

何·评

# 改革开放时代的年轻作家如何给未来留下有共识的经典

何平

历史感、现实感的匮乏和经验的同质化，成为新一代作家面临的普遍质疑

不拘泥于“十”或者“五”年划分出一个代际，我更愿意把改革开放前后出生和成长的数代人称为改革开放时代的儿女们。如果考虑到学校教育对一个人精神上成人的意义，我们可以把生于1970年以后的都放在这个群体里看，因为差不多是从改革开放元年，1970年出生的孩子开始进入学校念小学。

从1920年代出生的汪曾祺、林斤澜、高晓声、陆文夫等到1960年代中后期出生的格非、迟子建、毕飞宇、麦家、东西、艾伟等，即便不溢出他们的生理年龄，他们书写改革开放时代都有“改革开放之前”被带进来，无论是《李顺大造屋》《美食家》，还是《生死疲劳》《秦腔》《空山》《繁花》《活着》《兄弟》《平原》《春尽江南》《越野赛跑》等等，莫不如此。对他们而言，“改革开放之前”和改革开放时代同在一个绵延的历史逻辑之上。而之后的一代年轻作家则不同，如果也要像前辈们建立过去和现在的历史逻辑，则是回溯式的，弋舟的《随园》、徐则臣的《北上》、葛亮的《朱雀》《北鸢》、笛安的“龙城三部曲”、孙频的《松林夜宴图》、张悦然的《茧》、默音的《甲马》……这些小说都涉及到在家族世系或者中国现代史上识别“我是谁”。

2019年，《中华文学选刊》向活跃于文学期刊、网络社区及类型文学领域的117位1985年及以后出生的青年作家发出调查问卷，提出了10组问题。其中问题八：“是否认同历史感、现实感的匮乏与经验的同质化是当代青年作家普遍面临的问题？你认为自己拥有独特的个人经验吗？”1985年和1970年，中间隔了15年。提问者和回答者想象的“历史感”似乎都理所当然的是“却顾所来径”，即年轻作家能不能写超出他们生命长度和经验的“过去”。而且，按照我的揣测，问题的设计者可能还预设了对年轻作家不写“过去”的质疑和诘问。

但需要辨析的是，所谓的“历史”既可能是“过去”，也有可能是同时代的历史逻辑和肌理。因此，写当代也有可能就是写历史。

至于现实感的匮乏，则可能涉及我们如何看待现实？如何计量轻与重？单说年轻作家不写“现实”显然不符合“现实”。“匮乏”一定意义是参考了文学史和审美惯例，我注意到批评家经常会指责越是年轻的作家们越沉溺于小确幸、小忧伤。我们的文学传统，计量一个作家书写现实的重量所取的单位可能是各种所谓的“大”，而且在过去和现在对比上，也习惯强调现在和民族记忆等量之“重”。一旦年轻作家的“现实感”不能在这两个重量级上满足想象，可能就会被诟病为“匮乏”和“同质化”。

和前辈作家们将当代作为过去迤邐而来的当代不同，年轻作家在当代写当代

和前辈们相比，什么是年轻作家理解的历史和现实？班宇认为：“一个人的变革可以由外部催生出来，那些荒诞的景观、动荡的时代，确实值得书写，但也可以完全是个体精神上的，这种也很剧烈。卡佛、耶茨、厄普代克所处的那个时代，看起来也没什么大的波动，但他们人与人之间关系的做成了深入挖掘。”这种个人化、内倾化和精神性的历史和现实，频频定义为“共同的隐秘的伤痛感”。可以简单地对照下，班宇、孙频等最近小说中的“下岗”，和1990年代后期的“现实主义冲击波”的“大厂小说”，或许就能理解年轻一代的文学观。

从审美革新的角度，予历史和现实个人化、内倾化和精神性，可以有效节制“时代”成为标签。标签化进入到文本的“时代”可以举郭敬明的《小时代》做例子。或者说，郭敬明只是某个时段的文学症候。大都市的“时代”被标签化，在郭敬明之前的卫慧、棉棉和安妮宝贝都曾这样去做，只是郭敬明更赤裸裸更无所不用其极而已。《小时代》把有可能的新兴城市的洞见换成利益的精明，棱角粗砺的“时代”也被精心地打磨成“时代的贴片”。

