

ART+CENTURY
艺术百代美术馆

策展人: 金江波 汪家芳 刘子惠

Themed Exhibition III of Strive Series Lucid Waters and Lush Mountains Art Exhibition
奋斗系列美育展览——绿水青山主题艺术展

2023
11.18
~
2024
08.01

开放时间

9:00—18:00 (周一闭馆)

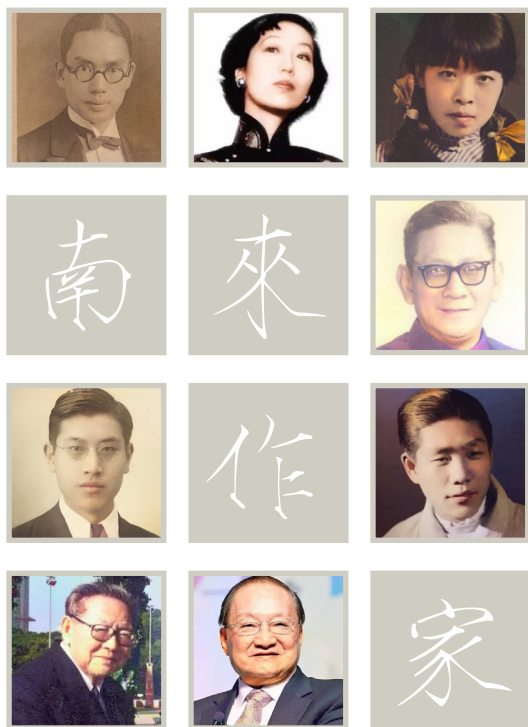
The Great Land

第 01 期

WORLD CHINESE

LITERATURE AND ART

世界華人文藝



敬啟者：

有關本地報章及雜誌註冊的法例規定
WORLD CHINESE LITERATURE AND ART
世界華人文藝

特函告知，上述報章已根據《本地報刊註冊條例》（香港法例第268章）註冊。

出版：世界華語寫作中心有限公司

地址：香港九龍旺角彌敦道610號荷裏活商業中心1318-19室

世界華人文藝雜誌學術委員會：向陽 趙晏彪 馮楚 沙克
曹誰 孫新堂 蔡瑞義 彭唐生

編委會主任：向陽

執行主任：趙晏彪 沙克

執行副主任：馮楚

出品人兼主筆：向陽

執行主編：趙晏彪 雁西 馮楚

行政主管：李慧

設計：張薈 周麗

責編：侯徹

新媒體主管：葉雨沐

發行：張耀華

北京主管：陳仁廷

經營主管：王紹銘

法律顧問：熊振華

郵政編碼：100029

編輯部地址：香港九龍旺角彌敦道610號荷裏活商業中心1318-19室

香港電話：00852-27108200-92891

傳真號碼：00852-27108266

香港郵編：999077

內地編輯部電話：010-65901403-801 010-56232725

內地代理：華語寫作北京有限公司

聯辦機構：中華文化國際傳播促進會 世界華語寫作出版社

2024. NO. 01

CONTENTS

目录

切莫肆意曲解《羅刹海市》的靈魂	001	影 響	033	《醬園弄》《風流一代》憑什麼登上戛納殿堂？
張頌文：我的人生不是按劇本來的 願意去擁抱生活	004		041	優酷《新生》引發全球華人討論潮
演藝的後浪總把前浪拍歇在海礁上	007		•	超過韓劇登頂奈飛榜首
愛奇藝不會成為堂吉訶德	027	印 象		

《中國詩壇抄襲者被曝光名錄》	043
（2024年更新版）	
人性之與法性的和解與和諧叩問	049
—— 評向陽長篇影視小說	
《最後追訴》的獨創性	



目录



- 2024央美畢業展 | 她們 069
- 論電影工業美學與想象力 073
- 消費理論的學術話語體系建構

藝
述

視
界

- 083 香港有史以來最大規模“南來作家”
主題展開幕！

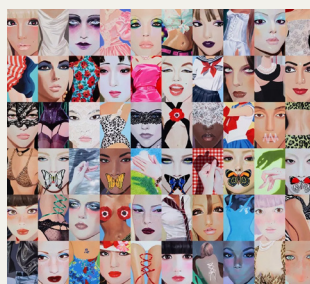
- 大文學 091
- 從農業社會的抒情文學到工業社會
的敘事文學再到信息社會的影視文學

文
學

- 胡占凡詩歌 105
- 李笠的詩 109

學
問

- 119 斑鳩



切莫肆意曲解 《羅刹海市》的靈魂

文
向
陽

無論當今算法數據如何精準，估計也無法統計和PK 蒲松齡與刀郎的《羅刹海市》的流量，時代完全隔空且兩種截然不同的文藝樣式的確難以截取基準，尤其已然傳頌千古的文學名著和過眼雲煙的流行歌曲，即使戴上同樣的標籤，也無比較的意義。但不可否認，在有些混沌渾濁、情緒低迷的演藝界，刀郎的《羅刹海市》從唱法到歌詞着實有火爆的理由，最重要的是，被壓抑的受眾情緒從中窺覺感知出各自情緒宣泄的出口。從某種意義上來說，刀郎這一封神之曲並非從兩萬六千裏的遙遠之地吹拂而至的絕對藝術清流，而是對應了一種泛化的心理苦情的合鳴。

音樂情緒是有特定的文化適應場景的。門德爾松說，真正的音樂，充滿了千奇百怪的心靈感受；莎士比亞也有過類似的喻象：

“音樂可以感化人心嚮善，也可以誘人墮落”；即使之於貝多芬的音樂，“也會在不同的聽眾中激發恐怖、懼怕、驚愕和痛苦的力量，引起了無窮盡的渴望”，霍夫曼對於音樂情緒的功能性定義具有泛時代的意義。這就是音樂藝術的情感燃燒價值。而較之於此的刀郎的《羅刹海市》的音樂情緒所激發的共鳴卻是一種單純線性傳遞——諷刺牢騷與文化恩怨。幾乎所有的贊譽都指嚮宣泄性的娛樂場的快意恩仇。

不可否認，如果對號入座，當下“十裏歡場”的“一丘河”和“苟苟營”，的確似曾相識，衆多受眾也果真苦“畫堂登豬狗，鞋拔作如意”“的愚樂”亂象之久，但如果一首具有創新價值的流行歌曲，最終僅僅被解讀為裹着復仇的戾氣與暗諷的寒光，這未必是音樂情緒的真相與正嚮導流。或許刀郎的這把音樂利刃從打磨之時都沒有刻意殺氣騰騰，也更無意殺出江湖了結所謂的“雞驢之間”的是非恩怨，一首歌曲的能量實際上也斷無可能裁決積習成疾的門派爭伐，“音樂無法療愈所有的牙痛”。這只是積怨已久的有意之人故意揣度並曲解這把集寒光與陽光於一體的投槍之言外之意。

反用魯迅先生的語錄，國人應該以最大的善去解讀文藝人的良心，這或許才是刀郎的新硯初發——磨滅文藝“羅刹國”的以

醜為美的畸形審醜生態，將所有“馬戶又鳥”關進籠子，令所有的“美豐姿，少儻”的華夏馬驢，不再披掛塗墨的醜陋面具，直落得“愛字有心心有好歹，百樣愛也有千樣的壞”的本真世界，且過得“遊戲猶可，何能易面目圖榮顯”的自主人生。或許這也是不枉刀郎借用《羅刹海市》的良苦用心。因為在蒲松齡的馬驢世界裏，不僅只是“貌類如夜叉，皆以白錦纏頭，拖朱衣及地。扮唱不知何詞，腔拍恢詭”的女樂，也還有“珮環聲動，實仙人也”情真意切，從一而終的龍女，在蒲松齡看來，雖然“仙塵路隔”“此勢之不能兩全者也！”但這才是他自己化身“馬驢”逃出羅刹國後夢寐以求的理想樂土，這也正是蒲松齡《羅刹海市》的寫作原意，這或許才是作為真正音樂人刀郎極力傳遞的音樂哲學，如同其最後的歌詞：



《羅刹海市》

西边的欧钢有老板，
生儿维特根斯坦，
他言说马户驴又鸟鸡，
到底那马户是驴还是驴是又鸟鸡。

刀郎的本意認定，維特根斯坦是無以用社會哲學解題的。在他看來，只有聽眾懂自己。音樂的主體其實不是音樂家，而是聆聽音樂的思想和耳朵。音樂的功能釋放者也不是音樂家，而是真正能聽懂音樂的聽眾，如貝多芬所言“誰能滲透我音樂的意義，便能超脫尋常人無以自拔的苦難”。刀郎的意圖是想把自己的困惑交由聽眾解惑。

草根裏掙紮成長的刀郎們，能夠傳唱更遠，流行更遠，切莫肆意曲解他們的藝術靈魂。要相信，流行音樂界的煤炭不一定全是刀郎歌中又黑又臟的東西，剔除硫化鐵的汙臭之後也會發現金色的琥珀石的！而且，提純冶煉後的煤炭也會散發出熱量！END



張頌文： 我的人生不是按劇本來的 願意去擁抱生活

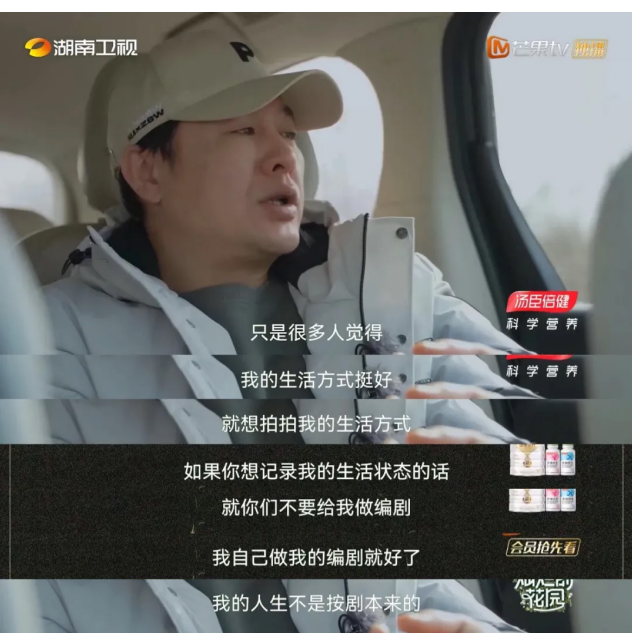
來源 / 中國文藝網

近日，一檔“沒有劇本、沒有行程、沒有目的”的真人秀節目《燦爛的花園》首播，將演員張頌文的日常生活真實地呈現在觀眾面前。

沒有劇本的“生活紀實” 唯一的編劇是張頌文本人

張頌文得知《燦爛的花園》的錄制初衷是探尋演員與生活的關係，直接表態，“我自己做我的編劇就好了”“我的人生不是按劇本來的”。

節目裏，“編劇”張頌文的“生活紀實”有多真實——原本的買花行程走到一半發現路邊羊群及“羊糞賣地”後，張頌文立馬要求下車“尋寶”，和“賣地主人”打開話匣子，開啟“羊糞發燒友”之間的熱情交流。甚至最後去了黃大爺的家裏拜訪……編劇、攝像表示“張老師真的是想法挺多的”“（我們）腳步跟





不上、思維也跟不上”。

在真實生動的生活場景中，節目逐漸揭示了“表演與生活”的本質——永遠保持熱愛和好奇，深植於生活的土壤。

和賣花大姨討價還價，與村民一起吃大席拉家常，甚至討論羊糞如何發酵……這些看似瑣碎的生活細節，卻讓人們看到了一個演員對生活的細致觀察和體悟。這些主動擁抱生活的時刻不僅出現在節目中，更累積在張頌文“不被看見的二十多年”裏。“我感謝那個不被大家看見的二十多年，我每天都在吸收着演員該吸收的養分。”

在演員身份之外，張頌文對世界充滿好奇心和

探究欲——因熱愛種植物，和“大神”成為網友；想了解文玩便會深鑽，甚至成為“文玩天下”版主；最近又迷上了無線電，以幾乎滿分的成績考到了中國無線電協會業余電台操作證書。他將“愛好”沈澱為人生的閱歷，在生活中汲取養分。

“表演與生活”的真諦： 始終對生活保持熱愛與好奇

“枝繁葉茂是你可以看到見的，但是支撐枝繁葉茂的是它的根系，只有根紮得越深，紮得越牢，有朝一日才可以綻放出一朵漂亮的花。”張頌文把演員的工作比作綠植，“城市中的植物，只有與土地相連，才能抵禦強風。”對於文藝工作者來說，這片土地就是“生活”。

這檔“從泥土中獲取養分的節目”不僅展現了演員張頌文的藝術世界，更讓人們看到了他如何嚮下紮根，在生活中汲取養分，最終嚮上綻放。END



演藝的後浪總把前浪拍歇在海礁上

文 / 宅少

01

1964年6月20日，台中市幾個農民正在田間勞作，忽然聽到天上一陣巨響。一個火球在空中炸裂，墜落在遠處。大家趕去一看，居然是一架墜毀的飛機。那幾個農民不知道，自己目睹的，不僅是一場空難，還是華語電影長達60年的票房之王爭霸序幕。那架飛機上，坐着邵逸夫的死對頭陸運濤。那時的香港，是華語電影的風水寶地。陸運濤的“電懋”和邵逸夫的“邵氏”，你來我往，見招拆招。兩家公司挖演員、搶題材，都想把對方踩死在腳下。那一年6月，陸老板帶着公司高層參加亞太影展，尋求合作機會。活動結束，他打算返回台北，參加50歲的生日宴會。結果飛機起飛不久，砰然墜地，化成焦黑鐵骨。生日宴變成了葬禮。邵氏從此失去最強勁的死敵，一統江湖。

短短三年後，邵氏電影就出現了第一位王者導演，拍出香港開埠以來首部票房破百萬的電影。這位導演就是吳宇森的老師——張徹。



狄龍與張徹

張徹本名張易揚，在台灣拍了《阿裏山風雲》，受蔣經國賞識從政。後又棄政從文，跑到香港寫影評。電懋、邵氏見他寫得不錯，都想拉他入夥。他先在電懋待了一年。到邵氏後，寫了幾個本子，不被看好。一度被邵氏經理鄧文懷評價為狗屁不是。氣得張徹在報上瘋狂輸出，大罵邵氏頭牌大導演李翰祥。他一邊寫影評，一邊學拍攝，1964年，張徹終於混到了一個機會，拍黃梅調電影《蝴蝶杯》。可邵逸夫看了頭幾場戲就連連搖頭，讓他燒掉。張徹被逼到絕路，懇求再給他一次機會。事實證明，被李翰祥發揚光大的黃梅調電影，並不適合張導。他找來愛打架的王羽，拍了部剛勁迅猛的《虎俠殲仇》，很有意思。張導不愛黃梅調的陰柔美學。他喜歡拍男人，拍武打類電影。順着這條路，他找到倪匡，寫了個叫《獨臂刀》的劇本，把自己的陽剛、暴力美學發揮到極致。

電影上映，全港轟動，將票房帶入百萬時代。張徹成了香港新武俠開山鼻祖。在張徹的挖掘下，狄龍、姜大衛、吳宇森紛紛走上電影之路。他的《金燕子》《獨臂刀王》連奪香港票房冠軍。被他挖掘的王羽，拍出《龍虎鬥》，又將票房數推上200萬大關。邵氏憑着張家班，坐穩港片的鐵王座。

可張徹票房王者的屁股還沒坐熱，就被大洋彼岸飛回來的功夫小子攆下了舞台。1970年，邵氏“雙十酒會”，當着記者們的面，



電影《獨臂刀》

經理鄧文懷宣布出走，要自立門戶，取名“嘉禾”。因邵逸夫獨裁經營，不願分權、分錢，眼看香港經濟、電影起飛，他不甘心屈居人下。就此事，他還專門諮詢了張徹。張徹送他一句話：知己酒千鬥，人情紙半張；世事如棋局，先下手為強。出走時，鄧文懷撈走了當家影星王羽。面對邵氏，剛成立的嘉禾啥也不是。第一部電影跪了，就借王羽的風頭拍《獨臂刀王大戰盲俠》，又被邵氏告。瀕臨絕境之際，一個被邵逸夫拒絕的演員找上門來。他是港片的第二個票房王者——李小龍。

李小龍本名李振藩，做過童星，後來去美國發展，一直不順。演了《青蜂俠》，國術館授課費飆升，但依然不被好萊塢看好。

《青蜂俠》在香港很火，為李小龍積攢了一些人氣。1970年，李小龍回港，上《歡樂今宵》節目帶弟子表演功夫。也是為了拍一部電影。那年，李小龍寫了個劇本《無音蕭》，找華納，華納不要。他回港找邵逸夫，要價一萬美金，只演60天。邵逸夫笑着讓他走人。鄒文懷得知此事，趕緊出7500美元，讓李小龍加入。李小龍早年許下宏願，要成為最有影響力的華人影星，30歲時賺夠1000萬美元。他覺得這是個機會。為了對標張徹，鄒文懷又去找倪匡幫忙。倪匡搗鼓出兩個劇本——《唐山大兄》和《精武門》。劇情並不複雜，成本也低。影片所有看點，都在李小龍身上。為了突出功夫，他拋棄花拳繡腿，不要飛天遁地，用了快、準、狠的打法。港人還沒看過這麼刺激的功夫片，瞬間把張導拋棄了。

《唐山大兄》上映，引起觀影熱潮，一口氣把票房紀錄提高到了300萬。一夜間，李小龍成了萬千少年心中的偶像。其中就有9歲的周星馳。《精武門》上映，又把紀錄提高到了400萬。同年上映的《猛龍過江》，又提升至500萬。在不斷打破的紀錄中，李小龍成為一個精神符號，走上神壇。成龍、元華、洪金寶，當年只配給他跑龍套。香港功夫片因他走入盛世。張徹的票房被李小龍強壓，隨即走入低谷。嘉禾因此揚眉吐氣。鄒文懷笑得合不攏嘴。華納也聞風而動，遞上新片《龍爭虎鬥》的合同。按這個劇情，李小龍恐怕要雄踞港片票房頭榜十來年，壓得旁人擡不起頭。意外出現了。1973年7月20日晚，一輛救護車前往筆架山



李翰祥的《大軍閥》

道67號碧華園，從屋裏擡出一具男屍。33歲的小龍，暴斃在女星丁佩床上。丁佩是第三者。為掩人耳目，李小龍以談劇本為由去她家，吃了丁佩給他的一種治頭痛的藥。此前，他摘除了汗腺，在《龍爭虎鬥》片場暈倒，確診“腦水腫”。吃完藥，李小龍說進屋睡一覺。一個小時後，丁佩進去，發現人已死。李小龍之死，轟動全港，讓剛步入巔峰的功夫片後繼無人。即便如此，遺作《龍爭虎鬥》還拿了港片票房亞軍。最大的敵手走了，張徹應該慶幸才是。可那些日子，他在邵氏過得並不好。1971年，他還是票房亞軍；到1972年，《馬永貞》掉到年度第六。同一年，從台灣回來的李翰祥，拍了《大軍閥》。

這電影叫好又叫座，搞得張徹壓力很大。於是嚮邵氏要錢，去台灣組公司，自負盈虧。可惜這一去，張徹走的已是下坡路，電影一部比一部不賣錢。比起李翰祥的風月，楚原的武俠，劉家良的功夫，毫無勝算。港片第一個票房王者，就此隕落。而李小龍前腳走，《大軍閥》的男主，就接替了他的位置。港人還送了他一個響亮的名號：初代喜劇之王。



《唐山大兄》裏的李小龍



許家文武英杰四兄弟

03

李小龍回港，上《歡樂今宵》展演功夫，當天的主持人，名叫許冠文。他就是《大軍閥》的男主。許冠文和李小龍同級，是香港中文大學的高才生，當過學生會會長和辯論隊隊長。他搞喜劇，純屬意外。歸根結底一個字：窮。許冠文讀中學時就外出兼職。中學畢業，念師範、教書，攢夠錢才去上大學。讀大學時，又是給電視台撰稿，又是教夜校。弟弟許冠傑給 TVB 唱歌，引薦他給電視台策劃一個中學生問答賽。他連夜交稿，受重用，不但做問答賽主持，還被分配到《歡樂今宵》寫稿。許冠文學西方技法，給節目組寫段子。李小龍把張徹趕下王座那一年，TVB 給許冠文、許冠傑開了新節目——《雙星報喜》。節目裏，許冠傑唱歌 3 分鐘、短劇 5 分鐘，剩下十幾分鐘，要許冠文編 28 個爆笑段子吸引觀眾。他在廣告公司上班，對普通市民生活很熟悉，靈感源源不斷。這也為日後許氏香港喜劇爆發打好了地基。

許冠文從沒想過要演戲。他覺得那是戲子。偏偏李翰祥看中了，回去反復說服邵逸夫。邵逸夫覺得他太斯文，與角色不符。許冠文不服，一天，他剃了光頭，畫粗眉、貼假胡子，約李翰祥在半島酒店見面，開口就是：“他媽的！你看行嗎？”1972 年，《大軍閥》拿下 300 多萬票房，僅次於《猛

龍過江》和《精武門》。許冠文跟着李翰祥又拍了幾部風月喜劇，偷師不少。在學習李老師嫻熟的電影技法同時，他也看到老人家落後的創作觀念注定被淘汰。1973 年，他拿着《鬼馬雙星》的劇本找到邵逸夫，希望分成合作。邵逸夫不幹，他又找鄧文懷。嘉禾痛失李小龍，正愁呢！一看劇本，立馬答應合作。1974 年，《鬼馬雙星》上映，打破了李小龍創造的票房神話，讓港片票房紀錄冲破 600 萬元大關。新型諷刺喜劇，成為香港觀影主流。1974 年到 1978 年，許冠文迎來屬於他的時代，找不到任何敵手。從《鬼馬雙星》到《半斤八兩》再到《賣身契》，許冠文用戲謔的洞見刻畫香港市民生活，剖析社會肌理，形成許氏獨特風格。在給港人帶去歡樂同時，他也成了毫無爭議的票房之王。《賣身契》票房高達 780 萬，把張徹、李小龍創造的神話遠遠甩在身後。這時，邵逸夫無心電影，嘉禾風頭遮天。也就在這時，另外兩股力量正暗中湧動，盯上了票房王座。

李小龍死後，各路人馬都在找他的接班人。其中就有和李小龍合作的導演羅維。他找到一個叫大鼻的年輕人。1971 年，李



電影《半斤八兩》

小龍火時，大鼻做武行，演了一部《廣東小老虎》，片酬都沒有。這個大鼻，就是成龍。羅維找他拍《新精武門》，找王羽搭戲，拍《風雨雙流星》，票房跪得一塌糊塗。人家都笑，你還成龍？我看你成蟲！這期間，日後大佬吳思遠去戛納，發現血腥武打賣不動。回港，他打算拍點搞笑的。成龍長得不怎麼樣，曾在《金瓶雙艷》裏演鄆哥，負責搞



割了雙眼皮的成龍

笑。吳思遠覺得他有點意思。於是借來拍《蛇形刁手》《醉拳》，居然大受歡迎。《醉拳》票房僅次於《賣身契》冲破 600 萬。成龍悟了：沒人是李小龍第二，我要做成龍第一。1979 年，還在羅維麾下的成龍自編自導自演《笑拳怪招》，第一次票房奪冠。成龍給羅維拍片，片酬數千港幣。嘉禾見狀，花大錢把他挖走。1972 年，成龍導演《師弟出馬》，把港片票房紀錄擡到了 1100 萬之巨。

就在這一年，還有一部《滑稽時代》上映，票房位列第五，區區 510 萬。這部片子的導演，名叫“吳尚飛”。其實他的真名叫作吳宇森。成龍怎麼也想不到，“票房之王”的屁股還沒坐熱，就被這部電影背後的勢力給拉下馬。更恐怖的是，這股勢力將雄踞香港票房王座近十年之久，在港片 80 年代一騎絕塵。畢竟這次，王者不是一個人，而是七個人。江湖人稱“新藝城七怪”。

成龍的《蛇形刁手》裏，有個演員叫石天。他演一部叫《老虎田雞》的電影時，認識了麥嘉。這是麥嘉和洪金寶合開的“嘉寶”拍的。洪金寶還有個“寶禾”要經營，麥嘉幹脆跟他散夥，重新拉一套班子。麥嘉之前開過公司，賠慘了。這次，他覺得一定要找幾個靠得住的夥伴。石天是第一個。第二個是給 TVB 做編劇的黃百鳴。黃百鳴是個戲劇狂熱愛好者。1978 年，自己投錢拍片，可惜沒折騰出啥水花。他編、導、演都能幹，最拿手的還是寫。麥嘉找他，是讓他做第一編劇。三人合力經營一家叫“奮鬥”的小公司，賺了些錢。直到一個大客戶上門。70 年代的香港電影市場，熱錢無數，院線也是肥肉。一通廝殺後，只剩三足鼎立。除了邵氏、嘉禾，還有一家金公主。和前面兩家不同，金公主只映不投。想放的好片源，

常被搶走。老板雷覺坤一怒之下砸錢 我自己拍！一個電話打給“奮鬥”，說：“咱們來搞一票大的。”這回真是一票大的。

拿到投資後，他們先找朋友吳宇森，花 100 萬拍《滑稽時代》，收 500 萬。吳宇森是張徹的徒弟，他進嘉禾，還是張徹推薦的。他的出師片，名叫《鐵漢柔情》。這片子的武指是誰呢？就是武行大鼻。一部《滑稽時代》是不夠的。吳宇森又不能離開嘉禾，就嚮黃百鳴他們推薦了徐克。那時，徐克正處低谷，拍《蝶變》《地獄無門》，全都撲街。徐克加入後，拍了《鬼馬智多星》，票房年度第四。這一年的票房之王，屬於許冠文的《摩登保鏢》。第二名則屬於新藝城的《追女仔》。《追女仔》的男主演，是新藝城的另一怪——曾誌偉。曾誌偉本來是踢足球的。在球場遇到劉家良，混進電影圈，入張徹張家班做紅褲子，他那身材，哪兒行啊。他跟張徹去台灣拍片，沒多



“奮鬥”三人組

久就回香港，改行做編劇。他寫的第一個獨立劇本是啥呢？就是前面說的《老虎田雞》。他又跑去做導演，給成龍《笑拳怪招》做副導。新藝城拍《追女仔》，又請他當男主。曾誌偉編、導、演全幹上了。這時，再加上徐克老婆施南生、做過童星的泰迪·羅賓，“新藝城七怪”算是湊齊了。

1982年，七怪正式迎來屬於他們的王者時代。曾誌偉執導《最佳拍檔》上映，賣了2600萬。每天電影院門口，都有人排着隊買票。隨後，新藝城趁熱打鐵，推出《最佳拍檔》系列，包括《女皇密令》《大顯神通》等，均是年度冠軍。能與之一較高下的，只有洪金寶為嘉禾拍的福星系列。短短兩年後，金公主票房總數就超越嘉禾，問鼎港片之首。在七怪的帶領下，新藝城推出《搭錯車》《陰陽錯》《開心鬼》《監獄風雲》等一系列以小博大的佳片。杜琪峰、林嶺東、羅美薇、劉德華、王家衛出道之初，都跟新藝城有關。它還拒絕了張曼玉、關之琳、周星馳等人的自薦。當時香港有個說法：新藝城出品，觀眾有信心。為阻擊新藝城崛起，嘉禾、邵氏竟不計前嫌，聯合上映以打壓新藝城票房，結果還是以失敗告終。1982年到1984年，新藝城連霸三年。成龍的《A計劃》《警察故事》《龍的心》被遠遠甩在身後。1985年，洪金寶幫嘉禾短暫拿回冠軍。第二年，吳宇森一部《英雄本色》就將港片票房紀錄推高到3400多萬。新藝城之所以勢不可當，全在於創作模式。他不靠某個導演。公司有間奮鬥房，七怪窩在裏面“度橋”，想各種場景、包袱，天馬行空。他們想好了，黃百鳴執筆，再安排導演來拍。必須嚴格照劇本走，不合作，導演滾蛋。這幾乎是好萊塢編劇流水線的雛形。再厲害的導演，也幹不過他們七個人。

也因為公司依賴七怪的集體智慧，王座功勞簿上的名次怎麼排，成了問題。新藝城的股份，大頭是麥嘉，黃百鳴、石天是小股東。剩下的，都是打工仔。每次開拍，每人先拿安家費。電影賺錢，再分紅。另外三個沒股份，聲名在外，難免有想法。徐克先走，幹了“電影工作室”。然後曾誌偉出走，跟洪金寶混在一起。很快，新藝城分成了三支隊伍。表面是三支，內裏已分崩離析。1987年，成龍憑《龍兄虎弟》奪回失去已久的票房王座。第二年，新藝城找杜琪峰拍《八星報喜》，強壓《警察故事續集》一頭。然而已是強弩之末，新藝城人心渙散，各自為政，再也沒能聚首“奮鬥房”。港片80年代票房最強王者，就這麼一步步走下了歷史舞台。按理說，失去新藝城這個最大敵手，坐擁成龍、洪金寶等大咖的嘉禾應該獨霸江湖了。尤其是成龍，應該很自然地成為90年代票房一哥。結果半路殺出個程咬金。

新藝城七怪



《追女仔》裏的曾誌偉

1976 年，李小龍死後第三年，丁佩腦子一時糊塗，拍了部三級片，名叫《我與李小龍》。那裏面演李小龍的男人，名叫李修賢。衆所周知，他是周星馳的伯樂。爲賺錢，邵氏在電影裏加入了太多香艷鏡頭。演完這部三級片，丁佩聲名狼藉。電



向華勝（左二）與王晶



《霹靂先鋒》裏的星仔

影圈沒了她的位置。不久後，她嫁人了。丈夫叫作嚮華強。嚮家的背景，大家都知道，他爹嚮前是新義安創始人，被港英政府逐去台灣。李小龍死去那年，嚮華強出道，演《龍虎地頭蛇》，沒紅。他哥哥嚮華勝做生意，開海產餐廳，23 歲坐擁百萬。70 年代末，嚮華勝進軍電影，公司取名“永

勝”，結果一點也不勝。直到 1983 年，把公司改名“永盛”，借了 200 萬高利貸，拍攝《大小不良》，位列港片票房年度第 14。

嚮華勝發現，香港票房四成，都歸前十名，不幹大的，根本沒錢賺。正巧在一次飯桌上，有人問他願不願買周潤發的一張合約。嚮華勝出了 80 萬。拿到這張合約後，扭頭去找了一個叫王晶的人。因爲經濟問題，王晶老早就給《歡樂今宵》寫段子，產量巨大。1979 年，邵氏挖他做編劇。他說，編劇就算了，要做就做導演。王晶膽子也很大，第一部電影開拍前還不知道怎麼運鏡，就跟他爸現學。他學習能力強，產能更強，一晚上能想出七八十個段子。沒幾年就混成了一線。1989 年，周潤發走進片場，看他埋頭寫稿，問他在寫什麼。王晶告訴發哥，這是你等會兒要說的台詞。這一年，《賭神》上映，賭片風靡全港。它似乎是在爲一個人的出場做鋪墊。《賭神》上映頭一年，李修賢推出《霹靂先鋒》，讓周星馳演了配角。那年，他還是星仔，不是星爺。他的主戰場還在電視劇，而非電影。TVB 一年播了他六部戲。對香港人而言，他只是個電視明星。機會來得很突然。1988 年一天夜裏，無戲可拍的周星馳去 Disco 舞廳玩，看到李修賢，上前打招呼。李修賢見他眼熟，說：“我有部新戲，不知你有沒有興趣？”憑借《霹靂先鋒》，周星馳拿了個金馬男配。



玩命的成龍

《賭神》上映後，永盛聽說內地特異功能搞得風生水起，就把劉鎮偉找來，問能不能拍部電影。吳思遠看過《一本漫畫闖天涯》，覺得周星馳有喜劇天賦，就推薦他演。這部低成本《賭聖》一上映居然掀起觀影狂潮，把香港票房紀錄推入 4100 萬大關。同年上映的《賭俠》，也高達 4000 萬。許冠文的《新半斤八兩》，票房才 2600 萬。接下來的劇情，想必大家非常熟悉。1991 年到 1993 年，《逃學威龍》《審死官》《唐伯虎點秋香》三次奪冠。1992 年他 7 部電影，5 部包攬票房前五，坐穩票房之王。那一年，為華東水災籌款的《豪門夜宴》片尾，許冠文和周星馳的一場戲，完成了喜劇之王的交接儀式，也完成了票房之王的交接。永盛和王晶，因此走入巔峰。1994 年，王晶的《賭神 2》將港片票房帶入 5000 萬時代。那些年，成龍相繼推出《飛鷹計劃》《重案組》《醉拳 2》，香港雖有“雙周一成”說法，但大哥的作品，居然一次冠軍都沒拿到。這期間，周星馳對電影的掌控日漸增多。如王晶日後做訪談時說的，他早就是導演了，你們看到的那些電影，只是沒掛他導演名頭而已。李力持的《唐伯虎點秋香》、陳嘉上的《武狀元蘇乞兒》乃至王晶的《鹿鼎記》，無一不打着強烈的周星馳烙印。1994 年，《賭神 2》上映之際，周星馳開啟全方位掌控，自組公司，北上拍攝《大話西遊》。很不幸，以失敗告終。星爺在失敗中吸取教訓，又創立星輝，投拍《食神》。就在那年，永盛最賣座的《追女仔》票房剛過千萬，走入下坡。因膝蓋骨刺發作，嚮華勝離開了香港和影壇。《食神》上映，票房 4000 萬。很可惜，它不是年度票房冠軍。

年度票房冠軍是《警察任務 4》。在熬走了新藝城、永盛兩大敵手後，80 年代末就紅透了的成龍，終於嘗到票房連冠的滋味。1995 年到 1997 年，《紅番區》《警察故事 4》《一個好人》讓他坐穩票房王座。可惜，港片到此，已至衰頹之勢。《紅番區》高達 5600 多萬，《一個好人》只有 4500 多萬。1998 年，好萊塢大片入侵，《風雲》票房跌至 4100 萬。第二年，周星馳的《喜劇之王》上映，勇奪年冠，票房居然才 2900 多萬。當然，此後只要周星馳電影上映，就能掀起風暴，拿下當年票房冠軍。然而事變時移，港片票房光輝絢爛的數字，很快變得不值一提。即便出現了《無間道》這樣的神作，數據上也無力回天。因為華語商業電影的大盤，在 1997 年後，將會以無比驚人的速度增長。王者爭霸的戰場，從此轉移到了內地。



