

# 文艺批评应有思想的高度

□石 厉

文学界有一种论调,认为文艺作品的创作不仅要摆脱理论的影响,而且批评也要避免以理论作为根据,要完全超越理论的操控。他们认为文艺作品纯粹是心灵性的展示,有时候也是超越理性或抵达理性之前神秘、浑沌的感觉,因而文艺批评也要与之相适应,也要从理性中超脱出来。这种说法对于套路式的简单庸俗的文艺批评有一种蔑视和批判,但也存在一种偏见。这种偏见引出两个问题,一个涉及对文艺作品的认识,一个涉及对文艺评论的认识。前一个问题并不新鲜,在古典主义时代,恰恰强调文艺作品的理性本质,到了现代主义时期,就有理性与非理性的争论,最严重的时候,还到了反理性的程度,再到后来又有回归古典、回归理性的趋势。在此意义上,可以说关于文艺作品究竟是以理性为本质还是以非理性为本质,这本身是一个需要不断思辨的问题,需要放在整个文艺史来不观照,任何一种极端的判断都是片面的。而后一个问题,有关对文艺评论的认识,倒可以为此进行一些辨析。

不管文艺作品自身最终侧重非理性还是侧重理性,但是针对作品的批评在本质上必须是理性的形态。这也是由批评的特性所决定的。任何判断或评价首先要尊重逻辑规律,比如说与作品相辅相成的情感逻辑、生活逻辑、形象或想象逻辑,一部具体的文艺作品,离开了这些基本的理性因素,任何读者都无法领悟作品的意旨。逻辑前提或逻辑体系是所有言说体系的前提与基础,这些人类交流与思考最为广泛和普遍的方法体系,在判断或批评的具体过程中,都是最为重要的基本理性体系,都无法或缺或忽视。

批评是与创作者、作品、读者的一种意向性交流,批评者为了取得交流的成功,没有自觉的理性储备,就不可能有效地把握作者与作品。

在文艺批评界高举反理论旗帜的一些评论家,或多或少都受到过西方现当代文艺思潮

的熏染,他们所习惯使用的许多词语大都来自尚未成熟的汉语翻译文本,但是他们对于西方现当代文艺评论的真正现状不知道究竟有多了解?

在比较成熟的西方现当代文艺批评体系中,侧重于对创作者主体意识结构进行探索的现象学日内瓦学派,还有侧重于仅对具体作品文本进行考察的英美新批评派,他们都有着自己深厚的理论参照系。二战以后,聚集在瑞士日内瓦大学的一批文艺批评家,他们把文学当作创作意识的表现,作家的创作意识成了他们的分析对象,只要是一个作家的作品文本包括文学的和非文学的、全部的或个别的作品文本都成为批评者考察、分析的依据,都被看作是作者主体性的许多各自不同的变体,他们的研究方法既有从主体性到具体作品分析的演绎方式,也有从具体作品分析指向主体性的归纳或实证方式。他们将文学看作是创作者主体性表达的一种意识结构,因而也将批评看作是同情的阅读。在同情的阅读中,体察作品中蕴含的作者意识结构,最后达到或实现阅读者主体性对于作品主体性经验的表达。这样的表达其过程中的本质特点就是理性的。因为对主体经验所进行的清晰的语言传递不仅仅是感知范围的事情,更鲜明的特征显示出它是理性范围的事情。日内瓦学派整体的理论依据就是来源于现代西方哲学的一支重要流派——现象学。现象学的核心是拒绝以任何理想化作为出发点,只接受这样一种惟一的前提,按胡塞尔的意思即描述自身思想的意识生活,或按海德格尔的意思就是解释人存在的基本结构的可能性,这种可能性是根植于意识本身和人的存在之中。不管作品所呈现出的人的意识生活或人存在的基本结构在现象学家的逼视中是一个多么复杂的状态,但对其进行的批评层面的基本描述必须是理论化的,只有在理论化的解说中这种复杂的局面才能够得以被解释和被呈现。而20世纪中叶以后在英美影响颇大的新批评派,与现象学

