

# 先鋒的遁逸

• 楊 揚

90年代以來，中國當代文學中最重要的現象之一，是先鋒文學、先鋒批評最終形成。不少評論者認為中國大陸的先鋒文學、先鋒批評與當代意識形態之間是一種對抗關係，先鋒文學、先鋒批評甚至可以作為一種文化批評因素，逐漸削弱和瓦解當代意識形態對文學藝術的嚴密控制。事實上，只要對中國當代文學的歷史狀況稍有所了解的話，便不難發現，在中國大陸，先鋒文學、先鋒批評幾乎從未遭受禁錮的厄運。相反，在當代意識形態控制最為嚴密的新聞宣傳及出版發行部門，甚至在89年之後，大陸文化氛圍一度變得非常嚴峻的情況下，先鋒文學、先鋒批評照樣能夠在大陸權威性的文學雜誌上公開發表。這些文學現象，多多少少能夠讓我們感受到中國的先鋒文學、先鋒批評與當代意識形態之間的複雜關係。這種現實提請人們關注這樣一個問題：為甚麼我們的研究者，特別是大陸批評界對中國當代先鋒文學、先鋒批評缺乏足

夠的批評呢？因此，本文關注的是中國先鋒文學、先鋒批評與當代意識形態之間的關係，進而探討中國當代文學批評為甚麼在這一問題上表現得如此軟弱。

## 一 「先鋒」的由來： 南方作家及評論家

「先鋒」一詞取義於西方先鋒派，在中國當代文學中主要指80年代末發展起來的文學現象。所謂先鋒文學，是指80年代後期出現的包括蘇童、余華、孫甘露等一批青年作家的創作。這批作家的年齡在三十歲左右，大都生活在南方。至於先鋒批評，是指以闡釋上述作家作品為主、鼓吹後現代主義文化理論的批評。先鋒批評家幾乎全都集中在北京，生活於學院。在論及先鋒文學、先鋒批評與當代意識形態的關係時，我以為有必要先討論兩個問題：第一，「先鋒」概念的由

在中國大陸，先鋒文學、先鋒批評幾乎從未遭受禁錮的厄運，即使在89年之後，大陸文化氛圍一度變得非常嚴峻的情況下，先鋒文學、先鋒批評照樣能夠在大陸權威性的文學雜誌上公開發表。

來：第二，先鋒批評家為甚麼要用「後現代」來指稱89年以來的文學、文化現象。

有關「先鋒文學」的由來，陳曉明先生在給甘肅人民出版社出版的《中國先鋒小說精選》所作的序中認為，1987年是中國先鋒文學的歷史紀元。因為在1987年末，上海的《收穫》雜誌在第五、第六期連續發表了蘇童、余華、孫甘露等人的作品。從時間上看，這種劃分並沒有多少問題。但應該進一步說明的是，在1987年，這批年輕的南方作家不僅沒有強烈的「先鋒文學」的意識，而且也沒有要求將自己的創作從新時期文學中分離出來，當然，他們更想像不出自己的創作與歐美後現代主義有甚麼聯繫。而當時一些評論家認為，這批南方作家的創作延續了新時期以來文學形式上的探索，並從新時期文學創作的成功經驗中直接獲得滋養。

在南方作家創作探索過程中，理論上不斷給予他們幫助和支持的，是當時以上海為代表的一批南方批評家。最直接使南方作家意識到自己這種創作探索的價值的，當數上海的批評家李劫、吳亮，以及當時在上海主持文化事業的一些文學編輯。這些批評家、文學編輯不但與上述作家之間有密切的個人關係，還為南方作家的創作搖旗吶喊，四下鼓吹，並不失時機地提供版面，發表南方作家的作品<sup>①</sup>。通過與南方批評家、文學編輯的交往，南方作家不僅對自己作為小說家的職業身分有了自信，而且在文體方面的探索也變得更加自覺。這一時期的蘇童、余華、孫甘露等南方作家創作激情最為飽滿，優秀之作紛呈迭出。現在評論界所公認的先鋒作家最有代表性的作品，幾乎都在這一時

