

在现当代作家中，孙犁无疑是一个意味深长的话题。近年，关于孙犁的研究，往往过于强调其与主流叙事的疏离，甚至将之看做革命队伍中的“多余”。这自然是对于长期以来基于政治意识形态层面，对孙犁作简单化认知的一种反拨。有所洞见的同时，亦存在明显偏颇。我们不能无视孙犁始终将其所经历的革命岁月视为“美的极致”，而“作家”与“战士”双重身份的叠加，让他创作了一系列表现抗战的宏大叙事。事实上，在冀中抗日根据地，孙犁的言说活动远不止于文学创作，其更重要的精力用在战时宣传品的写作上。今天，阅读孙犁那些写于炮火硝烟中热辣宣传文字，其内容和话语方式，无不彰显主流话语的品格，彰显一个文化战士的职守。

然而，在我看来，1944年从冀中来到延安，之于孙犁是一个巨大转折。次年，《荷花淀》的发表让他一举成名。几十年来，对于这部最能代表孙犁创作个性与成就的短篇小说，人们大多只是作为一种已然事实接受下来，所谓“研究”往往处于鉴赏层面，大量文章无非反复重复诸如人情美、语言美、诗化等滥调。而我要追问的是，孙犁何以在1945年的延安创作出《荷花淀》？

《荷花淀》在解放区引起巨大反响并非偶然。在延安，抗战救亡对于活跃其间的作家而言，毫无疑问是一种极为强势的“文化移入”。在很大程度上形成了解放区文学那种与政治意识形态紧密结合的宣传色彩，诸如粗粝、直白、口号化等外在表征。出于配合政治宣传的需要，以及战争环境的压迫，大多数作家无法从容琢磨创作技巧，《荷花淀》某种意义上给解放区文学带来一种异质性因素。而孙犁此后的创作，迥异于当时主导性文学潮流的独特性，就在于，他对战争独特的看取角度、想象方式，以及对“怎么写”的看重。

来到延安，孙犁不得不面临一次自我调适。而在满足时代诉求的前提下，寻找宏大叙事与个人艺术旨趣之间的契合点，并朴素遵守文学创作的游戏规则这一点上，他显然已比已然为解放区文学“发展方向”的赵树理，更具有“文学的自觉”。同是解放区代表性作家，赵树理力图以文学创作解决现实政治问题，而在对待文学与政治的关系上，孙犁的态度却显得飘忽。晚年总结自己的文学经验，他明确意识到“强调政治，我的作品就不行了”，更谈到“我过去总提高政治远一点，老给人家抓小辫儿。所谓远一点，就是不要图解、不要政治口号化”。这极为深刻地规约着孙犁抗战叙事的面貌。

今天，当人们品鉴以《荷花淀》为代表的小说的种种美感时，孙犁却说：“我写的那些东西，也不是一帆风顺的”。此说自然包含着作家艺术追求的甘苦，但或许也蕴涵有个人与时代之间曾有的紧张与焦虑。1980年，在同《文艺报》记者的谈话中，他坦承“我写东西，是谨小慎微的，我的胆子不是那么大。我写文章是兢兢业业的，怕犯错误。在40年代初期，我见到、听到有些人，因为写文章或者说话受到批判，搞得很惨。其中有的是我的熟人。从那个时期起，我就警惕自己，不要在写文章上犯错误”。由此可见，在孙犁那表面看来的艺术追求中，亦体现出传统文人全身避祸的心态。影响所及，显然不只是对待文字的态度，更表现为叙事方式上的策略性趋避。小说《荷花淀》鲜明体现出他

看取战争与时代的独特角度，那就是战争背景下的乡村日常生活，而这亦不时被战友们视为其创作上的局限，因为“有时回避了生活中的尖锐矛盾”。“40年代初”显然有所指。孙犁虽然没有亲身参加延安整风运动，但一直从事抗战宣传工作，他对整风精神应该有比较深入的认知。到延安后，其笔下更难看到现实的矛盾冲突，而着重呈现一派诗意的“和谐”。先前小说中偶尔出现的落后人物基本消失，而《琴和箫》（1942）式的伤感亦被努力清除（孙犁在延安两度进行改写，以增亮色）。与之相对，到延安后，孙犁在艺术追求上用力甚勤，作品变得含蓄、精致，呈现浓郁的个人情调，招致同伴们诸如“有时只表现自己所感受的一个较小的精神世界”之类的微词。

