

# 重建宏大叙事的美学路径

□孙伟科

要不要宏大叙事,也许是一个有争议的问题。但是,我们难以想象一个崛起的民族可以没有文学艺术的“史诗”,一个文化复兴的时代可以没有伟大的文学来反映这个天翻地覆的时代。

争议、质疑宏大叙事,是因为我们的文学艺术曾经历过一个任何细节都可以在政治上上纲上线的时代,把任何“小”都看成“大”,把任何细枝末节都看成是政治的隐喻,是因为我们曾经要文学艺术证明、图解既定的社会发展规律和先验的历史必然性。人们担心,如此重提宏大叙事是不是会重新回到概念先行的老路上,千篇一律、万人同腔地去证明一个、图解一个已经存在的政治概念或前卫观念。思想来自于上面的指示或安排,艺术家只是用技巧在艺术画面上实现它,领导出思想、艺术家出技巧的局面会不会重复再现。

人们的忧虑不无道理,因为我们有历史教训。1979年前后,我们的文学艺术用了很大的力气去解构“大历史”,去摧毁“伪崇高”,去拆穿“假英雄”,对那些与个人无关、与当下无关的口号、宣传、理念进行了淋漓尽致的嘲讽、挖苦、讽刺和消解,文学艺术遭遇到了私人化、个人化、欲望化、非理性化、非政治化、非历史化、非崇高化、非英雄化、零散化和小叙事化的文艺口号和文学策略。似乎文学艺术刚刚迎来了一个剥去假面、裸露自我、宣泄自我的时代,何以又要告别“内在之我”、“一己之我”、“真实之我”,向历史、民族、社会、“大我”靠近、趋附、突进呢?

但这不是说“宏大叙事”是落后的创作观念?“后现代”,“碎片化”、“小叙事”,纤细的个体和自我才是文学的正宗?答案显然是否定的。纵观人类文学艺术发展的历史,那些经典之作和被奉为典范的作品,比如中国古典小说的四大名著《三国演义》《水浒传》《西游记》《红楼梦》,哪一部不是宏大叙事的产物呢?

既然文学的经典创造离不开宏大叙事,那么在重建宏大叙事时如何避免误入歧途呢?这就不能不使我们思考重建宏大叙事的路径问题。

## 如何从生活的整一性出发

艺术是立足于当下的,但它向来是不甘心局限于当下的,它必然要为自己提出更广阔的视野,放远眼光,使人们能够从过去、也能够从明天来认识当下。换言之,艺术为了当下,为了更具有说服力地表现时代,往往会自发地将时代看成是历史的继续和延展,将未来看作是时代和合目的的发展。艺术作为把握世界的一种特殊方式,具有将世界、人类、思维贯穿起来认识和理解的能力。因此,这种历时性的整一性不是一种虚妄,而是人类思维和自我意识发展的必然,是人类精神创造的高级形态。

实践正在证明,我们的飞速发展、财富创造正在为我们奠基,使我们更接近于伟大复兴的目标。与之相适应,我们的精神生产不可能一直停留在一个状态,或者怀疑状态或无可奈何的状态。精神创造必然成为一种力量,介入到时代的伟大实践中,成为起飞的双翼,共同为谱写新的历史而展翅翱翔。文学艺术不是爬行在生活之后、不是爬行在时代之后,它也是时代的创造者。因此,文学艺术应该有时代的创造者的姿态,接续传统,立足当下,创造未来。对于一个作家艺术家来说,将当下与历史对立起来,将理想与现实对立起来,将人生与知识对立起来,不追求前后贯通,无法寻找到它们的通变规律,不要说赢得宏大叙事了,即便是能否达到真实反映时代都是有疑问的。换言之,真实地反映时代,是不可能仅从自我出发、仅从当下感受出发的。宏大叙事的

# 青春艺术的怀旧与展望

□冯 巍

人类的怀旧情结由来已久,并不是21世纪的新事物。从艺术创作和理论探讨的意义上,它也不是一个新话题。然而,近年关于青春的一系列形形色色的故事纷纷陷入的怀旧感,不仅在一定程度上斩断了过去,而且更重要的是没有指向未来——这应该说是一种新现象。

