



批评共同体的立场、态度和素养

□ 颜水生

韦勒克曾经强调不同时代有不同的批评观念和批评规范,然而,当今时代的文学批评既有当代性,更有历史性。比如,当下有些学者倡导“文学的”批评,既可以看作是向20世纪上半叶兴起于英美的“新批评派”的致敬,又可以看作是20世纪80年代的繁荣于中国的“审美的批评”的重返。对“文学是什么?”的理解,应该是文学批评最根本的出发点,因此,韦勒克强调了“文学的本质”,以完成他对“文学批评”概念的界定。文学本质论既可以看作是自赫拉克利特以来就盛行至今的“逻各斯”的颠倒,又可以看作是康德提出的“审美无功利”观念的再现。然而,文学本质论对理性与感性的彻底分割,也可以看作是西方世界中根深蒂固的二元对立思维模式的产物。或许是深受康德思想的影响,王国维曾经希望感性分割能够促进文学纯粹性的发展,以最终实现审美的解放和主体的解放。然而,鲁迅的告诫也是犹言在耳:文学作为“纯粹之美术”根本不可能实现解放目标。从鲁迅的反“文学”观念出发,鲁迅对萧红小说的批评就不只是一种“文学的”批评,更是一种“社会的”批评。贝林特在《艺术与介入》中指出,审美经验是一个“统一体”,任何一种审美经验或者审美活动,都不是纯粹的、绝对的感性实践,也都不能完全排除

理性的作用。正如马克思对笛卡尔的“理性论”的批判一样,伊格尔顿深刻指出了韦勒克的“文学”和“文学批评”概念的种种矛盾。实际上,韦勒克对“批评”概念的历史追溯,就已经暴露了“批评”概念原本就包含了悖论。伊格尔顿指出,无论过去还是当下,任何一种对“文学”和“文学批评”概念的理解和界定都不是绝对的、普遍的和永恒的。在这样的前提下,文学批评或许可以看作是一种共同体机制,它包含了“文学的”、“历史的”、“政治的”、“社会的”、“哲学的”等多种多样的批评观念和批评规范。

任何关于“批评是什么?”的讨论,都有可能堕入玄学的陷阱,马克思认为改造世界比解释世界更为重要,因此,“怎样进行批评?”才是文学批评真正的立足之处。20世纪下半叶以来,西方国家进入晚期资本主义时期或者后现代时代,由于全球化和信息时代的冲击,知识分子发现个人主体性的丧失成为不可避免的宿命,以德里达、杰姆逊和萨义德等为代表的理论家希望在批评实践中重建个体的主体性精神,他们把文学批评看作是一种“文学行动”,他们认为文学批评是一种社会实践,他们以文本为基础,注重社会和文化实践。杰姆逊在《政治无意识》中指出,批评家的任务是揭开文本的面纱,使文本恢

复“充分的言语”,批评家不仅要关注文本本身,更要关注文本背后的“未说出的东西”。杰姆逊意识到了当代批评的弊端,他通过对“叙事是社会的象征行为”的揭示,充分说明了“批评作为社会的象征行为”的合理性。德里达在《文学行动》中通过对卡夫卡、乔伊斯和马拉美的批评,实现了他对西方形而上学传统的批判,德里达指出主体的消失与死亡是形而上学的罪恶。杰姆逊和德里达分别在《政治无意识》和《文学行动》中,以明确的个人化立场实现了文学批评的介入意识和主体性精神。所谓个人化立场,一方面,指的是在批评活动中,批评家不人云亦云,重视对文本的独特性发现,能够揭示文本的内涵与价值;另一方面,指的是批评家要有明确的介入意识,能够揭示文本的缺陷和不足,从而真正实现作为批评家存在的主体性价值。从这个角度来说,批评也是一种创作,也是一种艺术活动和思想活动。依据吉登斯的构成理论来看,批评共同体是个人化与整体性的统一,个人化创造了共同体,共同体也创造了个人化,在批评共同体中,个人化的批评立场是批评共同体避免千篇一律的必备条件。

