



古往今来,无数理论家围绕“文学评价标准”这个话题争论不休,迄今仍无定论。各种文学评奖的“评奖细则”里写得清清楚楚,但评奖结果永远是众口难调。对文学作品价值的估量,显然不能简单地用“好/坏”的标准一刀切,搞不好就会贻笑大方。在这样一个已经完全可以用“生产”来概括文学生成过程的时代,我们究竟有无调整文学评价标准的必要?

文学评价标准应体现“时代精神”

□宋高

古往今来,无数理论家围绕“文学评价标准”这个话题争论不休,迄今仍无定论。各种文学评奖的“评奖细则”里写得清清楚楚,但评奖结果永远是众口难调。对文学作品价值的估量,显然不能简单地用“好/坏”的标准一刀切,搞不好就会贻笑大方。即使大师也不能免俗,例如歌德对《巴黎圣母院》的评价就早已成为笑谈。诸如“真要有很大的耐心才忍受得住我在阅读中所感到的恐怖”,“没有什么书能比这本小说更可恶了”,甚至还有“这个时代不仅产生这样的坏书,让它出版,而且人们还觉得它不坏,读得津津有味,这究竟是一个什么样的时代啊!”我想,如今没有人会怀疑歌德的审美能力,但估计也没有人会对他对雨果和《巴黎圣母院》的恶评。值得思考的是,歌德为何会得出这些在今天看来相当可笑的结论?

朱潜在翻译《歌德谈话录》时曾特意在歌德那段话后加注:“歌德对雨果屡次表示不满,可能是由于雨果在当时所代表的算是进步的民主倾向不合歌德的口味。”由此可见,歌德的问题归根结底在于他的文学思想不能在“时代精神”面前做出灵活的调整,不能适应已经发展变化了社会与时代,犯了“胶柱鼓瑟”的错误。由此回望钟嵘写《诗品》的时代,质朴直率的陶渊明诗与当时那种强调文学创作要“干之以风力,润之以丹采”、崇尚绮靡繁富诗风之“时代精神”的不合拍显而易见,仅被列为“中品”便是理所当然了。

当下的时代与歌德的时代相比较,变动性或许要更大些。最显著的事实莫过于商业文化、消费文化对文学与阅读的冲击。遥想新时期伊始,一位作者曾在《读书》杂志上撰文指出“出版业在现代的西方世界已经成为另一种大规模赚钱的‘工业’,而作家则是这个企业的一部分而已”,“在什么

都是商品的社会里,一有‘销’这个字就应当警惕一下”。他不会想到,仅仅过去20年,中国就已经进入了“畅销书时代”;他当年所不屑不齿、要“警惕”的英美出版业状况,在中国也已经有了相当规模的翻版。“这是最美好的时代,这是最糟糕的时代”,《双城记》的开头用来概括我们这个多元化的时代亦不过时,但不可否认的是,如今也许是“最不适宜‘高蹈’的隐士生存的时代”。

在这样一个已经完全可以“生产”来概括文学生成过程的时代,我们究竟有无调整文学评价标准的必要?许多人在嗟叹人心不古、世风日下的时候,都会甜蜜地缅怀上世纪80年代初那个文学经典阅读的黄金时代。我们可以从权威的档案中翻检出《红与黑》《简·爱》等世界文学名著动辄五六十万乃至上百万的发行量,也可以从泛黄的老照片里去追忆新华书店文学柜台前排长队购书的盛况。无疑,20世纪80年代初全民性的经典阅读行为奠定了后来大多数人心目中的文学评价标准,特别是对于今天众多活跃在批评界的批评家们来说,他们恰好在那个时代步入大学校园,沐浴了中外古典名著的和风雨露,在日后的文学评价活动中自然会以这些名著造就的纯文学眼光去衡量一切。但通过许多出版界人士回忆我们能够了解到,一方面,新时期之初文学名著的大量印行,很大程度上是由于当年无书可出,为了满足社会上日益高涨的读书热情不得不突击再版若干20世纪五六十年代旧书的结果。试想,倘若当时出版社选择的不是这些严肃的纯文学作品,由这场大规模出版发行活动造成的全民阅读之风也许就会是另一种风向了,日后的文学评价标准会因此受到多大的影响,也是难以估量的。另一方面,当时几乎没有非

“纯文学”作品可供选择,在长期思想禁锢刚刚放松的时候,出版界也难有魄力去触碰禁区、大规模出版通俗文学作品。但即使如此,由刘兰芳、袁阔成等人的评书改编成的《杨家将》《明英烈》等通俗小说,也获得了世界名著难以企及的发行量和阅读率,并直接导致了几年后港台武侠小说的热销。

