

◎文学聚焦

近年来文学的样貌呈现丰富的状态，文学边界的划分却有些模糊不清，文学边界这个话题日益引起人们的关注。本版邀请施战军、柳建伟、何平3位专家围绕这个话题展开探讨，也欢迎大家以文章形式参与讨论。——编者

文学边界：拓展文学的疆域

主持人：杨 鸥（本报记者）
对话人：施战军（文学评论家、《人民文学》杂志主编）
柳建伟（作家、八一电影制片厂副厂长）
何 平（文学评论家、南京师范大学教授）



施战军

柳建伟

何 平

今年《人民文学》第九期将发表莫言的戏曲文学剧本《锦衣》，而《花城》杂志在第四期发表了剧作家朱宜的话剧剧本《特洛马科》。近年来文学期刊罕见剧本，文学成为以小说和诗歌为中心。在文学丰富而多元的当下，文学的边界应如何划分？应更宽泛还是更严格？

分工太细束缚文学的手脚

主持人：过去我们说起曹禺，都把他归入文学家行列。近年来，戏剧渐渐淡出文学的视野，文学期刊也很少发剧本。文学边界应怎样划分？剧本、歌词等是否应该归到文学？为什么？

施战军：今年《人民文学》第九期将发出来的莫言最新创作的戏曲剧本《锦衣》，民间文化与民间文艺元素鲜活多趣，又能感受到历史的重量和生活、人性与想象的多维状貌，引人入胜的同时又令人回味无穷。《人民文学》杂志一直都在发剧本，我们已经发过上百个剧本，许多都是当代文学史上的经典之作。近几年还发过刘恒的《窝头会馆》、何冀平的《甲子园》、徐坤的《金融街》、温方伊的《蒋公的面子》等话剧剧本。《人民文学》还发过歌词、政论片解说词、相声、快书作品等等。剧本的文字部分应该属于文学的范围，这是从悠远的传统演变过来的。现在在文学分工越来越细，束缚文学的手脚。文学从古到今都是包含了剧本、歌词这些体裁，过去没有这么多边界，如曹禺这些剧作家是属于文学界，莎士比亚剧作是属于文学，安徒生童话也是属于文学，只是如今很多人习惯上把诗歌、小说、散文作为文学，把剧本、歌词等归到文学之外。

何平：剧本和歌词进入到文学史已经不是问题。因此，如果从剧本和歌词来讨论文学的边界，并不是一个需要澄清的理论问题，而是一种“习惯”，比如当我们谈论当代文学时，习焉不察地就把剧本和歌词过滤、排斥掉了；比如文学期刊选稿时，也自然不包括剧本和歌词。剧本和歌词属于文学的疆域这是无疑的，但在具体的研究中要注意剧本和歌词的特殊性，以剧本为例，“剧本是需要演出来的”。“读”剧本能“读”出的“文学”只是很少的一部分。现在通行的文学史也会涉及到剧本，但我们往往只是根据剧本来衡量长短。适合案头阅读的剧本是不是适合“演出来”？我们不能因为客观存在的大量可以“读”的剧本，比如早已成为经典的《雷雨》《茶馆》《车站》《野人》等等，以及靠近一些张献、过士行、田沁鑫、孟京辉、廖一梅等的剧作——这些都是出色的文学文本，就否认事实上剧作最终要“演出来”的。

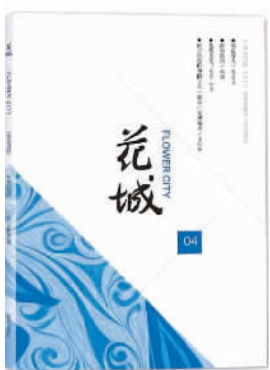
柳建伟：文学边界的划分，有中外较为一致的固定的划法，也有一些不同国家不同时期较为独特的划法。出现这种状况是正常的。我个人比较赞同比较传统的，分类不要太细的划法。在我看来，文学也就分成小说、散文、诗歌、剧本、评论几个大类。剧本和歌词当然应归到文学这个大类。我国所说的报告文学、纪实文学、非虚构文学，从大的体裁来分，应该都归为散文，茨威格的《人类星光灿烂时》《昨日的战争》和丘吉尔的回忆录，在西方都被看成散文类作品。

分得太细不好。缺乏历史的传承性和跨越国界的共识性的分法，会导致混乱。譬如：西方的小说只分长的和短的两类，我们又加个中篇和小说，我们的就乱些，西方的好把握。我还认同文学只分大型体裁和小型体裁。其实，历史只会留下好的作品。