電影《刺秦》

06

1995年，《紅番區》不但是港片冠軍，還拿了內地票房亞軍。第一名是《真實的謊言》。一年前，中國院線對好萊塢敞開懷抱，《亡命天涯》拿走2500多萬元人民幣。第二年，《真實》就拿走了一個億。年度第三是姜文的《陽光燦爛的日子》，票房只有人家一半。國外大片，勢不可當。而兩年前，內地國產電影遭遇寒冬，體制改革迫在眉睫。那年冬天，韓三平去北京開了個會。會上，提及電影產量減半，大家都很懊惱。半年後，一紙調令把他帶到北京。41歲的他成了最年輕的國有電影廠廠長。必須搞商業片，韓三平說，不搞商業片，國產電影死路一條。為此，他開始大刀闊斧地改革，並有意識地栽培商業片導演苗子。韓三平抓的第一個方嚮，就是主旋律。第一個項目，就是《孔繁森》。1996年，內地票房前十，《孔繁森》位列第八，是唯一上榜的內地片。剩下的依然由好萊塢和港片霸榜。韓三平又把《孔繁森》的藝術顧問陳凱歌找來，支持他拍了一部商業大片《刺秦》。演員陣容極度豪華，成本8000萬。為了拍它，韓三平找到一位浙江朋友，建了一座城。後來它有了個廣為人知的名字：橫店。結果，《刺秦》票房慘敗。

要是當時這片子豪華登頂，說不定就沒有日後張藝謀《英雄》什麼事兒了。韓三平沒時間憂傷。又找到一個被槍斃過好幾部現實主義作品的導演，這次給的錢很少，甚至要對方投錢參與。此人就是馮小剛。1996年秋天，馮小剛住在通縣一個爛尾別墅區裏，裹着軍大衣眺望京城，想起被槍斃的電影，感到人生灰暗。鄭曉龍看他這麼慘，就說拍個《編輯部的故事》電影版，取了個喜慶的名字《萬事如意》，賀歲檔上映。片子票房一般，引起了韓三平的注意。把



年輕時的馮小剛

馮小剛找來說：“你要發揮你的特長，為老百姓送歡樂。”那年，下崗工人很多。韓三平說：“你拍個讓他們高興的好不好？”馮小剛說，誰下崗了還有心情看電影啊？思來想去，要不給大家夥兒送一些美夢吧？於是立項《好夢一日遊》，後來改名為《甲方乙方》。電影拍攝順利，京圈諸多牛人幫忙。混錄時，棚裏師傅對馮小剛說：“小剛，這片子我看了好幾遍直樂，肯定有觀眾緣。”上映後，《甲方乙方》票房收3600萬，位列年度票房第九。第二年，《不見不散》成了內地片票房最高，年度第五。排在它前面的港片，是成龍的《我是誰》，以及三部好萊塢影片。票房最高的《泰坦尼克號》。它當時的票房是3.6億。這個數字不僅代表着國外大片的劇烈沖擊，也代表了中國電影這片沃土上的票倉潛力。內地票房之王的爭霸故事，這才真正開始。

馮小剛是第一個靠這片沃土煥發生機而崛起上位的導演。在《甲方乙方》後，他接連拍了《不見不散》《沒完沒了》，牢牢占據着賀歲檔票王寶座。一路投資他的王氏兄弟的“華誼”也因此打下堅實江山。1998年，《沒完沒了》3300萬票房，讓馮導初嘗國產片年度冠軍的滋味。緊接着《一聲嘆息》《大腕》高歌猛進。但實際上，在那些歲月裏，馮導並有沒建立起不可趕超的優勢。一直有位敵手，跟他和華誼暗暗較勁。這個人就是張偉平。



所以我們做房地產的口號就是 不求最好 但求最貴

《大腕》裏的經典臺詞

07

張偉平練過 20 幾年的拳擊。80 年代末，他離開國企，去西門子上班，月入 980 塊外匯券。通過他哥的關係，每年他的生日宴成了影視圈聚會。他和張藝謀相識於 1989 年。熟識後，張哥經常帶着張導吃京城各大名菜。90 年代，張偉平跟好兄弟下海，做航空食品、藥品、房地產，迅速積累財富。他豪爽仗義，人脈極廣。1996 年，張藝謀想拍《有話好好說》。由於張藝謀和鞏俐分手，投資人信心不足，便撤資。張偉平拿出 2600 萬，投資了張藝謀。隨後，他成立了“新畫面”。由於沒經驗，不知道怎麼做到利益最大化，電影虧了錢。實際上，《有話好好說》4600 萬票房，已是年度第五。內地片裏僅次於《鴉片戰爭》，比《甲方乙方》還高出 1000 萬。只不過這點優勢，兩年後就被抹平了。1998 年，《一個都不能少》上映，從賀歲檔裏殺出江湖地位的馮小剛以《沒完沒了》摘下國產電影票房冠軍，《一個都不能少》屈居第二。兩年後，《大腕》成為內地片票房冠軍，馮小剛成為內地商業片的領軍人物。1998 年、1999 年、2001 年，拋開 2000 年輸給《生死抉擇》這部主旋律，四年下來，馮小剛連年奪冠，“馮氏喜劇”仿佛當年香港“許氏喜劇”一般，成為一塊金字招牌。背後的華誼，風光無限。一路上升的姿態，像極了當初的嘉禾。

相比之下，那兩年還在文藝片裏探索的張藝謀尚未撥開迷霧。《我的父親母親》《幸福時光》這兩部電影，票房居然都沒破千萬。張偉平急了。《幸福時光》上映後，老謀子遭遇口碑、票房雙失敗，再這麼玩下去，遲早要下牌桌。張導很清醒地意識到，自己的口碑，也就只能允許兩三部電影不賺錢。恰好那年，

《臥虎藏龍》拿奧斯卡，張偉平找到片子的制片人江誌強，商量怎麼復制它的成功，搞就搞一波大的。

《英雄》因此上馬，投資高達 3000 萬美金，有一部分是嚮海外公司貸款。顯然，這是一場豪賭。這麼大一筆錢砸進去，一旦失敗，滿盤皆輸。華誼那邊不敢做這種豪賭，馮氏嚮來喜歡以小博大。“二張”決定賭一把。數年前，韓三平想在陳凱歌身上圓的一個商業大片夢，被張藝謀給圓了。和《刺秦》一樣，《英雄》服化道、演員、場面、特效拉滿。張導把自己關於色彩的美學風格和人海戰術用到了極致。但這還遠遠不夠。早在推出《我的父親母親》和《幸福時光》時，張偉平就展現出過人的營銷天賦。前者拿張藝謀初戀故事做噱頭，後者搞全國海選。這次的《英雄》，他花了 130 萬在人民大會堂搞首映禮，邀請中外 500 家媒體到場，安保措施做到極致。公映前，他拍賣影像版權。張藝謀還沒見過錢的世面，100 萬都不敢叫，底價定 80 萬。結果張偉平把它拍出了 1780 萬的天價。電影未上映，先賺足噱頭。張偉平告訴張藝謀，影片肯定破億。張藝謀不敢相信。最後《英雄》以 2.5 億票房，創下十年來國產片最高紀錄。偉哥得意地說：“藝謀從來沒拿過票房冠軍，這是我送他的一個禮物。”

提及 00 年代的商業片票王，人們總覺得馮小剛和華誼一枝獨秀，是毫無爭議的“南波萬”。可實際上，每當他們撞上“二張”，幾乎都輸了。2003 年，《手機》拿下年度票房冠軍，那是張藝謀沒發片。第二年，張偉平又砸了 2000 萬給《十面埋伏》做首映禮，盡管《天下無賊》把馮導送進了億元票房大導的隊伍，也還是排在《十面埋伏》的後面。2006 年，張偉平讓周傑倫強行加塞兒參演《滿城盡帶黃金甲》，又把《夜宴》壓到了第二。還把內地電影票房紀錄提到了 2.9 億之巨。次年，《集結號》



張藝謀不愧是攝影出身

2.7 億奪冠，老謀子卻沒有上新片。他忙着搞奧運的 2008 年，馮導的《非誠勿擾》又把紀錄數字提到了 3.2 億元。那時，“二張”出現了矛盾。張藝謀搞奧運，張偉平把公司關了，健身、泡溫泉，減掉 35 斤。忙完奧運會，張藝謀對《金陵十三釵》的本子不滿意，就往後推。張偉平把江誌強叫來。江誌強鼓勵張藝謀拍《英雄 2》，偉哥說“快別，他現在煩死大場面了。”張藝謀想翻拍科恩兄弟的《血迷宮》。當時《老無所依》很火，但談版權要幾個月，新畫面等不了。於是就決定翻拍《血迷宮》。開拍前，張偉平定了小沈陽，有了《三槍拍案驚奇》。這片子出來，被罵得很慘。連張導的恩師吳天明都看不下去。也就是那一年，華誼上市，烈火烹油，繁花似錦，風光無限。

爲了挽回藝術聲譽，張導全心紮進《金陵十三釵》。就在這個空檔裏，馮小剛一年之中上了《唐山大地震》和《非誠勿擾 2》。票房一個 6.6 億，一個 4.7 億。一步邁入 10 億票房之王。同年，葛優參演的《讓子彈飛》和陳凱歌的《趙氏孤兒》，成爲中國第一個獨霸賀歲檔的演員，號稱



《金陵十三釵》是一個轉折點

“10 億影帝”。那時真是馮小剛和葛優站得最高的日子。不過第二年，張藝謀就憑借《金陵十三釵》扳回一城，又拿了票房冠軍。但也因爲張偉平幹預創作，“二張”的緣分，逐漸走到了盡頭。同年 10 月，馮小剛終於開拍他醞釀 19 年之久的《一九四二》。彼時，局中人尚未得知，“二張”分裂和《一九四二》開拍這兩件事，是一個巨大轉折。華誼、新畫面的風光，即將被新勢力替代。2012 年，那個被渲染爲“世界末日”的年份，票王的戰場，要變天了。



什麼叫經典站位

08

文藝片是不好搞的。文藝片商業化，更難搞。2005 年，張藝謀抽身去拍《千里走單騎》，這才讓陳凱歌的《無極》登頂，成為年度票房冠軍。那時，有媒體又聊起張藝謀、陳凱歌兩人的舊事，說他們的對決，將是華語電影接下來十年乃至十五年裏最有看頭的故事。這顯然高估了陳導在商業片領域的上限。其實他拍商業片這麼多年，就靠《無極》拿了一次票王。所謂“第五代”那撥人，另外也只有姜文用《讓子彈飛》打過響亮的一槍。

真要說對決，還是馮小剛、張藝謀之間。整個 00 年代的國產電影，兩人背靠華誼、新畫面，彼此交替上升，用一個又一個數字，讓國產片票房紀錄冲破 6 億大關。伴隨經濟騰飛，熱錢湧入，內地票房增長恍若港片昨日重現。這時候，大家紛紛猜測，馮小剛、張藝謀二人到底誰能先拍出 10 億票房的電影。誰都沒想到，那個人會是徐崢。當年港片扳倒一個個舊王的電影是喜劇，這一次，還是喜劇。在很長一段時間裏，徐崢參與的都是些小成本電影。人們對他更多的印象，還是《春光燦爛豬八戒》，把他當電視咖。

徐崢很想搞電影，可欲入其門不得入。所以在陶虹郵箱裏看到寧浩的邀請函後，才一分錢不要參演了《瘋狂的石頭》。《瘋狂的石頭》成本極低，卻拿到年度票房第十的好成績。2006 年，他參演張藝謀同學張建亞拍的《愛情呼叫轉移》，又露了一回臉。從這時起，他就有意識地參與導演、編劇工作。兩年後，他監制小成本電影《夜·店》，兩百萬的投資，拿到一千萬票房。隨後，他參演《人在囧途》。該片子講的是內地故事，請來的導演葉偉民卻是香港人。導演的很多工作，都是徐崢做的。投入 800 萬成本，拿了 3700 萬票房。命運為徐崢指了一條明路。整個 00 年代，內地電影大量資源都傾斜給了馮小剛、陳凱歌、張藝謀三人，其他導演基本上沒戲唱。這三部電影給了徐崢以啟示。他打算弄一部《人在囧途 2》。寫出劇本後，卻跟版權方產生沖突，愁得



這也是王寶強的新起點



《心花路放》裏的沈騰

他坐在望京咖啡館外天天抽煙。最後，徐崢另起竈爐，帶着新劇本沖進王長田辦公室，連說帶演獲得了投資。《人再囧途之泰囧》（以下簡稱《泰囧》）上映，以無數人完全沒預料到的方式讓票房大爆，將國產電影票房帶入 10 億元大關。這一年，馮小剛的《一九四二》票房慘敗。

次年，周星馳帶着《西遊降魔》回歸，毫無意外摘下票王桂冠。沒兩年，《捉妖記》和《美人魚》前後腳把國產片票房紀錄提升至 20 億和 30 億之上。無論是民營資本還是新人導演們都看明白了，中國電影已經進入混戰廝殺的模式，再不像 00 年代那樣，只有那誰一家獨大。票房冠軍的鐵王座，今天你坐得，明天我也坐得。各路勢力，因此蠢蠢欲動。《泰囧》成為爆款後，徐崢並沒着急進入第二部電影。但運氣依然站在他身旁。因為《無人區》反復修改，上映延遲，寧浩不得不另尋題材。在陪情感失意的編劇嶽小軍南下自駕遊時，他看到風景區裏的阿凡達巨畫像，看到那些打扮成外星人的妹子拉遊客合影。回去後，他把這些寫進了《心花路放》。比起《泰囧》，《心花路放》裏徐崢明顯胖了。這也暗示了他那幾年圈中地位的增長。有寧浩、黃渤、徐崢這鐵三角聚首，背後又有號稱“爆款精算師”的宋歌宋老板做發行，《心花路放》勇奪年冠。寧浩第一次嘗到票房之王的滋味。但很可惜，那也是唯一一次。

第二年，徐崢覺得不能再拖了。國產電影市場瞬息萬變，如果不趁熱打鐵，就虧大了。《泰囧》12 億票房，他作為導演，並沒分到很多錢。在籌備新片時，他拿劇本知識產權、演出、導演薪酬換來影片近一半的淨收益權。對於當時熱度尚未退散的徐崢而言，這次創作，更接近一次豪賭。當時徐崢手上劇本有很多，還有特別有深度的人性故事。但為了保險起見，他最終選擇延續“囧系列”。《港囧》拿下了 16 億票房。16 億不算少，但黃雀已在身後。同年，《夏洛特煩惱》上映。起初，觀眾以為這是一部春晚小品演員的玩票電影，結果它拿了 14 億票房。而且迅速捧紅了沈騰。



經典咏流傳

09

《夏洛特煩惱》項目上馬，受的正是《泰囧》的刺激。開心麻花成立很早，一直在做劇場。《夏洛特煩惱》是2012年的戲，構思來自天涯論壇上一個帖子，說假如有一天，你在高中課堂上醒來，發現現實生活只不過是一場夢……《泰囧》成功後，開心麻花覺得，有那麼多被觀眾檢驗的戲，為什麼不每年拿一部出來，把它們改編成電影？起初選的是《烏龍山伯爵》，麻花最經久不衰的作品。但電影化難度較大，就說先改個簡單的。《夏洛特煩惱》上馬，正好沈騰憑《歡樂喜劇人》火了，加上他又上過春晚，就把他推出去。片子成本低，沒什麼大明星，籌備時請一幫專家提意見，有人說：你們干脆在舞台上演，找攝影機錄，就叫“舞台電影”。專家果然是最耽誤事兒的。影片剛上映時，關注度很小。

麻花趕緊拿100萬出來，給多年來積攢的老粉發福利，請他們免費觀影。“自來水”源源不斷地來了。《夏洛特煩惱》上映後，導演大鵬發了條微博，說被深深震撼了，幸虧《煎餅俠》早上了，不然不好意思給自己搖旗吶喊。大鵬沒有判斷錯，開心麻花有備而來，第二年《羞羞的鐵拳》就拿到了22億的票房。這個數字，一下就超過了徐崢的第二部電影。

但在那年，22億距離票房之王的差距，還有很遠很遠很遠。那一年，同樣是一個此前並不被廣泛關注的新人導演，突然爆發，並將國產電影票房的紀錄，提高到56億之巨。還創造了一個名詞：戰狼。短短幾年間，國產票房紀錄邁過10億、20億、30億門檻，人們驚異於市場票倉之巨大的同時，也驚異於以前那些不怎麼被關注的演員，怎麼各個厲害了。事實證明這種驚異還是低估了市場潛力。當一撥又一撥人排着隊去看《戰狼2》時，廣大群眾才意識到原來一部國產片票房是可以破50億的。吳京的故事，簡言之，就是香港功夫片沒落之際，他卻跑去從頭開始，給甄子丹做配。結果沒混出來，又回到內地，參加地震抗災，有感於軍人的力量，跑去特種兵部隊特訓並拍出一部小成本的《戰狼》，卻拿到5個億的票房。2015年，《港囧》《夏洛特煩惱》《煎餅俠》上映，《捉妖記》《尋龍訣》冠亞軍，觀眾們還在奇幻視效和生活喜劇之間流連忘返。5個億的票房，根本沒多少人注意。殊不知，吳京已經暗暗踩中了時代的巨大風口：主旋律的春天又來了。



《建國大業》片場

10

世事兜兜轉轉，仿佛一個“8”字。轉悠了一大圈，突然又回到原點。主旋律電影提出很早，早到 20 世紀 80 年代。隨着國產電影減產，觀影人次連年下降，1996 年全國電影工作會議召開。那是新中國成立以來最高規格的電影會議。會上提出一種說法，叫作“一部主旋律要得到 5 種資金支持”。這也是為什麼韓三平去北京後重點抓的第一個項目是《孔繁森》。《孔繁森》是 1996 年內地片票房冠軍，但後來有人調查發現：《孔繁森》的票房收入主要來源於團體票房，零售票房不足 5%，經常滿場不滿座。2000 年，馮小剛拍《一聲嘆息》只拿了年度亞軍。要是奪冠，加上此前《不見不散》《沒完沒了》，他就是票王三連冠了。那年，《一聲嘆息》輸給了一部叫《生死抉擇》的主旋律。片子是為了配合長者“三個代表”的提出，長者還親自寫了影評，稱“給人以強烈震撼和深刻警示”。這片子上映了 3 個月，票房 1 個億。想必諸位瞧出來了，當時這些主旋律票房好，那都是靠山硬。等到後來民營資本進入，主旋律參與市場化競爭就不行了。

2009 年，韓三平又依靠自身影響力，把主旋律往市場化的賽道上扳了扳。一部《建國大業》請了上百位明星，屬實把港片《豪門夜宴》的模式玩明白了。那部電影在劇本創作、選角、資金、制作、

宣傳及排片發行各個環節上備受優待，最後拿下國產片票房冠軍也絲毫不令人意外。也就是那年，韓三平的老部下、博納創始人於冬投資的《十月圍城》，拿到了亞軍。這是於冬在主旋律戰場上的第一次嘗試。嚴格來說，相比於《建國大業》，《十月圍城》才是正兒八經的市場化主旋律。順着這條路，博納瞅準了類似的題材，先後推出《湄公河行動》《智取威虎山》。靠的都是於冬多年來代理港片發行的底子。皇天不負有心人，隨着 2017 年《戰狼 2》爆紅，主旋律市場化一夜進入迅猛發育期。第二年，博納精心打磨的《紅海行動》，毫無意外拿下年度票房冠軍。隨後幾



啊打——！

年，主旋律一路高歌猛進，《我和我的祖國》《中國機長》《金剛川》《攀登者》等電影一路收獲美好票房。直至《長津湖》終於成為國產片影史票房第一。在這期間，諸多主旋律，自然少不了吳京的身影。

《戰狼 2》之後，吳京雖然沒有趁熱打鐵，將票王神話繼續到底。但他頻繁出入於主旋律電影裏的姿態，已經足夠彰顯他的智慧和識大體。在《戰狼 2》創造票房紀錄的背後，他深知，這個時期真正的票房之王，其實並不屬於某一個導演、某一個民營企業，而是屬於一種集體敘事。某種程度上，這種敘事在很長一段日子裏，都成了票房數據的保證。當然，大銀幕上過於集中出現同類型電影是容易令人厭倦的。除非這種類型可以不斷挖掘出更多的賣點。沒過幾年，主旋律熱度逐漸下降，連國慶檔的熱度也大不如前。擅長變心的群眾，又開始尋找新的樂子。到頭來，答案只有一個：喜劇，喜劇，還是喜劇。



《流浪地球 2》



電影《你好，李煥英》

11

《紅海行動》奪冠那年，排在年度票房榜第二的是《唐人街探案 2》。《唐人街探案》拓展了中國喜劇片的新玩法，在這點上，陳思誠是有功勞的。自港片市井喜劇起，到後來無論馮氏喜劇、開心麻花還是大鵬、寧浩這些風格喜劇，大多數還是依托於對平民百姓日常生活的觀察，以平凡人的視角切入。《唐人街探案》走的卻不是這個路子，它把喜劇嫁接到了別的類型片裏。說到底，還得感謝 2014 年廣電派去美國的一次遊學，當時去的 5 個青年導演——寧浩、肖陽、陳思誠、路陽、郭帆，實打實把好萊塢一些產品思維模式學到手並淘到金的，也就是郭帆和陳思誠了。郭帆自然不用說，《流浪地球》系列對中國電影已經不是票房數字那麼簡單，是工業體系的全面進化。

據說在拍《北京愛情故事》時，陳思誠就構思好了“猥瑣大叔 + 美少年”的破案組合，寫出了 4 萬字劇本和 10 萬字人物小傳。當然，只是據說。因為關於陳思誠的劇作原創能力一直存在爭議，有作者表示被他竊走勞動成果化為己用，或是參與創作沒有署名。最後，這些巧思都成

了導演光環。陳思誠的寫作水平如何，可能只有姜文清楚。2008年，還在做演員的他就寫了一個什刹海體校裏的拳擊故事，講一對兄弟靠着打拳互相救贖了倒黴催的人生。劇本名叫《奇跡》。送給姜文後，沒有了下文。陳思誠沒有氣餒，運氣來得正是時候。靠着電視劇《北京愛情故事》爆紅後，他並沒有選擇繼續做電視咖。演員吳京推出《戰狼》的2015年，他帶着《唐人街探案1》拿到了8個億票房的好成績，比《戰狼》還多3個億。他也因此與萬達影視有了更深的利益上的綁定，這才有了《唐人街探案2》近34億的票房。《唐人街探案2》口碑雖然不怎麼樣，但《唐人街探案3》遠赴日本的預告片還是吊足了廣大觀眾的胃口。加之受疫情影響，內地影業反復停擺，觀眾們都給憋壞了。以至於《唐人街探案3》的預售票房就沖到了9.54億。眼看這一波，“成才”就要首嘗年度票房之王的滋味了。沒想到半路殺出個“李煥英”。

恐怕連賈玲自己也沒想到，《你好，李煥英》會成為那年春節檔的最大贏家，並把自己送到全球票房最高女導演的位置。放在00年代和10年代的國產電影市場上，這是做夢都不敢想的事。更何況，《你好，李煥英》的故事，最早只是脫胎於賈玲在《歡樂喜劇人》上創作的一個喜劇

小品。雖然《你好，李煥英》高達54億元的票房最終被《長津湖》超越，位列年度第二（畢竟有場外因素），但賈玲的異軍突起，還是讓人感到驚訝。隨着《熱辣滾燙》在今年春節檔再次拿下冠軍，她的票房故事自然還將繼續。順着2019年的票房排行榜往下看，不難發現，和當初港片江湖和00年代國產片市場截然不同，如今很難再出現某公司一家獨大或某導演連冠數年的情況。隨着觀眾的更新疊代，觀影意識的改變，廣大群眾也不再和曾經一樣，冲着某個導演的名字就前去買單。於是乎，大家可以看到張藝謀的票房有可能撲街，也有可能靠《滿江紅》成為票王。還能看到曾經熟悉荒誕敘事勇奪年冠的寧浩，時隔五年的新片《紅毯先生》，居然無法破億。哪怕是周星馳，也有《新喜劇之王》不再被買賬。

唯一能夠成為票房保證的，恐怕只剩下一個演員沈騰。無論《獨行月球》還是《飛馳人生》，都證明了沈騰的重要性。離開沈騰，開心麻花近年來的電影幾乎拍一部撲一部，韓寒的《四海》也同樣涼涼。可惜沈騰自己無意轉型做導演。就算是做了，誰能保證他一直贏呢？在這桌牌局上，可能再也不會出現曾經那樣獨霸江湖的王者了。



居然沒破億，難以置信



葛優如今真成大爺了

12

由來只有新人笑，誰能聽見舊人哭。貴為港片新武俠開山鼻祖——張徹的晚年，過得並不怎麼如意。李翰祥的《大軍閥》上映後，港人開始瘋狂追逐喜劇。張徹帶着人去台灣組“長弓影視”，拍片頻頻受挫，只好關閉公司。與邵氏解約後，他又創立“長河”，仍舊不被市場接納。1985年，張徹北上，拍攝《上海1937》票房大賣，可第二部卻以失敗告終。熬到1993年，張徹徹底沒機會了。

此後，他疾病纏身，在邵氏宿舍寫劇本，寫了很多個但無人投拍。接替李小龍票房之王的許冠文，在1984年到1993年10年間拍的10部電影，沒有一部奪冠。1992年，他含蓄地把喜劇之王的名號讓給周星馳。熬到1995年，他主演的《富貴列車》在春節檔和《金玉滿堂》《紅番區》廝殺，只拿到700萬票房。此後《創業玩家》失敗，宣告了他的徹底退場。類似的故事，在內地照樣上演。2019年，《只有藝知道》上映，馮小剛突然發了一條微博：回想2004年自己第一部過億的電影《天下無賊》，想起當



下一個是誰呢？

時做完內地路演，包了兩節車廂，跟劉德華、葛優、劉若英、王寶強和一衆媒體人邊喝邊聊，去海外宣傳，這期間票房捷報頻傳……隨之而來的，是馮小剛聲名崛起，華誼高歌猛進。那一年《只有藝知道》的票房，最終定格在 1.59 億。

彼時，距離華誼上市，成爲內地影視第一股已過去 10 年。曾經的龍頭大哥，再也沒能引領風騷。此後，華誼只有《八佰》拿過冠軍。遙想《讓子彈飛》上映那年，葛優獨攬賀歲檔，成爲十億影帝，已是話題中心。而 2023 年《非誠勿擾 3》上映，曾輕鬆拿數億票房的 IP，在今天巨大的票倉裏，只分到 1 億票房。葛大爺的號召力，也不復存在。2014 年，《心花路放》上映 9 天，總票房突破 8 億，前三天每天票房破億。加上《泰囧》和《西遊降魔》先後奪得年度票房之王，黃渤一夜間成了五十億影帝。被問及是否會替代葛優時，黃渤非常高情商地說：“這個時代不會阻止你閃耀，但你也覆蓋不了任何人的光芒。”話說得很得體，但事實上，後浪

總是要往前湧的，前浪終究是要退的。拍完《一出好戲》後，黃渤並沒有趁熱打鐵轉行做導演。隨着沈騰的迅速崛起，近年來黃渤的票房號召力也逐年下降，由他主演的電影並沒有掀起多大波瀾。前年他跟陳思誠合作的《外太空的莫紮特》，票房也才 2 億多。如今，人們評判一部喜劇片陣容吸引力的說法，變成了“含騰量”。

江山代有才人出，一代新王換舊王。在過去 60 年裏，華語電影票房紀錄，從《獨臂刀》的 100 萬，飛奔到《長津湖》57 億，這背後是一段段波瀾壯闊的經濟崛起，也包含了一家電影公司的血淚史，還有一個接一個票房王者你方唱罷我登場的興衰輪替。時來天地皆同力，運去英雄不自由。無論多麼厲害的導演，多麼有票房號召力的演員，可能都逃脫不了那條宿命的曲線。放在幾十年的時間坐標裏，擁有過的輝煌燦爛、一騎絕塵，到頭來，也還是一縷過眼雲煙。想必在不久的將來，又會有新面孔，坐上票房之王的位置。然後再等未來的某天，靜悄悄地離去。END

本文部分参考资料：

- [1]《徐峥們的崛起：〈囧媽〉背后的神秘力量，中國導演的終極宿命》，宅總有理
- [2]《喜劇片黑馬 30 年：誰是下一個賈玲？》，宅總有理
- [3]《留给成龍的時間不多了，剩下的希望都在吳京身上》，宅總有理
- [4]《港圈恩怨隨風去，世間再無新藝城》，宅總有理
- [5]《〈長津湖〉背后的男人們：爲拍這部電影，還有一場仗，打了 30 年》，宅總有理
- [6]《張國榮沒能拍出的那部電影，埋葬了港片黃金時代的秘密》，宅總有理
- [7]《京圈崛起往事：三代大哥，兩次改命，一個馬雲》，宅總有理
- [8]《香港折疊 40 年》，宅總有理

愛奇藝
不會成爲
堂吉訶德

文 / 陸娜



在這樣一個急速變化、選擇多樣的時代，這不是一件靠願景就可以完成的事，更不能變成偏安一隅的回縮。愛奇藝需要用更先進的內容方法和技術創新，並通過與一個創作生態的緊密連接，共同前進，才能在不同娛樂形式的激烈競爭中，為長內容爭取到更多空間。

由美籍韓裔金勇滿開設的影碟租賃店在二十年前的紐約是傳奇一般的存在，它擁有覆蓋全球不同文化、不同類型的電影錄像帶，包括科恩兄弟在內的諸多知名影人也曾經是它的會員。2014年，這座私人電影博物館和所有租賃店一樣在流媒體沖擊下走嚮衰落，55000份藏品從此塵封於遙遠的意大利小鎮。紀錄片導演大衛·雷蒙德獨自一人走上探尋之路。為什麼執着於將這些藏品重新帶給世人，大衛說，因為他聽見了來自電影的聲音。



《金的音像店》

這是正在上映的紀錄片《金的音像店》所講述的故事。

我們似乎正走到一個相似的路口：用戶內容偏好轉嚮下，從微短劇到互動影視，層出不窮的新產品不斷分食着用戶的注意力；AI技術的迅速發展，沖擊着個人創作的價值，讓每個創作者焦慮，也隱隱動搖着整個內容行業的價值基座。在這個生產者

不斷追求高效轉化，消費者只求得到即時爽感的速食時代，長視頻似乎正落入與那55000份錄影帶相似的境地。

如同獨行千裏前往意大利、頭戴電影大師面具運回錄像帶的大衛，愛奇藝想做那個在新時代繼承並傳遞長內容價值的人。

其中包含着對市場環境和自身經營狀況的理性判斷。2023年年底，在與《新聲Pro》的對話中，龔宇明確了愛奇藝將專注服務自己的目標市場，追求“有思考、高質量、高品質的內容”。2024年4月23日，在“2024愛奇藝世界·大會”的演講中，龔宇再次強調，“我們始終堅信，長視頻內容是人們的剛性需求。”



愛奇藝創始人、CEO 龔宇

這種專注在過去兩年為愛奇藝帶來了《狂飆》《南來北往》等多部精品爆款，並帶動了經營情況的顯著好轉。繼2022年Q1首次季度盈利後，愛奇藝又在2024年年初宣布了2023年全年盈利，各項指標均創歷史最佳。

但在此之上，明確了自身內容創作者的定位和責任，愛奇藝希望能夠證明長內容和經典文藝不可

创作之变

iQIYI 爱奇艺

爱奇艺首席内容官王暉

取代的時代價值。

王暉的開場演講從一份跨越四十年的片單開始，政治、經濟、技術在時代發展中互相作用，影視受到它們的影響，是現實因素在虛擬世界的映照，又以其獨特的力量提供給大眾集體精神撫慰。

在這樣一個急速變化、選擇多樣的時代，這不是一件靠願景就可以完成的事，更不能變成偏安一隅的回縮。愛奇藝需要用更先進的內容方法和技術創新，並通過與一個創作生態的緊密連接，共同前進，才能在不同娛樂形式的激烈競爭中，為長內容爭取到更多空間。這也是龔宇口中愛奇藝未來三五年，甚至下一個十年的目標。

堂吉訶德的悲劇性在於他心懷古典精神，卻無視時代的客觀前進，最終只能一味沈溺於過往的幻夢。愛奇藝不應該成為，也不會成為堂吉訶德。

向下共情，與時代共振

“單品擁有最大共情力的內容依然是影視，這些長視頻凝聚

着更多創作者的才華、對社會的深刻體驗。”

21 世紀 10 年代，全球經濟處於飛速增長時代，影視市場也是“幻想”題材的主場，好萊塢望嚮未來以科幻題材為主，中國則是回到過去以古裝題材當道。

十年後的當下，處在低迷的經濟周期之中，個體失去了很多對於未來的信心，需要在更有共鳴和啟迪的內容中尋找出口，現實主義成為市場的最大公約數，“最大的爆款一定來源於現實主義”。

愛奇藝很早就開始通過內容方嚮的調整回應了這一變化，先後提出“放棄懸浮嚮內容”“關注小人物，與時代共情”。

另一個來自用戶的變化是，情緒價值正在成為用戶內容消費的主要獲取對象，只有那些“與我有關”的內容才能吸引他們的關注。

過去兩年的全民爆款《人世間》《狂飆》，到今年接連上映的跨時空金融業故事《追風者》《城中之城》，都是關注個體尊嚴、價值和命運的作品。



生成式AI正在赋能创作的各个环节

iQIYI 爱奇艺

爱奇艺首席技术官刘文峰

2024 年年初，一嚮風格冷峻、節奏緊密的迷霧劇場也上線了以人物命運為懸疑的《三大隊》，開始做“更有人味兒、更具生命力”的故事，以給予觀眾再出發的勇氣和動力。

“大家劇場”與“微塵劇場”兩大全新劇場的推出體現了愛奇藝在內容創作上對這一議題持續深入地關注，二者的共同點都是表達普通人擺脫生存困境，對幸福生活的追求。

“微塵劇場”關注普通人的具體日常，將平凡生活審美化，已經公布的有《我的阿勒泰》《在人間》兩部作品。“大家劇場”的書寫對象也是“大家”，是芸芸衆生，經典文學作品的時代性和歷史厚度將為影視改編提供更多質感，目前公布的片單已涵蓋多部茅盾文學獎得主的經典佳作。