个人化的批评立场要求批评家具有明确的介入意识和主体性精神,使批评家避免沦为作家和理论家的附庸。在现象学、阐释学和形式主义的批评传统中,批评家与作家并非处于对等的地位,“文本中心论”排除了批评家的主观能动性,批评家甚至有可能成为作家作品的传声筒。然而,过度抬高批评家在批评实践中的地位和作用,也有可能产生“令人失望的曲解”。从辩证法的角度来看,批评家与作家应该处于平等的关系,批评家在批评活动中应该是一种对话的态度。在批评活动中,对话态度呈现出来的直观形式就是问题意识。德里达在分析卡夫卡的小说《在法的前面》时,开门见山地提出了“文学是什么”的问题,在德里达连续的追问下,“文学的本质”和“法的文学性”呈现出非常紧密的联系,在问题的讨论过程中,德里达拆解了西方传统中关于“文学本质论”的讨论。在整个分析过程中,德里达不仅与卡夫卡进行对话,而且把康德和弗洛伊德拉入了对话中,更为重要的是,“文学是什么?”的问题涉及到从柏拉图和亚里士多德以来的西方形而上学传统,因此,德里达试图对话的对象包括柏

拉图和亚里士多德以来的“逻各斯”传统。正是这种对话态度和问题意识,使德里达对西方传统的解构更显出针对性和批判性。朗西埃对《包法利夫人》的分析也可以看作是对话态度和问题意识的典型文本,朗西埃开篇就追问“为什么必须杀死艾玛·包法利?”他认为问题之答案给出的因果关系呈现了文学与现实的差距,福楼拜是因为“纯粹的文学”原因而把艾玛处死,然而朗西埃认为艾玛之死根本原因是西方的民主和疾病,在这种对话过程中,朗西埃揭示了西方民主政治与文学虚构之间的密切关系。

批评共同体是批评理论与批评实践的统一,批评共同体要求批评家具备跨学科的理论素养,并最终能达到通向哲学的高度。一般来说,批评实践关注的是文本的具体特征和具体价值,也就是文本的艺术特征和审美价值,但是批评实践仍然可能涉及到哲学的思考,因为批评实践绝对不能脱离对文本和世界的整体性思考。批评理论关注的是批评的操作方式和运作过程,也包括对批评实践本身的关注,批评理论是一个跨学科领域,它涉及多种学科的理论与方法。弗莱在《批评的剖析》中指出,文学批评是思想和知识构成的大厦,批评家不仅是艺术家也是思想家。韦勒克在《批评的诸种概念》中认为,文学批评往往包括批评理论和批评实践,他强调批评家应该借助跨学科的理论与方法,粉碎文学、语言、哲学和历史所形成的围墙和障碍,使文学批评成为种种声音和交响的合唱。德里达在《文学行动》中指出,一切语言行为和阐释行为都受哲学范畴和哲学观念的支配,批评行为也直接涉及到哲学,并与批评家对哲学、美学、语言学等各种文本的理解密切相关。许多哲学家也是非常优秀的文学批评家,比如本雅明、德里达和朗西埃,他们分别对波德莱尔、卡夫卡和巴尔扎克批评,可以说都是文学批评史上的经典。本雅明批评波德莱尔其实也是在解剖自我,也是在批判一个混乱和疯狂的时代。德里达批评《在法的面前》是为了剖析西方法律制度的虚构性和欺骗性。朗西埃批评福楼拜和巴尔扎克是为了剖析西方民主政治的虚伪性和罪恶性。这些哲学家的批评文本其实包含了深刻的哲学观,包含了他们对社会和人生的深度思考,也包含他们们对真理的思辨和追求。可以看出,哲学

家的文学批评,可以提高人们的思想意识和认识能力,而不仅仅使人们局限在获得对文本的理解或者审美的愉悦。哲学家的批评文本给我们很多启示,尤其是对如何告别“批评的平面化”和“为批评而批评”的弊病,应该是大有裨益的。从语言方面来说,哲学语言的浓缩性、思辨性和张力也是文学批评应该借鉴的。

批评共同体强调以文本为基础,批评应该立足于文学性文本,但又要超越文学性文本,批评应该是包含了对社会、对人生、对真理的思辨和追求。批评家应该要有清晰的对话态度和高深的理论素养,所谓对话态度,就是批评家要有与文本对话的能力,要有与理论对话的能力,要有与历史对话的能力,要有与时代对话的能力。对话能力和理论素养是文学批评必备的要素,批评家绝对不能成为作家的传声筒,更不能成为理论家的附庸。批评家应该力求避免丧失个人化立场和主体性精神,最终使批评活动成为个人的精神活动,成为个人探索奥秘、追求真理的思维活动。在当今时代,文学批评的方式多种多样,因此,坚持个人化立场,运用跨学科理论和哲学思维进行文学批评应该值得我们去实践。