主持人：剧本、歌词等归到文学会



2017.9



给文学带来怎样的影响？

柳建伟：中国历史上，剧本和歌词都是归到文学的。文学史上，元杂剧、汤显祖为代表的明清的剧作，都是作为文学来评说的。宋词可唱，文学史从未无视宋词的存在。

近些年，却有把剧本和歌词踢出文学界的倾向，有很多人认为剧本和歌词是低端的，这种观念很有害。我认为，好的原创舞台剧剧本、影视剧剧本和传唱多年的歌的歌词，均是文学界内的重要风景，无视这类风景的存在，就看不到一个完整的文学界。

何平：改变剧本和歌词被排斥出文学的“习惯”，当然最直接的影响是拓展文学的疆域，可以在一个更多样的文类之上对当代汉语文学作出价值判断。

当下中国文学，以话剧为例，其先锋性或许要超出其他文学类型，且是如此持久地坚持着先锋探索，甚至话剧也是中国当下文学参与到世界文学程度较高的部分。

我曾经在一篇谈论1985年前后先锋文学的短文中提出一个疑问：从什么时候开始，我们的中国当代文学史就成为了以小说和诗歌为中心来叙述这种样子？那么，不以小说和诗歌为中心呢？比如所谓的新时期文学，首先到场的“先锋”，甚至比小说和诗歌更彻底的“先锋”，一直坚持到现在的，明明是话剧——如果我们把“先锋”理解为对文学成规的反抗和反叛。因此，我们对新时期“先锋文学”谱系的叙述，即使不以话剧为中心，而是将话剧加诸其中，中国当代先锋文学肯定是另外一种景观。在先锋小说未成气候之前，《野人》《车站》等等先锋戏剧，做了中国当代文学革命的前锋，而1990年代先锋退隐之后，也有《思凡》《我爱×××》《零档案》《一个无政府主义者的死亡》《恋爱的犀牛》绵延不绝地续燃着先锋的火种。

主持人：过度强调文学边界有何利弊？

施战军：过度强调文学的边界会束缚文学，文学应该是丰富的、开放的，不是封闭的。应该打破框框，扩大文学的审美界面。新文学百年来也是始终追求更新。文学应该表现更多更立体的光彩色彩，体现更多的可能性，修复过去曾经繁盛且自由的文体，并以新的时代特色不断创造文学的新境界。

柳建伟：适度强调文学边界，是有益的，这样可以弄清一种文体能做什么不可做什么，同时也可把一种文体能发展到极致。唐尊诗，诗就有高峰，元行杂剧，中国从此就有了剧的成熟。

过度强调文学边界，可以说有百害而无一利。譬如：近几十年我们从西方和日本引进或引进加工了许多强调文学边界的概念，如纯文学和通俗文学，没对中国文学的发展起到多少积极的作用。受此种分类的影响，已经低估了很多作品的价值判定，也高估了一些作品的独创性贡献。金庸，到现在为止，一般中国人把它看成是一位通俗文学作家，很多论家几乎都不屑看他的作品一眼，遑论到评说。事实是，金庸的优秀作品如《鹿鼎记》，早是过去百年中国文学最优秀的那一部分了。金庸写出一个韦小宝，已足以以文学大家不朽了。

网络文学修复并拓展了文学生态

主持人：经过网络新媒体的洗礼，全民写作已经是每时每刻都在我们身边发生的“文学”事实。纯文学与通俗文学边界应怎样划分？网络文学是否应归到文学？

何平：当代中国文学研究建构的一个所谓的雅俗文学分合的图式常常被用来解释网络文学。但如果回到中国现代文学之初思考这个问题，我们现在视为“雅”的文学并不排斥文学的“通俗”。

网络文学作为近20年以来重要的文学现象，它既是实践性的，改变了精英文学想象和叙述文学的单一图式，修复并拓展了大的文学生态，而实践的成果累积到一定程度，网络文学必然会成为自己历史的叙述者。今天的整个文学观、文学生产方式、文学制度以及文学结构已经完全呈现与“五四”之后建立起来的以作家、专业批评家和编辑家为中心的一种经典化和文学史建构的方式差异的状态。新媒体所带来的革命性变化，就像有研究者指出的：“这些新技术不仅改变了媒介生产和消费的方式，还帮助打破了进入媒介市场的壁垒。网络为媒介内容的公共讨论开辟了新的空间，互联网也成为草根文化的重要展示性窗口。”（亨利·詹姆斯：《昆汀·塔伦蒂诺的星球大战》）网络文学的“草根文化”特点使得文学承载的文化启蒙职责不再是不对等的自诩文化前哨的知识精英居高临下启蒙大众，而是一种共享同一文化空间的协商性对话。一个富有意味的话题，在取得自我叙述的权利后，网络文学还愿不愿意在传统的文学等级制度中被叙述成低一级的“俗”文学？网络文学愿不愿意自己被描述成中国现代俗文学被压抑的报复性补课？甚至愿不愿意将自己的写作前景设置在世

