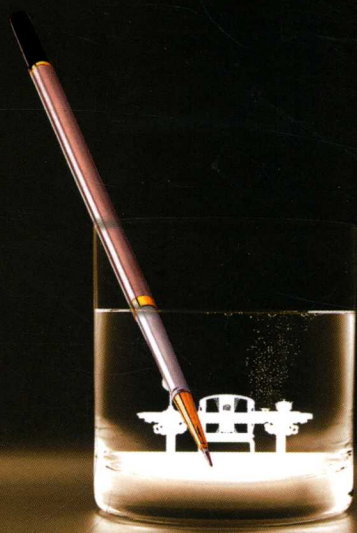


中国电视剧创作方法的 批评维度

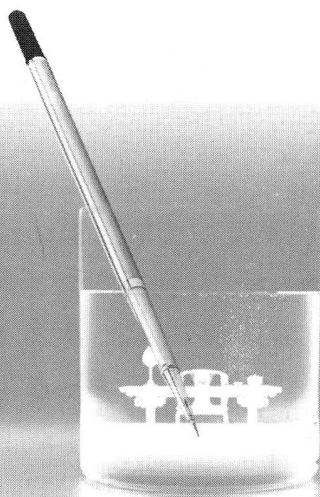
熊国荣 著



中国社会科学出版社

中国电视剧创作方法的 批评维度

熊国荣 著



中国社会科学出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国电视剧创作方法的批评维度/熊国荣著. —北京: 中国社会科学出版社, 2016. 10

ISBN 978 - 7 - 5161 - 8541 - 4

I. ①中… II. ①熊… III. ①电视剧创作—创作方法—研究—中国 IV. ①J904

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 154171 号

出 版 人 赵剑英
选题策划 刘志兵
责任编辑 郑 彤
特约编辑 张翠萍等
责任校对 芦 苇
责任印制 李寡寡

出 版 中国社会科学出版社
社 址 北京鼓楼西大街甲 158 号
邮 编 100720
网 址 <http://www.csspw.cn>
发 行 部 010 - 84083685
门 市 部 010 - 84029450
经 销 新华书店及其他书店

印 刷 北京明恒达印务有限公司
装 订 廊坊市广阳区广增装订厂
版 次 2016 年 10 月第 1 版
印 次 2016 年 10 月第 1 次印刷

开 本 710 × 1000 1/16
印 张 18.75
字 数 280 千字
定 价 65.00 元

凡购买中国社会科学出版社图书,如有质量问题请与本社营销中心联系调换
电话:010 - 84083683

版权所有 侵权必究

序 言

国荣是毕业的学生中还与我保持密切联系的弟子之一，他的为人真诚与朴实给我留下了很深的印象。我曾三次应邀前往国荣所在的学校讲学，见证了近几年这个学校传媒学科的快速发展。昨天国荣在电话里还告诉我“赣南师范学院”升为大学了，现在为“赣南师范大学”。我为这个大学祝贺，更为国荣的学术平台不断提升而感到高兴！

国荣博士毕业七年了，这几年学术惊喜不断。其扎实的专业基础，雄厚的学术实力和研究潜力，宽阔的学术视野，敏锐的问题意识，刻苦勤奋的学术精神等成就了他这不断涌现的学术成果。当年国荣博士毕业时，曾有两所“211”学校希望他加盟，可他婉言谢绝，回到了家乡那片红色的土地上。现在回忆起来，国荣当初的选择或许有他的道理！

较长一段时间，国荣研究的关注点在电视剧这一领域。在电视剧史学、电视剧研究、电视剧批评等方面，多有著述。《中国电视剧创作方法的批评维度》是国荣近年来的一项国家社科课题的成果。著作梳理了批评界对中国电视剧的五种最主要的创作方法，即批判性现实主义、纪实性创作方法、表现性创作方法、社会主义现实主义和通俗性创作方法的批评历程，对中国电视剧创作方法批评格局失衡状况的形成轨迹和形成原因进行了历时性研究。其观点可以一言以蔽之，1958年特别是新时期以来，中国电视剧创作方法批评格局的演变历程，是一个逐步从“世界”“创作者”“欣赏者”等多维度批评向单

