‘社会阶级死亡了’”。^⑤因此，阶级概念的过时是必然的。以克拉克与利普塞特为代表的“阶级概念过时”论和“阶级死亡”论，遭到了许多西方学者的反驳。一些西方学者认为，克拉克和利普塞特的观点，仅看到了阶级的变化性，没有看到阶级的延续性，既是以偏概全，不符合西方社会阶级存在的现实；又是一孔之见，不符合西方学术研究的全貌。其实，在西方学术研究中，“阶级分析仍然具有重要意义”^⑥“关于阶级的话语仍反复出现于社会理论和社会研究中”“关于阶级的话语能够被长久使用”。^⑦这是因为，当代西方社会仍然存在着大量的不平等，这些不平等并没有因为后工业社会的到来而自动减少或消失。即使美国这样的发达国家也不例外。“美国的财富不平等分配和不断扩大的收入不平等证明了阶级的继续存在”，也说明了“关于阶级正在死亡的预言是不成熟的”。^⑧当代西方的阶级关系，与马克思主义创始人所处的时代相比，已经发生了根本的变化。如果说，马克思主义创始人所处的时代无产阶级和资产阶级之间的阶级对立十分突出，阶级矛盾十分尖锐，阶级斗争激烈的话，那么，当代西方的阶级矛盾趋于缓和，阶级对立比较模糊，阶级斗争较为隐蔽。尤其是以暴力革命武装夺取政权的形式几乎绝迹。可以说，当代西方世界“没有哪个成熟的资本主义国家有可行的、受到广泛支持的

革命性运动”。^⑨然而，这也仅仅说明西方资本主义国家内部阶级对立、矛盾、斗争形式的变化，但并不意味着阶级对立、矛盾、斗争的消失。在西方世界内部，阶级之间的对立、矛盾、斗争，更多地转向了社会阶层、生产活动、消费方式之中，“正如阶级和阶级关系‘被隐藏’在生产过程中一样，阶级和阶级关系还被隐藏在资源配置和个人消费中”。^⑩而在处理国际关系上，特别是在处理与西方世界政治制度不同、意识形态相异的国家之间关系上，西方资本集团同样奉行的是战争威胁、武装颠覆、文化渗透、经济制裁等手段，这与马克思主义创始人所处时代帝国主义列强处理国际关系的手段并无本质的变化。因此，如果离开了阶级概念、阶级分析方法，“就不可能完全理解西方国家的制度、结构和过程”。^⑪同理，在当今世界的马克思主义文学批评中，阶级论也同样没有过时，离开了它，同样不可能完全理解西方的文学，包括中国的文学。

第二，20世纪中国马克思主义文学批评阶级论的合法化。

改革开放以来，特别是进入21世纪以后，中国文学批评呈现出方法多样、视角多元的局面。心理学、叙事学、文化批评、后现代主义等多种方法和视角争奇斗艳。然而，一些人在肯定这些方法与角度时，却反过来质疑中国马克思主义文学批评中的阶级论角度和阶级分析方法的合法性。他们因为20世纪中期中国政治领域的阶级斗争扩大化，文学批评中出现过将文学视为阶级斗争工具的现象，而否定20世纪中国马克思主义文学批评中的阶级论视角和阶级分析方法，正像许多治病良药，因使用者的过量食用或食用不当而否定良药本身一样。

历史地看，20世纪中国马克思主义文学批评中的阶级论视角和阶级分析方法，针对20世纪以前的中国古代文学批评方法而言，它更具现代性；针对20世纪初期从西方引进的新批评、心理分析等方法而言，它更合时宜性。从时代背景来说，19世纪末至20世纪初，是中国处于积

贫积弱、内忧外患的时代，也是中国阶级矛盾、民族矛盾空前激烈的时代。中国一批先进知识分子在向西方寻求救世之道和斗争之器的过程中，最终都不约而同地选择了马克思主义。而马克思主义的阶级斗争理论和阶级分析方法，则被他们视为马克思主义理论中最重要、最管用的部分，也被他们看成当时最先进、最有效的观点和方法。当时的先进知识分子群体中，不管是无政府主义者，还是早期中国国民党人；不管是中国民主主义者，还是中国共产党人，都一致接受它，赞成它，将其作为救治中国之良方，改造中国之利器。在这个背景下，中国马克思主义文学批评，从阶级的观点看待中国文学的发展，分析中国文学现象与作家作品，既是中国革命之需要，又是一种现代性追求，从文学实践而言，19世纪末至20世纪初的一批中国文艺家，也自动加入到了救国之道、新民之术的寻求中，并在寻求的过程中认同了马克思主义。从20世纪20年代末开始，不少文艺家的文学观念和创作活动也都受到了马克思主义的影响。只是“马克思主义对不同作家存在不同的影响方式，有显在的影响，也有隐在的影响”。^⑧其中，马克思主义的阶级理论与阶级分析方法的影响尤为明显。在20年代末的“革命文学”论争和30年代初的左翼文艺运动中，马克思主义的阶级理论已被大多数文艺家所赞成，并已渗透到了他们的创作活动和文艺作品里。1942年，以毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》的发表为标志，马克思主义阶级论在延安文艺家群体中，已成为他们创作中的重要指导思想之一，并在其指导下出现了一批重要作品。新中国成立后至改革开放前，毛泽东的阶级理论对中国文艺界的影响更为普遍和深刻。概而言之，马克思主义的阶级理论和阶级分析方法，对整个20世纪20年代至70年代中国文学的影响是巨大的：“20世纪

中国文学与阶级斗争理论有着密不可分的关系。可以说没有阶级斗争理论的输入和确立，就没有1930年代的中国左翼文学，就没有1940年代的延安工农兵文艺，就没有中华人民共和国建国后17年间的《红旗谱》《青春之歌》《创业史》等一系列红色经典，就没有十年文革中的8个‘样板戏’。一句话，没有阶级斗争理论，就没有20世纪上半叶中国文学的现在这般形态”。^⑨根据研究对象与研究方法相适应的原则，20世纪马克思主义文学批评从阶级论的视角去看待20世纪中国文学，用阶级分析的方法去分析中国现代作家作品，既有针对性，又有科学性，其合法地位是勿容质疑的。虽然，在20世纪的中国马克思主义批评活动中，有人对马克思主义阶级理论和阶级分析方法强调过头，使用过度，给中国文学的发展带来过极大负面影响，对于这种现象可以批评，可以否定，但是，却不能从根本上否定马克思主义文学批评阶级论的正当性与合法化。

第三，中国当代马克思主义文学批评阶级论的新走向。

在当代世界范围内，马克思主义的阶级理论话语和阶级分析方法，还存在于社会实践与学术活动之中，还具有重要的理论意义，并在新的社会背景下呈现出了新的态势。在这个国际大背景下当代中国的文学批评活动中，马克思主义的阶级理论话语，同样具有重要的意义，阶级分析方法，同样适合于中国文学批评。中国马克思主义文学批评中的阶级论，也将在新的时代里出现新的走向。

当代中国，与改革开放前的中国相比，已发生了根本的变化；当代中国文学，与改革开放前的中国文学相比，已不可同日而语。时易而势变，当代中国马克思主义文学批评，也不能再停留于改革开放前的思维方式和关注重点，也应随时代的进步和文学的发展而变化。从当代中国社会实践和文学实际而言，中国马克思主义文学批评阶级论的关注重点应该突出三个转向。一是从关注文学作品中的阶级斗争转向关注文学作品中

的阶级观念的冲突。从 20 世纪 30 年代到改革开放前，中国文学作品中所描写的阶级问题，多是无产阶级与资产阶级、农民阶级与地主阶级、社会主义与资本主义之间的阶级斗争。那时的马克思主义文学批评阶级论，重点关注的也是这些作品中的阶级斗争，是用阶级斗争的理论和阶级分析的方法，去阐释这些作品中的阶级斗争，分析作品中典型人物的阶级立场和阶级性格，揭示作品中阶级主题的意义。改革开放以来，中国文学作品中所涉及的阶级问题，几乎没有了无产阶级和资产阶级之间、农民阶级和地主阶级之间、社会主义与资本主义之间公开的阶级斗争，也极少塑造阶级斗争中代表两个阶级的典型人物。其中的阶级问题，更多的是不同阶级思想观念的冲突，其中的典型人物不是对立阶级的代表，而是两种思想观念不同的人物。这些不同的思想观念冲突，或体现在对不同社会思潮的看法上，或体现在对不同生活方式的追求上，或体现在对某些重大事变的不同理解上。因此，当代中国马克思主义文学批评中的阶级论，应重点关注这些不同阶级观念的冲突，用马克思主义的阶级理论话语和阶级分析方法，解剖这些不同观念的实质，分析这些不同观念冲突的根源，说明这些不同观念冲突的意义。二是从重点关注文学作品中的阶级对立转向重点关注文学作品中的阶层冲突。从 20 世纪 30 年代到改革开放前，中国文学作品所表现的阶级问题，大多都表现了两个阶级、两条道路的尖锐对立。那时的无产阶级与资产阶级之间、农民阶级与地主阶级之间、社会主义与资本主义之间，政治上是被压迫与压迫，经济上是剥削与被剥削，观念上是征服与被征服的对立关系，二者之间不仅界限分明，而且其冲突具有不可调和性。那时的马克思主义文学批评中的阶级论，重点关注的是当时文学作品中的阶级对立状况，并用阶级斗争理论

和阶级分析方法，去分析文学作品中的阶级对立方式，阐释文学作品中阶级对立的根源，强调文学作品中阶级对立的不可调和性。改革开放以来文学作品涉及阶级问题，其阶级之间的界限已经模糊，不存在无产阶级与资产阶级、农民阶级与地主阶级、社会主义与资本主义之间的对抗性矛盾。阶级问题已转化为多个层次的阶层，矛盾斗争已转化成经济利益的冲突，主要通过资源配置、工资待遇、生活水平之间的差异表现出来。虽然这阶层之间的利益冲突也曲折地表现了阶级之间的对立关系，但已不是那么公开和明显了。今天马克思主义文学批评的阶级论，不太适合用阶级斗争理论去套用当今的文学作品，更应侧重用阶级分层的方法去认识当代文学作品中的阶层冲突，探索解决社会分配不公、资源配置不合理、生活水平差异过大的办法，进而实现不同阶层之间的和谐共处。三是从重点关注文学作品中的阶级制度转向重点关注文学作品中的阶级文化。20 世纪 30 年代至改革开放前的文学作品反映阶级问题，大多侧重于从不同阶级制度去思考问题，揭露旧阶级旧制度对人民大众的统治，表现旧阶级旧制度的代表人物：地主、资本家对劳苦大众的剥削和压迫。那时的马克思主义文学批评阶级论，也是用阶级斗争理论和阶级分析方法，去揭示文学作品中所描写的旧制度的弊端，批判文学作品中所塑造的旧制度代表的典型人物的残忍与狡猾，指出推翻旧制度的路径。在改革开放以来的中国文学作品中，阶级制度的描写少之又少，不同阶级的代表人物几乎集体退场，代之而起的是不同阶级的文化表现，更多地描绘不同阶层的文化差异、审美追求、文化交往与互渗，在更深层次上表现不同阶级的文化特点。今天的马克思主义文学批评阶级论，更应侧重于用阶级的眼光观察不同阶层的文化现象，用文化批判的方法审视不同文化形态的实质，揭示不同阶级文化在今天的重要作用，从而在吸收其他阶级文化的同时弘扬本阶级的文化。

注释:

- ①记者:《中国左翼作家联盟成立(报导)》,《拓荒者》1930年3月15日第1卷第3期。
- ②③③刘勇等:《马克思主义与二十世纪中国文学》,百花洲文艺出版2006年版,第113页、第106页、第9页。
- ④⑩蒋光慈:《关于革命文学》,《太阳月刊》1928年2月第2期。
- ⑤⑭郭沫若:《革命与文学》,《创造月刊》1925年5月16日第1卷第3期。
- ⑥丁帆:《中国新文学史》(上册),高等教育出版社2013年版,第294页。
- ⑦中国社会科学院语言研究所词典编辑室:《现代汉语词典》(第5版),商务印书馆2005年版,第692页。
- ⑧周扬:《周扬文集》(第1卷),人民文学出版社1984年版,第34页。
- ⑨刘卫国:《新文学批评三大思潮比较论》,《学术研究》2017年第1期。
- ⑪马克思、恩格斯:《马克思恩格斯文集》(第10卷),人民出版社2009年版,第571页。
- ⑫列宁:《列宁选集》(第2卷),人民出版社2012年版,第242页。
- ⑬⑮冯乃超:《艺术与生活》,《文化批判》1928年2月1日第1卷第9期。
- ⑬中夏:《贡献于新诗人之前》,《中国青年》1923年12月22日第10期。
- ⑰沈雁冰:《论无产阶级艺术》,《文学周报》1925年10月第196期。
- ⑱鲁迅:《鲁迅全集》(第4卷),人民文学出版社2005年版,第84页。
- ⑲⑳毛泽东:《毛泽东选集》(第3卷),人民出版社1991年版,第869—870页、第855页。
- ㉑阿英:《阿英全集》(第2卷),安徽教育出版社2003年版,第8页。
- ㉒瞿秋白:《瞿秋白文集》(第3卷),人民文学出版社1985年版,第3页。
- ㉓毛星:《关于文学的阶级性》,《文学评论》1979年第2期。
- ㉔[日]不破哲山著,有邻译:《马克思还活着》,中共中央党校出版社2017年版,第1页。
- ㉕[法]雅克·德里达著,何一译:《马克思的幽灵——债务国家、哀悼国家和新国际》,中国人民大学出版社2008年版,第14—15页。
- ㉖㉗㉘[英]斐欧娜·戴维恩著,姜辉等译:《美国和英国的社会阶级》,重庆出版社2010年版,第1—2页、第6页、第3页。
- ㉙[英]戴维·李、布赖恩·特纳著,姜辉等译:《关于阶级冲突》,重庆出版社2005年版,第32—33页。
- ㉚㉛㉜[英]理查德·斯凯思著,雷玉琼译:《阶级》,吉林人民出版社2005年版,第101页、第31页、第5页。
- ㉝贺立华:《阶级斗争理论与20世纪上半叶的中国文学》,《齐鲁学刊》2005年第5期。

* 本文系国家社科基金重点项目“马克思主义文学批评的中国形态研究”(项目编号:11AZD048)的阶段性成果。

(作者单位:湘潭大学文学与新闻学院)

继往开来 辩证创新

——访著名马克思主义文艺理论家季水河教授

◎ 罗如春

罗如春（以下简称“罗”）：季老师您好！作为一位著名的马克思主义文论家，您从事文艺理论研究已逾四十年。四十年孜孜矻矻、筚路蓝缕，请问您是如何走上文艺理论研究这条不乏艰辛的学术道路的？

季水河（以下简称“季”）：我走上文艺理论研究这条道路，是社会需要和个人选择合力作用的结果。从社会需要看，1966年至1976年的“文革”十年，中国的大学几乎停止了正常的招生和人才培养，这十年中几乎没有补充过高校的师资队伍。1977年中国高校恢复正常的招生和人才培养。到1970年代末1980年代初，中国高校人才培养和师资队伍的不足形成了突出的矛盾，中国高等教育要发展，就急需补充师资队伍。在这个背景下，当时的大学毕业生中，就有相当一批人走进了高校任教。我就是这批人中的一员。当时，我所在的学校，只有一名文艺理论教师，校系领导都希望我成为一名文学理论教师。从个人选择看，我在1977年进入大学以前，已在中小学担任了5年教师，并利用课余时间，阅读了相当数量的中外文学名著。进入大学后，自感文学作品的基础不错，但文学理论底子较差。于是，我将学习的重心放到了文学理论上。读大学期间，星期天和节假日全泡在了市图书馆，阅读文学理论著作和文学理论论文，抄录相关资料，所做的文艺理论读书笔记就有8本，约100万字。进入高校任教后，也就将从事文艺理论教学与研究作为优先选择方向。

罗：我记得您在《文学评论》（1987年第2期）上发表的第一篇文章是《胡风现实主义理论中的“自我扩张”》，而在之前的1983年，您就在学术界广有影响的上海《学术月刊》上发表了《浅谈异化劳动与美的创造》；这些对于一位那时还在四川一个偏远高校的年轻学者来说殊为不易，这也是学术之路上的奠基之作，可否谈谈这两篇文章的内容和发表机缘？

季：也许是命运之神特别垂青于我，使我的科研之路与一般学人有所不同。一般学人发表论文多是从地方性刊物到全国性刊物，从一般刊物再到权威刊物。而我一开始就在全国有影响的期刊，在国家级权威期刊发表论文。1983年，我在《学术月刊》发表《浅谈异化劳动与美的创造》时，还不到29岁；1987年在《文学评论》发表《胡风现实主义理论中的“自我扩张”》时，刚好33岁。

在我那一代学人中，我是为数不多的起步早、起点高的青年学者之一。《浅谈异化劳动与美的创造》一文，主要有三个方面的内容：一是肯定了异化劳动条件下能够进行美的创造，二是指出了资本主义生产力促进和推动了审美关系的发展，三是揭示了异化劳动创造美的特殊表现形式，从而使异化劳动与美的创造之关系研究回到了马克思《1844年经济学哲学手稿》的本意。《胡风现实主义理论中的“自我扩张”》一文，论述了胡风现实主义理论中“自我扩张”命题的基本含义，“自我扩张”命题与艺术创作心理活动的内在一致性，“自我扩张”命题与马克思主义文学主体论的密切关联。肯定了胡风现实主义理论中的“自我扩张”命题对中

国古代自魏晋南北朝以后所形成的艺术心理学的贡献，及其在中国现代文学理论发展史上的独特价值。这两篇文章的发表机缘，得益于三个方面：一是得益于当时的学术氛围。20世纪80年代，正是全国各个学科领域出现“《手稿》热”的时期，也是文艺理论界重新评价胡风文艺思想的时期，这两个问题既是学术研究的前沿，又是学术界关注的热点，我这两篇论文正好赶上了这个时机。二是得益于老一辈著名学者的欣赏与鼓励。蒋孔阳等著名学者对我的《论异化劳动与美的创造》一文十分欣赏，给予好评。在1982年哈尔滨召开的全国马列文论年会上，我被大会安排以此为题作了主题发言。《胡风现实主义理论中的“自我扩张”》是我的长篇论文《胡风现实主义特色论》中的一部分，而《胡风现实主义特色论》则是我在武汉大学所修研究生课程《中国现当代文艺思潮》的课程论文，全文发表在《四川大学学报》上，先后被转载、摘录十余次。这篇文章也受到了著名学者、任课教师陆耀东先生等人的好评。三是论文本身的新意。我是当时最早提出“异化劳动能够创造美”的学人之一，也是新时期最早研究胡风文艺思想的学人之一，在这两个方面的研究上都有较大的创新性。

罗：重新阅读您年轻时候的著作，特别是20世纪八九十年代的相关篇什，毋庸讳言，尽管其中不乏片面甚至偏激之处，但是，其中文字干净洗练，思想敏锐，词气活泼，沉实中富有批判激情，满纸蹈厉奋发，朝气蓬勃，至今读来仍让人心潮起伏，简直跟当今的一些“佛系”青年形成了鲜明对比。比如批评寻根文学作家们的“玄秘倾向主要是作家们才气不足”；批评年轻作家不读书，作诗“非关书并非不读书，非关理并非不穷理，只是作诗不像写理论文章那样说理掉书袋。诗的诗外功夫恰在读书穷理，积

学以储宝，酌理以富才。唯此，悟性才高，才气方足。”这都是接地气的富有辩证学理的至论。您的批评文字也让我们油然而生对于那个时代的意想，感受那个时代的火热和历史主体性精神的昂扬。您也曾在一个访谈录中说过，“我对‘时代’一词抱有深深的敬意。”“我常怀一颗感恩的心，感恩我所处的时代。”可否简要回顾一下那个对您自己、国家和民族都是青春勃发的时代？

季：有人说，19世纪是小说的时代，20世纪是批评的时代。我认为，20世纪八九十年代不仅是经济、社会发展阔步向前的时代，也是小说与批评共生共荣的时代。处于那个时代的青年学人们，精神昂扬奋发，情感积极向上。他们对社会有着强烈的责任感，对学术有着真诚的赤子心。我非常庆幸自己成为那个时代蓬勃景象的见证者，那个时代学术发展的参与者。我在那个时代的文学批评，既是让学术理论介入社会、介入文学的一种尝试，又是作为一位青年学者关注现实、关心文学发展的一种责任感。而且我认为，搞文学研究的人，不仅需要严密的逻辑思维，而且应有敏锐的艺术感觉；不仅应该冷静理性，而且应有澎湃激情。这样，他的学术成果才有感染力，他的批评文章才有穿透性。这些，既是那个时代所要求的，也是那个时代能给予的。

罗：您运用马克思主义理论系统研究美学的专著《美学理论纲要》在1990年代初出版后深受好评，在21世纪初又作了大幅修订，随之，对于美的本质界说也作了完善与深化，从第一版的“美是人的本质力量的对象化”到“美是人的本质力量丰富性的多样化显现”。您总体上依循蒋孔阳先生实践美学的框架，但坚持以开放的眼光发展实践美学。那么，您如何看待形形色色的后实践美学的兴起，以及朱立元先生综合实践与存在论而提出的实践存在论美学？

季：《美学理论纲要》是我出版的第一部学术著作，出版后所产生的学术反响是我没有预料到的。我之所以在21世纪初进行修订，出于两点

考虑。一方面,即使到了21世纪,《美学理论纲要》中的一些基本理论和重要观点都没有过时,还呈现出蓬勃的生命力;另一方面,《美学理论纲要》出版于20世纪90年代初期,其中的部分内容与21世纪的审美实践和美学理论发展不相适应,需要加以完善。于是,我对《美学理论纲要》进行了如下修改完善。一是对该著的核心观点进行了完善与发展。第一版将美定义为“美是人的本质力量对象化”,从美与人类审美实践的总体关系看,这一定义是正确的;但从人的本质力量丰富、审美实践多样化的角度看,这一定义又显得有些笼统。所以,在修订版中,我将美界定为“美是人的本质力量丰富性的多样化呈现”。这一定义具有两个方面的重要意义,其一,强调了人的本质力量的无限丰富性,是一个包括了人的情感、意志、理性、本能、欲望、非理性的多元化、多层次的系统结构;其二,强调了审美创造的无限多样性,突出了人的本质力量丰富性在美的创造中的全方位、多侧面的展开。二是对该著的体例进行了补充与丰富。增加了“悲剧与喜剧”一章和“艺术与美的不等式”“自然美的生态观”两节。三是该著修订版的内容更加时代化。它及时吸收了当代世界学术前沿研究的一些理论成果和学术观点,使之更具有当代性。一句话,《美学理论纲要》修订版是对21世纪审美新实践和审美新发展的主动适应。

20世纪末至21世纪初,实践美学研究走向了开放性和多元化时代,出现了形形色色的后实践美学及实践存在论美学。从总体上看,这些美学现象的出现,是世纪之交学术自由竞争、美学繁荣发展的标志,在中国当代美学发展史上有着积极的意义。就与实践美学的关系而言,这些美学现象与实践美学都有着不同程度的联系。后实践美学与实践美学是发展与偏离的关系:它从审美的主

体性、个体性、精神性、超越性等方面发展了实践美学,但从理论上偏离了马克思主义实践观。实践生存论美学与实践美学是发展与坚持的关系:从发展方面看,它以人类审美活动为逻辑起点,将生存论引入实践美学,用生存论取代现存论,更加突出了人的生存,特别是个体感性生命在审美创造和审美欣赏中的地位,拓展了实践美学研究的视野,丰富了实践美学的理论资源;从坚持方面看,它在理论上始终坚持马克思主义的实践观,将人类审美活动的根基牢牢地建立在“物质生产、革命实践和个体存在实践的总体关联”的实践基础之上。

罗:您的研究视域宽广,从文学到美学,从人文科学到自然科学,从新闻美学到现代装饰装潢美学,从原始审美意识的发生到1990年代实践美学的兴盛及其生存论美学的挑战;从诺贝尔文学奖的百年史到20世纪八九十年代的文学与批评,从文学创作论到文学生产论,等等。如此包容古今中西、门类杂多的内容,如何统一在您的“多维视野”之中的?

季:正如你所言,我的学术研究重要特点之一是视域宽广,涉及学科门类多样,但我自认为是宽广而有边界,多样而不杂乱。我所研究的文学理论、文学批评、新闻传播、美学原理、审美实践、自然科学等不同领域或多维视野,都是“人类本质力量丰富性多样化显现”的具体成果,边界一直都限定在文学与美学之内,最终都统一到了“人类审美实践”这一基点上。我所研究的这些领域,主要属于人文科学,各学科之间有很强的互通性。研究它们,不是为了四处出击,遍地开花,而是为我的文学理论与美学研究打下广阔而坚实的基础,从而有利于我更深入地认识文学,更准确地把握美学。同时,研究它们也可以为我们从不同学科、不同视野看待文学与其他学科的异同,从而更加全面地看待文学、美学的独特性。

罗:您的学术研究中有一个鲜明的方法论

特色，那就是浓墨重彩的比较法的运用，并取得了丰硕的成果。其中，主题比较有“崇高”与“壮美”、中西审美教育理论（“从道德教化到人格完善”VS“从灵魂净化到人性解放”）的比较、“相同历史原型的相反艺术形象”与“同一社会背景下不同的现实主义理论”分析等；人物思想比较则有毛泽东与列宁、毛泽东与胡风、李泽厚和蒋孔阳文艺思想比较研究等。诸多研究堪称相关研究的典范之作。连蒋孔阳先生都在您的著作《美学理论纲要》的序言中强调了该书的这一特色：“随时引证中西美学的例子，并在可能的范围内，对它们进行比较研究。”这固然和您后来长期在比较文学做学科带头人的学科建设和建制有关，但其实比较方法的自觉运用，在您学术生涯的早期就已经开始了，可否谈谈这方面的深刻体会？

季：你说我的学术研究的鲜明方法论特色是浓墨重彩地运用了比较研究方法，我认为你是认真地研究了 my 学术成果和治学方法的。虽然我对研究方法的使用，同我的学术研究视野与学术研究领域一样，也是多种方法并用，从不拘泥于一种研究方法。早在20世纪80年代初期，我研究马克思《1844年经济学哲学手稿》中美学思想的论文《论异化劳动与美的创造》，就运用了社会历史学方法和文本分析法；我研究文学欣赏情感体验的论文《观文者披文以入情》就运用了心理学方法和美学方法；我研究周谷城美学思想的论文《时代精神的整体透视》《艺术情感的系统考察》，就运用了系统论方法和马克思主义唯物辩证法。1990年代初期，我出版的《美学理论纲要》一书，更是综合运用了历史与逻辑一致、理论与实践统一、本质与现象结合、心理学与社会学交融等多种方法。但是运用时间最长、范围最广、贯穿于我学术研究始终的却是比较的研究方法。不仅我比较文学与比较美学的研究成果，如

《崇高与壮美：两个不同的美学范畴》《品性塑造与人性解放：中西不同的美育观》《发展与偏离——论西方马克思主义美学与马克思主义美学的关系》《毛泽东与列宁文艺思想比较研究》等运用了比较研究的方法，而且我的非比较文学与美学研究成果，如《胡风现实主义特色论》《20世纪中国马克思主义美学发展的三个阶段》《论马克思恩格斯文学批评的多维向度》《论新中国70年马克思主义文艺理论研究话语模式的转换》等，其中也贯穿了比较视野，运用了比较研究方法。

我之所以对比较研究方法格外看重，一方面是全球时代学术研究的必然选择。在全球化时代，不仅历史进程与文学发展打破了国别界限，形成了世界历史与世界文学，而且不同国家之间的文化交往更加频繁，不同学科之间的融合渗透更加突出。在这种背景下，孤立的、单一的研究方法显然不够用了，而比较研究方法在全球化时代更具有适应性。另一方面是比较研究方法有其他方法不可比的优越性。一是在比较中才能更好地把握研究对象。俗话说有比较才有鉴别，有比较才见差异。一个事物、一个对象的特点，往往是在与另一事物、另一对象的比较中凸显出来的。同样，要准确认识一个作家、批评家，一种文学观点、文学现象，往往需要在纵向历时比较中才能对其进行历史定位，在横向比较中才能突出其个性特点，从而更为准确地认识和把握研究对象。二是比较有利于拓宽学术视野。所有的比较研究，至少要在两个以上乃至多个研究对象中才能展开。而比较文学、比较美学中的比较研究，则需要跨越不同的国别、不同的文化背景、不同的学科边界。视野狭窄、知识单一的人，是不能从事比较研究的。比较研究的前提条件是宽广的学术视野、丰富的学科知识、坚实的国学基础、较高的外语水平。同时，在比较研究中又进一步拓宽了学术视野。三是更有利于综合创新。20世纪以来的学术创新，不同于传统学术创新

的重要标志之一是由替代式创新转向了综合性创新。所谓替代式创新，即用一种新方法、新观点、新学科去取代旧方法、旧观点、旧学科。所谓综合性创新，即综合各种不同方法、观点、学科，在其交叉地带生长出一种新方法、新观点、新学科。20世纪以来，许多新的学科，如生物社会学、计量历史学、数量经济学等，都是不同学科交叉融合的产物；许多新的科学方法，如系统方法、协同方法等，都是多学科方法综合的产物；许多新的学术主张，如比较文学中的影响研究、平行研究、跨学科研究、文化批评等，也是在世界文学背景下不同国别文学、不同学科知识的互识互鉴中提出来的。在这个意义上，比较方法本身就是综合创新的产物，也是最有利于综合创新的研究方法。

罗：我曾在十年前发表在《文艺理论与批评》上的一篇书评中提到，您的著作《回顾与前瞻——论新中国马克思主义文艺理论研究及其未来走向》“说理透彻，持论中正平和，在平实的论述中透出新意和创见。作者常常从故纸堆里‘考古’出许多罕见的史料，拨开历史烟云，清理出条条林中小道，使埋没于历史烟尘中的档案重新朗然于人们的眼前。当然，作者的劳绩不仅仅在于复活了这段历史，更在于以他平和中正的学术眼光去加以打量、衡鉴。作者凭着在马克思主义文论研究领域浸淫多年的丰厚功底，充分发挥解释者的后发优势，以历史主义的方式贴近阐发对象，并进行超越性的评判，富有新意和创见，真实可信”。您的著作大多结构大开大阖、气势恢弘，逻辑层次清晰，内容完整周详，将20世纪中国文学理论的历史进程、概念范畴和体系建构等融为一炉，构成历时共时相互勾连、历史逻辑交错共生的论述网络。这可以说是您学术研究的一大特色，在历史主义的路径之中，运用比较方法，继往开来，辩证创新，立论中正平和。

如果我的概括所言不虚的话，可否谈谈您是如何形成了这样的研究风格的？

季：在平实的论述中透出新意和创建，结构大开大阖而气势恢宏，贴近阐发对象并进行超越性评判，在故纸堆里“考古”出新的资料。这是你对我学术著作特点的概括，也是对我学术研究的鼓励。

在平实的论述中透出新意和创见，这是我对学术研究境界的一种追求，也是前辈学者对我影响的结果。我认为，学术研究应该将艰深的道理、陌生的术语，用平实的语言加以论述，能让同行一看就懂，也能让外行努力能懂，这是学术研究的一种境界。在这一点上，我深受蒋孔阳、朱光潜等老一代学者的启发。他们不管是对一般美学原理的论述，如朱光潜的《谈美书简》、蒋孔阳的《美学新论》，还是对西方美学史的研究，如朱光潜的《西方美学史》、蒋孔阳的《德国古典美学》，都用平实的语言阐发了他们的美学创见，解释了西方美学史上许多深奥的术语，让搞美学研究的学者一看就懂，让不搞美学研究的外行经过努力也能够懂。当然，这种境界看似简单，做到很难。一是要对研究对象了然于心，二是要对深奥术语理解透彻，三是要用中外话语平等互释。

结构大开大阖而气势恢宏，这是我对学术著作结构的一种努力，也是我对学术研究的一种目标。司马迁为《史记》确立的目标是“究天人之际，通古今之变，成一家之言”。这不仅是历史研究的理想追求，也是所有学术研究都应追求的理想。这种理想追求，既能保证学术著作内容宏富、意蕴丰赡，也能形成学术著作结构的开阖自如、气势恢宏。我的学术著作，一般都会定位在一个三维时空：立足现实、回溯历史、面向未来，从而将历史与现实、现实与未来贯通起来思考。所以，我的学术著作，不管是《回顾与前瞻——论新中国马克思主义文艺理论研究及其未来走向》，还是《美学理论纲要》（修订版），抑或是《多维视野中的文学与

美学》，都包括了三大重要版块：一是对研究对象的历史回顾，二是对主要理论范畴的深度分析，三是对研究对象未来走势的前瞻。这样的形式结构，具有大开大阖、气势恢宏的特点，但也不可避免地出现了结构模式化的倾向。

贴近研究对象并进行超越性评判，这是学术研究中研究者与研究对象应保持的一种相互关系。这种关系可以用王国维《人间词话》中的“入乎其内，出乎其外”的观点加以解释。贴近研究对象即“入乎其内”，走近研究对象，进入研究对象，对研究对象有充分的熟悉和深入的了解，这样的研究才能言之有物，言之有据；超越性评判即“出乎其外”，走出研究对象，与研究对象保持适度距离，才能对研究对象进行理性思考，批判性审视，这样的研究才能言之有理，言之有信。

在故纸堆里“考古”出新材料，这是学术研究应该具备的一种眼光，也是一项重要的基本功。桐城派提出“义理、辞章、考据”三者的统一，是对学术研究的基本要求，同时也是一种很高的要求。搞理论研究的人，逻辑思维能力强，擅长推理，但往往不太注重考据功夫，这是一种不足。理论研究的创新，提出新观点、建构新体系固然重要，但运用新材料也不可或缺，有些新观点的提出，其前提是新材料的发现。因此，我的学术研究，很注重对历史资料的搜集、考辨、选择，会将研究对象的文本、传记、年谱、回忆录、学术编年对比参照，然后择新而用，择优而用，尽量使新观点与新材料达到统一。

罗：当代中国马克思主义文论研究在方法上，似乎比较注重采用内部研究范式，从价值中立的角度对马克思主义文论进行静态的事实判断与科学主义的分析，结果往往会忽略或者遮蔽其强烈意识形态功能与文化政

治的批判性品质。您的相关研究贯穿了百年来中国马克思主义文论发展历程，您是如何看待并超越这一研究模式的缺憾，从而深入挖掘并厘清马克思主义文论一个世纪以来在中国历史大背景下的学术与政治、科学与社会、话语与权力之间纠结缠绕、相互建构的动态复杂的历史脉络？

季：当代中国马克思主义文学理论研究，的确比较注重内部研究范式，突出从价值中立的角度对马克思主义文学理论进行静态的事实判断与科学主义的分析。应该说，这种研究范式有利有弊。从利的方面说，它对马克思主义文学理论的基本内容、重要范畴分析细致、论述深刻，如对马克思主义文学理论中的现实主义、典型观、人学思想、艺术生产论等方面的研究就是如此。这对准确理解和把握马克思主义文学理论的基本内容、重要范畴具有很大的帮助。这种研究是必要的，也是有益的。从弊的方面说，这种研究忽略或遮蔽了马克思主义文学理论的意识形态功能和文化政治的批判本质。而这正是马克思主义文学理论区别于其他文学理论的独特之处。马克思主义文学理论，并不像20世纪的形式主义、结构主义等文学理论那样，是一种就文学论文学的文学理论。它本身就是马克思主义社会批判理论的一个重要组成部分，具有强烈的意识形态属性。

我的马克思主义文学理论研究，贯穿了20世纪至今百余年中国马克思主义文学理论的发展历程。我始终坚持内部范式研究与外部规律探讨的结合，马克思主义文学理论学科发展研究与中国社会变革探讨的结合，中国马克思主义文学理论话语模式研究与20世纪中国文化领导权争夺探讨的结合。这种“三结合”的研究范式，既看到了中国马克思主义文学理论内部范式、话语模式、发展规律的相对独立性，突出了其自律的一面；又强调了中国马克思主义文学理论与中国百年社会变革、政治需要、文化领导权争夺的重要联系及互动关系，注重了

其他律的一面，从而在超越内部研究范式局限性的同时，又避免了外部研究范式忽略内部研究的不足。

罗：在中国研究马克思主义面临着如何处理与正统意识形态的复杂关系这一问题上，您经历过怎样的困难，又是如何解决此难题的？

季：马克思主义文学理论同马克思主义一样，是为无产者服务并为无产阶级争取解放的学说，带有鲜明的阶级性。而中国马克思主义文学理论是现代中国社会的必然选择，它改变了中国现代文艺的性质，指明了中国文学的发展方向，其意识形态性也是十分突出的。特别是新中国成立以后，马克思主义不仅成为了中国共产党的指导思想，而且成为了中国的国家意识形态，马克思主义文学理论与正统意识形态的关系就更为紧密。我同中国所有马克思主义文学理论研究者一样，在研究中都面临着如何处理马克思主义文学理论与正统意识形态的复杂关系。我认为，面对这一问题，最重要的是明确自我身份，找准自我定位。作为一位马克思主义文学理论研究的学者，首先应以学术的视野去看待马克思主义文学理论，将马克思主义文学理论放到中外文学理论谱系中去加以审视，从这一角度去研究它的价值、贡献与不足，而不是简单地将其视为一种意识形态；其次，我们应该正视中国马克思主义文学理论的意识形态性质，研究意识形态在马克思主义文学理论中的地位、作用及影响，而不是简单地去意识形态化。一句话，马克思主义文学理论是一种意识形态鲜明的学术思想，我们应该从学术的立场去看待它、研究它，而不是以意识形态的立场去肯定它、宣传它。这样，既能正确处理马克思主义文学理论与意识形态的关系，也明确了马克思主义文学理论研究者和党的宣传部门领导的不同职责。

罗：您刚刚主持完成了国家社会科学基金重点项目“马克思主义文学批评的中国形态研究”的研究，可否谈谈这项成果的主要内容？去年您又获得了一项国家社会科学基金重点项目“马克思主义文艺理想论研究”，可否透露一下预期研究内容？

季：我刚刚主持完成了国家社会科学基金重点项目“马克思主义文学批评的中国形态研究”，主要内容包括三大部分，共10章。第1—3章为历史研究，探讨马克思主义文学批评中国形态的发展历史，论述了发生、自觉、成熟三个阶段的不同特点、主要贡献及存在的问题。第4—6章为范式研究，探讨马克思主义文学批评中国形态的三种范式，论述了政治范式、批评范式、理论范式的主要内容、形成背景，审视了其利弊得失。第7—10章为范畴研究，探讨了马克思主义文学批评中国形态的四大范畴，论述了阶级性范畴、人民性范畴、现实主义范畴、艺术生产范畴的基本涵义、理论渊源、独特作用及其在新世纪、新时代所面临的挑战与自我调适。

我去年获批主持的国家社会科学基金重点项目“马克思主义文艺理想论研究”现正在进行中。研究的主要内容包括：马克思主义诞生前文艺对社会理想的描绘及其研究，马克思主义对历史上文艺理想论的批判性继承和创造性转化，马克思主义论文艺的理想与理想的文艺，马克思主义理想论中文艺与人的完善，马克思主义文艺理想论中文艺与社会的进步，马克思主义文艺理想论的当代发展。当然，这些内容主要是一种基本框架，在研究的过程中，随着研究的深入与认识的全面，还会对研究内容进行调整与完善。每个课题的研究过程，也都是对研究对象和研究者的完善过程。

罗：作为老一辈卓有所成的文艺理论家，您是如何在中国马克思主义文艺理论家的代际分野和传承之中进行自我定位的？您对自己已经取得的成就有何总体评价与反思，对于未来

的理论研究有何理想愿景？您对后辈学者有何期望或寄语？

季：新中国成立至今的马克思主义文学理论研究队伍，我将其分为四代。第一代学者，20世纪30年代以前出生，1950—1960年代就进入马克思主义文学理论研究领域。他们对新中国马克思主义文学理论研究有开拓之功，大多数学者都是集译、编、研于一体，他们或翻译过马克思主义文艺论著，或编选过马克思、恩格斯、列宁、毛泽东等论文艺的选本，并都发表过马克思主义文学理论研究成果。第二代学者，20世纪30—40年代出生，1970—1980年代进入马克思主义文学理论研究领域。他们的特点是对马克思主义原著非常熟悉，对马克思主义文学理论经典著作有深入研究，对马克思主义文学理论体系的建构十分热情，在新中国马克思主义文学理论研究史上发挥了承前启后、继往开来的作用。第三代学者，20世纪50—60年代出生，多数人于1990年代开始活跃于学术界，至今仍是马克思主义文学理论研究的主力军。他们的特点是视野开阔、包容性强，对经典马克思主义文学理论、中国马克思主义文学理论、西方马克思主义文学理论不仅都有研究，而且也承认它们在马克思主义文学理论发展史上的地位与作用。第四代学者，20世纪70—80年代出生，21世纪第二个十年开始崛起于马克思主义文学理论研究领域。他们中的大多数人都侧重于当代西方马克思主义文学理论研究，具有追赶学术潮流、追求标新立异的特点。

我属于新中国马克思主义文学理论研究队伍中的第三代学者，也具有这个群体视野开阔、包容性强的特点。我对经典马克思主义文学理论、中国马克思主义文学理论、西方马克思主义文学理论都有所涉及，也取得了较多成果。但也存在一定局限，对经典马克思主义文学理论研究，没有第一、二代学

者全面深入，对当代世界新马克思主义文学理论的热情，没有第四代学者高，也没有他们了解迅速。这也就决定了未来的理论研究愿景是：深入研究经典马克思主义文学理论，总体把握中国马克思主义文学理论，全面了解当代世界新马克思主义文学理论，打通经典、中国、当代的边界，将其作为一个整体进行研究，并将这一愿景落实到我主持的国家社会科学基金重点项目《马克思主义文学理想论研究》中。我对后辈学人的寄语是：在深厚历史意识的前提下追赶学术潮流，在立足经典的基础上追求标新立异。

罗：下边我们聊聊您更私人化的学术生活。您嗜书如命，每到一个城市都是先要去当地的书店淘书，以致您藏书盈筐，湘大东坡村的那套旧房都用来装书都嫌不够了。1980年代在四川工作时，在那个高等师范专科学校里就常常听到您家里满屋子的书和一个破旧黑白电视机共存的佳话。除了繁忙的行政领导工作，您的休息时间差不多都献给书了，假期还比平日忙，基本是在读书写书、改论文写论文之中度过的。特别是有一年春节，您是在国家图书馆里度过的，真可谓学术界的拼命三郎。做学者这行，看来不仅仅要有智性慧根，要有家国情怀，更重要的还是要几十年如一日的持之以恒与书为伴的研读和如您书屋名字一样的“静泊”心境。

季：我于1972年1月进入教师行列，开始了从教生涯，到今年快50年了。总结近50年的从教经历，“书”是关键概念，“买书—读书—教书—写书”是我的生活轨迹。买书是个人兴趣，也是在储备生产资料和精神财富；读书是人生乐趣，也是在积累知识理论和提升素质能力；教书是职业理想，也是重要的知识传承和人才培养；写书是创新追求，也是一种知识生产和学术创造。人文科学是一种历史科学和理论科学，不读书不要进入其学术领域，少读书也难以进行学术创造。所以先贤们才告诫人文学者要耐得住寂寞，坐得住冷板凳。再聪明的天才神童，再多的智性慧根，不想读书和想少读书者，最好远离人

文科学。我之所以几十年以书为伴，嗜书如命，也许与自己的智性慧根无关，更主要的是我视其作为一种人生境界追求。

罗：另外，作为“全国优秀教师”、国家教学名师，您在文学理论教学上也取得了丰硕的成果，可否谈谈教书育人方面的经验和成就？

季：我能获得“全国优秀教师”称号和“国家教学名师奖”，主要是领导和师生们对我的关怀与鼓励。当然，我也可以将我的教书育人体会谈一下。我认为，高校教师的重要职责不同于科研院所研究人员，除科学研究外，应重视教书育人。我始终认为，教师，教师，因教成师；不从事教学，不成其为教师。一个大学教师，如果不站在讲台上，不从事教学工作，既对不起学生，也愧对教师称号。所以我几十年来，始终站在三尺讲台为学生授课，为学生传道、授业、解惑；始终站在教学第一线，思考、探索教学改革和人才培养模式创新；始终站在教材建设前沿，主编或参编适应新时代新要求的教材。几十年中，我为本科生、硕士生、博士生所开设的课程有15门之多，主持过国家精品课程、国家精品资源课程、国家视频公

开课，主持过国家级、省级教学改革项目多项；主编过国家规划教材、省际协作教材、省面向新世纪教材多部，并作为核心成员撰写过国家“马工程”教材，获省部级教学成果奖5项，其中一等奖3项。我可以无愧地说，我将一腔赤诚之情奉献给了教学工作。

同时，我始终坚持一个观点，作为一名教师，教书是光荣的职业，育人是神圣的职责。我将思想政治工作贯穿到了自己所有工作包括教学工作的全过程。我担任过多届学生的班主任，曾为多个学生社团的指导教师，指导过多个代表队参加全校和全省的辩论赛。在各门课程的教学过程中，结合课程特点，选择贴切案例，适当融入思想教育，让学生在获取专业知识与创新能力的同时，潜移默化地学会做人，成长为德才兼备的人才。我的育人工作也获得了学校和社会的好评，先后获得过湘潭大学“优秀班主任”“湘潭大学建校以来‘教书育人、管理育人、服务育人’标兵”“湖南省优秀研究生指导教师”“宝钢优秀教师奖”等荣誉。将仁爱之心奉献给学生，这既是我的自愿，也是我的自豪。

（作者单位：湘潭大学文学与新闻学院）

返本开新与融通比较

——论季水河的马克思主义文学理论研究

◎ 刘中望

摘要:季水河教授的马克思主义文学理论研究具有持续时间长、纵横开掘深、分析视域广、成果系列化、学术影响大等鲜明特征,具体表现在三个方面:历史视域和当代眼光的兼重和对接,确保研究的厚重感、创新性和针对性;注重问题意识提炼,强化融通比较,提升学术价值和理论层次;对大量范畴进行辨析和专题探讨,彰显逻辑力量和理论魅力,强化研究的整体感和清晰度。

关键词:季水河;马克思主义文学理论;问题意识;范畴;比较

季水河教授从上个世纪70年代末开始从事马克思主义文学理论研究,而今已经超过40年。四十年春华秋实,四十载璀璨弦歌。在马克思主义文学理论研究领域,季水河教授辛勤耕耘,敏于思考,成绩卓著,他主持国家社科基金重点项目、一般项目各2项(3项已结题,2项获优秀等级、1项获良好等级),主持省部级重大、重点和一般项目6项,出版《回顾与前瞻——论新中国马克思主义文艺理论研究及其未来走向》等学术专著5部,在《文学评论》发表《胡风现实主义理论中的“自我扩张”》《马克思主义艺术生产论在20世纪的多向展开》《毛泽东与列宁文艺思想比较研究》《从过程思维看马克思主义文论范畴的当代扩展》等学术论文6篇,在《文艺研究》《中国人民大学学报》《光明日报》《学术月刊》《外国文学研究》《华中师范大学学报》《四川大学学报》等CSSCI来源刊物发表学术论文50余篇,研究成果获得湖南省哲学社会科学优秀成果一等奖、中国文联文艺评论二等奖、湖南省文学艺术奖等省部级科研奖6项,担任全国马列文论研究会副会长、全国毛泽东文艺思想研究会副会长、中外文艺理论学会常务理事、湖南省比较文学与世界文学学会会长等重要学术职务。

季水河教授的马克思主义文学理论研究聚

焦重大理论问题,多维运用研究方法,深思继承与发展关系,推进当代文学理论建设,坚持历史眼光,凸显比较视野,注重范畴分析,强化材料运用,问题意识敏锐,研究视域宏阔,观点阐发深邃,文辞表达精妙,被学界同行高度评价为马克思主义文学理论当代研究、新世纪文学理论本体探讨的标志性成果。季水河教授的马克思主义文学理论研究关涉广泛、分析多维、启发深刻,具有鲜明特点。

一、历史视域与当代眼光的统一

意大利著名历史学家、哲学家贝奈戴托·克罗齐曾经指出,一切历史都是当代史。虽然历史事件已经烟消云散、销声匿迹,历史场景无法本真复原、再度呈现,某些历史记载难以考证、无从辨伪,但历史为当下现实生活提供参照框架,过往事件与当下视域若能重合,理解更易澄明敞开,对当下精神生活的建构性更强,历史事件、历史人物以思想资源和话语方式得以在当代“复活”,并为当下发展提供历史镜鉴和路径启思。理想、科学的文学理论研究,也应如此。但事与愿违的是,当下充斥我国学界的不少文学理论研究成果,却呈现出两种极端:一方面,研究历史,就是做考据、掉书袋、躲进历史阁楼成一统,缺少必要的“烟火味”,缺乏对当代语境和实践发展的深度思考;另一方

面，分析当代，就是写评论、看眼前、为了热度而追鲜，没有悠远的历史意识，拒绝对理论命题的经典考察和纵横爬梳。上述两种做法都既不利于对文学理论历史形态的整理研究和系统总结，又无益于对当代文学理论进行发展指导和实践推进。与之形成鲜明对比的是，季水河教授的马克思主义文学理论研究始终站在历史、现实、未来三者的交汇点上，研究过往具有当代意识，思考现实坚持历史眼光，预测未来蕴含前瞻思维，这种融通意识特别值得肯定。

在历史关注上，一方面，季水河教授以20世纪中国马克思主义文学理论发展史为重点，系统研究其历史分期、语境背景、阶段特征、思想资源、范畴演化、方法应用、传播接受、成绩得失、影响变异、发展走向等重要问题，他的探讨既注重学术话语系统的内生动力和演进逻辑，在学术发展中窥见理论价值和思想魅力，又关涉20世纪中国政治变换、民族解放和社会变革的整体趋势和宏观背景，在“大趋势”之中思考“小逻辑”，追求内在与外在、微观与宏观、自律与他律的二元对立统一；另一方面，季水河教授的研究聚焦马克思主义文学理论的经典、翻译、变异、阐释等多种历史形态，尤其注重对马克思、恩格斯、列宁、毛泽东的文学理论和文学批评观进行研究，考察异化劳动与美的创造、悲剧冲突论的适用范围和指导意义、文学批评多维向度、阶级性、人民性等重要理论命题和学术问题，历史眼光突出，学术视野悠长，研究具有厚重感和立体感。^①

尤其值得注意的是，季水河教授对马克思主义文学理论发展史的重视和考察，始终建立在对其文艺实践和未来走向的关涉基础上，着眼于建设中国特色社会主义文学理论，当代意识浓郁，现实指向明显。正是基于此，他特别强调马克思主义文学理论创新的中国问题意识，注重挖掘马克思主义现实主义文

学理论的当代价值，从研究方法、人学思想论争、美学观等角度研究马克思主义文学理论与新时期文学研究方法变革、文学主体性讨论、中国文学理论审美走向的关系，从过程思维、艺术生产、批评精神等维度探讨当代马克思主义文学理论的范畴拓展、文艺实践、评论指导，从资源整合、方法综合、思维接合等方面聚焦马克思主义文学理论创新，从当代形态建构及其体系反思等领域分析20世纪80年代至今中国马克思主义文学理论研究及其未来发展，从市场经济与文学走向的关系维度研究当代文艺的价值取向，以“批判与重建”“危机与选择”为关键词探讨世纪之交、新时期马克思主义文学理论的建设方向及其特征，等等，这些研究成果始终充满着对文学理论当代发展的关切，贯通思索着马克思主义文学理论的未来发展。

二、问题意识与比较方法的凸显

世界著名科学家、犹太裔物理学家阿尔伯特·爱因斯坦曾经说过，“提出一个问题往往比解决一个问题更重要”，在他看来，解决问题可能仅仅依靠数学知识或实验技能，提出新问题却需要丰富的想象力和强烈的创新精神，而后者恰恰标志着科学的真正进步，意义更为重大。自然科学、工程技术是这样，人文学科、社会科学亦是如此，提问能力往往体现知识积淀和学术水平，发问方式常常引领理论发展和思想进步，问题意识为科研创新提供思想动力和智慧保障，具有战略发展价值。这种情况表现在文学理论研究领域，马克思、恩格斯论述物质生产与精神生产的不平衡、文学与现实生活的关系、文学典型及其创作等，列宁讨论文学与阶级性、党性原则的关系，毛泽东的文学反映、文艺源泉、批评标准、大众方向论，俄国形式主义文学理论的“向内转”及其“文本中心”意识，弗洛伊德的精神分析论及心理分析文学理论建构，威廉·詹姆斯的意识流理论及其文艺实践，弗莱的原型批评论，接受美学的读者本位论及其本体阐释，后殖

民主义的地缘政治学及其理论狂欢，陆机《文赋》对文学构思、文类风格、创作技巧、审美标准的创新研究，刘勰《文心雕龙》对文学本体、创作、文本、发展和批评的综合研究，朱光潜的“人文主义”理念及其对不同文学理论思想的沟通与搭联，宗白华对中西画论的比较，徐复观对中国艺术精神的研究，等等，这些研究成果及其论断问题意识敏锐，学术理论或文艺实践针对性强，在文学理论话语创新和范式转换中发挥重要作用。

季水河教授的马克思主义文学理论研究成果始终以问题意识为引领，深度反思研究现状，科学预测未来走向，探讨富有深度，创新性明显：回到马克思、恩格斯经典文本，辩证分析异化劳动与审美创造的复杂关系^②；立足原初文本与实践语境，专题研究恩格斯悲剧冲突论的适用范围及其指导意义；多维比较列宁和毛泽东文学理论思想，认为毛泽东的艺术规律论更全面、更深入，遗产继承论更具体、更可行，文艺接受论更完整、更系统^③；将毛泽东与胡风文学理论的差异概括为对待创作主体、创作对象、世界观作用的态度不同，主要原因是救亡与启蒙侧重点、接受与继承遗产源、前方与后方活动圈的不同^④；以“自我扩张”为核心，深入分析胡风文学理论的内核及其主要特征^⑤；以文本细读为基础，将胡风和冯雪峰文学理论概括为不同轴心的现实主义文学理论^⑥；从表现、原因和意义三个方面，专题讨论 20 世纪初期中国现实主义文学理论表达的模糊性特征；以学术发展为内在逻辑，将 20 世纪中国马克思主义美学发展归纳为艺术论、认识论、实践论三个重要阶段^⑦；在肯定历史贡献和突出学术成绩的基础上，指出马克思主义文学理论在中国的传播与接受存在传播主体的多样性、传播内容的混杂性、传播选择的片面性三个主要不足；在人民性与公民性、艺术性的张力结构中，深入研究中国马克思主义文学批

评人民性的挑战及其机遇^⑧；从主体、客体、本质三个维度，系统梳理和全面反思中国马克思主义文学批评对阶级性的考察；将马克思主义文学理论划分为以解决社会问题为主的政治形态、以解决文艺现实问题为主的批评形态、以解决理论体系建构为主的理论形态，探讨中国问题意识的表现和要求^⑨；主张从方法、思维、资源三个方面，深入推动当代马克思主义文学理论的系统创新；从过程思维的内涵及其趋势出发，特别强调马克思主义文学理论范畴的当代扩展^⑩；以发展与偏离为审视维度，宏观梳理西方马克思主义美学与传统马克思主义美学的关系^⑪；关于马克思主义文学理论的体系判定及其当代形态建构，对 20 世纪中国马克思主义文学理论发展阶段的划分及其规律、表现、意义、不足的分析，等等。

需要特别指出的是，季水河教授马克思主义文学理论研究的问题意识鲜明体现在方法应用上，那便是比较研究方法的大量运用和娴熟展开。这既与季水河教授长期作为湘潭大学比较文学与世界文学博士点负责人、中外文学理论与文学批评比较研究方向带头人的身份关联，学术研究汇聚成为学科建设的巨大力量和智慧支撑，学科发展要求科研进行特色集聚和优势凸显，又与季水河教授长于逻辑分析、学术视域开阔、注重材料甄别等有关，亦与季水河教授对全球化时代学术走向、比较研究方法的优越性体认密切联系。季水河教授的马克思主义文学理论比较，不仅重视异同辨析、中外对照，而且挖掘背景成因、梳理学术影响，并在中外文学理论发展史的宏阔坐标中进行科学评价。上述特点表现在大量研究个案中，诸如，毛泽东与列宁、胡风文学理论的比较，胡风与冯雪峰文学理论的比较，西方马克思主义文学理论与传统马克思主义文学理论的比较，20 世纪中国马克思主义文学理论发展阶段的比较，等等。不仅如此，季水河教授还以马克思主义文学理论为指引，将比较触角延伸得更远、挖掘得更深，这方面的研究成果，诸如，以“文学的异化”“异化的文学”为关键词，比较

批判现实主义、现代派之异化的联系与区别^②；比较西方美学风格类型的重要范畴“崇高”“壮美”，挖掘关联性，梳理差异性；以“‘品性’塑造”“‘人性’解放”为核心观点，凸显中西美育观念的不同^③，等等。当然，就学术整体和思维视野而言，季水河教授从来都是综合使用研究方法，并不拘泥于某种研究方法，在他 40 多年的学术探索中，文本分析、哲学、历史、逻辑、社会学、美学、心理学、系统论等研究方法，都曾被广泛使用，获得富有新意的大批学术成果。

三、范畴思维和逻辑辨析的凸显

恩格斯指出，“一个民族想要站在科学的最高峰，就一刻也不能没有理论思维”，而“要思维就必须有逻辑范畴”^④。范畴的重要性显而易见。范畴是对事物归类所依据的共同性质，是哲学及其逻辑系统的重要概念，具有高度概括性和结构稳定性，典型范畴包括存在、时间、空间、质地、关系、状态、价值等。人类对范畴的认识，经历过“感知”“理知”“哲知”的变迁。2000 多年前，亚里士多德首次提出范畴概念，并归纳基础范畴，但停留于经验性层次，200 多年前康德和黑格尔深化对范畴类型的具体认识，以实体和关系为核心，划分两大类 10 个范畴，范畴研究不断深化。

在文学理论话语系统中，关于文学本质、特征和规律的规定和认识，往往通过对理论范畴和批评术语的界定、理解和应用得以实现，范畴是文学理论科学化、专业化和规范化的保证，“文学理论的范畴作为人类认识文学现实的纽结、环节和梯级，是主体精神与现实之间交互运动的结果，是对活生生的文学及社会现实的精神提炼”^⑤，意义重大。事实上，大量的文学理论学说其核心就是某个范畴及其展开论述，诸如，柏拉图的理念说，亚里士多德的模仿说，康德的审美无功

利说，西方马克思主义文学理论以文化霸权、间离、技术主义、否定性、新感性、交往等对传统马克思主义文学理论的继承与背离，解构主义对结构主义“文本中心”的反拨，巴赫金的复调、狂欢化理论，孔子“兴观群怨”说，庄子“虚静物化”说，“诗言志”“诗缘情”说，钟嵘“直寻”说，唐诗意境说，欧阳修“穷而后工”论，李贽的童心说，“公安三袁”的性灵说，叶燮的“理事情”论和“才胆识力”论，王士禛的神韵说，翁方纲的肌理说，王国维的境界说，鲁迅的“摩罗诗力”说，等等，文学理论范畴发挥知识引领和思想涵括的巨大功能。正是基于此，韦勒克精微辨析文学概念散发出巨大的理论魅力，朱光潜上个世纪 30 年代“文艺方面许多无谓的争执和误解都起于名不正，义不定，条理没有分析清楚，以至于各方争辩所指的要点不能接头，思想就因而不能缜密中肯”的提醒如在耳际，文学研究必须重视文学理论范畴的探讨。

季水河教授的马克思主义文学理论研究特别重视对范畴的专题探讨和多维阐发，根据笔者的粗略统计，有反映、表现、体系、人民性、阶级性、主体性、模糊性、中国化、时代化、艺术论、认识论、实践论、艺术生产、意识形态、异化劳动、美的创造、悲剧冲突、过程思维、对话思维、初级形态、当代形态、自我扩张、批评向度、中国问题意识等 30 多个重要范畴被重点关注和深入辨析，并据此对 20 世纪中国马克思主义文学理论的生成路径、阶段特征、影响启示等进行深度研究和焦点审视，进而对 21 世纪中国马克思主义文学理论的建设重点和发展方向提出理性建议和前瞻预测。以文学理论范畴的纵横分析和系统开掘为基础，季水河教授的研究聚焦马克思主义文学理论演进的内在逻辑和社会背景，注重详细辨析，强化综合研究，坚持学术评价，目标指向明确，语境意识清晰，理论反思深刻。

季水河教授对马克思主义文学理论范畴的研究，紧密关联文艺实践活动，注重源流的考证与辨析，致力于展示范畴所承载的独特思维观念与

具体知识范式，呈现复杂丰富的生成过程与文化语境，勾勒变化多样的传播手段和受众心理，擘画范畴、术语、概念的知识谱系和思想生产，揭示其与文学思潮、哲学观念和审美创造的紧密联系，关联文艺实践阐发理论内涵，结合社会活动解析文化意蕴，聚焦传播行为挖掘历史价值，在作品、作家、读者、世界的四维链接中，突出理论性、问题性、整体性、焦点性、当下性、历史性、关联性，使马克思主义文学理论的阐释框架更加清晰、科学和有效。

注释：

- ①季水河：《回顾与前瞻——论新中国马克思主义文艺理论研究及其未来走向》，中国社会科学出版社 2009 年版。
- ②季水河：《浅谈异化劳动与美的创造》，《学术月刊》1983 年第 3 期。
- ③季水河：《毛泽东与列宁文艺思想比较研究》，《文学评论》2008 年第 2 期。
- ④季水河：《毛泽东与胡风文艺理论比较研究》，《山东社会科学》2010 年第 1 期。
- ⑤季水河：《胡风现实主义理论中的“自我扩张”》，《文学评论》1987 年第 3 期。
- ⑥季水河：《胡风与冯雪峰：不同轴心的现实主义理论》，

《当代文坛》1991 年第 6 期。

- ⑦季水河：《论 20 世纪中国马克思主义美学发展的三个阶段》，《山东社会科学》2007 年第 5 期。
- ⑧季水河：《论马克思主义文艺理论创新的中国问题意识》，《社会科学辑刊》2018 年第 3 期。
- ⑨季水河：《论中国马克思主义文学批评的人民性》，《湖南师范大学社会科学学报》2019 年第 4 期。
- ⑩季水河：《从过程思维看马克思主义文论范畴的当代扩展》，《文学评论》2010 年第 5 期。
- ⑪季水河：《发展与偏离——论西方马克思主义美学与马克思主义美学的关系》，《湘潭大学学报（哲学社会科学版）》1996 年第 3 期。
- ⑫季水河：《文学的异化与异化的文学——批判现实主义与现代派文学异化之比较》，《文艺理论与批评》1989 年第 4 期。
- ⑬季水河：《品性塑造与人性解放：中西不同的美育观》，《湘潭大学学报（哲学社会科学版）》1997 年第 5 期。
- ⑭马克思、恩格斯：《马克思恩格斯选集》（第 3 卷），人民出版社 1972 年版，第 467 页、第 533 页。
- ⑮金永兵：《范畴研究：文学理论科学性的一种建构策略》，《云梦学刊》2011 年第 4 期。

（作者单位：湘潭大学文学与新闻学院）

本栏目责任编辑 余 晔

主持人语

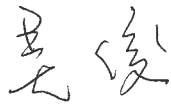
“后浪”韩松刚的文学江南

梅雨季的江南,使人分外惆怅。正所谓淫雨霏霏,行人羁旅。今年的羁旅,又多了一份惆怅与烦闷。因为疫情的缘故,散居世界各地的国人,尤其是留学生,不得不受阻于交通的种种限制,甚至数月滞留异乡难回故国。——只有江南的人,才能体验这种季节与人间世情在此时此刻交织纠缠的难言心情吧。谁能知道,世界还会发生什么呢?