作品将中国文化带到了中国以外的地方，我们翻译中国文学、翻译阿乙的作品，就是让中国以外的地方更加了解中国。文化。

同时人文社与林白、梁鸿两位作家签署了海外版权代理协议。为了扩大中国文学的海外影响力，人文社进行了各种探索。目前，人文社在美国、意大利、拉丁美洲的编辑中心已经准备就绪。今后，人文社将以签约作家海外版权作为对外版权输出的主要方向，通过“作家经纪”模式，系统性地向海外经营作家的海外版权业务。

界文学格局中发育出的“中国类型文学”？换句话说，网络文学在当代中国，任何基于既有文学惯例的描述都无法满足获得命名权网络文学的野心。

施战军：纯文学和通俗文学包括网络文学从大文学角度看都是文学，只是审美追求有所不同。纯文学虽然写作手法较复杂，在最根本的内容上与通俗文学没什么区别。一些通俗文学有故事性，也有思想的力量，过于强调划分边界不足取。一些类型文学从审美的丰富性上看也可以归到纯文学，比如《人民文学》上发过刘慈欣等人的一些科幻文学作品，触及人类的大问题，语言手法也接近纯文学，具有经典文学的素质。

柳建伟：网络文学应该是中国独有的一种文学发表和阅读随着科技发展出现的新的方式。印象中，西方发达国家和世界其他不发达国家，文学的创造，均不依靠网络。我把网络文学在中国的兴起与发达，看成是中国特色的表现。在我看来，网络文学当然是文学了。评论网络文学也只有好与不好之分。前两年得茅盾文学奖的《繁花》，最早就是通过网络与读者发生关系的，算是典型的网络文学。唐家三少的网上发表的大批作品，近年来变成纸质书后，依然受到读者的欢迎，也说明在读者眼里，网络文学是文学，读者也只认好的文学。

主持人：跨文体写作流行对文学带来怎样的影响？

施战军：跨文体写作指的是在一个作品里，运用多种体裁手法。历史上如司马迁的《史记》是史传文本，但包含了散文、小说等多种文类元素，再如留存下来的诸多“笔记”、民间故事、民歌等等包藏着史料、伦理学、社会学等知识和思想元素，又具有明显超出上述范畴的永恒的文学生态，千年百年淘洗下来，内在与形式的讲究让经典性得以显现，这类作品，任何一种《古代文学作品集》中都不可以或缺。文学文体边界的划分没必要过于严苛，当然也不可过于宽泛，跨文体写作在上世纪90年代中后期曾流行一时，也曾留下了一些好作品，但是任何打破边界的写作都有“时度效”的限制，一定是出于内在的需要，也要考虑文学性和读者的承受力，每一个写作者都有自己在某一个或者某两三个文类上的专长，而所有的跨文体好文本几乎都有在某个文类上更为突出的显现，往往人们所激赏的也是从这些突出的方面为原点而延伸出去的。不能为跨界而硬写，不能成为简单随意的装置，那样就失去了以张大文体自由和表达更丰富而准确为宗的跨文体的本质意义。

何平：文体跨界最终目的应该是激活不同文体的可能性，但事实上“跨界”“越界”这些词在今天因为被滥用，或者经常被那些捞过界的人用来张目，已经不是每个人都乐于接受的了。就像一个木匠在木匠界做得三脚猫，偶尔他学会了砌院墙盖鸡窝的手艺，于是就俨然成了在木匠界最好的工匠，工匠界最好的木匠。你说，这种所谓的“跨界”“越界”是对一个诚实的手艺人的褒扬吗？因此，在现时代，我们是能够看到穿行于各行各业的旅行者，他们做到的仅仅就是跨越了不同的边界，成为各种时代欢场上的两栖人或者多栖人而已。

