

书问道

文学批评如何更好地对话时代

——兼评《摸象集》

赵坤

青年评论家王晴飞的文集《摸象集》，从书名即可看出作者对文学、文学批评与时代关系的理解。

所谓“摸象”，自序中表明包含了两重意思。一是作者自谦，表示没有能力把握当下世界的整体性，只能从中间采撷“一鳞片爪”聊以自娱，这里的自谦也有一点自傲，有“古之学者为己”的意思。另一重意思和他对于现代社会的理解有关。

现代社会和传统社会的一大不同，就是它结构庞大，观念多元，常常呈现出碎片化的特征。文学在今天，比以往任何时代都更重要，因为在知识急剧分化的社会里，只有文学最能接近整体性，也最能抚慰因碎片化而处于虚无与孤独中的现代人心。这一重意义上的“摸象”，可以理解为要使文学批评与世界相契合，有着接近世界整体性的企图——虽然这几乎是不可能实现的。

无论怎样的企图，都要落在具体的文学批评实践里，即体现在每一篇评论文章里。

1990年代以来，文学与文学批评都有着专业化的倾向，也因此常常招致来自两个方向的诟病：一是晦涩难懂，脱离时代与经验，甚至脱离文学本身；二是“批评”窄化为“表扬”，批评理论颇受质疑。

这两种说法自然都有其合理性，但都只能看作问题的表征。真正的问题应

是文学批评有没有与文学、与时代形成真正的对话，是否有效参与到文学乃至时代精神的建构中去。如果有效，那就不应该（事实上也不会）因为“难懂”而遭到质疑。当人们抱怨“难懂”的时候，往往不是在抱怨文字生僻或意思晦涩，而是在抱怨语言与表意的脱离，批评与对象之间的不能契合，也就是所谓的不及物。如果批评“及物”，往往就没有那么难懂，或者说即便难懂一些，读者也会觉得是可以接受的。

而至于批评或表扬的问题——很多时候也被人们视为文学批评要不要说真话的问题，在王晴飞看来，很难通过言说来解决。批评与表扬，是阐释的结果，而不是动力，更不是预设。批评者的态度，应该在具体的体认入微的批评实践中自行呈现。没有人会承认说假话是好的，但是在“好处说好，坏处说坏”之后，需要继续深入一层，去考虑怎样说真话和怎样才能说出真话，这是一个伦理问题，也牵涉到写作者的认知方法和技艺。

《摸象集》的方法是“虚心”。这是古典意义也是字面意义上的“虚心”，即排除既有成见，使自己的心放空，“空故纳万境”，从整体上悉心涵泳，捕捉到那些处于流动中尚未被命名的文学的形状，与作家处于“同一境界”，再使前见与之碰撞，创造出新的看法和体验。用阐释

学的理论来说，就是使前见的视域与文本视域相融合，既在充分理解作品的基础之上有着自己的独立判断，又借用文本扩大视域，使自己变得丰富。

就《摸象集》的评论实绩来看，这种“虚心”的方法，确实使他能够体贴入微地理解作品而又独具只眼。

比如谈到石一枫的小说，王晴飞发现了“顽主”“帮闲”“圣徒”三种形象，指出石一枫写作心态与风格的变化。这种发现，不是“中心思想”的概括，而是随着作品“透迤而去”的捕捉。比如对于汪曾祺改写的聊斋故事《捕快张三》，王晴飞敏感于汪曾祺删削大量细节，并在细节的环环相扣中发现意义，将人物动机、故事转折、戏剧冲突、最后五分钟营救、大团圆结局等，全部合理化、逻辑化，由此判断汪曾祺的审美自觉有别于蒲松龄的道德意识，也是汪曾祺与蒲松龄对故事的书写用笔完全不同的根本原因。这是深谙中国传统文化心理以及作家美学个性，才能得出的结论。我们由此看到作者对于蒲松龄旧时代落魄文人心理的发现，以及汪曾祺戏曲剧本功底、与生命本体论的判断。在《罹厄与释厄》一文中，作者从作品里发现隐秘的线索，紧贴着史铁生自身阐释他的心路历程——怎样从甫一罹病时的惊慌、痛苦、不甘，到逐步通过命

