

今年2月，国务院学位委员会审议批准了经过调整的《学位授予和人才培养学科目录》。这个“学科目录”的颁布顺应了我国艺术界长期的强烈诉求，因而理所当然地引起了艺术界持久的热烈反响。学位委员会艺术学学科评议组召集人仲呈祥更是称“这是我国高等教育史、学科建设史和人才培养史上一件具有里程碑意义的大事，是21世纪中华民族伟大复兴历史进程中艺术自觉、艺术自信、艺术自强的一项重大举措”。这个“具有里程碑意义的大事”是艺术学成为“学科目录”中第13个“学科门类”。

艺术学成为独立的学科门类，是从“文学”这一学科门类中独立出来；促成这一“独立”的学科目录调整，是对1997年颁布的《授予博士、硕士和培养研究生的学科专业目录》的调整。这是一场历时14年之久的“独立战争”。

据我所知，14年前或更早些时候，艺术教育，特别是研究层次次的高等艺术教育是比较薄弱的。这个薄弱主要体现在三个方面：其一，普通高校除师范院校外，基本上没有高等艺术教育。师范院校的艺术教育由于定位于中小学培养音乐、美术师资，学科领域、学科层次都有所规定；而一些普通高校所设“艺术教研室”，基本上行使着开设美育共同课和课外活动课的职能。其二，作为独立院校的艺术教育，其主体部分是培养艺术从业者的职业教育。这使得我们的艺术院校理所当然地把技能教育放在比学理教育更重要的位置，这也使得艺术教育在既定的“重道轻术”的教育理念中被“矮化”。特别对某些“早期专业型教育”（即在孩童时期便开始技能训练）的表演艺术是如此。其三，艺术教育由于艺术样式本身的多样性，各艺术样式的学理建设“存异”容易“求同”难。因而从各自不同的视角不同的需求借助文学理论、美学理论（这已属“哲学”学科门类了）的“他山之石”。这一方面体现出艺术学学理建设对于文学、美学学理的“追随性”，一方面其实还体现出艺术学各艺术样式的“排他性”。从以上三个方面来看，在高等教育特别是研究生教育层次上，艺术学在“学科专业目录”中从属于文学，在当时不仅有其合理性而且有其针对性——针对文学学理在艺术学学理建设以及艺术学学科提升中的积极影响和实践意义。这是我们在艺术学升格为“学科门类”的今天仍应铭记的一段历史。

艺术学力争成为学科门类的“独立战争”，不是向统摄自己的“文学”开战，而是向“文学”与“艺术学”之间的逻辑关系开战。这场“独立战争”之所以历时弥久，在于“逻辑理性”的水到渠成并不意味着“学科实际”的瓜熟蒂落。

其实，早在1992年由国家技术监督局颁布的《学科分类与代码》中，就确定中国学科分类的国家标准是自然科学、农业科学、医药科学、工程与技术科学、人文与社会科学五大门类。在这个学科分类中，“艺术学”与“文学”是并列在“人文与社会科学”门类下的一级学科。实际上，如果需要一个学科门类统摄并且仅仅统摄“文学”和“艺术学”的话，将原来统摄着“艺术学”的文学改称“文学学”也未尝不可，只是本身还涵括着“语言学”庞大学科家族的

艺术教育发展的飞跃

□于平

“文学”未必愿意就范。事实上，“文学”作为独立的学科门类，不仅在于其数千年来可考可研的文献积累和有知有识的学理建构，而且在于其作为社会交往工具和思维编程语码的普遍性。相形之下，在“艺术学”的各艺术样式中，许多久远的艺术形态（特别是表演艺术形态）一部分靠“口传身授”来延续，一部分在只鳞片爪的文献记述中难以复原；而那些依托科技进步出现的新兴艺术业态，一时半会儿似乎还难以以为传统人文科学的话语体系所接纳。一个显见的事实是，艺术作为学科教育的迅速扩张和高速发展，对应的是一个“浅阅读”的读图时代，是一个“娱乐至上”乃至“愚乐至上”的接受境遇。成为独立学科门类的艺术学，在赢得“独立战争”的胜利之时应清醒地认识到，实施着广袤的学域扩张并不意味着实现了伟岸的学理建构。

艺术学赢得“独立战争”的胜利，主要是实施着学域扩张的业绩；而艺术学学理建构的成就，至少在目前就其主导方面而言，仍然是“文学”统摄的结果。探讨艺术学学理建构的独特性，没有必要、也不可能彻底摆脱所谓的“文学思维”。

