

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 / 3

文艺评论双月刊·总第92期

长江文艺评论

CHANGJIANG LITERATURE AND ART REVIEW

文艺评论双月刊·总第61期

聚焦创作·研究问题·凸显批评·引领风尚



2026 / 3

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 / 3
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 新海洋文学:作为想象中国的新方法 郝敬波 郑翼林
- 012 新时代讲好中国故事的创作实践及诗学思辨
——以《长江文艺》2025 年度作品为例 王仁宝
- 020 迈向“新大众文艺”:《云梦轶事》的历史诗学与人民性叙事实践
熊 均

“心性现实主义”研究小辑

- 028 当代文艺中的“正显而喜悲隐”风格范式
——以《装台》《山海情》为例 王一川
- 038 融通·自主·标识性概念
——论王一川的“心性现实主义” 李 震
- 044 圆桌对话:关于“心性现实主义”的追问与实践探索
王安慧子

镜与灯

- 049 民间性、批判性与互文性
——论於可训小说的三重维度 王春林 张 浩
- 056 日常的镜像与人心的褶皱
——评万雁新作《她在镜子里》 刘川鄂 何春晖
- 061 《时间之雾》:一份穿越迷雾的县城档案 李雪梅
- 067 草原意象与存在书写
——论倪学礼《草原》的空间、时间与女性形象
程广祚 于欣桐

聚艺厅

074	论长江文化的生态智慧与美学意蕴	李根蔓 梁秋芬
081	2025 年国产纪录片发展整体评析	顾亚奇 赵梦頔
087	演绎戏比天大的舞台人生 ——评电视剧《主角》	杨洪涛
090	当代主旋律艺术的美学风格转向与新大众文艺的勃兴 ——以《我和我的祖国》的跨媒介传播为例	田 瑞
096	大写意精神的当代重构与生命美学的诗性超越 ——汤立大写意书画艺术浅析	田倚萌
102	“热搜第一”: 舞剧谢幕出圈的冷思考	袁鲲鹏
107	女性群像、代际图景与社会镜像: 人文旅行类综艺《一路繁花 2》的价值旨归	王 旭
113	文明交流互鉴与中国杂技的发展、主体性及文明传播力	覃 才
120	当代油画中媒介与范式的合舞 ——90 年代后肖像的情感表达	李秋硕

笔记簿

126	重返历史现场: 重构新中国成立之前中国共产党电影事业的文化版图 ——评《红色电影副刊文献典藏本:1924-1949》	谭朝霞
-----	--	-----

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 3 期
总 期 数 总第 61 期
出版时间 2026 年 6 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

新海洋文学:作为想象中国的新方法

◆ 郝敬波 郑翼林

一、“新海洋文学”命名的背景和逻辑

中国作为海洋大国,海域总面积约 473 万平方千米,海域内分布着 7600 个大大小小的岛屿,如此巨大的海洋生态系统是海洋文明形成的基础,也为海洋文化的未来发展提供了无限的可能。从这个意义上说,海洋文学应该成为想象中国的一种方式。显然,与乡土文学创作相比,中国文学传统中有关海洋的文学书写是薄弱的。“乡土中国”图景不仅是理解传统中国社会结构的钥匙,其深植的“土地伦理”也构成了百年中国文学想象力的核心范式。从鲁迅笔下愚昧落后的鲁镇、沈从文歌咏的原始和谐的湘西边城,到周立波书写历经山乡巨变的清溪乡、柳青笔下新中国农村建设缩影的蛤蟆滩,再到莫言建构的狂欢与苦难并存的高密东北乡,以及新时代作家们书写的“新乡巨变”中的乡村图鉴,文学叙事中的“中国”形象始终与内陆文明、农耕文明紧密相连。随着时代发展,人类对海洋资源开发和利用的深入,人与海洋的关系也愈加紧密。尤其是党的十八大作出“建设海洋强国”的战略部署之后,“海

洋强国”战略持续推进,“一带一路”倡议深入实践,中国正以前所未有的深度与广度拥抱海洋、连接世界。随之而来的是一个重要的时代命题:对于海洋文明,我们如何重新认识? 我们的文学是否探索出了与之匹配的、新的认知图式与叙事方法? 作为中华文明的重要组成,如何在海洋文明视域下重识“乡土中国”? 从新海洋文学的产生与创作现状,厘清新海洋文学的内涵与新质,不仅是对时代之间的学术回应,也是更好地理解海洋文明如何构筑想象中国的新范式。

“一方水土养一方人”,纵观古今中外的文学创作,作家生活的地理环境都在不同程度上形塑了作家的创作,并由此成为文学流派风格生成、主题选择与文化身份建构的重要因素。从现代文学时期的“京派”“海派”,到当代文学中多元地域书写的崛起,地理差异催生了丰富的文学景观,文学创作继而参与了对地域文化的想象与重构。从“新南方写作”的“海洋性”出发,新时代有关海洋书写呈现出不同的面貌,如何理解“新海洋文学”成为建构新时代叙事话语的重要路径。

现代文学史上,以北平为中心的“京派”作家

如沈从文、废名,依托古都的文化底蕴与乡土抒情传统,构建了冲淡典雅的美学风格;而以上海为舞台的“海派”则受都市文化影响,以张爱玲、穆时英为代表形成都市叙事。这一时期的地域分野已超出简单的地理划分,折射出传统与现代、乡土与都市的文化冲突。与此同时,“东北作家群”以流亡视角将雪原旷野转化为民族创伤的象征,延安文艺群体则通过政治地理的重塑,开创了“解放区文学”的工农兵方向。进入当代,作家们地域书写的自觉性进一步增强。山西的“山药蛋派”以赵树理为首,将晋东南农村的泥土气息转化为通俗幽默的现实主义;河北的“荷花淀派”则以孙犁为代表,将白洋淀的水乡意象升华为战争中人性的诗化隐喻。1980年代后尤其是1990年代的“文化热”,地域更成为文化反思的载体,韩少功的湘楚巫风、贾平凹的商州系列、莫言的高密东北乡,均将特定地理空间提升为民族文化基因的勘探场;而“西部文学”通过张承志的草原、张贤亮的荒原,构建起自然与信仰对话的边疆美学。此外,新海派对上海都市记忆的重塑,岭南文学的海洋气息以及边疆多民族作家对西藏、新疆、内蒙古等地的文化地理书写,共同形成了多元互动的文学地图。新时代以来,面对近年来文坛创作的新面相,研究者们很快发现了当下文学新地图。“新东北写作”和“新南方写作”的崛起,标志着文学地理格局在全球化与后工业化语境下的深刻重构。如果说“新东北写作”通过东北新文学地理的建构,触及了全球后工业社会的普遍困境,“新南方写作”的提出则将焦点放置于全球化高度流动之下世界视野中的中国。

关于“新南方写作”,杨庆祥的论述具有代表性。他分别从地理性、海洋性、临界性和经典性展开,其中对于新南方的地理范围明确为“中国的广东、广西、海南、福建、香港、澳门、台湾等地区

以及马来西亚、新加坡、泰国等东南亚国家”。由地理特征进一步引申而来的就是新南方写作的“海洋性”,“海与洋在此结合,内陆的视线由此导向一个广阔的纵深”^[1]。王德威在分析“新南方写作”时也提出其引人瞩目的地理特征首推“海洋”^[2]。“海洋性”的提出使得“新南方写作”承载的文化乃至文明视域快速与其他文学地理空间区别开来,由此以海洋为代表的蓝色文明更为鲜明地进入作家创作和研究者关注的视野。“人类是生活在陆地上的生物,漫长的时光已经使‘陆地心态’在人类的精神世界里形成一种话语上的霸权,人类总喜欢用陆地上的思维方式和尺度去衡量身边的一切,使一切成为陆地上的‘景观’。”^[3]新海洋文学写作实践的意义,不仅在于刷新了南方书写的题材与表达,更在于它提供了一种以地理为介质的观察视角。“新南方”的边界向海洋延伸,港口、航线、岛屿与深海进入叙事中心,它提供了不同于以内陆文明为主导的文学新气息。依托这一概念,作家创作中的海洋要素成为研究者们关注的对象。从当前的研究现状来看,海洋成为理解林白、李师江、孔见、朱山坡、王威廉、林森、陈春成、林棹等作家的极为重要的路径,也因此,新时代新南方作家的海洋书写成为建构新南方写作的核心部分。从当前的创作实践来看,新南方作家群创作中的海洋元素的确构成了“新南方”的新质与属性,但是就新时代文学创作的整体情况而言,海洋书写的创新性和主体性有待进一步彰显。也有学者关注到了新时代以来不同海域作家创作的特点与差别^[4],这些作家作品显然在地理范围上无法纳入“新南方写作”的范畴,但其创作姿态的新变与新南方写作中的海洋书写又具有内在的一致性。因而,从海洋文学乃至海洋文明的视野去重新思考新时代海洋书写,在学理上就显得尤为必要。

“受西方论述和传统陆地思维的双重制约,中华海洋文明的研究长期处于边缘地位,没有形成适合自身国情的海洋文明理论建构,本土学术资源的发掘和学术成果的积累相对匮乏,不成体系。”^[6]“新海洋文学”的提出,并非传统“海洋题材”的简单回归。“新海洋文学”源于当下创作实践突破既有框架的理论自觉,它既是对现实变迁的回应,也是美学创新的召唤,更是批评话语建构的尝试。新时代以来,新海洋文学作品已展现出丰富可能性,它承接了“新南方写作”中对空间政治、多文化交流与发展的反思脉络,并将这些思考推向更广阔的蔚蓝疆域。新海洋文学创作视野下,海洋不再作为田园牧歌或冒险经历、自然奇观的背景,而是作为现代性矛盾展开的前沿,如海洋资源开发引发的生态与伦理冲突,海岛居民在现代化进程中的身份变迁与价值认同,乃至深海科技所带来的未知恐惧与哲学追问,并通过海洋的广阔无限,进一步关涉世界范围内人的流动与文化交流,拓展了当代文学的全球视野。通过对“新海洋文学”的命名,有利于集中探究新时代海洋文学发展的新质与新变,整体性思考中国海洋书写传统,推动形成具有中国问题意识与国际对话能力的海洋文学研究范式。

二、从写作背景到创作主体:新海洋文学书写的新范式

从人类社会发展的外部环境来看,海洋是人类生产、生活的重要景观与资源,自有文字记录始,人类就记录着与海洋不可分割的关系。从海洋文学到新海洋文学,并非仅仅是技术的推动,更重要的是创作主体书写海洋视域的转变。纵观古今中外的海洋叙事传统,新海洋文学在中国古代海洋文学开辟的独特叙事传统基础上,进一步

拓展了海洋文学书写的范围。

“超越土地限制,渡过大海的活动,是亚细亚洲各国所没有的……中国便是一个例子。在他们看来,海只是陆地的中断,陆地的天限……他们和海不发生积极的联系。”^[7]长期以来,国内有关海洋文学的研究受黑格尔论断的影响,同时学者也借鉴国外海洋书写和古代文学中的涉海书写经验,不断探究中国海洋文学的内涵与边界。^[8]20世纪90年代以后,学界对海洋文学的理解更加深入,如有学者指出海洋文学“不仅以海为题材,还有海洋精神作为其深层结构”^[9]。有学者在梳理有关海洋文学概念讨论的基础上,将海洋文学的概念分为广义与狭义两种:“广义的海洋文学可以指以文字或口头形式记录与流传下来的、与海洋有关的文献或资料;狭义的海洋文学是指以海洋或海上经历为书写对象、旨在凸显人与海洋的价值关系和审美意蕴的文学作品”。^[10]从文学史来看,中国的海洋文学并没有缺席。作家张炜认为:“从世界文学的版图来看,中国的海洋文学可能是最不发达的之一……中国文学的海洋意识是比较欠缺的。”^[11]“在中国文学界流传甚广的一个观点是,汉语海洋文学书写传统孱弱,经典匮乏,当代文学写作也延续了这一状况。”^[12]这一观点很大程度上是以西方海洋文学的叙事经验为参考,如果从上述广义海洋文学的视角来看,中国文学发展史中不乏海洋书写的文学作品。

中国古代文学有关海洋元素的叙事从一开始就构建出一条迥异于西方海洋叙事之路。从《山海经》对海外诸国与海洋奇观的神秘想象;唐代以降的海洋书写逐渐融入现实经验与外交视野,诗歌成为主要载体,如李杜诗作中的海洋意象;宋元时期,随着海上贸易的兴盛,海洋书写开始涉及民生;明清海洋意识深化,出现了诸多优秀的涉海小说,如《镜花缘》中便有生动多样的海

洋书写。但是“中国古代的海洋书写,无一例外都是大陆意志的产物:以大陆立场为书写本位,以道家理念为审美源头,以局外观望和想象为书写姿态。……海洋基本上都只是转场的道具,或者幕布式的背景”^[12]。总体而言,中国古代海洋文学书写始终未脱离“内陆视角”,海洋常作为边疆、屏障或化外之域存在。近代伴随着国家民族命运的飘摇,中国文学中的海洋书写,则是经历了从民族危机映照下的悲愤象征到现代性探索中的精神空间的深刻转型,其内涵与形式随国家命运的起伏而不断重构。五四时期,留学潮与思想启蒙令海洋化为通往新文明的通道和抒情载体,如庐隐《海滨故人》书写青年人在理想与现实、婚姻与爱情中挣扎、觉醒与追求。在抗战救亡的语境下,海洋书写呈现现实关怀与浪漫抒情的交织,如巴金中篇小说《海的梦》塑造了一位坚定的革命女性,描写了抗战时期中国人民的抗争精神与牺牲。至此,“‘海洋’作为一个承载着现代意识、世界想象和生命觉悟的特殊意象大量涌入中国文学,深刻变构了现代中国人文化想象和世界感知的深层图景,并且持续生发出一种新的生命气质和文化精神”^[13]。新中国成立后至改革开放前,海洋文学主要服务于国家建设叙事,如草明的长篇小说《乘风破浪》强调集体劳动与工业征服,黎汝清《海岛女民兵》以海霞为核心,书写女民兵们参与海防建设、保卫海防的过程。因而,五四运动至改革开放前这一阶段的海洋书写核心在于将海洋作为承载民族命运、社会变革与个人觉醒的对象。新时期以后海洋作为文学景观重新进入作家创作视野,承载了作家们的情感指向和文化思考。如邓刚小说《迷人的海》、王家斌的《百年海狼》、多多诗歌《北方的海》等,打破了此前革命语境下的海洋书写模式。如果从海洋元素在文学创作中的书写来看,中国古代及现当代文学的确不

乏这类写作,但是作家们更多是将海洋作为背景或抒情言志的媒介,真正深入海洋、以海洋为写作主体的作品较少。

“对于海洋的书写,于中国作家来讲,是一个近乎全新的领域,西方的海洋书写不能照搬,传统又对这一题材较少涉及,在某种意义上说,这也给当今的作家留下了一片等待开垦的蓝海。”^[14]进入新时代,新海洋文学在诗歌、散文、报告文学和小说创作方面都有所建树,其中以小说创作最具代表性。从新海洋小说创作情况来看,新海洋文学创作呈现出主题深化、视角多元化与美学自觉化等显著特征,突破、超越了以往海洋书写的民族寓言叙事模式,转而深入探索海洋的本体性、历史的复杂性以及人类与海洋的生态伦理关系,建构新时代海洋诗学,书写独特的中国海洋文学。

在作家创作立场与主题选择上,新海洋文学作家们不仅仅将海洋简单视为故事背景或抒情对象,而是将其作为具有自主历史与生命逻辑的主体。首先是作家基于现实生活经验对人与海洋关系的深入思考与书写,海洋除了作为日常生活的空间,作家还将人与海洋在生活、情感、价值观念等方面的紧密关系细腻而又鲜活地呈现在文本之中。如林森在小说集《唯水年轻》中,通过海南渔村的变迁和几代渔民生活方式、价值观念的对比,将个人生命经历与地方史、海洋现代产业史交织,深刻思考人与海洋的关系。《岛》借助对话性的叙述方式,直观展现人与海的密切关系;《海里岸上》渔民们使用的航海图寄托了生命和精神的意义,它是“一代代的渔村先民,用一次次惨痛的代价,完善、增补这部小册子——这是一部附着无数海上亡灵的册子”^[15]。在新海洋文学作品中,人与海洋的关系不再是“看”与“被看”,而是在深入人海互动的细节描写中,强调了人与海洋的互动交流,以及由无数生命建构起的不能割

舍的情感联系。文本之中清晰可见作家如何调动自身的海洋生活经验和情感投射,如孔见在自述创作经历时指出:“从很早很早的时候起,我就意识到自己降生在一座岛上,它已经被腥咸的海水重重包围,都承受着波浪永无休止的冲击,所有坚固的事物都已遁离,朝任何一个方向走去,最终遭遇的都是深渊与迷津。一种被遗弃的凄怆,一种远离依靠的孤独,渗透了我经验的全部,使之浸润着海水的苦涩。”^[16]正是海洋的开阔、变化、不确定等特性,形塑了新海洋作家不同于内陆作家的审美观念。也因此,海洋生态书写成为新海洋文学创作中的重要方向,如赵德发《经山海》中对治理海洋污染的描写;林森《唯水年轻》中除了集中对海洋鱼虾成群等海洋景观的正面描写,还描写沉没在海底的村庄、对海岛现代化建设的隐忧。新时代新海洋文学的生态书写打破了将海洋作为征服和开发的对象的海洋叙事传统,将海洋生态系统的独特性与重要性放置于现代化进程之中加以深思,强调了海洋这一生态主体性。

将海洋置于创作的主体位置,让我们看到了新海洋文学中海洋文明的独立性、独特性,无论是主题的深入,还是对海洋习俗的重新观照,都显示出新海洋文学对海洋主体性书写的深化,同时也标志着新时代作家们以更具现实感、生态意识、地方性与全球视野的叙事,重新锚定海洋在中国传统文化坐标中的位置,其创作不仅关乎地域或题材的拓展,更是在文明对话与生态危机的时代语境下,对人类生存境遇的深刻回应。

三、从“乡土中国”到“海洋中国”:想象中国的新视野

新海洋文学的文化意义是在塑造一种内在的、全民性的海洋意识。这种意识包含对中华海

洋文学传统的再发现,也包括对海洋视野的新拓展。“海洋文学是海洋文化发展史的一面镜子”^[17],从新海洋文学所书写的海洋文明出发,可以在全球性视野下看到中国的另一重色彩,一方面新海洋文学书写扩大了我们对乡土中国的认识,另一方面新海洋文学的内在文化肌理又与“乡土”有着割不断的联系,从而形成了独具中国本土特色的海洋文化与海洋文明。

新海洋文学呈现的是海陆一体的连续性文明观,将乡土中国向海洋延伸。与西方海洋文化不同,“西方海洋文化为海洋商业文化,中国海洋文化为海洋农业文化,两者均是世界海洋文化的基本模式”^[18]。与西方海洋文明将海洋视为与陆地断裂、对立的“他者”空间不同,中国海洋文学呈现出“海陆一体”的连续性空间观。这种观念深植于中国作为农耕文明的历史经验,即文明始终在陆地与水域的互动中生成发展。就现代文学传统而言,“中国现代史上的知识分子,往往自觉具有承继自‘土地’的精神血脉”^[19]。赵德发的小说体现出这个特征,他的《经山海》《大海风》以山东沿海渔村为背景,生动展现了海洋如何作为农耕文明的延伸而非对立面存在。小说中的渔民家庭结构、伦理关系、祭祀习俗,无不带有深刻的农耕宗法社会印记。在赵德发的笔下,海洋——陆地并非对立的关系,而是内陆文明与海洋文明的差异与交融,“将海洋的拓殖性与乡土中国以‘礼’为核心的儒家伦理结合起来,展现的是一种应称为‘海土性’的文学特征,它融合了海洋与土地的元素,形成了一种独特的文化共同体”^[20]。龚万莹的《岛屿的厝》则从微观日常生活层面展现了这种连续性。闽南沿海渔村的“厝”(房屋)既是陆地建筑,其材料、布局、祭祀空间又无不与海洋生计紧密相连。宗族祠堂里供奉的不仅是祖先牌位,还有海难者的灵位。这种连续性文明观的现代表

达,源于中国独特的地理历史条件。中国拥有漫长的海岸线,但文明核心区长期位于内陆平原,这种地理格局塑造了以陆制海、海陆互补的文明发展模式。海洋文学对这种模式的体认,不是简单的怀旧,而是在全球化背景下对文明根性的重新发现。它暗示着中国的现代化路径不可能完全复制西方的海洋文化模式,而必须在自身文明连续性的基础上,探索与海洋的新型关系。

新海洋文学体认“中国”的另一重维度在于其对海洋历史的多层次书写,借助海洋带来的不确定性、流动性、开阔性等将地方与世界、中国与世界相连。传统的渔民靠海上捕捞为生,被称之为“耕海”,也体现出农耕文明对海洋文明的影响,但林森《海里岸上》通过“海里”和“岸上”的场景转换与对比,展现了“海”和“岸”在渔民生活中的意义。但作家摆脱了以往海洋书写中的“以岸写海”或“以海望岸”模式,而是通过两代渔民在现代冲击下两种生活方式的对比,以及年轻一代人虽然不再出海获取经济来源,但在情感和精神上依然受海洋文化影响。通过两代人和海洋关系的细致描写,在海与岸的比对中,重新思考现代文明对传统海洋文明的影响。王威廉的《岛屿移动》以超现实主义笔法,探讨了全球化时代岛屿(象征地方性社群)的移动与坚守;林棹的《潮汐图》则是借助巨蛙之眼观看19世纪上半叶的清代中国,写出了早期全球化时代岭南与世界、中国与世界之间的复杂互动。海洋作为国家认同的隐喻,在新海洋文学中呈现出独特形态。它既不是西方海洋文学中常见的“自由与征服”的象征,也不是简单的“民族屈辱”的标记,而是一个承载复杂历史、激发伦理思考、呼唤创造性转化的中介空间。通过海洋视域,中国海洋文学体认了一个既连接着深厚传统、又面向广阔世界的中国。“写自己所生活的地域,写自己所存在的处所,就

是写出了一种世界性”^[2],对于新海洋文学而言,写出具有中国海洋文学的在地性、独特性,既是与世界文学的对话,也是建构新时代中国话语,发掘中华文明多样态的重要路径。

最后,我们还应该提到新海洋文学的语言问题。这里的语言不仅是修辞意义上的,更是本体意义上的,它是新海洋文学所建构的世界的家园。我们注意到,作家除了将海洋日常生活经验和生态意识注入到新海洋书写中,还往往通过海洋风俗凸显了海洋文化的独特性,而在风俗书写的过程中海洋文学中的一些语言特征被呈现出来。海洋民俗在新海洋文学创作中不仅仅是点缀性的文化符号,而是成为驱动叙事的关键动力,语言也必须是“海洋性”的,即能表现这种海洋民俗的。我们先来说作品中的海洋民俗。如王月鹏《黄渤海记》中以黄渤海的神话传说和民风民俗为叙事线索和主要内容,如八仙传说、蓬莱神话、肺鱼和加吉鱼的由来、渔民的海神崇拜、对海龟的敬畏等,作家通过民间走访、田野考察、口述等方式,将黄渤海一带生动的海洋文化呈现给读者。赵德发《大海风》中描写大量有关造船的禁忌、船家和船工的出海仪式、出海的时令与地点等等,让作品充满了海洋生产劳动带来的独特气息。李师江《丝路古船》中对“在船上做事,全是规矩”的细腻描写,如吃鱼从鱼头吃起,寓意“一头顺风”,不能吃鱼眼睛也不能翻鱼身等,表现出历代渔民们在海上劳作时对大海的敬畏。林森的《岛》中伯父在于伏波将军神像前掷圣杯,村民在渔村拆迁之后依然坚持回来参加祭海仪式。除此之外,随着时代变化而有所改变的民俗与海洋信仰也成为作家书写新海洋文学时的关注点,如李师江《丝路古船》对古老习俗发生变化的关注,“随着航海技术更加先进,安全系数增加,现在父子不同船这个规矩也不那么严了”^[2]。技术对海洋生产

带来的变化不断冲击着传统的海洋习俗,通过传统习俗的打破和新习俗的兴起,海洋文学的时代性、在地性特征更为突出。这些海洋风俗的呈现,作家是通过使用大量新鲜的、陌生的、生僻的、兼具地方性与海洋特性的词汇来完成的。海德格尔指出:“也常常有人认为,方言是对普通话和书写语言的糟蹋,让普通话和书写语言变得畸形丑陋。但事实恰恰相反:土话是任何一种语言生成的隐秘的源泉。任何蕴含在自身中的语言精神都从此一隐秘源泉中源源不断地流向我们。”^[23]因此,这些海洋文学中如方言使用等特征是值得重视的。如林棹《潮汐图》运用了大量粤地方言和歌谣俗谚,如“木屐、船钉、咸鱼头,杯、骰盅、戥船石,向船板卜卜声地落”,其他还有“咁”“乜”“冇”等语气词,并且随着巨蛙活动空间的移动语言也不断发生变化。赵德发《大海风》中也使用了大量和海洋相关的方言词汇:烂船钉(学名鳀鱼,也叫沙丁鱼)、叨海、海南丢、风妈、走二子、太平篮子、太平斧、行地、干充子(普通渔工)等等,这些由海洋时令、自然规律以及伴随海上劳动而产生的方言词汇,极大地丰富了我们的海洋知识,在这些陌生的、地道的语言洪流中,读者能够直观感受来自海洋的独特气息。和北方作家相比,南方作家的语言地域性更加突出。“在中国的南部沿海有一系列方言,它们不同于北京话,正如意大利语不同于西班牙语一样,有的甚至差得更远。”^[24]在描写统一海洋生物或类似的海上劳动时,南方作家们使用的方言词汇与北方作家的差异性更为明显。如林森《唯水年轻》中“做海”指的是从事海洋生产劳动的方式,去近海被称为“做小海”,远一些的则称为“做大海”。这些极具海洋色彩的方言词汇不仅增强了小说的真实性与可读性,同时从语言维度呈现了一个不同于农耕文明的生活智慧和文明,展现了一个新海洋世界。

“海洋观念及其文明观也是中华文明的核心观念,古代文学书写体现出中华海洋文明的知识认知体系和意识形态体系。”^[25]新海洋文学在此基础上通过海陆一体的连续性文明观和世界视野下中国历史的书写,形成了对“中国”独特而深刻的美学体认。这种体认具有重要的文化与思想价值,它突破了以西方海洋文明为标准的单一现代性叙事,展现了中华文明现代转型的独特路径;同时,为构建包容性、多层次的国家认同与人类命运共同体意识,提供了丰富的象征资源与情感纽带。从这个意义上说,新海洋文学是乡土中国书写的延续,是想象中国的一种新方法。

作者单位:江苏师范大学文学院

注释:

[1] 杨庆祥:《新南方写作:主体、版图与汉语书写的主权》,《南方文坛》,2021年第3期。

[2] 王德威:《写在南方之南:潮汐、板块、走廊、风土》,《南方文坛》,2023年第1期。

[3] 曾小娟:《海洋书写的新南方之维——以林森的海洋文学创作为例》,《南方文坛》,2024年第5期。

[4] 张志忠在《四海之内:新时代中国海洋文学拼图》(《南方文坛》2025年第1期)一文中,以渤海、黄海、东海和南海为界,对不同地域作家的海洋文学创作进行了梳理分析。

[5] 杨国桢:《中华海洋文明论发凡》,《中国高校社会科学》,2013年第7期。

[6] 【德】黑格尔:《历史哲学》,王造时译,上海书店出版社2006年版,第84页。

[7] 比如:李清源《大陆命题下的海洋书写——中国古代海洋文学刍议》(上),《南腔北调》,2020年第9期。毛明《中国的海洋文学研究:回顾与展望》,《海南开放大学学报》,2022年第1期。

- [8] 曲金良:《海洋文化概论》,青岛海洋大学出版社 1999 年版,第 10—14 页。
- [9] 段波:《“海洋文学”的概念及其美学特征》,《宁波大学学报》(人文科学版),2018 年第 4 期。
- [10] 张炜:《文学:八个关键词》,广西师范大学出版社 2021 年版,第 150—151 页。
- [11] 杨庆祥:《海岛书写的当代性——林森的小说及其他》,《当代作家评论》,2024 年第 5 期。
- [12] 李清源:《大陆命题下的海洋书写——中国古代海洋文学刍议》(上),《南腔北调》,2020 年第 9 期。
- [13] 彭松:《略论“五四”文学中的海洋书写》,《复旦学报》(社会科学版),2013 年第 3 期。
- [14] 林森:《海洋是作家待开垦的蓝海》,《人民日报》(海外版),2021 年 8 月 11 日。
- [15] 林森:《海里岸上》,百花文艺出版社 2020 年版,第 29 页。
- [16] 孔见:《后记:时光里的石头》,《海南岛传:一座岛屿的前世今生》,新星出版社 2020 年版,第 507 页。
- [17] 赵启尧:《天问·惊世:中国古代海洋文学》,海洋出版社 2009 年版,第 9 页。
- [18] 宋正海:《东方蓝色文化——中国海洋文化传统》,广东教育出版社 1995 年版,第 217 页。
- [19] 赵园:《地之子》,北京大学出版社 2007 年版,第 1 页。
- [20] 朱禹同:《赵德发长篇小说〈大海风〉研讨会纪要》,《百家评论》,2025 年第 3 期。
- [21] 杨庆祥、唐诗人:《“新南方写作”:回答二十四个问题》,《南方文坛》,2025 年第 6 期。
- [22] 李师江:《丝路古船》,人民文学出版社 2023 年版,第 21 页。
- [23] 【德】马丁·海德格尔:《思的经验(1910—1976)》,陈春文译,商务印书馆 2015 年版,第 109 页。
- [24] 高本汉:《汉语的本质和历史》,聂鸿飞译,商务印书馆 2010 年版,第 35 页。
- [25] 吴俊:《交通的另面:中华传统文化中的海洋文学及其当代意义》,《探索与争鸣》,2025 年第 10 期。

(责任编辑:张双)

新时代讲好中国故事的创作实践及诗学思辨

——以《长江文艺》2025 年度作品为例

◆ 王仁宝

2025 年,《长江文艺》凭借稳定的栏目设置与多元的文本实践,搭建起当代文学创作与评论的专业平台。“聚光灯·中国当代作家档案”栏目聚焦实力派作家,以“作品+创作谈+评论+创作年表”的组合形式,立体呈现作家的创作实绩与精神底色;“人世间”栏目深耕基层写作场域,通过讲述“新”大众的生活化故事,回应新大众文艺生产的文化命题;“艺文志”栏目刊发黄昱宁从故事视角评述中外文艺作品的系列理论文章,为建构系统的故事诗学提供理论支撑;“新现场·新时代文学:如何讲述中国故事”栏目则聚焦时代重大主题,探寻用情用力讲好中国故事的方法与路径。《长江文艺》2025 年刊发的作品看似题材多元、风格各异,实则锚点清晰,即对“讲好中国故事”这一时代要求的切实回应。该刊第 1 期以《故事、叙事及中国故事的时代表达》为题的“编后记”,可视为 2025 年版《长江文艺》的“发刊词”。“当作家们带着自己的故事上路……文学的‘多面手’黄昱宁凭借译者的天然优势,从世界文学的名著经典入手,对故事的讲法、小说创作的技术以及作品的前世今生进行专业而深入浅出的解读”^[1]。在这一办刊导向之下,故事创作实践与

故事诗学思辨深度交织,共同建构起具有《长江文艺》鲜明特色的故事诗学理论与实践体系。

一、故事空间的设定:封闭性与开放性的辩证共生

空间是故事叙事的核心装置,人与空间的关系构成故事叙事的基础命题。黄昱宁在《囚禁与突围——故事的空间魔法》一文中对这一命题作出形象化阐释:“鲁滨孙认清了现实,开始正视他与这座岛屿之间的关系:他统治着它,是岛的君王;但反过来,他也被它囚禁,是岛的奴隶。也是从这一刻起,小说的叙事主体,演变成了人与特定空间的关系。”^[2]在另一篇文章中,她进一步探讨人与空间的关系,“在故事里,世界随着作者的心意,扩张和浓缩。一些故事在封闭空间中实现精准的‘爆破’,而另一些作者挣脱狭小的舞台,向外伸展。”^[3]从《鲁滨孙历险记》中的荒岛到《基督山伯爵》中的监狱,从克里斯蒂笔下的车厢、游轮、孤岛豪宅到电影《寄生虫》中的地下室,从《天鹅旅馆》中的旅馆到《封锁》中的审讯室,文学与影视文本反复印证:封闭性越强的空间,越能催

生充满张力的开放情节；人物在空间中的囚禁感越强烈，其寻求突围的心理动机便越突出。

封闭空间在文本中往往兼具物理庇护与精神试炼的双重功能，其价值超越单纯的地理场景，成为承载历史记忆与人性挣扎的精神地标。李春雷的《挂在山顶的人家——华北抗战纪实》以纪实笔法构建了三个典型的封闭空间：庄子岭的山洞、刘俊娥家的地洞、张西会的“天河饭馆”。庄子岭的山洞藏匿着改变战局的军饷，刘俊娥家的地洞养护着抗日的核心力量，“天河饭馆”则是抗日组织的秘密情报站。这些空间在战争语境中是抵御外部危险的物理庇护所，同时也是考验人物意志的精神试炼场。极端环境的压迫性，激发出人物潜藏的勇气与智慧，使其从普通民众转变为抗日斗争的参与者。此时，深山与院落的地理符码被赋予精神意义，成为铭刻民族抗争史的历史地标。付秀莹的《旅途》将叙事空间设定在流动的列车车厢这一相对封闭的场域。主人公“我”身处密闭的物理空间之中，但其目光与思绪却突破这一限制，实现精神层面的向外延展。正如作者在创作谈中所说：“看似密闭的空间，同时又是开放的，随时有人上车，有人下车，有人出场，有人离场。火车又是流动的，窗外的世界不断变换，与窗内的世界形成对照。”^[4] 列车的移动性让车厢空间兼具封闭性与流动性，窗外的风景变换与车内的人事流转形成对照，推动主人公完成一场精神漫游。在这一过程中，主人公既观察着车厢内短暂相遇的旅客，也在内心深处审视自身的情感生活，密闭空间由此成为映照人物内心世界的镜像。蔡东的《薄冰上》则将封闭空间的建构推向精神层面，小说以图书馆顶楼借阅书库的L型角落为叙事场景，将其塑造为主人公“我”的“童话密室”与精神结界。文本对这一空间的特质进行了虚幻化的描摹：“走近角落，就走进一片幽寂。小空间有魔力，

一种让人平静、并与周围的岑寂化为一体的魔力。”^[5] 这一物理空间的封闭性，原本是主人公隔绝外界审视的屏障，但随着罗扬的闯入，空间的封闭状态被打破，逐渐呈现出开放的特质。当“我”与罗扬的亲密行为被发现并遭到盘问时，二人的私密情感暴露在大众视野中，原本的精神密室转变为引发公众遐想的开放空间。其实，图书馆密室的价值并非局限于物理空间的设定，而是对当代人情感疏离与精神隔阂困境的具象化呈现，其封闭性指向的是人物的精神孤岛状态。

相较于以物理实体为依托的封闭空间，2025年版《长江文艺》部分作品的空间设定呈现出开放性与虚拟性的特征，空间不再局限于具体的地理场所，而是通过人物的行动轨迹与心理活动，升华为承载情感与精神的抽象叙事磁场。正如黄昱宁所言：“小说中的‘虚构地理’并不等同于营造一个真实或者荒诞的环境，建立有形或无形的边界，有时候更接近于构筑一种‘叙事磁场’，或者一个抽象的、可望而不可即的概念。”^[6] 这类空间的魅力不在于具象景观的呈现，而在于其作为精神坐标的符号价值，能够实现情感的传递与精神的共鸣。

李修文《到祁连山去》中的“祁连山”，是贯穿全文的核心意象。这一地理坐标既出现在岑参的边塞诗中，也铭刻在海子的《怅望祁连》里，更成为主人公王忍冬的精神执念。儿子王朗命丧祁连山的悲剧，让这片土地成为王忍冬心中无法愈合的伤口，“到祁连山去”的执念，本质上是一场奔赴梦境的精神追寻。王忍冬试图在儿子生命的终结之地，寻得与逝者重逢的慰藉。在文本的重复叙述中，祁连山的地理属性逐渐弱化，其精神属性不断强化，最终成为承载人物思念与痛苦的精神符号，与海子笔下“面朝大海，春暖花开”的理想家园形成跨文本呼应。杨志军《玫瑰香飘博格

达》中多次出现的博格达峰也成为了葱儿与丁大疆的“精神坐标”。在葱儿寻找丁大疆的途中,东天山的博格达峰反复出现,成为她的指路明灯与精神伴侣。丁大疆的内心独白,“要是我住在峰顶上,葱儿无论走到哪里就都会看见我了,我也能看见她,她正在一步一步朝我走来”^[7],更是将博格达峰转化为爱情与坚守的象征。作为边疆拓荒者的精神图腾,博格达峰沉默无言,却见证着一代人对爱情的执着与对家国的担当。马金莲《一碗水》中的“一碗水”,则是一个完全虚拟的空间意象,它激发了主人公祖黛的窥视欲,成为其探测世事人心的精神载体。这些虚构的地理空间,突破了物理边界的限制,演变为抽象的叙事磁场,实现了从地理坐标到精神符号的升华。

优秀的故事叙事往往并非单一运用空间装置,而是将空间设定与时间装置进行有机结合,通过时空的互文共振,建构立体的叙事维度,让人物命运与时代精神深度勾连。东君的《诗人独孤卫的十年》以1980—1989年的线性时间为轴,以乡村、县城、西山脚下、海滨渔村等空间为载体,勾勒出一位诗人的逐梦轨迹。在理想之光渐趋微弱、精神价值快速贬值的20世纪80年代,独孤卫的贫穷与不被理解,以及房东口中“不去干正经活儿”的评价,折射出一代知识分子的生存窘境。从乡村到县城、从诗意空间到异化空间的转换,揭示出诗人的空间困境——在理想与现实的夹缝中,知识分子难以找到安放梦想的精神家园。在这部作品中,时空装置并非单纯的背景铺陈,而是推动人物命运发展、承载主题表达的核心架构。西元的《逆流而上的大山》将《诗人独孤卫的十年》的编年叙事拓展为代际叙事,以魏家三代人的生命历程为经线,以国防科技事业的发展历程为纬线,编织出跨越半个多世纪的时间之网。小说设置了双重时间维度:一是三代人成长

的具象线性时间,二是戈壁滩黑色大山所象征的超验永恒时间。文本中,大山“亘古不变”,见证着风沙的来去、铁塔的兴衰与三代人的生老病死。魏小骡子笔下的大山,并非“某一时刻的山”,而是“所有时刻的山”,这一艺术处理,将大山转化为超验时间的具象化载体。大山的永恒性,与人类生命的有限性形成鲜明对照,让戈壁的故事超越了个体命运,升华为不朽的精神象征。在空间设定上,小说呈现出以戈壁滩为核心的多层次结构。黄沙漫天、寸草不生的戈壁滩,将建设者“囚禁”在与世隔绝的生存场域中,却也激发了他们改天换地的斗志,使其实现精神层面的“突围”。作为精神熔炉,戈壁滩见证了魏老骡子“青史留名”的执念、魏大骡子“特种工程兵宿命”的觉醒,以及魏小骡子“大山之画”的诞生。戈壁滩的荒芜,反衬出建设者精神的丰盈。与此同时,戈壁滩空间向外辐射,与豫北小城、北京大都市形成对照:豫北小城作为传统乡土中国的缩影,凸显了建设者离开故土、奔赴绝境的勇气;北京的现代性与戈壁滩的原始性形成张力,暗示国防科技事业的发展,是一场从现代文明向原始绝境的“逆行”。此外,地窝子、特种工程团工地、基地历史馆等微观空间,构成了人物精神成长的阶梯,承载着特定的叙事功能与精神内涵。当魏小骡子在研究室回望戈壁大山时,他看到的不仅是父辈的身影,更是一部用血肉与汗水写就的历史。这座大山由此超越地理意义,成为中国人“自力更生、艰苦奋斗”的精神丰碑。

总体而言,故事空间的封闭性与开放性并非截然对立,物理属性与精神属性也并非泾渭分明。二者在相互渗透与转换的过程中,丰富了叙事层次,增强了故事张力。时空装置的交织使用,则进一步拓展了叙事的深度与广度,构建出立体而丰富的叙事网络。

二、故事人物的赋形：工具性与主体性的平衡之道

人物是故事的核心载体，其塑形的终极秘诀在于实现工具性与主体性的辩证平衡。所谓人物的工具性，是指人物承担着推动情节发展、锚定主题表达的叙事功能，是故事得以成立的基础架构；而人物的主体性，则指向人物的内在成长轨迹，类同于罗伯特·麦基在《故事：材质、结构、风格和银幕剧作的原理》中提出的“人物弧光”概念，强调人物在故事进程中所呈现的内在变化与精神成长。在优秀的文学文本中，人物的工具性与主体性并非对立关系，而是相互赋能、彼此支撑：工具性为主体性提供表达载体，主体性则让工具性避免僵化，二者共同构成“功能—精神”的双重支撑体系。黄昱宁在《幽暗中的发光体——故事的人物塑形》一文中，以托尔斯泰笔下的列文为例，阐释了人物工具性压倒主体性的创作误区。她认为：“列文这个人物承载托翁理念的工具体性远远压倒了这个人物的其他特质”，托尔斯泰将“作者本人的思想彷徨、灵魂追问乃至真实经历都投射在他身上——但你就是很难记住他。某种程度上，列文简直可以算是小说史上难得一见的‘圆形’工具人。”^[8] 列文这一形象塑造的缺陷，在于其主体性的缺失，导致人物沦为作者思想的传声筒，丧失了独立的艺术生命力。哈姆雷特的形象塑造与之形成鲜明对照。黄昱宁指出，哈姆雷特打破了复仇骑士的扁平设定，作者通过完整呈现其弧光轨迹，“将一个天经地义的行动者写成了有史以来最著名的犹豫艺术家”^[9]。哈姆雷特内在的精神挣扎与成长，赋予其鲜明的主体性，使其超越了复仇故事中工具性人物的局限，呈现出复杂的人性特质与精神困境。

基层作家梦雨的《找活记》以第一人称视角

讲述了我“找活”的三段经历，“我”的工作体验与心理感受成为故事叙事的核心线索。“我”作为作品的叙事者与核心人物，并非单一的个人形象，而是家政从业者的典型缩影。“我”身上凝聚着家政从业者勤劳踏实、隐忍耐劳的共性特质，对主体意识与人格尊严的坚守让“我”摆脱了“工具化”的底层形象，成为一个有思想、有判断、敢于坚守自身原则的劳动者。此外，作品还以“我”的视角形塑出差异化的雇主群像，三户雇主的冷漠、温情与蛮横形成鲜明对比，但部分人物存在扁平化、简单化的塑造倾向。

00后作家杜得无在《灼舌》中以少年杜卓的视角勾勒出20世纪九十年代末境泽县的斑驳图景，塑造出了一群处于迷茫之中的少年形象。核心人物姜绍庭以荷资回国富商之子的外来者身份闯入境泽县，凭借财富、魅力与暴力迅速建立起青年圈层的权力秩序。然而，母亲被暴徒杀害给他留下的心理创伤，以及他对琐罗亚斯德教“烧铁灼舌”之刑的偏执信奉，使其成为一个外表优雅、内心扭曲的复杂个体。他的性格呈现出强烈的矛盾性：优雅的外表下藏着暴力的底色，魅力的背后是创伤催生的偏执，其行为的核心逻辑是对“神性审判”的极端信仰。他坚信“人永远没有审判人的权力，只有神可以”，所有行为都围绕内心的“烧铁灼舌”秩序展开。但当他手握权力、以审判者自居时，却陷入了人性的迷局：他用“灼舌”的标准审判他人，却从未审判过自己，最终成为孤独的“审判者”。小说结尾极具讽刺意味：“他死之前命人用烧红的烙铁烙自己的舌头，而那疮疤是黑的。”^[10] 姜绍庭的形象是20世纪90年代中国县城转型期的精神镜像：其外来者身份，对应着市场经济浪潮中涌入的外来资本；其暴力与秩序建构，折射出社会转型期权力重组的混乱；其创伤与偏执，则反映了个体在社会变迁中难以

安放的精神困境。他既是权力的掌控者,也是创伤的囚徒,最终沦为时代转型阵痛中典型的悲剧性人物。同时,小说对杜卓、詹敏、金虎等一系列次要人物的塑造,让姜绍庭的核心形象更立体丰满。而他们也以各自独特的生存状态与精神特质,共同构成了镜泽县完整的社会群像。这样的人物形塑方式,使得作品不仅呈现为一个关于权力与创伤的故事,更是一部关于九十年代县城青年的精神史。

东君笔下的诗人独孤卫也是一位充满矛盾与挣扎的立体型人物。他既有对诗歌与理想的坚守,也有对欲望与现实的妥协。这一复杂人物形象的生成得益于行为轨迹塑形与镜像人物塑形两种手法的运用。从结构设置上来看,小说利用清晰的时空装置完整呈现了独孤卫 1980 年至 1989 年之间从投身诗歌到理想破灭、悄然隐退的人生历程,勾勒其性格异化、理想陨落的弧光轨迹,书写一代理想主义者在时代浪潮中的精神衰变史。经过了长达十年的铺垫,当理想与现实的冲突已无法和解之时,诗人独孤卫的“消失”这一结局虽残酷却合乎情理。正如黄昱宁所说:“当一个人物经过足够的铺垫,呈现出与其难以遏制的本性激烈冲突的状态时,那就不能让任何东西拦住他(她)的释放、爆发,甚至自我毁灭。当他(她)奔向那个别无选择的结局时,我们看到的,将是一个深刻而动人的、用生命照亮整部小说的发光体。”^[14]从人物设定上来看,小说充分利用对位式镜像人物塑造来充实诗人独孤卫的形象。诗人独孤卫与张卫军成为“他”的不同分身,作为“诗人”的独孤卫,近乎古板的旧衣裳内包裹着一颗燃烧的、激情的灵魂;作为“凡人”的张卫军,“乱糟糟的长发剪掉了,连鬓络腮胡也刮掉了,的确凉衬衫是崭新的,没有一丝褶皱;皮鞋擦得发亮,不沾一点灰尘”。“举止庄重,言谈温文,而且总是津津

乐道于日常的琐事。”^[12]诗人独孤卫与邮递员阿伟的对位关系类同于《堂吉诃德》中的“双男主”堂吉诃德与桑丘——小说中的主人公“他”虚构了诗人独孤卫,阿伟则是诗人独孤卫的忠实读者。更耐人寻味的是,当独孤卫化身为张卫军,不再写诗,不再谈诗,甚至以诗人称号为羞辱时,邮递员阿伟仍如继承遗志般寻找诗人、代领稿费。两人的关系,是诗意与世俗的相互映照,也是理想与现实的和解。“两个人物的‘弧光’彼此交缠,相互影射,宛若对方的镜像。”^[13]

如果说《找活记》《灼舌》《诗人独孤卫的十年》对人物形象的塑造,或者呈现其复杂性和立体感,或者描绘出人物的变化轨迹,马金莲《一碗水》中的碎姨娘这一人物形象,则有着“令人好奇或着迷的能力,与读者建立情感联结的能力”^[14]。作者以祖黛单纯的儿童视角细数了碎姨娘令人着迷的特质:她貌美且爱美,即便日子“烂包”,仍坚持穿衣打扮,守住生活的体面;她善良有爱心,不仅在物资上满足祖黛们,更在情感上极尽宠溺,这份柔软的善意,让她的美不止于外在,更能抵达人心;面对祖黛妈的数落,她一点都不生气,脸上的笑容稳稳的,这份豁达与淡然,藏着她对自己选择的笃定;她明知丈夫有舍子家境贫寒、甚至有生理缺憾,却执意嫁给他,拒绝了“端铁饭碗”的电工,这份选择,无关功利,只关心意,体现出乡村女性难得的自我意识。作者对碎姨娘的形塑,除了上述令人着迷的特质,还留有诸多引人好奇的悬念:譬如碎姨娘儿女的境况,碎姨娘的生活近况,乃至碎姨娘生活过的“一碗水”这一空间等等。这些内容在祖黛限知视角的叙述中予以留白,成为推进故事、吸引读者的关键线索。碎姨娘这一人物形象不仅令叙述者祖黛好奇与着迷,也能引发读者的深度共情。

总体来说,这些作品在人物塑形时充分考虑

到工具性与主体性的平衡,赋予人物复杂性与立体感。既让人物承担着推动情节的叙事功能,又使其具备独立的精神内核,成为映照时代精神的鲜活镜像。

三、故事结构的选择:事件型与情绪流的互渗融合

小说家讲故事,既要关注故事本身这一内容层面,也要考量故事讲述这一技术层面。故事结构的选择即是对故事讲述策略的显性体现,它直接决定叙事的审美特质与表达效能,不同的结构范式对应着不同的叙事逻辑与艺术追求。在黄昱宁的故事诗学体系中,事件型结构与情绪流结构是故事结构的两大核心范式。

黄昱宁在对谈文章中以《红楼梦》中的抄检大观园作为标志性事件对事件型结构展开了评述。依照其评述逻辑来看,事件型结构主要是以外部事件、因果链条为核心骨架,以反转、悬念为叙事关键节点,追求情节的推进与逻辑的闭合。吕志青的《决斗》是典型的事件型结构文本,小说以白恩怀复仇作为故事主线,以村民心态反转作为故事副线,两条线索相互交织、彼此支撑,将个体复仇与群体心态的异化深度绑定,在冷静的时序推进中蕴藏着强烈的戏剧张力与讽刺意味。白怀恩的复仇主线,以“白小小受辱—白怀恩蛰伏—布设兽阱复仇—官方结案赔偿”的线性时序推进,严格遵循事件的因果逻辑,构成了复仇主线的完整闭环。每一个环节都由前一事件直接催生,因果关联紧密,完美契合事件型结构“线性推进、因果绑定”的核心要求。村民心态反转的副线,同样以线性时序呈现,与复仇主线形成同步推进、反向对照的关系。村民的每一次心态转变,都源于复仇主线的推进,同时又反过来深化了主

线的意义——白怀恩的复仇虽除去了显性的恶,却无法改变村民的群体劣根性,也无法打破乡村“以恶制恶”的畸形循环。两条线索的交织,让《决斗》的事件型结构不再是单纯的“讲故事”,而是成为承载思想批判的载体。主线的复仇事件,不仅是个体对恶的反抗,更折射出闭塞乡村“法外正义”的灰色秩序;副线的村民心态反转,则通过一系列连贯的群体事件,深刻暴露了国民性中的懦弱、短视与看客心理。曹军庆的《踩脸》以彭家两代人的生存选择为脉络,围绕金辉物流公司的兴衰展开叙事,将个体在时代浪潮中的挣扎、尊严与生存的博弈、代际观念的碰撞,融入事件推进的过程中。“踩脸”不仅是彭宪江落魄时的生存姿态,更是贯穿全文的精神隐喻,折射出不同阶层、不同时代的人在现实面前的妥协与坚守。彭宪江的“踩脸”,是生存倒逼下的清醒,他将屈辱视为磨砺,这既是其对抗命运的武器,也成为其教育儿子的精神枷锁。朱一琴作为新时代的“踩脸者”,在物流行业萎缩的困境中,放下知识分子的体面,通过拍低俗段子、揭秘赌博作弊技巧等方式寻求突围,她的“踩脸”带着务实的功利性,代表着新一代的生存法则。彭明朗的痛苦与迷茫,源于两代人、两种生存法则的撕扯,他在父亲的“尊严至上”与妻子的“流量为王”之间摇摆,成为时代转型期无数普通人的缩影。《踩脸》的事件型结构,将两代人的命运与时代变迁紧密勾连,让个体故事具备了折射时代的典型意义。

如果说《决斗》和《踩脸》属于故事性很强的事件型叙事,以激烈的矛盾冲突、清晰的因果链条、明确的情节走向构建叙事张力,聚焦事件的“戏剧性”与“故事性”,那么基层作家李燕燕的《两个阿姨的下午茶》则属于非冲突事件型叙事。它以无强烈冲突的外部事件为叙事主干,形成完整事件闭环,摒弃了对抗性矛盾与戏剧化反转,

将叙事重心从“发生了什么激烈的事”转移到“事件中呈现了什么”，以细腻的细节、舒缓的节奏、内敛的情感，彰显轻型事件型叙事的独特审美价值。小说以两个钟点工阿姨的下午茶之约为主线，未设计任何戏剧化情节，仅通过细腻的细节描摹，将事件中的人物状态、生活质感予以呈现，让“下午茶之约”这一简单事件，变得有温度、有质感、有烟火气。