并不都是《小时代》这样的“时代的贴片”，近几年青年作家的小说有一些把时间标志得特别清楚，而且有的时间跟时代都对得特别紧，比如路内的《雾行者》、周嘉宁的《基本美》、双雪涛的《平原上的摩西》、班宇《逍遥游》、七堇年的《平生欢》、孙频的《我看过草叶葳蕤》《皎在水中央》、张玲玲的《嫉妒》，等等，这可能是一个值得关注的现象。

为什么他们普遍地不去暧昧时间？一批小说都有了类似的东西不是很偶然的现象，我们需要思考每一个具体的时间对作家的文本究竟意味着什么？这里面有些可能是小说技术层面的，涉及年轻一代作家对大时代大历史之下小人物的日常生活史、命运史和精神史的处理，这可以说是中国当代文学1980年以来“新历史”“新写实”等文学遗产的回响。但也许更重要的是，不只是这些时间确凿的文本，包括所有他们对自己所处时代的观察和表达，这些年轻作家似乎正在努力命名他们自己生焉在焉的同时代。进而，我们应该意识到，和前辈作家们将当代作为过去迤邐而来的当代不同，这些年轻作家在当代写当代。

个人的小编年史和“微观的精神事件”，如何获得与稠人广众休戚与共的命运感

假如不拿既有文学尺度来丈量他们的写作，需要文学批评和研究回应的是，这些年轻作家是否提供了属于他们时代的新的审美经验？而就像参与上述问卷的小说家远子所说：“当然也有很多人在写所谓的现实主义作品，网络上、文学期刊上有大量这样的作品。但这种万无一失的现实主义其实是完全与现实脱节的主义。比如，他们所写的农村，其实是由一代人共同构建出来的‘文学场景’，而老一辈作家和他们带出来的徒弟还在这上面苦心经营；再比如，他们已经有一套农民该怎么说话，工人该想些什么，官员该怎么做事的标准。你不这样写，就是不够‘现实’，‘不接地气’。就是说他们所秉持的‘现实主义’原则，恰恰是导致现实感匮乏的根源。”当年年轻作家仿照前辈作家将他们的同时代作为改革开放前那个“过去”的附属物，而且如果那些“过去”不是建基于深入的田野调查和文献功夫的文学转化，仅仅是远子所说的这种拙劣的复刻、文学史谱系、审美的惯例和套式反而更有可能滋生“匮乏”和“同质化”。

为什么改革开放时代的年轻作家书写的与他们生命等长的同时代不可能是他们所理解的“大时代”？我们姑且也回望下“在当代”写当代，而不是把当代作为过去历史的附属物，一直是中国现代文学的重要传统。迷信历史感的丰盈只能存在于物理时间的过去，这应该是近二三十年的事，但即使是史诗性的长篇小说，中国现代文学优先消化的几乎是同时代的“当代”。

我曾经给朱婧的短篇小说集《譬若檐滴》写过一个点评，说她从早期的《连生》《消失的光年》到《安第斯山的青蛙》再到最近的《水中的奥菲莉亚》《那只好狗要去安敦》等，是一部1980年代出生人从大学生活到为人妻为人母，从清白纯粹的理想到细小琐碎的现实，从整一到破碎的小编年史，一以贯之地将微小的日常生活发展成反思性与个人和时代关联的“微观的精神事件”。因此，所谓“历史感”不应该绝对化地理解为线性的过去和现在的关系逻辑之上的。即使不去设想他们未曾经历过的过去，年轻作家所建构的他们同时代的历史逻辑也当然可以获得丰盈的“历史感”。比如魏微从《大老郑的女人》到《沿河村纪事》、徐则臣从《北上》“花街”系列到《耶路撒冷》《北上》、鲁敏从《东坝》系列到《九种忧伤》《荷尔蒙夜谈》、梁鸿从《中国在梁庄》《出梁庄记》到《梁光正的光》《四象》、付秀莹从《陌上》到《他乡》、双雪涛从《翅鬼》到《平原上的摩西》《猎人》、周嘉宁从《荒芜城》《密林》到《基本美》、张怡微从《家族实验》到《细民盛宴》……如果我们研究者愿意细细考察，他们每一个人都是人和时代遭遇的悲欣交集的小编年史。

