引导和培养文艺鉴赏主体

□魏 饴

一

同样一个文艺作品，不同的人鉴赏所获得的效果并不一样。我们将文艺鉴赏划分为上品文艺鉴赏、中品文艺鉴赏和下品文艺鉴赏三个层次。划分依据重在两维：一看鉴赏心理活动过程是否完整；二看鉴赏理解是否合情合理，深识堂奥，富有创造。

文艺鉴赏的完整心理过程包括“直觉→体验→认识”三个阶段。“直觉”就是不假思索地感知作品；“体验”则是对作品获得初步美感之后的再理解、再确认；“认识”就是艺术享受与艺术判断融为一体后再反观作品的最高审美把握。歌德也曾将文艺鉴赏分成三个境界：一是不假思索地享受美；二是只作判断不享受；三是在享受的同时作判断，在判断的同时进行享受，并认为只有这样才能再现作品的精髓。 此所谓三种不同境界，它们的关系是由浅入深、逐层递进的，实际上这与我们上面所说的文艺鉴赏完整的心理过程基本一致，不过“享受”应该贯穿鉴赏活动的全过程。

文艺通过艺术形象表现生活。形象大于思想，意在表明艺术形象的内含十分丰富。中国古文论中经常强调文艺作品要有“象外之象，景外之景”； 要有“画意不画形，咏物不隐情，忘形得意知者寡，不若见诗如见画”；要“状难写之景如在目前，含不尽之意见于言外”等，这对文艺鉴赏就提出了更高的要求。要想成为作家的知音，就得仔细领会作品的“象外象”、“物外情”、“言外意”，对艺术形象进行多层理解与创造。这种创造，既表现在鉴赏者头脑里还原、丰富文艺作品的意境，也表现在鉴赏者对文艺作品深层内涵的探求。

所谓文艺鉴赏上中下三品，它是指鉴赏心理过程和鉴赏理解的综合体现，犹如人们游泳，你的体能素质与采取蝶泳等方式方法的不同，表现在一定时空即可区分为健将级以及一级二级等，但人们天生就具有追求健将级运动水平的愿望。上品鉴赏，其鉴赏心理过程必然完整，同时还能与作家作品保持一致之思，或是还原似的共鸣，并在此基础上又能由此及彼、由表及里，深识堂奥。如果鉴赏心理过程不完整，对作品内容基本不理解、不准确，或者对一些低级趣味的作品也津津乐道，当然就是下品鉴赏；介于上品与下品之间则是中品鉴赏。

二

上品文艺鉴赏总是活动“四要素”的有机统一。“四要素”指世界、作家、作品和鉴赏者。“世界”是自然和社会一切事物之和，它是作家和鉴赏者的依托，作家和鉴赏者对“世界”了解掌握得越深，就会更有利于自身对生活的准确评价；“作品”是世界的反映，是人类发展历史的确证，也是作家和鉴赏者对话交流的主要中介；作家和鉴赏者通过作品进行交流，鉴赏者是主体，与客体作品形成思想交流，作者则是客体隐含的另一主体。

上品文艺鉴赏究竟在什么条件下可以实现？如仅仅关注以上“四要素”的相互关系显然不够，如果再深入探索，择其要者，只有主体和客体条件充分，从而双向交流，上品文艺鉴赏才有可能实现。这种交流彼此互为对象，它是有前提的，前提的好坏直接决定着主客体审美交流关系的密切和创新程度。下面，我们即围绕这个关系具体分析上品文艺鉴赏如何可能。

先说鉴赏主体。这里的主体，是指文艺鉴赏活动中的读者、听众或观众。主体之所以能够与鉴赏客体形成一定的审美交流关系，就在主体必须具备一定的文艺鉴赏期待视野。期待视野，包括一有鉴赏需求；二有鉴赏能力。鉴赏需求是在主体满足了基本生活需要的条件下才有可能的；鉴赏能力，是指主体要具备一定的鉴赏修养，主体对作品的鉴赏并不是新生婴儿睁眼看世界，完全从零开始。正如马克思所说：“对于没有音乐感的耳朵来说，最美的音乐也毫无意义。”以上二者，基本生活需要是鉴赏需求的前提、保障和基础，越是在高度物质文明的社会里，主体就越是需要高品质的文艺鉴赏活动以求得精神生活的平衡。主体的鉴赏能力具体表现在对作品的还原、探求和创造上，其能动创造是文艺鉴赏生生不息的重要根源。它的能动性体现在以下三点：第一，大凡优秀的文艺作品都回避倾箱倒箧地去表现，往往会留给鉴赏主体的一些“不确定点”或“空白”，这就更需要主体去补充和创造；第二，主体总是根据自身的修养、阅历与立场去鉴赏客体，这样也难免会对不同种类的文艺形式，或同一种类同一作品表现出不同的鉴赏需要和鉴赏评价；第三，因为主体具有自由生命活动的特征，这就决定了文艺鉴赏活动有着比其他实践活动诸如宗教、政治等具有更大更多的自由灵活性，它是一种摆脱了肉体需要支配的活动，是一种摆脱了对“物”的绝对依赖性的活动。

