

学斋系列

# 先锋试验

尹国均 著



東方出版社

0100348

J01  
1



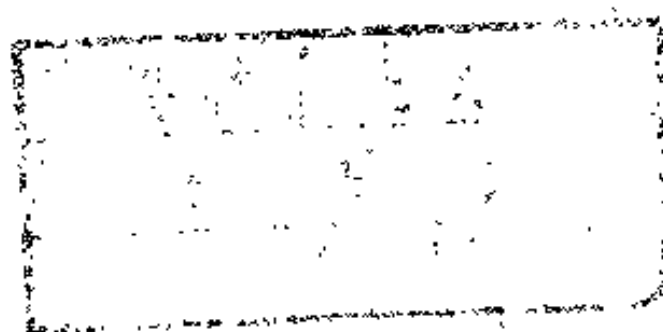
\*200309772\*

学商系列

# 先锋试验

八九十年代的中国先锋文化

尹国均 著



策 划：严 平

主 持：吴学金

责任编辑：杨美艳 刘智宏

封面设计：刘林林

版式设计：朱 强

### 图书在版编目 (CIP) 数据

先锋试验：八九十年代的中国先锋文化/尹国均著；

—北京：东方出版社，1998.5

ISBN 7-5060-0958-7

I. 先…

II. 尹…

III. 先锋派-文化-研究-中国

IV. Q01

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (98) 第 08124 号

## 先 锋 试 验

XIANFENG SHIYAN

八九十年代的中国先锋文化

尹国均 著

东方出版社 出版发行

(100706 北京朝阳门内大街 166 号)

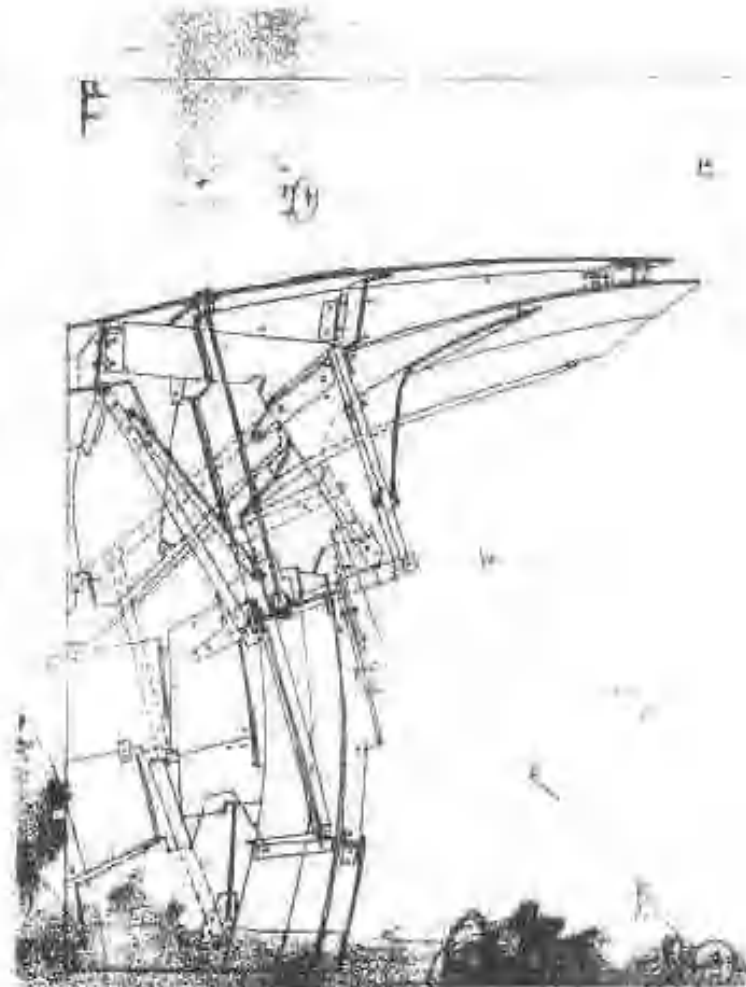
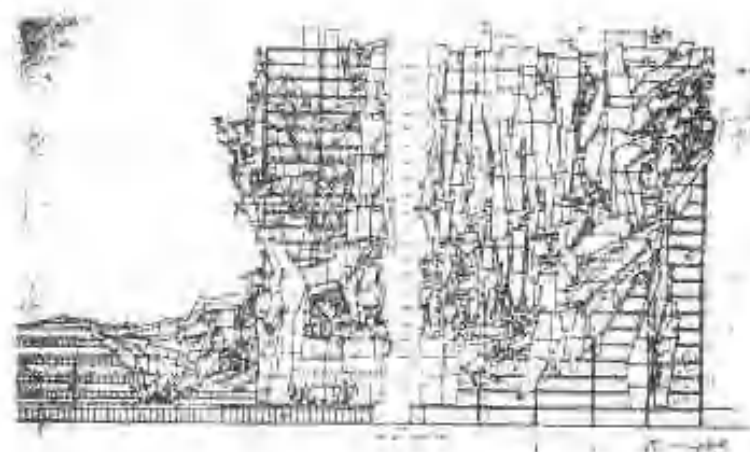
电子外文印刷厂印刷 新华书店经销

1998 年 5 月第 1 版 1998 年 5 月北京第 1 次印刷

开本：850×1168 毫米 1/32 印张 12.25 插图：14

字数：270 千字 印数：1—3000 册

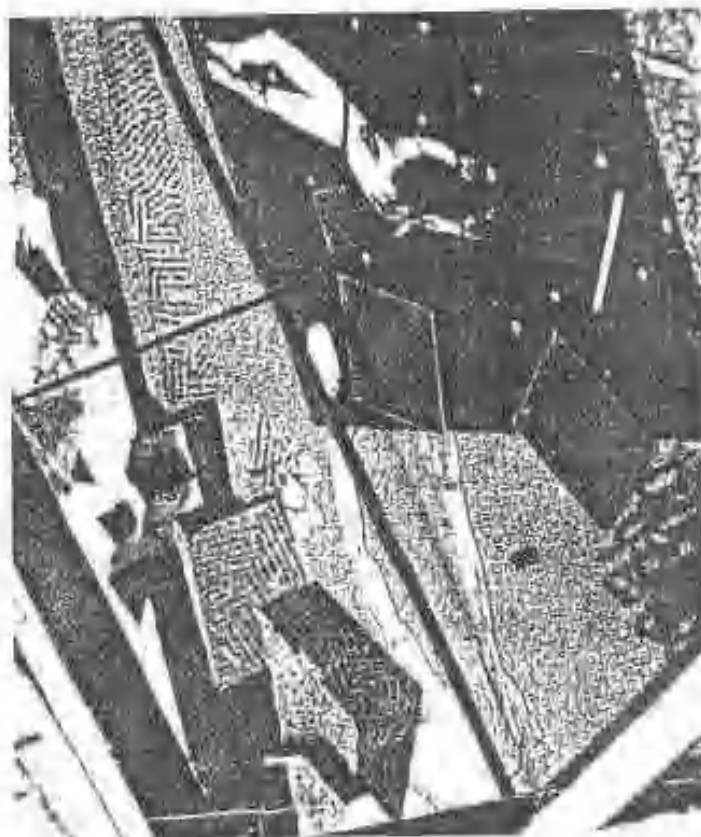
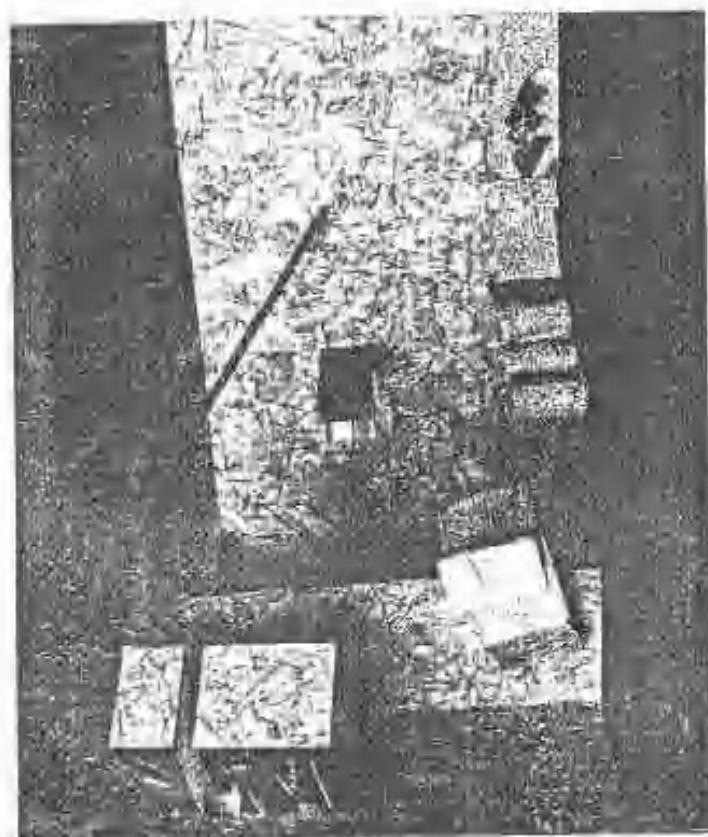
ISBN 7-5060-0958-7/G·172 定价：22.00 元



萨拉热窝议会大厦墙的拼合、细部构造和碎片。

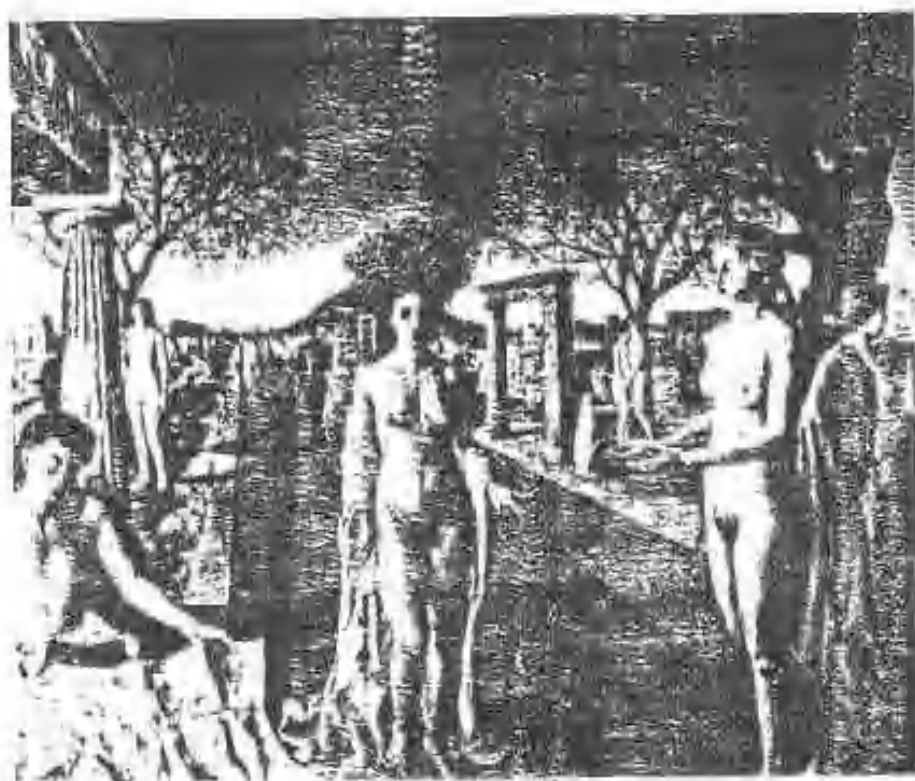


李普斯金 (Daniel Libeskind) 设计的作品

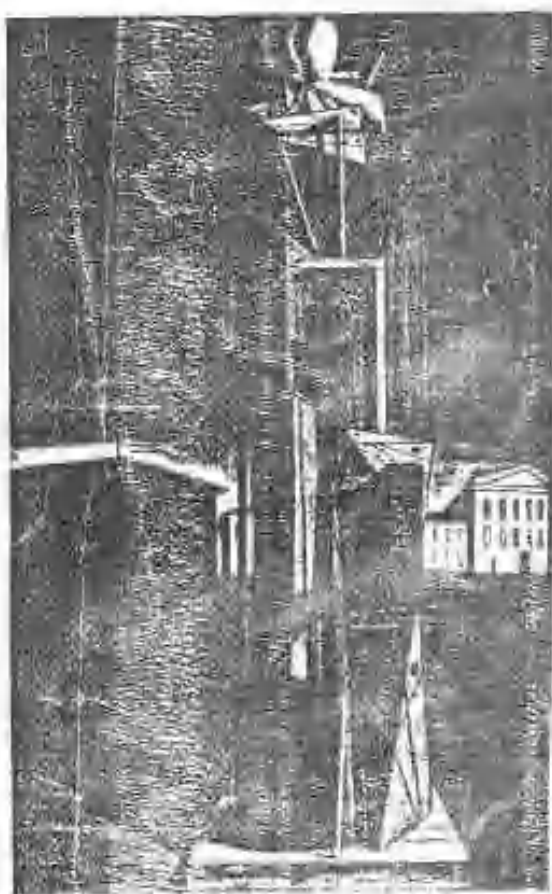


李普斯金设计的建筑作品

李普斯金建筑设计中的时空“零散化”在中国先锋小说和诗中有某种类同性，这是一种“后现代”的风格。



德尔沃：《进入城市》

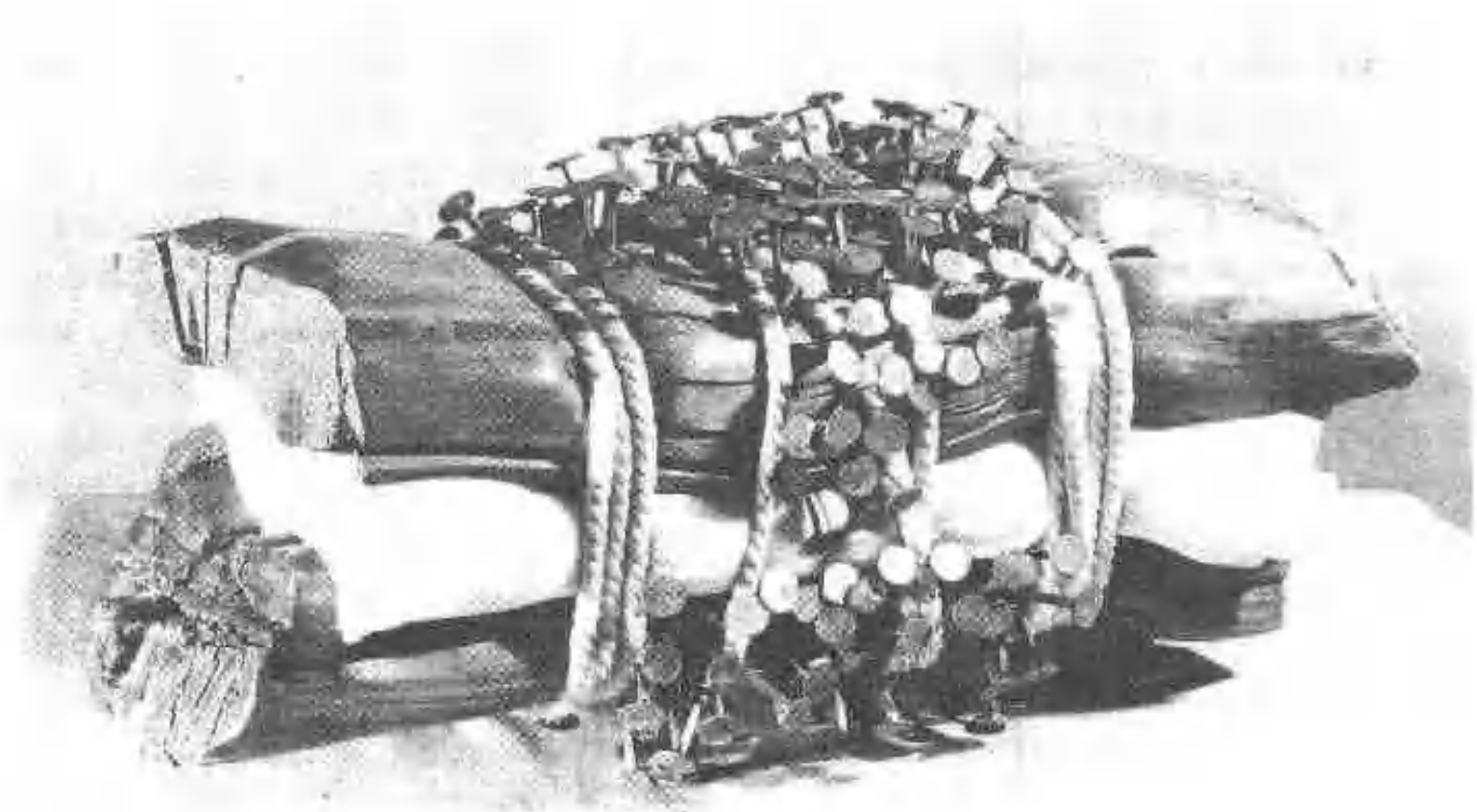


契里柯：《伟大的形而上者》

本书在谈到余华小说时，多次将余华的小说的绘画效果与契里柯和德尔沃的画面对照，它们在美学上确实类同。我们看到，如果说余华的小说画面近似契里柯和德尔沃的画面的话，那么，孙甘露的小说叙事则更接近李普斯金的建筑设计了。前者有超现实的梦幻效果，后者则有一种“解构”式的语言效果。



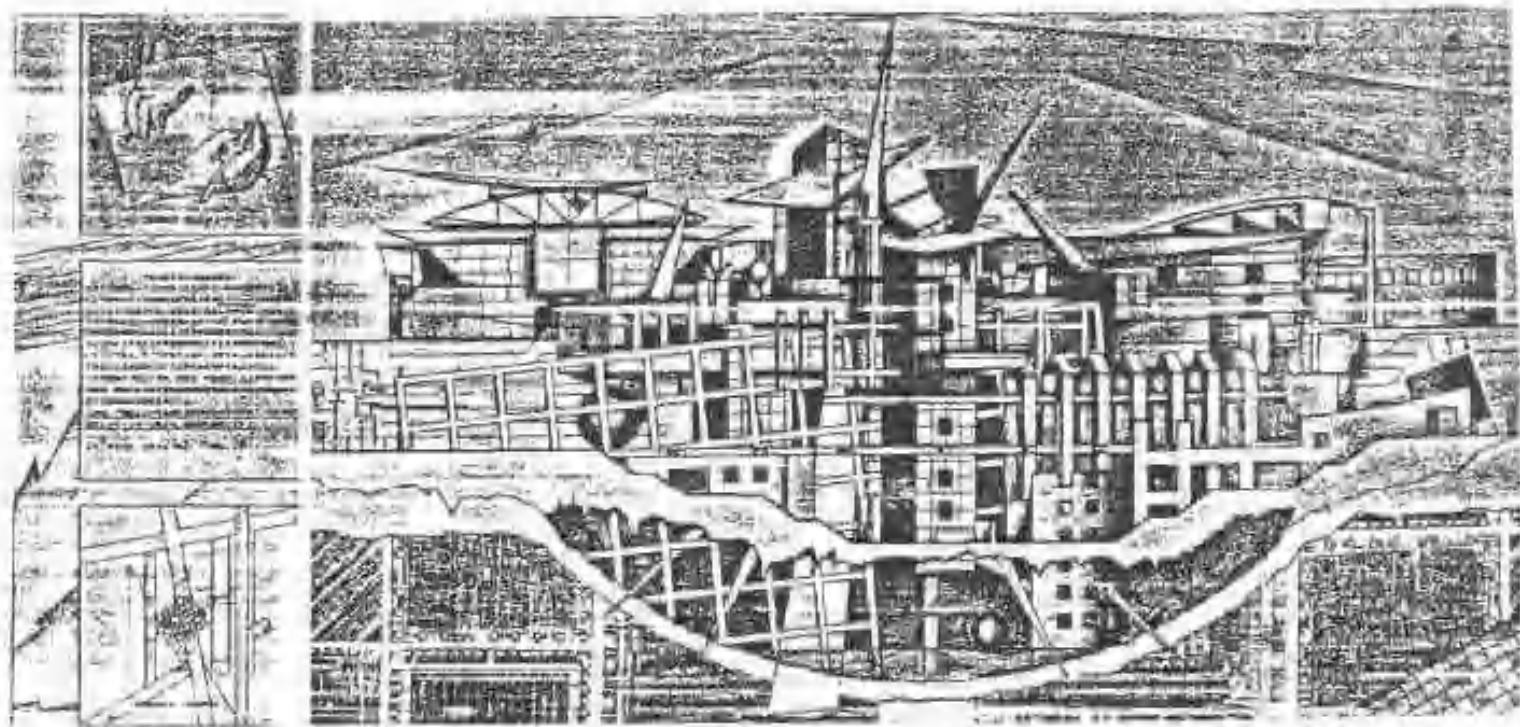
隋建国：罍（雕塑）



孙伟：《向心的意向·第2号》，木，聚胺脂，铁，棉线。



《北京中日青年交流中心》在语言上的适度错位、分裂和“隐喻”的应用，与实验诗和先锋小说在语言上有某种类同性。这个建筑在某种程度上显示了“先锋性”。

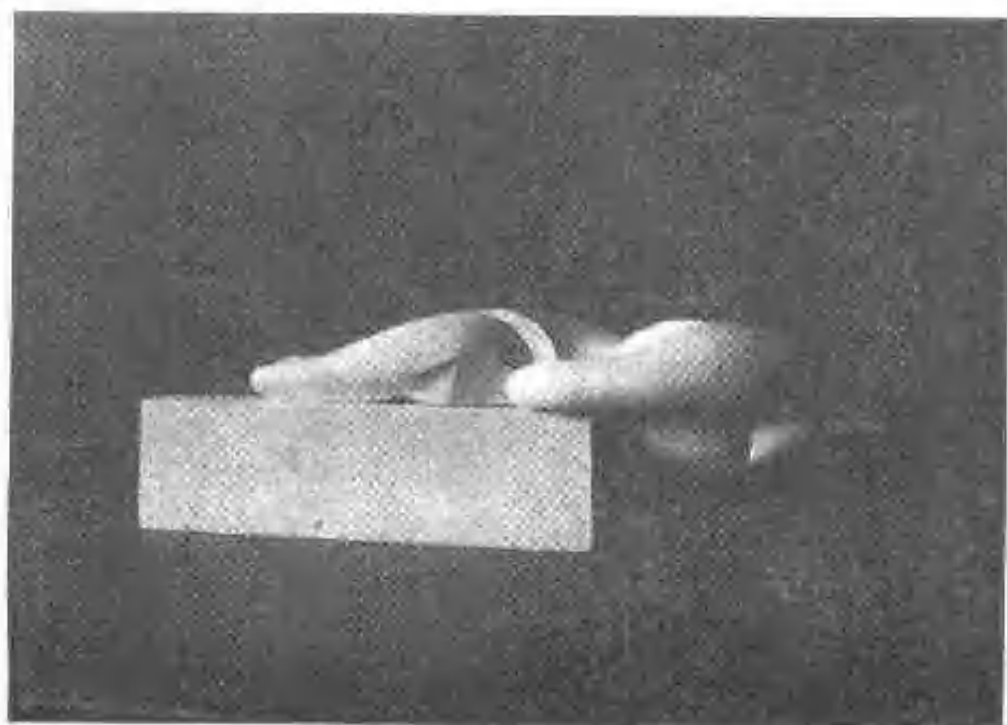


吴刚和张英参加日本国际建筑设计竞赛的作品，明显具有后现代的“解构”特征，其隐喻、零散化、分裂、旋转、移位的“语言”方法，在实验诗和先锋小说叙事中均可见到，这也说明了中国建筑中的“先锋性”，只不过这些设计只停留在图板上而已。