情绪流结构以人物的情感变化为核心脉络，摆脱了传统情节驱动的叙事模式，通过内心世界的细腻铺陈与氛围营造，实现情感的共鸣与主题的表达。这类结构强调“情绪即情节”，让读者在跟随人物情绪起伏的过程中，代入自身的情感体验，感受文本的艺术魅力。清风的《期颐之年》与傅菲的《人间珍贵》均以情绪流为叙事基底，但因所叙情绪的差异，呈现出两种截然不同的结构形态。《期颐之年》的情绪流，以老人的“当下状态”为起点，以百年人生的时间脉络为隐性线索，采用“今—昔—今”回旋往复的流动轨迹，将回忆片段、生活物件、场景感触编织进绵长舒缓的情绪脉络之中，是典型的内向型情绪流结构。而傅菲《人间珍贵》的情绪流，则呈现出与《期颐之年》截然不同的外向型形态——它以“外部事件触发情绪”为核心驱动力，以“我”的悲恸体验为显性主线，以王德华的情绪蜕变为隐性副线，两条情绪脉络相互交织、彼此映衬。表哥叶清德突发脑溢血的噩耗，瞬间打破了“我”的平静生活，引爆了我的情绪。“我”在崩溃呕吐、失声痛哭之后，目光逐渐聚焦于那个推转送床的神秘中年男人——王德华。“摆渡者”王德华的克制内敛，与“我”的外放悲恸形成鲜明对比，也成为“我”情绪平复的支撑。随着我对王德华故事的回忆与了解，“我”的情绪彻底从悲恸中走出来，升华为对生命、尊严与温情的哲思。

更为典型的情绪流结构之作，当属付秀莹的《旅途》。作者以精妙的笔触，将一场风雪旅途写得层次丰富、情感饱满。小说以主人公“我”的情绪变化为线索，从逃离日常的渴望，到对婚姻疏离的失落，再到最终的自我和解，情绪的流动构成了叙事的核心动力。列车的延误、暴雪的阻隔等外部因素，象征着现代生活中人与人之间的情感障碍；邻座男士的长通话、哭泣的女孩、偶遇的老廖与女士等人物的情感状态，与“我”的情绪形成呼应，共同构成一幅现代社会的情感群像。《旅途》的情绪流结构，不仅展现了“情绪即情节”的创作理念，更通过抽象情绪的具象化表达，为当代小说的情感书写提供了新的可能。

当然，事件型结构与情绪流结构也并非完全割裂，二者也能够实现有机融合，让作品既具备情节的吸引力，又拥有情绪的感染力。黄昱宁在《节奏、质感与共情——故事的催化剂或助推剂》一文中说：“松弛、日常、微妙的风格，与致密的结构、严谨的逻辑、强大的共情力不仅不矛盾，而且在一定条件下还能互为因果。”^[15]这一论断精准概括了两类结构的融合可能与审美价值。杜娟的《梅林的沙漏》突破单一叙事结构的局限，将二者深度融合，以二战时期北非战场的线性事件为显性框架，以贾斯帕与章珠驳的双人物情绪流为隐性脉络，借助“沙漏”这一核心象征载体，实现“事件推动情绪、情绪深化事件”的双向赋能，以传奇笔法书写乱世情谊与初心坚守。

结语

空间、人物、结构作为故事叙事的三大要素，三者并非孤立存在，而是深度互嵌、动态共生，共同建构意义丰赡、风格独特的叙事生命体。优秀的叙事文本，必然实现三者的高度契合与共振，

各要素独立完成表达功能的同时,也能通过互动支撑完成从故事讲述到主题升华的完整过程。黄昱宁在《从天而降的灵感——故事的动机与素材》一文中以《巴黎圣母院》为例阐释这一关系,“这部巨著的源头和起点确实是雨果对圣母院的无数次深刻的凝视——情节也好,人物也好,一旦离开这座被雨果神圣化、浪漫化的空间,就好像被摄去了魂魄。我们再细看美而善的艾丝美拉达,丑而善的钟楼怪人卡西莫多,抑或是善恶美丑被扭曲错乱的教士弗罗洛,都像是从教堂的墙缝里、螺旋楼梯的弧线上或者塔顶的尖端上生长出的人物。他们的血肉,他们之间的高度戏剧化的关系,都与圣母院的一砖一石牢牢地黏合在一起。”^[16]叶梅的《安吉村事》一定程度上就实现了空间叙事、人物塑形与结构章法的融合。作品采用移步换景的游踪视角,勾画出安吉村的地理空间,构建起原乡人—新乡人—守护者—创客的立体人物谱系,并以作者的行程为显性线索,以“绿水青山就是金山银山”的生态观为串联全文的隐性线索,传达出作品的核心主旨——生态兴则文明兴,乡村振兴的本质是人与自然的和谐共生。

2025年,《长江文艺》秉持“讲好中国故事”的编发初心,以“艺文志”专栏为理论基座,从黄昱宁的阅读史中提炼建构系统的故事诗学;以“新现场”专栏对新时代故事的理论评述,呼应黄昱宁的故事诗学;其他各栏目的作品创作,则从空间、人物、结构等方面印证并拓展了故事诗学的内涵。刊物年度作品的故事诗学建构与创作演绎,展现出当代学者与作家对故事叙事艺术的持续探索与创新,为新时代文学讲好中国故事提供

了可借鉴的审美路径与创作范式。由此,解读“故事”就成了切入2025年版《长江文艺》的关键路径,找到故事“密码”,便是打开2025年版《长江文艺》奥妙的一把锁钥。^[17]

作者单位:华中师范大学文学院

注释:

[1] 张双:《故事、叙事及中国故事的时代表达》,《长江文艺》,2025年第1期。

[2] 黄昱宁:《囚禁与突围——故事的空间魔法》,《长江文艺》,2025年第5期。

[3][6] 黄昱宁:《从照相术到磁力场——故事的虚构地理》,《长江文艺》,2025年第6期。

[4] 付秀莹:《在路上,或者所有人的旅途》,《长江文艺》,2025年第3期。

[5] 蔡东:《薄冰上》,《长江文艺》,2025年第11期。

[7] 杨志军:《玫瑰香飘博格达》,《长江文艺》,2025年第6期。

[8][9][11][13][14] 黄昱宁:《幽暗中的发光体——故事的人物塑形》,《长江文艺》,2025年第7期。

[10] 杜得无:《灼舌》,《长江文艺》,2025年第10期。

[12] 东君:《诗人独孤卫的十年》,《长江文艺》,2025年第5期。

[15] 黄昱宁:《节奏、质感与共情——故事的催化剂或助推剂》,《长江文艺》,2025年第11期。

[16] 黄昱宁:《从天而降的灵感——故事的动机与素材》,《长江文艺》,2025年第1期。

[17] 参考欧阳友权:《网络文学的“好故事”密码》,《长江文艺》,2025年第3期。

(责任编辑:王琴)

当代文艺中的“正显而喜悲隐”风格范式

——以《装台》《山海情》为例

◆ 王一川

近十余年来,中国当代文艺中出现了一种新的美学风格潮流——我把它暂且称为喜悲融正。它是把原来分立的喜剧性、悲剧性和正剧性等不同风格汇聚到同一部作品中,使其成为一种相互渗透和融合的新型多元风格形态,带给观众以新的喜悲正相互融通的新美感。^[1]而这种新的美学风格有着多种多样的具体范式,其中之一便是“正显而喜悲隐”范式,是指正剧性元素相对显露而喜剧性和悲剧性两种元素都相对淡隐的情形。这种情形的简要识别标准在于,主人公的人生在历经喜剧性和悲剧性的持续磨砺后,逐步趋于顺境,其生活的进取态势相对突出些,尽管性格矛盾或生活困境仍然存在。《乐记》指出:“正声感人,而顺气应之;顺气成象,而和乐兴焉。”这是说纯正声音感动人,就会引起和顺反应,而这种和顺反应表达出来,就产生和乐。^[2]这种中国古代智慧表明,艺术中的纯正美学元素,一旦在特定社会条件下生成,就可能会产生出抵消或化解喜剧性和悲剧性的积极作用。这种情形不妨简称为“正声顺气”,是指纯正美学元素必然会引起和顺

反应、进而产生和谐之音乐的情形。这一点在“正显而喜悲隐”范式中可以得到充分表现。小说《装台》(2015)中的刁顺子,呈现出以善良、实诚、厚道、仁义和坚韧等品格去逐个理顺生活难题的正剧性姿态,以及悲中有喜的喜剧性场景,可以让观众暂时忘掉其难以改变的悲剧性生存困窘。据此改编的电视剧《装台》(2021)则进一步强化其正剧性风格而更加弱化其悲剧性风格。23集电视剧《山海情》(2021)借助闽宁帮扶力量而成功地让涌泉村整体搬迁到闽宁镇的正剧式结局,让村民们反复来回搬迁的亦喜亦悲经历,变成仿佛不值一提的云淡风轻般的过往回忆了。

一、蚂蚁精神自喻

小说《装台》有着显而易见的正剧性风格:刁顺子(以下简称顺子)在卑微的社会境遇和悲苦命运中坚韧地追求善良、仁义和自尊的人格,就像小说中多次重复出现的勇敢负重前行而又自尊的黑蚂蚁那样。同时,在这种正剧性基调中,小

说既再现顺子的无法抗拒的悲剧性命运,又注意渲染一些喜剧性氛围,让主人公产生出苦中作乐的悲喜交融感。相比而言,正剧性是基本的,而悲剧性和喜剧性略淡一些,不过三者之间到底形成了相互交融的态势。

1.四任妻子与悲中出正。《装台》着力渲染主人公顺子及其装台队在日常装台生活中的言谈、动作、场景等带来的喜剧感和西安“城中村”生活的西北民俗味,同时透露顺子无法应对女儿刁菊花的刁蛮任性的窘境,妻子蔡素芬的坎坷情感际遇,装台队伙伴大吊的突然病故给其妻子周桂荣和女儿丽丽带来的悲苦等悲剧性意味,最终还是突出地表现了顺子闷头做事、与人为善、仗义助人等可贵的正剧性品格。这无疑显示了顺子身上的悲剧性命运中的正剧性品格。

这种品格尤其体现在他先后娶回四任妻子的奇特经历上。顺子与这四任妻子的关系,呈现出从被动到互动、再到被动、最后是被动中的主动等四段演变节奏。顺子的人生总是在动荡不安的悲剧性境遇中,凭借靠心善、实诚、厚道和坚韧等品格,赢得女人尊重。变的是不同的女人先后前来向顺子寻求倚靠,给顺子人生带来不确定的温馨和悲痛;而不变的则是顺子身上的正剧性品格的吸引力和凝聚力。这里显然呈现出悲中出正的美学效果。

2.自嘲式说辞与悲中见喜。小说从开头到结束,始终以一种独创的喜剧性、悲剧性和正剧性交织的语调去叙述。开头以调侃口吻叙述西京城装台队老板顺子“神使鬼差”地把第三任老婆蔡素芬娶回家,惹得女儿菊花指桑骂槐大半天,还把秋菊盆景踢翻,让其碎陶片差点砸中蔡素芬要害处。但顺子却只是生闷气而不敢去管。文中对狗叫的描写激发起顺子的一通带有底层民间巧

智的自嘲式说辞,让苦闷中的蔡素芬终于宣泄出轻松愉快的笑声。这也确实可以让读者领略到一丝喜剧性宽慰。但宽慰后也会对菊花的刁蛮任性、顺子的受气宿命和蔡素芬的苦命人经历感到持续的压抑和沉重的悲伤。不过,到头来,也不得不感叹顺子在历经苦难和憋屈中顽强生存的民间智慧的正剧性风范,体味到悲中见喜的滋味。

3.四次黑蚂蚁描写与自喻。这类由喜入悲、喜悲交融出正剧性的场面,在小说中比比皆是。尤其能隐喻顺子的喜悲融正精神的当推黑蚂蚁形象描写。小说中重复描写黑蚂蚁编队的段落至少有四次令人印象深刻。

第一次写顺子怜惜黑蚂蚁负重前行姿态,显示顺子对黑蚂蚁编队带有崇敬感和爱怜,这是原初的感知时段。第二次写顺子想效法黑蚂蚁。正是黑蚂蚁的“死不丢弃”的“硬扛”精神,激发起顺子内心深处对于黑蚂蚁的高度认同感,其内涵就是对于家庭和兄弟的责任意识和仁义精神。第三次写顺子梦见变成黑蚂蚁。当继女韩梅和妻子素芬相继被菊花逼走后,在极度孤独与苦闷中,他恍惚中梦见自己真的变成了一只黑蚂蚁,与同伴一道搬家和受伤,赞美了顺子以蚂蚁精神而成为装台队领头者的风范。第四次写顺子巩固了对黑蚂蚁的认同。在被迫收留周桂荣和丽丽母女后,菊花气得再次掀翻花盆。当晚顺子给搬家的蚂蚁撒了芝麻、米粒,看着它们托举比自己身体还沉重几倍的东西有条不紊地行进,最终完成了对于黑蚂蚁的带有自尊感、庄严感等正剧性象征品格的美学形塑。

四次重复出现的黑蚂蚁形象,显然已经成为顺子的自喻:在卑微处境中仍自尊而庄严地负重前行的黑蚂蚁,恰是顺子的喜悲融正人格风范的生动自画像。

4.代墩子赎罪的卑微与崇高。小说写顺子在庙里装台时,主动代替被控违反寺规的墩子去向寺院大和尚道歉时的心理活动:他在下跪时竟自觉产生了圣洁的敬畏心和悔罪感,痛哭流涕起来,感觉观音菩萨像极了患癌去世的前妻赵兰香,不禁回忆起曾经的甜蜜生活。这些回忆是小说中少有的令人愉快的喜剧性段落,显示了顺子卑微中见崇高的正剧性精神。这同小说中有关黑蚂蚁的精神刻画是一致的。

5.下跪与悲中有正。第49章写顺子眼见两个女儿菊花与韩梅打得鲜血淋漓、你死我活时,万般无奈中只能跟她们下跪,用自己的低下、可怜作为最后的“武器”,这样的委曲求全只换来了菊花的“窝囊废”“臭流氓”的斥责。下跪的结果,是韩梅在对继父无原则地迁就菊花的绝望中,以异常决绝的态度离家出走。家中的唯一女人素芬不由得生出了孤独无援的绝望感,担心有一天自己也会被残忍地杀死,所以还不如自己先选择离开。

下跪场景、屈辱性话语以及韩梅和素芬先后出走的严峻后果,恰是顺子一生极度卑微、无辜受辱、无法像人一样站立的悲剧性命运的精准素描。顺子正是在这种常人难以承受的悲剧性命运中,顽强、坚韧地展示了自己的正剧性品格,确切点说,悲中有正的品格。

6.菊花与反面角色。还需要说说菊花在整部小说中的修辞功能。从小说的整体叙述中可知,顺子的悲剧性命运在相当大程度上同菊花的影响紧密相关,菊花的性格设置成为影响顺子家庭幸福的关键角色:只要有这位极端自私和暴虐无道的亲生女在,他的妻子蔡素芬和继女韩梅就必须离家出走,否则她们的安危无法保障。这表明,对于小说家来说,顺子的人生中蕴藏着一些类似菊花这样的看似偶然而又必然的反面角色或反

面要素,给他制造出无法回避的悲剧性命运,以便让他在面对悲剧性命运而顽强抵抗的过程中生长和发掘出正剧性品格来。假如没有了菊花的这种反面角色,或菊花后来良心发现而由恶转善,那顺子的正剧性品格必然会有所降低。

这一点,只要同根据小说原著改编的同名电视剧相比就可见出:在剧里,菊花在蔡素芬出走后,自己有了结婚和生子的经历,良心发现应该考虑亲爹的幸福生活,于是就主动转变把蔡素芬重新接回家,让观众目睹顺子一家的温馨团圆结局。但小说家还是让菊花的自私和暴虐角色顽固到底,于是顺子不得不像黑蚂蚁那样做足应战准备。

7.演死狗与喜中出正。小说第60章描写顺子临时替演员救场,在秦腔剧《人面桃花》里演狗,这并非闲笔一章,而是别有深意。顺子根据自己以往的临时救场经验,认真琢磨透舞台上狗的姿态,反复练习,成功地完成了头一晚的演出,这里的顺子完全是在按照真正的演员要求去饰演角色,仿佛演的就是日常生活中的真实自我。在第一次演死狗后,所有人包括要求严格的靳导都向他鼓掌祝贺,令他享受到前所未有的尊重和满足感。不过,在最后一次演死狗前,他居然产生了一种既然是最后一次机会就需要尽情释放而不留遗憾的想法。于是,他不管角色需要而在舞台上按照个人愿望尽情挥洒。原因在于,这同他平常的卑贱自我体验形成了强烈的反差:“这一生,只有被人贱看、呵斥的份儿,从来没有如此高尚、重要、有尊严地活过一天。他在充分享受这种高尚、这种重要、这种尊严。”他在此刻表演的,与其说是一条忠诚而受人尊重的高尚的死狗,不如说是一个忠诚而受人尊重的高尚的人本身。通过顺子纵情享受表演死狗的喜剧性情节,读者可以感觉到,顺子是主动地在濒临死亡的悲剧性境遇中追

求人生的喜剧感,试图通过这一想象性舞台的喜剧情境而构建正剧性境界。

二、愣顺而古雅与秦地文化之魂

如果说,小说《装台》的主要美学风格在于,通过蚂蚁精神而书写主人公悲中有喜、喜中出正的性格特征的话,那么,据此改编的电视剧则既有相通处也呈现出跨媒介差异,主要展现出更加正面、积极而乐观的正剧性基调。

两者的相通点在于,都保持同样的喜悲融正风格的基本内涵,并在其中表现主人公刁顺子代表的秦地底层愣顺的生存精神。愣顺,是指刁顺子虽然外表憨愣、质朴,但又凭借其吃苦耐劳、外愚内智、仗义助人的性格,可以理顺装台队繁杂的日常生意和众人生计。再加上秦腔艺术传统的长期熏染,他有着以韧克艰、苦中有乐的生存精神,可以带领装台队在大都市城中村坚韧地生存下来,不过却痛感自己难于协调处理家事、特别是女儿刁菊花的刁蛮任性及其同自己“捡来”的第三任妻子蔡素芬的关系。通过这些叙述,小说和电视剧都分别构建起彼此相通的喜悲融正美学景观,并且呈现出其中的“正显而喜悲隐”特征。

不过,鉴于文学媒介同电视媒介的显著差异,这种“正显而喜悲隐”式表达,在电视剧中相应地产生了一些跨媒介差异。这就是说,在叙事方式、场景描写、情节走向、人物性格等方面,鉴于电视媒介取代了语言文字媒介,受众群体也随之从文化人转变为普通人,他们对于视听形象的直接鉴赏要求就不同于语言文字形象的依赖头脑想象而作的间接性形象传播了。^[9]

33 集电视剧《装台》在运用视听媒介技术而营造出来的浓郁的西安民情风俗氛围中,通过秦

腔剧团装台工刁顺子一家和装台队弟兄们的平凡生活,生动地再现了当代西安底层民生状况,进而引领观众反思和追寻秦地文化的当代价值。

1.西安民俗风情画。观看这部剧,首先映入眼帘的是当代西安“城中村”的民情风俗画卷。随着刁顺子和其他人物的逐步登场亮相,西安城市美食、方言以及其他相关民俗陆续展现,成为全剧的重要景观。这些陕西美食和方言共同烘托出地道的西安民情风俗的独特氛围。这一点与小说原作不同:它以视听艺术媒介和艺术形象的直接性,诉诸观众的视听感官,而不必依赖于小说阅读时那种想象力的中介作用。

2.边缘人心理。同样印象深刻的是,该剧注重刻画当代西安“城中村”里城市边缘人的心理现实状况。这部剧如果说体现了现实主义精神的话,那么,其现实主义精神的触角已不再停留在对处于特定社会生活环境中的 人物命运和性格的描写上,而是继续延伸到这些人物流散而错杂的心理现实世界层面。刁菊花的怪异心理,体现为用已经去世的生母来要挟、指控和虐待生父刁顺子,唤起其对自己的非同一般的重视。邻居八叔与八婶之间,虽然已经离婚,但又存在彼此缠绕不清的相互依恋的情感线。心理发生变异的,还有丈夫是杀人犯的蔡素芬。她离婚后,看准刁顺子人好心善,就挖空心思在他面前展现自己,结果是成功地让他好像捡便宜似的娶了自己。该剧敢于暴露这些个体心理现实症候及其言行错位情形,确实体现了现实主义美学胆识。

3.憨愣而古雅。再有就是着力塑造西安城市边缘人物形象。离异而再嫁的蔡素芬为人温和体贴,一心想找个心善顾家的男人做靠山。刁菊花一出场就呈现出刁蛮任性撒泼的惯性,但后来终究发生转变,符合普通电视观众的心理预期(期

待她性格变好)。大雀儿(为小说中“大吊”更名)忠厚仗义,隐忍顾家,吃苦耐劳,可惜过于执拗,劳累致死,留下妻子和幼女要另寻倚靠。八叔外在粗犷而内心细腻,精明而风趣,带有西安市井人物的鲜明特征。三皮深情而过于偏执,不懂变通,但懂得知恩图报。当然最重要而具有代表性的人物形象无疑是刁顺子。不妨与《贫嘴张大民的幸福生活》中的北京市民张大民形象稍作比较。如果说,张大民的性格特征在于“侃平”,即通过调侃去熨平社会生活之不平等带来的个体心理落差,使自己归于心理平衡;那么,刁顺子的性格特征可以说在于愣顺,即以他特有的直愣性格去化解矛盾,治疗心理创伤,捋顺人际关系,使个体和他人的心境都变得顺畅。刁顺子称得上是当代西安底层市民中的一个典型形象,以低头、弯腰、闷声做事的外形特征而集中体现出一种憨愣而古雅的性格。憨,是指他为人憨直、厚道、善良,总是替别人着想;愣,是指他性格直愣、直率,不会拐弯;古,是指古朴、本分、勤劳持家而又不失机敏;雅是指自觉传承秦地雅正民风,如正直、讲义气、有尊严等,这可能跟他长年接受秦腔艺术的涵濡有关。这表明秦腔艺术在多年的“装台”生涯中已一点一滴地融化进他的精神人格之中,成为他整个心灵生活的一部分。如果秦地文化有其灵魂的话,那么,刁顺子的憨愣而古雅的性格无疑可以成为其核心的象征形象之一。同时,这个人物堪称全剧的灵魂人物,他立住了,整部剧就成功了。

4.装台及其寓意。这部剧沿用小说原著《装台》的书名而取名“装台”,赋予这个名称以丰厚而耐人寻味的内涵。回想十多年前的电影《钢的琴》(2011),其“钢的琴”三个字,由于属于汉语中前无古人的独创性表述,况且又十分契合剧情的

独特性(例如,你不能说“琵琶”“二的胡”“吉的他”等),所以是全片中的核心元素,是其前所未有的和不可重复的艺术独创性标志。尽管发行方出于发行考虑而一再建议改名,但编导铁心不改,结果虽然票房惨淡,但终究捍卫了独创艺术应有的尊严,为中国电影艺术史书写下富有尊严的华章。“装台”这个剧名能在电视剧中保留下来,对于诠释整部剧的意义十分关键。它大致有这么几层寓意:第一层是装台的本义,即为剧团演出安装舞台设备的行为,如搭台、布景、架灯、拆卸、装箱、运送设备等,如实揭示刁顺子等装台工的职业特征;第二层是装台的引申义,指装台工作的性质在于牺牲自己而为剧团装扮台面,替艺术演出服务,也就是为他人做嫁衣裳;第三层是装台的暗喻义,是指装台工与剧院之间构成不可分离的相互共生关系;第四层是装台的宽泛寓意,它更加深广地指社会生活中的每个人其实都是装台工,和他共同构成相互装台的关系世界。

进一步看,这里的“装台”借助刁顺子等人的“装台”工作,实际上在履行着为当代秦地召唤其久远的文化之魂的使命。透过刁顺子的憨愣而古雅的性格特征,一种以西安市民为代表的秦地文化之魂,想必已经和正在形塑出来。如此,相信这部《装台》完全可以在中国电视剧艺术史上书写下不可或缺的一笔。

这部剧要说有不足,那就是对刁顺子性格中的秦地文化渊源还应运用艺术形象手段作更深入的挖掘,在厚植其地缘独特性的同时也关注释放其跨地理的普遍性价值。再有就是设置的男性旁白略显多余,给观看以不必要的干扰。

同小说相比,电视剧《装台》在若干方面作了变通处理:一是在叙事方式上,散叙事同强情节有别。小说稍显散淡地叙述刁顺子的具体日常言

行和细微心理过程,电视剧则选择更加戏剧化的强情节展示。二是在场景描写上,民俗风貌的想象性与直观性不同。小说可以由读者纵情想象西安城中村风俗画面场景,电视剧以视听方式精心设计风味美食、方言、服饰等。三是在情节走向上,结局悲凉同温暖相对照。当小说结局于刁菊花赶走蔡素芬、但周桂荣赖下不走,令刁顺子不得不继续发扬其蚂蚁精神时,电视剧则由刁菊花转变后接回蔡素芬,形成了家庭团圆的温情结局。四是在人物性格上,从小说中的愣顺、坚韧而又迷茫性格相比,电视剧形成了愣顺、坚韧而又乐观的性格特征,确实形成一定的差异。小说让刁顺子的憨愣坚韧结局于未定的继续奋斗以及前途迷茫中,电视剧则让其憨愣坚韧获得苦尽甘来的幸福感。总的看,喜悲融正风格在小说和电视剧中呈现出同中见异、异中见同等特征,大致可见以韧克艰与苦中有乐之间微妙而重要的分别。

三、地缘美学密码的营造

同《装台》有唯一的主人公刁顺子不同,电视剧《山海情》带有群像剧的特点,塑造了以马得福为主要串联人物的人物群像。在这里,正剧性是基本的风格,这表现为成功地完成了从六盘山麓海吉县干沟乡涌泉村到戈壁滩闽宁镇的村民整体搬迁规划,也创造了中国全面建成小康社会的标志性范本之一。不过,该剧也注意让这个移民搬迁过程洋溢着一定的喜剧感,以及在刻画村民的搬迁心态和往昔生活记忆时释放出令人沉郁的悲剧感。^[4]

看这部扶贫题材剧,主要看什么?通过持续二十多年的行政安排,宁夏西海固贫困山民在福建帮扶下整体搬迁至戈壁滩建设新家园,这样的

闽宁携手扶贫故事本身就饱含辛酸和喜悦、并且充满想象力。要把这样的地缘生活奇迹转化成以虚构故事见长的电视剧,要点就不在于虚构什么而在于怎么虚构,也就是以怎样的虚构形式去讲述,才能让这个传奇式地缘生活变迁故事本身转化为观众爱看和耐看的兴味深长的电视剧。为此,《山海情》付出了艺术创新努力,其中特别的一点在于地缘美学密码的营造。