文学批评的实感经验与文体意识

□ 杨 辉



当我们谈论“写作艺术与文学批评”,并预先设定“文学批评是一种艺术的写作”,“文学批评作品本身是一件作品”,它既非课题,亦非“文学研究”和“学科”时,潜在的意思似乎是,存在着一种理想的文学批评,我们设定它、理解它,并努力朝向这个既定的方向。对此我并无异议,但仍然觉得,具体到每一位写作者,他所面临的问题和可能的解决方式,不可避免地会存在差异。因此,我只能结合自己的写作实践,谈一点想法。好些年前,我还做着作家梦,且没日没夜地写着小说时,就曾梦想着自己有朝一日能写下一部如莫里斯·布朗肖《文学空间》或让-皮埃尔·理查《文学与感觉》那样的书,再不济也应该是乔治·布莱的《批评意识》或马塞尔·雷蒙的《从波德莱尔到超现实主义》。于文献整理、资料爬梳和学理探讨外,为个人生命的实感经验留下一点点空间,是以上著述吸引我的最为重要的原因。或者换句话说,我心仪的批评,应该根植于个人的生命体验,个人对于这世界的省思。一如沈从文所说,生命的发展,“变化是常态,矛盾是常态,毁灭是常态”,“惟转化为文字,为形象,为音符,为节奏,可望将生命某一种形式,某一种状态,凝固下来,形成生命另外一种存在和延续,通过漫长的时间,通过遥远的空间,让另外一时一地生存的人,彼此生命流注,无有阻隔”。是语看似简单,却内蕴着沈从文对生命的实在经验的痛切感受,背后有大情怀和大寄托。喜欢黄永玉《无愁河的浪荡汉子》的批评家周毅为其新著《沿着无愁河到凤凰》写下了这样的“题记”:世上本无“无愁河”,有了黄永玉,才有“无愁河”。那么,世上本有凤凰吗?我理解她的意思,沿着“无愁河”,可以走向“凤凰”,不是行政地理意义上的凤凰,而是文学意义上(沈从文)的凤凰。这个凤凰并非自明,也并不会对任一读者自然敞开。而藉由《无愁河的浪荡汉子》的写作,黄永玉为我们指出了一条通往凤凰之路。这一部以“古老的故乡思维”写就的生命之书,在目下批评界及读者中的尴尬境遇,充分说明了我和黄永玉的世界的隔膜之深。写完《革命时代的士大夫:汪曾祺闲录》之后,孙郁曾感慨:历史离我们并不远,而有许多存在要理解起来却很难了。我们已经失去了老北大的氛围,失去了西南联大的语境,失去了与古人对话的通道。汪曾祺和乃师沈从文,生前都有不被理解的寂寞。汪曾祺欣赏贾平凹并寄厚望于后者,黄永玉写作《无愁河的浪荡汉子》以延续沈从文《长河》所开启之写作传统,或许都有赓续文脉的意思。惜乎这一点用心,于今渐成空谷足音,已然应者寥寥。连如何走进无愁河,我们也已

寻不着路径,遑论凤凰。寻不着精神的来路和去处,焉能不彷徨于无地?

差不多有10年的时间,我沉迷于政治哲人利奥·施特劳斯及其著述所开启之精神空间中不能或已,亦从哲学史家皮埃尔·阿多所发掘之西方思想“精神修炼”的传统中体会到《论语》所言“为己之学”的精义所在(此一体会后来亦在弗朗索瓦·于连及杜维明之作品中得到进一步印证)。沿着施特劳斯指陈的路径,从海德格尔上溯至苏格拉底,且旁及施特劳斯及门弟子阿兰·布鲁姆和伯纳德特。如今想来,彼时的迷恋着实可爱,却也并非全无用处。若无对施特劳斯问学路径及其思想的反复涵咏,对其援引苏格拉底的政治哲学及阿尔法拉比的阐释以规避马基雅维利以降的现代性传统的思想理路及其价值的切己体察,我大约不会想到以现象学的方法“悬置”五四以来文学的现代性传统,从而为“大文学史”的建构提供基本可能。就文化选择而言,我服膺“学衡派”的问学路径,即始终保持对全盘西化的警觉,却不简单地主张返归传统,而是去走文化会通的道路。将“学衡派”诸公称作文化保守主义者,我以为是对他们极大的误解,此一误解不能澄清,则文化选择难免陷入非此即彼式的两难境遇无法自拔。也是受施特劳斯释经学方法的启发,我尝试重读(也是细读)《道德经》《论语》等思想典籍,也在先秦史籍中做过功夫,希望从中发掘隐匿于“字里行间”的“微言大义”。是为施特劳斯经典释读法的要义所在,也是我很长一段时间的用心处。此番用心无意间为我思考贾平凹作品与中国古典思想及性灵的内在关系提供了可能。