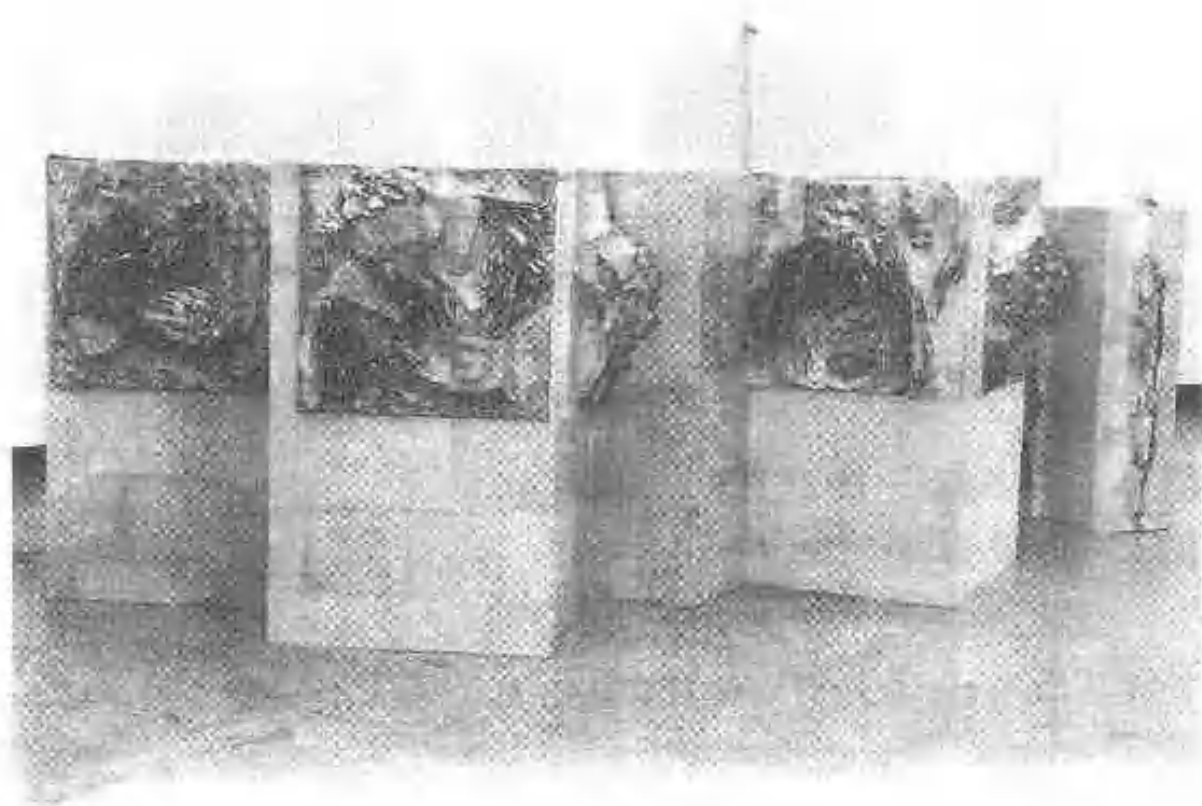


于凡：《作品》，铝、棉、  
石、铁、枕。

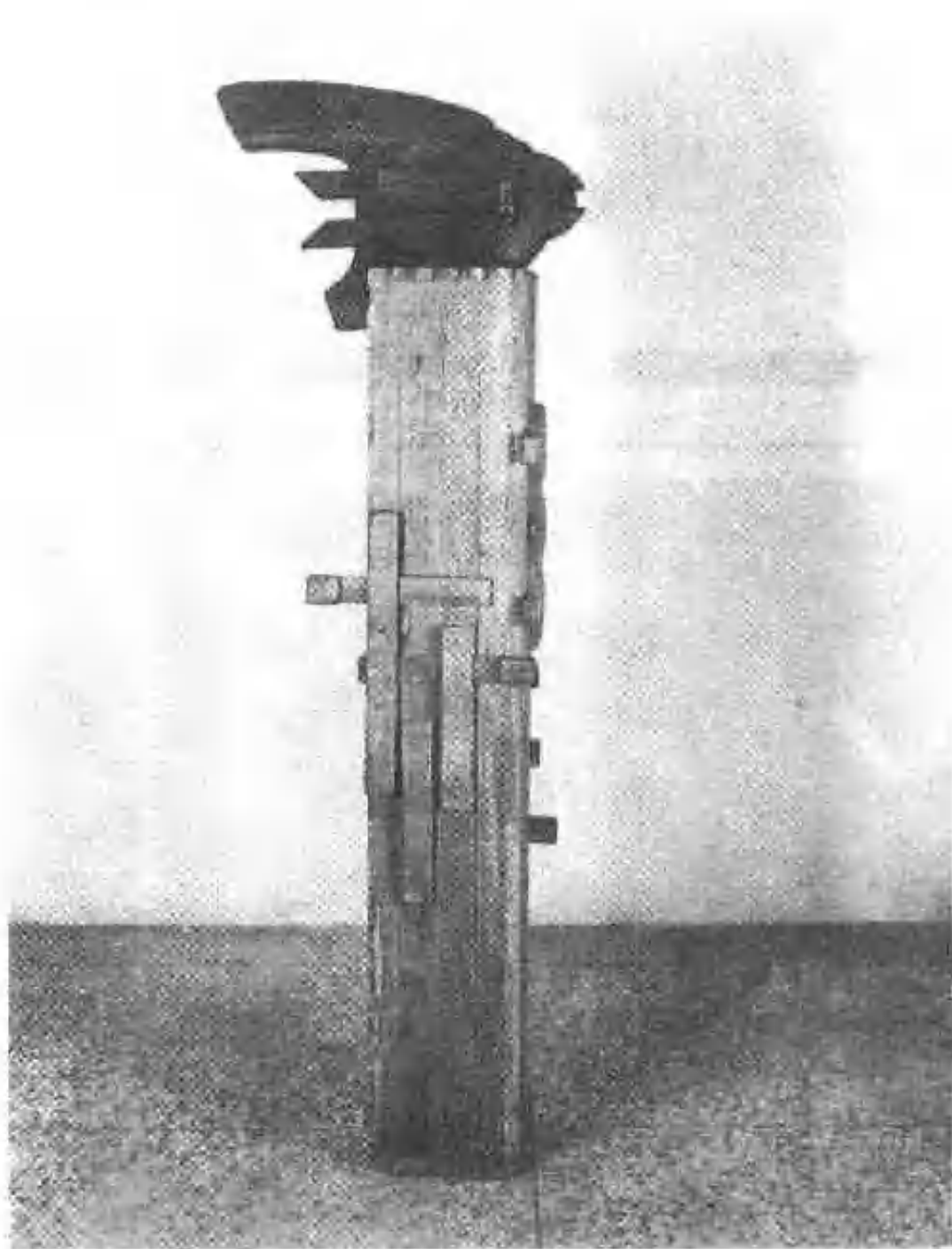
许宝忠：《晒太阳》  
(局部)，石膏



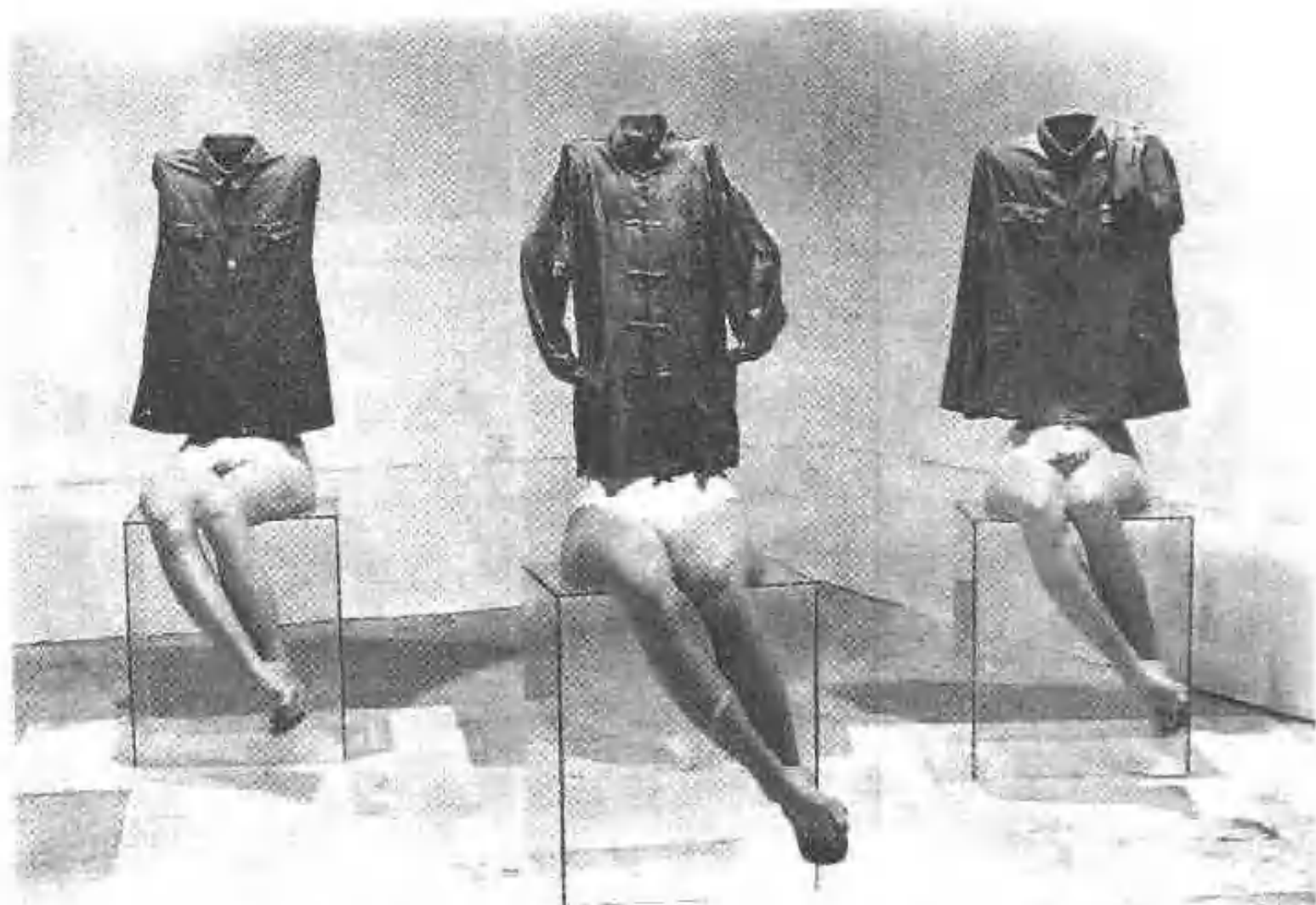
秦璞：《1995 作品 18 号》



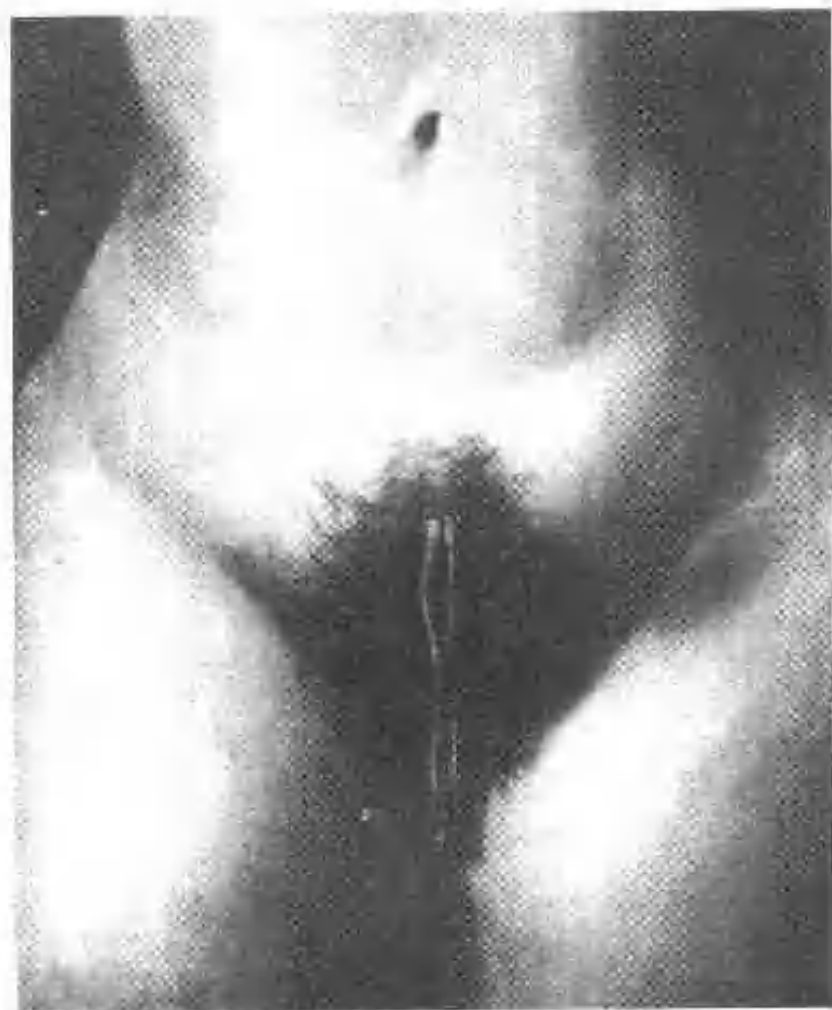
李秀勤：《触摸系列》，纸张



朱成：《归》，木。



刘建华：《“不协调”95系列组合之一》，玻璃钢、布、丙烯、蜡



刘溢：《拉链》，布上丙烯



刘晓东：《青春的故事》（油画）

刘晓东：《休息》  
（油画）

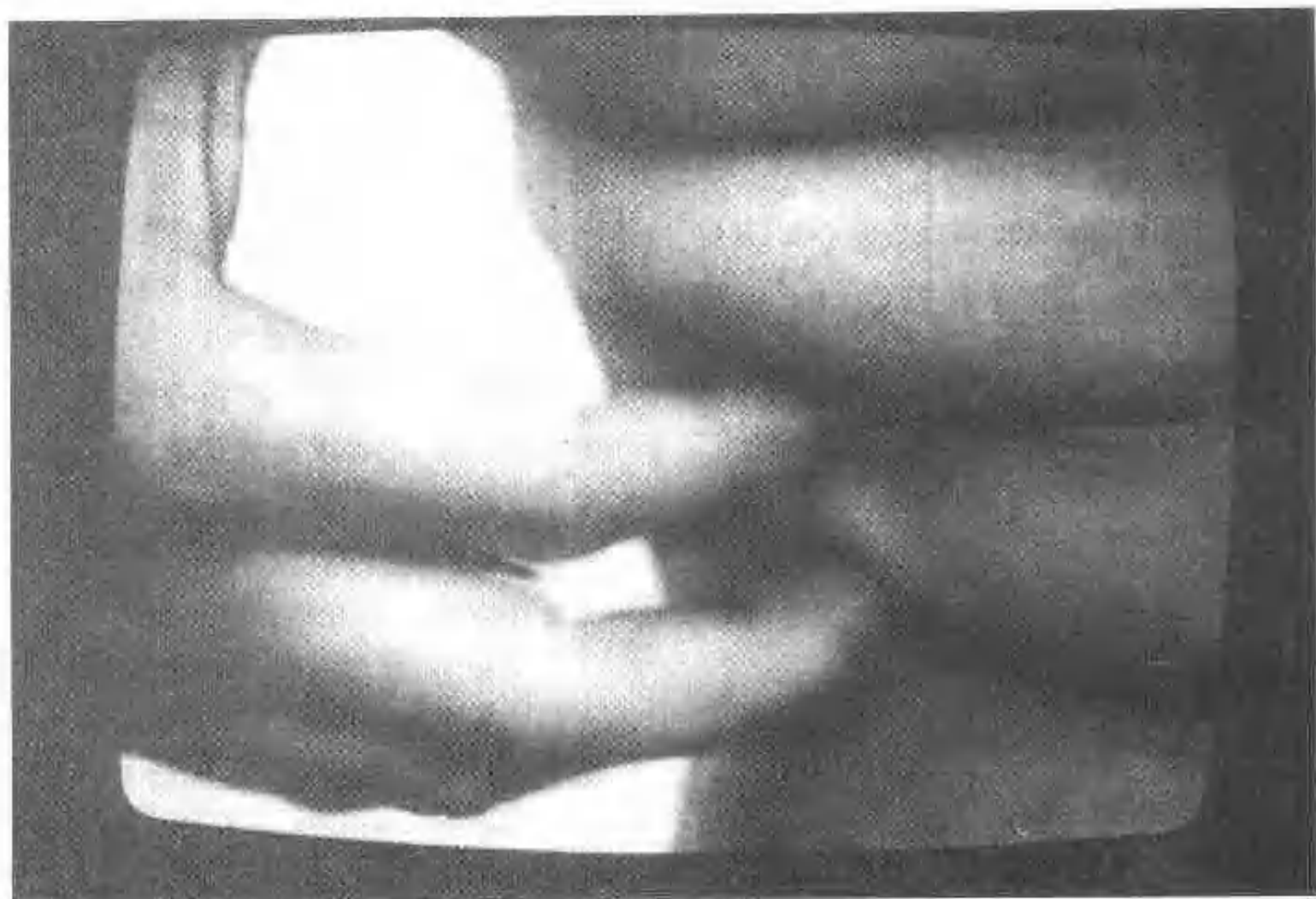




《摄影》，石冲工作照

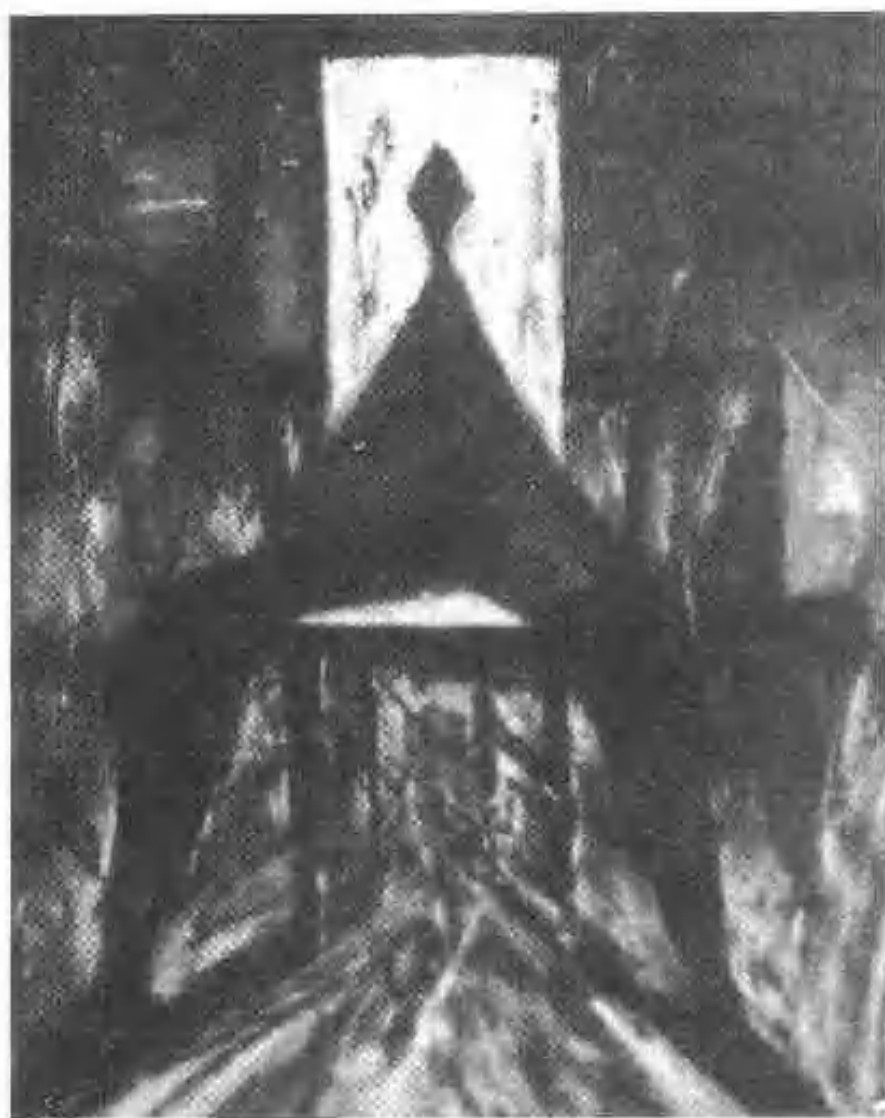


《局部调整》，石冲工作照



张培力：《不确切的快感》，录像（电视屏幕）

毛旭辉：《家长 89·9 号》，  
布上油画





张培力：《相对的空间》（俯视）



顾德鑫：《无题》，塑料



魏光庆：《自杀计划》，行为

康木 郑玉珂：《观念 21》，  
行为



厦门达达活动。  
1986年11月“达达”们在厦门  
新艺术广场焚烧作品的行为



黄永砢：《“中国绘画史”与“现代绘画简史”》，装置

此装置是采用“实物”形式的直接“反文化”作品。他的“实物”的想法与杜尚有关系。



吴山专：《大生意》，行为



李山：《洗脚》，行为



张培力：《30 × 30》，电视录像

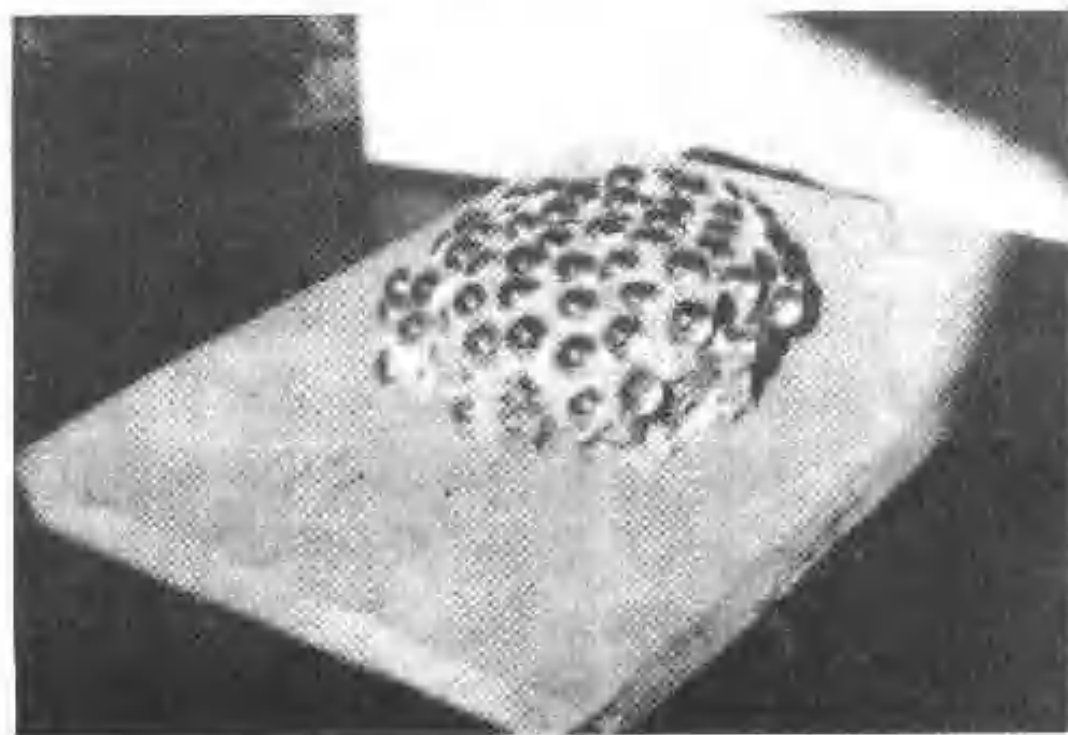
王德仁：《抛撒避孕套》，行为





张念：《孵》，行为

杨洁苍，候翰如：  
《话·对·人》，行为



张培力：  
《私人信件——关于从  
未做过亏心事的证明》，  
综合材料



栗宪庭

1157号

1989

王友身



王德仁

1989年2月5日-19日 北京



徐虹 范叔如 李为民 祝锡琨 廖雯 肖鲁 栗宪庭 王德仁 周彦 张永见 丁乙 丁方 费大为 叶非 孔长安 唐庆年 柴小刚 张培力 李新建 王广义 侯翰如 王明贤 唐宋 高铭潞 吕胜中

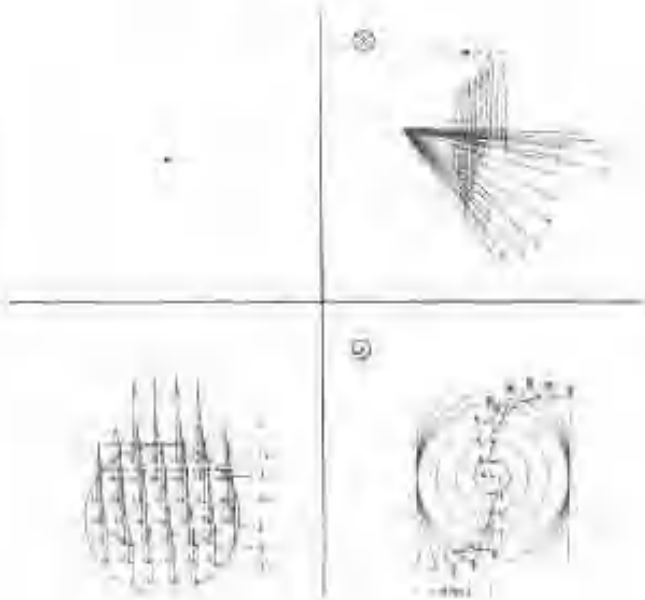
中国现代艺术展 CHINA/AVANT-GARDE 1989-2-5-19 北京 中国美术馆

中国现代艺术展首日封上部分艺术家和批评家的签名：

徐冰，王友身，方力钧，杨志麟，潘德海，徐虹，范叔如，李为民，祝锡琨，廖雯，肖鲁，栗宪庭，王德仁，周彦，张永见，丁乙，丁方，费大为，叶非，孔长安，唐庆年，柴小刚，张培力，李新建，王广义，侯翰如，王明贤，唐宋，高铭潞，吕胜中。



顾德鑫 王鲁炎 李强 吴迅：  
《触觉艺术1—4号》



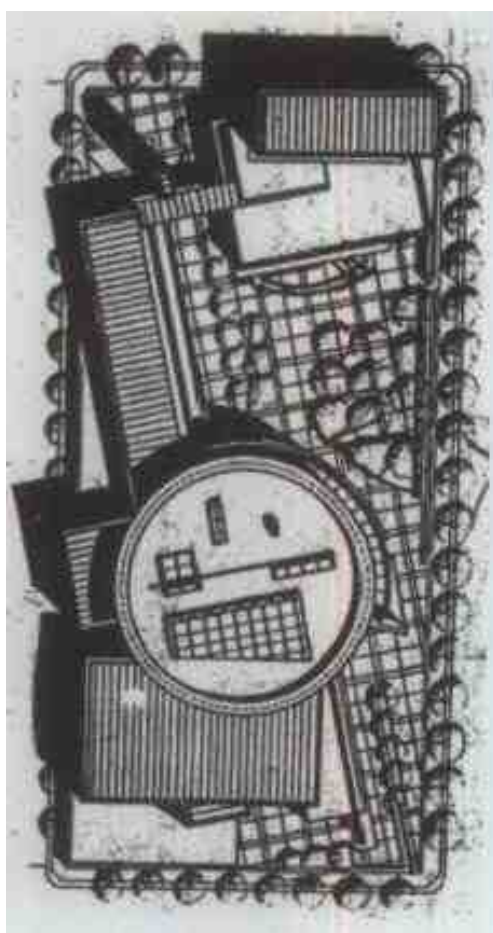
曹友廉：  
《解析〈基本存在〉——静态测量》



汤桦：《深圳南油文化广场模型》



汤桦：《深圳南油文化广场模型》

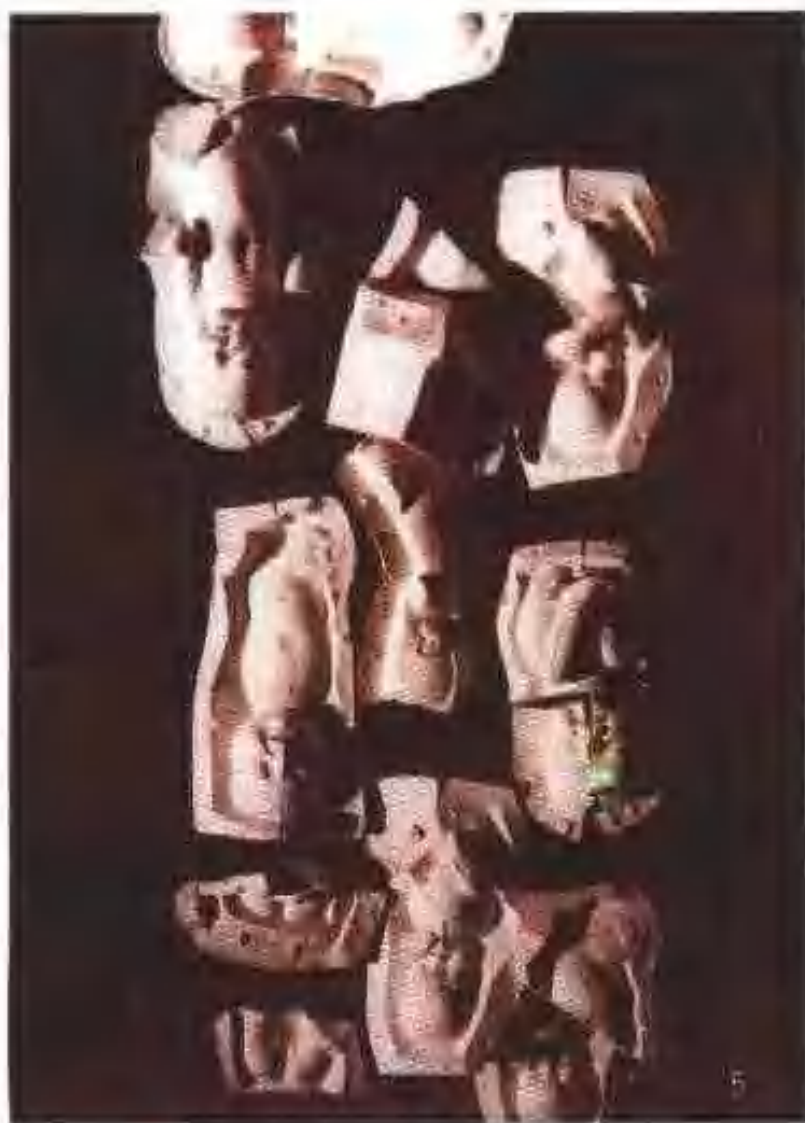


KPF：《宾州大学 Revlon 校园中心》

通过汤桦设计的《深圳南油文化广场模型》与KPF的《宾州大学 Revlon 校园中心》的比较，一方面可以看出“先锋”的图式来源，另一方面可以看到建筑语言是如何用雅各布森的“偏离”来制造陌生化效果的。小说、诗、绘画与建筑语言上都经常利用“偏离”制造陌生化效果。先锋艺术家们为达到陌生化语言效果常采用这种方法。



刘威：《中国二十世纪的沉淀物》(局部)，综合材料



姜杰：《生命的模样》，石膏，木



刘建华：《隐秘95系列之二》  
玻璃钢，丙烯，木，蜡。



耿建翌：《第二状态》，布上油画

耿建翌的此画是以一种调侃的、无聊的方式来对抗意义和人文热情。实验诗人韩冬，李亚伟等均持同样的“先锋”态度。



方力钧：《作品3号（上）、4号（下）》





邓乐：《钻孔系列》，大理石



隋建国：《开发计划之三·庆典》，综合材料



张晓刚：《黑色三部曲》，拼贴油画



高兢 高强 李群：  
《世纪末的性之花》，综合材料



徐冰：《析世鉴》（局部），  
木板印刷



肖鲁 唐宋：《枪击事件》，行为

《枪击事件》从过程体验角度显示了“先锋”姿态，同样显示了对抗的身体。



王毅：《纸浆作品之2》，纸浆、油画

此图几乎在形式语言上“纯化”和“抽象”到“无”的程度，显示了先锋对“语言”否定的极端性和虚无性。



王友身：《人像系列8号》，  
综合材料



盛奇等：《观念21·太极》，行为，北京长城



温普林等编导《大地震》，  
艺术活动的场景，北京长城



张新：《气候》，冰，不锈钢，  
综合材料。



谷文达：《观众作为棋子的悬挂棋盘的游戏》（局部），综合材料

谷文达的作品强调了汉语文字的“能指”，凸出文字的形式感，而有意把文字的“所指”消解掉或使之“无意义”地空间化，以此作为“文化”对抗的切入口。这种方法在先锋小说和实验诗中均有近似的例子。



王广义：《红色理性——偶像的修正》，布上油画



杨述：《读者的疑惑》，布上油画



毛旭辉：《水泥房间里的人体·几种状态》，纤维板上油画



叶永青：《春天唤醒冬眠者》，布上油画



张培力：《今晚没有爵士乐》，  
布上油画

张培力：《1988年甲肝情况的报告》，综合材料



张培力：《X?》之11，布上油画

张培力的《今晚没有爵士乐》、《1988年甲肝情况的报告》、《X?》等，采用一种罗布—格里耶式的美学，是一种无意义的“无主体话语”，以此来对抗“人文热情”、“意义”和公众意识。

张培力：《焦距》



魏光庆：《自杀计划》，行为

## 内容提要

本文对中国 80 年代以来尤其是 1985 至 1990 年这段时间部分先锋小说、实验诗歌、前卫美术和建筑的某些先锋特征进行了综合考察和思考。采用文学与艺术互相参照比较的研究方法，试图从美学层面探讨其间存在的互证性及共通性，以分析“先锋”作为一种文化精神对中国 80 年代以来文学艺术的渗透和影响。

论文重点考察了 1985 年以来文学艺术的先锋现象，进而论述了先锋小说和诗歌中的绘画性和空间性，前卫美术的时空性与诗性，建筑的文学性、绘画性和非理性等系列问题，力求从作品分析中对先锋文学和艺术的形式作互证阐释。结论是：作为“文化记忆”的不同表象形式，各先锋文艺类型又在某种层面上统一于人性的共同性。因此 80~90 年代的先锋文艺事实上成为存在的人对意义空间的追问和寻找。论文的理论框架建立在对人的存在意识的强调之上，并以此统概全篇。

D1165/22

第一章引言部分探讨先锋概念的复杂性、矛盾性与流变性，以及1985年以来中国文学艺术中先锋意识的形成，先锋作为一次新的美学探索的特殊性等问题，肯定了中国化先锋的独立价值。第二至第五章分别通过对小说、诗歌、绘画、建筑等先锋文艺的作品形式的互渗、通过近似性的比较分析，讨论了中国80年代以来文学艺术中的先锋的作品形式及其意义。第六章结论部分，讨论了先锋文艺的艺术特征、困境和意义等问题，最后从两个层面总结了本文：一是先锋文艺对人的发现及其对文学和艺术形式语言的贡献；二是文学与艺术在美学上的一致性。

## 目 录

|    |                   |                                                                       |
|----|-------------------|-----------------------------------------------------------------------|
| 1  | 第 1 章 引言          | 先锋是一个复杂而变动的概念——每一个时代有每一个时代的先锋，先锋也被称为“新潮”、“后新潮”、“前卫”等等，总之是一种文化的对抗姿态。   |
| 2  | 第一节 先锋概念考察        | 时代性——流变性——地域性——实验性——文化的对抗性                                            |
| 12 | 第二节 八十年代先锋实验探索的前奏 | 人道主义问题——异化问题——存在意识问题——主体性问题——阅读与理解的“西方”——先锋的困境——先锋的精神危机和形式寻找——主观的艺术精神 |
| 27 | 第三节 80 年代中期先锋的产生  | 突破前风格，力求创新——形式的寻找——“我”的出现——文学是“人学”——中西先锋艺术比较                          |
| 39 | 第四节 “先锋”的姿态       | 对体制文化的怀疑与叛逆——反抗文化及作为文化载体的自我——行动势态，心理动热，虚无姿态——突破传统及经典文化                |

|     |                                                                |
|-----|----------------------------------------------------------------|
| 44  | <b>第2章 个人化的“再现”与“表现”：小说形式的独立</b>                               |
|     | 1985年由马原等人开始的先锋小说叙事模式，发展为以超现实主义幻想式写作和表现主义的解构式写作二种大致趋向          |
| 45  | <b>第一节 80年代先锋小说叙事探索：叙事的个人化与形式的独立</b>                           |
|     | 马原的叙事将小说从“写什么”转向“怎么写”——叙事由故事转向话语——叙事成了一种语言问题                   |
| 61  | <b>第二节 先锋小说叙事的“时间游戏”</b>                                       |
|     | 传统线性时间被破坏——时间空间化、无序化——时间畸变与伪时间——时间的象征性——余华的小说中的叙事时间——孙甘露小说中的时间 |
| 74  | <b>第三节 先锋小说的人物符号化</b>                                          |
|     | 传统小说中的人物肖像式刻画消失——小说被叙事话语的语感取代——小说以事件和叙事话语为中心——人物只是一个符号         |
| 80  | <b>第四节 叙述的超现实主义绘画性</b>                                         |
|     | 小说叙述的画面感与视觉性——超现实主义绘画：梦幻——《世事如烟》、《难逃劫数》                        |
| 96  | <b>第五节 先锋小说叙事中凸现的能指</b>                                        |
|     | 能指化：无序性与弥漫性——能指凸现——陌生化效果                                       |
| 105 | <b>第六节 先锋小说的另一种形式：独白体写作</b>                                    |
|     | 自我的凸现——写作行为——精神危机与存在意识——《呼吸》的独白：自我的追问                          |
| 117 | <b>第七节 被放逐的先锋精神</b>                                            |
|     | 孤独的自我——存在的追问，觉悟的人——过去时代的先锋，鲁迅的独白——孤独作为一种精神史——危机感：寻找精神          |

- 126 家园
- 126 第八节 先锋写作：游戏、行为艺术与抽象  
 写作的游戏性——近似行为艺术——身体与偶然性——  
 抽象化的倾向
- 141 第 3 章 实验诗：破碎的镜像  
 ——诗歌与绘画的类同性  
 1985 年开始的实验诗歌的众多诗群——一种破碎的镜像：  
 幻灭——“还原”与“物化”：“生活的直接呈现”——“解  
 构”：能指的游戏——生命的自我
- 142 第一节 80 年代实验诗群：破碎与拼贴  
 传统诗的整一性被多种生命观与诗歌观打碎——生命要  
 求出现——平民化的诗人——“超文化”、“超语言”、甚至超自  
 我
- 153 第二节 象征、意象诗的具象性视觉效果  
 “朦胧诗”的图像——诗与画：一种图像式的隐喻——诗与  
 画：北岛的诗与丁方的画
- 176 第三节 实验诗：破碎的镜像  
 自我凸现——对诗人身份的质疑——实验诗作为本文的  
 艺术——形式的追求：仍然是图像——从象征转向抽象化——  
 解构手法——寻找精神的家园——“非非”诗论——对实验诗  
 的解读
- 209 第四节 文化语境中的先锋实验诗  
 先锋诗人的困境——幻灭：破碎的镜中像——“影响的焦  
 虑”——在破碎的镜中变形的呈现——“白色”与“红色”
- 223 第 4 章 “新理性”与“生命流”  
 ——美术与文学在同一审美维度上  
 与诗一样，1985 年开始出现了众多先锋美术群体，这些群