再说鉴赏客体。这里的客体又称鉴赏对象，是文艺家创作出来的可供人们鉴赏的文艺作品。显然，没有它就没有创作者与鉴赏者两者之间的双向交流，文艺的效用也就无从实现。鉴赏客体之所以能够为主体所鉴赏，它的前提条件又是什么？或者说，文艺作品应当具备怎样的功能？我以为，这个问题虽不新鲜，但它在当下却显得特别严峻和突出。过去，我国文艺政策长期坚持政治标准第一，艺术标准第二，结果全国只剩下几个样板戏固然有问题。目前，全国上下主抓经济、以GDP高低排座次，而文艺如何发展、有何问题，大家却并不那么关心。在很多情况下，文艺好像是一个摆设，或者仅仅是一个娱乐手段，还振振有词地要用西方惯用的市场调节方式予以约束，但往往弄得很多公共价值观都受到了前所未有的挑战。郭敬明导演的《小时代》2013年6月27日首映，上映半月票房超过5个亿，2013年7月16日美国《大西洋》月刊网站发文说：“人们完全猝不及防，就被这部明目张胆地炫耀财富、魅力和男权，表现‘女性就想要这些’的电影惊呆了。”该文还指出《小时代》存在三宗罪，主题混乱、故事松散、思想低俗。国内不少重要媒体也都发文予以批评，而且2013年7月15日《人民日报》还曾发表了一篇题为《不能无条件纵容小时代2、小时代3出现》的文章,但影片续集《小时代2》不久前却已经上映！这就好比医生通知你已患糖尿病，但你仍图一时舒服，还是放开饮酒，这种为所欲为、不辨是非的无序状态难道不值得我们担忧吗？

上品文艺鉴赏须以上品文艺作品为前提。马克思说：“艺术对象创造出懂得艺术和能够欣赏美的大众……因此，生产不仅为主体生产对象，而且也为对象生产主体。” 然而，我们有些创作者并没有意识到自己的崇高责任，甚至还可能有意识放弃！鲁迅对此早有告诫：“若文艺设法俯就，那就很容易流为迎合大众，媚悦大众。迎合和媚悦，是不会于大众有益的。”

三

文艺作品应具有审美功能、认识功能和文化功能，因此我们才会乐此不疲地去鉴赏它，咀嚼它。问题也正在这里，《小时代》及其类似作品，当下几乎都不再追求文艺作品的这三大功能，而是把“迎合和媚悦”及其经济利益摆在首位；更为严重的是，当下我们对这些有问题的作品却还往往采取一种放任的态度。

在上品文艺鉴赏“四要素”中，主体与客体自人类诞生文艺以来就总是保持着一种相互利用、相互促进的关系；而且，主体的“再创造”和“被创造”之于上品文艺鉴赏同等重要。

主体“再创造”， 这是上品文艺鉴赏的必备轻舟。西谚所谓“一千个读者就有一千个哈姆莱特”，以及我国古人所总结的“诗无达诂”等均在强调“再创造”的重要。特别是自20多年前西方“接受美学”理论译介到我国以来，学界比较流行文艺作品不仅仅是作家所创作，也不是一个自足的体系，而是由鉴赏主体“再创造”后共同完成，把主体的“再创造”抬到了一个无以复加的地步。不过，这又带来新的问题：如果离开作品的客观性而一味强调主体的再创造，就会进入到绝对主观主义的情景中，并不合适。

具体说来，主体再创造可分为三种。比较常见的是还原再创造与视觉再创造。还原再创造就是主体和作者心心相印，主体通过想象再现出作者创作该作品时的意境，与作者感同身受、产生共鸣。视觉再创造则是鉴赏主体用自己的视角观赏作品。譬如大家读《红楼梦》：“经学家看见易，道学家看见淫，才子看见缠绵，革命家看见排满，流言家看见宫闱秘事。”这即是视觉再创造的结果。另有一种并不常见，即比况再创造，也就是鉴赏主体取其作品精髓，再以其作为比体喻指主体另要说明的一个事物。例如，我们都特别熟悉的王国维为描述“成大事业、大学问”的三种境界，即是用晏殊、柳永和辛弃疾各自作品中的一句诗来比况的 ，生动形象，非常贴切。

