

长江文艺评论

CHANGJIANG LITERATURE AND ART REVIEW

聚焦创作·研究问题·凸显批评·引领风尚



2026 / 2

文艺评论双月刊·总第90期

长江文艺评论

CHANGJIANG LITERATURE AND ART REVIEW

文艺评论双月刊·总第60期

聚焦创作·研究问题·凸显批评·引领风尚



2026 / 2

主管 湖北省文学艺术界联合会
主办 湖北省文艺评论家协会

目录

2026 / 2
文艺评论双月刊
CONTENTS

顾问

王 蒙 仲呈祥
王先霈 陈美兰

编委会主任

於可训

编委

(以姓氏笔画排序)

叶立文 白 烨 冯黎明
刘川鄂 李俊国 李遇春
吴道毅 张新颖 庞井君
於可训 周新民

主 编 於可训

副 主 编 李宗芸

副主编(特约) 李鲁平

办公室主任 高 翔

责任编辑 王 琴

张 双

美术编辑 陈 瑶

聚光灯·邱华栋作品评论小辑

- 004 “修正痕”里的小说家
——从邱华栋文学批评的“同题写作”谈起 叶立文
- 011 邱华栋诗歌风格探究 段爱松
- 019 原型重构与空间转向:论邱华栋历史小说的叙事策略
丁 娜

文艺新观察

- 026 从形塑时代文艺经典的角度看“新大众文艺”
——以文学艺术形态为例 朱东丽
- 031 生态美学视域下纪录片《重返狼群》的主体间性与生态正义刍议
彭 翠 伏金华
- 039 新大众文艺的生产与传播
——以抖音短视频创作为例 周 聪

“屈原文化奖”获奖作品研究小辑

- 044 屈原文化是长江文化的精魂 叶 梅 陈智富
- 054 小说依然是我们严肃思考的方式
——读废斯人小说集《抵达森林中央》 石华鹏
- 060 礼成于动,和生于形
——LMA 视域中的舞剧《乐和长歌》 岳 绯
- 066 《走向大西南》:革命史诗书写与价值信仰传递
林丽萍 蒲 澍

镜与灯

- 071 从《刺客之歌》看张枣留德初期的汉语诗歌创作
刘继林 覃雪娇
- 077 阳光照耀莹莹雪
——评李小坪近年的小说创作 陈 澜 朱念念
- 082 时代之翼、上海之瞳与情感之踵
——论傅羽《抵达》 贾 赫

聚艺厅

- 089 从梵志吞吐、《阳羨书生》到动画《鹅鹅鹅》
——兼论传统故事母题的跨媒介重构 刘士义
- 096 被转印的“年味”
——老河口木版年画的平台化生存与文化困局 熊 巍
- 103 让笔墨在万马奔腾中绽放光彩
——从李乃蔚画作《奔驰在千里草原上》说起 葛昌永
- 107 跨媒介生产中的创作论迁移：以《只此青绿》的画、剧、影为例
施 鸽
- 115 滴水映江河：新时代的“长江万里图卷” 杨柳依

笔记簿

- 118 市场经济视野、企业家精神与文学批评的结构性调整
牛学智

刊名篆刻 魏晓伟

主 管 湖北省文学艺术界联合会
主 办 湖北省文艺评论家协会
编辑出版 长江文艺评论编辑部
刊 期 2026年第2期
总 期 数 总第60期
出版时间 2026年4月18日
地 址 武汉市武昌区东湖路
翠柳街1号
邮 编 430077
投稿邮箱 cjwypl@163.com
电 话 027-68880713
印 刷 武汉市科利德印务有限公司
发行范围 公开发行
发 行 湖北省邮政分公司
邮发代号 38-460
国际标准刊号 ISSN2096-2460
国内统一刊号 CN42-1888/J
定 价 20.00元

“修正痕”里的小说家 ——从邱华栋文学批评的“同题写作”谈起

◆ 叶立文

自上世纪九十年代以来,当代作家跨界批评领域,以“复述”对象故事情节和“追随”原作写作过程的方式重读文学经典,不仅发扬光大了以技艺为本位的阐释观念,而且也在学术研究的理论视域外另辟新途。其间作为批评家的当代作家们有意偏离学院派批评,不再耽溺于用概念术语阐释作品,而是体兼说部,借由叙事、抒情和隐喻兼备的研究方法重振文学批评,于是批评可以“小说”,或者说小说式批评的写作风潮也从此蔚为大观。^[1] 总体而言,马原、残雪、余华、格非、毕飞宇和张大春等人在批评实践中之所以各有怀抱,批评实绩也能够各擅胜场,皆与这种方法论革命有关。如果从研究广度和写作体量来看,邱华栋也许是跨界文学批评用力最勤者之一。他的批评文章数量之多,不仅远胜大部分作家,即便是较之职业批评家也不遑多让。所论对象既涵盖古今中外的名家名作,话题也是上穷碧落下黄泉,宇宙之大和苍蝇之微皆入笔端,光是结集成书者就有《写作者的秘密》《飘窗外的风景》《作家中的作家》《大师创造的世界》《现代小说佳作 100 部》等等。

值得注意的是,在邱华栋的批评实践中,存在着一个可被称之为“同题写作”的批评现象:即批评家围绕同一个经典作家,写就内容相近但各有

深意存焉的多篇评论文章。在这当中,虽有一些文章系重复收录,但大部分都以后作“修正”前作的形式,体现了邱华栋以文体越界之势,用小说家的创作经验体察文学经典的批评意图。蕴藉其中的幽微心事和曲折笔法,尽显作家批评基于艺术本能的批评策略。为说明这一问题,兹从邱华栋若干批评文集中的“同题写作”现象谈起。

一

在邱华栋目前已出版的批评文集中,围绕同一个研究对象的批评文章数量颇多。仅《作家中的作家》《大师创造的世界》和《现代小说佳作 100 部》三部文集,就收录了作者对普鲁斯特、乔伊斯、卡夫卡、福克纳、海明威等经典作家的评论文章,其中有些作家甚至用了两到三篇文章去进行分析。比如关于普鲁斯特的文章,分别是《马塞尔·普鲁斯特:回忆的长河》(收入《作家中的作家》)《马塞尔·普鲁斯特:意识的绵延》(收入《大师创造的世界》)《追忆似水年华》(收入《现代小说佳作 100 部》)。从内容上看,这三篇谈论普鲁斯特的文章其实是同一篇,只不过在局部做了些许修正。但正是这些看似不起眼的修正,却暗暗泄露

了邱华栋作为小说家近乎无意识的创作本能。换言之,假如我们将同题写作的数篇文章视为一个整体的话,那么后作里针对前作所留下的一些“修正痕”,就隐含了邱华栋基于小说经验而生发的批评考量。而这些修正痕,主要体现在变题和内容修订等方面。

先说变题。对一位写作者而言,将同一篇作品换个标题另行发表,或是收入新的文集事属寻常,但在邱华栋处,这种变题却别有趣味。在解析这一问题前,有必要弄清楚标题在一篇文章中的叙述功能。从作者角度看,文章标题有摘要概述之意,即以核心观点或主要人物、事件、情境命名文章,目的是点明文章主旨和限定叙述边界。而读者对文章的阅读理解,也时常起于题目本身——因为题目天然地具有提示和限定之用,故而读者就会在阅读中“因名逐义”。若是按图索骥,凭借标题意旨便能够追溯叙述进程的话,那么读者的期待视野就会得到满足。而有些写作者出于制造陌生化效果的目的,则会刻意追求“名实分离”,即取一个和正文无关的标题挑战读者的阅读期待,只不过这种情形较为少见。在大多数时候,标题会限定文章的主要内容和叙述边界。明确这一点后,再来看邱华栋的同题写作如何变题和为何变题。

在《大师创造的世界》一书中,《马塞尔·普鲁斯特:意识的绵延(1871—1922)》一文(以下简称《意识的绵延》)为开篇之作,它其实是对此前《作家中的作家》一书中《马塞尔·普鲁斯特:回忆的长河》一文(以下简称《回忆的长河》)的修正。两篇文章在主要内容和叙述语句上相差无几,几乎可以被视为同一篇文章。但从“回忆的长河”到“意识的绵延”,这一标题变动却颇可玩味。因为从语义上看,前者是偏正结构,即以名词“回忆”修饰名词“长河”,表示用“回忆”限定“长河”,也

即意味“回忆的长河”这一偏正式复合名词,点明了普鲁斯特在小说创作中主要致力于书写回忆。在邱华栋看来,普鲁斯特的全部作品,尤其是《追忆似水年华》宛如一条汹涌澎湃、绵延不绝的河流,承载着作家与人物无穷无尽的回忆。它是静态的名词,是概括普鲁斯特创作的限定语句。相比之下,修正后的标题“意识的绵延”则是主谓结构。“意识”这个名词充当主语,“绵延”这一动词充当谓语,表示主语“意识”始终处于动态的“绵延”之中,它不是静止的,而是揭示了普鲁斯特对精神现象书写的变动不居。更为重要的是,“意识”绝不止于回忆,它还包含了本能、欲望和想象等一切精神现象。单从标题上看,后作“意识的绵延”显然以变题改动了前作“回忆的长河”:一方面,用“意识”修正“回忆”是对内容的扩充;而另一方面,以“绵延”修正“长河”,则是通过用动词替换名词,将前作从静态限定提升为动态变化。

那么,这种变题究竟意味着什么?如果我们以读者的身份因名逐义,就会觉察两篇文章的根本性区别:前作标题里的“长河”作为一种比喻,其所指并不重要,重要的是“回忆”这一名词限定了整篇批评文章的主旨;相比之下,后作标题里的“意识”和“绵延”两词,不仅扩充了文章的叙述内容,而且还以进行时态,取消了前作以“回忆”为标志的相对固定的阐释路径。就此而言,变题的意图,实际上是对前作批评边界的拓展,它为解释普鲁斯特的作品预示了一个更加广阔的意义空间。

二

问题的关键是,就算没有证据表明邱华栋是出于以上考虑修正文章标题,但从他的批评实践中,却分明可见一种批评文体与小说经验之间的

话语博弈。而这一缘起于邱华栋身份纠葛的话语力量,正是导致修正行为发生的内在因素。我们注意到,作为批评家的邱华栋,在解读普鲁斯特的意识流小说时会对时间叙事进行“拨乱反正”,比如按照线性时间重述《追忆似水年华》。但作为小说家的邱华栋,不会不知道这种重述,必然会损害普鲁斯特以破坏物理时间为特征的叙事实验。由是一个批评的悖论便于焉而起:为揭示普鲁斯特作品的情节发展和主题意旨,批评家邱华栋会重组原作的时间线与叙述顺序,以期使意识流小说从杂乱无章走向脉络分明;但小说家邱华栋,为保留原作因叙事实验所生成的美学效果,又会在这种创造性复述中用本能的修正行为,不断抵抗着文学批评固有的逻辑力量。这也反映了作家批评的一个基本特点,即跨界批评的作家,总是会以自身的小说经验介入批评实践。就像邱华栋所做的那样,要想说清楚普鲁斯特的创作奥秘,就必须以线性时间和理性逻辑复述原作。与此同时,出于小说家的艺术本能,他又得警惕这种批评方式对原作的限定。因此变题不过是邱华栋在批评文体与小说经验之间的一种调适和平衡。变题的目的,是为了保证在复述式批评中拓展原作的阐释空间——小说家邱华栋,就隐藏于批评家邱华栋所制造的那些“修正痕”里。

同样的状况还存在于小标题中。后作《意识的绵延》删去了前作《回忆的长河》中的三个小节标题,而将第三节标题“意识的绵延”改为了主标题。《回忆的长河》的四个小标题分别是“人的精神被重新安置”“记忆的触发点”“意识的绵延”和“长篇小说是时间的心理学著作”。每个小标题都限定了该节的叙述内容,比如“记忆的触发点”将《追忆似水年华》的创作缘起设定为“1909年的某一天”,普鲁斯特在“喝茶和吃面包的时候”,“通过舌头感觉到了过去记忆里的味觉和触觉,于

是,一扇记忆的大门被猛然打开了”,过往所有的生活“全部在他的记忆里复活”。^[2]从逻辑上说,由于邱华栋以小标题设定了《追忆似水年华》这部作品的创作起点,那么也就为“回忆的长河”设定了一个看似细微但又意味深长的“源头”——当长河有了这个源头后,则回忆这一精神现象也就不再是一种绵延状态,因为真正的绵延从来就没有起点和终点,它意味着无限与永恒。因此“记忆的触发点”这一小标题,其实在叙述上有切割和宰制回忆之河的功能,它当然限定了精神活动的绵延。而后作《意识的绵延》在删掉这些小标题后,这条没有起点与终点并且独属于普鲁斯特的精神河流,就会如万斛泉源般不择地而出。这显然更符合普鲁斯特笔下漫漶无边的心理现实和平地惊雷的意识绵延。由此可见,变题的实质是小说家邱华栋从创作经验出发,拆解批评家邱华栋为复述原作而不得不设下的叙述藩篱的结果。从后作对前作的变题中,庶几可见小说与批评两种异质话语的缠绕与博弈。

三

在变题之外,邱华栋的同题写作还经常以前作为底本书写后作,其主要方式是对前作叙述结构进行调整,继而通过增删修改,使前后两作变成不同的文章。但从两者十分明显的互文关系中,仍然可见“修正痕”如何反映了小说与批评之间的话语博弈。比如邱华栋写过两篇研究阿尔贝·加缪的文章,一篇是《阿尔贝·加缪:局外人与局内人》,收入2018年出版的《作家中的作家》。另一篇是《鼠疫》,收入2024年出版的《现代小说佳作100部》。前作是一篇体兼说部的小说式批评文本,而后作则是对这一文本的大幅度修改。为说明结构调整所带来的修正痕究竟如何反映了

话语博弈的问题,我们可先从分析前作入手。

如前所述,《阿尔贝·加缪:局外人与局内人》作为一篇体兼说部的小说式批评,不仅从学理上解析了加缪的创作,而且还用篇幅不短的叙事部分讲述了邱华栋的一些经历与经验。前者是典型的批评文体,而后者则是小说笔法。体兼说部的意思,指的正是邱华栋在批评文体内融入了叙事元素。当叙事和议论并重之时,文学批评常见的说理便在杂文学意义上具备了文学性。因此这类文章的文体归属很难界定——它可以是评论,也可以算是夹杂了小说笔法的读书随笔。在文章的第一节“鼠疫的隐喻”里,邱华栋首先讲述了人类在流行疫病面前的艰难境况。他列举了“登革热、艾滋病、疟疾、血吸虫病、埃博拉病毒”,还有“疯牛病、禽流感”等疫病对人类的威胁。^[3]从结构上看这显然是一种入题,是谈论加缪之前的引言。不过在接下来的部分,邱华栋仍未切入主题,而是通过讲述2003年非典型性肺炎爆发时的“可怕情景”^[4],以叙事的延宕为阐释《鼠疫》做足了铺垫。这段叙事,如果以文学批评的文体规范而论,属于可有可无的闲笔和离题,它并不符合所谓的学术规范,因为一切关于批评家主体性的叙事,都会因“我”的在场而削弱文学批评的学理性与客观性。但在作家批评里,这一类叙事内容却十分常见,它承担了和议论同样的作用——故事可以反映、揭示和隐喻批评家所欲表达的思想主题。

更为重要的是,这段叙事不仅宏观讲述了疫病对人类社会的影响,而且还用细节描写建构了一个令人难忘的叙事场景:“我记得,有一天乘坐地铁,加上我整个车厢里也只有两个人,另外一个人和我一样戴着大口罩,彼此的座位远隔十多米,还互相警觉地窥视,唯恐对方就是一个‘非典’病人。”^[5]身为小说家的邱华栋,就这样以细节描写现身于批评家邱华栋的批评文本中。一旦批

评文体兼具了小说笔法,那么整个批评文本就形成了一种嵌套式结构:作为叙事部分的“我”的故事,最终和加缪写下的“鼠疫”故事互为表里、互相呼应。这种结构的意义在于,当批评家将自己和研究对象的故事融为一体时,作家批评文本的叙述结构也就规避了学院派批评陈述观点、列举论据和借题发挥的三段论式结构。

更可注意的是,这一宏观的嵌套式结构还体现于微观的语句层面。从叙述进入正题开始,邱华栋用了很多篇幅介绍《鼠疫》的故事情节,同时也穿插着自己的阅读感想。为避免读者混淆作品情节和评点内容,邱华栋区分了两个分属不同主体的故事层。他的方法有些类似于“马原体”小说里的插入式叙事。众所周知,为提醒读者小说情节的虚构性,马原经常会在叙事过程中插入一句“我就是那个叫马原的汉人,我写小说”。以此为参照,邱华栋也会在复述《鼠疫》情节的过程中使用这一方法。比如在这段话中:“叙述风格平实、严谨而内敛的《鼠疫》就描绘了这样一个‘选择’的过程。小说的主角,我想,既是突然袭击了虚构的阿尔及利亚小城市阿赫兰城的这场鼠疫,也是小说中面临鼠疫、对未来仍旧抱有信心的一群人。”^[6]此处的“我想”一语并非闲笔,虽然删掉它语句会更显流畅,但嵌入“我想”这一表述,却能在伸张批评家主体性的同时,体现邱华栋对批评文本不同故事的分层意识。同样的例子几乎随处可见,像“我常常想”“我想”“我最大感受就是”这种用于故事分层的插入式语句,本质上是对复述原作故事情节的叙事部分进行修正。它提醒读者,在一个批评文本内,批评家只不过表达了基于自我经历和经验的阅读感受。因此这种语句嵌套实际上是“为弥彰而欲盖”^[7],即用“我想”这类表述在打断和掩盖原作叙事进程的同时,高张了批评家一直在场的主体性——小说家邱华栋,永

远都藏身于批评家邱华栋的叙述之中。

四

在讨论完《阿尔贝·加缪：局外人与局内人》这篇前作之后，再来分析后作《鼠疫》如何以其为底本进行同题写作。一个总的倾向是，邱华栋在《鼠疫》中删减了前作的“说部”内容，不仅淡化了批评家的主体性，而且也删除了对《局外人》和《西绪福斯神话》等作品的解读。发生这种变化的根源，可能与《作家中的作家》和《现代小说佳作100部》这两部评论集的立意有关。前者是典型的作家批评文集，所录文章既重视经典重读的新意，也凸显批评方法的特别，因此能够集中反映邱华栋对批评文体的创新。而后者有普及经典和文学教育之意，它是邱华栋讲给普通读者的“文学课”，故而在写法上守成持重，不论观点如何新颖，文章结构和叙述方式都始终追求客观公允。这种立意之别，无疑会促成邱华栋在同题写作中对前作进行修正。需要说明的是，不论邱华栋在后作中如何收束小说式批评和怎样克制体兼说部的冲动，都不代表着他对之前自己曾鼎力践行的作家批评的否定。这种修正反而证明了一点，即邱华栋自觉意识到了作家批评与学院派批评之间的文体差别，否则他也不会如此洞察批评之肌理，能够精准修正那些标记着批评家主体性的“说部”内容。

具体来看，《鼠疫》一文以介绍加缪生平开篇，较之前作第一节“鼠疫的隐喻”，可以明显看到邱华栋的笔法从隐秘幽微一变而为朴素平实。这种批评美学的变化，完全符合他普及经典和文学教育的写作立意。而这段以史实陈述为主的知识型写作，当然有别于前作以批评家自我意识去体察加缪作品的经验型写作。因此当邱华栋删去后者的

相关段落时，修正痕里潜藏的那个小说家形象也就悄然隐去。一个更明显的例证是，《鼠疫》一文尽管也遵循前作的叙述顺序，写到了疫病带给人类社会的危害，但前作里邱华栋在非典时期的遭遇，特别是地铁那段细节描写却被尽数删去。有经验的读者定会察觉，这一修正绝非出于语句精简之需，而是邱华栋为凸显《现代小说佳作100部》这部著作的立意，有意收束前作小说式批评的结果。

同样，在前作中还有这样一段话：“上大学的时候读《鼠疫》，就受到了震动。我常常想，《鼠疫》这部小说在今天或者未来任何时刻，都有着现实性和当下性的意义，因为其中描写的人，就是我们自己，因此，小说叫做‘局内人’也不错。”^⑧按照邱华栋的理解，加缪写的从来都不是他者，而是我们自己。他“以一场疫病作为象征，让人类和人性面临它的巨大考验”^⑨。既然我们每个人都逃脱不了加缪笔下危机四伏的世界，那么读者就定会从《鼠疫》中看到自己。毫无疑问，当邱华栋将《鼠疫》理解为一部见自我和见众生的杰作时，他也就开始脱离了原作，或者说邱华栋的批评目标已不止于《鼠疫》，他还想“借他人酒杯浇自己胸中块垒”——《鼠疫》不过是连接现实与我们可能境遇的灵魂通道。借由重读《鼠疫》，邱华栋更想以穷通天人之际叩问人心与人性。从这一角度看，《阿尔贝·加缪：局外人与局内人》这篇前作，确实超脱了就事论事的文学批评，从而更具有小说或随笔等文体的“创作”特征。

再回到《鼠疫》这篇文章。既然邱华栋以前作为底本，为普及经典而删减说部内容，以便完成客观的知识型写作，是不是就意味着这篇后作就完全规避了邱华栋的创作经验？那个有“我”之境的前作，是否就此摇身一变为以传播文学知识相关的普及性读物？如果细读《鼠疫》，其实仍可发

现一种不彻底性,即说部内容无论被删减多少,以及邱华栋如何重视对客观知识的介绍,那种小说家的艺术本能,或者说扎根于其小说创作的创作惯性,也一定会影响后作里的去主观化写作。比如文中有这样一段话:“《鼠疫》里描写的鼠疫,是人类过去曾经面对、现在正在经历,甚至将来仍旧无法幸免的突如其来的所有灾难的象征和缩影。这甚至是人类要面对的永恒的惩罚。关键是我们是不是应该像里厄医生那样,排除自身的恐惧与疑惑、胆怯与游移,共同携手度过艰难的时刻,用耐心和毅力来战胜灾难。”^[10]在这段话中,前半部分是邱华栋对《鼠疫》主题的概括,而后半部分则是一种明确的价值诉求,它虽然已经超出了对象范畴,但这样的离题,却再度印证了一位作家即使在跨界书写中,也依旧念兹在兹于现代小说关怀人类的叙事传统。从这点来看,《鼠疫》这篇后作,无论如何修正前作的说部内容,其精神内核仍保持不变。

五

以上所论,当然用的是窥斑见豹之法。那些不起眼的“修正痕”,不知隐藏了多少邱华栋在跨界写作中关于文体、自我、知识和经验的思虑与抉择。接下来的问题是,邱华栋在批评实践中的文体实验,自然也包括为数不少的同人写作,究竟对当前的文学批评有何借鉴价值?

在回答这一问题之前,有必要了解一下作家批评在文体实验上给当代文学所带来的巨大冲击。从时间上看,当代作家介入批评领域,以跨界写作的方式重读小说经典,迄今已历三十余年。虽然学界对此现象已多有讨论,也注意到了“作家学者化”之后正在发生的批评变革,但作家批评能否补正学院派批评之弊端,以及它到底会在

多大程度上推进当下文学批评的话语重建,却仍有进一步思考的空间。比如就方法而言,作家批评在解读文学经典时,并不像学院派批评那样以某种理论方法为批评依据,而是借助自身的写作经验,通过“复述”经典作品的情节,“用写作者的感觉去追随别人的写作过程”^[11]。这种批评方法,由于“把别人写下的故事缝缝补补再讲一遍,而且还在瞻前顾后的复述进程中左右逢源”^[12],因此就具有以“经验”为本,继而“改写”或“重写”对象的“创作”特质。换言之,作家批评实际上规避了学院派批评里常见的知识学诉求,它不以“求真”为目标,而以美学和伦理学意义上的“求美”与“求善”为旨归。如此也就不难理解,无论是格非读《金瓶梅》,还是毕飞宇读《水浒传》,都不能简单地用知识对错去加以考量。因为一旦将他们的经典重读(重写)归为一种基于批评文体所展开的艺术创作的话,那么就能体察作家批评里常见的误读和过度阐释现象,其实是当代作家打破文体界限、推进批评变革的必然产物。由此也就意味着如果批评可以“小说”,那么它的这种“创作”属性,就能使其文体地位不再从属于小说、诗歌、戏剧和散文。在这个意义上说,作家批评重新赋予了文学批评的文体独立性。

不过问题也出在这里。或许是太想追求文体的自由,越来越多的当代作家都将批评写成了小说或随笔,由此也就在创造性发展批评文体的同时,完全牺牲了文学批评的知识求真。以残雪为例,在重读鲁迅小说《铸剑》的过程中,为彰显鲁迅精神自剖的思想特质,她几乎抛开了这部作品得以生成的全部社会历史因素,转而用决绝的反现实态度,将《铸剑》阐释为鲁迅“黑暗灵魂的舞蹈”。眉间尺、黑色人和楚王三位一体的精神结构,虽然能够形象譬喻鲁迅的精神自剖,也恰切阐明了这部作品的现代性品格,但无视现实因素,一味

追求形而上学的解读方式,也确实背离了文学批评的知识求真。再如格非读《金瓶梅》,他将关注点集中于原作中的另类知识,孜孜不倦于地理考证和风物奇谈。为突出原作的精密笔法,过度阐释离题与闲笔。凡此种种,皆让文学批评在获得文学性和趣味性的同时,在部分程度上丧失了对知识真确性的追求。相比之下,邱华栋也许是当代作家里最有分寸感的批评家。他一方面解放批评文体,以体兼说部之法进行“小说”批评;另一方面又自我约束,在跨界写作中做一种有限度的批评。而这种批评的有限性,就集中体现在《现代小说佳作 100 部》中。

作为一部以普及经典和推动文学教育为目的的知识性读物,《现代小说佳作 100 部》可说是邱华栋在作家批评和学院派批评之间的一次折中之举。如果从叙述语言来看,这部书风格平实、通俗易懂,特别具有中国传统的话体批评特征。即批评是一种任心闲谈,它不以理论方法为前导,而是具有印象式的笔记风格。整部书体无拘囿、言无定式,记录了邱华栋对现代小说的各种可观之辞,具有小说话“即目散评”的特点。^[1]其间尽可看到邱华栋的福至心灵和灵光乍现,因此这种印象式的体悟直觉,就与逻辑化、体系化的学理性研究有所区别。更为重要的是,借由小说话批评,邱华栋在表达自己的体悟直觉时并非凭空兴起,而是要依托一些叙事内容展开,所谓“诗缘情而绮靡,赋体物而浏亮”^[2],话体批评文本的文学性,正是由这些叙事内容铺排开来。而这一点,也让这部批评文集具备了体兼说部的文体特征。与此同时,邱华栋又充分借鉴了学界的研究成果。为追求知识的真确,他引经据典,注重逻

辑推论,尽可能修正一些属于离题和闲笔的说部内容。那个小说家邱华栋,较之批评家的自己显然更显克制和隐秘。从这点来看,批评的限度,指的正是邱华栋在赓续话体批评传统时对“话性”(故事性)和“理性”(学理性)平衡度的追求。因此邱华栋的文学批评,无疑为弥合作家批评与学院派批评之间的文体鸿沟作出了积极贡献。

基金项目:本文系国家社会科学基金一般项目“中国当代作家的新话体批评研究”(项目编号:23BZW147)的阶段性研究成果。

作者单位:武汉大学文学院

注释:

[1] 参见叶立文:《体兼说部、杂文学与重建文学性——论中国当代作家的话体批评》,《文学评论》,2023 年第 2 期。

[2] [3] [4] [5] [6] [8] [9] [10] 邱华栋:《作家中的作家》,广西师范大学出版社 2018 年版,第 8 页,55 页,56 页,58 页,57 页,58 页,59 页,59 页。

[7] 张大春:《小说稗类》,广西师范大学出版社 2010 年版,第 243 页。

[11] 汪晖:《我能否相信自己·序》,参见余华《我能否相信自己》,人民日报出版社 1998 年版,第 3 页。

[12] 叶立文:《“复述”的艺术——论当代先锋作家的文学批评》,《文学评论》,2012 年第 4 期。

[13] 参见黄霖:《历代小说话》“前言”,凤凰出版社 2018 年版,第 3—4 页。

[14] 陆机:《文赋》,《文赋集释》,张少康集释,人民文学出版社 2005 年版,第 99 页。

(责任编辑:张双)

邱华栋诗歌风格探究

◆ 段爱松

邱华栋的诗歌创作道路漫长且多变。自1985年发表第一首诗歌,并于1991年7月出版第一部诗集《从火到水》开始,到2026年1月,最新出版的精选集《一滴水里的大海:邱华栋四十年诗选》,四十多年的时间里,他一直坚持诗歌创作,公开出版了数十部诗集。这些诗集里的诗歌,题材广泛、形式多样、气度恢弘、书写精微、腾挪多变,极富创造力和生命感。可以说,这些诗歌不仅包含了邱华栋丰厚的人生阅历,更凸显了邱华栋精妙的精神探寻,从而呈现不同阶段的诗学风格追求,为当代汉语诗坛注入了新的活力。

邱华栋的诗歌写作,正如批评家霍俊明所说:“邱华栋试图通过重新找回一种秩序、记忆和梦想,由此我们看到了一个博尔赫斯式的‘诗人智者’所给我们撕裂开的一个个恍惚而真切的时间碎片、生命样本、现实切片以及存在内核。”^[1]不过,作为诗人的邱华栋,却长期被遮蔽在其作为小说家邱华栋的巨大影子里,但或许正因为如此,作为诗人的邱华栋的诗歌相对于其小说等其他文体创作来说,更显得纯粹和本我。霍俊明清楚地记得:“2013年的江南,春雨淅淅,在去沈园的路上华栋照旧塞给我一本他刚刚出炉的自印诗集,似乎在迷蒙的雨雾中这本小册子还浑身冒着热气……这

使得诗歌重新回到了朋友与朋友甚至兄弟与兄弟之间的信任,而不再关乎任何附加的意义。”^[2]从邱华栋1985年16岁时在新疆《昌吉报》发表第一首诗歌开始,其诗歌在四十多年的时间产生了几次变化。这是一位诗人内心不断成熟却永葆激情的文字体现,一如邱华栋本人所说:“虽然我已经长成了一个略带沧桑、蒙尘蒙垢的中年人,但是,诗歌却使我保持了赤子之心和少壮之身,乃至甚或还有一颗少年的不羁灵魂。”^[3]是的,今天的邱华栋和过去任何一个时期的邱华栋一样,在历经世界与时代之大变局之后,仍旧葆有着纯净且豁达的生命体验与诗性风骨,如此丰盈且清醒的人生,诗歌寄寓的力量可谓是隐性而巨大的。或许,我们可以从邱华栋不同时期诗歌风格变化背后一探其究竟。

一、早期风格

1969年1月,邱华栋出生在新疆的昌吉市。他18岁离开昌吉市到内地求学之前,除了“1岁到2岁时我在西峡山沟里住过两年,10岁的时候,又回到西峡住过1年,在老家河南一共居住过3年”^[4]的经历外,其他15年时间,他都定居昌

吉。正是西部特殊的地理环境和风土人情,再加上二十世纪八十年代诗歌潮流的影响,特别是受“新边塞诗群”的昌耀、杨牧、周涛等人的影响,造就了邱华栋早期诗歌阔大宽厚、激情四射的抒情风格。当然,随着邱华栋到武汉大学学习,接触到了“朦胧诗群”北岛、杨炼、顾城、舒婷等人的诗歌,广泛阅读了现代汉语白话诗人胡适、卞之琳、冯至、闻一多等人的作品,乃至后面他接触到越来越多的翻译诗,其诗歌风格也相应地发生着美学上的变化。当然,这是一个诗人创作手法和艺术造诣,经过循序渐进而不断走向成熟的漫长过程。探究邱华栋诗歌风格美学的生发根基,或者说是源头,还得从他的第一部诗集《从火到水》说起。

灯下看信 / 表盘内划过声音 / 天上星星明灭 / 脸上的表情也明灭 / 不知不觉 / 到达了黎明 (《远方来信》1985年2月27日),这是邱华栋所有诗集中收录创作时间最早的一首诗歌,那时候邱华栋正好16岁,正如他在少年时期写下:“15岁的我小脸蜡黄,坐在天山脚下一座被戈壁滩包围的小城市的小平房里写作。”^[9]诗歌中已有了对远方的期许和向往。正因为邱华栋生活在中国的西部,生活在并不发达的小城镇,人的天性,诗人的天性,既是放开的又是被压抑的,诗人内心渴望更为广阔的天地。所以,在夜里灯下看信,信来自远方;抬头再看星星,星星也来自高远之地,并且闪烁不定,整个晚上,一直到黎明悄悄降临,诗人彻夜未眠,都在幻想,都在渴望着远方和未知的道路。他心怀远大、敏感细腻,用质朴且略带青涩的文字,开始出发,开始构建自己的诗歌与文学王国。

在这个时期,邱华栋还写下了《嫩芽》《零的形象》《季节河》《雨夜》《树》《鹰之击》等,这些诗歌尚处在零散的吟唱阶段,是诗人18岁成年之前的习作,不过,里面还有着相当程度上的形式

探索,比如这首《树》:

树
白杨
一棵树
一棵白杨
有一棵白杨
也许不是白杨
站在戈壁滩边上
用身躯造一片阴凉
把僵死的土地变活了
苍白的天地之间变绿了
你悄然不动就实现了诗意
种植着微笑和春意盎然
让小鸟在空旷中落脚
让我的眼睛湿润了
让草和种子发芽
让羊群回来了
让路弯曲了
挺
直
腰
杆
论证自然

整首诗歌的外形,多像是一棵挺拔而立的大树。很明显,中国古典诗词中的“宝塔诗”形式,影响到了邱华栋。这是一位诗人最初的一种自然创作方法,从中也可以看得出邱华栋力图突破自我的努力。这种坚持不懈的努力,使得邱华栋的诗歌在1987年后,产生了第一次变化,作为其早期系统性的写作方向和标志性的诗歌便自然浮现了。

从《从火到水》这部诗集中可以看到,邱华栋的组诗和小长诗开始显现,并且,这些组诗和小长诗的质量比较整齐。这样的诗歌样貌,绝不可能是诗人随意或偶然写作的结果,而是深入思考

的系统呈现。这一点,令人十分惊讶,毕竟在二十世纪八十年代末期,邱华栋写下这些诗歌的时候才十七八岁,并且是在相对封闭的新疆小城昌吉。这些组诗和小长诗,已经初步具有了雄浑壮阔的风格,写得激情澎湃,炽热深情,《西部风骨》《西部群山》《西部子民》《大西北唱给南方的情歌》《西北高地》等便是代表。这些诗歌显然也受到“新边塞诗群”的影响,充分体现了邱华栋作为西北少年对于新疆故土的赤子之情、青春之火,以及作为早期浪漫主义诗人的不羁灵魂。正如邱华栋所说:“我就是那个浪荡的骑手,那个穿越了密集的青春火焰,歌唱明亮的生活和世界,胸中的热情像岩浆和泉水一样沸腾的少年……”^⑩是的,少年邱华栋这么想,也这么做,在他的组诗中,喷涌着激情,流淌着火焰,高飞着雄鹰。

且看这些年轻且壮阔的诗行:那于古铜钟轰鸣着豪壮的西部汉子 / 之胸膛上 / 那于郁血张扬奔驰于无人漠野的厉厉 / 之罡风中 / 那在江南少女千万泪湿之钟情的 / 手帕里 / 昂然走出来的 / 是西部的风骨吗?(《西部风骨》);用石头般的肠胃消化贫瘠 / 用利刃般的目光勘测荒原 / 用火焰般的眼睛表达愿望 / 用信念的血使旗帜飘扬(《西部子民》);喜欢你总是把我看成粗豪的男子 / 总是在黑风暴吹瘦酥油灯的时候 / 扬起雄性的石碑般的刚强(《大西北唱给南方的情歌》)。这一系列立意高远、疏朗大气、磅礴雄浑的诗作,竟是出自一位未满十八岁的诗人之手,不得不让人惊叹其才华的炫目和胸襟的开阔!邱华栋正是借助这些诗歌,完成了自己诗歌写作道路上的第一次转变。当然,不得不提在此期间,他还完成的一首小长诗《英雄挽歌》(诗交响)。值得注意的是,这首英雄挽歌还有另一个版本《皮匠之歌》。两首诗歌在主题上是一致的,只是在具体内容上有了一些表达上的差异和补充,但这并不妨碍两首小长诗

对于邱华栋诗歌写作探寻之路的考量权衡,反而让人看到了他孜孜以求地探索变化与精益求精的进取精神。毫无疑问,这首小长诗在邱华栋早期的诗歌写作中具有相当重要的位置,也是他除了以西部主题为组诗外,诗歌美学第一次转变后,最能凸显其早期创作风格和最具份量的诗歌作品。

《英雄挽歌》(诗交响),受到希腊诗人奥迪塞乌斯·埃利蒂斯《英雄史诗》的影响,具有强烈的英雄主义色彩。在结构上一共有三个乐章,分别是第一乐章“诞生”,第二乐章“创世界”,第三乐章“哀歌与呼唤”。结构的严谨、纷呈的意象、丰沛的内蕴,使得诗歌的张力十足,并具有复调之美,因此,形成了对以西部为主题的组诗的重要补充,它们共同构建着邱华栋早期诗歌的主体风格。

不过,邱华栋的第一次写作变化,并不止于这种风格,特别是二十世纪八十年代末和九十年代初(1992年大学毕业到北京工作之前),他同时还写下了相当数量和多种题材,并带有早期浪漫主义风格的诗歌,成为他诗歌美学多变的有力佐证与补充,比如长诗《葬礼》、长诗《逃亡》、组诗《农事诗》、组诗《樱花大道》等。这些组诗、长诗,加上期间数量众多的短诗,延续了邱华栋少年时代的英雄主义、理想主义、感伤主义,带有强烈的主观抒情性。这种宛如“从火到水”的诗学淬炼,为邱华栋诗歌创作道路注入了强力音符。同时,这些诗歌在追求美学多样性的变化中,也渐渐完成邱华栋诗歌写作第二次美学变化的准备。

伴随着春天,樱花从美丽的内部走出 / 高悬在我们头顶 / 使我们仰望和接受花雨 / 惊慕于天空背景的深广和繁荣(《樱花大道》)。1991年,无疑是邱华栋诗歌创作转折的关键年,比如组诗《樱花大道》,就是他在母校武汉大学完成的具有寓言式的作品。从诗中可以看出,邱华栋的心里

已经有了更远大的目标追求,武汉大学只会是他人生中的一个中转站。而武汉大学美丽的樱花和美好的春天,并不能让诗人产生留下来的想法,因为这位雄心勃发的青年,看到的是这个美丽场景之后,更加深广的繁茂之地。而正是诗人大学毕业后的去向选择,让他的诗歌突然获得了一种力量。这是一种神奇的蜕变,像是忽然打开的一道门和一个世界,里面是崭新的,是一片足以让邱华栋的诗歌之路乃至文学之路,走向完全不同于以往的独特广阔天地。

