

我们这个时代批评伦理

汪涌豪

观点提要

没有职业伦理,文艺批评就会成为没有自觉意识的裸奔,必将慢散无归,甚至误入歧途。

要执此伦理为约束,批评家须在以下两个方面多作努力:首先要真诚地对待作家和艺术家,其次要率直地讲真话,提真问题。

诺奖得主勒克莱齐奥曾与莫言有过一次对话,当被问及创作与批评的关系时,他用屠格涅夫的故事作答:某次,屠格涅夫正在咖啡馆写作,门外传来两人打架的声响,侍者欲出解劝,却被屠氏制止了,原因无他,那个被打的是批评家。显然,他认同屠氏的处置。接着他照例又说了一通自己如何从不在意评论家怎么说。这自然是大作家的做派,也可见西人的传统。因为早在他之前,如司各脱就已经将批评家比作“毛毛虫”了,拜伦称其为“食干草的动物”,托尔斯泰则直呼其为“评论聪明人的傻瓜”,爱尔兰剧作家、小说家贝汉更绝,将之比作“后官里的太监”,为其知道怎么生却生不出来。

其实,批评被污名化的现象在东西方均可见到。中国古人也说过“盖有南威之容,乃可以论于淑媛,有龙渊之利,乃可以议于断割”这样的话。但许多时候,作家、艺术家的嘲讽却也情有可原,因为批评家太不争气了。这种不争气既表现在其知识匮乏导致批评的失准失效上,也表现为其诚意不足造成批评的率意与潦草。前者系乎素养,后者乃因态度。但遗憾的是,时至今日,这两个让人诟病的毛病并未消退,相反有愈演愈烈之势。就前者而言,批评有自己的本位需要实现,因此有相应的学术准入门槛,人们对它的要求,是能揭橥作者未必认识到的作品的精髓,以及这种精髓之于时代乃至人类的意义,并它的表达最好

也能深刻生动。那种只会作内容加形式的简单赏析,再扯上几句不痛不痒的时代背景,是绝当不得成熟的批评的。但我们眼见的批评恰恰如此,来去出入都有照例的文章,积久而成一种“路径依赖”,常常让人谈罢气沮。

学养可以积累,批评质量可以提升,严重的是后者,不读文本,不推敲细节,不深体作品的“精神前史”,只是迷信名家,屈从权威,凭作品简介、剧情梗概或作者创作谈就放言开谈,甚至将专业批评弄成话题批评和八卦贩卖,最令人人生厌。有的批评家作年度盘点能笔含秋霜,落实到具体个案则换过笔墨,眼中看得分明,笔下讳莫如深,好处说得充分,不足轻轻带过,两者对看,真让人有一种错觉感。等而下之者,为资本站台,向利益输送,随机迎合多,恒定主见少,多重立场下的圆滑选择,使其常能在各种场合全身而退,尽享世俗供奉,更使本来严肃的批评为“红包批评”和“旅游批评”。至于写法上搬弄辞藻,张皇门面,诘屈聱牙,满纸死气,什么都说到了,就是没说作品本身,又言不及义,语不及物,但有主义,没有立场,最是误人。

贾平凹无疑是新时期卓有成就的作家,但他每出一书,批评家都哄抬为迄今为止表现小说民族化最见功力的佳作,就明显过情。事实是,从《白夜》到《废都》,他对不甚熟悉的城市生活的偷窥式反映,以及对都市女性的过时的偏见,从

《古炉》到《山本》,他对人已离开、精神却从未告别的乡村原始的刻意张扬,对那些波谲云诡的无节制堆叠,及由此体现出的缺乏提炼与安顿的“零度叙事”,都有值得检讨的地方。但批评家很少谈这些,60万字的《古炉》刚出,颁奖式的研讨会马上登场。两年多前《暂坐》甫出,诸如“最能传递时代精神,最能表达现代生活和情绪,最能揭示人生真相,最能代表贾平凹文学理想和精神追求的一部长篇佳作”(史飞翔《日常生活的哲学表达——读贾平凹长篇小说〈暂坐〉》)的颂辞如期而至。但包括个人在内,许多人的阅读体验并不如此,它固可见作家的努力,但借人物之口,铺排的还是那些似通非通的佛理禅机,总是乏味。至于小说题名也不尽通。就“暂”言,汉语有“暂行”“暂停”“暂来”“暂往”“暂缓”“暂且”“暂息”“暂劳”“暂面”“暂欢”“暂瞬”“暂刻”“暂星”“暂云”;就“坐”言,汉语有“打坐”“预坐”“独坐”“团坐”“块坐”“端坐”“危坐”“肃坐”“大坐”“正坐”“跌坐”“跏坐”“踞坐”“跏坐”“静坐”“安坐”“徒坐”“闲坐”“凝坐”“冥坐”“幽坐”“晏坐”“枯坐”“困坐”“愁坐”“痴坐”“跌坐”“瘫坐”,与“久坐”相对的应是“偶坐”“少坐”“小坐”,并没有什么“暂坐”。但遗憾的是,即使错得明显,批评家仍视而不见。凡此,都让人对批评的可信性产生怀疑。