柳建伟：这个影响，从总体上来说，当然是良性的。各种文体有各种文体的独特生成规律，也有它行之有效的独特表达方式，文体间相互补充一下，当然对文学发展有利。

但我并不特别看好跨文体写作的前景，因为文体的几个重要文体的形式和固定，是经过千百年实践产生的，想改变它们，不容易，即便改了，也是转基因式的改造，后果不好预料。

诗集《战士的心在燃烧》 ——高扬英雄主义

由中国诗歌网主办的王发宾诗集《战士的心在燃烧》研讨会日前在京举行。中国作家协会副主席何建明说王发宾的诗歌写作来源于火热的军旅生活，有丰富的生活积累作为支撑。该诗集全景式记录战士们在修建独库、里哈、巴里坤等公路过程中所付出的巨大努力和牺牲，高扬了英雄主义、理想主义情怀。这些诗作彰显了战士们坚不可摧的力量和勇气，以及无私奉献的精神，体现了一股阳刚之气，作品情感真挚，语言富有感染力。（祝雪）

◎新作评介

亦史亦野亦锦绣

——读莫言新作《锦衣》

马 兵

千呼万唤，获得诺贝尔文学奖之后五年，莫言终于在第九期的《人民文学》杂志上刊出了自己的新作。令人稍感意外的是，以小说名世的他，这次带来的并不是小说，而是一部情旨畅茂的戏剧《锦衣》。此外，还有一组向君特·格拉斯、大江健三郎、帕慕克等优秀同道致敬的诗歌《七星曜我》。然而熟悉莫言的读者又当有会心之感，从《霸王别姬》到《我们的荆轲》，从《檀香刑》里的茂腔悲风到《蛙》结尾处九幕话剧的一咏三叹，莫言一步步地实现着自己“作为戏剧家的野心”。因此，他以戏剧《锦衣》回归，在自我的写作谱系中固然不无谋求“变法”的意味，本质上还是一种水到渠成的结果。不过就大处而言，莫言素来致力于在小说与戏剧之间重建互援关系的实践，尤其近些年对戏剧创作有加无已的偏好，显现了他面对汉语文学相对沉滞的文体秩序的一种破壁之志——自晚清“小说界革命”以来，一个多世纪里，小说一直占据文体中心的位置是不争的事实，而戏剧则相对最为边缘，这一点在既有的各种现当代文学史中有着鲜明的体现，尤其是新时期以后的文学史，戏剧所占篇幅越来越小，在有的文学史里甚至阙如。

莫言的戏剧热情在这一背景下似乎不合时宜，也未必不具有前瞻意识。我们注意到，在关于戏剧的访谈和演讲中，他多次提到过新文学肇始阶段陈独秀等启蒙先驱对戏剧的鼓吹，并认为陈独秀的判断在当下“依然很正确”。今天来看，“五四”一辈知识分子对戏剧的推崇并不是一种单纯的文体选择，而毋宁说是一种历史进化论的选择，他们看重的是易卜生、托尔斯泰等的社会问题剧所代表的启蒙现代性，换言之，是戏剧这一文体“形式的道德”决定了他们对其倚重的态度。而且“五四”一辈知识分子所推崇的是近现代欧美的新式话剧，对于溯源自有的传统戏曲基本是持批判立场的，无论是古典的唱腔曲式，还是写意的形体表演都遭到新剧阵营严厉的抨击。明乎此，便不难发现，莫言与“五四”先驱对待戏剧其实是和而不同的：一方面，莫言认为戏剧入人心之深的感染力是任何叙事类文体中最强的，普通中国民众，尤其是老一辈人，他们基本的价值观几乎就是被各种戏剧类作品所塑造的，那么要贯彻其“作为老百姓写作”的信条，戏剧自然因其“形式的道德性”而被他推重；另一方面，莫言对戏剧新旧之争的历史教训知耻明，而素来的文学立场也让他更青睐于在民间发掘戏剧质朴的力量，并尝试对旧戏和民间戏曲的审美创造性转化，使之成为当下戏剧创作的源头活水。

《锦衣》的意义或即在此。此前在创作《我们的荆轲》时，莫言在“故事新编”的同时，格外强调了借剧写心、直面自我的动机，同时观众和读者也注意到了话剧内蕴的强烈解构色彩。与之相比，《锦衣》更像是进一步大幅度的后撤。这部戏写的还是高密东北乡的故事，背景是晚清，它大量运用民间戏曲元素，突出的是外在的传奇色彩，即莫言所谓将“革命党举义攻打县城的历史传奇与公鸡变人的鬼怪故事融合在一起，成为亦真亦幻的警世文本”，这里无论是对“故事”的强调，还是对“警世”的标榜，都与传统戏曲的题旨相似。在戏剧的结构和人物塑造上，《锦衣》也是全面向传统戏曲回归，如单纯的叙述，起承转合的情节走向，性格固定单一的功能化的人物设置、写意的动作和装置、大团圆的结局等等。

