

文明论与当代历史小说

◎ 刘复生

摘要:九十年代以来的历史小说与同时期兴起的“文明论”思潮紧密相联,文明冲突的视野构成了我们理解当代历史小说的观念前提。八十年代末期以后,以二月河明君系列为代表,历史小说应和“新权威主义”,呼唤强力君主,继而唐浩明的名臣系列小说叙述保教护法,之后是《汉武帝》重提夷夏之辨和内外之别,过渡到《贞观长歌》构想天下秩序,最后抵达《大秦帝国》的铁血文明。这些现象级的文艺作品勾画了文明论的发展轨迹。

关键词:文明论;历史小说;二月河;唐浩明;孙皓晖

一、题外的话：为什么要谈历史小说

20世纪九十年代以后,当代文学格局发生了重要的变化,历史小说、官场小说、军事文学等文学类型异军突起,它们接受了从“纯文学”脱逃出来的庞大阅读人群。必须指出的是,这部分“纯文学”的溃散读者,决不是单纯为消遣而阅读的,他们往往具有强烈的历史感和现实感,对传统的现实主义文学情有独钟,非常看重文学的认识功能和教益功能——某种意义上,我们甚至可以说,他们正是因为对丧失历史感的“纯文学”失望才寻求另外的阅读替代的。他们可不是新时代的“鸳鸯蝴蝶派”读者,他们对悬疑玄幻、言情武打兴趣不浓。事实上,“鸳鸯蝴蝶派”读者从来都不是八十年代主流文学的读者基本面,因而和这部分从主流“纯文学”逃离出来的读者们完全不同。

历史小说无疑是这部分读者最为看重的题材领域之一。

如果我们愿意正视一个基本现实的话,应该承认,在文学阅读的意义上,所谓“纯文学”在八十年代中期以后,丧师失地,读者群被一点点蚕食,至九十年代中期以后,基本上只在作者、编辑、研究者等文学工作者所构成的圈

子内部循环,和社会文化的主流已经脱离了关系。八十年代前期的文学之所以兴盛,主要是因为它一直把自己当成批判现实、追求美好远景的工具,文学只管简单粗暴地书写现实,根本没有把文学的“主体性”看得太重。所以不奇怪,那时红极一时,获得全国奖的作品,按后来的“纯文学”标准很多都是地摊读物水平,不但题材上不写“普遍人性”,形式技巧也毫不讲究,粗陋不堪,一点都不飘逸。后来对它们的嫌弃是有理由的。但是,八十年代中期以后,“觉醒”的文学在摆脱开现实政治的纠缠、追求到“主体性”或“自律性”之后,却蓦然发现,文学已然失去了轰动效应,变得无人问津,这让作家、评论家们失落不已。

七十年代末至八十年代中期,文学执行着积极的政治功能,一直在为改革鸣锣开道,并提供着政治想象力,它富于激情地批判历史,针砭现实,规划未来,为改革营建社会舆论氛围。“伤痕文学”“反思文学”控诉苦难,“改革文学”呼唤改革,同时也以道义力量和启蒙主义价值对改革加以约束。改革先易后难,1984年以后,渐渐步入深水区,同时改革自身也在形成新的利益格局,慢慢陷于停顿。八十年代中后期,改革所导致的社会危机不断出现,聚积叠加,逐渐走向激化。此时,本质上是改革先锋或马前卒的文学,面对自己呼唤出来

的现实，突然之间变得无所适从，彷徨无地，迅速失重，走向“理性的崩溃”。主流文学开始加速旋转，花样翻新地进行文学形式的实验。因为已无法面对世界，只好向内转，陷入幽微的超历史的内心风景和语言形式自我陶醉。文学就这样以自我膨胀的方式丧失了社会学的想象力。

文学一直所追求的“主体性”的解放弄假成真，“纯文学”体制开始形成。当然，主要的原因是，此时的国家也已不再需要文学保驾护航，反倒急于让其独立，从而不必再扮演道义良心碍手碍脚。于是，经过“先锋”的无头苍蝇式的行为艺术式疯狂探索，脱离社会历史的文学，终于在失重的飞翔后重重地跌落在现实的泥淖之中，自暴自弃，走向犬儒主义的对现实的无原则的认同，没有了外冷内热的王朔式的反讽，走向了“怎么都行”的中国式后现代主义，“冷也好，热也好，活着就好”。“新写实”“新市民”“新状态”，现代化视野中的文学已经无法对现代生活本身做出判断。当然，我们也可以说，没有判断也正是一种判断，因为，八十年代末的社会危机之后重启了更激进的改革，犬儒主义的文学态度恰好成为新的历史进程的最好辩护。此时的改革已经不再需要八十年代式的现实主义文学给出想象力，它比文学更有想象力；它更不需要现实主义文学对它指手划脚，念诵道德的紧箍咒，相反，它轻松地收买了文学的良心。于是，文学真正失语了，和现实脱钩，丧失了历史感，除了配合急风暴雨般的改革进程，哼哼些个人欲望和原子式的悲欢，已没有什么真正的故事可讲。

这时，读者们发现了历史小说。

历史小说当然一直都在，只不过大家没注意而已。因为，在八十年代，历史小说同样属于广义上的“改革文学”（凌力就直说《少年天子》是“改革小说”），分享了当时“改革文学”的统一主题，只不过是把改革的场景搬到了古代而已。但好景不长，到了八十年代末，

文学与政治共振的社会文学场解体了，文学与社会的对话关系不再。占据了正统地位的“纯文学”已然独立，建立了另一套运行体系和美学法则，历史小说忽然发现自己已被文学踢出了群。历史小说向来以史实为基本依据，不能像虚构类的“新历史主义”小说那样天马行空，无所顾忌。它仍然坚持了现实主义美学规范，也延续了和现实对话的八十年代文学精神，难怪人家不带它一起玩。它就这样莫名其妙地作为另类被逐出了主流文学场。尽管社会影响力巨大，偶尔也会获得国家文学奖，历史小说却在文学场中备受歧视，承受着“艺术性不足”的质疑。按照“纯文学”的不成文的惯例和标准，一部作品被判定为“纯文学”，必须具备如下条件：虚构的，远离政治和具体社会现实的，写普遍人性的，叙事形式上复杂的，有世界性（其实是西化）的思想和文学来源的。当然，还有最重要的一条，必须是难看的，阅读上有阻力的。按这把尺子量，历史小说自然不合格。

受了委屈，无处说理的历史小说一横心，干脆另立门户单飞。这和网络文学有点像。开始还心有不甘，后来也就死了心，不再往“纯文学”标准上贴，放开手去借历史说事，进行现实表达，它不再看“纯文学”的脸色，只盯着社会政治潜意识的动向，公开地追求在社会公共文化中的影响力，包括借此谋求自己的商业利益。这反倒使它在某种意义上保持了八十年代的气质，这种气质成了它的立身之本。在现实主义文学疲软的情况下，八十年代末以来，历史小说以成阵势的阅读热潮，提供着对于历史的解释，以隐喻的方式持续地回应现实诉求，赢得了巨大的社会空间 and 市场份额。

从八十年代末开始，尤其是大约1993年起，在严肃文学领域^①，历史文学几乎一骑绝尘，成为文学出版和影视改编的宠儿。在追求历史真实和阐释历史的名义下，它发展出了越来越成熟的讽喻技艺，借助这种古老的艺术传统，历史小说以隐喻形式进行着饱含意识形态判断的表达，小说中的历史与现实构成了巧妙的对位甚至影射。这是一种不直接面对现实的现实主义技艺，它既避免了直接的指

涉，从而摆脱了可能的政治禁忌或不便，赢得了更大的自由空间，而且，它还从历史中汲取了批判性资源和思想启示，打开了理解现实的另外的可能性。

九十年代中期以来，也是“主旋律”文学工程正式启动建设的时期，究其实质，其实是国家试图在“纯文学”之外，重新建立服务于新的时代的主流意识形态的文学样式。^②“主旋律”早期主要局限在革命历史题材和反腐题材，后来主动出击，渐渐扩大地盘，整合大众阅读趣味，收编、改造被“纯文学”边缘化的高人气的文学类型。于是，气质高冷的、说教气颇重的早期“主旋律”逐渐放下身架，与市场时代的主流意识形态话语取得一致，影响巨大的历史小说自然要被纳入。历史小说被改编成长篇巨制的电视剧在央视黄金剧场播出，成为重要的文化现象。

所以，影响巨大的历史叙述，体现了官方、民间的共同社会意识，成为不折不扣的当代社会的主流意识形态表达。历史小说的秘密在社会历史和观念史领域，作品能够获得巨大影响，成为爆款，决非偶然，其中，艺术性决非唯一原因甚至不是主要原因，即使所谓文学场的认可，如获得国家奖，也只是以艺术的名义去肯定它切中了时代敏感点而已，“茅奖”自然是具有国家意识形态属性的，对此不必多言。

总之，九十年代以来，历史小说以越来越自觉的方式，用文学经验准确地把握了现实。如果我们想通过文学书写的潮流来理解当代中国，那就读读那些影响巨大，最为红火的历史小说吧。

二、文明论的历史背景与思想内容

历史小说是最具历史感和现实感的小说类型。这使它几乎亦步亦趋地和当代现实以及文化思潮的律动保持了同步。于是，就有了本文的一个基本判断：九十年代以来的历史小说和同时期兴起的“文明论”思潮紧密相联，它甚

至成为文明论的感性发端，并成为其中最具创造性的部分。

首先，我们要简要解释一下什么是文明论。

我所谓的“文明论”，大体上是指一种以文明或文化为中心来分析社会历史问题的思维方式，换言之，在阐释社会历史问题的时候，如果把根本症结或解决的方案归结到文明问题，并把文明价值的存续和发扬扩张作为根本目标，就是文明论。一般意义上的文明论由来已久，不过，本文所关注的，是最新一波的文明论潮流。作为一种全球思潮，它兴起于二十世纪八十年代，以亨廷顿《文明的冲突》的发表为标志。这波文明论当然和历史上的文明论的思想文化资源，尤其是近代以来的意识形态论说有着千丝万缕的联系，但是，我们暂且不必追溯到古希腊的城邦政治，或者中国先秦的华夷之辨，也不必细究近代世界关于自我与他者的区分和关于文明等级的判断。急需我们关注的，还是最新一波文明论的独特历史内容以及现实影响——它越来越成为塑造当下世界和未来历史走向的至关重要的观念力量。

这一波文明论有着特殊而具体的社会历史起源，是对八十年代以来全球范围内现代性危机的一种文化政治反应。它意欲对危机根源进行某种解释，又试图寻求一种解决方案。^③当然，具体到中国，文明论的兴起要略微滞后一些，九十年代中后期才集中出现。以某种后见之明观之，亨廷顿的《文明的冲突》的发表决非偶然，它既是对当代全球危机的敏锐的提前洞察，又是自我证成的预言，也就是说，“文明的冲突”一旦挑明之后，各个所谓“文明体”会加速形成排它性的自我认同，并以邻为壑，从而引发猜疑链，社会撕裂更加难以弥合，全球冲突进一步走向升级。

1. 文明论兴起的历史背景

当代社会危机的病根，依然是近代以来不断加剧的结构性匮乏和资源分配的不平等状况。这注定了全球围绕资源及政治控制权的争夺和斗争不会停止。二战以后，经过几十年的和平发展，资本主义体系的根本矛盾却一直没有解决，只不过是两次世

界大战的破坏性重组，有效释放了压力而已，加之科技创新和金融创新，将既往的人类共同资产纳入了可计价的交换领域，从而扩大了经济总量，为资本主义的全球化发展腾出了空间。在这种普遍增长的前提下，以美国为首的若干大国主导的世界秩序有效管控了全球冲突，这为现代性方案赢得了合法性，也赢得了几十年的时间。但是，这并没有消除根本矛盾，只是使它暂时隐藏起来了。而且，矛盾的积累还以更可怕的方式进行，于是走到了当下的危机状态。

现行的全球体系和政治经济方案难以为继，因为它的外部不在了，五百年的资本主义发展，一直建立在对外部的开拓上，它既表现为把各种社会性交往关系改变为市场交换关系，还表现为新大陆的发现和殖民地的开发，依托内部矛盾的转移和外部的供血，维持了资本主义全球体系的加速运转和扩张，这是马克思的《共产党宣言》早就指出的历史过程。同样的逻辑和运作机制也造就了二战以后几十年的繁荣和太平。

但是，现在再也难以持续下去了，因为“外部”基本消失了。地域上，外部空间没有了，在现有的技术条件下，现在还有哪块土地没有被纳入全球资本主义体系？社会方面，还有哪一种社会关系没有被转换成经济关系？我们的情感和无意识领域已经充分地被消费主义和劳动律令所殖民，我们的私人空间和内心世界已经被开发殆尽。另外，未来也被预支了，金融创新，各种加杠杆的投资与消费所拉动的经济发展，无非是寅吃卯粮，透支人类未来，某种意义上，这也就是开发了时间的外部。

外部的消失，或者说，在现有的技术条件下，新的外部暂时没有生产出来，全球资本主义的发展就遇到了危机，一旦外部淤滞，长期累积的矛盾就会集中爆发。于是，世界进入新一轮的不稳定的周期。

不过，这轮危机有一点不同于以往，世界

的共同目标没有了。近代以来，面对资本主义危机，一直有对抗性的社会保护力量进行对冲，并试图全面解决根本矛盾，共产主义运动即是最重要的力量。但是，不幸的是，共产主义在具体实践中遭遇到了各种问题，八十年代以来基本已经被祛魅，并丧失了意识形态的合法性，资本主义在告别革命、“历史终结”的基础上将自由民主的方案推到了普世价值的地位，当然，客观地讲，所谓现代化理论其实也许诺了一种共同富裕，普遍自由的人类社会远景，大手拉小手，后富追先富，先富帮后富。这种远景仍然是以人类社会为集体来考虑前途的。这种理想性的表述甚至为资产阶级自己所相信，从而建立了全球范围内的合法性和感召力，也成为中国八十年代以来的启蒙主义和市场改革的强大动力源泉。但是，九十年代以来的现实戳穿了这种迷梦和神话，现代化不过是全球不平等秩序的意识形态，并没有共同富裕和普遍自由，只有竞争和新殖民主义掠夺。资产阶级的共同文化或普世价值也破碎了。一左一右，两种建立在发展前提上的现代方案都破产了，两种向前看的方案破灭了，如何解决现实危机呢，似乎只有向后看了。

于是，九十年代的全球世界表现为普世价值的丧失，人类世界再度丛林化，保守主义全面兴起，各民族国家诉诸于文明认同，展开生存竞争。国际社会重回霍布斯时代。

2. 文明论的思想内容

文明论往往诉诸于文化传统的论述，因而在总体上显现出保守主义特征，它强调共同体内部的价值和自然正当，对外强调内外之别，分清敌我，保卫共同体安全，并力求与其他共同体争夺生存空间。文明论强调了人类社会分裂为不同的共同体或文明的事实，不再寻求可通约的普世价值或普遍联合。所谓文明的冲突，其实并不是像亨廷顿所说以文明为边界而展开，而是以民族国家的政治边界为界线而进行的，只不过，每一个民族国家都在强调自己的文明价值。文明论成为全球资本主义衰退期的政治和意识形态策略，它用共同的文明和生活方式来弥合内部分裂和阶级分化，同时，凸显外

部威胁，以强化国家存在的正当性。它强调内部秩序，试图在现有利益格局不变的情况下，力争拓展世界性的生存空间，以求夺取外部的更多资源回流国内，以增大蛋糕，实现涓滴效应，化解社会矛盾。

需要注意的是，文明论的某些面相有时还构成了新一波的社会保护运动思潮的一部分，它成为对这一波全球资本主义危机的批判性应对。于是，问题的复杂性出现了，文明论既可能是强者的借口，也可能是被剥夺者的武器。因为它拆穿了普世价值的神话，揭示了资本主义世界弱肉强食的丛林法则，指出近代以来的人类社会不过是以普世文明的外衣进行着不同人群之间的剥削。如今，每个民族国家都以文明的名义坚持自己的利益和生活方式，自然挑战了二战以来的新殖民主义国际秩序。另外，文明论反对七十年代以来的新自由主义方案，反对市场社会的个人主义的原子化状态，试图以文明和传统价值重建被市场所摧毁的社会生活。在这一点上，文明论和社群主义思潮有着深刻的关联。

二战以来，自由主义在西方世界一统天下，共同体不再受到关注，因为在自由主义者看来，共同体概念太“社会主义”，也容易被种族主义者和极权主义所操纵。社群主义在八十年代的兴起，是对新自由主义全球性后果的反应，也是对自由主义观念的全面反拨。桑德尔、沃尔泽、麦金泰尔、泰勒等社群主义理论家重提共同体价值，显然有它具体的历史针对性，在他们看来，共同体代表着共同的社会习俗、文化传统和“常识”系统，它才是生活的根基和目标，而自由主义则是对社会常规的破坏和偏离。

社群主义虽然具有批判现代性和资本主义秩序的维度，但本质上仍是一种保守主义意识形态，因为它放弃了马克思改造世界的愿望，试图重新退回黑格尔以前的世界，它不打算寻求一个另类的不同的世界，而只是说，合理的世界其实早就存在，它就是传统或宗教所规定

的生活方式，它体现为共同的民族文化、语言和习俗。

随着全球危机的加深，社群主义趋于右翼激进化，于是，“文明的冲突”论问世，那是1993年。近年来愈演愈烈的排斥移民现象和白人种族主义运动，包括伊斯兰原教旨化，都与此相关。我们可以说，文明论的兴起，是对二战以来尤其是新自由主义思潮所导致的社会政治危机的回应，它既是对这一状况的一个表面的描述，又是一个意识形态化的解释，还代表了一种虚假的解决方案。文明论显现了冷战后全球意识形态的转向，在两大阵营对抗不再，前社会主义国家纷纷改弦更张的全球普遍同质化的时代，似乎意识形态已经终结，政治和历史已终结，非政治化的“文明”就成了分析社会历史的工具，这就形成了以“文明”来解释社会及全球格局的思维方式，这种主导性的意识形态正在成为一种塑造全球政治关系的巨大力量。

这里需要特别指出的是，中国的文明论，有其特殊背景和具体内容。它的兴起和近几十年来中国综合国力的显著增强关系密切。国际地位的提升极大带动了文化自信的生成以及自我意识的更新，而持续衰落中的美国乃至西方世界对中国的敌意和战略围堵，则自然激发了国族认同或共同体情感。

所以，总的说来，文明论在中国的兴起，既和全球社群主义思潮相关，又带有很大的特殊性，它既有右翼保守主义的一面，又有反对现代市场社会和不平等国际秩序的积极内容，在某些时候，它甚至是以传统或中华文明的思想资源肯定着革命小传统，并隐约表达了托古改制的革命性诉求和借中华文明探索新世界秩序的愿望。这都是需要认真辨析的。

上文说过，文明论的一个基本判断，就是普世主义的“天下”不再，道术为天下裂，人类社会重回霍布斯时代。利维坦意义上的国家具有至高无上的地位。霍布斯所说的利维坦具有两个核心功能：对内，终结一切人对一切人的战争，建立秩序；对外，保护共同体安全。利维坦成为一个共同体的基础是什么？是生存的恐惧和安全的需要，在这个前

提之上，才升华出共同的价值，共同的生活方式，所谓共同体的文明。

同样，文明论强调共同体内部共同生活方式和共同文化，反对多元文化，像阿诺德一样，要终结文化的无政府状态，重建社群的实质性价值，这其中有对于个人主义和多元文化的反对，以及对现代民主政治和中立国家观念的深刻失望。

对外，国家的使命是在丛林世界中守护共同体安全，在现代世界体系的黑暗森林中抢占有利位置，争夺生存空间。这既是资源和利益之争，也是文明冲突，它是“土与血”之争，关乎种性的存续。

这种内外任务，要求强化国家力量，呼唤民族命运的担纲者，呼唤强有力的主权者和政治权威或现代君主。要为现代国家明白无误地安上国王的头颅。

以上种种复杂内容，就构成了我们理解当代历史小说的观念前提。

三、历史小说中的文明论

简略地介绍完文明论思潮兴起的背景和思想内容，我们可以描述一下文明论影响下的历史小说创作了。

我先粗略地勾勒八十年代以来历史叙述的发展线索，总的来说，八十年代中期以来的历史小说主要就是帝王将相立传，其中影响最大的当然是二月河和唐浩明。梳理一下帝王将相形象的谱系，我们会发现，文明论的表述越来越清晰，最后成为压倒性的主部。重心转向文明论之后，帝王将相成为承载民族责任、代替共同体进行政治决断的君主与主权者。

早期的主题基本上是追求现代化，所谓历史小说无非是历史题材的“改革小说”，其中也包括对现代化危机的初步回应。此一阶段的历史小说多书写多灾多难的晚清和命运多舛的君王。但是，到了八十年代末期，为之一变，历史小说应和“新权威主义”，呼唤强力君主，表

达了化解改革困局的期望，又为八十年代末所遭遇的政治合法性危机进行了辩护。

(一)第一阶段：八十年代末至九十年代初——以二月河为代表

二月河的“清帝系列”中的第一部《康熙大帝》（四卷）出版于八十年代末期，后两部《雍正皇帝》和《乾隆皇帝》均出版于九十年代初。

此一阶段的历史小说主要书写“康雍乾”时期，已经开始了向盛世书写的过渡，而且二月河笔下的明君也初步显现了利维坦主权者的品质，对内建立秩序，对外替中华文明开疆拓土。康熙主要是安内，为帝国的再次奠基扫清障碍，六合一统；雍正的使命是清除弊政，建章立制，以强有力的手段整顿吏治，进行政治经济改革；乾隆则是以卓著武功，为中华民族奠定近代版图，包纳四夷，万国来朝。

小说叙事的核心是帝王的专断权力，康熙时期，集权的意义主要在于确立政治根基，清除挑战政治合法性的敌对力量，确保利维坦的安全；雍正时期，保证专权的目的是为了建立中央权威，削夺地方坐大导致的某种“封建”状态，化解改革带来的社会危机，维护改革的新秩序和基本方向。二月河小说表达的是“新权威主义”的内容，它的核心命题就是要解释市场化时代的社会危机，为改革时代提供合法化论证。并呼唤强力权威维护秩序。于是，新权威主义和文化保守主义在这个问题上一拍即合。

在两代帝王建立的基础之上，《乾隆皇帝》走向文治武功的盛世，这与新世纪大国崛起的叙述遥相呼应。

新权威主义的历史叙述已经开启了“文明论”的主题，比如二月河有意识地处理华夷之辨，满清如何成了中华文明的正统？中华文明如何处理与外部的关系？包括康乾时代对周边民族的征服与归化。不过，总体而言，二月河小说还没有明确地呈现出文明论色彩。他的理性思想框架，在很大程度上仍停留在现代化的层面上，这种矛盾在文本中留下了深刻的印痕。比如，他一方面称颂帝王的伟

业，另一方面却又时不时地要表达对“封建”时代的批判。尤其是在创作谈中，二月河更是不断重申自己创作目的是要总结历史教训，他明确说，自己之所以要给作品命名为“落霞三部曲”，就是要强调康雍乾盛世不过是“封建”时代的回光返照，必将没落。他生怕别人给自己扣上历史观反动、政治不正确的帽子。

相比较之下，在表述文明的意义，唐浩明无疑更自觉。唐浩明学养深厚，在思想界普遍意识到这个问题之前，即已经开始了对文明议题的敏锐观察和表达，从而触摸到了中国读者政治潜意识的脉门。这也正是唐浩明小说持续流行的深层原因。

在我看来，唐浩明是对文明论表达最充分和自觉的作家，也是当代历史书写领域迄今最为出色的作家。值得我们重点讨论。

（二）第二阶段：从九十年代初到中期——以唐浩明为代表

九十年代，唐浩明异军突起，以“晚清三部曲”的贤臣系列红透半边天。唐浩明明显强化文明论色彩，他不像二月河那样重视盛世，而是转头重新写晚清。这样写的目的是为了强调文明危机。

“新时期”的早期阶段，历史小说也喜欢写晚清，也强调民族危机，但那种危机更多只是政治危机甚至军事危机，而强调政治危机则是为了论证改革的合法性和紧迫性。所以，文艺表达的重心也就在于揭示清政府的落后和愚昧颓废，不思进取，跟不上“先进”的世界脚步。结论自然是落后就要挨打，大清纯属活该。八十年代尽人皆知的电影《火烧圆明园》《垂帘听政》和电视剧《末代皇帝》，基本上遵循了这样的叙事套路。从这个意义上说，八十年代初的历史小说只不过是历史版的“伤痕文学”“反思文学”和“改革文学”罢了，它们不过是借历史讲述“现代化”和“改革”的政治主题。文艺创作之所以选取风雨飘摇的晚清时期，只是为了说明，前现代的中国不思改革和现代化，

只能沦为“停滞的帝国”，走向腐朽没落，从而导致民族苦难。外患不过是彰显了内部的危机而已，它甚至是一种以恶的方式表现出来的历史进步力量，逼迫我们进步，跟上“普遍历史”的脚步。

改革模式的历史小说的终结之作是凌力的《少年天子》，这部小说出版于1987年，它及其续集《暮鼓晨钟》《梦断关河》既是滞后的改革书写，又是告别屈辱历史，走向辉煌的先声。后面就接上了二月河的盛世书写。

唐浩明的“明臣三部曲”却和改革模式的历史小说迥然不同。它们不是把晚清的内忧外患看作一场政治危机，而是上升到文明的高度，将它视为文明冲突导致的文明危机。面对这场“千年未有之变”和文明挑战，名臣们作为士人和中华文明的人格载体，挺身护法，成为挽救文明危亡的艰苦卓绝的践行者。

1.《曾国藩》：保教护法

《曾国藩》的真正主题是护教。应当承认，小说受时代风潮的影响，也夹杂着市场时代的成功学内容，所谓“为官要读《曾国藩》，经商当读《胡雪岩》”。但是，重心却落座在文明上。具体来说，这体现为两个方面：第一，曾国藩诚心正意，以儒教修齐治平，立身立功；第二，也是更重要的，扑灭太平天国运动，捍卫儒家文明。这是历史观上的突破，之前的主流史学和文学表述一般坚持阶级论的观点，把太平天国运动视为反封建反殖民的农民起义，只不过是借用了宗教形式，这和白莲教、八卦教起义甚至义和团运动差不多，因而所谓“中兴名臣”曾国藩在共和国正统史学中一直是个镇压农民起义的地主阶级的刽子手形象。另外，八十年代的现代化或启蒙主义话语，作为去革命化的意识形态，倾向于否定太平天国运动，将它视为激进化的乌托邦运动的一部分。这种去政治化的论述只不过是反向的阶级论而已。

从唐浩明开始，才真正超越了阶级论，上升到文明论的视野，尽管仍然延续了去政治化的余绪。在《曾国藩》中，太平天国运动不再是具有正义性的农民起义，也不再是激进思潮的代表，而是要毁

灭华夏文明或“天下”的邪教异端，太平天国于是就成了文明的对立面，异教的邪恶化身。于是，镇压太平天国，就不仅仅是为满族政权续命，而是要保卫儒教文明和华夏生活方式。太平天国的基本教义来自基督教，它试图以洋教代替儒教，这是儒教信徒曾国藩所绝不能容忍的，儒教是他安身立命的根本，他必须挺身而出，以一介书生之身兴办团练，舍身护法。

对于曾国藩来说，太平天国运动虽然是内部叛乱，在性质上却是邪教化的洋教要灭我中华，尽管太平天国也反西方列强侵略，但二者却是一样的异端，都是要毁我衣冠，灭我种姓。一旦上升到文明冲突的高度，曾国藩就不再讲忠恕仁爱之道，而成了大开杀戒的“曾剃头”，小说赞之为“霹雳手段，菩萨心肠”，在文明生死的大是大非问题上，必须杀伐决断，毫无犹豫，甚至不必拘泥于儒教礼法。此圣之时也。

关于曾国藩晚年因处理教案而“名毁津门”事件，唐浩明显然认为并不能视为曾国藩容忍洋教，而只是形格势禁，暂时隐忍的政治策略罢了。小说中对曾国藩彼时的心理描写揭示了这种战略考量：与洋人相争，不在一时，而在万世，在于“文明”。

“曾国藩对天主教素来反感。天主教独尊上帝，不敬祖宗，不分男女，与他心目中的礼义伦常大相径庭，他视之为扰乱中华数千年文明的异教。在他看来，长毛就是把这一套学了过来，结果造成十多年的大乱。至于洋人贩来的鸦片，他更是深恶痛绝。但对洋人的坚船利炮，以及诸如千里镜、自鸣钟、机器等，他记忆犹新。十多年来亲历自我间，对外国与中国在军事上的悬殊他看得很清楚。一个基本认识已在他心中深深地扎下了根：与洋人相争，不在于一时一事的输赢，而在于长远的胜负。”^④

2.《杨度》：寻找君主

《杨度》格局气象非常宏大，它从公车上书讲到共产党革命，杨度事实上成为近代以来探索挽救中华文明之道的仁人志士的象征。这种

处理极大地洗刷了杨度身上的污名。我们知道，杨度之所以在中国近代历史上极富争议性，主要是因为他推动君主立宪，后来又辅佐袁世凯称帝，成为逆民主共和历史潮流而行的反动人物。

在小说中，杨度受甲午惨败的刺激，立志挽救民族危亡。他才华卓绝，具有名士风度，本是一个典型的古典型士子，但是他志不在辞章，政治情势激发出他非凡的政治抱负，他立志做帝王师，师从王闿运研习帝王之学，其目的就是为民族共同体发现甚至培养真正的君主或主权者。在他看来，这是救国保文明的要害。在唐浩明笔下，杨度不管是鼓吹君主立宪政体，还是推动袁世凯称帝，都不能在一般的复辟的意义上理解，而是要为一盘散沙、主权涣散的中国找到政治的权威。虽然他也意识到袁世凯难当大任，仍然勉力为之，不愿轻易放弃，姑且死马当活马医。

洪宪帝制失败后，杨度转而支持孙中山。这并不是因为他赞同共和，而是看中了孙中山身上的王者品质。直到晚年，杨度才终于认识到只有共产党才能救中国。于是，小说最后一幕是杨度与李大钊和周恩来会谈，承认了共产党才是真正的主权者，能将中华文明发扬光大。很多人批评杨度无节操，政治主张善变，忽尔君宪，忽尔帝制，忽尔共和，在唐浩明看来，这其实都是皮相之见，杨度核心的追求一直未变，那就是寻找并造就民族共同体的主权者和现代君主。政治体制不重要，只要能保证强有力的决断权力就行。对于中华民族政治共同体来说，什么身体不重要，只要有一颗强有力的政治头颅就可以。

小说读到最后，我们再回过头去看一下开卷语，才能明白其中深意，在这个简短的序言中，唐浩明叙述了这样的情节，1931年杨度去世，在灵堂前，伍豪(周恩来)郑重地肯定了杨度的历史地位。

孝子拿出一幅对联，嘶哑着嗓音对这个年轻人说：“伍豪先生，这是我父亲临终前亲手书写的自挽联。父亲他为寻求中国强盛的道路，艰辛探索了近四十年呀！”

被称为伍豪的年轻人郑重接过挽联，展开谛

视：

帝道真如，而今都成过去事；

医民救国，继起自有后来人。

……伍豪庄严地点了点头，对着灵堂正中那张满脸忧伤的遗照，坚定地说：“哲子先生，你放心地去吧，历史会替你说公道话的！”^⑤

所以，《杨度》其实是一部非常主旋律的作品（其实主旋律一直包括历史作品），它的主题就是要论证“通两统”，结论是只有共产党才能救传统中国或文明中国。救国是为了中国文明，而只有共产党才能救中国，即建立起独立自主的强大的民族国家。

3.《张之洞》：中体西用

尽人皆知，张之洞是近代洋务运动的代表人物，其指导思想就是中体西用，他兴办洋务的目的同样也是为了保教。小说中对此有较为清晰的表达。张之洞通过洋务富国强兵，利用初具基础的现代武器与技术力量，抗击外来侵略，取得对法国战争的胜利。可是，这只是救国的急务，更重要的，还是固本护体。所以，小说中特意设置情节，讲述张之洞办书院，申圣人之教，亲自创作《书目答问》和《劝学篇》，以回应时代新思潮的挑战，坚持祖宗之法，并对康梁之学加以驳斥。

不过，对于张之洞（甚至也包括曾国藩），唐浩明的态度明显有所保留，这显示了他思想中的矛盾，在用“中体西用”质疑八十年代启蒙主义的“西体中用”时^⑥，他表现得比较犹疑。在九十年代中期的过渡时代，保守主义思潮和文明论虽大潮初涌，但时代主流观念仍停留在启蒙主义时代^⑦，唐浩明态度不免有些暧昧，显得有些迟疑不定，首鼠两端，对主流启蒙主义若即若离。因此，对于张之洞的保守主义立场，唐浩明流露出某种批评态度，虽然对其历史贡献做了充分的肯定，还是将洋务运动悲剧性的结局归结于它的内在缺陷，暗示只有变法才能保住祖宗之法，这就呼应了杨度的最终选择。有趣的是，先行出版的《杨度》（中卷）

第一章中已经出现了张之洞的身影，为收回粤汉铁路，杨度游说张之洞，令张之洞对年轻的杨度刮目相看，意识到必须变法才能救国。草蛇灰线，已经留下了伏笔。

总的来说，唐浩明比二月河更为体大思精，史实严谨，见解敏锐，立意高远，对时代命题和思想氛围有着准确领悟和深刻把握，当然，因为比较超前，很多内容也没有想清楚，文学表达之中暗含着比较多的含混和矛盾。在文学格调上，唐浩明也远超二月河，但也正因如此，反倒不如二月河那么流行。二月河过分追求传奇色彩，与社会主流意识形态较为契合，更具商业性。

（三）第三阶段：新世纪以来——从《汉武帝》《贞观长歌》到《大秦帝国》

自九十年代中期以后，伴随着复杂严峻的世界格局和大国崛起的前景，呼应保守主义和国家主义思潮，历史小说开始关注敌我之分，夷夏之辨和文明冲突，并隐约地表达了重新将中华文明推向世界，成为普世文明的抱负。此一阶段的历史小说多集中书写汉唐时期及大秦帝国。

粗略而言，新世纪的历史小说还是热衷于讲述帝王故事，新世纪最具症候性和代表性的历史小说是《汉武帝》《贞观长歌》和《大秦帝国》，它们也都有同名电视剧版本，都是在央视一套黄金剧场播出。三部作品基本能代表思想演进的逻辑，先是汉朝在悲壮处境下的艰难崛起，继而是盛唐的大国情怀和天下秩序，最后走向了大秦的强力生存。

1.《汉武帝》：华夷之辨

2004年播出的58集电视剧《汉武帝》的重心和落脚点是对外关系和华夷之辨。电视剧以汉匈关系象征中外关系，在隐喻的意义上，匈奴代表了非我族类的外部文明。正是由于在种族或“文明”竞争中取胜，汉朝才确立了它的伟大意义和历史地位，刘彻才成为千古一帝。

汉，显然在这里具有了文明的意义，它代表了中华文明的“纯正的源头”，这是清帝国所不能比拟的。仅此一点，就注定了《汉武帝》和《雍正王朝》《康熙王朝》承载着不同的意识形态功能。不

过,《汉武大帝》还略显不够具有文化自信,表现更多的不过是国力强大之后的武功卓著,小说围绕对外战争而结构故事,电视剧更是注重呈现宏大的战争场面,这构成了故事的主线和戏剧冲突主轴,充满着持续的对抗的焦虑,和难以化解的汉匈之间的敌对与仇恨。

2.《贞观长歌》:天下秩序

2007年播出的82集电视剧《贞观长歌》深入了一层。虽然内外问题仍是重要议题,却已不再只是注重武功,而更注重在天下秩序上着力。它不再像《汉武大帝》那样强调他者的异己性,而是将他者收纳在以我为主体建立的新秩序中,“贞观长歌”唱响的是复调的合唱,唐帝国由是成为容纳内部多样性的多元一体的跨体系社会。

《贞观长歌》对《汉武大帝》所代表的文明论进行了批评和修正,《汉武大帝》其实是一种反向的东方主义论述,非我族类,其心必异。但在对突厥的关系上,唐太宗两手都抓,两手都硬,以武力为基础,却不只是以强力压人,而是见好就收,以德服人。为解草原百姓的灾荒,太宗特许让突厥人移向内地。终于,各族尊太宗为天可汗。

从《贞观长歌》可以看出,中国的“文明论”并不必然是保守主义的,它也容纳了对现代性和现代世界体系批判的内容。历史小说以古讽今,试图从正面提出一种新的普世理想——基本上是儒家的天下观和大同世界秩序,以此来批判危机中的现代方案和民族国家体系。文明中国论以“王道政治”反对当今世界的“霸道政治”,无疑显示了富于革命性的方面;另外,对内,某些文明论也坚持了超越性的道义原则,制约了民族主义力量的右翼化和极端化,在这一点上,像《贞观长歌》这样的作品具有积极意义。

3.《大秦帝国》:铁血文明

2008年以后,《大秦帝国》正式全套推出,并获得巨大社会影响。

小说主要讲述秦统一的历史,以战国纷争隐喻当今的国际格局,它暗示,现今由民族国家组成的世界不过是新的战国时代和“大争之世”。《大秦帝国》坚持新法家的立场,反对儒家的保守与迂阔,坚持改革,力争为“中国文明”开辟更大的世界空间。

当今的世界陷入深刻的危机,每个国家都很焦虑,国际国内都不安宁。紧迫的问题,就是建立外部的利益回流通道。现在,大家都看明白了,花样翻新的金融创新和杠杆操作,造成了全球化的一时的表面繁荣,但这是以透支未来为代价的,要维持这样的游戏不崩盘,必须要有外部的供血和补偿,美国的发展模式一时也离不开海外的利润回流作支撑。《大国崛起》式的专题片已经含蕴地表达了这层意思,每个民族国家都要追求建立“金铁主义”强国,争夺世界生存空间。这似乎已成为告别革命后某些“中产阶级”的集体梦想。它也应和了全球保守主义右翼化的潮流。九十年代以来,《狼图腾》正表达了这种历史冲动。其实,《汉武大帝》已经在强调“种族”了。

于是,历史小说就有了《大秦帝国》。

不可否认,《大秦帝国》自有其政治上的清醒。但是,也有让人担忧之处。当它强调“民族血气与大争之心”,颂扬“纠纠老秦,共赴国难”的老秦精神之时,似乎也将世界的丛林法则自然化了,和施米特一样,它将近代以来五百年的全球经验放大为了永恒冲突的历史。大国崛起无非是世界霸主的改朝换代。在不改变既有世界规则的情况下,《大秦帝国》只是幻想以强力抢占世界体系的中心位置。在意识形态上,它代表了民族资产阶级的利益,也体现了社会中下层的愿望。这种大国崛起的思维,起点上有其合理性,终点上却丧失了理想性和正义原则,因而面临着滑入极端右翼的危险。

新法家不像儒家那样讲究道义原则,对儒家持完全的否定态度,小说中孟子成了可笑的反派人物。孙皓晖虽然一再表明“中国原生文明”具有自然正当性,却始终没有说出它的实质性内容。这个

时代不再需要秦王和道统，它只重耕战，以吏为师。

对比一下二月河笔下的知识分子形象颇为有趣，康熙的帝王师伍次友和邬思道，都是只扶帝王上位，决不入朝介入具体政治实践，功成身退。帝王权威至高无上，在帝王成熟之后，帝师必须退出。到了唐浩明笔下，具有文明担当的知识分子亲身介入政治，挽文明危机狂澜于既倒。杨度虽然仍想做帝师，但他在位格上隐然高于帝王，代表道统。《贞观长歌》中的唐太宗本身就像个读书人。而到了《汉武大帝》，已经开始具有法家意味，一切都是汉武帝乾纲独断，董仲舒只是摆设，重要的角色都是酷吏和将军。而到了孙皓晖的大秦，知识分子的文明德性更加空洞化，成为单纯的法家的吏师，商鞅是冷酷的立法者，为了秩序的神圣性和权威的绝对性，为了共同体的生存目标，他甚至必须接受自己被消灭的命运，在孙皓晖看来，这正是商鞅的悲剧性崇高之所在。需要注意的是，从《汉武大帝》至孙皓晖风行之际，正是施特劳斯学派及施米特进入中国引领风潮的时候，我们不难从中辨识出某种隐约的对位关系，从文明担纲者的君主和主权者、立法者，到越来越强调法术势的政治决断，似乎对应了施特劳斯式的君主到施米特所赞赏的政治家的过渡。这不奇怪，不管是学术思潮还是历史小说，回应的是同一种历史情势。

八十年代以来，所有重要的或有影响的历史小说都强调了危机的历史开端，这是故事展开的前提。悲情的起点成为戏剧性的初始情境和人物出场的社会氛围。在二月河的小说中，危机来自内部秩序的涣散和对帝王权威的挑战，因而亟待解决的政治问题是如何建立政权的合法性。《康熙大帝》是主少国疑，清室入关，以夷变夏，民心未附，《雍正皇帝》是八王夺嫡，“得位不正”。到了唐浩明的小说，最重大的危机来自外部挑战及心性的败坏，文明受到生死存亡的威胁，如何自救，成为首要问题，

而生存是为了护教。《曾国藩》开篇是太平天国黑云压城，来势汹汹；《杨度》开篇是甲午战败，国家面临瓜分豆剖之局；《张之洞》起首则是新疆危局，海防、塞防同时吃紧。《汉武大帝》和《贞观长歌》一开始，主要的矛盾是匈奴和突厥犯边，威胁共同体安全，呈现了文明冲突的世界格局，因而对于汉武帝来说，最重要的政治问题是为汉文明争夺生存空间，而对于唐太宗来说，则是居安思危，内外兼修，在文明普世性的竞争中胜出。

不必问我这些作家是否直接受到过“文明论”思潮的影响。这并不重要，重要的是，他处身于这个催生了“文明论”的社会土壤和历史情境，处于某种弥漫性的意识形态氛围中，而这正是作家们写作的第一前提。如果说“纯文学”由于狭隘封闭，普遍对社会历史不敏感，那么，那些带有大众文艺特征的文艺创作则无法不直面时代思潮的关切点，不敢不回应普通民众的恐惧与希望，并努力对当代难题给出想象性的解答。因此，不难理解，自九十年代后期以来，持续地涌现出一批具有广泛影响力的带有文明论色彩的现象级作品，除了以《大国崛起》《复兴之路》为代表的一系列政论片和专题片，还包括网络“穿越小说”如《新宋》《窃明》等，以及现实主义的《狼图腾》，以《战狼》为代表的“军事文学”及“特种兵小说”。至于《三体》这样的科幻文学，甚至还把文明冲突伸展到了宇宙时空。

在这些创作中，或多或少都浮现出“文明论”的身影，或明或暗地带有文明冲突的色彩。比如，我们可以说，2000年出版的《亮剑》不过是革命历史小说版的《汉武大帝》，那不再强调革命的实质性内涵，只宣扬亮剑精神，而《狼图腾》则是“知青小说”版的《大秦帝国》，它强调的只是强力生存的丛林法则。和《大秦帝国》一样，它内含了一种批判主流中华文化的视角，认为儒家文化戕害了中国人的尚武精神，所以，《大秦帝国》赞颂儒家文化占主流地位前的纯洁文明源头，将秦视为中华民族的光辉的原生文明的高峰。而《狼图腾》则把臆想中的草原文明或狼性精神看作对中原文明的解

毒剂。

文明论在全球的兴起，可以视作对市场化或新自由主义式社会方案所造成的社会后果的回应。传统暂时充当了社会保护力量的代用品，在找不到改变的可能性以前，乞灵于传统，将拯救社会危机和道德灾难的希望寄托于古代圣贤，以实现仁政和礼乐之治。

但是，“文明中国”和一切文明论及文化主义的思路一样，有先天的缺陷。任何试图用文化解释历史，解决社会现实问题，或将社会历史问题归结为文化问题的，都不太可能行得通。离开具体的社会历史分析的文化解释难以切中要害。应该说，“文明中国”的很多论者其实准确地意识到了当代世界的矛盾，他们的问题在于，试图仅仅在观念领域去把握和消化它。文明与文化不能解释社会历史，相反，文明与文化要由社会历史得到解释。一旦诉诸于文明的理论模式，就容易陷入去政治化和去历史化的观念泥淖，从而离意识形态神话也就一步之遥了。

文明论有时讲政治决断，这当然难能可贵，但这种决断必须具有政治的实质性内容，而不只是仅具有文明的含义。由于缺乏这种政治决断的实质的明确性和牢固基础，文明论就有滑向右翼的危险。近代以来德国哲学中的各种“生存决断”最终走向法西斯，和它只讲民族文化内容，在政治上抽象、空洞甚至错误，并非没有思想逻辑上的关联。海德格尔和施米特都是很好的例子。近年来悄然兴起的种族神话与天命观同样值得我们警惕。

最后，我想引用政治哲学家赫希的话作为结尾：“任何‘恢复’或强化共同体情感的做法，对这些群体而言都于事无补”，因为我们的历史情感和传统正是“问题的一部分，而非答案的一部分”。^⑧

注释：

①历史小说当然是严肃的，本文中的历史小说特指以真实历史为依托的文学创作，不包括纯虚构类的所谓历史创作，尤其是架空类的网络文学。

②关于“主旋律”文学，见刘复生：《历史的浮桥——世纪之交“主旋律”小说研究》，河南大学出版社 2005 年版。

③关于文明论的内容与背景，参见贺桂梅、刘复生相关文章。

④唐浩明：《曾国藩》（下卷），长江文艺出版社 2004 年版，第 234 页。

⑤唐浩明：《杨度》（上卷），岳麓书社 2016 年版，第 1 页。

⑥“西体中用”是李泽厚的提法，大体可用来概括八十年代的启蒙主义思路。

⑦八十年代寻根时期“文化热”期间的新儒学等传统回归热，也被有些人看作文化保守主义，但其实并不是真正的传统文化本位，而是韦伯主义思路的现代化，是现代化的变形表达。这和九十年中后期兴起的文化保守主义至文明论或文明中国论有着根本的差异。

⑧转引自[加]威尔·金里卡著，刘莘译：《当代政治哲学》，上海译文出版社 2011 年版，第 277 页。

（作者单位：海南大学人文传播学院）

批评家的任务

——刘复生教授访谈

◎ 李 音

李音：刘老师好！很荣幸受《文艺论坛》杂志的委托，向您请教一些问题。好几年前，徐志伟教授和您有过一次访谈。在那个访谈里，您详细忠实地回答了他提出的七个问题——围绕着对20世纪八十年代的知识生产方式和文学观念的反思、对新世纪的“主旋律”文学的阐释等研究，非常硬核地呈现了您的学术历程、研究领域和思想立场。虽然这几年您的研究和思考有新的拓展，但作为批评家、人文学者的身份和思想的自觉性却是早已完成了的，因此我强烈推荐大家去看这个访谈文章，这也增加了我此次访谈的设计难度。不过，在我看来，徐志伟和您的那个访谈，太“男性气质”了，问者直奔主题简洁明了，答者正襟危坐严丝合缝，用现在学生们的话来说，非常“钢铁直男”，这也是戴锦华老师对您的“定性”吧？开个玩笑。我的意思是，那个访谈信息完整，思想坦诚，但太透明了，缺少了光影斑驳，缺少了一些幽暗和犹疑，缺口和逸出。按海德格尔的想法，真理和秘密恰恰是隐匿在这些地方。徐志伟教授称您为70后批评家的老大哥，可是您知道，在我们现代文学中，“大哥”们从《狂人日记》起就面临着被本质化的危险……

刘复生：“钢铁直男”是个让我尴尬的段子。那是在北大开文化研究的会，戴老师主持，说我是钢铁直男，我连忙郑重其事地纠正，说自己不是，把大家笑成一团。是我把“钢铁直男”和“直男癌”弄混了。戴老师对我的“定性”没错。这事儿也让我反省，不学习新知识，一不小心就成了思想上的老同志。大家自以为是“狂人”，或许不知不觉间已经变成了“大

哥”。不管承认不承认，我们70后批评家大都活成了中产阶级，年轻时的初心还有吗？

一、批评与文化战略

李音：访谈还没开始就自我检讨啊，这是访谈，不是审讯。先来一个热身问题，最近您新写的文章《〈我和我的祖国〉为什么让王菲来唱》，在“文艺批评”微信公众号上推出以后，阅读量极可观，风头赶上毛尖老师。这种面向公众的文章写法和文风是除了受毛尖老师影响外，是否还有齐泽克的启发？

刘复生：做文学批评和文化研究这么多年，有时候不免有一种挫败感和虚无之感，不禁要自问，写了那么多文章，到底有几个人关心？对社会又有什么影响？如果仅仅是本专业学术圈内的读者互相瞄几眼，又有什么意义呢？何况现在专业圈又分裂得厉害，立场、门派和偏好各异，大家基本上都是和舒服的人呆在一起，分化为大大小小的朋友圈和学术群，结果是，观点一致或相近的朋友们互相唱和，观念自我强化，观点不一致的人又早就被屏蔽了。于是，大家的文章就算白写了，影响不了谁，和你立场观点相近的人不需要你去影响，而不相近的人你又影响不了。圈外的广大的公众又不看。那你写文章干什么呢？虽然发表在所谓专业内重要期刊上，在体制内评价体系中得分不少，实际上却和没写也差不多。我已近知天命之年，不必像你们还有考核和晋升的压力，我现在就要认真考虑为什么写作的问题了。这个问题，搞哲学、历史的学者可以不问，做中国现当代文学研究和文艺批评的人却无论如何绕不过去。一个做先秦史或现象学研究的学者不必照顾普通读者的反应，但文艺批评家却不

能只写给所谓专业读者。

当然，我并不是说，只顾努力出成果的资本主义精神都是只为稻粮谋。我毫不怀疑，有相当一部分朋友是怀着一种学术事业心，以一种投身神圣志业的激情在工作，这其中或许还掺杂着一种科学主义的求真态度，或通过审美获得解放的现代性热情。但是，在我看来，这可能是幻觉，是现代体制这个巨大的 MATRIX 的意识形态狡计或巧妙程序设计。不知不觉间，我们这些学术劳工成了当代社会机器兢兢业业的螺丝钉。我们不但沉浸在幻觉中，还负责生产幻觉。我以为，文化研究和当代文艺批评最重要的意义就是保持对现代“中立客观”和科学化、产业化的人文社会学研究的反省和批判性，不断彰显介入当下的政治性，把其他学科的研究成果中富于革命性的潜能和意义激发出来，或通过创造性的阐释传达出来，把社会学的想象力，政治的、解放的可能性呈现出来，也包括把解放的难度和历史的复杂性和这一追求过程中“人”的深度渴求出来。所以，文学研究和文艺批评对学术业绩和学科化的一般追求是我不能接受的。

也是因为这个原因，我对当下很多师友们倡导的“当代文学研究的历史化”是有些不同看法的。他们所说的历史化更近于经典化，代表了一种追求历史客观性的规范化意识，具体表现为对史料的重视，通过规范化的推导程序求证真相。对于注重史料，小心求证的严谨作风我当然是赞成的，尤其是在当下的网络时代，信息混杂，有些学者未经甄别使用虚假材料的现象屡见不鲜，的确是个很大的问题。当然，乾嘉学风兴起，不必细说，也有特殊的历史语境。不过，它更是九十年代以来某种学术思维的延续和深化。当代文学研究领域内的这种转向是危险的。文学研究尤其是当代文学研究，更不要说文艺批评，如果陷入一般意义上的学科规范的

泥淖，就算窒息了自己的生命。文学研究和文艺批评决不应只关乎审美修养、学术生产，相反，它是当代知识生产的解毒剂，是对时代主流审美趣味和标准的体制性秘密的揭露和批判，当然也包括对威廉斯所说的“正在崛起的文化”的呼唤与创造。它永远具有我所说的“历史的能动性”。对于文学史家和批评家而言，解释文学和理解自己的生命的历史性是紧紧扣合在一起的。这也是它迷人的地方。

解释世界不可避免地也暗含着改变世界的潜在企图，只不过这种潜在的政治性不是直接的，甚至也不应该是直接和粗糙的。在这一点上，我对十七年文学作为文学在总体上持否定性的评价。美学决不仅是改造世界的工具，它的强有力的政治性恰恰表现为对现实政治的疏离与紧张，它还是呈现总体复杂性的力量，因而是改造政治的力量。我一直强调的文学的政治性决不表现为对现实政治的依从——哪怕是正确的政治实践进程，而是表现为对未来可能性的创造性构想上。

我曾多次讲过，在现代学术体制内，出现了一个有趣的现象：当代文学批评追求成为当代文学史研究，当代文学研究追求成为现代文学研究，现代文学研究追求成为古代文学研究，古代文学研究追求成为古典文献学。如今，当代文学已经充分学科化了，“历史化”了，在很多当代文学研究者看来，它终于摆脱了学科歧视链末端的尴尬地位，真该庆幸一番了。这真是让人悲哀呀。关于这个问题，尼采早在一百多年前就进行了震聋发聩的批评，《历史的用途与滥用》说得真好呀。关于当代文学和文艺批评的本质、功能和意义问题，我从新世纪之初就非常关心，因为它关系到我作为一个批评家安身立命的根本。我有一个毛病，想不明白的事不愿干，如果不能确信一件事的价值，我是不会干的，哪怕它有很多现实好处。人生有限，努力干点有意义的事吧。那几年我连续写了几篇反思当代文学研究意义的文章，包括《当代文学研究的历史危机与时代意义》《什么是当代文学批评？》《我到底想做一个

什么样的批评家?》，这也是要对自己有个交待。现在看，这种危机还在深化之中。

现当代文学研究者和文艺批评家必须关心读者，这是它的性质决定的。不要指望自己的文章传之千古，能藏之名山，流芳百世，它永远面向当下的时代读者发声，载体不重要，有利于更广的传播更重要。文艺批评要评论有价值的对象，你针对某个著名作家的一部完全不接地气的没人关心的小说洋洋洒洒写上两万字，发表在高大上的权威期刊上，基本上是浪费时间，一看题目就不会让人产生兴趣。而与此同时，那么多重要的现象级的万众阅读的文艺作品却缺乏有力的阐释，它的意义流通和增殖完全交给了大众文化场域，其中的消极意识形态因素被强化和放大，而革命性因素却被刻意泯灭。这难道不是批评家的失职？

近年来，我越来越意识到，批评家要改变自己的文风。的确，深刻和通俗有时是很难兼容的，但文学评论写成貌似高深的学院派，却实实在在地拒绝了广大读者，从而导致了当代文艺批评的公共性无法实现。在这个意义上，你所说的齐泽克和毛尖都是正面的例子，他们的文章我也很喜欢，当然，齐泽克的文风和毛尖比差远了。我准备以后用两种笔墨写文章，一种是讨论大问题的理论文章，实在没办法写得太清通，只能尽量写得亲切些；另一种就是平易活泼的，争取把批判性思考表达得富于可读性，尤其是针对即时的文艺现象发言，要快出手，有利于传播。如果顺利的话，手头的紧要事情告一段落后，明年就可以给你主编的“文艺批评”公号多写一些文章了。

李音：“为什么写作”是批评家或人文学者的一个根本性问题，文风的选择其实与此问题密切相关。对热点文化问题进行嬉笑怒骂式评论的文章会比学院派论文受众面广、传播力度大。但这样的文章一方面依赖作者

的文笔才思，一方面又深深植根于在某一学术领域的专业训练。比如毛老师那些插科打诨的影评文章，一般人是写不来的。从王菲的歌唱谈起，深入到新中国成立70周年之际“主旋律”影片意识形态及其表达的变化，这种洞察基于您对新世纪“主旋律”文学的持久深入研究。就您的“主旋律”文学研究，我其实关注得比较晚，但我现在觉得这个领域越来越重要。近年来国产电视剧颇受知识界关注，相关评论文章也都比较受欢迎，您在做博士论文开始研究“主旋律”的时候，预料到今天这种情况吗？那个时候学界对“主旋律”的关注情况如何？最初触发你研究这个领域的缘由和灵感是什么？

刘复生：现在回想起来，2001年左右自己开始“主旋律”文学的研究，尽管有一些工作经历的背景，主要还是基于一种朴素的理解，要研究活文学。虽然对所谓“纯文学”还没有很成系统的反思批判，但觉得把大量的时间投入到完全没有人看，甚至也不值得看的“纯文学”文本上，太不值得。那个时候我已经对装腔作势的主流“纯文学”非常反感了。这样说或许并不公平，因为韩少功、王安忆、张承志等伟大的当代作家依然在对时代进行着深刻的书写。但这依然无法挽救“纯文学”总体信誉的破产，它们的头脑仍然停留在古老的年代，缺乏对现实和未来的洞察和美学把握，反倒是那些流行的大众文艺表现出了难得的敏锐，尽管可能在形式上非常粗糙。

当然，我当时也没打算去研究一般意义上的通俗文学，太缺乏开创性，而且的确也有点看不上，它毕竟自成系统，故事性和娱乐性过强，社会历史性和文化政治内容不够直接和浓郁。我感兴趣的是那种充满现实感，和历史实践紧张对话的创作类型。另外，研究通俗文学，我也怕洪子诚老师不同意——他肯定不同意。于是，我发现了“主旋律”文学，因为在“山影”工作的原因，我曾经专门关注过这一创作领域。和当时一般人的理解不同，我深知，“主旋律”文学其实非常受欢迎，在文学和影视剧的市场占有率上成

绩不俗，它是活文学。而且，它又不同于完全大众化的所谓通俗文学（武侠、言情、侦探、玄幻等），在写作体式和风格上其实和一般的经典文学的现实主义没有什么区别，创作主体也有很多曾经的“纯文学”作家如陆天明、周梅森、张宏森，以及张平、柳建伟、徐贵祥等，在作协文联系统和文艺界也有很高的地位，有些“主旋律”作品还获得过茅盾文学奖。那么，它们是由于什么原因被归于有点污名化和歧视性的“主旋律”文学的呢？主要是因为题材表现领域和某种文学惯例，比如写“腐败”可以，但是省地一把手不能腐败，而且最后要被上级查办落马，等等。某种意义上，这就是一种题材决定论。但奇怪的是，一旦归于“主旋律”，作品就被“纯文学界”所排斥。这就显出“纯文学”作为一种文学体制的专断性，它不言自明地树立了一种何谓文学的界定和排它性的理解。这个前提本身就需要好好研究。

这个想法和洪老师进行沟通，他非常支持，赞同我做为博士论文的选题。也有些朋友不理解，认为我是自甘堕落。毕竟，当时还没有人关注过这一领域。后来专著出版，算是有一定的开拓性吧。当时是“主旋律”文艺的转型期，后来越来越火，关注的人也越来越多，已经没有办法再忽略了。

李音：博士论文出版，就是《历史的浮桥世纪之交“主旋律”小说研究》那本书。这本书对“主旋律”有十分精准透彻的定义，中国“主旋律”文学是一种比较特殊的文化工业，是改革开放以后中国社会变革与政治经济调整的历史产物，“在日渐多元的文化格局中，国家整合多种政治、经济等体制资源，试图重新在文化、思想领域内建立‘文化主导权’。作为宏大的国家意识形态战略工程，它旨在恢复旧有的文化‘一体化’，它的使命是在新的历史语境下重申执政党的合法性，同时，利用富于技巧性的意识形态叙事，

对新时代所产生的新的利益分配格局种种内在的社会矛盾加以弥合，以消除政治的不确定因素，并造就适应新的国家政治、经济需要的具有‘现代’特质的历史主体”。“主旋律”在新的市场社会中，将完成一次高难度的对接，创造出一种表意机制，使社会主义经典命题和精神遗产与新时代的要求自由转换、互相支撑而不是互相解构。因此，“主旋律”就成了架设于旧有的意识形态与新意识形态之间的桥梁，不露痕迹地跨越了历史的裂谷。“它可能更像是一座起伏不定的浮桥”。这两段表述之透彻使我豁然开朗，可以说仅仅读完《历史的浮桥》的绪论的时候，我的观念就完全被改变了。