优秀的鉴赏再创造与主体鉴赏水平密切相关，但不论哪种“再创造”，它们彼此并没有高下，都是主客体积极的鉴赏交流，都可以出现上品文艺鉴赏，这是其一；另一方面，鉴赏主体的“被创造”现象却长期以来被我们所忽视，这并不利于上品文艺鉴赏，甚至出现中品、下品文艺鉴赏都有可能。

首先，因上品文艺鉴赏的目标就在于不断提升鉴赏主体，而客体本身的好坏则直接决定着我们的鉴赏质量。《红楼梦》写爱情会引起读者的情欲吗？蒙娜丽莎的微笑只能唤起我们的纯洁和率真！应该说，创作者给我们奉献怎样的作品至关重要！如果作品有问题，就会败坏人的胃口，影响人的审美趣味，甚至会混淆我们的公共价值观。现今文艺界普遍忽视作品本身的审美认识功能而特别关注文艺的娱乐功能或市场效果，从而主体在这种不良的“被创造”氛围中就很可能会出现慢性中毒，甚至如吸鸦片不仅中毒还会上瘾，这就特别值得我们高度警惕了。“被创造”的问题必须坚持并真正落实我们前些年提出的“弘扬主旋律，提倡多样化”。近年来，似乎前者我们往往无暇顾及，而后者又恰恰放得太宽。实事求是地讲，在当下计划与市场交融的中国特色社会主义国度里，仅靠亚当·斯密的“看不见的手”来梳理和修复健康的审美鉴赏和利益主体并不现实。

其次，解决文艺鉴赏“被创造”的负面问题，人民大众自身的努力固然重要，但文艺导向、文化氛围、社会风气等亦不容忽视。文艺鉴赏表面上看是鉴赏主体的个人行为，它纯粹是由主体个人的文化教养、兴趣和爱好决定的；其实，任何一个鉴赏个体也都隶属于某一群体或集团，共同的生活条件，类似的文化背景，相近的风俗习惯等会形成特定的文化心理结构和期待视野，这些因素也对鉴赏个体施加着影响。有人撰文指出：“不可否认，《小时代》内容空洞，情节拼凑，有些地方不知所云，有拜金炫富倾向，但也不必那么‘上纲上线’。一部电影作品还不至于会非常负面地影响青少年的价值观。” 我看持这种意见的人并不太少，实际上它已形成一个不良的鉴赏氛围。《小时代》中的林萧等追求奢华、物质主义、理想模糊等已成为当代青年的时代病，她们甚至觉得就该这样去争取，去发展。青年人看好《小时代》也正是这种不良社会风气的反映，我们不能一味责怪年轻人或者只责怪学校教育没有尽到责任。

不能否认，我们的文艺应当面向市场，面向大众，市场成功就是文艺成功的起点。我国过去的文艺政策太左，太专制，文艺创作根本不顾人民群众的喜怒哀乐，这个教训我们当然不会忘记。然而文艺作品也不能只靠市场评定就一劳永逸。

诗人内心的『确信』

□普 冬

梦一样纠缠、云一样悱恻，诗人内心众多的“确信”。企图打开它像打开一条鱼。

你确信诗歌就是担当与使命，就难以容忍春花秋月、云淡风轻；你确信诗歌等于“崇高”，就难以认同生命的个别体验与多元性；你确信诗歌是小众的贵族的，往往漠视好诗歌是共通的这一基本事实；你确信诗歌就一个字“真”，往往放弃艺术的“转换”；你确信圆熟的诗歌就是生活本身甚至夹带几分原始的龌龊，往往对优美与高贵嗤之以鼻；你确信诗歌是语言的极致或意外，往往忽视思想的发现，钻入卖弄刻意的小格局，不再好好说话。

一位写诗的朋友执著地“确信”，好诗的惟一标准是中学生普遍读得懂普遍喜欢并且能流传千古。但终不能让我们相信，中学生这个主体群落的“喜欢”能代表其他一切主体群落“喜欢”？世界尚只向中学生敞开了浅层和部分，他们的经验和情感限制着他们的理解和判断。现代诗确实做不到“流传千古”，因为我们活在当代，但经典确实存在。