上述种种批评的“失范”,显然与批评家自身的“失格”有关。而究其所以“失格”的原因,职业操守有亏不能不说是一大原因。所以,有必要重新审视我们这个时代的批评伦理问题。伦犹类也,理者分也,伦理即人伦分别之理,它处理的是人与人、人与外部世界的关系。

任何职业都有自己必须依循的规范与准则,是为“职业伦理”,它指向职业活动中的伦理关系及调节机制,既表现为“责任伦理”,又表现为“信念伦理”。前者基于维系生计的实用考虑,要人格守本职,对自己的言行负责,因常落在实质层面,所以是实然性的,并体现为伦理;后者服从的是人自我实现的超越性目的,关乎人对行为的态度、心情和动机等,因常落在主观层面,是应然性的,所以体现为道德。其中“责任伦理”作为社会伦理的一种形式,反思并规定着人职业道德的内涵,又比后者广泛,因应近世以来职业生活日渐成为社会生活的主要方式,它要在职业情境中养成以公共利益为基准的精神,故较之基于道德、面向个人的“信念伦理”,更关注群体,更具有现实针对性。有鉴于此,在统摄人灵魂的力量日渐式微的当下,为警惕逐利过程中社会价值链条断裂而重提“责任伦理”,绝非是对批评家的道德绑架。它植基于文艺自身的特点,意在寻找可使“社会重组”的价值纽带,有用职业伦理拯救社会道德的热烈的诚意。

改革开放以来,社会化、市场化的凸显导致中国人的职业观念空前发达,意味着人们需要以全新的姿态,去面对专门化之于社会化大生产的意义,职业伦理正是在这个意义上,对从业者提出的总体性的价值要求。它要求人奉此为社会化规范,并用以调整自己与他人的关系,进而发展出对社会主导性价值的敬畏,对专业规范性标准的依循。文艺批评作为社会化分工体系中一种特殊的角色活动,是社会巨系统中一个组成部分,自然也有必须遵奉的价值追求,以防范职业伦理的失范与混乱。尤其是,随着文艺的建制化发展和文艺批评日渐走向组织化、职业化,批评家从其他社会角色中分化出来,承担着越来越固定的社会角色,进而集合为有形无形的职业共同体,人们对这个共同体的评判就不能再仅仅看其提供了什么新的见解,还应看他是否意识到自己的言论既自由又有边界。质言之,批评可以质疑和否定,但其特有的公共性决定了这种质疑否定的目的在建设,而这构成了他对外捍卫自身的前提。如果放弃了所应承担的公共义务和社会责任,批评家就没有资格向大众主张自己的权利。

惟此,我们真切感到重建批评家“责任伦理”的迫切与重要。伦犹类也,意味着它联通的是世情与人伦;理犹犹分,意味着它必须体现为规则与秩序。作为人对彼此及自身的规范与评价,它固然只有人才制定,也唯有人才有能力自觉地达成。并且,如前所说,由于它与指向个体应然的道德不同,指向的是整体的实然,故尤须,并且能够从实质层面制定出一系列准则,以及这种准则的具体内涵与落实步骤。文艺批评没有资格许可准入制度,在建立整体实然的准则与规范方面因此就更有必要达成共识,然后靠批评家的自律蔚成风气。有形的是资格,无形的才是伦理。没有职业伦理,文艺批评就会成为没有自觉意识的裸奔,必将慢散无归,甚至误入歧途。而要执此伦理为约束,批评家须在以下两个方面多作努力。

