



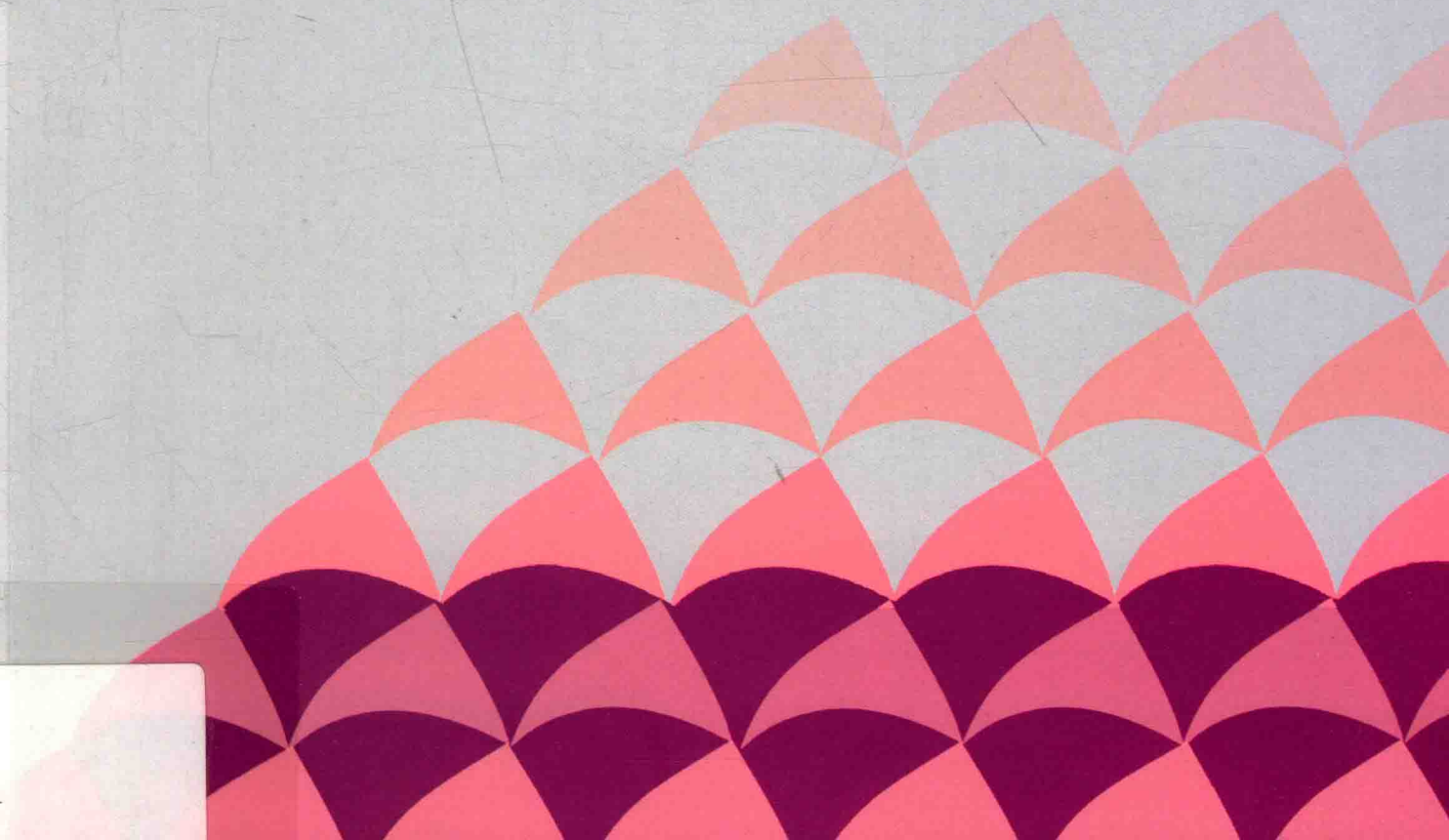
教育

与研究

Art Education And Research

2015 / 2

总第002期



图书在版编目 (CIP) 数据

艺术教育与研究·2 / 《艺术教育与研究》编辑委员会编.
—北京: 团结出版社, 2015.12
ISBN 978-7-5126-2631-7

I. ①艺…
II. ①艺…
III. ①艺术教育—文集
IV. ①J-4

中国版本图书馆CIP数据核字 (2015) 第269087号

艺术教育与研究

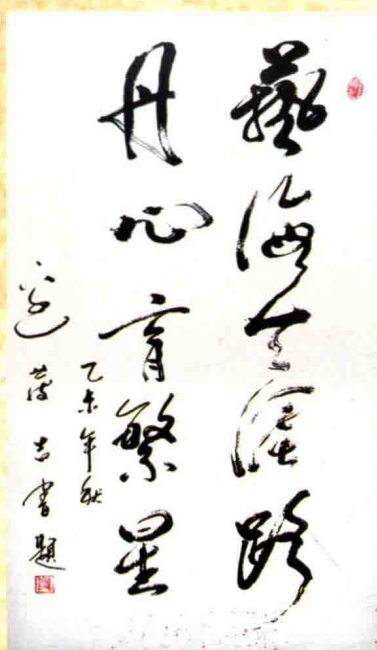
编 者: 《艺术教育与研究》编辑委员会

出 版: 团结出版社
(北京市东城区东皇城根南街84号 邮编: 100006)
电 话: (010) 65228880 65244790
网 址: www.tjpress.com
E-mail: 65244790@163.com
经 销: 全国新华书店
印 刷: 山东省审计厅劳动服务公司
装 订: 山东省审计厅劳动服务公司