能谈一谈的还是江南的雨吧。梅雨落进人的心里,这是梅雨的特点。很像江南的某种风俗,浸润其中,不知不觉,你就有了一点江南的性格,江南的气象。在中国的地域指称中,南方人很多就是指江南人,而并非是指更加南方的闽粤人。南方,或江南,意味着一种特殊的文化气氛,一种说不清的温柔,这在南京就会感受特别清晰。南京是个大杂烩人群构成的城市,大致又以苏北、安徽人为多,苏锡常沪在南京是少数吧,尤其在文化上,比如语言,吴语核心的口音是很难听到的,而南京话在我听来就几乎混同于苏北音了。也就是,如果说南京还算是江南的话,是因为其中的苏锡常沪的文化,虽说只是弱弱地拯救了南京的江南性。如果想在南京体会江南的味道,你或许会产生误解:如此江南岂非太粗太糙?你体会到的也许只能是一种被压抑、异化了的江南。偶尔,你会惊艳一下,毕竟,这里确是近乎江南了。

这是一种矛盾,也是一种暧昧和模糊的感受,你千万不要学术化地认真起来,当然我更承担不起地域歧视之类的恶名。其实,人人心里都会有那么一些不正确的情绪吧。不可万事皆当真了。在此,我可以推荐写南京的作家叶兆言的名著《南京传》,他能写出南京、南京人的历史和性格。还有,上海学者胡晓明教授的江南研究著作也是翘楚之作,等等。有一个研究江南文学的年轻人,是我现在尤其想要推荐的,就是韩松刚。

松刚的本业是文学批评,近年尤以江南文学、江南小说为关注重心。他以江南小说为题的博士学位论文,不久前还荣获了江苏省优秀论文,可见是获得了相当广泛的好评。他的导师黄发有教授说,韩松刚的特点是文本细读,贴着作品解读,极具慧心地抒发他从文学中体验、发掘出的江南情怀和特质,这使他的江南研究独具一种个人色彩。文学批评蕴含了审美的体验,进而散发出江南韵味的感性之美。但同时,又绝非只是因江南论江南,松刚的视野怀有当代中国文学的宏观考察,笔下的江南,乃是中国之江南,江南文学实为中国文学的一种体现方式。这使他的研究得以跨越地域的范畴,而成为对于中国文学的一种独特观照和阐释。相比于其他批评家,松刚并不以理论概念为标识,但他以具体的批评实践彰显了文学批评的责任。他真正在努力地将批评落实到文学的发生现场,使文学再度焕发出可亲可感的魅力。江南文学、江南小说之美、之意,演绎成为一种新的文本,丰富了当代中国文学的生态风景。在此意义上,松刚和他的江南文学研究、中国文学批评一起,成为新世纪新时代文学“后浪”的一个创新案例。如他和年轻批评家最近讨论的文章,“青年写作”正表现出新的内涵和无限的可能性。代际、权利、意识形态和价值立场,我说,他的未来也将在其中放出异彩。拭目以待。



(南京大学文学院教授)

江南小说与小说江南

——江南文化视域中的当代江南小说

◎ 韩松刚

摘要:当代中国,地域文化对于写作的影响其实是显而易见的。但是,很长一段时间以来,这种影响的凸显往往是局部而微小的。如果说江南文化与当代小说之间的互动、互渗在“十七年”及“文革”期间是一股相对静默的潜流,那么到了新时期以后,江南文化对小说创作的影响、小说创作对于江南文化的丰富都有了较为生动和鲜明的外在表现。在中国当代文学思潮的萌发和更迭之中,当代江南作家以其思想的自觉和诗性的审美建构起独特的小说美学,由此而形成了风格旖旎的“当代江南小说”。江南文化对于江南作家来说,是一种“伟大的传统”,可以为他们的写作提供磅礴的思想力和生命力。

关键词:江南;江南文化;当代江南小说

任何一个概念的提出,都要经历一个犹疑、变化和确立的过程。这里所谈及的“当代江南小说”,同样如此,这不是一个严格意义上的名词解释,只是对江南文化辐射下一个创作群体的现象描摹。它是不确定的、模糊的,但正是因为这种含混和暧昧,才有了更大的文学生长空间和学术可能性。

让我们首先回到1949年前后的中国。这个时期,地域文化的影响实际上是很难直接凸显出来的。它只能在局部,在微小的领地,在个体的内心世界中,隐隐地作用着、流动着、存在着。在1949年之后的很长一段时期里,江南文化对于当代江南小说写作的影响是极其微弱的,但却是实实在在存在的,它规约着当代江南小说艺术追求的最小可能性,同时规避着当代江南小说政治属性的最大公约数,它那可怜的美学支撑在政治的汪洋大海中显得极为单薄而渺小。

1949年前后,随着国内政局的变化,许多作家不得不在新的境遇面前做出新的抉择。这

中间,虽判断各异,选择有别,但“更多的作家则怀着对新政权不同程度的信任和对新社会的向往,纷纷‘北上’,云集已被确认为未来首都的北平”^①,而由这“北上”所带来的直接后果是,在接下来几十年的中国当代文学发展历程中,北京或者说是北方一直成为文学创作的中心。特别是在强调意识形态和政治导向的“十七年”及“文革”期间,文学创作的艺术风格基本都是政治化的,或者说是“北方化”的。不管是郭沫若、胡风、何其芳、臧克家、艾青、贺敬之等人的诗歌写作,还是刘澍德、康濯、方纪、赵树理、峻青、王愿坚等人的小说创作,都无疑地具有这种强烈的时代特征和政治意味。尤其是“十七年”期间影响巨大的“青山保林,三红一创”等长篇小说,更是典型性十足。在这样的创作氛围中,这些作品不可避免地被打上了鲜明的政治烙印和意识形态色彩。

可贵的是,仍有不少作家苦苦地守护着文学的底线和尊严。其中,就有一批生于江南或者说受着江南文化深远影响的作家。1951年,文艺界在对影片《武训传》进行批判的同时,还对“资产阶级、小资产阶级创作倾向”^②进行了批判,在当

时，萧也牧及其小说《我们夫妇之间》是被批判的主要代表人物和典型作品。1951年6月，陈涌率先发表文章，明确指出萧也牧所创作的某些作品含有小资产阶级的倾向，并批判这种倾向“在创作上的表现是脱离生活，或者依附小资产阶级的观点、趣味来观察生活，表现生活”^③。接着，丁玲在写给萧也牧的一封信中，也毫不客气地给予批判，她说：“你的作品，已经被一部分人当着旗帜，来拥护一些东西，和反对一些东西了。他们反对什么呢？那就是去年曾经听到一阵子的，说解放区的文艺太枯燥，没有感情，没有趣味，没有技术等呼声中所反对的那些东西。至于拥护什么呢？那就是属于你的小说中所表现的和还不能完全包括在你的这篇小说之内的，一切属于你的作品的趣味，和更多的原来留在小市民，留在小资产阶级中的一些不好的趣味。这些东西，在前年文代会时曾被坚持毛泽东的工农兵方向的口号压下去了，这两年来，他们正想复活，正在嚷叫，你的作品给了他们以空隙，他们就借你的作品大发议论，大做文章。因此，这就不能说只是你个人的创作问题，而是使人在文艺界嗅出一种坏味道来，应当看成是一种文艺倾向的问题了。”^④她还以小说《我们夫妇之间》中的主人公李克为例，坐实了自己的判断：“如果解放区的知识分子出身的干部，至今还像李克同志那样有这种趣味和情调，那么就不能说明解放区的政府、共产党、毛主席对他们的苦心教育。”^⑤遑论作品中到底如何表现了作家的趣味和情调，单从这气势汹汹的批判，即可见当时的政治与文学之间残酷的现实关系。而就以其被批判的“趣味”和“情调”来说，正是江南文化十分重要的美学内涵，也是江南文人寻求思想和个性解放的精神趋向。《我们夫妇之间》的作者萧也牧，是浙江吴兴人。吴兴为湖州古称，三国置吴兴郡，包括今湖州一带，取“吴国兴盛”之意，是典型的江南地标，因此江南文化对作者的影响和熏染是不可少的。萧也牧于上个世纪40年代即开始发表作品，其中

《山村纪事》《海河边上》《难忘的岁月》《秋葵》《连绵的秋雨》等作品，虽也难免政治化的倾向，但其自然顺畅的文笔和感情浓郁的抒情气息，别具江南意味。

而这一时期同样受到批判的另一部作品《洼地上的“战役”》则是路翎的代表作。路翎，祖籍安徽无为，生于南京，并长期在南京求学居住，直到1937年冬随家人入川。1942年，路翎创作了中篇小说《饥饿的郭素娥》，从此名声大噪。而长篇小说《财主底儿女们》的问世，成为中国现代文学的巨大收获，甚至被称为“五四以来中国知识分子感情和意志的百科全书”。小说上半部描写了苏州巨富蒋捷三家族的崩溃，下半部则描写蒋家儿女们在抗战期间聚散无常的生活道路和心理轨迹。其中，不难看出其对江南地域的描绘，以及江南文化对其文学写作的重要影响。1949年之后，路翎创作了《洼地上的“战役”》《初雪》等短篇小说，另外写有一些剧本和散文。他十分擅长表现人物精神世界的丰富和复杂，这在其早期的创作中表现得尤其明显，尽管在后期的写作中，由于受了意识形态的束缚，这种表现已不十分突出，但相较于这一时期的其他创作，这种情感表现依然有着比较明显的流露。以被批判的《洼地上的“战役”》为例，小说采用了近似意识流的表现手法，描绘主要人物的内心世界和精神活动，既忧郁感伤，又温暖感人，将在残酷斗争环境下人物心灵的美好展现得一览无余。作为“胡风反革命集团”的一份子，路翎极富反抗精神和自由意志，而这与同样生于江南的鲁迅的“反抗绝望”的精神哲学有着十分契合的内在联系。正因如此，他的作品才不断地受到攻击和批判。侯金镜即批判道：“在作者的笔下，志愿军战士们精神生活的境界和他们高贵的品质、高度的阶级觉悟与大无畏的自我牺牲的行为是怎样的不相称。”^⑥

《我们夫妇之间》和《洼地上的“战役”》是当代江南小说中两个十分重要的文本，有着不同寻常的影响和价值。在那个政治挂帅的年代，实在是两个稀有的存在。前者是当代中国最早触及城市问题的“另类”小说，后者则是当时革命叙事下较早关

注个人生活和个体命运的“奇葩”之作。因此，其被批判和被打击的命运也是自然而然的了。而我所关心的是，他们被批判的原因和作品中所表现出来的艺术独特性，是不是和他们两个人所受到的江南文化的影响有着不可分割的关系呢？是的。在文学创作受到极大束缚的恶劣环境下，作家及其作品中所表现出来的对于“趣味”“情调”“个性”的追求，不正与江南文化中所蕴含的自由意志、浪漫诗情、抒情意蕴等审美特质契合吗？这一时期，高晓声、陆文夫、方之、汪曾祺等一大批生于江南、长于江南或者受着江南文化影响的作家，都表现出了或多或少的“江南”情结，创作了大量的当代江南小说。如高晓声的《解约》《收田财》、陆文夫的《赌鬼》《荣誉》、方之的《兄弟团圆》《在泉边》、汪曾祺的《鸡鸭名家》《戴车匠》等，都是中国当代小说重要的收获。其中，尤以陆文夫的《小巷深处》最为被人称道。虽然这一时期的作品主题，大都围绕农村改革、政治斗争、婚姻风俗等社会问题，但是“无论是对人性层面的彰显、乡土细节的刻画、爱情幽微的滋味、心理挣扎的揣摩等的直觉感性，都或多或少地中和与歧出了‘教条化’的‘社会主义现实主义’以‘党性’优先的书写方式，多样性地蕴藏了他们未来在‘探求’上的潜力与被批判时的可诠释性”^⑦。由此不难看出，在当时中国创作一体化的时代潮流中，江南诸多作家的写作都有意或无意地在挣脱既定的意识形态束缚，从而表现出与众不同的情感体验与个性特征，这一切，自然地与江南文化的悠久传统和深远影响有着内在暗合的思想关联。

如果说江南文化与当代小说之间的互动在“十七年”及“文革”期间是一股相对静默的潜流，那么到了新时期以后，江南文化对小说创作的影响有了较为明显的外在表现。这不仅仅表现在江南作家在新时期文学写作中数量上的增加，而且体现在其数十年间一直参与到中国当代文学思潮的萌发和更迭之中。新时期之初，伤痕文学兴起，其重要代表作《伤痕》的作者

卢新华，即为江苏如皋人，而这部作品之所以受到如此好评则在于其恢复了对于人性、人情的书写，把对于人的考量放到了文学的核心位置。高晓声作为现实主义重要的代表作家，其代表作《李顺大造屋》《“漏斗户”主》《陈奂生上城》等，成为新时期文学的时代标本。尽管“地方风俗画、风景画以及异域情调氛围营造上的欠缺，极大地影响了高晓声乡土小说的艺术价值和本应取得的艺术高度”^⑧，但是其作品略带苏南方言特色，有着十足的江南标识，特别是后期的一些寓言类小说，也都流露出了淡淡的江南韵味。其他如方之的《内奸》，张弦的《记忆》《被爱情遗忘的角落》等，虽没有明显的江南文化印记，但其对人性的赞扬、对自由的渴望等等，都与江南文化的审美内涵有着丝丝缕缕的关联。另外，陆文夫的《献身》《小贩世家》《围墙》《美食家》，虽然写的都是寻常巷陌中的小人物，但笔触极为清新娟秀、淳朴自然，富有浓郁的苏州地方气息，并且深具时代和历史内涵，成为当代江南小说的典范。而其后继者范小青等人，则以《裤裆巷风流记》《个体部落记事》《采莲浜苦情录》《锦帆桥人家》等诸多作品，继续表现着苏州的世间风情和人物故事，不断丰富着当代江南小说的审美风格和思想内涵。

这一时期江南文化的影响还体现在寻根小说和先锋小说的创作上。寻根小说方面，李杭育的“葛川江”系列，包括《葛川江上人家》《最后一个渔佬儿》《人间一隅》《土地与神》等，描写了吴越人家的日常生活和人生百态；林斤澜的“矮凳桥”系列，以浙江农村为背景，在小说中追忆故乡的民俗风物，一山一水、一草一木都是他描写和叙事的对象；汪曾祺的《受戒》《大淖记事》等，特别善于在日常的生活和人物中发现美好和诗意。先锋小说方面，余华的《十八岁出门远行》《世事如烟》《河边的错误》《古典爱情》《现实一种》等，充满了浓郁的神秘氛围，也有着残暴变态的病态气息；苏童的主要作品《1934年的逃亡》《妻妾成群》《我的帝王生涯》《罂粟之家》《红粉》《米》等，显示出了与余华的暴力血腥的艺术气质完全不同的品质，他完全承接了江南文化中绮丽缱绻、奢靡腐烂的“堕落”气质，

在香椿树街和枫杨树村这两个虚拟的江南世界中，将历史与现实、革命与日常、爱恨与悲喜等等，展现得璀璨多姿、迷离动人；格非的《迷舟》《褐色鸟群》《青黄》等，虽然有着强烈的形式变革意味，但其作品中所渲染的神秘及朦胧气氛，散发着十分浓郁的江南味道，而其《欲望的旗帜》《敌人》以及“江南三部曲”（《人面桃花》《山河入梦》《春尽江南》）等，更是以江南世界作为其小说叙事的宏大背景，来展现历史潮流中的个人命运遭际；而叶兆言的《悬挂的绿苹果》《五月的黄昏》《枣树的故事》等早期小说，已经流露出了淡淡的江南意味，尤其是“秦淮夜泊”系列小说《状元境》《十字铺》《追月楼》《半边营》等，更是以民国为时代背景、以秦淮河为地理构架，来凸显那个时代独有的人间风情和精神气质。

自上世纪90年代以来，在市场经济及全球一体化时代的影响下，地域文化的表征逐渐淡化，但这种文化的浸染和传承仍在，江南文化还在发挥着潜移默化的作用。范小青、苏童、毕飞宇、叶兆言、余华、韩东、艾伟、鲁敏等江南作家的当代江南小说写作，依然能看到江南文化那四处弥漫的影子在文本上呼吸的痕迹。比如，范小青的《城市片段》《赤脚医生万泉和》、苏童的《河岸》《黄雀记》、毕飞宇的《玉米》《平原》、叶兆言的《花影》《花煞》、余华的《在细雨中呼喊》《兄弟》等，韩东的《扎根》等诸多长篇小说，以及艾伟的《南方》、叶弥的《风流图卷》、鲁敏的《六人晚餐》、朱文颖的《莉莉姨妈的细小南方》等，都能看到这种影响的存在。

二

江南文化影响下当代江南小说的写作发展过程，可以看作是一部缩略版的“当代江南小说史”，可以说，正是受了江南文化的哺育，当代江南小说才呈现出了自己独特的地域风情和艺术风格，那么江南文化对于小说创作的影响在小说中又有着怎样的表现呢，或者说当代江南小说中的江南世界是怎样得以描绘的呢，这

是接下来要探讨的另一个问题。正是这种小说中的文化再表现，丰富并拓展了江南文化，而这也体现出江南文化与当代江南小说之间互动、互渗的双重意义。其实，小说写作中对于江南世界以及江南文化的表现早在上世纪初中国白话小说的兴起中就已经有所表现。鲁迅的许多小说在这方面都有所书写，比如《社戏》中，美丽恬然的江南水乡世界经过作者不动声色地描绘，悄然地展现在读者的阅读世界里。比如《故乡》中，江南文化内涵中颓唐思维和感伤情绪的蔓延，几乎是顺流而下。作为中国现代白话小说的代表，鲁迅把传统文化与西方现代思想的融合做到了极致。在他的小说中，既可以读到其艺术表现的先锋和现代，也能感受到无处不在的传统文化——尤其是江南文化——影响的流露和表达。不止鲁迅，茅盾也十分关注江南市镇的民俗风情，这在他的诸多长篇小说的写作中多有流露，尤其是在其散文如《香市》《桑树》中，更是把江南文化中的民俗风情描写得趣味十足。对于江南水乡世界的描绘和江南民俗风情的关注，是江南小说中经常出现的文化要素，当然这并不是全部。如果说关于江南小说的整体描述只是一种宏观上的探讨，那么对于小说江南的分析则要建立在具体的文本之上，只有通过具体的文本细读，才能从微观的视角来透视江南文化在小说世界中细枝末节的表现和隐而不露的内在抵牾。

书写江南，意味着作家认识江南的审美自觉，意味着江南这方世界的一草一木在作家的情感和精神时空中有着摇曳的风姿。这种书写首先是对江南自然风景的依赖和青睐。自然环境中，气候的影响是最为明显也最为有力的，除此之外，便是在这种气候影响下一系列的自然景观，比如水土、植被等，也是体现地域文学色彩的重要外在风貌。在谈到气候不同所产生的地域差异时，有研究者认为：“在地理环境的诸多要素对文学所构成的诸多影响当中，气候的影响是最基本的，也是最强有力的影响。气候对文学的影响有两种形式，一种是直接影响到文学，一种是通过人文气候影响到文学。气候的最大特点之一，在于它的差异性。气候的差异不仅影响到文学家的地理分布格局及其变迁，影响到

文学家气质的养成与作品风格的形成，还影响到文学家的审美感受与生命意识的触发，并最终影响到文学地理景观的差异。”^⑩法国十八世纪启蒙思想家孟德斯鸠也十分强调气候的影响，他说：“气候的影响是一切影响中最强有力的影响。”^⑪生于斯长于斯的江南作家们，总是流露出对江南自然地理风貌的钟情。例如在苏童的笔下，这一自然景观的普遍呈现是纵横交错的“河流”，地道的江南水乡，在他的描述中始终氤氲着挥之不去的柔情诗意。而在毕飞宇的笔下，这一自然景观则换作了绵绵不断的“雨水”，不管是春雨、梅雨、秋雨、冬雨，在江南这方天地里，总是弥漫着令人无法忘怀的诗情画意。可以说，是江南独特的地理环境孕育了江南作家与众不同的文学修养，从而影响了他们的审美取向和价值选择，甚至决定了他们的文学趣味和表达方式。在这充满诗意的地理空间里，作家们无法忽略自然环境所带来的情感体验和审美感受，更无法把这方天地里的各色人物与他们所生死与共的世界置之不顾，他们以自己的天然灵感和艺术天分努力创造着作为理想生活的世界，一个诗意化的现实与想象并存的世界。

而受着这种天然的唯美气候的影响，江南作家的创作自然也表现出了自己的特色。“长江流域的人民，因为生活比较富裕，日子过得比较从容，所以他们弄起艺术来，便很有些‘为艺术而艺术’的味道，而讲求文采，讲求精细，讲求柔美，讲求那种空灵而含蓄的韵致，便是情理之中的事了。”^⑫比如陆文夫的名篇《美食家》中的这段描写，即体现了这样一种自然环境下的日常生活状态：

秋天对每个城市来说，都是金色的。苏州也不例外，天高气爽，不冷不热，庭院中不时地送出桂花的香气。小巷子的上空难得有这么蓝湛，难得有白云成堆。星期天来往的人也不多，绝大部分的人都在忙家务，家务之中吃为先，临巷的窗子里

冒出水蒸气，还听到菜下油锅时滋啦一声炸溜。^⑬

当然，这样的气候影响，并不决然会对一个作家的审美气质形成命定的桎梏。相反的，有时候可能会出现截然不同的美学趣味。同样的是受着江南文化的熏染，余华小说中对于气候的呈现，就灰暗颓唐得多，《在细雨中呼喊》的暗夜自不必说，《活着》《兄弟》等，则为我们呈现了一个与诗意几乎毫无关联的江南。这种矛盾的差异性启示我们，自然气候和传统文化的影响，在具体到甚至作用于作家个体时，不仅会造成趋同的趣味，也会有内在的变异，从而延伸出许多异质的元素。这体现了文化的统一性和多样性。

这种多样性还表现在书写对象选择的差异性上。这就涉及我们要谈到的关于文学景观的叙事表达。如果说自然环境对作家的影响，带有许多自发的地理特征，那么文学景观对于作家的影响，则是其本身所承载的文化内涵所投射出来的历史魅力。比如建筑，一说“胡同”“四合院”就会联系到北京，从而想到京派文化；一说“小巷”“园林”就会联想到江南，从而勾起对于江南文化的想象；一说“弄堂”“亭子间”，则会想到上海的寻常巷陌，激发起对于海派文化的猜想。可以说，建筑等实体景观，既是一个地方独特的自然景观的反映，也代表着它所独有的文化特质。在我最为直观的记忆中，六朝古都南京的历史古迹，苏州的小巷、园林等，都是作家笔下经常涉及的文学景观。然而，其实并不仅限于此，总体来看，江南建筑可以用四处神韵来归纳：一是“水、桥、房”的空间格局。水、桥、房融合成独特的空间，且变化多样，亲切宜人，“小桥流水人家”的空间特征展示的是江南水乡人间天堂般的生活情景。二是“黑、白、灰”的民居色彩。它勾勒的是一幅清淡的中国山水画，把水乡特色渲染到了极致，这也是它最负盛名和最具特色的所在。三是“轻、秀、雅”的建筑风格。这体现在建筑整体把握上，从人性方面来说也吻合了江南人的一些特点。四是“情、趣、神”的园林意境。江南园林自成一系，小巧灵活，精彩绝伦，

在环境的构造上为人们提供了一个思考的意境和精神家园。^⑩比如在陆文夫较早的小说《小巷深处》中，作者开篇即写道：“苏州，这个古老的城市，现在是睡熟了。她安静地躺在运河的怀抱里，像银色河床中的一朵睡莲。那不太明亮的街灯照着秋风中的白杨，把婆婆的树影投射在石子马路上，使得街道也洒上了朦胧的睡意。”^⑪这可算是中国当代文学中较早表现江南文化景观的例子。其后，范小青等人笔下的苏州小巷及园林，苏童、叶兆言等人笔下的南京及小桥，都表现了文学景观在当代的一种传承，尽管它们也在遭受破坏，也在慢慢地消失，但是这些文学景观所承载的文化传统和历史积淀，必将在文学作品的呈现中留下为人所感叹的、零碎的“面目全非”。另外，关于民俗风情的描绘，也是小说中十分常见的文化要素，汪曾祺、林斤澜等人的小说甚至于就是一幅幅生动的文化风俗画。对此，汪曾祺说：“写一点风俗画，对增加作品的生活气息、乡土气息，是有帮助的。风俗画和乡土文学有着血缘关系，虽然二者不是一回事。很难设想一部富于民族色彩的作品而一点不涉及风俗。”^⑫

但是，作家在文化风情的艺术表达上，也是各不相同的。汪曾祺迷恋于水乡风情的描绘，陆文夫执着于小巷园林的构建，叶兆言痴情于民国元素的开掘，这种趣味不同，取决于作家个体审美的差异，也体现了文学创作多元的精神空间和美学路径。当然，所有外部因素的影响，都要化作一股思想的潜流，深入到作家的灵魂之中。这种影响日积月累，便会形成一种“伟大的传统”，从而产生更加磅礴的生命力。在江南的文化传统中，除了前面提到文学景观本身所积淀的历史基因，作为江南文化的更为直接的传承者——文人士大夫——所负载的精神价值有着最为深刻的表现力和影响力。费振钟说：“江南的学术风气和文学艺术风气，之所以盛传不衰，实际上是文化家族的精神基因在发挥积极作用。而源于这样的文化家族的内在‘教导’，传统的江南文人都自觉地具备了

一种‘文人本位’的价值观念，他们往往依靠它来确定个人在现实世界中的位置，确定自己的生存理想选择。”^⑬而具体到当代的江南作家，陆文夫、林斤澜、高晓声、汪曾祺、方之、叶兆言、苏童等等，都可以看作是这一理想选择的承担者和表现者。在江南文化的浸润中，他们虽然各具独特的艺术表现和思想表达方式，但毫无疑问的，都是士大夫精神在当代的一种内在传承。如果说对于士大夫精神的追求是一种“男性”气概的表现，体现了江南文化中“刚性”的一面，那么对于女性形象的钟情则表现了其“柔性”的另一面。陈望衡在《江南文化的美学品格》一文中认为：“江南概念主要是审美的。江南文化从主调来看，是一种审美文化。”^⑭这种审美的趋向具体到女性形象的塑造，则也具备了江南文化独特的趣味和风貌。

在中国当代文学史上，江南作家中的女性作家可能不是最多的，但在女性形象塑造和女性心理刻画方面却是最多，且最为成功的。陆文夫《小巷深处》里的徐文霞、《井》中的徐丽莎，汪曾祺《寂寞与温暖》《受戒》《大淖记事》中的女性形象等，都给人留下了极为深刻的印象。而其后的苏童、叶兆言和毕飞宇等，更是成为中国小说家中塑造女性形象之翘楚。苏童《妻妾成群》里的女性，是历史和时代阉割下的病态呈现；毕飞宇《玉米》系列里的女性，交织着时代、政治和人性的复杂与扭曲；而在叶兆言的笔下，则是现实和理想碰撞之下女性的失魂落魄，以及无奈、妥协甚至绝望。费振钟在谈及陆文夫与汪曾祺对女性形象的塑造时，曾分析道：“汪曾祺对‘女性’的‘佳期如梦’的企求及其情感创造，虽然在写作中表现为个人始终不息的生命渴求，但他的心灵与情感所必然经历的历史过程，同时也清楚地告诉我们，他显然是按照江南文人的理想方式，向着生命存在的终极方向归投。就在这样的归程中，个人的一切意愿和努力，都化为一个温婉明丽的女性的神话。”^⑮汪曾祺如此，陆文夫亦如此，而其后的苏童、叶兆言、毕飞宇等人又何尝不是如此？

这种对于女性形象的凸显和塑造，从另一个方面反证了江南文化阴柔、唯美的特质。女性，给

人天然的印象，即是水一样的存在，美一样的化身。当代江南作家对于女性的青睐，除去写作选择和审美追求的考量，不能不说是因为江南文化唯美气质的有效浸染。不过，客观来说，任何一种文化对于写作的影响，都不可能是单一的，也并不存在一种绝对性。江南文化本身就是一种融合的文化，它内涵复杂，其中既有主流的精神美学，也有异质的思想特性，这都是不能忽视的。我们对于江南和江南文化的认识、认同同样如此。“一般来说，如果说中原认同的内涵多半是孔孟之道、儒家思想，那么江南认同则是学问世界、诗意与美学，是生活与习俗、文化的个性与多样性、文明的创意，但是更深层次的江南认同也是儒家的，并不与北方文化对立，比如支撑明遗民坚守气节的就是传承悠久的土家忠君思想，所以说江南认同也是美学创造与思想骨力的结合。江南认同一方面是一个不断离心的过程，表现为地域文化特色，另一方面又是一个不断向心的过程，因其本质积聚了北方中原文化要素，积聚了衣冠士人与礼乐文明，因而具有天然的向心力。”^⑩在这种天然的向心力中，江南文化与江南作家，互相影响、互相成就，才有了今天当代江南小说孤绝而绚丽的杰出诗篇。

正是通过小说这一在中国当代最富影响力的艺术体裁，江南文化的内涵得到了十分有效也极为明显的文学表现，同时，在当代江南小说富有成就的时代写作中，江南文化的肌理和内涵有了进一步的丰富和提升，让人们看到了在这个文化失落时代对于江南诗意的信念和追求，哪怕仅仅是剩余的想象，哪怕只是孤独的情绪。

注释：

①董健、丁帆、王彬彬编：《中国当代文学史新稿》，人民文学出版社2007年版，第21页。

②参见丁茂远：《建国初期文艺运动中的一桩“公案”——“批判资产阶级、小资产阶级创作倾向”的回顾与思考》，《杭州大学学报》（哲学社会科学版）1996年第1期。

③陈涌：《萧也牧创作的一些倾向》，《人民日报》1951年6月10日。

④⑤丁玲：《作为一种倾向来看——给萧也牧同志的一封信》，见洪子诚编：《二十世纪中国小说理论资料》（第五卷），北京大学出版社1997年版，第57页、第60页。

⑥侯金镜：《评路翎的三篇小说》，《文艺报》1954年第12期。

⑦黄文倩：《在巨流中摆渡：“探求者”的文学道路与创作困境》，武汉出版社2011年版，第65页。

⑧丁帆等：《中国乡土小说史》，北京大学出版社2007年版，第250页。

⑨⑩曾大兴：《文学地理学研究》，商务印书馆2012年版，第116—117页、第223页。

⑪[法]孟德斯鸠著，张雁深译：《论法的精神》（上），商务印书馆1963年版，第372页。

⑫陆文夫：《美食家》，见《陆文夫文集》（第二卷），古吴轩出版社2006年版，第92—93页。

⑬陈抒：《江南传统建筑特色与文化审美》，《江南论坛》2008年第12期。

⑭陆文夫：《小巷深处》，见《陆文夫文集》（第三卷），古吴轩出版社2006年版，第1页。

⑮汪曾祺：《谈谈风俗画》，见《汪曾祺全集》（第三卷），北京师范大学出版社1998年版，第352页。

⑯⑰费振钟：《江南士风与江苏文学》，湖南教育出版社1995年版，第31页、第250页。

⑱陈望衡：《江南文化的美学品格》，《江海学刊》2006年第1期。

⑲胡晓明：《江南诗学——中国文化意象之江南篇》，上海书店出版社2017年版，第64—65页。

* 本文系国家社科基金重大项目“社会主义文学经验和改革开放时代的中国文学研究”（项目编号：19ZDA277）的阶段性成果。

（作者单位：江苏省作家协会创研室）

“青年写作”的再分化

——从“断裂”到“后浪”

◎ 韩松刚

摘要:对于青年作家来说,没有反思的写作,就是平庸的写作,没有思想的生活,就是颓废的堕落。当下的青年写作,正在名利的喧嚣和利益的蛊惑中,走向新的分化。这种分化的面貌是多种多样的,有作家的分化、文体的分化,以及文学分化之下的内容的分化、风格的分化,等等。今天,青年的日常生活与自身的理想写作,正在发生或者已然发生真正的“断裂”,一种难以回应自身所处的时代氛围、所承担的社会角色以及所面对的生活难题的“世界性欲望”已经幻灭。

关键词:“青年写作”;“再分化”;断裂;后浪

“青年写作”的问题,并不是一个新话题。但是,随着这些年来文学界对“青年写作”的过度关注,则似乎真的成了一个大问题。其中,《中华文学选刊》2019年针对117位当代青年作家的问卷调查,以及随后的“当代青年作家问卷调查”笔谈;后浪、文景、译林、理想国、上海文艺等众多出版机构对于青年作家原创文学的支持;2020年由中国作协青年工作委员会与《南方文坛》杂志、广西民族大学文学院联合主办的“新时代青年写作的可能性”研讨会,等等,都显示了“青年写作”在当下的热闹、重要和迫切。

关于“青年写作”话题的源起,我无意去考证。这是一个具有进化论意味的概念,就像我们可以很轻易地把一个关于“80后”的“青年写作”问题,谈成了令人瞠目结舌的“中年危机”。因此,“青年写作”的问题,不仅仅是“写作”的问题,还是“青年”的问题。关于这些问题,很多文章都谈到了,比如何平的《青年的思想、行动和写作》、杨庆祥的《21世纪青年写作的坐标系、历史觉醒与内在维度》、何同彬的《关于青年写作“同质化”:作为真问题的“伪命题”》、李壮的《呼唤常识中的犄角:青年写作关键词》、颜炼军的《“阿多尼斯的死与生”

——青年写作刍议》、行超的《探索文学写作的边界——当下青年创作的几个面向》等等,都极具思辨性和启发性,他们的深入讨论延伸了关于“青年写作”的思考路径,同时引发了更多的相关问题。

在一个人人都可以写作,也都可以谈论写作的时代,青年作家和“青年写作”一样,正在经受更为复杂、更为细致,也更为严峻的现实考量和思想检验。青年作家正在不可阻挡地成为文学期刊、文学出版、政府机构、高等院校等众多部门争相抢夺的“人才”砝码,似乎有得“青年作家”得文学天下之势。而与此同时,青年作家本应肩负的文学抱负和艺术理想却在无意和无形中被忽略、消解,逐渐沦为速朽的消费时代和名利场域中缺少精神附加的衍生品。似乎没有哪一个时代的青年写作正面临着如此巨大的分裂和分化。而我打算谈的,就是“青年写作”的再分化。

之所以说“再分化”,当然是针对在此之前已经发生过的分化而言。那就是20世纪末轰动中国文坛的“突发”事故——断裂。“断裂”事件源起于1998年的《断裂:一份问卷》,主要发起人是韩东和朱文,这份列有13个问题的问卷,以朱文的名义发表在《街道》《文友》和《岭南文化时报》上,《岭南文化时报》还特辟了专栏进行讨论。问卷

一经发出，便得到了不少作家的回应和文坛的热议。此后，关于“断裂”的讨论不绝如缕。之后的1999年，海天出版社还出版了由韩东主编的“断裂丛书”，推出了6位作家的小说集。

今天，当我们以奇异而凝重的目光回眸这段历史时，依然能够感受到那一代青年作家的现实处境、精神姿态和价值追求。其时，韩东37岁，鲁羊35岁，朱文31岁，朱朱29岁，魏微27岁，一个个青春飞扬的面庞，昭示着一个名副其实的青年写作群体。他们旗帜鲜明地展现了自己的写作姿态——断裂——这是属于他们的精神宣言。如果我们再把时间的指针往前拨弄20年，回到新时期文学的发生现场，那可能是更早一步的“青年写作”分化，伤痕文学、现代文学、先锋小说、寻根小说、新写实小说等各类写作喷涌而出，其中尤以先锋小说与传统文学的分化最让人称赞。只不过，令人眼花缭乱的文学技法，压抑已久的内在激情的快意释放，并没有让这一时期“青年写作”在各种文学思潮的奔涌中，获得一种强有力的价值支撑和精神突围。而这一分化持续的时间，不过是短短的几年。但毫无疑问的是，这次分化，为1998年的“断裂”事件在历史的脉络里埋下了寂寞的种子。相较于新时期停留在文学层面上的分化，由“断裂”开启的分化，更为民间化、精神化，也更彻底。正如韩东所言：“断裂，不仅是时间延续上的，更重要的在于空间，我们必须从现有的文学秩序上断裂开。”^①

断裂，是最为彻底的分化。他们要和腐朽的文学秩序断裂，他们要在这一秩序之外创造新的文学和艺术。因此，他们有自身文学观念的认同和不认同：“和我们的写作实践有比照关系的是早期的‘今天’‘他们’的民间立场，是真实的王小波，不为人知的

胡宽、于小韦，不幸的食指，以及天才的马原，而绝不是王蒙、刘心武、贾平凹、韩少功、张炜、莫言、王朔、刘震云、余华、舒婷以及所谓的伤痕文学、寻根文学和先锋文学。”^②在这种不无偏激却不失偏颇的激烈态度中，隐含的是那一代“青年写作”的理智、激情和理想。“我们的目的在于明确某种重要分野，使之更加清晰和突出，我们反对抹平以及混淆视听，反对暧昧圆滑的世故态度。”^③

让我们再把目光转到2020年。2020年5月3日（“五四”青年节前一天），哔哩哔哩献给新一代的青年宣言片《后浪》在央视一套播出，并登陆《新闻联播》前的黄金时段。在此段视频中，国家一级演员何冰登台演讲，认可、赞美并寄语年轻一代。何冰坚定而深情的声音，极具感染力的表演，让不少青年看得热泪盈眶。随后，这段演讲在朋友圈刷屏，甚至被网友称之为现代版的“少年中国说”，而“后浪”一词更是一夜之间成为了年轻人的代名词。但视频同样引发了争论，不少网友表示出不认可和赞同。5月4日，《后浪》主要的策划人之一杨亮表示，“这个片子主要是希望让看到的人能够被视频所传达的积极向上的内容和精神所鼓舞，通过这段视频让公众重新认识大多数年轻人并引起共鸣”。而对于视频刷屏所出现的一些不同的理解，他援引了视频中的一句话作为解释：“君子和而不同，年轻人应该容得下更多元的审美和观念。”

与“断裂”这个剧烈而有冲击力的“文学事件”不同，“后浪”的走红，更像是一个群体自我眷恋的“文化事件”。“前浪”主动走向“后浪”，开始表现出对年轻一代的关心和祝福，并主动认可他们多元的“年轻”价值观，似乎值得欢呼雀跃，但我们同样要反省的是，在巨变的时代和复杂的现实面前，这些所谓的“赞美”和“鼓励”是否仅仅就是一碗对于精神病人膏肓的年轻人无用的心灵鸡汤呢？我们不会

否认和拒绝青年人参与一个时代公共事务的重要性，但在这个过程中，一种理性而切实的反思，尤其必要而可贵。

对于青年作家来说，没有反思的写作，就是平庸的写作，没有思想的生活，就是颓废的堕落。我们不会拒绝生活的幸福，就像我们不会拒绝正当的文学利益，但我们同样不能拒绝思想的危机，就像我们不能拒绝文学的抱负。当下的青年写作，正在名利的喧嚣和利益的蛊惑中，走向新的分化。这种分化的面貌是多种多样的，有作家的分化、文体的分化，以及文学分化之下的内容的分化、风格的分化，等等。与上个世纪末相比，新时代的青年作家面临着不可同日而语的时代境遇，经济的飞速发展，社会的日新月异，媒介的无处不在，以及与此相伴随的生存困境、价值混乱、精神弱化，都不同程度地影响着“青年作家”。在这种复杂的现实氛围中，青年作家如何自处、如何抉择，并不是一件容易的事，许多决定本身很多时候可能无关乎文学。因此，有的青年作家，选择投入体制的怀抱，在体制的保障和温暖中，在各种文学奖项的簇拥下，做着美好的文学梦；有的青年作家，选择游离于主流的文学圈，要么在新的媒体空间中挥洒自我、享受新文艺的欢呼，要么在艰难的文学环境中，坚持标榜自由身份，寻觅关于写作的新曙光。其实不论是体制内，还是体制外，身份之外的“写作”所体现出来的“内容”才更能证明一个青年的价值观。对于大部分青年作家来说，他们既不与时代亲密相拥，也不与体制直接对抗，与各种精神的捆绑保持一种若即若离、貌合神离的姿态，也不介意去做一个精致的利己主义者。在眼花缭乱的利益驱使中，青年作家似乎很难拒绝现实的诱惑，而且很容易在自我安慰中将文学的精神抱负偷换成平庸的成败得失。当然，我承

认，青年作家对体制的态度会影响到写作本身，但我也不会固执地认为，体制会最终决定一个青年作家写作的上限。写作，说到底还是关系才华和能力的事情。

如果说“断裂”是一次精神层面的文学分化，那么当下青年作家的分化，则是一次由技术、资本、市场和名利等多种因素共同催生的生存分化，这种分化是具体的，也是庸俗的。如果说“断裂”代表了一代作家的写作姿态，是一次带有创造性、反叛性精神目标的文学实践，那么“后浪”作为一个时代不可回避的“文化现象”，则呈现了这个娱乐时代光怪陆离的“思想贫瘠”，这个现象背后是已经躺下的中国当代青年的精神。我们应该在什么样的层面上去确立当代“青年写作”的未来，这个问题让人困惑。而以当下的文学态势来看，杀死“青年写作”的不是时间的消逝和随消逝而来的生命敌意，而有可能是来自我们这个时代各个角落里自以为是的“扶持”和“溺爱”。“青年写作”的未来，只需要“青年”自己踏出一条路，“扶着走”是不会有任何前途的。

鲁迅在《论睁了眼》一文中写道：“现在青年的精神未可知，在体质，却大半还是弯腰曲背，低眉顺眼，表示着老牌的老成的子弟，驯良的百姓。”^④这未可知的青年精神，其实是一眼便能看得出来的，作者只是没有直接道出罢了。一百年过去了，在告别了那个物质贫乏时代的同时，当代青年的精神并没有在这个物质丰盈的时代随着体魄的健壮而强劲起来，相反，从《断裂：世纪末的文学事故——自由作家访谈录》，到《野生作家访谈录：我们在写作现场》（中信出版集团2019年版，该书以访谈、人物报道的形式集中介绍了袁凌、康赫、杨典、朱岳、孙智正、盛文强等14位非职业写作者的文学之路），再到《中华文学选刊·青年作家问卷调查》，及至哔哩哔哩弹幕网带来的青年宣言片《后浪》，也就是从60后、70后，到

80后、90后、00后，我们明显地感觉到一种精神的多元分化，以及这多元之下不可遏止的思想衰退。在这个衰退中，一切都显得无能为力。但是，好好地睁眼看世界，不对复杂的现实、生活的困境、生命的迷惘睁一只眼闭一只眼，也仍然很重要。

与作家的分化相伴而生的，还有文体的分化。“断裂”时代的分化更多的是一种精神上的反抗和独立，而“后浪”时代的写作分化，精神上的“断裂”已经不是十分明显，一切的写作都被死死焊接在秩序的接口上。这种“分化”主要表现在文体的多元和丰富上。与传统的诗歌、小说、散文写作不同，这个时期的文体在新媒体、市场、资本以及相应的消费刺激下，显得琳琅满目。科幻文学、网络文学、非虚构文学等类型写作，已经具备了十分强大的文体力量，彻底改变了在传统文体的夹缝中艰难生存的尴尬处境。我们可以对孱弱的“青年作家”表达不满，但我们要理性而客观地承认他们在文体分化中的文学实践。这确实是不可忽视，也是十分重要的存在。

文体的分化，意味着表达路径和方法的多元，意味着对于缤纷现实的接纳和融汇，意味着各种写作手法的肆意和可能。这相对于传统的写作文体来说，无疑是巨大的丰富和进步。文体的变化，体现了“文学观”的变化。这个时代的文学，已经不是传统文学的旧有面貌。我们不能四处挥舞着传统的“文学”棍棒唯我独尊。但同样不能忽视的是，文体的多元，并不代表着取消和混淆“文学”的边界。“文学”是有限度的，就像伊格尔顿在《文学事件》一书中所言：“‘文学’这个词可以有很多种不同的用法，但这并不等于说它的使用方式完全是随意的。即便是那些持最慷慨的多元论观点的后现代主义者也不可能把火腿三明治称为文学。”^⑤但

是，很多时候，我们却漠视或者放任这种“限度”，比如关于网络文学的争论、比如关于非虚构文学的非议等，都源于这一“限度”。

文体分化的背后，还涉及各种各样的操纵，就像生活的背后永远有一只看不见的手。我们似乎生活在一个“虚无的时代”，但却已经实实在在地技术化和资本化。就像我们必须承认，网络写作正在通过市场和资本的运转，依靠点击率和浏览量，戏谑化地侵占我们最后的精神堡垒，“而这堡垒本可以用来保存一种道德、一种伦理、一系列超越性价值或者保住可以在蒙昧当道的年代照亮社会的火种：诗歌、文学、艺术”。^⑥

对于“青年写作”，过度悲观和盲目乐观都不合时宜。我们终究要正视那些已然存在且一直存在的问题，尤其是在这个写作趋于容易和简单的时代，一切认真的思考都变得越发艰难和肤浅。“青年写作”似乎正在成为“平庸的写作”的代名词，他们更乐于享受秩序的安逸和荣誉的快感，从而取消了文学本有的理想和目的。“这是一个普遍缺乏勇气的时代，也许还是一个不再需要勇气的时代。”^⑦可是，与“断裂”时代相比，这个时代的青年写作不仅仅缺少勇气，还缺少智慧和能力，是不是这是一个不再需要智慧和能力的“后浪”时代呢？

“断裂”时代的青年作家们，对既定的写作秩序表现出了满满的敌意。“我们不是现存文学秩序的受益者，而是这个秩序在利用我们的年轻、才华。它想与我们做交易，只要我们俯首称臣就将给我们以极大的利益补偿。的确，我们的写作已经到了这样一个关口，整个文坛正虚席以待，只要你向在座的敬酒致意，便能坐下来与他们共享名利的盛宴。”^⑧当下的青年作家们，大部分显然已经闯过了这个关口，参与并制造着一个时代的文学繁荣和精神狂欢，其乐融融。当然，总有一些“落伍者”，被卡在了关口之外，他们或落寞、或庆幸，但是否会成为未来写作的另一道景观呢？

当下的青年写作，有着强烈的个体意味，也因此呈现出固执己见的审美趣味，这都无可厚非。但是，“为了个人立场而个人立场”乃是为了提高自我重要性的努力，因为拒绝承担责任实际上是个人立场的丧失”^⑨。作家的成长需要时间和空间，但是留给青年作家的时间和空间确实不多了，那些虚拟而多维的网络世界，并没有给文学留下充足的精神余地。

从“断裂”时代到“后浪”时代，我们一直在目睹“青年写作”的发生，但“青年写作”“发声”的机会并不多，即便是有机会，发出的声音也是微弱而无力的。今天，青年的日常生活与自身的理想写作，正在发生或者已然发生真正的“断裂”，一种难以回应自身所处的时代氛围、所承担的社会角色以及所面对的生活难题的“世界性欲望”已经幻灭。

写作说到底还是关乎“个人”的事情，但这个“个人”已经无法摆脱时代与社会的总体性景观，因此，一切写作包括青年写作，虽然都是从文学开始的，但从来都不应该是

一个纯粹的文学问题，而是一个具有现实性和历史性意味的精神命题。“断裂”之后，精神何为？“后浪”来了，文学何为？关于这个命题，还有很多值得深入探讨的话题，限于篇幅，留待将来。

注释：

①②③⑦⑧⑨汪继芳：《断裂：世纪末的文学事故——自由作家访谈录》，江苏文艺出版社2000年版，第308页、第309页、第315—316页、第333页、第315页、第321页。

④鲁迅：《论睁了眼》，《鲁迅全集》（第1卷），人民文学出版社2005年版，第251页。

⑤[英]特里·伊格尔顿著，阴志科译：《文学事件》，河南大学出版社2017年版，第30页。

⑥[墨西哥]奥克塔维奥·帕斯著，赵振江等译：《批评的激情》，燕山出版社2015年版，第385页。

* 本文系国家社科基金重大项目“社会主义文学经验和改革开放时代的中国文学研究”（项目编号：19ZDA277）的阶段性成果。

（作者单位：江苏省作家协会创研室）

诗化的细读

——韩松刚的文学评论漫谈

◎ 黄发有

作为一个见证者，回顾韩松刚这些年的成长轨迹，为他欣喜。我简单说上几句，或许可以让读者们加深对他及其文字的理解。小韩2007年从山东大学威海校区考入南京大学，跟着我读硕士，2013年又跟着我读博士。2016年底我调离南大后，按照南大的规定，他转由其他教授指导。转眼间十余年工夫过去了，他也从一个风华正茂的学生成长为一位才情充沛的文学评论家。小韩读硕士时很认真，善于独立思考，但是他当时并没有明确的目标，也没有把文学评论列入自己的职业规划。《扬子江评论》2006年创刊后，我和何同彬负责了将近八年的组稿、编辑、印刷工作，由于小韩做事踏实，他从2007年年底开始为刊物做编务工作。他做事靠谱，绝不拖延，周到细致，没有出任何纰漏。记得2010年年初，他参加了江苏、浙江等省市的多家政府部门、事业单位的招聘考试，这些单位的岗位和文学基本不沾边，他的笔试成绩大多数都是第一名，有多家单位计划录用他。因为一个偶然的转折，他的工作、生活从此都与文学评论难舍难分。从2009年秋天到2010年秋天，我在哈佛大学从事访问研究，接近年关时回南京过春节。在正月的一次小型聚会上，丁帆老师提议编辑部应该招聘一名专职编辑，张王飞老师和何同彬都推荐了小韩，记得王彬彬教授还专门和他深谈过一次，他终于留在《扬子江评论》编辑部，一边做文学评论编辑，一边抽空写文学评论。我离开南京后，他因岗位调整，开始做各项文学组织工作。

