

何平:文学需要有效地参与公共生活

著名评论家何平的评论集《批评的返场》近日由译林出版社出版。该书立足文学现场,以类似田野调查的方式厘清当下中国文学地图。

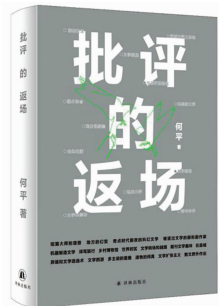
1998年,在盐城师范教书的何平开始了文学批评。不过这个时间不长。2002年,毕业十年后,何平重返学院读书,博士论文做的是文学史研究。直到2008年,他才返身文学现场。发生在40岁的年龄之上的这次“批评的返场”,对于何平个人的职业生涯意义重大。这时候,文学批评从业者已经从文学现场向学院转场,其资源、趣味、取径和格局,乃至文体、修辞和语体也都自觉地接受了学院知识生产流水线的改造。批评家对文学生产的影响力也极度削弱,就像同为批评家的复旦大学教授张新颖开玩笑说:“批评的返场”,“返场”也就是加演的小曲。

虽然绝大多数的观众已经离席退场,但何平还是敬业地演奏着“加演的小曲”。近五六年来,何平在重要的文学期刊《花城》主持“花城关注”栏目,发起“上海—南京双城文学工作坊”,主编“现场文丛”和“文学共同体书系”,介入并现实地影响当下文学生产和生态,以兑现其重建文学批评的对话性和公共性的批评理想。

《批评的返场》是何平这些年文学批评实践的一次总结。全书分为“思潮”“作家”与“现场”三辑。“思潮”,是何平对改革开放时代,尤其是新世纪二十年中国文学整体的勘探和思考;“作家”,是一辑作家个案研究,他以阿来、迟子建、李洱、艾伟、邱华栋等五位作家为样本反思中国当代作家的审美创造;“现场”,是一份私人文学档案,收录了从2017年到2021年作者主持的三十期“花城关注”栏目的总评。

对于作家和批评家之间过于甜腻伤害到审美原则的文学“朋友圈”,对于大学学术制度规训下以论文生产取代文学批评的审美激情衰退,以及资本和新媒介时代点赞和营销批评泛滥导致批评家的审美立场和判断力丧失,何平在接受现代快报采访时开展批评和自我批评。

现代快报+记者 陈曦



何平

1968年生,南京师范大学文学院教授、博士生导师,国家社科基金重大项目首席专家。著有《散文说》《何平文学评论选》《无名者的生活》等。主编有“文学共同体书系”“现场文丛”等。2017年,发起“上海—南京双城文学工作坊”;同年,开始主持《花城》杂志“花城关注”栏目。



学者、批评家何平 现代快报+记者 牛华新 摄

“我的文学青年期是蹩脚的诗人加先锋小说仿写者”

读品:你在书中提到20世纪八九十年代和新世纪之后入场的批评家成长道路大不相同,新入场的批评家大多数没有前辈批评家们“野蛮生长”和自由写作的前史。能否说说你们的文学批评前史?

何平:五六十年代出生的批评家的文学前史大多数是文学青年。我的文学青年期是蹩脚的诗人加拙劣的先锋小说仿写者。《批评的返场》后记,我描述了个人的写作经历,其中提及到上个世纪末进入文学批评之前写杂七杂八小东西的十几年。我高中念的是后来大众传媒噪得很厉害的县中样板海安中学。那是1985年,当时我并不知道这是当代文学的重要历史时刻。电影《妖猫传》里空海说:“听说长安遍地都是诗人。”80年代好像也差不多吧。从高中开始写诗,一直写到1992年大学毕业。今天看也就是一个混文学社的“文学社诗人”而已。

这中间还插进来一个失败的先锋仿写者小说学徒期。马原、残雪、余华、苏童、格非、孙甘露那批80年代先锋作家们往往都有他们的外国文学母本,就像媒体经常给他们贴的标签“中国的卡夫卡”“中国的马尔克斯”“中国的啥啥”的,和他们比我只算一个更拙劣的先锋“国潮”的仿写者。至今还记得我模仿格非的《褐色鸟群》写了一篇题目叫《三路车通向》的小说。