在今天冷静回望那股20世纪80年代初在“文革”十年阅读饥渴推动下形成的群体性经典阅读风潮,我们必须清楚地意识到,当年那种状况在今天的中国已不可能重现。文学阅读在经历了20世纪90年代的趣味大分化之后,如今已经步入个性化时代;互联网络的高度开放性、互动性及其普及性,使得以行政、出版手段控制大众阅读风向的年代一去不复返了。这就导致作家会自觉调整创作出发点,探索一条使作品既叫好又卖座之路,甚至迎合读者的口味而进行创作,去打造“畅销书”。从《飘》等作品的经典化历程可以看出,畅销书有朝着经典或名著的方向发展的可能,或者说经典和名著必须首先是畅销书。这不是一个简单的“先有鸡还是先有蛋”的问题,因为“艺术只有作为‘为他之物’才能成为‘自在之物’,因此,被读者阅读和欣赏是艺术作品的重要本质特征”,“文艺作品的历史的和现实的生命没有接受者能动的参与是不可想象的”。况且,“纯艺术纵然对许多人来说可以是纯粹的自我实现,但不一定是一种现实必需品”,“在所有社会力量中对艺术家影响最大的就是公众趣味,他可以无视公众趣味,但他无法躲避它的影响”。我们看到,众多专注于纯文学创作的作家,如今已经开始转变观念,选择大众读者喜闻乐见的题材,借鉴通俗文学创作的手法和经验,在出版、发行过程中也变被动为主动,渐渐可以嗅到些许商业(甚至炒作)气息了。

我们还应当承认,尽管文学评价活动需要评价主体高度敏锐的嗅觉,但历史上每一次评价标准的微调都难免表现出滞后性。近年来兴起的网络文学,自诞生之日起便表现出迥异于传统文学的形态和美学风貌,可以说是互联网时代精神最集中最形象的展现。如果无视文学评价标准调整的滞后性,甚至墨守陈规,就很难对其作出中肯的评价,也势必会对网络文学的发展造成不利的影响。

对于当前文学界出现的种种商业化倾向,我们不能一概指斥为拜金主义的腐蚀。马尔库塞谴责“资产阶级的艺术作品都是商品,它们也许甚至是作为上市销售的商品而被创作出来的”,哈贝马斯则对“艺术退化成宣传的大众文艺或商业性的大众文化”表示出鄙夷。如今的学院派精英批评越来越游离于大众,我们无疑能从法兰克福学派的理论与批评中嗅出浓郁的精英主义气味。当自我感觉良好的学院派精英们鼓噪出一曲曲“天鹅之歌”,仍然为自己身上的“贵族气质”而顾影自怜时,他们的盲视已然捕捉不到窗外的时代精神。固执如歌德者尚且承认“理论都是灰色的,惟有生活之树常青”,众多名家学者已经开始深刻反思多年来学术界对通俗文学的漠视与偏见,然而如今对满目新绿无动于衷的精英色盲却仍大有人在。更值得我们警惕的是,精英批评正在使“文学”日益蜕变为仅属于少数人的专利;而对所谓“贵族气质”的盲目追逐,又造就了一大批精英的拥趸。殊不知,精致的“象牙之塔”亦或是“水晶之塔”都是易碎的,梦终究会在“偶像的黄昏”醒来,到那时,留下的大概只有一堆华美的泡沫了。

当然,强调文学评价应体现“时代精神”、应与时俱进,并不意味着对时尚和流行风潮的一味追逐和应和。“胶柱鼓瑟”固然不可,但演奏家的即兴发挥也应当有度,起码要在“正调”上。只有把它们巧妙而有效地结合起来,才能奏出传世佳音。

文学批评的标尺问题

□黄德海

在文学批评中一个非常容易引人误解的问题是,文学批评的写作者差不多只是等奉此的传令官、不辨菽麦的传声筒,早就拥有了一把事先造好的文学标尺,只要根据这标尺指点江山即可。但标尺向来是对过往的肯定,不是对未来的敞开,就像蒂博代谈到趣味时说的,趣味本身不能创造任何东西,它“只作用于业已存在的东西,即已经完成的作品”,好的文学批评应该是一次协作性朝向未知的探索之旅,寻找的是作品中那个作者似意识而未完全意识到的隐秘世界。评论者与作者一起,弄清楚了某个陌生的领域,从而照亮社会或人心中某一处未被道及的地方——一个新的世界徐徐展开。