不同,他们强调要将注意力集中在作品文本固有的结构上,而不是作品文本之外的作者及读者,以致到后来法国的结构主义批评将对作品文本的批评演化到研究个别的语言符号系统再到整体的人类语言符号系统,试图对人类怎样创造了一个有意义的符号系统进行揭示。不管他们怎样变化,他们都试图从某种理论体系出发,来建立自己批评中的合理秩序。正如法国新批评派批评家热奈特在其代表作《修辞格》一书中所说:“我必须承认,当我寻找特殊性时却找到了普遍性,当我想让理论为批评服务时却不由自主地让批评为理论服务了。”无论是哪一种方向或哪一种结果,理论都是批评的依据。到了20世纪后半叶,当代西方文艺批评中最有影响力的解构主义文艺批评和西方马克思主义文艺批评,对批评中理性或理论的依赖是无以复加的。解构主义批评的代表人德里达认为,语言文字的意指不过是语言能指的差异而已,文本的写作与阅读永远处于一种自我解构和自我指涉的运动之中,因此文本之间形成一种互文性,即一种文本也是对其他文本的吸收与转化,比如文学文本也是对哲学、历史等文本的参照或因袭,文学文本也变成了一种广义上的文化文本,因而文学批评变成了一种广义的文化批评。罗兰·巴特更为直接地指出,任何文本都是一种互文。互文性成为解构主义的理论起点或理论核心,他们对文学文本的批评基本上由此出发。另辟蹊径的西方马克思主义文艺批评无疑又是以马克思主义历史辩证法的理论或方法为基本理论框架,将文学的本质归属于上层建筑,对文本进行意识形态领域的分析与解读,其所显示的批判现实主义的理性光芒,对西方社会的人文领域也具有一定作用。

批评必须体现理性的本质,必须从理论

出发,但理论决不是批评的目的,批评也不是为理论而填空。因为理论可以附属于各种门派,或者呈现某种既定的形态,可以脱离具体的理论家,变成波普所说的“第三世界”式的客观知识而存在。如果说这样的存在有可能异化、奴役使用它的理论家,但是思想者也可以净化或驾驭理论,可以较为准确地解析与评价作品,当然最终使理论在对作品的把握中,具有深度与高度。文艺作品是对于生命与生活体验的表述,这种表述是真善美各种价值的集中体现,有理性的结构,也有感性的铺陈,对这样一种复杂体系的解析与评价需要优秀的理论,而不是低俗的、教条式的理论。优秀的理论具有思想的深度与高度,因为有深度与高度的思想才可以覆盖作品深远的意境,才可以触及作品中的灵魂。庸俗的教条式的理论却无法独立与自证,当然无法成为批评者批评的工具。优秀的理论不仅是优秀思想的沉淀,也是新思想产生的条件和准备。具有生命力的文艺批评虽然起点是理论,整个过程也是理论的展示,但最终的结局却是对于现有理论体系的一次又一次的挑战与发展,其中最根本的动力就是思想,思想是理论最为活跃的因素。而缺少思想的理论,最后只剩下一些僵化的概念与教条的框架,这样的理论或批评当然无法阐释与把握作品。

理论是已有思想成果的沉淀与汇集,所以也是新思想的参照系。新的思想、最有活力的思想是正在发生的也是即将发生的,是让理论这个肌体又一次复活的血液。正是有了充满生命力的思想,理论才避免了空洞与教条,从而就展现思想者无穷的能力,人类心灵在文艺作品中所表现出的深度及广度才可能被覆盖与阐释。所以批评的高度是理论的高度,而理论真正的高度又是思想的高度。

## 如何增强文艺批评的有效性(15)

时下的诗歌陷入某种窘境地,原因虽有多种,但关键有二。一是形式,晦涩拗口、不知所云。谢冕说:“如今的诗歌让人看的痛苦,这种痛苦不是感动的痛苦,而是看不下去的痛苦”。二是内容,脱离生活、无病呻吟。魏巍说:“我感到近些年,诗歌上有一个很不好的倾向,就是逃避现实,绕开矛盾,远离劳苦大众的悲欢,写一些无关痛痒的东西。相当一部分诗歌已经与人民群众远远地分开了”。以上原因的积压,再加上有些言论导向的错误,终于使诗歌远离人民大众。