艺术界在欢呼“艺术学”升格为独立的学科门类之时，溢于言表的是自信、自尊和自豪（似乎少了些自觉和自强）。学者们似乎更乐意喋喋不休地去说艺术的发生早于文学的发生，说艺术的内涵早于文学的内涵，甚至说《周礼·地官》便有“六艺”之说，而《汉书·艺文志》更把“艺”排在“文”之前……其实，这些说法都不是当下“艺术学”升格为学科门类的主打理由，其不容忽视的理由主要在于学科的学域扩张和学理建构。顺带说一句，“六艺”的“礼、乐、射、御、书、数”并非今天意义上的艺，对它的言说只是比照出今日之“艺”的式微；而“艺文志”作为《汉书》的史述，关注的主要还是“经史子集”中“集部”的文字而非“艺术”，《汉书》《后汉书》另有“礼仪志”“礼乐志”录述乐舞之类的艺术。之所以提及这一点，是因为面对“艺术学”提升为“学科门类”，我们更需要的是超越自尊、自豪的自觉与自强。说到“自觉”，人们必然会想到“艺术学”旗号下各艺术样式的本体研究及学理建构，又必然会提及“文学”统摄时学理框架的借助和学理思维的限制。事实上，从事艺术学学理建构的学者，由“文学”步入“艺术”领域者为数可观且成就甚丰。正如对于“美学”的研究有“自上而下”（自哲学领域走出）和“自上而上”（自艺术领域步入）之分，对于“艺术学”的研究也可以有文学学理的参照和艺术本体的升华。鉴于文学学科的学理框架和话语体系以语言文字为基石，而这一基石又具有社会交往工具和思维编程语码的普遍性，我们在加强艺术学学理建构之时，没有必要、也不可能彻底摆脱所谓的“文学思维”。

所谓“文学思维”是一个比拟性的词语。就文学与艺术的创作思维而言，我们通常称为“形象思维”，它以始终伴随着形象、充溢着情感、运演着联想和想象以区别于“抽象思维”。但实际上，形象塑造的材料成为思维运演的材料是“形象思维”更深层的本质特征。

严格意义上的“艺术思维”，我以为指的是艺术创作中的“形象思维”；而严格意义上的艺术思维的独特性，就在于形象塑造与思维运演的同质性。在艺术家艺术创作的层面上，不可能有彻底的“文学思维”，如那样他就很可能也同时具备文学家的素质。比如我认为雕塑家吴为山的散文小品就写得极佳。说“文学思维”对“艺术思维”的统摄，一种情况是某些艺术样式本身就以“文学”为本。如悠久的戏剧和新兴的影视艺术，而作为戏剧之本的剧本本身也是一种文学体裁。另一种情况指的是各艺术样式的学理建构。应特别指出的是，无论哪一艺术样式，其学理建构的思维运演材料都并非那一艺术形象塑造的材料，各艺术样式的学理建构的艰巨性在于对上述非同质材料的有效转换。说到“有效转换”，就不能不深入探究、深刻洞察进行“转换”的两极：一极当然是某种艺术样式在材料运用中形成的创作规律的独特性，另一极显然是理论思维之思维材料及其语码编程的普遍性。没有前者，我们的学理建构就那一艺术样式而言无异于“隔靴搔痒”；没有后者，那一艺术样式的学理建构又难免有故意让学界“隔岸观火”之嫌。艺术学各艺术样式的学理建构需要独特性，但不是那种“外行人看门道，外行人看热闹”的独特性；如果过分强调放弃“沟通性”可能的独特性，那我们艺术学的学理建构将会如同“巴比伦塔”的建造一样“劳而无功”。

对于艺术学的学理建构，事关学科门类独立后的学科品质。艺术学各艺术样式的学理建构的特质，在于其具有极高技术含量的实践性，如何将这种“实践性”上升为“实践理性”，是艺术学学理建构的核心课题。

成为“学科门类”的艺术学，目前下设五个一级学科，即艺术学理论、音乐与舞蹈学、戏曲与影视学、美术学、设计学。在此我想指出的是，作为学科门类的艺术学学理建构，不仅仅是作为“一级学科”的“艺术学理论”的学理建构。固然，“艺术学理论”的建构是“艺术学”学理建构的重要组成部分，并且“艺术学理论”的建构也需要对各艺术样式的“高技术含量的实践性”加以理论说理、理论概括和理论提升。但至少在目前，我们的“艺术学理论”还无法建立起一个能有效统摄各艺术样式的学理建设的框架。显而易见的是，