当然，《锦衣》绝非只是一意拟旧那么简单，细读便不难体会，莫言在这出戏里，足了执简驭繁、就拙为巧的功夫。他凭借戏剧这种“有意味的形式”获得小说还要畅快的叙事节奏，而今他神往的元曲的“一韵到底”也有了尽情施展的机会。剧中无论是李星官和春莲的伉俪情深，还是王婆、王豹姑侄的巧舌如簧，抑或庄知县父子的昏庸纨绔，种种唱段看似不暇接，实则别有匠心，社会各阶层的声口跃然纸上，正义者和邪恶者莫不音韵铿锵。顾随先生论汉诗之形、音、义，曾谓：“以上三者，莫要于义，莫易于形，莫艰于声。”借用这个说法，戏剧其实亦为义之声之辨，声口的活泛同样艰难。而读《锦衣》里诸人发声，有时一句简单的道白或一声冷笑戏谑也给人神完气足之感，让人时有读《茶馆》的感受，这种“声音的诗学”确实体现出作家不凡的艺术功底。更重要的是，莫言是以退为进，当小剧场的先锋戏剧和先锋戏剧成为新的媚俗和规制时，焉知胡胡、二胡伴奏的唱段不能为进入死胡同的戏剧注入新的文化活力？

同他的小说类似，《锦衣》其实也隐含着莫言在正史与野史之间的自觉选择，他每每有宏阔的历史视野，但落笔却在丰饶鄙野的民间。戏剧里青年志士的革命大业与以鸡代婿的乡土风俗奇妙地嫁接，李星官凭借一身锦衣出入青莲身边，这件“锦衣”成了他的隐身衣，也未尝不是莫言施展的“障眼法”——通过这件戏剧的“锦衣”，他自由地出入于历史与传说之间，就像剧里李星官的父亲在盐铺里挖了四通八达的地道一样，莫言也在文本里挖下条条通往传统的暗道，随时可能在一个隘口着一件古衣现身，他借此逃逸了现代汉语的文体清规，让戏剧也具有小说一样的包容力，甚至更完善地成为对历史的荣耀和迷魅进行想象和表达的形式。



莫言剧本《锦衣》

多语种输出海外 作家阿乙作品

朱文

作家阿乙海外版权成果分享会暨人民文学出版社新作家海外版权签约仪式日前在京举行。近年来阿乙已经成为中国青年作家中的中坚力量，也是最先走上国际舞台的中国作家之一。人民文学出版社自2015年开始代理阿乙的《鸟，看见我了》《下面，我该干些什么》等主要作品的海外版权，将阿乙作品译介到了英语、西班牙语、瑞典语、意大利语、韩语、阿拉伯语等多个市场，并在意大利、阿根廷等地协助当地出版机构举办了作家、作品的宣传活动。目前阿乙的作品

已经输出了7个语种15个品种。阿乙的短篇小说精选集《五百万汉字》近期由人文社出版。人文社邀请了来自瑞典、意大利、黎巴嫩、阿根廷的4位出版人、译者，畅谈在海外推广、译介阿乙作品的经历和体会。瑞典出版人伊爱娃认为阿乙的语言很特别，没有累赘。他写的东西跟整个人类都有关系，容易引起共鸣，海外出版社很乐意签约他的作品。意大利汉学家傅雪莲谈到已翻译的阿乙的3部作品，有的作品在意大利出版了一个月就再版，是一个奇迹。黎巴嫩出版人赫茨指出阿乙的

作品将中国文化带到了中国以外的地方，我们翻译中国文学、翻译阿乙的作品，就是让中国以外的地方更加了解中国。文化。

同时人文社与林白、梁鸿两位作家签署了海外版权代理协议。为了扩大中国文学的海外影响力，人文社进行了各种探索。目前，人文社在美国、意大利、拉丁美洲的编辑中心已经准备就绪。今后，人文社将以签约作家海外版权作为对外版权输出的主要方向，通过“作家经纪”模式，系统性地向海外经营作家的海外版权业务。