其实,中国诗歌五千年,从来都不是一帆风顺的。可以说一路走来,其间也曾经历了无数次的风风雨雨。最早的诗歌是人们在劳动时发出的“杭育杭育”的喊声,也可以说是劳动号子。那是劳动者原汁原味与汗流浃背时的铿锵之音。《弹歌》一诗产生于黄帝时期:“断竹,续竹;飞土,逐肉”,语言简洁、情节生动,写出了我们祖先打猎的全过程。《诗经》是西周至春秋中叶500年间诗歌集,大多是“国风”,也就是民间歌谣。诗中反映了那个时代劳动人民的苦难、哀乐和爱情。《伐檀》是讽刺剥削阶级不劳而获的,《硕鼠》更是揭露了统治阶级的贪得无厌,《关雎》则是一曲优美动人的恋歌。

真正的诗歌应是时代的记录、民情民意的表达。也正如此,统治阶级为了及时了解民情动态,化解社会矛盾,于是便设立了采诗官一职,到民间采诗,将采来的诗整理后呈送最高统治者,最高统治者再根据诗中反映的问题,对先前的政策、法规做出调整和修改。白居易在《与元九书》中写了这样一段:“自周衰秦兴,采诗官废。上不以诗补察时政,下不以歌泄道人情。乃至于造成之风动,救失之道缺”。

白居易不愧是一位杰出的诗人、真诗人,他一面对那些背弃诗歌、践踏诗歌的假诗人给予批判,一面身体力行坚持“救济人病,裨补时缺”的诗歌创作之路,写出了大量通俗易懂反映真实民生的诗歌作品。系列诗歌《秦中吟》《新乐府》,首首催人泪下,动人心魄。“幼者形不蔽,老者体无温”,“是岁江南旱,衢州人吃人”,“安得万里裘,盖裹周四垠”。

现代“五四”之后,在国家和民族危亡时刻,一大批诗人如鲁迅、郭沫若、臧克家、艾青、闻一多、田间等,他们将诗作为武器,像投枪、匕首,带着人民的血泪和仇恨冲向敌阵。此时的诗歌也像一颗颗流星划过沉沉夜空,闪烁着耀眼的生命之光。臧克家的《老马》《罪恶的黑手》,艾青的《手推车》《乞丐》,用白描手法写出了那个时代劳动人民遭受的苦难;田间的《给战斗者》、陈辉的《为祖国而歌》,则告诉每一个沦陷的中国人,要想获得翻身解放,就必须拿起武器走向战场,用鲜血和生命保卫自己的祖国和家乡的父老乡亲。这些诗歌传承了《诗经》“国风”朗朗上口、铿锵有力的艺术形式和反映民情、民意的精神内涵。在抗日根据地的延安,田间、陈辉、邵子南等一批年轻的诗人战士把诗写在了延安街头的墙上,村里、山里的石头上、树干上。田间夫人葛文在《大风沙中的田间》一书中写了这样一幕场景:“诗,用白灰浆书在大街小巷的墙壁上,牧羊人牵着羊,放牛人吆着牛停下脚步,品味着那诗,懂,有劲!”这就是诗歌的力量!

让诗歌接近百姓,就要把身和心深深扎在群众中。

恶搞最初产生于篡改版《无极》——《一个馒头引发的血案》,自此以后,各种恶搞风行网络,出现了恶搞电影、恶搞视频、恶搞图片、恶搞歌曲等。恶搞文化伴随网络文化越行越盛,从恶搞名画《蒙娜丽莎》到最近广为流行的“杜甫很忙”。由此可见,恶搞文化绝不仅限于网络,它深入到文化、艺术与生活的方方面面,大有抢占主流文化之势。

单从娱乐角度看,恶搞文化的确达到了娱乐大众的效果。然而,面目全非的恶搞文化在博取人们一时之乐时,失去的却是难以估量的代价:对传统文化传承的腰斩、对经典文化的抹煞和对文化创新的伤害。

那么,究竟是什么使得这种原本看起来难登大雅之堂的恶搞文化焕发出如此强盛的生命力呢?首先,恶搞本身无门槛、无责任。恶搞是网络文化的衍生品,它植根于网络这片土壤,可以说,每个人都可能恶搞,也可以被恶搞。在虚拟的网络世界里,非政治性的言论与行为大都不承担法律责任。这就为恶搞文化的风行奠定了可行基础。其次,大众的推崇与社会的默许。恶搞最突出的效果即娱乐大众,尤其是对经典和传统文化的恶搞,让观众在颠覆性的作品和人物中获得独特的娱乐与放

