

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 / 1

文艺评论双月刊·总第99期

长江文艺评论

文艺评论双月刊·总第59期

CHANGJIANG LITERATURE AND ART REVIEW

聚焦创作·研究问题·凸显批评·引领风尚



2026 / 1

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 / 1
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

文艺新观察

- 004 人称叙事、灰度隐没与符号明喻:短视频平台网络微短剧叙事策略探析 程 樯 杨晨曦
- 013 展现新征程文艺评论新担当 董耀鹏

聚光灯·湖北女性写作评论小辑

- 017 论周芳的女性叙事和不必上岸的可靠性
——《腾空而起》虚构考察记 王朝军
- 021 隐忍的深情及至隐忍的表达
——万雁中短篇小说集《她在镜子里》读札 曹军庆
- 025 破碎的美丽
——马南小说论 刘保昌
- 028 文学叙事中的平等
——论喻之之《四月的牙齿》中小人物的介入实践与主体构建 张 贞

域外风

- 033 伏尔泰的中国历史特定性与文明伟大性的西方观照及戏剧表达 向云驹
- 044 “人类世”视阈下科幻小说《发条女孩》的能源书写 方 瑶 郑晓锋

笔记簿

- 050 作家年谱中的人事与人文
——《刘醒龙文学年谱》导读 李遇春
- 056 《沉默的荣耀》:国之统一与家的团圆 张德祥
- 059 看《这一代》,遥望他们的背影 藏 策

- 066 姚雪垠研究的重要创获
——评吴永平《姚雪垠评传》 刘 涛 黄雅玲

聚艺厅

- 072 字间性是行草书字组和章法空间构成的决定因素 杨豪良
079 回归戏曲本体,融入当下审美,回应现实关照
——对第十四届中国艺术节戏曲类参评剧目的观察 王 琴
083 AI 在主题性油画作品保存与修复中的运用 张显飞
090 江南电影空间生产的诗性美学转译与算法重构 董 涛 高雄杰
097 主题呈现、荒诞塑造与现代性批判
——宁浩电影中动物隐喻探析 刘 强 张安旗
102 年代剧中的文化记忆与身份建构 牟瀚林

青骑士

- 109 渔人故事的精神解码
——浅析《渔人故事集》 程 玥
113 “情感结构”视域下的古典诗人精神图谱
——论张执浩《传告后代人:中国古代诗人的 15 个关键词》 杨天天
119 人间素语的诗意光芒
——谈骁诗歌论 汪亚琴 王 彤
124 众生多语的县城宇宙
——评张楚长篇小说《云落》 崔 珂

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1期
总 期 数 总第59期
出版时间 2026年2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 cjwyp1@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

人称叙事、灰度隐没与符号明喻： 短视频平台网络微短剧叙事策略探析

◆ 程 檣 杨晨曦

2020年8月,广电总局在重点网络影视剧备案系统中新增“网络微短剧”类别,从政策管理层面标志着“微短剧元年”的到来。随着2022年末国家广播电视总局对网络微短剧的管理文件的出台,争议许久的网络微短剧终于尘埃落定。网络微短剧作为“单集时长从几十秒到15分钟左右、有着相对明确的主题和主线、较为连续和完整的故事情节”^[1]的网络视听内容,从媒介形态来看主要存在“短视频剧情化与网络剧微短化”^[2]或者“短视频剧情化与网络剧迷你化”^[3]的指向和形态分野,但叙事性仍是网络微短剧的核心特征。相较于此前规制欠缺背景下的野蛮生长,制度监管下的网络微短剧逐渐回归叙事本位。在网络微短剧高质量发展的新阶段,以优酷、爱奇艺、腾讯视频和芒果TV等为代表的“长视频”流媒体平台纷纷在类型题材、制作风格和受众黏性等方面确立自身的生态位。而以抖音、快手为代表的短视频平台及红果等新兴的短剧平台作为网络微短剧的主要观看阵地,在作品和媒介方面表现出相较于长视频平台更为彻底的规模微短化、叙事高速

化、快感直击化与收看碎片化等显著特征。本研究结合德塔文影视“景气指数”、豆瓣评分和网络话题度,选出了2023年至2025年第2季度期间在抖音、快手和红果等短视频平台兼具热度、评分和话题性的代表性网络微短剧作品,主要从叙事策略、人物形象、物件细节以及类型题材层面对网络微短剧的突出性创作方法予以研究和梳理,即探讨网络微短剧如何在小体量、碎片化的条件下实践创作方法并引发观看快感(见表1)。

一、视角“共振”:第一人称叙事的双重后果

影视叙事视域下的人称主要指“从叙述主体与所叙之事的主客体关系上来考察和区分叙述主体的介入程度与聚焦方法”^[4],而其整体上又可分为人称叙事和非人称叙事。与微短剧相比,电影和电视剧因时长的容量优势和制作的资源优势有着相对丰富的故事线索、人物形象、空间场景和美术设计等,进而承载着更多的信息量。而微短剧需要在每集几十秒到十五分钟左右的小

序号	剧名	播放平台	题材	主要热度时期
1	曾逢君时花照眼	抖音	古装	2025Q2
2	撕夜	抖音	都市	2025Q2
3	厨神小福星	快手	都市	2025Q2
4	婚礼后我竟成大哥卧底	抖音	都市	2025Q2
5	追光者	快手	都市	2025Q2
6	暗恋藏不住	快手	都市	2025Q2
7	家里家外	红果	年代	2025Q2/Q1
8	好一个乖乖女	红果	都市	2025Q2/Q1
9	互换人生的我们	快手	都市	2025Q1/2024Q4
10	逍遥太子爷	抖音	古装	2024Q4
11	大话大话西游	抖音	古装	2024Q4
12	糟糕你踢到铁板了	快手	都市	2024Q4
13	闪婚老伴是豪门	抖音	都市	2024Q4/Q3
14	午后玫瑰	抖音	都市	2024Q3
15	千金归来	抖音	都市	2024Q3
16	山海奇镜之劈波斩浪	快手	奇幻	2024Q3
17	金猪玉叶	抖音	悬疑	2024Q2
18	逃出大英博物馆	抖音/快手	奇幻	2023Q4/Q3
19	我回到十七岁的理由	快手	青春	2023Q3
20	千金修炼手册	抖音	都市	2023Q2
21	心动不止一刻	抖音	都市	2023Q2
22	二十九	抖音	都市	2023Q1
23	归来竟是千金	抖音	都市	2023Q1
24	东栏雪	快手	古装	2023Q1

表1 2023-2025Q2期间短视频平台代表性微短剧作品

容量中设计故事情节、补充叙事信息和营造观看快感,其自然的网生属性带来的受众亲近感相当程度上使得微短剧较少地使用“非人称叙事”,转而诉诸具有人格化效果的“人称叙事”,即叙述者以你、我、他等语法意义上可清晰识别的人称推动叙事进程的叙述视角。

微短剧“流媒体+小屏”的媒介形态和使用场景以及“刷”视频的交互关系,使得微短剧观众

与小屏终端之间在空间场景与镜头距离层面产生着一种“亲近”关系,这种具身化的媒介交互关系能够与第一人称叙述视角相契合,继而在小容量的条件下显著增加代入感。实际上,媒介语境下以第一人称作为方法以营造感知层面的代入感、沉浸感并非新媒体时代的“发明”,而是对电影、电视和游戏媒介的“再媒介化”。《西行》(1925)、《爱德华大夫》(1945)及《湖上艳尸》(1946)等从

“早期电影”(Early Film)到“现代电影”(Modern Film)的众多第一人称电影尝试,或许仍被视为对经典电影语法的“反叛”,但从《毁灭战士》到《反恐精英》和《APEX 英雄》的“FPS 游戏”(第一人称射击游戏)演进则彻底揭示了第一人称视角的“解放”,“这种视觉语法使玩家终于能够‘具身’地认同于他们在虚拟世界中的化身(Avatar)”^[5]。无论是单独的电影或游戏,亦或是影游融合的趋势,其共同指向了第一人称镜头和第一人称叙事策略对沉浸感的增效。

对于网络微短剧叙事而言,第一人称叙述视角的使用既有主要以第一人称贯穿全剧的叙事动机,也是为了通过部分地使用第一人称实现特定的叙事目的。微短剧《我回到十七岁的理由》混合了钟笑笑主观的第一人称叙事和相对客观的非人称叙事,讲述了钟笑笑从二十七岁穿越回到十七岁的奇幻校园故事。微短剧《二十九》第一集就以女主角袁裴提前回家发现家中有不属于自己的女鞋开头,同时搭配袁裴自己“永远不要在婚姻中给对方制造惊喜,因为惊喜会变成惊吓”的画外音独白,直接将观众代入到主角袁裴的视角和置身的情景之中。而紧接着就是袁裴前往第三者的工作地点应聘的场景,并辅以袁裴做出此举的理由的内心独白。在不到1分钟的时长内,《二十九》将叙述者与袁裴这一角色合并,并转换为袁裴的第一人称视角,同时还自然而然地将观众的视角和立场代入袁裴这一角色身上。在《二十九》这部微短剧的几乎每集开头、内部和结尾都穿插着主角袁裴的内心独白,以她自己所感所想的视点和第一人称视角统摄了整体叙事,形成了“袁裴=叙述者=角色=观众”的“内聚焦叙事”效果,使得观众能够充分与角色共情。

微短剧中策略性地部分使用第一人称视角往往能够加快叙事节奏并补充叙事信息,如快速

交代背景、帮助补充人物前史等增加单位时间内的叙事信息量,在抵消微短剧小容量叙事劣势的同时为观众制造“高速叙事”的观看体验。如《东栏雪》第一集中,刚出场的穿越者宫女面对沈姑姑和七殿下下的责难,以第一人称视角“古代人怎么可能敌得过我二十一世纪的知识储备”的内心独白迅速概括了其自身穿越而来的人物前史,既营造了冲突的张力,又无缝衔接了紧接着的对手戏。微短剧《逃出大英博物馆》中,女主玉壶撞翻了男主张永安的相机而首次相遇,面对突如其来的意外,在叙事上以张永安的台词和内心独白的画外音相穿插,以第一人称视角揭示了张永安懊恼又无奈的内心状态,“吃饭的家伙被弄坏了”的独白也在一瞬间笼统地补充了张永安的职业信息。“第一人称使角色变得更加灵活,画外音的‘提示’功能使得观众除了接受电影声画信息之外,还能够不费吹灰之力洞悉角色的内心,并且可以通过某个角色的第一人称叙述了解电影中其他角色的动向,或是第一人称叙述发出者对其他角色的点评。”^[6]而叙事人称及其承担主体也并非一成不变,其往往随着叙事进程处于不断的变化和转换之中。在主要以女主角袁裴的第一人称视角为主的《二十九》在整部剧的前半段也穿插了作为袁裴对手的陆筱杉的第一人称视角内心独白,补充了双方的内心感受的同时也加深了双方对手戏的矛盾与张力。

微短剧中第一人称叙事能够帮助观众代入和共情、降低观众的观看负担和理解压力,但在一定程度上也可能使得观众难以真正沉浸于人物的历程变化、故事情节的冲突与反转,甚至结局时难以引起足够的悬念感。当观众与第一人称视角的角色“融合”时,观众自然也成为了作为限知视点叙述者的角色,也就是观众与角色获取的叙事信息一样多,这样的策略相对更适用于悬疑

题材或具有悬疑属性的角色,而在此之外若频繁使用第一人称强行实现与角色的合谋或共情,则又会陷入效果不佳乃至观众被“间离”的境遇。

二、灰度“隐没”:扁平化人物强化识别度

对于影视作品而言,立体的人物形象和精巧的故事情节通常是作品获得观众接受的关键条件,而对影视作品中的人物形象的分析总是离不开“人物二重性”的理论观照。缘起于二十世纪八十年代的“人物二重性”理论揭示了关于人物性格二重性乃至多重性的指向,人物性格的二重性其实并不意味着人物只拥有单独的二重对立性格或者二重相似性格,其更在于多重性的并置、交织和叠加,最终表现为立体多样、兼具厚度和灰度的人物形象。

影视创作语境中人物性格的二重性往往首先识别于反面人物或反派人物的形象塑造,以《狂飙》中的高启强为例,父母早年双亡的高启强早早担起了照顾弟弟妹妹的重担,而后又投奔黑恶势力,在高启强身上能够诠释混迹黑社会时的煞气十足与舍生忘死拯救养子的重情重义之间二重性的对照。尽管正面人物身上的人物二重性特征往往不如反派人物丰富而吸睛,但通过“外部设置与内部开掘”^[7]也能够使得正面人物通过人物二重性的塑造展现其人物历程的张力,如电视剧《三大队》在故事之初就以刑警程兵办案时的重大错误脱下警服入狱服刑为开端,代表着刑警之光的程兵也会因懊悔自己查案的细节,在审讯时被明显的挑衅所激怒大打出手,导致嫌疑人意外死亡。故事真正对于破案的坚持追寻实则发生在程兵出狱后的社会人员身份阶段,出狱后回归社会的程兵少了些锐气但人物的厚度明显增加。然而,人物形象的丰满程度除了在于人物性

格二重性的叠加,即人物的多重性格,更为重要的价值是在人物二重性的基础上对于人物灰度的刻画。上述提及的涉案剧中,无论是作为正面人物的警察程兵,还是作为反派人物的黑社会高启强,都拥有着“非黑即白”以外的“灰度”。出身困苦的高启强在混社会时表现凶恶,但在面对亲情和爱情时表现的重情重义。业务能力高超的刑警程兵在办案时也会失手,而程兵身上闪出的脱离纪律规训的灰度,仍是来自于嫉恶如仇的正面人物特质。在犯罪、反黑的涉案剧以外的都市、家庭和年代等题材中,人物的塑造往往脱离了正反面人物的分立,而是借助灰度构建人物的二重性以增加人物的厚度和故事的深度,如《都挺好》中的苏大强和《大江大河》中的杨巡等。

短视频平台微短剧受制于“短平快”的媒介属性、小容量的媒介形态及小规模的制作水平,在人物形象塑造方面不同程度地表现为人物“灰度”的隐没。在涉及正面与反面、正义与邪恶以及正确与错误等对立的题材或情节中,往往倾向于构造区隔明显的正面人物和反面人物,且在正反面人物身上不同程度地隐去“灰度”,即人物二重性的相对缺失和匮乏,继而在正反面人物之间制造明确的对立和矛盾以营造戏剧张力。

就文艺创作而言,反面人物的塑造往往诉诸类型化、喜剧化、典型化以及悲剧化等路径,微短剧中的反面人物主要采取了类型化反面人物的策略而具有着高识别度和低记忆难度,如争权夺利的野心者、刁难新人的职场老油条、薄情寡义的出轨者和仗势欺人的蛮不讲理者等。与此同时,微短剧中的类型化反面人物很多情况下是作为一种功能性角色,如为主角或正面人物刻意制造困难、以反衬通常作为正面人物的主角而存在和发展的,即形成了类型化与功能性的嵌合。年代家庭题材的代表作《家里家外》讲述了各带有

一个孩子的蔡晓艳和陈海清闪婚后经营起新的小家庭的故事,陈海清家里好吃懒做的舅舅和处处刁难儿媳的妈妈不断为两人的小家生活制造困难,厂里的女同事们也经常非议蔡晓艳称其为狐狸精,反面人物对蔡晓艳的诸多打压和非议也为后续陈海清护着蔡晓艳实现“甜宠”元素营造了空间。“银发”短剧《闪婚老伴是豪门》围绕着善良的石小秀塑造了薄情寡义的哥哥嫂子,以及仗势欺人、蛮不讲理的儿媳和亲家,这些类型化反面人物时刻起着欺压石小秀的功能,继而为反转起到铺垫作用。《东栏雪》中的皇子及其势力是争权夺利的野心者代表,其仰仗着嫡长子的身份目中无人、从小欺凌打压其他皇子、贪污受贿酿成事故,甚至在自己的殿中偷偷使用皇帝专属的“龙纹”而觊觎皇位。而在类型化以外,皇子的功能性主要体现于与七皇子势力制造冲突、为七皇子和沈颜提供复仇线索,以及提供动机促成七皇子和沈颜二人的感情羁绊。微短剧《心动不止一刻》讲述了普通女孩姜十七和霸道总裁艾柯的爱情故事,剧中姜十七的上司处处刁难她,作为类型化反面人物的“职场油滑老人”形象更多地是作为一种通过打压女主角以获得观众体认、继而迎来男主角的惩罚的功能性人物,通过上述路径便可以服务于“霸总”和“甜宠”等网感元素的实现。《归来竟是千金》为了营造无人依靠而处处受欺负的主角林动动,进而功能性地构建了克扣提成的店长、凶狠狡猾的养母、处心积虑的老同学们,这些功能化反面人物主要为达成对林动动的欺压的效果,进而为后半段林动动与徐总母女相认后,徐总为林动动出气作铺垫,进而实现“千金归来”的“逆袭”爽感。对于短视频平台微短剧的类型化反面人物,其类型化的体认相当程度上是来自于人物二重性的缺失,也就是“纯粹”反派的构建。同时,“高速叙事”背景下反面人物的类型

化与功能性的嵌合也成为了短视频平台微短剧人物策略中的症候性现象。

此外,微短剧中的反面人物往往具有一种正面人物的翻转倒置特质,即正面人物的“反身性”。都市题材微短剧《二十九》讲述了已婚女性袁裴联合丈夫外遇的第三者一同扳倒出轨丈夫的故事,剧中出轨的丈夫庄皓有着与作为“大女主”形象的妻子袁裴相翻转的特质:在人前假情假意、半夜不愿照顾孩子甚至为争夺抚养权刻意伤害孩子。而在离婚主意已定双方争夺孩子抚养权的情节中,更是突出地展现出正面人物母亲与反面人物父亲的巨大分野和对立。婚内出轨、伤害孩子、转移财产等设置进一步帮助观众体认了作为出轨丈夫和不负责任父亲的反面性,加强了作为妻子和母亲的袁裴的正面性,同时也以袁裴的独立女性形象在叙事上进一步确认了独立女性勇敢直面生活的叙事主线。无论是《闪婚老伴是豪门》当中仗势欺人、蛮不讲理的儿媳和亲家,还是《东栏雪》当中贪嗔敛财的野心皇子和国舅,抑或是《千金修炼手册》中目中无人的酒店经理,作为类型化的反面人物,为叙事和通常作为主角的正面人物而存在和发展,而其走向失败的人物历程和结局往往也符合微短剧观众的期待视野,所以在塑造路径上“并非根据反面人物自身‘情理’(生存逻辑)决定的,而是由正面人物的特征‘颠倒’而成”^[8]。

尽管微短剧创作中的人物形象诉诸扁平化的人物塑造和正反面人物的对立,从而造成了人物形象身上灰度的“隐没”,在不同程度上面临着人物形象简单化、脸谱化和深度不足等问题,但灰度不足的人物形象在容量有限的情况下确立了人物形象的可识别度和观众道德评价的期待视野,甚至营造了足够的观看爽感。可以说,灰度隐没的人物策略是即时快感流动语境下文化生

产与文化认同角力的结果。

三、符号“明喻”：以物件细节承载叙事

对于叙事策略而言,除了由人物驱动和情节驱动,还存在使用物件细节参与和形塑叙事。在影视创作语境中,物件细节“必须参与戏剧行为,通过它引发矛盾,激化冲突,发生事件,让人物卷进到戏剧纠葛中去,以致影响人物的生活状况,改变人物的性格以及人物的命运”^[9]。微短剧的物件细节的功能主要体现为作用于情节结构的叙事性。一方面,物件细节贯穿作品在不同程度上起贯穿情节和结构的支撑功能。如《归来竟是千金》中集团总裁徐总因故偶然发现普通职员林动动持有的手镯和自己的手镯一样,进而发现林动动竟是自己失散多年的亲生女儿,而后也正是通过这对手镯使得母女两人相认。又如《好一个乖乖女》当中鹿鸣于所佩戴的发卡正来自于她去世的母亲,其代表着鹿秋良对鹿鸣于及其母亲爱而不得的畸形情感及整个鹿家对其的威严控制,并且发卡作为一种“权力”符号在不同阶段的不同境遇也表征了鹿鸣于想要挣脱鹿家和鹿家加强控制的戏剧性张力。《我回到十七岁的理由》讲述了过着普通且忙碌的生活的27岁女生钟笑笑将记录青春的DV摄像机送给暗恋对象许漾,却在DV被打开的瞬间回到了17岁的奇幻喜剧故事。以DV为中介,在同学聚会上打开DV的钟笑笑穿越回17岁,在这段穿越时空中她发现并改变了许漾不为人知的一面,而DV同样也是穿越回到现实时空的关键道具,在许漾将磁带插入DV的时刻,钟笑笑也随之返回27岁的现实,告白也成为了告别。《东栏雪》中作为物件细节的特制木材成为了串起女主沈颜、男主七皇子、太子和皇后等人情感与命运的关键线索。当年皇太子贪污而

替换了修建御桥的特制木材,后来御桥坍塌使得皇帝险些丧命,为此皇后下令处死所有参与修建的工匠,而沈颜的父亲就是当中的一员。失去父亲的家庭一落千丈,母亲和姐姐也受到波及先后去世,怀恨于心的沈颜便易名入宫寻找复仇的机会。对于沈颜而言,她嫉恶如仇和情感淡漠的性格、为复仇不择手段和不计代价的人物走向与颠沛流离的命运都与木材这一物件紧密相关。沈颜和七皇子都有相似的命运和目的,两人对木材案件的翻查与皇太子势力对木材案件细节的隐瞒构成了本剧的叙事动力之一,而作为木材的实体符号呈现的“魔方”也在剧中多次出现和流转于两方势力,辅助人物历程和故事情节的发展。另一方面,除了作为动力承载叙事功能而贯穿全剧的物件细节,碎片化地或部分地出现于特定场景和情节的物件细节也广泛地出现于微短剧中。《心动不止一刻》中,尽管普通女孩姜十七意外破坏了霸道总裁艾柯的假婚计划,但艾柯还是想要酬谢她,面对满床的奢侈品包、豪车钥匙和名贵手表,姜十七自作聪明地选了自以为最贵的一万元红包。在此场景中,通过奢侈品包、豪车钥匙和名贵手表等作为消费符号的物件细节以及姜十七戏剧化选择的呈现,直接揭示了姜十七大大咧咧、坦诚直率的人物性格,其与霸道总裁艾柯形成了强烈对比,也为剧情的“甜宠”走向埋下线索。

同时,物件细节能够揭示人物的心理活动,象征人物的情感,甚至表征社会征候和文化心理。《好一个乖乖女》中每当鹿鸣于企图逃离鹿家失败后,鹿秋良总是郑重其事地再次为其佩戴上发卡并且强调这样才乖,发卡及其所代表的“乖”这一符号联结着鹿鸣于对父母惨遭不幸的痛苦回忆与对如今鹿家众人的仇恨。《二十九》中的奢侈品包则是当代视角下交织着消费符号、社会观念的典型物件细节,剧中两位女性袁裴和筱杉既是同

一家奢侈品包店的销售,又是情感上的敌人和对手,在袁裴面试奢侈包销售的场景中,第一次见面的两人在相互知晓身份的情况下谈关于包的看法,“我买过的包足够多”“但是包不像人,有时候年龄大反倒是优势”“资格老的,才不会浮躁”等对话看似在聊包,实则借物言志,火药味十足的敌对关系,以作为物件细节的奢侈品包为中介,传递了双方的处境和态度。在后续的情节中,“丢假包赔真包”“斤斤计较包的价格”以及“买包获取联系方式”等情节在辅助叙事和人物形象的构建的同时,也以奢侈品包这一典型的当代消费符号对于人们的消费观念、情感关系和价值取向的深刻影响乃至“异化”,在相当程度上表征了消费社会语境下符号的泛滥和商品拜物教的裹挟。

此外,富有网感属性的微短剧在物件细节的创作上采用了拟人化策略,突破了传统影视创作中将物件细节视为“非人”属性存在的惯例,从而产生了生动的“人格化”效果,即“将人格特性赋予无生命物体、抽象事物和自然界的各种现象”^[10]。微短剧《逃出大英博物馆》聚焦“海外中国文物回家”主题,在人物形象方面便塑造了人形玉壶这一女主角,以玉壶的出逃、归国与再出海为线索展开叙事,通过“是盏,是中华缠绕枝纹薄胎玉壶”等台词在文物玉壶本身和人形玉壶形象之间加强对照,产生了显著的人格化效果。在最后一集中,终于辗转回国的玉壶便马不停蹄地去往国内的博物馆完成使命——传递家书。收藏于大英博物馆中的中国文物与中国博物馆中的本土文物,借由本身也是文物的人形化身的女主角玉壶展开了一番关于历史、乡愁和使命的跨越时空的“对话”。玉壶在这里如亲人般向雕塑、人俑等文物传递家书,而龙儿虎足、朝冠耳炉、龙纹陶砖、七彩罗汉和观音坐像等文物也通过人声独白进行拟人化的视听呈现,发出了“我虽身在万里,仍

不坠,爱国之心”“哪怕分神断魂,也断不了这魂萦梦绕的乡愁”和“驻留在西方的游子,需要庇护的神灵”等意志,最终形成了“家国永安”的合鸣和期盼。为本身作为物而存在的各式雕塑赋予各不相同的人物性格和人声独白,将物件细节充分拟人化,从而以跨越千年、横亘万里的中华情感表达和共鸣完成了“文物回家”主题的共振。以微短剧作品为缩影,物件细节创作层面的拟人化路径有助于“更直观地为观影者提供了超越日常经验的视觉体验,其观赏过程也部分超脱了惯常的对于故事或人物的感知依赖,而想象式地‘沉浸’于通过现代科技手段营造出来的影像世界,并重新建构对于历史或者现实空间的文化想象”^[11]。

四、快感“漫游”:类型拼配与高速叙事的感官刺激

正如微短剧所具有的“短视频剧情化”和“网络剧迷你化”形态指向,当下处于高速发展时期的微短剧,其媒介形态和类型样貌与早期的网络剧有着较强的相似性。作为网生内容的网络剧在发展初期受到利用恶搞元素拼贴并置、对历史元素的戏谑、对当代社会话题的反讽等后现代性表征的影响,在类型方面形成了一种无比“杂糅”的状况。相较而言,微短剧在网生特质方面更进一步,在题材类型上则表现为具有网感的类型拼配,以更好地迎合和满足网络观众对于观看快感的要求。尽管都市类型仍是短视频平台争相竞逐的主要赛道而占据了微短剧市场的重要份额,但都市框架下各式元素的拼配使得都市类型呈现出更为丰富的样态:《心动不止一刻》在都市类型框架下拼配了职场、甜宠和霸总元素,以“打工人+霸总”的视角表现事业型甜宠;《好一个乖乖女》在都市类型框架下拼配了家庭、甜宠和霸总,同时

以乖乖女隐忍的双重性格表现了复仇型甜宠；《二十九》在都市类型框架下拼配了职场、情斗和复仇等元素进而表征了当代女性居于职场和家庭间的付出与困顿；《闪婚老伴是豪门》则以路边摊主和首富董事长的黄昏恋中老年甜宠而抢滩银发赛道；《千金归来》《千金修炼手册》和《归来竟是千金》等则是着重拼配了逆袭元素，营造从“爽文”到“爽剧”的快感视野。其他类型也在各自框架下表征了各具特色的网感元素：《逍遥太子爷》在古装类型框架下拼配了悬疑、权斗和穿越元素，以从现代穿越而来的主角所运用的现代思维碾压古代规矩而营造了独特的爽感；《金猪玉叶》在奇幻类型框架下拼配了悬疑、爱情和电诈等元素，以杀猪盘诈骗为主线，借助喜剧外壳包裹社会批判；《我回到十七岁的理由》在青春类型框架下拼配了“穿越”和“甜宠”元素，营造了诙谐幽默但又奇幻治愈的甜蜜故事。无论是常规电视剧、网络剧类型的转译，还是类型框架下网感元素的拼配，网络微短剧都以空前的受众敏感度指向了现代化浪潮下当代中国的社会症候与人们的认知视野。

哈特穆特·罗萨(Hartmut Rosa)的“社会加速理论”批判性地诊断出社会加速语境下的社会症候，根据罗萨的理论，社会加速是由三个结构性的因素所推动的，分别是科技加速、社会变迁加速和生活节奏的加速。同时，社会加速与现代性有着深刻的联系，罗萨在对于以往的现代性理论研究的批判基础上，加入了时间这一维度，也就是说社会加速的肌理实际上很大程度上源于当代社会的时间结构以及人们的时间观念。而微短剧作为介于短视频和电视剧之间的社会文化消费产品，也必然受到了“社会加速”背景的影响。微短剧的小容量、内容的快感导向以及碎片化的观看场景等因素间的复杂张力使得“高速叙事”

几乎成为必然路径，也就是“用尽可能少的时间来叙述尽可能多的故事，被省略或概要的不仅是人物和事件的背景，而且还有人物关系、人物的成长和重要事件的发生”^[19]。而“高速叙事”的指向也与上述提及的第一人称叙事、灰度隐没的人物策略、提升物件细节的权重辅助叙事等具体创作方法紧密相交织。类型拼配和高速叙事的感官刺激，既与媒介平台为用户提供了应接不暇的内容消费品有关，也离不开社会加速发展背景下人们感知习惯的再塑，即一种快感“漫游”。

