

永远的异项

——论中国当代先锋小说的标出性

马文美

内容提要 本文以文化符号学的“标出性”理论考察中国当代先锋小说的文化特征。先锋小说以主流文学(正项)和大众文学(中项)为背景和参照,主动反抗主流文学的美学规范,作为异项强势标出,自愿走向边缘,从而引来关注和排斥。而由正项、中项和异项组成的三项模式却处于动力关系之中,当先锋小说(异项)摒弃标出性而争夺中项,势必造成标出项的翻转,从而丧失先锋性。但是先锋小说并未断绝,而是由一个新的异项来充当,形成新一轮的动力关系,推动小说继续向前发展。

关键词 先锋小说 标出性 异项

马文美,四川大学文学与新闻学院 610064

先锋小说的背景与标出性的确立

“先锋”在词源上是军事用语,指军事上的先头部队,是一种前卫力量。“先锋”用在文学上属于比喻义。洪治纲认为,先锋除“前卫”的特征,还应包含“激进”和“反叛”的内在属性,因为这“表明了传统与现代之间不相容的精神姿态”^[1]。要弄清先锋小说的来龙去脉,必须首先了解先锋小说的背景。先锋小说的高潮集中爆发于八十年代的中后期,其萌芽与衰落贯穿整个八十年代,八十年代的文学和文化的整体就成为先锋小说的大背景。八十年代是当代文学的黄金时代,有人认为“它最初是在一个伟大的政治变革和思想界解放运动中产生的,而后在急剧而复杂的经济、文化的现代转型过程中,在外国文化和文学的强大影响下演进,从而呈现出当代未曾有过的宏

阔多变、色彩斑斓的图景”^[2]。先锋小说就是在这样的图景上脱颖而出的。

赵毅衡将中国的民族文化传统分为“法统”、“道统”和“文统”,并通过对这三统在历史上的演变规律的梳理,得出“恰恰是在法统剧变,道统危机之时期,中国文化生存主要依靠文统这个基础的适应性变化”^[3]。而从十九世纪下半叶开始的中国文化的第四个转型期,已经延续了一百多年,至今尚未完成^[4]。八十年代正是法统剧变道统危机之时,“而文统在这时候为整个文化的转型扮演特别重要角色。不然,一旦法统与道统中断,这个民族文化就此只成为考古学对象。”^[5]张清华将文革后到1985年之前的时间段称为文学的“渐变期”,而1985年到1987年的时间段是文学的“爆炸期”,之后则属于“深化期”^[6]。而整个时间段加起来构成当代文学的转型期。

那么,将二位学者的观点作联合考察,八十年代的先锋小说的集中爆发期,则是三重“转型”聚焦的高潮时段。可见,八十年代先锋小说的崛起,有着时代的必然性。

“先锋文学不是一种文类,而是不同文类的某些作品因共有某些品质而形成的集合。”^[7]先锋文学,还被称为“文化转型期的纯文学”^[8],具体是哪些品质,本文稍后会详细论述。“这集合需要一定的文化条件为依托,只有现代社会才有先锋文学。”^[9]这与比格尔将西方先锋派艺术的大背景归结为劳动分工与高度发达的资产阶级社会有着异曲同工之妙。波焦利也进行了类似的描述:“人们甚至也许会宣称,异化精神氛围的创造(先锋派本身也是如此)是一种至少是明显地受制于由突然的、相当晚近才出现的艺术家的经济地位变化所产生的实际的、意识形态的、精神的结果的现象。”^[10]八十年代的社会有着与上述类似的总体特征,社会急剧的变革和小说家经济和社会地位的变化,对先锋小说起到了催生的作用。