二、中期风格

1992年夏天,邱华栋毕业来到北京工作。这一年的10月,他写下了一首蜕变之诗《北京,大城漂浮》。这首如此不同凡响的诗歌,如光一般闪耀迅猛,完成了他诗歌道路上的第二次变化,并为其中期风格打下了一块异常坚实的地基:这座大城,似乎是从巴比伦来的/它像是一块恶性肿瘤/在今天变得硕大无比,几乎不真实了/在白天,它漂浮在尘土之上,面目不清/而又森严壁垒,像是一张巨嘴/吞吃空气,气球,植物和道路/在夜间,它虎视眈眈/准备随时咬死每一个在睡梦中跌倒的人/这的确是一座大城……(《北京,大城漂浮》)。在这首小长诗里,不再有青春、浪漫、西部风情,有的是真切的现实生活以及感同身受后的压抑与异化。诗人天生的敏感天性,让年轻的邱华栋从快节奏的北京现代化生活中,嗅闻到了一种波德莱尔《恶之花》里的气息。这是一种完全不同于以往的生活与诗歌气息,同时,也令他感受到了一种一不小心就会消耗湮没掉自己的巨大压迫。然而,每个人不得不穿梭在这种巨大不安里,那千千万万个自己和自己的影子,每天都得以一个贸然的外来闯入者,以自身越界般的卑微

与不安,抵抗来自北京这座大城的碾压。

对于邱华栋这个阶段的诗歌来说,其中期风格的生成机制,自然有着更为复杂的深层缘由。实际上,邱华栋之所以能够以这样一种诗学视角和眼光,看待和描绘以北京为代表的城市,跟他早年一直践行的早期诗歌美学息息相关,甚至可以说,在传承上,两者是手心 and 手背的关系,没有向内的手心,就不会有向外的手背,没有邱华栋作为激情澎湃理想少年的诗情,就不会有后来邱华栋作为冷静内敛的中青年诗人的诗风;没有意气风发打出去那虎虎生风的一拳拳,就不会有沉稳内敛收回来那运钧万仞的一掌掌。邱华栋就像一个练功渐得真谛的高手,在新的城市里,任意挥洒着招式,只不过所有的招式背后,凸显的仍是作为新城市诗人的悲悯与情义、质疑与奋争、拯救和超脱。

如果把《北京,大城漂浮》看作是邱华栋拓展城市诗歌书写重要开篇的话,之后的若干年间,他不间断地写下了大量的此类诗作,比如《工业花园》《高速公路》《航空港:大地回收她金属的儿子》《京东偏北,空港城,一只松鼠》《死人》《4月24日叙事诗》……这些作品,无疑是诗人从自发到自觉的一次蜕变,也是诗人在时间和生命探索中的一次华丽转身。它们奠定了邱华栋这个阶段诗歌的基本风貌,并使得邱华栋的诗歌创作,因为更贴近生活和理想本身而显得更加纯熟且游刃有余。其中下面一些诗歌里的句子,读来更别具一番滋味,它们是诗人在城市点燃的火焰,也是诗人撩拨城市的敏感神经,只要诗人的心中充盈着悲悯、爱与希望,便会在诗行中暴露着城市的哀伤与痛楚,同时也蕴含着拯救和理想:

而大地上到处都是人/这使我担心,哪里使它可以安身?/沥青已经代替了泥土,我们代替了它们(《京东偏北,空港城,一只松鼠》);

她害怕橱柜、洗手间 / 害怕椅子、床头柜、台灯 / 她害怕窗帘、中央空调 / 和各种声音(《她和黑夜》);

……我以外来者的眼光 / 对她漫不经心地一瞥,看见了上海的心脏地带 / 在潮湿的8月里谨慎地涌动,并成为这个时代的脚注 / 为了她变得更高,更富丽堂皇,更辉煌,也更糜烂(《上海的早晨》);

澳门葡京酒店长廊里的蓝色灭火器 / 融化了大海和天空的蓝 / 能否扑灭来自人的欲望的火焰红?(《蓝色灭火器》);

……

我们从这些诗歌中,看到了另一个完全不一样的邱华栋对于城市文学拓展性的书写,也看到了这是一次有着光一样耀眼迅猛的裂变,因为它来自生命和生活内部的撕扯,也是邱华栋二十多年城市生活的累积和叠加,更是他的诗心与诗性走向更为成熟的标志。

此外,尤其值得注意的是,收录于诗集《光谱》的《我的太平洋》(组诗),也十分耐人寻味。这是邱华栋诗歌创作中将抒情智性与叙事张力结合得十分恰切的“浑圆之诗”,不得不让人联想起荷尔德林那些磅礴智慧、神秘绚烂的诗行;同时,也不得不让人记起海德格尔对于荷尔德林的解析:“当我们现在试图接近荷尔德林诗歌的力量之域,并且完全直面这一力量之域,那我们应该知道:对于这一意图而言,迫不及待的机敏,盲目堆砌的博学,自负情绪的人为沸腾,浮夸的空话,都无济于事。只有那种清明的严肃才是有效的,才能长久地承担起任务之伟大。”^[7]

偶然地向它一瞥 / 我就看见了黑色的太平洋的阔大 / 触目惊心,从云到海水,从沙滩到海边的砾石 / 到沙滩上的防波水泥圆墩 / 都是黑色的。在这个时刻 / 在这个傍晚 / 黑色的太平洋匍

匍前进(《黑色太平洋》)。《我的太平洋》整组诗歌以黑色起调,第一首便冠名以《黑色太平洋》,并以天黑下来时的观测为伊始。这是一种庄严的色调,其调性下运行着的则是颇具力量感的诗歌推动。这为诗歌视觉的转化和过渡、兼容与调和,做足了铺陈准备,并预示着必然产生的新生的力与道。故而,组诗的第二首,回到了对大海的普遍认知色。

太平洋也是蓝色的,是那种灰蓝色 / 月蓝色,天青色,蔚蓝色 / 是一块大玉中的玉沁,是玉石的碎片 / 重新组成了蓝色太平洋的闪光部分 / 那结晶体,现在变成了液体 / 蓝色太平洋! 直接反射了天空 / 也映照了我的心胸: 那么辽阔 / 仿佛被天空所牵引(《蓝色太平洋》)。《蓝色太平洋》是组诗的第一过渡,作为黑色的引渡之色,当时间回溯到正常观测值,大海的起伏与变化,随之带来诗人体验的极致弥散,让诗歌叙述回到了正见般的庄严修辞,并让大洋的蓝色,由此再过渡到一种“溢出”但依然清明的表达效应。此刻,银色的太平洋自然跟随阳光,一起漫游过中午,抵达诗人起伏的内心。

一层阳光铺下来 / 又一层白云铺下来 / 太阳炙热,太平洋热情地 / 冒着银色的热气 / 用白花花银子 / 去犒劳天空(《银色太平洋》)。银色的诗行呈现银色的大洋,这是何等壮阔的比拟与颂赞! 邱华栋在这首诗歌中,赋予了整组诗最为坚实的注脚和最为动人的色调。并且,还在澄明的天空之境般的大洋上,用“白花花银子去犒劳天空”,这个神奇的比拟,进一步引申出瞬间让人与自然通灵般的幻象之力,且随着时间的流转转向了让人内心安定、喜悦与温暖的色蕴之海。

这时,红色的大布下面,有着 / 一阵阵血红的胎动 / 那声息,是生命诞生前的准备 / 而这一时刻的太平洋是温驯的 / 如同一只猫,在主人的抚摸

下 / 轻轻地弓起了脊梁,把红色的海浪 / 变成了一道道山岗(《红色太平洋》)。这是早晨六点钟诗人看到的大洋。初升的太阳通过旋转改变着万物,也将这种生命之力注入太平洋。邱华栋敏锐地捕捉到世界之力的原初,将这种原初勃发之时的“红”铺展在思与诗的交汇处,从而让这种颂歌体式的脉络,获得实实在在的生命质感。并且,这份重量在逐渐凝聚成形,宛如一粒生命万物的饱满种子,在红色的海浪与绿色的山岗之间挪腾迸发,整组诗歌也因此进入了赞颂的高潮,预示着生命的伟力,终将回到生机勃勃的盎然绿意。

和绿色的山林连成了一体 / 和绿色的火车连成了一体 / 真的是绿色的太平洋 / 是这一天的上午十点到十一点 / 我在火车上向东边凝望时 / 所看到的景象。啊,绿色的太平洋 / 被植物、火车和我的绿色心情点染(《绿色太平洋》)。《绿色太平洋》作为组诗的结尾篇章,既是万物走向和谐的巨大隐喻,也是世界内在的真相呈现。组诗中大洋经历的五种颜色变化,同时也是诗人思绪幻化的具象表达。邱华栋选择自然界最为和谐的绿色作为组诗的终极指向,代表着对生命感的至高赞颂,并朝着生生不息的变化之力轮回翻涌。“也许任何对这些诗歌的阐释都脱不了是一场钟上的降雪”^[9]毫无疑问,《我的太平洋》这组诗歌在当下,回应和抵达了海德格尔对于荷尔德林诗歌的某些观念阐释。这份回应与抵达,因为时代的巨大间隔显示出挽歌式的奋力一搏,毕竟古典浪漫精神在荷尔德林诗的颂扬中早已趋于不朽,而邱华栋作为二十一世纪的诗人,他身上依然延续着这份不朽诗人的宝贵遗风。他以同样巨大的悲悯情怀,促使他于现代城市的诗意批判中,并行地生发出对于自然伟力切身的熔铸之愿,两者共同成就了邱华栋诗歌中期风格璀璨且感性的动人力量,也敲向邱华栋诗歌进取道路上的精神中

枢,让其诗歌美学,于热烈中归于恬淡,于外化下回溯内心。

三、晚近时期风格

经历了早期和中期的探索,邱华栋的诗歌创作转向了少而精,体现出一种更为豁达开放的诗学之境。2023年5月出版的《碰到茶喝茶 遇到饭吃饭》所呈现的禅诗味,以及2026年1月最新出版的《一滴水里的大海:邱华栋四十年诗选》最新部分诗歌展现的诗学多向度,充分体现了作为一位有着强悍创造力诗人的新风貌。

邱华栋在禅诗创作谈里说过:“我为什么写起禅诗来了呢?一是多年以来,我走过不少禅寺,南北东西乃至日本的寺庙,都看过不少,偶有所见,就记录下来。二是,断续读了不少禅宗的书,如《坛经》《景德传灯录》《祖堂集》《五灯会元》《宗镜录》《碧岩录》《禅宗无门关》等等,还有欧美日研究禅宗的一些书,看到很多禅师故事、禅宗公案,偶有所想,就记录下来。三是,到了四十多岁了心境变化了,安静的时候,内心里会忽然如同泉涌一样蹦出来一些句子,偶然飘过,就记录下来。我就这么写下了这些禅诗。”^[9]实际上,禅诗之思,早就在邱华栋早年的写作训练中灵光乍现,也符合诗人一贯的“诗之变”的文学思考与创作实践。

见道忘山的人,身在人群也很寂寥 / 见山忘道的人,隐居荒野也很喧嚣;春日鸡鸣,中秋犬吠 / 青山不碍白云飞 / 由它去;满目光,万里不挂一片云 / 清静水中,风吹荷叶鱼自游;四面是山你去哪儿 / 山高不遮野云飞 / 竹子虽密,不挡山溪流(《碰到茶喝茶 遇到饭吃饭》)。这些有着“繁华落尽见真淳”意趣与格调的禅诗,蕴含着妙语、妙趣、妙悟、妙道……经历万千过往,仅微微一

瞥；洞察世事人心，而会心一笑。我不知道邱华栋作为诗人今后的写作计划，但从这些诗歌来看，诗人已然明了了自然、社会、历史、时代以及人生命运的玄机。邱华栋多像一个高超的诗歌魔法师，举手投足之间，便能从时空中截取诗意的彩练，化作内心绵绵不绝的书写之力。这当然需要功夫，也需要积累，更需要天赋。

诗集《一滴水里的大海：邱华栋四十年诗选》收录的最新部分诗歌，包括两部分，一部分是原来写的初稿，现在新修改定稿，比如《死于爆炸之火的消防队员之歌》《记住那些记住你生日的人》等；第二部分是新创作的诗歌，组诗《博格达漫歌》就是其中代表。这部份诗歌，尽管数量不多，却更为精道地体现了邱华栋诗歌创作的最新特色。它们既继承了早中期诗歌书写里精微的生命感与精妙的精神探寻，又延续了近期禅诗的智慧思考和对历史的当下幻象性。

比如：一个人想起了另一个人 / 生命中的这一天 / 因此，谢谢你的惦念 / 它不会只是瞬间 / 而是，黄金在想念分离它的矿石 / 一场大雨，在思念一滴水（《记住那些记住你生日的人》），此诗高妙之处在于，将日常性寄寓智性考量，用“黄金在想念分离它的矿石”和“一场大雨，在思念一滴水”这样句子，拔高了一个人人都有纪念日，不但有禅味，更有延展了生活与生命的诗性空间，从而显现出从平凡中发现和发掘非凡诗意的可能。这是作为诗人邱华栋诗歌写作的一种持续“剥离”或“镶嵌”之力，他往往能在日常中提炼切合自我生命感的元素，并将其淬炼成光彩夺目的意象与诗行。特别是在近些年的诗歌创作中，这种能力因其更加成熟的诗歌理念和实践，得到了更为充分的拓挖与彰显。

再看《博格达漫歌》，这是由《少年仰望天山》《在云朵之下》《戈壁微观》《那棵老榆树》构建的

组诗，它在邱华栋诗歌写作的进阶上，有着重要的意义。换句话说，这组诗歌的写作向度，充分体现了邱华栋诗歌在晚近时期的“历史的当下幻象性”。邱华栋作为小说家的远见卓识，渗透进了这个向度的诗歌创作，毕竟在这组诗歌写作之前，他已完成了极具分量的《空城纪》《龟兹长歌》等长篇小说的创作，如果看过这几部长篇再来阅读这组诗歌就能发现，诗歌中的气象、气度和气质，已经完全融入进邱华栋四十多年的写作功力，就像一个武林高手，看似随意洒脱的轻轻一挥，却暗藏了汹涌澎湃的招式可能。故而，历史感、幻想性、当下性以及小说与诗歌文体的相互交融性等，构成了邱华栋写作的美学核心。

只要你看见博格达峰 / 你就涌起了渴慕与向往 / 最高的山峰上没有鹰，只有云 / 没有神，只有你的目光 / 凝结的云雾变成了雨 / 下到大地上，亲吻着所有的生灵（《博格达漫歌·少年仰望天山》）。从组诗的这个片段来看，地理空间、物象呈现、个体幻动……都在特定的地域和隐性的历史勾连下翻涌。少年在仰望，天际在变幻，那个少年永远存活于诗人邱华栋的内心深处，鲜活而灵动，忧郁且高傲。他经历着时间的淬炼，尽管在生理意义上，肉身不可遏制地走向衰老，但从精神意义上，他审视历史、审视当下、审视万象和自我，成为了一个精神意义上永远年轻且充满活力的灵体。只有这样的诗歌灵体，才能超越时空，对历史的当下幻象性进行诗意的召唤与展望，这就是邱华栋四十年诗歌创作探索道路上的不懈追求与光辉承载。但它并非孤立陡峭地存在，而是以一种集大成的学习思考与整合创造，不断演变和推进着自我的诗歌革新之路。一如邱华栋在最近一篇后记里提到的：“可以说，那么多诗人给我带来了广阔和幽深的诗的世界构成了诗歌的海洋，让我这一滴水也找到了归处。”^[10] 同样，邱华

栋的诗歌，也让中国现当代汉语诗歌的汪洋大海，因为其阔达深邃的创作视野、宽厚放旷的生命姿态、丰沛激荡的人生阅历以及孜孜以求的探索风骨，增添了许多不一样的创新与融合、纵深和色调。

作者单位：云南大学文学院

注释：

[1][2][3][5] 邱华栋：《编织蓝色星球的大海》，百花文艺出版社 2021 年版，第 7 页，4 页，203 页，3 页。

[4] 邱华栋：《没有“故乡”的人》，《扬子江文学评论》，

2021 年第 3 期。

[6] 邱华栋：《从火到水》，漓江出版社 1991 年版，第 95 页。

[7]【德】海德格尔：《海德格尔文集：荷尔德林的颂歌〈日耳曼尼亚〉与〈莱茵河〉》，张振华译，商务印书馆 2018 年版，第 8 页。

[8]【德】海德格尔：《海德格尔文集：荷尔德林诗的阐释》，孙周兴译，商务印书馆 2014 年版，第 3 页。

[9] 邱华栋：《碰到茶喝茶 遇到饭吃饭——邱华栋禅诗中英文对照集》，自印 2017 年版，第 69 页。

[10] 邱华栋：《一滴水里的大海：邱华栋四十年诗选》，江苏凤凰文艺出版社 2026 年版，第 398 页。

（责任编辑：张双）

原型重构与空间转向： 论邱华栋历史小说的叙事策略

◆ 丁 娜

新世纪以来,邱华栋的小说创作展现出焕然一新格局,书写题材从昔日聚焦的拥挤城市“玻璃山”,拓展至更为宏阔的时空场域,叙事风貌也随之呈现出全新的审美特质与创作个性。他笔下的小说人物,在时间纵深处接续厚重历史,于宏大历史漩涡中翩然现身;在空间场域里,借外国人在华故事为引,展开具有他者视角的叙述。邱华栋秉持见证历史与描摹当下的创作姿态,将宏观历史维度的远景视阈同微观个体的乌托邦式想象力相糅合,这使得他讲述的历史故事,内在视景超越了对历史进程的单向度映射,成为一种扎根于历史与当下的缝隙之间、兼具现实质感与想象色彩的复杂叙事。

一、想象历史的方法

《说文解字》曰:史,记事者也。小说虽是班固口中的“街谈巷语”,但涉及历史题材自然首先需要言之有物,正如米兰·昆德拉所说:“小说家既不是历史学家,也不是预言学家,他是存在的勘探者。”^[1] 邱华栋的历史小说,一部分选取了历史

上的真实人物,以他们的回忆录、见闻录等史料为基础框架,再展开想象和虚构。例如,小说《贾奈达之城》塑造主人公戴安娜的时候,参考文献主要是戴安娜·西普顿(英国驻喀什噶尔总领事艾瑞克·西普顿的夫人)的《外交官夫人回忆录》,以历史上真实存在过的外交官夫人英国人戴安娜·西普顿为原型。还有一部分小说的创作,邱华栋以历史上的重要事件为故事背景,把这些史料填入小说框架内,借助某个或某些虚构人物之口,将其转换成连贯的故事情节。比如,《时间的囚徒》以八国联军侵华的真实历史作为叙事参考,而贯穿于整部作品的菲利普家族三代成员皆为虚构。

“中国屏风”系列小说的主角,他们都见证了中国历史的重要节点或重大事件,像太平天国运动、义和团运动、国共内战、“反右”运动等。历史纵谈兴盛亡衰,要写好历史小说,离不开查找文献史料、实物史料等,以最大程度接近历史真实。《时间的囚徒》被邱华栋称为最折磨他的一本小说,写作过程持续了五年多时间,为了书写这部小说,邱华栋拿出了历史学家的架势,借出访法

国的机会,实地勘察了法国“红五月”的相关历史踪迹,像“红五月”时期巴黎某些学生运动的发生地,诸如校园、大街、剧院、工厂等;关于中法混血儿“右派”线索,他实地走访了钟鼓楼片区、草岚子胡同、陶然亭第一监狱、良乡监狱旧址等,以追溯来龙去脉,勘定故事细节。关于长篇小说《长生》,邱华栋自述了对于这部小说真实性的看法,他说:“最后,我却老老实实在地写了一部基本写实的历史小说,我是桌子上摆放着十多种如《元史》《长春真人西游记》等书籍,以及各类能够让我标示丘处机西行路线的历史地图集来写这部小说的。而且,丘处机的诗词引文也是原文。丘处机和成吉思汗见面的谈话,我是按照耶律楚材等人的记载来翻译的。所以,我对这部小说并不是特别满意。”^[4] 小说和历史之间存在的某种紧张由此可见——历史叙事往往拥有强大的话语权,潜入具体事件的细节和评价,规定着一系列人物或者事件的性质。在这个基础上,文学作品展开想象并言之成理,难度并不算小。

夹处于历史叙述的裂缝里,历史小说不仅需要铭记历史不能忘却的,还要书写世间琐碎的、世俗的,“补正史之不足”。王德威说,“小说不建构中国,小说虚构中国”^[5]。谈及如何处理历史真实与小说虚构的问题,邱华栋坦言,“最难的地方在于如何处理小说的想象和真实的历史之间的关系。在这个方面,法国作家尤瑟纳尔对我的启发很大”^[6]。在《静夜高颂:对66位伟大作家的心灵访问》(欧洲卷)中,邱华栋还以《历史的声音肖像——对历史小说进行新探索的玛格丽特·尤瑟纳尔》为题专门对其进行了介绍。

尤瑟纳尔是邱华栋格外喜欢的外国作家之一,一般历史小说重点叙写事件或人物的客观外部因素,而尤瑟纳尔却善于挖掘人物内心世界,将深邃历史诗意地呈现。她的代表作《哈德良回

忆录》以罗马皇帝哈德良的口吻进行言说,读者感受到的是身患重病的哈德良在回忆录里与自己的一生和解,而作者尤瑟纳尔利用非凡的想象力和同理心将自己叙述者的身份最大程度地消隐。通过“中国屏风”系列,不难看到邱华栋借鉴了尤瑟纳尔这种以当事人口吻重新整合历史叙述的方式。四部小说的主角均是域外人,更为准确地说是西方人,如尤瑟纳尔笔下自述的哈德良一样,他们以第一人称展开叙述,用人物自身的视角来重构某个历史事件或某个时代,描绘出“历史的声音肖像”。

以《骑飞鱼的人》为例,邱华栋在这部作品中对基本史实与人物原型的解构与重构,正是他以想象介入历史的创作路径之具像化呈现,即通过对于史料的创造性运用,来“对历史展开一种甜蜜的、亲切的、可感的、有趣的想象”^[7]。小说《骑飞鱼的人》主人公林德利的原型 A.F.Lindley(中译名伶俐)原先是英国海军,1859年来到香港,辞掉海军职务后来到上海,由于机缘巧合认识了太平军的重要军事将领忠王李秀成,之后伶俐成为太平军的一员。在多次战斗中,伶俐先后失去了妻子和几个朋友,太平天国覆灭前夕,他告别中国回到英国。返乡后,伶俐依据自己经历撰写了《太平天国革命亲历记》^[8],该书1866年由伦敦 DaySons 出版公司出版。他在该书的卷首写到:“献给太平军总司令忠王李秀成——如果他已去世,本书就作为对他的纪念。”1873年,33岁的伶俐在伦敦去世,死亡登记证上登记的死亡原因是“左心房破裂”,职业为“前太平军陆军上校”。将近一百年之后,经过王维周和王元化父子二人的翻译,1961年该书中译本由中华书局出版。

在邱华栋笔下,一些重要的历史情节基本与史料相符。例如,史料记载伶俐在中国娶有一个妻子玛丽,是葡萄牙人。1863年伶俐协助守卫九

伏洲要塞,掩护太平军向南京集中,清军水师集合上千艘炮船攻打要塞,玛丽就在这场战役里中弹牺牲。在《骑飞鱼的人》当中,邱华栋以《我失去了玛丽和战友》为题对这段史实展开叙述,仍旧以主人公林德利的内心独白切入,分为“我担任炮台指挥”“九伏洲要塞”“菲里普的死”“守卫炮台之战”“我失去了玛丽,失去了战友埃尔”五个部分,时间也与史料大致吻合。

颇具魔幻色彩的是,邱华栋笔下的林德利成了“骑飞鱼的人”,文中虚构了四条飞鱼带着林德利飞行、观战。这几条飞鱼分别是文鳐鱼、赢鱼、鰩鱼、鱼骨鳐鱼,作家有意以四条怪鱼的名字为小说章节命名,并依次突出了水、石、风、火四个意象。作家谈到,四条怪鱼的想象来自《山海经》,林德利生病时产生幻觉,骑着飞鱼观战打仗,与洪秀全通灵时目睹上帝发号施令其实是类似的,这样既能够增添趣味性、点明荒诞性,还能让主人公进入诸如火烧圆明园此类的历史现场。^[7]来看一段小说末尾的叙述:

就是这条长着翅膀的飞鱼,鳐鱼,带着我飞越了茫茫的大海,让我再次回到我魂牵梦绕的中国大地。仿佛时间是重叠了,也是可以倒回去的,他们几乎是同时在我的眼前出现的,我于是看见了很多的情景:5月11日,常州失守,忠王的部队败退到南京,6月1日,天王在南京服毒自尽了。7月19九日,南京城被强悍的湘军攻破,干王、天王的小儿子,还有忠王都分别被清军俘获了。^[8]

文中鳐鱼带着“我”看到的忠王败退南京、天王服毒自尽等场景,是太平天国运动作为一个历史事件走向终点的重要标志,太平天国覆灭前就已经回国的唢呐自然不可能见到。为了继续使“我”自述事件始末、交代完太平天国的衰败,鳐鱼以时空旅行者的形式出现了,不仅带着“我”从伦敦飞到中国,还带着“我”穿越时空看到了并非

在同一时间发生的标志性事件。邱华栋用意象(鳐鱼)的虚构以及场景的拼贴、移动为历史人物和事件找到了一个合适的位置,而这种“魔幻性”,就是他与尤瑟纳尔历史书写的不同之处。尤瑟纳尔力图展现历史记录背后人物的精神世界,保存史实的质感并进行合理想象;相比之下,邱华栋的历史想象是奇异的,在尊重史实的基础上展开具有解构主义的玄思妙想。在他这里,《骑飞鱼的人》借林德利之口虚拟出历史事件的脉络和褶皱,历史情节本质上是他故事里一种严肃活泼的叙述背景,不论林德利身上有多少唢呐的影子,小说中的林德利从未活在历史中。可以说,邱华栋带点逼真、带点魔幻地虚构了一段太平天国运动的历史故事。邱华栋曾在访谈中表示过,他对《太平天国亲历记》当中某些故事情节的真实性持有怀疑态度,“我就想把他的那种不可靠的虚构揭示出来,这就应合了艾柯看待历史的解构主义观点”^[9]。

同样的,小说《单筒望远镜》也颇有艾柯的影子。开篇的引子里,“我”从潘家园旧货摊的商店买了一柄单筒望远镜,还附有一叠写满了法文的黄色纸张,于是“我”开始翻译纸张上的文字,“那些我刚刚翻译完毕的法文,就像游动在池塘里的蝌蚪一样,迅速地消失不见了,再度游进了时间和岁月的深处”,等“我”翻译完毕,“所有的蝌蚪文字都彻底消失了”,黄色纸张上空无一字,而这些翻译出来的内容,就构成了《单筒望远镜》小说的主体部分。在这段耐人寻味的引子里,作家通过纸张上的字神奇般消失不见,有意无意中告诉读者后文“我”翻译出来的故事是虚假的产物,但是,读者以常识来看,《单筒望远镜》中涉及的八国联军侵华、义和团运动都是历史史实,由此造成了一种真假难辨的悖谬游戏效果。这就像艾柯的《波多里诺》当中主人公号称自己讲述的一切

均为虚假，而他的谎言总是一说出口就变真的，形成一种虚与实的辩证法。

总体而言，邱华栋的历史小说创作，在叙事层面实现了史实与虚构的有机杂糅。一方面，研读回忆录、见闻录等都是向历史真实人物靠拢的路径，小说叙述脉络的生成建立在此类史料考据的功夫之上，作家再以此为基础衍生出故事肌理；另一方面，真实的历史事件围绕着文学想象的叙述中心重新编码，通过一个或多个虚构的当事人之口搭建出惟妙惟肖的故事。邱华栋既没有遵循传统历史小说的叙述成规，制造出历史话语的生动赝品，也没有进行反讽和戏谑，而是通过文史结合的述说、天马行空的想象引人入胜，如於可训所说：“我不能说华栋在这方面已做得尽善尽美，但只要你读过他的《中国屏风》系列小说，你就不能不承认，华栋在传统的历史小说和新潮的历史小说之外，又培育了一个新的品种。”^[10]

按照罗兰·巴特的观点，所谓的历史真实，无非是某种语言效果。即便是千古流传的史书，在一定程度上仍带有先入为主的立场倾向。一部小说，不必苛求严谨缜密的历史文献价值，却应当为读者的精神世界提供尽可能真挚而细腻的观照，而这份观照的源头，正是作家对自我的真诚——是跃动着真实温度的文学想象，是灌注了真心的虚构叙事，甚至是真真切切的创作缺憾。

二、空间流动中的文明图景

米歇尔·福柯曾断言“空间本身有它的历史”^[11]，在邱华栋的历史小说中则反了过来，历史本身也存在着空间问题。在多数传统历史小说中，时间是叙述的基本线索，无论是朝代更迭、社会发展还是部落冲突，叙述历史的方法总是建立在时间框架的基础上。以福柯、列斐伏尔等学者的理论

探索为先导，人文社科领域逐渐兴起一股具有范式转型意义的空间转向思潮。在福柯的理论视域中，人际关系、社会流动、群体分类等社会现象本质上均可被视作空间问题；随着全球化趋势的加深，流动现象愈发常态化，这一过程中人与他人、人与空间的互动形态，随之成为学界关注的核心议题之一。“‘流动’是实践性的，它展示人们如何体验世界，从书写和感知到行走和驱动，实践方式发生着变化，流动性塑造了有意义的空间和空间的叙事。”^[12]邱华栋的历史小说创作已然显露出对空间转向思潮的呼应，其区别于传统历史小说的显著特征，正在于历史叙述方法的空间化转向：文化观念由纵向进步观向横向共在观转变，关注视野由单一民族国家向其他文明拓宽，叙事视角则由单向度向多向度延展。

流动性作为贯穿历史更迭、驱动社会变革的重要现象，在邱华栋的笔下得到了充分的体现，作家以空间视角重构历史叙述的脉络，使文本彰显出鲜明的历史空间流动性特质。“中国屏风”系列的四部长篇小说都是以近现代历史上来华的外国人为主角，中短篇历史小说集《十一种想象》里的不少作品采用了同样的叙述思路，像《瘸子帖木儿死前看到的中国》《利玛窦的一封长信》等。小说人物的跨国流动，承载的不只是物理层面的肉身迁徙，更有其背后的时代背景、思想观念与实践经验的空間流转。这种伴随个体迁徙而形成的文化与文明的移动图景，构成了文学研究中值得探讨的问题。

在西方哲学中，“共在”的概念来自于胡塞尔、海德格尔等人的现象学传统研究，胡塞尔关于主体间性的论述就包含有共在的观念，海德格尔认为此在的本质就是共在，后来阿尔弗雷德·许茨提出“我们的日常生活世界从一开始就是一个主体间际的文化世界”^[13]。换言之，落脚于文化层面

的“共在”概念,核心指向是文化的非封闭性与非孤立性,凸显了不同文化之间相互关联、共生共存的基本形态。

邱华栋的历史小说格外注重不同民族国家的互动关系,文化之间的共生几乎是他进行历史叙述必不可少的内容。《贾奈达之城》的主角戴安娜和艾瑞克都是英国人,艾瑞克就职的新疆喀什噶尔领事馆是英国驻印度的总督府派出的外交机构,特殊的工作性质使他们夫妇二人身临其境地感受了英国、印度、中国三个国家的文化。由于工作原因他们来到中亚的柯尔克孜族人营地,之后便对当地的风俗习惯和自然风景展现出浓厚的兴趣。作者以两位主角的外来者视角仔细打量这里人们的衣食住行,例如姑娘们“喜欢戴红色金丝绒圆顶小花帽”,上面还有“珠子、缨穗和羽毛”;吃的喝的有自制的奶酪、酸奶疙瘩、抱孜酒、马奶酒等,本族人居住的毡房里悬挂着“花纹复杂和图案绚丽的地毯和挂毯”,生活在莽莽高山草原上依靠骆驼、牦牛、毛驴驮着所有的家当进行季节性转场。在柯尔克孜族人向导赛麦台询问戴安娜是否喜欢这里的游牧生活时,戴安娜回答说:“我很喜欢。我在想,假如我是一个柯尔克孜族妇女,我会不会做得称职。确实,在过去,我从来也没有这样的体验,我觉得太美好了。”^[4]戴安娜不因游牧民族的原始生存环境以及当时相对于英国稍显落后的生产力水平而对柯尔克孜族产生鄙视感,反而被这种生活深深吸引。这种价值取向,一方面与作家在文化视域下对共在关系的偏好形成同构,另一方面也可能与他的新疆故地情结有着千丝万缕的关联,而邱华栋对于民族交往议题及全球史叙事的重视,亦是不容忽略的创作动因。

历史的发展并非是均匀而线性的,它的进程时常表现出断裂分层、返回交织的状态,动荡的

人类历史造就了文化、文明的流动,因此对历史的观照不仅需要关注时间纵深上的意义,还需要辅之以空间上的流动性视角。邱华栋面对这一问题,很自然地赋予了小说主人公多重立场,以凸显历史中人类关系的复杂性。例如,塑造太平天国运动和义和团运动亲历者的人物形象时,邱华栋将他们置于有着侵略国与被侵略国双重政治背景的焦灼处境,《骑飞鱼的人》林德利原为英国海军后参与到太平天国运动的战斗中;《单筒望远镜》中的孤儿林玉成很小的时候便被法国人收养,在北京郊区长大之后,加入了义和团抵抗洋人,并且他的心上人阿苏尔也是法国人。尽管林玉成一直在中国,空间距离上没有发生很大变动,但在空间意义上前后是完全对立的,个人的身份认同感与政治立场挂钩从而彻底颠覆。无论是林德利在空间上的跨国迁徙,还是林玉成所持立场的变动,归根结底都指向了史述的空间流动问题。

全球史作为后现代思潮的产物之一,二十世纪中后期以来逐步引起史学界关注,它是一种倡导以全球的整体视野来审视人类活动的历史理论。邱华栋对历史叙述的空间问题之关注,还体现在全球史视野的层面上,他的写作对象由民族国家向其他文明拓宽,这一倾向在中短篇历史小说集《十一种想象》中可见一斑。一般来说,“全球化”与“地方化”的关系是二元辩证的,全球视野的基础是深入挖掘本民族历史文化资源。《长生》叙述了丘处机受成吉思汗邀请,西行万里讲道;《鱼玄机》《李渔与花豹》的主人公分别是唐朝女诗人鱼玄机、明末清初文人李渔;在《三幅关于韩熙载的画》中,作家想象了已经失传的韩熙载绘制的除《韩熙载夜宴图》之外的其他两幅画作情况;《玄奘给唐太宗讲的四个故事》则取材于《大唐西域记》。他主动将自身转化为挖掘华夏民族

故事、立体绘就国家形象的创作者,这展现出一个中国作家的叙事自觉。

学者金惠敏曾提出“全球对话主义”的概念,认为“‘全球对话主义’的国际意义是要求对他者和异质的尊重;其国内意义则是期待形成一种国际主义的视野”^[15],也就是说,将他者作为他者,与存在差异的他者共存共处,是全球视野的应有之义。作为有限的主体,除了在悠久的华夏历史文化中寻觅写作资源,邱华栋还将视野拓宽至“他者”文明,突破空间的限制从宏观角度上重述其他文明的历史来路,不仅讲述了发生在非洲、欧洲等地的历史故事,在时间上还跨越了不同历史时期。埃及法老图坦卡蒙的死因至今没有定论,在《安克赫森阿蒙》中,作家以埃及王后安克赫森阿蒙的视角切入追溯了图坦卡蒙之死这一事件。《色诺芬的动员演说》取材于古希腊作家色诺芬的著作《长征记》,《一个西班牙水手在新西班牙的纪闻》的主角则是16世纪的一个西班牙水手。文化内嵌于人类生活的方方面面,与人的生存发展形态息息相关,而文化的主体性问题,本质上正是人类族群生命主体性的一种具象投射。

不同民族文明的共同存在,绝非空间上的单纯并置,而是在各种文化主体之间存在着视角的互易性,互易性的根基便是文明的流动和共享。《利玛窦的一封长信》从利玛窦写的一封收件人不详的信入手,以第一人称回顾了利玛窦的传教生涯。传教本身就是以宗教为载体的文化传播,“我离开意大利已经有二十八年了。在这东方亚洲的大地上,我来回奔走……”^[16]以和平方式推动文化的互动或共享,自然而然会使不同民族之间的理解加深,这就为异质文化的跨空间流动提供了特定的历史条件。

全球化的语境之下,邱华栋的史述立足本民族特色,并且尊重其他民族的历史文化,体现了

“地方化”与“全球化”的互动。在叙事的层面上,他通过多向度的叙述视角,还原了世界空间视阈中的文明流动现象及其复杂性。《楼兰三叠》的小说名字显然参照了古曲《阳关三叠》,不同于《阳关三叠》的“叠”指的是乐曲的重复,《楼兰三叠》的“叠”指向了叙事声调的多重性。“一叠”中,作者从楼兰王比龙的视角切入,想象了公元442年左右楼兰古国消失的原因;“二叠”的叙述者换成了瑞典探险家斯文·赫定,详述了1900年发现楼兰遗址的过程;“三叠”第一句便是“我是邱华栋”,叙说了作家本人在2013年参观楼兰古城的所见所闻。这“三叠”不仅代表三个不同的叙述者,还包含了叙述者背后的时间属性、地域特征、身份定位、文化根基等更深层次的意义。“在叙述的过程中,无论所描述的事件与人物如何表现出来,都一定会经由一个特定的‘视点’(point of view),也就是一个观察点。通过这一特定的观察点,叙述者将所看到的一切呈现出来。”^[17]从楼兰古国的存在、覆灭,再到如今断壁残垣的现状,一千多年古今中外关于楼兰的想象与现实交错显现,复调叙事增添了小说的历史纵深感和文明存亡的复杂性。

当故事的发生从某个相对封闭的单一空间演变为流动性突出的交错空间之时,要想展现人对空间的全面感知,在邱华栋这里,复调叙事就成了优先选择的方式。长篇小说《时间的囚徒》中,三条叙述线索写了三代人的故事,分别围绕着庚子事变、“右派”八年和法国“红五月”事件形成了多个历史层次和时间脉络。小说多向度的叙事角度创造出中法对话的效果,关注了空间流动过程中的家族记忆、群体认同等主题,刻画出中法民族在政治、文化、审美等方面的矛盾和碰撞,既钩沉了战争情境下的许多暴力、流血的事实,又从驳杂的历史、空间背景出发,探寻不同个体的生存逻辑。

“流动是人们感知世界、进行社会实践的重要过程，是人们发挥主观能动性来改变自己、影响世界的一种重要方式，人依然是最重要的实践主体。”^[18] 人类空间的流动终将以生命个体的兴衰荣枯为归处，从这个角度来讲，邱华栋历史小说写作对空间流动的关注恰恰是对人的关注。当代人谈论历史，其实是在谈论当代，今时今日，流动性几乎成为空间的存在方式之一，各民族乃至整个地球的人与人、人与自然休戚相关，人类命运共同体才是全球范围内空间流动的最终落脚点。邱华栋笔下的历史空间流动性书写，与这一时代命题形成共鸣，为文学如何回应全球空间互动提供了思考样本：在讲好中国故事的前提下，打破文化与地域的疆界，以共在共生的姿态，构建属于全人类的空间伦理体系与文明图景。