1.橙黄色与喜剧性。该剧开启,劈空而来的不是穷兮兮的贫困区惨状,而是一幅幅类似橙黄色麦田奇观的趣味浓郁的西北风俗画。全剧从片头到整体构图,其美工设计似乎借鉴了梵·高的名画《向日葵》《麦田上的群鸦》《麦田与收割者》《午间休息》等为代表的系列黄色基调及其变形构图,这种构图方式既贴近黄土地的地形地貌色彩,更蕴含乐观的喜庆基调。不过,重要的是看到,橙黄色或黄色在梵·高的《麦田上的群鸦》里带有“张力”的抵抗式悲剧性色调。有艺术史家指出,该幅画作主要反映画家在“悲怆的混乱”中“反抗分崩离析”“捍卫世界的完整性”的坚强意志,主要呈现为四条路径:最大、最稳健和最遥远的路径是作品上方的“长方形深蓝色天空”;面积上位居其次的是“由两个倒三角组成”的“金黄色麦田”;接着是出现了三次的“深沉的紫红色道路”,道路上绿草带出现了四次;最后是“迎面而来的黑色鸦群”,引人瞩目。该艺术史家论者继续分析说:“画面中某种色彩出现的次数,正好与块面的大小和稳定性成反比。艺术家似乎计算过:一块统一、深沉、绝对果断、纯粹的天空;两块分散、不稳定、长势喜人的庄稼互补的黄色;三条分岔、不知通向何方的红色道路;四条这些道路上未经踩踏的互补绿化带;无数只呈‘之’字形、连续行进黑色乌鸦,从遥远的地平线飞来的死神形象。”^[5]透过

这幅画可知，麦田的金黄色或橙黄色同蓝色、绿色、红色和黑色等共同演奏出一曲充满张力的低沉而坚决的悲剧性抵抗旋律。

而《山海情》中的橙黄色基调却有很大的不同，其指向的是带有喜剧性的正剧性象征或暗示意味。当这种橙黄色同黄土地大地图景上方反复闪现的一个个半圆形波纹状图案结合起来时，仿佛一首热烈而和谐的赞美诗篇，热情讴歌脱贫攻坚战役的艰苦和坚强斗争后的胜利。那些半圆形波纹状图案在每集的橙黄色片头中出现，应当蕴含着多层意味：第一层是橙黄色基调中的半圆形波纹状，可以打破梵·高式“之”字型构图带来的压抑感，给画面注入动感和活力；第二层是这种半圆形波纹可以暗示一种流动感，表征事物会发生流变；第三层是半圆形波纹在中国传统中蕴含圆满或团圆方向意味，指向脱贫攻坚的胜利结局。

这样一来，该剧的美学风格既贴近西北戈壁沙漠的偏黄地理景观，又能唤起后期印象派绘画般的艺术体验，不过把其悲剧性基调转变为喜剧性和正剧性交融的基调。所选用的音乐，以激越昂扬为主旋律配以陕西方言，再加上老中青几代演员出色表演的支撑，这些美工、音乐、语言和表演等元素的出色调配，共同渲染出一种为着创建橙黄色美丽家园而艰苦奋斗的激昂、自信而又喜庆的地缘情感氛围。可以说，正是这套橙黄色西北风俗画构图设计，带给全剧以明朗的喜剧性色调：要以喜剧性叙述去淡化悲剧的沉痛感，以及突出成功搬迁后的正剧性基调。

2.黄土地上的喜悲交融故事。依托这种橙黄色地缘情感氛围，这片黄土地上土生土长的一个个好故事被讲述出来。观众被带回到上世纪90年代，目睹山民们如何从“最不宜人类居住”的贫困山区涌泉村，“被迫”搬迁到几乎同样荒凉而

生活困难的戈壁滩吊庄，上演了一出悲喜交加的人生戏剧。涌泉村穷到什么样？第1集马得福陪同县里张树成主任去走访一家人时，该家三兄弟只能穿一条裤子，谁有事出门谁穿，再有就是马得福的青梅竹马恋人李水花被穷苦的父亲为了嫁妆而“卖”给邻村男人。

该剧叙述的涌泉村民搬迁故事，大体可以划分成四条线索：第一条线索为一些村民不愿搬迁，无论村干部怎样做工作都做不通；第二条线索为部分村民搬迁后又搬回，有答应搬迁的在发现戈壁滩几乎同样难以生存后，集体反悔逃回；第三条为离家出走，马得宝等四位少年集体离家出走、被硬生生追回并被父亲鞭打；第四条为留守老人替下一代着想而同意搬迁，这是少年们反过来影响老年人决策的结果。可以说，村民们面临的是，一边不想出去的又回来，另一边想出去的被追回，走还是不走，搬走还是搬回，从六盘山麓涌泉村到戈壁滩吊庄，居民们一再遭遇这类哈姆雷特式生存问题的严重困扰。于是，带头抵制搬迁、种蘑菇、卖蘑菇、阻拦弃学打工潮、整体搬迁动员会等喜剧性、悲剧性和正剧性相互交融的故事，就这样陆续冒出来。

通过这些实在而感人的喜悲正交融的故事，易地整体搬迁的艰难曲折性被真实再现出来。特别是村民们真实的生活情状、微妙的人生情感波澜等被叙述得带有悬念和富有情味，对观众具有吸引力。

3.主体群像及其灵魂人物。最令人感慨的，还是活跃在这片土地上的一系列性格鲜明的人物形象，更准确地说，是一组浮雕般鲜活动人的脱贫攻坚主体群像。

这里面，有公而忘私、忍辱负重、富于亲和力、外柔内刚的正剧式“英雄”马得福。他的人生

也有其悲剧性:当得知青梅竹马的恋人李水花被迫服从父亲李老栓的包办婚姻安排,出嫁当天,他躲在山坡上目送婚车行进,眼神流溢出愤怒、痛苦和无奈,向生活现实发出无声的抗议,奠定了他的人生悲剧性基调。后来在做移民安置工作时,偶遇丈夫身残而自己肩扛全家重任的水花一家,他在震惊与心疼之余,为自己未能给她提供更多帮助而感到愧疚。当他伸手帮助水花推车时,观众可以感受到他作为扶贫干部的责任感,同时也能领略到他作为其昔日恋人的未曾说出口的深重关切。他的扶贫工作秘诀之一,就是善于“挪用”自己父亲马喊水、兄弟马得宝和妹妹马得花等的亲情力量帮助自己做村民的工作,甚至让亲人带头做无私的奉献。在第15集,当麻副县长等县领导为了出政绩,不顾当时蘑菇已严重滞销的危机以及凌一农教授和马得福的坚决反对,强行召开蘑菇种植现场会而宣传凌教授指导村民种蘑菇的事迹时,马得福甘冒“乌纱帽”被摘掉的后果,当场向地委杨书记等领导仗义执言,讲清楚当前正面临的蘑菇滞销危机,使得杨书记当众宣布地委带头销售蘑菇的决定,替菇民们化解了危机。

在马得福周围,该剧还刻画了难以简单下判断、但洋溢泥土气息的芸芸众生相。这里有热恋故土而智慧过人的代理村主任、马得福的父亲马喊水。他的喜剧感体现在,可以用装病、说媒等土办法去推动村民搬迁,谈笑间显露乡村基层干部的务实、正派而又机智乃至狡黠的工作智慧。但他也有自身的悲剧性:那些深夜独自抽烟的镜头,表明他承受来自村民们的误解与上级政策加紧落实之间的张力,暗示基层工作的艰辛与孤独。不过,当他始终以让村民过上好日子为己任而努力工作时,他的身上集中显示了扎根乡土的

推动脱贫攻坚成功的基层力量的正剧性能量。

还有从只顾自己前途到懂得关怀乡镇建设的青年企业家马得宝。他作为马喊水的次子和马得福的兄弟,开头跟随父兄加入脱贫攻坚行动,但后来思想发生变化,离家外出打工,最终出于对家乡的责任感而选择回来承揽工程,参与建设闽宁镇新家园。还有备尝艰辛、明了事理而积极搬迁的李水花。她遭遇丈夫残疾等变故后,扛起照顾幼女和残疾丈夫、养家糊口的重任。她独自拉着板车,载着残疾丈夫和年幼女儿,穿越400多公里移居到金滩村的情景,凸显了这位乡村女性的苦涩和坚韧,这是悲剧性中的正剧性构建。她在面对生活苦难时也有喜剧感的一面,例如调侃丈夫瘫了也省心,同村民互动时带着一股泼辣率直劲,释放出乡土生活烟火气。她身上的正剧性集中体现在,以女性的瘦弱肩膀扛起全家责任往前走,主动投身于开小卖部、学种菇等新的创业过程中,成为扶贫先扶志的独立女性典范。

同积极投身扶贫过程的李水花相比,李大有则思想后进、自私、刁钻而又直率,在剧中充当了喜剧性角色。他的作用有点类似于《创业史》中作为“中间人物”的梁三老汉,需要正面人物做思想工作而争取其转变。而他的转变恰恰关系到整个脱贫攻坚战的成败得失。他开初搬迁消极,搬迁后又聚众挑事、来回折腾、发泄不满。他的喜剧性主要表现在,爱说笑话、开玩笑,口中的方言带有乡土幽默感。而其固执与狡黠,又成为剧情中的令人忍俊不禁的滑稽人物。他以“刁民”或“害群之马”的形象亮相,带着七户人家从吊庄逃回涌泉村,对扶贫政策随意说三道四,一度成为整体搬迁的“老大难”户。不过,随着脱贫攻坚进程的进展,他的内心逐渐被马得福等人公而忘私的品格感动,“刁民”习性随即有转变,体现了应有的

集体担当精神。

而其中,给人印象尤其深刻的还是两个有知识的人物。一个是来自福建的凌一农教授。他悉心探索、传授种双孢菇致富的脱贫路径,在菇民们接连遭遇卖蘑菇难的困扰时,又不惜自掏腰包高价赔钱收购菇民的蘑菇,还坚决反对麻副县长的现场会骗局,带领队员分三路去全国推销蘑菇,力争构建起蘑菇销售的市场网络。他甚至在人格遭受侵犯时敢于出手同年轻商贩打架。他的无私奉献精神还表现在,循循善诱地带出了马得宝等一批年轻徒弟,帮助他们树立科技扶贫的雄心。

另一个是西戈壁小学白崇礼校长。他坚决阻拦未成年学生辍学去福建打工,一心希望学生上学、学知识,体现教育扶贫的理念。尽管家访时一再被家长冷落、指责或嘲笑,令他心情郁闷。他还是豁出去把闽商捐赠的电脑卖掉,换钱给学生买校服参加合唱比赛、修整操场,借以发泄教育不被重视的失望和郁闷。

这两个知识分子,呈现出一闽一宁而闽宁合璧的组合格局,分别体现科技扶贫和教育扶贫理念,宛若贯串全剧的一对双核,属于其中最用心用力而又感人肺腑的灵魂式正剧性人物。这两个灵魂式正剧性人物的设立及其精神支柱作用的传达,深化了全剧的脱贫攻坚题旨及其文化意义的正剧性。

4.变易式文化传统及古今融通。该剧在整体上贯穿着以“变易”为标志的中国变易式文化传统。按照《易经》以来的“变易”思想,“穷则思变”,“变”或“易”才是脱贫的唯一可行之道。因此,该剧致力于将变化才能脱贫、易地才能生存和致富等中国式传统理念注入上述故事之中,使得这些故事洋溢着激昂奋进的基调。

全剧的另一个别出心裁的地方在于,为了展

现变易的必然性,不仅以弘扬闽宁互助精神为主干,而且更让这种当代区域互助精神深植于涌泉村古老传统内部,宛如从涌泉村泉眼中自动奔涌而出的不竭清流。第22集,当马得福把不愿搬迁的村民蔑称为“刁民”时,父亲马喊水异常暴怒,然后带着马得福走上黄土梁峁,对着远处那一座座沉默的坟茔,深情讲述二百多年前从陕西逃荒而来、无家可归的马姓人被涌泉村李姓人慷慨接纳的义薄云天的故事,告诫和勉励儿子永远不能忘本。心领神会的马得福后来总结出一条扶贫工作新理念:正像当年李姓人让马姓人有了根一样,今天的马姓人带领李姓人整体搬迁,同样为的是寻找新的根,涌泉村老根与闽宁镇新根都是两大家族的生存之根。在告别涌泉村时,土墙上有一条巨幅白色标语“涌泉村,水最甜的地方”,呈现出新根对老根的依存关系。该剧尾声中,马德福等率领下一代集体重游涌泉村故地,深化了新根对老根的眷恋和款款深情,也把当代闽宁帮扶史实成功地融汇到涌泉村李马两姓已有的古老互助传统中。这样的古今融通构思,既深化了当代闽宁互助行动的正剧性的传统,又让古老传统收获了其当代传承硕果,无疑有相得益彰之妙。

5.地缘美学密码。总的看,这部剧成功的关键之一在于,深入挖掘易地搬迁故事深层所蕴藏而又容易被忽略的地缘美学密码。一方面,饱含黄土地深情的宁文化与拥有大海般宽阔胸怀的闽文化之间形成“山”与“海”的互助交融,彼此不同的地缘文化精神在此刻相互对话和融通;另一方面,涌泉村李姓人对逃荒而来的马姓人的慷慨接纳、融汇共生之地缘传统,也获得当代传承。这两方面的交融表明,闽宁互助而生的山海相连相依的地缘新根,与李马两姓相濡以沫的黄土地老根之间,已经交融一体,共同汇聚为旺盛的新时代

生存之根。这可能正是这部剧所尽力搜寻并巧妙地深埋于闽宁帮扶故事中的独特的交融性地缘美学密码,值得肯定。

以上通过小说和电视剧《装台》以及电视剧《山海情》的文本阐释,想必已经约略呈现出“正显而喜悲隐”范式的主要特征。小说《装台》中的刁顺子,独出心裁地让堂堂正正的人化身为卑微低调而又有些滑稽的蚂蚁,转而以蚂蚁精神去承受沉甸甸的人生重担。这种正剧性品质,让观众在引人发笑的滑稽感中愈发生出由衷的敬仰之情,领略到内在悲剧性。这使得正剧性结局中透露出内在的喜剧性和悲剧性品质,显示出“正显而喜悲隐”的风格特征。到了同名电视剧中,刁顺子身上的这种正剧性品质随着刁菊花性格转变和蔡素芬回家而更显突出,同时让喜剧性保留而悲剧性显著减弱了。《山海情》中的喜剧性,同村民们下山上山往返搬迁的“穷折腾”状况分不开的,而悲剧性则是同他们身处黄土高原穷山恶水的地缘环境密不可分的,而最终整体搬迁下山的顺利结果透露出村民群体人生的正剧性转变。这里是让村民们在经历喜悲交融的曲折过程后抵达正剧性境界,也就是在喜悲交融中见出正剧性。

可见,同样是“正显而喜悲隐”范式,喜悲融合正风格可以有不同的表现方式:既可以是《装台》中的正中隐含喜悲,也可以是《山海情》中的喜悲交融出正。尽管如此,“正显而喜悲隐”范式都同样通向前面已经指出过的那种“正声顺气”境界。“正声顺气”中的“正声”,可以代表社会生活中庄正、正面、积极向上的力量;而“顺气”,可以有顺应事物发展趋势而加以引导从而产生和顺之气的意思,由于“正声”的作用而将变动不居的社会

导向顺畅之境。“正声顺气”表明,人们的社会生活难免遭遇喜剧性和悲剧性的持续缠绕,但一旦“正声”生成和持续推演,就可能会产生出坚韧而持久的顺导力量,将社会导向和顺之境。这样看,“正显而喜悲隐”范式在喜悲融合正风格范式群中代表以正剧性改变和统率喜剧性悲剧性的特定作用。

本文系国家社科基金艺术学重大招标项目“‘两个结合’与当代艺术理论创新研究”(项目批准号:24ZD02)阶段性成果。

作者单位:北京语言大学

注释:

[1] 参见王一川:《论喜悲融合——由〈哪吒之魔童闹海〉引起的跨媒介美学思考》,《南方文坛》,2025年第4期。

[2] 杨天宇:《礼记译注》下册,上海古籍出版社2004年版,第485页。

[3] 以下有关电视剧《装台》的论述主要引自王一川:《秦地文化之魂的当代重聚——谈谈电视剧〈装台〉的精神价值》(原载《中国艺术报》,2020年12月18日第3版),此处有改动。

[4] 以下有关《山海情》的分析,部分参考了王一川短评:《地缘美学密码的魅力——〈山海情〉观后》,载《中国艺术报》,2021年2月3日第6版,有改动和扩充。

[5] 【美】迈耶·夏皮罗:《现代艺术:19与20世纪》,沈语冰、河海译,江苏凤凰美术出版社2015年版,第114页。

(责任编辑:张双)

融通·自主·标识性概念 ——论王一川的“心性现实主义”

◆ 李 震

构建中国文艺理论批评的自主知识体系和标识性概念,既是当今时代和中华民族文化主体性建设的必然要求,也是几代文艺理论家和批评家无法推卸的历史使命。近年来出现的一些论著已经开始为此展开了种种探索。王一川的《心性现实主义论稿》^①便是这一探索中留下的坚实足迹。

按照笔者浅见,中国文艺理论批评自主知识体系构建并不是一种文化意义上的排异行为,更不是对中华民族传统思想文化的复古运动,而是建立在中华民族传统思想文化与“西学东渐”以来中西文化传统深度融合基础上的一次创新性的探索。王一川的“心性现实主义”便是在这一基础上提出来的,因此具有重要的示范意义。

一、融通中西:中国现代文艺理论批评文化主体性的构建之路

“心性现实主义”,是王一川在中华民族复兴与马克思主义中国化的“两个结合”语境中,对中国现代文艺理论批评文化主体性和自主知识体

系建构的一次自觉探索。他将源自西方,基于马克思主义唯物论和反映论的现实主义理论,与中国具有两千多年历史的心学相结合,让现实主义这一中国当代文艺的主流精神和方法植根于中国传统思想文化的沃土之中,获得了更加广阔的历史纵深度、中国化的精神内涵和表现方式,进一步刷新了中西方既有的现实主义理论。

王一川在《心性现实主义论稿》中系统梳理了近现代以来多位新儒学大家对中国传统文化哲学的领悟和实现现代转化的探索路径,如梁漱溟的“理智型直觉”说、张岱年对中国文化传统的六个特点和四种观念的概括、牟宗三对中国文化的“生命”观和“仁智合一”特点的论述、钱穆对“天人合一”的现代理解、庞朴论文化的“三层次说”、张世英对“万物一体”的现代阐释、徐复观的“忧患意识”说,以及美学家李泽厚的“乐感文化”说等等,进而回溯到王阳明的“心学”和儒家早期的“人心感于物”“仁心”之说,并以马克思主义为代表的西学为参照,最终提炼出“心性论”。在新儒学的大量著述中提炼关于文艺的思想观念,是

很少有人去深耕的一项艰巨工作,但这又是一项必须完成的工作。新儒学是中国儒学传统实现现代转化的最系统、最重要的思想成果。新儒学大家们既熟读古代典籍,又肩负着构建中国现代思想文化的使命,其著述本身就是以国际视野和西方现代观念反观中国儒学传统的中西融合的结晶。因此,新儒学的思想成果是构建中国现代文艺理论批评自主知识体系的直接资源。

现实主义的精神和方法中国自古有之,中国文艺史上也已积累了大量现实主义的经典作品。但现实主义这一概念和思想理论则是来自西方和苏俄,且历经英法及苏俄的批判现实主义、社会主义现实主义等不同时代和不同历史文化语境中的演变。中国现代文学如果以鲁迅小说为开端的话,可以说是从批判现实主义起步的。现实主义的概念被引入中国后,经历了五四新文化运动、左翼文艺运动、延安文艺的民族化大众化运动,于建国后形成了与革命的浪漫主义相结合的革命的现实主义,以及二十世纪八九十年代以“还原生活的原生态”和“零度写作”为主旨的新写实主义等等,虽历经争论和起伏,但至今是中国文艺的主流传统。

现实主义之所以被苏俄和现代中国当做文艺发展的主脉,是由于其与马克思主义的历史唯物论和反映论等思想深度契合,马克思曾盛赞巴尔扎克、狄更斯等欧洲现实主义作家,恩格斯在《德国民间故事书》^[2]《致玛·哈格纳斯》^[3]中甚至直接提出了对现实主义的经典论述。因此可以说,将源自西方和苏俄、契合于马克思主义唯物论和反映论的现实主义理论,与中国的“心学”和“心性论”传统相结合,去构建中国现代文艺理论批评的自主知识体系,是探索马克思主义与中华优秀传统文化相结合,实现中西文化融合的一次重要实践。

二、“心性现实主义”:中国现代文艺理论批评自主知识体系的标识性概念

中国现代文艺理论批评的自主知识体系应该是由具有中国特色的学术体系和话语体系组成。话语体系又应该是构建学术体系的重要支撑点。进而言之,话语体系又是由一系列标识性概念所构成。王一川的“心性现实主义”就是一个典型的标识性概念。

“心性现实主义”的标识性意义有二:其一在于它是中国传统文艺思想与西方文艺思想的结合点;其二在于它是“心”与“物”的结合点。前者上文已述及,这里就后者谈点笔者的初步领悟。

理解“心性现实主义”的难度在于如何将“心”与“物”、“唯心”与“唯物”、“主体”与“客体”、“心性”与“现实主义”联系起来,如何跨越主客体的界线,以及如何认识其与传统现实主义理论的区别等。

如前所述,现实主义的学理根基是马克思主义的唯物论和反映论,唯物论决定了“现实”的“物”的属性,反映论决定了文艺家与现实之间的严格的主客体关系。而无论是“心”还是“性”,都有着明确的唯心论和主体属性。那么如何在观念中打通唯物与唯心、主体与客体的区隔,则是构筑“心性现实主义”的关键所在。

王一川充分借助中国传统文化哲学中概括出来的“万物通心”观念,结合马克思主义理论的科学性、人民性、实践性和创造性,实现了对上述区隔的跨越,提出了文艺创作中“心物相通”的三个现实层面,即近心感现实层面、近心明现实层面、心感一心明现实交融层面。

“心”与“物”、心灵与现实的融合,既符合马克思主义的唯物论和反映论,也符合中国传统文

化哲学中的天人合一的观念,以及中国文论中情景交融的境界说,更符合文艺创作的实际情形。因而“万物通心”便成了一把钥匙,打开了“心性”与“现实”的连通之门。

三个现实层面,正是文艺家在创作过程中实现“心”“物”合一、心灵和个性与现实交融的真实过程。心感是文艺家深入现实生活、感知现实生活的过程,也是我们今天倡导的“深扎”过程;心明是文艺家用自己的心灵之光照亮现实生活的过程,也是现实生活进入文艺家灵感的过程,且极富中国传统“心学”的明觉之道;心感一心明交融则是文艺家艺术语言的生成过程。可以说,这三个现实层面,正是一部现实主义作品产生的真实而完整的过程。如此,“心性”与“现实”便以“主义”的名义联系在一起,且明确地区别于以往用其他视角命名的现实主义理论。

三、心性论:中国文艺批评人本主义传统的核心内涵

笔者曾认为,中国三千多年的文艺批评传统是区别于西方的神本主义和科学主义传统的人本主义传统。^[4] 中华人文始祖创立文化哲学是从人出发的,具体而言是从人的感知、人的心智、人的想象、人的生存发展需求出发的,而不是神授的,也不是按照科学逻辑建构的。因此,中国先民没有统一崇拜的神,更没有形成真正成体系的宗教,而是形成了道家和儒家两条思想主脉。道家思想是关于人与天地自然的关系的学说,儒家思想是关于人与人的关系的学说。就文艺观而言,最早的记录便是《尚书·虞夏书·尧典》中的“诗言志,歌永言,声依永,律和声”,尽管这段话的后面是“八音克谐,无相夺伦,神人以和”。^[5] 但根据上

下文的解释,此处的“神”是指“天地”,与宗教意义上的神无关。汉代的《毛诗序》对此做了更加具体的阐释:

诗者,志之所之也,在心为志,发言为诗。情动于中而形于言,言之不足,故嗟叹之,嗟叹之不足,故永歌之,永歌之不足,不知手之舞之,足之蹈之也。^[6]

这些已为今人耳熟能详的说法,非常朴素而且直观地说清楚了中国人的文艺观,即文艺是从人的内心出发的,无论是“志”,还是“情”,也还是“言”“诗”“歌”“舞”都源自人的本“心”,都不是柏拉图所说的“神授”,也不是赫拉克利特和亚里士多德所说的“逻各斯”(Logos)。至于在此基础上形成的感悟式的批评形态,以及用心智和感官直觉构成的批评话语,则更是人的本“心”的外化。根据这一理解,笔者论定三千多年的中国文艺批评史形成了一条完全不同于西方的人本主义传统。

读完王一川的《心性现实主义论稿》,笔者不仅更加坚定了自己的上述认识,而且进一步打开了对中国文艺批评的人本主义传统精神内涵的认知。王一川的“心性论”应该是贯穿整个中国人本主义文艺理论批评传统始终的精神内涵。从《尚书·尧典》的“诗言志(在心为志)”,到孟子基于人性善恶角度论“心”,到东汉以降引入佛经的“心学”,及至隋唐发展为心本体论,经由宋代理学家们对儒道释思想的融合,直到明代王阳明龙场悟道后形成了完整的心学体系。这条始于中华文化根部的漫长思想脉络,在不断深化和丰富着中国人本主义文化哲学的精神内涵,使“心性论”成为中华文化哲学之精粹所在。这正是新儒学大家们提炼中华文化精神的核心线索。

“心性论”应该是人本主义文艺理论批评传统的核心内涵。仅从字源学意义上来看,中国古典

文艺理论批评的核心话语大多与“心”和“性”相关。诗言志之“志”、诗缘情之“情”、意境之“意”、感悟之“感”和“悟”都直接带有“心”字旁,由此可知,“心”是中国人感知、体验和领悟世界的主体所在;而“性”更是指人的与生俱来之本质。古代典籍中有大量对“性”的论述。《礼记·中庸》中说“天命之谓性”,《荀子·正名篇》中说“生之所以然者谓之性”,孟子有“性善论”等等。在对文艺的认知中,刘勰对“天”“地”“人”与“心”“性”“文”之关系的论述最具代表性:

夫玄黄色杂,方圆体分,日月叠璧,以垂丽天之象;山川焕绮,以铺理地之形。此盖道之文也。仰观吐曜,俯察含章;高卑定位,故两仪既生矣。惟人参之,性灵所钟,是谓三才。为五行之秀气,实天地之心生。心生而言立,言立而文明,自然之道也。^[7]

结合前述的“天命之为性”,此处所言“三才”中人之性灵是天地之心,心生才有“言立”,“言立”才有“文”的敞明。由此“文”便是人之“性灵”通过语言的外化。依刘勰此论,其后又出现了钟嵘、司空图的“吟咏情性”之说、袁枚的“性灵说”。由此可见,“心”与“性”是“文”的根源,也是中国本土文艺理论批评的核心内涵。

四、及物的理论与落地的批评:“心性现实主义”的实践品质

“心性现实主义”的另一个可贵之处是其实践品质。它并不是一种空洞的学理,不是一种悬置于文艺实践上空的玄学,而是一种及物的理论与落地的批评。

《心性现实主义论稿》首先便将“心性现实主义”置于现实主义理论进入现代中国后的几种实

践形态的序列之中,即在与“启蒙式现实主义”“社会主义现实主义”“‘伤痕’式现实主义”“‘新写实’式现实主义”等几大阶段的实践中进行辨析,进而论述了“心性现实主义”范式的兴起、定性和成熟过程。