事实上,我最后没有成为一个诗人,也没有学成一个小说家。但是,这十几年横冲直撞的瞎读瞎写,或者是你说“野蛮生长”和自由写作,对我后来的文学批评生涯至关重要。我,或者复数的“我们”并不像现在很多的年轻写作者在文学学徒期就明确地要做一个小说家、诗人或者批评家。

再说我的个人阅读史,青年时代的阅读也不是为了写一篇硕士论文博士论文,所以也读得很“野蛮”。

尤其值得说的,我们80年代并没有一个特殊的读“儿童文学”的阶段,也没有谁要我们一定要读规定的经典。印象中,从初中开始的十四五岁,就读同时代作家的文学作品,最初的就是张贤亮、张洁、王蒙、铁凝、贾平凹那拨人。同时代作家对我们的精神成长,是日常生活的、人性的、审美的,包括青春期爱与性的启蒙也是从《小月前本》《祖母绿》《男人的一半是女人》等等这些小说获得的。

读品:现在的文学批评从业者以高校老师为主,“学院批评”逐渐做大,而学术制度规范下的文学批评越来越像学术论文。

何平:从整个一百多年的现代文学史看,1949年之前,文学编辑和出版大多数是批评家在做。而且,1949年,作家往往有着批评家的斜杠身份。1949年之后,尤其是八九十年代以来,批评家的基本盘一直是在大学、科研院所、各级作协以及文学编辑和出版机构从业者几分天下。今天之所以有批评家集中到高校的感觉,和中国现代文学专业的学科发展有关。中国现代文学专业体量太大,这些年有硕士、博士学位授予权的单位快速增长。表面看,大学之外的文学批评从业人员占比越来越小,但绝对数量并不一定减少。高校文学批评从业人员人数占据了优势,这是大学学术制度掌控的地盘,文学批评只能在哪儿唱什么歌,自然文学批评成为做和文学有关系的“论文”。

文学批评被送上论文生产的流水线,带来的不只是文体和修辞之变,更重要的是批评家的身份认同,怎样才算一个批评家?中国现代文学批评传统,文学批评家不仅仅是审美鉴赏、判断和定义者,也可以拓展到鲁迅所说的社会批评和文明批评。所以,文学批评家的工作现场是文学现场,也是更辽阔的社会现场。文学批评的学理化本身并没有问题,今天诟病的学院文学批评是将工作现场放在知网、超星、读秀等数据库的论文生产。对话性和实践性的文学批评论文写论文。

文学需要自觉和有效地参与到公共生活和国民审美建构

读品:你提到要“重建对话和行动的文学批评”。何为文学批评的“对话性”与“公共性”?

何平:文学批评只是文学的一小部分。文学的“公共性”,我个人的想法相当简单,就是文学问题不只是文学的,文学写作也不只是文学的,文学本身是辽阔世界的一小部分,因而文学有其公共性,而社会成员最大可能地和文学发生关系,也是文学的公共性。

说得极端一点,我们每年那么多公共事件和公共议题,我们有多少作家试图以文学的方式进入并处理它们。当下文学批评要复苏的不只是抵达文学现场的田野调查和“在现场”的实践传统,还有重建文学批评的对话性,我们时代真正有问题意识,复调意义文学对话已经丧失得差不多了,剩下的装饰性的文学交流、文学活动、文学会议和公共空间的文学表演等等这些“假装的对话”。

读品:你提出今天的文学批评,要对那些借资本和新媒介等非审美权力命名的所谓文学说“不”,被资本和市场认可的文学就一定不具有审美意义吗?你如何看待一些民营出版机构将余华、格非等纯文学作家作品垄断的做法?

何平:如果我们不将审美和市场对立,你说的民营出版机构垄断纯文学作家作品的做法就很正常。既然存在文学市场,等于承认了审美可以折现和变现,有市场价值的所谓纯文学作家作品当然要被资本和大众传媒围捕。

但是,文学批评在今天时代依然要说“不”。它的前提并不否定文学被资本和市场认可,恰恰是意识并正视资本和大众传媒参与并定义文学的复杂性。事实上,资本定义和操作文学在更早的资本主义文学市场时代就存在。一定程度上,我们正处于赋权之后批评被滥用的文学现场,以碎片化的评价,粗糙乃至粗暴的打赏、打分、给星等的“不讲道理”代替审美鉴赏和价值判断的“讲道理”。因此,在这个背景下,文学批评的说“不”,简而言之就是重提文学批评置身复杂文学生态的自由思想、独立判断的现代传统。