此外，在悅享會發布的 2024 片單上，也能夠感受到愛奇藝通過其他不同品類繼續書寫着對普通人的關懷和時代情緒的洞察。比如，外賣騎手生活體驗的紀實綜藝《十字街頭》、女性牧場生活綜藝《燃

燒的月亮》等。

在內容創作以普通人為第一視角的同時，一個更具體的變化是對互聯網長視頻服務對象的進一步拓展。龔宇在演講中強調“做好一老一少服務是未來愛奇藝打造產品的關鍵”。

過去 20 年互聯網產品一直重在為年輕人服務，但人口結構變化中，中老年群體的消費力和影響力正在不斷顯現。2023 年，我國老齡人口（超 60 歲）約為 3 億；據預測，到 2033 年中國老齡人口將突破 4 億，占總人口的四分之一。

在具體的人口結構變化之外，我們也可以理解為，對於現階段的愛奇藝而言，重點不再是跟隨市場風潮追逐新產品，而是為自己擅長，並認為值得堅定投入的長內容找到更多潛在的用戶群。

對此，愛奇藝同時在產品端做着“適老化”準備，並在內容端推出專為平均年齡 55+ 打造的綜藝《銀翼女孩》、聚焦 60+ 群體的《爺爺天團》紀錄片。此外，愛奇藝也將對兒童業務進一步深化產業布局，拓展 IP 多業態開發的商業空間，通過奇異果 TV“少兒模式”和奇巴布 APP 體驗升級。

向上創作，敢于捅開天花板

王曉暉認為影視創作者如果不提高創作審美追求，觀眾就會通過其他形式解決自己的困擾。“天花板捅不開，地板就會被打穿。”

根據艾媒數據顯示，2023 年中國網絡微短劇市場規模為 373.9 億元，同比增長 267.65%。面對微短劇狂飆突進的姿態，長視頻整體都面臨着市場空間被壓縮的困境，必須重新進行自我定位，展現出稀缺性和競爭力。

愛奇藝的選擇是仍然堅持着古典影視追求——無論是社會責任、藝術專長，還是審美追求，都要往上走。不過龔宇去年也解釋，“主要原因是這個業務的審美與我們目前影視主體業務的審美、人才類型、商業生態差異非常大”。

專注發揮自身優勢，僅在過去一年中，愛奇藝就為觀眾從各個維度上帶來了多部“捅開天花板”的佳作。比如，對網劇另類創新並獲選柏林國際電影節劇集單元的《平原上的摩西》、直面職場性騷擾和家暴等議題的《不完美受害人》、嘗試了喜劇和漫才相結合的《大王別慌張》等。

從今年發布的片單中，可以看出愛奇藝將繼續追隨這一認知。其中即將上線的《我的阿勒泰》改編自李娟同名散文集，該劇不僅開創了散文改編的先河，還是首部入圍戛納最佳長劇競賽單元的國產劇集。

愛奇藝對於內容趨勢的理解和把握，在此前的諸多爆款和創新作品中都得到驗證。但王曉暉並沒有止步於此，在此基礎上對內容創作提出了更高要求：要勇敢地去創作過去不敢寫的、不會寫的。

“不敢寫”是指過去沒有觸及的地方，用批判現實主義和溫暖現實主義相結合的工藝去表達創作者對社會的獨特理解。

批判現實主義在文學和影視中都是一種相對稀缺的表達方式，它要求創作者具備勇氣和敏感性，以直面和探討社會問題和人性的複雜性。這並不是簡單的否定，而是一種深刻的觀照和反思，它挑戰

觀眾去注意那些可能被忽視或掩蓋的現實，只有長視頻最有能力、有空間去展開這樣的敘事。

王曉暉強調，在嚮下共情、嚮上創作的時代，核心就是勇敢地去創作過去不敢寫的、不會寫的。“只有創作者敢於表達，才能讓每個觀眾在觀看影像時感到自己並不孤單。”

最近正在熱播的《城中之城》，就以全景式視角展現了銀行在金融生態中的不同切面，保留了系統中的灰色地帶和人性的複雜面。觀劇過程中，能夠感受到主創對於造成人物困境內外因的深思熟慮。

王曉暉表示，“要堅信我們的受眾基數足夠大，捅開創作的天花板，依然天地廣闊”。目前《城中之城》在愛奇藝的熱度已超過 9500。

“不會寫”是指影視創作者不敢打破自己的路徑依賴、接受新的表達，不敢用 AIGC 等新技術來做影視下一次飛躍的工具。

一方面，技術發展提供了創新空間和創新思維，有助於打開更多表達空間，也能夠幫助影視制作提高效率。利用愛奇藝自主研發的 IQ Stage 虛擬拍攝系統，剛剛殺青的《大夢歸離》在虛擬拍攝上就突破了很多技術難點，也因此成為目前業內使用虛擬拍攝量級最大、場景最多的劇集項目。

虛擬拍攝在視效方面的優勢，也讓愛奇藝有機會實現制作對審美趨勢的引導，比如古裝仙俠玄幻劇中，更加風格化的美術和視覺方案。將要在愛奇藝陸續上線的狐妖小紅娘 IP 系列，就是“古裝用潮流拍”，發布預告後收獲了不少網友好評。

另一方面，敢於直面、善用新技術，才能證明人類的創造力是沒有辦法被取代的。如果只是故步自封不願嘗試，個人的原始能力才會在機器深度學習的效率下被打敗。

面對行業普遍有恐慌情緒的 AIGC，愛奇藝首席技術官劉文峰有着較為樂觀的觀點，他將其視為創作者放大自己創作能力與創作價值的新杠桿。據介紹，愛奇藝目前在策劃、制作和宣發階段都已經有了一些 AIGC 的初步應用。

勇氣和底氣從何而來

以嚮下共情、嚮上創作為目標，愛奇藝就必須有做長期事業的決心和實力。同時，這也考驗其他躬身入局者的長期經營能力，以保證這個內容生態的良性循環。

愛奇藝所在的在線視頻行業，面對的是中國互聯網歷史上唯

一跨度超過十年，競爭格局仍在持續變化的複雜市場。2023 年它的全方位盈利，基本意味着國內長視頻平台終於梳理出了適合自己的盈利模型。

自 2014 年提出自制策略後，愛奇藝先後成立了多個工作室，保障原創內容制作落地，並再沒停下過投入的腳步。即使在降本增效期間，也是在減少低投入產出比內容的同時，繼續加大對頭部原創內容的投入。

隨着國內長視頻平台的付費會員規模突破 1 億，用戶為精品內容付費的心智相對成熟。從 2021 年起，愛奇藝將收入重心進一步嚮 ToC 的會員付費轉移，同時降低對 B 端招商收入的依賴。



《我的阿勒泰》文旅合作新生態

通過持續輸出平台自制內容，愛奇藝不斷提高內容變現效率，會員收入占比持續增長，爆款頭部內容對會員的拉動作用也得到了驗證。

2023 年暑期檔上線的武俠劇《蓮花樓》，就證明了優質內容的長尾效應和持續變現能力。該劇從收官前會員積分兌換加更禮，到 9 月劇組原班人馬的線下演唱會，推出了一系列提升 ARPU 值的營銷玩法。其 IP 衍生品全網銷量也超過 1000 萬元（含眾籌），到年底，與茶飲品牌的聯名款還在爆單。

對於以會員收入為核心的平台而言，投入做自制 IP 形成的爆款更有利於開發衍生價值。早在七年前愛奇藝就設立了 IP 增值業務部，除了圍繞頭部內容 IP，還聯合迷雾劇場 IP 打造了線下空間，引入愛奇藝兒童自制 IP 打造主題樂園。

龔宇這次會上也談到，除傳統廣告、會員商業模式以外，愛奇藝還將拓展衍生業務。“要重蹈好萊塢的路，我們永遠跟不上，但是以生成式 AI 主導的技術創新給了我們彎道超車的機會，衍生業務發展空間很大。”

圍繞同一 IP 的內容宇宙打造也仍在繼續，無論是狐妖小紅娘 IP 的番劇和真人劇，還是蒼蘭訣 IP 的劇漫，抑或是《風起洛陽》的 VR 和劇，都是實現一魚多吃的嘗試。今年愛奇藝還與比

高集團簽約，將要從影劇漫綜等不同品類與周星馳 IP 進行合作。

與此同時，這條路上並非孤身一人。圍繞愛奇藝，一個志同道合、有着內容追求的創作網絡已經形成，並不斷迸發出新的創造力。4 月 25 日，《我的阿勒泰》的亞洲首映活動上，導演滕叢叢在分享中說，主創要跑到觀眾前面，如果一直做觀眾已經看過的、有套路的東西，有點丟人。

像是一種對王曉暉演講時引為標題的那句歌詞的回應，“不要留我一個人面對整個世界的風沙”。

END



本屆戛納電影節主視覺海報

《醬園弄》 《風流一代》 憑什麼登上戛納殿堂？

文 / 致遠君

一年一度的戛納電影節又開幕了。

這屆電影節是真正意義上的華語大年，共有 8 部華語長片入圍，其中不乏《醬園弄》《九龍城寨之圍城》這樣的大制作，也有一貫被戛納青睞的賈樟柯、婁燁等第六代導演的最新作品《風流一代》《一部未完成的電影》入圍官方單元。戛納上一次在主競賽出現內地出品的華語片，還是 2019 年的《南方車站的聚會》。

戛納一直以來都是華語電影的福地，對於中小成本故事片制作者來說，更是殿堂一般的存在。小娛接收到的信息是，100% 的中小成本制作者在投遞電影節的時候，首選都是戛納。這不僅是因為戛納的知名度，更是因為戛納有強大的藝術電影發行能力和宣發效應。能夠進入戛納官方單元的電影，80% 以上可以找到發行商，而主競賽單元更是 100% 都能賣出去，這是世界上任何一個電影市場都做不到的成績。

從最近的片單也可以看出，國內有大量的電影，想要走戛納這座獨木橋。但這並不容易。

今年戛納電影節早前有媒體猜測可能會出現兩部內地影片齊聚主競賽的“大場面”，要知道自從《阿Q正傳》首次代表內地出征戛納之後，從來都沒有過兩部內地片同時入選的前例。最後只有賈樟柯的《風流一代》殺入主競賽單元，但本屆華語片力量依然不可小覷。

在華語衆星閃耀紅毯的時刻，我們其實更應該了解的是，戛納的運作規則是什麼？為什麼入選的是這些電影？這些才是對內地其他電影最有價值的信息。

首先，你必須要知道，戛納的選片是由哪些因素決定的，這當然必須從戛納電影節的歷史說起。

宗旨決定路數

戛納電影節創立於1939年，最初全稱並不叫“戛納國際電影節”，而叫“國際電影節”。鑒於當時的威尼斯電影節已經成為納粹的傀儡，法國公共行政及藝術部部長尚·傑伊決定成立電影節，第一屆決定在戛納舉辦，由電影《火車進站》導演路易·盧米埃爾擔任主席。

開幕當天，德軍閃襲波蘭，第二次世界大戰正式打響，電影節被迫取消。

1946年，“二戰”勝利之後，國際電影節在戛納重新開啟，這個時候電影節的背後是三家機構在支持，法國電影聯盟、法國教育部和法國外交部。截至目前，戛納電影節的背後依然是這三家機構，其主要資金來源，也取自這三家機構的補貼。

‘Lost Weekend,’ Milland Cited by Cannes Festival

By The Associated Press.

CANNES, France, Oct. 6—
“The Lost Weekend” was named the best American motion picture of the last year and its star, Ray Milland, received an individual honor at the International Film Festival here today.

Noel Coward’s “Brief Encounter” was judged the best British film and “Maria Sante-laria” Mexico’s best effort. Michele Morgan was singled out for individual honor for her role in the French picture, “Pastoral Symphony.”

For “diplomatic reasons,” it was decided that no prize should be given for the single best film, but by common accord a grand international prize was awarded to the French production “The Battle of the Rails,” an account of the part played by French railroad workers in the resistance to German occupation.

《紐約時報》報道第一屆戛納電影節



《太陽之女》

根據這三家機構的定位，戛納電影節初期就定下了三個主要方嚮，一是扶持法國本土電影事業發展，二是振興世界電影產業，三是為世界電影人提供舞台。這三個方嚮，是決定戛納電影節所有環節的決定性因素。

其背後的資本邏輯是，戛納電影節首先必須擔任起扶持法國本土電影事業的職能。所以無論是競賽、展映還是市場，無論是影片本身還是發行商、制片商參展，在質量層次旗鼓相當的情況下，都是法國優先。

其次是振興世界電影產業，這也就決定了戛納電影節產業為先的邏輯。截至目前，戛納電影節從未嚮普通觀眾開放，參加的人員只有發行商、參展商、制片方、影評人以及其他電影行業相關人員。也就是說，只有在電影生產、交易各個環節中的工種，才能進入戛納電影節。河豚君以前每年去到戛納電影節之後，都會得到一個媒體證件，上面用白、粉、藍、黃顏色來區分優先級。其中白色是最高級，意味着可以優先享用一切權利。另外，它的市場交易設置的種種環節，都完全體現了產業第一屬性。

最後是為世界電影人提供舞台。這讓戛納擁有了更高的電影視野，而同時，也必須權衡地區和國籍，盡可能地做到每一個族裔、文化都能夠在戛納電影節有一席之地。這決定了戛納在創立之初就要做到“平均”，每個地區，都會在戛納有幾個名額。

宗旨決定路數，這三點，決定了戛納電影節整體的策略執行。

質量是唯一的標準嗎？

河豚君私下裏接觸了很多投遞過戛納電影節的導演，他們最大的一個疑問，不是如何投遞戛納電影節，而是對選片規則疑惑。

2018年戛納電影節主競賽單元有一部片《太陽之女》，不僅創下了當年場刊的最低分，在戛納史上也是倒數，這讓很多中國導演大跌眼鏡。後來，



本屆戛納主競賽“法國隊”代表《野性鑽石》

有一個導演問了河豚君一個問題，“《太陽之女》那麼難看，為什麼這部片進了主競賽，而我的片連選都不選？”可能不熟悉國際電影節運作規則的電影人，大多數都會有這樣的疑問。

這說明大家對電影節的選片過程誤解非常深。電影質量當然是決定選片的重要因素，但不是唯一的因素。一些制片人的親身實踐告訴河豚君，電影節的選片，從來都是分賽道的。這是由戛納電影節創辦之初就立下的宗旨決定的。

上文我們提過，戛納電影節首要任務就是扶持法國本土電影產業，背後的支持者正是法國電影聯



第六代三杰——左一：婁燁，中：王小帥，右一：賈樟柯

盟。這是一家由法國本土電影人組成的機構，這個機構的成員和贊助目的可想而知。戛納必須在電影節和支持機構之間作出利益權衡，如果關係破裂，導致的最終結果可能是連戛納都不復存在了。

以 2024 年本屆戛納主競賽來說，主要語言為法語或者第一出品國家為法國的影片有 6 部，這 6 部名額是法國隊鎖定的名額，每年都必須有一定量的法國片，數量上下不會相差超過兩部。英美兩國為第一出品方的影片有 7 部，因為這是戛納最大的廣告商投放區，而英美地區又是全球最大的電影市場，戛納不得不重視。

剩下的名額，每個地區都要平均。亞洲這邊的名額去年給了日本和東南亞，而今年給了中國和伊朗，各自只有一個名額。戛納會把這一個名額，給到該地區今年最成熟、最具有影響力且最符合戛納要求的作者。而今年婁燁和賈樟柯都有新片，這就幾乎決定了中國的入圍片，只可能從二者之中選出。

其他的作者，質量夠格的會被順序安排到次級單元。而次級單元的選片過程，和主競賽單元是完全一樣的，依然是按照國家和語言文化賽道進行分門別類的選擇。

這就可以解答河豚君認識的導演的問題，“爲什麼他的質量不如我，反而可以進主競賽”？當然主競賽是有質量底線的，即使實在不夠格，也寧缺毋濫。



戛納電影節藝術總監蒂耶裏·福茂

爲什麼總是賈樟柯？

戛納電影節的選片委員會有三個不同的層級，第一層級是若幹個年輕的小團隊，從第一層級上面把過於粗糙的影片篩選掉，剩下的影片進入第二層級。第二層級是影評人和電影製作人，他們會對影片再度進行篩選，最後才進入官方選片委員會。這個官方選片委員會由藝

风流一代

CAUGHT BY THE TIDES



OFFICIAL SELECTION
COMPETITION
FESTIVAL DE CANNES

第77届戛纳电影节 主竞赛

贾樟柯 导演作品
A FILM BY JIA ZHANG-KE

赵涛
ZHAO TAO

西河星汇
X stream Pictures

MOHO PICTURES 陌陌影业

无限自在
Wishart

m2
FILMS

AD VITAM

贾樟柯作品《风流一代》



管虎作品《狗陣》入選一種關注單元

術總監蒂耶裏·福茂直接領導，在內部討論、投票之後送到福茂手中，再由福茂和選片委員會最終決定某部影片的去留。

每年戛納電影節結束之後，這些選片人就開始為下一屆戛納電影節籌備。他們會在全世界到處飛，在各個電影節和地區發現最新的作者。這些選片人每一個都有各自不同的特長，有些人對東亞文化比較了解，工作重點就是東亞，而另一些人對南美洲比較了解，就會把工作重心放在南美。福茂親自領導的選片委員會裏面，囊括了全世界各個文化領域的研究者。河豚君曾經在其他電影節上遇到過這些選片人，從交談中了解到，這些影片他們不會全部都看，也沒有時間觀看那麼多作品。首先，他們會有重點地看一些比較熟悉的導演的作品，所以賈樟柯、婁燁、王小帥、侯孝賢、蔡明亮、張藝謀、王家衛這類一線藝術片導演的作品會首先被看到。

其次看一些以往在其他電影節上看到過的沒那麼重要的導演或者是新導演的作品，管虎、魏書鈞、邱陽都在這個序列裏面。最後，選片人會有選擇地看一些知名度不高的導演的作品，主要看該導演以前的履歷、有無制作經驗、有無發表的作品。這個時候就是衡量團隊能力的時候，能不能直接送到選片人手裏，一定

程度上就決定了這部片能不能被看到。選片人看到影片之後，影片質量和作者屬性才有影響力。

選片人會從作者屬性、關注度、演員、政治因素等多個維度進行考量。

首先，電影節比較看重電影的作者屬性，也就是視聽語言的特色性，其次是政治和文化因素。選片人會判斷這部片子在該地區是否具有代表性，以此決定是否嚮其他選片人推薦。

選片人看完影片之後，距離開幕最後幾個月的時候，會帶着選好的影片回到法國，把所有的影片與其他選片同事一起討論，再把選好的片單，呈給福茂作最終決策。一部片，要經過這麼多程序才能最終抵達藝術總監眼前，每個程序都在考驗影片的公關能力和公關思路。出品方需要在一開始，就要讓選片人看懂，以免對影片質量產生誤判，其中策略的重要性不言而喻。

但如果電影確實和其他同級別影片能夠拉開質量差距，最後戛納當然也不會放過這個機會。

《醬園弄》是怎麼進來的？

非競賽單元一般都是話題性比較強的商業電影，其中少不了全球各地的巨星出演。戛納通常會發力去搶這些電影的首映，以制造營銷話題，當然前提還是質量不能低於底線。

2021 年《壯志凌雲 2》的首映禮上，湯姆·克魯斯攜一衆美國巨星閃耀戛納紅毯，法國軍機列隊飛過致敬的場面，令人至今過目難忘。

戛納需要這些巨星來制造話題。這個級別的影片，有一些需要蒂耶裏·福茂親自出馬去邀請，都不一定能邀請到。2021 年，爲了把阿湯哥搬到戛納紅毯上，戛納提供了大量的資源，包括和主競賽電影同一等級的紅毯，法國軍機列隊致敬等。

而日本國民級的動漫藝術家宮崎駿，則讓福茂可望而不可即。據傳說，自從《千與千尋》之後，每次宮崎駿有新片，福茂都會主動拜訪，最後大部分都被拒絕了。



章子怡懸疑新作，《醬園弄》劇照

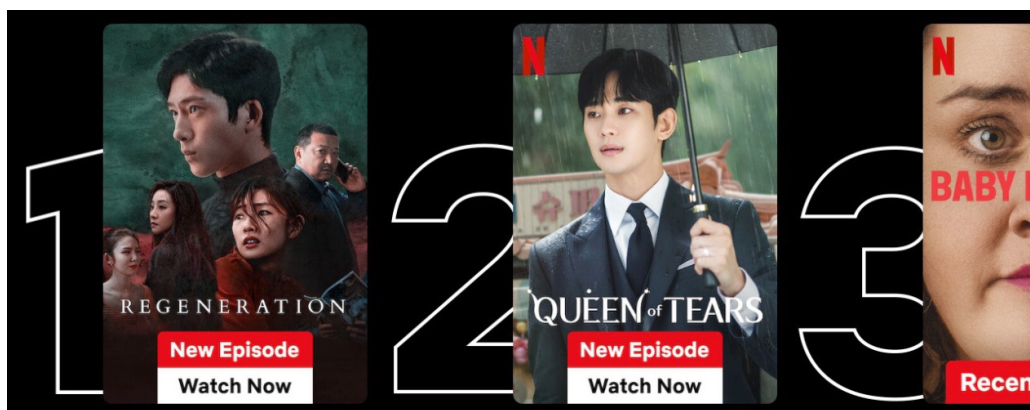


《壯志凌雲 2》戛納首映禮

這次《醬園弄》和《九龍城寨之圍城》入圍戛納展映，特別是《醬園弄》還將享受和主競賽單元一樣高規格的紅毯和曝光，首先應該歸功於章子怡在華語圈的超強星光。可以說，有她在的地方，永遠不缺華人關注的目光。在 2023 年的戛納前夕，章子怡曾經趕赴法國專門與福茂見面，而福茂也從百忙之中抽出時間見了章子怡。這場見面交談內容是什麼我們不得而知，總之，戛納再次選擇了章子怡，這對於電影節和片方來說是雙贏。

了解了戛納的選片過程和標準，其實也就理解最初的疑問——爲什麼會是這些電影？

所謂的“門道”，其實並不難理解。我們也特別希望中國導演，尤其是年輕導演群體在給自己的電影報名的時候，一定要摸清電影節的規則，給影片選擇恰當的發行方案，讓中國電影能被世界關注到。END



《新生》榮登奈飛榜首

優酷《新生》 引發全球華人討論潮 超過韓劇登頂奈飛榜首

來源 / 新京報

5月11日，優酷白夜劇場推出的劇集《新生》登頂全球流媒體平台奈飛日榜，超過了霸榜多日的韓劇《眼淚女王》。

《新生》一經推出，便在全球範圍內引發了收視潮和討論潮。《新生》打響了優酷白夜劇場的第一炮，在收視率和討論度上都持續火熱，與此同時，《新生》在海外熱度也居高不下，有海外華人驚呼“國劇已經進化成這樣了！”

《新生》由優酷、伴山文化聯合出品，申奧執導，井柏然、周依然領銜主演。作為白夜劇場的首輪劇集，信息差犯罪劇《新生》於5月6日優酷獨家播出，並於5月7日在奈飛上線。

該劇是電影導演申奧首部執導的劇集作品，也是申奧繼編劇執導《孤注一擲》後，再度關注“反詐騙”這一社會議題。END

欲望面前 人性卑微

新生

《新生》海报

优酷 YOUKU

伴山 伴山文化

《中國詩壇抄襲者被曝光名錄》

(2024年更新版)

來源／讀一首好詩



《中國詩壇抄襲者被曝光名錄》

抄襲者（左）	被抄襲作者（右）
○朵 漁	C女士 吉爾伯特
○賴廷階	夏文成
○阿 翔	余光中 席慕容 海 子 彌塞亞 安 琪 A T
	殷龍龍 蓮 子 陳曉紅 胡不容易 劉旭俊
	約翰．阿什貝利 旺秀才丹
○王躍強	馬 累
○孫慶華（雲飛）	陳榮來
○冷萬國	空也靜 趙華奎
○苗春梅	範 蓉 瀟 瀟 曾欣蘭 劉宇軒 秦淮桑
○暖 心	瘋 雪 陳金星 趙國旗 山小獸 閑不語 天地韻風
○劉小荷（荷葉）	飄零落葉
○郭於霽（玉佩）	郭淑萍（叢林小鹿）
○項鴻儒	朝 顏
○陳小寧	金鈴子 馬 汀
○李 治	蘇小北 蔣戈天 古沙子
○李麗娟（Lily）	曾德誌 鳶尾花 溥 瀾 白音格力 荷塘月色
○陳立琛（榕生）	王霽良 莒孟革 張 潔 徐 克
○馬立新（馬昕 楚耕）	雁 宇 胡書森 夜來有詩名
○譚斌康	金鈴子 宋清芳 羅 凱 一 樹（徐嚮峰） 徐俊國
○劉武道	西 盧 馬 累
○李小放（果多堂）	泰戈爾 徐誌廖 文軒屋 菩提子 雪 野 劉 墉
	尹 鴻 徐翠霞 久美嘉措覺海
○靳艷軍（小孔明）	莊 輝 黃昌才
○陶代倫（陶冶）	北 島 徐 曉 林 莉 阿 毛 候明輝 袁雪蕾
	橫行胭脂 霍秀琴 孫大順 左秀英 雲海無岸 費 城
	紫藤晴兒 馬紅線 魏紅花 水懷中 海 煙 白 琨
	波 咤
○董 萌	吳煥唐
○崔益穩	童國華（詭異）
○趙朝龍	田 禾
○王小蒙	余 怒

○蔣 波（海 延）

○柴 薪

○鄭錦行（葉鹿鳴）

○釋 然（趙 秀）

○馬 寧（馬小怪呀）

○程 勇

○楊羅先

○趙雄才

○風 離

○趙兮雪

○任懷強

○華齡（張培松 張澤松）

○張維清

○吳本華

○歐宜準（已道歉）

○蔣 波（海 延）

○刁利欣（已道歉）

○許 放

○丫 丫

○董喜陽

○劉嚮東

安 瀾（聶結安） 段新強

林國鵬

耳 口 劉 郎（葉鹿鳴） 蕭依依（美國） 閑人少語

葉申仕 梅影點點（焦雪梅） 唐 江

西 娃 圖 雅 張敬成 賈 薇 陸輝艷

曹五木

托卡爾丘克 彼得·漢德克 佩索阿 周曉楓

埃利亞斯·卡內蒂

謝小明 耿林莽 張曉潤 堆 雪 劉 格 楊 通

彭 濤

凡 人

陳 航

陳 粒

周 簌 倉央嘉措 裏爾克 王學敏 阿 毛 黑 馬

非 魚

林 雪

張二棍

雪 鷹

芳 竹（新西蘭） 陳華美（新加坡）

鄧紅瓊 段新強

楊森君 李誌勇 阿 信

陳 亮 魏榮冰 北 櫟 朱 劍等

陳先發

北 島

李建華 王家新 黃燦然 陳 超等

2024 年更新

抄襲者（左）

被抄襲作者（右）

○馮書輝

抄襲作品刊登涉及《作品》《西湖》《文學港》
《北京文學》《雨花》等刊物雜誌

梅一梵等人

處理結果：
相關刊物雜誌以及中國詩歌學會在內的六份“嚴正聲明”

○王忠民

抄襲作品刊登涉及《山東文學》《詩歌月刊》《星星》
詩刊等

嚮以鮮等人

處理結果：
《山東文學》《詩歌月刊》《星星》詩刊的“嚴正聲明”，
抄襲者所在的廣西作協、賀州市作協也及時對王忠民做了
相應的處理

○吳子璇

抄襲作品涉及刊登《詩詞》《作品》刊物

林長芯等人

處理結果：《詩詞》《作品》發反抄襲“嚴正聲明”

○孫銀川

抄襲作品刊登在《浙江詩人》

陸 岸、吉 爾等人

處理結果：未公開處理

○汪聶軍（已道歉）

抄襲作品刊登涉及《飛天》《散文詩》

呂建軍

處理結果：
《飛天》《散文詩》已嚴肅公開處理，作者已誠心道歉

○張某某（初中生）

張某某發表在《當代·詩歌》2023 年第 2 期“校園”
欄目的《失威的老虎》，被指抄襲自牛漢的《華南虎》

牛 漢

處理結果：因抄襲者系學生，未公開處理



○江利彬

2023 年上半年抄襲且抄襲發表數量達到了驚人的 80 篇

○郭雲玉

櫻花詩賽一等獎作品系抄襲

○陳啊妮

陳啊妮的詩作多次涉嫌抄襲徐州詩人張墨翰的詩歌——包括《你的思想是火種》《曠野》《海上彼岸花》，都肢解、套改，有些甚至是復制黏貼自張墨翰的《遊戲》《曠野》《彼岸花》

○小海

《十月》雜誌 2022 年 4 月刊詩歌欄目的詩歌《小海的詩》，其中一首《佩德羅·巴拉莫》，抄襲了一篇墨西哥作者的文章，小海把人家段落截了幾句，回車“成詩”

衆多人等

處理結果：已經有三家報紙、六家協會發布通知或拉黑永不錄用、或取消會員資格

陳航、劉智臨等人

處理結果：取消郭雲玉櫻花詩賽一等獎獲獎資格

張墨翰

處理結果：

原創作者張墨翰不幸因感冒引發肺炎離世，死無對證

墨西哥作家胡安·魯爾福寫的《佩德羅·巴拉莫》：30 年後（譯 | 朱景冬）

處理結果：《十月》雜誌未公開處理，小海稱這種寫法“屬於當代藝術常識範疇的知識點” END

人性之與法性的 和解與和諧叩問

——評向陽長篇影視小說《最後追訴》的獨創性

文 / 馮楚

文學對法制文化的思想
幹預也從未離場。“知更鳥”
的原文本就是哈珀·李的同
名長篇小說，陀思妥耶夫斯
基的《罪與罰》及其《卡拉
馬佐夫兄弟》塑造的拉斯柯
爾尼科夫與被謀殺的放高利
貸的老太婆，老卡拉馬佐夫
同三個兒子之間的尖銳衝突
並導致的弑父慘案，更是深
刻揭示了那個特定時代的法
性與人性不可調和的矛盾悲

劇，闡釋了情欲、信仰、理
性與自由意志，道德與法律
間角鬥的社會根源，並引發
了時代的集體思考與震顫。

中國文學對於嵌入案件
中的人性衝突進行深度刻畫
的類型作品不乏其例，但深
度挖掘涉案人內核多元化人
性尤其是人性之與法性的衝
突，案件的偶然性與罪行的
必然性的社會根源矛盾，法
制的懲處機制與救贖機制之

間的對衝，施害者與被害者的倫理權益之對抗及妥協的社會利益平衡，從法性和人性探尋案與罪，人與法的和諧出路，叩問法律的本心與本旨，此類作品却鮮不多見，而向陽獨創的長篇影視小說《最後追訴》似乎在給出一條文學探索者的路徑。故事的外層是一部關乎當代法治現實的人性救贖的故事，但故事的內核却鋪設着人性與法性劇烈的衝突。小說因循推理文學邏輯與詩意語言模塊，以電影蒙太奇的結構推進情節，在視界造境和語言藝術的雙層演繹中，構建出獨特的詩性語系和視覺鏡像之雙重符號衝擊，整個場景充斥着現實社會矛盾與理想法制境界的氣象、氣味、氣勢、氣息、氣場，一種扣人心弦的情節代入感令閱讀者的在場情緒與參與欲望不由自主地進入“沉浸式”閉合體驗。

《最後追訴》故事情節結構分為十章，第一章：淒風苦雨；第二章：連環橫禍；第三章：血疑探密；第四章：呼叫人性；第五章：救贖之旅；第六章：決意追訴；第七章：進退兩難；第八章：以法博弈；第九章：善惡之爭；第十章為尾聲。故事很短，卻是一連串主題的欲罷還休的延續。在結構布局和敘事形式上，似乎保留了明清章回體小說的傳統，以便於漢語大眾的閱讀習慣，但實際上是現代影視文學不折不扣的創新呈現。在雙重線索的平移中，交織跌宕起伏的翻轉橋段。故事層次以時間空間的順敘演繹為縱線，以人物的行動遞進配以對話和心理獨白為橫線，以橫縱並線完成三個家庭三對夫妻（江紓媛和劉敏捷，魏雅思和宋清平，韓雯和章則）情感與法律衝突敘事並以時空和心理事件及其矛盾凸顯主題。

小說以一場意外的車禍關聯所有的衝突主角，大膽地實驗牽一發而動全身的人物事件結構寫作模式。

下崗女工江紓媛開着電動車，載着自己十五歲的女兒劉煜，去參加閨

密、電視台當紅花旦魏雅思和律師宋青平的訂婚禮宴，途中的大雨，勾起了她在十五年前的雨夜，新婚洞房之時因處女膜與丈夫劉敏捷發生爭吵而離家出走並遭遇不幸的回憶，在神思恍惚中，她的車被一輛闖紅燈的豪車撞翻，肇事者韓詠春，是她丈夫劉敏捷所在公司中新集團董事長章則的司機，韓詠春因為是章則妻子——中新集團創始人韓國力女兒韓雯的遠房親戚，而且是韓雯專門安排暗地監視上門女婿章則的，所以養成了飛揚跋扈的性格，再加上他是急着去機場接章則，因此在肇事後逃逸。劉煜卻因此受傷大出血，江紓媛放棄參加魏雅思的訂婚宴，在驅車送劉煜去醫院時，車被堵在路上。並不知道韓詠春肇事的章則，在乘韓詠春的車回城時正好經過路堵處，無意間幫江紓媛疏通道路。劉敏捷接到江紓媛電話前往醫院，卻被中新集團的主管以耽誤章則的會議為由，予以除名。一起車禍，一個開場將小說中所有主體人物和盤牽出，並埋下小說整體矛盾推進的引線，同時關聯事件的核心主體——十五年