更重要的是,王一川用“心性现实主义”深入分析和评论了大量小说、电影、电视剧、网络剧、舞台剧等多个门类的艺术作品及其中的人物形象。《心性现实主义论稿》共十一章,他用长达八章的篇幅,来进行具体作品的分析和评论,论及作品有数十部之多。这一情形一方面可以见出王一川长期深耕中国文艺实践的心力和功力;另一方面充分说明“心性现实主义”是在丰厚的文艺实践土壤上生长出来的;更重要的在于表明理论不是用来彰显理论家的学问的,也不是来自圆其说的,而是来自实践并用于实践的。王一川深耕文艺作品,演示了一种文艺理论应该如何及物、如何落地于批评实践之中,成为一种可用的、可以通达文艺现场、可以干预文艺实践的活态理论。

五、兼容并蓄:自主知识体系构建的启示

在任何一个学术领域,完成自主知识体系的构建都是一项宏大的工程,都对学者的学术经历和学养水平有着很高的要求。特别是对于现代中国的哲学社会科学来说,如果对中学和西学、理论与实践不能做到融通和兼顾,是谈不到自主知识体系构建的。王一川之所以能够系统地提出“心性现实主义”,便是因为他的学术经历能够融通中学与西学,他的文艺批评经历兼顾了理论与实践。

从其求学、治学的经历来看,王一川始终在中西学两大体系之间求索。他的求学经历主要集

中在西学大规模引入中国的 20 世纪七八十年代。他是恢复高考制度后的第一届大学生,先后在四川大学、北京大学、北京师范大学获得文学学士、硕士和博士学位,其后还曾一度赴牛津大学做博士后研究,并先后在多伦多大学、哈佛大学访学,应该说他是从西学的环境中走过来的。其早期著述,如《意义的瞬间生成——西方体验美学的超越性结构》《审美体验论》《语言乌托邦——20 世纪西方语言论美学探究》等,多为西学道路上留下的足迹。但同时,他很早就开始自觉反思并探寻中国传统文化哲学和文艺理论现代转化之路,著有《中国形象诗学》《汉语形象美学引论》《中国现代性体验的发生——清末民初文化转型与文学》等,并曾主持完成“西方文论中国化与中国文论建设”等重大项目。这些求学和治学经历,为他贯通中西两大传统,并提出“心性现实主义”奠定了深厚的学养基础。

从其工作和文艺批评经历来看,王一川先后在北京师范大学文学院、艺术传媒学院,以及北京大学艺术学院等院校任教,从事文艺学、艺术学、文艺美学等领域的人才培养和学术研究,同时,还兼任中国文艺评论家协会副主席,中华美学学会副会长等学术职务。这意味着他的学术成就就是建立在长期深耕文艺创作和文艺现象的基础之上的。

在文艺批评实践中,王一川以文学批评为核心,辐射到电影批评、电视剧批评、舞台剧批评、媒介批评等多个艺术门类。这使他打破了某些学科壁垒和艺术门类的界限,更加综合、准确地把握中国当代文艺的现实和发展需求,让其学术建构更加符合中国文艺的实际。

中学与西学相互融合、理论研究与批评实践相互兼顾、多种艺术门类和批评方法的兼容,构

成了王一川学术建构的基本路径,也构成了其兼容并蓄的治学之道。这一治学之道决定了他实现包括“心性现实主义”在内的学术建构的可能性和合理性,并对当今中国文艺理论批评自主知识体系建构具有广泛的启示意义。

六、“心性现实主义”,一个亟待延展的开放性学术空间

王一川曾在多个场合陆续提出了“心性现实主义”的部分内容,而《心性现实主义论稿》的出版,可以被视为“心性现实主义”的完整论述和正式提出。然而,作为中国现代文艺理论批评自主知识体系构建的一个标志性概念,“心性现实主义”是一个可以不断延展的开放性学术空间,有待王一川和文艺批评界更多同仁在进一步的研究与实践中,去丰富、充实、拓展其内涵和外延。按照笔者的粗浅理解,其学术空间至少可以从以下几个方面去延展。

第一,“心性论”向人本主义文化哲学延展。

在笔者看来,中国古代的“心学”以及“言志”“缘情”“性善性恶”之说都是先圣先贤们对人本主义文化哲学的具体表述。无论是“心”“性”“情”“言”都是人的存在的标志,也是中国人对自身、对世界认知和表达的出发点。因此在本质上都属于人本主义文化哲学的范畴。

更重要的是如果将“心性论”建立在人本主义文化哲学基础之上,便可以与儒家思想的最高价值目标“仁”打通,作为“心性论”坚实的文化价值观。“仁”在字源学意义上,就是二人,即人与人的关系,孟子将其定义为“爱人”——人与人共生共处之道。对于儒家思想而言,“仁”既是最高的道德标准,又是社会结构的根本准则。这一体现

中国传统文化价值观的标志词,与马克思主义的人学能够实现跨时空契合。马克思认为“人是一切社会关系的总和”^[9],而且马克思主义所有思想理论的最终目标是实现人的解放与人的全面发展。因此,如果将“心性论”在论述上向人本主义延展,可以打开更加广阔的论域,也可以获得更加坚实的学理基础。

第二,由“现实主义”向整个中国现代文艺延展。

依笔者浅见,“心性论”可以不完全局限于作为现实主义文艺理论和实践的中国属性,而是整个中国文艺理论和实践的属性,可以延展到整个中国现代文艺领域。就文艺创作而言,所有“主义”的作品都可以是“心性”的表现;就文艺理论批评而言,“心性论”可以阐释和评价所有“主义”的文艺现象。如果能够以建立在人本主义文化哲学基础上的“心性论”为理论架构,可以成为具有更大包容性、更强解释力的中国文艺理论批评的自主知识体系之一。

第三,引入符号学、媒介学等新兴学术视角,构建具有包容性的学术空间。

“心性现实主义”作为一种全新的范式,应该是一个具有包容性的学术空间,可以进一步融入既具有时代意义,又能够阐释中国文艺现象的新兴学术视角,以拓展和延伸其论域。譬如《心性现实主义论稿》中所论述的现实的第三个层面,既是心感一心明现实交融层面,也是心感一心明现实实现符号化的过程,由此可以纳入新兴学科中的符号学、媒介学,以及传统学科中的语言学和修

辞学等的学术成果。

任何一种新学说或新概念的提出,都是一个扑朔迷离的事件,都会打开新的视野和新的学术局面,同时也会引发更多的学术思想和学术建构。“心性现实主义”也是如此。笔者表达上述意见,旨在为这一学说的进一步深化“抛砖”,以使其在中国现代文艺理论批评自主知识体系建构中发挥更大的示范作用。

作者单位:陕西师范大学文学院

注释:

[1] 王一川:《心性现实主义论稿》,商务印书馆,2024年版。

[2] 【德】恩格斯:《德国民间故事书》,《马克思恩格斯全集》第41卷,人民出版社1982年版,第14—15页。

[3] 参阅【德】恩格斯:《致玛·哈格纳斯》,《马克思恩格斯全集》第37卷,人民出版社1971年版,第41—42页。

[4] 参阅李震:《中国文艺批评的人本主义传统及其现代转化》,《中国社会科学》,2025年3期。

[5] 《尚书》,慕平译注,中华书局2012年版,第30页。

[6] 郭绍虞主编:《中国历代文论选》第1册,上海古籍出版社2001年版,第63页。

[7] 刘勰:《文心雕龙·原道》,古籍出版社2015年版,第3页。

[8] 《马克思恩格斯文集》第1卷,人民出版社2009年版,第501页。

(责任编辑:张双)

民间性、批判性与互文性

——论於可训小说的三重维度

◆ 王春林 张 浩

素以文学批评为业的於可训先生,随着学术研究的行稳致远以及个人兴趣的转移,近年来开始在小说创作领域展现出积极的姿态与巨大的热情。《乡野传奇集》《才女夏嫋》《鱼庐记》《祝先生的爱情》《渔人故事集》等小说集既彰显了他高涨的创作热情与强大的创作能力,也体现出其在驾驭不同题材方面的独特天赋。细读文本,笔者发现他的小说在民间性、批判性和互文性三个维度上形成了艺术交响,为我们呈现出一个既扎根民间土壤又充满学者思辨的文学世界。在这个世界里,历史记忆与当下体验交织,乡土经验与知识分子思考碰撞,形成了独具特色的叙事美学。本文将从民间性、批判性与互文性为出发点,探讨其作品中呈现的民间立场、均衡思想的美学表达、对人性善的执着书写以及互文网络之下的文体实验与叙事创新,进而揭示於可训如何以小说为媒介,完成对历史记忆的抢救与对当代知识分子的精神考古。

一、民间立场与乡土记忆的文学重构

於可训小说的民间性首先体现在他对乡土中国的深情凝视与精心重构上。无论叙事形式的革新还是小说内容的表达,《乡野传奇集》都无疑

是这方面的显著代表。

叙事形式上的革新主要体现在两个方面。一方面是目录设计的独具匠心。作家并未采用惯用的“节”“篇”“章”等编序方式,而是以“场”为单元,将鄂东南乡村的奇人异事搬上文学“戏台”,以此呼应“见证小人物生命里的大场面”的创作目标。以“场”代“节、篇、章”等的结构设计,暗合着中国传统戏曲中的舞台呈现方式,使小说中的人物犹如登台演出的角色,每一则故事都如同在乡村戏台上演的人生片段。读者似乎成了台下的观众,在观看角色的人生起落与命运更迭。另一方面是创作手法上对中国古典文学传统中“笔记小说”与“传奇文体”的创造性征用。在《鱼庐记》的创作谈中,於可训将自身聚焦民间的小说分为两种类型,一类是篇幅较短的“小品”,多收录于《乡野传奇集》中,带有古代笔记小说的风格,“内容虽不事搜神谈鬼,但大抵也不出趣闻逸事的范围”^①;另一类是“传奇文体”,这一类小说在小说集中以“传”为名,明显受到唐人传奇和史传传统的影响。作家坦言,《乡野传奇集》中以“传”为名的小说,以及《鱼庐记》《地老天荒》《才女夏嫋》等作品“都留有这种写法的痕迹”^②。作者取法“小品”的灵韵与“传奇”的深致,展开对民间生命形态的深情书写,既是对中国传统叙事资源的有效

激活,也是对民间生命力的真切礼赞。

内容表达上,《乡野传奇集》致力于为作家的故乡树碑立传。该书的献词页中出现的“见证小人物生命里的大场面”这一创作宣言,不亚于司马迁“究天人之际,通古今之变,成一家之言”的史学抱负。作家的目标是“为小人物列传”,小说中养狼猪的鞠保、杀脚鱼的细火、摸足迹的精古、相命的细爹、捉鳝人国旗、口技艺人猪娘嘴等人物,都是鄂东南乡野中鲜活的民间存在。作家以田野调查般的耐心与精确,记录下这些小人物的生命轨迹与生存智慧,使《乡野传奇集》成为一部与官方正史相呼应互补充的“民间志”,也让那些被遗忘的乡野奇人、渔夫农妇、江湖艺人和乡村教师,在文字的殿堂中获得了不朽的生命。这些人物或许从未在宏大叙事中留下姓名,却在作家的笔下焕发出惊人的光彩,成为特定历史时空最鲜活的见证者。借助于对史传传统创造性的文学实践,於可训为我们构建了一个微缩的中国乡土宇宙,使历史记忆成了一部充满泥土气息与生命温度的文学作品。

与《乡野传奇集》《渔人故事集》为“小人物列传”不同,《鱼庐记》和《地老天荒》虽然也留有传奇笔法的痕迹,但却聚焦于“为物立传”。《鱼庐记》中鱼庐“由私到公再到私”的变迁轨迹,与《地老天荒》中费公堤的兴废形成镜像关系,共同构成二十世纪中国社会变革的微观样本。在《鱼庐记》中,想生的太爷爷这位革命党人因厌倦了革命党中间存在的“旧权新贵文人武夫的明争暗斗、你争我夺”,并预见到革命力量四分五裂的悲剧前景,在辛亥革命成功之后,便毅然放弃官职、远离纷争,返回故乡。而他返乡之后的一项重要使命便是修建“鱼庐”作为公庐,供族人共同使用,以此实践“民族共和、天下为公”的大同理想。作家为“鱼庐”立传,试图通过“鱼庐”这一地方性物象,折射

出中国社会从辛亥革命到改革开放的百年变迁。小说中鱼庐从私产到公产再到私产的轮回,暗合了中国农村半个多世纪的发展变迁,成了所有制变革的微型隐喻。在这方面,《地老天荒》的情节设计与《鱼庐记》有异曲同工之妙。如果说《鱼庐记》是为“鱼庐”立传,那么《地老天荒》则是为“禹王湖”立传。小说中乡绅费功质为了使禹王湖周围的乡民免受洪灾之苦,主持修建费公堤。作家这种“为物立传”的叙事策略,藉由对物象的精描与赋意,不仅折射出乡土社会百年来的结构性变迁,也为重新认识历史提供了自下而上的新视角,同时也蕴含着对现代化进程中文化嬗变的深刻反思。

需要特别注意的是,於可训笔下的民间性并非对民间资源的简单征用或符号化使用,而是蕴含着一种对民间文化或乡野闲人朴素哲学观的体认。比如“万物有灵”的生态智慧观与阴阳相济、过犹不及的为人处世观。见诸小说的乡人不一定知晓生态文明或人与自然和谐相处的科学内涵,但出于对自然的敬畏与生命的尊重,他们的种种行为举措却在无形之中暗合了生态整体主义价值观,从而构成了作品独特的生态诗学。如《金鲤》中水伢和细女、金鲤的交流,《生人》中秀和明与家禽家畜的神秘沟通,均暗示了人类与非人类生命之间可能存在的超验联系。类似情形亦出现在《渔人故事集》之中。作家以长江北岸水乡为故事发生的核心环境,塑造出性格鲜明、真实生动、充满民间活力的乡人与渔人群像,“他们是捕鱼的圣手,也是太白湖的精灵”^①,他们既是地域文化的守护者,身上承载着特定的地域文化密码,也是人类文明的传承者,以看似微不足道的日常实践传递着人与自然之间古老而深沉的共生智慧。此外,以均衡思想为底色的精神内核,也暗含着於可训对民间生存智慧的认可。《鱼庐记》中鱼庐的八卦造型蕴含着“中庸之道”,《移民监》

中的公食鱼则承载着“阴阳相济”的生命哲学,《地老天荒》中白鳝爹的父亲在湖滩争夺中的果断抉择也暗含着适可而止的处世哲学和生存智慧,而《追鱼》中细火对怀孕生子母脚鱼的赶尽杀绝而惨遭雷劈的民间传说,以及《地老天荒》中戕卵生因不择手段以达成放渔业“卫星”目标而最终遭大自然报复的悲剧结局,这些情节共同构筑了一个以“均衡”为内核的伦理世界,彰显了作家对传统哲学智慧的真切呼唤。

二、知识分子价值立场与批判精神的坚守

如果说作家对民间立场的坚守主要源于其对童年乡村生活记忆的重构,那么,成年后外出求学、高校工作与城市生活经验则为其知识分子的价值立场与批判精神奠定了坚实基础。细读文本不难发现,《乡野传奇集》《渔人故事集》《鱼庐记》《地老天荒》等主要聚焦于作家记忆深处的乡土民间,而《猫墙》《才女夏娲》《三十功名》《祝先生的爱情》《常先生的韵事》《我的朋友胡知之》《山上来了只小狐狸》等则将叙事空间转移到了作家最为熟悉的高校之中,人物形象的设定也以知识分子为主。尤其是借助丰富的社会学、心理学和精神分析学等专业知识,作者对置身其中的高校与学术界展开了游刃有余的描摹刻画,对知识分子的精神世界与命运选择进行了将心比心的分析。《才女夏娲》是典型的知识分子题材小说,借助于对女博士夏娲学术生涯和恋爱故事的叙述,作者对当代学术界的种种弊端进行了大胆的揭露与批判。在高校执教数十载的人生履历,让他在对同仁的刻画中拥有一种信手拈来的从容和得天独厚的优势。通过对夏娲参加“无边界文学国际学术研讨会”遭遇的书写,层层解剖了当下学术生产机制存在的某些异化,戳破了当代

学界的诸多幻象。如“叠床架屋”“帽子满天飞”的学术明星、自说自话的学术讨论、为填表而开的国际会议,无不显示出作家对走向异化的学术界和身陷图圉的知识分子的深刻洞察。而通过对夏娲学术历程的梳理,作家更是揭示了当代学界的种种弊端:从“跑点拜码头”的学位点申报,到“炸米泡式创新”的论文写作,从论文创新的“数字游戏”到学术权力的隐性操控,这些看似调侃却也不无真切的描写,既是对学界不良生态的批判,也是对学术本真的呼唤。

学术环境的恶化直接导致的就是置身其中的知识分子生存困境的凸显。在《我的朋友胡知之》中,作家用福柯式的权力视角透视职称评审制度,展现知识如何被规训为权力话语的工具,直指学术体制的种种积弊沉疴。小说伊始便告知我们“我的朋友胡知之死了”,“就在今天凌晨,我接到了他去世的噩耗,是他儿子打来的电话”。这种对于加缪《局外人》开头的戏仿,直接指向的是一种不祥的暗示和预言。而在小说之后的发展过程中,作家果然塑造了一个当代高校场域中“局外人”式的知识分子形象。小说中的胡知之拥有着诗人性情和极高的才情,他孤清高傲、充满激情与理性,大学期间便通过诗歌创作批判无知和保守落后的思潮,并呼唤爱与美。正因为他的诗歌拥有极高的思想艺术水准,所以很快便成了诗坛拥有相当影响力和号召力的青年诗人。虽然大学期间过得一帆风顺,但年少成名后却历经了不尽坎坷。先是因为私人感情差点影响了自己的留校,留校任教之后,又因为发表《装在筒子里的人》这首讽刺学校教师住宿环境的诗歌,遭到了社会各方沸沸扬扬的批评,被指控“这首诗的思想倾向和艺术趣味,都有问题”,以至于影响了自己的职称评审,申报讲师的事情最终也无疾而终。厄运接踵而至,这之后因为他担任主编的刊物《江

流》在他不知情的情况下被学生肖小兵非法印刷,甚至与某个地下组织产生了瓜葛,也被公安机关立案侦查。而这件事又恰好发生在他申报副教授的节骨眼上,这直接导致他副教授落选,与之匹配的副教授住房自然也成为了一种奢望。进入九十年代后,科研成果成了职称评审的重要考核标准,“偏偏知之是个犟性子,拼着这个副教授不当,也不愿去硬着头皮写论文,攒著作”,因此,胡知之便再也没有了上副教授的可能。事业一团糟,胡知之的私生活也不尽如人意,甚至更加危机四伏。他虽然专业能力过硬、创作能力突出,但在生活中却是一个“白痴”,导致家庭关系被他处理得一团糟。他跟妻儿之间矛盾重重,不仅时常跟妻子吵架,跟儿子高唐之间的关系也非常紧张,甚至有一次在儿子犯错后,竟然带着他去学校保卫科投案自首,凡此种种均加剧了家庭内部的分裂,也使得胡知之被折磨得身心俱疲。极度失望之下,他最终选择离开高校,跟自己曾经的学生下海创业。小说中的高校作为核心叙事场域,承载着深厚的时代印记,而活跃其中的知识分子,其命运与抉择更是社会精神图景的集中表征。在作家笔下,我们看到了诗人胡知之从反叛者沦为高校体制边缘人的完整生命历程,他始终坚守艺术理想,却因不合时宜而处处碰壁。这个人物身上既有古代文人的清高气质,又无法摆脱当下知识分子面临的种种困境。作家看似在写一个被自己虚构的胡知之,又何尝不是在写包括自己在内的千千万万个和胡知之一样的知识分子呢?正是作家高校知识分子的身份,使作品达到了创作主体学者身份与作家身份相统一的高度。

除此之外,於可训聚焦历史叙事的小说也呈现出鲜明的批判性色彩。作品不仅展现乡土生活的诗意,同时也不回避对其中残酷与荒诞的暴露。《乡野传奇集》中的多篇小说以微观视角重构

了当代中国的诸多重要历史时期。《熊先生列传》中通过一个“书腐”教师的眼睛呈现激进教育的荒诞场景:学生日产三百篇诗歌、深翻密植的班级试验田、除四害灭钉螺。《唐·孙》中孙德民只身跳入粪窖用身体搅拌粪池与灾荒之年去公社举报村民“瞒产私分”的行为,《梅先生列传》中“三年困难时期”梅先生饿极偷吃学生饼干的情节,则揭示了特殊时期人性异化的悲剧。《鱼庐记》里的三篇中篇小说均以中国重大历史事件为背景,《鱼庐记》涉及辛亥革命、大跃进、人民公社与改革开放;《三十功名》关乎文化大革命与1977年恢复高考;《护工老陈》则聚焦离我们更近的2020年新冠疫情。通过记录从辛亥革命到改革开放再到新冠疫情期间的一系列重大历史事件,作家意图以文学存证时代,抵抗记忆被时间封存或消磨。《三十功名》中高考恢复带来的不仅是个人命运的转折和一代人梦想的延续,更是整个民族文化在经历重大创伤之后的重生。作家以1977年高考恢复为节点,一方面将笔触延伸至过去,再现了“老三届”知识分子被政治运动耽误的青春,另一方面又通过“老三届”的高考经历,书写了一代知识分子的集体突围。凡此种种均表明,於可训的小说叙事始终保持着对总体性历史进程的高度敏感,他将个人命运置于时代洪流中进行书写,使小说获得了超越地域与时代的普遍意义。他的作品指向的是对历史教训的深入洞察与艺术反思,体现出作家深厚的社会责任感与使命感。

批判并不是於可训文学创作的终极目的,他真正的艺术目标其实是借助批判去召唤人性的温暖与光辉,所以我们不难发现,他的小说创作总是一定程度地闪烁着乐观主义情怀。这一点鲜明地体现在小说《护工老陈》中。在《护工老陈》中,作家将人物置于疫情封城这一特殊的环境之下,展现出不同阶层人物间相互扶持的温情,体

现了文学对现实救赎的可能。《地老天荒》中淳朴的鞠保面对意外之财时并未产生独自占有的心思,而是将忧虑的目光投向了被抛弃的婴儿;《金鲤》中的水伢即便面对被山体坍塌的土石流掩埋的风险,也要在暴风雨来临时警示产子的金鲤尽快逃离即将坍塌的山体;《少年游》中东坝和西坝的孩子们为了避免玉霞因为霸路根被烧而被后妈责罚,化敌为友联合起来帮助玉霞重新挖了足量的霸路根;《男孩胜利漂流记》中,少年胜利的父亲为了让随水漂泊的灾民能够吃上食物,放走了被钩住的救济饭桌;《歌子三嫂传》中,寡妇三嫂在丈夫三哥死后,虽然身患疯癫,却依然举火为过往船只引路;还有《太阳鱼》中那位性格开朗、待人真诚、心地善良,始终在尽力关怀他人的“活雷锋”小广东。这些普通渺小甚至卑微的人物都以超越个人得失的纯粹善性,展现出根植内心的人性本善品质,共同构建了一个充满温度的有情社会。生活的不幸和命运的坎坷无法剥夺和消弭他们善良的本性,即便他们也身处在困窘之中,却依然保持着对生命的敬畏。正如作家笔下多次出现的“太阳鱼”,这一重要意象代表的是歌声、快乐,是“生活中的一缕阳光”^[4],更喻指的是普通人身上永远无法泯灭和抹杀的善意。这种叙事选择既源于中国文化中“温柔敦厚”的美学传统,也体现了作家对文学救赎功能的坚信。

三、互文网络下的文体实验与叙事创新

於可训的创作在乡村民间与城市知识分子的二元结构中建立起了丰富的叙事张力。《乡野传奇集》与《渔人故事集》中的鄂东水乡,展现的是充满神话色彩的野性和张扬的生命力;而《才女夏嫋》《我的朋友胡知之》《祝先生的爱情》中的城市高校,书写的则是精致但压抑的现代文明装

置。两种空间孕育出不同的人物形象:一边是白鳝爹、卵生这样敢爱敢恨的民间英雄,一边是夏嫋、祝先生、胡知之这类困守精神牢笼的知识分子。但作家通过叙事者的双重身份,如《三十功名》中既是工人又是考生的主人公,消解了这种对立的绝对性。这种张力还表现在他既兼具民间方言口语的鲜活,又融入学术话语精确的叙事语言中。《地老天荒》中费功质文白夹杂的忏悔独白与渔民们粗鄙俚语并行不悖;《鱼庐记》将“民族共和”的宏大叙事融入鱼庐修建的日常细节,都体现了作家平衡和调和两种话语系统的努力。於可训在乡村传奇与高校叙事之间架起了一座互文性的桥梁,使其小说呈现出鲜明的互文性特征。这种互文不仅体现在作品间的相互指涉,更表现为对历史文本的创造性转化。

首先是文本内部的相互指涉。《地老天荒》中的鞠保与《乡野传奇集》中的同名人物形成呼应;《元宵》中两姓“抢滩”的民俗描写,在《地老天荒》和《少年游》中反复出现、相互呼应,在《地老天荒》中是宛戢两姓的湖滩之争,在《少年游》之中则是东坝西坝的两姓争斗。此外,《乡野传奇集》中描绘的诸多鄂地习俗、传说与故事,也成为作家其他小说创作的重要养分。《地老天荒》中宛、戢两姓抗洪的独特方式、他们所依存的禹王湖的“息壤”,以及渔民采用的“拉索”捕鱼法,都与《乡野传奇集》中的风俗描写相呼应。尤为值得注意的是,《乡俗记趣》这一虚构文本在《鱼庐记》中的出现。该书由当年促成想生太爷爷与太奶奶这对“野鸳鸯”的金心异的同年所撰写,后来被想生的母亲月秀寻得,“书不厚,满纸繁体的蝇头小楷……老先生写得很随意,大都是乡野流传的趣闻逸事,加上自己的一些议论感想,并非严格的民俗知识”。而这本名为《乡俗记趣》的书及其写作风格又与作家实际创作的《乡野传奇集》,构成了巧妙的文

本对话和虚实相生的镜像关系。这种设计打破了真实与虚构的界限,邀请读者参与文本意义的再生,本质上是元小说特质的一种表现。而白鳢爹与费小姐的露水姻缘,在《地老天荒》中是悲剧,在《乡野传奇集》里却成为民间笑谈,这种多声部的复调叙事手法无形之中也消解了单一历史叙述的枯燥乏味。作家精心编织的互文网络和跨文本的互文关系,不仅丰富了小说的文化底蕴和艺术魅力,也赋予其更辽阔的时空纵深感,使得於可训的各部作品之间形成了一个内在和谐、互联互通、有机且自足的叙事宇宙,也让读者在文本间穿梭中获得了丰富且独特的阅读体验。