结语

综上所述，短视频平台网络微短剧的创作方法与症候在相当程度上源自剧集与网络视听接受环境间的关系，即叙事性的根本特质与规模微短化、叙事高速化、快感直击化、收看碎片化等背景和要求之间的张力。从整体上来看，短视频平台网络微短剧大致承袭了短视频“短平快”的媒介传播特质，但又在与长视频平台微短剧和小程序剧之间的角力中探索和确立自身的媒介生态位：一方面，在题材类型的选择和处理上向“优爱腾”等长视频平台看齐，通过“古装+甜宠”、“都市+复仇”等各式类型拼配满足观众碎片化环境下对剧情戏剧性的需求，同时又不像小程序剧那样过于依靠“战神”和“赘婿”等彻底的解构性网感元素获取注意力。另一方面，广泛而灵活地运用第一人称这一“影游融合”式叙事策略以填补小容量的叙事限制和增加观看代入感、采用人格化的物件细节策略以营造独特的视听体验等具体创作方法也体现了网络微短剧与电影、电视和游戏等不同媒介的跨媒介互动特质，即一种“流动不居”的媒介状态。但无论如何，在叙事性的剧集特质的根本指引下，如何在规模微短化、叙事

高速化、快感直击化与收看碎片化下,在叙事、人物和影像等方面既稳守影视创作的基础原则,又探索跨媒介的创新方法,在文化生产与文化认同的角力中打造高质量口碑作品,成为了短视频平台微短剧迈向高质量发展的重要指向。

本文系国家自然科学基金学术社团项目《文明互鉴视域下中国微短剧出海研究》(立项号:25S GC185)。

作者单位:北京电影学院智能影像工程学院

注释:

[1]《国家广播电视总局办公厅关于进一步加强网络微短剧管理实施创作提升计划有关工作的通知》,国家广播电视总局,http://www.nrta.gov.cn/art/2022/12/27/art_113_63062.html,2022年12月27日。

[2]石小溪、李姿璇:《在高速发展中型塑自身:2023年中国网络微短剧年度景观》,《电影文学》,2024年第1期。

[3]尤达:《短视频剧情化与网络剧迷你化——网络微短剧精品化发展的迷思与探索》,《中国电视》,2022年第3期。

[4]李显杰:《电影叙事学:理论和实例》,中国电影出版社2000年版,第234页。

[5]车致新:《论电影与游戏的再媒介化——“第一人称镜头”的媒介考古》,《当代电影》,2020年第10期。

[6]熊芳:《隐匿、现身与常居:网络电影中的“叙述者”类型研究》,《现代传播(中国传媒大学学报)》,2021年第11期。

[7]戴清:《“人物二重性”的丰富性与倾向性——围绕反腐、扫黑题材剧的人物塑造展开》,《中国文艺评论》,2023年第5期。

[8]张均:《论反面人物的叙述机制及其当代承传》,《文学评论》,2018年第2期。

[9]王心语:《影视导演基础》,中国传媒大学出版社2017年版,第107页。

[10]陈国强:《简明文化人类学词典》,浙江人民出版社1990年版,第109页。

[11]陈晓云、李之怡:《影像创作的器物迷恋与文化研究的物质转向》,《现代传播(中国传媒大学学报)》,2022年第9期。

[12]石小溪、范可欣:《以快制胜、即刻满足:加速社会下的微短剧研究》,《现代视听》,2023年第6期。

(责任编辑:王琴)

展现新征程文艺评论新担当

◆ 董耀鹏

文艺评论是引导创作、推出精品、提高审美、引领风尚的重要力量,具有价值引导、精神引领、智慧启迪的重要功能,是我们党领导文艺工作的重要方式,是社会主义文艺事业的重要组成部分。党的十八大以来,以习近平同志为核心的党中央高度重视新时代文艺评论,习近平总书记多次就文艺和文艺评论作出重要论述和指示批示,对文艺评论在新时代发挥更大作用寄予了殷切期望,指明了前进方向,提供了根本遵循,注入了强大动力。2014年,中国文艺评论家协会应运而生,广大文艺评论家和文艺评论工作者从此有了自己的温馨温暖、创作创新、和谐和美之家。从成立的那天起,中国评协始终不渝地坚持马克思主义在意识形态领域的指导地位,全面贯彻党中央关于加强文艺评论的决策部署,坚持“二为”方向和“双百”方针,坚持创造性转化、创新性发展,立足基本职责,努力当好党和政府联系文艺评论界的桥梁和纽带,发挥在文艺评论行业建设中的主导作用,推动做人的工作与引导创作评论深度融合,在理论研究、主题评论、人才培养、评价体系、阵地平台和自身建设等方面持续用心用力用功,取

得了长足进步和不俗成绩。广大文艺评论家和文艺评论工作者潜心问道、笔耕不辍,为推出精品力作鼓与呼,为弘扬时代精神唱与和,为推动新时代文艺事业繁荣兴盛作出了积极贡献。

党的二十届四中全会作出了激发全民族文化创新创造活力,繁荣发展社会主义文化的一系列战略部署,强调培育形成规模宏大、结构合理、锐意创新的高水平文化人才队伍。人才兴则文艺兴,人才强则文艺强。实现新时代新征程文艺评论事业的高质量发展,迫切需要用事业更及时地发现人才、培养人才、珍惜人才、使用人才、激励人才,让人才更好地成就事业。中国评协贯彻落实中央宣传部等五部门《关于加强新时代文艺评论工作的指导意见》、中国文联《加强新时代文艺评论工作实施方案》,相继举办新会员班、新媒体班、新锐班、骨干班、领军班、民族班、理事班、团体会员负责人班等系列班次,有序开展人才梯队建设,既探索高端引领、努力造就高水平领军人才,又夯实底座基础、培育壮大新时代文艺评论新力量,为党和国家的文艺事业团结凝聚了一支有智慧有才情、敢担当敢创新、可信赖可依靠、科

学理性、专业权威的评论人才队伍。

立足当前,展望未来,广大文艺评论家和文艺评论工作者理应在增强自信、培根铸魂、心系人民、观照现实征途上,发挥新作为,展现新担当。

第一,强化习近平文化思想科学指引,把准评论的方向盘,当好党的文艺创新理论的“传唱人”。

导向是文艺的灵魂,也是评论的生命。当今时代,面对多元的文化格局、多样的文艺思潮、多变的价值观念对文艺领域的影响和冲击,把准文艺评论方向盘,不断巩固壮大主流思想舆论显得尤为重要。中国文艺自古就有文以载道的传统,文艺评论也肩负着以道衡文、鉴艺释道的任务。文艺评论从来不是孤立存在的学术活动,而是建设文化强国战略布局的重要内容,是意识形态工作的重要阵地。开展文艺评论既是对文艺创作的客观研究和理性分析,也是对文艺创作的价值判断和思想引领。新时代文艺取得的一切进展和成就,根本在于以习近平同志为核心的党中央领航掌舵,在于习近平新时代中国特色社会主义思想的科学指引。作为习近平新时代中国特色社会主义思想的文化篇,习近平文化思想是我们党领导文化工作百年经验和新时代文化建设实践的理论总结,是做好新时代文艺评论工作的强大思想武器和根本行动指南。这就要求我们必须始终坚持以习近平文化思想为指引,持之以恒地增强对党的文艺创新理论的政治认同、思想认同、理论认同、情感认同,持续强化深化对习近平文化思想特别是文艺和文艺评论重要论述的常态化学习、体系化研究、学理化阐释、大众化传播、整体性把握、制度化落实,深刻研究阐释其中关于文艺与时代、文艺与人民、文艺与市场、文艺与科技、文艺与传播、创作与评论、传承与创新、从艺与做人

等重要论断,着力把学习成果转化为评判和鉴赏文艺作品的才华和本领,把党的文艺方针政策及其内在含义转化为创作者和观众读者所熟悉的艺术语言。历史和现实昭示我们,理论家评论家的笔锋所向,必须始终与党和国家的文化战略同频共振,与民族复兴的历史进程同向同行。

第二,聚焦场景里的新时代,突出评论的在场性,当好宏大而独特实践的“展卷人”。

敏锐地观察并反映时代是文艺工作者的使命。习总书记强调,文艺是时代前进的号角,最能代表一个时代的风貌,最能引领一个时代的风气。重温习总书记在第十次、十一次文代会开幕式上的重要讲话,依然言犹在耳,依然振聋发聩,依然如沐春风。习总书记讲话特别强调广大文艺工作者应心系民族复兴伟业,热忱描绘新时代新征程的恢宏气象。于群山之巅俯瞰苍茫大地,自历史长河洞见激荡风云,坚强自信的中国人民正以移山倒海的力量展开人类历史上最为宏大而独特、广泛而深刻的伟大实践,理当有反映时代变迁、透视时代生活、成为时代标识的文艺代表作与之相匹配。讲述新时代故事的现实主义题材的优秀作品相继涌现,但总体而言,面对新时代史诗般的实践和无数生动的故事,文艺创作中书写当下的精品力作数量上还不多、质量上还不高。中国文联正在组织开展“场景里的新时代”主题文艺创作,首批入选的10个场景聚焦中国式现代化建设生动实践,涵盖国家重大战略工程、科技创新前沿阵地、生态文明建设典范、区域协调发展标杆等关键领域,既是新时代伟大成就的具象载体,也是文艺创作的富矿源泉。中国文联将会同各全国文艺家协会组建专业创作力量,与场景方密切合作,深入一线开展采风创作,生动展现新时代中国的精神气象,讲好精彩感人的中国故

事。作为感性与理性的统一、理论与实践的结合、学术与社会的连接,文艺评论的这一性质决定了必须突出评论的在场性和及物性。评论家们不论是高等院校的文艺研究者,或是科研机构的中坚力量,坚持理论联系实际、实事求是,仍然是从事文艺评论工作的终身必答课题。迈上新征程的文艺评论工作者生逢伟大时代,应心怀“国之大者”,把握时代大势和历史主动,直面时代现场,主动进场、始终在场,以专业的敏锐和思想的深刻,为创作者提供有价值的参考,为观众提供有深度的解读,助推反映时代的文艺精品力作喷涌而出。

第三,促进新大众文艺繁荣发展,坚持人民性的底色,当好中华民族共有精神家园“守望人”。

人民需要文艺评论,文艺评论更应热爱人民,必须把满足人民精神文化需求作为文艺评论工作的出发点和落脚点。培根铸魂、启智润心,弘扬中华文明以诗教人、以文化人的传统,培育和倡导全体中国人民共同的价值追求和精神认同,这正是新时代文艺评论最根本的社会责任。无论是吟咏和歌唱、辞章和故事,还是图像和光影、造型和舞台,新时代的中国人从多姿多彩的文艺作品中分享共同的情感、共同的价值观。在一部部文艺作品中,人们从生命的深处领会到作为中国人的自信和自豪,对祖国的挚爱和忠诚,对高尚美好生活的向往和追求,这是共同的家园,是共同奔赴的远方。当前,新大众文艺蓬勃兴起,展示出广阔发展前景。这一重大文艺现象的产生,是普通大众文化参与能力不断提升的结果,是信息化技术在文艺领域应用与大众文化权益得到充分保障的产物,更是党的文化方针政策特别是文化惠民举措合力促进的逻辑使然。面对新的文艺现象,一方面,人的现代化不只是物的现代化的

结果,也是现代化的前提和内容,尤其需要在价值观上进行示范和引领,重视投资于人与投资于物相结合,物质文明与精神文明相协调。文艺评论应以文艺精品养心志、育情操,丰富人的精神世界,参与时代精神的建构,影响公众审美取向的塑造,实现精神层面共同富裕,推动人的全面发展。另一方面,文艺评论应弘扬批评精神,以专业的分析引导公众理性认知,以深刻的见解纠正市场短期行为,主动纠治与数智技术相伴生的虚假信息、文化碎片化与浅表化、过度娱乐化等弊端,提高文艺原创能力,营造积极健康的文艺生态。同时,坚持美德、美学、美文相结合,改进评论风气,倡导深入浅出、文质兼美、贴近大众,让新大众文艺成为繁荣社会主义文艺的有生力量,让文艺的百花园永远为人民绽放。

第四,做到“两个结合”,增强文化自信,当好加快构建中国自主评论话语的“追梦人”。

党的二十届四中全会明确提出,“文化自信更加坚定”“中华民族凝聚力和中华文化影响力显著增强,国家软实力持续提高”“发展具有强大思想引领力、精神凝聚力、价值感召力、国际影响力的新时代中国特色社会主义文化”“加快构建中国哲学社会科学自主知识体系”“全面提升国际话语权,讲好中国故事”等一系列战略目标和工作部署。这些重大战略目标和工作部署落实到文艺评论界,必然要求我们进一步坚定文化自信,自觉构建中国自主的文艺评论话语。新时代以来,以习近平同志为核心的党中央立足全局和战略高度,反复强调坚定文化自信。习近平总书记语重心长地指出,“任何文化要立得住、行得远,要有引领力、凝聚力、塑造力、辐射力,就必须有自己的主体性”“文化自信就来自我们的文化主体性”。他强调:这一主体性是中国共产党带领

中国人民在中国大地上建立起来的;是在创造性转化、创新性发展中华优秀传统文化,继承革命文化,发展社会主义先进文化的基础上,借鉴吸收人类一切优秀文明成果的基础上建立起来的;是通过把马克思主义基本原理同中国具体实际、同中华优秀传统文化相结合建立起来的。习近平总书记的重要讲话和科学论述指明了构建中国自主文艺评论话语的理论源泉和实践路径。只有将马克思主义的“魂脉”与中华优秀传统文化的“根脉”揉成一股绳,实现双向奔赴和相互成就,这样的文艺评论才有中国味、中国范、中国风。期待更多文艺评论工作者坚定文化自信与理论自信,勇担重任,潜心耕耘,以开放的姿态、包容的胸怀、宽广的视野、长远的眼光、创新的勇气,形

成兼容并蓄、博采众长的理论大格局大气象,为构建具有中国特色、中国风格、中国气派的文艺评论话语而攻坚克难、齐心协力,让中国文艺评论以其独特的思想光芒与审美魅力,屹立于世界文艺之林,照亮中华民族乃至全人类的精神世界。

方向已经明确,号角已经吹响,惟有踔厉奋发、笃行不怠,方能梦想成真。让我们携手奋斗,守望相助,驰而不息,坚韧不拔,真正成为推动文化繁荣兴盛、铸就文化新辉煌、建设文化强国的忠诚的执行者、杰出的实干家、彻底的行动派!

作者单位:中国文艺评论家协会

(责任编辑:张双)

论周芳的女性叙事和不必上岸的可靠性

——《腾空而起》虚构考察记

◆ 王朝军

2019年仲秋,当周芳向我抛来《重症监护室》和《在精神病院》这两部非虚构文本时,我就知道,她终究会祭起“虚构”。果不其然,在经过散文集《我亦是行人》的短暂游移后,她的虚构之路赫然揭橥。《腾空而起》(安徽文艺出版社2025年版)便是这揭橥的果实,每咬一口,都像咬到了人生的内庭。当然,周芳不这么说,她宁愿用“人生的后花园”来形容。

好吧,总之她执意要和死亡,准确地说是和“死亡的前世”打交道。那是拖拽着沉重前缀的前世,意义不在前缀组成的脚手架上,但它必因此而起,因此而筑建成形。换句话说就是:那些时刻嗅闻着死亡气息的人,他们将如何处置生活?

听上去有点残忍,但死亡向来都严守中立,摇摆的反倒是我们的选择。而正是在这选择的图景内部,周芳辟出了她言说的领地。

首先是女人。身为女性的周芳,排出了一个女性的阵列。这里有为供养配偶远大前程而打胎丧子的女人(《天使在微笑》中的中学语文老师苏小瓷),有被死亡恫吓,意图毁坏丈夫仕途的女人(《局外人》中的重症监护室护士长苏青钗),有身患重症肌无力、一心求死的女人(《腾空而起》中的长跑运动员莫小慧),有替患渐冻症而轻生的儿子完成遗愿的女人(《拉姆客栈》中的胸外科首席医生张雅平),有迭遭变故,深陷婚恋不幸的女

人(《月亮出来亮汪汪》中的精神病患者樊倩倩),有被丈夫如火如荼的事业烘干了水分的女人(《如何是好》中的富商太太A),有担心与丈夫阴阳两隔、不能相伴终身的女人(《枕边人》中的火葬场化妆师孟晓娟)……

我必须在紧随这些“女人”的括弧中公示各自的身份,以免她们纸面上的生活彻底干枯。想来,周芳也会同意这一做法。尽管干枯已是既成事实,但她见不得她的同类被天真、无知、感情用事等等线条描画在生活的肖像上,那是男权秩序的手笔,却印证了一个隐秘的真相:女人迄今还远远没有行走成直立的“女性”,她们只是被职业、被身份、被可见的平等措辞修正的一群。即便她们被容许“独立”,这种给定的独立也并不可靠,或者说是不可靠的可靠。原因只有一点,即源自女性心灵深处的爱和被爱的愿望几乎难以调和。作为主动方,女性需要用爱来实现她的本能;作为被动方,女性又需要以“被爱”修复自我留下的缺口。一旦爱与被爱的对象在物理上或精神上离席了,女性便极易陷入无法自证的困境。从这个意义上说,莫小慧、张雅平、樊倩倩,乃至孟晓娟徘徊于同一种意识创伤中,她们都曾丧失(或正在警惕着丧失,比如孟晓娟总会梦到开货车的“枕边人”因交通事故罹难)爱的对象;苏小瓷、苏青钗和A则属于另一种情形,她们通过“被爱”指

定的对象被男权规则劫夺了——苏小瓷更甚，她经历了失去爱的对象(孩子)和被爱的对象(丈夫)的双重劫夺。

女人被挡在了“女性”门外，这无疑是女人的悲剧。可回望这一桩桩悲剧叙事，我们有必要明确，作家周芳在此绝不是要发出女权主义的号音，她更倾向于借小说之口重申“女性”的本体之名——“女性主义”。为什么是“女性主义”？因为“女权”关乎人类公共事务的运行，而“女性”才沉积出一个性别的全部尊严，这是后女权时代的核心议题，也是女性由外向内的认知折回。

周芳离标准意义上的女人群体最近。这句话的意思有二：一是她仍然受制于女人的道德律令；二是她早在操持非虚构之前的数年间，便着意于穿越“上帝的笔误”，即那些被冠以“疯子”“精神病”“神经病”的主体空洞。为此她申请到医院重症监护室做义工，以攫取位于生死间隙内幕上的人类消息；为此她再一次冒险孤军深入，将自己浸没在精神康复中心一年有余。死亡，精神疾病，这对难兄难弟，终于合伙包围了她，让她穿过的同时，也穿过了她本人。

说白了，这就像一场灵魂交换，周芳收获了前者的语言，前者也在语言中申明了自己。所以当周芳一再流露出元小说的口吻时，我并不感到惊讶，因为她真的是管不住自己的嘴——那些悬挂在生死边缘的声音，决计要翻出语言的公共禁区，直抵人类羞于启齿的私处。

疼痛啊，眼前的苏小瓷还记得十二年前那团孩子的血肉，还记得子宫已然作为一个永久的空洞，帮助她“成就”了祭起男人这尊仕途之神的圣徒；苏青钗呢，这个重症监护室护士长会不会一夜之间沦为“贪官污吏家属”？会不会还来不及体验尽管已经所剩无几的爱，就掉进部长夫君的深海里？那么，这爱的起码需求是不是比死还要虚妄？长跑运动员莫小慧正是在争夺爱的竞跑中失

去了孪生妹妹，而她还得配合母亲，用“撕开”伤口的表演来兑换众人的恩赐；胸外科首席医生张雅平能挽救无数濒于死亡的患者，却只能眼睁睁地看着自己的爱子绝望一跃；精神病患者樊倩倩的创痛不仅来自爱而不得，更来自爱屡屡被死亡的绞索反复贬损；富太 A 从老公鲁总那里收到的象征爱情的十五尊关公纯金像，恰似一个隐喻，彰显了英武雄性的刀下，尽是一些惦念儿女情长的冤魂；火葬场化妆师孟晓娟常常要“化妆”出枕边人的鬼魂，以核验至死不渝的爱情神话。

此时此刻，她们都是直面死亡的疯子，她们弄丢了别人，也弄丢了自己，更弄丢了“活着”。是的，活着，这个很容易苟且的卑微之物，对她们来说，竟也是奔赴死亡的催命符。莫小慧就是在被“活着”羞辱了整整十年后，执意要“腾空而起”，跑成一只纯然的“羚羊”的。

如何是好？对此，我们的“义工周芳”可能并无良方。但我们的“小说家周芳”却敏锐地捕捉到了这疼痛里躲闪的微光，那是意难平，是希望的残烬，是当事人不甘就此熄灭的“回光返照”，也是人类在生死时刻最能够确立主体存在的一种心理机制：移情。这个被弗洛伊德发现并发明的精神分析学术语，有力地贯通了周芳的小说，特别是她的女性叙事——如果我们可以把以上诸篇均归入其中的话。

于是我们看到，当小说里的女主人“疼痛”到极致时，总会冥冥中附着于一个移情对象。在苏小瓷，是邻县的男教师；在苏青钗，是饱含爱情汁液的“席慕蓉”；在莫小慧，是重症监护室医生陈甫凡；在张雅平，是智力障碍者丹增；在樊倩倩，是作家姐姐；在 A，是诗人齐竹子；在孟晓娟，则是清洁工老欧阳。可以说，在场性是他们能够被成功选中的先决条件。

选择是为了行动，行动主导命运。周芳不是不知道其中的利害，所以，每逢这个时候，她都要

拿出细节的听诊器,动用全部感官,极其耐心地抚摸笔端女性的每一次心跳。“我害怕我丢了你。她念一遍,又念了一遍。一小伏电流触到了她。她整个身子软下来。”(《天使在微笑》)再如:

张雅平闭上眼睛,她听到了自己的心跳,它平静、舒缓。张雅平的身体浮起来,像一片羽毛,缓缓地、缓缓地飘向天空。她飞过了圣湖,飞过了雪峰。她看到了儿子刘俊杰。刘俊杰向她微笑招手。她看到了他的手,他挥动他的手,那么有力。(《拉姆客栈》)

类似的描写比比皆是。这说明,周芳从不吝啬向人们展示意识之于女性的流动过程。而意识流,这一姗姗向内的多声部“独白”,也成为组接她几乎所有小说的基础音律。

事情总是缓慢流淌的,正如情感转移不可一蹴而就,人物必须拿到足够有效的心灵凭证,才能完成对象由缺席到在场的目标轮换。而正是在这一隐一显的合取部位,人物才有找回他者并找回自我、甚至找回“活着”的可能性。周芳深谙其道,故而移情的每一步都走得稳当、牢靠,自洽而从容。

但移情必有风险。我是说,移情为救赎提供了某种路径,但它还不是救赎本身。况且,移情对象作为缺席者的有限替身,其真实性存疑,这就需要人物去鉴别,去判定,去导回自己的生活处境。命运也由此变得吊诡起来。

你看,《天使在微笑》中,苏小瓷的“新欢”迅速浮露真容,原来他只是跟在旧爱本尊身后一个蹩脚的拓本而已。在此,女人又一次被以爱之名圣徒化,本就遭受了双重劫夺的她,满以为那是一条救亡之路,不承想,却陷入了一个更加巨大的空洞——它取消了个体差异,拒绝爱和被爱,权力与权力铺就的欲望通道才是其保持活力的唯一理由。因而,这个空洞指向的就不单是男人,更是男权(无关性别)以及男权覆盖下的群体无意

识。而当她察觉到自己只不过是“邻县男教师”手掌心里的爬梯时,前两次劫夺后余留的不甘也得到了终极消解:她真的空了,空得只剩下爱的灭失。或者如小说结尾那个被做成标本的、死掉的、天使般的微笑。

《天使在微笑》从爱的时间里“出走”了,但也是一种“回归”,回归到爱之前的模样。《局外人》却反其道而行:同时向右向左走。向右走,苏青钗奉守着女人的本分,对部长男人的“深海”不敢问也问不出;可她急呀!怕呀!谁知道这深海在下一刻会翻出滔天巨浪?既然二者无法弥合,那就干脆向左走:把男人永久隔绝在深海之外。这对于一个重症监护室护士长而言,简直是易如反掌,于是她亲手给亲夫量身配制了一套“慢性”阴谋。

诚然,阴谋尚未“得逞”,小说便停止了。不过读者没有停止,我们都在为这步险棋捏着把汗哪:万一败露了呢?就算成了,苏青钗真的会得到席慕蓉和她的诗语所应许的幸福吗?连当事人自己恐怕都没有绝对把握,所以她才会一边憧憬着“他们会抱在一起做爱”,一边又疑心他们做的是“很多世界末日的爱,又悲哀又狂热”。“向右走向左走”,这一矛盾行为终究是挖凿出了另一个空洞。

“另”之前的那个空洞属于苏小瓷,她被重重空洞反复扭旋,以至于成为空洞;“另”之后的苏青钗,则像手握两支背道而驰的箭,分身而去。二者恰恰践行了逻辑的两极:一个叫同语反复式,一个叫矛盾式;前者永真,后者永假。但无论真假,它们最终都是空的,无效的,都等于一个绝对的数值——○。

是○啊,那是生活的源起,也是世界的末日;它依存于现实,却也预置了现实。在这个永恒的常数面前,现实如同可有可无的概率,经不起测量。然而,那一桩桩指向现实的情节,却并非毫无意义的空转之举,反而是它们定位在现实路面上的一个个精神路标,成就了○,也笃证了○的确

凿无疑。

苏青钗于小说开始即放言：“‘席慕蓉’夹在他们中间，热乎乎的。没有席慕蓉，就没有他们的爱情。”踱至结尾时，她依然念念不忘“会和他枕边说很多话，说女儿，说席慕蓉”。与苏小瓷的邻县男教师“实有其人”不同，苏青钗的移情对象席慕蓉如同她爱情的上帝，其先验的虚拟性决定了当事人献祭的不再是男人或男权，而是假定的爱情童话。这样一来，她便成为“假定”的奴仆，把自己投喂给了这个假的命定。

“苏门二姐妹”，一个硬碰到了“真”茬儿上，一个握着“假”的手柄，殊途殊遇，却道尽了女性尊严在价值选择进程中的退行性危险。之所以会如此，很大一部分源自女性的抗争路线出了问题，要么主体客体化（被他人爱），要么客体主体化（爱他人），始终未能推出真正的“主体间性”，即：在男女两个主体均有效的基石上，谈论爱、婚姻和幸福的权利。

令冲突一方无效的女性主义，自然无法找回丢失的自我。樊倩倩（《月亮出来亮汪汪》）如此，鲁太太 A（《如何是好》）亦如此。莫小慧（《腾空而起》）的情况则比较特殊，她的情感诉求表面上“递给”了陈甫凡医生，实际上陈医生只是代号为“十八”的陌生男人，二人在电话里互不相识，且中途就“短路”了，而莫小慧（身患重疾）又没有采取行动的基本能力，她唯一能做的便是以死来超度出生的轮回。就此而言，她至少是“换”回了一个女性主义的准样本。

至于最精湛的样本，还在张雅平（《拉姆客栈》）和孟晓娟（《枕边人》）身上。张雅平从智力障碍者丹增对爱人梅朵的守望故事中，领受了人类原初关于爱的诺言。这份爱超脱了爱情本身，把“说出故事”的主动权委托给了他者，这其中包括弟弟顿珠、张雅平在内的所有人。高度的敞开，意味着高度的收回与涵纳。“远方人，说你的故事给

旦增听”，关键是“丹增”，他并没有把自己放在客体的代称“我”的位置，而是径直显耀了自我的主体之名。而当他第一次忘记对张雅平复述这句丹增条例时，刚好处于救治血雉事件的高潮，血雉替换了故事，替换了梅朵，也将丧失爱子的张雅平引入了有关爱的活的现场。那么，她的治与被治，理当是一种爱的双向成全。——作为张雅平反面的“前身”，苏小瓷就没有如此幸运，所以她丧失的何止是嘴巴，还丧失了说出的全部动机。

整理《枕边人》的现场时，我们会猛然发现，孟晓娟的际遇和张雅平何其相似。老欧阳同样是在守望着那份缺勤已久的爱，他和王红梅也在日记本的转述叙事中完成了爱的交通。阴阳两隔又算得了什么呢？在爱的词典里，并无生死的界限。草籽花可以作证，如草籽花一般的“欧阳国有”（老欧阳的姓名）和王红梅可以作证，守在死亡概念里的火葬场化妆人孟晓娟呢，她还有什么理由不挣脱这罪与罚的心霾？

似乎是被死亡和精神疾病接管的时间太长了，作为补偿，周芳有意释放了读者的“第三只耳朵”，即能听到小说家周芳声音的那只。它谛听着，缱绻着，等待着被充足地占有。这不，《如何是好》中名为齐竹子的诗人“我”，便为女性重塑了意义的肉身，她的冷静，她的倔强，她的玩世不恭，甚至她矜重如处子般的透明感，都让我们深感骇然。她就像一位来人间修行的先知，将真与假、善与恶看在眼里，记在诗的神迹上。

现在，她料定每个女人都会做一个辽阔的梦，那梦里是女性脱胎换骨的真身。

天很蓝，小说集《腾空而起》离岸而去，她处置了周芳，也处置了不必上岸的生活。

作者单位：北岳文艺出版社

（责任编辑：张双）

隐忍的深情及至隐忍的表达

——万雁中短篇小说集《她在镜子里》读札

◆ 曹军庆

万雁的小说气质是什么？当我读完《她在镜子里》这本书，掩卷沉思，我开始这样问自己。第一个答案当然是温情，很多人都为她贴上了这个标签，这也是最容易被看到的，如同她小说面孔上最初的表情，一下子就能映入眼帘，被人抓住，这是她迄今被广泛认可的持久的审美特征。但是如果深入下去，进一步追问，便会发现这并非她的全部，甚至只是某种表象，所谓表象，有时候不一定与气质完全契合，万雁的小说更是如此。在表象之下，还有更丰富更难以描述的人生状况，苍凉、破败、疾病、疯癫、死亡，种种不幸苦痛，在命运的漩涡中都有迹可循。看似铁三角的童年闺蜜，终归导向反目成仇，两败俱伤。明明已经落入骗局，却故意与对手周旋，相互试探，彼此布局，原来骗子竟是自己老公，表面是家庭内部的闹剧，最终也没有造成任何损失和伤害，实则是夫妻间的不信任、敌意乃至蔑视。诸如此类的情节安排在小说集中，随手即可举出多例，我试图以此说明，万雁的小说其实不乏复杂性，她没有简单固化为单一的叙事腔调。她的小说是立体的、多声部的，不只有一种声音，不只有一种面貌。如同大自然宽阔的河流，水面平静、波澜不惊，水下却汹涌澎湃，暗流涌动。因此我认为她的小说有一种难能可贵的隐忍的深情，隐忍的深情与温情显然

