



心性现实主义文艺中的现实

王一川

【内容摘要】 现实，是现实主义文艺无法回避的关键问题之一。同以往现实主义文艺把客观性放在关键位置不同，心性现实主义文艺强调须面对由主体心性浸润的现实。现实在文艺中总以心化现实方式存在，而心化现实又实际存在三种展开方式：心感现实、心明现实及由艺术媒介和符号形式系统创造的心创现实。心创现实是艺术家在文艺作品中创造的审美现实，包含三个层面，即近心感现实、近心明现实、心感-心明现实交融。要把握文艺中的现实再现，需要回到心性现实主义文艺作品的心创现实三层面作细察。现实是始终需要加以对照和关切的终极地平线。

【关键词】 现实 心化现实 心创现实 心性现实主义文艺

【作者】 王一川，北京语言大学艺术学院特聘教授。（北京 100083）

【基金项目】 国家社科基金艺术学重大招标课题“‘两个结合’与中国当代艺术理论创新研究”（24ZD02）

现实，是考察现实主义文艺问题时无法回避的关键问题之一。心性现实主义文艺范式^①之所以与以往现实主义文艺存在差异，关键点之一正在于其现实概念的内涵已然不同，即业已渗透进主体心性状况。以往的现实主义文艺概念，无论中外，都尽力要求把握排除主体介入的客观、科学的现实。俄罗斯文学批评家别林斯基有关“现实诗歌”的著名论断颇有代表性：“新作品的显著特点在于毫无假借的直率，把生活表现得赤裸裸到令人害羞的程度，把全部可怕的丑恶和全部庄严的美一起揭发出来，好像用解剖刀切开一样……我们要求的不是生活的理想，而是生活本身，像它原来的那样。”^②在20世纪颇有影响的文学批评家韦勒克那里，“现实主义，作为一个时期性概念……它是‘当代社会现实的客观表现’。它要求在题材方面包罗万象，同时在方法上做到客观，即使这种客观性在实践中是难以实现的”。^③在这里，他承认现实主义对于“客观性”标准有着严格的规定和要求。现实或真实问题更是吸引了现代哲学家的注意力。乔吉奥·阿甘本通过对马丁·海德格尔“事实性”观念的反思指出：“我们可以完整地看到海德格尔的本体论在什么意义上是一种事实性的阐释学了。事实性不是被添加到此在上的；它铭写在存在的结构之中。”^④基于对“事



实性”处在“存在的结构”中的反思，他后来还出版了著作《什么是真实？》，正面探讨真实问题及其当代价值。不过，这里还是先收回来，直接关注现实主义文艺原理在旅行到近现代中国后所牵动的现实问题及其经久不息的涟漪吧。

与以往的现实主义文艺总是把客观性置放在关键位置不同，心性现实主义文艺强调须面对由主体心性浸润的客观现实，也就是始终与主体心性不可分离地联系着的客观现实。如此，心性现实主义意义上的特定现实的特性如何，就需要辨析。这种辨析不能凭空进行，而需要立足于中国现代哲学家提供的已有基础，以及紧密联系文艺文本案例来展开。

中国现代哲学的现实观

近现代以来，中国哲学面对外来哲学的冲击返身探求自身哲学传统的现代性转化路径，使得中国心性论传统产生了若干新的现实观及其他相关理论，对此需要加以辨析。

首先是熊十力论本体即心。在新儒学曾经有过的三个流派即心体学派、理体学派或道体学派、气体学派中，熊十力可谓“新心体学”的代表人物。^⑤熊十力哲学思想的基础是“体用不二”说，现实在他看来是与主体心灵不可分离地联系着的。这破除了西方哲学的实体与现象、物质与精神、客观与主观等二分之说，“西哲于本体和现象，无法融而为一”。^⑥他从“体用不二”基本立场出发指出：“体与用本不二而究有分，虽分而仍不二，故喻如大海水与众沓。大海水全成众沓，非一一沓各别有自体。沓之体即是大海水故。故众沓与大海水本不二。”^⑦他强调体用合一但同时又需要对两者加以区分，区分后仍然可以合为一体。他把深植于个体心灵的“本心”视为真正的本体。他同时相信“本心”可以通过“学”而抵达“觉”的境界。“学者，觉义，即证体之谓学。思者，理智思辨。斯二者不容偏废……学之言觉，即反己自识本体，乃独立而无匹，自得本体，即游于无待，故名独立无匹。”^⑧个人通过学习和思考，可以抵达或重返“本心”，实现其“明觉”。这是倡导个人以主动、自觉的学习或修养行动去提升或改善自我。