詹姆逊写过一部《语言的牢笼》,申论言语之于思想的限制抑或敞开作用。其立论之基础,不脱索绪尔语言学思想的基本范围,亦与福柯话语权力说颇可交通。超越现代性视域,话语的革新,当属题中应有之义。“新文学”以白话代文言之根本意义,亦可作如是解。因是之故,在文章作法上,以《周易》开显,至《红楼梦》蔚为大观之中国式思维方式推进论述,避免现代性以降的线性思维,追求细部“无限的实”以及整体上的浑然多义,或许是切近如贾平凹这般与古典文脉关联甚深的作家作品的必要方式。有论者认为,“用看‘国画’的眼光打量贾平凹小说的笔法,效果更清晰一些。他擅用‘破笔散锋’,大面积的团块渲染,看似塞满,其实有层次脉络的联系,且其中真气淋漓而温暖,又苍茫丰厚。渲染中有西方的色彩,但隐着的是中国的线条。他发展着传统的‘大写意’,看似一片乱摊派,去工整,细节也是含糊不可名状的,整体上却清晰峻拔。”这话可以借来说明我个人写

作“文法”的指向。窃以为,文章作法及风格不妨多样,清通有清通的好处,如观山水,居高处,脉络布局一望便知,省却诸多追索思虑。然此或非重整体、重气韵、重妙悟的中国古典美学的核心意趣。贾平凹1980年代末以《浮躁》“终结”其融合“寻根”及“改革文学”的基本思维方式,转向明清世情小说的笔法与韵致,深层原因亦与此同。读胡河清《贾平凹论》,其文章笔法,不在彼时文学批评潮流之中,颇有些小说的意味。孙郁论贾平凹诸篇,直接收入散文集亦不觉突兀。他们可作为批评家中的文体家,其在文法革新上的良苦用心,并不难体会,却未必人人能知,人人能行。常听人盛赞李健吾、李长之的批评,以为文质兼美、气韵贯通,其文章境界教人神往,殊不知其“文法”(用思运笔)的根本,未必在“五四”以降的“小传统”之中。被称为文体家的鲁迅、沈从文、汪曾祺诸公之文章流脉,亦不限于“五四”一途。此种现象,深刻地关联着文化的古今中西之争的复杂面向,远非“转益多师”四字所能简单概括。何况“学术文体的千门万户”,是基于不同的学术思考方式,而具体化为文本的各种样貌。格式的僵化,正意味着学术多样性的消失”。信哉斯言!

“文法”革新的基础当然是语言。目下之学术语言,自有成规可循。就其优者而言,不难发觉翻译文体(西方现代主义后现代主义文论及哲学论著中译本)的深刻影响。此种学术语体,内在于现代性思想及其开出之思维方式,本身并无问题。但无疑会构成对有心接续中国古典文脉的作家作品意义的遮蔽,因此上,我尝试融文言白话于一炉,以努力释放被压抑的传统的表达方式。这当然不是原创,随手翻翻柯庆明、萧驰二位先生主编之《中国抒情传统的再发现——一个现代学术思潮的论文选集》,可知此种学术语言,在港台学者手中已然运用自如。再读郁达夫先生为《中国新文学大系·散文二集》所作的导言,便知此亦为“新文学”传统之一种,可谓流脉甚远。

再回到《沿着无愁河到凤凰》。周毅说黄永玉“笔触所及的人物、山川、事件都异常丰富”,且还“怀着稚子一般的爱慢慢写他们,写出他们的形、神、趣和魂”。“因为这爱,‘无愁河’中潜藏着一股成就人的力量”。满蕴着一种来自生命深处的充沛的元气。如斯坦纳所说:“所有伟大的写作都源于‘最后的欲望’,源于精神对抗死亡的刺眼光芒,源于利用创造力战胜时间的希冀。”我实在想不出比这更好的说法,来说明在“现实的变化与破碎处”,在一切坚固的东西都烟消云散的根本境遇中,人心的可能和好的文学及批评的真正力量所在。