# 文学理想要植根于现实

□封秋昌

《文艺报》开设“文学理想与审美表达”栏目发表的文章中，几乎毫无例外地对“文学理想”之于文学的重要性给予了肯定，许多文章对当今中国文学缺失文学理想的现状进行了概括和描述。可是，究竟什么是“文学理想”呢？我感到论者们的看法并不相同。大致上有这样三种看法：第一种认为文学理想是客观的，就是客观存在着的“真善美”；第二种认为文学理想是主观的，就是作家对“美好生活和美好未来的愿望”，文学理想所表现的就是作家的这种“愿望”；第三种认为所谓文学理想就是文学“自身”的理想。

在我看来，文学理想既是客观的，又是主观的，或者说是二者的统一。所谓文学理想，应该是社会人生理想的主观化的审美表达。

在这里，首先牵涉到文学与现实的关系。文学理想来自何处？文学理想的主观论者和客观论者，在对文学理想的看法上有一点是相同的，即都认为现实和理想是完全对立的两个不同的世界。“无论是传统的文学理论，还是美学理论，都将文学的世界与现实的世界视为完全不同的两个世界。”因此认为艺术是对现实的“大拒绝”和对现存事物的“抗议”。因为“现实存在并不符合作家内心的精神意愿，作家需要通过拒绝和抗议来展示自己心中的理想和独特思索。这是文学之所以必须拥有理想情怀的内在原因”。

诚然，文学理想和现实的确有对立的一面，作家也需要并且应该在其作品中表现对现实的某种“拒绝”和“抗议”。但现在我们要追问的是：难道理想和现实就只有对立而没有内在的联系亦即同一性吗？事实上，理想和现实是一对孪生的姊妹，它们既对立，又相互依存，而且在一定的条件下是可以相互转化的。这就是说，理想可以在一定的条件下变为“现实”。如果作家的理想，不是从现实中得来而完全是自己的主观意愿，那很可能就会真的要变成脱离实际的空想和幻想了。而理想不同于空想和幻想，因为前者和现实“共属一体”且能相互转化，后者永远都是难以变为现实的空想和幻想。如果文学理想脱离了现实，那么这种文学理想也就很可能走向自己的反面了。这不是耸人听闻，新中国成立后至改革开放前的30年，我们的文学是相当强调表现理想的，而且是“革命的理想”，结果呢，这种文学理想变成了粉饰现实的“假想世界”（赖大仁语）。前车之鉴，岂能忘记！

事实上，现实世界与文学理想并不是完全对立的。因为，现实中并非只存在着假恶丑，它同时也存在着真善美：黑暗和光明并存，丑陋和美好并存，真诚与虚伪并存，英雄和败类并存，好人和坏人并存，忠贞之士与奸佞小人并存，秦桧和岳飞并存，贪官与清官并存，正义和邪恶并存，公平与特权并存，等等。即便在邪恶势力占据主导地位的时代，也还有正义的力量存在；在民族危亡之际，有卖国贼，也有保家卫国的民族英雄，这样的例子在中国历史上不胜枚举。以抗日战争为例，日本侵略者采取的大屠杀、三光政策可谓惨绝人寰，但处于弱势的中国广大民众并没有被吓倒，虽然有大量的汉奸，但更有在中国共产党领导下的英勇抵抗的抗日军民，也正因为如此，抗日军民才逐渐从战争的防御阶段进入相持阶段直至进行战略反攻并取得最后的胜利。这艰苦卓绝的八年抗战，就是光明与黑暗、正义与邪恶相互斗争、较量并且相互转化的过程：正义和光明从弱到强，黑暗和邪恶由强到弱直至最终被战而胜之。显然，当时的现实是很残酷、很不理想的，但抗日军民焕发出的爱国热情以及那些可歌可泣的英雄事迹，却又是美好的和值得赞扬的。汉奸之所以当汉奸，一个重要的原因，就是他们只看到了敌人的强大从而产生的绝望感使然。作家艺术家应该对现实进行全面的辩证观察与把握，要极力避免思想方法上的片面性。惟其如此，才能在纷然杂陈的现实面前，作出符合现实实际的准确判断。