一的“欣赏者”维度批评演变的过程，这个演变过程与特定时空的政治、经济、社会、文化等因素存在密切关系。

粗略翻看即能发现，著作的亮点不少。首先，作者对创作方法的划分是新颖而富于创见的。他借助著名文论家艾布拉姆斯的文学四要素理论，根据中国电视剧创作与批评的实际状况，从“世界”“创作者”“欣赏者”三个维度划分出五种电视剧创作方法。这种划分方法其来有自，经得住逻辑上的学理审视，同时又符合中国电视剧创作和批评实践。这个划分的科学性为全文框架结构的合理性打下了坚实基础。其次，作者对文献资料的掌握和驾驭水平较高。如果从1958年算起的话，中国电视剧创作方法批评已走过了50多年历程，众多的批评者贡献出巨量的批评文本，这无疑是一笔巨大的思想财富，但对本书作者的研究时间和精力而言，却提出了一个相当大的挑战。从作者脚注可以看出，作者对相当多的文献认真通读过并能准确提炼其中要义，这需要严谨的研究态度、较为扎实的学术功力与积累。

著作在写作上的优点也是明显的，作者紧紧把握住历史与逻辑相结合的原则，客观细致地描述了电视剧创作方法批评的历史脉络，在此基础上，探寻各种批评观点的理论来源，考察影响批评话语的环境因素，评价各种批评立场的得与失。对历史的描述，遵循点面结合的原则，对于重要批评者的重要文献予以重点梳理，而对于大量一般性的文章则予以概括性的总结归纳。这样，既能保证本书内容的翔实，又能使文章脉络清晰、不枝不蔓。对于历史的分析和阐释，很好地遵循了“史论结合，以史带论”的原则，不脱离批评史的历程和特点凭空发议论，防止出现历史和逻辑“两张皮”的现象。同时，作者对阐释的分寸把握得较好，既不会显得“阐释不足”，又避免了“过度阐释”。在阐释过程中，作者尽量消除与文本之间的时间距离，尽量消除先入为主的主观偏见，“知人论世”，进入历史语境，同时结合“同情性理解”，对历史作出了较为合理的阐释。此外，作者对历史一比较方法的运用比较娴熟，既从纵向对不同时期的电视剧批评进行比较，也将中国电视剧批评与纪录片批评、电影批评、文学批评这些姐妹艺术领域的批评进行横向比较，在比较中彰显中国电视剧创作

方法批评的特征。

鉴于书中只阐述了本研究对于中国电视批评史、电视史的意义，下面我重点谈谈本书其他方面的研究意义。

在“后现代”话语里，批评死了，历史死了，因此，批评史的研究意义就大可质疑。可是，如果立足中国国情，从历史与现实这两个坚实维度出发去体察，那么我们必须承认，现代性对于我们比之西方更称得上是一项“未竟的事业”，自五四以来的现代性追求依然应该成为我们行动的风标。刘小枫认为：“后现代”题域的鼓动者们一开始就面临双重性的尴尬，首先，“后现代”的基本题旨，已经被现代性现象知识学文献表明其仍为百年前的“旧”话新语；其次，更为尴尬的是，“现代性”本身尚是一个未厘清的题域，所谓“后现代”知识学的身份界定就失去了前提。因此，他认为，“可以有把握地谈论的仍是现代性现象”。^①我正是从当前中国的“现代性”（而非“后现代”）这个最基本的判断出发，来谈论本书作为历史书写的意义的。