韩松刚的文学评论是从个案研究起步的，他的基本功扎实，对作品的解读细致而深入，

对文字有一种敏锐的把握力和感受力，切入角度较为新颖。他高度重视“文本细读”的方法论意义，在《文本细读与当代文学研究》一文中，他认为：“文本细读的重要性其实已经引起相当的重视，但在当代中国的文学批评和文学史写作中，它还未从方法论意义上被确定为一种研究范式，作为一种批评方法的文本细读，依然有着极为广阔的开拓空间。”记得他的硕士论文研究新时期作家的自传，以《随想录》《思痛录》作为标杆，既肯定了自传写作中深刻的反思精神和自觉的文体意识，又注意到较为普遍的自我中心、文过饰非、真假混杂等问题，褒贬分明，微观分析与宏观把握的结合较为紧密。他的文学评论总是贴着作品往前走，在阅读中发现问题，从小到大，从个别到普遍，从局部到整体。他读过不少理论著作，对理论充满热情，具有较为开阔的学术视野，但一直避免理论先行。在攻读博士学位期间，他开始重点关注江南作家群的小说创作，对汪曾祺、陆文夫、范小青、苏童、毕飞宇、格非、余华、麦家等作家的解读都有独到的心得，他总是从文本出发，注重对作品的局部和细节的分析，多角度、多层次挖掘作品的文学性，紧贴作品发现问题，在此基础上提炼概念，从案例分析扩展到文学发展中具有普遍性的理论命题，避免以先入之见干扰自己的判断。现在有不少博士生在写博士论文时，往往是先抓住一个核心概念，搭建好框架，然后往各部分填充作家作品分析的内容。小韩从确定博士论文选题开始，大量阅读了当代江南地区的小说作品，在对代表性作家都有深入了解的基础上，再对当代江南小说的审美共性与普遍问题进行综合研究。即使如此，他在下判断时还是尽量避免武断，充分关注作家个体的丰富性与复杂

性。值得肯定的是，他与研究对象之间拉开了一段理性的距离，保持批评主体的独立存在，他选择的都是那些激发了内心共鸣的作品，在平等的对话中相互激荡、相互融化。他对汪曾祺小说“发现世俗之美”的评价，对范小青小说中的“小人物”的关注，与批评主体自身的生命体验相互撞击，因为感同身受，他敏锐地找到了精神的契合点，就像几条山间的小路合并成了一条大路，就像在心灵之间架设隐秘的桥梁。韩松刚在评论实践中注重对史料的掌握、分析和运用，他对“探求者”与《雨花》的研究是我开设的博士课程的论文，这篇文章掌握了翔实的史料，分析了“探求者”群体与《雨花》的命运纠葛，难得的是作者穿透史料的问题意识，在文学史视野中思考文学期刊与作者群体的复杂互动，挖掘了表面现象背后的历史文化根源。

韩松刚一直重视语言在文学创作与文学研究中的价值和意义，他在《“写小说，就是写语言”——关于中国当代小说语言问题的思考》一文中认为：“在文学世界中，语言是打开心扉、通往精神领地的神秘之钥。我们无法想象，那些干瘪的、枯燥的、乏味的语言，如何能给人带来美学的享受和灵魂的冲击。”^①语言的结构、风格、功效等指标，一直是他评判作家的艺术魅力和文学贡献的重要依据。在自己的评论文体中，他也有意识地追求语言的个性化，在行文中实现灵性与理性的有机融合。《回到南方——余华小说论》《毕飞宇小说的诗意》等文对文字细微差异的辨析，那种说理过程中有节制地抒情，使得语言变得活泛而富有张力。《词的黑暗——评刘亮程长篇小说〈捎话〉》一文认为小说《捎话》以寓言的方式展示了人与人之间“沟通”的暗区和变奏，以“声音”的方式呈现那不可言传的精神暗区和世界黑夜，并潜入“声音”中寻找有效“沟通”的可能。作者认为这部作品的小说腔调是语言的变形和重塑，作家致力于在人与物、人与灵之间建立

一种新的联系。文中有这样的表述：“刘亮程的小说语言是黑色的，就像古代的黑釉瓷器，有一种巧夺天工的质感。词的黑暗，与物的书写，它们在一个共同空间里相互缠绕，这是语言的宿命，也是文学的命运。”^②韩松刚的文学评论是一种诗意的碰撞，他不仅对评论对象的语言进行细致的探索，就像地质队员分析矿石的矿物成分和构造原理，而且对评论语言有一种自觉的追求。在这个多种媒体交融互渗的新的媒介环境中，语言介质的影响力不断遭到挤压与侵蚀，文学创作的语言品质变得混杂而粗糙，越来越多的作家为了迎合潮流，在作品中糅入视觉化、影像化的语言要素。在这样的语境中，韩松刚对文学语言的细致分析，体现出他个人独特的文学理解，其中包含了一种理想主义的文学诉求，在一个诗意零落的年代默默地进行诗意地守望。

值得注意的是，韩松刚的文学评论没有过度强调形式的意义，他对充满活力的语言和诗意的偏好，根本目的是确立一种与现实进行批判性对话的文学观。目前有一些学院气息浓厚的评论文章，写得很规范，但看完不知所云，在价值判断上更是敷衍了事，模棱两可。韩松刚对文学语言的解剖，最终往往触及人心与人性。譬如他对《捎话》语言的分析，就没有停留于纯粹的修辞层面，他认为：“静默的黑夜安放寂寞的灵魂。刘亮程的小说，是寂寞的歌唱，是灵魂的礼赞。同时，黑夜也成就了刘亮程独特的小说语言。在刘亮程的小说里，语言与人是紧紧相关的。‘捎话’，就是人与语言的合体。语言的问题是人的问题，更关涉到思想的问题。”对于麦家的《人生海海》，韩松刚在《命运的召唤，或回忆的诱惑——评麦家长篇小说〈人生海海〉》一文中认为这部作品是命运之书、人心之书、生活之书和回忆之书，作家在体察和洞观命运、人心、生活的基础上，以回忆的方式建构起文学隐喻和诗化心史。他主张：“好的小说，有各种标准，但对于人心的敬畏是小说最大的尊严。”^③确实，在一个隐晦不明的历史场域中，文学之所以还有其独特的价值，正在于作家没有放弃对生命意义和存在

根基的渴望与寻找。对于韩松刚而言，文学评论实践是他与作家、文学、现实的对话方式，更是他自身寻求生命与存在意义的独特方式。

在韩松刚已有的评论写作中，最值得重视的还是对当代文学发展趋势进行整体把握的篇章，譬如《文化影响与文学创作——以当代江南作家群为例的考察》《含混的“诗意”：小说写作的一种美学倾向》《抒情传统与新时期小说叙事》《苦难的果实——当代江南小说的另一个面向》《先锋小说的古典精神与复古倾向》《寻根小说与江南文化》《中国当代小说中的“南方精神”》等文都有较好的大局观，而且在论证过程中都能落到实处，不是空泛之谈。他在综合借鉴现有成果的基础上，从细部中发现主流论调中的裂缝，然后提出较为稳妥又不乏新意的见解，表现出将现场评论与文学史反思结合起来的学术取向。在《苦难的果实——当代江南小说的另一个面向》一文中，他在梳理了当代江南小说的苦难书写之后，提出了这样的见解：“苦难的诉说和宣泄终究会有一个终点，如果自我及其思想在这苦难中难以有所超越，即使是用尽了毕生的经历，苦难终究还是苦难本身。而当自我殚精竭虑的那一天，苦难也终会随着肉体的消亡而烟消云散。然而一种囊括自我和时代的精神是能够得以流传千古的，它永远是人类历史的丰碑。因此，如何在苦难过后依然保持个体性的高昂、保持思想性的悲剧情怀是当代小说写作不可逃避的责任，而如何在诉说苦难的同时把这些精神内涵保留并融入到作品中更是中国当代作家不可推托的重担。”^④文学史维度的考察使得作者可以站得更高，视野也更广更远，具有了更强的精神穿透力。当然，从某些篇章的行文中可以看出，作者在发现问题、提出观点时显得小心翼翼，这既源于作者的谦逊，也跟研究对象本身的复杂性有关，基本成型的文学史框架限制了评论者的腾挪空间。我个人认为他在日后的评论实践中，不妨更多

地关注文学动态进程中的现象与趋势，这样或许能够更好地发挥他的个人优势。当然，如果能够站得更高一些，进一步强化论证的逻辑性，以更富于冲击性的姿态突出锋芒，我想他的文字会更有温度，也更有力量。

韩松刚近年的文学评论实践有声有色，获得过大大小小的多种奖项，在博士论文基础上经过修改和增订的书稿获得国家社科基金后期资助项目的支持，博士论文被评选为江苏省优秀博士论文，他还被中国现代文学馆评聘为客座研究员，入选了江苏省“333”人才工程。在十余年的时间里，他攻读学位，购房置业，结婚生子，过得忙碌而充实。有一段时间因为父亲得了重病，家庭经济比较困难，他还外面做一些兼职贴补家用，心力交瘁。他能够在这种情况下取得令人瞩目的成绩，特别不容易！他是一个重承诺、有担当的山东汉子，愿意为人分忧，做什么事情都善始善终。我想提醒他的是，人的精力是有限的，不可能做到事无巨细，现在的评论家很容易被各种杂务分心，很难有成块的时间潜心做学问。祝愿他在以后的岁月里一切顺利，也希望他以文学评论为志业，尽管寂寞，但在内心中始终为文学评论留出足够的空间，通过持续的努力，迈向更高的境界！

注释：

- ①韩松刚：《“写小说，就是写语言”——关于中国当代小说语言问题的思考》，《小说评论》2019年第6期。
- ②韩松刚：《词的黑暗——评刘亮程长篇小说〈捎话〉》，《中国当代文学研究》2019年第1期。
- ③韩松刚：《命运的召唤，或回忆的诱惑——评麦家长篇小说〈人生海海〉》，《当代文坛》2020年第2期。
- ④韩松刚：《苦难的果实——当代江南小说的另一个面向》，《文艺争鸣》2020年第2期。

（作者单位：山东省作家协会）

本栏目责任编辑 余 晔

规约与反叛：第六代导演电影中的“浪荡者”形象

◎ 肖英 曾一果

摘要：“浪荡者”是本雅明一生丰富的精神遗产中最为独特的概念之一，边缘、闲逛、观望、凝视、人群、反抗是“浪荡者”这一文化符号的标签，本雅明从“浪荡者”这一形象视角展开他对现代性的批判性思考。而伴随着我国改革开放及城市化、商业化浪潮成长的第六代导演，以影像的方式真实呈现转型期中国城市的多样化图景，文章即以第六代导演的城市影像为研究案例，探究特定社会语境中影像世界的“浪荡者”形象。

关键词：第六代导演；“浪荡者”形象；现代性

“浪荡者”（Flaneur）又称为“闲逛者”“游荡者”“浪荡子”等等，^①其概念最早可以追溯到16、17世纪，具体指的是那些漫步街头、无所事事、虚度光阴的人，所以一开始的“浪荡子”偏于负面含义，直到19世纪，经圣伯夫、巴尔扎克等人之手，“Flaneur”的含义变得丰富起来，尤其在1872年法国拉鲁斯出版社出版的一本词典中，将“浪荡子”分为两大类，一类是“无知的浪荡子”（Mindless Flaneur），另一类是“有才智的浪荡子”（Intelligent Flaneur），^②由此可知，到了19世纪，“浪荡子”不再是一个完全的社会负面形象，当“浪荡子”与知识分子相结合，就开始具备艺术与美学的深刻寓意。关于“浪荡子”最经典的描述始于德国著名诗人波德莱尔，且波德莱尔率先将“浪荡子”放到现代性的视野中进行考察，他将当时的画家居伊视为“浪荡子”形象的代言人。波德莱尔认为这位当时并不出名的画家与同时代画家的绘画风格迥然不同，其自然流畅的画笔逼真地表现出了一个瞬息万变、丰富多彩的现代生活盛况，从而实现艺术从古典主义到现代主义的转变，^③而这一切都源于画家居伊满怀着感受和观看的激情，以他孩童般的眼光打量着自己身边的一切，他是一位带着

好奇、带着观看的激情凝视并感受都市生活的艺术家，因此“浪荡子”也被赋予在人潮拥挤中处处观看和感受的涵义。如此，波德莱尔笔下的“浪荡子”是属于“人群中的人”，“如天空之于鸟，水之于鱼，人群是他的领域。他的激情和他的事业，就是和群众结为一体”，^④且波德莱尔将“浪荡子”视为诗人、艺术家、文人的理想化身，^⑤即有强大物质财富作为支撑的文人“浪荡子”，他们在琐碎的都市空间内观看身边的一切且开启漫无目的的游荡之旅。

如果说经典“浪荡子”的描述始于诗人波德莱尔，那么将“浪荡子”的现代主义精神进行充分诠释和再次升华的便是瓦尔特·本雅明。本雅明进一步继承了波德莱尔“浪荡者”的核心特征，并且独辟蹊径地将“浪荡者”这一形象作为现代性考察与研究的起点。不同的是，他认为浪荡者不只是知识分子和艺术家的专利，他将“密谋家、妓女、赌徒、拾垃圾者”都视为浪荡者的化身，因为他们与知识分子相似，游荡在熙熙攘攘的街道，面对飘忽不定的未来，以追求自由的精神反抗着社会，即本雅明突出强调的是浪荡者身上独有的反抗性和疏离性。^⑥

因此，“浪荡者”（Flaneur）是本雅明丰富的思想遗产中最为独特的概念之一，他本人一生颠沛

流离，生活于那个特殊的时代，却从来没有进入那个时代的主流，其不确定的身份便是他晚年笔下的“浪荡者”形象。^⑦所以，“浪荡者”形象的提出也与本雅明游离的一生有着密切关系，可以说，游荡就是本雅明的夫子之道。^⑧在本雅明看来，“浪荡者”是现代都市和现实生活的边缘群体，他们闲逛、漫游在偌大的都市和拥挤的人群中，“浪荡者”融于城市却又脱离其中，固执地保留着自己的个性而拒绝与普通过众合谋，^⑨身体的闲逛与游荡、双眼的凝视与观看、个性的保留与塑造、社会规约的拒绝与反抗等等一同构成了现代“浪荡者”的典型特质。

我国第六代导演与第五代导演不同，这批出生于20世纪七、八十年代的年轻导演，青年时正经历着中国社会变革和商品经济的热潮，消费主义和流行文化以前所未有的速度席卷而来，物质追求迅速取代了精神信仰和非理性崇拜，他们遭遇了经济转轨时期给社会带来的阵痛。^⑩随着我国现代化进程的加快，人们也越来越多地卷入现代性之中，获得了真切而感性的现代性经验。与处于20世纪初期西方的本雅明相比，现代化的迅速发展使我们也成为本雅明的“同时代人”。^⑪那么，第六代导演是如何在其影视作品中呈现本雅明笔下的“浪荡者”形象，并借助于“浪荡者”形象在更深层次上展示中国社会转型期另类的现代性景观的呢？

一、人物形象描绘：游离于社会的“浪荡者”

本雅明一生颠沛流离，虽然出身于中产阶级的富裕家庭，但他从小性格孤僻，不愿与人合群，认为独处才是“人类唯一合适的状态”。^⑫如此独特的处事方式也使得本雅明无法与他同时代的人保持一致，他是被那个时代抛弃的多余的人，但实际上可以说是才华横溢、不愿与众人同流合污的本雅明抛弃了这个时代，他是真正走在时代前列不愿回头的人。因此，晚年的本雅明提出了“浪荡者”这个重要的现代意

象，这是一个同他一样游离在时代与社会边缘的人物，一群言行举止、思想观念难以与主流保持一致的人，但是浪荡者的形象实际又是不确定的，是暧昧多义的，是需要都市意象的星座中、在历史的回望中，或者说在向过去的眺望中加以定位的，^⑬我们无法单一界定究竟哪一类人属于“浪荡者”，哪些排除在外。不过在本雅明的闲逛者家族中，大致包括两个形象系列：一类是以卖文为生的文人、记者以及靠出卖身体和尊严来谋生的妓女、乞丐、赌徒，另一类是职业密谋家、波德莱尔式的诗人、拾荒者以及私家侦探。且这两类“闲逛者”又有着本质的区分，前者是拜物教的产物，是沦为商品的“闲逛者”；后者是现代性或拜物教社会的疏离者甚至反叛者，本雅明认为他们才是真正的“浪荡者”，是对现代性经验采取特别感知方式的“闲逛者”。^⑭然而，整体而言，“浪荡者”都位于社会的边缘状态，是不被特定时代与主流认可且抛之于后的底层人物，他们一方面想要摆脱现代都市的束缚，另一方面又深深地卷入都市而不能自拔，他们都或多或少处在一种反抗社会的躁动中，^⑮因此大部分人在现代性的迷人与残酷中经受着社会转型期的考验。因此，小偷、流浪汉、妓女、地下摇滚等社会边缘人物成为第六代电影中的常见人物形象。

正如有学者所言，“第六代导演关注边缘化生存状态下的‘灰色的人生’。镜头对准社会上或是个性独立、自我意识极强的先锋艺术家、摇滚乐手，或是一些普通的边缘生存者——小偷、歌女、妓女、民工、都市外乡人等”^⑯。从1993年张元拍摄的《北京杂种》到1997年贾樟柯导演的《小武》再到2002年娄烨镜头下的《苏州河》，影片皆将目光集中于社会边缘的底层人物，包括《北京杂种》中的地下摇滚歌手、怀孕女青年、地下音乐人、穷画家等群体，他们是被北京边缘化的人群。一方面现代化进程不断向前推进，工业化、商业化给社会带来欣欣向荣的局面，另一方面这些底层群体难以在现代化发展中完成自我身份的建构与认同，便只能成为游离于社会边缘的浪荡者。

贾樟柯的《小武》直接将角色设置为以扒窃为

生的小偷和在酒吧工作的妓女，小偷和妓女作为典型的社会边缘人物在影片中实现双向对话，同为底层人群的他们进行着同样“见不得人”的黑暗勾当并在迷茫困顿的生存环境中抱团取暖。影片多次展示了作为小偷的小武和身为妓女的胡梅梅漫无目的地游荡在那个破旧的小镇上，干完了这一票抑或接待了这一位客人，便不知下一个明天会在哪里。“浪荡者”便是如此，永远不知道下一个目的地，没有目的的闲逛是“浪荡者”的基本在世情态，而这种瞬间、短暂与偶然恰恰是现代性的基本表征。正如马克思所言，“一切坚固的东西都烟消云散了”，也正如波德莱尔对于现代性的精辟论述，“这是一个充斥着过渡、短暂、偶然的时代”，是“艺术的一半，另一半是永恒和不变”，^⑥第六代导演电影中的主体往往就是在变化的职业、更换的居所或者转瞬即逝的爱情中体验着现代性的流动与偶然。比如娄烨利用文艺爱情片《苏州河》将小人物的情爱纠缠细致表达出来，片中不论是作为故事叙述者且从未出现在镜头中的“我”（摄影师）还是骑着摩托车为别人送货的青年马达，以及在酒吧表演的美美，都属于这个城市的底层边缘人物。上海虽然是走在现代化进程前列的大型都市，然而普通人物依然在靠着边缘的职业挣扎生存，尤其影片以“苏州河”这条美丽又肮脏的河流作为整个故事的叙事主线，因为河流本身就是奔腾向前流动不止的，它的游荡与发生在这条河流之上的青年男女的爱情故事紧密缠绕，故事的主人公就犹如随波的河流，主角之间的情爱命运也辗转于得失之间。

其实，不止娄烨的《苏州河》以爱情故事片的方式将青春爱情的迷茫状态呈现出来，张元的《北京杂种》、贾樟柯的《小武》虽不是爱情片，但其中同样涉及社会边缘人物游离的情感状态。因为社会底层或边缘人物的游离不仅仅是生存状态的居无定所和身份的不被认可，还包括物质和精神的双重边缘化、碎片化。当

本来就挣扎在社会底层的“浪荡者”失去社会身份的合法性建构，寻求情感的归属便成为安抚心灵的唯一慰藉，但第六代导演恰恰没有为这些社会“浪荡者”提供完整的、成型的情感归依，基本都以情感的失去、破碎或永无止境的寻找作为最终结果。比如《北京杂种》中的卡子因为不愿留下女友毛毛肚中的胎儿而与其分手，表面上不想念却又苦苦寻找这不辞而别的爱情，然而困惑又高傲的青春少年在本能荷尔蒙的刺激下强奸了金玲，最终毛毛抱着怀中的婴儿出现，但是所有的感情已经变味，它已经随着毛毛的出走、卡子的放荡以及整个残酷社会而分崩瓦解。社会底层人物是难以拥有善始善终的世人情爱的，悲剧性人物小武更是如此，面临迅速发展的现代化和席卷而来的消费浪潮，他的朋友赶上了时代潮流成为著名企业家，而小武自己却被这个新的时代远远甩在了后边，他深知自己是无法适应这陌生又突然的现代社会，以为好不容易可以将胡梅梅作为自己的情感寄托，但是作为没有正业、漂泊不定的社会底层人物，哪有什么可靠的精神伴侣，即使胡梅梅认同小武的真挚善良但依旧迫于生计选择离开。导演贾樟柯借由小武这个县城小人物揭示现代化转型期底层民众的生存状态，这是一个职业无望，情感无依，遭受亲情、友情、爱情背叛的边缘群体。

当20世纪初期的西方在现代化中走向发达的资本主义，本雅明用他敏锐的目光捕捉到身处都市洪流却被众人遗忘的游荡者，当20世纪末期的中国在改革开放中迎来迅速发展的工业化与商业化，裹挟在消费主义潮流之中的第六代导演便将镜头聚焦于这个社会的底层边缘人物，特定时代背景下的他们有着不同于第五代导演或其他人的“情感结构”，在其影视作品中也摒弃了第五代导演那种对于民族、历史与国家的宏大叙事，而转向关注都市人群、边缘人群、弱势群体等小人物的命运境况。

二、影像空间表征：半开放式的社会场所

空间与场所对于本雅明笔下的游荡者有着非同寻常的意义。本雅明虽不是“游荡者”的首创人，

但却是在现代性视域中将游荡者阐释得最为彻底与独特的一位。如果说波德莱尔是从美的辩证法中发现了现代生活的特性、韦伯是从理性的角度勾勒出一个充满制度与秩序的现代社会，福柯是从权力出发考察现代社会的权力技术，那么本雅明是唯一一位用形象研究现代性的考察家，^⑩确切来说，本雅明是借助建筑，借助已经呈现衰败之态的拱廊来展示现代生活。^⑪

拱廊街是本雅明所言“浪荡者”经典的游荡空间，也是他倾其一生渴望实现的拱廊计划。本雅明在其著作中多次提到巴黎拱廊街对于“游荡者”的重要性。他在《发达资本主义时代的抒情诗人》中这样写到，“在豪斯曼之前，宽阔的街面很少，直到巴黎拱廊街的出现，游荡才显得真正重要”。那拱廊街究竟是何物？当时的拱廊街可谓是豪华工业的新发明，顶端用玻璃镶嵌，地面铺着大理石，是连接一群群的通道。这里是店主们联合经营的产物，犹如一个小型城市，甚至是小型世界，而游手之徒就在这里得其所哉。^⑫因此，法国巴黎的拱廊街作为本雅明描述的现代性文化地形图，是一个没有外部也没有内部的拓展式空间，它是一个私人空间和公共空间相互渗透的美妙地带，而正是这种空间的开放性和公共性为“浪荡者”提供了最佳游荡场所。

在第六代导演的早期影视作品中，便是充分利用这种公共空间的影像表现都市“浪荡者”的游荡形象。以空间视角来看，本雅明描述的拱廊街以其开放式的公共性建筑吸引“浪荡者”滞留在此，“浪荡者”反过来利用其开放性证明自身的存在与来往自由。第六代电影便将这种拱廊意象置换成各种社会场所，例如宽阔无人的街道、喧嚣聒噪的酒吧、可飞檐走壁的屋顶以及各种充斥着欲望与激情的娱乐场所等等。典型的屋顶游荡便体现在1995年上映的由姜文导演的《阳光灿烂的日子》中，这部影片可谓是将本雅明笔下的“浪荡者”形象展现得淋漓尽致，影片中的马小军是个典型的叛逆少年，

逃课、打架、斗殴等标签将他刻画为不学无术的青春个体，他与他那群所谓的兄弟整日游荡在大街小巷，然而真正的游荡始于他那情窦初开之时对于情爱的追寻。影片为我们埋下一个伏笔来展示这位青春少年马小军经典的屋顶游荡，那就是为了寻到他苦苦思念的画中少女米兰，他开始屋檐之上每分每秒的等待，正如影片所言“他终日游荡在这所屋檐之上，从清晨到黄昏，从白日到夜晚”，而姜文创造的这个屋檐“浪荡者”形象成为后来众多影视的效仿对象，其空间的开放性与视野的广阔性比本雅明笔下的拱廊街更具备开展游荡的条件。

此外，《小武》《苏州河》在空间表征上也复现了犹如拱廊街的开放性、半开放性和封闭的社会场所，贾樟柯在《小武》中把更多的镜头留给了宽阔的马路，小武与胡梅梅在没有对白语言的情况下沿着马路、天桥一直游荡。另外，陪酒女胡梅梅在酒吧工作，且娄烨的《苏州河》也将片中女性定位于娱乐酒吧，这看似是一个封闭式的空间，然而作为一个典型现代化的产物，这些以酒吧为中心的娱乐场所只是商业快速发展下的消费之地，来往其中的形形色色的人群恰恰是在现代性中迷失自我的边缘个体，他们越是属于社会的边缘人物，越是在这种表面热闹实则空虚的娱乐中寻找毫无意义的聒噪。而这种心理特性与生存状态，也恰恰如本雅明所言的人群中的孤独。

孤独是本雅明对于浪荡者特质的另一种重要描述，然而这里的孤独并非是指一个人独处时的孤独，而是融入人群，被人流包围的孤独。与波德莱尔不同的是，本雅明并不将“浪荡者”与人群结为一体，“闲逛者作为‘人群中的人’是一个矛盾体：他因为孤独而汇入人群，但是他不是要在人群中忘却孤独，而是要在那里体验孤独。”^⑬因此，在第六代导演的电影中，很少出现类似于家庭这样封闭且温暖的内部空间，而是选择广阔开放的社会场所，以便于“浪荡者”自由穿梭其中，在空间的开阔与拥挤的人流中体验现代性的自由与孤独。而电影需要巧妙利用人群与孤独的矛盾，将现代个体置身于看似热闹的人群或空间之中，比如酒吧、歌厅

等热闹与空虚的封闭式场所。只不过相比街道与屋檐的开放式空间，娱乐场所的开放性并不是直接体现在空间的闭合或敞开，而是人群的融入与抽离，是“浪荡者”精神体验的开放，是“浪荡者”个体之于人群的区隔。他们彼此在自我身份上建筑起藩篱与城墙，而“浪荡者”以他特殊的身份自如进入人群的封闭之中，同时及时从虚假的热闹与欢愉中抽离出来，重新在更加广阔的空间中做回自己。正如本雅明一再强调的，离群索居、徘徊在商业拱廊街的“浪荡者”虽然融于城市但是实际又游离在城市之外，他将自我从周围环境中剥离出来，以游荡的方式和旁观的思维方式，把自己的情感转移到大众身上。在城市熙熙攘攘的人群中，“浪荡者”虽然身处其中，但内心却是与人群格格不入的，他无法融入人群，因此处处与人群保持距离，而这种城市与人群的抽离也为其保留了自身的风格与个性^②。《北京杂种》中的摇滚场、《小武》中胡梅梅所在的酒吧、《苏州河》中美美的舞厅都是随着现代化发展而诞生的消费娱乐场所，它喧嚣又自由，人头攒动下迸发出无限的热闹与激情，但实际是一个个孤独的个体在宣泄着最后的不满与抵抗。第六代导演便是利用类似巴黎拱廊街那样的集私人与公共一体的半开放式的空间来揭示都市“浪荡者”的游荡生活。

三、精神内核隐喻：抵抗与反叛

本雅明笔下的“游荡者”同他一样遭遇整个时代的抛弃，难入主流甚至游离于社会边缘，但却是这个社会最敏锐的观察者，“浪荡者”也正是依靠身体的游荡、内心的好奇不断观望，凝视着现代社会。因此，本雅明在讨论“浪荡者”形象的时候，往往提及“浪荡者”的观望与凝视姿态，这种永无止境的观望与犀利的凝视恰恰使得“浪荡者”与热闹人群相疏离，并明白整个现代性的运转机制，最终选择与人群区隔，与时代决裂。而这种不与人同流合污的

批判性也正是“浪荡者”的精神内核——抵抗与反叛。在我国第六代导演的影视作品中，虽然关注的是处于社会边缘的弱势群体，呈现的是他们对于现代社会的困顿与迷茫，但这种困惑的背后正暗藏着他们对于整个时代及消费社会的不屈与抗争。不论是《北京杂种》摇滚青年的激情呐喊还是《阳光灿烂的日子》马小军对学校体制的反抗，都表现了青年个体的叛逆气质。

尤其是姜文将“浪荡者”身上好奇、凝视、观望、抵抗的典型气质集中于少年马小军一人身上。“浪荡者”对一切充满热忱的好奇心驱使他出走一生，不论是对迅速崛起的城市还是熙熙攘攘的人群，都随时保持观看与批判的激情。而姜文镜头下的马小军直接从城市外部的街道等宽广空间进入个人的私宅空间，不断满足自己的探索欲。开他人房锁，偷偷潜入他人家中是张小军的爱好和拿手手艺。通过影片，我们可以看到开锁成功之后的马小军肆无忌惮地吃别人家的食物，睡别人家的床，打开别人家的抽屉看看里面都藏着些什么。他乐此不疲地享受着这种好奇欲被满足的胜利感，就如他自己所言，当听到门锁“哐当”一声被打开，他感受到了一种前所未有的自豪感。马小军一面通过开锁潜入未知空间，一面拿起望远镜凝视他想看的一切，他已然以自己的方式完成都市“浪荡者”的凝视角色。本雅明多次强调“浪荡者”的凝视不同于普通大众看热闹，“他们观望着的是现代都市中的一切，以一种四处漫步的游荡方式体验来自都市生存中的各种刺激与震惊。他们保持着自己独立的思考方式和行为模式，并将大众置于特定的文化和历史维度来展开观察”，即真正的浪荡者以一种美学的凝视目光让平凡无奇的街角浮现出积淀已久的灵韵之光。^③当然，本雅明对“浪荡者”的凝视重在强调他对整个时代，即现代性奇观的解构，20世纪初期的西方，资本主义迅速发展，工业化、商业化将人们卷入令人着迷的消费社会，到处是形形色色的招贴和商品广告，而商品制造的奇观也衍生出拜物教的泛滥。当大部分人沉迷于现代性所生产的丰裕物质之中，在拜物教的运作中沦为商品的附

庸，唯“浪荡者”以冷峻的目光看透奇观背后的本质与丑陋，并坚决抵抗现代性之下的都市空间与消费神话。

那么“游荡者”的这种反抗意味具体体现在马小军身上便是对社会规约、学校体制的疏离。现代社会高度崇尚的理性试图将一切都训练得井井有条，如纳入标准化的统一之下，工厂统一化的流水线操作、学校标准化的规章制度。正如有学者所言，现代性社会的内在悖论，是工具理性将人从宗教神权下解放出来的同时，又以一种新形式压制人。^④其中，学校便是典型的依靠制度纪律规训群体的现代化场所，这个重要的场所也经常出现在第六代导演的作品中。姜文在影片开始就将马小军及其弟兄对学校体制的抵抗表现出来，比如在本该安分学习的课堂上，老师被恶作剧，一群流氓地痞忽然间破门而入，一群十来岁的孩子抄上家伙带着弟兄搞所谓的卢沟桥会战，他们打架斗殴、逃课看电影、侮辱老师，藐视传统、不畏权威。在这部影片中，马小军及其同伙并没有被学校严格的管理所驯服，反而成为整日无所事事、到处游荡、惹是生非的叛逆少年。他们对象征着现代化理性与规范的学校的抵抗就犹如格格不入的“浪荡者”使得自己从现代都市井然有序的生活风格中脱离出来，^⑤姜文镜头下的马小军与本雅明笔下的“浪荡者”都在自己的游荡体验中努力挣脱现代社会的规训与束缚。

此外，第六代导演的代表性人物王小帅也在其影视作品中凸显了渺小的现代个体对现代社会的不满与抵抗。其代表性电影《十七岁的单车》同样将目光集中于青春少年，但是相比其他影片将角色皆定位于社会边缘群体，王小帅丰富了人物的社会背景，甚至是以对比的手法将农村人与城市人、底层员工与高层领导相融合统一。比如从农村到城市务工的快递员小贵、拥有城市户口但依旧贫穷的小坚和高贵美丽的富家女潇潇，片中的人物虽来自不同的阶层与背景，弱势与强势、边缘与中心相结合，

但身份的差异带来的却是同样残酷的命运。导演王小帅塑造的两位悲剧少年表面上身份悬殊，但现代社会的制度同样施压在每一个个体身上。独到的是，导演用一辆山地自行车作为两位少年对现代社会的追寻与憧憬，对小贵来说，自行车是他这个农村人在现代城市生存下来的饭碗，于小坚而言，自行车是他获得身份认同与炫耀自我的资本。导演用一辆自行车作为故事的叙述主线，由此牵引出现代社会的法制规约以及在此约定之下个体的倔强反抗：小贵作为底层农民工必须听从于客户与上司，没钱付“洗澡费”，只能拔腿就跑；小坚受够了父亲的敷衍与欺骗，偷走了父亲的500元买下二手车……这些生活在高压政策与话语霸权之下的青春少年顽强地抵抗着，斗争着。在王小帅的这部影片中，青春的残酷便是在无法改变的制度与权力下上演着，而无论是农村底层人员还是城市普通居民，都成为了大都市的“浪荡者”，他们的游荡空间不再是本雅明笔下的奇观场所“拱廊街”，亦不是简单的公共性开放场所，而是随着整个现代化生产出来的社会制度与权力规约——作为底层员工就得百般听命上层领导，青春个体必须服从成人世界的规约，小贵与小坚就是这样以游荡者的叛逆精神展开了一场持久而无力的反抗。当然，本雅明本人对“浪荡者”的反抗也并不必然抱着积极的结局，甚至很多结局是悲惨的，他甚至有言：“自杀这种举动带有英雄意志的印记，这种意志面对与之为敌的理智寸步不让。这种自杀不是一种厌弃而是一种英雄的激情。它是现代主义在激情王国取得的成就。”^⑥因而，现代主义“浪荡者”的反抗是一种独立于世的英雄个性，不论结局是悲是喜，那都是属于他们独特又珍贵罕见的精神内核。

本雅明从“浪荡者”这一形象视角开展他对现代性的考察，在他看来，“浪荡者”是徘徊于社会边缘的特殊群体，他们闲逛在现代化构筑的奇观场所中，并以犀利的目光打量与凝视着人群与都市，最终以对抗的姿态完成对现代拜物教社会的解构。因此，现代性生产出“浪荡者”，“浪荡者”反过来成为现代性的目击人。作为在现代化发展与商业

化浪潮中成长的第六代导演，也将本雅明笔下的“浪荡者”融入电影中，具体表现为在人物形象上聚焦于社会底层边缘人物，空间表征上充分描绘开阔的利于游荡的公共性场所，深刻地将现代性的体制规约下的抵抗精神呈现出来。如果说本雅明利用“浪荡者”完成对自身所处时代的独到剖析，那么第六代导演作为我国一段历史时期知识分子及影视人物的典型代表，以电影“浪荡者”的方式真实展现了社会转型期下中国边缘人的生存境况与精神状态。

注释：

- ①来自百度百科，参考网址：<https://baike.so.com/doc/6061102-10412596.html>。
- ②⑤⑥②④池艳萍：《浪荡者：法国新浪潮电影的现代主义再读解》，中国艺术研究院 2017 年硕士学位论文。
- ③上官燕：《浪荡者、人群和现代性的体验：波德莱尔的都市抒情诗》，《名作欣赏》2011 年第 18 期。
- ④[法]波德莱尔著，郭宏安译：《波德莱尔美学论文选》，人民文学出版社 1987 年版，第 481 页。
- ⑦⑧⑪⑫⑬⑭上官燕：《游荡者，城市与现代性：理解本雅明》，北京大学出版社 2014 年版，第 3 页、第 3 页、第 14 页、第 18 页、第 8—12 页、第 101 页。

⑨⑫③杨向荣、蔡伟伦：《拱廊街闲逛者与都市浪荡者——本雅明笔下的现代人形象及其隐喻》，《文化研究》2017 年第 4 期。

⑩张汀：《第五代和第六代中国电影导演艺术风格比较》，《探索与争鸣》2013 年第 4 期。

⑬⑭②①吴琼：《拱廊街·奇观化·闲逛者——本雅明的拜物教批判》，《河南社会科学》2014 年第 4 期。

⑮陈旭光：《“影像的中国”：第五代、第六代导演比较论》，《文艺研究》2006 年第 12 期。

⑯[德]本雅明著，王才勇译：《发达资本主义时代的抒情诗人》，江苏人民出版社 2005 年版，第 14 页。

⑰⑱汪民安：《游荡与现代性经验》，《求是学刊》2009 年第 4 期。

⑲[德]本雅明著，张旭东、魏文生译：《发达资本主义时代的抒情诗人》，生活·读书·新知三联书店 1989 年版，第 54—55 页。

* 本文系国家社科基金后期重点资助项目“都市文化生产的媒介实践研究”（项目编号：19FXWA002）的阶段性成果。

（作者单位：暨南大学新闻与传播学院）

流动世界中的“家”

——后现代语境下《山河故人》的“家园意识”

◎ 吴赛男

摘要:纵观贾樟柯导演的电影作品,总是秉承着长镜头影像表达的纪实风格和深沉的平民意识,对时代变迁中的小人物给予了充分的尊重与关怀。《山河故人》的创作风格遵循了贾樟柯一以贯之的创作理念。只不过,在《山河故人》中,寻找流动性、离散性世界中的家园意识成为贾樟柯电影新的关怀之所在。《山河故人》以不同于以往的故事结构方式,展开了在全球流动空间中不同人物的生活状况和情感结构。

关键词:《山河故人》;家园意识;后现代性;流动性;情感结构

作为中国“第六代导演”中的代表人物,贾樟柯凭借“故乡三部曲”(《小武》1998、《站台》2000、《任逍遥》2002)走向世界影坛。其镜头对中国社会转型期普通个体在时代变迁中的命运转变和所承受的代价进行了细致入微的纪实性书写,表达了他对社会底层不同环境中的小人物深厚的人文关怀。贾樟柯曾经说过,“我想用电影去关注普通人,首先要尊重世俗生活。在缓慢的时光流程中,感觉每个平淡的生命的喜悦和沉重”^①。《山河故人》是近年来贾樟柯的一部重要作品,电影获得了第68届戛纳电影节金棕榈奖,这是贾樟柯第一部真正在内地院线公映的电影。影片在某种程度上延续了“故乡三部曲”的格调,通过1999年、2014年、2025年三个时间跨度展现“时代的巨变”“家园的变迁”和个体在这种剧烈变动中的生存状态和情感世界。

一、恋地情结与故乡的意义

在贾樟柯的电影中,“故乡”是一个非常重要的存在,它是贾樟柯影片的一个基本主题,甚至可以说是带有某种原型意味和恋地情结。贾樟柯像一个人文地理学家那样将他的摄影机镜头对准了他的故乡汾阳。汾阳是贾樟柯的成

长地,也是他拍电影的灵感来源。而人们也借助于贾樟柯那纪录式样的电影镜头认识汾阳乃至整个山西。

贾樟柯的目光一直停留在山西的土地上,小县城所呈现的乡土气息成就了贾樟柯电影的风格特点,也成为20世纪90年代贾樟柯的记忆档案。从最早期故事短片《小山回家》,以及“故乡三部曲”《小武》《站台》《任逍遥》开始,贾樟柯一直把他的视角瞄准了界于城乡结合之处的小县城,把长期被忽视的社会边缘人物的生存现实搬上了银幕,将摄像头对准社会底层,关注小人物的生存状态。贾樟柯电影题材很小,但唤起的情感波澜很大,这也是他的电影最为打动人心的重要原因。故乡之于贾樟柯不仅仅是熟悉之地,而且是其精神的归属之地。这些电影在某种程度上也成了整个社会某个时期普通社会阶层的生活状况、情感结构和集体记忆。

“故乡”是贾樟柯艺术情思的驻足之地,他用摄像机镜头不断回到这里。不过,《山河故人》中依然让我们看到了那个熟悉的汾阳,贾樟柯也曾说这部电影的灵感来源于过年时的走亲戚,而这也说明电影与故乡依然有着脱不开的关联。但是《山河故人》的故事时空却从汾阳、上海延伸到了国外的澳洲,“《山河故人》的基色还是山西,还是故乡的文化——只是里面充满了各种文化的交叠,自然

也有冲撞”；“他影片的人物总是与故乡脱不了干系，即使主人公们一步步与故乡产生疏离：或者远走他乡，却魂系故乡；或者家园不在，而无枝可依。‘故乡’构成贾樟柯电影渊始之原型、叙事的起点或无法割舍的疼痛。围绕着故乡的基点，贾樟柯电影展开了离乡、异乡、失乡、归乡的故事”，“相对于之前的电影，《山河故人》对故乡更多了认同之感，不少人对张到乐和老师的忘年情感到惊诧。其实这里面当然掺杂着对母亲复杂的感情，他对母亲既有疏离，更有期盼。但这个情景更像一个隐喻，这正与贾樟柯这部作品与之前作品最大的不同之处：之前多想要冲破环境、冲破习俗，去追寻一种哪怕是朦胧的不同于故乡的生活，而这部作品却有着强烈乡土认同的意味”。^②从一个更广阔的跨文化的视角重新回归和认同乡土是《山河故人》的重要特点。

《山河故人》是贾樟柯转型创作期的一部重要作品，在这部电影中，贾樟柯将自己最擅长的故乡元素与全球化的离散主题相结合，将关注点深入到更为复杂的、全球化离散状态下个体的感情世界，通过对过去、现在以及未来的思考，讲述了时代的变迁和全球离散状态下人的精神世界虽然漂泊无依，但对乡土却有着与生俱来的记忆、怀旧与留恋。在这部影片里，贾樟柯最想表达的就是“回不去的故乡”，许多人踏上了漂泊、迁徙和流动的道途，等待的人依然在等待，山河犹在，故人已离散，流露出无尽的乡愁与悲凉。

老旧的汾阳街道、荒凉的山地煤窑、破败的小城车站……都是贾樟柯电影中常见的视觉场景，也是贾樟柯用以怀旧的情感媒介。可以说，《山河故人》的真正主角是贾樟柯的故乡汾阳。贾樟柯赋予了它生命主体，它就像一位饱经沧桑的老者，缓步从过去走向现在和未来，记录和见证了改革开放以来中国的发展进程以及时代的变迁，书写了在这类剧变的时代环境中时刻处于迁徙状态中的家乡个体的悲欢离合

与精神漂泊。

二、流动时空中的人与世界

在对故乡变迁的情感记忆和文化书写中，贾樟柯最关注的就是那些在巨大社会变迁中底层的普通而卑微的个体。贾樟柯对普通人和弱小者给予了极大的人文关怀，在他看来，每个生命个体都应该被平等尊重。《三峡好人》中，在行将巨变的中国，在充满离别与毁灭的三峡故土，导演用镜头注视人间世，解读他们的喜怒哀乐。在他的镜头中，有血有肉、有情有义的小人物命运遭遇着人生各种不确定性，而对这个群体的关注，就是对中国现代化过程的体认，也是对现代性的沉思和反省。正是“现代性的追求”将这些人置入了变幻不定的境遇之中，岁月的无情流淌和空间的裂变交织在一起，让每个人的命运都有了起伏跌宕。

《山河故人》依然是线性的时间叙事，不过，这个线性的时间叙事并不完整，而是由三个片段构成——1999年、2014年和2025年。作为三个时间节点，这是一个三段式的结构叙事，而且这样的时间并不仅仅限于怀旧性的过去和变化性的现在，也指向未来。电影分别反映了在过去、现在、未来的时代变化下沈涛、张晋生、梁子等普通人的情感、生活变化的故事。在此时间片段里，空间的场景也在不断发生裂变，这是流动时间中的空间变化，也是卡斯特所说的流动空间中的生活变化，空间的意义在这里凸显出来。这是网络状的社会，每个人都在一个节点上相遇，而且是在全球与地方交织的节点上相遇，卡斯特在讨论流动空间时候特别强调了节点的意义，他说：“流动空间的第二个层次，由其节点（node）与核心（hub）所构成。流动空间并非没有地方，虽然其结构性逻辑确实没有地方。流动空间奠基于电子网络，但这个网络连接了特定的地方，后者具有完整界定的社会、文化、实质环境与功能特性。有些地方是交换者、通信中心，扮演了协调的角色，使整合进入网络的一切元素顺利地互动。其他地方则是网络的节点，亦即具有策略性重要功能的区位，围绕着网络中的一项关键功能

建立起一系列以地域性 (locality) 为基础的活动和组织：节点的区位将地域性与整个网络连接起来。”^③在这里，地域不再是原来意义上的地域，而是全球流动空间中的地方，这个地方不仅联系着过去的地方世界，也联系着全球其他的地方。而每个人则是在不同的时间里，在全球与地方相遇的节点上遭遇其他人或者事情。

“没有什么词语能比‘流动’一词更能恰切地形容我们所身处的时代、我们的日常生活以及我们自身的状况了，无论我们返观自身还是环视四周，也无论我们审度现实或追溯过往，‘流动（性）’所暗指的生活实践和精神品质都启发我们去思考、解释或理解一切与我们自身相关的问题。”^④这是个全球流动性的后现代世界，在这里，每个人都处于迁徙流动状态之中（包括精神和身体层面），并在迁徙流动中遭遇他人，所以在《山河故人》中有这样一句话，“每个人只能陪你走一段路”，因为在一个流动性、离散性的全球社会中，每个人都不可能拥有完整的家园感受。而这正是中国目前遇到的情况，西方在全球化进程中走了几百年，不同的是中国只用了短短 30 年，在此过程中大量借鉴了西方先进的技术和文化观念，转型过程的匆促使得我们的文化找不到根基，失去了方向，也出现了一个又一个晋生、到乐、Mia 这样在异国他乡的文化疏离的人，晋生虽然在风景迷人的西方发达地区澳洲有了豪宅别墅，实现了他的人生目标，但其实他根本无法融入异国生活，始终缺乏归属感，常怀与初心愈加疏远的孤独感。鲍曼在探讨“流动的現代性”话题时特别指出越是在一个离散的、流动的世界中，人们越迫切地需要寻找一个庇护所，也就是身份和精神的归属之地，故而，“身份认同”的渴望在这样的一个时代变得更加迫切：“它的引人关注和引起的激情，归功于它是共同体的一个替代品：是那个所谓的‘自然家园’的替代品，或者是那个不管外面刮的风有多么寒冷，但呆在里面都感觉温暖的圈子的替代品，在我

们这个迅速被私人化、个体化和全球化的世界中，这两者，无论是哪一个，都是不可实现的，而且正是这一原因，它们中无论是哪一个，都能被安全地想象为一个充满确定性与信赖的舒适的庇护所，正是这一原因，它们才成了人们热切追求的东西。”^⑤其实，与鲍曼一样，在《山河故人》中，贾樟柯试图呼吁人们在全球流动的时空洪流中不要丢失精神文化支撑，不要失去身份和精神的归宿。

三、长镜头与现实的“超现实隐喻”

无论是怀念家乡，还是对普通人存在境遇的人文关注，世界还是变化了，贾樟柯用电影这样的视觉机器展现了一个由过去向未来、由地方向全球转变的转型期中国社会的状况。全球与地方、传统与现代及后现代、孤独与喧嚣、死亡与异化、努力与浮躁……多元化的价值观念让个体和整个社会都有了一种不稳定性，这是曼海姆所说的意识形态与乌托邦并存的超现实社会，而这样的超现实景观也体现在贾樟柯对电影镜头的视觉处理中。

20 世纪 90 年代初，一些 70 后电影人发起了“独立电影”运动，强调人文关怀、倡导重回现实的理念，同时在国际艺术电影领域，受意大利新现实主义传统和巴赞纪实美学理论的影响，“美学化长镜头写实主义”风格被倡导，这对贾樟柯电影风格的形成产生了重要影响，他的作品中常采用自然光、长镜头、同期声、非职业演员等纪实手法。但是这种纪实手法却常常给人一种超现实的魔幻感受。早在《三峡好人》中，在那些纪录片式的电影镜头中，贾樟柯注入了一些超现实的离奇景观，魔幻的建筑和空中飞过的神秘飞行器，让现实变得魔幻起来，《山河故人》也书写了一个充满魔幻的现实主义世界。

《山河故人》采取了改变银幕的长宽比的方式来让观众走入不同的叙事年代和空间。第一段叙事采用了 4:3 的画幅长宽比，取景框中人与人之间的距离比较贴近，镜头专注于人物；第二段采用了 4:3 的二次方即目前电影广泛应用的 16:9 的宽银幕画幅比，观众视野扩大，临场真实感更强；第三段采

用了4:3的三次方2.35:1的画幅比,影像面广阔感增加,人物空间被压缩,人与人之间更加疏离,三种不同的画幅配合不同的时空背景,直观上看视角越来越宽,空间却越来越窄,对应着故事情节的安排,把人物生存的物质空间和心灵空间微妙地呈现给观众。在《山河故人》之前,贾樟柯的电影表现的是改革开放二十几年的中国社会图景,展现的是对过去中国的“个人化记忆”,他的影片中人物大都来自杂乱、破败、拥挤的地方空间,如《小武》中漫天灰尘的县城,《站台》中到处拆迁的街道……而在《山河故人》中,破败的地方空间被拓展到全球空间中,1999年的汾阳、2014年的上海、2025年的澳洲,贾樟柯将情节安排在三个不同的时空中,这三个空间看似没有联系,却通过个人身体和精神的迁移产生了关联。贾樟柯改变了一向将电影作为反映当下的一面镜子的思维,将镜头对准了未来,以故乡为原点触及乌托邦的未来世界。他在《山河故人》中所展现的未来并非天马行空般的想象,而是根植于现实的。导演站在了一个更高的角度来观察和思考我们骨子里的文化和观念的构成。中国在全球化进程中与国际化的大潮不可避免地产生碰撞和冲突,这种心理调适过程漫长而痛苦,无论身处何处都无法消解,这种无法避免的宿命也是贾樟柯电影的终极关怀之所在。

自称为“电影民工”的贾樟柯来自中部小城汾阳,他是一个有着农村经历的导演,他从不试图回避家乡封闭落后的一面,他的作品总是与故乡密不可分,以原生态的叙事方式呈现。比如《三峡好人》的中景、中近景和全景镜头特别多,影片一开始就是一个长镜头,展现了一幅清明上河图式的影像,奠定了整部影片的基调,影片中人物很多时候是近距离出现在镜头前,人物背后是正在消亡的城市和船舶漂停的江面,镜头把人几乎逼进画面中,而画面中的人却没有任何选择的自由。在《站台》中贾樟柯也运用了中远景来拍摄一些场景,比如演

出的大篷车孤寂地行驶在荒芜的一望无际的黄土高原上,韩三明在崎岖的山路上蹒跚独行……喧嚣嘈杂的配音与画面中自然景物的静默形成鲜明的对比,呈现出一种令人压抑的肃穆与凝重。在《山河故人》中的构图以及拍摄技巧上,他做出了不少改变和创新,很多精美华丽的镜头开始出现在他的电影里。贾樟柯认为,纪实是为影片主题的表达需要,纪实风格更多的应该是从内容上进行定义,而不是纠结于形式的表达。在《山河故人》中可以看出贾樟柯的纪实美学风格从粗糙到精致的变化,这种变化让画面的表现张力更强大。

巴赞强调“电影是现实生活的渐近线”。艺术来源于生活,但高于生活,所以我们要力图接近那条线,贾樟柯的电影以纪实为主要表现方式,而纯粹的纪录片有时无法充分表达现实,那些虚构的成分是他力求使影片接近现实的一种努力,让影片更加接近现实和人的生存状态。美国电影学者罗伯特·考克尔就强调:“真实性一直是人们关于客观世界的理解和论述。自然世界说‘自在的’,而真实性一直是由各种因素合成的一种多形的、变化不定的复合物,它说一个多棱镜,根据人类文化对客观世界的态度与愿望的变化而变化。”^⑥

《山河故人》其实体现了贾樟柯从纪实到虚构、从边缘到主流、从故乡到世界的跨越性过渡和尝试。隐喻符号的引入,是贾樟柯将现实魔幻化和超现实化的重要手段。电影的制作是一个符号化编码过程,观影则是一种解码实践。在这两个过程中,观众可以清楚地理解电影创作者在创作影片时的本意,由能指达到所指。在当今快餐文化消费时代,观众更倾向于感官享受电影的视听效果和直白表述方式,而贾樟柯的电影却是需要不断解读的。贾樟柯在电影中经常运用大量非语言符号来表达自己的能指,《山河故人》是他用大量的符号图景指引观众进行集体狂欢的最好文本,影片中反复出现了黄河、塔、行走的关公等重要隐喻符号,这些符号能指背后的所指是观众理解影片主题的关键所在。另外,颇值得注意的是,《山河故人》多次出现黄河的镜头,在中国,黄河是最有家国寓意的河

流，而黄河流经山西全境，因而也成为电影展现家乡的一个具有象征意义的河流。电影中数次黄河炸冰既是故事情节推动的需要，也寓意未来希望的开启。当然，黄河炸冰场景也表达了贾樟柯对家乡原始牧歌式的向往，对破坏自然唯求发展的批判。在《山河故人》中，特别有意味的是，当时间进入到2025年，黄河作为符号体系变为挂在张晋生澳洲豪华别墅墙上的名画——《黄河颂》。《黄河颂》是1972年中国画家陈逸飞早年的成名油画，以宽银幕式绘画，描绘一位红军站在黄河旁的山岭，眺望天际的场景，在这里绘画与电影构成了互文关系，通过《黄河颂》这幅名画，革命的乌托邦叙事转变为全球离散社会主人公对于祖国和家乡恋地情结的表达，但他只能在异国他乡，追忆永远回不去的故乡。而在时代的沧桑变迁中，不变的只有每次出现在黄河边的沈涛。黄河对沈涛来说是一个极具暗示性的符号，故人依旧坚守家园，亲人却远走他乡，急速变化的生活和无奈的人生必须独自坦然面对。而黄河也成为离散世界中离开和坚守的联系纽带，尽管每个人只能陪你走一段路，迟早是要分开的，但是黄河却依旧奔流不息，成为一种自始至终的地理、文化和精神符号。在《山河故人》中另一个影像符号“塔楼”也值得关注。“塔楼”是具有标志性的文化地景，是故事发生的重要空间和地理场所。影片中反复出现的那座古塔文峰塔是汾阳地标性建筑，成为沈涛人生悲欢离合的见证：1999年，文峰塔见证了沈涛洋溢的青春和重组的爱情；2014年，沈涛送儿子远离故土，绕道文峰塔，残缺的家庭和太久的分离使得最亲的骨肉之间隔阂疏远，文峰塔静默远眺故人的来往分合，道不尽悲凉；2025年，年老的沈涛孑然一人在文峰塔边独舞，在飘落的雪花中追忆似水流年，等待远去的故人……老父亲的神伤和年幼儿子的无助历历在目。在《山河故人》中，与流动的时间和不断变化的地景相比，塔楼作为一个固定物出现，其实增加了故事的对比性和参照性。在《山河故人》中，

还有一些物品和器物也常常成为影片的隐喻方式，比如枪、钥匙、煤车以及扛刀少年：枪的几次出现暗合了张晋生的人生轨迹；到乐把沈涛留给他的钥匙一直挂在胸前，这是到乐与母亲之间的唯一的记忆纽带，希冀母子之间有心灵感应，同时他经常弄丢澳洲家里的钥匙，暗示着对父亲和现状的不满；煤车象征了梁子飘摇不定、难以摆脱命运摆布的一生；扛刀少年是隐喻在飞速发展的现代化过程中怀有古老情怀之魂，指涉影片中所有人都是前途未卜的漂泊流浪者，他们无法主宰自己的理想、爱情和命运，被时代的洪流裹挟前行，风雨飘摇中不知何处安身。

《山河故人》是贾樟柯既坚持自己创作风格又超越自我的一部作品，也是他对“故乡三部曲”——《站台》《小武》《任逍遥》等电影仅限于对地方怀旧的反思与突破。从《山河故人》中我们看到了贾樟柯电影新的发展趋势，即从地方向全球、从纪实向虚构、从纪录片向商业片、从现实向超现实主义的迈进趋势。当然，《山河故人》的这一探索并不完美，但是他赋予了他的故乡、他的故人和他的山河在全球化时代中的新意义和新使命。