首先要真诚地对待作家和艺术家,如赫尔德所说,既不当其“友人”,也不当“仇家”,努力成为一个“超然的评判者”。用中国人的说法就是临文以敬,衡文以恕。那种毛举细琐,见树忘林,居高临下,摘瑕掩瑜,是有批而无评的刻薄,“将使从事风雅者唯谨守老生常谈,为不刊之律,但求免于过,斯足矣,使人展卷,有何意味乎?”(叶燮《原诗》),实无益作事,还有害创作。那种不看对象,整天说过年才说的讨喜的话,是有评而无批的乡愿。他“似忠似廉,无非假面孔”(王宜山《围炉夜话》),足以“乱德”(徐幹《中论考伪》),尤需摒弃。盖因中国人自来好面子,顾人情,以随机应变为老成练达,以虚与委蛇为藏身有计,乃至如李大钊所说,“中国一部历史,是乡愿与大盗结合的记录”(《乡愿与大盗》),惟此,许多正直之士虽过门而不欲其人,甚至不愿“遽以人类视之”(李贽《与耿司寇告别》)。欲这样的批评家能够“超然”特立,不沦为“文艺的寄生者”或让人讨厌的“毛毛虫”,太难!

其次要率直地讲真话,提真问题。既潜精积思,慧眼独具,又宅心仁厚,与人为善,尤其善于易地而处,推心置腹,既无私于轻重,又不偏于憎爱,并平理若衡,照辞如镜,“向内转”和“向外翻”兼顾。“向外翻”是为了放眼广大的人生乃至世界,就文艺论文艺,从来是批评家不受大众待见的的原因之一;“向内转”是指要努力提升批评的学理性,消化吸收传统文论和各种外来主义为己所用。20世纪,批评的独立性日显,它不再寄身于创作,更无需仰赖创作的鼻息。批评家既然“操干曲而后晓声,观千器而后识器”,就应该能接引和摆渡,更能引领和提升,因为当下的生活,种种乱象有时并不起于非非不清,恰恰在于美丑不分,这些尤须批评家有奥登所说的“卓越的洞察力”,并能提供以下服务:向人介绍其未曾注意到的作家、艺术家,给出阅读与欣赏的方法,阐明不同时代文化与艺术的关系,以及创造过程与生活、科学、经济、伦理和宗教的关系。

21世纪是伦理自觉的时代,历史境况和文化背景不同的人都在讨论人精神世界发生的伦理自觉问题,并努力走出碎片化的现代化困境提供方案,其中就有旨在为人重新确定言说基准的“话语伦理学”。文艺批评也有自己需要建构的“话语伦理学”。正是基于此,我们强调,正如任何职业面对的都不是“自由市场”,都需要一种机制的约束和支撑,为避免文艺批评为“自由意见市场”,规范职业伦理,提升伦理觉悟非常有必要。虽说文艺经典化常由大众和时间决定,但也因好的批评成就。故一个有情怀的批评家应坚持文艺的超越性质和价值理想,不怕因说真话而被人误为悻悻,无惧因为坚持真理而被人视同落伍,并拒绝向世俗投降,作精神撤防,拒绝消费时代“注意力经济”的裹挟,既重学理,又重操守,如此一定能使批评免于成为寄生的冗余,使自己免于沦为食干草的傻瓜。

(作者为复旦大学教授、上海市文艺评论家协会主席)

表演谈

李雪健何以“封神”?

沈嘉熠

与其说是李雪健找到了演员这个职业,不如说是演员这个职业找到了他。童年李雪健就已经是表演行家了。山东农村老家,李雪健和一群小伙伴伴着迷于《西游记》。读和说不过瘾,就演。千变万化的孙悟空自然非李雪健莫属。舞动一根小木棍,说一声“变”,随后木棍藏起来,从后腰里抽出一根筷子,再说一声“变”,筷子插进腰间,从耳朵后面取出半根火柴……孙悟空各种型号的金箍棒就全有了。表演在李雪健身上有了玄妙的相遇,他也在表演中找到了自己。

不完美的细节指向“形似”

一般说来,演员塑造人物往往试图通过形似而达到神似,这里的关键不在“形”,而在于“神”。《封神第一部:朝歌风云》(以下简称《封神》)中用了很多素人演员,他们通过半年的训练营被锻造得很接近角色。某种意义上,这些素人演员可以说是被雕琢出人物该有的气质。但当李雪健扮演的西伯侯出现的时候,所有的光芒都集中在他身上。几乎是非虚构演出,他表演的超越之处到底在哪里?