改革开放时代的年轻作家如何消化和书写他们的同时代——以文学之发现、发微同时代的历史逻辑，发明并命名“改革开放时代”？个人的小编年史和“微观的精神事件”如何获得与稠人广众休戚与共的命运感？又如何不成为孤立的存在，而是彼此激荡、沛然涌出时代的精神长河？令人遗憾的是，当下的文学貌似并不匮乏的现实感和历史感，可能恰恰是丧失了想象和建构“过去”的兴趣和能力。同时，“现在”或者“同时代”也散成碎片般浮光掠影的历史和现实的一点“感”。据此，我们有理由批评年轻作家放任自以为发达的“感”而敷衍的穷极无聊的“故事会”，他们真正匮乏理性反思、哲学思辨、时代文体创造以及“文学的国语”发明的能力。如此等等。一茬又一茬的年轻作家会不再年轻，“他们都老了吗？”共识的经典又留有几部？也正因此，我上面对年轻作家所做的辩护，或许恰恰成为辩无可辩再辩护的匮乏。

(作者为南京师范大学文学院教授)



▲如果细细考察1970年之后出生的作家及其代表作品，会发现几乎都是人和时代遭遇的小编年史

一种关注

## 拨开现象级剧作的“迷雾” 韩剧的突破与局限在哪里

吕鹏

在玄彬和孙艺珍主演的韩剧《爱的迫降》里，试图再强势安利一波韩国的“名肴”炸鸡，只可惜与当年《来自星星的你》掀起的炸鸡脱销的“盛况”相比，此时的炸鸡热已成明日黄花。然而细品来，虽然炸鸡热度早过，但七年前播出的《来自星星的你》似乎是韩剧扭转颓势的一个拐点，之后现象级剧作不断涌现，展现出了旺盛的生产力和创造力。

韩剧取得如此巨大的突破的缘由是什么？有何成功的经验？如此受欢迎的韩剧，是否就尽善尽美，没有局限呢？

### 韩剧的突破：题材拓展+剧情繁化+喜剧元素

韩剧的生产体制以及韩国对文化产业的大力支持和保护，是其获得成功的重要外部条件和保障，而韩剧自身的突破以及不断求新探索，则是其每年都能产出爆款电视剧的本质原因。

题材的拓展是韩剧寻求突破最为明显的改变。一直以来，我们对韩剧题材有种刻板印象，认为它只有两种题材，一种是婆婆妈妈剧，另外一种则是爱情剧。这种刻板印象某种程度上体现了韩剧的两种重要题材类型，即家庭/社会伦理剧和偶像剧。韩剧按照篇幅的长短，可以分为两种类型，一种是长篇电视剧，多为肥皂剧，我们熟悉的《看了又看》《人鱼小姐》《搞笑一家人》等都是此类；另外一种则是短篇电视剧，即集数通常在20集上下，制作较为精良、卡司较为大牌，故事冲突和戏剧性也较强的电视剧。韩剧前期的短篇电视剧主要集中在偶像剧上，如我们熟知的《冬季恋歌》《蓝色生死恋》《浪漫满屋》《对不起，我爱你》等均属此类，它奠定了韩剧短剧的题材基础，并形成了韩剧的国际潮流和基调。

随着韩剧国内外市场的发展，其题材内容逐渐发生了极大的变化。这种变化在长篇电视剧方面变化不大，主要体现在短篇电视剧上。而这些电视剧从题材类型而言，行业剧、职场剧、励志剧、惊悚剧、历史剧、悬疑剧、奇幻剧、志异剧、老年剧等各不相同并都有上乘的表现，偶像剧不再是唯一。即便是偶像剧，也走出早期电视剧刻意营造社会和生活而只表现感情的套路，将剧情放置在更加多元的情境中，和其他亚类型剧相结合，从而丰富其叙事、剧情的复杂化。

以韩剧最负盛名的短剧类型偶像剧为例，早期的偶像剧的叙事线索一般有三条，分别是男女主感情线为主线，男二女一、男一女二的感情线为两条副线，三条感情线互相交织串联了整部电视剧。如今的偶像剧，在保留了基本的三条叙事线索不变的基础上，又在剧中增加了其他众多线索以使得剧情繁复。比如《爱的迫降》，遵循前面的原则之外，又有男主的复仇线、女主的事业线等，偶像剧的内核中，又添加了悬疑、复仇以及伦理剧的元素，以亚类