注释：

- ①贾樟柯：《贾想：贾樟柯电影手记1996—2008》，北京大学出版社2009年版。
- ②郭小春：《从媒介尺度的视角看华语电影的文化主体性建构》，《当代电影》2016年第9期。
- ③[美]曼纽尔·卡斯特著，夏铸九、王志弘等译：《网络社会的崛起》，社会科学文献出版社2001年版，第506—507页。
- ④赵静蓉：《文化记忆与身份认同》，生活·读书·新知三联书店出版社2015年版，第27页。
- ⑤[英]齐格蒙特·鲍曼著，欧阳景根译：《共同体》，江苏人民出版社2003年版，第13页。
- ⑥[美]罗伯特·考克尔著，郭青春译：《电影的形式与文化》，北京大学出版社2004年版，第17页。

* 本文系国家社科基金后期重点资助项目“都市文化生产的媒介实践研究”（项目编号：19FXW A002）的阶段成果。

（作者单位：湖南科技职业学院）

失序的现代性：《风中有朵雨做的云》中的“城市景观”

◎ 田茵子

摘要：文章引入鲍曼有关“流动的现代性”理论，对电影《风中有朵雨做的云》所呈现的广州城市形象展开解读，探讨娄烨是如何通过废墟、雨雾、夜色、“游荡者”等一系列暧昧、灰色、边缘的城市意象书写一个动荡而感伤的“失序之地”，进而反思20世纪90年代之后广州迅速发展所引发的各种现代性问题。

关键词：《风中有朵雨做的云》；流动的现代性；城市美学；“游荡者”；娄烨

“对于我们来说，今天的城市是什么？我认为我写了一种东西，它就像是在越来越难以把城市当作城市来生活的时候，献给城市的最后一首爱情诗。”^①这是卡尔维诺写在《看不见的城市》前言中的一段话。诚然，城市不仅是人们日夜栖居的建筑之群，也是等待被书写的美学空间，恰如巴黎之于海明威、京都之于川端康成、上海之于张爱玲、北京之于老舍，每一座城市都有属于它的声色与灵魂。在现代社会中，电影，亦是捕捉城市神韵的艺术能手，无数电影都通过镜头生产和再生产不同城市的故事和重构城市景观，为人们认识城市提供了独特的影像视角。当然，在我国，电影多聚焦于北京、上海、香港和台北等城市，广州虽然也贵为一线城市，却很少受到当代电影的眷顾。而由娄烨所导演的《风中有朵雨做的云》（2019年）则将摄像机的镜头对准了广州，努力再现广州那些不为人知的城市故事和城市景观。《风中有朵雨做的云》所讲述的故事发生在千禧年前后的我国前沿城市广州，该城的城建委主任唐奕杰莫名其妙地于繁华都会的“城中村”坠楼身亡，年轻警官杨家栋负责调查此案，并由此牵扯出一系列权色交易、官商勾结的隐秘旧事。这部拍摄于广州的电影聚焦改革发展的广州城市，导演娄烨以其擅长的镜头通过废墟、

雨雾、夜色、“游荡者”等一系列暧昧的、边缘的城市意象，竭力书写繁华广州的另一面——一个处于动荡而感伤的“失序之地”。在这里，本文将引入鲍曼“流动的现代性”的相关理论，对《风中有朵雨做的云》所呈现的令人不安的广州现代性城市形象展开批判性的解读。

一、失序之地：雨雾中的废墟城市

灰蓝色的阴冷天空之下，“城中村”的破旧小楼杂乱无章地交错着，大片的房屋已在拆迁工程中化作废墟：断壁残垣上尘土飞扬，地面上满是砂砾、砖块与生活垃圾，围栏上晾晒着村中居民的衣物，孩子们则在四处暴露的生锈钢筋间肆意玩耍……此时“进行拆迁动员”的消息忽然传来，青壮年村民们纷纷放下手头的活计，穿过破碎的、肮脏的旧日家园，抄起棍棒跑向动员会现场，一场激烈的反抗与械斗仿佛就要拉开序幕——这是《风中有朵雨做的云》的开头场景，一个处于变革的、动荡的、失序的城市景观通过电影镜头展现出来。

在书写广州时，娄烨没有选取“小蛮腰”（广州塔）、沙面、白云山等自然或者摩登都市景观，而是选取了“城中村”这一混合了城市文明和农耕文明的独特意象，借助“拆迁风波”这一主题，将中国当下社会的城市巨变及其所引发的动荡视觉化、景观化和场景化。“城中村”在这里不仅是人

们居住的场所，而且变成了容易与摩登化和现代性城市产生激烈冲突的传统世界和废墟之地。作为废墟而出现的广州城市景观是一个关乎现代性的隐喻——现代生活的到来必然伴随着传统的瓦解。鲍曼认为，最先被“褻渎”的第一个神明，正是传统的忠诚，即“束缚人们手脚、阻碍人们前进和约束人们进取心的习俗性的权利和义务”；人们通往理性计算道路的屏障被消除了，“仅仅保留构成人们相互关系和祥和责任基础的诸多纽带中的‘货币关系’（cash-nexus）纽带”。^②作为“传统”之象征的“村庄杂居”被拆毁，作为“现代”之象征的“房地产业”大力进驻，工具理性（instrumental rationality）得以占据支配性地位，利益博弈成了所有问题的最终答案，“现在，社会生活的‘基础’为其他所有的生活领域创造了一个‘超级结构’（super-structure）……它的唯一功能就是为社会连续和平稳的运行服务”。^③过去、现在和未来就此断裂。姜烨将广州刻画为一个瞬间分崩离析的“废墟之城”，书写了在现代性的猛烈冲击之下，城市变革所历经的失序与创痛。

除了对“城中村”的描摹，《风中有朵雨做的云》十分注重对“水”这一元素的运用。影片大量纳入江水、雨天、云雾等图景，有意识地将广州打造为一个潮湿暧昧的“水之城”。具体而言，当女主人公犯下命案，在男主人公的陪同下到荒芜偏僻的江岸烧毁尸体，冰冷无情的江水在暗处涌动，发热的火光映出他们汗水淋漓的脸庞；当女主人公在惘然中登上雾气重重的露台，其背后的天空乌云密布、电闪雷鸣、暴雨将至。姜烨偏好在电影中使用极端天气，在南京拍摄《推拿》和《春风沉醉的夜晚》之时，便将雨水作为修辞而引入；在广州取景的《风中有朵雨做的云》，更是结合了岭南地区的气候特征，大量采用了强降雨天气，“雨水中的诗意城市及电影内外故事所激发出来的忧伤和悲愤，都给予都市青年最好的代入感，他们的都市感伤和‘时代的情绪’在这里可以得

到宣泄”^④。如此，“水”元素的充盈，一方面为影片增添了一丝浪漫化、诗意化的美感，一方面也让一切具有模糊、暧昧乃至恐怖的特征。幽暗污浊的江水、暴戾乖张的大雨、神秘缥缈的云雾……《风中有朵雨做的云》将“水”这一元素，演绎为暧昧的、边缘的、充满罪恶气息的视觉符号，不但为故事人物的苟且之行、齷齪之举进行氛围铺设，亦是与传统瓦解时期的“众生相”桴鼓相呼应——当“可为与不可为”的边界开始变得模糊，恰当的社会与道德规范出现缺位，人们会陷于茫然无措的社会经验，由此可能导致各类异端心理与行为的涌现，这正是涂尔干所称的“失范”。如此便意味着，“所谓明显属于个体的‘精神状态’（states of mind），实际上应理解为广泛的社会与文化状况之产物与反应”^⑤。

正是通过“水之城”的变幻莫测、朦胧迷离，《风中有朵雨做的云》将现代性问题与人们心中的失范、失常、失措、失序的精神状态联结起来，书写了现代社会变革时期最为普遍的“时代的情绪”——个体精神的彷徨踟蹰和迷惘不安。此般苦闷，或许可以用《麦田里的守望者》中的一段叙述加以揭示：“嗯，我就这样沿着五马路一直往前走，没打算带什么的，接着突然间，一件非常可怕的事发生了。每次我要穿过一条街，我的脚才跨下混账的街沿石，我的心里马上有一种感觉，好像我永远到不了街对面。就觉得自己会永远往下走、走、走，谁也再见不到我了。”^⑥忧心忡忡、迷惘不安，不知去往何处，不知到达何方，这就是“现代人”的现代性感受，也即吉登斯所说的“存在性焦虑”，这种“存在性焦虑感”经常就表现为对日常生活世界真实感受的丧失：“对于日常活动和话语的异常琐细的一面，可能出现的另一方面的问题在于潜伏着无序（chaos）。这种无序不仅仅是无组织化，而且也是对事物和他人的真实感受本身的丧失。”^⑦

二、孤寂之地：个体化与城市“游荡者”

暮色之下，警官杨家栋一人驾车穿街过巷，在幽暗的马路上疾驰，唯有车头灯那白惨惨的光线勾

勒着他沉郁的脸庞；牵扯到命案中的年轻女孩小诺，静静地眺望着远处闪烁迷离的夜景，暗自神伤；僻静的老式居民楼之间，狭窄的旧街道之中，嫌疑人在黑暗与阴影的掩映下奔逃流窜，慌乱的脚步声兀自回响……《风中有朵雨做的云》几乎通篇使用“低影调、冷色调”的组合，大量呈现城市的夜色与阴翳；街道上亦是无甚“人烟”，行人几乎是点缀般的存在，并没有惯常的稠密人潮。如此，通过一系列颇为压抑的镜头语言，《风中有朵雨做的云》中的广州被打造为一个属于暗夜的寂寥之城，人与人的间离、疏远得以被细腻地、艺术化地表达出来。“谁此时孤独，就永远孤独”，孤独成为整座城市的底色，一个惆怅的、荒谬的“无缘社会”被刻画出来。

把它的成员看作个体，是现代社会的标志之一，且这并非一种“一次性”的界定，而是一个每天都要上演的过程。在固有的模式和框架被打破乃至丢弃时，“人们从旧笼子里被放出来……他们还不能在新秩序里重新找到现成的属于自己的位置”，由此，“编造模式的重担和失败的责任都首先落在了个体的肩上”。“个体化”即意味着每个人的身份（identity）从“承受者”（given）到“责任者”（task）的转变，“作为承袭而来的社会归属的‘家庭出身’（estates），已经为虚构成员资格的‘社会阶层’的目标所代替”。^⑧正如萨特所言，出生于资本家家庭并不够，还必须像资本家那样生活。因此，与家庭出身不同，社会阶层必须是加入（joined）进去的，而且“成员必须连续地在一天一天的行为中更新、再确认并得到检验”，如此，“现代社会存在于它的持续不断的‘个体化’（individualizing）的行动中”^⑨。这就意味着，现代性的演进为每个人都赋予了一份“必然的孤独”，将“人”从“家庭出身”这一传统的母体中剥离出来，使其成为一颗原子、一座孤岛、一个独立单位，若要摆脱这份孤独，就必须不断重复操练“扮演某一社会阶层”的游

戏，才能将孤独转化为“随时都会掉队”的焦虑。而《风中有朵雨做的云》中所呈现的寂寥之城，既是对这一现代性所带来的“孤独症候群”的写照，又隐隐透露出对这种无休止的、无限循环的“角色扮演游戏”的厌倦与失望——导演娄烨刻意规避了繁华的、明媚和人群稠密的白日广州，转而描绘阴郁、黑暗和孤寂的夜幕羊城，使得一份充斥着疲惫与庸碌的“都市感伤”渗透于每一帧画面。

从拆迁现场的满地废墟，到破旧民居的阴暗角落；从狭窄逼仄的街巷，到车水马龙的公路；从静谧的老式照相馆，到粤菜馆的豪华包厢，再到喧闹的夜店……《风中有朵雨做的云》的故事主线随着杨家栋的探案过程而逐渐展开，让观众跟随着这位年轻警官的目光，在广州城内奔走、追寻，反复叩问埋藏于这座城市中的秘密，广州城市的都会风貌得以在娄烨晃动的镜头中铺陈开来。此般叙事视角的选用，自然为影片赋予了许多迂回的、神秘的悬疑效果，有力地牵引着观众，品味抽丝剥茧的快意，同时，也在无形中为警官杨家栋这一角色，增添了一份城市“游荡者”的别样色彩。“游荡者”这一概念源起于爱伦坡的小说创作，读者可借助“游荡者”在都市中的行走，展开对现代生活的阐释。受此启发，波德莱尔指出，“游荡者”的任务正是阐明现代性，他就是现代生活的代言人。^⑩基于此，本雅明将“游荡者”视为一个辩证意象，“游荡者”既身处现代性之中，又游离于现代性之外，他既是现代性的产物，又是与现代性保持距离的观察者，甚至暗暗蕴含着打断现代性的革命潜能。^⑪

本雅明笔下的“游荡者”是犹豫迟疑的，是身处于人群之中而拒绝人群的，他有着踌躇的步伐和敏感的目光，如孤星一般对现代性加以洞察与揭示，该“游荡者”是具有布尔乔亚性格的知识阶层，喜欢现代性社会这种稠人广众的孤独感。而《风中有朵雨做的云》中的杨警官则更接近爱伦坡小说中游荡的“侦探者形象”，他的职业身份使他能够游走于城市的每一个角落，看到常人所看不到的城市景观，但又使他不属于这个城市的任何一处，而且他自身也陷入城市所设计的迷宫里，随时

都会遇到致命的危险。可以说，杨警官既是命案线索的追击者，又是游走在城市的边缘、与周遭保持着距离的观测者；他身上所浸透的迷惑与孤苦，既是来自于案件本身的复杂凶险，又隐含着一份城市“游荡者”的质疑——动荡的、变幻的现代都市生活，到底为你我带来了什么，到底是幸事还是灾祸？游走在巨大的现代性城市这种迷宫或者怪兽里，城市的“游荡者”杨警官或许会发出这样的感慨：“城市生活的每一天，都是人面狮身的笑容，永远难以捉摸。”^⑫

三、流动的现代性：娄烨的“城市美学”

过去，资本如同劳动力一样被固定在某一领域，如今，随着金融、房地产、劳动力市场的放开，“仅仅通过一个只包括公文包、移动电话和笔记本电脑的行李箱，资本就能轻松地流动”。如果说，早期的福特主义模式的社会仍旧是“立法者、规则设计者和监督者的世界”，是一个充斥着“领袖权威”和“导师权威”的世界，当下轻灵的、流动的世界则并未破坏权威，而是使得太多权威同时存在，“以至于任何一个权威来说，都不能长久地掌权，更不用说是成为唯一的权威”。^⑬整个社会由此被抛入了一个边界溶解的、“液化”的境地，鲍曼将此指认为“流动的现代性”（又译“液体现代性”），旧有的结构、格局、依附和互动的模式传统都被扔进熔炉，以得到重新的铸造。而《风中有朵雨做的云》所呈现的影像广州，正是“流动的现代性”的鲜明写照——经由废墟、雨雾、夜色、“游荡者”等一系列暧昧的、边缘的意象，社会变革时期的广州城，被书写为一个动荡而感伤的“失序之地”“孤寂之地”，一个传统瓦解、鱼龙混杂、暗流涌动的“灰暗之城”。而这样的“灰暗之城”，就是导演娄烨所追求的现代性的“城市美学”。

作为第六代导演的代表性人物之一的娄烨，他的作品大多以上海等摩登大都会为故事背景

或发生空间，但是无意于赞颂和书写这些摩登都市绚烂和繁华的外表，而是将注意力集中在城市的灰色地带，书写当代历史记忆的侧面乃至背面。^⑭在《苏州河》中，娄烨便将镜头对准上海的一条著名河流——苏州河，讲述着城市边缘人的痴缠爱情故事，镜头中呈现的不是外滩那些繁华的上海都市景观，而是污浊不堪的河流、废旧的楼群、生活窘迫的河岸居民。《苏州河》的开篇旁白便表明娄烨对于“城市的另一面”的偏好：“我经常一个人带着摄影机去苏州河，顺流而下，从西向东，穿过上海。这一个世纪以来的所有传说、故事、记忆，还有所有的垃圾都堆积在这里，使它成为一条最脏的河。可是还有许多人在这，他们靠这条河流生活。许多人在这里度过他们的一生。在河上，你可以看见这些人……看的时间长了，这条河可以让你看到一切。看到劳动的人们，看到友谊，看到父亲和孩子，看到孤独。我曾看见过一个女孩跳到河里，看到一对年轻恋人的尸体被警察从河里拖起来。”娄烨看到的是城市的边缘和灰色空间。当谈及在南京拍摄的《春风沉醉的夜晚》时，娄烨也多次讲述自己对于城市“模糊状态”的关注，他说道：“我个人认为南京是一个处在中间地带的城市，是‘灰区’的城市。我的意思是在中国，南京不如北京政治，不如上海商业，不如深圳和香港开放，但它又比重庆温和，比西部一些城市更进步，它是历史上的六朝古都，也是郁达夫时代的首都，它与残酷的中国近代历史有着千丝万缕的联系，同时江南的位置使它具有某种文人气质。我很喜欢。”^⑮《春风沉醉的夜晚》聚焦的便是南京的灰色地带。娄烨对于精确地、全面地复刻某座城市的社会历史风貌并没有十分浓厚的兴趣，而是集中表现灰色地带，并且通过对灰色地带的书写建构具有现代性特征的颓废城市美学景观。2009年，由孙周导演的电影《秋喜》亦是以广州为背景，该电影努力还原1949年前后的广州城市面貌——珠江两岸的贩夫走卒、骑楼街上的老字号店铺、精致富贵的岭南大宅、细腻繁复的茶楼餐点，这些场景都具有浓厚的粤地风情。然而反观娄烨镜头中的广州，除了镜头

中一些人说粤语之外，整个电影是没有太鲜明的粤地特色的，甚至导演在有意无意地遗漏诸多粤地的日常生活场景，而是用扁平化、模糊化的镜头替代立体化和生活化的城市景观呈现。总体而言，娄烨对于城市影像的捕捉，意在探讨一种变革之下、动荡之中的现代社会生活，以及身居于其中的小人物的飘摇命运，是一种对于“混沌”状态的书写与揣摩。

而这种“混沌”又指向何物呢？联系前文所言，流动的現代性的到来，正是“松开阀门”（releasing the brakes）的效力，“是解除管制、自由化、灵活化、弹性化的结果”，当旧有的、既定的秩序已溃散，系统性的、彻底的革命幻想亦会被击碎，抵抗者失去了他们可以攻击的对象。^⑩过量涌现的机会使人们时刻承受着选择的焦虑，并加剧了人与群体的断裂与疏离。“我是否做出了正确选择”的犹疑与难以决断的痛苦时常烦扰每个人，未知的风险和面对失败的恐惧压在每个人的肩头上。基于此，“随着机会的过量，毁灭、碎化和错位的威胁也增加了”，进行自我身份确认——这一所有人的相同任务，“必须由每一个人在完全不同的条件下来完成，那么它就把人们的处境割裂开来，并加剧了残酷无情的竞争，而不是将人们统一起来以产生合作和团结”^⑪。

由此，现代社会的人们在心理上陷入了一个更为模糊、疏离、捉摸不定的境地，而导演娄烨在影像中搭建的“边缘的、灰色的城市”，正是对这一精神状态的烘托与侧写，旨在触碰那悲与喜交加、爱与痛交织的情绪边界；对于现代人内心中那份隐匿的暧昧与感伤的敏感捕捉，正是娄烨作品的独特艺术魅力之所在。如此情致，或许与著名演员金士杰的体悟相近：“一个深刻的印象：几个月前旅行到欧洲，不意来到一个小镇，数十居民的小镇，春雪正融、环山抱水，那绝美的景色和构图我不曾见过，只能想象‘桃花源’。整晚开心得不能睡，坐在

阳台呆望着那山和水。到后来我发现，心中除了兴奋赞叹，竟有大量的痛涌现。这个痛与晋太原武陵人相似，与追寻二字相通。我体会到，这个痛是永恒存在的，即使站在天堂门口，身处桃花源的边界，心中悬念的仍是缺憾的人生，自己竟如此难以自持，甚至更加的不堪了。”^⑫

注释：

- ①[意]伊塔洛·卡尔维诺著，张密译：《看不见的城市》，译林出版社2012年版，第3页。
- ②③⑧⑨⑬⑯[英]齐格蒙特·鲍曼著，欧阳景根译：《流动的現代性》，中国人民大学出版社2018年版，第27页、第28—30页、第69—72页、第69—71页、第111—119页、第28—30页、第158页。
- ④王小鲁：《电影意义的生成——从〈地久天长〉到〈风中有朵雨做的云〉》，《北京电影学院学报》2019年第5期。
- ⑤[美]约翰费斯克著，李彬译：《关键概念：传播与文化研究辞典（第二版）》，新华出版社2004年版，第12—13页。
- ⑥[美]JD塞林格著，施咸荣译：《麦田里的守望者》，浙江文艺出版社1992年版，第179页。
- ⑦[英]安东尼吉登斯著，赵旭东、方文译：《现代性与自我认同》，生活·读书·新知三联书店出版社1998年版，第40页。
- ⑩⑪上官燕：《游荡者，城市与現代性：理解本雅明》，北京大学出版社2014年版，第117—118页、第206页。
- ⑫胡晴舫：《未来之城》，《大方》2011年第2期。
- ⑬王一川：《重建当代历史记忆的背面——简析影片〈风中有朵雨做的云〉》，《当代电影》2019年第5期。
- ⑭陈炯：《娄烨：不要害怕电影》，《时代周报》2009年5月6日。
- ⑮赖声川：《赖声川剧场（第一辑）：暗恋桃花源 & 红色的天空》，东方出版社2007年版，第94页。

* 本文系国家社科基金后期重点资助项目“都市文化生产的媒介实践研究”（项目编号：19FXW A002）的阶段性成果。

（作者单位：暨南大学新闻与传播学院）

意识形态与乌托邦

——电影《芳华》的空间景观与身体政治

◎ 原雪辉 于莉莉

摘要:《芳华》的创作以意识形态为底布将文工团作为一个“传声筒”,承载了严歌苓对集体主义从认同到怀疑再到消解的时代记忆。文章试图通过对冯小刚创造的文工团空间携带的浪漫化景观,从异质性个体生命体验的角度探讨电影空间的效用,并在身体政治景观的作用下把握不同空间的连结。

关键词:《芳华》;空间实践;规训;身体美学

电影《芳华》以一代人鲜明而独特的青春记忆在当时刮起了影院内外一股怀旧风,文工团作为影片的第一现场通过导演与观众内在的集体记忆以及外在的时空绵延引发了一阵追忆“芳华”的热潮。文工团的存在、发展与时代条件下的意识形态息息相关,在这个由各个阶层的独立细胞构成的单位组织结合体中,用个体的生命体验回溯文工团空间的意义建构,并以身体为连结点串联起了创伤与修复的集体空间实践。

一、文工团空间与意识形态的再生产

作为军队文艺团体,文工团是军队的重要组成部分,在当时是基层战士身处艰苦的军营生活和残忍的战场中唯一的色彩,继承革命宣传队的政治和文化传统,以部队官兵为服务对象,一切文艺活动都围绕部队的文化需求展开,因此其管理机制上有一定的规范。

文工团作为特殊年代诞生的文艺团体在严歌苓的剧本和冯小刚的镜头下有别于普通大众对文工团的刻板印象,以一个“时代传声筒”的角色呈现了作为军队重要组成部分的物理空间和以政治文艺服务为主要内容的

文化空间。最初以中国工农红军宣传队为雏形而诞生的文工团承载了为军队服务的使命,它的诞生以及命运流变都与战争息息相关。《芳华》中的文工团在那场战争中通过文艺演出鼓舞士气、宣传意识形态和野外战地救护成为那个时代记忆里芳华与创伤同在的历史场域。

冯小刚导演镜头下文工团的空间魅力基于自身的记忆回溯与电影空间本质所携带的奇妙的景观特色,他将文工团塑造成了一个富于诗意的动态空间以及在这个空间中一群风华正茂的青春胴体,片中大量文化符号的呈现诸如歌舞排练和表演、大锅饭、稀缺的零食、军装,不只在影片空间中以青春昂扬的激情鼓舞着浴血沙场的战士,更以云淡风轻的姿态重塑着屏幕前的观众的记忆。在进行文艺表演的功能展现时,文工团以极富专业性的艺术精神充当了那个年代青春舞台、艺术追求的空间形象,以一种独特的戏剧张力将艺术精神和政治使命结合在战地舞台上进行空间实践,这使得革命理念能够借助表演性的艺术渗透进每一个人心里。马克思主义空间哲学理论家列斐伏尔指出:“具象的空间包含着复杂的符号意义,与隐蔽的社会生产相联系,同时也与艺术相联系。”^①空间是一种社会的产物,它受到社会生产和社会关系的影响,在这里文工团作为革命

性文艺的空间形象，在充当歌舞戏剧等表演能指的同时，其革命宣传功能使其将文艺性外核与革命性内核碰撞连接，其独特的空间张力成为特殊时期政治意识形态的承载和艺术发展的高地。

影片自前期宣传到上映期间，“银发一族”被其中所呈现的文艺典范一度唤起了他们的记忆认知和艺术认同，即使作为新时代的年轻人也多数被影片中展现的歌舞典范深深折服。那一代人尤其是专门从事文艺创作和宣传的文工团成员参与了文艺典范的再生产，他们被召唤为革命的主体，在个体经验的基础上一起形塑着那个时代的集体生命体验。影片将极富时代特征的艺术表演形式进行艺术再造，《草原女民兵》《沂蒙颂》《红色娘子军》等歌舞表演贯穿全片，为观众营造了浪漫的青春怀旧氛围，在艺术上力图呈现文艺兵们自我理想化的追求，同时将革命精神幻化为美妙的肢体动作和音乐，将戏内戏外的革命记忆得到政治升华。文工团建立初期就担负着为普通老百姓做革命理念宣传的作用。影片开始在街头刷写革命标语的视觉镜头，画外音萧穗子对刘峰的介绍也以歌颂默默无闻的英雄这种革命奉献精神为引领，进而为我们引出了影片的第一现场——文工团，在影片中文工团与前线部队一起担负着革命斗争的作用，不仅在战场上以革命文艺的表演形式，更在文工团大院内部以斗争的方式宣扬革命精神。法兰克福学派提到的“工具化”理论指出：“活动的价值对它来说是内在的，同时对另一目的或价值的定性区分与人类工作或游戏的其他形式相联系。”^②文工团承载了政治宣传和革命鼓励的内在价值，通过革命舞曲等形式将宣传和鼓舞的目的与军队战士们的革命精神和战斗士气相联系，在当时物质匮乏和技术落后的条件下，文工团成为提升军队战斗力的重要一环，作为意

识形态输出与再生产的重要工具，文工团起到了意识形态国家机器的作用。阿尔都塞指出，“一种意识形态总是存在于一种机器及其实践或常规之中，这种存在即是一种常规的存在”^③，阿尔都塞在这里强调了意识形态作为一种物质的存在，通过意识形态国家机器来传达统治阶级的意志。文工团作为一种空间场所不仅具有了物质存在的特性，更作为国家意识形态机器传达主流阶层的思想，成为军队和文艺兵们精神力量的象征和塑造者。

文工团所承载的双重价值产生了包括冯小刚在内的所有那个特殊的历史场域中的人记忆中美好而荒诞的生存图景。社会由自身逻辑和必然性形成的空间所组成，这和自然空间与社会的生产和再生产密切相关，这些空间形构了不同的“场域”，社会学家皮埃尔·布迪厄指出：个体“就被抛入这个空间之中，如同力量场中的粒子，他们的轨迹将由‘场’的力量和他们自身的惯性来决定”^④。在当时崇尚集体主义，摒弃甚至消除个人主体性的时代环境中，文工团作为一个独立的文化场域，或者说一个由国家意识形态所建构的“组织”单位，在进行意识形态宣传过程中无形地消解了作为个体的理想。这个革命的文化场域集结了像郝淑雯和陈灿一样具有等级优越感的革命后代、从上海优越家庭来的大小姐林丁丁以及拥有各种能歌善舞且成分清白的青年男女，而出身平凡但自身被动处于超我境界的刘峰以及家庭出身悲惨的何小萍在这个“组织”里就成为了集体意识形态斗争的对象。在文工团内部这个显性空间中，不同个体之间因青春年少以及胴体的吸引编织着各种各样的关系，在集体主义的氛围中他们为了共同的目标进行着文艺性的空间实践。但在文工团之外，个体与其家庭紧密相连，在社会这一外部空间，个体所代表的家庭形成了不同环境、不同阶级的隐性的家庭空间，而从破碎再生又被驱逐的家庭中迈入人生希望。文工团的何小萍依然难以融入这个由等级秩序组成的“大家

庭”，因而在显性空间和隐性空间的转移中与社会相勾连，并在个体命运的流转中建构社会变动给人们带来的创伤性记忆。

二、作为乌托邦的文工团解体

编剧严歌苓在对文工团的描述中与冯小刚一道将个人经历与时代相结合，依附于时代对他们记忆中的集体即文工团进行了一个从认同到怀疑最终走向逃离的过程。在空间功能上，受意识形态的规训，文工团承担着政治宣传的作用，是红色文艺绽放的舞台，随着战争结束和革命形式的转变，无产阶级意识形态传播者的角色自然也会被功能性消解。

《芳华》是一段被意识形态定型书写的历史，作为隐喻性象征的意识形态被消解在影像结构的裂缝之下，凭借冯小刚和严歌苓的创伤性集体记忆为观众展示了一个乌托邦的绽放时代的影像空间。在中国影视文化研究的语境之下，以意识形态作为“元话语”来探讨存在于影像空间中的独特内涵和叙述方式。中国历史发展的时代环境使不同的阶层群体形成了一种认知社会的机制，在对意识形态进行界定的过程中，借鉴特里·伊格尔顿的概念：“社会生活中观念、信仰、价值的普遍的物质生产过程”和“特定阶级或集团的生存状况和体验。”^⑤伊格尔顿将意识形态跳脱于单纯的个体经验而将其放置于社会层面上来理解，这能够很好地帮助我们来理解意识形态属性下影片中不同个体在文工团这个小社会空间里的命运走向以及对集体主义的反叛。阿尔都塞指出：“意识形态国家机器以‘意识形态方式’发挥其功能作用。”^⑥文工团在这里作为国家意识形态国家机器势必担负着彰显国家意志，尤其是时代精神和革命精神的作用，它将朴素的生活观念和舍己为人的价值观集中体现在刘峰这个人物符

号上，刘峰被置于道德的最高点甚至信仰的高地，超脱于普世价值观的神坛地位，在文工团这一特定空间中严格按照政治和军事纪律来层层管理，个人的生命欲望体验被裹挟在了不可见之处。由于意识形态和生产关系密切相关，不同时代下的生产关系要求通过国家机器的权力作用来保证，阿尔都塞认为：“劳动力再生产不仅要求一种劳动力技能的再生产，同时，也要求一种对现存秩序的规则以人身屈从的再生产，即工人们对统治意识形态的归顺心理的再生产，以及一种剥削和压迫的代理人们恰如其分地操纵统治意识形态的能力的再生产。”^⑦文工团作为军队文艺生产和意识形态的传声筒，在积年累月地进行文艺生产活动的同时，严格地按照军队秩序进行空间实践并接受意识形态的规训。在国家意识形态规训机制之下，文工团符合一种规训艺术的“严格纪律”，在文工团空间里起规训权力最主要的功能是“训练”，这也是影片开始直至影片结束冯小刚芳华记忆中最耀眼灿烂的空间景观呈现，“训练”是独属于文工团空间的规训功能，区别于规训前的挑选和战地表演的征用，在这里是为了更好的挑选和征用而在规训机制下严格的对操练对象的训练。通过意识形态的规训和技术训练，文工团将散布在各个阶层各个环境中的盲目的肉体 and 独立细胞有秩序地排列组合成一个组织结合体，“训练”造就个人，同时又泯灭个人，作为一种把独特个体既视作操练对象又视作操练工具的权力的技术，谦恭而多疑的形成了一种令这些独立细胞相互凝结又集体排斥的持久的运作机制。而被推上神坛的刘峰和受尊崇意识形态的规训却又被排斥在外的何小萍被无上推崇的集体主义抛掷在了时代禁忌的位置，无法与时代和这些规训权力合谋。“触摸事件”中刘峰被严刑逼问，这种审讯方式并不是为了获取真相，也不经过严刑拷打，而是在被规定的程序内以不被认可的受害者的身份在受制约的形势下被迫承认罪行的合法运作。受意识形态规训的文工团是通过何

种方式来体现其权力的？与文工团的功能性质类似，表演是一种仪式，一种宣扬意识形态的仪式，通过严格的规定形式实现政治仪式的作用，具体表现在影片中几组大事件发生之后文工团按规定停演或修改演出节目。在意识形态的规训之下，集体成为不自觉的执行者甚至是恐惧者，造就了集体恶的空间景观：“触摸事件”中林丁丁将刘峰的爱意表达认为是对神圣的亵渎和辜负，以及集体对“犯错”的“雷又锋”的冷漠态度和对何小萍的排斥，何小萍像一个“囚禁者”被窥视，“胸罩事件”令独自在舞蹈房练功的她被放置于中心瞭望塔（在这里指文艺兵们居住的红楼宿舍）的窥视之下，与其说那些好奇海绵胸罩归属于谁的文艺兵们在楼上窥视着泳池旁飘摇在风雨中的“脏物”，毋宁说是在窥视着已被集体定性的“撒谎精”并等待她将其“脏物”拿走后“人赃并获”，但终究还是被代表意识形态的、试图替天行道的伪道义者呵斥和规训。

严歌苓笔下的文工团“红楼”前身是军阀姨太太们居住的空间，是一座外表破败遗存着旧社会痕迹的老式宅院，但在严歌苓与读者的心里是有着独特价值记忆的“神圣空间”。与此相类似，冯小刚镜头下的文工团也是一处超脱世外的“乌托邦”，但在这里“乌托邦”的概念与当时的社会革命相联系被赋予了阶级色彩。法兰克福学派哲学家马尔库塞对乌托邦思想的态度用来理解文工团在这里的乌托邦色彩再好不过，“马尔库塞非常赞赏超越既存社会的‘乌托邦精神’，试图用‘乌托邦（的）’来修饰那些被既存社会挡住去路的冲动（impulse）、热望（aspiration）和幻想（fantasy）”^⑧。马尔库塞的乌托邦思想，不同于空想社会主义中对乌托邦“无此地方”的解释，而是集一切美好愿景的可能实现的地方，类似于福柯提出的“异托邦”思想，

但在《芳华》这部影片中一切超越既存现实的热切和幻想的青春记忆被冯小刚浓缩在了文工团空间里，我们无法确知那个时代文工团真正的模样，但他给我们呈现了一个布洛赫意义的“乌托邦的”文工团，一种普遍存在于一代人记忆中的精神现象，在布洛赫这里，“乌托邦的”通常和精神意识相勾连，指代对美好的期盼，或许正是深刻的伤痕记忆令严歌苓和冯小刚更倾向于为观众展现一个充满热望和冲动的文工团，尤其在时代文化、服装样式、歌舞表演的展现中用极富浪漫化的诗意表现手法天真地映现出那个令我们无限遐想的乌托邦空间，某种程度上，影片中文工团空间与创作者和“银发一族”的关系是一种“人与实际生存状况之间的想象性关系”^⑨。文工团在革命和战争中乌托邦的象征地位，与刘峰的神性地位，在超我中偏离了人性和自由的正常轨道，在时代症候形成的集体无意识伤害中我们瞥见了刘峰在自我观照中对人的本能欲望和像正常青年恋爱的渴望。在这种渴望中，我们看到了一种对社会情感结构和社会关系以及其生产关系的独特理解，带有意识形态的性质。刘峰命运的大起大落受惠于意识形态的规训却又损毁于阶级斗争的漩涡，在对文化霸权的反抗中重塑着意识形态的乌托邦想象。

作为时代传声筒和意识形态宣传工具的文工团在时代的裹挟中与战争一起走向了形式的消亡和精神的永恒，对全知视角的萧穗子和诸多情感代入的观众来讲，文工团的解散无异于乌托邦的消逝。至于空间裂隙产生的原因，首先基于刘峰与何小萍对等级化的怀疑，充当“活雷锋”的刘峰在这个由不同家庭背景和阶级人群构成的组织群体内凭借一切符合英雄主义的特质获得了从上至下的尊崇和爱戴，“以名誉、光荣和爱国主义作为号召，最有可能影响到组成群体的个人，而且经常可以达到使他慷慨赴死的地步”^⑩，这就是为人所称道的雷又锋，抗洪救灾、舍己为人的英雄品质，在那个弘扬集体主义和牺牲精神的时

代，价值评判标准不允许任何异质形态的存在，被推上神坛的英雄一旦回归自身便违背了价值标准而被打入万劫不复的境地，这是因为他并没有因为所有的英雄事迹而成为等级秩序的接班人。而像郝淑雯从出生就处在社会固化的等级秩序高处的人。其自身优越感是刘峰与何小萍无法企及的。何小萍的自我救赎在残酷的现实面前被彻底击溃，“军装事件”是社会身份转换的一次表演，在一种“当解放军就没人欺负了吧”的权力话语中，多次被欺辱的自身经历尤其是被抛下神坛的最善良的刘峰的悲惨遭遇让她重新回到自身，不再渴望集体认同，甚至起身反抗以示对等级化的怀疑和集体主义的背弃。然而影片在文工团解散之际的告别酒宴，以极富感染力的表现形式复现深厚的战友情谊，用酒精麻痹和集体合唱来弥合存在于文工团的阶级差异和人际冲突，只是这样的场景缺失了刘峰与何小萍，一种想象性的阶级弥合与不舍情谊更具讽刺的悲情意味。在内部情感的裂隙之外，外部环境是造成文工团解散的客观直接性原因。战争结束之后，担当革命精神文艺宣传工作的文工团影响力势弱，随着时代的发展，文工团的表演形式和政治形态脱离了大众的审美趣味，从牛仔裤和邓丽君歌曲的传入可见一斑，政治功能的消退以及新兴事物的冲击令文工团不再具备存在的意义，在军队和国家政策的调整下文工团势必要随着它为之服务的战地一起消失在时代的洪流中。当现代文化思潮和社会改革的步调加快，每个人都在为自己谋出路，即使不被政策解散，文工团的分崩离析已是必然。

三、身体作为文工团内外空间的“连结点”

源于严歌苓创伤性记忆的文本写作在与冯小刚视觉化合谋过程中通过时代形塑了个体的生命体验，而这些集体记忆与生命体验

嵌入了社会空间的影响。福柯强调：“身体是来源的处所，历史时间纷纷展示在身体上，它们的冲突和对抗都铭写在身体上，可以在身体上面发现过去事件的烙印。”^①《芳华》用身体话语再现青春怀旧的同时将身体作为重要的连结点串联起了文工团的内部与外部空间网络，以浪漫化的语法揭示了创伤与修复的政治空间实践。

文工团作为特殊年代意识形态传声筒的集体空间存在，其形成和运作不单是政治文艺要求，还包括不同个体之间的微妙关系，由于身份背景和阶级的差异，文工团里不同个体的关系不是有序的平均分配，相反，是一种无序的牵制，文工团的目的在于塑造集体的形象，因此作为集体异质性存在的刘峰与何小萍在这种无序的牵制中成为时代斗争精神的牺牲品。“人之所以为人，就是他有令人憎恨也令人热爱，令人发笑也令人悲怜的人性。并且人性的不可预期，不可靠，以及它的变幻无穷，不乏罪恶，荤腥肉欲，正是人性魅力之所在。”^②在这里，身体美学体现了人道主义的身体关切，文工团的“活雷锋”刘峰因着由人性散发的良善被冠之以集体英雄主义的地位，从集体主义视角对刘峰的肯定将刘峰推上无欲的神坛，在被林丁丁的个体否定之后，一度光芒万丈众星捧月的丰碑又被集体主义摔得粉碎，刘峰与文工团除何小萍以外的战友们之间相对平衡的关系见诸于他抛开人性之外的道德牵制，而刘峰与众人再次回归到相对平衡的无序牵制关系当中时，是他被联防办的土匪行径欺辱之时郝淑雯的出手相助，如果说刘峰被处分之时文艺兵友们的冷漠是一种自上而下的无视，那郝淑雯这时的相助则是一种自上而下的怜悯，一种对“同一阵营”战友被外人欺辱的反抗。也正是这种无序牵制关系的不稳定性，让刘峰在“触摸事件”之后甘愿奔赴战场试图完成自我救赎，曾经作为罪魁祸首的手臂在战场中被炸穿动脉，以舍身取义的姿态即使放弃生命也要完成英雄的使命，以手臂

或者说刘峰身体作为连结点将空间从文工团转向战场完成了空间转换的艺术和历史逻辑，又通过假肢在一场阶级欺辱事件中将空间转向开放后的现代空间。

影片浪漫化的视觉展演通过女文艺兵们美好的胴体来展现。冯小刚镜头下的文工团处在特殊的历史时期却有一种超然性，不仅表现在影片的拍摄手法，更在于冯小刚以一种凝视的目光对女文艺兵胴体的完美呈现，然而这又是极具讽刺意味的，文工团像童话城堡一般镶嵌在冷酷的时代现实中。她们的青春胴体与文工团一样充当了功能性的身体表演，并通过各种身体训练来提高个体的身体意识，与时代精神和文艺表演形式一起遮蔽了作为其本体的独立意义，阶级意识形态借助于身体的自然性，从身体到外部服装再到身份等级，刻画着不同身体的生命体验。当身体遭遇指责与嘲笑时，舒斯特曼的身体美学观指导我们要尊重身体在生命中的本质地位。何小萍因体臭初入文工团便被郝淑雯嫌弃，军装事件以及之后的“托举”事件和“胸罩”事件在不同身份阶层的自我认知中完成了社会身份的展演，这不仅是文工团这个小集体空间的关系矛盾，更延伸了社会空间的等级冲突，在身体与环境的互动关系中，身体美学的社会作用发生异化，刘峰与何小萍始终都没有完成身份的转换，由林丁丁、郝淑雯、陈灿和政委等人组成的隐形金字塔空间始终都无法容纳刘峰与何小萍的介入，正是这样的身份裂隙造成的空间裂隙，使刘峰残缺的身体与何小萍异态的身体具有了空间指向性且远超于其身体本身的意义，而刘峰与何小萍身体的流放成为不健康社会身体的隐喻。

“身体是事件被铭写的表面，是自我被拆解的处所，是一个永远在风化瓦解的器具。”^⑩不同的时代背景下身体被意识形态规训，但

身体的自然天性却又总能进行逾越，呈现在身体上的一种抗争形式就成为一种特殊的身体政治景观。作为典型的空间实践，表演式抗争存在于底层群体的抗争谱系之上，意识形态下人道的眷顾让失去权利的牺牲人的命运转折跌宕，“你永远不知道它投下的是炸弹还是食物包裹”^⑪。在文工团和战地医院见过了太多的残酷、遭遇了太多冰冷对待的何小萍，在救死扶伤之后成了英雄，突然的殊荣却让她变得精神失常，而被众人奉为道德模范的刘峰获得的太多的荣誉与奖章在被下放的那一刻也只不过是一堆印着荣光的废品，而他却想要在尸横遍野的战场借生命实现自己的价值，通过牺牲身体来洗刷“耻辱”。更具讽刺意味的是何小萍的两段独舞：被减掉的高原独舞与重点呈现的草地独舞，何小萍独自刻苦地练习舞蹈，试图通过身体资本的提升实现自我价值并获得集体尊重甚至身份转变，这种自我保护终究没有得偿所愿。高原独舞虽然被剪掉了，但何小萍装病却是她的身体表演式抗争的首次出场，在这过程中伴随着特定的空间实践，尤其是在恶劣条件下战地慰问演出的一种身体政治实践，何小萍的个体权力诉求失败，但这一身体抗争形式却表达了一种人性的智慧。何小萍的草地独舞作为一种身体实践，让过去的事件以持久性身体记忆的方式沉淀在她的身体里，当她起舞的瞬间，影片将此刻的舞台空间与文工团空间尤其是托举事件中的练功房和高原舞台空间相连结，这不仅是对自我记忆的激活，更是在无意识中对创伤性记忆的修复和消解。

文工团的经历对冯小刚一代人的意义非凡，与严歌苓的一拍即合不仅是对集体记忆的追认，也是对时代空间的重新认知和反思。在这个富于诗意的动态空间里，我们看到了意识形态传声筒的独特效用以及革命精神的有效传承，同样也看到了集体主义对个体戕害的贬斥，而作为异质个体的身体实践，抛开了不稳定的无序

牵制关系，在连结不同空间关系的过程中不仅实现了自我的救赎，更完成了创伤性集体记忆的消解和对空间记忆的缝合。

注释：

① Henri Lefebvre. The production of space [M]. London: Blackwell Ltd, 1991.

② [美] 弗雷德里克·詹姆逊著，王逢振译：《快感：文化与政治》，中国社会科学出版社 1998 年版，第 238 页。

③⑥⑦⑨ [法] 阿尔都塞著，李迅译：《意识形态与意识形态国家机器》，《当代电影》1987 年第 3 期。

④ [法] 皮埃尔·布尔迪厄著，刘晖译：《艺术的法则：文学场的生成和结构》，中央编译出版社 2001 年版，第 15 页。

⑤ Terry Eagleton, Ideology: an introduction, London: Verso 1991, p28-30.

⑧ 邓光辉：《意识形态与乌托邦——当代影视文化研究的理论与方法》，文化艺术出版社 2005 年版，第 12—13 页。

⑩ [法] 古斯塔夫·勒庞著，冯克利译：《乌合之众》，中央

编译出版社 2005 年版，第 39 页。

⑪ 汪民安：《身体的文化政治学》，河南大学出版社 2003 年版，第 4 页。

⑫ 严歌苓：《芳华》，人民文学出版社 2017 年版，第 55 页。

⑬ Michel Foucault, Language, Counter Memory, Practice, Bouchard, 1981, P148.

⑭ [斯洛文尼亚] 齐泽克著，邱瑾译：《我们卷入战争了吗？我们有敌人吗？》，《生产》第一辑第 76 页。

* 本文系 2019 年国家社科基金后期资助重点项目“都市文化生产的媒介实践研究”（项目编号：19FXWA002）的阶段性成果。

（作者单位：苏州大学传媒学院）

本栏目责任编辑 马新亚

超越“工业美学”：重建中国电影的历史期待

◎ 赵 宜 韩皎然

摘 要：近年来，随着一系列主旋律商业电影对本土电影市场的成功开拓，使“主旋律电影类型化”成为中国电影产业的核心命题之一。面对这一全新文化现实，有研究者以“电影工业美学”等概念展开阐释，进而认为好莱坞式的电影工业体系是中国电影产业的未来路径。这一判断试图回应中国电影在上世纪末生成的以商业化与市场化为代表的历史期待，但也同时压抑了中国电影文化实践更真实的内生性需求。因此，文章经由对2019年“国庆档”现象的分析，在“献礼片”所打开的时间与空间尺度上，对“电影工业美学”的原则和判断逻辑进行解构，探寻中国电影产业新的历史可能。

关键词：献礼片；类型电影；主旋律电影；电影工业

2019年的国庆节，适逢新中国成立70周年的重大节点，而国庆期间的一个重要文化现象便是三部“献礼片”——《我和我的祖国》《中国机长》与《攀登者》的共同发生。三部影片的假期总票房直逼40亿人民币，使“国庆档”成为主题明确的主流电影档期。可以说，这一电影事件既是对极具中国特色的“献礼片”在生产、发行和放映等环节的创新探索，也是继《战狼2》《红海行动》之后，又一次对“主旋律电影类型化”命题的成功表达，因而更显示其历史重要性。

2018年第一季度，中国大陆超越北美后成为全球第一电影市场，在这一标志性成果的背后，我们既能看到《战狼2》一类现象电影及其突出票房数字起到的直观推动作用，也能发现近十年来主旋律电影不断地接驳类型化叙事、数字影像技术与工业化生产的实践过程。主旋律电影与市场持续融合的文化现实，内嵌在中国电影产业“崛起”的表述内部，成为中国电影产业新的历史期待之一，也启发了近些年来一些学者们所探讨的以“秉持好莱坞电影工业的‘类型创作观念’”为原则的“电影工业美

学”^①概念。

但更重要的是，“献礼片”作为一种更具本土特征的电影命题，为我们提供了全新的观测尺度，使我们得以通过对二十年来电影市场化改革的回溯与丈量，重新观照今天中国电影所抵达的全球产业竞争力。笔者认为，一方面，“国庆档”中《中国机长》与《攀登者》两部影片的突出症候便是暴露出了“电影工业美学”逻辑下不可避免的叙事危机；另一方面，在《我和我的祖国》对“献礼片”的电影实验中生成的爱国主义文艺视野与方法，则因为蕴含着对前述逻辑和原则的超越性，而具有了指向未来的全新动力。

一、“类型化”的逆转与“献礼片”的历史维度

《中国机长》与《攀登者》的文本内外，无一不指向近年来“主旋律电影类型化”的理论与创作话语。片名和题材上，《中国机长》同2016年上映的好莱坞电影《萨利机长》都形成了互文关系，而在影片的摄制与上映前后，《萨利机长》也始终是《中国机长》创作与批评的对标与比较对象。至于《攀登者》，则因主演吴京而同“电影工业美学”的承诺相连接——由吴京参演的《战狼2》与《流

浪地球》的市场成功，是学者们构建“电影工业美学”原则的主要理论出发点。电影对这一明星符号系统的启用，便是对类型电影观念的具体实践。

不过，除了这一横向展开的、主要指向彼岸好莱坞经验的空间关系，在“国庆档”内部还蕴藏着一条更具体的、垂直铺开的时间关系。相比《萨利机长》对事故之后、法庭听证过程的着重展示，与《中国机长》形成更强烈互文指涉的是1999年上映的《紧急迫降》，两部影片不仅都改编自真实的国内民航事件，在叙事时空的具体展开上，也都聚焦危机之下的应对和解决。此外，上海电影制片厂出品的《紧急迫降》作为新中国成立50周年的“献礼片”，既与《中国机长》间建立了更紧密的主题与内涵关联，又因其对主旋律电影的题材创新，而与同为“上影出品”的《攀登者》产生了历史渊源。^②于是，以“献礼片”为视角和方法，便为刚刚过去不久的“国庆档”提供了20年左右历史纵深，也使对当下的观察具备了更为立体的参照系。

如今，我们可以将1999年的《紧急迫降》看作是对1990年代中国电影某些重要命题的回应：一方面，如何在市场经济背景下面对“狼来了”的世纪挑战，建立一种具有市场竞争力的、能够争夺观众的商业电影模式是彼时中国电影的主要问题意识；另一方面，这部电影又直接对接1996年实施的“九五五零”工程，是“主旋律精品”的代表性成果。这两个命题相互纠缠，成为整个中国电影在世纪末的双重历史期待，也构成了这部电影内部不可分割的双重性，使之成为一种“商业/类型片与主旋律在1999年的一件耐人寻味的混纺品”^③。

在《紧急迫降》中，这种历史期待表现为电影在“空中惊险片”的类型下，通过传统电影特技与三维动画特效的结合建立的叙事快感与视觉奇观。影片题材虽来源真实事件，但创作者并未选用纪实的视角，而是遵从类型电影

的叙事特点，着重渲染了飞机迫降的惊险过程，尤其是剧中人物假定、推演飞机最终失控撞向塔楼与候机楼时的惊险场面，更因运用了特效技术而显得惊心动魄，令观者印象尤其深刻。影片的主题无疑是有关英雄主义的，而且与今天的《中国机长》相似，它也突出强调了一种基于“行业共同体”的责任感。但彼时，导演张建亚更关注的问题是影片主题“必须要通过惊险、奇观和快感表现出来”，主要任务是让“观众喜欢看，看得好，看得快乐，”^④在他看来，唯有这样才能够向观众准确传达影片的内涵。

这显然是一种对主旋律电影市场化探索的朴素表达，而对于1990年代中后期的创作者来说，强调电影市场竞争力的重要性似乎变得不言自明。1999年，《紧急迫降》1000万左右人民币的制作经费已然是国产电影的顶级投资，而电影对视觉特效技术的强调及对好莱坞灾难类型的主动对接，都跨越20年的时空，映照出“主旋律电影类型化”的历史镜像。但这一模糊的形象却无法完整表达这部电影的复杂内部结构。作为对“九五五零”工程的具体落实，包括《紧急迫降》在内的一批主旋律电影在策划、制作与播映环节中，均受到了来自各电影制片厂的特别保障，尤其是承担“献礼”任务的影片，更直接受到广电总局与地方政府的高度重视与支持。因而，即便创作者与研究者的总是愿意强调“主旋律电影类型化”之于电影市场的开拓意义，但不可否认的是，以“献礼片”为代表的主旋律电影创作，是在向新中国50周年献礼的创作目的引领下，“各厂集中了精兵强将投入到优秀影片的创作，使得一大批优秀国产影片如期摄制完成”^⑤的。在这一前提之下，“类型化”便不再是电影创作与实践的主要诉求，“献礼片”在创作上的高质量与精品化要求，即通过“在类型上发展优势，达到思想性、艺术性和观赏性的效果”^⑥，成为了更核心的命题。

于是，世纪末的第二种历史期待也在《紧急迫降》中彰显了出来：一种通过对好莱坞类型电影与特效技术的引用，去最终实现主旋律电影“三性统

一”的历史使命。《紧急迫降》的叙事特点正是在这一力量的牵动下最终形成的：为了避免好莱坞类型电影中常见的英雄个体与个人主义，英雄机长的原型倪介祥（影片中的李嘉棠）在故事事件中的功能被大大削弱了，取而代之的是从民航总局、市委领导、航空公司到机长、机组与消防队员的高效协作与众志成城。于是，地面、塔台与空中的每一个环节都传递出了几乎等量的叙事能量，使李嘉棠成了各个环节团结合作的媒介与纽带，赋予了个人行为以集体主义保障。这种迥异于好莱坞式灾难电影的叙事走向，确是“用集体力量、用团结来解决危机的主流文化模式的一种自觉阐释”^⑦。

正是在这个意义上，主流文化模式与价值观念深刻地参与了影片的表达，成为了与类型化倾向相互纠缠的叙事力量。“主旋律电影类型化”这一表述作为一种命题，暗示了主旋律电影向着类型电影自然演变的“进化论”式判断，它默认类型化的故事是更为现代的，是电影叙事的“未来形态”。然而，同样作为一种电影命题的“献礼片”，却逆转了类型化的演进方向，并按照一种主旋律电影的创作观念，对好莱坞式的灾难类型片展开改写。这并非是断言主旋律电影观念与类型电影模式是相互抵牾、背道而驰的，但至少证明了在两种历史期待相互纠缠的作用下，电影的叙事才没有轻易地向好莱坞电影工业所主导的类型原则整体滑落。

二、作为症候的“电影工业美学”及其空间限度

截至2019年12月15日，《紧急迫降》与《中国机长》在豆瓣网上的评分巧合般地都停留在6.9分。但更微妙的是，在《中国机长》上映后的两个多月间，沉寂了多年的《紧急迫降》评分从原来的6.6分突然开始上升，而《中国机长》的评分则从7.2分下降至6.9分。在这一时期内对《紧急迫降》做出高分评论的用户基本上有相似的观点：许多人都是在与《中国机长》的比较下首次观看或重看了《紧急迫降》，

并因此成了这部电影的“自来水”^⑧。于是，2019年的《中国机长》令20年前的电影重新焕发了活力，构成了一种另类的“反哺”现象，在此消彼长之间，《紧急迫降》比《中国机长》更加受到今天观众的认可。

支持“电影工业美学”的学者认为《中国机长》在影像品质上是“对工业化视听效果的完美呈现”，在叙事上体现出“类型加强”的特征，并在制作上体现了“高标准工业化制造的‘中国速度’和‘中国品质’”^⑨。可是若对《中国机长》的制作背景稍作理解，就能发现这部电影同时也是按照中央领导的指示精神，由国家电影局组织创作完成的“重点影片”，为此电影也受到了包括中国民航局在内的多方积极协助。也就是说，它作为“献礼片”的命题未曾改变，这本应是我们认识《中国机长》的前提。如果说电影的筹备与制作过程中确实体现出一种“中国速度”与“中国品质”的话，那也绝非是依靠“高标准工业化”就能轻易达成的。

对“献礼片”这一命题的认识不足，致使研究者面对《中国机长》，得出了“类型化发展是中国由电影大国走向电影强国的必然之路”^⑩这样略显轻率的结论。这与我们之前讨论的“主旋律电影类型化”中带有的“进化论”逻辑相一致，但现在看，这个结论因为忽视了“献礼片”的维度而缺乏根据。更重要的是，沿着这个错误的方向，我们将发现以“电影工业美学”与“类型化”为指导原则的创作与生产逻辑，不仅无法作为一种指向未来的理论路径，更成为了电影实践过程中的突出症候，造成了《中国机长》中的叙事割裂与表达困境。因为，若我们将《紧急迫降》看作一种在今天仍旧发挥着影响力的、行之有效的创作范式，那么构成这部电影的特殊品格的，正是两种历史期待所形成的独特张力，但在《中国机长》中，却处处体现出这一张力的失衡以及这一范式的失效。

