

一般来说,作品本身是自在自足的、有生命的,它自成一体、自成一个独立的艺术时空,不与其他时空如现实发生关联或渗透。文学作品是如此,影视作品是如此,舞台艺术也是如此。比如,舞台虽向观众敞开,但舞台上发生的事不与观众发生关系,与观众无关,俨然存在一堵透明的墙,将舞台与观众隔开。在作品中,人物按自己的意志行动,事件按自己的逻辑发展,即便你古道热肠、替古人担忧,你也无法干预、影响这里的人和事。这就是文本的自足性、独立性。从审美观照的角度来说,作品的这种自足性是很重要的;因为有了这种自足性,作品的虚拟性才获得了艺术的真实性,从而具备人们观照的基本条件;也因为有了这种自足性,人们才能静静地观赏对象,而不至于将对象与现实等同起来,从而干扰、破坏审美的情致或氛围。

文本的自足性、自在性还可以从文本的发生上得到说明。比如,很多文艺家都强调作品产生的自动性、自成性。法国作家安德烈·纪德(Andre Gide)说:“艺术是上帝和艺术家之间的合作,在这合作中,艺术家做得愈少愈好。”普契尼谈到《蝴蝶夫人》的创作时说:“这部歌剧的音乐是直接由上帝口述给我的,我只不过是功能地将它写在纸上,然后分享给大众。”极简主义大师蒙德里安(Mondrian)说:“艺术家的地位非常谦卑。基本上,他就是一个渠道(Channel,也可译为灵媒)。”这些说法和古希腊人所认为的诗人是在神灵附体的情况下创作出诗来的观点并没有多大差异。早在2000多年前,柏拉图就说:“凡是高明的诗人无论在史诗或抒情诗方面,都不是凭技艺来做成他们的优美的诗歌,而是因为他们得到灵感,有神力凭附着。科里班特巫师们在舞蹈时,心理都受一种迷狂支配;抒情诗人在做诗时也是如此。”我国晋代的陆机则从“感应”方面说明了这种创作中的奇妙现象:“感应之会,通塞之纪,来不可遏,去不可止。”(《文赋》)在这种观点看来,作品都是自然天成、妙手偶得的,文艺家不过是作品借以流淌出来的channel,文艺家不需要刻意去下工夫创作,只需“灵感”来袭的时候把它记录下来即可。这种观点突出了文本的自然生成、自动生成,强调的仍是文本的独立性。超现实主义的艺术家信奉弗洛伊德主义,自觉地采用梦幻、自动写作的方式来创作,排除理性的参与,排除清醒意识的干涉,有的作家艺术家也取得了一些成功。典型的如达利的许多作品,表现的就是他的梦境或者他夫人查拉的梦境。现代的一些意识流作品,纯然按照意识流动的方式来描写,呈现出如梦似幻的情景。这些情况表明,作品似乎天生就具有自足性、自在性。

文艺家与艺术作品的“互文”关系

□王文革

作品的自足性形成的一个重要原因,在于作品的完成性。正如李斯托威尔在批评“认为对于美的欣赏是相应的创作活动的一种准确的重复和复述,观赏者与艺术家是同一回事”的观点时所说的:“我们并不像艺术家一样,不断修改、变动和改善我们对于艺术作品的态度;我们并不像他一样,草拟我们面前的建筑物的轮廓图、调拌我们在画布上所看见的颜料,或者把我们所面对的铜像安放在脚架上;我们的头脑,不为贪欲、事业野心或者追求世俗的成功所玷污,而这些动机却常常是和纯洁的艺术创作灵感的源泉混杂在一起。”读者或者观众看到的作品,是已经“完成”了的作品;阅读或观赏的过程,并不是对作品从完成状态回溯其完成的过程。这种完成性遮蔽了作品的成因和创作过程,从而使作品给人以“本来如此”的错觉。如果读者或观众知晓了作品的形成、产生过程,也许就会产生“原来如此”的感觉,而这种情况并不利于人们对于作品的审美观照。现代艺术则采取种种手法试图打破这种“完成性”。比如,将舞台延伸到观众席,故意告诉读者作品不过是作者虚拟的一个故事,让读者参与作品的结局续写等等。布莱希特更是明确提出要打破戏剧的“第四堵墙”。法国的尚达·芬奇著名的作品《蒙娜丽莎》脸上添上两撇小胡子,其用意更为明显。其实,作品的这种完成性也常常被人们无意中给消除了。比如对已公开发表的作品的修改,作品的“穿帮”现象,作为花絮或轶事公开的创作过程中的一些情况等,都不免给人以“原来如此”的感觉。这种现象的存在,恰恰从反面说明了作品自足性的存在。