开 本: 880 × 1230毫米 1/16
印 张: 7
字 数: 200千字
版 次: 2015年12月 第1版
印 次: 2015年12月 第1次印刷

ISBN 978-7-5126-2631-7
定 价: 28.00 元

庆祝河北艺术职业学院成立60周年



河北省政协副主席 中国文联副主席 1971级校友边发吉 贺辞



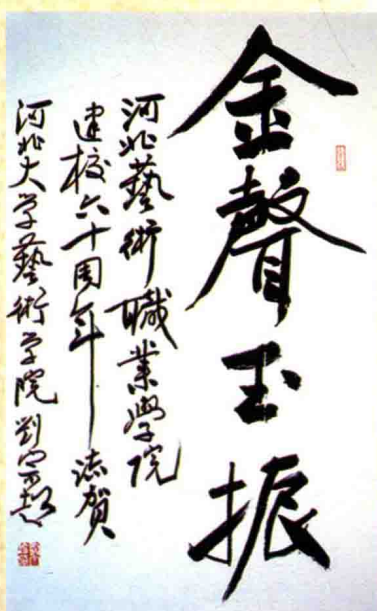
北京戏曲艺术职业学院 贺辞



天津艺术职业学院 贺辞



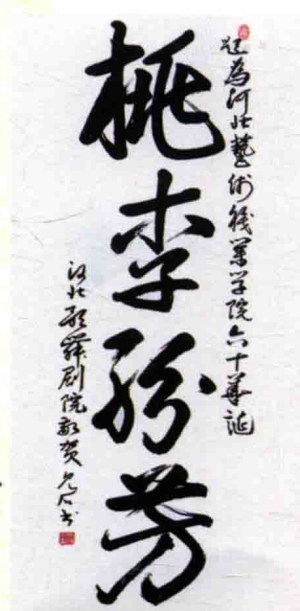
八七班椰子科全体校友 贺辞



河北大学艺术学院 贺辞



著名书法家张瑞龄 贺辞



河北省歌舞剧院 贺辞

河北艺术职业学院戏剧系演出剧照



河北梆子《孟姜女》演出照。
著名河北梆子表演艺术家、中国戏剧“梅花奖”获得者彭蕙蘅主演。



戏剧系学生尤雅莹表演《失子惊疯》获得中央电视台第二届全国戏曲院校京剧学生电视大赛金奖。指导教师：肖月珠，韩建生。

邢生新 摄



戏剧系学生孙娜表演《武松杀嫂》获得文华艺术院校奖第二届全国青少年戏曲比赛地方戏青年组金奖。指导教师：彭蕙蘅，陈宝成，岳有才，李建锁 摄



戏剧系学生张月明表演《扈家庄》获得文华艺术院校奖第一届全国青少年戏曲邀请赛金奖。指导教师：汪利军，冉金钊，冯小东，李建锁 摄



戏剧系学生马敬帅表演《火判》获得文华艺术院校奖第二届全国青少年戏曲比赛地方戏青年组银奖。指导教师：蒋兴国，牛征良，高飞，李建锁 摄



《艺术教育与研究》编辑委员会

编 委：（按姓氏笔划排列）

马海峰 王立宪 冯 羿
刘 飞 刘志欣 关金国
李建锁 杜明书 宋 萍
时景川 延凤宇 张 安
陈 红 张学红 张明泉
庞彦强 金 暄 范瀛立
赵宗更 郭志红 郝端勇
彭蕙蘅

主 编：庞彦强

副主编：刘 飞

执行主编：曹 凯

编 辑：薛彦景

目 录

CONTENTS

理论纵横

- 中国近现代音乐历史分期的特殊性及其复杂性 蒲 方 / 1
论当代文学创作的“品牌性”与“品牌化” 方 伟 / 6
遏云黄钟曲 醒世军中魂
——八路军歌曲音乐艺术特色及其价值思考 程兴旺 / 19

文化经纬

悲剧与灵魂

- 亚里士多德《诗学》中的悲剧理论解析 杨石磊 / 26
谈京剧唱腔的继承和发展 高书刚 / 31
浅谈河北梆子净行唱腔的改革与发展 何振宗 / 33
京剧《宇宙锋》人物赵艳容的表演艺术 安雪辉 / 36
一曲祖国的赞歌
——论马思聪《祖国大合唱》的价值 阜 莘 / 39
从《TAKE FIVE》谈二胡走进爵士乐 孟一凡 / 43
浅谈陕北安塞腰鼓的动态特征与文化内涵
张 倩 杨 帆 / 49
试论街舞运动美的表现特征 牛建永 顾 军 / 52
磁州窑文化进入现代艺术设计课堂的探索研究 李 川 / 54
舞台服装色彩的情感表现力 任 萌 / 56

教学探索

- 中央音乐学院本科培养目标、教学体制和课程设置的演变
汤 琼 / 59

新形势下高等教育自学考试创新模式探究	孙艳丽 张学红 谢敬宇 / 68
高职综合英语的课文选材：问题与对策	冯丽春 / 70
高职艺术教育育人模式的实践与思考	毛志新 / 73
技能型高职艺术人才培养课程体系改革研究	孟秋芬 / 75
试论高职院校课堂问题行为成因及对策	丁欣欣 / 78
浅析高职艺术设计专业项目化教学的特点	韩敏学 王 旸 / 80
略论高校钢琴教学的即兴伴奏训练	张 玮 / 83
试论音乐类人才在高校非遗教育实践中的培养	史 贝 李 阳 / 85
论古典舞基本功训练中呼吸技巧的重要性	郭国亮 / 88
浅谈“腰”在古典舞身韵课中的作用	吴 华 / 90

校园文化

留美浅谈（上）	周 娟 / 92
大学生美德化育的内涵及其当代价值	赵俊红 / 95

艺术人生

谈宋德珠先生“武戏文唱”的艺术	汪利军 / 98
-----------------	----------

艺览天下

河北省出土墓葬壁画概述	曹 凯 韩立森 / 100
遗落在草原的古城“化石”——元中都	张春长 / 105
超然象外 诗意家园 ——谈中国山水画的意境美	颜景龙 / 109

庆祝河北艺术职业学院成立 60 周年	封二
河北艺术职业学院戏剧系演出剧照	封三

中国近现代音乐 历史分期的特殊性及其复杂性

□ 蒲 方

(中央音乐学院教授、博士生导师)

[提要] 本文从目前所广泛使用的各种中国音乐史教材来审视“中国近现代音乐历史分期”的问题,从而探索其历史分期面貌特殊而复杂的形成原因,结合这些年中国史学界及中国音乐史学界对历史分期问题的讨论,期望在更广的层面、更长的时间中思考。

[关键词] 历史分期;中国近现代;音乐史;史学教材

将一段历史进行分段划分是史学研究必做的一项工作,它的“本质是人们为了使自己的知识得到一种更简单的从而更有说服力的表述而把连续的历史内容依照从某种特定的角度选择的事实和一定的观念体系分为段落”。^[1] 如何进行分期需要治史者对历史材料宏观掌控,还同时反映出治史者的历史观。

现代“中国音乐史学”基本形成和建立于20世纪这一百年中,无论是“中国古代音乐史研究”还是“中国近现代音乐史研究”都离不开时代的影响,而后者更是受到这一时期诸多因素的影响,因此必然呈现出复杂而多样面貌。“历史分期”就是其中一个关键性的问题。

现今教材中的中国音乐历史分期呈现

20世纪中国文化建设与中国“现代教育”的发展密不可分,几乎所有学科的基本理论建设都呈现在教学教材中,音乐史也同样如此。因此,通过对现今中国音乐史教学中所使用的各种重要教材的观察,可以明确地体会历史分期的复杂性及特殊性。

一、“近现代音乐史”分期的最初定义

在现有“近现代音乐史”教科书里,汪毓和编著的《中国近现代音乐史》^[2]是比较有影响

的一部,书中将“中国近现代音乐史”具体时限定为:上至鸦片战争以来(1840年后),下至1949年(中华人民共和国建立)。这种划分方式是基于毛泽东对中国近代社会历史发展的看法而形成的,^[3]其后中国史学界将“1840-1919年”(即“旧民主主义革命时期”)定为“近代”,“1919-1949年”(即“新民主主义革命时期”)定为“现代”。1949年后,全国各种学科的专题史都遵循这种分期方式。这种分期方法看似符合近百年社会形态发展特征,实则暴露出其与之前两千多年中国音乐历史的“断义”,在长时期的教学中带来了很明显的混乱。