如您所说，“主旋律”文学在惯常的文学理解格局中，代表着双重堕落，商业的、庸俗的与官方的，尽管有巨大的发行量和阅读群，甚至都难以跻身 popular culture，只配定性为 mass culture。在这种情况下，只有批判和摆脱了八十年代形成的“超越性”的“纯文学”观念，才有可能发现“主旋律”文学的意义和研究价值。因此我们看到你之前的研究基本上是分两块：一是对“纯文学”文学观念和知识生产进行反思，一是对“主旋律”文学进行阐释。这在思想和批评策略上是互为支撑的。但现在随着“纯文学”的迷思在学界越来越淡去，数字时代的文学阅读也在发生巨大的变化，“主旋律”文学与“纯文学”作为策略性对峙、反差的意义不太紧迫了。说难听点就是，没有多少人在读“纯文学”了，“纯文学”批评更没人看。您打过一个比方，原有的文学“装置”类似于一架望远镜，透过它，是不可能看见“主旋律”文学这类事物的。我同意、但不太满足这种表述，我觉得您没有把自己研究的意义更有力地表达出来。不管我们怎样说文学只是一种装置，现状是谁也没有取代谁，反而都互不干扰地被安置归类在不同的类型中，如今是类型文学的天下。我觉得“主旋律”不仅是历史的浮桥，在某种程度上也是文学的浮桥。“主旋律”这个提法最早是出现在更具大众文化

特征的电影界。从印刷文明走向电子媒介时代，其实是现代文学命运走向非常重要的历史背景。印刷文学曾经是为民族国家教育公民提供理想、意识形态、行为方式等培育现代“自我”的主要途径。现在影视、互联网越来越多地扮演这一角色，替代其功能。印刷文学还在维持其文化力量，但它的鼎峰时代、作为文化核心的时代已经过去，新媒体正在日益取代它。“主旋律”影视其实延续和借用了现代文学在鼎盛时代的部分特征和功能。这也是为什么它和社会问题、普通观众有比较强的对话能力。如果充分重视到“主旋律”背后传媒“技术”这一维度，可以说在某种程度上它也是一种文学的浮桥。您也说过，“主旋律”和“纯文学”是互为表里的。所以在分析阐释“主旋律”作品的时候，文学分析和文化工业及其他批判理论是并行使用的。那么，在您的阐释里，我觉得有必要特意提出的，是您的一种视角或方法，大约比较接近于齐泽克所说的“斜目而视”。这对处理“主旋律”是别具方法意义的。在另一部著作——论文集《文学的历史能动性》中，您对文章的分类和目录处理特别有意思，几篇涉及“主旋律”研究的文章被您全部列入“第四辑：斜看”。我的判断对吗？这种方法是自觉的还是潜意识的？

我说的太多了，但我的确想要扭转一种普遍性印象，对“主旋律”的研究不是简单地翻烙饼式地摆脱对“纯文学”的迷思，它需要独特的研究视角，也有特殊的意义。如果说“主旋律”以一种更为集中、更为戏剧化的方式包含了时代的文学秘密，是一个意义博弈和生产空间，有如此多的受众，那么这对知识分子来说，与其说是不可忽视的文学，不如说是不应该漠视的时代“政治”，这关乎文化工业时代的意识形态生产，关乎社会议事和民主问题。因此，与其说您对主旋律文学及影视作品感兴趣，要阐释其特别的

价值，不如说这是您通达美学的历史性与当下性的方式，去除纯文学、书斋学问的洁癖，使文学批评介入公众文化领域的一种选择。这种行为目前在多大程度上实现了您的批评抱负？

刘复生：借你的访谈我要再次郑重申明一下，我决不一般地反对“纯文学”，我只反对作为一个文学体制的号称纯文学的主流文学类型。我们都是中外文学传统和审美趣味喂养起来的，不可能不尊重屈原、李杜、曹雪芹、莎士比亚、福楼拜和马尔克斯，可是，当下的所谓纯文学恰恰不属于这个伟大的传统，它已经成为一种新的宰制性的垄断性的机制，它只意味着一种空洞的表意惯例或文学八股套路，意味着一个封闭的名利场——应该承认，它在形式上类似于传统所谓严肃文学，这有点像中国古代的科举考试的时文，表面上看讲的都是孔孟，其实早就和原始的孔孟思想没有什么关系，甚至成了单纯的敲门砖，普通读者看不看有什么关系呢？考官看就行。同样，当下“纯文学”的考官也不是普通读者。

你刚才不是提到现在是类型文学的天下吗？其实在我看来，当下的所谓“纯文学”也只不过是一种类型文学罢了。正是为了掩盖这一真相，“纯文学”才会动用庞大的体制性资源，把其他的文学命名为类型文学。类型文学是现代文学制度的创制，它从来都是一个筐，没个固定的标准，历史上从来没有类型文学的概念，你说我们的四大名著算什么？西游是玄幻，水浒是武侠，红楼是言情，三国是讲史——讲史在当下也被看作亚文学了，身份介于“纯文学”与通俗文学之间，类似于通房大丫头，比如二月河和唐浩明，成就那么高，在“纯文学”界也是异类。西方也一样，莎士比亚、雨果和狄更斯不说了，大仲马是多么典型的“类型文学”呀，后来不是也扶了正，现在是作为世界文学名著和托尔斯泰、司汤达一个系列出版和上市？当然，古代也有潜在的所谓纯文学的排斥机制，诗词辞赋叫“纯文学”，小说戏曲不算，再早一点，词都不太能算，是艳

科，是诗余。但最后谁胜了？有人读的胜了，李杜诗篇万口传，凡有井水处即有人歌柳词，更不要说不登大雅之堂的小说戏曲。不能搞题材决定论，一写武侠和历史就是类型？因为周梅森、陆天明、王跃文写了官场，就被文学界一个大帽子扣过去，“官场文学”，完了，写得再好也是二流；刘慈欣被定型为科幻作家，基本上和主流文学界阴阳两隔，成为文学界的暗物质，甚至只能以量子态存在。或许有人会替“纯文学”体制洗白，说我们不搞题材决定论，写得好就算“纯文学”。金庸写得不好吗？语言、戏剧性、故事、人物、结构，哪样不好？这时候“纯文学”又不说技巧了，说人家三观有问题，王朔说金庸一上来就开打，他是多年媳妇熬成婆，忘了当年“纯文学”怎么说他了。你怎么不看见“纯文学”一见面就上床？“纯文学”一见面就开打的也多了去了。不能搞双重标准。所以，“纯文学”说写得好也是个坑。有时候根本不是看文本，而是纯粹看人下菜碟，你说贾平凹的《山本》是技巧好还是三观正呀？没地儿说理去。

所以，我也不是故意跟“纯文学”过不去，我只研究活文学，王安忆、韩少功、张承志我研究，周梅森、二月河、唐浩明也研究，《亮剑》《狼图腾》《三体》还研究。我没有门户之见。总之，没人看的我不研究，诚然，读者多未必是好的，但完全没人理会的几乎肯定不好。我不相信读者素质急剧下降的说法，事实是，民众的受教育程度普遍提高了，文学阅读是刚需，是天性需要，关键是，你要生产出值得读的东西！读者当然不能盲目信赖，但长时段看，社会阅读还是基本靠谱的，《红楼梦》不会被埋没。当然，知识分子的引领和塑造作用也很重要，可是你不能滥用你的文化权力，有些批评家在透支他们的信用，也在透支历史积淀的信用。

我说了，文学阅读是刚需，历史上从来

如此，但是，不一定是阅读某种形态或文本载体的文学。关于这个问题，很多人都说过，我在《当代文学批评是什么？》里也谈过。从长时段看，主流文本形态的兴替改变是种历史的常态，而文本载体的推移更叠，主要的动力就是技术发展，尤其是大众传播技术的进展。早期的口传文学只能依靠生理手段，到了近代随着印刷术的推广应用，才使成本低廉的书籍成为可能，长篇小说成文学的主流。载体或文本形式的改变也伴随着美学惯例和艺术标准的变化，如古诗在音韵上特别讲究，因为必须压韵才能便于记诵和流传，篇幅不能太长，所以抒情性的诗歌就占优势，在文学场域中就拥有主导权。到了印刷时代，长篇叙事类文学地位就上升了，当然这也和印刷现代性、民族主义的崛起有关系，其实这是互为表里的，因果都很难说得清。同样，在电子媒介时代，文学的文本形态和典范的转移也是必然的，对此不必大惊小怪，不能抱残守缺，更不必抱定要为旧有的文化形式殉情的坚贞对抗正在兴起的文学形态。其实这也可以理解，毕竟很多人是上一个时代过来的人，适应不了也正常，每一代都看不惯下一代，最后不是也认了？到头来发现世界还是下一代的，也没有糟到哪里去。当然不是说新的就好，它问题很多，毕竟是新生事物，而旧有的典范具有历史积累。未来需要在批判中塑造，但是，我们要有清醒的历史意识，态度要尽量客观理性一些，自己不适应的东西未必就是坏的，我们也需要改变。

从这个角度看，我研究“主旋律”文学，的确也是看到了它是一种过渡形态的新兴文学样式，虽然当初并不是太自觉。你说的我很同意，“主旋律”文学也是一座文学的浮桥。那么，为什么它承担了这样的文化使命呢？道理很简单，它是边缘的文学类型，又有国家体制的资源支持，在文学的边缘闹革命，却借助了国家的力量。我有一个观察，“主旋律”文学在八十年代末的兴起，是国家文化战略的重要调整：国家要抛弃“纯文学”了。新时期以来，国家和启蒙主

义文学是互相借重的，文学的政治功能特别强，“伤痕”“反思”“改革”，一系列的文学思潮一直在为改革开放鼓锣开道，可以说是那个时代不折不扣的“主旋律”文学，包括最后一波“先锋派”也是在为去政治化的新的时代主体制造意识形态。但到此，文学的能量也耗尽了，“文学失去轰动效应”，而这个时候文学也自以为翅膀硬了，可以追求自己的主体性，单飞了，于是“纯文学”，也就是从政治中彻底解放，其实它没搞明白，如果不是因为政治，当初怎么会有那么多人读文学呢？怎么可能会产生一个八十年代的文学的黄金时代呢？当然，这里的政治不必很狭隘的理解，它既包括对特殊年代的控诉和对市场的呼唤，也包括对现代性自由主体的想象和欲望的肯定。不过，国家主流意识形态依然需要文学执行国家职能，那怎么办？于是支持了“主旋律”文学。九十年代初之后更是强化了这个政治要求。不过，一个事实需要特别注意，当时是把“主旋律”作为一个系统的意识形态战略和文化工程提出来并进行设计的，文学只是其中的一部分，更重要的还是影视剧等大众传播形式，因为国家要追求效率和效果，那时文学已经开始没落了。这就不奇怪，“主旋律”最早提出来针对的是电影行业，而文学也有点附属于影视的意思，比如重要的文学“主旋律”作品都会被改编成影视剧，后来有些作家就照着影视剧标准去写小说，或者是先写电视剧剧本再改小说，其中有的作家本身就是影视剧制作机构的编剧如陆天明，有的则干脆从小说家转行做了职业编剧和制片人，如柳建伟和周梅森。

所以，这就好理解了，“主旋律”文学没有那么多文学上的清规戒律。在“主旋律”文化的大系统内，它必然和新兴的技术和传播手段联系紧密一些。在叙事上也在探索更为大众化，更能适应读图时代的形式。当然，

由于承担着国家意识形态的任务，还是要正襟危坐，这种探索还是有限度的。但是毕竟开始自觉进行了。由于国家支持，资源投入大，在象征资本方面也给予了倾斜，比如茅盾文学奖有几年就特别看重“主旋律”文学，这就吸引了很多主流重要作家投入这一创作领域。不过，后来“纯文学”也在进行对冲和博弈，它也掌握着众多的体制性资源，这是国家不能完全有效控制的，包括对于国家体制内的机构和资源，如文学团体、刊物、研究机构，最后基本打成平手，“主旋律”文学得到了读者和国家支持，但却在“纯文学”场域中失了分。

至于我为什么在《文学的历史能动性》中把对“主旋律”文学的研究归于“斜看”版块，更多是由于我对它带有诸多的不满意。你可能看得出来，我对“主旋律”文学的研究更多的还是意识形态的批判，虽然肯定了它和现实对话的能力，但对它在现实表述的内容上却有很多批评，虽然也肯定了它的表意的复杂性。“斜看”嘛，难免有些白眼。它虽然和现实历史建立了紧密的对话关系，却不是我心仪的通达现实和历史的有效途径，因为它本身就是一种高度受限的形式。所以，后来我的关注领域就转移开去了，我要去寻找另外的文学的可能性。现在我倾向于认为，目前的时代条件下，这种可能性只能是随机的，偶发的。革命性的因素被打散而潜伏在含混的文本中，尤其是那些被广泛阅读和接受的文本，它们的流行必有原故，我相信，很多时候，一个文本之所以流行，是因为这样的革命性的信息被朦胧地识别出来了。这需要我们深入阐释。

李音：齐泽克说：“如果我们直视一个事物，即依照事实，对它进行切合实际的观看，进行毫无利害关系的观看，进行客观的观看，我们只能看到形体模糊的斑点；只有‘从某个角度’观看，即进行‘有利害关系’的观看，进行被欲望支撑、渗透和‘扭曲’的观看，事物才会呈现清晰可辨的形态。”我觉得这种方法和意识就充满了文学游击战的气质，比如您刚刚说的——在

高度受限的文学形式中通达现实和历史，以及偶发的、随机的寻找文学另外的可能性。另外，您刚提到一个说法“活文学”，我觉得很好。现在也没必要再提什么“纯文学”批判，反而辩解起来麻烦，容易误会。不如直接说“活文学”/“死文学”。

刘复生：这个我同意，哈哈。不过太刺激人了。借齐泽克的一句机智的评语送给“纯文学”吧，“他已经死了，可他还不知道”，必须要有一个重要的事件让他意识到自己已死的事实。不过也有另外一种可能性，他知道自己死了，可不舍得放弃世间的利益，于是成了活蹦乱跳的死魂灵。现在还在上演丧尸剧。“纯文学”不退场，不会有真正的纯文学，如果我们非要用这个概念指好文学的话。

李音：顺带谈一个问题：“主旋律”影视如今越来越像类型文艺了，也有点好莱坞化。随着其创造力的提升和表意形式的丰富化，以及中国在世界格局中位置的变化，它的形象、功能、影响力正在发生比较大的变化。您认为它有能力承担中国形象的表述者吗？有可能讲述一些全世界“普适性”的故事吗？美国大片是最强大的“主旋律”。

刘复生：真正的中国崛起，离不开文化的崛起，这还不是指一般意义上的所谓文化软实力，软实力还是狭隘的现代国际政治的谈法。新的文化是新的文明，新的生活理想和政治构想，它是对现代以来的全球政治安排和日常政治的改变，而不是穿新鞋走老路，换汤不换药，甚至皇帝轮流坐，风水再转向东方。中国传统里面的确有一些富于启示性的文化资源，但保守主义的办法并不见得靠得住，还要往前看。应该说历史机运是有了，但如果我们中国人还只是想着称雄世界，主导世界大势只是为了占据有利的分红位置，GDP不断翻番，那出息还是不大。中华文明五千年，曾经有过那么优秀的世界大同的理

想和推己及人的仁学观念，近代以来又受过那么沉重的殖民主义的苦难，挣扎辗转，经历了革命的浴血重生，好日子过了，现代世界的苦也受了，传统被创造性地改造了，但文化基因仍在，的确是重新创造新世界和新的人类生活的种子选手。这要看我们有无心力，有无雄图远志，有没有丢掉共产主义的初心。当然，离这一步还远着呢，先集中力量办好自己的事，应付好残酷的民族国家间的生存竞争，是必须的，可是如果不能给世界一个新的远景和理想，该如何赢得未来和世界呢？

中国梦当然不是美国梦的中国版。这梦想正是未来“主旋律”文学的内容。这需要中国思想界的创造，文化战略的总体设计，以及文学家的想象力。好莱坞是美国的“主旋律”，是美国的，也曾是世界的，我们的“主旋律”也应该是世界的。前提是，它必须也是世界的梦想。中国家庭伦理剧走红非洲，就是新型“主旋律”走向世界的开始呀，如果能在利用现代物质成果的同时，促成一种仁爱的人间秩序，当然是伟大的政治文化实践。电影《流浪地球》在海外也获得了好评和不俗的票房，也是因为它提供了中国人独有的价值观和世界观，一种不同于好莱坞的解决人类未来危机的方案，我们不妨把太阳熄灭过度阐释为千年来人类理想灯火的熄灭吧。我们现在的“主旋律”仅仅局限在国内，有时还是围绕具体的政治议题进行叙事，还是太狭隘了。

二、文学的政治批评

李音：我们继续讨论您的批评和思想。刚才提到的《文学的历史能动性》这本著作我非常看重，里面的一些篇章被学界师友特别推崇。这本书分为四辑：“鸟瞰”“俯观”“平视”“斜看”。分别是对“当代文学批评”之批判、当代文学史具体问题研究、重要的作家和学人评论、“主旋律”文艺批评。这些不同主题的文章——尽管只要是批评家、学者大都做过，但被您以这样的方式归类组合在一起，呈现出一种批评的总体景观，使

人想起本雅明对批评家的任务描述——应包括对先进的大人物的批判，对宗派的批判，是形相批评、策略批评。因此，虽然这本书收集的文章是有限的，但却具有一种象征或抽象意义，似乎是可以无限添加篇章的批评之书。从根本上来说，这源于您对批评，或者准确地说，对当代批评要做什么、当代批评家应该是什么样的，有高度的自觉和深刻反思。我认为，这本书最有冲击力和锋芒的压轴篇章是“鸟瞰”辑，里面的文章是《当代文学研究的历史危机与时代意义》《伟大的“中国文学”是否可能》《思想贫血之后的艺术干枯——当代小说写作现状的一种描述》《当代文学何为？——中国当代文学六十年的回顾》《什么是当代文学批评？——一个理论论纲》《作为文化战略的“主旋律”》。您前面自己也提到这几篇文章，认为写完对自己有个交代，可以想象您写完浩气长舒的状态。这些文章旨意破除“纯文学”的迷思、对理论的敌视偏见和僵化封闭的学科规训，对自由人文主义审美意识形态的批判不遗余力，呼吁具有政治视野和思想力的文学及批评，毫不掩饰追求政治批评，发挥批评的社会功能——“当代文学批评，不管它承认不承认，自觉不自觉，都在通过文本阐释世界，并且在改造世界，其实，阐释本身已经是改造世界的一种方式”“当代文学研究的隐秘的抱负永远是它指向现实和未来的能力，它的行动性”。

有人说过您像伊格尔顿吗？我指的不仅仅是相同的思想立场——毋庸置疑伊格尔顿对不少当代批评家有深刻的影响，我指的是那种直接了当的展示观点、决不迟疑的越界、删繁就简的理论判断力，充满活力的，好战的辩论的文风，带有不拘小节的特点，具有冒犯性。这和您的导师洪子诚老师是完全迥异的风格。您似乎不在乎隐晦曲折的学术表达的保护功能，这种文风是有意识地自我训

练的结果吗？您写文章是一气呵成吗？

刘复生：伊格尔顿的确是最喜爱的批评家之一，尤其是在方法论上，他的众多著作给了我重要的启示。他批判性地发扬光大了英国的文化唯物主义批评传统，把文化看作社会关系和生活方式的整体。最为我欣赏的是，他把文化理解为社会生产的一部分——这个观点是从他老师威廉斯那里来的，但要更彻底得多，具有更多的能动性和政治实践性。文化研究，包括文艺批评，置身于充满政治冲突的文化前沿，既要解释文化，又要通过文化解释世界，更重要的是改造世界，为创造一个更美好的未来生活提供想象力，甚至是物质性的能量。他对于实践性和行动性的强调，和六十年代所谓的后现代政治是不一样的，他明确反对嬉皮士式的感性革命的文化路线，我觉得他对延续至今的六十年代左派政治遗产的这种批判是非常重要的。在伊格尔顿那里，文艺批评本身也是创作，甚至是更为自觉的创作，它不必掩饰鲜明的倾向性，它必须有明确的政治判断。我就喜欢伊格尔顿这种进行意识形态批判的干脆风格和论辩色彩。我觉得，一个批评家最重要的品质就是发现问题的敏锐和进行判断的果决与准确，这种判断力是双重的，既包括政治上的裁度，也包括美学上的感受力直觉。

这就涉及到我喜欢伊格尔顿的另一个重要理由，对美学形式的重视。当然，他和自由人文主义的谈法是不一样的，《文学阅读指南》《如何读诗》对于如何谈形式和美学修辞提供了某种示范。社会历史批评，注重意识形态批判，不管是文化研究还是文学评论，往往会犯思想内容与艺术形式二元论的毛病，十七年及文革时期的僵化的、简单粗暴的所谓马克思主义批评，是相当糟糕的批评，它在哲学上不恰当，在品质上也相当庸俗甚至粗鄙。好的马克思主义批评是开阔、敏锐、深切、正直、有力而且优美的，而且，永远不可能对爱与死亡这样的主题漠不关心。八十年代以来，马克思主义批评成了被诅咒的堕落天使，怪谁呢？我们就没怎么见到过像样的马克思

主义批评。

总之，伊格尔顿反对马克思主义美学的黑格尔主义路线，又对新感性革命的文化反抗所暗含的后现代犬儒性格看不上，同时对文化研究的某种庸俗倾向还保持了疏离。但是，他一直把文艺看作社会总体象征行为的集中表征，甚至连文学的自律性本身也不过是社会生产和再生产的内在构成环节。从而彻底地贯彻了马克思主义的一元论和解释世界改造世界的实践性。在我看来，这构成了伊格尔顿理论批评独树一帜的个人标记，也是魅力所在。或许也是他不招人待见的原因吧。

当然，我喜欢的国外批评家还有很多，伊格尔顿只是其中一位。其他的诸如杰姆逊、卢卡契、小森阳一、凯尔纳等，也包括齐泽克（仅限于批评方面，他很机智）等，也都带给我很多启发。不过，既然你问到了伊格尔顿，我就多说了几句。或许文风上受到了伊格尔顿的更多的影响？这个我是不自觉的。我也真没有刻意地去追求某种风格，自然而然就写成了这个样子，风格没办法设计和人为地塑造。我也不敢说自己已经有了某种个人风格，在我看来，这是一种过高的评价和荣誉。只能说是有点个人特点吧，比如说表达太冲，容易得罪人，其实这是我一直想革除的缺点，每次开笔前都自我告诫要温柔敦厚一点，一写开就抛到九霄云外去了。

虽然是洪老师的学生，在学术“风格”上，我的确是不像他。洪老师的文章太老辣，他借史料的掩护进行着判断，或者用一种看似模棱两可的语气表达态度，这固然和他经历过不正常的严苛的时代和个人经历有关，主要还是一种哲学观念所致，当然，你也可以说这种哲学观念还是时代经验的馈赠。他反对独断论，总是看到事物的更复杂的面相以及它们的纠缠状态，这使他总是对自己的结论非常警惕，于是表现出踟躇和犹疑。对

于一个判断，他总要加上各种限定和补充。有时候读他的文章我也在反思，我们写文章是不是太勇敢了？对于左派右派峻急的声音，洪老师总是不动声色，都不明确反对，却都有暗暗的臧否，有同情也有不以为然，但都是一事一议，具体情况具体分析。近一两年来，随着时代的变化，我越来越觉得洪老师的姿态的可贵，说不定，洪老师的欲言又止的犹豫不决的结论，甚至这种表达方式，都会被我们更深地理解了吧。洪老师今年八十大寿，我写了篇文章致敬几位同年出生的前辈先生，如钱理群、李陀、吴福辉先生。分析过程不说了，我的结论是，洪老师他们是革命的离家出走的弃儿，在他们那里，启蒙主义、自由主义和社会主义初心并没有矛盾。我们其实并没有真正理解他们。

洪老师的文章充满春秋笔法和隐微表达，这是内功到达化境的表现。他练的是六脉神剑和乾坤大挪移，我学不来，只好在外家招式上着力。我写文章是前慢后快，如果是万字以上的长文，一般是先做必要的功课，这个时间长短不好说，然后静静地思考一天，通常晚上再到操场上疾走和跑步。之后这才正式开笔，第一天也就写个千字左右，次日也没有什么大进展，还可能推翻重来，一般第四天开始就快了，一天四五千字没问题，个人最快的纪录应该是一天八千字。连续二到四天就写完了，最后修改校对。

李音：洪老师他们因为复杂而面貌暧昧，我们可能因为是简单导致清晰。历史造就学人不同的代际风格和气质。不过，时代也发生了很大变化。什么都多元化的后现代情境下，也许我们比以前更需要一种理论的廓清力和立场判断。伊格尔顿吸引人不就是这样吗？

他大刀阔斧四面出击行动迅速，被认为是处在文学斗争中的军事家。您的文章（在操场上疾走和跑步奔腾出来的文章），比如《什么是当代文学批评？——一个理论论纲》，像这样的题目命名具有战略气质。您自己也引用和赞同詹姆逊的观点，“阐释并不是一种孤立的行为，而是发

生在荷马的战场上，那里无数阐释选择或公开或隐蔽地相互冲突。置身于文化领域内的微妙而激烈的冲突，文学研究也是象征性实践的一部分，虽然不是所有的内容”。不仅如此，您像伊格尔顿一样重视媒体、报刊文章，有紧迫感地争夺舆论阵地的意识。您在回答我第一个问题的时候，已经表明了这种态度。但您还有一段话更加令人印象深刻，大约在中国当代批评界只有您如此不避讳地宣称：

当我们指责公众和大众媒体趣味低下时，我们也要问是什么力量造成和大面积地助长、强化了这种低下，这种低下是公众的本性？还是被无选择地食谱哺育和喂养的结果？整个文学批评界是否可以有这样的战略意识：像茅盾当年去改造《小说月报》那样去抢夺阵地，包括进行有意识的人员上的渗透，利用媒体的逻辑去改造它们的逻辑，尽管是有限度的。文学批评界现在还是普遍地轻视这一块阵地，也很少想办法去改变所谓低劣的媒体批评一统天下的状况。这是自我边缘化。而“五四”以来革命性文化的历史经验则是，任何具有公众亲和力的载体与媒介，不管是报纸、杂志、电影、戏剧……只要好用都要争取并加以改造。即使在这个消费主义的时代，文化环境与社会心态已有巨大的变化，我也不认为这种历史经验已完全过时。

这种旗帜鲜明的姿态，积极的行动主义，您不怕被学界贴上某种党派标签吗？大家可以接受各种文学思潮活动，但文学及批评的组织和运动化，是一个需要谨慎的话题。您觉得在自媒体时代，学界生态有什么变化？在信息过剩而不是匮乏的情形下，这种愿景是难度增大了还是具有另外的机遇？

刘复生：应该看到，媒体批评，包括新媒体时评，之所以有读者，自有其道理，它们接地气，反应灵敏，语言活泼，很多都形制短小，的确具有更强的传播优势。众所周知，在八十年代的批评家队伍中，有相当一

部分是来自各种媒体（包括出版社），他们所秉持的往往是生动活泼的文风。这也是当时的文艺批评产生良好的公共效应的重要原因。而现在，文学批评家主要来自大学和科研机构，他们往往又有体制内的科研考核压力，还要遵循学术体制的一套规则要求，于是文学批评越来越理论化，越来越远离公共的理解力，有时候这是必要的，但更多的恐怕只是为了显得专业，甚至为了掩饰自己内在的空洞苍白与无意义。大众媒体已基本上被文学批评界放弃了，这是近代以来没有的现象。

批评界只争夺体制内的学术媒体。有些事大家做得，我说不得。其实不少学界大佬，各种社会力量有组织地掌控各类学术资源、平台，一直在进行，大家心知肚明。这个我就不多说了。现在有更紧迫的任务，必须为公共讨论和批判性思考守住一定的空间，同时，尽可能让这种声音传播得更深入人心，更为广泛和持续。当前的好多立场之争已经严重撕裂了社会共识，有些完全是无谓的争执，导致了互相的敌视和不信任，其实，不管哪种立场，正直善良的人都是主流，大家对于有些历史认识不同，对现实问题根源的看法有差别，解决方案也不一样，这些原本都是可以讨论的，也可以暂且策略性地搁置，毕竟，大家对现实问题的观察交叠共识还是很多，甚至基本面一致，为什么就不能求同存异呢？干嘛动不动就说对方弱智？大家智商其实都差不多，不要自以为聪明。

学术资源和大众传媒要恢复它的公共本性，而不是沦为某些学阀和社会力量谋求私利和传播意识形态的广告工具。抢夺阵地，对于很多正直的学者来说，我的这个说法太刺耳，尤其是对大众媒体，他们发自内心地看不上。这相当危险。

另外，这是一个正在走向新野蛮的时代，人类社会可能会遭遇另一个千年之变。关起门来皓首穷经或雕红剪翠未免太过奢侈，而大雪封门夜读书，二三知己发点慷慨议论也于事无补。不要先认定深刻的思想在这个乱纷纷的商业化时代注

定无人倾听，如果表达得好，表达得有策略，慢慢地还是会有回响。试想，如果当年温铁军他们不是利用各种机会呼吁“三农”问题，能有那么大的社会共识和国家政策的调整吗？不错，大众传媒要认流量，无利不起早。对此也要两面看，谁说切中时代要害的文章没有流量？这样的东西太少了，才给娱乐八卦留下了那么多的空间。费斯克说得好，要学会和大众文化打游击，要懂得“权且利用”（making do），懂得如何利用它的规则开辟新的空间。为什么我们就不能改造鸳鸯蝴蝶派阵地，哪怕是有限度的？另外，我们也要收起对自媒体的轻慢之心，有些作者是真的有才华，有思想并善于修辞。我们没资格瞧不起人家。

当然，我发表这篇文章的历史语境已经有所改变，十年后，这种趋势已经有很大变化，尤其是随着自媒体的兴起，产生了新的手段和机会。我们为什么要办“文艺批评”公众号？不过，下一步我们还要改变我们的文风，希望更多的“好人”把声音传播出去，文章写得有想法，有策略，好看又有效。文章合为时而著，如果没有平台，读者根本没机会见到，而如果写得难看，没人愿意看，同样谈不上什么实践性。学界不能关起门来自己玩。

李音：文学能使我们变成更好的人，会深化、丰富和扩展我们的生活。伊格尔顿同意自由人文主义批评家对文学的看法和追求。但他一直批判这里面的“血统和教养”的因素。他说，社会主义与女性主义的批评家在这点上跟他们几乎完全一致，“问题仅仅在于，社会主义与女性主义的批评家希望强调指出，这种深化和丰富必然要求对一个分裂为阶级以及存在性别差异的社会进行改造。自由人文主义者支持以文化抵制文明的溃败。而社会主义和女性主义则认为，任何一份记载文化的文献也同时是一份关于野蛮的记录

（本雅明的话），在存在剥削的环境下改造文学，有可能是文学的生产和消费承担起废止资本主义的责任。”这些内容您一定也非常熟悉和赞同。伊格尔顿在与马修·博蒙特的对谈中提到自己最初在剑桥读书的一个细节，“当我的导师（西奥多·雷德帕斯）告知我父亲离世的消息时，我感到极度恐惧，不知道是不是因为导师本身就让学生感到害怕的缘故。我的导师显然不习惯处理这类事情，他的无可挑剔的英国上流社会的举止让我的父母看上去像是情感无节制的人。我没有表现出任何激烈的情绪，那个时候我需要竭力克服，可是后来在剑桥读书的日子里，这种悲痛一直挥之不去。”我想问的是，在英国这样的阶级社会及剑桥这种具体的文化政治氛围中，伊格尔顿所有的批判对象和敌手都非常“实在”，并且具有自己切身的阶级经验性。您在不少文章中都谈到过，中国八十年代到九十年代历史转折，以及九十年代中期以后新自由主义席卷一切的社会变化对六、七十年代出生的知识分子构成了非常重要的时代经验，这是您学术立场重要的思想背景，这些我都理解。但中国的历史和革命遗产更为复杂一点，因此我想知道一些更为“感性”和具体的经验，对个体造成情感冲击或者智识危机的一些事件。其实，我这一代学人是越来越多遭遇类似的创伤或压抑的。我认为，这些经验，甚至是比较私密性经验的回顾和表达对思想是非常重要的，使人文学术更有生命，更“人性”。

刘复生：可能要让你失望了，促使我在九十年代中期思想转折的戏剧性契机并不存在。创伤性的个体经验或情感冲击还真的没有。相反，我觉得我们七十年代初出生的一代大学生，也包括六十年代末出生的那一批，其实是历史的幸运儿，尤其是从小县城或乡村靠个人奋斗在大城市立足的，是社会变革的既得利益者。作为我个人，更是如此。我家境尚可，在物质生活的意义上，没受过什么苦，生活压力不大，大学到研究生一路读下来，还算顺利，那时候硕士研究生还比较金贵，没有那么大的竞争压力，阶层固化还

没那么厉害，凭个人能力上升的社会空间还很大，如果追求一般意义上的成功，生活还是充满希望。工作几年之后又去读博士，完全是个人志愿，不是生活所迫。

八十年代到九十年代中期，我一直是个彻底的自由主义者，读的书以纯文学和美学为主，除了经典的康德、黑格尔，就是存在主义、精神分析、结构主义和各种后现代理论等等，社会政治著作不过是海耶克、波普尔之类，满脑子启蒙主义现代化的观念，是个自我标榜的反体制文艺青年。

思想的转变是渐进式的，主要原因还是现实的观察和对社会问题的思考。现在想来，1998年可能是个较为关键的年份。当时我还在山东电影电视剧制作中心（即后来的“山影”集团）工作，正值隆重的时尚界盛会CHIC在京举办，山影第六制片社承担了专题片的制作，我跟随摄制组担任采访和撰稿。后来又参与了“主旋律”电视剧《纺织女工》的编辑工作，该剧讲述了纺织厂“砸锭”的故事，因为要“淘汰落后产能”，工厂要废掉原来的生产线。这对工人意味着什么不言而喻，所以这个故事的戏剧冲突点就是工人们转换观念，分享艰难。电视剧就放在山东的纺织中心淄博拍摄。为了更好地工作，我对相关的社会政治经济背景做了点研究，这场1998年从上海开始的“砸锭”席卷全国，造成了劳动密集性产业纺织业的一大波下岗潮，尤其是女工。在山东电影制片厂的宿舍里，静夜阅读相关资料，仿佛看到一张张面孔，一个个家庭。再与CHIC的上流世界的霓裳羽衣和歌舞升平对比一下，真是五味杂陈。片子剪出来，和领导们一起审片，当看到最后，在悲壮的配乐中，高速镜头展示的“砸锭”场景出现时，我心情极其复杂。几乎与全国渐次铺开的“砸锭”前后脚，我哥哥所在的国企成武县棉麻公司倒闭，这显然是棉纺行业上下游连锁反应的一部分。好在嫂子

在医疗单位工作，我哥哥本人又有技术，对生活冲击不大。这些现实促使我思考，而要对这些问题能有真正的理解，必须在长时段的历史和全球关系中把握，原来的知识和理论明显不够用了。

1998年以后，风云变幻的国际局势也把现代启蒙主义的梦惊醒了。大家知道，九十年代中期以后，发生了一系列的重要事件，银河号事件、南联盟使馆事件、南海撞机事件，以及国际上的科索沃危机和“9.11”事件。对“西方”的理想化迷信破碎了。

在这种刺激下，我开始深入地研读当代全球范围内重要的批判性思想的著作，新视野建立后又重新阅读中外近现代史，观念就不一样了。当时印象较深的著作是世界体系和年鉴学派及加州学派的著作，另外还有萨义德、阿瑞吉和莫里斯·迈斯纳等人的作品，国内的则主要是汪晖等人。

李音：进入九十年代后，原来的知识和理论对理解现实不够用了，这大概是一些现当代文学专业出身的学者此后纷纷学术越界的原因吧。我想这也是为什么您强调，文学批评不再简单地是文学作品的传译员、高级鉴赏者，文学批评家更重要的是作为人文学者。这是您对当代文学批评最重要的理解和定性，“当代文学研究在当代知识生产体制中的独特战略位置，它的目标和重心已经逾越了传统文学研究的疆界，当代文学与其说是它的对象，还不如说是它发言的一个场域更为准确些。”这是您的原话。您倡导批评家打破知识的体制化区隔，获取一种“总体性”视野，即詹姆斯所说的“认知图绘”：建立主体在全球经济、政治、文化格局中的定位意识，用一种总体化的眼光看待世界。目前为止，在您绘制自己的认知地图时，除了刚刚您提到的思想家及其理论，还有哪些理论构成和更新了您的视域，具有像詹姆斯那样激动的感受：“这种新语言的句法规则使新思想成为可能，并可以使人感知到新局面的景观，旧世界的迷雾仿佛逐渐散去？”

刘复生：这段话的作者其实不是我，其中包

含了伊格尔顿、尼采、杰姆逊和卢卡契的思想，文学不是一个学科，任何企图人为地把它限定在美学上的努力都是要流氓，这和对文学进行政治垄断没什么区别。当然，也可以说，我们对美学不要理解得那么狭隘，所谓美或艺术性，说到底，只不过是肯定文学对现实或人类社会实践的有创意的表达，它的策略和技巧，它对历史的把握的角度和形式感。不妨化用一下实践派的美学观点，文学作品打动我们的源泉，恰恰是正在展开的历史实践的感性显现，即那种从社会总体到艺术形式的跨越性的直观。优秀的文学家的才华在于对真正核心的历史问题的直观与洞察，以及赋予美学形式的能力，而批评家的才华则在于把美学背后的历史揭示出来，包括清晰阐释从历史到形式的转化的秘密，从而揪出政治这只“看不见的手”。所以，我一直说，批评家在思想能力上必须高于作家，否则你如何能看穿作家的把戏和历史的狡计？

有些理论对于更新我的视域有重要影响，除了前面提到了几位批评家和理论家，还有福柯、拉康、阿尔都塞等人，当然，最重要的还是马克思，从九十年代后期，我开始较为系统地阅读马恩全集。

批评家应该是百科全书派，必须有总体性的眼光，这当然很难。永远在路上。我决不敢说我已找到了杰姆逊式的“新语言”，我只能说自以为找到了门径或方向，走到了正确的路上。

李音：果然，无论是写还是谈，您做不到持续温柔敦厚……连带谈一下您最新的一组非常有“总体性”的文章吧，2018年在《小说评论》上开设专栏“历史与形式”，共有六篇文章（《1960年代是如何走向1980年代的？——由王安忆〈启蒙时代〉谈起》《一个国家的诞生——〈大秦帝国〉到底要讲什么？》《必须保卫社会——华北小农的命运与乡村共同体的重建》《此情可待成追忆——〈创

业史〉与自由人的联合体》《一曲长恨，繁花落尽——“上海故事”的前世今生》《从“新权威主义”到“文明的冲突”——当代历史小说的帝王形象谱系》），反响比较热烈。能解释一下这个专栏的命名吗？这些文章的选题有没有思考上的关联性？

刘复生：前年李国平主编约我写专栏，我也想逼自己一下，把自己这几年积攒的一些想法整理一下，就答应了。题目事先大体拟了，是有统一设计的，包括先后次序，都是有考虑的。开篇借《启蒙时代》谈从“文革”到八十年代的转折，确立一个讨论当代史的框架，接着由《大秦帝国》回顾历史上的儒法之争，从秦汉贯穿到当下，中间两篇拿《红旗谱》《白毛女》《创业史》谈革命中国与乡村世界的变迁，然后以《长恨歌》《繁花》等上海书写讨论现代性与城市演变，最后再回到八十年代到当下历史，呼应第一篇和第二篇，批判性地面对当下关键问题。这种设计是有一些隐微的表达的，不用我细说了吧。

当然，我不只是借文学说历史，也同时借历史说文学。试图贯彻历史与形式的一元论，所以专栏叫“历史与形式”，不过，给人的感觉可能美学的部分少了点。

李音：六篇可能不够，“历史与形式”这样的总题可以再持续几篇吧？有哪些话题还没来得及写？

刘复生：当然不够。比如历史小说这一块，我可能在未来几年会做更为系统的研究，或许先集中力量讨论当代文艺中的明朝，然后分朝代或历史分期讨论，最后就能整个打通。另外，还会对王安忆小说进行一个全面的研究。这些都是初步计划，有时计划不如变化快。

李音：非常期待。另外，近年来您有一些重要文章可以概括在“文明论”的话题下，很快会结集出版，对吧？为什么最近关注“文明论”的问题？“文明论”在多大程度上能构成我们重新理解中国的知识范式？

刘复生：“文明论”是近年来兴起的一个重

要思潮，贺桂梅比较早地进行了思想史的深入分析，我也跟进做了讨论。而且我发现，这是近年文艺创作的一个重要背景，值得进一步研究，所以集中力量对重要的现象级的作家作品又进行了系统阐释，最近还会有两篇比较长的文章即将发表。我讨论的作家作品除了二月河、唐浩明、孙皓晖这些历史小说家，还包括《狼图腾》《三体》等。目前正在考虑结成一集出版。希望能引起大家对这一议题的关注。在我看来，所谓“文明论”的兴起是值得注意的世界性的思想动向，名为文明，其实是世界政治走向新的野蛮化的征兆。而且，还有些话借“文明论”讨论也更方便些。

我所谓的“文明论”，基本上是特指最新一波的文明论潮流。作为一种全球思潮，它兴起于八十年代，以亨廷顿《文明的冲突》的发表为标志。这波文明论当然和历史上的文明论的思想文化资源尤其是近代以来的意识形态论说有着千丝万缕的联系，但是，我更关心的是作为文明论的全球意识形态，它正在影响或塑造着当下世界和未来政治。它有着特殊而具体的社会历史起源，是对八十年代以来全球范围内现代性危机的一种文化政治反应，它既试图对危机根源进行某种解释，又试图寻求一种解决方案。当然，具体到中国，“文明论”的兴起要略微滞后一些，九十年代中后期以后才集中出现并越来越壮大。我要讨论的是“文明论”思潮与当代文艺创作之间的关联，你既可以说是在社会历史语境中研究文学，也可以说是借文艺讨论当下重要的文化政治议题。

三、如何成为一个人文学者

李音：您在《伟大的“中国文学”是否可能》一文中，开篇即言：“我觉得一个成熟的作家应该有一种命运感。从个体的意义上，他应该在四十多岁之后，意识到自己作

为作家能做什么，能做到何种程度。同时，从历史的角度，他应该意识到，他置身其中的这一段历史，包括他生长其上的土地给他赋予了一种什么样的限度，又提供了什么样的可能性以及机会？他自己的文学又怎样反作用于这个时代，以及受时代限制这种作用的可能限度……”我拿这些问题来原样问您吧。您大致在什么时候获得了这种个人/历史意识？具体是一种什么样的图景？从哪篇文章起，您觉得开始形成了“刘复生”的声音？（这个声音属于70后学人，但又有自己清晰的独特性）有哪些学者和思想家构成了您比较重要的参照对象？或偶像？

刘复生：什么时候自觉了？这个我也说不好。我现在真正自觉了？也说不上。如果非得说有的话，那么大概是应《南方文坛》之邀，写文章评议贺桂梅的时候吧。桂梅是一面镜子，借阐释她，把我自己的问题想清楚了。那是一种历史感，时间似乎一下苍茫起来，同时也让我清晰地意识到70后一代人已不再年轻。桂梅研究做得非常好，又是同一年出生，还是同门，所以一直以来是我的参照对象之一。另外，年龄差不多的罗岗、孙晓忠、姚丹、梁展等，也是参照对象，更年轻一些的如李云雷、鲁太光、张慧瑜、周展安、张翔、滕威、朱羽、章永乐等，也不敢不学习。虽说对当下人文学术界阅读很杂，但似乎对很多师友和学者的成果和学术动向格外关注些，不妨挂一漏十的列举一下：洪子诚、戴锦华、汪晖、王晓明、蔡翔、张旭东、吕新雨、赵刚、祝东力、王绍光、温铁军、王铭铭、刘小枫、张志扬、李零、张文木、丁耘、朱苏力、黄宗智、强世功、李猛、何吉贤、王洪喆、杨念群、阎步克，以及作为思想者的韩少功、张承志、黄纪苏等等，这个列举是很随意的，遗漏很多是肯定的。

至于国外的，前面也提到过一些，我就不再列举名字了，只提几部让我印象格外深刻的著作吧，都是读过两遍以上的。随意列举吧。奈格里和哈特的《帝国》三部曲（包括《帝国》《诸众》

和《大同世界》)、柄谷行人的《日本现代文学的起源》、凯尔纳和贝斯特的《后现代理论：批判性的质疑》、迈斯纳的 THE DENG XINGPING ERA、卢卡契的《理性的毁灭》——这部书太了不起了，尽管很厚，但精彩之至。另外还有施特劳斯的《自然正当与历史》，申明一下，对施派我并不完全赞同，但必须承认，它是极其深刻和具有批判性的理论流派，艾伦·布鲁姆可以说是杰出的文艺批评家（注意不是刚去世的哈罗德·布鲁姆），施派对莎士比亚的研究也极富洞见。

国外的优秀成果决不可以忽视，当然不必像八十年代那样迷信。外语的确很重要，因为大多译作都不值得信赖，比如《帝国》就译得很差，不过《大同世界》译得很好，译者王行坤是靠谱的。另外，有些著作，由于某种原因，是没有汉译的，也只能看原文。好在都不难找。

李音：评议贺桂梅老师的那篇文章，我读的时候就能感到有种“自我辨认”的感觉。我继续强人所难，因为看来很有意义。

本雅明列出过一个《批评家的十三条法则》，因此马修·博蒙特对伊格尔顿的访谈著作就命名为《批评家的任务》。我借这个题目来命名我对您的访谈，致敬这些卓越的批评家。那么最后一个问题是，您对照这十三条法则给自己打个分吧，绩效评估一下。

1、批评家是文学战场上的战略家。2、没有明确立场的人须保持沉默。3、批评家完全不同于旧时代的传译员。4、批评必须使用艺术家的语言。因为同仁圈的术语是口号。并且只有口号才是听得见的战叫。5、“客观

性”必须总是为党团性做出牺牲，如果战斗的目标要求如此。6、批评是一个道德问题。如果歌德错判了荷尔德林，克莱斯特，贝多芬或让·保尔，那是他的道德观而不是他的美学眼光有毛病。7、对于批评家，他的同行是最高的权威。绝不是公众。也不是后人。8、后人会遗忘或拥戴。只有批评家能面对作者做出评判。9、论辩意即用几句断言摧毁一本书。越少研究越有力量。只有破坏者能做批评。10、真正的论辩着手一本书的时候就像一个生番给婴孩上佐料一样亲切。11、美学激情与批评家不相容。在他手中艺术(牌)制品就是闪亮的刀剑用于心智的战场。12、批评家的艺术像颗栗子一样简单：杜撰口号不让观念泄露。不够格的批评则用口号把观念兜售给时尚。13、公众必须总是被证实是错误的，然而总是通过批评家才得以表达。

刘复生：这些条目大多我都赞同，也有几条不太赞同。如第4条，“必须使用艺术家的语言”，说得太绝对，我有保留。而且，艺术家的语言是什么样的？很难说。第5条，意思我理解，但我做不到依附于任何一个团体。第7条，反对，评判文学批评的权威可能不是公众和后人，但更不可能是同行，尤其是当下，可能权威同行的反对才是有价值的标志。

目测大概刚及格，但不认为分数太高是好事。

对于赞同的条目，我决不敢说我能做好。有些是个人能力问题，有些则要看时运或历史机缘。也许我永远都没有机会做好。那就看你们了。

（作者单位：海南大学人文传播学院）

重建批评的锋芒和当代文学的政治性

——阅读文艺批评家刘复生

◎ 张慧瑜

摘要:文章以批评家刘复生的文学、文化批评为例,展示新世纪以来文艺批评实践的一种发展路径,其中涉及到对八十年代文学观念的再反思、对九十年代以来主流意识形态建构的解读以及对“20世纪中国”的重返等话题,这些话题与当代中国文学、文化史密切相关,是一种借文学、文艺现象把时代、社会议题对象化的方式。“20世纪中国”已经成为历史,但对“20世纪中国”的理解还有很长的路要走,这需要敏锐的批评家、创作者共同面对这份当下时代的“前史”。

关键词:文艺批评;主流意识形态;八十年代;“20世纪中国”

刘复生是我的菏泽老乡,也是北大中文系的师兄。读书时,我们并不熟悉,我再次回北大读博士的时候,他已经毕业工作。后来熟悉起来,是因为我们有共同的朋友李云雷和何吉贤,复生每次来北京,我们总要聚一下,聊一聊文学、文化的热门话题。和一般文科博士选择留在“北上广”不同,复生走了一条非典型的“青椒养成记”。他先回山东威海工作,后调到海南大学,很快就开辟出一片新的天地,不仅成为海南文学领域的学术新星,而且担任海南大学主持中文学科的行政领导,是朋友中少有的“双肩挑”学者。近些年,繁杂的管理事务并没有影响复生的学术研究,他始终保持对当代文学、当代文化敏锐的观察力和批判性思考。尤其是2018年在《小说评论》杂志上连续发表六篇专栏论文,切中时弊地提出了重要的时代问题。可以说,复生始终坚持文学、文化批评的当代性和政治性,使得批评这一20世纪中国文学、文化革命中扮演重要角色的文体依然发挥着社会职能。

一、新世纪之交的文化氛围

2001年复生在北大中文系师从洪子诚先生读当代文学专业的博士,读博之前他在山东电影电视剧制作中心工作。理解复生的批评品格

和研究思路离不开新世纪之交的文化思想氛围,我比复生小几岁,也深受这种氛围的影响。现在看来,大概有这样几种学术思潮塑造了我们对文学和时代的理解。

一是,新左派打开了理解当代中国的文化空间。九十年代中期人文社会领域出现新左派与新自由主义之争,八十年代作为新启蒙共识的现代化方案走向分裂。面对九十年代更为彻底的市场化改革,一批知识分子开始重新反思发展主义、现代化、市场化所带来的负面效应,曾经在八十年代被放逐的“政治”议题重新进入人文社会领域,中国作为第三世界、发展中国家的身份被重提,人们尝试从国家、现代化的角度分析近代以来中国面临的现代性的挑战;二是,当代文学研究的新发展。洪子诚老师是著名的当代文学史研究专家,新世纪之交,洪老师的《中国当代文学史》和《问题与方法:中国当代文学史研究讲稿》给当代文学研究带来了新的视野和启示,不仅把文学史书写、文学机制作为文化、政治建构的产物,而且“当代文学”学科的产生本身也内在于社会主义创造新文化的逻辑。这回应了当代文学学科合法性的问题,也彰显了当代文学学科的政治性和当代性,“当代”不是当下,而是对“现代”的超越,是创造一种全新的社会主义文化的渴望;第三,是文化研究的影响。九十年代初期与市场化改革相伴随的是,大众文化

的全面兴起，这是一种与“五四”以来的新文化、后来的革命文化不同的文艺形态，成为支撑九十年代以来主流意识形态的重要载体，以戴锦华老师为代表的人文学者最先用文化研究、文化工业的理论阐释大众文化所带来的多重社会症候，使得文化研究式的文艺批评成为一种解析大众文化现象的有效工具。

新世纪以来的文学、文化研究出现了三个热点领域，一是，重估五十年代到七十年代的当代文学历史，摆脱政治史、伤痕史的叙述，把这个时代作为国家依靠自主力量完成工业化、现代化的尝试，这带来对左翼文学、革命文学的重新评价以及从社会史、文化史的角度解读当代文学经典；二是，反思八十年代以来的文学、文艺变革，突出伤痕文学、反思文学、“寻根”热、先锋小说等与八十年代的主流价值观之间的互动关系，如由批评家李陀的《漫说“纯文学”》引发的关于“纯文学”的争论，以及青年批评家李云雷等对底层文学的关注；三是，对电视剧、流行文化、网络文学的研究，把大众文化作为权力、资本等意识形态斗争的战场。这些不同的研究路径，成为复生从事当代文学、文化批评的理论底色和时代语境。我把复生的学术工作大致分成三个问题域，一是对九十年代以来主流意识形态建构的研究，涉及到“主旋律”小说、“新革命影视剧”、当代历史小说等；二是对八十年代的文化意识的反思，涉及到先锋文学、文学批评的研究等；三是对20世纪中国的研究，主要近期的几篇研究华北小农、上海故事以及《创业史》的论文。

1. 认知主流意识形态

复生的研究工作从“主旋律”小说开始，这是他博士论文的题目。选择这个题目和他曾在山东电影电视制作中心从事“主旋律”影视剧的策划有关，更重要的是，“主旋律”小说是分析八十年代以来国家（体制）与资本（市场）力量对抗与共谋的场域。

“主旋律”最早出现在电影领域，八十年

代末期为了回应娱乐片的挑战，国家出资拍摄革命历史电影来弘扬红色和主流价值观，如《开国大典》《大决战》系列等。“主旋律”小说在文学领域很少被关注，复生把影视领域的“主旋律”移植到文学领域，来描述那些表现主流价值观并获得国家或市场认可的文学作品。在复生看来，主旋律并不是固定的，而是八十年代以来改革开放过程中，国家宣传与文化市场矛盾、协商的空间，是国家意识形态征用新的文学、文化资源，整合“纯文学”、大众文化经验形成的一种动态的、与时俱进的文学类型。在这个意义上，复生借用戴锦华老师的“浮桥”概念，来描述“主旋律”作为意识形态中介的文化意义。

在《历史的浮桥——世纪之交“主旋律”小说研究》（河南大学出版社，2005年）一书中，复生用“保持微妙的平衡”来形容“主旋律”的状态，既要维护“旧有的社会主义理想与价值观的神圣性”，又要“在新的市场社会中”做出调整和转化。“主旋律”的功能在于“完成一次高难度的对接”，在于“创造性地建立一种表意机制，力求能在二者之间自由转换，使它们互相支撑而不是互相解构”^①，所以，“主旋律”是“一座架设于旧有的意识形态与新意识形态之间的桥梁”^②，有时候“不露痕迹”，有时候“起伏不定”。这其实说出了八十年代以来主流价值观的基本困境，也呈现了互为表里的历史逻辑的延续与断裂，并且在不同的时期，“主旋律”始终处于灵活调整和注入新的内涵的状态。复生分析了四种最重要的“主旋律”小说的类型，分别是新乡土小说、新改革小说、“反腐败”小说和军事文学。这些小说与五十年代到七十年代的社会主义现实主义文学有关，也与八十年代的文学话语有关，还借鉴通俗文学、类型文学的叙事手法。

在我看来，借助“主旋律”研究，复生回应了几种理解改革开放历史的既有框架，其一是国家与市场的二元对立，国家往往被看出是非市场的、干预市场的角色，而更切合的历史经验是国家与市场处于“共谋”状态，市场是国家强力推动的改革政

策，国家也借助市场完成“脱胎换骨”，“主旋律”小说正是这种国家价值与市场理念杂糅的产物；其二是把国家、体制作为一成不变的状态，误以为政治、宣传就是一种自上而下的灌输，而从“主旋律”的视角看，主流价值已经发生了剧烈的转型。如果说八十年代主流价值处于失效的状态，那么九十年代以来主流价值采用多种手段，试图变成新的文化共识；其三，在新时期的视野中，一般把七八十年代、八九十年代作为历史的断裂，把九十年代以来作为一种历史连续的过程，复生则特别呈现了一种“世纪之交”的文化意识。从现在的眼光看，“世纪之交”也是一种历史的断裂点，是中国从“分享艰难”到“经济崛起”的转折处，“主旋律”小说的流行及影视剧的热播实现了国家宣传与市场收益的结合，这本身就是新世纪之初最重要的文化景观，是一种随着中国经济崛起出现的更强有力的历史整合。

从“主旋律”小说的研究开始，复生对新革命历史题材小说、对电视剧《亮剑》、对兰晓龙电视剧、对历史小说《大秦帝国》以及对当代历史小说中的帝王形象的研究等，都延续了这种对主流文化重构的关注。近些年，复生借助海南大学的学术平台组织了关于“全球文化视野中的电视剧”（2014年）、“刘慈欣科幻小说与当代中国的文化状况”（2016年）的学术讨论会，也推动了热播电视剧、科幻小说与新的中国经验的认识。

2. 反思八十年代的文化意识

2009年上海大学召开“中国当代文学60年国际学术研讨会”，在这次会上，复生提交了一篇引发争议的论文《先锋小说：改革历史的神秘化》，显示了一种要把先锋小说从八十年代的文化神坛上“拉下马”的勇气。

先锋小说运动虽然在当代文学上只活跃了三、四年的时间，却产生了深远的影响。先锋小说家成为新时期以来的代表性作家，先锋小说的文学标准和趣味也成为“纯文学”的典范，

对九十年代以来的作家产生了支配性影响。复生则把八十年代中后期的先锋小说作为一种改革开放时代的典型意识形态，是用文学的方式表征当时主流文化对启蒙主义和现代化的暧昧态度。与先锋小说的文学源头西方现代主义文学激烈地反现代、批判现代不同，中国的先锋小说带有“中国特色”。正如这篇文章中所指出先锋文学“呈现出自相矛盾的性格：一方面是对社会主义现实主义的历史辩证法或意识形态的拒绝，另一方面也含有对新时期以来现代化或新启蒙主义宏大叙述的本能反抗”^③。也就是说，先锋文学是非历史化、非真实化的文学噱语，是“文学失去轰动效应”之后的“心神不定”和“犹豫姿态”。

更为有趣的是，复生把对先锋文学的文学批评也纳入讨论，认为这种把先锋小说阐释为“后现代主义”的文学批评也加入到先锋小说话语的“皇帝的新衣”的游戏中。这种把先锋小说神圣化恰好提供了一种在九十年代市场化时代文学的位置，先锋式的形式感成为一种“纯文学”的文化资本。先锋小说运动的落幕也预示着多重历史的终结。一是，八十年代的终结，这种文学与时代的呼应关系在七、八十年代的文化转折以及八十年代的改革共识中都扮演着重要的社会功能，文学不是文学，文学是改革、思想交锋的场域；二是，革命文学的终结，先锋文学的语言实验和形式化叙事取消了语言、文学与现实参照物的关系，彻底颠覆了现实主义文化的叙述规范；三是，“五四”以来的新文学也面临终结，作为一种负载着新价值、新思想的文学形态，先锋文学是新文学的极致状态，也是对新文学的消解。因此，九十年代的大众文化、商业文化成为一种更有效地与市场体制相伴相生的文艺形态，承担着主流意识形态的职能。

二、理解当下与20世纪中国

2018年复生应邀在《小说评论》开设专栏，总标题是“历史与形式”，六期发表了六篇长文。我是从微信中陆续读到这些文章的，在一次与云雷的小聚中，我说复生的这几篇文章写得真漂亮，云

雷依旧笑而不语。之所以这样说，是因为这组系列文章摆脱了学术文章的繁文缛节，写得酣畅淋漓，甚至很少使用注释，变成了一种真正自由的批评语言，观点直接亮出来，少了迂回和遮掩，也显示了复生的批评自信。不仅如此，我感觉这组文章想借文学谈一些更大的问题，能看出复生写作背后的文化野心，这就是对 20 世纪中国的历史和文化经验的重新思考。我想复生用六篇文章讲述了三种 20 世纪的中国故事。