博伊姆在《怀日的未来》一书中对怀旧做了类型学的研究,把怀旧分成修复型怀旧和反思型怀旧两类,但又坦言这两个并不是绝对的类型,而是“给予怀想以性状与意义的倾向和方式”。她认为,怀旧可能是回顾性的,也可能是前瞻性的。也就是说,怀旧可能面向过去,也可能面向未来,甚至指向未来。就以现今社会影响较为广泛的电影艺术为例,如果说《一九四二》的怀旧是倾向于反思型,《致青春》的怀旧则是采取了修复型怀旧的言说姿态,以及反思型怀旧的个人陈述方式,在某种意义上是从个人角度讲述一代人的青春故事。这种混杂的结果,我们看到尽管道具、服装和背景曾经一度是青春的,演员却是一以贯之的,他们没有青春的面孔和青春的心,身材自然也没有变形,以至于角色的形象在本质上没有过去、现在和未来之分,也就是说,他们在cosplay自己的青春,一种假扮的青春。影片呈现了“无处不在”的“外在的青春”,而“内在的青春”却“无处不在”。

《致青春》的全名是《致我们终将逝去的青春》,“终将”就是青春会在未来逝去,影片中主人公的青春在叙事上是已经逝去的,“我们”显然是指代观众,显然是期待观众看到影片的时候,会因为看到自己可能有的未来而珍惜自己现在的青春。但是,对于《致青春》的否定性批评,最概括的一种说法就是《致青春》里面“没有青春”。这一悖谬的根本原因就在于,它的故事没有让人们看到未来,或者说它的故事没有指向未来。一方面,影片从其创作由来上可以定位于个人怀旧作品,而进入院线集体观看的视野,就必然带来一种公众视角的解读。从分享故事的主体从创作预设中的小圈子被扩展成资本操控下的大圈子,个人的乌托邦就必然扮演了集体的乌托邦的角色。然而,私人化的“青春乌托邦”没有满足公众化的审美需求,观众所期待的关于青春、关于怀旧的共鸣没有得到顺畅的宣泄。另一方面,影片的怀旧对象不是青春本身,而是对于青春的记忆。主人公曾经的青春,以影像的方式在另一个时空再度上演,却创造出一个个禁闭青春的记忆盒子。当主人公彼此的青春粘合出一个向内生长的“亲密的小世界”的时候,“外在的青春”就被剥离了,他们的青春也就无法对现实敞开。

当青春题材的电影频频袭来甚至被视为类型片潮流之一的时候,人们却没有机会沉浸在理应朝气蓬勃的青春故事中。无论是《致青春》的“高大上养成记”、《小时代》的“精英生活秘史”,还是《青春派》的“早恋那点伤”,这些青春片都散发出怀旧的余光,描摹了一种在本质上没有时间延展、只有空间呈现的青春。《小时代》为青春提供了一种华丽的不羁,但在其中四处横冲直撞的青春仿佛一道濒危的风景,被抢救的关于青春的感觉最终没有拯救青春那颗饱经沧桑的心。青春只能在一个大时代里自甘于“小”。影片刻意打造了一个悬浮在空中的“异域”,而且

时间不可能是单维度的。我们的民族是一个创立了伟大文化的民族,我们的历史是曾经辉煌的历史,我们今天所进行的艰苦卓绝的奋斗,所要实现的文化复兴同样是伟大的。伟大的时代,必然产生伟大的文学艺术。