作者单位：安徽艺术学院

注释：

[1]【捷】米兰·昆德拉：《小说的艺术》，孟湄译，生活·读书·新知三联书店 1992 年版，第 43 页。

[2] 陈元喜、邱华栋：《关于历史的想象是可以无比丰富的》，《青年报》，2016 年 7 月 10 日。

[3] 王德威：《想象中国的方法：历史·小说·叙事》，百花文艺出版社 2016 年版，第 6 页。

[4] 邱华栋、马季：《在感悟城市中回望历史》，《文艺

争鸣》，2007 年第 8 期。

[5][7][9] 李海音、邱华栋：《在历史中体验自我——访谈录》，《小说评论》，2016 年第 2 期。

[6] 本书原名 Ti Ping Tien Kwoh: the history of Ti-Ping Revolution, including a narrative of the author's personal adventures. 参见王元化：《太平天国革命亲历记》新版译本跋》，《书屋》，1997 年第 5 期。

[8] 邱华栋：《骑飞鱼的人》，人民文学出版社 2007 年版，第 308 页。

[10] 於可训：《主持人的话》，《小说评论》，2016 年第 2 期。

[11]【法】米歇尔·福柯：《不同空间的正文和上下文》，见包亚明主编《后现代性与地理学的政治》，上海教育出版社 2001 年版，第 19 页。

[12][18] 杨茜好、朱竑：《西方人文地理学的“流动性”研究进展与启示》，《华南师范大学学报》（自然科学版），2015 年第 2 期。

[13]【奥】阿尔弗雷德·许茨：《社会实在问题》，霍桂桓译，浙江大学出版社 2011 年版，第 137 页。

[14] 邱华栋：《贾奈达之城》，人民文学出版社 2007 年版，第 181 页。

[15] 金惠敏：《消费他者：全球化与资本主义的文化图景》，商务印书馆 2014 年版，第 5 页。

[16] 邱华栋：《十一种想象》，上海文艺出版社 2016 年版，第 262 页。

[17] 谭君强：《论叙事作品中“视点”的意识形态层面》，《文艺理论研究》，2004 年第 6 期。

（责任编辑：张双）

从形塑时代文艺经典的角度看“新大众文艺” ——以文学艺术形态为例

◆ 朱东丽

新大众文艺的迅速发展引起了业界和学界的广泛关注,从宏观发展来看,文化数字化、网络化、智能化的便利,让文艺创作和文化创造进入“全民参与”的新阶段,人们的生活进入了“生活文化化,文化生活化”的时代。新大众文艺在文学艺术、视听艺术、舞台艺术、造型艺术和民间艺术等多种艺术门类都有大量生动鲜活的艺术实践。就文学创作主体来看,从东莞素人写作者、清溪村村民到西海固基层作家再到不可计数的广大基层民众,他们正成为文艺蓬勃发展的主力军。2014年习近平总书记《在文艺工作座谈会上的讲话》中指出:“社会主义文艺,从本质上讲,就是人民的文艺。”人民既是历史的创造者、历史的见证者,也是历史的“剧中人”,更是历史的“剧作者”,这一重要论断强化了人民大众在文艺创作发展中应有的地位,新大众文艺的发展过程实际上是人民大众由被代言者转变为自主表达的文艺创作者、文化生产者的一个过程。亿万民众通过诗歌、散文、小说、作词、作曲、网络文学、网上直播、在线音乐、动漫卡通、游戏、短视频、微短剧、实景演出等多种文艺表达,以其文艺创作和文化生产,在文化价值传播和超文本的链接互动中建构

了普遍性意义的文化场域。此时,人人都可以成为创作者、品评者,人人也都是传播者、构想者。

一、“新大众文艺”视域下文学艺术形态的发展业态——“素人写作”

“新大众文艺”文学艺术形态的呈现方式是“素人写作”和网络文学创作,在一定程度上,网络文学也应包含在“素人写作”的范畴中。

“新大众文艺”的提出与阐释,不仅反映了当代文艺实践的深刻变革,也标志着文学领域在媒介技术、文化权利与美学范式等多重维度上的历史性转向。“大众文艺”在现代的发端,可以追溯到五四时期,创造社、太阳社等左翼文艺团体在讨论中推动了文艺大众化的进程。1928年9月,《大众文艺》创刊,郁达夫发表《大众文艺释名》一文,明确提出了“文艺是大众的,文艺是为大众的,文艺也须是关于大众的”。“大众文艺”经过近百年的发展,创作的主体性也随着时代发生了很大的变化,在人人可以表达、人人可以写作的当下,“素人写作者”、网络文学作家等创作主体建构了一个时代的新作家群体,对于这个创作群体

的命名,学界还没有一个相对固定的命名,有的研究文章将其称之为新大众文艺创作者。

目前,“素人写作”主要分为几类:一是长篇非虚构作品,如胡安焉的《我在北京送快递》,张小满的《我的母亲做保洁》,黑桃的《我在上海开出租》,陈慧的《在菜场,在人间》,王晚的《跑外卖:一个女骑手的世界》等。二是“打工者书写打工生活”的“打工文学”,以王十月、郑小琼、清洁工王瑛、烧烤店服务员温雄珍为代表。三是以北京皮村文学小组为代表的“新工人文学”,创作主体以月嫂、快递员、清洁工等外来务工者为主,代表作者为范雨素、胡小海等。还有一类是以王计兵、“沂蒙二姐”为代表的素人诗人,王计兵一边送外卖一边写诗,被网友称为“外卖诗人”,“沂蒙二姐”是依托短视频传播的农民诗人,两位素人诗人都登上过央视春晚。“素人写作”是这几年提出来的一个文学领域现象的概括,实际上是非职业、非科班、以自我经验与真实表达为核心的普通人写作的一类概括,在一定意义上也可以说成是全民写作的一个代称。从创作主体上来说,他们大都具有非专业甚至非科班出身的特点,无文学体制内身份(非作家、编辑、学者),职业与文学无关(外卖员、保洁员、家政、小商贩、全职妈妈等),他们不以写作为谋生手段,进行文学创作大多是个人兴趣爱好和随手记录生活的习惯。创作内容具有贴近生活的真实性。但是综合观察这些“素人写作者”,发现一些概念是存在交叉或者说是概念边界模糊的现象,比如说“素人写作者”不等于“非专业写作者”,因为文学专业和专业文学创作是两个不同的定义,文学专业的并不都从事文学创作,而“专业文学创作”这个定义,就全国来讲,作协和文学创作研究院中专业从事文学创作的人很少,有很多省、市实行“签约制作家”或者“聘用制作家”,实际上这些作家里面有很多是所谓“平民”或者“草根”出身。以山东

作协的签约作家制度为例,山东作协自2010年实行签约作家制度以来,共签约7批100多位签约作家,其中就有很多是早期的“素人写作者”,比如小说作家常芳、诗人寒烟、孙方杰、儿童诗人莫问天心、散文作家宋长征,实际上宋长征是一位乡村理发师,莫问天心是一位全职带娃的“二胎宝妈”。目前,全国范围内,北京、广东、江苏、湖北等多地作协都实行了签约作家和签约评论家制度。再就是对“素人”概念的理解也是宽泛的,凡是那些没有文学专业背景的人,通过记录自己的想法和生活场景来表述自身的文字作品,都可以被放入到“素人文学”这一命题中来;但另一方面,“素人写作者”的范围和数量,是极其庞大而且不容易被定义的。

二、“素人写作”的新型发展特点

从2024年7月,《延河》杂志发表题为《新媒体时代与新大众文艺的兴起》的文章,首先提出了“新大众文艺”的概念,随后,陕西、北京、上海、深圳、宁夏、广东、山东等地都召开了相关的主题研讨会议。2026年1月5日,“新大众文艺”被写入十五五规划;2026年3月5日,“繁荣互联网条件下新大众文艺”被首次写入政府工作报告,标志着这一数字时代的全民文艺形态正式上升为国家文化战略。“新大众文艺”的诸多艺术形态,包括文学、舞蹈、造型以及其他产品在经过初创阶段的“新颖红利”之后,在创作主体、创作内容、审美取向、呈现方式等方面都出现了诸多新特点,主要表现为以下几个方面:

(一)创作主体的“人机合一”

与短剧、短视频等其他艺术形态相比,“素人写作”的创作者与AI人工智能的合作相对较少,但是对于一些借助短视频发布文学作品的创作者来说,比如山东临沂的“沂蒙二姐”,她在将文

字转化为视频的过程中,对“人+AI协同构成新创作主体”运用得可能会多一些,当然社会各界也有“AI”会不会替代人进行创作的讨论,甚至有些“AI”作的艺术作品让专业的编辑都区分不出来,还有一些创作者坚定认为“AI”不可能取代人的艺术积累、思想智慧和情感体验,但无论如何,“人+AI协同构成新创作主体”已经成为一个新的发展趋势。

(二)创作内容生活化、同质化特征开始显现

新大众文艺背景下,普通劳动者成为写作主体。其中,外卖员、保洁员、家政、建筑工人等普通民众通过诗歌、散文、非虚构等写作形式,书写亲身经历,表达生活感悟,他们的这些作品语言平实易懂,贴近生活、贴近现实,符合“生活即文学”的文学创作观念,这类作品的特长是具有强烈的现实关怀,容易和更广大的读者引发情感共鸣。外卖员王晚的作品《跑外卖——一个女骑手的世界》属于日记体散文创作,记录了自己走上送外卖这个职业的过程和送外卖的一些经历,这个过程当中的每一个经历都是一个章节的标题,每一步都有详细的记录,每一篇的后面都有当时生活感悟的记录,比如在《平衡》中的文末写道:“别人打赏给我的钱,我会将它当成对违规扣款的补偿,就像我认为我行的善会遮挡我做的亏心事。”

这些创作者大多在劳作间歇创作作品,更新速度比较快而且精修打磨的时间相对较少,作品在“精益求精”的“精品化”或者说“经典化”方面用力相对少一些。在传播平台的流量和算法的驱动下,创作主体的变为“人+AI协同”之后,作品出现了模板化、套路化、低质化批量生产的趋势,从目前主题内容和表现形式来看,人设、叙事、价值、形式越来越趋同,类型化创作,内容剧情跟风复制集中,霸总甜宠、逆袭重生、穿越复仇、庶女宅斗、玄幻修仙、都市爽文等题材大量出现,现实题材、历史正剧、严肃文学、艺术探索的作品相对

较少,这里面有读者选择的原因,能快速给读者提供情绪价值的作品更有流量和市场,这是个毋庸置疑的现实。再就是跟风复制成常态,一个题材火了,全网迅速出现成百上千个“换皮不换骨”的模仿品,因为复制的速度非常快,读者和相关的监督管理部门根本分不清哪个作品具有原创性,所以著作权和相关的知识产权保护也无从谈起。从作品的艺术鉴赏角度来看,人物形象的塑造较为单薄,缺少丰富性和层次感,有的更没法谈及相关人物的思想内涵,讲述技巧也较为单一。

(三)审美取向偏向通俗化、生活化

新大众文艺的产生具有日常和大众的属性,一开始就是用通俗的形式、真实的生活、真挚的情感,构建起了“人人皆可文艺、人人皆能文艺”的新大众文艺生态,所以“新大众文艺”的艺术形态呈现出通俗化和生活化的特征是正常现象。通俗文学又称俗文学,源头可追溯至六朝志怪、唐代传奇,宋元话本是通俗文学成熟的标志,明清章回小说达到高峰,有很多通俗文学的作品成为了兼具艺术价值与思想深度的文化经典。但是“通俗”不能等同于“庸俗”,通俗文学语言直白、形式亲民、贴近生活,能让老百姓看得懂、听得进、能产生共情,这是其广受欢迎的原因。但如果是刻意猎奇、渲染低俗趣味、迎合欲望、拉低格调则是文化上的庸俗现象。通俗与庸俗“一步之隔”,“新大众文艺”的健康有序发展需要在烟火气里守好审美品位,在共情中守住精神高度,使之成为有温度、有格调、有风骨的时代文化。

(四)情绪价值、情感价值、情怀价值的递级实现

在一定意义上具备“全民狂欢”特征的社会艺术形式,能广受欢迎的原因之一是给受众提供了“贴心又舒服”的情绪价值,能让人们在数字时代快节奏、高压力生活中快速放松减压、快速建立个体和社会相对固定的链接。但是艺术作品不能

太多沉浸在情绪价值和情感价值的互动中,它更大的意义在于价值引领,为人们提供精神引领、大众文化认同和精神归属的构建,所以,“新大众文艺”的艺术作品需要从情绪价值、情感价值到情怀价值的递进实现,这是对创作水准提升的一个要求,也是人类精神向上提升的一个内在需要。这就要求“新大众文艺”发展背景下的“素人写作”和相关管理机构一起向下扎根,向上生长,向外拓展,向内突破。创作者首先是深入到人民群众中去、扎根到现实生活的土壤当中。然后是相关管理机构在创作主题和创作内容上进行引导,例如在短剧领域,2024年4月,国家广电总局号召全行业按照“六大+”,制作生产微短剧,“六大+”就是六个主题,分别为:旅行、普法、科普,经典、品牌和非遗。再就是对基层创作者创作水准的提升和打磨,比如2026年3月17日,山东潍坊设立了“基层文化建设指导员”,给基层创作者注入了专业养分,提供了专业的表达技巧指导,通过创作方向的引领,让来自民间的创作力量从“自发的流量现象”沉淀为“自觉的价值经典”。

(五)呈现样式多元融合、阅读方式交互共创

“素人写作”的作品语言质朴、情感真实,具有强烈的现实关怀与“烟火气”,重塑了文学与日常经验的关系,日常化、生活化拉近了与群众的距离。如山东临沂的“沂蒙二姐”吕玉霞,在抖音传播平台上通过诗歌表达对美好生活的热爱和期许,其中大家熟知程度较高的是“这是雪吗?这不是雪,是老天爷撒的糖霜盐”,在吕玉霞的镜头里,春耕的嫩芽是“霜冻松口吐出的嫩绿”,她把田埂间的生活、对土地的热爱以及对生活的感悟写成了文字,成了大家口中的“田埂诗人”,她的作品可以归为“素人写作”,也可以归为短视频门类中,目前,“沂蒙二姐”在抖音上的粉丝是171.3万人。首先,她的身份是山东临沂市蒙阴县的桃农,自称“写顺口溜的农妇”,创作的素材以沂蒙

乡土、农耕日常、劳动与生命为主,语言特点就是口语化和乡土化。根据其未删除的抖音账号内容来看,“沂蒙二姐”最初的视频内容主要来源于自身的生活感悟,并未与诗词相联系。2022年9月7日的《千万不要再和老公吵架了》是其短视频中第一个超10万点赞量的作品,奠定了其账号的根基,但是后续相关作品并未获得广泛关注。2023年3月29日发布的诗词作品《落笔千行》让“沂蒙二姐”有了第二重身份——诗人。2023年3月21日,其根据之前发表的《落笔千行》在抖音平台推出《农妇版诗歌接龙》,受到了广大网友的关注,该视频点赞量26.9万,评论量达1.5万。而贯穿两者身份之间的是其作为短视频博主的数字身份,正是这一数字身份让“农民”和“诗人”的融合形象呈现在大众的视野中。从传播和接受的角度来看,“素人写作”在短视频平台的传播,打破了传统的纸张(书本)介质,文学作品的书写和阅读都迁移到互联网的终端上,读者可以通过评论、弹幕、打赏等方式参与内容生产,阅读方式由单向输出转化为交互共创。

三、全民参与视域下文学艺术形态的发展

从前文对“新大众文艺”学术研究与文艺理论研究成果的梳理来看,2024年第7期以《延河》编辑部名义刊发的《新传媒时代与新大众文艺的兴起》之后,北京、上海、广东、山东等各地都召开了相关的学术研讨会议,对这一文学现象进行了多个角度的阐释和解读,但是对于“新大众文艺”的艺术内容研究的较少,以“素人写作”为例,对东莞“新大众文艺”写作群体的研究和综和论述较多,但是对个体创作内容的文学评论较少。如我们均已经熟知的东莞“新大众文艺”写作群体中的王瑛、烧烤诗人“温雄珍”、胡云、郑子龙,皮村文学小组的范雨素以及爆破诗人陈年喜,目前

评论界对他们的作品关注得较少。2025年7月,36名东莞“新大众文艺”写作者到北京鲁迅文学院进行为期两周的学习,这是第一次以市为单位的“新大众文艺”群体得到国内最高文学培训机构的关注和帮扶。北京十月文艺出版社总编辑韩敬群将“素人写作”列入“关键词”,并在两会上就改善基层写作者创作条件问题而呼吁“文本面前,人人平等”,这实际上是官方出版机构对“素人”写作的一个态度的展示。目前,相关主管部门已经开展了一系列提升举措,如激活为基层写作者设立的创作和出版资金项目、开展直达基层活动、举办专题培训班等,文艺批评和研究工作也需要进一步加强。“新大众文艺”的焦点应该放在塑造文艺精品上,和庞大的基层文学创作数量相比,更应该关注的是“素人作家”作品的创作素“质”,用更高的艺术审美来培养扶持素人作家,为其在创作题材开拓、语言美学的提升上全面助力。

由此,“新大众文艺”研究和关注的重点应该是作品是否既能让人民群众喜闻乐见还能具有一定思想性艺术性,而相应的创作重心则是作品质量的提升和打磨,而不是应该把关注点放到创作者的身份上。优秀作品并不拘于一格、不形于一态、不订于一尊,既要有阳春白雪、也要有下里巴人,既要顶天立地、也要铺天盖地。只要有正能量、有感染力,能够温润心灵、启迪心智,传得开、留得下,为人民群众所喜爱,这就是优秀作品。严格来说,这些素人写作者并不能算是文学素人,最起码在近几年爆火的素人写作者中,有一部分作者在他(她)们原本所处的文学生态圈里早就有过写作行为并始终坚持。事实上,任何艺术门类或者说任何学科门类,没有一定的学习积累,在

这个行业领域都不可能取得一定的成就或者说艺术造诣的,这是个生活常识,一个送快递的书法家,也不是拿起笔来就能写出工整的小楷。山东的素人写作者、聊城籍北漂女外卖骑手王晚在出版她的非虚构作品《跑外卖:一个女骑手的世界》之前,她已经写了100多万字——每年一个长篇、十几个短篇小说以及一些诗歌,但始终没有出版的机会,她也几乎放弃了发表和出版的执念。外卖诗人王计兵送外卖送了七年,在他的诗集《赶时间的人》出版之前,其实他已经写作了37年,他从1988年就开始写作,最早的作品发表在1992年,经历过生活的种种艰辛坎坷,一度因为“写长篇”,村里人都说他是神经病,父亲还烧过他的书稿,但是他一直坚持写作。综合来看,“新大众文艺”也是文艺的一种,只要是文艺都要经过一段时间甚至是很长时间的艺术积累,无论你从事什么职业,外卖员、月嫂、家政还是专业作家或者专业演员,创作出文艺精品都要遵循艺术创作的规律,在艺术创作这条道路上,没有任何捷径可以走。就像王计兵所说的“到了春天种子才会发芽,没有哪一颗种子能逃得过春天,总会发芽”。

综上,全民参与视域下新大众文艺文学艺术形态发展的着力点和关注点是形塑新时代的文艺经典,这需要相关主管部门的政策支持,需要基层创作者创作素质的涵养提升,需要理论评论与创作实践的双轮驱动,更需要相关监督监管机构的保驾护航。

作者单位:山东省作家协会

(责任编辑:张双)

生态美学视域下纪录片《重返狼群》的主体间性与生态正义刍议

◆ 彭 翠 伏金华

随着新大众文艺浪潮的席卷开来和激发全民族文化创造创新活力的不断倡导,各大网络平台推出的各类微短剧、综艺节目和电影、电视剧与日俱增。而在这些形态各异的新大众文艺之中,纪录片“一直以来都是观察和记录社会的重要窗口”^[1],且对于公众的社会认知与价值导向具有重要引导作用。一如《重返狼群》的问世瞬间引发了社会各界对格林现状的关心,对草原生态的全面治理和对野生动物保护话题的关注,以及人们在青年画家李微漪身上看到的人与自然应如何和合共生,生态正义何以觉醒。

一、《重返狼群》与生态美学

2012年,《重返狼群》的作者李微漪以亲历者身份讲述了她在若尔盖草原写生时,因为一个悲壮故事而收养狼王遗孤“格林”并最终将其放回草原,助其重返狼群的故事。这本纪实文学在引发了一定关注后,2017年被拍成纪录片在全国放映。2026年春节前夕,该纪录片因不同平台的碎片化推送再次走红网络,并最终重回银幕,且跻身于春节档。时隔九年,《重返狼群》之所以能够

再次引发公众热议,一方面源于其曲折离奇的故事让无数观众为之感动;另一方面源于短视频平台对核心片段的二次剪辑与传播引起了社会大众的持续转发和关注。而更重要的一个原因则在于它触及了当代人难以言说的生态焦虑和情感缺位问题。

自工业文明诞生以来,人与自然的关系便被定义为“征服”与“被征服”、“利用”与“被利用”的二元对立关系。这种关系不仅强调了人类中心主义,而且“将人类视为超越自然之主体的同时,也将自然视为人类可以随意开发利用的客体与资源”^[2],不仅割裂了人与自然的共生关系,而且将自然降格为可供人类利用的工具性存在。换言之,“工具理性对自然的异化加剧了人与自然二元对立的紧张态势,造成了生态危机的不断恶化”^[3]。当城市的钢筋混凝土日益吞噬荒野的边界,当动物园成为大多数孩子了解野生动物的主要窗口,一种集体性的“自然缺失症”正逐渐在现代社会蔓延开来。人们渴望亲近自然,却事实上与自然渐行渐远。而生态型纪录片的出现刚好填补了这一情感空缺。正如《重返狼群》不仅打破了人与自然的二元对立关系,而且呈现出了一种基

于平等且互为主体的跨物种信任。其核心意涵既是对人类中心主义的反思和超越,也是对生态美学的客观诠释和对生态正义的理性之思。

长期以来,生态美学旨在“以人与自然的生态审美关系为出发点,包含人与自然、社会以及人自身的生态审美关系,以实现人的审美的生存、诗意的栖居为其旨归。”^[4]其核心可以说是“对传统的主客二分思维模式、人类中心主义与认识论美学的更加彻底的突破”^[5]。而纪录片《重返狼群》正是以平等的视角呈现了人与狼之间的生存互助和情感联结,展现了“人—狼—草原”之间的生态正义与和合共生,生动诠释了生态美学所主张的生命平等、关系共生和天人合一等主要意涵。基于此,本文以生态美学为理论视角,探究该纪录片所呈现的主体间性与生态隐喻背后的核心价值。

二、主体间性:命运共同体的建构

从笛卡尔的“我思故我在”到康德的“知性为自然立法”,西方哲学长期将人类置于主体性位置,把自然万物视作被改造、被认识的客体。而生态美学则主张“将主体性发展到‘主体间性’,强调人与自然的‘平等共生’”^[6],倡导“不同主体之间具有同等的主体地位和主体属性。”^[7]如此一来便打破了占有式主体的封闭性,“超越了主体—客体的关系,进入了主体—主体的关系模式”^[8]。以此观之,生态纪录片《重返狼群》的叙事方式正是对双主体关系模式的生动实践。

(一)为狼“正名”:消解人类中心主义

在人类漫长的历史文化长河中,狼的形象似乎一直都在被“污名化”。从童话故事中的《小红帽》《狼和人》,到寓言故事中的《狼来了》《东郭先生与狼》,再到“狼狈为奸、狼心狗肺、狼子野心”

等成语,可见狼的形象总是和贪婪、狡猾、凶残、邪恶等负面标签相连,并成为人类在道德规训方面的反面教材。这种根深蒂固的刻板印象,使得狼在审美和伦理层面一直处于被审判的位置,甚至是被消灭和被战胜的对象。然而,《重返狼群》中的格林则一反常态,在日常生活中用实际行动打破了人类对狼的刻板印象。

首先,李微漪以亲历者的视角,通过细腻的日常观察,为我们还原了一个真实、可爱、脆弱,甚至是野性与柔情并存的小狼形象。镜头之下的格林是一个爱学习、有同理心、会思考甚至有些幽默感的生命个体。当它在城市中生活时,格林既会通过看电视学习同类如何嚎叫和抓鱼的技能,也会和亦风争电视遥控板,还会和“妈妈”在天台玩各种小游戏。在若尔盖草原上,当它看到“妈妈”生病时会感到焦急和心疼,会将自己仅有的存粮野兔隔着窗户送给人类“妈妈”作为食物。当李微漪脚受伤不能行走时,它翻过山头给她牵来了一匹马,并助其爬到马背上。诸如此类超越动物本能的智慧和共情能力,彻底颠覆了人类对狼“无情无义”这一不免带着偏见的刻板印象。就连李微漪本人都曾发出过“狼还有多少我们意想不到的智慧和解决问题的能力”这一意味深长的感慨。

其次,除了自然属性的刻录之外,纪录片还展现了狼具有社会性的一面。诸如观众发现草原上的狼群并非一盘散沙式地存在,而是有着明显的家庭观念和严谨的社会秩序。它们会为了保护家人拼尽全力,面对危险和捕猎时成员之间的互助和协作,以及狼王、狼后在族群中的权威,都足以说明它们是有组织、有智慧的社会主体。格林在重回狼群之后严格遵守着同样的社会规则,在成为新一代狼王之后也要挑起整个狼群的生存重担。这种社会性呈现使得狼从被妖魔化的“凶

残野兽”还原为具有复杂情感与责任伦理的生命主体,甚至能够以本真的野性姿态进入人类的审美视野。

(二)凝视与被凝视:从客体到主体的角色转变

在传统生态记录片的叙事模式中,人类往往被视为凝视的主体,而动物一般都是被凝视的客体,这种二元对立的主客关系正是人类中心主义的体现。值得一提的是,《重返狼群》的作者摒弃了单一视角的叙事模式,通过构建互相凝视的叙事视角赋予狼群与人类同等的主体地位。或者说,李微漪并没有把格林仅仅看作是一个被怜悯、被拯救的“他者”简单描绘,而是以平等视角进入狼的生活世界,同时也让狼的目光穿破镜头反向凝视人类。

首先,纪录片的镜头多次采用低机位模拟狼的视野看世界。草原、河流、人群从近地面的高度铺展而来,颠覆了人们的视觉认知。当格林全神贯注的直视镜头时,观众也被迫直面那双炯炯有神的眼睛——那不是人们惯常看到的“萌态”或“野性”,而是具有主体意识的深情注视。甚至萨特在《存在与虚无》中提到的“注视”在此处获得了具象化呈现——当主体意识到自己被注视的时候,其主体性便遭到了挑战,成为了他者眼中的客体,意味着他者主体性的存在。^[9]

其次,纪录片中出现的格林向李微漪多次发出警告的场景,也足以说明它具有主体性意识。比如,在城市生活中,当格林看到“妈妈”走进电梯时便发出了哀嚎和危险警告,试图阻止她进入电梯。在它的眼里,电梯是危险的捕兽笼,而“妈妈”正处于危险之中。等到看见李微漪从电梯里安全地走出来时,格林意识到电梯对“妈妈”是没有危险的,便不再发出哀嚎声。但它仍坚持用爬楼梯的方式下楼,凭着本能判断拒绝进电梯。

由此可见,这种凝视与被凝视的视角反转打破了人类中心主义的单向度审视。格林让我们意识到,狼这一物种不再是被动接受人类安排的客体,而是有着独立思考、独立情感和自主意志的主体。同时人与狼之间的和谐相处与平等互动,既是狼群从客体到主体的角色转变,也是生态美学所倡导的核心理念。

(三)双向奔赴:人与自然的主体性互构

主体间性理论认为主体之间是互为主体、互相影响的关系,这种关系本质上是一种交互主体性,即强调在多元互动中形成共生状态。^[10]也就是说人类的行为会对自然与其他物种产生影响,反过来自然与其他物种的存在也形塑着人类的认知、态度和行为。而《重返狼群》的成功破防生动展现了这种主体性双向互构的过程,特别是李微漪与格林的互动,本质上也是一场双向奔赴的陪伴与成长。

都市画家李微漪因为一个偶然的機會得知格林的遭遇,出于人类对弱小生命的同情,使她闯入了狼的世界中。起初她对格林的爱一部分源于母性本能,一部分源于人类中心主义的怜悯。但在与格林相处过程中逐渐发生了变化——她从一个居高临下的施救者变成了一个可以和它平视,甚至将其当做一个和人类平等的个体去理解和尊重。犹如当城市的钢筋混凝土容不下一匹野狼的存在时,李微漪曾考虑是否要将它放到动物园饲养,但是她看到动物园里的动物们根本没有自由可言,甚至就是一个标准意义上的囚徒时,她开始反思人类将野生动物纳入城市生活是否合理,其意义又何在。

经过一系列内心挣扎,李微漪终于决定将小狼重新带回到它出生的地方。当她将格林带回草原后,由于冬天食物紧缺,她和小狼一起经历了挨饿,并明白了狼所做的一切努力只为填饱肚

子,只为活着!一如李微漪所说:“我看到你捕猎时的虔诚,不是我要杀,而是我想活。”正是这一发现和对狼群的理解,彻底改变了她对狼性本恶的偏见。实际上,这种认知的改变并非一蹴而就,而是在和格林日复一日的相处和互动中建立起的深度理解和信任。与此同时,她也帮助小狼重新学会捕猎的本领,一方面教导它理解人类的复杂规则,以及如何在草原上躲避追杀,保护自己;一方面又残忍的锻炼它在草原上的生存能力。这种跨越物种的互相学习和互相影响构成了主体间的双向互构。

当然,这种互构关系也延伸到了更为广阔的草原生态与保护议题。在李微漪和亦风决定陪伴格林重新回到狼群的过程中,他们从一个城市的旁观者变成了一个草原生态的参与者和守护者。为了适应草原上的艰苦环境,他们开始学习游牧民族的生活智慧。当看到人类因过度狩猎而造成草原生态失衡时,他们逐渐认识到人类不是自然的局外人,而是整个生态保护网络中与其他物种相互依存的节点。在格林成功回归狼群后,李微漪仍然持续关注狼群动态,并投身于若尔盖草原上的野生动物保护事业。经过长期不懈的努力和奔走,终于在2020年7月底促成了中国首个野生狼保护站的成立。这种由个体之间的互构延伸到人与自然的互构,恰恰印证了生态美学所倡导的“命运共同体”理念,即“人与自然互主体性的关系是在实践基础上生成的,人与自然是互为目的与手段、互为主客体关系,是命运共同体关系”^[1]。

三、关系建构:“人一狼一草原”的和合共生

在消解了人与自然的二元对立之后,《重返狼群》又进一步将这种关系置于若尔盖草原这个

更大的生态系统之中。或者说,李微漪和亦风拍摄的这部纪录片所反映的已不仅是人与狼的“间性”关系,而是人类、狼群与草原彼此纠缠的和合共生关系。这种复杂多元的关系不仅摆脱了功利性的互惠,而且上升到了三者之间的情感共通与和合共生的审美之维,直至实现天人合一所主张的“和合”状态。

(一)情感纽带:跨越物种羁绊的信任

不言而喻,情感联结是和合共生的基础。李微漪和格林之间所建立的信任既是一种跨越物种的生死与共,也是该纪录片所展示的整个共生关系的枢纽。客观地看,这种信任的建立是在日常生活中双向奔赴的真诚。具言之,城市里的信任体现在格林对李微漪的依赖,是它钻进“妈妈”被窝时的那种满足感,是它在“妈妈”回到家时兴奋得欢叫。而到了小狼出生时的草原,彼时的信任已不仅仅是彼此的生存依赖,而是理解后的心灵默契。一如李微漪和亦风为了寻找狼群,只能带着格林在狼山安家。当严冬降临,大雪封山时,他们因为根本无法从外界获取食物而数次陷入饥寒交迫的困境。与此同时,格林把猎物埋进雪堆准备留着充饥。然而当它再次寻找时发现食物已被“妈妈”换成了压缩饼干,于是它立马意识到家人的饥寒交迫。格林在吃下李微漪的压缩饼干后,第二天又捕了一只野兔,依然埋在了原来的地方。这种知恩图报的行为既是它对“家人”的情感反哺,也是信任和付出交织的爱。

但充满悲剧色彩的是,正因为格林对人类的过度信任,才导致它在回到草原后对整个人类缺乏必要的警惕,以致其生命安全面临严重威胁。正如片中所呈现的镜头,格林对于偶尔出沒的牧民车辆表现出强烈的好奇心,甚至主动亲近人类,毫无防备之心。李微漪既为这份超越物种界限的情感联结所感动,又为这份信任可能会给格

林带来杀身之祸而担忧。于是她不得不设法让格林学会在危机四伏的恶劣环境中保护自己,并对猎人和捕兽夹产生警惕意识。当格林对牧民表现出好奇时,她只能狠心向它扔石头将其吓跑,并告诫它:“你不能对什么人都那么亲近,以后你见到人就必须跑,随便什么人。”这种因为爱而表现出的每一次“故意伤害”其实都是为了更好保护,每一次的“拒绝亲近”都是为了更好成全,这种悖论式的情感恰恰揭示了人与动物跨越各种羁绊后的理性信任与崇高之爱。

(二)放手与守护:爱它,就给它自由

李微漪与格林的母子关系,一如龙应台在《目送》中写到的:“所谓父女母子一场,只不过意味着,你和他的缘分就是今生今世不断地在目送他的背影渐行渐远。”^[12] 人与自然真正的和合共生并非要长相守,而是懂得在合适的时间果断“放手”后,再以恰当的方式“守护”。《重返狼群》最感人之处,恰恰是李微漪在处理与格林的关系时所表现出的克制与通透。

在帮助格林重回狼群的过程中,李微漪做出了一个理性的选择:爱它,就要让它成为它自己,就必须让它重新找回狼的野性,减少对人类的依赖,融入狼群。这个选择对于一个为它付出过无数心血的“妈妈”而言注定极其痛苦,然而她必须压抑自己想要保护格林的本能,让它早日学会适应自然环境,甚至在格林需要帮助的时候选择袖手旁观。这种看似不作为的表现实则是更高层次的作为。例如,在草原上的格林刚开始练习捕猎时屡屡失败,一无所获。李微漪强忍着心疼,没有直接给它投喂食物,而是尝试用狼妈妈的方式教它捕猎技巧,逼它学会自食其力。从这个意义上来看,“放手”既是她对狼作为独立生命主体性的肯定和尊重,也是她让宠物格林蜕变为草原之王的深沉挚爱。

加之,“放手”并不意味着“放弃”,而是选择以另一种更为理性的方式去守护。诸如在格林回归狼群后,李微漪和亦风依然关注着狼群的发展,并用镜头记录下格林从一头边缘狼到成为新狼王的过程。当他们发现有盗猎者在狼山活动后毅然冒着生命危险向有关部门举报;当他们看到草原生态因过度放牧和盗猎恶化时而奔走疾呼,并最终推动了若尔盖狼生态保护监测站的建立。客观地看,这种放手后的守护不仅超越了个人情感,而且升华为对整个狼群和对整个草原生态系统的守护。一如李微漪所说:“格林属于草原,但草原需要有人为它发声。”人与自然的和谐并非一方对另一方的自私占有,而是在各自保持独立性的前提下,保持一种动态且有距离的爱。正如泰戈尔的诗:你若爱他,让你的爱像阳光包围他,并且给他自由。

(三)和合共生:草原生态的整体性呈现

《重返狼群》不仅讲述了人与狼之间的故事,而且为我们客观呈现了草原生态面临的严峻考验。在这个系统中,狼处于食物链的顶层,它们的存在维系着整个若尔盖草原的生态平衡。例如狼群通过捕食鼯鼠、旱獭、鼠兔等食草类动物,有效控制了它们的数量,从而遏制了草原的沙化,促进了植被的生长。而草原作为狼群的栖息地则为它们提供了生存空间和食物,两者相互依存,彼此牵绊。

而人类作为草原生态的介入者,其行为也将直接影响到草原的生态平衡。习近平总书记曾指出:“中国式现代化是人与自然和谐共生的现代化。人与自然是生命共同体,无止境地向自然索取甚至破坏自然必然会遭到大自然的报复。”^[13] 正如纪录片中盗猎者的过度捕杀导致狼群数量减少,鼠兔、旱獭等食草动物数量剧增,进而导致草场退化,且反噬了牧民的生计。这一系列连锁反

应也揭示了生态系统的联动机制——即破坏自然就是破坏人类自身家园。而以李微漪为代表的生态保护者对狼群的保护和对草原的守护,则推动了野生动物种群数量的增加。

据相关统计,自若尔盖野生狼生态保护站建立以来,大若尔盖湿地四川片区内狼的数量增加到了几百只,草原沙化面积也得到了有效遏制。这一变化生动展现了人、狼、草原三者和合共生的整体生态系统。可见,人类只有尊重自然,守护自然,才能真正保护好人类自身。

四、传播价值:生态正义的觉醒

如果说主体间性的确立为人与自然的平等对话奠定了基础,和合共生关系的呈现为我们描绘了理想的生态图景,那么《重返狼群》所蕴含的深层次传播价值则在于它唤起了我们对生态正义的反思:“强调以公正态度和公平原则去调节人类与自然之间的关系。这也要求,作为生命共同体成员的人类,更应承担对非人类生命及其生存环境的保护义务。”^[14]这既说明了“人与自然生命共同体的整体性”^[15],也预设了人对自然应承担的责任。据此观之,纪录片《重返狼群》通过个体与族群的展演和生计与信仰的博弈,触发了当代人生态正义的觉醒。

(一)个体与族群的展演

《重返狼群》最为深刻的伦理张力之一,体现在个体生命价值与族群发展之间的冲突和统一。一如格林既是一个独特的生命个体,同时又肩负着延续狼族基因、维护草原生态平衡的责任。如果说李微漪对格林的爱,让她记录下小狼成长的每一个瞬间,诸如格林第一次蹒跚着走向自己时的懵懂,第一次成功捕猎后的喜悦等。这些充满温情的镜头让格林不再是人类刻板印象中的

“狼”,而是一个有血有肉、有情感的萌宠形象。然而,随着格林的成长,李微漪逐渐意识到,仅仅将其当作“儿子”来疼爱是对它最大的不公,只有让它回归狼群、融入自然,格林的个体生命价值才能得到完整实现。

当格林重返狼群之后,李微漪和亦风对其后代命运的关注则进一步强化了这种个体与族群生命展演的主题。当二人重新回到草原寻找格林的踪迹时,他们发现了格林的子女——那些延续了“儿子”血脉的小狼。然而,这些小狼的最终命运却令人心痛:由于盗猎者猖獗以及草原生态的持续恶化,格林的多位子女先后夭折或失踪。这一情节可谓将个体命运的悲剧性上升到了整个狼群存续的危机上。格林作为一个生命个体,它重新回归狼群的故事固然感人,但如果整个狼族处于濒危状态,那么对于单个生命的救赎便失去了长远意义。李微漪为推动野生狼保护站的建立所付出的诸多努力,正是生态正义觉醒的生动写照——不仅要关怀个体生命的福祉,更要关注整个物种的生存状态。