文学理想的确有主观性的一面，即是说，文学理想必然要体现作家艺术家的主观情志、价值判断和审美理想。但是，作家艺术家的主观情志和审美理想，应该建立在对现实的观察和情感体验的基础之上，而不是脱离现实另立门户的空想和乌托邦式的“浪漫”。

其次，认为文学理想就是“真善美”，就是人们对现实和未来的一种美好愿望。我以为这在原则上是对的。但是，又不能把它抽象化和定型化。文学理想应该是时代精神、民族特色的集中体现。所谓“时代精神”，不是浮在生活表层的种种现象，而是处于深层的不易发现的那种推动历史前进的精神和力量，而这种精神同样存在于具体的现象中，又必然烙印着具体民族、具体地域的特色。如果文学作品不能体现出鲜明的时代精神和民族特色，那就谈不上什么“文学理想”了。文学理想在作品中既可以表现为赞扬和肯定，又可以表现为深刻的批判，因为对黑暗、不合理以及诸如此类的假恶丑现象的否定，就是对真理、正义和真善美的肯定。

有人认为上世纪80年代的中国文坛，是有文学理想的时期。这种看法是否允当，有待进一步研究和分析。但有一点可以肯定，那是一个引进、拿来、借鉴的文学时段，这对开阔作家的眼界和中国文学的发展自然是非常重要的。但也带来了盲目效仿西方、脱离时代、脱离本土经验的弊端。有些作品只在形式上花样翻新；有些作品借中国的人、事、物来演绎西方人的观念，诸如孤独、寂寞以及人与人之间的隔膜和难以沟通；有些作品故意淡化和虚化作品的时代背景并且把人物符号化，等等。认为如此一来，作品就具有了人类性和超越时空的永恒性。而事实却证明了这些作品是速朽的而不是永恒的。我们也不能忘记，当时的中国文坛可谓热闹非凡，但却越来越被广大的读者所疏远，所冷淡，原因很简单，就是这样的文学脱离了本土，脱离了中国的现实。而《分享艰难》《大厂》等一些作品的出现，尽管艺术表现并不完美，却能够赢得当时广大读者的喜爱，其原因也在这里。由此看来，文学一旦脱离了现实和本土经验，就会失去它赖以存在的理由。在这种情况下，还奢谈什么“文学理想”！

相反，伟大的作家和作品，让我们看到的就是这种体现着时代精神和民族特色的文学理想。别林斯基把作家视为“时代之子”，并且十分强调文学的“民族性”：“每一个民族都是某种完整的、独特的、局部的和个别的东西（与世界相比——笔者注）；每一个民族，都有自己的生活，自己的精神，自己的性格，自己的对事物的看法，自己的理解方法和行动方法。”（《别林斯基选集》第2卷第5页）又说：“我们不应该、也不可能做英国人、法国人、德国人，因为我们必须做俄国人……而我们生活的独特的方面必须是多方面性，不是抽象的而是活生生的、具体的、具有其民族面貌和民族性格的多方面性。”（同上书第6页）众所周知，文学贵在有独特性，而文学的独特性来源于民族生活和精神的独特性；而时代精神和人类意识就具体地蕴含在民族性之中。