- 体大致上分流为二：其一是以理性精神为其特点的“新理性”，强调文化批判意识；其二是“生命流”，强化凸现自我的生命感，以叛逆“文化”对生命的遮闭，他们共同表现出一种先锋的叛逆姿态。
- 225 第一节 80年代先锋（前卫）美术：理性/非理性
- 新理性的以艺术形式展现批判意识——超现实主义——超级现实主义——波普——装置——抽象构成——展示了一种理性与分析与批判——“生命流”则强调生命——具有一种强烈的存在意识——对自我生命感受的强化，表现为抽象表现主义绘画和行为艺术
- 235 第二节 1989年“中国现代艺术展”
- 大厅分布——对公众审美习惯的冲击——“枪击”事件——一系列行为艺术——物化——荒诞化
- 239 第三节 抽象形式的诗意：对先锋（前卫）作品的进一步阐释
- 偶然性与抽象性：形式与意义——存在的“痕迹”：自我生命——身体的出现——抽象性：一种形式追求——自我出现形式与意义的分裂——寻找和发现形式——先锋艺术家文化观念的混乱
- 264 第四节 过程与行为艺术
- 身体的出现，用“真实的人”反“意义”——理性——偶然——非理性——行为艺术——零度写作与“物化”的世界——生成——置换：寻找自己的语言——身体——艺术与社会
- 289 第5章 中国建筑：未能实现的“先锋”
- 关于建筑的文学性问题
- 由于经济及其他一些原因，中国建筑的先锋性只能局限在图板上，许多中国建筑的先锋意识只能以“文本”形式被“悬

|     |                                                                          |
|-----|--------------------------------------------------------------------------|
|     | 揭”。                                                                      |
| 290 | 第一节 寻找 80 年代建筑的“先锋”意识                                                    |
|     | 西方建筑的先锋——国际建筑竞赛中的先锋——后现代主义进入——海德格尔关于“居”——建筑场所现象学——人性空间——建筑语言——解构——感性与非理性 |
| 295 | 第二节 西方先锋建筑的形式空间及其对中国建筑意识的影响                                              |
|     | 舒尔茨的空间理论——建筑的诗意——格雷夫斯拼贴——形式、历史与意象——李普斯金的零散化方法——建筑与诗                      |
| 322 | 第三节 80—90 年代中国的“先锋”建筑创作                                                  |
|     | 建筑与文学讨论会——《中国青年交流中心》——《深圳南油广场》等作品——拼贴法与偏离                                |
| 333 | 第四节 建筑与诗：作为一种手法的艺术                                                       |
|     | 建筑是诗——建筑的解构方法与实验诗的解构写作——同一美学原则：错位、旋转、偏离                                  |
| 345 | 第 6 章 结语                                                                 |
|     | 对“先锋”的表述——先锋的镜像化——80~90 年代中国先锋实验的特点——中国先锋的独立性价值——80 年代先锋运动的意义——类同研究的结论   |
| 361 | 主要参考文献                                                                   |

## 第 1 章

## 引 言

“先锋”是一个复杂而变动的概念，不但有时间性而且有地域性。先锋可以是一种精神；一种姿态（态度）或一种倾向，甚至一种“方法”、“使命”、“职能”、“过程”，又可以是多种职业概念。本文所用“先锋”仅限于“文学和艺术”这个范围。就文艺范围而言，王蒙、张承志、徐星、王朔、刘索拉、莫言、刘恒、池莉、方方、袁运生、北岛、舒婷、顾城、杨炼……，都称得上是他们那个时代的先锋。关于先锋的概念，有论者说：

大约在 18 世纪后半叶之前，法语的 *Avant-Garde* 这个词也同样是一种军事术语，这一点倒是中西合璧了；一直到 19 世纪上半叶它才进一步衍生成一个政治概念，流行于空想社会主义者中间，被用来指未来社会的“想象者”；至于 *Avant-Garde* 和文学艺术发生关系则是在 19 世纪后半叶的事了，被普遍用来描述在现代主义文化潮流中成功的作家和艺术家的运动的美学隐喻，他们试图建立自己的形式规则并以此反对权威的学术及普遍的趣味，比如早期的印象主义画家莫奈就被称之为先锋，再往后也就是 1930 年以前吧，先锋达到了高潮，表现主义、俄国及意大利的未来主义、达达派、超现实主义、结构主义等等都似乎被

称作过先锋；再接下来就差不多该到了二战以后，除一部分现代派作家继续被称作先锋外，这顶皇冠大概就该轮到后现代主义戴了；到了本世纪 60 年代以后，像波普艺术、品钦、巴塞尔姆、里德这样不同的流派和作家都曾经被戴过先锋的帽子。照此看来，上述种种文化现象无论是流派还是作家，他们之间的不同还是显而易见的。因此，与其说先锋是一种狭窄的文化传统的简单表述，不如说反映了文化的广泛的分裂。它不是一个凝固不定的点而更像一条流动的河。<sup>①</sup>

从“先锋”概念发展的历史看，它表现为一种文化精神和文化姿态<sup>②</sup>，旨在向一种已经形成“体制”的、公众认可的文化进行反叛。大约 1985 年开始，在中国文学和美术等领域内同时进行的“先锋”、“新潮”、“后新潮”、“前卫”性的创作探索，其思想观念、创作风格以及“姿态”上正显示出了“这种”先锋的文化性质。先锋姿态的本质是永远与现实文化对抗。所以，先锋作为一个永远运动中的概念，与规定性永远存在着一种对抗的距离。

## 第一节 先锋概念考察

现代主义在意识和形式上的突破总是以“先锋”名义出现

① 王蒙、潘凯雄：《先锋考——作为一种文化精神的先锋》，载《今日先锋》（1994.1），三联书店。

② 参见赵毅衡：《雷纳多·波乔利〈先锋理论〉》，载《今日先锋》（1995.3），三联书店，第 35 页。

的。在许多情形中，“先锋”几乎成了“现代主义”的代词。“先锋”这个概念首先是一个时间意义上的概念，它的意思是超前、先进、前卫；同时“先锋”又是一个社会学意义的概念，对于艺术理论而言，它关注的首先是作品的社会意义上的超前性。赵毅衡认为：

先锋文学的第一特征是形式上高度实验性，因此在很多国家，先锋派与实验主义二词同义”。<sup>①</sup>

赵判别先锋的标准如下：

(1) 实验性 (2) “不好懂”的新创形式 (3) “与流行的占主导地位，体制化，被大众接受的艺术方式针锋相对。其结果是，先锋派不仅读者少，而且在艺术界同行中形成最强烈的反对情绪——大部分艺术家觉得受到先锋艺术的威胁，甚至嘲弄。

先锋派的最后一个判别标准是：它有能力为艺术发展开辟新的前景的可能性。可惜，只有未来才能验证这一点，我们无法用此来判别当今出现的先锋派。<sup>②</sup>

按赵毅衡的“先锋”定义，1985年以来中国的许多现代主义的语言实验写作和绘画以及行为活动艺术部分可被纳入“先锋”之类。“先锋”本身是一个没有严格边界的概念，在人类文化史上、尤其是艺术史上，每一次艺术形式、意识、审美经验的嬗变都有一个“先锋”实验过程和最初具备的一种先锋性。相对于古典主义的巴洛克，浪漫主义；相对于浪漫主义的表现主义、野

① 赵毅衡：《先锋派在中国的必要性》，载《新华文摘》（1994. 3）第127页。

② 同上，第127页。

兽派、印象主义；相对于表现主义的达达 (Dada) 行为活动……每一次艺术史上的变革都有“先锋”阶段，“不好懂”阶段。事实证明每一次为艺术发展开辟了一个新空间的变革，都有一个“先锋”性的过程。德克萨斯州立大学的罗杰·夏土克 (Roger Shattuck) 写道：

Avant-garde 法文，军事用语，适于 19 世纪的先进的和实验的艺术运动。通常与“现代主义”有关系，“先锋” (avant-garde) 这个词意味着艺术形式的变革，同样，这个词也意味着艺术家们为把自己和他们的作品从已经建立起的艺术陈旧过时的桎梏陈规和艺术品味中解放出来所做的努力。先锋在被认识和接受为正统合法的艺术表达之前，常有一个长时间的忍受和力争得到社会承认自己存在价值的奋斗或挣扎的痛苦。先锋派的方法与已经被大众接受的艺术品味和学术实践的矛盾对抗程度经常近于引起公愤和暴力。比如 1920 年的达达运动和超现实主义运动引起的示威。在不同的艺术幻想中，凭借知识的文学潮流与合作，先锋派的艺术家和作家通常组成一种松散的社团。他们经常在艺术或科学革命之外的革命性政治运动中寻求灵感，他们总是努力开展一些公共性活动或象征性行为作为他们工作的风格。很难从他们的实验和高度神经质的行为中区分出什么是糟粕，什么是愚弄观众什么是机会主义”。<sup>①</sup>

根据上文的归纳，先锋有如下特点：(1) 形式变革；(2) 从陈旧的桎梏中解放自己和自己的作品；(3) 一个奋斗的过程；(4) 与公众品味对抗；(5) 松散的社团性并开展一些公共性活

① 《世界艺术百科全书选译》(1)，第 7 页。

动；(6) 很难区分他们是有价值或无价值。本文将讨论的 85 年以来中国的先锋文艺运动，尤其是诗歌与美术的先锋运动基本符合上述特点。

在新时期中国文艺中，人们习惯把许多受现代艺术影响而产生在中国的仿习和实验性的文艺作品称为“新潮”或“先锋”。有“先锋实验小说”，“先锋派（前卫）绘画”，“先锋实验诗人”等等不同说法。1979 年“星星画展”曾被称为“先锋”，“朦胧诗”曾被誉为“先锋”，王蒙曾被称为“先锋”，以王朔、徐星、刘索拉、马原为代表开始的小说叙述实验都曾被称为“先锋”，85’ 美术思潮曾被称为“先锋”。1989 年中国美术馆的“现代艺术大展”，被称为“先锋”（前卫）艺术展……。我们可以把发生在 1989 年中国美术馆的《中国现代艺术展》看作一种“拓展艺术语言”的对中国前数十年现实主义美学一统天下的艺术美学观念的反叛行为。这行为具有“先锋性质”，当时被称为“前卫”艺术行为。这次展览中几起“偶发”事件更值得注意。吴山专的行为艺术《大生意》于 2 月 5 日展览开幕时出现在展厅里。《大生意》使用的物品有一块小黑板、两个木板箱、一条长板凳和 400 斤对虾。参与作品的有艺术家吴山专本人和购买对虾的顾客。

吴山专这次“行为”即具先锋的反文化特质，“卖虾”之出现在中国美术馆大雅之堂即是对“雅”的亵渎，这意味着对公众审美趣味的挑战，也意味着对陈旧审美趣味的批判。把艺术从理性的桎梏中拯救出来，回归生活与社会，回归人自身。其用一种调侃方式亵渎“经典”艺术，以显示一种反文化精神，这种行为又与杜桑的《泉》有异曲同工之妙。张念的行为艺术《孵》和李山的《洗脚》，在文化批判和亵渎的观念上与《大生

意》近似。展出时张念头戴小帽，肩披写着“孵蛋期间，拒绝理论，以免打扰下一代”的纸衣，盘腿坐在稻草上。他的周围地上散放着十几个鸡蛋和写着“等待、等待”的纸片。李山身穿红色衣服，双脚放在一个贴满里根总统照片的木盆里洗脚。这两个行为艺术与《大生意》一样具有调侃与反讽的精神。因此有人认为：

这种行为艺术类似于架上绘画的自然主义，它展示了存在的荒诞、无聊、肮脏。观众在面对这一形象时自然会对之诅咒或批评。然而，没有任何一幅自然主义作品或招贴画能像这类行为艺术那样直接而令人不可回避地反映出现实的形象。艺术家面临的现实问题是如此之多，以致他们只能用自己的身体来尽快直接地反映问题。如果我们把行为艺术同样看作是现实的一面镜子，就不难理解这面镜子里的形象为什么会激起人们对它像对现实那样反感和不满。<sup>①</sup>

这种反文化和文化批判精神是一种“先锋”。这里的“先锋”即意味着一种超前的向“主流”文化挑战的姿态。

艺术史上的先锋派，从法国的浪漫主义、印象主义，后期印象主义野兽派，象征主义，维也纳分离主义，立体主义，到意大利未来主义，德国表现主义，及二次大战后达达主义，超现实主义，法国荒诞派，存在主义，美国的波普艺术，一直到解构主义，均产生于对陈旧的艺术形式古典主义、俄国的现实主义及其背后的中产阶级理性文化的具有激进性质的反叛与不满，对理性社会的逻辑与秩序的怀疑。而产生在中国八十年代

① 参见吕澎、易丹：《中国现代艺术史》，第339页。

的先锋派，更多是对社会文化及其单一的现实主义艺术形式的不满，二者有相似之处。雷纳多·波乔利在《先锋派的概念》说道：

先锋派的起源无疑与社会改造的目的有关，它的开始事实上与空想社会主义和乌托邦理想有情感上的暧昧关系，它表明先锋派表象起初如何从属于政治而非文化方面的激进主义理想，尽管这种理想只在艺术的范畴内。对于无政府主义倡导者和自由意志论者来说，先锋派形象和术语一直是亲切的，这可由巴枯林创办的《先锋派》的杂志来证明。<sup>①</sup>

这本书认为在 1870 年之后，巴黎公社起义失败，法国思想界克服了普鲁士战争带来的民族和社会危乱——先锋派形象在原来的含义上就又增添了另外的附属含义。也正是在这时，它开始有所区别地既指文化艺术先锋派，又在较明确的背景上指社会政治先锋派。先锋派与其社会文化背景有着深刻的联系。本世纪 80 年代中期，中国先锋派的产生仍然有着其特殊的社会文化背景。这个背景包括从 80 年代初开始的思想解放运动，人道主义和异化问题的讨论，萨特、尼采、弗洛伊德等西方思想的进入，青年马克思《1844 年经济学——哲学手稿》的研究与解释等等。

先锋派是反传统的，反已经被社会接受并习惯了的、同时

① 赵毅衡，周发祥编：《比较文学研究类型》，第 218 页。

又显得陈腐的价值观，是一种革命、创新的文化精神<sup>①</sup>。先锋的精神是一种如普罗米修斯、启蒙、革命者、丹柯、西西弗斯式的精神，即永往直前、不断创新，前仆后继。正是在先锋旗号的指引下，才产生了西方的现代派或者说，西方的现代派，是在上世纪末，本世纪初，在反传统的名义下产生的艺术革命的前卫。对先锋派来说，一旦他们的形式，精神，思想成为了经典，并被广大社会接受，那么他们的使命便告完成，他们的先锋意义也就丧失，他们于是又重新上路，走向前导。所以先锋派是一种不断创造的文化精神。如果说西方的先锋派来源于他们自己的文化母体的话，那么产生在二十世纪中国的“先锋”精神则来源于西方而不是导源于中华文化母体自身。从本世纪初期，中国开始的五·四新文化运动，其“先锋”精神一开始就表现在引西方思想入中国，试图用西方的思想来拯救腐朽没落的中国，尤其是中国人已麻木的灵魂。就是说这一运动一开始就不是为艺术而艺术，而是为社会革命而引发的一种艺术行为。所以，从一开始西方的先锋派运动就与中国的先锋文艺目标不同。作为本世纪开头的“先锋”，现实主义在中国现代文学逐渐成为主流，这个主流从“文学的革命”转化为“革命的文学”以及左翼联盟直接引导一批知识分子从革命文学走向社会的革命

① 先锋反“传统的模具”、“文化的预制作”，先锋要求“自我突破”，反“执行文化的人”，认为“文化即传统，传统即文化”，反“文化程序”，他们认识到“我们的生命执行着文化，我们的生命成了传统的生物性替身”，从而主体丧失了，那个“真我”丧失了。参见蓝马《走向迷失——先锋诗歌运动的反省》，载谢冕、唐晓渡主编《磁场与魔方》，第304、305页。

行动，在 30 年代转换为启蒙救亡的“双重变奏”。<sup>①</sup>在这个主流中，我们看到陈独秀的“先锋”精神明显是指向社会改造的。甚至曾写出《狂人日记》、《阿 Q 正传》和《故事新编》的鲁迅，作为那个时代的先锋，也是试图通过文学去改造社会与人生。

相对而言，先锋派在西方出现于对艺术史作自我反省时代，而在中国，先锋派却出现在对社会历史文化作自我反思的时代，前者是关于艺术本质的，后者则是关于社会文化历史的。中国先锋派的观念，从思想到形式都是由于阅读西方而产生的。但是，不论是西方的先锋，或是中国的先锋都不可能逃离它们的社会文化背景的影响。这巨大的影响力经常是无意识的和潜意识的，有一个无形而巨大的语境层面，这导致了西方与中国的先锋的内涵和姿态的迥异。八十年代初开始，中国的青年一代作家艺术家都津津乐道于法国新印象派画家高更的一句名言：“我们从何而来，干什么，向何处去？”这句话，暗示了这一代真正觉悟的人对自身存在价值的提问。这在当时就具有很强烈的先锋性，这种先锋性的实质仍然不是指向艺术形式而是指向自我意识及其投影的社会改革意识。

西方的“先锋主义”如前述，是指出现在十九世纪以来，二十世纪初多种话语系统的互动变革的时代。不管这个时代变革的动因是两次世界大战，无产阶级革命或其他什么社会历史原因，这个变革在艺术界的标志是印象主义兴起；尤其具有“先锋”性质的是两次大战之间的“达达”运动，超现实主义和未来主义。西方的“先锋主义”与“现代主义”在概念上有重迭的地方，它们只是概念提出的角度不同而已。“先锋”的提法是

① 参见李泽厚：《中国现代思想史论》第 11 页。

从其具有先导和革命的角度提出的，更具有社会学性质，着重于它所处时代的语境中具有“先导”和“革命”的性质；而“现代主义”是从时代角度出发，相对于“古典时代”和“浪漫主义”时代而产生在现代（从20世纪起）的具有普遍倾向的流派，是一个更为宽泛的概念。它是指二十世纪所有现代意识和思想的文艺流派。如果说要区别这两个概念的话，可以这么说，“先锋”是动态的，未被社会承认的，仍然在为自己生存而努力奋斗的，不断革新，不断探索的一种活力，一种“先是”于它所面对的“落后”社会意识的意识；它反对社会，对抗社会的“普遍愚昧”和既成事实的观念，它认为一旦被社会承认就意味着自己的死亡。而相对于此，“现代主义”则是一个相对固定的、已成为经典的或正在成为经典的、社会历史文化认可的诸流派，现代主义已在社会历史文化中占有一席不变的地位。虽然它仍然是新的，也在不断更新发展。这是说两个概念所侧重的角度重心不一样。前者侧重“先导性”、不稳定性与非经典性、反抗性，不被承认性；后者侧重时代性、稳定性与经典性，非对抗性与已被承认性。事实是：二十世纪初的许多“先锋派”后来在产生强烈社会历史文化影响后，成了经典的、被认可了的“现代主义”，这似乎是一个事件的前后两个阶段：先锋派成为了具有“悲剧色彩”的前一个阶段；而“现代主义”则成了具有“喜剧”色彩的后一个阶段。

相对于西方已成为经典的“先锋派”而言，中国的“先锋派”有几点不同或曰自己的特点。首先是社会历史文化背景不同。西方从“先锋”发展到“现代主义”的历史有其自身发展的逻辑，这个逻辑包涵着丰富的社会、哲学和形式本身的基础；比如前述的第一次世界大战的疯狂的非理性爆发与西方艺术对

传统“理性”哲学基础的怀疑，直接导致了非理性荒诞意识的发现，也就是人的存在的悲剧性意识的“发现”。当然就这一点而言，中国新时期先锋派凸现及其背后的文化批判意识可以归结为对疯狂的“文化大革命”及传统文化的反思与批判。不同的是，西方的“先锋”意识产生于自己对自己的怀疑，然后在自己母体文化中产生了对自己文化的批判意识，如尼采、马尔库塞等对自己母体文化的从哲学基础到艺术形式的反省与批判；而中国的“先锋”意识则是从外部社会开始的怀疑，不管是“五四”时期或是“新时期”，都是因为外部的变革导引出了知识分子的怀疑与批判意识。往往在自身并未产生真正对自己“肿瘤”的抗体时，他们便急功近利地借用西方的意识与概念（不管这种概念是否合乎中国）来治疗自己的病毒。就是说，中国的先锋与现代观念是来自外部，然后经过加工改造变形。尤其在艺术上，中国与西方的“先锋”的起源是相当不同的。西方的艺术哲学与形式多产生于对自己艺术形式的逐步否定，比如从浪漫主义对色彩的发现，对古典写真与平稳的否定；马奈对平而与色彩的追求，塞尚平面化、几何化以及毕加索的完全平面化，结构解析化，是一步一步从自己母体形式的破坏中建立发展起来的。而中国的先锋艺术形式几乎是根据自己的好恶从西方选择横移过来的，即使对中国画的改造仍然也是用西方形式来套中国形式，从而丧失伟大的中国古代艺术形式，甚至包括中国古代语言的特有的内涵与品味。事实上，中国的“先锋派”成为一种新奇的混成物。这就是产生在中国土地上的，具有中国传统人格、情感、意识的，没有西方社会历史文化基础的、从西方移植的、混合而形成的一种杂交。是既有中国血统，又有西方“异质”的混血儿。

由于历史时间的错位，历史文化语境，以及个人心理、社会心理和文化心理的差异，中国知识分子从本世纪以来就有意识或无意识地带着自己的文化记忆寻找和选择接收西方的理论。“五四”时代以来以批判文化为主题，以个性解放为主题，本来与西方的现代派发生在同一时代，但半个世纪以后，八十年代初“改革开放”的中国，新一代先锋在贫弱的主体意识和贫乏的生命感性情况下，一下子面对了西方近百年历史文化。这些历史文化隐藏了历时性而以共时性方式展开：从现实主义、浪漫主义、现代主义到后现代主义，这些本来在西方文化史上是一个有逻辑顺序的时间过程，却一下子在中国此时以一个平面的、无时间逻辑的，杂乱而拼贴式的面貌出现。这种取消了时间语境的理论在共时情况下的展示，成为中国先锋派和现代派的理论特色。从理论上说离开了生产其文化概念的语境，这个概念就发生了偏离、异化，所以误读与偏离是不可避免的。也正因为此，才创造性地建立了中国的先锋派的特色。

## 第二节 八十年代先锋实验探索的前奏

### (1) 缘起

八十年代以来先锋小说实验的写作应该说是从对过去“外部的”理解西方现代派走向对西方现代派“内部的”逐渐深入。八十年代初，采取的策略是用“理知”方式去认识、借用西方，以一种“外”的方式看待西方。但八十年代末的年轻一代先锋派们则采用了一种“进入”方式去体验西方现代派，然后从情感与非理性角度去感受西方精神，超脱中国人对西方惯用的

“体用”本体论和实践理性的思考，不是用内外方式去理知，而是把体验的阅读看成自己生命危机的一个必不可少的部分。

应该看到，八十年代下半期的先锋实验之深入，受益于八十年代上半期以来的几次具有社会文化意义的讨论。这几次讨论是：对“人道主义与异化”问题的讨论；对《1844年经济学—哲学手稿》的讨论；主体论、人的能动性问题的讨论；关于哲学与政治关系的重新认识；关于“人学”的复苏与文学中的人道主义的讨论；关于非理性思潮、性格二重组合论的讨论；关于知识分子独立人格的讨论；关于传统文化对现代化的双重影响的讨论等。这些讨论涉及文化各领域。

## （2）人道主义问题

周扬在“全国纪念马克思逝世一百周年学术报告会”上作了题为《关于马克思主义的几个理论问题的探讨》的报告，这场报告实际上是关于人道主义问题讨论的序曲。周扬在报告的第四部分“马克思主义与入道主义的关系”中指出：

在一个很长的时间内，我们一直把人道主义一概当作修正主义批判，认为人道主义与马克思主义绝对不相容，这种批判有很大片面性，有些甚至是错误的。

资产阶级人道主义的思想体系，与马克思主义的思想体系是根本不同的。它的根本缺陷，是用抽象的人性、人道观念去说明和解释历史。对历史的认识，未能跳出社会意识决定社会存在的历史唯心主义的框框。

我不赞成把马克思主义纳入人道主义的体系之中，不赞成把马克思主义全部归结为人道主义，但是，我们应当承认，马克思主义是包含着人道主义的。当然，这是马克

思主义的人道主义。<sup>①</sup>

周扬在此提出了讨论人道主义观点，但应是“社会主义的”人道主义，这个定语已划出了范围：允许了一定范围内的“人道主义”存在。

这标志着八十年代对人的启蒙的最高认识水平。这个问题的提出，自然影响到中国的先锋思考，为先锋的探讨打下了一个坚实的基础。在中国，八十年代对这个问题的讨论不是偶然的，是对“文革”及更远的历史中，长期“忽视”人的问题的反思引起的，也是西方近现代文化影响的结果。另一个涉及到我们的论题的问题是关于人性论的探讨。这个问题是前一个问题的延伸、具体化，是同一个问题的不同层面。如果说“人道”主义是探讨文学的社会基础的话，那么人性问题就直接涉及到文学自身了。传统的现实主义浪漫主义文学一直强调人的社会属性，以阶级、民族划分人；而西方先锋文学则充分强调人的自然属性，人性的非理性、感性等，也以此为“共同人性”之基础；文学目的就是写出人性的这种同一性。

先锋派认为人性“就是人类自然本质”。“共同人性”是先锋创作的理论基础，即承认西方的人性与中国的人性的共同之处。先锋派的创作也对这种人的“自然性”有浓厚兴趣，“人性”几乎成为其创作母题。他们以人性的发现与揭示取代了旧现实主义的阶级性和社会性。中国的先锋们也同意和承认这种理论，即所谓灵与肉的挣扎。这里强调了人性，人的欲望、渴求，证明了共同人性的存在。事实上，上述争论的焦点仍然是：人的自然属性与人的社会属性问题。持前一意见的是改革派、先

① 曹维劲、魏永思主编：《中国80年代人文思潮》，第96页。

锋派、现代派，他们的观点后面隐藏的本质是人性解放、人性独立、人性共性的前提下的人格的完善，从而构成艺术独立、文学独立的基础；持后一种观点的人不承认人与文艺有其独立性，认为一切都是阶级的、社会的。

### （3）异化问题

关于人的更深入的讨论是关于“异化”问题。这个问题仍然是前述问题的延伸和深化。“异化”问题与艺术联系更加紧密，可以这样说，整个西方先锋艺术就是对人的“异化”处境的一种表现。而“异化”又与本文中心“存在的人”，“自我”等问题构成了同一问题的不同层面。

我们看到，这种“异化”现象所导致的人性的变形，在卡夫卡、贝克特、加缪、萨特、艾略特、乔伊斯等等先锋经典大师那儿得到了形象展现。马克思关于人及其社会的异化现象已成为先锋们的主题，这就是荒诞主题。这个主题是表现了资本主义社会对人性的“异化”。弗罗姆非常明了地对马克思“异化”观进行了阐释：

在马克思看来，异化（或“疏远化”）意味着人在他把握世界的时候并没有觉得自己是发生作用的行动者，而是觉得世界（自然界、别人和他自己）对他来说依然是陌生的。它们作为客体站在他之上，与他相对立，即使它们可能是他自己创造出来的对象。异化主要是人作为与客体相分离的主体被动地、接受地体验世界和他自身。<sup>①</sup>

这种对人性“物化”现象正是先锋文艺的标准表象：比如托马

---

① E·弗洛姆：《异化》（摘录），转引自陆梅林、程代熙选编：《异化问题》（下），第24页。

斯·品钦在《万有引力之虹》中所展现的世界；或艾略特《荒原》中的世界；卡夫卡在《城堡》、《审判》中的世界。这种主题在八十年代末已深刻地影响了中国的先锋实验写作，比如残雪展示的那个荒诞世界。一种异己的、自我否定的情绪，一种冷漠、麻木、荒诞的叙事充斥着八十年代末中国先锋实验的诗歌、绘画和小说中。他们的那种空虚叙述人格等，近似孙甘露、余华、格非、于坚、毛旭辉等的先锋实验性作品中的“语言异化”现象。弗罗姆在谈到语言“异化”时说：

语言的异化表明了异化的全部复杂性。语言是人类的最珍贵的成就之一；为了避免异化而不说话，那是愚蠢的，可是人必须经常注意说出的词具有危险，即所说出的词具有用它自身代替活生生的经验的危险。对于人的其他一些成就（思想、艺术以及人所创造的任何物体）来说，也是如此。<sup>①</sup>

当然，从文艺角度看来，八十年代的中国社会还没有西方十九世纪二十世纪的那种完全一致的异化人性的社会背景。相对西方文化而言，虽然“异化”的具体内容不同，但“异化”现象是存在的，文革所造成的语言异化和人性异化，便是一种中国式的“异化”形态。如果把西方的“异化”解释为更多是源自“大机器生产”和高度“物质化”的精神空虚以及商业竞争和资本积累造成的人与人之间的麻木冷漠；那么，八十年代中国人感受到的异化更多源自中国社会中某种陈旧的观念和传统文化铸造的人格模式等对人性的扭曲。作为与人道主义、人性

① E·弗洛姆：《异化》（摘录），转引自陆梅林、程代熙编选《异化问题》（下），第25页。

粘连在一起的“异化”问题在八十年代中国的意义主要在于它是对人的问题的讨论。不管这些问题的讨论得到多大程度的深入与普及，它无疑是“五·四”以来最具启蒙意义的讨论，可以说是八十年代中国先锋的发生、发展并更进一步深化的理论前提。其次，关于存在的人的思考，这既具有启蒙意义，又具有美学意义，因为这个问题直接涉及到文艺观和艺术表现的方法与主题，也涉及到艺术本质，文学的主体性问题，作家的主体性问题，艺术表现，艺术技法，艺术家思想等等美学问题。

#### (4) 存在意识问题

我们先来讨论本文关注的中心，也是与人性、异化等相关的一个问题，“存在（是）”的问题。存在的原因和理由是什么？究竟什么是存在？海德格尔在《存在与时间》这部巨著中强调时间与存在的关系，认为存在是在时间中显示的。（正如本文在讨论建筑空间是如何转换成具体时间一样。也正如波洛克如何把绘画活动的重心从追求结果转换为体验过程一样。）存在从此转换成了“时间”，而时间成了“一般的，可以据以对任何一种‘存在’获得领悟的可能的境域”。我们自己作为人，作为存在的追问者——即追问人的本质与意义，不禁要问：“人”是什么？我是什么？“我就是我，是主体，就是面对纷纭万象，众多事物的那个活生生的自己。”<sup>①</sup>就是叔本华说的世界作为人的意志的表象的“人”，即我们说的“主体性”，即那个“血肉之躯”。世界是人的世界，人人都有自我“存在”的意义。那么，如何才能逼近“本真”状态呢？即如何才能勇敢地逼近那惶惶然失其

① 参见王庆节：《海德格尔：走向澄明之境》，载周国平主编：《诗人哲学家》，第326～327页。

所的名恐惧状态（如蒙克、珂珂希卡、萨特、卡夫卡、艾略特、乔伊斯……所有西方现代主义感受的那种痛苦的状态）。80年代中国的先锋艺术家们从某种程度上理解了自我。“当下状态”是80年代末的艺术家的共同关注的话题：一方面从存在的人这一角度，他们知道当下的真实可感性；另一方面在这种“真实可感”中他们在寻找一种真实的自我：既是人性的，又是主体性的，也是人道的，而且只有这种“当下”的我，才不被大师们遮蔽，而是我自己的，是有创造性的，这是逃避“影响焦虑”的唯一契机和方法。事实上，上述的关注就是所谓“主体性”问题。主体性的强调就是对人的强调，对存在的人的强调，这个问题自然也涉及到人道—人性—异化问题。它首先是人的，而人的问题又涉及人生，在社会生活中的人性又不同程度地被异化。

#### （5）主体性问题

刘再复在八十年代提出关注人的主体性的问题，他关于人道、人性、二重性结构的理论在当时影响颇大。刘认为在文艺创作中，作家的主体意识可以“超越”社会和历史而获得内在的精神自由：

人作为行动着的人，实践着的人，则表现出能动性，即按照自己的意志、能力、创造性在行动，支配着外部世界。我们强调主体性，就是强调人的能动性，强调人的意志、能力、创造性，强调人的力量，强调主体结构在历史运动中的地位和价值。文学中的主体性原则，就是要求在文学活动中不能仅仅把人（包括作家、描写对象和读者）看做客体，而更要尊重人的主体价值，发挥人的主体力量，在文学活动的各个环节中，恢复人的主体地位，以人作为中心，为