运的哲学性思考，以文学的方式纾解内心的郁结，说服自己“不要自杀”，从晦暗走向澄明。如此委婉曲折，曲径探幽，可谓“他人有心，予忖度之”。

在《罹厄》文中，我们还可以注意到一个问题，即在文学批评中怎样使用文学理论。文学批评怎样借用理论，加深对文学作品的理解，不流于粗浅的常识，而又能够不脱离文本，避免隔膜，是很重要的问题。从《罹厄》文的写作可以看出，王晴飞在充分理解理论的基础之上将其化为自己的看法，再用这些看法来分析作家作品，而他选用的理论也恰是和史铁生的生命紧紧纠缠在一起，因而有效地参与与到史铁生的心路历程中去的。外来理论经过使用者的理解、接受，与主体经验结合而本土化了，因而不会隔膜。

美学选择也是美学判断，对多元对象的捕捉意味着自身批评坐标系的庞大全面，判断和定位往往也客观准确。“虚心”“空故纳万境”也表现在《摸象集》评论对象的选择上。从收录的文章看，《摸象集》是兼具批评品格与批评风格的集子。它的研究对象从新文学到新世纪，有文学史经典作家，也有刚入场的青年作家。对象文本的文体类型也很丰富，包罗了小说、电影、散文、神话、史诗以及文学评论集。文本的广度与难度，不仅没能对作者的阐释造成障碍，反而给他

提供了纵横驰骋类似于炫技的空间。在对那些风格标识明显的作家作品进行阐释时，他总是使评论文字与阐释对象气息接近，以更好地与之契合。

与那些经典作家相比，对文学现场新作的发现，似乎更考验批评家的能力。在王晴飞写朱琰之前，《安南怪谭》从未进入主流批评家的视野。那种“故事”的讲法，故事去往不同方向的路径、谜案中关于故事讲法各种奇思妙想式的后台讨论和联想，以及隐藏在不同讲法中更能契合人们文化精神结构的抽象形式——譬如数、秩序、名、巧合与声音”，他人无法发现，更无从解构。

而对于朱琰《安南怪谭》的评论，题目即是“以不切题为旨”，所谓“不切题”，指的是时刻防止意义被主题固化，失去流动性与多义性，所以这篇评论也如评论的对象一样，为防“因文害义”而刻意“言不及义”，于大掉书袋中发现文字、声音间隐秘的联系，将意义从各种既有的形式、既定的陈规中解放出来。

在写作这些评论时，王晴飞似乎并没有意识到他那足以炫技的才华，也没有意识到阐释的难度，以及他应付那些有难度的阅读表现出的游刃有余，否则他不会觉得自己在盲人摸象，或以细小的碎片拼凑出“略大的碎片”。

说到这里，我们可以来谈谈批评家

的责任与批评的功能。

从“阐释的循环”看，无论从哪里开始画圆，“文本的发现”一定是前提。也就是说，任何处于时代之中的文艺作品，都要被打捞、被筛选，才能从同时代卷帙浩繁的作家作品中脱颖而出，进入阐释循环的通道，完成文学史化的第一步。承担筛选责任的，自然是同时代的批评家，他们要有发现的能力，要能融合普遍的标准与时代精神，为世界选出最能代表时代的文艺作品。否则，就只能期待后来的批评家，于历史中发现“遗珠”。而当代和后代的批评家，在为自己时代负责的同时，还要承担上个时代的委托。

关于《摸象集》，前辈学者王侃称其“近乎批评界长期孜孜以求的‘理想的文学批评’”。这也意味着，当我们讨论《摸象集》，是实实在在地讨论我们时代理想的文学批评具体的样子，也是在讨论怎样使批评有效地参与文学和时代精神的建构。