期寫就<sup>②</sup>。

在南方批評家筆下，儘管也開始出現「先鋒」、「先鋒派」等字句，但他們很少刻意用「先鋒文學」來與80年代新時期文學相對立。這些南方批評家有如下特點：第一，他們本人都從事過具體的藝術實踐。李劫創作過小說，吳亮從事繪畫藝術。藝術經驗的積累，使他們評論作品時，更多的是憑良好的藝術感覺而不是恪守理論陳規。第二，這些批評家都是新時期文學的參與者，新時期文學的成功經驗是他們個人文學經驗中的一部分。我想，單單是從倡導80年代末「先鋒文學」的批評家身上便不難發現，給予南方作家巨大幫助的南方批評，無疑是從文學發展的增長需要着眼來倡導先鋒文學。正是在這一點上，南方批評與鼓吹後現代主義的先鋒批評構成了絕大差異。

## 二 「後現代」出場： 解構人道主義

那麼，中國的先鋒批評為甚麼要用「後現代」來概括90年代中國文學的特徵呢？在我看來，這意味着中國先鋒文學自身的一次蛻變，也意味着中國先鋒文學、先鋒批評與當代意識形態之間建立了某種聯繫。

那些鼓吹後現代的先鋒批評家，做得最多的工作是宣布「後新時期」的到來<sup>③</sup>。他們大都是研究理論出身，缺乏直接的文學創作體驗。他們在89年之後，才與南方作家建立起聯繫<sup>④</sup>。89年正是南方文學發生轉變的一年。經過89年社會政治動盪之後，南方批評家和一批熱心鼓吹文體實驗的雜誌編輯為嚴酷的現實環境所迫，

在南方作家創作探索過程中，不斷給予他們幫助和支持的，是一批南方批評家，以及當時在上海主持文化事業的一些文學編輯。

無法行使自己的批評<sup>⑤</sup>。與此同時，中國文學內部開始出現一股反思潮流，人們希望對十年新時期文學中存在的問題予以反省。在這種情況下，以解構為旗號的後現代主義文化思潮引起許多思想文化界人士的關注。

所謂「解構」，在一般人的心目中，應是與反思結合在一起的文化批判活動，解構的主要對象是當代意識形態，包括文學中與意識形態關係密切的部分。而鼓吹後現代的先鋒批評最初也表現出解構當代意識形態的主觀意圖，他們強調先鋒作家的創作，是對當代意識形態的一種疏離<sup>⑥</sup>。但這種解構對象漸漸就變得極其模糊，先鋒批評認為先鋒文學的先鋒性之一，就是顛覆文學中的人道主義。先鋒批評通過對先鋒文學的闡釋，割斷了先鋒作家原先與南方批評的聯繫，而導向後現代主義的發展方向。

我並不是說，新時期文學所體現的人道主義不能反省，而是想說明，對人道主義的反省應促使文學在揭示人性問題上朝更具歷史深度的層面發展，但中國先鋒批評將人道主義視為過時的東西，將作家創作中所體現的人間情懷視為多餘。因此，在經過後現代批評理論兩、三年解構之後，新時期文學中所有的人道主義價值關懷受到嚴重消解，各種調侃人生的文學吸引了一批崇拜者。後現代主義的所謂淺度表現模式，取消了作家、批評家對現實問題的緊張思考，使90年代中國當代文學、當代批評的質量明顯下降，既沒有優秀之作，也沒有銳進的批評。這種文化現實與新時期文學所體現的人文精神，確實存在很大差異，這種差異是以喪失新時期文學的成功經驗為代價<sup>⑦</sup>。先鋒批評當然不是故意要製造這樣一種文化局面，然

而，他們所鼓吹的後現代主義無疑助長了文學朝這一方向發展。

先鋒批評強調「後新時期」對「新時期」的解構，主要不在於提出幾個文學、文化概念，而在於用這些概念消解新時期文學的影響。新時期文學中最具感召力，也最具社會影響的，無疑是人道主義文學。先鋒批評將這一切宣布為過時，恰好滿足了當代意識形態的需要。因為89年之後，當代意識形態與大陸整個思想文化界之間的關係，處於全面的緊張狀態。為了彌合這種裂隙，對當代意識形態來說，最迫切需要解決的問題是促使人們迅速忘卻剛剛發生的一幕歷史悲劇。先鋒批評可以說不失時機地滿足了當代意識形態的這一要求。難怪89年之後，各種具有批判色彩的文學創作和文學批評在中國大陸受到嚴重抑制，但先鋒文學、先鋒批評卻能迅速蔓延。如果單靠幾個作家、批評家的努力，而沒有意識形態部門的幫助，怎麼可能出現這樣的文學局面呢？