正因如此,1993年正式出版并沿用至今的《中国音乐通史简编》^[4](周柱铨、孙继南著)采取了“中国历史”“朝代更迭”梳理方式替代现代“历史分期”的方法,以期解决与中国古代音乐史“历史分期”的衔接。该书由“远古、夏、商”开始,经过“西周、春秋、战国”、“秦、汉、魏、晋、南北朝”、“隋、唐、五代”、“宋、元”、“明、清”,直到“中华民国”时期,并附带“中华人民共和国时期大事记”。即便如此,这种分期方式仍然依据的是社会政体权力交替的现象,而与音乐历史发展特征变化似乎不太密切,因此无法明确地表现音乐发展的时代特征。

二、“当代音乐”的提出

改革开放后,中国近现代音乐史学研究发展迅速,中央音乐学院于20世纪80年代中期先将“1949年后的音乐史”纳入到音乐学系中国音乐史的教学,并于90年代初普及到为全院各个专业开设的音乐史共同课中。这方面较有影响的史学著作有:汪毓和与陈永连、徐士家、朱代红等人合著的《中国现代音乐史纲(1949—1986)》(华文出版社1991年)、梁茂春著的《中国当代音乐》^[5](北京广播学院出版社1993年)、居其宏著的《新中国音乐史1949—2000》(湖南文艺出版社2002年)。

这其中《中国现代音乐史纲(1949—1986)》(汪毓和等人编著)一书印数极少,无法成为教材,因此长期以来主要以梁茂春著《中国当代音乐》为教学课本,直至2010年带有音响光盘的《中国现代音乐史纲1949—2000》(汪毓和编著,中央音乐学院出版社2010年)的出现。

不难看出,随着历史的不断延长,原有的“现代”时间概念已经出现了歧义。同时,为了解决这个问题,又出现了“当代”这样一个分期概念。一时间,近代(1840—1919),现代(1919—1949),当代(1949—1989以后)的百年三段分法形成。

随着“1949年后中国音乐发展”问题研究的不断深入,汪毓和在其2002年出版的《中国近现代音乐史》(第二次修订版)^[6]中,对以往“近现代”分期的含义予以修正,即:1840年—1949年为“近代”,1949年以后为“现代”。这个说法主要考虑到历史划分应遵循音乐历史发展自身的特点,认为从学堂乐歌开启的“新式学校音乐教育”才是中国近现代音乐的最初起点;其二,20世纪的结束,21世纪的到来,也为史学研究带来了思想的启迪,认为“近代、现代、当代”这种历史分期的概念会因时间的前进而更迭,较宽的视野会加强对历史发展总结的把握性。2005年汪毓和受高等教育出版社委约为高等师范院校音乐学专业本科撰写系列教材,于是又产生《中国近现代音乐史》(近代部分1840—1949)和(现

代部分1949—2000)^[7]两本教材,这种分期方式与其2002年在《中国近现代音乐史》(第二次修订版)中的理由同出一辙。但是,三个不同“历史分期”的概念同时出现在教学中还是产生了相当大的影响。

而居其宏著作中的“新中国”提法明显是避开这种分期“矛盾”的另一种呈现方式,它是以断代史的方式呈现历史,因此其历史分期的概念与“通史”中的完全不同。

三、“20世纪中国音乐史”概念的提出

早在90年代初就有一本非教材式的著作《20世纪中国音乐》(居其宏著,青岛出版社1992年)出版,作者直截了当地提出“20世纪中国音乐”这个概念,这与其后来提出的“新中国音乐史”类似,也是体现出断代史的观念,而且这本仅有17万字的著作中作者已将论域延伸到1949年后的音乐发展。而另一本较有代表性的教材也采用这种阐述方式,即90年代末沈阳音乐学院内部教材《20世纪中国音乐史略》^[8](凌瑞兰编著),该书以“清末民初”、“20年代前后”、“30、40年代前后”、“50、60年代前后”、“70年代前后”、“80年代前后”的排序为主,另外又新添了三个独立的章节:“50—80年代的音乐教育”、“50—80年代的音乐理论建设”、“50—80年代台湾、香港、澳门的音乐概况”。

综上所述,自20世纪80年代以来中国近现代音乐史的历史分期问题似乎一直比较混乱,但其基本时限还是被确定为“以20世纪为主体,上至鸦片战争(1840年),下至世纪末(2000年)”这样一段历史时期。这其中“下限”的时间似乎比“上限”明确,即20世纪结束的2000年,而上限是否从“晚清(1840年)”开始,还是从“20世纪起始年(1900年)”或“中华民国建立(1911年)”开始,各家则各持己见。

教材必须遵循在有限时间(学年或学期)内,言简意赅、精简扼要地将该学科基本知识、概念介绍给学生。目前通过相关教材的编写所构成的“中国近现代音乐史”研究,包括历史时期的划

分,都无法较全面而详细地呈现该学科学术面貌。其中产生的明显缺陷已经造成众多音乐史学习者对此阶段历史认识的混乱。或许在未来的学术研究中,逐步摆脱教学束缚,形成新的、专门性史学著作将是近现代音乐史学界共同期盼的。

四、历史地域——一个值得重视的问题

近年来民国史研究成为热门,因此以“中华民国”为分期的思考也频频出现在史著与教材之中,事实上从音乐自身发展的特点来看,“1949年”前后确实是泾渭分明的两段历史。一时间“中华民国”与“中华人民共和国”两个时间段的明确划分似乎成为了共识。随着两岸三地关系的不断变化,大陆音乐史教材也逐渐关注对港澳台三地音乐发展历史的归纳和总结,如汪毓和《中国近现代音乐史》(第三次修订版)和《中国现代音乐史纲(1949-2000)》就分别增添了相关的内容,其中《中国近现代音乐史》(第三次修订版)中对于1949年前港台两地的音乐情况基本含在“第六章·20世纪40年代‘沦陷区’和‘国统区’的中国音乐”这一章中,而在《中国现代音乐史纲(1949-2000)》中则单独设立了“第五编·20世纪50年代后台湾、香港、澳门地区的音乐创作”,由于无法将1949年前这些地区音乐发展情况与50年代划分开,因此这一编的论述中都有对1949年前三地音乐发展情况的回顾。

用大陆历史分期概念去处理其他几个地区的问题越来越显得不恰当。这个问题目前在中国近现代音乐史研究中还未提出,但在一般历史研究界早已提及,如:中国史学会会长张海鹏先生在2009年《人民日报》上发表的《中国近代史和中国现代史的分期问题》文章中说:“从台湾学术界来说,不可能把1949年作为近代史的下限。这是常识,不需要多加解释。从大陆学术界来说,把近代史断限1919年,基本上是1998年以前的事,1998年以后一般不作这样的断限。”^[9]历史地域在古代音乐史研究中已经是必须关注的问题,但在近现代音乐史的研究中还未得到重视,目前的时期划分作为“大陆音乐史”是毫无疑问的,

