

昆曲与电影实现了双向反哺

►10版·文艺百家

丁和：做丝路文化火炬的接力者

►11版·艺术

外滩源：可持续城市更新的生动样本

►12版·建筑可阅读

从《种地吧》到《田耕纪》，一批以农耕生活为描摹对象的文艺作品近来受到年轻观众的欢迎

荧屏田园叙事的三重空间

余俊雯



图为以“种田”作为内容主题的综合真人秀《种地吧》剧照

想象中的田园空间，理想中的生活方式

不管是种田文，还是种田剧，甚至种田综艺，受众都能在第一时间感受到作品的美，这份美源于作品特意营造的美好环境空间，属于视听层面的建构。《种地吧》中的风吹麦浪，《田耕纪》里的南亩田园，《卿卿日常》里的翩翩罗裙，《知否》里的峻峰、云山、钟声袅袅、水声潺潺，既有乡村独特的婉转优美，又蕴藏着荡气回肠的古韵仙气。创作团队运用精美凝练的拍摄镜头、恰到好处的画面留白、悦耳自然的环境音响努力为观众呈现出现代人梦想中的“乌托邦”，正如晋宋时期文学家陶渊明笔下的《归园田居》所描绘的那般：“方宅十余亩，草屋八九间。榆柳荫后檐，桃李罗堂前。暧暧远人村，依依墟里烟。狗吠深巷中，鸡鸣桑树颠。”在暖色调的饱和度下，一片岁月静好缓缓沁入心扉，契合了人们理想中的世外桃源景象，为身处现代高密度、快节奏社会中的人们提供了一处喘息、歇脚的梦幻空间。

随着社会竞争的加速，现代社会的压力愈发巨大，人们所需面对、承受的困难、焦虑也愈发复杂强烈。因此，远离城市的乡村自然成为人们心向往之的地方，并且在现代都市人的生活经验中，他们从未真正体会过种田的艰辛，与土地、乡村之间保持着天然的想象距离，也正是这份距离为田园生活嵌上了一层陌生的神秘感，使其覆盖上一层具有美化色彩的滤镜。

自古以来，中国人就与泥土打着交道。费孝通先生曾说，中国社会的基层是以农为生的人，世代定居是常态，迁移是异态。尽管我国已经从农业大国大踏步进入现代化进程，越来越多的人也从农村走向了城市，但人们对于土地的眷恋始终未曾改变，甚至随着现代化的发展变得更加迫切、深厚。被社会化大潮推动着的人们如同久在樊笼里的鸟儿，亟待从工业化、数字化的冰冷世界中逃离出来，回归到美丽、具有真实温度的自然世界里。此时，种田作品的出现恰巧满足了这些都市倦怠灵魂渴望寻找一个优美、自然、舒适的栖息地的内心需求。

平静从容的精神空间塑造

“清醞之美，始于耒耜；黼黻之美，在于籽轴。”《淮南子·说林训》写道，清醞的美酒源于农具耕田，华美的服饰源于织布机，意指人在生产劳动中创造美。马克思在《1844年经济学哲学手稿》中也提出“劳动生产美”的美学命题，认为劳动首先使劳动自身成为审美对象，随之而来的劳动过程、劳动工具、劳动场面、劳动产品也能在显现和外化人的本质力量的过程中成为审美对象。纵观当前市场上的种田类影视作品，的确运用了大量笔墨来展现人物劳动的场景与过程。例如真人秀《种地吧》以耕种土地、收获粮食为叙事主线，按照时间顺序依次展现了少年们收割水稻、挖建排水渠、搬运化肥、播撒种子、收获小麦、运营农场的劳作过程，完整再现了粮食从无到有的生产全过程。同样，网剧《田耕纪》《卿卿日常》中都着重描述了主人公通过自己的努力经营土地，实现自给自足的画面内容，凭借具体的劳作过程诠释了劳动美的创造与生产，其美是浸润在乡野清泉间的，于一餐一饭里经营着全景式田园生活，在一耕一作里投射出传统农耕文明的文化价值。

此类作品里呈现的田园空间，不仅景色优美宜人，上演的故事同样温馨美好，这既是该类作品的叙事特征，也是精神空间的想象性建构。创作者往往用近似白描的手法勾勒出乡野村夫的生活场景，例如《卿卿日常》里的女主人公李薇注重生活品质，热爱自然与美食，认真经营着自己的蔬果小院，用心做好每一顿饭、过好每一天；《田耕纪》则以轻喜剧的风格展现了南宋农村生