其次是冯友兰论“理”及四重境界。与熊十力突出本体即心和重视学习相比，冯友兰更偏重个人之外的宇宙万物之“理”，即模型、共相、规范或规律，相信个体可以循序渐进地逐步抵达超道德境界。与熊十力哲学可以归入仁的本体论不同，冯友兰哲学则带有“理”的本体论特点。“一种即一类物有一种物之理。一种事有一种事之理，一种关系有一种关系之理……理是本然而有，本来已有，故是本然，故可称为天理。”^⑨凡人和事最重要的都是其“理”。“一切事物，所依照之理，皆是很众底；我们可以说一切事物皆依照众理，但不能说一切事物皆依照一切理。照我们的看法，没有事物能依照一切理，亦没有事物只依照一理。”^⑩现实之“理”始终与人的“觉解”紧密相连、密不可分。冯友兰从个人通过超越行为而逐步上升到“理”的境界这一认识出发，对艺术与哲学的关系作了分析，认为“哲学是旧说所谓道，艺术是旧说所谓技”，这两者引导人抵达“理”的途径有所不同，“哲学讲理，使人知。艺术不讲理，而能使人觉”。^⑪由此出发，他认为，“哲学底活动，是对于事物之心观……艺术底活动，是对于事物之心赏或心玩”。^⑫当哲学以“心观”方式去理智地观照事物时，艺术则以“心赏”方式在情感与理智的结合中赏玩和体验事物。

再次是金岳霖论“道”。金岳霖转而从中国思想传统回望中发现“道”的根本的本体论地位：“中国思想中最崇高的概念似乎是道。所谓行道、修道、得道，都是以道为最终的目标。思想与情感两方面的最基本的原动力似乎也是道。”^⑬他将老庄思想、程朱理学与西方亚里士多德等的哲学思



想融合起来，形成以“道”为中心的本体论哲学。基于“道可以合起来说，也可以分开来说”^⑭的认识，他把“道”视为宇宙中“式”（理、形式）与“能”（气、质料）之间的关系形式，“‘宇宙’不仅是全而且是大全。宇宙不可以有外。说不可以有外者因为它不仅无外。假如宇宙有外，这在外的是无能的式，就是无式的能，而这总是不可能。能既是在式的能，式既是有能的式，万事万物总逃不出能与式底范围，那就是说，它们总在有极而太极之中”。^⑮由此，他致力于探讨“道”作为“式与能”的展开方式问题。“道”正是宇宙万事万物之间相互联系、运动和变化的规律，但作为共相，又总是存在于每件具体事物及其过程中。“道”意味着个体成仁赴义、安身立命的自觉行动。“道”丰富而又复杂，可以变化无穷，既可以合论也可以分看。“道一是合起来说的道，道无量是分开说的道。有真底道（分），有假底道（分），而道（合）无真假；有善底道（分），有恶底道（分），而道（合）无善恶；有美底道（分），有丑底道（分），而道（合）无美丑。”^⑯这为“道”贯通主客体之分铺平了道路。

其他还有贺麟的“仁”的本体论。贺麟在“道”与“精神”之间作了明确区分：“道”是指宇宙人生之真理、万事万物之准则和真善美永恒价值，而“精神”则是主体意识活动。“若从体用的观点来说，精神是以道为体而以自然和文化为用的意识活动。根据这个说法，则精神在文化哲学中，便取得主要、主动、主宰的地位。自然也不过是精神活动或实现的材料。所谓文化就是经过人类精神陶铸过的自然。所谓理或道也不过是蕴藏在人类内心深处的法则。”^⑰他由此突出“精神”的主导地位。他设定“心有二义：（1）心理意义的心；（2）逻辑意义的心。逻辑的心即理，所谓‘合即理也’。心理的心是物，如心理经验中的感觉、幻想、梦呓、思虑、营为，以及喜怒哀乐爱恶欲之情皆是物，皆是可以几何方法当作点线面积一样去研究的实物”。^⑱他认为，中国哲学欠缺一个从本体连接现象界的逻辑主体，从而提出“逻辑的心”这个新命题。“逻辑的心”即逻辑主体或“理”，是贺麟哲学的中心范畴。“逻辑的心”既是一种超经验层次的精神原则，又可以进入经验层次展开评价，^⑲由此打通“心”与“理”。贺麟相信“心与物是不可分的整体……心物永远平行而为实体之两面：心是主宰部分，物是工具部分。心为物之体，物为心之用。心为物的本质，物为心的表现。故所谓物者非他，即此心之用具，精神之表现也”。^⑳

贺麟从即心即理、亦心学亦理学的哲学去考察人与天、物、文化等的关系，认为“人是以天为体，以物为用的存在”。^㉑关于人与文化的关系，他引用朱熹有关“道之显者谓之文”的主张，认为这“应当解释为文化是道的显现，换言之，道是文化之体，文化是道之用”。^㉒他提出“以精神或理性为体，而以古今中外的文化为用”的新主张。^㉓贺麟运用上述观点对中国古代儒学传统的核心概念“仁”作了现代转化处理，“仁乃儒家思想的中心概念……仁即天真纯朴之情，自然流露之情，一往情深、人我合一之情”。^㉔这就意味着对“仁”的纯朴化、情感化和自然化理解，即将其视为一种“人我合一之情”。“从哲学看来，仁乃仁体。仁为天地之心，仁为天地生生不已之生机，仁为自然万物的本性。仁为万物一体、生意一般的有机关系和神契境界。简言之，哲学上可以说是仁的宇宙观，仁的本体论。”^㉕他由此建立了一种“仁的本体论”哲学，并将这种“仁的本体论”哲学发挥到对儒学传统的重新阐发上，“儒学是合诗教、礼教、理学三者为一体的学养，也即艺术、宗教、哲学三者的谐合体。因此，新儒家思想的开展，大约将循艺术化、宗教化、哲学化的途径迈进”。^㉖他主张从艺术、宗教和哲学三重视角交融的角度去重新解释儒学思想，希望借鉴西方艺术学而发扬儒学的“诗教”传统。