读品:我们总讲文学要破圈,某种程度上,今天的文学要“破圈”,是否正需要资本和市场的介入?据我观察,作家们都很乐见自己的作品被影视改编。

何平:一方面,大众传媒有意识地培育符合他们规格的作家,遴选一些作家成为招徕读者的“卖点”;另一方面,更多写作者想象的所谓出圈和破圈,出的、破的这个圈可能连文学朋友圈都算不上。

既然我们已经解决了通俗文学的文学合法身份,认可了数码时代的新兴文学现象,比如网络文学,且固守着文学圈也早已经分化出去商业化写作部分,何再来文学出圈之说?因此,如果还在我们假想的文学朋友圈讨论文学的出圈和破圈,就要充分尊重文学市场和读者分层、分众的平权,反思国民审美启蒙的可能。

“朋友圈的文学繁荣,至多只是一个文学的小时代”

读品:文学革命总是伴随着文学思潮的迭起。80年代,文学期刊策划是推动文学思潮的重要力量。在文学“不革命”、文学“去思潮化”的时代,文学期刊的策划,比如你主持

的“花城关注”栏目,意义何在?

何平:新世纪前后文学期刊环境和批评家身份发生了变化。上个世纪八九十年代的刊物会自觉组织文学生产。我们会看到,每一个思潮,甚至每一个经典作家的成长都有期刊的参与,但当下文学刊物很少去生产和发明八九十年代那样的文学概念,也很少自觉地去推动文学思潮,按期出版的文学刊物逐渐退化为作家作品集。与此同时,批评家自觉参与文学现场的能力也在退化,丰富的文学批评实践几乎等同于论文写作。“花城关注”从艺术展示和活动中获得启发提出“文学策展”的概念,就是希望批评家向艺术策展人学习,更为自觉地介入文学现场,发现中国当代文学新的生长点。对我来说,栏目“主持”即批评。通过栏目的主持表达对当下中国文学的臧否,也凸现自己作为批评家的审美判断和文学观。“花城关注”不刻意制造文学话题、生产文学概念,这样短时间可能会博人眼球,但也会滋生文学泡沫,而是强调批评家应该深入文学现场去发现问题。一定意义上,继承的正是1980年代以来文学批评的实践精神。

读品:你说“警惕当下作家和批评家之间的关系过于甜腻,以至于伤害到审美原则。可能很少有一个时代,作家这么在乎批评家怎么看。”这是什么原因造成的呢?对批评家来说,作家的重视和在乎,难道不失为一种好事吗?

何平:我读《巴黎评论》的“作家访谈”发现,像大家熟悉的海明威、马尔克斯和纳博科夫等对批评家都保持足够的警惕和“不信任”。当然作家的“在乎”,如果仅仅出于文学是可能构成一种有张力的对话关系的。事实上,很多时候,所谓的“在乎”,在乎的并不是批评家诚实的文学洞见和审美能力,而是他们在选本、述史、评奖和排榜等方面的权力。

读品:《批评的返场》只收入了迟子建、阿来、李洱、艾伟、邱华栋几位作家的作品,出于何种考虑?

何平:五个作家,阿来生于1959年,邱华栋生于1969年。出生在这十年的作家,在1990年代曾经用“六十年代出生作家”或“新生代”来指认和命名。这六个作家,成名于1990年代,是宽泛意义上的“同时代作家”,且有一定代表性。事实上,他们和他们的同时代作家是今天中国文学的中坚力量。做作家“同时代批评家”是很多批评家的理想,我这里是在共同的成长经历和精神背景上理解我和这五个作家的“同时代”,读他们,也是返观自身,读自己,读自己的可能和局限。

读品:为何倾力于青年作家的发现和扶持?

何平:在进化的链条上每一个人每一代人都是“中间物”。无论前代作家多么有创造的活力和勇气,他们终将衰老和退场,成为一个时代的文学记忆。“新”文学和“新”的文学时代最终还是要移交到“新”人手里。你说的“发现和扶持”,不是“听话的孩子有糖吃”,而是鼓励和激活年轻而不同的冒犯和反叛,让当下文学的各种可能性、多样性和差异性一起浮出地表。

大读家

读书人,写作者
与他们的思想现场