毋庸讳言,我们的文学艺术曾经一度变成“伪崇高”和图解社会历史发展规律的工具,换言之,艺术一度变成政治观念、先验观念的附庸。在这里,历史、时代、未来被一种先验概念所统摄,艺术以感性方式附属至至高无上的社会真理,变成了主题先行的艺术,因此艺术也就变成了非艺术。这种“艺术”在“文革”期间得到了大爆发,一时间“假大空”、“红光亮”的伪崇高,虚假的一种不接地气的崇高意识、理想追求,成为那个时代整个影响当时创作格局的理想观。新时期思想解放以来,我们最大的成就之一就是调整了我们的艺术观和理想观,拨乱反正和重回生活现场成为新的追求,强调近距离表现人生、表现社会、贴近现实,强调社会的介入。强调从个人出发,强调从自我的真实感受出发,反对既定的真理、社会规律、历史必然,试图恢复人们对历史、现实的真实感受。文学艺术为了反抗话语霸权,将自己变成了零敲碎打,让人们在感觉中迷失;为了反对伪崇高,不惜让自己鄙俗粗陋;为了反对伪理想,不惜让自己无奈绝望。为了恢复生活的质感,甚至不惜将笔触局限于一己之我、瞬时之我、碎片之我。我们不得不说,这种“反”字头的艺术,不是艺术的常态,影响了艺术家的主体构建,也不可能成为历史所选择时代样本或典范。把这样一种抵制伪崇高的姿态变成了一种常态,把一种历史性的任务、阶段性的任务理解为艺术一种普遍的价值观,也许就是我们当代为什么还没有大师或经典产生的原因之一。

我们看到,这些怀疑的文学艺术,这些以拆解为目的的文学艺术,这些以“不相信”为主体倾向的文学艺术,对时代、生活的认识、理解、描写失去了多维性,失去了对话性,生活没有历史,时代没有未来,精神苍白缺乏有理想的感召,甚至咀嚼当下的褊狭体验,酿造失败主义情绪,被奉为走向真实的不二法宝。

文学艺术不可能永远停留在这种状态。因为不断创新的艺术,不可能不突破已有的格局,对生活和对生活真实、时代精神作出新的理解,而宏大叙事的重建,就是要从对生活、时代、历史的整一性理解出发,形成宏大叙事的基础。艺术的精神家园意义,在于他抚慰历史,关注现实,展望未来,在于他能够从历史汲取豪情,创造生活,从理想中获得力量,因此艺术具有穿透的力量、感染的力量。显然宏大叙事,不是让三者分离、对立、不可调和,而是具有可以相互贯通的必然性。发现这种必然性,表现这种必然性,让读者和观众接受这种必然性是艺术家的任务。

## 必须从特殊或个别出发

从艺术总是以一当十、以小见大的修辞手段看,艺术中的宏大叙事表现为不拘细流、垒土成丘,因此,艺术中的日常叙事和宏大叙事并不矛盾。

回望历史,《红楼梦》借助于宝黛钗的爱情婚姻悲剧,写一个家族的兴亡故事,以一家事写百家事,完成了一个“百科全书”般的宏大叙事。《战争与和平》写彼埃尔和娜塔莎各自不同的爱情婚姻故事,把他们的成长和命运放在俄国人民反抗法军侵略的宏大历史背景上,也赢得了史诗性的声誉。由此可见,宏大叙事与日常叙事不存在对立关系,相反,没有具体到个别、个人的生活描写,宏大叙事难免流于见事不见人的可悲境地:不见跃然纸上的性格而只有事件铺

陈与故事叙述。

其实,这些年来我们有不少宏大题材的创作和鸿篇巨制,但却少有精品问世,鲜有可以反复阅读、反复品味的当代经典。宏大的场面、众多的人物、历史性的时刻、里程碑的事件,很多的历史事件和场景被我们纳入了艺术视野中,成为艺术表现的对象,但却没有成功或者很少有成功的人物形象塑造,因此也遗憾地成为一晃而过的“制作”,而不是创作。对比已有的文学经典,我们不难发现,《红楼梦》是经典,它离不开贾宝玉、林黛玉、薛宝钗、王熙凤等的人物塑造;《战争与和平》是经典,也离不开安德烈、彼埃尔、娜塔莎等人物形象的塑造。没有成功的人物形象塑造,宏大叙事必然落空。

当前在我们的大制作中,历史的花边化、花絮化倾向严重。历史的“花絮化”,或者花絮拼贴,缺乏有机性,与其说是没有认真地挖掘历史、研究历史,倒不如说是从来没有从人物塑造的角度来观照历史。忘记了宏大叙事的美学规律,即必须从特殊或个别出发。只有这样,艺术才能变成自在、自然、自为的艺术,而不是“大事记”的艺术,“年谱化”的艺术,众多历史人物纷纷登台亮相“走过场”的艺术。