从以上有关熊十力、冯友兰、金岳霖、贺麟等的现实本体思想的略述可见，他们主要还是在

重新阐发中国古典儒学思想传统上特别是在其现代转化上有新建树，值得重视。不过，同样需要重视的是，他们在分别标举“体用不二”、理与觉解合一、“即心即理”、道可分可合、“仁为自然万物的本性”等观念时，没有看到或不承认存在着可以不以个人意志为转移的客观现实，未能基于物质决定意识、社会存在决定社会意识的前提去看待问题。今天需要在坚持物质决定意识、社会存在决定社会意识的根本原则基础上，重新考察现实观念，以及与之相关的物与心、现实与精神等多重关系。

不过，如果换个角度看，把“体用不二”、理与觉解合一、“即心即理”“仁为自然万物的本性”、道可分可合等观念，放到文艺作品所建构或创造的审美世界层面也就是文艺作品所建构的虚拟世界来看，它们显然就是富于洞见的观察了，有利于我们把握文艺作品的规律，特别是其中“心创现实”的特性。

现实、心化现实和心创现实

现实，始终是不以个人意志为转移的客观实在。比如，我个人没有去过南极，但并不等于那里就不存在南极冰盖正在因快速融化而体积变小的事实，因为当地气象观察记录数据以及世界各国相关科学家等提供的综合分析及科学结论，已经足以证明这个事实的可靠性，就不必等待我去南极亲眼验证才算“现实”。重要的是，这种特定现实存在着，并且作为一种日常生活习惯，已纳入当代人的心灵世界而被心化或心灵化了，成为心化了的现实，不妨简称心化现实。心化现实，是指人的心灵对于存在着不以个人意志为转移的客观现实这一事实的确认，是指人的心灵所确认的不以个人意志为转移的客观现实。现实存在着，并且不以个人意志为转移，但这一事实总是对于人来说的，总需要人予以领会和确认后才能真正变得有意义，而离开了人的领会和确认，这种现实就变得没有意义了。

谁来确认现实的客观性？只能是人。首先应当确定人类生存或人类历史的“第一个前提”：“人们为了能够‘创造历史’，必须能够生活。但是为了生活，首先就需要吃喝住穿以及其他一些东西……这是人们从几千年前直到今天单是为了维持生活就必须每日每时从事的历史活动，是一切历史的基本条件。”^②正是人们的以物质生产活动为主的历史活动构成了“一切历史的基本条件”。这一“真理”只能由人来确认，即人对存在客观现实的事实予以确认，从而将客观现实变得心灵化或心化，将其变成心化现实。这样的由万事万物共同组成的现实状况，随时随地都在发生着、存在着、变化着，构成人类生存于其中的具体物质条件和环境，提供了人类个体与之相遇的具体境遇，并且随时随地被心化，转化成心化现实。“这是一些现实的个人，是他们的活动和他们的物质生活条件，包括他们已有的和由他们自己的活动创造出来的物质生活条件。”^③这样的现实及心化现实都毋庸置疑地存在着。这是必须承认的前提。

考察文艺这种人类特殊创造物，同样需要紧密联系现实，尽管文艺并不能直接等同于现实本身，而不过是一种人为的审美的心化现实产物。“它从现实的前提出发，它一刻也不离开这种前提。它的前提是人，但不是处在某种虚幻的离群索居和固定不变状态中的人，而是处在现实的、可以通过经验观察到的、在一定条件下进行的发展过程中的人。”^④谈论文艺问题，就需要紧密联系“处在现实的、可以通过经验观察到的、在一定条件下进行的发展过程中的人”，因为文艺归根到底是对人的现实生活或处于现实生活中的人的再现的产物，也就是说，文艺中的现实终究是对于



人生活于其中的现实的再现的产物，也就是一种心化现实的产物。

这样，谈论文艺中的现实问题，始终离不开现实，这是需要坚持的基本前提。不过与此同时，同样重要的是，谈论文艺中的现实问题既始终离不开现实，也同时始终离不开人的心或心灵也即心化现实。这是因为，文艺中的现实一方面来源于人所生存于其中的客观现实，但另一方面又同时可以高于客观现实，因为这种现实已经被心灵化或心化了，属于一种心化现实。一方面，现实生活是文艺的唯一源泉，因而永远高于文艺，“人民生活……是一切文学艺术的取之不尽、用之不竭的唯一的源泉”。^⑩另一方面，文艺由于带有人类主体的更高远的心灵性和理想性，因而也可以高于现实生活，“文艺作品中反映出来的生活却可以而且应该比普通的实际生活更高，更强烈，更有集中性，更典型，更理想，因此就更带普遍性”。^⑪这样，文艺既源于现实/生活而又可以高于现实/生活。

