

“先锋小说”是一个历史概念

刘忠

时下,谈论先锋显得很不合适宜,先锋就像过时的标签,没有人再把它往自己脸上贴了,现在文坛热衷的是回归传统。诗歌要凝练,要有韵味;散文要性情,最好有点明清小品文的味道;小说,更不用说了,故事才是小说的家。的确,传统是永不谢幕的时尚,就像服装界的旗袍、唐装,影视界的英雄、美女。

一、“先锋”的本质是一种精神

有人说,先锋小说的衰落是“成也萧何,败也萧何”,先锋小说起于形式,终于形式,缺少文本生成。拒绝阅读就是拒绝接受,拒绝接受就是自掘坟墓,先锋的遭遇从它上路的那一刻起就已注定。这种连环式推论不断为回归派们提起,每一次推理过程就是一次自我肯定和强化的过程——“小说离不开故事,故事才是小说的家”;“小说离家出走的太久,小说需要回家”。

先锋小说的衰落固然与其执著于形式实验而疏于意义生成有关,但一个不争的事实是,市场经济和后现代影像文化对文学的冲击远甚于先锋的形式探索,先锋的式微是与文学边缘化同时发生的。当我们热闹的、辉煌的、曾经万众瞩目的文学逐渐淡出社会舞台的中心时,先锋的衰落只是一个时间早晚的问题;皮之不存,毛将焉附!失去了文学沃土的哺育,先锋岂只是形单影只,落落寡合,而是注定要退居一隅,自说自话。何况在“唯财富是举”的当今语境,先锋小说的审美追求和形式探索虽不能说完全与金钱、财富无缘,但至少说是不能带来直接的经济利益,于是,一大批作家从先前的语言、结构、叙事的实验中猛醒,从专注于“怎么写”转向“写什么”,开始大谈特谈“小说就是叙述一个故事”、“小说走在回家的路上”、“小说要有

人物”、“小说要有生活”……等等不言而喻的命题,似乎中国小说从来都没有故事,先锋小说从来都是精于形而上追问而疏于反映生活!事实上,当一个执著于先锋的小说家脱去“先锋”外衣,开始编织故事时,人们欢呼小说的回家、传统的胜利,殊不知,很多时候这是小说对自己反叛的反叛,是小说家在长途跋涉后的一次新的远行——从传统中汲取营养,整合成新的叙事方式,贯穿其间的仍然是超越和前进。

不管是诗歌、小说,还是散文、戏剧,只要是文学,都离不开先锋,与“传统”前后递接、互文共生的“先锋”。当我们不把先锋仅仅局限于一时一地的标签和口号,而是把它看作一种精神,一种对内涵与形式永不厌倦的超越时,对于先锋的认识就会清晰起来——今天的先锋就是明天的传统,今天的传统就是昨天的先锋。试想,如果一种艺术离开了探索和超越,它还能生生不息、亘古常新吗?如果我们的先人除了继承和模仿全无创造,我们的文学长河能有今天的波澜壮阔、蔚为壮观吗?抛开先锋泥沙俱下、鱼龙混杂的皮毛和表面不说,先锋的本质乃是一种创造、一种精神,只要文学存在一天,创造就不会停止,精神就不会枯竭。当然,这样讲并不是说先锋不需要警惕,不需要反思,而是要把反思与批判建立在对先锋的客观认识上,不能想当然地把先锋完全等同于形式,等同于能指的滑行、碎片的拼接、死亡的把玩、性爱的展示。

就新时期文学来说,肇始于1985年前后的先锋小说的意义是深远的。首先,它把人类对自己的形而上思考提升到一个新的高度,逼近老黑格尔所说的“高远的旨趣”。比如残雪的《苍老的浮云》、《阿梅在一个太阳天的愁思》对人的生存环境的质疑,叶兆言的《五月的黄昏》、《枣树的故事》对人的精神世界的拷问,余华的《四月三日事件》、《鲜血

《梅花》对人的亲情、友情、爱情的解构等。“人为什么要活着”？“人活着的理由是什么”，“我们从哪里来？我们是谁？我们往哪里去？”莎士比亚笔下的“人是宇宙的精华，万物的灵长”与帕斯卡尔笔下的“人是一根会思考的脆弱的芦苇”哪一个更接近人类的真实？等等人的终极性问题构成了这类小说的基本母题。其次，先锋小说对历史偶然性与随意性的大胆揭示在我们这些笃信本质论的人们眼前打开了一扇迥异的奇幻之门。先锋小说家执意要做的一件事就是把历史从经院哲学中解放出来，还原为一种的本色的原初状态，他们认定没有人看见历史，就如同没有人看见草是怎样生长的一样。叶兆言的《枣树的故事》中，岫云与白脸的冗长的情爱史，起因于一次偶然的见面；白脸的几度遇险，几次奇迹般生还，也维系在一连串的偶然细节上，比如岫云内衣的颜色；抗日英雄谢连长之死，更是阴差阳错，莫名其妙，既不轰轰烈烈，也不悲壮，缺少高潮与铺垫。一切的“偶然”与“可能”都和这大地的颜色一样，灰暗单调，日复一日，没有变化，但它却是我们生存的最基本的颜色，人的命运或曰历史就生长在这样的颜色之中。