但是放到香港、台湾音乐历史发展中就显得十分不妥,让人难以接受。香港在1949年后仍由英国政府管辖,并未有政体上的改变,社会发展如常;台湾在1945年抗战胜利后就由国民政府接管,而1949年对于这个地区所带来的政体、社会变革都不是根本性的,因此可以认为是“国民政府”的延续,其音乐内容、风格发生变化的可能性不大。

综上所述,除首尾分期的问题外,内部分段纷杂也是这一阶段分期比较复杂的现象。由于时间近、内容杂,分段多样实属正常,在此不再深究。这些现象的背后必然带来人们对这段历史的不断质疑和追问。这种从观念上和内容上与中国以往音乐发展无法吻合的“特殊性”正是中国近现代音乐史的基本特性。而在时间延续上的错位再为这段历史研究增添了复杂性的因素。

形成历史分期复杂性和特殊性的原因

对中国近现代音乐史最初研究始于20世纪30年代,在40年代的延安形成了最初的研究模式,1949年后的十年间发展完善,直至80年代初期最终稳定下来,因此它的形成发展受到来自西方艺术音乐史、革命运动史、社会变革历史、中国古代音乐史等多方面的影响,它的复杂面目和特殊模式都是无法避免的。在多年的学习实践中,自然对人们观察理解这一百年带来了深刻的影响。

在教学环节中,由于整个音乐教学体制都是西方式的,因此绝大多数人认为“近现代音乐史”比“古代音乐史”好理解,这两段历史在内容上无法关联。其次中国近现代音乐史与西方艺术音乐发展史显得更政治化,艺术性不强,特别是抗战前后(20世纪三四十年代)至80年代,功能化的音乐使人感受到音乐社会化而非艺术化的特征。这一切与中国近现代音乐史历史分期的复杂与特殊直接相关,原因在于:

一、西式学术思维及教学方式的影响

20世纪中国是一个广泛吸收西方文化的时

代,西方现代文化从方方面面渗透到中国社会之中。仰仗着现代科技的外表,这种文化呈现出比我们固有文化更新颖、更快捷、更有魅力的特性,

“西学东渐”彻底改变了中国人的思想,大多数中国人认为西方文化先进,中国文化落后,我们要学习西方文化才能有出路,才能使民族现代化。当时的人们还找到非常有效、应用广泛的实现手段,那就是现代教育体制,从早期教会学校到后来自主创办的各类院校,教授的都是西方文化体系下的各门学科。历史学也正是其中一门。

千百年来,中国史学在学科建立发展中早已形成一套自己的研究方式。至晚清,特别是辛亥革命之后,社会体制的改变致使人们无法再按以往的方式来梳理中国历史,自然而然选择西方史学方式来探究这个越来越“西化”(也可以叫“现代化”)的国家。^[10]以“远古”、“中古”、“近古”这样一些现代术语来划分历史,与以往根据朝代更迭来划分有着观念上的不同。特别是作为“专门史”,按照自律的视角很容易将这些术语体现出来。“近现代”就是这样一个属于现代汉语中的史学术语。

二、新的社会生活方式改变了音乐史主体内容及其性质

“音乐”这门艺术在中国古代发展中一直得到宫廷及统治者的重视,在民间它则与其他艺术混合,共同造就中国民间艺术。特别是近世(宋元明清)以来,当民间曲艺和戏曲兴盛后,音乐也就伴随其发展。虽然社会上有以弹琴修身养性的文人音乐家,但影响很小,对音乐的需求并不像西方人那样大张旗鼓。鸦片战争后大量西方人涌入,带来了他们的生活方式,艺术(或者说“音乐艺术”)就是他们生活方式中不可忽略的一面,凸显它为全民享受玩味的艺术特性。当中国人进入到这个西化的时代,音乐也就逐步登上服务于全民的历史舞台。全民对音乐的需求量和认知程度逐步有所提高,“音乐家”这个行当也就逐渐出现在人们的生活中,这期间“音乐教育”发挥了巨大的社会作用。这种“音乐教育”是指

一般全民素质教育,并不是专业音乐教育。“学堂乐歌”正是这种音乐教育最初的形式,它是将西方普通歌曲填上中文歌词再来咏唱的学校歌曲。因此近现代音乐史的划分与学堂乐歌形成、定型有着必然的关系。学堂乐歌早在鸦片战争后出现,但达到鼎盛却要到辛亥革命胜利之后。可见无论“近现代音乐史”从1840年开始还是从1911年开始都不准确,只能模糊地认为在这个期间,特别是跟1898年发生的“戊戌变法”紧密相关,“20世纪音乐史”的说法似乎很有道理。

以上所陈述的这几部著作都毫无疑问地将近现代音乐史主要内容设定为20世纪“音乐创作”,无论是艺术学院里的专业音乐创作,还是一般社会上的业余音乐创作,统统收入在内。而历史上留存、社会中存活的传统音乐艺术在这些著作里占有的篇幅都很少,因此造成与中国古代音乐史内容方面较大的差异,造成“古代”与“近现代”两个历史时期衔接突兀的效果,就此问题冯文慈先生于2002年撰写了《中国近现代音乐史教学:两个传统并存与古今衔接问题》^[11]一文,明确阐述了这个现象并提出了解决这一问题的方法。

西方音乐文化的传入彻底改变中国人欣赏音乐的习惯和观念,特别是“音乐创作”凸位于“音乐表演”,这个观念是以往中国传统艺术中少见的。正因为如此,目前近现代音乐史中大量记录音乐创作情况,而对音乐的其他方面关注较少。这种写法与传统的西方音乐史很类似。

结 语

关于中国近现代历史的分期,在一般历史学界早有定论:“1998年以前出版的有关中国近代史的出版物,包括通史类性质的学术著作、教科书以及通俗读物,几乎都以1919年五四运动为下限;有关中国现代史的出版物,几乎都以1919年为上限。1999年以来,已经有数种中国近代史著作采用了1840—1949年的分期方式”^[12]。这种分期观念在音乐史研究中的影响似乎比较小,而

更多的音乐史学者偏好从专题史或断代史方向去解决历史分期问题。

2009年中国音乐学院中国音乐史研究中心举办“文化视野中的音乐历史分期”研讨会^[13]，与会学者在“中国古代音乐史和近现代音乐史”两个层面都进行了探讨，也提出一些新颖的看法：项阳在《由音乐历史分期引发的相关思考》中站在“乐籍制度”角度重新梳理中国古代音乐史；赵维平在《从亚洲音乐的历史流动看中国音乐的历史分期》中提出从音乐交流发展角度重新划定分期，等等。正如冯文慈先生在会上所说：“关于分期问题，我觉得确实是个很重要的问题，也是很复杂的。要搞好分期，得先对各个乐种、社会生活的演变等等有一个总的把握，然后才能够说在哪儿分期。另外，视角不一样，分期的方法也可能不一样。”^[14]