(二)生计与信仰的博弈

特殊的地理空间对于地域文化影响深远,而“物质空间和文化空间共同构成了人类的精神空间”^[16]。从这个意义上看,若尔盖草原不仅是狼群在物理层面上的生存空间,而且还是牧民精神层面的信仰显现。这是因为草原上的人们信仰佛教,主张众生平等,反对捕杀野生动物。故而,牧民对狼态度复杂:一方面出于国家法律层面的约束和寺庙规制,他们清楚盗猎是一种违法且不道德的行为,这在一定程度上起到了保护狼群的作用;另一方面,对于那些危害自身利益的动物又非常讨厌,他们痛恨狼群捕食牛羊,并且由于经济利益的驱使,使得一些牧民放弃了对信仰的坚守,转而拿起猎枪成为盗猎者。

这种生计与信仰之间的博弈,构成了草原生态保护的深层矛盾。李微漪和亦风通过与当地牧民的接触深刻体会到了这种矛盾的复杂性。在草原上,既有坚守信仰、拒绝捕猎的牧民,也有因牛羊被狼群袭击而选择置放狼夹甚至投毒的牧户,甚至不乏以售卖狼牙、狼皮为营收的盗猎者。这种情节的对比并非简单的善恶控诉,而是生存伦理和生态伦理在现实中的艰难抉择。对于世代以游牧为生的牧民来说,牛羊是他们最主要的经济来源。一头牛羊的损失可能会造成一个家庭的经济困境。因此,当狼群威胁到他们的生存底线时,信仰的约束力就显得十分脆弱。这也说明对于野生动物的保护,我们不能仅仅依靠法律、道德或宗教的约束,而应该建立在对牧民个人利益的补偿机制之上。

《重返狼群》并未回避这一困境,而是通过亲历者李微漪的讲述呈现了多方博弈的难以调和。她通过多方奔走,积极与相关部门进行沟通,并探索针对牧民的物质补偿机制,最终促成了若尔盖狼生态保护监测站的成立,将保护狼群的成本从牧户个体转移到了更广泛的社会层面,以此缓解狼群保护诉求与牧民生存压力之间的紧张关系,重建人、狼、草原的良性生态。而这种实践本身即是对生态正义内涵的诠释——强调全体人类公平享有生态权益,平等承担生态责任,并最终实现代际与种际的可持续发展。

(三)“最小干预”与“必要介入”的反思

在《重返狼群》再次登上热搜的同时,也引发了一些关于人类“最小干预”与“必要介入”的深度反思。所谓“最小干预原则”是指在生态保护领域,强调人类应尽量减少对自然过程的干预,让自然遵循其自身规律演替。生态类型的纪录片一直遵循该原则,要求拍摄者远距离观察动物,不随便接触,不投喂,也不进行救助,旨在不改变它

们原本的生存轨迹,核心就是把最真实的自然法则呈现出来,不掺杂任何人为干扰。然而,《重返狼群》从一开始就与“最小干预原则”背道而驰。李微漪对格林的救助行为本身就是对动物的干预,从带它回城市喂养,再到后来的野化训练,一系列行为都表明格林的成长过程一直伴随着人类的干预,这也是后来引发批判的原因。

那么,李微漪的介入是正确还是错误呢?从“最小干预原则”来看,她的介入确实存在可商榷之处,因为她的行为确实对格林的生命轨迹造成了人为影响。批评者担忧,过多的介入可能会导致野生动物因过度依赖人类而丧失野外生存能力,甚至改变它们的行为模式,造成难以预估的生态后果。然而,如果将评判视角放入到具体情境之中,李微漪的介入又呈现出不同的伦理面向。格林被救助时刚出生几天,且同时失去了父母和兄弟姐妹,濒临死亡、孤立无援,且随时有被盗猎者剿杀的风险。在这种境遇之下,“不干预”并非意味着对自然的尊重,而是对生命的无视和对盗猎行为的默许。李微漪的介入恰恰是对人类造成生态破坏的一种补救,而不是对自然法则的僭越。

笔者认为,“最小干预原则”并非是一成不变的教条,其适用需要考虑具体情境。当物种面临濒危风险,或正遭遇人为因素的破坏时,人类的适度介入十分必要。李微漪对格林施救之后,并没有将其当成自己的永久宠物,而是在合适的时间对其开展野化训练,并最终助其重返狼群。这种“必要介入”与“适时退出”的边界意识,既是对生态保护伦理的创新性实践,也是对生态正义的深刻诠释——践行生态正义,不仅要主动承担保护自然的责任,还需注意介入自然的时机、方式与限度,在履行生态保护与尊重自然规律之间寻求动态平衡。

五、结语

《重返狼群》是一部私人拍摄的人与自然如何相处的佳作,从主体间性的确立到和合共生的呈现,从生态正义的觉醒到介入边界的反思,李微漪与格林的故事告诉我们:人与自然的和谐相处并非遥不可及,而是始于对每一个生命主体的尊重,成于对整个生态系统的守护,终于对人类自身的清醒定位。当人类放下自我中心主义的傲慢,以平等的姿态凝视草原上的那双眼睛,我们看到的将不再是被征服的客体,而是另一个独立且完整的生命。当格林的身影最终消失在若尔盖草原的苍茫暮色中,它所留下的不仅是一个关于人与狼的感人故事,而是一种如何面向未来的生态智慧,即人类唯有承认他者的主体性,守护关系的和合性,践行正义的普遍性,才能真正找到在自然中的合适位置。

基金项目:本文系河北省高等教育教学改革研究与实践项目“《文艺学概论》课程思政教学改革与研究”(编号:2023GJJG004)阶段成果。

作者单位:河北大学新闻传播学院

注释:

[1] 彭翠、郑海盈、丁娜:《新技术、新理念与新使命:2024年国产纪录片创作实践与理论面向》,《长江文艺评论》,2025年第1期。

[2] 程相占:《在“人与自然和谐共生”观指导下深化生态美学》,《文艺理论研究》,2024年第2期。

[3] 刘泽昊:《人与自然关系的两次“翻转”——论“崇高”的知识谱系及其生态美学效应》,《华中学术》,2025年第3期。

[4] 曾繁仁:《生态美学——一种具有中国特色的当代美学观念》,《中国文化研究》,2005年第4期。

[5] 曾繁仁:《生态美学导论》,商务印书馆2010年版,第290页。

[6] 曾繁仁:《当代生态文明视野中的生态美学观》,《文学评论》,2005年第4期。

[7] 邓秀军、赵悦言:《主体间性视域下中国文化周边传播的关系重构与效能提升》,《新闻爱好者》,2025年第8期。

[8] 刘小燕、李静:《中国共产党对外传播叙事的对话性与主体间性》,《当代传播》,2023年第1期。

[9] 【法】萨特:《存在与虚无》,陈宣良等译,生活·读书·新知三联书店2014年版,第339—341页。

[10] 姜建成:《科学发展观—现代性与哲学视域》,凤凰出版传媒集团2008年版,第190—191页。

[11] 李映红:《论人与自然互主体性的复归》,《中国矿业大学学报》(社会科学版),2020年第4期。

[12] 龙应台:《目送》,生活·读书·新知三联书店,2009年版,第4页。

[13] 《党的二十大报告辅导读本》编写组:《党的二十大报告辅导读本》,人民出版社2022版,第21页。

[14] 张建辉:《生态正义实践与生态现代化研究》,中国社会科学出版社2019年版,第20页。

[15] 王岩:《中国式现代化生态正义的实践辩证法》,《马克思主义研究》,2024年第4期。

[16] 姚盛仁、冯晓临:《概念演变、身份塑造与空间美学:藏族电影的地缘文化释义》,《重庆邮电大学学报》(社会科学版),2024年第6期。

(责任编辑:王琴)

新大众文艺的生产与传播

——以抖音短视频创作为例

◆ 周 聪

一

2024年7月,《延河》杂志的上半月刊发表了一篇名为《新传媒时代与新大众文艺的兴起》的文章,新大众文艺一词进入了公众的视野,该文认为:“随着互联网、人工智能以及各种新技术的兴起,人民大众可以更广泛地参与到各类文艺创作与活动之中,人民大众成为文艺的主人,而不是单纯的欣赏者,这就是新大众文艺。”^[1]在新技术兴起的背景下,人民大众成为新大众文艺的生产者、传播者、接受者,参与到文艺生活中来。随着抖音、小红书、快手等平台的出现,文字、图片、短视频等被大量地生产出来,依靠传播手段的变革,人民大众的生活被生动地展现出来。

王齐洲在《雅俗观念的演进与文学形态的发展》中指出:“从整体而言,中国文学的发展并不呈现由俗到雅再到衰落的趋向,而是不断地由雅趋俗,即从贵族走向精英,从精英走向大众,文学主流文体越来越通俗化,文学消费主体越来越大众化,这是中国文学发展的基本趋向。”^[2]从贵族到精英再到大众的文学形态演进过程,不仅适用

于文学的消费主体,同样适用于文艺的生产。新大众文艺的生产更多依赖的是普通大众,创作者打破了知识分子或文化精英的身份壁垒,普通大众成为文艺作品生产的主力军。全民性参与,是新大众文艺的重要特点。新大众文艺的生产与传播打破了年龄与性别的界限,上至八九十岁的老人,下至幼儿园的学生,都参与了新大众文艺生产与传播。

事实上,新大众文艺的定义越来越泛化,从传统的文学、音乐、电影、舞台剧等,到新媒介形态下产生的段子、短视频、微剧、脱口秀等,都应该被纳入大众文艺的范畴,新的媒介为人民大众加入到文艺的生产与传播之中提供了便利。具体到抖音短视频,我们可以看到各种职业的创作者,演员、歌手、导演、作家、书法家、画家、司机、建筑工人、医生、护士、厨师、教师、健身达人等人民群众,各显身手,纷纷投入到短视频的创作与传播中来,共同创造了一种多元化的生态格局。

在短视频的生产中,创作者的身份是一个值得关注的话题。职业是一种常见的标记与分类方法,一方面,因为平台需要区分不同的类别与赛

道,便于分类管理与精准推流;另一方面源于创作者的身份自觉,他们对身份十分敏感,身份标签决定了短视频生产的内容与风格,也直接影响受众与传播效率。创作者之间会跨界互动,偶尔的身份共享成为打通粉丝界限的破圈行为。例如,“格小格爱钓鱼”与“拖鞋战神阿兴”的互动,美女钓鱼主播摇身一变成为扛楼女战神。短暂的越界,突破原有的人设,博主交换的不仅是身份,还有粉丝的期待。再如,“体德校长李维刚”与“大表哥 Vlog”合作包鱼塘,从给小摊贩下个早班的健身达人刚哥到承包鱼塘的“李赔光”,李维刚的形象是流动的,他顺应了观众的期待,看李维刚承包鱼塘赔本,成为一种乐子。李维刚在承包鱼塘的过程中,也经常帮助有困难的人、分鱼给村民,这些善举为他赢得了良好的口碑。

对于短视频创作者而言,身份信息的交换或分享,旨在创造一种反差感与娱乐化的效果。从长远来看,人物形象的稳定性,不会因人物短暂的越界而更改。有意味的是,人物形象的塑造需要该人物不断地参与到政治主导的、体现国家意志的行动中来,对弱势群体的关注,对公共突发事件的迅速介入,通过捐款或者做慈善等行为,彰显其社会责任意识,这些行为对观众能产生积极的引导作用,是值得提倡和肯定的。

二

生活是文艺生产的重要源泉,从日常生活中选取素材,以独特的视角呈现一个个生活的横截面,汇成一股生活流,拼贴出新时代人民大众的生活图景。从风格上来看,大多的短视频采取的是现实主义叙事策略,日常生活是作品生产的源头,于细微处着手,捕捉生活的细节。新大众文艺聚焦人民大众生活中的饮食、出行、住所等民生

大计,充分体现了以人民为中心的创作导向。正如李遇春指出的“人民性是新大众文艺的政治属性”,“新大众文艺的‘人民性表达’无疑更具有包容性,它体现了新时代中国特色社会主义人民文艺的气魄和胸襟”^[9]。新大众文艺记录大众的生活,体现了新时代大众的审美趣味与精神追求。

短视频的生产也塑造人物形象,只不过这种人物形象更贴近现实生活中的个体,视频中出现的人物是带有人设的出演者。人设大多具有典型性,与文学作品中的典型人物相对应,人设是短视频树立的典型形象。以“乡愁沈丹”为例,“乡村守护人”是沈丹团队预设的人物形象,包含了坚韧、孝顺、勤劳、能干等品质。在短视频中,出现了大量的锄地、播种、收割等农事场景,这些劳作的镜头唤起了人们的乡村记忆。沈丹对农具的熟练操作,在劳动中肩挑背扛,充分展示了女性的生命力,突破了人们对于女性的刻板印象。此外,清晨的第一缕阳光,傍晚的袅袅炊烟,屋檐的瓦片,连成片的荷塘……乡村的自然景观为沈丹的出场提供了背景,也与她的生活融为一体、和谐共生。

与“乡愁沈丹”直接再现农村生活相对应,一部分的短视频创作者把“回乡改造房屋”作为主题,通过记录对房屋的改造过程,以微观的视角捕捉房屋从危房到理想住所的细节。在镜头之下,人的重要性让位于房屋,房屋承载了人们对理想生活的期待。从叙事动机上来看,核心动力(改造房屋)被拆解成一个个缓慢、细致的单元,人的期待不能马上得到满足,一旦房屋改造完成,人们观看的热情将会大打折扣。当一座房屋改造完成后,账号的输血功能转变为对房屋周围辅助建筑的改造之中,或者另辟房屋,进入新一轮的循环往复之中。这一类的创作者中知名的有“阿韬回乡改造日记”“陆先生”“回乡一朱”“木子夫人”等博主,其共同的特点是对乡村有一定的情结,厌倦

了城市生活,渴望重新回归乡野,回到童年时代。

让观众直观地观察当下的农村生活,体验原生态的乡村生活,是另一种呈现方式。以“土家周刚”为例,这个来自恩施的90后小伙,以“拉一车零食去恩施土家族大山农村售卖,一天能赚多少钱”开头,记录售卖过程以及村民的生活日常。周刚的作品给在外打工的青年营造了一种回乡的场景,镜头不再是单一的记录,而是一种带有情感的链接,他在卖货中的抹零、给乡亲们阉猪、帮不会玩手机的村民充话费、给一些老人送生活物资等行为,都击中了无数漂泊他乡游子的柔软心灵。对于生活在城市的大多数人,只能以这种镜头返乡的形式来实现对故乡的眺望与触摸。

在回乡之外,一些短视频创作者选择离开故乡,以旅行的方式来记录日常生活。于是,西藏、新疆等具有陌生化的风景纷纷进入人们的视线,网红路线与网红打卡景点诞生了,透过镜头,观众体验到了快感。另外,一些旅行博主通过自驾或者步行去国外,异域景观与民俗催生了短视频的差异化生产。这一类的创作者有“子安环球故事”“炮哥自驾游全球”“二黑旅行日记”“大亮旅行记”等,旅途为创作者提供了大量的鲜活的素材,也给观众带来了视觉上的享受,通过手机屏幕,观众实现了精神上的旅行。在旅行类的作品中,出行被演绎成一种慢节奏的常态化的生活。创作者们有意拉长作品的叙事,旅途中意外频出,没有脚本的实录,能增加旅行的趣味性与戏剧性,作品内容不会过于同质化。旅行是一种常态化的生活,是叙事的总纲,博主的行为大多是在旅行的触发下产生的,不论是自然景观的呈现,还是短暂地中断或陷入困境后寻求帮助,旅行统摄了行动。哪怕在旅行中的直播带货,也会营造出途旅的场景……

饮食是日常生活中不可或缺的一环,也是众

多文艺作品聚焦的题材,在中外文艺作品中,诞生了诸多以美食为素材的名篇。在新大众文艺的生产与传播中,美食类短视频深受观众的喜爱,这类作品大致存在以下几种形态:一是聚焦烹饪过程的视频创作,展示食材的选择、烧制、食用以及评价全过程,重功能性,为观众提供一个学习烹饪技术的简明教程。例如“新农人华子”,华子的作品以记录买菜、做饭、喝酒等为主体,展现了新时代农村的真实生活。二是探店类视频,这类作品更倾向于美食的推广,具有商业广告的性质,对美食的展示旨在引导他人的消费。例如,“二百者也”“花胖”“麦总去哪吃”“2米饭桶”“王老虎下馆子”等博主。“发现美食”是创作者的初衷,在街头巷陌寻找与发掘美食成为作品叙事的重心。当然,在饮食类短视频创作者中,有的以饭量大知名(“花胖”“爱吃的韩文龙”“杨龙健身”“皮二蒙”等),有的以能吃辣出名(“刘泳杰”“李永志”“千金饱了”等),有的以吃得快而著称(“吴半饱”“文萍”“王百万美食分享”等)……在吃这件事情上,创作者花样百出,各种新的作品不断涌现。

三是以食材的获取为中心,记录户外获取食材的过程(诸如捕鱼、采摘野菜等),再现人在自然界的生存经验。例如,“户外平头哥”“探索兄弟”“户外青狼”“户外鸿哥”“荒野老六”等博主。从户外、荒野中回归到人与自然的斗争之中,征服自然,从自然界获取生活的物资,展现人在极限情况下不屈服的精神,是此类创作者的共同点。这类视频将人从高楼大厦中解放了出来,从城市到农村,从农村到荒野,荒野成为现代人精神追求的重要场域。到荒野中去,拥抱自然,重返原始生活,砍柴、生火、缝衣、捕鱼、盖房、修路、种菜、养鸡……一幅农业时代的生活图景在现代社会中展开,时间仿佛被折叠起来,一头是高速发展、以快节奏著称的都市生活,另一头是日出而

作日落而息的简单生活,它们在同一个时间里发生。人也被分裂成两种精神状态,一个“我”生活在现代化制造的规则与秩序之中,另一个“我”依旧对农耕时代的生活抱有幻想与期待。

从叙事策略上看,短视频多采用“重复”的手法,围绕着人设,视频大多由单一的行动驱使,与文学作品中人物形象的复杂性与多义性有所区分,短视频中的人物开场、行动过程、结束都有固定的话语方式,人设在循环往复中得以强化与固定。“重复”叙事促使了人设的固化与典型性,以“天元邓刚”为例,其所有钓鱼视频可以概括为“钓巨物,盘老板”,围绕着这一主题,更换的是钓鱼的场景、出场的水库老板等细枝末节。同为钓鱼圈的“刘志强钓鱼”,其人设则为“钓白条”(小鱼),差异化的定位决定了刘志强视频的内容更生活化,与“天元邓刚”的定位形成了区分。不可否认,“重复”叙事也存在着弊端:第一,对于创作者而言,素材雷同、表现手法模式化,势必影响作品的创新与突破;第二,跟风之作、抄袭之作大行其道,会破坏短视频创作的生态,也不利于创作者的求新求变;第三,从长期来看,“重复”叙事可能会导致观众的审美疲劳,进而反噬视频创作者的积极性与创造性。

三

流量是短视频创作者最关心的话题,也是大家纷纷追逐的对象。流量是视频生产者、平台、受众群体等共同作用的结果,视频创作者的人设,平台制定的算法和推送规则,观看者对视频内容的点赞、转发、评论等互动,呈现出一个开放的、流动的传播链条。正如雷勇所言:“这种新兴的文学交流形式一方面是一种文学消费,另一方面是一种社交体验,具有双重属性。创作者和读者之

间的互动不限于评论和点赞,而是共同创造了一种网络虚拟社群文化,使读者参与其中,形成跨年龄、跨地域、跨文化的交流与认同。”^[4]创作者与读者的关系,不再是一方提供内容、一方接受的单向联动,而是共同营建了“虚拟社群文化”,他们因共同的文化价值观而聚集在一起,形成一个流动的、交互式的文化场域。

从传播的角度来看,短视频内容的生产要满足一部分人的情绪价值,这样它才能引起观众的共鸣,实现高效率的传播。以探店博主“二百者也”的第二百次探店,他来到了一家牛肉汤店,店主是曾经的校花,女同学热情地招待了他,并在中途更换着装,二人言谈之间流露出惋惜之情。这次相聚颇有仪式感和戏剧性,“二百者也”,名字中有二百,每次吃饭消费定额二百元,第二百次探店,店名序号还是二百,前一百九十九次的探店,只为了这一次的相遇,显然为传播提供了话题性。这次探店激活了大众对学生时代纯真爱情的向往,人到中年,历经生活的磨难之后,那份纯粹的情感更显弥足珍贵。

毋庸讳言,短视频的传播中应该充分重视语言修辞。称呼也是一种修辞策略,它在对话中起着重要的作用,可以有效地拉近距离,增强彼此的情感。称呼的转变,从亲爱的读者、观众朋友们转变为主播口中的“家人们、宝子们”,亲昵感顿生。称呼的变化实则是一种话语方式的更迭,受众从高高在上的远处被请到耳目所及的屏幕前,在场性、时效性是重要的特征。此外,方言的魅力重新被激活。方言背后是地域,是一种因地域而产生的共同的生活习惯与文化传统。使用个性化的民间语言,贴近百姓的生活,有利于视频的传播。方言中一些独特的表达,会成为创作者的口头禅,比如“新农人华子”的“哈一气”……言说方式成为言说者的身份标签,人设因此稳定而坚固。

与短视频的创作不同,直播更具挑战性:首先,现场感是直播的首要特征,它要求主播维持既定的人设,短视频生产出的人物形象要大体上与现场直播时一致,主播需掌握一定的话术,并努力维持稳定的、良好的人设;其次,直播的终极目的是带货,推介产品与引导观众下单,制造一种实用的、便宜的、有效的消费场景,实现商品销售的最大化,是主播最直接的目的。直播可以视作对短视频人设的还原,直播时主播的形象与短视频的人设之间,难免会存在些许的话语缝隙,因为临场发挥时必然会出现一些失误与不足。通过弹幕、点赞、留言、转发、收藏、打赏等互动方式,主播与受众之间的沟通扫除了障碍,直播是一种即时生产。

在人设的建构之外,隐匿着关于产品的叙事。产品是人设的延伸,产品与人设同等重要。主播出现的时候,产品便同时出现,他们如影随形。产品可能出现在主播的推介之中,可能出现在使用场景的特写镜头之下,可能处于直播的背景之下,但它最终的归宿还是链接,上链接才是产品的生命力所在。如果说人设是博主的社会属性的话,那么产品则是博主的商业属性,产品依赖人设实现销售,但也能轻而易举地毁掉人设,当产品质量出现问题时,人设会受到不同程度的影响甚至崩塌。人设具备一定的稳定性,也有其脆弱和不堪一击的一面。在短视频创作者中,我们经常可以看到一些人设崩塌的例子:有些人因为说出一些与人设相悖的话,有些则是做出了一些与人设相冲突的行为,有些则违反了平台的规则……人

设的崩塌意味着被流量遗弃,虽然经过一定时间的蛰伏,他们可能会重返平台,但曾经力挺的粉丝一哄而散,留下的只有唏嘘声与往日的荣光,他们早已经被新的博主与新的话题替代,湮没在众声喧嚣之中。

综上所述,抖音短视频是新大众文艺直接的表现形式,其对人民大众的日常生活影响巨大,以抖音短视频的生产与传播为切入口,探讨新大众文艺创作者的身份认同、如何反映新时代乡村生活、短视频的叙事与修辞等话题,能够为理解新大众文艺的丰富内涵提供一些有用的角度。但我们也应该清醒地认识到,新大众文艺处于一种流动的、敞开的、未完成的、充满不确定性的状态,其生产与传播机制有待更多的学者进一步研究与阐释。

作者单位:长江文艺出版社

注释:

[1]《延河》编辑部:《新媒体时代与新大众文艺的兴起》,《延河》,2024年7月上半月刊。

[2]王齐洲:《雅俗观念的演进与文学形态的发展》,《中国社会科学》,2005年第3期。

[3]李遇春:《新大众文艺的概念、特质及未来》,《社会科学辑刊》,2025年第4期。

[4]雷勇:《新媒介文学:新大众文艺的一种表现形式》,《文艺报》,2025年1月20日。

(责任编辑:张双)

屈原文化是长江文化的精魂

◆ 叶 梅 陈智富

一、为什么要写《神女》

陈智富:叶老师,您好,首先祝贺您的最新长篇小说《神女》荣获湖北省屈原文化奖。请您谈谈创作初衷与修改情况吧。

叶梅:智富您好!我写《神女》的初衷,是朝着三峡人民抗战历史去的。

从前我写过多部有关三峡的中短篇小说和生态散文,比如《撒忧的龙船河》《最后的土司》《歌棒》等,但对于三峡两岸人民倚仗天险、以血肉之躯抵御日寇的西进,却未能有一部长篇文学作品加以再现,作为一个出生于三峡的作家,我一直深感惭愧。

小时候,听我母亲和我嘎嘎,也就是外婆,讲过很多往事。随着岁月的流逝,好些东西都似乎被尘封遮蔽,渐渐遗忘了。但很奇怪的是,当我开始写这部作品的时候,那些似乎已尘封的人物、故事,却都活灵活现地冒了出来。因而写这部作品不仅是采访、阅读、收集资料以及创作的过程,也是不断开掘、深入思考、重新发现的过程。

其实早在多年前,《神女》的写作计划就提上了议程,但我一直觉得准备不够。2019年,我与作

家出版社总编辑黄宾堂谈到《神女》的初步构想,他很兴奋,后来好几次催我赶紧动笔,但我不是特别着急着手写。我一直在写一些别的作品,也在不断构思《神女》,终于在2021年再一次动笔,将中断了几次的《神女》重新铺开,在2022年底完成了初稿。我将书稿关在电脑里,整整放了大半年,然后才重新加以审视,进行了重大修改。

2024年7月,我将书稿交给作家出版社的策划和责编钱英、省登宇,他们认真审读,提了一些修改意见,特别是关于历史事实的核对等。2024年底,作家出版社专门召开了一次改稿会,施战军等十几位专家提了关于故事情节、人物刻画等方面的一些意见。我从大年初一开始修改,改了一个月。正月里改完《神女》书稿之后,恰巧有一位儿童文学资深编辑跟我约稿,请我写写童年,我就着写了3万多字的散文《嘎嘎的木楼》。这也可算是《神女》一书的延伸产品。《嘎嘎的木楼》一书在出版前,里面的一些篇章分别在《湖南文学》《散文百家》《作家文摘》《散文选刊》等杂志刊载,颇受读者欢迎。这或许说明,但凡作者付出真心的作品,读者是能领会到的。

《神女》在《今古传奇》杂志2025年1期和2

期首发。2025年6月由作家出版社、重庆出版社联合出版。这两家出版社都为此书的出版付出了很多心血。

陈智富：您的作品源于生活的真实，所以带来震撼的阅读体验。您对三峡家乡非常有感情，写作准备也非常充分，保证了这部小说的历史真实的肌理。在浮躁的社会氛围，您能够葆有这种创作的真诚与严谨的态度，我觉得是非常可贵的。

叶梅：谢谢。我曾经向我特别敬重的马识途老师请教过，他对历史真实的把握十分在意。1941年到1943年间，他在恩施担任过鄂西特委副书记，和他的夫人刘惠馨一同坚持地下党的斗争，鼓动民众抗日救亡。马识途老师对抗战历史非常熟悉，反感一些抗战题材的电视连续剧胡编乱造。他曾写过小说《没有硝烟的战线》，是亲身经历的地下党斗争，后来被改编成电视连续剧《隐锋》，2025年11月在央视播出。当年小说出版后在北京开过研讨会，我也参加了。马识途老师那时已近百岁，他说他的写作动机就是要告诉今天的读者，真实的隐蔽战线的斗争历史。马识途老师的谆谆告诫，也使我在写《神女》时抱以警惕，不能歪曲和误构历史。

抗战时期，武汉保卫战后，国民党湖北省政府的治所从武汉迁徙到恩施，维持运转长达7年。恩施也是第六战区司令部所在地，省府机关和很多院校、工厂企业相继从武汉搬到了这个地方，还有很多天南地北的文化精英和老百姓汇聚于此。恩施成为一个多种势力、多元文化的汇集地，情况非常复杂，我查阅了大量史料，对于国民党湖北省政府机关、学校的驻地、第六战区司令部的机构和军队布局，人员构成，包括巴东县政府机构设置、警察局的人员编制与配备等，做了

比较严谨的考察核对，在书中有相应的一些记载和描述。一些专家建议删去一些，我舍不得删，觉得这些史料很难得，但最后还是听取了专家意见忍痛割爱。不知道是对还是错？后来责任编辑省登字找来一张抗战时期的三峡地图放进了书里，读者反映很好，看来人们对历史的解读还是抱有兴趣的。

陈智富：我觉得保留这些真实的历史社会图景的描述和记载，是有必要的。宏大的文学作品，不仅仅是讲个故事，更希望在故事之外能够对时代全景式地再现，除了文学审美意义，还具有社会层面的意义。为什么说那些伟大的小说是百科全书式的小说呢？就是因为它们是对当时代的真实记录，在几百年以后，仍然能够让后世读者感受到那个时代的鲜活。像“四大名著”那样在正常的故事叙述中会有一些闲笔插叙，多是对服饰、饮食、建筑、风物等看起来与情节无关的描写，却对后世读者了解那个时代的真实生活大有裨益。

叶梅：是的，当时我也有这种想法。好在虽然删去了一些，还是留下了很多真实的历史记录，其中还包括很多非物质文化遗产的记载。这些记载不是刻意雕饰，而是根据故事发展的需要而体现的。巴东县非遗馆的一位普通讲解员高立读了这本书后，自发写了一篇读后感《托举起民族不屈魂魄的文化“芯片”》，其中写道：“翻开作家叶梅的长篇巨著《神女》，一幅浸染着三峡烟云与抗战烽火的壮阔长卷徐徐展开。在这宏大的历史叙事里，除了英雄儿女的慷慨悲歌，更有一缕坚韧而温暖的文化脉动贯穿始终——那便是星罗棋布于字里行间的非物质文化遗产（非遗）。从覃九河手中那罐氤氲着江心水汽的老叶茶，到凤娘药铺里散发着药香的秘方；从覃家船工勇闯险滩呐

喊的峡江号子，到三峡人舞得上下翻飞的龙灯；从岳家五香豆干的香弹滋味，到甘妈灶头炒出的各种香嘴吃食；从覃义蛟手中翻飞编就的草鞋，到杨氏密密缝制的布鞋……这些看似寻常的生活细节，在《神女》中竟如繁星般闪烁。这超过三十五处的非遗印记，绝非可有可无的点缀，而是深深嵌入人物血肉、驱动故事前行、最终托举起民族不屈魂魄的文化‘芯片’。”

巴东县文旅局的一位专家，还把书中对非物质文化遗产的描述和现实的文旅开发保护结合起来，寻找对应关系，设想下一步如何利用开发。这样的阅读效果让我欣慰不已，读者从书里找到一种印证和共鸣，意味着这部作品具有生命力，得到了读者认可。

二、用文学的方式让三峡山水生动起来

陈智富：文学作品除了刚才所讲的对历史真实的整体反映外，还有就是跟时代有结合的、作用于现实生活的积极作用。现在，全社会都在讲文旅大融合，文旅大融合并不只是说面子上的“文化搭台、经济唱戏”，也不只是泛泛地讲讲文旅知识，也应该是从历史生活中生发出来的文化品位。作家所体现的一个重要的现实社会价值就在于此。确实，《神女》写到非遗，在专家那里得到回响，也在现实中得到一一对应。

叶梅：我在写的时候没有刻意朝这些方面想，只是觉得小说一定要记录某一个时代曾经鲜活的东西。也许过了很长时间，那些曾经的鲜活会失去光彩，但经文学再一次表现之后，有可能再度鲜活起来。所以，很多恩施和三峡一带的读者读到《神女》后，觉得很亲切，纷纷从各自不同的角度写出一些读后感。这可能是因为这部作品触

动了他们神经里的某种记忆，甚至是前辈沉淀在他们血脉里的历史记忆，因文学而唤醒。

陈智富：叶老师，您说到文学可以唤醒的一些东西，特别好。西方哲学家亚当贝尔斯有一句名言，教育的功能是，“一棵树摇动另一棵树，一朵云推动另一朵云，一个灵魂唤醒另一个灵魂”。我想，文学的功能也是如此，正如《神女》给读者带来的唤醒功能，唤醒了祖辈沉淀在他们血脉当中的东西，从而带来一些思考。长篇小说《神女》适逢抗战胜利80周年发表出版。请您谈谈这部小说的现实意义？

叶梅：这个话题似乎更应由读者来评价。但我在“为什么要写《神女》”一文里，已经吐露了我的初衷，今天的我们要铭记历史，缅怀先烈，当今世界纷乱，而我们国家正在向着民族伟大复兴的目标不断前行，回望历史上曾经遭受的屈辱和灾难，就会觉得当下的一切获得格外珍贵，要进一步弘扬屈原爱国主义精神和民族精神，保家卫国。

在纪念中国人民抗日战争暨世界反法西斯战争胜利80周年之时，我应《中国民族报》之约，写了一篇《千里奔赴御寇记》，记述了明代三峡一带子弟奔赴东南沿海抗倭的故事，抗战时期三峡一带子弟又奔赴华东、华中地区参加淞沪会战、南京保卫战，以死相拼，浴血奋战。这些都是真实的历史。长篇小说《神女》一书于2025年“六五环境日”在巴东巫峡口首发，有特别的意义。正因为历史上无数仁人志士抛头颅洒热血，守护山河，我们今天更要保护生态，对脚下的每一寸土地倍加珍惜。

去年盛夏，湖北恩施自治州召开了文旅发展大会。我发言说，希望用文学的方式，让这片土地更加生动起来。换言之，呼吁人们跟着美文去旅行，感受文学所蕴藏感染力，让文旅开发更具

精神价值。当地有一位干部是松滋人,赞同说,老作家碧野先生曾为松滋写过一篇散文《金松滋》,一直就是当地文旅的金字招牌。旅游的目的,想要抵达的是什么呢?不仅要让人们在旅游的过程中感受大自然的美好,更要让心灵受到有益的启示。山水是静止的,文学赋予其间更多的文化内涵,让它有了故事,让它生动起来,人们可能对这片山水的理解就更深刻丰富了。

李白杜甫等历史文化名人留下的长江三峡诗文,让人回味不已。那么,我们当代人也应该有新的创造,于是我写了散文《巫山大雨时》《巴东巫峡口》《西陵峡口的江豚》《嘎嘎的木楼》等,写了小说《神女》,希望能与读者一起,更深入地理会三峡。

三、我对这片土地充满热爱

陈智富:《神女》一书中,凤娘本是故事的起点,也成为故事中不同人物转动命运齿轮的关键。她出场伊始落入江水被覃义蛟救起来就失忆了,哪怕抗战胜利后恢复了部分记忆,也没有完全想起过往。凤鸟高悬于神女峰上,具有一种天空的俯瞰视角。设置这样的双重视角为小说叙述带来哪些意想不到的好处与惊喜?

叶梅:这个问题应该由评论家和读者来解答。这种视角能不能给读者带来审美的惊奇,应该让读者自己去感受。这只凤鸟,实际上是凤娘这个人物心灵的一种升腾,这种自由的跨越存在于我们每个人的心灵世界里,自成一个宇宙。尽管我们的现实生活在很狭小的范围里,但我们的灵魂可以升腾到无边无际的空间。

陈智富:如果说凤娘是小说的女一号,那么覃义蛟无疑是男一号。覃义蛟这个人物塑造得

栩栩如生,既有船帮人的勇猛健硕、豪侠仗义、敢作敢当,又有心思缜密、机敏能干的一面。在长江大抢运的历史洪流中,在护送国宝“山鬼计划”的托付中,在家族事业与民族大业之间,懂得割舍,甘于奉献,能做实事,当得起英雄的称号。但是,覃义蛟也不是十全十美的,也有意气用事、不顾后果的冲动,在生离死别时也有无能为力的脆弱。这样的人物是接地气的、多维的、立体的。小说很多人物塑造都非常成功,让人印象深刻。请问在这方面您有什么样的诀窍?

