

我为什么要批评,拿什么批评,抑或,批评可能吗?我对于当下所风行的文学史写作一直保持警惕,因为后设的文学史观一定是对于鲜活的文学现象的大枝大叶的删除。我常常玄想,我为什么不能拆除掉自上而下、由外而内地赋予文学现象的诸如思想解放、现代性之类的大前提、大框架,让各个现象以现象自身的样子呈现出来?当现象以现象自身的样子呈现出来的时候,新的、不为我们所了解的大框架说不定也就油然而生了?比如,我为什么不能以古代诗论、书论、画论所习惯的品评方法,把近百年来的重要作家划分成若干种“品”或者“格”,一加以说明、点评?这样一种执著于“分别”的文学批评,不是比文学史写作更有趣,更有效,也更富挑战?往深处想时,我才发现自己的想法根本行不通,其原因在于,古代的品评标准相对单一,而当下的批评标准已经驳杂到毫无标准可言的程度,没有了稳定的批评标准,“品”/“格”又该如何划定?以古代画论为例,论者大抵把画作由低而高地划分为能品、妙品、神品、逸品,其依据无非是画作是否具有逸、高、远、空、淡、寒之类超越世事的品格——“世缘空尽身无缚,来往萧然似孤鹤”,只有画者世缘“空尽”、身无寸缚,画作乃能臻于逸品。其实,何止绘画,诗歌不也讲求“空尽”?所谓“千山鸟飞绝,万径人踪灭”,便是“空尽”之极致。不过,到了现代,“空尽”的高标已然成疑。

批评标准的驳杂与批评对象,特别是现代小说的驳杂是相生相成的,离开现代小说的驳杂、丰富,也就谈不上批评标准的驳杂——批评标准的相对性,原来是对批评对象各自有理、各自鲜明的姿态的承认和体认。如此一来,好的批评者就不能本着鲁迅的浓烈的枯涩、冰冷的光明来蔑视巴金的清浅和热情,因为巴金把革命、爱欲和死亡扭结在一处的叙事流淌出一个早已被遗忘的群体的忧伤的激情,自有其不可磨灭的意义;也不能以个性化、文学性之类貌似不证自明的文学观念,来否认茅盾略觉概念化、社会学化的“全景图”写作,因为茅盾的“全景图”为中国社会的肌体照出了第一张X光片,他是他的时代的伟大的书记员。至此,我之批评观也就水落石出了:批评就是要诚心敬意地走进各个不同的对象世界,大声说出它们所蕴涵着的各个不同的“好”来。我连用两个“各不相同”,就是要强调批评标准的相对性,反对刻舟求剑、抱残守缺的庸俗法。只有在一种毫不庸俗的相对性视野中,莫言的汪洋恣肆、汗液横流,王朝一点正经都没有的油滑,刘震云的说到底还是通透、是苍凉、是苍凉、是苍凉,王安忆如“天香国绣”的针脚一样的绵密,余华的时而狂欢时而克制以及不管理是狂欢还是克制都一定要穿透中国、“代表”中国的激情,如许千姿百态的“好”才能被发现、被葆有,一幅“万花缭乱”的文学胜景也才能得以彰显和流传。不过,说出“好”来是难的,它要求一个批评者对于批评对象的爱意。所谓爱意,不是“我”之于对象的动势,而是解除掉“我执”,反过来被对象所占有、所浸润的软弱。软弱即是感动,即是“我”与对象之间的声气相通,在此声气相通之中,对象才真的活了。

但是,强调相对性并非是说趣味无争议,生辣、灵动的相对性决不应该成为寡陋者的逃避数,那么,接下来的问题就是:相对性的限度何在?