第一，对电视剧实践的意义：启发、引导审美实践和创作实践。

文艺批评有两个根本任务：一是引导阅读欣赏，帮助欣赏者提高鉴赏能力；二是总结创作经验教训，指导和促进创作实践，以利于文学艺术的繁荣和发展。对于电视剧创作方法批评而言，同样有这两方面的意义。首先，对于欣赏者来说，由于一般欣赏者面对文艺作品，不是一下子就能全面深刻地把握作品的创作方法，因此批评者通过深刻的分析，能够帮助欣赏者洞悉作品的创作指导思想，把握当前的创作潮流，辨明创作思潮的偏差和极端之处，在令人眼花缭乱的作品面前保持一份清醒。其次，对于创作者而言，创作方法批评的意义同样重大，因为创作方法是创作者进行创作的指导思想，与创作的成败直接相关，批评者通过对一段时期电视剧创作方法潮流的分析，不仅帮助文艺家把握文艺创作的潮流，还反馈信息，促使文艺家更关心自己作品的审美价值和社会效果。事实上，如果回到电视剧批评史就会发

^① 刘小枫：《现代学的问题意识》，《读书》1994年第5期。

现,批评与创作之间的互动是很多的,许多创作者自觉参考批评界的意见,对自己的创作方向进行调整。可以说,中国电视剧创作的健康发展,离不开批评的促动和引导。

该著作是对创作方法批评历史的梳理和阐释,在此过程中对批评中的得失进行评点,对批评话语的未来走向进行判断,从而为欣赏者和创作者从总体上了解和理解创作方法提供一个系统和全面的参考,并且可以推动和促进文艺批评本身的健康发展,促进文艺批评活动本身变得更科学、更自觉。

第二,对电视剧批评的意义:推动电视剧批评史研究和电视剧理论研究。

电视剧批评的对象包容很广,包括对创作者、作品、受众、电视剧现象、电视剧创作方法等,在同一个历史时期,对这些领域的批评共同构成电视剧批评的文本系统。电视剧创作方法批评的问题意识、言说方式、修辞策略、话语流变等,与同时期的创作者批评、作品批评、电视现象批评的对应方面之间存在相关性,所以,对创作方法批评话语变迁的梳理,对创作方法批评话语变迁规律的分析 and 阐释,必然可以深化对其他对象批评的认识,这无疑将推动人们对整个电视剧批评史的全面理解。

另外,该著作对电视剧理论建构也有重要作用。理论来自实践,理论的基因就蕴含在作品里面,但是要将它们提炼出来构成一个自洽的体系,离不开批评的中介作用。理论与批评互为条件、互相依存,批评的理性展开固然离不开对某一理论的认同,而旧理论的修正、新理论的建构也离不开批评的充分展开。特别是创作方法批评,本身富于浓厚的理论色彩,无论是对某部作品、某一个时期作品的创作方法进行归类、命名,还是直接对创作方法进行剖析、论证,实际上都是一种理论探讨,直接关系到电视剧基本理论的建构。例如,电视剧的社会主义现实主义美学问题,电视剧的现实主义美学问题,电视剧的纪实美学理论问题,电视剧的造型美学理论问题,电视剧的通俗美学问题,都离不开批评的深入展开。本书所做的梳理工作,将批评者的研究在长时段中的演变过程显现出来,有助于看清理论建构的难点,

揭示理论分歧的焦点，归纳批评者的共识，对理论建设的意义是不言而喻的。

第三，对文艺批评史的意义：拓宽文艺批评史范畴。

电视剧是一种文艺形式，因而它也应该是文艺批评史的观照范畴，但遗憾的是，它至今没有得到主流文艺批评史家的承认，他们的视野仍然限定在传统的文学、戏剧、电影等较传统的艺术品类上。个中原因颇为复杂，此处不能展开分析，只想指出一点，那就是文艺批评家和文艺批评史家的“精英情结”。电视剧的艺术身份、艺术品格在他们眼中是一个“问题”，因此电视剧不值得批评，更不值得进行历史研究。对此，有些人已经指出了其弊端。例如，姚新勇指出，文艺批评界之所以对20世纪90年代中后期“现实主义冲击波”的批评所取得的成果有限，一个重要原因就是视野太狭隘，局限于“文人书写型”的作品，没有包括“官样书写型”作品和“平民书写型”作品，而后二者主要在电视剧。^①因此，在当代多元化文艺格局中，特别是在电视剧的社会影响远远超过小说、电影的情况下，传统的文艺批评界不能忽视电视剧，传统的文艺批评史不能忽视电视剧。

