
从乡土社会到都市社会： 20 世纪 80 年代以来话剧叙事场域的演进

张磊¹

【摘要】：在 20 世纪 80 年代以来思想解放的背景下，中国话剧开启了新的阶段，话剧叙事的空间场域呈现出从乡土社会到都市社会转变的显著特征。这一转变，既是对全球化与大众文化发展的呼应，也是对话剧艺术关注“人”的本体特质的凸显。在这一转变过程中，既能看到都市的发展与建构，也能倾听到女性作者的声音；而话剧中的都市图景，也以先锋戏剧、商业戏剧和主流戏剧等多种路径得以呈现。

【关键词】：乡土社会 都市社会 叙事场域 话剧

【中图分类号】J80 **【文献标识码】**A **【文章编号】**1004—518X（2021）02—0094—07

“新时期文学”作为一个专有概念，它是“在党的十一届三中全会的光辉照耀下蓬勃发展起来的”^[1]。在文艺领域内，话剧艺术率先对这一潮流做出响应，因此，“新时期话剧的意义，不完全在于它涌现了多少剧作、剧作家，而在于它使中国话剧跨入了一个具有关键性的历史转折并产生巨大变化的新阶段。”^[2]话剧由此走上回顾与反思、探索与创新的发展道路。

在这样的背景下，新时期的话剧创作出现了一个高潮，无论是作品数量，还是艺术品质，都显示出蓬勃的生命力。对这一时期涌现出的话剧作品进行梳理，我们发现这一时期话剧的叙事场域经过了从乡土社会到都市社会的演变过程。“场域”虽是一个物理学概念，但布尔迪厄从社会学方面赋予它新的涵义：“场域是一个冲突和竞争的空间，即在各种位置之间存在的客观关系的一个网络，或一个构型。”^{[3] (P58)}布尔迪厄认为，世界以场域的方式呈现，场域也因此成为理解世界的有效途径。这种因客观力量作用而成的网络 and 构型，在话剧艺术中可以被理解为叙事中存在的对关注对象物理空间和结构空间的差异。新时期以来，中国话剧艺术叙事场域在由乡土社会到都市社会的转变过程中，除了展现社会现代性发展的景象，还出现了更多的女性导演，她们站在女性的视角对所生活的场域进行独特的表述。而话剧中的都市图景，也凭借着先锋戏剧、商业戏剧和主流戏剧等多种路径，得以全方位的呈现。

一、乡土社会：话剧艺术在寻根思潮中的思考与追问

如果要为 20 世纪全球性文化热点总结几个关键词，“文化寻根”绝对会榜上有名。这股席卷全球的文化热潮在国内也激起了巨大的反响。从马尔克斯的《百年孤独》开始，尤其是当本书斩获当年诺贝尔文学奖后更是极大地提升了其知名度，促使中国的文学家、艺术家们开始思考，对自己的民族文化进行深入开凿。

中国当代文艺对“寻根”热潮的回应，始于几位少数民族裔的艺术家，达斡尔族文艺评论家李陀和鄂温克族作家乌热尔图较早开始了他们对本民族文化的回溯与追寻。他们站在时间的维度上向两边观望——回顾历史、展望未来，通过敏锐的感受力，对他们的民族文化进行了深刻的判断和实践。在中华民族的大家庭中，这股思潮很快就奔涌向汉族最深刻的民族记忆中，引发全社会“重新认识民族力量，挖掘民族文化的生命内核，以寻求建设现代化的支撑点”^[4]的热潮。

作者简介：张磊，山西大学文学院讲师，博士。（山西太原 030006）

寻根思潮也影响到话剧创作领域，在中国的文化版图上，何以为“根”？话剧界对这一问题的思考与回应，最终还是落实在中国话剧百年发展史上的核心命题——“人”的身上。围绕着“文学是人学”“人道主义”“生命”等当代社会的文化热点话题，话剧艺术试图在对生命意义和价值的解读过程中，寻找答案。新时期话剧创作也因为这样热切执著的探寻，而浸染上热烈、自足的生命意识。