从文艺源于现实而又高于现实的原理出发可知，文艺中的现实既归根到底来源于现实，因为没有这样的现实就没有这样的文艺；但同时又可以高于现实，因为如果没有这样的人类心灵对于现实的加工和改造即生成心化现实，就不会有这样的赋予人类心灵色彩的文艺。在文艺中，现实需要作用于人类心灵，并由人类心灵来进行加工和改造后，再使其成为心化现实。在这个意义上，文艺中的心化现实与人类心灵，构成相互紧密联系而不可分割的整体。假如离开心而谈论现实本体，其在文艺作品的存在方式中就没有什么实际意义。在文艺作品中，现实本体固然存在着，甚至对文艺发生根本性作用，但如果它与特定人类心灵及其文艺呈现无关，谈论它就没有必要了。在文艺作品中，当现实成为人类心灵感知和思考中的特定现实，这种现实才有本体论意义，也才能被视为由人类心灵产生“自明”“觉解”的那种现实即心化现实。在此特定条件下，熊十力所谓“体用不二”、贺麟所谓“仁的本体论”等，才能发挥实际的作用。尤其是前述贺麟的“逻辑的心”概念，它正可以将现实同主体在逻辑上关联起来，强调现实同主体之心在逻辑上构成一对密不可分的组合关系。

就文艺与现实的关系或现实进入文艺的特定方式来说，现实在文艺中或文艺中的现实总是以心化现实这一特定方式存在的。这种情形在2012年以来的心性现实主义文艺中有着越来越显著的呈现。如果从现实过渡到人的心化现实的过程看，心性现实主义文艺作品中的心化现实，往往存在着如下三种具体展开方式或层面：首先是更靠近现实的心感现实，其次是更靠近人的心灵的心明现实，最后是由艺术媒介和符号形式系统创造的心创现实。

心感现实，是从文艺对于现实的依赖性来说的，是指个体心灵所感遇、感知、感发的现实生活状况。这是从物质决定精神、社会存在决定社会意识的角度对于个体心灵感发中的现实的一种理解，强调个体心灵依存于社会生活现实，而不可能超越或凌驾于其上。“语言和意识具有同样长久的历史；语言是一种实践的、既为别人存在因而也为我自身而存在的、现实的意识。语言也和意识一样，只是由于需要，由于和他人交往的迫切需要才产生的……意识一开始就是社会的产物，而且只要人们存在着，它就仍然是这种产物。”^⑫文艺作为人类以精神、语言、意识等方式对于物质现实的反映或再现的产物，只能也必须高度依赖于现实。也正因如此，“人应该在实践中证明自己思维的真理性，即自己思维的现实性和力量，自己思维的此岸性”。^⑬文艺再现是否具有“真理性”，只有通过现实生活实践才能予以证明。叶燮这样解释杜甫诗歌创作的发生：“千古诗人推杜甫，其诗随所遇之人之境之事之物，无处不发其思君王、忧祸乱、悲时日、念友朋、吊古人、怀远道，凡欢愉、幽愁、离合、今昔之感，一一触类而起，因遇得题，因题达情，因情敷句。”^⑭这里的关键在于现实中“所遇之人之境之事之物”对于诗人心灵感发的作用，假如没有这些人、境、

