为深入学习贯彻习近平总书记关于文艺工作的重要论述，落实《关于加强新时代文艺评论工作的指导意见》精神，10月14日，由中国艺术研究院、中国作协理论批评委员会联合主办，文艺研究杂志社、中国艺术研究院期刊管理处承办的“批评的历史意识——加强和改进文艺评论工作座谈会”在京举行。本期刊发贾梦玮、刘大先、徐刚、路杨在会上的发言。 ——编 者

哪些因素影响了文艺批评的独立性

□贾梦玮

当前文艺批评需要强化历史意识。对于文学批评来说，所谓“历史意识”至少是包括两方面的：一是要以历史的眼光看待文学作品所反映、表现的内容——历史与现实的人生，把社会与人生放在历史的坐标中去考量；二是文学史的历史意识，把作家、作品、文学现象放到中外文学史的坐标中察看。文学批评史要融通这两种意识，回望来路、审视现实以及现实中涌动着的未来。

就当前文学批评所存在的问题来说，或者说把当前文学批评放到文学批评史的坐标中做检讨，我认为更需要强调的是批评的独立性和专业性。这两者当然密不可分，专业的才可能是独立的，在独立的基础上才可能谈得上专业性。有人说，批评家是吃“腐肉”的，好像批评家是作家的派生物，文学批评是文学作品的衍生品。如果做批评的甘愿做“食腐肉者”，那就根本谈不上独立性和专业性。批评家不能恪守职业道德，不具备专业能力，客观上也就丧失了独立性和专业性。

文学批评本应是精神对话，是批评家的精神操练。很多批评家守住了人文本位，所谓批评为“三俗”站台的现象还是少见的。真正的批评家没必要、也不屑那样做。但是，近来文学批评的独立性和专业性有所削弱却也是事实。

那么，究竟是哪些因素影响了文艺批评的独立性和专业性？下面试结合自己文学批评和编辑工作，谈些感想。

首先是各种利益诱惑影响了独立性和专业性。批评家与作家作品、文学现象之间的精神碰撞本来是文艺批评的最原始的动力，也只有这样的批评才能与创作之间形成良性互动、合作共赢。但现在文学批评的推动者常常是杂志社、出版社、作家以及其他利益相关者。利益考量或多或少会影响文学批评的独立性。文学批评是写给谁看的？有的文学批评不是写给作家，不是写给文学作品的读者，更不是为批评家自己的，只是为了写那么一篇以完成任务，交差。

批评主体的独立精神的弱化也影响了文学批评的独立性和专业性。批评应是一种知识分子批评。学术体制和利益诉求可能削弱批评主体的精神独立，但知识分子疏离世俗权威的传统和惯性仍在，前辈知识分子的规训犹响在耳，知识分子群体实际上大多处于一种身心矛盾的模糊状态。中国古代有“游士”，从封建关系中脱离出来，思想上解放了，能够自由地探求理想之“道”，并且说要仗义执言、替天行道。孟子说“处士横议”（社会批判），范仲淹说 “宁鸣而死，不默而生”，他们倒还是都有生路。

费希特有个比喻，说学者（知识分子）应该是“大丈夫”，这倒是符合中国人的心理——中国人谁不想做“大丈夫”。费希特说：“这些大丈夫选中的意中人就是真理；他们至死忠于真理；即使全世界都抛弃她，他们也一定要采纳她；如果有人诽谤她，污蔑她，他们也定会公开保护她；为了她，他们将愉快地忍受大人物狡猾地隐藏起来的仇恨、愚蠢人发出的无畏微笑和短见人耸肩表示怜悯的举动。”为了自己的心上人，大丈夫能如此，应该是满脸幸福的光芒吧。无可否认，中国有一批知识分子仍在做着自己该做的事情，虽然有时是默默的。