一切优秀的作品都证明了这一点。列宁正是从1861-1905年俄国的民族生活和社会变革的实际状况出发，才把托尔斯泰誉为“俄国革命的镜子”。在托尔斯泰八十诞辰和他逝世的时候，沙俄政府和一些社会民主党人，还有“自由派”把托尔斯泰说成是“公众的良心”、“生活的导师”。列宁尖锐地指出了这是“空话”、“谎话”，是“胡说”。因为这种赞誉恰恰是为了躲避“托尔斯泰所提出的民主主义和社会主义的具体问题”，强调的是托氏的“偏见”而故意“不表现他的理智的东西”。列宁之所以把托尔斯泰的作品当成“俄国革命的镜子”，是因为托尔斯泰以惊人的艺术表现力，描写了他所属于的时代的真实现状：“在托尔斯泰的作品里，正是既表现了农民群众运动的力量，也表现了它的弱点，既表现了它的威力，也表现了它的局限性。……他对土地私有制的毅然决然的反对，表达了一个历史时期的农民群众的心理……”（列宁：《列·尼·托尔斯泰》）我们知道，在托尔斯泰学说中是存在着偏见和矛盾的，但列宁指出：“托尔斯泰的观点中的矛盾，不是仅仅他个人思想的矛盾，而是一些极其复杂的矛盾条件、社会影响和历史传统的反映”。“托尔斯泰的学说不是什么个人的东西，不是什么反复无常和标新立异的东西，而是千百万人在相当时期内实际所处的一种生活条件产生的思想体系”（列宁《列·尼·托尔斯泰和他的时代》）。

托尔斯泰一方面以巨大的力量真诚地鞭打了统治阶级，揭露了不合理的社会所借以维持的一切制度；一方面，他所提倡的“道德自我完善”和“勿以恶抗恶”又与无产阶级的生活、工作和斗争是完全矛盾的。为什么列宁还要说他的作品是俄国革命的镜子呢？这是因为，托尔斯泰观点中的矛盾，“恰恰表现了我国革命是农民资产阶级革命的特点。从这个角度来看，托尔斯泰观点中的矛盾，的确是反映农民在我国革命中的历史活动所处的各种矛盾状况的镜子”（列宁《列夫·托尔斯泰是俄国革命的镜子》）。

托尔斯泰属于他的时代和民族，一切伟大的作家和作品也无不如此。他们的文学理想也都共同植根于自己所属的时代和民族。

再次，只有通过审美表达的理想，才可以称作“文学理想”。我把“理想”分为两类：一是理性的理想，二是感性的理想，亦即文学理想；虽然文学理想来源于现实的理性理想，但要将后者转化为文学理想，就必须经过审美表达这一环节。

所谓“审美表达”，就是把抽象的、概念性的、不可见的东西变成具体可感的画面和形象整体。“审美表达”的要义至少有这样三点：一是这种表达必须是主观化的表达，即要表达创作主体个人的感受、情感、价值判断、审美追求。因此，这种表达应该是独一无二的，不可复制和重复的。二是创作主体虽然表达的是个人的理想，但这种情感化了的理想，又不能是纯粹个人的情感，诚如苏珊·朗格所说的那样，应该是具有普遍性的“人类情感”，或者说应当是能够被他人所理解的、有意义的、有价值的情感。因此，作家在创作过程中，对自己所要表现的形象化了的理想和情感就有一个自我审视、自我判断之后的取舍问题。然而，什么是美，什么是丑，什么是有价值的东西？这对处于新旧交替的历史转型时期的作家艺术家来说，并不是很容易的事。因为许多事物都是新与旧、是与非、美与丑、真理与谬误难解难分地交织在一起的，若想作出正确的判断和选择，是对作家的综合素质的全面考验。三是要为自己所要表现的内容找到最恰当最有表现力的——形式。托尔斯泰曾说：一个事物有千百种表现形式，作家的任务就是要在这千百种的形式中，发现最恰当最有表现力的形式。应该特别指出的是：这里的形式和内容是一体的而不是二分的，形式就是内容，内容就是形式。惟其做到这一点，源于现实的人生社会理想，才能有效地转化为创作主体个人的“文学理想”。

谁都知道，文学是虚构性的，它不是对现实事物的模仿和复制。因此，所谓最恰当最有表现力的“形式”，与其说是“寻找”，不如说是一种“创造”更为恰切。

文学理想与审美表达(33)