但是“不是所有的社会都能容忍这样一批文学的,只有当主流社会价值已基本确定,不再需要(所有的)文学艺术帮助作全民教育,趋利奔钱已是社会共识,大众传播已使文艺市场化,这样的社会可以把先锋派扔在边缘,不必动手打无行太人的屁股,反正这些人无法动摇‘国本’”^[11]。八十年代的主流价值观来源于官方的意识形态,是由十一届三中全会所确定的“解放思想,实事求是”的思想路线。在这个思想路线的引导下,形成了为经济建设服务的庸俗现实主义的文学主流,成为正项。代表中项的大众文学,认同正项的意义准则,与正项一同形成非标出的意义集合。中项偏边是任何符号系统(语言或非语言)标出性的常见特征,这就是为什么标出性总是导致二元对立的“不对称”。中项无法自我表达,甚至意义不独立,只能被二元对立范畴之一裹卷携带,只能靠向正项才能获得文化意义^[12]。因此,“中项是各种文化标出关系的最紧要问题”^[13],只有“中项”才能确定,谁是中心,谁是边缘。中项偏边是各种文化标出性的共有特征,中项偏向的一边成为正项,反之则成为被标出的异项。当作为中项的大众文学偏向主流文学一边时,与主流文学对立的先锋文学成为标出项。

先锋诗人于坚坦言“先锋是一种对限制的反抗,但离开了限制,先锋也就不存在了。天马行空很容易。但先锋很难”^[14]。这表明,先锋的产生与其所在的文化背景及其反抗的主流戚戚相关,没有了作为正

项的主流文学和作为中项的大众文学作为参照,先锋无法确定自身的意义,也就谈不上标出。

先锋小说注重艺术形式的探索,将主流文学的价值规范和美学规范作为反抗对象,主动被标出,成为主流文化之外的亚文化。而标出性一般会导致强烈的自我感觉。“但是当异项组成一个集体(亚文化社群)时,就可能自觉地维持标出性形式特征。”^[15]当先锋小说成为一种潮流时,也具有了类似的特征。于是,在八十年代中期,先锋小说家的先锋实验在自觉与主流文学划清界限的同时,形成了花样翻新的争鸣之势,努力维护自身标出性。

同时,为了维护自身的正常化,巩固自身的正项地位,每个文化都会主动标出异项、边缘化异项。因此,必须标出异项、必须边缘化异项、必须容忍异项,是每个主流文化的必然需求。由此可以看出,先锋小说标出性的确立,不仅是先锋小说自身的要求,也是主流文学的要求。

先锋小说作为异项的品质和际遇

先锋小说无疑是标出的。从它产生的第一天开始,它已经带有了所有异项具有的品质,也将会承受所有异项应承受的命运。

波焦利列出先锋艺术四大特点——对抗性(antagonism)、积极性(activism)、激奋性(agonism)、虚无性(nihilism)——几乎是文化标出性的完整描述^[16]。可以夸张一点的说,没有标出就没有先锋艺术。先锋艺术,为了维持自身的存在,不得不标出,这就导致先锋艺术的“积极性”。而标出后,作为异项被排挤到边缘,形成与作为主流的正项之间的“对抗性”。因为标出项总是少数的,在被排挤的过程中,激烈与奋发的情绪共存,融入先锋艺术作品之中,成为先锋的一种重要品质。关于“虚无性”,一方面是因为先锋艺术主要表现在能指层面,无法撼动由主流控制的所指层面。另一方面,是指先锋艺术的结局,要么自行消失,要么由于标出项的翻转而自身消解,被新的标出项取代。先锋的悲剧命运,产生虚无之感。

尹国均从时代性、流变性、地域性、实验性和文化的对抗性来考察先锋概念^[17]。洪治纲基本上是延续了这种说法。他去掉了时代性,并且把实验性分为独创性和前瞻性两个方面,总结出先锋包含五种基本特质:独创性、叛逆性、区域性、动态性、前瞻性^[18]。用标出理论来进行解释,也许会更清楚。“独创性”是一切优秀艺术的必须品质,没有独创性就没有艺

