

“惟票房、惟收视率、惟点击量”可以休矣

□仲呈祥

2015年1月5日,新年伊始,刘云山在全国宣传部长会议上再次强调,“要坚持以人民为中心的创作导向,推动作家艺术家更好扎根人民、扎根生活,创作更多充满真情、打动人的文艺作品,尤其要提高作品质量,讲求社会效益,防止惟票房、惟收视率、惟点击量。”防止“三惟论”的错误倾向,是对习近平总书记2014年10月15日在文艺工作座谈会上的讲话精神的贯彻落实,为我们坚持科学的文艺批评,促进文艺创作的健康持续发展繁荣,积极建设文艺工作的“新常态”,提供了理论指南,指明了努力方向。

如何认清“三惟论”的实质,涉及到以什么样的视角认识文艺的价值,以什么样的态度对待文艺的功能,以什么样的思路繁荣文艺创作的重要课题。习近平总书记在“10·15”讲话中特别强调,在市场经济大潮中,文艺工作不能迷失方向,不能做市场的奴隶。惟票房、惟收视率、惟点击量,就是一种在市场经济条件下迷失了文艺方向,做了市场奴隶的错误倾向,是社会主义文艺工作的一种不健康的“非”常态,必须防止和加以改变。过去,曾经简单地让文艺从属于政治,吃了苦头;但不能因此就二元对立、非此即彼、好走极端、单向思维,又走向文艺笼统地从属于资本、从属于利润。坚持马克思主义在包括文艺在内的意识形态领域的指导地位,就理应坚持文艺艺术地即审美地把握世界与人类经济地、政治地、历史地、哲学地、宗教地等方式把握世界,是互补并列的关系,而不存在什么“从属”关系。文艺一旦“惟”属于了什么,就意味着思维上的是非彼,就失去了以审美方式把握世界对于坚守人类精神家园的独立地位和价值。如此丧失辩证思维,也就丧失了文化自觉,丧失了对社会、对人生的清醒分析和深刻认识。

按照马克思主义的观点,文艺是一种审美的独特的意识形态的形式。习近平总书记此前在“8·19”讲话中就从国家、民族的未来出发,强调我们现在的工作在坚持以经济建设为中心一百年不变的同时,要坚持意识形态工作是党的一项

极端重要的工作,万万不能忽视。而“三惟论”的实质却是只承认文艺在市场经济条件下的商品属性,否认文艺在市场经济条件下的独特的意识形态属性,把文艺这种人类的精神生产完全等同于物质生产,只讲“市场导向”而放弃了“价值导向”,为文艺创作的盲目西化、过度娱乐化大开方便之门。哲学通,则高楼建筑,一通百通;哲学错了,就会或误入歧途,或四处碰壁。只有叫停“惟票房、惟收视率、惟点击量”,发扬执其两端、关注中间、兼容整合、全面辩证的和谐思维,我们的文艺工作才能实现习总书记所强调的“把服务群众与教育引导群众结合起来,把适应需求和提高素养结合起来”,才能真正成为这个时代的主角,体现这个时代的风貌,引领这个时代的风气。

文艺创作和批评不能只讲票房、只讲收视率、只讲点击量,忘掉了教育引导群众,忘掉了提高民族素养。票房不等于演出质量,收视率不等于收视质量,点击量不等于真实性。理论思维的“失之毫厘”,就会导致创作实践的“谬以千里”。票房、收视率、点击量,都是应该重视的市场因素,不能全盘否定,但也不能让它们成为文艺作品追求的惟一目标。惟票房、惟收视率、惟点击量,在总体上势必让文艺一味消极顺应,放弃了在普及基础上的提高,即放弃了积极引导。毋庸否认,由于封建文化、半封建半殖民地文化和错误思潮的影响,中华民族群体鉴赏心理中,除其主流是对爱国主义、集体主义和传统美德的深情呼唤外,还存在着落后的、愚昧的、不健康的因素。如果思想品位不高,文化内蕴稀薄,审美格调低下的文艺创作和批评持续作用于观赏者的鉴赏心理,势必进一步营造出一种肤浅、浮躁、畸形、油滑的群体性审美定式。这对于提升中华民族的整体精神素质极为不利。因此,必须辩证地看待票房、收视率、点击量的价值。