古今中外的人走的是同一条路,蹬的是同一条河。这句话其实就是古希腊人所谓“太阳下面无新事”的翻版,没什么新奇,而之所以愿意用己的话把这个意思再来表述一遍,是因为我于此判断心有戚戚焉,我大清楚我们的可能性实在是少得可怜,“古人今人同流水”,我们所处理的问题、所用的方法、所得出的结论,哪有一个是自出机杼的?从这个角度说,创新如果真是一条追赶着我们的狗的话,它一定是一条疯狗。不过,“无新事”还有另一层意思:一定有一些问题是植根于生命深处的,所有的人们都必须直面,都必须试着作出解答。这些问题也就是人类的永恒难题、终极的困境,任何作家对于这样的难题、困境都不应该不闻不问,这是相对性的限度之一。但是,唐代李德裕又说,文章就像日月一样,“虽终古常见而光景常新”。“终古常见”,也就是“无新事”可是,当我们每一个人都本着自己对于寻常所见之日月的体认,寻找到属己的心境去体味它,锻造出属己的眼光去打量它的时候,日月也就一定会翻出新的风景,今天升起的太阳自有不同于昨天的风姿。所以,旧日月能否翻出新风景,这是相对性的限度之二。

过于让市场承担了不应该承担的东西。犯错了归市场,认为市场经济犯了错,跟管理功能没有关系,其实是把管理功能的事情推向市场。中国的社会主义市场经济建设了20多年,还有很多的非市场性的因素在影响着市场经济,对市场进行了破坏,不能简单归结为是市场不好。

### 主流文化在青少年文化中的弱化

当前文化消费的主体之一是青年文化。我们的青年文化缺失在哪里?一方面,校内的思想道德和传统文化的教育知识化、教条化非常严重,而另一方面,适合青少年课外消费的文化产品非常匮乏。

那么,青少年都在进行哪些文化消费?他们要看国内的郭敬明和韩寒们的“青春文学”,要么看国外的日本动漫,即所谓二次元文化。它们严格意义上属于伯明翰文化研究学派所做的青年亚文化。但是,如果让这些青年亚文化成为中国青少年的支配性文化,这就麻烦了。西方的青年亚文化一般都是很边缘性的、带有反抗性的,并非青年文化的代名词。《通过仪式抵抗》中明确区分了“青年文化”(Youth Culture)和“青年亚文化”(youth subculture),强调的就是还有一个单数的的大写作为主流的“青年文化”的存在。但现在,如果原本属于亚文化的变成中国青少年的主流文化,那将会是一个怎样的文化后果?

如果观念出了问题,会影响到对文化现实的判断,影响到了文化政策的选择,从而影响到我们未来能够生产出怎样的文化。因此,有必要清理这些年来所形成的各种文化观念,辨析其历史合理性和现实局限性,不断调整我们对当代文化发展的判断,从而更好地推进当代中国的文化化建设。

# 文学批评价值建构的若干面向

□叶诚生

在“文学理论批评化”这一趋势不断加剧的当下,谈论批评实际上也成为考量文学研究的一条主要途径。在某种意义上,20世纪以来的文论发展正是建立在此起彼伏的各色批评实践之上。从现今中国文学批评的实际来看,批评家们在一如既往地借重经典文论的同时,也大量征用了不同面向的新的批评话语资源,切实体现了现代文论由本体论向阐释学转向的新范式。

### 文学批评的价值重估

“价值重估”作为一种释义模式是中国当代文学批评界再熟悉不过的阐释手段了。从话语源流上看,对价值重估的热衷其实在很大程度上源于对文学史的“重写”冲动。在原本意义上,文学史研究、文学理论建构和文学批评实践被看作可以适当区隔的三个不同学术空间,虽然三者之间必然地相互作用,但在前述“理论批评化”的现代学术语境下,批评有可能整合一切,诸多学术实践也可归于批评话语的不断展开当中,这种情形已非经典文论意义上的“相互作用”。在此背景下,我们也许就不难理解,“重写文学史”作为一种文学史研究领域中发生的革新要求,其学术实绩却往往在当代文学批评中开花结果,而文学史重构本身倒是迟迟未能如人所愿。举例而言,批评家们一再推重的作家汪曾祺已经成为一个中国当代文学批评的标杆,这一批评尺度的建立自然源于文学史重写思潮中对废名、沈从文等人的文学实践的重估,而在具体的当代文学批评活动中,被文学史重新挖掘出的这一文学脉络又化为批评自身的有效命题,如汉语写作的诗性之维、诗化小说的文体建构、乡土文学的语言视界等等,通过这样一系列的批评策略,当代文学中的相似文本得到有效解读,更重要的是,某种引领当代汉语写作的批评标准也得以确立和强化,从而体现出一个被广泛认同的文学价值取向。可以看出,相较于文学史重构,文学批评更易成为价值更迭的得胜者。学界曾质疑“重写文学史”流于做翻案文章,主流作家被拉下神坛、边缘作家重得彰显,而文学史上更为丰富的中间大多数人的文学实践却并未得到新的书写。这一质疑对文学史研究而言确为有感而发,相对来说,文学批评所同样热衷的颠覆与重估工作就易于被人理解和接受了。批评远离了“讲史”的冲动,不寻求普遍性的文学发展链条,反倒在于个别性上迅捷实现了价值重构的学术初衷。只要看看1980年代中后期先锋叙事所掀起的新潮批评的波澜就可以见出文学批评价值建构的一个重要面向——对现代主义文学的热烈肯定,虽然文学史研究中早就力图打破现实主义的一统天下,但盘根错节的文学史叙事本身终究很难一语道破,而批评在文学发展的特定阶段确实可以全力凸显某种急迫的文学期待。