恰好是文学批评的责任之一)之前,根本就不存在任何自然而然的标准。以固定标尺批评新作品的做法,只能算是对过往的维护,不能说是对未来的敞开。

过于依赖经典的评论标尺一旦形成,会反过来要求一个作家的作品以不同的方式适应标尺,否则就冒犯了文学的纯正趣味。一位按固定标尺衡量作品的评论者,会对饱含异议的作品失去判断力,甚至在不经意间变成见成的牺牲品。这样的写作,多的是批评,就像余华谈到莫言的《欢乐》时写到的,“虚构作品在不断地被创造出来的同时,也确立了自身的教条和真理,成为了阅读者检验一部作品是否可以被接受的重要标准,它们凌驾在叙述之上,对叙述者来自内心的声音充耳不闻,对叙述自身的发展漠不关心。它们就是标准,就是一把尺或一个圆规,所有的叙述必须在它们认可的范围内进行,一旦越出了它们规定的界线,就是亵渎……就是一切它们所能够进行指责的词语”。

随经典而来的标尺极有说服力,用来比照新的作品也往往显得游刃有余,文学批评写作者自身也会在指责中获得胜券在握的快感。赞扬性的作品几乎成了一个严肃写作者的厉禁,大概就跟无法标出这种批评的优越感有关。虽然“能否获得称赞或获得多少称赞,常被认作衡量一个人才华、品德的标尺”,但人们最终相信,这一切不过是“镜子里的幻象”,还是批评来得更有力量,或者更加表明了写作者智识上的诚恳。

人们很容易把败坏的赞扬当成赞扬的文学评论的典型,从而忽视了赞扬更为优异的品质,就像为了抵制假古董而忘记了古代艺术品的美。败坏的赞扬不外两路,一是把陈陈相因的滥调作为郑重的发现,一是假想一种作品实际上并不具备的美德。前一路败坏是乡愿作怪,后一路败坏是以紫夺朱。无论是以上的哪种赞扬,都虚伪而不能反映真实价值。长此以往,写作者的内在品质就逐渐“学会了搔首弄姿、跳舞,以及如何使用化妆品,学会了‘用抽象术语的恰当思考’来表达自己,并逐渐失去了自己”,又怎么可能期许一种有意义的赞扬?

诺斯洛普·弗莱说:“批评的公理必须是:并非诗人不知道他在说些什么,而是他不能够直说他所知道的东西。”在这个意义上,创造性赞扬是一次有益的协作。一个文学作品朦胧地传达出对某一陌生领域的感知,文学批评的写作者在阅读时,凭借自身的知识和经验储备,有了“发现的惊喜”,并用属己的方式把这陌生领域有效传达出来。这发现跟阅读的作品有关,却绝不是简单的依赖。说得确切一点,好的文学批评应该是一次协作性朝向未知的探索之旅,寻找的是作品中那个作者似意识而未完全意识到的隐秘世界。评论者与作者一起,弄清楚了某个陌生的领域,从而照亮社会或人心中某一处未被道及的地方——一个新的世界徐徐展开。

一个文学批评从业者,有没有最基本的语文学能力?文学批评的前提和文学创作一样,是感受力,是对细微差别的辨识力,但它又不同于文学创作,它本身又是一项每个认真的读者都能从事的活动,只要你手上掌握合适的称量工具。作为一个文学批评从业者,再次回到语文学,就是再去寻找一些基础性的感受和辨识工具,并且对过去曾经存在的文学作品有具体和整体性的亲近和理解,先磨砺自身的语文学修养,才有可能批评文学。

□张诚若

这个题目来源于从《桥》上所看到的,梁鸿在2016两岸现代文学评论青年学者工作坊上的发言,她当时的题目是:《回到语文学:文学批评的人文主义态度》,她从萨义德出发,谈论作为一个人文学科从业人员首先应该具备的,对于发生在言辞内部的种种语言进程的探询能力。我觉得梁鸿提出了一个对于当下两岸文学批评都至关重要的问题,也就是说,一个文学批评从业者,有没有最基本的语文学能力?但从工作坊后来的观察员报告中,我遗憾地看到,梁鸿的诉求被极大地歪曲了,被等同于某种上世纪80年代的纯文学概念,一种保守自闭的拒绝跨学科历史潮流的做派。我觉得这样的观察报告,可以说具有相当的代表性,它代表着类似政治、哲学、历史、社会学等人文学科的爱好者对于文学的误解和轻蔑,而这种误解和轻蔑其实反过来,也正是对于整个人文学科的误解。

特里·伊格尔顿在《文学阅读指南》的前言里说,“如果人们对作品的语言没有一定的敏感度,那么他既提不出政治问题,也提不出理论问题”。这句话值得所有从事人文学科工作的人认真反思。