活中的点点滴滴，不仅细致再现了种植水稻、养殖鸡鸭、制作豆腐等农业生产的过程，还展示了制作酱油、醋、酒等食品的技巧，以充满生活气息的叙事带领受众增长了农学方面的见识；《知否》更是将北宋时期考究的服装打扮、美食点心、亭廊布置一一呈现，在平淡真实的悠长岁月中用具身性的劳作建构深入内心的静谧空间。

不难发现，尽管这些影视作品的故事背景发生在古代，但并没有过多着墨于传统古装剧里的宫斗心机，也没有以曲折跌宕的情感冲突推进叙事，而是凭借自然轻快的口吻从饮食穿着到民间风俗，讲述着村里的人与事，娓娓道来，不疾不徐，淡然的笔墨之间洋溢着人与自然和谐相处之道。这份平淡、宁静与和谐正是现代人内心渴望的生活状态，也是他们的精神寄托。在这层被建构出来的田园空间里，人们可以不用再为办公室里的勾心斗角而费神，也无需被世俗琐事所烦扰，仅在一针一线、一餐一食的劳作中感受四季的变换，体会日子的流淌，回归到一种更加从容、温和的人生状态。

田园既是诗意的回归，也是家园的稳定性体现，饱含着朴素善良的中国人对于勤俭持家、落叶归根等理念的本真性诉求。

“越努力越幸运”的社会空间表征

古语云：一分耕耘一分收获，付出总会有回报。然而，这些一直以来被人们奉为真理的认知在如今加速的社会里开始遭受某种意义上的信任危机。由于供需不均衡、发展不平衡等客观原

因，人们不得不面对职场上的“画饼”“选择大于努力”等一系列现实问题，这在一定程度上伤害了人们的奋斗意志和努力情绪。但土地不会欺骗世人，只要人们按时播种，勤劳耕耘，沉默无言的大地总会在应当收获的季节里开花结果，绽放惊喜。

《种地吧》里的10位少年，尽管没有任何耕作经验，但通过192天的辛勤耕耘，最终收获了62.66吨可供万人食用一个月的稻谷成果。《田耕纪》里的女主连蔓儿割稻谷、收花生，带领家人发家致富。这是来自劳动的收获，其沉甸甸的粮食背后是土地对于人们努力耕耘之后的慷慨回馈，从中激发出的快乐与幸福显得更加真实、笃定，正如《种地吧》中少年所感慨的：“那一瞬间我觉得很幸福很幸运，原来我真的可以做到。”土地以泥土的热气和露珠的芬芳慰藉了人们的心灵，让大家相信土地的力量，坚定努力的意义。

毕竟，相较于社会上的其他工作而言，“种地”这份工作尽管辛苦，但只要你不曾糊弄，按部就班，就一定会迎来确定的回报和丰收的喜悦。受众通过剧中人物的具身性体验而实现情感代入，以此获得踏实的收获感、满足感与幸福感。而这正是如今社会上绝大多数默默无闻、勤劳善良的人儿最喜闻乐见的结果，是对“劳动创造价值”和“越努力越幸运”的真理性诠释，也是对整个社会清朗正气的积极拥护。

（作者为艺术学博士、杭州师范大学文化创意与传媒学院讲师）

文艺辣评

文艺需要人民，自嗨出不了精品

邵岭

关注当下文艺生产的人，不免会生出这样的疑惑：为什么一些文艺作品离观众越来越远？

有些作品似乎只存在于各类奖项的申报、入围和获奖名单里，对于普通大众而言却是全然地陌生，要么之前连听都没听说过，对于好不好更是无从论起；要么看到获奖消息之后想要一睹真容，却发现几乎查不到任何演出消息。

有些作品似乎只存在于各路明星粉丝的刷屏和各家平台的收视数据里，全方位无死角展现某些偶像那“仅粉丝可见”的演技，普通观众若是出于好奇心点开，很快就会被“生人勿近”或“不带你玩”的气质劝退。