叶梅:诀窍谈不上。我在构思与写作的过程中,对覃义蛟覃九河这样的川江船工人物是充满热爱的。我特别喜欢川江两岸山地的汉子、船工、橹夫子,他们是巴人的后裔,也是与我有着血脉相连的前辈,他们拥有高山大川一般的敢爱敢恨的性格与彪悍勇武的力量。我回到巴东,回到三峡,见到这些父老乡亲,不管是普通百姓,还是基层干部、老师、知识分子以及其他行业的人,都发自内心地尊重他们。他们身上有一股坚韧的力量,有阳刚之美。在这高山大川的环境里生活,需要付出比平原地区更多的辛劳,三峡奇山异水,风景绝美,但人们在山高坡陡的环境里生存是很不易的。

过去山里种苞谷,好多地方只能说是“鸡窝苞谷”,因为难得一块平地,就只能在山石之间一窝一窝地种。坡度可能达到90°以上,出门不是上坡就是下坎,我在小说里写到背篓打杵,背着沉重的背篓在陡峭的山道上难以停歇,只能用打杵靠一靠。近20年来,这些地方的交通及生活环境发生了巨大的变化,是在时代的浪潮中,当地的人民群众用艰辛的劳动换来的,当然,也得到了北京以及全国各地对三峡库区的对口支援,无数人的辛勤付出,使得水变清了,天更蓝

了,山变得更绿了。对于这片土地上勤劳善良的人们,我充满了热爱。

陈智富:正是因为对笔下人物的热爱,您在小说中塑造的覃九河、覃义蛟等船帮能人充满了阳刚之美,栩栩如生。他们的服饰、装扮、语言、行为都非常贴合人物本色。这就是您靠多年的生活积淀,以及在深入生活、收集素材后的艺术加工使然。

叶梅:刚才我们谈到了,我从小在这里生活,接触到三峡两岸和鄂西地区的男人女人,也包括我的长辈我的亲人。我写过一篇散文《我在幸福二队当知青》,回忆当年和一个女同学一起到恩施的幸福二队插队的生活,当地的小伙子姑娘也都成了我作品中的人物形象。

我们当年住在村保管室旁边。保管室是生产队的聚集地,每到晚上,随着一位叫龙二哥的牛角号响起,队里的小伙子姑娘们都会到保管室来,一边帮队里掰苞谷、一边敲花锣鼓、唱山歌。恩施一带的乡间能歌善舞,还喜欢民间器乐的合奏。那位龙二哥也是我熟知的山地劳动者的形象,他可以挑200多斤的重担在田埂上健步如飞,他薅草、背粪,砍柴的动作充满了劳动的美感。

当然,书中的人物形象并不只是某一个原型,就跟鲁迅先生在《我怎么做起小说来》说的那样:“人物的模特儿也一样,没有专用过一个人,往往嘴在浙江,脸在北京,衣服在山西,是一个拼凑起来的角色。有人说,我的那一篇是骂谁,某一篇又是骂谁,那是完全胡说的。”多年来,我当过知青,后来参加工作,也经常上山下乡采访,见到很多具有性格的鄂西、三峡人。这些人物形象时常活跃在我脑海里,写作《神女》时,相应的人物自然就从脑子里跳了出来。

陈智富:写小说最重要的就是写人物,写出

独特的、立得住的人物,才能让读者记住。《神女》塑造的人物,除了凤娘、覃家父子等主要人物,其他人物也都栩栩如生,可见您在每个人物身上都投入了很大的真情,值得读者去好好发现。多读几遍就会有新的感受。

叶梅:是的。我嘎嘎,也就是我外婆一直活在我心里,她没有在小说《神女》里出现,但凤娘、绣儿身上都有我嘎嘎的影子。

我很喜欢信陵船社船主覃九河这个人物。他体现了山地民族对生死的达观,勇武决绝的个性,还有一定的狡黠智慧。日本鬼子的飞机把家门口的树炸掉了,他说正好做一个枋子,而且要兴高采烈地做枋子。鄂西一带把棺材叫枋子。土家族人活到四五十岁就开始给自己做好枋子,放在堂屋里,当成家里很宝贵的财产。有钱人家更是每年都要刷一遍油漆。老人把枋子叫作老屋,会指着枋子说这是我的老屋,我将来是要住到里头的。土家族对生死看得很豁达。

去年在恩施城看了大型歌舞剧《西兰卡普》,很精彩,但我提了点建议,在介绍的文字里,说到“撒忧儿疔”是土家族对死者的一种悼念,我建议把这个“死”字改成“逝”字,因为这一字其实显示了土家人的生死观,逝者如斯夫,不舍昼夜,长江后浪推前浪,生命是绵绵不断的延续。我曾在中篇小说《撒忧的龙船河》里对此有过详细的描写,在土家人看来,死亡就是从门槛跨入了另外一个门槛而已。

覃九河这个人物是有原型的。20多年前,我曾经与一批作家到巴东一带采访三峡移民,见到有一位姓谭的老人,当时已经80多岁,牙都快掉光了,却是硬硬地说,老子就不怕死。他是川江上的老船工,有一个习惯就是在船上睡觉,离了船睡不着。但是移民搬迁后,他的子孙坚决要他上

岸住到家里去,他很寂寞,每天跟牛儿说点话。有一天天下大雨,牛儿掉到坎下去了,他去拉牛也一下子栽了下去,头摔了个大洞,儿孙们后来打着火把,半夜才终于找到他。就近一时没有医生,只好找来一个兽医,也没有麻药打,就硬生生地把脑袋上的洞缝上了。采访他时,老人摸着自己的光头,笑着说,看嘛,这个窝窝还在这儿。我一看吓一跳,老人头顶上的那个窝放得下一个鸭蛋,他却缺着牙笑呵呵的。后来我在写《神女》中的覃九河时,就不由想到了这位老人,书中写到覃九河被人推下岩坎,差点摔死,但他根本不惧怕,只把义气看得比生死还要重。

覃九河的个性在他的三儿覃义蛟身上更有所体现。他刚烈义气,爱自己的女人,又敢为国家舍命。有一个细节,他脚板心起泡烂了,鲜血淋漓的,他抓把盐一抹,还死命地搓,虽然疼是疼,但总不会感染,这在船工们来讲,是经常的事。三峡一带的人具有刚烈的性格,这在我的亲人们那里,也能得到印证。我跟你讲一个抹盐的故事。我当年上初中,遇到停课在家。我母亲那时在公路总段工作,公路段的家属孩子可以到工地上去砸石子儿,挣点零花钱,那些石子儿是用来铺路的,把采石场上的大石头砸成碎石,2块钱一方。我听说了,要跟着邻居家的孩子一起去,正是盛夏时节,脚上穿一双塑料凉鞋,头顶烈日,脚踩滚烫的石头,没几天我的脚板心就起了燎泡。回家以后,我妈看到了,我妈就是个性格刚烈的人,当即让我躺到床上把脚翘到床沿边,她二话不说,按住脚用剪刀一剪子就把燎泡剪破了,然后抓起一把盐就抹了上去,还揉了一揉。疼得我喊爹叫娘,但结果的确没感染,第二天就神奇地结了痂。

我在写覃义蛟往自个脚板心抹盐的细节时,根本没想起这些往事,刚才跟你聊着聊着倒想了

起来,可能潜意识里这些记忆一直刻在骨子里,到时候就复活了。说到底,三峡一带的人,骨子里都有那种刚烈和忠信,以及面对生死的达观。

四、努力表现悲壮时代的人物命运

陈智富:小说《神女》的故事线索很多,有时并行推进,有时相互交叉。凤娘的传奇遭遇是用女性视角贯穿全书的主线,覃义蛟的跑船、历险、生活则是用男性视角贯穿的主线。围绕这两条主线,其他人物的故事也构成了几条副线,特别是二哥覃远蛟求学、抗战、潜伏在四川军阀刘湘身边、成为中共地下党员的革命故事。您在小说也提到了鄂西地下党领导人何功伟,抗战历史中隐秘的英雄。关于覃远蛟这个人物,何功伟是不是原型?三峡、宜昌、巴东等地仁人志士在抗战历史中有哪些让您印象深刻的故事,激发您塑造覃远蛟这个人物?

叶梅:覃远蛟是中共地下党员,肩负重任,但不能简单说何功伟就是原型。当年,何功伟是鄂西特委书记,覃远蛟只是一个负有特殊使命的地下党员。应该说,在全民抗战的环境中,军政商界、知识分子、城市与乡村,各个阶层里都有中共地下党员,他们以不同身份战斗在抗战第一线,不畏牺牲,这就是当时的真实环境。恩施曾收集整理过很多地下党革命活动的史料,其中有很详尽的记载。

有些评论家认为,《神女》全景式地书写了长江中上游,包括鄂西抗战、三峡抗战的历史,中共地下党组织群众英勇抗战是其中的一部分,而且起到了关键性作用。覃义蛟在恩施遇到磨难后被地下党组织秋芳和游击队员营救,在覃义蛟护送国宝的险途中,也得益于地下党组织的帮助和接

应,否则后果难以设想。

陈智富:您的这部作品并没有主题先行,而是尊重小说艺术创作规律,贴着人物来写,全景式地展现了抗战时期的历史风云与人物命运变迁。作品中不仅写了军民同心抗战的场面,写了国民党湖北省政府代主席袁之善、巴东县长于良仲等正直官员,还写了抗战时期军政间的互相扯皮推诿、不同战区民团势力的拉扯牟利,湖北省府迁移到恩施,以及巴东县城治理过程中贪官、污吏、劣商、特务等发国难财、残害革命志士的恶劣行径,特别是塑造了牛团总、赖成绪、尤占坝、魏警长等反面人物,直面了战争的残酷与人性的复杂幽暗。您在写作时,对于人性的探寻、对于人心的洞察,应该是一以贯之的。

叶梅:我们刚才其实也谈到了这个话题,《神女》这部小说是对鄂西抗战和三峡抗战的一种全景式呈现,自然包括国民党省政府高层人士等方面的记录与描写。抗战时期,各地政府认为鸦片误国误民,严格禁止鸦片,为此关押、枪毙了很多毒贩。为了激发抗战斗志,第六战区重新组阁,更换了一批碌碌无为甚至贪腐的官员,把一批有抱负、有才华能力的年轻知识分子派到这些岗位上,这是国民政府在国难当头时不得不采取的一些措施。

我写到巴东县长于良仲,就是这样一个有抱负的年轻知识分子。他满怀抗日救国的激情,但是受到地方官员贪污腐败与恶势力的干扰,举步维艰。他去省政府所在地恩施向当年的上司求助,结果省主席已经辞职,到宣恩一地种菜去了。于良仲希望有所作为,又常常感到无能为力,但他没有选择退缩,难能可贵。他内心对凤娘还有一丝隐约的柔情。凤娘不同于一般的劳动妇女,她本是上过医学院的知性女子,于良仲对凤娘心

生爱慕,但这份爱慕不是儿女之情,而是对一个天使般的女性由衷疼惜和尊重。当巴东县城被日军飞机轰炸后,到处都是伤亡,一片混乱,瘟疫流行,凤娘在危难之时治病救人,于良仲能不敬仰爱慕吗?生活中含有多多种人性情感的可能性,留待人物自身去体现。

再说赖大爹这个人物,他跟覃九河对立,是善于争夺利益、发国难财的典型人物。他看准时机,玩弄权术,用金钱等各种手段贿赂讨好拉拢政界、军界、商界等高层人士,不择手段地捞取私利。事实上,即便抗战时期民生凋敝,但是也有人捞财暴富。我在写这个人物时,心里充满了鄙视。但我得揣摩他的内心,试图写出这个人物的复杂性格,包括我们刚才谈到他对覃九河的一拉,出于人性最深处的本能。包括他附庸风雅的做派,也是耐人寻味的。对于书中的人物,一旦形成个性,我也会暗自揣摩,他究竟想要什么?

因为篇幅有限,我在《神女》中对赖大爹这个人物没有着墨太多。或许之后我会继续写,抗战时期的反面角色在抗战以后洗白自己,俨然成为进步的企业家,现实中大有人在。

每当时代的浪潮滚滚向前、摧枯拉朽的时候,也会有沉渣泛起。那些泛起的沉渣,俨然变成新鲜的蘑菇,绽放着美丽的光彩。其实那是一些毒蘑菇,腐朽的烂木头,在潮流中起伏流动好像很耀眼,是不可取的,但也是不可避免的。这个世界绝非尽善尽美、阴阳正负,光明与黑暗,美好与丑恶,总是相辅相成。小说家不做简单的评判,但评判肯定是有的,评判潜伏在故事和人物的运行之中,让读者去品味,去掂量。读者在解读小说故事与人物时,会对善恶有更深刻的认识,或许也会做出一百个不同的结论。

陈智富:谈到抗战时期的长江大抢运的历

史,就不得不说起卢作孚等带领民生公司的事迹。长江大抢运为后续抗战保存了重要国力,宜昌等地的船运公司、船工都奋勇投身到这股抗战洪流中,这是一段可歌可泣的救亡图存的事迹。有史学界称之为中国版的“敦刻尔克大撤退”。但是,也有史学家认为要客观评价民生公司的大抢运历史,质疑卢作孚是顾全大局还是为民生小局。时过境迁,这段历史似乎还有很多扑朔迷离的真相有待揭开。《神女》这部作品正是以长江大抢运为故事主线,聚焦的是川江上的船工这样的普通劳动者。

叶梅:关于长江大抢运,以及卢作孚的民生公司都特别值得书写。《神女》中有以卢作孚作为原型的人物,但是直接描写不是太多。一是因为有关的历史记载已经不少,卢作孚作为长江大抢运的指挥者,投入力量,努力确保,功不可没。二是因为我这部作品主要是想写普通人,写那些底层的平民百姓。

在20世纪抗战岁月里,当日军的铁蹄肆意践踏中华大地,大片国土沦陷,国民政府迁都重庆,湖北省政府也迁至鄂西恩施之后,三峡地区便因其独特的地理位置,成为抗战的关键枢纽所在,川江即成为连接前后方的“黄金水道”。武汉会战失利后,大量战略物资与人员从南京、上海、武汉迁移而来,拥堵在地处“川鄂咽喉”的宜昌,亟待入川。在这关乎民族存亡的紧急时刻,三峡人民挺身而出,数万码头工人、船工、纤夫和挑夫,冒着日军的炮火与飞机的轰炸,投身于危险紧张的抢运。他们肩挑背扛,日夜不息,将堆积如山的各类物资,包括宝贵的工业设备等,争分夺秒地运往西南大后方。三峡两岸的城镇、村寨的民众自发组织起来,节衣缩食,拆墙卸料,捐粮捐款,源源不断地支援抗战前线。据相关史料记载,

抗战爆发以来,川江上经由宜昌转运的人员达数百万,载送出川部队也达上百万人次,转运的货物更是不计其数,不知有多少无名百姓为此流血牺牲。“诚既勇兮又以武,终刚强兮不可凌”(《国殇》),正是平凡而伟大的三峡人民,以他们坚贞不屈的脊梁,筑起了长江三峡的屏障,挫败了日军西进的妄想。

五、三峡人民包含了多民族的概念

陈智富:抗日战争是一次全民族救亡图存的战争,也是一次多民族淬炼融合而成统一民族的艰难光荣历史。您近些年一直都在倡导多民族文学。在写作《神女》时,是否也隐现了这种多民族文学的思想底色?

叶梅:全民抗战的概念,在鄂西三峡这个区域,应该包含了多民族的共同抗战。自古以来,这里居住着的汉族、土家族、苗族等多个民族的人民,你中有我,我中有你。整个三峡流域从来就是融在一起的,不仅是恩施土家族苗族自治州,也包括秭归、兴山、奉节、巫山、重庆等长江沿线地区。所以我在写这本书的时候,首先考虑的不是少数民族,而是三峡人民这个概念,包含了多个民族。

我觉得不需要给某个民族贴标签。当然,少数民族有其自身的特点,覃姓就是土家族的代表性姓氏之一。《神女》的主人公就姓覃。凤娘姓牟,牟姓则是苗族的代表性姓氏之一,凤娘还会用苗医苗药,实际上跟她的家族有关。但我没有刻意地去强调某个民族,是因为在三峡一带,多个民族的融合早在历史上就已经成为主流。我的早期作品《撒忧的龙船河》《花树花树》等,读者和评论家会觉得具有民族性,但我在作品中并没有写明

是土家族或苗族,其民族性并不在于标签,而在于独特的文化。

陈智富:《神女》不仅浓墨重彩地书写扣人心弦的故事冲突,而且还恰到好处地介绍三峡的地理风貌、滩涂水运、奇峰异石头以及传统中草药。比如,写风娘为百姓治病等情节中,顺带着介绍了很多传统中药草、动植物。写覃义蛟在走船的历险过程中,还着力描摹了绮丽旖旎的灯影峡、巴山峡、万户沱等长江自然风光。这样主线副线交替进行,既保持了故事的紧张节奏,又带来了轻盈的舒缓感。

叶梅:每个民族每个区域的文化,有其独特性、差异性,汇到一起才具有丰富性,才显得中华民族文化的斑斓多姿。我写三峡写鄂西,也是希望能用文字保留武陵山区、大巴山脉和三峡一带的文化形态。

《神女》中写到一只凤鸟,正是三峡文化的一种体现。凤鸟可以说是女主人公风娘的魂魄,是一个无处不在的视角。换言之,我和主人公风娘该怎么去认识世界,又怎么表达对这个世界的看法呢?我想我应该放开来写,没有拘泥地写某一场战争某一段历史,要让这段抗战历史是一定放射的空间,通过这段窄小的历史空间,可以看到过去、现在和未来。

凤鸟是以悲悯情怀看着这个世界的,看到我们的目光抵达不了的地方。凤鸟所具有的超越现实的想象力,当然跟屈原文化有关。从某种意义上说,这本书的写作也可说是一种传承屈原文化和三峡文化的试验性写作,作为抗战题材小说,同时更要传递的是中国人的精神气质。

石碑岭大战的那一节,我写的时候也是掏心掏肺的。营长周捷被刺倒后的那个场景,让我也痛苦地感同身受。“身子倒下去的一刹那,周捷骇

然发现险峻的石碑劈头盖脸地倾斜过来,那块巨大的石碑白得耀眼,放射着光芒。而石碑上一道道漆黑的褶皱,就像天书,是谁书写的文字?是上天吗?写的是天意吗?山要倒了吗?会不会阻断大江?流水涨起来,大地成了汪洋,人或为鱼鳖?”其中也带着我的一些思考,不同国家和种族的人类互相残杀,这样的后果将会是怎样的呢?人类从古至今为了争夺土地、争夺利益互相残杀,残杀的最后结果将是人类自我毁灭。我不需要这么直白地写,但石碑倒下来,大江阻断,一片汪洋,人或为鱼鳖,意味着一切毁灭。或许在地球的历史上,已经有过这样的循环,只是我们目前还不能确定而已。

战争可以分出侵略者和保卫者,我们更要对日本军国主义发动的侵略战争表示谴责。谴责战争,呼唤和平,展示人性之善之美。

写作以真情,给予读者最大的真诚。我在写《神女》期间,曾多次热泪盈眶,包括现在我们谈论书中的一些情节,也会不由悲从中来。历史很容易被遗忘,我写《神女》时就在想,能否做到以下的努力:让真实的历史不被歪曲,让难忘的历史不被遗忘,《神女》就是要将三峡抗战历史加以真实地呈现,让这片土地更加丰厚,更加生动起来。

六、三峡抗战只是其一,还会接着写

陈智富:三峡文化、屈原文化、神农文化都是长江文化璀璨的部分。请您展开谈谈长江文化吧。

叶梅:长江文化是我们中华民族的宝贵财富,它和黄河文化一样,是两条伟大的母亲河,数千年来不断创造、不断丰富的中华民族的宝贵文化。“长江文化”是依托长江流域自然地理环境,由流

域内各区域文化(如巴蜀文化、荆楚文化、吴越文化等)长期交流融合形成的,是中华文明的重要组成部分。有专家称其核心特质可概括为“多元共生、开放包容、务实创新、亲水敬水”,贯穿了中国从先秦到当代的文明发展脉络。长江文化是浪漫主义的表达,长江流域水网密布、地形复杂、气候湿润、物产丰饶,先民无需像黄河流域那样长期对抗“水患”,更易形成“与自然共生”的心态,进而孕育出浪漫、灵动、富有想象力的文化特质。楚地先民认为山川、江河、星辰皆有神灵,祭祀时以歌舞、辞赋沟通神灵,这种“万物有灵”的信仰本身就充满浪漫主义色彩。楚辞是浪漫主义的巅峰,屈原《离骚》以“上下求索”的奇幻旅程,乘龙驾凤、叩问天地,辞藻瑰丽、想象奔放,与《诗经》的写实风格形成鲜明对比。屈原的浪漫主义和爱国主义精神是三峡文化、楚文化的精魂,也是长江文化的精魂,爱国、坚韧、勇武、忠诚、开拓、创新等精神气质,都是我们今天的时代十分需要的。

陈智富:请您谈谈未来的创作计划吧。

叶梅:长江文化是中华民族的文化瑰宝。如何赓续长江文脉,讲好新时代长江故事,我认为,作家不仅要关注个体的命运和情感,更要将个人

的故事融入长江文化的大背景中,既要让读者通过优秀的文学作品了解长江沿岸人民的生活和奋斗历程,更要让读者感受到长江文化的无穷魅力和磅礴力量。长篇小说《神女》的写作和出版得到很多宝贵的支持,有幸获得湖北省委、省政府首届“屈原文化奖”,我倍感荣幸,也深受鼓舞,将继续写三峡、写长江,希望能为长江文化的构建尽微薄之力。

最近我正在写长篇纪实《思想者——百年船王卢作孚启示录》,正处于艰苦挖掘和呈现之中。

2025年除了出版长篇小说《神女》,还出版了我的另外几部散文作品《三峡飞歌》(湖北教育出版社)《鱼在高原》(人民日报出版社)《能不忆江南》(浙江教育出版社)以及儿童文学作品《天眼带我看宇宙》(北京少年儿童出版社)等,这都是近几年在写完《神女》,等待出版社审读、编辑和出版的空档中,陆续采访和写作的。还为《大公报》写了多篇专栏文章,成为“为什么系列”。有关生态的散文和儿童文学作品还将继续写。

我的写作,或许总在发现和探究的路上。

(责任编辑:张双)

小说依然是我们严肃思考的方式

——读废斯人小说集《抵达森林中央》

◆ 石华鹏

废斯人的小说值得我们去谈论。这“值得”二字里包含了多重意味:意味着废斯人的写作有了一定的艺术重量和正在形成自己的叙事风格;意味着废斯人的写作有了时代的某种样本性——严肃文学在这个视频时代的存在形态;也意味着废斯人的写作存在某些需要警惕之处。

就是说,在个人创作实绩、时代样本和未来可期待等方面,年轻的写作者废斯人都可圈可点,他的小说在个人写作与传统经典的严肃文学和与文学的当代命运之间形成了某种联系,构成了某种对话,故而这种谈论因其兼具个体性与普遍性而有意思和有意义。

废斯人,一个面庞清秀、干净,尚留有学生气的90后小伙子,生长于大别山南麓的湖北黄冈罗田县。童年有些沉默、孤单,常发呆,有一个不识字但擅长讲故事的奶奶。爱读书,抓到什么书都读,无论网络文学还是古典名著。在县城读到高中,之后外出读大学,毕业后再回到县城工作。生活中腼腆,善于倾听,叙事念头勃发,不写出来不舒服、不畅快。2018年开始写严肃小说,发表几乎没遭受什么困难和障碍,被大刊接纳,出版作品集,获得一些奖项。喜欢废名、沈从文、汪曾祺的小说。

我没有见过废斯人,见过他的照片;我与他没有交往,读过他实诚不要花招的访谈,因此“拼贴提炼”出废斯人这一写作小传来。可以看出,这

似乎是一个人成为写作者的必然路径——许多作家传记告诉我们他们总有个孤单、发呆的童年,有个擅长讲故事的长辈,爱阅读等等之类的掌故;这也似乎是一个写作者难得且幸运的写作道路——没有无休止的足以击溃写作信心的退稿和作品发表出版受阻带来的煎熬。

对于一个年轻的小说写作者,这一切都是必然和幸运吗?也许。随着写作的持久和深入,真正的艰难或许才刚刚开始。

一、找到了自己的叙述声音和艺术感觉

我在另一篇文章中提到过两个概念:自己的小说和他者的小说。

我说,当一位小说写作者铺开纸笔或打开电脑开始写作,他便无可奈何地被推入两个写作阵营,要么写着“他者的小说”,要么写着“自己的小说”。有的人终其一辈子都写着“他者的小说”;有的人完成“他者的小说”的模仿和训练之后进入“自己的小说”,这样一些人无疑是幸运且值得鼓掌的;有的人从提笔起始便写着“自己的小说”,但风险暗存,“自己的小说”如果没有成长,没有进入艺术的高级阶段,也不足为道,终将沦为小说战场的炮灰。可以这么说,每一位被铭记的大作家无一不是以“自己的小说”行走纸上江湖,写“他者的小说”虽然也能写出荣耀的作品,但终因

原创性缺失沦为二流三流；对小说叙事边界的突破或者对小说这一文体的重新定义无一不在“自己的小说”中艰难完成。

“自己的小说”意味着那种散发独特气息的题材，城市的一角或者山里的某个村庄，故事、人物与作者的生活记忆、内心成长融为一体，变成一个异质于同行的写作对象，由此呈现出来的具有较强辨识度的题材，甚至多少带有一些陌生感和模糊性。

“自己的小说”意味着小说具有的独特的叙事形式和叙述腔调，是那种一部作品克服了形式障碍和叙述障碍之后所形成的表达上的个性和气韵，可以理解为短时迸发的灵感和长久形成的风格的混合体，无疑，它们都烙上了区别于他者的“某某”印记。

“自己的小说”意味着某种艺术空间的拓展甚至独造，即小说呈现出来的独特的艺术追求或艺术气质——讲述一个爽感十足的奇幻故事？塑造一个典型人物？张扬一段深沉的情感？亦或表达一种哲学思考？或者仅仅呈现一种生活的体验感或氛围感？创造一个文学意象？或者发现生活的某种新形态？都有，或者都没有，呈现了那种微妙的说不清道不明但分明感受到了的内心现实与思想波澜的小说。

“自己的小说”意味着还没有被写出或正在被写出的那种“天外来客”般的作品。

总之，所谓“自己的小说”是那种有着一切野心、一切不一样、标识着自己独特性和唯一性的但又触摸到了艺术敏感地带的小说。

由此来看废斯人的小说——至少在我读到的短篇小说集《抵达森林中央》中——可以看到废斯人写出了自我标识很明晰的“自己的小说”。六七年的写作历程里，他一起笔似乎就很“自己”，自己的叙述腔调和自己的艺术感觉，一下子就找到了，没费什么力气。从宽泛或大而无当的角度

来解释，这与天生的小说才华有关，属于上苍的惠赐，与多么努力和多么长时间的训练无关。很多人写小说多年，始终都在小说门外徘徊，找不到叙述和艺术的感觉，唯一原因是才华的缺席。

我们可以确认的是，废斯人有小说的才华。如此说似乎有些陈词滥调，因为小说才华这个词已经被任意挥霍而贬值了。尽管如此，我还是愿意郑重其事地用到废斯人身上。进入他具体的作品，这种才华能得到确证，是否写着“自己的小说”也能得到确证。

在废斯人的小说中，我们能与两种难能可贵的小说特质相遇：一是自己的叙述声音；二是自己的艺术气质或曰小说特质。

废斯人小说的语言与我在照片中见到他的形象一样，简洁，清爽，利索，这简洁利索里既包含了有效的叙事信息，又包含了事物之间联系的多样性，所谓的简约不简单。他喜欢用短句子，节奏分明，舒缓又紧张地往前推进，叙事的信息饱和度和节奏的跳跃性把握自然而匀称，有时如舞蹈中的慢三，有时如慢四。如此下来，他的小说便有了自己的叙述节奏和气息，自我的叙述声音也就在小说中响起了。

任意选择一段来读读吧。

每逢农历十五，林爷都会下山，到镇上买些米面油盐。这天林爷起得早早的，骑上摩托车赶到集市，果不其然，卖鱼丸子的摊位前围满了人。过了立冬，正是吃鱼丸子的季节。养了一年的草鱼，膘肥肉厚，将鱼肉剁碎，和着面粉、姜、蒜制成鱼丸子，简单的加工保留了鱼的鲜味，山民用来烫火锅，或者煮鱼丸汤。镇上就花婶子一家卖鱼丸子，新出锅的鱼丸子冒着热气，被倒入铝盆中，一阵哄抢。不一会儿一锅鱼丸子就被抢完了。见这架势，林爷怕是抢不过。好在他跟花婶子是熟人，于是将半个身子探进人群，大声喊了一声花婶子。

花婶子忙中应了一声，会意地说：“晓得，晓

得,你待会再来,现在人多。”

——《抵达森林中央》

这一段写林爷下山到集市买鱼丸,一个热气腾腾的争购鱼丸的场景用不足三百字就描绘出来,里面藏着叙述法则。句子结构简洁,主谓式,少有形容词副词修饰,确保充足的叙事信息量,每一个句子都没有踏空。叙述节奏上,是“停——进——停——进”的节奏,陈述交代(农历十五,林爷都会下山)——叙事推进(骑车到集市,鱼丸摊子)——陈述交代(鱼丸做法)——叙事推进(鱼丸被抢买完)——叙事矛盾展示(林爷抢不过,直接找花婶子)。哪些信息需要呈现,哪些需要省略跳跃,出自作者的无意识。好的语言除了传递信息以外,它还暗含人物性情和呈现深层关系,即话里有话,话外有音。比如场景末尾,林爷和花婶子间短促有力的对话,既可以看出他们之间关系友好,也可看出花婶子性格直爽。

简单分析即可看出废斯人的小说语言很出彩,信息的有效性和前后句子间的张力感并重,整个叙事保持在舒适的紧张感中,读来舒服且吸引人。整部小说集读下来,可以清晰地感受到他几乎保持了这种叙述声音和气息。当一个小说家拥有了这种语言能力,他的写作便有了许多可能。

另一方面,随着我们对废斯人小说阅读量的增大,他小说的艺术气质也如山间的雾霭一般朦胧模糊地浮现出来。它们是什么呢?稳当流畅,轻逸朦胧。

他的故事和人物多来自日常生活,有意无意间避开了大开大阖的传奇人事,有现实的稳当和流畅,而对故事和人物的艺术处理——某个主题在精神层面的探究——却是轻逸朦胧的,以四两拨千斤之力进入精微复杂的内心世界,让小说呈现出一种朦胧中的余韵和轻盈中的翱翔之美来。

小说的轻逸之美,源自卡尔维诺提出的一个概念“轻逸”,他认为小说作为一种艺术,它在减

轻词语的重量、对微妙世界的描述和抽象概括、文学象征意义等方面上,应该轻逸得“像一只鸟儿,而非一根羽毛”,有带领读者飞升的力量。小说的朦胧之美,按照维特根斯坦的说法,艺术是对不可言说之物的言说,它总是模糊、游离、多维的,因而有一种朦胧之美。

读《抵达森林中央》这部集子,你会惊讶地发现里边百分之七十的小说的气质都如此相似,现实叙事层面它们稳当流畅,精神叙事层面流溢一种轻逸朦胧之美。

比如《回收村庄》中,艺术的难度在于如何将一个从监狱出来、内心无比沉重和绝望的男人拯救出来,如何在这种现实的“重”中写出“轻”来?作者的处理堪称完美,让这个男人回到森林中,拆除村庄后村庄变成了森林,他让森林像监狱一样再一次囚禁自己,没想到这既是一个男人的赎罪,也是一个男人的自我修复——他唱野山腔,他睡在大树上。从此森林收容了他。这完全是卡尔维诺倡导的一种轻逸之法的处理。但是读者会追问自己:这个男人真的能走出来吗?逃逸在森林里就能与世隔绝吗?小说的内心拯救题旨变得朦胧模糊起来。

再比如《塔之上》,进藏途中的一个小村庄里,一个流浪汉拾荒建造了一座奇异的白塔,谜一样的人物和谜一样的塔让小说在信仰与追求等主题上显现出巨大的象征意味来,具有一种轻逸之美。小说后半部讲述成为网红地的白塔被地方部门拆除,建造新塔推广旅游,这种虚空的轻与小说后半部现实的重对比起来,小说的解读维度丰富起来,小说也朦胧起来。

我以为,《抵达森林中央》里,写得最忧伤的数《抵达森林中央》《回收村庄》;写得最有仙气的数《怀民亦未寝》《自由而热烈的云》;写得最沉郁的数《父子拳》《笔录》……无论它们有多少个侧面,它们都有一种轻逸朦胧的艺术气质。

废斯人“轻逸朦胧”的小说气质是如此贴近伟大的佩索阿的几句诗：轻轻地诉说，因为这是生活 / 这是生活和我对生活的意识 / ……带着被缚的翅膀飞行，我们蹒跚着 / 穿过世界，一张横贯深渊的蜘蛛网。

二、小说依然是我们严肃思考的方式

九十年前，哲学家瓦尔特·本雅明在《讲故事的人》一文中宣称，讲故事的艺术正在走向终结，因为报纸的普及，经验贬值了，因为任何事情都被解释得透透彻彻，而小说诞生于陌生的经验和孤独的个人。

六十三年前，评论家乔治·斯坦纳在《梅里美》一文中指出：每一刻，从报刊、广播和闪烁的荧屏中，信息像雪崩一样传来，吸引了我们散漫、肤浅的注意力。作家的想象力已经落后于花哨的极端现实。小说没落了，正在受到批量制造的通俗作品威胁。

三十六年前，作家玛格丽特·杜拉斯在她的电影随笔《绿眼睛》一书中写道：电影的成功根植于写作的溃败，电影决定性的魅力，在于它“对写作的屠杀”。

这三条信息罗列于此说明了两点，第一，报纸普及、电视进入家庭、电影成功，传播媒介每转变一次，严肃小说的阅读和写作随之溃败一次，生存空间缩小一次。第二，小说这门古老的叙事艺术在20世纪的时间洪流中，从来没有停止命运的动荡。

时至今日，这个催生了令全民狂欢的短视频、短剧、网络文学等新大众文艺的无所不能的数智技术时代，似乎正在让严肃小说的命运遭遇更大的颠沛，数倍于过去的挤压力量冲向它。至于杜拉斯所言的“对写作的屠杀”的残酷程度，倒还没有如此耸人听闻。

但是你写了就像没写，你发表了就像没发

表，没有人看见这一切，没有读者呼应这一切。这是我们这个时代默默无闻的严肃写作者面临的残酷现实和留下的孤单背影。

年轻而有才华的废斯人们就在这样一个时代写着，带着对小说这一伟大文体的崇敬而写着。每每读到他们的作品，看到他们勤奋努力朝着小说理想的方向前行，再看看这个时代给他们的待见，我就为他们的写作捏一把汗，能坚持下去吗？能跨过这第一道写作信心的坎吗？还有第二道那来自经典作品的影响和焦虑的坎呢？还有第三道独创一个自己的小说世界的坎呢？如何跨越？

不过转头一想，在20世纪写作的那些人呢，如卡尔维诺、巴别尔、福克纳、卡佛、马尔克斯、奈保尔等等，他们不也是面临写作环境和文体嬗变的巨大难度吗？

所以，真正的写作没有容易的。

同时，我们必须清醒认识到，今日写作除了外部环境和传播媒介发生巨变以外，小说自身也随之发生变化。

一是小说的存在价值或者说功用发生变化。严肃小说曾经广受大众欢迎的消遣娱乐、肤浅的情绪抚慰、知识提供等功用如今被新大众文艺或AI技术接管，小说不得不变得纯粹而深邃。这种纯粹和深邃并非凭空产生，而是承续伟大小说几百年积淀下来的精神遗产和文明价值，它成为我们认识自己和世界最奇妙的方式之一，是我们在这个热闹世界安静沉思的方式之一，是我们严肃思考人类大问题大事件的方式之一。世间总有些严肃问题需要探讨，我们的欲望、恐惧、孤独、脆弱、爱恋、隐痛、欢喜等等，一切关于自己关于时代关于世界的真相都需要去严肃讨论，而这些问题没有统一答案，只有启示，小说无疑是最理想的思考方式。正如米兰·昆德拉赋予小说家的一个深刻使命：（小说家）“是一个发现者，他在摸索中试图揭示存在的不为人知的一面。”著名电影

导演塔可夫斯基说：“作者只有不断思考生命的价值、存在的价值，真正的艺术才会出现。”

二是小说写作内部也发生变化。陈寅恪说：“一代有一代之文学。”真正的小说写作不会迎合时代，不会如春天的垂柳一样顺应时代，小说写作的策略、内涵和边界永远在艺术价值的最大化区间变化。对于网络时代的严肃小说写作，评论家和作家都给出了预测，乔治·斯坦纳说：“面对动荡廉价的情感，小说艺术朝内转。它力求用高难度的技巧吸引我们的注意。语言丰富，形式多元。”卡尔维诺认为，二十一世纪的小说轻逸、精准，内容多样，有戏剧般的吸引力。毫无疑问，这些预测给我们今天的写作提供着诸多启示，“戏剧般的吸引力”让我们的小说去与短剧短视频争夺读者；“小说艺术朝内转”暗示小说必须去超越并创造新的经典。

如果我们将废斯人的小说置于这两种变化中打量，我们惊讶地发现他的小说几乎暗含了这个时代对严肃小说期待的某种样子：有着迷人的沉思性和强大的叙事吸引力。

《抵达森林中央》和《回收村庄》这两篇作品都在探讨一个大问题：一个人如何与内心的孤独和解。每个人内心深处都藏着一份孤独，但年轻时要讨生活要闯世界要面子要成功，一切都是热闹和意气风发的，顾不上内心的孤独，就像小说中的林爷和秦叔。林爷年轻时向往大海，在街市上做得一手好木门，正要大干一场时，便宜漂亮的铁皮门占领了市场，林爷失败了，五行缺木的他到山里做了一名散淡的护林员。处在森林之中，他难得的舒适自由，渐渐跟这片林子产生了默契，心平静下来，学会了与内心的孤独相处。为保护女儿不受霸凌，冲动的秦叔教训了几个男孩而被收监，出狱后在拆迁一座村庄时发现了森林是收容他最好的地方，在树上盖了个房子住在里边，内心的孤独与森林融为一体，他觉得安宁。林

爷和秦叔在森林深处，人生的苦痛日子远离之后，他们找到了与内心孤独和解的方式。就如赫尔曼·黑塞在一首诗中写的那样：“当一个人学会与孤独和解 / 整个世界都会向他展示温柔的一面 / 阳光不再只是物理现象 / 而是穿透灵魂的馈赠。”这两篇小说的迷人之处在于，与内心的孤独握手言欢后，他们的灵魂是柔软和光亮的，或许这就是人性之美吧。

再比如，写得诗性十足的《怀民亦未寝》和《自由而热烈的云》探讨的也是一个大问题：一个人如何明白自己并成为自己，而不是别人。《怀民亦未寝》中的“我”，一个内心孤单的男孩读苏轼《记承天寺夜游》读出了悲凉感，祖母把天上的月亮介绍给他当朋友，以后走到哪里就不会孤单了。这个月亮朋友叫怀民。在男孩与怀民的对话中，他明白了自己，也做成了不被世俗左右的自己。《自由而热烈的云》中的春雷，不问来由地逃离夫家，因为心里有根被温柔包裹的刺，她要逃离，与朋友去山上看云，伸出手想要去抓住云朵，她自己就成为了一朵自由而热烈的云，也成为了自己。诗人佩索阿说：“我开始明白我自己。我不存在。我是我想成为的那个人和别人把我塑造成的那个人之间的裂缝。或半个裂缝，因为还有生活……这就是我。”废斯人写得就是这种内心微妙的裂缝，而这裂缝里藏着我们真正的自己。

废斯人用篇幅短小的小说探究着人的大问题，如此迷人和动人，让我们相信小说依然是我们严肃思考的理想方式之一。这得益于废斯人作为小说家出色的两项工作能力，一项是搭建工作，如建筑师一般在一堆生活（经历的或听来的）素材里搭建一个虚构的世界，去整理、归顺出一种艺术的真实来。另一项是剔除工作，如雕刻家一般在混沌的生活中剔除那些不属于艺术真实的部分，将潜藏生活深处的诗意的真实呈现出来。两项工作都是让读者放弃观念，回归感官和

感性的故事和人物里,一同生活,一同悲喜。

此外,废斯人的小说有强大的叙事吸引力。这些小说我在春节回老家的动车上读的,它们像磁铁一样吸引着我,漫长、乏味的旅途变得快速而充实,我感受到了乔治·斯坦纳口中的“天生的”小说家的魅力——“在一个炎热的夏日,在一节二等列车车厢内,他能够信口说出一则故事,迷住所有的乘客。”

三、新一点、怪一点、朦胧一点、荒诞一点、狂妄一点

废斯人在他的访谈中坦诚地谈到了他的不足,一是阅读量不够,小说神乎其神的魅力还没感受明白;二是还处于原始的写作状态,写作源于一种本能的倾诉。

这份自我清醒是坦诚而准确的。

在没有读到他在访谈中表明自己喜欢沈从文、汪曾祺时,我就从《抵达森林中央》读出了沈从文、汪曾祺的味道,就是那种轻逸朦胧的气息。不过,沈从文、汪曾祺对他的影响就像阳光对一棵树的照耀那样,早已融入了血肉躯体之中,成为了自己的轻逸朦胧之美。

废斯人的写作因为有了经典的来源,一下子推开了小说的艺术之门,但让人有一丝担忧的是,风格过早确立是否会成为另一种写作桎梏?或者一直沉迷沈从文、汪曾祺是否会削弱他的独创力?我不知道废斯人是否读过这些世界顶级、一流的短篇,如卡尔维诺《马可瓦多》、巴别尔《骑兵军》、福克纳《献给艾米丽的一朵玫瑰花》、卡佛《大教堂》、马尔克斯《礼拜二的午睡时光》、奈保尔《米格尔街》等等,或者同为90后的黛西·约翰逊《沼泽》,如果读了,我相信他对小说会有新的理解和见识。