术,而先锋艺术尤其看重独创性,如同人的生命之于血液。独创是一种绝对的标出,因为标出项只有一个,而非标出项是无穷大,这是一种绝对超级的不对称。独创性的多寡,直接导致标出性的强弱,表现为先锋的程度。“叛逆性”类似于波焦利的“对抗性”,因为标出造成的不对称,而自然地走向边缘,无论异项是否自愿。正项通过联合中项而联合排拒异项,给异项造成了巨大的压力,这种压力让正项和异项之间产生强烈的对抗。“区域性”主要是指共时状态的不同空间状态。例如鲁迅的《藤野先生》一文中,北京的白菜是非常普遍的,是非标出的,而运往浙江后变成了稀有的“胶菜”,成为标出的异项。可见,先锋的确立必须有一个具体的文化场域作为参照。打个比方,物理学中绝对的静止是不存在的,要想使用“静止”这个意义,必须先确定一个暂时视为静止的参照物,然后才能确定此物与彼物之间是否发生了位移,即运动。“动态性”是文化标出性的基本特征,即随着时间的推移,而产生的标出项的翻转。而“前瞻性”与“独创性”、“动态性”紧密相连。因为独创性,先锋必然进行某些新的探索,其中有一些探索过于标出,而当“标出性过于明显,不得不自我取消”^[19]。剩下的一部分探索,逐渐被主流接纳,成为新的标准,成全了“前瞻性”,同时标出项自我取消,完成标出项的翻转。

通过以上的论述,可以得出结论:标出理论是解决先锋的诸多问题的一个非常有效的路径。要研究先锋小说,从本体和形式出发,更能落到实处,也更有说服力。笔者在接下来将使用标出理论,对先锋小说的本体做总体性的论证。

赵毅衡认为先锋意识即文化转型期意识^[20],要讨论转型期文学的品质,首先应该引入一个概念,即“前文性”。“前文性”实际上是整个文化传统,尤其是人文传统,在文学文本中的呈现方式。”^[21]随着前文性的累积,文学创作对现实经验材料的依赖会逐渐减少,出现“文学的内转”,即“把这门类中,或这个文化中,已确定的文本(读者已比较熟悉的文本),作为素材,也作为释义控制力量。”^[22]因此先锋文学总是与现实保持着一定的距离,犹如异项与正项之间,总是存在着中项所形成的大片的模糊地带所构成的距离。正是由于这种距离的存在,才使得文学充满了弹性和活力。同样由于文学的内转,先锋文学对读者自身的文学修养有着较高的要求,而先锋批评家是最优秀的读者,进一步说,先锋文学文学史地位的确立,

必须得到先锋批评家的强势介入。

强大的前文性造成的压力使文学创作走向僵化,为了使文学获得必要的弹性,文学转型成为必然需要。“就中国的书面主流文化的人文传统而言,其转型往往是外求新的文本形式,以恢复其生命力。”^[23]而“外求新文类和新形式,主要有两个方向:一是求诸于被排斥于主流文化之外的口语文化潜流,亚文化表意形式,中心文类与边缘文类调整意识;另一个是求诸于外来文化的影响,即从其他文化中心求取新的表意样式,中心与异中心调整关系”。因此,“在转型期文学中可以看到较多的所谓‘形式主义’倾向。”^[24]这两种方式的实质都是标出项的翻转,只是异项来自不同的层次而已。通过这种翻转,主流文化获得了新的形式,而形式即是内容。在标出项翻转的过程中,前文化并没有丧失,而是融化、弥散在三项动力模式之中,为主流文化贡献新的生命力。因此先锋小说作为转型期纯文学的主要文学样式,“是成功从表意控制活动中解脱出来的文学,是表面上只关注自身,但实际上关注于文化的前文性的文学。”^[25]先锋小说,表现出“风格多变、趋向新奇”的特征,这是其作为异项的必然。然而“风格只是主观感觉到的符号偏离,无法像语言学的标出性那样客观度量”,感觉有时并不可靠,这就造成了鉴别先锋小说的难度,因为媚俗——即拙劣模仿,是先锋的大敌。“这种东西的出现,说明先锋文艺的某一部分,或某一方面,已受大众欢迎,有了市场价值。于是文坛群起效尤,象狼群扑向伤员。”^[26]于是出现了“零度风格”,“也就是风格被程式化后变得习以为常。”^[27]这个时候想要区别先锋与媚俗,必去跳到该文化之外才能鉴别,因为“一个文化中之人,只能在异项中觉察出更多的风格元素。”^[28]也就是说,必须站在先锋文学之外,才能鉴别先锋文学。