当姬昌一出场,第一个镜头是特写——他掌心的麦穗,一双劳动惯了的手搓了搓麦粒,姬昌轻轻吹走麦皮。镜头拉开,西伯侯站在麦田里,忧心忡忡地看着今年欠收的麦子。历史上记载姬昌是一个少时参与农牧、关心百姓、礼贤下士的仁君贤王。大商朝位列三公的西伯侯在李雪健的演绎下,除应有的王者气度之外,增添了“少时参与农牧”的色彩。

这是李雪健常用的创作方法,他塑造人物喜欢设计“小毛边儿”,强调“人物的不完美才会令角色有一股内在的力量”,这种力量恰恰赋予了纸(剧本)面上角色以生命的能量和鲜活的人性,“纸本设色”,有真实、自然的行为和反应。在《搭错车》里,李雪健扮演一个收破烂儿的哑巴孙力,一出场,他歪戴着工人帽,脖子吊挂着军用挎包,一副略有滑头的底层工人形象。当听说同事要给他介绍对象时,他斜着肩,歪着头,满不在乎地要求同事把当天的废品帐先结掉,还要了一支烟。这些细节虽然和孙力这个人物悲情善良的整体基调不算契合,但很生动地表现角色因艰难的生计而形成的斤斤计较和小赖



凭借在电影《封神第一部》中扮演西伯侯姬昌,李雪健获得第36届中国电影金鸡奖最佳男配角。图为电影《封神第一部》剧照。

皮。李雪健曾和扮演他养女的演员殷桃说:“这个角色心怀大慈悲,但他首先是个人,是人就会有小毛病。我希望自己演出来的首先是一个活人。”这些“小毛边儿”正是帮助人物立起来的法宝,让观众相信这个社会底层艰难生存但心存大爱大善的形象。一个成功的人物塑造,除了鲜活的人性,还要有角色的类型和个性的问题。封神演义中的姬昌是封疆大吏,有与生俱来的统治者的风范,这是东西南北四伯侯都具备的。但影片西伯侯姬昌和子民一起在麦田的戏正是李雪健为这个人物设计的“小毛边儿”,是与人物所处阶层形成反差细节,而这样的细节又凸显西伯侯区别于其他几位伯侯的勤政、护农的特点。

好的表演,人物外形动作应有清晰的逻辑线索,它不仅要有符合人物的大动作,更要有小动作、小细节,这需要演员内在有坚定的信念感,建立清晰的“心象”,才能激发角色的生命感。

精准的表演体现人物神韵

中国艺术精神讲究“神韵”,艺术的

神韵在于创作者向创作对象不断地深入,把握神似高于形似的准确。如何表现人物的神韵?最好的表演就是“准”。一般情况下,通过化妆造型和肢体模仿甚至体验生活等达到“形似”,有了清晰的动作和细节设计,人物能活起来,观众会觉得“像”,但还不一定“准”。特别是虚构角色,没有现实范本,要让观众感觉表演得“像”,就更需要演员精准的表现,才能达到“神似”。

作为演员,李雪健的外形并不出众,这反而给他饰演人物有了很多可塑空间。他准备角色除了设计细节,更重要的是揣摩人物的内心世界,人物为什么要这么做,其根源在哪里,人物所处的具体环境等;表现角色的时候,再提炼典型,他特别注重用眼神和手势,一场戏他要酝酿很多种方案,力求“多用生活中常见的,少用舞台、银幕上常见的”。人物活起来又恰如其分,角色才能有顽强的生命力。

《封神》中西伯侯在奔赴朝歌的路上恰遇雷震子的降临,这段台词和行动都不复杂,李雪健处理得很简洁但很有力量。西伯侯姬昌脱下自己的斗篷包裹住这个长相奇特的婴儿,他的眼神中流露出对小生命的慈悲和温柔;当杨戩和哪吒想夺取襁褓中的雷震子时,西

伯侯又端坐岩石上,眼神中显露王者的不容置疑,坚定地保护着怀中的小生命。这短短的两分钟是西伯侯姬昌的第二出场,李雪健就是用简洁而精准的眼神与姿态传达人物的慈悲和坚毅的气韵。同场扮演杨戩的年轻演员此沙在《封神》纪录片里也特别提到:拍这场戏时,李雪健进入角色状态后端坐在那里,一言不发。此沙看到了李雪健的一个眼神,“就瞬间汗毛直立,感受到什么是真正的艺术家的气场”。