寻找答案，需要尽量回到文化的、历史的场域和语境中。对于在黄土高原上崛起的乡土中国，要寻找它的答案必须要回到乡村、村寨、土地中去。正因如此，新时期话剧的一些经典之作，几乎都是着眼于“乡土”中国这一场域空间展开。在《野人》的村寨中，人们敬畏生命，懂得它的高尚和脆弱，一些珍视生命尊严的人甚至有时会以放弃的姿态来保全自我人格的完善；在《黑骏马》的草原上，牧民们尊重生命的自在状态，从老额吉到索米娅，她们在代际更迭中，延续着女性对“母亲”身份和责任的天然认同。此时的话剧艺术对生命的追寻突破了人类社会的界限，进入万物有灵、天人合一的境界，从某种意义上讲，这是在与我们的先祖对话和交流，原来山川河岳、飞禽走兽都有灵气。这其中，较有影响力的作品是《狗儿爷涅槃》和《桑树坪纪事》。《狗儿爷涅槃》以刻画人物见长，塑造了一个一生被土地所困的老农民形象；《桑树坪纪事》以场景营造著称，刻画了一个乡土社会的微观场景。这些人与景的营造，勾勒出典型的中国乡土场域景象。

（一）狗儿爷：传统社会中被土地所困的典型形象

中国传统文化是农耕文化，汉族是农耕民族，中国的历史向来是安土重迁、重农抑商，“我们的民族确是和泥土分不开的。从土里长出过光荣的历史，自然也会受到土的束缚……直接靠农业来谋生的人是被粘着在土地上。”^{[5] (P2)}《狗儿爷涅槃》中的狗儿爷，就是这样被牢牢粘在土地上的人物，他身上体现着中国旧式农民近乎执念地痴迷土地的悲剧。农耕文明使人对土地有一种天然的依赖，直接造成千百年来中国人对土地的眷恋，而这种眷恋在某些时候也会成为一种安土重迁的制约和限制。

狗儿爷因土地的得失而疯癫，作为一个欲望极度匮乏的个体，癫狂是他欲望回返的变形的表达方式。他无法独立地确证自我，这才以变形的方式来安慰自己虚妄的内心。狗儿爷所代表的中国农民，他的疯癫与清醒所呈现出的精神世界，尤其是对他心灵世界的剖白，无疑真实呈现了生命感性化的一面。如果说生长在乡土的人们，他们的生命因农耕文明而与土地紧密相连，须臾不可分离；那么，人与土地的关系就被固化、抽象成某种象征——人被土地束缚、局限而逐步异化，成为土地的仆役。狗儿爷的疯癫极具象征意蕴，是千百年来困守于土地的农民的缩影，他的心理是几千年来农民心理的文化积淀，他的经历是大时代里中国农民跌宕命运的象征。

新时期以来出现的这一批立足乡土的话剧作品，创作者在对“土地”这一特定场域的观察和思考中，反思了中国农民问题的根源——“困住他们的是土地，还是沉重的思想？”这也让人们能够真正意识到，只有每一个个体“人”的真正觉醒，才能唤起民族复兴的希望。

（二）“桑树坪”：乡土观念的象征与缩影

穆旦在《鼠穴》中，曾描绘出旧中国令人窒息的一个场景：“我们的父亲，祖父，曾祖，多少古人借他们还魂。”^{[6] (P70)}逝去的死魂灵却实实在在地禁锢着活人的生活。诗人擅长在和光同尘的世俗状态下，迅速把握并描绘出稍纵即逝的典型意象；而戏剧家则以在情节、文本中塑造人物、抒发情感见长。《桑树坪纪事》对《鼠穴》形成了某种互文性阐释，它在寻觅民族文化之根的思想指导下探究多舛而沉重的农民命运，展示出黄土高坡上凝滞、困窘的村庄以及麻木、愚昧的农民群像。

桑塬上的桑树坪仍固执地抱残守缺，从剧中几位角色：李金斗、李金财、李金明、李福全、李福林、李福贵……的名字上可以看出桑塬上封闭的宗法建制、森严的家族观念、规范的宗谱体系。这其中的长幼、嫡庶、亲疏等各种关系，不容置疑、挑战 and 僭越。与宗族强大的向心力相伴而生的，必然是明显的外斥力，一种非我族类、其心必殊的狭隘和盲目。“封闭的乡土的世界演出着同一幕巨型戏剧……人成了这幅无始无终的巨型戏剧的一个功能、一个角色”。^{[7] (P187)}“围猎”是剧中矛盾冲突高度