于是有了这样一个观点:因为作品有着这种自足性,作品完成后,作者没有能力也没有必要继续为自己的作品负责,作品与作者、与作者的生活没有关系。因为作品具有这种自足性,所以只需也只能根据作品本身来解读作品。一切皆在作品中,一切皆由作品来说话。这种观点姑且称之为“作品中心论”。

如果作品是清澈见底的,如果人们仅仅满足于文本的解读也就罢了;问题是,作品往往是有意义的,人们也往往并不满足于完全依据文本的解读,于是希望了解作者,希望通过作者的了解来更好地把握作品,于是就有了“知人论世”的观

点和方法。

最早提出“知人论世”说的是孟子。《孟子·万章下》云:“颂其诗,读其书,不知其人可乎?是以论其世也,是尚友也。”一般人们把“知其人”和“论其世”作为一种文学批评的方法,意思是,要真正了解作品,就要了解作者的身世、经历、思想感情和品德,同时要了解作者所处的时代环境。这个观点对后世影响很大,一直是中国传统文学批评的重要方法。章学诚在《文史通义·文德》中说:“不知古之世,不可妄论古人之文辞也。知其世矣,不知古之人之身处,亦不可以遽论其文也。”鲁迅也说:“世间所谓‘就事论事’的办法,现在就诗论诗,或者可以说是无碍的罢。不过我总以为倘要论文,最好顾及全篇,并且顾其作者全人,以及他所处的社会状态,这才较为确凿,要不然,是很容易近乎说梦的。”(《且介亭杂文二集·“题未定”草》)这种批评方法具有很大的合理性和可操作性。道理很简单:作品是作者创造的,作者又是按照自己的意愿、凭着自己的经验能力、根据自己的生活感受来创作的,作品自然成了作者本人现实的一个曲折的反映。正如英国美学家李斯托威尔所说:“对于一件艺术作品的正解来说,总是最接近于原始的想法,即原作者的想法的。”这样,作者在创造作品这个文本的时候,他自己也成了一个“文本”。一方面作者把自己投射为作品,一方面作品曲折地表现了作者,二者在这里成了一个“互文”的关系。通过这具有“互文”关系的两个“文本”,就可以相互参照、引发,从而不仅对文本也可以对作者进行很好的把握。比如托尔斯泰的生平思想与托尔斯泰的作品就是“互文”关系,可以相互阐释,相互映照。

但要真正做到“知人论世”也不容易。如果对作者所知甚少,或者干脆对作者一无所知,这个作者也就名存实亡了,甚至干脆不知为何人,成了“佚名”、“无名氏”,这时要来搞“知人论世”就无从谈起。比如,关于曹雪芹,那个真实的曹雪芹也许早已隐没于历史之中了,一切关于他的各种索引考据也许都只是关于这个伟大作家的传说、猜测。人们如此皓首穷经地寻觅,也许就是为了复活一位伟大的作者、建构一个与《红楼梦》相互呼应、相互映照、相互阐释的“互文”。但其困境在于,作者与作品本是两个异质的东西,这样才