是有区别的，温情流于表层，是轻盈的姿态，是眼神和手势，很容易被看到。隐忍的深情才是内在的，是万雁小说写作的原初动力，是她的小说得以及安身立命的灵魂所在。而这里面，隐忍是关键，隐忍的深情，也唯有隐忍地表达。

艾青有句名诗：“为什么我眼里常含泪水？因为我对这土地爱得深沉。”万雁对生活有相同的深沉的爱。艾青爱的是这山河大地，因为这山河大地苦难深重，他爱的眼中才会常含泪水。万雁爱的是生活，因为生活并不总是明媚如意，总有这般那般悲苦，因此她对生活所怀的深情才是隐忍的。我必须强调“隐忍”，这是观察解读她小说的有效途径，万雁不是看不到人生的苦难，不是体味不到芸芸众生的艰难不易，重要的是她在处理这些素材时始终怀着深情，并且能让自己的情感保持隐忍和克制。于是在她的笔端，便会不经意间流露出某种优雅，流露出一如既往的体贴、关怀和通情达理，这既是对笔下人物的态度，也是对世事的谅解和善意。她在写作的时候即已看透人生，却没有激烈爆发，从不剑拔弩张也不歇斯底里，她不会把人尽皆知的丑陋荒诞彻底撕碎，而是有意保留一些东西，保留体面和尊严，她的叙事因此有恰如其分的火候，这其实非常难能可贵，无论在写好的东西，还是在写不好的东西，她的

文字一直对世事保持尊重。

这部小说集共收录了万雁9篇小说,回到文本之中,《她在镜子里》几乎可以算是一部惊悚小说。但是所谓惊悚在文字中看不到刀光剑影,看不到打打杀杀。相反通篇笼罩着欢快的气氛,这种欢快不是制造或克隆出来的,而是时尚青春的气场,培训班的同伴们正在玩着年轻人的游戏。真心话大冒险,游戏的元素和时尚的元素小说里都有,但这些元素不是目的,它们另有所指,人物通过讲故事来推动情节发展。这种方法在传统的经典小说中被伟大作家反复使用,日本作家夏目漱石在《我是猫》这部小说中不停地讲故事,故事成为小说的重要内容,那些故事被一只猫听到,并被猫所转述。《金瓶梅》的各种酒局经常有人讲故事,故事有时会成为小说情节的一部分。而在现实生活中,人与人的交际应酬往往也有各种故事,各种实有或虚构的八卦,故事的讲述隐含着多种目的。万雁在这部小说中恰到好处地用到了这种方法,在真心话大冒险游戏中,人物轮流讲述自己,此时的讲述者重点讲到她发小时期的三个闺蜜,她们“如胶似漆”的友情,被誉为铁三角,铁板一块,她的讲述细腻温婉,令人唏嘘。故事内外都很平和,然而讲述者自己的生活自始至终离不开镜字这个道具,仿佛魔咒,镜子在小说里是实实在在的物品,也是虚幻的隐喻或影射。随着讲述深入,讲述者不动声色地从中引出罪感,引出隐藏在闺蜜友情中的恶,虽是微不足道的小事,却是触目惊心的恶,真相一层层剥开,隐藏的恶在两人此后的命运中得到延伸,小恶变大恶。潜伏在时间中的恶具有生长性。一个女孩被自己最好的闺蜜栽赃,从此背上小偷恶名,生活过得非常糟糕,另一个闺蜜即是这名讲述者,也是栽赃者,她在后来的生活中同样得到了报应。报应之说作者写得既巧妙又隐晦。讲述者的丈夫死于一次登山活动,作者对此的描述语焉不详,或者说故意

抽象化,这使得丈夫死因不明,作者只是简单指出,他致死的原因是一块尖锐的玻璃,其实是在暗示他莫名其妙地死于镜子,这种抽象的语焉不详的暗示,不过是在提示命运的报应无处不在。在日常生活中讲述者也曾经经历过多次神秘事件,比如悬挂在墙上的结婚证镜框掉落摔碎,此类事件大多与镜子有关,且都没有来由,所以我说这是一篇惊悚小说,而且其惊悚不在明处,全在暗处。小说有时间跨度,空间上的多重转换,闪转腾挪,有小说家的全知视角叙事,有小说人物自己讲述和相互间的转述,凡此种种,完成了复杂周密的结构美学。作者预先就有设计,有意让读者阅读时始于轻松,一直读到小说的结尾处,才能发现作者的意图,极端可怕,极端惊悚,却被包裹在细细碎碎的叙述中,作者显然颠覆了女性发小的友情神话,在两小无猜的纯真友情里装置上核按钮,一旦按下按钮,瞬间就有了核爆炸。

不过是些习以为常的琐事,日常肌理纤毫毕现,却在温和的文字背后倾注了那么多的心力,将毛骨悚然的细节轻巧地一笔带过。而《树上长着馒头》则是另一种模样,没有惊悚悬疑,没有匠心设计,朴素地叙述,坚决而不容置疑地书写不带杂质的人间真爱。两个不幸女人的邂逅别有意味,相知相爱,相互搀扶帮衬,她们的情意在短小的篇幅里具有真正的爆发力。生活的苦难与意志的坚韧,身体的衰败与精神的富足,任由平淡的文字闪射出金子般的光芒,万雁写出了一个人物小连,小连是这本小说集中最可亲最可敬的人物。尽管两个女人同样都很不幸,但小连的不幸显然更在简凤之上,她永不放弃永不低头,有着无与伦比的精神力量。在传统叙事中,在大多数文本里面,甚至在生活中,像小连这样的人物显然都是弱者,是应该被同情被怜悯的人物,理应得到帮助。但在这篇小说里,实际上是她在帮助别人,是她在影响并帮助简凤,这是万雁的发现,

也是她的书写,属于她的文学发现在于:她写到了一个弱者在努力拯救比她强的人。作为弱者她不是被照亮的那个人,相反她在用自己的光芒照亮别人,她不是被拯救的那个人,相反她在拯救别人,她是一个随时都会倒下的人,却在帮助别人站立。这个人物有强大的人格,有强大的源于爱的信念,一个衰败的生理上的弱者,在万雁的小说中,变成了精神上的强者。

对万雁小说的阐释是危险的,也是多余的,我曾经说过:“好故事通常只能阅读,无从阐释。”这句话也适用万雁的小说,她的小说好读,平滑,沉静。读进去就好了,9篇小说风格各异,轻重不一,植根于不同的生命体验。《布局》是一幕啼笑皆非的轻喜剧,但看完全篇谁也笑不出来。作者在调侃嬉戏的语调中,机智地透出难以察觉的嘲讽意味,故事走向有确定性,也有不确定性,有事实,也有表演。当然还有骗局,真实的骗局或虚拟的骗局,多重被设计的骗局纠合在一起,每个剧中人都以为只有自己在表演,别人都被蒙在鼓里,可是,事实上每个人都在扮演自己的角色。作伪与求真相互轮转形成互文,真情实感与虚情假意有口莫辩形成互文,算计,戏耍,读起来似乎颇为轻松,颇为好玩,但当故事终了,在一堆鸡毛蒜皮的碎片里,仔细品味,猛然发现夫妻间的敌意和蔑视如退潮时的塑料垃圾,一览无余地裸露在海滩上。

每部小说都有自己的气息,有自己的生命,万雁小说的完成度都很高,她特别注重空白叙事,擅长留白,把至关重要的事情“遗忘”在不起眼的地方,因而一旦勘破,便有平地起惊雷的感觉,《布局》如此,《她在镜子里》也是如此。至于《双生花》却是这部小说集的一个孤案,代表着另一种美学风格。这篇小说的开始部分即出现了停顿和分岔,是叙事分岔,也是人物命运分岔,赛冰冰没有如约前来参加考试,这是练车的科目二考试,她必须参加。她为什么没来,这是作者制造的悬念,也

是叙事出现的空白,我知道后来将会补上,补上是必然的叙事伦理。问题是赛冰冰后来的命运令我吃惊,她身上被叠加了很多苦难,很多苦难全都堆砌在她身上,这当然是一种可能性,是停顿之后重启叙事的一种可能性,但我相信应该还有另外的可能性,作者之所以选择这种可能性,并放弃另外的可能性,大概是要与她的其他小说拉开距离,形成反差。多样性不可或缺,万雁知道,必须形成自己独特的有辨识度的风格,但同时风格不能固化,不能拘束自我。

一种通行的说法,把小说作者定义为讲故事的人,但是现在听故事的人越来越少,人们早已对故事失去兴趣,短视频倒是受到青睐,人们更愿意接受快餐文化,更愿意接受碎片文化,重浮光掠影的视觉快感,轻思想和精神的深度拷问。这种局面在某种程度上将会导致讲故事的人心生厌倦,没有受众的写作可能会滋生焦虑,但万雁仍然在不慌不忙从容不迫地写作,有人听也罢,无人听也罢,她都在坚持讲述源自灵魂的故事,那份笃定,那份沉稳仿佛与生俱来。早些年,我曾经对文学抱持着虚无的态度,我承认自己是个矛盾的复合体,一方面觉得写作毫无意义,另外一方面却又在勤奋写作,这听起来有些神经质,但在很长时间里确实是我的真实写照。因为有些事情,在某种意义上是不可言说的,我甚至有更极端的想法,比如对诚实的写作者而言,就其写作而言,会不会在某些时候突然失去自我?更进一步说,如果要缓解“我”的耻感,或许最好的写作即是放弃写作。我的确这样想过,可是当我读完《她在镜子里》,又有些释然,我在前面说过,万雁看到了生活沉重的那一面,但依然不离不弃,相信爱,相信一切美好的事物,这既是她的写作伦理,大概也是她的生命哲学。她对这并不完美的世界怀着隐忍的深情,并在她的文字里给予隐忍的表达。她已经找到了属于她自己的道

路,并在自己的道路上缓缓前行,书写属于她心灵的东西。她笔下的温情善良黑暗以及荒诞,都是从灵魂出发,从生活出发写出来的,她不为环境所动,不颓废不沮丧,一个字一个字认真地写着。脚踏大地,两眼直视前方,不为了概念而写作,也不为了获取利益而写作,这样的灵魂写作

者,哪怕在浮躁的时代里也能立得住,并值得信任和期待。

作者单位:湖北省作家协会

(责任编辑:张双)

伏尔泰的中国历史特定性与文明伟大性的 西方观照及戏剧表达

◆ 向云驹

伏尔泰是十八世纪法国资产阶级启蒙运动的泰斗,在世界文明史上,伏尔泰之于启蒙运动,就像路德之于宗教革命,达·芬奇之于文艺复兴。伏尔泰所处的时代,是商业革命、产业革命、思想革命相互推动的时代,其思想革命的内容和形式都集中体现在启蒙运动里。启蒙运动接过的是文艺复兴的历史接力棒,哲学家充当着启蒙运动的旗手,而伏尔泰的全才和多能使他的个人形象成为启蒙运动思想家的画像。伏尔泰一生坎坷,屡屡因文罹祸,放逐和流浪异国他乡,但他坚持思想和表达,名动全欧洲。晚年的伏尔泰以 84 岁高龄带着盛名返回法国巴黎,巴黎人民像欢迎国王那样倾城相迎。两个月后他溘然长逝。11 年后,法国大革命爆发,他的思想成为革命的旗帜。他的灵柩后来入驻巴黎先贤祠,是其中带有个人雕像并位于最核心位置的先贤。生前身后,哀荣备至。

伏尔泰在当时众多的思想家中,是公认的领袖和导师。他博学多识,才华横溢,著述宏富,在戏剧、诗歌、小说、政论、历史和哲学诸多领域均有卓越贡献。伏尔泰写过大量文学作品,他一生反对专制主义和封建特权,追求自由平等和资产阶级君主立宪制,他的目光被西边的英国和东方

的中国吸引。英国的思想家和政治进步为伏尔泰提供了批判欧洲大陆非理性的经院哲学的思想武器,他由此大力提倡理性社会,抨击被宗教迷信所毒化的法国社会,以乐观进取的人生观反对僵化守旧的神秘主义。东方中国的陌生信息和他感兴趣的中国的哲学、历史、政治、道德,是他推翻欧洲宗教禁锢下的历史观,重建人类史、世界史、文明史、风俗史、思想史的文化武器之一,确证过去认为由神创造的历史其实是人类自己创造的历史,神学家书写的历史应该由哲学家重写,哲学家的历史是地理大发现之后经过“历史大发现”的世界人类文明的总史。

一、伏尔泰发现的中国和他的中国观

伏尔泰被认为是当时欧洲对中国知识了解得最多的思想家之一。他不是因为对中国感兴趣才关注和研究中国,中国作为他者不仅是欧洲的他者,也是他个人的他者,一直伴随着他生命的几乎全部过程。伏尔泰 10 岁便进入耶稣会教士办的路易学院中学学习了 6 年,在那里,耶稣会本部与去中国传教的耶稣会士之间互相传递的

中国信息不绝如缕,伏尔泰从中得到了关于中国的最初知识。所以,伏尔泰进行中国评论和研究,并不是要真正地研究中国,他知道自己没有去过中国,要做到这一点相当困难,他的目的其实就是为了西方,就是用东方中国之酒浇西方欧洲甚至法国的块垒。不过即使如此,他对中国的接触、考辨、研究,也是非常严谨的。他后来拜访过二十多个曾游历过中国的人,他自述阅读过所有谈论这个国家的书,还做了大量的笔记。金尼阁、基歇尔、李明、杜赫德、富凯、柏应理、巴多明等的作品,耶稣会士中国书简,以及他们翻译的中国哲学都是他所熟悉的。他还就基歇尔《中国图说》中提到的大秦景教流行中国碑提出过自己的质疑。他在他的《哲学通信》中首次提到中国。

耶稣会士入华传教,为达到目的,他们深入研究中国典籍,与中国知识分子交往交流,使欧洲宗教、科学和艺术在中国逐渐传播。同时,他们大量翻译和介绍中国,使欧洲神学界、学术界开始了解中国传统文化和科学。耶稣会士打开中国大门的一个科学利器就是天文学。先进的天文学知识和天象仪器,使他们得以弥补中国天文学的不足,又满足了中国人对天文历法修订改进的政治和日常的需求。从中国传回的天文学材料和事实也同样震撼了欧洲。这就是中国历史之悠久的天文学事实与铁证。在耶稣会士传回的中国信息中,关于中国是一个比欧洲历史乃至比基督教历史和上帝创世的历史更悠久的说法,一是来自中国王朝和历史的编年谱系,它一直从现在可以往回追溯,中间不断,直到三皇五帝;二是来自中国的上古典籍,它们自身的来源可抵达先秦西周,还有一些古代铭文、金文、碑文、竹简等(甲骨文尚未出土);三是来自中国文字,它的古老形态和特殊的造字法,与欧洲知晓的古埃及文明中的象形文字接近,但又由来有自;四是中国人的天文

观测记录得到古天象和西方天文学知识的印证。最后这一条至关重要,它推翻了关于前三条的争论、质疑、否定,直接用西方的知识肯定和确证了东方中国的古老。1605年5月12日,利玛窦就从中国致信罗马的阿耳瓦烈慈,呼吁派遣精通天文学的耶稣会士来华。后来很多具有天文学背景的传教士入华,多人进入宫廷担任钦天监监正、监副或供职。传教士不仅用天文学打开了中国皇帝的天朝大门,还用它打开了西方的历史大门。1640年至1770年间,西方人曾就中国《尚书》提到的一次天文观测记录的日期争论不休,最后得出结论,其年代只能是公元前2200年前后。1686年柏应理发表《自中国第一个皇帝黄帝以后统治中国的三个朝代的纪年表》(此间该国共有86位君王,其历史可追溯到公元前2457年),公布了根据中国史籍得出的中国历史纪年表。耶稣会学者还私下邀请伽俐略对中国的天文观测记录加以核算,对其准确性得到更加权威的确定。越能确证中国的历史,对于传教士和欧洲宗教界就越是一个挑战。因为它直接动摇了宗教史,改写了神学观下的人类起源史。这是一次巨大的历史冲击,也是一次巨大的思想冲击。传教士们肯定不会希望他们在中国的传教结果和成就,反过来却在欧洲动摇了神学和基督教的基础。尽管他们许多人就大洪水、巴别塔、人类迁徙、诺亚的子孙、白黑黄人种关系等等围绕中国历史年表对基督教神学年表的错位重新作出种种解释,但都不能挽救旧历史观的瓦解。在这种情况下,伏尔泰凭借他的影响和他的历史巨著,几乎是一锤定音式的重建起新的历史观。同样,中国人的纪年在伏尔泰的历史思想中具有中心地位。伏尔泰确信的中国历史,不仅反讽了神的历史的真实性,而且开辟了从中国的人类史借鉴有益于西方的人类史的新途径。他的中国研究是启蒙思想的重要内容。

二、伏尔泰世界文明观中的中国风俗历史

历时 16 年才终于完成并于 1756 年出版的《风俗论》，是伏尔泰历史著述的代表作。这部著作的逻辑起点是人的创造历史而不是神的统治历史，是人的生活史而不是教会发展史。中国对这部著作的影响，首先支持他确立了这样的历史逻辑，其次中国本身在其中占据了应有的历史地位。这是一部世界史，也是一部人类文明史。他把以前已知的欧亚历史和大航海以来形成的全球知识和各国历史，全都汇聚笔端，置于历史视野之中。

《风俗论》第一章就是从中国开始的。这也表明伏尔泰的世界史是从有记载的可信的历史开始的，这个起点正是中国。他的反神学史观不同于以往史书的特色，都开门见山、开宗明义。伏尔泰认为，中国的史书没有上溯到人类需要有人欺骗他们、以便驾驭他们的那种野蛮时代。其他民族的史书从世界的起源开始：波斯人的《真德经》，印度人的《法典》《吠陀》，桑科尼雅松、玛内通，直至赫希俄德，全都上溯到万物的起源、宇宙的形成。他认为这是一种人类和历史的狂妄，而中国人没有这种狂妄，他们的史书仅仅是有史时期的历史。“这里有一个对我们来说尤其重要的原则，即如果一个民族最早的编年史证明确实存在过一个强大而文明的帝国，那么这个民族一定在多少个世纪以前早就集合成为一个实体。中国人就是这样一个民族，4000 多年来，每天都在写它的编年史。而要掌握人类社会所要求的各种技艺，要做到不仅会写而且写得好，那么所需要的势必比中华帝国仅从伏羲氏算起存在的时间更长。”^[1] 从中国历史的悠久，伏尔泰看见了一些值得西方思考的问题，包括：a. 中国文明成熟得早，当法国还是一小群人且处于流浪状态时，中华帝

国已经把幅员辽阔、人口众多的地方治理得像一个家庭，国君是父亲，40 名公卿大夫则是兄长。b. 中国皇帝每年两次用自己亲手播种的收获祭祀上天，这种习惯保持了 4000 年。c. 巴比伦迦勒底人的天象观测结果比中国人早，然而巴比伦的这些星象历表与历史事实没有联系，而中国人则相反，他们把天上的历史跟地上的历史联系起来，互相印证。d. 他们完善了伦理学，伦理学是首要的科学，孔子只是以道德谆谆教人，而不宣扬什么奥义，他证明上帝亲自把道德铭刻在人的心里，他宁愿教育人不愿统治者。e. 中国有丝绸、瓷器、种植、印刷术、大钟、长城、纸、历法等一系列发明和建造。f. 他们的礼节可以在整个民族中树立克制和正直的品行，使民风既庄重又文雅。g. 人类肯定想象不出一个比这更好的政府：一切都由一级从属一级的衙门来裁决，官员必须经过好几次严格的考试才被录用。h. 中国的行政制度使皇帝要实行专断是不可能的，衙门设有六部，其下有 44 个机构每省每城都有衙门，这种机构使皇帝不向精通法律的、选举出来的有识之士咨询是什么也做不成的。i. 土地的耕作达到了欧洲尚未接近的完善程度。在有限的篇幅和有限的中国资料情况下，伏尔泰对中国历史的把握是颇显功力的，呈现了中国的基本面貌，又凸显了中国与西方最不相同又最有借鉴意义的地方。阅读这样的世界史是有益于西方读者对自己历史的认识，可以更加清楚地看清世界、看清自己。而他针对他所在的时代，力图要达到的另一个更深刻的意义是：“事实上，是伏尔泰迫使当时的知识界承认了中国人的悠久历史以及中国在世界史上的地位。”“伏尔泰没有利用化石做证据，而只是运用他的理智，在两个世纪前就看清了一个教会拒不承认的事实，即人类不是由一个牧羊人部落的神创造的。”^[2] 当然，伏尔泰的中国史还为后来的中国研究提出了

许多天才性的问题,比如,对紧随其后的重农学派的影响;对中国专制制度的特殊性思考以及文官制度对皇权的制约问题;伦理学的价值与意义问题;中国历史的停滞性问题与原因等等。

中国历史的开端意义是伏尔泰重点叙述中国时的世界史视角,从这里展开了人类历史波澜壮阔的场景。在以后的中国叙述中,伏尔泰的《风俗论》还讨论了中国史中西方关心的两个问题:一是发达很早的中国为什么没有不断发展?二是历经成吉思汗和努尔哈赤两个游牧民族的入侵和统治,中国为什么还是中国?

中国资料经过耶稣会士的搬运,成批量地进入欧洲,这给予西方思想家一个更好的拓展视野和思考人类的机会。许多思想家通过这些间接的材料提出和回答了许多重要的问题。中国的古老性,首先刺激了西方思想家对西方历史真实性的思考,助力他们对神学权威的挑战,同时,从人类学和世界史的立场,他们也提出了中国历史“停滞论”,思考其原因和结果及其是非利弊、启示启迪。在伏尔泰之前,英国思想家休谟就涉及的中国历史的这一现象和问题出版了《论文集》,其中多处谈及中国。他认为,中国在贸易和外界往来方面存在很大缺陷,因而没有可能生长出完美和完备的教养和科学的枝干,在许多世纪的进程中,收效甚微。原因在于外部和内部两个方面。外部原因是没有更多的外贸对象;内部原因是中国处于大一统的状态下,“说一种语言,在一种法律统治下,赞成相同的生活方式”,对权威的宣传和敬畏使权威容易从帝国的一个角落传播到另一个角落,而且后代没有足够的勇气去与已为他们的祖先所广为接受的意见进行争辩,没有人有勇气去对抗公众认可的意见的潮流。“这似乎是一个非常自然的理由,能说明为什么在这个巨大帝国里科学的进步如此缓慢。”^[9] 这个问题在西方,

是属于 17 世纪的启蒙时代,是启蒙问题。在西方,中国历史的“停滞论”,是由几个方向汇集的,或者说包括着几个方面的问题,即:一是中国历史为什么会呈现为停滞的状态?二是中国的历史发展为什么没有出现近代科学?三是中国为什么没有发展出资本主义生产方式?对这些问题的思考与回答,显然也是欧洲进步所急需的时代之问。休谟首先提出了中国如此古老却没有科学的问题并给出了自己的简单答案。休谟提出的问题,后来单独发展,成为李约瑟提出的问题,直至后者自己皓首穷经以宏大的中国科学技术史著述,对中国古代没有科学的问题作出否定的回答;同时补充提出了为什么近代科技不是在中国发生的问题。

在叙述了中国历史的基本事实后,伏尔泰也抛出了自己的问题:“既然在如此遥远的古代,中国人便已如此先进,为什么他们又一直停留在这个阶段;为什么在中国,天文学如此古老,但其成就却又如此有限;为什么在音乐方面他们还不知道半音?这些与我们迥然不同的人,似乎大自然赋予他们的器官可以轻而易举地发现他们所需的一切,却无法有所前进。我们则相反,获得知识很晚,但却迅速使一切臻于完善。”^[10] 在这里他第一次明确提出了“停留”(停滞)的概念,这一点又是在充分肯定中国古代的先进为前提的。在达尔文进化论理论尚未问世的时候,他在社会历史领域使用了社会进化或进步的概念。伏尔泰在提出问题,也对西方和启蒙时代的进步予以了热烈的赞扬,指出西方获得知识很晚,但获得知识后的进步却极其快速并达到了臻于完善的地步。这种对比和颂扬,对西方坚持按文艺复兴和启蒙运动的方向发展具有重要的鼓舞意义。他歌颂的不是中世纪的历史,而是很晚以来纠正了中世纪迷信的谬误并且获得知识以后,西方因此而来的迅

速的发展。伏尔泰同时也对中国停滞的原因做出了自己的分析。他说：“如果要问，中国既然不间断地致力于各种技艺和科学已有如此悠久的历史，为什么进步却微乎其微？这可能有两个原因：一是中国人对祖先留下的东西有一种不可思议的崇敬心，认为一切古老的东西都尽善尽美；另一原因在于他们的语言的性质——语言是一切知识的第一要素。用文字表达思想本应是一种极其简单的手段，然而对于中国人来说，却是极端困难的事。每个词都由不同的字构成。在中国，学者就是识字最多的人；有的人直到老还写不好。”^[9]这两个原因也是在东西方比较中得出的。第一个原因，有助于西方引以为戒，摈弃教条主义；第二个原因，指出了知识普及的必要性。

在伏尔泰的中国“停滞”研究的启示下，许多思想家都介入到这个问题的研究中来。1776年，亚当·斯密发表《国富论》，从重农派经济学的角度探讨了这个问题。他因为既与魁奈提倡的农业观点相同，又是贸易和市场的倡导者，所以从完全不同的角度给出了完全不同的结论和评判。亚当斯密认为，中国的停滞是因为它的农业发达、饱和，是一种发达的表现。他在《国富论》中说：“长期以来，中国一直是最富的国家之一，是世界上土地最肥沃、耕种得最好，人们最勤劳和人口最多的国家之一。但是，它似乎长期处于停滞状态。五百多年前访问过中国的马可·波罗所描述的关于其农业、工业和人口众多（的状况），与当今的旅行家们所描述的情况几乎完全一致。也许早在马可·波罗时代（他在1275年去过中国）以前，中国就已经达到了充分富裕的程度。在许多其他方面，旅行家们的记载虽有不同，但在这一点上却是一致的：在中国劳动工资很低，人们感到养活一家人很难，中国最下层人民的贫困，远远超过了欧洲最贫困国家人民的贫困状况……可是，虽

然中国或许是处于停滞状态，却似乎没有倒退。没有哪一个城市被自己的人民所遗弃。它的土地一旦被耕种过，就没有任其荒芜下去。”^[9]“中国是比欧洲任何国家都富裕得多的国家，中国与欧洲的生活资料的价格差别极大。中国的大米比欧洲任何地方的小麦都低廉得多，欧洲大部分地区正处于发展状态，而中国则似乎处于停滞状态”^[7]。重农学派的观点也是立足欧洲的发展，但是他们从中国的农业历史中得出了对停滞现象的不同判断和结论。

德国思想家赫尔德的立场和出发点又与重农学派不同，他是德国浪漫主义的先驱，对德国和欧洲流行的变形了的中国风颇为反感，所以，他眼中的中国也是另一种形式的变形的中国，他以西方模仿的走样了的中国作为真正的中国予以评判，而且更多的是批判。尤其是它的停滞状态，成为赫尔德嘲讽的对象。1787年，赫尔德出版《关于人类历史的哲学思想》，他在其中议论了中国。他的材料同样来自于传教士，用了一些尖刻的语言和比喻。但他也表明，他是从欧洲的标准和立场来看中国。一方面是肯定欧洲的不断进步，肯定这些进步来源于开放和交流；另一方面，他切中了中国的顽劣，自然的隔离、封闭和中国人自己人为的隔离、封闭、因循守旧、自命不凡是中国停滞的外因和内因。赫尔德之后的18、19世纪，这种状况在中国更是江河日下。他的判断对全部中国历史不一定准确，但对于他身后的中国却是一个准确的判断或预言。

孔多塞是18世纪法国的最后一位哲学家，也是启蒙运动最杰出的代表之一，还是百科全书派中亲身经历和参与法国大革命的人。他经历了大革命的起起落落，并在其中丧命。但他依然在逃亡和入狱中写出了《人类精神进步史表纲要》，此书在他亡故后第二年即1795年出版。作为启蒙

运动的猛将,他针对天命论和神学历史观,提出历史的进步是和人类理性在每个时代的进步相一致的,历史是人类理性觉醒的产物,是人类理性不断解放的过程。他知道中国很早就有了印刷术,他对印刷术带来的社会进步给予高度评价。他说:“正是由于印刷术,人们便有可能传播涉及当前局势或流行意见的种种著作;因此,在任何一个地点所讨论的每一个问题,都会引起讲同一种语言的人的普遍关注。不求助于这种艺术,人们又怎能够成倍地增加那些针对着每一个阶级的人们和针对着每种不同教育程度的书籍呢?唯有长时期的讨论才能够给各种疑难问题带来确凿的知识,并在不可动摇的基础之上确切肯定那些过分抽象、过分微妙、过分远离人民的偏见或学者们的共同意见的真理,而不至于很快地被忘掉或被误解……所有这些能使人类精神的进程更加迅速、更加确实和更加便利的手段,也都是印刷术的恩赐。”^[8]孔多塞的历史是精神史和理性史,精神和理性的传播都有待于印刷术的革命性力量。而中国,既是古老的,又是发明了印刷术的。印刷术出现的时间,比西方,特别是德国谷腾堡铅印活字印刷还要早。因此。如果要指认中国的停滞,还必须回答它的停滞原因和印刷术在这里为什么不像西方那样有效,而是同样陷入困境无助于其走出停滞。孔多塞首先指出中国的停滞现象:“把目光转到中国,转到那个民族,他们似乎从不曾在科学上和技术上被别的民族所超过,但他们却又只是看到自己被所有其他的民族一一相继超赶过去。这个民族的火炮知识并没有使他们免于被那些野蛮国家所征服;科学在无数的学校里是向所有公民都开放的,唯有它才导向一切的尊贵,然而却由于种种荒诞的偏见,科学竟致沦为一种永恒的卑微;在那里甚至于印刷术的发明,也全然无助于人类精神的进步。”^[9]科学没