目的。<sup>①</sup>

这段在当时来说相当“先锋”的论述，对后来先锋的影响是大的。比如现代艺术中的从“外”向“内”的转向过程，即把对外部世界的兴趣转向对自我内心意识的表达，就是一种主体性的自我觉醒过程。而对所谓“主体性”的强调就是对人和人性的强调，这也正是表现存在的人的前提，所以刘继续写道：

一个作家，意识到自身的精神主体性是极为重要的。意识到精神主体性，就是意识到自己身上的内宇宙所具有的巨大能动性，意识到这个内宇宙是一个具有无限创造能力的自我调节系统，它的主体力量可以发展到非常辉煌的程度，可以实现到非常辉煌的程度，而这，正是人的伟大之处。过去，我们常说，人的特点在于人能制造工具，但这只是人的实践主体能力的表现，它证明人的手可以延长。而一个作家，如果能充分地意识到自己的精神主体的全部灵性，则能自觉地构筑内心雄伟的调节工程，最大程度地调动和发展自己的创造才能，到达前人尚未达到的彼岸。因此，作家的主体意识，对于作家是极为重要的。<sup>②</sup>

所谓主体意识的实现就是自我的实现，就是表现自我——自我是人，是存在的人，所以表现自我也就是表现人，充分肯定了存在的人，也即马克思所说：“对象性”。从而，一个真实的人从这种表现中凸现了出来。

1985年后，当北岛式的英雄形象及其人文理想破灭后中国的先锋艺术家们开始怀疑自己理性思考的意义。随之，是他们

① 刘再复：《论文学的主体性》，《文学评论》1985年第6期。

② 同上。

作为文化代言人和历史先觉者的位置被置换。走出了乌托邦幻境后，他们作为人而凸现出来面对现实，才发现昨日的精神性和崇高的使命感几乎被“孤独自我”意识取代。如前所述，这一过程的发生是从文学艺术强调主体意识，即强调每一个人之为人的主体性开始的。由于种种历史的原因，经历了“文革”的这几代人的主体意识，在80年代是相当脆弱的。从80年代开始，中国文化走向被称为文化复兴的时代。这个时代是以思想解放运动为其主要的文化背景，人们对传统思想及其相应的落后意识形态进行了反思、讨论和批判。对于这一过程蔡翔认为：

尽管在整个的新时期文学中，仍然伴随着程度不等的悲观情绪。但总的来说，则涌动着一股理想主义的激情，并憧憬着新大陆的诞生。个人仍然服膺于一种“寻找”的思维方式，他们渴望一种更高的精神支持，并相信人最终能跨过“深渊”，重返真理的故乡。对真理的客观性的尊重，使新时期文学潜在地存有一个“失乐园”的文化主题。人们努力摆脱的，是一种世俗性时间的缠绕，而普遍充溢着对神圣的追求。个人蔑视着庸俗的日常生活，而渴求一种真正的精神证明。因此，在新时期文学中，个人的独创性被反复强调，并以此对抗传统和平庸的现实。一种内在的紧张和焦虑始终伴随着这种精神乐园的寻找。在某种意义上，先锋小说的崛起，宣告了这种“寻找”的终结。尽管先锋小说仍然坚守着精神的立场，在存在的困境中作出一种内在的超越努力，但是某种相异性已经隐约可见。终极价值及其相应的伦理体系开始被悄悄消解。意义的缺席解

构了对彼岸的寻找努力。个人开始陷入一种绝望的境遇。<sup>①</sup>

#### (6) 阅读与理解的“西方”

80年代中国人因对前一个时代的反思而展开了一系列可称为文化启蒙的运动。这个运动是从对西方文化的译介和对自己文化的反思和批判开始的，西方文化的译介与对中国文化的反思是互为因果的。其实情有点像“五·四”运动，从总体上看首先应该是一场非艺术的社会文化运动。值得注意的是，从“五·四”到八十年代，中国人的文化运动都不是以文化本身改造为目的，而是以社会改造为目的。对自身传统文化的否定导致了新生代中国人与传统文化的断裂。从某种意义上说，后来的新生代事实上在对自己几乎不清楚的“传统文化”进行着批判。正是以译介与阅读，学术讨论与争鸣作为理论与思想觉悟的先声，到了一九八五年，在学术和思想气氛达到空前自由的情况下，中国社会的新一代先锋们的主体意识才得到了觉醒。这种觉醒在很大程度上是由于对萨特存在主义，弗洛伊德心理学及尼采思想的部分的并不完整的阅读。萨特存在主义所张扬的生命存在和个体意识；弗洛伊德从伦理道德上对英雄人格的摧毁；尼采强调的对上帝的否定和个人自我意志的肯定，及叔本华强调的悲剧意识和对非理性的关注，对生存之本质的探求和寻找等等都对先锋思想的产生起了作用，先锋们的主体自我意识建立起来了，先锋们与社会的矛盾和冲突在于他们在阅读西方书籍后所建立的主体精神与社会现实中的压抑自我的文化对抗。他们关注自我内心生活和自我人格，他们也尤其敏感生存

① 蔡翔：《日常生活的诗情消解》，第1页。

中的痛苦和焦虑，以及随之而来的茫然和空虚。一九八五年在文化精神的建构上出现了许多概念，这些概念是用中国的意识来解释的西方的思想。这种概念的混乱以及到了90年代所谓后现代的出现，西方是一种中国人眼中的西方，是夹杂着中国人理解误读的中国所特有的“西化”形式，是一种既非西方又有大量中国的复杂文化记忆、文化遗传的混合。那么，问题是文化精神是否可以通过翻译转移过来，或者文化可以翻译吗？语言的内涵与外延可以彼此对应吗？人的思维方式可以通过翻译与阅读建立起来吗？

### （7）先锋作为“文化守望人”的困境

80年代末90年代初，伴随着滚滚而来的商品大潮，知识者群自然产生了两种流向：一部分下海，一部分枯守文化高楼深院。本文只说后一群，即所谓“文化守望人”的困境，90年代的这群守望人中有两种，一种是出洋自我放逐；一种是坚守故园，过着清贫的日子，把文化当着一种宗教来恪守。前一种多半被淹没在西方文化之中，对西方文化失望时，自我的乌托邦理想也随之破灭。诗人顾城的自杀事件中，顾城的死是不是作为一代先锋死的象征？如果把顾城构想成一个理想主义者，一个寻找他理想的王国（“乌托邦”），寻找家园的失败的人，他的死可被称为“先锋之死”。但在《墓床》和《英儿》中，我读到的是理想失败，无意义的逼迫、空虚而苍白。必须直而的生存与理想的困惑：苍白无聊的生活与理想的矛盾。通过他的诗，寻找不到激情、意义甚至让我们感到失语的恐慌。他的绘画，除了表面的装饰繁复以外，线条毫无生气与激情，那些单调的构成装饰图案的线条是思想停止的表现。它全是凭绘画经验而理智地构成的。失语、失去激情、失去意义、失去精神、失去上

地和家园、失去理想的王国，这对于一个理想主义者，对于顾城这种“先锋诗人”已是致命冲击，从而可以理解为顾城的死是必然的：诗人与画家都是以诗或画面存在的，否则就是死亡。世纪末这些诗人们、画家们，离开本土开始了漂泊与放逐，追寻他们从阅读与文本构想的王国（比如法国南方阿尔之于梵·高，塔希堤之于高更）。但由于阅读中的辉煌与平淡无聊的生存逼迫的矛盾，对本土的放逐与对本土的依恋，二十世纪末这批漂泊的人们，他们生活在两种文化的尴尬夹缝中间，他们失去了土壤，失去了历史、身份及其精神，更可怕的是他们失去了他们的“塔希堤”。文字、话语、形式和色彩需要激情和思考。而一旦失去，就已注定了死亡，至少首先在精神上死亡。理想主义的漂泊者们，他们所踩踏的土地并没有阿尔的阳光，塔希堤的伊甸园式的神秘与单纯，而是奔忙的生存逼迫，平庸的为生存而忙碌的真实，而作为激情源泉的历史、时间和痛苦，却由于巨大时间与空间的失去情感上的联系，一切都化为了一场白日梦而已。活下去是多么无聊，这对于像顾城这样的活在文字与理想中的人，这种无聊与苍白就更可怕。我们不一定要去追究顾城杀妻的道德思考，而更重要的是去理解顾城的梦想与他所面临的生存，他的寻梦的历程。一个人失去了他的赖以生存的梦，失去了他追寻的目的地，失去他生存下去的理由，死就指日可待了。事实上，顾城已死于他死之前，他的幻灭、他的精神已先他而死。

#### · (8) 先锋的精神危机和形式寻找

这种“精神危机”本质上说是一种“文化危机”。这种危机表现为失语，失去人文价值，失去自我生存价值，甚至，在对西方的阅读中失去了自我。正如许多先锋派艺术家在对西方模

仿中感受到失去自我的危机。那么，他们的自我又是什么呢？是他们在阅读中的西方？或是“当下”所体验到的生存状态？这是一种九十年代弥漫在学园中和文化界的最深刻的危机——即一种失语症的焦虑。这种焦虑是文化精神虚弱的主体在失去了自我时，在物质的强大压迫下所产生的对自我生存目标和信仰的深刻怀疑。这一深刻的精神危机出现在八十年代末与九十年代的先锋派艺术家和小说家身上。这一危机也促使了他们对自我文化精神、自我生存价值、自我的身份（identity）、西方中心论、后殖民主义和第三世界文化，话语权力等当代课题进行思考。从某种意义上说，80年代的先锋派或在玩遍了先锋主义表面形式后，他们在进行了各种话语的狂欢之后，发现自我意识并未真正建构起来。这种失落与迷惘之痛甚至可以追溯到五四以来大多数向西方学习的艺术家生平及创作中，比如从中国雕塑史角度看，中国的雕塑史应该说到了五四之后就近于苍白了。中国在古代是一个拥有云岗、龙门，陕西兵马俑、大足和麦积山等等经典之作的雕塑大国。五四之后从刘开渠那一代开始到今天，中国雕塑楷模从模仿法国罗丹到苏联社会主义现实主义，但我们似乎既未真正学到罗丹，也未真正学好苏联，却把中国雕塑的古代优良传统给忘却了。绘画史也是如此。中国古代有辉煌的绘画历史，但到了当代，中国的绘画则在向西方的学习中消失了自己。徐悲鸿引入的法式教学体系却并未使国人学到法国艺术的精髓。五十年代虽然模仿苏联现实主义比较得体，但那毕竟是模仿，且在模仿中丧失了自我。如果说，当代艺术中有几个人还值得一提的话，那就是齐白石、张大千、林风眠和吴冠中。齐白石的天才在于他把文人画与民间艺术巧妙结合，建立了一种纯真、雅气、朴实自然的，具有个性的自我。张大千虽与西方

有接触,但他把泼墨写意和强烈色彩结合,创造了一种现代风格的中国山水画。林风眠虽学于法国,受法国唯美主义影响,但从材料上进行改造选用中国宣纸和色,展示了一种中国特有的装饰美。吴冠中则从山水画中吸取构图、清淡色彩等技巧,他的讲究笔法和写意的油画,创造了属于他自己的个性。而八十年代中国绘画的先锋派们,在抄遍了西方现代主义大师们的风格后,并未找到自己的精神,也少有真正自己的风格。

上述的共有的恐慌事实上导源自主体对自我生存或生命存在的体悟,即对自我生命的体验关注。这是两方面的问题,一方面是他们似乎缺少主体意识,几乎无法谈到一种有意识的体验生存,另一方面是把注意力集中在对西方大师的模仿上去了,似乎没有把注意力集中在对自我生存体验的深刻感受上。八十年代的艺术让我们感受到的是五花八门的西方现代艺术史的诸种流派的中国展示,其主体意识、理解的概念、阐释方法均抄自西方著作。从艺术作为生命创造上说就失去了艺术的悟性和感受。当然也应注意到,八十年代中下期的小说、诗和绘画的先锋实验已在走向成熟,艺术在从一个外在的世界走向自我与内心。相对于刘索拉和徐星他们,孙甘露、吕新、苏童、格非、叶兆言……等正在从外在的仿效走向个性,走向成熟,进入了个人体验之中。孙甘露的《呼吸》,吕新的《抚摸》,苏童的《我的帝王生涯》,格非的《敌人》在叙述上都在走向细腻体验和自我的风格化。比如孙甘露对生存、生命和时间、空间、死亡的细腻体验,苏童的如绸缎的敏锐感觉和如词曲般的意境都是一种具有独立风格的叙述。从这些作品中我们也感受到小说叙述在从外在的世界走向内在生命,走向自我的生存体验。艺术家们从一种时代的群体意识走向生命个体的体验和感悟,这

应该说是一次小说观念和叙述的革命。我们在这些叙述中，发现了一种与以往理性的自信大大不同的怀疑精神，一种对人、对世界、对命运、对自我的怀疑精神。或许，这正是当代小说现代化的一种趋向，即个人化过程，亦即主体精神和感知的“内化”过程。

### (9) 主观的艺术精神

先锋艺术在本质上是一种主观的艺术，一种先锋观念的艺术。从这些艺术家的个人作品演进中我们多能看到艺术是如何从外部世界走向内在心灵的过程。同样的过程我们也可在西方的先锋小说家那儿发现。比如乔伊斯是如何从《死者》、《一个青年艺术家的自画像》到《都柏林人》，然后到《尤利西斯》的。也正是出于表达抽象观念的需要，现代绘画如毕加索绘画，时空消失，表现为拼贴效果，更强调平面构成的独立世界，它甚至就是一个虚假世界。传统小说的线性时间和日常现实的时空，被精神的、幻想的、隐藏在现象之后的生存的多种内容打破，一句话，小说从物质世界完全变成了一种精神现象。正如余华在《虚伪的作品》一文中写的：

那时候我感到这篇小说十分真实，同时我也意识到其形式的虚伪。所谓的虚伪，是针对人们被日常生活围困的经验而言。这种经验使人们沦陷在缺乏想象的环境里，使人们对事物的判断总是实事求是地进行着。当有一天某个人说他在夜间看到书桌在屋内走动时，这种说法便使人感到不可思议和难以置信。也不知从何时起，这种经验只对实际的事物负责，它越来越疏远精神的本质。于是真实的含义被曲解也就在所难免。

小说叙述变成了内心独白和人对世界的感觉，即物理时空变成

了心理时空。充斥着人生命的最真实形式也变成了梦、幻觉、想象和祈望。而这些所表达的，是当代人对世界及人生的感觉和思考。由于对人生和世界的怀疑，而导致了先锋写作的多义性和语义的模糊性。

### 第三节 80年代中期先锋的产生

(1) “先锋”这个概念在本文中主要是指在文学和艺术上新形式的实验，包括小说、诗歌、绘画、建筑和雕塑等的新形式的探索，其中也包含被称为“后现代主义”的某些因素。“现代主义”和“后现代主义”在西方当分别属于两个时代或两种文化范式，但对于中国的近十几年的先锋艺术探索和形式寻找而言，它们几乎是同时得到介绍并被发现的。也就是说，在中国，西方的现代主义与后现代主义的作品是同时出现的，且中国当时的艺术家也并未对二者作出严格区分，而笼统地作为“先锋”来接收、模仿、研习。本文在这里对西方现代主义和后现代主义异同不作专门讨论，本文关注的是在西方现代主义或后现代主义影响下的中国先锋作品是如何建立自己的形式，又是如何通过这种形式来表现自己的。

(2) 在一本中文出版的文学辞典中对“先锋派”的定义是：

先锋派(Avant garde)是20世纪初开始在欧洲出现的文学运动。这个词的法文原意是军事上的“先头部队”。是指这样的一批作家、艺术家：他们以突破一切传统，不断“创新”为己任。他们认为，当一种艺术形式被认识、被接受之时，就已经陈旧、僵化，就应当反对并与之决裂，去

创造“一种前风格”，“一种变化的方向”；又由于一般的读者与观众是愚蠢的人，这种创新一时不会被接受，对此，严肃的艺术家是不必考虑的；终有一天，这种形式会被接受，而一旦被接受了，先锋派的任务即告终结。“所谓先锋派，就是自由”（尤内斯库语）。他们强调自主权，不断创造新形式、新风格，在结构和语言上进行种种“试验”。这种运动促成了诸如象征主义、神秘主义、未来主义、表现主义、达达主义、超现实主义等等现代主义流派的逐一涌现。因此应当说，先锋派是现代派文艺的重要特征。<sup>①</sup>

这里解释的先锋派的特点是：（1）突破传统、力求创新；（2）突破旧形式，创造前风格；（3）反公众；（4）先锋的时间性；（5）追求自由、自主权、试验；（6）属于“现代派”。上述特征我们在余华、孙甘露、苏童、吕新、北村、陈村、叶兆言、格非等创作的八十年代中后期新一代先锋实验小说中可以感受到，也可在同一时期的画家、诗人作品中发现类似影响。先锋精神本质上是反理性和反社会思潮，并对自我进行内省。先锋经常表现为情感上孤独、痛苦、焦虑、绝望、精神分裂、生不逢时、妄想狂、白日梦等等心理现象。先锋是一种形而上的、思辩的，对人的处境、存在的人道主义的关怀，反叛传统的人文理想、各种乌托邦和终极关怀，在艺术上追求一种“日日新”的风格，这一“风格”有着整体性的抽象倾向。先锋的内向性，技巧表现，内心存在自我怀疑倾向等，意味着对形式的根本改造，也意味着形式的混乱和对形式的绝望。所以，先锋主义艺术风格的本质是向内的，向着人的精神深处，向着技术表现。先锋

① 张德政主编：《现代文学辞典》，“先锋派”条目。

的另一特点是形式的多样与复杂化,这种无限的新形式的探索,从某种意义上说,反而造成了“形式绝望”。

(3) 先锋艺术正是在创造结构、使用语言方面开创着一个新的世界,它将许多隐喻式的东西通过对画面以外的文化世界的联想转向了画面本身的肌理、质感、笔触、层次等纯粹视觉效果的关注,从而把传统艺术的文化和精神内涵降低到最低限度(最低限度艺术、色域绘画、行为、过程、操作等)。这里暗示着从具象到抽象的过程,事实上是将艺术从戏剧性的直观效果转入一种抽象观念,如康德说的“纯粹美”,即图案、音乐性、均衡、节奏、对比、虚实等,在建筑艺术和抽象艺术中大量应用纯视觉的“形式美”。艺术在从一种复杂的文化观念(宗教、政治、社会文化,伦理道德等)走向一种单纯的形式美,以此对抗传统文化。

从另一方面来说,先锋艺术实践中存在主义对人的描述使人道精神通过个体孤独的思辩达到了前所未有的深度。在西方哲学中“存在者”或“存在”既指世界又指人,但世界是“自在存在”,而人是“自为存在”。物“是其所是”,而人则“是其所不是”。为什么?因为人要求超越自我(ego)。西方形而上学传统中人(I,或We)的自我(ego)不是指肉体,而是指精神(即理性)。相对而言,西方近代哲学是理性的哲学,而西方现代哲学则是非理性的,它相对近代的理性而提出灵魂/意志/精神/情感等有关人的问题,在许多先锋艺术家那里还包括了肉体,比如劳伦斯。那么为什么人又是其所不是?还有一个原因,就是人要追问自己为何物?这就涉及到什么是存在?西文“Being”源自Be(是);中文没有可对应的词,Being译成“是”、“在”、“存在”、“存在者”、“有”等等。本文最终关心的

就是这个关于存在的人的追问，对自我、对世界的追问，这就是“意义”的寻找。到了当今，这条寻找的路线变成了一方面从“精神”走向“物质”（思维），从历史走向“此时此刻”（人），从纵深走向平面，从结果走向过程（绘画），从空间走向时间（建筑）。这又形成另一悖论：一方面在各种“经典”和“教条”的神学禁锢中，他们渴望自由，反叛偶像与过于牢固的精神监闭；一旦他们获取了自由，达到一种绝对的自由，他们又恐惧没有归依的迷茫，在一种空虚的无依无靠中，他们又竭力寻找精神的家园，寻找归宿，寻找那个永远不可达到的终极的彼岸。先锋主义的焦虑与痛苦正是这种“守护”灵魂的栖居之地的孤独与失落造成的。他们处在二难困境之中，正如他们在面对历史的深度和对文化的复杂心理。

（4）相对而言，西方先锋意识在本质上是一种关于人的生存价值，人的际遇的悲剧意识。正是这种深刻有力的悲剧意识有力地影响了廿世纪末的中国文学。甚至可以不夸张地说，从某种程度上，这种悲剧意识在重塑当代中国人的灵魂、情感和中国当代文学。影响是认识性的，生存则是肉体的，“血性”的。譬如帕斯捷尔纳克受到西方文化的强烈影响（帕氏和里尔克是要好的朋友，他也是里尔克的学生），但《日瓦戈医生》却具有浓烈、深厚的俄罗斯大地的文化气息，和深厚的俄国文学传统。又如川端康成受到西方现代主义运动影响，但川端康成却仍然是标准的日本作家。再如拉美的魔幻现实主义的代表博尔赫斯、马尔克斯、略萨、富恩斯特，帕斯等，无不受西方现代文化影响，但他们把西方现代意识与拉美文化和拉美当地风土人情结合，产生了既是现代的又是拉美的现代主义文学。这方面例子太多，在此不一一例举。

但也应该注意到，除了技巧、形式的探索的价值，先锋文学的为社会（不是为大众，而是为社会）、思想性（人文思想和更深广的民族传统文化传统精神等）也是对文学发展起了重要作用的，两者不可偏废。这是一个整体的文化性问题，涉及到大众阅读水平，时代的思想水平等大文化背景因素。俄罗斯文化深厚的民族文化精神和沉重的历史重负，以及其宗教感、大地意识正是生长托尔斯泰、陀斯妥耶夫斯基、阿赫马托娃、帕斯捷尔纳克的土壤。

今天看来，中国八十年代新一代先锋小说家和诗人在文学是“人学”这条思路上的进一步拓展及其取得的成就是应该肯定的。在他们的小说中，自我与人性得到了相当的关注。比如孙甘露小说《呼吸》，在对自我存在价值、对存在的反思、对灵魂的鞭笞和对自我的追问，已达到相当高度。在第三代诗人的作品中同样可以见到新崛起的一代诗人，对自己灵魂赤裸裸的逼视所达到的深度。但也应该看到他们过份追求一种外在形式技巧，过份迷恋自我而忘却了文学的社会性、思想性和深厚的文化性。也由于他们这一代人在外在环境、内在文化素养上的某种程度的“先天不足”，迫使他们的反思与追问不能继续下去，不能提升到文化哲学的高度，这可能是导致九十年代的先锋实验走上末路的原因。<sup>①</sup>

---

① 温儒敏在《新文学现实主义的流变》一书中指出：“西方现代主义的先锋们反传统其实是反对束缚现时步履的传统信条，他们中间的优秀作家都从不把传统本身当作一只破鞋，他们对历史传统的认识人都有相当的‘根基’。如果离开历史所提供给自己这一代人的现实条件，对传统没有深刻全面的认识，却又笼统地‘反传统’，那么能得到什么呢？也许只能在流沙上暂时垒起一座新奇的文学之塔。”（第4页）

(5) 从另一角度看，或许正是这种与西方在内与外两方面的“差异”，才构成中国先锋的独特价值。如前所说，中国的先锋是对西方现代主义进行中国式解码而形成的异于西方现代派的一种先锋派。事实上地域性差异在西方现代派那里也是存在的，北欧、美英和意大利都有各自不同的现代派艺术。所谓完全“横移”事实上是不可能的。排除文化心理、文化背景的差异不说，单就语言的翻译来看也会产生很大差异。语言是一种文化的思维和文化的的形式，西方精神经过汉语化后，就已经“中国化”了<sup>①</sup>。在谈到阅读过程中主体接受者与作品的互动关系时，沃尔夫冈·伊泽尔说：

阅读任何文学作品，关键在于作品结构与其接受者之间的相互作用。艺术的接受美学理论往往特别要求人们注意研究一部文学作品不仅要考虑实际的文本(text)，而且对读者在阅读过程中的再创造要给予同样的关注，其原因也在这里。文本只提供“程式化的各方面”，后者促使作品的审美对象得以形成。……假如作品实际位置处在文本与读者之间，这一位置的具体化当然是两者相互作用的结果。因此，把注意力完全集中于作者的技巧，或读者的心理，都无助于揭示阅读过程本身。这并非否定两极各自的重要性

简单地说，假如看不到两者间的联系，就无法把握实际作品。各自分开来的分析虽说有用，也只有在两者处于传递者与接受者的关系时才有成效，因为在这种情况下，首先是得假设一种在此基础上进行的精确的交流。然而，在文学作品中，传递信息的方式是双向的，读者通过组合来

① 参见黄子平等著：《廿世纪中国文学三人谈》。

“接受”信息。共同的代码可以在整个过程中产生。<sup>①</sup>

除了文本外，还有接受语境和“文化记忆”的无形作用。在面对西方现代主义的文本时，中国人阅读到的西方是一种“特有的”西方。中西方都存在理论上相同或相似的人类生存困境，但具体而言，中西方面对的困境是不同的。西方现代主义时代面对的大机器生产，残酷的生存竞争和大都市的异化，这些对于中国的现代主义却是陌生的；而中国的先锋经历的“文革”的荒谬，则又是西方先锋未经历过的。其实单就“危机”感而言，中西方的精神危机也不在一个层面上。另外，就孤独感而言，中西方的孤独感也不是一种层面上的孤独感。诸如此类，都不可能形成中西方完全一样的东西。正如伊瑟尔认为的，这是一个“双向互动”过程，在这二者之中有一个“第三者”。他们在某些倾向性上有近似的地方，以非理性为其特征的西方先锋主义运动有一个总的倾向性：即对资产阶级伦理秩序和理性的愤怒与反抗，在宗教、历史、人文传统丧失后人面对自我原罪和死亡的虚无感。西方的先锋主义面对自我原罪（弗洛伊德的幽灵般人格结构）和自我的死亡虚无（存在主义的焦虑）以及上帝死了以后精神无所归依的悬空感，而中国的先锋派则似乎没有这种感受。比较而言，西方的先锋的痛苦似乎更形而上，而中国的似乎较为更具体一些。比如从 79 年“星星画展”到 85 年美术思潮，再到 1989 年“中国首届现代艺术展”都共同表现出一种对社会的关心。其价值内涵的指向社会性、历史性、文化性是非常明确的。在谈到西方的先锋的人文性时，马尔库塞曾

① 沃·伊泽尔：《文本与读者的相互作用》，载张廷琛编：《接受理论》，第 63 页。

经说过：

……我思却被掷回到一个荒谬的世界，在这个世界中，死亡的残酷事实和时间不可逆转的进程，使一切意义都化为泡影。意识到自身力量的笛卡尔式的主体，所面对的是可以获益于计算、征服、控制的客观世界；而现在，主体本身就变得荒谬，他身处身的世界也失去任何目的和希望。在笛卡尔那里，思想的存在和广延的存在是对峙的，后者要对前者的知识和行为作出反应；而现在，主体被困在沮丧和失败的牢笼之中。笛卡尔的世界，虽然建立在自身的理性活动之上，但是仍然允许一个不可能欺骗人的上帝的存在；而现在，世界在其最深层的本质中已丧失上帝，它没有为任何超验的避难所留下余地。<sup>①</sup>

两相对比我们从中见到了中西先锋主义之区别。

(6) 但到了八十年代末，新一代作家的写作发生了变化；“社会的指向”已悄悄转入了一种向内的个体的哲学沉思。一种先锋的自我意识在觉醒，比如孙甘露在《呼吸》用哈姆雷特式的独特方式写道：

思想在黑夜中踟蹰而行。但这黑夜是一绝望的黑夜。不过，这个黑夜极度清晰，两极分明，是精神的前夜；它可以使黑夜中的心灵产生出一种洁白和完整的清晰性；这和清晰性用智慧的光亮辨认出每一件事物。

这是中国先锋感受到的处境，作为先锋的思想者面对生存时如面对黑夜。如鲁迅在《野草·影的告别》中写道：

<sup>①</sup> 马尔库塞：《现代文明与人的困境——马尔库塞文集》，第2~3页。

我独自远行,不但没有你,并且再没有别的影在黑暗里。这种感觉是一种荒谬感,也是一种近似于西方的“现代”感,马尔库塞写道:

在怀疑理性及其价值后,人们感受到了意义丧失的恐惧也更深刻地体验到了这个荒谬世界。这种对“荒谬世界”的体验,萌生了一种崭新的和极端的理性主义;但是,这种理性主义厌弃体系化。思想被悬置在“对荒诞的感受”与对这种感受的把握之间,被悬置在艺术与哲学之间。<sup>①</sup>

(7) 80年代初的先锋诗人北岛在《回答》一诗中虽然表达了一种深刻的怀疑和批判精神,但其思维模式,其隐含的那个集体意识的“自我”,其手法,事实上也是文学以外的。是一种强烈的对社会提出怀疑和批判的社会意识的产品。所以,从鲁迅到北岛,中国“先锋”文学发展的主线事实上是在文学以外的,很少有落实到文学自身的时候。偶有出现,如三四十年代的穆木天、梁宗岱、王独清、李健吾、施蛰存、刘呐鸥等人也从某种角度提出过先锋艺术的主张,但都因与时代主流意识不一致而未产生大的影响。确切地说,就每一时代的先锋精神而言,中国现当代文学史更像一部思想史、社会史、知识分子精神史。总主题是“现代化”,“启蒙”,“东西方文化撞击”<sup>②</sup>等,反复出现一种痛苦、焦虑、失望、感伤、悲观、虚无的悲剧性主题<sup>③</sup>。这种先锋意识与西方现代艺术中的先锋意识比较一下,可以见到本质上的不同。西方的整个现代先锋意识是建立在对

① 马尔库塞:《现代文明与人的困境——马尔库塞文集》,第94页。

② 参见黄子平、钱理群、陈平学著:《廿世纪中国文学三人谈》。

③ 参见赵园:《艰难的选择》,第6页。

人性，人的非理性和人的原罪感基础上的，其哲学基础是一种深刻的怀疑精神和不可知论，对启蒙主义以来的理性和逻辑的怀疑、对一种形而上的人性的绝望与悲哀；而中国的“先锋”则更多导源于对社会、对历史的批判，是一种对文化历史社会的叛逆。西方的先锋意识含有一种神秘的、形而上的悲剧意识，对自然、宇宙的不可知的宿命意识，一种人的对命运的神秘性的、对自我肉体的悲哀。这在西方有种深刻的宗教与人性传统。人最大的罪孽就是：他诞生了<sup>①</sup>。人生意味着痛苦——这就是“原罪”，人与生俱来的痛苦，“生存本身之罪”。这种人性的罪恶感，在尼采那儿升华为生命意志快乐的“酒神精神”，即与日神（理智）相对的情欲、非理性与肉体（在劳伦斯作品中得以具体展现）。在弗洛伊德那儿被阐释为“快乐原则”与“人格结构”，以及各种“本能情结”。而在英国清教意识中则被描述为原罪的苦难，我们可在哈代一系列小说中读到了这种原罪与命运的联系。弗洛伊德对“恋母”和“弑父”情结的解释，对古希腊神话与史诗的解释，把“原罪”与“命运”的神秘力量追溯到了古希腊文化以及希伯来文化之中。叔本华的“原罪”悲剧说把国人从甜蜜的田园梦中惊醒，当他们直面人生时，才感到了生存如恶梦。在80年代到90年代的先锋小说中这种悲剧意识体现得最充分。比如从余华的小说《河边的错误》，到《难逃劫数》，《世事如烟》、《活着》中偶然的命运神秘地追逐着梦中的人们，没有原因，只有本能与欲望所致的暴力。而这与中国传统文化中所讲究的义理，天道与道统是相悖的。