《荷花淀》在延安问世或可谓适逢其时。当年的编辑方纪十多年后回忆道：“那正是延安文艺座谈会以后，又经过整

出了他的“多余”。对他来说，这种调和出自其内心的真实需要，而非刻意做作达致。在解放区文学的大背景下，《荷花淀》成了如此卓异的存在，以致让作品不多的孙犁成了除赵树理外最享盛誉的解放区作家。然而，这是一种迥异于赵树理的认同。孙犁的特殊之处，在于他以其明显带有边缘化的写作立场，获得了体制内外的认同。毫无疑问，这种认同更为内在、持久，引来众多效仿者。而这在某种程度上决定了从《荷花淀》到“荷花淀派”的自然迁延。

新中国成立之初，孙犁以其主持的《天津日报·文艺周刊》为园地，发现、奖掖了如刘绍棠、从维熙、韩映山、房树民、冉淮舟等一批年轻作家。他们以孙犁为核心，生活在大致相同的地域，作品表现出大致相近的地方色彩和生活经验，以及艺术趣味。如房树民同样描写家乡白洋淀的生活，艺术手法上明显带有模仿孙犁的痕迹。活跃在《文艺周刊》上的年轻作家，仿佛以

派”的实际存在，那么，这个“关于‘荷花淀派’流派座谈会”意欲何为？拿鲍昌的话说，就是“中国文坛需要这个流派”。很显然，关于一个文学流派的讨论，归根结底还是上升到了政治意识形态层面。这与《荷花淀》那边缘化的写作取向相悖。人为地恢复一个文学流派，所取得的实际效果自然可想而知。更重要的是，进入20世纪80年代以后，无论孙犁本人还是刘绍棠、从维熙等的创作都发生了巨大变化。这个50年代前半期似有若无的作家群体，要想在新的历史时期重新聚合，自然没有可能。

但是，在新时期文学中，孙犁的艺术旨趣，对于刚刚步入文坛的年轻作家仍然存在巨大影响，典型如贾平凹、铁凝。孙犁对贾平凹、铁凝的褒奖，已成为80年代的文坛佳话。从孙犁给两人的书信可以看出，他对年轻作家在文学创作上的指导，仍坚持他一贯的取向，告诫贾平凹要“自然”，对铁凝强调“创作的命脉，在于真实”。孙犁评介两位年轻作家的文章以及与之交往的书信在文学杂志上发表之后，让人们自然将他们看做孙犁抑或“荷花淀派”在新时代的传人。而在贾平凹、铁凝的早年作品中，确乎可以见到孙犁的淡淡影响。

然而，甫登文坛的年轻作家对既有创作风格的模仿，只是一个必经阶段。值得注意的是，80年代初，中国众多“农裔城籍”作家大多有一个以清新流丽的笔墨变声讴歌新时代，以获取主流叙事认可的阶段，正如《腊月正月》等作品之于贾平凹，《哦，香雪》之于铁凝。一旦获得表达自信，他们便开始以自己的眼光看社会问题和别样图景。贾平凹在以表现农村改革广获好评之后，随即也以《年关夜景》《夏屋婆悼文》等招致主流的严厉批评。但是，20世纪80年代毕竟不同于40年代解放区和新中国成立之初。言禁的开放，求变的愿望，让作家拥有更大的言说空间。《荷花淀》式边缘化的写作立场和清丽小巧的叙事风格以及浪漫情调自然不适合新时代的表达诉求。铁凝、贾平凹随着文坛地位的奠定和创作风格的愈趋成熟，他们走出孙犁的影晌势所必然。事实上，就孙犁本人而言，80年代其步入晚期的创作也一改《荷花淀》式的清丽平和，对当下世相作出近乎愤激的批判，呈现出一种独特的作家老年现象。联系小说《荷花淀》所产生的时代背景以及作家本人的隐秘诉求，某种意义上也可以说，在80年代那个锐意进取、社会步入开放、开明、人心思变，自然也纠结着太多社会问题的新时代，所谓“荷花淀派”或许早已不合时宜。