第四，对当代思想史的意义：打开思想史的独特视角。

英国著名的历史哲学家柯林武德（Robin Collingwood，1889—1943）说过“一切历史都是思想史”的名言，与克罗齐的“一切历史都是当代史”名言一样给人深刻的启发。尽管这些言论如同西方的诸多断言一样都带有“语不惊人死不休”的学术企图，但是用在批评史上，大概不会太牵强。进一步说，除了在整个历史长河中见解卓异的批评者之外，关于普通批评者的批评史也可以是一种“思想史”。实际上，从近些年思想史研究代表著作来看，这种“普通人的思想史”写法代表了一种潮流和走向，这与中国传统哲学史、思想史写法有很大的差异。葛兆光先生的《中国思想史》就摆脱了传统思想史写法，既写了精英和经典的思想史，又浓墨重彩地描述了

^① 参见姚新勇《现实主义还是意识形态的弥合剂——“现实主义冲击波”再思》，《中国文学研究》2000年第3期。

“一般知识、思想与信仰世界的历史”^①，这种写法既照顾了思想史中的卓异和非常态的精深思想，又把握了历史上一般民众的思想共识、集体信仰、道德规则。无疑，这种写法极大地拓宽了研究者的观照视域和思考空间，为作者提供了更多的阐释维度和阐释条件。本书的梳理对象，很多都是“名不见经传”的批评者的文章（即便是现在“著名”的批评家，放在历史长河中，又有几人差堪评说呢），之所以被纳入写作范围，也无非是要写出当代“一般知识、思想和信仰世界的历史”。

总之，这是一部有着理论价值和应用意义的学术著作。国荣正值学术旺盛期，相信凭借他的专业建树、灵气与智慧、执着与勤奋，还会有许多成果出现，我们期待着！

是为序！

欧阳宏生

2016年5月于四川大学

（欧阳宏生：四川大学二级教授，博士生导师，新闻传播研究所所长。全国首届十佳广播电视理论工作者，中国高校影视学会副会长，中国认知传播学会会长）

^① 葛兆光：《中国思想史（导论）：思想史的写法》，复旦大学出版社2001年版。

前 言

电视剧创作方法批评属于电视剧批评的重要组成部分，之所以选择这个研究对象，首要动因是为了探究一个令人瞩目的现象。新时期刚开始的时候，在中国电视剧批评领域，表现性创作方法批评话语、纪实性创作方法批评话语、现实主义批评话语、主旋律批评话语、通俗性创作方法批评话语几乎同时，互相竞争，多元共存。因此，那个时候批评界关注的艺术维度是多向的，既有作品所源自的“世界”维度，又有接受作品的“欣赏者”维度，也有创作作品的“创作者”维度，覆盖了 M. H. 艾布拉姆斯提出的文学四要素中的三个，可以说，那个时候中国电视剧创作方法的批评话语格局是相对均衡的。可是，只要对当前电视剧创作方法批评稍作了解，就不难得出一个强烈的印象：目前的批评格局是失衡的，一方面，表面看来虽然也有许多文章仍在关注“世界”“创作者”这些维度，实质上它们中的大部分都或明或暗地滑向了“欣赏者”这个维度；另一方面，明确关注“欣赏者”维度的文章越来越多，正在获得越来越大的话语权。进一步看，在明确对“欣赏者”维度进行批评的文章中，又包含两个更小的方面，一个方面主张“教育”观众，还有一个方面主张“顺应”观众，前一方面是传统的社会主义现实主义批评的延伸，后一方面体现为 20 世纪 90 年代以来崛起的通俗性创作方法批评，这两个方面不是平行发展，而是互相渗透、互相借助，而且总的看来，关于“顺应”的呼声越来越高，关于“主旋律通俗化”的呼声也压过“通俗剧主旋律化”。由此可见，观众的地位在批评界得到前所未有的重