二十世纪的中国先锋文学充满了危机感与焦虑感，但这些

① 尼采著：《悲剧的诞生》周国平译，第11页。

几乎都是社会文化层面的。先锋文学中个人具体的焦灼则往往上升到民族的危机感，它的焦虑是一种感时忧国的焦虑，是一种人性本体以外的社会思考，如鲁迅对“国民性”的思考以及郁达夫最终把人性的悲剧归结为社会悲剧，以及北岛的沉重的社会悲剧意识，甚至孙甘露等体验到的仍然是社会悲剧意识，徘徊于社会，人生和生命之间的焦虑与感受。当然，应看到从郁达夫《沉沦》，路翎《财主底女儿们》到孙甘露的《呼吸》，我们仍可见到一条时隐时现的对人性、非理性情感的某种程度的悲剧性描述，这是中国现当代文学中相当值得重视的，相当有价值的一条隐线，即将社会悲剧背景前的人升华到人性的悲剧高度，显露了作者对情感的复杂和人性中的非理性的某种程度的揭示，这种揭示凸现了人性的力量与价值。这是中国现当代文学中最有力量也最有价值的部分。这种对人性的关注从八十年代末到九十年代，开始得到了先锋青年作家的重视，这可能是中国文学走向成熟的一个标识。莫言就在他的小说中凸显了一种强烈的感性（对人性中的“性”意识的强化）；一种非常原始的，感觉的，非理性的，肉体化的感受，以对中国传统文化中那种“理”传统的反叛，凸现了生活活力中有血肉的生存感受。这种感觉的美学近于德国表现主义和法国的野兽派绘画美学（西方先锋主义借此冲击中产阶级理性；而莫言，余华，孙甘露他们借此反叛“理性”精神）。

在莫言《红高粱》家族里，我们可见到感觉化了的描写，这种描写与旧现实主义的理性描写相差很大。莫言强化感觉有一种强烈的“反文化”性质，但如果小说仅仅只是“感觉”对生理、性的东西的感受，那么结果只是在反文化同时，自己也丧失了“文化”。从而，这种“反文化”性就丧失了其文化意义。

比如莫言写道：

爱情的过程是把鲜血变成柏油色大便的过程，爱情的表现是两个血肉模糊的人躺在一起，爱情的结局是两根圆睁着灰白眼睛的冰棍。

一九二三年夏，爷爷把奶奶从驴背上抢下来，抱进高粱地里，放在大蓑衣上，这是他们的‘胃出血’阶段的悲壮的开始。一九二六年夏，父亲三十岁时，奶奶的使女恋儿姑娘作为第三者，把两条健美的大腿插在爷爷和奶奶之间，这是“活剥皮”的开始，他们的爱情，已由狂热的天国进入残酷的地狱。

莫言的这种以强化感觉，甚至生理上的感觉的写作，近似于美国 60 年代的先锋“垮掉派”文学，也可在某些荒诞派作家那儿见到。在美国，这种先锋是对以中产阶级文化为主流的西方文化中的理性、逻辑、虚伪的反叛。在莫言这儿，是对中国传统文化中那种虚假的理性，“文质彬彬”的文化传统的反叛；是非理性对理性的反叛。这种非理性的褻渎隐含着对人生荒谬感的体验和人性感性的解放，是对传统文化中的逻辑、理性、文雅、崇高的背离，是在用意象写作，它确信感觉的意义，抽象的思想最后回归为肉体。同样地，肉体和热情的虚构活动，也根据世界幻象的需要而稍加调整。

80 年代中国的艺术或文学，尤其是绘画和诗歌的先锋性是从对西方先锋意识的发现开始的。比如对曾经是先锋的表现主义的发现，“表现”（expression）在绘画中是通过笔来把主观的色彩呈现出来，画面不是一个逼真的客观的世界，而是画者的自我包括情绪、主观感受，笔触所呈现的绘画者行为，比如“痕迹”等，这种风格阻断了看画者通过视觉和联想的古曲欣赏

方式，而是如同欣赏音乐一样去感受一种情绪，文学上，先锋在强调主观性这一点上近似“表现”。

#### 第四节 “先锋”的姿态

先锋精神，是与作为一种“文化记忆”和文化载体的主流文化、体制文化，甚至先锋自己冲突。但是，我们在讨论先锋性这个问题时，不应移植西方的先锋派作为衡量中国先锋的评判标准，而应更重视中国先锋的特殊性。由于文化背景、时代、地域不同，所以“先锋”的特征也不同。比如西方现代艺术史上的先锋，是以反资产阶级理性文化本体为其出发点的，以反资产阶级社会中离开社会实践的自足性为其目的<sup>①</sup>，而80年代中国的先锋则并不如此，他们主要目的是试图借用本文的形式和文化理论建构一个新的文化和新的自我（主体意识）。前者以“破坏”为其目标，后者则以“建构”为其目标。西方现代艺术史上的先锋在不断地破坏与褻渎；而中国的先锋则在不断地借用西方理论和话语进行他们的建构。当然中国的先锋也有反“体制文化”倾向，但他们反的不是中产阶级的理性（相反他们经常借用西方“中产阶级理性”，比如“北方艺术群体”对黑格尔理性的某种程度的借用），而反的是“现实主义”逻辑理性的某种已成体制的固定关系和传统文化中某种已成体制的“板块”结构。西方先锋的自诩成份较重，即对自我作为文化体制

<sup>①</sup> 参见赵毅衡：《彼得·毕尔格〈先锋理论〉》，载《今日先锋》（1995.3）第32页。

的产品和艺术品生产机制的否定；这一点虽然在中国先锋身上也有，但并未形成主要因素。中国先锋派艺术家的主要指向是社会的与历史文化的，相对西方而言，其生理因素和形而上因素要少一些。西方先锋的激进和无休止的形而上性质的质疑风格，从某种程度上已达到神秘程度和“终极”性质，有一种超然的思辨惯性，而中国的先锋则相对具体得多。

按西方先锋理论的观点，先锋精神拒绝理论化或历史化<sup>①</sup>，也拒绝成为“经典”，甚至拒绝“成功”；这一点正好与中国相反。中国的先锋渴望成功，渴望成为经典或主流，而且不断地建立理论也不断地试图被理论化。可以说，中国的先锋一方面反对“体制化”，另一方面正是他们自己渴望成为体制化<sup>②</sup>。

严格地说，80年代中国的先锋虽然有那么多理论和群体，但他们都称不上一个真正意义上的派别，这从两种现象可判明：一是这些群体与“派”多是以地区划分，如“非非诗派”以四川为大本营；“他们”诗群以南京为本部；有“厦门达达”、“北方艺术群体”和“西南艺术群体”等等。他们在理论上并未形成统一的体系，而只是为了“壮大力量”才结成统一的派别，为了“壮大力量”才使各种观点、目的、风格、形式不尽相同的人拼凑在一起。他们只是具有共同姿态的、共同倾向的小社团。这一点正与西方的先锋类似，正如赵毅衡所说：

① 赵毅衡：《雷纳多·波乔利〈先锋理论〉》，第34页。

② 韩东在《三个世俗角色之后》一文中写道：“这是一个异常曲折的过程。一方面我们要以革命者的姿态出现，一方面我们又怀着最终不能加入历史的恐惧。可以说整个诗歌运动都暗含着这样的内容和动机。我们的努力成了一种政治行为或个人在一个政治化的社会里安身立命的手段”。（引自谢冕、唐晓渡主编，《磁场与魔方》，第202页）

先锋主义不是由诸“派别”(School)集合而成,它是一个运动(movement),服从于运动的辩证法,使它具有四个明确的“姿态”(Moments)或“姿势”(Attitude)。<sup>①</sup>而按照波乔利的理论,中国的先锋则是在下述几个方面都具有了先锋性,即“行动势态”(Activism)和“心理动势”(Psychological Dynamism)<sup>②</sup>这二种“姿势”在中国80年代先锋美术和实验诗中显得非常突出。但按波乔利的理论,“对抗势态”(Antagonism)即对抗公众与对抗传统<sup>③</sup>就这个姿态而言,中国的先锋偏于对抗传统,这似乎与“五·四”精神一脉相承。而波乔利的西方先锋理论的“虚无势态”(Nihilism)和“无为”(Nonaction)精神,我们则可在马原、残雪、孙甘露、格非、余华、苏童、吕新等人的先锋小说中见到,也可在一些实验诗人的诗作和诗论中见到。当然这种虚无精神也不是遍及所有先锋实验文艺,比如周伦佑和于坚,以及美术上的“北方艺术群体”和“西南艺术群体”,就少有这种虚无的文化精神。周伦佑在他的“红色写作”中,于坚在他的“诗歌精神”的重建中,“北方艺术群体”在他们的“新理性”中,均表现出了积极建构的人世精神;反之,“85”新空间的张培力,马原的叙述圈套,残雪的梦呓世界,徐冰的汉文字装置《析世鉴》,耿建翌、李亚伟的反讽和巨大的“无意义”,黄永砗等为代表的“厦门达达”等都不同程度地显示了文化虚无精神。我们之所以用“精神”来称呼这种虚无,是因为在中国的先锋意识中,正是用这种虚无去反体制文

① 参见赵毅衡:《雷纳多·波乔利〈先锋理论〉》,第35页。

② 同上,第34页。

③ 同上。

化和传统的。事实上，这里仍然暗示了“建构”意识，并不同于查拉宣称的“达达无所指”与俄国未来主义的“一切无”<sup>①</sup>。但问题复杂的是，在徐冰、谷文达、吴山专的汉字批判中，既有这种“文化虚无”精神，又有积极的文化建构精神，二者是同时并举的。比如在他们的言论中多次谈到了庄禅坐忘和太极文化，这种因素也同样存在于“85’新空间”以及“池社”中，张培力在用“无意义”和反“意义”的同时，就已在“建构”了，这种虚无与建构并重，还包括徐冰的《析世鉴》，“厦门达达”等等。

当然，上述各点并非放诸四海而皆准的“真理”，先锋的群、派、人、语言、风格、姿态、心理等差别是很大的，这本身也是先锋的特色。虽然差别很大，但不论是中国的先锋或是西方的先锋又都不同程度地具有共同的倾向性，即批判精神与对抗姿态。80年代中国各先锋群体个人也有许多近似性。他们毕竟处在同一文化背景中，比如共同面对同一历史和体制文化，以及共同的文化记忆。正如洪子诚、刘登翰认为的：

但无论有多大的差异，其深层的文化结构，都依然是中国源远流长的诗歌传统及“五四”新诗这一流脉的延续，

① 参见赵毅衡：《雷纳多·波乔利（先锋理论）》，第35页。

.....①

事实上，那些充当艺术先锋的人们身份是不明确的，他们往往处于中间状态。这些先锋作家并不是标准的中国式的“知识分子”，因为知识分子所代表的“智性”、“思想”和他们负载的文化，或许正是先锋试图突破的“体制”；但先锋又有某些知识分子特征，因为他们又是在用智性和文化手段反叛另一种文化，用一种新的自我意识反抗一种整体性文化板块结构。

突破传统和经典文化的方法是多种多样的。有的艺术家采用旧形式表现“无意义”的虚无，如张培力、格非、余华、残雪、耿建翌；有的用实物，如黄永砗；有的毁灭自己的作品，如“厦门达达”；有的张扬生命力，如毛旭辉、莫言；有的冲破画框，凸现身体，如各色行为艺术；有的从语言上突破，对体制化的能指所指关系进行“解构”，如周伦佑、孙甘露、吕新；而其中又有无数的“中间状态”，比如叙述姿态与语言解构，偶然与重复，无意识行为与有意识的选择等等。

① 洪子诚、刘登翰：《中国当代新诗史》，第4页。二位先生还写道：“现代主义作为一个虽时断时续却从未断流的诗歌流派，表现为二十年代以李金发为代表的‘象征派’，三十年代以戴望舒为代表的‘现代派’和四十年代以《中国新诗》为代表的‘九叶派’的发展脉络。这是在中国土地上由模仿开始，逐渐融入诗人个性创造，并寻求与中国社会现实结合起来的现代主义诗歌浪潮。（第5页）这说明，各时代的先锋都曾面对同样的‘文化记忆’”。

## 第2章

# 个人化的“再现”与“表现”：小说形式的独立

### ——小说叙事绘画叙事的类同

1985年由马原开头的先锋小说叙事的变革，从小说叙事学意义上的多种角度向传统小说美学进行了叛逆；比如从叙述视角、时间等方面，以叙述语言作为切入点，进行了一场毫不夸张地可以称为小说革命的先锋性拓展。在这场小说语言叙事革命中，我们认为最为突出的可能是余华和孙甘露，他们二人正好代表了 this 叙事革命两种倾向，前者凸现超现实主义的“无主体话语”方法，<sup>①</sup> 后者则是凸现主体的抽象表现主义的话语风格；这两种倾向从两极发展了小说叙事的方法。

① “无主体话语”是陈晓明的概念，详见其著《解构的踪迹：历史，话语与主体》，第204页。

## 第一节 80年代先锋小说叙事探索： 叙事的个人化与形式的独立

80年代的先锋小说叙事始于马原1984年到1986年发表的几篇小说。这几篇小说是：1984年发表的《拉萨河的女神》，1985年发表的《冈底斯的诱惑》，1986年发表的《虚构》。这是一种叙述态度和立场的变革。小说被一种叙事方法所取代，故事本身变得并不重要，重要的是叙事方法。从某一个视点来讲述“事件”的方法，成了小说的中心，这是一个观看世界的方法问题。“写什么”已不重要，重要的是“怎么写”。这也就是说，这个世界是什么并不重要，重要的是我们如何看这个世界。问题的重心从外部世界移向了内心，由于偏重方法，叙事走向了个人化。

八十年代初王蒙、茹志鹃、宗璞的创作也颇明确地“向内转”，而且已从“内”的视角写出了许多令当时的人们耳目一新的作品。马原不只是“转移”，而且通过这种转移，有意识地用诸多插入段或句任意地打断陈旧的阅读方式，有意让意义“缺席”，使你无法进入某种意识形态意义，阻断你的“幻化”习惯和人格更替。他明确告诉读者：这是马原在“虚构”，这个故事还可以这么写，……让你参与“虚构”凸现的是“我”马原的行为，而不是故事。这正好与以前的现实主义方法相反。以前凸现的是故事，而不是叙述人的行为。马原同样采取了某种“外部”的手法如有意识变换叙述角度，有意识变换人称，或把“故事”肢解后重新拼装组合。马原比王蒙更深入，主要是在

“态度”上。在二元对立模式中，马原拆除了下面一元，有意放逐了表层一元，放逐了深度。他还不满足，他还加入了一个有意捣乱的第三元（我，马原），叙述成为了表层的一元与三元的游戏。马原回避以现实主义社会与集体的视角来看世界而纯粹以个人感觉与你讨论问题，有意拉你参与游戏。<sup>①</sup>这本质上是一种形式的认识，也就是说他认为文学本质不是揭示这个世界的真理（因为根本就没有真理），而是如何看这个世界。这是一种艺术的“抽象”转变。从现实主义重视画什么，真不真实，到浪漫主义是“有限度地”加入了主观感情，比如使作品在情绪上有一定主观感情色彩，而到了马原讲究的是“遗忘”现实，突出画面本身的形式感，作品本身的构成才是最重要的。小说成了一个如同棋盘一样的游戏，人物成了一个一个棋子，可以进行任意的推测。这盘棋本身与世界没有什么关系，如果说有关系也只是马原所想象的“游戏”而已。于是故事转向了叙事行为（行为意味着身体，比如“行为艺术”）。叙述不是对世界的“复制”，叙述是一种写作方式。写作不是依附于世界，而是决定着世界，构造一个不是“影子的影子”那样的世界，比如马原在小说中经常用这样的插入句：

如果这个故事由我来讲，我将以完全不同的方式……  
讲故事不要这样的背景。

我突然意识到不能再这样讲下去，这些都不是我所关注的。更重要的，虚构我所不熟悉的故事，恐怕免不了破绽百出。我还有一点自知之明，我不想出自己的洋相。  
（《战争故事》）

① 与马克·夏加尔：《我与乡村》的游戏近似。

于是本文成了一个新的形式，不是世界的摹本，而是构造的独立的陌生化形式，从而让人们认识到语言的意指功能不是针对外部世界而言，而是针对语言形式而言。叙事的独立凸现超然于故事，其意义近似于能指独立凸现超然于所指，能指再不是所指的附属，能指本身就有独立形式，正如叙述行为本身就有独立意义一样。正如罗兰·巴尔特所说：“文学是从语言这种特殊的能指体系中派生出来的。”<sup>①</sup>

绘画的目的不是摹仿世界，而是构成一个与世界无关的独立的形式。这也就是说画家是在创造一个画面而不是在描摹那个罐子。谁都知道塞尚画的苹果与放在他前面的那只苹果没有什么关系，塞尚在用他的“方法”画一个他理解的苹果；谁也不会去问毕加索画的那个少女是谁或像谁，他们只去理解毕为何这样画，好不好看，感受到了什么。毕加索的《亚威农的少女》与任何亚威农的少女有没有关系并不重要，其实毕那幅画完全有理由取名叫《新德里的少女》，那是一个理解了的抽象形式，是创造的一个独立形式。这是一种肯定形式的独立价值的努力。不管是不是有意的，马原的形式创造导致了一次新的叙述变革。从某种意义上说，马原的叙事方法的凸现，让人们看到了小说叙述形式的独立。小说从此不再是世界的“影子”。而完成叙述行为的独立性则首先是看到了语言形式的独立。或者反过来说，叙述的独立是因为语言本身的独立，语言是独立于世界的。语言不只是表意，语言本身是一种行为，一种姿态。而且语言形式本身就具有抽象本性，世界是语言给定的。正如张

① 罗兰·巴尔特著：《文学与今天》（张小鲁译），载《上海文论》1987年第6期。

培力在他的“艺术计划方案”中已明确地揭示出了这种语言的特性，语言在张培力那儿成了一种“痕迹”。<sup>①</sup> 写出来的内容不是目的、而写作本身这个“操作”过程才是目的。讨论1986年小说转变现象不能不谈到另一个作家洪峰，洪峰的风格近以马原，但洪峰有自己的特点。他在1986年发表了《奔丧》，1987年又接着发表了《瀚海》和《极地之侧》。洪峰的特点最突出的也是“态度”上的转化。这种态度就是他以第一人称叙述时所表现出的贝克特式的冷漠和一种“无情的”反讽——渎神的内容，这让我们想到了同一时期的耿建翌和张培力。张也同样有意用指入段来破坏读者的幻想。洪也与马原一样，有意用这种插入句来破坏读者的阅读：

我的故事如果从妹妹讲起，恐怕没多大意思。我刚才说到的那些，只不过是故事被打断之后的一点联想。它与我以后的故事没有关系，至少没有太大关系。所以今后我就尽可能不讲或少讲。这有助于故事少出现在头，听起来方便”。（《瀚海》）

这种游戏或零散化倾向是对中心和理性的消解与嘲弄，表达了一种冷静的反抗或叛逆心理。同一时期的另一个很重要的是女作家残雪。关于残雪的论述已很多，比如她和卡夫卡的关系，她的残忍恐怖而敏感的女人式的梦游症，和作为女性视角的个人化经验，对男性社会的某种变态意义的反抗等。残雪与超现实主义绘画有某种气质上的共同性，<sup>②</sup> 她的小说体现了非常强烈

① 对照杰克逊·波洛的《蓝柱》和德·库宁的《塞格港的妇女》。

② 把萨尔瓦多·达里《保留的记忆》与残雪的作品进行比较，以及有余华的作品进行比较，可看出超现实主义的共同特征。

的超现实主义风格的画面感、朦胧、怪异、寂静。从1986年，她开始发表了《苍老的浮云》、《黄泥街》、《雾》、《旷野里》、《我在那个世界的事情》、《阿梅在一个太阳天里的愁思》、《山上的小屋》，表现了一股神秘怪异的骚动情绪，请看如下的画面，寂静无声：

他打开门，赫然映入他眼中的是隔壁窗口女人的头部。她也在看地上的残花，两眼贪婪地闪闪发光、脖子伸得极长，好像就要从窗口跳出去。……她终于又来了，他的长脖子从窗眼里伸出来，眼睛古怪地一闪闪。原来他的脖子很红，上面有一层金黄色的汗毛。……（《苍老的浮云》）

残雪以变态心理来看世界，世界与梦境、真实与幻觉被有意地模糊化，小说成了一种梦幻一样的画面与事件。错乱、痉挛、猥琐的超现实手法。这与现实主义理智与逻辑形成鲜明对照。残雪画面背后有一种对文明与生存处境的批判立场。社会变迁和生存的人的非理性疯狂本性被残雪幻化成了一个一个空间和画面，一种精神病案例分析一样的本文<sup>①</sup>，令人心悸。讨论到残雪不能不提到“异化”，她的小说就是异化、人性与社会文化体制冲突的反映，她在梦臆状态下感受和表现了这种异化，她通过她的想象力卓越地用文字描绘着一个怪异世界中的荒谬，<sup>②</sup>而

① 本书中“本文”和“文本”是同一概念的两译法，英文为 text。“本文”似乎更倾向于精神性，更玄学，倾向于那些看不见、摸不着而又有极大影响力的意识形态和心理内容；而“文本”更倾物质性，比如某一具体作品及其存在形式。

② 可把残雪、余华与籍里柯的《一条街道的忧郁与神秘》，马格里特的《欧几里得的钐步》，恩斯特的《遭夜间鸟啼吓唬的两个小孩》进行比较，可看出拉康的“镜像”在意指什么，风格从何而来。

又如此接近人潜意识中的非理性层面，其图像化非常明确，让人想到达利，马格里特，藉里柯等超现实主义大师的绘画——一种恶梦的形式。“心理动机”和“非理性行为”是残雪迷恋的主题。但残雪终于没有突出她自己营造的梦的世界，过早地模式化使她过早地衰竭，她的想象力大于她的进一步创造的能力。非理性地耽于梦境和变态心理损伤了她小说的进一步作为一种“文化”产品。小说毕竟不是临床心理记录，更重要的是小说应有巨大的社会历史意义，人们心灵之镜不能永远只折射个人的哪怕是最细微的感觉，它更应该折射这个社会的人，历史和文化，这才是小说最有力量的内容。说马原用他的智力游戏凸现了小说叙述方式的独立意义，洪峰从叙述人心态的变化表达了一种冷漠的批判意识，残雪用变态心理的白日梦揭示了一个对生存困境的感受，这些都只能算是“先锋意识”对现实主义小说“故事”的重新审视与批判，它只是先锋出现的前奏。

真正的先锋小说叙事的“群体”的出现大约是1987年。这时的85'美术思潮的各种形式实验已进入高潮，个人化的表现和艺术观念的拓展已达到了泛滥的地步。文化是整合的，互相渗透的，小说同样面临着一场叙事上的真正革命。1987年《人民文学》连续推出了一系列小说，这些小说是：叶曙明的《环食·空城》、北村的《谐振》、姚霏的《红宙二题》、乐陵的《板网》、孙甘露的《我是少年酒坛子》、杨争光的《土声》。这些小说共同展示了叙述上的态度转化，凸现了语言的特点，以一种“反小说”形式表达了荒诞、反讽和对体制文化的挑战姿态。重视叙述，叙述行为，叙述“话语”化，淡化甚至抛弃故事与情节，追求一种隐喻性或象征性，强调空间，讲究寓言性质的形面上抽象化，叙述行为个人化等等，总之，个人感觉化的叙事

方式被推到了最前面，而现实主义小说的故事情节、人物这些作为小说最重要的因素被有意忽略或淡化，实现的是一系列难以整合的感觉的碎片。其中走得比较极端的是孙甘露的《我是少年酒坛子》，意识和感觉都成了各种不同的碎片的连接，是一堆各种不同文化、方式、角度集合的“材料”，近似劳森柏克的“装置”<sup>①</sup>艺术。孙甘露的这种“拼盘式”小说本文的出现，他的叙述的“能指化”、话语化标识着向传统小说挑战的姿态，可以说是当时的“先锋姿态”。这是一种以用非理性非逻辑方式对传统小说的理性与逻辑的反抗，即对已经“体制化”了的小说本文的对抗。把人物、情节、故事放弃，用多种样式的本文话语充塞，而且在叙述上有意突出“写作姿态”，这里隐含着身体要求凸现的意识，不是从意识层面上要求突出集体的“我们”，而是一个孤独的“我”要求“在场”，一个非理性的身体要求直接出现。这种“身体”意识要求直接出场的潜意识，在几乎所有“先锋”实验中是一个共同的特点。安迪·沃霍要求把自己变为机器，事实上是这种意识的颠倒形式；而沃森·西格尔则直接用“身体”制模，博伊于斯、波洛克、克里斯托和所有偶发行为艺术家们更是以身体进入空间直接参与，这种意识甚至从德国表现主义，从达达到德·库宁，一直到80年代的所有前卫艺术家，都在有意无意地有所表现。以身体作为突破传统模式的最直接办法，这个身体的无意识突破已比“自我意识的觉

---

① 孙的本文堆积感和阻碍幻觉、直接斥诸能指的叙述风格可与罗伯特·劳申柏克《回忆往事第1号》(1964)比较，可看到小说叙事本文与美术处在同一审美层面。这是一种混合各文体的办法。萨姆·亨特著：《二十世纪西方绘画》(平野译)，第40~41页。

醒”的本文突破更有战斗力，更具有“先锋性”，更具对体制文化的破坏性。这里隐含着“触觉”、“贴近”、“直接”的方式，“身体”比本文更接近本质，更具有“行动”意味。“身体”在今天已是一个相当重要的文化概念。“身体”成了一个无“遮蔽”的行为性极强的词汇。由于“身体”的进入，小说逻辑的线性状态被搅乱了，凸现出了身体“痕迹”。逻辑对身体的遮闭组织被破坏，故事所造就的“因果”被身体的“痕迹”创造的更直接暴露着生命的渴望所代替。

这就是1987年小说叙述最突出的特征即强化“我”的感觉。单一视角的强调暗示了身体的有限性，这是对现实主义小说“全知全能”的否定。小说从“故事”的幻觉走向了叙述者的话语与身体，其中暗示了“阅读行为”。小说被一个更为“空间化”的本文取代，叙述充满意象、诗化感觉和主体无意识所赋予的“情绪”。结构已不是因果情节，结构是话语身体活动的空间，空间由于“身体”的“进入”而转换成为时间——过程。由于文化记忆与生命意识，时空才被“复合”成了一个具有文化史意义和生命意识交织的“复合时空”。“心灵之镜”折射的是“大文化记忆”与自我生命意识的感觉，这就构成了叙述的意义。不管是有意还是无意，1987年《收获》5~6期推出的先锋实验小说多少有一些这种“先锋”实验的意旨。苏童《一九三四年的逃亡》强化了叙述的诗化感觉，在这篇小说中，时间被象征化了，1934年的时间对他其实并不重要，关键是借时间，凸出叙事的“当下状态”的诗性感受，故事成了话语，强烈的语感内容，一段一段的感受碎片连缀成了闪烁不定的小说本文。故事退到了第二层，而感觉性的诗意则浮出来占领了第一层，你随时感到的是一个人的诗性感受，而不是故事，本文浮现出来

构成了“形式”的独立性、正如你在看一幅现代风格的画，内容呈现在画布表层，而不是通过想象去“幻化”另一个画外空间，你看到苏童的“富于”“语感”的“描写性内容”只是画面的笔触，肌理，层次，堆积等给你的视觉感受，（语感）而这些“内容”就是艺术的感觉，它不是把你导向小说以外的幻化空间，而是让你的阅读停留在这种感觉上边。仿佛一个潜在的身体活动的“痕迹”，如同梵·高或塔皮埃斯的画作给你的感受那样。梵·高的《向日葵》并不是让你看到它像不像“向日葵”，而是让你感受到一个灼热的灵魂所感受到的“向日葵”——通过那些笨拙的（非逻辑，非技巧）、颤抖的、狂热的笔触和火焰般的色彩，这是艺术形式的“内容”，是感觉式的，而不是通过“理解”的。强调语感对小说叙述来说是一个很重要的转移。在过去的小说叙述中，语言只是表意符号，写作与阅读的指向是语言以外的人物、情节、故事，正如俄国巡绘画派的绘画，画面本身和画者并不重要，关键是画中人物造型所提供给你的故事、情节，而“语感”则把写作和阅读转移到写作或阅读本身的感觉上来，这种转移正如塞尚在现代绘画史上的转移。

1987年出现的另一个先锋色彩的作家是余华。关于余华，本文小说部分对其特点将有详述，在此仅就他的几个重要特点进行讨论。余华与残雪有一种共同倾向，即善于超现实画面的营造，<sup>①</sup>但余华与残雪不同之处在于余华更强调了语感和叙述的策略，在这一点上，余华又与同一时期的苏童近似。语感的

① 残雪和余华共同有一种“镜像化”和“镜像”（mirror image），这个概念源自拉康精神分析学。参见陈晓明：《解构的踪迹：历史、话语与主体》，第164页。

出现，语言从意指符号转为语言本身的感觉，即我们说的“外部”空间转向写作本身，小说“故事”被叙述话语不同程度地取代。在80年代的先锋小说叙述实验中，孙甘露是最极端的。他的《信使之函》是一个抽象的本文，充满互为建构又互为消解的话语，如同一幅抽象表现主义的绘画作品，画面充满了“话语”堆积，分辨不出人物，地点，时间，故事，什么都没有，只是感受到一种人的“痕迹”色彩和笔触的冲突、力度、肌理，你感觉到有一个身体在“行动”，一种感觉、一种语言所创造的“画面”，这是小说叙述的抽象化。如果说，余华的小说还保持了一种相当观念化和主观化的形象，正如同一时期的画家张晓刚的绘画（如张晓刚的《黑色三部曲》）的话，那么孙甘露的小说则更接近孟禄丁的《外壳》，《原态·门》，《足球之三》等作品，前者保持了一种寂静的，怪异的如梦幻般的超现实主义色彩，后者则只是笔触、色块、画面肌理、材质（话语）等诉诸视觉的感受；前者毕竟还是再现的，虽然是通过心理把现实主观化了，歪曲了，而后者完全是主观的无意识的行为痕迹；前者的语言毕竟还是指向一种幻化的世界，后者的语言完全能指化了，不指向任何外界，语言就是能指自己的形式（如徐冰《析世鉴》）。先锋（前卫）小说和绘画如此惊人的一致，他们共同处在同一美学感受和认识层面上，说明了一时代和地区的文化整合能力之共性因素是多么明显。苏童、余华的想象正如张晓刚的绘画，仍然在指向外部世界，虽然这是一个通过内心折射的世界；孙甘露的话语则完全阻断了这条折射之路，把人的阅读局限在本文话语的能指层面。其实，我们前面论述到塞尚、梵·高和话语，抽象和超现实的问题就是小说的文体（style）变革问题，而文体问题则必然涉及到语言问题。1985年开始的小

说变革亦可说是小说文体变革,最后归结为叙述语言的变革。因为“语言便是文体”。<sup>①</sup>

文学语言的特殊属性是使小说成为一个独立的意义世界。

他们认为一部小说的本质的构成要求只是语言;在他们眼中,人物和情节这类要素只不过是语言中获得的抽象观念。<sup>②</sup>

在比较余华、孙甘露的写作时,我们把他们的同时期小说叙述方法变革视为“两种语言观”的变革。前者靠近新亚里斯多德学派;后者则靠近解构学派。新亚里斯多德学派认为:小说是通过特殊的语言摹仿一个行动:

语言是达到目的的手段,而不是目的本身。所有要求都追求的那个唯一目的,便是争取作品在我们身上产生复杂的理性上的或者情感上的效果,这种效果来源于作家对作品的全部要求所作的特殊,综合。……一部小说的世界就是一个被表现了的行动世界。<sup>③</sup>

这是适合余华的写作的。虽然余华也强调语感,某种程度上应用了差异原则,但他的目的是求得陌生化效果,而孙甘露的写作则更适应于下述语言观:

文本所做的只是在更小的规模上鲜明地表演贯穿在整

① 语言(language),指语言和意义的结合体的系统,也可以特指作为小说的媒介的那种系统。文体指那种系统的具体运用。文体还指句子或一个段落在一中意译中会失去的那些要素。见詹姆斯·费兰著:《来自语词的世界》(王继同等译),第7页。