集中的场面，实际上，黄土高原本没有“围猎”的习俗，它是一种高度象征化的意象。在这里，耕牛“豁子”和外姓人王志科，一明一暗地被设置成为被“围猎”的对象，围观的村民对这一人、一牛态度的对比，带有高度的象征寓意。一个被忌惮、被排斥、被驱逐的“外乡人”，无论是在价值判断，还是情感寄托上，都远远不及一头瘦弱的“老牛”。同样是生命，大部分的村民以一种麻木、冷漠心态保持着沉默，村民对人的冷漠与对牛的动容形成直观的对比。

《桑树坪纪事》更像是一则关于古老乡土中国的寓言，它以开放的结尾指涉着封闭落后情境下凝滞的状态，使得“桑树坪”成为让观者深思并保持警醒的落后观念的象征与缩影。也许，这才是这部作品更深刻的意义所在。

二、都市社会：重现与建构

20 世纪 80 年代以来，新时期话剧以回归乡村、对乡土文化追寻开始，但经济的发展出现了人们远离乡土的趋势。乡土文化系统自足和谐、封闭保守的特性很大程度上是由中国乡村隔绝和分散的经济类型决定的；而大规模集中发展的城市经济具备了扩张开放、开阔奔放的性格，城市发展滞后的情况终于在推行改革开放政策后发生了质的飞跃。与经济发展相伴的是都市的快速发展，人们向都市汇聚集中，导致他们在空间上与土地的分离，在心理上与故乡逐渐疏离。这样，现代化都市成为话剧艺术所着力展现的新场域，话剧舞台上正越来越多地建构和描绘着都市的面貌。

（一）都市的发展与变迁

现代化发展的重要标志之一是超大规模都市的出现以及高度的城镇化发展。“西方文学——带着其所有‘物质性’的西方现代主义文本——被上海的文坛边吸收边加以再创造。”^{[8] (P138)}这说明了现代意义上的都市化在 20 世纪三四十年代的北平、上海等城市就已经开始，中国的都市文学也随着都市的发展逐步诞生。谈到城市与乡村生活的差异和本质的区别时，西方现代派认为：“现代都市生活的独特品质是类似的……这些独特性恰恰是在同非现代和前现代的乡村生活的剧烈对比中浮现出来的。”^{[9] (P3)}中国人的生存空间被都市发展改变的同时，延续千年的生产、生活的方式，交流、沟通的手段，价值、审美的标准，也在悄然间发生转变。都市化除了在促进商品经济发展方面发挥着立竿见影的影响力，也把更广阔的空间放置在“人”面前。思想解放思潮的逐步深入使社会的传统思维方式发生了变化，不同的生产、生活方式，异质的文化模式有了相遇而且共存的可能。

而我们将目光汇聚在话剧艺术本身时，会发现它的诞生、发展和繁荣，与城市有着紧密的关系。可以说，中国的话剧艺术本身，就是中国现代化发展过程的产物。考察中国话剧发展的历史，可以发现它的身影始于东京，之后在当时中国的每一座大都市中，都可以看到话剧艺术的身影，上海、北京、武汉、广州……由这些重要都市再辐射到重庆、江岸、贵阳、昆明、桂林等城市中，并以此形成话剧艺术的燎原之势。

新中国成立后到 20 世纪 80 年代之前的这段时间中，中国的城市化发展比较缓慢，与此相适应的是，当时乡村题材成为中国文学艺术的主要表现类型。一些学者认为，新中国是“20 世纪一场以农民为主体的社会革命的产物”^[10]，而加速城市化发展进程是我们现代化发展的必由之路。新时期以后，出现了由传统到现代、从乡村到城市的发展趋势，由此，场域的转变由社会层面渗透到艺术创作的层面。

20 世纪 80 年代以来，话剧艺术中出现了大量都市题材的作品。话剧作品中所体现出的叙事场域也转移到都市领域。这一时期话剧的主要代表作品既有关关注都市中普通人遭遇、命运的《枫树红了的时候》《丹心谱》《于无声处》，也有呈现艰难岁月中种种复杂社会矛盾的《报春花》《权与法》《救救她》；既有缅怀老一辈无产阶级革命家在完成农村包围城市的任务后，“进城”后面临新问题的《陈毅市长》，也有展现新时期“新人”锐意进取的《血、总是热的》《谁是强者》；既有思考社会和人性的问题的《街上流行红裙子》《一个死者对生者的访问》，还有揭露妨碍社会发展种种阻力和弊端的《未来在召唤》《灰色王国的黎明》；既有《十五桩离婚案的调查剖析》《留守女士》等关注婚姻家庭的作品，也有白峰溪重视女性成长的《明月初照人》《风雨故人来》《不