另外，从艺术发展规律来看，对某种风格的模仿，终究难以真正维持某个流派的存在。正如贾平凹在《孙犁论》里谈到：“他的模仿者纵然万千，但模仿者只看到他的风格，看不到他的风格是他生命的外化，只看到他的语言，看不到他的语言有他情操的内涵，便把清误认为浅，把简误认为少。”因此，孙犁到底是孙犁，孙犁只有一个。在这种意义上，所谓“荷花淀派”只是一个人的流派。

一个人的流派

——从《荷花淀》到“荷花淀派” 口叶君

风，不少人下去了，开始写新人——这是一个转折点；但多半还用的是旧方法……这就使《荷花淀》无论从题材的新鲜，语言的新鲜和表现方式的新鲜上，在当时的创作中显得别开生面。从此，《荷花淀》的成功或许在于小说所表现出的艺术旨趣某种程度上满足了当时人们对毛体的审美疲劳。而孙犁本人多年后仅仅将其归之于当时人们对一种全新地方风物的欣赏，说，“这篇小说引起延安读者的注意，我想是因为同志们长年在西北高原工作，习惯于那里的大风沙的气候，忽然见到关于白洋淀水乡的描写，刮来的是带有荷花香味的风，于是情不自禁地感到新鲜吧。”这显然足自谦。

一直以来，很少有人注意到《荷花淀》之于孙犁别有寄托。1979年，谈及《荷花淀》的创作缘起，他说，“我离开家乡、父母、妻子，已经8年了。我很想念他们。也很想念冀中。打败日本帝国主义的信心是坚定的，但还难预料哪年哪月，才能重返故乡”。也就是说在这部别致的宏大叙事里，还寄寓着作家个人隐私的思乡念想与游子情怀。而这一点如果将《荷花淀》与稍稍晚出的《嘱咐》连缀起来阅读，便十分昭然。

由此可见，《荷花淀》是孙犁本人的艺术趣味、个人情怀、同时代诉求之间取得完美调和的产物。它得到延安主流意识形态的认可，以及基于艺术立场的读者的赞赏，就并非偶然。而在当时，能够如此调和的解放区作家似乎仅孙犁而已。这让今人看

一个群体而存在。新中国成立之初，这个以天津为中心辐射周边的作家群体或曰文学“流派”，对于时代最为典型的观照，仍延续《荷花淀》以乡村日常生活切入时代表现的方式。相对于时代主流叙事，这自然是一种边缘化的写作立场。而这也或许是所谓“荷花淀派”最为核心的质素和近乎注册商标式的标识。

但是，这个作家群体的显现和相近风格形成的时间实在有限。反右斗争的扩大化，很快剥夺了刘绍棠、从维熙等的写作权力，1956年以后孙犁本人亦基本停止创作，自谓“十年荒于疾书”“十年废于遭逢”，远离文坛长达20年之久。在极左的政治气候下，韩映山、冉淮舟等亦难以延续此前的路子进行创作。

“荷花淀派”存在于有无之间，还在于孙犁本人对于文人聚集，本身就葆有一份警觉，他多次谈到“文人宜散不宜聚”。灵魂人物的态度更影响到一个文学流派的形成和实际影响的产生。粉碎“四人帮”后，1981年《河北文学》专门召开“关于‘荷花淀派’流派座谈会”。与会者不约而同首先要明确的一个问题是“荷花淀派”的有无。主要发言者表达了大致相同的意见，如鲍昌、冯健男、阎纲分别以“草色遥看近却无”，“山色有无中”，“似有若无”表达对这一问题的看法。鲍昌还谈到他以之证之孙犁本人，孙犁“十分自谦，也说并没有形成‘荷花淀派’流派”。

问题是，既然孙犁本人和主要与会者都并不认可“荷花淀

文学艺术进入现代之后，渐渐形成了一套完备的理论与批评体系。

在我的内心深处，甚至对批评怀着不应有的偏见，认为创作可以作为一种精神行为独立存在，因为中国几千年积累下来的文学宝藏非常丰富，但其或荣或枯与批评的有无并没有多大干系，尤其是小说创作，历史上几乎没有理论积淀，却在明清时期诞生了伟大的作品。后来又经历了好多年创作实践，我才逐步感悟出理论指导之于创作是不可缺少的。

