

先锋小说一解

昌 切

一

只要看看“新潮小说”、“后新潮小说”、“探索小说”、“实验小说”、“现代主义小说”、“后现代主义小说”、“新小说”、“新‘新小说’”、“先锋小说”这些个名称，就足以见出文学评论界对先锋小说的释义是如何五花八门。先锋小说的起始时间迄无定说，五花八门的释义更使人摸不着头脑。这不奇怪，当中国社会正处在结构性变动时期，当整个文学都在游动过程中，包括先锋小说在内的任何事物都是游移不定的，匆忙中给出的任何命意和名称都不可能恰如其分。这里姑且借用先锋小说一名，探探它的新质，权作先锋小说一解。

我想，也许只有把眼界扩大到整个中国新文学史，才可能看清先锋小说的先锋性所在。

道理看来并不怎么深奥。至少在1985年以前，我们习称的新时期小说，与“五四”以来的新文学传统在基本精神上是不存在多大差异的，即使有所变通，也是在这个传统范围内的局部调整，未能脱出新文学的小说创作常规。这些小说有着非常强烈的“五四”理性批判和人道主义精神，其形式技巧虽呈开放态势，但由于文学观念依旧，仍未脱出原轨。我们很容易在“伤痕文学”、“反思文学”、

“改革文学”中看到“五四”“问题小说”的身影，也不难在李杭育、王润滋、张宇等作家身上窥见王鲁彦和“乡土派”小说家的精神气质。在汪曾祺那里找沈从文，高晓声那里找赵树理，贾平凹和刘绍棠那里找孙犁，邓友梅和陈建功那里找老舍，张贤亮那里找郁达夫和郭沫若……实在算不得一件多么困难的事情。至于鲁迅，则成为这个时期小说家们公认的导师，感染力尤为巨大。就是象王蒙和韩少功一类善变的作家，他们对社会人生赤诚而执著的责任感和使命感，也丝毫不弱于“五四”小说先驱。王蒙的《海的梦》、《蝴蝶》、《风筝》和《布礼》之类的“意识流”小说，韩少功的《爸爸爸》、《女女女》之类的“寻根小说”，以及诸如此类的所谓“伪现代派”小说，其坚执的理想、昂扬悲壮积极的情感基质、反思历史追究民族根性的思想内蕴，都与西方现代派有一定距离。读《活动变人形》，简直让人怀疑王蒙在搞“主题先行”。韩少功可以随意把他的人物演化为抽象的象征符号，评论家也可以循着象征符号的线索追索作品的深层理念，还其发掘“国民劣根性”的意旨。形式技巧的翻新，并不意味作家文学观念、人生态度和审美倾向的质变。这一点先锋小说家洪峰等人看得很准。他们根本不承认《减去十岁》、《全是真事》和《她有什么病》等被某些人视为创新的作品属于先锋小说，

认为单是这些理念味十足的题目就足以说明“荒诞”的理性实质。^①

当然，这是“复归”而不是还原，不等于墨守陈规，不越雷池半步。但还是有充分理由断定上述作品是“五四”以来文学传统的继承和扩展，视之为“五四”文学传统的一个重要组成部分是不为过的。他们原本就是“五四”以来文学传统精神的产儿，是在认同既定文化价值中心和秩序的前提下，基本上以传统的文学观念、人生态度和审美倾向介入和表现现实生活的，不存在痛失文化价值依托的迷惘。在他们的作品中寻找历史感、伦理意向、忏悔意识等等，顺理成章。而这一切反过来又可作为他们创作活动的文化背景或后援，任何疏离这种文化背景的行为，都将使他们丧失或部分丧失艺术创造的合理性。对他们来说，被这种文化异化可谓神话，他们本身就是这种文化忠实的维护者和代言人。不反省和拷问一己存在的合法性，不揭露民族以至人类文化的困境，并进而摆脱既定文化价值秩序，我以为，这才是他们自外于先锋小说家的主要原因。

因此，先锋小说应该是指脱出“五四”以来文学传统，摆脱“五四”以来小说创作常规的作品；而先锋小说家，则应该是指50、60年代出生，于1985年前后崛起于文坛，为中国新文学别辟异境的新锐作家，如刘索拉、徐星、马原、洪峰、余华、苏童、格非、孙甘露、叶兆言、残雪、王朔，等等。

二

1985年前后，经济体制改革由农村向城市延展，中国社会开始发生真正的结构性变动，从而打破了维系原有社会结构的绝对价值一统天下的局面，价值多极化而有了相对性质。这种相对性质异常集中鲜明地显现在先锋小说之中。