更为深刻的互文性体现在於可训对文学传统的创造性转化上。如前所述,《乡野传奇集》对“小品”“传奇”等古典文学传统的吸收利用和现代转化,既实现了作家为故乡人物树碑立传的初衷,也与司马迁“究天人之际”的史学抱负形成跨时空对话。而《地老天荒》对《百年孤独》的隐性对话,《我的朋友胡知之》对《我的朋友胡适之》标题的借鉴以及对《局外人》开头的戏仿,都显示出作家开阔的文学视野。此外,在《才女夏嫫》中,主人公姓名的神话隐喻,构建起一个贯通中西融汇古今的意义场域。当我们将“夏嫫”这一名字拆解,不难发现其中蕴含的深意。“夏嫫”既可以与《圣经》中始祖夏娃相关的人类起源故事相联系,也可以指向中国神话中女娲造人的创世传说。这种互文实践不是简单的经典传承,而是作家对文化记忆的自觉重构与创造性转换。

对民间文化现代转化的思考,也是於可训互文性写作的表现。在《我的朋友胡知之》中,胡知之脑海中一直思索的问题之一便是中国未来诗歌应该走向何方,“诗是什么,它从哪里来,要到哪里去”。作家通过多重对照展现古典传统与现代文化结合的多种可能性。胡知之赴美讲学的经

历与胡适形成历史呼应,而塞壬对美洲和大洋洲土著居民民歌的迷恋,则与胡道平的采风工作形成异曲同工般的跨文化映照。塞壬所在的康奈尔大学“后意象派”的诗歌创作群体认为,“民歌中许多没有意义的表示情绪的语气词和感叹词”就是“情感的原始意象”。塞壬当初之所以选择康奈尔大学留学,“就是因为胡适当初在这儿提倡白话诗时,受过意象派的影响,意象派又从中国古代诗歌中得到很多启发”,而她追求“中西艺术结合产生的宁馨儿”的理想,与胡氏父子“古典和民歌结合”的探索殊途同归,共同指向文化创新的融合路径。综合小说中胡道平、胡知之及塞壬的选择,可见作家所认同的中国诗歌发展方向正是“融合”之路,既吸收西方诗歌精华,又扎根中国古典文化传统。胡道平所痴迷的诗经民歌正体现了这种融合创新的思想。由此推而广之,作家或许也在以此暗示中国许多民间传统和看似边缘的文化遗产与“现代性”的某种精神相通,或许它们具有走向现代文明的无限潜能。而胡氏父子的人生际遇也构成了知识分子与民间融汇的典范,二人皆热爱诗歌并从事创作,年轻时都推崇胡适“明白如话”的诗词创作观,后又皆从现代诗转向对民间古典诗歌传统的挖掘。尽管胡氏父子都属于身处庙堂的知识分子,却最终都选择从主流走向边缘,回归民间寻求文化滋养。这种人生选择又与文本之外的作家於可训的创作转向构成了奇妙的互文。从庙堂到乡野,从城市到民间,从文学批评步入小说创作,从主流走向对边缘的关注和发掘,小说中胡氏父子的行为在某种程度上也是作家於可训现实生活的真实写照。

民间传统文化的多样性与丰富性,使其具有极大的现代转换潜力,为后世艺术创作、实验及探索提供了很好的素材。於可训的小说实践,无形之中对那些逐渐失落的民间信仰、习俗与文化

传统进行了抢救。同时,他也从这些濒临失落的文化中汲取养分,反哺自身创作。他曾坦言,“不想做历史的书记,我只想做一个说故事的人”^[1]。这种自觉的文体意识,使他的小说创作呈现出鲜明的文体实验特征。他将中国古典文学传统中笔记体、传奇体、方志体、寓言体等多种文体和叙事资源熔于一炉,形成了一种“跨文体”的叙事效果和独特的“学者型小说”风格。《乡野传奇集》中的“乡村教师列传”系列模仿史传和传奇体例而为寒儒立传,既有史笔的庄重,又不失文学的灵动。其中“临街楼主”评点,既是对古代小说评点传统的继承,也构建了文本的复调结构,这种文体越界恰恰呼应了民间叙事的杂糅特性。作家以知识分子的自觉打捞正在逐渐消散的民间传统,试图从古典文化中发掘现代性,寻找与现代接轨的契机,这种努力既体现了他深层的文化责任感,也展现了他对现代文学出路的深刻思考。此外,作家在叙事技巧上的实验也同样值得我们关注。在叙事时间上,於可训常采用断裂、跳跃的手法。《鱼庐记》中太爷爷的“超然远引”、《地老天荒》中费小姐的突然出家,都打破了线性叙事的连贯性,使得小说呈现出现代小说的美学特质。这种叙事策略既是对历史偶然性的隐喻,也是对传统小说美学的探索与革新。《我因何而死》则采用亡灵叙事视角,在现实主义基调中融入现代主义技巧。毫无疑问,於可训的小说创作不仅是对传统叙事资源的创造性转化,更是在当代语境下对“中国故事”讲述方式的有益探索。

结语

综观於可训的小说创作,民间立场提供了鲜活的生活质感,学者视野赋予了深刻的文化批

判,互文性编织的文本网络之下的文本实验与叙事创新在当代文学中开辟了一条独特的创作路径。这三重维度的交融,使他的小说紧紧地扎根于大地,既是对消逝的乡村中国的深情回望,也保留了中华民族最本真的文化基因和民间社会的灵光,实现了对民间智慧与古典文化的创造性转化。在传统与现代、乡土与城市、民间与学院日益割裂的今天,於可训始终在追寻一个更具包容性的文化理想,他的小说创作也构成了一种文化记忆的抢救工程。从《鱼庐记》《地老天荒》中的民国乡绅到《才女夏娟》《祝先生的爱情》中的当代教授,从《乡野传奇集》《渔人故事集》中的乡野民众、湖区渔民到《移民监》《太阳鱼》中在陌生国度生存的海外移民,作家为各类人物建立文学档案的行为,与其说是为了“讲故事”,不如说是对抗历史遗忘的文化实践。在这个意义上而言,我们必须对作家於可训致以最崇高的敬意。

本文系国家社科基金一般项目“茅盾文学奖与‘国家文学’构建”(批准号:23BZW148)阶段性成果。

作者单位:山西大学文学院,山西师范大学文学院

注释:

[1][2][5] 於可训:《鱼庐记》,湖南文艺出版社2022年版,第73页,75页,75页。

[3] 於可训:《乡野传奇集》,百花洲文艺出版社2021年版,第297页。

[4] 於可训:《祝先生的爱情》,百花洲文艺出版社2023年版,第47页。

(责任编辑:张双)

日常的镜像与人心的褶皱

——评万雁新作《她在镜子里》

◆ 刘川鄂 何春晖

湖北青年作家万雁 2018 年出版的中短篇小说集《两地分居》，以轻快流畅的叙事、活泼灵动的语言展现了自己的鲜明风格，因而得到省内外文坛和读者的一致关注和好评。七年之后，她又出版中短篇小说集《她在镜子里》，在保持原有风格的基础上，写作技法愈发圆熟，个人美学标识度更加明晰，思想含量和审美含量也进一步提升。

现实主义是当代湖北文学的主调：“不满足于对时代和习俗的外形描绘，不满足于以细节印证‘常识’，而是力图写出时人未见未察之处，力求精深、精准、奇妙、美妙的现实主义表达。”^[1]它是老中青三代湖北作家自觉、主动的追求，是地域文学稳定而清晰的精神血脉。《她在镜子里》深度承接湖北文学扎根现实、怜恤底层的现实主义传统，又有明确的题材选择及写法创新。不刻意追求宏大叙事，而是把叙事锚点落于家庭、婚姻、职场诸种社会基础单元，以普通人朝夕共处的日常切面，去折射城市化转型期的精神图景。观察视域从单一婚恋叙事拓宽到家庭伦理、职场博弈、城乡融合诸种现实空间，以第三人称客观平视视角，冷静、克制地描写城市化浪潮中普通个体的生存困境，更难得的是，它区别于回避矛盾

的“悬空现实主义”及沉溺苦难的“灰暗现实主义”，既直面生存困顿，又层层铺陈人性善意，给出有弹性、有张力、有余韵的精神出口。

万雁以个体命运为显微镜切片，从细碎日常中打捞被宏大叙事遮蔽的普通人物的精神轨迹，在平淡庸常的日常叙事中埋藏人性复杂褶皱及命运突转，既保留锐利的现实批判向度，又以持续的人文温度完成对当代都市生存的文学书写，实现“由微观个体映照时代整体”的创作意图^[2]。

一、日常困境里的人性景深

万雁的小说始终以现实生活中的小人物为叙事支点，“人如何活着”是九篇作品一以贯之、层层照应的核心命题。她笔下没有道德完美的圣人，所有人物都是被生活裹挟向前的普通人，会生自私之念，会临困时怯懦，会在利弊之间反复权衡，但又都有一团不肯熄灭的人性微光。由此自然、妥帖地跳出了非黑即白的简单评判，也因此有了扎实的生活重量。更难得的是，九篇小说从个体生存、亲密关系、时代变局三个维度各有切面，以个体命运的细腻描写去勘探人性的善恶边

界、情感的聚散离合、时代的变迁轨迹。米兰·昆德拉认为现代小说的使命是勘探灰色地带：“小说存在的唯一理由，是发现唯有小说才能发现的东西——人的存在的暧昧相对性。”^[3] 拒绝简单的善恶划分，要描写人性内部的矛盾、暧昧、拉扯。这是万雁人物塑造最清晰、最自觉的逻辑。九篇小说从个体生存负重、亲密关系裂痕、时代转型坚守三重维度展开，以个体命运的细密叙事去叩问人性善恶边界、情感聚散逻辑及社会变迁轨迹。

万雁笔下的善意，藏在日复一日、细水长流的日常选择里，时常带着一点被动与迟疑的底色。这是一种褪去了完美滤镜的善意，贴近普通人的真实状态，因此更具打动人心的力量。

《黑色足球》中所描写的单亲母亲白梅是城市普通女性中非常自然的典型人物。儿子在学校操场被飞来的足球意外砸伤，校方推诿扯皮、责任方躲闪回避。种种冷遇使她把内心的戒备绷到极点，因此她执意要讨一个说法。此时的白梅身上有被生活磨出的种种尖锐棱角，所有的强硬都是母爱的本能驱动。但人物的翻转不是突兀的转折，而是从日常相处中徐徐展开：校方后来妥善处理、踢球孩子真诚道歉、班主任主动协调，诸种行为层层递进、彼此呼应，将白梅心中积压的敌意慢慢消解，心中原本的坚冰自然融化。她的转变有普通人最朴素、最真实的共情与体谅：她明白孩子的无心之失，也理解校方管理之难，因此其中所生之柔软，实为生活捶打之后仍未泯灭的善良底色。万雁没有刻意拔高人物，只是如实写出一个母亲从戒备到松动的完整过程，正因真实，人性的温度也就格外可信。《风流云散》中的艾芳香是平凡人长久善意最温情、最妥帖的注解。她在机关做了二十年普通科员，为人内敛寡言，在集体中存在感不强，因此同事私下都议论她“不合群”“假清高”，而没人知道她默默资助山区孤儿

已有十余年。提前退休之后，她没有留在城里安度晚年，而是直接前往资助的孩子所在小镇开了一家小饭庄，既便于就近照顾孩子，也给当地村民带来实际便利。与此形成呼应的是《树上长着馒头》中所书写的邻里情，真正扎根于日常生活的肌理之中。简凤的丈夫在一次饭局上猝然离世，生活的骤变让她陷入巨大的孤独与茫然，她搬到了同城的妹妹家附近居住。就在此时，住在对门、身患尿毒症的女孩小连走进了她的生活。小连独自一人定期去医院透析，日子比简凤还要艰难。两个都被命运重创的女人，最初只是点头之交，因日常碰面渐多，遂自然熟络起来。更难得的是，她们彼此的关怀都见于日常琐细。简凤做饭多做一碗，给小连端过去，小连透析回来即带点便宜的时令水果，分简凤一半。傍晚二人常一起在小区散步，见路边圆润饱满、覆着薄薄白色花萼的广玉兰花苞，简凤随口说这花苞像白馒头，此语绝非轻巧调侃，实乃两个处境艰难的女性对人间温饱最朴素、最真诚的感知，也是苦日子里互相逗乐的轻柔安慰。没有血缘羁绊的邻里之情，彼此都懂得对方之难，格外纯粹真挚。

亲情、友情、爱情是普通人生命中最根本、最重要的精神支撑，也是《她在镜子里》最有力的书写主题。万雁没有回避亲密关系中的隔阂、伤害、猜忌，但把更多篇幅用来描写误解的消解、裂痕的弥合，以理解、包容的方式铺设情感的救赎之路，积极回应当代人普遍的情感焦虑。她笔下的和解有成年人成熟克制的分寸，也留有不可能彻底消除的种种遗憾，因而更切中真实的情感逻辑。

同名小说《她在镜子里》细腻书写被谎言改写的童年。嘉荣、桃花、桃水三个女孩从小一起长大，是彼此形影不离的伙伴，而没有说出口的真相把两个人的人生都彻底改写。桃花背上小偷的污名，初中未读完即辍学外出打工，早早嫁人谋

单的技巧炫耀,始终与小说主题形成严密、动人的联结。回忆的浮现过程即人物直面自我、完成救赎的心理过程。因此万雁的嵌套式叙事切换自然流畅,借一个物件、一句话、一个眼神,便完成时空的自然跳转,读者在不同时空的切换中自然而然地参与故事建构,主动去挖掘意义。

意象是现实主义创作中“以实写虚”方法最有力、最明确的抓手,《她在镜子里》的“镜子”“黑色足球”“广玉兰花苞(馒头)”“锦缎棉袄”诸种核心意象,植根于日常生活,与人物命运彼此联结,情节进展、人物成长皆使各意象的内涵层层生出新的意味,由之从具体物象过渡到精神符号,顺理成章地扩容了作品的思想含量和审美含量。

统摄全书的“镜子”意象自始至终贯穿同名小说,因而也是理解全部集子精神内核最可靠、最明晰的钥匙。万雁没有把镜子做成空洞的象征符号,而是将之埋入人物的生活细节之中。童年时嘉荣对镜子的恐惧实质上就是对自我的逃避,故而镜子既是映照容貌的日常器物,也具有自我认知、良知审判的精神意味。意象与人物心理彼此联结、互为映照,真正服务于人物的成长脉络。恰合巴赫金镜像理论的精辟分析,人不可能单凭自我内观获得完整的自我认知,必然要借助镜像、他人评价作为外部参照,故而镜子有“自我审视”与“良知审判”两重本质^④。

“黑色足球”的意象层层递进、彼此呼应。《黑色足球》中所写的足球首先是一个具体物件,即学校足球队淘汰的旧足球,皮面磨得发黑,气门芯有漏气之状,正是它飞来砸伤了孩子,因此此时的“黑色”直接、有力地对应着白梅心中的愤怒、压抑及对生活的无力感,足球既是伤害的载体,也成了她与外部世界对立的符号。而当矛盾解决、人物心态软化之后,足球的对立属性随之消解,自然而然地成为一段生活插曲极好的见

证。与此形成呼应的还有《树上长着馒头》中的“广玉兰花苞”,从最初像“馒头”的生存隐喻对应简凤、小连拮据的生活状态,到后来花开时变为绝境中希望的象征。《锦缎布缎不断》中的“锦缎棉袄”也是如此,从城乡审美差异的冲突符号转变为情感联结的明确载体。

“黑色足球”描写个体与外部世界的关系,“镜子”表现了个体与自我的对话,“馒头”状写个体之间的情感联结,“锦缎棉袄”思考城乡文化的融合可能性。这些意象各司其职又相互交织。

细节的真实性是现实主义作品可信性、感染力的根本保证,因此也是考察一部作品写作功底最直接、最有力的标尺。《她在镜子里》的细节书写值得仔细欣赏。大处的人物行为逻辑,小处的物件质感,经得起反复推敲,虚构的故事有可触摸、可感受的生活质感。万雁对生活场景及物品的描写细致入微,画面感极强,对人物动作、神态的刻画也极其细腻。万雁对尿毒症透析、机关办公诸种场景及专业领域都做了扎实、清醒的调研,写小连做透析,写机关办公室日常,皆自然流畅,真实动人。细节由此生出力量,让文本有极强的情感感染力,读者仿佛身历其境,切实进入人物的生活现场。故而万雁小说具有现实主义作品的细节真实,又不只是现实的简单再现。她所建构的文学世界,温暖、善良、充满希望。

三、烟火气与哲思并存的语言质地

万雁对女性生存状态、精神困境有天然的敏感性,不肯让笔下女性长期沉溺于苦难,写其觉醒、成长、自愈诸种过程,此种创作风格一以贯之,形成了烟火气十足又富于思想分量的语言特色,清新活泼、耐人寻味。

她恰到其分地运用提炼后的生活化口语及

网络用语,人物对话切合身份、场合,读起来真有点听身边人说话之感。《布局》中所写的对话十分高妙。丈夫假扮诈骗犯给夏萤打电话,先故作严肃地对夏萤说“你的账户涉嫌洗钱,请配合我们调查”,夏萤一听便觉异常,因而主动、从容地顺着对方的话头调侃:“就我这卡里的仨瓜俩枣,还值得你们洗钱?你们这剧本也太老套了,能不能更新一下?”继而又很干脆地说“全套服务我可不要,我就要简化版的”。“剧本”“全套服务”“简化版”诸种说法都是当下年轻人日常生活中十分常见、使用自然的语词,因此既符合人物的年龄、身份,也准确再现了电信诈骗中惯用的话术,场景因而真实可信。更难得的是,其口语化的表述经过艺术提炼,去芜存菁,剔除日常语言中粗浅浮躁之处,保留鲜活本味,真正做到生活化与文学性的完美结合。

万雁的文字有烟火气,带有严谨的人生思考,人生体察自然地流露于日常叙述、人物对话之中,读来便有切身之感、自然之悟。

作为生长于互联网时代的青年作家,万雁对流行文化、社会热点都有十分自然的敏锐感受,因此她将野奢酒店、桌游游戏、网购差评、网络诈骗诸种当代生活符号妥帖、自如地融入作品,让故事有明确、鲜活的时代印记,也因而更易于引起年轻读者的共鸣。更难得的是,时代元素不是简单地贴在情节表面,而是真正嵌入情节、人物、主题诸种要素之中,与故事浑然一体。故而时代元素已然成为作品血肉的一部分。万雁抓住了当下生活的本质,写出了时代元素如何进入普通人的日常,又如何影响人与人相处的方式,这才是其作品贴近读者、富有生命力的根本原因。

《她在镜子里》九篇小说实为九面质地各异、彼此照映的镜子,照见当代人尤其是女性在社会

转型期的生存困境及精神迷茫,也照见人性中恒久不变的善良。万雁继承发扬湖北文学关注现实、体恤民生的传统,又以女性视角加以细腻开掘,以现代叙事技巧予以大胆实验,故而形成了独树一帜的温暖现实主义风格。她以曹军庆所论的“隐忍的深情”^[1]为创作底色,在苦难中打捞希望,在裂痕中捕捉光亮,对平凡日常都赋予恰如其分的温情。她在纯文学的审美追求与大众阅读接受之间找到了较好的平衡,让严肃的文学思考真正走入普通读者的视野,也由此给日常化写作开拓出新的可能性。在变动不居的时代,文学仍然是人们认识自我、理解世界更加有力、极为温柔的工具。读者从中能看见当代普通人的生存困境、精神追求、价值选择,更能看到日常书写中所蕴藏的文学力量。

作者单位:湖北大学文学院

注释:

[1] 刘川鄂主编:《湖北文学通史·当代卷》,长江文艺出版社2014年版,第10页。

[2] 参见卡洛·金茨堡:《奶酪与蛆虫:一个16世纪磨坊主的宇宙》,鲁伊译,广西师范大学出版社2021年版。

[3] 【法】米兰·昆德拉:《小说的艺术》,董强译,上海译文出版社2004年版,第6页。

[4] 参见巴赫金:《巴赫金全集》(第四卷),钱中文译,《文本、对话与人文》,河北教育出版社,1998年版第310—314页。

[5] 曹军庆:《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》,《长江文艺评论》,2026年第1期。

(责任编辑:张双)

论长江文化的生态智慧与美学意蕴

◆ 李根蔓 梁秋芬

长江作为中华民族的母亲河,不仅是贯通东西的地理动脉,更是滋养中华文明多元一体格局的文化根系。当前,随着国家层面文化战略的深入推进,长江文化研究正逐渐从文明溯源与遗产保护转向价值阐释与创新转化。在此背景下,学者们分析了长江文化“奔流意象”^[1]的形成渊源,论述了其“合和四方”^[2]的精神内涵,也阐明了长江的“创生意义”^[3]及其在民族认同中的重要作用。现有研究丰富了长江文化的理论视角,但在长江文化生态智慧以及美学意蕴的阐发上仍有深化空间。进一步探讨这些议题,不仅利于推动长江文化的整体性解读,也能为长江文化的传承转化注入新的活力。

一、长江文化的内涵及特征

长江文化这一概念有广义与狭义之分。从狭义上看,长江文化主要指以长江流域为地理空间、具有鲜明地域特色的文化形态。从广义上讲,长江文化是在长江流域自然与人文环境基础上逐步形成的、在文化心理上具有趋同性、价值取向上具有内在认同感的文化体系。这一体系包含物质、制度、精神三个层面,物质层面主要指长江流域人民在适应、利用和改造自然的过程中建造

的建筑、水坝、园林、村落等;制度层面涉及长江流域人群处理个体与他人、个体与群体关系的规范与形式,具体表现为经济制度、政治制度、婚姻制度;精神层面则指根植于长江流域、围绕长江意象形成的观念形态,如道德伦理、宗教信仰以及文学艺术等内容。这三个层面既具有相对的独立性又彼此依存、相互制约。

长江文化在地理分布、文化现象以及历史发展上有鲜明的特征。首先,长江文化在地理分布上具有流域性与空间性。长江发源于青藏高原,全长约六千三百公里,其干流与三千六百余条支流共同构成了庞大而开放的水系网络。这一网络贯穿了高原、盆地、平原、三角洲等多种地貌单元,也跨越了自西向东显著的气候梯度。正如冯天瑜所说,文化是在一个特定的空间发展起来的历史范畴”^[4],长江流域独特的自然边界奠定了其文化发展的地理空间。

其次,长江文化在文化现象上具有多元性与兼容性。长江文化的多元性根植于流域内部自然环境的差异。从上游巴蜀地区的“天府之国”、中游荆楚大地的“云梦泽”,再到下游吴越的“江南水乡”,不同的地理气候、资源禀赋与生产方式孕育了风格各异的地方文化。值得注意的是,长江文化并非这些文化单元的简单并列,其水系的连

通推动了文化体系的交流、兼容与创新。例如,早在先秦时期,吴越地区便凭借“三江五湖之利”^[5]开展贸易并发展成为区域商业中心;历史上“衣冠南渡”等迁徙事件不仅为长江文化注入了新的北方元素,更在南北思想的深度互动中为中华文明的演进提供了关键动力。

此外,长江文化在历史发展中还呈现出鲜明的动态延续性。上古时期,长江上游的三星堆与下游的良渚文化以深邃的精神世界及精湛的物质技艺见证了中国早期文明多源并起的宏阔格局;春秋至秦汉,楚国的编钟礼乐与中原的典章制度在此相互渗透、彼此影响;唐宋以后,随着经济重心南移,江南园林、市井文艺与商贸文化的蓬勃发展塑造了雅俗共赏的文化生态;及至近现代,长江沿线成为中西交汇的前沿,以上海为代表的新兴城市带动教育、出版及市民文化的现代化转型。

总之,长江文化植根于地理分布上的流域性与空间性,成型于文化现象的多元性与兼容性,并最终体现为强大的动态延续性,展现出持久而旺盛的生命力。

二、长江文化的生态智慧

生态智慧作为一种生存智慧^[6],是人类在与自然漫长的互动中从对抗、索取走向和谐共生的高级生存能力。水作为长江流域基础性的自然要素,兼具“利”与“害”的双重属性,它既提供灌溉、航运之便,也因泛滥而危及先民生存。这种对长江“亲”“患”交织的情感不仅推动了水利工程、防洪技术的进步,也催生了长江文化中兼具理性与诗意的生态智慧。

(一)“道法自然”的顺应观

“道法自然”是老子的核心思想,郭店楚墓《老子》竹简的出土说明至迟在战国时期老子思想已

在长江中游的楚国存在并产生影响。《老子》虽非系统性的生态专著,却蕴藏着深刻的生态智慧。老子提出:“人法地,地法天,天法道,道法自然。”^[7](第二十五章)此处的“自然”并非指自然界,而是指“自己如此”“本然如此”的状态。也就是说,宇宙万物的运行皆遵循其内在的、自然而然的规律,人类行为也应取法于此,而非强加干预。基于此,老子进一步主张“无为”的实践原则,“是以圣人无为故无败”(第六十四章),“无为”并非消极不为,而是“不妄为”,即不违背自然规律强行造作,这体现为一种“辅万物之自然而不敢为”(第六十四章)的审慎态度。

道法自然的顺应观在长江流域的“顺时”思想中得到体现。南宋陈旉长期隐居扬州一带,其《农书》首次系统总结了江南地区的稻作农耕经验,对后世南方水田农业影响深远。在论述农耕种植与自然气候的关系时,他提出“天反时为灾,地反物为妖”^[8]的观点,强调“农事必知天地时宜,则生之、蓄之、长之、育之、成之、熟之,无不遂矣”^[9],认为农事活动应依循天时物候展开。清代梅曾亮进一步揭示了水土保持对农业生产的作用,明确反对垦伐过度的行为。他在《记棚民事》探讨了长江流域山区开发的生态问题,指出过度垦伐会导致“一雨未毕,沙石随下”^[10],引发水土流失与水系淤塞,最终使良田受损、农业衰败。

长江流域的水土治理也蕴含着“道法自然”“无为而治”的传统生态智慧。都江堰工程“乘势利导、因时制宜”的无坝引水便是践行这一思想的工程典范。都江堰最早记载于《史记·河渠书》:“于蜀,蜀守冰凿离堆,辟沫水之害,穿二江成都之中。此渠皆可行舟,有余则用溉浸,百姓飧其利。”^[11]它不强求截断江河,而是巧妙地利用地势与水势,通过“鱼嘴分水、飞沙堰泄洪、宝瓶口引水”实现引水、分洪与排沙的平衡。面对多水环境

的挑战,长江中下游的先民还创造性地发展出“圩田”^[12]系统。这一系统并非简单机械地“与水争地”,而是通过筑堤围合、开渠引流、设闸调控等一系列措施,构建起一套能够主动调节旱涝、实现排灌两便的水土工程体系。这既体现了先民适应与利用自然的智慧,也深刻践行了老子“辅万物之自然而不敢为”的思想,即非强行干预,而是顺势而为,在尊重自然规律的基础上实现人水和谐。