② 同上书,第9页。

③ 同上书,第12页。

个语言系统中的差别游戏 (play of difference)。<sup>①</sup>

前一种毕竟还有一个主观歪曲的镜像,后一种则完全抛弃镜像,使身体直接呈现。它最适应于解释某些实验诗人如周伦佑、西川、于坚等人的写作。<sup>②</sup>

总之,叙事的感觉化和语言问题成了1987年先锋小说的关键性突破点。这个突破说明了孙甘露、格非以至后来的吕新等人对马原的超越。1987年,格非发表了《迷舟》,1988年《收获》第56期发表了苏童《罍粟之家》,余华也连续发表了《河边的错误》、《现实一种》、《世事如烟》(《收获》第5期),《难逃劫数》(《收获》1989年第6期)。这些小说的出现真正展示了先锋小说写作的新景观:对叙述语言的突破性发展。这一步发展,事实上成为先锋小说写作最实际的一个进步。应该看到先锋小说叙事实验在此出现了两极分化的倾向,一是“自恋幻想”<sup>③</sup>构成的“镜像式”写作,即我们说的以余华为代表的“超现实主义”。用“无主体话语”界定余华的写作并不妥切,余华既强调罗布-格里耶式的“零度写作”,但又在叙述中加进了语感化描述,这事实上加入了“主体”感受的幻象写作。另一面则是以孙甘露为代表的解构式创作。前者凸出了“幻象性”,后者凸出了身体——词语——痕迹的劳申柏克或波洛克式创作。前者是具像艺术如同达利、马格里特、恩斯特、藉里柯绘画,“适度地”使叙述感觉化、语感化、营造超现实梦幻气氛,和非理性感觉;后者则是抽象绘画,强调能指差异,语言差异游戏、

① 詹姆斯·费兰著:《来自词语的世界》(王继同译),第12页。

② 比如周伦佑:《白狼》、《狼谷》、《带猫头鹰的男人》。

③ 陈晓明:《解构的踪迹:历史、话语与主体》,第173页。

制造一种复合本文，阻断想象，使用直接的感受性，语词完全感觉化。1987年这两极同时出现，也同时表现了一种形而上的追求，一种对语言的模糊性，多义性、非确定化的追求。时空、现实界限被消解，倾向于选择一种更形上化的主题，比如余华选择了最能表达人的欲望和宿命的暴力，罪恶，死亡性……等。1988年第5期《钟山》推出了格非《褐色鸟群》，这篇作品的特点是叙述语感化、主题不确定化、叙述幻想化（镜像化），人物符号化或淡化，时间空间化或时间消解，其形而上的性质更浓，强调隐喻与象征。上述这一切小说美学嬗变都与现实主义的叙事相对，这种相对现实主义写作的特点表现在：

（1）伦理上的相对，消解道德评价；（2）世界观的相对，非确定的、不可知的世界观，宿命论；（3）美学上的相对，如上述一切叙事特征；（4）态度的相对，游戏，随意，偶然，悲观，虚无……；（5）时间上的相对，时间可以任意流淌；（6）思维状态相对，一切都不肯定，不集中，零散，漫游式；（7）叙述主体的随意转换，替换；（8）主观化，自恋；<sup>①</sup>（9）一方面“镜像化”，另一方面抽象化，前者消隐叙述人，后者则凸现身体，前者制造幻觉，表达观念，后者则阻断幻想。

而博尔赫斯的爱好者格非在《褐色鸟群》中则表现出了对上述二极倾向的徘徊，一方面他耽于幻想与真实之间；一方面他又迷恋于叙述的漫延，他既追求一种形而上的画面效果，又在形面下的时间中排列组合：

真实→幻想→真实→幻想/ 现在←过去←现在←过去

① 陈晓明称为“自恋主义文化”，见其著《解构的踪迹：历史，话语与主体》，第195页。

从而用诗意的语感构造一种形而上的拼贴式的空间。1983 年格非在《收获》第 6 期上发表了《青黄》展示了他的小说的隐喻性和一种艺术作品的“未完成性”。“未完成”是一个纯粹的现代艺术概念即本文在某种意义上的开放，艺术作品并非一个自足的封闭系统，现代评论家在米开朗基罗许多未完成作品上发现了这种美感，这种“未完成性”反而展示了一种“过程”性。格非的《青黄》和后来的《风琴》均表现了这种“未完成性”即对叙述故事的诸多关键部位的省略和断裂，使故事陷入混乱，可作出多种猜想和构思，从而使读者不自觉进入。这种做法在绘画上近似于毕加索用一幅已完成的绘画作“底子”描绘一层覆盖在上边的新作，而故意留出一些上幅画的局部，以展示其多层次的丰富性，其实许多复调写法就是用多部不同的“未完成”作品叠加而构成一部作品。《风琴》和《褐色鸟群》都显示先锋小说的叙述在步入更为成熟阶段。

与绘画一样，先锋小说到了 90 年代的确显示出了一种转变，这些转变可以在北村《陈守存冗长的一天》（1989），《逃亡者说》（1989），《归乡者说》（1981），《劫持者说》（1990），《披甲者说》（1990），《聒噪者说》（1990），孙甘露《岛》，格非《敌人》（《收获》1990 年第 2 期），余华《鲜血梅花》、《活着》、《在细雨中呼喊》、苏童《我的帝王生涯》、《妻妾成群》（《收获》1989 年第 6 期），叶兆言《状元镜》、《追月楼》、《十字铺》、《挽歌》等小说中见到。这种转向显示出了几个共同特点：（1）转入一种历史题材，但叙述语感和视点等仍然是“现在时”。（2）从形式追求转向了对“故事”的重新寻找。（3）热衷于文化，社会生命史的题材。这些的确显示了“先锋”的“退温”和走向经典化，作为艺术品，可以认为这是走向成熟的标志。

要总结几年来实验小说的叙事探索并非容易，面对鲜活的生命与个性，我们总怕有偏颇和不全面之感。我们感到在先锋小说实验的破碎镜像中要总结清理出几条规范性的特点并不容易，这一点正如同前卫美术运动一样，但我们仍然可以看到一种大的倾向性，如上述的二极现象。

在 80 年代先锋小说中，有许多重要的作家和作品都在不同程度上具有先锋性质，比如莫言的《“德·库宁式的”绘画方法》，用极为感性的描写来诉诸视觉（色彩），用强烈的性隐喻和亵渎<sup>❶</sup>对“主流”和“体制文化”小说理性进行冲击，均具有相当强烈的先锋色彩。另外还有徐星、刘索拉、王朔 80 年代中期的小说（比如《你别无选择》，《无主题变奏》，《顽主》等），那种新一代“垮掉派”的自我意识，在当时仍然具有先锋性，有些评论家不把他们列入“先锋”，认为他们是“现代主义”，因为他们宣称的是大写的人和自我意识的扩张。本文不同意这种看法，“先锋”的主旨是以姿态与主流和体制文化的对抗，这种对抗和叛逆包括创作的态度。从这种意义上说这三位作家在 85 年的表现是具有先锋性质的。我们认为，中国的先锋有中国的先锋的特殊背景，不能完全拿西方的先锋精神来套，比如西方的先锋用非理性来反叛现代主义的理性，因为在西方社会文化中，资产阶级启蒙主义时代以来的理性和新教伦理成了先锋们（比如 Dada）对抗的“体制文化”，而中国 80 年代的先锋根本就没有这样的“体制文化”，甚至许多先锋们还渴求建立一种“启蒙理性”的文化体系。

---

❶ 季红真：《现代人的民族民间神话》，载《当代作家评论》1988 年第 1 期。

由于本文篇幅有限，对莫言和其他几位作家不能详加讨论了，对中国的先锋实验小说的讨论也只能以点带面的方式进行。

80年代中国的先锋实验小说对当代中国小说艺术水平的提高起到了积极的作用。先锋小说实验的意义主要在形式方面，即叙述语言方面。正如前卫美术一样，他们拓展了小说形式的世界，丰富了小说艺术表现力，使小说叙事风格化、感觉化、话语化，消解了传统文体的整一性，开放本文，从叙述视角，叙述人，叙述诗化、叙述态度等多方面颠覆了传统小说叙事的单一性，独立了小说艺术形式。

但也应看到，先锋小说的过份形式化和虚无主义给文学带来的负面影响，比如先锋小说将人的位置拆除或“物化”致使人性及其理想精神很快被消解，导致了90年代的人文精神危机；这个负面影响事实上对正处在建构人文精神和转型期的中国文化不利。先锋小说的虚无主义的拆解对并未建构起来的新的文化精神，不管是新基督教精神、新儒家或其它正在或将成为体制文化的精神建构都有影响。另外，他们过份地沉溺于自我和本文智力游戏，使他们的文学远离社会与公众，从而在某种程度上丧失了文学的社会影响，使他们的艺术成了象牙之塔中的“孤芳自赏”。纵观文学史，凡伟大的作家和作品总与它所处的时代、民族和土地保持紧密的联系。小说应具有强烈的时代、土地和人民的气息，文学一旦丧失了这种气息，就难成大气候，因为文学最有力量的因素正是在这些方面，这一点，文学和绘画是有程度上的区别的。先锋实验小说过份地“自恋”，丧失了这种根植于现实生活的力量，这事实上是精神上的不自信。

90年代先锋小说走向民族精神史，回归故事，从自恋情结

走向社会民族历史，这无疑是成熟和进步的迹象。

## 第二节 先锋小说叙事的“时间游戏”

先锋实验作家表现出了对“历史”的兴趣，他们基于“任何历史都是现代史”的观念，试图在历史中寻找民族生命史来逃避现实的贫乏，即重新阐释与阅读历史，在历史中寻找一种“当下状态”的感觉。事实上，民族精神的历史在他们那里成了一种精神性的“镜像”，文化的批判从现实转向了对其根源的追问，即自我对历史的理解，有意加强了自我的体验和“诗意化”的语感。他们把历史作为一种“框架”，而这个框架之中装的是他们今天的能指，他们“当下”体验的生存“诗意”。苏童的《我的帝王生涯》、格非的《敌人》、吕新的《抚摸》、北村的《施洗的河》、余华《在细雨中呼喊》《活着》等是这方面的例子。他们的整个“历史”叙述中充满了他们个人的“现在”感受和对历史的消解和颠覆，叙述了对历史的不同解释方式以及对“理性的”历史阐释的怀疑。一切颠覆与消解的背后都存在这个目的。叙述游戏是对逻辑的不满，游戏是为了寻找一种更深层的存在的理由。人在追问自己存在的理由时，为存在赋予了意义。而这种潜在的追问又是在一种“历史”的假时间的形式上完成的。

关于小说的“真实”问题在先锋小说叙事中常常与小说叙事的时间结构有关。下面我们仅举余华的小说为例来分析先锋小说的时间诗学。比如先锋小说就采用了“时间”的分裂、重复、错位的方式，即把物理时间转换成心理时间，时间倒错构

成他们的小说。先锋小说的时间结构近似现代先锋建筑时间序列：1 2 3 4，1 2 3 4，2 3 4 5……的不规则性质，甚至是：1 2 3 5……6 7 4 9 …… 3 5 4 8……2 1 2… 7 9 4 2 ……比如李普斯金的《柏林城市边缘》所呈现的混乱时空关系。时间不是一维的，从过去指向将来，也不是从现在指向过去。这种时间观念在普鲁斯特小说中也可以见到。热奈特说：

叙事是一组有两个时间的序列……：被讲述的事情时间和叙事的时间（“所指”时间和“能指”时间）。这种双重性不仅使一切时间畸变成为可能，挑出叙事中的这些畸变是不足为奇的（主人公三年的生活用小说中的两句话或电影“反复”蒙太奇的几个镜头来概括等等）；更为根本的是，它要求我们确认叙事的功能之一是把一种时间呈现为另一种时间。<sup>①</sup>

按热奈特的叙事的时间图式应是：所指时间：1 2 3 4 5 ……，能指时间：5 4 3 2 1……或其它数码排列，这是“时间的双重性”。<sup>②</sup>先锋小说通过时间来完成结构的方式与普鲁斯特的叙事方式很接近。

关于小说结构：先锋小说假借一种“伪时间”<sup>③</sup>来结构他们小说。通过一种具体时间词语表达他的“心理时间”。事实上，在小说中结构与时间是合为一体的。先锋小说用“时间”来结构小说，使小说有一种处在“存在的”时间中的感觉，从而赋

① （法）热拉尔·热奈特：《叙事话语，新叙事话语》，第8页。

② 同上书，第8页。

③ 同上书，第13页。

予了语言一种感性特征：语言充分的物化<sup>①</sup>。时间的畸变和语言的物化使先锋小说的叙事产生了陌生化效果。余华写道：

因此现实时间里的从过去走向将来便丧失了其内在的说服力。似乎可以这样认为，时间将来只是时间过去的表象。如果我此刻反过来认为时间过去只是时间将来的表象时，确立的可能也同样存在。我完全有理由认为过去的经验是为将来的事物存在的，因为过去的经验只有通过将来事物的指引才会出现新的意义。拥有上述前提以后，我开始面对现在了。事实上我们真实拥有的只有现在，过去和将来只是现在的两种表现形式。我的所有创作都是针对现在成立的，虽然我叙述的所有事件都作为过去的状态出现，可是叙述进程只能在现在的层面上进行。在这个意义上说，一切回忆与预测都是现在的内容，因此现在的实际意义远比常识的理解要来得复杂。由于过去的经验和将来的事物同时存在现在之中，所以现在往往是无法确定和变幻莫测的。<sup>②</sup>

这种对时间的描述非常近似海德格尔，海氏是通过时间从过去到未来的伸延而发现今天的“在世性”的。因为时间之于海氏永远是现在的。<sup>③</sup>

几个时间的交错叙述使叙述丰富复杂，出现了多重的象征性画面。比如在《往事与刑罚》中，余华通过一个虚设的时间

① 参见巴赫金著：《文艺学中的形式方法》（邓勇等译），第85页。

② 余华：《虚伪的作品》，载《上海文论》1989年第5期。

③ 参见海德格尔：《存在与时间》，海氏在这本巨著中，用人的存在的现在性来决定时间的流向，海氏认为所谓时间从过去流向将来只是一种神话，是一种形而上的迷误。

即1965年，他采用了从现在到过去/从过去到现在的排列，由事件A带出了事件B、C、D、E，几个年代通过一个活人与死人的对话显示出来。在这篇小说中，余华有意识地突出了一种形而上的、超现实的风格，事实上地点、时间和人物均不具体，都只是形而上的符号而已。比如：漆黑的门，漆黑的屋子，墙面漆黑色；在时间上则是：1990年某夏日之夜……几日以后……陌生人（死者）……，陌生人被往事层层围困……我已经期待很久了……回想多日前那个潮湿之夜……，过去……回忆……现在……过去交替出现，四个事件挤在一个事件之中。这篇小说的形而上性质就明确昭示出来了。这种风格非常近似乔治·藉里柯的绘画。这是一种形而上的视角。正如藉里柯说的：

每一个物体有两个视角；平常的视角，这是我们时常的看法，每个人的看法；另一种是精灵式的和形而上的视角，只有少数的个人能在洞彻的境界里和形而上抽象里看到。<sup>①</sup>

所以，我们认为：余华通过时间结构着一个形而上的世界。“事件”被时间的倒错连接。虽然意识时间并不是真实的，它已幻化成了小说叙述的具体手段，构成了一种诗意的象征。赵毅衡认为：

在余华的小说里，有大量的预述（flash-forward），但不是作为故事结局的预断，而是为了提醒重复之不可免，不是时间的前展后延，而是时间的无进展。《难逃劫数》中不断出现的预述固然是说明“劫数”的不可免，更是在说明

① 瓦尔特·赫斯编著：《欧洲现代画派画论选》（宗白华译），第171页。

把一切事件吸纳入内的时间之暴政。<sup>①</sup>

这是用“时间”的名义把叙述空间化，叙述充满了语感的描述内容，使那些抽象的事件不是发生在线性时间中，而是在空间场所中，这是一种不真实的“时间暴政”，是叙述的暴政。比如余华在《难逃劫数》中写道：

很久以后，森林再度回想起这双眼睛时，他妻子在东山婚礼最后时刻的突然爆发也就在预料之中了。

这种时间的重复性在余华某些作品中使整个叙述似乎在平静中进行，阴谋、暴力与死亡的连续事件使时间变成一个停滞的实体，如同一幅表现梦幻的超现实主义绘画：

以往的岁月已出门远行，而今后的日子尚未行动。他躺在床上似乎有些不知所措。但他已经目送那清秀的男孩远去……（《难逃劫数》）

与叙述时间之多向性相应，叙述细节的具体性也发生了变化。余华的细节描述连缀着他的叙述，构成了一连缀富有诗意的形象，具体可感，隐含着一个“叙述人”的“在场”的“当下状态”。所以，余华的叙述任何时候都是“现在的”。现实成为幻觉与梦境中的一环时，《难逃劫数》中的少女彩蝶在去自杀的路上捕捉到的印象介于现实与想象之间，这个画面可真实见到，如埃舍尔的画，有一种神秘而智慧的错觉存在，隐藏着一种超自然的宿命力量。而埃舍尔正是通过错觉假造了一个“伪空间”，这个“伪空间”又隐喻着“伪时间”：

彩蝶在走出小巷时，她看到了生命的最后印象。她那

① 赵毅衡：《非语义化的凯旋》，载张国义编：《生存游戏的水圈》，第251页。

时看到一辆破自行车斜靠在一根水泥电线杆上。阳光照在车轮了。她看到了两个车轮锈迹斑斑，于是在那一刻里她感到阳光也锈迹斑斑（《难逃劫数》）。

余华在这里表露了对自我（存在）的关注。时间之于我们只有现在。

先锋小说的另一种抽象方式即削平透视，把时间拉到同一平面上，体现出对一种“共时性”效果的追求。这是相对于真实时间的虚假时间，热奈特称其为伪时间。<sup>①</sup>我们看到先锋小说的小说美学与塞尚和毕加索的立体派绘画美学近似的特点，即削平时间关系，只关注平面上的空间关系。而小说中时间词只变成了一个道具而已，一切都在同一个维度上铺展开去。一切时间只是现在（当下状态）。时间事实上在这里被取消了。世界于是成了精神的“表象”，这是一种抽象，而这种抽象又通过无数细节把想象具体化，对细节的敏感成了先锋小说的拿手好戏。想象细节与现实细节不同的是，想象细节不受事物逻辑的限制，具有无限的可能。事实上充塞叙述的是具体可感的细节，如同画布上的画面，通过“视错觉”取得了一种真实的空间，细节使想象现实化，比如余华的《世事如烟》中的瞎子听到他暗恋的少女的叫声：

“叫声尖厉无比，可一来到屋外空气里就四分五裂。声音四分五裂以后才来到瞎子耳边。因此瞎子听到的不是声音的全部，只是某一碎片。”

余华在叙述中尽量发挥他的空间幻想，这一点非常近似埃舍尔、藉里柯、恩斯特的超现实主义绘画，我们谈余华的小说

① 参见（法）热拉尔·热奈特：《叙事话语，新叙事话语》，第13页。

有一种超现实的绘画感，一切都在寂静中进行，一切都被幻化成了一个空间、一个画面、如同梦游人的眼中世界。这种叙述在当代叙事学中，被称为“视点”的规定性特征。<sup>①</sup>我们仿佛在用眼睛看一个场景，而聚焦者就是叙述人。在那里，抽象的内容仍然用充满细节的画面呈现。余华说：

在叙述与叙述对象之间存在的第三者（阴沉的天空），可以有效地回避表层现实的局限，也就是说可以从单调的此刻进入广阔复杂的现在层面。这种现在的阳光，事实上是叙述者经验里所有阳光的汇集。因此叙述者可以不受束缚寻找最为真实的阳光。<sup>②</sup>

这就是余华的抽象过程，它既是经验的、概念化的、又是细节的。于是，一切都变成了我们说的主观的幻想或心理的真实。与普鲁斯特不同的是，余华的“场景”是一种无时间（或伪时间）的拼贴画式的场景；而普氏的场景却是建立在时间中的。正如热奈特说的：

普鲁斯特叙述的全部文本可以确定为时间意义上的场景，在此我们从时间意义上给这个词下定义，某些场景的反复性暂且撇开不谈。传统的概要/场景的交替结束了，我们以后将看到它被另一种交替所取代。但现在就必须指出功能的变化，它无论如何会改变场景的结构作用。在《追忆》之前的小说叙事中，详尽场景和概要叙事之间的运动对立几乎总关系到戏剧和非戏剧内容的对立，根据菲尔丁

① 参见华莱士·马丁著：《当代叙事学》（伍晓明译），第178页、181页。

② 余华：《虚伪的作品》。

阐述的原则，情节的强拍与叙事最紧张的时刻生命，弱拍却似乎从远处用粗线条加以概括。在《包法利夫人》中仍觉察得到的小说准则的真正节奏，是具有期待和联络功能的非戏剧概要，与在情节中起决定性作用的戏剧场景的交替。<sup>①</sup>

虽然余华的叙述也是基于时间的，但余华与普鲁斯特那种重复、往返的线性时间不同，余华的时间是迷宫式的，一种博尔赫斯式的弥散状态，似乎更近于李普斯金的时间。但与普鲁斯特相近的是，余华也以场景——舞台表现叙事紧张时刻的生命。余华表现的是混乱而不是旋律，是喘息而不是停顿。

先锋小说叙事是用一种抽象的反复的方式，一种热奈特称为“反复集叙”或与“时间的游戏”。这一点上吕新《抚摸》，格非《褐色鸟群》有相近之处，这种现象是八十年代下半期九十年代初的先锋实验小说的共同倾向。这种共同倾向是用“心理时间”的多维性和无序性代替现实主义时间的一维性、规律性。时间之维在先锋小说的叙述中反复穿梭，停顿、上下窜跳，呈现出一种弥散状。

先锋小说的“倒叙”经常混合在现在的感觉化的叙事中。比如苏童在《我的帝王生涯》中，格非在《敌人》中，采用的均是“当下”感受描述的历史时空。从而将历时性的线性的时空共时化。时间的顺序、时距被取消，正如普鲁斯特的叙述，热奈特对这种特征写道：

在传统叙事中，倒叙（顺序现象）往往采取概要叙事形式（时距或速度现象），一般寻求反复的帮助（频率现

① （法）热拉尔·热奈特《叙事话语，新叙事话语》，第70页。

象)；描写几乎始终同时是点状的、持续的和反复的，但决不禁止历时性运动的开端：我们看到在普氏作品中这和倾向发展到把描写吸收为叙述的地步；省略存在反复的形式（如孔布雷时期马塞尔在巴黎度过的所有冬天）；反复集叙不仅是频率现象，它也触及到顺序（因为它综合“类似”事件时取消了它们的连续性）和时距（因为它同时取消了它们的间隔）；这份单子还可拉长。因此只从整体上考虑叙事在它自身的时间性和它讲的故事的时间性之间建立的全部关系，才能描绘叙事时间格调的特征。<sup>①</sup>

余华在《世事如烟》中的叙事经常是“点状的”，省略了时间与节奏。这种非集中的散漫的点状即我们所说的“精神分裂症式”，美国作家巴塞尔姆的叙事也有类似特点。而“仿佛”“如……”“像……”等句式所引起的喻体，则加强了这种漫不经心朦朦胧胧的气氛，余华说他在阴天里写出阳光，是一种精神的抽象而不是对某天阳光的写生，这正如达利画的光与影或藉里科那神秘黄昏的阴影。

塞尚的绘画本质上是取消了时间和空间，或者说把时间与空间“重叠”在一个一维的平面上。孙甘露的写作也有这个特点。与余华不同的是，孙甘露无时无刻不在他的话语洪流中表现自己，作一种“词语狂欢”的游戏。如果说余华的小说近于超现实主义绘画的话（比如余华善于“呈现”细节的画面），那么孙甘露则近于表现主义绘画，他更热衷于词藻的华丽和丰富，更热衷于人物内心世界的丰富性。和80年代其他先锋写作一样，时间是孙甘露叙述的关注点，与余华近似，他通过对时间

① 热拉尔·热奈特：《叙事话语，新叙事话语》，第103页。

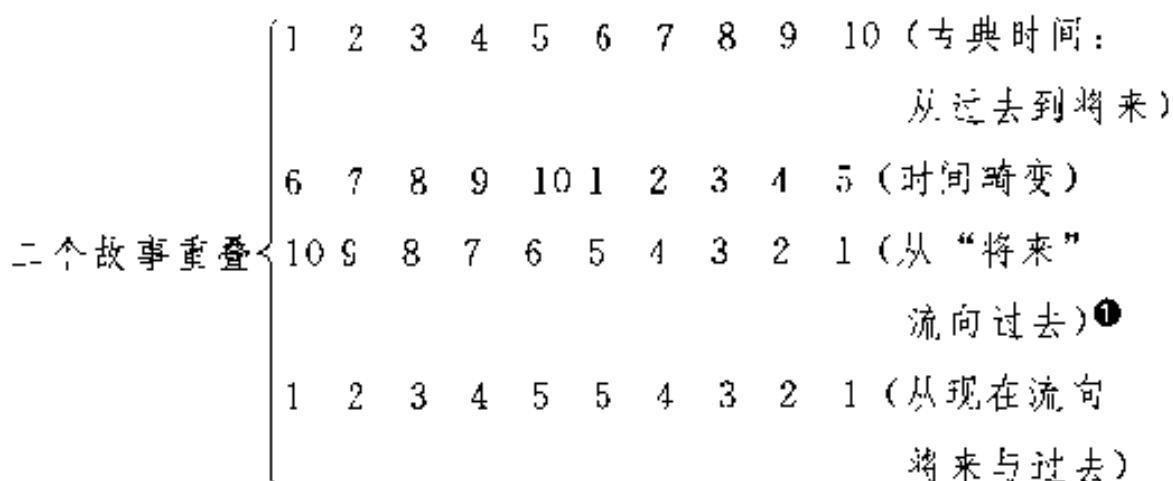
的任意调度建构了一个以伪时间为框架的叙述法则，或者尽可能放弃时间，或忽略时间，不流连于过去/现在的转换，而是混合在一起，让时间尽可能“共时”在一个平面上。塞尚、毕加索、蒙德里安把这种“平面化”倾向走到极端。表现主义画家弗朗兹·马克说：

追求不可分割的存在，从我们短促生命的感官幻觉里解放出来，这是一切艺术的基本情调……指示一切东西背后的非尘世的存在，打碎生活的镜中像，使我们直观到存在自身里去。<sup>①</sup>

这是先锋主义的一种总的倾向，完全破坏了文艺复兴以来“伟大的”深度模式。（冈布里奇把这种“深度模式”解释为“视错觉”。）余华的假借的时间是无所不在的、环绕的、迷宫式的。孙的“时间”则是谜一样的无时间的能指堆积，只有偶尔的感觉、幻觉、梦呓、最多有偶尔开一窗或街道阳光的画面。最能说明孙的时间观的是孙的两篇重叠、对应、共时的小说写作。陈晓明认为：孙甘露在他的两篇小说《请女人猜谜》和《眺望时间消逝》中玩弄着一种时间游戏。在《请女人猜谜》和《眺望时间消逝》二小说中，前者是现在，我与后之间的事件；后者是过去，士的往事。但后与士又构成交往。<sup>②</sup>在这两篇小说中，孙的叙述在破坏“时间之箭”之后排列如下：

① 瓦尔特·赫斯编著，宗白华译：《欧洲现代画派画论述》，第119页。

② “时间重叠”问题参见陈晓明：《暴力与游戏：无主体的话语》，《访问梦境·跋：绝对的写作》二文。



从而完成过去与现在的重叠。这是一种从双重空间到多重空间的叠加，这种方式在弗兰克·盖里的建筑《法兰克福家具博物馆》，海扎克的《美术馆》以及许多后现代建筑中可以见到。这样孙甘露构成了从双重空间到双重时间的叙事，完成了无空间感的本文策略。这种时间观与巴赫金分析陀斯妥也夫斯基的“复调小说”诗学近似，多声部进行，尤如音乐“对位法”，如下图式：



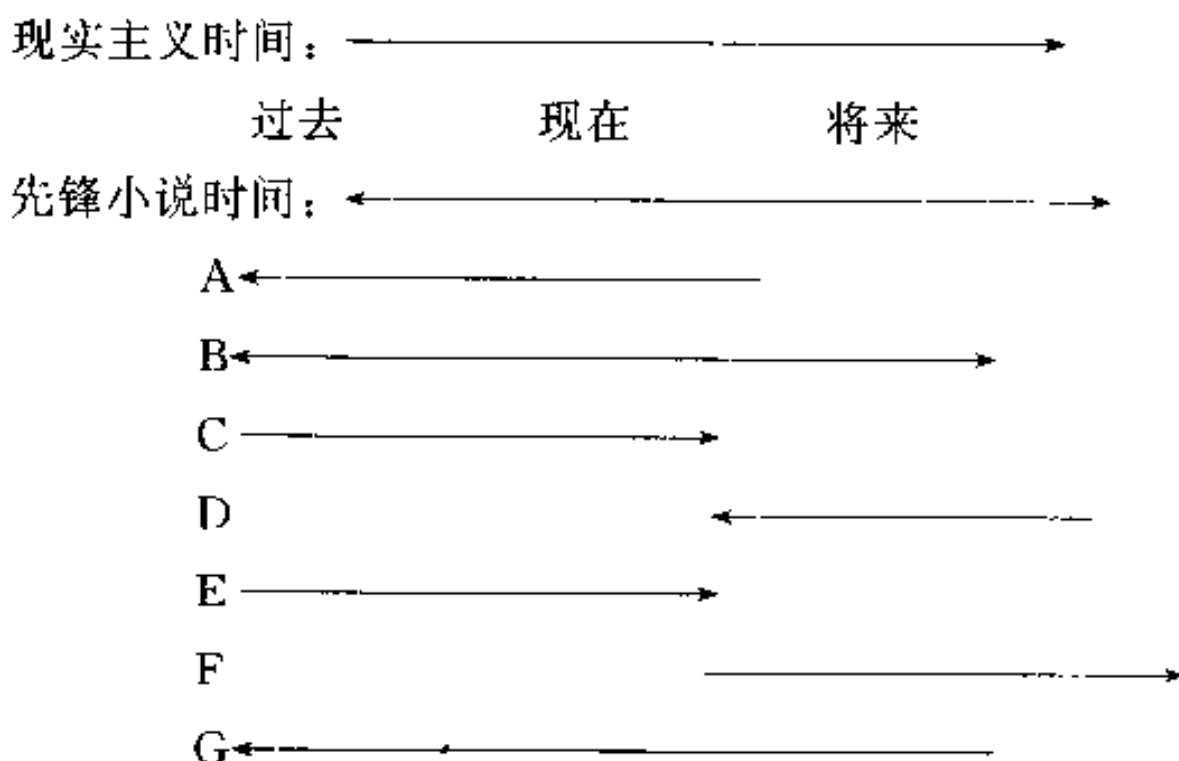
这种“共时性”生成模式也近似乔姆斯基的语言学构想即排列组合的增生是无限的。这就是米兰·昆德拉说的小说对位(Lon-

① 参见海德格尔：《存在与时间》，第396页。

trepoint romanesque)式的新艺术(它能把哲学、叙事与梦合为  
一支音乐)<sup>①</sup>,这暗示着时间向空间转换的可能性。小说的象征性  
时间不是真实的时间,而是一种心理时间。

余华和孙甘露小说中的时空感与李普斯金(Daniel Libe-  
skind)的建筑设计的空间感和时间感上非常近似。李普斯金的  
《柏林城市边缘》与余华的小说《世事如烟》、《难逃劫数》,孙  
甘露的小说《信使之函》、《请女人猜谜》、《眺望时间消逝》一  
样,具有时空状态上的弥漫性和零散性,这是后现代主义的特  
征。我们在巴塞尔姆的小说中就可见到这种时空上的“混乱”所  
具有的重叠、交叉、无序的特点,古典线性时间在这里被完全  
打破。