前江紓媛和劉敏捷與章、韓家的前史孽緣以及十五年後的命運博弈。整個結構精妙合理，開闔有序，線條交集，引人入勝，懸念疊加，邏輯嚴謹，充斥着強烈的影視畫面動感與情節節奏。最巧妙的結構是，幾乎所有被關聯的人物並無直接對撞，被一場並無詩意的夜雨隔離，卻令閱讀者充滿探秘彼此未知命運交集的強大磁場。為後續人物命運戲劇性的升級，內心衝突博弈，矛盾的急切對撞，情理法，人性與法性的對抗預設了巨大的出口。這是罕見的影視文學敘事技術體現，即以點帶面的橋段張力性呈現。

由於這種獨具匠心的出口設計，為人物個體的性格內鬥、人物彼此的性情格鬥、人物社會的屬性搏鬥搭建了遊刃自如、淋漓盡致的通道。尤其是為一個開放性結局的社會結構悲劇創建了情理與法理的邏輯可行性。

所有擅長悲劇題材作品的寫作者必須具備駕馭人性悲劇敘事的能力，悲劇的文學功能是深刻揭示無可奈何的命運遭遇與義無反顧的命運反抗的個體性與社會性之間不可調和的場景矛盾並以其哀其不幸的文學典型警醒世人改良。嚮陽在《最後追訴》建構的矛盾與衝突體系是法律慣性與通俗人性之間的無奈與抗力。他在規劃的小說現實中擬定了眾多的規則慣性，尤其是法律慣性與通俗規矩之於通俗人性之間的對沖場域，有的為主設場景，有的為副設場景。互為整體地映現了當下社會生活的真實現實，其交織起來的社會規則網，凸顯了當下社會生活的基本形態和特征：城市化的及市民階層的日常生活秩序，應試教育的後遺癥，網絡社會的文化損益，醫院的非福利制式給予的不適感，民營企業的家族化傳承優劣，基於性忠誠模型的婚姻家庭維護的脆弱，金錢資本對運行秩序的沖擊，尤其是小說主旨表達的法理與倫理、權

力與利益、忠誠與背叛、慣性與破格博弈下的控制與突圍，諸如此類的敘事，合成為現代生活的人性與人性之間、人性和法性的對抗悲劇。比如，在副設場景中，醫院的規則和醫生的操守對抗，江紓媛將女兒送至醫院搶救，卻遭遇醫院“鐵的規矩”，因為醫療費不足，被護士拖延治療。原本熱情的護士面對江紓媛的眼淚近乎嗤之以鼻：“醫院不是慈善機構，我們每天都可以遇到你這種眼淚。”但作為仁心醫者的姚嬌卻以天使的語言令江紓媛感受到這間“白得如冰般冷酷的房間裏洋溢着火爐的紅色溫暖的人性”，“是命大還是錢大，醫院不是慈善機構，但是救命的機構”。嚮陽借助小說輔線人物的叩問，為醫院的不適性鐵律給出破則的方式。再如，平行男主章則在命運上升的螺旋之中與家族企業的鐵律的矛盾與適應，中新集團的文化慣性與老板的管理理念始終處於不可調和的對沖之中，老板韓國力認定：“在一個企業裏老板如果聽不到職工的異議，這不是權威而是危險”“一個不允許試錯、犯錯、糾錯的人是霸權主義者，對於企業而言，一個被霸權主導的機制將成為摧毀企業的終極破壞力”。而中新集團的全員慣性則呈現逆嚮，服從老板的絕對權威。新晉入職的章則卻打破了常規。章則認為：“一個公司如果全員都習慣於將決策權一



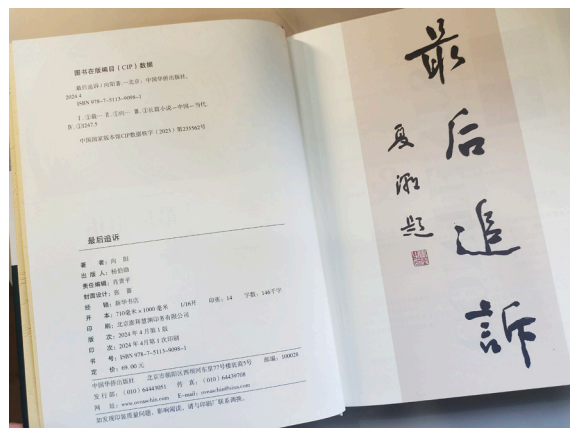
股腦兒扔給老板，這種企業文化實際上是在挖坑，以無限畏上阻斷了企業的基本防火牆系統。”所以章則做了一個忤逆中新集團上下對話機制的吃螃蟹的男人，這為章則的自屬人性與社會慣性衝突的出路莫立了路基。進入中新集團及韓氏家族核心的章則一直在這種平衡中試圖解決沖擊，這也為整個小說設計的悲劇引入火線：家族公主韓雯堅持上門女婿的一切都是韓家的附屬物，包含孩子的姓氏，而章則則以傳統的文化習俗和男人的固有慣性權利與之對抗，堅持孩子附屬“男性”這本是天經地義的規矩。這種不可達成和解的劇烈性對抗，導致章則在宴爾新婚之夜被勒令出走。

章則與韓家有文化慣性的對抗悲劇同樣在平行男主劉敏捷與妻子江紓媛的對抗中復制。這並非小說敘事獨創的矛盾情節，而是整個社會運行的矛盾表現典型。劉敏捷與江紓媛在新婚之夜基於初夜權和處女情結的堅守與破除的爭吵，也是所有男權與女權的文化習俗的千年之鬥，在劉敏捷的價值觀裏，“處女膜雖然薄，卻是女孩成為女人的價值厚度，這也是很多男人最在意的榮譽”。而原本骨子裏與劉敏捷的意識非常契合並為丈夫完整保留着初夜權的江紓媛面對劉敏捷的質疑，卻表現出故意的反擊：“這都什麼年代了？放眼望去，當下還有多少女人能夠在新婚之夜把自己物理上的第一次獻給與他舉行婚禮的男人？女人的第一次都是相對的，女人這一輩子能夠讓這種相對性的第一次一直延續到給她相對的第一個男人，這就是現實的貞操。如果以你這種脫離時代的處女觀去衡量新婚妻子的貞操觀和道德觀，恐怕你這一輩子都要打光棍！”江紓媛斥責，在新婚之夜以處女膜去質疑女人道德的男人都是混賬！拿女人的處女膜說事就是男權思想的封建遺珠，男人沒有資格更無理由用處女膜綁架女人的道德！江紓媛的人生悲劇的表層是所有中國式家庭的夫妻結構性生活理念衝突所致，但悲劇的核心內因則是整個社會倫理道德秩序的結構對抗。

作者在小說中平推的大量生活現象中的文化慣性矛盾，是為整個悲劇敘事的主題即規則文化倫理的複雜衝突服務的，同時為道德倫理法律秩序框架內人性之於法性的博弈悲劇服務。小說將人物及其悲劇安置在一個資本圈、法律圈、貧民圈所代表的三大層級的文化生態環境中，提煉出典型人物中的人性特質，在愛恨情仇的法則體系裏，尋找人性與法性的平衡點，尋找不同圈層的公平利益的妥協與輸贏，但最後的結局卻不知所以。但完全可以感覺，這並非作者無力求解而是基於內容特定而無法破題。這是作者本身的命題悲劇。也或者說，這是作者寫作的技術處理，姑且稱之為悲劇敘事的新駕馭，是一種刻意而為之的衝突信號。作者在小說中借助不同對立的人物人格的心理運動和語言運動，自言自語，自問自答，如“周伯通”般自我搏擊，從而引發關於法性與人性衝突的和解與叩問的深度聯想，如平民出身、有着現代知性認知的女工江紓媛所表現的忠誠的性認知與被迫的性悲劇的衝突；身為電腦工程師、具有芯片般細致性格的理工男劉敏捷，骨子裏的天然善性修行與雄性尊嚴賦予的爭鬥復仇的衝突；出自寒門卻躋身豪門，性格規範嚴謹的章則，養成的教徒戒律與偶



發性的孽根私欲的救贖的沖突；學霸海歸，高傲高知，身為富商千金的韓雯，其幾乎與生俱來的優越感與生理缺陷的自卑感，對個體單元的無限忠誠與社會利益的調和性對抗；娛樂圈美女主持人；地位尊享的魏雅思，其潑辣的正義感與現實情感的矛盾對沖；法學博士職業律師、公共知識分子宋清平以其無可挑剔的職業訴訟人養成的公平法性與友情親情的人性糾結；深懷悲憫理性美麗主治醫生姚嬌的職場道德與人情世俗的妥協；老成持重、傳統儒商出身的家族長韓國文的秩序尊嚴與社會運行不可規避的矛盾悲劇；表面擅長阿諛奉承、愚逆勢利，實際忠心聰明的半管家式司機韓詠春以其低微的階層限制與無所不在的沖動形成的人性差異；被形容為專為“壞人維權的”“訟棍”“黃逆天”對當事人的法責及其衍生的法理邏輯之於訴訟的不擇手段之間的性情搏殺；00後出身的高中生劉煜，在社會底層環境下剛剛萌生的改變命運的欲望，卻被一場無法預料和左右的悲劇改變命運……每一個有着鮮明矛盾性格和悲劇命運的人物無論在情節中的過場長度，都折射着個體人性與社會屬性的不可和解的慘淡之光，讓人欲罷不能又身臨其境把觸到情感迷離、良知追問、人性扭曲、靈魂失落、倫理道德、人心不古、天道律法、公平正義、邪惡自利、君子小人等似曾相識的場景，繼而在靈魂與肉體、心理和人格、理性與激情中與小說中的人物交融。



一部小說創作的完整性，呈現着生活本質的生態生成，也是人的現象世界附於人類語言表達的本質思考，跳動和閃爍着生命思想的光芒。小說表現的雖是現實世界的表象，但其內在的思想卻是世界本質的抽象。小說的主題思想，也是一部小說的靈魂，沒有思想融入其中的情感敘事，終究會使小說流於現象的世界而變得輕浮和艷俗，或是屍位素餐，或是行屍走肉，並不得不貼上後現代主義，或魔幻現實主義的標籤而自嘲。陷入這種困頓的小說可謂多如牛毛，以至於讓人失去原初的理想審美動機。但是，嚮陽的《最後追訴》與其說是情節與法理意義上的追訴，倒不如說是對現代小說創作淪為魔幻與魔障的追訴，此與其一貫提倡的思想寫作之風密切相關，他拒絕以慣常的正能量語言和人格進行敘事，卻總是以平凡人性的嚮上引力為主體力量，在被提純的以小見大的“高大上”的精神時空中，貫通天地人之間的道德律令和自然正氣，這使他的物切口雖小，卻富於理想之光的博大的敬畏。嚮陽通過對現實社會的深刻洞察，並與詩人的悲憫情懷，合成了理想主義和人道主義的努力信仰。

印證這種寫作特質的是本部小說的內容與形式的組合。全書始終融注着作家思想的終極審視和哲學智慧和理性精神。作品構築了一個完整的法理時空和人性關係的生態連接。所謂法理的時空，就是

作者借助人物的具體呈現和敘事過程，將道德律法下的心靈妙覺、經驗、體會，以及超驗的觀念等，互相融入其中的具體生活，在遵從與抗爭、妥協和平衡、疊加與解構中，尋找人性最適宜的生存生態即現代人在現代文明秩序中，如何能真正體現活着的自由和尊嚴。在嚮陽的文本理念中突出了實現心靈的自由是現代自由倫理的價值體系。這也是精英知識分子和平民百姓，在各自背書中的終極追求中，步入人性的自我救贖之道路，如主人公之一的劉敏捷的復仇心理，就是為“性福”與幸福的擁有權的被剝奪而滋生的不可泯滅的仇恨，這是男性文化的歷史原生態，男人的痛苦與自尊，不可以以任何非精神手段解除，“不要富翁 只要手銬”，這就是劉敏捷的精神療愈，這種療愈寄托支持了劉敏捷由理工男嚮法律男進化的循環邏輯。這層邏輯敘事也是劉敏捷式男性尊嚴即摘下“綠帽子”的脫恥感的可信化。這也是劉敏捷尋求人性與法性和解的人性根基。再如，平行男主章則，雖然與劉敏捷人生境遇迥異，但實際上也是在從頭至尾掙脫人性與法律的桎梏。一個徹頭徹尾的自命不凡、自視清高的男人卻身不由己地成為韓家規則下的上門女婿，同時因一場把持不定的欲望而終日負罪，擺脫韓家與罪惡的控制成為章則的心疾。自救的心理與不可自主的規則利益約束之間的格鬥成為章則人性與法性的死結。最後他選擇了在法庭上自證其罪。法庭上只有法性的自由，而無人性的囚禁。這是章則的人性與法性的平衡。

嚮陽的小說人格形象，想象力外延空間較大，隱喻性強，代理能力充分，賦予了主人公更真實的存在屬性。也顯示了主人公在當下現實社會中，柏拉圖式的理性精神的上升或回歸。這種回歸或呼喚人性，或昭示法理，或以善懲惡，這種回歸的意義本體，就是救贖後的人性的回歸。在現代物質文明圈中的異化人格，既不能存活在法理之中，又不能容身法理之外。一切歸於追訴與救



贖之中，惡與善的博弈，不是開始，也並非結束。真正的救贖之義，並不是選擇道德正義以求自慰，也不是選擇法理庇護以求自保，而是讓靈魂和肉體之苦痛，獲得相對的治愈與緩解。正如嚮陽在小說中獨創的歌詞寓意：“生命無罪，縱有千層錯，救贖輪回，莫堪前路亂雲飛，今生甚或被粉碎，需釋放囚禁的靈魂，換回一夜安睡。”

這就是小說中同時也是現實中芸芸眾生的理性的人生，理性的人性。

嚮陽的這部小說設立了一個罪與罰的愛的悲劇場，圍繞這個沈重的場景，作者將小說中的主次人物都置於這個悲劇的螺旋之中不斷跌宕，並實施各種心理和身體糾纏的考驗和試煉，由此生發出各種互相矛盾的人性選擇，從而找到沈浮後的愛之救贖的出口。小說中的主副人物全部被設定為強烈的人性受難者，即使所在的家庭和職業都被標記赴難的痕跡，集體性陷入精神層面上的

困苦和迷茫，但這種迷茫與困惑卻非執迷不悟而是痛悟，給出對應的出路，釋放對真愛和真情，真相和真理的渴望與堅守，對信仰與道德秩序的沖突的和解探路，對社會規則的法理與情理的撫慰。

比如江舒媛，一方面背負着被強奸的屈辱，另一方面還必須通過懲罰作惡者以平衡丈夫的道德公平，同時找到自證清白的心靈證人，為自己的尊嚴堅守內心的意誌。但殘酷的現實是，她為拯救自己生命的延續體劉煜，又不得不背負背叛的罵名和曲解，在不得已的情況下去維護作惡者。這虛心的命運抗爭就像那場新婚雨夜的初夜權的悲劇，她從心底是處女膜價值的守護者和踐行者，卻又因為抗拒被丈夫質疑的心理磨難而反擊劉敏捷的處女膜的厚度價值理論，一場命運悲劇的序幕由此展開。最後經歷以愛恨交集為圓點的善惡淪陷，罪與罰的懺悔，以自辯、自白、自證、自控、自殘的悲鳴，去呈現典型的人物人性，從而賦予了人物作品的時代典型意義。

小說是時間流下的情節流與意識流。如何以一定密度和頻次的細節連接流動，是小說藝術成敗的關鍵要素。好的細節描寫如同盧卡奇倡導的“總體性”原則，拒絕無原則地堆砌和羅列所帶來的“細節肥大癥”，而是強化臨摹性格動作尤其是心靈性格來塑造性格典型，以人物的精神活動和行為習性之間的對比來刻畫立體可信的形象。

嚮陽在小說中塑造的對抗性的平民的典型性格，具有強烈的現實觀照與現代科學理性精神，融合了現代人的痛苦探索和人文重建。如江舒媛的堅韌頑強、寬容大度和自知，與劉敏捷的勤奮樸實、自負固執、猶豫多疑是相對應的。同樣，主持人魏

雅思的性格特征，她的豪爽和仗義，行事風風火火，爲人處世的大膽果敢，被刻上當下都市女強人的時尚風度，與她的男友宋清平的思維敏捷、沈靜理性、博學善辯、理念執着是相對應的；章則的精明能幹、處事老練、自卑與自尊、自傲與無奈，與他的妻子韓雯的精於理財、顧全大局、實事求是、洞察人性是相對應的，而這種對應又不拘泥於情節動作，而是以強大的心靈對抗來驅動行爲對抗。例如，章則，每一次他都幻想能在這重見那夜的“歌女”，他要鼓足所有的勇氣贖罪。遺憾的是，一直都沒有實現。然而此刻，這個“歌女”卻意外地出現了。以這種特殊方式出現的“歌女”讓他再次魂不守舍，十幾年來暗自鼓足的勇氣，一下全部泄氣，他反復思忖，一個因被強奸而生下孩子的女人會給自己贖罪的機會嗎？自己能以什麼形式站出來贖罪？韓雯會給他站出來贖罪的機會嗎？自己有龐大的勇氣去接受可能身敗名裂的懲罰嗎？被懲罰的僅僅自己一個人嗎？中新集團是否會被巨大的負面輿情摧毀？如果此時真的站出來，那個女人真的會言而有信嗎？章則陷入無法自拔的掙紮之中。他此刻深刻地感受到了一個人如果有了無法對他人言敘的苦惱，是何等愁煞。這種連環心理死結也是有關人物命運的不可知的死劫。此等“愁煞”不僅是章則，陷入這場對抗的三個家庭的六個苦主，都被這種劇烈的心靈折磨成彼此的魔鬼。如何驅魔，如何逃過磨難，不僅是小說中的主體人物的故事突圍，更是讀者與作者的同場心魔。比如劉敏捷，現在他對着檢測單上的數據，已經完全明白了其中的含義——他的確不是他深愛的女兒的親生父親。雖然之前他一直強烈地想早點兒知道結果，甚至已經對結果有了不祥的預感，但他還是鬼使神差地想去辦點別的事，包括他以最快的速度去了中新集團，查證車禍的肇事車輛。他自知不敢面對這個結論，一旦揭開真相，就意味着他所有的幸福將煙消雲散——承歡膝下的愛女，如膠似漆的愛人，天倫之樂的愛巢，原本在昨天都屬於他劉敏捷的人世間最美滿的一切，一夜之間蕩然無存。十五年的血緣之情瞬間淪爲笑話，二十年

的山盟海誓竟然化爲“綠帽子”，這種打擊如何承受？然而劉敏捷也知道，“是福不是禍，是禍躲不過”，他還是得直面這慘淡的人生。作者以強大的心理磁場吸引場景內外的思考者，並試圖給出心理出路：“男人可以被命運傷得千瘡百孔，但不可以一蹶不振”，但作者在小說中又沒有單線條牽引人物，劉敏捷被這種暗示的出路意外牽引到悲劇的鬥牛場，死磕章、韓一家，一條寬闊的和解之路進入不能自拔的死胡同。

正是人物心理細節的精彩描述，爲突出小說的主體思想，鋪墊了豐富的敘事元素。人物的戲劇性，曲折迷離，高潮起伏，豐富遠闊，又精妙精微，人物的個性特征，鮮明生動，栩栩如生，異質突出。小說情節層次分明，節奏緊湊，步步遞進。每一次遞進都將人物的典型化引入心理寫作的經典。

《最後追訴》的核心主體敘事屬於強情節的動作序列。類型小說的常規描寫都有相應的語言匹配，以導入相應的敘事節奏，但作爲詩人、編劇、散文家、評論家、小說家的嚮陽卻一反常規，駕輕就熟卻破冰鑿壁地使用了詩意與散文的筆觸，同時配置鏡頭語境，以融入寫作的創新敘事完成全部的文學布局。詩人營造詩性語境和詩性敘事，呈現了作家的激情與真誠，理想與高蹈，執着與自由的精神。整個筆調如同《岡底斯山的誘惑》《透明的紅蘿蔔》《北京法源寺》。如小說第一句“橫飛的雨點將臨近黃昏的城市點綴成詩性的空間，但對於江紓媛而言，雨從來就毫無詩意”。這絕非遊離於內容之外的詩句意境的炫技，而是連接天上人間的悲劇雨線，十五年前的一場夜雨成爲江紓媛人生的敗筆，十五年後的雨夜再次將江紓媛悲劇的淒風苦雨展開。雨，在作者賦予人物悲劇衝突世界裏已經不是物理空間的偶然重疊，而是十五年前處女之血的延續，更是小說設定的倫理秩序悲劇的社會隱喻，雨中母女的對話，十字路口看不清的交通指示燈以及這場偶發性闖紅燈的車禍都被寓意了強大的社會代指：靈魂和肉體的洗禮，揭示了命運的因果關聯。

小說的散文敘事語言呈現在大量的哲理金句之中。這不僅是小說藝術典型塑造的文學工具，更是小說的思想重心。作者對社會本質，悲劇對抗的文化思考全盤寄身其中。諸如醫生姚嬌：“作爲醫生，應該告訴所有當事人真相，這是醫生的職業準則，反對以所謂的善意去隱瞞病情，因爲任何人都擁有不被欺騙的權利，要勇於直面病魔，這不僅是醫學原則”“醫生不能讓健康的人吃藥”；魏雅思：“一個懲罰善人的人一定是惡人”“這個社會需要提倡一種模式，叫道德回避”“不喜歡帶有訴訟性質的法律，

但贊成具有校正性和調解功能的法制，訴訟性的法律是一種桎梏，鎖住了所有的人格和主體之間的和諧互動，每一個求助於訴訟的人都帶有鬥爭的心態，訴訟的贏家貌似突圍，可輸家呢？越陷越深。最要命的是，輸贏就一定是公平合理的嗎？“不可突破做人的底線，再大的利害關係都不可以誘使人撕毀承諾。更何況世風日下，所有壞人都在偽裝成好人，偶然失足的好人想改過自新，一定不要把他們的路堵死，讓他們淪為絕對的壞人”“不要妄自菲薄，女人已經承受了肉體磨難，任何人更不可以精神磨難再度加身，包括女人自己。世界上沒有破鞋，只有渣男”；宋清平：“法律不是為幫助人消除仇恨的，被仇恨綁架的法律會喪失正義，我們現在需要做的是運用法律讓施害者心悅誠服，讓受害者享受公平正義的慰藉，消弭仇恨。越冷靜，則越能發揮法律的極限力量”

“雖然我們長期主張凡事要依法，但我從不鼓勵慫恿當事人訴訟，訴訟是一個需要耗費大量綜合資源的複雜事務，凡是主張動輒訴訟的律師，都並非從實質上理解法律”，“你懷疑天使，只能說你與天使的距離太遠”“法律不提倡以罰代法，拒絕用金錢覆蓋法律”；黃律師：“法律雖然必須嚴懲刑事案件中的不法之徒，但正因為法律具有嚴酷性，所以必須嚴謹確定定罪的證據邏輯，防止因疏漏給當事人造成無法挽回的人格、人權及人身傷害”；江紓媛：“男人有男人的事業標準，女人不必因自身的世界觀衡量男人的世界。更何況一個有着堅定事業心的男人也會有一顆堅定的愛心”“不能因為一個罪人做了一件彌補罪行的事，而不顧底線地拯救這個罪人”“為什麼女人的貞操都被男人操控”“要允許惡人以善彌罪，否則沒有回頭路的惡人會更惡”“反墮胎主義者的核心理念是女人的孕育權、生命權是天賦之權，不可自毀”；章則：“以良心和誠實換來的直面痛苦，要比以權術和陰謀換來的苟且更讓人安寧幸福，一個沒有任何道德背負的囚徒要比承受心靈折磨的自由人更空靈、更灑脫”“一個城市過於智能雖然便民，但同時消滅了一部分應該存在的少數，社會服務功能應該無死角覆蓋每一個人。城市文明可以阻止落後的設施，但絕不可以消滅文化供應設施，即使有些落後，也不能消滅。一個城市不能刻意裝扮表面上的宏偉，而應修繕城市骨子裏的每一處品質”“再卓越的駕駛員，如果沒有鑰匙，也無法駕駛汽車，鑰匙是發動汽車的唯一工具”“所有用謊言掩飾真相的行為，最終都會受到真相的懲罰。所有犯錯誤的人，如果不為錯誤埋單，將來還會一錯再錯”；劉敏捷：“仇恨到達臨界點，所有的道德緩解功能都是無效的”“律師行業會容忍這種專門幫壞人的人嗎？專門幫壞人

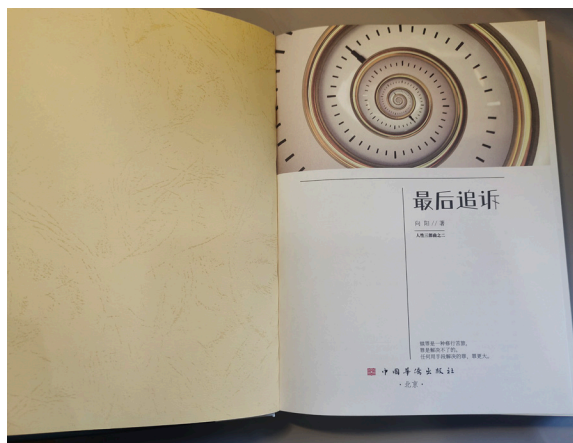
的人不也是壞人嗎”“窮人和富人之間唯一可以鬥法的領域，就是精神氣節與人格，尤其是人格”“欺人太甚，必遭反噬！讓他嘗嘗老實人的反抗，感受被惹急的兔子那銳利的牙齒”“信用是君子和君子之間的事，惡人哪裏適用‘信用’一詞”；韓雯：

“世界上所有的意外都是必然，哪來的意外”“在窮困潦倒的生活線上頑強掙紮的人，最終都掙紮不過財富的誘惑”“這個世界上沒有錢擺不平的事”

“一個出軌的男人已經沒有價值”“男人對女人不忠，這就是品德問題，這種不忠誠的品德會從家庭擴展到事業”“人的慣性和錯誤是不同的，慣性是人性，錯誤是品性，家庭就是一個不斷彼此適應並形成一種新的生活秩序的集體，這樣才能和諧”“既然選擇了放權，就應該讓新的繼任者完全自立，企業和人一樣，都應該有自我糾錯機制，如此才會越發成熟”“再具有價值的女人一旦有過破碎的婚史，就會成為打折的低價易耗品”“所有家庭的三角倫理——親情、利益與妥協永遠是家庭保持存續，缺一不可的支撐性結構守則”；韓國力：“試問，這個世界上有多少人能有自掘墳墓的勇氣？一個敢於將自己置於死地，而去實現道德救贖並勇於糾錯的人，你覺得他沒有勇氣改變自己偶然的過錯嗎？人的一次過錯就真的是永遠的品德汙點嗎？女兒、妻子，無論你是什麼角色，首先都必須具備人的基本共性，即建立在寬容下的利己、給予他人機會的善

性。如果拋棄人的基本共性而過於專注個性，那就是沒有善性的利己”“敢於自我救贖的人是有救的”。

英國伯明翰大學曾經有過小說對話語系的步控理論，在一定程度上與托爾斯泰的心靈電波說有很



大的契合度，意即將小說人物的心理電波進行有效控制，從而精準釋放性格表征。這在學術空間上與中國古代的“為心而言”的寫作理論不謀而合。嚮陽在小說中以大量的旁白結合影視畫外音的模型，建構心理情節推進，從文學效果上完全進入步控的標準！而且以詩性語境進行哲學、法學和社會學的思想提煉後，實現了一種前所未有的創新審美。再加之以閃回、交錯時空對話、倒敘、插敘、詳略等形式，融入情節發展的主體敘事細節之中，使人物特征不僅棱角分明而且立體豐滿。同時由於作者編劇功力合成的影視文學敘事，構成了他的當代小說表達的一種另類文化異質。

《最後追訴》不應歸列涉案類型通俗寫作。準確而言，這是完整意義上的法律人文創作。作為文學家的嚮陽對法律專業及其文化體系的認知，實屬意料之外。這充分體現在他對人物塑造的描寫中，對公民律師形象宋清平的理想執着，在此傾注了大量的筆墨，所謂“男人的職業信仰，一定要勝過對愛情的信仰”，令人忍俊不禁。因此，宋清平在代理劉敏捷打官司時，處處都在體現在對法的正當性和正義性及公平性的深度解讀，堅決認定不能破壞法律的程序正義，鉗法律的空子獲取偽證，主張任何人必須為任何的違法行為付出代價。比如，電腦工程師出身的劉敏捷，通過自己手機的雲計算功能錄音取證，諮詢律師宋清平，宋清平對現行法律的解讀，那一節寫得既有現實啟示意義，又有時代前瞻性。兩個男人為了自己迥異的尊嚴，一個是職業尊嚴，一個是情感尊嚴，彼此間進行法律協作，來烘托法治社會建構的嚴肅性和必要性。同時彼此對抗，宋清平反對復仇，主張正義法性；劉敏捷主張情感正義，執意復仇終結惡人，這種對抗也是對人性與法性約束的探討，也體現了良知和復仇的理性精神。法治社會中的道德約束力一樣重要。一個人沒有基本的道德良知，其內心也不可完全遵守法律約束。

宋清平之於黃律師的法理對抗實際上是小說的全部內核，從根本上在叩問法律的終極目的。這種終極性如前所言，作者無法評判，只是以兩個律師的彼此正義相互叩問。

宋清平堅持認為：“刑事訴訟涉及罪行，是罪必糾。我不太贊成刑事和解，所以我從不鼓勵當事人簽署刑事和解書，這樣會導致罪行隱匿”，黃逆天則認定所謂“讓則通，通則順”這種民本原則。鼓勵“明德慎罰”自古有之的法治文化。同時積極遊說宋清平和劉敏捷：“更何況妥協並不意味着放棄，而是為了選擇更大的雙贏。而且，據說您的當事人還有修行之根，仇恨和報復



無以歸心，只有屏息無明嗔恨，通透慈悲，生命才可以明鏡。”這種對抗並無邪惡是非的宣泄與流露，這也是小說開放性敘事結局的用意所在：旨在傳達叩問與和解的深意。

《最後追訴》的敘事，切入中國公民權利的要害。嚮陽賦予人物的典型性，不是一般意義上高大上的人性塑造，而在平凡人物身上提煉了理性思考的亮點。理性思考使人治社會裏的人性，不至於走嚮復仇的極端並實現懲戒與自救的平衡和諧。

這種和諧和解除去律師的對抗博弈外，重心應該是平行主角的章則。這是作者的影視文學手法。章則並非以反面角色出現，其心理過程及自證其罪的結局，完全排除了其人性之惡，體現了良知的成立與必要。來自最樸素的心底的善良和偶然的惡行不斷促使章則去思考認知和約束自己，排除所有的壓力，抵達理性判斷的高度。章則的人性自救，表現在善惡之爭上的個人自省和懺悔，回歸良心的擔當和道德譴責。這是這個角色寄寓的人性與法性之間亟待調和的矛盾。

小說中的所有人物的唯一惡性只有必然性的私利。這層私利在不構成妨礙他人與社會利益的前提下有其合理性，尤其是平行二主韓雯，充滿善性的私利並沒惡感。

這些人物特征的鮮活，增加了小說人物現實的真實性，來自社會良知的個人發現，體現了當下的命運的共識和共情。社會不造英雄，人人尊重公民權利，信守法理，不以犧牲他人的利益為代價，而求諸一己一夥的私欲，這才是我們的社會真正人性救贖的道路。

正如最後一章法庭上被告代理律師所分析的那樣，我們在應用刑法時雖然要有天網恢恢、疏而不漏之嚴，不到最後一刻絕不放棄追訴罪惡，但同時要在一定程度上實現中國法治精神中的和諧文化要義，即“德主刑輔、司法仁政、恤刑慎獄、少刑少訟”以及謙抑性原則，在法度的框架內，鼓勵不慎犯錯者或輕罪者最大化補過，將其傷害性降低到極限，要在一定程度上提供自省自救的通道以達成民意和解，絕不關閉最後的寬恕。這才是當今的法治文化之核。

小說在此點明了核心主題——人性救贖，最終還是人愛。一切道德律令和法治也只能建立在愛的基礎上。當然，人類愛的歧義有很多，但最基本的共情是善良和悲憫。END



高明柱 “走向世界的藝術家” 藝術特刊

文 / 張元

《今日中國》是中國目前唯一的多語種綜合性對外報道月刊。該刊自 1952 年由國家名譽主席、民主革命的先驅孫中山先生的夫人宋慶齡女士創辦，創辦以來得到了歷屆黨和國家領導人的重視和關懷。《今日中國》秉承用事實說話的宗旨，報道經濟生活和文化資訊，聚焦國內風雲人物，展示企業風采，以及全面介紹當代中國物質文明、政治文明、精神文明進程。

《今日中國》“聚焦中國、透視今日、關注未來”，此次高明柱老師被選為《今日中國》“走向世界的藝術家”封面人物。

毛體書法名家高明柱的藝術人生

高明柱，五十載硯耕誌不渝，書法自然寫人生。

書法是他精神之歸宿，心靈之家園，五十載，年年歲歲，朝朝暮暮，他潛心硯耕，未曾有絲毫懈怠。

觀高明柱先生的書法作品，既有中國傳統書法藝術的良好積澱，又有展現自我的獨特創新，正是這樣一種不拘泥於前人的傲然與灑脫，才使得他的書法作品受到越來越多的書法名家的推崇，成為收藏界競相珍藏的藝術珍品。

藝植毛體 學取諸家

一位名家的成長，離不開他獨特的成長環境。

高明柱，1952 年生於河南鄧州，字敬之，號尋徑齋，中國共產黨員，書法家，詩人，百年巨匠，國學大師，現居北京。為全國書畫藝術委員會主席，央廣國際文化交流藝術委員會副主席，中國毛體書法家協會顧問，中國傳統文化發展委員會顧問，國