松,因此恶搞作品容易被普通大众所接受。其实,这一现象反映了大众对传统文化的冷漠心态。当前中国处于改革发展的攻坚时期,社会中拜金、求利现象异常突出,在生活方式和文化追求上,也愈加浮躁与功利。一些人热衷于这种无厘头的非营养文化,社会也对这种文化现象冷眼旁观,并渐有默许和认可之意。再次,文化创新源泉的不被重视。文化创新来源于生活,所有优秀的文化作品都是在品味生活的酸甜苦辣中形成的,而如今大部分创作者却以一种高高在上的姿态来接触群众,俯视生活,他们的创造素材来源于抄袭与借鉴,没有自己独特的经历与思考,文化创新少人问津,当今影视剧的翻拍之风就反映了这一现象。在没有优秀文化创新占领市场的现实下,文化恶搞就乘虚而入,占据文化市场。并且,社会缺乏对文化价值取向的明确有力引导。

那么恶搞文化的出现以及大众对它的推崇究竟对社会、特别是我们传统文化的传承产生怎样的影响呢?首先,它使得文化创新的思维误入歧途,导致中国文学的发展陷入困境。恶搞绝不等于创新,恶搞是对传统文化的颠覆和讽刺,而背弃优秀传统文化的恶搞犹如无源之水、无本之木,无法前行。从目的上来说,恶搞是要达到发泄和

搞笑的目的,而不是对现实的反映和反思,这就不可能形成优秀的成果。而恶搞文化的风靡让越来越多的人把恶搞当成是创新,无厘头的简单恶搞甚至比苦心创作的作品更容易被社会接纳,这就使得社会更加愿意去走恶搞的捷径,不屑于创新,从而陷入一种恶性循环。其次,它使得现状不容乐观的传统文化传承雪上加霜。一个没有文化底蕴的民族是浅薄的,而一个有着深厚文化底蕴却不懂得传承发扬的民族是悲哀的。《新贵妃醉酒》的流行导致大众对传统经典文化的曲解,“杜甫很忙”中各类杜甫形象让很多人以为杜甫是一个卡通小丑而忘记其在诗歌文化中的代表意义。而恶搞影响最多的即年轻一代,当年轻一代被恶搞所引导,我们的传统文化在几十年或几百年后无以为继时,我们能否还觉得这样恶搞“无伤大雅”,我想,这将是我们整个国家和民族所无法承受的结果。

余秋雨曾说:“人类,要到很多年之后,才会感受到一种文化上的山崩地裂,但那已经是余震。真正的坍塌发生之时,街市寻常,行人匆匆,风轻云淡,春意盎然。”恶搞文化的盛行,何尝不是文化传承坍塌的一个表征。而我们对恶搞文化的认识、反省将在很大程度上左右我们传统文化的最终归宿。



## 构建人与自然的“诗意图”——读《和谐社会理念的重建——兴安岭生态文化形态研究》

□姜 超

精神文化产品,汇入黑龙江文化漫长的历史长河,闪耀着神秘的史诗般的光辉。

该书通过对文学、绘画、音乐、戏剧等不同艺术门类兴安岭题材的爬梳和阐释,清晰地展现了兴安岭文化形态,也是“天保工程”实践以来,构建和谐社会理念的重要理论成果。仅以书中对电影《万木春》生态文化意识的挖掘,就可看出作者对历史文本的犀利洞察。潘青与剧作家胡苏合作的电影剧本《万木春》,发表于1959年《电影文学》第10期,1961年由长春电影制片厂拍摄成同名电影,在社会反响很好。如今再看这部电影,实地拍摄的兴安岭大森林的美丽景色,再次提醒我们标举生态文化价值观的急迫需要。半个多世纪过去了,兴安岭的文化中是否存在着“人与自然和谐”的元素,这种元素是否形成了一种文化传统,支撑着黑龙江文明历经数度变迁后仍然葆有神秘、苍茫、雄浑和开放包容大气的特质,是必须回答的。在该书中,作者运用了大量的不同历史时期兴安岭题材的文学艺术文本,构建支撑兴安岭生态文化观。丰富多采具有强烈地域特色的兴安岭艺术实践个案,经过详细的分析和解读,使读者感受到兴安岭文化的独特魅力。兴安岭人所创造的