写出一段自在的历史,应该首先写出一个或数个真实可信的人物形象塑造。不是人附在事件之上,附属于过程之中,而是事件在人的命运中,艺术的对象包括事件是人物性格的一部分和展开,这样艺术才能成为一个有机整体。人物性格的逻辑与历史发展的逻辑,形成互动、相反相成的关系,个人小宇宙蕴含着大世界,将个人与事件的社会关系真实地表现出来。写出一段“自然”的历史,就是让历史显现它充分的客观性。任何艺术都是艺术家主观创造,是艺术家主体性的显现,但艺术家的才华却不是在宏大叙事中以“自我”压到对象,以主观去征服客观,而是将历史的“去我化”、“去主观化”,用历史事实和艺术真实去征服读者和观众。写出一段“自为”的历史,就是在历史描写中隐匿自我,让历史的目的自我生成、自我呈现,不以主观观念去提示艺术选择和思想倾向,不把艺术家的主观意图变成跟着画面走的画外音。

“如何以大写”的艺术来抒写我们伟大的时代”。艺术家个体不同,宏大叙事产生的动机也可能是宽泛的,尽管宏大叙事往往是一种政治理想的构架,但它并不限于某一意识形态,对某一集团、阶层、阶级、社会、民族和历史发展前景的理想或忧患的叙述,总要与社会发展的当前形势联系在一起,这又必然联系到文艺审美理想和创作方法的选择。大写的艺术,写大我,但这个“大”是由一个个鲜活生动的个性组成的,不是有了大自然有了小,而是有了众多成功的个人,才能完成大。不是工具或者一个伟大目的的粉饰,而是自我具有走向伟大的能力。

## 宏大叙事离不开理想性的时空建构

抒写中国梦,讲好中国故事,离不开宏大叙事。或者说,当代“中国故事”本身就是一个“宏大叙事”。百余年来,中国是一个风云激荡、风云变幻、风起云涌的时代,而改革开放30多年,中国这片古老的土地发生了巨大的变化,但其间我们的民族怎样一步步走过来的,经历了多少苦难?战胜了多少挑战?闯过了多少难关?曾经过什么光荣与梦想?积累了哪些经验和教训?中国人民用自己的热血、行动写就了时代的史诗,而我们文学艺术理所应当当地要创造性地表现这个伟大的时代史诗。

讲好中国故事这个宏大叙事,首先离不开我们主体的雄大和自我的自信,换言之就是不能没有浩然之气。

# 二十世纪中国文学语言研究的新拓展

□屈秋颖

文学语言变迁是中国现代文学变迁中一个相当重要的部分,但是目前文学史内部有思潮史、流派史和各种文体的变迁史,但缺少一个文学语言史。“五四”以来,中国学界并不缺少文学语言研究,例如对诸多作家个人风格的研究,但是还缺少关于作家个人语言之间的“影响”研究、“递传”研究,既没有把新文学作家的语言特点和风格“讲”进一个纵向的、发展的、具有内在逻辑联系的系列中,也没有“讲”进一个“历史”的过程中。张卫中的新著《20世纪中国文学语言变迁史》就是尝试将20世纪中国文学语言作为一个整体,探讨它的起源、发生与发展,概括各时代文学语言的主要特点,力求在作家与作家之间、时代与时代之间勾画出一条中国现代文学语言发展、演变的线路图,勾勒出20世纪中国文学语言发展、变迁的历史。