主体性的失落和主体性失落后价值的无

定态，是先锋小说至关紧要、最为突出的特征，张颐武在余华、马原和洪峰等作家那里，读出了“一种可供探讨的新的文学意识”，以为“这种文学意识开始脱离五四以来文学的整个传统，也开始脱离新时期文学的整个传统”；“在余华对人类语言的反思中，我们看到的是对人道主义‘人’的总体构想的深深的失望情绪”^②。更确切地说，“新的文学意识”毋宁说是文化意识或哲学意识，它彻底改变了人们习以为常的对人、社会以至自然的理性认识和亲和性。人的问题，说到底，是文化问题，“人的理想，即，人应当是什么，凝聚着一个文化的终极关怀，且居于文化价值的最高层次，一旦文化理想中人的理想（观念）遭到怀疑和重新认识，发生人的信念的解体或失落，整个文化没有不出现全面危机的。这种危机表现为该文化过去确立的人生意义、道德信念、历史文化价值、精神追求，以及心理平衡，相继会发生危机，因为文化的这些局面，都是直接或间接地从该文化的人的理想中汲取价值和意义的。”^③先锋小说家反叛的正是“五四”时期极度弘扬、在新时期得以发扬光大的人道（本）主义和主体性。人，不再是莎士比亚笔下至高无上的宇宙天使，一变而为先锋小说中无法自由、价值无定、无所皈依的孤独个体。这样的孤独个体无理想光环，无价值轴心，无确定文化依托，一句话，无主体性。

先锋小说的发轫作《你别无选择》^④，固然由于它承先启后的特殊历史地位，仍然保有传统小说惯用的以典型情节和典型细节刻画人物形象的一面，主旨与其表达之间不够和谐，略显矫揉造作，但这个作品的思想感情内涵肯定不是传统的，同后起的先锋小说大体相通。同是描写大学生活，《你别无选择》一举摒弃支配《女大学生宿舍》全篇的那种浓重理念和装饰性情感。看似超越现世利害关系的冷静观照，实则是对金教授和森森

的人生价值反衬出贾教授和石白人生价值观的苍白。循规蹈矩的贾教授和石白的悲剧在于，他们从来就不象金教授和森森那样把生命融入音乐，听任生命的骚动和渴求而全身心拥抱、改造和创造音乐，而是把音乐当作固定的谋生手段——职业，一种可以习得的技艺。“别无选择”在作品中仅出现两次，内中意涵显然是：人生是命定的。硬性抗拒命运安排，人生注定要被音乐所捉弄、所扭曲而呈荒诞和残忍。公众认可的世俗价值被贬抑为负面价值，沉酣的生命激情、野蛮和疯狂的人的原始根性反倒同音乐合一而真正道出了人之为人的文化底蕴。刘索拉交替使用常规和非常规语言（如为人称道的一气呵成的长句式）所传达出来的那种漠然和冷嘲的叙事格调，是与这篇小说的题旨相一致的。

追慕个体生命的本真状态，尽情敞开和释放感官功能，鄙薄和拒斥既往定于一尊的理性化的文化价值，是先锋小说家主体性消散后自我救赎的一条艺术途径。艺术为作家服务，服从作家生命的天然需要，完全不同于拼命抑制个体感性欲望，恪守群体理性规范以屈从小说创作程式。洪峰非常崇拜法国超级球星普拉蒂尼，戏称自己是普拉洪峰。他在足球场上“感受到生命在奔跑拼抢冲撞射门流汗流血欢呼咒骂里边充分地张扬起来”，于是“就写了《生命之流》《生命之觅》《降临》”^⑤和《翰海》。刘索拉在贵阳街头着短裤透明上衣招摇过市，着意打破闭塞山城的宁静，也不失为一种契合森森“法西斯音乐”音旨的行为艺术。还有莫言对几十年前少经文明洗礼的高密东北乡的“红高粱家族”轰轰烈烈、浓墨重彩的生命礼赞，一米八的东北大汉马原在日光城对雄浑蛮性男子汉的苦苦追恋和对未凿混沌的美的膜拜……一面是对个体本真生命状态酣畅淋漓的颂扬，一面是对矫情的委顿生命无情的鞭挞。莫言《红蝗》中的现代城市人“要末是刺猬，要末是乌龟”，

而五十多年前食草家族的重要成员四老爷，居然活到90岁还十分旺相，就连拉屎也比现代城市人风光。四老爷骑毛驴到野地拉屎竟成了一种高级享受、一个修身养性过程，拉出的网结条状的大便岂止是“如同一串串贴着商标的香蕉”，甚至是高尚的思想。相反，“在臭气熏天的城市里生活着，我痛苦地体验着淅淅沥沥的刀刮竹般的大便痛苦，城市里男男女女都肛门淤塞，象年久失修的下水管道”……先锋小说家个体的感性生命外化为艺术，排除了艺术的“工具”效用，从而使艺术个体化、官能化了。