▲韩剧《夫妻的世界》剧照

型的方式与其交织，从而使剧情并不仅仅局限于感情一块，但又服务于感情的发展和升华，既照顾偶像剧的内核要求，又拓展受众的观看体验，可谓两全其美。

喜剧元素的运用则是韩剧寻求自身叙事突破和风格转变的又一突破口。短篇韩剧在极大地拓展了其题材和内容的同时，叙事的风格也发生了较大的转变，即无论哪种类型的电视剧，都不断地引入喜剧元素，从而一改前期偶像剧给人造成的悲剧苦情印象。这些喜剧的元素，多由剧中的配角完成，从而增添电视剧娱乐性。比如《德魯纳酒店》中的店员、《黑狗》中的化学老师等。也有通过主角的“卖萌”、搞笑等达到轻松愉悦的效果，如《鬼怪》中两位男主的互动、《嫉妒的化身》中男主的“患病”、《举重妖精金福珠》中女主的“蠢萌”、《机智的医生生活》中主角之间的“吐槽”，甚至有的剧整部都充满了温馨幽默的细节，如《请回答1988》等。喜剧的元素运用，实际上是韩剧创作风向转变的最好体现。

### 韩剧的局限：格局不大+脱离现实+后期烂尾

不过，虽然韩剧进行了大量的突

破，与英美日中的电视剧相较，在有其固有特色的同时，也有着不小的局限性。

限于地理空间和历史文化，韩剧的格局——无论是场面调度、人物调动抑或是剧情的纵深，都普遍偏小。多数的韩剧都是现代题材，偶有历史题材，人物的多寡、历史的挖掘和故事的深度等与中国等国家的相关电视剧相较，就相形见绌。如同样是历史题材的《大长今》《仁粹大妃》，与我国的《甄嬛传》《康熙王朝》《武则天》等相比，制作、布景、人物出场甚至是服化道等各个方面，都远不能比。风靡世界的《王国》，虽有网飞注资，但依然难逃此境；号称要打造韩国版《权力的游戏》的《阿斯达编年史》，虽然故事以及场面调度做到韩剧的顶级配置，但与《权力的游戏》比依然似“照猫画虎”。

而近来韩剧有跨国制作取景的趋势，看起来似乎是增加了场面和寻求一定程度上制作规模上的突破，比如《太阳的后裔》之于希腊、《爱的迫降》之于瑞士、《男朋友》之于古巴，但这种植入更似画面展现——即画面的唯美以及意境塑造的需要，这依然是偶像剧一以贯之的套路——而非服务剧情纵深。格局不大的韩剧多半局限于特定封闭时空的创作取向，一方面限制了韩剧思想文化的挖掘，另外一方面

### 韩剧的启示：心态把控+情绪调动+细节描画

虽然韩剧有着自身的局限性，但韩剧成为韩流的代表之一，依然是有其成功的理由。国产剧至少可以从三个方面从中获得启示，从而在保持自身特色的同时取长补短。

首先是心态的把握。韩剧作为极度商业化的文化产品，对于市场和受众的把握有其独到之处。近年来，国产剧也非常注意在创作中抓住社会的热点和痛点，但相比之下，韩剧更擅长在把握社会心态的同时立足受众的体验和需求，深挖背后的因由缘起，从而使电视剧可感可信可悟。比如《未生》《黑狗》等剧关注职场，切合时下经济不景气的情境下，韩国青年人对于职场规则和人性探求的需要；而《秘密森林》《富豪辩护人》《梨泰院Class》《浪漫医生金师傅》等则表现了人们对于正义的追求……而所有电视剧心态的把握实际上都是人性的探求，在这一点上，韩剧的表现可谓可圈可点。

其次是情绪的调动。节奏把控和情绪调动是韩剧非常值得称道的方面，其经常通过空镜头、音乐以及闪回等方式渲染和调动情绪，以使受众的感情体验与电视剧的情感输出同频，从而加大共情和对受众的吸引。

最后是细节描画。韩剧还有一个重要的特色是不厌其烦地对细节进行描画，从而达到更好的受众代入以及类似慢综艺与心灵抚慰的效果。不过情绪的渲染和细节的描画也容易让不喜韩剧的人有拖沓冗长之感，国产剧如何借鉴其优摒弃其短，则需要创作的过程中权衡平衡了。

(作者为上海社科院研究员)