知秋思在谁家》“女性三部曲”。这些作品，在都市的背景下，铺陈出一幅经济建设、改革发展当代社会全景画卷。

话剧艺术强调人性的复归和生命的体认，对个体而言，强调保持个人的主体意志和自由精神；对群体而言，力图建构平等、自由、独立的社会风气——这与新时期思想解放的社会背景不谋而合。这一时期的话剧创作，呈现出尊重生命的价值和尊严，关注人的心灵困境，追寻隽永精神动力的鲜明特色。

（二）都市中的女性声音

话剧艺术场域变化给话剧带来的变化还在于女性越来越成为新时期以来中国话剧剧坛不可忽视的创作群体。女性在话剧艺术的编剧、导演、表演等各个方面，全方位地展示着才华，表达了都市女性的力量。女性创作者们以更敏锐的感受力、更细微的观察力和更细腻的表现力，以强烈的表达欲望去传达自己性别话语的声音——在作品中塑造出更立体、更真实的女性形象。她们以发现问题、思考问题和解决问题的胸襟和胆略，把一系列社会问题呈现在话剧舞台上，自觉地以理性批判去思考社会现实。

传统社会中将女性拘囿在家庭中，随着现代化的进程，女性在都市中站稳脚跟，走出家门、走向社会，正努力摆脱传统价值判断中对女性的刻板印象，女性终于有机会可以“做自己”，可以独立、自由地表达自己的思想；女性在“女儿”“妻子”“母亲”的身份之外，终于有机会拥有更多的社会身份，她们在工厂、车间、学校、医院……承担着更多的社会角色。这一时期的女性戏剧，因女性获得了相对稳固的经济基础，少了几分“五四”时期女性独立的决然和悲壮，多了一些新的时代话语——在精神层面真正地摆脱附属，走向独立。

女性首先面对的是作为独立的“人”与社会对“女人”的要求之间的冲突，这主要体现为一些婚姻家庭题材的作品。纷繁多彩的都市生活为女性提供了新的生活空间，思想解放运动的深入开展以及城市现代化的发展促进了女性独立的步伐，“而独特的女性视角，则加深着我们对城市以及城市中人的命运的想象”^[11]。家庭与事业的冲突，是这类作品中女性面临的第一要务。

《十五桩离婚案的调查剖析》在当时获得了很大的社会反响，剧中一桩涉及婚外情的案件最受关注，作品围绕婚姻内外三个人物的情感纠葛，编剧倾向于以妻子的温柔唤起丈夫“幡然悔悟”地回归家庭；但林荫宇作为女性导演，没有将剧中的两位女性简单塑造成水火不容的“怨妇”和“荡妇”。林荫宇导演没有渲染妻子的温柔和宽容，没有放大情人的牺牲和隐忍，在导演看来，以男人的取舍来判断女性的成败，无疑是两性不平等的表现，纠缠在这段感情中的两位女性都是受害者。白峰溪在《明月初照人》《风雨故人来》《不知秋思在谁家》的“女性三部曲”中，重视女性的成长，尤其是在不同代际间女性观念的对比和呼应中，展现时代前进的印记。此外，像《死水微澜》等作品，创作者致力于将经典的文学作品、人物形象展现在话剧舞台上。话剧将小说文本中恢宏的社会背景、复杂的情节矛盾压缩、集中到女主角邓幺姑的婚事上，尝试从女性话语、女性角度去探究中国人精神内涵和文化心理。《生死场》同样是镌刻女性烙印的作品，原著作者萧红、改编者田沁鑫皆为女性，但本剧却没有大多数观众熟悉的或温情柔美、或细腻委婉的女性气质。作品立足乡土，充满了粗粝的力量感。田沁鑫导演不愿被性别表达束缚住自己的创作自由。在《生死场》的舞台上，大部分的角色都陷于一种主体性缺乏的生活状态，他们不知道生命的意义价值所在，也从未品尝过生命的欣喜与快慰。剧中的人物浑浑噩噩、像动物一样奔忙着，他们依循着时序的更迭，忙着生、忙着死。迟滞麻木的生活状态，构成该剧最荫翳、最丑陋的一面。