正视中国近现代音乐历史分期中这些复杂而特殊现象，不急于推翻前人的各种成果，较好地把握历史现象所提供信息，以达到合理地解读历史，认识历史。著名历史学家何兹全曾经这样说：“我们先不要谈论分期问题，更不要谈什么西周封建说、汉魏之际封建说，要换个角度先研究中国历史发展过程中客观存在的自然段落。……人类历史长河在发展过程中是有变化的，有变化，就有段落，这就是我说的自然段落。我叫它自然段，重在它是自然存在的，客观的。各段落的特点、特征是什么，段落的变化在何处，这是历史学家首要的研究课题。”^[15]

注释：

[1] 赵轶峰：《历史分期的概念与历史编纂学的实践》[J].《史学集刊》2001年第4期。

[2] 该书最早形成于20世纪60年代初期，当时作为内部出版。1984年作者在此基础上形成正式出版的第一版，1992年未作很大修改再版。2002年出版的“第二版”内容做了很大的调整，2009年出版的“第三版”在章节上又进行了调整和补充。关于该书的研究论文有中国艺术研究院音乐研究所李岩副研究员的硕士生刘宇的《中国近现代

音乐史——读本雏形——面世与修订过程之研究》(2010)等。

[3] 1940年毛泽东关于民主主义革命的论述主要在陕甘宁边区文化协会第一次代表大会上的讲演，原题为《新民主主义的政治与新民主主义的文化》，载于1940年2月15日延安出版的《中国文化》创刊号。同年2月20日在延安出版的《解放》第98、99期合刊登载时，题目改为《新民主主义论》。

[4] 孙继南、周柱铨编著：《中国音乐通史简编》[M]. 济南：山东教育出版社，1993。

[5] 2004年该书又由上海音乐学院出版社再版，再版时附加了“有关1993年后音乐发展概况”的章节。

[6] 由于《中国近现代音乐史》(汪毓和编著)一书已出版多年，书名改动恐使读者产生疑义，因此出版社方面要求《中国近现代音乐史》(第二次修订版)继续沿用“近现代”这个名称，而不改为“中国近代音乐史”。

[7] “现代部分”出版于2006年。

[8] 该教材首先于1998年由沈阳音乐学院内部出版，至2004年才由黑龙江人民出版社正式出版。

[9] 张海鹏：《中国近现代史和中国现代史的分期问题》[EB/OL].

<http://politics.people.com.cn/GB/1026/10413194.html>

[10] 方秋梅：《“近代”、“近世”，历史分期与史学观念》[J].《史学史研究》.2004年第3期。

[11] 冯文慈：《中国近现代音乐史教学：两个传统并存与古今衔接问题》《天津音乐学院学报》.2002年第1期。

[12] 张海鹏：《中国近现代史和中国现代史的分期问题》[EB/OL].

<http://politics.people.com.cn/GB/1026/10413194.html>

[13] 关于这次研讨会文章大多刊载在《音乐研究》2009年第4期上。

[14] 冯文慈：在“文化视野中的音乐历史分期”研讨会上的发言[J].《音乐研究》.2009年第4期。

[15] 何兹全：《争论历史分期不如退而研究历史发展的自然段——世纪之交对历史研究的思考》[EB/OL]. 光明日报：1999年1月29日。

<http://www.gmw.cn/01gmrb/1999-01/29/GB/17952%5eGM7-2905.HTM>

论当代文学创作的品牌性与品牌化

□方 伟

(河北省社会科学院首席专家、语言文学研究所所长、研究员)

[提要] 文学创作的“品牌性”与生俱来。在经过了从“作者、作品、读者”到“创作主体、文本、接受主体”再到“生产者、产品、消费者”这样一个在当下可以发生种种价值流动与固化的关系中,品牌、品牌化之于“文学创作、文化作品、文化产品”就有了一个整体性的、自然的也是必然的价值构建。文化市场识别、精神审美价值增减“器”、创作个体或群体差异化审美形成战略、文化产品经济利益诉求工具、创作主体“群体性”共振效应、主体价值延伸与边际效益、创作后发展驱动力等等,能够形成一个关于文学创作品牌的有着相对独立无形资产的“价值认知体”。尽管在文学创作的完形过程中,必然要审视、追踪其品牌价值实现的实际结果及其所可能存在的种种问题,但是,文学创作品牌构建的价值作用,在文学的当下生存与未来发展上将会愈来愈明显、愈来愈重要和愈来愈不可或缺。

[关键词] 文学创作品牌;当下构建;文化产品;内容与作用

现代品牌理论系统,是在近十几年才渐臻成熟的(以品牌资产论、品牌生态学为标志)。而“文学创作品牌”,由于团体组织、中介机构和创作群落等的自主张扬和实际推动,这一问题在当下的显在化已成为不争的事实。不过,如何认识文学创作品牌的形成与存在根由、其当下构建的价值确立与实际的作用影响以及多方的延伸、衍化、变异等等,却尚未得到人们认真的分析与认识。需要说明的是,在当下社会现实语境中来审视文学创作品牌的形成与构建,一定会旁及、牵涉到诸多非文学的因素和问题,并且这些问题的来源、来向四面八方并互动影响而流动呈现。这决定了仅仅依靠简单性理论认识是难以得到充分解决的。

一、对文学创作“品牌性”的认识

自文学诞生以来,它的“品牌性”便如影相随。只是这一点很久以来并没有被置放在经济理论或商业运行规程的认识范围之内。关乎文学原初与其后发展的“品牌性”,在文学自身历史发展和外在因素的影响上,有着以下五个方面的分析与总结:

一是文学作为一种精神审美在语言文字条件下的艺术凝结,它自身暗含着一个标志性(符号化)与聚集注意力的文本(作品)之“场”(语义空间),这一“场”的形成与发展不管是在创作主体的发散意义上,还是在接受主体的终端意义上,都具有实质的“品牌性”。关于“场”^[1]的概念,简言之,就是一个事物(不管是精神的还是物质的)与多个事物之间的关系存在——这一关系存在应该是运动的或流动的关系存在,混合着中心、吸纳、排斥、扭结、对等、制约、延展、转化等各种因素和力量。文学的文本之“场”在标志性与聚集注意力上的沉淀、形成与涵化,不仅是文学作为意识形态的一种必然,而且关键的还是一种艺术审美上的必然,因为它能将标志性与聚集注意力在人们的接受过程中,由情感、心理的触动与浸润再去转换、转化为深刻和抽象的精神认知。既然文学的文本之“场”是与其他多方事物的关系存在,那么标志性与聚集注意力也是在这样种种具体关系的动态推进中逐步发展的,应是一个不断积淀、固化与不断递嬗、变化而相互促动、