### 文学命名

当然,文学批评征用的重写文学史的策略不仅仅是价值重估,在某一时段文学的发生和断限这一典型的文学史叙事范畴中,批评同样多有借鉴。近年来,有关当代文学的前30年和后30年的命名与考辨一直不断,而其中关于新时期文学起源的解说更是时有新见。不难发现,文学断代史的起源问题很快便成为一个文学批评界深感兴趣的话题,批评家的声音甚至更加响亮。之所以如此,是因为批评家们普遍看取其中隐含的有关当代文学批评的新的论域和价值生产的新的可能性。事实上,当人们不再想当然地以伤痕文学最初的个别文本作为新时期文学的实际发端时,以往所形成的当代文学后30年的发展序列自然被动摇,当代批评的坐标系也随之发生位移,无论作家作品还是思潮流派以至文学生产的诸多环节,都将被置于新的批评视界当中。同样,当人们不再视“新诗潮”为新时期诗歌横空出世般的存在,而把目光更深深地投向1970年代的地下诗歌活动、投向横跨新时期门槛的前后勾连的作家作品时,文学批评的眼光自然也就变得更加复杂,无论在社会学视野中还是在文学解读里,简化和单一的尺度都会遭到怀疑。即使对所谓“新世纪文学”而言,新时期文学的起源问题同样是一个具有实际意义的话题,因为当下文学所有

围绕文化消费的讨论,不能仅仅局限在纯粹的文化领域,而应该贯穿于社会、经济、文化等方面。我们在面对文化消费的时候,存在着几个很重要的观念上的误区或者滞后的地方。

### 当前社会的基本矛盾是生产不足还是需求不足

第一个相对滞后的观念是我们对当前社会基本矛盾的判断。长期以来,我们都是沿用1956年的基本判断即“人民对于经济文化迅速发展的需要同当前经济文化不能满足人民需要的状况之间的矛盾”。这一基本矛盾的判断是否与中国半个多世纪以来巨大发展的现实相适应,是否能够解释日益差异化、复杂化、不均衡化的中国文化发展现实?在人民群众的物质文化需要方面,这一“增长”的判断标准是什么?文化消费的需求是什么?是否充足?如果充足,为什么我们还要“刺激消费”、“拉动消费”?“内需不足”是我国面临金融危机影响之下的暂时性现象,还是未来很长一段时间内的普遍性问题?我们的文化生产在何种意义上是落后的?是不能生产足够的量的落后,还是缺乏高水平高质量的落后?是技术水平的落后,还是管理能力的落后?

改革开放以来,中国成世界第二大经济体,使得中国的文化矛盾呈现出更为复杂的现实。这为我们判断中国社会和文化发展基本矛盾方面增加了诸多困难。以城市文化为例,中国城市发展水平的总体提升虽然说还无法改变中国所处的社会主义初级阶段这一基本性质,但就局部的“发展起来之后的”中国部分城市而言,其社会和文化发展的基本矛盾面显然已与“发展中的”绝大多数中西部的中小城市,尤其是与广大的农村相比已有很大的不同。因

此,有必要认真反思,我们当前真正的生产现状是什么?我们的消费现状是什么?否则就没有办法解释我们的现实,一方面说现在经济发展要拉动消费,但另一方面又在说消费不足还要拉动消费。这两者显然是矛盾的。