高明柱

高明柱，1952年生，字敬之，號尋徑齋，祖籍河南鄧州，現居北京。中共黨員，毛體書法家，詩人，國家高級書法師，國學大師，百年巨匠，中央美術學院書法系客座教授，中國翰林書畫院副院長，“五個一工程”獎獲得者。現為全國藝術職稱考級中心首席專家，擔任中國書畫研究中心書法組委會會長，中央藝術名家書畫院名譽院長，全國書畫藝術委員會主席，央廣國際文化交流藝術委員會副主席，中國通俗文藝研究會理事，人民美術藝術家委員會委員。被中國文學藝術界聯合會與文化部文化藝術人才中心聘任為新時代文化藝術人才中心藝術顧問，書畫英才欄目藝術顧問，央媒文化組委會藝術顧問，中國傳統文化發展委員會顧問，北京中國毛體書法家協會顧問，北京心海集團藝術顧問，中國楹聯學會書法藝術研究會副秘書長，中國楹聯學會《中華國粹》詩詞研究專刊第一屆理事會副主席，中國書法家協會、中華詩詞學會會員，蘇富比研究所研究員。中國非物質文化遺產傳承人物，中國國賓禮形象大使，中國藝壇流派宗師，“蘭亭高明柱體”字體設計師。創建首批中國文化名人工作室：高明柱工作室、高明柱藝術館。被授予東方之子、一代方家、人民藝術家、人民藝術十大家、中國當代十大德藝雙馨藝術家等榮譽稱號，中國當代十大文化學者之一，獲書法藝術碩士學位，法蘭西皇家美術學院藝術學博士學位。榮獲中國文學藝術界學術獎、中國文化藝術節終身成就獎、金猴獎、金雞獎、金犬獎。出版有《高明柱書法集》《藝術巨匠·高明柱》《百年巨匠·藝術典藏民族藝術名家高明柱作品精選》《中國國賓禮形象大使·高明柱》《新中國功勛藝術家檔案·高明柱》《一代方家·高明柱名家藝術鑒賞》《高明柱藝術館成立藝術特別專刊》《“一帶一路”高峰論壇·中國著名書法家高明柱》《中國近現代名家書法集》高明柱卷大紅袍等專輯，《鑒藏·中國近現代書畫名家精品集》一書惠贈國家圖書館。

家網絡藝術館名譽館長，人民美術藝術家委員會委員，被文化部文化藝術人才中心與中國文學藝術界聯合會聘任為新時代文化藝術人才中心藝術顧問。

高明柱自幼酷愛傳統書法、古體詩詞，20世紀60年代，他與許多知識青年一樣，投入下鄉支農的洪流中，由於遠離城市，交通不便，碑帖難以見到，偶得毛主席詩詞手書，便精耕細研，愛不釋手，臨習揣摩，筆耕不輟，自此與翰墨結下終生之緣，這成為他在那個年代中，唯一的精神食糧，也為他後來走嚮中國書壇，成為書壇健將奠定了堅實的實踐基礎。

1967年，高明柱開始鉅研詩詞、臨習書法。50多年來，在書法創作中，高明柱感悟最深的是：執着，勤奮。毛體書法“氣勢磅礴，字體飛動，線條流暢”等獨特的風格令他着迷，毛體那種酣暢淋漓的墨韻，讓他如癡如醉，他在臨習書法過程中，把毛體書法和王羲之的字進行融合，真、草、篆、隸、行各種書體也都多管齊下，只要是他認為優秀的傳統書法，幾乎臨習一遍，通過幾十年的勤奮與執着，終成一家。

高明柱1988年畢業於河南書法函授學院，2000年畢業於中國書協書法研修班。學院派的系統學習，使得高明柱對書法藝術有了更深層的理解。他開始悉心鉅研，由研讀毛澤東詩詞書法，敬仰偉人的精神、思想和個性，到喜愛毛主席的書法藝術。這種由敬人到愛字，再由愛字到敬人的思想循環過程，恐怕是常人所無法輕易理解的。

高明柱先生之所以能在衆多學習毛體書法人群中脫穎而出、獨樹一幟，主要是他刻苦鉅研學習毛主席第四階段的書法——毛澤東詩詞手書，他學毛主席書法大氣磅礴的氣勢，剛柔並濟的精髓；字體飛動的神韻，線條流暢的瀟灑。高明柱先生就是把毛主席的字和王羲之的字進行糅合，形成了用筆圓潤、線條流暢、瀟



灑飄逸的藝術風格。他常說，是毛主席書法給我智慧、給我力量、給我書法的源泉。的確，高明柱先生的書法獨具匠心，自成一體。由此得到了天津人民美術出版社出版發行的《中國近現代名家書法集》高明柱卷“大紅袍”專輯 2000 冊，全國新華書店經銷。高明柱卷“大紅袍”專輯被中國非物質文化遺產辦公室授予：“中國非物質文化遺產出版物”，並授予：“高明柱·中國非物質文化遺產傳承人物”。高明柱的書法自成一體，得到了國家文化、教育部門的認可、肯定和重視。近年來，高明柱因被聘任的榮譽職務、職稱和獲得的各類獎項於一身而享譽中外。故他的事跡和部分作品被央視央媒頭條“嚮人民匯報，嚮兩會獻禮”——【德藝雙馨藝術名家】高明柱專題報道月余瀏覽點擊量達三千多萬人次，由此可見廣大網友和書法愛好者對高明柱先生書法作品的喜

愛和仰慕。觀看高明柱的書法作品，如同喝了杯陳釀老酒，使人精神煥發，心曠神怡，回味無窮。

高明柱在踐行毛體書法的基礎上，追溯秦漢，在北魏及六朝碑誌、摩崖、印璽中汲取營養，最後形成一種“新毛體”書風。他為毛體重新注入了新鮮血液，並融入了楷、行、草書的某些筆意。筆法婉轉而盤緩，筆意飛翔而坦蕩，楷爽捷而淨簡，將三種筆法移花出“新”，秀成新株，形成了新的藝術風格。其用筆大膽，別有風味，行筆老辣，奇正參差，使其書法達到了質樸率真，滲透了提按使轉的傳統技法，給人一種“存乎於心，凝神默想”的強烈感受。而其焦墨寫出的線條，產生了逼人的視

覺沖擊力。再加上其喜用濃墨，墨黑如漆，自謂其“高書”，狂放而不單薄，厚重又不凝滯，達到了意趣盎然的獨特境界。

書法不是寫字，書法創作是點畫結構造型及組合的相互關係，它是表現書家思想感情與審美情趣的心靈寫照。具體到高明柱身上，即求美、求奇、求活、求意。美觀是前提，新奇是關鍵，寫活是宗旨，意象是靈魂。正因為多年來他一直堅持“高明四求理論學說”，所以在書法實踐上，他堅持根深生活，與時俱進；以書言誌，不斷創新，開創了毛體書風的新境界。

詩書之道，既需稟賦亦需勤奮。尤其是在當今誘惑眾多的快節奏時代，守住心靈一方淨土，真正能“坐得住冷板凳”，甘於孤寂清苦的人越來越少。然而，正所謂“千逐萬漉雖辛苦，吹盡狂沙始得金”，藝道無疆，將生命與興趣沈浸於筆墨之間，需要一輩子的堅守。

高明柱，便是堅守了一輩子的人。



衆芳所歸 詩書俱佳

翰墨深耕者的最高境界，對於欣賞者而言，是精品、精美和精心，而對於一個書法家而言，是一種沈澱，是一種涵斂，是一種博大精深。

五十余載，記錄的不僅是一串數字，而且留下的是一位學者對藝術孜孜不倦的追求；平凡的生活中總有不一樣的精彩，高明柱先生每天都在挖掘、尋找觸動內心的靈感，思考、提煉、再升華，不斷創新、錘煉，逐步有了今天的毛體書法成就，書法界多了一位聞名中外的藝術家。

高明柱的書法博采衆長，行草取毛體之狂放，融二王之韻致，攝米南宮之筆意，揮灑自如，活潑靈動，古韻悠長而剛柔並濟，雅俗共賞，開一代行草風格。作品雍容大氣、古樸，雋永，氣勢磅礴，意蘊悠長，頗受大眾乃至國際友人的青睞，具有較高的藝術品位，取得了很高的藝術成就。作品被國務院定為國禮贈送給國際友人，受到範曾等老一輩藝術家的高度評價。

1999年9月30日，高明柱在人民大會堂參加《中外名人辭典》（共和國卷）首發式，

當時會議現場，第九屆全國人大常委會副委員長布赫，第九屆全國政協副主席孫孚凌等國家領導人在主席台前排就座並與代表們合影留念。高明柱也被邀請在主席台後排就座。南陽詩詞學會會長丁林老師見高明柱坐在主席台上，提筆給高明柱寫了一首詩——《喜見南陽書法家高明柱坐主席台有感》送給高明柱。高明柱當即步原韻和了丁林老師一首。

下午在香山別墅搞筆會，高明柱寫的“明月松間照，清泉石上流”書法作品，範曾先生給予了高度評價。他在點評中說：“這張字寫得很好，草書要貴於自然，明月松間照，由濃墨到幹墨，從明寫到月，蘸了一次墨又從松寫到照，清泉石上流這行字從上到下以貫之，幹筆流和月遙相呼應，在畫面上構成了氣韻上的生動，間架結構也寫得很好。”範先生給高明柱的作品點評完之後，開筆寫了四個字“衆芳所在”。範先生對高明柱書法的高度評價使高明柱先生觸動很大。

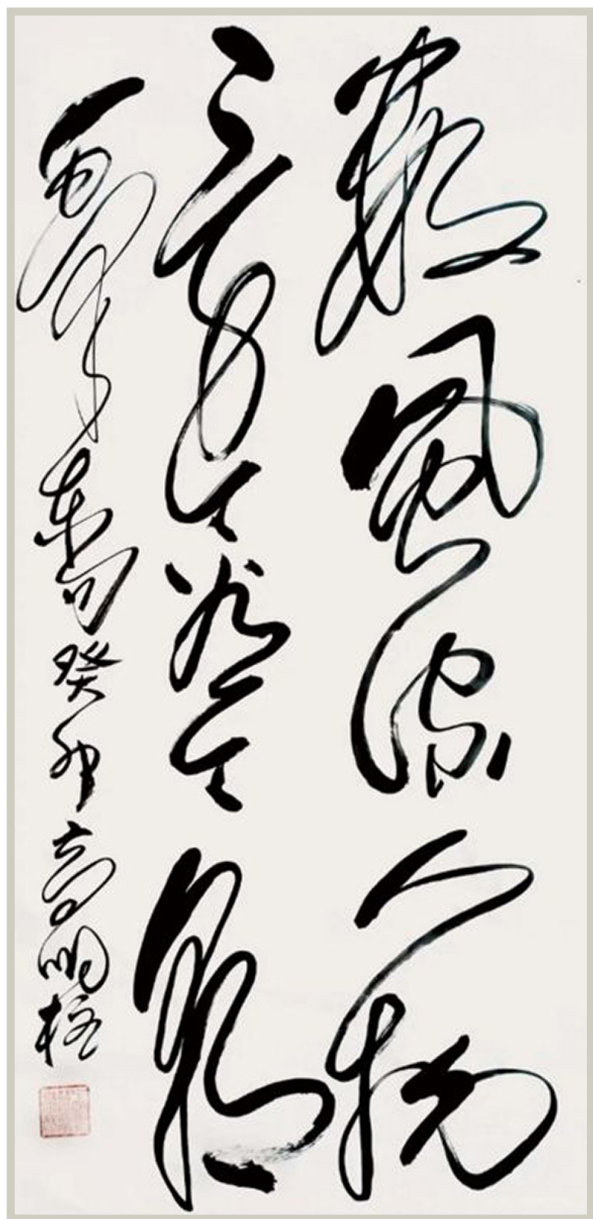
高明柱先生觸景生情，有感而發，隨寫一首絕句贈範曾大師：

橫溢才華滿腹詩，揮毫潑墨見臨池。

衆芳所在鋒芒露，藝苑花開獨一枝。

高明柱將範先生寫的“衆芳所在”四個字嵌入詩裏。因範曾先生有事，寫完“衆芳所在”四個字之後就離開了，高明柱沒能把這首詩呈遞給範曾先生。2011年3月26日，範曾先生在人民大學國學開講時，多次提到高明柱，稱贊高明柱是在用心寫字，這說明範曾先生對高明柱印象是深刻的。授課之余，高明柱才得以將那首詩送給了範曾先生。範老師端詳之後說：“你的字寫得不錯，你的詩也寫得不錯啊，平仄格律掌握得很準確”，隨手給高明柱寫了四個字：詩書皆佳。

範曾先生稱贊高明柱詩書俱佳名副其實。2007年9月18日，高明柱的書法作品在中央電視台藝術頻道展出，被授予“共和國傑出藝術家”榮譽稱號，並受邀出席在全國政協禮堂召開的2007中國藝術年度人物頒獎暨共和國傑出藝術家文藝座談會。



衆口鑠金 德藝雙馨



喜見南陽書法家高明柱坐主席台有感

喜瞻俊彥上高臺，心自悅怡花自開。
椽舞書林成馬首，筆游瀚海壯胸懷。
苦經寒暑隨春去，名噪京華入眼來。
後浪從來逐前浪，願君永作自生才。

步原韻和丁林會長

有幸邀登主席臺，北京會上喜眉開。
吟詩作賦于佳景，潑墨揮毫可壯懷。
碑帖留傳先輩去，硯池臨習後生來。
藝無止境求精路，書道成功勤與才。

書法藝術盛滿清澈的思想，波光潋灩，使無數瑰麗的想象奔流，如活潑的思緒鱗片、灌溉着樸實敦厚的華夏子民。高明柱常說，學書法的過程就是臨帖的過程，所有書法作品的創作也是在臨帖基礎上的創作，一旦離開了臨帖，創作就無從談起。

高明柱認為，臨帖是一種提高學養、提升眼光、提速技巧的訓練。首先是練眼睛的觀察能力，即能把字的特點看準，分得出高低好壞，這是寫好字的前提。其次是練手的控制能力，能把帖中的字準確地模仿下來，實際上是能把書者所需的形象表達出來，久而久之就會形成一種藝術的表達能力。臨帖還可以幫助成年人改掉一些痼癖，使書作品根基古意。只有堅持臨習，從經典中汲取營養，才是學習書法不斷進步的原動力。

他取得的成就，得到書法大咖的交口稱贊。

“高明柱有着深厚的書法理論基礎，良好的漢字書寫功底，廣識博學的綜合文化素質，刻苦認真的自學毅力與創新精神，其書法剛柔相濟，雄秀並舉，血肉豐滿，結構天成，師古而不泥古，求新而不取寵。此乃衆多古人鑄於心，予以筆，集百家之長融於他自己。”這是2014年9月，歐陽中石先生對他的評價。

“綜觀高明柱先生的書法，從運筆、用墨、布局、章法等來看，其作品嚴謹而不呆板，靈動而不雜亂，行草揮灑自如，古韻悠長而剛柔相濟，做到了思想性，藝術性，觀賞性的統一。”這是2015年6月，中書協顧問權希軍先生在《中國近現代名家書法集》高明柱卷序言中的評價。

“一個書法家的能力，除了遊刃有余地表現在衣鉢傳承的歷史脈搏中的書法之美，更應在一以貫之中昭彰自我的價值！能做到這些的並不多，高明柱就是這樣一位出色的書法家。”這是2013年12月，沈鵬先生在《高明柱書法集》序言中的評價。

“高明柱的行草書，取毛體之豪放，融二王之遒勁，攝米南宮之率意欹險，行筆婉轉流暢，灑脫自然，筆鋒穎脫，墨線內轉外拓，大開大合，格調清新，呈現出清潤秀逸、儒雅樸茂、高古邵秀之美。”這是當代著名書畫評論家玉山先生對他的評價。

中國新聞網評高明柱書法：“高明柱老師的書法是改革開放和中華民族偉大復興時代的產物，表明了中華國粹之書法藝術沒有衰落，依然充滿着持續旺盛的生命力。”

人民美術網在“感受深厚底蘊——人民藝術家高明柱書法欣賞”報道中評論高明柱書法：“大筆雄墨，如風似電，一筆而成，

行筆施墨，讓人眼花不解其軌，唯在凝神聚氣之後，悟其定勢之威。”

中國新聞聯播網贊譽高明柱：“品讀高明柱先生的書法作品，是一種藝術享受。其書風豁達豪放，又不失其章法，可謂書界之上品。”

一位熟知高明柱先生的航天老人，這樣評價他：“他為人老實厚道，謙誠樸和，潛心書藝，默默奉獻，知恩圖報，德藝雙馨”。

如今，其作品在榮寶齋精品畫廊、中央黨校、中國國家博物館、中國革命軍事博物館、上海世博會聯合國國際貿易中心館、中國國家畫院國展美術中心、北京保利國際會展中心、全國人大會議中心、雁棲湖國際會議中心、天津濱海美術館、西安亮寶樓、香港特區、台灣地區，法國、美國等地以及國外展出。作品被毛主席紀念館、周恩來紀念館、人民大會堂、聯合國兒童基金會收藏，國家郵政局將其作品印制成郵票發行，其作品鐫刻於八達嶺新長城。創作的書法作品《長城》詩、《長征頌》詩分別入編國家文化公園主題畫冊長城篇、長征篇，《鑒藏·中國近現代書畫名家精品集》一冊惠贈國家圖書館。

衆口鑠金，德藝雙馨。高明柱先生就是這樣一個人，一個付諸書法事業、功力深厚的書法大家，一個德藝雙馨、作品等身的社會賢達，一位有着強烈家國情懷、堅守不渝的仁人志士。

榮冠加持 孜孜以恒

如今的高明柱，已是書法藝術的集大成者。

他的書法直取自然萬象入書，大氣磅礴，匠心獨具，其作品大開大合而不失肅穆儒雅，瀟灑飄逸而不失渾厚穩重，痛快淋漓而不失規矩法度，實可謂動中寓靜，以靜制動，靜以動美，動因靜生，妙趣無窮，蒼靜有力，氣度非凡，美不勝收，有滔滔江水一瀉千裏之勢。

“中國拔尖人才”“東方之子”“感動中國十大藝術驕子”

“中國當代德藝雙馨藝術大師”“第二屆中國最具網絡人氣美術家十大年度人物”等諸多光環加持。傳略輯入《時代先鋒》《美麗中國》《中國書畫》《書壇巨擘》《中國十大書法家》《中國書畫藝術名家》《中國當代書法史》《中國現當代美術家作品選集》《新中國國禮藝術大師》《當代藝壇大師》《新中國詩詞三百家》等。與沈鵬合集《返璞開新大師風範》，與範曾、歐陽中石合集《大師之路》，與劉大為、張海合集《藝術大師三人行》，與馮



遠合集《藝術與文明的對話》。出版有《高明柱書法》《高明柱書法作品集》，著有《尋徑齋集》。

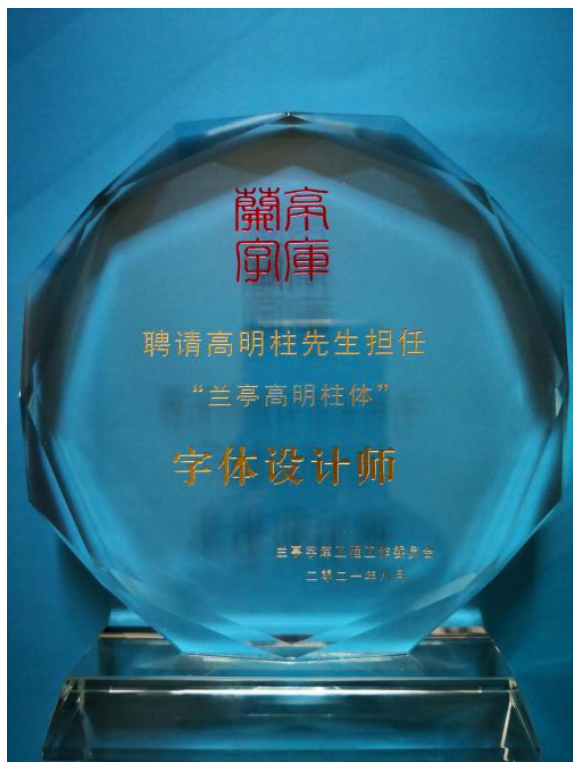
雖重重榮冠，高明柱先生依舊虛懷若谷，孜孜以求。

“惜寸光陰望待收，文房伴我度春秋”，高明柱從參加工作到今天，每天五點多起床書寫一個多鐘頭，茶余飯後心追手摩，幾近癡迷。毛主席的書法“千古之一人，集百家之所長”，用筆以方筆較多，撇似刀、豎為牆一樣的感覺。高明柱通過臨習方筆轉化成圓筆，再用自己的方法去寫，毛主席的章法大小錯列，借鑒了鄭板橋亂石鋪路的書法效果，縱橫跌宕、氣勢雄渾。高明柱書法受毛主席影響，兼容諸家之長，在此基礎上進行創新，用筆以圓潤為主，章法也是大小錯列，疏密有致，形成大氣磅礴、瀟灑豪放的個人風格。

“天真渾樸，粗淺濃淡幹濕運筆飛白之中又是那麼雍容大度，剛勁活潑又彰顯莊雅！”人們贊賞他現在正盛年時期的書法筆致輕麗飄逸，結字瀟灑

率意，端莊雜流麗，剛健含婀娜，更相信他將來隨着時間的推移和技藝的爐火純青，更能實現一種沈厚而蒼茫、飛動而凝練、折射出對生活磨礪和對生活真諦的感悟、不囿成法而極富天趣的至高意韻。

高明柱將自己的心路歷程歸納為自己人生的“五個一”工程：一首詩、一個展、一本書、一個館、一個庫。



一首詩：1993年9月20日，高明柱應邀到北京參加“全國文學創作研討會”，會上寫了首《瞻仰毛主席遺容》並獲獎。一首詩獲獎改變了他的命運，他由臨時工轉成了國家幹部。一個展：嚮毛澤東主席誕辰120周年獻禮——著名毛體書法家高明柱書法作品展。2013年12月7日至12日，高明柱在中華世紀壇世界藝術館展出120幅作品，為紀念毛主席誕辰120周年，嚮毛主席誕辰120周年獻禮。一本書：《中國近現代名家書法集》高明柱卷。2013年12月高明柱書法展覽期間，天津人民美術出版社邀請，為高明柱出版大紅袍專輯。2015年6月，天津人民美術出版社出版發行《中國近現代名家書法集》高明柱卷大紅袍專輯2000冊，全國新華書店經銷。2016年元旦在中華世紀壇世界藝術館舉行首發式。一個館：高明柱藝術館。北京畫館2020第一號文件《關於高明柱入選成立高明柱藝術館的通知》為高明柱成立藝術館，冠名高明柱藝術館。一個庫：蘭亭字庫“蘭亭·高明柱體”。2021年3月蘭亭字庫工程工作委員會會同北京樸誠文化傳播有限公司共同研發蘭亭字庫“蘭亭·高明柱體”一級字庫3500字。高明柱用三個多月寫完了3500字。一級字庫研發成功，命名為蘭亭字庫“蘭亭·高明柱體”。

高明柱深知，書法率意顛逸，千變萬化，法度具備，奔逸中要有清秀之神，狂放中要有淳穆之氣。高明柱認為，草書是書法至高境界的一個體現，能夠在草書上取得重大成就的人，在書法史上遠遠少於其他書體。50年堅持不懈地對毛澤東、王羲之等歷代草書大家的研究和大量吸納，加之他個人品質修養和才情智慧的非凡，因此造就了他書寫出了大量難以估價的藝術作品。

一條路，只要有人走過，就會留下一串深深的腳印；一個夢，只要用心追逐，就會留下追逐者堅毅的身影。如今，他仍在深邃的書法長河中探索着、跋涉着。

感言感悟

藝術作品是藝術家的思想與智慧的結晶，千百年來優秀的藝術作品一直被認為是點燃人類靈魂之火，催發人們心搏的激情，在人類精神文明發展史上起着不可代替的作用。

我們永遠不會忘記為中華民族的文化藝術事業付出一生的藝術家們，無論是功成名就的藝術大家，還是默默無聞的藝術家，正是因為有了這些藝術家願意用一代代的付出換來了我們如今中國文化藝術事業的崛起，讓中國文化走嚮世界。END

2024 央美畢業展 | 她們

文 / 新人秀場







王子零

1998 年生

2013 年考入中央美術學院附中

2017 年被保送至中央美術學院

2018 年進入中央美術學院油畫系第四工作室

2021 年攻讀中央美術學院油畫系碩士研究生

主要展出

2023 年 “同行” 中德青年藝術家當代藝術展
德國 杜塞爾多夫

2023 年 “生活的溫度——第一屆高等藝術院校優秀畢業作品展”
亞洲基礎設施投資銀行

2022 年 青春新動力
石家莊美術館

2022 年 全國高等美術院校附中校藏速寫巡迴展

2021 年 中央美術學院本科畢業展
中央美術學院美術館

2019 年 “青春足跡” 全國藝術院校主題創作展
中央美術學院美術館



《她們》的創作
源於生活中無處不在的
對女性刻板的審視
以及女性作為第二性的
現實的文化困境
畫中的女性
有藝術家的朋友
有藝術家自己
或者將雜誌
畫報上的經典女性形象
做二次創作
讓人有一種既熟悉又陌生的感覺
像某些人
又不太像
色彩上選擇一些撞色
單張看
畫法很簡潔
拼在一起
又顯得很繁復
更想以溫和的
親切的方式
關注女性
她們的面孔
身體
束縛與掙紮
對平等的渴望
和
言說的沖動
有觀者說
這組作品
以女性的視角觀察女性
讓“男凝”定格在作品中
帶有雙重束縛的題材
讓人不得不接受
“性別本質上是一種表演”這一事實

END

論電影工業美學與想象力 消費理論的學術話語體系建構

文 / 陳旭光

關鍵詞

藝術批評 電影工業美學 想象力消費 問題意識 方法論

作為一種中國特色電影理論學術體系、話語體系和學科體系建構的努力，電影工業美學理論與想象力消費理論的思考貫注了藝術理論建設與電影批評實踐的問題意識、務實精神，並始終有一種方法論及學科自覺的追求。

通過對電影工業美學和想象力消費理論的觀念、問題意識、務實精神、方法論意識等的總結、檢索、省思，可以探討電影工業美學理論和想象力消費理論的學理依據和存在的問題，為下一步的“接着講”即可持續建設提供思考，為中國藝術理論和文藝批評建設添磚加瓦。



陳旭光

北京大學藝術學院教授，北京大學影視戲劇研究中心主任，浙江傳媒學院藝術學部部長，教育部“長江學者”特聘教授，全國廣電與網絡視聽行業“領軍人才”，中國高校影視學會副會長，中國高教影視傳媒專委會常務副會長，教育部高校戲劇與影視學教學指導委員會委員，中國電影家協會理論委員會副會長，西部電影研究中心執行主任，“新三科”《影視》（八、九年級）主編，《復印資料 影視藝術》執行主編，“中國影視年度藍皮書”聯合主編，國家社科基金藝術學重大招標課題“影視劇與遊戲融合發展及審美趨勢研究”首席專家。曾獲教育部人文社會科學優秀成果獎一、二等獎與優秀教材獎等，兩次榮獲中國文聯“啄木鳥杯”文藝批評獎及多次榮獲北京市、廣電總局等省部級學術及教學成果獎。

一、批評何為：“保駕護航”與“中國式”話語建設

藝術學科由藝術理論、藝術史、藝術批評三部分構成，這三部分中，藝術批評是批評者主體的感性與理性相結合的實踐活動，在藝術接受與傳播中起重要的作用。相應地，電影理論家麥茲在《電影語言：電影符號學導論》中就把一般的電影研究分為電影理論、電影史和電影批評三個部分。^[1]當然，這種區分是相對的。韋勒克、沃倫在論述文學研究中“文學理論”“文學批評”“文學史”的三分時，雖然首先“在文學本體的研究範圍之內，對文學理論、文學批評和文學史三者加以區別”，然而，“文學理論不包括文學批評或文學史，文學批評中沒有文學理論和文學史，或者文學史裏欠缺文學理論與文學批評，這些都是難以想象的。顯然，文學理論如果不植根於具體文學作品的研究是不可能的。文學的準則、範疇和技巧都不能‘憑空’產生。可是，反過來說，沒有一套課題、一系列概念、一些可資參考的論點和一些抽象的概括，文學批評和文學史的編寫也是無法進行的。這裏所說的問題當然都不是不可克服的。例如，我們常常帶些先入為主的成見去閱讀，但在我們有了更多地閱讀文學作品的經驗時，又常常改變和修正這些成見。這個過程是辯證的：理論與實踐互相滲透，互相作用”。^[2]

韋勒克、沃倫的睿智見解也適用於我們理解電影理論、電影批評、電影史三者“我中有你，你中有我”，既分且合的複雜關係。顯然，這三者之間的區分是相對的，更是一種互相滲透、互相作用的辯證關係。

具體而言，電影批評要立足於電影史的視野，要以電影理論為方法與手段，而電影批評本身則既是電影史的一部分，又擔負着實踐、檢驗、拓展電影理論的使命，而拓展理論的一個重要方嚮則是面對當下新現象，提出新問題，解決新問題，在原有理論的基礎上，實施理論擴容。此外，電影批評因為先行對電影作品、電影現象進行評價，則又是為電影史的寫作奠定基礎。因此，電影批評兼顧電影理論和電影史，在“史述”和當下性批評實踐中，融匯、建構、擴容理論的學理性和學科體系性。

從文化功能的角度看，電影批評具有重要的文化傳播與文化建設意義。它通過對電影創作實踐和電影傳播傳達交流活動的積極介入、發言和引導，成為藝術傳播有機環節和中國文化“走出去”的主要推手。藝術批評既能夠影響藝術傳播的速度、廣度和

方嚮、效果，也可以協調藝術與社會意識形態之間的關係，參與藝術市場的調節和社會文化的建設，還能建構某種“國家形象”，因為接受者常常通過藝術塑造的“國家形象”傳達的價值觀念來認知國家、民族和社會、時代。

尤其就電影批評而言，其還有一個相對於其他藝術門類更需要強調的功能——深度介入電影輿評，有力影響電影評價和票房，既為電影藝術、倫理和文化做“啄木鳥”，也做“保駕護航”的堅定後援。這是由電影“既是藝術，也是工業”（邵牧君），既是工業也是美學即“工業美學”特性，既是符號經濟也是金融經濟（約翰·費斯克）的複雜性，或者說——直接參與社會經濟發展的文化產業性質決定的。

從藝術生產的角度看，藝術批評或文藝評論也是藝術創作或藝術生產的有機組成，是藝術生產的一種“二度創作”或“三度創作”，是知識、話語和意識形態的生產與再生產。約翰·費斯克提出的“兩種經濟”理論主張文化產品可以在金融經濟和文化經濟兩種不同的經濟中同時流通。前者流通財富，後者流通意義、快感和社會認同。在文化經濟中，受眾可以成為意義生產和消費的主體。^[3]因此，藝術批評實際上也參與到金融經濟的生產與流通之中。藝術批評尤其是電影批評，無疑會直接或間接影響電影的口碑、輿評、打分、票房、市場等因素。就此而言，藝術批評也是一種生產力、一種軟實力。

當下，中國電影的高速發展呼喚“可持續發展”，電影產業在近期如 2023 年春節檔和 2023 年暑期檔和“十一”長假檔的表現都頗為令人欣喜。因此，一方面，需要電影工業的升級換代和成熟完善的生產體制、管理機制支撐；另一方面，也需要中國電影人的觀念更新和理論批評的保障。相較於電影產業的發展，電影理論和評論的建設是不夠的，中國式理論批評暨中國電影學派的創生更需切實的努力和前面的工作。

二、現狀與“對標”：呼喚“中國式”理論話語和中國電影學派

近年來，一個重要的國家層面的提倡是“中國式現代化”以及相應的中國特色的學術話語、學術體系和學科體系。實際上這是一個自 20 世紀以來就在中國社會、文化層面和幾代知識分子努力追求中揮之不去的重要主題。正如筆者曾經概括的，“外來 / 本土、傳統 / 創新：中西文化的對立與融合；主流 / 支流：現



實主義與現代主義的消長糾葛；正統 / 邊緣、中心多元；馬克思主義政治批評的沈浮；現代 / 後現代：超越、反叛與融合的混雜——等基本問題或基本矛盾，也即一種基本的‘主題範式’，構成為貫穿 20 世紀藝術創作和藝術批評之始終的重要線索，因而也成為我們研究、剖析 20 世紀藝術批評發展歷史的幾個自覺的參照系”。^[4]落實到理論或電影理論層面，這與中國電影學派等的倡導實踐之目標與宗旨都是一致的。在筆者看來，“中國式”的一個重要標準應該是該理論話語源於中國實際需要，切實為發展中的中國問題提供解決思路和方法，而非自說自話。雖自圓其說，但與現實相距甚遠，甚至毫無關係，至多成為某種“不結果實的智慧之花”。尹鴻曾認為，“電影的理論評論是在與電影發展實踐的互動中不斷創新、不斷發展的。理論與實踐的互動，才能夠推動話語體系、研究體系的良性發展。在電影理論批評發展歷史上，電影理論批評只有面

對電影實踐的變化，提出真問題、研究真問題，才能獲得發展的空間和繁榮的局面”。^[5] 對照於這樣的期待，我們目前的電影理論與批評現狀仍然是存在一些問題的。例如，“過度闡釋”和“強制闡釋”現象依舊存在。我們“言必稱希臘”，常常在西方理論的話語體系中“繞梁三日”而自得其樂、樂不思蜀。筆者曾經這樣描述：“當下，一種危機，一種‘闡釋的危機’，在文藝界徘徊。這既表現為互聯網多媒介時代‘批評的泛化’和衆聲喧嘩，也表現為理論與對象不對位甚至錯位的窘境。在後一種情況下，‘闡釋’脫離‘經驗對象’而成為某種‘闡釋的闡釋’‘闡釋的循環’或‘能指的飄移’‘理論的遊戲’”^[6]，正如尤西林對文學理論危機的反思，“當代文學理論危機主要不在於理論自身的概念或邏輯問題，而根源於文學理論脫離文學經驗的結構性危機”^[7]。當下的某些文藝闡釋，同樣面臨着脫離“闡釋”的“對象主體”（經驗材料）的問題，很多“闡釋”成為無須“經驗”的“空中樓閣”和空洞的能指漂移和話語流淌。有的“闡釋”則存在“強制闡釋”的問題——其“生成和展開，不是從實踐到理論，不是通過實踐總結概括理論，而是用理論閹割、碎化實踐，這是‘強制闡釋’的認識論根源”。^[8]