有些作品似乎只存在于部分媒体报道和专家评论里，比如画家筹点资金，找一处场地，约几个圈里的朋友作捧场吆喝一番，就算办了个“大展”；作家出版了新作，各地跑一圈宣传，再办个研讨会，圈内好评KPI便可达成。

之所以会远离观众，究其原因，是创作的目标导向和效果导向出现了偏差。一些作品为奖项创作，为粉丝创作，为流量创作，为个人的声名和利益创作，唯独忘记了“以人民为中心”这个文艺创作的初心，在“为了谁”的问题上迷失了方向。

社会主义文艺，从本质上讲，就是人民的文艺。以人民为中心，意味着创作者首先要真正了解人民需要什么样的文艺。作家王愿坚曾经说过：“永远不要中断和你描写对象的联系，要永远生活在你所描写的对象之中。”然而现在的情况是，一些创作者在功成名就之后就离开了普通人的生活，无法了解普通人的感受，无法讲述普通人的故事；一些创作者不愿意沉下心来去扎根生活，面对自己不熟悉的题材，找个地方象征性地参观一圈，再和当地百姓座谈半天，就以掌握了第一手的素材。有段时间，一批现实题材作品被观众评价为“明明是感动中国的真人真事，搬上舞台之后反而显得虚假”，就是这种走马观花式下基层的结果。

人民是文艺创作的源头活水，人民也是文艺审美的鉴赏家和评判者。作品好不好，最终还是要要在台上演出、在展馆展出，接受观众的检验。金杯银杯不如老百姓的口碑，得到观众的认可和称赞，应该是文艺创作者至高的荣光。这并不是说奖项不重要，而是评奖标准也要更突出以实际效果为先。事实上，从2015年以来，国家有关部门出台措施，压缩了60%以上的文艺类奖项，对于参评作品提出了演出数量的要求，同时还从机制上对获奖作品的后续演出情况进行跟踪，正是为了促使评奖更好地调动文艺工作者为人民服务的积极性。但是一些创作者和创作单位却依旧有着以获奖为目的的创作惯性，要么在选题之初就从类型、题材等方面揣摩“中奖率”，却不愿意在艺术上精打细磨；要么在获奖之后就刀枪入库束之高阁，以为大功告成。

社会是多元的，人民需要、人民满意的作品，也应当多种多样、不拘一格，既要有阳春白雪，也要有下里巴人。但绝不能一谈多元就丢了主导，或是打着“人民需要”的幌子行媚俗取巧、流量套现之实。低俗不是通俗，欲望不代表希望，单纯感官娱乐不等于精神快乐。中华民族数千年来克服困难、生生不息，靠的是独具特色、博大精深的中华文化提供的强大精神支

撑。迈向中华民族伟大复兴新征程的我们，需要怎样的“根”与“魂”？这是每个文艺创作者、文化经营者都需要思考的问题。

牢记“为了谁”，文艺创作才能正本清源，才能在把社会效益放在首位的同时，实现社会效益与经济效益相统一。为什么有些作品离观众越来越远？归根结底，是有些创作者离人民越来越远。然而，文艺需要人民，自嗨出不了精品，远离了观众的作品和创作者，最终也将被观众抛弃。

（作者为知名文艺评论家）

长篇小说究竟该多“长”

潘凯雄

长篇小说究竟该多“长”？——这几乎是个伪命题。查了一些资料，关于长篇小说长度之约好像只有“下要保底”之规，而未见“上需封顶”之说。至于所谓“保底”也似乎宽严不一，我所见到的最严尺度则属我国长篇小说最高奖——“茅盾文学奖”所规定的参评标准——不少于13万字，而一般工具书的规定则多为不少于10万字，宽者则放在了八万字。

至于究竟多长为宜？表面上看好像的确是“上不封顶”了。还是以“茅盾文学奖”前十届的评选结果看：在总计48部（不含两部荣誉奖）获奖作品中，长篇巨制者所占比重的确不少，排名第一者当属张炜洋洋十卷本的《你在高原》，此外既有明确标示为“三部曲”的如王火的《战争和人》、刘斯奋的《白门柳》、王旭峰的《茶人三部曲》（去年已扩充为