有运用,科学没有社会地位,所以,“从此以后,科学中的一切进步就都停顿了;甚至于以前各个世纪所曾经验过的科学知识,有一部分也在后世消失了”。印刷术无助于中国,孔多塞认为,中国是唯一至今还在使用象形文字的民族,没有发明或进入拼音文字,而古希腊接过拼音文字的发明成果,“为人类开辟了所有通向真理的道路”。这个观点 20 世纪初还极大地影响过中国人自己的文字改革思潮。此外还有专制主义、宗教迷信等也是社会进步的阻碍。孔多塞还重点关注了特定社会的精神状态与社会进步或停滞的关系。他从小航海后发现的众多原始部落和原始民族的长期停滞在后进或原始状态中,发现了停滞问题的特殊性和普遍性,把它放在文明史的视野中予以思考。一方面是进步所必须的精神状态:“我们可以注意到,在根本没有经历过任何伟大革命的部落中间,文明的进步是被滞留在非常落后的地步。可是当时的人们已经认识到了,新观念和新感觉的需要乃是人类精神进步的首要动力;已经认识到了,对那些奢侈的、多余物品的兴趣乃是对工业的刺激;已经认识到了,那种好奇心正以贪婪的眼光在穿透自然界用以遮蔽起她自己秘密的那层幕幔。”^[10]另一方面是停滞所必然的精神状态:“人们为了逃避这类需要而以一种狂妄的心情在寻求并采用种种生理的办法,为自己获得可能使自己不断有新奇感的种种官能作用,诸如使用酿造的酒、热饮料、鸦片、烟草、菱叶等等。很少有哪个民族是我们不曾见过有任何这类习惯的,由此所产生的快感可以充满整个的日子或随时都可以重复,使人感觉不到有时间的重担,它满足了人的消遣或兴奋的需要;它终于麻痹了人们并延长了人类精神的幼稚状态和无所作为的期限。”^[11]这种风俗式的角度,方法论的传统是来自于伏尔泰,而将风俗看作一种精神活动的反面,

视之为生理性内容,则是孔多塞的独创。

启蒙思想家对中国停滞论的议论或研究,虽然在每个人那里都不是一个重大问题并形成专论专著,但他们的讨论延续时间很长,每个人都有自己独特的角度和重要的思想,使这个问题既研究了历史,也关注了现实,还预测了未来;同时还分别指向东方、西方和整个人类。这个讨论和思考,成为启蒙思想的重要构成,使中国在经验和教训两个方面都给予了欧洲启蒙时代的进步以启迪。孔多塞之后,黑格尔、马克思也是对停滞现象发表意见的重要思想家。黑格尔认为中国文化的幼年性使其持久、稳定,而且它的时空重叠,又使“地处东方的中国,成了世界历史时间上的起点,而悠远古老的中国历史,却成了没有时间的空间”。中国“可以称为仅仅属于空间的国家——成为非历史的历史”。黑格尔用抽象哲学的主观和客观的关系来回答中国为什么停滞的问题。而马克思也在鸦片战争时期评述世界大势时对中国状况使用了“活化石”“停滞”“木乃伊”这样的表述。这些概念的思想传承和被不断丰富也是显而易见的。

作为一种观察和判断中国的思想理论,停滞论是广有影响的。从伏尔泰正式提出以来,一直被人使用。直到当代西方学者研究中国,仍然使用“停滞的帝国”这样的概念。停滞论本身可以分为广义和狭义两种。广义指褒贬混合的情况,最初是褒义,然后是有了贬义,但更多的情况下是中性的概念。狭义的停滞论是指贬义的和否定性的中国判断。它从一开始就有,到后来成为概念主体。停滞论概念的发展在启蒙运动中成型以后延续至今,其中有过三个阶段:一是17世纪,主体问题是为什么中国这么古老,实际上讨论的是中国的文明为什么不断,为什么会有连续性的问题。二是17、18世纪,主体问题是为什么中国

经元和清两次游牧民族的冲击依然存在和未被毁灭?三是19世纪,主体问题是为什么中国不能接受现代文明(如马戛尔尼使华)?为什么经不住资本主义的打击?为什么没有发生新的科学技术?这些基本上是停滞论的西方问题。它们的提出和西方思想家对这些问题的各种回答,加上中国人自己后来不断提出的类似问题和回答,就构成了这一中国重要问题的多层结构和多维视野,是文明史和世界史的一个重要侧面和组成。

三、伏尔泰戏剧《中国孤儿》艺术地回答了文明史的中国定律

伏尔泰不仅是一位杰出的启蒙思想家、历史学家,也是他那个时代著名的诗人和剧作家。他的史诗性长诗《亨利亚特》和悲剧《恺撒之死》享誉法国和欧洲文坛。他的中国题材的戏剧《中国孤儿》也曾一度风靡欧洲,是他的中国观的重要表达,对推动欧洲认识了解中国产生了重要的影响和引领。他也借用《中国孤儿》提出和回答了文明史出现的一个特殊现象和重大问题。

《中国孤儿》是伏尔泰唯一一部中国题材的戏剧作品。这部作品是改编性作品。它的底本是元杂剧《赵氏孤儿》。这是元代剧作家纪君祥的戏剧作品,取材于《史记》《左传》等秦汉历史典籍和传说,反映的是春秋时期晋国一桩大忠大奸、大义大佞的极具传奇性和戏剧性的故事。在纪君祥笔下,程婴和公孙杵臼的形象被大大提升,成为传统文化忠义的化身,这其中,前者以自己孩子的性命换取赵氏家族残存的一点骨血,牺牲个人家庭小义,成就君臣父子的大义;后者更是舍生取义,用性命获得屠岸贾的信任。经过对这两人的渲染,“义”成为这出戏剧的戏核。历史上一场家门丑事引发的血案被转变为朝堂之上的正邪之

争,而赵武的戏份也变得重要起来,由一个襁褓中的幸存孤儿化身为背负血海深仇的家族希望,俨然是中国版的哈姆莱特。它既具有莎士比亚戏剧的矛盾冲突和深刻主题;同时又是在元代用这样的戏剧表达忠义的主题,这里是有宋元朝代更迭的时代寓意的。可能是这两个要素都被敏锐的伏尔泰发现了,才有了他的进一步发掘。因为这两者正好具有东西方合一的境界。莎士比亚戏剧的深刻矛盾,东方历史的巨大冲突,使这部戏剧有西方戏剧的一切元素。纪君祥的《赵氏孤儿》,被传教士马若瑟于1731年翻译成法文并从中国寄回法国。随后被杜赫德以“中国悲剧《赵氏孤儿》”的名目刊登在法国出版的《中国通志》第3卷上。伏尔泰是1740年着手新作《风俗论》的,16年后的1756年完成此巨著。1755年,伏尔泰的戏剧《赵氏孤儿》上演。这就是说,这两部作品是同一时期写作或者说是同时在写作的。它们是伏尔泰研究中国获得的成果双璧。这两部杰作之间必然有不可分割的联系。伏尔泰没有照搬《赵氏孤儿》,他的剧名也略有变动,是“中国孤儿”。剧情发生的时间也不是春秋时代,而是回到纪君祥和马可·波罗所在的元朝。剧情也做了重大调整。他的剧不再是原作表现两个时代的对立和冲突,而是两个时代的调和与融合。他甚至像恩格斯批评的席勒的戏剧那样,成了一部主题先行的戏剧。但他似乎必须而且迫切地需要借助这部戏剧表达自己关于中国的一个最伟大的思想。

在伏尔泰时代,中国在西方,一方面有强劲无比的中国风,一方面是启蒙思想家获得宣扬和批判的重要对象。而他们所处的时代,恰恰是中国发生两次令西方震惊无比的改朝换代的时代。马可·波罗游记呈现的就是元对宋的占领和统治,鞑靼人代表了传统的中国人。鞑靼和中国的关系,让很多西方人不得要领,也不知所以。到了

17世纪,与明朝打过交道的利玛窦又进入到中华帝国,鞑靼又有了新的含义。鞑靼和中国又发生了巨大的关系和变化。元代的鞑靼和清代的鞑靼什么关系?元、明、清三朝是什么关系?是同一个中国吗?中国还存在吗?游牧的中国占领农耕的中国后还是那个传统的中国吗?这有深层次问题,那就是野蛮的游牧民族征服了文明的中国或中原以后,悠久的历史文明是否还存在,如果存在,为什么会存在?这事实上是世界史和文明史的大问题。文明曾经一次次征服、野蛮国家和发展低于文明国家和地区,并一定程度上把文明带入这些地区,扩大和推进了文明的覆盖面,这是西方事实上的血腥与残酷,而他们认为是在道义上的胜利,并且很少自责过的。只有面对中国这样的文明国家,西方才有所顾忌。莱布尼茨这样伟大的科学家和思想家都是这样,他把征服美洲和其他地方的土著视为一种施舍式的荣耀,而对中国文明,他则极力主张尊重与和平交往。但是世界史和文明史还有另一种情况,那就是野蛮征服文明。野蛮征服文明从古至今,屡见不鲜,不足为奇。几乎所有重要文明的消失,都是被它周围或者远道而来的野蛮民族践踏、征服和毁灭的。幸存或者反征服的寥寥无几。中国文明就是绝无仅有的。在西方眼见的历史和彼此同在的时刻,西方就眼睁睁地看见中国两次被低于它文明程度的北方游牧民族血洗和征服,而它的文明成果依然存在,文明样态依然不变,文明积累依然在发展。这是文明史的奇迹再现!目睹这一切的西方思想家不可能对此无动于衷,他们一向推崇希腊罗马文明,文艺复兴更是对希腊罗马文明的直接继承和发扬,“言必称希腊”,甚至成为理所当然和不言而喻。而罗马征服希腊,又被希腊反征服,早已成为耳熟能详的文明史经典案例。因为早在罗马征服希腊初期,罗马大诗人贺拉斯就留下了

名言: Graecia capta ferum victorem cepit et artis in-tuit agresti Latio. Captive Greece took captive her fierce conqueror, and introduced her arts into rude Latium. (被征服的希腊人, 把他们的艺术带到了土气的拉丁姆, 用这种方式征服了他们野蛮的征服者)。罗马著名历史学家李维也持与此相同的观点, 他在他的《罗马史》中说: “与其说我们征服了希腊人, 不如说希腊和亚细亚的繁华征服了我们。”罗马不只是承继了希腊的诗艺、戏剧和文化的衣钵, 就是本来其神性跟希腊宗教毫无关系的罗马诸神, 后来也都分别把他们对比作希腊奥林匹斯诸神, 所以“希腊、罗马神话”从古至今就被混为一谈。希腊化文化以排山倒海之势涌进罗马, 结果使武力征服者的罗马人变成了被征服者。当然, 从贺拉斯的叙述和希腊罗马历史关系看, 这种征服和反征服, 需要两个条件, 一是被征服的文明足够文明, 有强大的魅力和生命力, 二是征服者有足够的胸襟、气度和包容能力。这才会有野蛮和文明的历史反转。罗马学习希腊, 虽然也曾惹起一些民族主义者对这种进程进行反抗, 但是大多数罗马人都努力把希腊人的学问吸收过来, 最终罗马人继承了希腊文化遗产。而且还由罗马远征军把她传遍世界各地, 使罗马人在人类文明史上建下不朽功勋。贺拉斯的征服者被征服者反征服的名言已随之成为传世定律。但是, 历史的主流大多还是野蛮毁灭文明, 野蛮征服文明又被反征服的情况极为罕见。即使作为蛮族占领罗马的日耳曼人, 也只是摧毁了罗马文明, 而没有延续这个文明。跑马而过的野蛮比较多, 他们逞一时之快, 掠夺式一扫而过。真正驻扎下来长久统治比他们更高的文明, 只有希腊、罗马、印度、波斯、中国等地的一些历史穿插其间。现在, 一个新的历史个案出现在当下的时代和神秘的东方。伟大的历史正在东方重现。西方思想

家不可能无动于衷。相反, 他们必须思考, 必须回答, 必须有所结论。伏尔泰是这个历史问题破题的首席思想家。在《风俗论》问世之前, 他首先用戏剧《中国孤儿》在大众中回答和普及了自己的回答, 用中国戏剧形象, 塑造了中国思想。^[12]

中国道德像西方宗教一样, 具有至高无上的精神感召力。这个戏里的中国基本上就是伏尔泰自己理解的中国。他保留了托孤救孤的戏核, 但人物却大大改动, 成吉思汗直接出场演绎爱恨情仇, 最后这个西方曾经惊惧的人物, 在中国的道德力量面前放下屠刀。这是蒙古铁骑征服中国又被中国反征服的一幕。这有赖于两个伟大因素的存在与合作。一是征服者中有一个伟大的人物, 他具有征服敌人又能被真理征服的品德; 二是有一个伟大的文明, 他有能被伟大的人物发现的高于杀戮、高于人类的真理性。这种情况下的改朝换代, 就出现了野蛮征服文明, 而文明又反过来征服野蛮的历史情景。所以, 在伏尔泰的最后一场戏里, 还有这样的表达:

成吉思汗说: 我是征服者, 你们让我当了国王。

(对尚德):

当好法律至高无上的代言人,
让他们的大臣像你一样神圣,
教导他们理智、公正、讲究德行,
愿被征服的人民统治征服者,
让智慧去做主, 左右人的勇气,
一旦战胜武力, 它便会向您致意;
我要做好表率, 虽为您的君主,
但要手执武器, 服从您的法律。^[13]

《中国孤儿》上演后, 产生了巨大反响, 还进入宫廷演出并受到欢迎和好评。在这中国风和中国热在欧洲盛行的时代, 伏尔泰一方面用此戏剧引导大众欣赏中国文明的高尚何在, 另一方面又

指出了欧洲中国风猛刮的原因在于中国文明的突出成就。他用西方看得见的中国文明连续两次征服它的征服者的事实,表达了自己对这个伟大文明的敬意。对此,随后出版的《风俗论》又从文明史的叙述,给予了明确表达。他在“东方和成吉思汗”的叙事中描写成吉思汗:“当时这个鞑靼征服者 60 岁,他看起来既会打仗,也会统治。没有一个伟大的征服者不是伟大的政治家,成吉思汗的一生便是证据之一。一个征服者是一个得心应手地、灵活地用自己的头脑支使别人的手臂的人。成吉思汗对已经占领的那一部分中国统治得这样巧妙,以至于他不在的时候,也没有发生叛乱。”^[14] 实际上,成吉思汗的时代离伏尔泰的时代还是有点远,关于元蒙的历史资料也不够丰富。但是成吉思汗的名气、影响、震撼,对西方而言,可能是超过任何一个东方君主和帝王的。伏尔泰对康熙的叙述其实更具体、更详细。康熙的影响在当时是被人拿来与路易十四相提并论的。康熙作为东方和中国的伟大帝王,他的所作所为也颇得伏尔泰的关注和好评。在叙述大清和康熙王朝时,伏尔泰指出:“时间并没有像在我们的高卢、英国和其他国家那样,使征服者民族和被征服者民众消除一切差别。但是由于满族采取了汉族的法律、风俗和宗教,这两个民族不久后就成为一个民族了。”^[15] 他在这里直接讨论了野蛮和文明、征服与被征服的文明史问题,即使满族的再文明化进程还没有最终完成,但是他敏锐地指出了这个趋势和结果。我们还要特别注意,在伏尔泰时代,东西方正在经历礼仪冲突,否定利玛窦规矩的一派势力很大,教皇、教会都趋向于否定中国文化,伏尔泰的立场和观点就尤为引人瞩目。他的《中国孤儿》公开表达他对中国文明的赞美,而且是对它经历过血腥的战争、战败依然给予礼敬,这是非常难能可贵的,也是他具有穿透历史

迷雾的哲人目光的明证。

伏尔泰对文明征服关系的思想和对文明史的关注,在后来的马克思和恩格斯那里也有同样的回响。1853 年 7 月 22 日,马克思在研究印度问题时,即肯定了这个规律是一条永恒的历史规律,同时也指出了同一个问题的另外一面,他在《不列颠在印度统治的未来结果》时说:“相继征服过印度的阿拉伯人、土耳其人、鞑靼人和莫卧儿人,不久就被当地居民同化了。野蛮的征服者总是被那些他们所征服的民族的较高文明所征服,这是一条永恒的历史规律。不列颠人是第一批发展程度高于印度的征服者,因此印度的文明就影响不了他们。他们破坏了本地的公社,摧毁了本地的工业,夷平了本地社会中伟大和突出的一切,从而消灭了印度的文明。”^[16] 马克思首先指出了贺拉斯、伏尔泰论证过的历史规律,同时,把这个规律的另一面即更高的文明对另一个文明的征服,如英国对印度的征服,就是低文明的毁灭,也作为一个重要个案提了出来。早在马克思、恩格斯合著的《德意志意识形态》中,就对伏尔泰的理论予以言说:“民族大迁移后的时期中到处可见到的一件事情,即奴隶成了主人,征服者很快就学会了被征服民族的语言,接受了他们的教育和风俗。”^[17]

应该说,贺拉斯点题后,伏尔泰以文艺的方式作出回应,为启蒙运动树立了一个东方他者的形象。此举有一箭三雕的意义:一是就中西礼仪之争表明了对中国文明包容、理解的态度和立场;二是为西方观察、把握、认识文明史和世界史的一个重大历史规律和重要个案作出了判断;三是借用中国文明的道德力量,为启蒙思想增添火焰,用中国人风俗批判神的制度和神的体系,用孔子的自然哲学,补充西方的理性哲学。伏尔泰在他那个时代让启蒙思想获得了巨大的胜利。他从英国把资产阶级的先进思想的风气吹进法国社会,

他与法国本土的一批思想家从不同的角度批判罗马教廷和神学体系对欧洲各国政治、经济、社会、思想的全面禁锢和控制,他从东方中国找到历史的主体性和人类道德精神的力量,然后用它们的合力给予摇摇欲坠的中世纪统治最后的有力的一击。历史记住了他的卓越贡献,他的历史观、中国观,以及他对这一问题的看法和戏剧叙事,对于今天的文明史书写,依然有着重要的现实启示和意义。

作者单位:北京师范大学

注释:

[1][5]【法】伏尔泰:《风俗论》(上册),商务印书馆1994年出版,第85页,86页,249页。

[2]【法】艾田蒲著:《中国之欧洲:西方对中国的仰慕到排斥》(下卷),许钧钱、林森译,广西师范大学出版社2008年版,第181页。

[3][4]【法】伏尔泰:《风俗论》(上册)商务印书馆1994年版,第85页,248页。另,中国音乐缺乏“半音”问题,应该是指中国音乐的总体性特征。作为音乐事实,由

于湖北的曾侯乙墓大型青铜编钟出土很晚,伏尔泰时代未能预见此一世界音乐巅峰历史文物和史实,故有此言。而此一青铜编钟在音律上的齐备乃至其十二平均律的完备,改写了世界音乐史。

[6][7]【英】亚当·斯密:《富国论》,唐日松译,华夏出版社2005年版,第55—56页,146—147页。

[8][9][10][11]【法】孔多塞:《人类精神进步史表纲要》,何兆武、何冰译,北京大学出版社2013年版,第81—82页,28页,24页。

[12][13]伏尔泰:《中国孤儿》全剧及本处引文可参见并转引自【法】艾田蒲著,许钧、钱林森译:《中国之欧洲:西方对中国的仰慕到排斥》(下卷),广西师范大学出版社2008年版,第115—123页,113页。

[14]【法】伏尔泰:《风俗论》(中册),商务印书馆1994年版,第65页。

[15]【法】伏尔泰:《风俗论》(下册),商务印书馆1994年版,第515—516页。

[16]《马克思恩格斯全集》(第9卷),人民出版社1961年版,第247页。

[17]《马克思恩格斯全集》(第3卷),人民出版社1956年版,第83页。

(责任编辑:张双)

作家年谱中的人事与人文 ——《刘醒龙文学年谱》导读

◆ 李遇春

中国是诗的国度,也是史的国度。历朝历代各类史籍可谓卷帙纷繁、浩如烟海。国有国史,地有方志,家家有家谱,具体到个人则有年谱。其实关于个人的史籍不仅有年谱,常见的还有传记和回忆录。一般而言,传记分为自传和他传,回忆录分为自忆和他忆,年谱也存在自撰和他撰之别。据我个人所见,目前刘醒龙已出版自忆的《刘醒龙文学回忆录》,至于不同形式的刘醒龙传记单行本暂时还未出现,现在终于出现了一部刘早编撰的《刘醒龙文学年谱》,实在是刘醒龙研究中不可多得的一部珍贵的文学史料著作,对推进刘醒龙研究必将大有裨益。我因先睹为快,奉上几点阅读感想。

历代史籍,其文体主要以编年体、纪传体和纪事本末体为主。所谓年谱,其实就是关于一个人的编年史,属于事关个人的编年体史著,但又因其主要记述一个人的史料或史实,所以从中必然可见其人的近乎全貌,所以年谱也隐含有纪传体功能。再往深处而言,由于年谱中涉及谱主的一些重要事件,而对这些事件往往又会有来龙去脉的记载或解释,这就使得年谱中有时也会采用纪事本末体的笔法。所以我们不能小觑年谱,以

为是一个人的私人史就可以等闲视之,实际上其中有大道微意存焉。这部《刘醒龙文学年谱》即如此,其中不仅以编年体的形式记载了刘醒龙大半辈子的个人史料或史实,当然主要是有关文学的个人史料或史实,而且从中我们可发现刘醒龙人生历程或文学创作生涯中许多重要事件的来龙去脉或历史源流,由此必然能深化我们对作为文学家的刘醒龙其人其文的了解与理解。在这个意义上,这部《刘醒龙文学年谱》其实以编年体的形式而内含了纪事本末体和纪传体的功能,这对于刘醒龙的文学爱好者和专门研究者而言不啻是一种阅读的福音。

在中国当代文学史上,尤其是在改革开放以来的中国当代文学史上,刘醒龙是一位始终坚持与时代同行俱进、与历史同频共振的大作家,他的整体文学创作具有举足轻重的文学史地位。所以在其文学年谱中显示出鲜明的时代痕迹和历史辙印。我们可以看到,早在20世纪80年代中后期,刘醒龙就执着于“大别山之迷”的系列小说创作,这组具有地域文化和地方历史的神秘魔幻色彩的小说让刘醒龙初闯文坛便取得了一鸣惊人

的效应。此时的刘醒龙可谓是湖北文坛上一位异军突起的具有先锋色彩和寻根情怀的青年作家，这段创作经历显示了其巨大的文学潜力和发展后劲。但真正让刘醒龙震动中国当代文坛还是在20世纪90年代，凭借着《村支书》《凤凰琴》两部中篇小说，刘醒龙在90年代初期的中国文坛横空出世，被誉为“新现实主义”文学崛起的标志性作家。这是一种既继承了20世纪中国文学的现实主义传统，又能吸纳改革开放以来引进的各种外国文学新潮的开放的现实主义文学潮流。它将传统现实主义的宏大叙事与各种新潮文学的日常生活叙事技法与策略结合起来，让中国当代文学在市场经济转型时期重新赢得了广大民众的喜爱。在很大程度上，由刘醒龙引领的这种“新现实主义”文学潮流，试图将“新时期文学”从“先锋文学”和“寻根文学”的精英文学潮流中扭转过来，将“新时期文学”从“新写实主义”和“新历史主义”的解构文学潮流中扭转过来，从而让“新时期文学”重新面对现实、拥抱社会，也重新获得了介入中国社会现实生活的能力。《秋风醉了》《分享艰难》《挑担茶叶上北京》《威风凛凛》《生命是劳动与仁慈》这一系列中篇小说的密集问世，充分显示了刘醒龙在90年代文坛上的引领性，其文学史价值还有待进一步的开掘与确证。

进入新世纪以后，刘醒龙的文学创作主要集中在长篇小说领域。如果说此前的中短篇小说创作井喷时期带着他特有的焦灼与激情，那么在集中攻克需要更大的耐心和耐力的长篇小说艺术堡垒的这个中年写作阶段里，刘醒龙的文学世界开始变得博大精深而又深情绵邈，他让自己的“新现实主义”文学理想在长篇小说系列创作中不断地落地生根，乃至枝繁叶茂。新世纪最先为刘醒龙赢得全国性声誉的长篇小说力作是《圣天门口》，

这部史诗性的作品将波澜壮阔的20世纪中前期的中国历史进程纳入到鄂东大别山地区一个叫做天门口的小镇上集中进行艺术观照和深度描述，小说中既有宏大的历史叙事，也有精微的日常生活叙事，既有对历史与人性的深切反思，也有对信仰与理想的终极追寻，从而摆脱了常见的解构主义叙述圈套和通俗化或粗鄙化的叙述策略，为当代中国作家如何面对自己民族国家的历史确立了新的叙事典范。随后的“茅奖”作品《天行者》为刘醒龙带来了人生中的高光时刻，这部以当代中国民办教师为主人公的长篇小说延续并发展了中篇小说《凤凰琴》的现实主义精神和理想主义情怀，不仅为共和国默默奉献文教事业的民间英雄群体唱出了一曲时代的赞歌，也为这个群体在严峻的社会现实生活中所承受的精神重压及其所付出的人格代价谱写了一首忧伤的歌谣。荣获第八届茅盾文学奖之后，刘醒龙并没有在巨大的荣誉面前躺平，而是继续在长篇小说的艺术园地里深耕细作、沉潜往复、从容探索。如果说《黄冈秘卷》是刘醒龙献给自己故乡和亲人的一部个人化的生活秘史，其中包含了鄂东地域文化密码和鄂东人的地方人格精神的丰富信息，那么作为“青铜三部曲”中率先推出的《蟠虺》和《听漏》，就是刘醒龙献给武汉这座城、献给荆楚大地、献给长江流域的两部具有集体无意识的中华民族文化秘史。但历史上独具个性的楚文化史在刘醒龙的笔下变成了玄妙莫测的“考古小说”或“小说考古”，变成了与当下中国知识分子精神状况息息相关的命运与故事，从而为刘醒龙的“新现实主义”小说世界增添了历史的厚重感与文化的沧桑感。

在这部《刘醒龙文学年谱》中，除了能历时性地分辨出谱主的文学走势图谱之外，我们还能在

其中发现一些关于谱主的前史、秘史或痛史的记述。这些都是刘醒龙研究中不可多得的宝贵史料。比如1984年在国内公开发表第一篇小说《黑蝴蝶,黑蝴蝶……》之前,有关刘醒龙的个人史实际上是作为文学家的刘醒龙的“前史”。这段前史显然被很多研究者或读者所忽略,但对于刘醒龙的整个文学创作生涯而言特别重要,从中我们可以发现刘醒龙后来文学创作中的诸多密码。如年谱中关于1956年和1957年的两则记述,提到刘醒龙出生于古城黄州,但一岁后就随着母亲来到英山县山区,即父亲的工作地生活,这种童年生活环境的变化,实际上隐含了刘醒龙文学个性与艺术风格的秘密,即长江边出生注定的天生灵秀与大山里成长造就的山岭风骨的融合。再如年谱中关于1962年的一则记述,提到那年秋天随父母租住在当地一农户家,因母亲所在供销社房梁出现白蚁,请来相关人员防治,在挖掘蚁巢过程中发现了一座古墓,还出土了一件青铜器物。这则童年记忆在刘醒龙的文学生涯中实际上意义重大,他后来沉醉于“青铜三部曲”创作,始终对考古学葆有浓郁的兴趣,其实都可以溯源到这则童年记忆。我们完全可以说这则童年记忆是刘醒龙文学生涯中的一个早期事件。当然,在刘醒龙的“前史”中值得重点注意的还有他的一系列“少作”,也就是他当时发表在内部刊物上的作品,或者根本没发表过的习作。如年谱中1971年春的一则记述,提到刘醒龙在高一作文课上写过一篇《寻访老支书》的小说,引起全校轰动。这大约与他后来轰动一时的中篇小说名作《村支书》之间存在某种渊源。从1979年至1983年,刘醒龙陆续在家乡的内刊上发表了从《约会》到《卖兰花的少女》等多篇小说,这些小说习作对于我们研究成名后的刘醒龙而言,也是珍稀的文学史料。