“人与历史”的主题建构在为先锋小说提供充分表演的张力场的同时，也带来了诸多悖论。一方面，人们生活在历史中，历史活在人们的记忆中，生活是丰富多彩、千变万化的，记忆更是如此，谁能保证“我爷爷”、“我奶奶”、“我”的叙述没有夹杂进个人的偏好和私见？谁来辨别记忆的真伪？人的终极悲剧固然不可避免，等待“戈多”杳无音信，可总得有人来为奔忙中的人们开具生活的处方？先锋小说由对人的质疑引发对历史的质疑，又从对历史的质疑衍变为对“人与历史”的双重放逐。难怪有人说，先锋小说在经历了一番解构运动之后，拥有了“天空”，却失去了“大地”。天空是自由的，大地是厚重的，天空为虚构、想象提供了足够的话语空间，在这里伟大的人类开始还俗，神圣的历史开始祛魅。但是，天空的获得却是以大地的失去为代价，没有了厚实的“大地”作支撑，形而上的“天空”显得异常的虚无缥缈，好似断了线的风筝，渐行渐远，直至远离了读者的视野。另一方面，在人与历史的关系层面上，人既创造历史又为历史所创造，如果真如一些先锋小说家所言，作为历史进

程中的个体，人的每一个活动都是自觉的，但是人类整体的历史却是不自觉的、盲目的，人的所有行为和意愿都将在历史的偶然性和神秘性中消失殆尽，这实际上就等于说，如果个人活动表现为“人”的过程，人类的活动则表现为“非人”的过程；人在个体上是有理性的、有目的的，在总体上却是没有理性的、没有目的的。当人的历史被涂抹上非人的油彩时，也就意味着先锋小说不可避免地陷入到一种历史的颓败主义窘境。

除了主题的形而上开掘之外，先锋小说的文本实验也给人们耳目一新之感。文学史的发展也真是奇怪，有时上百年都是空白，什么经典都没留下来；有时某一个年份竟会涌现许多优秀作品，新时期文学的1985年前后就是这样一个时间，不仅有寻根文学的代表作品《爸爸爸》、《文学的“根”》（韩少功）、《棋王》（阿城）等的问世，而且有先锋小说的代表作品《你别无选择》（刘索拉）、《无主题变奏曲》（徐星）、《冈底斯的诱惑》（马原）、《透明的胡萝卜》（莫言）等的相继发表。这些作品先是以其主题的叛逆性引发了一场“现代派还是伪现代派”的大讨论，接着又以其形式的新奇性让习惯了反映论、故事体的中国读者极“不适应”，在先锋文本的时空倒错、叙事圈套、语言迷宫等实验面前瞠目结舌，不知所措。更有甚者，马原小说中经常出现的“我就是那个叫马原的汉人”、孙甘露小说中令人迷乱的“梦境、呓语、猜谜”等叙事方式，彻底混淆了小说人物与叙事人物的身份差异，以及小说情节的完整性和主题思想的集中性。当时这类小说命名之所以很混乱，有叫“实验小说”的，有叫“新潮小说”的，还有叫“现代派小说”的，一个重要原因就是它们在形式上的“先锋”与“突破”。

文艺理论家瓦尔特·本雅明在《讲故事的人》中，说“我们每天都能收到来自世界各地的消息，但是却很少见到值得一读的故事。这是因为每一个事件在传到我们的耳朵里时，已经被解释得一清二楚……。实际上，讲故事的艺术有一半在于一个人在复制一篇故事时对它不加任何解释，……作者对最异乎寻常和最不可思议的事物进行最精确的描述，却不把事件的心理的联系强加给读者”。本雅明的这段话很契合马原、残雪、余华、格非、苏童、孙甘露等人的小说，他们不追求把故事