视。当然，这不是什么新的发现^①，但是，值得进一步追问的是，从原来多元化的批评格局到现在失衡的批评格局经历了怎样的演变过程呢？这个逐步倾斜的演变过程背后的动力机制是什么呢？这些问题迄今为止尚没有研究者作出系统全面的回答，是本书的核心研究任务。

需要提醒的是，这些问题的答案不可能由一般性的文艺批评史代劳给出，因为中国电视剧创作方法批评在整个文艺批评中是极为特殊的一个领域。本书依据艾布拉姆斯的文学四要素理论划分和选择的五种最为主要的创作方法，与其他文艺批评领域相比，它们在电视剧批评领域受到的关注度、态度是不同的，演变过程也迥异。详细地阐述这个差别超出了本书的写作任务，简单来说，由于电视剧的创作者、文本形态、传播媒介、欣赏者、社会反响以及受政治、经济、文化等力量的制约程度等方面的特性，电视剧批评者对它们的态度和观点必然和其他文艺批评者不同，社会主义现实主义和通俗性创作方法在电视剧批评中受到的“礼遇”远远超过其他文艺批评，表现性创作方法和精英化现实主义处境的尴尬性也更为突出，而对纪实性创作方法的态度和看法的复杂性也超过电视纪录片、电影、纪实文学。

写作本书的第二个动因是整理丰富的批评文本。如果从1958年算起的话，中国电视剧创作方法批评走过了50多年历程；即便从新时期算起，也有30多年历程。在50多年的电视剧批评历程中，出现了众多活跃的批评者。数量巨多的批评文字凝聚了众多电视剧研究者的智慧闪光，对这些处于零散状态的珍贵文献有必要进行收集、归类、分析、评价。蒙田说：“更需要做的是对解释作出解释而不是对事物作出解释。”如果我们承认反思是必要的，那无疑要承认这句话所包含的真理性。对电视剧创作方法的批评积累到一定程度之后，就有必要回过头来看看我们在批评之路经过了怎样的发展轨迹，预见我们未来的批评将向何处延伸，正如陈平原所提倡的那样：“学术史的

^① 例如，早在1993年，陈平原就预见性地提出：“以后可能会形成这么一种格局，在这种格局下，学者的研究很大程度上受制于读者以及代表读者需求的市场。”（陈平原：《人文学者的命运及选择》，《上海文学》1993年第9期。）

清理,可以让我们获得清晰的前景,起码知道‘路在何方’。”^① 我们不是庸俗的历史进化论者,并不天真地以为批评史的发展必将由“初级”阶段走向“高级”阶段。但是,我们仍然坚信通过历史的回顾、梳理、分析,我们一定能够发现一些规律性的东西,这些发现必将启发未来的批评实践。历史哲学告诉我们,我们所谓的“现在”,只是历史的投影罢了,而这个投影又在指向未来。本着这种信念和认识,本书选择了电视剧创作方法批评的历史性研究。

本书是典型的专题史专著,专题史研究在当今电视史的构成体系中具有特别的意义。在中国这个史学发达的国家,虽然电视的历史只有半个世纪,但是各种电视史的写作早就开始了,已经取得了很多种成果。就期刊论文形态成果而言,冯温玉 1982—1983 年发表的《中国电视剧发展简述》系列应该算最早^②;就单行本著作形态而言,郭镇之 1991 年出版的《中国电视史》可算第一部。此后至今,各种“简史”“通史”凡十多种。这些历史著作虽然取得了一定的成就,但普遍存在一定程度的空疏之弊。有的论者认为,这些“简史”“通史”缺乏专题史的基础,给人造成了“片段”“零星”的印象;为了给人“全面”“系统”的了解,应该做好各种专题史。^③ 这是很有道理的。从电视史—电视批评史—电视艺术批评史—电视剧批评史—电视剧创作方法批评史的层级结构可以看出,大层次的电视史写作是人们进行历史把握的初级阶段,下一步的电视史研究应该落实到具体层次上,正如量子物理学研究不断从分子、原子到原子核、基本粒子推进一样。反过来,大量而扎实的小层次电视史研究成果一旦涌现,新的大层次电视史的成果就将克服旧的大层次电视史的空疏之弊。这个过程是往复循环、相互促进的。本书将目光放在电视剧创作方法批评上,是小层次专题史,正是意在促进电视史研究的良性循环运转,这是写作本书的第三个动因。