既往参照文学划分方法将艺术学划为艺术理论、艺术史和艺术批评的“三分法”都没有触及艺术学理建构的核心课题，或者说大大游离于各艺术样式的学理建构。在我看来，作为学科门类的“艺术学”学理建构的领域，最精练的表达就是史、论、术三个方面。并且，史和论的主体应当是“术”的演进史和创造论。作为学科门类的艺术学学理建构，当前最为紧迫的是各艺术样式的学理建构，没有这个“核心课题”的解决，我们根本不可能建立起具有成熟“学科品质”的学科门类。换言之，艺术学学科建设的关键任务是“以道观器”并“以技通道”。艺术学提升为独立的学科门类，只是为我们尽快完善“学科品质”拓辟了路径，而“学科品质”真正意义上并且是符合本体特征的建构，还需要我们进行艰辛与持久的跋涉。

应当注意到，艺术学近十余年的学域扩张主要是“解牛”之术而非“屠龙”之道的扩张，这是我国教育事业对职业教育高度重视和大力加强的结果。作为独立学科门类的学科建设，要重新审视和调整艺术作为职业教育的若干关系。

许多媒体在对艺术学升格为学科门类的报道中，以醒目标题称这将是一个“影响深远的制度性变革”。我注意到一位美术学院院长的诉求，说是“今后授予艺术学学位时，我们可能对毕业论文不会那么看重，而是根据国外同行的做法，以创作报告及创作成果为测评标准”。事实上，由“京剧研究生班”成功实践而推动的“MFA”（艺术表演硕士）学位制度已经推进着这一诉求的实践进程。去年，《国家中长期教育改革和发展规划纲要（2010—2020）》正式颁布。“纲要”高度重视包括艺术职业教育在内的各类职业教育，强调职业教育是面向全社会、面向所有人的教育，对促进经济发展和社会进步、实现就业、改善民生、优化教育结构、体现社会公平、提升民族素质具有重要的基础性作用。艺术职业教育，不同于素质教育视野中的艺术熏陶，它是研习者的立身之本和谋生之道。既然艺术学升格为学科门类是“影响深远的制度性变革”，那么我们必须更深入地去思考艺术职业教育的发展目标，更深入地去思考办学模式、培养模式、教学模式和评价模式的改革。简言之，要考虑实行政府主导、行业企业和社会力量广泛参与的多元办学体制；要考虑推行艺学结合、校团结合、顶岗实习、回炉深造的培养方式；要考虑运行与就业环境贴近的教学环境、按岗位技术需求和技能标准去开发课程编写教材；最后当然是要建立以检验职业能力为核心的评价体系。我曾撰文谈到应正确处理艺术职业教育的十大关系（见2010年3月17日《中国文化报》），论及通识教育与职业教育、终生教育与职业教育、传承教育与创新教育、实践教育与实用教育、自律教育与他律教育、学理教育和技能教育、课堂教育与实践教育、共性教育与个性教育、立场教育与视野教育、统编教育与特色教育10个方面，提出“正确处理”其实就意味着对既往艺术职业教育教学理念乃至教学模式的调整。我以为，这也是艺术学升格为独立的学科门类后最亟待解决的学科建设重任！

人文素养与文学教育(18)

随着社会飞速发展，人类的生存危机与社会的冲突日益增强。一个具有高度自觉感的作家，其作品必然具有个人主动参与历史的当下性。也就是说，真正具有审美价值的作品，是作者通过思考当下，回顾过去，探索未央于日常生活中正在感受与磨砺的东西。个人诠释的故事及其人物形象的刻画，大都来自作家平日对日常生活的观察，是客观的。问题是一部震撼人心的作品，他的个人诠释，如小说它所必备的故事、情节、人物形象之客观构成要素外，还必须要有来自作家在创作时突然奔涌的源自内心内在的正直之思，在精魂高蹈的状态下，形成一种将自己的生命原质与客观描述事物合成的岩浆，喷发出令人敬畏的高度。而这个合成不可或缺的正是历史范畴中的政治，可我们的作家，却往往有意无意在躲避政治，导致作品社会深度不到位，所以人们翘首期盼的经典之作也就迟迟未能出现。作家的高度敏感与社会责任感，会驱使他的作品成为一种人类良知建设的正面目标。社会对优秀作家的杰出作品的认可及其关爱，也就会由此升腾起一个社会的文化热浪。一部作品的优劣，特别是其文化内涵与审美价值的深度与高度，均在于作家自身文化素养及其敏锐观察力中折射出来的那种历史的觉察能力。没有政治维度的文学作品，是很难成为一部具有社会意义与美学高度的经典作品的。