以收视率为例来说,收视率是电视文艺作品能够安身立命的重要一维,应该纳入收视评价体系,但是,收视率统计必须科学,而现行的收视率统计方法是不科学的。且不说抽样调查对象的阶

层、职业、年龄、地区等分布情况的不均衡,不能覆盖工农兵学商、知识分子和干部队伍,不能覆盖老少中青,不能覆盖老少边穷;单就是泱泱大国,13亿之众,只有区区8000余户抽样,根本不可能广泛代表人民。尤其是发展到了为追求高收视率而造假的地步,我们就更需要警醒了。其次,“惟”收视率并对收视质量置之不理,是不科学的。要实现中华民族伟大复兴的中国梦,就不能忽视影响着千家万户的电视文艺作品的收视质量。构建收视质量的科学评估体系,是当务之急。收视率的统计和收视质量的评估,都不是一时一地的,应该各自建立多元化的对象范围和长时段的检验机制,然后,有意识地关注它们之间的互动关系,找出规律、指导实践。像《北平无战事》这类一出场就收视率和收视质量“双高”的作品,尤其值得我们总结经验,加强政策和舆论的扶持工作,让它们充分发挥思想引领、舆论推动、精神激励和文化支撑的作用。再次,对收视率与收视质量关系的认识,也应讲求科学。这两者完全不是一回事,也并非成正比关系。收视率虽高而收视质量并不高,收视率虽一时低而收视质量并不低,这样的矛盾现象是客观存在的。比如,《还珠格格》《乡村爱情》收视率一路飘红,但从长远看社会效益并不高,不利于青少年的精神成长,拉低了观众的审美趣味;《南行记》《木府风云》首轮收视率平平常常,但以优良的收视质量提升了观众的审美品位,而且从长远看值得反复播出,持续吸引观众。一个是“一播即死”,一个是“久播不衰”,哪一种更应该推崇?我们要做出清醒而自觉的选择。

盲目追求票房、收视率、点击量的行为,从根本上说,与在理论和实践层面上盲目追求观赏性有关。观赏性作为一个接受美学的概念,其所引发的相关问题,只能在接受美学的范围里一靠净化鉴赏环境、二靠提高观众审美素质来解决,而不能推给创作美学去解决。创作美学可以致力于解决思想性、艺术性问题,因为它们是作品自身的历史品格和美学品格,是一种客观存在的恒

量。与之相反,观赏性是一种变量,是因人而异、因时而变、因地而迁的,其实质是“观赏差异性”。虽然它和作品的思想性、艺术性有很大关系,但主要决定于观赏者的人生阅历、文化修养和审美情趣,及其与作品发生关系时的历史条件、文化环境和审美空间。就是因为观赏者的审美品位并非整齐划一、一成不变,文艺创作和批评才坚决不能信奉“尾巴主义”,不能以“迎合”的形式来“为人民服务”,不能纵容那些让观赏者止于养眼而无意于养心、止于欲望而放弃希望、止于视听生性快感而错失精神美感,甚至是花眼乱心、败坏性情的低劣作品,而应该让那些有思想性的艺术与有艺术性的思想和谐统一的作品来引导人、塑造人、鼓舞人。

马克思主义认为,任何精神生产在生产自身的同时,也在生产自身的欣赏对象。所谓“惟票房、惟收视率、惟点击量”是市场经济“大势所趋”左右一切的论调,其实是种急功近利、揠之过急、凸显了文化盲目和自卑的错误倾向,有悖于文艺发展的规律,有碍于以文化人、以艺养心。“三惟论”不仅不符合辩证法,也不是唯物主义的,而是真真切切的“惟‘物质’主义”。马克思早就指出了资本生产与精神生产的不一致性,认为“资本生产对于精神生产的某些部门说来,如艺术、诗歌,是死敌”。文艺创作和批评一定要坚持社会效益最高的准则,一定要“导向为魂,内容为王”。如果放弃了引导和提高,任由“三惟论”泛滥,就会把以人民为中心的创作导向置换成以某一特定人群为中心,没有了人民的整体概念。这必然导致文艺消极顺应市场趣味,强化群体鉴赏心理中的落后、愚昧、不健康的因素,而被强化的这些负面因素,又反过来刺激文化盲目的创作者创作出格调更媚俗的作品。于是,形成精神生产与文化消费的二律背反、恶性循环,以“为人民”