① 陈平原:《学术随感录》,河南大学出版社 2006 年版,第 69 页。

② 该文共三部分,分别发表在《现代传播》1982 年第 3、4 期和 1983 年第 4 期。

③ 参见李煜《治中国广播电视史要应对的八种关系——兼评〈中华人民共和国广播电视简史(1949—2000)〉与〈中国广播电视通史〉》,《现代传播》2006 年第 1 期。

本书的写作对象是中国电视剧的创作方法批评历程，因此，“创作方法”是本书的核心概念，在此有必要就创作方法的分类作一个较为详细的说明。

按照不同的划分标准，电视剧创作方法的类别也不一样，本书选择的标准是艾布拉姆斯在其名著《镜与灯：浪漫主义文论及批评传统》中提出的文学构成四要素分析框架（见下图）。



艾布拉姆斯将侧重“世界”维度的创作主张称为“模仿说”，主要目的是客观再现世界面貌；将侧重“艺术家”维度的创作主张称为“表现说”，主要目的是表现创作者的思想感情；将侧重“欣赏者”维度的创作主张称为“实用说”，它将艺术品看作产生某种对欣赏者具有现实功用的产品；将侧重“作品”维度的创作主张称为“客观说”，这是一种“无目的论”，认为创作没有任何目的，既不是为了再现世界、表现作者思想感情，也不指望对欣赏者有什么功用，作品只是一个自足、孤立的“客观存在”，如历史上的唯美主义就是典型的“客观说”。

在本书中，批判性现实主义、纪实性创作方法可以归属于“模仿说”，表现性创作方法可以归属于“表现说”，社会主义现实主义和通俗性创作方法可以归属于“实用说”。“客观说”不多见，所以相应的批评文字也非常少。

这里有几点需要强调。

第一，创作方法的划分，其根据是创作者对艺术家、作品、欣赏者、世界四个维度的偏重，并不意味着一种极端化的取向，也就是说，并不排除其他三个维度的参与。实际上走极端的创作方法是有的，不过往往为人们诟病。例如，极端强调对世界如实描写的创作方法，有自然主义、新写实主义；极端强调艺术家个人情感表达的创作

方法，在某些现代主义作家那里能够找到例证；极端强调作品本身的音韵美、建筑美、绘画美的创作方法，人们命名为唯美主义；极端迎合观众、读者、听众的创作方法，人们斥之为媚俗、低俗。不过，即便是在这些走极端的创作中，人们依然可以发现完整的四维框架。

第二，对于批判性现实主义、纪实性创作方法来说，虽然都偏重于“世界”一维，不过程度是不一样的，批判性现实主义虽然强调客观如实地描写，可是其典型化手法的主观性显而易见，对世界的把握能力因人而异，对世界的把握方式、切入视角也各有不同，因此比纪实主义更偏向于作者一维。

第三，社会主义现实主义的归类问题也许会存在争议，因为它的名称上有“现实主义”，而且概念内涵上也有“真实描绘”的要求，似乎应该归入“模仿说”，但是一个公认的事实是，它的核心要义是“用社会主义精神从思想上改造和教育劳动人民”，是典型的“实用主义”，因此，应该归入艾布拉姆斯的“实用说”。