事和物对于诗人心灵感发的发生。

与心感现实着力陈述文艺对于现实的高度依赖不同，心明现实是就文艺对于现实的超越性或文艺中所展示的人类心灵对于现实的加工和改造来说的，是指由个体心灵在心感现实基础上运用想象、幻想、理解、理想化、概括化等方式予以处理后的现实变异状况。这里突出的是人的心灵对于心感现实的能动加工和自由改造的程度。心明现实之明，可以从王阳明的“自明”或“明”的理论角度去理解。“先生游南镇，一友指岩中花树问曰：‘天下无心外之物，如此花树在深山中自开自落，于我心亦何相关？’先生曰：‘你未看此花时，此花与汝心同归于寂；你来看此花时，则此花颜色一时明白起来，便知此花不在你的心外。’”^⑤这里的“明白”，并非日常生活中的知晓或了解，而是相当于瞬间的突然“照亮”或“澄明”，将某种平时难以得见的人生价值引导到明朗地带，显然属于人生价值的瞬间生成。这代表人的心灵对于外在现实之于人的价值的新发现和新建构。文艺家在现实生活感受基础上形成自身之“明白”，即意味着在心中生成了一种更高的精神“现实”。文艺诚然高度依赖于现实社会生活，但又同时要超越其束缚而向往更高远的理想境界。这里的心明现实，就如前引六个“更”所揭示的那样，恰是说文艺中生成的现实应当比现实本身“更高”“更强烈”“更有集中性”“更典型”“更理想”“更带普遍性”。显然，在文艺中，心明现实是指那种比心感现实更具超越性、距离人类理想境界更近的现实展开方式，也即心灵创造的符合理想标尺的“现实”。“故画竹必先得成竹于胸中，执笔熟视，乃见其所欲画者，急起从之，振笔直遂，以追其所见，如兔起鹘落，少纵则逝矣。”^⑥苏轼所说“必先得成竹于胸中”，即指画家在画竹过程中，必须在对于现实的竹子观察和感发的基础上也就是在心感现实基础上，在心中先行描绘出自己所构想的竹子的形象或意象。注意，画家不是机械地画其眼前所见的竹子，而是“见其所欲画”，是在心里发现了自己想要描绘的理想的竹子的意象。这难免让人想到英国艺术理论家贡布里希提出的（似乎是由他才发现的）理论：“绘画是一种活动，所以艺术家的倾向是看到他要画的东西，而不是画他所看到的东西。”^⑦贡布里希的这一理论“发现”，包括他从《艺术的故事》起就一直致力于破除的“画其所见”等旧观念，在西方绘画美学中可能是新颖的甚至是全新的，但在中国早已由苏轼的“见其所欲画者”清晰地阐明。因此，画家胸中之成竹已经不同于他观看中的竹子了，从而具有了心明现实的特性。

心创现实，是从艺术作品的存在方式来说的，是指由个体心灵在心感现实和心明现实基础上运用艺术的媒介、符号和形式等手段而实际创生成的艺术作品的艺术形象世界。这是呈现于观众面前供其观赏和品味的活生生的审美现实。苏轼曾指出：“求物之妙，如系风捕影，能使是物了然于心者，盖千万人而不一遇也。而况能使了然于口与手者乎？是之谓辞达。辞至于能达，则文不可胜用矣。”^⑧他区分了“了然于心者”与“了然于口与手者”。“了然于心者”，大约相当于心明现实，即文艺家心灵中正创造着但暂时不确定的“现实”；而“了然于口与手者”，则相当于心创现实，即已经外化出来呈现为客观艺术作品的“现实”。

从实际文艺创作过程的一般性来看，从现实到创生艺术作品的过程，是一个从五官感觉中的心感现实，经过内心中心明现实的加工和改造，再到呈现于观众面前的符号形式化的心创现实的演变过程。这就需要了解艺术作品中的现实即心创现实的情形。心创现实，是由文艺家运用自己的心灵在文艺作品中创造出的审美现实。这种现实，固然根本上来源于客观的社会生活现实，但同时又高于社会生活现实，因而具有一种源于审美世界的独立性。简要地看，文艺作品中的心创现实可以分别从以下三个层面去考察：一是近心感现实层面，二是近心明现实层面，三是心感-心

明现实交融层面。近心感现实层面，是心创现实中更贴近现实原生态的层面，其主要人物或叙述者在能动地改变社会现实方面的能力/作为较为弱小甚至其行动遭受挫败。近心明现实层面，是心创现实中更贴近人心灵的层面，其主要人物或叙述者在能动地改变社会现实方面展现出符合理想范型的强能力或强作为。心感-心明现实交融层面，是心创现实中现实与心灵相互交融和尽力平衡的层面，指心感现实与心明现实处在相互交融和平衡状态。这三个层面赖以区分的简约标准是主要人物在故事中的结局是否成功：主要人物在心感现实层面往往是基本失败或面临开放的、不确定性局面，在心明现实层面往往是走向成功或基本成功，而到心感-心明现实交融层面则呈现为有得有失或成败皆有的更复杂、多元和混合的局面。

为了下面分析问题方便，不妨在此引入中国现代文艺中一直存在的主人公-帮手模式，以便作为分析人物与社会现实关系的一个参照系。长篇小说《创业史》第一部（1960年）中的主人公梁生宝，出身贫苦人家，年轻、充满变革社会的热情，但同时又稚嫩、缺乏经验，幸而有区委书记王佐民启蒙和指导，他得以沿着王佐民指引的方向果断行动、迅速成长，带领蛤蟆滩群众通过加入互助组而走上集体创业道路。这里无论是主人公梁生宝还是他的帮手王佐民，都被赋予神圣性、原创性和感召力等卡里斯马型主人公特有的品格，从而共同结成中国现代文艺中特有的主人公-帮手模式。“梁生宝这位卡里斯马典型及其相应的叙事方式的确立，是20世纪中国小说的卡里斯马追寻历程上的一件意义重大的事件。它表明，自世纪初以来经过漫长转型期的现代卡里斯马典型，在此找到其成熟的定型形态。这同时也表明，不断演化的‘新文化工程’本身终于寻得其赖以中心化和总体化的卡里斯马规范体系。”^⑧不过，这样的主人公-帮手模式到了新时代文艺中已经发生了富于时代气息的重要变迁。诚然，其主人公还是像梁生宝那样年龄的青年人，虽然起初稚嫩、弱小，但充满原创活力，能够积极地以自身行动去创业，开拓未来，求取个体人生价值；值得注意的是，随着社会现实环境发生变迁，主人公身边的帮手已然褪去前一时期的思想启蒙上的权威性和在开创未来方面的神圣性禀赋，变成社会身份不确定的各类人。帮手形象的变化必然会影响到主人公形象的变化，尤其是在主人公心性状况方面。