学习习近平在文艺工作座谈会上讲话 ◆大家谈◆

激活中国解释学的内在活力

□朱立元

的解释学理论,重新梳理了徐复观的解释学思想,对其做深度的推进,并力图摆脱那种将徐复观纳入西方解释学架构进行简单比附的做法,以徐复观自身的解释脉络为线索,呈现其解释学的特质。刘毅青认为,徐复观的解释学思想是以“追体验”为中西,由于徐复观的学术研究以思想史为中心,实际是结合着哲学、文学、艺术、史学等多方面的研究,刘毅青对徐复观的各个研究方向中所运用的解释学思想都充分挖掘,有较为深刻的理论分析,其中新见迭出。

刘毅青带着自身强烈的问题意识进入到新儒家,尤其是徐复观的解释学思想研究,对刘毅青来说,他通过徐复观的解释学试图回答的问题就是:如何在现代的语境中重建中国思想,以面对现代性的危机。刘毅青对中西解释学不同的辨析并非刻意要区别于西方,而是希望以解释学来贴近中国的哲学特征,他肯定中国哲学的根本特质在于以生命实践为核心的体验。刘毅青尤其凸显了徐复观方法论的双重批判立场对当下中国学术研究依然具有深刻的启迪意义:即一方面反对固守乾嘉学派的保守立场,此一立场依然是当代许多学者所显在或

潜在抱持的学术态度,集中表现在对事实考据的狭窄兴趣上;另一方面又在同情地理解西学的视野下,坚守文化本土化立场,其对工夫论或修养论美学的强调,论证了当代美学发展的另类可能。

《徐复观解释学思想研究》一书突出地将解释学在坚守客观理解的立场时所面临的内在困境展示出来,解释的目的是希望客观的解释经典,但任何的理解都难免超越解释者自身的历史和思维局限,我们只能无限接近原意,而不能完全把握原意。但在刘毅青看来,这并不意味着我们必须同意解释只能走向一种主观性,而是以此作为提醒解释者理解自身的局限,在原意的牵引下尽力靠近原意。刘毅青在这种辩证证思的过程中也展示了一种中国解释学的实践可能性。刘毅青教授从解释学角度对徐复观思想的重释,其具有的意义不仅仅是为徐氏研究本身开辟了一条新路,而且由于该著激活了徐复观思想的内在活力,使之与当下学术实践具有一种呼应关系,对当下的中国传统学术研究有一定的启示意义。我认为该著填补了国内学界的相关空白,相信对今后的中国解释学研究会有一定影响。

放飞文学想象的翅膀

□郭海军

“贾政即曹頔”,“贾宝玉即曹雪芹”,把这部伟大文学作品完全归结为“正在这平淡无奇的自叙上面”,仿佛《红楼梦》是一本平淡无奇的事象纪实。考证派红学在一定程度上孤立把握了社会生活的局部。而李希凡则认为,《红楼梦》真实而深刻地概括和描绘了封建社会生活,是对封建社会末世的整体反映,是“封建社会的百科全书”。这是力图把握整个社会生活。社会生活的局部是整个社会生活不可分割的部分。作家虽然不能轻视局部生活,但不能局限于一己之我、瞬间之我、碎片之我,而应超越局部生活,从而把握整个社会生活。这就是说,广大作家不能局限在自我世界里,而应自觉地把审美超越和现实超越有机结合起来。19世纪俄国文学批评家别林斯基反对艺术家像鸟儿似的为自己唱歌,认为那些优秀的人如果逃避到自我世界里,绝望地对这个沉重现实束手无策,无可奈何,并把这种自私自利的、胆怯畏缩的感情引为骄傲,轻蔑地看待那个不值得他们感到痛苦和欢乐的社会;盘踞在自己的幻想城堡的收拾得很漂亮的楼房里,透过五彩缤纷的玻璃来看世界,像鸟儿似的为自己唱歌,就只有才能的毁灭这种结果。(见《别林斯基选集》第3卷,上海译文出版社1980年版,第597—598页。)向下坠落是才能的毁灭。当代文学绝不能向下坠落,要在深入把握局部和整体的辩证关系的基础上向上飞翔。