第一个是当下中国的故事。在中国经济崛起的大背景下，现代、当代和 20 世纪都已经被一种更大的历史逻辑所回收，也就是近些年比较流行的“文明中国论”。如果说八十年代的“20 世纪中国文学”把现代文学与当代文学结合起来，用现代文学来统摄当代文学，那么新的“文明中国论”则把 20 世纪中国文学与古代文学“对接”起来，弥合“五四”新文化运动所造成的断裂，用古代、古典中国来融化 20 世纪中国的异质性。在《从“新权威主义”到“文明的冲突”——当代历史小说的帝王形象谱系》和《一个国家的诞生——〈大秦帝国〉到底要讲什么？》中，复生解读了当代历史小说中所体现的从“新权威主义”转变为“文明的冲突”的文化机制，以及长篇历史小说《大秦帝国》所试图完成的意识形态“穿越”术。这种中国的古典化、文明化的自我想象，使得这些历史小说成为最具当下性的文化实践。

第二个是革命中国的故事。在“文明中国论”背景下，如何理解 20 世纪中国经验变得格外重要。《必须保卫社会——华北小农的命运与乡村共同体的重建》和《此情可待成追忆——〈创业史〉与自由人的联合体》提出了重要的理论命题。首先，华北和华北小农被复生抽离出来作为中国革命叙事的“原型”，这种北方农村革命经验成为新民主主义革命和社会主义革命的主舞台；其次，革命的目的不是摧毁“社会”，而是以农民为代表的革命主体重建、

重组社会秩序，个人与大的共同体的关系是带有尊严政治和德性的“自由人的联合体”；再者，当然，复生也借《创业史》指出这种 1953 年的社会主义理想所遭遇到的阻力和历史困境。这种对四十年代到七十年代文学与革命实践的分析，重新阐释了革命逻辑、民间伦理与新社会构建之间的复杂关系。

第三个是关于上海的故事。上海故事是八十年代以来反思革命文化、书写城市现代性的特殊空间，通过上海怀旧，搭建了一座联通九十年代经济起飞的上海、三十年代的夜上海、六十年代的香港故事和民国范记忆的文化桥梁。在《1960 年代是如何走向 1980 年代的？——由王安忆〈启蒙时代〉谈起》和《一曲长恨，繁花落尽——“上海故事”的前世今生》中，复生重新解读了王安忆的《启蒙时代》和金字澄的长篇小说《繁花》，指出他们与一般的上海怀旧的差异，尤其是梳理了《启蒙时代》的启蒙（革命）逻辑与八十年代的新启蒙诉求之间的隐密关系，以及《繁花》中所呈现的“市民社会”的危机。这背后不仅涉及到革命与现代的纠缠，也与“上海摩登”的殖民性和半殖民性经验有关。

如果说上海故事背后是对中国现代性的理解，那么复生的六篇文章处理的就是革命中国、现代中国与当下中国的大问题，它们之间看似平行、处于不同的文化宇宙中，但其实隐藏着很多彼此呼应的辩证关系。我想，好的批评文章，能够提供打开历史解读的空间，提供对未来问题的洞察。我觉得复生就是一位好的批评者，从不拖泥带水，有态度，有好恶！

注释：

①②刘复生：《历史的浮桥——世纪之交“主旋律”小说研究》，河南大学出版社 2005 年版，第 11 页、第 11 页。

③刘复生：《思想的余烬》，河南大学出版社 2011 年版，第 128 页。

（作者单位：北京大学新闻与传播学院）

本栏目责任编辑 马新亚

主持人语

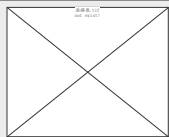
长篇小说是当代文学的一个重要文类，也是最能表征共和国文学发展实绩和艺术追求的一个重要方面。当代中国长篇小说具有宏伟的包容性，也具有意识形态和审美情怀的实验性与先锋性。社会主义现代化进程中所曾经历的曲折与辉煌，人类在现代性天空中投射出的五彩光斑，人们对于苍穹与大地的想象和倾诉，在当代长篇小说发展中都曾给予了较为出色的表达。而其所曾具有的那种对于历史和现实的热情拥抱，在艺术上对于宏阔与精细都别具匠心的史诗性书写，以及它在现代性演绎中所形成的某些遗憾，其实从创作主体着眼，也是表征了当代知识分子的心史。而女性文学在这个领域更是闪烁着异样的光芒。在一定意义上，当代长篇小说记录了中国现代化进程中的部分秘史。

本辑发表三篇文章，各有侧重。郝庆军以历史与审美辩证结合的眼光，概述了共和国长篇小说七十年的四个重要发展阶段，对其所取得的艺术成就和存在的问题进行了学理与情怀兼具的考察，自信中不无温婉的批评。方维保对当代长篇小说的审美嬗变和文学场域的演进做了宏观梳理，而体悟细致入微，别有慧心，认为创作者一直以历史尤其是近现代史作为想象着力点，世俗现实主义一直是当代长篇小说主流，重建民族历史长河的叙述豪情始终存在。唐晴川从审美价值论角度，较为清晰地勾勒了共和国七十年女性文学及其审美特征，认为中国女性的主体意识和性别意识等在当代女性文学的长足发展中，前所未有地凸显出来。专栏至此，共刊四期，感谢诸位学者和读者的大力支持。

特邀主持：



(吉林大学文学院教授、博士生导师)



(陕西师范大学文学院教授、博士生导师)

共和国七十年长篇小说概论

◎ 郝庆军

摘要:共和国七十年长篇小说的发展大致经历了四次集中爆发,即 1957—1960 年红色经典繁盛期、1979—1982 年历史意识觉醒期、1993—1996 年多元格局形成期和 2009—2013 年的本土意识回归期,每次都涌现出一批优秀长篇小说。就思想内涵和创作方法而言,七十年长篇小说创作主要以展现时代精神和追求史诗品格为指归,不同阶段又分别以继承《子夜》传统、释放巴尔扎克情结、聚焦拉美诱惑、本土意识回归为其特点。主流之外的历史小说、官场小说和探索小说等品种的迅速成长,补充了过度强调宏大叙事的不足,促动了创作的多样化和个性化。茅盾文学奖每届都产生一部“命定之作”,为其赢得荣誉和公信力,弥补其遗珠之憾,而 2019 年的第十届茅奖评选结果表征了当下长篇小说创作的成就和局限。

关键词:长篇小说;共和国七十年;四个爆发期;成就与得失

一、共和国七十年长篇小说发展中的四次集中爆发

长篇小说创作和其他文学体裁一样,伴随着新中国的成立和社会主义建设、改革脚步,也走过了一条曲折发展和渐次繁盛的道路。而长篇小说因其自身的特点和规律,在发展过程中与诸如短篇小说、散文、戏剧、报告文学等文类品种又有相当大的不同。大致而言,共和国七十年间,我国的长篇小说创作经历了四次集中爆发。

1. 红色经典繁盛期:经济困难与长篇小说繁荣的 1957—1960 年

经历了 1957 年的反右斗争扩大化、1958 年的“大跃进”和紧接着的三年经济困难,在一些优秀作家被错划“右派”、下放改造和长期搁笔的情况下,长篇小说却奇迹般地迎来新中国成立以来的第一个创作高潮,涌现了以“三红一创、保林青山”等诸多红色经典为代表的一大批高质量优秀长篇小说。^①第一个惊喜是 1957 年底出版、被茅盾誉为“新中国成立以来当之

无愧的里程碑”的《红旗谱》,这部作品第一次清晰而又令人信服地将农民如何在共产党的影响、带动、领导下,从自发到自觉进行革命的复杂过程,脱离了政策图解式的写作模式。小说将北方农村社会真实情况和各式农民的精神面貌融入宏大的革命叙事中,让人看到共产党领导中国革命的艰辛和曲折性。换句话说,《红旗谱》区别于其他宣传讴歌式的革命小说之处在于,它首先让人看到真实的农村景观和农民形象,看到革命斗争的困难和残酷,看到共产党领导中国农民革命的难度,但最终让人看到革命胜利的大势所趋和巨大的历史合理性。

1958 年出版的《青春之歌》从女性成长的角度诠释了知识分子和革命之间的关系,通过林道静的女学生视角和寻求爱情的经历,艺术呈现出一个知识分子对革命从接触了解到感同身受、从热情憧憬到亲身体验、从浪漫幻想到融入血与火的斗争实践的真实过程,真实再现一个满身罗曼蒂克气质的布尔乔亚如何经过艰苦磨练最终变成一名坚韧刚强富有斗争经验的革命者。这部作品之所以感动读者还在于,杨沫用细腻的笔触描写了女性的真实心理,更多的细节真实让人物呈现出丰富的精神侧面

和曲折的思想历程，较强的艺术感染力和鲜明的人物形象刻画给《青春之歌》某些历史超越性。或者说，读者可以将《青春之歌》看作一部革命经典，也可以剔除政治和历史逻辑，依据那些丰富多面的心理活动，将它看作一部单纯的女性成长史，难怪当时许多女读者拿《青春之歌》当恋爱教科书来读。

我国的合作化运动已经成为历史，但反映这段历史的两部长篇小说《创业史》和《山乡巨变》却留在了文学史上；而更意味深长的是，这两部作品都诞生在国家陷入困难、人民普遍饥谨的1958—1960年。即便小说呈现的历史主流思想不再令人感兴趣，即便作家对合作化运动合理性做的种种努力不再引起后人的共鸣，单单柳青和周立波留下的“梁三老汉”和“亭面糊”两个农民形象，就足以让这两部书不朽，因为这两个人物不只活在那个时代，他们已经成为某类中国人的符号——只要有中国人的地方就一定有无数的“梁三老汉”和“亭面糊”，尽管他们的身份已经变成了都市白领、大学教授或上市公司的董事长。这是文学穿越历史和意识形态框架的超迈功能。

2. 历史意识觉醒期：伤痕抚慰与佳作迭出的1979—1982年

上世纪七十年代末八十年代初，即1979年至1982年拨乱反正和改革开放初期，经过“文革”十年的压抑和沉淀，进入所谓的伤痕文学爆发期。文学得到社会瞩目，其实首先是以短篇小说和戏剧作为突破口的。《伤痕》《班主任》《于无声处》等作品产生巨大的社会轰动效应之后，整个文学界全面繁盛，各类文体齐头并进，此时长篇小说以其特有的厚重和强大力度在文坛起到振聋发聩的作用，以《芙蓉镇》《许茂和他的女儿们》《沉重的翅膀》为代表的长篇小说创作出现井喷现象，佳作迭出，而且争议不断，充分显示新时期意识形态领域激烈而复杂的对话、协商和交锋状态。

发表在1979年的《许茂和他的女儿们》之

所以受到瞩目不止是因为它通过一个四川农村家庭的内部关系展现基层政权尖锐的政治斗争，用以批判“四人帮”推行的极左错误路线。更为吸引人的是小说通过细致委婉的笔致，对许茂、四姑娘、金东水等人物命运起伏跌宕的刻画和四川地区山乡景物富有暗示性的描写，将时代精神和人物心情充分摹写出来，展现了1970年代后期那种中国特有的忧伤、哀怨、悲愤而又奋争的历史氛围，完全契合了那个时期人们从愁云惨雾中走出来迎接新生活的伤感和期盼的心境，在引起巨大的心理共鸣的同时，对心灵的“伤痕”起到深深的精神抚慰作用。同样，《芙蓉镇》的特别之处也是它的抒情性和感伤情调，把女主人公“芙蓉姐子”胡玉音的曲折命运与中国当代各项政治运动勾连起来，从一个命运多舛的女人视角去观察一个时代的政治变幻，用极简的笔墨勾画复杂的世道人心，要言不烦，成为一个以小见大、一叶知秋但仍给人历史厚重之感的典型文本。而小说内部似乎随意点化的湘南秀美小镇的生活场景、豆腐制作的细节和乡民做生意的热闹场景，令《芙蓉镇》充满地域文化气息和民俗学风味，冲淡了浓郁的政治意味而使得这部小说具有某种超越感，保证了小说的生命活力和跨越时代局限的艺术魅力。

新时期初期是充满火药味的时代，优秀的长篇小说往往伴随着巨大的争议。1981年出版的《沉重的翅膀》原本在第一届茅盾文学奖的读书会上成为获奖热门作品，但是因为有人批评这部作品有严重的政治问题，致使评奖搁浅，直到作者在各种压力下对作品做了较大修改，方才在下一届的茅奖评选中以修订本的形式获奖。《沉重的翅膀》直接写了国家的一个部门在改革的过程中呈现出的复杂情况，深入探讨改革之紧迫、改革者面临的巨大挑战，以及社会矛盾的复杂尖锐，精确描绘了改革大潮下的种种人情世态，主题是中国在改革过程中承受各种压力和掣肘，作品呼吁改革，讴歌改革。但是，作品中写了田守城这个保守的、具有丰富从政经验、个人利益高于一切的重工业部部长的形象，对改革各方面的阻力更是涉及到方方面面，尽管上

级机关和宣传部门对小说的批评意见多达上百条，但最终文学界以正面肯定的态度，采取让作者对作品进行详细修改的折衷办法，才保住这部小说作者的创作权利。

3.多元格局形成期：人文精神失落与长篇大爆炸的1993-1996年

在长篇小说文体发展史上，一个非常奇特的现象就是，在人文社会环境并不令人满意的时候，大批长篇杰作出人意料地集中喷发。比如上世纪九十年代中期，在市场经济地位确立后全民“下海”、知识分子慨叹人文精神失落、文学界因政治风波遭遇重创的情况下，《活着》《白鹿原》《长恨歌》《丰乳肥臀》《马桥词典》等堪称经典的作品瓜熟蒂落般地接二连三地出现在浮躁而萧条的文坛上，形成诸如“陕军东征”“海派漩流”“围攻莫言”“马桥官司”等一个个文学事件，而这些事件恰恰促成了九十年代中期长篇小说的繁荣与轰动，最为典型的是，围绕《白鹿原》能否获得茅盾文学奖的争议，促使这部作品得到更多社会关注，也成为优秀长篇小说经典化和确立名著的重要表征。

没有争议的作品难以成为经典，没有得到时间淘洗的长篇小说无法成为名著。1993年，《白鹿原》甫一出现就得到读者和主流评论界的追捧，但是也有不同的声音，尤其是来自左翼评论家的指责，认为《白鹿原》是一部问题严重的作品，它的问题主要在于：一、没有正面写革命斗争；二、为地主阶级树碑立传；三、政治立场模糊不清；四、性描写露骨。致使《白鹿原》在第四届茅盾文学奖的评奖期间对它的评价出现严重分歧。

此时，马克思主义批评家陈涌站出来，对上述言论做了有理有据的申辩。他说，实事求是马克思主义的精髓，陈忠实笔下的白鹿村乃至白鹿原是一个封建势力和封建统治异常严酷的地方，在那里，黑暗势力异常强大，穷苦人民的力量十分弱小，斗争也异常艰难复杂。这是旧中国非常典型的一个存在，陈忠实用艺

术的手段真实再现了这样一个存在。为了回答质疑《白鹿原》“没有正面写革命斗争”这个问题，陈涌先生说，白鹿村和白鹿原不是延安解放区革命根据地，不具备革命的条件和因素，凭什么要陈忠实正面写革命斗争。这里的人民被专制政权和封建思想压迫得很愚昧、驯服，甚至精神扭曲，《白鹿原》写的恰恰是革命斗争道路的长期性和复杂性，写出了中国的真实一面，恰恰说明了陈忠实是一个清醒的现实主义作家，而不是图解革命观念的肤浅作家。陈涌先生不但没有指责《白鹿原》“没有正面写革命斗争”，反而认为陈忠实是一位清醒的现实主义作家，忠实于生活，真实反映生活，高度契合马克思主义文艺的创作思想。回答了第一个问题，陈涌先生开始反驳《白鹿原》“为地主阶级树碑立传”的观点。他反问，主要人物描写地主就一定为地主树碑立传吗？巴尔扎克、托尔斯泰笔下的人物都是资产阶级，难道他就一定为资产阶级树碑立传？这种观点是形而上学文艺观，是机械反映论，正是反马克思主义文艺观。陈涌强调，“四人帮”搞的那一套无产阶级作品必须突出正面人物，正面人物必须突出英雄人物，英雄人物中突出主要英雄人物的清规戒律，对文艺创作非常有害。没错，《白鹿原》里的主要人物白嘉轩和鹿子霖是地主阶级代表，但是由于小说强大的现实主义逻辑力量，作者对封建的伦理道德和封建纲常名教的揭露比许多别的作家更深刻，《白鹿原》通过人物悲剧对封建伦理道德和纲常名教的危害性批判和揭露，比其他作家更深沉，更激烈。所以，陈涌回答了第三个质疑，《白鹿原》在意识形态上没有任何问题，他的政治立场更是鲜明站在人民这边，陈忠实是社会主义作家，《白鹿原》是一部社会主义作品。至于《白鹿原》的性描写问题都是枝节问题，不会损害它的杰出地位。^②陈涌以其崇高的社会地位和无可辩驳的言论为《白鹿原》正名，使这部作品顺利获得茅盾文学奖。

但是莫言的《丰乳肥臀》就没有如此幸运。1995年出版之后关于这部书的争论就没有间断。一方面普通读者和青年作家同行的好评和喜爱一直

充斥媒体，汪曾祺、刘震云、苏童、李锐等作家对《丰乳肥臀》评价比较中性，认为这部作品想象丰富、笔触灵活，为百年中国作传奇，写丰碑，表现了中国人的不屈精神和生命活力。但是严厉的批评和激烈的指责也不绝于耳。刘白羽、魏巍、彭荆枫等老作家毫不客气地指出《丰乳肥臀》歪曲丑化共产党的抗日斗争和抗日历史，斥责这部书是几乎反动的作品，是文字垃圾，等等。《中流》杂志从1996年第5期到第12期，接连发表了十多篇文章，对长篇小说《丰乳肥臀》及其作者莫言的创作倾向进行了集中的批判，直至莫言转业并写信给出版社要求禁止出版该书争论才得到平息。^③这部作品是一个传奇性的小说，它的主要指归是描写中国母亲在百年间遭受的苦难和挣扎，小说争论的焦点和《白鹿原》一样没有正面写中国革命，而是直接呈现中国遭受的屈辱。主人公不是革命者，而是遭受侮辱和损害的普通人和生活的坚韧者。某种程度上，《丰乳肥臀》是一部寓言，母亲既是中国，母亲遭受外族强盗的蹂躏，遭到内奸民贼的欺侮，但是她生生不息，苦力支撑家庭，养活自己的儿女。当然作品中写到的某些共产党的败类之丑恶嘴脸，虽然活画了某些真实场景，但确实有不恰当的地方，也没有做合理的区分，这是这部作品的问题和局限。

相对而言，《活着》《长恨歌》和《马桥词典》比较幸运，尽管也会产生一些争议，甚至诉讼官司，但是总体上没有突破文学内部范围，没有引起意识形态论争，没有产生社会情绪的激烈对抗。它们以自己的方式进入读者的世界，进入文学界和文学史，成为作者本人至今都无法超越的典型作品。

4.本土意识回归期：经济发展失速与文学国际化的2009—2013年

第四次是本世纪第二个十年初期，即2009年至2013年，经历了辉煌的零八奥运会之后，因为亚洲金融危机和世界性的结构调整，我国的经济和社会发展出现苗头性危机并进入全面

调整时期，但是应和“国家不幸诗家幸”的谶言，中国长篇小说却在世纪初页的迷茫期一下子跳入一个繁荣阶段，《你在高原》《蛙》《江南三部曲》《繁花》等一系列杰作涌入文坛，令人目不暇接。

进入新世纪之后，许多成名较早的作家进入世纪性的艺术沉淀期和生命沉潜期，而长期的沉淀和沉潜的结果便是一批质优量大的优秀的长篇小说被孕育出来。张炜的十卷本《你在高原》和格非的三卷本《江南三部曲》就是这样体量巨大且品质醇厚的佳作。《你在高原》秉承了《古船》《九月寓言》的批判意识和叩问精神，但是由于作者思想更加成熟和艺术更加圆融，他把直白的批判和峻切的叩问转换成一种对终极价值和天人之际的寻找和探讨，更富有生命意义和哲学价值。尽管有人质疑这部作品的“长”淹没（稀释）了其中的思想含量，但作为一部表面结构松散实则内核非常紧凑的小说精品，从张炜对艺术性追求的苛刻一贯性和这部超长作品结撰时间的柔韧度来看，《你在高原》的品质得到了维护和保证。同样对艺术品质孜孜以求的作家格非，从八十年代先锋派写作一路走来，虽然转向了写实风格，但对叙事艺术的执着和先锋写作底蕴的惯性，致使格非在新世纪小说创作中走向了至臻之境。《江南三部曲》前后花费十年之功，辛亥革命以来的百年中国史在小说中次第展开，第一部写辛亥革命，第二部写上世纪五六十年代，第三部写新世纪，写法精致老到，格非式的唯美风格和作品里的风景融合，给人一种独特的审美感受。

或许是因为《丰乳肥臀》受到批评造成的记忆颇深的缘故，进入新世纪后莫言的写作风格经历了大的变化，《蛙》就是一部展示莫言多面手和大智慧的成熟之作。首先，在题材上不再碰意识形态红线，小说主人公是一位红二代妇产医生“我”姑姑万心，而主题意在展示我国人口政策变迁，很正面；其次，在风格上约束了自己恣肆汪洋毫无节制的笔法，叙述中规中矩，用笔简省有力，老辣生动，白描铺陈，自自然然，很正统；第三，在小说的结构上采用四封书信加一出话剧的形式，构思巧妙，很匠心。但这并不是说《蛙》就脱离了莫言的

风格，事实上《蛙》很莫言，更莫言了，因为这部作品绝非一般表面意义上的写计划生育的平实之作，更多触及了对于生殖、生死和生存的深层次思考和形而上的追问，单纯从小说话语中反讽意味就能感受到这部小说所到达的新高度，比如这部书的书名“蛙”的意义，同时就有蛙/生殖（蝌蚪变青蛙）、蛙/生命（繁衍即正义）、蛙/啼哭（向上天呼吁）、蛙/造人（女娲的神话）等四个层面的意义，保证了这部神作丰盈的意蕴和充沛的想象力。

2009-2013年的这次长篇小说爆发期给人最大惊喜并非张炜、格非、莫言等“老作家”衰年变法，新作迭出，而是金宇澄的《繁花》。许多评论家对这部作品给了非常高的评价，读者也从《繁花》中读到上海和南方的味道和人情，而最为出奇的是这部小说写市井生活和平常人生，却令人看到严峻的意识形态框架和鲜明的政治立场，那就是人民性和市民性的杂糅与互为表里。这是迄今为止最为高明的写作方式：把意识形态倾向内化为一种无形的力量，通过作品赋予的意蕴表达自己的政治指向，不左不右、非左非右、忽左忽右，政治态度揉入文本化于无形。不像莫言《丰乳肥臀》那样写历史人物不慎而遭到批判，《繁花》最大的成功在于掌握了一种特殊的语法和思维方式，它的语言最有特色。《繁花》是一种上海话本形式：用普通话来叙述，用吴语方言写人物对话。避免非上海读者难懂的上海话拟音字，江南吴依软语的语态和味道得以保留。或者说，这部小说是以上海话作为思考方式的，语言方式、思考角度，乃至行文布局、内部结构都是上海话式的。尤为突出的是，小说尽管用了方言铺叙和思考问题，但是不懂上海话的读者群完全可以接受，读得懂，甚至被文本中的味道所吸引。这种叙述上的成功为汉语写作的别样书写提供了更多可能，而语言的突破其实就是思维方式的突破，也是过去僵硬的意识形态框架的突破。^①《繁花》的成功让更多作家和读者看

到，文学所呈现的内容是丰富多彩的，采用的方式也是多种多样的，伟大的作品不止是只有史诗品格和鸿篇巨制，用吴依软语也可以写出深刻的人情人性，也能展现极其深远的历史视野和政治视野。

二、总体风貌：从追求史诗品格到为世界文学贡献中国尺度

尽管共和国七十年的长篇小说创作呈现了多姿多彩的景象，在思想内涵和写作手法上，每个时期都产生突破性和超越性的作品，但是从发展趋势和总体风貌来看，都是以展现时代精神和追求史诗品格为主要指归。

1. 《子夜》传统：试图把握历史的脉动和时代精神的内核

共和国长篇小说创作艺术继承的是以《子夜》为代表的现实主义传统，其特点是通过小说创作试图把握历史的脉动和时代精神的内核。根据严家炎先生的分析，这个传统就是注重社会剖析和阶级分析，即小说应用阶级的观点观察社会各阶层之间的关系，解释或揭示其间的压迫机制和权力关系，指出社会的本质特征就是权力占有（阶级斗争）关系，通过揭示矛盾关系的转化预示历史发展方向。《子夜》传统给共和国初期作家的一个重要启发在于，要想写出优秀作品，首先要有一个正确的观念视野，用历史唯物主义的思想视野统御作家的现实经验和认知模式——最重要的是与人民结合，用马克思主义观点改造自己的世界观，惟其如此方能写出伟大的小说。

长篇小说作家都有一个信念，只有进入生活的最里层和最底层，感同身受地观察和体验才能发现真理和真理的呈现方式——写出好小说，除此之外没有他途。因此，作家们纷纷把自己投入现实生活中，最极端的例子是柳青为了写作《创业史》到长安县皇甫村安家落户，一住就是十四年。而周立波则到湖南省益阳县桃花仑乡竹山湾村落户于此，一住十年，写出了《山乡巨变》这样的杰出作品。其实，像柳青和周立波一样，那个时代的作家都感到自己在两方面有无法克服的“原罪”：一方面是自

己的思想观念和道德情感距离马克思主义或社会主义的要求甚远，需要不断洗心革面，改造思想；另一方面是自己的生活经验和知识结构距离真实世界和现实世界很远，需要深入生活，扎根人民。所以作家们纷纷走出书斋，走出大城市，进入乡村和基层体验生活和感受生活，不是寻找灵感，而是祛除身上业已形成的顽固观念和落后思想，在现实生活中发现真理，获得正确的意识和丰富的材料，以期在创作中能够真实把握历史脉络，感受时代精神。

2. 巴尔扎克情结：追求史诗品格与描摹世道人心

也许是无产阶级革命导师马克思太推崇巴尔扎克和他的《人间喜剧》，太看重他超凡脱俗的写实能力和批判能力，以至于共和国七十年长篇小说主流作家基本都有巴尔扎克情结，以巴尔扎克为榜样，学习他的宏大叙事中的细节描写，学习他典型环境中塑造典型人物的能力，甚至学习他不厌其烦地进行细节描述变得啰里啰唆的叙事风格。路遥在创作《平凡的世界》之前，有一两年的准备工作，其中最主要的就是读外国的著名长篇。在那个长名单里，巴尔扎克的作品占据很大的分量。而陈忠实干脆在《白鹿原》的题记中写了巴尔扎克的一句名言：“小说，被认为是一个民族的秘史。”这句话被认为是陈忠实创作的动力。其实这句名言并非巴尔扎克的原话，也非原意，巴尔扎克没有说过小说是一个民族的秘史。巴尔扎克只是在《幻灭》中写道：“历史有两部：一部是官方的，骗人的历史，做教科书用的，给王太子念的；另外一部是秘密的历史，可以看出国家大事的真正的原因，是一部可耻的历史。”^⑤尽管表述不准确，意思不对头，陈忠实仍然愿意把这句似乎是以讹传讹的话以巴尔扎克的口吻说出来，可见巴尔扎克在陈忠实心目中的分量：写小说不是自娱自乐，也不是教育人民，而是发现被掩盖的被涂抹的那部分民族秘密历史。这与其说是陈忠实个人的抱负，勿宁说是陈忠

实一代作家的共同追求——史诗品格。

追求史诗品格和描摹世道人心并不抵触，反而是相辅相成一体两面的关系。《古船》的成功并非仅仅建立在对胶东芦青河畔洼狸镇上几个家庭 40 多年来的荣辱沉浮、悲欢离合的历史叙述上，更重要的是竭尽全力描写在历次运动中人心在利益、荣誉、权力和生命面前怎样变得扭曲和疯狂，更展现了世道变化对原本善良和美好的人情和人性的毒害过程。《平凡的世界》用一百万字刻画了 1975—1985 年十年间陕北高原上农村与城市发生的历史变迁，记录了拨乱反正、联产承包责任制、恢复高考、市场搞活等一系列重大事件，但是这部作品面世以来的三十多年间，这些重大事件已经被读者推至背景，凸显出来的是孙少平孙少安兄弟为过上体面生活不屈奋斗的精神，是一个个家庭在度过苦难中浓浓的亲情，是跨越阶层和偏见的青年人纯洁的爱情。小说极力彰显的那种朴实、倔强，以及善良人的本性超越了时空成为作品中最宝贵的东西，激励着一代代奋斗者。宏大的历史视野必然要与世道人心的琢磨刻画相结合，是当代长篇小说写作的一条正途，而随着时间的淘洗，后者对一部优秀作品的质量保证方面往往比前者更重要，更有效。

3. 拉美诱惑：不断超越叙事难度和突破长篇小说的文体局限

整整一代中国作家集体性被拉美知名作家俘获不是没有原因的。神话传统、殖民地经验、专制统治、民族独立和差异文化等都与中国相似，而最令中国作家心仪的是独特的写作方式和多样的叙事手法，尤其是那种在极短的篇幅中叙述几十年甚至上百年的历史事件的本事令中国作家折服。“百年孤独”式的叙事经验，诸如时间闪回、神话移植、融描写于叙述的俭省笔墨，都令在史诗追求和现实主义写作中打转转的中国作家恍然大悟，欣然模仿。在“典型环境中塑造典型人物”和“极大的思想深度和广阔的历史内容”等空洞说教和清规戒律训戒下成长起来的一代作家，看到马尔克斯、博尔赫斯等人以举重若轻且无拘无束写作方式写出惊艳世界的文学巨著，自然感到找到了跨洋知音和私淑老师

一般兴奋不已而趋之若鹜。其实中国作家并没有食洋不化，而是根据自己的不同状况和独特感悟，只不过从拉美作家那里找一点灵感，激发某种情绪，借鉴几条思路而已。中国作家的写作仍然基于中国精神和本土经验。

莫言的《生死疲劳》中关于人变猪、人变狗等各种魔幻场景，很容易让人联想到马尔克斯的许多作品，但是作品的内容老老实实在的是“六道轮回”的佛经概念，讲述中国人对土地的深厚感情和乡土意识，而在艺术上，莫言向中国古典章回体小说和民间叙事的伟大传统学习，全篇看不出任何拉美味道和借鉴痕迹。博尔赫斯撰写的大部分小说篇幅不大，晦涩难懂是出了名的，但许多中国作家却对他情有独钟，甚至说他就是自己崇拜的英雄。麦家的长篇小说《解密》和《风声》披着谍战小说的外衣，其实都是纯文学写作的至高样本。麦家从博尔赫斯学到最多的是叙述方式，坚信“写小说就像造迷宫一样”有趣和考验智力。麦家理科生的优势和崇尚数理逻辑的特点令他的写作不同于一般作家，他将写小说当作智力游戏来写，其实是不断超越叙事难度以突破长篇小说的文体局限。这对二十一世纪作家来说，无疑是个考验和挑战，也是一个重要的突破口。^⑥令人欣喜的是，他们各自找到了自己的位置和突破方式。

4. 回归本土：从中国作风中国气派反观国际标杆和世界眼光

2013年，麦家发表了一篇情绪并不激烈、至今很少有人注意、其实这代表许多中国作家对文学基本态度和认知的文章，这篇文章叫做《博尔赫斯与庇隆》。文章谈的是阿根廷作家博尔赫斯的光荣与耻辱、伟大与渺小、成就与遗憾，严厉批评了博尔赫斯的不智、盲从，甚至错误，既充分肯定博尔赫斯的文学才华，又细致分析博尔赫斯的糊涂愚蠢。^⑦这是一篇明智之文，也是一篇警示之作，充分证明中国作家已经成熟，不再迷信西方或拉美，不再跟从所

谓的世界潮流，不再匍匐在外国前辈大佬脚下，理智而清醒地看待世界和本土、大师和自我的关系，扎扎实实地回归本土，从中国作风中国气派反观国际标杆和世界眼光。

其实早在新世纪之初，觉醒的中国作家已经开始思考自己的真正角色和职责，莫言在《檀香刑》后记里指出，在小说这种原本是民间的俗艺渐渐地成为庙堂里的雅言的今天，在对西方文学的借鉴压倒了对民间文学的继承的今天，《檀香刑》大概是一本不合时尚的书。《檀香刑》是莫言创作过程中的一次有意识地大踏步撤退，甚至可惜自己撤退得还不够到位。^⑧贾平凹写《秦腔》的时候，岂知不是一种大踏步的后退呢。他说他写这本书要为故乡树立一块碑。故乡就是本土，秦腔就是本土的文化精魂。他质问，在时尚于理念写作的今天，时尚于家族史诗写作的今天，他喜欢把浓茶倒在宜兴瓷碗里，如此会不会被人看作是清水呢，他穿一件土布袄去吃宴席，会不会被耻笑为贫穷呢？这就是中国作家的自信！什么国际时髦的“理论旅行”，什么风行世界的“家族史诗”，他都不管，他只写自己心目中的乡土和家园。过去说越是民族的越是世界的，那是面对强势的世界文学潮流而言的，当诺贝尔文学奖也“将身来在”中国作家旁边，中国作家就不太关心世界标杆和国际眼光了，因为文化自信的重要尺度之一是多元共生中你的独特性才是最重要的。

三、主流之外的类型化和个性化追求

共和国七十年的长篇小说的成就限于上述反映时代精神和重大主题且在创作手法上有特色有独创价值的所谓主流小说，不限于在国际上产生重大影响并在文学史上留下深刻印痕的重要作品，还应该包括那些有重要的社会影响和口碑且形成一定读者群的类型小说，比如历史小说、官场小说和探索小说。

1. 历史小说繁盛背后：传统价值观复归

关于历史小说，首先要划上一道长长的边界：写中国近现代革命历史发展进程的小说不在此列。

除此之外，写五四之前的历史人物和历史事件的小说可统统归入这个范畴。历史小说无非是借古讽今、以古喻今、说古鉴今、托古颂今等几个模式。姚雪垠的《李自成》是典型的以古喻今的小说，以李自成农民起义的成败得失给执政党人深刻的历史训诫，告诫人们“千万不要走那条路”，掌好舵撑稳船。但是由于小说是多卷本的写作，跨越两个时期，又曾得到领袖的关照，起初评价较高，后来逐步经典化。历史小说的尺度不好把握，容易被误解为借古讽今，政治风险较大，“十七年”和新时期十年间的历史小说的创作比较平淡。但是到了九十年代之后，随着多元化史观的形成和市场经济地位的提升，历史小说逐渐繁荣起来。唐浩明的《曾国藩》、二月河的《雍正皇帝》、唐浩明的《张居正》等历史作品成为市场的宠儿，新世纪之后孙皓晖的《大秦帝国》成为历史小说的黑马，拥有大量读者。

其实九十年代以来历史小说兴盛，其背后除了政治环境宽松，出版市场繁荣之外，最主要的就是传统价值观的复归。过去的历史评价中，贤臣良将都是作为封建制度的帮凶和吃人社会的主谋来鞭挞的，历朝历代的皇帝则是作为封建社会的总头子和地主阶级总代表来界定的，但是到了九十年代之后，随着传统文化，尤其是儒家文化价值观在学界和社会中逐渐被重新认识，恢复其原有价值，首先在文学界得到了回应和认同。比如曾作为镇压太平天国运动的刽子手形象的曾国藩，在九十年代的文化语境中，变成了忠君爱国、团结同事、为人忠厚，拥有霹雳手段和菩萨心肠的治世能臣，他的忠君之道、处世哲学、子女教育和权谋策略为社会各界津津乐道。而大兴文字狱杀害众多知识分子且残害手足兄弟的雍正皇帝，到了九十年代的历史小说中，就变成了刚直不阿、勤政爱民、厉行改革、克勤克俭的悲情执政者。而当年灭六国谋统一、残暴统治人民的二世而亡的“暴秦”却在新世纪第二个十年的历史小

说中被重新评价和歌颂，被认为大秦帝国集中地体现了那个时代中华民族的强势生存精神，而中华民族的整个文明体系其所以能够绵延如大河奔涌，秦帝国时代开创奠定的强势生存传统起了决定性的作用。不管怎样，这些小说在体制、格局和篇幅上都创下了记录，成为研究当代文学史甚至是当代文化史和社会史的重要样本。

2. 官场小说蔚为大观：礼失而求诸野

官场小说在九十年代以后蔚为大观也是出乎文学史家意料的事情，就像二十世纪初盛行一时的“黑幕小说”一样，到了后来产生太多胡编乱造、黑幕揭私的“伪官场”的失控局面，等到近年来国家出版机构出面整治也是说明这类小说在社会上太过流行，近乎泛滥，不得不然。其实官场小说的盛行有一个文类演进的过程。最先是八十年代末九十年代流行的“写实小说”，旨在揭露社会某些领域营私舞弊、贪赃枉法的丑恶行径，比如张平的《法撼汾西》《抉择》等小说品种在文坛盛行，文学承担揭露社会问题，为人民请命的道德责任，张平曾因此被山西省委省政府授予“人民作家”称号就是有力的明证。九十年代中后期，以周梅森、陆天明为代表的作家致力于描写国家对腐败现象进行顽强斗争的《人间正道》《绝对权力》《苍天在上》《大雪无痕》等小说，刮起一股强劲的“反腐小说”创作之风。进入新世纪之后，随着政治生态的变化和小说创作的演化，以王跃文《国画》、王晓方《驻京办主任》为代表的“官场小说”开始出现并很快蔚为大观。

此时的官场小说与之前的写实小说、反腐小说，从创作主体和小说品质来看都完全不同。首先，此时的小说家是真正的官场中人，而非记者和职业作家。其次，官场小说不再以“揭露”和“反腐”为主，不再是外视角，而是更多采用“内视角”，关注的是对官场生态和官员心态的描摹。真正的官场小说不太刻意编故事，不揭露大案要案，重点放在官场中人心态、境遇、精神世界的细微刻画，写的就是一些平平常常的吃喝拉撒日常故事。正是因为作家着力在吃饭上班下班闲聊等日常生活

的琐细记录中，官场中人的那些官本位思想如何在日常中体现，以升迁为核心的争斗角力融化为无形的官员生态，被权力异化了的聪明才智全部用在争权夺利的人格扭曲的真实过程得以纤毫毕露的呈现和令人毛骨悚然地展示出来。《国画》之所以流行，不是因为它的选材多么典型，揭示了多么深刻的主题，恰恰相反，它的特色恰恰就在于真实、平淡、散文化的叙述。小说像是一部随笔集，将主人公朱怀镜的所思所想以及他周边人物的所思所想、所作所为细细地记录下来，真实地流露出在一个在官场浸润多年青年干部如何处理日常事务，如何与各色人等打交道，如何以升迁为目的地进行各项有针对性的活动，几乎看不到故事，却处处都是故事。“日用即道”“日常即道”“生活即道”的哲学在小说中汨汨流淌，而灵魂的挣扎、人性的扭曲和官场蚀骨销命的恐怖阴森也是在娓娓的叙事中自然呈现出来。当然，这是真正的官场小说精品所达到的效果。但是随着社会纷纷争阅官场小说的时候，二三流的作品充斥坊间，随着党的十八大之后对出版市场混乱局面的清理，官场小说走向末路也是理所当然之事。

3.探索小说仍在探索：主流之外的迷人风景

张承志、王小波、余华、阎连科的小说虽然在文坛主流之外，但因其创作特色鲜明，国际知名度很高，尤其是在小说艺术的探讨方面受到专家和读者的认可度更高，走得更远。八十年代已经很有名的小说家张承志，在九十年代初向读者捧出一部类似历史著作却实实在在是长篇小说的《心灵史》，轰动文坛。小说借哲合忍耶教门发展史宣扬一种穷人的哲学和穷人的美德，那就是不屈不挠的抗争精神和隐忍伏藏的苦难意识。小说写作上也改变以往的抒情唯美的手法，以简洁明快的叙述腔调结合剔微掘幽的学术语言，为这部小说的历史厚重感和沉重的思想含量提供了形式感和美学保证，张承志也因为这部小说成为国际性作家。被称为“文坛外高手”的王小波创作了令人惊艳的系列

小说《黄金时代》《革命时期的爱情》，受到读者追捧。王小波的小说其独特之处在于，把非常时期的情爱故事融入对专制思想的反抗，从人性的角度思考囚禁与反囚禁的辩证关系，而其独特的叙述语言和特立独行的思想备受评论界好评。只是王小波早年离世，其高超的小说艺术和别致的叙述风格未来得及展开和全面呈现便告结束，殊为可惜。

提及当代中国长篇小说创作，余华和阎连科是绕不过去的存在。他们共同的特点是超越时代局限将小说艺术的探究发展到令人意想不到的境地，走得愈来愈远，以至于文坛主流赶不上他们的脚步，以为先行者便是另类，探索者的才华难以企及便视为异端。殊不知他们手造的风景已经烂漫于山野，狭窄的院墙早已无法涵盖。余华的《活着》突破了一切伪史诗和伪先锋的框架，其实是真正的史诗和真正的先锋。富贵从抗战、三反五反、大跃进、“文革”等社会变革中苟全性命于乱世的卑微生存状况，充分说明了存在先于本质，活着是一切问题的前提，世界是荒谬的，人生是痛苦的，这部小说似乎是在为存在主义做注脚，但是余华的悲悯更加深广，小说的文学价值远远大于哲学阐释。与余华的抒情诗一样的文体特点不同，阎连科的悲悯是通过峻切和质直的风格表现出来的。从《丁庄梦》到《受活》再到《炸裂志》一路走来，越走越远，阎连科的思考和小说技术日臻完善，也趋于登顶。因为大胆的描述和直切的裸呈，阎连科的许多作品遭到批评和封禁，但是他也在试图寻找与这个世界和解的最好方式；如果他有幸找到一种微妙的平衡，或者收敛偏激的文学态度，他的文学之路或许更加行稳致远，文学荣誉可能也会结伴而至。

四、茅盾文学奖与当代长篇小说创作的得与失

作为共和国长篇小说最高专项奖励的茅盾文学奖已经评选十届，伴随新时期以来的文学发展走过三十多个春秋，总体来说达到了茅盾先生当初设立此奖的初衷，达到了鼓励具有中国作风和中国气派、为人民群众所喜闻乐见、具有艺术感染力的佳作的目的。每届评出的长篇小说即便有遗珠之憾，

但总是至少有一部代表文学界公义和读者呼声的“命定之作”出现在获奖名单上，使茅盾文学奖获得了其应有的公信力和影响力。

1.每一届的“命定之作”为茅奖赢得了声誉和权威

所谓“命定之作”，其实就是文学界早有公论且得奖呼声很高，虽然有一定的争议和讨论，但一定会在本届或下一届茅盾文学奖评选过程中进入榜单的长篇小说。第一届的命定之作是《芙蓉镇》，第二届是《沉重的翅膀》，第三届是《平凡的世界》，第四届是《白鹿原》，第五届是《尘埃落定》，第六届是《张居正》，第七届是《暗算》，第八届是《蛙》，第九届是《繁花》，第十届是《应物兄》。这些作品大都是存在一定争议，或专家认可市场反应平平，抑或是有巨大的读者群却被部分专家贬抑的长篇小说。但是争议或讨论让这些作品成为经典（《应物兄》是否能称为经典尚待时间检验），起码不会成为泛泛之作或平庸之作。

诚如前文分析的那样，《白鹿原》之入选茅盾文学奖是马克思主义理论家陈涌先生力排众议、全力推动和耐心说服评委的结果。可以说没有陈涌的力推，就没有《白鹿原》的得奖，而《白鹿原》如果流失于茅盾文学奖，就不仅仅是遗珠之憾的问题，而是中国批评界和主流文坛是否有公义和良知的问题。《平凡的世界》在当时的评论家看来是一部老套的“艺术性”欠缺的作品，但最终仍以高票入选就充分说明评委会不为一时文学风潮所迷惑而秉持公心的器量和眼界，也为茅盾文学奖赢得了尊重和威信。

2.茅奖对宏大叙事的过度强调造成某些遗珠之憾

当然任何奖项都不会照顾到方方面面，就像诺贝尔文学奖遗落了托尔斯泰和博尔赫斯一样，茅盾文学奖也有遗珠之憾；关键是为什么会出现这种遗憾，将来如何避免优秀的作品落选，这是要认真思考的问题。且看这串“遗珠”：《古船》《心灵史》《活着》《马桥词典》《丰乳肥

臀》《沧浪之水》《羊的门》《曾国藩》《炸裂志》《大秦帝国》。显而易见，过度强调宏大叙事和现实主义取向是造成遗珠之憾的一个重要原因。

作为一个国家政府奖，茅盾文学奖有自己的倾向性和意识形态属性是题中应有之义，不可也不必过分苛求，甚至诺贝尔文学奖也有自己的政治标准和不可撼动的铁条或铁律，比如作家不能对基督教不尊重（托尔斯泰在作品中对基督教颇有微词，诺奖评委不管他多有名就是不颁给他），不能歌颂和阿谀独裁者（博尔赫斯因公开支持军事政变者魏地拉将军和皮诺切特军政权，也断送了自己的诺奖机会）。茅盾文学奖毕竟是我国文学界公信力很高的奖项，而且在评选标准方面，明确提出“鼓励在继承我国优秀传统文化和借鉴外国优秀文化基础上的探索和创新”和“兼顾题材、主题、风格的多样化”，应该适当放宽艺术性探索的尺度的同时，在思想性方面也应该风物长宜放眼量。比如像《活着》这样的优秀作品，不能狭窄地简单地理解这部作品宣传“苟活思想”、色调灰暗，而更应该从艺术角度理解这部作品的积极性和正面价值，比如他歌颂了中国人的坚忍不拔精神，反映了中华民族一贯苦中作乐的积极乐观的生活态度，或者反过来说，《活着》像鲁迅《阿Q正传》那样，从客观上批判了国人的那种逆来顺受、与世无争的劣根性，唤起一种刚健有为的民族之风。就像当年面对疑惑和分歧，陈涌先生阐释《白鹿原》是一部社会主义之作那样，这样丰富的阐释和多样化的评论能将一部优秀的作品拉到茅盾文学奖的家族里面，让这个奖项更加异彩纷呈，百花齐放。

3.荣誉补偿奖和批评瞩目奖：第十届茅盾文学奖的得与失

梁晓声和徐怀中的《人世间》和《牵风记》既不是这两位老作家最好的作品，也不是近四年当代小说中最好的，2019年第十届茅盾文学奖的评委们给了两位老人最高的票数，除了体现茅盾文学奖尊重作家创作活动之外，还作为一项荣誉，适当补偿给当年遗落在茅奖之外的优秀作家。其实茅盾文学奖变成了一个补偿性的安慰奖并非自这一届开

始，自从这个奖牌颁给《你在高原》就已经暴露出端倪。茅盾文学奖什么时候变成圈内资深作家的荣誉奖了我们不知道，只知道王蒙的《这边风景》获奖一定具有这样的性质。莫言的《蛙》在2011年获得茅盾文学奖，翌年他便获得诺贝尔文学奖，虽然二者之间没有多大联系，但是确实能够看出茅奖评委的先见之明甚或是高瞻远瞩，倘若顺序颠倒过来，大家就会脸上无光或不能体现走向世界的胸襟和格局。

《应物兄》原本是一部不错的小说，起码在及格线以上，作者也下了功夫，写了政学两界的种种无聊和丑态，倒是让人解气，但是无奈吹捧过甚尤其是南方有的评论家无节操无下限地愚歌愚颂，一路鼓吹神吹，结果差一点将原本稳稳到手的茅盾文学奖吹黄，豆瓣上文青们只给了《应物兄》六点几分，评奖的时候以得票最后一名险胜。这就是我们文学界的现实生态，没有人缘不能成事，但是人缘太好也可能坏事。《应物兄》的获奖给那些写得好也深受评论家喜爱的作家一个警示，写作的时候还是悠着点，发表后离那些吹鼓手远着点——评论有风险，吹捧需谨慎。徐则臣的《北上》获奖不会出人意料，因为这部作品写得确实不错，当然你要说多好还真谈不上，但是才情、见识和创作力都达到一定高度这是确凿无疑的。问题在于徐则臣也属于写得好也被评论家追捧的作家，七零后八零后评论家尤其喜欢以徐则臣为题目做论文、拿项目、混头衔。其实值得徐则臣警惕的是，批评家的流量根本靠不住，这个变量实在太太大，大到水能载舟亦能覆舟的程度，评论家翻脸比翻书还快，就像郭敬明和韩寒这两位文坛的流量作家，当年吹捧他俩的评论家还在文坛上混，而且混得挺好，而他俩却早就成了明日黄花，早就被踢出文坛一样，教训值得汲取。第十届茅奖的黑马是陈彦的《主角》。这部作品的得奖起码传递这样一个正面信息：只要好好写作，有了优秀的作品，之前不在文学圈子的作者也照样获奖。

注释：

①此外，这个时期尚有周而复《上海的早晨》（第1部1958）、欧阳山《三家巷》（1959）、李英儒《野火春风斗古城》（1958）、冯志《敌后武工队》（1958）、刘流《烈火金刚》（1958）、知侠《铁道游击队》等经典长篇小说出版，以其通俗性和战斗性引起读者和社会关注。而此时大量的“革命英雄传奇”小说的出现，被文学史家称作对中国传统侠义小说、匪盗小说、才子佳人小说的“新的替代”。参阅洪子诚：《中国当代文学史》（修订版），北京大学出版社2007年版，第114页。

②上述观点参见陈涌：《关于陈忠实的创作》，《文学评论》1998年第3期。此文的发表不仅为《白鹿原》正名，而且也为中国当代长篇小说创作起到一个良性导向作用。文章中有一句话颇具振聋发聩作用：“《白鹿原》正面人物不太多，反面人物或者和革命疏远、在革命和反革命的对峙中保持中间状态的人物占了优势，这和作品的主题思想有联系。一部作品，是否真实反映现实，是否具有社会主义精神，关键不在这里。”摘自陈涌：《陈涌文论选》，人民文学出版社2009年版，第278页。

③莫言：《在写作中发现检讨自我——莫言访谈录》，《艺术广角》1999年第4期。

④《繁花》的艺术魅力不在于它的“旧”，而在于它的旧中有新。金宇澄说：“《繁花》带给读者的，是小说里的人生，也是语言的活力，虽我借助了陈旧故事和语言本身，但它们是新的，与其他方式不同。”摘自金宇澄：《繁花·跋》，上海文艺出版社2014年版，第444页。

⑤[法]巴尔扎克著，傅雷译：《幻灭》，人民文学出版社1987年版，第247页。

⑥年轻一代的作家如余华、麦家等人都喜欢博尔赫斯，终归是迷恋他那种写作方式的不落言筌，换句话说，在一个比较紧张的语言环境中如何自由地表达出想表达的东西而不犯禁，这是作家最苦恼也是亟待解决的问题。博尔赫斯给了他们经验，那就是进入“语言迷宫”。参阅余华：《博尔赫斯的现实》，《读书》1998年第5期；麦家：《博尔赫斯和我》，《青年文学》2000年第7期。

⑦麦家：《博尔赫斯与庇隆》，《花城》2013年第1期。

⑧莫言在《生死疲劳》的代后记中又说：“前几年写《檀香刑》时，我说是一次‘大踏步的撤退’。那次‘撤退’，并不彻底。这又是一次‘撤退’。这次‘撤退’得更不彻底。”摘自莫言：《小说是手工活儿——代新版后记》，上海文艺出版社2008年版，第542页。

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

（作者单位：中国艺术研究院）

当代长篇小说七十年：时代潮涌与审美嬗变

◎ 方维保

摘要：当代文学的前 27 年时期，长篇小说总体上都属于革命现实主义正典，对红色革命历史和现实的叙述，是其主流。新时期文学初期，知青小说、伤痕小说、改革小说，交织着个人情绪和历史冲动，其叙述呈现出审美的过渡期特征。20 世纪八十年代中期以后，伴随着寻根文学思潮，家族叙事、史诗性叙事勃兴。先锋小说在初始的实验之后，迅速与现实主义跨界媾和。以近现代中国历史为背景的长篇小说中，新历史主义的解构与传统历史叙事的建构同场并存。新世纪以来，迭次出现了官场小说、底层叙述和女性叙述潮流，以及以非虚构、日常化和神话幻想为主体的现代写作方式下的长篇小说。世俗现实主义一直是当代七十年长篇小说的美学主流。

关键词：当代长篇小说；审美嬗变；世俗现实主义；重建民族历史

长篇小说，在某种程度上，发生于对历史的模仿。中国当代长篇小说则缘起于当代中国作家对于中国历史的强烈的使命感和宏大历史的建构意识。长篇小说作为一种文体，一种政治历史寓言，与当代 27 年时期有着特别的契合性。

20 世纪五、六十年代，乃至七十年代的长篇小说，在总体上都属于革命现实主义的时代正典。按照文学史界一般的题材划分，可以归为历史题材和现实题材两大类。

革命历史小说，是这一时期长篇小说的主体。它主要表现中国共产党人的奋斗史，带领人民抗击日本侵略，打倒国民党反动统治的历史。这些历史题材，大多以近现代历史为线索，注重长时段的展现，在戏剧化的情节中，突出中国共产党人曲折的战斗历程，以及取得胜利的历史必然逻辑。诸如欧阳山的被命名为“一代风流”的系列长篇《三家巷》《苦斗》《柳暗花明》《圣地》《万年青》、梁斌的《红旗谱》《播火记》《烽烟图》、冯德英的《苦菜花》《迎春花》《山菊

花》等，都是一幅幅历史长卷。作者以激情的笔墨，书写了中国共产党领导人民走向胜利的每个阶段。自然流淌的时间逻辑，给这些小说提供了自然合理的运行结构。其中《新儿女英雄传》《吕梁英雄传》《铁道游击队》《敌后武工队》《平原枪声》《烈火金刚》《小城春秋》《战斗的青春》《风云初记》等，多以共产党抗日游击队战斗生活为题材的长篇小说，较多汲取了中国传统民间游侠文学的叙事方法，故事集合排列，章回小说的话语形式，人物具有侠义性格，风格夸张诙谐，故事性强叙事性弱、结构力弱，民间意识形态浓郁，中国作风显著。这类小说又多夹杂男女恋爱纠葛的故事，带有早期革命罗曼式的以爱情取舍隐喻意识形态立场的特点。其中的战争小说，多以重大战役为题材，诸如《铜墙铁壁》《活人塘》《红日》《保卫延安》《山呼海啸》等，则往往采取战役指挥员的视角叙事，突出对战役进程的宏观掌控，和战役场面的大手笔描绘。其中的表现地下革命斗争的小说，是 27 年时期革命历史小说的重要组成部分。诸如《红岩》《青春之歌》《野火春风斗古城》等，都表现了地下革命斗争事迹。有些作品设置了三角恋爱情节，具有革命罗曼式的特质。除了《野火春风斗古城》等具有比较明显的侦破文

学的特征外，《红岩》站在地下党的立场叙述，在戏剧化的映照中塑造了不同阵营中性格鲜明的人物形象。《青春之歌》主要讲述了一个小资产阶级知识分子在革命的血与火中，成长为革命战士的历程。两部小说，其叙述具有比较明显的知识分子话语特征。当然，如《青春之歌》这样的长篇小说以知识分子为叙述主体，展现其成长历程，在主要以工农兵为主体的长篇叙事中，更显示出格调的差异。我特别要提一下姚雪垠的长篇历史小说《李自成（第一卷）》，它是以明末农民起义的历史为题材的，这在那个时代极为罕见，但这部历史小说其基本的技法，以及场面铺陈，历史演进逻辑等，都是革命现实主义的，所以，虽然罕见，也并不奇怪。

中国当代文学研究界特别注意到了这些小说所具有的非常明显的历史功能，正如洪子诚先生所言，它主要在于论证新生政权的“历史合法性”。“它们承担了将刚刚过去的‘革命历史’的经典化功能，讲述革命的起源神话、英雄传奇和终极承诺。”^①当然，它同时也在通过小说的形式，塑造着中国红色革命的历史。当然，这种功能只有在21世纪初年的红色传奇热中，才能看得更清楚。但是，我特别关注的是这些历史小说的审美功能，集约化的权力叙事可能来源于茅盾《子夜》和蒋光慈《咆哮了的土地》所塑造的革命文学叙述传统，当然在当代我们又很容易看到苏联文学的魅影。这种叙事，大河流淌式的叙述气势，在审美上给予读者的是震撼性的精神洗礼。它极可能与古罗马的美学有着血脉关联。

在当代文学史的叙述中，对于27年时期的现实题材的长篇小说，往往只注意到农村题材的作品。而其实，这一时期现实题材的长篇小说，有相当部分是书写解放初期安定政权重建秩序的三个方面内容的，一个是解放军的剿匪，一个就是恢复生产，三是新政

权的民族团结问题。在剿匪方面，主要有曲波的《林海雪原》、李乔的《欢笑的金沙江》等。进入新时期后出现的《乌龙山剿匪记》等，延续了这些小说的革命战争传奇的主题和手法。因为《林海雪原》的成功，剿匪题材创作在文学史中的显示度就特别的高。在民族团结方面，共和国初期主要有一批少数民族作家所写的表现少数民族在共产党的领导下，与国民党残余分子，以及少数民族反动上层的斗争，如乌兰巴干的《草原烽火》、玛拉沁夫的《茫茫的草原》和李乔的《欢笑的金沙江》等。这部分小说，因为涉及边地民族历史和风情等元素，再加上国共冲突较量，以及剿匪等，叙述起来比《林海雪原》等都要复杂得多。讲述解放初期恢复生产战胜敌特破坏的作品，在共和国初期曾井喷式出现。草鸣的《原动力》、艾芜的《百炼成钢》、艾明之的《不疲倦的斗争》、李云德的《沸腾的群山》等，都是比较典型的工业题材长篇小说。这部分小说主要关注的对象，大多是重大民生和军工事业，比如矿山、钢铁厂、发电厂、水库等等。一般的情节都是这些事业单位，遭到国民党匪徒的破坏，一时很难恢复生产但又必须很快恢复生产；在恢复生产的过程中，工人和党的领导者内部的畏难情绪和先进思想之间形成矛盾，其中暗藏的国民党特务又想方设法搞破坏，最后在党的坚强领导下，先进战胜了落后，革命者战胜了敌特的破坏，使得矿山或工厂再次沸腾了起来。这部分小说，主要以恢复生产为主线，但也暗含了侦破反特叙事。后者在不久之后，被发展为叙述的主线，而造就了一批带有神秘主义倾向的侦破小说，如《一双绣花鞋》《梅花档案》，以及电影《国庆十点钟》等。

“27年”时期现实题材中最重头的是“三大改造”叙事。讲述农村的农业合作化运动的长篇小说，主要有柳青的《创业史》、赵树理的《三里湾》《灵泉洞》、浩然的《艳阳天》、陈登科的《风雷》等。《创业史》是由梁三老汉解放前造房失败说起的，当梁生宝当家走合作化道路以