都市与乡村的矛盾冲突不是中国独有的，这一场景在每一个走向现代化的国家都存在。在17、18世纪的西方文学艺术中，城乡矛盾就是一个重要的命题，这种情况一直到城乡间缩小差距、逐步实现都市化的19世纪才有所转变。现代化发展的重要标志就在于脱离乡土的人，以全新的、适应城市节奏的方式生活。而在现代化的进程中，随着城市化的进程不断加快，中国实现了从乡土社会到现代社会的转变。随着城市化的不断发展，城镇率的不断提升，城乡之间只是经济发展程度的差距而不再有本质差别了。话剧叙事场域从乡土社会到现代社会的转变，与社会的现代化进程相伴而生。因此，这一转变既是对全球化与大众文化发展的呼应，也是对话剧艺术关注“人”的本体特质的凸显。

三、都市图景的多路径呈现

20 世纪 80 年代以来的话剧创作，以时代亲历者们愤懑与悲恸的追忆开始，与同时期伤痕文学中觉醒的一代人对刚刚逝去的蹉跎岁月的回顾不同，话剧艺术创作的重心不是展示伤痕，停留在个人具体情感的剖析和评判上，而是深入到社会、制度、文化等层面，去追寻跌落在更广泛群体上隐秘的创痛，痛定思痛后的思考以及对前事之鉴的总结。话剧界的寻根，没有局限于个体的视域，而是沉浸到民族文化深处去探究民族精神魂魄之所在。话剧艺术在探寻民族意识时一般没有采用批判、认同、矛盾等明显的归纳与区分的方法，而是开门见山、直击要害地去寻找“我是谁，我从何处来，要往何处去”的古老命题的答案。而在此时，大众文化和文化全球化的发展趋势使都市成为话剧艺术创作的源泉和观察的对象。有学者将新时期中国文艺命名为“城市叙述史”，分为现代化叙事、世俗化叙事和传奇化叙事三个阶段。^[12]从世俗到传奇，都市图景被全面地展现在话剧舞台上。而在众声喧哗中如何展现都市，或者说对多元的都市图景的呈现，显现出不同路径的差异和分化。

先锋话剧比较早地开始关注都市，都市叙事场域给他们提供了新的创作环境和想象空间。一批先锋话剧的先行者们，以颠覆观众传统审美心理的方式去挑战传统戏剧美学观念。在 20 世纪 80 年代后期开始的先锋话剧的艺术实践中，林兆华、牟森和孟京辉等的作品，大多聚焦于都市，使 20 世纪 90 年代的话剧舞台呈现出了别样的面貌，他们代表着当时先锋话剧最大胆的创新方向。

另外，商业话剧也很快登上了历史舞台。市场经济刺激了人的消费欲望，欲望代替了精神，使人文精神和终极关怀逐渐退出人们的视野。启蒙精神衰落带来了话剧严肃性、崇高感的失落；一方面是欣赏层面理性、思辨的缺失；另一方面是创作中泛娱乐化的商业倾向。大众传播特别是网络的普及和发展，使媒介在艺术发展中显示着越来越强的影响力，媒介拥有越来越多的话语权。“第一媒介——播放型传播模式，以及第二媒介——集制作者、销售者、消费者于一体的系统。”^[13]

第一媒介盛行的时代里，实行一种自上而下的单向传播，凭借着控制媒介和垄断技术的方式，文化精英、知识分子群体主导着当时绝对的话语权；第二媒体出现的时代，随着电子技术的高速发展，精英阶层失去了俯视大众的技术支持，尤其是当下的互联网时代，每个人可以随自己意愿、随时、随地发出自己的声音，发起并推动网络化的交流。传媒方式的发展从根本上改变了人们的生产、生活以及交流方式，并对人的“身份”进行重新定位。

商业话剧在顺应大众传媒时代的同时，与生俱来地存在着同质化、速食速朽的隐患。当电影《疯狂的石头》大热之后，旋即冒出一系列以“疯狂”命名的话剧——《疯人院飞了》《疯狂的疯狂》《一夜疯狂》等。戏仿的标题是它们引起社会普遍关注的手段和噱头。话剧经典之作都需要在不断的演出中打磨完成，而商业话剧的即时性，在很多时候很难做到反复打磨，这样，商业话剧的艺术性就很难得到保证。此外，还有以省市各级话剧演出院团为基础的主流话剧，它们固守着话剧舞台的主旋律基调。于是，主流戏剧与先锋戏剧、商业戏剧一起，构成了当代话剧的主要呈现路径。