谈了“前史”再说“秘史”。这里所谓的“秘史”主要指《刘醒龙文学年谱》中带有揭秘或解密性质的记述。从年谱中的这类记述,我们不难窥见刘醒龙的个人性情与创作奥秘。如年谱中1980年的一则记述,提到刘醒龙把小说习作《啊,罪犯》投寄给湖北省作协主办的刊物《长江文艺》,但被编辑部退回修改,而刘醒龙却因为不同意编辑提出的四条意见,直接回信拒绝修改。在当代文坛上刘醒龙的个性是比较执拗的,用《黄冈秘卷》里的说法就是“一根筋”性格,喜欢认死理,这从1980年他给《长江文艺》写信拒绝修改小说就可以得到印证。所谓“文如其人”,抑或“风格即人”,此之谓也。又如年谱中1983年的一则记述,提到刘醒龙那年5月在英山县父子岭乡协助建立全省第一个乡级文化站的事情,其间见识到了父子岭小学,而这所小学后来成为了中篇小说《凤凰琴》和长篇小说《天行者》中的界岭小学的原型地。对于这两部文学名著中的原型地的揭秘,不仅有历史趣味性,也有现实吸引力,可以吸引更多的文学爱好者寻踪访旧,带动当地山区的文旅事业的发展。再如年谱中1984年的一则记述,提到安徽省《文学》月刊(即《安徽文学》)的编辑苗振亚先生从初审的一大堆退稿中发现了刘醒龙的中篇小说《黑蝴蝶,黑蝴蝶……》后决定重点推出的文坛轶事。显然,苗振亚先生是刘醒龙的文学伯乐,是他把刘醒龙从一个一筹莫展的文学青年一手拉进了当时高不可攀的文坛。在早年步入文坛时期,还有一个对刘醒龙帮助很大的著名文学编辑家,这就是《上海文学》的主编周介人先生。在年谱中1998年的一则记述中,提到了刘醒龙曾专门到医院看望进入弥留之际的周介人先生。可以说,在刘醒龙的文学生涯中,如果没有苗振亚的慧眼发现,没有周介人的大力推举,作为一个地

方性的文学青年,他是很难走进日后的雄伟文学殿堂的。这也从另一个意义上让我们看到了当时文坛风气的可贵,“不拘一格降人才”才是文坛人才辈出的奥秘。

所谓“痛史”,是最让刘醒龙意难平的一桩文学事件。这当然已经不是什么文坛秘密,而是众所周知的一个还有待于进一步重评的经典文学案例。这个案例与刘醒龙的著名中篇小说《分享艰难》有关,与所谓20世纪90年代中国文坛的“现实主义冲击波”有关。在《刘醒龙文学年谱》中,有多处涉及与《分享艰难》有关的这一段“痛史”,从中可以窥见刘醒龙的内心隐痛。年谱中1996年本年有非常显著的关于《分享艰难》的记述,原刊《上海文学》1996年第1期,随后被《小说月报》《中篇小说选刊》《中华文学选刊》《作品与争鸣》《作家文摘报》《扬子晚报》等多家报刊转载,一时间形成了文坛热点,并引发了世纪末文坛的“现实主义冲击波”,足以成为20世纪90年代文学中无法回避的文学史课题。但从当时的文学评论风向标来看,批评《分享艰难》并对“现实主义冲击波”持否定意见的不在少数,而在年谱1996年的记述里则摘录了著名评论家林建法的辩护文字:“刘醒龙的可贵,在于他一贯不仅仅停留在展览生活里的种种‘艰难’。在他的眼中,‘艰难’是同我们每个人的人性相关的客观对应物,因而是对于我们每个人人性的一种挑战。”这段文字出自林建法发表在《当代作家评论》1996年第2期上的文章《刘醒龙作品联想》。显然,林建法从人性的角度点出了《分享艰难》作为“新现实主义”小说所具有的独特的思想价值与艺术价值,这与当时许多批评家一味地从庸俗社会学的角度所作出的非文学评价截然不同。所以,简单地给刘醒龙贴上“主旋律作家”的标签是浅薄的,那

是因为一些批评家对中国的社会现实与人性民情缺乏深刻理解所致。

实际上,正是《分享艰难》所带动的“新现实主义”文学潮流,给世纪转型之交的中国文坛注入了源头活水。在经过了改革开放初期的种种现代派或后现代文学新潮之后,现实主义之所以能在新世纪文学到来前夕以及到来之后不断回潮,这是中国当代文学史发展规律的必然结果,而刘醒龙所引领的“新现实主义”文学思潮,敏锐地感知到了中国当代文学历史发展规律的内在召唤,并在主流文坛许多作家依旧沉迷于形式主义实验的美学迷惘中时,率先将这种文学史的内在召唤转化为生机勃勃的“新现实主义”文学实践,进而对新世纪中国文学现实主义思潮的回归发挥了巨大的引领作用。这种文学史的影响力是无论如何也不可以低估的。在某种意义上,如果说在20世纪80年代中后期的现代派和后现代文学思潮中,路遥是一个孤独的现实主义文学英雄,他几乎以一己之力艰苦卓绝地对抗着整个当代文学新潮,那么,在20世纪90年代依旧在追新逐异的文坛上,以刘醒龙为首的“新现实主义”作家群体的出现,则正好弥补了路遥英年早逝后所遗留下的巨大历史空缺,他们不约而同地将中国文学引向了现实主义轨道,在充分吸纳各种外国新潮文学技法的基础上坚持中国立场,讲述有道德、有筋骨、有温度、接地气、解民意的中国故事。这就为中国当代文学从“新时期文学”在新世纪之交逐步过渡到“新时代文学”起到了关键性的桥梁或纽带作用。有意味的是,年谱中2001年的几则记述,还专门提及了《新民晚报》和《当代》杂志发表的两篇批评家的自省文章。那一年刘醒龙的长篇小说《痛失》面世,这是一部根据中篇小说《分享艰难》扩展而来的长篇小说,因此围绕《痛

失》的评论自然就离不开《分享艰难》。在很大程度上,评论家对《痛失》和《分享艰难》的自省性评论或重评,最早显示了围绕刘醒龙的这一桩文坛公案有望澄清的历史迹象。但只有站在大历史和大时代的高度上,我们才可能对20世纪90年代的刘醒龙及其以《村支书》《凤凰琴》《分享艰难》等作品所代表的“新现实主义”思潮做出新的历史评价与美学评价。

一个作家的文学年谱,不仅要记载这个作家的文学作品的创作与发表,还要将其重要作品的传播与接受也忠实地记录在案。从这个意义上看,《刘醒龙文学年谱》中也包含了其重要的文学作品的创作、传播与接受史。近40年来,刘醒龙的许多作品都在文坛引发了不同程度的争鸣,这些文学争鸣在很大程度上促进了其文学作品的传播与接受进程,对其在中国当代文学史上地位的确立起到了关键作用。如有关《大别山之迷》系列小说的争鸣,有关《村支书》和《凤凰琴》的争鸣,有关《分享艰难》和《痛失》的争鸣,有关《大树还小》的争鸣,有关《圣天门口》的争鸣,有关《天行者》的争鸣,有关“青铜三部曲”的争鸣,都深入地涉及到改革开放以来中国文学的发展道路、创作倾向、价值立场、文化资源等方面的重大问题。这对于一个作家而言无疑是幸运的,因为能够有这么多的作品激发文坛的热烈讨论与学术争鸣,这本身就证明了刘醒龙是一个实力派作家,是一个具有无限宽广的阐释空间和言说空间的大作家。虽然陷入各种争鸣有时也会让刘醒龙猝不及防,感觉到自己承受了太多的委屈与误解,但从长远看,所有的误解都会在将来的某一天获得正解,所有的委屈也会最终被证明是一个作家大获成功所必须付出的代价。幸运的是,在有关刘醒龙的文学争鸣中,诸如冯牧、周介人、於可训、丁

帆、陈思和、陈晓明、南帆、吴义勤、施战军、汪政、贺绍俊、蒋述卓、朱寿桐、贺仲明、张光芒、洪治纲、何言宏、黄发有等众多中国当代文学批评家都发表了自己的看法。他们的评论与刘醒龙的创作一起,构成了刘醒龙文学创作、传播与接受史中的一道壮丽风景线。

除此之外,刘醒龙文学创作的海外传播与接受也值得注意。多年来,刘醒龙的文学作品被翻译成英、法、日、韩、葡萄牙、波兰、越南等语种在海外出版,有力地提升了刘醒龙文学的国际形象。尤其是在法语圈,刘醒龙的文学作品拥有很大的读者群体。这在年谱中有关2004年作者出访法国的一则记录中有着较为生动而详实的描述,从中可以窥见刘醒龙文学创作在国际上拥有的独特魅力。他的文学年谱中多次提到了法国里尔大学的翻译家——傅玉霜教授,正是她在2004年的这次出访中担任了刘醒龙文学讲座的主持人。傅玉霜在这次活动中感慨地说道,她之所以最喜欢刘醒龙的小说,是因为“刘醒龙写的是中国乡村,而不是像有些作家看起来写的是中国乡村,实际上写的是国际村”。这样的评论可谓一语中的,堪称刘醒龙文学的法国知音。与跨语际的国际传播相比,刘醒龙文学作品的跨艺术、跨媒介传播效果有过之而无不及。1994年,根据中篇小说《凤凰琴》改编的电影《凤凰琴》荣获1994年度中国电影金鸡奖最佳故事片奖、最佳男演员奖、最佳导演奖、最佳剧本奖,同时还荣获1994年度中国电影百花奖最佳故事片奖、最佳导演奖、最佳男主角奖,以及1994年第四届平壤国际电影节最佳故事片“火炬铜奖”、1995年第九届大马士革国际电影节导演奖、表演特别奖。1995年,根据中篇小说《秋风醉了》改编的电影《背靠背,脸对脸》又荣获了1995年度中国电影金鸡奖最佳合拍片

奖、1995年第十四届香港电影金像奖十大华语片、1995年东京国际电影节最佳男演员奖。另外，《分享艰难》《圣天门口》等小说作品也被改编成电视连续剧播出，取得了不错的收视效果。这种文学跨媒介传播对于刘醒龙的文学生涯而言可谓浓墨重彩的一笔。

最后要强调的是，这部《刘醒龙文学年谱》和许多当代作家年谱一样，同样对谱主的人生历程和重要行止做出了准确而鲜活的记录。如年谱中2012年就明确地记录着，刘醒龙于本年1月11日开始习书法，其旧体诗《圣黄州》及书法于黄州东坡赤壁碑廊勒石成碑。此后几乎每年都有这种书法文事记录在档，从中可见随着阅世渐深，刘醒龙开始醉心于将书法与文学熔冶于一炉。不仅如此，从年谱中还可以发现，刘醒龙年纪大了之后对考古学有了越来越深的沉迷，他的年谱中记录了越来越多的与考古有关的条目，我们仿佛看到了他作为一个考古爱好者穿梭于全国各地考古遗址、甚至是考古发掘现场的身影。此时的他其实已经不仅仅是一个普通的考古爱好者，而化身

为一个将文学与考古学跨界融合的“小说考古学家”。实际上，从年谱的早期记录来看，刘醒龙这辈子命中注定了就是一个漂泊者，就是一个行者、一个旅人。无论是被迫还是主动迈出家门，抑或二者兼而有之，《刘醒龙文学年谱》中记载了他数十年来不计其数的出行与壮游。尤其是他的长江行和南海行，这有《上上长江》和《天天南海》两本散文集作证，堪称中国当代散文史上不可多得的旅行文本。其实《脉脉乡邦》这本散文集同样留下了刘醒龙在家国天下中纵横穿行的人生足迹。他将这三本散文集荟萃一处，总题名为“刘醒龙地理笔记”，可谓有深意存焉。刘醒龙永远都是一个具有文学野心的男人。他不想用任何成规和羁绊来束缚住自己的文学个性，他永远在开辟、在探寻，在破解着文学与历史和现实之谜，在苦苦地思索着“黑蝴蝶，黑蝴蝶……”背后的人性的隐秘。

作者单位：武汉大学文学院

（责任编辑：张双）

字间性是行草书字组和章法空间构成的决定因素

◆ 杨豪良

随着当代艺术的发展,当下书法创作似乎变得更加纯粹,同时也似乎更缺少方向感。在新时期书法本质大讨论中,关于书法创作的内容与形式、观念与手段等也多有争论辨析,并有新的发现和启示。笔者以为,字间性是行草书字组和章法空间构成的决定因素,试述之。

一、关于字间性的提出

经过学习和研究行草书法艺术,尤其是对当下各种展赛书法作品的观察、比较,我们发现,当下书法创作的主流依然是展厅书法作品即展览体。“所谓展览体,是指当代书法比赛创作中,以展厅为主要呈现场景的较为统一的书体风格。其主要特点是力求形式新颖、追求技法表现和视觉张力,其主要弊端是千人一面、过分制作、缺少文化内涵。”^①关于展览体有不少讨论,总的来说可以获得这样的认识:展览体具有尺幅大、形式感强、相似度高等特点,往往是披着古人传统的外衣而展示精巧技法的制作性作品。展览体强调了作品的可视性而忽略了作品的可读性,不同的文字内容可用相同的空间构成形式和笔墨铺展节奏进行表现,不同特色作品的形成主要在于字与

其周围相关联的字的处理。这种关系实质上是字与其相关联字之间相互勾连、组合等的一种属性,笔者称之为“字间性”。所谓字间性是指通篇书法作品中字与字之间的相互关联性和相互影响所产生的空间关系范畴及其空间构成效果,包括了造型、笔法和墨法等,字间性最有代表性的表现是在行草书中。字间性的形成与处理是哲学观念、空间感觉、音乐节奏、墨色的枯湿浓淡等的综合表现,它直接影响到书法作品的视觉效果和艺术表现力。字间性的矛盾关系的形成与解决,决定了这篇书法作品的独特美感与艺术价值。

(一)字间性的学理基础

“从间性论的观点出发,一切存在和非存在的存在,皆被看作间性的存在,间性是存在/非存在之所以存在并且如何存在(是之所是,非是之非是)的生产基础。间性就是那些非实体性质或因素的总称,用来指称存在、实体、词语及概念组成之内、之外和之间的时空、变化(过程)、关系等非实体因素、性质和作用的总和。”^②简而言之,“间性是事物的非实体性因素、性质或作用的总称”^③,并且,“中国哲学就是以间性研究或间性论为基础的哲学”^④。所以说,“间性”本身就是一个关系范畴,字间性是字与字之间的互构,是字与

其相关联的字之间形成的共同体空间,可以被视为一种新的合体空间即“彼此共在”。字间性探讨的是,在怎样的间性状态下,书法的形式空间结构生成和完善才有可能,其中包含了单字、字组、章法三个层面的形式结构。行草书作品中的字从来就不是单独存在的,它必须是借助点画线条所依托的空白而存在,也就是说字间及其状态决定着作品视觉形式空间的存在状态,这就是字间性的哲学立场。一定意义上讲,书法章法的美感不仅在于字本身,更在于字间性,即字间性决定了书法作品的审美性。章法的构成源自字间性,是字间性与字体之间相联系和作用的方式。字间性的生成是书写性的完成,在时空未被占据前,字间性是虚无的,而时空被占据后则字间性成为可见的空间构成。

书法创作中书写完成的是字间性状态,章法中的“势”也正是在字间性的生成中形成的,并在字形与字间性的博弈中表现出来。书法的创作过程是字形生成的时空状态,也是字间性形成的过程,字形是一种相对固定的实体,而字间性“才有可能实现生命活动本身的多样性、不定性、超越性和创造性”^[6],因为相关联的字之间点画线条的关系是千变万化、丰富多彩的。字与字之间点画线条所构成的关系是字间性中至关重要的一部分,作品中的形式空间始终随着字间关系的变化而不断变化,没有字间性就不会有具体的和个性的书法形式空间。单个字与章法整体之间的相互包含和相互牵连的间性,决定了章法整体的具体状况,字间性的理想状态就是整个作品的通和境界,“所谓通,指的是间性的通行无碍、和谐互利、万物通一的开放状态”^[6]。行草书创作是在经营字间性,单个字的点画、线条、墨色等是完成字形的结构因素,也是形成字间互动的基础,字间的互

动性及其所形成的空间结构秩序是作品视觉形式的内在支撑,“字间性”是行草书字组和章法空间构成的决定因素,“章法是笔墨造型、空间造型及其组合关系的总合,其中包含书法空间构成和时间节奏的一般规律。”^[7]一言蔽之,章法的生成是字间性作用的结果和整体性呈现。

(二)字间性的特点

间性的最大特点即为,在彼此共在的环境中所存在的互动的方式。字间性也是如此,是字与字之间在章法中所存在的互动的方式,这种互动所生成的既有空间结构形式,也有体现字间作用状态的“势”。字间性是字间的和谐一致的性质与特征,是彼此共在之语境中互动的方式与空间结构秩序,是字间关系的规定性。

1.展示性与扬弃文本性。“唐草对‘白’的分割主要在字内,呈横势,字距较为疏朗。明清草书更注重对行间‘白’的分割,字距相对紧密。”^[8]当对“白”的分割从“字内”走向“字间”的时候,书法的创作理念与方式随之悄然而变,可以“字间性”概而言之。当字间性成为章法的重点时,书法创作便从以“字形”为支点走向以“字形+图案”为支点的新时期。当下书法创作主要是在“书为形学”观念下展开的,这种创作尤以行草书创作为甚,比如字组为代表的组合关系、计白当黑等,这些创作的着力点从“字内结构”走向“字间结构”,并且强调了作品的形式感而弱化了作品的文本性。事实上字组与字义之间并没有必然联系,当下书法作品对展示性效果的追求,导致了从文本性到扬弃文本性的图式自律呈现。

2.特定性与丰富性。字间性的特定性与丰富性统一于作品中,在于将某一文字内容作为书法作品创作对象的确立,也只有在具体作品中讨论字间性才更有价值和意义,这种对象性决定了作

品字间性的特定性与丰富性。换言之,特定性与丰富性源自对象性。

3.互动性与整体性。字间性的互动性与整体性是一种关系范畴的确立,字与字之间是互为主体的,字间性就是字与字之间互相影响、制约的精神气息。互动性是相关联字之间的互动以及字组之间的互动,整体性是作为字组的整体和作为章法的整体,也是通篇作品的综合效果。也就是说,互动性与整体性决定范畴性。字组与字组的组合究其本质而言是将字形结构延伸至字间,实现了字形结构与字间结构的整体融合。此时,字组就成为了类似于字形结构的一个大结构,这种大结构的形成是因为字间性的粘度与互动关系确定的一种视觉空间范畴。章法的视觉空间形式亦如此,是因为字组间的造型与互动所致。而章法中相似的字组形成呼应,使作品的整体性更强。对字间性的关注与把握,拓展了字结构的空间感,让字结构与字间的空间感得到整体性把握与创作展现,充分地体现了书法创作的大章法观。

4.节奏性与留空性。字间性的节奏性与留空性是书写过程中时间顺序的推移所产生的连贯、停顿以及留出空白等所形成的音乐效果,“线、面、空”为行草书章法形式空间的三大支点,决定了作品视觉空间的律动程度,即节奏性与留空性产生音乐性。这种节奏性与留空性也体现了字间性的时间性和空间性,字间性的这种时空共在的特点与字组的“时空组合”相一致。

临帖主要解决的是字的造型和表现能力以及章法认知,字间性要求的是审美能力和哲学思辨能力,创作就是用临帖获得的功夫表现对字间性的理解状况。从临帖到创作,并不是简单的集字成篇和对已有章法形式的模仿,而是通过字的造型书写促进字间的有效互动关系从而形成完

整作品的过程。书法作品的实体空间构成在于点画线条的墨迹化,而整体章法空间感的生成则在于墨迹化以外的空白化。

二、“字组”是认识行草书字间性的重要通道

“张天弓撰有数篇关于字组的理论成果,如《论“字组”》一文,首次提出‘字组’的概念,并以此作为范畴对书法作品进行具体的理论分析。”^[9]“字组”由此作为一个学术名词走入人们的视野。“书法作品中相邻的两个或两个以上的字构成的完整的艺术形象的整体,即是‘字组’。所谓‘完整’,是指字与字之间点线运动的连接,或者是字与字之间的点线造型的关联,二者必居其一”^[10]。“字组”作为构成书法章法的重要元素连接着单个字形与章法整体形式,在书法创作的“时空组合”中扮演着重要角色,而这种将几个字写成一个单元的“字组”表现形式在行草书中得到了更为充分地施展。字组是字间性所构成的视觉空间联系的一种状态,蕴含着字与字之间聚散、开合、收放等形成的矛盾张力。这种独特的字组形象堪称形成行草书独特章法的主要成因,也是我们认识字间性的重要通道。

行草书的兴起是抒情旗帜的高扬,就表现形式而言,最为引入瞩目的是打破单字界限的结字方式,甚至是出现了将几个字形成一个单元即字组的表现形式,字组成了展现行草书特色的杀手锏,而连字成组的则是字间性。尽管传统书论中没有“字组”的概念,但“计白当黑”的空间观却从一个侧面反映出“字组”的存在性与书法创作中的整体意识。运用形式构成理念引入到传统的“计白当黑”等理论研究中,就会发现“字组”的空间结构意义,而字间性研究的就是“计白当黑”的

空间结构问题。

“所谓‘字’就是指书法作品中没有与其他字形成连带、呼应等关系而单独存在的字,而‘组’则指一次完整的书写节奏,由两个或者两个以上存在着相连、呼应或映带等关系的字的组合,由于书写速度相对较快,给人造成视觉心理上不可分割的整体”^[11]。“‘单字’是指没有与周围其他字产生关系而独立存在的个体形象;‘字组’是指在一个完整的节奏单元之内,相邻的两个或两个以上单字存在着‘点画连带’或‘造型呼应’的关系而形成的整体形象”^[12]。可见,单字是行草书作品中最基本的形态单位,字组是表现行气的主要形态单位,字组群则是体现行与行之间密切关联的形态单位。传统书论中,大都是以单字为欣赏对象展开的,“书则一字已见其心”并且“深识书者,惟观神彩,不见字形”^[13],书法的艺术形象以“单字”为基础,以字间性为血脉和支撑,形式空间和形式外空间共同构成了书法的艺术形象。“‘字组’是古代行草书中特有的节奏形式,是行草书章法行气的重要特征,它随着行草书体的出现而逐渐形成,是行草书尤其是今草成熟的重要标志”^[14]。关于行草书的概念,《中国书法大辞典》释为:“一即‘草行’,指比较流动、近于草书的行书。亦称‘行草’。清刘熙载《艺概》卷五《书概》:行书有‘真行’,有‘草行’。‘真行’近真而从於真,‘草行’近草而於草。唐张怀瓘《书艺》谓兼真者谓之‘真行’,带草者谓之‘行草’。实‘行草’与‘草行’难以细分,习惯上经常混用。二指‘行书’与‘草书’。”^[15]其实行草书就是一个“破体”概念,是“行”与“草”夹杂一起使用的作品,许多的草书作品都是草书与行书兼并出现的,几乎都是行书、草书相间,忽行忽草因时而异,有很大的随机性。草书成分多的时候,书写速度就比较快,更容易形成“纵引之

势”,更易出现连笔字组,谓之“行草书”更合适。

字组与组字是字间性的最直接表现形式,也是行草书创作的瓶颈。行草书创作中尤其注重字体内的笔画断开和字体间的笔画相连,为的就是能够很好地形成字组,丰富字间性。胡抗美先生曾讲:“我的创作在点画和结体的造型基础上,特别强调点画内、结体内、结体间、行列间以及作品周边空白的造型。”^[16]之所以当下很多书法人的作品中充满着“书法气”和文艺范儿却缺少“书卷气”和文化范儿,是因为缺少了对字间性的深刻认识与把握,表现出的是形式构成的差别和技术品位的高下。

当下行草书创作不仅关注“字”本身的结构,更关注相关联的字之间的空白所形成的空间结构,即字间性是其重点。行草书要有高古气,备其古雅;要有节奏感,彰显字间意识;要有文化性,涵养字外功。这也是“字间性”带给我们的重要启示。

三、字间性对行草书字组和章法空间构成的决定性

(一)字间性是形成字组和章法的内在要求

字组“是在书法作品中形成的字与字之间存在连带或呼应关系的字形单位”^[17],这种字与字之间的互动关系正是字间性,字组中所呈现的自然萦带、长短各异、疾迟有度、欹侧变化等特征主要是由字间的点画线条的互动而形成,所以说字组就其本质而言是字间性的直观性体现,字间性对于形成字组具有内在牵引力。字与字之间的相关点画线条所构成的字间性关系越紧密,则“计白当黑”的作用就越明显,也越发显示出字与字之间相关联笔画所构成的新的空间形式对章法构成的特殊效用,展示出字间性的特殊美感。

从书法史看,王羲之“新书风”的价值在于他对笔法的极大丰富,对字体结构的求异变化以及由于牵丝萦带的加强促使了字组现象的明显呈现,尤其是王献之的“一笔书”更是将“字组”在行草书中的运用推到了一个新的境界和高度。所谓“意在笔先”的并不是某个字该怎么写,而是通篇空间形式的整体观,书写字的技法不仅是留下实体性墨迹,更是通过墨迹完成空白的字间性呈现。章法形式的丰富多彩,不仅在于结体的多样,更在于字间性的多姿。从这个意义上讲,墨迹所形成的字形与空白呈现的字间性既是形式也是内容,墨迹是字形之基,字间性则是神彩之所在。字组是造型单位量,而字间性则是对比关系量。如果对比关系越多,反差越大,则视觉吸引力越强。无论是黄庭坚,抑或是“明清调”,都十分注重空间形式美,具有字间结构观,即从字的结构走向更为丰富的字间结构。最明显的表现是字组在行草书创作中得到前所未有的重视与挖掘,也就是越发注重字间性。由此中国书法进入新的发展时期,对形式美的追求越发主动,书法创作具有了现代气息。当越来越注重字形变化的时候,也必须越来越注重字间性的关系范畴,唯如此方能丰富而统一。黑色墨线主要是解决字及字组的“造型”问题,而空白则主要解决“造势”问题。行草书章法是字组组合的结果,其本质是字间性关系范畴的整体性呈现,而字与字之间、字组与字组之间能产生互动恰恰源自字间性的内在要求。

字组作为节奏单元因书写的时间展开而具有了音乐性,这种节奏单元所形成的字组组合在一起便构成了整幅作品的音乐性与空间形式美,“在经营每一个局部造型或内部关系的同时,需要注意到它所置身的前后左右关系及整个篇章关系”^[18],这正是字间性的内在要求。在行草书中,

“单字”是统一在“字组”中的,即“字组”是行草书节奏构成的最小单位量,打破了单字完整性的意识,将字间的“萦带”变成实实在在的笔画以满足章法形式空间之需。字间性的音乐性特点就在于字间的“连断”和书写的速度快慢所形成的节奏,每一个字组的生成就是一个节奏点的出现。对字间性的关注与把握拓展了字结构的空間感,让字结构与字间的空間感得到整体性把握与创作展现,充分地展现了书法创作的大章法观。

字间性结构借助字内点画结构的书写得以呈现,也对其提出更高地服务视觉图像的要求,块面、线条、点是视觉图像的笔墨基础,字间的互动关系常常通过对比或呼应的方式实现,对比生成节奏以强化字间性的音乐感,呼应则能够增强互动和强化整体性,所以说多元组合、对比互动、整体呼应都是字间性的固有特点。字间性主要关注结体间空白、行间空白和周边空白,对这些空白的关注能够产生视觉联想与追问,形成视觉图像。字组造型的生成主要是字间性以形成矛盾和解决矛盾的互动方式进行,这种“互动”主要通过连断、大小、粗细、欹正、收放、疏密、错位、破体、墨色浓枯、造型变化等方式呈现,字组、章法空间造型形式的生成基本上是一些二元矛盾所建立起来的字间性互动状态。虽然说字间性是行草书字组、章法空间形式的决定因素,但必须清醒认识到字内结构、笔墨功夫、临帖能力等是表现字间性的坚实基础。没有集古字的积累积淀,则很难有字间性的笔墨效果,字间性是字内功与字外功融会贯通的最直观体现。

“字”的空白美学认识是构成字间性空白的重要参照系,字组是字间性最集中的表现方式或观测方式,而字组群则是以字组为基本单元的字间性互动关系范畴。所以,行草书创作中必须有一

个大的字间性观。字间性在字组与章法的空间结构形式中的互动关系,主要是通过瞻前顾后、承上启下、左右逢源、起承转合等手段形成。“字间”不是被笔墨分割所剩余的附属物,而是空间构成必不可少的条件。落款使字间性变得更加完整,落款是真正参与到篇章构成的结构单位,决定着整体章法关系最终的成败。所以,落款的处理实际是字间性进行通篇调整的收官,行草书创作中“从心所欲不逾矩”的那个“矩”就是字间性所产生的约束力。

（二）字间性范式的形成是导致展览体趋同化现象的重要原因之一

设计性书法创作是对书法的形式进行事前整体构思和安排,根据创作者本人的擅长对所欲表现作品面貌、样式、字构、行气、章法等拟定小稿,并依此反复打磨而形成最终作品的过程与结果。展览体是比较典型的设计性书法创作作品。“‘展览体’是人们因参加各级展览的许多作品长年趋同而生造的一个词语,它既不是传统固有,更非书法发展的必然结果,而是纯属意外:它面貌温和,不激不厉,平稳和谐,自然流畅,中规中矩,依托经典千言,不越雷池一步,紧跟法则规范,罕有性情抒发。”^[9]“‘展览体’是在各种展览中形成的一种模拟的风气,模拟获奖和入展作品,模拟被人追捧的那种作品,这种作品本身是具有魅力的,因此才引起人们的关注,才赢得评委的青睐,但模仿来模仿去,不少人其实写不像,写不好,而徒有形似,并不能得其神采,这样的作品犹如东施效颦,屡见于各种展览”^[10],关于展览体的评价也是见仁见智的,但从本质言,展览体主要是为入展、获奖而迎合评委审美(评价)之需的设计性书法创作作品。