其次，中国的人情观念影响了文艺批评的专业性和独立性。所谓文学界，作家、批评家、文学编辑、出版人、媒体人，好像都是熟人。熟人之间好办事，但对于文学批评的独立性来说就不一定是什么好事。《钟山》有理论与实践相结合的传统，比如“新写实”“新状态”“城市文学”和新世纪之初的“非虚构”，都是有创作，也有相关的理论和批评。“河汉观星”栏目做了近100篇作家论，有全面的作家专论，有专挑作家存在问题的“创作局限论”，也有名作家评名作家的“将心比心”栏目，希望能多角度研究作家及其创作，形成一个作家研究体系。有些学者和批评家找各种理由拒绝做“创作局限论”，也有一些名作家不愿意评说同行的创作，主要原因还是怕得罪人。后来做了六篇“创作局限论”，如《余华的惯性》《困顿中的挣扎——贾平凹论》《莫言的欲望叙事及其他》《张炜创作局限论》《王安忆的精神局限》《论张承志近期创作及其精神世界》，尖锐得很。做这些文章的作者、《钟山》和我，并没有像有些人所担心的“得罪作家”。因为没有私用文学这个公器去谋私利、泄私愤，完全是学理的，对与不对可以继续讨论。作家没有身外的敌人，唯一的敌人可能就是“自己”。但往往当局者迷，作家本人不一定能完全发现自身存在的问题——那些“敌人”鬼得很。老子说：“祸莫大于无敌。”更大的祸在于不知敌而以为无敌。“创作局限论”栏目试图做作家的诤友，帮助作家找到这些“敌人”，并揭示它们的本来面目，提醒包括作家在内的众人。作家不一定要买批评家的账，批评家也是没法讨好作家的。一些听惯了好话的糊涂作家，你再提高调门夸，他（她）还是会觉得夸得不够。对那些头脑清醒的优秀作家，你如果夸得不在点子上，作家也不会有内心的感动。中国传统不说“理解”，而说“懂得”。说“好”说“歹”，关键是要互相懂得。

此外，创作界的浮躁也给批评界带来了很大的麻烦。粗制滥造的作品太多，赔钱的书也会通过各种途径出版，中国文学发表和出版的“量”肯定是世界第一，批评家根本读不过来。不少作品出来后可能连一次有效阅读都没有。虽然也有好的作品，但那个分母太大了，所以这个分子的数值实际上很小。

同时，创作界的浮躁习气也会传染给批评界：你粗制滥造，我凭什么用心对你？在我看来，无论是创作界还是批评界的毛病，基本上没有“疑难杂症”，都是“通病”“基础病”“流行病”，还有“传染病”。

文艺批评与文化塑造

□徐 刚

从事文艺批评，有时会让人感到特别虚无。写了那么多文字，究竟有什么用？我们总是会忍不住去追问：究竟为何而批评？毕竟，批评是一项辛苦的事业。需要阅读大量的作品，尤其是有些作品可能在质量上还并不如意。它需要长期的训练，伏案写作，没日没夜地劳作，才能写出所谓的文艺批评。付出这么多，仅仅只是为了无比虚荣地做一名批评家吗？恐怕也不是。那么这样的工作究竟有什么意义呢？每每在这个时刻，我们就不得不反思文艺批评的价值所在。

在我看来，批评的价值体现在三个方面。首先在于甄别。批评包含着最朴素的评价与判断，把好的作品选出来，把坏的作品剔出去。对于具体作品，则是指出缺点，表扬优点。这里体现的是批评的独立性和专业性。在此，批评家利用自己的专业知识和审美眼光“褒优贬劣、激浊扬清”。这就需要批评家具有融通古今中外的文学眼光，熟知传统文学经验和世界文学经验，以及容纳文学多样性的情怀，进而发现作品的创新潜质。

其次，当然在于阐释。在此，批评并不是一项神秘的活动，它只是更为高明的阅读。批评家运用自己掌握的专业知识、理论体系和文学话语，对文本的意义进行更充分、也更具有说服力的探究与解释，进而抵达作品内在的玄妙。在这个基础上，批评家将阐释的结论分享给所在的社群，进而获得知识或价值接受、检验乃至争鸣的契机。对于批评家来说，阅读的意义不仅在于获得一种个人意义上的“发现的愉悦”，更在于对于群体的知识分享和意识形态统合。因而它需要警惕自身的“贵族化”，荡涤其不可一世的傲慢、不知所云的“文艺腔”，以及自我陶醉的唯美情调。