“四部曲”之一二以及格非的《江南三部曲》，也有虽为单部头但体量仍较大者，如魏巍的《东方》、路遥的《平凡的世界》、熊召政的《张居正》和梁晓声的《人世间》皆为三卷本；姚雪垠的《李自成》（第二卷）、李準的《黄河东流去》、王蒙的《这边风景》和李洱的《应物兄》皆为上下两册。

再看今年所见之上海人民出版社新出版的美国作家大卫·福斯特·华莱士的长篇小说《无尽的玩笑》，这部入选美国《时代》杂志“1923年以来百部最佳英语长篇小说”的作品出版时竟重达1500克，出现了267个人物，译成中文后也长达117万字。

或许正是因为有了这些文学现象明摆在那儿，再加之我们在对长篇小说特点的介绍时经常使用诸如“篇幅长、容量大，情节复杂，人物众多，结构宏

伟；适于表现广阔的社会生活和人物的成长历程，并能反映某一时代的重大事件和历史面貌”这样的文字描述，遂不知不觉中给一些作者乃至读者形成了长篇小说就应该“以长为美、以长为佳”的错觉。

本人的这种感觉绝非无中生有。一辈子从事文学编辑职业，无论我主观上是否愿意，客观上总是不得不面对不少长篇小说文稿，无论是已公开出版的或是试图出版的。而在这些文稿中，篇幅长、规模大者近些年越来越多（这还完全不包括那动辄数百万字的网络小说，在我看来，这些压根就不是正常的创作规律所驱动，而是为网络文学现行的运营规则逼迫所致），且不说这些作者过往的创作经验与业绩如何，有不少还真就是初出茅庐者。出于职业关系，本人有时又不得不认真地、硬着头皮去看完这

些全稿。说实话，在这些作品中，有的干脆就是中短篇毫无节制的放大，一个五万字左右足以能讲清楚的中篇，硬撑成20多万字的长篇；一个20万字左右就能解决的长篇，偏要强凑成五六十万字的大长篇；一部正常的可能还不太水的长篇，硬要撑成三部曲式的所谓“史诗”。面对这类稿件，几乎可以不怎么费劲更无半点心疼地砍去十余万字乃至数十万字，试想一部长篇竟然可以如此“惨遭蹂躏”，那还能算是个东西吗？

说到底，如同能创作长篇未必能写好短篇一样，也不是谁都可以创作长篇。长篇之美决不是字数之多，更不是越长越美。说实话，在这方面，我们一些专业人士或机构的误导也难辞其咎，面对一部虽本不错的中篇却被强撑成的长篇，不仅不能鲜明直率地指出其问题，反而因其中一些的确不错的细节或人物形

象而为之大唱赞歌，甚至封之以这奖那奖，这就是典型的误导。小说之所以有长中篇之别，根本差异绝对不是篇幅之差，而是空间结构、叙事节奏、人物布局、内容宽窄等一系列作为不同文体的内在叙事美学之异。

事实上，在中外文学史上，我们既可以如数家珍般地一一罗列那些三部曲四部曲之类的超级长篇小说，同样也能够不知凡几地一一列出那些字数虽不长但魅力丝毫不逊的正常长篇。在同样是获得过“茅盾文学奖”殊荣的中国长篇小说中，既有本文前面提到过的那些个大部头，同样也有不少篇幅并不起眼的小长篇（或称“正常长篇”），比如周克芹的《许茂和他的女儿们》、古华的《芙蓉镇》、阿来的《尘埃落定》、宗璞的《东藏记》、毕飞宇的《推拿》、苏童的《黄雀记》和徐怀中的《牵风

记》等，篇幅不外乎都在二三十万字左右；而在世界长篇小说名著中，狄更斯的《双城记》、巴尔扎克的《高老头》、夏洛蒂·勃朗特的《简爱》、圣埃克苏佩里的《小王子》、威廉·福克纳的《喧哗与骚动》、加西亚·马尔克斯的《百年孤独》等同样也都只有二三十万字。这样的篇幅一点不影响它们成为全球不朽的长篇小说代表作。

拉拉杂杂至此，依然没有回答“长篇小说究竟该多‘长’”这个无解之问，很正常，因为毕竟这是个伪问题。硬要穷追下去，长篇小说究竟该多“长”？虽“上不封顶”，但以长为美、以长为佳肯定不对；不少于10万字即可，在此基础上，能短即短，能短又何必硬性强撑长，合适便好。