(二)“万物一体”的共生观

相较于“道法自然”强调人应顺应天地规律,“万物一体”的共生观则更侧重将万物视为生命共同体,进而在伦理层面自觉追求共生共荣。这一观念不仅蕴藏于长江文化的哲学思辨之中,也贯穿于农业实践与人居营造。

“万物一体”的思想滥觞于先秦儒道哲学,至宋明时期趋于成熟。长江流域凭借繁荣的经济基础、活跃的书院教育与密集的士人群体成为理学传播发展的核心区域,也为该观念的深化与践行提供了丰沃的社会土壤。张载以“太虚之气”从宇宙本体确立万物一体的哲学根基;程颢进而倡导“仁者,浑然与物同体”^[13],将之提升至道德境界,认为至仁之人能超越形骸之私感通万物;朱熹则以“理一分殊”学说系统阐释万物共享普遍天理又保有殊别的辩证关系,从理论上完成了“万物一体”观的精密建构。

“万物一体”共生观贯穿于长江流域的农业生产实践。早在东汉时期,四川地区便已出现“稻鱼共生”系统。《四时食制》载“郫县子鱼,黄鳞赤尾,出稻田”^[14],表明约1800年前人们已初步利用水田生态系统实现鱼类与水稻的共生。发展至宋以后,江南地区的农业生态设计趋于精细化与系统化,“桑苎间作”“桑基鱼塘”^[15]等模式的完善标志着中国循环农业进入到成熟阶段。这些实践本质上是将农业视作有机整体,通过模仿自然生态循

环实现万物各得其宜、各尽其用的共生图景。

在“万物一体”共生观的影响下,长江流域逐步形成了人、宅、山水相融、一气贯通的聚落营造传统。这一传统既强调对自然规律的顺应与融合,也注重为人居环境赋予深厚的文化象征意义。例如,黄山宏村的“牛形水系”,以“牛肠”引水、“牛胃”蓄水,不仅构成一套高效的供排水与消防系统,更将自然水脉、聚落结构与“牛”所象征的勤劳、生机等文化意象紧密结合,实现了实用功能、生态适应与人文象征的统一。与此同时,江南水乡则通过“曲水聚气、街河共生”的河街网络使人居建筑、街巷空间与自然水道相互关联,形成人居与自然在空间与功能上的深度融合。清代叶九升在《地理全书·山法大成》中总结道:“水者山之配,有山必有水……山水相称,斯为冲和。”^[16]这一“山水相称”的理念,正是“万物一体”哲学观在人居环境营造中的具体呈现,这些实践将人的生存空间有机嵌入自然循环,生动诠释了天人相感、万物一体的生态智慧。

(三)“川流不息”的生生观

“生生”作为中国哲学的核心范畴源于《易传》“生生之谓易”^[17],指涉宇宙万物大化流行、生生不息的生命精神。长江滋养万物、沟通地域、延续文明,其“川流不息”的自然形态不仅构成重要的文化意象,也成为“生生”哲学创生之力与生命韧性的生动体现。

在自然层面,长江源于青藏高原各拉丹冬雪山,一路向东奔流,汇集千河万溪,终年丰沛、昼夜不舍。上游的险峻、中游的蜿蜒以及下游的浩荡共同构成一条具有强大生命力的“自然动脉”。这种永续流动不仅是地理景观,也是维持气候调节、生物多样性与水土循环的基础,体现了“动而不竭”的运行规律。

在精神层面,长江作为一种内涵丰富且影响

深远的文化符号象征着中华民族坚韧不拔、勇于革新的奋斗精神。这一精神贯穿长江流域数千年的文化传承与历史实践,其源头可追溯至“筚路蓝缕,以启山林”^[19]的楚人奋斗史,楚国在长江中游的荆莽之地起步,终使百里小邦崛起为问鼎中原的强国。长江流域的革新精神并未止于古代,近代以来,汉阳铁厂的钢火映红江岸,奏响了近代工业化的序曲;南京长江大桥在技术封锁中自力更生,成为彰显自主创新精神的“争气桥”。正是对“川流不息”的深刻体认,催生了长江流域先民顺势而为、勇于革新的文化基因,使长江文化始终在流动中孕育突破,在传承中开创未来。

在经济层面,长江的“川流不息”直接塑造了中国经济文化的空间格局与发展节奏。作为“黄金水道”,长江连接长三角、长江中游城市群与成渝经济圈,形成一条贯通东西的产业走廊与物流动脉,其繁忙的航运与沿岸的经济活动本身就是“川流不息”在现代经济中的直观体现。

三、长江文化的美学意蕴

长江文化的美学意蕴是长江流域的生态智慧、历史积淀与人文精神在审美维度上的呈现,具体表现为流动与韵律之美、包容与和谐之美、浪漫与生命之美。

(一)流动与韵律之美

长江文化的美学意蕴根植于“水”这一自然与文化的双重母题,如黑格尔所言,自然是精神“表演的场地”^[20],奔流不息的长江不仅滋养了沿江两岸丰富的文明形态,更将“流动”从自然现象升华为内在的文化韵律,映现为艺术与生活中独特的“流动与韵律之美”。

长江的奔流意象深刻塑造了中国文学情感节奏。自屈原《楚辞》在湘水意象中寄寓缠绵忧

思,至李白《早发白帝城》以“千里江陵一日还”勾勒迅疾豪迈,再至苏轼《念奴娇·赤壁怀古》借“大江东去”铺展苍茫浩荡,长江水体不再停留于自然地理范畴,而是演化为承载着情感律动与历史意识的载体。

长江流域温润的气候与多样的地貌孕育了独特的绘画风格。以董源、巨然为代表的南方山水画家用“淡墨轻岚”描绘了有别于北方雄浑山水的笔墨意境。虽然董其昌在“南北宗论”中未直接点明长江,但其理论中以“南宗”为代表的山水画家多活跃于长江流域,隐含了地域对艺术风格的深层影响。在具体创作中,长江千变万化的形态为画家提供了不竭的灵感。传为南宋夏圭所作的《长江万里图》以“截取式构图”与“诗意化重组”的手法,将三峡之险峻、江汉平原之开阔、江南水乡之婉约等不同区段的典型景观收摄于一幅长卷,既展现了长江的万里气势,又形成视觉上的流动叙事,从而在尺幅之间完成对长江整体意象的艺术升华。

此外,长江以其持续而悠远的动态特质深深浸润着两岸人民的生活实践,逐渐沉淀为一种独特的生活美学。这一美学首先在长江流域孕育的茶文化中得以体现。作为中国茶文化重要的发祥地与传承空间,长江流域不仅蕴藏优质水源,其“水德”理念更与茶道精神交融贯通。从择水、烹茶到品饮,地方茶礼的每一环节皆融入了对水流形态的细腻体察与审美转化。同时,这种流动的美学在江南园林的人文雅集、曲水流觞中得以延续,水体的婉转迂回不仅构成空间的韵律,更在人与景的互动中,生成一种可游、可赏、可感的意趣,将水的动态凝结于诗意的生活场景。

总体而言,长江文化中的“流动与韵律之美”以水为脉络,将自然的动态、哲学的思辨、情感的节奏及艺术的形态贯通一体,并最终内化为一种

追求和谐、富于诗意的审美化的生活意趣。

（二）包容与和谐之美

“和”作为中国古典美学的核心范畴，在长江流域的文化演进中广泛传播并深入审美实践。西汉《淮南子》融汇儒道，提出“阴阳和而万物生”^[20]的宇宙生成观，丰富了“天人之和”的哲学基础；南宋朱熹继承发展儒家“中和”思想，将伦理秩序与社会和谐纳入“人伦之和”的规范体系；明清时期，王阳明创“致良知”^[21]说，从心性根源上追求“身心之和”与世界的贯通。长江文化“和”的美学内核在这一思想谱系的持续建构中得以深化，这里的“和”并非静止、固定的状态，而是一种参差浑融的动态均衡结构，体现于建筑空间营造、社会伦理建构以及文化交融等方面。

在建筑空间的营造上，长江流域的江南古镇以“小桥、流水、人家”为经典范式，将建筑、街巷隐现于自然山水，构建出“天、地、人”一体的和谐人居典范。江南古典园林更将这一哲学理念推向艺术化的高峰，苏州拙政园以漏窗、月门等手法营造“虚实相生”之景，使人工构筑与天地气息流转相契；扬州个园以四季假山喻示自然时序，在方寸之间凝缩宇宙循环，体现了“天人相和”的美学精神。

在社会伦理的建构与传播中，长江流域的社会人伦之和所强调的礼义规范、伦理情感常通过物质载体得以凝练与延续。以徽州木雕为例，“渔樵耕读”“二十四孝”等承载儒家伦理的题材被转化为叙事性雕刻，呈现在梁枋、窗棂等日常建筑构件中。这一实践不仅延续了物件的实用功能，也在艺术表达与社会教化之间建立起深层联结。由此，木雕超越了单纯装饰，成为“礼乐之和”在生活空间中的具体呈现，实现了艺术形态、实用功能与价值传递的有机融合。

从宏观的流域视野看，长江文化本身就是一

个“和而不同”的文化体系。上游巴蜀文化的奇诡神秘、中游荆楚文化的浪漫瑰丽以及下游吴越文化的精致风雅，风格迥异却又和谐共存。这种文化多样性，恰是流域内复杂生态所孕育的多元一体的文化画卷。

总之，长江文化的“包容与和谐之美”是一种从哲学思辨到生活实践、从艺术创作到文化格局的立体呈现。它尊重差异、强调交融，在动态平衡中追求圆融统一的至高境界。

（三）浪漫与生命之美

“浪漫与生命之美”是长江文化所蕴含的一种独特美学精神。它孕育于特定的自然与历史脉络，融合了瑰丽的想象与生生不息的宇宙观。相较于西方浪漫主义基于主客二分、强调主体对自然的超越以及对个体精神的极度推崇，长江文化的浪漫精神更侧重在有限的生活世界中体悟无限的宇宙意蕴。

在文艺创作领域，以屈原《楚辞》为代表的楚文化将这种自然孕育的浪漫气质升华为体系性的生命美学，形成了与中原文化“乐而不淫，哀而不伤”含蓄风格不同的审美表达。《楚辞》主要通过三重维度完成这一精神建构：一是以“神人杂糅”的想象实现对有限生命的超越；二是借“香草美人”的象征建立自然物象与道德理想的诗意联结；三是以“发愤抒情”的情感展现个体生命强度的激越之美。

追溯至精神内核层面，长江文化的精神源泉根植于对生命循环的深刻体认。作为世界稻作文明的重要发源地，长江流域先民在春种秋收、代代相继的农耕实践中逐渐领悟“生生不息”这一生命本然之理。这种循环的宇宙观铸就了长江文化特有的韧性与乐观，使人们在面对自然变迁与人事沧桑时，总能从江水长流与四时代序中获得精神的慰藉与超越。

总之,长江文化的美学品格,是一个以“水”为魂、以“和”为骨、以“生”为脉的有机整体。它兼具水的灵动与山的沉雄,融汇江南的婉约和荆楚的豪放,既注重现实的和谐,也追寻超验的神秘。正是这种多元复合、辩证统一的特质,使其成为中华美学宝库中不可或缺的华彩篇章。

结语

长江文化作为以流域生产力为基础、具有内在认知趋同性的文化系统,其生态智慧与美学意蕴互渗透、彼此生成,共同成就了这长江化独特的精神结构与价值内核。在全球环境危机日益严峻的今天,长江文化中的生态智慧为我们超越技术中心主义、探索可持续发展模式提供了深刻的哲学依据;而其独特的美学精神,则成为重建人与自然情感联结、培育生态审美意识的重要文化资源。

在生态智慧层面,“道法自然”强调对自然规律的尊重与顺应,“万物一体”孕育了人与自然共生共存的伦理意识,“川流不息”则凝聚着周行不止、生生不息的生命韧性。与此同时,这种生态智慧并非孤立存在,而是与长江文化的美学精神深刻交融,“流动与韵律之美”源自对水流动态的深切共鸣,影响着艺术形态与生活美学的生成;“包容与和谐之美”植根于“万物一体”的共生观,并表现在建筑、园林与社会伦理的秩序之中;“浪漫与生命之美”则是对“生生不息”宇宙观最热烈的情感表达与艺术升华。

对长江文化生态智慧及美学意蕴进行创造性传承与转化,不仅是对长江文化的薪火续传,也能为探索物质与精神共荣、科技与人文偕行的现代化道路提供源远流长、涵容生动的东方智慧。

本文系武汉纺织大学教育部中华优秀传统文化

化传承基地(汉绣)项目“国家文化公园(湖北段)建设与汉绣非遗传承的双向赋能:逻辑、机制及路径研究”(课题编号:HXJD2025A11)的研究成果。

作者单位:湖北大学,武汉市第二轻工业学校

注释:

[1] 祁林:《长江文化的奔流意象及其创新美学精神》,《江海学刊》,2024年第1期。

[2] 李健:《长江文化的瀚漫审美意象及其美学精神》,《江海学刊》,2024年第1期。

[3] 周宪:《长江国家文化公园建设的美学思考——从“亲生命”“敬畏感”到“水意识”建构》,《探索与争鸣》,2024年第7期。

[4] 冯天瑜、何晓明、周积明:《中华文化史》,上海人民出版社2010年版,第2页。

[5] 班固:《汉书》(上),岳麓书社2009年版,第371页。

[6] 余正荣:《生态智慧论》,中国社会科学出版社1996年版,第2页。

[7] 陈鼓应:《老子注译及评介》(修订增补本),中华书局2009年版,第163页。后文引用该书仅标明章节出处。

[8] [8] 陈敷撰,万国鼎校注:《陈敷农书校注》,农业出版社1965年版,第27页,28页。

[10] 李凭:《中国历史文论选读》,浙江文艺出版社2018年版,第114页。

[11] 司马迁:《史记》,延边人民出版社1995年版,第82页。

[12] 王祯:《农书译注》(上),齐鲁书社2009年版,第406页。

[13] 程颢、程颐:《二程集》(上),中华书局2004年版,第16页。

[14] 效永、向焱:《三曹集》,黄山书社2019年版,第54页。

[15] 华南农学院农业历史遗产研究室主编:《农史研究》,农业出版社1985年版,第128页。

[16] 叶九升著,李祥编纂:《地理全书 山法大成》(上),中医古籍出版社2008年版,第217页。

[17] 黄寿祺、张善文撰:《周易译注》,中华书局 2016 年版,第 482 页。

[18] 左丘明:《左传》,郭丹、程小青、李彬源译注,中华书局 2012 年版,第 805 页。

[19] 【德】黑格尔(G. W. Hegel):《历史哲学》,王造时译,上海书店出版社 2006 年版,第 74 页。

[20] 刘安编,许慎注:《淮南子》,上海古籍出版社 2004 年版,第 70 页。

[21] 周月亮、程琳编著:《王阳明家书》,长江文艺出版社 2021 年版,第 139 页。

(责任编辑:王琴)

2025 年国产纪录片发展整体评析

◆ 顾亚奇 赵梦頔

2025 年是“十四五”规划收官之年,又恰逢诸多重大历史节点,国产纪录片行业的发展迎来了契机。本年度中国纪录片立足时代,在主流叙事、美学表达与产业升级等方面实现了全方位提升。一系列重大题材作品既延续着记录时代的使命,又不断以新的创作模式拓展行业边界,实现口碑与市场的双丰收。数据显示,“十四五”以来,中国纪录片产量已超 35 万小时^①,国产纪录片彰显出强劲的行业活力与文化影响力,已成为国家文化软实力的重要载体。

一、紧跟时代节律,引领主流创作新范式

2025 年,我们集中迎来抗战胜利 80 周年、台湾光复 80 周年、中国人民志愿军抗美援朝出国作战 75 周年、西藏自治区成立 60 周年、新疆维吾尔自治区成立 70 周年等一系列具有里程碑意义的历史节点。在此背景下,重大主题纪录片创作精准锚定时代坐标,推动优质创作资源向核心议题聚合,构建起统筹布局、系统推进的整体性创作工程。由此而产生的一批优质重大主题纪录片,作为主流价值传播的核心载体与国家记忆建构的关键力量,在公众中凝聚起强烈的价值共鸣,为

铸牢民族共同体意识,凝聚全社会奋进力量注入了强劲影像动能。

在纪念中国人民抗日战争暨世界反法西斯战争胜利 80 周年大会到来之际,一大批主题鲜明、视角多元的抗战纪录片应时而生,从不同维度回溯战争岁月、镌刻民族记忆。宏观层面,《山河为证》作为首部全景式展现中国人民 14 年抗战艰辛历程的纪录电影,以详实史料与严谨论证,阐明了中国战场作为东方主战场的战略地位与世界意义;《卢沟桥:我们的纪念》以中国人民抗日战争纪念馆的重要文物为线索,构建起历史与当代的时空对话,让抗战记忆“活”在当下;《抗日烽火中的李庄》以李庄这一战时文化重镇为切口,通过详尽的史料挖掘,从“文化抗战”的角度呈现出民族危机下中国学者与民众所展现出的精神力量,印证了中华文明生生不息的内在生命力;《胜利 1945》以今人的视角回溯历史,通过个体命运解答“我们何以取得胜利”这一历史之问。这类作品以宏大叙事勾勒抗战全貌,彰显历史进程的波澜壮阔。同时,《家书——四万万人的抗战记忆》《抗战回忆录》等作品,将家书、回忆录这些饱含个体情感的史料作为叙事载体,以线性结构勾勒抗战记忆图谱;《铸魂抗日山》《燕赵烽火》

《从战火中出发》《英雄无名》则以区域战场或战斗英雄作为精神符号,为当代人提供了具象化的价值引领。从宏观到微观,从群体到个体,这些纪录片以点、线、面交织的叙事脉络,与“九三阅兵仪式”形成同频共振的强大合力,在全社会营造出铭记历史、缅怀先烈、珍视和平、砥砺奋进的浓厚氛围。

除此之外,中央广播电视总台为纪念中国人民志愿军抗美援朝出国作战 75 周年而制作的纪录片《11 月 8 日》;纪念台湾光复 80 周年纪录片《国土重光—纪念台湾光复 80 周年》,纪念西藏自治区成立 60 周年纪录片《辉煌六十年:高原诗篇》《西藏·星空下的传奇》,纪念新疆维吾尔自治区成立 70 周年纪录片《新疆大地》、微纪录片《天山传奇》,纪念袁隆平院士诞辰 95 周年、“两系法”杂交水稻研究成功 30 周年的纪录片《一粒种子改变世界》皆是本年度重大主题纪录片的精品力作。这些作品以个体故事阐述国家命题,将具有纪念意义的历史事件转化为具象化的视听文本,为相关纪念活动提供了坚实可靠的影像支撑。

2025 是“十四五”规划收官之年。站在这一关键节点上,我们既要系统梳理五年来的发展成就,更要凝聚起奋进力量、谋划长远发展方向。重大主题纪录片以多元视角呼应国家战略需求,构建起覆盖精神引领、经济建设、区域发展、乡村振兴、生态治理、科技创新、国际合作的全景式叙事体系,生动镌刻下“十四五”时期中国高质量发展的时代印记。《淬心》《始终把人民放在心上》《反腐为了人民》全面展现中国共产党人为实现中华民族伟大复兴不懈奋斗的精神品质;《大国基石第二季》深入挖掘国资央企在民生保障、科技创新、夯实国民经济根基中的核心作用与突出成果;《轨道上的大湾区——梅龙高铁》《丝路新空

港》展现了中国基建在区域互联、国际互通中的创新实践;《珠江》《攻坚几字弯》《一路千年》呈现了不同区域在产业升级、生态保护、文化传承等方面的发展实绩;《百万大移民》《田野之上》捕捉乡村发展的新变化、新面貌;《了不起的盐湖》《自然中国之向海而行》紧扣生态治理、资源开发等国家战略;《创新的征途》《数智之道》展现科技创新赋能高质量发展的实践成果;《书写中国中亚合作新篇章》《谱写周边命运共同体建设新篇章》《睦邻·柬埔寨》展现中国推动构建新型国际关系的积极作为。与重大历史事件的紧密配合、相互呼应,使纪录片成为国家记忆建构的关键力量,其价值不会随着时间的流逝而消减,反而会在岁月沉淀中持续释放赋能效应。

二、打造精品高地,开辟垂直领域新赛道

随着纪录片产业的持续发展与内容生态的日益丰富,观众对专业化、个性化内容的需求与日俱增,这一趋势推动创作者从“大而全”的广谱叙事转向“小而美”的精准供给,以垂直深耕回应市场变化。

2025 年,历史人文类纪录片持续以“小切口深挖掘”的创作逻辑,在内容打磨与品类拓展中走出了一条精细化发展的道路。《重返三星堆》《看见皮洛》《石家河》《中国考古第二季》《考古者说》《岁月遗韵:贺兰山与西夏陵》聚焦考古遗址,跟踪最新发掘与研究成果,以行业视角切入,让考古工作走进大众视野;《一片甲骨》《马家窑·彩陶上的中国》《齐长城》《古建里的山西》《巴蜀石窟》《帛书传奇》以具体的建筑、器物等文化符号为载体,溯源其历史脉络,呈现其在当代文化传承、学术研究中的价值;《寻古中国·齐鲁记》《何以“湘”

逢》《晋在眼前》《天下黄河富宁夏》以地域文化符号为核心,展现地方特色与人文韵味;《遇见最美宋词》《丹青绘千年》《古人在说“画”》《“字”从遇见你(第三季)》从诗词、书画、汉字切入,解析传统文化的美学内涵与精神内核;《中国绣娘》《丝绸之国》《定窑瓷话》《安化黑茶》《开门的景迈》《戏曲的另一种打开方式》《弦歌中华》《功夫佛山》等纪录片深耕传统国粹领域,让文化遗产在生动的情节与鲜活的人物中重焕光彩;伴随着全社会“博物馆热”的持续升温,《百年守护》《博物馆之城第三季》《爱上博物馆》《探秘北疆博物院》《馆藏“显眼包”》等纪录片锚定博物馆场景,挖掘馆藏文物的“前世今生”,讲述博物馆从业者的守护故事,更以年轻化、趣味化的表达,成功搭建起公众与文物之间的沟通桥梁,成为历史人文类纪录片的重要分支。

自然生态类纪录片持续突破场景的拍摄极限,形成“空—地—水—微”多维度拍摄体系。《西拉沐沦》《极致新疆》采用4K/8K超高清、无人机航拍等技术,实现对草原、山脉、河流等大尺度景观的全景式铺展,突破了传统拍摄的视觉边界。《秘境深处》运用超高速摄影、长焦摄影、远红外摄像机等众多先进技术,捕捉到雪豹、喜山长尾叶猴、野生大熊猫等珍稀物种的生存实况。《大河之洲第二季》运用了红外相机及隐蔽式装置追踪候鸟迁徙,并开创性地大规模应用了高清微距摄影技术,以挖掘人类肉眼难以捕捉的生态奥秘。在联合国首个“国际冰川保护年”到来之际,优酷推出了极地探索纪录片《极境:冰川之上》,该片将镜头置于极端的极地环境中,拍摄期间克服了层层技术挑战,向全世界呼吁环境保护的紧迫性,传递出对生态伦理的深层思考。技术使自然纪实影像的边界不断被拓展,使其能够为观众呈现出

更立体、更鲜活的自然图景。

值得关注的是,“网感化”成为纪录片吸引年轻观众的重要策略。这一趋势驱动创作者主动接轨青年文化,在话语体系建构与视觉风格表达上持续创新。在此过程中,各大网络平台纷纷立足自身定位规划布局,在题材选择、表现手法上呈现出与电视台的分野:2025年,爱奇艺推出《中华史记》《一片树叶传奇》等力作,搭建起多题材协同发展的内容矩阵;优酷致力于打造有“温度”的纪录片,《登月·进行时》《跟着科学家去旅行(第二季)》等作品,覆盖知识科普、技能教学、文化解读等垂直领域;腾讯视频聚焦“美食+人文”赛道,打造《早餐中国第5季》《风味人间》等经典美食IP;哔哩哔哩的《守护解放西6》《闪闪的儿科医生第三季》《但是还有书籍3》力求网感与潮感特质,形成对青年的独特吸引力。

如今,纪录片领域的竞争格局持续分化,发展逻辑已从单纯的数量扩张转向质量与特色的双重比拼。各大平台秉持“不贪大、只做专”的原则,锁定特定领域的专属议题、专属人群、专属文化符号不断深耕。这种垂直化、精细化的发展策略避免了题材的同质化竞争,进一步丰富了纪录片的创作生态,更实现了对特定需求观众的精准触达。与此同时,台网协同联动与跨界资源整合渐成行业常态,多元化的创作主体让纪录片在快节奏的当下开辟出更广阔的生长空间。

三、拓展诗意表达,实现纪实美学新突破

当碎片化的短视频与即时高效的AI生成内容占据着人们的闲暇时间,人们愈发渴望在艺术欣赏中获得一份深度的情感共鸣与纯粹的审美体验。纪录片的本质是纪实,但诗意同样是纪录

片传递情绪的重要修辞方式。2025年,纪录片不仅通过影像传递思想与意义,更在坚守真实性原则的基础上,着力挖掘并释放感性力量,使作品达成外在的形式与内在张力的有机平衡,实现了诗意化表达的新突破。

首先,纪录片的创作者不再一味地追求宏大叙事与内容的面面俱到,而是努力探究如何在小篇幅内,使高度凝练的影像画面承载起更加丰富的表意功能。微纪录片《国宝时刻》以单集5分钟的时长,从文物的微观细节讲起,带领观众理解其背后的文化脉络。创作者不再仅仅做单向的知识输出,而是对每件文物的阐释点到为止,适度留白,以此来激励观众主动探索;《中国官箴(第二季)》在每集十分钟内,以现代话语对传统箴言警句进行转译与重构,化繁为简,又通过故事讲述拉近了传统官箴文化与当代人的心理距离,赋予古代官箴鲜活的时代内涵;《智在匠心》通过大量固定镜头与微距特写的使用来表现富有仪式感的操作流程,引导观众在关注工艺技术细节的同时感受“精益求精”的工匠精神。影像的高度凝练在一定程度上减少了叙事的信息含量,却让纪录片的主题意蕴与情感表达更为突出。

除此之外,创作者还努力通过作品带领观众进入到一种审美意境中,体味到“象外之象”和“味外之旨”。《船山先生》借鉴舞台剧的假定性手法,用“以虚写实”代替传统“以实写实”,通过一些超现实的视觉隐喻、舞台感的戏剧化场景构成强烈的戏剧张力;《诗美成都》对传统诗歌中的山水花鸟等意象进行符号化提炼,并以当下视角重构了诗歌创作的原始情境。通过嘉宾们对当下现实自然世界体悟,引导观众跨越千年感知古代诗人们的情感;《不系之舟》运用传统东方美学中托物言志的手法,将孤鸿、蜉蝣、蚂蚁等自然物象,塑造