近心感现实层面

近心感现实层面，是心化现实中更贴近心感现实而同时更远离心明现实的层面，也就是其中心感现实因素突出而心明现实因素很微弱。在这个层面的作品中，主要人物或叙述者往往处在日常现实的原生态或低级层面，仅仅有着隐蔽、微弱或势单力薄，有时甚至是缺点或弱点显著的社会作为或社会改造行动。在这类作品中，主要人物或叙述者总是缺乏及时准确地领悟时代精神的足够能力，即便有所领悟和作为，也总是行动迟缓或不得要领，终究在困难或挫折面前作为甚少甚至无所作为或者遭遇挫败。长篇小说《望春风》《谁在敲门》、影片《心迷宫》《冰下的鱼》《吉祥如意》等，可以归入此层面。

在近心感现实层面，主人公或主要人物的生存方式往往与现实水平相近或接近，而缺乏超越现实水平的更高素质。小说《望春风》中的主人公兼叙述人赵伯渝，只读过几年私塾，大约相当于初级文化程度，但同时又立志做一名乡村修史者，秉笔直书地讲述其亲历的儒里赵村生活往事。他叙述自己当算命先生的父亲如何因为历史问题的缠绕而选择在便通庵自尽，母亲如何很早就离家出走而重建新家庭，他自己的一生又如何经历了乡村几十年风雨，虽然曾经一度倚靠母亲的关

系而走出乡村抵达城镇工厂生活，但最终还是回到已变得荒芜而苍凉的故乡，与丧夫的春琴相依为命，在相互陪伴中共同编撰乡村衰败史。无论是赵伯渝还是春琴，都不属于生活中的成功者，也没有遇到真正有力的生活帮手，而只能接受被抛弃的命运。《谁在敲门》以第一人称兼第三人称的叙述视角，自信地讲述许家大家族的故事，把笔触从乡村伸展到镇上，刻画出当代川东北乡镇众生相。其中没有任何一个人物是人格完美或道德完善者，都或多或少地带有这样或那样的缺点或不足，并且再也没有了《创业史》时代那种神圣帮手。

纪录电影《吉祥如意》由《吉祥》和《如意》两个短片合成。《吉祥》主要讲述离家到北京打拼十年，与母亲一道生活并已结婚生子的丽丽回到老家过年，看望与母亲离婚多年并身患阿尔茨海默病的生父王吉祥。影片的矛盾焦点在于，在丽丽早已跟母亲一道同父亲分离而无法回家照顾他的情况下，王吉祥的四个兄弟姐妹中该由谁来照顾这位年老而生病的兄长？第二个短片《如意》，相当于对《吉祥》中的纪录提供了一种颠覆性或反转性回应：现实中真实的丽丽突然回到老家，而上个短片中的丽丽是在导演组估计真丽丽无法回家的情况下不得已安排的专业演员。当真丽丽与演员丽丽相处和对话时，一种意料之外的独特情境出现了：一方面，饰演丽丽的演员，面对王吉祥生活的困难和王家兄妹间的重重矛盾，设身处地地倾心介入，为此激动得难以自持；另一方面，真丽丽反而对父亲的病情及其处境无动于衷，似乎王吉祥是别人父亲似的！这种巨大反差直让人戏很深的演员变得近乎心理崩溃，而丽丽本人依旧显得冷漠无情。表面看，该片讨论的是阿尔茨海默病患者王吉祥由谁来照顾的家务事，但实际根本的症结在于整个家族关系在当代流动性社会中遭遇新变迁的困窘。丽丽对待生父看似冷漠无情的态度，恰是当下个体存在结构和心灵体验结构的现实性投射，这同由演员饰演的丽丽相比无疑才是更真实的。该片以纪录电影方式真实再现的现实困窘，正是当代中国乡村社会遭遇大家庭解体所必然伴随的心理离散的现实再现。需要注意的是，《吉祥》中的虚构现实同《如意》中的真实现实间的反转构造，再次提醒我们：看起来再真实不过的文艺中的现实，毕竟是一种心创现实，其间或隐或显地渗透了主体的心性。