# 文学在灾难之后何为

□张鸿声 何可人

2008年汶川大地震过去不久，作家王晓渔在同济大学文化批评研究所主办“中国当代诗歌的边缘化命运及其个人使命——阎安、宗霆锋、阿库乌雾、余地诗歌创作恳谈会”上的发言就有“地震时代，诗歌何为”的提问。那么在一个接一个灾难发生的今天，我们也应该反思一下，灾难来临之后，作家何为，文学作家和文学何为了。2003年大面积爆发的非典疫情，汶川地震，还有后来的玉树地震等等，无不给我们猝不及防的伤痛。传媒发达的当代社会，灾难一旦发生，媒体总能迅速地带着他们对新闻的天然嗅觉牵引着无数的眼球和心奔向灾难地点。新闻传播出的文字可能难以计算。但是当灾难过去，站在灾难留下来的废墟上，痛定思痛，我们还能遗留什么？除了一座灾难博物馆，除了一尊灾难纪念碑，除了物质废墟的记录，除了仪式性的纪念，整个民族的内心能得到怎样的刻骨铭心的遗产。灾难所带来的，除了恐惧和悲痛，更应该有历劫之后深刻的反思。其实，并不是没有作家去用自己的笔来关注那一场场灾难。比如汶川地震的文学作品在某一段时期内甚至出现了井喷式的创作。但这些作品可谓是热度极高也易散。经历过非典、甲流等流行性疾病疫情，经历过数次洪水地震等自然灾害，尽管有着许多对灾难真实记录的报告文学和写灾难题材的小说，我们仍旧缺乏真正深刻的灾难文学作品。

中华民族是一个多灾多难的民族，汉语文学从来不缺乏表达灾难的作品。在中国古代文学史上，文学从没有回避远离过灾难。《诗经》和《淮南子》中并不少见描写灾难的远古神话与传说。这些传播千年的文字，将民族的集体创伤嵌入个人心灵，代代相传。在世界文学史上，灾难更是经常成为文学的题中之义。用“寓言描写展现人性善恶斗争”的灾难文学，我们可以阅读《鼠疫》；用“灾难场景演绎复杂人生况味”的灾难文学，我们可以阅读薄伽丘的《十日谈》。1775年里斯本大地震，更是引发了伏尔泰、卢梭等当时欧洲著名人文思想家的讨论，对欧洲启蒙思想影响深远。可是当今，中国文学在面对灾难做出的停滞反应，是如此难与世界文学接轨。

还记得2003年非典疫情爆发之时，在突如其来的灾难面前人们表现出的种种焦虑与不安，国内许多人文学者和作家如周国平、史铁生、许纪霖、刘恒、邱华栋等，都向社会发出了阅读法国作家阿尔贝·加缪的《鼠疫》的号召。如果说之前我们阅读这本小说的时候，还只是把它当做一部象征性的文学作品，那么“非典”之后，人们把它当做人面对重大灾难时候的写实主义巨著。人们期望通过阅读《鼠疫》，能找出面对灾难的威胁和磨难时人类永恒的精神和勇气。历史并不害怕重复，未来我们仍旧很难避免突如其来的各种灾难，这也许是人类永恒的威胁和磨难。当下一场灾难发生，在真正的灾难文学缺席的当代中国，又该借哪一本外国文学作品来获取抵抗和度过灾难的精神力量和情感抚慰呢？