现代社会，文艺批评不但要保证创作健康地进行，而且还要负有引导人们正确地开展文艺欣赏的功能。因此，文艺批评关联着大众的精神生活，随着社会文明进程的加快，它将愈来愈显示出其重要性。

说到文学批评的整体现状，的确不容乐观。在真话比较匮乏的社会，文学批评的真话同样使人们感到稀罕。当下，文学批评的社会影响力正在迅速降低，在文坛内部的信誉危机更为严重，人情评论、面子评论、圈子评论、交易评论充斥文坛，造成优劣混淆，导向混乱，也挫伤了创作队伍里默默进取的中坚力量，这种现状已经成为不争的事实。批评的庸俗化，给优秀作品的社会认同造成了阻力。比如，对现代以来散文随笔和诗歌的认同，基本上还停止在民国时期，如果涉及到当下，有些人就要强行掺和进来，最后形成的“认同”难免是种种相互利用的结果，圈内圈外也渐渐心知肚明。

文学批评的庸俗化和商业化倾向，必将使神圣的批评艺术沦为金钱与私利的奴仆，使正直的批评家受到冷落，无论是在无形的风气还是在有形的载体上，都会使健康批评的生存空间受到严重挤压。因此，提倡健康的批评风气，重建文学批评的公信力，应是今后最为重要的任务。作为创作个体，作为作家队伍的一员，我更加希望在批评与创作上形成严肃的理论引导氛围。

要成为一个优秀的批评家，应具备深厚的学养和敏锐的美学眼光，以达到相当的知识广度与审美高度，这固然不易，但能够严守评判准则，把住批评的底线，则更为不易。眼下，理论界所紧缺的不是鉴别优劣的眼光，不是美学感觉，而是评判的原则。有的虽然端着架子，装腔作势，看上去挺唬人，但只要稍加琢磨，便不难看出其中的玄机，那些“高深”的好话原来也是一通缺乏学术激情的胡乱吹捧。至于有些请必到，到后必讲，讲来必吹的评论，则更随意，更低廉，更显得苍白空洞，近乎夸小孩的随口称赞。

只有科学严肃的批评才是厚道的，而所谓厚道的批评不一定都是严肃的。如果出于“宽厚”之心而去美化平庸，将一个作家或一部作品吹捧到不应有的高度，实际上就是对其他作家的不厚道。对于文学艺术的评判，想要做到厚道，必须首先坚持公道，秉持批评的大义。

溢美评论的泛滥，是文学批评堕落的表现，其结果是害人害己。有些被溢美的对象是通过非正常渠道或者凭借某种优势而获取所谓好评的，而他们比较轻易地占得种种风头，反而使他们以为文学就那么简单，这样的心理满足给他们造成的其实是一种精神误导。有的人对廉价的赞誉信以为真，坚信“功夫在诗外”，热衷于打通关节，热衷于炒作，想方设法招引媒体，而不肯下苦功提升自己的创作，只图在文本上混个脸熟，那样样的“功成名就”终将是纸糊的灯笼。

我敬重那些能够保持批评操守的批评家，也能够理解不肯见人溢美的学者，其中包括极少数在我的作品研讨会上只是肯定我“勤奋创作”的教授，他们坦诚地声明没有来得及细读我的文本。在这种情况下，做个“吝啬”的批评家是可贵的。假如他们将我的创作水准说到多高多高，都只能使我得到一种自欺欺人的盲目自满，所以，我宁愿他们以鼓励业余作者的“通用话语”应付我。但是，严肃的批评不等于“酷评”。开口就骂未必就是公道，批巨匠，批名家，亵渎经典，也并非都能表明批评的胆识。酷评的目的，往往在批评之外。

要营造良好的批评生态环境，建立科学严肃的批评体系，重建批评的权威，还必须改革僵化锈蚀的文学机制，包括批评机制，力求公平公正，公开透明，作家和理论家们要一起来抵制庸俗的批评风气。