个体化和官能化的艺术，是先锋小说家企望超度现世困乏和价值困惑的结晶，是把知识青年中普遍流行的“我不相信”这种思想情绪推向极致的结果。既然他们认定既往文化价值系统支持的社会常态实际上是非真实的存在，那么，为这种社会所认可的文化价值必定是虚假和浮夸的，借助这种文化价值观念营构的艺术世界也必定是伪饰的。余华在1986年作《十八岁出门远行》以后产生了“对常识的怀疑”，到作《现实一种》以后便彻底否定了生活的真实性。他直言不讳地说：“生活是不真实的，生活事实上是真假杂和鱼目混珠……对于任何个体来说，真实存在的只能是他的精神”^⑥，是违背常识的超验的自我精神。不要误以为这种自我精神是同一的无差别境界，绝对不是那么回事，否则，我们就不能理解余华何以要把世界描绘得那样冰凉、冷酷、残暴、恐怖和癫狂。最接近余华的恐怕是残雪，残雪却更甚于余华。她堆砌的“污秽”丛集的意象群（如《黄泥街》、《苍老的浮云》等），寓示的是“非人间”的人际关系。似乎每个人的灵魂都分裂而裸现在世人面前（如《天堂里的对话》等），现实生活中遮蔽得严严实实的“本我”一一现出原形。相对来说，苏童最初走的是婉约的路子，但他的童年视角的小说有着与余华和残

雪相似的意向。《井中男孩》中的“我”老是想逃走，“象老皮那样逃到世界的角角落落，抛掉城市抛掉人群抛掉性欲抛掉气泡般漂浮的虚荣的梦想”。在这里，心理逻辑非常真实，现实生活逻辑却非常虚假。文明与野蛮，城市与乡村，现在与过去，两两构成对立而颠倒的关系。不管是从童年还是心理变态或精神病患者视角看取现实生活，现实生活都笃定要呈露它的虚幻和悖谬，但赤子之心和狂人心态则是本真的。

人们一度用“粗鄙化”、“审丑”、“游戏”、“玩文学”和“痞子文学”之类的概念来指认先锋小说家及其小说。“粗鄙化”和“审丑”确乎是先锋小说尤其是初期先锋小说的突出表征。而“玩文学”和“痞子文学”也确乎可以概指先锋小说家和王朔小说。然而，人们似乎忘记了追问：为什么会出现这种现象？我想，最根本的原因是中国社会结构的急剧变革，使得先锋小说家对于现实生活和小说艺术性质的看法大别于传统。美丑易位，由听从外部指令到听从内心和艺术律令，切实地反映了中国社会结构的律动。文学为何可以“玩”？审美世界何以成了“审丑”世界？先锋小说家潜在的回答或许是：文学是“游戏”，而“游戏”就是自由，是艺术活动的最高境界；先前的审美世界不具有永恒性，因为这种审美世界根源于先前凝定、现在已遭破坏的文化价值秩序。

既定文化价值秩序的离散带来主体性的失落，而主体性的失落又导致官能的强化。官能感受往往是非逻辑、非定向的，因而便有“玩”有“游戏”有去除价值轴心后的混是非的相对主义，齐主（体）客（体）一天地的艺术境界。当先锋小说家“拆除深度模式”、“颠覆等级制度”以后，他们的小说还能剩下什么呢？难道不就是一个又一个“平面”么？“平面化”小说（需要说明，先锋小说不都是“平面化”的）象 MTV，是阐释不尽的，因

为它是非理性、相对性的，派给它任何价值指标都既是合理的又是不合理的。（我曾写过三篇谈论相对性的文章^⑦，有兴趣的读者不妨一阅，这里从略。）

三

小说叙述方式的移易是必然的。无论先锋小说家选用何种新颖的叙述方式，他的行为都不单纯是个人行为。写作从来就不是个人的事情。笔者与人合译的英国语言学家罗杰·福勒的《语言学与小说》，就相当清晰地表述了这一思想：“语言是社会共同体的特性，共同体的价值和思想模式都隐寓在语言之中。小说家选择适合于其作品的语言结构，在某种程度上，他失去了个人控制……文化价值……渗入他的言辞，以致他的个人表达必定带有附着于他选择的表达方式的社会意义。”^⑧先锋小说家的叙述方式的社会意义在于，它应和了中国社会结构的深刻变革，透露出既定文化价值秩序离散，主体性失落，年轻一代作家为多极价值所困而在感性天地求安慰的消息。