汶川大地震之后的地震文学创作高潮中，文学类型多种多样，有诗歌、散文、日记等等。灾难骤然发生，整个民族对灾难场景的集体记忆、对受灾人群感同身受的人性痛感、整个社会人员呼吸与共休戚相关的同生意识，迅速凝聚成集体情绪，以至于不得不用笔、用文字来记录来宣泄。在这些作品里，作者与读者没有心理上的距离，一起借文字沉湎于悲痛，哀悼、祈祷中。我们不能苛责这些作品在文学艺术上的不完美，因为如四川省社会科学院文学研究所的支宇所说“在危机时刻. 它们缓解了公众的悲情，鼓舞了大家的士气，表现了伟大的抗震救灾精神，既实现了灾难体验的审美超越，又有效地完成了抗灾动员和民族国家的社会整合与身份认同”。这些作品有的记录了灾难发生时痛彻心扉的苦难叙述，有的描写了惊天动地的抗灾英雄壮举，还有对灾难和伤痕的撕心揭发和控诉。英雄情结、宏大叙述是中华民族的灾难叙述千年以来的传统，然而真正意义上个体的人与人性为中心的表达方式在作品中却往往很难发现。当文学关注的目光一直停留在灾难过程的直观记录和浅显的展览或者聚焦于痛苦情感的简单宣泄时，灾难文学的深度就会因此而停滞。文学面对灾难时应当表现的复杂历史语境和人性深厚内涵也因此被窄化和表面化。洪子诚教授曾提到自己在阅读《鼠疫》之后得到的不一样的感受，他认为《鼠疫》的作者在记叙灾难时，“不把爱、情感看得过分重要而无节制地渲染上，不试图‘确切’表达爱的性质、状态”。这种不确切的表达，也是灾难过后的文学并喷很难做到的审美角度。四川省社会科学院的研究员向宝云在“生命关怀与审美超越：灾难文学研讨会”上，把汶川地震时期的地震诗歌比做天安门诗抄阶段。他认为这些诗歌还没走到伤痕文学阶段。这些作品中对汶川大地震的反省基本上就是这种审美倾向。中山大学中文系的谢有顺教授说：“灾难记忆是一种事实记忆，创伤记忆是一种价值记忆”。的确，反复回顾灾难的事实记忆，能加深情感的强度，却难以探测内心的深度。只有伤痕，才能带来创伤记忆。只有创伤记忆，才能铭刻在民族的内心。

中国作家从来不缺乏社会责任感。当代文学更是从一开始就被加之以强大的社会使命。因为政治规范的压制，作家放弃自我与文学审美的追求的实例，这在当代文学史上并不鲜见。当社会上频频出现重大事件时，文学作品需要的急速性与当下性，就容易形成条件反射式的抒情或叙事。文学作品表达的社会激情也容易偏差成一种对道德的统一规范的解读。文学往往被置于道德天平上，作家也易遭受到道德上的审判乃至指责。处于这样一个危险位置中，如何不因道德褒贬而丧失清醒观察的立场，如何不因巨大的社会效应放纵文学与个人的尊严，言与不言，如何言说，对作家和文学，既是一种道德检验，也是一种审美考验。其实，作家是应当直接担负起抗震救灾的社会责任，以急先锋的姿势高举着旗帜，以期立竿见影的临床效果，作出鼓舞士气、教化民众的镇痛文学，还是站在社会的后排与人群保持距离，以保持独立和清醒？这两种反应和姿态并不处于对与错的两个极端。也许我们无法定论。写作与地震无关的诗歌，与写作与地震有关的诗歌，到底哪一个更困难？哪一个更应该？但无论近距离的凝视，还是隔着时空的深刻回望，都可以是我们面对灾变的姿势与态度。重要的是作家们尝试着以不同的方式，呈现另一个新的言说方式，并通过文学的力量，去体察失去生命的真相和感知面对灾难时生命的荣辱。当诗人王家新在《哀歌》中悲诉“而我失去了你——语言／你已被悲痛烧成了灰烬”时，我们会发现文学也许能写尽语言，却写不尽永远的伤痛。伤疤可以随时间变淡，但创伤的记忆却不因时间而变淡。生命可以随时间逝去，而一种永恒、宏大的灾难意识却可以凭借文字的流传而不可磨灭。向死而生，最终我们应该明白，真正的文学应该透过灾难的外壳，探入其中的人性深渊，寻找人类的自助与自救之路。

洞察

# 本土经验与中国现当代文学的世界性

□吴正锋

近日，由《文学评论》编辑部和湖南省社会科学院文学研究所联合主办的“本土经验与中国现当代文学的世界性”学术研讨会在湖南长沙隆重举行，60余名来自全国各地的专家学者参加了这次会议。