其二,文学与它的时代是不可分的。正如黑格尔在把握哲学与时代的辩证关系时所指出的:“哲学与它的时代是不可分的。”一方面,哲学并不站在它的时代以外,另一方面,哲学又是超出它的时代的。文学也不例外,既是时代的产物,也是超越时代的。这就是文学不仅反映现存冲突,而且解决现存冲突。作家解决现存冲突是离不开想象的。想象不仅有助于作家准确地把握历史发展的未来趋势,而且有助于作家在把握历史发展趋势的基础上解决现存冲突。即使最纯粹的现实主义文学作品,也饱含革故鼎新的激情。元代文学家关汉卿的现实主义悲剧《窦娥冤》就既有对自古无人不冤的衙门的清醒,也有窦娥最后发出的三桩誓愿的怒吼;既有女儿窦娥屈打成招后的冤死,也有父亲窦天章秉堂控诉的昭雪。恩格斯在区别不同历史

环境的基础上虽然坚决反对在文学作品“硬塞”进对社会冲突的历史的未来的解决办法,但却并不完全反对对作家提供这种历史的未来的解决办法,只是强调作家在不同历史环境里对社会冲突的历史的未来的解决办法要有所不同。(见《马克思恩格斯选集》第4卷,人民出版社1995年版,第673页。)作家对现存冲突的历史的未来的解决既有对现实世界的揭露和批判,又有对理想世界的憧憬和创造。不过,作家创造的理想世界却不是向壁虚构的,而是昭示现实世界的可能发展。文学批评家余英时在批判以往的文学时就颠倒了这种文学的理想世界与现实世界的辩证关系。余英时没有深刻把握《红楼梦》的现实世界与它的理想世界的辩证关系,因而认为“自传说”所处理的只是作家生活过、经历过的现实世界或历史世界,而新“典范”则要踏着这个世界,攀跻到作家所虚构的理想世界或艺术世界。这就是新“典范”在突破“自传说”的牢笼后进入到作家的精神天地或理想世界。余英时甚至认为曹雪芹的创作企图——即他的理想或“梦”——才是决定《红楼梦》的整个格局和内在结构的真正确立。这就是说,《红楼梦》的理想世界不是现实世界的可能发展,而是决定《红楼梦》的现实世界。这显然是一种自大幻想。马克思在区别唯物辩证法的肯定的理解中同时包含对现存事物的否定的理解,即对现存事物的必然灭亡的理解。辩证法不崇拜任何东西,按其本质来说,它是批判的和革命的。(见《马克思恩格斯选集》第2卷,人民出版社1995年版,第112页。)这就是说,作家的主观评判不能脱离人民群众的客观评判。只有立足于作家的主观评判与人民群众的客观评判的有机结合的基础上,才是有生命力的。

文学想象既是作家的联想能力和创造能力,也是作家的把握想象能力和解决社会冲突能力。因而,这种文学想象既立足现实生活,也超越现实生活。很多作家贬低文学想象的把握整体能力和解决社会冲突能力,而是热衷于实录或原生态写作。他们除了创作出低于现实生活的文学作品以外,很难立足于人类文学史。

文艺创作须远离「富贵病」

□宋生贵

文艺界曾有过两种不同的说法出现,一说:艺术家是艺术的上帝,境界在其胸中,自有创造万物的特权与本领;另一说:文艺的上帝是读者(观众),其裹抑取舍,有决定艺术品存在价值的权利与自由。如果从单向度的因果关系看,这两种说法显然各有其道理,不过我更相信,在文艺面前有两把永恒的尺子,一把是民心,另一把是时间。文艺若不与民心相通、相谐,被人弃时也快;作品若经不住时间的考验,便不能在文艺园地扎根!

习近平总书记于2014年10月15日主持召开的工作座谈会上指出:“不能搞出优秀作品,最根本的决定于是否能为人民抒写、为人民抒情、为人民抒怀。要虚心向人民学习、向生活学习,从人民的伟大实践和丰富多彩的生活中汲取营养,不断进行生活和艺术的积累,不断进行美的发现和美的创造。要始终把人民的冷暖、人民的幸福放在心中,把人民的喜怒哀乐倾注在自己的笔端,讴歌奋斗人生,刻画最美人物,坚定人们对美好生活的憧憬和信心。”这不光是一种理论上的论证,而更主要的,是再一次明确了过去与现在所一直面临并关系到文艺活动实际效果的关键性问题。