《桥》创刊至今,我觉得它显著的贡献有两点。一是帮助中国大陆当代文学批评者更多了解中国台湾当下的创作和批评现状。因为文学的传播总有一定滞后性和选择性,因为《桥》的存在,至少对我而言,可以快速了解很多中国大陆未曾出过简体版著作的中国台湾作家,或者即便是出过,也可以借机了解中国台湾文学批评现状。二是帮助中国台湾地区读者了解中国大陆的当下创作。因为《桥》只在中国台湾地区发行,所以这第二点可能更加直接和显著。我觉得吕正惠的编辑思路大概也主要侧重在第二点上。他做的事,是中国台湾之前出版业可能没有做过的事。与中国大陆出版业只盯准类似朱天文、朱天心、唐诺、张大春、骆以军等少数名家一样,中国台湾出版业似乎之前也只瞄准莫言、王安忆等“50后”“60后”作家,而吕正惠相当于是在中国台湾播下一点当下最有活力的中国大陆汉语文学的种子,其筚路蓝缕,功莫大焉。

就文学批评而言,我拜读了《桥》上大多数文学批评文章,我觉得一种简单的社会学批评和政治经济学批评几乎弥漫于其中,无论中国大陆,还是中国台湾,两岸文学批评从业者似乎共同感受同样的困境。如今,类似萨义德和伊格尔顿这样的学者在两岸都有翻译,但很多时候,他们是被视为跨领域的有政治关怀的文化理论家,但他们作为学术基础的文本细读和修辞能力被极大忽视了。我们必须清楚,修辞乃至与之相关的语文学,自从诞生以来,就是和政治密切相关的,而不是反政治或无政治的。我们很多时候,因为对于一个领域缺乏足够的认识,就将之简单化,并迅速企图用另一个我们同样也知之甚少的领域来充实它,这样的结果,看似是跨学科实践,其实只是双重无知的实践罢了。

当代文学批评在持续几十年的理论高烧之后,突然又有一种退回到最粗笨肤浅的主题批评的倾向,像洪水过后的蛮荒。这就是伊格尔顿的中译新书《如何读诗》里所谈到的现象:“大多数学生面对一篇小说或一首诗,会自然而然地想到通常所谓的‘内容分析’,他们解释文学作品描述了什么,或许在当中夹杂着少量评论。”这种现象,在中文的语境里,被称作“夹叙夹议”。我们稍有留心就会发现,它同样也正充斥在当代中国文学批评的现场,小说批评被简化为情节批评,诗歌批评被改造为思想分析。

或者,我们还会经常遭遇一类遁入某种历史主义和问题意识的荫蔽之中的批评样态,其中,不同级别的和层次的、品质千差万别的文学文本被拉平为同一平面上的史料、论据和事例。这也许是一种颇具生产(再生产)性的学理批评,但已经不再是文学批评。

这已经并非一个是否要细读的问题,而是说,作为一个批评者,他是带着什么样的感官和辨识工具在读,因为他不仅要感受和辨识,还要有效地传达这种感受和辨识。这很多时候和才华无关,只在于训练,而一切训练的秘诀都在于分解,将一个整体性的行为或感受分解为一个个细部,如将乒乓球运动分解为步法、挥拍、击球,还原,将一首乐曲分解为音调、旋律、和弦、配器,等等。同样,一部文学作品也可以分解,但不是粗暴地分解为内容和形式,而是进一步地、做文本符号学意义上的分解,这也就是翁贝托·埃科(Umberto Eco)曾经说过的“得体的批评”,“它并不预设立场,也不会开出准则认定只有哪种作品才能提供阅读乐趣,而是向我们解释和展示文本如何生产出乐趣”。

文学批评的前提和文学创作一样,是感受力,是对细微差别的辨识力,但它又不同于文学创作,它本身又是一项每个认真的读者都能从事的活动,只要你手上掌握合适的称量工具。就像不是每个人都能炼出黄金,但每个人都可以借助仪器来辨识黄金纯度。比如说,色差表告诉我们很多种颜色的差异,我们由此才能在没有手握玫瑰和矢车菊的情况下,对类似“黎明垂着玫瑰红的手指”和“最深处的海是矢车菊的颜色”这样由荷马或安徒生描绘出的图景保持某种共识;此外,几何画板教给我们圆形和正多边形的异同;精密天平帮助我们感受1克拉和8克拉之间的鸿沟……也就是说,一旦谈到“怎么说”的问题,立刻就意味着对于很多种“怎么说”的收集、分类、比较和鉴别,意味着对于过去已经存在之物的熟悉,意味着某种基本的人文素养。

作为一个文学批评从业者,再次回到语文学,就是再去寻找一些基础性的感受和辨识工具,并且对过去曾经存在的文学作品有具体和整体性的亲近和理解,先磨砺自身的语文学修养,才有可能进行文学批评。