展览体的出现与纠结是评委与参赛者之间

互相博弈的结果,也是有话语权的欣赏者和讨好有话语权者的创作者之间互相成就的结果,最直接的表现就是当下设计性书法创作的泛滥,培训导师等对获奖、入展作品创作形式等的总结提炼促成了字间性范式的形成。这种范式的形成为当下书法创作带来一定的参照性,成为可供模仿的程式化对象,也就意味着创作作品的趋同化现象必然出现。展览体的趋同化就像整容后的网红脸一样,看起来都很漂亮,但在一起时却有些傻傻地分不清。由此所产生的状态是,形式感有了,情感性却丧失了,书法创作的文气与诗性等个性色彩被遮蔽了,整个展厅都是注射了玻尿酸的作品。当然,我们不能因此就否定对字间性范式进行规律性总结的正确性。关键在于怎样运用好字间性范式,即对字间性范式的取与舍。学习时通过字间性范式快速进入形式感较强的创作感知,提高技术品位,而真正创作时则需要淡化字间性范式而注入更多“达其情性,形其哀乐”^[11]的文气与诗性,体现出“我”的生动性。

（三）走出当下设计性书法创作的困境

书法的本根是“字”,即字的空间结构与字的文辞意义相统一,优秀书法作品应该是可视可读的,是字势与神采的有效统一,既有字的形式精神又有字的文化内涵,由此才有书法作品的精神品位。古人指出的“技道两进”和当下倡导的“艺文兼备”是同义语,本质上都是强调了“字”的可视可读性。而作为展赛性的当下书法创作追求的是展厅效应,更强调视觉冲击力,需要很好地设计。当获奖或入展成为书法作品创作者内驱力的时候,设计性书法创作便成了这些人的“葵花宝典”。设计性书法创作的特点主要是意在笔先的完整设计和小心收拾的后期制作的统一,既是获奖或入展的重要手段,也是形成千篇一律展览体

现象的重要原因。

从字间性观书法创作,让我们看到了破体书的特殊价值,“破体”就是打破了字体之间的界限而成为杂糅的书体样式,破体书法是字间性具有兼通意义的互动性与整体性的最直接体现。破体书是字间性值得关注的领域,尤其是偏重于草书意味的破体书堪称行草书中具有融会贯通意义的特殊代表,极具探索价值。因为破体书使字间性变得更加自由而丰富,最利于体现视觉生命的交响。“破体书最大限度地涵盖了书法中各种可能性的笔墨形态和空白形态,这些富有表现性的形态交相辉映,呈现出迷人的视觉形象与审美意蕴。”^[2]破体书的本质是融体书,是突破了五体书的界限而融为一体的创作方式,这种“破”而能“融”的成果恰恰得力于字间性。由此可见,破体书法的兼通性是通过字间性原理得以实现的,字间性正是一种为书法之繁荣和书体间之融合借鉴所提供的“新动力”,这对走出当下设计性书法创作的困境和书法创新有一定的启示作用。

我们相信,能够清醒认识到和把握好字间性,定当有利于获得行草书创作中字组和章法空间构成的自由。字间性是汉字书写中解构与重构的重要纽带,既是字组空间造型的支点,也是书写过程中笔墨连接的通道,书法中的气韵正是通过“字间性”的关系得以呈现。书法创作应该回到生活世界,让人与书法产生主体间性的互动,使书法与人之间产生“对话”和“理解”。艺术回到生活,必须以作品和人为共同的纽带即形成人物主体间

性,这是艺术与生活产生紧密联系的必由之路。

作者单位:湖北文理学院美术学院

注释:

[1] 洪军民:《台阁体 馆阁体 展览体》,《书法报》,2025年7月8日第7版。

[2][4][5] 商戈令:《间性论撮要》,《哲学分析》,2015年第6期。

[3][6] 黄念然、杨瑞峰:《间性与中国古代艺术结构创造》,《汉江论坛》,2018年第4期。

[7][8][18][22] 胡抗美:《中国书法章法研究》,荣宝斋出版社2014年版,第14页,10页,182页,230—231页。

[9][12] 丁伟:《草书“字组”研究》,西南大学硕士学位论文2015年,第1页,9页。

[10] 张天弓:《“字组”的概念》,《中国书法》,2006年第7期。

[11][14][17] 常海琴:《古代行草书中“字组”现象研究》,河南大学硕士学位论文2011年,第3、I、1页。

[13][21] 《历代书法论文选》,上海书画出版社1979年版,第209页,126页。

[15] 梁披雲:《中国书法大辞典·上》,香港书谱出版社、广东人民出版社1984年版,第35页。

[16] 张公者:《书学磨谈》,西泠印社出版社2012年版,第176页。

[19] 张弘扬:《“展览体”与个人书风的矛盾》,《书法》,2018年第8期。

[20] 金丹:《迷失自我的“展览体”》,《荣宝斋》,2021年第1期。

(责任编辑:王琴)

AI 在主题性油画作品保存与修复中的运用

◆ 张显飞

AI 主要研究领域包括机器学习、自然语言处理和计算机视觉等,在体量庞大的传统主题性油画作品的创作、保存、修复中的广泛应用,正引起重大的变革。早期的 AI 在符号逻辑和知识表达^[1]取得一定的突破,但和现实世界的互动性并不大。加之创新数据处理的复杂性和计算能力、储存空间的限制而发展缓慢。“进入 20 世纪 80 年代,以符号主义系统模仿人类智能的传统人工智能暂时陷入困境,神经网络和遗传算法等从生物系统底层模拟智能的研究获得了繁荣”^[2],机器学习、人工神经网络、遗传算法等技术的突破,推动了深度学习等领域的加速发展。21 世纪计算能力和数据量增长继续推动深度学习技术发展,在计算机视觉和自然语言处理领域取得重大成果,AI 在工业、医疗、艺术等多个领域的运用取得了明显进展与行业改革。

21 世纪以来计算能力的增强和数据量的增长,使深度学习技术在计算机视觉和自然语言处理等领域取得重大突破,成为机器学习的一个重要分支。深度学习借助人脑神经网络的运行原理,构建和训练出了多层神经网络,实现了对数据中复杂非线性关系的深度学习。各国政府以及大量的商业巨头投入巨资进行研发,从而广泛、深刻地颠覆了传统的商业模式。计算机专家伊恩·古德费罗(Ian Goodfellow)于 2014 年首创的

生成对抗网络 GANs(Generative Adversarial Networks),创造出逼真的图像,在设计、绘画领域的运用,加速了图像艺术行业的变革。博物馆、美术馆引入 AI 技术,在油画作品的保存与修复方面已经取得显著成果。在主题性油画作品的图像分析和评估、自动化修复、预测与预防等方面,AI 技术的广泛应用超越了传统方法,具有广阔的前景和巨大的潜力。

一、传统方法的局限

油画作品在完成之时便开始自然老化,因油画材料及环境因素(空气中的尘污、微生物、氧气和水分、温度变化、紫外线)、油画的自重和地球引力等影响,都会导致油画作品各颜料层的稳定性改变。保护和修复就是人为干预油画的老化过程,减缓油画材质的衰败速度,达到长久保存的目的。艺术品修复历史悠久,早期的修复方法受知识和技术限制,方法简单。传统油画修复方法涵盖清洁去污、裂纹修补、防护涂层更新、框架维护等,及时正确地保护和修复油画作品至关重要。20 世纪初一些博物馆甚至使用水、肥皂、亚麻油等清洁油画,虽有损伤风险,却是早期油画得以保存的重要尝试。修复过程中的错误方法可能带来毁灭性的损害,因此修复师须具备艺术史、化

学、物理学等领域的基本知识并具有一定绘画造型能力,确保以最佳方式恢复画作。

随着科技的发展,修复师开始运用显微技术、X光、紫外线等设备深入分析画作,发明专用设备和修复材料,如20世纪50年代用于衬托和整形的热真空工作台,70年代比法系列粘合剂和兰考斯系列粘合剂等现代合成粘合材料。切萨莱·布兰迪于1963年出版的著作《修复理论》提出的现代科学修复理论,确立可逆性、兼容性、可辨识性为油画修复三原则,技术与理念共同推动油画修复行业的进步。当前法国、意大利、瑞典、荷兰、美国、俄罗斯、日本等国拥有专业修复师和行业委员会,制定合理的修复方案,美术院校开设专业课程培养人才。计算机科学的诞生和发展,推动了近年来数字艺术与人工智能的迅猛发展,相比之下传统的保护与修复方法具有明显局限性,可从物理性修补和化学处理两种修复方法来探讨。

处理油画作品的龟裂、脱落、破损、油污,以及画布腐蚀等物理损伤时,修复师通常采取物理修补法,加固画布、填补破损区域、重新绷紧松弛的画布等,以恢复油画作品的完整性和稳定性。修复师使用显微镜、X光、紫外线进行检测,结合个人修复经验,通过补丁、粘合剂、支撑架等物理手段展开修复工作。物理修复方法在材料兼容性与工艺一致性方面存在局限,难以再现油画作品原有的效果。若修复师所用材料与原材料之间在理化性能上的差异,就有可能在以后保存中产生应力不均、老化速率不同等问题,影响画作内部结构的稳定性,导致新的损伤。修补过程具有不可逆性,一旦操作不当,就会对原作造成难以弥补的损失,使历史信息与艺术价值受到损害。

数字图像分析与机器学习技术的引入,使传统油画修复中依赖物理修补的方式得到了进一步提升。AI技术对高清图像、光片资料、光谱数据

的综合分析,即可深入识别与判断受损区域进行材料属性、颜料老化状态、损伤范围及结构性问题。基于高清图像信息的诊断,AI技术为修复师选择恰当的修复策略提供依据的参考,从而提高修复决策的科学性与针对性。“人工智能是精于模仿的艺术家,它能熟练地模仿他人的风格进行绘画或音乐创作,例如,它能够神奇地将某张风景照片转化成为具有印象派时期的油画作品。它也能够进行音乐创作”^[9],系统梳理同一艺术家在不同时期的作品特征,参考同期其他画家的相关创作,对其稳定的艺术风格、用色倾向与技法特点进行较为准确的归纳。风格学与技法学对资料的分析,有助于修复人员处理缺失、受损区域时作出契合原作语境的判断,减少修复过程中因个人经验差异而产生的偏差。基于精准数据和高清图像预判的修复决策提高了处理过程的精确度与一致性,在一定程度上降低了潜在风险,使修复结果更具可信度,更接近作品原有的艺术面貌。将数字化分析工具与传统物理修复工艺相结合,正成为油画修复领域的重要发展趋势,为修复实践提供科学且可验证的技术路径。

传统的化学处理方法针对油画材料出现的颜料氧化、色层变暗、光油老化、霉菌侵蚀等化学方面的变化。一般来说,首先使用甲苯、二甲苯、白精油等溶剂、清洁剂等化学配方去除油画表面的污垢及变质光油,再用画笔调上油画颜料,补全油画作品的色彩效果与画面层次。虽然化学处理在一定程度上可以复原画面的色泽与细节,但操作需极为谨慎,化学试剂与原始颜料体系之间常常会发生不可预料的化学反应,导致油画作品的色层恶化或结构性损害。在长期保存环节中过度依赖化学处理,可能破坏原有颜料的微观结构,使画面质感与光泽度下降,加速材料退化,对作品的历史价值与审美特征造成影响。修复师在化学

材料知识与实践经验方面的专业水平,决定了修复效果的稳定和油画作品后续的保存状态。随着数字化图像诊断技术在修复领域的展开,传统化学处理手段在冲击下不断改进。基于目前图像分析和材料检测的数据处理能力,对油画中的颜料成分、光油状态、污染类型进行精细地识别,AI使修复人员可以选择更合适的化学配方与处理方式,优化清洁与稳定化流程,提高操作的安全性和可控性。在大量历史修复案例、化学处理记录、效果评估资料的支持下,AI技术手段辅助修复师有效地制定处理方案,加强主题性油画作品的保护。

油画修复通常是一个包括补色、裂纹加固、表面清洁和局部结构修复等多项精细操作、周期较长、步骤复杂的过程,需要修复师具备扎实的材料、工艺与艺术史知识,具备长时间的专注与手工能力。传统工序依赖专业技能外,需要使用多种专用工具与材料,造成时间与成本的双重压力。相较之下,AI以后数字化分析工具的应用在较短时间内完成颜料类型判读、损伤范围识别等(以往需要大量人工投入的前期工作)。通过对受损画面进行全面分析并生成不同处理方案的可视化预览,在修复实施前对方案加以比较,提升决策的精准度,减少过程中的试错,在保证处理质量的同时降低资源消耗,提高整体修复效率。

在传统油画修复实践中丙酮、甲苯、二甲苯以及含铅材料等化学物质的使用对修复人员的身体健康构成潜在威胁,化学反应过程的不可预期对作品结构与色层稳定性具有一定影响。借助智能分析技术对画面现状开展系统性评估,可对不同处理方式的潜在风险与预期效果进行比对,AI技术为修复人员提供更加稳妥的技术依据,可降低脆弱作品在处理过程中发生继发性损害的概率。基于成分识别与历史修复案例的比对分析方法在材料选择上具有重要意义,AI技术可辅助

判断化学试剂在特定颜料体系与材料结构中的安全性和相容性,从而减少对修复者的健康威胁,降低化学不兼容带来的潜在隐患。通过自动化的数据处理技术完成色彩分析、补色建议等工作,可减少对画面的重复接触,有助于降低操作过程中的二次损伤风险。

二、AI的优势及可行性

AI的图像识别和深度学习技术在处理具有叙事性和写实特点的主题性油画中,展现出了革命性的潜力。荷兰国立博物馆为期两年半的“夜巡行动”,针对伦勃朗《夜巡》展开的全面研究与修复计划,正是当前AI技术运用在主题性油画作品修复的典型案列。油画作品修复过程的准确性和时效性的提高,为解读、恢复油画作品原始状态提供了技术保障。

与其他类型的绘画相比,主题性油画的写实性与叙事性所形成的相对稳定的造型语言和风格特征,在修复过程中可借助大量同类作品进行比对和参考。达·芬奇在创作《最后的晚餐》时采用新型的绘画实验,导致色块很快就大面积脱落,几经修复,最后保留不到35%的最初画面,“达·芬奇发现,通常在潮湿的灰泥上快速完成的壁画,其技术同实际情况不相协调,因此,他进行了油彩与蛋彩混合画法的实验,从而延长绘画时间,得到更浓的色彩和更加明显的光影效果。不幸的是,这种画法的结果是色彩很快就从潮湿的墙壁上脱落。多年来,这幅画经过多次重描和恢复,现在只残留原画光辉的大概轮廓”^[4]。2019年5月7日,意大利学者马里奥·塔代伊(Mario Taddei)在中央美术学院举办讲座,展示其借助数字技术复原《最后的晚餐》的成果。对于大面积损毁的画面,传统修复手段需要修复者依据自身的专业知

识与经验进行较高级别的还原性绘制,以弥补原作缺失的视觉图像。主题性油画的鲜明特征成为AI技术学习和识别的理想对象。借助强大的数据库,AI更加精准地对大面积损坏的画作进行“再创作”。“人工智能从诞生以来,理论和技术日益成熟,应用领域也不断扩大,可以设想,未来人工智能带来的科技产品,将会是人类智慧的‘容器’”^[5]。图像识别技术使AI系统能够精确地识别油画中的裂纹、颜料脱落等损坏区域,深入分析油画的画布纹理、颜料层厚度、颜色变化等多个层面的客观现状。特别是在修复人物关系和故事情节的完整性方面,AI为修复师提供全面的损伤评估和修复方案。图像识别的应用包括损伤识别、修复方案的制定,以及辅助艺术史研究,帮助学者深入地理解画家的创作风格和技巧^[6]。

AI系统具有强大的数据存储功能和学习能力,深度学习在油画修复过程中对大量修复案例的收录、学习,可识别不同画作损伤类型、提出针对性的修复建议。AI利用深度学习能力模拟修复专家的决策过程,考虑损伤性质、作品材料和历史背景等因素,为特定损伤提供最优修复方案。《夜巡》的修复过程中,修复师借助AI的卷积神经网络(CNN),深度分析受损的图像之后,逐像素重建丢失的部分。AI在修复与增强以及色彩重建方面“一方面,它拥有纸笔艺术所无法实现的机理把控和细节放大功能,甚至能在理论上实现无限的定点缩放,达到‘画中画’的呈现效果;另一方面,它不会像诉诸物理形态的传统绘画一样,存在因外在环境变化而损毁的风险,例如涂料色彩的氧化剥落、绘画基底的破损等,真正意义上突破了时空局限,形成某种程度上的永恒性”^[7],通过先进的技术手段,恢复艺术作品的视觉美感,为艺术研究提供了新的工具。在修复直播中,AI“创作”的复制部分随原作一起在荷兰国家博

物馆展出至2021年9月。此外深度学习帮助预测油画作品损伤的未来发展趋势,可提出长期保护和维护策略。基于深度学习的分析结果,AI能为油画修复提供更精细、个性化的方案,选择最合适的修复材料和技术,辅助艺术鉴赏和历史研究,揭示作品的历史背景和艺术家的创作过程^[8]。

修复师修复细节丰富、可识别性高的主题性油画时,运用AI技术自动分析出精确的数据,大幅减少了人为错误。然后根据油画创作的内在规律,模拟作品修复完成后的叙事性和视觉效果,提高了修复的准确性和效率。AI系统具有远超越人类的记忆能力和精确程度,储存油画材料的种类、品牌、成分、属性的大量数据,可快速处理颜料分析、材料特性、历史损伤记录等修复难题,为修复专家提供即时分析和建议,提高决策质量、优化修复规划。在主题性油画修复实践中,AI在大数据处理与图像分析方面的优势,使修复方案的生成与比对更加高效,缩短了修复周期,特别适用于时间要求较高的修复项目。基于AI技术对原作图像特征的精细识别与局部推断能力,有助于提升修复判断的准确性,使修复策略更具针对性与个性化,强化了画面的艺术风格延续,有利于维护作品的历史真实。由此,AI技术的介入为主题性油画的保护、修复提供了更加规范化、可验证的技术路径,推动了相关修复标准的提升。

AI技术在主题性油画修复中的应用,对多源信息的整合能力和对复杂数据的分析效率。依托大量既往修复案例以及材料学、技法史、艺术史等多维度知识和资料,可迅速生成数套具有可操作性的修复规划,为修复专家提供决策参考。配合专业图像处理系统,AI相关技术对油画的损伤类型、形成原因、材料构成、历史变化进行细致识别,帮助修复者准确地把握作品的物质状况与工艺特征,以制定更为契合实际的修复方案。

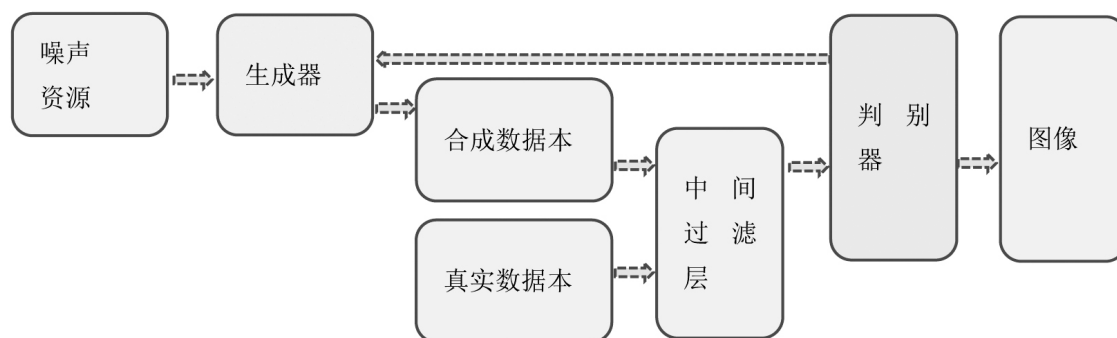


图 1 GAN(Generative Adversarial Network)的基本结构图

检测油画作品损伤情况时卷积神经网络(CNN)类的图像分析方法可实现对裂纹走向、颜料脱落区等细微结构的高精度定位,为制定修复步骤提供较为客观的参考数据。在被修复的油画作品缺失区域的重建方面,生成对抗网络(GAN)由生成端与判别端协同构成,生成端通过学习原作笔触、色彩层次与肌理规律,形成风格趋同的补全内容(图 1)。判别端则持续评估生成内容与原作之间的差异性,促使生成端在迭代中不断调整输出。这种对抗式的竞争,可逐步获得与原作视觉语言高度一致的图像结果,为油画缺损部分的再现提供有效的技术支撑。

三、修复领域的发展趋势

主题性油画修复的部分工序正快速向自动化的趋势改进,AI 技术的图像分析功能,对画面损伤类型、分布状况进行初步判读,形成较为合理的处理建议。配合机械臂等设备的辅助下,那些重复性强、技术要求相对稳定的基础性操作(如前期表面清洁、裂隙填补、局部补色及光油层的均匀涂覆等)将逐渐被人工智能机械工具执行,从而提高修复操作的一致性与精确度。在修复微小、隐匿,以及传统修复方式难以发现的损伤时,AI 整合高清扫描所得的高分辨率图像,精确监视

细节变化,使后续修复工作更具针对性和细致度。AI 通过对新的修复案例与材料变化规律的持续学习,在识别支撑物老化、颜料老化等方面逐步积累经验,增强了修复决策的科学性。

AI 结合数字化分析技术在油画保护中的作用,逐渐从问题识别扩展至预测性维护。对长期保存数据的归集与建档,构建较为完整的作品保存档案,识别潜在的劣化趋势,为制定中长期保护策略提供依据。在结构性、材料性损伤发生之前实施预防性干预,延缓作品老化,降低未来修复难度,也提高整体保护工作的可持续性与资源使用效率。

增强现实(AR)、虚拟现实(VR)与混合现实(MR)等技术的引入,使油画修复的可视化程度与互动性显著提升,为修复师的培训与继续教育提供了多样的教学模式。AR 技术在现实世界中添加虚拟元素,“使观赏者脱离所有事物的东西,同时就把观赏者存在的整体交还给了观赏者”^[9],借助虚拟教学环境,修复学员对修复步骤进行提前演练,在正式介入前完成技术验证与风险评估,降低试错成本,提高方案制定的严谨性与可行性。AR 技术还能对颜料叠加、材料过渡及复杂技法的操作路径进行可视化推演,使修复师在虚拟模型中对关键环节进行预判和必要的微调,提升修复规划的精确度。在大数据与沉浸式平台不

断成熟的背景下,AR系统为跨地域修复团队提供了更顺畅的协同条件。共享图像信息与操作视角,团队成员可进行同步讨论与方案优化,有助于提升整体协作效率与修复决策质量。

在当前的油画修复研究与实践中,云计算与大数据技术为修复信息的跨地域整合提供了新的合作方式。“通过实体数字的转化(例如扫描、拍照等)将原本的作品上传至各类电子设备乃至互联网平台,以呈现在大众面前。当前许多博物馆、美术馆都在积极推进的藏品数字化工作,就属于这种模式”^[10],构建面向文物修复的数据平台,系统汇聚全球范围内的修复档案、技术资料及典型案例,使修复人员能够更便捷地获取不同地区与时期的处理经验与方法论。广泛的数据可及性拓宽了修复师的知识储备,为理解不同材料体系、技法传统及文化特征提供了更为准确的参考。依托云端平台的案例、经验共享,修复知识的传递缩短了传统出版物或学术会议的周期,以更高的频率进行更新与补充。修复机构与研究人员在统一的数据环境中持续上传材料检测结果、工艺分析资料以及修复过程记录,推动知识体系的动态积累与方法的迭代改进。共享模式与当代互联网的开放协作原理相近,依靠多主体共同参与的数据贡献,形成跨机构、跨国界的修复信息网络。

大数据分析为油画修复引入了科学的决策方式,人工智能“对输入的大量数据进行处理、分析和运算的基础上给出的随机性输出结果。因此,人工智能艺术创作本质上仍然是对以往人类艺术创作的学习、模仿和再造”^[11],对大量历史修复记录、环境监测数据与材料老化样本的比对,识别常见损伤的成因模式和劣化趋势,使修复方案的制定依托证据而非经验判断。数据分析工具辅助评估不同修复策略的潜在影响,优化介入方式,减少传统操作中的试错过程,提高干预的可

控性与可验证性。云计算与大数据的应用促进了油画修复领域的国际交流与协作,各国修复人员在共享平台上互通案例、工艺细节及评估报告,使不同文化语境下的修复理念和技术方法得以更加直接的对话。资源共享将推动修复标准的逐步趋同,提高行业整体的专业水平,逐渐构建面向未来的修复知识生态系统。未来,AI在油画修复领域的发展将越来越依赖于云计算和大数据的应用,将推动修复工作向更高效、更智能化和更协作化的方向发展。

结语

本文围绕主题性油画的保存与修复实践,梳理传统修复方法在材料识别、损伤判断及大面积缺失补原等方面的局限性,系统讨论数字化图像分析、机器学习等新兴技术在修复流程中的应用潜力。相关算法在图像识别、裂损检测与风格特征匹配等环节具有较高的可靠性,提高了修复判断的精确度,缩短技术处理周期,减少操作中的不确定性。新技术与传统修复经验相结合,可弥补传统方法的不足,使修复过程更加可控、可验证,更符合当代文物保护的科学化要求。自动化处理流程、增强现实技术、云端数据平台、大规模案例分析等工具的逐步成熟,有助于深化修复人员对复杂损伤机理与材料特性的理解,促进跨机构知识共享与方法论的迭代更新。数字化与智能化技术在主题性油画保存与修复领域的核心价值并非替代传统修复,而是在继承既有工艺体系的基础上,为修复实践提供新的技术支撑和研究工具,推动传统艺术遗产保护向更加科学、规范和开放的方向发展。

本文系2024年湖北省教育厅哲学社科一般项目《战功图的历史范式研究——清宫到民间的

军事宣传图谱与视觉传播》(编号:24Y025)的阶段
性研究成果。

作者单位:湖北省非物质文化遗产研究中心

注释:

[1] 这种研究方法通常被称为“符号主义人工智能”,
其主要观点是:通过使用逻辑符号系统和明确的规则,可
以构建出能够理解和模拟人类智能的机器。

[2] 席裕庚、柴天佑、恽为民:《遗传算法综述》,《控制
理论与应用》,1996年第6期。

[3] 杨立昆:《科学之路——人、机器与未来》,中信出
版集团2021年版,第38页。

[4]【美】威廉·弗莱明、玛丽·马里安:《艺术与观念
上》,宋协立译,北京大学出版社2008年版,第287页。

[5] Ashish Sabharwal, Bart Selman, Artificial Intelli-
gence: A Modern Approach, Third Edition [J], Artificial Int

elligence, 2011, P935.