四、结语

综上所述，布尔迪厄的场域理论可以帮助我们去观察、描述和理解 20 世纪 80 年代以来话剧艺术发展的轨迹和特征。话剧艺术对这一时期中国社会现代化的发展进程，做出了某种呼应——叙事场域逐步从乡土社会转向都市社会，这一转变既体现出客观物理空间的变化，也彰显出社会结构空间的调整。

中国话剧在百余年发展的历程中，“为人生”是始终被思考与追问的话题与秉持的创作理念。20 世纪 80 年代的话剧艺术响应思想解放时代的号召，展开对生命意识的自觉反思和对“人”的挖掘与发现，这些都拓宽了话剧创作的领域。这种反思首先体现为对真实的“人”的刻画，话剧作品中的角色不再是观念的刻板符号或传声工具，而是遵循逻辑塑造出的生动、独特的个体，他们以各自的行动和性格获得观众的喜爱或贬抑。

其次，这一时期的话剧作品特别注重女性的声音，话剧艺术中女性创作者的涌现，也成为此时不容忽视的现象。“与男性作家相较而言，这些女性作家无疑会更加主动地审视两性关系，发掘女性主体意识的苏醒和成长，也能够结合自身的性别体验和感悟进行更加纵深的挖掘和探讨。”^{[14] (P173)} 现代女性在社会生产和生活中已经突破缺席式的存在状态，但在“人（和男人一样的）——女人（和男人不一样的）——一个人（以独立的提升了的具体的千差万别的个人将做人与做女人统一起来）这样一个曲折艰难的过程”^[1]中，依然需要面对何去何从的迷惘，两性在性别话语上真正的平等对话还需不断努力。传统与现代观念的冲突、东西方文化的冲击使女性生存境况仍然严峻，现代女性可能终身都需要坚持由从属走向独立、由依附走向自立的修行，话剧艺术对此也做出了客观反映。

此外，这一时期的话剧创作在文化寻根的指引下对中国传统文化寻幽探秘，力图深入剖析出文化心理、信仰追求等更深层的文化记忆。同时，现代化的快速发展使人们在空间上与乡土渐渐离散，在精神上也与故土产生出某种疏离感和陌生感。在新与旧、传统与现代的角逐中，现代化的都市为先锋话剧、商业话剧营造了适宜的氛围，都市成为剧作家创作和想象的新空间。

总之，20世纪80年代以来话剧的探索，创作者多以审慎严谨的态度进行创作，恪守启蒙民众、反思历史的社会责任感。在话剧叙事场域的演进过程中，既有对乡土中国的回溯与思考，也有对现代都市的展望与建构。不同理念、不同风格、不同路径的创作力量都在摸索着话剧发展的新方向。在各种戏剧思潮、戏剧论争和戏剧观念的碰撞中，逐渐显现出主流话剧、先锋话剧和商业话剧并举的发展趋势。

参考文献：

- [1]刘再复.论新时期文学主潮——在“中国新时期文学十年学术讨论会”上的发言[J].文学评论,1986,(6).
- [2]田本相.关于新时期话剧的断想[J].戏剧艺术,2019,(1).
- [3](法)皮埃尔·布尔迪厄,(美)华康德.反思社会学导引[M].李康,李猛,译.北京:商务印书馆,2015.
- [4]陈思和.当代文学中的文化寻根意识[J].文学评论,1986,(6).
- [5]费孝通.乡土中国[M].北京:三联书店,1985.
- [6]穆旦.穆旦诗集[M].北京:人民文学出版社,2000.
- [7]戴锦华,孟悦.浮出历史地表:现代妇女文学研究[M].郑州:河南人民出版社,1989.
- [8]李欧梵.上海摩登:一种新都市文化在中国 1930-1945[M].毛尖,译.北京:北京大学出版社,2001.
- [9]汪民安.现代性基本读本[M].开封:河南大学出版社,2005.
- [10]赵月枝.从全球到村庄:传播研究如何根植乡土中国[J].江西师范大学学报(哲学社会科学版),2020,(1).
- [11]编者按.城市与女性视角[J].上海文学,1997,(10).
- [12]曾一果.论一种文学的“城市叙事史”[J].文学评论,2009,(1).

[13] (美) 马克·波斯特. 第二媒介时代[M]. 范静哗, 译. 南京: 南京大学出版社, 2000.

[14] 王源. 后现代主义思潮与中国新时期小说[M]. 北京: 人民出版社, 2018.