海明威说:“我要把托尔斯泰打倒,我要把中

国的李白继续灌醉。”写作的手从来不是我们身边的人或我们时代的人,而是那些世界一流的作家,我们谈论作品也只能谈论世界一流作品,因为只有一流的作家作品才能被看见、被长期阅读,或者说一个写作者被看见的全部意义在于成为一流的写作者。

阅读量大了,琢磨多了,实践多了,废斯人所说的原始的写作状态便会过渡到有意识的、专业性的写作状态,那将是另一种工匠性和艺术性融合的真正写作。

如果将废斯人的小说与那些一流的小说对比起来读,我们便能看出彼此差距,废斯人小说写作需要警惕的地方,我以为大致有这样几个方面:一是叙述语言上有些地方过于顺溜,这样容易导致叙述疲软,对读者的刺激力变弱,要保持适当的生涩感和陌生感。二是要警惕过度故事化。比如写得不算成功的《广化寺遇雨》,一条叫阿季的狗三次巧合帮助他人的故事几乎毁了这个小说,太“故事”了,尽管我相信现实生活中有这样的事儿,但是写下来就变假了,丧失了艺术的真。三是在有些细节上要更加节制,有时写得太满,编造的痕迹就出来了。比如《笔录》中对祖母与祖父过去情感的回溯,可以用“冰山理论”只写出海面上的八分之一来,或者更具跳跃性,小说的艺术感便更突出。

这些都是值得警惕并可以规避和克服的写作技术,不是什么大问题。

废斯人喜欢汪曾祺,那就用汪曾祺的一句话送给废斯人:“我希望青年作家在起步的时候写得新一点、怪一点、朦胧一点、荒诞一点、狂妄一点,不要过早地归于平淡。”

作者单位:福建文学杂志社

(责任编辑:张双)

礼成于动,和生于形

——LMA 视域中的舞剧《乐和长歌》

◆ 岳 绯

舞剧《乐和长歌》以楚文化中的礼乐传统为精神源头,由湖北省文化和旅游厅、湖北省演艺集团出品,湖北艺术职业学院与湖北省歌剧舞剧院创作演出。作品由导演王舸执导,编剧许锐担任文本创作,音乐由杨帆与刘奕完成,舞美设计秦立运,灯光设计任冬生,服装设计崔晓东,人物造型设计孙晓红,多媒体设计王新磊,声音设计刘奕,编舞柳雯、林晖蕊、张璨。该剧创作的重要契机之一,是将湖北极具代表性的文化符号——曾侯乙编钟转化为舞台艺术表达。编钟不仅是楚文化礼乐文明的重要象征,也承载着中国传统政治哲学中“礼乐治国”的思想。因此,主创团队在创作中试图完成从“编钟之器”到“编钟之道”的艺术转化,使编钟文化从历史文物转化为舞台叙事的核心意象。

舞剧于2024年12月21日在武汉琴台大剧院首演,并作为第五届湖北艺术节开幕演出亮相。此前,剧组于2024年12月3日在武汉湖北剧院举行过媒体见面会与片段展演。首演后,作品在修改完善基础上展开全国巡演,并逐渐形成广泛影响。2025年4月至6月,舞剧完成首轮全国巡演,演出城市包括苏州、深圳、珠海、成都、简阳、重庆与郑州等地。同年7月,作品亮相第七届中国新疆国际民族舞蹈节,在乌鲁木齐与博州完成演出。

2025年10月,《乐和长歌》参加第十四届中国艺术节文华奖终评演出,并入围第十八届文华剧目奖终评。在艺术荣誉方面,该剧入选文化和旅游部“2023—2025 舞台艺术创作行动计划”,并获得国家艺术基金2025年度大型舞台剧创作资助项目。在第十四届中国艺术节中,作品获得第十八届文华单项奖中的文华音乐创作奖(作曲:杨帆、刘奕)。2026年1月,舞剧《乐和长歌》又获得湖北省屈原文化奖特别奖。通过从地方艺术节首演到国家级艺术节展演的发展路径,《乐和长歌》逐渐成为近年来中国舞剧创作中以楚文化为主题的重要代表作品。

从整体创作理念来看,《乐和长歌》不仅是一部历史题材舞剧,更是一种以身体语言重述中国礼乐文明的艺术尝试。舞剧通过楚文化的身体形态、仪式空间与象征符号,构建出具有东方审美特征的舞台叙事结构,使礼乐秩序、战争冲突与人物成长在舞蹈动作中得以呈现。为了进一步理解该作品的动作结构与舞台叙事,本文引入拉班动作分析(Laban Movement Analysis, LMA)作为分析方法。该理论以身体(Body)、内力(Effort)、空间(Space)、外形(Shape)四个维度构成运动分析体系,能够从身体结构、内力动力、空间组织与外形变化等方面揭示舞蹈动作的审美机制。通过这

一框架,可以更系统地理解《乐和长歌》中楚文化身体语言与礼乐叙事之间的关系。

一、身体(Body):楚文化身体语言的建构

在身体动作的整体构建上,舞剧《乐和长歌》以楚文化为核心文化语境,通过舞蹈动作建立具有地域特征的身体表达体系。导演王舸在创作理念中强调楚文化浪漫、瑰丽而神秘的精神气质,并在舞蹈编排中大量借鉴楚地传统舞蹈与巫傩仪式动作,使舞台身体动作既承载历史文化意象,又符合当代舞台叙事需求。楚文化舞蹈的重要特征之一是“翘袖折腰”的身体姿态,通过折、拧、倾、闪等身体动律形成柔韧而流动的线条。同时,楚地巫傩文化中的祭祀动作、祈福姿态与通灵仪式也被转化为舞台身体语汇,并与现代舞蹈编排方式相结合,使身体动作既具有仪式性与象征性,又具备叙事功能,从而形成一种兼具诗意与神秘气质的楚文化身体美学。

在上篇《火与凤鸟》中,舞剧通过男子群舞《战舞》与女子群舞《魅影》的并置形成鲜明的身体对照。《战舞》中舞者顿足挥戈、拔剑刺击,通过重心下沉与躯干发力构建出刚劲有力的身体结构。群舞动作整齐有序,形成具有军阵感的舞台构图,使舞台呈现出沙场征战的肃杀氛围。舞者动作的直接性与力量感不仅表现战争气息,也体现人物性格中的坚决与强势。与之相对,《魅影》舞段则呈现出楚舞特有的柔美气质。舞者身着长裙窄袖,手持刀形便扇,通过“翘袖折腰”的典型动律,在折、拧、闪与顿足之间形成流动而优雅的身体线条。刀扇在舞动中的挥斩动作既延展了手臂线条,也在柔美之中隐含锋利意味,使舞段在视觉上形成柔中带刚的张力。通过这一刚一柔的身体对照,舞剧不仅构建出鲜明的视觉语言,也

呈现出楚文化身体美学中刚柔并济的审美特征。在人物关系层面,身体动作同样承担叙事功能。例如在和成与戈启的比武舞段中,两人的身体姿态形成明显差异,戈启的动作直接而果断,体现武将气质与强势性格,而和成则表现出犹疑与退让,其动作中常出现避让与迟疑的身体状态。这种身体差异不仅体现人物性格,也象征战争立场与和平立场之间的深层矛盾。

随着剧情推进,下篇《春与编钟》中的身体动作逐渐由战争意象转向生命意象。《春回大地》舞段通过舒展灵动的动作构建出与战争场景截然不同的舞蹈气质。少男少女在楚辞《九歌·礼魂》“成礼兮会鼓,传芭兮代舞”的吟唱中踏歌起舞,形成具有仪式感的舞台画面。舞者动作轻盈流畅,身体线条舒展,象征和平与生命复苏。与之形成对位的是《骷髅舞》。舞者通过冷峻而节制的身体动作表现战争死亡的意象。舞段利用服饰双面设计,一面呈现战死沙场的白骨形象,另一面则表现仍身着战袍的将士面容。舞者在舞动过程中不断完成生与死之间的身体转换,使舞台形成“一面生、一面死”的象征画面,强化战争残酷性的身体隐喻。此外,《祭祀舞》中舞者佩戴具有楚文化特色的傩面,通过融合传统祭祀动作与现代舞蹈语汇的身体表达,展现人物在命运困境中的挣扎与顿悟。凤鸟、鹿、鹤等楚地常见图腾也通过舞蹈造型呈现,成为人物精神世界的重要身体象征。

在尾声《乐和》中,舞剧的身体表达完成由战争身体向礼乐身体的转化。群舞动作趋于整齐与庄重,舞者手臂上举、步伐稳健,在编钟与管弦交织的音乐中形成宏大的舞台景观。手持稻穗的舞者通过富有仪式感的身体动作象征丰收与安宁,使舞台呈现出具有礼乐意味的身体秩序。此时舞蹈身体不再只是表现个体情绪,而成为社会秩序与文化理想的象征。通过整齐统一的身体调度,

舞台空间逐渐形成具有礼乐意味的群体结构,呼应“乐和天下”的主题。

二、内力(Effort):战争与礼乐的动力结构

在 LMA 中, Effort(内力)是理解舞蹈情绪结构的重要维度。内力由四个基本因素构成,即空间(Space)、重力(Weight)、时间(Time)与流力(Flow)。通过这四个因素的不同组合,可以形成八种基本行动驱力(Basic Action Drive),包括猛击(Punch)、挥甩(Slash)、滑行(Glide)、漂浮(Float)、压挤(Press)、拧绞(Wring)、轻触(Dab)、轻挥(Flick),以及六种内在行动状态(Six States)。这些内力结构不仅体现动作动力特征,也反映人物心理状态与情绪变化。在舞剧《乐和长歌》中,编导通过不同舞段的内力变化构建出战争与礼乐之间的情绪结构。整体而言,战争段落多呈现直接空间(Direct Space)、强重力(Strong Weight)、快速时间(Quick Time)、拘束流力(Bound Flow)的内力组合,而礼乐段落则更多体现间接空间(Indirect Space)、轻重力(Light Weight)、绵延时间(Sustained Time)、顺畅流力(Free Flow)的动力品质。通过这种内力对比,舞剧在情绪表达上形成了清晰的戏剧张力。

在上篇《火与凤鸟》中,舞剧通过男子群舞《战舞》构建出具有强烈爆发性的内力结构。舞者顿足挥戈、拔剑刺击,动作多呈现直接空间、强重力与快速时间的组合。这种内力组合接近的 Punch 或 Slash 行动驱力,具有明显的攻击性与压迫感,使舞台呈现出沙场征战的紧张氛围。与此同时,在人物关系层面,内力差异也强化了角色之间的心理冲突。戈启的动作往往呈现出稳定而强烈的重量感,其动作路径直接而果断,体现出武将气质与强烈的战争意志。而和成的动作则更

接近 Glide 或 Float 的内力状态,其动作路径较为间接,时间节奏较为绵延,表现出人物在战争与和平之间的犹疑与挣扎。这种内力差异使人物立场在身体动作中得到清晰呈现。

随着剧情推进,下篇《春与编钟》中的舞段呈现出更加复杂的内力结构。《春回大地》舞段以轻盈而流动的动作构建出和平意象。舞者动作多呈现间接空间、轻重力、绵延时间的组合,其内力特征接近 Float 或 Glide。这种柔缓而延续的动作动力使舞台氛围显得轻盈而诗意,与楚辞《九歌·礼魂》的吟唱形成呼应,象征生命复苏与和平理想。与之形成鲜明对位的是《骷髅舞》,舞段通过舞者双面服饰的转换表现战争死者与生者之间的关系。舞者动作节奏缓慢而沉重,呈现出强重力与拘束流力的梦幻内在行动状态(Dream State)。群舞中的倒地、挣扎与僵直动作形成一种压抑而持续的动力结构,使舞段接近 Press 或 Wring 的行动驱力状态。这种沉重而压抑的内力结构不仅营造出梦魇般的舞台氛围,也揭示戈启被战争执念吞噬的心理状态。在人物心理层面,这些不同的内力状态构成了典型的内在行动状态之间的转换。例如在战争狂热与死亡阴影之间,舞者的动作从强烈爆发的行动驱力逐渐转向沉重而压抑的内在状态,使人物情绪在身体层面获得层次化表达。

在尾声《乐和》中,舞剧的内力结构逐渐趋于稳定。群舞动作不再具有战争段落中的爆发性,而呈现出绵延时间与较为顺畅的流力。舞者在编钟与管弦交织的音乐中形成统一而庄重的动作节奏,使舞台呈现出宏大而和谐的舞蹈景观。这种内力变化标志着舞剧情绪结构的最终转化。战争段落中以 Punch、Slash 等攻击性行动驱力为主的动作结构,在终章逐渐转向 Glide 与 Float 等更为平和的动力状态,使舞剧在身体动力层面完成

从冲突到和谐的过渡。通过这种内力转换,《乐和长歌》在舞台上呈现出礼乐秩序重建的象征意义,也呼应了“乐和天下”的主题。

三、空间(Space):礼乐秩序的舞台空间

在LMA中,空间(Space)不仅指舞者在舞台上的位置关系,还涉及所谓空间和谐(Space Harmony)的整体结构。鲁道夫·拉班(Rudolf Laban)发现,人体运动发生在围绕身体展开的动力球体(Kinesphere)之中,舞者通过不同方向、平面与高度层级的运动,在空间中形成具有秩序感的运动结构。这种由人体运动构成的空间结构,被拉班称为流动的空间建筑(Architecture in Motion)。在舞剧《乐和长歌》中,舞台整体由三圈可旋转的同心圆结构组成,并向前延伸至乐池形成前置舞台。舞台上方便置巨型编钟装置,乐池处设置虎座鸟架双面鼓,使舞台空间形成具有楚文化象征意义的视觉结构。这种中心与环形的空间布局,使舞台呈现出类似动力球体向外扩展的空间秩序。舞者在舞台中央与外围之间不断移动,通过不同方向与路径的运动,使舞台空间呈现出持续变化的空间关系。同时,舞剧中的群舞队形多采用对称与中心结构。这种空间秩序与中国古代礼乐文化中的等级秩序形成呼应,使舞台空间不仅具有视觉美感,也具有明确的文化象征意义。

在上篇《火与凤鸟》中,舞剧的空间组织主要呈现出冲突性的空间结构。舞台通过不同空间平面与空间方向的调度,使战争与心理冲突在空间上得到直观呈现。在《魅影》舞段中,舞台中央的圆心区域被用于区分现实、死亡与精神三个不同空间层面。通过灯光与舞台调度的变化,人物在不同叙事空间之间建立联系,使舞台能够在同一时间呈现多个叙事维度。从空间理论角度来看,

这种舞台处理方式使舞者在不同高度层级(Levels)的横断面(Horizontal Plane)之间不断转换,从而形成具有层次感的空间叙事。与此同时,舞剧通过斜线调度与对抗式队形表现战争氛围。当人物从上场门与下场门分别进入舞台时,舞台空间形成明显的对峙结构。舞者在空间中的运动路径呈现出强烈方向性,使舞台空间接近对角线空间路径(Diagonal Pathways),从而强化戏剧冲突。

在下篇《春与编钟》中,舞剧的空间结构转向更为复杂的多时空叙事。环形舞台的旋转与层级结构,使不同时间与空间的事件能够在同一舞台上同时展开。例如在和成回忆往事的舞段中,当成年和成与戈启比武时,舞台后方同时出现少年和成与父王训练的画面。通过前景与背景的空间叠合,不同时间层面的事件在同一舞台空间中交织呈现,使人物成长与历史记忆在空间结构上形成对应关系。在空间层级上,舞者动作呈现出明显的高(High)、中(Middle)、低(Low)三个高度层级。例如在祭祀舞段中,部分舞者以低位动作营造仪式氛围,而中心人物则以较高空间位置形成视觉焦点。这种高度层级的变化,使舞台空间形成具有节奏感的视觉结构。此外,舞剧中反复出现的面具也成为舞台空间的重要视觉符号。在宫中大火、葬礼与出征祭祀等场景中,面具不断出现并改变空间焦点,使舞台空间在叙事层面具有象征意义。面具既象征隐藏与恐惧,也象征束缚与反抗,使人物心理在舞台空间中得到可视化表达。

在尾声《乐和》中,舞台空间逐渐回归稳定而庄严的结构。环形装置中垂落的四悬编钟成为舞台中心,群舞围绕中心展开,使舞台形成明显的中心与环形空间结构。从空间和谐理论来看,这种结构接近通过几何结构组织运动路径的空间体系。舞者围绕中心运动,使舞台空间呈现出类似八面体(Octahedron)的秩序感。群舞的环形调

度与对称队形,使舞台空间从战争时期的对抗结构转变为稳定的礼乐空间。这种空间秩序的重建不仅是舞台视觉结构的变化,也象征社会秩序的恢复。在编钟齐鸣与群舞旋转的空间运动中,舞台呈现出一种流动的空间建筑,使礼乐秩序在舞蹈空间中得以具象化呈现。

四、外形(Shape):人物成长的身体轨迹

在LMA中,外形(Shape)主要关注身体形态如何随着情绪、环境与人物关系而变化。身体形态变化通常表现为自我动作外形(Shape Flow)、定向动作外形(Directional)与包覆动作外形(Shaping)三种模式。其中,Shape Flow指身体向内的基本形态变化,Directional表示身体在空间中的明确方向变化,而Shaping则强调身体与环境之间的互动关系。在舞剧《乐和长歌》中,人物的身体形态变化不仅体现动作形式,也成为叙事结构的重要组成部分。舞剧通过人物身体姿态的变化,将内心情绪、人物关系与精神成长转化为可视化的舞台形态,使人物心理在舞蹈动作中得到具体呈现。

在上篇《火与凤鸟》中,国君和成处于痛苦与迷茫之中,其身体形态多呈现出收拢(Shrinking)的防御姿态,这种向内收缩的身体形态通常象征自我保护与心理压抑。在舞段中,和成的身体动作常出现低头、收肩与回避性的身体方向,使人物身体形态呈现出明显的内向特征。这种身体形态不仅表现人物在母后遇害、双目灼伤后的精神创伤,也象征人物在复仇与和平之间的困惑状态。与此同时,舞台上出现的少年和成与成年和成的“二重身”结构,通过不同时间层面的身体动作对比,使人物成长轨迹在舞台形态上得到直观呈现。少年时期的动作更为直接与开放,而成年

后的身体姿态则显得犹疑与压抑,两种形态之间形成鲜明对照。

随着剧情发展,人物身体形态逐渐进入冲突阶段。在与戈启的对抗中,和成的身体姿态不断在退避与对抗之间变化,表现出人物在战争逻辑与和平理想之间的挣扎。在祭祀大典舞段中,舞台后方出现少年和成战胜父王的画面。这一形态变化具有明显的象征意义,预示人物完成精神上的自我突破。身体姿态逐渐从早期的收拢状态转向更加稳定与开放的姿态,体现人物从迷茫走向觉醒的过程。与此同时,希音的身体形态也经历重要变化。从最初的柔弱与隐忍,到最终挺身揭露阴谋并以生命赎罪,她的动作逐渐呈现出坚定与决绝的气质。人物身体姿态的变化,使希音的角色从单纯的陪伴者转变为推动剧情发展的关键人物。此外,《骷髅舞》中围绕戈启出现的死亡意象也构成另一种形态表达。骷髅群舞象征战争带来的死亡记忆,这些形态不断围绕戈启出现,使人物形象呈现出亦正亦邪的复杂性,体现战争执念与内心阴影之间的冲突。

在尾声《乐和》中,人物身体形态完成最终转化。和成双手高举、面向天空的身体姿态成为全剧最重要的象征性形态。这种向上伸展的身体姿态属于明显的延展形态(Growing),象征人物精神的释放与升华。与此同时,舞台上编钟垂落,群舞围绕中心展开,使人物身体形态与舞台结构形成统一关系。群舞动作逐渐由个人表达转向整体秩序,使舞台形态呈现出庄重而稳定的视觉结构。在这一空间与身体形态的共同构建中,“钟鸣九霄,乐和天地”的主题得到具象表达。礼乐不再只是象征性的文化符号,而成为维系社会秩序与百姓生活的重要精神力量。

从拉班动作分析(LMA)的视角来看,《乐和长歌》的舞蹈动作结构不仅是舞台叙事的表现形

式,更是一种通过身体运动重构礼乐文明的艺术路径。身体(Body)的文化语汇、内力(Effort)的情绪动力、空间(Space)的秩序结构与外形(Shape)的人物轨迹,共同构成了一种以身体为媒介的舞台语言体系。通过这一体系,战争与和平、权力与伦理、个人成长与社会秩序等主题被转化为可感知的舞蹈运动结构。在舞剧的整体叙事中,身体动作由战争的激烈对抗逐渐转向礼乐秩序的稳定形态,使舞台运动呈现出从冲突到和谐的结构转化。正是在这一转化过程中,楚文化中“礼乐治世”的精神内涵被重新激活。舞蹈不再只是视觉

艺术,而成为连接历史文化与当代审美的重要媒介。由此观之,《乐和长歌》不仅是一部以楚文化为主题的舞剧作品,也是一种以身体运动诠释中国礼乐文明的艺术实践。礼在身体之动中生成,和在舞蹈之形中显现。当编钟之声与群舞之形在舞台上交汇时,礼乐文明的古老精神亦在当代剧场中获得新的生命。

作者单位:湖北工程学院

(责任编辑:王琴)

从《刺客之歌》看张枣留德初期的汉语诗歌创作

◆ 刘继林 覃雪娇

《刺客之歌》一诗写于1986年11月13日,是诗人张枣赴德留学初期的作品,讲述的是荆轲刺秦的故事。在1998年张枣自编的诗集《春秋来信》中,这首诗还不曾在列。据说,该诗是由其好友柏桦从张枣的手稿中觅得,后收入人民文学出版社2010年出版的《张枣的诗》中。^[1]《刺客之歌》以刺客荆轲和太子丹为核心,对“易水送别”这一情景进行了个性化的书写和有意味地再现。这首诗可以说是张枣留德初期内心自我的真实表达,也是我们今天解读张枣域外诗歌创作的重要文本。全诗共八节,第一、三、五、七奇数节,组合在一起构成对故事的讲述;第二、四、六、八偶数节,则完全重复,均匀地穿插在奇数节后,造成了讲述的中断和故事的碎裂。以此诗为切入口,我们可以窥见张枣刚置身于异国他乡时复杂而又矛盾的心理情状,而通过分析其将个人经验和历史事件接洽的技法,我们可以触摸到他所谓的“元诗”诗学实践以及贯穿于其中的中西诗学碰撞所擦出的火花。

一、人称的隐匿与主体的切换

首先,我们来看诗歌文本。

诗的第一节:“从神秘的午睡时分惊起 / 我

看见的河岸一片素白 / 英俊的太子和其他谋士 / 脸朝向我,正屏息敛气”。第一句就给人很突兀的感觉,让人情不自禁地想要追问谁“从神秘的午睡时分惊起”?而接下来诗中明确的人物只有两个:“我”和“太子”,结合题目“刺客之歌”和诗歌所描述的内容,这里的“我”应该指的是刺客荆轲。由此明晰,诗歌是以荆轲为第一人称视角切入,叙写荆轲的所见所闻所想。荆轲从午睡时分惊起,尚处于睡眼朦胧惺忪恍惚之中,看到易水河岸是一片素白,钱行送别的情景俨然正在发生。此时,英俊的太子和其他谋士正脸朝向“我”。“英俊”二字,形容是“我”对太子的赞美,刻画的是此刻荆轲心目中的太子形象;“屏息敛气”四字,写出了太子与谋士们所营造的紧张氛围。面对如此场面,“我”的“惊起”,便也不足为奇。

紧接着第二节:“历史的墙上挂着矛和盾 / 另一张脸在下面走动”。注意文本中是加了双引号的,十分突兀地截断了第一节和第三节线性的历史叙事。而且,这两句跟在四个奇数节的后面,重复出现四次,似乎是诗人刻意让读者从荆轲刺秦的历史叙述中跳脱出来,造成一种延宕的效果。一次又一次、完全地重复,不断呈现荆轲易水送别时的复杂心理,历史的墙上挂着“矛”和“盾”,具象化地将荆轲内心的矛盾、迟疑和纠结凸显出

来。这两句诗的重复介入,又像是这历史场景再现时的话外音,循环往复地响起,意在强调这是历史,而非现实!历史的墙下还有“另一张脸”,正在下面走动,投射下一道道审视历史或历史审视的目光。显然“另一张脸”的介入,使得故事中的人物变得更为复杂。诗歌主体“我”本是荆轲,但诗歌正文却并不提“荆轲”二字。对这一人称的有意模糊处理,让“我”的身份成为多重可能,这是张枣惯用的人称转换手法。另一个主体,即诗人自己,则悄然隐匿在“我”的面具之下,“另一张脸”就暗示着诗人在诗歌中的存在。“我”在自己搭建的历史城堡中来回踱步,既可以凭借荆轲的身份引导读者进入历史现场,亲历并见证整个历史事件的发生发展,又可以超然于诗歌文本和历史事实之外,对荆轲刺秦这一历史事件进行审视和评判。

诗歌的第三节:“河流映出被叮咛的舟楫 / 发凉的底下伏着更凉的石头 / 那太子走近前来 / 酒杯中荡漾着他的威仪”。“叮咛”的舟楫承载的是太子的嘱托,但从“发凉”到“更凉”显示的却是荆轲对于此次刺杀持悲观态度。“凉”的不是河水,也不是石头,而是荆轲的内心。“风萧萧兮易水寒,壮士一去兮不复还”,就是荆轲此时最真实的写照。对刺杀结果悲观的他,对太子让他执行这次刺杀任务感到心寒。“那太子走近前来 / 酒杯中荡漾着他的威仪”,这一句中对太子的称呼,由之前“英俊的太子”转变为“那太子”,再变为陌生化的第三人称“他”,也就不怎么令人意外了。“那”字更耐人寻味,既可以理解为荆轲在向诗人或读者讲述太子的行为,“那太子”如何如何,也可以实现视角上的变换,在不知不觉中将荆轲巧妙地转换成了诗人。让诗人“我”以旁观者的角度重新来讲述这一场景,让隐匿的“我”跳脱出来直接参与到历史当中。此时的太子端着酒杯为荆轲饯行,却透露出上位者的威仪,对荆轲进行隐形

施压。此时,“历史的墙上挂着矛和盾 / 另一张脸在下面走动”又再次出现,好像是催促刺客上路的节奏。

诗歌第五节的前两句“血肉之躯要使今昔对比 / 不同的形象有不同的后果”,不同于前面第一节、第三节的环境描绘和事件叙述,而是直接议论式的阐发。荆轲面对太子的施压,心中不禁感慨:自己要用生命去强行改变时局,选择不同就会产生不一样的结果。这两句诗既是荆轲的心中所想,也是诗人站在当代对这一历史事件的评价。在这里,诗人和荆轲两个主体,似乎合而为一。但紧接着两句“那太子是我少年的朋友 / 他躬身问我是否同意”,一个“那”字,将“我”再次明确为荆轲,诗人与荆轲又分离开来。接下来,第六节“历史的墙上挂着矛和盾 / 另一张脸在下面走动”,再次打断了太子对荆轲的询问,易水送别更像是一场恩威并施的最后催促,使得荆轲有苦难言。

诗歌的第七节:“为铭记一地就得抹杀另一地 / 他周身的鼓乐廓然壮息 / 那凶器藏到了地图的末端 / 我遽将热酒一口饮尽”。荆轲与诗人再次重合,主要是描写荆轲的所见所思。太子早已备好的“凶器”,他不给荆轲有任何的迟疑和反悔。表面上看,写的是荆轲壮士断腕的惊心动魄:在送行的鼓乐结束后,荆轲将“热酒一口饮尽”,毅然赴汤蹈火。这里的“热”与前文的“凉”形成鲜明对比,实际上投射的是诗人与荆轲类似的心境。从“凉”到“热”,写出了在一番思考和挣扎后,荆轲坚定了刺秦的决心。而颇有趣味的是,此时此刻,“历史的墙上挂着矛和盾 / 另一张脸在下面走动”又一次出现。很显然,荆轲也是诗人自己,内心的矛盾和挣扎并没有消失,肯定会在某个瞬间再次窜了出来。

回到《刺客之歌》的开头,“神秘”一词冥冥中早已预示着诗人与荆轲的同一性,表面的主体是荆轲,潜藏的主体却是诗人自己,两个主体看似

分离,实则融合在一起。某个午睡时分惊起的既是荆轲,也是诗人自己。可见,诗的开头便奠定了整首诗现实与历史叠加的交错感。人称变换技巧在诗中展现得淋漓尽致。太子、荆轲、诗人三者构成了多重声音,在诗歌文本中自如切换,使诗中的人称代词具有了虚构性,每个主体的转变传递的都是诗人思绪的变化。诗歌中不同的声音在交替中产生对话性,让诗歌充满了戏剧性的互动与辩证。“我”的不确定性,让诗歌中的抒情主体实现“去个性化”的效果,将孤独的个体转变为芸芸众生,使主体拥有多样性或普遍性。《刺客之歌》中以第一人称“我”作为面具,在荆轲与诗人自己的角色变换中,融构着张枣的语言梦想和对自身写作姿态进行反思和再现的“元诗”(Metapoetry)^[9]使命。从这个角度来看,张枣穿梭于自己诗歌中林林总总的角色,实际上是以自我对话与追问的写作者姿态,用汉语诗歌创作去隐喻现实的生存困境、去反思主体自我的生命状态。

二、神秘的“正午”与语言的“刺客”

诗歌开头的“神秘”一词,赋予诗歌在现实与历史、时间和空间连接交叠的某种可能。“从神秘的午睡时分惊起”,酷似鲁迅在《影的告别》中的开头:“人睡到不知道时候的时候,就会有影来告别,说出那些话——”午睡与晚上睡觉的体验是不一样的,在午睡时惊起,人会有时空恍惚之感,仿佛游离在客观的24小时之外,更容易引发一些神秘的事情。选取“午睡时分”,是诗人营造历史氛围与融入个人感受的结果,是诗人唯一能在现实时间中抓住并将其嵌入诗歌文本的时刻,也是这场历史戏剧上演的时间。这一现实与虚构的交界处,是虚幻中的真实,也是诗人借助历史表达个人体验的某种暗示。

柏桦称张枣为“‘正午’幸福的歌者”^[9]。“正

午”,对于张枣来说是一个特殊时刻。早于或晚于正午,对于诗人来说都是虚无或不真实的,如《卡夫卡致菲丽丝》一诗中所写:“菲丽丝,我的鸟/我永远接不到你,鲜花已枯焦/因为我们迎接的永远是虚幻——/上午背影在前,下午它又倒挂”。时间的精确,是张枣“语言洁癖”的体现,他对词语有一种极致的追求,不允许诗歌中杂音的出现,力求汉语声音与内涵的完美结合。在张枣的诗中,精准的时间会经常地出现,如“十月”“正午”“十二点”“12:21”等,不约而同地指向张枣对时间的苛刻。张枣在留学之时就写了一篇关于“正午”的大论文,即《论正午的抒情诗和统领者》。“正午”是张枣酷爱的时间,也是他最美好的时刻。“午睡时分”,荆轲却在此时被惊起,短暂的幸福美好却被强烈的情绪起伏冲断,片刻留下的是惶然无措和孤独迷惘。

第一节中的“我看到的河岸一片素白”中的“河岸”,既是荆轲眼中所看到的,也是诗人“我”所想象的,从现实的此岸抵达历史的彼岸,时空猛地一下被语言压缩,穿越之感油然而生。第七节中的“为铭记一地就得抹杀另一地”,历史故事中“一地”应该指燕国,“另一地”则指秦国,燕国为了存活,就要抹杀秦国;历史只有过去,现在才能到来。历史和现实就是如此残酷。故事本身不重要,重要的是两个空间的互涉以及现实如何与历史产生关联。1986年9月,张枣远赴德国留学,从国内到国外,也是从“一地”到“另一地”,两个月后他写下这首《刺客之歌》。从中,我们可以深切理解张枣初到异国他乡时的心情,感受到他当时前途未卜的意绪与孤怀独往的心境。异国孤独的生活体验,与刺客荆轲背负燕国众人期望而孤往秦国的孤寂感,是相通的。张枣曾在写给陈东东的信中坦言:“我在海外是极端不幸福的。试想孤悬在这儿有啥点好?!……这个牢我暂时还得坐下去,但过三五年一定回来。”^[10]不过,张枣后

来还是选择留在德国,因为他坚信孤独是必经的阶段,在孤独中冷静地反观自己的汉语写作。张枣在诗中所描写的刺客荆轲的处境,其实是暗喻现实中诗人自己的处境。中国之于德国,在地理空间上是辽远的,加之语言、信仰、交往及饮食起居等方面的巨大差异,像一堵墙,使留学初期的张枣孤独而撕裂,甚至一度陷入失语状态。不过,日常生活中的“失语”反而促使他开始重新思考语言与存在、母语与诗歌的关系。

张枣是“语言刺客”,离开了国内热闹的写诗氛围,只身投入一场诗学和文化的探险,远离了国内的母语环境,用近于严苛的态度创作汉语诗歌,以期反哺母语。而他初到德国时,在生存和创作中所感到的疑惑和焦虑、期待和思考等,恰在《刺客之歌》中体现得特别明显。在国内写诗时,有一群朋友和知音给予他灵感和反馈,促进他写作的进步,而出国就意味着失去朋友和掌声,陷入可怕的孤独境地。“一地之于另一地是多么虚幻”(《秋天的戏剧》),当他身处异国而心在国内时,地址于他而言变得虚幻起来,身处的地方变成了“无地”。于是,张枣在虚幻的“无地”中感到自己是在流亡。要从流亡中“越狱”,只有潜入语言本体,在词的无尽转化中寻求精神自我的突破。正如陈东东所言:“是诗歌把你从远在外国的孤寂难挨里拯救出来了。要是你不写诗,你在德国怎么会过下去呢?”^[9]本质上,张枣是在用汉诗诗歌写作救赎身处异国他乡的自己。历史是张枣拉近与母语距离的有效凭借,反观历史、回到母语,让张枣从被另一种语言文化包围的恐惧和焦虑中走了出来。

诗人张枣通过《刺客之歌》对历史人物荆轲的再书写,迫切表达的是对自己作为汉语诗人身份的认同。诗中的“我”内心复杂而矛盾,但却拥有面对孤独处境的勇气,“遽将热酒一口饮尽”。1987年1月,张枣创作的诗歌《选择》,也充满着

自我矛盾:“血肉之躯迫使你作出如下的选择/祖国或内心,两者水火不容/后者唤引你到异地脱胎换骨/尔后让你像鸣蝉回到盛夏的凉荫/如果你选择了前者,他便赠给你/随便的环境,和睦又细腻的四邻。……”而同月创作的另一首诗《薄暮时分的雪》的结尾:“那么,他会置身在风暴之中/真的,大家的历史/看上去都是一个人医疗另一个人/没有谁例外,亦无哪天不同/你看他这时走了过来/像集中了所有的结局和潜力/他也是一个仍去受难的人/你一定会认出他杰出的笑容”。“一个人医疗另一个人”,我们可以理解为是历史在疗愈诗人,也是汉语在疗愈诗歌。“一个仍要去受难的人”,我们可以理解为是荆轲,也是张枣自己,明知山有虎却偏向虎山行。正是在这个意义上,钟鸣认为这首《薄暮时分的雪》是《刺客之歌》的异文。^[10]两首诗在内容和诗意指向上是一致的,只不过《刺客之歌》徘徊往复的是“矛”和“盾”,而在《薄暮时分的雪》中,已然是踌躇满志。可见,张枣在这种孤独的矛盾心绪中做出了更加积极而冒险的选择,因为他要自己去完成汉语诗歌的神圣使命。

三、历史原型的个人化改写

荆轲刺秦的故事在《战国策·燕策三》和《史记·刺客列传》等历史文献中均有记载,故事情节主要包括荆轲刺秦前的准备、朝堂之上的搏杀、荆轲被杀及秦王复仇三部分。文学作品,对这个故事的复述和改写不胜枚举,在主要情节的写作上各有侧重。张枣的《刺客之歌》一诗,则另辟蹊径,仅选取易水送别这一幕,采用“化古”的手法,简洁、凝练地将故事浓缩在这一场景之中,对公共历史进行了个人化的改写。

《刺客之歌》的改写最为明显的是对荆轲决定赴秦的细节处理。“那太子是我少年的朋友”,

与历史中的人物背景和关系有较大差异。历史中的荆轲，不过是田光推荐给太子丹的一位刺客，两人并非年少相识的朋友。荆轲刺秦，是田光的托付、太子丹的委命，还有荆轲自身的侠义与勇敢的结果，张枣却将之诠释为老朋友之间的情义。面对关乎国家生死任务，荆轲虽有矛盾和迟疑，但是年少朋友的相托，恩威并施令让他难以拒绝，最终下定决心去刺秦。张枣是以当下出发，以现代人的思想、情感和精神来过滤传统中国的历史文化，用戏剧化的方式对历史细节进行解构和重构，旨在通过诗歌表达对中国历史和传统文化的审视和反思。“年少的朋友”，在诗中是太子丹，投射到张枣的现实生活中，可能指向的是他过去的一帮诗歌知音“朋友”，即柏桦、陈东东、臧棣等。他们是他诗歌创作的鼓励和支撑，正因为有他们，才让他在德国进行汉语诗歌创作探险的勇气。

原型改写是张枣最擅长的领域。这“既是个人诗学的一个主导方面，也体现着他诗歌‘化古’无迹可寻的卓越技艺”^[7]。他从个人经验出发，用语言连接历史与现实，“荆轲刺秦”与“张枣留学”两个完全不相关的事件，在这首诗中产生了“对话”，形成了“互文”。异国他乡的张枣，在这时更深刻地意识到自己与汉语、中国历史和传统文化的关系，并试图将之结合起来，在中与西、传统与现实之间找到新的结合点。张枣渴望写出一种纯正的汉语诗歌，一种对我们民族传统和文化积淀深入挖掘的诗歌，一种和他个人生命相契合的现代诗歌。

《刺客之歌》就是这样的典型。诗中反复出现的两句：“历史的墙上挂着矛和盾 / 另一张脸在下面走动”，是《刺客之歌》结构呈现的关键。除了这两句外，第一、三、五、七四节诗歌的第一句和最后一句的末字，“起”与“气”、“楫”与“仪”、“比”与“意”以及“地”，都押“i”韵，使全诗一气呵成。

“i”是齐齿呼，为全诗营造出一种紧张、急促、压抑的氛围，惊心动魄一直到“我遽将热酒一口饮尽”的“尽”字才最后得以完结。张枣却偏偏在本来一气呵成的每一小节后面，重复地插入“历史的墙上挂着矛和盾 / 另一张脸在下面走动”这样两句，有意造成全诗一韵到底的断裂，策略性地在传统诗歌创作技法中楔入现代性的回响，强化了作为现代诗的节奏感和音乐性，同时完成诗歌形式上的闭环，实现了结构与内容的有机契合。此外，全诗每一句的结尾均无标点符号，仅将复沓的两句放在双引号之中，形成了一种有意味的诗歌形式。引号意味着话语和声音。跳出诗歌内容框架看，响起的声音不只是荆轲和诗人自己的，还有张枣熟悉的诗人艾略特的影响。艾略特强调诗人“不但要理解过去的过去性，而且还要理解过去的现存性”，“必须获得或发展对于过去的意识，也必须在他的毕生事业中继续发展这个意识”。^[8] 诗歌要有“过去性”、继续发展“过去的意识”，就不可避免会与历史、传统发生关联。在随笔《一则诗观》中，张枣认为“没有传统的人是不可思议的”，但“如何进入传统，是对每个人的考验，任何方式的进入和接近传统，都会使我们变得成熟、正派和大度”。^[9]