[6] 张显飞:《计算到创造——AI技术在重大题材绘
画中的角色与创新》,《美术研究》,2023年第5期。

[7] 郑雨琦、张嘉怡:《超越工具:数字记忆视角下 AI
绘画的能动性思考》,《艺术学研究》,2024年第6期。

[8] 张显飞:《清宫铜版战功图刻印技术研究——以
乾隆平定准部回部战功图为例》,《美术观察》,2022第4
期。

[9]【德】汉斯·格奥尔格·加达默尔:《真理与方法 哲
学诠释学的基本特征》,洪汉鼎译,上海译文出版社1999
年版,第166页。

[10] 郑雨琦、张嘉怡:《超越工具:数字记忆视角下 AI
绘画的能动性思考》,《艺术学研究》,2024年第6期。

[11] 周灵:《人工智能与艺术创作融合的限度及其超
越——基于现象学视角的反思》,《艺术百家》,2021年第
37期。

(责任编辑:王琴)

江南电影空间生产的诗性美学转译与算法重构

◆ 董 涛 高雄杰

“江南”作为地理电影学的分支和中国电影学派的重要美学面相,是中华文化积聚的核心地带,与中国传统美学的诗性之间存在着内生关联性,故而在共同体美学的理想建构中占据着重要位置。诗性被视为中华民族文化的“元”基因,造就了江南电影的美学底色,这既是诗歌艺术的内在本质要求,也是中国古典美学的核心范畴,承载着中国美学的幽深内涵和审美理念^①。

当下,虚拟拍摄、情感计算(Affective Computing)等数字技术云起,催生了中国算法工业新生态的形成,一众地域影像中明显的空间意象及美学风格被算法提炼为抽象的可视化元素,进一步拓展了电影空间的生成方式,但算法所带来的伦理隐患也需要警觉。区域整合不仅促进了视听产业与地缘文化的融合,更体现了共同体理念的本质。反观江南前世与今生的诗性美学延承,一方面使得江南电影美学自身的独特性难以被厘清、索引,江南文化高度内在于中国文化,与中国传统审美思想具有亲缘性;另一方面,正是由于江南较为鲜明的诗性核心特质,使其成为绝佳的地域样本,通过参照江南电影虚拟空间与观众知觉信息的互动关系,叩访地域影像的美学基因和深层生命潜能,为地理电影学等中国电影学自主知识体系拓宽了新的技术面向。

除却江南在美学上的特殊定位,江南地域因其优越的地缘和经济基础,一贯处在电影媒介

“转向”的时代前沿,重塑着新的时空关系和个体生命体验。江南电影也逐渐从静态的地域符号演变为一种流动的、能动的创作方法论,异域空间“江南化”的现象更具普遍性、可操作性。通过“方法江南”,召回江南电影美学的主体性地位,这不仅打开了民族与世界互鉴和融通的视角,为探索中国电影学派中在地性和超地域性的辩证统一中提供了“动词性”的影像实践,也得以冲破“西方中心主义”的话语体系,反身介入当下数字技术的伦理危机,明确出共同体美学的理论价值和未来发展路径。

一、诗性拓扑:“空间诗学”的江南基因与范式转型

近年来,中国电影学派兴起的“空间转向”理论,强调电影空间不仅是物理容器,更是社会心理、文化与技术的复合体。加斯东·巴什拉在其著作《空间诗学》(The poetics of space, 1957)中认为“空间并非填充物体的容器,而是人类意识的居所”^②。江南电影“空间诗学”的本质是虚实共生的拓扑结构,即诗性思维作用于特定语言表现形式的结果,其基因源于江南传统美学,却在数字时代完成从“物理容器”到“动态场域”的范式转型。

江南“空间诗学”的核心基因源于中国传统哲学中儒、道、禅思想的交融,并深植于地域文化

的独特基因与符号系统中。儒家礼序的“隔而不绝”、道家自然的“虚实相生”和禅宗顿悟的“瞬时永恒”，这三重根基使江南空间的诗性拓扑结构展现出非线性特征和多节点情感连接。该结构由一种自成风格的“江南形式”美学识别系统构建，体现了视听语言观念上潜在的想象性和隐喻性，进而呈现出凝练、过渡和跳跃的生命“呼吸”质感。此外，“江南”不仅是地理概念，江南美学作为中国传统美学的核心范式之一，更是一套以“街巷”“园林”“水乡”“格窗”“舟船”等为空间载体的诗性符号体系，并融合了“空观”“气说”“齐家”等中国传统哲思，形成了情景交融、虚实共生的审美意蕴。

江南电影空间在整体“风景”或局部细节的呈现上，尝试融入江南文化空间，经由民族传统艺术等资源，嫁接起人文江南与自然江南的历史津梁。从汉文化千百年流传的白蛇故事中可见，《白蛇传》(1962)、《青蛇》(1993)、《白蛇：缘起》(2019)等电影接续为这一传奇神话注入现代文化意义，在影像叙事上通过具有通识性的民间典故，对集体记忆进行了借用和再造，不断推动传统文化产业生产传播。这一取材趣味和现象，折射出民族电影在全球化的过程中，主体性定位的本能欲望和可行策略。江南电影运用多重叙事、物质空间的耦合，质朴地探寻民族品格，以期回溯江南情调的本源，汇入共同体美学的发展脉络中。

马塞尔·马尔丹(Marcel Martin)认为，电影空间“是一种时空复合体或者是一种空间—延续时间的连续”^[9]。江南电影并未过度呈现都市空间，而是以西湖胜景、楼台亭榭、丘陵流水等江南雅致景观为主轴，使传统空间具有可遍历性，暗藏着人与自然协和相生的向往，营造出一种“超以象外”的境界。其中，江南影像中的水既是空间的构成，又是时间观的体现，水给予了江南影像溢出运动—影像(l'image-mouvement)的渴望。^[10]《春蚕》(1933)、《楠溪江》(2003)里的溪水，《船家女》

(1935)、《林家铺子》(1959)、《鸳鸯蝴蝶》(2005)中的湖水，《早春二月》(1963)、《鲁镇传说》(2001)里的雨水，皆将水视为流动的动态界面，在身体与记忆的协同作用下使影像避免沦为感性经验的碎片，构成了江南电影独特的空间感知。

江南电影是流动的历史话语建构进程，不应仅限定在江南地域中的特定语境，或单单考察具体电影文本，而是要与不同地域电影及理论形态产生对话，与更广义的影像体验间组建起关于“人”的社会性关联。学者宋奕在《影像江南》一文中提出在地理界定下的“江南”存在两种现象：其一，江南空间的“异域化”，“以拍摄地身份进入影像的江南并不一定具有江南的气质和风韵”^[11]；其二，异域空间的“江南化”，指一些影片虽然拍摄地并未在江南，但是在影像中却清晰地呈现出江南文化中特有的风貌、景象与意境，让观者体认到江南之感^[12]。电影文本固然重要，但通过梳理动态时空中人和影像的跨文本流动，在探索电影地域文化特质时，结合现实空间的个体感知，或许能找到回应江南电影新变的可能性。

最后，“当前全球化发展正是在地缘文化发展背景下重新型塑文化体系的形态，在多元/多重的文化交融下，区域文化发展既有历史的地缘亲近性，又有着新经济拓展下的文化勾连”^[13]。故此，江南电影唯有坚守内蕴的传统文化特质，持续融会、发掘本土技术运用路径，方能在全球语境中彰显文化主体性价值，为数字时代的中国电影提供更丰盈的创作工具，有效地推动中国电影“走出去”。

二、数字江南：虚拟空间符号的算法生成与跨域重组

(一)数字采集阶段

江南影像“碎片”进入虚拟与算法生成的超现实领域，演化出物理空间数字化、文化符号解

域化和想象空间算法化的三元辩证模型。这一模型既锚定江南文化的在地性根脉,又通过技术媒介实现超地域性流动,体现了“动词性”江南的灵动特质,并逐渐融入“采集—重构—传播”的新型创作链中。

首先是采集阶段,核心特征体现为数据化、多维度、可编辑性,与传统空间建构依赖的物理记录形成根本差异。传统采集注重实体测绘与影像记录,强调对物质实景的忠实还原,电影《早春二月》(1963)在拍摄浙江绍兴水乡时,美术团队通过实地写生、胶片摄影记录建筑细节,场景搭建需人工复刻青瓦白墙的物理结构。在数字采集条件下,纪录片《飞来峰》(2024)聚焦于江南地区规模最大的石窟造像群,综合运用8K超高清影像技术与高精度三维数字化采集技术,针对数百尊造像开展毫米级的扫描与建模工作,进而生成具备影视级水准的数字资产。此举不仅实现了对文物形态与纹理信息的永久性保存,更借助所构建的数字模型,为AIGC修复、虚拟镜头叙事以及跨时空展示提供了核心数据支撑。

数字采集的多模态数据集成探索,在2024年爆火的电影化游戏《黑神话:悟空》(Black Myth: Wukong)中得到了进一步凝练和创造。主创团队从抽象模拟到“数字孪生”(Digital Twin)的技术演进,利用Nanite技术快速扫描并数字化存档古代寺庙和建筑遗迹,将中国古建筑的空间形态转化为精确三维数据。此举不仅降本增效地为游戏内的建筑建模提供了坚实的基础,而且数字资产未来将服务于跨媒介创作。随着文化出圈,数字采集的建筑群落吸引了国内外众多旅客,成功打造了一个中国传统文化再生产的数字平台,实现了地方文化出海和影游融合的新高度,为地域电影的跨文化传播提供了样本典范。

(二)算法重构阶段

其次是重构阶段,核心特征体现为算法驱动

的空间动态生成和跨媒介互动。传统江南空间建构依赖物理实景拍摄,强调对现实场景的忠实记录,而数字技术通过算法生成动态意境,将符号转化为可编程的视觉语言。《白蛇:缘起》(2019)使用CG粒子特效模拟水墨笔触,西湖断桥崩塌时,其碎片以书法运笔的轨迹散落,重构了“虚实相生”的动态美学。动画《江南》(2019)以数字建模技术重建清末江南制造局的蒸汽机械,将传统工匠精神与工业美学结合,形成“硬核江南”的新意象。

传统空间建构往往以单一媒介呈现,数字技术则通过3D扫描等跨媒介数据库整合符号,形成多维度拼贴。《封神第一部:朝歌风云》(2023)导演乌尔善采用LED虚拟制片技术,实时渲染叙事空间场景,演员在绿幕前表演时可同步感知数字化环境,将园林的“移步换景”转化为动态叙事逻辑。纪录片《吴越国》(2025)的导演在浙江德清博采AI虚拟影视基地,运用LED虚拟制片技术,在直径达50米的环绕巨幕前,对“钱王射潮”等宏大历史场景展开实时渲染与拍摄工作,实现了演员表演与数字化呈现的江南水乡、古建环境的无缝衔接,推动传统美学意境在动态叙事中的有效转化。可导入三维软件或引擎二次调整的三维数字模型资源库技术成熟,改变了影视制作流程。创作者可直接调用库中模型,调整材质、光影或拼接文化元素,实现地域文化符号融合。

(三)共谋传播阶段

最后是传播阶段,核心特征体现为跨媒介传播和文化符号的全球流动。传统江南影像依赖大银幕线性传播,在叙事结构上也近乎常规,而数字技术通过短视频、游戏等碎片化媒介实现符号裂变,依托技术赋能的跨媒介适配实现江南美学的全球传播。随着舞蹈诗剧《只此青绿》让“国风潮”涌动,其中的“青绿腰”片段在抖音平台被广泛二次创作,利用AI换脸技术将用户的人脸进行识别追踪、特征提取等关键步骤,并置入背景

环境渲染、图像与音频合成生成的江南烟雨空间中,形成了“15秒江南美学”影像集合。电影《只此青绿》(2024)应运而生,影片在继承舞剧核心内容与叙事脉络的同时,充分运用电影的视听语言和技术手段,以展现个体成长与自我实现的主题。影片文本深入讨论了传统文化的认同与传承问题,这既是跨媒介叙事的成功探索,也是在拓展电影自身表现空间及表达形式上的创新。

数字技术不仅重构了文化符号的生成逻辑,更通过观众参与的沉浸式体验与算法主导的传播机制,颠覆了传统单向的“作者—受众”传受主体关系,形成一种“流动的共谋”。AIGC技术进一步拓展了江南美学的边界,推动江南从“现实再现”转向“算法生成”,通过低门槛工具将创作权下放,观众可调用数字资产库中的青瓦、曲桥、烟雨粒子特效等江南符号,快速生成个性化内容。算法深刻介入影像生产和大众审美生活,如何处理影像生产过程中伦理失范和免于沦为流量工厂的标准化商品的问题日益突出。电影伦理学要求“去解决电影创作、生产、传播、接受过程中的实际问题”^[9],这使得审思“算法—伦理”的先导性理论视角和知识体系构建变得迫在眉睫。

三、技近乎道：道器论的现代化转译与共生辩证框架

(一)“治器显道”思想的动态实践

中国电影美学的数字化再生本源上是“道”(文化根性)与“器”(技术手段)的辩证统一,在江南电影美学中,“道”则更聚焦为诗性基因。技术不仅是工具,更成为“道器合一”的媒介,使主客体关系得到了重塑。同时,中国电影正经历着算法时代的新挑战,电影影像如何借助有效的伦理思想进行“包扎”,明清思想家王夫之以“天地之生,以人为始……自然者天地,主持者人”^[9]的“治

器显道”思想,从人文主义视野下的生存论范式中给出了一种中国式理路。

“道”与“器”以一对范畴的形式首次出现于春秋战国时期《易传·系辞上》的“形而上者谓之道,形而下者谓之器”中。儒家哲学反思领域中的集大成者王夫之,实现了从“理”本体论范式到生存论范式的转换,他聚焦于个人与时代之间的历史性关系,这也映照了江南电影的精神内核——“人如何在现代化浪潮中栖居”。王夫之的“治器显道”思想突破宋明理学“理在气先”的桎梏,提出“天下惟器”“道在器中”的生存论哲学,将“器”置于本体地位,继而指出“道”的显现必须借助于人“治器”、践行活动而实现,“道”也是一个动态变化的过程,是“因时而万殊”的,由此开启了一个开放、求新、尚变的道器观价值取向^[10]。

数字时代中王夫之的思想被转译为“技术即生存”和一种动态历史观。“器”指向技术影像的实践,实时渲染与LED虚拟拍摄系统、高精度动作捕捉与空间定位、拓展现实与沉浸式体验等电影虚拟制片技术,这不仅是手段、工具,更是创作者们与时代同频共存的媒介。电影的虚拟空间通过算法参数设置光影和变换镜头角度,使技术成为重构江南意境的“生存界面”,虚拟现实的真实性挑战了传统“真实”概念,通过感官刺激让用户产生“身临其境”的认知错觉,并随着人工智能与算力的持续发展,我们正逐步接近甚至有可能超越物理现实的界限。

王夫之强调“道因器显,器以载道”,在江南电影虚拟空间构建的流程中,体现为人机协同的“治器”路径和技术赋能的“显道”实践。中影基地集成所打造的具有国际领先水平的“中影·幻境”虚拟拍摄系统,其三维虚拟空间可以在真实摄影棚空间的基础上进行无限延伸。^[11]全数字化虚拟摄影棚中对苏州园林等江南意象空间的3D建模也并非简单复制,而是通过调整漏窗透光率模拟

四时光影等参数化设计,使“道”在数字空间中动态显现。技术赋权与算法控制的张力,本质上是对“何谓真实”的争夺,唯有在工具理性与人文价值的动态平衡中,保留人类对价值判断的主导权,江南虚拟空间才能真正成为数字原住民的精神原乡。

(二)技术、人文与伦理的共生框架

作为形而上的在天之道,是属于“天”的领域,“天”是其所是、是自在自然的存在,即王夫之说的“天之日”“天之化裁人,终古不测其妙;人之裁成天,终古而不代其工”^[13]。故而他认为我们所要把握的是“人之天”而不是“天之天”,这将宋明理学高悬的“天理”拉回到现实中“人”中。这种思想对应了 AIGC 赋权的算法时代,文化生产实现了民主化,人人都可以成为创作者,传受主客体关系也得到重塑,但也从算法逻辑的双重身份中,自反出观众认知构型的变革及重建人主体性的必要性。

“传统并非已经死去的历史陈迹,而是至今活着的文化生命。它渊源于过去,汇注于现在(经过现实一代人的参与),又奔流向未来。”^[13] 道器论的范式转换证明了中国哲学不是静止的存在物,而是不断生成着、更新着,转向如今的中国哲学、伦理学的大框架中,道、器问题急剧突出,这源于技术、人文与伦理动态平衡的共生辩证框架面临着前所未有的新变。

算法时代已至,中国的“器”接近或赶超西方,但该用西方“道”治理,还是用中国“道”对峙西方“器用”崇拜? 哲学史家萧萐父给出“多维互动,漫汗通观儒释道;积杂成纯,从容涵化印中西”的答案,寓意数字技术要服务于中国美学表达。如借鉴林年同的“游观”理论的第一维度,“去除某种整合电影结构的主体视角或封闭形式,让风景与人物在镜头的‘手卷式’的横纵平移中随情节的演进生成无形之韵”^[14],即通过具有“气韵”

感的场面调度仿效中国山水画的空间流动感,来达到“写意”与“点染”,而非单纯模仿好莱坞特效和技法,以确立中国美学的主体性。

萧萐父的治学理念为中国电影学派提供了哲学支撑,技术之“器”需以文化主体性为灵魂,以多元融合与批判性创新,构建既植根本土、又能对话全球的电影话语体系。江南电影不仅需要建立以“镜游”“气韵”等范畴为基础的电影美学体系,突破西方“主客二分”的叙事范式,而且在实践层面,也要作为推动工业标准与艺术创新结合的表率,利用虚拟制片技术所创造的真实性与假定性的复合关系,实现江南虚实共生美学内涵的新生。这一路径既是对中国哲学传统的继承,也是对全球化语境下形成具有中国特色技术应用的实践回应。

“全球化可能一方面导致了不同民族和国家差异性文化的减弱甚至消失,另一方面却反过来强化了部分区域文化的特质,使文化认同问题在当代呈现出更为复杂的状态。”^[15] “器”的异化危机显影为算法霸权导致的同质化,当用户依赖预设模板或提示词工程时,其“创作”实为算法数据库的概率性排列组合,这使得江南图像的雷同化,仅仅保留消费主义青睐的景观符号,却消解了地域文化的异质性与矛盾性。这提醒着中国电影需要张扬地域文化生活的现实感和在场感,体现本民族文化精髓、富含区域文化共同体特征的文化产品,在尽最大限度形成文化认同达成世界传播的基础上,保留地域影像的真性情。

四、方法江南:中国电影学派“多元一体”格局构想

江南电影美学通过“动词性实践”,为中国电影学派提供“空间转向”与“技术伦理”的双重理论增量,构建了“多元一体”的全球未来格局。“由

于一系列数字技术、AI 技术的嵌入，电影的技术含量越来越高，建立在传统胶片时代的电影学显然也到了升级换代的历史节点，只是传统电影理论的学术价值并没有消失殆尽，建立在新技术基础上的新型理论形态尚未建立，所以，处在转型时期的电影学更面临着一个承传与创新并重的历史使命。”^[16] 聚焦当下，随着对电影本体认知锲而不舍的探索，积极辨析、建设具有中国民族主体性的技术伦理规范，其作为电影学术体系的顶层部分和“形而上”的法则，将成为一种新的“精神范式”，这指引了电影学术体系的逻辑架构，同时也经由电影制度与政策法规的基础性确立、划定，规训着数智时代的 AI 影像创作生态和算法伦理失范现象。

中国电影学派作为一个上下兼容的学术体系，不仅索引着中国民族文艺传统与电影的关系，而且不断与其他学科交互联结，日益拓展着自身的边界。2023 年，学者周斌在其文章中指出我国电影地理学学科生成的合理性与必要性，并首次系统地论述了这门新兴学科的特点及理论体系，自此学界兴起了对电影地理学 / 地理电影学的这一跨学科知识体系建设的系统研究^[17]。在构建地理电影学知识体系时，学者陈吉德谈及影地关系中地理环境对于电影美学风格的营造，他以江南电影为切口，指出他论述的江南电影不是江南人拍摄的电影，而是指表现江南诗性文化特质的电影^[18]。在此之前，学者李二仕在对“第五代”导演群体的研究中，总结出“电影文化地理学”的建构方式，“即建立在地貌、民俗、区域性民族风情的基础上而形成的民族文化地理特征学”^[19]。学者贾磊磊曾开创性地指出中国电影学派的年代建构，需要借助地缘文化研究，以其作为重要的理论工具来完成这一文化与学术使命^[20]。

以江南美学为方法论样本，作为一种有效且典型的电影创作及学术方法，朝向了未来中国学

术体系建设的顶层精神维度。其强调了“在地性”与“超地域性”的互补转化，这种转化不仅打破了地缘框定，避免陷入“地域本质主义”的窠臼，并且将“江南”置于全球对话的时代语境中，为人工智能时代的影像本体困境破局提供了民族路径。中国电影地理学相比起西方地理学，更注重电影创作的深层历史沿革与文化主体性，从影像生产逻辑来看，不同区域的电影不可避免地指向了文本背后的创作主体，如导演、团队、制作机构的籍贯 / 身份 / 属地等方面。^[21] 学者厉震林认为中国电影的独特性在于其兼具区域中国化和全球中国化特色，前者是由于中国文化地理的广阔而形成若干的区域电影，它们各有特色，又汇集于中国化的色彩中；同时，它广泛吸纳外来外国电影文化，又能将其本土化，表现出一种“全球中国性”^[22]。因此，探索江南空间的技术转向，从地域标签上升至共同旨归的学派价值，这成为一条通向共同体美学理想的江南在地路径。

最后，“江南”作为一种方法论需对内与“西部电影”“岭南影像”等地域影像形成互动，对外则需要输出，与国际具有影响力的电影流派对标，逐步形成江南影像传播体系的雏形和独特美学风格样式。《路边野餐》以贵州为地理背景，但其氤氲雾气与诗歌化独白构建的江南式时空感，佐证了空间美学可脱离地域依附，成为跨文化的情感语法。影片中毕赣使用长镜头与特吕弗 (François Truffaut) 追求客观真实的长镜头语法相比，呈现出时空的绵延感，让雾气与钟表意象集合制造时空折叠感，暗含了江南诗性逻辑。地域多样性与学派统一性的张力，一方面成为对抗后殖民语境中对抗东方主义的伦理自觉，另一方面，江南方法论于数字时代的动态栖居状态，使其更聚焦于集体文化基因与技术生态之间的互动关联。

未来，江南美学将作为中国电影学派“多元

一体”格局的重要支点,江南美学通过“动词性”实践与全球生态构建,以技术为舟、人文为舵,在全球化浪潮中锚定东方美学的独特坐标,既回应数字时代的伦理挑战,为世界电影注入东方哲思与绵延不绝的生命诗性,也在为中国电影学派提供“空间转向”的理论增量中,寓示出全球文化时代创新的方法论启示,在铸牢中华民族共同体意识的内部,实现“在地”文化根性与“超域”跨界传播的辩证统一,是技术时代“丛林”中地域美学的生存法则。

本文系教育部哲学社会科学研究后期资助项目“中国主旋律影视创作创新研究”(项目批准号:24JH0063)阶段性成果。

作者单位:中央戏剧学院电影电视系

注释:

[1] 张建利:《中国摄影中的诗意美学》,《美术观察》,2014年第3期。

[2] 【法】加斯东·巴什拉:《空间诗学》,龚卓军、王静慧译,世界图书出版公司2017年版,第11页。

[3] 【法】马塞尔·马尔丹:《电影语言》,何振淦译,中国电影出版社2006年版,第195页。

[4] 周佳鹂、祝新:《与一种电影浪潮的距离》,《当代电影》,2023年第1期。

[5] 宋奕:《影像江南——中国电影空间美学研究》,南京艺术学院博士学位论文,2013年,第18页。

[6] 刘士林、洛秦:《江南文化的诗性阐释》,上海音乐学院出版社2003年版,第3页。

[7] 黄望莉、乐天:《去疆域化与再疆域化:重绘中国区域电影的新图景》,《电影新作》,2021年第6期。

[8] 袁智忠:《电影伦理学》,北京燕山出版社2023年

版,第230页。

[9] [10] 王夫之:《周易外传》(收于《船山全书》第1册),岳麓书社1996年版,第882页,1028—1029页。

[11] 中影数字基地:《中影基地引领电影工艺全面革新——中影·幻境全数字虚拟拍摄系统》, <https://www.chinafilm.com/zydt/6992.jhtml>, 2025年4月6日。

[12] 陈屹:《道器之辨中的三种范式及其转换》,《周易研究》,2010年第6期。

[13] 萧蓬父:《吹沙集》,巴蜀书社2007年版,第130页。

[14] 林年同:《中国电影美学》,允晨文化出版公司1991年版,第45—57页。

[15] 孔令顺:《粤港澳大湾区文化认同中的电影责任》,《当代电影》,2019年第9期。

[16] 贾磊磊、周蕾:《中国电影学术体系的逻辑构架及其精神范式》,《电影艺术》,2025年第2期。

[17] 参见周斌:《电影地理学的学科生成及其理论建构》,《电影新作》,2023年第3期;陈吉德、姚汝勇:《构建地理电影学知识体系:概念、内容和方法》,《江苏社会科学》2025年第2期;吴艳芳、周传艺:《电影地理学:一个跨学科研究领域的进展》,《上海大学学报(社会科学版)》,2025年第2期。

[18] 陈吉德、姚汝勇:《构建地理电影学知识体系:概念、内容和方法》,《江苏社会科学》,2025年第2期。

[19] 李二仕:《地域文化与民族电影》,《电影艺术》,2005年第1期。

[20] 贾磊磊:《中国电影的地缘文化分析——兼论中国电影研究的空间转向》,《当代电影》,2020年第1期。

[21] 贾磊磊、丁亚平、饶曙光、周星、陶冶、张燕:《粤港澳大湾区影视的历史与现状》,《广州大学学报(社会科学版)》,2021年第1期。

[22] 厉震林:《论中国电影学派理论体系建构中的四大关系》,《民族艺术研究》,2023年第1期。

(责任编辑:王琴)

渔人故事的精神解码

——浅析《渔人故事集》

◆ 程 玥

在中国当代文学的发展历程中,学者与写作者的身份似乎并不矛盾,许多具有丰富生活积淀和人文情怀的学者深度介入文学创作,跨界成为出色的小说家、诗人、译者,构建了文坛的独特风景。近年来,文学史家、文艺评论家於可训笔耕不辍,创作了一大批风格突出、别具特色的中、短篇小说作品,先后亮相于《人民文学》《长江文艺》《大家》等文学名刊,并集结出版了《乡野传奇集》《才女夏嫫》《鱼庐记》《祝先生的爱情》四部图书,深受广大读者的好评。《渔人故事集》于2025年4月出版,是建立在《乡野传奇集》和《鱼庐记》的内容基础上的小说精编版,同时补充了《龟话》《鱼得水变身记》等新作,形成了作者对上世纪鄂东湖区渔人生活较为完整的艺术概括,整部作品的背景与江湖大地血脉相通,却不同于传统的乡土叙事,更贴近于作者丰足而鲜活的青春往事与家园记忆,语言灵动、情感真挚,既有朴实无华的现实主义魅力,亦有对民间理想主义的无限柔情,入选2025“长江好书”可谓实至名归。

寻找故乡

学者孔朝晖在《火车上的安娜》一书中写道:“乡村对于托尔斯泰来说,就像是海德格尔眼中的那双农民的鞋。怀着最真实的情感,看到这双农民鞋上的褶皱、鞋底的泥土、久经劳作之后的

磨损,这才是最深厚的诗意,才是贴近土地、赞美乡村、融入大自然的最大的诚意。这是一种贯穿终身的现象学体验:唯有在乡村,才能看清每一个事物的本质和运行的过程——劳作、收获、阶级、两性、家庭、生死……”^[1] 无论在世界文学还是中国文学的视阈中,当作家们面对物理意义上的乡土消逝不可避免时,文学记忆的重构便成为延续乡土情结的关键载体。而《渔人故事集》主要集中于三个层面进行文学化的表达:

一是地理区位。自古以来,长江流域是我国人口较密集、水土资源较丰富的地区,降雨、温度、湿度等自然气候条件都比较优越,河流湖泊比较多,水利资源极为丰富。《渔人故事集》中的小说背景都发生在湖北黄冈境内的太白湖(湖名源自于唐代诗人李白),地处长江中游南岸,是典型的淡水湖泊生态系统,整个湖区总面积达数千公顷,水网密布、植被丰富,拥有大面积的芦苇荡、浅滩和沼泽,是各种鸟类和鱼类理想的栖息地。同时这里历经岁月洗礼,沉积了深厚的荆楚文化底蕴,湖泊向南五公里外的蔡山上建有江心寺,是禅宗的发源地之一。在於可训的笔下,这片丰饶而灵秀的湿地仿若一个世外桃源,历史与现代交织,传统与信仰并存,且塑造了当地渔人勇敢率真的性情和独特的生活方式。在《金鲤》《追鱼》《精古》等一篇篇精彩故事的推动下,渔人的生活成为了令读者神往的生命体验,太白湖湖区

也成为了一个独一无二的文学场域。

二是渔人群像。传统印象中的渔人“青箬笠，绿蓑衣”，而於可训将其观测描写的渔人延展至水乡百姓的群像——捕龟的梅家人、顽劣的元贞、牵猪的鞠保、捉鳖的细火……在小说中，无论玩世不恭者，抑或笑对人生者，都拒绝平庸或依附他人。他们虽朴拙卑微却心灵纯净，虽命运波折却有善念善行，都能够在谨慎细致的平衡秩序中找到属于自己的位置。一个人的叙述与其生活实感是紧密关联的，由此可以看出，作者眼中的渔人生活毫无偏狭与不公，严格的道德和适度的需求均克制了潜在的欲望传播，个体的尊严是一种从生活日常中跨越出来的更高立场。这些面孔或许是作者回忆或回忆本身孕育的产物，但比起一般性的回忆——哪怕是下意识的怀旧，经过作者的想象与记忆交融后，人物都呈现出一种真实度，一种在场性和一种生命力。

三是乡风乡俗。小说中的乡风乡俗既承载着鄂地的文化特色，也生动描绘了水乡的人情世态。其中，《归渔》里通过“驰鱼”（刺鱼）的活计表现了劳动妇女的麻利手脚，“砍鬼”（讲故事）则是她们闲暇时的一种生活调剂，更有对家人外出打渔时避祸就福的祈盼。《决堤》中的“龙王爷”源自民间信仰中对自然力量拟人化的崇拜，是房东老夫妇的精神寄托。可遗憾的是，司云布雨的古老神祇在长江干堤决口时也无法掌握这一家人的命运走向，反而进一步凸显了小人物的宿命感和无力感。《少年行》中还提到了“祭龙”的习俗，当地甚至有水性好的后生担任“祭龙师”，专门潜入深潭，把祭品送到龙宫供奉龙王享用，以平旱灾；而在湖边长大的少年们用“泥銃”打大雁、在湖荡里赶人，也从侧面印证了当地人果敢机智的秉性。从上述的情节设计来看，作者眼里的故乡并不缺乏文化和意义，其自身的传统和历史已经构成了一种具有内在稳定性的意义和秩序。

此外，还有一个有趣的题外话：放眼世界文坛，加拿大作家阿利斯泰尔·麦克劳德于1976年出版的小说集《海风中失落的血色馈赠》与《渔人故事集》在某些气质上是相近的——两部与“水”相关的作品都充满了独特的地域色彩，又传递了深沉而普世的情感。但在麦克劳德笔下，布雷顿角的渔民们极度渴望摆脱与大海相依为命的枯燥生活，挣脱世代轮回般的命运束缚，流露出西方社会一贯的“反叛”精神：通过物理迁移寻求身份重塑。而於可训描绘的湖区渔人，则通过世代沿袭下来的智慧与技巧（这个群体当中不乏有识之士、有志之士），与太白湖融为一体、和谐共生，是中国传统哲学中“道法自然”的一个微妙缩影。由此，精神上的“出走”与“回归”，对故乡的“舍弃”与“寻找”，“在最熟悉的地方能否安顿人的身心”成为了东西方乡土文学创作上的主要辩题。

中国故事与教谕寓言的融合

《渔人故事集》不是一部严肃、沉重的作品，事实恰恰相反，作者将严肃的道理写进了一个个生动有趣的故事，流畅、浪漫、富有想象力。同时，这些小说构建了一个以人为本的世界，沐浴着大自然的光辉和往昔岁月的叠影。当然，《渔人故事集》也沿袭了《警世恒言》等经典话本小说“因果报应”的情节设置，通过对“奇人、奇事、奇情”的描写增强可读性和吸引力，强化了民间的善恶观念。

“乌龟”系列小说中的《龟箴》，既描写了梅家人和少女玉娇对落魄书生江春的深情厚意，赠予其“金镶玉”进京买官；又叙述了江春和梅老八进京后的遭遇——江春因“金镶玉”而受封察访使，将玉娇抛至脑后。淳朴善良的梅家人始终笃信江春的为人，甚至不惜以身犯险捕龟，玉娇最终葬身江流之中。讽刺的是，鸡犬升天的梅老八回村后的第一件事并不是替江春接玉娇，而是因为上