顯然，批評不應該是簡單的“理論套用”，更不應該是“過度闡釋”和“闡釋冗雜”：“解說、闡釋、新解越來越泛濫，文本只是一個競技場、角鬥場或書單，各路人馬在上面展示創新和智謀”^[9]，盡管文本的意義是“仁者見仁，智者見智”，“一千

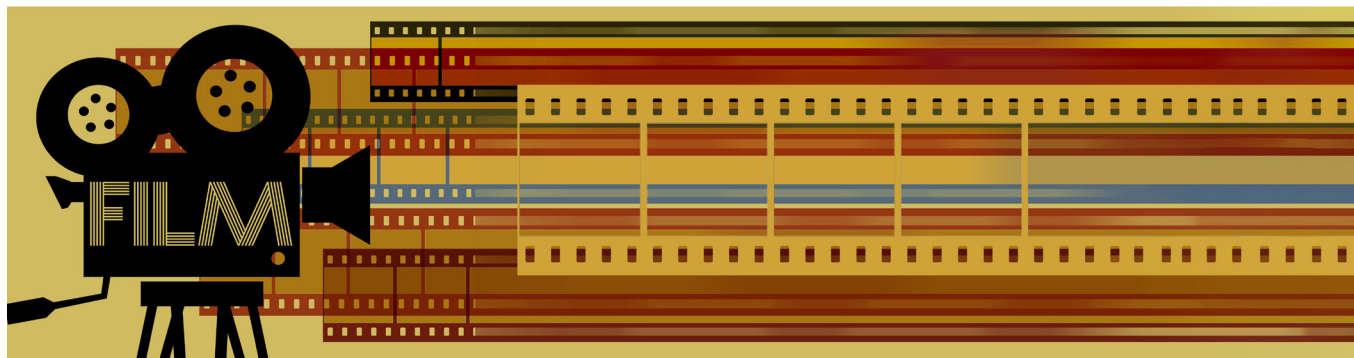
個讀者就有一千個哈姆雷特”，但過度闡釋或強制闡釋，就像“泡沫經濟”那樣，並不會賦予文本生命力，反而會使文本缺失已有的活力與鮮活度。

筆者認為，美國電影理論家薩裏斯對法國“作者電影”的“美國化”努力堪為我們的“對標”式分析文本。

薩裏斯的電影“作者論”是一種適合美國電影評價的美式“本土化”的“體制內作者”理論。薩裏斯“將‘作者論’當作記錄美國電影史的關鍵手段。科波拉、斯科西斯、斯皮爾伯格、伍迪·艾倫，都是薩裏斯的所謂‘作者’，這些導演大多是‘新好萊塢’電影導演。實際上也包括經典好萊塢時期的導演如希區柯克、羅西裏尼、約翰·福特、霍華德·霍克斯等”^[10]。這就把一些類型片、商業片導演提升到“作者”的地位，讓一批原本不入歐洲電影“法眼”的美國導演如希區柯克、約翰·福特等進入世界電影藝術殿堂，從而大幅提升了美國電影和導演在世界電影評價體系，在世界電影史上的地位。一句話——薩裏斯讓美國標準進入世界電影。

從更高的層次上說，薩裏斯的美國“作者論”是“在一個出現了足以與歐洲藝術電影同台競技、旗鼓相當的美國電影，必然要在話語權上呼喚美國電影在世界電影版圖和世界電影史地位的時候產生的理論話語，是美國本土化電影理論和電影標準創生的成功案例。因此，從某種角度講，這是美國電影對世界電影主導話語權的成功奪取。至此，在學術話語權的意義上，電影從歐洲中心真正轉嚮美國中心”。^[11]

因此，薩裏斯的“美式作者”實際上就是一種“美國電影學派”。我們何嘗不應該創建類似於薩裏斯美式“作者論”的“中國電影學派”或中國式評價標準，在世界電影格局中發出自己的聲音呢？





三、電影工業美學與“想象力消費”理論的努力

電影工業美學，是作者近年來在對中國電影生產的新觀念和新美學進行總結提升的結果。不妨說，電影工業美學是在開闊的中西電影學術理論學術背景和改革開放以來中國電影產業發展和摸索實踐中，也就是在中國現實的土壤裏“生長出來”的，是中國式、本土化的理論體系。可以肯定的是，電影工業美學的建構，始終立足於中國本土，始終直面中國電影生產、體制、創作、格局等當下境況與問題。當然，電影工業美學又是開放的，它始終在西方藝術、美學理論和電影理論中尋找可以轉化的學術資源。

而且，電影工業美學理論不僅是對於當下電影創作、技術、產業、文化等問題的深入思考，更是一種筆者期待、懸擬和呼籲的電影理論與批評對電影產業之“保障護航”^[12]使命的努力踐行。該理論深度剖析、檢索中國電影發展的問題與癥結，為中國電影的“可持續發展”提供依據、策略，包括宏觀層面的頂層設計和中觀層面的具體舉措、制度建設。

電影“工業美學”的學術定位是借鑒好萊塢電影美學、類型美學等，在創作思想上體現普適性的價值觀念，追求商業娛樂效果的一整套制片路線和方法（如明星制、劇本醫生制等），貫穿體現在電影生產環境、生產過程（策劃、制片、編劇、導演、演員、劇組人員、攝影機）、產品形態（語言、形式、結構、影像、敘事、形態、類型）、電影工業管理（觀眾、批評家、媒介輿論、影院、營銷、後產品開發）等方面。

電影工業美學首先源於現實中出現了被稱為“新力量”的一代青年導演，他們與曾經作為中國電影重要主力軍的第六代導演明顯不同^[13]。他們中的一些導演明顯表現出遊戲思維、遊戲美學的強大影響。他們中更為先進者還因為進行“影遊融合”式電影生產，體現出“遊戲一代”的思維特征和審美特征而被稱為“遊生代”導演。新力量導演或遊生代導演無疑都是重視市場原則，

尊重觀眾的，他們不再把電影視作純個人化的藝術創作，而是兼容容納了電影的工業生產、技術特性和市場原則。這正如筆者概括的，他們是適應了“產業化生存”“技術化生存”“體制內生存”“網絡化生存”“遊戲化生存”的新一代導演^[14]。

故而筆者以電影工業美學這樣的“新美學”來概括。進而對這一理論進行體系性構架，總結其美學原則，思考其方法論特點，並在大量的爭鳴、呼應、批評實踐中不斷豐富和豐滿。

“想象力消費”命題致力於創作現象的理論總結與提升，“指受眾（包括讀者、觀眾、用戶、玩家）對於充滿想象力的藝術作品的藝術欣賞和文化消費的巨大需求——數字技術與互聯網催生了一代人的想象與消費，可以無中生有，可以跟現實沒有關聯——這是一種想象力的消費——這種‘狹義的想象力消費’主要指青少年受眾對於超現實、後假定美學類、玄幻、科幻魔幻類作品的消費能力和消費需求”。^[15]該理論命題源於中國影視行業現實，旨在探析當下互聯網新媒介時代的想象力新美學和電影“想象力消費”的新模式、新文化，重思影像與現實、影像與人主體之本體論關係以及電影觀念和電影理論新變。

想象力消費理論最早是基於中國電影想象力不足，尤其是科幻電影薄弱這一藝術創作問題的思考。與此相應的是，雖然中國缺少科幻電影，卻有大量的魔幻玄幻電影，而美國科幻大片則在中國頗受歡迎。這背後的一個新現象或新事實則是電影觀眾的構成發生了很大的變化，年輕化趨勢明顯。

中國文化長期“不語怪力亂神”，對幻想類電影漠視、無視。理論高高在上，與現實脫節，與經驗剝離，成為“能指的遊戲和狂歡”，陷入“隔靴搔癢”“南轅北轍”的闡釋困境。顯而易見，經典理論、“成人”文化對此類作品常會傲慢和不屑。以經典藝術理論的標準來衡量，則會被視為“非現實主義”、不接“地氣”、不真實、“不說人話”、不符現實邏輯等，貶之為“杞人憂天”“空中樓閣”“好高騖遠”“不切實際”雲雲。有時則以藝術電影

標準衡量，批評此類電影媚俗、低俗，缺少藝術性和人文情懷等。

然而，在互聯網新媒介語境中成長的年輕觀眾，與超越現實、放縱想象力、“擬像化”的互聯網新媒體時代同體共生。互聯網、遊戲化思維必然改變他們的電影思維。於是，諸如玄幻、魔幻、科幻、影遊融合等“幻想類”電影，具有數字化思維特點的“謎題電影”“高智商電影”“腦神經電影”“數據庫電影”等，都成為他們想象力消費的內容，進而滿足了他們呼喚新體驗、新美學、新文化的審美消費需求。因此“想象力消費”理論不僅源於現實，有感於現實問題，更要為青年一代人的健康合理的文化消費需求等發聲，要研究他們的文化邏輯。^[16]

“想象力消費”類作品應和青少年一代觀眾的思維與想象特征契合，切近“類像”世界和“擬像”環境。在互聯網語境中成長起來的“網生代”“遊生代”^[17]觀眾，無疑已經是當下影視受眾主體，也是生產主體和消費主體，他們是新媒介世界的“原住民”，喜歡以無羈的想象力架空歷史、超越現實。

歸根結底，“想象力消費”理論是一種新的理論範式，通過跨學科的方法創新和價值重估，帶動觀念和研究範式，撬動某種理論批評結構並促進其範式“革命”。

不妨說，想象力消費與電影工業美學理論，背後是有某種隱含的“意識形態意圖”的，是有着主體性自覺和主體定位的。歸根結底，“想象力消費”理論就是要為年青一代人健康合理的想象力消費訴求正名。他們完全應該合理合法擁有想象力消費的權利，青年人喜歡的想象力消費類作品並非不現實，遠離現實、“不說人話”。主流文化或成人文化應該具有文化寬容、和諧共處的雅量，更不能夠以成人文化壓制青年文化。“江山代有才人出”，在互聯網時代遊戲化、流媒體語境中長大的“網生代”“遊生代”的想象方式、文化消費需求與印刷文化時代或電視文化時代成長的幾代人當然不可同日而語。

四、方法論意識：“理論批評化”與“接着講”的思考

近年來，筆者激勵呼喚並不新鮮但極有現實意義的“理論批評化”的命題，視作理論建設“接着講”的重要實踐。這既是出於中國影視發展對理論提出呼喚和現實需求，也是筆者在電影工業美學和想象力消費理論思考過程中感覺必須深入、必須進一步發揮效用、必須“接着講”的願景。因為“‘理論批評化’能讓

理論充實、‘接地氣’，理性面對中國電影現實提出問題，解決問題——‘理論批評化’是理論保有生命力的重要手段。只有通過批評實踐，留其有效，棄其無效，理論才能有所調整、有所提高。這是一個不斷反轉、對流和互逆的過程”。^[18]

毋庸諱言，電影工業美學通過對當代電影生產實踐的學理思考、理論提升和體系性建構，通過對以“新力量導演”為主體的當下中國電影創作生產實踐的總結，通過對電影的本體／功能，以及工業／藝術（美學）等問題的系統思考，成為一種具有觀念革新推動力和理論建構方法論價值的“頂層設計”。

“想象力消費”術語的形成，從2004年“後假定美學”思考，到2012年對想象力缺失的反思，到2016年討論《九層妖塔》時正式形成，到2019年以來不斷的理论闡釋與批評實踐，這是一個不斷深入、不斷論證和豐富的過程。毫無疑問，這個理論術語還不一定成熟完善。有許多問題仍有待深入思考，需要“接着講”的空間也非常之大。例如，各個藝術門類之間的想象力有什麼區別，想象力的心理機制和腦神經科學為何？想象力應該如何分類？互聯網時代的“想象力”與原始社會我們祖先的想象力，與“神話思維”是什麼關係？這裏面值得思考的話題還非常多。

但理論應該批評化。電影工業美學與想象力消費理論本身就蘊含了批評化的可能與潛力。二者都從活生生的現象和亟待解決，亟須獲得有效闡釋的現象中進行思考。前者對中國“新力量”導演在創作實踐中體現的新觀念進行系統總結和提升，基於中國電影發展的現實問題和電影實踐的理論建構和批評闡釋。後者則是對中國電影想象力缺失，科幻電影不發達的文化反思和對網生代、遊生代青年受眾群體“發聲”的結果。

這無疑使得我們在進行理論思考時必須持守開放的立場，不斷地關注新現象，不斷地運用理論“接納”電影新現象，新導演，進行一種“理論擴容”式的理論建構。這就是筆者懸擬的電影工業美學與想象力消費“接着講”的命題，浸潤了中國電影學派建設的學術話語意識和方法論自覺。

務實求實的批評實踐即“理論批評化”，就是“接着講”的重要內容。不少批評文章，以“電影工業美學”或



“想象力消費”為理論依托或批評框架，對作品、導演、現象等進行分析。理論批評化要求批評對象進一步具體化。就此而言，影遊融合類電影、系列電影、高概念電影、動畫電影等都在類型、樣式、生產特點、美學追求等方面頗為符合電影工業美學的理念，是電影工業美學與想象力消費“接着講”的最佳例證。因此，也是筆者本人努力踐行的理論批評化的方嚮。



影遊融合是筆者承擔國家重大招標課題“影視劇與遊戲融合發展及審美趨勢研究”（項目編號：18ZD13）的主題和研究對象。此課題近 100 萬文字的成果已經提交結項。課題組 50 余篇前期成果已經見諸國內外報刊。系列電影的研究體現於筆者的北京電影節論壇主旨報告《電影工業美學視域下國產“系列電影”的產業突進、品牌建構及其反思》^[19]，《論電影工業美學視域下系列電影的品牌建構

與“再生產”》^[20] 等文章。筆者關於高概念電影的研究則有《“高概念”與電影工業美學的遇合——對電影創意生產體系的思考》^[21] 等文章。

此外，人工智能、算法等高科技維度也是理論批評化的重要方嚮。

當下時代，我們已經步入一個數字化與智能化的“數智時代”。隨着信息數字化、智能化等技術的崛起，信息

網絡從 web1.0 發展到 web2.0、web3.0，數字取代了膠片，數字影像，取代了攝影機和演員的影像功能，電影的制作、發行與傳播方式，發生了深刻的改變。數智時代的虛擬制作和雲制作，則顛覆了傳統電影的制作流程，改變了電影的“語言”表達方式。XR 技術的日趨完善，則進一步推動了電影放映嚮流媒體平台的遷徙。

總之，智能技術（如“算法”、ChatGPT）極大地影響了電影，強力推動電影在思維、想象、制作、傳播的全方位變革，電影與遊戲、新媒體等視聽影像之間的邊界，開始變得模糊。數字化、生成化、雲化，成為數智時代未來電影的特征與趨勢。

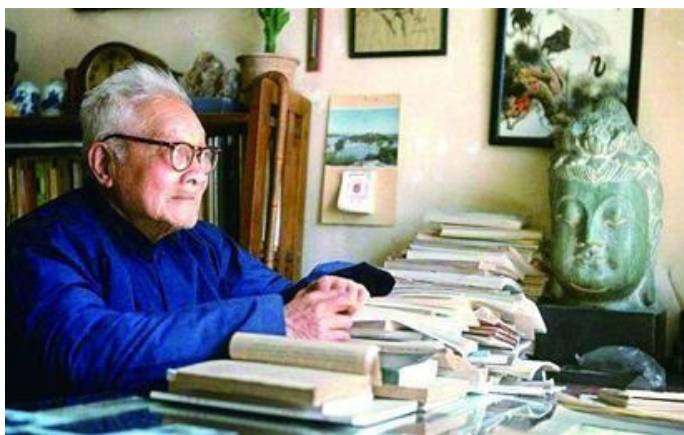
高新技術的突飛猛進既直接影響了電影工業的構成和含義，也直接影響到了電影人和電影觀眾的思維、想象、語言表達等的方式。

我們應該與時俱進，在數智技術賦能的新技術革命的背景下，研究電影工業的“數智化”即升級換代的現實性與可能性，特別關注數智化對電影想象力的重新塑造，電影人在創作思維，以及想象力的視聽呈現等方面新發展，尋求構建電影內容新生態，想象力消費新空間的無限可能。這也體現在筆者近期《“算法作者”的創作思維與美學原則——算法時代電影工業美學之倫理轉嚮》^[22]

《電影中的 AI 與“AI 電影”：“人造他者”的想象嬗變與倫理反思》^[23] 等文章的寫作中。

結語

接現實“地氣”，植根本土的中國式電影理論學派，應該是對中國電影創作、產業所暴露出來的新問題的直面和思考，也是對電影人新的電影觀念、生產原則、美學追求的總結和提升。電影理論需要藝術學、美學、電影學等學術史的支撐和依托，更要基於中國電影發展的現實問題及電影人創作、生產和工業、產業狀況而提出問題和解決問題，理論建構則應該具有開闊的學術視野，悠久的學術史背景，以及豐富多元的中外理論資源的廣泛參照借鑒，更重要的是，在理論建構過程中應該始終保有中國主體精神和文化自信力的廣泛參照借鑒，也要去總結獨特的中國經驗。在中國藝術學建構方面，筆者曾經提出中國藝術學研究的“宗白華經驗”的概括和期許：“作為二十世紀中西文化、中西美學碰撞的‘寧馨兒’，中國現代藝術學學術史的‘活化石’，宗白華的藝術學成就不容置疑，甚至仰之彌高。但我覺得更為值得思考



的是宗白華取得這些非凡成就的‘經驗’也即一種‘宗白華經驗’為何？也就是說，探究為什麼能取得這樣富贍的研究成果？宗白華藝術學研究的獨特方法對今天藝術學學科建設具有怎樣的有益的啟示借鑒意義？我們應該如何在總結宗白華成就和經驗的基礎上，從宗白華‘接着講’？對這些問題的思考探討，我以為意義可能超越了其學術成就本身。”

^[24] 此後又試圖進一步總結中國電影學派建設和電影學研究的“鐘惦斐經驗”：“宗白華先生的中國藝術學研究，鐘惦斐的中國電影批評，是中國本土化、‘理論批評化’的最有代表性的批評家。‘宗白華經驗’^[25]，‘鐘惦斐經驗’^[26]，都是中國藝術批評、電影批評領域務實有效，頗具中國本土特色，值得總結發揚光大的‘經驗’。他們沒有食洋不化，而是中西融合，他們的批評文字務實求實，曉暢易懂，洋溢着中國特色的實踐理性精神。”^[27]

凡此種種，均為筆者“雖不能至，心嚮往之”的理論遠景，也是近年來一直孜孜以求、小心求證踐行的努力。

最後必須強調的是，無論是電影工業美學還是想象力消費理論，作為一種中國特色電影理論與學派，其建設仍然期待着“百家爭鳴”，更要在爭鳴和自我反思中“接着講”。END

本文部分参考资料：

- [1][法]麥茲：《電影語言：電影符號學導論》，劉森堯譯，（臺灣）遠流出版公司1996年版，第104-106頁。
- [2][美]韋勒克·沃倫《文學理論》，劉象愚等譯，三聯書店1984年版，第32頁。
- [3][美]約翰·費斯克：《電視文化》，祁阿紅、張鯤譯，商務印書館2005年版，第447-448頁。
- [4]陳旭光：《20世紀中國藝術批評史的“主題範式”》，《藝術百家》2015年第3期。
- [5]尹鴻：電影理論評論要提出真問題、鑽研真問題[N]。中國電影報，2022-08-31(002)。
- [6]陳旭光，張明浩：《面對“闡釋危機”：電影想象力消費的理論自覺與方法論思考》，《民族藝術研究》2023年第3期。
- [7]尤西林：以文學批評為樞紐的文學理論建構[J]。文藝理論研究，2015(03)：69-74。
- [8]張江：當代文論重建路徑：由“強制闡釋”到“本體闡釋”[N]。中國社會科學報，2014-06-16(A04)。
- [9][英]海倫·加德納：捍衛想象——哈佛大學查爾斯·艾略特·諾頓講座，1979-1980[M]。李小均，譯。桂林：廣西師範大學出版社，2019：197。
- [10]陳旭光：“作者論”旅行、“主體性”變遷與電影工業美學生成[J]。社會科學，2022(10)：78-88。
- [11]陳旭光：“作者論”旅行、“主體性”變遷與電影工業美學生成[J]。社會科學，2022(10)：78-88。
- [12]陳旭光：《當下中國電影：期待“機制保障”與“理論批評護航”》，《現代視聽》2019年第5期。
- [13]陳旭光：《“新力量”導演與第六代導演比較論——兼及“新力量”導演走向世界的思考》，《電影藝術》2019年第3期。
- [14]陳旭光：《新時代 新力量 新美學——當下“新力量”導演群體及其“工業美學”建構》，《當代電影》2018年第1期。
- [15]陳旭光：《論互聯網時代電影的“想象力消費”》，《當代電影》2020年第1期。
- [16]陳旭光，張明浩：“想象力消費”理論建構的省思與屬望[J]。電影藝術，2023(5)：34-40。
- [17]“游生代”系筆者在一篇文章中提出的一個術語：“在互聯網媒介強勢崛起的基礎上，與電子遊戲關係更為密切的‘游生代’導演或‘游生代’觀眾正在崛起。”參見陳旭光，李典鋒：《技術美學、藝術形態與“游生代”思維——論影游融合與想象力消費》，《上海師範大學學報》2022年第2期。
- [18]陳旭光：《“理論批評化”與電影工業美學“接着講”》，《藝術評論》2022年第11期。
- [19]《中國電影報》2022年8月31日。
- [20]《電影新作》2023年第1期。
- [21]《社會科學戰綫》2023年第8期。
- [22]《上海大學學報》2023年第3期。
- [23]《電影新作》2023年第4期。
- [24]陳旭光：《論中國藝術學研究的“宗白華經驗”》，《藝術學研究》2020年第2期。
- [25]陳旭光：《論中國藝術學研究的“宗白華經驗”》，《藝術學研究》2020年第2期。
- [26]筆者曾在由中國電影學會主辦的在鐘惦棠故鄉四川（今重慶）江津舉辦的學術會議上以《互聯網時代，從鐘老的

觀眾美學觀“接着講”》為題所作的發言。發言中說，“電影美學中的‘鐘惦棠經驗’，是值得總結的，他思維上如何面對中西衝突？面對體制與個人的矛盾？我覺得我們可以把‘體制內的作者’轉換一下，把‘體制內的作者型評論家’這個稱號送給鐘惦棠。我前段時間寫了一篇文章《中國藝術學研究的‘宗白華經驗’》。宗白華與鐘惦棠非常有可比性，在很多方面非常相似。下一步應該寫一篇《中國電影美學建構的‘鐘惦棠經驗’》，側重于他的思維方式、思維模式、人格精神、方法論等方面、探究是哪些因素又是如何使得他能夠有這樣的成就和特點的。”（參見中國電影評論學會微信公眾號，2021年1月2日）

[27]《“理論批評化”與電影工業美學“接着講”》，《藝術評論》2022年第11期。

香港有史以來最大規模 “南來作家” 主題展開幕！

來源 / 中國現代文學館

主辦機構：香港文學館 The Museum of Hong Kong Literature、香港作家聯會、中國現代文學館 MODERN INSTITUTE OF MODERN CHINESE LITERATURE

協辦機構：大公報

場地贊助：香港公共圖書館 Hong Kong Public Libraries

國際惠澤機構：香港賽馬會慈善信託基金

南來作家 手迹遺物展

走進文學的時光卷軸

許地山
張愛玲
蕭紅
端木蕻良
駱賓基
葉靈鳳
戴望舒
羅孚
梁羽生
金庸
高旅
吳羊璧

秦牧
金依
黃谷柳
阮朗
徐速
黃慶雲
劉以鬯
何達
司馬長風
李輝英
曹聚仁
徐訐

展覽日期：2024年5月11日至20日

展覽時間：10:00 - 20:00

展覽地點：香港中央圖書館展覽館



主辦機構

香港文學館
香港作家聯會
中國現代文學館

協辦機構

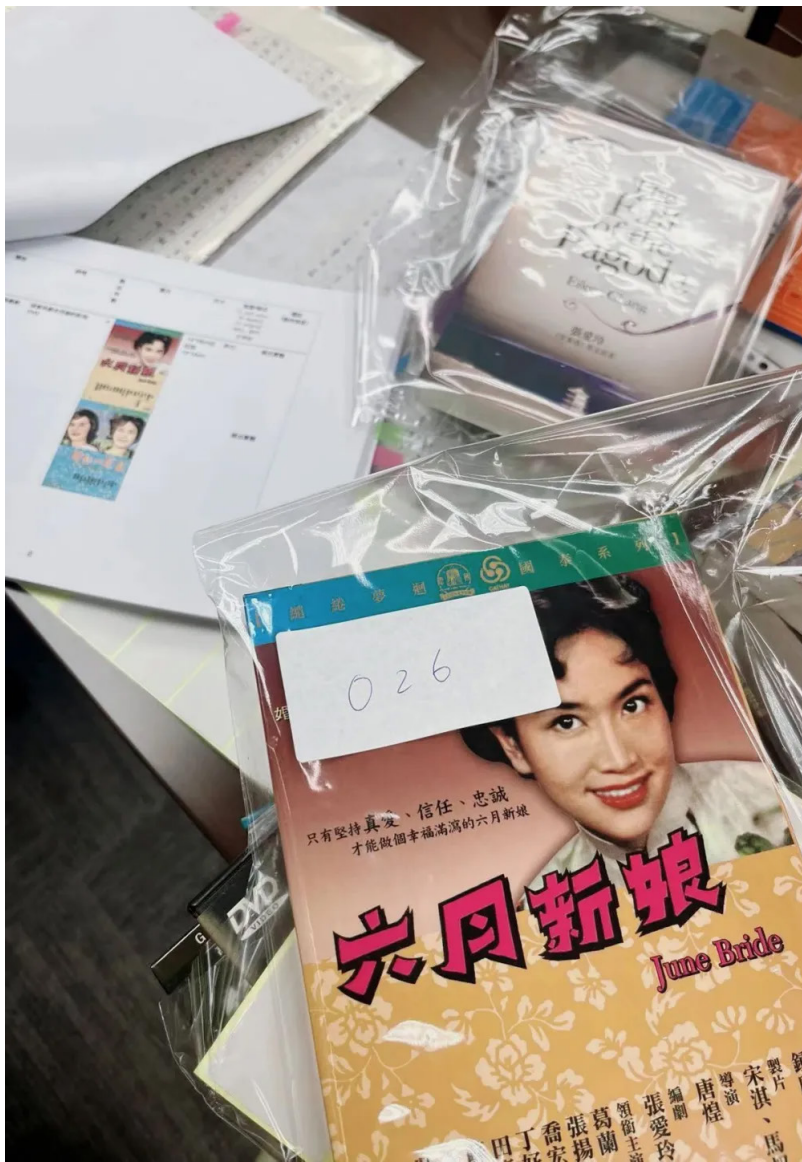
大公報（香港）有限公司

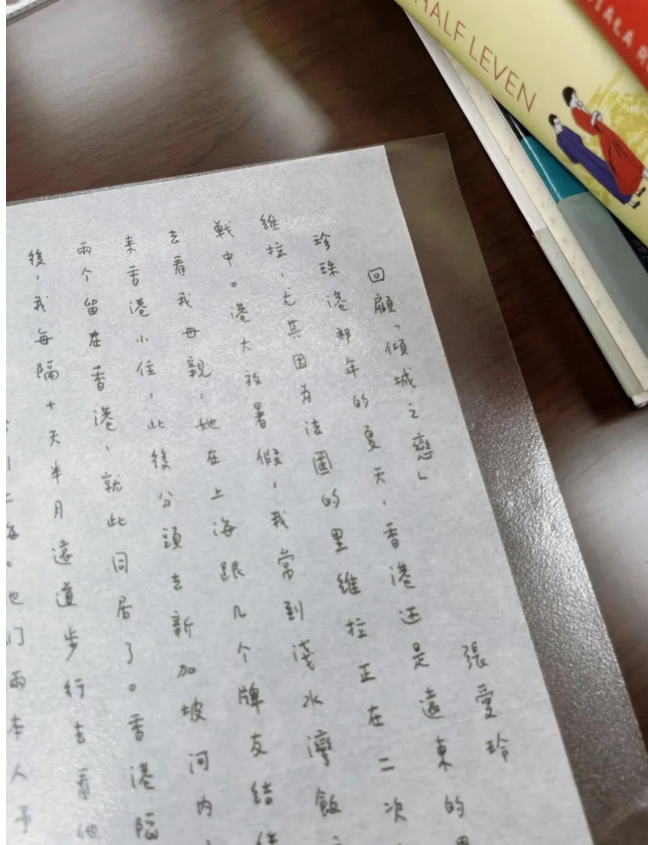
場地贊助

康樂及文化事務署香港公共圖書館

特別鳴謝

香港公共圖書館
香港中文大學圖書館
香港大學檔案館
中國美術學院創新設計學院
宋以朗先生
張勤建女士
周蜜蜜女士
潘金英女士
潘明珠女士
吳大琪先生
陳建華先生
彼得先生後人
香港內地青年義工交流協會
裘錦秋中學（屯門）
天主教普照中學







“南來作家手跡遺物展——走進文學的時光卷軸”即將開展，作為香港有史以來最大規模的南來作家主題展，信息及觀賞性當然不言而喻。

展覽將展出大家較為熟悉的許地山、張愛玲、蕭紅、戴望舒、葉靈鳳、梁羽生、金庸、劉以鬯、曹聚仁、徐訏、黃慶雲等作家的手跡和物品，展品共逾 300 件，其中 200 多件為原件。

展品劇透

在如今電子化的年代，或許很多人都沒有親手寫過一封信，就讓我們借着這次展覽，來感受一下手寫字的溫度吧！

展廳劇透

5 月 11 日至 20 日，我們“南來作家手跡遺物展——走進文學的時光卷軸”展場見！END

道善堂

中國畫創作中的得失守恒

文 / 湯立

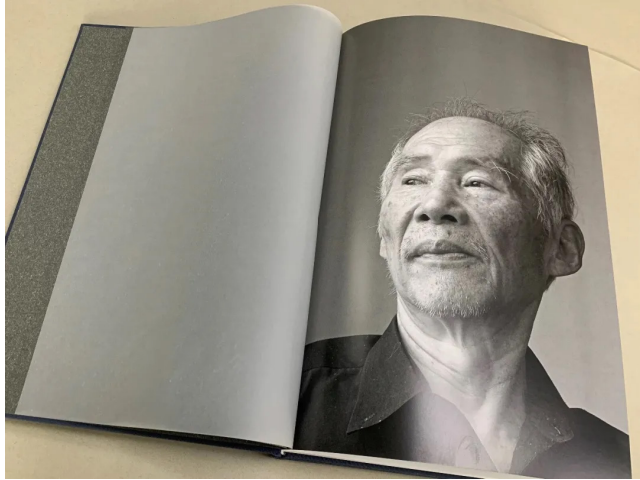


得與失是維持物理的能量守恒定律，也是萬事萬物的定律。有得必有失。得什麼，失什麼，這是人生哲學，也是藝術哲學。得此失彼、得彼失此，得亦是失、失亦是得。得與失是一個藝術家始終面臨的課題。

就畫家創作而言，一切構思、構成、物象、境界，格局的確立以及筆墨、色彩、構圖技法等，無不在動與靜、陰與陽、虛與實、巧與拙以及大小、長短、方圓、粗細、急徐、輕重、遠近、疏密、聚散、嚮背、濃淡、枯濕、平險、正斜等的得失取舍和得失轉換上做文章。

尤其是中國畫的大寫意和中國書法中的草書，其創作過程中的得失取舍，其藝術靈感的誕生，是在人生忘我的一剎那。

藝術中的得失守恒不是平均，平均即平庸。事物往往不完美，完美即死亡。任何事物，優點與缺點總是並存的，就算是繪畫大



師的傑作也概莫能外。

潘天壽的小畫作構圖極為講究，可謂法度森嚴，但缺少了小品畫應有的靈氣與天趣；他的大畫，包括指畫，顯得單薄、刻露、霸悍，但具有常人難以企及的“生鐵窺太古，劍氣毫毛吐”的磅礴氣勢。李苦禪的畫以墨韻淋漓的趣味勝，但構圖往往失於松懈，缺少結構的空間張力；其所畫老鷹，造型單一，方形的鷹眼，斧子般的鷹嘴，誇張過頭，但他的筆墨好，不僅掩蓋了不足，反而成了李氏老鷹的獨特的個性符號。四川陳子莊這些年名氣不小，他的畫散淡、自如、靈氣十足，以山水、花鳥小品畫見長，但終覺格局小，偏於一隅，缺少了堂皇的浩然之氣。齊白石早年學八大山人的逸格，曲高和寡，但少人問津，中晚年創紅花墨葉一路雅俗共賞，獲得成功，但將八大山人與齊白石的畫掛在一起比較，八大山人的畫氣格高拔，高貴典雅，而齊白石的畫則似乎偏俗。所以說事物往往不完美，有得必有失。一切均需根據藝術家自身的天賦、才情、氣度、氣質、人生閱歷、文化修養等因素，進行利弊得失的權衡之後作