《刺客之歌》的改写，还体现在诗歌语言内部的拟古上。诗中词语的选择和运用充满了古典的气息，很难想象这是一首现代诗。如“素白”对应的是原故事中“皆白衣冠以送之”，将送别亦或是送葬的场景赫然呈现在读者眼前。还有“谋士”“屏息敛气”“舟楫”“威仪”“躬身”“鼓乐”“廓然”“遽”等字词，透露出十足的文言感。它们一同搭建起一帧帧、一幕幕古典的场景，让整首诗弥漫着历史的氛围。然而，诗中又到处充满着现代性的辞藻，如“英俊”“午睡时分”“末端”等。“那凶器藏到了地图的末端”，更是对“图穷而匕首见”的现代性转化，只不过匕首换作了“凶器”。

颇为玩味的是,张枣的《镜中》《何人斯》等早期诗作也充满着浓郁的古典气息。他曾一度耽溺于这类古典的玄思,但国外的生活体验使他的诗歌化古技法发生了转变。《楚王梦雨》《刺客之歌》以及后来的《死囚与道路》《西湖梦》等诗歌作品中,古典或者传统已不再是张枣诗歌创作的唯一灵感来源。他将现实处境的痛楚与古典的故事原型相结合,通过最直接的个人经验与历史进行沟通,赋予历史原型以新的感性形式,让其穿越历史的尘埃抵达当下,在传统中发现现代。实际上,古典只是他诗歌的外衣,层层剥离后的现实才是其内核,他将更多隐蔽的诗意指向他自己,指向外部世界,甚至指向更远的宇宙。

张枣有一次在与陈东东谈论“现代诗最难的会是什么”时,陈东东认为“最难的大概是用现代诗去写这一泓西湖”,这个回答给予张枣很重要的启示。^[10]“西湖”之于现代诗,正是张枣创作诗歌所要追寻的“化古”技法。他要从古典意象、传统故事中写出洋气,也要从洋气中写出古意,要用现代诗重新发明汉语,写出让汉学家都无法翻译的汉语。这便是他的语言梦想和汉语帝国的使命。但回过头来看,《刺客之歌》对传统的转化似乎还不够成熟,还不足以完全展现传统与现代的融通。

结语

张枣以“刺客”身份自比,在历史中打捞出一首具有现代气息的《刺客之歌》。荆轲与诗人“我”,在现实与历史的交叠中反复穿越,在搭建历史舞台的同时又个性化地描绘出诗人自己的现实生活困境。《刺客之歌》中,张枣将自己留德初期面对异国陌生文化和现实生活环境所产生的危机转化为写作本身的语言难题,呈现出对域

外汉语诗歌创作的焦虑与思考。这种形而上的现实处境的诗意性表达,表现为张枣在“元诗”创作上的初步探索,但显然不够成熟。在进一步了解托曼斯·曼、卡夫卡、里尔克等国外现代作家的创作后,他开始深入思考如何将异乡的事物转化为异乡的文学表达,穿越地域的界限,坚持汉诗的写作。“因地制宜”地“去内化世界的物象——不管在哪里”^[11],张枣如是说,张枣的诗亦如是写的。

作者单位:湖北大学文学院

注释:

[1] 刘春:《关于〈刺客之歌〉》,《一个人的诗歌史》,人民文学出版社2017年版,第410—414页。

[2] 张枣:《秋夜,恶鸟发声》,《青年文学》,2011年第3期。

[3] 柏桦:《左边:毛泽东时代的抒情诗人及其他(一)》,《现代中国文化与文学》,2009年第1期。

[4] [10] 陈东东:《亲爱的张枣》,见《黑镜子》,北京邮电大学出版社2014年版,第121页,123页。

[5] 宋琳、柏桦编:《亲爱的张枣》,江苏文艺出版社2010年版,第66页。

[6] 颜炼军编:见《张枣诗文集·诗歌卷》《刺客之歌》一诗的页下注,四川文艺出版社2021年版,第189页。

[7] 宋琳:《精灵的名字——论张枣》,林建法主编,《诗人讲坛》,辽宁人民出版社2014年版,第491页。

[8] 【英】艾略特:《传统与个人才能》,卞之琳、李赋宁等译,上海译文出版社2012年版,第2—3页。

[9] 颜炼军编:《张枣诗文集·诗论卷2讲稿随笔》,四川文艺出版社2021年版,第237页。

[11] 颜炼军、张枣:《“甜”——与诗人张枣一席谈》,颜炼军编,《张枣诗文集·书信访谈卷》,四川文艺出版社2021年版,第202页。

(责任编辑:张双)

时代之翼、上海之瞳与情感之踵

——论傅羽《抵达》

◆ 贾 赫

伴随着全球化与城市化进程的持续加深,人口流动日益频繁,上海作为我国现代化进程的前沿阵地,吸引着无数异乡客的奔赴,傅羽的长篇小说《抵达》应运而生,它巧妙地将私人化的情感体验,置于上海的宏大背景下进行观照。上海人结婚,优先选择上海人。身份条件确定后,房子便是必备条件。即使今天你不阅读这部小说,对这约定俗成的规矩也一定略有耳闻。婚恋市场中,物质条件第一,当代人似乎对感情的需要格外淡薄。国家统计局数据显示,近几年的婚姻登记总数持续低迷,初婚登记状况不容乐观,各类情感问题更是层出不穷。大量公众号有关新型关系“situationship”的探讨已不再新鲜,情感边界越来越模糊,亲密关系被金钱颠覆。正如齐格蒙·鲍曼所述:“如今的亲密关系成了消费品,‘一夜情’就可以被视为一种典型的遵循购物模式、类似一次性现场消费的关系。”^[1]人与人之间的关系剑拔弩张,人们封闭自我,画地为牢,形成一个个孤立的原子化个体。在这样的大背景下,诉说一段爱情故事,更是难上加难。在小说《抵达》中,傅羽勇于直面年轻人的情感困顿,通过捕捉细节,充分展

示着当下年轻人真实的感情观与感情生活。

一、自我表达、个体情感与时代症候

城市生活节奏快,中国的超一线城市上海更甚,当代人的感情世界在生存压力的挤压下被侵占得所剩无几,不过,绝圣弃“爱”,人们并非像自己想象中的那般坚不可摧,作者敏锐地关注到了这些嘴上说着感情无用,但身心却仍在爱欲情仇中挣扎的痴男怨女。“我”是原泉,是打开这部小说的眼睛,“我”眼中有无忧无虑的童年乡间生活,从小深深植根并蓬勃生长的文学梦想,对这个世界好奇有趣的独特认知,还有我深爱的爱人——蓝羽。

蓝羽坦率迷人,她有一位被她称为“上海小市民”、深爱她却又不顾她意愿逼她和条件相当的男士相亲的母亲,与一位曾经在西双版纳当知青却在她十八岁成年之际离家出走、有着扑朔迷离故事的父亲。她对男主人公“我”讲述了她得到父爱的幸福感受,以及似乎失去父爱的怅然若失。这份对父亲出走的似懂非懂,到最终释怀的复杂

情绪,以及原生家庭看似圆满却千疮百孔的现实背景下,构成了想要在天空飞翔,却一直在路上“飘”的羽毛——蓝羽的注脚。“看海”“归乡”和“回乡探望”这三次旅途能否让这片羽毛真正降落,抵达要去的地方?小说中蕴含许多为名字设想的巧思而引发的交谈,原泉的“泉”与蓝羽微信标注的名字“蓝屿”共同构筑起漂流在城市的孤独灵魂剪影。小说题目“抵达”也与水流起始的“泉眼”“水源”“源泉”(原泉)形成互文与对话关系,“抵达”一词通常连接着一个目的地,而这个目的地是小说中每个人都在寻找的灵魂栖息之地。有终点就有起点,小说的开头就告诉读者:“我想好的故事,应该有一个好的开头。我们也总是揣想如诗一般曼妙的河流,该是源于诗意盎然的雪山飞涧,但当真追溯起来,我们却很有可能发现这所谓源头,不过是条毫不起眼的小山沟。”就这样从源头追溯,便是一切故事的开始。小说从“我”和堂哥讲起,在和堂哥聊天的过程中说到了“我”爱上的女孩蓝羽。大篇幅灵巧的自我表达穿插于堂兄、蓝羽、读者及各个不同人物的交流中,使得“我”的感受与情绪被无限放大。作者给予原泉这一人物最大的真诚,对私人感受、人际交往、社会风气等等议题极具自由度的讨论,往往从他口中道出的就是这个时代青年共同的情感症候,那些有着同样模糊不清的感受亦或是见解,从“我”的口中清晰准确地表达出来,巧妙地引起了观众的共鸣。例如“我”从文本跃出与读者进行互动,对社交工具——微信背后的人情交际产生的看法:“当然你也能想到,这个故事还有下一个段落,因为我们后来还有交集,互加了微信。但这只能说是一个契机吧,我们加了多少人的微信,又有几个还在联系?有时,我也渴望找个说话的人,但把微信通讯录刷了一遍又一遍,都发现自己找不

到人说话,就算是感觉有两三位朋友可以说说话,也不确定说什么好,于是不说了。”^[2]在今日社会中,社交无法让人放松反而让人十分紧张,线上线下表里不一的矛盾同样令人无所适从,多数的言不由衷、词不达意,人们无法进行深度交流。正如齐美尔所言:“大城市人的个性特点所赖以建立的心理基础是表面的内心印象的接连不断地迅速变化而引起的精神生活的紧张。”^[3]在小说《抵达》中,作者敏锐地抓住人们共同的情感交际痛点,将人与人之间的浅层交往与阶段性关系铺陈开来,并层层递进地探讨使用社交工具沟通与面对面沟通的本质区别:“我们在微信里,也是能用上各式表情,但纵使表情包再丰富,也怕是难以准确传达我们瞬息万变的情绪。”^[4]作者揭示出网络交流再发达,也不能完全覆盖人类的情感交流,人类的眼神、表情、动作等交流方式都有其不可被替代的特殊性,文学与艺术的存在,则更是人类无法被取代的最后碉堡。

至于文学与艺术,“我”和蓝羽的职业设计十分有趣,紧贴两者,“我”的职业贴近作者傅羽了解的生活,“我是干媒体工作的,用老话说是做记者的”。蓝羽从事美术研究并在展览中担任讲解。文学与美术这两大话题在长篇小说中有足够的展开空间,作者恰到好处地使用名著与名画让两位主人公在剖析自己内心的同时,进行了来之不易的深度交流。作者借助“我”这一爱阅读的记者身份,恰如其分将自己对小说故事的理解,结合着经典作品向读者娓娓道来:“事实也是这样,小说故事再是混乱,它都有逻辑,都有起承转合,而生活却更有可能是杂乱无章的。契诃夫写过一篇小说,题目是《没意思的故事》,读来却是挺有意思的,大概是因为契诃夫把没意思的生活也写得饶有意思吧。”^[5]在该段落中,读者不仅能够看到

原泉自带一种天然的阴郁,一丝不易察觉的悲观主义思想,而且可以从人物的眼睛中看到作者的思想,深邃广博。如果说原泉是作家的人格在小说中真情实感的自由流浪,那蓝羽则是隐匿的神秘诗人,她对于名画的另一种解读,带着陌生和不羁,和“我”解读的碰撞虽有着相似的内核,却迸溅出完全不同的闪耀火花,这些名作见证着他们由浅入深的感情:海明威《流动的盛宴》是她留给他的第一印象,从米莱斯的《奥菲莉亚》与《哈姆雷特》的故事原型再牵涉至洛尔迦的诗《梦游人谣》,他们的灵魂识别出了对方,完成了爱的初识;在杰克·凯鲁亚克、雨果、托尔斯泰、契诃夫、毛姆、张爱玲、科塔萨尔、王阳明、普鲁斯特、托马斯·沃尔夫、埃莱娜·费兰等等文学巨擘的作品中他们愈发深入了解彼此,触摸对方脑海与心灵的深层褶皱;夏加尔的《我与村庄》《七个手指的自画像》至《生日》,画面背后动人的爱情故事让两人的感情升华,完成了灵与肉的共振……这些艺术名作所承载的热烈生命力、氤氲出的文艺气息,自然地融入小说语境中。文本自带文化重量,读者既能感受叙事本身的魅力,也能通过艺术名作的联想,触摸到更广阔的文化世界,这份“文化自觉”是知识分子写作的重要特征。他们的爱情是一种独一无二的浪漫,没有金钱堆砌、房子车子保驾护航的爱情不见得不幸福,两人灵魂的深度连接在这个时代可遇不可求。世间的多少人,他们拥有的只不过是一段段关系,并未涉及爱情,傅羽书写出了爱情最原本的样子,他笔下的故事将“爱”具象化了。除了这段爱情之外,傅羽在小说中还描绘了姐姐与姐夫的爱情,还原了那个年代普遍的感情样态,并犀利地剑指当代人对感情的随意,“一段感情怎么会是说放下就能放下的,现在这年代也许是可以的吧,但那时人们

对感情都是很当回事儿的,还特别认死理”^[6]。姐姐和姐夫的感情因物质条件不丰沛一直被女方父母阻止,但情比金坚的他们还是坚持到了最后,建立了自己幸福的小家并拥有了两人的爱情结晶。这与当代人的感情观几乎背道而驰,两相对比下更清晰地展现出一条新型情感路径。原泉与蓝羽几经波折最后因为爱而结合的选择几乎推翻了传统婚姻嫁娶观念,二人共同抵御生活的种种困难,在平凡的日常中,在“我”溢出的表达中,“我”的思考与观察是从现实的路径劈开,描摹自己的理想主义,这些表达独具个人风格,在当代小说中有很强的独特性。如文中的“我”在和房客争论书是获得收益好还是纯粹喜欢好,“我说,如果书能开口说话,我想它们会说,相比你一门心思想着从我们这里获得收益,我更爱你的纯粹和一无所得,如果是真心喜欢,那就无怨无悔地喜欢下去吧。”^[7]“我”就像是永不言弃的西西弗斯坚持着自我原则,在社会的名利场中写诗,坚守着对书和知识的纯粹热爱。在这个功利时代,既忠于自己又忠于时代的表达本身就需要勇气,而需要直面内心,积聚能量。除了直面内心的勇气外,勇敢地走出自己的路,追求自己想要的感情与幸福,也是这个多元时代拼图中重要的一部分。纵观全文,整部长篇小说的内容都与当代的脉搏共跳动,傅羽真切地写下了这个时代。

二、流动的“新上海人”与“城市异乡客”

当艺术家如原泉、蓝羽将自己对周遭的敏锐观察及非凡的领悟通过与彼此的交流跃然纸上时,一个不可忽略的背景也跳了出来,这是在上海。“现代主义的两大主题——艺术家和城市——开始浮现出来。或许,现代主义的最大主

题就是城市中的艺术家或相当于艺术家的人。”^[8]傅羽在《抵达》的创作谈中提到,自己和文中的主人公“我”都是从浙中乡村走出来的新上海人,这是另一层面的“城市异乡客”,乡村迁移者进城过程中所拥有的一份独特生存体验。为这部长篇小说提供了当下即时且真实的新上海人心理转变经验。其中,文中有一段对“我”初到上海的详细回忆:

“我想起我第一次到上海,又是第一次乘地铁,我手上拎着,肩上扛着,背上驮着,差不多整个身子都淹没在大包小包的迷魂阵里,我为什么都带上呢,是想着大学时代的很多旧物都还能用不能浪费了,也或许是近乎本能地想到要是在上海买会很破费吧,后来我在车站里、地铁里看到一些拎着大包小包的外乡人,也总是会想起我刚来上海时的情景。那时我好奇心满满,又特别孤独无助,我脑子里似乎只是嗡嗡嗡地响着,我到上海了?我到上海了!我到上海了……”

不同于《子夜》以感官超载的手法将上海直观塑造成吞噬传统的现代怪兽,《抵达》中甚至没有一个词直接描写上海。作者通过“初遇上海”这一颇具日常却独具记忆点的角度切入,描绘“我”带着自己的全部家当第一次来到上海,同无数异乡人一样像雨滴汇入河流般湮没在滔滔人潮之中,以此打开每一个从远方而来的“新上海人”的记忆闸门。回到小说中的时间,傅羽设计的主人公原泉生于1985年,“‘我’是85年生人,我虽然没有刻意设计他的年龄,但后来想到,1976—1985年出生的一代,曾被认为是‘过渡一代’,‘我’生于1985年,也就有了赶上过渡末梢,但依然在过渡中的意思”^[9]。文中的“我”是大学毕业来到上海的,那么时间上也就是2007年前后,千禧年后的上海正处在节节攀升的高峰,上海经济总量首次

站上万亿新台阶,正从工业城市向服务经济城市加速转型,外来人口规模持续增长。直至2020年,外来常住人口达到峰值1048万,这一年上海市普查的常住人口2487万人,外来常住人口约占总人口一半,大约每两人中就有一名外来人。因而,“新上海人”已经不再是一小批人,而是上海的重要组成部分,“新上海人”的内心在小说中真正地被看见。文中,“我”从初来上海直至在上海生活多年,都无法真正地将自己视为上海人,“我”看似对自己究竟属于哪里是一个暧昧不明的摇摆态度,在被蓝羽妈妈嫌弃不是上海人时“我”可以开玩笑说自己是“没房没车的新上海人”^[10],但在陌生人真诚地发问中,“我”一时也不知该如何回答,“你们是哪里的?我想着该说是上海还是金华,蓝羽接过话说,是杭州的”^[11]。“我”在异乡上海与故乡金华中游移,因为这两次回答都是与蓝羽有关,因为这份感情,“我”对上海产生了更多的情感联结,在上海都市公共空间中浸染,“我”日久生情,也对这里产生了归属感。“我一开始也是这么想的,但也有不同,我设想是一个路边或街角的咖啡厅,可以边聊天边看看匆匆而过的行人,还有枝叶轻抚的梧桐,也不必非得在衡山路,或新天地,完全可以是在某条不知名的马路、街道或是社区。”^[12]个体与城市间的日常互动动人又温馨,“我”在上海打拼多年,熟悉上海的街道和日常烟火,这一份在地化经验,以及为了蓝羽迫切想要获得认可的心,况且此时别人问的是“我们”——“我”和蓝羽的共同体,这更让“我”想要获得来自上海的身份认同。

在现代性的作用下,身份并非一成不变,而是时刻处在流动的变化之中,“现代生活方式可能会在很多方面有所不同——但是,把它们联合在一起的恰恰是脆弱性、暂时性、易伤性以及持续

变化的倾向。成为‘现代’意思是指急切地、强迫性地、强制性地去进行现代化；不只是‘成为’，更别说使其身份保持不变，而且是要永远处于‘变化’之中，避免完成，保持未定状态”^[13]。“我”的自我身份认同呈现出鲜明的流动性与情境性差异：在与蓝羽产生情感联结的语境中，渴望建构起与之相匹配的“新上海人”身份，希冀成为契合对方的城市新移民；而在独处的自我审视中，“我”的身份认知则呈现出截然不同的状态，始终以清醒、洒脱的视角将自身界定为外来者，并深刻认知到自身难以真正融入上海本土文化脉络，进而主动接纳并安于外来者的身份定位。“就拿我来说吧，我在上海没有房子，但我从学校毕业以后就有了上海户口，可以称为新上海人了，但无论是语言、生活习惯等，都会提醒我终究是外地人，我也不觉得有必要拿很多上海人往上数三代都是外地人之类的理由来自我安慰，我反倒觉得自认为外地人舒坦自在。”^[14]认识蓝羽前，我自认为外地人，安之若素，在遇到蓝羽后，“我”不仅想要获得“身份认同”，我对买房的看法也发生改变。中国的户籍制度以及千百年来安身立命、落叶归根的传统追求，将买房与落户紧紧地关联在一起，房子在现代性语境下的上海具有多重属性，它是象征新上海人身份、归属和权利的标志，也是占有上海的物理空间载体，更是对“我”和蓝羽能组建自己小家的一份保证。正是因为如此，蓝羽的母亲和“我”的母亲一直对“我”没有买房子而忧心忡忡，“我”蓝羽和双方的父母最终选择妥协，本质是被现代社会规训的、无法回避的生存与身份焦虑。身份焦虑具有普遍性，文中穿插的那位曾有上海经验的归乡人和黄大放讲的上海婚嫁故事，无不在房子、婚姻、爱情、上海身份里打转，普通老百姓对人生的期待不过尔尔，如此这般从作者笔下生动

自然地呈现。

新世纪已过四分之一，中国的城市化已经到了新的阶段，在经历了大基建时代公路、铁路、航空的蓬勃发展后，人们进入大城市不再困难，“城市异乡客”涌入大城市不仅只是谋生，还谋求幸福。《抵达》中每一个来到上海的人都是如此。不过，在经济高速增长、城市化进程迅猛推进的时代背景下，物质生活的高效便捷得以快速实现，人们在充分享受这份便利的同时，精神与心理层面却滋生出诸多困境。这些困境不仅表现为对身份认同与归属的迷茫困惑、对亲密关系的经营无力，更体现为对自我需求的感知钝化、对人与人之间基础交往联结的刻意回避等。这一现实图景也印证着“美好生活”是人类共同的价值企盼与精神向往。《抵达》所探寻的最终叙事目的地，正是对共同美好生活的抵达与建构。相较于部分作家侧重书写历史的多元可能性，傅羽选择聚焦当下现实进行创作，这一创作选择本身就具备较强的创作难度与现实价值；同时，区别于众多聚焦“城乡关系”的同类作品，傅羽摒弃了“农民工进城”这一最具典型性的叙事范式，转而以更为独特的叙事视角展开书写。他以自己的实际经验写出了新上海人在上海的真实生存境遇，并催生出城市文学对个体经验与城市本质的关注与探索。

三、悬浮气息下的生活脚本

作为一部独特的城市文学，《抵达》的结构十分清晰，叙述节奏缓慢，整部小说都贯穿着悬浮的潮湿气息。叙述者“我”将生命中最重要的一段爱情娓娓道来，像弹奏一首记忆中的圆舞曲一样，每一个音符都弹奏得缓慢而悠扬。“我”和蓝羽从初遇开始的每一个细节都展开得彻底而纯粹，我

与蓝羽的相恋过程以顺序铺排,地铁站的初识,作者设计得非常巧妙,这是一个再平常不过的开始,作者的笔触之细腻,将自己每一次的心理变化都极致地刻画出来,蓝羽在地铁站急需现金,“我”从听到蓝羽要借钱到决定开口帮助蓝羽,使用了近两千的字数,细细地将自己当时的心理,不断地放大再放大,显微镜般聚焦着那份勇气逐渐积聚形成的过程。在思考的过程中,“我”的思维跳跃到了《雨果全集》和《泰戈尔全集》……直到被蓝羽唤醒。杰出作家的观察视角兼具敏锐性与穿透力,能够精准捕捉现实与人性的细微肌理。傅羽用简短精准的寥寥几笔就勾勒出了几个不同的路人,不动声色地展现出了城市人物画像的百态。小说依循清晰的叙事脉络逐层展开,从第一章中的初见、网聊、再会、确定恋爱关系,到恋爱后第二章的观海之行与第三章的返乡之旅,构成了极具风格辨识度的公路电影式叙事篇章。两次空间位移的旅程中,伴随地理景观的更迭、与他者的交往互动,“我”和蓝羽的内心世界亦随之发生动态嬗变。个体独特的自我认知建构、与他者之间的复杂关系联结、对生命体验的深度体悟,均依托这两次旅程得到了具象化的呈现与深度阐释。而在分手后,蓝羽得知“我”父亲病重又与“我”踏上旅途时,我们完成了真正的抵达。原泉和蓝羽在相处过程中的试探、猜测、期待、沉默,人物心理通过两个人的谈话表现,在一来一往中,呈现了一段爱情关系从雏形阶段逐步走向成熟的完整过程。

对话是长篇小说独有的文体优势,《抵达》便通过诸如“我说……她说……”的对话模式建构起原泉与蓝羽之间真挚的情感联结,二人在情感互动中的自我身份认同,以及当代“新上海人”的话语表达体系与生存样态,具象化呈现个体与

城市、个体与他者之间的关系图景。两位主角跳出作者意志,各有各的独立思想,以充满张力的话语形成复调。“有着众多的各自独立而不相融合的声音和意识,由具有充分价值的不同声音组成真正的复调”^[15]。《抵达》中有一段关于蓝羽谈了恋爱却不得不为了母亲去相亲与“我”的争执,直接呈现出两个人潜隐的情感火花,这段人物对话点明了两个人不能继续下去的根本原因。在对话中,两个人依旧延续着“我说……她说……”的方式,这一次蓝羽在解释自己实在躲不掉相亲时,“我”表示不能理解,“我”认为和“我”谈着恋爱,真的想躲是躲得掉的,但在对话中“我”也理解了她确实有苦衷,她明明也知道这一切,我们都很无奈。这次的深层对话推进着情节发展,触及了他们感情中的核心问题,直接导致接下来两人分手。结束这个话题时下雨了,人物的情绪在雨中流动,两个人相对静默,空气中似乎悬浮着无法降落的潮湿气息,两人因为身份与房子的问题好像注定没有办法获得一个完满的结局,若有若无的哀伤弥漫在两人之间,即使与路人小孩的新话题也无法完全冲淡这份潮湿——长篇小说很难有一个统一的气息,《抵达》做到了,贯穿始终的悬浮与潮湿气息。

在小说《抵达》中,还蕴含着上海人、新上海人与老上海人之间的多元对话,以生活化的对话范式与鲜活的语言细节表现出不同城市身份群体间的文化碰撞、情感共鸣与身份认同的动态建构。譬如,老上海人和上海人的对话:“我妈说,小辰光谁没有叛逆过,等依长大了,依就觉得做上海宁,有多少好了。”^[16]小说在人物对话中融入沪语词汇、地域俚语、家乡方言,不仅使上海人的语气和神态活灵活现地凸显在眼前,更让上海的城市文化跃然纸上。同样是写上海、写“新上海人”,

与作者年龄相仿的上海作家滕肖澜也在《心居》中加入了对话和明显的方言词,《心居》中的语言板正醇熟,如新上海人冯晓琴说上海话获得了肯定“又道,‘爷叔你以后有啥缝缝补补的,我全包了。’‘上海话越说越溜了。’”^[17]与之相比,傅羽所刻画的人物更具普世感,其语言较之前者更为年轻、清新。这与另一位更年轻的上海作家周嘉宁有异曲同工之妙,周嘉宁在《浪的景观》中也通过大量对话完整地再现千禧一代年轻人做生意的真实样态,傅羽较之更为老练、克制,独具个人魅力。

除人物对话外,小说《抵达》很好地还原了网络语言、信息语言和流行语言的状态,“她说,切,你不也打嗝了。我说,是吗?我都不记得了,好像吃饭的时间都用来听你讲故事了。她发来一个掩嘴而笑的表情。又回,可怜人儿,听故事是听不饱肚子的,回家再吃点儿。我回,遵命。她回过来一个胜利的姿势。再过了些时候,她说,我到家了,晚安。我回,晚安,好梦”^[18]。蓝羽灵动俏皮的言语表达、“切”这一当代青年语境中形成的新兴语气词,搭配动画表情,极大凸显了人物鲜活性格特质与时代气息,试探又暧昧的“晚安”回复,生动书写当下年轻人感情表达的真实状况。

值得注意的是,在一众生活化的长篇对话中借“我”姐姐之口,吐露了这么一段非常诗意的话语,“就是燕子啊,喜鹊啊,孔雀啊,它们换上了新的羽毛,那掉下来的羽毛,给风一吹就在蓝天上飘啊飘的,飘到不知道什么地方去了,可美着哩”^[19]。那些飘落的羽毛漫天飞舞,羽毛聚集成羽翼,羽

翼渐盛,它们终将起飞,勇敢无畏,终将抵达自己的目的地。

作者单位:南京师范大学文学院

注释:

[1] Z. Bauman, *Liquid Love: On the Frailty of Human Bonds*, Cambridge: Polity Press, 2003, p.12.

[2] [4] [5] [6] [7] [10] [11] [12] [14] [16] [18] [19] 傅羽:《抵达》,《十月》,2025年6期,第127页,129页,126页,188页,178页,139页,192页,130页,161页,140页,138页,184页。

[3] 【德】格奥尔格·齐美尔著:《桥与门——齐美尔随笔集》,涯鸿、宇声等译,上海三联书店1991年版,第259页。

[8] 【美】理查德·利罕著:《文学中的城市:知识与文化的历史》,吴子枫译,上海人民出版社2021年版,第96页。

[9] 傅羽:《〈抵达〉:我想着不会再有后续的时候,故事却开始了》, <https://mp.weixin.qq.com/s/Vzs8wTi2ic8eKlHujLdyMg>。

[13] 【英】齐格蒙特·鲍曼著:《流动的现代性》,欧阳景根译,中国人民大学出版社2018年版,第4页。

[15] 【俄】巴赫金著:《巴赫金全集》第5卷,白春仁、顾亚铃译,河北教育出版社1998年版,第4页。

[17] 滕肖澜:《心居》,北京十月文艺出版社2020年版,第91页。

(责任编辑:张双)

被转印的“年味”

——老河口木版年画的平台化生存与文化困局

◆ 熊 巍

一、从腊月到全年：被重构的时间性

老河口木版年画的历史，是一部与农耕年节紧密交织的时间史，其时间性不仅体现为商业周期，更深深嵌入农耕文明的仪式结构、当地人的年俗生活与文化记忆之中。其生产、流通与使用严格遵循时令节律：端午选梨木制版并去除木性，中秋调配矿物颜料与植物胶，腊月进入生产销售旺季，正月张贴于门窗灶台，兼具祭祀、驱邪、纳福功能。这种时间性与农耕节气、年俗仪式深度绑定，年画是“年”的物质载体，承载着家族祭祖、邻里互助等文化功能，作为荆楚地域唯一年画类国家级非遗，仍蕴含传承地域文化记忆的时代价值^①。

国家级传承人陈义文（1929—2019）生前曾多次回忆：“旧时候，腊月二十三祭灶，家家户户要换灶王爷。没有新灶王，年就不成其为年；灶王贴得正，来年家宅宁。”在他的叙述中，年画的张贴时间、张贴位置都有严格讲究，腊月三十贴门神需避开正午，张贴时要焚香祈福，这些细节共同构成了年俗仪式的完整性，而年画正是这一仪式

中不可或缺的核心元素。这种时间性与神圣性的深度绑定，构成了木版年画的价值根基，也决定了其“腊月限定”的存在形态——它的价值只有在特定的年俗时空里才能得以完整呈现。

然而，电商平台的崛起彻底瓦解了这一时间结构，将木版年画从特定的年俗语境中抽离出来，纳入全年无休的商品化逻辑之中。在电商平台上，老河口木版年画已从腊月专属的仪式用品，变为全年可购的文创商品。传统年画形象被改造为各类日常衍生品，全年发货与直播促销的模式，消解了年画与年节时令的内在关联，将消费动机从“年节必需”转向“优惠驱动”。

更具悖论性的是“年味”的异化。平台一面宣称让年画回归生活，一面将其从具体的年俗情境与社区实践中抽离，包装成可随意消费的文化符号。人们购买的不再是完整的年节仪式，而是被简化的“年味想象”——一种剥离了家族记忆、身体经验与文化社区互动的抽象年味。有淘宝买家在评价中写道：“买回家贴在门上，看着就有年味，虽然我们家已经不祭灶、不拜年了。”这种评价恰恰揭示了平台化语境下“年味”的困境：它沦

为一种视觉符号,失去了与具体年俗实践、文化记忆的深度关联,变得空洞而浅薄。

这种时间性的重构,对老河口木版年画而言是存在论意义上的转化:它从“年”的构成要素降格为“年”的装饰品,从参与建构时间的文化实践,退化为被时间消费的普通物品;原本与农耕节律、仪式生活绑定的价值,被简化为可量化的商业价值,其承载的文化内涵与精神意义,也在全年无休的消费逻辑中被逐渐稀释。

二、从“木版”到“图像”:技艺的隐形与符号的膨胀

老河口木版年画的核心价值,不在于最终呈现的图像本身,而在于“木版”与“年画”之间的物质转化过程,在于手艺人将身体经验、审美追求融入每一道工序的技艺表达。这种技艺是身体化的、不可复制的,是老河口木版年画区别于其他年画品种、区别于机器印刷品的核心标识。

其工艺包含六道核心工序,每一道都依赖手艺人长期积累的身体经验,需师徒相授、长期实践方能习得。选梨木需10年以上树龄,经浸泡、晾晒、烘干去木性,保证刻版不开裂、印刷不变形;贴样起稿需精准贴合木板,兼顾构图与线条流畅;刻版作为核心工序,分为发起刀、挑刀、补刀三步,刻刀角度、手腕力度、线条深浅直接决定效果,手艺人凭手感把握分寸,形成独特风格;调色需按比例搭配矿物颜料与植物胶,兼顾饱和度与耐久性,不同手艺人的配方形成独特色彩风格;刷印需控制棕刷与趟子力道,保证颜料均匀,手工刷印的层次感是机器无法替代的;装裱则需适配尺寸与题材,保证平整美观、延长保存时间。

陈义文之孙、省级传承人陈洪斌,从事木版

年画创作已有17年,他曾在一次访谈中描述:“同样一块门神版,我刻的和爷爷刻的,行里人一眼能看出差别。那个‘劲儿’在线条的转折处,在人物眼神里,是刻了几十年才练出来的,机器学不会,年轻人急功近利也练不出来。”这种“劲儿”,正是手艺人长期积淀的身体经验与技艺精髓的集中体现,是手工技艺的灵魂所在,也是木版年画的价值核心。在传统语境中,买主购买年画,不仅是购买一幅图像,更是购买手艺人的技艺、心血与审美,是对传统手艺的认可与尊重。已有研究专门梳理过老河口木版年画的制作工艺、视觉特征,甚至通过采访陈义文老先生,系统归纳了这一画种的历史溯源与发展现状^⑨。

然而,在电商平台的视觉语法中,这一过程性的技艺被压缩为结果性的图像,手艺人的身体劳动与技艺积累被系统性地隐匿,只剩下可视化的图像符号供消费者选择与评判。

各平台对木版年画的展示存在共性误区:高清镜头仅聚焦成品视觉效果,刻意突出色彩、线条与吉祥题材以吸引消费者,而制作过程要么被省略,要么是脱离真实作坊的美化摆拍与“表演性工序”,刻意营造“非遗匠心”假象。刻版木屑、手指厚茧等体现技艺核心的身体劳动,因不符合平台流量审美被刻意隐匿,这种筛选本质是对手工技艺的曲解与矮化。

这种隐匿绝非偶然,而是平台商业逻辑主导的必然结果,其直接导致技艺与符号分离,对木版年画的技艺价值造成双重冲击,值得深刻反思。

其一,技艺与产品分离,手工价值被技术标准消解。平台视觉逻辑让消费者无法通过屏幕辨别工艺与材质差异,“木版”的物质性被“图像”的视觉性取代,手工价值被“高清”标准掩盖。大量商家趁机以低成本数码复制品冒充手工年画,平

台监管缺位加剧乱象,纯手工作品被挤压。一位淘宝买家的评价颇具代表性:“9.9元包邮的门神,印刷很清晰,和直播间看的一样,性价比很高。”在这一评价中,“清晰”成为最高评价标准,而“木版”的核心价值——手工刻版的生命痕迹、手艺人的技艺积累,在这一评价体系中完全缺位。陈洪斌曾无奈表示:“我们纯手工刻一块版,要花一个多月,印一幅画要十几道工序,卖几百块钱,有人觉得贵;但别人机器印的,几块钱一幅,还卖得比我们好,因为消费者看不出差别,平台也不帮我们区分。”

其二,风格与技艺分离,符号通胀加剧,文化价值被稀释。更具隐蔽性的是“风格挪用”现象,大量电商店铺销售“老河口年画风格”的产品,其图像构图、题材内容模仿传统老河口木版年画(如《连年有余》《麒麟送子》《门神秦琼》),但实际为电脑设计稿数码印刷或AI绘图生成,与手工技艺毫无关联。这些产品以“非遗文创”“国潮新风”为卖点,价格远低于手工原作,却共享同一套视觉符号系统,抢占了老河口木版年画的市场份额。平台算法重销量轻技艺,助长这种乱象,让承载文化内涵的视觉符号被无限滥用、变得廉价空洞,严重消解了老河口木版年画的文化辨识度与核心价值。有研究指出,老河口木版年画手工制作受现代印刷冲击显著,且针对性的文创产品设计研究偏少,这进一步加剧了风格挪用与符号滥用的乱象^⑨。

三、从“口碑”到“数据”:评价标准的算法治理

在过去,判断一幅老河口木版年画品质与价值,靠的是当地老百姓之间的口碑。这种口碑没

有统一的评判标准,还和当地人的日常生活紧密连在一起,既看手艺人的手艺精湛程度,也看他品行好坏,还看大家之间的感情往来。久而久之,就形成了大家都认可和信任的相处方式,也让老河口木版年画行业能一直稳步发展下去。

这一口碑机制的核心特征体现在三个方面:其一为延时性,手艺人的声誉积累非一朝一夕,需要长期的时间沉淀。手艺的精疏、用料的实虚、人品的端方,从不是靠一时的宣传造势就能立住,而是依托多年的坚守与积累,经买主口口相传慢慢形成。一位手艺人往往要耕耘十几年甚至数十年,才能在行业中树立起良好的口碑;其二为嵌入性,对年画的评价始终与具体的社会关系、地方社会语境深度绑定,买主与手艺人之间多为熟人,或经熟人介绍相识,评价不仅着眼于年画本身的品质,还会兼顾手艺人的人品与信誉,是一种全面、立体的综合判断,而非单一的作品品质考量;其三为整体性,评价标准具备综合性,既考量刻版、刷印的技艺水平,也重视颜料、木板的用料品质,同时兼顾手艺人的职业伦理与文化素养,最终形成对年画整体价值的完整评判。在这样的机制下,手艺人的核心追求会落在打磨手艺、坚守信誉上,而非追逐短期利益,因为良好的口碑,才是他们立足行业、实现持续发展的根本。

平台经济兴起后,靠着即时化、碎片化的量化数据指标,彻底改变了木版年画的评价方式。算法成了新的主导者,取代了传统靠口碑评判的模式,无形中对年画市场形成了规制。

算法彻底重构了木版年画的评价规则,四类核心数据取代了传统口碑,成为衡量年画价值的唯一标准,这种异化本质是平台商业逻辑对传统评价体系的侵蚀与消解。其一,销量排名取代老

字号口碑,平台排序规则形成“销量越高、曝光越多”的循环,手艺精湛但销量低迷的年画被边缘化,优质手工技艺难以被看见;其二,好评率将复杂的品质判断简化为二元评价,消费者仅凭数字决定购买,商家刷好评、好评返现等乱象更是掩盖了年画真实品质,消解了评价的客观性;其三,直播数据绑架传承人,为追求观看人数、转化率等指标,传承人被迫耗费大量精力钻研直播技巧,反而背离了打磨手艺、传承文化的核心初心;其四,平台认证标签成为流量门槛,有无非遗、老字号等标签直接决定曝光机会,无标签的普通手艺人即便技艺深厚,也难以在流量竞争中突围。