我们总倔强地渴求一个明晰的“好”“坏”界限、一个明确的诗与非诗的界限。真实的世界并不让我们如愿以偿。事实上，每一个概念越离开它的核心向外扩展延伸就越逐渐变得模糊，直至不知不觉进入另一个概念范畴。概念之间的碰撞、渗透，演绎着物、人、事件、背景之间界限的互补互通，铺陈着一个你中有我我中有你的矛盾定律。二律背反，乃至交媾为一个新的概念。真相扑朔迷离，我们却如此自负地各自“确信”，平添许多纠结。

诗歌既不能告诉我们一个完整的故事，也不能从容地为我们演绎一个伟大发明。是什么让诗歌牢牢抓住我们的心并最终化解“确信”之间分崩离析的危险？它便是一个广袤的经验、一个伟大的虚无：智慧。它穿过重重迷雾，洞悉生活本真，为我们在阡陌中把握方向，保持热爱、恒守幸福。它若即若离站在有缘的背后，指点迷津。它花开日出、石破天惊电闪雷鸣秋水长天，它是一种意外、速达、微妙地化解和把握事物的能力。它是人类的本质力量，它让诗歌充满魅力。

诗歌须臾未曾离开过人类文明。假如我们需要诗歌如灵魂需要宗教，那么诗歌本身也需要救赎。这个神明就是安栖在诗人三昧五官和神经末梢的智慧。诗歌剥离了智慧，除了冗长的故事、枯涩的教义、平庸的经验以及一再的复制，将一无所有。智慧天光的诗歌如瀑如酿如钻如炬，慰抚和照亮我们内心的黑暗。我们期待真知真义真性情，我们期待知音福音天籁之音，期待智慧的光辉掠过诗歌。

我们内心的种种“确信”，往往照顾了前者忽略了后者，或关注了后者摒弃了前者。事实上，“以我手写我心”，心之所向，皆可入诗。正如为天地之母之大道，老子认为它无处不在，在高庙之中，也在“蛆虫”“便溺”之中。关键在于你是否悟解并化解了它们。遗憾的是，比如一些“下半身”写作，既不“化”也不“悟”，除了直白与粗鄙，只能让人备感堕落迷茫。

相信我们的每个“确信”都是正确的，譬如象腿看上去真的是柱子。诗人须有担当，但秋虫夏草、风花雪月未必不是生命万象；诗歌当向上向美，忧郁颓废苍白色情讥讽幽默沮丧调侃诅咒乃至绝望未必不是世态并蕴藏审美意义。好诗肯定为“小众”青睐，但“姐姐，今晚我不关心人类，我只想你”，想必大中学生、公交车售票员银行职员纺织女工武警战士采茶姑娘也一定喜欢。诗歌须“真”，私房钱是真的，但未必是诗，成熟的作品如大地多彩，平庸、琐碎中发现美并叙以干净的语言应该是一种能力。语言是诗歌的生命，思想的新发现和觉悟是生命的灵魂。

智慧是传达诗歌密码的鸽子。它轻盈跳跃、迂回睿智、举重若轻，率真而灵动，宽泛而准确。它和矫揉造作、晦涩生硬、空洞粗鄙毫无关系。

当我们会心一笑，便是智慧在挑拨诗艺与诗意这对孪生兄弟。我们痛苦愤怒和无奈，是因为偏颇、愚蠢、荒谬、低俗和平庸混迹于诗歌与世界。

或许，我们内心的“确信”与困惑，真的需要智慧在高处如夜行需要灯烛。

时代进步与艺术调整

□王金双

中国当代社会正从以模仿挪移为主的赶超阶段转向以自主创新为主的创造阶段，中国当代作家应与这种中国当代社会伟大的、进步的变革相适应，主动地承担在社会分工中的社会责任，进行与时俱进的艺术调整，努力把个人的追求与社会的追求融为一体，在人民的进步中实现艺术的进步。但是，中国当代文艺界却存在一种与中国当代社会即将迎来的自主创新和创造阶段很不相适应的创作倾向，这就是作家何建明所指出的，中国当代文艺界严重缺乏提气提神的文艺作品，不少作家不是理直气壮地把握中国当代社会的发展，并在沉重生活中开掘有价值有生命力的东西，而是对中国当代社会发展的主流视而不见，无限放大中国当代现代化进程中出现的负面现象。