叙述方式内隐叙述观念和叙述态度。先锋小说家的叙述观念和叙述态度大别于传统。我敢断定，没有一个先锋小说家无条件认可在我国沿用了几十年的那个文学定义。先锋小说家拒绝前定的生活与艺术之间的那种凝固关系，更喜欢“为艺术而艺术”，把小说视为自足的文本，随心所欲地玩弄文本游戏或设计叙述圈套。说先锋小说家玩弄文本游戏是脱离现实，是胡闹，是亵渎艺术，那是不得要领的。他们的态度大都十分严肃。马原写作几达呕心沥血的程度。他说：“我确切地相信，一个出色的作家的基本点不会与他的国家以及他的民族的基本点相悖。同样道理，他的出发点不会只服从于应和，包括应和他的国家他的民族的政治需要利益。”^⑨前一句话说明，他的写作在深层次上与国家

和民族的利益相联。后一句话说明，他的写作不迎合国家和民族眼前的利益需要。这再清楚不过地道明了所谓文本游戏的本义。王朔的“痞相”人所共识，而他的真诚却鲜为人知。至少在1989年以前，他的全部影响较大的作品都有叩问自我灵魂的意义，在嘻皮笑脸和恶言秽行的背后是深深的酸楚和悲痛。试问，象余华、残雪、叶兆言、格非、陈村、洪峰、莫言和苏童等作家，有哪一个不负责任地胡涂乱抹呢？他们与以往小说家最显著的区别在于，他们忠实于艺术，忠实于自己的感觉或精神。他们绝没有也不可能脱离现实，他们的叙述方式紧扣着现实的魂。不然，评论家就不会从余华小说中读出“文革”恶梦般的记忆，也不会窥破残雪的梦呓，还其脱胎于现实的本相。

从不同角度可以归纳出叙述方式不同的特性。笔者这里关注的是对应于叙述观念和叙述态度的具体操作方式。归类定性为科学研究所必需。但是，一一指实某个先锋小说家采用了某类创作方法，将某个先锋小说归类于外来的某种主义，不仅不能抓住问题的要害，而且常常把问题搅成了一锅粥。打开先锋小说叙述方式大门的一把钥匙，是先锋小说家的叙述观念和叙述态度。

小说不承载外部强加的义务，自然不需借写重大政治问题以自重。小说圣化色彩的消褪，增强了叙述方式的自主性和随机性，以往惯用的写作规则和程序，若不符合先锋小说家的写作意图，便百无一用。有自主性，就有艺术的个体化原则。个体化原则落在叙述语言上，就是叙述语言的私密化。私密化叙述语言迥异于传统小说的公设语言，后者遵从社会公认的语用法则，是在这种语用法则的基础上建立的一套作家、作品和读者交流的艺术语符。这套艺术语符是既定文化价值秩序艺术化的产物，易传导，易接受，并且在传导与接受的往复交际中形成

了稳定的阐释模式。私密化叙述语言则是对公设语言的反叛。它既是个人又是非个人的，它以个人名义行使一个思想共同体的职责：离散既定文化价值秩序。是个人的，故而不易传导和接受；是非个人的，故而频频得到圈（思想共同体）内人的喝彩。私密化叙述语言不拒纳公设语言，但把纳入自身的公设语言私密化了。“新历史小说”即是典型的例子。比如苏童在他的《妻妾成群》等作中就置换了小老婆、地主、帝王和下层平民的语义。在传统小说中，小老婆多是没有文化，漂亮，被地主相中而几经反抗终于被迫就范的穷人。而到了苏童笔下，小老婆成了大学生，是主动跨入地主大院，争风吃醋，极尽勾心斗角之能事的恶劣人性的标本。传统小说中的小老婆是阶级斗争结构中的小老婆，苏童笔下的小老婆则是消解阶级斗争结构的小老婆。再如余华的历史、格非的敌人等诸如此类的词语，都非圈外人所能解。至于他们私设的种种意象，如残雪的屋内、山上小屋和黄泥街，苏童的井，王朔的人，莫言的高密东北乡，更为常人所不能道。

随机性是自主性的连襟。“无规则技法”从哪里来？时空位置为何能够任意更置？为什么叙述者的限制被取消，所有角色的叙述者都有了用武之地？叙述视角为什么多重化了？作家、叙述者、人物和读者的关系为何那样复杂？1989年后作家的叙事激情隐遁到何处去了？人物姓名怎么一下换成了数目字？典型躲往何方？人物与情节还有没有稳定的联系？“反讽”、“荒诞”何以会成为先锋小说的整体基调？这些问题在大量的批评文章中已经得到了比较充分的解答，卑之无甚高论，此处不再重复。我的问题是：这一切变化都是如何发生的？我的回答是：这一切变化都直接来自作为自主性个体的作家。主体性散落，价值中心旁移，终极意义被取消，同一性尺度不复存在，多极价值缠杂，作家