当然，不同的人对于批评有着不同的价值诉求。或是基于某种自娱自乐的游戏，寻找乐趣；或是基于个人化的阅读感受，通过移情的方式体验一种他人的生活，进而讲述自我的生存经验和人生启示。但是，我们还需关注的是，文艺批评作为文化整体的功能意义，它指向的是“文化的培养和精神的养成”。因此，批评理应具有一个遥远的总体性，一种意识形态的价值指向，某种程度上，这正是批评价值的第三个方面：批评的文化塑造的意义。

正是在文化塑造的意义上，我们可以更好地理解所谓批评的历史意识。在此，或许可以把这里的“历史意识”理解成批评的“当代性”。因为一切历史都是当代史。今天讨论批评的历史意识，但把“历史”换成现实抑或社会，意思都大体不差。而“当代性”正是与现实、与历史，乃至与未来高度相关的价值诉求。当然，这种“当代性”或者说批评的历史意识，也并不是漫无边际的，它要求文艺批评以文本为中心，在审美判断的基础之上，以批评阐释的方式在文本内部，在精微的形式的分析中，展开一种“瞬间”的开放性。这种开放性集中体现在对于社会、对于历史、对于现实，乃至对于未来的解释和想象之中。

也正是在文化塑造的意义上，我们认真讨论“加强和改进文艺批评”的议题，还需要注意批评主体的问题。批评主体的自我定位，直接决定在这样的伟大复兴的时代，作为一个中国人，应该站在什么立场上批评，去达成一种什么样的文化塑造，这都是需要我们认真思考的问题。在此需要追问的是，批评家究竟是文化精英还是党的文艺工作者？理清这个问题，或许能够帮助我们更好地理解我们自身存在的政治性，更好地理解批评与自我的关系、批评与世界的关系、批评与公共生活，乃至与更宽泛意义上的文化领导权之间的关系。这是我们今天讨论“批评的历史意识”这个话题的最大意义。

（作者系北京文联2021年度签约评论家，中国社科院文学所副研究员）

我们怎样承担历史生活

□路 杨

文学研究长期缠绕在自身的学科焦虑与方法危机之中，文学与历史的关系也由此成为一个不断被讨论的话题。以现当代文学研究为例，一个占据主导地位的提法当然是“历史化”或“回到历史现场”，这几乎成为了研究展开的某种前提甚至法则，并从文学史研究辐射到文学批评的场域。或许正是出于对这种“前提”下的研究思路逐渐内卷化的反省，我们又提出了“再历史化”或“再问题化”的诉求。大概每一个置身其中的研究者都曾有过这样的省思，但又不可能弃绝历史化的规约。

“批评的历史意识”这一命题的提出，恰恰是要重启文学与历史的关联，而不是简单地延续“历史化”的主张，或是将“历史意识”等同于“历史主义”。这是令人期待的。提出一种新的“历史意识”，首先要对既有的“历史化”路径进行必要的反省。比如一种无所不包、事无巨细的研究，对文学而言，是否会使其沦为另外一种历史材料或历史研究的文学注释？对历史而言，是否又会导致历史细节的无限膨胀甚至通胀，而失去对真正的历史内容和历史脉动的把握？更重要的是，如何重新审视文艺创作、文本形式与历史的关系？如何重新激活文学艺术的历史性与当代性？这都是“批评的历史意识”这一命题的关切与意义所在。

讨论“批评的历史意识”，可以在三个层次上展开。

第一个层次，涉及到当下发生的文学现场与文学史的关系。历史意识首先是一种批评的素养，对于任何经验读者而言，在新近作品中辨认某种文学传统的回音或影响，近于一种本能。具有历史意识的批评家会更自觉地在不同时代的文学对象之间寻找某些文学史传统的断裂或绵延，在一个长时段的、结构性的总体视野中加以分析和判断。在这里，艾略特的那篇著名的《传统与个人才能》仍值得重申。艾略特说任何有抱负的作家都需要一种“历史意识”：“不但要理解过去的过去性，而且还要理解过去的现存性”，要将文学的整体作为一个“同时的存在”，作家才能更确切地“意识到自己在时间中的地位，自己和当代的关系”；新的作品相对于既往的艺术秩序构成了一个崭新的事件，而这个事件恰恰会改变传统的秩序，“每件艺术作品对于整体的关系、比例和价值就重新调整了”。在艾略特这里，“历史意识”并不是抽象的、观念性的、一成不变的，传统也不是一套仪轨或律令，而恰恰是在和当代的互动中，在“新与旧的适应”中，不断发生变动、重组和自我更新。反过来讲，当代的创作者和批评家也就不是在某种固化的历史意识的笼罩下被动地展开创作或批评，而是要以一种主动的、自觉的实践，参与到艺术秩序的重造当中。