近心明现实层面

近心明现实层面，是心化现实中更贴近心明现实而同时更远离心感现实的状况，也就是人心的主导作用更浓重而人心对现实的依存作用更淡薄。心性现实主义的近心明现实层面，重在展现主要人物或叙述者显著的社会作为或社会改造行动。这既在再现现实的客观性和批判性方面，同时又在参与干预或改造社会现实的人的德行修为方面，都展现出主体的能动作为。在这类作品中，主要人物往往自觉领悟时代精神，进而积极投入改变个人乃至世界命运的实际行动，并且取得了成功，尽管过程中也难免遭遇挫折或留下缺憾。这方面的文艺作品实例众多，尤其是密切配合国家重大主题或重大节庆的献礼作品，例如纪念改革开放40周年、中华人民共和国成立70周年、决胜脱贫攻坚战和全面建成小康社会纪念、庆祝中国共产党成立100周年等。简要举例的话，有报告文学《花繁叶茂，倾听花开的声音》，小说《经山海》《宝水》，网络小说《寂寞的鲸鱼》，电影《中国合伙人》《我不是药神》《我和我的家乡》《一点就到家》《奇迹·笨小孩》，电视剧《情满四合院》《人民的名义》《鸡毛飞上天》《正阳门下小女人》《在远方》《三十而已》《流金岁月》《安家》《花繁叶茂》《山海情》《经山历海》《幸福到万家》《春风又绿江南岸》《大山的女儿》《特战荣耀》《去有风的地方》《县委大院》《风吹半夏》《白色城堡》等。

电视剧《鸡毛飞上天》把叙事焦点集中到义乌孤儿陈江河与野性女孩骆玉珠之间分分合合、生死相依的曲折爱情故事上，并且在这种故事情节中植入改革开放时代商人一步步走向成功的故事情节，从而形成爱情线与经商线相互交融的双线叙述结构。剧中尤其注重中国式家族经商伦理的代际传承：剧中既有陈江河和骆玉珠这一代商人的成长，也有他们面向王旭、陈路和邱岩等下一代的传承，还有他们共同面对国际竞争对手时的应对方略。他们的成长和传承的核心主线在于仁义和诚信，即为人要仁厚、富于正义感，以及经商要诚实和守信用。这些符合中国古典心性论传统的品德，是通过上一代帮手而传递到下一代身上的。这里有三方面的帮手事实最值得注意：一是陈金水带领全村人以“百家饭”方式养育孤儿陈江河的事实本身，仿佛无言地向陈江河本人传递了为人应懂得仁义和感恩等品德；二是陈金水确实从小向陈江河灌输为人诚信、踏实做人做事等原则；三是邱英杰有关义乌之外有中国和中国之外有世界的意识启蒙，以及“商人眼里不能只有钱而要有信用”“心里要永远有杆秤，否则鸡毛永远别想飞上天”“经商无信不立”等告诫，对于陈江河确实起到了启蒙和激励作用。

心感—心明现实交融层面

有的艺术家既不想过于倚重现实，也不想过于偏重心灵，而是宁愿将两者融合起来，由此就可以理解心感现实与心明现实相互交融的作品的创作缘由了。心感—心明现实交融层面，在心化现实中是将对于现实的依存性和对于心灵的依存性相交融，并且尽力达成相互平衡或协调的结果。主要人物或叙述者的心感现实和心明现实交融的作为，是指他们在承受现实状况时同时也能或多或少呈现出主动作为或改变现实的积极性，这类作品类型较为丰富多样。比如，电影《亲爱的》、电视剧《大江大河》《都挺好》《大江大河2》、小说《装台》和据此改编的同名电视剧、电视剧《我在他乡挺好的》、小说《人世间》和据此改编的同名电视剧、电视剧《狂飙》、网络剧《漫长的季节》等。

电视剧《我在他乡挺好的》仅12集，逼真、朴实而又温暖地叙述了四位外省女青年同乡在北京这一“他乡”职场漂泊的故事。人物之一乔夕辰最后得出“无论一个人走到哪儿，心安的地方，就是故乡”的结论，这难免让人想到唐宋诗人们“我生本无乡，心安是归处”（白居易）、“此心安处是吾乡”（苏轼）等传统诗意话语，赋予这个新故事与古代心性论传统相交融的新内涵。由此可现一种流动而又回溯的现实主义精神，这一点是心性现实主义的鲜明特点，特别表现在它传达出一种直面新时代社会现实但又自觉传承中国古典心性论传统的美学观。这部剧在现实都市女性异乡生活叙事上作了新开拓，描绘出一组流动而又回溯的都市现代性精神肖像。女主人公们的异乡生活是像液体一样流动不息的，每个人总被变幻不定的生活流推举到未必想去的地方，谁也不知下一步生活会怎样，就像乔夕辰、许言和纪南嘉都不知道好友胡晶晶会自杀一样。但与这种流动的异乡体验相应的是，异乡生活中也有回溯传统源头活水之时。从古到今的中国文化传统，特别是其中的“心学”或心性论传统，给予女主人公们持久而坚韧的精神支撑，就像乔夕辰和纪南嘉等多次自我反思的那样。按照王阳明“心学”传统理念，人生重要的是秉承个体“良知”而为人行事，即“致良知”，这是“人生第一等事”，个体要“在心上用功”，用良善心灵去应对人和事。可见这种“心学”传统的要义并不神秘：如果每个人都能够以“良知”去感知他人及周围事物，关怀他人，以务实行为去协调和改变，终究会换来生活境遇的改善。确实，女主人公们通过有意识或无意识地回溯这一中国式心性论传统而持续地增强内心安定感。她们未必读过王阳明，但仍