转化的过程。这样一个过程，在实质性的意义上就是一个品牌形成、建立和扩展的过程，只不过在文学过往的理论上，“标志性”被看作精神审美的价值意义，“聚集注意力”被看作接受的社会美育功能。而标志性与聚集注意力，则恰恰是现代品牌概念成立的两大核心支撑。

二是对文学自身历史发展的认识，站在不同的价值认知层面便存在着不同的价值认知链条，这些“价值链”有语言的、思想的、审美的、情感的、心理的、行为的、风格流派的等等，但“品牌性”在其中的价值作用和“链条效应”是一直存在着的并自始至终潜行其间。人们对文学自身历史发展的认识，基本遵循的是细化而拆解的探求方式，总结话语的构成也往往是这些不同方面认识结果的累加。这里的问题是，文学自身发展的历史是一个完全的整体，细化、拆解的探求和总结话语的累加，很可能会遮蔽或隐藏了形成这一整体的“连接”与“组合”因素。从以上文学各层面“价值链”认识出发，“连接”与“组合”的因素一方面决定着这些“价值链”自身形成的完整性，一方面决定着这些“价值链”之间关系形成的完整性，“品牌性”的价值作用和“链条效应”便是其中最为关键、同时也是较为隐秘的“连接”与“组合”因素。从文学各层面“价值链”自我形成的完整性上看，标志性的意义在于形成了这些链条自身线路上“节点”（价值认知结果）的固化和接续，也就是说在某一个“节点”固化的同时也在产生着去搭接下一个“节点”的“链条效应”；而聚集注意力，则是这些链条之于接受主体为了延伸自身的发展长度而需求的持续性影响，实际上，聚集注意力成为文学历史自身发展延续的潜在的基本因素。从文学各层面“价值链”之间关系的整体性来看，标志性的存在，它既起到了凸显某一价值的认知作用，又产生了这一价值与其他价值之间的互补作用，因为文学历史上文本的留存与传流总是有主要的有次要的、有思想的有审美的有语言的等等——而这才应该是文学自身历史发展结果的实际呈现；在由这些

“价值链”整合构成的文学历史中，聚集注意力除了能够保持文学自身的文化影响与审美影响之外，它还决定着文学自身一次又一次发展的可能性，站在这一角度而言，聚集注意力在接受主体得到的响应结果就是文学“品牌性”的响应结果。

三是关于文学的创作过程，从一个完形的认知角度出发，它应该是一个从创作主体到文本（中间体）再到接受主体的运行过程，“品牌性”在这一过程中所有着的驱动、增值与延伸作用，既是明晰确定的，同时又是含混隐秘的。之于创作主体，静态地看，它可以在实践结果获得接受主体的响应后凸显自身标志性、聚集注意力的作用，在一定条件下产生创作主体等同于文本的现象，即不是通过文本来显现创作主体自身的价值，而是创作主体本身很可能跨越文本这一中间体直接地作用于接受主体而显现其自身的价值——这就是“品牌性”在“好作家等于好作品”认知中的驱动与增值作用；动态地看，即使创作主体在某一阶段获得接受主体响应后出现了“滑坡”现象，它在接受主体阅知空间中的价值显现仍能够在一定时间内保持高位运行，这是“品牌性”延续、延伸作用的实际拉动。之于文本，“品牌性”显现的诸多作用就要复杂和含混一些。这是因为文本作为创作主体与接受主体之间的一个中间体，它同时必然接受前者与后者的认知影响——在这一点上，后者的作用是清楚的，关键的是前者的作用倘若在文本存在以后发生，便很难将其简单地划归在创作主体的创作过程或是接受主体的阅知过程之内。巴赫金的“对话主义”，使得文学文本在“主体性”上的复杂性逐渐呈现出来。^[2]这里的“复杂性”，并不简简单单地只是多种因素的加减所得，而是在一个创作主体与产生文本之间多方因素的乘除所得甚至是几何所得。这是巴赫金所认识的，在文本中创作主体与创作文本在某种程度上谋求固化的一种结果。^[3]而文本存在以后被创作主体的再认识、再认知，这就使得文本从创作主体那里得到的或受到的影响更为复杂和含混。正因为如此，“品牌性”便发挥出了

难以想见的作用。不管巴赫金的“对话主义”和“复调说”赋予了文学文本多么复杂难缠的意义空间，不管创作主体如何通过再认识、再认知来试图增改文本业已存在着的价值意义，但是，文本精神价值的主体依然是一定的和可明晰的，并且在聚集注意力的过程中也是围绕这一主体而发生着种种变化与演进，以最终影响接受主体的判断与认识——这是标志性的一个基本作用与结果。之于接受主体，它在文学创作延伸的完形过程中是最易受“品牌性”影响的，这一影响可以发生在接受主体对文本、对创作主体认知的各个方面和每一时候。在这些影响中，由于“品牌性”的作用，甚至可以发生虽从未阅知过某一文本但却对某一创作主体、某一文本有着深刻认知的现象。这恰恰是品牌延伸与泛“殖民”功能的一种成熟表现。^[4]所以，文学的“品牌性”之于接受主体是最为明显、也最具说服力的。

四是文学作为意识形态的一种，它的功用除了自身特质所规定着的传统认识之外，还有着许多延伸、衍化和边际效应的实际存在，这是文学必然有着的社会功用的具体化与多方化——而在这其中，“品牌性”起着至关重要的作用。在这里，关于文学功用的传统认识，可以说存在着极大的空缺。这决定于社会文明历史的发展进程和文学自身作为精神艺术影响的间接性。如此，文学社会功用的具体化与多方化在随着历史发展的脚步逐渐生发、呈现出来的时候，它精神艺术影响的间接性也逐渐变得不那么间接起来。比如文学对印刷出版业的影响、对电影电视业的影响、对网络文化发展的影响等等，虽只是一个简单的社会文化历史向前推进的线路，但文学社会功用的影响力却从对经济社会的“小相关”（如对印刷出版业及相关产业的影响）发展到了“大相关”（如对网络文化及相关产业的影响）。这种“大相关”是文学对社会文化历史发展影响的间接性（不管这一影响力的大小与强弱）已然转化为非常直接的影响因素。实际上，从网络文化的兴起和发展来看，文学因素的影响几乎超出想象。很明显，

文学历史与传统的价值积累在标志性与聚集注意力上的“品牌性”或一定的品牌化，在这些过程之中、这些不同方面起着相当大的作用，这一作用既是文学精神价值的作用，也是其品牌价值延伸与转化的作用。