### 三 南方作家變為先鋒作家

在先鋒批評鼓吹後現代主義，消解新時期以來的人道主義文學，並將南方作家的創作追認為先鋒文學時，南方作家的軟弱在於他們沒有用自己的創作經驗來對抗具有權力中心色彩的先鋒批評的闡釋。相反，南方作家輕易接受了先鋒批評家的理論觀點，並不惜以自己的創作來作中國後現代主義的理論注碼。我們看到，在後現代主義問題上，沒有一個南方作家表示反抗和拒絕的姿態。令人吃驚的是他們都很樂意接受先鋒作家這類稱號，並附和先鋒批評的說教。這些變

中國先鋒批評將人道主義視為過時的東西，將作家創作中所體現的人間情懷視為多餘。因此，在經過後現代批評理論兩、三年解構之後，新時期文學中所有的人道主義價值關懷受到嚴重消解，各種調侃人生的文學吸引了一批崇拜者。

成了先鋒作家的南方作家，在後來發表的一系列創作經驗談及個人自述中，很少提到南方批評對他們的影響<sup>⑧</sup>。這實際上是南方作家迎合先鋒批評的一種做法。至此，我們可以明白為甚麼先鋒文學、先鋒批評那麼熱衷於製造一種後現代景觀了：他們不是要給當代中國文學和批評增加些甚麼，而是在強調後現代等諸多「後」文化現象過程中，從文學和批評內部消解其自身的文化批判內容。否則，我們就很難解釋為甚麼先鋒文學、先鋒批評很少涉及一些現實生活中較敏感的問題，並且為甚麼當代意識形態對先鋒文學、先鋒批評採取扶植的態度。

#### 四 傳媒工具的捧場

在討論中國先鋒文學、先鋒批評與當代意識形態關係時，不能不注意大眾傳媒對擴大先鋒文學、先鋒批評的社會影響所起的作用。如果僅僅從文體實驗和藝術趣味角度來考慮，先鋒文學、先鋒批評這一類實驗性藝術和批評理論照理是很難贏得公眾接受的，因為「先鋒」的概念本來就與「大眾」相對。但在中國大陸，先鋒文學、先鋒批評與大眾傳媒所體現的大眾趣味之間，有着高度的默契關係。公眾非常喜歡先鋒文學、先鋒批評，而先鋒作家、先鋒批評家也很樂意通過大眾傳媒來擴大自己在公眾中的影響，可以說，先鋒文學、先鋒批評與大眾傳媒的密切關係，構成了二十世紀中國文學中最奇特的景觀<sup>⑨</sup>。

在90年代以前，文學、批評與傳媒的關係並不是很密切，作家、批評家在寫作時，很少考慮影視等傳媒的

影響，他們對文字的表達能力非常自信。當時也有許多文學作品被改編成電影電視，但首先是因為這些作品本身享有很高的社會聲譽，然後影視編導才根據文學原作來改編。而90年代以來，差不多所有中國先鋒作家、批評家都參與以影視為代表的大眾傳媒活動。而一般讀者對於先鋒文學、先鋒批評的接受，也往往是由觀賞影視開始，然後才尋找作品和評論的。如蘇童的《妻妾成群》、余華的《活着》，之所以引起社會的青睞，就是因為電影宣傳所起的影響。這種現象，也促使我們重新審視先鋒文學、先鋒批評與當代意識形態的關係。眾所周知，影視等現代傳媒在中國大陸幾乎等同於意識形態宣傳工具。雖然個別電影電視還帶有一定的藝術性，但是這些影片的內容仍會跟意識形態保持着密切關係，至少不會與意識形態發生衝突<sup>⑩</sup>。由於這種現實條件的限制，電影編導們在選擇文學原作時，不能不顧及當代意識形態的尺度，這就難怪被影視改編的先鋒文學作品，從文學角度來看，未必是作者最滿意的作品。個別較優秀的文學作品，經電影處理之後，小說的風格原貌或多或少總要遭受不同程度的損害<sup>⑪</sup>。

作家和批評家理應對這些現象有所警覺，但中國當代先鋒作家、先鋒批評家不僅沒有揭示影視等大眾傳媒的意識形態特性，反而以佔據影視市場作為創作和批評的奮鬥目標。自90年代以來，幾乎所有中國當代先鋒作家都參與影視編輯活動，為影視編導提供腳本。先鋒批評家也躋身影視行業，為先鋒作家的舉措提供種種依據。事實上，在文學與影視等傳媒的結合過程中，受損害最大的莫過於文學自身。凡是對中國大陸近幾年文學