的所有内容都准确无误地告诉读者，而是故意取消其中的一些关键联系，只呈现事物本身。一般来说，讲故事是一个给读者心理暗示的过程，在这一过程中读者把事物的前因后果联系起来，获得一个整体的理解，但是，在先锋小说那里，这种强加的暗示是缺席的。比如说，因果律是我们认识事物的一个基本的思维方式，虽然平时我们很少会用“因为……所以”句式来表达我们的思想，但它却是一直存在的，一刻也不曾离开我们。但是，在先锋小说那里，事物的因果链条常常是断裂的，小说中一个人突然死了，他是怎么死的，是自杀还是他杀，他的死会有什么后果，……我们会不自觉地想起这些相关问题，可是，在马原、苏童、乔良、李锐等人的小说里，死了就死了，他们不作交代，也不需交代。《迷舟》中，格非用战争和爱情两条线索把主人公萧和杏的命运扭结在一起，理论上说，萧去榆关或者是为了爱情或者是为了军事行动本应是明确的，但就是在这个关节点上，文本结构出现“空缺”，于是，三顺和警卫员两人只能凭空臆断，前者认为萧去榆关是为了看杏，出于爱情的动机；后者则认为萧是为了传递情报，是军事上的背叛行为，所以警卫员果断地用六发子弹结束了萧的生命。小说至此，警卫员虽以自己的想象填补了这个结构上的“空缺”，却反而使“空缺”成为了一个无法解开的谜，读者也许会问，事实真的如此吗？

客观上讲，先锋小说的这种回归事物本身的叙事方式揭示了世界的某种真相，可能这个世界上的很多事物本来就没有什么联系，人为地把它们组织起来，建立一定的意义关系还遮蔽了它的丰富性和原生态。但是，先锋小说在解放了物自体和语言本体的同时，也种下了“反文类”的恶果，形式的过度实验在给小说家带来叙事快感的同时，也在悄无声息地吞噬着他们刚刚经由“先锋”建立起来的本体论理论——作为内容的载体，形式毕竟不是孤立的，它总是要生成点什么，纯粹意义上的形式实验只能导致先锋自身的消解。

形式与内容的相互生成关系，决定了先锋的进程是一步三回头，进一步退三步。小说是什么？一般的文学原理教科书上的定义是：一种叙事性的文学体裁，通过人物的塑造和情节、环境的描写来集中地、概括地表现社会生活。“集中”、“概括”

既是对小说主题的要求，也是对小说结构的规范，但是在先锋小说家那里，我们经常看到他们把一些看似毫不相干的事物放在一起，故事情节松散不说，人物形象也飘忽不定，甚至是模糊不清，有的索性没有完整的情节和显在的人物，通篇弥漫着某种令人难以捕捉的意绪。无疑，这样的小说是很难用语文课堂上学来的“通过……表现……”句式归纳的。于是，我们的理论家和批评家们开始从影响研究的角度，把马原、莫言、余华、残雪、洪峰、孙甘露等人与马尔克斯、博尔赫斯、塞林格、昆德拉等人一一对应起来，得出结论，说他们的“先锋”是舶来品，纯属移植、戏仿之作。在整个世界越来越成为一个“地球村”的时代，相互借鉴、学习是再自然不过的事了，何况继承与创新本身就是一对孪生兄弟。细心的读者不难发现，在新时期先锋小说的“西学”面影下，仍跃动着中国传统小说的精魂。阅读马原、莫言、余华、残雪、洪峰、孙甘露等人的小说，人们很容易联想起中国“小说”的原初定义：“街谈巷语、道听途（同‘途’）说者之所造”，既然是街谈巷语、琐屑之言，自然少不了演绎虚构，从“志怪”到“志人”，从“传奇”到“话本”，小说从内容到形式都出奇的开放，有点类似于中国画，需要读者的积极参与才能最终完成。另外，先锋小说的形而上主题在中国传统文学中也时有体现，并非天外来客，如屈原的“天问”、陈子昂的“孤独”、蒲松龄的“隐喻”、曹雪芹的“空了”等。文学批评中有一种理论叫“母题分析”，古今中外的文学大致可以归结为几个母题，不同的仅是“讲法”的不同。文学进程中的这种先锋与传统的纠缠，我们不妨将其理解为探索路上的回视，远行途中的眷念，回视也好，眷念也罢，目的只有一个，那就是更好地前行。

二、“先锋小说”的过去与现在

进入90年代，有关先锋话题的“伪先锋”、“伪现代派”的指责已经远去，当年先锋小说奋力实验过的东西，今天已经成为正常，许多当年令人惊奇的作品，现在读起来也缺少了几许冲动。阅读心态的渐趋成熟和理性认识的增强，使我们能够客观冷静地审视1985年前后产生的先锋文学现象。为