能构成两个“文本”的互文关系;但现在作者这个“文本”却要从作品中来发现和建构,这样弄出来的“作者”就不能和作品构成互文关系。当然,即使我们找不到那个《红楼梦》真正的作者,我们似乎也是可以从作品推知作者其人的,毕竟“文如其人”、“言为心声”。只是这位从《红楼梦》中“建构”出来的曹雪芹,还是那位隐没到历史背后的曹雪芹吗?这位“建构”出来的曹雪芹,还能与《红楼梦》构成“互文”关系吗?这对于“知人论世”的方法来说实在是一种无奈和缺憾。

“知人论世”说其实是一种作者中心论。它得以成立的前提,是人与文的一致,但事实上,人与文在很多情况下是不一致的。在不一致的情况下,不论是根据文本来把握作者、还是根据作者来把握文本,都会出现很大误差。比如,刘半农作词,赵元任作曲的《教我如何不想他》,曾是20世纪30年代青年知识分子中的流行歌曲。根据歌词中所表现的情意,当时一些青年学生特别是女生把词作者刘半农想象成一位风雅之士,而一旦见到真人,则不免诧异甚至大失所望。据说当刘半农来到北京一所女子学院任职时,女生们就偷偷议论:“原先听说刘半农是一个很风雅的文人,怎么会是一个土老头?”怎么看他都不像是《教我如何不想他》的作者。后来刘半农知道了这件事,还写了四句打油诗:“教我如何不想他,请来共饮一杯茶。原来如此一老叟,教我如何再想他。”

尽管有这样的局限,人们还是自觉不自觉地使用“知人论世”特别是“知人”的方法,将作者与作品捆绑在一起,使作者与作品相互影响、相互负责,从而导致一损俱损、一荣俱荣。一方面,文因人名,比如现在的名人、明星出书热,人们在追捧名人、明星的时候也一同追捧他们的作品。另一方面,人因文名,一篇好的作品足以让人一举成名天下知。现代媒体为一些人的这种出名欲望创造了有效途径。但也存在相反的情况,就是文因人废和人因文废。这种情况在中国传统文化中体现了一种正义性,因为它破灭了一个人试图通过文字实现自身价值或获得不朽的愿望。文因人的例子,比如严嵩、周作人的文,单从文字来看都属上等,但因人品不行而遭到人们的冷落和贬抑。人因文废的情况也屡见不鲜。最典型的如那些应景之文、应时之

作、迎合之作、配合之作。这些作品可谓一时之作,但基于文品与人品的一致性观念,作品连同作者也一起遭受人们的诟病,成为作者抹不去的“污点”。现在有一种现象,就是离开文本而去极力挖掘作者的生活史,对作品不置可否而去极力对作者进行道德评判。这样,没有对作品进行判断,倒通过对作者的判断而间接达到对其作品的判断。这种现象看来与完全的“作品中心论”形成对比。完全的“作品中心论”只看文本、不论作者,似乎是“英雄不问来路”,如一些人对周作人、对胡兰成、对张爱玲等的评价就似乎拒绝了那种对人的历史评价,而纯然从文本的艺术性方面加以肯定,并连带对作者的创造加以赞赏。这种现象,不知是对“作者中心论”的否定性超越还是对“作品中心论”的无条件回归?