然可以从生活传统中潜移默化地获取这种古今传承的精神养料，从而生出继续生存的勇气和力量。这就合力展示了流动而又回溯的现代性体验即“流回”体验的风貌。这种“流回”体验的精神在于，面对难以预料的流动型人生体验洪流，个人可以通过回溯心性论传统的方式，寻求人生旅程中的稳定感或宁静感。这可能正是这部电视剧希望向观众传达的一种当代人生理念。由此可现这种心性现实主义精神的一些重要特征：一是直面流动生活的陌生感和未知性；二是从个体内心寻求“良知”的唤醒并付诸切实的行动，实际地探寻人际温暖及和睦天性释放之路；三是执着于生活环境的改善和人生信念的持守。

以上有关文艺中的心创现实及其三层面的论述中，近心感现实层面、近心明现实层面和心感-心明现实交融层面三者的区分都是相对而言的，这种区分只是为了展示文艺家心创现实的不同侧面而已。它们实际上是时常难以分开而紧密交融在一起的。但无论哪个层面，都是客观现实在文艺家头脑里映现后新创造出来的符号形式世界，即符号形式化的现实。这种符号形式化现实，归根到底仍然来自现实或现实社会生活，但同时又不等于现实本身，而属于以心创现实方式对现实加以再现的产物。具体地说，文艺家通过创造艺术作品，在其中生成新的心创现实，凭借这种虚构或想象的方式而再现现实。要把握这些现实再现的究竟，还需要具体地剖析心创现实的究竟，所以需要回到心性现实主义艺术作品的近心感现实层面、近心明现实层面和心感-心明现实交融层面去加以细察。而在这一过程中，现实始终是时时处处都需要加以对照和关切的终极地平线。

注释：

- ① 王一川：《中国式心性现实主义范式的成熟道路——兼以〈人世间〉为个案》，《中国文艺评论》2022年第4期。
- ② 别林斯基：《论俄国小说和果戈理君的中篇小说》，《别林斯基选集》第1卷，满涛译，上海：上海译文出版社，1963年，第154页。
- ③ R. 韦勒克：《文学思潮和文学运动概念》，刘象愚选编，北京：中国社会科学出版社，1989年，第248页。
- ④ 乔吉奥·阿甘本：《潜能》，王立秋、严和来等译，广西桂林：漓江出版社，2014年，第326页。
- ⑤ 张立文：《熊十力的新心体学》，《江汉论坛》2013年第2期。
- ⑥⑦⑧ 熊十力：《新唯识论》（语体文本），《熊十力全集》第3卷，武汉：湖北教育出版社，2001年，第231页，第277页，第547页。
- ⑨⑩⑪⑫ 冯友兰：《新理学》，《三松堂全集》第4卷，郑州：河南人民出版社，2001年，第31—32页，第40页，第150页，第151页。
- ⑬⑭⑮⑯ 金岳霖：《论道》，《金岳霖全集》第2卷，北京：人民出版社，2013年，第20页，第21页，第258页，第261页。
- ⑰⑱⑲⑳㉑㉒ 贺麟：《近代唯心论简释》，《贺麟全集》第3卷，上海：上海人民出版社，2011年，第196页，第3页，第3—4页，第4页，第194页，第201页。

- ㉓㉔㉕㉖ 贺麟：《文化与人生》，《贺麟全集》第4卷，第88页，第16页，第17页，第16页。
- ㉗㉘㉙㉚ 《马克思恩格斯文集》第1卷，北京：人民出版社，2009年，第531页，第519页，第525页，第533页。
- ㉛㉜ 《毛泽东选集》第3卷，北京：人民出版社，1991年，第860页，第861页。
- ㉝ 《马克思恩格斯文集》第1卷，第504页。
- ㉞ 叶燮：《原诗》，据霍松林校注《原诗 一瓢诗话 说诗晬语》，北京：人民文学出版社，1979年，第17页。
- ㉟ 王守仁：《王阳明全集》上册，吴光、钱明、董平、姚延福编校，上海：上海古籍出版社，2015年，第94页。
- ㊱ 苏轼：《文与可画篔簹谷偃竹记》，《苏轼全集校注》第11册文集2，张志烈、马德富、周钰锴主编，石家庄：河北人民出版社，2012年，第1154页。
- ㊲ E. H. 贡布里希：《艺术与错觉——图画再现的心理学研究》，林夕、李本正、范景中译，杭州：浙江摄影出版社，1987年，第101页。
- ㊳ 苏轼：《与谢民师推官书》，《苏轼全集校注》第16册文集7，第5292页。
- ㊴ 王一川：《中国现代卡里斯马典型——20世纪小说人物的修辞论阐释》，昆明：云南人民出版社，1994年，第177页。

编辑 屠毅力