了弄清楚这个问题，让我们先来看一看“先锋”、“先锋小说”的含义。“先锋”本是一个军事名词，特指“行军打仗时的先头部队或将领”，任务主要是为后面的大部队开辟道路，扫除障碍。借用到文学领域，则是指一部分人的创作与整个文学主潮不一样，他们是要去探索一种还没有为这个社会所规范或者压根就没有意识到的表现方式，习惯上，我们把这种写作行为称之为先锋写作。作为一种文学思潮，新时期文学创作和批评中提到的“先锋小说”，是一个有着很强的时间范围的概念，大体是指 1985 年前后至 1990 年间中国文坛涌现的一批对当时的文学主潮、写作规范、创作体制等构成某种反叛的作品。90 年代有没有先锋？回答是肯定的，只要文学在前行就会有先锋，不过，这里的先锋是别一种意义上的，是另外一种写作，内涵已经发生了一些变化。这是因为“先锋”都是指向未来的，它必然会对既有的主流规范构成挑战，换句话说，社会主流力量总是会想方设法排斥和阻挠先锋的实现。排斥、阻挠的力量来自多方面，不仅有位居正统的主流意识形态，还有我们沿袭已久的社会心理、审美习惯、感知方式，以及语文教育对先锋的抗拒。先锋小说的产生、发展和衰落一直伴随着来自这些方面的质疑与批判，也在这种质疑与批判声里凸显自身的意义——反叛、颠覆传统积习，动摇已趋僵化的文学板块，实现精神与形式的双重自由。一旦这种精神的自由和新颖的形式为大多数读者所接受，由“陌生”变成“常识”，先锋就会从“先锋”的位置上后撤，为别的什么先锋所取代。比如余华、苏童、残雪、刘震云、莫言、张炜、张承志、韩少功等，在 80 年代，评论家和一般读者都是根据他们的创作，以及西方现代、后现代文学标准来判定“先锋”的，而到了 90 年代，人们在对文学生态场作出整体描述时，参照的却是他们在 80 年代表现出来的审美探索和文学观念。这个时候，再讲他们是先锋的话，就没有“先锋”当初的含义了。

当然，世界是变化的，文学也是如此，90 年代以来的小说创作透示出许多新的信息，在先锋与传统、故事与实验的关系上，呈现一种“后撤—整合”态势。文本实验趋于平稳，小说在立足本土经验的同时，可读性普遍增强。在经历了“寻根”、“先

锋”、“新写实”、“新历史”、“新体验”、“新状态”之后，人们对社会现实和与之相连的文学、文化的认识越来越清晰、越来越现实了，那就是社会生活以经济为中心，经济生活以市场为中心，既是不可避免的经验现实，也是不可抗拒的客观规律。置身其中的文学，不可能长时间地凌空蹈虚下去，有着真实与虚伪、善良与鄙俗、美好与丑恶等多色调的生活是它须臾不可分离的根基。作为社会生活的重要构成，文学理应在社会进程中发挥自身的作用。于是，在市场和读者的合力促使下，“好看”成为许多小说家的自觉追求。

莫言在 80 年代以先锋姿态崛起十余年后，开始向民族化、民间化回归，推出了有着多种阐释空间的《檀香刑》，把刽子手、酷刑、死亡、看客描绘得丝丝入扣，活灵活现地再现了发生在“高密东北乡”的一场可歌可泣的农民运动，一桩骇人听闻的酷刑，一段惊心动魄的爱情。这种既有探索又有回归的创作现实，用莫言自己的话来说，是“一个大踏步的后撤”。与莫言一起“后撤”的还有贾平凹的《怀念狼》、《秦腔》、王蒙的《青狐》、阿来的《随风飘散》、格非的《人面桃花》、余华的《兄弟》、红柯的《西去的骑手》、李锐的《银城故事》、潘婧的《抒情年代》、毕飞宇《平原》、杨志军的《藏獒》等，它们中，有的在叙事编织的同时，融入作家对当下社会生活的审视和反思；有的在故事、传奇、童话、武侠等多模式组合中，借助历史事件追忆某种失落已久精神；有的在民间传说中打捞人与动物、神与世俗之间不可思议的契约关系……与 80 年代的先锋小说相比，它们的实验性明显减弱，故事性大大增强，一般都有曲折跌宕的情节结构和复杂立体的人物形象，很难再用二元对立的思维方式把“先锋”或“传统”标签贴在哪一部具体作品上。在叙事手法、话语方式、故事编排、人物塑造、意义呈现等要素的组合上，它们仅有量的不同，没有质的区别。正是在这个意义上，我更愿意用多元整合取代此前的先锋称谓，同时对于那些欢呼传统的胜利、小说回家等说法也持谨慎的质疑态度。就我个人而言，我始终认为小说只有起点没有终点，小说是一个流浪的孩子，它的家永远在路上，在充满新奇的探索的路上。

刘忠 上海师范大学