文学发展的内核当然在于叙事与故事。当惊悚与悬疑点点青春味的佐料成为中国文坛之领军，更有一班资深的编辑与评论家从中大加吹捧之时，却不得不让人去考虑作为真正文学之小说，它的叙事与故事应该是怎样的。以历史（当代也即历史）与虚构、现实与梦幻交叉互进的叙事，反证出当代世界物质社会的现状与人类精神层面的多样性，甚至在正常的社会（科技与经济）发展与随之产生的不正常的戕害社会与后代之生态环境的种种荒唐、离奇，乃至残酷与变态的种种，作家该以怎样的故事去表现，以怎样的叙事立场（位置）将故事发生的情节（场域）作肉眼观察、生活体验、心灵思考，让敏感触须在叙述或者说以怎样的艺术创造性对现实生活种种景象作快乐与痛苦的魂的追杀与智的诠释，以作家特有的对时代的感觉的精神诉求，去凸显有别旧巢穴之文学（小说）中的叙述与故事构成，并在此中让精神之河在小说中有力流淌又波澜汹涌，从而既强化叙事的历史性与现实性，又能将审美意识一起搅起流动，成为一种真正的文化意义上的自觉意识——由阅读体验自觉进入到精神焦虑的层面，从中让人能自觉成为一位不同类型的当今世界精神担当者。这应该也与人们期盼有传世的撼人心魄的经典之作的意愿是相呼应的。从这个意义上认识，那么，叙事方式上的创新就不仅是技巧式的匠人文艺的表现，故事的显性与隐性甚至复式构成或发散消除也非吸人眼球的钩饵，而是美学意义上的人性的自难与拷问，即是你对日常生活之习惯现状存在的自我批判。拥戴文学之士常常会说文学是永恒的，怎样使文学不间断地滋生常青性，让文学真正永恒起来呢，这就涉及到一个作家叙事的位置。呐喊与敲警钟是同一层面的不同方式，问题在于这些作家所看到的并在文中所反映出来的東西。只有这样，文学才会自觉见出永恒来。所以叙事方式与故事构成不在于新奇，而在于精神的深度开掘。这也是接续中国传统文文化之“道”与“善”的当然的脉冲之点。叙事与故事，还涉及到一个作家与文学本身的关系。当作家以作品作为文化记忆来进行创作时，他以历史再现的隐性特殊身份与文学的关系也就同时存在了，历史的再现并非绝对是对历史的真实，文学的虚构更给历史的真实有了多元的当下性的再现，所以唤起读者想象的重构，就又形成了作家、文学、读者三重关系。在多元的维度里，一切都是发展的，而发展之深刻，就在于文学展现的比历史存在的更为深刻。文学创作在已有的历史之中或之上的状况，即文学创作在占有和回顾历史或面对当下发生与正在发生的事件时。作家与他的作品是处在一个什么样的新的存在的状态，也可以说是作品与作家同时展现社会与读者群中的一个什么样的历史新貌。在这里，状态就是一个现象，也是一个关系现象学的理论话题。

为什么中国当代文学至今未能产生巨著，关键的一点在于作家想象力的贫乏。中国作家在整体上已充分表露出自由想象力的蜕化。其实想象力的所指也非内中一定要含何种广阔博大的元素，而在于作家自身想象展翅的起飞之点，一定要克服自我局限，以自由、独特、超越的精神，去努力寻找人与人、人与社会、人与自然间的现有差距，在他者的文化陌生中感悟出新认识，以提升刻画的视域。将描绘的现象通过文字语言的独特性，转化为人类内心在不断寻求、不断澄清又不断攀升的人文需求，进而成为永远没有句号的对人类心灵探索的一份终极关怀。一个作家要出杰作，首先在于超越自我，才会成为可能。一个时代的杰作，与一个时代真正的文明降生是一样的，它必然伴随着阵痛与创伤。变化与超越，创新与毁灭，这就是作家与文学的关系的真正所在。