文学批评要像新闻卫自身真实性那样，力求自身的准确性。如果说真是新闻的生命的话，那么，文学批评的生命就在于它的准确与恰当。当然，文学标准的模糊性导致了衡量作品的难度，所以文学批评更应该排除干扰，放开视野，恪守自己的良知，力求客观准确，保持一种对缪斯的虔诚与敬畏去披沙沥金，去鉴别真伪，去寻觅艺术本体中真正的哲理、生气与灵性。追求准确，严守公正，坚持高尚的审美品位，应该是文学批评永恒的价值取向。

中国是个人情社会，完全不说违心话很难很难，但是，一个真正的学者，一个职业批评家，一个有道义、有追求的批评家，一定会坚持批评的操守，牢牢守护批评的底线。只有他们，才能形成批评的权威；只有他们，才能担当起发现作家与作品、引领文学潮流的重任；只有他们，才值得我们肃然起敬；只有他们，才能赢得社会的尊重。

作家的批评观

理论观察

文艺审美论研究的现实问题

口周强

新时期之初，“审美”在反拨“工具论”和“从属论”的背景中重返文学自身。自此，文艺审美论就一直显示出蓬勃有力的发展态势，“审美特性论”、“审美反映论”、“审美活动论”、“审美意识形态论”、“审美形式论”等等的先后出现，不仅说明了审美论研究在新时期文论中占据着至关重要的地位，而且显示了自身丰富多样、立体建构的发展格局。但是在这个过程中，也暴露出一些不容忽视的问题，其中有两个方面尤其应引起我们的重视。

一是“审美”内涵的漂浮不定。在不同的理论背景中生成的“文艺审美论”的具体形态，其各自的逻辑起点、理论资源、言说方式等是不同的，呈现出较为明显的理论差异。甚至在各个具体的理论观念内部，也存在激烈的争论，同一概念具有多种不同的理解，比如审美意识形态论，就有“审美+意识形态”、“审美+形态”等不同的阐释，而且就是“审美+意识形态”这一说法，对于是以审美为主还是以意识形态为主，以及如何理解二者的结合又有不同。这一方面说明“审美”和“文艺审美”的概念，在实际的运用过程中，表现出了自身的理论活力和理论张力，而另一方面也说明大家对“什么是审美”、“怎样理解文艺审美”这些基本而又重要的问题，并没有达成理论共识。王元骥先生就曾明确指出：“‘审美’是当今美学界和文艺理论界使用频率很高的一个概念，但是到底什么是‘审美’？它的具体涵义和要达到的目的是什么？迄今人言殊矣。”（王元骥：《何谓“审美”？——兼论对康德美学思想的理解》

和评价问题》，《社会科学战线》2006年第2期）李志宏教授也提出了类似的观点：“新时期的文学理论研究有个很有意思的现象，即，虽然人们普遍认为文学的本性是审美，经常在谈论着审美性，但对于审美性的内涵并没有进行过深入的探讨，人们甚至没有想到要对审美性的内涵加以清晰而具体的说明和界定。”（李志宏：《新时期文学本性研究：以审美性和意识形态性为中心》，吉林大学出版社2010年版，第9页）可以说，新时期文论的一个重要贡献，就是为文艺重新找回“审美”这个认证自身价值的本体存在，但是这个贡献中却隐藏着一个缺陷，那就是对“审美”自身的价值定位的寻找，没有得到足够的重视。“审美”和“文艺审美”的含义就在众说纷纭中，变得模糊不清、漂浮不定甚至混乱驳杂。这种意义上的“审美”只是一个漂移的能指，处于无根的状态。

二是“审美本质主义”的存在。应该说，把“审美”看作文艺的基本特性，认为“审美性”是文艺区别于其他事物的本质属性之一，都不为过。但“审美本质主义”是将“审美”绝对化，把审美看作文艺的唯一、根本和恒定的特征，甚至不由分说地将审美与文艺捆绑在一起，将文艺与审美等同为一，认为文艺就是审美，审美就是文艺。正如有学者所谈到的那样：“新时期以来理论界重视对文艺审美的讨论，研究，确有对以往极端政治化文艺观进行反拨的意义。但与此同时，也出现了把文艺的本质归结为审美，把审美等同于文艺，进而否定文艺意识形态本性的极端审美化的理论倾向。”（马龙潜：《对文艺、审美与意识形态关系的思考》，《高校理论战线》，2006年第6期）按照这种理论观念，如果要解释文艺，必须经由审美这个进口，如果脱离了审美，似乎就脱离了文艺；这也就意味着，无论是哪种话语形态，只要是被称为文艺理论，都必须以“审美”为建构话语体系的出发点和归结点。