作者认为,女作家潘青在创造剧本时“就融入的生态理念,尽管还没有脱离专家立场,没有上升到哲学层面,其眼光的独到,说明兴安岭开发过程中生态理念是存在的,而非一味地开发索取不知保护营造”。潘青的生态理念是通过秦德培和姜副局长两人展开的。秦德培是懂得大森林运行规律的解放区的共产党干部,他帮助姜副局长解决了红松的生态问题——人工更

新。作为森林学家,姜副局长创造了以人工更新林木生长周期的方法,达到维护大森林的生态平衡。

“天保工程”后,兴安岭生态文本的大量涌现,对传统文化的再认识、对土地河流森林的重新书写的各种努力,为兴安岭文化品格的提升作出了贡献。文学、绘画领域率先提出,作家画家对人类与土地河流森林关系的思考幻化成艺术文本,在把自然界作为“他者”来描述的同时,注重人与自然的对话,关注自然界的微小变化,表现“现有”的地域环境,力图为后世留下更多的现实景观,唤起人们对身边地理环境的保护意识。

国内近年生态文化领域推出了一些研究成果,但多半是翻译、引进西方理论,对西方各种生态学派进行解读和归纳。中国的生态理论离本土化目标还非常遥远,更缺少构建和谐社会从而达到经济社会可持续发展战略转移的实践研究的成果。《和谐社会理念的重建——兴安岭生态文化形态研究》在“人与自然”的文化转型研究方面以大量的田野调查、文献资料、现场访谈等手段,为读者提供了历史与现实交汇、理论与应用相结合的学术空间。其学术价值和社会意义已超越了黑龙江地域文化范畴,是开发文化向生态文化转型的填补空白之力作。

文学批评是一项光荣的文化事业,同时又是一项非常艰巨的有难度有高度的文化事业。近年来,关于文学批评的误区与困境,诸如批评标准的困难、公信力的降低与缺失、批评的虚空无力等均成为社会文化场域里的热门话题。消费主义意识形态盛行下的市场与批评的媾和、文学“六分天下”的复杂格局等,都给文学批评带来了不少的困扰。因此,文学批评自身的深化迫在眉睫。如何使文学批评更富有创新精神的阐释能力,恢复文学批评的尊严,正如批评家陈晓明所言,除了批评家要葆有高度的美学自觉、多元的宽容性视野、知识更新与持续创新的巨大勇气、对文学始终不渝的激情外,以文学批评期刊为阵地构建和谐互动的对话空间和公共平台就显得特别重要。这也恰恰正是文学批评深化的重要一环。

《当代文坛》是伴随着新时期文学的繁荣和发展应运而生的,系西南地区创办最早的专业文艺理论批评期刊,也是全国创刊较早的文艺理论批评期刊之一。《当代文坛》密切关注中国当代文学创作和文艺发展动态,力求体现前瞻的学术眼光、开放的对话空间和公共平台构建、敏锐的问题意识。

《当代文坛》自创刊起,一直追踪当代文艺思潮与当代文学发展中的热点问题、重大理论问题,表现出富有前瞻意义的学术眼光。新时期以来诸如“知青文学”、“现代派”或“先锋文学”、“改革文学”、“女性文学”、“新写实小说”、“新历史小说”、“新生代”文学、“留学生文学”、“都市写作”、“网络文学”、“80后”或“青春写作”、“底层文学”等均在刊物上有较为系统的梳理和论述。

随着市场经济的推进,大众媒体话语不仅日益成为消费社会的强势话语,并且成为消费意识形态的重要载体,对文学活动、文学生产与文学批评形成极大的冲击。对消费意识形态保持必要的清醒和警惕,是文学批评家和文学批评期刊的职责所在。《当代文坛》相继刊发陶东风、万书辉、颜敏、孟繁华等学者的文章,阐发关于消费主义对文学影响的批判立场。