（作者为山东大学文艺美学研究中心副教授）

看台

《低音大提琴》：
在低音的絮语里轰鸣

翟月琴

德籍编剧帕特里克·聚斯金德的外处女作《低音大提琴》(1980)，曾深深打动了演员杨溢。2003年，他化身为低音提琴手登上“T台”，接受观众们从各个方向的凝视。这部剧的动人之处就在于，越是靠近低音提琴手，就越能够在自己身上看到自己。从一位低音提琴手的深沉独奏当中，听得到无数个渺小者内心的交响乐章。时隔20年，杨溢作为导演，重新将这部剧搬上舞台。这一次则是由演员王耀庆演绎，一部独角戏，一场低沉浑厚的“独奏合奏”。

演出一开场，台灯亮了又暗，暗了又亮，沙发上坐着的中年男人显得格外百无聊赖。清晨六点，一夜未眠。已经连续几个夜晚，他眼看着天光渐亮，自己却彻夜未眠。直到八点半上班前，这位失眠患者正在无序、混乱的精神状态下，开启了长达一个半小时的絮语，自怜也自嘲，酸涩中略带俏皮。

与20年前的借用多功能厅移动地台模块打造出的“T台”设计不同，如何将低音提琴手的情感外化为空间形式，是沈力再次担任舞美设计试图做出的创造性改变。他以低音提琴的内部剖面设计全屋，将低音提琴手想象为困在琴之中又与琴共生的“琴中人”，实现了琴与人在空间上的融合。在这间琴之屋里，分割出客厅、厨房、卫生间和衣帽间等空间，演员可以在舞台上做饭、刷鞋、熨烫衣服，如还原了一个普通人的生活世界。房间的轴心位置，摆放着一把低音提琴，乃是“琴中人”生活的重心所在。

低音提琴手在自己租下的隔音公寓里，建造了一个“防空洞”。在此处，可以阻断工业社会的一切噪音，却能与自己就职的国家交响乐团、与自己追求的女高音歌手隔窗相望。他在自己的专属空间里，活成了一位十足的理想主义者。他独身而居，不委曲求全，对职业如此、对生活如此、对婚姻如此、对爱情更是如此。他一开始就不遗余力地赞美着低音提琴的深沉、雄浑和力量，而这份厚重感恰恰是他的理想人生。低音提琴极少独奏，在交响乐团里总是处于最不起眼的位置，但是又为多声部的演奏带来浑厚厚重感，有着不可或缺的重要性。

身为“琴中人”，他的失眠正与现实与理想的撕裂感有着密切关联。他生活在看似安稳幸福的家庭，却因为妹妹的出生，在家里并没有受到父母的宠爱；他希望引起众人的注意，就选择了身形最大却不够夺目的乐器低音提琴；他在瞩目的国家交响乐团工作，却因为拉低音提琴的缘故，置身于最



演员王耀庆演绎的话剧《低音大提琴》(演出方供图)

不起眼的角落里；他住在市中心最繁华的地段，却因为无资格付房贷或是付不起房租，年过半百仍是一名租客；他也谈过恋爱，却不能接受长相相守乃至互相厌倦的婚姻生活；他深爱着拥有百灵鸟歌喉的女高音歌手，却因为他永远是无法“被看见”的那一个，只能独自谱写“爱情幻想曲”。低音大提琴的处境，变为低音提琴手生活的隐喻。

低音提琴手太熟悉这把乐器了。它几乎是雄伟与渺小、崇高与庸俗的结合体。他憎恨低音提琴的卑微处境，仿佛透过它的身形看得到自己蹩脚的一生。演员王耀庆冲着低音提琴嘶吼的那一刻，几乎将所有生活的怨气都撒在了沉默无声的低音提琴身上，甚至恨不得将它丢下楼去。丢低音提琴，也意味着与始终缠绕在自己生活当中的不和谐音符告别。然而，当低音提琴被窗外的雨水打湿时，他又小心翼翼地擦拭着琴身，回忆起自己在寒冬飞雪时曾以身体温暖它的过往经历。即便是最低沉的声音，他依然不允许潮湿的空气影响它的发