先锋小说作为标出项,也有着它必须承受的命运。处于正项的人们会在文化的正常状态中感到愉悦,即正项的美感。赵毅衡将正项美感定义为“非标出性引发的愉悦”^[29]。并且“正项美感不需要靠艺术来创造,相反正项美感为艺术提供了美的标准,此时,艺术之美与社会公认之美取向一致”^[30]。而“异项的美感往往需要靠异项的艺术来‘发现’”^[31],中项的偏边地的意义认同,容易造成文化的平庸,“异项艺术本身,可以被理解为对非标出性(正常性)的不安和抵制。”^[32]现代艺术的冲动就是有意地反抗平庸、颠覆常规。先锋小说就是对于平庸和常规的反抗,它被

原有美学规范积极地标出。因为,“只有先锋派才使具有普遍意义的艺术手段成为可认识的,这是因为它不再按照一种风格的原则来选择手段,而是将这些手段作为手段来运用。”^[33]

任何事物,一旦被标出,就必然被主流文化视为异类,被排挤到边缘,这是主流文化为了确立自己“正项”地位的必要手段,并且,这种排挤和对立由来已久。德里达在《立场》中有此论述:“在一个传统哲学的二元对立中,我们所见到唯是一种鲜明的等级关系,绝无两个对项的和平共处。其中一个单项在价值、逻辑等方面统治着另一个单项,高居发号施令的地位。”^[34]但是,从概念上来说,无异项即无正项,因此必须容忍异项的存在。赵毅衡将中国传统礼教社会中的色情作为亚文化进行论述,认为“对亚文化表现不禁不崇,即允许存在却不允许成为规范,这是中国传统社会的一般方式”^[35]。这对先锋小说同样适用。而“容忍本身是双刃剑,控制异项,目的是安定中项,目的似乎相异,标准是相同的。这是同一个意义活动的两个方面”^[36]。对于维持一个文化的稳定,中项是关键的关键。

而异项总是少数的,因为“一旦异项过大,中项对主项的认同感就会减弱到危机程度”^[37]。因此标出性的标准不能过宽,否则就无法达到边缘化异项的目的,文化就会趋向混乱。作为军事用语的“先锋”,也是指走在大部队前面的小股部队。所以,先锋小说对应于同时代的小说,始终是少数。当大多数作家都被称为先锋作家时,其先锋性就非常值得怀疑了。同理,标出性的标准也不能过严,这是因为正项必须能够降低标准包容中项,让中项觉得自己是正常的,从而联合中项联合排斥异项,维持意义的稳定。

八十年代先锋小说横空出世,以前所未有的姿态引来无数关注的目光。先锋小说作为异项,总是引来格外的关注,“这不是中项对标出项的认同,而是中项对标出项被隔离的歉疚。”^[38]异项艺术热衷于标出性,为标出项争夺注意力,积极地参与标出,并不意图去争夺中项,因此艺术的目的在于让不正常自得于不正常。异项艺术一旦参与中项的争夺,夺过中项取代正项,就造成标出项的翻转,从而失去异项的美和异项艺术的吸引力。先锋小说作为异项艺术,需要时刻警惕这个危机。