在我看来,应该用区域发展不平衡和文化品质有待提升这两点来修正以前的判断:东部与中西部、城市与农村之间的文化发展水平存在明显落差。这使得人民需求与生产供给之间的矛盾因区域而有异,东部相对发达的地区和“发展起来之后”的城市主要是生产过剩和消费不足的矛盾,而中西部相对落后的地区和“发展中的”城市则主要是生产不能充分满足需求的矛盾。同时,区域之间基于文化不平衡和文化差异而产生的矛盾也逐渐显现。无论是东部还是中西部、城市还是农村,还面临着同一个文化品质提升的问题,即高品质文化(high quality culture)如何扩大影响、占有更多的市场份额,如何抑制“三俗”等低品质文化的泛滥等问题。

简单区分文化事业和文化产业带来诸多问题

20世纪80年代末开始简单把文化区分为文化事业和文化产业,认为不能带来经济效益的就是文化事业,我们应该保护;可以走市场的,推向市场,政府就不管了。由此引申出文化事业就是主流文化,走市场的意识形态不管了。这就形成主流文化局限在“文化事业”领域的“常”与“变”,都与这个复杂的起源相关。由于观测距离的过于切近,1980年代以来的文学史的书写尚难以完全存真,但批评确已获得了较为丰富的具象和细节,有理由呈现和评判更为贴切的文学景观。

### 文学与历史

如果说文学理论的“批评化”解构了经典文论的本质化意图,那么,“文学性”作为文学批评长久以来的一个重要凭借也正逐渐失去其不证自明的价值内涵。对于我们所熟知的马克思主义文论而言,文学性的“历史性”也正是其应有之义,文学的审美价值无法离开特定的历史关联。20世纪西方文论中的福柯的话语理论、伊格尔顿的西方马克思主义意义上的文学观等,虽然分别基于不同的问题意识,但也都致力于解构形而上学的文学本质论。新世纪之初,中国文学批评界也兴起了一轮反思纯文学的思潮。除了理论本身的推演之外,对于当下文学批评而言,有关文学性的重新思考具有更重要的意义,这种意义集中体现在修复文学与历史的有机关联的可贵努力之中。可以说,新时期文学曾经有过的“回到文学本身”的价值诉求是一种合理的历史反拨,而1990年代文学对于历史的主动或被动的规避均有着不同的时代内涵。虽然这两轮文学疏离历史的意图均无法在实际意义上隔绝时代生活,甚至还不乏与历史脚步的应和,但无论如何,文学经过一次次拒绝历史的躁动之后,作家与身外世界之间的有效的对话关系正逐渐淡化。文学固然不能也无需一直保有所谓“轰动效应”,但文学向时代生活发言、失落必要的历史品格,这也并非文学应有的样貌。正如不少批评家已认识到的,纯文学的吁求从20世纪80年代的革命性呼声转为20世纪90年代之后的缺乏生机和力量的空洞与自满,这种情形实际上已经有悖于当初追求文学自主的作家们的初衷,他们从来都不缺少历史激情,当文学追求现代意识的脚步与现代化的时代潮流紧密合拍之时,中国作家的文学自主呼声实际上正是呼应历史进程的一种呐喊,他们是曾经经的文学与历史蜜月期的亲历者。正是在此背景下,作家们在市场化全面铺开来的20世纪90年代之后的疏离感和无力感就显得有切身之痛,不甘边缘化的弄潮儿们很快调准写作的风向标,身体与欲望叙事也一时引领了新的风骚。然而,在历史新变面前,文学艺术的直面勇气和超越性体验的能力却迟迟不能见诸作家们的创作实践。批评家们正是从已经变得虚妄的文学性入手,力图恢复和重振当下文学的历史品格。其实,从理论上廓清文学性的历史属性并非复杂的难题,现代意义上自主的文学概念在西方不过100多年的历史,在中国自然更短一些。即使这一所谓自主的文学观,也正是宏大的“现代”建构的一部分,现代文学正与启蒙、个人、自由等现代思想同调。当然,借用周作人的说法,载自我之道,亦为言志,现代文学由此也可视为言志的艺术。无论怎样,文学性无法真正与历史相剥离,其生产与演化均置入历史之中方能求得解脱。具体到当代中国文学的语境中,不少批评家瞩目于“底层写作”所能带来的相关启示,将文学与时代生活重新对接。也许,人们从中更加看重的是底层写作面对眼前这个复杂现实时的态度,作家们自觉站在弱势一边,目光对准时代风尘遮蔽下的底层人物,没有高歌猛进的声调,也不寻求当年所谓“现实主义冲击波”式的“分享艰难”的可能,这一次是真的立身底层,直面我们这个复杂的现实世界。当然,只有历史关切和道义情怀并不能成就一个文学性充盈的文本世界,批评家们毕竟在这些底层写作中发现了苦难叙事的诗意呈现,人性书写的多重真相、历史边界的解构力量。批评界的这场文学性反思让文学重归历史生活,同时也揭示了文学自身生长的持久动力源——不是拒绝和疏离历史,而是始终与历史保持有机的对话关系。