从对“紧急迫降”事件的全景式呈现到对“中国机长”的个体聚焦，两部电影的片名中暗示了截然不同的能量传递路径。曾经由李嘉棠连接起来的超越个人的集体主义与各单位间的紧密团结，却

在《中国机长》中体现为地面与空中、驾驶舱与客舱、亲历者与旁观者之间的“失联”“隔绝”与“游离”——在《紧急迫降》中保持密切协作与沟通的指挥室与驾驶舱，在《中国机长》中却只剩下李现饰演的管制员一遍又一遍重复着“四川 8633，收到请回答”，在影片的绝大部分时间里，“失联”的客机都使他的呼叫显得徒劳无力；影片前半段中显得极为高调的几位“问题乘客”，却在故事最为惊险的时刻集体陷入了“昏迷”状态，退出了对事件的参与；至于关晓彤饰演的“航空迷”，则成为电影中被诟病最多的角色设计，至始至终游离于核心事件之外，既不为故事的行进提供额外动力，也没有展开来自旁观者的独特视角。

值得注意的是，影片中的叙事割裂并不是从一开始就存在的。开端处飞行员团队与空乘团队的起飞前会议，是近年来罕见的对行业细节的展示，不仅具有极强的科普效果，也充分发挥了现实题材的优势，展现了一个基于行业共同体的紧密时刻。然而，当空中事故发生之后，叙事能量的失衡也就迅速发生了，此后能够对事件结果展开影响的只有少数几位英雄人物——机长刘长健、副机长梁栋与乘务长毕男——影片就此陷入了《紧急迫降》曾经竭力避免的，对个人英雄行为的表达格局当中。从这个意义上说，《中国机长》在对其所建构的人物形象及其精神内涵的表达上是缺乏推敲的，而影片也显然无法参与对主流文化的认识与阐释。

这就使得所谓的“本土化”无从谈起。与《紧急迫降》一样，《中国机长》在创作过程中也面临着一个核心问题，即如何处理事故与故事之间的关系，而两者形成的叙事差异，正是对类型使用的“强度”所带来的。与《紧急迫降》中对影像奇观的克制呈现（或是特效技术的有限实现）不同，《中国机长》的“强类型”特点，使发生在空中的惊险场面不可避免地成为叙事重点。我们若对所谓“类型电影”创作

观念有基本的理解，就应该意识到个人的命运、突出的英雄行为与故事的戏剧性程度，是支撑类型叙事的基础。所以，作为一种叙事的技术，“类型化”天然地具有某种倾向性，若不加控制与矫正，它只会向更聚焦的个体命运、更传奇的英雄行为与更惊奇的故事滑动，既不会留下多余的空间去承载本土化的表达，也绝无自动逆转这一过程的可能。

所以，被误认为是影片优势的“强类型”趋势，其实却是《紧急迫降》曾经在创作过程中努力克服的顽固倾向，而如今又成了《中国机长》的突出症候，是造成其叙事断裂与表达困境的原因。于是，就像对《中国机长》的“工业美学”误读是因为忽视了其作为“献礼片”的事实一样，影片本身的核心问题，也在于“献礼片”这一历史期待的缺失，使之失去了对主流文化与价值观念进行自由表达的有效空间与书写动力。

三、“献礼片”的创新、对话与超越

不应否认，《中国机长》确实依靠“主旋律电影类型化”的探索参与了对“献礼片”的市场开拓和今天对“国庆档”的建构，也因此具有重要的现实与文化意义。但它在观念传递上却是含糊而缺乏一致性的，这就是为什么影片需要通过结尾处的额外 20 分钟去展示劫后余生的众生相——它期望观众重新想起这是一个有关“群体”的故事。

因而，中国电影若想在今天达成世纪之交的双重历史期待，走向产业成功后的文化成功，则需重新询唤以“献礼片”为代表的，基于主旋律创作观念的电影命题。“国庆档”中另一部取得优异票房的作品《我和我的祖国》，通过对“献礼片”的生产模式的创新，及其文本内部自觉展开的与类型叙事惯例的对话，实现了指向未来的超越性。

这首先体现在《我和我的祖国》对“献礼片”模式的创新。如前文所分析的，“国庆档”的三部影片都是在具体的指示精神下，调动多种社会资源、获得多方协助而完成的。其中，《攀登者》由上海电影集团出品，可以看作是对《紧急迫降》生产模式的历史延续；《中国机长》的主要出品方是

民营资本的代表博纳影业，从2014年的《智取威虎山》开始，到此后对《湄公河行动》与《红海行动》的实现，博纳在“主旋律类型化”的道路上已然有了丰富的创制经验，民营影视公司对主旋律电影创作深度介入的现实，是中国电影文化历史进步的体现。但《我和我的祖国》与它们都不相同，这首先在于其充满实验性质的形式创新：影片是以短片合集的形式完成的，由7位导演通过7个剧情与风格上都相对独立的短片故事组成。为了确保短片合集形式的风格多元优势，制片人黄建新成立了7个独立的摄制组，保证了每一位创作者充足的空间。不仅如此，每个创作者背后的制片团队或影视公司，也都全情投入到了影片的摄制当中，使之成为了“国庆档”三部“献礼片”中联合出品单位最多的一部。

显然，这种超越市场行为的大规模人员配置与资源整合，无法被“工业化制造”所解释，而只能看作是对20年来“献礼片”命题的一种创新表达。至于影片的文本内部，则因为其对以好莱坞电影为代表的类型电影所发出的自觉而主动的对话，实现了对“电影工业美学”原则的历史超越。

这首先体现在影片对类型叙事的挪用上。短片《前夜》围绕开国大典这一重大历史事件展开，是7部短片中最具“献礼”氛围的一部，但同时也使充满了紧张刺激的悬疑效果。电影首先为主角林治远设计了“不可能完成的任务”，将模拟升旗的实验室院子改造成了时间上密闭的故事空间，再通过调用“最后一分钟营救”的经典好莱坞式戏码，进一步完成了对影片的类型化建构。银幕上不时出现的计时器以倒计时的数字变化与时间流逝时充满压迫性的走秒声，引发观众的焦虑情绪，营造紧张的故事氛围。不过，随着影片的情节高潮部分的推进，林治远在众人的帮助下终于完善升旗装置，完成了主人公的核心任务后，影片却并未就此止步。反而，中国观众在这一幕情节高潮之后，

才迎来了影片中真正的情感高潮：黄渤饰演的林治远在影片最后置身于开国大典的现场，站在天安门城楼之上，而观众也通过数字技术赋予的感知能力，沉浸于那个记忆中十分熟悉但视角上又分外陌生的历史瞬间。对于大部分观众来说，相比与林治远一同站在城楼上那一刻所产生的情感动力，“最后一分钟营救”所提供的宣泄与快感无疑要苍白得多。于是，在第一部短片中，《我和我的祖国》就通过《前夜》宣告了它鲜明的问题意识：它的电影实验，是试图对突破类型电影所承诺的叙事界限，并指向一种对集体记忆与共同情感的召唤。

《前夜》对好莱坞类型的挪用与指涉并不是孤例，在青年导演文牧野执导的《护航》中，对类型技巧的挪用进一步发展为与特定对象的对话关系。影片中的女飞行员吕潇然被刻画成一个强悍、坚定又独立的女性形象，电影在很短的篇幅内，用干练的镜头语言与节约的叙事成本，展示了吕潇然从一个“假小子”成长为空军英雄的“起源故事”（Origin Stories）。相似的人物形象、背景故事与叙事惯例，使《护航》与此前不久上映的好莱坞超级英雄电影《惊奇队长》（Captain Marvel）之间产生了强烈的互文关系。更重要的是，《护航》赋予了以往主旋律电影中缺失的叙事维度：成长。于是，军人的荣誉感与从小不服输的坚韧性格，共同构成了这一真正具有了本土特征的女性英雄形象，也为主旋律电影中的银幕英雄提供了更为生动的“人物小传”与角色前史。



《惊奇队长》（2019）《护航》（2019）

《护航》与《惊奇队长》之间的互文对话，使《我和我的祖国》对类型电影的挪用与超越，具备了更准确的对象：这不再是本土电影文化与好莱坞电影之间的抽象关系，而是直接指向今天的好莱坞展开全球影响力的特定类型——超级英雄电影。“对话”作为一种重要的策略，为我们提供了一种

全新的批评视野。在《我和我的祖国》中《夺冠》一章中，这种对话关系显得更为具体——小男孩冬冬在懵懂的爱情与爱国的激情之间徘徊，最终毅然决然地选择了走向热切需要他的群众，用单薄的身躯作为媒介，将弄堂中的男女同女排夺冠的热血现场连接了起来。当冬冬在影片高潮一幕爬上屋顶、高举天线时，一条床单无意间挂到了他的身上，使他成为了一个身披斗篷的超级英雄。这显然是比《护航》更明确的对好莱坞超级英雄的指涉，尤其是当我们回想冬冬“化身”成英雄前的一幕：当他因为小美而陷入两难之时，一面从天而降的五星红旗使冬冬获得了感召。可以说，冬冬是在这一刻化身成了超级英雄的，而赋予他“超能力”的，就是超越了个人选择的爱国情感与民族自豪感。面对着好莱坞超级英雄电影的全球影响力与意识形态霸权，《夺冠》在对话的过程中完成了对它的解构与超越。

更微妙的是，《夺冠》中成年冬冬的扮演者正是演员吴京——这位《战狼2》中的“超级英雄”冷锋。《战狼2》是彻底打开主旋律电影市场空间的标志性作品，吴京在其中饰演的特种兵冷锋几乎成了爱国主义与民族情感的银幕图腾。因此，当我们再次调用《护航》中所开启的“成长”视角展开观察，会发现一条更隐秘的互文关系：它为《战狼2》结尾处高举五星红旗的“中国队长”提供了一个完整的“起源故事”，完成了对主旋律电影创作与实践的自我超越。



《夺冠》(2019)《战狼2》(2017)

由是，《我和我的祖国》极为敏锐而精确地感知到了今天全球电影文化中的某些霸权话语，并由此在自身文本中打开了极具针对性的对话，这构成了它对好莱坞意识形态主导下的

“电影工业美学”原则的超越。尽管支持该原则的学者认为《我和我的祖国》这种“爱国主义文艺”样式的电影在今天的电影环境中依旧缺乏一种普遍性的市场价值，并认为“随着像《我和我的祖国》这样的主题更为集中突出、时效性更强的国庆档影片热度的退潮，《中国机长》这样类型清晰、本土化、新主流升级的视效大片，因其对工业化视听效果的完美呈现……无疑会有更充足的后劲”^⑩，但事实上，如《我和我的祖国》这样同时携带着问题意识与解决方案的电影实验，才是在真切地回应中国电影的历史期待，进而提供面向未来的驱动力的文艺创新实践。

注释：

- ①陈旭光、李丽娜：《电影工业美学原则与创作实现》，《电影艺术》2018年第1期。
- ②《紧急迫降》的导演张建亚还客串出演了《我和我的祖国》中的《夺冠》段落，最终巧合般地使这部电影同2019年的三部“国庆档”影片都产生了紧密的关系。
- ③⑦尹鸿：《灾难与救助：主流电影文化的典型样本》，《当代电影》1999年第11期。
- ④⑥张建亚、倪震：《〈紧急迫降〉导演张建亚访问记》，《北京电影学院学报》1999年第3期。
- ⑤郑景泉：《战胜困难，稳步推进改革——1999年度电影技术工作总结》，《影视技术》1999年第12期。
- ⑧豆瓣网“紧急迫降”条目。见 <https://movie.douban.com/subject/1296874/>。
- ⑨⑩⑪陈旭光：《〈中国机长〉类型升级或本土化、工业品质与平民美学的融合》，《中国艺术报》2019年10月24日。

* 本文系2019年国家社科基金艺术学项目“中国影视艺术的媒介融合、技术迭代与产业未来研究”（项目编号：19BC031）的阶段性成果。

（作者单位：上海师范大学影视传媒学院）

新主流大片对“大国话语”的影像建构

——以《湄公河行动》《战狼2》《红海行动》为例

◎ 王文静

摘要:在大国外交、一带一路等国家战略背景下,中国作为全球第二大经济体,经济总量和国际地位不断攀升,与此相伴而生的是电影创作通过中国故事和中国价值的呈现,对“大国形象”展开的一系列文化建构。文章从传统主旋律影片到新主流大片的演进过程着手,以《湄公河行动》《战狼2》《红海行动》三部影片为例,从被定义为“他者”的文化自辩、类型审美的介入与抽离以及互文视角下意义的重建等三个方面分析了中国主流大片在探究人类共同情感、价值公约数、艺术表达以及娱乐方式等方面的发展成果,同时为全球化视角下民族情感和表达风格的多样性提供了合理的例证。

关键词:新主流大片;大国形象;影像建构

1895年,卢米埃尔兄弟第一次在咖啡厅售票放映了后来才被命名为《水浇园丁》的影像,从此,这段仅25分钟的喜剧生活视频成为电影研究的源头。值得注意的是,这段戏剧化的家庭日常影像在面世之初就附带有文化消费的属性,可见,相比于1960年代以后才开始活跃的电影本体论研究、美学命题讨论和类型史分析,电影的文化语境与影像本身之间的互动关系是天然存在且异常紧密的。无论是电影理论、电影历史还是电影批评,任何一种电影艺术研究方法都不能忽视电影与社会历史的交互作用。一方面,任何一部影片都不可能脱离它所诞生的历史时代而孤立存在^①,只有深刻反映时代风云和社会万象的作品才能具备经典价值;另一方面,随着我国综合国力不断增强,“大国外交”“一带一路”等国家战略不断深入,中国需要通过文化媒介在国际舞台塑造有责任、有实力、有担当的大国形象,而电影产业的日益成熟使之成为上述文化传播的首选介质。

如果说近30年的“主旋律”创作传统对于展现“大国文化”背景下的爱国主义视野具有明显优势的话,那么如何在电影叙事中埋下价值判断的脉络,并在市场化语境中选择合适的

美学表达,既能形成“作品——市场——观众”的内循环,又能拓展“作品——价值观——世界”的外循环,在口碑和票房之外,能够集中而饱满地传达当下中国对于自身价值观的自觉和自信,对于国际形象的确认和争取,以及对于长久以来西方电影对东方的符号化解构。

一、一种建构:“他者”文化的自我言说

在路易·阿尔都塞的意识形态理论中,宗教、教育、法律、文化、传播媒介等作为意识形态国家机器,区别于军队、警察、法庭、监狱等强制性国家机器,通过运用淡化的、隐蔽的甚至是象征性的“非强制性手段”将“个体询唤为主体”^②,从而发挥其功能。可见,电影作为一种综合视听艺术,在思想传播和价值引导方面具备明显优势。因此,“主旋律”电影作为我国电影创作实践中的重要一极,也成为国家话语、时代精神和主流价值的代言人。1987年,“主旋律”在全国故事片厂厂长会议上被首次提出,“突出主旋律,坚持多样化”成为新的创作倡议。而随着商品社会的发展和生活节奏的加快,1990年代特别是新世纪以来,市场经济迅猛发展,后现代主义文化加速了社会心理结构的转变,电影作为文化产品的消费性日益突出,产品

化、游戏化、娱乐化和生活化迅速主导了当代大众文化，出现了以贺岁片为代表的商业电影。在商业因素与主题价值、艺术表现的轮番对阵中，一大部分主旋律电影因其题材限制、宣教强硬、人物扁平、表现手法单一等缺陷曲高和寡，即便不考虑市场表现，其主题设定与价值传播之间的裂隙也难以弥合。

从文化研究角度来看，这固然是亚文化与社会主流文化的一次碰撞和摩擦，但与娱乐性的狂欢、解构和颠覆相伴而生的还有新时代世界文化的变迁。中国的崛起不断改变和重构着冷战结束后的世界格局，作为全球第二大经济体，中国不但通过经济、科技、军事等实力的提升获得了国际认可，同时还在寻求与“大国形象”对位的国际角色和实际作为。那么，中国价值的输出和文化传播成为大国形象“落地”的必由之路，传达中华民族精神内涵，呈现中国故事、中国精神、中国气派，是中国电影作为文化传播载体和世界性艺术语言的重要转型方向。但是，在文化传播和输出之前仍然有一个屏障亟需破解，就是如何摆脱东方（中国）形象“被定义”的历史。正如萨义德所发现的：在西方人看来，“东方是非理性的，堕落的，幼稚的，不正常的，而欧洲则是理性的，贞洁的，成熟的，正常的”^③。在世界电影特别是好莱坞影片中，西方中心主义惯于把东方（中国）定义为古老神秘、落后蒙昧的“他者”和“弱者”，东方（中国）常常以被拯救的形象出现在世界文化传播的视野之中，这是西方的殖民主义思想的体现，世界格局博弈中的综合实力与意识形态同时角力，也可见一斑。因此，以影像建构新时代“大国形象”首先就是要通过真实可感的中国故事和中国形象解除世界范围内对中华民族文化内涵的模糊与曲解。从意识形态研究来看，这固然是国家权力话语的言说，然而东西方“二元化”对立的历史及其“对抗”的内核，已不是全球化语境下的文化发展趋势。1978年成书的《东方学》尚在冷战时期，但那

时的萨义德就坚持肯定了文化差异的现实意义，并指出了差异应该超越“二元对抗”，不应成为对立和隔阂的代名词，而应该成为交流和理解的起点。“他们无法表述自己，他们必须被别人表述”——这个“他者”和“弱者”的坐标交汇处，对于日新月异、迅猛发展的中国而言，是一个必须澄清的历史误会。

一方面，传统主旋律电影逐渐拉开了与大众进行价值和情感交流的差距；另一方面，新时代国际文化格局对国家形象、国家话语的呼唤日益强烈，在这样的历史文化前提下，处于政治、资本和艺术三方博弈中的中国电影，试图通过价值求同、类型叙事、延展视听等途径对主旋律电影创作进行改写，而《湄公河行动》（2016）、《战狼2》（2017）、《红海行动》（2018）在票房、口碑和艺术表现上取得的出色成绩，也实现了国家对电影创作的思想要求，即“用当代中国的影像和故事表现崇高价值、国家万象”^④。三部电影均改编自真实事件：《湄公河行动》取材于2011年10月震惊中外的“湄公河惨案”，中国商船在湄公河金三角流域遇袭后，不仅13名中国船员全部遇难，还被境外贩毒势力栽赃；《战狼2》讲述了退伍军人冷锋重回非洲叛乱现场将华侨顺利护送回国的故事；《红海行动》则通过中国海军陆战队“蛟龙突击队”临危受命，前往非洲解救中国人质的惊险过程，戏剧化地再现了2015年3月中国海军停靠也门港口亚丁湾保护中国公民安全撤离的“也门撤侨”事件。

1930年代，当布莱希特和卢卡契进行关于现实主义的辩论时，现实主义与社会真实的贴合程度成为核心主题，而卢卡契的“以塑造典型人物描绘社会全部”的创作理念得到了更多的支持和实践。从创作层面看，布莱希特对于创新表述方式的狂热追求以及对审美距离的培育，使得他所倡导的“以现代主义和自反性”的形式来揭露社会当中的因果网络，充满了难度和陷阱。这样一来，卢卡契的“外在的”现实主义逐渐发展和固定下来，成为“主旋律”的基本创作理念和方法，在我国电影创作中直接表现为：取材现实生活的真人真事，或根

据多个真人真事创编故事，并把“颂扬爱国主义、集体主义和社会主义的”时代精神，体现主流意识形态的价值观念，能够激发人民奋发图强、开拓进取作为鲜明的创作目标。

在这样的主旋律和现实主义传统下，聚焦世界公共政治领域中的现实仍然是言说大国形象的首选。基于客观事实塑造处于真实事件中的中国政府、中国军队、中国警察形象，一定程度上是电影为保证传播效果与类型、娱乐、特技等市场因素进行博弈的结果，但从其接受美学意义上考量，在时政新闻热点对观众形成话题吸引的同时，其背后的意识形态意义则是通过艺术呈现形成“大国崛起”的“非虚构”力量，从而避免了对国家形象进行自我言说过程中陷入虚幻的自我想象。

二、一个案例：“类型”审美的介入与抽离

作为第一部进入全球票房前100名的非好莱坞电影，《战狼2》以56.8亿人民币的票房成为一部现象级电影，《红海行动》和《湄公河行动》的市场表现同样不俗，这意味着中国主旋律电影走上了从满足政治诉求转向贴合市场逻辑的突围之路。当然，在前文提到的三部电影之前，国产电影已经开始尝试打破主旋律与商业片的界限，《太行山上》（2005）、《云水谣》（2006）、《集结号》（2007）、《唐山大地震》（2010）等影片都一定程度实现了票房口碑的双赢，这不仅是电影产业内部的资本链条需要市场回报的明显信号，也体现出电影作为文化产品所附带的弘扬主流文化、建构主流价值观的社会功能被深度唤起。

张慧瑜在研究主流大片对革命历史改写问题时，曾对1980年代的主旋律电影叙事策略做过梳理，“第一种是80年代初期伤痕书写和反思文学中呈现‘宏大叙述’或革命/政治对于个人生命的压抑和戕害，或者讲述政治高压及强权下亲情、友情等人性命题的丧失或弥留（谢晋的‘反思三部曲’等）；第二种是用人性

化、日常化的方式讲述领袖故事……如《开国大典》（1989）；第三种是90年代初期以《焦裕禄》（1990）、《蒋筑英》（1992）、《孔繁森》（1995）等为代表的英雄劳模片，采取英雄人物苦情戏化的叙述策略……”^⑤然而，无论是历史伤痕的反思、革命历史题材的日常化，还是现实社会中典型模范人物的苦情叙述，都已经无法容纳和解释2010年以后主旋律电影的价值定位、情感诉求和叙事策略，因此可以说《湄公河行动》《战狼2》《红海行动》并不是作为主旋律影片与商业片结合的新的阶段成果，它们表现出的典型特征是“主旋律”与“类型化”的融合，并在融合的过程中重新校准主流价值观与大众化、娱乐性的平衡。显而易见，三部电影在题材范畴和人物塑造上都进行了充分的类型化设定。

这里的“类型”不是以理论、历史和视觉风格为基础，旨在得到一个近似影片的集合体的“分类”意义上的类型，而是基于产业策略的类型概念。保尔·华森在《类型研究导论》中就指出，“类型能够平衡或调节电影产生的欲望、期待和快感”^⑥，而电影工业又需要通过提前售卖观影期待并通过这种认知保证或者补偿金融投资，“类型”成为影片工业化生产中降低经济风险、组装流行要素的“模式”的代称，而类型片携带的关于情节、人物、视听等层面的奇观化表达恰恰是好莱坞电影在大制片厂制度全盛时期就逐渐形成的样本，也难怪有论者诟病《战狼2》中冷锋的塑造有“西方超级英雄”之嫌^⑦。

在类型的意义上，三部影片在题材和人物塑造上都是极其典型的。《湄公河行动》作为一个“国际破案片”本身就具有行业化特点和类型化基础，林孝贤的创作实践和影像风格也给市场和观众带来了基于“警匪”二元对抗机制的观影期待，作品以“讨回公道”和金三角抓获毒贩为明线，以主人公方新武的感情创伤（女友因吸毒而死）为暗线，为故事的铺排埋下了充足的情节点，赌场救人、商场谈判、公路追凶、山林激战、快艇追击等视听场面在快速剪辑中展现出了激烈劲爆、惊心动魄的正邪

较量。《战狼2》和《红海行动》则是把“异国撤侨”作为叙述主题，表现了在战火纷飞的非洲，中国军人不惧当地武装叛乱和政变，坚定地营救华侨和当地无辜百姓，并成功阻止恐怖分子惊天阴谋的壮举。尽管作品中关涉到的是跨国追凶、异国撤侨等真实的国际事件，但其中包含的内在冲突预设的观影快感和由新闻热点引发的认知期待，构成了“类型”的坚实底座。

在“类型”的统筹下，作品在人物塑造上也体现出与以往“主旋律”电影中“高大全”形象截然不同的对正面人物的新设定，国家形象和正义力量走下神坛，以人物性格中的瑕疵作为交换条件，凭借社会真实和逻辑真实改变了传统主旋律影片主题先行带来的“只见精神不见人”^⑧的空洞宣教和扁平描绘，并以此提升了电影传播过程中的认同度和好评。当优秀的“战狼”成员冷锋看到牺牲的战友家遭遇强拆，也无法按捺男儿血性，冲动之下痛打乡痞导致受处分退役；方新武用酷刑逼供线人，为替女友报仇射杀毒贩，也都是没有按照上级指示而擅自进行的行动；《红海行动》中，李懂初次作战的紧张胆怯，庄羽不自信的临阵慌乱，石头喜欢“吃糖”的细节，都是对传统主旋律影片“英雄塑造法”的“去符号化”，观众也在电影一步步打破“脸谱化”刻板印象的过程中产生了强烈的代入感，在观影快感得到满足的同时，与电影的主题和价值观产生了强烈的思想共鸣和心理认同。除此之外，大量的视觉奇观以集中的影像方式插入到情节推进和快速变换的场面中，如冷锋水下一人勇斗四海盗、单臂挂车激烈枪战、鏖战欧洲雇佣兵徒手搏击拳拳到肉，“蛟龙突击队”在残破的建筑、呼啸的子弹和战场的残肢断臂中勇敢面对火力全开的轻重武器等，都增加了类型电影的视听效果。

以三部电影为代表的中国新主流大片从传统的主旋律电影走来，但并没有以“好莱坞式”影片模式为目标。《战狼2》中没有军人身份、

已经进入安全地带、完全可以驶离叛乱之地的冷锋，在中方军队无命令不得武力支援的情况下，仍然做出了重回硝烟救回华资工厂受困同胞的坚定选择。当一个“好莱坞式”的“超级英雄”带着拯救世界的风发意气出现时，影片也设置了多处“中国化”情节来规避“好莱坞式”类型电影的套路陷阱和娱乐特征，从海军舰长得到上级命令眼含热泪进行武力支援，到冷锋驾车驶过战区时以臂为杆高喊“We are Chinese”，再到片尾护照的缓缓推进，“无论你在海外遇到了怎样的危险，请你记住，你的背后有一个强大的祖国”……尽管用影视符码进行直接抒情稍显机械和僵硬，但无论是冷锋还是方新武，为“超级英雄”营造中国背景、让主角既展示个人英雄魅力又不囿于“个人英雄主义”牢笼的意图清晰可见。中国主流大片的创作在“世界元素+中国特点”的尝试中，遵循娱乐性和商业性法则，获得了塑造孤胆英雄的逻辑合法性，同时也紧扣中国主流文化价值的诠释和传达，完成“展现大国形象，承担大国使命”的具体讲述，而这种尝试中对于“类型”的介入与抽离，都是中国主旋律电影过渡到主流大片的必然路径。

三、一次对话：互文意义的时代影像症候

法国符号学家、女权主义批评家朱丽娅·克里斯蒂娃第一次提出“互文性”概念时，以“任何文本都是对其他文本的转化”^⑨突出了文本之间的关联性。与此同时，文本之间除了转化关系之外的意义也因“互文性”的提出被再次关注和研究，当“任何文本都要以其他文本作为存在的前提和延伸媒介，文本与文本之间彼此互喻，互相阐发，且互为对方之意义无限繁衍的场域”^⑩时，“互文性”所指称的就是“文本与文本之间‘相互参照、彼此牵连’、‘你中有我、我中有你’的开放系统的表意功能”^⑪。那么，与主旋律电影一脉相承的新主流大片在逐渐进入世界文化视野的过程中又是如何借助文本之间的“参照”和“牵连”，找到属于中国精神的国际表达呢？

事实上，当我们以这样的视角观察中国电影特

别是新主流大片的审美特征和市场经验时，就会发现对电影本身而言，其发展历史就是一部不断更换其互文文本的历史，而正是这些不断变化、构成互文关系的文本之间的持续对话和碰撞，在确认和更新着电影所附带的价值意义。从《建国大业》跳出传统主旋律电影保守的宣传说教，借助明星集束效应为爱国主义的讲述找到大众化面孔，到《集结号》通过营造阵亡战士为国捐躯的悲壮，来表彰或抚慰他们失去身份的付出，进而把“铭记屈辱”与“铭记历史”并列；从《卧虎藏龙》《英雄》以奇观化的中国功夫为切口打开北美市场再塑东方神韵、中国风格，到《湄公河行动》《战狼2》《红海行动》放眼国际立足于命运共同体、立意于人类共同情感的价值框架，这些对于国家形象的影像言说也形成了一个轨迹，即电影与历史文本和世界话语之间不断参照和对话的演进轨迹：我们既在对话中发现了中国电影在塑造国际形象中的文化误读和表达局限，也在互文中摸索到了民族精神与国际叙述之间的平衡区域。换句话说，中国主旋律电影的文化内涵，对内要跳出“歌颂—反思”的两极化历史观，对外要警惕“功夫”等中国元素的标签化，而内外两方面的文本经验也证明主流电影已经超越西方与东方简单对峙，进入了互融共生的新阶段。当一个更广阔同时也更复杂的互文语境已经产生，无论是价值建构、美学表达还是市场运作，“大国形象”的塑造都不可能在自循环中完成，而体现对话性的首要特征就是影像叙述在时态、语态上的转变。

显然，新主流大片在现实题材创作上表现出了更大的自信。一方面，现实题材创作面临着敏感话题的审查压力，造成了以都市情感、家庭伦理为主要内容和以日常生活细部为艺术追求的“轻”现实大行其道，与此同时，世界范围内各国实力和影响力不断增长，“国家形象”成为文化建构和文化输出的核心语汇，无论是着眼个体生活的“小悲欢”“小时代”还是

沉溺于历史讲述的“老家族”“老故事”，对于当下中国形象和社会全貌的展示显然已经非常吃力，“回头看”和“向下看”的创作惯性也正在被“向前看”的思维所替代，“真现实”“大时代”既是新主流电影在叙述时态上的转向，也是社会心理结构发生变化的一种表征，而这种表征至少有三个意味：一是电影对于表达国家话语的叙事视角从国内转向国际；二是电影的价值观已经从适用于国人的传统主旋律过渡为适用于国际的价值公约数；三是在叙述策略上不再迷恋对国家历史的再现或重写，而是极力克服对现实的轻化和窄化，完成国际文化语境中对历史和英雄的同时代记录。

《战狼2》的亮点在于冷锋面对雇佣军首领“老爹”用“东亚病夫”来污辱中国时，用拳头的胜利回答对方：“那是以前！”冷锋热血能打的硬汉气质与美国女医生 Rachel 的温柔善良，实质上是对东西方话语姿态的倒置并在倒置中开启了“大国形象”的宣讲，尽管冷锋“一打到底”的拯救者人设难逃对好莱坞英雄模式的揶揄，但中国保护本国公民、维护世界和平的意愿仍然非常明确。《湄公河行动》的故事冲突起于蒙冤而死的十三位船员，“当国民安全受威胁时，国家不会坐视不理”，公安部长铿锵有力的表态成为隐藏于电影故事层面上的隐形叙事动力，除了中国政府查清真相、讨回清白的决心和能力，强烈的个体生命意识也凸显于惊心动魄的跨境抓捕中：个人服从集体、个体融入国家的传统叙事更新为生命由国家保护、冤屈由国家洗刷的新叙事，国家对个人生命价值和尊严的重视超过了以往任何一个时代。

当然，对话的结果不仅是“求同”，更有保持自身精神特质的“存异”。如果说价值的公约数是进入国际视野的入场券，那么彰显国家风格和民族情感的认同，则是体现全球化视角下影像表达多样性的必要条件。《红海行动》从蛟龙突击队接到任务解救人质到举全队之力营救邓梅，再到夺取恐怖分子手中制造脏弹的原料“黄饼”，层层递进的情节，协同作战的结构，塑造了勇者无惧、强者无敌的蛟龙突击队，歌颂了中国军队乃至中华民族最深

厚、最强大的精神——集体主义精神。八名队员外形相似却性格各异，杨锐的果决，顾顺的桀骜，张天德的天真，徐宏的刚毅，佟莉的英气，李懂的成长，陆琛的机敏，庄羽的壮烈……他们性格各异、神态各具，又协同作战、隐入集体，将他们与《战狼2》中的“独狼”冷锋相对照，互文语境的作用格外明显：影片不再“有简单地将单打独斗式的个人英雄主义当作当代海军的精神制高点，而是将由国家担当的崇高集体主义塑造成中国海军最强大的精神来源”，个人英雄已经实现了向集体/国家形象转换的创作自觉。

可见，中国新主流电影在国产传统主旋律电影、商业电影以及好莱坞电影的文本影响中，对于认同主流文化的民族心理的把握愈加精确，也为“大国形象”的塑造夯实了精神根基。因此，《湄公河行动》《战狼2》《红海行动》以国家实力特别是中国军队实力的“国际路演”完成了大国话语的影像讲述，也在顺应民族文化自信的社会心理趋势中实现了叙事视角的转向。同时，三部电影对于表达国家话语的创作觉醒，也将反作用于其他的电影文本，并可能在较长一个阶段内影响电影的创作实践。

注释：

- ①贾磊磊：《电影学的方法与范式》，北京时代华文书局2015年版，第187页。
- ②[法]路易·阿尔都塞：《意识形态和意识形态国家机器》，选自李恒基、杨远婴编：《外国电影理论文选》，上海文艺出版社1995年版。
- ③[美]爱德华·W·萨义德著，王宇根译：《东方学》，生活·读书·新知三联书店2007年版，第49页。
- ④黄坤明：《深入学习贯彻习近平文艺思想 努力建设电影强国》，http://www.xinhuanet.com/2018-04/13/c_1122680252.htm。
- ⑤张慧瑜：《历史魅影——中国电影文化研究》，中国电影出版社2015年版，第85页、第86页。
- ⑥陈犀禾、徐红等：《当代西方电影理论精选》，中国电影出版社2012年版，第57页。
- ⑦包磊：《从〈红海行动〉看主旋律电影向艺术本体的回归》，《艺术广角》2019年第2期。
- ⑧宋维才：《大国意志、主流价值与商业精神——电影〈湄公河行动〉对主旋律电影创作的启示》，《当代电影》2017年第2期。
- ⑨⑩⑪转引自陈定家：《文之舞——网络文学与互文性研究》，社会科学文献出版社2014年版，第64页、第64页、第65页。

（作者单位：石家庄市文联）

《哪吒之魔童降世》：孤独者的自我拯救

◎ 王玉王

摘要：从1979年上海美术电影制片厂制作的动画电影《哪吒闹海》，到2019年的动画电影《哪吒之魔童降世》，哪吒的人物形象与叙事意义结构都发生了根本性的转变。曾经那个反抗一切不公和压迫，天然地与人民站在一起的英雄哪吒，变作了如今因被误解而愤怒，因孤独而悲伤，渴望被爱、被认同的魔童哪吒，改天换地的革命故事，变作了温情脉脉的羁绊故事。但与此同时，《哪吒之魔童降世》又深藏着对《哪吒闹海》的怀旧。身处极端个人主义的“原子化”生存状态中的“80后”“90后”“00后”们，向着《哪吒闹海》中那个天然成立的名为“人民”的共同体投去向往的目光，并在以《哪吒之魔童降世》为代表的文艺作品中，从个体对个体、肉身对肉身的羁绊关系开始，重新召唤集体主义时代未竟的共同体激情。

关键词：《哪吒之魔童降世》；大众文化；羁绊；共同体想象

2019年7月上映的国产动画电影《哪吒之魔童降世》（以下简称《魔童降世》）累计获得近50亿票房，位列中国电影票房总榜第二，仅次于《战狼2》。如此优异的票房成绩，显然不是电影的艺术内涵与工业水准所能解释的，《魔童降世》必然切中了当下中国的某些时代情绪。想要理解《魔童降世》的成功，我们必须首先回答这样一个问题：在《魔童降世》中，哪吒究竟在为了什么而行动？哪吒是为了拯救陈塘关的百姓而行动吗？是为了反抗魔丸转世的命运而行动吗？在这些叙事表象之下，我们将会找到一条明确的主题脉络，将整个故事完成地统摄起来，这就是孤独的现代个人渴望情感联结与共同体认同的隐秘激情。

一、父与子：从“反抗”到“叛逆”

《魔童降世》显然借鉴了1979年上海美术电影制片厂制作的动画电影《哪吒闹海》。《魔童降世》中的家仆与水夜叉形象都直接化用自《哪吒闹海》，敖丙以双锤为武器的设定也被保留下来。但两部电影中的哪吒形象却截然不同。

《哪吒闹海》的故事世界简单明快、黑白分明：以龙王为首的龙宫势力是歹毒的压迫者，被欺压的无辜百姓将反抗的希望寄托在小英雄哪吒身上，哪吒的父亲李靖则因为屈服于龙王的强权而成为压迫者的帮凶。于是，小英雄哪吒在故事中完成了双重的反抗，一则抽龙筋、斗龙王，反抗压迫者；一则自刎偿还生养恩，从此斩断旧家庭的锁链，彻底与人民站在一起，成为了一个坚定的革命者。《魔童降世》的世界则要暧昧得多，父慈母爱、师长仁厚，龙宫里不过是一些被天庭压榨的可怜妖类，陈塘关百姓虽然对哪吒厌恶恐惧，却也绝算不上大奸大恶的反派势力。魔童哪吒无可反抗，只能叛逆。相比于他的前辈们，《魔童降世》里的哪吒面临着一个全新的情境——他的周围没有人民，只有诸众。

《哪吒闹海》中的哪吒是标准的人民英雄，他从始至终都与人民站在一起，孩子们信任他，百姓们感激他，因而保卫人民、反抗压迫者就成了他毋庸置疑的英雄事业。闹海的哪吒，是一个集体主义语境下的英雄。随着冷战的终结，集体主义的价值观念受到了巨大的冲击，个人主义信念在全球范围

内占据上风，而作为《魔童降世》的主创者与核心受众的中国“80后”“90后”“00后”一代，恰恰就是在这种极端个人主义的社会状况中成长起来的一代人。对他们而言，“人民群众的汪洋大海”从来就只是一个遥远而梦幻的修辞，一段从未相逢的激情岁月，一座可望而不可即的宏伟纪念碑。天然地与一群人成为彻底的命运共同体这件事，其实已经很难被相信，闹海的哪吒可以为了人民慨然赴死，而魔童哪吒却只能以个体生命面对自己的劫难，那句“我的命我自己扛”，悲壮之下亦是悲凉。曾经的英雄哪吒永久失落了他的人民，于是化为魔童降世，他所携带的原罪与其说是邪恶，不如说是与共同体解耦的孤独，他只能在与父亲、母亲等具体个人的关系中重新寻找自己在人群中的位置，而在他找到这个位置之前，他绝无可能发现自己的使命与道路。

从《哪吒闹海》到《魔童降世》，一共跨越了三个文化代际。第一个文化世代分享了革命与“冷战”时期社会主义阵营的集体主义文化，《哪吒闹海》中的人民英雄哪吒，站在这一文化世代的尾声处，以一场决绝的自刎奏响了壮怀激烈的挽歌。第二个文化世代以在“新时期”成长起来，并能够在一定程度上共享“文革”经验的一代为主导，其代表性的英雄叙事是好莱坞式的个人主义孤胆英雄。这些孤胆英雄或者天然地对公权力抱有怀疑，或者被公权力牺牲、背叛，于是以个人身份对抗不公、保护弱者。他们可以隐姓埋名，可以被民众遗忘甚至误解，他们的英雄使命不来自于人民，而来自于对民主、平等、自由等启蒙价值的坚定信仰。“文革”创伤压抑了集体主义未尽的叙事能量，这份潜隐的巨大激情在《魔童降世》所属的第三个文化世代以截然不同的形态释放出来。无论我们将之归咎于何种困境，“95后”和“00后”新生代对于“文革”记忆都相当陌生，“文革”创伤尚未被彻底清算，就错误地在这一代人身上被搁置了，因此他们很难共情于前代

人那种作为反抗方式的个人主义信念。对于新生代而言，个人主义是既存事实，是现存的、唯一可能的、不算糟糕但平淡无奇的生存方式。而那种我与一群人站在一起、我们彻底共享命运的共同体想象，对于他们而言则是——套用一句流行歌词——“得不到的永远在骚动”。无论是《战狼》系列，还是《流浪地球》，这些电影作品之所以能够带来如此惊人的观影热情，也与他们假民族主义之名，成功唤起了这种想象性的共同体激情密不可分。《魔童降世》的故事中显然容不下一个崛起中的中国形象，魔童哪吒再无可能与一群人天然地站在一起，但那份寻求共同体归属的激情仍旧强烈，所以他只能从个体开始，建立人与人之间的联结，自己动手，创造自己与外部世界的认同关系。

由于这种主题上的变化，《魔童降世》中的家庭关系构成了对《哪吒闹海》的反转。在《哪吒闹海》中，李靖是哪吒反抗的对象，而在《魔童降世》中，严父慈母成为了哪吒重要的情感依托。魔童哪吒与父母的每一次冲突都起源于误解——误会父母不够爱他，他每一次挑起争端都是为了获得更多的爱，每一次冲突得以平息，都是因为哪吒意识到他的父母比他想象的更加爱他。最终决战时，哪吒对敖丙说了这么一句台词：“你是谁只有你自己说了算，这是爹教我的道理。”哪吒关于自身命运的最本质的理解——“你是谁只有你自己说了算”——来自于父亲李靖的教诲，这是教养之恩，是血脉继承，也是哪吒与李靖之间达成的最深刻、最彻底的彼此认同。这样的情节是对亲情的赞美吗？从叙事表层来看也许确实如此，但如果我们将哪吒与敖丙、哪吒与百姓的关系全部纳入考量，将所有的人物关系视作一个整体性结构来理解，那么哪吒与父母之间的感情或许被定义为“羁绊”更加贴切。

二、“羁绊”叙事：宿命之敌与一生之友

在当前网络文化中，“羁绊”一词已经基本丧失了其表示“缠住不能脱身，束缚”的本意，仅作为对日语词汇“絆（きずな）”的中文翻译而被使

用。“絆（きずな）”指的是人与人之间的情感联结，在日本的动画、漫画等文艺作品中，“羁绊”已经发展成为一种非常成熟的情感叙事模式，并整体性地替代了亲情、爱情、友情等传统叙事模式。在欧美韩等其他流行文化发达地区，类似的情感叙事倾向也都有出现，只不过未必如日本这般得到了明确的命名。中国的“羁绊”叙事基本上源自日本，并在中国的网络文学、动画等文艺形式中得到了充分的本土化改造。“羁绊”作为一种情感模式，最突出的特征是其无理据的强制性。《魔童降世》中哪吒与敖丙的关系就是最典型的“羁绊”关系。善恶混沌的混元珠一分为二，灵珠转世成了敖丙，魔丸降生成了哪吒。他们二人的命运自出生之前就已经紧紧联系在一起，他们既是彼此的宿命之敌，也是彼此的唯一挚友。他们之间这种对等的、强大的、排他的情感联结，并不依托于任何现实条件（比如血缘、地缘、种族等），而是冥冥之中天注定，既可以被看成无解的天命，也可以被理解为纯粹的偶然。这种情感强度显然超出了友谊的限度，它从一开始就属于“羁绊”的领域。

相比于《哪吒闹海》，《魔童降世》做出的最大改动就是彻底反转了敖丙的人物设定。《哪吒闹海》中的龙王三太子，就是一个纯粹的恶霸，恃强凌弱、外强中干，被小英雄哪吒抽筋扒皮，断送了性命。而到了《魔童降世》中，丰神俊逸的敖丙不仅成了全片当之无愧的“颜值担当”，而且本性善良重情义，还成了哪吒唯一的朋友。从观众反馈来看，这样的改动无疑是成功的，哪吒与敖丙组成的“藕饼CP”^①自电影上映以来就一直是观众热议的话题，热度持续至今，产生了大量以哪吒与敖丙的“羁绊”关系为主线的同人^②图、同人视频和同人小说作品。这些作品围绕哪吒与敖丙的关系，持续生产着各种各样的叙事，不断强化两人之间非君莫属的情感联结，并将《哪吒闹海》《哪吒传奇》等作品中的哪吒与敖丙形象也拉入这一叙

事脉络，整体性地以“羁绊”关系覆盖并重写了此前的哪吒故事。

哪吒与敖丙两人在视觉形象上的匹配，以及在性格上的戏剧性反差无疑增强了这对“CP”的吸引力，但两人的“羁绊”之所以能够具有如此惊人的感染力，甚至强有力地带动了电影票房，本质上还是由于这种情感关系本身触发了观众的共鸣。

亲情、爱情、友情等传统情感模式的对立项是不爱或者恨，但“羁绊”的对立项则是孤独——“羁绊”是人与人之间绝对的联结，其反面则是绝对的孤独，一种即使身在人群之中、亲朋环绕，仍旧挥之不去的孤独，一种当代个人对于自己永远不可能真正与另一个人、另一群人彻底相互理解、彻底共享命运的清醒认知。

本尼迪克特在《想象的共同体——民族国家的起源于散布》^③中详细讨论了民族国家认同的基本形式——借助民族语言、线性时间观等各种现代性技术，未曾谋面的陌生人将彼此想象为同源同种的手足同胞，共享历史，走向共同的未来。这类共同体之所以是“想象的”，就是因为它是由孤立的现代个体构成的共同体，它既是应对现代性个体之间的具身性联结之不可能而产生的，也是以排除具有远近亲疏差异的具身性联结为条件的。当然，在现实实践中，那种纯粹的“想象的共同体”总是不存在的，它总是与更微观的具身性的熟人共同体（比如血缘共同体）互补存在，在这样的情况下，实际上是作为前现代遗产的具身性关系掩盖了作为“想象的共同体”的存在条件的现代性个体的孤绝境况，这些前现代遗产一边被不断瓦解，一边依靠惯性发挥着作用，维持着人们借由亲情、友情、爱情，通往更抽象的民族爱乃至人间爱的想象力通道。在《哪吒闹海》中，哪吒拯救被龙宫掠走的小妹，这种个人对个人的救命之恩相当顺畅地与哪吒战胜龙王后所有百姓对哪吒的感激联系起来，但如此顺滑的连接本身并不是天然成立的，而是一种将具身性关系与“想象的共同体”连接起来的能力使然。到了《魔童降世》中，哪吒拯救小妹便只能换来小妹一人的信任，直到陈塘关全体百姓共同目睹

哪吒在冰盖压城的危急关头以红莲之火融化坚冰，拯救了陈塘关所有人的性命，哪吒如此具体地对每一个人有了救命之恩，那个全体百姓向哪吒表达感谢的镜头才变得顺理成章。在这样的对比中我们看到，“想象的共同体”中始终潜藏的那种危机终于显露出来——具身性关系日益衰弱，“想象的共同体”也同样面临危机，人前所未有地意识到自己的“群体性孤独”^④。

从互联网到物联网的信息环境显然加速了这一过程。个人的“原子化生存”第一次具有了现实物质基础，而网络空间中的社群分化与群体极化也使得身处同一屋檐下的父母与子女很可能接受着截然不同文化资源，有着完全不同话题、兴趣、审美取向，乃至时空感受。无限增生的网络趣缘社群迅速瓦解着本就名存实亡的具身性关系，趣缘社群的分化与对抗、人群在趣缘社群间的流动也阻碍着人们在更大的社会范围内，想象自己与他人天然地、始终地站在一起，共享历史、文化与命运。

作为这种现代性孤独的代偿物，“羁绊”叙事应运而生，它并不试图去修复人们对具身性联结的信任，而是通过高度设定化的方式直接将人物绑定在一起，恰恰因为“羁绊”是无理据的，所以它是无懈可击、牢不可破的，一旦拥有了羁绊，人物便绝不会再沉沦于孤独。而“羁绊”与“羁绊”的简单叠加，就构成了“羁绊的共同体”，这种极简的形式保证了观众一旦辨认出任何一组“羁绊”关系，就能够直达对“羁绊的共同体”的体认，感动于其中裹藏的巨大的共同体激情。与此同时，“羁绊”以高度设定的方式将现实世界排除于叙事之外，而不像爱情、亲情或友情叙事那样试图将自己伪装为真实存在的感情，“假”得坦坦荡荡，反而让观众可以无负担地享受这份慰藉，无需担心在叙事的缝隙中不小心瞥见自己“原子化”的现实处境。

哪吒与敖丙的关系便是如此。在所有人都畏惧、厌恶哪吒的陈塘关，只有敖丙接纳哪吒、

将哪吒视为朋友。这份情谊既是上天注定，便非人力可瓦解，只要敖丙存在，哪吒便不再是孤独的，仅这一点，便足够让屏幕外的观众羡慕、感动。哪吒与李靖夫妇间的感情实际上也必须以相似的方式来理解。亲情实际上是最方便被“羁绊”代替的情感模式，因为亲情叙事中的所谓“血缘纽带”实际上就是一种命运般的无理据的强制联结。无论我们在现实中如何理解亲情，在叙事作品中，如果亲情不被表现为情感付出与正向情感反馈的累积，而被解释为血浓于水、天性使然，那其实就已经进入了“羁绊”的范畴——只要血液还在流淌，父母与子女之间就有着一条无法剪断的情感纽带。李靖夫妇对于哪吒无条件的信任、无保留的付出便是如此，无论哪吒怎样误解、叛逆，这份情感都不会削弱。直到哪吒自己意识到这份“羁绊”存在的那一刻，他便能凭此爆发出巨大的能量，抑制自己的失控，以一己之力扭转战局。

三、英雄降格：从“救民”到“救己”

在《魔童降世》中，以哪吒为中心的最主要的人物情感关系全部都是“羁绊”，那么这些“羁绊”又将创造出怎样的故事呢？

让我们先来考虑继承自《哪吒闹海》的英雄故事。魔童哪吒救世救人的英雄壮举一共有两件：从水夜叉手中拯救小妹，从敖丙手中保护陈塘关。

哪吒捉水夜叉的初衷是为了向父母、师傅、陈塘关百姓证明自己的善意，寻求他们的认同，结果是结识了挚友敖丙，获得了小妹的信任，加剧了与陈塘关百姓的敌对。在这一情节之前哪吒曾在幻境中对抗妖怪，毁掉了大半陈塘关，死伤无数。尽管在幻境之中并不会造成真正的伤害，但也足以证明哪吒的核心关切并不是救人，而是降妖伏魔以证明自己不是妖，建功立业以获得其他人的认可。除水夜叉救小妹事件宛如幻境中情景的现实再现，两相对照，便可见整件事情的中心从来也不在于救人性命，而在于哪吒与周围人的情感关系的变化——从始至终，观众都很难真正忧心于小妹的性命，哪吒在追逐水夜叉的过程中造成破坏引发民愤、哪吒与

敖丙联手抗敌、哪吒被村民误解围攻，这些环节才是这一事件中真正被着力表现、真正令观众投注情感的地方。显然，这并不是一个英雄故事的应有的讲述方式——无论是人民英雄，还是孤胆英雄。

哪吒拯救陈塘关是电影高潮段落的一个组成部分，这场过于漫长的最终决战意味深长地包含着两次反转、三个阶段。

第一阶段，哪吒从申公豹口中得知命运真相，发现与他最亲近的师父、父亲、母亲一直在欺骗他，遭到背叛的巨大愤怒促使他再次感受到自己的孤立无援，于是他自我放弃，摘下乾坤圈，进入失控的狂化状态，太乙真人、李靖夫妇与敖丙联手制服了哪吒。随后，转折发生了，哪吒发现李靖使用换命符的秘密，重新确证了父母对他的爱，而敖丙则因为被发现了龙族的身份，处于被孤立的状态中。决战进入了第二阶段，太乙真人、哪吒、李靖夫妇联手对抗敖丙与申公豹师徒，最终，哪吒融化冰盖，拯救陈塘关，彻底破坏了申公豹的阴谋。接下来发生了第二次转折，哪吒打败敖丙后并未杀死敖丙，而是以一番深情告白重新确认了二人间无法斩断的“羁绊”，决战随之进入第三阶段，哪吒与敖丙联手，在太乙真人的帮助下对抗雷劫。按照导演饺子的意图，哪吒与敖丙在这一过程中携手看遍宇宙的演进历程，天地玄黄尽在耀眼的雷劫中化为盛大的舞台，哪吒与敖丙的“羁绊”演绎出灿烂的光华，故事推至最高潮，随后落下帷幕。

在这场混战中，没有人民群众战胜人民公敌，没有正义战胜邪恶，甚至对战者间的敌友立场都不固定，只有从情感关系的角度才能将这三段战斗整合起来：无论是那一段战斗，总是心怀爱意、相信着自己与某个人或某些人的“羁绊”的人联合起来，对抗因受到排挤、歧视而感到孤独和愤怒的人。由于“羁绊”叙事规定了“羁绊”本身具有不可战胜的能量，所以最终总是相信着爱与“羁绊”的人获得胜利。

一旦个人重新感受到“羁绊”的存在，就会转换阵营，直到所有孤独而愤怒的个人都被“羁绊”征服，被接入“羁绊”的网络，他们共同战胜了作为死亡与绝对之孤独的象征物的雷劫，“羁绊的共同体”建立起来，每个人都得到了被认可、被理解、被接纳、被陪伴的许诺，故事就迎来了圆满的收梢。毫无疑问，这同样不是一个英雄叙事。

如果我们转而以人与人之间的情感联结这一视角看待《魔童降世》，就会发现，除前述关键情节外，故事中的一些其他元素也能够被有效地组织起来，形成意义结构。比如说：龙族向天界效忠，却因种族不同而遭猜忌欺压，镇守龙宫炼狱，永无出头之日，因此才将全部希望寄托在敖丙身上，导致敖丙误入歧途；申公豹因为豹妖的身份而不受师父喜爱，才生出了偷换灵珠、自我证明的心思，在嫉妒与愤怒的驱使下生出害人之心；申公豹的台词“人心中的成见是一座大山”更是点题之语，远比哪吒的“我命由我不由天”更能切中故事要害。《魔童降世》归根结底就是要用爱与“羁绊”超越成见与隔膜，让哪吒摆脱他与生俱来的孤绝状态。

尽管人们还是倾向于按照传统，将魔童哪吒理解为一个英雄人物，但他无论如何也不是曾经那个战天斗地、守护一方百姓，或者为了正义与信仰义无反顾、百死不悔的英雄了。魔童哪吒是他自己的英雄，无论经历多少挫折，他都没有真正放弃与周遭的世界建立联系，都没有让自己彻底沉沦于孤独，他敢于用付出争取理解，用爱回报爱，而环绕着他的“羁绊”就是对他的勇气的最好嘉奖，尽管从叙事逻辑上讲，“羁绊”总是先于行动而存在，看起来就像是命中注定。

哪吒战胜了雷劫，也战胜了人心中的成见，在双重意义上完成了自我救赎。从《哪吒闹海》中“救民”的小英雄哪吒，到《魔童降世》中“救己”的魔童哪吒，叙事主题并无高下优劣之分，只是不同文化世代有着不同的文化关切，衍生出了不同叙事倾向。

《魔童降世》绝非孤例，比如同期上映的另一部国产动画电影《罗小黑战记》同样讲述了一个典

型的“羁绊”故事。人类无限与猫妖小黑之间的关系如师徒、如父子、如挚友，无限是孑然一身的小黑在这茫茫世间找到的唯一的家，也只有小黑愿意陪着无限在人间流浪。无限与小黑之间的日常相处，无疑是《罗小黑战记》中最精彩、着墨最多的篇章。在故事主线方面，小黑必须在无限选择的人妖和平共处与风息选择的妖族驱逐人类这两条道路中做出选择。站在妖族的立场上，风息愤怒于人类无休止地破坏环境，使得妖族无处栖居，因而想要夺回妖族的生存权，这样的信念绝不能说是错误的。所以小黑要做的选择与其说是是非选择，不如说是情感选择——小黑要在风息与无限之间选出那个真正关心他、真正值得他信赖的人。风息为了实现目标，不惜夺取小黑的能力、牺牲小黑的生命。风息背叛了小黑的信任，实际上也就背叛了自己为妖族争取未来的初衷。而无限则不顾风险拯救小黑，也印证了自己守护人妖和平的慈悲之心。于是，小黑做出了选择，与无限携手打败风息，平息了危机。

无论是《魔童降世》还是《罗小黑战记》，都将世界级的危机（《魔童降世》中的雷劫与《罗小黑战记》中足以决定世界未来的道路选择）直接与主人公们的“羁绊”关系连接起来，这样的故事类型在日本有一个专门的名称，叫做“世界系”。正如2009年日本限界小说研究会编著的讨论“世界系”作品的论文集《社会不存在——世界系文化论》^⑤的名称所提示的那样，“世界系”作为一种叙事结构，绕过了复杂的现实社会。“羁绊”本身就是一种非现实的、高度设定化的情感模式，借助于“世界系”的叙事结构，“羁绊”进一步纯化，彻底摆脱了所有现实条件的限制，直接与命运、与世界终极、与宏观宇宙联系起来，并且在解决世界危机的过程中，证明了自己无与伦比的坚固与强大。“世界系”以这样的方式完美服务于“羁绊”叙事，抚慰着在当下媒介环境中变得前所未有的清晰的现代性孤独。