后，新房才造了起来。柳青在叙述中有着鲜明的历史意识，他在新旧社会对比中，说明了农业集体互助对于农民的重大意义。而《三里湾》则主要集中于乡村能人的技术革新和旧婚姻的纠葛，历史意识的欠缺，导致了小说情节预设走向的逻辑性不足，以至于结尾难以收场。浩然写于六十年代的《艳阳天》，将解放初期的剿匪思维延用到了农村叙述之中。他在阶级斗争的框架下设置矛盾，两个阶级人物都非常鲜明，五十年代的中间人物消失了，而他特别将自然灾害写进故事之中，只不过他又有意将其与阶级敌人的破坏纠缠在了一起。这部小说的结构，较之于《创业史》和《三里湾》都要强悍，乡村地主的敌特化叙述，造成了小说叙述上的悬念，以及叙述的驱动力。这部小说继承了赵树理小说对于人物的脸谱化喜剧化描写方法，一想到马大炮和弯弯绕及其鬼心思，就让人忍俊不禁。《艳阳天》比较好地继承了前当代长篇小说的叙事策略，也就是说继承了丁玲的《太阳照在桑干河上》和周立波的《暴风骤雨》的侦破式的斗地主情节。高度掌控的叙述布局，使得长篇小说叙事显得特别的雄壮有力。无论是《艳阳天》还是《风雷》都对“自然灾害”有所表述。在“三大改造”叙事中，城市资本主义工商业改造的作品并不多，周而复的《上海的早晨》是最突出的一部。这部小说是新中国前27年为数不多的城市叙事之一。小说将工商业改造放到了“抗美援朝”的大背景下来展开，虽然有阶级斗争叙事，但是总体上还是比较克制的。小说对于工商业改造中多种历史和心理细节的叙述，具有很高的历史价值和文学价值。

现实是历史的延续，未来是现实的伸展。所以，所谓历史题材和现实题材，也都属于历史的范畴。当代前27年的长篇小说，具有强烈的历史建构意识和使命感。对于当代历史秩序的演绎，既有历史的再现，更充满了

历史想象的浪漫。有关历史的理论逻辑，在长篇小说的情节演绎中，得到了理想化的实验。强大的历史价值观，操控着叙述的趋势，也重构着历史生活的细节，而使其闪耀着理想主义的光芒。在小说的结构编码上，这些长篇小说都属于罗兰·巴特所说的“古典式写作”，其“唯一作用在于尽可能快速地把一种原因和一种目的结合起来”^②，这些长篇小说一般来说，都属于宏大叙事，是强大的意识形态气场下的内聚式写作的叙述表征。

二

新时期初期的长篇小说，以思潮性涌现的是所谓的“知青小说”“伤痕-反思小说”和“改革小说”。其中短篇的成绩比较突出，但长篇在数量虽不及中短篇，但其在叙述结构和价值表达上又与中短篇有所不同。

北岛的长篇小说《波动》可以说是新时期第一部长篇小说。据说该作成书于“文革”后期，但它真正“浮出历史的地表”却是在新时期之后。无论从哪个方面说，《波动》都属于知青小说。知青小说现在基本已经在文学史叙述中隐匿，但我认为，它是新时期初期最重要的文学现象。知青长篇小说，可以分为两个部分，叶辛的《蹉跎岁月》、张抗抗的《隐形伴侣》、梁晓声的《雪城》《年轮》等，大多是下放知青在农村的受难记忆；而路遥的《平凡的世界》则是回乡知青“向上走”的挫折经历，虽然二者都不乏苦难感受以及贵族气度，但又有所不同，后者显然有着更多的道德理想主义。亲历性和自传性，是知青长篇小说构思谋篇的基本方式。其主人公看上去非常类似于“五四”文学的毛头小伙子和疯丫头，但其实不然，这些人往往都经历了历史的大波动，虽然依然保持着某种固定的理念，但“谎花”的意象，正说明了一代人内心的焦灼和幻灭。以自我经历为资源的写作，最集中地体现在以“我”为中心的叙述策略上。此种现实主义叙述，往往使得自我内在意识表达不足，也使得对外在社会面的叙述也有限。而且，局限于自我的阅历资源，往往

使得情节结构松散，虚构能力虚弱。所以，尽管知青小说写了很多的悲剧，但又充满了甜腻的味道和社会学意义上的壮志豪情。

八十年代的知青长篇叙事，随着这批作家走入九十年代甚至新世纪，等到王小波写出《黄金时代》的时候，早年的多少带有些甜腻的记忆，则又化作恶搞式的自虐自嘲；等到老鬼写出《血色黄昏》的时候，当年的受难贵族的民粹派气节，已经化为血腥的记忆和历史的诅咒；等到叶兆言写出《我们的心多么顽固》《驰向黑夜的女人》的时候，当年的知青经历，也已经化为冷静的抒情记忆，甚至有点儿随风而逝的感慨系之了；而当叶辛再写出《孽债》的时候，保尔式的岁月蹉跎壮志依旧，更是化为了苦涩甚至自读。

但是，特别需要注意的是，知青作家及其被命名为知青文学的创作，在文学史上虽只不过是昙花一现，但知青作家及其创作却在新时期最具有持久性，他们是后来寻根小说的主体，也是后来现代派先锋小说家的主体。他们的创作青春一直到新世纪，下放乡村的记忆也依然在1950-1960年代作家的想象中回荡。

伤痕文学的长篇叙述，起源于“文革”后期的手抄本，如北岛的《波动》、张扬的《第二次握手》。进入新时期以后，则主要有李国文的《冬天里的春天》、莫应丰的《将军吟》、以及周克芹的《许茂和他的女儿们》等。这些小说大多叙述将军、行政干部、农民、知识分子遭受迫害的受难故事。戴厚英的创作，如《人啊，人！》《诗人之死》等，具有自叙性和辩论的叙述特征，稀薄的情节和热烈的议论，使得其更像是社会思想论文而不是小说。《许茂和他的女儿们》由众多人物而构成叙述的列阵，通过人物的遭遇，在启蒙的意义上披露了特殊年代人民的苦难。《将军吟》讲述了将军在“文革”中遭受迫害的故事，及其抗争，做了一次叙述的忠诚之旅。伤痕长篇小说

的最为重要的作品是《芙蓉镇》，其站在当时的时间点上，回溯式地将整个前27年的历史纳入了表现的视野，在一个时段的整体中，展现了历史的摇摆动荡，以及给普通人所造成的磨难。长时段的历史对于小说的结构具有拓展作用，尽管作家采用了块状组合的《茶馆》模式，但历史的壮阔感和个体人性发掘的深度，以及客观化的叙述，都突破了伤痕文学惯有的一时、一人、一事的空间局促和情绪化自述的藩篱。伤痕小说，从来就不是单纯的受难情绪的简单宣泄，历史的反思，渗透于伤痕话语之中，自然不乏鲁迅风格的国民性批判思想，但也主要局限于政治文化层面。

总的来说，知青长篇和伤痕长篇，似乎让人有点重回“五四”抒情时代的感觉，浓烈的情绪冲撞着固有的革命现实主权利结构。尽管有些作品中依然充斥着革命现实主义的政治论辩和叙事逻辑，但也意味着新的价值和叙事理路的萌生。在论述伤痕叙事的时候，我不能不提及王蒙在新时期初期出版的写于五十年代的长篇小说《青春万岁》，那是那一代人用“幸福的璎珞”编织起来的青春梦幻，当然也是新时期伤痕文学的极好的反衬，虽然它只昙花一现。

知青文学和伤痕反思文学都是面向过去的追忆，而改革小说则是面向未来的想象。改革叙事长篇是在短篇小说《乔厂长上任记》之后作家历史思考和艺术思考自然深化的结果。张洁的《沉重的翅膀》、李国文的《花园街五号》、柯云路的《新星》、张锲的《改革者》、焦祖尧的《跋涉者》等改革长篇小说，虽然也涉及到一些具体的生产经营的细节，但主要的还是政治小说；官场中的两条路线（改革者与保守派）之争，是小说叙事的主线，也是小说基本的矛盾冲突，也是其长篇叙事的基本框架。假如说改革小说中的短篇大多写出了改革的豪迈及其成功的喜悦的话，那么长篇改革小说则由于将“改革”放到了长时段的历史进程中去考量，悲剧性的历史认知往往导致其叙事以悲剧收尾。改革长篇小说奉行的是宏大叙事，当代宏观意识形态在结构运行中调控着情节

的走向，也决定着其所塑造的改革人物具有权威性。改革题材的长篇小说虽然改变了革命现实主义的“大团圆”结局，但它丝毫没有改变其集约化的叙述结构。改革小说，具有强烈的道德理想主义色彩，它与五六十年代长篇政治叙事，有着一脉相承的联系。改革小说，虽然在八十年代中后期退出了文学史叙述焦点，但其叙述的深化并没有停止。改革小说的宏大叙事，属于历史范畴，为后来寻根长篇的叙述结构奠定了基础。改革长篇虽也是激情洋溢，但其与带有一定的个人化倾向的伤痕叙事和知青叙事，毕竟有着较大的差异。

假如将新时期初期的伤痕长篇小说和改革长篇放在一起考察，虽然他们对社会历史时间的表现有所差异，但是，在叙事结构上，它们基本都承续了前27年时期的宏大叙事的某些方面，呈现出过渡期政治文学叙述的一般性特点，好—坏/善—恶的道德二元对立模式，是长篇小说设计矛盾冲突，确定情节走向和营造人物形象的基本方式。无论是情节结构和人物形象，都保持着典型化话语的风格。它们依然是五六十年代革命现实主义叙述构架的延续。若是从历史价值的层面来看，它们也普遍地带有对于新时期历史合法性论证痕迹。而从文学发生学的角度来看，新时期的所有在题材方面的先锋尝试，都是从短篇小说开始的。

三

在中国当代文学史的叙述中，有关寻根文学，我们很少提及长篇，但寻根文学的文化开掘，对九十年代以后的长篇小说创作，形成了巨大的影响，尤其是对其话语的非政治化和结构的铺展方面，更是为小说叙事开辟了新的天地。寻根文学具有显著的文化论争性质，及至九十年代，长篇历史文化叙述开始超越文化论争，进入了一种较为自由的

书写状态。当代文学从政治走向了文化，从主题返回了叙述本体，其波澜所及至于新世纪。

历史文化的长河叙事，主要发生于20世纪九十年代。陕西作家群，基本可以定义为一个长篇小说作家群。影响最大的，当然是贾平凹。贾平凹在九十年代到新世纪一直保持着旺盛的创作力。他的长篇创作的成功始于《浮躁》，在貌似改革题材之下，讲述了古老的家族文化在当代的演变。他特别受到关注的当然是《废都》。《废都》所讲述的西京知识分子的颓废故事，曾经受到批评家的高度评价，而我私以为，这部小说还是旧式小说的调子过于浓重，叙事上也缺乏创新之处。贾平凹后来创作的《高老庄》《白夜》《古炉》《山本》等，自始至终在恋古的路上走，虽然他的创作都是现实主义题材，但神话和鬼话材料已经深深地沁入了他叙述的骨子里。我并不特别欣赏贾平凹小说的过度浓重的旧知识分子气息，但我却非常佩服其脱胎于传统笔记的叙述功力。对于家族历史叙述得最为惊心动魄的当然要属陈忠实的《白鹿原》了。它以白鹿家族的内部矛盾为线索，将白、鹿两家的矛盾，放到近现代动荡的政治背景下，并利用神话、鬼话等民间文艺资源，追溯家族的神秘起源，隐喻家族失魂落魄的现实。在家国同构的逻辑框架下，《白鹿原》很显然就如同它的题记所言，是一部民族秘史。山东作家群是可以与陕西作家群比肩的。莫言早年的短篇小说非常精粹，他操作长篇小说让他的魔幻更加的历史化了。他的长篇小说，诸如《丰乳肥臀》《檀香刑》《蛙》等，在大历史的视野中，充分运用了民族文化资源，并汲取了现代主义文学营养，其叙事既联系着大河奔流的民族集体记忆，又有着极为张放的个人化特色。我特别喜欢将莫言的长篇与贾平凹的长篇放在一起比较，莫言的长篇具有历史纵深感，以及由历史而来对于现实政治的强烈介入，而贾平凹的小说则基本局限在文化史以及现实政治层面，更突出历史文化的风俗性；莫言的长篇小说是热血沸腾的浪漫叙述，而贾平凹的叙述更多的是乡村算命先生的阴冷。山

东另外一位长篇小说作家，是张炜。他的《古船》《九月寓言》《家族》以及新世纪出版的《你在高原》，基本都在流浪的线索里，追述了家族的历史。莫言小说骨子里是水浒的匪气，而张炜的小说更多的则是儒家的暮气。阿来的《尘埃落定》也如大多数寻根长篇小说一样，以近现代历史作为叙述时间，将类汉族家族文化的土司制度作为叙述的内容，在历史的流变中，讲述了土司制度的兴衰。土司制度既是一种政治制度，也是一种家族制度。假如说《白鹿原》主要解读了家族文化的衰落的话，而《尘埃落定》则更多地是在政治制度上为土司制度奏响了无可奈何的挽歌。此外，霍达的《穆斯林的葬礼》、张承志的《金牧场》等也都是表达文化寻根的不错的长篇，前者在当代历史的大背景下，表现了穆斯林的历史感伤；而后者则渐入对穆斯林的信仰阐释。韩少功的《马桥词典》采用词典的形式，所写出的湖南地方“晕街”在特定历史时期的方志。小说具有很强的地域性，形式也非常地新颖别致。

家族叙事是“中国故事”的题中之义。除了张炜、莫言的家族长篇小说外，还有高建群的《最后一个匈奴》、刘恒的《苍河白日梦》，以及书写都市家族命运的王晓玉的《紫藤花园》等。由《白鹿原》而开启的家族叙事大潮，及至新世纪依然没有任何减弱的迹象。刘醒龙的《圣天门口》讲述了几个家族在近现代革命风暴潮中的分化。这部小说所叙述的历史时段并不是很长，但其对于现代革命史的叙述，却极具民间色彩。浓郁的汉楚文化特色，使得这部小说显得非常的奇异。格非的“江南三部曲”——《人面桃花》《山河入梦》《春尽江南》，写出了三个时代里知识分子的梦想和社会实践，构筑了近现代以来知识分子的精神史。黄复彩的《红兜肚》叙写了朱氏家族在近代历史中的式微和家族传承焦虑。而季宇的《新安家族》则在政治层面

讲述了皖南程氏家族在近代历史中的商战和民族主义冲动。郭明辉的《西门行》讲述了一几位大家族出身的知识分子的思想蜕变。葛亮的《北鸢》在大时代的宏阔背景中，讲述了襄城商贾世家卢家和没落士绅冯家，在历史沧桑中的命运变迁。刘震云的《故乡天下黄花》更是讲述了由一场凶杀而引起的两个家族的权力之争。徐则臣的《北上》也在历史和当下的切换中，讲述了运河之上几个家族的百年秘史。这些长篇小说普遍喜欢表现家族文化在革命风暴中的嬗变，以及人物的命运变迁。特别是塑造了一系列不同于五六十年代的革命者形象，和与理想主义相去甚远的革命者的革命故事。近现代历史中知识分子的对于精神世界和社会理想的探索，一直是这类长篇的主题。

新世纪以后的家族叙事，与八、九十年代的寻根家族叙述，有着显著的不同。作家不再局限于“启蒙”和“反启蒙”的理论争辩，而是更多地将家族命运放到历史长河里去展现，同时，在表现家族命运的时候，加入了近现代民族国家的政治纠葛以及家族恩怨和情爱纠缠。这些小说不再沉闷于家族风俗的堆积，而是有着更为流畅的叙事和更强的可读性。从小说叙述的角度来说，近现代历史也往往成为长篇小说的叙述手段。

寻根长篇叙事发展至九十年代，其中一部分演变为生态主义主题。姜戎的《狼图腾》以狼与人的冲突作为运思的基本模式，通过纪实的叙述，展示了狼性，极端强调了“反文明”的原始主义和弱肉强食的自然进化价值观。类似的当然还包括贾平凹的《怀念狼》。当然《怀念狼》没有《狼图腾》那么的激进，它有着以原始主义的狼性匡复和拯救现代社会的热切期望。沿着这种生态主义的灰阑，在新世纪的时候，我们会赫然发现迟子建的《额尔古纳河右岸》，实际是在天地人一体的观念下，表现了原始鄂温克人生活形态在现当代历史中的演变。生命形态呈现，多于对历史的强劲表达。阿来的长篇小说《空山》和《瞻对》，已经消解了当年的历史介入热情，而逐

步地佛化，在手法上走向非虚构化，作者通过日常叙事，展现了“奇异的经验”。

启蒙主义叙述在寻根反思文学中，从来就没有真正缺席过。在九十年代后的文化反思浪潮中，出现了一大批书写病态人生和社会意识形态的长篇小说。延续张爱玲的传统，揭示女性病态人格的小说，主要有铁凝的《玫瑰门》《大浴女》、王蒙的《活动变人形》等。这些长篇小说大多以近现代和“文革”时期为背景，书写家族内部女性在男权和政治的双重挤压下的心理畸变。它们继承鲁迅的国民性批判传统，又受到欧美文学，诸如米兰昆德拉影响，揭示社会文化病态的长篇小说，虽然不多，但特点明显。赵玫的《朗园》（1994）虽然不比阎连科的荒诞和土气，但对于血缘家族荒诞性所做的揭示，也可以说怵目惊心。李佩甫的《羊的门》总是让我想起茨威格《动物庄园》的构思方式，这样的小说具有强烈的国民性批判意识。隐喻性的村庄，也带来了空间的逼仄。类似的当然还有阎连科的《日光流年》《为人民服务》《受活》《炸裂志》等“恶托邦”叙事。在这些被称为“怪诞的现实主义”的长篇里，可以见到非常明显的茨威格的叙述风度。作家极度逼近现实，并采用了变形书写的方法，夸张地表现了一个时代的荒诞和黑色幽默，写出了中国乡村的艰辛和苦难，写出了特殊年代国人的精神畸变和人性困境。毕飞宇的《玉米》虽然叙述并不如阎连科那样的密集，但他也通过叙述几个乡村妇女在“文革”时期的婚姻故事，揭示了残酷的乡村政治与善良女性的人性畸变，读来令人感伤。毕飞宇的长篇小说善于以人物传记的形式，构成叙事脉络，其叙事虽然简单，但叙述语言非常地有劲道，而且趣味盎然，但也不乏启蒙的峻急和割切。

这类长篇小说，其叙事时空一般都是凝固的，人物也大多具有符号化的抽象性，而整体叙事更具有鲜明的象征性。其文化启蒙

具有政治和文化的双重功能，当然也介入存在主义意义上的对于存在的思考。但这类长篇叙事由于文化环境的影响，正有着式微的趋势。

四

先锋小说在九十年代走向了长篇叙述。在某种程度上来说，现代主义诸如意识流手段、马尔克斯的魔幻手法，以及表象的无意义堆积策略，并不利于长篇小说的结构。但残雪居然出版了用破碎的梦魇构筑的长篇叙事，她的《突围表演》不能不说是一大成就。北村的《施洗的河》、格非的《边缘》、吕新的《抚摸》和高行健的《一个人的圣经》都可以视作先锋长篇的经典。现代主义长篇小说深受马尔克斯《百年孤独》和博尔赫斯的影响，注重魔幻空间的营构和叙述功能的彰显，在语言学的层面突出语言符号对于意义的建构。这是对传统的时空逻辑的反叛。

实践证明，纯粹的先锋和意识流，在中国当然水土不服。所以，残雪式的极端实验，很快就走向了消解。昙花一现的命运，促使先锋派小说家，不能不将现实主义和现代主义进行跨界糅合，而创造出一种具有本土化味道的现代主义创作。在总体上，具有极端实验性质的先锋长篇并不多，大部分先锋长篇，如余华的《在细雨中呼喊》、潘军的《风》等那样，虽然都采用了黑泽明式的多重叙述组合的方式，或鬼魂叙述的方式，制造了一些复调或迷惑，但总体上并没有构成真正的“叙述迷宫”。他们只不过是将其对于历史的怀疑主义和解构欲望，通过藏头抑尾的方式隐晦地表达出来而已。熟悉当时文化背景的读者，其实是很容易窥破其中三味的。余华的《活着》可以说是先锋派转型的标志。此部作品以清晰的历史流程，作为一个叙述线索，在大河长流的叙述流程中，展现了历史中个体命运的多舛。以至于，余华后来的《许三观卖血记》都让读者感觉到太老实了。

新历史主义小说，我向来将其视作先锋小说的一部分来看待。格非的《敌人》、苏童《我的

帝王生涯》、叶兆言的《半边营》、莫言的《生死疲劳》《蛙》《丰乳肥臀》《檀香刑》等，都采用了消解中心和重构历史的方式，来完成对历史的虚构。新历史主义既是一种价值观，也是一种叙述方式。由于特殊的历史语境和文学语境，他们普遍采取了现代主义的手段，当然也包括传统的侦破悬疑小说的叙述方式。传统的历史小说对于历史（已经建构起来的），采取的是信任主义的态度，而新历史主义小说则采取了怀疑主义的姿态，通过对历史链条中的偶然性事件的叙述，在解构的同时表达了历史的神秘和不可知。传统历史叙事中的悬疑在新历史主义小说中变成了多疑，可信性叙述变成了不可信叙述。这是另一种宿命式的叙述。当然也是一种新的叙述逻辑的展开方式。它摒弃了反思小说的理论化话语，在文学修辞的层面上，建构了对于历史的深度反思和价值重构。

新历史主义小说的初期，其叙事结构破碎，故事线索令人眼花缭乱。但也正在对于历史的重述中，慢慢呈现出线索性和叙述的故事性。苏童的《米》通过五龙的故事，重写了普通人“仇恨和报应”的连环命运。刘震云的《故乡天下黄花》通过家族仇恨的叙述，在侦探小说的悬念中，突出了历史的偶然性，重新诠释了故乡的意义。李锐的《旧址》和《银城故事》也是以现代革命史为背景，展现了大家族人物在历史的漩涡中，其所遭遇的历史和信念的幻灭。新历史主义叙述在新世纪依然充满了反思和揭秘的热情。在叙述策略上，也不再是张爱玲在《赤地之恋》中平实的现实主义的策略，而是多种手法并举，特别是运用了现代主义的手段。如《生死疲劳》《软埋》等，都运用了佛本轮回故事套和马尔克斯的魔幻手法；而《大风》《黄雀记》都从精神病人的视角切入历史生活的精神肌理，变形和魔幻依然是他们所热衷的手法。在新历史主义初期，长篇历史小说

洋溢着形式造反的热情，但进入新世纪之后，历史记忆叙述中，更多洋溢着犹豫和忧伤。

史诗意识是中国当代长篇小说叙述的一大突出特点，在九十年代以后呈现了新的特点。王安忆的《长恨歌》通过一个女人的个人史，讲述了上海这座城市的精神史，从民国风情的都市到革命时代的政治化生活，王琦瑶用自己的生命历程，诠释了历史。假如说《长恨歌》还是老老实实在的生活和精神传记的话，严歌苓的《扶桑》《小姨多鹤》《第九个寡妇》《陆犯焉识》《妈阁是座城》《一个女人的史诗》和《芳华》等，似乎书写了女性在近现代的受难史。但严歌苓所书写的不仅是“女性史诗”，在女性受难的背后，在她们的坚韧和善良的背后，是现当代历史波澜的一个又一个浪头。严歌苓善于运用传统现实主义的单线索人物叙述的方式，来讲述女性的受难史和苦斗史，她非常会讲故事，也非常会煽情，她能够用她荡气回肠的故事抓住读者感动的神经。叶兆言也写了许多以现当代历史为背景的长篇小说。他的《一九三七年的爱情》《我们的心多么顽固》《驰向黑夜的女人》等，将曲折的爱情放到民国或“文革”的历史中，优雅地讲述历史动荡中人物的爱情故事。李凤群在“70后”女性作家群中，是为数不多的具有史诗意识的作家。她的《大江边》《大风》《大野》等长篇小说，在宏阔的历史视野里，用浸透着江水的甜腥味道的神奇语言，讲述了江心洲人民（特别是女性）在历史的动荡波澜里的苦难生存状态。相较于张承志早年的《北方的河》中的对于“北方的河”抽象叙述，她对于长江及其社会文化生态有着更为细腻入骨的叙述，女性的冥想使得其小说在文化的深层与楚巫文化有着血脉的连接。

新时期史诗性长篇小说，对于历史叙述的范围主要在于近一百年的历史，也就是从晚清到民国再到当代70年。创作主体对历史记忆的打捞，其价值是多元和复杂的，其表现手法也丰富而多元。在他们的历史叙述中，有反思，也有记忆，当然也有着浪漫和感伤。这种史诗性叙述建构，

有民族集体记忆的冲动，如《白鹿原》，但更多地是从个人的角度书写大历史对于个体的影响；所写出的历史也更多的是个人化甚至私人化的历史。他们所讲述的历史，可能有真实的历史背景，甚至真实的历史依据，但更多的时候，他们所讲述的历史是主观的、想象的。

在新历史主义甚嚣尘上的时候，传统的历史叙事一直在社会接受层面占据着主导地位。凌力的《少年天子》、熊召政的《张居正》、陈所巨与白梦的《父子宰相》，尤其是二月河的《雍正皇帝》《康熙大帝》，以及唐浩明的《曾国藩》等传统长篇历史叙事，被改编为电视连续剧，在主流意识形态的鼎力支持下，成为社会大众的历史教科书，消解着新历史主义的建构成果。在历史建构主义的宏大叙事中，徐贵祥的《历史的天空》以与以往革命文学不一样的笔法，重建了一个个生动鲜活的革命战士的形象。李準的《黄河东流去》以抗战时期“黄河花园口决堤”为背景，写出了中华民族在大灾难到来时的自强不息、自我牺牲、谦恭忠贞的文化品格和坚忍不拔的精神。在茅盾文学奖中，传统历史叙事所占的份额，也是比较大的。

五

女性主义的叙事表达，是新时期以后长篇小说的重要方面。大批的女性作家的创作，给长篇小说的叙事带来了不一样的经验。

“50后”“60后”女性作家，她们大多在新时期初期就登上文坛。无论是知青小说还是伤痕小说和改革小说，都不乏女性创作。但要说女性意识的崛起，则主要在九十年代。在她们的叙述中，女性政治权力意识一般都比较强。张洁的《无字》、铁凝的《无雨之城》等小说，都讲述了女性在爱情婚姻以及家庭中的孤独，一方面对女性的人生提出自省，另一方面站在女性的立场上对男权制度

提出了抗议。在叙事上，它们也都延续着传统的叙事方式。徐小斌的《羽蛇》（2004）是一部比较典型的女性主义文本。她通过一个家族五代女人的命运故事，张扬了一种女权主义意识。当然，这一代作家的女性叙事，在九十年代以后，也注入了消费性的叙事元素。张抗抗的《情爱画廊》《作女》、池莉的《来来往往》《口红》等，在传统的思维模式里，讲述了一个具有消费性的曲折的情爱故事而已，并没有多少女性主义的意识形态价值。王安忆的《纪实与虚构》则通过板块组合的方式，即纪实和虚构交叉排列的方式，来展现人类的命运，羞羞答答地“论述”历史与现实之间的关系，也论述了语言学意义上的纪实与虚构的关系，当然也论述了女性与家族的关系伦理。在传统的认知里，女性对于长篇叙事的结构能力比较弱，但实践却证明，有许多女性作家对于长篇架构的搭建，同样强悍有力。

九十年代以后的新生代女性作家的长篇小说，其叙述话语发生了明显的变化。林白的《一个人的战争》和陈染的《私人生活》的个人记忆叙述，看上去与“五四”的抒情叙述有着相似之处，其实有着很大的不同，女性身体隐秘感受的凸显，为长篇小说带来了新的叙述体验。卫慧的《上海宝贝》，其实是一个很平淡的都市女性与性有关的消费体验，它通过符号性人物表达东西方文化“杂交”的主题，其实很浅薄而无聊。

现实题材的长篇小说，在九十年代以后，主要以关注官场生态和叙述底层人民的生活为主。说到官场叙事，从数量上来说，当然蔚为大观，有诸如周梅森的《以人民的名义》、张平的《抉择》《国家干部》、王跃文的《梅次故事》、陆天明的《苍天在上》《大雪无痕》等。大量的官场叙事，重在表现官场的权力斗争，但官场叙事中的反腐叙事，又以正邪来构筑矛盾冲突的不二法门。官场叙事中的一部分，将官场与黑社会以及黄赌毒犯罪联系起来，从而将故事讲述得特别的复杂和戏剧性。在这一大批官场叙事中，要特别提及的是王跃文的《国画》和许春樵的《放下武器》。

在大量的官场工作手册式的文学叙述中，《国画》和《放下武器》比较早注意从人性的角度，而不是厚黑学的价值立场，去剖析和演绎官场人生和体制黑洞。在叙事上对于猎奇式的低级趣味的脱离，让这些小说远离了发端于近代的黑幕小说的叙述恶俗。

而源自于“现实主义冲击波”的底层叙事，首先应该被提及的是刘醒龙的《天行者》。其对偏远山区小学教师的叙述，充分展示了底层人民的苦难，但其又有着“分享艰难”的承担精神。贾平凹的《秦腔》和《高兴》都讲述了城市底层农民工的生存状态和悲喜歌哭。许春樵的《屋顶上空的爱情》《男人立正》同样聚焦城市的底层，有从乡下进入城市的知识分子，有城市中土生土长的工人和生意人，他们秉持着道德理想主义，为了完成对于女友或债务的承诺，而九死一生。而他的《酒楼》则讲述了底层知识分子在实现自己理想的过程中受挫，以至于道德人格转向的问题。毕飞宇的《推拿》主要讲述了深处社会边缘的盲人推拿师的生命历程。何世华的《陈大毛偷了一支笔》《沈小品的幸福憧憬》看上去是讲述“留守儿童”的故事的，其实，他所诉说的是底层社会所面临的生存危机，以及为最基本的“幸福憧憬”而付出的惨烈代价。郭明辉的《老板娘》、李圣祥的《李木匠的春天》等，也都讲述了“改革”所带来的普通人的生活嬗变和生命波澜。当然，这些小说不再拘泥于政治理想主义，有着更多的关怀底层的人道主义温情。这种对于底层社会的表现，甚至延伸到年青的“80后”作家的笔端，如孙睿的《草样年华》以很好的语感，讲述了城市青年如草般的悲喜年华。

作为底层叙事之一翼，在九十年代的长篇小说创作中，王朔不属于新生代，但他的中短篇小说以及长篇小说《我是你爸爸》对于何顿等人的创作是有启发作用的。新生代小说家中的何顿，他的《我们像葵花》《就这

么回事》，与朱文的《什么是垃圾，什么是爱》，以及后来慕容雪村的《成都，今夜请将我遗忘》等，都延续了底层人物“颓废”的主题，以及写实主义的基本理路。这种叙述与充满道德理想主义热情的许春樵等人的叙述形成了对照。

平静的波澜不惊的日常化叙事，是新世纪长篇小说叙事的一大特点。付秀莹的《陌上》以我的感受来叙述乡土人民的生活状态，日常的喜怒哀乐，以及“我”对于故乡的回归感受。风俗画表现，是这一时期的特点，不仅是现实的也包括历史场景中的风俗画面。葛亮《北鸢》的风俗叙述，细致入微，宛若一幅民国时期的“清明上河图”。徐则臣的《北上》一方面通过人物漫游中的所见所闻，展现了大运河两岸的风土人情，另一方面又透过考古现场的回溯，来追忆运河由盛转衰的历史，从不同角度记录了从扬州到北京一路上的人物和文化习俗。金宇澄的《繁花》所讲述的虽然只是都市社会鸡毛蒜皮的琐碎故事，但小说语言的简短清脆、带有吴方言味道的叙述，成就了它的文体小说的风格。

新生代的小说家，他们讲述的方式更加丰富多样，他们以多重视角的切入，以影视镜头的表现方式，以马尔克斯式的叙述，来表现现实社会、人文历史和人生百态。孙慧芬的《寻找张展》用“我”“儿子”以及张展自己等具有不同社会身份的人物对张展的“寻找”，勾勒了一幅底层社会众生相以及他们的成长史。艾伟的《越野赛跑》以放纵的孩子式的想象方式，跨越30年时间，讲述了政治年代和经济年代人们的生存境况，小说带有魔幻现实主义特色。鲁敏的长篇《奔月》运用精神分析的人格分裂理论，在两条线索中，在神秘主义的通灵层面，讲述了现代人的逃离和回归。他们所塑造的人物，大多是凡俗的小人物，很少会出现五六十年代和九十年代文学中的卡里斯马形象。他们的小说涉及历史，但一般来说，宏大历史皆是叙述背景，他们更多地叙述个人的成长及个体经验。他们对于社会的叙述，不再是宏大政治历史层面的责任，而更多

地是个体人性意义上的道德良知。在新世纪之后的长篇小说，已经进入罗兰·巴特所说的“现代式写作”，也即一种发散式写作。除了少数主旋律小说外，散点透视或非纪实式的历史现场呈现，渐渐成为长篇叙事的诗学主流。那种被我称为“帝国符号”的庄严肃穆的长篇叙事^③，可能风光不再。

网络是九十年代以后繁殖长篇小说的重要场域。如蔡智恒的《第一次的亲密接触》、今何在的《悟空传》，以及安妮宝贝的《彼岸花》，以及后来的许多玄幻和盗墓小说，如《鬼吹灯》等。从网络文学而纸面化的长篇小说，如刘慈欣的《三体》，则进入玄幻时代。

当代长篇小说在五六十时代，也即“十七年”时期出版的数量比较大，时间也比较集中。到了新时期，进入九十年代后，再次呈现出爆发式的增长。而无论哪一个时期，世俗现实主义一直是它的主流。在这长达七十年的历史中，长篇小说一直以历史，尤其是近现代史作为想象的着力点。具体而言，前三十年主要是以革命现实主义为基调，而后四十年则有着回归传统现实主义的倾向。前三十年，典型化和建构

主义是其主要叙述方式和价值基点；而后四十年，则融入了现代主义的叙述手段，有诸如意识流、超现实主义、影视镜头和电影故事的编码等多种叙述方式，但其自始至终没有脱离近现代中国历史与现实的原点，诸如新历史主义、女性主义，以及新左翼意识形态，都对新时期长篇小说的叙事和价值，产生价值上的冲击，但重建民族历史长河的叙述豪情却一点也没有变。

注释：

①黄子平：《灰阑中的叙述》，上海文艺出版社2001年版，第2页。

②汪民安：《谁是罗兰·巴特》，江苏人民出版社2005年版，第39页。

③方维保：《长篇小说的文体生成与当代长篇小说的美学主流》，《扬子江评论》2019年第4期。

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

（作者单位：安徽师范大学文学院）

新中国七十年的女性文学创作及其审美特征

◎ 唐晴川

摘要：文章以历史发展为前提，以文学的审美价值论为基础，回顾新中国七十年中国女性文学的发展轨迹，并对其中代表性的文本展开具体分析，概括其独特的艺术创造特点和文学史价值；辨析女性文学创作与时代氛围、社会状况及主导文化理论资源之间的关系，从而对当代女性文学创作做出整体上的把握和梳理。

关键词：新中国七十年；女性文学；女性创作；审美特征

20 世纪是女性文学崛起和空前发展的时代，女性文学创作呈现出一派多姿多彩的繁荣景象。千百年来，世界上各个民族、各个国家在许多方面的情况不尽相同，但在性别结构上却有着惊人的相似。女性在生活场景中无处不在，但在历史叙述中，女性却是永恒而沉默的“他者”，这一不平衡的性别定位，长期以来一直被认为是最正常状态而未受到过质疑，同样，女性文学创作也总是处于一种被男性中心文化所遮蔽的境地之中。辛亥革命和五四新文化运动，掀开了中国历史崭新的一页。辛亥革命推翻了中国最后一个封建王朝，结束了中国长达数千年的封建君主专制；而“五四”新文化运动则以人性的解放为标志，使女性从混沌的文化无意识的深处浮出历史的地表。20 世纪上半叶，“中国新文学史上第一个女性作家群的集体突击，整体性地完成了中国女性文学的奠基工程，并成为女性文学的第一座高峰。”^①新中国成立 70 年以来，随着历史的进步和社会的发展，女性文学得到长足的发展，尤其是 20 世纪 80 年代以后，随着改革开放的深入和社会转型的激荡，真正个人化的女性话语的价值得以日渐凸显，女性文学在更高的层面上触及和深入到女性解放这一使命高度，并在艰难的发展中逐渐形成自己别具一格的审美品格。下面我们

就将新中国 70 年以来的女性文学放置于它所产生的社会和历史背景中来加以分析，客观地描述其发展状况，概括与总结其独特的审美价值，从而对建国 70 年以来的女性文学创作做出整体上的把握和梳理。

一、“十七年”女作家的“超性别”创作

新中国成立后，我国妇女获得在经济、财产、身份上与男性相平等的地位和权利，“妇女能顶半边天”的口号，不仅显示了男女平等的社会需求，更体现了劳动的意义。在文学创作领域，建国后的女作家不再是“五四”时期散兵游勇的状态，而是有组织、有计划、有纲领地进行创作，她们怀着对革命、对社会主义事业坚定信仰与热忱，将激情的笔墨挥洒在新中国的大地上，谱写出具有鲜明政治色彩与时代气息的英雄赞歌。作品主题主要集中在反映抗日战争和解放战争的斗争生活与描绘社会主义新生活这两个方面，杨沫的《青春之歌》、茹志鹃的《百合花》、菡子的《万姐》、刘真的《好大娘》、李伯钊的《女共产党员》、袁静的《红色交通线》、葛琴的《海燕》、李建彤的《刘志丹》等小说，以细腻的笔墨再现了战争岁月的艺术画卷；而在展现社会主义新生活的创作题材中，反映农村生活的小说占据主流地位。例如，柳溪的《挑对象》《张秀英》《春》《兰香的故事》等小说，塑造了一批

生动鲜活的农村妇女形象，陈学昭《土地》《春茶》描绘了社会主义新农村的景象，菡子将自己的所见所闻与真情实感凝结成了反映农村新面貌的散文集《初晴集》，黄宗英描写北方原野与江南水乡的《特别姑娘》《小丫抗大旗》等作品成为新中国报告文学的扛鼎之作。描写工业题材的作品虽然不多，却颇有分量，草明的《乘风破浪》《火车头》、江帆的《女厂长》等小说都反映了新中国工业战线的情况。擅长描写知识分子题材的宗璞创作了《红豆》《知音》《林四翠和她的母亲》等一批反映知识分子生活和校园生活的小说，白朗的长篇小说《在轨道上前进》则表现了抗美援朝前线的战斗。

总的来看，建国后女作家的文学创作取得了较大的成就，她们自觉地扛起时代的重任，以积极的精神面貌与崭新的创作风格为新中国社会主义事业的蓬勃发展讴歌、献礼。表面上看，女性作家群体创造出的“女性形象”与男作家笔下的“女性形象”并无二异，但文本最终仍遗留下某种隐性的“女性痕迹”，呈现出“既是高度‘一体化’的，又是充满‘异质性’的，是一体与异质的复杂缠结”^②的态势。具体来说，有以下两个较为明显的特点：第一，女作家擅长的从心理与情感的层面展开叙事。以茹志鹃的《百合花》为例，这篇反映战争生活、意识形态色彩鲜明的小说，因凭借女性对爱情、亲情与友情的独特记忆，穿透道德与政治批判对细腻情感的遮蔽，发出对“人性美”与“人情美”的呼唤，从而产生了经久不衰的艺术魅力；第二，女作家即便主动地接受了主流话语的召唤与规约，却仍然不免在创作时显露了某种“自传式”色彩，从而显示出某种个性。《青春之歌》是十七年最具有代表性的女性文学作品，它描写了青年女性林道静投身革命的故事。林道静是在“五四”新文化运动的影响之下，跟随“婚姻自由”的口号，走向

社会的。她追求恋爱和婚姻自由，激烈地摆脱旧家庭的束缚，与北大才子余永泽的结合不仅是她安身立命的选择，也是她对“自由恋爱”的主张身体力行的实践。小说中林道静与她周围青年知识分子的生活追求，显然没有局限在个人生存的层面，他们寻求的是精神的解放和理想的实现。追求革命为林道静等年轻人带来了别样的生命光辉。林道静不安心于做家庭主妇，王晓燕也放弃了平静安逸的校园生活，显然都是革命时代的风尚使然，是革命感召了无数彷徨的知识分子青年走出狭小的个人天地，在斗争中寻找光明前途。林道静的形象之所以打动人心，还在于她身上“自然而然”体现出来的道德观念方面的现代色彩，她对爱情和婚姻的选择是那样的自由，她从卢嘉川那里获取思想感情转变的资源 and 动力，进而崇拜他、仰慕他，此时她便义无反顾地斩断与余永泽的情愫与婚姻关系；后来她在农村工作时，又遇到了给予她思想指导和行动帮助的江华，林道静在心里仔细思考了一番后就嫁给了他。在林道静的个人情感生活中，丝毫没有传统道德观念强加给女人的重负和罪孽感，她的身体是自由的，她的思想是自由的，她没有对婚姻日常生活方面的思虑，而这种“不言而喻”或“自然而然”的婚姻自由，实际上对传统道德观念产生了更为强烈的冲击，对于读者来说，林道静的形象作为一种新生活观念的代表，起到了榜样的作用。总之，女作家们延续了“左翼文学”以来的写作传统，以超越性别的眼光书写现实生活，在创作中竭力否定庸常琐碎的日常生活情绪，遵循革命现实主义的方式进行创作。

二、20 世纪后 20 年的“女性写作”

20 世纪 80 年代中后期，西方女性主义理论被介绍到中国，这种兴起于西方上世纪 60 年代末，与后现代主义有着紧密联系的新型的女性话语，逐渐成为当代女性文学创作与批评新的思想资源。女性主义文学批评的核心观念是：“在文学话语生产、消费和流通中，性别是一个关键性

的因素,所有的写作都打上了性别的标记。”^③在以男性中心话语权力为主宰的象征秩序中,男性是主体;女性要么被排除在男性的视野之外,要么被视为客体,成为男性欲望的对象。这种“二元对立是西方文化思想中的一个显著特征,例如太阳/月亮,文化/自然,日/夜,父/母等等。”^④尤为值得注意的是,这些组二元项不是平等的,而是等级制的,男性居于主动者和主宰者的地位,而女性则等同于被动者和被支配者。面对这样的文化现实,1980年代后的女性写作以批判性的方式,让“女性自觉”与“人的自觉”整合一体,开始充分表达自身的情感和主体意识,并构成对逻各斯中心主义的挑战。

舒婷创作于1977年的诗歌《致橡树》,通过隐喻与象征的手法,巧妙地完成了一次性别的“归位”,诗歌以“橡树”比喻男性、“木棉”象征女性,以“站在一起”的姿态折射出男女两性平等独立的地位。像“木棉”般的女性,既展露出“红硕的花朵”般的妩媚,也具有能够“分担寒潮、风雷、霹雳”的坚强,舒婷匠心独运地将女性的解放放置于爱情中来书写,正好契合了马克思的那句名言:“真正的爱情,可以使人成为真正意义上的人。”如果说,舒婷1980年代的诗歌创作还更多地带有新时期的人文精神,她的女性意识还是自然生长和体现的话,那么女诗人林子的诗作《给他》,则标志着1980年代有了真正意味上的女性主体精神。这首诗以一种鲜明的女性性别立场,直接大胆地表现出对爱情的热烈向往和呼唤:“只要你要,我爱,我就全给/给你——我的灵魂,我的身体/常青藤般柔软的手臂/百合花般纯洁的嘴唇/都在等待着你……”^⑤这灼人的话语在当时不亚于石破天惊,起到了振聋发聩的作用,它表明女性不再以被动的姿态出现在爱情中,她们拥有着自由的身体和欲望,也拥有主宰自己精神和意志的权利。除了舒婷与林子之

外,王小妮的《印象二首》、傅天琳的《心灵的碎片》、马丽华的《我的太阳》、张桦的《诗人之恋》等诗歌,皆以直抒胸臆的诗歌语言表现丰富的内心世界;梅绍静的《山峰才为玉米叶子歌唱》以浓烈的“民韵”表达了对黄土地的深沉之爱;1980年代文坛“新生代”林祁的《唇边》《错过》、李小雨的《红纱巾》《东方之光》等诗作,渴望通过描写女性之爱来透视人生,这些创作都显示了1980年代诗坛的活跃。在20世纪80年代中后期,女性诗歌创作受西方女性主义思潮和美国“自白派”诗歌的影响,以描绘女性独特的生命经验和内在的心理情绪,作为揭示女性真实的生存状态和精神品格的方式。伊蕾、翟永明、唐亚平等借助诗歌的形式揭开了当代文学“性别写作”的帷幕。无论是《独身女人的卧室》《伊蕾爱情诗》,还是《爱的火焰》《爱的方式》,伊蕾诗歌呈现出的对女性生存及命运走向的自然凸显,将1980年代的浪漫主义演绎到了极致;唐亚平诗歌并非仅限于感情宣泄,而是强调一种包括对“性”意识的袒露在内的原始生命力的倾泻;翟永明大型组诗《女人》则坦率地揭露了女性在现实生活中的独特处境与精神体验。

1980年代的小说创作也呈现了以往被压抑或被遮蔽的女性性别特征。宗璞的《三生石》、李惠薪的《老处女》、张抗抗的《爱的权利》、遇罗锦的《一个冬天的童话》等小说在揭露强权政治、控诉极左路线之时,对爱的权利发出了急切的呼唤,期盼男女之爱、母性之爱早日回归人间。张洁的《爱,是不能忘记的》以“柏拉图式”的爱情观传递出女性对性与爱之间的独特理解,这篇高扬女性主体意识的爱情小说,它的出现比小说本身更有意义,它催发了女性独立意识的觉醒。张抗抗的《北极光》、陆星儿的《啊,青鸟》、徐小斌的《河的两岸是生命之树》等相继出现,它们不仅延续了“五四”以来女性文学崇尚爱情的精神性因素的脉络,还为其增添了深刻的理性精神。即便有些女性文本虽不以描写爱情为主旨,如张洁的《从森林里来的孩子》、王

安忆的《雨，沙沙沙》、铁凝的《哦，香雪》、叶文玲的《小溪九道弯》、迟子建的《北极光》等，但因作品充溢着由作家的性别而生成的不可仿冒的独特想象而仍然极具“女性色彩”。

20世纪80年代中期，王安忆的以人的情欲为描写对象的小说“三恋”——《小城之恋》《荒山之恋》《锦绣谷之恋》，首次站在女性的立场上，避开了传统的社会观念和道德对女性的界定，展露对于“性”表达的自由观念。同一时期，先锋作家刘索拉的《你别无选择》《蓝天绿海》《寻找歌王》、残雪的《山上的小屋》《黄泥街》《突围表演》《苍老的浮云》等作品出现，极具现代派色彩，大大提升了女性文学的审美价值和精神品格。1980年代后期，随着改革开放的深入和社会转型的激荡，传统的父权制文化所确立的中心化价值体系陷入了危机之后，真正个人化的女性话语的价值才日渐凸显出来，具有主体性身份的女性写作也才逐渐浮出历史的地表。1988年，铁凝带着一种极端的文化尝试的心态，敞开了女性精神世界里阴冷、丑恶的“玫瑰门”，作者以尖锐冷峻的笔触描写了特定时代背景下女性残酷的生存真相，在司猗纹、姑爸、竹西等女性形象身上已丝毫看不到传统女性的温柔与娇媚，而展现出卑琐、猥亵与狠毒的性格色彩。可以说，以铁凝的《玫瑰门》、残雪的《山上的小屋》、张洁的《他有什么病》等一批女性文学作品正在逐渐向“审丑”的美学原则靠拢，而这也源于女作家主体意识的进一步生长，她们能够直面生活和人性的复杂，不讳言女人的弱点和缺陷，自觉展露女性生命中的丑陋，从而体现出自觉的女性自省精神，这对女性文学的发展具有突破性的意义。

进入20世纪90年代以后，女性文学得到更加丰富的发展，创作主要集中在以下三个方面：第一，描绘女性在历史场景或现实

场景中真实命运与处境的小说，备受读者的欢迎，如：池莉《不谈爱情》《一东无雪》《真实的日子》、方方的《落日》《桃花灿烂》、范小青的《个体部落纪事》《锦帆桥人家》、王安忆的《弟兄们》《长恨歌》、铁凝的《大欲女》《午后悬崖》《无雨之城》、张洁的《她吸的是带薄荷味儿的烟》《红蘑菇》《无字》、张欣的《都市爱情》《爱又如何》、迟子建的《麦穗》《原始风景》《逝川》等；第二，以揭示女性的私人空间、关注女性个人欲望作为对女性主体身份确认与建设的文本，受到广泛地关注并饱受争议，如林白的《一个人的战争》《子弹穿过苹果》《回廊之椅》、陈染的《私人生活》《无处告别》《嘴唇里的阳光》《破开》、徐小斌的《双鱼星座》《迷幻花园》《若木》、海男的《我的情人们》《人间消息》《疯狂的石榴树》；第三，以调侃、嬉戏、解构的方式透视不平等的两性关系或性别问题的小说，得到年轻读者的认同与赞赏，如：徐坤的《游行》《女娲》《厨房》《狗日的足球》、棉棉的《欲望枪手》《啦啦啦》、周洁如的《熄灯做伴》《让我们做点什么吧》、蒋子丹的《左手》《绝响》等，1990年代的女性文学作品比以往任何一个阶段都更加注重对女性内在个人经验和共同历史命运的书写，将笔触更深一步逼向人性的本质，在创作的深度和广度上都比1980年代朝前迈进了一步。

林白是1990年代打头阵的女作家，她的代表作《一个人的战争》以“自传性”的书写方式还原了女性对自我个体生命的真实解读：主人公多米在面临早年丧父、同性恋、失身流产等一系列“战争”后，最终放弃自我而追求功利。身处于现代社会的多米无奈地陷于纷乱复杂的关系之中，其中包括女性与男性间的两性关系，女性自我与外部世界间的社会关系，女性与女性之间的姐妹关系等，传统文化对女性的严苛要求、现实社会对女性的差别化待遇、男性中心文化对女性的轻视，都通过多米的生存状况揭示出来，从而表现出女性千百年来被历史与话语所遮蔽的“女性的真相”。小说中多米最终识别了男性中心文

化的假面并加以拒斥，体现出女性果敢、坚决的反叛意识。陈染的《无处告别》也通过对女性欲望的描述展现女性纷繁的精神世界。小说叙述了主人公黛二的独特成长经历，原生家庭中父亲的缺失引发了她的自卑心理，而与她相依为命的母亲则给予了她双倍关爱与加倍控制，这一切都让黛二看不到未来，唯一可以退守的场所只能是自己的“女性之躯”。她在与母亲既亲密又疏离的关系中寻找亲情，在与缪一、麦三等闺中密友的惺惺相惜中感悟姐妹情谊，在与为了生存而结交的不同的男人的关系中忍受恐惧，所有这些感受都化为一种现代女性的孤独感与生存之痛。林白、陈染选择“躯体写作”的方式从强大的父权文化秩序中突围，具有极为深远的意义，作品不仅打破了男性社会的权威话语和规范对女性形象的渴望和期待，而且拓展了女性文化的想象空间，为确立女性自我性别的写作意识进行了有效的尝试，但在1990年代消费主义的潮流下，主张暴露自我的“私人化写作”或“躯体写作”又不幸陷入了“被看”的境地，满足了男性消费市场对于女性的窥视欲。

池莉1990年代的文学创作在众多的女作家中也是出类拔萃的。她的小说通常以刻画凡俗人生的酸甜苦辣为基点，从生活底处挖掘、升华出人生的意义。《生活秀》中，女主人公来双扬是一个典型的“小市民”形象，尽管她只是吉庆街上卖鸭脖子店的小老板，而且又离异寡居，但她仍然活得有声有色，将自己的小生意经营得红红火火，得心应手地协调着与兄嫂、弟妹、继母之间的亲情关系，巧妙而不失尊严地处理着与“大款”情人的关系。在这里，池莉不仅通过“来双扬”的人物形象展示了当代小市民生存境遇，更是将女性实现个体独立、追求自我的积极情绪展现得淋漓尽致。徐坤小说《女娲》通过对一件异己的、父性的旱烟袋以压抑儿媳的

见证物，逐渐衍变为公婆权利的象征物的细致描写，展示了父权制历史对女性的压抑以及女性对它的内在屈从，深刻地揭示了封建规范是如何渐渐内化为女性自我意识的悲剧，从而表现了“女人不是天生的，而是逐渐形成的”^⑥这一历史现实。徐坤的《厨房》、池莉的《小姐，你早！》、殷慧芬的《吉庆里》、张抗抗的《情爱画廊》等小说也都将女性放置于不同的日常生活场景中进行表现，通过她们在现实生活中的种种经历，从各个角度否定了女性回归传统家庭的可能性。1990年代女性文学创作处于一种多元风格并存的态势之中，除了以上提及的具有鲜明的女性意识的作品之外，我们还看到宗璞的《南渡记》《东藏记》、毕淑敏的《红处方》《女人之约》、张抗抗的《情爱画廊》《作女》、皮皮的《比如女人》、赵玫的《我们家族的女人》《朗园》、蒋韵的《栎树的囚徒》、王旭烽的《茶人三部曲》、乔雪竹的《女人之城》、王晓玉的《紫藤花园》等题材各异的长篇小说。李昂《鹿窟纪事》、廖辉英《窗口的女人》《爱杀十九岁》《朝颜》、琦君《橘子红了》、朱天文《荒人手记》《恋恋风尘》《好男好女》等港台女作家的作品，也为1990年代女性文学的繁荣做出了独特的贡献。

1990年代以来，女性散文也取得了很大的成就，王英琦的《大师的弱点》《求道者的悲歌》中充溢着深刻的哲理，马丽华的《终极风景》《苦难旅程》在对西域大地的书写中表达了对藏传佛教的感悟，斯好的《自画像》《梦魇》在书写抽象的精神世界时转向“审丑”，以及叶梦的《湘西寻梦》、唐敏的《屋檐水滴》、蒋子丹的《岁月之约》、韩小蕙的《自嘲》等，均为1990年代的女性散文代表性作品。

三、新世纪女性文学的互异与共融

新世纪以来，女作家们在目睹了社会生活的巨大变革之后，在创作中开始追求和强调“差异中的平等与和谐”，由批判的姿态逐渐走向“性别包容”。作家对都市文化题材的青睐，成为新

世纪女性文学创作的一个焦点。随着社会经济的发展，“城市化进程的加快不仅意味着城市拥有更多的劳动力和消费人口，而且意味着现代都市文化的扩张和具有农业文明色彩的乡村文化的萎缩。”^⑦在这种经济驱使与消费文化的推动下，都市文化作为一种显性文化现象必然会受到女作家的关注。“70后”作家与“80后”作家是都市生活题材的主要书写者，由于她们的成长经历、生活环境以及所接受的文化熏陶都与都市文化密切相关，所以，她们的作品常常被指带有“中产阶级论调”或“小资趣味”。“70后”代表作家安妮宝贝既是都市生活的“叙述者”，又是在网络上出现的第一批书写者。她前期的小说《七月与安生》描写了两个生长在截然不同的家庭里的都市女孩七月、安生与男主人公家明之间的情感故事。七月，是一年之中最热的一天，意味着奔放和热情，而小说中的女主人公七月却是安静温柔的女子；安生，这两个字的字面意思是安定、安稳，而故事中的另一个女主人公安生却生性桀骜不驯。读者在被这两个性格迥异却各具魅力的女性所吸引时，也会为故事的情节走向感到好奇，看似不会有交集的两个女子却阴差阳错地成为了好友，成为对方的“影子”，甚至被同一个男人所纠缠。在家明眼里七月是理想的女朋友，她身上有中国传统女性的温良克己，和她在一起，一切都那么顺遂完美；可安生那一团火般的性格又是如此让家明迷恋、欲罢不能，他的情感游移让两个女孩子的关系也变得危机丛生，最后家明逃离，退出了这场“游戏”。小说没有按常规将三人的关系设置为简单的三角恋爱，而是细腻地描绘了七月与安生相对于爱情更加浓厚的姐妹情谊。她们从亲密无间到相互妒忌、仇视，再从互相理解到互相体恤、扶持，经历了共同的成长。这场所谓的“三角恋爱”中没有蓄意的欺骗，展现了少男少女

青春悸动的初恋情绪和“菲勒斯中心主义”文化的强大，小说最后以七月难产而亡，安生独自抚育七月和家明的女儿为故事结局，传递出作者鲜明的女性价值观，七月和安生相较于家明更能忠实于自己的爱情和友情，更能担当生活的重任，也更具有挑战自我的勇气。

“80后”女作家笛安与其他“80后”作家一样，“擅长于一种小资化的、情感式的、自我的书写。”^⑧在她的《告别天堂》《西决》《东霓》《南音》等作品中，将少女“青春的疼痛”展示得一览无余。《告别天堂》表现了5个少男少女错综复杂的情感纠葛。女主人公宋天杨的性格单纯、天真，她狂热地爱上了江东，并自以为江东对自己的感情也是真挚而热烈的，没料到江东却被精灵古怪的方可寒吸引而背叛了自己。因为失恋，宋天杨自暴自弃，染上了偏执、癫狂的“青春期综合症”，她与青梅竹马的周雷暧昧不清、与音像店老板肖强发生了性爱关系，开始了所谓的“爱情复仇”。从故事的表面上看，情节仍然在男欢女爱的圈子里兜兜转转，逃不出都市小说中情感叙事的“媚俗”，但故事背后也许隐匿着作者对“80后”青春期情绪的某种自我解读与自我批判。若将这个关于一个普通少女的成长故事放置于新世纪都市文化的背景上看，便会发现“宋天杨”这个人物形象其实源于一种都市文化的人格塑造。对于“80后”群体而言，现代工业的飞速发展滋长了都市文化的日益兴盛，但与此同时，“家庭”的文化意义却面临“分裂”甚至“变质”的危机。一个明显症候是：由于父母离异或父亲以工作的名义在家庭生活中的缺失，孩子在单亲家庭或准单亲家庭中成长的几率大大增加，从而导致很多“80后”少女不具备正确对待和处理爱情与婚姻的能力。不懂得爱，不会去爱，当问题产生时，只会发起一次又一次所谓“爱情战争”，并在喧闹、迷乱中四处碰壁，最终以自我伤害为代价换取缺陷人格的修补。在小说结尾处，宋天杨青春期的爱恨情仇渐渐消散，她在原谅别人后也取

得了与自己的和解，这个少女形象表现了“80后”女性普遍存在的情感体验和生存之痛，也显示出作者以构建复杂深刻的女性空间来对抗男性的霸权体系的意图。张悦然的《葵花走失在1890》《是你来检阅我的忧伤了吗》《樱桃之远》《十爱》、七堇年的《大地之灯》《少年残像》、笛安的《芙蓉如面柳如眉》《宇宙》《姐姐的丛林》、春树《北京娃娃》《长达半天的欢乐》《春树四年》、蒋方舟的《青春前期》《都往我这儿看》《第一女生》等小说，均可看作“80后”女作家在新世纪留下的独特时代印记。

“历史的声音”和“乡土的声音”也是新世纪女性文学创作的主旋律。《一个女人的史诗》《金陵十三钗》《小姨多鹤》等是严歌苓进入新世纪后的小说创作，这些作品保持了作家一如既往的对人性的深刻关注，从人性的高度对苦难与罪恶进行审视，塑造边缘的女性人物形象；迟子建的《世界上所有的夜晚》《鬼魅丹青》《花忙子的春天》，以悲悯的情怀表现底层妇女的生活与困境；叶广苓的《青木川》《老虎大福》《黑鱼千岁》等小说，以秦地文化为依托去描绘历史、自然、文化与人之间的深刻关系。

随着女作家们年龄的增长、人生阅历的不断丰富，“转变”具有一定的普遍性。随着“安妮宝贝”更名为“庆山”，其创作也由“疼痛的青春”转向“人生的旅行”。如果说安妮宝贝在《七月与安生》中展现的是青春期少女的成长与蜕变，那么庆山（安妮宝贝）在《夏摩山谷》中诉说的则是3个成熟的女性在体味人生百态之后心灵的净化与精神皈依。3个来自于不同时空的女性形象，原本在不同的时空演绎着“各自”的人生，却被共同引渡到了一个充满神性的空间——夏摩山谷，她们在这迷人的旅途中邂逅，自我关照，彼此剖析，唤醒了自身隐秘的伤痛与记忆，作者将时空打碎、糅合、重新组接，在