客观地讲,通过作者来把握作品,那只是作品意蕴呈现的一种方式、是作品阐释中的一种方法。也许,这种方式是把握作品的最便利的方式,也可能是最符合作家意图的方式;但这种把握方式如果过度使用,就可能越界乃至代替对作品本身的解读,将作者与作品关联起来,甚至使二者互融互渗起来,这就有违作品的自在性。这样的一种方式、一种阐释,极可能压抑、遮蔽其他的解读方式和其他的阐释。而且,这种方法也存在很大的纠结,比如人、文并非总是统一的、一致的,在这种情况下,出现人文相废或人文相贵的情况都是可能的。如果说“作者中心论”存在片面性的对话,“作品中心论”也一样存在片面性。如果文本完全遮蔽了作者,就可能出现解读的片面性,可可能出现没有限度的挖掘推衍即过度解读。现在有个很有道理的说法:艺术家靠作品说话。确实如此:如果没有诗,就没有诗人;没有画,就没有画家。艺术家的地位、对社会的贡献、其自身的成就最终还是靠其作品的地位、贡献、成就来决定的。但在强调“作品中心论”的时候,人们往往忽视了艺术家的另一个“创作”,就是对自身的“创作”。这就是艺术家的生活,现实的生活和心灵的生活。艺术家的生活与创作一样也应当进入人们评价的视野,只有这样,才能比较全面客观地把握艺术家和艺术品。可见,纯然从作者出发来把握作品与纯然从作品出发来把握作品,都存在某种局限性、片面性。也许,只有将二者统一起来、结合起来,既看到作品的产生与作者本人、作者的身世生活环境密切相关,也看到作品对于作者的超越而不是对作者的翻版,这样才能比较全面客观地把握作家、作品。

如何增强文艺批评的有效性(7)

保持文艺批评的品质

□郑 盈

文艺批评以文艺作品为对象,以文艺鉴赏为基础,按照文艺的特点和规律,对文艺作品进行社会学的、心理学的、美学的诸多方面的分析和评价。文艺批评作为文化工作的一部分,对于文学艺术的创作和生产具有十分重要的导向作用。具体来说,文艺批评随着文艺创作的繁荣和发展深化,又反过来作用于文艺创作。众所周知,文艺批评以评论说服务为目的,如何证明其具有说服力量,使文艺批评文章能够同时具有信度和效度,保持文艺批评的品质,是值得文艺批评工作者深思的问题。总体来说,要保持文艺批评的品质,必须满足文艺批评内在逻辑的一致性与贴近世界的人心人性。

19世纪俄国诗人普希金说:“批评是科学,批评是揭示文学艺术作品的美和缺点的科学。它是以充分理解艺术家或作家在自己的作品中所遵循的规则、深刻研究典范的作用和积极观察当代突出的现象为基础的。”人们通常把文艺批评归入文艺学或文艺理论的范畴,其深刻的意义就在于强调文艺批评是一种客观的、理性的分析与认知活动。文艺批评品质的保证在于分析活动中举证与推理的合理性,批评者要提供理由和解释理由,举出文本中的例证,并阐述这样的文本证据透露哪些值得关注的现象或问题,而阐释就是一种论证的过程。就

能满足文艺批评内在逻辑的一致性与贴近世界的人心人性

文艺批评反映了批评者的价值观与经验世界。文艺批评工作者是要拒绝说假话的,这就是文艺批评工作者的人格可信度问题。当前的很多文艺理论家、批评家,要么跟大众隔绝,躲在书斋里搞谁也不看的东西;要么迫不及待地在媒体上发布喙头批评,取媚大众。他们玩着空洞的语言游戏,理不直、气不壮,面孔模糊、形象暗淡,不是因为没有话语权,而是用权不当。目前批评家商业赚钱的原则已经渗入到当下的文艺批评,这是一个不争的事实。虽然批评家必须依赖出品机构或创作者才能生存,但不能失去自身的独立性。文艺完全不受环境影响是不可能的。但是至少要做到一点,就

是不说假话,别把坏处说成好处,把好处说成坏处。理想的文艺批评工作者应具备以下的人格特征,他们首先是怀疑论者,善于挖掘潜藏的价值而非表面的意义。他们还要具有识别能力,必须知道何时、何地以及如何注意该注意的讯息。也就是说,他们善于透过现象抓住问题的本质,举一反三,见微知著,有预见性、前瞻性,紧紧把握各类文学艺术发展的独特规律,以令人信服的文艺批评引导文艺创作和生产。他们还要有丰富的想象力,善于带着创意来书写,让读者体会他们想传达的热情,说服读者从新的角度,用新的方式体验世界。总之,好的文艺批评工作者不应是怯懦的,必须有能力自我捍卫,并带有强烈的人格魅力。