第二个层次，涉及到“批评”自身的“历史性”，即文学批评如何作为文学生产体制中的一个重要环节，甚至是某种特定的历史条件和文化生态的产物。文学史上众多意义重大的“文学论争”，大多是由激烈交锋的文学批评构成的。在20世纪中国文学的发展过程中，从新文学发端期开始，到20世纪30年代、50年代或80年代，这样处在历史转捩点上至关重要的批评事件不胜枚举。这样的批评既投射出历史自身的逻辑和内在的皱褶，本身也在构建话语场域，在激发问题、深化问题，把皱褶剥开来，因而成为直接介入历史的重要的、甚至是无可替代的话语实践。这样的批评重视阐发的现实对话性与及物性，重视文学话语本身包含的社会性和历史容量。尽管它们在80年代之后往往被视为是脱离或者溢出文学本身的，甚至不堪重负的，但在批评发生的历史场域中，这样的批评本身就是呼唤打破文学边界、呼唤争辩甚至误读的。正如张旭东在《批判的文学史》中所说的那样，“文学批评和文学研究在八九十年代并不仅仅是一个专业分工，而是整个中国社会文化思想生活和公共讨论中的热点，也是最活跃的表达方式之一，其影响和辐射远远超过狭义的专业范围本身”。在这个意义上，作为事件的“批评”具有“打开历史切口”的功能和意义。在那些历史时刻，这是文学人通过话语实践构建文学秩序、介入思想表达与政治生活的重要手段；对今天的研究者而言，捕捉和复现这个事件性的场域，则是进入那个历史现场的入口，也是反观当下批评体制的契机。

第三个层次，涉及到文学研究者、批评家如何面对历史提出的难题。今天我们如何从事批评？面对这样的问题，我们首先要追问的是：我们是否内在于历史本身？我们是否抱有经由这样的话语实践逼近历史内核的决心？我们所言说的，和我们自身在历史中确立自我的位置，充实自身的主体构造，并落实为真切的生活实践，是否有关？我们的批评在回应什么问题？换言之，我们自身和正在涌动的历史之间有什么关系？如何通过批评构建这种关系？这些问题使我联想起现代作家沈从文的批评实践。20世纪三四十年代，沈从文在小说创作之外也是一位非常活跃的文学批评家。他不仅有意识地进行一系列文学组织活动，以期建立文学评价的机制、标准与伦理，而且非常注意以批评的方式引导和召唤青年写作者。抗战爆发后，沈从文特别强调文学人的历史意识，他称之为一种“历史家感兴”。1943年3月，沈从文在谈论骆宾基、刘白羽、姚雪垠等青年写作者时说：“必须‘活’到这个历史每一章每一页中，才会有‘写’出这种人类迎接命运向上庄严历史的可能！”所谓“历史家感兴”就是通过文学记录历史、表述历史甚至介入历史的意识，创作者要首先“活”到历史中去，才有写出“历史”的可能。这既触及到文学在形式上如何面对历史命题，也蕴含了写作者如何在历史中安顿自我、获得实践位置的关键问题。

但正如学者姜涛所说的那样，沈从文的“时代认知不乏敏感、深细与合理之处……却不具备一种突破固化感受结构、与历史对话的能力”，因此也就“无从理解‘政治’在20世纪中国的多层次内涵”，这使他与大变革中的现实以及历史的实际走向之间的关系其实是相当隔膜的。而这种状态恰恰是今天我们再次提出“历史意识”时需要警惕的。历史意识可以是站在历史道旁的某种抽象的静观，也可以是介入性的、生动的、及物的现实搏斗。对文学批评而言，一种更积极的历史意识或许意味着，我们可以经由在新的文学现象里辨认文学传统，发现某种相似的精神症候或历史构造的复现，进而在经验与方法上寻求汲取与重造。换言之，在我们所身处的这段既漫长又短促的历史过程中，曾经困扰着那些文学人或知识人的危机与困境，时至今日可能仍在以不同的方式困扰着我们。作为当下中国社会变革与文学发展的参与者与见证者，保持历史意识正是对这些复杂的现实经验及其历史脉络的追溯与探究。