关注理论研究前沿尤其是文艺理论领域的重大问题,一直是《当代文坛》关注的焦点。文论中国化与重建中国文学理论是多年来学界持续关注的重大理论问题之一,《当代文坛》从上世纪80年代至今相继刊发曹顺庆等学者一系列文章,正视“中国文学理论的断裂”现象,强调中国古代文论与西方当代文论的有效对话,警惕惟科学主义话语对中国传统文论话语的遮蔽,以有助于解决当今世界前沿的学术问题,推动中国文学理论的话语重建。针对“以电子媒介主导的大众娱乐已经取代以往的以纸质媒介主导的诗意启蒙”的文学教育现状,学者王一川在《当代文坛》撰文呼吁“重新召唤诗意启蒙”。由此出发,他进一步提出“文艺素养论”(或称“艺术素养论”)一说。循着这一思路,他又撰文《当代文坛》在理论界率先提出“艺术公赏力”这一艺术学与美学的新关键词,并就“艺术公赏力”概念内部的“艺术可赏性”问题进行深入剖析,以期有助于对当前新的艺术与美学问题的探究,显示出一个理论工作者超前的学术眼光。陶东风的《文学的知识生产与文学研究的机制创新》一文,则着重探讨20世纪90年代以来中国学术体制中存在的诸种弊端,尤其是反自主性、数字霸权、实用技术霸权等引发的浮躁之风,并进而提出建立“以学术为本位,以学术自主为核心”的现代学术体制之迫切性。刊物对生态文艺学及生态文学、生态批评的持续关注,对“反智主义”的关注,对“审美意识形态论”的关注等,都体现了一直关注《当代文坛》关注理论研究前沿与热点、重点理论问题的一贯立场。

关注当代文学创作流变、研究和推介当代作家作品,一直是《当代文坛》的重点所在。30年来,刊物所发评论文章涉及当代作家上百位,作品上干部(篇),几乎囊括了中国现代特别是新时期以来所有富于代表性的作家和作品。先后推出沙汀、王火、铁凝、陈忠志、阿来、裘山山、韩少功、贾平凹、莫言、王安忆等多位作家的“研究专辑”(或“评论小辑”),新锐作家艾伟、魏微、葛水平、吴玄、邱华栋等人的“评论专辑”。同时自1985年第4期伊始开辟的“四川作家研究”、后来的“西南中青年作家论”、“西南军事文学评论专辑”、“大西南作家论”及一直保留至今的“西部文学论坛”等栏目,评论研究了四川、西南乃至中国西部一大批中青年作家作品,并把他们推向全国。此外,《当代文坛》还把关注当代作家作品的视野扩展至港台地区的作家、海外华文作家甚至海外作家。

多年来,《当代文坛》一直关注青年评论家的批评实践。早在创刊初期的1982年第7期即开设有“大学生论坛”栏目,同年第9期更名为“青年文论”,1985年第4期改为“青年论坛”,1996年再开“博士论坛”栏目,到2007年新设“新锐方阵”栏目(2008年更名为“自由评论”),刊发了一大批年轻学者和青年批评家的批评文章。近年来又有一大批“80后”的年轻学者在刊物上展露锋芒。

除重点关注当代文学创作的流变、研究和推介当代作家作品外,《当代文坛》还将办刊的视野扩展到了影视领域,创刊号即开辟有“影评”栏目,1982年第8期更名为“影剧评论”,1993年第3期再更名为“影视画外音”并保留至今。

《当代文坛》在创刊初期即提出,刊物要“推动文学评论和文学研究活动,促进创作的繁荣,帮助文学新人的健康成长”、“以评论和研究当代文学创作、文艺思想为主,立足本省,面向全国”。可见,《当代文坛》并非四川作家评论家的自言自语,而是当代作家和批评家开放、活跃的对话空间和公共平台,它面对的是整个中国当代文学。

近年来,为更进一步恪守学术立场,铸造独立的批评品格,大力提升刊物品位,《当代文坛》不断努力、开拓创新。关注理论前沿与学科建设,与国内重点高校科研院所紧密合作;关注文坛前沿,特别关注新锐作家、新锐批评家的创作与批评实践,加大文学创作与文学批评新人的扶持和推介力度。这些探索和努力,先后得到了中央和四川省省委、省政府有关部门的肯定,得到文学界、学术界专家和广大读者的认可。

文学批评作为当代社会文化生活中重要的建构性力量,不仅会促进文学艺术的繁荣和发展,而且会大力促进社会健康精神生态的形成。“文学批评的价值不仅影响于一般文学创作和文学理论,由此形成的社会审美意识形态,也将产生包括国家政治在内的广泛影响甚至冲击效应。”(批评家吴俊语)因此,文学批评家和文学批评刊物任重而道远。我们坚信,有了批评家和批评刊物的共同努力,当代中国文学批评必将踏上崭新的征程,并开创中国文学事业生机勃勃的美好前景。