不可否认，中国当代社会的发展虽然夹杂着一些采取较残酷的形式的畸形发展，但却有着巨大的历史进步，这种历史进步正推动着中国当代社会发生伟大的、进步的变革。如果中国当代作家置身事外，看不到这种历史进步，就不可能准确地把握中国当代社会的发展，并勇立历史潮头唱大风。何建明在尖锐地批评中国当代文学界那种以偏概全的创作倾向时明确地提出，中国当代作家不能把个人的狭隘心态凌驾在历史前进的火车头上，应当看到中国当代社会伟大的、进步的变革并力求生动地表现在这种变革中出现的时代的进步和人民的风采。文学批评家李建军在尖锐地抨击西方一些有身份的文学批评家对待20世纪以来的中国人的严重傲慢与偏见时也认为，中国当代文学应该反映当代中国和中国人实实在在的进步和发展，并对中国伟大文化深刻理解和热情赞美。这可以说是中国当代作家不可或缺的文化自觉和文化自信。但是，不少作家却普遍缺乏这种文化自觉和文化自信，甚至认为这种文化自觉和文化自信不过是外加在作家身上的负担而已。这是一种亟待克服的偏见。

在中国当代社会转型阶段，中国当代文艺既不能在发展中作茧自缚，也不能在纷乱中迷失自我，而是在世界文艺发展的格局中把握中国当代文艺的前进方向，即不仅在大胆吸收外来文艺的有益养分的基础上努力克服民族文艺的狭隘局限，而且积极推动民族文艺融入世界进步文艺中并为人类文艺的发展作出自己独特的贡献。在中国当代历史转型阶段，中国当代作家的艺术创造不仅是民族的，而且是世界的。在中国当代文艺界，那种越是民族的就越是世界的民族文艺观是很有市场的。有的作家甚至认为，土就是洋，洋就是土，越土越洋，越洋越土。这是偏颇的。这种将中国当代文艺当作一个封闭自足体并陶醉其中的人无疑是井底之蛙，必将为人类文艺发展所抛弃。在世界当代文艺发展的格局中，如果一个民族的文艺要在世界文艺中占有一席之地，就必须对人类文艺的发展作出自己独特的贡献。这就是说，越是对人类文艺发展作出独特贡献的民族文艺，越是世界的。这是中国当代文艺创作不可或缺的文化自觉。因此，中国当代作家应积极适应中国当代社会自主创新和创造阶段，与时俱进，创造出对人类文艺发展作出独特贡献的民族文艺作品。否则，中国当代文艺将很难成为世界当代文艺的重要组成部分。也就是说，如果一个民族的文艺没有推动世界文艺的有序发展，就不可能在世界文艺中占有重要地位和产生重要影响。如果一个民族的文艺始终都处在以模仿挪移为主的赶超阶段，那么，这个民族的文艺就不可能真正跻身世界文艺的先进行列，甚至还会与世界进步文艺的距离越来越大。这就是说，一个缺乏真正创造的民族文艺，不但不可能完全跻身世界文艺的先进行列，而且迟早将被历史发展所抛下。中国当代文艺界提出中国当代文艺走向世界这个方向就是承认中国当代文艺在世界当代文艺中的地位和影响不够显著，或者中国当代文艺只是世界当代文艺微不足道的一部分，而不是认为中国当代文艺在世界当代文艺以外。至于那种以为生活在这个世界上的任何一个民族的文艺都是世界文艺的一部分而无需走向世界的论调不过是甘居世界当代文艺的边缘而已。这就是说，中国当代真正优秀的文艺作品在直面现实和解剖现实时不可缺少这样两个品质，一是充分地展现中华民族的独特魅力即中华民族对人类发展的独特贡献，二是充分地展现中华文化的独特魅力即中华文化对人类文明发展的独特贡献。中国当代作家比较关注当代文艺作品走向世界并在世界文化市场上产生影响。但是，中国当代有些作家却不是主动地开拓世界文化市场，而是被动地卷入世界文化市场，极少数作家甚至逢迎西方世界那些有损民族尊严的偏见。这些作家是根本不可能真正走向世界的。即使暂时有所成功，也终将在历史上站不住脚。