无由择定单一的叙述方式。作家就是在这样一种状态中自主写作的。因而就有了随机性，有了上述一切变化。一部先锋小说可作多面解读，因人而异，各有各的道理，这很正常，因为写作者本人的价值观就不确定。把《鲜血梅花》读作武侠小说亦可，读作探索小说还是其他什么亦不错，关键在于你怎么读，从哪种艺术规范出发。张艺谋从人的生命和生存状态角度解读《妻妾成群》，先锋批评家却从中发现了作家价值迷失、逃向历史的意蕴。也有先锋小说家不断变换叙述方式，让人不知道他葫芦里装的什么药。这些现象不好用传统的“形象大于思想”一类的理论来解释，想解释也解释不通，传统小说的叙述方式或形象塑造一般来说是确定的，有所本，而先锋小说反其道而行之，用随机性摧毁了确定性。随机性直逼相对性。可见，随机性的叙述方式紧系相对主义的价值观。

我始终不相信人世间有超历史、超现实、超意识形态和超作家文化一心理的纯粹文学文本。一个简单的事实是，先锋小说产生且只能产生在中国社会转型、既定文化价值离散的时期。我很赞成英国文艺理论家特利·伊格尔顿的观点。他在《文学理论引论》中声称：“在本书中，我从头到尾都在试图证明，

现代文学理论的历史是我们时代的政治和意识形态史的一部分。”^⑩文学理论如此，文学作品也不例外。把先锋小说放在特定历史情境中审视着意考索其新质，生发其文学史意义，这就是《先锋小说一解》的思路。

- ① 参见《文学自由谈》1989年第2期洪峰等人文。
- ② 张颐武：《“人”的危机》，《读书》1988年第12期。
- ③ 殷鼎：《中国文化与解释意识的双重危机》，《知识分子》，辽宁人民出版社1989年版。
- ④ 有人认为马原于1984年发表的《拉萨河女神》是划阶段的作品（见李洁非《新时期小说的两个阶段及其比较》，载《文学评论》1989年第3期）。我认为这篇小说的社会效果和历史价值远不如《你别无选择》，不配当作先锋小说的发轫作。这就像先出的胡适的白话诗不能作为新诗的开端，而晚出的郭沫若的《女神》却被视为第一部新诗一样。
- ⑤ 洪峰：《关于普拉蒂尼》，《小说选刊》1987年第6期。
- ⑥ 余华：《虚伪的作品》，《上海文论》1989年第5期。
- ⑦ 昌切：《从绝对走向相对》，《青年探索》1993年第3期；《相对主义时代的相对性文本》，《文论报》，1993年5月15日；《寻找重新命名的途径》，《通俗文学评论》1993年第2期。
- ⑧ 罗杰·福勒：《语言学与小说》，重庆出版社1991年版，第4章。
- ⑨ 马原：《小说》，《文学自由谈》1989年第1期。
- ⑩ 特雷（利）·伊格尔顿：《二十世纪西方文学理论》（伍晓明译名），陕西师范大学出版社1987年版，第214页。

〔上接53页〕

- ①③⑤⑥ 何其芳：《还乡杂记·代序》。
- ② 托尔斯泰：《艺术论》第150页。
- ④⑧ 何其芳：《梦中道路》。
- ⑦ 何其芳：《给艾青先生的一封信》。
- ⑨②②② 何其芳：《画梦录·代序》。
- ⑩ 韦勒克、沃伦：《文学理论》第232页。
- ⑪ 理查兹：《文学批评原理》，转引韦勒克《文学理论》第201—202页。
- ⑫ 《弗洛伊德论美文选》第36页。
- ⑬ 何其芳：《我们的城堡》。

- ⑭ 转引自陶东风的《创伤与超越》，见《文学自由谈》1988年第3期。
- ⑮ 何其芳：《哀歌》。
- ⑯ 苏珊·朗格：《哲学新解》第101页。
- ⑰⑱ 何其芳：《岩》。
- ⑲⑳ 何其芳：《独语》。
- ㉑ 弗洛伊德：《精神分析引论》第108页。
- ㉒⑳ 何其芳：《刻意集·序》。
- ㉓ 何其芳：《梦后》。
- ㉔ 何其芳：《弦》。
- ㉕ 荣格：《寻求灵魂奥秘的在代人》第116页。