“对立文化范畴之间不对称带来的标出性,会随着文化发展而变化。文化的发展,就是标出性变化的历史。”^[39]这涉及到不对称的正项与异项,对于中项意

义的争夺。作为非标出项的主流文学其非标出性在本质上很不稳定,因为其意义的自我维持需要中项的支持。当八十年代先锋小说的种种新奇实验被作为大众文学的中项逐渐接受,或者先锋小说家由于无法忍受处于边缘的寂寞而主动向大众文学靠拢时,会逐渐发生标出项的翻转。试看当前的大众文学,几乎很难找到完全不受先锋小说影响的文本,这从侧面证明了八十年代先锋小说的标出性,已经被中项逐渐消解。而曾经以耀眼的先锋性引来无数惊异目光的先锋作家的作品,已经悄然成为新的创作准则的范本。中项的易边,使原先作为标出项的先锋小说翻转到二元对立范畴的另一边。八十年代的先锋小说逐渐进入先锋的历史,而另外一批人的创作将成为新的异项被标出。

这是先锋必然的命运。先锋艺术是一种对非标出的正常艺术的反抗和革命,“历史上的先锋派是20世纪艺术史上的第一个反对‘艺术体制’以及自律性在其中起作用方式的运动”^[40],对艺术自律性的反抗,是先锋派艺术区别与其它艺术的根本特点。这注定了先锋艺术从诞生之日起就是一个扮演着“弑父”角色的革命者,其革命的过程将会异常惨烈,当革命成功之时,也是他被杀之时。当先锋成为一种常态被大众接受时,先锋已然消失了,取代它的将是一种对包括它在内的正常的艺术进行反抗的新的先锋。所以,先锋决不能安于现实,而应该时刻保持一种警惕的姿态,这是一种永恒的反抗,绝望却孕育新生。

结语:先锋小说的功绩和未来

关于先锋小说的功绩,王铁仙的表述略显为难,认为“超越人们期望阈域的反叛传统与背转现实使其注定‘特色即问题’”^[41]。但是他还是在随后高度肯定了先锋小说的功绩,他说:“先锋小说毕竟标志着一个阶段文学形式的丰富性及其可能达到的高度。从这点上来说,它对今后小说创作的影响是弥散的、持久的与不易改变的。从历时的眼光来看,它也许是极端与片面所导致的一种‘误入歧途’,但从共时态考察,它又是多样化赖以存在的证明和主流结构不可或缺的补充。”^[42]可见,先锋派“不仅推动文学艺术在现代性进程中获得了巨大的发展,而且也为文学艺术提供了无限丰富的可能性发展空间”^[43]。

陈思和将“先锋”和“常态”并列作为现代文学的两种发展模式来进行论述^[44]。作为文学的历时性考察,这种说法固然有其合理性。但是,这种说法淡化

了先锋文学在共时系统中,与正项主流文学之间的不对称关系,从而间接抹杀了先锋小说作为标出项的文学特异质素。而对于先锋文学,共时性的考察凸显其先锋的本质特征,历时性的考察凸显其演变脉络,笔者认为共时性的考察更为重要。

张新颖将先锋比作青春,他认为“青春本来就是为即将充分展开的生命进行探索的先锋”^[45],然而青春总会逝去,因此“如果说 90 年代还有先锋的话,那一定是另外一批人,另外一种写作”^[46]。这其实是先锋文学的本质使然。

未来的先锋小说究竟会呈现出何种面貌,是否会像八十年代的先锋小说,以其强烈的异质风格让人们惊愕?笔者认为这是不太可能的。因为八十年代之后的文化将会更加现代,“而现代文化结构是并列式的:文类大体无高低之分,作品各负其责,变动范畴的可能性就很小了。《尤利西斯》与《芬尼根守灵》已大半世纪,至今先锋味不减当年,再过一二百年怕依然如此。”^[47]因而,今后的先锋小说随着变动范畴可能性的减小,会向思想的纵深和语言这两个方面进行试验,就目前的先锋小说的创作实践,这两种倾向已经初现端倪。同时,叙述技巧将不会有太大的推进。这就形成了先锋小说停滞不前的假象,直接导致了许多评论家得出先锋小说已经终结的结论。然而,先锋小说是绝不会断绝的,这是由主流文化维护自身正常化而必须划出异项、并边缘化异项的刚性需求所决定的。