中国当代有些作家之所以不能适应中国当代社会伟大的、进步的变革，是因为他们没有进行与时俱进的艺术调整。首先，中国当代有些作家在中国当代文艺的边缘化发展趋势中不是自觉地抵制和批判这种文艺的边缘化发展趋势，而是甘居社会边缘，甚至躲避崇高，自我矮化。本来，中国当代文艺的边缘化发展趋势是中国当代社会发展不平衡的产物，而不是文艺在社会生活中应有位置的真实反映。但是，中国当代有些作家却不是抵制甚至批判这种中国当代社会的不平衡发展，而是顺应这种文艺的边缘化发展趋势，甚至主动放弃他们在社会分工中的责任担当。这不但不能有效地抵制和批判文艺的边缘化发展趋势，而且难以有力地促进中国当代社会和谐发展与全面进步。这是极不利于中国当代文艺有序发展的。因此，中国当代作家应该站在人类历史发展的前列，自觉地承担在社会分工中的社会责任，并在尽心尽责中推动中华民族文艺乃至世界文艺的有序发展。其次，中国当代有些作家割裂了作家艺术家对现实生活的批判和现实生活自身的批判的有机统一。文艺的批判是作家艺术家的主观批判和历史的客观批判的有机结合，是批判的武器和武器的批判的有机统一，是扬弃，而不是彻底的否定。这就是说，作家艺术家对现实生活的批判和现实生活自身的批判是有机统一的，而不仅仅是一种偶然的巧合。鲁迅在肯定陀思妥耶夫斯基的拷问时认为，作家不仅揭示真正的真相即“剥去了表面的洁白”，而且批判罪恶，肯定真正的洁白，即“拷问出藏在底下的罪恶，而且还要拷问出藏在那罪恶之下的真正的洁白来”。（参见《鲁迅全集》第6卷，人民文学出版社1981年版，第411页。）而中国当代有些作家则停留在拷问罪恶上，而没有继续拷问出藏在那罪恶之下的真正的洁白来。他们在沉重生活中往往被那些貌似为民谋利、实则欺世盗名的所谓英雄人物所迷惑，不能开掘出真正的洁白。在中国当代社会，各地发展是极不平衡的，有些地区非常发达，有些地区则欠发达。中国当代作家不能在社会浮躁中沾染那种嫌贫爱富的不良习气，不能超越地域限制，往往在发达地区寻找中国当代社会未来的真正的人。即使在发达地区寻找中国当代社会未来的真正的人，中国当代作家也不能以表面的洁白代替真正的洁白，而是剥去表面的洁白并在沉重生活中开掘出真正的洁白。再次，中国当代有些作家在世界观上是有矛盾的。21世纪初，有些作家在文艺创作中出现了这种现象即作家们在表现消极、落后、阴暗、丑陋的时候，得心应手，很有感染力，也容易得到人们的认同；但是作家写光明、温暖、积极、进步、向上的时候，功力普遍不足，哪怕是写真人真事，也容易让人指为虚假写作。这种创作现象虽然反映了一些作家艺术表现力的缺乏，即不能将真善美东西表现得真实感人和一些人接受心理的畸变，但从根本上说是一些作家世界观矛盾的产物。有些作家的历史观与价值观是矛盾的，在历史观上，他们认为恶是历史发展的动力，邪恶的横行是历史发展难以避免的；在价值观上，他们还是痛恨邪恶横行的。因而在文艺创作中，这些作家虽然对现实生活中出现的各种不平等、不人道的消极现象进行了一定的批判，但是，这种批判不够坚决和彻底，有些羞羞答答，对正义终将战胜邪恶的未来还是半信半疑的。如果这些作家深刻地认识到邪恶不过是历史发展的一种表现形式，而不是历史发展的动力本身，就不会陷入这种历史观与价值观的矛盾。还是这些作家在理论上不够彻底。

随着中国当代社会转型，中国当代不少作家与时俱进，进行了艺术调整。这些作家深刻地认识到作家不能始终局限在自我世界里，否则，就会丧失对社会的思想能力，甚至堕落为社会的弃儿。这些作家超越自我世界，自觉地把个人的追求同社会的追求融为一体，在人民的进步中追求艺术的进步。这些作家超越狭隘的自我批判，自觉地把自我的主观批判和历史的客观批判有机结合起来，把批判的武器和武器的批判有机统一起来，在时代的进步中追求艺术的进步。这些作家虽然深刻地感到美学要求和社会要求的矛盾、文人趣味和人民趣味的冲突，但是，他们没有搁置这些矛盾和冲突，甚至在非此即彼中趋向极端，而是辩证地把握这些矛盾和冲突。在中国当代历史的转折关头，这些作家不是汲汲挖掘中国当代社会一些基层民众的保守自私、固步自封的痼疾，而是有力地表现了中国当代社会基层民众创造历史的伟大力量，勇立历史潮头唱大风，力争成为中国当代社会进步的、变革的力量。