当然,从“史”的角度研究20世纪中国文学语言变迁,并非简单地将以往分散的作家语言研究“串并”起来,凑成一个“史”的形态,事实上,从“史”的角度研究20世纪文学语言是源自这样一个基本的认识,即虽然作家语言风格的建构主要取决于个人的气质、禀赋、才情、审美趣味等,但它同时也与一个时代的文化水准、教育水平,包括一个时代特有的文学思潮、审美趣味等有着非常密切的联系,换言之,每个作家的语言风格都会打上时代的烙印,因而形成文学发展的时代风格。以20世纪中国的女作家为例,现代文学史上的冰心、庐隐、丁玲、萧红、张爱玲等,与新时期的王安忆、铁凝、陈染、林白的差异就既有个人因素,也有时代因素,而且时代的因素往往是造成作家语言风格差异更重要的因素。如果一个作家的语言风格仅仅归结为个人因素,作家语言风格建构就是偶然的、随机生成的,其中也没有什么规律可循,这项研究就变成了某种语言风格的鉴赏与赏析,这个课题也就不可能成为科学研究的对象。而事实上,正因为作家个人风格的建构不是完全随机的、偶然的,它必然受到时代因素的影响,因此这个研究才是一个科学研究的对象,值得深入的研究与探究。《20世纪中国文学语言变迁史》正是从这个理念出发着手构建20世纪中国文学语言变迁的历史。

该书在搭建文学语言变迁史过程中主要解决了两个问题,首先是在个人语言与时代语言之间做出明确的划分。张卫中在“导言”中就比较集中地讨论了这个问题。作者认为文学语言史研究要想真正成为科学研究,其前提就是在作家的语言中划出个人因素与时代因素,并较多地关注时代因素对作家的影响。其原因在于,一方面作家个人因素中有太多的偶然性,很难成为确定的研究对象;另外撇开时代因素,也就无法评价一个时代语言的整体特点,包括对一个时代语言的价值评判。只有从作家语言的时代特点出发,才能看到20世纪中国作家之间的“影响”与“嫡传”、语言探索上的“累积”效应、不同时代语言之间的差异,以及考察语言在文学史上的“进步”与“倒退”,最终建构一部真正的20世纪中国文学语言变迁史。

其次,该书最大的特点、也是最重要的创新之处在于,作者致力于考察时代因素对作家语言风格建构的影响,希望从这种影响中,找出一个时代作家语言的共同之处,同时也在时代因素的差异中,找出不同时期作家语言的差异。例如该书上篇第一章谈到:“五四”时期是中国社会快速转型的时期,因而这个时期的作家年龄虽然差别不是太大,但是他们接受教育的内容、方式、文学师承和语言背景都有非常大的不同,因而作家的语言风格也呈现了较大差异。作者指出,这个时期鲁迅、周作人、胡适等接受过比较完整的旧式教育,文言对他们的影响根深蒂固,他们后来虽然也受到西文的影响,但整体来看,文言对他们的影响还是更深一些;郁达夫、王统照等作家,较年轻时就有学习西文的经历,其后或者有留学的经历,或者在国内高校的外文系学习,因而其语言中更多地显示了西文的影响;叶圣陶、许地山等作家则既不像鲁迅、周作人那样接受完整的传统教育,文言的影响并非根深蒂固,也没有像郁达夫、王统照那样早年有专门学习外语的机会,而在当时国内新旧语言混杂的环境中,他们倒是比较多地接受了旧白话的影响。整体上说,新文学第一个十年,中国文学语言正处在一个大转型期,很多作家是从文言、旧白话的道路上汇集到现代白话文的旗下,因而这个时期的语言显示了“杂语化”的特点,这种情况在第二个十年才有所改变。

正是在作家个人语言与时代语言的互动中,作者找到了描述与阐释20世纪中国文学语言变迁的纲要,搭建起一个“史”的框架,将以往那种随感的、印象式的作家个人语言风格研究变成了一个较为严谨的科学研究。

当然,20世纪中国文学语言研究是一个难度较大的课题,因而该书也有些明显的不足之处。其中比较重要的问题是上篇、下篇的各章之间不够平衡,总体上,上篇较多地贯彻了书稿的总体构想,即比较多地从时代特点出发探讨作家的语言风格,并在时代特点的差异中寻找文学语言的差异,同时能兼顾整体描述与个案分析,对问题做了较好的阐释。而下篇几章中,可能因为前期研究较少,作者只是努力概括不同时代语言的特点,而作家个人语言与时代语言的互动并没有成为研究的焦点,这是有待作者在以后的研究中需要进一步思考和探讨的问题。