虚幻与现实的双重世界中叩问生命的价值与生存的意义，小说表现了深刻的文化意蕴，也显示出浓厚的象征意味。王安忆在进入新世纪后创作也发生了转变。无论是语言风格，还是叙事态度和叙事角度，她都试图抛弃自己所擅长与熟悉的表达方式，发表于2018年的小说《考工记》就证实了这一转变。林白在《枕黄记》《万物花开》《北去来辞》等新世纪创作的小说中所体现出的转型也是极为明显的。“原先我小说中的某种女人消失了，她们曾经古怪、神秘、歇斯底里、自怨自艾，也性感，也优雅，也魅惑，但现在她们不见了。”^⑨这些消失了的女性形象被一些更加朴质的生命所替代，她们来自乡野田间，来自黄河边，来自“王榨村”，飘扬、海红、木珍等女性形象裹挟着原始的自然气息进入小说文本之中，作者虽然没有放弃女性身份的自我言说，但是其叙事策略、叙事态度都发生了显著的变化，作者将文本中的女性人物形象放置于更广阔的社会生活中加以塑造，使她们与大自然息息相通而充满活力。

新世纪以来，网络文学的兴起打开了文学创作一个新的维度。作为文学一个重要的组成部分，网络文学对于当代人精神生活和日常生活产生了越来越广泛的影响，为人们带来了全新的阅读方式和审美感受，由此也产生了新的审美价值趋向。2008年7月4日，盛大网络宣布成立“盛大文学有限公司”，据盛大公司当年的调查统计，仅在盛大网络旗下的文学网站，就有注册作者90多万人，如此强大的“民间化”文学力量在文学领域里是空前的，而网络文学中的女性写作，由于在文学网站的板块设置和文学体裁方面占据优势，又成为创作数量最多、受众群体最广、社会效应最大的一个部分。以红袖添香网中“言情小说网站”为例，小说网上的八种热门题材大致可归为四大类别：穿越时空、古典架空为第一类；总裁豪门、都市情感为第二类；青春校园为第三类；女尊王朝为第四类。网络女性小说或描写校园“童话”爱情，或表现纯真的姐妹情

谊，或自由地创造一个奇幻的世界，塑造一个拥有超能力的女性形象，以娱乐化的方式颠覆“男尊女卑”性别等级，宣泄女性因性别歧视而造成的压抑情绪。对于80、90后的年轻人而言，网络文学是伴随他们一起成长的青春记忆，是他们身体和精神在虚拟空间延伸的重要场域，而网络女性写作不仅具有网络文学所特有的“互文性”“超文本”等特征，而且在与传统文学的断裂中出现了一些新的特点，“对于长期以来在菲勒斯中心文化中处于‘第二性’的女性来说，或许在网络上寻找到一种更为直接便利的表达方式，她们的创作显现了网络文学性别写作的丰富性、多样性、自由性和时尚性等特点。”^⑩当然，作为一种新的文学现象，它也存在着诸多不足，问题主要集中在以下几个方面：第一，强烈的“慕贵”心理。无论哪一种题材的网络小说，其人物最主要心理特点都是对权钱的渴望，令人担忧的是，作者在表现这一丑陋的“慕贵”心理时并没有持鲜明的批判态度，反而认同与放大这种心理情绪，这与现代人文精神和价值观念背道而驰；第二，遵从于消费文化逻辑。那些有关女性欲望的写作并不具备在文化上解构固有性别等级秩序的愿望，而只是借助日常生活本身毛茸茸的开放性和丰富性，去展现人的物欲；第三，潜在的依附心理。类似于“女尊王朝”类小说，在两性关系的设计上虽然有颠覆传统性别模式的意图，故事中的女主人公个性张扬、强悍独立，但在叙事中导致女性生活境遇改变主要因素仍然是其爱情婚姻的圆满，“女结婚员”始终是小说为女人制定的人生目标；第四，淡漠的文学性。很多作品叙事模式雷同，情节繁琐冗长，与传统的女性文学相比缺乏深刻细腻的情感和心理描绘。以上网络女性文学创作中存在的问题不容忽视，需要引起批评者的重视，但网络女性文学作为人类精神创造活动的本质

是不可改变的。

女性文学创作在新中国70年来不断发展，趋向繁荣，其根本原因是中国的妇女问题在很大程度上得以文学的表达，女性获得了一份“自我言说”的权力，女性的主体意识、性别意识前所未有地凸现出来，女作家们可以站在女性的立场上，用女性的性别话语，对现实和人性作双重叩问，通过文学创作审视历史、眺望未来，寻找身心的归处。

注释：

- ①阎纯德：《论女性文学在中国的发展》，《中国文化研究》2002年第2期。
- ②吴秀明：《论“十七年文学”的矛盾性特征——兼谈整体研究的几点思考》，《文艺研究》2008年第8期。
- ③陈晓兰：《女性主义批评与文学诠释》，敦煌文艺出版社1999版，第4页。
- ④张京媛：《当代女性主义文学批评》，北京大学出版社1992年版，第3页。
- ⑤林子：《给他》，上海文艺出版社1985版，第15页。
- ⑥[法]西蒙娜·德·波伏娃著，陶铁柱译：《第二性》，中国书籍出版社1998年版，第603页。
- ⑦管宁：《当前中国文学的时尚化》，《中国社会科学》2006年第5期。
- ⑧张莉等：《2012年新锐长篇小说七人谈》，《南方文坛》2013年第2期。
- ⑨林白：《野生的万物》，《作家》2003年第4期。
- ⑩李丹丹：《现代网络语境下幻想文学和女性写作的契合与互动》，《北方文学》2017年第5期。

※本文系陕西省社会科学基金项目“抒情的主体——红柯小说艺术论”（项目编号：2018J04）、国家社会科学基金重大项目“延安文艺与现代中国研究”（项目编号：18ZDA280）的阶段性成果。

（作者单位：陕西师范大学文学院）

本栏目责任编辑 余 晔

主持人语

代际、群体、个体，如何进入文学史？

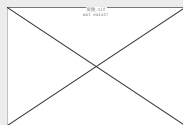
刘新林是复旦郜元宝教授的高足。我虽比郜兄早两年入住复旦4号楼，但他的学问水平高于我至少两年不止。说来惭愧啊，当初就应该趁就近请益承教的，不料今天只能往返沪宁道上再见了，徒增了身心之累。如此，我对复旦新进的同门高足新林学棣自有一份格外的亲切感，虽然彼此至今也未见过面。承郜兄引荐，最近连读了新林几篇大作，深感师门才人辈出，郜兄之学得其传人。这在我也是作为《文艺论坛》“起点批评”主持人的幸运。

本期发表刚毕业的新林博士两文。在我看来，两文的一个共同特点，它们既是文学批评，又是文学史论。针对案例的具体研究中，同时贯穿了治史的自觉。细微点不失精到，宏观处视野开阔。行文流利，收放自如，青涩之年已有老成持重的气象。乃师却是尚未老矣，虽说文风近如鲁迅般的老辣。

共和国第一代作家的研究，既是特定文学代际的考察，也是一种群体关照的视野，其中蕴涵着复杂的潜台词。新林在这一相对敏感、也极为重要的对象问题上，体现出了高超的论述和阐释技巧。这代作家的国家体验和文学史关联是他研究的关键抓手与主要路径，由此纵向上与新时期文学的来路相交织，又与现代文学产生上溯勾联；横向上则与同时代的“17年文学”等形式形成对应互动，这就在纵横经纬上定位了共和国第一代作家的文学政治—政治文学的独特位置，打开了伸展性的研究空间。虽说诸如17年、或其中作家个体都曾被关注和研究，但以代际和群体相关联、整合起来的独特宏观审视，新林的研究无疑具有新创之功。本期文章并非单篇，期待后续会有更多的实际成果问世。

相较于共和国第一代作家，汪曾祺可算是前辈，但他却是相对更晚于前者才获得了文坛的普遍名声，目前看他的文学史地位似乎也要在前者大多数之上，而获得的专业推崇更是难有当代其他作家能够企及比肩的。特别是就汪曾祺在文学史上的话题活跃度，决定了有关他的研究既是一个文学史话题，也一向是当下文学批评的聚焦性热点。汪曾祺是文学地域—地域文学的一种“神话”般符号。作为个体的汪曾祺与江苏、汪曾祺与当代江苏（时空）的文学关系、乃至建构中的“里下河”文学概念里的汪曾祺地位与意义等，都是可供专门琢磨的问题。新林对于汪曾祺的研究独到处仍充分体现在他的论述路径选择上，从地域文学（特征）进入而越出了地域所限的文学史时空阐释，这正是对于汪曾祺文学史地位的一种史家眼光的把握。不仅如此，如果说以上体现的还不全是独辟蹊径的话，新林在具体研究中的独具慧眼是完全能够肯定的。而在实际的学术操作上，新林的整合文献史料功夫、凝练和阐发问题的能力，又显然强过不少年轻的同道，可见悟性之高。这是一个学者终将脱颖而出成器的最重要潜质。就此两文来看，新林给我们启发了一种如何将代际、群体、个体的研究，重新关照切入文学史研究范畴的方法实践。

不夸张地说，我确实也借光受益了。谢谢新林的大作，谢谢郜兄的援手推荐。瘟疫重创了我们的生活乃至生命，但文学和年轻的学者能让我们重获信心。



（南京大学文学院教授）

共和国第一代作家及其研究略论

◎ 刘新林

摘要:共和国第一代作家指的是共和国最初十年成长起来的作家。他们大多出生于二三十年代,起步于五十年代,并于新时期复出。这一代作家是“十七年文学”和新时期文学的重要参与者。他们曲折的文学之路,尤其是两次出场,构成了当代文学史上最重要的文学现象之一。随着近些年来“十七年文学”和“重返八十年代”研究热潮的兴起,这些作家又得到了不同程度的关注。虽然如此,作为一份群体性的研究尚未展开。本论题研究的初衷,是在这一代作家行将凋零之际,还原这一代作家从登场到谢幕的两个重要的关节点的联系,并以此探究新时期文学起源的若干问题。

关键词:共和国第一代作家;“十七年”;新时期;关联性研究

一、何为“共和国第一代作家”?

1949年至今,共和国历史已走过七十年,共和国文学也有七十年历程。在这七十年里,当代文学研究界生成了许多以代际划分作家的话语,由近及远看,有“90后作家”“80后作家”“70后作家”“60后作家”“50后作家”。再往上推,还应有“40后作家”和“30后作家”。不过,批评家们很少会以这样的方式往上推。文学史中也几乎不以“30后作家”来代称王蒙和刘绍棠这一代作家。人们习惯于用“右派作家”“五七作家”或者“共和国第一代青年作家”来代称。因为特殊的时代遭遇和共同的生命经验在创作中留下了深刻的烙印,这些概括相对具有历史内涵。不过,由于政治或个体的因素而不具备包容性,“右派作家”和“五七作家”没有得到作家本人的认可和使用。作家们更倾向于使用“共和国第一代青年作家”或“50年代解放以后的第一批文学青年”这样富有历史感而又不狭隘的概括。王蒙、陆文夫和刘绍棠便是这样做的。

在1979年召开的中国作家协会第三次会员代表大会上,王蒙做了题为《我们的责任》的发言。这里的“我们”并非泛指作家,而是相

对狭义地特指“新中国的第一代青年作家”^①。王蒙将自己和同代作家概括为“新中国的第一代青年作家”,这种代际定位代表了当时文坛的普遍看法。陆文夫写于第四次文代会前夕的《一代人的回归》,总结得更具体明确:

“我们的这支文艺大军如果允许作一个粗略分析的话,大体上是由四个时代、四种年龄的人组成的。一是1930年代的老将,是和鲁迅同时代的人,如今都是七十以上的高龄。二是1940年代在战火中成长起来的战士,如今也已年近花甲。三是1950年代解放以后的第一批文学青年,如今也是五十上下的年纪。四是1970年代、特别是粉碎‘四人帮’后大批涌现出来的青年,年龄都是二十多岁到三十多岁。”^②

陆文夫所属的那一代人即是“1950年代走上文坛,解放后的第一代文学青年”,其中既有王蒙、刘绍棠、从维熙、邓友梅、刘宾雁、流沙河、陆文夫、高晓声、方之、张弦、张贤亮、南丁、李国文、鲁彦周、刘真、茹志鹃等革命干部或是小知识分子出身的作家,也有浩然、乔典运、周克芹、胡万春、唐克新、费礼文、阿凤等工农出身的作家。这些作家大多参加过1956年的全国青年创作者代表大会,不少有过“右派”经历,历经“文革”后复出,成为新时期文学的一股重要力量。陆文夫对

这一代作家经历的总结具有概括性：

“一般地讲，1950年代的文学青年大部分是准备不足，读过大学的人很少，留洋的全无，大部分是中小学的程度，由于种种原因，偶尔走上创作的道路，经过多年的学习，当然也有一些进步，但是比起老一辈的作家来实在是差得很远。……我们这一代人没有来得及学习，解放以后匆匆忙忙地写了几篇东西，然后便受批判，下放劳动、劳改，或者是调离了文学工作的岗位，风风雨雨地过了二十多年。”^③

这一代作家初出文坛时，“五四”一代尚且中年；1970年代末复出后，眼界洞开，夹受着知青一代和新潮文学的冲击，使他们对自我的认知比较清醒。刘绍棠说：“我们这些当代作家比起前辈作家中的大多数，差不多有两大弱点和缺陷：一是古文底子薄，一个是不懂外文。”^④这的确是事实。他们的青少年时代在战火烽烟中度过，很少有人接受过完整的教育。有的迫于生计，有的出于理想，很早就参加了革命。革命胜利以后，因为转业的需要，再加上国家培养业余作家和专业作家的契机，使得很多本来文化水平不高、知识储备不足的青年走上了文学创作的道路。

从出场方式上说，这些青年作家是非常独特的。他们的文学起步受到了国家意识形态的高度重视，从列为通讯员、修改处女作开始，到初出文坛，成为中国作家协会会员，他们被高度地组织起来了。

在一九五六年三月召开的中国作家协会第二次理事会议（扩大）上通过的一份作协十年工作纲要中，能够清楚地看到这些青年作家是如何被组织起来的。这份纲要基本呈现了作家培养体制的全过程，譬如在青年创作者聚集的地方创办文学小组，在期刊杂志中建立通讯员制度，作协设立青年作家工作委员会，定期举办短期训练班、文学讲座、帮助青年创作者修改初稿的讲习会，定期召开

青年文学创作者会议，号召老作家与青年创作者建立个别联系，定期编选青年创作者的选集或评论集，创办训练人才的专门学院，等等^⑤。中国作家协会第二次理事会议（扩大）取得了两个标志性的成果，一是设立书记处，二是制定作协10年工作纲要。书记处的设立旨在加强党对中国作家协会的领导，由此“作协才真正从形式上完成向官僚机构、事务性机构的过渡”^⑥。这次会议的主要议题是“对两年多以来的思想斗争做出总结”和“为进一步繁荣创作树立必要的条件”，主要目的是加强中国作家协会对文学的领导，制订作协“工作纲要”，即“有计划地”具体落实作协的领导措施。“关于培养青年作家的工作”被列为“工作纲要”的最主要内容之一。当然，这只是一份“计划性”的纲要，一些措施也因为形势的变化而未能得以实现。但这份纲要所展现的青年作家培养模式的整个流程，却是建国以后作家培养模式的经验性总结。这一代作家的出场方式有别于任何一代作家。他们是成规模地、集体式地出场。同年3月中下旬召开的全国第一届青年文学创作者会议，便是这一代青年作家集体出场的代表性事件。

这种高度组织化和集体化的出场方式，是人类文明史上前所未有的情形。其后，经历“拨乱反正”的新时期，短短二三十年间历经人生的大起大落，这同样是近一百年来难得一见的集体遭遇。这些独特的写作经验和生命经验在复出以后的创作生涯中留下了深刻的印痕。高度组织化意味着，他们的写作不仅仅是个体化的行为，更是意识形态的强烈要求。“文艺为政治服务”，便是他们被组织起来的意识形态的理由之一。作家协会就像政治教员兼保姆，把作家组织并监管起来。高度组织化的一个弊端就是个性被埋没。在共和国前三十年的文学发展中，不乏因为凸出个性最后落得悲惨结局的例子。丁玲的“一本书主义”，刘绍棠的“骄傲”，诸如此类。而1957年的“反右”运动，是集体悲剧的最大呈现。

苦难，以及对苦难的反思是这一代作家身上

的又一标签。作为知识分子的代表，这一代作家在建国以后的历次运动中受尽磨难，尤其是“反右”和“文革”。这些复出时难以回避的历史性事件是他们生命的一部分，是内心深处不断反思咀嚼的创伤性记忆，也是笔下时时返顾的文学性材料。如何记叙历史，反思苦难，是这一代作家参与新时期文学创作的动力之一。反思文学的兴起正是基于上述理由。然而，需要引以注意的是，同样作为历史的见证者或灾难的受害者，不同遭遇的作家在面对同一历史性事件时，反思的起点并不一致。这其中的多样性，和他们在回顾五十年代的生活时所表现出来的心态一样复杂。相比于近似铁板一块的“文革”，“十七年”承载了任何理想性社会所赋予的光明与幸福，也包含它的反面。作家们反思“左祸”的发生，常常也情不自禁地将之与这个时代的另一面相区隔。这使得反思变得暧昧而复杂。

关于这一代作家（知识分子）的独特性，有必要深入说明。从学习东方到全盘西化，或从西化走向保守，乃至从一种风格走向另一个极端，这种剧烈的跨度要从20世纪的中国作家中找出个别来，都是不难的。但若是一种群体的转向，却不多见。在20世纪中国文学长河中，大约只有经历过“五四”、建国前后和新时期三个阶段的作家，共享过这一历史经验。而同时经历过两个时期，也就只有“五四”一代和共和国第一代作家了。不少人会将新时期文学的价值认同感回溯到“五四”时期，却很少有人将这两代作家相提并论，甚至连基本的比较也很少进行。与国学底子深厚，且受过西方文化熏陶的“五四”一代相比，共和国一代各方面都要薄弱。他们的成就受到了限制，他们的人格遭受了鄙夷。许纪霖记述的他那一代知识分子对于他们祖父辈的观感就很有代表性。他说，“文革”一代有很强烈的“弑父”情结，却又有向祖父回归的倾向，他们将父亲一代“恶魔化”，而将祖父一

代、曾祖父一代理想化^⑦。这里的“父亲一代”基本就是“共和国一代”，“祖父一代”和“曾祖父一代”指的是“五四”一代和晚清一代。许纪霖的看法代表着一种普遍的观感。人们基本上将共和国一代看成是与“五四”断裂的一代。钱理群对同代人的反思，就认为这一代人在信仰上的选择是一种“关键性的错误”：“他们半是被迫、半是自动地放弃了探索真理的权利，放弃了独立思考的权利。这从根本上背离了鲁迅所开创的中国现代知识分子的历史传统，而且也是知识分子历史品格的丧失”^⑧。摆脱“驯化”或“奴化”的倾向，反思历史与自身的局限，曾是这一代作家（知识分子）觉醒后要走的一条相当漫长的路，从最初的“伤痕文学”“反思文学”，到八十年代中后期的政治体制改革的反思，再到九十年代以后持续不断地反省共和国历史。共和国一代的反思品格，虽还未能得到高度评价，却使他们在中年以后接续了中断几十年的独立思考的精神资源。这是他们的独特性所在。“五四”一代的精神资源，是他们最先使用的武器。作家高晓声的“陈奂生系列”，诗人邵燕祥的杂文，都是从“五四”先贤鲁迅身上寻找到反思的资源。共和国一代所走的路，正如“五四”一代的逆向回流，具有当代中国的特性。他们的正反两方面的遗产，并未得到积极有效地清理，因而特别值得研究者重视。总而言之，在社会主义制度的框架下，重新检视这一代作家所走过的路，对于理解当下的政治与文学，都不无裨益。

二、共和国第一代作家研究述略

为什么要重启研究？

事实上，这一代作家从他们走上文坛，就无时无刻不在被审视、指导、批评和研究。在“文革”结束以前，他们基本处于被审视和批判的位置，正常的批评和研究始于新时期复出以后。批评和研究的高潮在新时期初十年。90年代以后，除个别创作力旺盛的作家外，几乎归于沉寂。直到新世纪以后，“八十年代文学研究”的兴起，

这一代作家才又浮出历史地表。人们带着一种强烈的现实关怀试图总结文学在这一代作家人生道路上的影响，总结文学在参与社会、参与政治时的角色扮演。国家不幸诗家幸，独恨无人作郑笺。在进行回顾性研究时，应该对这种现实关怀和问题意识表示敬意。

八十年代的作家研究很值得注意，特别是同代人的研究。研究任何一个时代的作家，首先应注意的是同时代人的批评研究。同代批评家追踪同代作家的现象虽十分常见，但他们的批评通常具有一般人没有的穿透力。因为他们的批评没有时代的隔阂，往往直击人心，最具切肤之感。虽然这一代作家也有他们的伯乐，如茅盾之于茹志鹃、陆文夫^①，萧也牧之于王蒙、浩然，但前者始终难以跨越两个时期追踪到创作的全过程，也难以在困惑面前产生最大程度的共鸣，很多时候无法共享同一的精神资源。所以，相比于茅盾、萧也牧、冯牧、侯金镜、王西彦等老一辈的作家批评家，李子云、范伯群和何西来等同代批评家的研究更值得注意。他们提出的问题和关注的焦点，都具有启发性。

李子云是较早自觉地追踪同代作家的批评家之一。早在“十七年”时期，她就利用《上海文学》编辑之便，追踪批评了胡万春、唐克新等工人作家。步入新时期以后，她又积极追踪同代作家，如王蒙、茹志鹃、宗璞等。最具启发性的，是李子云与王蒙的通信文章。在与王蒙的通信中，李子云抓取了理解王蒙的“内核”，从纷繁的作品中条分缕析地剥离出一个钟情并执着于创造同代人形象的王蒙。李子云从作品中读出了这一代人对理想主义的如“泥陷”式的追寻，这种“虽九死其犹未悔”的精神，李子云概括为“少共精神”^②。这种见地至今仍不失其意义。李子云不仅有见地，而且能够共情共鸣。她并不满足于对作家作品的诠释和议论，而是从自己出发，读出作者深层次的意图，读出作家乃至一代

人的情感。李子云对《杂色》的评论，就很能说明这一点^③。见地深刻，分析细腻，这是李子云评论的特点。对宗璞和茹志鹃的评论，也是如此。李子云是较早从代际层面来理解和评论这一代作家的批评家。

和李子云一样，范伯群也是自觉追踪同代作家的批评家。他追踪的对象较为集中，即“探求者”同人。最初，范伯群是“探求者”的批判者。他和曾华鹏合作的《不正的“正面人物”——〈平原的颂歌〉与〈七朵红花〉批判》一文^④，即是对陆文夫和曾华的小说进行了上纲上线的批判。1960年代初，范伯群又针对陆文夫复出后的几篇作品做了评介，写下了《年轮》一文^⑤。新时期复出后，范伯群集中追踪了陆文夫和高晓声的创作，先后写下了《陆文夫论》《高晓声论》《再论高晓声》《陈奂生论》《再论陆文夫》和《三论陆文夫》等数篇研究论文^⑥。这些文章的长处在于不仅视野宏阔，而且贴近作者，往往能发他人之所不能发，如他对《美食家》主题的六层分析。这些精辟的见解，一方面得益于范伯群的分析之长，另一方面得益于与作家保持数十年的友好（包括追踪）关系。这使得批评接近于作者的初衷。像范伯群自谦为作者的“传声筒”，不过动用了对话者的“解释权”而已，便颇形象。

李子云、范伯群等人的研究都属于印象式的批评，很有即时性效用，在当时也产生了很大影响。不过总体来说，他们很少也很难从一个更规范的制度性角度来看待这一代作家的成就与局限。因此，批评流于浮泛，也是难免的。

像李子云和范伯群一样的同代批评家，还有一些。但像他们一样长期而深入的，确实少见。与李、范二人的批评家色彩不同，何西来擅长从思潮和理论的角度概括这一代作家的创作倾向。他的关于反思文学的研究文章^⑦，深入了这一代作家创作的核心。他从大量同代人的创作中概括出的反思文学的几个特点，所下的几个判断，都是相对有说服力的。问题在于，也许距离太近的缘故，这些判断都带有鲜明的时代色彩。在对作

家作品的反思中，也未能跳脱时代的局限，走得更远更深入。

总而言之，同时代批评家的研究是仅次于作家与作品的文本存在。因为理解同时代批评家眼中的作家，理解作家与批评家的关系，是并未经历过那个年代的青年研究者理解特殊时代环境下作家作品的必要路径，是一条不得不走的路。以上只是管中窥豹，简略说明比较重要的批评家的批评，以及他们与作家的关系。在实际操作中，应要涉及到更多的批评家和他们的批评。

同代批评家而外，一些重要研究者的研究值得指出和说明。譬如，程德培、王干、郜元宝、温奉桥、王春林、郭宝亮等学者的王蒙研究，王彬彬的高晓声研究，南帆的刘绍棠研究，等等。至于群体性研究，多见于学者的片段式评论，很少有专门性的研究。樊星的《“57族”的命运——“当代思想史”片段》可以说是一篇较完整的论文^⑥。

新世纪以来，重返八十年代业已成为当代文学研究的热点。通过一些特定的研究方式，如重读作家作品，重释文学现象，口述史研究，文学期刊、会议与相关制度的研究，使八十年代的知识立场、文学成规和文学史叙述形成了一定的话语磁场力。基于上述研究，共和国第一代作家研究的触发点，首先是为了解释这样一个困惑：八十年代的“反思文学”如何发生？怎样反思？如何理解八十年代行将结束时，学者提出的“反思文学”普遍的缺陷是紧跟政治与形势，将之被视作“政策对应物”也无可厚非，以至于这些作品显示不出作为文学自身的独特品格^⑦？进而延伸出这样一些问题：所谓“反思文学”的主要作者——即共和国第一代作家横跨两个时期，是如何处理新时期创作与“十七年”文学经验之间的关系？新时期文学的发生与“十七年文学”存在怎样的关系？要回答这些问题，又不得不处理他们在“十七年”时期

所做的文学探索。他们最初是以什么身份、姿态以及如何登上文坛的？这些文学探索与生命经验怎样深刻地影响了新时期创作？更多的问题指向了文学史领域，而不仅仅是作家群体的研究了。新时期文学的起源性研究因此拓宽了面向。

其实早在八十年代，洪子诚便持续关注五六十年代文学遗产的继承问题。洪子诚在一九八六年出版的《当代中国文学的艺术问题》中曾经探讨过“干预生活”的口号在两个不同年代——“十七年”和新时期的遭遇。“干预生活”的口号都曾被质疑过，但质疑的背景和意图迥异。只是不论在哪个年代，“干预生活”的口号背后支持并实践的作家们在身份上有一层相似性——即共和国第一代作家。他们共同构成“伤痕文学”“反思文学”的主力。有意思的是，洪子诚把“干预生活”的口号放在整个新文学的视野中去看。如此不都有“感时忧国”，聚焦现实问题和社会矛盾的倾向吗？！于是他提出的问题就比较尖锐：在“干预生活”口号指导下表现问题的写作，如何凝聚作品的生命力？洪子诚援引西方作家关注个人的传统，用刘心武作为个例，意图为当代作家指出一条明路。如果说八十年代的洪子诚尚且具有强烈的批评关怀和启蒙姿态，那么九十年代以后的洪子诚，其“价值中立”的“知识学”立场表现得就比较充分。《作家姿态与自我意识》一书中已初露端倪。在本书中，文学性立场已然隐藏不见，进而以相对中立的叙述对作家的角色、身份、姿态与文学创作的关系做了多方面的考察。其中第四章《超越渴望》描述了八十年代文学界对于“突破”和“超越”的渴望，作家对作品生命力的凝聚，对思想视境拓展的迫切性。这些使得作家一方面“接过50年代革新者的‘遗产’”，恢复“五四”作家以启蒙为核心的“批判意识”，改造人的世界观，重建精神价值；另一方面由于创造者自身精神结构的原因，显露出某种缺陷：“灵魂的骚动和精神探求的不安、痛苦已趋止息，代之而起的是在新的环境下的宁静和满足。”^⑧这些方面的论述一定程度上解释了

作家的“局限”。这些论述虽不专论共和国第一代作家，但已具有鲜明的针对性。它的更大的价值在于提示研究者研究当代文学中作家身份与角色问题的重要性。而这，恰是理解共和国第一代作家的关键之一。

新世纪以来，探讨新时期文学起源性的研究持续不断。王尧 2000 年的论文《矛盾重重的“过渡状态”——关于新时期文学“源头”考察之一》^⑩和 2013 年的论文《论中国当代文学史的“过渡状态”——以 1975-1983 为中心》^⑪，是其中的代表作。不过他的关注点是“文革”结束前后的转折年代。类似研究还有不少，如陈思和等人的“潜在写作”研究，程光炜等人的七十年代文学研究。致力于从小说层面探讨新时期文学与“十七年文学”之关系，并且颇有影响的是董之林。代表作《亦新亦旧的时代——关于 1980 年前后的小说》^⑫，从艺术表现的多方面对新时期文学与“十七年文学”的联系展开了论述。作者认为，政治因素仍是新时期文学成立的首要原因，尤其是“拨乱反正”。但拨“文革”之乱，实际并未返“十七年”之正，人们在强调新时期文学之“新”时，有意无意遮蔽了它与“十七年文学”及至“文革文学”在精神脉络和文体风格上的联系。作者指出，“新时期文学与十七年文学的确存在巨大差异，如果仔细琢磨它们之间的不同，应该说，这种差异主要来自题材上的‘拨乱反正’，来源于对政治的理解，即‘写什么’。比如，是肯定农业合作社运动，还是否定；对历史事件究竟怎样概括和理解才符合‘真实’。但在‘怎样写’的问题上，这一时期小说的风格体式却难以追随时代的政治结论而朝夕瞬变，与‘十七年’和‘样板戏’依然有瓜葛。否则，就很难理解新时期开始阶段，小说为何采取这样、而不是大约 1985 年之后或 1990 年代出现的那样一些表现方式。”^⑬这种联系更紧密地表现在那些

在“十七年”起步、“新时期”复出的“中年知识分子”作家的作品中。作家们延续了五十年代对“人”的问题的思索，试图触摸到人性的方方面面，进而延展到对历史进程的反思，拓展了文学题材的广度和文学反思的深度。但也正因为所处于“亦新亦旧”的时代，新的因素增长，旧的因素消失，但也可能相反，因而新时期文学并“没有开天辟地的‘划时代’写作，只酝酿着新的挑战 and 新的艺术合成”。^⑭董之林的论文，从文学史的层面考察“中年”一代（即共和国一代）的写作，局面宏大，发人深省。问题也在于这种研究对个人心灵世界的遮蔽，也就是并未能深入到具体某一个作家的心灵深处，理解他们写作上的困惑与探求，也就难以对这一代作家做出同情式的理解。

在处理两个年代的关系问题上，程光炜及其学生的“八十年代研究”富有启示意义。这里仅提一篇理论性的作品。即程光炜的《新时期文学的“起源性”问题》。这篇文章主要围绕“八十年代”和“十七年”两个历史范畴应该建立一种怎样的关系来探讨新时期文学的“起源性”问题。他所说的新时期文学的“起源性”问题，“指的就是，‘八十年代’的‘现代化想象’与‘十七年’的‘当代史’之间由于某些‘根源性’矛盾和冲突所引起的一系列问题。”^⑮而这些问题，在新时期的语境下被遮蔽了。程光炜希望通过利用“十七年”作为参照来理解“八十年代”文学在“现代化”背景下“脱历史化”的处境，被忽视的问题重新得到重视，唤醒当下文学研究关注现实的意义，以此构成新时期文学的“起源性”研究。如其追随者对他的理解，“对 1980 年代文学的反思研究必须建立在对‘文革文学’‘十七年文学’反思研究的前提下进行，只有重新发现‘文革文学’‘十七年文学’的复杂建构才能理解 1980 年代文学的复杂建构，这之间是一种同构关系。”^⑯“同构”意味着以自身存在的“问题”寻找和整理“问题”，把许多已经过去并成为结论的文学现象再次“问题化”，并在丰富

的社会现场和复杂的历史语境中再现“全部的风景”。

程光炜的理论基点是从现实出发，并指向现实。他认为，八九十年代以来思想文化领域里的诸多论争和运动，均可以从历史中找到根源。因为某些问题被遮蔽，使得这些论争趋于表面化，而未得到深入清理。因此，他的“重返八十年代”的进入方式，是从“十七年”中找寻到“八十年代”问题的起源，并将之清理、重塑，构成当下的“社会主义经验”。试图让业已式微的文学研究继续披上如此宏大的外衣“干预生活”，其用心可谓良苦。共和国第一代作家的研究，也应从这些颇有思想张力的研究中得到启发，并找到合适的位置。特别是从两个年代出发，深入作家精神世界和作品风格肌理，厘清作家创作与文学史的相关问题。程光炜及其学生在作家作品的重读方面，做了大量工作，产生了一些耳目一新的研究。如程光炜的《革命文学的“激活”——王蒙创作“自述”与小说之间的复杂缠绕》和赵天成的《一个“传奇”的本事——〈天云山传奇〉诞生考论》。^⑨但需要指出的是，“重返八十年代”的诸多研究从社会问题的实证性出发，考察文学的社会层面，以此来得出一些宏大判断，却时常无关文学宏旨，很大程度上忽略了文学研究的特性，忽略了文学研究的宗旨所在。这是应警惕的。

三、两个年代及其关联性研究

以上研究约略可以看出，不论从文学史层面，还是从思想史层面，如何看待“十七年”与新时期的关系，是研究共和国第一代作家难以回避的首要问题。对共和国第一代作家而言，曾经支撑他们复出写作的“十七年文学”资源在新时期或被轻视或被严重敌视，且效用难以为继，而他们也面临精神资源置换的工作。经过摒弃、筛选而重新发现的“新时期”，是一种意识形态建构的话语。

把某些构成新时期文学资源剔除以后的“新时期文学”，实际上也变得单一、扁平，缺少历史的复杂性。事实是，中国当代文学从“文革”转型至“新时期”，其动力一方面来自于政策上的拨乱反正，另一方面来自于对“十七年文学”的深刻反省。1990年代以来的“十七年文学”研究，已经显示了“十七年文学”的复杂性和丰富性，也将这种认识挑拨得更加清晰。近些年来文学研究，特别是“重返八十年代”的研究更加表明了新时期文学与“十七年文学”（甚至“文革”时期的文学）的复杂联系。

对这一代作家来说，“十七年”是被复杂性所缠绕的年代。作家的诞生与消失，在这里。因为写作，他们成了天之骄子；因为写作，他们堕入万丈深渊。有时，这是一个“恋爱的季节”，一个“除了光明光明光明还是光明”的“浪漫的季节”，一个“能够这样度过自己的青年时代，能够这样度过哪怕是一年、一个月或者一个星期，就已经值得羡慕”的“唱歌的季节”。另外一些时候，天空中总是布满了“阴暗的幕布”，处处是阴霾，是冰凌，这又是无可挽回的可怕的无声之地。人人噤若寒蝉，个个悄无声息。文学的落幕，也在这里。当 they 从“文革”中走出，一面要清理“文革”的阴影，更重要的是如何面对“十七年”的复杂性“诱惑”。

因此，共和国第一代作家研究的基本视野，是站在一个新时期文学的高度，反观曾经深刻影响他们的“十七年文学”，然后再次从“十七年”出发，重新理解“新时期”的意义。但所有的这些工作，必须首先建立在对“十七年”复杂性研究的前提下，才能重现发现这一代作家新时期写作的意义，也只有如此，才能将“十七年文学”和“新时期文学”同构并置，“探讨何种力量与何种方式参与了八十年代文学（新时期文学）的建构”^⑩。一方面，要集中考察这一代作家在“十七年”的文学工作，譬如如何出场，怎样被组织起来，在组织化的过程中遭遇了哪些难题，如何处理，又面临怎样的命运。另一方面，要集

中处理新时期写作与反思“十七年”的关系。虽然，历史背景和时代境遇的相似性，使作家的反思有一定的共性。但对大部分作家来说，“十七年”是一个相对复杂的场域。从出场到落幕，从高潮到低谷，紧紧围绕着文学与政治，其复杂性在每一个作家中得到彰显。再者，经历“文革”十年的思索与沉淀，作家的文学个性也在发展中凸显。因此，反思“十七年”的工作也呈现其复杂性。在综合把握的同时，更应关注每一位作家复出的背景与姿态，从中找寻出相似与不同，探讨反思的多样性与局限，以及新时期文学起源的复杂性。当然，强调“十七年”和新时期的重要性，并不是无视“文革”与九十年代以来的作家创作和文学现象，它们是非常重要的研究对象和发现问题的背景性材料，是不能忽视的。

做这样一份近似重读重释的研究的关键，除了带着思想史和文学史的问题，更重要的是要重新寻找、考订和分析有意义的史料。在当代文学史学化的趋势下，一些学者所做的史料工作，成为当代作家研究的基础性工作，如各种作家传记、年谱、日记、口述史料、文集和全集的出版^②。这方面材料相当丰富，但也良莠不齐，存在如何辨析使用的问题。特别是对作家创作谈和口述史料的使用上，需要特别引起注意。在这方面，王彬彬研究高晓声的一篇文章具有方法论上的启示意义。

这篇文章就是《高晓声与高晓声研究》。文章给人眼前一亮的感觉，原因就在于作者一针见血地指出了作家创作谈中表述的“真实”与“虚假”，分析出了作家复杂矛盾的心理，从而对作家作品给出实事求是的评价。王彬彬认为，以往对高晓声的研究，特别重视两篇创作谈：《〈李顺大造屋〉始末》和《且说陈奂生》。以往的研究，较少或者从未分辨出创作谈中的真与假、虚与实或深与浅，把创作谈的种种说法，当成了毋庸置疑的立

论基础。这两篇创作谈，在一定程度上引导乃至误导了对高晓声的理解。如前人一直以为高晓声是农民“叹苦经”的“代言人”，实际上高晓声复出后的心态要复杂得多。高晓声固然有强烈的表达欲、发表欲，但内心一直心有余悸、小心翼翼。

王彬彬说：“他要以小说的方式表现二十多年间在农村的所见、所感、所思，他要替农民‘叹苦经’，他要揭示几十年间农民所受的苦难从而控诉使得农民苦难深重的政治路线的荒谬，但又担心再次因文获祸，担心自身的灾难刚去而复返。这样，高晓声便必须精心选择一种方式，他希望这种方式既能保证作品的安全和他自身安全，又能在一定程度上抒发自己心中的积郁，能一定程度上表现几十年间的所见、所感、所思。而‘包包扎扎’后再‘戳上一个洞’，便是高晓声选择的方式。‘包包扎扎’是在掩藏、遮盖真相，也是在为作品和自己裹上一层铠甲。‘戳上一个洞’，则是让心中的积郁、愤懑，让几十年间的所见、所感、所思，通过这个洞口得以表现。‘包包扎扎’不只是用一些政治套话、一些意识形态话语缠缠裹裹，也包括在具体的叙述过程中‘搞一点模糊’，还包括以创作谈、序言、后记一类方式误导读者。”^③在王彬彬看来，要真正理解高晓声，除了对作品做出必要的细读，还要破除对创作谈一类自述文章的“迷信”。

王彬彬同时指出，一些学者因为在史料方面缺乏必要的搜集、整理和研究，对作家做出未必合适的评价。因此，要尽可能全面占有史料。在这一代作家逐渐历史化的过程中，越来越多的史料浮现，也就必然需要做出更加细致的整理和研究。在全面占有材料的情形下，用实事求是的分析代替松散、随意的印象式批评。虽然这些观点业已成为当下研究的共识，但王彬彬的精妙分析和深入研究使人印象更为深刻。

还要指出，在以往的作家研究中，作品常常被看成是理解作家的一把最重要的钥匙，而忽视了作品以外的非文学性因素。作品的重要性毋庸

讳言，审美评价也始终是文学研究的重要一维。但这一代作家的特色正在于创作过程中的文学性因素与非文学性因素的相互博弈、牵扯、斗争与妥协，他们的命运也受制于这种关系的影响。如果不将这种博弈的过程有力地呈现出来，不仅很难理解这一代作家的作品，也很难对这一代作家做出公正的评价。因此，在研究过程中，要非常重视有关作家创作的各方面史料的搜集、整理和分析，并视之与作品同等重要。当然，也要警惕批评家所批评的“作家缺席”或“作品缺席”的现象^⑩，不能将作家和作品置于冷冰冰的史学化趋势之下。

四、余论

共和国第一代作家日渐凋零。2019年1月15日，诗人、剧作家、小说家白桦去世。2019年10月29日，作家从维熙去世。2019年11月23日，诗人流沙河去世。而方之、乔典运、高晓声、茹志鹃、刘绍棠、刘宾雁、陆文夫、鲁彦周、浩然、张贤亮、南丁等这一代中的大部分作家则于更早之前离开。硕果仅存的共和国第一代作家们也已入耄耋之年。虽然王蒙、宗璞和徐怀中等少数几位作家仍然健在，且笔耕不辍，但在共和国七十年这个时间点展开对这一代作家的整体性研究，是合乎适宜，十分必要的。步入九十年代以后，这一代作家与过去告别的姿态，形成了鲜明的两极。那些九十年代以后销声匿迹的作家，无不因为无法找寻到恰当的方式和“过去”告别（如高晓声），那些仍能在文坛上留下踪迹的作家（如宗璞），无不恰到好处地正视并处理了过去的那个“瞬间”，或者以文学的方式和过去告别。这也许是我们重新认识王蒙、邵燕祥、宗璞和白桦等人的历史契机。

2019年8月16日，第十届茅盾文学奖评奖办公室公布了茅盾文学奖的获奖作品，其中有年近九旬的作家徐怀中的长篇小说《牵风记》。《牵风记》处理的题材是1940年代的战

争。在这部小说里，作者的历史野心隐没了。在战争的空间里，作者给历史浇筑的，更多的是情感记忆和现实情怀。所以，在一部反映挺进大别山战争场面的小说中，几乎没有什么血腥的战争场面。整部小说突出的，只是一个军官，一个士兵，一个女人，还有一匹马，一张古琴。有关战争的历史被淡化了，取而代之的是日常的宁静，平淡的美好，以及这种美好消失时的孤绝。

淡化历史，或者历史背景的日常化，原本就是那些未经历特殊年代历史的人们生活的日常。这一代作家生活在平和的年代，也开始运用这种方式处理熟悉的题材。这也许不是什么信号，而是早就存在的事实。只不过，人们早已淡漠了许久。随着这一代作家逐渐凋零，一种与政治联系紧密的文学，也会暂时封存在历史的烟云中。共和国第一代作家的研究，正是为了不至于忘记乃至重新铭记这一段历史。

注释：

- ①王蒙：《我们的责任》，选自中国文学艺术界联合会研究资料部编：《开辟社会主义文艺繁荣的新时期》，四川人民出版社1980年版，第49页。
- ②③陆文夫：《一代人的回归》，选自《陆文夫文集》（第5卷），古文轩出版社2009年版，第1页。
- ④刘绍棠：《我是刘绍棠》，十月文艺出版社2018年版，第74页。
- ⑤作家协会编：《中国作家协会第二次理事会会议（扩大）报告、发言集》，人民文学出版社1956年版，第101-102页。
- ⑥李洁非、杨劫：《共和国文学生产方式》，社会科学文献出版社2011年版，第86页。
- ⑦许纪霖：《民间与庙堂——当代中国文化与知识分子》，生活·读书·新知三联书店2018年版，第115页。
- ⑧钱理群：《我与鲁迅——〈心灵的探寻〉后记》，汕头大学出版社1999年版，第227页。
- ⑨茅盾一生评论过很多青年作家，其中为人乐道的是对茹志鹃和陆文夫的评论。因为他的评论，使两位作家的人生道路发生了重大变化。1958年6月号的《人民文学》刊载了茅盾的评论《谈最近的短篇小说》。这篇评论谈了十几位作家的短篇小说，其中对茹志鹃发表于《延河》1958年第3期上

的《百合花》赞许有加。同期《人民文学》还转载了《百合花》。这使长期坚持写作却寂寂无名的茹志鹃声名鹊起,成为十七年短篇小说风格的一种代表。然而,茅盾的提携也可能带来厄运。1964年6月号《文艺报》刊登了茅盾专论陆文夫的万字长篇《读陆文夫的作品》,对陆文夫短篇小说的创造性给予高度评价。不久之后,这篇文章成为茅盾“腐蚀”青年的“罪证”,而陆文夫也难逃被批判的命运。新时期以后,茅盾仍给茹志鹃写过序。茅盾逝世后,茹志鹃写了纪念文章。有人想请陆文夫也写一写,陆文夫终究没有写。

⑩晓立、王蒙:《关于创作的通信》,《文学评论》1980年第6期。

⑪李子云、王蒙:《关于创作的通信》,《读书》1982年第12期。

⑫⑬刊载于《雨花》1958年第8期、1961年第12期。

⑭《陆文夫论》,《文学评论》1981年第10期;《高晓声论》,《文艺报》1982年第10期;《再论高晓声》,《新文学论丛》1984年第1期;《陈奂生论》,《当代作家评论》1984年第1期;《再论陆文夫》,《苏州大学学报》1984年第3期;《三论陆文夫》,《文学评论》1986年第1期。

⑮何西来:《历史行程的回顾与反省——论“反思文学”》,《当代文艺思潮》1982年第2期。

⑯樊星:《“57族”的命运——“当代思想史”片段》,《文艺评论》1995年第2期。

⑰万同林:《反思文学、改革文学的再评价》,《文学自由谈》1989年第4期。

⑱洪子诚:《作家姿态与自我意识》,北京大学出版社2010年版,第154页。

⑲刊载于《当代作家评论》2000年第5期。

⑳刊载于《文学评论》2013年第4期。

㉑刊载于《南京大学学报(社会科学版)》2005年第1期。这篇论文扩充后先后收入《旧梦新知:“十七年”小说论稿》和《热风时节:当代中国“十七年”小说史论(1949-1966)》二书,收入时改题为《亦新亦旧的新时期小说(1980年前后)》。

㉒㉓董之林:《亦新亦旧的时代——关于1980年前后的小说》,《南京大学学报(社会科学版)》2005年第1期。

㉔程光炜:《新时期文学的“起源性”问题》,《中国人民大学学报》2009年第5期。

㉕杨庆祥:《如何理解“1980年代文学”》,《文艺争鸣》2009年第2期。

㉖程光炜:《革命文学的“激活”——王蒙创作“自述”与小说之间的复杂缠绕》,《海南师范学院学报(社会科学版)》;赵天成:《一个“传奇”的本事——〈天云山传奇〉诞生考论》,《东吴学术》2017年第1期。

㉗程光炜、李杨:《主持人的话》,《当代作家评论》2006年第2期。

㉘目前来说,在作家文集和生平史料方面虽然取得了一些成绩,但相比于现代作家,当代作家作品的史料工作,可以说只是处在草创阶段。特别是在传记、年谱、日记、口述史料等方面,欠缺必要的研究。随着这一代作家逐渐凋零,这方面的工作日益严峻。

㉙王彬彬:《高晓声与高晓声研究》,《扬子江评论》2015年第2期。

㉚郜元宝:《“中国现当代文学研究”的“史学化”趋势》,《中国现代文学研究丛刊》2017年第2期。

(作者单位:扬州大学文学院)

汪曾祺与当代江苏文坛关系考辩

——以《雨花》及“探求者”同人关系为中心

◎ 刘新林

摘要:当代江苏文学蔚为大观,与二十世纪八十年代初汪曾祺同“探求者”同人的文学创作、作家交友和提携后进所引领的文学风尚息息相关。这一过程,又可以视为汪曾祺在江苏地域的逐步接受。考察汪曾祺的《雨花》发表史,以及与“探求者”同人的交往史,正可谓一种溯源式的追寻。时下“里下河文学”研究的兴起,或许正显示一种基于汪式美学的当代江苏文学风格日渐成型。

关键词:汪曾祺;《雨花》;“探求者”

汪曾祺在多大程度上影响了当代江苏文坛?这个问题颇值得探究。江苏作家中,师承汪曾祺的,不在少数,受其影响的,那就更多。至于民间的汪粉,更是不计其数。究查其接受史,集中于新时期复出以后,二十世纪八十年代以前几可不计。汪曾祺的接受,特别是在江苏文坛的接受,与文学潮流、社会风气的迁延有关,与作家交游、地域文化有关,也与特定时期文学刊物的举措分不开。复名后的《雨花》(1978)编辑部戮力同心,锐意改革,团结了以“探求者”为核心的一大批文学青年,是新时期初江苏文坛崛起的关键。适时复出的汪曾祺,与亲密无间的“探求者”同人,合力将江苏文坛这股力量拧成一根绳,开创了一种新的文学风气和文学面貌。汪曾祺与《雨花》及“探求者”同人之关系的考辩,应作如是观。

一、《雨花》发表史略

汪曾祺在《雨花》发表的第一篇小说是《异秉》(1981年第1期),其后发表的有《故乡人》(1981年第10期),《晚饭花》(1982年第1期),《日规》(1984年第9期)和《故乡的食物》(1986年第5期)^①。作品不多,却各具意义。

《异秉》是一记“重炮”。《异秉》挑战了主流文学趣味,改变了《雨花》的编辑志趣。在

此之前,汪曾祺与江苏文坛几乎没有联系。自从青年时期离开家乡南下北上,汪曾祺很少回到家乡。因《沙家浜》而身价倍增的汪曾祺,一直身处北京陋室,没有荣归故里之念,相当低调。以至于《雨花》编辑部拿到这部稿子时,绝大部分编辑甚至不知道汪曾祺是谁。《异秉》这篇标志着汪曾祺新时期复出的小说,重写于1980年5月,其写作时间要早于《受戒》,虽然后者发表得更早。不过其时,方之、陆文夫和高晓声早已复出,并因作品而声名大噪。据说,《异秉》完稿后,是在无处可投的情况下,由林斤澜交给好友叶至诚,希望在《雨花》发表。小说在编辑部产生了激烈的争论。叶至诚和高晓声都觉得好,但也有人觉得要发这样的小说,“就好像我们没有小说可发了”^②。当时,《雨花》还看不上《异秉》。不过几个月后,这种情况就发生了改变。《异秉》发表在了1981年第1期上——不过未作为头题,文末并附“编者附话”,云:“发表这篇小说,对于扩展我们的视野,开拓我们的思路,了解文学的传统,都是极有意义的”^③。编辑思路的转变,一方面和《受戒》发表在前有关,另一方面也是高晓声、叶至诚等“探求者”同人努力的结果。此前的1980年第11期上,发表了高晓声的实验性小说《鱼钓》和艾煊的《他》,均可以看出《雨花》在“伤痕反思”浪潮中的转向。可惜,这一变革在“突破”事件以后偃旗息鼓^④。

不过《异秉》所开创的内容和趣味，却影响着《雨花》，以及当时正在转向的文坛。

《故乡人》和《晚饭花》分别是一组小说，写的都是故乡人和故乡事，普通得很。要说有什么特别之处，那是它们读起来像散文的小说文体。《打鱼的》铺陈叙述，颇像废名的散文化小说《竹林的故事》。《珠子灯》《晚饭花》则神似沈从文小说里的某些片段，只是更求诸凝练，表现风俗罢了。这些小说与同时期的《大淖记事》《鉴赏家》《八千岁》相比，虽少些名头，却在展现渊源、揭示传统上，同样有力。刊发这些颇具个人风格和地域色彩的小说，对后来着重培养江苏地方作家的《雨花》有何意义，对青年作家有何启发，值得深入探讨。

《日规》写的是西南联大的故事。它的特别，或许在于它是汪曾祺在叶至诚重回《雨花》后发表的第一篇小说。新时期的《雨花》，只有1979年至1980年间，称得上短暂的辉煌——所发作品接连获得全国性大奖，文学活动颇具锐气，在地方文学刊物中，一度与《北京文学》《上海文学》相颉颃。但从1981年春开始，《雨花》陷入一桩政治风波。编辑部核心大换血，顾尔鐔、叶至诚相继离开，高晓声和陆文夫的编委身份也受到影响。两年以后，叶至诚重回《雨花》编辑部做主编，向当时活跃的作家约稿，欲再现往昔神采。汪曾祺送来的，正是《日规》。

与《日规》相仿，《故乡的食物》也是投桃报李式的应召品，而且还获得了《雨花》与双沟酒厂联合举办的“第二届双沟散文奖”。还有一篇散文值得指出，八十年代中后期，面临转型困境的《雨花》推陈出新，开辟了“新世说”栏目。这个栏目专以“文革”为内容，以“世说”体为形式，刊发一些短小精悍的文章。结集《新“世说”选粹》于江苏文艺出版社出版。汪曾祺的《白相人面孔》赫然其中。不过“新世说”专栏未见其

文。推测汪曾祺接到了叶至诚的约稿，但因故没有刊发。遗憾之下，只好在环境宽松之后结集发表。

其实，《雨花》之外，汪曾祺的作品在创办于1979年的江苏大型文学刊物《钟山》也很受欢迎。《钟山》多次发过汪曾祺的短篇，虽说这是一本主要发中长篇的刊物。据当时编发过汪曾祺作品的编辑徐兆淮说，杂志社同仁从主编到编辑无不喜欢他的作品，编辑部无论拜会约稿，还是组织文学笔会和学术研讨会，都会想到汪曾祺^⑤。《钟山》作为江苏唯一的大型文学刊物，虽说不至于像《雨花》一样近似“探求者”的同人刊物，但多少也受了些趣味的影响。

总体而言，汪曾祺的《雨花》发表史，呈现出回环的样式：《雨花》发表《异秉》，支持了汪曾祺的及时复出；在刊物困难时期，贡献《日规》《故乡的食物》和《白相人面孔》，则可看作是汪曾祺对家乡文学刊物的回馈。这种现象在当时的文坛上也很自然。不过，以文会友，乃至志趣相投、精神相交，以至于共同开创一种文坛风气，形成一种文学流派，是很少见的。汪曾祺和以“探求者”同人为代表的江苏文坛的交往，无意间形成了这样一种美好的局面。

二、与“探求者”同人的交往

提到当代江苏作家的崛起，不能不提方之、叶至诚、高晓声和陆文夫等“探求者”同人在新时期的复出。其时，叶至诚是《雨花》副主编，高晓声、陆文夫等人是编委。他们又是《雨花》的主要作者。新时期初，《雨花》实际上形成了以“探求者”同人为核心的作者群。他们的趣味决定了刊物的特色。《异秉》之所以能在《雨花》发表，也是因为入了“探求者”的法眼。

《异秉》之后，原本相互并不熟悉的汪曾祺与“探求者”同人之间开始了漫长的交往，并影响了围聚在他们身边的青年作家。陆文夫说，1980年代的文学活动很多，不论在北京，还是南京、扬州，或是上海、苏州、无锡、常州，凡

属此种场合，“汪曾祺总是和我们在一起”^⑥。1982年3月，在全国“中小城市学常州”的背景下，东道主高晓声带领省内外与会的作家采风，其中就有陆文夫、叶至诚、叶兆言、林斤澜和汪曾祺。常州麻糕店请求题字，高晓声朝汪曾祺嘴一歪，汪曾祺立马挥毫写下“常州麻糕天下第一”^⑦。1985年，常州开展青少年爱国主义革命传统教育活动，市委委托高晓声邀请名家做讲座。在他的操持下，陆文夫、叶至诚、黄裳、林斤澜和汪曾祺络绎莅临。到题字环节，“陆文夫叫苦不迭，高晓声也摇着头。这二人并不擅长写字。善写书法的黄裳、汪曾祺抢过笔来解围”^⑧。酒是一大共同的爱好。聚会就喝酒，喝酒就陶然忘机。有一年，在上海召开世界汉学家会议，高晓声和汪曾祺竟因嗜酒而忘记了开会。主办方询问，两人借故记错车次，酒则只字未提。像这样文人逸事，置之魏晋士林，也可称为佳话。汪曾祺去世后，高晓声写了一篇纪念文章，名字就叫“杯酒话别”。在陆文夫写汪曾祺的几篇文章里，也从来没有离开过“酒事”。他称汪曾祺为“酒仙”。能够把这些经历过人生大起大落的作家们聚拢在一起，除了酒以外，就是文学。高晓声称汪曾祺的小说是“国际水平”，陆文夫在一次访谈中承认，自己也曾向往汪曾祺式的小说，称它们是“真正的文学”^⑨。从文学旨趣和艺术鉴赏力上来说，高晓声和陆文夫算得上汪曾祺的同路人。

某种程度上说，高晓声和陆文夫的写作风格渗透出的地域底色，呈现了当代江苏作家的风格肌理。高晓声、陆文夫等在故事层面的偏至，在语言层面的执着，以及共同呈现出的小巧、精细的风格，使其作品得以以“小”窥“大”，且留有余味。不过，他们毕竟是建国以后成长起来的第一代作家，所受的精神禁锢短期内难以解除，所依托的艺术资源又有限，斧凿痕迹难以避免。汪曾祺的

复出有所不同。他是西南联大的学生，沈从文的入室弟子，建国前已有创作经验，复出时就回避了漫长的当代经验，直插青少年时期的生活和创作经验，将高晓声、陆文夫所呈现的那种小巧、精细的地域风格，推向了更为自然淳朴的境界，给人以“清水出芙蓉，天然去雕饰”的美感。当这样的作品出现在《雨花》编辑部时，高晓声和陆文夫的评价自然就极高。高晓声一度认为汪曾祺的小说代表着国际水平，也就不难理解。

不过，他们的交往不太像古代文人间的交游，留有酬唱，或具诗文。因此并不容易把握。相比于汪曾祺与“探求者”们的交往，汪曾祺对青年作家的影响，也许更有迹可寻。其实，文坛上流传着不少汪曾祺的逸闻，高晓声的趣事，也有不少回忆他们的文章。尤其是许多作家愿意谈汪曾祺，愿意谈他的文学观念对他们的影响。如叶兆言写的《郴江幸自绕郴山》，就费浓墨比较了高晓声和汪曾祺。最后，叶兆言说：“高晓声和汪曾祺都是我敬重的前辈，是我文学上的引路人。”“对于小说应该怎么写，高晓声对我的指导，甚至比父亲的教诲还多。同样，虽然没有接受过汪曾祺的具体辅导，但汪文字中洋溢的那种特殊才华，那种惊世骇俗的奇异之气，一度成为我刻意学习的样板。我对汪曾祺的文体走火入魔，曾经仔细揣摩，反复钻研，作为他的私淑弟子，我至今仍然认为《异秉》是汪曾祺最好的小说。”^⑩叶兆言是“探求者”叶至诚的儿子，青年时期厮混在“探求者”与林斤澜、汪曾祺之间，可谓近水楼台先得月。

评论家王干的接受可能更接近普通汪粉。王干记述他第一次见到汪曾祺的情景：“不一会儿，汪曾祺来了，我远远觉得他满面红光，精神头儿十足。他滔滔不绝地讲了三个小时，谈自己的小说，谈鲁迅，谈沈从文、孙犁，也谈……二十出头的我第一次见到这么优秀的作家，也是第一次听到如此的文学真经，我仿佛

站到高山之巅，领略到无限风光。我当时几乎把他讲的话全部‘吃’进肚子里，像一块吸足了水分的海棉。从百花书场里出来，我觉得自己有些微醺，被陈年老酿‘灌’的。但现在，他说的那些话，我还记得很清楚。”