供了玉娇捕的灵龟送来了察访使的赏赐……自古以来，功名利禄对读书人有着强烈的吸引力，读书出仕成为改变命运的主要途径，但寒窗苦读数十载的书生获得进入上层社会的机会时，通常面临两难：是守护最初的爱情，还是追求更高的地位和利益？在古典文学中，“薄情郎”的故事层出不穷，甚至成了特定的文化符号，其背弃情感的行为构成了映射古代社会婚恋观念和男性心理的独特镜像。《龟箴》中的玉娇无疑是一个典型的悲剧女性形象，她善良、坚韧且用情专一，对爱人的所作所为无知无觉。当她徘徊于死亡的边缘，仍毅然将新生的孩子和灵龟托举起来，那一刻既成全了爱人的前程，也成全了自己的忠贞。小说的结尾虽未点明江春的下场，可春去秋来，“养龟热”的退散意味着察访使的消亡——荣华富贵转眼成空，功名利禄犹如泡影。

《少年行》也是一篇很有意思的故事，洋溢着少年意气和浪漫的传奇色彩。小说设置了一个巧妙的镶嵌式结构，第一层写的是川儿、元贞、春树等一伙水乡孩子的生活日常，重要的转折出现在春树和元贞钻过一次山洞后，捎带出第二层即山洞里关于土匪藏宝的传说。再后来，东西坝的孩子们去山洞捉迷藏时遇险，春树和国梁最终获救，救他们性命的人就是传闻被土匪威胁寻宝后至今不敢下山的祭龙师。事实上，剿匪作战早已结束多年，祭龙师被绑架的独子也被解放军救出来了，可由于当时信息隔绝，他只能躲进山洞担惊受怕，于是竟意外解救了几个受困的孩子，颇有“洞中一日，世上千年”的味道。此外，小说借元贞父亲之口道出了木匠下镇干活儿的规律，揭示了一个在乡间普遍流传的朴素道理：待人要真诚，别耍心机。这些看似不经意的小事将原本抽象的道德概念转化为可感知的行为模式，并在代际传承中形成了稳定的道德认知。

《鱼得水变身记》的写法也颇为独特，通过儿

童视角诠释了道德与勇气的内涵，以天马行空的想象和细腻的情感表达，向小读者们传递了勇气并非遥不可及的英雄行为，而是蕴藏在日常点滴中的成长力量。

生存对抗

人类的生存，实为一种对抗。在人的生命本能中，始终存在着一种自然的对抗因子。无论哪个时代，人类在与大自然的对抗之中，也包含着人生命本体的对抗。随着社会的发展和科技的进步，人类对自然的控制力被视作理所当然，然而当下的生态危机日益凸显，已成为错综复杂的全球性问题——显然，人类需要更明智地对待自然，同时认真审视自己的未来。

虽然前文提到小说中的渔人依水而居，以渔为业，一派生机盎然的景象，但是作者并未因为这种生活逸乐的描绘而抹消大自然强硬残酷的一面。与细女青梅竹马、两小无猜的水伢，为了爱人的前程身怀六甲却执意潜江捕龟的玉娇，洪汛来袭时仍苦等爱子的房东大娘……虽然他们守持传统伦理和道德准则，一举一动被亲情、爱情等强烈的情感因素所牵动，满怀道心和情义，但是滔滔江水既是生命的温床，亦是生命的地狱，自然规律决不以人的意志为转移，意外总比明天到来得更快，这些人的生命最终也永远停留在了这片变幻莫测的水域。

於可训作为太白湖边的“原住民”，是鄂东水乡变迁的见证者，他笔下的渔人面对剧烈变化的时代却并未产生“身份焦虑”，相反，他们思想开明、积极作为，主动求变应变，这种动力主要来自于对美好生活的向往与追求。如《鱼庐记》中，想生家族的四代人始终怀有“民族共和、天下为公”的理想，从想生太爷爷克服重重困难开掘公共鱼庐到想生与父亲合作，通过水产养殖的技术革新

实现提质增效,其间参与了抗洪保坝,一路走来可谓酸甜苦辣百般滋味,可造福一方百姓的想法却从未动摇过;还有《国旗》中的憨厚少年,一手捕捉鱈鱼的绝技被荒谬的成年人吹大擂,却未重蹈“方仲永”式的下场,他恪守初心,与时俱进,人到中年后竟成为了远近闻名的鱈鱼养殖大户。

显然,渔人们的这种“生存对抗”历经岁月的沉淀后,逐渐演化成为了一种柔性的力量和理性的态度,最终撬动了苦难并实现了有效的突围。正如在人文主义的视野中,知识的生产有助于人类在结构化的变迁之中,理解、把握人与自然、自我与他者、内心与外界之间的社会关系及其文化逻辑,从而更好地捍卫人的价值和尊严。^[2]

从书斋走向山野

文学学者大多在高校就职,很多人的小说创作往往是从自己最熟悉的生活环境、工作日常、社会场景入手,所以“学者小说”一度高频聚焦于“象牙塔”生活的书写,把科研压力、教学负担、个体身份与社会期待的矛盾以及职业发展中暗藏的势利表现得淋漓尽致,作者普遍把人物置于自我生活投射的现实布景中,凸显出小说中的外部世界是如何影响和改变一个人的内心世界。虽然於可训也有相当数量的知识分子题材小说创作,但他并不囿于对学人精神困境的观察,其写作视角的转换如同棱镜的折射般丰富多彩:《才女夏娟》塑造了一个形象独特的“花痴”女博士,她充满变数的情感经历却是大千世界痴女痴男的真实写照;《山上来了只小狐狸》则运用小津安二郎式的物哀手法,描绘了一对中年学者夫妇编撰字典的生活日常,一只小狐狸的偶然出现点亮了他们原本寂静的内心,生活也随之走向了一个奇妙的拐点;还有《祝先生的爱情》,体面的大学教授亦有年少难忘的“白月光”,义无反顾地出走最终

却以精神祛魅的闹剧收场……

於可训曾不止一次在访谈中提及自己写小说的缘由——“教人家炒鸡蛋,自己也尝试炒鸡蛋”,一个文学研究者只有亲身体验文学创作后,才能真正了解到作家的难处,才能懂得创作的奥妙,在从事文学教学和理论批评时,才能把话说到点子上,才能对学生和读者发生实效。显然,他在小说创作上已越发深入,获得了一种不同于学术研究时的活力和天真,读者可以在他的字里行间充分感受到极大的松弛与愉悦。所以,行云流水的《渔人故事集》并没有过于严肃的想法,它既不是对技术和工业革命浪潮的隐性抵抗,也没有试图构建起抵御城市文化同化的文本屏障,正如作者在自序中写道:“我写下这印记和经验的碎片,不是一个老年人的怀旧,也不是拒绝这个看重工具、技术和理性的时代,我喜欢这个时代,但有时候想起那个时代活泼的肉身和敞开的感官,想起在那个时代的亲历和经验,心里还是有一种暖暖的感觉”。^[3]

这部野气漫溢的《渔人故事集》,书写了鄂地的水乡风情,揭示了“道法自然”的传统哲思,亦充分彰显了中国故事的精神底色,但更多的还是一位老者对一个逝去时代的温情与敬意。

作者单位:百花洲文艺出版社

注释:

[1] 孔朝晖:《火车上的安娜:19—20世纪俄罗斯文学城乡叙事的现代性》,生活·读书·新知三联书店2023年版,第145页。

[2] 【美】段义孚:《如此陌生而奇异:感官与审美的地理学》,王如菲译,上海人民出版社2025年版,第2页。

[3] 於可训:《渔人故事集》,百花洲文艺出版社2025年版,第2页。

(责任编辑:张双)

“情感结构”视域下的古典诗人精神图谱

——论张执浩《传告后代人：中国古代诗人的 15 个关键词》

◆ 杨天天

《传告后代人：中国古代诗人的 15 个关键词》是诗人、评论家张执浩继《不如读诗：在黄鹤楼下读诗》之后的又一部中国古典诗歌鉴赏力作。相较于前作的随性风格，《传告后代人》更具宏观视野。“传告”一词在此不仅指信息的传递，更指向文化精神的传承和弘扬。本书以十五个关键词为线索展开论述，其预设的“后代人”读者群体，既指后世受诗歌精神影响的读者，也包含作者自己。张执浩在书中探讨的核心问题，从“何为诗歌”转向了“何为诗人”。他在阐释古代诗人的同时，也在进行自我审视。《传告后代人》梳理了众多重要古代诗人的生平与创作轨迹，记录了他们在出世与入世之间的张力与平衡。在他们的诗歌创作背后，暗含了关于诗人共同命运的真谛，回到他们的生活现场，找寻传统诗歌留下的精神碎片，这一研究既是对诗歌传统的追溯，也包含着对未来诗歌精神建构的思考。

本研究以“情感结构”理论为分析框架，沿着“理论奠基(重建)——功能价值阐释(照见)——历史传承与当代意义延伸(检视)”三个层面，对《传告后代人》一书的学术价值与现实意义进行递进式考察，系统论证该书所展现的从“诗歌本体论”向“诗人主体性”研究的转向。张执浩的《传告后代人》通过宏观历史语境与微观个体经验的双重维度，系统呈现了古代诗人及其创作的结构

性特征，突出强调了诗歌作为连接个体经验、时代精神与文化传统的重要媒介作用。在此基础上，进一步阐释了诗歌文本所具备的古今对话功能，由此考察其历史延续性与现代阐释价值。

一、重建古代诗人与诗歌的“情感结构”

“情感结构”论(Structure of Feeling)出自二十世纪英国著名文化理论家雷蒙德·威廉斯，这个概念最早在《电影序言》中被提出，并在其理论著作《漫长的革命》中被进一步阐释，成为当代重要的文学理论之一。雷蒙德·威廉斯认为，“结构”一词暗示着稳固和明确，它代表着对一个时代的艺术的容纳^①，而“情感”则相反，充满着个人性和偶然性。因此，“情感结构”包含了历史经验中互为矛盾的两个方面，而其内在的理论张力中蕴藏着解读历史的钥匙。^②《传告后代人》的一个显著特征，在于尝试重构一种属于古代诗人及其诗歌创作实践的“情感结构”。作者在宏观历史视野下，深入特定历史情境与生活场域，还原古代仕途、官场、阶级等社会结构的真实样态，并将其中具有代表性的诗人及其作品置于其中进行解读。其中既有诗人自身情感的真挚流露，也有其诗歌中动人情愫的感性呈现；同时，还包含了对现实与社会结构的理性剖析。通过这种融合情感体验与理

性认知的叙述方式,诗人、诗歌与其历史语境、社会结构之间的动态关联得以清晰呈现,共同构成了一个具有阐释深度的整体框架。

张执浩在著作中选取的十五个关键词,既是古代诗歌中的经典意象,也对应着诗人生命历程中的重要元素。其中,“功名”被置于首位进行讨论。传统上对于“士大夫”群体的评价,往往强调其“淡泊名利”的一面。诸如“小隐隐陵藪,大隐隐朝市”的表述,既彰显出他们不同于凡俗的一种理想化境界,也承载了社会对这一群体的道德期待。然而,张执浩却在其著作的开篇揭示了另一种真实却诡吊的历史图景:无数士子前赴后继地行走在求取功名的路途上,为了前程和生计被迫习诗作赋;同时,又有无数人为了追求所谓的风尚,寄情山水田园,远离社会现实。然而无论他们在世俗中的或隐或显,指认的都是关于现实命运的无奈。而在这些人中,真正能够做到保持初心、超然于世的,更是少之又少。《传告后人》首先指出,在中国古代稳固而狭窄的官僚体制与选官制度下,文人自踏入仕途之始,便注定面临种种困境,其心态多表现为不甘、愤懑或妥协。在权力架构的稳固运作中,扬名立业注定要与世俗价值紧密关联。又或者,人们本身便是世俗的一部分,既无法做到真正置身事外,又无法与之抗衡。“诗人是活在现场的人”^[3],其特殊性在于能够从天地万物与人生经验中提炼出本质性的认知。因此,重回生活现场,截取这些诗人的真实生活图景,以此来考量诗歌存在于当下和未来的独特意义,既是对古代诗歌精神内涵的一种回溯和总结,也是超越生活、时代和历史本身,站在人类整体命运的角度,对未来诗学的一种展望。

传统文学概念中,往往将杜甫归类为现实主义诗人,将李白归为浪漫主义诗人,主要依据在于前者诗歌中描绘的大多是现实世界,而后者大

多为瑰丽奇幻的想象。这种文艺批评方法以“现实”与“浪漫”的二元对立为美学基础,并将文学作品本身视为核心甚至唯一的分析对象。张执浩则更侧重于诗人及其诗歌中的情感维度,致力于还原诗人在创作不同诗歌时,人生处在不同阶段的现实处境以及隐秘而细微的个人体验。他在书中屡次将李白和杜甫放置于同一个书写空间中,在讲述李白二十五岁出川东游、随性而至、漂泊不定的人生经历的同时,刻画了杜甫迫于生计、被动远行、颠沛流离的命运。在解读李白表面风光的背后所潜藏的孤独精神世界时,作者追溯了其持续游历、角逐并最终实现自我超越的心路历程;同时,也呈现了杜甫虽然历经困顿悲苦却坚守本心,葆有诗人本色的一生。在张执浩为他们还原的诗歌天地中,既有庸常困顿、苦闷萧条的卑琐日常,也有超然物外、为天地立心、为生民立命的豪情壮志。这些交织着浪漫和现实的创作场景,远不能简单被“浪漫”或“现实”二字本身概括或是消解。张执浩通过再现李白、杜甫、白居易、陶渊明、苏轼、陈子昂等著名诗人在不同阶段的诗歌中的情感结构,打破了浪漫与现实的二元对立。其研究方法的另一关键点,在于从具体历史语境中打捞出属于诗人个体的无数璀璨瞬间。李白的独特性,并非源于其从创作伊始便具备了超然物外的境界,相反,他也经历了持续的探索与调适过程:他也会怀着执念,不停强攻,甚或佯攻,却始终久攻不下,最后终于完成了某种心境转换,也实现了某种对自我的精神超越。^[4]相较于世人眼中飘渺脱俗的“诗仙”李白,这种为了追求诗歌的纯粹至真境界,在人生道路上不断徘徊探索的诗人形象,更能彰显出古代诗人的创作动力与精神特质。

回到雷蒙德·威廉斯关于其“情感结构”论之于英国文学意义的重要观点,即小说(或更为广

义的文学)区别于官方历史书写,是另一种历史,其价值在于记录保存了正史中无法或不愿意描述的特定时代的情感经历。^[5]张执浩在《传告后代人》中写道,无论哪一个时代或是朝代,诗人注定是少数人,他们的责任和义务,必须是传达出多数人共有共通的情感。^[6]正如伟大的小说作者之所以伟大,在于其对宏大的时代与社会现实中潜藏情绪的敏锐捕捉与精确呈现。而诗人之所以成为诗人,在于他们善于从细微处完成对自身命运的指认,继而将这种指认囊括到世间万物之中。这就涉及到张执浩在《传告后代人》一书中传递的第二个意义,即发掘这些古代诗人的共通性。这种共通性既体现为对集体情感经验的传达,又因其身处不同时代、拥有相异的个人命运与个性特征,而在诗歌创作中呈现出共性与个性并存的复杂面貌。

二、“无用之诗”与诗歌的照见功能

张执浩在著作中多次论及“无用之诗”这一概念,在分析陈子昂数次绝处逢生的人生境遇时,他指出:

“中国文人大多具有这样一种绝处逢生的能力,即只有当他们政治生涯遭遇到了挫折,政治理想彻底破灭的时候,才会忽然惊觉过来,发现自己活在世上,实际上还有另外一个身份:诗人……无用之诗也只有在这时候,才变成了支撑他们人生信念的又一支柱,让他们再一次抬头凝视生命的意义和价值。”^[7]

张执浩认为,无论时代如何变迁,独属于这些诗人的“无用之诗”都会流传下来,并在历史进程中显现其持久价值。“无用之诗”在它所属的时代当下的无用,是基于世俗和实用的角度,诗人和诗歌的这种不被看见,为诗人群体更加增添了

一份宿命感。如若没有这些“无用之诗”,诗人们也就无法获得抵御现实的力量,更遑论日后写成《登幽州台歌》《春江花月夜》《黄鹤楼》《静夜思》等流传千古的名篇。同样的,如若没有这些“无用之诗”赋予世间普通的物与景独特的精神内涵,也就没有后续文人墨客竞相模仿与传承。作者强调的,是关于诗歌的照见功能,这种照见,是古与今、历史与现实、诗人与诗歌、诗人与诗人之间的互相照见。

因此,张执浩在书中极少单独论述个体诗人,而是将其放置于时代变迁的脉络中,通过纵横交错的对比方式,使得不同的诗人和诗歌产生互文性观照。有趣之处在于,在这十五个关键词中,即使是诸如“友谊”“登高”“风骨”“悲秋”“还乡”一类,代表着中国古代诗歌典型题材和意义的词语,在不同诗人身上仍显现出显著的差异性。这些关于人生、命运的词汇围绕他们打转,最终共同勾勒出诗人群体丰富多元的精神图谱。《登高》一章介绍了东汉诗人王粲凭借《登楼赋》一诗,将登高文学的基调定位在“忧”字上,忧国、忧世、忧民、忧乡、忧己,无数文人登高远眺,借诗抒发自己的人生理想。陈子昂的诗歌则延续了这种肆意蓬勃的情感表达方式,并且彰显出其无尽磅礴和恢弘的气魄,《幽州台歌》既是他怀才不遇的悲怆之作,也是无数文人悲剧命运的真实写照。同样,柳宗元革新失败后的迷惘无措、崔颢仕途坎坷中的孤愤、李白数次登临黄鹤楼、面对崔颢题诗时的沮丧与挫败,以及此后沉淀多年写下《登金陵凤凰台》时的雄心勃勃,还有杜甫行至暮年,面对疾病和困顿时的豁达淡然等,均在本书关于“登高”的论述中被细致梳理与还原。无论是岳阳楼、黄鹤楼等名楼,还是出现在诗歌中的其他地方性建筑,均被诗人赋予了超越建筑本身的文化象征意义。诗人在这些空间意象中寄托了关于生命、仕

途与人生理想的思考,彰显出诗人之间的惺惺相惜以及诗人与诗歌之间的情感交织。从王粲、陈子昂、柳宗元、崔颢,再到李白、杜甫,不同诗人展现出各自的特质,其诗歌中蕴含的复杂情感——微妙或强烈、浓烈或沉郁、悲慨或无奈——均通过诗句得到具象化呈现。

除了重新梳理、解读这些关于诗歌的关键词汇在不同历史时期的文化内涵及其在诗歌创作中的运用。时代的连续性、交互性也在书中得以体现。论及龚自珍在“戒诗”与“破戒”之间的徘徊,张执浩结合了诗人身处的由盛而衰的特殊朝代背景进行考察:深刻的政治危机隐于社会动荡表象之下,个体性情与现实境遇的冲突构成其徘徊于出世入世之间的主要动因。其次,作者将龚自珍的写作置于更加广阔的文学史背景中展开讨论。他指出,早于龚自珍半个世纪,《红楼梦》的诞生与印刷技术的成熟普及,共同推动了一经典著作的广泛流传。张执浩将《红楼梦》的出现称为“中国文学史进入了一个崭新阶段的醒目标志,即古典汉语文坛开始由抒情文体方向发生转变,而且,这是一次非常成功、强劲有力的转变”^[9]。在此背景下,龚自珍无数次的“戒诗”与“破戒”也就更能让人感同身受,在此基础上解读他的诗句,更能发现新的深层含义。

同样被置于宏观时代变迁中考察的还有陶渊明与苏轼。作者之所以选择将身处晋宋交迭之际、政治漩涡此起彼伏的陶渊明和六百年后在宦海中挣扎的苏轼并置研究,源于二者在面对风波诡谲的朝堂和黑暗复杂的社会环境时,既有着属于诗人共同的坚守和豁达(这一特点在《风骨》这一章节中,作者对苏轼和陶渊明借史咏怀,唱和同一主题的描述中最能彰显),也有作为单薄的个体,无法抵御人类现代文明总体进程的无奈。张执浩将陶渊明称为活字印刷术出现之前,在中国

文字史上被异文化最多的诗人,陶诗的传播广度不仅源于其艺术成就,更在于其承载的精神高度。而同样继承这种气魄和人格的苏轼,却因为活字印刷术这一彰显现代文明进步的伟大发明,面临着和陶渊明全然不同的命运走向。诗文在各个阶层之间的流传,转而成为攻击诗人的利剑,苏轼的命运也就此改变。

在现代文明的进程中,在朝代的更迭和历史的发展中,不断摘取身处其中的诗人 and 他们的诗歌,并且还原他们的面貌,是《传告后代人》一书的独特之处。中国古代文人的生路一直都是线性的^[10],他们被历史进程所裹挟前行,通常缺乏回溯或重新选择人生路径的可能性。在此背景下,“无用之诗”以及后世对其创作情境的解读与还原,使诗人在特定历史条件下坚守的精神特质得以超越时代而被保存与传承。弥尔顿认为:“诗之为诗,是由于它比散文更富于激情,更能刺激感官。”^[10]事实上,若将散文换成任何一种其他文体,这一论断依旧成立。诗歌蕴含着独特的情感密度与表达强度,这是其他文体所无法比拟的。“无用之诗”集中体现了诗人群体共有的精神特质,正是这种特质使其身处风云变幻的时代,仍旧葆有对世间万物的激情。这种激情不仅照亮了他们自身,让他们得以在面对无常的人生困境时有勇气继续前行,同时也照亮了此后无数循着这条路继续摸索前进的后人。

三、在交错的命运中检视自身

张执浩的诗歌创作带有着浓厚的哲学意味,他信奉的是“存在先于本质”的哲理,诗中常有自由、超脱于万物的气息。在关于诗人与古典诗词的解读中,他将诗歌视为与古人对话、建立精神联结的媒介,并认为这种联结能帮助诗人超越现

实,寻求某种永恒性。在张执浩看来,不是诗人主动选择了诗歌,而是诗歌选择了诗人,并且赋予其在无常的命运中进行抗争与探索的使命。难能可贵的是,他笔下的诗人并非都是光辉灿烂,完美而崇高的圣人。他既肯定诗人在面对坎坷人生时的豁达,不甘流于世俗的超然,以及敢于揭露社会黑暗的勇气。同时,他也看到了他们的执念、欲望、野心乃至软弱,以及在现实困境中无法自洽的两难处境。这些特质揭示了诗人作为个体的人性复杂性及其在时代变迁中的局限与无奈。

此外,作者在不同的人生场景中,还原出了属于这些古代诗人的“影响的焦虑”时刻。张执浩在《传告后代人》中讲述了李白登上黄鹤楼时,看见崔颢的题诗时内心燃起的昂扬斗志,以及他在觥筹交错的席间,注视着人生辉煌平顺的前辈贺知章,不自觉产生出钦羡、不舍以及不甘的种种复杂情绪。他也写到龚自珍面对《红楼梦》这样奇崛的长篇巨著时,内心的风起云涌和无法翻越这座文学大山的无力感。同时,他还描绘了无数诗人之间真挚动人的友谊,其中有尽管身处不同时代,却心意相通,有着千丝万缕联系的诗人们(如陶渊明和苏轼、杜甫和宋玉、韩愈和柳宗元);有隔代相亲,成为忘年之交的诗人们(如孟郊和贾岛、韩愈和李贺);有情深意重,互相欣赏的诗人们(如王维和孟浩然),也有尽管政见不同,渐行渐远,却依然保有真挚情谊的诗人们(如李商隐和刘蕡)……尽管他们有过惊羡于对方的才华,又因为对方世俗意义上的成功而黯然失落的时刻,但更多时候,诗人与诗人之间的情感都是真挚而热烈的,他们在虚幻而渺茫的人生中,借助诗歌走进对方的精神世界,以期找寻一丝心灵的慰藉。

这种关于诗人真实而立体的描摹,以及对于诗歌意义的重新解读,也为身处现代性焦虑中的

个体,如何在有限的生存空间内借助文学汲取精神资源提供了重要参照。倘若从时间的长度来衡量,这些古代诗人离我们很遥远,追溯诗歌的起源,最早要从西周初期到春秋中叶的《诗经》算起,这些意蕴丰富的诗歌,记载着一个个王朝的兴衰,也记载着寻常百姓的日常生活。以《诗》为载体的教化,从古至今兼而有之,如果从精神的广度来看,这些诗人又时刻近在咫尺。无论哪个时代,诗人都对外界危机保持着高度敏感,他们在遭遇自身精神困境的同时,也在不断倾听和观察着现实世界的过程中,感受其背后真实的隐痛。无论世事如何变迁,面对人生的沉浮,他们仍旧葆有自身独特的精神风貌,以此抵御外部世界的黑暗和混乱。无论哪个时代,无论身处怎样的现实生活中,我们都需要诗人与诗歌的指引。同样的,在现代诗人群体内部也存在着关于未来的担忧。随着社会的变迁和现代性的发展,关于“诗人危机”的争论不断出现,常有评论家和诗人指责当下的诗人群体缺少现实关怀,面对人类正在经历的现代性危机或者日后即将经历的生存和精神危机,采取旁观者的冷漠态度而不是以关切、甚至是愤怒的姿态置身事内。然而仅仅停留在质问或是空洞的呼喊是远远不够的,中国的诗人或者诗歌将会走向何方?在精神迷惘的当下,我们需要建立一种怎样的诗学审美?诗人作为现代社会中的一员,如何通过诗歌发出自己的声音?这些问题的源头在于,生活在当下的诗人们,如何建构属于这个时代的、属于自己的独特精神谱系。学者张伟栋认为,将诗人的能力与某种理想道德人格相关联,是古典诗学的重要命题,“诗人的危机”恰是这一命题的延伸。^[1]因此,想要解决这一现实困境,就必须再次回到古典诗歌中寻找答案。

在诗集《宽阔》(2013)的后记中,张执浩表示,

其持续专注的写作最终确认了一个事实:坐在这里的人是一个靠败笔为生的家伙,他心甘情愿地接受了失败者的命运,并由此炼就了在时光中抗击打的能力。^[12] 作为一位对现实世界保持批判性视角的现代诗人,当主流社会沉浸在乐观情绪中时,张执浩秉持着清醒乃至带有悲观色彩的立场,持续追问关于世界的真相,这构成了他探索自身与诗歌关系时的核心命题。接受失败者的命运,并不意味着一种投降,彼时张执浩在诗集《宽阔》以及此后无数的诗歌写作中面临的,是如何重新出发,选择做一个停滞不前的怀旧者,还是一个书写生命的前进者的问题。而这一答案,在其数年之后对于古代诗人生命状态的探索中渐渐浮现,通过回望李白、杜甫、苏轼、陈子昂、杜牧、白居易等诗人不同时期的不同生活状态,张执浩在他们交错的命运中认领关于自身的命运。事实上,无论古代诗人之间,还是现代诗人与古代诗人之间,都面临着影响的焦虑。能做到保持叙述的距离,带着适宜的情感温度去审视这些世人眼中难以攀登的高峰是极其艰难的,能做到不虚美,不隐恶,更是难上加难。《传告后代人》的独特之处就在于此,诗人们拥有着伟大的灵魂,同时也是有血有肉的真实个体,无论出世还是入世,他们同样要面临关于现实的严峻考验。循着他们的人生轨迹,我们可以照见自己的命运,由此获得一种抵御世俗的力量。

《传告后代人》一书以“功名”开篇,以“传家”结尾,这种首尾呼应的结构指认着诗人的过去、现在和未来。所谓“传告”,就是要不断向后来者递送出这样一条讯息:俗世上总有一类人会把自己活成诗,因为他们的存在,人世间再多的不堪都不值一提。^[13] 在张执浩眼中,诗人和诗互为一体,人生道路上的种种历练,通通内化成古代诗人们独特的精神内核,这种内核又外化于他们的

诗歌创作中,不断地启发、影响着后世的读者。中国古典诗歌的独特气韵,就这样一代又一代地传承着,成为一种永恒的存在。《传告后代人》这部古典诗歌随笔延续了张执浩在诗歌创作中流露出的感知生活万物,并从中提取动人的诗意的文学精神。这些在中国文学史上熠熠生辉的诗坛巨匠们,在享有后世无数荣光的同时,也曾走在晦暗不明的人生道路上,面临着无数的考验和挫折,内心涌动着复杂的情感,而他们的诗歌记录着这些情感变化,成为了他们真实命运写照的一种。生活、诗歌、诗人三者缺一不可,了解古代诗人生活方式的过程,也是进入他们的诗歌世界、探寻中国古典诗歌精神脉络如何一步步建构而成的重要一环。毕竟无论历史如何变迁,惟有活着本身才能成就一首诗。

作者单位:中共湖北省委党校(湖北省行政学院)文史教研部

注释:

[1]【英】雷蒙德·威廉斯:《漫长的革命》,倪伟译,人民出版社2007年版,第57页。

[2]【5】[10]【美】M·H·艾布拉姆斯:《镜与灯:浪漫主义文论及批评传统》,郅稚牛、童庆生、张照进译,北京大学出版社2023年版,第8页,8页,97页。

[3]【4】[6]【7】[8]【9】[13]张执浩:《传告后代人:中国古代诗人的15个关键词》,江苏凤凰文艺出版社2024年版,第3页,133页,87页,150页,215页,283页,4页。

[11]张伟栋:《什么是未来诗学?——关于当代诗困境与危机的历史反思》,《扬子江文学评论》,2023年第6期。

[12]张执浩:《宽阔》,长江文艺出版社2013年版,第215页。

(责任编辑:张双)



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