可把孙甘露的小说《请女人猜谜》、《眺望时间消逝》的时  
间图式化如下图:



① 参见米兰·昆德拉著:《小说的艺术》(孟湄译),第67页。

小说结构变为多重化、多义化，以表现描绘存在的复杂性。这就是孙甘露的从“时空侵犯”到“转换游戏”，从“真实”到“幻觉”的互为混合。

与余华一样，在这种纯粹的时间结构和叙述游戏中，描绘梦幻般、无声的、幽灵的、符号的、虚设的场所，也正是《消逝》使用“过去”“摧毁”现在的策略，从而揭示了一种可怕的永恒：“存在的可怕的虚无状况”“我们拥有的存在不过是被我们虚度的瞬间”。<sup>①</sup>这个瞬间如幻觉一样让我们感觉到。孙甘露用“幻想”的本文占有了“真实”的本文。关于先锋小说的时间问题，有人认为：

如果我们的目光一直专注于单向度时间结构的历史，许多的生存体验就可能被遗忘。小说家则以其真诚的感受瓦解了线性时间的链条，在格非、余华等人的近期创作中，尽管依然可见欲望、暴力、性爱、冒险、逃逸、死亡等等主题，但这些主题在整个文本结构中却被瓦解了，或者说，任何一种主体性的观念，任何一种乌托邦式的意识，在时间的体验中都会被瓦解。这种瓦解未必就是消极的，一旦人们从乌托邦的幻梦中苏醒过来，对存在本身的注意力往往能更充分地焕发。而这种注意力本身就预示着某种新的问题，它可能会激发出某种希望与创造的激情，新的渴望与新的发现。<sup>②</sup>

所以，我们说，先锋小说通过对旧时间观念的瓦解，意在寻找

① 陈晓明：《暴力与游戏：无主体的话语》，载张国义编：《生存游戏的水圈》，第274页。

② 王晓明编：《人文精神寻思录》，第13页。

更本质的生存本真状态，以对抗所谓理性的虚假性。

### 第三节 先锋小说的人物符号化

在先锋小说的写作中，我们看不到对人物的现实主义绘画式的“肖像描绘”，而看见的只是想象性画面，人物模糊的画面，在这些视觉性画面中，我们看到心理状态、动机、欲望成为了对人物本质的揭示。先锋小说的主题暗含了一种非理性的悲剧意识，人物被其欲望控制。先锋小说的悲剧主题接近叔本华给悲剧下的定义，即悲剧表示了盲目的命运（或者说偶然或错误），这是一种索福克勒斯式的悲剧，一种命运与毁灭主题。不同的是先锋小说的悲剧人物不是英雄，而是普通人物。先锋小说用细腻语感描述一系列偶然而神秘的暴力事件，而且还冷静地把事件的细部展示出来。从这种意义上说先锋小说的主题又与叔本华对最高形式的悲剧定义吻合。叔本华认为，普通人由于彼此地位环境条件不同所造成的矛盾和冲突，以致给人与人之间造成了伤害和不幸，而造成这种不幸的是欲望，欲望之后则是原罪。欲望成了人的本质。这就是西方现代悲剧最本质的一种，也是最后的悲剧：“人生存本身的罪过”——“原罪”。<sup>①</sup>

暴力成为人存在的方式和动力。人的暴力欲望和历史的暴力欲望形成一种对人性神秘形式的本质阐释。余华通过暴力解释了一个最具哲学意味的主题：死。这个主题是现代悲剧主题，暴力——一种仪式化隐喻，从而完成了先锋小说建构的关于人

① 程孟辉著：《西方悲剧学说史》，第330—331页。

的主题。

先锋小说开始用一种特别的符号方式来虚化人物这个昔日现实主义叙事中相当重要的角色。在谈到人物塑造时，余华说：

“他们所关心的是我没有写从事他们那类职业的人物，而并不是作为人我是否已经写到他们了。所以我还得耐心地向他们解释：职业只是人物身上的外衣，并不重要。事实上我不仅对职业缺乏兴趣，就是对那种竭力塑造人物性格的做法也感到不可思议和难以理解。我实在看不出那些所谓性格鲜明的人物身上有多少艺术价值。那些具有所谓性格的人物几乎都可以用一些抽象的常用语词来概括，即开朗、狡猾、厚道、忧郁等等。显而易见，性格关心的是人的外表而并非内心，而且经常粗暴地干涉作家试图进一步深入人的复杂层面的努力。因此我更关心的是人物欲望，欲望比性格更能代表一个人的存在价值。”<sup>①</sup>

所谓“虚化”并不是说先锋小说不重视人物，正好相反，先锋小说重视的不是某一个，而是人之为人的更本质的、内在的东西，那就是欲望。具有强烈欲望的人被置于暴力这个非常戏剧化的舞台上，展示了先锋小说叙事的形而上性质。我们可以在毕加索以来的许多现代主义绘画那里感受到这种美学观。对于塞尚来说，人物与一个苹果一样平等。俄罗斯巡回画派那种精心描绘人物的观点已经没有了。这是一种整体上的抽象倾向。从珂珂希卡到塔皮埃斯，人物被完全放在了次要位置，代之而出现的只是绘画构图、笔触中透露的绘画行为或画家本人的激情与欲望，人的主观感觉。

① 余华：《虚伪的作品》，载《上海文论》1989年第5期。

也就是说先锋小说中人物的符号化，是对人的本质、人性及欲望的抽象，并努力把这种抽象的人置放于他的舞台上，构成一种有力的象征，既揭示着存在又象征着世界。先锋小说在努力追求着一种具有抽象性的象征，一种人为的、主观的世界，即用非常主观的方式看世界，对一种形式的追求。余华这一段话完全表露先锋小说的叙述美学思想，余华说：

一部真正的小说应该无处不洋溢着象征，即我们住居世界方式的象征，我们理解世界并且与世界打交道的方式的象征。<sup>①</sup>

象征在本质上是一种抽象化、符号化，它是用一个形象来表征一种观念，一种对世界的态度。这一事物或事件本身又代表某一事物，象征更为深远的意义。诗人常用象征作为修辞手段，象征与隐喻，寓言有着暧昧关系。象征还与宗教艺术有关，与联想有关。象征暗示了借助造型来表现某个广阔的意指范围。正如施塔格尔说：

照此看来，叙事式表明自己同造型艺术有着亲戚关系。<sup>②</sup>而柯勒律治的《政治家手册》(The Statesmen's Manual)中也谈到了这种以语言媒介——形象——象征的叙述方式：

如今一则寓言只不过是一种把抽象的意念转换成象形语言的翻译，而这一语言本身仅仅是感觉的客体的一种抽象化……。另一方面，象征……是以个体内的特殊（即物类）的半透明性，或由特殊里的一般（即各类）的半透明性，或由一般里的普遍的半透明性为其特征，尤其是以穿

① 余华：《虚伪的作品》。

② 施塔格尔：《诗学的基本概念》（胡其鼎译），第79页。

越现世和在现世内到达永恒的半透明性为特征的。象征总是参与现实，并使现实显得清晰易解；尽管象征启示全局，它也是作为代表整体的，有机的一部分。[寓言]只不过是空洞的回声，而幻想力随意地把这些回声和物体的幻影联想在一起。……<sup>①</sup>

先锋小说无疑也具有象征性。

与古典叙事和现实主义文学叙事强调“典型”人物相反，先锋小说不强调人物性格和情感的“肖像”式刻画。先锋小说认为人物身上的职业外衣和表述人物性格的词都是表面的“常用语”，并不是人物的本质。认为这些都是没有价值的，他认为只有欲望才代表一个人的存在价值。如同从塞尚开始的现代绘画所暗示的，一切都被置于一个平面，一切都成了一个隐藏的叙述人的“表象”。

从而，这种表象通过一种“直觉”进入“心灵”，完成了一个诗意形式过程。这就是马利坦所说的“创造的主观性”<sup>②</sup>，马利坦认为：

塞尚的每一幅画“是他自身的表意符号”。<sup>③</sup>

而托玛舍夫斯基则是这样确定人物的结构功能的：

人物完全不是故事必不可少的所属。故事作为母题的集合，可以完全不需要人物以及对人物的刻画。人物是材料经情节加工成形的结果。并且，从一方面来说，是串联

① M·H·艾布拉姆斯：《欧美文学术语词典》，第365—366页。

② 雅克·马利坦：《艺术与诗中的创造性直觉》（刘有元等译），第38页。

③ 同上书，第39页。

各个母题的手段，另一方面，也是对诸母题联系的形象化和拟人化说明。<sup>①</sup>

我们看余华小说《世事如烟》的人物“迷宫”排列，用数字代表人物的抽象方法。传统小说中的“典型人物”和“性格”塑造人物的“人物中心”式叙述从某种程度上被否弃，而余华小说关注的是一种喻示了“事件”、“结构”、“命运”、“欲望”的叙述主体，将人物的无序的、散漫关系数码化：

T：男人/T 的妻子/4：16 岁少女、6 的女儿/3：60 多岁（女）3 的孙子（17 岁，与 3 有乱伦）/瞎子/算命先生/算命先生的儿子（50 岁，死）/灰衣女人（幽灵）/6：男人/2：抽象的人物、男人/接生婆/4 的父亲/死去的孕妇生的孩子（死）/一个男人，死去的孕妇的丈夫（死）/司机（死）。

这些数码与人物在小说中可自由替换，从而如同玩纸牌游戏，暗示了宿命，不可知。与现实主义以及其以前的小说叙述不同，这些“人物”没有主次之分，他们都代表着一种抽象的、一种颠覆性的“欲望”。他们组合的图式如同余华叙述的时间，是零散化的，没有中心的，是一种空间性的，如下图：

|       |       |        |     |
|-------|-------|--------|-----|
| T     | 4     | 6      | 接生婆 |
| 司机    | 3     | 6 的女儿， |     |
|       | T 的妻子 |        |     |
| 3 的孙子 | 瞎子    |        |     |
| 灰衣女人  | 2     | 4 的父亲  |     |

这正是海扎克、屈米、李普斯金、波洛克，以及勋伯格的艺术

<sup>①</sup> 托玛舍夫斯基：《文学理论》，转引自马赫金著：《文艺学中的形式方法》（邓勇等译），第 201 页。

中所展示的空间关系。

下面我们再来看一看余华如何描绘一个超现实主义绘画的无声画面（见附图德尔沃：《进入城市》）。这个超现实的画面之宁静无声，暗示着一种神秘的，充满死亡与灵魂气氛的风景，这完全是马格里特、藉里柯、恩斯特的绘画：

6 来到户外时，天色依旧漆黑一片，街上只有几只昏暗的路灯，蒙蒙细雨从浅青色的灯光里潇潇飘落，仿佛是很多萤火虫在倾泻下来。他来到江边时，江水在黑色里流动泛出了点点光亮，蒙蒙细雨使他感到奇怪四周都在一片雾烟笼罩下。借着街道那边隐约飘来的亮光，他发现江岸上已经坐着两个垂钓的人。那两人紧挨在一起，看去如同是连结在一起。他感到奇怪，竟然还有人比他更早来这里。然后他就在往常坐的那块石头上坐了下来，这时候他感到身上正在一阵阵发冷，仿佛从那两个人身上正升起一股冰冷的风向他吹来。他将鱼钩摔入江中以后，就侧过脸去打量那两个人。他发现他们总是不一会儿工夫就同时从江水里钓上来两条鱼，而且竟然是无声无息，没有鱼的挣扎声也没有江水的破裂声。

先看背景：漆黑、昏暗、蒙蒙细雨……潇潇飘落、萤光、黑色、雾烟、隐约飘来的亮光……冰冷的风，一种梦幻气氛。正如超现实主义画家库宾所说：

梦对于我是一种正确的窟藏。我认为它们根本不能穷究。那曾经看过的和那些可能是昨天才经验到的断片混合着。我是属于那些人，他们相信，人不仅是在睡眠里，但

醒时的梦多半被理性的尖锐的光所眩惑着。<sup>①</sup>

余华与超现实者的共通性，在于他们都热衷于描绘梦境及梦境中的荒诞感。

就叙事而言，八十年代的“先锋”们在西方涌入的现代与后现代作品影响下，进行了一场并非笔者夸大的小说叙事上的革命。在这种形式上、观念上的革命中，虽然先锋作家们追求不同，面目各异，但就上述倾向而言，却表现出某种共同性。这是一股主要发生在新一代先锋作家身上的思潮。事实上八十年代初期这种叙事上的变革者就开始出现。本文之所以选择余华、孙甘露等进行讨论，主要是本文认为在叙事上这二人走得比较彻底，比较极端，也较为成熟。

#### 第四节 叙述的超现实主义绘画性

(1) 如前所述，小说的变化本质上是真实观的变化。先锋作家认为所谓真实的本质事实上是自己的精神的象征。这是对传统现实主义小说“真实观”的悖逆，一种从“客观”向“主观”的转移。余华认为“真实存在的只能是他的精神”。艺术是一个自足而独立的世界，它与现实无关，一切都有可能发生在叙述之中。而所谓客观的独立于我的精神的世界是不存在的，从

① 瓦尔特·赫斯编著：《欧洲现代画派画论选》（宗白华译），第179页。

而把“真实”理解翻了过来，<sup>①</sup>从而这种“真实观”就与结构小说的“时间观”重合起来，精神的“真实”成为一个神话式的、幻想的、超现实的、梦境般的叙述。与现实主义小说不同的是先锋作家尽量避免人的社会属性，他们关注人的“类”的特性，即人性的抽象的内容，如性、欲望等生理特性。他们认为这些内容才是真实的，本质的。在叙事上，先锋作家尽可能消隐了叙事人（与表现主义不同，表现主义的叙述人是一个抒情式的叙述人，充满激情，如同音乐艺术，总有一种浪漫的情绪在凸现，要站出来激昂地讲述）。先锋作家的叙事是为了呈现一个画面，让这个画面本身表达一种认识。先锋作家近似罗布-格里耶或超现实主义绘画。同时，先锋作家的叙事又有另一个特点：意识流动的偶然性。他们似乎总用一个“画家”的眼光在描述，而这种“扫描”又总是主观的、意识的，近似普鲁斯特、吴尔芙、乔伊斯式的意识流。先锋作家的小说中存在着一种“心理的真实”，这种“心理真实”是自足的，与外界无关的，是一种精神的空間。这意味着“真实观”的嬗变和重新解释。比如余华说：

在人的精神世界里，一切常识提供的价值都开始摇摇欲坠，一切旧有的事物都将获得新的意义。在此，时间固

---

① 参见余华：《虚伪的作品》、《我·小说·现实》（《今日先锋》1996.4），陈晓明：《解构的踪迹：历史、话语与主体》、《后新潮小说的叙事变奏》，赵毅衡：《非语义化的凯旋》，格非：《说〈橡皮〉——介入与诱导之一》（《今日先锋》1994.1），《标记》（《今日先锋》1994.2），陈侗等选编：《与实验艺术家的谈话》（杜莉等译），陈染：《与外部的关系使我成为问题》（《今日先锋》1995.3），孙甘露：《失去》（《今日先锋》1994.2）等文。

有的意义被取消。十年前的往事可以排列在五年前的往事之后，然后再引出六年前的往事。同样这三件往事，在另一种环境时间里再度回想时，它们又将重新组合，从而展示其新的含义。时间的顺序在一片宁静里随意变化。生与死的界线也开始模糊不清，对于在现实中死去的人，只要记住他们，他们便依然活着。另一些人尽管继续活在现实中，可是对他们的遗忘也就意味着他们已经死亡。而欲望和美感、爱与恨、真与善在精神里都像床和椅子一样实在，它们都具有限定的轮廓，坚实的形体和常识所理解的现实性。<sup>①</sup>

余华强调通过精神而幻想的真实的可感性。我们的目光可以望到它们，我们的手可以触摸它们。余华认为欲望才是永恒的、本质的、人的肉体的、而不是文化的符号。余华在此把人的本质特征抽象出来，成为一种象征。这是一种罗布—格里耶式的真实。比如罗布—格里耶说：

在原著的小说里，构成故事梗概的机体的那些物件和姿态完全消失了，而只剩下它们的意义：一张空椅子成了缺席或等待，手臂放在肩膀上成了友谊的象征，窗子上的铁栏意味着不可能逾越……<sup>②</sup>

一把椅子本身是没有意义的，它的意义是我的精神通过幻想与回忆所赋予的。空椅子——缺席，这是一个保罗·塞尚式的画面，是一种象征。只是保罗·塞尚在他自以为是尽可能客观的

① 参见余华：《虚伪的作品》，载《上海文论》1989年5月。

② 罗布—格里耶：《未来小说的道路》，载伍蠡甫主编：《现代西方文论选》，第13页。

描述中，不自觉地“理解”了世界，这本质上仍然是一种主观化了的世界，是一个精神世界，而余华强调的小说世界正是这个精神世界。正如在余华的这个世界里，“人——欲望”成了一个命运的棋子。其实，余华理解的这个欲望既是一种人性的非理性的欲望，又指一种超现实的神秘力量，而人物，在现实主义小说中作为主角的因素，在余华小说里成了一个棋子，在这个棋子背后便是那神秘的超现实力量。我们说在余华小说中欲望的人的命运是主题，这在后来的《活着》中被一双看不见的手推到了极端。而余华表示命运的超现实力量的方式常常是一种幻觉方式，如同藉里柯、马格里特的绘画方式。——于是在幻觉中，疯狂——残忍——冷漠——麻木——死被时间与梦幻错乱成一个一个偶然的神秘意志的场面。余华在小说中用一再“延迟”的预述制造一种悬念般的宿命的气氛。从本质上余华在叙述中用空间代替时间，但余华的一切小说结构又都是从时间开始的。

余华把小说变革说成是“努力使小说这个过去的形式更为接近现在”。于是，余华努力从几个方面使小说这个陈旧形式“现代化”：一、叙述方式；二、语言；三、结构；四、时间；五、人物。在叙述方式上，余华的特点是：消隐叙述人，追求一种“零度写作”状态，具体表现为无感情的平静叙述，只呈现画面，不加评论，不表露热情。在语言方面，余华喜欢用譬喻（Gleichnis）。譬喻也是一种图象，是一种通过联想、回忆呈现的具体可感的画面。余华频繁使用的描述性的譬喻手法，基本构成了他小说叙述的主体。譬喻的性质是诗性的，有一种象征意味。检查一下余华譬喻的内容，我们可以发现余华的譬喻的诗性和独立性特点，比如在《世事如烟》中余华大量运用诗一样

的譬喻来构成他的画面：

窗外滴着春天最初的眼泪/作为妻子的心中出现了一张像  
白纸一样的脸/五根像白色粉笔一样的手指/她的眼中恍若  
一片乌云/她的梦语如一阵阵从江面上吹来的风/……。

那么，我们为什么说这些譬喻是诗意的呢？也就是说在人——物关系中，我们面对何种景物或画面时才把这些景物与画面称为“诗意”？正如雅克·马利坦认为：

人的意识就是通过这个内在化过程从人的概念过渡到主观性的经验之中，它延及到创造性行动本身。现在的主观性被展现出，我指的是作为创造性的主观性。同时，基于同样的理由，直觉亦被展现，而主观性通过纯化个性化的方法同创造性行动中的世界交心。对于自我表达的基本需要一经解放出来便十分活跃，它使得艺术家和事物之间产生新的特定的关系。事物的内在含义通过艺术家的自我被不可思议地把握住了，它与艺术家的自我一道被表现在作品中。这就是诗意识到自身的时刻。<sup>①</sup>

保罗·塞尚的画面就是塞尚在面对苹果时对其进行的主观性直觉，从而使其形式化，画面事物通过艺术家自我即余华说的“精神世界”而被表现在作品之中。

与吕新、孙甘露不同，余华似乎并未强调能指与所指关系的拆解。余华重视的是语言的呈现问题即语言的视觉问题。余华近似罗布-格里耶，通过画面的呈现，增添描写的价值，正如张培力的油画《今晚没有爵士乐》一样，冷静、客观描写每

① 雅克·马利坦：《艺术与诗中的创造性直觉》（刘有元等译），第37页。

一个细节，消隐叙述人，把真实的画面不断呈现。我们从这里可以看到罗布—格里耶对余华的影响。罗布—格里耶在谈到他的小说时说：

人的眼睛坚定不移地落在物件上，他看它们，但不肯把它们变成自己的一部分，不肯同它们达成任何默契或暧昧的关系，他不肯向它们要求什么，也不同它们形成什么一致或不一致。他偶尔也许会把它们当作他感情的支点，正像把它们当作视线的支点一样。然而，他的视线限于摄取准确的度量。同样，他的激情也只停留于物的表面，而不企图深入，因为物里面什么都没有，并且也不作出任何感情表示，因为物件不会有所反应。<sup>①</sup>

而孙甘露、吕新他们的叙事则是把能指与所指的固定关于拆解后，凸现能指的形式，实现一种语言的断裂、重叠、隐喻的转换，由此而阻断对意义的理解。无时无刻不强调叙述人“在场”，从这种意义上说，余华在创造一种超现实主义绘画，如德沃尔、藉里柯、马格里特的风格，余华在呈现一种心理的形象，而孙甘露、吕新他们则有种解构的后现代倾向，他们的作品尤如劳申柏克、波洛克、塔皮埃斯，甚至有一种博伊于斯的风格，强调一种“在场”性。

在谈到叙述态度时，余华近似于罗伯—格里耶，即尽可能消隐叙述人的自我（这个自我经常抱有强烈的抒情感怀的情绪，或不自觉地评价这个世界）。罗布—格里耶说：

我们必须制造出一个更实体、更直观的世界，以代替

① 罗布—格里耶：《自然、人道主义、悲剧》，载伍蠡甫主编：《现代西方文论选》，第319页。

现有的这种充满心理的、社会的、功能的、意义的世界。<sup>①</sup>

而余华“躲避”这个抒情自我是为了更为冷静的叙述，即写作的“零度状态”。余华的风格是在一种表面理智和冷静的逻辑条件下讲述一个故事。

所谓“零度状态”即“无我的叙述方式”即是用第三人称写作，近似恩斯特或藉里科的画所具有的那种神秘的、充满着宿命、不祥及死亡之兆的“他者世界”。这是一个包含着人的精神的心理世界。它展示了一个“事件”，“事件”之于余华是诗意的，因为它隐喻了一个过程一个行动，一个血肉之躯。余华具有解剖医生一样的眼睛，把一切主观的热情隐藏在一种貌似客观的场景后面，详细地刻划一个自足而独立的、完全凭幻想和神游的精神病患者的世界。为了刻画这个充满偶然的世界，在话语上，余华善用些模糊的、游离不定的（正如白日梦者）语言，余华怀疑常识和现有经验，表示了对确定的能指与所指间关系的怀疑。他认为世界充满多义性和无穷尽性。在修辞上则应用差异与偏离，使叙述更为自由也更为散漫，充斥了幻觉般的陌生化景色。余华在一定程度上使用了并置、错位、颠倒的、不受语法固有序列束缚的表达方式，有一种“差异”性直觉造成的陌生化感，这种感觉与当代西方著名解构建筑大师 P·埃森曼的建筑设计手法一样。余华的叙述有一种向着“边际”伸延与游离的特征。“无边无际”喻示着“扩散”，余华在《虚伪的作品》一文中写道：

① 罗布-格里耶：《未来小说道路》，载伍蠡甫主编：《现代西方文论选》，第 314 页。

我在前文确立的存在，某种意义上说是针对个人精神成立的。它越出常识规定的范围。换句话说，它不具备常识应有的现存答案和确定的含义。因此而对现在的语言，只能是一种不确定的语言。日常语言是消解了个性的大众化语言，一个句式可以唤起所有不同人的相同理解。那是一种确定了的语言，这种语言向我们提供了一个无数次被遮闭的世界，它强行规定了事物的轮廓和形态。因此当一个作家感到世界像一把椅子那样明白易懂时，他提倡语言应该大众化也就理直气壮了。这种语言的句式像一个紧接一个的路标，总是具有明确的指向。

而对事物的纷繁复杂，语言感到无力时作出终极判断。为了表达的真实，语言只能冲破常识，寻求一种能够同时呈现多种可能，同时呈现几个层面，并且在语法上能够并置、错位、颠倒、不受语法固有序列束缚的表达方式。

这是一种意义颠覆，一种拆解能指与所指的陈旧搭配从而扩充复杂意义用“差异”语言学方式制造陌生化效果并通过差异扩散意义的叙事方法。它显示了一种先锋批判精神，即以语言作为切入口来批判体制文化。赵毅衡说：

余华是对中国文化的意义构筑最敏感的作家，也是对它表现出最强的颠覆意图的作家。正是这种意图，使余华最后回归并超越五四作家；正是这种文化批判精神，使余华的小说能对当代中国文化的重建提供深思的课题。在这之前，中国当代文学基本上一一直在题意平面上展开，以情节针砭这个或那个社会现象，余华的小说指向了控制文化中一切的意义活动的元语言，指向了文化的意义构筑方式。

在这里批判不再顾及枝叶，而颠覆是根本性的。<sup>①</sup>

在对绝对、确实的原则进行怀疑和消解后，世界自然变得模糊，道德准则自然变得相对化了，世界没有绝对可信的真理，没有一块坚实可靠的土地。理性丧失了，人因此进入一种迷茫、梦境、不确定、漂泊的状态。这种状态近似李普斯金的建筑图式，即一种被称为“后现代”特征的“零散化”状态，一种无中心的感受。这正是德里达式的解构意识，是一种彻底的悲观失望。余华的这种德里达式的对传统逻各斯中心主义（logocentrism）进行消解的语言观扩散了他的意义、使之变得“无边无际”，然而这正是余华感到的另一种危险即故事性、人文精神和意义的丧失。所以九十年代余华在《活着》中又开始了他的故事性寻找。在《在细雨中呼喊》中，余华似乎已意识到这一点。余华的相对主义隐藏着一种先锋的虚无的价值观，一种神秘的，不可知的世界观。这让我们读到了余华小说中有一种残雪式的荒诞气息——这是对理性的怀疑，这种对于相对主义的解释的逻辑结论可以在现代荒诞派戏剧中找到。

所以，许多先锋小说呈现的是怪诞、荒谬的“感觉还原”中的世界，是时间停滞，是幻觉，是夸大的细节描述中隐含的绝望，是空白，是感觉悖论、麻木、冷漠、恐怖、世界盲目的命运力量，无缘无故的宿命、空虚、无意义等。正如恩斯特谈到的超现实主义绘画方法：

从非意识的领域里把“找到的东西”推向光亮里，这

① 赵毅衡：《非语义化的凯旋》，载张国义编：《生存游戏的水圈》，第251页。

些东西的联销售，人们能够称之为非理性的认识。<sup>①</sup>

超现实主义画家鲁东谈到他的创作方法：

我的最富成果的原则，这个对于我的创造最必要的，就是，直接抄写自然，在它们的最细致的，特殊的和偶然性里面，我小心翼翼地再现外界自然的客体。<sup>②</sup>

这是一种令人心悸的“命运”感。先锋小说表达了漂移不定的“现实”和“幻想”的中间状态。一种充满惶惑气氛的画面感，如藉里柯和德尔沃的画面气氛。余华的先锋小说多表现偶然的外部冲突，这种冲突产生于人的“欲望”，而较之同一时期另一类先锋小说，孙甘露则更关注一种内部冲突，这种冲突产生于“精神分裂”的焦虑。先锋小说多借助于一个至高无上的力量即“命运”的神秘性；这是一种哈姆雷特式的恋母与自恋情结。两类先锋有一定区别，例如余华的悲剧近于莎士比亚早期悲剧，而孙甘露的悲剧则近于莎士比亚晚期悲剧。在余华的叙事中你无法辨析生活的真实和虚假，因为幻觉最大限度地侵入了现实。

梦境经常是一种荒诞的形式，而荒诞则正是西方现代主义文艺中常出现的主题。荒诞经常强调的是这样一种极度恐怖：在人与人之间不可能真正交往的情况下个人又不得不应付一个广大的世界。正如马克斯·恩斯特在《绘画的彼岸》一文中写道：

因每个人（不仅是艺术家），如人所周知，在下意识里贮有无穷尽的埋藏的画像，所需要的是勇敢或解放的手续，在向下意识作发现旅行里，把那些未被涂改的画像带进光

① 瓦尔特·赫斯编著：《欧洲现代画派画论选》（宗白华译），第175页。

② 同上书，第177页。

亮里来。这些画像的联接，人们可以称为非理性知识，或诗意的客体性。<sup>①</sup>

在余华的《世事如烟》、《难逃劫数》中，我们见到了类似的这种世界。当然这是一个精神世界的图画，一种对超现实的神秘力量的恐惧与颤栗，一种形而上的梦幻的超现实主义绘画感。

前面讨论了余华的小说叙事实验另一个特点：“如画性”，即用细节描述的画面来呈现世界。

现在，我们再来分析余华的抽象的或超现实的小说实验的一个典型例子《世事如烟》。余华在这篇小说中用了阿拉伯数码来代替人，把传统小说中创造一个写实的“典型”性格的人物形象的方法全抽象掉，而留下的只是画面和一些碎片一样的感受。比如：

他在聆听 4 如风吹皱水面般梦语的同时，他无法拒绝 3 与她孙儿同床共卧的古怪之声。3 的孙儿已是一个十七岁的粗壮男子了，可依旧与他祖母同床。他可以想象出祖孙二人在床上的睡态，那便是他和妻子的睡态。这个想象来源于那一系列的古怪之声。

有一只鸟在雨的远处飞来，7 听到鸟的鸣叫。鸟鸣使 7 感到十分空洞。然后鸟又飞走了。一条湿漉漉的街道出现在 7 虚幻的目光里，恍若五岁的儿子留在袖管上一道亮晶晶的鼻涕……。（余华：《世事如烟》）

众多如诗的意象，整篇小说如同形而上画派画家藉里柯的绘画，隐隐透露出一种命定的，不祥的气氛，也隐隐有一种简

① 瓦尔特·赫斯编著：《欧洲现代画派画论选》（宗白华译），第 185～186 页。

化了的、宁静的如超现实主义画家恩斯特和达利那样的怪诞的形而上气氛。数码本身对余华意味着神秘和命运，也意味着抽象。这种抽象的，用主观态度去观察世界的方式正是塞尚的方法。余华在语言上先是用了众多新奇的描述性喻体，用“像……”“如……”“如同……一样”的比喻句式。

一个少女死了，她的尸体躺在泥土之上。一个少女疯了，她的身体变得飘忽了。算命先生始终坐在那间昏暗的屋子里，好像所有一切都在他意料之中。一条狭窄的江在烟雾里流淌着唰唰的声音，岸边的一株桃树正在盛开着鲜艳的粉红色。<sup>7</sup> 坐在一条小舟之中，在江面上像一片枯叶似的漂浮，他听到江水里有弦乐之声。（余华：《世事如烟》）

其次是用画面，如“有一只鸟在雨的远处飞来，<sup>7</sup> 听到了鸟的鸣叫。”“鸟鸣使<sup>7</sup>感到十分空洞。”“像白纸一样的脸，和五根像白色粉笔一样的手指”。然后避免用抽象的词，用大量直接描写的绘画一样的形象，营造一种灰色的、虚幻的气氛。除了上边举例，我们再来看余华有意选用的直接绘画：“绿色的荧荧之光”；“苍白”；“她眼中恍若一片乌云”；“虚幻的目光里，恍若……”。这类例子充满全篇，仿佛是这些描述构成了小说。看得出来，余华是在用一种制作画面方式进行写作，我们说这种叙说是绘画式的。正如超现实主义画家库宾说的：

这些无数的形象，这些臆想的过程，这些广阔的风景，除掉“从我们自己”还会从哪里来呢？这就是一个宇宙本质，它自以为和它的“游戏形象”结合为一了。<sup>①</sup>

① 瓦尔特·赫斯编著：《欧洲现代画派画论选》（宗白华译），第179页。

从这些画面中我们有如看到一种主宰着一切的至高无上的力量独立不倚地存在着。这种画面消解了传统小说叙事的线性时间性。画面是拼帖式的，整篇小说是一种虚幻如梦般的画面，例如余华在《世事如烟》中这样描写：