⑩王干描述的场面是1981年秋汪曾祺第一次回乡演讲时的场景。那时，《受戒》《异秉》和《大淖记事》才刚发表不久，还未引起轰动效应。当时王干是扬州大学的学生，是个文学青年，又恰巧订了《雨花》，读了《异秉》后大受震动。从此这个汪曾祺的小老乡，疯狂喜欢上了汪曾祺和他的作品。王干走上文学评论的道路，甚至日后成为一个生活的审美者，据他自己说，和汪曾祺是有不解之缘的。

像叶兆言一样得汪曾祺亲传的，应是少数，赵本夫也算一个。像王干一样把汪曾祺当作一代人的精神“教父”的，则不少。汪曾祺在八十年代文学青年中的影响，时间愈往后，愈显示出价值。譬如苏童。苏童和汪曾祺一样，以短篇见长。苏童曾说过，他有着近乎偏至的“短篇病”^⑪。他也曾说过，汪曾祺是他心目中的短篇小说大师。苏童小说叙述的宽广与自由，语言的简洁与绵密，以及不少江苏作家所共有的像水一般的纯净与诗意，不能不说受到过汪曾祺的影响。还有毕飞宇。毕飞宇虽说不学汪曾祺，曾郑重表示汪曾祺学不来。可是他小说里的氤氲“水气”，以及文字中透出的精神灵性，则是一脉相承。扩大来讲，汪曾祺的影响与接受，由“探求者”而渐及“探求者”身边的一些青年作家、评论家，除叶兆言、赵本夫、王干、苏童、毕飞宇外，还有韩东、范小青、苏童、格非、曹文轩、鲁敏、朱辉、刘仁前、庞余亮、夏英勇、陆建华、费振钟、丁帆、吴义勤等。

有学者对此做过有趣的分析。他说，当代江苏作家，从苏童、叶兆言、顾前到朱

文、韩东、张生、魏微等青年作家甚少攒派头、装门面，却自甘卑微，善于发现人的“小”，诸如小卑微、小聪明、小志气、小情趣、小齷齪，如此做派能真正掘出中国心灵的真实。他以为，这是江苏作家的传统，而开创这传统的是汪曾祺。^⑫这是事实的一面。如果说真的存在这样一种当代江苏文学的传统，“探求者”们所开创的或辛辣或苦涩或糖醋的现实主义，则是事实的另一面。高晓声的“陈奂生系列”，陆文夫“小巷人物志”，写的都是城市和乡村的草根，表现的也是小人物的情志。然而，他们都有“以小博大”的野心，或者说，有表现“思想”的欲望。这又是和汪曾祺不一样的地方。

作家并非“个人化”的，其重要性，在于与前后两代作家的联系，在历史和传统中的位置。汪曾祺的重要性，也应作如是观。汪曾祺于八十年代横空出世，其“寡合特异”处已彰显出古典与现代的特质。问题是，这些特质又怎样和当代联系起来？如果说要为江苏文坛树立起当代传统，由“探求者”及其同人与汪曾祺所共同开创的一种有着鲜明的地域风格的文学风尚，正可以作如是解。而细心爬梳史料，分析文本，在前辈与后进之间寻找到更多的联系，不失为一种有意义的文学研究。

这样的努力正在成型。自2013年以来，所谓“里下河文学”的提法，正愈来愈受到评论界重视。“里下河文学”借鉴的是“山药蛋派”和“荷花淀派”的成型模式，以汪曾祺的美学原则为理论核心，以里下河地域风格的表现为鹄的，以《里下河文学》杂志为阵地，构建一个志同道合的作家群。与许多文学流派其实是评论家的事后追认不同，“里下河文学”是正在构建中的文学流派。虽然“里下河文学”能否作为一个文学流派尚存在争议，但持续不断地研究将使隐藏的诸多文学特质与细节焕发出来，拉近传统与现实的距离，从而将原本分散的个人化写作浸润到传统中去，使“个人化”得到更自觉地张显，进而把个体安置在固有的

文学传统和地方文化秩序中。从这个意义上说，这也许是汪曾祺对未来中国文学的再创造。

注释：

①仅统计1990年以前汪曾祺在《雨花》杂志发表的文学类作品。

②程绍国：《文坛双璧——林斤澜与汪曾祺》，《当代》2005年第1期。

③刊载《雨花》1981年第1期。

④1979年，顾尔鐔担任《雨花》主编后，团结了以方之、叶至诚、高晓声和陆文夫为代表的“探求者”同人，锐意进取，积极探求。他主张思想解放，要求作者破格写文章，编辑破格选用稿件。在1980年的几次文学会议上，他多次表达过这种意见。不过，顾尔鐔的一次发言“走了火”，被告到了上面。上面以顾尔鐔攻击“四项基本原则”为由，组织批判顾尔鐔。后来虽由胡耀邦干预，火力上小了很多。但《雨花》的领导核心离职，挫伤了“探求”与“突破”的锐气，一蹶不振了一段时间。见刘新林：《“雨花台下塑群英”——复名后的〈雨花〉与江苏文坛的复兴》，《芒种》2017年第8期。

⑤汪曾祺的作品第一次出现在《钟山》上，是在1983年第4期的“作家之窗”栏目上。这是一组短篇小说，包括

《求雨》《迷路》和《卖蚯蚓的人》。同时还配有雷达的评论《论汪曾祺的小说》，组稿编辑是徐兆淮。见徐兆淮：《汪老与林老：短篇圣手·文坛双璧——编余丛谈》，《扬子江评论》2011年第2期。

⑥陆文夫：《酒仙汪曾祺》，选自《陆文夫文集》（第4卷），古文轩出版社2009年版，第230页。

⑦李业文：《真情实意享读者——忆高晓声先生》，原载《常州日报》2012年8月6日，转引自《高晓声研究》（生平卷），江苏文艺出版社2014年版，第111页。

⑧曹洁萍、毛定海：《高晓声年谱》，南京大学出版社2017年版，第72页。

⑨施叔青：《陆文夫的心中园林》，《人民文学》1988年第3期。

⑩叶兆言：《郴江幸自绕郴山》，选自《群莺乱飞》，上海书店出版社2010年版，第100-101页。

⑪王干：《王干文集·王干随笔选》，作家出版社2018年版，第23页。

⑫苏童：《我的短篇病》，《小说林》1993年第1期。

⑬郜元宝：《汪曾祺论》，《文艺争鸣》2009年第8期。

（作者单位：扬州大学文学院）

刘新林的两点“突破”

◎ 郜元宝

复旦也无非是这样，说起师生关系，不外乎两种。首先是“打成一片”，其中又有“师道尊严”跟“忘形尔汝”之别。这属于主流。其次则比较平淡，不讲究师道尊严，也不至于忘形尔汝，主要是彼此合作，循例完成教学两面临内的任务，外在行迹因此就是不远不近，不冷不热。我与学生的关系基本属于这不占主流的第二类。

然而想起自己本科、研究生阶段跟“老先生”们之间，那可是颇有点恢复了师道尊严的古风与旧制的。在一些“青年教师”面前，也有些忘形尔汝的意思。等到自己留校任教，从“青年教师”到“青年老教师”再到“老教师”，不知为何却始终不能跟自己的研究生结成上述两种关系。现在的学生都不愿亲近老师了吗？显然不是。问题还在我自己这边。我与前辈、同辈交流较多，一直不大习惯跟学生们推心置腹。

刘新林就是我这样的学生中的一个。

他生于一九八八年，2006年考入江南大学文学院汉语言文学专业。2013年取得华东师大中文系文艺学硕士学位。这七年其兴趣并不在学术研究，而是迷上了写作，在《山花》《小说界》《少年文艺》上有不少作品发表。大部分是回忆童年生活，形式上则模仿废名、汪曾祺、刘庆邦、王小波、卡尔维诺等。所读之书也不出这些被模仿的作家范围。专业虽是文艺学，但读起大部头理论书籍常感力不从心。毕业论文受柄谷行人、苏珊·桑塔格和黄子平等影响，竟鬼使神差地写了“现当代文学”题目《疾病的隐喻与童话的疗救——晚清至“五四”儿童

文学研究》。毕业后教了三年中学，最后才考上复旦的博士，跟我读起“现当代”来了。去年博士毕业。现已克服“新冠”疫情阻隔，成为扬州大学文学学院的青年教师。

刘新林过去的“履历”，我最近才知道。这当然不是因为他的“深沉”，而仍可归于我与学生相处的不冷不热。现在看来，他虽是文艺学出身，对“现当代”并不隔膜。我自己硕、博阶段专业也是文艺学美学，期间写了点评论，但真正弄起“现当代”，才发现不是科班出身还真的不行。太多东西需要补课，而且即使有补课之志，也未必能轻易奏效。但新林进入状态很快。这可能跟他曾经热衷写作有关。

在复旦三年半学习期间，他先后发表了《汪曾祺开创当代江苏文坛风尚》（《中国社会科学报》2020年3月9日版）、《废名的晚年心态与〈废名小说选〉》（《中国现代文学研究丛刊》2019年第8期）、《周克芹和他的“围城”》（《当代文坛》2019年第6期）、《“巧干”的作家——八十年代文学场的陆文夫》（《扬子江评论》2018年第3期）、《陆文夫的十七年文学经验反思》（《东吴学术》2018年第5期）等论文。

最初一篇《雨花台下塑群英——复名后的〈雨花〉与江苏文坛的复兴》还是《芒种》约稿，属命题作文。新林由此练笔之作起步，厥后文章大都也与我给研究生开设的“小课”作业有关，但他自己摸索出来的集中于“十七年文学”与“新时期文学”之关系的学术路径还是比较清楚的。毕业论文讨论“共和国第一代作家”在“新时期”及“后新时期”如何对待各自“十七年文学创作经验”，就是他这三年半辛苦探索的一个阶段性成果。

关于新林的博士论文和这里发表的两篇文章（其中之一是博论绪言的改写），我就不正面分析了。还是谈点题外话。说得郑重一点，就是新林个人求学道路上的两点“突破”。

首先他很不容易，能迅速挣脱“文艺学”和“文学创作”惯性，很快熟悉并越来越尊重（甚至喜爱）通常不太被本专业研究生所熟悉、所尊重、所喜爱的“现当代文学学科”正日益完善起来的一整套“学术规范”。无论针对他自己一个接一个的论题，还是“小课”布置的作业，他总是在第一手材料、文献综述以及个人思路这三方面积极准备，不轻易发言，但言必有中，同时虚心倾听我和同学们的意见，从善如流。他最大的长处是比较能听进我的话。比如我说你这个话题某某老师先行研究值得参考，他马上去查考，并用心吃透我推荐的那些同行们的论著。遇到疑难，或者他自己深思而后有所得着，或者拿来与我和同学们交流。这时候我们的身份都发生了转换，由师生变成真正意义上的“同学”了。他因此很快突破了我作为导师的狭隘格局，转益多师，在本学科诸多前沿性材料、问题和方法上真正有所“预流”。

这是我最感欣慰之处。我希望我的学生都能以我为桥梁，很快跨过去，去汲取其他专家学者更多更好的学术滋养（这从此处发表的两篇论文之论述过程和注释就能看出）。倘若止步在我这里，那我就难逃灾梨祸枣之罪，在他们自己则是出息不大了。

其次，也更加难能可贵的是新林能突破自身经验，大胆触摸祖父辈一代作家的社会背景、创作生涯和心路历程及其与整个中国当代文学的内在联系。

有些学者主张，文学批评和研究首先要认识和研究“同时代人的创作”。这有一定道理。新林也注意到与“共和国第一代作家”同辈的学者批评家们的研究具有不可替代的价值。但他更敏锐地发现，这些“同时代批评与研究”也有其历史局限，所以他才不断扩展其学术视野，努力为“共和国第一代作家”架构一个更能切合文学史整体流向的论述空间。

我想，文学创作和研究之所以有其不可替代的意义，就在于人类心灵能冲破包括“代际”在内的种种“隔膜”，进入相互理解彼此对话的更深更广的精神天地。如果总是为一己或一代人的经验以及扯不清楚的荣辱恩怨、建筑其上的价值立场所拘囿，就不仅不能增进社会和谐与发展，反而会助推社会心理的撕裂、断裂与破裂。“新冠”期间我们感受最深的不就是带着口罩还“相吞相咬”的文明的最大悲剧吗？

我理解刘新林以上两点“突破”，小而言之是我们师生之谊值得纪念的内容，大而言之也关乎中国学术精神之一部分的传承与发展吧。

我以往并没有写过专门谈学生的文章。经常在报刊杂志上读到同行们撰写的关于学生印象记或学术评价之类的文字，其中显示的师生间融融泄泄的亲密关系，坐而论道的悠闲而敬业的境界，着实令我歆羡。我也曾给学生的论著做过序言，但那属于就事论事，不在此列。

这篇且说说刘新林的小文，就算是破例第一回吧。

（作者单位：复旦大学中文系）

本栏目责任编辑 余 晔

星河中的尘埃

——浅析刘慈欣之精神美学

◎ 杜学文

摘要:刘慈欣为我们描绘了自然之美、科技之美、宇宙之美。对宇宙存在构成的和谐统一之美是他对美的形态的奇绝贡献,是美在文学中的奇异呈现。同时,刘慈欣更强调的是人文之美。他希望人类能够拥有积极的担当与强烈的责任感,以此确立人类未来的必然。他热衷的美是源自人类内心的崇高之美、阳刚之美、雄壮之美。而美——艺术是人类的独特品格,宇宙的终极之美是人类文明存在的唯一理由。他为我们塑造了这个时代属于中国人的精神品格、美学理想。

关键词:自然之美;宇宙之美;科技之美;人文之美;美学理想

一、美在哪里：宇宙、科技与人

刘慈欣说,自己的任何设想都是为了完成一个合理的科幻故事。单纯从科幻的角度言,这是当然的。问题是他创作的是科幻文学,我们并不能仅仅了解一个关于科幻的故事,而是要关注具备科幻意义的文学——也就是说,作为文学的一种,他为我们创造的审美魅力在哪里?这种审美将对当下的文学产生什么影响?

艺术创造的美是什么?也许这是一个困扰人类的大命题。从影响深远的美是模仿,到风行一时的结构主义理论所言美是符号,对美的本质的探讨伴随了人类社会发展的整个历程,实际上也反映了不同社会条件下人类对美的需求的某种变化。刘慈欣为我们描写了宏大的宇宙世界,并由此显现出自己的审美追求。这既是时代变革的某种折射,也是刘慈欣个人价值观的外化。那么,在刘慈欣的作品当中,什么才是美?他倾心构建的科幻世界中最令人向往的美之境界是什么?大致而言,体现在这样几个方面。

首先,刘慈欣为我们描绘了宇宙存在的美。对于人类而言,宇宙是一个不可脱离的神秘存在。所谓不可脱离,是因为人类本身就是构成

宇宙存在的一份子。尽管从宇宙的角度来看,人类极其微小,以至于可以忽略。但是从人类的角度来看,人类自身却是唯一的、独特的、无可替代的,自有自己存在的独立价值。所谓神秘,乃是因为人类虽然一直在探索宇宙的奥秘,但时至今日,相对于浩瀚的宇宙而言,人类对宇宙的了解仍然微乎其微。尽管有很多研究成果,但其结论大多为推导式的,是人类分析得出的可能性结论,而不是被证实的必然性结论。因而,其真理性也就存在许多不确定的可能。一直以来,人类都在仰望天空,仰望无边无际、浩瀚辽阔的宇宙,希望得到真相。但是,至少在刘慈欣这里,人类以“仰望”来观察宇宙的视角发生了改变。刘慈欣是从宇宙出发来想象宇宙的。这种观察视角的改变,使人类真正成为宇宙构成的一份子,与其它我们仍然未知因而也倍感神秘的宇宙存在具有了同等的地位。同时,也使人类具备了认知宇宙的新方法。人类能够平等地看待宇宙及其复杂的存在,并使自己的想象力得到最大的自由发挥。

在这样的条件下,人类再一次感受到了自己生存地球的美好。这并不是说人类曾经认为地球是丑陋的,而是说,人类在浩瀚的宇宙中更加深切地感受到了如果离开地球,将失去自己生存的“家园”。人类将在浩渺无际的宇宙之中飘荡,失去存在的依

托与根基。所以，刘慈欣不断地表达对地球的依恋、赞美。在《带上她的眼睛》中，刘慈欣细致入微地描写进入地心的女领航员对地球一花一草的向往和赞美。“我们给这朵小花起个名字好吗？嗯……叫她梦梦吧。我们再看看那一朵好吗？他该叫什么呢？嗯，叫小雨吧。再到那一朵那儿去，啊，谢谢，看她的淡蓝色，她的名字应该是月光……”^①。这是一种无功利的喜爱，是一种发自生命本能的赞美。在很多时候，刘慈欣对人类追求现实利益而破坏地球之美的行为表达了批判。他甚至想象人类通过时间移民返回荒蛮时代，重新开始文明的创建。“看这蓝天，这草地，这山脉，这森林，这整个重新创造的大自然，……看看这绿色的大地，这是我们的母亲！是我们力量的源泉！是我们存在的依据和永恒的归宿！以后人类还会犯错误，还会在苦难与失望的荒漠中跋涉，但只要我们的根不离开我们的大地母亲，我们就不会像他们那样消失。不管多么艰难，人类和生活将永远延续！”^②所以，在《流浪地球》中，人类发现太阳系将要在未来的时刻因氦闪而毁灭时，不是逃离地球，而是要带着地球旅行，去寻找新的栖身之地。无论如何，人类的命运与地球不可分离。

除了对人类关于宇宙之美的感受和想象之外，刘慈欣最突出的贡献是对宇宙世界的直接描绘。他极富想象力地为我们描述了宇宙存在及其运动的现实图景。这构成了他作品最闪光的部分。例如，他在《命运》中描写星球的撞击，“一道强光闪过后，从小行星上出现了一个火球，飞快膨胀，仿佛是前方太空中突然出现了一个向我们猛扑过来的太阳。”^③在《全频段阻塞干扰》中，刘慈欣为我们描写了“近距离”观察中的太阳，“正前方，有一道巨大的美丽的日珥，那是从太阳表面盘旋而上的灼热的氢气气流，它像一条长长的轻纱，漂浮在太阳火的海洋上空，

梦幻般地变幻着形状和姿态，它的两端都连着日球表面，形成了一座巨大的拱门。”^④在宇宙中，不同的天体有其存在的独立性，但又与其他的天体相互联系作用，形成宇宙存在与运动的统一体，达成一种“宇宙的和谐”。就人类而言，每一个个体存在的时空均是有限的。在这种有限之中来探讨浩瀚的宇宙，当然是极为艰难的。但是，由于宇宙自身存在的秩序，以及不同天体相互联系作用形成的统一与和谐，就构成了宇宙之美，对人类而言具有无穷的魅力。“万物负阴而抱阳，冲气以为和”。在中国古典哲学的宇宙观中，极为深刻地揭示了宇宙运动的基本模式。这种“阴”与“阳”的相互作用，“构成有秩序的、有能力的、‘创造性’的过程的两个互补方面或者力矩”^⑤，他们形成宇宙存在与运行的“道”。这种“道”具备了秩序、能力与创造性，因而也具备了属于宇宙的“美”。当人类的想象力被置放于极其辽远的宇宙世界时，便发生了“奇点”膨胀。它不再是站在地面的仰望，而是游动于宇宙之中的飞扬。这种想象力的解放本身就具备了美的特征，是美在文学中的奇异呈现。

最能表达这种科技美的描写是《三体2：黑暗森林》中三体文明的水滴探测器。它具有充分体现人类想象力的外形设计——状如一滴水银。其外形呈完美的水滴形状，头部浑圆，尾部很尖，表面是极其光滑的全反射镜面。银河系在它的表面映成一片流畅的光纹，使得这滴水银看上去纯洁而唯美。它的滴液外形是那么栩栩如生，以至于观察者有时真以为它就是液态的，根本不可能有内部机械结构。正因为水滴探测器这种唯美优雅的外观设计，使人类产生了倾向于和平的误解，以为三体人类有和平的意愿，将与地球人类进行谈判。“这东西真是太美了，它的形状虽然简洁，但造型精美绝伦，曲面上的每一个点都恰到好处，使这滴水银充满飘动的动感，仿佛每时每刻都在宇宙之夜中没有尽头地滴落着。”“即使人类艺术家把一个封闭曲面的所有可能形态平滑地全部试完，也找不出这样一个造型……

它是比直线更直的线，是比正圆更圆的圆，是梦之海中跃出的一只镜面海豚，是宇宙间所有爱的结晶。”“这颗晶莹流畅的固态液滴，用精致的唯美消弭了一切功能和技术的内涵，表现出哲学和艺术的轻逸和超脱。”^⑥事实上，在这极度完美的造型之内隐含着极度的科技力量。除其造型所体现出的科技水平外，还有在如此小的水滴之中包含的科技功能——自动制冷系统，探测功能，经过二百多年跨越四光年的宇宙飞行能力，以及对人类星际太空舰队的绝杀攻击能力，等等。这是刘慈欣为人类想象的完美地融科技与审美于一体的艺术品。这也传达了刘慈欣的一种思想——科技的最高形态是科技功能的审美化。

当然，对宇宙之美、科技之美的描写并不是刘慈欣关于美的整体表达。美仅仅是属于人——一种智慧生命的感受。如果没有人，也就没有美。因为除了智慧生命之外，其他存在都缺乏或者没有感受的功能，因而也就不存在对美的判断。这些所谓的“美”就不可能有其对应物，就不可能有能够领会、欣赏其存在的存在。或者说，美对于这些存在是无意义的。因而，从另一方面来看，最主要的美是关于人类美好品格的呈现。所以，在刘慈欣庞大的宇宙世界中，最能够表现出美的部分仍然存在于人的禀赋与品格之中。

二、人文之美：信念、责任与智慧

不过，从人类对美的塑造而言，刘慈欣做出了极为特殊的贡献。现在，我还不能判断科幻文学整体对宇宙与科技之美的塑造做出了哪些努力，取得了什么成就。但可以肯定的是，刘慈欣并不是简单地把小说建立在具有科幻意味的背景之中，而是把科技以及基于科技的人类幻想直接写入了小说。在他的描写中，有大量关于宇宙存在细节的描写，有突出的关于科技效应的描写。这些均构成

了他小说不可分离的内容，甚至是主要内容。他给我们的审美创造了另一重天地，极大地拓展了人类想象力的空间，激发了我们源自内心的必然的创造力。

除此之外，我们还要探讨的是，从宇宙的角度看，银河系很小，太阳系更小，地球与人类几乎不存在。换一句话来说，人类是否存在对宇宙的意义并不大。更何况，在浩瀚的宇宙之中，由于空间的不同、时速的差异、人类有限的认知，地球时空与宇宙时空并不统一。其间的差异非一般人的想象可比。在人类可感觉到的时间之内，由于空间的不同，实际上的时间概念也是不一样的。所谓“天上一日，人间千年”正是对这一宇宙差异的形象描述。但是，即使如此，人类的存在并非没有意义。因为从宇宙的角度来看，正是无数的诸如地球人类物质的存在才构成了宇宙。从人类自身来看，其意义更为独特，甚至唯一。因为人类正是自己的全部，有自己存在的特殊价值。同时，人类也希望，个体生命在有可预见的局限性的同时，群体生命能够不断地延续下去。人类在珍惜自己存在生命的同时，应该更珍惜自己创造的文明，并为这一文明的延续、发展而努力。刘慈欣为我们描绘了这一人类品格——源于生命本体的人类之爱——对个人价值的尊重，对亲友的热爱，对人类文明的珍惜，以及为这一切美好事物的努力与奉献。

刘慈欣在他的小说中塑造了众多具有人文情怀的典型形象。《乡村教师》中的老师，《中国太阳》中的水娃，《思想者》中的女科学家，以及《带上她的眼睛》中的“她”等等。这是作家对人类崇高品格的呼唤，是人类能够超越私利，走向未来的根基。但是，人类仅此还是不够的，必须有应对挑战的智慧、能力，特别是在面临生死存亡抉择的关键时刻。在恢弘的《三体》三部曲中，刘慈欣生动而摄人心魄地表现了人类的理性、智慧与能力。其中的章北海与罗辑最具代表性。章北海是中国人民解放军海军的舰队政委。他的血液中有前辈的光荣，意志坚强，信念坚

定，洞察力非凡。他对未来人类与三体文明的战争有清醒的认知，并展开积极的努力。为了保证未来人类具有坚强的战斗力，他呼吁要加强部队的思想政治工作，培养战士们精神气质上的斗志，建立胜利的信念，而“拥有胜利信念的军人是幸运的”“责任和荣誉高于一切”。为了未来的胜利，他主动要求冷冻两个世纪，使自己能够在两百年后参与战斗。而实际上，早在两个世纪之前，章北海已经认识到了人类失败的可能，并为在宇宙中保存人类文明的种子与希望而艰苦努力。他以“必胜”的信念与姿态为“必败”做着艰苦的准备。所以章北海也被人们称为是第五个“面壁者”。另一个人物形象是罗辑。在他身上，表现出人的复杂性、丰富性。他也许是个一事无成的普通人，却被选为第四位“面壁者”。他对这一选择是拒绝的。但由于“面壁者”需要伪装的特殊性，使他处于一种“是”与“不是”的悖论之中。他所有的“不是”均可被理解为伪装了的“是”。在经过了长期的逍遥、躲避，甚至冷冻之后，罗辑终于遭遇了地球人类与三体人类的生死较量。在这生死之间，罗辑的责任感、使命意识被激发。他以非凡的智慧与胆识采用“威慑打击”拯救了人类，使三体对地球的攻击暂时停止，地球人类与三体人类达成了“威慑”中的和平。在这一系列惊心动魄的描写中，人类的智慧与能力得到了生动的表达，人类的希望与未来仍然在辽阔的宇宙之中闪闪发光。而他们——不论是执着于职守的乡村教师，还是献身于真理祭坛的科学家，乃至于像章北海、罗辑等充满了非凡智慧与担当精神的人们，所处的环境不同，面临的问题不同，遭遇的挑战不同——均有共同的品格，那就是为人类的未来希望而努力。在他们身上，闪射出人性的光芒与人类的力量。他们构成了我们现实生活中最亮丽的风景、最具希望的可能、最能够激励人们奋进的精神力

量。

刘慈欣为我们塑造了这个时代属于中国人的精神品格、美学理想。他热衷的美是源自人类内心的崇高之美、阳刚之美、雄壮之美。据说古罗马时期，有一部由朗吉诺斯撰述的《论崇高》。他认为，崇高乃是人的伟大的灵魂对比更为伟大的对象的渴慕、追求和竞赛的结果。朗吉诺斯说，天之生人，不是要我们做卑鄙下流的动物；他带我们到生活中来，到森罗万象的宇宙中来……要我们做造化万物的观光者，做追求荣誉的竞赛者，所以他一开始便在我们的心灵中植下一种不可抵抗的热情——对一切伟大的、比我们更神圣的事物的渴望。^⑦尽管这一论述并不全面，但仍然揭示了崇高的本质。即使是将要经历从未遭遇过的艰难困苦，人类也必将筚路蓝缕，勇往直前。在刘慈欣的笔下，对于人而言，宇宙的浩瀚苍茫、神秘无际是美的；大自然的浑然天成、生机勃勃是美的；人类的理性与信念、奋斗与牺牲、坚韧不拔的追求与永不磨灭的好奇心、想象力，对未来理想的信仰与爱是美的。它们完美地统一在宇宙世界之中，构成了宇宙的终极统一与和谐，显现出各自的价值与尊严，并闪射出美的光芒。虽然从宇宙的视角来看，正如《朝闻道》中宇宙排险者所言，地球生命从意识到宇宙的存在到建成“爱因斯坦赤道”用了40万年之久，但宇宙生命认为这也仅仅只是几分钟的时间。宇宙的几分钟虽然短暂，人类的数十万年却极为漫长。在这漫长的岁月里，人类经受了多少考验，遭遇了多少几乎毁灭的可能，又有多少次挽回了文明的生长，已经淬炼出自己的精神品格与智慧力量。但是，人类的道路依然漫长，面临的挑战也更为严峻。在现代化日益消泯人的个性与审美创造力，弱化人的创造本能与强健的精神气质的历史条件下，我们如何才能唤醒那种日见稀弱的“天行健，君子以自强不息”的精神品格？也许，从刘慈欣设计的这些关于宇宙与人类的终极挑战中，可以找到某种答案。

事实上，刘慈欣内心更希冀、期待的美是自

然之美。在种种惊心动魄、曲折回环的宇宙故事中，刘慈欣往往情不自禁地流露出对自然原生状态的向往。他让想象中人类最先进的科学成果“爱因斯坦赤道”在一夜之间被宇宙排险者蒸发，而回送给人类的则是一条沿“爱因斯坦赤道”生长的绿色的草带。这草带在阳光之下、大地之上自然生长，不断扩展，显现出勃发的生机与魅力。这一虚构具有强烈的象征意义。科技并不是人类的目的，大自然的美才是人类的必然需求。在《三体2·黑暗森林》中，面壁者罗辑首先不是去为严酷的终极之战运筹帷幄，而是要去一个“纯净的原生态”环境中隐居来“安度余生”。这一“隐居”地要能够幻想地球上“从来没有出现过人类”，要有雪山、湖、森林与草原，是亚热带气候。甚至他还要求“行星防御委员会”为他“配备”一名说不清楚的女孩。这个连国籍、姓名、住址都没有的女孩，在罗辑的潜意识中应该是，“她来到这个世界上，就像垃圾堆里长出了一朵百合花”“那么的纯洁娇嫩，周围的一切都不可能污染她，但都是对她的伤害”“你见到她的第一反应就是去保护她”“让她免受这粗陋野蛮的现实的伤害”。这种美，当然是一种“纯净原生态”的自然之美。书中借面壁者泰勒的感受描写了罗辑的妻与子。“她仍然是少女的样子，倒像是那个一周岁的孩子的姐姐”；“如果不是亲眼见到，他真不相信世界上有这么可爱的小生命。这孩子像一个美丽的干细胞，是所有美的萌芽状态”。^⑥而这样的美在什么地方才有呢？刘慈欣的潜意识中是“东方”。这当然与他生活成长在“东方”的国度有关，但也与东方的历史文化有关。他在小说中反复描写东方。“东方的光轮迅速扩大，将光芒像金色的大网般撒向世界”（《三体2·黑暗森林》）；“东方的天空越来越亮，群星开始隐没”（《思想者》）；“东方的天空中出现了一条笔直的分界线，这条线横贯整个

天空”（《欢乐颂》）。连那位他想象中的“女子”，尽管说不清具体的国籍，却在模糊的潜意识中认为“她”应该是东方人。即使罗辑最后的威慑，也与他对自己东方身份的妻子的爱不能分割。人与天的合一，人道遵循天道，以农耕为主的生产生活方式，对自然资源的可循环微消耗与相对发达的经济社会生活，重视亲情的伦理关系、人的相互依存及集体主义，以和平、和谐为特征的社会形态等，均与工业化时代的规模化、标准化生产，对消费欲望的无限激发，对自然资源的极度消耗，以利益、欲望为目标的生存目的，弱肉强食、适者生存的社会法则等形成了鲜明对比。在很多情况下，刘慈欣对现代文明持审慎与批判的态度，虚构了人类返回荒蛮时代重启文明进程的情节，并以此表达他理想中的美。特别是在人类遭遇终极毁灭的考验面前，刘慈欣希望消除由于财富增长而出现的种族、国家、宗教等因素对人的区分，希望不同国度、不同种族、不同地区、不同宗教的人们结成命运共同体，齐心协力共同面对挑战，走向新生。

在刘慈欣的小说中，尽管洋溢着他对大自然的勃勃生机，对宇宙的浩瀚苍茫，对科技的进步与发展所显现出来的美的赞赏，但是，就人类而言，归根结底最具魅力的美还是人自身展现出来的精神品格——情怀、信念、智慧、能力，以及为了崇高目标所做出的奉献与牺牲。这种人文之美，正是人类能够走向未来的信心与可能。

三、美的意义：完善、超越与终极证明

就人的存在形态而言，美是最缺乏实用意义的。就是说，她不可能像社会生活中的其他领域那样，解决人的现实问题。但是，这并不等于美是无用的。其意义虽然并不直接作用于某种具体的现实需求，却又在看似无用之中对人及其社会产生隐性的作用。这种作用可能更根本更深刻，更具现实意义。无用之用，是为大用。从刘慈欣的小说来看，艺术之美，正是实现人的本质一种必然。

在《山》这部充满奇幻想象力的小说中，作者为我们虚构出一处大自然最具震撼意义的“艺术”品——海山。生存在太空星球内部“泡世界”的飞船，其质量引力在太空中拉起了海水，在大海里形成一座高达9100米的比珠穆朗玛峰还高200多米的“海山”。而海洋地质工程师冯帆正在这海洋中工作。出于对山的向往，他执意要在海洋中攀登这座“海山”。这是对人的意志力的挑战与考验。冯帆在海山的攀登中不断超越自己，蜕变为新的冯帆。他经历了空中巨球与地球引力的相互抵消；掌握了浪尖飞跃的技巧，从一个浪峰跃向另一个浪峰；他被近30米高的薄浪送上半空，像一片羽毛一样被吹向空中；他在低重力下的气流中翻滚，在海水高山的顶峰盘旋，终于进入了风暴眼。他“首先看到的是周围无数缓缓飘落的美丽水球……映射着空中巨球的蓝光，细看内部还分着许多球层，显得晶莹剔透。”^⑨还有谁如此详细地描写过被太空星球引力形成的大海与人的关系吗？至少是很少的。在这宇宙空间、海水高山与人的相互作用中，人不仅发现了美、感受了美，而且成了美的创造者。在这美的创造过程中，人——冯帆与宇宙外星人进行了对话。由此，他不仅了解了“泡世界”外星文明，更了解自己的地球文明。“山在那儿，总会有人去登的。”因为“登山是智慧文明的一个本性。他们都想站得更高些看得更远些。”^⑩尽管这并不是生存的需要，而是智慧的需要——智慧文明要掌握更多的智慧，就需要思考、感受、探索，包括去研究、实验，去登山、审美，以使自己的智慧得到增长、强壮。而那些非智慧存在，只要能够满足维持生存的基本需求，就已经完成了存在的可能。完成生存的需要，与在实现生存需要基础之上的智慧需要，是人这种智慧生命区别于其他生物性非智慧生命的地方。

艺术拥有其他存在不具备的力量——当

它的美使人陶醉时，人会因此而超越现实的矛盾、纷争，使人的精神与情感世界升华。所以，刘慈欣在《光荣与梦想》中虚构了一个“和平视窗计划”，用体育运动来代替即将爆发的战争。尽管这是一个失败的计划，但透露出某种人类的愿望。人类大同的理想仍然遥远，但它的光辉已经照耀到了现代人们的身上。很美的马拉松运动是否也将成为不同理念、利益博弈的“象征性符号”？也许还需时日。但这种想象也为人类的茫然与执错提供了纠正的可能。不过，也许我们并不用悲观。刘慈欣在《欢乐颂》中为我们虚构了一次艺术的伟大成功。人类因对权力与利益的争夺使联合国的权威丧失，各国首脑齐聚一堂，准备为联合国举行一场隆重的送葬礼。从此之后，联合国将进入历史。而在这时，流浪在太空中的“镜子”天体出现。它从今天来看已经毫无意义的时空中到来，要在太阳系举办一场音乐会，让整个宇宙倾听。其音乐家竟然是一位恒星演奏家，它将弹奏太阳。太阳的乐声让人感到整个宇宙变成了一个大宫殿。而“宇宙间通用的语言，除了数学，可能就是音乐了”，它与宇宙合奏融为一体。人们终于认识到，人类的价值在于，我们明知命运不可抗拒，死亡必定是最后的胜利者，却仍然能够在有限的时间里专心致志地创造美丽的生活。与未来将要避免的灾难相比，我们各自需要做出的让步和牺牲是微不足道的。而象征着人类大联合的联合国，也因此有了避免终结解散的可能。在利益的纷争博弈之中，由于音乐，人类仍然具有联合起来的愿望，并能够找到实现合作的通道。

由于艺术所具有的神奇力量，使人的生活变得更有意义。即使是宇宙也不能忽略其存在。在刘慈欣看来，艺术不仅在宇宙中普遍存在，而且宇宙本身就是一件艺术品。他常常感慨宇宙的美，宇宙浩渺博大、运动不止，而又和谐有序、协同万物。其色彩与光亮，宁静与爆发，无际之神秘与有限之斑斓，撼人心魄的力量与使人沉醉的品格，在一种无形而有序的大道之中统一起

来，表现出自己的美。所谓“乐者，天地之体，万物之性也”^①，正是宇宙万物和谐统一的运动，构成了“乐”这一伟大的艺术，为我们创造了撼人心魄的美。“星光由白色变为宁静美丽的蓝色”（《坍缩》）；“走进恒星世界，就像进入一个无限广阔的花园，这里的每一朵花都不相同”，而人能够“从宇宙中感受到这样的美，真是难得，也很幸运”（《思想者》）；“宇宙又是那么简单，只是空间中撒着一些小星星……是百亿年前一次壮丽焰火的余烬”（《中国太阳》）；“我们这些孩子第一次看到了星空。天啊，那是怎样的景象啊，美得让我们心碎”（《流浪地球》）；“宇宙对他们来说，是希望和梦想的无限源泉。这真像一首来自太古时代的歌谣”（《乡村教师》）。因而，宇宙世界中，真正的艺术是难以超越的，而艺术却可以超越包括最先进的科技在内的一切。在《诗云》中，刘慈欣为我们描绘了艺术的至尊品格。具有超级能量的天体“神族”来到了太阳系。“神族”之“神”热爱宇宙中的各种艺术，尤其喜欢中国古典诗歌。他最崇拜的诗人是李白，也化名为“李白”，希望能够创作出可以超越李白的诗歌。因为“神”崇拜技术，相信技术的力量，认为技术才是创造一切的神。为此，“神”要制造一种超级量子计算机，以穷尽各种古汉语的组合。其中一定有能够超越李白诗歌的作品。而要制造这样的计算机，需要巨大的物质能量，正好是整个太阳系的物质总量。于是，“神”拆解了太阳系，用超级量子计算机开始了全部古汉语诗歌的排列组合。这种排列容量庞大，占据了整个太阳系的空间，使本来置放太阳系的宇宙空间成为安放古汉语诗歌的“星云”。但是，“神”并

没有得到那首超越李白的诗。因为即使这样的诗歌是存在的，“神”却不能从庞大的“诗云”中检索到。技术崇拜者“神”终于感受到技术的局限性。尽管他拥有最发达的技术，可以轻易地毁灭太阳系，制造出能量非凡的计算机，但是，相对于艺术而言，再先进的技术也存在局限。用“神”的话来说，就是“看到了技术在艺术上的极限”，并且，“借助伟大的技术，我写出了诗词的巅峰之作，却不可能把它们从诗云中检索出来。”^②所以，智慧生命的精华与本质，是技术无法达到的。技术无论如何发达进步，能够制造宇宙奇迹，仍然难以超越艺术。而艺术，往往能够超越包括技术在内的现实存在，成为人类最高意义的追求，并因此而证明人的尊严与价值。

注释：

①④⑫刘慈欣：《带上她的眼睛》，长江文艺出版社 2017 年版，第 11 页、第 135 页、第 206 页。

②③⑨⑩刘慈欣：《时间移民》，江苏凤凰文艺出版社 2014 年版，第 169 页、第 110 页、第 130 页、第 149 页。

⑤[德]汉斯·格奥尔格·梅勒著，刘增光译：《东西之道：〈道德经〉与西方哲学》，北京联合出版公司 2018 年版，第 49 页。

⑥⑧刘慈欣：《三体 2·黑暗森林》，重庆出版社 2008 年版，第 134 页、第 171 页。

⑦朱志荣：《西方文论史》，北京大学出版社 2007 年版，第 46 页。

⑪引自党圣元、夏静编：《中国古代文论读本》，北京大学出版社 2017 年版，第 140 页。

（作者单位：山西省作家协会）

责任编辑 马新亚

“文学湘军”的“收获”之路

——从《收获》杂志考察湖南小说的发展历史

◎ 贺秋菊

摘要:《收获》杂志先后刊载了 30 位湖南作家的 67 篇(部)小说。这些作家的创作及小说,深刻反映了七十年来“小说湘军”崛起与兴盛、探索与转型、新拓展与新势力的发展历程。

关键词:《收获》;“小说湘军”;历史发展

《收获》是中国当代文学具有代表性的杂志。1957 年创刊到 2019 年底出版的 278 期常规刊物和 42 期长篇专号,刊载了 30 位湖南作家的 67 篇(部)小说。这些小说,既有湖南乡土小说的代表作品,也有先锋派、现代派、寻根文学和新市民小说的代表作家及其作品,还有“70 后”新势力作家的重要探索性小说。它们深刻反映了“小说湘军”近七十年的探索与发展历程。

一、崛起与兴盛

(一) 作家返湘与“小说湘军”的崛起

上个世纪四十年代末,周立波在东北创作完成长篇小说《暴风骤雨》,丁玲在陕甘宁边区创作完成长篇小说《太阳照在桑干河上》。当时,很多优秀的湖南作家并不在湖南生活。即使到了五十年代末,活跃在中国文坛上的重要湖南作家沈从文、周立波、丁玲、蒋牧良、康濯、柯蓝等,都不在湖南生活。这一时期,湖南本土的文学创作并不活跃,没有代表性的作品,也没有诞生出这一时期的重要作家。可以认为,这一时期的湖南小说整体处于沉寂状态。

《收获》杂志在 1957 年创刊到 1966 年停办,共出刊 32 期,刊登湖南作家小说五篇(部),具体为康濯的长篇小说《水滴石穿》(1957 年第 1 期),周立波的长篇小说《山乡巨变》(1960 年第 1 期)、短篇小说《霜降前后》

(1964 年第 3 期),柯蓝的短篇小说《蒯铁头》(1958 年第 3 期)和谭谈的短篇小说《采石场上》(1965 年第 4 期)。发表的小说虽然数量不多,但作家及其作品的创作特点颇具时代特点。一方面,这些小说多以湖南当地的生活为创作题材。如五篇(部)小说,除了柯蓝的短篇小说《蒯铁头》以外,都是反映当时的湖南地区生产生活的作品。另一方面,这些作家在这一时期先后回到了湖南生活和创作。

周立波五十年代中后期返湘,创作完成了长篇小说《山乡巨变》。《山乡巨变》以二十世纪五十年代湖南农村的合作化运动为背景,完整地描画了农业生产合作社从初级社到高级社的发展过程,艺术再现了当时农民的精神风貌和新农村的社会面貌。《山乡巨变》的上部 1957 年由人民文学出版社公开出版,续篇则是在《收获》杂志发表。之后,周立波又在《收获》发表了短篇小说《霜降前后》。周立波乡土系列小说的出版和发表引起巨大反响,开创了乡土文学的新主题、新风格,与同时期的乡土作家赵树理被誉为“南周北赵”。康濯也回到湖南,创作完成长篇小说《水滴石穿》,并在《收获》杂志创刊号发表。《水滴石穿》以二十世纪五十年代农村的合作化运动为大背景,通过展现小人物的生活变化和命运发展,反思社会现实问题。

如果说此前周立波的《暴风骤雨》、丁玲的《太阳照在桑干河上》在全国范围内的乡土文学现

实题材创作上取得了巨大成功，那么，在《收获》发表的《水滴石穿》和《山乡巨变》则进一步确立了湖南小说的乡土文学现实主义创作传统。

五十年代末，中国作协在湖南设分会。蒋牧良担任第一届主席，从北京回到湖南，支持湖南文学事业。继周立波、康濯返湘之后，柯蓝也从上海回到湖南，专职从事文学创作。发表短篇小说《蒿铁头》时，柯蓝的创作题材是上海的工厂生产和工人生活。回到湖南后，他关切的重心开始转入湖南的广袤乡村。活跃在全国文坛的几位重要湖南作家返湘和创作，正在打破了湖南本土小说创作的沉寂，有力地推动小说湘军的崛起。

在他们的带动和扶持下，湖南的一大批青年作家逐渐在文坛崭露头角，创作、发表和出版了一些有影响力的小说。短篇小说《采石场上》的作者谭谈，当时年仅21岁，是在《收获》发表作品年纪最小的湖南作家。十七年后，他的中篇小说《山道弯弯》获得1981—1982年全国优秀中篇小说奖。作为新时代的文学新星，他们即将成为下一个文学时代推动小说湘军繁荣兴盛的重要力量。

（二）繁荣兴盛与沉寂共生

改革开放以后，湖南小说迎来了新的春天，文学创作呈现空前的繁荣与兴盛。1979年，全国首次开评“全国优秀短篇小说奖”，周立波的《湘江一夜》获奖。这一年，湖南省召开第三次作家代表大会，康濯被推举为中国作协湖南省分会第三届主席，本届主席团成员中，有不少是在五六十年代返湘湖南作家的带动和扶持下成长起来的中青年作家。1980年开评的“全国优秀短篇小说奖”，叶蔚林的《蓝蓝的木兰溪》获奖。1981年，首次开评“全国优秀中篇小说奖”，叶蔚林的《在没有航标的河流上》，同年，韩少功的《西望茅草地》获得“全国优秀短篇小说奖”。1982年，首届“茅盾文学奖”开评，莫应丰的《将军吟》和古华的《芙蓉镇》获奖。

截止到1985年，湖南共有12位作家的15篇（部）小说分别获得“茅盾文学奖”“全国优秀中篇小说奖”“全国优秀短篇小说奖”。湖南作家的作品连续获奖，在各大文学期刊发表，“小说湘军”迎来了空前的兴盛时期。

1979年，《收获》杂志复刊，这一时期刊登了大量较具探索性的小说。与同一时期在全国的小说获奖所表现出的空前兴盛显得格格不入的是，1985年以前，《收获》杂志发表的湖南小说却是为数极少，只有水运宪的《祸起萧墙》（1981年第1期）和古华的《姐姐寨》（1982年第6期）两篇中篇小说，1979年、1980年、1983年、1984年没有刊登湖南小说。虽然《祸起萧墙》获得了“1981—1982年全国优秀中篇小说奖”，但“小说湘军”在《收获》杂志的表现显然是有些落寞的。

值得关注的是，湖南小说在八十年代的“茅盾文学奖”（1982—2018年，已到第10届）、“全国优秀中篇小说奖”（1981—1987年，共4届）、“全国优秀短篇小说奖”（1979—1989年，共9届）上取得卓著成绩之后，却在1985年以后连续22年，无缘“茅盾文学奖”“全国优秀中篇小说奖”“全国优秀短篇小说奖”“鲁迅文学奖”等重要小说奖。与此形成鲜明对比的是，八十年代初在《收获》杂志较为沉寂的湖南小说，到了1985年突然就活跃起来。1985年、1986年、1987年、1988年，《收获》杂志每年刊登湖南小说1—4篇。这些小说的作者绝大部分出生于二十世纪五十年代初，七十年代末八十年代初在国内大学的文学院学习。在继承上一代湖南小说乡土叙事的传统基础上，这些年轻的湖南小说家更注重小说创作的技巧性和精神探索性。作家的断代现象和知识结构的显著变化表明，“小说湘军”正在发生重要的历史性转型。

二、探索与转型

二十世纪八十年代，全国上下掀起了一场旷日持久的关于现代主义和现实主义文学的论争。到1985年，“现代派”“先锋派”在对现代主义的论争中逐渐取得优势，“文化寻根”创作潮和“85

新潮”悄然兴起，一大批年轻的湖南作家先后参与了论争、探索与创作实验。

（一）探索中发展

《收获》杂志被看作是“先锋派”和“85新潮”的重要阵地，注重小说在艺术表现上的探索、挑战和超越。在接下来的几年，《收获》刊登了徐晓鹤的短篇小说《院长和他的疯子们》（1985年第3期）、中篇小说《疯子和他的院长》（1986年第6期）《达哥》（1987年第4期），晓宫的中篇小说《被切开的苹果与视角》（1986年第4期），水运宪的中篇小说《裂变》（1986年第6期），蔡测海的短篇小说《未市地震》（1986年第1期），蒋子丹的中篇小说《圈》（1987年第2期），何立伟的短篇小说《牛皮》（1987年第3期）《走向伟大的温泉》（1988年第2期）和姜贻斌的短篇小说《路大》（1988年第2期）共计10篇，成为迄今为止刊发湖南小说密度最高的一个时期。

这些作品题材的获得，已经不是深入农村、工厂调查与生活体验的结果，而是直接取材于作者所处的生活，如长期在长沙生活的徐晓鹤、晓宫、蒋子丹、何立伟的小说里无处不在的长沙市民庸常的生活，水运宪的《裂变》和1981年发表的《祸起萧墙》都是工业题材的小说，蔡测海的《未市地震》则取材于当时的新闻事件。这些小说不再是简单地呈现生活，而是探索性地运用先锋派、荒诞派、现代派的表现技巧，透视现实生活，直指存在的本质和精神的核。这些作品，没有长篇小说，也没有散文、诗歌及其他文体的作品，全部为中短篇小说，叙事冷峻却又不乏生活的庸常之美。

这些作者徐晓鹤、晓宫、水运宪、蔡测海、蒋子丹、何立伟、姜贻斌^①等，当过知青，下过乡或下到工厂一线，又重返城市进入大学，阅读了大量西方文学作品，并接受了专门的写作训练，在当时的重要文学期刊发表了大量小说，形成较好的文学氛围和影响。无论是思想认识，还是创作技巧上，他们都显得更加成熟、自信，

其中，水运宪、蔡测海、何立伟还分别获得了“全国优秀中篇小说奖”和“全国优秀短篇小说”，大有要超越上一代湖南作家的来势。但是，1985年召开的第四次湖南省作家代表大会上，《收获》发表作品的这些湖南青年作家无人当选为主席团成员，获得全国小说奖的湖南青年作家也无人当选。虽然在八十年代初全国小说奖评奖中，湖南的老一辈作家与青年作家获奖数量总体持平，但发表的作品数量悬殊却在进一步拉大距离，尤其是1985年之后，《收获》《钟山》《上海文学》《十月》《当代》等重要文学期刊上，可以经常读到青年湖南作家的小说，几乎读不到老一辈湖南作家的小说了。

（二）突围中转型

市场经济的发展，迅速地影响着人们的日常生活和价值选择。但“市场经济”如何嵌入文学内部，似乎并未被恰当地提出来。一些文学思潮逐渐退潮时，文学出现了短暂的迷惘与沉寂。

市场经济发展导致的文学边缘化已经被意识到，一些期刊开始调整用稿方向，以期取得突围的成功。1989年，《钟山》杂志率先推出“新写实小说大联展”，刊登了何立伟、蔡测海等湖南作家的小说。当年，《收获》《当代》《上海文学》杂志没有湖南作家发表小说。随后几年，几大刊物发表的湖南小说也较少。《收获》杂志只发表了陶少鸿的中篇小说《黑松林》（1990年第2期）和韩少功的中篇小说《会心一笑》（1991年第5期）。

何顿系列市民题材小说的推出可以被认为是突围成功的重要标志。1993年，《收获》杂志发表何顿的中篇小说《生活无罪》（1993年第1期）和《弟弟你好》（1993年第6期）。1994年，《钟山》推出了“新状态小说专辑”。1995年，《上海文学》推出“新市民小说”专题。何顿是这一时期《收获》《钟山》《上海文学》三家文学期刊的重要湖南作家。“新写实小说”“新状态小说”“新市民小说”轮番上演，文学向现实回归，向世俗靠拢，一个世俗化的社会将以文学再现的方式呈现在读者眼前。

继《生活无罪》《弟弟你好》之后，《收获》杂志发表了何顿同类题材的中篇小说《三棵树》（1994

年第5期)和长篇小说《我们像葵花》(1995年第4期)、中篇小说《丢掉自己的女人》(1998年第2期)、《我代表人民判处你的死刑》(2000年第2期)、《蒙娜丽莎的笑》(2002年第2期)、《别人的故事》(2003年第6期)、《希望》(2005年第4期)和《玫瑰花园》(2006年第1期)等。何顿在《收获》杂志共发表13篇(部)小说,是迄今为止在《收获》发表作品最多的湖南作家。

《我们像葵花》在《收获》发表的同时,何顿的另一部长篇小说《就这么回事》在《花城》(1995年第2期)杂志发表。这样隆重地推出两部长篇小说,在湖南当代文学史上也应该是独一无二的。不仅如此,《我们像葵花》还是《收获》杂志继《水滴石穿》《山乡巨变》之后推出的第三部湖南长篇小说。无论是作为《收获》杂志一个时期的重要作家,还是作为九十年代兴起的“新市民小说”代表性作家,何顿的创作无疑具有重要的文学史意义。

在小说里,何顿同情和关心城市底层人的生活。他的小说不厌其烦地写长沙城里的故事和人物,写城市下层的小市民。这些小说就像它们的标题一样,悄然把现代都市生活、城市小市民和迷乱时代的青年带入作家的笔下,带入文学关注的视野。小说更注重对现实的描摹和写照,小说的艺术探索和社会批判功能日渐削弱。

然而,并不是所有的湖南作家都像何顿一样回归现实主义创作。在这样一个让人迷惘的时代,活跃于文坛的湖南作家逐渐分化并做出自己的选择,其中一部分作家则以各种方式离开故乡湖南。

三、新拓展与新势力

高等教育的普及与发展,东西方文化的大融合,城市文明程度的提升,人们生产生活的巨大变化,对内在精神探索的步步深入,一个更加广阔、丰盈、多维的现实社会呈现在文学

面前。与上个世纪五六十年代的乡土题材现实主义创作和八十年代“现代派”“先锋派”探索不同,步入新世纪的新势力湖南小说家对自己的文学方向有更为系统的认识,表现为更加从容、自信,创作上更具世界性。

(一) 湖南小说家世纪之交的新拓展

尝试题材的突破,关注人物精神的变化,进行新的文体和文本实验是上一代湖南小说家在世纪之交的重要探索,并有显著成绩。

《收获》杂志发表的韩少功的中篇小说《会心一笑》(1991年第5期)被认为是“幻想自叙体”小说,短篇小说《枪手》(2013年第2期)尝试复杂的悬疑推理表现方式。残雪的中篇小说《狮子》(2001年第2期)反映了她以动物名字来命名小说,通过构建动物世界的寓言来讽喻人与人的关系的创作特点。这也是世界现代文学的一个鲜明特点。薛忆沩的短篇小说《广州暴乱》(2000年第2期)尝试历史与现实穿越的手法表现当下社会的乱象。艾华的短篇小说《结巴》(1998年第3期)和薛忆沩的短篇小说《文盲》(2012年第3期)、《神童》(2013年第3期)又可以看作是同一类型的小说,通过社会的“边缘人”或者“异类”的视角去审视这个世界,并从中获得发现与揭露的快感。姜贻斌的短篇小说《洞穴》(2008年第2期)重返知青时代的童年记忆,表现了一代人挥之不去的精神苦难。邓宏顺的短篇小说《食堂》(2004年第2期)通过一场基层食堂承包的闹剧,把一个伦理错位的荒谬的现实社会呈现在读者面前。阎真的长篇小说《活着之上》(2014年第6期)叙写一代高校知识分子的精神分裂和异化过程。何顿的长篇小说《黄埔四期》(长篇专号2015年春秋卷)则希望在历史题材的追寻中找到创作的突破口。

何立伟在小说方面的探索值得关注。《收获》杂志1987年、1988年推出了大量不为人知的新潮小说,并开设“实验文体”专栏,何立伟的短篇小说《牛皮》和《走向伟大的温泉》就属于这种范畴的小说文本,在这种专栏里推出。何立伟的探索主要在文本的语言修辞表达上。他曾在面对文坛纷纷扰

扰的文学论争时，撰文倡导文章“从情节中解放出来，从载道的传统禁锢中解放出来，从依附于社会学的习惯思路中解放出来，以美的语言与情调响亮作品”^②。时隔七年之后，《收获》杂志又陆续发表了何立伟的短篇小说《谁是凶手》（1995年第2期）和中篇小说《龙岩坡》（1998年第1期）、《光和影子》（1999年第1期）、《红尘之人》（1999年第5期）、《天堂之歌》（2001年第3期）、《北方落雪南方落雪》（2001年第6期）。

与八十年代的何立伟小说鲜明的探索性略有不同，这些小说多以九十年代城市生活为题材，艺术性写实更重于形式的探索。所以，他又被认为是“新市民小说”作家。但毫无疑问，何立伟是一个经验丰富并且十分极讲究美的语言和情调的作家。他的短篇小说《谁是凶手》从一个简单的词“偶然”生发出故事。中篇小说《龙岩坡》从城市下乡青年的视角书写农村生活，农村贫穷愚昧让人憎恶，但也生长健康和美丽而令人留恋。在人人都渴望涌向大都市的九十年代，这种书写无疑具有跨时代意识。《光和影子》《北方落雪南方落雪》《红尘之人》《天堂之歌》结构设计精巧，书写时代剧变下青年的焦虑和困境，又不乏城市生活的庸常之美。

世纪之交，上一代湖南小说家在小说文本、语言、思想精神上的探索与发展，一方面在新世纪持续深入地推进，另一方面则深刻影响着新一代湖南青年作家的创作，并在潜移默化中地得到历史性的传承和发展。

（二）“70后”湖南小说家的创作延伸

生活和阅读的双重拓展，让“70后”的小说创作变得更加自由和广阔。与上一代作家不同，“70后”湖南作家阅读了新文化运动以来的重要文学作品和大量西方当代文学作品，尤其是法国和拉美的文学作品，又在上一代作家的文学论争中得到成长，生活的空间也不再局限于故土湖南，各方面的环境都得到了极大的延伸。作为一股文学新势力，“70后”湖南

作家正在把“小说湘军”推向了更宽广的世界。

最先在《收获》杂志发表小说的“70后”湖南作家是盛可以。2002年发表短篇小说《TURN ON》（2002年第6期），同年推出长篇小说《水乳》（长篇专号2002年秋冬卷）。《TURN ON》对应的是新世纪城市青年的生活和精神状态，“TURN ON”既作为词语存在、动作存在、意识存在，还作为人的存在，大量的人物意识活动，给读者带来了游戏的快感和阅读的挑战。这不得不让人想起萨特、卡夫卡和乔伊斯对中国文学的影响。无疑，盛可以的小说创作一开始就具有世界性视野。随后，盛可以相继在《收获》发表长篇小说《无爱一身轻》（长篇专号2004年秋冬卷）、《道德颂》（2007年第1期）、《息壤》（2018年第5期），短篇小说《白草地》（2010年第2期）、《人面狮身》（2012年第5期）、《小生命》（2015年第1期）和中篇小说《福地》（2016年第3期）。这些小说，打破世俗偏见和日常伦理，不遗余力地挖掘潜藏在女性小人物内心深处的精神困境，看似毫无逻辑，荒谬、荒诞至极，最终走向崩溃的边缘，实则是一种歇斯底里地发问。九篇（部）小说，其中，长篇小说四部，截止到目前，盛可以是在《收获》杂志发表长篇小说最多的湖南作家。

《收获》杂志随后还相继推出了田耳、刘威成、谢宗玉、马笑泉、艾玛、申霞艳等多位“70后”湖南作家的小说。长篇小说有阿威的《涩罂粟》（2005年长篇专号春夏卷）、马笑泉的《民间档案》（长篇专号2006年秋冬卷）、田耳的《天体悬浮》（2013年第4、5期）、申霞艳的《狂人、K与Z》（长篇专号2017年冬卷），共计4部。中短篇小说有田耳的短篇小说《衣钵》（2005年第3期）、《牛人》（2007年第4期），谢宗玉的中篇小说《纪念日》（2006年第3期），青崑的短篇小说《让他停止打呼噜》（2014年第5期青年作家小说专辑），艾玛的短篇小说《白耳夜鹭》（2017年第2期）、中篇小说《夹叉》（2018年第5期），共计6篇。这些“70后”作家，出生于湖南的乡村、乡镇或小县城，后来因为学习成绩优异或者才能突出，分别去