与会代表高度肯定了本土经验提出的现实意义和历史价值。陆建德认为这一话题具有很大的历史意义，他并指出中国的本土经验一直是流动不拘，内在多元的，这种内在多元跟外部世界一直发生着一种积极的互动。他要求我们既要对本土经验有一种兴趣，同时又能够超越它，对本土经验既热爱又保持距离，而且有时候又是批评的距离，这样对本土经验的丰富性和我们本土经验走向世界有巨大的帮助。他提醒我们说，本土经验光是作为一个口号提出是远远不够的，最终要落实到细处，大家去做很细小的工作，有很多中国学者在这方面努力就形成了一种中国学派。如果说陆建德重点从空间范围谈本土经验，何西来则重点从时间范围，从历史传统方面阐述本土经验。他谈到应当对中国历史传统包括“文革”、十七年、甚至更久远的传统进行反思，哪些应当发扬，哪些应当抛弃，为我们民族的重新崛起清扫道路，反思的目的是为了前进；他认为我们应该提倡刚健清新的文风，以体现一种大国气象；知识分子是一个民族的专门思考的部分，应当注重其人格建设和担当意识的培养。王泉根认为文学界研讨本土经验具有时代性的重大意义和重新出发的担当意义，同时具有拓展学术研究空间的意义，并提出具有中国本土风格的学术文风。一些批评家也对本土经验这个概念提出质疑。董之林就认为近现代以来，我们有没有这样一个纯粹的未经西方影响的、未经国外影响的本土的、东方的、中国的经验，这符合不符合整个中国实际，这个问题值得讨论。林丹娅也对本土经验进行了质疑，她认为作家在文学里面表现出的本土经验可能是一种不真实，这样的本土经验走向世界的意义是值得怀疑的。宋剑华则非常强烈地表达了对语言的恐惧的感受，就是我们在语言思维过程中，往往出现文化的障碍，面临一种本土经验与世界性所无法解决的悖论处境。应该说这是非常敏锐而深刻的。

综述

谈论和关注本土经验和中国问题，在理论上和思想上建构自己的话语方式，就被提到非常突出的地位。王本朝认为，整个中国现当代文学有自身的独特性和丰富性，是不能以西方化或西方的理论完全涵盖的，它必须回到我们的自身，回到我们最本质的文学谱系中去，真正地打捞出我们今天这个时代文学内心世界真实的东西，发掘我们中国文学的最独到最丰富的内涵。谭桂林提出应该以我为本，以历史和生命体验这一本土经验为基础和西方学者展开对话。贺仲明从本土视角谈文学接受问题，他指出本土经验不只是一个作家主体意识，应该把读者的接受和感受纳入到本土经验的这样一个批评范畴里，这是我们过去文学理论研究一个欠缺的问题。赵炎秋将视野投向中国古代叙事经验，认为现代的西方叙事理论主要是西方的叙事的理论，是在西方的叙事经验的基础上建立起来的，他尝试在中国古代叙事经验的基础上，建立中国本土经验上的有中国特色的叙事理论，并对此落实到一个个具体的操作层面。

探讨本土经验与世界性的关系，是这次研讨会关注的另一重点。高建平通过考察世界文学这个概念，回到这个概念原生态的发生过程，加深了我们对复数的“世界文学”的认识。张福贵认为本土经验一定包含有世界意识，如果本土经验不具备世界意识就不能得到世界的认同，也就不能具有一种世界性的价值和意义。熊元义从世界视角和人类进程谈论中国当代文艺理论的突围与发展，他指出建立具有中国特色的社会主义文艺理论，要以时代和中国出发，但是要超越中国的局限，又要超越时代文艺的局限，只有这样我们才能不断前进，真正地把马克思主义文艺理论中国化、时代化和大众化。他特别提出要防止概念化地理解中国文学和文化现象。胡良桂强调本土经验与世界性视野的融合，是本土与外在、传统与现代的内在统一。他指出跨语境的话语转换具有多元互补的共同性，多参照系的出现给本土视角的单一性相对性提供了对照和反思的契机。刘绍峰提出本土性和世界性构成了新文学的主体性，但是这一主体性价值意义没有引起应有的重视，而新文学的主体性重要的特征应该是它的批判性。吴正锋强调中国文学与文化的输出绝非仅仅向世界输出我们原本的、东方的东西，更重要的是向世界输出本土经验和世界资源融合与创新之后的优秀的东西，同时提醒我们注意本土经验上的民族无主义和新国粹主义两种错误倾向。