回到第三个层次的问题：文学研究者与批评家如何面对历史提出的难题？这首先要求我们对所处时代中那些占据主导地位的经验模式做一个“去自然化”的处理，尤其是对主导和塑造今天社会与文化的权力、技术、媒介形成的秩序有所自觉，另外的历史想象和历史过程才有可能呈现出来。我们的批评与研究需要一种有足够包容力的历史视野，重要的是对于不同历史经验的当下性的尊重与重新挖掘，同时重视它们所各自包含的历史容量与活力，不是简单地任它们在彼此之间相互拆解或抵消，而是重视它们共同面对的结构性难题。在这个过程中，我特别看重的是如何重新激活危机时代的文学经验，不只是将其作为某种形式或话语的元素去取用，而是形成一种机制性的汲取。构建这个历史视野的过程中，也将显现出一种具有融通感、综合力、指向未来的历史构想。

与历史主义批评相比，我更倾向于伊格尔顿所说的“唯物主义批评”。这一批评方法既强调艺术生产的物质基础，也承认艺术本身对于现实的生产性，“其主要任务就是分析文本生产的结构机制及其复杂的历史表述形式”。在我看来，“批评的历史意识”所包含的问题性，可以用雅斯贝尔斯的一个提问来概括：“我们怎样承担历史生活？”或许只有主动去承担文学传统与历史生活中的难题，才有可能确立自我的历史位置，理解现实状况，进入公共生活，回应时代的危机。毕竟我们关心历史，终究是因为我们关心未来。

历史意识的自觉与实践

□刘大先

所谓“历史意识”，就是我们对历史所采取的认知和态度。我比较同意尼采在《历史的用途和滥用》里面提到的观点，我们认识历史是为了在回首过去的基础上更好地了解现在，服务于当代生活才能更好地服务于历史。所以，我们在进行文艺批评时既不能陷入虚无主义，也不能沉溺在历史主义之中不能自拔，成为一个“知识魔鬼”或者“真理的仆人”，而应该发挥出当下的主体性。章太炎曾经在《历史之重要》中说：“不读经书，则不知自处之道；不读史书，则无从爱其国家”，“昔人读史，注意一代之兴亡，今日情势有异，目光亦须变换，当注意全国之兴亡，此读史之要义也”。他的观点体现出一种时代感，即面对不同的情境要转换眼光、扩大视野。在章太炎说这个话一百多年后的当代语境中，我想可以在他的基础上再增加一点，即我们今日理解历史，除了有纵向的贯通，还要有横向的空间比较的视野，不仅仅是一个朝代的兴衰或者全国的兴亡，还要把它放在世界大格局的转型之中。这就是历史意识的当代性问题，是一种我们对于自身所处语境的自觉。

历史意识的当代性并不是说把历史当作一个可以任人打扮的小姑娘，而是说我们关注和评价历史时一定要有一个当代在场。文艺评论的历史意识自觉，来自于对“当代”“当代文学”和“当代性”的认知。上世纪80年代中前期以及晚近十年的文学界/理论界对“当代性”问题有过两次讨论，前一次基本上集中于“文学的当代性”，具有集群性和创作实践的相关性；后一次则将其延伸为本体论、时间意识、空间场域、政治概念与文化实践。必须在这个扩大的意义上理解我们身处的当代，这个“当代”要求主体情感、态度和实践的介入。所有人都是特定时代当中的人，他（她）无法自处于历史进程之外。有了这种当代意识以后才可能有历史意识的自觉。那么，我们如何认识当代呢？