无论李雪健在作品中戏份多少,哪怕是一个反应镜头,他始终在人物的心态。《流浪地球2》中,李雪健扮演的周陆直有一个不到一分钟的坐着鼓掌的反应镜头,他眼神、微表情结合手势、姿态表现了六、七种情绪,科幻片里的国家领导人气度不凡、情感复杂而有深度。《封神》中西伯侯的重生戏,与纣王对峙,得知误食了自己长子伯邑考做成的肉饼,意外地先故作镇静,轻蔑地让纣王也尝尝,突然怒睁双目,直视镜头,嘶喊着拼尽全力扑向纣王,后扑倒在地,呕吐痛哭不止。这一小段只有不到两分钟,台词不多,动作调度也不复杂,但人物爆发出的生命能量极强,让观众隔着银幕也感受到人物扑面

而来,令人窒息的悲痛。李雪健因鼻咽病痛问题而影响发音,声音低沉,吐字也不够清晰。不仅是《封神》,在之前很多作品中都曾被观众/网友质疑:“难道就不能给李雪健老师找个配音吗?”这次《封神》,西伯侯的台词又被网友议论。这是不是会影响到表演呢?

然而,表演本身是一个整体,优秀的台词是表演难以分割的部分,台词的重音、停顿、用气,和演员自身对人物这一刻的情绪设计息息相关,表演是当下的一瞬、一口气呵成的,哪怕后期再一字一句地模仿,终究是割裂的。李雪健非常了解他的“小毛边儿”,但善于和恰当地运用他低沉而哑哑的声音,与整个表演浑然一体。当然,在导演乌尔善那里,哪怕台词有明显的瑕疵,同为艺术创作者,导演选择尊重演员。

事实证明,尽管台词不够清晰,但观众也许已逐渐接受这个情况,就像接受其他演员的外在特征一样,对欣赏表演没有过多的影响。很多普通观众在笔者采访时都表示:开始一两句话可能觉得有些奇怪,但后来看进去了,被李雪健的表演打动,反而忽略了发声的问题。角色的魅力也许是演员鲜明的形

体和语言,但究其根本在于感染力。如果一个演员塑造的角色让观众相信,被感染,被折服,那么演员的身材、长相、发音都可以被忽略。

“似与不似”之间的自由境界

齐白石曾言:艺术之妙在于似与不似之间,不似为欺世,太似为媚俗;这应该是创作的最高境界。一个艺术家,在创作中有一个比自己更大的东西,那么创作就会变得宽广、自由;很多演员在创作时,“自己”可能是那个最大的东西,居高临下地审视着角色,他的创作反而变小了。

李雪健的表演达到下意识的自由境界,看似毫不刻意,没有技巧,却举重若轻,自然流露,观众被毫无防备地深深包裹。

演员演各类角色,体验生活是必要的。但阶段性对某一类人物做有意识的观察,只能在生活和人物之下的模仿,也许能做到形神兼具,更无法达到“似与不似”的自由。

在李雪健这里,表演不在高高庙堂,而是踏实质朴地来到地面,几十年如一日,随时随地地对生活敏感的体察,对周围人无功利心的理解,对人们共同的精神困境的领悟。

史铁生曾在文章里提到过一件小事:李雪健成名以后的一天傍晚,他骑自行车急急忙忙去幼儿园接孩子。迎面碰见一个老街坊,街坊老哥喊:“嘿,哥们儿哪儿去?”李雪健随意应了一声,没有停下车。老街坊在背后咕哝了一句:“怎么着,哥们儿,牛啦?”李雪健一听,连忙调头回来做一番解释。他说人家把你当哥们儿,不能伤了人家的心,自己如果不解释一下,会心里别扭。

正是这种真诚才有真正的能量,他的每一个动作、表情不一定完全地在现实中找到,但情境相似,情感相似,除了细腻的真实,更有整体的震撼,让观众感动、回味、思索,甚至引领观众去到更远的方向。

当一个艺术家和他的作品有且只有一种共同想去的地方,而且不倦地孜孜以求的时候,想不“封神”也难,作为有福的观众,我们只有敬仰和感激。

(作者为华东师范大学教授、博士生导师)