五是从当下社会经济在产品形态上的外化呈现来审视，经济的文化化是必然的也是不可逆转的经济发展与运行趋势。这一趋势的当下结果，显然在一定程度上是对文学艺术历史积累的假借、拆解、扒掏、拼凑与颠覆，而这些行为的具体实现应是文学或艺术“品牌性”实质的当下化与经济化。在“文化经济学”被认为是21世纪学术前沿主题之一的时候，^[5]还很少有人从经济文化化的角度去探知“文化经济学”之所以能够成立的来源。文化经济学如果可以作为一种显学而存在的话，那么经济的文化化就是它的基础和支撑——没有经济文化化，就没有文化经济化，也就没有文化经济学。在精神与物质乃至浮升到更具化、更显化的文化与经济的“元话题”上，它们两者之间的关系在发展的条件下有着多种哲学（智慧）的阐释，但倘若可以作为一种理论线路简之又简地进行表述，便能够形成一个“精神与物质（文化与经济）相混合——精神与物质（文化与经济）相分离——精神与物质（文化与物质）再混合”的社会文明历史发展链条。^[6]那么，也就在这一链条中精神与物质由“相分离”到“再混合”的对接与跨越中，经济文化化既是孵化器、催生器，又是驱动器与增速器。在这其间，文学艺术的“品牌性”成为了经济必然开掘、捆绑的发展“利器”。因为在市场经济深入发展的终端意义上，在消费接受时空谋得一定的“拥有”是最高甚至是最终的目标与目的，而要在消费接受时空谋得这一“拥有”，借助由文学艺术到情感心理到理念行为再到文化意识的作用与影响，已成为最佳选择乃至主要选择。这样，文学或艺术在标志性、聚集注意力上的影响力，在经济文化化中至关重要，在文化经济化中也同样至关重要。

文学“品牌性”的与生俱来和它在社会文明

历史发展中具体、多方的凸显、延伸与衍化,应该看作是文化之于人、之于事物、之于社会影响与决定的本质。随着社会文明的不断推进,这样一个现实正日益强烈地显现出来:文化的影响力、作用力和渗透力必然能够延伸、抵达到经济社会的各个层面和各个方面。

二、文学创作作为文化产品

2008年10月,二百七十余名研究当代文学的学者、专家齐聚济南,共同总结三十年来文学的发展与现状。^[7]在这次会议多个小组的实际讨论中,不约而同地弥散着一种“研究气息”:就是文学与文化之间的边界变得模糊起来,文学与文化的混杂性、不确定性被突出出来,尤其是关乎到作家、作品的当下解读和对创作、理论未来发展的预期设置,则更是文学与文化常常混为一谈。这一“研究气息”虽表现得不甚强烈,但却非常坚定而不由自主。这是当下文学创作作为文化作品实践、进而作为文化产品实践的一次比较集中、也比较有代表性的认知释放。

应该说,对于文学创作作为文化作品特别是作为文化产品的当下研究,在国内学术领域还是比较欠缺的;与此同时,文学创作跨越文化作品而作为文化产品的客观现实,已成为文学当下生存、未来生存的常态和基本路径。这是自然的也是必然的。

首先来简要地分析和探知一下文学创作作为文化作品的历史性和现实性。

正是由于文学属于意识形态领域内的一种,它与哲学、文化乃至思想的关系是天然和紧密的。在理查德·塔纳斯《西方思想史》^[8]一书中,他对西方思想观念(世界观)形成、建立的理解与认识,始终与他对文学艺术的理解与认识紧密地联系在了一起:在对“文艺复兴”价值结果的学术认知和理论评估上,他既把“文艺复兴”看成是西方古代哲学文化思想的一种必然结果,同时也把“文艺复兴”看成是启动近现代思想文明的一种必然开端,确立了人类因“文艺复兴”而拥有的“内在的价值”无以撼动的地位。^[9]而在另

一本《艺术:让人成为人》^[10]的书中,则干脆将文学艺术作为了人存在的内在因由与外在形态,把文学艺术对于人之所以为人的价值作用推向了极致。这是在人作为人与文学艺术之间画上了等号。尽管如此,文学作为一种文化思想的来源,作为一种能够影响到人们文化思想发展的文化作品的认识,并不会带来社会普遍认识的偏差。当然,这里的“文化作品”在内涵上要侧重于人们文化思想上的认识与认知,与当下“文化作品”给人们造成的“流行文化”、“新新文化”、“后现代文化”、“代际文化”、“商业文化”等等相互混杂的印象与认识还是有着一定的不同。这也正是文学作为文化作品在价值认识中历史性与现实性之间的转换与递进。实际上,文学作为文化作品的历史性与现实性,一个是在完全静止的观照中来认识文学的文化意义——包括文学具体、多方的延伸和衍化,一个是在相对流动的价值审视中来看待文学在文化影响上具体、多方的可能和结果。或许文学作为文化作品,就是一个在文化历史上无须加以解释的“共知事实”,但是,如果联系到文学在后来从经济文化化到文化经济化、从文化工业到网络文化再到文化产业中的影响与作用,那么将这一“共知事实”转换为一个理论认识话题,很可能就揭示了文学作为文化作品在从文学到文化产品跨越中的对接作用。

其次,在“文学创作——文化作品——文化产品”这样一个文学终端形态上从传统走向现代的变化进程中,由文化作品到文化产品的对接与过渡是比较难以理解的。这在当下的文学理论环境中也是一个迟迟都没有得到明晰和确定的重要问题。文化作品的过渡性,一是它从传统文学艺术形态、样式逐渐被转化、衍生出一些新兴文学艺术形态、样式的可能与现实,一是它的这种转化和衍生是随着经济社会的发展(特别是经济的文化化)由一定的被动性而逐渐演进至一定的必然性。在这样一个认识的起点与层面上,从文化作品到文化产品的对接,第一的应该是经济社会发展的驱动和其带来的结果。经济文化化起始于

现代工业的兴盛时期,“福特主义”既作为现代工业在经济上极端的理论体现,同时又昭示着后现代工业在经济上与文化结合的开始。在第二次世界大战之后,在“世界工业和世界贸易分别以前所未有的5.6%和7.3%的年增长率快速增长”^[11]的条件下,第三产业飞速发展,服务业所占的经济比重和它自身的增长速度超乎寻常,不但促使工业经济发生发展方向的变化,而且使得整个社会经济结构发生重大调整,经济文化化自然而必然地出现了。随着第三产业在社会经济发展结构中基础与支柱作用的建立、后工业经济与“后现代文化”的互为影响和信息工业以及信息文化的迅速崛起,经济与文化之间双向的价值流动、转化和一定的凝结,便催生出了由经济文化化到文化经济化这样一个社会发展进程——而作为文化经济化的基本结果,文化产品、文化产业也就很自然地得以出现和形成。第二,从理论作为现实的因应、分析和总结的角度出发,人们对于“文化工业”(法兰克福学派)和“文化研究”(伯明翰学派)的认识,能够划定出一个明晰和确定的路线:文化作品作为文化产品在发展过程与结果上的一定和必然。在“福特主义”一定的影响下,人们注意到了传统文学艺术可复制、可集约化创作生产的性质,文化作品能够如同物质产品一样,可以进入到“文化工业”的生产流程之中。在这里,“文学艺术、文化作品、文化产品”三者作为一个整体性的“文化工业”生产内容,被法兰克福学派理论化了。“文化研究”在上世纪50年代和60年代之交兴起于英国。“文化研究”很快完成了由联系文化存在的本体研究,转换为对文化存在现象、文化与经济与社会诸多关系研究的过渡。而在进入到了对具体文化现象、文化产品的研究后,由于研究对象本身在价值形成与建立上的复杂性(如对青年亚文化、传媒文化的研究),“文化研究”在分析与认知的理论方法上也呈现出了种种的不同,出现了“文化分析”(格雷厄姆·默多克)^[12]的认识。不得不承认,“文化研究”研究对象的变化,引发或带动了其