席上書運屋階步樹拂雲將軍
不如武穆子能文鯨酒微風入
聽詩靜夜分疎衣挂露涼月白
杜甫詩 湯立



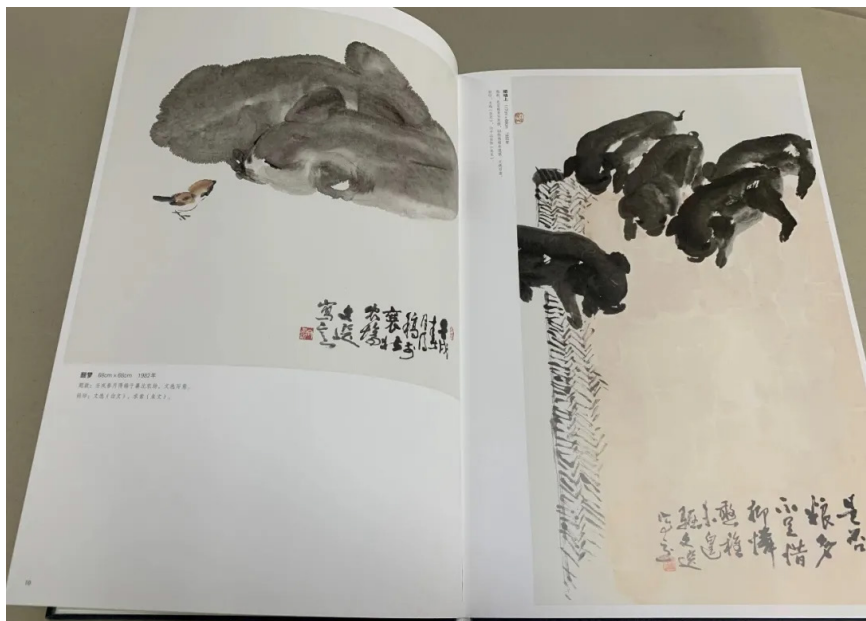
出自己的決斷與選擇。

學習書法也一樣。清梁巘在他的《評書貼》中寫道：學歐病顏肥，學顏病歐瘦，學米病趙俗，學董病米縱，復學歐、顏諸家病董弱。

總之，藝術的構成充滿了辯證法，有一得必有一失。從某種意義上看，成功的藝術家一定是一個具有辯證思維和懂得舍棄之人。

另外，得失守恒中還包含得失轉換，這一環十分重要。再以潘天壽藝術為例：霸氣、霸悍這兩詞都離不開一個“霸”字，這在“文以氣為主，氣之清濁有體，不可力強而致”（曹丕《典論·論文》）為主要審美標準的中國文化中是個貶義詞。而潘天壽卻反其道而行之，他的信念是“不同才是藝術”（《潘天壽話語錄》）、“強其骨”、“一味霸悍”的藝術執着，使潘天壽成為中國美術史中獨樹一幟的一代名師。

這就是“藝貴有極”，任何事物發展到極致就會嚮相反的方嚮轉換，這就是一切事物由量變到質



變的自然辯證法則。

叔本華有“唯意志”的“天才論”，在他眼裏的天才人物往往在於：凡是個別現成事物中只是不完美的，由於各種規定限制而被削弱了的東西，天才的觀察方式卻把它提升為那些事物的理念，成為完美的東西（《作為意志和表象的世界》第271頁）。

這就是說，任何事物不可能完美無缺，一個獨立思考者，往往能從中找到適合自己、屬於自己的原則。因為只有藝術天才，才能做到既保有鮮明的藝術個性，又能在高層次上做到得失守恒。

END



大文學

——從農業社會的抒情文學到工業社會的敘事文學再到信息社會的影視文學

文 / 曹 誰

一個時代有一個時代的文學，從神聖時代的史詩發端，從農業社會的抒情文學到工業社會的敘事文學再到信息社會的戲劇文學，一代代傳承，不變的是文學精神，變化的是文學體式。文學精神在不斷分化，文學體式在不斷增多，實用文體進行了第一次分裂，假如按照現在對學術的劃分，分為十二門類：哲學、經濟學、法學、教育學、文藝學、歷史學、理學、工學、農學、醫學、管理學、軍事學。文藝學只是其中之一，文藝學按照現在中國文聯的機構設立劃分，又分為文學、戲劇、電影、音樂、美術、曲藝、舞蹈、民間文藝、攝影、書法、雜技、電視藝術十二門類，文學只是其中之一，我們面對的是 1/144 的“小文學”，可是文學還繼續分化為不同的體裁。我們處於一個碎片化的時代，可是又面對全球化的世界，現在是一個世界文學的時代，我們只有用總體性去統攝碎片化，融合古今、合璧東西、合一天人，才能實現我們時代呼喚的“大詩學”。



曹誰

詩人、小說家、劇作家、翻譯家，北京師範大學文學碩士，西寧市作協副主席。

原名曹宏波，字亞歐，號通天塔主。1983年生于山西榆社，2008年去職遠遊，在西藏、新疆周游數月而返青海，開始職業寫作生涯，現居北京。

2007年發起大詩主義運動，2017年倡導劇小說運動和詩電影運動，2018年發起曹伊之爭。著有詩集《亞歐大陸地史詩》等10部，長篇小說《昆侖秘史》等10部，文集《大詩學》等4部，童話《雪豹王子》等18部，翻譯《理想國的歌聲》等三部，影視劇本《孔雀王》等百餘部集。作品發表於《人民文學》《詩刊》《作家》等文學雜誌，入選上百部權威選本。有作品翻譯為英、法、德、俄、日、意、西班牙、土耳其、阿拉伯等20餘種文字。

曾獲首屆中國青年詩人獎、第5屆青海青年文學獎之“文學之星”、第4屆曹禺杯劇本獎、第8屆意大利羅馬當代國際詩歌藝術學院獎之阿波羅·狄奧尼索斯詩歌獎詩歌獎、第12屆俄羅斯金騎士獎等50多項省級以上文藝獎。

系中國作家協會會員，中國電影文學學會會員，世界詩歌運動協調員，《大詩刊》主編，《世界詩歌》副主編。

一 神聖時代的史詩傳承

文學最初是包括一切的文化之學。在甲骨文中“文”就是人的文身，《說文解字》曰：“文，錯畫也，象交文。”英文 Literature，源自拉丁語的 *literatura*，意為“字母書寫”（writing formed with letters）。最初的文學可以說是無所不包的文化之學，文學真正獨立出來是後來的事，中國的文學獨立在魏晉時，劉勰在《文心雕龍》中的文筆之辨就是；西方的文學獨立在近代，查理斯·巴托（Charles Batteux）提出“美的藝術”（fine art）是也。最初的文學是在文字產生前後，之前有神話文學，中國的神話在《山海經》中有記載，希臘的神話在《神譜》中完備。當然最集中的代表大概是史詩，我們的文學精神流傳的“脊髓”在史詩中，所以我覺得梳理史詩的流變是文學的主脈，雖然後面史詩精神分化到了其他文體。

跟神話同樣神秘的是史詩，史詩時代，詩是唯一的文學，它集文的一切功能於一身，包括後世的各種應用文體的功能，《荷馬史詩》中有法律判例，《易經》可以用來預測。史詩本是最初的文學形式，在內部有一個描摹全民族發生的故事，在外部有自己民族語言的格律，在行動中有各種各樣超出文學的功能，可以說是那時唯一的藝術形態。世界上幾乎每個民族都有自己的史詩，美索不達米亞的《吉爾伽美什史詩》是目前所發現的最早的史詩，寫在十二塊泥板上，講述了英雄吉爾伽美什的一生；印歐語系中著名的史詩有希臘史詩和印度史詩，歐洲後起的史詩有英格蘭的《貝奧武夫》、法蘭西的《羅蘭之歌》、西班牙的《熙德之歌》等；阿爾泰語系中的《瑪納斯》《江格爾》和漢藏語系中的《格薩爾》三部所謂“中國三大史詩”都是仍然在發展的史詩；漢民族卻沒有典型史詩，《詩經·大雅》中的《生民》《公劉》《綿》《皇矣》《大明》五篇所謂周民族史詩並不是典型意義上的史詩，漢民族史詩似乎已經在遠古時代散佚，後來則是以發達的史傳形式存在了，歷代都有混有神秘主義的正史，從《史記》一直排列到第二十五史的《清史稿》，魯迅說《史記》是“史家之絕唱，無韻之離騷”，並不是虛言，至於《詩經》，真是有《史詩》的風格。

口語史詩或第一史詩（Primary Epic）以降，文學諸體都分化有史詩的部分功能，詩歌分有抒情的功能，小說分有敘事的功能，戲曲分有行動的功能，還分出一種書寫神秘漫遊故事的小型史詩（Epyllion），這樣詩就縮小到抒情詩；文人則在模仿史詩，就是所謂文人史詩或第二史詩（Secondary Epic），像維吉爾的

《埃涅阿斯紀》、但丁的《神曲》、彌爾頓的《失樂園》，乃至波斯菲爾多西的《列王記》、屈原的《離騷》、曹植的《洛神賦》、白居易的《長恨歌》等也可以大概歸入其中，一直到自由詩時代前夕。

我們現在就在一個自由詩時代，我們沒有典型史詩時代的大型的象征系統，我們沒有文人史詩時代的神秘主義宇宙模式，我們連最外部的韻律都不再有，詩歌都面臨合法性危機，史詩則是危機中的危機，史詩在現代被進一步分化，經常只作為限定詞在文學或藝術類型（genre）中出現，如史詩小說（Epic Story）、史詩戲劇（Epic Theater）、史詩電影（Epic Film）等。然而神秘譜系遺傳下來的人們仍然在寫史詩，單從歷代流傳的史詩作品來看，作品是在不斷增加的而不是消失，我們現在進入無神性故事、無語言格律的“第三史詩”時代（Third Epic），一種以抒情詩的方式存在的冥想性“大詩”，東西方語種中都有人在寫現代史詩，像龐德的《歌集》、艾略特的《荒原》、切爾斯頓的《白馬之歌》，像海子的《太陽·七部書》、楊煉的《諾日朗》、歐陽江河的《懸棺》。在新世紀，我跟專門研究詩歌的美國教授魏樸（Paul Manfredi）在北京的一次聚會上相遇，談到西方詩歌的現狀，他說跟中國一樣分雅俗，長詩也同樣是面臨危機，不過他說仍然有人在寫。我讀到尚未公開出版的中國詩人亞伯拉罕·維斯特的史詩《黑暗傳》三部之一，我看到吉瑞特·維斯特瑞特（Gerrit Verstraete）的史詩《克魯裏安·奧德賽：漫長的漂流者》（*Cerulean Odyssey: the Long Distance Voyager*）在美國出版的消息。

史詩的神秘性，如今還是吸引有大追求的人去寫，那麼在沒有神秘也沒有韻律的自由詩時代的今天“第三史詩”或“大詩”會以怎樣的狀態存在？面對我們全球化的世界，我們應當融合古今、合璧東西、合一天人，來考量詩歌精神的流變。我覺得只能是內在冥想以構造世界形態、外在抒情以維系詩歌本質。今天我們沒有神性的故事，失去巧妙的韻律，詩歌似乎是每況愈下，面臨前所未有的合法性危機，不過正因如此詩歌似乎更能回到詩歌本身，我們通過冥想重新構築或昭示那個世界的本質，我們通過抒情進入詩所獨有的那種內在韻律，這就是今天的史詩的存在狀態。今天我們面對的不是一個民族而是一個地球，我們的世界需要創造或者恢復一個“大史詩”，事實上本來人類就是一體的，後代的民族史詩都是那種“大史詩”的分化，所以用“恢復”更加貼切，這樣我們才能將那種大宇宙精神具體而微地顯現或昭示



世人。這正是我畢生在寫作的《亞歐大陸地史詩》所要追求的。

二 農業社會的抒情文學、工業社會的敘事文學、信息社會的戲劇文學

史詩精神分化到了不同的文體中，其中抒情精神分入了詩歌，虛構精神分入了小說，動作精神分入了戲劇，當然隨着社會發展形態的發展，通過技術層面的進步，分別實現了不同文體的黃金時代。農業社會是抒情文學的黃金時代，推動的關鍵技術是文字字母的發明；工業社會是敘事文學的黃金時

代，推動的關鍵技術是造紙印刷術的發明；信息社會是戲劇文學的黃金時代，戲劇文學最新的形式是影視劇，推動的關鍵技術是攝影傳播術的發展。當然並不是說這三種文體跟社會是完全相對應的，也不是說那個時代只有一種文學，只在對應的社會是對應的文體的黃金時代。

張檸先生在《土地的黃昏》中，對傳統社會和現代社會有一個系統的比較，由此對應抒情文學和敘事文學的發展，我受此啟發，我覺得他所描述的分別是農業社會和工業社會的形態，現在已經進入信息社會或者後工業社會，而現在正是戲劇文學的黃金時代，戲劇文學的最新形式就是影視文學。參照《土地的黃昏》，我羅列出信息社會的特征如下。

我們的文體是如何分化出來的，尤其是詩歌為主體的抒情文學，小說為主體的敘事文學，戲劇為主體的動作文學。我們從大

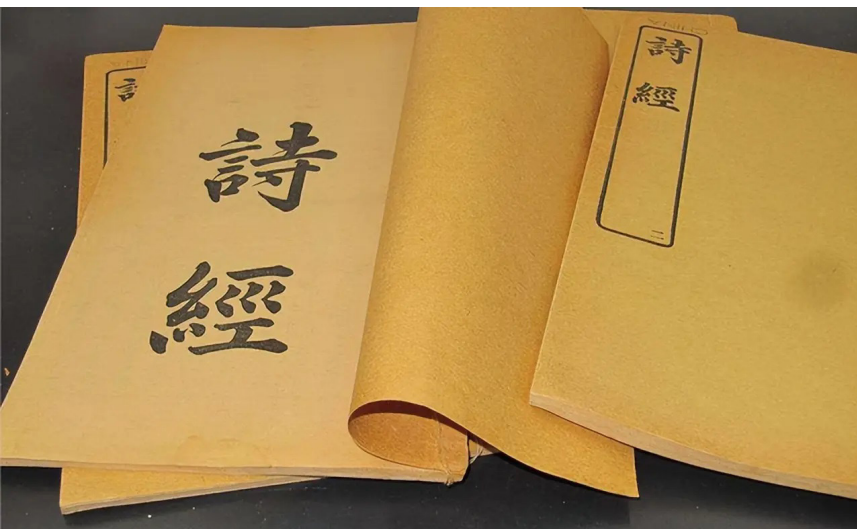
文體觀出發，我可以用這樣單純的準則去界定文體，用韻（verse）和散（prose）的對立劃分出詩歌，用虛（fiction）和實（nonfiction）的對立劃分出小說，用動（drama）和靜（text）的對立劃分出戲劇。在這六個綱目的界定下，我們會看到一種全新的文學格局。

农业社会、工业社会、信息社会特征对照表

社会形态	農業社會	工業社會	信息社會
物质形态	自然性世界、生長性的泥土	人工世界、無生長性的石頭或水泥	虛擬世界、虛擬延伸的地球村
存在形态	集體的（共同性）	個人的（社會）	虛擬的（二次元世界）
人际关系	血緣的或熟悉的	契約的或陌生的	陌生和熟悉分化
精神状态	情感的、模糊的、整體的	理智的、數字的、分解的	虛擬的、影像的、即時的
实践形式	生產的、綜合的、需求的	消費的、分工的、欲望的	智能的、消解的、碎片的
价值形式	使用價值、實用的	交換價值、展示的	電子商務、虛擬的
崇拜形式	獻祭儀式、反物質、耗散	消費儀式、拜物教、節約	幻想儀式、影像的、方便

農業社會：韻和散

農業社會的特征，注定適合抒情文學的發展，文字字母的發明為文人提供了強有力的工具。抒情文學的主體是有韻的文學，詩性的文學。在文學的產生階段，文學作品都是有韻的，因為在



口頭時代便於記誦，並且韻本身就是一種跟世界神秘契合的表征。西方的史詩都是源頭，他們的所謂《詩學》《詩藝》就是文論的代名詞。中國古代最初的史詩可能是散軼，至今未發現典型的史詩，《詩經》的風格倒是有史詩的風範，不過我們可以從中國發達的抒情詩傳統去考察。

在西方歷史上韻體有最初的史詩和抒情詩；中世紀除史詩、謠曲、抒情詩外，敘事文學像騎士傳奇（romance）、諷刺故事（satire）及發達的戲劇都是有韻的；在古典主義時代詩劇是最重要的，這種對於韻文的看重一直到浪漫主義時代，那時有許多詩體小說產生。西方的散文體，最初是哲學和歷史著作，那個時代的史學家和哲學家都是優秀作家，在羅馬時代更是大放光彩，中世紀不是很發達，散體真正壓倒韻體要到現實主義時代，這時長篇小說成為最重要的文體。

在中國古代，一直是詩文並重，只是隨着時代而消長，就像君子們“窮則獨善其身，達則兼濟天下”一樣，他們用文去達意，用詩去言誌。在先秦《詩經》是非常重要的，外交朝聘全靠引用《詩經》去表達，所以孔子說“不讀詩可以言乎”。騷體在漢代的盛行要超過《詩經》，直接導致賦體的產生，這種賦體不斷發展，從騷賦、大賦、小賦、駢賦、律賦、文賦，在清代還中興，影響直到今天，賦體這種文體是真正有中華氣度的文體，本質上是一種

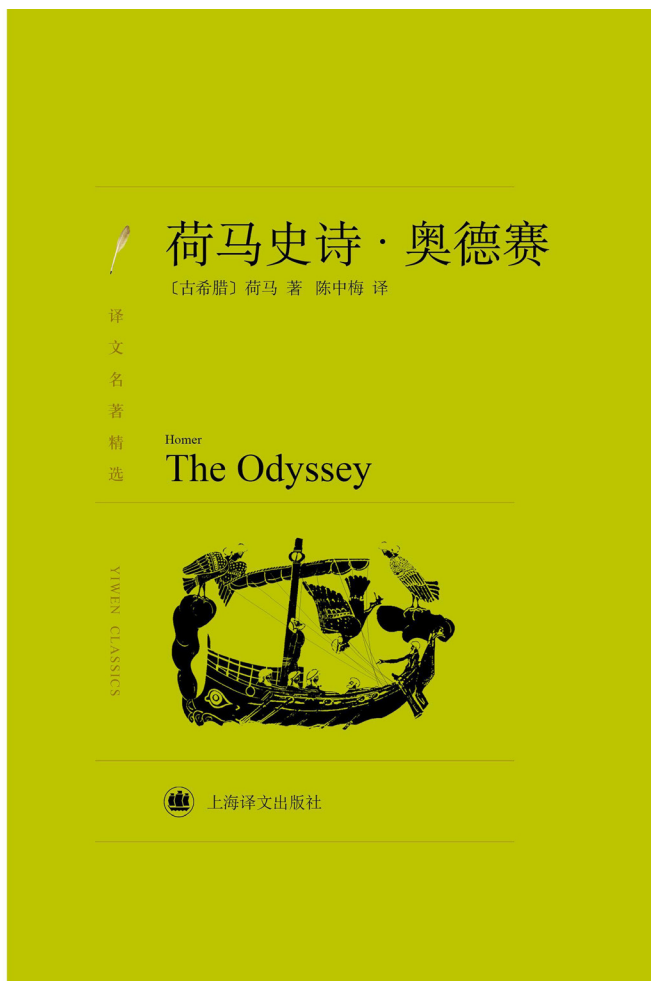
詩體，都說中國抒情詩發達，這是因為他們沒有意識到賦體正是我們的長詩，這種觀念是需要矯正的。中國的樂府體也一直都在發展，每個時代樂府都從民間發展起來新的詩體，中國詩歌長盛不衰實賴於此，在漢代樂府讓五言、七言古體產生，唐代時五言、七言律絕大盛，宋代是詞體大盛，元代曲體大盛。中國的劇本就是詞牌串起來的，雜劇、南曲就是這樣，傳奇在明清大盛，現在的地方劇中的曲詞仍然是韻體。我們的敘事文學中有變文、彈詞之類的韻文。中國的抒情文體最大特征就是韻律，一直占據文壇的主流位置，一直到長篇小說繁盛的明清時期，詩文都是正宗，當然實際上那時的文學主流已經到長篇敘事文學上。

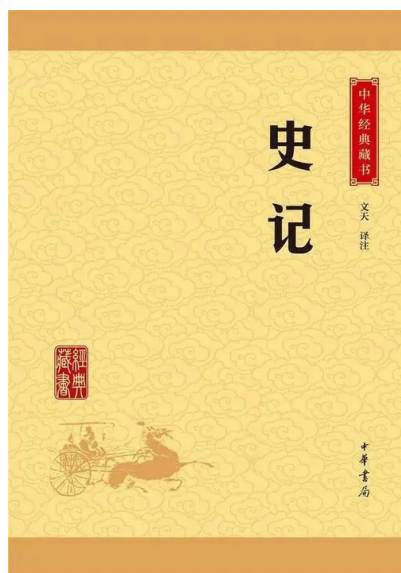
無論在中國還是西方，我們會發現抒情文學和敘事文學交替的節點，大體上在農業經濟和商品經濟交替的時代，也是印刷術廣泛應用的時代，這使長篇小說的廣泛傳播成為可能；中國是在宋朝畢昇發明活字印刷術後，市民經濟開始繁盛，宋元話本小說開始風行；歐洲是古騰堡的金屬活字印刷術發明後，資本主義開始發展，文藝復興時期小說開始強大起來。當然無論從東方還是西方來說，這都是萌芽，工業社會才是敘事文學真正壓倒抒情文學的時代。

工業社會：虛和實

小說的風行跟工業社會的特征息息相關，長篇小說真正的發展，跟商品經濟或者資本主義的發展和印刷術的應用大體同步。敘事文學的最大特征是虛構，這也是適應工業化社會的幻想，長篇小說的最大特征是長，印刷術為小說的傳播提供最大方便。小說其實產生很早，只是在東西方有不同的形態。

西方的小說源自史詩，沒有韻的《荷馬史詩》就是精彩的小說，中世紀也有騎士傳奇，不過典型的小說要到文藝復興時期才產生，從人文主義小說開始，接着是一個個的文學潮流，其中主要是小說的潮流，古典主義、啟蒙主義、





浪漫主義、現實主義、批判現實主義，直到後面的象征主義、唯美主義、自然主義等現代主義諸流派，工業時代是長篇小說的黃金時代。

中國的小說源自史書，“無韻之離騷”的《史記》是最好看的小說，典型的小說都是以對歷史的補充的形態出現的，從魏晉南北朝的筆記體，到唐朝的傳奇，再到宋元話本小說，在宋元時代長篇小說已經大體成熟，到明清小說已經是繁盛了，這個時期中國其實商品經濟已經比較發達，只是跟西方資本主義的表現不同而已，我們印刷術的發展也遠早於西方。

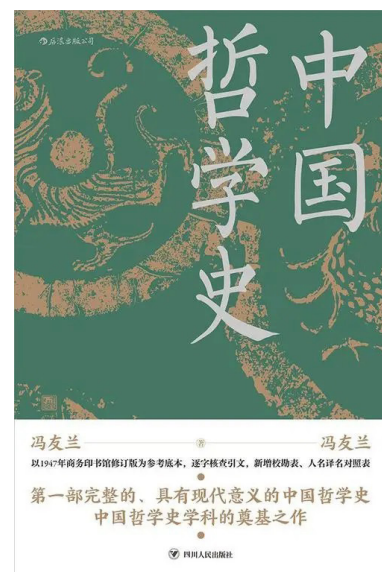
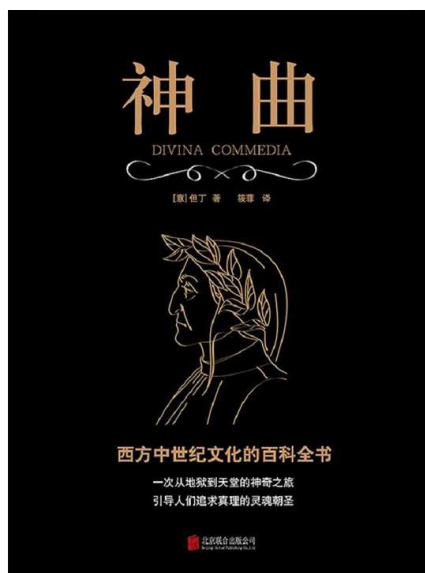
我一直在探尋小說的起源，後來發現無論是中國還是西方，本質就是虛構，這也是英文小說 fiction 一詞的本意。中國的小說都是相對於歷史這種紀實故事虛構的，所謂《聊齋誌異》中的“異史氏曰”，就是相對於《史記》的“太史公曰”。西方的長篇小說，英文用 novel，是從意大利語的 novella 來的，包括中篇小說，是新的意思，意為一種全新文體，這種稱呼除了英文，只出現在西班牙文中。大多數的歐洲語言都用 romance 來稱呼長篇小說，包括德、法、俄、意、葡、丹等主要文學語言，romance 在中世紀指騎士傳奇，中文翻譯為羅曼司，浪漫主義文學也源自此詞，這個詞究竟是

什麼含義，連馮友蘭在《中國哲學史》中都說一直無法理解，所以理解這個詞關切到對西方長篇小說的理解。在中世紀教會用的正統語言是原羅馬帝國的官方語言拉丁語，而在世俗中人們講的羅曼語族的語言被叫作 romance，也就是羅馬化的意思，所以 romance 是指區別正統的拉丁語的書寫。這樣看來，西方的長篇小說同樣是相對於正統書寫的俗世故事的講述，在最初也就是以騎士的浪漫傳奇為主要內容的，我們發現東西方長篇小說的起源倒是有異曲同工之妙。中國學界一直在爭論中國是否有浪漫主義文學的存在，我覺得從浪漫主義的本源上來說中國的通俗文學更像浪漫主義，這樣《水滸傳》就跟《堂吉訶德》相通了，所以中國是有浪漫主義的，只是我們對西方的浪漫主義誤讀了。

對於長篇小說的發展，東方需要從不同的發展歷程去考察，現在我們同處於一個時代，可是東西方非常不同，我覺得除所謂社會發展形態外，更多的是文化內核的不同。中國在鴉片戰爭之後，其實也大體經歷了西方各種文學潮流的洗禮，從古典主義到啟蒙主義、浪漫主義、現實主義、批判現實主義、現代主義，這些甚至都是共時性存在的，所以都造成發展不充分，後遺癥一直影響到今天。在工業社會的敘事文學才在發展的時候，早已經進入信息社會的戲劇文學時代，這對於東方文學的發展是達摩克利斯之劍，一方面會造成敘事文學的發展不充分，另一方面倒是可以讓戲劇文學借此充分發展，這一切都正在進行中。

信息社會：動和靜

現在長篇小說的黃金時代其實已經接近尾聲，戲劇文學的黃金時代已經到來，這同樣是信息社會的特征決定的，攝像和傳播技術給戲劇這個古老的文體以最大的發展機會。戲劇對於中國來說，戲“形聲，從戈，虛聲”，本義是兵器角力；戲劇在英語中是 Drama，這來自古希臘語，意為動作（action）；所以戲劇跟其他文學文本的最大區別就是動作表



演，當然這也可以看出戲劇的核心是“衝突”。

戲劇在西方成熟尤其早，在古希臘戲劇是跟史詩有同樣地位的，悲劇和喜劇是古希臘文學的核心，在羅馬時代只有新喜劇發達；在中世紀宗教劇是最被看重的文體，但丁的史詩《神曲》在最初就取名喜劇，後人編訂時為表示敬意加上神聖的，中文譯為《神曲》（*Divine Comedy*），這裏的喜劇不能混同於鬧劇，狄德羅的觀點就是在歷史、悲劇、喜劇三種事物中喜劇最真實，“喜

劇詩人是最地道的詩人，他有權創造，他在他的領域中的地位就跟全能的上帝在自然界中的地位一樣，從事創造的是他，他可以無中生有”。戲劇在文藝復興中產生特立獨行的莎士比亞，他的戲劇是不合古典主義的三一律的。在古典主義時代詩劇是最崇高的，啟蒙主義者要突破也從戲劇着手，歌德的長詩《浮士德》本身就是劇詩。浪漫主義取代古典主義，要以雨果的戲劇《歐那尼》的勝利為標誌。歐洲在詩劇的基礎上又有話劇、歌劇、舞劇，在現代主義運動中，小說和戲劇總是先鋒，從象征主義到表現主義再到荒誕派都是如此。

戲劇在中國的位置不是很顯著，這同樣跟中國的傳統文化有關，我們的抒情詩過於發達。中國真正意義上的戲劇是宋金時代的諸宮調，到元雜劇才成熟，經過南戲到明清的傳奇。在中國劇本跟其他文體的區別沒有那麼大，在文本上是由曲詞連綴成近詩歌，在內容上是敷衍故事而成近小說，所謂臨川派和吳江派的爭執也只是在重詞、重韻上，仍然在文字範圍內，李漁是真正發現戲劇的本質的，不過要讓戲劇真正成為重表演的藝術要到晚清的京劇，後來又擴展到全國各地數百種地方劇中。總體上戲劇在中國文體中的突出特征都是後來重新被發現的，如今作為世界三大表演體系之一而存在。

在長篇小說強勢的資本主義時代，攝影技術的發明給戲劇以最好的傳播載體，電影發明於 1895 年，十年後就傳到中國。印刷術從中國傳到歐洲用了四百年，攝影技術從西方傳到中國卻只用了十年，因為那時全球已經形成一個世界體系。通過廣播技術，電影發展出電視劇，通過網絡技術，電影又發展出網劇，當然這些都只是傳播媒介的變化。誠然電影是一種全新的綜合藝術，可是核心是戲劇，是戲劇的發展。

我們的世界要被影像化了，曾經讓許多人驚訝。海德格爾在《世界圖像的時代》中說：“從本質上看來，世界圖像並非意指一幅關於世界的圖像，而是指世界被把握為圖像了。”“正是由於這種視覺化，把視覺的優勢強化到成為一種威脅，使整個世界變成了福柯意義上的‘全景敞視式的政體’。全景式的凝視成為一種強有力的視覺實踐模式，把主體——地捕捉到它的網絡之中。”這對於文學是一種極大的危機，不過似乎孕育着新的詩性因素的載體，陳定家在《文學圖像化的後果》中說：“從一定意義上說，在人類文明由文字世界嚮影像世界的遷移過程中，機械復制時代興起的電影藝術，擔當了近似於諾亞方舟的角色。”

從文學接受的角度看，抒情文學和敘事文學的黃金時代已經



《歐那尼》



《浮士德》

過去，現在是一個戲劇的時代，嚴格地說是影視劇的時代。任何的嬗變都是痛苦的，但是也是不可阻擋的，如今讀書的人日漸稀少，他們的日常主要在看影視劇，傳統作家卻依然沈迷在昔日的文學中，我覺得可以把更多的目光投入這種新興的戲劇中。

我最近發現跟抒情時代和敘事時代東西方各自獨立發展不同，當今的影視劇幾乎是全球同步的，在認識上他們也英雄所見略同。麥基在解構劇本時，分為三個層次：材料（substantial）、結構（structure）、風格（style）。鄒靜之先生同樣解析劇本為三個層次：故事、人物、味道。我通常了解一個國家，通過了解一個國家的電影開始，影視劇這種最能跨越語言障礙的存在，必將是未來人類走嚮世界一體化的藝術。

世界的影像化，是我們現在的文藝革命中正在發生的洪流，可惜我們的學界有點滯後，對此沒有充分注意到，我們的文學家也還抱殘守缺，認為影視文學是低級的，所以機會只會給先知先覺的文學家，他們會在這個戲劇文學的黃金時代創造出屬於這個時代的不朽作品。

三 詩歌、小說、戲劇的互文性

從我的創作經歷來看，大體也是文學發展的縮略，對於我最早的文學創作是日記，到目前為止有五十多本，大約五百萬字，最初的日記是當文學創

作進行的，有各種各樣的文體，包括詩歌、小說、戲劇等，並且都是有標題的。從 2003 年開始，我大量寫作詩歌，《亞歐大陸地史詩》主體就是在那時完成，提出大詩主義主張；2008 年去職遠遊，從西藏、新疆遊歷歸來，開始以寫作為生，創作完成《昆侖秘史》三部曲等；2012 年開始涉足影視劇創作，現在正在創作大型神話劇《孔雀王》等。在這個過程中，有我對文學發展的理解，大體也是文學發展的歷程，我覺得現在大概是影視劇的黃金時代，當然現在三種文體都在創作。

在我的寫作中，我覺得詩歌、小說、劇本只是創作的不同狀態，具有互文性。我在寫作一個題材的時候，可能最初只是一個念頭，通常會先寫為詩歌，後面演繹為小說，最終演化為劇本。這可以用“IP”的觀念去理解，讓創作成為一個發動機，相關的衍生體從中產生，至少是可以做到圖書和影視同步。

我一直在思考詩歌、小說、劇本的關係，詩歌因為有韻而劃出，小說因為虛構而劃出，劇本因為表演而劃出，不過我覺得它們的精神都是相通的，它們都是從我們的世界中攝取“元素”來構築一個世界，這元素要對內合於內心精神，對外合於世界本質，這元素對於詩歌就是“意象”元素，對於小說就是“故事”元素，對於劇本就是“動作”元素。因為我一直在寫作詩歌，我感覺到詩歌跳躍的畫面正是影像的蒙太奇。至於小說和劇本本來就都是一種敘事，它們基本上有一種轉換的關係。

節奏大概是文學諸體裁相通的基礎。從張檸先生的《土地的黃昏》中，我知道農業社會給詩歌以節奏，東方都是偶數節拍，西方則是奇數節拍，東方有律詩，西方有商籟體。在敘事學中，小說的基本單位也是節奏，故事時間和敘述時間的不同，會造成一種奇妙的音樂結構。從麥基的《故事》中，我知道電影的最基

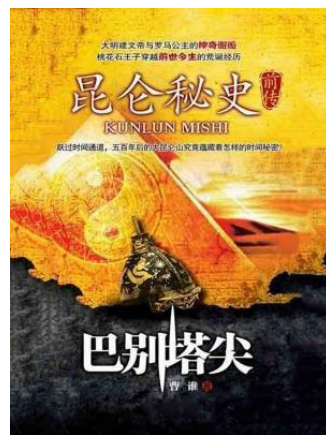
本單位是動作的節奏。

現在是處於敘事文學和影視文學交替的階段，我覺得這就是一個機緣，希望更多的優秀作家可以先知先覺，投身到影視文學的創作中，這可以實現文學精神從小說嚮影視的直接流動，所以最近我正在踐行“劇小說”的理念。文體的分化本來就是迫不得已的事，因為文學本來就應該是一體的，文體之間交匯，就會產生新文體，詩歌和散文交匯產生散文詩，詩歌和小說交匯產生敘事詩，詩歌和戲劇交匯產生詩劇，為什麼小說和戲劇交匯不能產生“劇小說”呢？我覺得時代在呼喚這種全新文體的出現。我的構想是，以影視劇的結構，也就是經典的四幕劇的模式（開頭、發展、高潮、結尾）為基礎，可以衍生出許多的結構，基本上可以直接改編，小說元素和劇本元素本身有種對應關係，人物對應角色，故事對應劇情，環境對應場景，既保證了文學性，又增加了戲劇性，這樣敘事文學跟影視文學就可以實現自然的對接。