到不同的城市就读或就业。这些小说，或写实，或意识流，或魔幻，或科幻，或推理，或探案，充满着刺激和挑战，在一定程度上折射出了作者们在各地生活的现状和职业的气质特点。

截止到目前，仅有郑小驴这一位“80后”湖南作家的中篇小说《可悲的第一人称》（2014年第4期青年作家小说专辑）在《收获》发表。这确实是一个湖南文学值得关注的问题。

（三）走向世界与回到故乡

黄永玉曾说：“我们那个小小山城不知由于什么原因，常常令孩子们产生奔赴他乡的献身的幻想。从历史角度看来，这既不协调且充满悲凉，以至表叔和我都是在十二岁时背着小小包袱，顺着小河，穿过洞庭去‘翻阅另一本大书’的。”^③新世纪以来，湖南作家正在以各种方式与世界接轨和超越世界。一方面是湖南作家旅居世界各地的越来越多，参与国际性文化和文学交流的作家也越来越多，韩少功、残雪、薛忆沩等湖南作家还通过文学翻译和文学评论等方式大量引入西方文学作品。另一方面，古华、韩少功、残雪、何立伟、何顿、薛忆沩、盛可以、马笑泉、郑小驴等湖南作家的小说陆续被翻译成各国文字，在国外产生较大影响。

在世界文学的海洋中淘洗和沉淀后，反观和探寻中国文学的发展方向，湖南的小说家不约而同地找到了民族文化这个突破口。由此想来，早年的“文化寻根”由湖南作家韩少功提出并倡导，应不是历史的偶然了。民族特色的传统叙事、地域特色的文化发现和文化阐释被重拾。《收获》杂志刊登的湖南小说，也逐渐

把关注的视角从世界拉回到故乡湖南，并由此生发出更为厚重的民族性创作。

马笑泉的长篇小说《民间档案》采取方言叙事，通过“档案体”这种没有确定主人公，却又时代鲜明、真实可信的文本，叙写具有浓郁巫楚和梅山文化特色的故事。黄永玉的自传体长篇小说《无愁河的浪荡汉子》2009年开始在《收获》杂志连载，小说的体裁兼具散文、诗歌、笔记体、戏剧和章回体小说的特点，雅洁叙述语言与生猛人物方言、古典文人雅趣和地方风俗韵味相得益彰，令小说别有一番风味。韩少功的长篇小说《日夜书》（2013年第2期）以情感为主线生发出讲述、远眺知青时代，叩问现代人的生存境遇，质询现代文明的幸与不幸，引发对文明与野蛮的深度思考。这种思考，是民族性的，也是世界性的。盛可以的长篇小说《息壤》把故事的发生追溯到故乡益阳的农村，从生长的源头探索中国女性的生育问题。田耳的短篇小说《衣钵》，艾玛的短篇小说《白耳夜鹭》《夹叉》都无一例外地烙下了故乡的印记。

注释：

①本论文列举作家时的排序，均参照作者在《收获》杂志发表小说的先后顺序。

②何立伟：《美的语言和情调》，《文艺研究》1986年第3期。

③黄永玉：《太阳下的风景——沈从文与我》，《花城》1980年第5期。

（作者单位：湖南省作家协会）

责任编辑 余 晔

非虚构视野下乱世英雄的历史书写

——朱日复长篇小说《伍子胥》读后

◎ 聂 茂

摘 要:作为一种独特的书写方式,非虚构是以“忠于事实,还原真实”为准则讲述原生态故事,完全支持创作者以个人化视角进行独立自主的叙事行为。朱日复长篇小说《伍子胥》既重温了历史上那个激荡人心、风云变幻的乱世时代,也聚焦、发掘和展示了创作者对于特定语境下不一样的历史演绎与深层解读。作者以生动的人物塑造和内在张力的娴熟技巧再现了春秋末年楚、吴、越三个诸侯国之间的较量与角逐。文本既追求众声喧哗的艺术效果和复调结构的充分展示,又强化人物之间戏剧性的矛盾冲突,彰显了作品的针对性和现实批判性,是非虚构叙事在历史人物创作领域的新收获。

关键词:非虚构;《伍子胥》;时代语境;英雄叙事

近年来,非虚构文学在国内外文坛都受到越来越多的关注,不少非虚构文学作品也逐渐崭露头角,甚至获得重量级的文学荣誉。例如,白俄罗斯女作家 S.A. 阿列克谢耶维奇就以非虚构作品获得 2015 年度诺贝尔文学奖,这是国际文坛对非虚构文学的一次极大肯定。对于此次诺奖颁给非虚构文学作家,著名文学批评家李炳银认为且不论内容倾向,阿列克谢维奇获奖是顺应了文学发展的趋势:“非虚构文学,或者说纪实文学,关注人生,关注人类命运,关注社会变革,能十分直接地引起社会的关注”。^①

究竟何为“非虚构文学”?该概念起源于上世纪六十年代的美国,与“虚构”相对,是一种边界宽泛的文体概念,这种文体以“忠于事实,还原真实”为准则讲述原生态故事,故事的讲述手法可以用小说、戏剧等文学性很强的表现形式。如今,非虚构写作逐渐发展成为一个新的文学领域,其概念在实践中不断被扩大,从最初的新闻特稿、报告文学和纪实文学开始,逐渐扩展为一种独特的写作方式。但是与报告文学、纪实文学相比,非虚构写作更强调支持作者以个人化视角进行完全独立自主的书写行为,认为这一写作行为不应依附或服从于任何

写作以外的(包括政治)因素。以《出梁庄记》和《中国在梁庄》等非虚构作品而闻名的中国人民大学教授梁鸿认为:“非虚构文学融合了新闻报道的现实性与细致观察及小说的技巧与道德眼光——倾向于纪实的形式,倾向于个人的坦白,倾向于调查和暴露公共问题,并且能够把现实材料转化为有意义的艺术结构,着力探索现实社会问题和道德困境。”^②

事实上,我国文学史上一直有着非虚构文学的传统。著名报告文学家何建明认为,中国的非虚构文学可上溯至司马迁的《史记》,堪称“难以逾越的高峰”;而现代以来,无论是上世纪二三十年代的夏衍、瞿秋白,还是五十年代巍巍创作的《谁是最可爱的人》,到七十年代的《焦裕禄》《哥德巴赫猜想》等一系列作品,再加上上个世纪八十年代以来有关这方面的众多作品,可以肯定地说,中国一直是非虚构文学创作的大国,只不过我们有自己的称呼——“报告文学”。他认为,中国的非虚构文学将随着白俄罗斯女作家 S.A. 阿列克谢耶维奇获得诺贝尔文学奖而被强力促动,在未来十年二十年,将有再度问鼎诺贝尔文学奖的可能。^③

应该看到,非虚构文学经过《人民文学》等杂志的大力倡导,发表了一大批引起社会强烈反响的

精品力作，取得了瞩目的文学成就。但是，李炳银仍然愿意将非虚构文学形容成一种“危险的文体”，他认为在进行非虚构文学创作时，“一方面你必须写得完全真实，一旦失实就有遭遇非议的危险；另一方面，你的观点要客观，不能被主观判断所左右。因为在真实的生活中，亲眼所看见的‘真相’，往往不是真相本身。这要求报告文学家具有对生活观察、洞悉的能力。”^④

对于近年来非虚构文学的长足发展，我们不禁思考，非虚构写作作为一种新文体有何独特的文学力量与创作吸引力？何建明认为“铭记”是其关键因素：“我发现人会很快忘记苦难的记忆，天津爆炸区的现场一封锁，什么都看不到了，据说还马上要修一个公园，过两年说不定边上还要盖房子。经历的人不会忘记，看热闹的人马上就忘记了。”何建明说，“非虚构文学的作用就是尽可能减缓这个遗忘的过程，让人永远记住曾经发生过这样的灾难，不要让它再发生。”^⑤

近日有幸拜读朱日复先生的历史人物小说《伍子胥》^⑥，收获颇多。该小说以春秋末年的乱世时代为历史背景，以吴国名相伍子胥为故事主角，大力描写了他雄才韬略、忠义为国的英雄本色。作品以伍子胥的人生际遇和思想性格的发展为线索，以忠君爱国贯穿始终。伍子胥的一生充满传奇色彩：父兄被害，从楚国出逃，投奔吴国，助吴王阖闾取得王位，设谋破楚，报家族之仇，南平越国，施威诸侯，协吴为春秋一霸。然而，如此辉煌的一生，即便十分忠君，却仍旧逃不过帝王的猜疑与昏庸，最终身首异处，令人扼腕长叹。

读完整部小说，我们既重温了那个激荡人心的风云变幻年代，也体验和发现作者不一样的历史演绎与生动解读。作者以充满艺术张力的形式再现了春秋末年楚、吴、越三个诸侯国之间的较量与角逐，让历史人物一

个个鱼贯而出，“你方唱罢我登场”，且形象鲜活，各展风采。小说以伍子胥、文种和孙武为代表，展示了他们的智勇双全、扭转乾坤的正气与谋略，同时以楚平王、吴王阖闾和越王勾践诸位帝王之间尔虞我诈、争夺厮杀作为辅线，以独特的艺术魅力和叙述特色给读者带来了与一般历史读物不一样的感受。本文主要从追求众声喧哗的艺术效果、复调结构的娴熟运用以及戏剧性的矛盾冲突彰显作品的批判性三个维度进行阐释，分析作品的文学成就，以求教于方家。

一、追求众声喧哗的艺术效果

非虚构文学对于事件情节的表达，不只是通过对事件的概括和总结来讲述故事的来龙去脉，往往是通过一个具体的场景来展现情节的推动与发展，设置戏剧性的矛盾冲突，让人物形象在社会场域中生动鲜活地呈现。同时为还原故事的本来状态，让各种人物充分发声，生动展示人物对话，让故事本身要表达的东西在对话中得到自然化的再现，以人物对话的形式推动故事的向前发展，塑造出立体化的复杂的人物形象来，以达到还原“有温度的历史”之创作诉求。

朱日复是著名的文学批评家，他的小说创作有自己的理念和设想。在这部小说中，他对于人物形象的描写，没有过多的环境渲染、场景铺垫和内心独白等描写，而是直接以人物之间的对话来展现各个角色的性格特征与心理活动。不同的角色有不同的性格，理所当然有不同的措辞和语态。通过对话来表现人物鲜明的个性，让人物特点在言行中自然流露，比起单纯的说明和传统的叙事更加简洁和生动有力。例如小说的第一章，楚国设盛宴款待鲁昭公的来访，从各个人物对话中我们可以清晰地感受到出场角色鲜明的性格特征。开篇写楚国大夫伍奢接待鲁昭公，对其介绍沿途的景色就挺有意思：

“明公请看这边，这是敝国的特种花：红色的、白色的、紫色的……各种杜鹃花开得正盛，十亩锦绣，它们在霏霏细雨中更显娇媚，这个景

点叫‘杜鹃喜雨’。”

“明公再请看这边……这个景点叫做‘夏荷弄日’。”

“明公再请看这边：……这个景点叫做‘红梅冷艳’。”

我们再看看鲁昭公的回应：

“北国哪有这等的美景啊！”

“甚美！甚美！”

“此名果然不虚！”

受到巫师的祝福时，鲁昭公微微屈腿：“愧受，愧受！”

在这一来二往的对话中，我们可以窥见当时两人的心理状态与处事风格。楚国此时正国力强盛，威霸四方，面对从北方来示好的鲁国，伍奢心中自是充满自豪，介绍本国景色时当然不只是单纯介绍景点，言语之间尽显楚国的物阜民丰、山水秀丽。热情洋溢的介绍不仅显示了楚国的礼仪好客，更是借机向鲁国展示了国家的实力。但作为一国之相，温恭懂礼的伍奢对鲁昭公还是带着该有的尊重与敬意，“敝国”“请”等词汇态度真诚，用词谦逊、谨慎。而从鲁昭公简短的回答中可以看到，作为国力稍逊的一方，他自然是要收起锋芒，做出迎合的姿态，以博得好大喜功的楚平王的好感，消除他的戒备。同时这也是鲁昭公本身性格的体现。历史上的鲁昭公事实上是一个懦弱无能、贪生怕事的君主，面对如此强大的楚国，他也只能摆出力不如人、自甘矮化的样子。两人看似简单的对话，却是关乎两国外交的博弈，言谈间充满语言的智慧，人物形象生动鲜活，画面感极强。

作为该书的一大特色，朱日复在该书的跋中也谈道，小说由电视剧剧本改编而来，因此该作品不免带有些许戏剧的余味。人物对话在故事情节的发展中起了重大推动作用，读者在进行文本阅读时与角色有着一定的互动性，戏剧化效果明显。

二、复调结构的娴熟运用

文学创作中的复调结构强调多种声音，多种唱腔，多种音调，认为每个人物都有自己的独特想法，都可以直抒己见，都应尊重“他人意识”，人人得到充分表现。而非虚构文学也认为观察角度的多元化、人物性格的复杂化，更有助于推动文本的发展。通过除却主角以外的其他人物的一些观点和叙事的展示，通过各种不同的角度、不同的方式、不同的趣味，使读者了解主人公丰富的心理活动和人物的多种特征。朱日复的《伍子胥》就在对此进行实践，彰显了作者丰沛的艺术创作力与真实大胆的新颖想象，不仅展现了伍子胥智勇超群、刚毅果敢的英豪本色，更同时塑造出诸多鲜明丰满的历史人物形象，所有次要人物的生动呈现都是为了更好地丰富、发展和成功塑造出主要人物。

伍子胥、勾践、夫差等角色作为中国人耳熟能详的历史人物，与他们相关的故事我们多多少少也有了解。除了世人所普遍赞叹或批判的人物性格品质，作者不是人云亦云的复写，而是通过自己的话语解读与艺术加工，为读者重新展示了许多面目一新的人物形象、个性特色、风土人情和历史典故。

伍子胥从楚国逃亡吴国，协助阖闾攻破楚国，为报父兄之仇，掘楚平王之墓鞭尸三百，这是他为人狠决果断的一面；入吴后再无二心，辅佐两代君王，为吴国成就霸业立下汗马功劳，这是他有能力、有谋略、忠义奉献的一面。最终他却死于谗言，令人唏嘘，是其愚忠和软弱或历史局限的一面。这些性格特征原本是后人对伍子胥的普遍看法，并无太多异议。但朱日复独辟蹊径，看到了伍子胥思想深处可贵的“新质”：当吴王夫差不听劝阻，任用小人，看不清危急时势时，伍子胥不惧以下犯上的罪名，以臣伐君，痛斥夫差，敢于向专制王权挑战。作者认为这是我国古代民主思想真正的滥觞，开启了后来孟子等“民贵君轻”思想的发扬，是伍子胥的治国理政才干中最

光辉耀眼的创造，他是时代的先行者和乱世的真英雄。

越王勾践的面目也有新的塑造。勾践忍辱负重、卧薪尝胆的历史流传可谓家喻户晓，对于勾践，历史上多以正面评价。《史记》记载：“禹之功大矣，渐九川，定九州，至于今诸夏艾安。及苗裔勾践，苦深焦思，终灭强吴，北观兵中国，以尊周室，号称霸王。勾践可不谓贤哉！盖有禹之遗烈焉。”在这里，司马迁将勾践与华夏民族之始祖禹相提并论，认为勾践是禹的后裔，他灭吴称霸后的伟业和禹当年定九州有同样深远的意义，大为赞赏勾践有禹之遗风，这可谓是对勾践极高的评价了。忍辱负重、心志坚定有毅力、卧薪尝胆终破吴、隐忍而不发，不惧怕失败和屈辱、敢于拼搏、善于纳谏，后人对于勾践也多是溢美之词。

可是朱日复却认为勾践是一个自私至极、忘恩负义、不守诚信的失败君主。越国灭掉楚国之后，勾践的本性就逐渐暴露。范蠡想出美人计蛊惑夫差，致使他贪恋美色、昏庸误国，这是越国能取得胜利的关键一步。西施等数十位民间女子为国大义而牺牲自我，深入虎穴委身于吴王。待胜利之后，她们不但没有收到应有的奖赏，反倒被勾践当作国之耻辱和祸害系上巨石投入太湖。更让人觉得震惊的是，勾践早已准备好巨石，可见此人心机与城府之深。范蠡早就预言过：“越王为人长颈鸟喙，可与共患难，不可与共享乐。”勾践心口不一，阴阳两面，在忧患时竭诚以待下，言听计从，得志时便纵情以傲物，过河拆桥，唯我独尊，没有诚信。胜利后更是将如何表彰英勋、奖励恤葬等事抛诸脑后，失信于众将士。范蠡请辞，勾践内心窃喜，表面却又装出留恋不舍的样子，虚伪可憎。最后，为越国鞠躬尽瘁的文种竟也得到了和伍子胥一样的下场，被勾践赐死。颇有讽刺意味的是，文种自刎的剑正是当年夫差赠给

伍子胥自刎的那一把。

在小说里，作者将西施和范蠡的故事结局也进行了再度改编与重新加工。前面也已经谈到过，西施最后没有和范蠡远走高飞，游于人间，而是被投入太湖冤沉湖底。作为国家功臣之一，不但没有得到嘉奖，反而惨死。西施在临死时的表现颇有几分女英雄的本色。意识到勾践的背信弃义之后，西施破口大骂：“勾践昏王！你会不得好死！你还不如吴王，吴王还有诚实的一面，吴王是受了你的骗，中了你的诡计！你才是天底下最狠毒、最阴险、最无耻的小人！你不配做一国之君！”在即将被投入湖中之时，西施依然毫无惧色，不断挣扎表示不服，怒目瞪视勾践。西施身上所表现出的反抗不屈的精神让整个物形象得到了升华。

朱日复运用娴熟的复调技法结构，塑造出一大批有着自我个性和特点的人物形象。他还综合使用多种文学修辞和手法，对历史事件进行合理的改编，注入新的历史解读，增加了作品的复杂性，给读者全新的阅读体验和审美感受。

三、戏剧性的矛盾冲突，彰显作品的批判性

非虚构文学善于运用矛盾来强化作品的戏剧性，推动作品纵深发展，以此彰显作品的批判意味。小说《伍子胥》本是由电视剧剧本改编而来，因此在具备小说基本特征的同时，也常常带有戏剧性的矛盾冲突。在一个好的剧本中，角色冲突是吸引观众的不二法门。这包括故事角色和角色之间的冲突，角色和他自身价值观的冲突等。全剧必须围绕冲突展开情节。基本要求是，冲突展开要早，开门见宝；冲突发展要绕，出人意料；冲突高潮要饱，扣人心弦；结束冲突要巧，别没完没了。冲突每一次较量就是一个情节段落，而每一个段落的内部又有着各自的启、承、转、合。剧本创作中连贯的剧情是非常重要的，剧作一般有很多的伏笔，前面的伏笔为后面剧情的发展作好的铺垫。在剧本的创作中为了达到影片效果的吸引力，就需要制造紧张的场面情

节，创造表面张力。

朱日复在小说中，也设置了一系列或隐或显的矛盾冲突。例如伍家父子与奸臣的斗争，父兄被杀之后伍子胥对楚平王的仇恨，吴王夫差和楚平王、吴王阖闾与越王勾践的矛盾，伍子胥和勾践的较量，伍子胥和夫差后期的误解与猜疑，等等，这一系列的矛盾冲突将整部小说组织串联起来，在一个个矛盾冲突的碰撞与摩擦中，推动故事情节的向前发展，塑造出了丰满立体的人物形象。这种戏剧化的结构安排使小说情节在起承转合中得到有力推进，同时我们也可以看到作者精心埋下的伏笔或设下的暗线。例如，伍子胥在从楚逃往吴的路上曾经被一农户所救，老人将自己的孙子江苇给伍子胥做义子，江苇跟随着伍子胥去了吴国。后来勾践使用离间计害了伍子胥，在故事的最后，江苇和要离之子一起打伤勾践，却又留了他一条活命让他继续接受煎熬，以遭天谴，勾践求死而不能，痛苦不堪。前后的情节相呼应，引人入胜，同时印证了中国人一直信奉的因果报应说。

小说最后的情节安排戏剧化效果非常浓厚，讽刺意味十足。文种的葬礼祭奠典礼时突然狂风大作，骤雨倾盆，早春时节雷声震人，乃不祥之兆。刚合拢的墓冢突然爆裂，文种驾着马车冲出，接着伍子胥驾着马车来接文种，两人一前一后，驰向东方大海。这一幕给勾践的内心造成极大的震动与恐慌。此时的勾践已经失信于百姓，百姓不愿亲近他，如避瘟神，将士也害怕他，连平日最亲近的王夫人也对他冷若

冰霜。勾践老是梦见伍子胥和文种，内心充满空虚和恐惧，不得安宁，几乎疯狂。忠奸善恶，皆有所报，这种戏剧化的矛盾冲突使作品的批判性得到了进一步的加深。

通过以上分析，我们发现：朱日复的《伍子胥》利用非虚构的表现手法，艺术地再现了春秋末年的风云变幻，充分展示出各个诸侯国之间的争斗博弈、互相厮杀的历史长卷，文本具有很强的感染力和鲜明的时代特色，作者用一个又一个精彩故事吸引读者去体验、感受和解读那一段历史，获得新的思考与认知，从而有了对历史人物进行二度创作的冲动，加深了人物的思想深度与文本的历史广度，是新时代传记类文学创作的新收获。

注释：

①④李炳银：《以文学笔触展现四十年巨变》，《中国新闻出版广电报》2019年1月11日。

②梁鸿：《非虚构文学仍然是文学，而不只是事件的流水账式记录》，凤凰网·文化读书 2019年7月14日。

③⑤蒋肖斌：《何建明：中国非虚构文学应该问鼎诺贝尔奖》，《中国青年报》2015年10月28日。

⑥朱日复：《伍子胥》，中国书籍出版社2016年版。本文在分析过程中所引内容皆出自此书，不再一一注明。

* 本文系2020年教育部人文社科后期资助项目“中国新时期文学道路选择研究”（项目编号：20JHQ42）的阶段性成果。

（作者单位：中南大学文学院）

责任编辑 马新亚

生命自由的隐秘觉醒

——兼谈《满世界》的精神真实与历史真实

◎ 刘知英

摘要:《满世界》呈现出了文化和历史中感性的、幽深的部分,也呈现出了作者隐蔽的精神隙罅。这是一次世界观的验证,也是一次世界观的重塑,更是一次对自我、对国家、对人类命运的生命表达。

关键词:文化思辨;生命自由;历史;精神

终归,灵魂是没有理由自我囹圄的。

带着灵魂远行,从中国到外国,从古代到现代,从出版传媒到经济、文化、文学、艺术、哲学、历史,龚曙光在《满世界》这本书中外观世界、内观传统,外观他人、内观自我,重新定义了个体生命与外部世界及二者之间的关系。

从文章孕育之初,龚曙光就开启了一场有预谋的灵魂越狱——无论是写作对象的挖掘,叙述策略的选择,还是话语风格的设定,都表现出鲜明的个人色彩。意大利的时尚,法国的浪漫,美国的包罗万象,这些笼统的印象人们早已耳熟能详,但很少有人掀开一个国家、一座城市的外衣,贴着它的肌肤,感受它的心跳与脉搏。龚曙光做到了。他对“旅行”这一并无新意的主题展开了细腻的描摹和深刻的思辨,不仅让“世界”这个抽象的概念有了鲜活具体的附着点,更通过思想的声音让自己这个“旅人”形象在文字之间站立了起来。

把灵魂背在身上,作者从中国这个既古老又年轻的原点出发,异域风情既入了眼也入了心。在他笔下,米兰大教堂“丛林般的尖塔,仿佛被灼热的晚霞燃熔,随时都会熔岩一般流淌下来”,布拉格“在油画般的波西米亚原野上,宛如一枚中世纪遗落的魔戒”,上野的樱花“白得决绝和纯粹,如同一则誓言,一个流尽了最后一滴血的惨白的武士”;埃菲尔铁塔“孤零零地裹着风雨,迷蒙,凄清,好像一幅刚刚收笔的水墨”。作者纵横捭阖地摄略各国社会生活、文化历史,但他的文字不是照相机式的实录,而是在恰当的位置巧妙

画线,干脆利落地一刀下去,将完整的横切面摄取下来,给读者造成思想与审美的震颤——以《米兰赦令》的颁布切入宗教、艺术、时尚之都米兰,从美第奇家族的兴衰直击佛罗伦萨的心脏,通过罗马斗兽场的残酷探析人性美丑的边界。他是一个解剖者,解剖历史,解剖现实,也解剖人心和自我。他的笔调既温情又冷酷,他的视角既宏阔也微小,他看到了法国、德意志、英国、日本、保加利亚等国家的历史风云,更注意到街头巷尾的旧房舍和老工匠,通过个体生命的主观感知和有温度的文学想象,艺术、历史、政治、宗教与日常见闻驳杂又有条不紊地结构在一起,使这场纵贯线的旅行和横断面的切割变得立体、丰富。

作为一个身上有多重标签的人,作者的世界观和观世界,跟纯粹的文学家或者文化学者、历史研究者不一样,他的视角复杂多变、百态杂合,对历史的敏锐和对艺术时尚的推崇几乎贯穿了全书。书中这样写到,“法国电影以羞答答的艺术,对抗好莱坞电影赤裸裸的票房,仗虽打得吃力,却也打得决绝”。他以一个商人的灵敏嗅觉对各个国家的产业发展做出了鞭辟入里的分析,这些语句散落在文中的各个角落,篇幅不长,但字句有力,起到了画龙点睛的作用。思维方式和行文方式的独特,让《满世界》这本书不仅仅是一页又一页的幻灯片,而是一个又一个的故事,一次又一次的驻足,一遍又一遍的思索。

在这个过程中,中外文化形成了对照,作者自我也在不断地先入为主和推倒重来,“新我”与“旧我”对话,“新我”为“旧我”辩护,旅行成为一场灵魂的追问、文化的追问。在作者看来,托尔斯泰崇敬中国文

化,“把人类精神拯救的药方,开到了中华文化的传统里”;捷克的城堡在征战挾伐中数易其手却安然无恙,而“加恨于物,荡平烧尽而后快”,似乎是“中国历代英雄一以贯之的坏脾气”。作者平静地审视诸如此类的文化现象,以高度的理性在中国之外思考着中国。五千年泱泱华夏在如今这个风云激荡的时代将何去何从?从远古走来的每一个普通国人,能否打破观念的壁垒,接纳真实的自我、真实的世界与真实的中国?这样的叩问回响在字里行间,成了《满世界》的精神内核。

法国是历史的调色板,日本是生命的清水烧,俄罗斯是复活的暗黑大地,许多国家都曾经受过或正在经受着文化、政治、经济等多方面的冲突抗衡、角力和解,但它们找到了内在平衡的联结点,那就是自由——精神的自由与艺术的自由。正如作者所说,“每个人都在历史的道路上挖过一锹土,这比什么都重要”,无论历史发展如何变幻莫测,皈依到每一个生命个体的自由是人类得以自恰的根本。带着灵魂上路,去面对陌生的世界,印证原来想当然的猜想,或者是打破自己的无知,作者的行走,也是对个体生命自由和文化自由的践行。卡夫卡、托尔斯泰、普希金、陀思妥耶夫斯基等作家以自己的生命孤独地探访人类生存的精神极地,追问存在的意义和价值,作者在寻访这些伟大作家的生活印记时,也试图找到一条通往孤独和永恒的精神路径。

将自己作为世界的一部分,在人海中审视自我,又将自我与世界区分开来,客观退守到内心来接纳这个世界,作者身上多了一种难得的从容。这种从容自然也体现在了笔调上。龚曙光文字简洁而雅致,写景重勾勒,没有多余的铺垫赘叙,尤其对色彩的描绘准确而不厌其烦。书中对瑞士莱蒙湖日出的描写如水墨画一般的淋漓,“先是一抹青白的天光浸过山岭,由远及近浸至湖面,在幽蓝的湖水上,碎银似的闪亮”,作者将拜伦和雪莱的故事揉碎,嵌入这一方纯净浑融的山水,青白、幽蓝、碎银似的闪亮,寥寥数语勾勒出莱蒙湖的浪漫清雅,笔墨深邃又柔和到了极致。在捷克某个小镇的咖啡馆,则又是另一番时

光散漫的景象——斜阳夕照,作者气定神闲地坐着,信笔写意,用文字在画框之中构图、着色,山峦、河流、房屋、街巷,那些朴实无华的事物将凝固的时光撕出了一道口子。

以重写重,以轻写轻,以实写实,以虚写虚,作者用散文诗般的闲适舒缓让一针见血的利刃在情感的暖色调中多了一丝温情,抒情、思辨、博闻强识三者结合在一起,多种文风和谐共生。

要将满世界的风物景观、历史文化、政治经济百川归海般收纳于一书之纸页间,免不了有走马观花之嫌。作者强烈的主观倾向与世界的客观面貌之间亦存在着必然的差异。但客观真实或许本就是一个伪命题,在时间的屏障和空间的阻隔下,对事物进行多元而深入的解读,作者所到之处皆成寄养心灵的寓所,让读者在一遍遍的阅读中获得精神启迪和审美愉悦,恰恰是文学的魅力所在。龚曙光以过人的感知力和丰茂的内心为我们理解世界提供了一个全新的视角,并通过坚实的文字基础将这座价值观的大厦搭建了起来。对《满世界》而言,客观的世界史只是其文章架构,精神性、审美性的觉醒,才是其旨归。独立的思考能力和自由的灵魂赋予作者透视精神世界的可能,开阔的视野和多变的语言风格相辅相成,使内在的主观感受通过有意识指向的描写,比事实本身更具说服力和冲击力。

相比于大多数游记散文的碎片化抓取,《满世界》是生命积存后的井喷式释放。以书中所写的十四个国家为场域,作者的灵魂之核在脚步的丈量和文字的游走中释放出强大的能量,这些能量场联结在一起,构成了书中庞杂、立体的文学世界。这个世界是自由的、从容的;是感性的,更是理性的。

卢梭说:“人生而自由,但又无不在枷锁之中。”

《满世界》呈现出了文化和历史中感性的、幽深的部分,也呈现出了作者隐蔽的精神隙罅。这是一次世界观的验证,也是一次世界观的重塑,更是一次对自我、对国家、对人类命运的生命表达。

(作者单位:湖南文艺出版社)

责任编辑 余 晔

当代战争文学中女地下党人形象解读

◎ 邹旭林

摘要:文章从身体角度分析了当代战争文学中的女地下党人形象,将身体置于革命意识形态权力关系及其话语机制之中,分析了对女地下党人身体的“去性别化”常态书写和双重性别态书写,揭示出对身体整体性的分裂和对常态的反叛两种倾向,从而揭示出女地下党人形象的真实画面。

关键词:女地下党人;身体;性别;权力关系

“地下党”是对 20 世纪新民主主义革命时期中国共产党领导的从事情报工作的隐秘组织或个人的特定称呼,专门针对国民党势力或日伪势力从事情报收集、策反、破坏、暗杀等活动,与“特务”同样具有间谍的特征和功能,都是被政治意识形态界定了的特定的历史符号,并被大量书写成文学意象。其中女地下党人数量虽不多,却构成重要的类群形象,如《青春之歌》中的林道静、《小城春秋》中的丁秀苇、《红岩》中的江姐、《野火春风斗古城》中的金环和银环姐妹等。这类人物形象,因身体的强烈突入而使得“身体”成为解读形象的重要手段。

一、被欣赏的身体:女地下党人的身体出场仪式

现代意义上的“身体”不再仅仅是纯粹的生理性别态身体,还是复杂的社会性别态身体,总与文化和政治相联系,体现出特有的文化属性和政治属性。因此,身体既是包含情感、意志和道德内涵的文化化的身体,又是被贴上意识形态标签的政治化的身体。“身体”的文化政治属性在女地下党人身上多有呈现。如她们的出场仪式就将身体置于被欣赏的地位。在当代战争文学中,对人物身体的欣赏一般是一种对人物形象的肯定,虽包含些许生理性别态成分,但更主要是一种文化政治属性的表征。《青春之歌》中林道静出场时纯

洁得让人怜爱,一身白色着装,显得单纯、朴素、孤单而美丽:“这女学生身着白洋布短旗袍、白线袜、白运动鞋,手里捏着一条素白的手绢——浑身上下全是白色……她的脸略显白色,两只大眼睛又黑又亮。”《红岩》中江姐出场时显得成熟稳健:“这个女同志是个安详稳重的人,不到三十岁,中等身材,衣着朴素,蓝旗袍剪裁得很合身。”《野火春风斗古城》中金环出场时显得机警老练:“她年纪不过二十四五岁,面色微黄,两眼显得聪颖机警,但是隐藏着一股子泼辣和傲气。”银环出场时显得端庄而温柔:“她是长脸型,高鼻梁,清秀的眉毛,乌光晶亮的眼睛。这对眼睛和金环的十分相像;所不同的,是没有金环的那种傲气,而是含有一种沉思和温顺。”这些女地下党人的身体各有特点,但都涌动着一种倾向于真和善的情感,如同美丽的风景,不仅被读者欣赏,还被小说中的男性角色所欣赏。江姐的出场是在成岗家里从成岗的角度观察的,金环的出场是在金环家里从杨晓冬的视角来观察的,银环的出场是从杨晓冬的视角来呈现的。林道静的出场是在列车上,从乘客们的眼光来欣赏的,甚至引发男子们交头接耳的议论。总的来看,当代战争文学中的女地下党人出场时身体一般都具有端庄秀丽、安详稳健或者聪颖机警等特点。这是女地下党人形象的共性。

相比之下,敌对阵营中的身体就不是被欣赏的对象,而是显得肮脏、猥琐并引发厌憎感的另类身体,因而在修辞意义上,这类令人恶心的身体是对忠

诚的女地下党人形象的反向加强。例如《红岩》中从特务头子到小特务几乎不具有人的身体,而是“兽”与人的复合体,实质被作了“兽化”处理。徐鹏飞是主宰整个地狱一般的监狱的“毒蜘蛛”：“若干年来,他习惯于这样的生活。如果有什么时候竟然听不到被拷打者的嚎叫,他便会感到空虚和恐怖。只有不断地刑讯,才能使他感觉到自己的存在和力量。世界上有这种人,不,有这样一种嗜血的生物,它们把人血当作滋养,把杀人当作终身职业。”还如渣滓洞集中营的特务头子是“猩猩”、看守长是“猫头鹰”、看守特务是“狗熊”等。特务的“绰号”指涉着身体的兽性,与对特务的丑角化描写构成了一个硬币的两面,显示出鲜明的政治属性。如《红岩》描写特务的丑态:“一个又矮又胖的秃头下了汽车,挺起圆圆的肚皮摇摇摆摆地走进餐厅的大门。他穿着一身白哔叽西装,后面跟着个妖艳的水蛇似的女人。”又如《野火春风斗古城》描写幽灵一般的日本兵:“透过栅栏,有两个戴钢盔的日本兵,他们机械地不停地倒替着位置,从微黄的灯光下看去,活像一对幽灵舞蹈。”

由此,女地下党人的身体出场,包括敌我身体的对比,无不显现出基于革命意识形态之上的文化政治属性,即强烈的共产主义信仰和为此信仰献身的精神力量。这种属性在后续的故事中不断得到验证和加强,如江姐、金环英勇牺牲,林道静、丁秀苇遭受酷刑等。究其原因,身体的这种文化政治属性与其说是身体的品质,倒不如说是被政治意识形态所建构的产物,即说是一种隐秘的权力关系对身体干预和控制的结果。米歇尔·福柯研究社会中的权力关系时,认为“肉体也直接卷入了某种政治领域;权力关系直接控制它,干预它,给它打上标记,训练它,折磨它,强迫他完成某些任务,表现某些仪式和发出某些信号”。^①显然,女地下党人身体与其他革命者身体一样,一开始就受到革命意识形态的控制,卷入了敌我对抗关系,建构出鲜明的政治属性,传达出特定的权力关系,那就是建国以来在高度一体化的政

治意识形态规约下,文学生产机制生产出为革命为共产主义信仰殉道的革命英雄,让革命英雄成为这场革命和新政权合法性的最佳注脚,从而获得最广泛的价值认同。依此逻辑,革命者须在一系列身体折磨中实现对共产主义信仰的追求和感情的升华,身体不过是信仰者朝圣的躯壳和道具,身体可灭,惟信仰永恒。

二、被虐杀的身体:女地下党人的身体受难仪式

在当代战争文学中英雄形象的塑造一般是以英雄受难甚至毁灭来完成的,并将整个叙事推向高潮,而革命的胜利便水到渠成。这是当代战争文学中惯用的人物形象塑造方式和情节推衍模式,其实质是一种革命意识形态的修辞策略。“身体”成为这场修辞策略中最有效的道具和载体。身体是人的情感、意志、道德和信仰的载体,更是斗争的武器。作为斗争武器的身体,一旦受着信仰力量的控制和支撑,就表现出超常的忍耐力和意志力,于是“身体受难”即酷刑成为最基本也是最有效的表现方式。而且,革命者的身体被虐杀得越残酷,就越能表现出革命者的意志和力量,因而人物形象就越成功。这是革命意识形态修辞策略控制下英雄人物塑造的逻辑常识。女地下党人形象塑造也遵循这一修辞策略和逻辑常识。《小城春秋》中丁秀苇最后在监狱中以身体受到性侵犯和电刑的方式完成了小资产阶级知识女性向革命英雄的转变,“由于秀苇一进来就显出容光照人的美丽,赵雄不自觉地把他灵魂里最肮脏的东西泄露到脸上了”,最后秀苇因高声叫喊才没有被拖去特别室,回到监牢后她把自己的身体弄脏,甚至习惯了女伴传虱子给她,被再次提讯时,“她那蓬头垢面的样子,叫赵雄一看就扎眼了。破了的坎肩散发出来的气味,冲得赵雄站起来,把窗户打开”,最后,“电机摇手一摇起来,秀苇便惨厉地大叫,把红鼻子逼供的声音给盖住了。她叫了几次就晕死过去了。到她被凉水浇醒来,又继续哭着咒骂”。《红岩》中江姐因叛徒出卖而被捕,在狱中指甲被钉竹签,却始终没说出党组织的秘密,她的身体被摧残至极:“通宵受刑后的江姐,昏迷地一步一步拖着软弱无力的脚步,向前移动;鲜

血从她血淋淋的两只手的指尖上,一滴一滴地往下滴落”“江姐仍然昏迷地躺在床上,呼吸微弱,咬紧牙关,仿佛在努力抵抗着痛苦的感觉,不让自己叫出声来;当棉花签接触到她深陷的伤口时,她的身子微微地颤动了一下”,酷刑之后重伤之下江姐甚至写下光芒四射的词句:“毒刑拷打是大小的考验!竹签子是竹做的,共产党员的意志是钢铁!”其他还如《青春之歌》中林道静遭受灌辣椒水和烙刑、《野火春风斗古城》中金环遭受酷刑等。“被杀戮”是最极端的身体受难方式,当代战争小说丝毫不乏对这类最残酷的身体受难场景的特写。江姐的就义被浓墨重彩地呈现,从而最终完成了英雄的完美塑造。当她明白自己即将被处死时,“她全身心充满了希望与幸福的感受,带着永恒的微笑,站起来,走到墙边,拿起梳子,在微光中,对着墙上的破镜,像平时一样从容地梳理着她的头发”“江姐再次对着镜子,照了一下,回头在室内试着走了几步,像准备去参加欢乐的聚会,或者出席隆重的典礼似的”。这里江姐的殉难变成了一种庄严而神圣的仪式。原本企图让女地下党人屈服的刑罚变成了磨炼英雄意志的试金石,原本折磨英雄的疼痛和死亡却转换为一场为党和信仰献身的仪式。由此,英雄的身体被明显地分离出生理学意义上的“肉体”和形而上意义上的灵魂属性,肉体在酷刑、疼痛和死亡中沉沦,然而灵魂依托共产主义信仰而变得轻灵而永恒。女地下党人的身体可以被摧残、被毁灭,但它所承载的精神信仰历久弥坚、熠熠生辉。这样,殉道式的身体受难祛除了血肉模糊的疼痛和悲惨,变成了一场神圣的信仰洗礼和精神凯旋。

以意识形态为内核的话语通过权力关系建构出受控制的客体,并依靠一套完备的意识形态修辞策略,让客体呈现出诸多习惯化了的艺术表现程式。这种无缝对接的策略和程式,既是生产机制,又是甄别和排斥机制,那种不合乎意识形态修辞策略的文学形象自然被剔除,或者被扁平化、被兽化、丑角化。“身体”的塑造自然也遵循这种强大的意识形态修辞策略,因此,女地下党人

等革命英雄的身体总是端庄朴素、稳健严肃的,国民党特务、日本侵略者的身体总是丑陋的、猥琐的、甚至是野兽化的。这种强烈的身体差异在新中国成立后三十年的战争小说中是一个不争的事实存在。上述分析再次吻合了福柯有关身体与权力关系的阐述:“在任何一个社会里,人体都受到极其严厉的权力的控制。那些权力强加给它各种压力、限制和义务。”^②因此,革命英雄以身体被虐杀的方式完成对信仰的皈依和凯旋,是强大的话语机制、权力关系及修辞策略控制下逃不掉的宿命,女地下党人的身体自然也无法走出这种权力关系的樊笼。

三、被分裂的身体:女地下党人身体的双重性别特征

社会领域的一切都是话语建构的,身体也不例外。身体依靠话语建构出一套相对稳定的生理性别和社会性别系统,形成秩序化的身体。问题在于,究竟是在生物的肉身基础上被话语赋予了身体的物质性和社会性?还是被话语抽离了肉身的物质性含义之后生理性别态身体与社会性别态身体两者的分道扬镳?总之,在话语、权力关系和修辞策略的支配下,不论是结构主义的身体建构,还是后结构主义的身体解构,一种复制性的表演长久持续,然而有关身体的“分裂”矛盾始终萦绕不去。在此“分裂”一般具有两种含义或方式,一种是相对于事物整体性而言构成要素对整体属性的背离,另一种是相对于事物常态而言异质性要素得以出现甚至加强,构成对常态的反叛。从前一种分裂形式来看,当代战争文学中革命英雄身体“去性别化”塑造可视作对身体整体性的分裂。革命英雄的身体都是以极端的受难方式即在酷刑甚至死亡中得以矗立,同时矗立起来的还有崇高的共产主义信仰和凯旋的精神意志。在此女地下党人的身体与男性地下党人的身体并无二致。例如《红岩》中江姐被虐杀的身体与齐晓轩为保护越狱的同志而挡住敌人射来的子弹的身体在本质上没有区别:“齐晓轩仍然双手叉腰,张开两腿挺立在鲜血染红的红岩上,一动也不动。他的目光,仿佛犹自俯瞰着脚下的魔窟……僵化的目光,渐渐昂向远方。齐晓

轩仿佛看见了无数金星闪闪的红旗,在眼前招展回旋,渐渐融成一片光亮的鲜红……他的嘴角微微一动,朝着胜利的旗海,最后微笑了。”这种祛除了生理性别差异的身体,就是一种典型的“去性别化”倾向,是对身体整体性的一种“分裂”,构成了20世纪50年代至70年代英雄身体塑造的习惯化或经典的模式即“常态”。

从后一种分裂方式来看,即便是在高度一体化的社会政治环境下,身体的呈现也不是铁板一块,它一直处于运动变化之中,相对于“去性别化”常态,身体难以避免地出现了异质性变化。女地下党人身体的双重性别特征就是最有力的证明。尽管这种异质性实质是回归了身体和身体感知的本真,但与“去性别化”追求相去甚远,从而显示出对权力关系及其话语的反叛,因而更具有独特的审美价值。纵观20世纪50至70年代的文学,女地下党人的身体与其他革命者的身体一样,始终存在对“常态”的反叛。

《青春之歌》的主人公林道静从一个小资产阶级知识女性成长为坚定的女地下党人,充满着复杂的叙事。以人物的身体及身体感知为中心的三次情爱传达出鲜明的女性主义立场,从而拉开了与作为常态的江姐式的女地下党人的距离。林道静最初坚决不做军阀官僚的玩物,以身体的出走反叛旧式家庭和婚姻,在个性解放和女权意义上标示出生理性别态身体和社会性别态身体的在场。在她绝望地扑向大海时,“多情的骑士”余永泽的出现让她看见了希望,“她那双忧郁的大眼睛,忽然迸放出一种刚强的、坚决的、和这沉默的少女绝不相称的光焰。”她很快走入余永泽为她安排的恋人和妻子角色之中,在给余永泽的信中直接表达爱:“可是我逃到哪里去呀?……所以我非常非常地爱你了……”然而随着两人的身体接触(同居),一种以反叛为内核的女权立场与以性占有为内核的男权立场之间产生了对抗的张力,身体是这场张力冲突的载体和场所,暗示着两人信念和道路的分歧。对王晓燕的质疑,林道静回答:“我又不是男人身上的附属品,离了他

活不了。”林道静对余永泽的回答:“要独立生活,要到社会上去做一个自由的人。”余永泽对自己的猎艳感觉很幸福,“能够把这么个不易驯服的女孩子征服了,能够得到这么一个年轻、漂亮的爱人,他是多么高兴啊。”所以他对林道静找工作感到烦恼,因林道静给上门求助的佃户魏三大伯十块钱而发火。最终余永泽褪去了光环,“她忽然发现他原来是个并不漂亮也并不英俊的男子”“余永泽并不像她原来所想的那么美好,他那骑士兼诗人的超人的风度在时间面前已渐渐全部消失。他原来是个自私的、平庸的、只注重琐碎生活的男子。”林道静的“美丽的梦想”终于破灭。由此,林道静和余永泽之间既发生了基于身体物质性即肉身之上的性吸引,又发生了基于社会角色和价值定位的性别冲突。小说中这种对常态的反叛在林道静与卢嘉川和江华两人的情爱关系中继续演绎。在基于肉身之上的她与余永泽之间的性吸引并无不同,不同的是卢家川和江华两人所昭示的新世界和新希望强烈地引领她与过去彻底决裂。卢嘉川的出现引发了林道静对男性身体的强烈感知,他那“奕奕的神采”“潇洒不羁的风姿”“挺秀的中等身材、聪明英俊的大眼睛、浓密的黑发、和善的端正的面孔”,同时闪过了林道静的“那闪烁着的快活的热情的大眼睛”,“他那沉着、镇定、潇洒的风度,不禁使她惊住了”。更为重要的,卢嘉川对时局大事的敏锐洞察和侃侃而谈以及对林道静的循循善诱,似乎点燃了林道静的生命活力。只要与卢嘉川相处,林道静的身体就产生幸福、欢乐、慌乱或忧虑的感知,“道静竭力使自己镇静下来,一种油然而生的尊敬与一种隐秘相见的喜悦,使得她的眼睛明亮起来”。林道静的身体感知也自然被卢嘉川察觉,但被置于理性的控制下,“卢嘉川的心里这时交织着非常复杂的情感。这女孩子火热的向上的热情,和若隐若现地流露出的对于他的爱慕,是这样激动着他,使他很想向他说出多日来秘藏在心底的话,但是,他不能这样做,他必须克制自己”。卢嘉川牺牲以后,江华承担起林道静的精神导师责任,在江华的引导下,林道静最终完成了从个人的感性(情爱)向政治理性(革命)的转变,成为一个坚定的女地下党人。她对江华充满好

感,但视其为兄长和父亲,但江华并不满足于这种关系。在他的眼中,“她不但是一个坚强的同志,而同时她也是一个温柔的需要感情慰藉的女人。从她的眼睛中,他看出了里面的空虚和寂寞”。在江华向林道静表白感情后,尽管她表现出更多的犹豫,但个人感性的情欲与革命的政治理想最终合二为一了,“她不再犹豫。真的,像江华这样的布尔什维克同志是值得她深深热爱的,她有什么理由拒绝这个早已深爱自己的人呢?”就在这个晚上,面对江华提出的留宿要求,她的心中涌动着对已经牺牲的卢嘉川的影子,留下了眼泪后,回到屋内,对江华说:“真的?你——你不走啦?……那、那就不用走啦!”“她突然害羞地伏在他宽厚的肩膀上,并且用力抱住了他的脖颈。”这种对性爱的身体书写,在当代战争文学中非常罕见,因此小说发表之初就被人诟病,例如读者质疑林道静形象,“她总是摆脱不开一些个人的问题,总是把对一些革命者的敬与个人的爱混杂在一起,这的确有损于这个人物形象的光辉……这就不能不使人怀疑:林道静完成这件工作是出于对卢嘉川个人的爱,还是为了党的工作呢?”^③可见当时高度一体化的意识形态话语对“去性别化”身体的控制力量是多么强大!但是对林道静与男性之间亲密的身体接触的描写仍构成了对常态的去性别化身体的一次闪击和反叛,弥合了生理性别态身体与社会性别态身体之间、个人感性与政治理性之间的裂痕,回归了真实、自然的身体,是完整的人性书写,是对人或身体的整体性的回归。

《青春之歌》对林道静身体的双重性别书写在战争文学中虽不是主要的,但并不是个案。类似林道静的女间谍,如丁玲的小说《我在霞村的时候》中贞贞以日本慰安妇身份为八路军刺探情报,却被视作“破鞋”;茅盾的《腐蚀》中女特务赵慧明以肉体及紊乱的肉体关系作为抗争的资本和武器,却承载了更多的屈辱。这些女间谍的身体的双重性别书写,在一定程度上是对战争文学常态“去性别化”身体的反叛,但在本质上仍受到

革命意识形态话语的控制,相比于《青春之歌》对女地下党人身体的表现,并没走得太远。然而张爱玲的小说《色·戒》中王佳芝以身体做诱饵来刺杀大汉奸易先生,却因女性性别意识在顷刻间觉醒,让爱情至上的个人主义替代了国族至上的英雄主义,导致锄奸计划完败并丢掉性命。可以说,在塑造女性身体及形象方面,《色·戒》走得更远。

总而言之,当代战争文学中女地下党人形象,通过将身体置于革命意识形态话语及权力关系中来塑造,以被欣赏、被虐杀的方式来实现对身体的常态书写,在去性别化的同时又存在对双重性别态身体的塑造,既有对身体整体性的分裂,又有对去性别化常态的反叛之后对身体整体性的回归。无论身体被建构,还是被解构,都深刻体现出革命意识形态话语强大的操控力量。这就是福柯所言的“肉体政治学”,如他所述,“我们关注的是‘政治肉体’,把它看作是一组物质因素和技术,它们作为武器、中继器、传达路径和支持手段为权力和知识关系服务,而那种权力和知识关系则通过把人的肉体变成认识对象来干预和征服人的肉体。”^④这种观点对小说中人物形象塑造同样有效。因此,对女地下党人身体的解读,实质就是对女地下党人形象的解读。

注释:

①②④米歇尔·福柯著,刘北成、杨远婴译:《规训与惩罚》,三联书店2007年版,第27页、第155页、第30页。

③刘茵:《反批评与批评》,《文艺报》1959年第4期。

※本文系湖南省教育厅科学研究项目“当代战争文学中的女间谍形象研究”(项目编号:16C0812)的阶段性成果。

(作者单位:湖南女子学院)

责任编辑 余 晔

本质·本源·本领

——戏曲艺术发展三议

◎ 华 之

摘 要:作为中国传统文化重要组成部分的戏曲艺术在当今如何继续向前发展,是摆在我国戏曲从业人员面前的一道难题。在戏曲观众日益减少、戏曲艺术生存发展危机日益凸显的今天,要从戏曲艺术的本质、本源上去仔细研讨,即植根观众,遵从本质;寓教于乐,回归本源;与时俱进,增进本领等,努力创作出既有戏曲艺术特色又有时代风采的新时代戏曲。

关键词:戏曲艺术;戏曲;艺术本质

闪烁着中华民族智慧之光和美学风采的中国戏曲艺术,从悠远的历史烟尘中一路走来,自立于世界艺术之林的卓然风姿,令人叹为观止。然而,当前一日千里、瞬息万变的新的历史时期,却也使之面临重要的改革发展的时代节点。

戏曲艺术在当今之世应该如何发展?这是我国戏曲从业人员目前苦苦思索而不得其解的一道难题,关系到作为中国传统文化重要组成部分的戏曲艺术的生存和发展。在戏曲观众日益减少,戏曲艺术生存发展的危机日益凸显的今天,其现代命运和发展要求,理应引起大家足够的重视。这些年来,对于这个问题论说众多,其中虽不乏真知灼见,却也有盲人摸象,莫衷一是。对于这个问题,提出三点浅见,求教于方家。

一、植根观众,遵从本质。就本质而言,中国戏曲与世界其他戏剧形式一样,也是一种由表演者和欣赏者在同一时空共同完成审美创造的艺术形式。可以说没有观众就没有戏曲。如果没有观众不仅戏曲演出没有意义,戏曲本身也不复存在。戏曲的创作过程和欣赏过程是同步进行的,缺少了观众的参与,戏曲的创造和接受都不可能完成。一首诗、一本书、一幅画,可以一个人慢慢欣赏,戏曲演出则只能是

一种群体的聚集,一次性完成,是一种台上台下融为一体,由演员和观众共同创造的审美体验。小言之,观众决定一个演员、一个剧作家、一个导演、一个剧目、一个戏曲流派、一个戏曲剧种的荣辱兴衰;大言之,一朝一代整体的戏曲艺术的发展趋向,都要受到广大观众喜好的制约。诗词歌赋等文学作品,如果不为当时的读者所喜欢,完全可以藏之名山,若干年后尘埃拂去仍然可以光耀青史、流芳百世,而戏曲艺术如果离开了观众的喜好和直接参与,则只能遗憾地淹没于历史的烟尘。

当然,戏曲艺术的健康发展,也不是仅仅停留在对观众喜好的被动适应。植根观众需要通过不断地革新创造,积极主动地构建、调整、拓展、塑造观众的审美心理定势。画家可以单单为了自己的快乐而作画,雕塑家也可以为了自己的高兴而雕塑,诗人可以为抒发自己的感慨而吟咏,而戏曲艺术家则必须肩负起适应观众、启迪观众、塑造观众,和观众共同推动戏曲艺术发展的重任。这是任何时代戏曲艺术发展都必须遵从的本质要求。

中国戏曲本身就是人头攒动的勾栏瓦舍、庙会集市里诞生和发展起来的。在这个意义上,戏曲史,也可以视为戏曲观众史。中国古代戏曲理论家王士贞认为,戏曲的产生和发展是适应观众需要的结果。元杂剧、明清传奇的形成与发展,清代的花雅之争以及后来地方戏的兴起,昆曲的衰落,也都

是当时观众的裁决。当今戏曲的窘况以及对未来戏曲的忧思，主要也是源自对当代观众审美需求的漠视和对未来观众审美兴趣的无知。戏曲艺术的革新和发展，必须源自对戏曲本质的正确体认，必须深深植根于观众的沃土。

希腊神话故事中有一个叫安泰俄斯的，很难被人打败。他与人角斗，一旦摔倒在地，就能从身后的大地上获得力量，从而重新赢得胜利。后来赫拉克勒斯掌握了这个规律，角斗时不让他接触到大地，终于将其杀死。戏曲艺术发展的困难和危机，也是因为远离了自己的大地——观众所致。这可是戏曲的生命之源和发展之力呀，千万不能漠视、疏远，甚至背离和抛弃。

因此，推进戏曲艺术的现代发展，首先必须尊重观众，了解观众，依靠观众，从观众的审美心理需求出发，探索当代戏曲和未来戏曲的发展之路。可以借鉴田野调查等多种方式，真正深入到观众中间，了解他们的喜好，了解他们的需求，寻找思维共振和情感共鸣，消除审美隔膜，建立积极健康的审美关系，从而使创造实践建立在实实在在的观众的审美需求之上。观众不仅是戏曲艺术的衣食父母，而且还是戏曲艺术发展过程中共同的创造主体。观众可以决定戏曲艺术的现实状态和历史命运，是戏曲艺术发展的生命之源和创造之力。

二、寓教于乐，回归本源。戏曲形成与发展历史告诉我们，戏曲艺术具有多种多样的艺术功用。但不可否认，其产生的直接动因和其他艺术门类一样，都是人们的娱乐需要，也就是娱神娱人。在日后的发展中，因为多方面的原因，这个本源被忽视了，而人为地承载了太多的其他功用。历朝历代的统治阶级都再三强调高台教化，以致使其主要的、本源的艺术功用产生了本末倒置，娱乐的功能被忽视、淹没、遮盖甚至抛弃。戏曲

艺术的发展一定不能背离娱乐的本源，这方面需要正本清源，必须尊重其娱乐本性，寓教于乐，回归本源。

当然，对戏曲艺术娱乐本源的回归，绝不是要去迎合低级趣味和审美的浅尝辄止。而是对一种健康的生命意识和积极的情感状态的适应和尊重。必须明白，在戏曲艺术中，不管多么重要的内容和思想，都需要通过娱乐的方式来实现，才能真正走进观众的心灵。

怎样使戏曲回归娱乐本源，达到寓教于乐呢？美学家李泽厚先生把人们的审美概括为“悦耳悦目”“悦心悦意”“悦志悦神”三个基本层次。与此相适应，戏曲艺术的发展，应该充分尊重人们不同层次的审美需求，努力营造容纳多层美感的立体结构。利用戏曲艺术丰富多彩的艺术手段，以生动绚丽的形、声、色，构成奇异、充满魅力的美感，使观众感官多渠道获取多层次的审美愉悦，这是悦耳悦目的表层结构。注重表现有意味的情节运动和有特色的人物塑造，反映人们感兴趣的社会问题，激发观众的情感共鸣，形成饶有兴味的、悦心悦意的中层结构。然后，挖掘生活底蕴和人生奥秘，升华人性、启迪心智，构建颇具哲理蕴含、深刻而悠远的、悦志悦神的深层结构。如果能在三个层次中留好沟通的道路，使之相互关联，甚至融为一体，便可以达到寓教于乐的圣境。因此，戏曲艺术的发展既不可背离其娱乐本源，也不能就此止步。而应该从娱乐起步，由浅入深，由乐而思，在愉悦的基础上，满足人们多方面的不同层次的审美需求。

三、与时俱进，增进本领。戏曲艺术虽然是一种美学个性极其鲜明的艺术形式，但也需要在保持自己艺术本性的前提下，随着社会生活的发展变化，不断丰富表现手段。当下，戏曲艺术面临的是一个瞬息万变的新的历史时代。时代发展了，生活的内容和形式变化了，观众的审美兴趣挪移了，艺术表现的材料和手段更加丰富了。戏曲艺术要根据这些发展变化，除了在表现内容上作出重新选择之外，在艺术形式和表现手段上也

要融入今天的时代，与时俱进，丰富自己的艺术手段，增进表现现代生活的艺术本领。

戏曲艺术的发展，必须弘扬和坚持戏曲的写意性艺术特征，坦白承认自己演戏的表演方法，以观众想象为基础的程式动作，丰富的音乐性和百艺杂陈的美感结构，这些都是戏曲艺术的特点所在，魅力所在，任何时候任何情况下都不可或缺。当今之世，科学技术发展迅速，生活方式和内容也发生了翻天覆地的变化，这便为戏曲艺术表现手段的丰富，艺术本领的增进，提供了需要和可能。

戏曲艺术本身就是一种容纳百艺的综合性艺术。早在初创时期，便向民间歌舞、音乐说唱、诗词歌赋、杂耍等艺术形式借鉴了不少艺术手法。号称中国国剧的京剧，也是在清代中、后期，在广颀徽调、汉调、秦腔、梆子、罗罗腔等声腔的基础上形成的。在未来的发展中，戏曲艺术完全可以根据表现生活的需要，从观众的审美心理定势出发，敞开怀抱，广纳百艺，为我所用。