第四，本书的表现性创作方法，泛指在中国电视剧创作中出现过的多种明显表现了创作主体性的理念，主要有19世纪初期的浪漫主义、19世纪末期开始兴起的类似西方现代主义的理念，还有20世纪中期至今流行的后现代主义中极端强调表现的派别（按照一些研究者分类，后现代主义朝两个极端发展：一是向内，比现代主义更主张表现自我；二是向外，以迎合观众、读者为出发点。后者我们在通俗主义批评中再论述），它们都能在某些电视剧中找到。不过，需要说明的是，关于浪漫主义的批评文章极少，关于后现代主义中极端强调表现的创作手法的批评也几乎没有，因此，主要是对借鉴西方现代主义的表现性创作方法的批评。

第五，本书的通俗性创作方法，英文为populism，在大众文化研究领域，经常翻译成民粹主义。这是一个歧义丛生的概念，也是一个引起国际范围内广泛而尖锐争议的概念。与本书有关的一个重要争议是，通俗主义作品能否算作艺术？这是一个根本性问题，直接关系到本书的逻辑根基。笔者认为，可以从实践与理论两个方面论证通俗艺术的审美品格。从创作实践上看，古今中外都有无数的审美价值很高

的通俗作品，这些无疑是艺术，而且几乎所有精英艺术品种的成长都是以通俗艺术为其母体，二者的艺术基因具有很大的相似性。当然，通俗文艺发展到了大众传媒时代，情况发生了一些变化，大量低俗、媚俗文艺借助电视、报纸、广播、互联网出现了，都在消解通俗文艺的艺术质素。但是，即使沉渣泛起，也不能抹杀一些雅俗共赏的通俗艺术作品的存在。

再从理论上讲，通俗文艺以受众的接受习惯、接受能力、接受爱好为出发点进行创作，并不意味着必然走向媚俗，实际上任何一种创作方法都在考虑欣赏者，通俗性创作方法只要不走极端，而是在充分考虑受众地位的同时，运用艺术手法，融入对世界的审美把握和超越，就能够构建起作品坚实的艺术品格。大众传媒时代，虽然通俗文艺的商品属性日益突出，影响了通俗文艺的整体美学形象，但是对于真正的通俗艺术来说，艺术属性和商品属性是两个可以兼容的特征。有学者从微观粒子的“波粒二象性”原理出发解释电视剧的这种二重属性，颇具启发性。物理学家发现，任何微观粒子都具有波动性和粒子性，不过两种属性并不是同时显示出来的，它们有时显示出波动性（这时粒子性不明显），有时又呈现出粒子性（这时波动性不显著）。同样，电视剧也可以既是艺术又是商品^①，所谓“横看成岭侧成峰”，角度不同，所见也异。

本书将呈现给读者的内容，按照性质可以分为两类。第一，对于电视剧创作方法批评的脉络进行梳理。这部分内容重点是总结每个创作方法所包含的若干中心话题，考察批评界围绕这些话题进行研究的焦点、争议的核心、争议双方的论证要点、批评者据以论证的理论来源、达成的共识，以及代表性的批评观点。需要强调的是，本书的写作对象是“话题”，不同于以“立场”为对象的批评史的写法，后者虽然也可以梳理出某一种创作方法批评史的发展脉络，但是会忽略反对这种创作方法的意见，也往往容易忽略从这种立场出发反对别种创

^① 参见周月亮《那流不出来的才是这个世界的眼泪——〈有泪尽情流〉的现实主义力量》，《当代电影》2005年第3期。

作方法的观点，这对于读者全面把握特定时代思想的交锋会造成很大缺憾。第二，对这些批评进行阐释、分析的内容。这也是本书的重要内容。这部分内容要分析话题形成的动因，争议双方力量均势或者悬殊的形成和制约因素，达成共识的社会政治经济背景，所援引理论来源的性质和数量特征，以及这种援引行为背后的支配因素。这两个部分是紧密相关的，对批评文本的梳理是本书的基础部分，所有的阐释、分析都是以这部分内容为出发点，都必须与批评文本有着直接、间接的联系和呼应。