音。事实上，他想要丢弃的不和谐音，恰恰又是他一生都无法弃绝的音符。对于一个已到知天命之年的人而言，与低音提琴相似的处境已然他生命中不可或缺的一部分了。可显然，他已习惯，但又不能全然接受。

85分钟的演出中，演员对自己言说、对大提琴言说，也对坐在剧场的观众言说。在对观众言说时，更多地是低音提琴手的自嘲，也是王耀庆的本色出演，幽默、风趣，又温暖、苦涩。好似低音提琴手产生了幻觉，房间里到处都是他的听众。当演员王耀庆提到“你们”的时候，我想，他的絮语不再是自言自语，而是有了明确的听众。不过，当演员清楚地意识到自己在对观众讲话时，与角色便拉开了距离，与观众之间的界限也变得异常清晰。从这个层面而言，观众回到了观看者的角度，不再将人物想象为自我，而是开始以审视的目光重新打量这个人物。如何置身其中，又抽离其外，确实体现演员的表演分寸。当然，对于一个清醒的失眠者而言，观众不仅是演员假想的观看者，还是能够与低音提琴手产生共鸣

的个体。

演出结束时，低音提琴手信誓旦旦、昂首阔步地向门外走去。他将鼓足勇气向那个带有象征意味的“女高音歌手”求爱。或许没有一个不起眼的低音，都渴望发出百灵鸟一样悦耳的高音。我们否认，这种追求无疑也是另外一种美。然而，即便他追求到了那位女高音歌手，也可能还会卑微地活在“高音”幻境之中，无法摆脱自怜的处境。其实，低音之美同样是高音无法企及的。当低音提琴手真正意识到这种美，也许故事的结局会重新改写。没准低音提琴手会邀请女高音歌手来到自己的房间，而不是跨出低音区迈向隔窗相望的高音区，作为不被看见者试图以一切方式被看见。

我们多么想听到那十二把低音提琴同时奏响的声音，真正抵达高音无法抵达之境。因为低音的絮语也能够发出轰鸣，它不一定绝美、不一定悲壮，却难能可贵地为每一首生命之歌而深深地演奏。

（作者为上海戏剧学院戏文系教授）

流行语观世界

“X学”已然成为当下互联网文娱讨论区的“显学”。从“甄学”“明学”再到“春山学”，网友们研究的“课件”“论文”层出不穷，这让圈层外的看客云里雾里：“X学”是个什么学？

这里不妨举几例：“甄学”，最早奠基的“X学”鼻祖，研究对象是电视剧《甄嬛传》。举凡剧情细节、人物设定、衣服饰品、演员花絮都激发了“甄学家”的浓厚兴趣。他们用显微镜配合脑洞大开挖掘出了无数评论文章和讲解视频，甚至还开设了“甄学”等级考试。“甄学”的影响力已经超出了《甄嬛传》本身，很多人可能连一集电视剧都没有完整看过，但肯定在网上遭遇过“甄学”的“研究成果”。

“冰学”，研究对象是大冰，一个集主持人、作家、民谣歌手、旅行家等头衔于一身的斜杠青年，诗与远方的代言人。人们对他褒贬不一，粉丝因为他浪迹天涯的文艺范儿对他狂热追捧，而另一部分人则因为他言行空灵脱离现实而对其多有讽刺揶揄。

此外，还有研究孙悟空扮演者六小龄童的“六学”，研究综艺节目中黄晓明说话方式的“明学”，源自综艺节目《花儿与少年》的“花学”，诞生于舞台竞演类节目《乘风破浪的姐姐》的“姐学”，扎根于真人秀节目《五十公里桃花坞》的“坞学”……

“学术史”梳理至此，不免让人疑惑：“X学”何以成学？它们和严肃正统的学术研究如红学（研究《红楼梦》的学问）、莎学（研究莎士比亚的学问）有何区别与联系？这大概只能用哲学家维特根斯坦的家族相似性理论来解释了。