同时,文艺批评工作者应有宽广的胸襟和肚量。文艺批评家应虚怀若谷、大度大气,能听得进不同意见、不同观点,既能负责任地开展批评,又能坦然接受反批评,甚至对待不友好的骂声也能心平气和。文艺批评绝不能唯我独尊,不能搞“一言堂”,不能只有一个调子、一种风格,更不能搞什么“红包批评”、“圈子批评”、“人情批评”、“炒作批评”,把严肃的文艺批评变成谋求私利的工具,丧失文艺批评家的基本职业操守。

批评是为了建设,为了繁荣,批评的目的是为了成就一个伟大的事业,为文化、文艺的大发展大繁荣作出贡献,有批评才会有进步,有进步才能有创新,有创新才会更好的发展。我们倡导“真诚、善意、锐利”的新型批评,保持文艺批评的信度和效度,保持文艺批评的品质,只有这样,才能更好地继承和发扬“五四”新文化运动和革命文艺运动的宝贵传统,繁荣社会主义新文艺。

洞察

■百家之言 作家的“营养”·····乔 良

■鲁迅文学院中青年作家高研班学员作品征文

飞利浦牌剃须刀(中篇小说)·····(湖南)郑小驴

猴儿子(短篇小说)·····(山西)杨 遥

灰色档案(短篇小说)·····(江苏)雪 静

凤凰村风物记(散文)·····(广东)黄金明

泥土中的岁月(散文)·····(甘肃)王新军

在雨中(诗)·····(河北)东 篓

天涯 明月 刀(短篇小说)·····朱曼莺

鱼玄机的一生及柳上惠的一晚(短篇小说)·····吴虹飞

米缸里的信·····欧阳露

红薯的证词(外一篇)·····谷 木

静静的螺河·····世 宾

■银 诗 歌 (每月推介) 致约瑟夫·布罗茨基·····曾德旷

把你的手给我·····草 树

■广东“九江杯”全国龙舟赋征文 九江龙舟赋·····(广东)肖功莲

九江龙舟赋·····(上海)徐玉昆

名誉主编:陈国凯。社长:廖红球。主编:谢望新。常务副主编:展锋。副社长:欧阳露。邮政代号:46—37。主办单位:广东省作家协会。定价:5.80元。地址:广州市天河龙口西路552号广东文学艺术中心七楼。邮政编码:510635。电话:020-38486216。传真:020-38486389。E-mail:gzzp2001@126.com。

一年选载 12 部长篇 24 部中篇 36 部短篇

畅销时代的文学读本

主办:人民文学出版社 泰州日报社

邮发代号:82—497 定价:15.00元/册

微博精选(选自新浪微博)·····李承鹏等

广告

中華文学

LITERATURE
选刊

2012年第四期

小说 长篇 刀尖上行走(原载《收获》)·····麦 家

解密畅销·····邵明波

中篇 秋风引(原载《江南》)·····付秀莹

坐家家(原载《青年文学》)·····王 苓

鸟人(原载《北京文学》)·····余一鸣

灵魂课(原载《收获》)·····朱山坡

花粉(原载《作家》)·····方丽娜

九成火(原载《作品》)·····孙丽生

请用“霉”字组个词(原载《红豆》)·····王小王

微博精选(选自新浪微博)·····李承鹏等

一年选载 12 部长篇 24 部中篇 36 部短篇

畅销时代的文学读本

主办:人民文学出版社 泰州日报社

邮发代号:82—497 定价:15.00元/册

二〇一二年第四期

总第五百九十七期

要目

二〇一二年第四期

总第五百九十七期

要目