“羁绊”叙事调动的是一种怀旧的激情，一种对于永远无法回归得彻底的共同生活的浓烈乡愁。它充分调动着“90后”“00后”们的情感共鸣，我们在《大圣归来》（2015）、日本动画电影《你的名字》（2016）、《哪吒之魔童降世》《罗小黑战记》、乃至国产青春片《年少的你》（2019）中反复见证着这样的情感共鸣创造的巨大观影热情与票房奇迹，但它却很难在此前的文化世代那里真正得到体认。但倘若我们永远套用爱情、亲情、友情的传统情感叙事模式来解释“羁绊”，或者将“羁绊”故事简单等同于英雄故事，那么我们又该如何知晓，“羁绊”中蕴含的巨大情感能量，究竟在将我们引向何方？

注释：

- ①藕饼 CP：CP即英文单词 Coupling 的缩写，含义为角色配对，藕饼 CP 就是哪吒与敖丙的角色配对，强调二人间具有排他性的情感联结关系，其中“藕”指哪吒，因为哪吒曾以莲藕重塑金身，“饼”指敖丙，是敖丙之“丙”的谐音。
- ②同人：建立在已经成型的文本（一般是流行文化文本）基础上，借用原文本已有的人物形象、人物关系、基本故事情节和世界观设定所做的二次创作。定义引自邵燕君主编、王玉王副主编：《破壁书——网络文化关键词》，三联生活书店2018年版，第74页。“同人”词条的编撰者为郑熙青。
- ③[美]本尼迪克特·安德森著，吴叡人译：《想象的共同体：民族主义的起源与散布》，上海世纪出版集团2005年版。
- ④“群体性孤独”概念参见[美]雪莉·特克尔著，周逵、刘菁荆译：《群体性孤独》，浙江人民出版社2014年版。
- ⑤[日]限界小说研究会：《社会は存在しない：セカイ系文化论》，南云堂2009年版。

（作者单位：中国艺术研究院 马克思主义文艺理论研究所）

试析大国形象的自我表述

——以近年来军事题材主旋律电影为中心

◎ 龚自强

摘要:长期以来,中国的国家形象受制于西方这个他者的有意误读,与中国的实际国家形象严重不符。当今中国,在国际上大国地位进一步明确的新形势下,对于这个大国形象的自我表述便成为迫切需求。在这个意义上,近年来中国电影界屡有建树,伴随主旋律电影强势崛起的军事题材主旋律电影尤为醒目。《战狼2》《红海行动》《湄公河行动》等军事题材主旋律电影对中国大国形象的表述适时而出,为中国大国形象的自我表述树立典范:个人英雄主义的彰显;直面现实的现实主义精神的凸显;对于东西对抗的强调。应该说,正是军事题材主旋律电影对于中国国家形象的强力塑造,使得提升我国文化输出能力更加成为一个亟待解决的问题,愈发显示其重要意义。

关键词:大国形象;个人英雄主义;现实主义精神;东西对抗;文化输出

近年来,随着中国综合国力尤其是经济实力的进一步提升,中国在国际上的大国地位进一步明确,从而为进一步推进世界格局从美国一家独大向多元多极化的道路发展做出应有贡献。近代以来积贫积弱的中国已经一去不返,当下的中国正走在中华民族伟大复兴的大道上,尽管世界局势仍存在一定的变数,中国的崛起仍将面临主要实力国家尤其是西方国家的“百般阻挠”,但是这一大的趋势已经不可阻挡。奉行“发展才是硬道理”的中国,已然成为国际秩序中一股不容忽视的国际力量,其大国形象正从多个层面为国际社会所认知。

然而,也应该看到,对这一大国形象的表述与中国的大国形象之间却总是存在不小的偏差,这已经越发成为当前不容忽视的问题。任何大国形象的树立都离不开一定的、适当的宣传,在冷战之后,文化战、意识形态的战争已经不再是一个秘密,就中国目前的实际情况来看,发展所取得的巨大成就以及中国大国形象的切实树立仍有待于一定程度甚至是不遗余力的自我表述。鸦片战争以来,中国面临的国际形势并不友好,中国的国家形象某种程度上一

直在被西方有意地误读,鉴于西方在国际社会中长期以来的主导地位,由此传达出的中国的国家形象就不仅是不合实际的,而且是对之的有意污蔑。妖魔化中国的结果导致一个很可怕的后果出现:一方面中国的国家实力和国家形象确实在稳步提升,另一方面却是国际上对中国国家形象的固有刻板化认知依旧存在,且表现出日益忽视中国“实际”的凌空蹈虚之态。

在当今这样一个传媒发达的全球化时代里,在中国崛起与关于中国形象的表述方面存在如此重大偏差的紧要关头,我们实有必要再度帮助世界“发现东方”,这就要求我们必须加强对中国形象的自我表述。由于意识形态的差异和国家之间较量的弥散化,我们必须强调大国形象的自我表述,在这个问题上,不能寄希望于国际和平友好人士的善心和良心。文化冷战并不遥远,它可能就是我们面对的事实。某种意义上,只有自我才可以准确无疑地表述自我,对于中国大国形象的自我表述一方面可以在世界范围内正确地表述中国的国家形象,另一方面也是对于西方大国长期以来对中国国家形象的有意误读做出反驳与批判。现在的形势下,我同意王岳川的观点:“有一点是肯定的,中国再也不

能像灰姑娘一样等待西方来发现、来表述。在此意义上，我赞成赛义德的观点：我们能够也必须自我发现和自我表述。”^①

在这个意义上，近年来军事题材主旋律电影的优秀之作屡屡出现，给了我们不少惊喜。《战狼2》《红海行动》《湄公河行动》等影片在现实性与理想性相统一的前提下，如此深入人心地将中国大国形象自我表述与主旋律军事题材类型片的成功探索结合在一起，产生了非常动人的艺术效果和社会效果，从而不仅完成了对中国大国形象的强势表达，而且体现了大国形象自我表达一旦成型，形成阵势，所可能产生的魅力。这些影片可能是中国历史上第一批让如此之多的观众自发产生对中国大国形象认同的电影作品，可谓将电影的“魔力”施展得近乎完美的作品，它们在经济效益与社会效益之间的美妙平衡也给国产主旋律电影出示了有希望的前景。跳出他者的视角之后，中国的国家形象原来可以如此“崇高”，这也许就是自我表述的意义所在。这些军事题材主旋律电影对于大国形象自我表述显然不同于以往的主旋律电影，与那种计划性的、自上而下推行的主旋律电影对于中国国家形象的“封闭”塑造不同，它们无疑打开了大国形象自我表达的多重大门，初步展示了自我表述中国大国形象的魅力与意义。对之做出分析，以揭示大国形象自我表述的经验教训，相信必将给国产电影良多启示，同时也将为新的时代语境下，在更广泛的意义上表述中国大国形象提供必要经验。

一、个人英雄主义的彰显及其丰富内涵

长期以来，我们讲求国家利益大于集体利益，集体利益大于个人利益，奉行的乃是集体主义精神，这虽不意味着对于个人意义的贬低，但在表述国家形象时，个人的意义便不能不受到有意的“限制”。这样，我们的电影便常常缺乏集体主义与个人意义之间的必要辩证，个人的意义很难凸显，个人英雄的形象也就甚难树立。我们过分强调只有一个个个体集中起来形成一个团结有序的集体，个人的意义才得以凸

显，却多少有些忽略其实每一个伟大的集体都同样需要由一个一个伟大的个体来支撑。在这个意义上，黄继光、邱少云等此前的英雄人物同时都是集体主义的最佳代言人，而绝非个人英雄主义的模范。在他们心中，国家与集体的分量始终有千万钧重，当他们迫不得已必须勇当英雄的时候，他们的心中时刻装着的依然是国家与集体。因此，他们人生最为个人英雄主义的时刻只是一个瞬间，在那个短暂的瞬间，他们可以撕开集体主义的束缚，让自己作为一个个体短暂闪耀，那无疑是让人心动的瞬间。集体主义的伟大光环，正是因为一个一个如他们一样的英雄人物的短暂闪耀而显得光辉灿烂。在这样的集体光辉之中，他们个人的意义常常趋向于消失，从而淹没于对集体主义的浓墨重彩的强调里。也就是说，在传统的主旋律电影中，个人英雄主义是不被提倡的，尽管它们有时候必须要显影，也只能作为一星火花，短暂闪耀之后，便要再度回到集体主义的怀抱中，成为集体主义精神的一个生动写照。

《战狼2》最让人惊讶的即在于冷锋这个形象的塑造对于个人英雄主义的大胆彰显。这个虽然属于战狼中队的退伍军人尽管仍然有着崇高的集体主义精神，时刻将祖国的利益放在首位，但他显然也有更加个人英雄主义的一面，在电影中不仅表现出了超强的个人能力、个人意志和个人品格，某种程度上有“超人”的影子，也表现出了某种为个人计议的生动个人情感。对于讲求温柔敦厚、中庸之道，深受儒家思想浸染的中国人来说，冷锋的种种表现无疑是令人惊讶的，某种程度上也很不习惯。但冷锋的个人英雄主义说到底仍然建立在爱国主义精神和集体主义精神的基石之上，正是有浓厚的爱国主义精神和集体主义精神做底，冷锋的个人英雄主义的种种行为才显得可信、可感、可敬。正是在冷锋的个人英雄主义精神与爱国主义精神、集体主义精神之间建立了直接等同的联系，冷锋的一切个人化的英雄行为才得以被观众从超越其个人的意义上去理解，从而在一个人的身上，看出一个国家的强大，在一个人的形象中，看出一个国家伟大的形象。

影片无疑兼顾了观众体验与官方宣导，使得本

来可能显得僵硬的官方宣导变成了一种自然而然的观众体验和在体验基础上的国家认同，而二者的连缀或沟通全寄托在冷锋身上。在救助侨民和当地受叛乱冲击的非洲平民时，冷锋的个人英雄主义得到最大限度的发挥，这个几乎无所不能的中国退伍军人虽然无限完美，但仍然摆脱了“高大全”的直接宣导式形象，而更是一个真实的、有血有肉的、有情的男子。正是这个更加“真实”的冷锋，一方面打动了观者的心，另一方面则使得爱国主义和集体主义精神成为真实可感之物，也使得中国的大国形象有了更为切实可感的成立条件。冷锋并非没有瑕疵。从传统英雄的角度来看，他甚至有些不够格。他之所以要再度来到非洲，只是因为要为自己的爱人龙小云报仇，作为一个退伍军人，他与撤侨行动深度关联纯粹出于偶然。而且，即便是在撤侨行动中，冷锋内心始终都有找到杀害龙小云的凶手为之报仇的冲动和执念。龙小云的若隐若现，无疑更加增添了冷锋的凡人一面的气质，如果不恰好碰上这次撤侨行动，他也就是一个为了私仇而“兴师动众”的男人而已。某种程度上，正是恰巧赶上撤侨行动而带着私心去往反叛军和政府军战斗之地的剧情，让冷锋更有人情味一些，而儿女情长的一面显然并没有丝毫削弱他的英雄气质，反而使得他的英雄气质更接地气，更能打动人。也许正是在这种不经意的巧合里，爱国主义才显得不是那么生硬，而成为一种油然而生的情感。在那样的危险境地，一个中国人的英雄行为，绝不只是对他个人有意义，而同时是对于中国国家形象的最佳彰显。当冷锋右臂挂上中华人民共和国国旗，终于带着救助出来的中国侨民和各国“难民”安全穿越交战区时，当交战双方因为中国国旗而停止开火时，中国的国家形象就以空前的力度挺立了起来。借助对于个人英雄主义的彰显，影片无疑也最为有力地传达出中国的大国形象。在一个个人英雄主义的退伍军人背后，站着的是整个国家。这样的个人英雄主义独具内涵，这样的大国形象感动人心。

影片同时塑造了何建国、Richael 等人物形

象，更加真实地呈现了个人英雄主义的丰富维度。这些人物更加真实可感，有更加朴实平凡的一面，但正是他们在关键时刻的英勇举动使得个人英雄主义这个概念来得更加可亲可敬。甚至连那个经历了从男孩到男人的急剧成长的卓亦凡也有了一些个人英雄主义的意味，当他摒弃花拳绣腿，开始与戴恩军事资源公司的国际雇佣军拼死搏斗的时候，尽管他的身板依然显得单薄，但他的精神意志显然已经迅速蜕变，可以被视为一个英雄。所谓英雄，不过是在最为为难的时刻，依然心中装着大我、装着集体利益、装着国家利益的凡人而已。在这个意义上，他们都是个人英雄，但也同时都是国家英雄。《红海行动》中的夏楠、顾顺、李懂等都不能说是完人，但在关键时候正是他们身上迸发出来的能量，让祖国显得更加强大、威严、崇高。《湄公河行动》更是充分调用情感戏，在细腻的静场情感戏之中，深入挖掘方新武、高刚的内心世界，从而绘出英雄人物的立体形象。应该说，军事题材主旋律电影对于个人英雄主义的彰显已经递进到一个新的阶段，注重对英雄主义进行辩证探讨，不忌惮对英雄人物“平淡”或“庸常”一面的呈现，从而使得个人英雄主义散发出无与伦比的光芒。而在这个个人英雄主义的背后，对于中国大国形象的有力的、丰满的构建也就此完成。

二、直面现实的现实主义精神的凸显

军事题材主旋律电影毫无疑问是宣扬大国形象和爱国主义精神的绝佳“教材”，但这种宣扬却丝毫不让人觉得虚假，也避免了此前主旋律军事题材电影经常存在的拍摄理念与现实脱节的问题，一个重要的原因即在于它更加注重直面现实的现实主义精神的凸显，从而将理想性的构造建立在雄厚的现实性的基础之上。为了宣扬一种绝对的思想正确，传统的主旋律军事题材电影无形之中就排斥了对立面存在的“合法意义”，于是战争便成为干巴巴的思想之间的战斗，且在战斗开始之前，结局已经确定，影片的展开过程无非是一种对于已知结果的印证。这样的电影好则好已，却多少有些虚假，因为说教意味浓厚而常常让观众望而却步。新世纪以来，主旋律军事题材电影渐渐开始关注现实，更注

重从现实性上做文章，从而由现实性自然生发对于理想性的建构，这渐渐成为一个思路。表现在战争处理上，也就更加注重对于战争对立面的塑造，注重对于战争面临的现实困难及其真实的解决过程的揭示，从而抛弃过于理念先行的弊端，一定程度上推进了主旋律军事题材电影的品质提升。《战狼2》《湄公河行动》《红海行动》等无疑是这一创作路径的最新代表，某种程度上，正是其直面现实的现实主义精神、不回避现实问题的现实主义做法，更为有力地推进了大国形象自我表述的完成度。

这些军事题材主旋律电影中所建构的中国的大国形象并非完美，但它却十分深入人心，无疑深入到了每一个平民的心中，使他们在观影的时间里顿时觉得自己与国家的一切息息相关，从而激发他们建立一种自己与国家共存亡的唇齿情感关系，其艺术效果堪称完美。一个并非完美的大国形象却产生了堪称完美的艺术效果，这或许就是现实主义精神的力道的体现了吧。对于特别完美的东西，人们难免要觉得其虚假，这些军事题材主旋律电影所呈现出来的中国形象绝不完美，它甚至要刻意表现一部分中国现实的黑暗，一部分中国人的卑琐及其狭隘的爱国主义精神，但它同时正面表现了中国国力的显著提升和国际话语权的显著增强的事实。在这两相对比之中，观众自然能够得到一个比较辩证的关于中国国家形象的认识，并自发地选择站在祖国这一边。客观来说，中国建国以来尤其是改革开放以来，确实取得了长足的、惊人的发展，但由于中国国情的复杂性，区域间的不平衡等发展所带来的问题始终存在，表述中国形象如果刻意忽略掉对于问题的表述，中国形象就很难在基本的客观性上过关。客观性上不过关，关于中国形象的理想性、浪漫性的表述也就无法成立。近年来的军事题材主旋律电影在这个意义上堪称典范。

与《战狼2》对中国国家形象的强势表达不同，《红海行动》中中国侨民也是恐怖主义分子的袭击对象，他们的生命也被置于危难之中。尽管用“强者无敌”的口号来宣扬国威，

但杨锐领导的这支“蛟龙突击队”在伊维亚共和国的撤侨行动中虽然成功转移了滞留侨民，却不得不在遭遇战中损失惨重，获得一场悲壮以至让人绝望的惨烈胜利。但某种程度上，正是这种命悬一线式的搏命拯救行为散发着强烈的现实主义精神，并因此而使得影片更能引起共鸣与共振。国家的强大有时候正是因为国家精神的强大，而这种国家精神的强大则不能不体现在每一个中国公民的精神之强大之中。“蛟龙突击队”每一名浴血奋战的队员，以及临时加入的记者夏楠等都是中国国家形象的重要表征。值得大书特书的是，在影片中他们都曾面临困厄，甚至面临绝境，有些人不得不牺牲，但正是对于这种绝境的呈现更加强化了对于中国国家形象自我表述。

同样，很多观众也会因为《战狼2》刚开场时对于中国某地强拆场面的触目表现而不能不震惊。这一场面不能不让人思考以下问题：暴力无论在中国还是非洲都非常普遍，只是形式不一样；恶人无论在中国还是非洲都非常普遍，只是表现不一样；善良的、软弱的平民无论在中国还是非洲都一样，只是具体遭遇不同。冷锋怒踢强拆负责人的做法并不理智，但在那种情形下，似乎只有这么不理智的做法才是“合乎理性”的，而烈士家属身份尚无法阻止强拆负责人的蛮横举动，这只能说明中国的发展仍然存在大大小小的问题，是我们亟待解决的。这样一个桥段的设置看似突兀，其实对影片的叙事意义很大：一则体现了直面现实的现实主义精神，一下就将情感立场放到观众那儿，放在最普通的平民百姓那儿，从而在“除暴安良”的民间传统上建立起“正义”叙事逻辑，获是广大观众的认同，二则在非洲与海盗的搏斗和在中国与恶蛮的强拆负责人的搏斗轻易就将观众的视觉兴奋和情感兴奋吸引过来，冷锋嫉恶如仇的形象也一下子挺立起来，观众就此与主人公建立起情感关联，三则无论是非洲还是中国，都需要冷锋这样的人物，也存在冷锋这样的人物，这就使得接下来关于中国国家形象在非洲的高高挺立成为顺理成章的推进，而不是一种“生拉硬拽”的僵硬国家形象宣导。一个像冷锋这样的人物，他既揭开了现实的疮疤，也提示了自己具有治愈疮疤的能力。同理，一个建立在现实问题

基础上的中国国家形象才既不隐藏它的问题，也展示了它解决问题的能力，从而有了让人信服的内部构造。

同样是在《战狼2》中，另一个暴露问题又解决问题的范例是华资工厂最初的撤侨策略及其调整。在危难时刻，华资工厂最初的撤侨方案是仅仅撤离中国公民，而将同样在工厂工作的中国公民之外的人排除在撤离范围之外。在华资工厂这个小空间内，中国人成了救世主一般的存在，可是这个救世主却不具有普世情怀，并没有将一切弱者同等看待，而是狭隘地只救助本国公民。或者说，在救助的次序上，将本国公民放在了第一位。在中国人与非洲人已经有如此多年的工作合作的当时，很多中国人与非洲人建立家庭关系，将中国公民与非中国公民区分开来的过程，因此面临种种困难。在情感上来说，面临灾难，却抛弃非中国公民，也让华资公司的做法显得十分不人道。但某种程度上，爱国主义情感确实是有界限的情感，爱一切弱者则是超越国界的人道主义举动，二者在现实中势必有一些冲突。

国家是有界限的，但人道主义并无界限，只有在必要的情境下超越了狭隘国家主义的国家主义，才是更加能够打动人的国家主义，而这样的大国形象显然也才更能够立得住。影片聚焦这样的冲突，又最终让卓亦凡站在公司利益的角度，让冷锋站在人道主义的角度，决定不分国籍，撤离所有滞留在华资工厂的人员，这就完成了对于大国形象的更有内部辩证的表述。无疑，决定撤离所有滞留人员的举动给人一种这样的感觉：中国的强大已经足以决定他国人民命运的感觉，但同时，中国的强大会造福于他国人民。虽然起初华资工厂抱有狭隘的爱国主义理念，但这种狭隘最终为危难时刻的现实冲毁，爱国主义情感由之而在特定时刻跃升至人道主义的高度。某种程度上，这样经受曲折而建立的中国大国形象才更加真实感人。在美国大片中，我们已经见过太多美国人充当世界救世主的场景了，那当然同时也是一种爱国主义的场景。在这个意义上，不止是《战狼

2》，《红海行动》《湄公河行动》等也无不通过将中国的国际形象向人道主义提升而表达了一种更加深沉的爱国主义情感。当然，这个提升是建立在直面现实的现实主义精神之上的。正是由于直面现实，近年来的军事题材主旋律电影才能最大限度地呈现中国大国形象的丰富内涵，从而为大国形象自我表述树立标杆。

三、东西对抗的强调

近代以来，中国在与西方的对抗中全面落败，导致中国的国家形象在西方人主导的叙述里始终是“东亚病夫”一样的孱弱、野蛮与落后。因此改变中国国家形象，最主要的便是改变中国在与西方国家对抗之中的地位与形象，重塑中国对于西方的强势形象。或者，起码将二者放在一个平等的评价尺度上进行表述。在一个西方国家借助殖民优势已经主导了国际秩序的时代，想要重塑这种中国的强势形象无疑面临重重困难。但随着中国国家软硬实力的进一步增强，尤其是迫于中国国家形象长期被西方人有意地误读，且这种误读已经有了文化冷战的重大危险之时，适时扭转这种西方单向传输中国形象的任务已经迫在眉睫。中国的形象需要中国人的自我表述与塑造，中国的大国形象需要中国人的自我表述与塑造。在中国的国家地位与实力已经今非昔比的时候，重新表述中国的大国形象，从而在一定程度上应对西方的文化冷战，的确十分必要。

《战狼2》在这个意义上很有针对性地设置了东西对抗的主线，并对之适当强调，从而有力地唤醒了国人压抑已久的创伤记忆，最大程度激发了国人的爱国主义热情，并契合了国人对于国家强盛的殷切期望与合理想象。黄种人曾经饱受白种人欺压，在影片中，黄种人却可以以令人信服的方式与白种人打得不可开交，并最终肉搏的方式取得完全胜利。斗争的过程充满各种戏剧化的细节，势均力敌的态势无法不让人激动万分，这种在比较对等的意义上表述东西对抗的场景可以说是十分久违了。多年来西方人用“东方主义”的偏见视角来表述我们，我们自己也用某种程度上可以称之为“自我东方主义”的方式来表述西方，《战狼2》总算让我们看到了不被刻意拔高的西方形象和不被刻意

贬低的中国形象。且不管具体战斗原因，黄种人和白种人在非洲的土地上战斗的场面已经很有些象征意味，很隐蔽地透露了中国的国家地位与国家形象已经远非旧日情状的事实。打败白种人的冷锋，不可能不是一个英雄人物，而冷锋之所以如此强大，根本原因还在于中国综合国力的不容否认的提升。在这个意义上，《战狼2》所塑造的中国的大国形象就是掷地有声的。

在《战狼2》中，白种人属于国际雇佣兵，他们以交易获利的方式帮助反叛军攻打政府军，但无论是政府军还是反叛军，事实上都表达了非洲人民的真正心声：不与中国人交恶。这体现了经过多年中国援非建设的生动实践，非洲人民与中国人民这两个历史上的“亚非拉”第三世界阵营的人民是有深厚情谊的。但身为白人的国际雇佣兵显然仍然不将中国人放在眼里，在他们那傲慢的眼睛里，依然只能看到过去那个不堪一击的中国形象。在与冷锋肉搏的最后关头，雇佣兵头目老爹认为冷锋必死无疑，不假思索地说出可能让每一个中国人都倍感伤痛也倍感愤怒的一句话：“你们这些劣等民族永远属于弱者，你必须习惯”。是的，白种人对黄种人的种族歧视可能至今仍然存在，这就是我们看《战狼2》时感到特别紧张又特别宣泄的原因所在。某种程度上，中国的崛起依然要面对西方白种人集团的“围追堵截”，我们的前路任重而道远，注定不会一帆风顺。这不是想象，这就是我们面临的现实。

帝国主义时期的西方国家肆虐殖民非洲这片广大的土地，是以政府派兵的方式，现在和平时期的西方国家则采用雇佣兵的商业合作模式再度“入侵”非洲，以冷锋为代表的中国人与以雇佣兵头目老爹为代表的西方人之间的战斗因此便有了新的国际战争的象征意义。中国人打败了代表西方人的雇佣兵，这在某种程度上满足了国人对于国家从屈辱的历史中翻身的渴望，尽管这只是象征性地满足，也足够让观众激动万分。由于近代以来中国经历的那些屈辱时刻，黄种人战胜白种人，一直是中国人的

一个梦想。《战狼2》某种程度上实现了国人的这个梦想，并为之引入更加丰富的内涵。这时候的中国人，黄皮肤的中国人已经不满足于与白皮肤的西方人进行纯粹的战争，中国人还要做维护世界秩序和世界和平的主导者，这无疑极大地振奋了人心。正如有论者说：“《战狼2》无疑在更深层次的精神层面触及到了中国观众的内心需求……影片主动把中国塑造成为一个有能力、有担当、识大体、顾大局的国际秩序维护者和倡导者，这是符合今天国人对自我形象的想象的，所以它能引起今天观众更广泛的认同和共鸣。”^②《红海行动》《湄公河行动》中的中国显然已经是一股维护世界秩序和世界和平的重要力量，无论是前者的与恐怖主义分子作斗争还是后者的与跨国贩毒势力作斗争，最终都能从或政治或经济的草蛇灰线中嗅出中西对抗的味道。所谓中西对抗，不过是中国实力增强，从而与世界范围内的强大力量斗争的表征。所谓中西对抗的终点，应当是中国胜过西方之后成为世界的和平力量的主导。在这个意义上，中西对抗的必然终点，即是中国成为国际秩序重要主导者。某种程度上，近年来的军事题材主旋律电影满足了国人的这种想象，并因此引起强烈共鸣。

在军事题材主旋律电影历史级别的票房背后，隐藏着十三亿中国人的内心渴望。随着中国国力的持续提升，随着中国已经成为国家多极化力量的重要一极，黄种人与白种人还要发生冲突，东西对抗仍要继续，影片所上演的故事很有可能在现实中更加激烈地上演。东西方的对抗并不会因为《战狼2》的结束而遽然结束，它的复杂性和艰巨性都将超出影片的明朗乐观，而势必将成为一个长期的现实问题。如同《红海行动》《湄公河行动》等显示的，东西对抗在新的时代语境下，将有更加多样的表现形式。但《战狼2》通过凸显东西对抗而树立起来的中国的大国形象仍然让人信服，通过将一个非洲故事转变为东西方之间对抗的故事，《战狼2》有力地书写出中国大国崛起的活的实践，同样，通过将跨国缉毒和跨国营救的故事转化为中国维护世界秩序与和平的故事，《湄公河行动》《红海行动》有力地描绘出中国大国形象的浓墨重彩。自此，军事题材主旋律影片在现实与想象之间自由穿梭，在故

事与情感之间自由游弋，为大国形象自我表述现身说法，确立典范。

客观来说，近年来军事题材主旋律电影一步步走向成熟，从诸多层面刷新了人们对于主旋律军事题材影片的期望，也再次印证了近些年国产主旋律影片的一个新动向：主旋律影片也可以取得商业化的成功。《战狼2》等主旋律军事题材类型片的类型化探索已经进入一个新的阶段，由于更加注重观众体验，更加侧重对观众诉求的满足，它们也同时取得了空前的票房成绩，因此有可能影响更多人的认知，造成更大的文化影响。近年来军事题材主旋律电影已经证明只要有过硬的电影品质，主旋律军事题材类型片一样可以获得商业、艺术、意识形态方面的全部成功。电影毫无疑问是当今时代的显学，我们如果能够抓住电影这个重要的表达手段，进行丰富的、有理有据的自我表述，必将使中国这个大国形象建构得更加完整，获得更广泛的世界认同，从而掌握中国形象建构的主动权。

虽然军事题材主旋律电影取得了不小成就，但与美国同类大片相比，我们的此类电影仍显单薄且不成体系。我们应该创作更多这样的影片，并在此基础上形成一个表述中国大国形象的作品集群。鉴于《战狼2》等军事题材主旋律电影在国内外市场规模与影响力的巨大反差，我们应该要在已有成绩的基础上更进一步扩展国际视野，注重对于国际化表达范式的适应和应用，从而真正将中国故事表述得能够深入世界范围内观众的内心，以在一个普遍的意义上增强中国大国形象的国际传播。正因为近年来军事题材主旋律电影的大获成功，我们才对我们所面临的正反两方面的形势有更清晰的认知。一方面，这些军事题材主旋律电影证明了我们具有文化输出的能力，另一方面，它们也凸显我们眼下的文化输出能力还很弱的事实。而我们薄弱的地方，正是西方国家强势的地方。多年来，中国的国家形象的“阐释权”一直都在西方国家手上，这种看不见硝烟的名为“东方学”的表述实践打着学术自由与知识传承的旗号，

将中国国家形象置于“东方”以对应“西方”，无疑使得中国的国家形象严重受损，以至出现名实不符的局面。这正是近年来军事题材主旋律电影的可贵之处，通过对中国大国形象的自我表述，将表述自己的权力牢牢掌握自己手中，就此讲出一个荡气回肠的中国拯救“世界”的故事，从而将一个十分强大的中国的大国形象呈于世人。从他者视角到自我视角，中国形象的变化无疑令人震惊，这不能不让人深思中国国家形象的自我表述的必要与迫切，深思文化输出的必要与迫切。在经济实力和综合国力显著上升之后，我们显然要增强自身的电影生产能力和文化产品的生产能力，尤其是增强文化产品在国际市场上的流通能力，从而切实提高文化输出能力，这一切都势在必行，刻不容缓。

关于未来综合国力的较量，文化输出能力将是一个重要的衡量指标。我们应该有这种费孝通意义上的“文化自觉”，以努力提升文化输出的能力为己任。就军事题材主旋律电影而言，我们前方的道路依然漫长。

注释：

①王岳川：《价值重建时代的大国文化战略》，《西北师范大学学报（社会科学版）》2008年第5期。

②吴春集：《观众体验如何决胜市场——评电影〈战狼2〉》，《中国文艺评论》2017年第9期。

（作者单位：中国艺术研究院）

本栏目责任编辑 马新亚

论当代海洋诗歌中的海洋意象

◎ 芦海英 赵晓琳

摘要:海洋意象复合了人类对海洋的主观感受与客观的海洋物象,成为传承文人学者思想感情的重要载体。文章枚举了中国部分当代海洋诗歌,并着重对其海洋意象进行宏观把握与分类归纳,当代海洋意象不仅在艺术审美上虚实结合且修辞手法丰富,在思想感情和情感体验上更是复杂多样,富于变化。

关键词:海洋诗歌;海洋意象;审美艺术;情感体验

纵观中国诗歌史,海洋意象的数量不多,但源远流长。最早可上溯到先秦,从《大雅·江汉》中“于疆于理,至于南海”,到《老子》中“江海所以能为百谷王者,以其善下”,再到《沧海赋》中“美百川之独宗,壮沧海之威神”……有关海洋的次生印象愈来愈立体丰满,距离上也由“远望”达到“近观”。到当代,“也许不是一个诗歌繁荣的年代,但是诗歌仍在生长”^①。“神秘而遥远的海/汹涌而壮阔的海/诱惑我们永远地打开向海的窗户”(《航海去》),鼓舞我们走向“海”的诗歌海洋,迎接新一轮浪的洗礼。

一

跟以往诗歌相比,当代海洋诗歌中的海洋意象在海洋审美意境营造上越来越多姿多彩、饱满丰富。而注入了诗人灵魂的海洋意象在失去了其纯自然的属性之后又被赋予了新的意义,具有丰富且独特的审美价值和审美意义。

(一) 海洋意象的虚写和实写

狄德罗说:“美在关系。”^②诗歌的艺术魅力就在于活泛地利用意象的虚实关系,达到“状难写之景如在目前,含不尽之意见于言外”的境界。由此可知,一方面,诗人构造海洋意象时所凭借的海洋物象可以是实指,即“诗人对描写对象如实描摹,或直接正面地加以叙述,它

以具体详尽的‘明写’的形式出现”。^③“一早我向大海辞行,大海在雾罩里还没有醒,踏着沙沙作响的沙滩,‘再见,大海’,我回头向大海投一个青眼”(《再见,大海》),脚踩沙滩,眼望大海,此时的海真实地展现在眼前。这是臧克家临行前对大海的告别,没有轰轰烈烈的难舍难分,也没有匆匆离别的遗憾不甘,一个轻轻的“回头”,一瞥淡淡的“青眼”,足以让人看到臧克家对大海的喜爱以及自身的洒脱。

另一方面,构造海洋意象时所凭借的海洋物象也可以是虚指,即描述的是心中的海洋物象,用暗示联想等手法巧妙地把所要表现的客观事物表现出来^④。戈麦认为幻想是诗歌的灵魂,它能突破思想与存在的界限,使不可能变成可能。在戈麦的《大海》里,现实生活中他“没有阅读过大海的书稿”,“没有遇见大海的时辰”,他没有见过大海,这是一个不争的事实。但是“在梦里”他“翻看着海洋各朝代晦暗的笔记”,“海水的星星掩着面孔从睡梦中飞过”,诗人猛然拉近了他与海洋的物理距离,调动自己的幻想与想象将自己精神维度中的大海呈现出来,渲染了一个玄妙的氛围。当然,还有一种虚写情况是指代性象征。“有过咒骂,有过悲伤/有过赞美,有过荣光/大海——变幻的生活/生活——汹涌的海洋”(《致大海》)。从古至今,大海以其壮美神秘的外貌吸引了无数人前去探索,但即使是科技高度发达的今天,人们依然无法对大海

“一探究竟”，大海也因此成为“理想”的代名词。可纵然人们如此迷恋着大海的神韵，还是有无数承载理想的风帆被无情的浪涛淹没，那是现实带来的“失落”，海洋即生活。

（二）海洋意象的修辞艺术

海洋意象作为海洋诗歌的有机组成部分，在理解诗人主观情感方面起到了举足轻重的作用，这也注定了它在修辞艺术上的丰富性。大体可归纳为三类：

第一是寄托式象征，诗歌中的海洋意象主要承载了诗人的主观情感及内心感受并被直接反映在海洋物象里。比如舒婷的诗作《双桅船》，“岸啊，心爱的岸 / 昨天刚刚和你告别 / 今天你又在这里……不怕天涯海角 / 岂在朝朝暮暮 / 你在我的航程里 / 我在你的视线里”，诗人用双桅船象征自己，海岸象征恋人，描述了双桅船与海岸的“死生契阔”，借以寄托自己与恋人的生死之约。双桅船，一辈子在海上漂泊摇荡，渴望着被拥入岸的怀抱。在这场生命的流浪中，大海被定义为一段遥远至极的地理距离，相遇的途中有千般艰难万般险阻，但“双桅船”与“岸”爱的誓言终将得到履行。片刻的相聚，漫长的分离，痛苦的离去，甜蜜的憧憬，这就是人生。人生无常，祸福难料，生活中的种种不可控因素如同浪涛裹挟着我们四处横冲直撞，逼迫着我们不断地聚散离合。但是，欢聚时的相依相爱、别离时的忠贞守节都再次印证了彼此的约定：崇高的爱情，不只有朝朝暮暮的相守，更有跨过千山万水的心灵相依。再如郑愁予那一把“被离别磨亮 / 被用于寂寞，被用于欢乐 / 被用于航向一切逆风的桅蓬与绳索”的“古老的水手刀”（《水手刀》）。水手刀是水手随身携带的必备工具，在每一个的悲、欢、离、合的时刻都有它相伴左右，诗人以“水手刀”为载体来寄托水手的内心感受无疑是再合适不过。水手刀一次又一次地挥动，斩去一缕又一缕的情思，多次离别磨亮了刀锋，也磨硬了水手的心。水手渐渐习惯将“寂寞”，“欢乐”都藏在内心，只留下表面平静无波的镇定，以一颗坚强的心来面对漂泊中的各种未知。

第二是比喻式象征，诗人运用比喻的手法将不同的内涵赋予海洋意象，这种艺术手法“以‘本体’和‘喻体’之间的‘相似点’为纽带，使不同的意象物境之间实现挪移流通”^⑤。例如郑愁予的《如雾起时》，诗人把日日相对的海洋和时时思念的女孩联系起来，以海为喻来叙写爱情。“我从海上来，你有海上的珍奇太多了…… / 迎人的编贝，嗔人的晚云 / 和使我不敢轻易近航的珊瑚的礁区”，诗中“迎人的编贝”比喻女孩儿整齐的皓齿，“嗔人的晚云”比喻女孩儿娇羞的红晕，这“海上的珍奇”活脱脱描写的就是一个天真烂漫、纯洁可爱的女孩子。“珊瑚的礁区”暗喻女孩儿的娇躯，一句“我不敢轻易近航”写出了年轻人情窦初开之时，面对心爱之人小心翼翼既想亲近又怕且怯的矛盾心理。大海烟波浩渺而又富于变幻，它因其朦胧未知而充满魅力，恰如一位神秘绚丽的女郎，激发起诗人无边的想象和无尽的思念，而《如雾起时》正是捕捉到了这种似幻非幻，亦梦亦真的瞬间。类似的还有绿原的《航海》，“人活着 / 像航海 / 你的恨，你的风暴 / 你的爱，你的云彩”。海上的风景变化多端，时而风平浪静，时而浪涛滚滚，“恨”似愤，怒发冲冠，心情就如“风暴”一般剧烈，“爱”似乐，喜不自胜，心情又如“云彩”一样灿烂。诗人用海景的风云变幻来比喻情绪的高低起伏，富有生活趣味。此外，运用这种修辞艺术的还有北岛的《一束》《船票》和昌耀的《海翅》以及余光中的《乡愁》等。

第三是暗示式象征，“诗人仅仅抓住海洋物象和主观情绪之间朦胧的‘契合点’来对自己的心潮作含而不露的暗示而不作直接的说明”^⑥。如同舒婷的《致大海》，诗中描绘了一片复杂多变的海来暗示生活的变化无常。诗人生长于动荡的年月，小小年纪就经历了生活中的种种跌宕起伏，因此她比常人更清楚地认识到平静的生活下的“汹涌”。诗人正是抓住了“生活”与“大海”下的“汹涌”这一契合点展开创作，肆意泼洒自己的灵感。总有一些人力所不可逆转的因素让我们对现实生活充满挫折感和无力感，这些磨练或许会磨平所谓的“书生意气”，在承认社会人生的种种矛盾后，别放弃对人的价值的追求，没有激进，没有毁灭，只付诸清

醒的等待和执著的坚持。同样使用暗示式象征手法的还有蓝海萍的《听海》，以海洋从古至今夜以继日的流动暗示民族文化的流传以及杨炼的《瞬间》中以海洋的一望无际来暗示未来的不可预知。

二

诗歌，呈现了个人的感思，记录了时代的风雨，归档了民族的秘史。其中，“海洋”以其意象的蕴藉深厚和新鲜活跃，镶嵌在时代的语言序列中，绽放出独特的艺术魅力，成为当代显明的精神标志。毫无疑问，海洋意象是一种极其多元化的存在。宏观而言，基于不同的民族、地域、文化等因素，关乎海洋的意象十分繁多且千差万别。此外，海洋意象还是一种流变性的存在，体现于不同历史维度下主观情感体验的沿承和发展。海洋以其辽阔与宽广，给人类带来了思想价值和情感体验的无限可能。

（一）心之谛视：从思想禁锢到多元绽放

十年的文化大革命禁锢了思想的自由，也冰冻了滚滚的海浪，海水失去了昔日的活力，变得毫无生气。但细翻这一时期的诗歌作品，我们会在一片整齐的合唱声里听到一些细碎的声音。这些声音就像冰面下浪涛的低吼，苦守着大海内心的声音，苦守着对自由的坚持。食指对海洋意象的创造，给文革时期的海洋诗歌吹来一阵清冽的海风，是集体化激进潮流中个体无奈的独游。海洋意象真实地记录了食指的生活经历和情感体验。他的代表作品《海洋三部曲》既是三首海洋诗歌，更是三段内心的剖白。在1965年的《波浪和海洋》中，诗人强烈地渴望着能够融入海洋实现理想，自我“惆怅”所以“喜爱大海宽阔的胸膛”，自我“怯懦”所以“喜爱大海的无比坚强”，自我“能力寻常”所以“渴求大海的巨大力量”，自我“形体丑陋”所以“酷爱大海的碧蓝和明朗”。海洋代表了一种理想型的人格：坚毅，宽容，抗压性强，具有无穷的力量。两年后，“文化大革命”陷入党派之争，红卫兵运动全面开始落潮，《再也掀不起波浪的海》是食指当时的有感而发。

“离开这再也掀不起波浪的海 / 我噙着热泪劝你 / 去寻找灿烂的未来”。现实是无情的，人生是虚无的，当理想遭到毁灭，热情变得冷却，诗人哀叹文化大革命对于思想的禁锢和戕害，曾经那浪花滚滚的大海已不能再掀起波浪，他伤心地呼吁朋友们忘却这片沉默的海，珍惜青春去寻找光明的未来。1968年食指又作《给朋友们》，离开那“再也掀不起波浪的海”后，诗人大喊“开船嘞——”，号召年轻的朋友们再一次为了心中的理想奋力拼搏。航行于这片满是惊涛的“命运之海”之上，诗人始终展现出不屈不挠的抗争姿态。《海洋三部曲》展现了在那个特殊的时代里诗人从期望到失望、从心伤到反抗、从沉沦到振奋的心灵历程。贯穿始末的“海洋意象”有别于同时代的红色意蕴，对理想和信念作了最真切的反思。

十年的浩劫带来的不只是物质生产的暂停，还有精神世界的“残垣断壁”，无理的狂飙突进使处在这个时代的青年被笼罩在这片灰暗中。当阴霾渐渐散去，北岛扬起风帆，“如果大地早已冰封 / 就让我们面对着暖流 / 走向海”（《红帆船》），激励每一个怀揣着梦想的年轻人踏上自我救赎的道路。为了心中的梦而浴血奋战，去揭穿那一个个春天即将来临的谎言，去寻找心中光明的“理想之海”。当再一次面对这片熟悉又陌生的海，诗人们重新燃起咏海的热情，海洋诗歌像海浪一般滚滚而来。在经历了一夜的“风暴”之后，舒婷“一早”就奔向大海，打破时空的枷锁把自己的心紧紧贴上了大海“胸膛”，年轻的诗人决定做大海“呼唤自由的使者”，做大海最忠实的朝圣者。在这里，大海就是远方和理想的象征，鼓舞一代又一代的年轻人带上自己的灵魂在大海中自由地飘荡，从此迷途无惧。

在这个全民造神的时代，对“理想之海”的追求也就是对“神”的追求。在那样一个信仰缺乏的年代里，国民需要一个神的存在来照亮前行的道路。诗人将自己的信仰付诸于笔下的意象，以此支撑起大众的信仰，但当大海肩负起人类过多的理想和希望时，大海就脱离了原先的自然物质属性，异化成一个国民信仰般的存在。时代的车轮滚滚前进，改革开放的大门越打越开，从服从“共性”到推崇“个性”，新时代的思想给海洋诗歌创作注入

了新鲜海水，以强大的创新驱动焕发出海洋意象新的生机。诗歌的土壤之上不再是一片贫瘠，而可以自由地开出五颜六色的花朵，万紫千红，百花齐放。

当海洋脱掉虚无的外壳，“神”的形象骤然崩塌，诗人们更多地开始从自身的情感体验出发来描述心中的那片蔚蓝。海子有一个简单的理想：住在一所“面朝大海，春暖花开”的房子里，成为“一个幸福的人”，但是这个理想的实现时间却是“明天”。“明天”，一个永远无法抵达的时间。当海子意识到自己的理想将永远都无法实现后，他选择卧轨自杀，结束了自己年轻的生命。纵使凡人心底已是百转千回，大海仍一如往昔，周而复始地潮起潮落。海以其永恒的深邃与浩荡，超越时空般无限存在着。人类却是有限的存在，我们无法抵达无限，只好用海水充盈自己。理想之海，永远都在彼岸。

（二）浓情颂歌：从眷恋陆地到以海为家

一群人久居一地，人们依托环境而产生出一种玄妙的空间体验感，而这种空间体验感逐渐融入人类的遗传谱系，经久相传，成为生物进化后的一种本能，影响着后人对其生存空间的感知意识。这种意识就是乡土意识。随着主观情感的投入，“乡土”具有了强烈的社会意识形态，演变为诗人心中的一块“圣地”——故乡。受强烈的乡土意识的影响，各个时期的海洋诗歌在描写家园的情感体验上，总体情况呈内向回归。纵然诗人赞美歌颂海洋，仍时时牵挂着内陆，留恋着他们离别的那一片故土。乡愁，乡愁，才下眉头，却上心头。

相较于陆地，对大多数人而言，海洋是一片完全陌生的地理空间。旅居他乡，面对陌生的环境，乡愁就成为海洋诗中一种普遍的情愫。“漂泊得很久，我想归去了 / 仿佛，我不再属于这里的一切”（《归航曲》），一曲归思，一曲愁，海上的生活是终日如浮萍般飘荡，那是一种无根的虚浮感。漂泊得太久，以至于都变成了一个精神上的浪荡者。中国人强调“落叶归根”，“乡土”意味着他们精神的家园，“每一片帆都会驶向 / 斯培西阿海湾 / 像疲倦的太阳 / 在那儿

降落”（《归航曲》），在外漂泊的游子渴望回到来时的故乡，安放失重已久的灵魂。

家中的俗世情爱往往更能牵动诗人对故乡的想念，海洋雄伟，海洋壮丽，海洋一望无际，一番激情的感慨过后，诗人往往都沉溺在对故乡的亲人朋友的想念之中，难以自拔，感慨的依然还是中国最传统的陆地乡愁情。江河的《帆》中描述“海那边 / 有我的妻子 / 海的那边 / 她歌唱 / 比帆洁白 / 比帆遥远”，诗人被远方的帆船实景勾起对“比帆洁白”“比帆遥远”的妻子的无尽思念。白帆飘荡在大海之上，而妻子徘徊在脑海之中，海洋变作一道难以逾越的天堑鸿沟，隔开了诗人与白帆，也隔开了诗人与妻子。远方的白帆随着海波起起伏伏，越飘越远，恰如诗人的心潮跌跌荡荡，思念越流越长……

在那个国共内战的特殊时期，许多文人被迫迁居大洋彼岸，从此，乡愁便是一道难言的殇。余光中写过许多动情的乡愁诗，游子生活就是他的个人体验。他的一生伴随着漂泊与流浪，故他的诗中常常表现出被故乡放逐的无根感。一句“乡愁是一湾浅浅的海峡 / 我在这头 / 大陆在那头”（《乡愁》）道出了海峡两岸多少人的心声。从对一块土地产生认同感开始，一旦徘徊他乡，就注定是一场宿命般的流浪。在很长的一段时间里，诗人视海洋为一片陌生的地理空间，由于对故乡的牵挂，使海洋诗歌成为“乡土抒情诗”，散发着浓郁的泥土味。

许是人类“发祥于大海”吧，在人类的灵魂深处，有着对大海深深的眷恋，那是胚胎对母体的记忆，也是人类生命伊始对海洋的初印象，所以对海洋的亲近，人类天性使然。在大开国门的1980年代，中国人越来越意识到海洋战略地位的重要性，整个社会的眼界开始宽阔起来，不再只局限于眼前的这一方土地，而慢慢主动去亲近海洋。臧克家用眼睛“看到了”海的颜色，用鼻子“嗅到了”海的气息，用手掌“触到了”海的体温，用耳朵听到了海“有力的呼吸”（《海》），海色斑斓、海味腥咸、海水微凉、海声涛涛……他从视觉、嗅觉、触觉和听觉四个角度立体地感知着海的形象，与大海在不断地磨合中走向契合。

走向大海，主要体现于海洋诗歌文学创作的规模化，这是诗人将目光从内陆转向大海的一个重要

佐证。诗人不再苦苦抓着陆地不放，而开始努力挖掘玄妙莫测的海洋对于人类与宇宙的价值和意义。海洋作为人类生命的起源地，不仅予以人类生命，更予以人类精神上与物质上的养育，而“养育”正是父性与母性的核心特征，“海洋对人类的‘养育’体现在两个层面：一是‘生’，海洋给了‘自然人’以生命；二是‘育’，也就是对‘社会人’的哺育”，^⑦海洋成为人类思想的载体，总览各个领域，都能寻摸出海洋存在的痕迹。在这一父一母的共同参与下，海洋就是我们的家！

家园，涵盖了“家庭”“家乡”之意。先有家的庇护和养育，然后就会产生精神的发展和提升，一个人长时间的与一片空间休戚与共，就会逐渐对这片空间产生家园意识。“鱼”作为海洋中最基本和广泛的生命物种，其形象逐渐成为海洋文学中的首要之选。从开始人类将鱼类视为果腹的对象、经济的来源，再到人类面对海洋而感受到家园归属感，希望化身为一尾与大海唇齿相依的鱼，体现出人类对海洋看法的转变以及对海洋生物观念的转化。于是，野曼想象“我赤裸裸的 / 顿时变成了一条飞鱼”（《我浮游于海》），靳亚利“常常幻想长出了鳃变成了鱼 / 跟随他走来走去”（《海之恋》），王蒙在《游》中也将自己幻化为鱼，与海洋的兄弟姐妹们一同在水底深处遨游。无论是料峭的春天、炎热的夏天、萧瑟的秋天，亦或是寒冷的冬天，鱼儿永远依偎于大海，它的一生都与大海聚结成状，交错纠缠。“生活在海上的人，对海洋有一份偏爱，这份偏爱，正如同乡土的口音和怀念一样，终生难忘”^⑧，对于长期与海为伴的人来说，海洋早已融入他们的生命。“鸟附身向我，以清澈的眼界栽我成水仙”（《饮浪的人》），朱学恕将自己的茎系狠狠植根于大海，伴海共生。太多的诗人爱上这片海，又把这份喜爱内化为语言，为自己搭起了诗意栖居的“家”。

（三）人海关系：从对抗疏离到平等亲密

历史上的第一个小舟的创制过程早已漫不可考，但这足以代表人类与大海的初次较量。

“海者，晦也。”一望无际、神秘莫测是人类对海洋的初印象。这种未知的神秘感一直挑逗着人类去探索海洋，去挖掘海洋。但在这过程中，大海常常以其巨大的力量吓退人类前进的步伐，“只轻轻一扫 / 就永远地卷去了我们的父兄 / 把幸存者的脊背 / 扭曲”（《划呀，划呀，父亲们》）。大海的力量是如此恐怖，仿佛吞灭天地也就是一念之间，人在大海面前完全是如蝼蚁般弱小无力。然而“去掉了暴虐的大海不是大海。失去了大海的船夫也不是船夫”，“暴虐”使“大海”更具魅力的同时，也燃起“船夫”熊熊的斗志。于是，祖祖辈辈的人开始“划呀，划呀”，“沉没，意味着永不生还 / 但赶海的风帆总在升起呵”（《航海去》），在大海以绝对性的力量在压制人类的同时，人类也在以自身坚强的意志与不屈的精神同大海展开搏斗，在这场双向征服的较量中，人类不断地释放出自己潜在的能量。从人类发展史的角度来看，这在一定程度上反映了人类的前进与繁荣。

一直到工业文明以后，科学技术水平达到空前的高度，人类自我意识极度膨胀，一切行为都实行利益优先原则，盲目地向自然进行无休止的掠夺，人与大海的关系已由“较量”变成了“对抗”。人类以胜利者的姿态自居，肆意向海洋排放废水，投放垃圾。如今的海，“只有浑浊的海水、污秽的烂泥 / 一两艘破旧的小船、废弃的渔网 / 垃圾、避孕套、黑塑料袋遍地皆是”（《并不是所有的海》）。大量的有毒化学物质污染了原本纯澈透镜的海水，海洋生物受到巨大的生命威胁，于是，“鲸鱼们正在自杀”（《藏枪记》）。水上摩托车手们因为追求瞬间的快感，“踩脏”海的“衣衫”，不惜在海上“划开一道血痕”，使摩托车的汽油“污染了”海的“血液”，“侵占了”海的“身躯”（《海殇》）。由于长期占据地球的统治地位，人类逐渐习惯于将所有的“非人类”视作资源，自以为拥有了对自然的支配和改造能力，即使强悍如海洋也已被驯化，但是果真如此吗？

长期的掠夺行为在破坏海洋生态环境的同时，正加剧着海洋灾害发生的频率，然“几个回合生死 / 大海依然大海”（《形》），当海洋真正发怒报复之时，其后果是人类所不能承担的。海啸、飓风、龙

卷风、海平面上升……每一场灾害都给人类招致了难以承受的后果。面对从工业文明到生态文明的分岔口,工业发展带来的环境问题变得越来越突出,当务之急是审视人类对海洋造成的破坏。当代海洋诗人围绕生态主义将人类和海洋置于一个大的复合生态系统中,重新低头反思人类与海洋的关系。

开天辟地说中,盘古“垂死化身”,不但“目为日月,脂膏为江海,毛发为草木”,而且“身之诸虫,因风所感,化为黎氓”。所以,“我的血和海浪同潮”(《浴海》),人与海,就其本源来讲应该是一种一体化且平等的存在。王敖“在秘密的岩石码头上”“和几千只螃蟹握手”,“微笑着”与螃蟹高谈阔论,聆听他们诉说对自己的爱恋,并愿意与他们“分享这几个气泡,一起上岸”(《我曾经爱过的螃蟹》)。诗人给予螃蟹以高度的人格化,不仅用平等的姿态与他们对话,还与他们进行情感上的交互。这种类似于人与人之间的社会交际行为,体现了诗人的生物平等意识,在面对人与海洋之间的关系时,往往能换位思考,将海洋生物看作一个与人同等地位的独立个体。这个个体的形象塑造也与诗人的关系越发亲近,“海更像邻居,每天打过招呼后/我才低下头,读书,做家务,处理公事”(《邻海》),李少君临海而居,他和大海的关系是那么亲密熟稔。海洋于辛龙既是“知己”又是“高邻”,“在风和日丽的日子里”,海是他“久别重逢的恋人”,他们依偎在一起呈现出一种“脉脉不得语”的美妙状态,而“在阴云翻滚的日子里”,海是他“狭路相逢的诤友”,他们在一起互相争辩却又惺惺相惜。他们“情投意合声息相连”,彼此之间有一种奇妙的融合,那是一种外力所无法打破的亲密。(《大海·知己高邻》)当起先略带傲慢的人类中心理论被完全推翻后,一种浪漫多情的生态环保观应运而生。“我们统治自然,决不像征服者统治异族一样,决不像站在自然界以外的人一样——相反地,我们连同我们的肉、血、头脑都是属于自然界,存在于自然界的”。^⑨无论人类文明发展到何种高度,都无法改变“人类依

赖于自然”这一事实。于是,“我们走向海”,“手挽手继续向前走去/像野马奔向大漠/像雄鹰腾向九霄”,只因“我们是海所失落的原子”(《我们走向海》)。在当代新时期,“海洋生态文明是以人与海洋的和谐共生为核心,以海洋资源综合开发与可持续利用为前提”,^⑩它宣扬的不是凌驾于海洋之上的沾沾自喜和洋洋得意,而是融于海洋生态系统中的亲密无间。“热爱海/让海藻缠满你的名字/让海蛎子爬满你的名字/热爱海/长出鳃来/长处鳞甲来/像一条鱼那样热爱海吧”(《老兵箴言录》),人如鱼,终将“浮游于海”。在这海洋生态主义之下,人与海洋,正在平等中走向和谐与亲密无间。

注释:

- ①袁晓红、刘进:《“海洋”之歌——当代诗歌中的海洋意象》,《西华师范大学学报(哲学社会科学版)》2009年第2期。
- ②杨慧:《状难写之景如在目前 含不尽之意见于言外——浅析梅尧臣诗论的意境说》,《辽宁教育学院学报》2006年第3期。
- ③④张中来:《诗歌意境的“虚”与“实”》,《潍坊教育学院学报》1999年第6期。
- ⑤李杰:《物虽胡越合则肝胆——比喻是诗歌意象的有效手段》,《语文学习》2010年第10期。
- ⑥盛晴:《情、知、理:现当代海洋文学抒写及其形态》,山东大学2017年硕士学位论文。
- ⑦梁纯生:《海洋的德性》,中国社会科学出版社2018年版,第47页。
- ⑧冷卫国:《中国历代海洋诗歌评选》,中国海洋大学出版社2014年版,第246页。
- ⑨[德]马克思、恩格斯:《马克思恩格斯选集》(第3卷),人民出版社1972年版,第518页。
- ⑩陈凤桂、王金坑、蒋金龙:《海洋生态文明探析》,《海洋开发与管理》2014年第11期。