四 世界文學的新古典主義時代

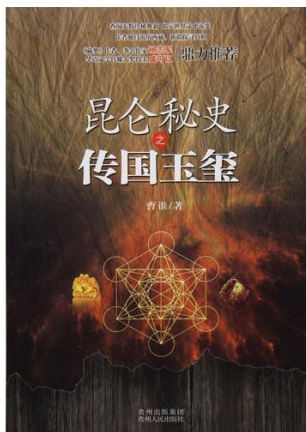
從前我們的世界文明大體上是獨立發展的，從美索不達米亞開始，嚮西有猶太、埃及、希臘，嚮東有波斯、印度、中國，蒙古汗國第一次建立了一個世界體系，真正的全球化是從歐洲的地理大發現開始，資本主義通過強大商品經濟讓全球化走到今天的地步。從歌德提出世界文學開始，我們的世界確實在不斷一體化，可是處於一個什麼樣的位置呢？我們有必要把我們的世界發展梳理出一個脈絡，這事關世界文學的發展。

我一直在探尋人類的源起，從各地文化的種種蛛絲馬跡，我日益感覺到我們人類來自同一個地方。後來讀到美國的基因學家斯賓塞·韋爾斯的《出非洲記》，他是用基因學來研究人類流



變的從基因研究來看，人類最初就是在非洲，人類大概在十二萬年前經歷過一次大災難，只剩下大概一千人，我們現在發現的所謂亞洲的北京人、歐洲的尼安德特人都已經在之前滅絕，亞洲人和歐洲人都不是他們的直系後代，我們真正的祖先都來自非洲。第一批人類棕色人種大概在十萬年前離開非洲，分別嚮東西方遷徙，廣布在亞歐大陸上，成為最早的土著人，也就是“古羌人族系”。第二批黃白人種則在七萬年前遷出，六萬年前在美索不達米亞形成歐亞人群，五萬年前才分化為白種人和黃種人，黃種人嚮東，白種人嚮西，也就是“雅利安族系”。他們跟從前的土著棕色人種爭奪土地，大體上類似歐洲人抵達美洲時對印第安人的做法，這些後來的優勢種族把男人都殺掉，跟當地的棕色人種女人結婚，所以現在在歐亞人種中的人類都有棕色人種的血系。人類從非洲遷移到兩河流域，再把那裏作為一個中轉站嚮亞歐大陸傳播，大昆侖區域成為人類最近的一個遷移中轉站，就像山西的洪洞大槐樹一樣，古羌人族系的中心極有可能是西藏的原始羌人，雅利安人的中心極有可能是新疆的吐火羅人，所以西藏和新疆構成的巨大圓形更像大洪水時代諾亞方舟的地理象征。

棕色人種生活的時期大約相當於石器文明時期，歐亞人種則是青銅文明時期。我們人類的文明其實始終是兩種民族元素在相互作用，就像我





們世界普遍存在的“二元性”一樣，這深深導源於物質和精神的二元性，以後都是二者在此起彼伏推動人類發展，北方的游牧民族源源不斷跟文明區的人種對抗或者融合。棕色人種我們可以叫作“古羌人族系”或“漢藏族系”，歐亞人種我們可以叫作“雅利安族系”或“印歐族系”。我們在文明史中尋找那個被層層歷史迷霧所覆蓋的人類種族的秘密，這可以當成一種從文化中“全息”而來的象征譜系，同時可看作人類文明真實的演化，為此我梳理出《出昆侖記》，從人類族系在歷史中的具體演化中去描述人類是怎樣從“大昆侖”走嚮世界的。

人們從大昆侖的區域重新遷徙，“古羌人族系”從西藏一面走出，“雅利安族系”從新疆一面走出，他們完成人類最早的一次融合。人類真正的歷史從石器時代開始，在那時最初是“古羌人族系”廣泛分布，美索不達米亞孤立語言的蘇美爾人，中國的炎帝部落，印度的達羅毗荼人，希臘的克裏特人，羅馬的伊特魯亞人，這些當地土著曾經相當繁盛，

世界各地無法解釋的巨大石像應該來自他們，他們創造了人類最初的“石器時代”。

後來人類種族的浪潮來自“雅利安族系”，他們從亞歐大陸的中心嚮四方擴展，在各個文明區域跟當地土著融合，美索不達米亞的阿卡德人跟蘇美爾人，中國的黃帝部落跟炎帝部落，印度的雅利安人跟達羅毗荼，希臘的多利亞人跟克裏特人，羅馬的拉丁姆人跟伊特魯亞，當然他們的融合都是此強彼弱的不同程度的混血，這種融合在經歷短暫的黑暗時期後進入人類的“軸心時代”，希臘、猶太、印度、中國都產生著名的哲人和思想家。印歐族系的浪潮就是“青銅時代”，後來還有一次他們親屬的浪潮，在各種文明中包括希臘、波斯、印度、中國被稱為類似的人種 Saka（漢語是塞種），此時文明的人已經稱他們從前的親屬為“蠻人”。

“鐵器時代”的民族浪潮是我們最為熟悉的，這些人種都講所謂阿爾泰語系的語言，講蒙古語、突厥語、通古斯語的民族從亞歐的陸地草原帶上不斷嚮文明區域進攻，從匈奴人或兇人到蒙古人再到突厥人，由此我們可以設想前代沒有記錄的歷次民族浪潮的情形，最為典型的一次就是蒙古人的浪潮，曾經幾乎將各大文明區囊括，不過蒙古人的雇傭兵突厥人借此擴展，所以現在亞歐大陸的腹地廣泛分布的是突厥語族的人。在新航路開辟後希臘文明的後繼者們開始走上現代化之路，這時我們發現從前的其他文明區域都為草原上來的阿爾泰語系人所統治，亞歐大陸文明帶中央的諸種文明已經融合為阿拉伯文明，世界此時為奧斯曼突厥人統治，印度是突厥人後裔建立的莫臥兒帝國，中國是通古斯民族建立的滿清帝國，他們的統治持續到被從西方發展起來的強勢文明從海上侵入。

曾經有古羌人族系的一支人類從東方通過白令海峽遷徙到美洲成為印第安人，現在雅利安族系的人類從西方經過新航線抵達，人類就這樣在美洲相融，大體確定今天人類族群的分布。這些種族的歷史極容易為種族主義者利用，就像希特勒的雅利安人計劃，日本人的大東亞共榮圈，確實也都是我們今天故意要弱化的原因，其實那是他們不知道大的種族歷史。東西方文明需要在深層次上

交融。在現代西方主導的全球化浪潮中，我們是時候梳理人類文明或族系的流變了，我們會發現西方只是人類文明的一個支系，歷史就是各個文明此起彼伏共同推動的，今天中國作為東方的代表已經開始引領新一輪的全球化。

從我的閱讀經驗來看，我們的文學甚至影視劇，今天依然局限在他們的語言界限內，美國風靡全球的《權力的遊戲》，表面上是設定一個虛構的世界，可是主要是以英國歷史為基礎的，權力爭霸的兩大家族蘭尼斯特家族和史塔克家族，其實就是玫瑰戰爭中的蘭開斯特家族和約克家族，角色的面孔也基本上是白種人。中國影響廣泛的《琅琊榜》，同樣是架空虛構的歷史，當然也全是以中國的王朝更疊為原型的，就是以梁朝歷史為基礎的，人物角色也是清一色的黃種人。從近日我跟魯迅文學院國際寫作計劃

作家的交流看，今天我們對西方倒是比較了解，西方對我們卻知之甚少，東西方的作家主要都在各自語言界限內寫作，所以我覺得要真正實現世界文學，必須在文學內容和文學形式上打通，這才是真正的世界文學，可以說世界文學正處於發端階段，黃金時代還沒有到來，未來或許最主要地體現在影視劇上。

“年鑒學派”研究歷史都是以五百年為基本單位的，資本主義從 1600 年開始，也不過四百年歷史，從漫長的人類歷史看，我們所處的現代主義時期只是非常短暫的，現代主義是一種破壞的力量，古典主義是一種建設的力量，它們會交替進行，我覺得如今的現代主義讓我們的世界碎片化，需要一次新的古典主義融合，在文學中發現世界的總體性。從“依附理論”看，過去幾百年都是以西方為中心的，東西方發展如同蹺蹺板





一樣，在五百年前的明朝，東方依然是先進的，以後西方開始全面引領世界，現在又開始嚮東方傾斜。

我們的時代是一個全球化的時代，現在的全球化只進行到一半，西方卻開始走嚮保守，現在中國正在主導新一輪全球化，這就是東方的機會，未來天下必然是一家。如今的世界不過類似當年中國的戰國時期或者希臘的城邦時代，現在我們可以設想建立一個柏拉圖所說的“理想國”或孔夫子所說的“大同”時代，實現形式是“世界共和國”或“人類命運共同體”。這就呼喚一種真正的世界文學，我們需要融合古今、合璧東西、合一天人，用總體性將碎片化統合，從文學精神到文學體式，實現一種“大詩學”。

END

胡占凡詩歌

文 / 胡占凡

憶王孫·小滿

櫻桃紅透麥未圓，
心喜徘徊不動鐮。
期許全凭四月天。
酒微酣，
半展花旁人半眠。

天仙子·過安徽池州杏花村

滿目紅白飄杏雨，
正是春歸風乍起。
黃泥牆上落繽紛，
梅才去，
梨沉寂，
爛漫何須待桃李。

秋浦水作浣花溪，
載酒載花載香氣。
胭脂萬點過千村，
江南曲，
有雉戲，
唱落金樽花影里。



臨江仙・胡楊

大漠边关斜日里，
沙飞恰对云茫。
长风停问老胡杨；
全知秦汉事，
何寿与天长？

金叶虬枝形槁木，
万株却筑铜墙。
西风笑罢倚沙床。
根接不死水，
叶纳永年光。

風入松・甲辰年龍抬頭

人言二月最风流，
龙起正抬头。
千山一夜春风染，
鸟争啼，
竞上枝头。
拂了飞花还乱，
踏春先看耕牛。

苍龙七宿信天游，
昂首啸神州。
祥云自布及时雨，
润阡陌，
喜待金秋。
希冀苍生念念，
欢歌流水悠悠。

憶王孫・過渭河

秋来古水草青青，
河畔已无老太公。
沧海桑田未有穷。
侧耳听，
浪起还吹旧日声。

从来泾渭两分明，
鸟鼠山中初养成。
夺路出山波万重。
泾水清，
挽手黑白同向东。

漁家傲・殷墟

甲骨拾得千万片，
鷓鴣试落旧时殿。
陵照青云舒又卷，
飘不断，
纷飞青鼎槐花乱。

石火天光才一现，
便成青史珍珠串。
赖有字魂终不散，
千年远，
竹摇簌簌声声叹。

水調歌頭・過河南邾縣三蘇墓

潋滟湖光好，
山静彩云归。
鹤鸣平野千遍，
只唤诗魂回。
吟啸嵩阳唱和，
杖步流波为伴，
把酒唱落晖。
东去大江处，
声动九天雷。

神道马，
汝河浪，
箕山梅。
苏坟夜雨，
簌簌风叶作泪飞。
引颈西南古柏，
是处水清川旷，
邾县御风归。
月为三苏守，
长照小峨眉。

鷓鴣天・過洛陽

曾记天香探短墙，
满城魏紫更姚黄。
鷓鴣啼遍邙山柳，
又落祖庭古寺旁。

出河洛，
辨阴阳。
十三帝老旧殿堂。
烟尘拂落五千载，
一半风光在洛阳。

青玉案·清明

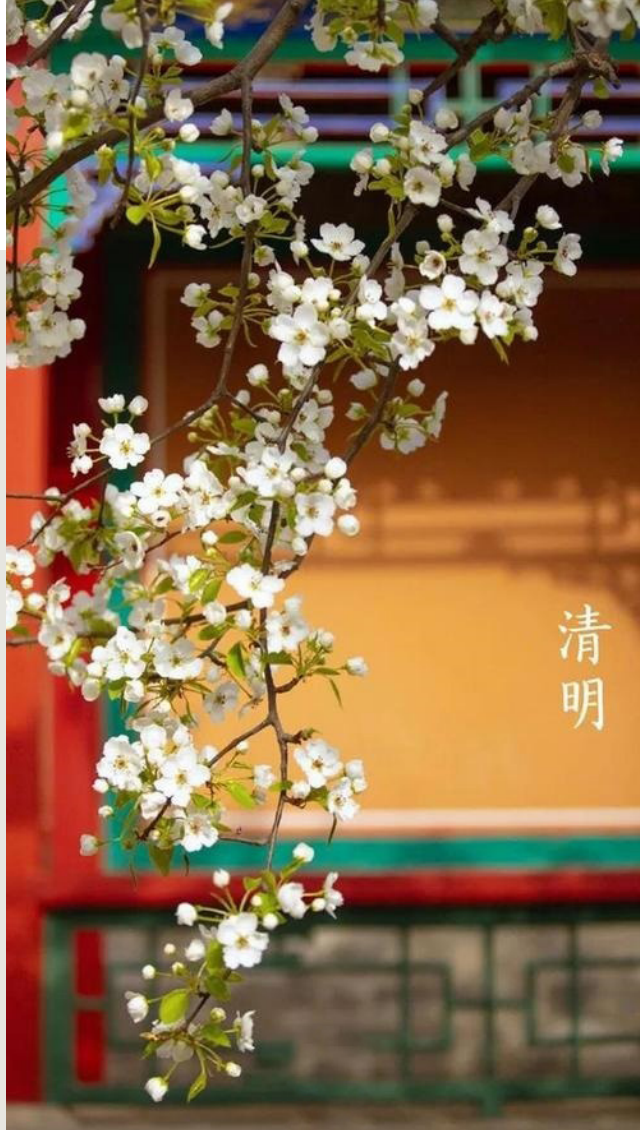
清明最是北国好，
这才是，
冬已老。
不借江南一寸草。
乱裁新蕊，
慢排细雨，
唯恐红飞早。

行舟还唱旧时调，
闲话只说绿荫小。
一任柔风吹玉照。
踏青归去，
襟前肩后，
谁教花香绕？

踏莎行·过成都罨画池

一寸一波，
千枝千秀。
亭台罨画川西有。
空留题壁放翁诗，
绿波返照金樽酒。

一鹤一琴，
问梅问柳。
当年忧乐今知否？
断桥花雨欲成泥，
残阳犹洒掬香手。



鹧鸪天·晨昏十二时辰

日坠西巅复东升，
星辰入海待鸡鸣。
曦微浅浅深深夜，
惯看泰山绝顶红。

龙布雨，
虎生风，
晨昏牛马自躬耕。
顺天参破阴阳语，
不老青天不老翁。

END

李笠的詩

文 / 李笠

自然就像一個人坐在落日的海邊

海的另一边，一块辽阔的麦地，一大片
白色斑点。是扔弃的塑料？
走近，发现是海鸥
它们在麦田里干什么？
它们纷纷飞起。像雪片，冬天的抒情诗
我在希腊一座垃圾山上见过它们
它们尖叫着盘旋
它们在觅食
就像船尾浪花上拍手叫好的同类
奇怪，第二次路过那里
见到这些白点的时候
感觉很自然
就像有人把一块印着星星的红布
当作祖国，或自己的生活。我们就这样活着

我喜歡這樣的葬禮

不在教堂，也不在殡仪馆或墓地
而是在花园，客厅
那个枯瘦阴郁的中年妇女开始扭动起来
那个蒙克画里海边的黑衣女人开始扑扇蝶翼
西湖四月的嫩柳在舞动
角落啜泣的肥胖的女人
坐在椅子上的年逾古稀的女人
她们站起，舞出躲藏在皮囊里的活泼女孩
死者，一位年轻的母亲
在笑，像抱着自己刚生下的孩子
烛光摇曳
酒杯开出一朵又一朵黄花
这是深夜
在泪水变成琴声，语言变成诗行之后



李笠

詩人、翻譯家、攝影家，1961 年生于上海。1979 年考入北京外國語學院瑞典語系。1988 年移居瑞典，在斯德哥爾摩大學專修瑞典文學。1989 年出版瑞典文創作的詩集《水中的目光》，以後又出版《逃》（1994 年）、《栖居地是你》（1999 年）、《原》（2007 年）等瑞典文詩集，并榮獲 2008 年“瑞典日報文學獎”和以瑞典詩人諾獎獲得者馬丁松作品命名的首屆“時鐘王國獎”等詩歌獎項。此外，他翻譯了大量北歐詩歌，其中包括索德格朗詩選《玫瑰與陰影》、瑞典當代詩選《冰雪的聲音》以及 2011 年諾貝爾文學獎獲得者瑞典詩人托馬斯·特朗斯特羅姆的詩歌全集，榮獲多種翻譯獎。除翻譯北歐人的詩歌之外，他還翻譯了《西川詩選》《麥城詩選》等中國詩人作品。出版過攝影集《西蒙和維拉》，其五部詩電影曾在瑞典的文化節目《Nike》先後播出。

仰望

一只鸟在空中长时间，使劲地飞着
耀眼，但并没留下什么
云慢慢变红，发紫，变黑，没入深渊
好像它们从未火一样红过

我坐着，喝着酒，想到了上面这几行
机器人也能写出的诗句
机器人能写出这样简单，客观
富有寓意带着我呼吸的诗行吗？

我不知道。我只知道我
一个人坐着，像秋夜花间的李白
喝着酒，看明月如何用光
轻裹着我，裹成羊水里无用的胎儿

理发

我爱这个给我理发的捷克女人
她的手如此的轻，像蝴蝶
扑扇一朵裸露的花朵，又像
圣母搂着浑身是血，僵硬的耶稣

她不停地梳着。我忽然感觉
我是一片夏晚清风吹拂的草原
我舒展，用风吹草低的姿势
并想到哀叹白头搔短的杜甫

我庆幸仍有这么多头发，尽管
花白，但保存着往昔的姿态
她细心地剪着，就像我在译诗

推敲！一束发丝一诗句。我们
素不相识，理发又是如此的枯燥
但她细心地剪着。做女西西弗斯

雪豹

它忽然起身，张嘴，发出一声
锋利的吼叫，两眼喷射火焰
是愤怒？哀怨？它重新趴下
安静，仿佛回到了白雪皑皑的山谷
不是照片上你看到的模样：
傲立雪峰，威视远方
它趴在地上，竖着耳朵
浑身是土，紧偎铁栏。它不再

奔跑——笼子不允许这样
哦，让它拒绝饲养，走出
笼子，穿越辽阔无际的高原？
它静静趴着。毛色与尘土
混为一体。只有那声
突然的吼叫，证明它仍然还活着

邊緣者

一首关于我母亲的二十行诗
变成了六行。我必须砍掉妖艳的
丝绸隐喻，玲珑似玉的词……
我翻译着我，把我名字“笠”
简化成 Li，用红果替代柿子

让天上来的奔腾的黄河之水
躺成森林湖泊，让江南三月的雨
冷却成一月的雪，把白桦当作
月下的修篁，或相反
我戴着镣铐跳舞，为了使瑞典语
仰头，屏息，引发
共鸣

青銅罐

它是个赝品。假的。而你把它当成了
真品。因为那些所谓的“国宝”
并不能像它
给你带来纯粹的喜悦
或慰藉。它比它们拙朴
而这，正是欢乐的源泉：相信对方是真的

你阴郁时看它，它会展示一个女人
乳房的美，讲述地球的价值
和水果的奥秘
并掀弄着清澈的涟漪
看着，看着，你不禁感到一阵甘甜

它是一面镜子，把所有的时光和空间
吸纳在自己身上，所以
遍体伤痕，如中秋月的表层。你
因而看到你的
出生地，梧桐，弄堂……你血液里的
那些箫声琴音……你

给它插上梅花——它一直在等待着
而就在这时——你困惑起来，不知道你在
商朝还是民国
或大明王朝。柔软的香
搂着你低语：“我认识你，你叫
李笠，很务虚，除了诗，你一无所知！”

秦俑

他们抽掉我灵魂，我站立成
高大的武士
他们给我挖了一道沟
我披上盔甲，拉开弓箭
他们埋葬我
我沉默，眺远
把所有动静都当作敌人
日夜提防着，像一部禁书
我必须听从圣旨
把黑暗当作阳光，把恐惧
当成生命的意义并感恩
我的世界是深渊
功与名
只是为墓穴而立。我是秦俑

清明，復活

它们重叠在一起，两个
含义不同的词，或境界

形影在镜中交换着位置
没有死，又哪来复活？

水仙！它们像油菜花闪耀
在树下，路旁，水边……

它们犹如蝴蝶轻盈扑扇
仿佛地球的引力并不存在

水仙不在油菜花的地里
它在英国的一座公园里

只要走入，它就会为你
翩跹起舞，把你当作诗



我常做着同一個夢

我常做着同一个梦：猛然间丢失了
护照，在登机口
在旅店登记的时候
这次是在海关：我把护照
递给一个穿制服面似观音的女人
“你的签证已过期！”
我被扣押
被关入一间小屋
被扔进动物园一只金色的铁笼……
“没有祖国，就没有你追求的诗意安居！”
一群围观的猴子冲着我喊
我惊醒，望着窗外的月亮
我是否在用我的经验
翻译着父亲的梦？
我问自己。父亲临死前的一年
常梦见餐厅的灯笼
是龙座砍下的
脑袋，他戴过革命的大红花
昨夜，重读完《红楼梦》
带着白茫茫大地上宝玉的背影
我沉入睡梦
同一个梦：海关
站队的一瞬发现手上的护照
没了。并且，奇怪
衣袋里的手机
也跟着不翼而飞

机场突然变成一座大雪纷飞的荒野
一片轰响的旋涡
我下沉
下沉
下沉
一直沉到二十年前我爱游逛的一座公墓
变成墓碑
我惊醒。四顾。我正躺在布拉格一个
犹太人（死于集中营）
建造的一栋名叫“风景独好”的宫殿里
阳光打在我的脸上
教堂的钟声缓缓碾过所有的屋顶和城堡

一個人的風景

彼此对视的他们曾经是
一人。他们被苹果照亮
分成男女，被驱出
天堂，颠簸，寻找自己的另一半

你看到的最初的风景是人
你看到的最后的风景是雪中的烛火

你看到的，是一个人的风景
是一个人，风景；命与处境

他张开双臂，发现身体是沉重的十字架

十字架无处不在，从你忽略的地方
压向你。站在礁石上
望海的女孩，也是山上挑柴的老人
他们都盯视着
脚下——深渊随时会洞开

你看到的最初的风景是人

你看到的最后的风景是雪中的烛火

坐在海边的情侣也是街上擦肩
而过的行人。光脚坐在公路旁的男人
变成机场戴礼帽熟睡的我

每个人都在自己的睡梦中颠簸
卖烧饼讲课当官喝酒还是在庙里烧香
穿旗袍还是穿尼袍
都只是同一个词的
不同用法。都是独处时的你

水边的空椅和礁石上的羽毛
在讲着同一种缺席
摸地上阳光的幼儿也是盯视
镜像的少年——他们是不同风景里的
同一个人

行走沙漠的男人
突然缩成沙滩上一个挖沙子的男孩

你看到的最初的风景是人
你看到的最后的风景是雪中的烛火

每一道风景都是镜子
你可以在那里照见自己
而灵魂在镜子中间来回穿梭
用清醒的目光翻译着光影这首浩瀚的诗

挽歌，另一個我

我在水边喝咖啡，他在山上饮茶
我入睡，他醒来
我吃面包，果酱，他吃馄饨
喝粥，嚼咸菜或油条
我在林中散步，他在酒席应酬
我月下独酌，他为时尚讲课
我说黑是恶，是深渊，是金钱，惶恐
他曲尽其意，说黑
就是白，用长文阐述自由的出处
我忧成十字架上的枯瘦
他喜成庙里肥头大耳的佛陀
我对着云朵自言自语
他对着观众滔滔不绝
我听梅花三弄，他听肖斯塔科维奇
我读老子，他读《圣经》
我谈祖坟，他谈尤里西斯
有时，我和他在手机里相遇（像脸
和厕所里的镜子）
我谈屈原，他谈王维
那时我这边正下着雪，他那里下着雨
于是彼此沉默——汉语
拒绝被翻译成任何一种西方语言
或相反。死亡
将终止这一切，但
在这之前，我必须弄清我和他的关系

轉世

写诗，还是做模特
是否就是哈姆雷特活着
还是死去的转世？

都干！一边写诗，一边做
模特，你说
这建议很好，但诗人
有做模特的吗？舞台，封面
能成为山林的茅屋吗？

不会写诗的帅哥不是好模特
你说。你是说：没有
灵魂，就不可能有美？

完美，若意味着不做
选择，那么，欲望
是否都真正获得两者都要？

一只手摘月亮，一只手捡硬币
做一个诗人模特，或一个
模特诗人，这
是多么符合世俗理念，就像
阴阳两仪，或我中有你

做一流的模特，需要欢乐
而写一流的诗，就会
颠沛成杜甫，流离为早夭的里尔克

花園佚事

我在世界最安静的地方：一座
花园；听见体内的血流成瀑布
草像煤气的火苗嘶嘶摇曳
它们为孤独鼓掌：把静当盛宴

凝神是大声歌唱：堕地的苹果
不停抚摸我的目光，渴望
我能咀它——回到母亲的子宫
一些词荡响成隐约的钟声——

“岁月……一次旅行……无须目的”
感到身体（灵魂）是一股烟雾
在山谷里悠缓飘浮。蝴蝶在飞

人类并不存在。静，纵情歌唱
为一个意义像盘根，形式
与元素像潭水的世界。诗翩然而至



明代椅子

样子很美。像墙上红色涂写的标语
我想起买它时的幸福——
坐在上面，手握扶把，世界立即变成了宫殿

它稳健，显得有些像故宫
背后的景山。它
表达着什么。理念？信仰？啊，龙椅！

坐着，挺着胸，如对着照相机镜头
“朕，帝也。帝者，万物之主也！”
但这姿势能持续多久？腰，在隐隐作疼

威武。但不自然，甚至反自然
就像海边一对穿着盛装拍婚照的男女：
“把头抬高……再抬高一点……！”

我一直想把它换掉，换成电脑椅
随时调节舒适度，让正襟危坐
放松成斜靠或半躺，满足现代人要求

但我为什么仍坐在这把明代的椅子上？
是，我总想到买它时的幸福——
坐在上面，手握扶把，世界立即变成了宫殿



我的兩個混血孩子

他们在看电脑上的英语动漫
那里，一个穿红衣的金发女孩在与父母争辩
她拒绝他们逼他学汉语

我多么希望我的孩子能背古诗
比如“柳暗花明又一村”，比如“感时花溅泪”
但我知道他们也会拒绝，就像他们拒绝写书法

我多么希望他们能相信“人之初，性本善”
但他们说人天生有罪，是恶的
“要不然怎么会有这么多战争，恐怖袭击？”

他们在学功夫，好像生来就知道“居安思危”
他们对练。把妹妹击倒后
儿子笑着说：“不过遇到子弹，我也只能一命呜呼！”

布拉格的秋日詞

我穿上厚实的毛衣
宇宙在我四周垂成镜子

塔尖揭开云中的少年——
练字，背诗，“做一个有出息的人！”
宫殿展示我有过的爱情：
一只只相似的骨灰盒
“嘎”……“嘎”乌鸦从城堡飞来

钟声敲响，镜子更亮

伏尔塔瓦流淌浦江的波光
夏日脸云集的大桥
此刻只剩下八九个鞋钉大的影子

钟声敲响，镜子更亮

此刻没有朋友，就不必再交朋友
一只甲虫，机器人
在花园里来回走动。除草
安静，如远方被打上“拆”的
老屋，被屏蔽的文章

钟声敲响，镜子更亮

救护车的尖叫涌出迷宫
涌向山上的修道院
和随遇而安的遛狗，那遁世的吟咏

陽關

风呼呼地吹着。风吹来一座残缺的烽燧
但何处是羌笛的呜咽？

风吹着。风吹来荒漠和空

我疾走，一只拖着沙漠扑扇的蝴蝶
唐朝的雪夜把我身上的衣服抖动成营帐

也许风过后沙漠会呈现消逝的城郭和房屋
也许扬沙会沉淀出商旅

绝域阳关道，胡沙与塞尘
三春时有雁，万里少行人

阳关成了隔绝和屏障
阳关成了悲愁和哀叹。摆脱阳关？

但阳关在我们的血里！
建功立业，报效国家……悲愤

征战和戍守风化成沙砾
阳关枯成一座形同墓冢的烽燧

我们转身向西，一个针细的人影在动
他拓展着疆域
他是玄奘。一个宁向西行而死的梦想

一个点
一个终点或起点
他西出阳关

他进入更深的沙漠
他相信每个人都是一座关闭或敞开的阳关
他从远方带回伟大的故友——《心经》
他超越了护照

风呼呼地吹着，想把我吹成沙粒
风说：西出阳关，你才能遇见
真正的故人：那深处的沙漠，比沙漠更辽阔的诗句

END





斑 鳩

文 / 阮德勝

1

玫瑰开满窗台
一对斑鸠静立
凝视着十八楼下的车水马龙
遥远的钟声在清晨回荡
试图唤醒我的沉眠

我的欲望如汹涌潮水
涌动着自信、贪婪与迷茫
谁能在高楼林立的都市
看到大地的边疆

斑鸠的羽毛轻拂芬芳
抚慰着我接近对灵魂的不断完善
人间阳光观照温床
我凭什么放不下



阮德勝

安徽池州人，1971 年出生，1991 年入伍，2012 年中校、副團職轉業，現任池州市文聯專職副主席、《大九華》主編。曾就讀於第二炮兵指揮學院新聞幹部班、魯迅文學院第十四屆中青年作家高級研修班、解放軍藝術學院軍事戲劇領域專業藝術碩士。系中國作家協會會員、中國文藝評論家協會會員、中國散文學會會員、中國小說學會會員、安徽省作家協會第五屆理事；安徽省文學院第四屆簽約作家。1987 年開始創作，先後在《人民日報》《中國青年報》《解放軍報》《工人日報》等報刊發表作品千餘篇。出版長篇小說《大富水》（上、下）、《一二一》、《父子連》，長篇歷史小說《昭明太子》（合著）、中短篇小說集《靚嫂》、隨筆集《血的方向》等 22 部作品。曾獲當代小說獎、全國梁斌小說獎、浩然文學獎等百餘個不同規格的文學獎項。

是什么火焰在张狂燃烧
是什么大嘴在吞噬着曾经的纯真
和原初的善良
无情的风暴席卷的仅仅是
家园与欲望吗

玫瑰依旧在绽放
何曾想
冷艳散发在小小的户窗
斑鸠热情地对唱
倒春寒的细雨中
衔来的树枝亟待安放

我终于醒来
无法跟踪
更无能指点斑鸠和玫瑰的方向
遥远的钟声
在下一个时段还能准点敲响吗
我洗耳恭听

2

稻谷低垂大地
成熟与感恩并列而行
一只斑鸠飞来飞去
似乎看到
它双眸中完整地映现我金黄的欲望

斑鸠的理智与从容
决定于春天在窗台上一起开放的玫瑰
面对饱满与真实 饥饿与担当
思考自由似乎是在怀疑天空的蔚蓝

风中稻谷又在曼舞又在歌唱
斑鸠还在贪婪与克制间徜徉
我摇了摇头
好想掬一把稻谷撒向它的来路和前程
移居在城市的高楼里
厨房里只有大米
我坚信
不吃稻谷的小雏
无法长大 无法飞翔

斑鸠颤动着翅膀
几次下俯又几次平滑
于欲望与本能间挣扎
它终于 终于在鸣叫中振翅而上
消失深空 万里无云
此时 好想有一把弹弓
我在爱恨交织中饮酒归来
窗台上多了三根稗谷的草秆

大地上有十多亿斤稻谷
在乎你一家四口的几粒吗
你是瞧不起稻谷还是可怜我们
斑鸠不听我的发问

跳进玫瑰的花丛低唱
恰似我躺进了妈妈的摇篮
能不满面泪流
从此
脑海里流转起老家猪栏上依稀可辨的对联——
五谷丰登 六畜兴旺

3

天空是斑鸠的故乡
祥云为伴 自由翱翔
穿越风雨 承接阳光
即使飞越沙漠的荒凉
翅膀受过炽热
眼睛揉进黄沙
胡杨站定为一种方向

我带上罗盘
与斑鸠结伴
寻找水和光芒
我不需要翅膀

斑鸠好想与海鸥成为朋友
听听海浪讲述天空更加辽阔的故事
我们也想坐到海的边缘
体味潮涨潮落
听听我重复爷爷抗战卫国的荣光

一行又一行炮弹
划破了辽阔与蔚蓝
一声又声轰炸
撕碎了旋律与安详
斑鸠害怕了
沙漠什么时候在落泪
海洋什么时候在怒吼

天空什么时候在悲伤
它亮不起喉咙
它张不开翅膀
它看着我
我已从战场转身
无法成全一只斑鸠的愿望

我的朋友 斑鸠
贴地飞行吧
我只能保证我的窗台牢固与空旷
还有诗和远方
人到中年
我也有妻子 儿女和妈妈

4

咕咕咕 咕咕咕
斑鸠能歌唱二十四个大小声调
没有一个能唤醒
少年的梦乡
我不懂什么曲儿是命运的交响
与斑鸠一同
春天的每朵花里都有欢歌
每寸土地里都有笑语
我成了自己的王

她来时 开放成花
在她的面前
我的身高停止了成长
斑鸠一翘三回头地飞走了
我无所谓有
我无所谓无

回望每一条路
开满野花

斑鸠去觅食 去恋爱 去生儿育女
她在前方的雾中
哼出时常跑调的民谣
我明知迷路却乐不知返
莫名地恨起斑鸠
为何不给她伴唱

咕咕咕 咕咕咕
斑鸠真的飞走了 和爱人
还有一对亮翅的儿女
她也走了 与物候无关
依然是自己
依然在雾里
依然在哼唱
我天才般地听懂那是C小调
留下我至少要用一个季节
方才爬过的一个又一个音阶
是 Eb Ab Bb
无从知晓

醒来时 烈日当空
正好偷偷去晒干我漏湿的床单
一定会有痕迹
别人不会说
我当天便学会了遗忘
END

2024.04.15 星河斋