中国当代文学令人焦虑的还有一个大问题，就是作品生命的质感与它的时代性格，同样与想象力共同构成了对当代中国作家发展的威胁。假若我们在读作品的时候，能读到生活汇集在这里的巨大的热量，能在小说的叙述中，瞥见我们自身的局限所不能看到的更深层的东西，从而能再次进入与作家创作时激情加高度理性的状态，作真切的主体思考与批判，随着叙述进入迷茫、被扭曲、疑问与之后来的一次真正的审美（丑）清醒，那么，小说生命的质感就会自然地流到读者的心里。时代的性格不是简单的去印证时代曾经出现的一些事物与现象，也不是将人物性格或作品的特性硬硬地往时代特征上镶嵌。我们这个时代，是一个产生新语言的时代，产生多元思维的时代，产生走向全球化的孵化新异与思想的时代。当然更是能够产生独具只眼与独立个性人物的时代，这一些，综合成了既是现代意义的，又是后现代主义独特的文化现象以及随之化出的颠覆性、焦虑性与这故事与非故事折射出来的时代性。与生命的质感与时代性格直接相关的常常连出来，还有作家创作的心理状态这么一个可能的插曲。中国当代作家缺乏疯癫（或疯狂）式的创作。他们往往只是冷静地去刻画一个心灵已几经琢磨的故事，或虽曾经激动，但其时为写小说，已经脱身于激情之外。当然，我并不是想让优秀作家的创作一定要处于疯癫的状态，而是说创作中有时他必须有潜在的这份因素在内，并由此生出笔下具有时代疯癫性质的人物。但目前中国当代文学作品似乎还做不到这一点，我们或许在他们的作品里能看到晨曦冉冉升起的清爽，能听到山泉淙淙的流声，能闻到穿透最后的雪痕融出的春气，能感受深夜静谧中空气与暗色相互杂入的那份缠绵。但我们在他们的作品里听不到大海辽阔的笑声，看不到奇峰力拔蓝天的韧力，嗅不到狂风隐藏在平和空气中潜行的影踪，感受不到战争与和平在当下的变幻的玄魔。大气，荡涤宇宙的大气，雄浑，震撼山河的雄浑，中国当代文学缺失的不正是大气与雄浑吗。

与生命的质感与时代性格相关的，还在于文学在歌唱生活的同时，还应该真实而非作秀地袒露生命与灵魂的伤与痛。小说内在的作家的思想，社会诸多层面诸多人物的欲望，历史的与现在的甚至将会带出未来的各个阶层的人之为人的行为，在小说情节、故事建构与解构、人物语言的刻画、宏大叙事的社会场景、细节描述的精澄别透，与人类与社会共建的生存模式随着写作在纵深发展中，而生发的深化、扭曲、重复的生活真实与文学的虚构去反映从未中断过的人间悲剧。这里，文学作品是在美学（审美）的指引下自觉承担起社会担当而给于读者的灵魂。文学作品是作家个人的，但更多作品又是社会的，是社会群体的精神滋补品。伟大的生命在文学的创造性体验中，更显得美好与高尚，同时也被揭露得更丑恶更卑贱。它使人们感知，我们有充分的理由怀疑现实，可是我们又有更坚定的信心相信生活。这就是小说在以它自身的特性诠释柏拉图绵延数千年的“理念”。追寻生命的那份纯真，是每个作家创作过程的信念必然。所以，真正的文学作品决不是比技巧比形式，最后滑向制作工艺的类辙，“作为人的精神存在的方式，文学提供给人的应该是灵魂的关怀和诗性的拯救”，它也不应该“堂而皇之地让精神向感觉退守，诗性向物性退守”。中国当代折射时代的焦虑，担当后现代之后悲剧时代的人文关怀，揭示生态危机与精神的堕落，剥离后现代之怪异种种，只有这样，才能使当代中国作家的作品有深度与厚度。

洞察

书评

歆享与风景同心的欢愉

□王彬

马力的《中国现代风景散文史》2011年由中

国社会科学出版社出版了，这真是令人高兴的事

情！

说到风景，说到散文中的风景元素，在中国当然早有传统，至少可上溯到东汉的马第伯，上溯到他的《封禅仪记》中关于泰山的刻画，六朝以后，风景愈加滋润文人的笔锋，曲折的秋风低吟与如雪的赤壁风涛至今萦绕于人耳膜，而使我们涵泳于一切景语皆情语的氛围之中。“五四”以后，文风丕变，在语体之中开拓了风景散文的新篇章。为此，马力总结了这样几个特点：