### 文学批评和文化研究

当代批评对文学的历史品格的重新思考其实也与“文化研究”相关。早在1990年代,批评界就已展开过有关文化研究的讨论。不过,彼时的问题意识多体现于如何避免

文化研究对文学研究的僭越,至于“文化研究”本身为何物,其实不少人并未仔细分辨。文化研究所招致的误解和批判一开始也源于此。近些年文化研究在大学学科建制中逐渐落地,从事实际的文化研究的学者也不在少数,虽然相关的学术争鸣依然不绝于耳,但文化研究的本来面目和功能与局限毕竟慢慢清晰起来。批评界对文化研究的热情其实一直高涨,从一开始的追逐新异到渐渐切实体会到文化研究带来的方法论与批评视界的不断拓展,人们对这一批评策略的热衷更加有增无减。指称“文化研究”为某种批评策略其实颇为确当,因为它原本就是反本质主义的,当然也就是反形而上学的。文化研究不追求定义、不寻求学科化,说到底,文化研究不寻求自身稳定的特质,用这些学者自己的话来说,文化研究是人文知识分子一种新的存在方式,他们不再试图充当历史本质的代言人,转而投身历史实践当中。实际上,如果真地要去寻求文化研究的思想渊源的话,西方左翼阵营的知识分子基于马克思主义理论的再思考是其重要的资源。从威廉姆斯、汤普森等英国早期的文化研究学者对“文化”的实践性和日常性的强调、对精英主义文化观的破除,到法兰克福学派基于对资本主义现实秩序的反观而展开的大众文化批判,再到转战北美大陆后的文化研究在重新解读日常生活和大众文化时所翻出的理论新知,这些文化研究的具体实践虽然自身各有不同的指向和立场,但均致力于回应历史新变中文化所遭遇的新的压力力量和新的实践形态,从而更有效地阐释文化实践本身的历史相关性。对于当代中国的文学批评来说,上述文化研究的方法和观念都产生了理论反响,也逐渐引发了面向中国现实的研究实践。不难理解,正如前文所说,批评界正是基于对文学与历史的日渐疏离才引发了诸如“文学性”的反思,而文化研究对历史变动中新的现实结构和各种文化力量以及意识形态生产的有力阐释大大吸引了批评家们的注意,文化研究一开始便具有的对边缘文化实践的固有兴趣也支撑着文学批评者对诸如底层写作、女性文学、后殖民叙事等的持续关注。当然,置身大众文化工业和高科技传播网络气吞天下的今天,文化研究无疑也提供了回应大众文学新发展、解读影视文本新内涵的批评手段。实际上,即使在文学史研究中,具有某种“泛文本”色彩的文化研究方法已经颇有收获,比如从都市文化符号和电影传播视角对1930年代上海文坛的重新观察早就得到学界普遍认同,这种延展和沟通文学内外的文化符号资源的努力其实也可谓某种“大文学”视野。对于已经置身文化杂糅情境中的当代文学而言,这一源于文化研究的新视野不失为一种有效的批评策略。当然,在不少严肃的中国“文化研究”学者看来,文化研究所提供给当下批评界的最重要的思想资源绝不是一个文化庸常时代的求生获利的自救术,而是厘清现实秩序和文化权力关系的清醒剂,批评家的文化研究实践最终应该坐实于意识形态生产与再生产的文化机制与历史逻辑当中。