研究方法与认识方法的变化,而文化现象、文化产品在价值意义上的多重性、多向性和开放性,已经难以以线性的还原理论来达到全面、深广的分析与认识。这样,在上面的陈述与理解中,“文化工业”是作为一种社会发展过程来对文化产品的形成进行理论描述,“文化研究”则是作为一种社会发展结果来对文化现象、文化产品的存在进行理论描述。第三,在当下经济文化化、文化经济化的经济运行状态中,人们文化消费的自身构成发生了历史性变化,在形态和样式上是经济与文化、科技与文化、娱乐与文化的结合,在本质上是精神价值需求出现了某种程度的变异——即接受主体(消费者)并不再以审美形态观照的专属性(如传统文学艺术的经典性)作为接受(消费)的简单定位,而是开始关注或喜欢这一审美形态作为文化产品所带来的衍生结果与边际效益。对于文学而言,它必须面对当下接受主体在接受与赏析之间出现的结构性变化与调整,必须面对文化作品作为文化产品在接受(消费)行为上的认定与需求。实际上,在当下社会文化语境之中,文化作品作为文化产品不仅仅是社会文化发展的一种客观与必然,而且,作为文化作品的文学艺术也不得不接受在文化产品条件下来进行自身的身份确定、不得不接受在文化产品条件下来进行自我的确立与发展。据此进一步审视,会发现:有关当下文学“现代性转向”的研究,既是在经济与文化互为发展的情境之中对文学创作实践的一个理论因应,也是归聚在以文化的视角来把握文学审美样式、逐渐形成文学作为文化产品这样一个理论基点的价值生成;在现代与后现代文化理论的参入中,当下文艺理论与文艺批评的发展会更加自觉地在审美形态结果的认知上注重对文化产品的判断。

在解决了“文学创作——文化作品——文化产品”这三者之间对接与跨越的关系后,在文学创作作为文化产品的条件下,文学创作品牌的当下构建就成为了一个十分现实而必然的理论话题——因为品牌与产品关系的形成是市场经济运

行、发展的一个必要条件；与此同时，随着当下社会文化的不断发展和文学自身之于社会文化具体、多方的延伸与转化，这一话题也就自然而然地成为文学、文化的一个认知与认识主题。

三、文学创作品牌当下构建的内容与作用

尽管关于品牌的定义林林总总，但基本上都建立在“烙印”、“产品（包括服务）”、“市场”、“资产”四点上。品牌是一个实践概念，它是在经济社会实践过程中逐渐形成和成熟起来的，能够拥有相对独立的无形资产，成为了一种与产品紧密相关而又能够保持一定距离的价值认知与价值评估；品牌“生命”有着周期性，它的强弱好坏存在着一个与之相应的、种种因素互为影响的“生态系统”；品牌在理论体系上的构建，自“品牌学”出现后，品牌的内涵、外延与适用对象被自主地提升和极大地扩展了，有了一种“泛品牌”趋向。^[13]

在当下文化经济化愈演愈烈、文化产业迅速崛起发展的条件下，文学创作与品牌关系的形成与建立，获得了多个方面新鲜、有开创意义和对文学未来发展能够产生足够影响的价值凝结点，这便构成了文学创作品牌当下构建的主体内容和主要作用。

文化市场（消费）识别。文本之于文学的完成，是能够在终端市场中被直接消费的；在当下文学作品极速增加和文化具体形态层出不穷、新产品极大丰富的条件下，文本与创作主体的品牌化，完全可以深刻地影响到接受主体（消费者）自主选择的心理与行为，这便是文学创作品牌市场（消费）识别的作用。这一作用具体表现在：第一，文本与创作主体市场价值的辨识与选择。在品牌认知度、品牌美誉度和品牌忠诚度（包括品牌偏好度）的形成与整合过程中，品牌力对接受主体的影响是将其置放在目标选择与有效选择的控制之下，进而催生接受主体具体、明确的价值“联想”，诱导其购买心理的产生与购买行为的发生。当然，具体的品牌力影响已然在接受主体进入终端市场之前，便进行了某一文本与创作主体品牌

的埋设与植入，并且，这一影响完全可以在品牌自身价值体系构建的过程中（即自身无形资产的形成），能够促动接受主体超越某一文本与创作主体某种、某一阶段上的实际价值结果，完成终端市场具体的消费行为。王朔的长篇小说《我的千岁寒》未出先“炒”。它通过作者与传媒之间“各取所需”的遥相呼应，先行制造了市场抢读的期盼。十七八年前，王朔偏离于主流精神导向，勾画出了一个整体性的在北京话语情境中不畏周遭一切但却又难有立足之地的审美映像。这一审美映像从未透现出真正的自信，或许正是因为这一点而曾经打动了不少年轻的心灵。所以，当他由精神上的混沌杂乱与审美风格上的调侃反讽而形成的“招牌”再一次有了价值识别机会的时候，人们最初的反应当然就由潜在的“记忆沉淀”转换成了选择阅知的冲动。不过，当他的另一部长篇小说《和我们的女儿谈话》被快速推出后，由于《我的千岁寒》产生了种种含混飘忽、生涩硌牙的阅知障碍，这两部作品很快便在终端柜台滑向了有价无市的边缘。第二，目标市场的形成与确定。某一文本与创作主体市场价值的具体辨识与选择，实际上是在对接受主体进行目标消费群体的定位与分割。在当下，文化市场细分与细化的趋势愈来愈强劲，文化产品接受主体接受行为发生的代际性、阶层性、群体性、流行性、边际性愈来愈明显。文本与创作主体市场价值的品牌识别，一方面在驱动着这一“强劲”和“明显”的态势不断的加速，一方面也在动态的变化、运行的流动中进行着某种固化的努力。换言之，就是文本与创作主体市场价值的品牌识别，既要不断地推展识别，同时又要试图将推展的结果固化为某种具体的识别。正是在这样市场运行的动静之间，文本与创作主体品牌识别的目标市场便具体地形成与确定下来。网络文化的实时性、流动性和变异性是任何一种具体的文化形态都难以比肩的，但它的种种内容与形式的每一次（哪怕只是转瞬之间）、每一个（哪怕只是微乎其微）的固化，实际上就是在进行着其自身价值的识别，进行着目