<sup>⑧</sup>「先鋒」的概念本來就與「大眾」相對，但在中國大陸，先鋒文學、先鋒批評與大眾傳媒所體現的大眾趣味之間，有着高度的默契關係，這構成了二十世紀中國文學中最奇特的景觀。

創作狀況有所了解的人，幾乎都知道作家們是如何為迎合影視編導的口味而隨意編排自己的文學作品。可以說，哪一位作家與影視沾邊，他的創作就會出現停滯現象。我不知道蘇童對自己改寫的《紅粉》劇本是滿意還是失望，但我相信絕大多數評論者，甚至包括蘇童本人都會意識到，從他以及一批先鋒作家開始為影視編寫腳本起，他們對文學的濃厚興趣再也不可能恢復到80年代的狀態了。他們的文學創作就此進入自我重複的惡性循環之中，很難再有出色的力作面世。更令人痛心的是，先鋒作家幾乎都無力逾越金錢的誘惑。有六位先鋒作家為了每人獲得一萬元稿費，而屈膝於某位影視編導的門下。這樣的事情很難讓人相信先鋒作家與「先鋒」還有甚麼關係。當中國的先鋒文學發展到這樣一種境地，先鋒批評家中竟沒有一個人站出來批評，也讓人懷疑後現代主義到底要將藝術家引向何處。

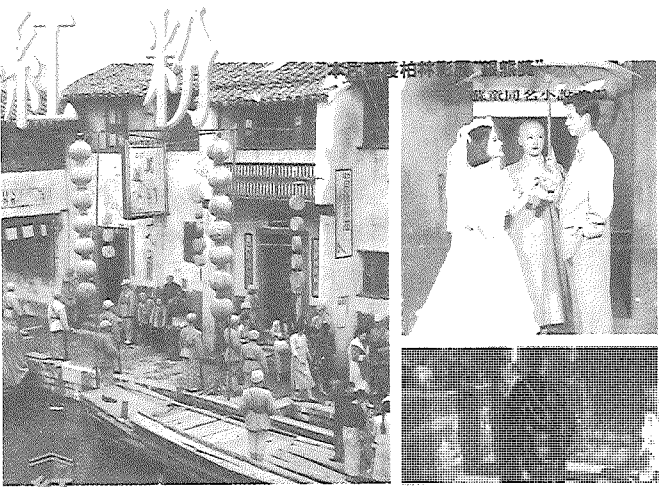
## 五 值得反省的 中國當代批評

到今天，大陸評論界到底還有多少人相信後現代主義理論，並且相信先鋒文學、先鋒批評真是甚麼「先鋒」？我相信這樣的人恐怕不會太多吧。不過，當我們回過頭去看看，在先鋒文學、先鋒批評興盛發展的過程中，令人感嘆的是，在當代先鋒文學、先鋒批評與意識形態關係問題上，中國當代文學批評幾乎沒有真正行使過有力的批評。為甚麼中國當代文學批評會變得如此軟弱呢？我以為，主要有兩個原因。

第一，評論者對先鋒文學、先鋒

批評抱有幻想。許多評論者不加區分地認為先鋒文學、先鋒批評是中國當代文學中的先驅現象，因而在批評尺度上，我們的評論家寧願持寬鬆態度而不願堅持批評立場。先鋒文學、先鋒批評正是在這種唯新是從的心態中奇迹般地膨脹起來。他們以文化邊緣人自居，先鋒批評、先鋒文學急於製造一個後現代文化時期，分明是想確立新中心，這種中心又被當代意識形態所認肯。事實上，我們在考察中國當代先鋒文學、先鋒批評的地域分布時，便會注意到先鋒批評家全都集中在北京，先鋒作家以前多是南方作家，主要活動區域也慢慢移到北京。北京作為一種文化象徵，在中國大陸

自90年代以來，幾乎所有中國當代先鋒作家都參與影視編輯活動，為影視編導提供腳本。在文學與影視等傳媒的結合過程中，受損害最大的莫過於文學自身，先鋒作家對文學的濃厚興趣再也不可能恢復到80年代的狀態了。