实际上,无论是对价值重估的迷恋、对文学命名的期待、对文学本身的反省以及对文化研究的借鉴,批评界此起彼伏的声响无一不在提醒人们,无论文学还是历史,都还置身于“现代性”的固有矛盾之中。当代文学是百年中国文学转型的延续,而文学转型正与美国社会的历史大转型相伴生。文学批评无论求真是求美,都离不开传达国人的现代理想和现代心绪,其间既有历史演进与审美创造同气相求的现代憧憬,也不乏历史理性与艺术心性分道扬镳的冲突与痛楚。作为一个“尚未完成的方案”,现代性不仅仅是批评话语中的一个论题,而且早已成为我们共同的历史规定。如何在理性主体和感性生命、功利和艺术创造之间寻找批评的制衡点,这不仅关乎修复文学与历史的有机关联,也关乎“现代性”自我修正机制的恢复和常新。对于文学批评而言,也许这才是一个最大的伦理价值。

### 当代文艺批评透视

# 影响当代中国文化消费的三个问题

□曾 军

域,不考虑市场从而丢弃了市场;而文化产业是意识形态控制应该宽松甚至退出的地方,从而使得意识形态的影响无法主动介入文化产业。这就带来了文化产业发展中的意识形态空洞化的伦理困境。

改革开放新时期以来,文化体制改革中有一个重要的前提,即从以文化事业为唯一到文化事业和文化产业二分;所谓“文化事业为唯一”是指将文化等同于社会主义意识形态,强调党和政府要牢牢地掌握文化建设的领导权,以党建和政府“办文化”、“管文化”为核心;而所谓“文化事业与文化产业二分”是指经过文化商品属性的大讨论,在社会主义市场经济体制建立的背景下,对文化商品属性的认可,并以赢利和非赢利作为区分文化事业和文化产业的标准,从而强调,党和政府应该将工作重心放在“市场失灵”的文化领域,文化产业与文化事业的分离,突显出了社会主义市场经济体制建设中文化之经济的紧密关联。应该说,文化产业与文化事业的区分放在20世纪80年代的文化语境中来看,是具有积极作用的,但是经过30多年时间的改革开放,这一区分的弊端已明显暴露出来。

围绕文化管理与建设所展开的各种体制、机制改革其实都在处理一个基本问题:如何从过去片面地强化文化的政治功能到如何发挥文化的经济功能?当文化不再被强行捆绑在政治的战车上之后,文化的自主性要求便生出自由、多元的价值诉求,并重新与政治进行定

位;随着文化商品性得到认可,文化在市场经济的逻辑下其适应于产业发展的因素得到强化,赢利性或经营性/非赢利性或非经营性(事业性)则成为区分文化形态的标准。文化事业与文化产业之间的区分是建立在“公益性/经营性”的基础之上的,即能够赚钱的文化,就是文化产业;不能够带来利润的文化,就是文化事业。这一区分逻辑在经济学的“市场失灵”理论中得到支撑。所谓“市场失灵”理论强调市场并非万能的,它也无法有效分配商品和劳务的时候,也就是说,市场也有其市场规律无法发挥作用的领域或者时刻,这就造成“市场失灵”的情况;如果一旦“市场失灵”,那么政府就应该扮演“救市(场)主”的角色,满足特定“市场”的商品或劳务的需要。很显然,这正是支配将文化区分为公益性文化事业和经营性文化产业的根本逻辑——即市场逻辑。但是,在经济学领域中,导致“市场失灵”的原因既有外部性原因,也有内部性原因,既有真实性市场失灵,也有假性市场失灵。仅仅因为出现了所谓“市场失灵”的表象是无法深刻透视其内在的根源的。事实上,文化的建设和发展应该是市场之手和政府之手共同作用的结果。不能简单地说,文化事业应该政府管,文化产业就是市场管。

强调这点,还有一个更深层的问题在里面。即,市场在一定意义上是被妖魔化或者被污名化了。比如什么东西一切归市场?一切归市场之后,市场作为手段有自己能力的限制,但是我们