不少发言者还结合创作实践从不同的角度深入进行探讨，这极大地扩展和深化了我们对两者关系的认识。白烨认为本土经验是与全球化、世界性这样一些概念相对而言的，本土经验本身具有综合性，它的要素至少应该包括三个或四个方面，他特别指出把本土经验体现得最为充分也最具有中国作风和中国气派的还是乡土文学。刘起林从边缘与中心的关系探讨本土经验与中国当代文学的世界性问题，他对边缘叙事进行了反思，认为仅仅具有边缘经验和边缘文化，而不具有一种汇通中外、融合古今的大境界的话，这种边缘叙事要想取得文学的世界性是不可能的。董阳通过对《赵氏孤儿》电影改编的研究，探讨传统的道德故事怎么向现代的生命、人性角度转换，由此呈现本土经验和世界性的关系。更多的学者从地方与世界的关系来阐释和回应本土经验与中国文学的世界性的问题。赵树勤通过比较湖南作家韩少功的《山南水北》和美国作家梭罗的《瓦尔登湖》，发现中西生态文学和文化之间的通与同。卓今重点谈在本土经验与世界性探索中的当代湖南作家韩少功、残雪、黄永玉，认为他们都具有世界眼光，都在了解西方文化的基础上，经过甄别、比较之后，回过头来重新审视本土文化，在各自的领域里取得一定的成绩。李阳春指出田汉、周立波、韩少功等湘籍作家做到本土经验和世界视野的结合，具有世界性。余三定更是从岳阳地域文化分析当代岳阳作家创作的得与失，他认为越是中国的就越是世界的，或者说越是本土的就越是世界的这句话值得商榷，正确的说法应该是越是本土的，越是超越本土的才是世界的。坚持本土性与世界性的统一，应该说是与会学者的普遍观点。

# 新版《水浒传》版权纠纷考验电视剧播出模式

新版《水浒传》遭网络“盗播”一事又有了新进展。记者获悉，广电总局已叫停该剧的网络播放，并责令各大网站于1月11日下午6时前撤下所有在线播放的剧集视频。而新版《水浒传》的网络分销商盛世骄阳相关负责人表示，还未接到通知，暂时不便表态。如果广电总局真的叫停新版《水浒传》的网络播放，倒也算是一个不是办法的办法，起码不至于因为新版《水浒传》的版权纠纷引发连锁反应，使现有的电视剧播出机制受到冲击。

新版《水浒传》的版权纠纷其实很大程度上是因为制片方一女多嫁所致。地方电视台、上星卫视、网络，这种面面俱到，有钱就赚的发行模式势必会引发利益纷争。因为受众的范围有限，地方电视台和上星卫视之间并无太大的冲突。真因如此，过去的发行机制基本上可以做到相安无事，井水不犯河水。可网络则不同，由于其开放性和包容性的特点，网播模式对于上星卫视来说无异于一场灾难。广告多，分集播出这是各大卫视的播出劣势，而广告少，可以连续观看，这是网播的最大优势。如果在网播与电视之间进行选择，相信很多人会弃电视而选择网络。

这次新版《水浒传》所引发的版权纠纷其实是对现有电视剧发行机制和播出模式的一次考验。从某种意义上说，在这场纠纷中，传统的上星卫视已经明显处于下风。新版《水浒传》的版权纠纷，某种程度上也可以说是一种进步，因为起码在这个过程中，无论是制作方、播出方还是网络分销商都意识到了版权的重要。其实要想解决类似的版权纠纷并不难，要么制作方改变一女多嫁的模式，要么播出方达成某种默契，在播出时间上实现同步。然而出于利益的考量，制作方肯定还会一女多嫁，但在地方电视台还是网络之间，制片人似乎应该舍弃一个。

读者评论

关东客（辽宁）

来稿请以电子邮件方式发至：wybduzhelaixin@sina.com