与民众休戚与共,永远不背离生活的泉源,这是为中外古今大量成功的创作实践所一再证实的宝贵经验,更是社会主义文艺所一再强调的。可是,我们回头认真审视前些年文艺创作现象,却不难发现这方面存在的问题。譬如,有的文艺创作者因为成了名,得到了体面的位置、优厚的待遇,便不肯继续在体验生活与提高感情力度方面投入时间与心力,总是漂浮在上面,因此,“富贵病”渐渐缠身,致使其“创作”成了平面滑行的自我重复;有的创作者对生活开掘的底气不足与创作上的密集表现形成很大的失调,结果使得“创作”成了某种花样翻新式的敷衍;有的热衷于包装与造势,因而使其“创作”出现了形形色色的豪华阵容,其中不乏以充大,以少充多,以次充优的造作意图,即借外在形式扩张而引人眼球,壮大声势;而有的创作者则无视欣赏者的审美期待,在过多信奉“自我感觉”的基础上,自说自话,自我陶醉,这种玩弄方式的“创作”,被接受者冷落、甚至摒弃是难免的。如此等等,从事创作者确乎避免了奔波劳碌之苦,察民情民意之累,但其艺术的生命活力便不可避免地出现衰退,其作品必然会显出缺乏底蕴的苍白,或如严重缺钙的病体。

社会主义文艺说到底是与民众密切的事业,所以,遵循“为人民服务、为社会主义服务”的方向,使其成为人民群众能够感受并愿意接受的对象,当然需要文艺家真心实意地置身民众之中,领受风雨,体察甘苦,以至在对现实的理解上与民众赤诚相照、情愫融合。这是首要的一步。正如习近平总书记所指出的那样,文艺工作者“必须自觉与人民同呼吸、共命运、心连心,欢乐着人民的欢乐,忧患着人民的忧患,做人民的孺子牛。对人民,要爱得真挚、爱得彻底、爱得持久,就要深深懂得人民是历史创造者的道理,深入群众、深入生活,诚心诚意做人民的小学生。艺术可以放飞想象的翅膀,但一定要脚踏坚实的大地。”

作家或艺术家只有敞开胸襟面对并拥抱现实和人生,体察到社会现实和人民大众的精神,才可能真诚相许,并与之对话。当然,这需要付出艰苦的努力,需要经受几多劳碌、几多磨难、几多甘苦,甚至甘于终生寂寞与清贫。其实,在中国的文艺传统中,始终保持着关心现实,关心人民,忧国忧民的内在精神,而这也就是那些不失良知的文艺家将自己置于人民中,想人民之所想,忧人民之所忧,成为人民命运的关怀者与代言人的奉献,如杜甫所深感“穷年忧黎元,叹息肠内热”。不少献身社会主义文艺事业的文艺家继承了这一优秀传统,并不断注入新的精神内涵。

作家路遥曾经结合自己的创作体会讲过:“大多数作品只有经得住当代人的检验,也才有可能经得住历史的检验。那种视现当代读者总体智力而宣称作品只等未来才大发光鲜的清高,是很难令人信服的。因此,写作过程中与当代广大的读者群众保持心灵的息息相通,是我一贯所珍视的。古今中外,所有作品的败笔最后都是由读者指出来的;接受什么摒弃什么也是由他们抉择的。……艺术劳动应该是一种最诚实的劳动。我相信,作品中任何虚假的声音可能瞒过批评家的耳朵,但读者是能听出来的。”这是由衷之言。作为心中想着读者的作家,或是想着观众的艺术家,往往要对接受者的审美期待、审美能力等予以悉心关注。这意味着,文艺创作者首先要立足于其生存的大地,保持与社会、民众心灵息息相通。同时,作为一种精神世界的向导,文艺家还需要以强有力的精神力度奋然跃起,不断突破已有的模式,不断攀上新的高度,扩大审美视界,大胆追求独到与新颖,经过坚韧的努力,潜移默化地引导接受群体鉴赏力的提升。这是一种贴近与超越同态相谐的审美进向。为此,便同样特别需要文艺家首先能够静下心来,成为群体中的一员,全身心地体察民生,倾听民声,与民众进行心灵的沟通,并从中获得独到的审美发现。文艺家置身现实,直面人生,以具有鲜明的现代意义上的个人意识,以强烈的社会道德责任感,到民众间去体察,去发现。这个过程即包含着对艺术家创作活力的激发与召唤,其积极的取向通常可以促成独特的创作冲动与契机。