* 本文系教育部社会科学研究一般项目“文学情感与情感教育研究”(项目编号:15YJAZH047)的阶段性成果。

(作者单位:江苏海洋大学文学院)

责任编辑 马新亚

鄙俗世界里的理想化生存

——《透明的红萝卜》的隐喻叙事分析

◎ 王向辉

摘要:小说《透明的红萝卜》在莫言的创作历程中具有特殊的意义。小说中现实世界、黑孩的形象、红萝卜的意象具有生动的隐喻意义,展示了作者深刻的生存认知和细腻的生存体验。小说以现实故事为依托,采用隐喻的叙述策略,使现实叙事的艺术呈现丰富的象征内涵,并预设了作家后来小说创作的叙事美学特征。

关键词:《透明的红萝卜》;叙事美学;莫言;黑孩

《透明的红萝卜》是作家莫言的成名作,讲述的故事发生在文革时期,发表之初即被定义为对文革的讲述与反思,是现实主义风格的作品。作为诺贝尔文学奖获奖者,作者在瑞典学院发表文学演讲时,提出这篇作品是“最有象征性、最意味深长的一部”^①。如果跳出现实主义的预设,分析作品中关键符码的隐喻内涵,就会眼前柳暗花明,豁然开朗。事实上,这篇作品的魅力就在于作品内涵的不确定性,这导致了一些分析文章在内涵解读上语焉不详。回归文本,这篇作品是一个关于生存的隐喻,并预示了莫言后来小说创作的叙事取向。

一、生活:鄙俗而荒诞的现实世界

隐喻是一种有意味的叙事策略。美国的文艺理论家韦勒克认为,“隐喻同意象、象征、神话一起,将诗歌拉向‘外在图像’和‘世界’,另一方面,又把诗歌拉向宗教和世界观”^②。作为一种叙事策略,隐喻实现了物质世界与精神世界、外部世界与感知世界的联系。莫言在小说中通过隐喻的叙事策略,将思想从现实叙事的牢笼中解放出来,从而获得了深邃的意义空间。

《透明的红萝卜》中的故事发生在文革期

间,地点在乡村的泄洪闸工地上,讲述了主人公黑孩在工地上参加劳动的经历。小说对文革期间的人生世态、乡村生活、田野风光都有着独到而细致的描绘,所呈现的细腻感觉、绚烂色彩、语言天赋等文体特征,发表之初即备受赞誉。在一些研究者那里,小说中的乡村书写成为最引人关注的价值要素,被称为中国式的“魔幻现实主义小说”,又被称为真正的“批判现实主义小说”。^③但是,有的研究者关注到了其内涵的含混性与复杂性。在1986年出版的《探索小说集》中,评述者肯定了作品的“感觉”与“魔幻”的色调与意味,但对作品内容的概括和提示却含糊而笼统,诸如“对以往消逝岁月的忧郁和留恋”“贫困和饥饿的阴影、荒漠土地的色调”“难以抹去的童年记忆”等等,都止于闪烁其辞。^④众说纷纭的背后,与客观时代背景和阐释者的文化背景有关,也从另一方面提示读者:《透明的红萝卜》不仅仅是讲述一个现实主义的生活故事,应该蕴含着更为丰富复杂的思想内涵。

莫言的创作深受马尔克斯的影响。其创作从机械的现实主义文学解放出来,正是源自于马尔克斯及其《百年孤独》的影响,由此开启了一个魔幻现实主义的创作时代。“我过去觉得不可能写的东西,他大写特写,他激活了我对过去生活的记忆,

个人经验、童年记忆都可以写，这使我重新发现自己。”^⑤在《透明的红萝卜》中，作家讲述的故事有着现实生活的躯壳，但是挣脱了现实主义叙事的藩篱，跃入形而上的精神世界，刻画出了一个充满着存在主义意味的生命主题。

透过这篇小说，作者塑造了一个粗鄙、世俗的生活世界，甚至时时展露出对生存世界的探寻。作品中的主人公黑孩弱者的地位，身世不明，处境凄惨，时常受欺凌，甚至委屈自己去迎合他人，如和小石匠走在一起时，“很小心地走着，尽量使头处在最适宜小石匠敲打的位置上……敲在光头上很痛，黑孩忍着，一声不吭，只是把嘴角微微吊起来”。为了得到小石匠的保护，瘦小的他已经懂得了怎样隐忍苦痛，讨好强者，这个世界的蛮横无理显露无疑。小说中，队长、刘副主任泼辣的话语充满了民间的粗野，工地女人的对话则是对他人的恶意猜忌，这些生活镜像共同构成了真实的生存世界。这个世界中，不只有强者对弱者的欺凌，还有一群庸俗“看客”的观望。那些女人们探听黑孩的悲惨遭遇，“陪出几滴眼泪，便也知足地走了”。表层的同情掩藏着内心的猎奇，从他人的痛苦与弱小中寻找自身的存在意义和价值，这是对民众麻木内心、虚伪性格的辛辣嘲讽，也是对人与人之间冷漠、势利的喟叹！这也是鲁迅的小说中常见的主题。那些来自社会底层的麻木看客或听众，从他人的不幸和凄惨中，陪出许多眼泪，叹息一下，便满意地去了。鲁迅式的辛辣与深刻、鲁迅作品中“含泪的笑”，在《透明的红萝卜》中得到淋漓呈现。由此，莫言的小说创作实现了对五四小说现实批判精神的传承和延续。

小说所描绘的现实世界不仅是粗鄙的、世俗的，而且还是荒诞的。为了突出现实世界的荒诞意味，作者在黑孩的故事之外，还讲述了小石匠和菊子的爱情故事、老铁匠与小铁匠的师徒故事。这两个故事在作品中常因不合故事主线而被人们所忽略，令人思之则有突兀之感，

且两个故事自身都具有不合常理之处，显示出作者在主题刻画上的别有用心。

小石匠和菊子之间的爱情故事，温情背后展示出生存的荒谬。表面上看，这似乎是一个现实生活中的普通爱情故事，一对青年男女之间的真情流露，但作品中的讲述文字时时流露出情欲的意味，与其说是小石匠和菊子之间存在爱情，不如说是男女之间的青春期冲动。两个人在一起，并非源自于爱情，而只是一种欲望与冲动的表达，最终以悲剧结束、美丽泼辣的菊子眼睛被扎进了石子，一只眼睛失明，顿时美丽化为泡影，爱情转为虚无。人生的不可预知和命运的残忍，令人唏嘘。这一故事中黑孩的态度同样值得关注。面对菊子的关心和爱护，黑孩故意“疏远”她，不是心理上真正厌恶她，而是对菊子与小石匠的恋爱关系的反对与“报复”，是一种愿望不能满足之后自虐心理的外部显现。在这样的三角感情关系中，所谓的爱情，不是柔情似水、晶莹纯洁，而是情欲诱惑、感情争斗，是反常态的爱情，是一个极为蛮横无理故事情节模式，充满着黑色幽默的味道，荒诞不经。这个爱情故事借助爱情的外衣，为读者展示了现实世界的荒谬，是作者对于现实世界的隐喻表达。

小说中讲述的老铁匠和小铁匠的师徒故事，一反现实生活中“师徒如父子”的常规印象，令人惊讶地展示出人性的丑陋。学艺三年，老铁匠随意差使小铁匠，却始终不传授淬炼钻头的关键技术。作为师徒，没有关心和爱护，只有利用和抗争。当小铁匠的技术愈发精湛，老铁匠心中没有任何的自豪和欣慰，反而是倍感“悲哀”和无助，“仿佛小铁匠不是打钢钻而是打他的尊严”。无奈之下，小铁匠只有顶撞师傅、偷学技艺，老铁匠连想都没想，就把钢钻戳到他的右小臂上，“一股烧焦皮肉的腥臭味儿从桥洞里飞出来”。后来，小铁匠终于掌握了打铁的全部技艺，顿时趾高气扬，老铁匠则瞬间失去了昔日的神采，落寞无语，最终只能悄然离开。师徒间的勾心斗角、互相利用，生动传达出人生的冷漠与悲凉。文中引用老铁匠吟唱的戏文，苍茫感伤，正是老之将至、壮士暮年的真实写照。老

铁匠离开了，没有一个人挽留，工地上的一切依然照旧，因为小铁匠已经顶替了他的位置和作用。师徒之间，没有应有的温情和眷恋，只有互相利用和无情碾压，人性在这里呈现出令人惊悚的恶。这就是小说为我们展示出的现实世界：人与人之间没有信任与关爱，只有防范与猜忌；人与人之间无法沟通，都是孤独的存在。

正如在诺贝尔奖授奖词中的评价：他向我们展示了一个没有真理、常识或者同情的世界，这个世界中的人鲁莽、无助且可笑。写作《透明的红萝卜》的莫言，已经窥见了“一个没有真理、常识或者同情的世界”，借助一段民间生活进行了细致而深刻的展示。

二、黑孩：精神界的战士

黑孩是《透明的红萝卜》中最有隐喻意味的人物，甚至在莫言的创作历程中都值得关注。莫言在演讲中曾经如此概括：“那个浑身漆黑、具有超人的忍受痛苦的能力和超人的感受能力的孩子，是我全部小说的灵魂，尽管在后来的小说里，我写了很多的人物，但没有一个人物，比他更贴近我的灵魂。”^⑥由此可见，黑孩的形象绝不仅仅是一个现实世界中的人物，而是一个具有强烈象征意味的人物，是作家灵魂密语的传递者。

与作者的阐释不同，早期研究者的解读各有侧重。有的论者强调这一人物的现实意义，认为黑孩“是中国农民那种能够在任何严酷的条件下都能生存发展的无限的生命力的抽象和象征”，“是二十世纪中国农民的真实缩影”。^⑦也有论者关注到人物的内心世界，“自始至终都表现出相当严重的不安全感，一种精神上的焦虑，对特定的事件、物品、人或环境都有一种莫名的畏惧”^⑧。还有论者运用精神分析学的方法，指出他身上存在着“对未曾享受过的母爱的强烈的需求欲望”，还有“朦胧的性爱渴求”。^⑨诸多说法虽然各存其理，但也让人莫衷

一是，且与作者的自我解读相距较远。

在现实层面上，黑孩是一个弱者，是一个备受欺凌、值得同情的孩子。他是一个孤儿，十岁左右跟着继母生活，并且总受虐待。他的外貌也显得奇特，又矮又小，脖子细长，挑着一个大脑袋，似乎随时都有压折的危险。在初冬时节，只穿一件污迹斑斑的大裤衩，胸脯瘦得肋巴骨都能够数得出。身上的伤疤闪亮着，显示出他日常生活中所受到的残酷虐待。他身小力薄，不仅要参加繁重的劳动挣工分补贴家里，还要承受来自外界的责骂、羞辱和痛打。黑孩的生存是极为艰难的，开篇就有队长的那两句话，“黑孩儿，你这个狗日的还活着”，“我寻思着你该去见阎王了”。在工地上，小铁匠的打骂和奴役、老铁匠的冷漠、拉风箱的劳累、火炉旁的炙烤……这种遭人鄙视与任人欺凌的生活，黑孩默默承受，似乎早已无动于衷了。面对残酷而无情的外部世界，他的性格变得沉默、倔强而孤独，从不主动跟别人打交道，活在一个属于自己的封闭世界里。

作家通过隐喻的叙事策略，使现实世界与理念世界之间建立起意义上的关联和指涉。“这种似是而非的超越，正是文学存在着、并可能继续存在下去的理由。”^⑩为了明晰黑孩这一人物形象的隐喻意味，作者在描绘其作为孩子的人物特征时，已经赋予了这一人物强烈的神秘感，成为独特的“这一个”。文中细腻地刻画了黑孩的眼睛，写黑孩“只是把两只又黑又亮的眼睛直盯着队长看”，不同的人盯着这“又黑又亮的眼睛”都会心里发慌；在文章结尾描写他在寻找胡萝卜时，那双眼睛写愈加细致动人：“黑孩迷惘的眼睛里满是泪水”“黑孩的眼睛清澈如水”“黑孩的眼睛里水光潋滟”。这样的描写很显然与黑孩的其他外貌描写形成了鲜明对比，突出了黑孩的与众不同。因此，在黑孩的身上弥漫着神秘感，甚至呈现出“魔性”的特征。譬如，尽管热铁把手烫得冒出黄烟，可他却丝毫不觉得疼痛，仿佛在疼痛中有获得了一种快感。这些略带怪异的人物特质，显示出作者对这一人物形象的用意之奇。

作品中的现实世界是灰暗的、单调的、丑陋的，但是黑孩的内心世界却丝毫不受外部现实的影响。在他的个人世界里，他感觉细腻，体悟真切，生活在一个丰富细腻、多彩生动的美好世界中。他可以听到黄麻地里响着鸟叫般的音乐和音乐般的秋虫鸣唱；他可以听到河上传来的像鱼群在喋喋的一种奇异声音；他钻进了黄麻地，像一条鱼儿游进了大海。当他沉浸在自己的世界中，脸色渐渐红润起来，嘴角上漾起动人的微笑。在精神世界里，黑孩感受到了生存的明丽与美好，成为一个弥漫着诗性气息的可爱生命。现实世界与精神世界的鲜明对比，使黑孩这一人物人像挣脱了现实世界而具有抽象的意味。借助黑孩这一形象的隐喻策略，作者传递出自己的生存哲学：粗鄙、世俗的外部世界里，充满了荒谬和仇恨；人类必须实现精神的独立与自由，才能实现诗意地生存。

一九〇七年，鲁迅在《摩罗诗力说》中感叹：今索诸中国，为精神界之战士者安在？^⑩所谓“精神界的战士”，原意指具有独立思想、自由创造的思想家。在鲁迅笔下，《在酒楼上》中的吕纬甫勇于挑战生存的孤独和绝望，《孤独者》中的魏连殳在孤独和绝望中探寻生存的价值，表面上都是消极、颓唐、落寞，内心中与灰暗现实的决绝抗争，其精神内核都洋溢着对现实的不屈和对理想的执着。这些向庸俗现实抗争、叩问生存的意义和价值的人物，他们是精神界的强者，成为“精神界的战士”。黑孩在自己的精神世界里洋溢着旺盛的生命活力，也可谓之“精神界的战士”。这一人物形象喻示了作者所认同的生存策略：生活在一个鄙俗而荒诞的现实世界里，精神世界是生存的力量之源；一个独立的精神世界，方能获得自由的生存空间。作家都是精神世界的强者，作者认为这一人物“更贴近我的灵魂”，当是源自于此。

通过黑孩形象的塑造，作者发现了隐喻叙事的无限魅力。作者诸多作品中塑造的人物都与黑孩具有相似的品性。《红高粱家族》中的

爷爷、奶奶、二奶奶，《老枪》中的父亲和奶奶，《秋水》中的爷爷、奶奶、黑衣人、紫衣人等，这些人物的性格惊人相似，不受外界现实的影响，不屈从外部环境的束缚，意志坚定，敢做敢当，具有超越现实的性格因素，都具有鲜明的魔性特征。《人与兽》中的爷爷，被逼逃入北海道的大森林毫不妥协，天天与野兽为伴又与野兽为敌。他就在这样一个严峻的自然生存环境中坚强地生存，“瘦而狭长的脸上，鼻子坚硬如铁，双眼犹如炭火，头上铁色的乱发，好像一把乱刺刺的野火”，^⑪最终成了一个野人。作者着力刻画人物的魔性特征，从使其脱离了人物自身的现实因素，一方面最大限度地保证了叙事的自由和洒脱，另一方面营造出人物形象的陌生化效果，具有丰富而深刻的隐喻意味。

三、透明的红萝卜：理想之光的隐喻

“透明的红萝卜”是小说中最为耀眼、最具争议的意象，也是当代文学中的经典意象。它晶莹剔透，色彩艳丽，外形优美，使其与作品整体的晦暗、泼辣、阴沉对比鲜明，成为小说中极为耀眼的存在。

“红萝卜”是黑孩在精神世界的追求目标，象征着黑孩在精神世界的理想之光。作品中写道：“红萝卜晶莹剔透，玲珑剔透。透明的、金色的外壳里苞孕着活泼的银色液体。红萝卜的线条流畅优美，从美丽的弧线上泛出一圈金色的光芒。光芒有长有短，长的如麦芒，短的如睫毛，全是金色，……”这一意象的描绘出神入化，读来令人印象深刻。这一意象的由来虽然脱胎于现实故事，但作者又赋予其超越常规的精雕细琢，具有了超凡脱俗的意味，给作品营造了迷离恍惚之感。小说刻意突出“红萝卜”的非现实、非经验色彩，来之突然，去之迅速，如此神奇，具有了丰富的隐喻意义，为读者带来一种新鲜的、陌生的审美经验。如前所述，整篇作品讲述的是一个生存世界的隐喻，黑孩倔强地生存在这个世界中，寻找自己的精神世界。当黑孩偶然间发现了“透明的红萝卜”，即刻被吸引，并展开了没有止境的追寻。当它被丢弃后，黑孩为

了找到它，钻进了油麻地里，“像一条鱼游进了海洋”，寻找到了自己的生存空间。由此可见，在黑孩的生存世界中，“红萝卜”的意义是极为重要的。

如果说前半部分的故事情节都在展示日常生活，主要是乡村生活、爱情故事等现实表达，当金色胡萝卜被小铁匠遗弃后，故事就采取了超越现实的叙事策略，故事情节、人物形象都发生了陡然转变：黑孩“就像丢了魂一样”，总想着那个“金色的、透明的”萝卜；老铁匠佝偻的背影消逝在迷雾中，带着满心的苍凉与悲伤悄无声息地离开了；小铁匠和小石匠发生争斗，最终导致菊子姑娘眼睛受伤；小铁匠内心煎熬，“嘴里吐着白沫”，精神失常；黑孩最终拔起了那一地的萝卜，“又膝行一步，拔，举，看，扔”，简单的动作，始终在寻找那个透明的红萝卜。这一系列的举动，传递出“透明的红萝卜”在生存世界的深刻喻意：它是精神世界里的理想之光。当身处庸俗的现实世界，理想之光可以照亮人生的暗夜，指引着人生的航向。人类的诗意生存需要理想之光的引领，这是“红萝卜”的意象在小说中的寓意所在。

当黑孩失魂落魄地去找丢失的“红萝卜”时，故事中插入了一段两只鸭子的对话，颇耐人寻味。“那只公鸭子跟它身边那只母鸭子交换了一个眼神，意思是说：记得吧？那次就是他，水桶撞翻柳树滚下河，人在堤上做狗趴，最后也下了河拖着桶残水，那只水桶差点没把麻鸭那个臊包砸死……母鸭子连忙回应：是呀是呀是呀，麻鸭那个讨厌家伙，天天追着我说下流话，砸死它倒利索……”这一段叙述尤为古怪，一方面与黑孩故事的线索无关，另一方面是整个小说中唯一的两个动物之间的对话。原本相对传统的现实叙事中，突然插入了非现实的想象叙事。两只鸭子的对话，言语中充满了暴力和风骚，从动物的视角对人类的生活进行模拟，形成了绝妙的反讽。其反讽的背后，实为对现实世界的无比厌恶和对理想世界的无

限向往。这一叙述策略的采用，更为真切地突出“红萝卜”的意义所在。

《透明的红萝卜》虽处于莫言创作的早期，但它是一个有意味的文本，隐喻的叙事策略赋予其更为丰富的意蕴空间，由此实现了现实与生存、表层与本质之间的有效沟通，文本变得多义化、复义化。自这一作品起，莫言作品呈现出独特的叙述力、良好的想象力、出众的表达力，超越了传统技法和现实经验的束缚，把读者从鄙俗世界的观察者引向精神世界的探索者，展示了对理想化生存的不断追寻。

注释：

- ①⑥莫言：《讲故事的人》，《当代作家评论》2013年第1期。
- ②[美]雷纳·韦勒克、沃伦：《文学理论》，江苏教育出版社2005年版，第16页。
- ③⑦程光炜：《颠倒的乡村——再读莫言的〈透明的红萝卜〉》，《当代文坛》2011年第5期。
- ④⑧吴亮、程德培：《探索小说集》，上海文艺出版社1986年版，第44页、第58页。
- ⑤刘婷：《中文〈百年孤独〉首发》，《北京晨报》2011年5月31日。
- ⑨张清华：《细读〈透明的红萝卜〉》，《小说评论》2015年第1期。
- ⑩莫言：《莫言对话新录》，文化艺术出版社2010年版，第404页。
- ⑪鲁迅：《摩罗诗力说》，选自《鲁迅全集》（第一卷），人民文学出版社2005年版，第65—103页。
- ⑫莫言：《人与兽》，上海文艺出版社2012年版，第409—410页。

*此文系河南省教育科学“十三五”规划课题“新媒体语境下高等院校文学经典教育研究”（项目编号：2020YB0303）的阶段性成果。

（作者单位：河南财政金融学院）

责任编辑 马新亚

面对灾难,诗人何为?

——评胡丘陵长诗《戴着口罩的武汉》

◎ 李雪凤

摘要:面对与人类生存息息相关的重大灾难,诗人应该以怎样的态度置身其中?胡丘陵的长诗《戴着口罩的武汉》为我们提供了一个可供参考的答案。诗人从日常生活的所见所思及疫情下人们的生活片段出发,采用私人叙事的方式在群体记忆的大背景下留下了自己的“史料”,为宏大公共事件贡献了一份独属个人的声音。作为严峻时刻下的历史见证者,诗人并不避讳将灾难写进诗歌,而是有意识地将其作为诗歌的养分,借此表达自己的态度、情感及生命关怀,这是诗人社会责任感的外在体现。

关键词:胡丘陵;《戴着口罩的武汉》;私人叙事;生命关怀

诗歌作为最古老的文学体裁之一,从建立修辞之初就在不断进行着自身的完善与修正,试图探索出一条反映生活、抒发情感的恰当路径。每遇重大公共事件,诗人们都会在场,他们努力寻找自身最熟悉的修辞和看待世界的角度,在帮助人们承受苦难的同时使人们免于遗忘。在这个新型冠状病毒肆虐的春天,许多既有的关于诗歌的讨论重新被推到了公众面前,让人们再一次思考诗歌在审美以外的意义、作用和价值:面对灾难,诗人应该做出怎样的反应?诗歌是否能够在灾难来临之时提供切实的帮助?什么才是诗歌应有的表达内容?我们这些幸免于难的人,该如何继续读诗写诗、继续正常生活?

许多诗人为此给出了自己的答案。尽管在新媒体发展迅速、全民写作得以实现的当下,诗歌创作的井喷状态一如既往地难以避免劣作的产生,但这之中也不乏一些真诚的诗歌实践,如胡丘陵的长诗《戴着口罩的武汉》,为许多“抗疫诗”“灾难诗”做出了良好的榜样。诗中

斥着口号与滥情的“抗疫诗歌潮流”中看到了较为平实的另一种可能。

一、群体记忆里的私人叙事

诗歌界对于“私人性”与“公共性”的论争似乎从未停止。自二十世纪八十年代,当代诗歌界开始反思此前的政治抒情诗话语空洞的弊病开始,私人化写作、日常生活书写等就已成为了诗人们关注、倡导并大力推崇的方式。对于是否要在诗歌中反映时事,以“第三代诗人”为代表的诗人群体尤其警惕“集体记忆”与“公共性”对诗歌语言带来的遮蔽和损耗,于是他们将诗歌表现的重点放在了对日常生活事件的描摹之上,有意识地与公共空间保持着距离。这种警惕当然是可贵的,它反对一切让诗歌变得虚伪的话语裹挟,在一定程度上维护了诗歌语言的纯粹性。但新的疑问也无可避免地随之产生了:当公共事件本身已成为人们生活的一部分,诗人是否可以,或者说是否被允许反映这部分生活?

在私人化写作几乎成为流行趋势的今天,诗人胡丘陵能够意识到其中的问题并始终保持着对于公共事件和群体记忆的关注,既需要勇气,也需要智慧。在《戴着口罩的武汉》一诗中,诗人以巧妙的

智慧将诗歌的“私人性”与“公共性”融合在一起，站在一位受疫情影响的普通市民的角度，书写了个人身处大环境中的细微感悟。这样的融合如此自然以至于似乎毫不犹豫，但实际上，对于诗歌的作用，对于诗歌在重大灾难面前应该抱持怎样的态度，诗人已通过诗歌文本本身传达出了审慎的反思。在第一章结尾，诗人写道：“欢乐的时候，诗歌到处都是病毒/灾难来临，诗歌总是/抢在救治的前面/面对痛苦/病毒，还会不会在诗中传染//天天盯着上升的数字/我无能为力/后悔自己没有学医/而是写着，百无一用的诗歌”；在第二章第八节，诗人又写：“这些天来，几次想动笔/都忍住了/生怕这冠状病毒/传染给纯粹的诗歌”。诗人将“诗歌”与“病毒”这两件原本毫不相关的事物联系在了一起，这之中体现着难得的谨慎：对语言熟极而流的诗人面对自己最熟悉的事物时，懂得谨慎地运用它是非常不易的。这是诗人难以落笔的挣扎情绪的外化：诗人知道诗歌语言与生俱来的含混特征极易带给人们轻慢和欺骗之感，知道失去“心灵”的诗歌也可以成为病毒般扩散的疾病，知道保持沉默好过轻飘地运用语言。但挣扎过后，诗人仍然写下了这首长诗，对于此刻的诗人，疫情和诗歌同样是日常生活的一部分，而身体创伤和心灵创伤同样值得重视，那么诗歌的救治和医生的救治就拥有同等的价值。面对侮辱灾民、赞美病毒的劣作滥用诗歌的名义带来不良影响，真诚的诗人应该被允许发声，甚至有责任发声。

借用公共事件将私人叙事投射进更广阔的群体记忆当中，使得《戴着口罩的武汉》一诗有效避开了当代诗坛十分常见的两种批评声音：一种，宏大叙事与公共话语的过度运用将个人情感挤压到边缘，让诗歌成为程式的附庸，另一种，过分关注自我表达的私人叙事让诗歌成为难解的呓语，实际上又走向了另一个极端。探寻这首诗的核心，我们可以发现它仍并非处在“私人性”与“公共性”的完全平衡状态之

下，而是在群体记忆的布景之中仍然保持着较强的私人叙事状态。一方面，诗人笔下关注的，大多是日常生活当中的人，而这些人故事的选择包含着诗人自身的情感倾向。诗人将新闻中的人物故事凝练成一个个具象的段落，如第三章第十二、十三节，第四章第十八、十九节，第五章第二十一节等，交警、飞行员、村长、社区大妈、医生、护士、卫生院副院长……这些公共身份在诗歌中都还原为了具体的人的生活片段，为诗歌增添了一份私人性和真实感。另一方面，诗人不只关心人的生活，也将目光投向了身边的草木。大自然在胡丘陵的诗歌中占有很大比重，如他的短诗《我想写一首诗》《挖红薯的时候》等，对草木的喜爱和对生命脆弱的悲悯深深印刻在诗歌的字里行间。在《戴着口罩的武汉》一诗中，我们能够看到许多这样的句子：“我常常关心大片大片的森林/很少像今天这样关心一棵小树/关心它是否会错过花蕾绽放的季节/关心瘦弱的枝条/是否在咳嗽中压弯了身体”“还未出生的石榴/在枝头上，梦见退休的太阳//碗里的菜苔/开出白色的花”“这些天，我读懂了草木的语言/原来，每一个盆栽的植物/都很有学问”“窗外的树，被数得只剩下/最后一片叶子”“园子里，即将败谢的梅花/多少给人些许安慰”……表面上，诗人写下的是自己困于房中、不得不以敏锐的观察力将身边的琐碎放大并写出，但若窥见其更深层面，我们则看到了诗人对日常中存在的诗意的捕捉和对生命细微处的美好的感激和敬畏。“梅花成了唯一的花朵/一天一天，看花瓣一片一片败谢/这个家庭，是梅花时间”——以花朵计时，既新奇又让人产生共鸣，诗人的私人叙事中实际上包含着身处疫情环境中的人们近乎共通的感受。

当诗歌指向明确的公共事件，其社会价值往往不可避免地先于文学价值而为读者所意识到，在此时把握好二者的平衡、把握好“私语”和“呐喊”的平衡，是尤为重要的事。胡丘陵利用诗歌创作来对自我与现实的关系进行调整，找寻私人话语与公共经验的平衡点，这与他写汶川地震的长诗一脉相承。

二、严峻时刻下的历史见证

现代诗歌常常呼吁诗人与现实生活建立起新的联系,借此来打破既有的语言规范,创造出新的、富有“异质”性的语言。胡丘陵在他的长诗中并没有刻意去“打破既有的语言规范”,但读者依然能够在他的诗歌中体会到语言的新鲜感。在接受华中师大邹惟山教授的访谈时,胡丘陵道出了他在诗歌艺术技巧上的探索方式:“在长诗创作中,我总是力求用最纯粹的现代汉语来创作,力求我的诗歌达到‘好读’的标准。”^①《戴着口罩的武汉》一诗也是诗人进行这一探索的成果之一,诗句语言浅显平易,似乎只在记录观察到的日常,却使得历史感与现实感能够在同一首诗中共存。胡丘陵“凭借自己主体的强大,以清醒可贵的历史意识穿行在公共空间”^②,达成了现代诗歌所需要的“新”。

在诗歌第一章开篇,诗人就把自身放置在一个宏大的历史背景当中来写作。“庚子鼠年”这样传统的表述,与“辛亥”遥相呼应;“伯牙”“孙权”“楚雄大道”,城市的历史重返了现实,而现实已和历史同样严峻。诗人西川曾言:“既然生活与历史、现在与过去、善与恶、美与丑、纯粹与污浊处于一种混生状态,为什么我们不能将诗歌的叙事性、歌唱性、戏剧性熔于一炉?”^③作为严峻时刻的见证者,诗人无需回避,因为没有人能完全置身于社会之外,而在他人的日常生活被剥夺的时候,我们自己的“最为简单的日常生活,既让我们觉得珍贵,也让我们觉得不安”^④。因此,诗人需要诚恳记录下自身所处的日常环境来加深这种珍贵、减轻这份不安,同时也需要在公共议题里寻求公共经验,以社会或时代的背景联结起诗人乃至整个人类群体共同的记忆。

在十二年前的汶川地震发生后,诗人们也如今天这般表达和发声,彼时已有人意识到“如何重建诗歌与历史、时代和现实的精神关系,这是困扰当代诗歌甚至是整个新诗史的问题”

^⑤。的确,诗歌是一种由个人经验出发,来抵达彼岸、与世界进行联结的话语方式,那么如何让这种个人化的、自觉的话语经验构建的“小我”与历史、时代和现实所组成的“大我”相互呼应,是当代诗人都需要面对的问题。凡是书写某一时期的苦难的诗歌,都必定无法摆脱时代的宏大叙事框架,而叙事模式是诗人可以选择的。由此,如上一节所述,胡丘陵选择了私人叙事的模式来接近日常生活的本质,关注困境中的人的感受,而这样的叙事背后承载和反映出的是人类普遍的困境。面对社会性的重大灾难,每一个个体都带着自己的经验和体验置身其中,每一个个体都会留下记忆,来汇聚成群体性的记忆。而好的诗人,善于通过这种个人经验去整合起集体经验,又能够通过集体经验去找到个人经验的价值。胡丘陵写下的诗,让人感到诗中呈现的不是他人的苦难,也不是在遥远他方的人才能遭受的不幸,他描述的是“我们”——我们共同的遭遇、共同的恐慌、共同的幽默和痛苦以及需要我们共同面对的社会顽疾。诗人在诗歌结尾中写下:“如果这种病毒只针对善良的人/那就传染给我吧/因为,除了年龄/我还找不到死亡的理由”,在无人能够置之度外的疫情面前,诗人表达出愿意为他人担负苦难而走入历史的愿望,作为个体的历史感受能力使得他将现实世界的经验书写进历史以抵御遗忘,写作的维度被打开,历史便在此被赋予了具体的形象。诗人谢冕曾指出,在新的时代“诗人不能沉溺于一己的欢愉与悲哀,诗人有自己对于时代的承诺和承担”^⑥。这是诗歌见证历史的使命,也是胡丘陵尝试着在他的诗歌创作中努力完成的目标。尽管对于提出“诗的见证”的米沃什来说,“见证”有着特殊的含义,但众多诗人已经在创作实践中对其有了新的解读,即诗人将对于经验的描述、对于记忆的回应转化为诗歌艺术,便可借此将个体经验转化为群体经验,最终成为历史性的、人类的普遍性经验。

人们常说,“国家不幸诗家幸”,个人的命运在家国命运面前十分脆弱,而此时,诗人开始追问这不幸的缘由,找寻社会、人生问题的答案,由

此，诗人拥有了更多的创作材料，去写下不朽的名篇。然而，这句话背后传达出的是非常残酷的经验：个体的人被迫成为严峻时刻下的历史见证者，更好的诗艺由对幸福和美好生活的牺牲换得，写下“灾难诗”的诗人，无一不经历过一场“心灵赴难”。那么，诗人付出这样沉重的代价写下这些诗歌的意义在哪里？这是我们需要思考的又一问题。

三、灾难视域中的生命关怀

在灾难面前，我们需要怎样的诗歌？这个问题从未离开过诗人乃至读者、批评者们的视野。大多数时候我们不得不无奈地承认，灾难或许能够为诗歌创作带来灵感，但诗歌却难以作为灾难导致的人的艰难处境提供物质上的救治和帮助。然而，这并不是说诗歌是毫无用处的。肉体的病痛有医生来救治，而当灾难来临，对人类的心理层面造成伤害，诗歌恰恰能够直达人类的心灵，拥有以柔克刚的力量。在灾难视域中，诗歌无需过度言说，但并非不可言说——这是诗人对于公众所尽的责任和诗人应有的回应。

《戴着口罩的武汉》写于疫情尚未结束的时期，或许这首诗所表达的更多的不是回望，而是对于当下写实性记录的原因。对于文学创作而言，灾难视域中的创作实践总会伴随着一定的风险，因为无论作者是否真诚，对于灾难的叙述总会受到伦理向度上的质询。许多作家此时会采用灾难叙事或生态叙事的方式以摆脱这样的困境，但胡丘陵并未选择这条便捷而安全的道路：尽管全诗偏重叙事而非抒情，诗中也涉及到了对灾难与生态的理解和反思，但诗人似乎有意避开了这两种寻常的叙事模式，而是以更多的勇气发出了属于自己的独特声音。一方面，在这首诗里，传统的灾难叙事手法均未出现，既没有“拯救—堕落—被拯救”的母题，也没有对“事态在努力中向好的方向发展”的赞颂，时间的大流逝在这首诗里仿佛是缺席

的，而只剩下小的时间流逝，以一个又一个蒙太奇般的叙事片段构成。另一方面，在对生态的思考中，诗人写出了自己对于人与其他动物间关系失衡的担忧与期望：“人啊，不要伤害那些野生动物 / 也不要，宠爱动物伤害人 // 人类，不要占用动物的资源 / 也不要去宠爱动物 / 占用人类的资源 // 不要把动物当做敌人 / 也不要照顾动物 / 胜过照顾自己的母亲。”诗人清醒地同时看到了现代社会中两个极端的弊病，“人与自然应和谐相处”的老生常谈在诗人笔下变得具体可行，人文关怀也在此拥有了更为广阔的解读方式，不再是狭义上的仅仅关注人的生存。

诗人需要有从幽暗中洞见光明的能力，需要有抚慰人心带来希望的能力。而在死亡带给人们的悲痛日益加深的时刻，生命的光芒能够温暖人心。胡丘陵笔下的生命关怀也体现在对“新生”的观照之上：“病床上，新生的婴儿开始啼哭 / 大人们已经不会哭了 / 每个人都向婴儿学习真正的啼哭。”诗人将喜悦与悲伤这两种完全相反的感情融合进同一幕场景之中，这恰恰是灾难发生以来我们每个人都曾有过的感情。婴儿时期的啼哭是人类的本能，彼时弱小生命体内的盐分还不足以携带过于沉重的悲伤；而即便是在灾难之下，新生的婴儿也并不知道灾难为何物，哭声仍然如同诗歌应有的样子般纯粹。诗人把新生的场面放在了灾难的背景之下，传达出生命里坚韧与光明的一面——诗人试图用婴儿的出生为每天都有无数人死去的城市带来希望，试图用婴儿纯粹的哭声化解大人饱含太多悲痛的哭声。

灾难伴随着人类文明的进程，而人类的生与死，是文学史上不断被思索、呈现、描摹和诉说的终极命题——生命关怀，离不开作家对生死的反思，更离不开作家对自身技艺和语言运用的反思。面对灾难带来的“诗人何为”的拷问，诗人于坚曾言：“如果不写，才是灾难。”^⑦于坚认为文学的有效性在于“如何写”，而“写”需要一个前提，即真诚地传递出对生命的体悟。诗人汪建钊也曾指出，诗人是否要写诗、写怎样的诗，都应该服从自己的内心，但依然有一个前提，就是诗人的写作应

该有其“职业特征”，而“诗歌有自己的伦理，它服从至高之美的律令”^⑧。胡丘陵与他们有着相似的对于诗艺的体认：“诗有诗的劲道，即便是承载历史文化，也须是诗意的承载。”^⑨这些敬重语言的诗人们在写作中实践着诗意表达与社会责任共存的可能，同时也向读者传达出一份对于语言的信任，让读者看到诗歌的美学价值与社会功能不是“二选一”的选择题，而是可以并存。当灾难视域中的生命关怀同时呈现出符合美学价值的一面，诗人对于生与死的思考将上升到审美层面的高度，此时的诗歌便不再单薄。

文学不应该成为灾难来临后的“应激反应”，而需要有长远的、普世性的价值。书写灾难的文学从抒情阶段过渡到反思阶段，往往需要经历时间的淘洗和沉淀，而胡丘陵凭借诗人的敏锐缩短了这一时间，通过纪实的方式找到了避免滥情、通向反思的途径。美国新批评理论家艾伦·退特（Allen Tate）曾在《诗人对谁负责》一文中提出“诗人的责任本来很简单，那就是反映人类经验的真实，而不是说明人类的经验应该是什么”^⑩，胡丘陵在他的长诗中写下了集体情绪、生命意识、田野经验、人文情怀……这些文学、人类学的基本元素反映着人类在这一时期的真实经验，而他的写作，即使客观存在着种种因个人能力限制与社会环境限制而导致的不足，依然较好地承担下了诗人应有的责任。诗人不能阻止灾难的发生，但诗人可以用自己的方式为历史做出记录和补充，可以通过诗歌为人们的心灵带来救治的“良药”，那

么我们就应该尊重诗人对于人类和社会的意义，并承认作为读者的我们在诗歌中寻找到的健康、理智的共情。

注释：

- ①邹惟山：《长诗，一个诗歌时代的里程碑——胡丘陵先生访谈录》，《世界文学评论（高教版）》2016年第1期。
- ②邓艮：《公共空间、历史意识与主体重建——论胡丘陵的长诗写作》，《湘潭大学学报（哲学社会科学版）》2010年第6期。
- ③西川：《90年代与我》，载《中国诗歌九十年代备忘录》，人民文学出版社2000年版，第265页。
- ④艾江涛：《灾难面前，我们“不配”谈诗吗？》，《三联生活周刊》2020年2月24日。
- ⑤李祖德：《苦难叙事、人民性与国族认同——对当前“地震诗歌”的一种价值描述》，《文艺理论与批评》2008年第4期。
- ⑥谢冕：《诗与时代》，《文艺报》2019年9月。
- ⑦于坚：《诗人于坚：如果不写，才是灾难》，《新京报》2020年2月26日。
- ⑧汪建钊：《写，或者不写，都应该被允许》，《文学报》2020年2月19日。
- ⑨胡丘陵：《新时代诗歌要讲担当》，《人民日报》2019年2月26日。
- ⑩[美]艾伦·退特著，牛抗生译：《诗人对谁负责》，载赵毅衡编：《“新批评”文集》，百花文艺出版社2001年版，第525页。

（作者单位：西安外国语大学中文学院）

责任编辑 余 晔

仰观俯察深情冷眼中的小乡村大国是

——评纪红建《乡村国是》

◎ 胡艳琳

摘要:文章通过知人论世和文本细读的方法,对报告文学《乡村国是》进行深入研究。作者以其强烈的社会责任感和历史担当意识,接续现实主义传统,全方位、多角度、立体式地展开叙事,寓宏观于细节,在忠于事实的基础上,融入主体思辨,用真实生动的扶贫人故事,展现30多年来中国扶贫攻坚取得的成就,塑造了一批致力于脱贫攻坚事业的人物群像,呈现了扶贫工作的复杂性和艰巨性。

关键词:《乡村国是》;扶贫攻坚;理性反思;民族精神;人物群像

获第七届鲁迅文学奖报告文学奖的《乡村国是》,是近年来反映“三农”问题中聚焦国家“精准扶贫”的力作。作者纪红建独自行走在中国大地脱贫攻坚的主战场,从200多个小时的采访录音、100多万字的采访素材^①中选取一个个真实生动的故事,展现了30多年来中国扶贫工作取得的历史性成就,塑造了一批致力于脱贫攻坚事业的人物群像,呈现了当前扶贫工作的复杂性和艰巨性,对扶贫存在的问题进行了理性反思,对脱贫工作的未来进行了展望,为中国脱贫攻坚唱响了一曲理性中带有忧思的赞歌。

一、为生民立命:续接现实主义传统,挑战宏大叙事

贫困问题自古至今一直是困扰着人类生存和发展的重大社会问题,也是一个历史性的民生问题。历朝历代,农民都是最广大最劳苦的群体,对农村、农业、农民问题的书写,自古以来便是我国现实主义文学传统的题中之义。早在两千多年前的《诗经》时代,对田园生活的表现便以农家苦为基本内容,“《诗经》中的田园生活多出自民间,所展示的主要是田家繁忙辛劳而不得温饱的生活”^②。虽然陶渊明“久在樊笼里,复得返自然”,不以其躬耕的生活为苦,并在其田园诗中将其农家生活描绘得

闲适从容,成为后人投身垄亩、抗尘表志的典范,但他本人现实生活中的田园生活并非想象中的“农家乐”,陶渊明自己有诗为证:“带月荷锄归,草盛豆苗稀”(《归园田居·其三》);“饥来驱我去,不知竟何之。行行至斯里,叩门拙言辞”(《乞食》)。唐代王维在《与魏居士书》中说陶渊明“后贫,《乞食诗》云‘叩门拙言辞’,是屡乞而渐也”。宋代学者洪迈在《容斋随笔》对陶渊明的生活状况屡有提及:“语其饥,则箪瓢屡空,瓶无储粟;其寒,则短褐穿结,堪堪冬陈;其居,则环境萧然,风日不弊;穷困之状,可谓至矣。”

在历代传统诗文中,农民的真实生活图景并非我们熟知的山水田园诗人笔下的田园牧歌,而是“悯农诗”,是“田家少闲月,五月人倍忙。夜来南风起,小麦覆陇黄。妇姑荷箬食,童稚携壶浆。相随饷田去,丁壮在南冈。足蒸暑土气,背灼炎天光。力尽不知热,但惜夏日长。复有贫妇人,抱子在其旁,右手秉遗穗,左臂悬敝筐。听其相顾言,闻者为悲伤。家田输税尽,拾此充饥肠”(白居易《观刈麦》);是“可怜身上衣正单,心忧炭贱愿天寒”(白居易《卖炭翁》);是“春种一粒粟,秋收万颗子。四海无闲田,农夫尤饿死”“锄禾日当午,汗滴禾下土。谁知盘中餐,粒粒皆辛苦”(李绅《悯农》二首);是“夜半呼儿趁晓耕,羸牛无力渐艰行。时人不识农家苦,将谓田中谷自生”

(颜仁郁《农家诗》)……忧国忧民、“穷年忧黎元”的诗人,曾写下了许多“悯农”题材的诗文。在这些秉承“文章合为时而著,诗歌合为事而作”精神的现实主义诗文中,农民的生活清贫困苦。

虽然中国历来是个农业社会,重视农耕,士农工商,农民的地位排在商业、手工业从业者之上,但现实中的农民却是封建统治者层层盘剥的对象,生活极其艰辛,现实社会地位并不高,处于整个社会生态链的最底层。

1949年中华人民共和国成立成为消除贫困的重大历史转折点,党和国家高度重视民生、贫困问题,但整个国家百废待举,处于普遍贫困中,尚无“扶贫”一说,改革开放后,国家经济向好,贫富差距开始拉大,才有“扶贫”的概念。严格意义上的扶贫开发始于20世纪80年代中期,国务院扶贫办通过划定贫困县的方法开始扶贫,2011年,国务院扶贫办划定了11个集中连片特困地区,加上之前已实施特殊政策的新疆南疆四地州、甘青川滇四省藏区和西藏,形成了当前所说的14个连片特困地区,连片特困地区农民的人均纯收入不到全国人均水平的一半。30多年间,党和国家多次出台关于“扶贫”的大政方针。2013年11月,习近平在湖南湘西十八洞村考察时,首次提出“精准扶贫”。党的十八大以来,党中央把贫困人口脱贫作为全面建成小康社会的底线任务和标志性指标,一系列关于“精准扶贫”“精准脱贫”的政策出台。这是几千年的中国历史上第一次从全新高度把消除贫困纳入到国民经济和社会发展的整体战略目标中,扶贫开发、乡村振兴已成关乎党和国家政治体制、社会发展道路的战略性的目标,成为全党全国人民要共同面对的政治大事。

《乡村国是》便是在这一大的背景下,充分发挥报告文学及时表现社会重大事件的特点,将笔端伸向脱贫攻坚的主战场——14

个连片贫困地区。然而,脱贫攻坚是极为宏大的主题,其涉及面之广,史无前例,很难把握。作为一个有着独立思考意识与文学追求的作家,纪红建在进行题材策划和选择时,不无犹豫担心:“面对如此壮阔的场景,如此重大而沉重的命题,我该写什么?怎么写?我有‘老虎吃天,无从下口’的感觉。”^③

与其他文学体裁相比,从事报告文学的创作对于作家的要求更为严苛,除了文学性要求作家必备的写作技巧、艺术想象和才华之外,其特有的社会参与功能和对文本真实性的要求,决定了报告文学作家必须付出比一般作家更艰辛的努力。尤其是在当前现实主义题材创作相对弱势的大环境下,报告文学的创作者及作品都相对较少,“到北京三联书店、王府井书店、西单图书大厦淘书,这三个著名的书店从来都没有报告文学作品书架”^④。身为中国报告文学学会理事、中国报告文学学会青年创作委员会副主任、湖南省报告文学学会副会长兼秘书长的纪红建是毛泽东文学院培训部主任,他曾有意识地对参加湖南省第11期中青年作家班和新疆作家班学员的创作门类进行过一个统计,两个班共81位学员,从事报告文学创作的只有2位^⑤。

从事报告文学创作既要有“笔力”,也要有“脑力”,更要有“脚力”——必须通过采访获得一手资料,采访周期长,投入成本大,过程充满不确定因素,困难重重。一个优秀的报告文学作家,要将文学家的才华、思想家独立思考的能力、社会学家的洞察力和政治家的素养备于一体,对于作家的要求可想而知,一般人望而却步。况乎扶贫开发、乡村振兴不仅是主旋律题材,而且是主旋律题材中的重量级题材,属于重中之重。

从古典文艺中的“文以载道”,到“五四”新文学中“为人生”的艺术,再到新时期“文艺为社会主义服务,文艺为人民服务”,都是传统儒家经世致用思想在不同时期的延续和表现。无独有偶,当前中国报告文学最活跃最兴盛的两个

地方，一个是孔子的家乡山东，一个是毛泽东的家乡湖南。湖湘文化秉承了“为天地立心，为生民立命”，心忧天下、经世致用的精神传统，同时，湖湘文化又有着敢为人先、百折不挠、实事求是的独特个性。

纪红建是典型的湖南人。农民出身的他，对民生疾苦有着深刻观察和体认。他从小跟着父母什么农活都干过，在外从不讳言自己是农民的儿子。参军6年，从山东到内蒙，因善长写作进入北京军区，后转业回湘。他是部队里成长起来的作家。从小就喜欢写诗歌散文，在部队也从事文字工作，在部队任新闻干事时，经常要下基层体验生活采写事迹报告和通讯——一些好的通讯实际上就是报告文学作品，后来又从事许多人不愿意做的枯燥乏味的修军事志、部队史工作，并浸淫其中，在他看来，在农村40多度高温下搞过“双抢”的人，做任何事都不会感觉累。部队的经历磨炼了他吃苦耐劳的韧性和凡事要问个来龙去脉的认真劲，练就了在浩瀚资料里去粗取精的火眼金睛，风雨中摸爬滚打的历练也为他今后并不浪漫的“行走”奠定了身体基础，多次前往革命老区采访调查的经历，都为他进行《乡村国是》创作提供了水到渠成的坚实基础。

视野决定格局，决定作品的内容、主题、观感和高度，最终区别作品的高下优劣，具有深刻社会意义和思想内涵的作品，才算得上真正的优秀之作。在宏观考察和微观体察之后，在总结前人经验和独立思考的基础上，逐渐明确了自己的写作目标，纪红建放弃了最初只写“扶贫明星村”十八洞村，或者只写湖南或某一个局部和特定对象、特定扶贫方式的想法，最终决定挑战宏大叙事，全面、立体式、多层次地叙写30年来中国的扶贫攻坚。“铁肩担道义，妙手著文章”，军人天然地比普通人怀有更强的使命感和社会责任感，从湖南农村出来的部队作家纪红建自觉担负

起用文字向社会发声的使命，用他本就熟悉，后又通过长时间大范围深入“行走”后更为了解的“乡村”，成为大国“国是”的参与者和担当者。

二、仰观与俯察：全景式多层次的观照视野

创作《乡村国是》是一项文学工程，一个人独自面对如此广阔的贫困地区和众多的贫困对象，该怎样选取最终进入作品的内容？面对大同小异的贫困现象，如何从中选取具有代表性、内涵深刻但又互相区别的人和事？选取的标准是什么？以文学家还是社会学家的眼光为主？这些都是作者要认真面对的问题。

“我不想进行所谓‘大题材’的报告文学创作，不想写大话、空话与套话，这样会使整部作品变得苍白无力”，“‘扶贫’一直是党和国家非常关注的大事之一，写作这类作品，很容易站在官方视角，写成‘高大上’的作品，难接地气；既不是官样文章，也不是文学作品，两不像，不伦不类。那显然是没有生命力的作品”^⑥。2017年，《乡村国是》发表于《中国作家》纪实版，同年9月由湖南人民出版社出版，到2019年已第7次重印出版。事实证明，《乡村国是》并非一部没有生命力的宏大题材的报告文学，全书将大题材的宏大叙事与微观的平民叙事角度结合起来，不仅具有历史价值，对社会最底层弱者的人文关怀，更使其有了直抵人心的温暖和力量。

常言道，读万卷书，行万里路。《乡村国是》便是这样的结晶。选定题材后，纪红建开始了两方面的“行走”。一是思想和精神在书本里行走，对扶贫的整体情况进行宏观把握。他将上个世纪80年代以来的关于扶贫的文学作品、理论研究和资料汇编都买下来进行研读分析，一共157本，他拿出在部队写志书的精神，在书中“行走”，据此更坚定了进行宏观性扶贫创作的信心：这些书涵盖了上世纪80年代以来所有扶贫内容，不乏站在国家高度宏观描述的，但更多的是局限性的，要么是资料汇编，要么是新闻通讯稿的汇集，或者是根据媒体资料进行的二手创作，真正

深入一线、掌握了一手资料进行创作的极少。二是用身体在广大农村贫困前线行走,对扶贫具体情况进行微观体察。背着简单的换洗衣服、相机和笔记本电脑,从2015年到2017年,700多个日子里,作者深入六盘山区、滇桂黔石漠化片区、武陵山区、秦巴山区、乌蒙山区、罗霄山区、闽东山区,西藏山南、新疆喀什等脱贫攻坚主战场,走过湖南、云南、甘肃、宁夏、新疆、贵州、广西、福建、重庆、四川、湖北、江西、安徽、西藏等14个省(自治区、直辖市)39个县(区、县级市)的202个村庄^⑦,进行大面积实地采访。

“欲了解异国的社会生活,决不能单凭几条法律几部法令,而要看得见那一社会的心灵。”^⑧要想了解几十年来中国脱贫攻坚历程及精准扶贫国家战略,不仅要看出台了多少相关政策法律条文,更要看其中裹挟着的一个个鲜活的血肉个体和生命体验,否则会流于形式化、概念化的演绎和新闻式的宣传,而非能打动人心的文学作品。

作者放弃了报告文学最常用的按采访时间顺序谋篇布局的方式,在他看来,这样是一种偷懒,容易成为地方志式的记叙,成为日记式的流水帐,没有独立思考的思想观点。为了避免呆板和做成“官样文章”“表扬稿”,最终也没有按省份、区域划分、扶贫类型等方式来构架作品。

“一篇叙事作品的结构……超越了具体的文字,在文字所表述的叙事单元之间或叙事单元中蕴藏着作家对世界、人生以及艺术的理解。”^⑨作者最终选择了用他在精神和肉身双向行走过程中感受到的内在情感发展逻辑为叙事主线,以各章节内部各个故事间的内在关联为叙事副线的双层架构。通过采访获取大量第一手资料,这些微观体察加上对国家相关大政方针的了解,使他对“精准扶贫”事业有了历史的、立体的、全方位的思考:一方面是中国30多年来扶贫开发取得的

前所未有的巨大历史成就,另一方面是扶贫过程的曲折艰辛、问题不足和普通老百姓对幸福生活的渴望。

《乡村国是》以双向行走中对中国扶贫事业史的情感体认节奏作为主线,全景式地展现中国脱贫攻坚的曲折历程。一个合适的节奏,有助于整体氛围的营造,也能给读者带来良好的阅读体验。全书的情感节奏恰如一曲扶贫事业的“命运交响曲”,在激昂悲怆中起调,面对苦难,斗志昂扬,曲折艰辛的过程中,难免有困惑、怀疑、消沉、喜悦、痛苦、反思……但大江东流入海,整体情绪沉郁顿挫却始终雄壮豪迈。

《序章·大国情怀》起笔雄健,将“贫困”放在全球性和历史性的视野下进行考察。以“大国情怀”为全文起兴,“贫穷,文明社会的顽疾”,“贫困就像是挥之不去的浓雾缠绕着人类的身心。自从人类诞生之日起,贫困就一直伴随着人们”,“中华民族切实感受到:贫困是一切苦难中必须首先根除的苦难……千百年来,中华民族一直在抗击贫困”^⑩。从文明社会伊始,自全球范围着眼,像电影中的长镜头一样,从高空俯冲下来,进而将历史的长镜头一步步聚集到中国,从几千年的中国历史长河中审视贫困问题,既看到新中国成立是消除贫困的重大历史转折,又清楚贫困仍是当前重要的现实问题,脱贫过程中“最后一公里”式的难题仍困扰着中国,历届政府将脱贫攻坚作为一项有历史沿革性的国家方略并为此作出不懈努力,彰显了大国情怀。

继《序章·大国情怀》起兴之后,第一章《艰难的跋涉》选取在全国具有典型性和代表性的贫困地区、扶贫故事及其历史沿革,讲述了共和国自上至下一代代扶贫工作者脱贫攻坚的决心、信念、投入、反思及对未来的美好期待。第二章《真是上帝的弃地吗》以不服输、不甘向命运低头的昂扬斗志,向千年来压在贫困地区头上的困难提出问题和挑战,用“大关精神”“麻怀干劲”和实现精准脱贫的典型例子回应贫困的挑战。第三章《期盼的目光》,对生态环境问题、

产业扶贫中的盲目跟风、蛮干等扶贫过程中遇到的困难、问题进行反思,情绪从激昂转入消沉。第四章《攒劲的小伙子》又从低沉消极的问题式情绪中跳宕出来,用实干苦干巧干的例子证明脱贫事业后继有人且可持续可推广。延续上一章的情绪,第五章《远去的云朵》充满喜悦之情,现实中脱贫致富的人们满怀希望,“曾经的苦难与烦恼,或许正是那远去的云朵”^⑩。第六章《天与海之间》和第七章《希望中的忧思》喜忧掺半,在历史和现实的交错对比中,既有看到富民安居工程精准脱贫实绩的喜悦,更有对教育扶贫、残疾致贫、革命老区扶贫问题的忧思。尾声《没有国界的事业》迅速从个体局部的扶贫中升华出来,跳回开篇之初的宏阔视野,气势大气磅礴,留下余音缭绕的反思之情。