关于戏曲艺术的定义有许多种，本人最赞

同的是我国著名戏曲理论家王国维的论段。王国维先生觉得戏曲就是“以歌舞演故事”，很简明也很精辟。从这个定义出发，戏曲艺术手段的丰富，表现本领的增进，具有极大的潜力和空间。歌，可以是剧种声腔，也可以是神州古韵，还可以融入民歌俚曲和现代流行曲调。舞，可以是虚拟化的程式动作，也可以融入武术、体操、杂技的各种动作技巧，甚至汲取现代歌舞的节奏和语汇。演，可以是梅兰芳式的演，也可以借鉴斯坦尼、布莱希特的表演方法，还可以融入现代的网络技术，甚至与电子游戏结合起来。至于故事，则可以更加多种多样，一人一事可以，多人一事也行。观众的参与性可以更强，观众可以当演员，当编剧，当导演，当舞美设计，甚至可以当道具，当音响，当灯光。通过广采博取、兼收并蓄，共同创造遵从本质、回归本源、增进本领，既有戏曲艺术特色又有时代风采的新时代的新的戏曲艺术。

（作者单位：湖南省文联）

责任编辑 孙 婵

论中国画的艺术审美特征

◎ 杨强立

摘要:研究中国画的艺术审美特征,对于传承中国画艺术有深远的意义,更有助于彰显中华民族的艺术特色,继承和发扬深厚的民族文化底蕴和艺术精神,文章从时代气息、包容气质、意境之美、笔墨精神四个方面来分析中国画的艺术审美特征。

关键词:中国画;艺术审美;意境;笔墨精神

中国画是中国传统文化的精髓,体现了人们对自然、社会及与之相关联的政治、哲学、宗教、道德、文艺等方面的认知,在漫长的发展历程中,已经形成了完整的艺术体系和独特的艺术语言。中国画形象地表达了中华民族的文化气质和精神内涵,是东方艺术的典型代表。中国画艺术的独特魅力是由中国画的艺术审美特征决定的。

研究中国画的艺术魅力与价值,关键在于研究中国画的艺术审美特征。审美特征的外在形式之一是绘画的语言,好像文学一样,西方文学有西方文学的语言,中国文学有中国文学的语言。研究中国画的艺术审美特征,就要把中国画的内涵和精神提炼、彰显出来,这不仅仅对于传承中国画艺术有深远的意义,而且对于当代中国美育有着现实的意义。

一、中国画的时代气息

中国画具有源远流长的历史,是我国传统文化艺术的重要组成部分。中国画的历史变革和发展反映着中国社会的历史进程,因此,每个历史时期的中国画都有各自的特征,既是当时经济发展程度在文化上的表现,也是当时社会精神面貌的一种体现。时代气息是中国画的重要审美特征,我们可以从每个历史时期的中国画作品中了解到那个时代的信息。例如《清

明上河图》生动记录了中国十二世纪北宋都城东京(又称汴京,今河南开封)的城市面貌和当时社会各阶层人民的生活状况,是北宋时期都城汴京当年繁荣的见证,也是北宋城市经济情况的写照。在五米多长的画卷里,共绘了数量庞大的各色人物,牛、骡、驴等牲畜,车、轿、大小船只,房屋、桥梁、城楼等各具特色,体现了宋代建筑的特征,有很高的历史价值和艺术价值。例如两汉和魏晋南北朝时期,域外文化的输入与本土文化所产生的撞击及融合,使这时的绘画形成以宗教绘画为主的局面,描绘本土历史人物、取材文学作品亦占一定比例。还有在隋唐时期,我国社会经济、文化高度繁荣,绘画也随之呈现出全面繁荣的局面,那时候的人物画大多以表现贵族生活为主,并出现了具有时代特征的人物造型。例如在元、明、清三代,水墨山水和写意花鸟得到突出发展,文人画和风俗画成为中国画的主流。

中国画随着历史的进程而不断发展。各个历史时期,中国画的内容和题材的选择也存在着不同。尤其是人物画,由于社会环境和人文因素多方面的影响,所画的内容也极具时代性,其表现手法也有时代的烙印。比如《洛神赋图》,通过顾恺之神奇的画工,让人物神情具备、生动传神。时代气息是中国画的精髓所在,也是它的历史价值所在。中国画发展到今天,当代画家的自身知识结构在发生着裂变,所处的社会也发生了大巨变,传统的绘画模

式以及传统绘画思维定势已不能满足我们，转而以新的思维指导着创作实践，利用传统的笔触符号来彰显新的视觉思维样式，进一步扩充原有的境界，在作品中充满时代气息。就当下而言，这是一个多元的困惑的新旧交替的时代，尤其是多媒体、互联网的发展极大地宣传了中国画的观念和发展动态，也让人们近距离地了解了艺术家的思想。中国画在各种思想、各种文化发生密集交流碰撞的今天，在这样一个全球化的语境下，不断丰富其时代价值，也不断构建了其独特的表现方式和思想体系。这个时代同样也有属于它的优秀的中国画艺术，例如当代著名画家范扬先生的中国画艺术，无论是在对待传统和现代的思维上，还是中国画艺术创作的题材和语言上，甚至是符合时代特征的审美意识的构建上，范扬先生都为当代中国画坛积累了很多优秀的经验。

二、中国画的包容气质

中国画的精神源于中国古典哲学。中国画的发展深受中国古典哲学的影响，无论是绘画技法，还是艺术精神，都来源于中国古典哲学。中国人的思维方式极大地左右着中国的绘画艺术，儒家的中庸之道、道家的天人合一、释家的佛学禅意等，都影响着古往今来的一代代画家的创作，这种影响既是经验的，也是感悟的，还是归纳的。由于中国画深受中国传统文化的影响，所以中国画具有天生的包容气质，它能够有机融合其他传统文化艺术元素，使之具有中国文化的大气度、大风范。例如中国诗画的融合，是文字与视觉、文学与艺术的契合，他们以笔墨纸为媒介，共同向人们展示着美的元素、传递着美的价值。通过诗和画的结合，一方面能够使得绘画艺术的感染力不断增强，另一方面，又能保证诗的生命力、意境得到进一步展示。根据中国画魅力的表现特点，能体现出诗人和画家在主题创作中的相关关联，能够通过配合形成完美契合，能够较为清晰地看到

画家和诗人之间的联系，能够更好进行相互情感的表达。纵观历史，中国画作品能够体现出诗文中的意境，还能紧密联系中国传统文化中的剪纸、书法、古典音乐、篆刻等，让整个传统中国文化形成一个有机的整体。除了精神内涵和艺术形式的包容性，中国画在传播媒介上亦有包容气质。例如宣纸、陶瓷等，中国画不仅仅可以在宣纸上得到传播，还可以在包括陶瓷等其他媒介上得到展现，如古代艺术家们在玉器、铜器、木器等物品上刻画。尤其到了当代，在当代中国画艺术创作中，多种传播媒介的运用已是广泛的事实，艺术家们正在以各自的艺术语言和表现形式来阐述他们对生活的感受和社会的体验。

三、中国画的意境之美

中国画是重意境的艺术，画有尽意无穷。中国画正因为有意境美，才能够把中国画的艺术精神展现得淋漓尽致，也更加能够展现画家的才情和思想，更加能够使得中国画传神，产生更强的艺术感染力。中国画历来注重写意，其实就是追求意境。运用笔墨和不同的技法，绘画中将创作者的思想感情融汇到作品中，有一种能够营造出梦幻形式体验的绝佳感受。欣赏者在欣赏中国画作品时，可以体会到作者创作中物我两忘的境界。这种情感和景象的交融，是创作者将感情通过绘画表现出来的过程，将自身的情感传递给他人，进而引起共鸣。中国画的艺术性在于“造境”，即创造诗情画意的意境，以表达托物言志、借物抒情的思想主体。齐白石主张艺术“妙在似与不似之间”。程十发指出，作画追求和真的一样，那不是艺术家而是科学家。一幅中国画作品，需要彰显独特的艺术个性，不是简单地对物象的描摹，更是对意境的构造，就好像诗歌不是大白话地描写似的。中国画不以追求“形似”为美，而重在于其作品的意境和内涵，这种就是中国画最主要的审美。所以说，意境是中国画的审美核心问题。

中国画表现意境的方式很含蓄，这种含蓄表达出的情感却十分饱满，感情非常真挚。中国画看重

“神”的表现，“形”是其参考部分。例如齐白石创作的花鸟鱼虫这类作品，对物象细小之处的描绘，表现出的神韵，堪称是神形兼备的好作品。中国画的意境之美体现在中国画的气韵上。气韵生动是中国画追求的最大目标。中国画所表现出的气韵，是中国画的艺术生命价值，是中国画特有并且难以用语言表达出来的一种美感。中国画“气韵”之说，最早见于南朝谢赫在其所著《古画品录》中。“气韵”是中国画特有的一个美学法则。“气”源于我国古代哲学上的“元气说”和文学上的“文气说”。“气”为评价画家优劣的基本精神内涵的标准。“韵”，古代最早指和谐的声音，“繁弦即抑，雅韵乃扬”（蔡邕《弹琴赋》），“异音相从谓之和，同声相应谓之韵”（刘勰《文心雕龙·声律篇》）。五代的荆浩提出：“气者，心随笔韵，取象不惑；韵者，隐迹立形，备仪不俗。”纵观古今大家，都将气韵生动视为中国画的至高境界。清方薰在《山静居画论》中说：“气韵生动为第一义。然必以气为主。气盛则纵横挥洒，机无滞碍，其间韵自生动矣。”一代画家黄宾虹认为绘画的最好的境界在于气韵，而气韵又是中国画审美标准的突出审美准则，黄宾虹在其著《古画微》中载：“气原骨力，韵在涵蓄；气韵生动，全关笔墨。”气韵对中国画的意义，特别重要和突出。

四、中国画的笔墨精神

中国画艺术的美深深地落在每一滴笔墨中，

是艺术家理想和情趣的体现。笔墨既是中国画的工具，也是中国画的技法，更是中国画的精神。从技法来说，“笔”是指勾、描、勒、点等笔法，“墨”是指破、积、烘、染等墨法；而从精神来说，笔墨之间所折射的是创作者的思想和画面艺术所透出来的气韵。技法和精神既是相互联系的，又是相对独立的。笔是一种对“形”的追求，“笔”所传达在纸面上的，就不仅仅是简单的技法体现，而是一种形而上的追求。石涛在《画语录》云：“笔与墨会，是为氤氲，氤氲不分，是为混沌，辟混沌者，舍一画而谁耶？画于山则灵之，画于水则动之，画于林则生之，画于人则逸之。得笔墨之会，解氤氲之分，作辟浑沌手，传诸古今，自成一家，是皆智得之也……”“墨”更体现的是一种“境界”，即创作者的思想和感情，境界为画中之上，有境界，则成高格。笔墨是构成中国画最为基本的母性元素，也是中国画具有民族性的文化特征，中国画通过笔墨这一外在形式体现其艺术作品的内在精神。可见，笔墨精神于中国画而言多么重要，它是中国画立足于世界绘画艺术之林的气质和格调，也是中国画的存在价值和意义，是中国画最大的特点。中国画正是通过笔墨语言表达来凸出中国文化特色和艺术风格的绘画，是其在历史文化根源上的审美特征。

（作者单位：广铁集团）

责任编辑 孙 婵

“疫情时期的文学问题”漫谈

◎ 曾军 赵梦瑶 郝靓等

时间：2020年3月1日9:00-13:30

地点：曾军老师在读同学微信群

形式：文字对话

主持人：曾军(上海大学文学院教授、博士生导师)

曾军老师：

我生在湖北，荆州还有很多亲戚朋友；武汉是我求学之地，也有我的导师、众多的师友和同学。就在此刻，我们大家都还被关在家里，不能轻易外出。我也知道，我武汉的师友中也有人不幸感染上了新冠肺炎（幸运的是康复了）。在我们的同学中，也有一些湖北人，有在武汉求学经历的。所以疫情爆发以来，我们所感受到的，不是隔岸观火与己无关的事件，而是一种切身性，疫情与我们每个人都息息相关，是与我人生经历、情感体验紧密相连的重大事件。所以，我想，只要有任何一点这些因素存在，我们对待新冠疫情这件事情都不会是纯客观、纯理性的，这可能就是文学之所以仍然存在，仍然被需要的一个原因吧。

出这个题目一起讨论的原因还有一个，就是在疫情的发展过程中，出现了许多与文学有关的现象，诸如“新冠体文学”等。有的引起大家的吐槽，有的则激起大家的共鸣，当然也有的引起了巨大的争议。面对疫情，我们需要文学吗？文学能发挥什么作用？“疫情时期的文学”作为“疫情文学”（还包括灾后的报告文学，如《唐山大地震》；纯粹的虚构文学，如加缪的《鼠疫》，以及未来更多可能以疫情或者灾难为背景的虚构文学）中最具现场感、最及时的文学形态，具有哪些特点？我们如何评估

这些特点？当然可能还会有更多值得讨论的问题，诸如文学与新闻的关系、文学与网络的关系、文学是否具有以及如何发挥疗伤的功能，等等。

赵梦瑶：新冠疫情期间的文学现象及其引发的问题

此次新冠疫情是一次考验，中国社会看似平静，实则暗流涌动。我们反思，作家、诗人、文学研究者何以“以笔为枪”投身这场无声战役。下面我先对疫情期间的文学现象做一个简单梳理，并由此引出相关问题作为此次工作坊讨论的话题。

1、非虚构写作

疫情催生新冠体文艺，以文、诗等形式出现。其中标语口号式的文章、诗歌居多，词句上追求合辙押韵或浮华修饰，作品内容盲目乐观、夸大其词、文学价值乏善可陈，遭大众质疑。近期，“风月同天”事件引发热议，文艺的价值和自律性遭到挑战，值得反思的是，灾难当头，该不该写，写什么，怎样写，大众期待怎样的文学。

回望历史上的时疫，天花、流感、疟疾、鼠疫、麻疹、霍乱、艾滋、埃博拉、禽流感、非典。再看看关于疫情的文学作品，如加缪的《鼠疫》、马尔克斯的《霍乱时期的爱情》、萨拉马戈的《失明症漫记》、毕淑敏的《花冠病毒》、池莉的《霍乱之乱》，等等。结合今日疫情，值得思考的是，苦难和灾难书写于人类的意义何在，真正有价值的苦难文学是何种叙事？

2、新诗写作

除了日记、随笔、散文外，还有围绕疫情表现个人感受和众生相的诗作。我认为，其中较有影响力的有臧棣、于坚。比如臧棣的《第一条死在疫情期间的狗》写的是有人因为听信谣言把宠物狗从阳

台扔下的骇人事件，诗中写到：“我承认，我强大的理解人类的能力，在狗主人的决定面前已经失效。”诗人还写到：“我知道我的愤怒另有原因，我不可能完全理解他的疯狂举动，我也不会轻易就谴责他，我只能保证，我不会那么做。”疫情像滤镜重现着社会和人性的，人因此具有了受害和加害的双重性。

于坚的《无常》写的是普通人的命运如何被疫情改写，诗中写到：“那是庚子年的春天，这一次瘟疫是非清楚，只杀常人。”这两首诗比较有代表性，于坚这首在微博上点击率超过30万。此类诗歌能引发共鸣在于其将眼光放在每一个在疫情下挣扎的鲜活个体。文学作为人文精神的重要载体，怎样将人文关怀通过作品传递至人心？多年前阿多诺说，“奥斯维辛之后，写诗是残忍的”，面对灾难，我们要如何写诗？

郝靓：疫情时期的文学书写：何为、如何、为何？

在疫情语境下，大到经济发展，小到日常安排，没有一项事物能够逃离影响，文字也不例外。通过概念辨析，可得知现在谈及“疫情文学”还为时尚早。姑且将疫情语境下产生的、除新闻、论文及公文外的文字统一称为“疫情书写”，此为我发言所探讨的对象。

首先，何为疫情书写？不同于常态写作，基于疫情特殊背景，疫情写作一定包含着特殊的心理状态与情感体验。在掺杂着恐惧、庆幸、同情、悲悯和批判等复杂情绪下诞生的、具有新闻时效性的、以疫情为书写内容的写作即为疫情书写。

其次，为何书写疫情？除“抒己志”之外，作为最快速呈现疫情书写内容成果的公共媒介，微信公众号推文的出现成为众生百态与灾难面前人性的试炼场，这也为这个问题提供了答案。在这里，作者与读者实现了平等交流对话，其双方共同构建着疫情书写内容话语场域，同样进行着疫情语境下的内容创作。这里存在一个问题：抨击对象究竟“是什么”？是新冠肺炎疾

病，还是执笔者，还是评论者自身情绪，还是隐藏在情绪背后的某种抽象且恶意的虚无、乃至某种集体无意识？尼尔·波兹曼在《娱乐至死》中提出“群氓”概念。如何避免出现一种“多数人的政治”？直面出现在疫情书写过程中的双声话语及隐藏在背后的一种普遍的恶意、无差别仇恨与集体无意识，这也是疫情书写的一大动力。

再次，如何书写疫情？首先，体裁问题。承接上一点，两类疫情书写话语背后是两种作者：兼济天下与独善其身。对于承担更复杂意义的后者而言，此类作品多为一普通的生活观察者对个人生活、情绪和经历见闻进行记录。事实上，不同文学体裁承担不同使命；在困难面前，力量与真相同样重要。其次，“时间的悖论”。此一时期的文学作品大多以记录事件、抒发情感为主，在高度结合现实题材的同时会在客观上起到引导舆论的效果。因此，一方面，应赶时间、追热点、“趁热打铁”；另一方面，应使得所表达的观点经得起时间的推敲。简而言之，应在追求新闻性的“热”和追求客观性的“冷”之间达成平衡。最后，平衡问题。阿多诺在《棱镜》中写道：“奥斯维辛之后，写诗是残忍的”。苦难本身没有价值，克服才有价值。如何化悲痛为动力，如何在铭记历史的同时走向明天，也是疫情文学创作过程中所需要思考和平衡的重要问题。

汪一辰：“疫情文学”的概念辨析

今天讨论的主题是“疫情与文学”，我觉得有必要区分的是“疫情文学”与“疫情中的文学”两个概念。

“疫情中的文学”具有现场性，大致有四类。（1）关于疫情的文学创作。目前网络空间中较为常见的是诗歌。（2）古典诗词的征用。如“山川异域，风月同天”等。（3）关于疫情的文学经典的讨论。如《鼠疫》《霍乱时期的爱情》《十日谈》等。（4）一些新闻报道虽然是纪实性写作，但其中却弥散着文学性。例如在一篇关于疫情报道的结尾^①，一段简单的母女对话中流露出的悲伤，真诚而令人

感动，也可以视为“文学掌握世界”的一种方式。上述四大类构成“文学参与抗疫”的景观，它们在网络空间引发的热议与讨论，再次证明了文学作为一种社会存在被广泛需要。

“疫情文学”其实可以分为“广义的疫情文学”和“狭义的疫情文学”。“广义的疫情文学”包括“疫情中的文学”和“狭义的疫情文学”。这里讨论的“疫情文学”则专门指“狭义的疫情文学”，它指的是关于此次新冠疫情的、具有反思性的文学创作。因此现在考察“疫情文学”还不具备条件，因为这一创作需要时间沉淀，其中所蕴含的问题不妨称之为“严肃的现实主义”。现实主义诗学应当有三个基本概念：“现实世界”“现实观”“创造的现实”。三者的关系可以表述为：创作者经历着“现实世界”，以特定的“现实观”，通过作品呈现出“创造的现实”。

那么，到底什么是“现实观”，这便回到了关于现实主义的一个经典问题。这个问题这里暂时不表，但是可以借助“现实观”这个中介，来说明为什么“疫情文学”还需要时间积淀。从现状看，大家都在经历着抗疫这场大事件，不缺乏“现实世界”，但缺乏的是“现实观”，因而无法“创造现实”。“现实观”是作家赋予事件意义独特的视角，没有“现实观”，活泼泼的生活经验便是碎片化的。“现实观”的发现是需要时间的，它意味着对生活的历史化。

我觉得“疫情与文学”中这个“与”字用得很精妙，它意味着“疫情”与“文学”作为两个主体之间无限的可能性。从这个角度说，若是这次疫情和抗疫经历能激发同时代创作者更多的思考，呈现出大量精彩纷呈的文本，进而“疫情文学”成为一个恰如“寻根文学”的文学思潮术语？这些都未可知。

王秀梅：新冠疫情中的数字叙事与全民书写

数字叙事是近年来出现的理论术语，约翰·哈特利认为这“可以笼统地用来描述任何基于

电脑的叙述表达”^②，亨利·詹金斯认为：“数字叙事可以包括通过数字工具生成的故事、涉及各种形式的网络参与或交互的故事、通过数字平台发布的故事，以及通过数字平台消费的故事。”^③数字叙事的特点是读者与作者的界限不再明晰，文本呈现出“参与式”“交互式”特征，创作权出现转移，在数字技术助力下，越来越多的读者有了创作权，全民书写成为现实。在数字化普及的今天，“人人皆记者”^④，疫情期间，数字叙事和全民书写行为都凸显出来，呈现出复杂化、多样化、个性化特点，成为不可忽视的文化现象。

疫情期间的叙事文本分为两个主要类别：一是借助网络平台发布的文字内容。读者评论也是文学作品的重要组成部分，对作者创作产生了影响。二是多媒体叙事。在这一类型叙事中，我们可以看到更加直观的现场信息和社会生活百态。

创作权转移使社会上无法发声或很难发声的大众有了发声的机会和平台。由于发声渠道增多，民间自救互助成了疫情防控的一股重要力量。关于疫情的书写也形成了百花齐放的局面，这些书写真实、生动、鲜活，打动人心。

数字叙事和全民书写也带来了一些问题。亨利·詹金斯说：“我们在数字时代面临的最主要的问题是信息过载。”^⑤如何处理和识别信息，如何在全民书写大潮中保持自我主体性成为数字时代人们的首要任务。

在疫情当下，短小精悍的文章、短视频等因为反应迅速、直面现实，非常好地解决了人们的需求。但疫情过后呢？文学的力量是在反思中爆发出来的。我们不能因为大众书写受欢迎而否定文学沉淀和反思的价值，“疫情中的文学”变成经典“疫情文学”需要时间的沉淀，更需要反思。

文学创作需要在现实中取材，此次全民书写为以后同类型文学创作提供了丰富的素材。数字叙事和全民书写本身也是“非虚构叙事”，他们是文学的组成部分，其作用和价值有待我们继续研究。

王樱子：“灾难之时，如何写诗”——疫情时期的文学特殊性

赵梦瑶的一句“灾难之后，如何写诗？”让我不禁先想到，灾难之时，能否写诗？语言文字是记忆的载体，一场灾难过后，我们当然有理由去记录、回顾、反思，然而当疫情还未完全过去，疫情期间的文学该如何进行自我表达？

1. “流量担当”的正反面

新冠肺炎是一场规模不小的流行病，也是自带巨大、持续性话题度的“流量担当”，而疫情时期与此相关的文学作品，实际上面临着这种“流行”的多重考验。我们中很多人并没有感染新冠肺炎，但几乎所有人都被“传染”上了焦虑、恐慌、沮丧等负面情绪。此时，文学就承担了对于这种精神伤害的治愈功能。然而苏珊·桑塔格在《疾病的隐喻》和《艾滋病及其隐喻》两部著作发表之后受到过批评，部分学者认为她的这类作品只是一种商业性的“时尚”。这种批评所带来的启示是，要让疫情相关的文学作品既保存着社会批判性与诗性思维，又不沦为对“时尚”的迎合，不是为赋新词强说“疫”。

2. 疫情时期文学之“好”

那么，什么是“好”的疫情时期的文学？如何达到现实与诗意兼顾的理想状态？

在审美价值上，根据时疫这一特殊题材进行诗性且恰当的文学创作，关注其中独特的崇高美感，可能是一条有效的路径。“做为‘疫病文学’之一的‘瘟疫文学’，由于它所造成的重大且残酷的死亡，它和其它疫病文学遂有了完全不同的风貌。瘟疫是另一个大开大阖的崇高美学场域，它所触及的，乃是更宏伟及险峻的人性，社会及历史的课题。”^⑥全国各地医务人员主动请缨、奔赴一线、治病救人的“大爱精神”；普通民众贡献自己的力量，线下的钱物捐助、线上的加油打气，都是这份崇高美感的体现。

从文化层面而言，时疫更是成为了一个带

有多重隐喻的“觅母复合体”。理查德·道金斯在《自私的基因》中写道，“我认为就在我们这个星球上，最近出现了一种新型的复制基因……这种新汤就是人类文化的汤。”^⑦作者以觅母（Mimeme）类比基因（Gene），作为文化传播的基本单位，并且如同基因的进化一样，多个觅母构成的复合体也会发生“文化进化”，参与到文化传播之中。反观疫情期间的社会新闻中，打个喷嚏咳嗽多声可能会被邻居举报疑似患有新冠肺炎，华人留学生在外遭遇“中国病毒”的歧视性称呼……当时疫成为一种复杂的觅母复合体，文学作品可以重点考察其背后复杂的隐喻性问题，例如疫情在国内外的舆论差异，甚至漫长的历史中不同立场对于疾病、国家、人种的看法或偏见。在这样的讨论中，文学作品的价值被深化，讨论的面向更为广泛，其影响也会更为长远。

辛明尚：“封城日记”的文学性问题

在这次新冠疫情中，许多作家、诗人写作的“封城日记”成为公共空间中的一个热议问题。关于“封城日记”的定性问题，我想从文学性的角度来进行展开。文学性最早由俄国形式主义所提出，其锋芒所向即为之前的文学研究要么走向了某种反映论，要么走向了作者意图。在雅各布森那里，文学性更多是从文学形式和语言的角度来论述。

“封城日记”属于文学吗？具备文学性吗？我们能够尝试着提出这个问题并试着回答的原因在于，文学的范畴一直处在一个历史的、变化的过程中，这种变化也为文学本身的活力提供了充足的养分。

“封城日记”首先是日记，因此日记在带有“私人性”的同时也意味着记录和回忆。日记的内容属于过去的时间维度，当某人的日记成为某种“文学研究对象”后，日记所记录的事件往往早已过去很久，这中间的时空间距为研究的开展提供了可能。而“封城日记”的特殊之处就在于，“封城日记”是针对当下疫情中的某些事件的记录、评论或抒情，并基本上以天为单位在网上更新，这就使

得“封城日记”具备了一定的时效性，同样属于当下的时间维度。这在一定程度上使得“封城日记”介于私人日记和纪实甚至新闻之间。因此我们完全站在形式主义的立场上，从所谓的“文学内部研究”来看待“封城日记”是有所缺憾的，“封城”本身以及“封城日记”其实都不是一个封闭的自足的问题，如果我们在此意义上看待“封城日记”，我们既不会期盼也不完全相信“封城日记”是绝对客观的描述。这期间的张力就是文学和新闻的差异。当我们遭受此次疫情时，真正的文学作品是可以直面其中的痛苦与灾难的，我们不否认文学审美的愉悦，但仅就事发当下的写作来说，我想面向事实与疫情本身可能是更加难能可贵的。

我希望将“封城日记”暂时作为一种具备了一定文学形式的文本来进行考察，即不那么强调“文学”与“非文学”的严格界限，我承认这其中有“疫情时期”的特殊考量，而且这种文学形式的相关问题、评价以及作用可能不是一朝一夕可以说清的。我们应该像“封城日记”这样的作品留下可能性与建构性的空间，文学一方面当然是现实的、历史的、时代的反应，但另一方面，文学也为现实立法，“诗人的职责不在于描述已经发生的事，而在于描述可能发生的事，即根据可然或必然的原则可能发生的事。”^⑧文学说出了未来的可能性，因此更具有普遍性。

林非凡：疫情中内在心理机制的文学生产性

疫情中所生发的几种原生性的具有生产性的心理性的“原力”，它们可能是之后疫情文学形成的基础。

1、“宅文化”：“慎独”与“内在性”

学会以一种特殊的方式和自己相处。每一个人在生存的过程中，经常因为在社会的理性规则的控制之下而丧失了对自我内在的观照。疫情之下，有一部分社会惯常的理性原则是失效的，我们更多的是在面对自己的内在。刘宗

周就发展扩充了一种“慎独”思想：“慎独”，大意是说即使在个人独处的时候，也能谨慎，自守。刘宗周将“慎独”概念阐释为将一切个人修养工夫收摄到内心，最终发散而出达到与宇宙万物一体的境界。

疫情下出现了“宅家”面对自我，减少了社会交流的情况。这个时候“慎独”的能力显得尤为重要。我们在一个因不可抗力而自我封闭的状态中是否还能坚持道德和自律状态。虽然我们宅家，我们是否还能真正心系这个世界，感怀于世界的一切。

2、“恐惧”的生产性

恐惧的“生产性”有可能形成一种对灾难的正面冲撞，形成“总体性”。它可能形成社会批判的文学维度，也会唤起人类的忧患意识，加大精神革命。恐惧作为原生性的心理反应，会触发集体意志。这种集体意志有三种影响：开始会产生无差别盲目性恐慌。这种恐慌相互传递。紧接着会产生集体性的焦虑和压抑状态。等疫情过去之后，持续性的心理惯性依旧没有解除，演变成个体对外部世界紧张性的怀疑与抗拒关系。有人会开始整体地审视疫情本身。这不同于阶段性反思。与理性模式反思相比，恐惧的记忆和恐慌的想象可能属于文学性反思里面不可缺少的，在人本情感的触动下，文学性的反思才具有价值。“恐惧”现象本身可以作为文学的描绘对象；又作为反思文学的生产性力量。

3、文学性反应

官、媒、民的文学表述也很普遍，这些修辞化“反应”也是作为疫情文学的一种内在机制。

如海明威的“战争文学”或者刘心武的“伤痕文学”就不能等同于一种纯粹修辞化的反馈和表达欲。首先，他们对灾难事件有很强的介入感，同时身心受到甚至是长达一生的摧残。这种主体介入并非如某些媒体和自媒体那样对紧张和疫情的消费。其次，他们对灾难本身的反思是全方位的。这几乎已经上升到一种哲理层面的思索。再次，他们形成的特殊的文学表述方式也构成了文学史意义上的参照性和独特性。我们会发现，真正能够形成经典化意义的“疫情文学”的概念绝非那么容易。那种修

辞化的“应激反应”可以作为一个心理基础或者热点效应，但上升到概念范畴的高度，还需要考量。

王梦秋：新冠肺炎疫情下的观看与书写

疫情降临后，一篇《相比“风月同天”，我更想听到“武汉加油”》的评论文章引发网络热议，该文引用了阿多诺的话：“奥斯维辛之后，写诗是残忍的”，认为在生死攸关之际，应当使用老百姓熟悉的，可以脱口而出的语言。

这涉及两个问题：一是疫情特殊时期“口号”“标语”的修辞问题；二是作家在疫情之际的写作权利与写作内容问题。

其一，口号的使用一般面向广大群众，日常语言的口号，口语化的口号因为语言的通俗和平常，更易理解，也更便于人民使用。但一味强调口号化，容易造成语言的贫乏。文学语言的口号与标语是否在疫情时期就失去力量了呢？并非如此，“文学即人学”，通过文学语言，诗意的表达给予人一种内在的文化力量；同时，借助中华诗词，表达的还是一种历史积淀下的文化情感。疫情之际，口号的文野之别，雅俗之分，并无高低，都发挥支持与鼓舞的作用，通俗的口号让人振奋，文学的口号也可以让人感到亲切与温暖，诗意与鼓励并不冲突，来自他乡捐赠物品上的“山川异域，风月同天”“岂曰无衣，与子同裳”一语传达的是对彼此的相助和守望，一句“辽河雪融，富山花开。同气连枝，共盼春来”也能唤起受赠人民内心对疫情胜利后春光明媚的期待，这也是中日两国之间情感交流、共同战斗的文化痕迹。

其二，写作者面对苦难和灾难，除了投身救治的战斗，还要拿起笔来诉说，这是写作者的权利，也是某种“义务”，写作者应当记录、赞美或批判他的所见所闻。疫情记录和文学创作，都是对现象的发声与反思。互联网时代下，每一个个体皆为写作者，自媒体形式的表现最为强烈，除了经典文学作家的记录与创作，普

通个体也借助微博、公众号等平台书写疫情下的点滴。有人质疑在疫情书写中，灾难和痛苦被渲染过多，赞美与鼓励却太少。人在疫情压力之下，的确容易放大或专注悲痛，但这不能成为遏制书写痛苦的理由。作为普通的个体，他拥有权利去写作自身的所见所感，记录疫情中的患病经历，或是与亲人生离死别的痛苦，或是重迎光明的喜悦。疫情中的美好事迹并不缺乏，也值得书写，只是在此时，灾难对于正在经受的个体太过沉重，它们便容易变成悲痛中的一团微光。诚然，视野宽广的写作者，可站在国家层面探讨疫情演变中的文化问题、制度问题。宏大叙事和个体书写并不冲突，灾难记录与感人事迹可以并存，真正的文学写作会是书写者情感的积淀和良心的表达，而在今天的数字时代，个体应是拥有姓名的生命体，值得成为自我书写者。

尹倩：疫情时期的“非虚构叙事”：介于新闻与文学之间

非虚构叙事可视为疫情时期一种独特的文学现象，但至少在目前并没有发展为相对成熟的体系，还不算是“疫情文学”。当然，这里强调的并不是雅各布森所谈及的“文学性”问题，而是文学的“真实性”问题。一方面，文学研究与新闻报道相比，更强调其“在场感”以及“细节最大化”，文学创作者和研究者都要尝试对客观事实进行文学的“回应”与“对话”、要思考文学应如何书写和表征这个世界。作者借助“时间”和“空间”勾勒出疫情期间特有的文学现场。读者可以通过此类作品了解到武汉目前的“真实”状况，展开对社会人生的独立思考以及对此次疫情的深刻反思，满足“城外入”对“局内人”现状的遐想与探究。同时，结合康德在对时间和空间范畴的抽象论述，或可总结为：时间之所以存在，是为了使一切不至于同时发生；但读者又可以在这个短暂的时间差里感知事态进展的豁口。空间之所以存在，是为了使一切不至于发生在你身上；即读者可以通过阅读疫情“非虚构叙事”了解重疫区的“真实”情况，但自身不至于受到病毒的严重威胁。另一方面，美国作家苏

珊·桑塔格强调“作家的首要职责不是发表意见，而是讲出真相”。在某种程度上，这种文学形式是对主流新闻报道的有效补充，让大众能在一定程度上感知重灾区人们的日常生活及感悟反思。然而在当前社会环境下，新闻写作的软性正不断增加，新闻写作与文学艺术表现手法的结合使得新闻界呈现出一片崭新的景观。因此，“非虚构”叙述热现象背后的“新闻文学化”的冷思考值得我们进一步追问：新闻需要向文学借鉴什么？

李飞：灾难书写的伦理与形式

大家刚才讨论了疫情期间不同表达形式的界定问题，提到了“疫情文学”“疫情书写”“抗疫文艺”等说法。“疫情书写”其实是灾难书写的一部分。各位讨论的很多问题其实都可以从灾难书写的伦理与形式问题入手解决。文艺享有“创作自由”，但灾难书写是个例外，它的内容和形式必须接受伦理考察。

即时的灾难书写，如封城记忆、疫情报道、vlog 日志等可以算作见证体裁（witnessing genres）。见证体裁强调的不是文学性，而是经验真实性，以及某种程度的档案功能。从这个角度讲，大家阅读和观看封城日记、vlog 日志与通常的文学（审美）阅读差异还是很大的。见证体裁的读者，并不是带着审美距离，期待形式美感、抽象感动或人生教义，而是怀着无距离的关切心态，渴望通过阅读了解灾区的真实情况。因此，疫情中的见证体裁与读者的关系并不是审美关系，而是伦理关系。见证体裁为读者提供了一个经验真实的灾区，并因此唤起读者的共情心理；而读者也因为见证体裁，将自身与灾区建构为一个受害者“我们”的共同体，并产生行动欲望。也就是说，疫情中的灾难书写其实建构了一个灾难受害者的“想象的共同体”，使得我们一起卷入这场看起来属于某个地区的灾难。

由此，我们便可以重新思考“风月同天”

与“武汉加油”之间的争论。其实，这两个口号并不构成竞争关系。“风月同天”的标语主体是日本团体，他们与灾难受害者的关系是“一衣带水”；而“武汉加油”的标语主体是大陆其他地区的政府和民间组织，他们与武汉的受害者的关系是“血肉同胞”。“风月同天”的审美距离，在现代民族国家政治伦理的基础上，可以算作是一种仪式性表达。即“风月同天”说明的恰恰是“我们”和“你们”不是共同受害者。“武汉加油”则是民族同胞的直接表达，它的粗糙形式越过审美距离直接表达了伦理关切，这种无审美距离的伦理关切恰恰说明“我们”是共同的灾难受害者。两者既不矛盾，也无优劣。同时也可以此角度反思齐泽克的评论文章。作为“文化理论界的猫王”，学术明星齐泽克针对武汉疫情的文化批评（《清晰的种族主义元素到对新型冠状病毒的歇斯底里》《冠状病毒是对资本主义“杀死比尔”式的重击》），也如同一场表演。他轻车熟路地以解读好莱坞电影的末日景象来想象武汉，并快速地将冠状病毒问题导向他千篇一律的反资本主义的立场。这种情景对比与主题升华都轻飘飘地略过了伦理和创伤问题，如同试图用电锯解决皮癣问题，让人难以认同。

曾军：你们讨论得非常热烈，而且话题集中，也引发了我不少思考。非常好！关于这个问题，我想略做一点总结。

第一，如我在开场白时提出的“疫情时期的文学问题”。它与“疫情与文学”的话题还是有很大区别的。我想，我们的讨论可以聚焦“疫情时期的文学问题”，将“疫情文学”以及“疫情与文学”这些比较宽泛的问题作为一个认知的背景和比较的对象来看待，可能会更有意思一点。一个非常有意思的现象是：在“疫情时期”影院全体下线；电视娱乐节目也收视率下降（这时候谁有心思搞笑和娱乐），大家关心更多的，是每天公布的疫情数据，各类新闻/谣言，以及各种专家/砖家的评论，几乎人人都成了“感染者”“新闻人”以及“治理者”。而这个时候，作家也无法“虚构”了，于是开始

“日记”；作家也无法“抒情”了，于是开始“口号”或“思考”。因为绝大多数作家并不处于疫情前线，他们所获得的各类信息其实与普通老百姓并无二致，都是宅在家里，看电视、听广播、刷手机，以及在小区里面观察邻里的情况。这就提出了一个非常重要的问题：我们（包括作家）虽然身处在“疫情现实”之中，但我们只能感知到“局部现实”以及“二手现实”。这是我们“疫情时期的文学”在面对“现实”这个问题时的局限性所在。这就不得不回应汪一辰刚才所提的“现实观”问题。“现实观”背后其实是“世界观”。“疫情时期的文学现实观/世界观”究竟是什么？如何形成？是先验的，还是推演的，还是重建的？这就与李飞所说的疫情文学的两种叙事（“进步叙事”和“救赎叙事”）联系起来。

第二，我们如何面对“灾难”、经受“苦难”、品味“艰难”？刚才讨论时大家都讨论得很好。十多年前我曾在《小说评论》上发过一篇《苦难及其叙述》的评论，里面也部分涉及到这个问题。有兴趣的或许可以参考。

第三，还有一些“疫情时期的文学”现象还没充分讨论。大家目前主要集中在“新冠体文艺”的看法，其实还有古诗文“日月同天”事件。疫情时期的“宣传文学”及其“情感动员”问题，也是一个值得分析的问题。我们在现代文学史分析左翼文学、延安文艺时，往往会涉及到“口号诗”“流动剧”之类的现象。它提出的问题是：“疫情时期”与“革命战争”时期具有某种相似性（这就是为什么人们会比较敏感其中的“战争话语”了）——即它是相对于和平时期、日常生活状态的“狂欢化生活”（另一种生活），因此，我们不可能按纯美学、纯文学的审美标准来要求它——当然我们也同时要注意，不能用这套“战时/非常态”形成的文艺观念来要求和平时期、日常生活状态下的文学。

前段时间我与社会学院的老师聊，我问他，

武汉的基层社会治理究竟怎样？就在疫情之前，武汉还作为先进经验做过介绍的。现在百步亭社区几乎成为一个负面词汇来看待了。会否因为这次疫情否定此前的社区治理成绩？他的看法是，武汉在基层治理方面确实有成绩有经验，这不能否定。但那套经验和成绩还无法应对这一突发的疫情。因此，我给他提的建议是，这是否意味着我们的基层社会治理应该储备两套方案：一套“日常状态下的基层社会治理方案”；另一套则是“非常状态下的基层社会治理方案”。我们可能前者做得好，后者没有准备好。

我想，这也是我们这次特别提出讨论“疫情时期的文学”的一个重要原因：我们不能用常态的、稳定的、标准的“文学”观念来要求处于非常状态、不稳定的、非典型的“疫情时期的文学”。这个或许可以为我们的文学研究开启一些新的研究空间。

注释：

- ①吴琪：《1月21日—2月1日封城前后，武汉时刻》，《三联生活周刊》2020年第7期。
- ②④[澳]约翰·哈特利著，李士林、黄晓波译：《数字时代的文化》，浙江大学出版社2014年版，第106页、第138页。
- ③⑤常江、徐帅、亨利·詹金斯：《社会的发展最终落脚于人民的选择——数字时代的叙事、文化与社会变革》，《新闻界》2018年第12期。
- ⑥南方朔：《瘟疫文学论》，见人民网 <http://www.people.com.cn/GB/wenhua/1086/1955258.html>。
- ⑦[英]理查德·道金斯著，卢允中等译：《自私的基因》，中信出版社2012年版，第348页。
- ⑧亚里士多德著，陈中梅译：《诗学》，商务印书馆1996年版，第81页。

（作者单位：上海大学文学院）

责任编辑 余 晔

学院派批评的“纯心”与“慧质”

——第九届中国新锐批评家高端论坛综述

◎ 马 丹

摘 要:第九届中国新锐批评家高端论坛于2019年12月15日在云南昭通学院举行。来自20余所高校及研究机构的专家学者紧扣本次论坛主题“喧嚣、去蔽与沉潜:对学院派批评的再评估”的主题进行深入对话,对学院派批评的特点、价值及面临的困境进行研讨,强调建构批评家主体精神和批评话语的重要性。

关键词:学院派批评;主体精神;批评话语

2019年12月15日,由昭通学院、北京大学影视戏剧研究中心、北京师范大学中国当代新诗研究中心、文艺争鸣杂志社、《中国文学年鉴》主办,《语言与文化论坛》编辑部、文艺论坛杂志社和昭通市文联协办,昭通学院人文学院承办的第九届中国新锐批评家高端论坛在昭通举行。北京大学、北京师范大学、首都师范大学、北京外国语大学、北京语言大学、武汉大学、南京大学、浙江大学、上海交通大学、山东大学、青海师范大学、西南民族大学、西华大学、大理大学、湖南工业大学、昭通学院等20余所高校及研究机构的知名专家学者参与了本次论坛。与会的专家学者采用专题发言的形式对本次论坛主题“喧嚣、去蔽与沉潜:对学院派批评的再评估”进行了充分而深入的讨论,充满思想交锋的对话围绕着本次论坛的主题层层深入。专家学者分别从不同的角度对学院派批评的意义和困境、批评主体的建构,批评话语的建构等重要议题进行了精彩纷呈的阐释。

一、学院派批评的价值及困境

在当下乱象丛生、众声喧哗的批评环境中,学院派批评的意义和价值不断遭受质疑,在某些语境中,“学院派批评”甚至成为了一个贬

义词,被等同于保守、僵化、生硬、毫无生命力的批评。另一方面,受现有高校和研究机构学术评价机制的影响,学院派批评现有的学术生存空间十分逼仄。在这样的尴尬处境下,学院派批评的价值意义何在?学院派批评的困境是什么?学院派批评应何去何从?这些问题成了本届论坛的核心主题。

武汉大学樊星教授在其专题发言《当前文学研究的问题何在?》中认为目前学院派批评存在两大明显弊病:一、盲目、生硬地套用西方文学理论,如用弗洛伊德的理论去阐释张承志小说《骑手为什么歌唱母亲》,这是对作品主题的极大误读,再如女性主义理论是目前较热的文学理论,但基于西方社会现实的女性主义理论是否契合中国女性的生存现实本身就是一个值得深思的问题。二、割裂文学与社会的关系,对理论的兴趣大于对文本的兴趣是目前学院派批评中一个常见的现象,如何回到批评的原点是目前学院派值得深思的一个问题。像鲁迅在《魏晋风度及文章与药及酒之关系》中那样将文学与社会勾连起来才是文学批评的旨归。云南民族大学李骞教授在其发言《学院派批评与文学史的关系研究》中对学院派批评的价值和意义进行了肯定,他认为学院派批评与文学史有着密切的关系,大部分的文学史均是由学院派来完成的。学院派是从文学史的角度来研究文学,注重批评的严谨性、系统性,而自由派批评则关注当下的文学创作,两

者的侧重点各有不同，但并非截然对立，而是“你中有我，我中有你”的关系。若能既有学院派批评的严谨性，又有自由派批评的锐气便是大批评家。

北京外国语大学教授汪剑钊、山东大学孙基林教授、南京大学傅元峰教授则对学院派这一概念进行学理性辨析，汪剑钊教授在其发言《学院派批评之我见》中提出学院派与大学派并不等同，学院派不意味着拘谨、呆板，而应该是指有完整严谨的知识体系。学院应该是一块自足的空间，充满创造性，批评应该有自由的精神。孙基林教授在其专题发言《“入乎其内”又“出乎其外”，我所以为的学院与“学院派”》中对学院及学院派追本溯源，学院一词最早出现在中世纪，指的是欧洲大学为贫困留学生提供的住宿场所。之后，学院的功能也发生了变化，逐渐变成了同一个学科的师生共同学习、生活的一个场所，后来学院成了大学最基本的教学和行政单位。学院派一词最早源于美术绘画流派，发源于19世纪的意大利，流行于欧洲，讲究理性、讲究共性、讲究传统的标准，训练严格。在二十世纪，学院派被认为是保守派。缺乏思想性及批判性是目前学院派批评的症结所在，学院派批评应进入文学的内部，去感受和批评，应既入乎其内，又出乎其外。入乎其内，故有生气；出乎其外，故有高致。傅元峰教授对当下研究体制中是否存在真正的学院派进行质疑，在其专题发言《学院派文学批评的真伪》中，他尖锐地指出当下政学合一的文学研究离学院派还有一段差距，学院派本来是一个中性概念，不适合作为一种文学批评的精神，一种美学的风格来看待。在目前大学体制中，学院派批评家这个身份十分可疑。目前的学术评价规则正在异化，通过对论文发表刊物分级来评价学术成就，大学把自己对学术评价的权力移交给了杂志社并不具有评价能力的编辑。在这种情形下，学院批评者所对应的学术身份也是可疑的，学院批评者要重新思考学

术的职业问题。学术面临着职业分化，这样的一种机制影响了大学中的学术研究生态。学者之前无法进行合作研究，而没有合作研究，学派就有可能建立不起来。当代学术是没有学派的，因而也没有形成学派理论。北京师范大学谭五昌教授肯定了傅元峰教授对学院派的质疑，他认为傅元峰教授的专题发言是对学院派批评自我异化现象进行的严峻反思，在《喧嚣、去蔽与沉潜：对学院派批评的再评估》的主题发言中，谭五昌教授对当下的批评环境及学院派批评的境遇进行简要描述。当下的批评众声喧哗、乱象丛生，如一些口语化写作、草根写作被媒体批评不断炒作，大众文化批评让文学批评缺席，政治批评、官方批评的炒作亦层出不穷。目前有很多不及物的文学理论，学院派批评遭受大众的冷落，其自信遭受了严重的自我消耗。在这样的境况下，学院派批评的品质需要重新确立，严谨性、客观性、精准性、独立性和前瞻性均应是学院派批评所应坚守的品质。面对学院派批评目前自我异化的现象，如何回到批评本身是目前迫切需要解决的问题。应重申学院派批评的权威性，重塑学院派批评家形象，确认学院派批评评判文学最终价值的权威性地位。

二、批评主体精神的建构

批评家主体精神的萎靡直接导致当下的批评缺乏独立性及锐气，回到批评原点是专家学者针对这一现象开出的“良方”。北京语言大学路文彬教授在其专题发言《文学批评的心与脑》中对如何建构批评的主体性提出了自己的真知灼见，他认为东西方批评建立的基础不一样，中国的批评是建立在“心”的基础之上的，是感悟式批评、实践性的批评。西方则强调精准。批评家既需要有中国传统文学批评的感悟，也需要有多学科的知识背景，体现批评的严谨性、思辨性。

《语言与文化论坛》主编庄伟杰教授在专题发言《在繁复之中呈现气象的澄明：孙绍振的启示》中以孙绍振为例来探讨批评家主体精神的建构，他认为大学者需满足三大要件：一、独立而自由的思

想。二、在孤独中探寻真理的精神。三、学贯中西、打通古今的知识体系。作为一位批评家，孙绍振拥有六大学术资源：一、中国古代文学的渊源。二、“五四”文化的渊源。三、北大学术氛围的熏陶。四、西方康德、马克思主义等交错环生的理论资源。五、中外古今文学经典的熏陶和滋养。六、作者自身文学实践的在场思考以及教学实践中的观察与体悟。孙绍振虽然出身学院，但并未被学院所困。他强调理论与创作的互动，曾说过：“为了与创作有用，我宁愿牺牲一点理论的新颖性，宁可败坏理论家的胃口，绝不败坏作家的胃口，我当然也追求理论的系统性、严密性与自洽性，我把我最宝贵的年华、最宝贵的情热都献给了理论，正因为这样，生命不应该白白奉献，生命的价值应该换取创作的价值。”孙绍振对当下批评家主体精神的建构具有重要的启示意义。

首都师范大学吴思敬教授作了《面对新时代，诗人何为》的专题发言，他认为目前虽然涌现了大量的诗人，但缺乏有影响力的诗人。一部分诗人满足于自己的诗能发表和出版，有较强的入世冲动。一个诗人能否在这个时代脱颖而出，很大程度上取决于诗人的人格力量。如何把个人经验与时代主题相联系是诗人面临的难题。诗人必须要有入性的高度、哲理的高度。吴思敬教授着重探讨的是诗人的主体精神建构，但他所提到的精神品质也正是当下批评家所欠缺的。回到批评的原点，需要批评家具备澄净的“诗人之心”和睿智的“哲人之慧”。浙江大学蔡天新教授在《心智、心灵——梦想中回忆童年》中通过诗人张枣的诗学理念探讨了诗人主体精神的建构，这对批评家主体性建构具有重要意义。上海交通大学何言宏教授的发言《关于二十一世纪中国诗歌的几个问题》肯定了本次论坛主题的意义，认为这是对批评自身的审视，对批评家自我问题的反思。批评家应该作为一个彻底的个体来回应这个时代。学院派批评家应该充分了解个体的处境、学院

的处境，并在此基础上建构批评家主体意识、批评伦理和批评文体并营造批评文化。

昭通学院黄凤玲教授在《批评家的伦理与地方文学批评话语的建构》的发言中用富有诗意的语言探讨了批评家主体性建构的主题，她认为作为一个批评家应该反对市侩思想道德以及美学思想上的浅薄和冷漠。在进入批评时，批评家必须将既有的文本阐释进行悬搁，努力尝试在自己的心里重现作家的逻辑、作者创作的态度、文化素养，行文意图，打开被尘封或压抑的图像和声音，进而重视作者的整个世界。让作品中隐蔽的东西得以澄明。批评家应具有广博的知识、深刻的洞见及开放的心态。批评家的责任是让那些缄默、忍耐的作品与时代间陌生的鸿沟被仔细抚平，让那些来自未来的完美之物不被格格不入地散落于寂寞与误解的寻常生活当中。批评家要有准确的判断力，某种使学识转换为直觉的力量，在作家的作品中持续地发现和再发现生活的可能性。深圳职业技术学院副教授赵目珍在专题发言《知识·情怀·品格——对学院派批评实践的主体性认知》中提出可从知识、情怀、品格三个方面建构批评家的主体性。知识层面，需建构批评话语体系。情怀层面，需思量是否为他人创造空间，保持批评应该具有的温度。品格层面，需把批评当作一种文体加以锻造。云南楚雄师范学院副教授杨荣昌在《知识演绎与道义追寻——学院派批评的内在伦理》中提出学院派的意义在于彰显文学批评的学术性，目前的学院派应从三个方面进行自我价值的彰显：一、极大提升学理品质。二、坚守学术尊严。三、昭示一种新的文人自觉。

三、批评话语的建构

在本次论坛的研讨中，专家学者普遍认为学院派批评应具有严谨性、系统性、学理性、权威性等特质。在当下充斥着媒体批评、政治批评、大众批评等各式批评声音的批评语境中，学院派批评怎样才能发出自己独特而有价值的声音，建构学院派自身的批评话语至关重要。

青海师范大学刘晓林教授在他的主题发言《批

评的理据》中对如何建构批评话语进行了深入而细致的分析，他认为在目前的学术评价机制中，文学批评沦为了低端学术成果，致使文学批评不得不向学术靠拢，从而失去了锐气。目前学院派批评的生存空间非常逼仄和尴尬，应该重新回到批评的原点。批评的作用主要有三个方面：一、对作家的匡正、引导和启示。二、对普通读者的引领。三、通过诉说别人进行自我表达。无论是哪一种维度，都需遵守批评的理据：一、秉理而论，对作家与文本负责，坚守批评伦理，不为外在因素所干扰。二、文学史经验，目前很多文学理论及文学批评都是自说自话，未能形成一个标准及尺度。真正的文学批评需要基于文学史经验建立评判文学作品价值的坐标体系。三、需与现实建立密切对话的关系。学界对现当代文学的认可度一直不够高，因而现当代文学一直充满了自卑，为克服自卑，便提出走古典化道路，文学批评逐渐丧失了与现实对话的能力，但文学批评如果不关注现实，如果只是寻章摘句，就无存在的意义。四、文学批评既需要有敏锐的艺术直觉判断力，同时又需要建构综合的知识结构体系。

北京大学陈旭光教授和西南民族大学吴雪丽教授结合自身的批评实践来探讨批评话语建构的主题。陈旭光教授在主题发言《关于电影工业美学批评的理论与实践》中谈到在学术研究方向从诗学批评转向电影批评时，自己曾面临的困惑和矛盾。诗歌研究采取的偏学院派的研究方法，诗歌有自己的节奏和步态，而电影的变化则很大，电影的批评不仅仅局限于学院派批评，以网络批评为代表的批评方式将电影批评推向人人都是批评者的局面。诗歌批评标准充满个性化，而电影在很多时候则是一种大众的艺术，电影批评标准则更为开放、立体、多元，如果在电影批评中，始终秉承在批评诗歌时的态度，对大量的电影都不屑一顾，那声音就传播不出去。陈旭光提倡学院派批评应建立更为包容、多元和开放的批评话语，学院派

批评不应生于学院就困于学院，而需多元开放，与时俱进。吴雪丽教授认为文学研究存在着以理论为尊的现象，她认为任何一种方法和理论都应从文本出发。在其专题发言《知识社会学视野下的文学研究与批评实践》中，她认为知识社会学为文学研究提供了一种视野，社会学视野下的现当代文学研究可探讨文学史和思想史之间的关系。在少数民族文学研究中，知识社会学可将少数民族文学与当代联系起来，形成有效的对话。相比俄国形式主义的内部研究来看，知识社会学是外部研究，这种外部的研究并不是回到社会历史分析方法，而是破除后再继续深入的，历史中文本和文本中历史形成相互有效的对话，怎样将文本内部分分析与知识社会学的方式进行有效结合是这一研究范式目前所面临的难题。

西南民族大学罗庆春教授和大理大学纳张元教授的发言均聚焦在建构少数民族文学批评话语所面临的困境上。罗庆春教授在《双语诗学：中国当代多民族“汉语文学理论”创建思考》的主题发言中提出中国文学是多民族文学，呈现出多样化的生态图景。中国当代文坛少数民族文学以母语及汉语参与到中国现代文学进程中，但目前文学理论均是以汉语文学来建构的。中国传统文学理论和西方文学思潮都对少数民族作家产生了深刻的影响。如何来界定少数民族文学？是否会出现专门的少数民族文学理论？这都是纠缠着少数民族文学批评的重要问题。纳张元教授在题为《新形势下少数民族文艺评论面临的机遇与挑战》的发言中系统地分析了当前少数民族文学批评所面临的两大机遇和三大挑战。目前从中央到地方都很重视文艺评论，少数民族文艺批评也被重新纳入到视野中。另外，各级文联都重视少数民族作家的培养和扶持，少数民族作家为少数民族文学研究贡献了很多优秀的研究作品。三大挑战分别是：一、文艺批评家需要进行民族文化知识的补课，避免与少数民族文化产生隔膜。二、批评家的思想高度需要进行再提高。三、批评家的主体精神缺乏独立性。西南民族大学博士孙阿木从身体与母语的角度对当代都市空间转型中的少数民

族文学叙事策略进行探析，他认为当前的少数民族文学中将身体与意识对立，身体缺失。都市导致失乡，消费主义侵蚀了少数民族文化的禁忌空间。

贵州省新诗研究中心主任南鸥和北京大学博士后杨碧薇结合当下的新诗写作境况来探讨批评话语的建构，南鸥在《严格区别价值多元与精神虚无的界限》中从诗歌写作的现场出发，归纳了当代诗歌的三大绝症：一、价值自我放弃。二、独立、自由、担当的精神严重缺失。三、想象、审美极度缺乏。他认为当下的诗歌写作应该重构诗歌文本，从认知上解决问题。杨碧薇认为学院派批评是有门槛的批评，目前很多人对学院派批评进行诟病是因为他们本身并未进入到学院派批评的场域之中。她主要结合新诗批评探讨学院派批评的特质。在《文本细读、共情体验与学术想象力》的主题发言中，她认为目前的诗歌写作主要包括民间化写作、期刊式写作及学院派写作三种路径，这三种写作在当下彼此缠绕。目前的诗歌写作仍然是在第三代诗歌影响的焦虑下进行写作，能否提出新的诗学问题是当代诗歌及当代的批评急需处理的问题。诗歌的写作还有很多探索空间，批评的探索应该与诗歌写作的探索齐头并进。在建构批评文体的过程中，学术想象力非常重要。尤其是在引领式批评中，只有具有学术想象力，

才能达到引领的层次。如何构建有效的批评范式及批评系统与整个世界的文化建制有密切的关系。此外，湖北工业大学郑坚教授在《文学的世界性与神性——关于〈鸠摩罗什〉》的发言中结合具体文本从世界性与神性的角度对文学精神进行思考。西华大学教授王学东的专题发言《锻造当代诗歌的“钢铁想象力”》对当代诗歌中“钢铁”意象进行梳理，认为目前需要重新构建“钢铁”的想象力。昭通市文联副主席艾自由在其发言《以“人民的名义”来“谋人”还是“谋事”》中通过具体的批评实践阐释自己的批评理念。

第九届中国新锐批评家高端论坛聚焦当前学术前沿问题，对学院派批评的概念进行厘清，对当下的批评语境及学院派批评的特质进行学理性辨析，强调批评主体精神建构及批评话语建构的重要意义。本次论坛充分肯定了学院派批评的价值及意义，对学院派面临的困境进行审视与反思。在当下喧嚣的批评语境中，学院派批评需以“沉潜”之心重回批评原点，对被遮蔽、误读和异化的学院派批评进行“去蔽”，重新昭示学院派批评的严谨性、客观性、精准性、独立性和前瞻性特质。

（作者单位：昭通学院人文学院）

责任编辑 马新亚