顾名思义，家族相似性就是指一个家族里的成员会有一些显著的外貌特征，比如卷发、蓝眼睛、高个子，从而能和其他家族成员区别开来。但有意思的是，这些家族特征并不构成区别不同家族的充分必要条件，也不存在全家族成员都有的普遍特征，也就是说“卷发、蓝眼睛、高个子”并不能定义这个家族，家族中所有成员也不都是卷发、蓝眼睛、高个子的。最著名的具有家族相似性特征的概念集合就是“游戏”了，很多活动都被我们理所当然地归入游戏范畴，但所有被称为“游戏”的活动背后其实找不到共有特征，各种游戏之间只是通过一些特征发生链式联系。

显然，被归入当代“X学”的各种“学科”也是一种家族相似性的关系，它们背后并不存在共同特征，只不过通过一些特征相互联系。比如，从研究对象上看，“花学”“坞学”因综艺节目而聚合，“六学”与“明学”因演艺明星而勾连；从研究方法上看，“甄学”模拟“红学”的博大精深，“冰学”戏仿“莎学”的生平考据；从研究目的上看，“明学”“花学”意在经世致用，探讨社交技巧乃至为人处世的情商，“六学”旨在消解明星人物光鲜亮丽的外表，揭示背后复杂而矛盾的人性；从传播方式来看，“甄学”有大量专业人士充当“课代表”，深入钻研，开坛授课，“六学”“明学”则主要是吃瓜群众前排围观，借助一两句流行语或者三五个谐音梗病毒式传播……

虽然当代“X学”光怪陆离，没法找到通用的定义要素，但是透过复杂表象，我们还是能从中找到一些共同的传播规律。

首先，新技术为当代“X学”的开创提供了物质基础。“X学”的研究对象主要是视频，只有在今天的网络条件下，才有可能一遍遍地复看，一帧帧地琢磨，服饰化妆、表情管理、动作礼仪这些“分支学科”的研究才得以顺利开展。以《甄嬛传》为例，该剧早在2011年就陆续在地方台播出，但直到2014年在网络上线可以随时复盘以后，“甄学”才开始兴盛。同样，用于造梗、传梗的二次创作也得益于视频剪辑技术的普及和自媒体平台上的低门槛传播。离开这些技术涌现，很难想象影视剧、综艺节目、直播带货等多模态材料可以成为深入探讨的研究对象。

新技术不仅创造了新的文艺样式，而且还改造了文艺评论的生态。影评、剧评不再局限于专家们一次性的权威解读，而成了“源远流长”的大众狂欢。自媒体时代来临之后，所有人都可以是媒介运营者，所有人都可能让自己的评论获得流量变现，获得分享的满足感。在众声喧哗中，那些眼光独特、角度新颖、语言犀利的评论者脱颖而出，成为民间的“学术权威”。网友们追捧他们的研究成果，并不在于他们动用何种文艺评论理论完成了深刻的评析——某种程度上，他们更像是普通人的“互联网嘴替”，半戏谑半认真地借用陌生的学术话语体系，来表达对作品或者艺人的喜爱或者不满。

可以说，当代“X学”已经不是一个简单的研究过程，而成了参与式文化的有机组成部分。网络时代以来，大众对文艺作品的参与是一个不断进化的过程，从抢沙发到神回复，从弹幕吐槽到剪辑传播，从配音改造成同人创作，参与的方式越来越多，参与的程度越来越深。当代“X学”研究，是受众参与文艺活动的一种最新形式，其核心驱动力是不断追寻深层意义的解读本能。受众总是不满足于所见即所得的表层叙事，希望透过能指去探索更多样的所指，哪怕这其中有过度诠释、有牵强附会，但仍然乐此不疲。其实这也是文艺作品的价值所在：所有的作品都是在阅读者的解读中才能最终完成，所有的艺术形象都是解释者参与构造出来的。

因而，从积极意义上来说，当代“X学”的兴起，其实也是一种对文化昌盛、文艺繁荣的潜在呼唤——只有那些厚积薄发、底蕴深厚的作品，才可能经得起粉丝们火眼金睛的钻研。

（作者为华东师范大学中文系教授）

当代「X学」的流行密码

徐默凡