各章节间人物故事间的内在关联是《乡村国是》叙事结构的另一条副线,这条副线成功地解决了如何取舍、选择素材的问题。在这一条副线里,宏大叙事被内置在小人物的故事中,既避免了大题材的“空”,又使小人物、小事件更具普遍性和典型性,形成细腻感人却又波澜壮阔的行文风格。

开篇文章《仅仅是两个村庄的对歌吗?》即是一例。湖南花垣县十八洞村与福建宁德市赤溪村相隔千里,作者却发现其中奇妙的联系。前者是中国第一个精准扶贫村,后者是整体搬迁的“中国扶贫第一村”,他将之称为“历史的对歌”,均是30多年时间跨度里中国扶贫史上的重要阶段。通过双向行走,作者拥有了独到的优势,熟悉掌握了无比丰富鲜活的第一手资料,行程上万里,全国14个连片特困地区,202个贫困村庄,上百万字的采访素材,采访对象身份各异,既有政府官员、专家学者、历史事件的当事人,更有众多基层扶贫工作者、贫困户、公益人士、新闻从业者……鲜活的一手资料印在他脑海里信手拈来,故而类似的大开大合的叙事文

中俯首皆是:

同为生态问题致贫,中国北部六盘山区的宁夏西海固与中国南部乌蒙山区的贵州毕节,形成一南一北的对比;同样因为缺水导致贫困,南北各异且各具代表性,中国西北缺雨少水苦甲天下的甘肃定西与中国南方喀斯特地貌的广西汉尧不一样;同为“明星扶贫村”,渭源县田家河乡元古堆村的“精准扶贫”与十八洞村形成类比;同样肯干苦干的“大关精神”与“麻怀干劲”的对比;“巴中经验”与“塘约道路”“晴隆模式”的衡量……

报告文学不止是文学,也是对社会问题发声的真实历史记录。笔者在细读《乡村国是》时,发现作者对人物、事例、时间、数据的选择,都是经过深思熟虑的。如:在第一章的《仅仅是两个山村的对歌吗》中,1984年,当时负责福鼎县宣传工作的新闻工作者王绍据见到赤溪村让人难以置信的贫困状况后,在“全国都在宣传农村富裕的大好形势”的时候^⑪,于5月15日冒着风险写了名为《穷山村希望——实行特殊政策治穷致富》的信,当年6月24日《人民日报》刊发并配上评论员文章,引起中央注意。序章《大国情怀》中对此有记述:“1984年9月29日,中共中央、国务院《关于帮助贫困地区尽快改变面貌的通知》正式出台”^⑫,第一次就贫困问题面向全党全国发出正式文件,要求集中力量解决十几个连片贫困地区的问题,引起全国各地强烈反响。为此,赤溪村被誉为“中国扶贫第一村”。其后的30多年间,党和国家又多次出台关于“扶贫”的政策和方针。

作者对宏观政策没有采取“高大全”的叙述方式,而是从细微处着手,让扶贫工作者和被扶贫者以及扶贫工作见证人讲述故事,以平民视角印证宏观政策、国家战略,钩沉散落淹没在乡野中的历史并加以思索。

在这些典型的扶贫案例、人物和故事的叙述中,此前被放弃的用于谋篇布局的扶贫方式、地域划分等被内置进各章节和不同人物的故事命运

里:产业扶贫、电商扶贫、技能扶贫、文化扶贫、教育扶贫、接地气的扶贫方式、生态型扶贫与发展型扶贫、造血与输血式扶贫等,进而反思不同扶贫模式的利弊、扶贫明星村的未来、扶智与扶志、城乡二元发展等问题,因病致贫、“空心村”、留守儿童教育与空巢老人、贫困地区婚姻状况等因贫困产生或导致贫困的诸多社会问题也被涵盖进来。

文学作品中最珍贵的是作者对生活所持的态度。“可以宝贵的文字,是用生命的一部分,或全部换来的东西,非身经战斗的战士,不能写出”(鲁迅《溃灭》第二部一至三章译者附记),一个个连片贫困地区贫困群众、扶贫干部具体鲜活的故事链接起来,汇集成“精准扶贫”工作的整体面貌,呈现了中国共产党领导人民进行脱贫攻坚事业从点到面、从失望到希望、艰难困苦不懈奋斗的过程,文中贯穿着作者对中国和世界脱贫事业的理性思辨和问题意识。

三、人物群像:自强不息的民族精神与自我意识的投射

文学的一项基本功能是塑造典型人物,在典型环境塑造典型人物是作家常用的创作方法。为了塑造典型人物,作家可以无中生有、偷天换日、移花接木、乾坤大挪移,但报告文学不允许虚构编造,必须在真人真事基础上进行创作的“天性”,使作家无法任由想象力驰骋创造出与事实不一致的环境和人,即使通过采访观察清楚了一百个、一千个扶贫工作者、贫困农民,也不能张冠李戴,更不能“杂取种种人,合成一个”。一般的文学作品是“三分题材七分写”,报告文学则是“七分题材三分写”,因此,“选择什么,放弃什么,对于报告文学创作非常重要”^⑩,这也决定了报告文学的主体与客体之间具有一种与其他文体所不同的、更为直接的对应关

系。

在众多采访材料中进行选择时,不知是曾经的部队生活使作者对军人情有独钟,还是军人与扶贫事业必然地有着某种内在关联,文中很多人物都有军人背景。细心的读者不难发现,不少扶贫干部、返乡参加农村扶贫工作的带头人或是普通贫困农户,虽然经历各异,却有一个共同点:在部队当过兵。作者似乎能天然地感应到:“当时我就在心里想,这小子如此训练有素,是不是当过兵。一聊,果然如此。”^⑪文中借四川巴中市扶贫和移民工作局办公室干部、80后小伙子杨运胜之口道出了个中缘由:“当兵出身的人没其他本事,就是适应能力强,别人吃不了的苦他能吃。”^⑫这些人能够脱贫,或者加入扶贫队伍中,是一种偶然,但也是必然中的偶然,部队经历给予他们吃苦耐劳的体力和坚韧不拔的奋斗精神。其中,有的是退伍回乡务农的普通贫困农民,如贵州罗甸县大关村村民王明光,“从部队复员,脱下军装就造田,大年三十、初一也不休息。初三那天,疲惫至极的王明光点燃导火索却挪不开步子,结果,右眼被炸瞎,左手被炸掉三个手指头。他后来造出的那块0.7亩的稻田,被乡亲们称为‘血田’”^⑬;如“1976年入伍,当工程兵,挖山打隧道。当了5年兵”“退伍回乡后,他再也没有走出大山,一直待在家里,靠种地为生”^⑭的四川南部县的张定科,以及四川巴中市巴州区水宁寺镇龙台村五组村民李国成。有的是从部队转业后,返回家乡帮助父老乡亲脱贫致富的带头人,如甘肃省陇西县云田镇安家咀村党总支部书记王金龙,在基层工作多年,工作能力有口皆碑,政治素质高、发展思路清、致富愿望强,建立起“支部+党员致富能手+农户”的结对联动模式帮助农户脱贫。有的是熟悉农村情况、一直在基层工作的党员干部,如甘肃渭源县田家河乡元古堆村党支部原书记马岗。更多的是从部队转业,几经辗转后到贫困地区工作,成为建班子、带队伍、抓发展的扶贫干部,如到湖南常德石门县南北镇薛家村义务扶贫的已故村支书王新法,贵州盘县

乌蒙镇塘水村的第一书记田用，盘县高官村主任蒋国忠，“1997年从部队转业回海原就在扶贫办干着了，干了20年”^⑩的宁夏海原县扶贫办“双到”扶贫股股长张维权，海原县扶贫办项目规划股股长田保林，等等。

目之所及，连前往贫困地区采访时，偶尔提及的随行司机都是转业回乡的军人：“县机关事务管理局的司机老曾是老师傅了，在部队时就是司机，转业回乡后，又开了28年车。一路上，他开启了雾灯和双闪，小心翼翼地向前行驶。他说，今天的能见度顶多100米。我掉在了四川盆地的雾海中，什么也看不清，更看不清乡村在精准扶贫后的新容颜。但我听得见声音，感知得到温度与激情……”^⑪

“在选取一种形式时，作家发现他的选择已经在意识形态上受到限制。他可以融合和改变文学传统中于他有用的形式，但是，这些形式本身以及他对它们的改造具有意识形态方面意义的。一个作家发现身边的语言和技巧已经浸透一定的意识形态感知方式，即一些既定的解释现实的方式”^⑫。尽管作者对报告文学的真实性有着一种近乎严苛的自律性追求，却无法掩盖潜意识里对军人式自强不息、奋斗不止精神人格的喜爱，这也是中华民族饱经苦难仍然能够保持文明延续性和活力的民族精神所在。

作者多次谈到，真实是报告文学的生命，文中的数据都经过严格核实，并非图省事拿来即用的“拿来主义”。为了避免数据失真，他事后对受访者提供的数据进行过多方调查核实，文中的地名、人名、事件、数字等，随时可以接受电话质询，文末竟然极老实地附上了采访过的202个村名，以便于读者随时质疑。

为了避免行文中过多的叙事者的声音破坏全文中和客观的叙事，作者秉持忠于事实的客观精神，将叙述的话语权交给这些受访

的普通的扶贫干部、扶贫队员和普通老百姓，将话筒交给他们，由当事人讲述各自的故事，呈现当下中国广袤大地上正在进行的脱贫攻坚事业。“我”只是作为在场的—个聆听者、见证者。

“报告文学是知识分子通过文学手段表达自己社会见闻、理解和意志的一种途径，是表现社会和表现自我的舞台”^⑬。作者有着明确的用报告文学向社会发声、表达自己对现象理解的文体自觉意识。曾为军人的他身体里流淌的还是军人的血，骨子里保持的还是中国农民忠厚老实勤劳质朴和军人坚忍不拔吃苦耐劳的作风，对采访过的成百上千的人物、事迹进行选择时，作者情感意识的天秤有意无意倾向了这些比常人更乐观坚强、自强不息、锐意进取的当过兵的人群。

在如四川盆地雾海般庞杂的脱贫攻坚事迹中，在200多个小时的采访录音、100多万字的采访素材中，容易“什么也看不清，更看不清乡村在精准扶贫后的新容颜”，但有了这样一个强烈的主体意识的映照，便“听得见声音，感知得到温度与激情”，在这种主体意识的烛照下，作者很快能从浩如烟海的素材中选取具有相似精神气质的人物和故事，以此结构文章。近40万字的长篇架构，作者始终保持对自己情感的克制以减少不必要的非叙事性话语，笔者只能通过文本细读，从文中不多的抒情性文字中抓取那无意识流露的主体情感：“早在远古时期，中华民族就有女娲补天、大禹治水、夸父追日、愚公移山的神话传说，而这些传说无一不体现了中华民族艰苦卓绝的奋斗精神，这种精神每每在中国历史的困难时期，都曾迸发出最绚烂的时代火花。”^⑭

这样的人和故事，有的列出专门的章节来写，如《大山深处的桃花源》里，广西凌云县泗城镇陇雅村陇堆屯的党总支部书记吴天来，在这片“不适宜人类生存”的喀斯特大山中，喊出“为了生存，永不放弃”这样振聋发聩的誓言，带着村民走在脱贫致富的路上，为了节省修路的工钱，跟施工队老板打赌，冒着生命危险爬上悬崖在上过夜，凭着一股吃得苦、霸得蛮、不怕死

的干劲,带着村民修路、发展养殖产业合作社,有着开阔的发展思路和超前的市场经济意识和文化情怀,“治贫”后“治愚”,在村里发展文化事业,建文化广场和陇雅村陇堆屯民俗博物馆,被来访的非洲国家的官员誉为“生活在最基层的中国政治家”^⑨;《从大关到麻怀》中罗甸县沫阳镇董架社区麻怀村的党员、“女汉子”邓迎香,不屈不挠,坚持十几年终于打通隧道,带着村民一起创业;《攒劲的小伙子》讲述了忠厚老实的陈俭银陈恩泽父子两代人在西海固养蜂脱贫,并带动周围老百姓脱贫的故事;《孤童守护者》里,主动放弃学校编制,身患癌症仍坚持救助留守贫困儿童,义务助学的兔兔爱心助学团队的创建人张彦杰和她的老公李友生……

作品中的人物,有的虽没有一个章节,却也着墨较多,如数十年风雨兼程,面对困难“苦在前头”,勇于改革“走在前头”,投身建设“干在前头”,退休后仍不忘记植树造林改善当地生态环境,最后累死在脱贫攻坚岗位的贵州毕节市河镇彝族苗族乡海雀村老村支书文朝荣;身残志坚、不等不靠,被精准识别为建档贫困户后,在政策帮助下开养殖场脱贫后还想着帮助周围老百姓的残疾人余定泗。

更有寥寥几笔,甚至连名姓都不知道的人物,也让人印象深刻。笔者印象特别深刻的是四川巴中的一位没具姓名的70多岁老太太,虽然穷,但从不接受捐赠,非得自己干,乡干部看她家穷,免费送给她4只羊,她却要按政策办,该付多少付多少,每天坚持自己看羊,有病不能牵着羊跑,就在山上守着,一直到死都一贫如洗,却留下了自强不息的精神财富。

笔者注意到,在《乡村国是》里,还有一群特别的“返乡”人群,这群人性别、年龄、民族、职业各异,为了改变自身和家庭的命运,为了获得更好的物质生活,他们离

开农村到城市打拼,最后又回到家乡,汇入脱贫攻坚的大军之中,这群人里,有老人,也有80后、90后的年轻人;有在外发家致富后返回家乡帮助父老乡亲脱贫致富的带头人,也有刚走出校门带着技术回到家乡的大学生,也有在外打工一无所获后回到家乡的普通农民。这些实实在在回到家乡辛勤忙碌的人,打破了上世纪20年代鲁迅的小说及其后的乡土文学开创的“离去—归来—一再离去”的“返乡”模式,在这个返乡模式里,乡村是贫穷、愚昧、落后的象征,而《乡村国是》里的这些返乡者,却是“离去—归来—留下”,蒋国忠、王金龙、陈泽恩、田用、张定科、陶正学、张清扬……他们脚踏实地,用双手和智慧去改变家乡贫穷落后的面貌,吸引更多的城里人将目光和足迹投向乡村。

这些形形色色的人物,都是时代洪流中的小人物,作者并没有将笔墨重点放在扶贫专家学者、高官大贾或已经成为各大新闻媒体争相报道的“扶贫明星”身上,他们没有名气、没有巨额财富、没有显赫的社会地位,但他们都有一个共同特点,就是有着勤劳朴实、默默奉献、自强不息、坚忍不拔、乐观坚强、自力更生、不甘向命运低头的精神。

这形形色色的普通人,正如作者所说,“这里的‘文朝荣’不止一个,而有千百个。放眼全国,还有数以万计的‘文朝荣’在大山里辛勤地忙碌着^⑩,他们风雨兼程,摸爬滚打,勤劳善良,无私奉献,自强不息,在攻克贫困、向着美好生活迈进的道路上,“宁愿苦干、不愿苦熬”。鲁迅先生在《我怎样做起小说来》一文中曾谈过怎样塑造人物形象:“所写的事迹,大抵有一点见过或听到过的缘由,但决不全用这事实,只是采取一端,加以改造,或生发开去,到足以几乎完全发表我的意思为止。人物的模特也一样,没有专用过一个人,往往嘴在浙江,脸在北京,衣服在山西,是一个拼凑起来的脚色。”限于文体特性,报告文学无法如此这般“杂取种种人,合成一个”,但《乡村国是》却用真实的、极具代表

性的、经历各异的群像式的“这一个”汇聚到一起,聚腋成裘、聚沙成塔,形成了一个闪耀着时代光芒和“天行健,君子以自强不息”民族精神、民族性格的“大人物”,一步步走出了“贵州精神”“毕节精神”“大关精神”“塘约道路”“巴中经验”“晴隆模式”,这些“深山里的中国政治家”,充满了正面、积极的精神能量,为世界脱贫事业提供了一份中国式方案,对推进世界减贫事业具有重要启示。正如有学者所说,《乡村国是》所写的中国农村扶贫脱困的实景,呈现的正是实施重大国家战略取得的历史性成就。作品本身的厚重,担当得起这样一个“国是”书写的题材。

注释:

①③⑥⑦⑩⑪⑫⑬⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕纪红建:《乡村国是》,湖南人民出版社2019年版,第403页、第406页、第406页、第403页、第3页、第254页、第40页、第5页、第83页、第84页、第116页、第236页、第304页、第229页、第117—118页、第109页、第77页。

②葛晓音:《山水田园诗派研究》,辽宁大学出版社1993年版,第3页。

④⑤《报告文学,准备好了吗?》,《光明日报》2012年10月15日第5版。

⑧瞿秋白:《赤都心史·引言》,见《中国报告文学丛书》(第一辑),长江文艺出版社1981年版,第179页。

⑨杨义:《中国叙事学》,人民文学出版社1997年版,第34页。

⑭李炳银:《中国报告文学的世纪景观》,长江文艺出版社2003年版,第149页。

⑰伊格尔顿:《马克思主义与文学批评》,选自《西方马克思主义美学文选》,漓江出版社1988年版,第686页。

⑱李炳银:《报告文学论》,《中国作家》2006年第4期。

(作者单位:中国文联网络文艺传播中心)

典型扶贫环境中的典型人物群像

——评龙宁英《逐梦——湘西扶贫纪事》

◎ 袁启君 彭 涛

摘 要:龙宁英创作的报告文学《逐梦——湘西扶贫纪事》塑造了典型扶贫环境中的典型人物形象。作品采用纪实手法进行丰富生动描绘,建构十八洞村、吕洞村、新桥村等脱贫攻坚的典型环境;以文学语言塑造龙秀林、梁永华、石志刚等典型的扶贫人物群像;从思辨角度揭示脱贫攻坚的复杂深刻,坚定湘西地域的文化自信,是一部真实记录湘西地区脱贫攻坚的壮丽史诗。

关键词:《逐梦》;扶贫群像;纪实;文化自信

“脱贫攻坚”是当下中国社会的时代主题,湘西是全国十四个“集中连片特困区”之一的贫困地。湘西花垣县的“十八洞村”作为“精准扶贫”的首倡地,其脱贫故事值得大书特书。龙宁英是生于斯、长于斯的本土作家,她怀揣着对故土深深的爱意和身为作家的责任担当,拿起手中的笔记录下湘西扶贫故事。《逐梦——湘西扶贫纪事》(以下简称《逐梦》)荣获2016年中国作协举办的全国少数民族文学“骏马”奖,作品由四章构成:第一章“梦里歌谣”讲述世代贫困的湘西人对美好生活的向往,为典型人物提出面临的社会问题;第二章“情暖武陵”追溯湘西脱贫的历史,拓展历史文化语境,为典型人物的活动提供开阔的历史文化语境;第三章“决战决胜”叙写精准扶贫的胜利,使典型人物的行为获得自我与群体的认同;第四章“真诚无敌”记录攻坚战中典型的人和事,将现实主义中的细节的真实与典型的个案完美结合,塑造出一系列个性与共性同在的人物形象。马克思主义文论对待文艺作品的态度因社会革命的需要而转变,先前经典的主角是王官贵族,现在该是普通的人民大众,恩格斯对玛·哈克奈斯的作品《城市姑娘》的批评值得借鉴:“您的小说也许还不是充分的现实主义的。据我看来,现实主义的意思是除细节的真实外,还要真实地再现典型环境中的典型人物。”^①作为

一部优秀的报告文学作品,《逐梦》塑造了典型扶贫环境中的典型人物形象。

一、用纪实手法建构脱贫攻坚的典型环境

“典型环境”是人物活动其中,最能体现社会生活本质的自然和社会环境,它在某种程度上促成人物性格发展和故事情节的推进。

首先是作者走进扶贫现场,做一个“在场者”。为了获得典型环境的纪实性,创作者与人物、环境共同在场。创作者将史料搜集与实地调研相结合,主观抒情与客观说理相结合,历史溯由与现实考证相结合。《逐梦》的创作者龙宁英为了获取“第一手资料”,走访湘西各地,在深入调研的基础上历时两年创作完成这部反映湘西扶贫史的著作,作品通过对十八洞村、吕洞村、新桥村等村落的前后变化,映照湘西精准扶贫工程进入该地后带来的巨大差异。作者将自己放入书中,跟随扶贫工作小组的脚步,不轻易放过一个故事、一个变化甚至一个细节,用悲悯之心、务实之心去考察村庄、观察社会、洞察人情,把湘西扶贫的真实形象和面临的真实困难立体式呈现出来,为报告文学创作,特别是扶贫题材的报告文学创作提供有益的经验 and 启示:由个别写一般,一般见全貌,由湘西扶贫纪事可以看到湘西人、湖南人,甚至中国人决胜精准扶贫攻坚战的勇气和信心。

其次是作者融入真情实感。真、善、美是文艺

作品的生命之基、价值之本、魅力之源，是文艺创作遵循的原则。作为具有新闻性的报告文学创作，很多时候，作者都只见文字、不见文学，缺失文学创作的形象性。龙宁英作为一名优秀的散文作家，对扶贫工作进行深情书写，她的系列创作得到文艺批评者的肯定：“她的散文语言灵动、优美、亲切，写苗族丰厚的人文风俗，写湘西儿女多姿多彩的日常生活，写苗山苗水的歌者，她这一优秀的特色很好地渗透到这部报告文学中，从每一篇文章的小标题，包括在章节中精心的美丽的语句，从对湘西历史地域的深情瞭望，无一不透露一个散文家的文学素养和家国情怀。”^②创作者了解苗族，深谙苗族的情感表达方式和现实的社会需要，所以文字所触及到的现实问题能深入人心。“龙宁英心思细腻、文笔优美，再加上她带着少数民族特有的记忆和密码，使得她的文字散发着一一种异样的美感。”^③按照人类学家费孝通先生的观点，苗族是“多元一体文化格局”中的一员，其历史文化和民族记忆能为中华民族的团结与发展提供镜像式参照。“这就是十八洞的苗家女。读山，她们绣水，那是因为水是山的血脉，山是水的乐器；读树，她们绣鸟，那是因为鸟是树的儿女，树是鸟的母亲；读地，她们绣花，那是因为花是地的笑靥，地是花的情怀……”^④在龙宁英的笔下，人间草木、虫鱼鸟兽是自然环境，也是苗族人文环境，环境已经融入苗族人的文化基因之中，这样优美的笔触比比皆是，足见龙宁英精湛的文字功底和对家乡饱含的深情，同时也很好地体现了报告文学的文学性特征。

二、以文学语言塑造典型的扶贫人物

“典型人物”是个性与共性的统一，既有自身鲜明的独特个性，又能反映一定阶层以及社会群体关系的本质。“典型人物所达到的高度，就是文艺作品的高度，也是时代的艺术高度。只有创作出典型人物，文艺作品才能有吸引力、感染力、生命力。”^⑤生活是创作的源头，

文艺是时代的号角，一个优秀的作家应该主动为时代画像，为时代立传，为时代明德。扶贫工作因其具有的现实意义、历史意义和美学价值吸引着广大文艺工作者积极投身到脱贫攻坚的主题创作中。

首先，创作者“杂取种种”人物的方式具有历史感。龙宁英作为土生土长的湘西人，亲历湘西扶贫脱贫的全过程。为了写好脱贫故事，塑造典型的扶贫人物形象成了作家的使命。她花了一年多的时间走访调查，走进扶贫队工作人员的生活，挖掘大量真实、鲜活的典型事例。不仅如此，龙宁英还回溯历史，查阅大量湘西扶贫的史料，深入梳理湘西扶贫的历史过程。按照历史线索，书中既塑造了历史文化名人三闾大夫屈原、湘西王陈渠珍、苗族精英石启贵等对湘西贫困的救赎，又叙写了国家领导人习近平、胡耀邦对扶贫政策的制定，还记录了“扶贫司令”彭楚政、医学博士沈奕、大学生村官龚海华等国家公职人员执行国策的帮扶事迹，以及许许多多努力致富的“领头羊”：十八洞书记龙秀林、养蛇专业户梁永华、“苗汉子”石志刚、“英妹子”龙自刚和普普通通的湘西脱贫户龙桂花、杨金凤、隆英足等。按照鲁迅先生的观点，龙宁英“杂取种种”人物，用自己的如椽之笔为湘西扶贫进程的“新时代功臣”画像，画出这些人在脱贫致富路上的艰难探索，“他们或实行自治、发展教育；‘科技兴国，实业救国’是那个时代喊得最响亮的口号之一”^⑥。纵观历史，湘西地区的扶贫文化具有深厚的历史积淀。

其次，创作者“杂取种种”人物的方式富有时代性。“但是，石启贵所向往的世外桃源似的苗寨，在水深火热的民国统治时期，在山高路陡环境恶劣的湘西大山里，终难顺利实现。”^⑦石启贵有造福边地的抱负，但是水深火热的现实环境却让他的梦想难以实现。在新的历史时期，湘西地区的扶贫工作成为中央领导人顶层设计的一部分，他们高瞻远瞩、指明方向：“调研期间，胡耀邦总书记最关心的还是湘西的经济发展，他提出了‘两工加一长，不愁钱和粮’的发展模式”^⑧。“扶贫要实事求是，因地制宜。要精准扶贫，切忌喊口号”，这是习总书记在十八洞座谈会上的讲话，“从此，十

八洞村成了全国新一轮‘精准扶贫’工作的‘摇篮’，全国的精准扶贫从这里出发，飞向神州大地”^⑨！正是在新时代的背景下，进入苗族的扶贫工作者和本土有识之士才有机会成就事业，成为新时代的典型人物。他们扎根湘西、默默奉献，“坎坷的人生，没有把隆英足击垮，她的泪水把她的人格刷洗得像日月星辰一样灿烂，她是一朵山菊花，活出了山菊花的灿烂与尊严，她是我们千千万万个苗族妇女的骄傲和自豪！”^⑩隆英足富有自身的独特个性，其生长环境和现实困境让其成为独特的“这一个”而不是“那一个”，“她”是千万个苗族妇女现实生存与追求幸福人生的写照，在扶贫攻坚的路上不惜奉献青春和生命，用自己的扶贫壮举铸立了一座座丰碑。

三、塑造典型扶贫环境中典型人物的价值

《逐梦》塑造典型扶贫环境中典型人物的价值在于引导人民树立正确的历史观、民族观、国家观、文化观，在于坚定民族文化自信，“文艺创作的目的是引导人们找到思想的源泉、力量的源泉、快乐的源泉”^⑪。“文化自信”是一个民族、一个国家、每个国民对自身传统、生产生活方式的充分肯定和积极践行，并对自身文化的生命力持有坚定信心。

在古代，作为“蛮夷”的湘西被“妖魔化”；在近代，作为“匪患”的湘西成为被解放的对象；在“多元一体”文化格局的当下，湘西地区的自然文化、民族文化、历史文化特色逐渐凸显出来。扶贫工作湘西地区前后进行了二十年，扶贫工作不仅是经济问题，更是文化问题。除去地域偏僻、基础薄弱、自然条件恶劣的客观存在，扶贫不扶志（智）只会养成单纯等、靠、要的懒汉。对于这种实际存在的现象，龙宁英不回避、不美化，进行了深刻的理性思考与剖析。“战争，匪患，徭役，是湘西人民穷苦贫困的直接诱因。而自然灾害的频繁，也是造成湘西人民穷苦无依的悲惨命运的重要原因。”^⑫“不可否认，在某种情况下，在

某一特殊历史时期，‘输血式’扶贫帮扶固然重要，有时还很必要，但‘输血式’扶贫不能治本”^⑬，龙宁英对贫困缘由进行了理性的思索并且对扶贫工作进行了严肃的叩问。

不仅如此，她还对自己的民族文化在扶贫进程中的传承与发展进行了深刻反思。“中华文化既是历史的，也是当代的，既是民族的，也是世界的。只有扎根脚下这块生于斯、长于斯的土地，文艺才能接住地气、增加底气、灌注生气，在世界文化激荡中站稳脚跟。正所谓‘落其实者思其树，饮其流者怀其源’。我们要坚持不忘本来、吸收外来、面向未来，在继承中转化，在学习中超越，创作更多体现中华文化精髓、反映中国人审美追求、传播当代中国价值观念、又符合世界进步潮流的优秀作品，让我国文艺以鲜明的中国特色、中国风格、中国气派屹立于世。”^⑭这是习总书记在第十次文代会、第九次全国作代会上的讲话中关于坚定文化自信的阐述。习总书记还指导文艺创作者：“文化是一个国家、一个民族的灵魂。历史和现实都表明，一个抛弃了或者背叛了自己历史文化的民族，不仅不可能发展起来，而且很可能上演一幕幕历史悲剧。文化自信，是更基础、更广泛、更深厚的自信，是更基本、更深沉、更持久的力量。坚定文化自信，是事关国运兴衰、事关文化安全、事关民族精神独立性的大问题。”^⑮作为一名少数民族作家，龙宁英有着自己浓厚的民族情结。

龙宁英试着将自身的作家使命与新时代的国运相联系，“把艺术理想融入党和人民事业之中，做到胸中有大义、心里有人民、肩头有责任、笔下有乾坤，推出更多反映时代呼声、展现人民奋斗、振奋民族精神、陶冶高尚情操的优秀作品”^⑯。“我喜欢查阅远古经史传说，追寻自己的民族渊源。”^⑰她为自己的民族骄傲，也为边域文化担忧：“长期以来，由于大山的阻隔，身居武陵山深处的苗族，在大山里封闭了自己，缺少与外界的交流，以至于外面很多人对占据湘西苗族文化主流的巴代和巴代文化有误解和敌视，比如邪恶的巫蛊、野蛮的赶尸等等，实际上，湘西这块土地除了贫穷外，人们对巴代精神的坚守，使这块土地最偏僻闭塞的角

落还保存着最后的淳朴与善良……”^⑧“作为华夏儿女，就应该记住自己的民族之根、祖国之爱，知道我们从哪里来，往何处去？我们是谁？这是每个有民族自豪感的中国人必须懂得的道理。巴代是苗族历史文化的传承者、传播者，是苗族人文化自信、自尊、自强的承载者。苗族巴代文化是中华优秀传统文化的组成部分，其中所包含的道德体系，是一种积极向上的正能量的传承，包括敬重天地、孝敬父母、尊重生命、平等待人、爱惜作物、爱惜粮食、公平交易、维护公共利益……传承巴代文化，是实现苗区富裕的民心工程，苗族地区的精准扶贫，千万不可以忽视这个，这是我们的民族之根啊！”^⑨“在逆境中顽强生存是湘西人埋藏最深的民族性格。翠翠的经历，让我忧心，以致寝食难安，民族文化的快速流失与消亡，正一步一步地蚕食着湘西人的灵魂……如何来传承苗族优秀的民间文化与工艺，应该作为精准扶贫的重要工作来安排。失去了对民族文化的传承与抢救、帮扶，扶贫工作就是一个远离民族灵魂的工作，这对巩固扶贫工作成果是一种软损伤。”^⑩扶贫不是单纯的物质文明建设，湘西地区的“扶贫”更应该是召唤湘西内外同胞对自身或者文化的自觉与自信。

总之，《逐梦》反映了扶贫攻坚的国家战略，触及到文化之根，作者以实地采访为叙述主线，使人们看到一个个贫困乡村各具形态，致贫的原因与脱贫的路子也千差万别。作者在对脱贫乡民和扶贫干部的采访中，抽丝剥茧，寻根问底，由一个个生动事例，写出了扶贫的不遗余力、脱贫的别开生面。扶贫与脱贫，村变与人变，如何在国家战略的大格局中，一砖一瓦地推进，一点一滴地进取，由此也得到最真实的反映和最生动的表现，这种充满情感的表现正是作家对湘西文化的珍视，也是中国文艺创作群体对包括苗族在内的少数民族文化的尊重，这种珍视与尊重势必激发边地少数民族同胞对自身文化的自觉。在新时代扶贫工作的背景下，我们见证了湘西地区同胞对自身文化的自信。

龙宁英对民族文化的热爱与关心，还体现在她不自觉的创作中，如地方性语言时有出现，“冷火秋烟、麻着胆子”等词语的运用让湘西人阅读时有一种亲切感。但美中不足的是修订版《逐梦》增加的第四章虽然充实了内容，增强了厚度，也叙写了典型，但在整体结构上略显生硬，没有很好地融入到整部作品之中，给人一种违和感。“作为文艺评论者，我们应以‘星探’的慧眼和信心助推无愧于时代的文艺大家和精品。”^⑪纵观整部作品，《逐梦》做到了用鲜明独到的思想启迪、艺术熏陶来启发和感染人的心灵，弘扬真、善、美，传递正能量，营造出了积极健康的精神风范和奋发向上的思想氛围，是新时代扶贫文艺的优秀作品。优秀的文艺作品的价值不限于文本本身，它必将成为培育和弘扬社会主义核心价值观的重要平台，通过其强烈的感染力和感召力，发挥教育引导、舆论宣传、文化熏陶、实践养成等作用，让人们喜闻乐见、入脑入心，内化为精神追求、外化为实际行动，汇聚起共筑中国梦的磅礴力量。

注释：

- ①马克思、恩格斯：《马克思恩格斯选集》（第4卷），人民出版社1995年版，第683页。
- ②《龙宁英长篇报告文学〈逐梦〉研讨会在长沙举行》，见湖南作家网2016年9月12日。
- ③龚爱林：《深情守望执着追寻》，《湖南日报》2016年7月8日。
- ④⑥⑦⑧⑨⑩⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳龙宁英：《逐梦——湘西扶贫纪事》，湖南文艺出版社2017年版，第224页，第20页，第21页，第34页，第2页，第151页，第15页，第98页，第70页，第161页，第162页，第167页。
- ⑤⑪⑬⑮⑰习近平：《在中国文联十大、中国作协九大开幕式上的讲话》，《党建》2016年第12期。
- ②简德彬：《地方性文艺评论如何创新》，《中国艺术报》2017年1月25日。

* 本文系国家社科基金项目“汉文学中桃花源形象的塑造与现代建构研究”（项目编号：17CZW006）的阶段性生活成果。

（作者单位：吉首大学张家界学院）

新时代农民:花鼓戏《桃花烟雨》中的湘西苗民形象

◎ 胡显斌 刘霞 唐莉敏

摘要:现代花鼓戏《桃花烟雨》以“扶贫”为主题,以“立人”为旨归,塑造了新时代湘西苗族农民形象,“新时代农民”(简称“新农民”)成为该剧的标识性概念。从生存场域的角度考察剧中新农民,石青峰等面临苗岭内外生存境遇,寨外“富”与寨里“穷”形成二元对立,人物在生存困境的压力下选择守望“乡土”;从身份认同的角度观照剧中新农民,在城市化进程中,城里人身份对农民身份构成冲击与挑战,新农民在身份焦虑中坚定农民身份,完成自我认同;从文化转型的角度解析新农民,边地苗族农民只有以乡土文化为“体”,创造性化“用”现代文明的成果,农村经济才能焕发活力,农民才能“立”身,得以重塑文化自信。

关键词:《桃花烟雨》;新时代农民;身份认同;文化自信

花鼓戏《桃花烟雨》是一部民族化、本土化的轻喜剧,该剧由曹宪成创作,塑造了新时代背景下,一群守望乡土、转型致富、追求幸福的新农民群像。该剧获得第二十三届中国戏剧曹禺剧本奖。该剧由何艺光导演,湖南省花鼓剧院创作演出,入选中国第十五届戏剧节。戏曲专家对该剧的评价是“紧扣脱贫攻坚这一时代主题,直面贫困现实,塑造了一群生动鲜活的小人物。严肃主题的喜剧化,现实题材的戏曲化,是该剧的两大亮点”^①。剧本的所叙时间是2014年至2017年,从时间的维度考察,属于“新时代”范畴。该剧中的苗族农民的心愿、心情、心声都得到完美表现,“新农民”成为该剧的标识性概念,“人民是历史的创造者,是时代的雕塑者……一切优秀的文艺创作都为了人民。”^②剧作的主创人员曾在湘西花垣(十八洞村所在地)、凤凰、保靖、矮寨、边城等地采风,创作秉承“作者在场……世界在场、作品在场”理念^③,具有强烈的剧种意识,从方言土语的表述到花鼓戏的声腔、动作的配合,让该剧具有了民族性、地域性特征,是一部

“把人写‘活’了,把事写‘清’了,把山水写‘灵动’了,把风情写‘通透’了”^④的戏剧精品。

一、苗岭内外:新农民的生存场域

(一) 苗岭内的生存场域

戏剧故事发生的地点是湘西苗族桃花寨,“湘西苗岭,烟雨桃花……这里山水如画,男女对歌择偶,热情来得神秘,来得野性,却有极其本真的生活向往”^⑤。在中华文化史上,包括苗岭(十八洞)在内的武陵山地区是文化名人眼中的“世外桃源”,是战国时代屈原笔下的“沅芷澧兰”,是魏晋陶渊明笔下的“桃花源”,是唐代李白笔下“龙标五溪”、杜甫笔下的“武陵暮”,是宋代黄庭坚笔下的“武陵溪”,是元代元好问笔下的“流水武陵源”,是明代王守仁笔下的“酉水辰山”,是清代魏源笔下的“渔郎道”,是现代沈从文笔下的“边城”,是当代黄永玉笔下的“凤凰人的眼睛”……

《桃花烟雨》中的“苗岭”延续了世外桃源的话语体系,但“苗岭”的特征与古典的叙事方式不同。第一,苗岭具有“世外桃源”的特征。剧中第一场对花山节的描绘是“层峦叠嶂,峭壁青藤,目

迷五色的烂漫春花……如诗如画”^⑥，在此背景下苗族载歌载舞，自由恋爱。据统计，全剧共有85处都以花鼓戏的唱词为表现方式，具有诗情画意的特征。第十场对赶秋节的描绘是“宁静、安谧、祥和”，桃花寨的景象富有诗意，“挂满长串长串大红辣椒的火塘……木屋檐下窗前……大红灯笼……汨汨泉流声”。桃花寨的人充满幸福感，“男女苗歌对唱声……两个湘西汉子，用如酒的笑靥，陶醉着过往、当下和未来”^⑦。第二，苗岭具有“失乐园”特征。苗岭的困苦生活空间遭到寨民的质疑，没有女孩牵手的众男人的合唱就是心声，“花山节……看不尽的旦角，唱不完的歌……多余了我”^⑧。苗岭成为逃离的对象，石青峰要离家务工，侂珍要离开苗岭在城里安家，施才旺要将女儿嫁给“山外”有钱人，一群男女村民要跟随青峰去西川打工，也想跳出苗岭。第三是苗岭的“归田园”的特征。猕猴桃股份公司实现精准扶贫与产业振兴，“赶秋节”让成双成队的男女相依相偎，苗岭又恢复清泉流淌的声音以及和谐宁静的氛围，苗岭从守望之家到失望之地，再到希望原野，实现了蜕变与新生。

(二) 苗岭外的生存场域

戏剧的观演空间主要在苗岭内的桃花寨，具有诗情画意的特征，但着笔不多的“苗岭外”更具有“话语”力量，剧中的“外空间”是一种不在场的“在场”。首先，“苗岭外”特指“西川浪溪”，该空间具有强大的吸引力，在青峰的口中“年产值个把亿，纯利润五千万”^⑨，老板给青峰的工资从每月八千涨到“一万二”，所以侂珍想卖掉全部的家当去城里安个新家，过上小康生活。一群男女青年也想进城。其次，“苗岭外”泛指富有的地方。桃花寨的众男青年面临“打光棍”的情况，唯独石青峰可以娶妻生子、高薪外聘，小家庭计划生“二孩”，进城安家，这与前者形成鲜明的对比，所以阿牛、阿雀才产生“是山穷”“是水穷”“是人穷”“是志短”^⑩的“天问”。施才旺为女儿找的夫婿就在

“山外”，侂珍口中过完年就往外面跑的“外面”也在“山外”，票子可以用手抓的地方也在“山外”，浪溪等山外富有的地方都是对苗岭外的统称，它们对“苗岭内”的桃花寨形成强力冲击。

(三) 苗岭内外的困局

人物只有在苗岭“内”“外”的场域中才能显现生存的困境。阿牛、阿雀因为贫困，“只能恋爱不能结婚”，遂萌生向青峰学猕猴桃培植技术的斗志；麻长贵、麻丽花因为年龄、辈分、负担只能保持爱慕的距离是一种岁月的煎熬；隆富平（以下简称为“富平”）深谙苗岭内外的贫富格局，于是选择在青峰身上下功夫；青峰被众人“冤枉”，想“打起被窝行李走人”，又因苗岭里都是自己的乡邻而不舍，人物的性格得益于典型环境的孕育。正如恩格斯在批评玛·哈克奈斯的文学作品《城市姑娘》中指出，“您的小说也许还不是充分的现实主义的，据我看来，现实主义的意思是除细节的真实外，还要真实地再现典型环境中的典型人物”^⑪。面对苗岭内外的生存场域的碰撞，人物的动作反应大相径庭。戏剧的主线是青峰在富平的启发下决心回寨“履行合同攒劲搞，三年兑现猕猴桃”^⑫，但这一想法被苗岭外的“西川浪溪”高薪冲击，青峰对苗岭的留恋面临富平的挽留与侂珍的反对，然后青峰坚定留守，却迎来自己与侂珍的离婚风波，最终“爱”化解了苗岭内外场域中人物的二元对立，人性在命运抉择中显现爱的光辉。第十场的赶秋节，再次光复苗岭风光：“赶秋，赶秋……人在桃花烟雨后。”^⑬戏剧的副线是男青年们在山花节上的伤痛，“众女青年挑选着寨外男青年牵手走进花丛……剩下桃花寨一伙青壮男人皆面面相觑”^⑭。哪怕是相爱的阿牛、阿雀也面临爹爹的逼婚，以阿牛、阿雀为代表的青年面临幸福的危机，是离开苗岭进城务工还是留守苗岭跟青峰学技术成为两难选择，困境中的阿牛、阿雀有过绝望，“前面是悬崖……我抱着你去跳”，但也有自己对未来的思考，“背着行李，形成一股打工潮”^⑮。通过对桃花寨村民考察，即使在生存困境之中，人性中始终抱有对美好生活的向往，这是桃花寨得以复兴的根本动力。

二、城乡之辨：新农民的身份焦虑

(一) 乡下人身份

故事塑造的人物主要是桃花寨的村民，从人物的梗概上可以发现，石青峰等八个主要演员以及众多苗族农民主要分两类。第一类是传统的“农民”。他们依托土地，从事传统的种植业。麻长贵铲草用耙头，麻丽花开荒用锄头，阿牛、阿雀“匀烂泥粪”，都是典型的传统种植作业方式。这四人分别是两对恋人，有着朴实忠诚的爱情观：麻长贵不嫌弃麻丽花“结过婚”“大四岁”“伢子读高中”^⑩，愿意跟爱的人在一起；阿雀面对爹的“你少跟他（阿牛）来往”，直截了当表明态度“反正我非他（阿牛）不嫁”^⑪。这与施才旺形成鲜明的对比，后者看到有人要从自己家田里“过水”，立马堵住缺口，一句“肥水不都流到他田里去哒”暴露自私的本性。第二类身份是“新农民”。青峰就是典型代表，他的职业有新变化，虽然同为从事种植业，但他掌握专门的农业技术，从事集约型的农业生产，他管理的猕猴桃产业规模达一千亩，融资和分红采用股份制的农业合作社模式；他经历“假离婚”的质疑，饱受村民和妻子的误解，最后撕毁郎溪公司的聘书，执行本村的聘任合同，收获人心。“阿哥阿妹结同心，不怕山高水又深。山高开条盘山路，水深围向摆渡人。”^⑫每一个人物所承载的农民身份具有一定的差异性，传统农民中的阿牛、阿雀与麻长贵、麻丽花不一样。同一个人物在不同阶段对农民身份的认识也有差异。作为新农民的青峰在进城务工与返乡创业所表现出的身份认同也不一样；倪珍当初认为青峰留守农村会让桃花寨“多一个扶贫对象”，离婚进城后又“人在曹营心在汉（桃花寨）”，学成技术后归来甘做新农民（青峰）的帮手。

(二) 城里人身份

在城市化进程的过程中，“城市”成为一种“先进”的话语，是现代的象征，城里人的

身份是一种不在场的“在场”，其对桃花寨全村人的观念和行为构成重大影响。首先，“城里打工的技术员”身份让石青峰成为人见人爱的“大帅哥”；其次，“城里”是山里人的“世外桃源”。因为石青峰打工之地是在城里，城里是劳动力换取财富的地方，他的月薪从八千涨到“一万二”，城里是老板们的生活所在地，城里代表工业文明的生存方式，而桃花寨是传统农耕生存方式，城里的生活成为一种荣耀的象征，倪珍将房子、家具、桌椅板凳、锅碗瓢盆等“统统的卖掉”^⑬，就想在城里购房、买车、“安家”，城里成为山里人安居乐业的归宿之地。施才旺也为阿雀在“山外找了个有钱人”^⑭而兴高采烈，这里的山外就是与桃花寨相对的城市生活圈，这对农民的自我认同形成挑战。

(三) 城乡身份之辨

剧中人物只有面对“城”“乡”两重身份时才显现身份认同的焦虑，这种身份焦虑更能突显人物性格的独特性。“人民不是抽象的符号，而是一个具体的人的集合，每个人都有血有肉、有情感、有爱恨、有梦想，都有内心的冲突和忧伤”^⑮。人物针对城里人与山里人身份抉择，所产生的观念与行为大相径庭。第一类人物是选择山里人身份，富平与乡亲们辩论“外面打工也辛苦哪！人家城里人住高楼大厦，你们住工棚，睡地铺，洗冷水澡，吃盒饭”^⑯，富平将山里人的“志”扶起来，话语具有说服力，这种坚定带来三本合同书，兑现青峰留守的条件——一千亩流转土地、一千万扶贫款、两百多户股民签名。第二类人物是选择城里人身份，倪珍从心生卖家当的念头到城里安新家再到与丈夫辩论，从卖掉家当到离婚闹剧，从离家出走到学习种植技术，她的行为以城里安家为旨归。第三类人物是可以选择城里人身份，但选择返乡创业，完成自我认同的石青峰。他“履行合同攒劲搞，三年兑现猕猴桃”，实现对农民身份的自我认同到自己“当老板”的自觉，再到引导众人建构桃花寨的文化自信。第一类人物的“大义”与第二类人物的“小利”形成二元对立的张力，这种张力在第三类人物的身上焕发出身份认同与文化自觉的生命力。

三、新旧转换：新农民的文化自信

剧中人物面对苗岭内外的生存机遇，相互之间就“道路”选择产生冲突，面对城乡身份认同时产生焦虑。从根本上考察，这是文化观念的冲突。扎根桃花寨猕猴桃种植基地是新农民的道路自信、文化自信，进城务工做城里人是旧农民的文化“他信”。“文化自信，是事关国运兴衰……事关民族精神独立性的重大问题。”^②从八个主要人物的年龄阶段做一个划分，一位“50后”，三位“70后”，两位“80后”，两位“90后”^③以及众多的男女青年。“四代”人之间形成的“代沟”不是年龄的差距，而是对自身文化的自信与否决定各自的格局与命运。

(一) 旧文化的固着性

在城市化进程的过程中，“丰裕社会”的财富让乡土农耕文化受到极大冲击，以施才旺为代表的“老农民”是旧文化的代表，他的文化特征是保守与势利。首先他试图包办自己女儿的婚姻，认为女儿是否幸福取决于财富多寡，正如他的名字，“施”“才”“旺”。其次是否定“爱”的价值，施才旺不顾阿牛和阿雀的两情相悦，训斥阿雀“你少跟他（阿牛）来往”，嘲讽阿牛“（阿雀）嫁给你？（你）一餐要吃两升米，自己都养不活，嫁给你喝西北风啊”^④。当新文化在桃花寨产生革命性变化时，他默默退出历史的舞台，剧中的“一个动作”很好地表现他的悔悟“（见到隆富平）啊！（捂面跑下）”^⑤。有私心的农村妇女倪珍，面对青峰的去与留，她的“小算盘”与富平的“大算盘”形成鲜明的对比，将川西浪溪视为小康生活的归宿，将桃花寨视为恶托邦，“桃花寨，穷地方，鸡婆难得变凤凰……好前程，莫彷徨”^⑥，对阿牛说青峰如果“再不走，桃花寨就要多一户扶贫对象……个人自扫门前雪……休管他人瓦上霜”^⑦，并且以跳悬崖威胁青峰，这与青峰形成二元对立，以离婚收场，后因出走郎溪，在城里务工，才明白振兴家乡才能获得自尊和

自信。倪珍与施才旺的文化认同有所不同，前者实现了从保守型文化向开放型文化的转化，从“娇魅可人的小媳妇”到霸蛮的泼妇，从哭天抢地的离异妇到善解人意的好妻子^⑧，让她成为该剧最具立体性的人物。黑格尔认为“每一个人都是整体，本身就是一个世界，每个人都是完满的有生气的人，而不是某种孤立的性格特征的寓言式的抽象品”^⑨，倪珍体现出性格的多面性更能体现旧文化观念与新文化观念之间的碰撞。“同时，这种生动性又必须凝铸于一个主体，而不是杂乱肤浅的东西的拼凑”^⑩，山花节上依偎着丈夫所体现的“娇”、与青峰就“去留”问题辩论中展现的“巧”、断掉后路逼迫青峰进城举动中表现的“泼”、离婚后亡羊补牢收获幸福的“智”，人物的性格的变化与剧情冲突之间完美融合。

(二) 新文化的超越性

“当代中国（特别是改革开放经过40年后的当下）正经历着我国历史上最为广泛而深刻的社会变革，也正在进行着人类历史上最为宏大的独特的实践创新”^⑪。以桃花寨猕猴桃股份公司为代表的扶贫项目就是政府（以富平为代表）和新农民（以青峰为代表）创造性实践的成果。知道阿雀将要嫁给山外有钱人时，阿牛、阿雀讨论：“同一个太阳，同一个月亮……（石青峰）也是桃花寨的，爬同样的山，喝同样的水，他为什么不穷？”^⑫阿雀悟到“就因为他不认命”，这种不认命的文化是一种敢于进取的文化。第一重境界是乡村引路人敢于直面农村的贫困问题。扶贫队长隆富平选择造血式扶贫思路，选好农民自己的带头人石青峰，为了破解青峰进城务工的难题，采用本地人解决问题的方法“看相试探”“打赌三击掌”“以酒为媒”让青峰“醉签合同”，当青峰、倪珍产生离婚风波时，又帮助照顾毛伢子，并帮助青峰、倪珍找回初心，破镜重圆，更重要的是因地制宜，选准适合本地的猕猴桃种植项目，用对政策，“三份合同（流转一千亩土地，租赁合同三十年，一千万扶贫贷款）……大印层层盖，难于上天把星摘……是因为它承载一个时代，真扶贫、扶真贫各行各业绿灯开”^⑬。富平没有家

人的陪伴扎根桃花寨,为项目获取流转土地、启动资金、村民入股做了大量的工作,甚至因为“醉签合同”的风波接受监察室的调查,从开始遭到青峰、倪珍的“冷遇”到“众人见了隆富平,不约而同地打招呼”^⑤,从工作中的扶贫队长到赶秋节上的“主礼官”,新时代基层干部的“真扶贫”得到石青峰等全体村民的拥护。第二重境界是新农民敢于“走出去”进行社会实践。青峰对猕猴桃技术如数家珍,“从制种、育苗、嫁接、传花的一整套栽培技术你(青峰)都烂熟于心……五千万的猕猴桃利润都是依靠你(青峰)帮老板打理创造”^⑥。第三重境界是敢于放弃高薪,敢于返乡创业,带领乡邻开发种植猕猴桃,坚持道路自信,是乡土的守望者,“苗家节日中的大湘西,就像一件姹紫嫣红的大花衣,可是桃花寨,却成了这件大花衣上的一个补丁”^⑦,面对困境,守望苗岭是一种敢于担当的大爱。

(三) 文化创造性转化

剧中人物只有在新旧文化转换中才能见证新农民的成长,农村只有在革命性的转换中方能凸显旧文化的可贵和新文化的活力。文化的创造性转换需要考虑文化对生存困境能够提供正向回应。

从技术为“用”到乡土为“体”。乡土是指“资本主义商品经济和大工业文明出现以来,与城市在空间形态和时间性质上双重同步对立的农村、乡村”^⑧。面对城市文化的吸引力,如果青峰和倪珍以及成群的男女青年出走成为“城里人”,那么桃花寨就成了“空巢”,全面失去乡土的活力,技术改造了村民自身甚至成为真正的城里人,但乡土文化的生命力被抹杀。如果技术性文化能为我所用,针对自身的问题实现创造性转换,那么乡土问题的主体性得到最大的体现。“嫁接……贫困嫁接富技,落后嫁接科技,旧穗嫁接新苗,老藤嫁接美丽”^⑨,最具代表性的人物是青峰、倪珍,前者掌握一整套的猕猴桃栽培技术,后者学习催熟、保鲜等

一条龙服务。青峰和倪珍将新技术带回桃花寨,象征乡土人的守望精神的承继。青峰、富平等因地制宜,让乡土文化恢复生机,所以第十场中的“赶秋节”象征传统文化在新时代焕发出生命力,与开场的“花山节”景象首尾呼应。如果说青峰、倪珍二人象征新农民的主体,那么扶贫队长富平是新时代背景下农村的“好”干部,因为他了解农村,扶贫不应是以往采用的瓜分扶贫款,正如麻长贵所说的“好不容易搞来一千万的扶贫贷款,要是像往年一样撒下去,每人还能分得三千块钱现票子”。扶贫队长因地制宜,做好服务的角色,为猕猴桃基地筹贷款、流转土地以及签约股民,让懂技术和管理的青峰担任主角,种植产业的成功正是“引路人+带头人+基地+农户”的完美结合,所以在新的历史条件下,乡土文化需要重新解读,重振乡村经济需要全新的方法论。

乡土是中国乃至世界文学的母题,是一个流动的文化谱系,“从基层上看去,中国社会是乡土性的”^⑩,中国五千多年的历史不容我们忽视乡土。诞生于新时代的花鼓戏《桃花烟雨》具有乡土文艺的“胎记”。从鲁迅于20世纪初发表的《狂人日记》开启乡土叙事的先河至今,乡土文学经历了萌生、兴盛、断裂、复归以及新变的百年嬗变。乡土文学从五四新文化运动后的创生到1940年代开启新的“纪元”,从“文革”十年,乡土文学被政治意识形态完全笼罩后的裂变形态,再到20世纪80年代重新崛起,实现审美意识形态的回归。21世纪以来,面对前现代、现代、后现代多元交混时代,作为城市文明“镜像”的乡土面临被边缘化和多元发展的语境,《桃花烟雨》在社会意识形态与审美意识形态的张力结构中获得新生。《桃花烟雨》中的桃花寨原型取自“精准扶贫”的首倡地“十八洞村”,该村位于武陵山片区的腹地,是我国精准扶贫与乡村振兴的一个缩影,戏剧塑造的主要人物仅有八位,他们的故事何尝不是我国当下脱贫攻坚的真实写照?作品关注“异域乡土”,为全面工业化城市文明提供“镜像式”参照,聚焦底层的苗族农民,为建构多元一体的民族认同提供范例,观照

边地的乡土文明，体现“民为本位”乡土情怀，为和而不同的文化自信提供支撑。乡土对于社会是不可或缺的，现代文明只有在传统文明的参照下才凸显其价值，城市文明只有以乡土文明为镜像才能观照自身。要言之，乡土是艺术创作与实践的沃土，是诗意栖居的理想之地。

注释：

- ①⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲
 ㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿曹宪成：《桃花烟雨》，《剧本》2017年第9期。
 ②②③③④习近平：《在中国文联十大、中国作协九大开幕式上的讲话》，《党建》2016年第12期。
 ③简德彬：《地方性文艺评论如何创新》，《中国艺术报》2017年1月25日。
 ④蒋祖焱：《一部充满泥土气息、生活气息、时代气息的农村喜剧》，《中国艺术报》2019年6月19日。
 ⑤余三定：《〈桃花烟雨〉：柳暗花明又一村》，《湖南日报》2017年7月14日。
 ①马克思、恩格斯：《马克思恩格斯选集》（第四卷），人民出版社1995年版，第683页。
 ②谢柏梁：《精准扶贫的诗意演绎——湖南花鼓戏〈桃

花烟雨〉观后》，《艺海》2017年第12期。

③[德]黑格尔著，朱光潜译：《美学》（第一卷），商务印书馆1997年版，第300页。

③童庆炳：《文学理论》，高等教育出版社2015年版，第97页。

③简德彬：《乡土何谓？——乡土美学引论之一》，《吉首大学学报》2006年第3期。

④费孝通：《乡土中国》，人民出版社2015年版，第1页。

* 本文系国家社科基金项目“汉文学中桃花源形象的塑造与现代建构研究”（项目编号：17CZW006）的阶段性成果。

（作者单位：吉首大学美术学院；吉首大学张家界学院）

本栏目责任编辑 余 晔