表面上看,这种量化评价体系更加“透明”“客观”“高效”,为消费者提供了便捷的判断依据,也为手艺人提供了展示的平台;但深层来看,它实则是平台权力的技术化行使,是平台商业逻辑对年画行业的隐性控制。平台通过制定评价规则,重构了年画市场的价值标准——流量至上、销量为王,而木版年画原本的技艺价值、文化价值被边缘化、被忽视;手艺人被迫放弃传统的价值追求,适应平台的流量逻辑,沦为数据的生产者,而非手艺的坚守者。

“好评率”的暴政,成为手艺人难以挣脱的困境,直接挤压了手工技艺的生存空间。手工年画的特性决定了其无法达到机器印刷品的绝对完美,梨木纹理、颜料色差、刷印不均等,本是手工技艺的独特印记,更是区分手工与机器的核心标识。但在平台高清呈现与评价体系中,这些正常痕迹被曲解为“瑕疵”,引发消费者投诉差评。传承人陈洪斌就曾遭遇此类尴尬:买家因手工门神的颜色、线条“不完美”要求退货,即便他反复解释这是手工特色,也难以获得理解——平台早已将“描述”固化为“高清、一致、完美”的视觉标

准,手工特性与之相悖,手艺人陷入有理难辩的境地。为保住好评率,不少手艺人被迫妥协,降低手工标准,甚至放弃纯手工制作,沦为平台流量逻辑的妥协者。

更隐蔽的是算法的“马太效应”,它进一步加剧了行业的两极分化,让真正的手艺人被边缘化。平台的流量资源,向高流量、高销量的账号集中——头部直播间、大商家,凭借强大的运营能力、充足的资金支持,获得更多的曝光机会,形成“强者愈强”的循环;而真正坚守手工技艺的传承人,产能有限、缺乏运营资金,在算法竞争中处于绝对劣势。最终,流量高的不一定是手艺好的,手艺好的不一定能获得流量;机器复制品、AI仿制品占据平台主流市场,纯手工原作却被淹没在海量商品中,面临无人问津的困境。

这种评价标准的重构,本质上是文化判断权的转移:从地方社会内部的长老、行家、买主,转移到平台的算法工程师与运营规则;从关注技艺、品质、文化内涵,转移到关注流量、销量、数据指标。手艺人在失去定价权的同时,也失去了定义“什么是好年画”的话语权,只能被动适应平台规则,在流量的洪流中艰难求生。

四、从“我们的”到“无主的”:归属权的隐性转移

老河口木版年画从来不是单纯的“个人作品”,也不是孤立的“商品”,而是老河口地域社群共享的文化资源,是一代代手艺人传承下来的文化遗产,其归属感属于老河口地域社群,属于所有坚守手艺、传承其文化的主体。传统语境中,画稿在师徒间免费传承,题材为行业公有,而特定家族的刻版风格,构成家族的声誉,但并非私人

知识产权——手艺人可以借鉴、学习他人的风格,不断创新,却不会垄断题材与风格;行业内的手艺人,相互扶持、相互交流,共同维护木版年画行业的发展,形成了一套松散而有序的集体所有与传承体系。这种集体所有状态,是老河口木版年画能够长期传承、繁荣发展的重要基础,它让文化遗产成为凝聚人心的纽带。

然而,在平台时代,这种松散的集体所有状态遭遇了严峻的挑战,老河口木版年画的归属权正在发生隐性转移——从集体转移到平台、商家手中,而手艺人逐渐失去了对自身文化遗产的控制权,陷入了“文化失语”的困境。这种转移并非通过强制手段,而是通过平台的商业逻辑、算法规则潜移默化地实现的,具有极强的隐蔽性,却对木版年画的活态传承造成了严重冲击。事实上,在非遗开发的热潮中,老河口木版年画在官方主导下已深度卷入符号化与商品化进程,其文化资源不断被重构为地方文化资本,而在此过程中,权力逻辑向资本逻辑的倾斜,进一步加剧了其文化权属的隐性流变。

挑战之一:数据归属模糊,手艺人被迫无偿让渡文化权益。传承人上传的年画图像、直播视频等数据,被平台强行纳入自身“内容资源”,但数据归属权却始终模糊不清——现行《非物质文化遗产法》未界定非遗数字化衍生权利,而平台利用手艺人对冗长协议的忽视,通过用户协议强制攫取数据使用权、传播权甚至改编权。平台可无偿使用这些数据获取商业利益,传承人却需申请授权才能使用自身作品。一位老河口本地的年轻传承人坦言:“我把自己刻版、刷印的视频发到抖音,想宣传一下手工技艺,结果后来发现,很多商家盗用我的视频,用来卖机器印刷的假年画,我投诉到平台,平台说‘视频已授权使用’,我才

知道,注册账号时勾选的协议,把我的权益都让渡出去了。”

挑战之二:风格盗用频发,传统知识被无偿攫取。老河口木版年画的题材、风格是数百年积淀的集体文化财富,却在平台时代被肆意盗用。大量商家照搬其视觉风格,以电脑设计、AI绘图生成产品,打着“非遗文创”旗号牟利,却无需支付任何补偿、注明来源。更令人愤慨的是,法律对传统知识、抽象风格的界定空白,让这种盗用行为难以追责,形成“传统知识公有可攫取、数字化数据平台私有”的逆向不公,既稀释了年画的文化价值,也沉重打击了传承人的积极性。

挑战之三:声誉被滥用,手艺人的文化资本遭掠夺。平台热衷认证“非遗”标签以获取流量,却在认证后将传承人的个人声誉、非遗声誉纳入自身资产,随意滥用。传承人无法控制自身形象与手工艺的展示语境,甚至被平台关联封建迷信商品、被商家盗用身份售假,而平台监管缺位,维权艰难。这种声誉脱离本质是文化资本的掠夺,平台与商家无偿利用非遗声誉牟利,却让传承人独自承担声誉受损的代价,严重伤害了非遗传承的根基。

归属权的隐性转移,最终指向一个深刻的存在论问题:当老河口木版年画从“我们的年俗”变为“平台上的内容”,当手艺人从“文化的持有者”变为“数据的生产者”,当文化社区从“文化的主人”变为“文化的旁观者”,谁对文化的延续负责?平台的核心追求是商业利益,它可以根据流量风向,更换算法、关闭频道、转向下一个“非遗风口”,一旦木版年画失去流量价值,平台就会将其抛弃,无需承担任何责任;商家的核心追求是短期利润,它可以肆意复制、盗用视觉符号,赚取利润后,就转身离开,不会关注文化的传承与技艺

的保护;而文化社区与传承人,却失去了与自身文化传统的物质联系,失去了对文化遗产的控制权,即使想要坚守,也面临着资金、技术、市场的多重困境。这种归属权的混乱与转移,正在让老河口木版年画失去根基,陷入“传承乏人、保护无力”的绝境。已有调研显示,老河口木版年画传承面临传承人稀缺、传承力量薄弱的困境,即便有政策扶持,其社会关注度依然偏低,这与归属感流失、传承主体弱化密切相关^[49];同时,作为荆楚地域唯一传承至今的年画类非物质文化遗产,其家族单传、规模狭小的现状,也让这种困境雪上加霜^[6]。

五、余论:在浪潮中寻找锚点

本文对老河口木版年画平台化生存的批判性分析,并非否定数字技术、平台经济的价值,也并非主张“回归传统、拒绝创新”——数字技术确实为非遗的传播、展示提供了新的渠道,平台确实为手艺人提供了新的市场空间,让老河口木版年画走出了老河口,被更多人知晓、了解。我们所质疑的,不是技术本身,而是技术被自然化的进步叙事——那种将“数字化”“平台化”简单等同于“保护”“传承”的单一认知,那种忽视技术背后的商业逻辑、权力运作,盲目拥抱数字化的做法。老河口木版年画的平台化生存,揭示了非遗数字化进程中的深层悖论:技术赋权的另一面是技术收编,文化民主化的另一面是文化商品化,可见性政治的另一面是可见性暴政;平台在“保护非遗”“传承传统”的话语掩护下,实现了对非遗的商业掠夺与权力控制,而非遗原本的技艺价值、文化价值、文化社区价值,被逐渐消解。值得注意的是,已有研究尝试用增强现实等数字化手段,

创新老河口木版年画的传承与展示方式,为数字化传承提供了新的思路,这也印证了数字技术本身的价值,关键在于如何规避商业逻辑的侵蚀。

面对这一困局,简单的“回归传统”或“拥抱创新”都是无效的:单纯回归传统,忽视数字技术与现代市场的力量,老河口木版年画只会陷入“养在深闺人未识”的困境,最终被时代淘汰;盲目拥抱创新,完全迎合平台的流量逻辑、商业逻辑,忽视技艺的坚守与文化的传承,老河口木版年画只会沦为空洞的消费符号,失去自身的灵魂,同样无法实现活态传承。我们需要的,是一种有节制的技术伦理与有反思的保护实践——在数字化的浪潮中,为老河口木版年画寻找一个锚点,平衡技术与传统、商业与文化、平台与传承人之间的关系,让非遗在数字化时代,既能获得生存空间,又能坚守自身的价值根基。

其一,重建“不可计算的价值”,守护手工技艺的核心灵魂。手工技艺的价值,植根于手艺人长期的身体经验与情感投入,其不可量化、不可标准化的特质,正是区别于机械复制的关键。保护老河口木版年画,并非将其彻底数据化、商品化,而是为这份独特性保留空间:在平台展示中回归技艺本身,呈现完整的制作过程与手作痕迹;在市场中明确手工与机器、AI 仿品的界限,形成合理的价值与价格体系;在传承中坚持师徒相授的传统,守住手艺的灵魂。

其二,区分“档案”与“商品”的伦理边界,规范数字化行为。数字化既可承担公共文化保存的功能,也可作为市场流通的商品,但二者不能混同。当前的问题在于,商品逻辑不断侵蚀公共文化逻辑,使非遗档案沦为消费资源。因此,有必要建立制度化区分:由政府与科研机构搭建公共数字化档案,用于研究、教育与公共传播,避免商业

滥用;同时规范平台与商家的行为,明确来源、工艺与权属,保障传承人合理收益,实现有序可持续的市场运作^[7]。

其三,推动手艺人的主体性回归,让传承人真正参与平台治理。手艺人才是非遗的真正传承主体,平台治理不能仅由资本与技术主导。应建立相应机制,让传承人参与规则协商、数据监督与价值评价,改变流量至上的单一标准,将技艺水平、文化内涵与传承责任纳入评价体系,实现手艺人、平台与社区的多方共创,为老河口木版年画提供长效传承的可能。

老河口木版年画的命运,是数字化时代传统手艺命运的一个缩影。当“年味”可以被转印到任何载体、任何时间、任何空间,当手工技艺可以被机器、AI 轻易模仿,当文化遗产可以被无限复制、廉价消费,我们或许获得了便利与实惠,却也可能失去了那种只能在特定时刻、特定地点、与特定人群共享的、不可替代的“年”的质感——那种包含着家族记忆、文化社区温情、手艺人心血的,有温度、有灵魂的年味。

保护非遗,最终是保护这种质感的存在可能性——即使它无法被完全数字化,即使它在算法眼中缺乏“效率”,即使它无法带来巨额的商业利益。毕竟,有些价值,本就不该被转印;有些手艺,本就需要坚守;有些年味,本就值得我们珍惜。老河口木版年画的突围之路,不仅是自身活态传承

之路,更为其他传统手艺在数字化时代的生存发展提供了重要启示:唯有在技术与传统之间找到平衡,在商业与文化之间守住底线,在平台与传承人之间实现共赢,才能让传统手艺真正“活”起来,让“年味”真正得以延续,让文化遗产在新时代绽放出属于自己的光芒。

作者单位:襄阳市群众艺术馆

注释:

[1] 黎锁:《资源与资本:老河口木版年画文化再生产研究》,《太原师范学院学报(社会科学版)》,2023年第3期。

[2] 万诗甜:《传统木版年画视觉艺术语言探究》,武汉理工大学,2018年。

[3] 李紫嫣:《基于感质理论的老河口木版年画文创产品设计研究》,《湖北美术学院》,2024年。

[4] 田鑫雯:《老河口木版年画增强现实展示研究》,武汉纺织大学,2022年。

[5] 刘梦宇:《老河口木版年画在初中美术课堂教学的实践研究》,华中师范大学,2021年。

[6] 张应韬:《独守与共生:社会价值共创视域下的老河口年画保护策略研究》,《艺术博物馆》,2022年第5期。

[7] 张航:《老河口木版年画品牌形象设计与宣传推广》,西北大学,2017年。

(责任编辑:王琴)

跨媒介生产中的创作论迁移： 以《只此青绿》的画、剧、影为例

◆ 施 鸽

一、跨媒介生产的创作论问题

在数字媒介主导的文化生态中,传统艺术正由单一媒介形态向多模态整合加速转化。诗歌、绘画、音乐、舞蹈、电影等不同艺术形态,在技术逻辑与新媒介语法的牵引下不断交汇,跨媒介对话与创造性重构日益频繁。《只此青绿》即是典型案例:该作源自宋代山水名作《千里江山图》,经舞蹈诗剧《只此青绿——舞绘〈千里江山图〉》的诗化剧本创作和舞台化转译,再到同名电影的数字影像化重构,呈现出由静态到动态、由二维到多维感官的鲜明特征。《千里江山图》作品本身及其文化意义作为剧作的表现主题和意义基础被讲述,图像元素作为一种前置性的意象图示通过舞蹈语言被展示;剧作文本和舞蹈段落在此基础上组合叙事情节,以一种情感性的方式与当代观众建立了连接。这一过程不仅是艺术形式上的转换,更是围绕“青绿”这一核心意象展开的跨媒介创作论迁移实践。

“青绿”作为中国传统美学经验的象征性符号,在绘画、诗歌、舞蹈与影像的多重转译中,既保持

了意象的连贯性,又在新的时代背景和媒介语境之下,以及不同媒介的表现密度、感官中心与组织形式的差异当中实现意义的延展与生发。而艺术符码系统的迁移并非“无缝衔接”,而需在更广阔的文化与话语场域中寻求调和。因此这种调和不仅是表现技法层面的整合,更是文化语境下的意义协商,旨在通过重组感知层级消解媒介边界,建立可通约的美学秩序,在保留媒介差异和审美多元性的前提下实现跨媒介的互译与连通。

在这一框架下,本文拟以“迁移”与“转译”为主线,探讨如下几个问题:第一,作为中国古典山水画典范的《千里江山图》,其艺术呈现、创作思路、审美精神如何在跨媒介改编中被转译,并成为新的叙事生成资源。第二,舞剧与电影作为两种不同的艺术形态,在叙事建构、空间组织与视听语法上如何重构绘画的感知逻辑,从而完成由绘画的假定性空间到舞台的集体在场,再到银幕的沉浸式经验的转化。第三,在跨媒介迁移的过程中,传统美学的精神性如何在新的媒介环境中得以保存与再造。与此同时,数字化、奇观化带来的风险又如何与文化身份建构相交织,从而推动

或制约《千里江山图》在当代语境中的再生与传播。通过对舞剧与电影《只此青绿》的对比分析,揭示其如何在媒介差异与文化语境的张力中重构宋韵山水的精神内涵,并最终实现传统艺术在当代的创造性转化。

二、创作论的跨媒介迁移

(一)生成逻辑:互文传统、精神同一、技术通约

“互文传统”,意指不同艺术门类在创作技法、审美法则和观看方式上的长期互渗。《毛诗序》谓:“情动于中而形于言,言之不足故嗟叹之,嗟叹之不足故咏歌之,咏歌之不足,不知手之舞之,足之蹈之也。”这一论述揭示了中国古代艺术系统中诗、乐、舞的同源,及其表达层级的划分。自宋代始,“诗画交会”就成为文艺实践和理论中的重要命题,“诗中有画”“画中有诗”被提升为创作旨趣与审美标准,二者在创作中取长补短、互为映发。画与舞的关系亦十分密切,二者虽在时空属性上有根本差异,但并非不可相通:宋郭若虚《图画见闻志》载吴道子观将军裴旻舞剑,裴旻“走马如飞,左旋右转,挥剑入云,高数十丈,若电光下射”,“道子于是援毫图壁,飒然风起”,即平面的、静态的绘画可以汲取舞蹈的姿态和律动而得其“神”与“势”。以上例证表明,中国艺术史长期存在着不同门类之间的互换与互证:在不同的历史阶段,随着社会场域与审美语境的更替,诗、画、乐、舞互相传达、互相参照、互相浸染,渐次生成一种可持续、可共享的内在规律与互动机制,并作为一种艺术的互文传统延续至今,为跨媒介生产奠定了历史基础和文化逻辑。

“精神同一”,并非形式复写,而是指气韵、造境、节制与理想秩序等审美因子的贯通。就艺术的原始来源而言,诗、乐、舞在本质上都来源于人

类心中的“情动”,仅在表现的外在方式也即艺术的形式上有所区别。宗白华论艺术起源为“精神生命底向外的发展”,源自“人性最深处发生的情感”与“超越寻常的想象能力”,进而“灌注到自然的物质中,使他精神化,理想化”^[1];徐复观亦提出“在自己的精神中求得自由解放的精神……正是最高地艺术精神的体现”^[2]。由此可见,艺术所本之道,经由具体“艺”或“技”显性,二者相资相成:“灿烂的‘艺’赋予‘道’以形象和生命,‘道’给予‘艺’以深度与灵魂”,故“艺术精神之对于各种艺术的创造,可以说是一个共同的管钥”^[3]。在此意义上,从《千里江山图》到舞蹈诗剧、同名电影,实质上是宋代美学精神经由创造性转化在当代语境中的再现。

“技术通约”,即视觉转向与数字技术的发展为不同艺术门类的跨媒介生成创造了可能路径。崭新的视觉经验模式不断出现,在受众的感官层面取消了现实与虚拟的分野、时间与空间的距离,消弭了视觉、听觉、触觉等不同媒介间的界限。高清摄像、运动摄影、数字合成与调色使颜料肌理、墨色晕染、绢素质感获得可感呈现;机位切换与镜头轨迹将舞蹈的身体能量转译为影像动势;声场设计与还原技术重塑临场感与空间感。

历史、精神与技术三重力量的汇合,使《千里江山图》在跨媒介迁移中呈现出稳定与生长并存的特征,并为《只此青绿》的叙事转写、时空重构与视听修辞的分析奠定了基础。

(二)叙事转写:“游观”路径的叙事重构

叙事转写并非简单的故事移植,而是将《千里江山图》作品本身所蕴含的意象、意境、时空体验及其文化意义作为剧作和电影的表现主题与意义基础加以“讲述”。舞剧与电影并非将画作的内容和观画的动作简单戏剧情节化,而是有意识地迁移了中国古代美术重要的观照方式“游观”,并依据自身媒介特性和媒介语法完成创造性转化。

何为“游观”？“游观”并非定点凝视，而是一种在想象空间中进行的“行走中的观照”，“不但有视角、目光本身的变换而发生场景的变换，更有身体的移动而发生的场景的更新”^[4]，是目光流转与身体移动的结合。它既强调身体想象性的在场（“身之所历，目之所见”），更要求“与物相交接”“与他者相关联”，在与万物的沟通交互中完成“心游”和“神游”，以抵达超脱物外的宇宙情怀（“外师造化，中得心源”）。^[5]“游观”不仅是一种视觉经验和观看方式，还可以延展为一种叙事生成的实践：通过移步换景的时空重组、散点透视的多维并置和物象符号的诗性表达，它能够在观者的心理场域中建构叙事连续体，将视觉经验转化为共通的审美体验，使观看过程同时成为意义的生成过程，进而创造一种超越媒介限制的诗性叙事。

作为全卷六段的手卷式山水，《千里江山图》的形制天然地规定了观看的过程性与具身性。观者并非通过定点凝视把握全景，而是在展卷的身体动作中逐步进入画境：随着画卷横向展开，青绿山峦、赭石孤峰、水波烟云和楼台舟楫等次第显现，意象彼此并置、意境层层递进，以内在的节奏感和氛围的营造推动观赏过程，由此形成了一种写意重于写实、抒情超越叙事的诗性结构。从这个角度上看，《千里江山图》的“游观”逻辑为跨媒介叙事的转写奠定了方法论基础：画卷展开的过程性为舞剧与电影提供了叙事框架；观看中的身体参与转化为舞蹈编排和镜头运动的叙事动力；画卷中意象的组织与意境的营造成为舞剧情节延展和电影蒙太奇组接的艺术原型。换言之，《千里江山图》不仅是提供了叙事的主题，更内在地质预设了不同媒介通过各自的语法生成叙事的条件。

绘画过程性的观看经验决定了叙事的展开方式。舞剧与电影虽依托不同的叙事语法，却都以“游观”的过程性为核心，将绘画欣赏的“展

卷—移步—换景”转译为时间性的叙事结构。舞剧设置了“展卷人”这一角色，“展卷”这一过程中的首个动作作为跨媒介的指示性要素，以“展卷—入画—合卷”的递进结构组织情节框架，情节的铺展因之自然地模仿了观者的视点移动，还原“观者如涉”的审美体验。相较更擅长写意与抒情表达的舞剧，电影补充“初见”“听雨”“青绿”“苦思”等新章节呼应长卷“序曲、渐起、发展、高超、回落、尾声”^[6]的段落，除了希孟在“游观”中的作画过程之外，工匠、研究者等人群围绕“游观”作出的贡献作为情节的片段连缀构成电影的整体故事，以感性叙事围绕中心事件推动情节。两种媒介都在叙事转写中弱化了线性因果，转而塑造以意境铺陈、氛围营造和情感流转为核心的抒情化结构。换言之，舞台与银幕并非复现故事，而是通过时间性的展开实现了对“游观”逻辑的审美化演绎，形成以感官体验与情绪共鸣为本质的诗性叙事。

“游观”中身体的在场成为叙事生成的动力。由于传统绘画对远与近、高与下、动与静、声与色等的感知差异皆因身体的想象性在场而得以生成，在舞剧和电影中，舞者的身体就成为叙事转写的主要媒介。人体的动作、造型的变换共同构成了一种清晰的能指，使绘画作为一种前置性的意象图式参与艺术效果的建构。如舞者通过“望月”“独步”“险峰”等动作模仿山峦的形状和山体的态势，将静态山水的造型转译为具身化的动态书写；群舞的队形变换不断调整观者的视角，模拟山川造化的纵深层次，再现了“仰观俯察”的动态观看方式；希孟与“青绿”之间若即若离的互动张力、“群山”向希孟的主动靠近，亦共同具象化了“驱山走海置眼前”的创作想象，将艺术创作与欣赏中的精神过程转化为可见的舞台表演。更进一步，身体的在场感在电影中经由摄影机运动和视角切换得以延伸：横移、跟拍、推拉等镜头运动

模拟了观者目光的流动和身体的位移,特写镜头捕捉到的细节和情绪营造出更加强烈的沉浸感。随着视点的不断调度,舞台的假定性空间被超越,尤其是当观众的视线与希孟的目光重合、意识到自身的在场时,屏幕内外的界限被打破,诗性空间得以全面敞开,完成了对绘画山水意境的象征性体验。舞剧和电影虽手段不同,却在“游观”逻辑的支撑下实现了身体经验的转译,从而实现传统审美经验向当代艺术叙事的创造性再生。

绘画中意象的筛选、组合与意境的营造成为跨媒介叙事生成的关键资源。传统绘画理论强调“意在笔先”,意象并非单纯的客观摹写,而是在“游观”中经过主体感受、选择、重组之后的精神结晶;而意境则超越了单个意象的物象性,呈现为意象之间相互激发所构成的空间态势与生命氛围。无论是绘画、舞剧还是电影,“青绿”都是最具统摄力的核心意象:它既贯穿于《千里江山图》的整体色调,奠定了全卷的视觉基调;又作为古代山水画的重要技法,凝结了青绿重彩的艺术传统;同时,它象征着山水的秩序与理想,承载着宋韵美学所蕴含的宇宙观与价值观。因此,“青绿”成为跨媒介转译中最具生发力的表现主题和叙事起点。在舞剧中,青绿色襦裙、水袖、高髻与优雅克制舞蹈语汇,将色彩转化为具体的身体形象,使山水的节奏与气象在舞台空间中被有序组织,观者在舞者身体的流动与空间关系中体验到意象不断生发为意境的过程。电影则借助蒙太奇组接与虚实交错的影像语言,将绘画意象与现实景观、舞蹈表演相互交织,尤其是在“青绿”独舞的段落中,通过景别、构图与镜头运动最大程度凸显了“青绿”的象征性,使观众更深刻地体悟其所承载的文化价值与精神意涵。由此可见,舞台与银幕在各自的语法系统中共同完成了“游观”逻辑的转译,从而形成了一种以感官体验为核心的叙事方法。正是在虚实相生、气韵流动的过程中,

观者得以进入与天地精神相往来的共振状态,使叙事的根基转化为意境生成的诗性实践。

综上所述,跨媒介的转化并非对《千里江山图》的机械复现,而是一场“再游观”的创造性实践:媒介语法在差异中催生出新的审美维度,促使观众通过切身的感官经验与文化记忆参与叙事,在集体“游观”的过程中实现山水意境的再度生成,使《千里江山图》在当代剧场与银幕中重生为共享的美学经验。

(三)时空转换:“气化”空间、假定性空间到沉浸式影像

《千里江山图》通过散点透视和“三远法”营造出“咫尺千里”的空间,其本质并非西方透视学意义上的客观再现,而源于中国古代文化中“气化论”的观照秩序:万物因气韵流动而相互贯通,形成“万为一体”的整体效果。^[7]随着手卷展开,观者获得的并非凝固的瞬时图像,而是在气韵流动中生成的连续性时空经验;画面中的留白则以虚生实,制造“断—续”的节奏与“显—隐”的张力,引导观者在空白处展开想象,将有限的形象升华为无限的精神空间。在这一时空的想象建构中,山水成为动态的生命场域,使艺术家与观者均以身体性和精神性的在场完成“可行、可望、可游、可居”的审美体验。

为了实现绘画向舞蹈的转化,舞剧以重组感知秩序的方式完成了由静态向动态的迁移。从时空关系上看,长卷在时间维度上凝固山水风物的片段后在空间维度上予以直线延续,因此观者的视点、顺序和距离相对固定,构成一种静态的感知;而舞蹈则是在三维空间与流动时间中展开的持续运动,观演关系深受舞台调度、舞台布局与观演角度的影响,形成连续性的动态过程。在这一差异基础上,舞剧通过舞台空间建构,将绘画的“气化”时空转化为直观的假定性动态秩序:地面圆环转台不仅象征时间的流转,也暗合阴阳消

长与四季递嬗的节律;群舞队形与转台旋动相互配合,在纵深层次重现山水层叠的空间张力,同时具象化了宗炳所谓“身所盘桓,目所绸缪,以形写形,以色写色”的艺术境界;卷轴式的景片与屏幕装置既呼应了手卷的形制,又在段落切换间制造显隐的节奏,演员的出场与消隐则唤起了对画面虚实对比的直观感受。与此同时,在剧场空间层面,观众的感知并非孤立展开,而是在座席分布、视角差异与群体氛围的作用下彼此交织。正是这种共时性的感受秩序,使观众不仅在个体经验中观看舞剧,更在共享的文化记忆与美学期待中形成“集体在场”。舞剧的美学意义因此超越了舞台建构与身体表达,扩展为观演双方共同生成的现场氛围。观众在观剧时以群体性的在场方式参与到动态秩序的生成之中,从而分享一种被共同语境激活的审美体验。

与舞剧的假定性空间不同,影像转译则将“气化”空间推进为一种沉浸式的个人临场经验。不同于绘画中依赖观者心灵的想象空间,电影借助摄影机的镜头运动、景别切换与声场设计,营造出一种近乎真实在场的时空感,“实现一种‘想象的真实’”。^[8]巴赞进一步指出,“舞台……始终可以确定一个特殊的空间,一个或实在或潜在地区别于大自然的空间”^[9],绘画“实际上是通过四周边框与现实本身对立……画框构成一个空间失去定向的界域”^[10],而“银幕不是一个画框,是仅仅把事件的局部显露给观众的一个遮片……银幕的空间是离心的”^[11]。所谓“离心”,意味着银幕的空间不是朝内封闭,而是不断向外延展,跃出银幕,引导观众在时间与空间的连续流动中不断被纳入时空进程当中。正是依靠这一特质,电影通过叙述视角转变和镜头运动(横移、推拉、跟拍)将观众的感知节奏与人物的步移、目转同步,营造出一种仿佛置身画境的临场体验;蒙太奇组接(并置、叠化、闪回)的场景切换,如“听雨”中希孟

在水中躺下与书房地面躺下的画面切换、“苦思”中以叠化和特写把希孟创作专注的内时间转译为可感的影像时间场景等,使观众直接进入他身体与精神游历的双重空间,让创作的心理过程具象为可同感的在场经验;与此同时,声场的介入(环境声、余韵、静默)则以听觉弥补画面留白,如雨声、水声、机杼声等,将不可见的画外空间引入观众的听觉范围。由此,观众不仅在观看,更在个体沉浸与共振中参与,完成了从外在旁观到身临其境的转变。

如果说绘画的空间依赖观者的精神投射,舞剧的空间强调观众之间的共时共享,那么电影的影像空间则凸显个体在场的沉浸与代入。由“气化”的精神空间到“假定性”的集体空间,再到“个人沉浸”的影像空间,时空逻辑在跨媒介的迁移中完成了层层转变。这一转变不仅关乎观看方式的差异,更意味着艺术接受方式从抽象的宇宙观照,到群体性的文化共识,再到个体化的感官沉浸的递进。它揭示出跨媒介叙事如何在不同层面重组观众的感知秩序,使传统山水美学的精神性在当代语境中获得新的存在方式与传播效力。

(四)视听修辞:构图—色彩—留白

在《千里江山图》的跨媒介转写过程中,舞剧与电影分别以不同的方式承担了叙事与美学的再造。然而,在视听修辞层面,电影的综合性与系统化特质使其更具代表性。它不仅延续了舞剧在结构上的探索,更以影像为中介,将舞台的瞬时性、局限性转化为可被无限延展的沉浸空间,创造性地构建了一种“影像写意”的美学体系,使《千里江山图》在当代获得新的存在形式,并在更广阔的文化语境中推动传统艺术的现代转化。

构图首先体现了对宋画美学的再语法化。承袭了宋画“周气韵而不工”的美学理念,作为画面建构性要素的自然风物不重“形”而重“神”,全景镜头与实景拍摄将真实山水与绘画意境重叠,表

现“远山无石,隐隐如眉;远水无波,高与云齐”的美学气质。而无论是“寻石”一节中的山峦草屋、“淬墨”一节中山洞火炉、“习笔”一节中的庭院回廊和反复出现的希孟的书斋,画面都更加强调整体风格而非细节写实,不提供明确具体的指向和认知信息,而着力在方圆、对称、均衡的稳定构图中塑造整体性的诗意氛围,建构介于真实与虚拟之间的“象外空间”。正是在这一影像空间当中,充满古典韵味的视觉元素反复唤起观众对传统艺术精神的体认,完成“以神写形”美学传统的现代再造。

在此基础上,色彩承担了叙事节奏与情绪表达的双重功能,实现了感知经验的再结构化。

除了对《千里江山图》原作中的青绿、赭石、墨色等色彩的再现之外,电影在不同段落采取不同的大色块风格化处理,以色彩基调的变化完成对命题的阐述,例如“唱丝”一节的缟白和“淬墨”一节的玄黑。色相、冷暖、明暗等的转换产生不同的视觉强度,影响观众主观印象感知、造成情绪氛围变化,如缟白结合女性舞者的轻灵柔美给予了对丝绢细腻柔和质地的“通感”,玄黑结合男性舞者充满力量的舞姿和体态暗示了坚毅、肃穆与深沉的古典意味。尤其是“青绿”,从画幅之内的局部色彩,被扩展为舞者个体、舞群整体的具身呈现,再到统摄影像风格的宋韵基调,它不仅随情节和舞姿的节奏而流动,更在视觉强度的转换中传递审美张力。由此,色彩不仅是视觉符号,更是调动观众情绪、塑造叙事氛围的核心机制,使观众在沉浸中体验到一种情绪化的“影像写意”。

至于留白,则体现了影像修辞与文化身份的交汇。中国绘画传统中“无画处皆成妙境”的留白被影像叙事扩展并重构,使长于逼真复刻的影像画面超越有限的具象而进入无限的想象境界。镜头的停顿、缓推与场景的消隐、过渡一同制造出断裂与空隙,使观众在“未被填满”的空间中生发

想象;不完整的构图与向外延伸的线条,则打破银幕边界,指向更为辽阔的“幕外”空间。由于留白承载着中国古代宇宙观与生命哲学,《只此青绿》的影像留白就超越了单纯的形式修辞,成为一种文化身份建构的重要标志。山水不仅是审美的对象,更是民族共同体的象征资源:它通过影像留白的“未竟之境”被赋予集体性和象征性,完成从“自然山水”到“文化山水”的转化^[4],使山水意境在影像中获得新的文化象征与身份认同,从而赋予传统美学以现代的社会效力。

构图的抒情化处理、色彩的情绪化调度与留白的文化生成,电影以整体性的修辞重组形成了独特的“影像写意”体系。它既延续了宋代山水画“以神写形”“虚实相生”的美学精神,又在现代影像语法与数字技术的支撑下实现了审美语法的再造与观众感知的再结构化。它不仅再现了《千里江山图》的古典意境,更在当代影像语境中开辟出文化身份与审美经验交汇的空间,标志着跨媒介叙事在守护传统精神的同时实现了创造性的更新。

三、反思:跨媒介转译的局限

尽管在跨媒介迁移和调和方面取得了显著成果,舞剧和电影《只此青绿》的跨媒介尝试也暴露出诸多问题,凸显了传统艺术转化为现代艺术过程中不可避免的局限。这种局限不仅涉及在审美经验层面难以弥合的差异,更关乎艺术本体和文化精神的变形。如何在传承与再造之间保持平衡,避免精神性的流失与美学经验的浅化,正是接下来所要着力讨论的问题。

首先是绘画艺术质素的消解。青绿重彩的晕染、墨色的枯湿变化、绢素的透光质感,共同营造出一种独属于绘画的物质性美学。而《千里江山图》原本的笔墨肌理和纸绢材质等,在跨媒介的

迁移中不可避免地被消解和替代：舞剧的呈现转向身体与舞台空间的表演性，电影则依赖数字影像与光影渲染生成新的审美语法。尽管叙事中不断增加关于工匠、画院乃至后世研究者的情节，试图重新唤回对绘画的物质记忆，但最终作品更趋向视觉奇观与感官沉浸。这一转向不仅意味着绘画本体性的退场，也揭示出跨媒介再造往往牺牲原有媒介“物性”以换取视觉可见性的悖论。

在此基础上，绘画中的意象亦被过度具象化。在中国古代传统绘画中，意象与意境的生成始终是精神性的、抽象性的，强调“气”的流动与天地精神的契合。《千里江山图》中的山川、舟楫、楼台，并非对物象的纯粹客观摹写，而是通过气韵贯通汇聚为超越具象的“诗性宇宙”。然而在跨媒介的转译中，这种抽象性的精神维度被具身化的手段所遮蔽：例如“青绿”被拟人化为女性舞者，以服饰设计、舞蹈编排和剧作情节赋予直观的叙事功能，并借助观众更易被吸引的、女性的姿态与形貌展现一种可感的审美经验。虽然演员在表演的过程中努力控制情感波动以最大限度地凸显其非人、抽象和理性，但这种处理显然削弱了意象自由生成的潜力，并使得原作中无形无垠的宇宙精神被压缩为具体形象的个体经验。不仅是“青绿”，也使其他意象丧失其普遍性与超验性，弱化了艺术表达的深度和意境。

从转译后的艺术成果来看，最显著的问题在于其叙事逻辑的薄弱与情节的碎片化。舞剧的核心在于展现舞段、营造美感，不以叙事逻辑的连贯与完整为首要目标；而影像本身则更擅长对实存和此在的逼真复刻，通过视听语言建构完整连续的故事逻辑。当影片依赖舞蹈段落和视觉元素推动情节发展时，人物动机、事件的因果关系就因缺乏必要的铺垫而难以形成连贯的递进，叙事停留在形式层面，也欠缺情感上的深度互动。这不仅是《只此青绿》面临的问题，也是不少跨媒介

艺术作品普遍的困境：对视觉与感官的过分强调，往往以牺牲叙事张力与情感浓度为代价。

除了上述叙事问题之外，影像表现上也存在局限。电影在重现《千里江山图》时，通过高分辨率影像与特效渲染追求沉浸感，此举固然拓展了感官体验，但对这种影像“超真实”的追求可能导致原作意义的空洞化，在艺术创作中忽视了对历史与文化符码的深度诠释。换言之，经典绘画所依托的独特氛围与超越感逐渐消散，吸引观众注意力的或许不再是原作精神性的再现，而是影像自身不断生产的视觉景观。

简而言之，《只此青绿》的创作实践为传统艺术的创造性转化与创新性发展提供了有益的参考路径，对推动传统文化在现代语境中的广泛传播与深入共鸣具有重要的启示意义，但以上这些问题也为我们揭示出跨媒介迁移实践背后的文化博弈：它在扩展艺术传播边界的同时，也不可避免地牺牲部分艺术本体与精神内涵。这一悖论并非个案，而是跨媒介实践的普遍症候。从更宏观的角度看，这正提示我们在跨媒介转译中，既要防止艺术堕入“景观化”的陷阱，又要思考如何在新媒介的技术语法中坚守传统艺术的精神性。只有在守护艺术性的前提下，跨媒介转写才能真正实现创造性的再生。

本文系教育部人文社科规划基金项目“中国文化意涵的影像诠释：‘新主流’电视剧与现代中国文化符号的呈现及海内外传播研究”（项目编号：23YJA760058）。

作者单位：北京师范大学文学院

注释：

[1][3] 宗白华：《艺境》，商务印书馆 2011 年版，第 9—10 页，112—113 页。

[2] 李维武编:《徐复观文集 第四卷: 中国艺术精神》,湖北人民出版社 2009 年版,第 53—54 页。

[4][5][7] 刘泰然:《中国古代视觉意识》,社会科学文献出版社 2018 年版,第 57 页,59—60 页,75 页。

[6] 王中旭:《千里江山:徽宗宫廷青绿山水与江山图》,人民美术出版社 2018 年版,第 97 页。

[8][9][10][11] 巴赞:《电影是什么?》,文化艺术出版社 2008 年版,14—19 页,149 页,176 页,151 页。

[12] 参见李政亮:《风景民族主义》,《读书》,2009 年第 2 期。

(责任编辑:王琴)



CHANGJIANG
LITERATURE
AND
ART REVIEW



国际标准刊号: ISSN 2096-2460
国内统一刊号: CN 42-1888/J
邮发代号: 38-460
定价: 20.00元

ISSN 2096-2460



9 772096 246266