为人物心境的具象化载体,让苏轼的精神在当代观众心中引起共情;《遇见最美宋词》运用AI生成技术让宋词中海天相融,帆船在云中雾中航行等难以实景拍摄的梦幻画面,一一呈现在荧屏之上,使观众能够身临其境感受宋词之美;《伊文思的中国情缘》将伊文思镜头下的中国与当代中国的现实画面进行交叠,借由画面、意象与情感的对照和复现传递诗意;纪录电影《游弋在风暴之中》则运用杜比技术,以“全景声思维”,使云层中的雷声,风穿过植被的沙沙声,以及风暴中的海浪声等背景音,成为具有情感表达功能的声音对象。比尔·尼科尔斯曾在《纪录片导论》中曾提出纪录片的“诗意模式”,强调通过联想性而非论证性的方式组织素材。^[9] 纪录片通过隐喻、象征等艺术手法,在基于现实世界真实影像的基础上,更加注重对于意境的塑造,建构出一种“诗意真实”,以达成对于真实的美学升华。

另外,纪录片的诗意表达还体现在其对于节奏和韵律的把握。创作者通过节奏的张弛有度,赋予作品疏朗有致的叙事呼吸感,避免了线性叙事的平铺直叙。《人生海海》以高频切镜展现极具现实感的工作场景,又有意识地采用静止、升格画面来减缓节奏,捕捉人物情绪的起伏变化,形成一张一弛的叙事韵律;《隐者山河》以乐章式的叙述层层递进。在访谈与旁白空隙间,音乐的“起承转合”与片中人物的心境相互配合,观众的情绪也随着音乐而流动;《定窑瓷话》以“呼吸式”的镜头语言记录缓慢而执着的考古工作,于慢镜头的凝视中,凸显出人物的专注与严谨。随着节奏的起落与韵律的铺陈,观众的情绪与影片内容同频共振。纪录片的诗意表达使其在传递文化内涵、人文精神的同时,拥有更高层次的艺术审美价值。观众在沉浸于这份独有的诗意美学之中

时,更能与作品达成情感上的同频共振。

四、聚力品质突围,树立影视行业新标杆

历经数年的沉淀蓄力,2025 年中国纪录电影迎来了集中爆发期。一批兼具思想深度、艺术高度与市场热度的作品密集登场,不仅以多元题材与创新表达刷新观众认知,更在票房表现、口碑传播与社会影响力上实现全面突破,成为本年度纪录片行业版图中最为亮眼、成果最为丰硕的核心板块。

其中,头部作品凭借鲜明的创作特色与深厚的价值内核,不仅成为年度纪录电影的现象级标杆,更在历史人文、文化传播等多个领域拓展纪录电影的创作边界。连续举办四届的“华语纪录电影大会”成为行业观察的权威平台。《您的声音》不仅以突破 8000 万的票房成绩荣登 2025 年纪录片内地票房冠军,更凭借过硬的艺术品质与独特的现实价值,斩获第 38 届中国电影金鸡奖最佳纪录片。该片在宏大叙事与微观记录间努力寻得平衡,通过对真实生活故事的多维度呈现,将市民热线这一题材升华为具有普遍意义的政治叙事文本,展现了新时代人民城市的治理智慧;作为纪念中国人民抗日战争暨世界反法西斯战争胜利 80 周年的重点影片,纪录电影《山河为证》自 8 月 15 日全国公映以来,凭借厚重的历史底蕴、深刻的精神内核与鲜明的时代价值,成为年度纪录电影领域的标杆之作,并最终获得第四届华语纪录电影大会文化历史类推荐作品。作为国内首部全景式展现 14 年抗战历程的纪录电影,《山河为证》以科学史观全面深刻地阐释了中国精神,完成了对历史叙事的开创性突破,再次证明了专业创作的难以超越性;随后,《窗外是蓝

星》以总票房超过 5500 万元的亮眼成绩,成为兼具口碑与市场热度的年度现象级作品。该片是中国航天重大工程与影视创作国家队的一次突破性跨界合作,核心影像由 8K 超高清太空摄影机拍摄完成。创作团队为适配太空极端环境攻克了多项技术难关,最终,该片以震撼的视觉呈现与硬核的技术支撑,成为我国纪录片行业中极致工业美学的新代表。

除重大题材外,2025 年纪录电影在多个领域持续深耕,涌现出一批兼具思想深度与艺术感染力的佳作:历史类影片尤其注重对于冷门题材的挖掘。《父辈的天空》通过驼峰航线的英雄事迹,表现了中国航空从业者不畏艰险、为国为民的勇气与奉献;《日暮归乡》是首部纪录中国台湾老兵生存现状的电影。该片通过六位老兵对过往的讲述展现了两岸同胞血浓于水、无法割舍的血脉亲情;自然类题材类影片展现了创作者对于人与自然环境的深度思考。全球首部以中华白海豚为主角的纪录电影《中华白海豚》,围绕中华白海豚的归家之路展开叙述,展现出中国在重大工程建设中坚持生态优先的发展理念;社会类题材秉持着“温暖”的叙事底色。《胡阿姨的花园》完整记录了重庆胡阿姨用废弃垃圾建造了一个缤纷花园的全过程,于日常点滴中提炼出生活的诗意。影片不刻意放大生活苦难,而是真实呈现胡阿姨流淌在日常生活中的善意与乐观;《家在澳门》作为庆祝澳门回归祖国 25 周年的献礼作品,通过十几个普通澳门居民奋斗的真实故事,勾勒出澳门回归后的社会变迁,唤醒观众对家园、传承与梦想的共情;《新三峡》依托三维立体影像技术,展现了三峡工程建成后三峡库区及长江中下游地区的生态重塑与民生发展,兼具宏大叙事与细腻的情感表达。

传统纪录片受收视率、播出档期或流量导向的影响,存在制作周期短、内容碎片化的问题。2025年,纪录电影普遍通过“慢创作”,在纪录片领域实现差异化突围:《日暮归乡》从筹备到拍摄历经了8年时间;《胡阿姨的花园》坚持9年陪伴式跟拍;《新三峡》更是经过了30年的跟踪拍摄和10年的创作打磨。数年跟拍、慢节奏地潜心守候,让作品在时间的沉淀中凝聚起更为厚重的情感力量与深刻的思想内涵。第四届华语纪录电影大会上,“慢”与“真”被定义为2025年纪录电影的年度基调^[1]。纪录电影秉持“用生命记录生命,用真心映照真心”的创作内核,为行业的高质量发展提供了可借鉴的创作范式。

党的二十届四中全会通过的《中共中央关于制定国民经济和社会发展第十五个五年规划的建议》,明确将“激发全民族文化创新创造活力,繁荣发展社会主义文化”确立为“十五五”时期文化工作的重大任务。未来,我国将持续以推动文化事业与文化产业高质量发展为核心路径,不断夯实强国建设、民族复兴的文化根基。国家广播电视总局正式发布“纪录片创新行动计划”,致力于围绕“信仰中国、文化中国、奋进中国、山河中国、人物中国”五大核心创作方向系列化推出精品力作,^[4]为行业发展锚定了精品化、系列化的路径。

未来五年,随着技术革新的持续赋能、创作理念的不断沉淀与政策红利的进一步释放,纪录片行业将迈入高质量发展的全新阶段。国产纪录

片需要在内容上持续对重点选题的深耕,以实现与观众的深度联结;在传播上力求国际话语权的稳步提升,推动中国故事的国际化表达;在产业上通过“纪录片+”跨界融合拓展产业价值边界,使纪录片成为定格时代风貌、传递文化自信的“国家相册”,成为连接个体情感与国家叙事、承载时代记忆、传递中国声音的影像桥梁。

本文系国家社科基金艺术学重大项目“重大主题影视创作增强中华民族现代文明传播力影响力研究”(批准号:24ZD06)阶段性研究成果。

作者单位:中国人民大学艺术学院

注释:

[1]《我国电视大屏和网络视听用户规模均超10亿》,中国政府网,2025年9月25日。

[2]【美】比尔·尼可尔斯:《纪录片导论》,陈犀禾、刘宇清、郑洁译,中国电影出版社2007年版,第119—120页。

[3]任姗姗、贺林平:《“慢是一种力量,真是一种抵达”——第四届华语纪录电影大会的见闻与思考》,载《人民日报》,2025年11月6日。

[4]国家广播电视总局:《“纪录片创新行动计划”发布》,https://www.nrta.gov.cn/art/2025/10/28/art_3965_71830.html,2025年10月28日。

(责任编辑:王琴)

演绎戏比天大的舞台人生

——评电视剧《主角》

◆ 杨洪涛

近期,由茅盾文学奖获奖小说《主角》改编的同名电视剧闪耀荧屏。这部聚焦秦腔艺术传承、书写戏曲人生的作品,以平民化的史诗质感,壮阔的文化图景和对人性的深刻洞察,成为近年来长篇电视剧创作的扛鼎之作。

一、从文学到影像的再度修辞

文学是一切艺术的重要缘起。文学有着对世界、社会和人性最为深刻、细腻而幽微的观察,然后用或恣肆洒脱或小心翼翼或静水流深的笔触直抵人心。叙事、表意、抒情是影视和文学共同的艺术经验,只不过影视诉诸视听,文学诉诸文字。文学对影视创作者的世界观和美学观,想象力和创造力都产生着深远影响。从影视创作现状来看,凡是经典之作都有浓郁的文学气质。正是因为小说《主角》令人惊艳的细腻笔触给了编剧、导演和演员创作激情和创意灵感,让电视剧版的《主角》在充分汲取原著精神气质的基础上有了更适合影视化传播且符合审查制度的成功改编。在小说《主角》里,成长于特殊时期的忆秦娥命运

更为悲苦。她经历了两任丈夫的背叛和精神折磨,童年缺爱、中年丧子、老年孤独。竞争对手楚嘉禾一生都在针对她,泼脏水、耍心机,誓要把忆秦娥的一袭华服撕开破洞。作家想要告诉人们:一个站在舞台中央熠熠生辉的角儿,注定会在暗暗的角落里细数满身的伤,这是选择也是宿命。

文学是相对抽象的、含蓄的,它需要读者凝神观照、细细体悟。影视是相对具象的、直观的,在光影流转之间给人以直接的感官冲击^①。文学和影视很多时候是共生关系。文学对于人物心理状态的深度剖析,让演员能够更为便捷的进入角色的精神世界,体悟独属于那个角色的音画人生。文学的叙事和对话被移植到影视作品中,转化为动作、表情和语言。文学的插叙、倒叙等叙事手法,为视听叙事、镜头剪辑提供了方法和启示。文学的高密度戏剧冲突转化为影视作品里的名场面和高光时刻。笔者以为,收获文学的澄怀味象、澡雪精神,让视听符号拥有诗意的栖居和隽永的美感,是影视创作超越庸常、走向经典的必由之路。电视剧《主角》之所以收获巨大成功,正是因为它把文学的美感安放在视听场景之中。剧

中有许多意象性的名场面,如文革结束后,小白鞋在丈夫坟前的优雅舞姿;人生谢幕时,苟师于舞台之上喷出的绚烂火焰;首次开蒙时,忆秦娥以主角之姿的惊艳亮相等,都给人留下充满诗意的长久回味。

从文学到影视的跨媒介叙事要根据不同媒介的属性 and 传播特点选择不同的叙事视角。有学者指出,“叙事视角是一部作品,或者一个文本,看世界的特殊眼光和角度”。^[9]电视剧《主角》的叙事视角,弱化了原著中真实而冷峻的阴暗面,强化了人性的光明与温暖。编剧把忆秦娥的第一任丈夫刘红兵从花花公子变成诙谐幽默,看似浪漫不羁却骨子里深爱妻子、守望家庭的痴心汉。对忆秦娥实施精神控制的第二任丈夫在电视剧改编里被删除。这些在一定程度上降低了忆秦娥悲剧命运的浓度,好让她在剧集的后半段重拾对生活和事业的希望。对胡三元的改编也更加理想主义,抹去了他与花彩香的不轨之恋,让他活的更加光明磊落,让他和花彩香一道成为老一代秦腔艺人的典型代表。小说里的戏班和剧团要比电视剧里更加市侩和晦暗,人性的灰度,时代的伤痛,剧团改制带来的相互倾轧暴露无遗,而剧里的戏班和剧团更强调秦腔的坚守与传承。

二、秦风与秦韵的乡土书写

关于地域文化的书写是《主角》的鲜明印记和风格特点。正如剧中秦腔编剧秦八娃所言:“只要秦岭在,秦腔就在”。一方水土养一方人,西北人、东北人、岭南人,他们的脾气秉性、处世之道各有不同。千百年来,关中大地的自然风物、气候条件和生存环境孕育了陕西的风土人情,形成陕西人质朴、坚韧、豁达、豪迈的性格底色。忆秦娥

从小性格柔弱,做事容易退缩,她是个笨小孩,天赋不算高、时运更不好。然而,在文革中遭受不公平对待的“存”字辈的四位师傅对忆秦娥的经历有着深切的共情。他们看到了这块璞玉的皎洁和光霞,看到了忆秦娥心性纯良且吃苦耐劳的本性。他们激活了从大山里走出来的放羊娃的生命潜能,让忆秦娥的性格塑型走向坚韧和勇敢。忆秦娥身上有着“钝感”和“灵感”两种特质。她在生活中对人情世故后知后觉,但是只要站上舞台,她就灵光闪现,散发出夺目的光芒。她是为舞台而生的。胡三元性格执拗不善变通,喜欢吹牛还经常捣鼓一些不靠谱的事,但是他重感情、能扛事、守底线、有原则。花彩香说他“像个鼓槌似得,硬邦邦的挺着”,这是关中大地赋予胡三元最丰厚的性格底色。“存”字辈的师傅们有着关中老辈人的价值坚守。他们忍得了世事的不公,却忍不了对秦腔的亵渎,他们把秦腔视为生命的脉搏和最后的尊严。于是,当他们在教戏、演戏时像换了人一样,不再是苟活着的看门大爷和食堂大厨,而是舞台之上光芒闪耀的活泼生命。

方言在地域书写中占据重要位置,是地域文化、民间智慧、族群性格的集中表达。无论身处何方,乡党们总是喜欢用方言拉近彼此距离并由此聚拢成精神共同体。这里面包含价值认同、精神归附、悠悠往事以及关于故乡的深深眷恋。用方言写故事、演故事能够把观众代入某种地域情境并沉浸其中,让故事的发生显得真实可信和理所应当。《主角》里,刘红兵的口头禅“碎碎个事情”,胡三元骂人时挂在嘴边的“瓜怂”“哈怂”,戏迷们看秦腔时的赞叹“歪滴很”“撩咋咧”等等,这些夹杂着关中土话的陕味儿普通话,把乡土记忆灌注到戏剧情境当中。此外,《主角》里的饮食、着装和生活习俗都深度还原了秦人、秦地的精神风貌。

三、舞台与主角的现实隐喻

秦地孕育了秦腔，形成独具关中情致的风格、流派和唱法，就像关中人的性格一样有着黄土的厚重和西风的浓烈。《主角》把秦腔的艺术精髓和精神内核包括在叙事当中。舞台上的一出出剧目就像忆秦娥、胡三元、花彩香和“存”字辈师傅们的人生写照，有恩怨情仇、有生死别离、有小而确定的幸福。《游西湖》里的喷火和卧鱼，《打焦赞》里的翻跟头和耍花枪，《狐仙劫》里那一声凄楚而凛冽的呐喊——“天哪”，都把秦腔的酣畅淋漓、孤勇决绝标注到忆秦娥的生命轨迹上。胡三元的鼓点，敲的是你按时登场，更是在敲打人们要把握生命的律动和生活的节奏，要踩到点上，不要荒腔走板。“存”字辈师傅们对忆秦娥的教导，不止是“唱念做打”还包括“戏比天大”的从艺之道，正如剧中苟师所言：“演戏的最高境界，不是演给人看，是演给苍天看”。

《主角》一剧的魅力还在于舞台之下的现实隐喻。人生大舞台，戏曲众生相，穿上行头，勾上油彩，你我皆是自己生命中粉墨登场的主角。而其他人即便是再重要也无法顶替你上场，他们或为配角或为龙套，有的人深深印在你的基因密码和内心深处，有的人就是匆匆过客未曾留下一丝痕迹。你的命运起伏、悲欢离合，在你的一次次人生选择中都暗暗标注了价码。而时代的重量则是所有权衡中最不可控且如影随形的负担。就像剧中的忆秦娥，仿佛被时代和命运推着走，总是有着身不由己的宿命感。童年时的放羊娃明明不想学唱戏，却因为想唱戏的姐姐订了娃娃亲，她阴差

阳错的进了县剧团。忆秦娥从小被戏班的师兄弟排挤，她孤独的生活在食堂锅炉旁的地下仓库里，却又因为得到同样落魄的“存”字辈师傅们的倾力栽培得以展露芳华。从九岩沟到县剧团再到省秦剧团，忆秦娥似乎在较短的生命周期里完成了三级跳。然而，命运的蹉跎从来都是猝不及防。车祸带走了丈夫和孩子，舞台坍塌夺去了登场的勇气，流行音乐的兴起和秦腔的没落让忆秦娥的命运雪上加霜。辛弃疾曾言：“叹人生，不如意事，十常八九”，就像主题歌里唱的：“挨了雷电，才算站在云巅；吞了流言，才算红了一遍；中了冷箭，才叫走在前面”，秦腔成就了忆秦娥，也夺走了她生命中几乎全部的世俗美好。

《主角》的成功告诉人们，影视艺术的“光晕”在文学的映照下必将熠熠生辉。剧作不仅塑造了忆秦娥这个能够载入电视剧艺术史册的女一号，还奉献了颇具辨识度和记忆点的人物群像。他们活泼的生命伴着秦腔的开场锣鼓，演绎着戏比天大的舞台人生。那秦地的高天厚土，秦人的生命密码和秦腔的炽热滚烫，将长久萦绕在观众心间。

作者单位：中国传媒大学戏剧影视学院

注释：

[1] 杨洪涛：《品剧：新世纪中国电视剧审美文化散论》，中国广播影视出版社 2022 年版，第 11 页。

[2] 杨义：《中国叙事学》，人民出版社 2009 年版，第 197 页。

（责任编辑：王琴）

重返历史现场：重构新中国成立之前 中国共产党电影事业的文化版图

——评《红色电影副刊文献典藏本：1924—1949》

◆ 谭朝霞

2025 年末，一部 8 卷本大书——《红色电影副刊文献典藏本：1924—1949》公开出版。该书的问世，不仅是献给中国电影诞生 120 周年的一份厚礼，更是中国电影史学界、新闻传播学界与中共党史研究领域一次具有里程碑意义的史料集结。

电影副刊具有极强的离散性、不易保存且查阅困难，致使这一蕴藏着丰富历史信息的宝库长期被尘封于故纸堆中。作为国内外第一部系统性整理新民主主义革命时期中国共产党领导和影响下红色电影副刊史料的大型图书，这套《典藏本》凭借其扎实的文献功底、宏大的叙事视野和清晰的历史意识，为我们重返历史现场、重绘早期中国共产党电影文化版图提供了坚实的阶梯。

一、填补空白：从“银幕内”走向“报刊间”的史学转向

传统的电影史研究，往往聚焦于影片的文本分析、作者论或影像本体。然而，要真正理解电影作为一种大众媒介在社会变革中的运作机制，仅

仅盯着银幕是远远不够的。电影的意义不仅产生于影院内部的放映时刻，更产生于观影前、观影后围绕它展开的讨论、争鸣与宣传。

这套《典藏本》的出版，恰逢其时地回应了“新电影史学”对电影史多元“生成机制”和跨学科研究的呼唤。它将研究者的目光从银幕本身引向了更为广阔的报刊天地。电影副刊不仅是新片预告的园地，更是理论交锋的战场、左翼思想传播的阵地和凝聚进步影人的联络站。

在 1924 年至 1949 年这四分之一世纪里，中国共产党领导的进步电影运动，在国民党的文化“围剿”中艰难生长，创造了中国电影史上的辉煌篇章。然而，过往的研究多集中于“左翼电影”“国防电影”的创作本体，而对于支撑这些创作的舆论阵地——红色电影副刊的系统性梳理，却付之阙如。该书主编朱超亚及其团队依托国家图书馆强大的文献资源，克服了胶片老化、底本模糊、漏版错版等诸多技术难关，将散佚于故纸堆中的红色火种重新聚拢。这种“板凳甘坐十年冷”的文献功夫，使得该书具备了极高的史料“保真度”和学术“可信度”。

二、历史现场：被还原的舆论战场与文化领导权

翻阅这部八卷本的大书，扑面而来的不仅是历史的烟尘，更是那个时代脉搏的跳动。正如北京师范大学资深教授黄会林先生在这套《典藏本》的序言中所说，“红色电影副刊见证了1949年新中国成立之前，党在电影战线坚持文化领导权和坚持以人民为中心的工作导向，是政治性、思想性与艺术性相统一的重要史料，有着重要价值”。这套《典藏本》能够为追溯党在电影领域的文化领导权研究提供全新的视野，这种“全新的视野”恰恰在于，它将抽象的政治领导权具象化为每一次的选题策划、每一篇的影评文章、每一次的读者互动。它让我们看到，意识形态的传播并非空洞的说教，而是通过对电影艺术的审美判断、对社会现实的深刻剖析，潜移默化地深入人心。

电影是一门耗资较大的现代工商业，在中华人民共和国成立之前的绝大部分时间内，中国共产党并不具备直接投资电影事业的条件，但并不意味着中国共产党就放弃了领导电影事业的使命。在新民主主义革命的各个阶段，中国共产党人都重视电影战线的领导，党领导电影的关键方面是电影批评，而副刊是电影批评的主要阵地。早在1924年的国民革命运动肇始之处，在《国民日报》担任编辑的共产党员何味辛就创办了第一个红色电影副刊《杭育·电影周刊》，持续地宣传为民众的电影艺术观，并积极介绍思想进步的苏联电影，批评思想堕落的美国影片。不少电影史学者在研究中国左翼电影时，只将中国共产党领导的左翼电影批评运动追溯到20世纪30年代一些左翼文艺团体的成立，这显然是对历史起点的误判。事实上，《杭育·电影周刊》作为中国共产党早期直接参与创办的电影副刊，其诞生标志着党

领导的电影批评实践在20世纪20年代中期就已正式开启，为后续左翼电影运动的蓬勃发展埋下了重要的思想种子。这些文献以铁一般的事实证明，中国共产党对于电影事业的关注和领导，绝非始于1949年之后，而是早在1924年国民革命的浪潮中就已发轫。

在“白色恐怖”笼罩下的20世纪30年代，在左翼文化运动的红潮巨浪中党的“中央文委”成立了“电影小组”，进一步加强了电影战线的领导，以电影副刊为阵地的左翼电影批评运动重新焕发生机并达到了高潮。在这一历史时期，中国共产党人先后直接创办后影响了《民报·电影与戏剧》《晨报·每日电影》《申报·电影专刊》《民报·影谭》《大公报·戏剧与电影》等多个电影副刊。在这一时期，左翼电影批评空前繁荣，像《晨报·每日电影》《申报·电影专刊》《民报·影谭》这些电影副刊能够作到每日出版一期，并且连续出版多年。无论是欧美电影还是国产电影，凡是有新片上映，就一定有严格的电影批评在副刊上发表。透过这套《典藏本》，我们可以看到，在20世纪三十年代，处于地下状态的中国共产党电影小组，是如何巧妙地利用报纸副刊这一合法或半合法的舆论空间，与反动文人进行论战，向广大观众灌输进步的社会意识和民族救亡思想。从对《狂流》《春蚕》等经典影片的深度解读，到对软性电影论的严肃批判，红色电影副刊成为党在新民主主义革命的各个阶段中争取文化领导权、团结广大知识分子的重要抓手。

三、建构自主知识体系：从“材料”到“基石”的学术飞跃

当前，“建构中国电影自主知识体系”已成为电影学界的共同愿景。然而，任何体系的建构都

不能是无源之水、无本之木。没有扎实的史料基础,理论大厦终将坍塌。

长期以来,中国电影学研究深受西方史学范式的影响,这在带来方法论启示的同时,也在一定程度上导致了“失语”的焦虑。要摆脱这种焦虑,首要任务便是回到中国自身的历史语境中,打捞那些被忽视、被遗忘的原初材料。《红色电影副刊文献典藏本》正是这样一块“关键性的基石”。正如该书主编朱超亚研究员所言,“大规模史料整理工作之后,意味着要有更大规模的研究工作”。这套文献的出版,并非研究的终点,而恰恰是新征程的起点。它为后来者提供了极大的便利:

其一,它催生新的学术命题。当这些尘封的史料被激活,关于红色电影的宣传策略、受众接受、舆论生态等全新课题将进入研究者的视野。

其二,它修正既有的历史叙述。通过对原始材料的比对,可以发现此前电影史书写中的诸多遗漏乃至误读,从而使得历史叙述更加逼近真实。

其三,它彰显中国经验的独特性。这种在严酷战争环境下、在高度政治压迫下所形成的一套独特的电影文化运作模式,是世界电影史上绝无仅有的中国经验,为中国学派的确立提供了坚实的实证支撑。

四、史料整理的当下意义与未来启示

在数字技术日新月异的今天,当影像可以轻易地被存储于云端时,我们为何还要重视纸质文献的整理?《红色电影副刊文献典藏本》给出了答案。胶片会老化,底本会模糊,但思想的痕迹一旦被系统地整理、校勘、出版,便获得了永恒的生命。

从1924年早期共产党人对电影的初步关注,到1949年迎接新中国诞生的欢呼,这八册文献如同一部气势磅礴的交响乐,奏响了革命文化从边缘走向中心、从弱小走向壮大的历史进程。它不仅全景呈现了1949年之前中国共产党领导进步电影运动的全时段经验,更为当下的文艺工作者提供了宝贵的精神财富。

在中国特色社会主义进入新时代的今天,文艺如何为人民服务,电影如何承担起举旗帜、聚民心、育新人、兴文化、展形象的使命任务,我们可以从这部厚重的典藏本中汲取智慧和力量。那些在黑暗中以笔为枪、用影评点燃希望之火的先驱们,通过这套书与今天的我们进行了一场跨越时空的对话。

当然,作为一部开创性的文献汇编,《红色电影副刊文献典藏本》虽然已经极为宏富,但毕竟囿于篇幅与存世文献的限制,或许仍有遗珠之憾。然而,筚路蓝缕之功,终将被历史铭记。它就像一座灯塔,照亮了电影史研究的一片“无人区”,召唤着更多后来者加入这一领域,共同丰富和完善我们对红色电影文化的认知。

总而言之,《红色电影副刊文献典藏本:1924—1949》是一部兼具学术厚度、历史深度与政治高度的精品力作。它不仅为中国电影史研究注入了新的活力,也为理解中国共产党文化领导权的形成机制提供了生动的注脚。在未来的岁月里,这套书必将成为电影学者案头必备的参考文献,成为连接过去与未来、沟通艺术与信仰的桥梁。

作者单位:首都师范大学科德学院

(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