因为，文艺的审美本性到底如何理解，仍然还是一个悬而未决的问题，所以，要坚守“审美”本质却又不知“审美”为何，这本身就带有悖谬性，而审美本质主义的存在，进一步把这种悖谬推向了极端。那么，在审美本质主义影响之下，展开的关于文艺本性的言说，就会出现以文艺的“审美性”来溶解文艺的政治倾向性、意识形态性和历史文化性的情况，这不仅模糊甚至扭曲了“审美”的价值内涵，而且其他问题也会在“审美”的溶解中，失去独立的理论身份而显得晦暗不明。更有甚者，涉及与审美和文艺本质无关的问题，也难以放弃对“审美”的借用，索性都放进“审美”的箩筐里，以“审美”的名义来进行言说。这样一来，“审美”的内涵和外延就被无限地放大，而失去应有的理论效力，这种意义上的“审美”，徒有“审美”之名，而无“审美”之实。

以上问题的现实存在，为文艺审美论的发展留下了可以攻讦的软肋，而在当下，各种打着“审美”旗号的伪审美观，像“审美快感论”、“审美娱乐论”、“审美泛化论”等，正是利用这个软肋，而混杂在文艺审美论的阵营中，使文艺审美问题显得更加复杂纠结。这也提醒我们，要改变文艺审美论研究众声喧哗、莫衷一是的状况，应该回到“文学是人学”、“什么是审美”、“怎样理解文艺审美”这些最基本的问题，在真正的反本质主义立场上，展开扎实细致的理论探索，为文艺审美论的当下建构，提供坚实的学理依据，在自我疗救中推进当代文论的健康发展。更进一步讲，文艺审美论乃至整个当代文论的研究，要在人学的基础上，明辨审美和文艺审美与人的价值关系，从人如何合乎人性地生活的维度上，探求文艺审美的现实意义和永恒价值。

读者评论

“傍小说”的电影

张艺谋早年的电影大都改编自小说，从《英雄》以后，张艺谋不再改编作家作品，开始了一段有点糟糕的旅程，改编自海外作家严歌苓小说的新片《金陵十三钗》是其多年后再一次“傍小说”的电影。电影尽可以玩宏大、玩唯美，怎么刺激怎么来，但没有文学还真不行。《左传》里说“言之无文，行而不远”，是说文章没有文采就不能流传很远。如果把这句话中的“文”理解成文学，拿来说电影，应该也很合适。迄今为止，姜文拍了4部电影，4部都起源于小说，《阳光灿烂的日子》改编自王朔的《动物凶猛》，《鬼子来了》改编自尤凤伟的《生存》，《太阳照常升起》改编自叶弥的《天鹅绒》，而获得“双丰收”的《让子弹飞》则改编自老作家马识途的《盗官记》。众多优秀的小说托起了电影的翅膀，成为电影成功的基石。谢晋的《芙蓉镇》改编自古华的同名小说，陈凯歌的《霸王别姬》脱胎于李碧华同名小说，冯小刚的《唐山大地震》，根植于张翎的《余震》，张元《东

宫西》依托于王小波同名小说……

以美国为例，有人作过统计，在奥斯卡80多年的历程中，80多部获得金像奖的最佳影片，有将近一半是根据小说改编的。比如，第三十届的《桂河大桥》、第四十五届的《教父》、第四十八届时的《飞越疯人院》、第六十三届的《与狼共舞》、第六十四届的《沉默的羔羊》、第六十六届的《辛德勒的名单》、第六十七届的《阿甘正传》等，都是根据小说改编而成的。小说和电影是有交集的，这个交集就是叙事。同样是叙事，为什么有这么多“傍小说”的电影？也许是这么回事：作家、小说家思考问题往往比较深入，他们的作品往往能给导演以灵感，以看待问题的角度和方式。从某种意义上来说，电影的胜利应该是文学的胜利。

曾秋华（江西）