关于历史写作中的阐释，有必要作一点说明。中国传统思想史的写作对于思想的起源及其生成原因和生成过程，通常是不做阐释的，但是，从近些年思想史研究代表著作来看，这种写法却代表了一种潮流和走向。汪晖先生在谈到他的《现代中国思想的兴起》的写作方式时，明确地说：“我的研究集中于思想、知识谱系以及背景条件的变化，在写作方式上照顾了中国的学术传统（如对一些思想家作了思想传记式的研究），但我的问题意识和方法似乎与传统的方式有所不同。例如，即使是对个别思想家进行阐释，我也不是简单复述他们的思想，而是力图阐明支配他们如此思想的那些思想的、制度的和知识谱系的力量。”^①

这种研究方式实际上直接呼应了西方历史学研究传统的重要一脉，这就是杰弗里·巴勒克拉夫的《当代史学主要趋势》所指出的：“试图领悟隐藏在转瞬即逝的事件背后的基本趋势和运动，寻找赋予这些事件以意义和内容的推动力和各种关系，所有这些努力和尝试都是从十八世纪的伏尔泰、孔多赛，到十九世纪的黑格尔、孔德、马克思等许许多多哲学家和历史学家关心的首要问题。”^②传统的思辨与实证主义历史哲学有关“进步”“周期”“阶段”“演化”的历史描述受到分析/批判的历史哲学的质疑，罗列历史事实的写法受到冷落。

① 汪晖：《死火重温》，人民文学出版社2000年版，第392页。

② [英]杰弗里·巴勒克拉夫：《当代史学主要趋势》，杨豫译，上海译文出版社1987年版，第235页。

当今史学研究以建设性的态度投入历史本体的研究中，借助更为科学、更为精细的历史思维，力图从中发现一些有益于当下的某种联系，正如巴勒克拉夫所说：“当代最重要的趋势之一就是历史学家们越来越愿意用更广博的知识和自身的深刻经验去分析和批判自己的一些假设。”^①具体到批评史研究，这种趋势也很明显，表现在对研究者主体性的强调上面。哈里·列文在评说雷纳·韦勒克的巨著《近代文学批评史：1750—1950》时说：“显然，他无意做一个科学家——无意做一个解释事物原因的人。倘若如此，那他又何必要去写批评史呢？如果一部历史要想不成为一系列互不相关的事件的毫无意义的排列，那它就必然要对事物的原因进行探索并做出解释。”^②其实，韦勒克已经很注意史家主体意识的体现，他说：“全然中允纯粹解说性质的史书的想法在我看来是不伦不类的产物。没有一种方向意识，对未来的预感，某种理想，某种标准，以及由此而来的后见之明，就不可能撰述任何史书。”^③正因为秉持这样的写作理念，他在评说1900—1950年德国批评史的时候，固然将焦点放在各位批评家的思想和见解方面，但是必要的时候仍然要论及他们的生平要略，而且还考察了20世纪上半叶发生的重大政治事件对批评产生的影响。但是，这种主体意识在某些评论家看来仍然体现不够。

那么，应该如何进行阐释呢？关于这个问题，首先要追问的是，批评史阐释的出发点在哪里？或者说阐释的目标是什么？这个问题之所以重要，就在于它关系到历史写作的意义和价值。从众多的历史哲学家、历史撰述者的论述看来，这个问题似乎已经达成了共识。克罗齐广为人知“一切历史都是当代史”的判断成了这种共识的简明表达。黑格尔在其《哲学史讲演录》中这样阐述哲学史的意义，“如果

① [英] 杰弗里·巴勒克拉夫：《当代史学主要趋势》，杨豫译，上海译文出版社1987年版，第236页。

② [英] 戴维·洛奇编：《二十世纪文学评论》下册，葛林等译，上海译文出版社1993年版，第501页。

③ [美] 雷纳·韦勒克：《近代文学批评史·导论》第5卷，杨自伍译，上海译文出版社2002年版，第9页。