其中，最根本的就是认识当代文艺批评所面对的对象和语境。几个月前，我出了一本书，叫作《从后文学到新人文》。书出来以后有过一组讨论文章，其中有位教授有一个批评。因为我的书中有一小部分涉及网络文艺的内容，而我所持的观点基本上建立在早年读书的时候所受的法兰克福学派影响——用霍克海默以及阿多诺等带有精英意识的批判文化工业的立场，去批评网络文艺的资本操控性质。那位教授的观点是，如果仅仅是否定性的批判是没有意义的，因为那只是话语自身的增殖，既有的理论无助于解决现实问题。确实，如果简单地采用否定性的视角，批判网络文艺的资本控制文化生产，它确实无法解决问题，批评与现实之间可能会发生脱节，只是话语的生产，对于实践产生不了影响，网络文艺该怎么搞还是会怎么搞，甚至批评本身也会成为其生产的组成部分。

对此，我有一个深刻的反思。我们这个时代的批评不可能将批评者与他所面对的对象分离开来。这是一个文化融合的时代，文本和语境之间产生了深度融合，“批判理论”习惯讲的资本、政治权力、创作者主体之间错综复杂的关联很难清晰地割裂开。原先文艺理论教材中讲的文艺四要素，比如世界、作品、文艺家、欣赏者，可能没有办法单列出来讨论。尤其是在当下，传播平台与渠道在整个文艺系统中的权重日益增加，它同前述的诸要素是融合到一块的。批评家面对的是“语境–文本”，自身也是“语境–文本”的组成部分。批评者必须这样面对这种现实。

我曾经说过，这个时代的文化生态是“资本没有外部，而文学没有内部”。其实可以更推进一步，如今的文艺基本上也没有内外部之分，形式与内容、表象与本质、现实与历史、技术与人文相互渗透，都融合到“语境–文本”中，难分难解，浑然一体。这个时候，我们必须要先接受所身处的“语境–文本”，然后再对它进行批判性的反思。如果没有“肯定”，那么“否定”就缺乏根基与对象。对于批评者而言，体察此种当代性，获得此种现实感，关键就是参与性实践。无论我们在学院里面做研究，或者在作协文联系统做现场组织、培训与评论，还是一个媒介从业者、业余爱好者的感受与体验表达，对当代文艺的创作、传播、接受或者说生产、流通、消费，都要有一个整全式的了解，就需要介入进去，让自己成为“语境–文本”实践的一部分，然后才有可能谈得上真正具有历史意识的批评。

切入实践的途径有很多种，书斋里的案头工作当然必不可少，适当的田野调查与过程式参与则是新时代文艺的要求。因为，“文艺”不仅在内容、题材上丰富了，而且类型、体裁上也扩容了，相应地带来美学与观念上的拓展。仅就文学而言，书面的文字文学在电子媒介时代，扩展成了新型的“泛文学”——“传统”的文学形式依然存在，音影图文立体呈现的形态也已经发生，前者可能成为后者的素材或内容提供者，也可能齐头并进、并行不悖。在很大程度上，我们又重新回到了泛文艺的时代。

如果从媒介发展史的角度来看，一种新的媒介出现，旧有的媒介并不会消失，而是会成为新媒介的内容。后出的媒介在技术上是处于高维状态的，它可以向前兼容，但之前的媒介却无法向后兼容。电影就是将绘画、雕塑、建筑、音乐、文学、舞蹈、戏剧融合进自身的产物，它能够自如地将之前的艺术形式吸纳进自身，但之前的艺术形式则顶多只能表现电影某一个方面的内容与形式。又如被称为“第九艺术”的游戏，它融合了前出的各类艺术形式，但也会改编为此前的艺术形态，比如近年来带有数据库叙事性质的游戏改编电影，或者网络文学中的游戏与竞技类型文。

跨越界限、填平鸿沟的文艺融合状态，显示了政治经济、资本市场、科学技术、人文情感等诸多方面的全面转型，这要求批评在话语与范式上的更新。理念性、总体性、体系性的哲学在20世纪之后已经失效了，进入到从视角主义式的形形色色理论的时代。产生于特定学术与思想脉络、应对特定对象的理论带来了富于启发意义的角度、观察与观点，提供某种意义上的洞见，也成为我们进行文艺批评的滋养。但是，也应该对其局限和历史生成有清醒的认识，在为我所用之时，需要采取“六经注我”的那种方式，来面对我们自己的历史语境和文本。

简而言之，对于当代的自觉、对于当代“语境–文本”的自觉、对于当代理论与术语的自觉以及在这三方面自觉的基础上的参与性实践，是我们获得批评的历史意识的方法与途径。