榮獲今屆柏林影展銀熊獎的《紅粉》乃中國電影第五代名導演李少紅編導的。李少紅與陳凱歌、張藝謀同畢業於北京電影學院，曾拍過四部電影，其中的《四十不惑》、《血色清晨》和《紅粉》先後在國際影展得過獎，而以《紅粉》最受國際注目。

《紅粉》改編自蘇童的同名小說，說的是北京政協成立之初發生於江南小城的青樓塵緣。

影片標榜“改造妓女”為背景，事實上則反映兩個妓女與一個地主少爺糾纏不清的愛情糾葛。這部題材獨特的電影正是李少紅一向愛拍有新內涵和挑戰性為主題的電影的一貫作風，其作品常引起爭議，令人刮目相看。

《紅粉》的三位主角都是中國當今紅星，飾演秋儀是留學美國、因拍《北京人在紐約》而名噪一時的王姬；扮演小萼的何賽飛則是《大紅燈籠高高掛》中的三姨太；小牛王志平則飾演老浦。

出品人：陳坤明  
陳志涓

監製：陳志涓

導演：李少紅

領銜主演：王姬、王志文、何賽飛

大洋影業有限公司出品 北京電影廠片廠攝製 (本版圖片作者：曾念平)

的地位絕對是中心而不是邊緣，先鋒批評、先鋒文學正是從北京這一中心地帶向全國輻射的。特別有意思的是，一批南方作家被確認為「先鋒作家」後，幾乎沒有一個人再談及自己與南方批評的關係，更沒有人敢於承認自己從新時期文學中獲取滋養，他們轉而大談特談後現代主義。於是，許多批評家（特別是大陸的評論者）急於在知識上補甚麼後現代主義之課，他們以為補完了這一課才有資格來評論中國當代的先鋒文學、先鋒批評。就這一點而言，中國當代文學批評界表現得既天真又脆弱，我敢說，哪怕是批評家們補完了後現代這一課，回過頭來再來評價中國的先鋒文學、先鋒批評，還會發現許多課補不勝補。因為意識形態的根本特性之一，就是編造一系列的文化神話；一旦人們相信這些神話，忙於追逐這些神話時，意識形態的權威便建立起來。

第二，許多中國當代文學批評家以旁觀的姿態對待先鋒文學、先鋒批評，他們既不贊同也不批評，聽任這股文學思潮自生自滅。89年以來，的確有相當一部分批評家沉緬於封閉的批評理論構想之中，在他們看來，文學批評不一定涉及各種當代思潮而可以自成一體。只要批評理論完備，許多具體的現實問題便可自動解決。但我以為，文學批評作為一種實踐性非常強的思想活動，正是在對當代文學的敏銳反應中體現出自己的思想價值，如果要論研究，完全可以有專門的學問來承擔此任。假若我們的批評家對發生在自己眼皮底下的文學事件都不能做出反應，那麼，構造再多的批評理論，又有甚麼意義呢？事實上，偉大的新時期文學之所以能在極其艱難的條件下破冰啟航，為中國當

代文學、當代批評闢出一條通道，現在回想起來，也不是具備了完美的批評理論、批評方法之後才進行的，而是在對現實問題的關注和思考中，在不斷反省自己也反省文學發展所面臨的問題中，才取得較大的文學進步。

如果說，上述兩方面問題曾使90年代以來我們的當代批評一度陷於困頓，那麼，今天我們的批評應該有更大的勇氣敢於正視中國當代文學和當代批評中存在的問題。我想每一位批評者不應該被各種理論和思潮的威勢所擊倒，而應從它們對中國當代文學發展是否真正起到推進作用這一點着眼，在批評實踐中接受各種挑戰，迎戰新思想的到來。

許多批評家急於在知識上補甚麼後現代主義之課，他們以為補完了這一課才有資格來評論中國當代的先鋒文學、先鋒批評。就這一點而言，他們表現得既天真又脆弱。

### 註釋

① 南方批評家中與作家關係較為密切的有李劫、吳亮。李劫在1987年《上海文學》第3期發表〈試論文學形式的本體意味〉，較早為南方作家的文體實驗張本。後來，他在1988年《上海文論》第2期發表〈論小說語言的故事功能〉，同年在《鍾山》第5期發表〈論中國當代新潮小說〉，總體評價南方作家的創作特色及存在問題。吳亮在1989年《上海文論》第1期發表〈向先鋒派致敬〉，有力的回擊當時纏繞於「先鋒」問題的種種理論謬見。同年9月，他在《作家》發表〈期待與回音——先鋒小說的一個註解〉，從文學史的角度肯定南方作家的創作。在南方批評家積極行使批評的同時，《上海文學》、《收穫》及《鍾山》等南方文學雜誌，也提供大量版面，發表南方作家的創作。