第一，对古人记游山水的悠然、宽适、放旷的心怀加以超越，进入更加从容、舒展、浪漫的境界；第二，社会视野与人生阅历的开阔与丰富，增加了新的认知与欣赏元素；第三，由于新鲜社会内容的进入，使得作品的体量增大，幅度扩展，将小品样式演变为含量宏富的长篇，由仕宦悲喜的个人遭遇转为广阔的现实图景；第四，在参访山景梵刹的过程中常带禅味，弥漫着或浓或淡的宗教气息；第五，改变了传统游记侧重舆地记述，强化了自然景观的文学性描摹与个人情感的诗性抒发，在山水风物中探寻新的恰当的表达方式；第六，在唯美的艺术氛围中表现深刻的社会意识，生动地传达出书写主体的内心情绪；第七，叙述方式出现了多元化局面，丰富了文学样态。

在这些簇新形态的背后，马力认为，首先得力于语体的进入。“五四”以后，白话进入创作，改变了文言的局限，“由简练的写意式转为精细的工笔式提供了书写的便利条件”，而文言则难以展开形象的刻画与细致的述录。“新式的风景散文，摹景段落的频次增多，抒情文字的容量扩展，隐寓的用意更加深微，成为阅读的主要视点，甚至占据中心位置”，不再是若有若无的旁属部分。写景、抒情、叙事，“在结构的完整性、修辞的严谨性上”，比之古人有了鲜明的区别。其次是作家精神的解放，“使得对于景观的感受发生变化”。取材的自由、心态的宽适；都使“艺术的个人主义得到纵意发挥。创作上的自我表现，促使作家在写景时更注重内心情感的表达与抒发，让山水带有更为浓烈的主观色彩和个人笔调。”总之，新的话语方式与新的为文宗旨，使得同样的风景在作家的笔触里，展现了风格迥异的资质。这当然首先要归结为思想革命与社会变迁。

马力是刻苦、勤勉而认真的，在他的笔底，现代作家中举凡从事过散文创作的基本被他网罗其内而绝不偷懒。鲁迅、郭沫若、茅盾、郁达夫、周作人、朱自清、俞平伯、丰子恺、徐志摩、郑振铎、沈从文、何其芳以及许地山、梁遇春、闻一多、戴望舒、李金发、何其芳、王统照、张恨水、林语堂、缪崇群、老舍、巴金、陆蠡、废名、朱湘、冯至、艾芜、阿英、师陀、靳以和曹聚仁。在马力的解析之下，或庄重、或温婉，或灵丽、或忧伤，或高调、或低回、或畅快、或幽微、或巧月清风、或泰山高歌、或豪雨如绳而大雪漫山、或感时花溅泪而恨别鸟惊心，纤柔细腻地将辨别的触须深至于作家的心曲与灵动的

风景之中，从而得出令人信服的结论。马力对于活跃于其时的女作家的探索更是耐人寻味，在闺蜜的笔下，水做的风景与土做的风景，有哪些不同之处。对此，马力似乎格外精心而倾力为之。

谈及冰心，马力说是“曼妙的清姿”；庐隐是“幽婉的哀歌”；陈衡哲：“心底的涛澜”；萧红：“尘世的愁苦”；谢冰莹：“清荷独秀”；关露：“风雨伊人”；张爱玲：“优雅与冷艳”。最富诗情的是林徽因与陈敬容，前者是“盈盈顾盼中的意象建构”，因与陈敬容，后者是“夜街低回，遥望一天星雨”。林徽因是风景的光影里闪动着灵智的慧心，陈敬容则是在愁闷的心绪里营造凄迷的都市意象，山城的灯火追逐初秋的寒意。

如此等等，不一而足，马力便是这样精微地将现代作家笔下的风景展示给我们，这当然要花费相当的时间与精力。然而，同时也就切近了作家的心。明代的宋文宪说过这样一句话：“为文非难而知文为难”，元朝的元遗山也写过类似的诗：“文章得失寸心知，千古朱弦属子期。”又说：“爱杀溪南辛老子，相从何似十年迟。”以此质之于马力，质之于马力的这部《中国现代风景散文史》，我想是非常适合的。文章是什么，风景是什么，文章、风景与作家是什么关系，始终是一个叫我们求索的问题。《王文成公全书》里记载了这样一个故事：王守仁到南镇游览，一位朋友指着山岩之间一株