既然先锋小说将会一直存在下去,那么为什么近年来批评界关于先锋小说的研究对象还是停留在八十年代呢?笔者认为,一方面是因为当前先锋小说由于变动范畴可能性的减小所造成的先锋性不够引人注目,另一方面就是洪治纲所说的“先锋批评的滞后”^[48]造成的。而先锋批评家对作品的跟进至关重要,因为“先锋主义是一种紧紧依附于理论之上的文艺。瓦雷里曾说,古典主义作家‘写作时总觉得批评家在旁边’,先锋文艺可以说是完全面对批评家写的。”^[49]因此,先锋小说能否在文学史中始终占有一席之地,先锋批评家可谓责无旁贷。赵毅衡意识到“什么是‘先锋意识’”是个根本性的理论挑战,早在二十年前他就不无忧虑地说:“单靠创作界的努力,先锋文学的势头会减弱下来,如果现在还没有减弱下来的话。”^[50]事实证明了他的忧虑。他通过对中国文化的历史考察和强有力的论证,得出“先锋意识就是文化转型意识”的结论。

如果从标出性的方向来回答这个理论挑战,似乎是一个不错的路径,那么:先锋意识就是标出意识,“标出”既是目的也是手段,从而释放前文本的压力。如果非标出性是为了文化的延续,那么标出性就是为了文化的转型,转型是更积极的延续!

注释

[1][18][43][48]洪治纲:《守望先锋——兼论中国当代先锋文学的发展》〔桂林〕广西师范大学出版社 2005 年版,第 6 页,第 14-19 页,第 10 页,第六章第四节。

[2]王铁仙等:《新时期文学二十年》,上海教育出版社 2001 年版,第 1 页。

[3][4][5][8][20][21][22][23][24][25][35][50]赵毅衡:《礼教下延之后:中国文化批判诸问题》,上海文艺出版社 2001 年版,第 93 页,第 98 页,第 93 页,第 90-112 页,第 110-112 页,第 95 页,第 95 页,第 100 页,第 102 页,第 110 页,第 16 页,第 94 页。

[6]张清华:《“80 年代文学”论略:一个文学史的考察》〔太原〕《山西大学学报》(哲学社会科学版)2010 年 04 期。

[7][9][26][47]赵毅衡:《小议先锋小说》〔天津〕《文学自由谈》1994 年第 1 期。

[10][11][33][40][德]彼得·比格尔:《先锋派理论》,高建平译〔北京〕商务印书馆出版 2002 年版,第 4 页,第 60 页,第 84 页,第 10 页。

[12]参见沈家煊:《不对称和标记性》〔南昌〕江西教育出版社 1999 年版,第 32-34 页。

[13][15][16][29][30][31][32][38][49]赵毅衡:《意不尽言——文学的形式-文化论》,南京大学出版社 2009 年版,第 57 页,第 53 页,第 64 页,第 61 页,第 61 页,第 62 页,第 62 页,第 63 页,第 77 页。

[14]转引自吕露采访于坚:我在疯狂的时代长大,载网易博客“杨黎的废话”http://blog.sina.com.cn/s/blog_477e9b940100j17y.html。

[17]参见尹国均:《先锋实验——八九十年代的中国先锋文化》〔北京〕东方出版社 1998 年版,第 2-12 页。

[19][27][28][36][37][39]赵毅衡:《符号学原理与推演》,南京大学出版社 2011 年版,第 290 页,第 287 页,第 287 页,第 295 页,第 293 页,第 288 页。

[34]陆扬:《德里达——解构之维》〔武汉〕华中师范大学出版社 1996 年版,第 57 页。

[41][42]王铁仙等:《新时期文学二十年》,上海教育出版社 2001 年版,第 243-244 页,第 244 页。

[44]参见陈思和:《先锋与常态》〔长春〕《文艺争鸣》(理论综合版)2007 年第 3 期。

[45][46]张新颖:《双重见证》〔南京〕江苏教育出版社 2005 年版,第 113 页,第 113 页。

〔责任编辑:平 啸〕