② 如蘇童的《一九三四年的逃亡》和《紅粉》；余華的《四月三日事件》和《此文獻給少女楊柳》；孫甘露的

《信使之函》和《請女人猜謎》，都寫於90年代以前。

③ 參見張頤武：〈後新時期：新的文化空間〉，載《文藝爭鳴》，1992年第6期；王寧：〈接受與變形：中國當代先鋒小說中的後現代性〉，載《中國社會科學》1992年第1期。這些倡導後現代的批評文章的理論特點，就是將「後新時期」當作「新時期」之後的一個文化概念提出。

④ 1990年1月11日，北京《外國文學評論》召開「西方後現代主義座談會」，會上陳曉明、王寧等認為蘇童、余華等一批南方作家的創作，體現了後現代的文化特徵。參見《外國文學評論》，1991年第1期。

⑤ 像李劫及在北方熱心鼓吹文體實驗的李陀，都因受政治影響而無法進行寫作；吳亮也中斷了文學批評而改評美術作品。

⑥ 參見陳曉明：〈最後的儀式——「先鋒派」的歷史及其評估〉，載《文學評論》，1991年第5期。文章認為「在80年代後半期的中國，「大寫的人」（人的理想）已經萎縮，「先鋒文學」已經無力創造出具有正面肯定價值的人物，即使反面價值的人物也未必能確定作品的藝術價值和藝術水準。」

⑦ 新時期文學創作和批評最成功的經驗，無疑是中國當代作家、批評家極為關注現實生活中的人的現實處境問題。如果撇開這種人間情懷，很難想像新時期的文學創作和文學批評還會有甚麼成果。90年代中國後現代主義倡導者對人道主義的消解，不僅將作為意識形態手段的人道主義（即「大寫的人」）消解了，同時對作家、批評家應有的人間情懷也予以消解。我們看到，90年代先鋒作家、先鋒批評家只談文體形式問題，而絕少談論作家、批評家的個人感受和對社會的文化批判，這種現象多多少少反映出先鋒作家、批評家在藝術探索過程中對現實的妥協。

⑧ 陳曉明在《上海文論》1992年第2期發表〈南方的懷舊情調〉一文，其中提到「南方作家都羞於把自己和南方沾連上」。另外，蘇童在《作家》1990年第7期發表的〈我的自傳〉，余華在《外國文學評論》1990年第2期發表的

〈川端康成和卡夫卡的遺產〉中，都絕口不提南方批評對他們創作的影響，而傾向於談論外國文學對他們的影響。

⑨ 在二十世紀中國文學的發展過程中，文學一直獨立於影視而發展，作家寫作時，根本不考慮影視製作者們的意見，並且在文學與影視的關係上，往往是文學作品首先取得巨大的社會聲譽，然後才有根據文學作品改編的電影。這種情況到90年代有所改變。先鋒作家的作品之所以獲得巨大的社會反響，始於張藝謀將蘇童的作品《妻妾成群》改編成電影《大紅燈籠高高掛》。

⑩ 在中國大陸的各種藝術門類中，電影電視始終是意識形態說教味最濃的。即使是當今相當成功的編導如陳凱歌等，也不能免俗。由陳導演的《霸王別姬》，一旦涉及到現實問題，批評的銳氣便明顯軟下來，導演費盡九牛二虎之力設計出一個紀念徽班進京二百周年的光明結局，說不出是要歌頌還是在扼腕嘆息，總之是含含糊糊，朦朧朧。那些對現實生活帶有批判色彩的主題，幾乎都保持在意識形態宣傳部門允許的尺度之內。

⑪ 如蘇童的《紅粉》，在文學作品中，作者還寄予了反諷的涵義，通過小萼的不幸，宣告一場改造妓女運動的失敗，但在電影中，編導對這種反諷進行了大幅刪選，使得電影《紅粉》變成再現江南風俗民情的一幅風俗畫，該片在國外得獎也是依仗畫面漂亮這一點。

楊揚 浙江餘杭人，1963年生。文學博士，現任教於華東師範大學中文系。曾於《文學評論》、《文藝理論研究》、《上海文學》和《上海文化》等雜誌發表論文多篇。