司机在这天早晨醒来时十分疲倦，这种疲倦使他感到浑身潮湿。深夜在他枕边产生的那个梦，现在笼罩着他的情绪。他躺在床上听着母亲和 4 的父亲对话，他们的声音往来于雨口，所以在司机听来那声音拖着一串串滴滴答答的响声。他们是在谈论着算命先生，已年近九十的算命先生为何长寿。算命先生的五个子女已经死去四个，子女的早歿，做父母的必将长寿。他们的对话使司机觉得心里有一块泥土。司机眼前仿佛出现了算命先生第五个儿子的形象，那个五十多岁仍然独身的瘦长男子，心事重重地走在街道上，他拖着一条像是竹竿一样的影子。母亲走进屋来了，她走到儿子卧室的门口，朝他看了一下，作为接生婆的母亲有时也能释梦。但司机并没有立即将这个梦告诉她。他是在起床以后，而且又吃了早餐，然后才郑重其事地将梦向母亲叙述。

这里，我们看到了通过叙述的时间性呈现的场面 (Scene)，显示 (Showing)，模仿 (Mimesis) 的画面。而且我们还可感受到视点 (Point of view)，距离 (Distance)、视角 (Perspective) 或焦点 (Focus) 等等透视学性质解释，这些性质是绘画的性质。<sup>①</sup>

整篇小说在一个共时性画面平面上；没有一种时间感。叙

① 参见华莱士·马丁著：《当代叙事学》(伍晓明译)，第 148~149 页。

述仿佛是一种平静的客观的描写，描写一个无声的舞台；整篇小说是无声的，也几乎没有对话。叙述人也消隐得无影无踪，仿佛冥冥中有一个形而上学的眼如机械般在记录这过程。支撑小说的结构就是两种形而上的连续事件，如灾难与死亡。故事、情节几乎被消解了，代之而出现的是用大量喻体、意象和色彩进行装饰。抽象的人物如景物一样都是象征命运与灾难的道具。比如《世事如烟》一段：

“4 一直走到江边，此后她才站住脚，望着眼前这条迷茫流动的江，她听到从江水里正飘上来一种优扬的弦乐之声。于是她就朝江水里走去。冰冷的江水从她脚踝慢慢升起，一直掩盖到她的脖子，使她感到正在穿上一件新衣服。随后江水将她的头颅也掩盖了。

瞎子听到几颗水珠跳动的声音以后，他不再听到 4 的歌声了。于是他蹲了下去，手摸到了温暖潮湿的泥土，他在江边坐了下来。瞎子在江边坐了三日。这三日里他时时听到从江水里传来 4 流动般的歌声。在第四日上午，瞎子站了起来，朝 4 的声音走去。他的脚最初伸入江水时，一股冰冷立刻袭上心头。他感到那是 4 的歌声。4 的歌声在江水慢慢淹没瞎子的时候显得越来越真切，当瞎子被彻底淹没时，再次听到了几颗水珠的跳动，那似乎是 4 微笑时发出的声音。

我们在余华的叙事中，感受到了在时间中出现的“第三人称有限视点”呈现的“形象叙述”（Figural narration）以及一个“隐含作者”（Implied author）对画面形象的抽象化。即不是用现实

主义“人物—故事—情节”方式，而是一种主体意识的描写。<sup>①</sup>这是一种绘画式描写。

余华的叙述接近罗伯—格里耶的方式，有一个不动声色的第三者的“窥视”的焦点。远距、中距、近距视点变化游离在“事件”之外，整个叙事在构造一种“场所”。余华把人物简化到用阿拉伯数取代，这说明了余华完全否弃了传统叙事着重塑造形象个性的肖像写实方式，而极力把叙述聚集到一个纯粹事件的场所本身。是关注的一个“世界”、一个黄昏的“场所”，人物如道具，只是一个符号或影子。

由于“距离”感，叙事自然引入了“视角”和“视点”，我们把这种叙事称为“呈现”了一个世界，从而形成一种“空间隐喻”的“纯叙事”；而这个画面的形成如同一个梦游症者的视角：

叙事可以不再通过均匀过滤的方式，而依据故事参与者（人物或一组人物）的认识能力调节它提供的信息，采纳或佯装采纳上述参与者的通常所说的“视角”或视点，好像对故事作了（继续借用空间隐喻）这个或那个投影。我们暂且命名并下定义的“距离”和“投影”的语式即叙述信息调节的两种状态，这就像欣赏一幅画，看得真切与否取决于与画的距离，看到多大的画面则取决于与或多或少遮住画面的某个局部障碍之间的相对位置。<sup>②</sup>

① 参见华莱士·马丁著：《当代叙事学》（伍晓明译），第163～164页。

② 热拉尔·热奈特：《叙事话语，新叙事话语》，第107～108页。热奈特称为“模仿错觉”，详见第109页。“模仿”一词从柏拉图、亚里士多德到亨利·詹姆斯的西方艺术中是一个很重要的概念。

我们可在余华他们的小说叙事实验中感受到对某种“纯叙事”的追求即“事件叙事”，即表现、视觉内容的细节描写（画面）、空间隐喻、距离——视角（马利坦称为主体诗意加入了的绘画性描写<sup>①</sup>）。距离——投影、一幅画面感，即用一种“平面的”描述创造一个幻觉空间。余华用“如同”、“像……”等等譬喻实现了其小说的绘画性，这一点与普鲁斯特是近似的，即一种“假想的隐喻”。（所谓“模仿”“纯叙事”——“事件叙事”，巴尔特说的“真实效果”，这就是余华在《虚伪的作品》中反复提到的“真实”。）把展现（showing）与最纯粹叙述合在一起，毫无疑问，余华叙述符合下述条件，如热奈特所说：

叙述中充斥着景物、道具舞台与人物。普鲁斯特的描写所讲述的正是这个故事。若把写埃尔斯蒂尔的巴尔贝克海景画的那几页再读一遍，就会看到其中充斥的字眼指的是不是埃尔斯蒂尔的画如何，而是它“再创造”的“视错觉”，以及它时而产生时而消除的骗人印象：似乎，看来，看上去像，仿佛，感到，好像，想到，明白，看到又出现，在阳光普照的田间奔跑，等等。美学活动在此并不可靠，但这一特点并不仅仅取决于印象派画家给人以假象的“隐喻”。同样的感知工作，同样的战斗或游戏，带着表象又出现在任何一个物品或景色前。<sup>②</sup>

余华只是八十年代先锋小说中所谓“无主体话语”这一倾向中心的一个代表，这种倾向杂陈于同一时期许多先锋写作之中。由

① 参见雅克·马利坦著：《艺术与诗中的创造性直觉》（刘有元等译），第39页。

② 热拉尔·热奈特：《叙事话语，新叙事话语》第11页。

于篇幅所限，在此不一一举例。

## 第五节 先锋小说叙事中凸现的能指

(1) 八十年代末先锋画家徐冰花了数年时间用无数的小木方块刻成似乎是汉语方块文字，但却没有一个字是汉语字典可查到的假汉语方块字。或者我们称这种徐冰杜撰制造的汉字为丧失了所指的没有代表任何意指功能的“能指”，一种空洞的“符码”；然而当画家将其版印在纸上，却能布置成一个能指的狂欢式的泡沫空间。俄国形式主义认为文学语言不关涉外部世界，不构成外部参照，而是把注意力吸引到语言自身“形式”的特征上，即把注意力吸引到语言符号本身之间的相互关系上去，并且进而认为这种类型的语言法则是产生文学性（literariness）的独特因素。<sup>①</sup> 罗曼·雅克布森写道：

文学科学的研究对象不是文学，而是“文学性”，即使一部特定作品成为文学作品的因素。<sup>②</sup>

徐冰《析世鉴》有多重含义：（一）能指化，凸现了能指的独立性和扩散性，消解意义与深度模式的后现代性；（二）文化批判：对传统书写文化的意指内涵的反思与怀疑；（三）过程化，制作这个装置本身的过程就有“概念艺术”的含义，即一种“操作”意义与“行为”意义；（四）荒诞、荒谬性：你似乎走进了一个“文字的”空间却感受不到其意义，你被逼进了一个

① M·H·艾布拉姆斯：《欧美文学术语词典》，第305页。

② 转引自上书，第305页。

荒谬尴尬的境地；（五）存在性，在寻找不到意义的同时，你只能把自己的“投射”转回到自身，进行对自己存在价值，对人的文化史的思考。这件作品可能是中国 80 年代末前卫实验的极端例子，这就是“叙事的能指化”。在西方现代艺术史上，康定斯基、塔皮埃斯、德·库宁、波洛克等抽象表现主义大师的绘画事实上就是有这种“播散”性质。他们把绘画——进而阐释变成一种无边无际的“播散”。这种能指化的“播散”也是部分新潮实验作家叙事的特征。我们认为先锋写作与《析世鉴》有某种类似的联系，这种联系主要是指能指化、空间性和时间性几方面，它们甚至在美学上处于同一层面，这仿佛是冥冥之中一种整体性的感受。这是 80 年代的先锋写作实验通过罗兰·巴尔特和雅克·德里达等理论影响下进行的叙述语言变革。这种变革的语言学叙述最明显特征是“瓦解”与“崩塌”状态，犹如李普斯金、屈米、海扎克的建筑时空，相对于形而上学逻辑的叙述规则 1, 2, 3, 4, 5, ……或 5, 4, 3, 2, 1, 0, ……，这种播散的图式则是：

|         |   |     |
|---------|---|-----|
| 1 2     | 4 | 7 8 |
| 2 3 5   | 6 | 9   |
| 1       | 4 | 5 7 |
| 3 4 5 6 | 8 |     |

成为一种现代爵士乐的混声混响的不合谐音乐，甚至是“具体音乐”或“噪声”、“喧闹”的无意识状态，如孙甘露的写作和后来的“新现实主义”写作。这也是博尔赫斯叙述迷宫对先锋小说的影响。有人评论博尔赫斯说：

他把他的小说诗学中变幻不定的中心作为一种在‘一如既往的黑夜’中的叙述游戏，那位设计了迷宫又被囚禁在迷

宫中的人。<sup>①</sup>

在这种意义上，徐冰与先锋写作有某种类似。我们可以看到在整个先锋叙事中或多或少可以感受到一些富有诗意的隐喻、一些漂浮偏离的能指的碎片。在先锋叙事中，几乎没有什么故事情节与人物，而文本只是些拼贴的画面碎片，一种“漫游”。叙述时间消隐后，叙述成了一种共时性空间的弥漫状态，一种梦幻飘浮的画面，能指与所指关系松散零碎。俄国形式主义文论认为：一部作品的文学性，从某种意义上说就是陌生化，正像杨·穆卡罗夫斯基所描述的那样，是由“陈述的最大限度前置化”（foregrunding）<sup>②</sup>决定的，即最大限度地突出表达的行为，言语本身的行为。“置于前面”是指把语言里的暗示性因素和逻辑关联置于“次要地位”<sup>③</sup>（backgrounding），使得字词本身成为像语音符号那样的“能指”。维克多·什克洛夫斯基指出：“文学前置其媒介物的主要目的是陌生化（defamiliarize）”。<sup>④</sup>换言之，文学靠打乱语言述说的一般表现方式，使得平常所认知的世界“变得陌生”，从而更新了读者已丧失了的、对语言新鲜感的接受能力。“置于前面”的手法叫“艺术策略”（artistic devices）<sup>⑤</sup>主题被描写成为从普通语言过程中的“偏离”（devia-

① 雅克·德里达：《结构、符号、与人文科学话语中的嬉戏》，载王逢振等编：《最新西方文论选》，第152页。

② 参见M·H·艾布拉姆斯：《欧美文学学术语词典》，第305—306页。

③ 同上书，第305—306页。

④ 同上书，第305—306页。

⑤ 同上书，第305—306页。

tions),<sup>①</sup>(艾森曼在建筑设计中常用的手法)。在吕新、余华、孙甘露等作家的叙述中,我们可看到采用破坏故事顺序,变形和疏远故事的组成因素等方法,将故事转换成情节,目的是使注意力转向叙述的手段和方式本身,把小说主题的虚构性明显、新奇地表现出来。吕新喜欢用“第一人称”写作,可能他感觉第一人称更易于他那些琐碎飘浮的幻想和不厌其烦的感觉堆砌,用一些没有情节性、没有时间感的平面化堆砌这些手法意在创造一种文学性的“陌生化”。

阅读这些作品的感受正如阅读毕加索的画。毕加索也曾说过绘画是一种“破坏”,也就是说,他常在一幅画的上边重新盖一层,而新的一层又保留了更多底层的内容。<sup>②</sup>许多先锋作家的写作方式也是如此。比如吕新常用插入语把叙事提到一个时空性上,阻碍进入传统故事的阅读方式。

他通过这种方法,使写作从以读者为中心转向了以写作为中心。德里达说:

中心并不是中心。围绕中心的结构的概念,它本身虽然代表着内在一致,是作为哲学或科学的认识的条件,但这只是一种自相矛盾的一致。而且,矛盾中的一致向来只

① 参见 M·H·艾布拉姆斯:《欧美文学术语词典》,第 305—306 页。

② 毕加索众多绘画都是在旧的画面“覆盖”一层,这样反而比在新画布上画出的画更多复杂的、暧昧的、层次丰富的内容,事实上这种技法已为广人现代派画家采用,即所谓“做底子”。米罗也大量采用此法,形成画面层次丰富意义复杂的“肌质”。笔者本人也多次实验此法,使画面“含义”“层次”更为丰富模糊。

表示一种欲望的力量。<sup>①</sup>

既然这种脱离中心的矛盾是欲望的表现，我们可以说李普斯金设计了欲望的建筑，先锋小说则是展示欲望的小说了。这是欲望存在于小说中，从而整个叙事状态呈现出一种精神分裂和梦游感觉：散漫、冷漠、恍惚。这是一种后现代主义倾向，是这一代先锋小说的共有特征，王宁说：

西方后现代主义文学对我国一批有着标新立异的先锋意识的青年作家产生了一定的影响。较早崛起于文坛的先锋小说家马原不加回避自己曾受惠于西方后现代主义文学。但是，他在小心翼翼地提到博尔赫斯对自己的启迪的同时，却抱怨道：“我甚至不敢给任何人推荐博尔赫斯……原因自不待说，对方马上就会认定：你马原终于承认你在模仿博尔赫斯啦！”马原的抱怨倒是向我们道出了当代中国一些致力于先锋实验文学的青年作家所面临的“影响的焦虑”：一方面他们有着强烈的自我意识，试图在前辈作家和外国作家已取得的成就的巨大阴影之下另辟蹊径，以达到某种超越的境地；另一方面，研究者们对影响渊源的追踪又迫使他们不得不躲躲闪闪，以免这种“影响的焦虑”冲淡了他们的独创性和个性化色彩。在这方面，格非也是一个代表。<sup>②</sup>

① 雅克·德里达：《结构，符号，与人文科学话语中的嬉戏》载王逢振编：《最新西方文论选》，第134页。

② 王宁：《接受与变形：中国当代先锋小说中的后现代主义》，载张国义编：《生存游戏的水圈》，第137页。

先锋作家追求作品的多义性，正是为了摆脱关于能指与所指的固定关系，企求一种新鲜的话语来“发现”存在的更为真切的层面。先锋作家的叙述有一个前提，即他承认小说的目的是寻找和发现一种更本质的“真实”。他们虚设了一个不在场的自我，以自我的不在场（absence）创设一个埃舍尔或藉里柯一样的空间，而不是时间，因为时间之于先锋作家只是一个叙述道具，事实上已不存在了。先锋作家假借时间结构小说的名义而把时间转化成了空间。书写必然需要解释，特别是在作者不在场的情况下，它很可能被错误地解释或误用。先锋作家同意这种“误读”，这正是先锋作家的策略。误读与差异扩散语言的意义，从而颠覆性话语产生了。中心的扩散与寻找中心，使我们的阅读活动永远处在一种徘徊状态，因为路标，符号是不确定的（延迟）。<sup>①</sup>正是基于这种认识，小说叙事的描述性内容增加了，因为先锋作家怀疑“镜像”是否真正地反映了世界，认为它对世界的认识是不肯定的、模糊的。先锋作家使用不确定语言正是为了寻找更真实的表达，是为了批判大众语言对存在的遮闭。他们认为大众语言已不属于真实的体验，而成了一种浮在表面的流行观念，如王朔用“反讽”方式使用的大众语言就揭示了大众话语的虚伪性特征。先锋作家小说实验的另一个神奇特点是通过偶然性和幻想对生活中陈腐“常理”逻辑的拆解，这同样出于先锋作家对理性与逻辑的怀疑，同样也宣告了艺术世界是一个独立的，不依凭我们所谓“客观现实”的自足世界。我们可以把这种感觉理解为幻想的，精神分裂症的。在

① 杰弗里·哈特曼：《阅读的产品》，载王逢振等编：《最新西方文论选》，第194页。

谈到余华小说的“幻觉”特征时，陈晓明认为：

余华始终感觉的是幻觉的状态，“他无端的想象”并不只是对幻觉的解释。它是幻觉的自然延伸，并且预示着他此后的行动别无选择地走入幻觉的纵深之处。余华如此细致地去辨析事物存在的状态，并且大胆解除真实与幻觉之间的界线，把一切的存在及其可能性都直观地罗列出来，这种叙述方式很可能是受了法国新小说的影响（特别是罗布—格里耶的影响）。“让物件和姿态首先以它们的存在去发生作用”，——罗布—格里耶说，“让它们的存在驾临于企图把它们归入任何体系的理论阐述之上，不管是感伤的社会学、弗洛伊德主义，还是形而上学的体系。”尽管罗布—格里耶力图让那些存在事物获得“客观的直观性”，它们在那里，坚硬、不可变，永远存在，嘲笑自己的意义；然而，罗布—格里耶却无法阻止他的那种“客观的直观性”向着“幻觉转变的最大可能性。它们并不是坚硬而不可变更的，恰恰相反，它们总是不断向幻觉转化然后才向着真实的存在还原。<sup>①</sup>

但是余华与罗布—格里耶的区别在于余华在语言上的努力并不只是为了呈现一个世界，余华的世界仍然是主观的，因为“现实”事实上经常充斥谬误，余华认为艺术的世界才是“真实”地面对精神。实存与幻觉的确难以区分。达利、恩斯特、藉里柯、马尔克斯、富恩斯特都代表着这种混淆“真实”与“幻觉”的“超现实”美学。艺术创造的世界成了一种自足的世界，

① 参见陈晓明：《后新潮小说的叙事变奏》，载张国义编：《生存游戏的水圈》，第87页。

这个世界是以其形象——象征而成立的。余华是通过细节——造型来完成象征形象的。这种“求实细节印证”所制造的“错觉”给人一种确有其事的感觉。<sup>①</sup>

我们从另一个角度，可以见到余华对他所认定的“世界”的理解，眼前的世界仅只是一种道具，符号或面具而已。操作这一切的仍然是一种深不可测的，不可知的宿命力量。对偶然和命运的神奇力量的关注一直是余华的主题，这个主题一直持续到《活着》。余华抓住了“命运”与“欲望”这个展示着关涉人的生存的真实状况的主题，以及偶然与死亡、毁灭、暴力、血、欲望等主题，这些主题在西方先锋作家那儿是“经典”的主题。如存在的荒谬感，是卡夫卡、贝克特、马尔克斯等西方先锋作家用来对抗“资产阶级逻辑”以表现社会对人的“异化”的“反抗”主题。但是余华在小说实验上似乎走过了头，他的小说的神话寓言性质和过分符号化的迷宫般的叙述，使他的小说有一种远离生命的抽象感觉，成了一种棋盘上的游戏。过份的理智，过份的冷漠，使他丧失了艺术的最有力的因素——情感。余华的命运感受与孙甘露相反，孙甘露的内心独白是一种主观的表现，正如前面所说，孙甘露是一种表现主义绘画方式，凸现的是自我话语洪流；而余华则以一种罗布-格里耶的方式以超现实主义绘画的冷静描绘了一个心理空间——以一个埃舍尔式的错觉的然而又是真实的空间来呈现“物”的欲望。

纵观八十年代末到90年代初期，中国的先锋作家们把西方的现代主义与后现代主义混在一起作为现代主义加以接受时，

---

① 鲍里斯·扎马夫斯基：《主题》，载什克洛夫斯基等著：《俄国形式主义文论选》（方珊等译），第127页。

时间问题成了这些先锋小说叙事革命的关注中心，卡夫卡、乔伊斯、贝克特、罗布-格里耶、博尔赫斯、马尔克斯、巴塞尔姆、约翰·巴斯、威廉·H·加斯、罗·库弗到冯尼格等等西方先锋作家极尽幻想、梦游、反讽、迷宫、虚构，时间一直是他们用来描述世界，展示感觉，阐释故事的常用手段。时间，是一个形而上的名词。时间意味着“在世性”，意味着一个过程。海德格尔在《存在与时间》中，对在世的生存状态的分析，力求在“时间”领会的境域内，打破体制文化的晦蔽，还原生命的感觉。海氏通过“时间是存在的境域”走向“语言是存在的家”。通过语言进入“在场”状态，这是一种先锋的认识观，通过这种认识观，文学的理性—认识功能被一种“现代主义+后现代主义”的混合形式互为消解，文学的深度意识随之亦被削平。由于能指与所指没有了明确固定的关系，从而意义可被不同阐释。试图用某种确定的标准（例如，作者的明确意图）来判断它们的真正意义的作法本身，就是逻各斯中心主义的一种表现，因为它试图明确地陈述关于它们的主题。那么，如果写作不能揭示或表达一种明晰的真理，写作事实上就变成了一种“操作”、一种行为、一种过程，那么写作也就变成了一种波洛克式的、塔皮埃斯式的、或者一种博伊于斯式的行为艺术。于是“过程”成为了一种体验，一种时间中焦虑的存在。写作成了一种隐喻、情绪化了的行。为。“过程”意味着时间，这个时间的形式是无穷无尽的。在姿态与行为中，主体时间又意味着空间，意味着一个血肉之躯在移动、体验、渴望、要求、挣扎、受难、受折磨甚至嚎叫。如果我们把一切艺术理解为语言，那么波洛克，塔皮埃斯，以及我们将论述的艺术都暗示了这个“瞬间”非理性行为—直觉—意志—意向性的过程（一种行为，可

以触及)，于是语言成了一种可触及的状态。用一种“现世感”取代对永恒的追求。对能指与所指的分离，对意义和逻辑的消解、势必造成另一种危机——即丧失理想、人文精神、意义和道德情感力量。而且文学一失去了这一切，文学就自我消解了。然而我们看到，八十年代的先锋实验小说中，有价值的因素是语言向存在的逼近，尤其是对生命、死亡的关注——我们可以把这种关注追溯到对海德格尔、尼采、叔本华、萨特的阅读与思考，对自我生命的关注，这正是八十年代先锋的真正意义。这种主体意识的凸现正是导致八十年代写作与叙事探索的内在动因。这种动因，正是从“五·四”以来文学发展的最有力的进步。从追求永恒那个不存在的未来转化为对“当下状态”的体验，身体在渴望凸现。

## 第六节 先锋小说的另一种形式：独白体写作

如果说余华的小说实验是基于一种超现实的神秘而不可知的哲学的话，那么孙甘露则更近于一种表现主义的绘画。孙甘露以直逼人的存在的方式来表述着体验到的感觉，以及建立在这种感觉之上的对死、生命的思考。如马蒂斯说：

它服务于表现艺术家内心的幻想。<sup>❶</sup>

与余华一样，孙甘露也喜欢词语拼贴技术，喜欢梦游具体场景、喜欢筑构一个独立自足的世界。而与余华不同的是孙甘露没有

❶ 瓦尔特·赫斯编著：《欧洲现代画派画论选》（宗白华译），第51页。

神秘感和超现实感，孙甘露用一种近于“后现代”的方式，词语堆积多，对于他的写作行为本身比余华更有兴趣，对生存有更多的感受与议论。孙以一种哈姆雷特式的自恋叙述人的身份在不断凸现出来，更近于柯柯希卡、康定斯基和德·库宁的表现主义风格的绘画，孙对一种词的美丽的和拼贴的语感更感兴趣。有一种无根的漂浮感，一种寻找形式与意义的焦灼。孙的小说近于梦幻般的散文诗化，充满想象的精神漫游，瞬间感受叙述中的触觉与语感意象重叠，重复与象征的空间的共时性感受，不断重复与不断堆积的博尔赫斯式的密集，有意消除真实与幻觉互相之间界限。他给人感觉是凸现的不是画面，而是正在写作的孙甘露本人。孙甘露曾多次在“触知”语言时说“我的手在颤抖”，他从感受走入想象，从物质走向精神，从精神走向生命。他通过具体的生活追问“存在的意义”。米兰·昆德拉在《小说的艺术》中说，每一部小说都应该是对存在的一次“发现”。<sup>①</sup>

中国 80 年代开始的先锋运动与西方的上世纪末开始的先锋运动的不同在于中国的先锋始于理论——来自西方的先锋理论；而西方的现代艺术运动则始于痛苦的生存体验，他们对传统理性及其艺术形式的怀疑和反叛。西方的现代先锋是历时性（即传统文化）和共时性（痛苦的生存体验）的交叉。中国先锋所体验到的痛苦与西方不同。这种不同是多方面的，中国的文化传统与西方不同，既无大工业化生产的经济基础又无西方那种深厚的宗教精神的痛苦感与荒谬感，以及西方那种从古希腊到文艺复兴到启蒙运动的那种人文传统，也无西方那种

① 米兰·昆德拉：《小说的艺术》，第 21 页。

希伯莱传统与基督教精神如最后审判——终极关怀等等。对80年代中国的先锋作家来说，他们既没有西方传统文化也无深厚的中国传统文化，他们处在双重的无根感觉之中，这种感觉很像孙甘露在他的小说《呼吸》中主人公罗克的感觉。他没有精神可言，他在茫然中只凭肉体活着。他要求寻找自我，寻找生存的痛苦，他既无所谓人文精神，又无所谓历史重负、道德感和使命感。他如同一个肉体，一个行动的感觉器官，他甚至没有记忆。虽然地域、感觉和某种文化背景和心态的不同，但这种无根感、这种历史的断裂感却与西方先锋们有着某种类似之处。这种无根的漂浮感，生存的痛苦体验，乌托邦幻灭之后的精神上的无依感，无历史深度的漂泊感（寻找精神的家园）成了这一代先锋的特色。80年代末，90年代初明显可见到中国先锋在努力寻找“当下状态”中的对自我生命的体验，也就是说寻找一种较为成熟的，中国的先锋精神。我们认为这种趋向是中国文学中的先锋实验走向成熟的标识。

这种成熟是在一种文化交汇中产生的，是新一代作家在“接受”了西方先锋的理论和作品后，用一种新的人生态度去体验他们所面对的生存时创造出来的。文化只能在互相撞击中和融合中出现“新质”。所以在中国文化本体上发生的“先锋”自觉不自觉都带有自身的文化特点。潜意识、血液、生存体验、痛苦、死亡意识等都带有自身不可逃脱的文化性。文化本文是以文化语言记录文化现象及其背后的文化心理目的的本文，它所赖以产生的创作冲动是文化冲动。因为这个冲动所包涵的情感、意志、精神、潜意识等是作为文化载体的人的。它的意识空间和意识指向是文化的，它的本体是文化的。文化是以自在的生命状态为参照的社会化了的人类行为和心理，包涵社会、历史、

时间以及外在于生命世界的生活。那么，在分析比较西方的先锋们所体验到的生存痛苦与中国的先锋实验者们所体验到的痛苦时，他们的具体区别又在哪里？比如孙甘露《呼吸》中的主人翁罗克的一段对生存的迷茫的感受和自恋式的内心独白：

“我们的爱 and 我们的死亡，谁能向我们讲述。我们甚至无暇倾听那些来自我们内心的声音。我们在我们所不在的某处生活着并且最终死去。我们何以守护那份不可轻易得之的情感，我们只是眼见着它随水而逝，永不返回。因为没有特殊的标记，我们很快就彼此忽略，彼此漠视，等到我们痛心疾首瞻前顾后之时，我们又恍惚觉得这一生仿佛是为了某种标记而活着，它根植于我们内心，又外在于我们无法企及的地方，同样，它也存在我们于我们所不在的地方。我们一生中唯一的一次聚首因为它虚幻的外延而显得格外真实，它维系着我们全部的感情。是我们生命中仅有的至上的时刻，就像一次祈祷，满怀着对彼岸的憧憬，对来世的由衷渴望。”罗克很想对尹楚说出此刻他所沉思的一切。它就如排箫描绘的天堂那么美好，高尚，但是难以言喻，在他的体会之中，它已经逐渐熄灭。

罗克对生命存在的体验，近似一种萨特式的体验，一种稍纵即逝，无法证实的感觉，甚至让我们想到了西方哲学中自苏格拉底以来的那道永恒命题：存在是什么？人是什么？我是什么？罗克的回答是无法证实的。我们既不能证实爱与死（这是相当具有哲学深度的问题），又不能证实我们的内心（思想、意义、情感及终极关怀？在西方这里还包涵着宗教意识等），一切都会过去，这又是何等的虚无主义！而只有当下的感受，此时此刻才是人生的真实。这正是生存的最真实瞬间，这是具体可感的时

刻，是生命的本真状态。我们来看孙甘露在《呼吸》写作中是如何去“发现”存在的：

“……他的内心驻存，犹如他现在置身于大海之中，这一切已是无法剥夺。仿佛一切都已经发生，只有极少的事物尚未出现。他已可以与这庞大的世纪互相恕罪，因为他觉得他如此活着实在是无足轻重。”[一种海德格尔称为“被抛”的感觉。引文中重点符均为引者加]

他并不需要假借一个酷似的身影来烘托自己的想象。她的出现和她的消失都是如此地迅疾，令你无暇思量。她朝你微笑时，她的五官形成一个巨大的空洞，向内深隐，越过心脏，迅速抵达她的下体，她的私处。她就是如此令人迷惑，然后忽略了其余的渴求。她的裸体遮蔽了无数倾心相许的时刻，使他无力洞察她的内心。多么虚幻的爱情，多么不幸的夏季。他们好像彼此是对方的渡船，在一段河道里相依为命。接受着对方的指令、暗示、敦促、呈请和那绵密似水的柔情。没有人是温柔和海岸，所有的人都是一些忧郁的回流，他们在深处拍击情感的幕墙，发出热恋的信号，仅仅是为了声明他们是如此潜在如此绝望，如此执著。”[人生的虚无，一切皆空，在人生的虚无的路上，“他”只能寻找一个女人相依为命，这是一种强烈的孤独感。]

在孙甘露的写作中，明显有一种后现代的倾向性。在本文中我们讨论他是因为他具有一种存在主义的倾向性，一种强烈的虚无感，这是许多其他 80 年代末的先锋小说的共同特征。比如在《呼吸》中孙又写道：

这样的情感总给他以耻辱的感觉，像是以暴力实施的

掠夺。但是这是不能加以周详的考虑的。因为它毕竟包含了催人泪下的爱欲。

终止。黑暗和光明一同终止。他对她说过，他像是她的父亲，而她像是他的女儿。她终将离他而去，在此之前他创造、培育、灌溉、梳理、品尝。然后，失去。”

人性已苍白，无意义到了只留下了肉欲。最后是死。这就是时间中存在面对的本真的自我，“他”没有尼采在《悲剧的诞生》中酒神精神的“牺牲的欢乐感觉”：

形而上的慰藉使我们暂时逃脱世态变迁的纷扰。我们在短促的瞬间真的成为原始生灵本身，感觉到它的不可遏止的生存欲望和生存快乐。<sup>①</sup>

孙甘露的独白，真切地表达了八九十年代中国先锋作家对生存困惑的体验。颇有存在主义意味，他们在面对真实的生存的“当下状态”时，扫除了一切遮蔽，而成为一个真正自觉了的自我，一个不断在面对着死的自我、一个真实的自我。

这种感受出自于一个真正觉醒的人的心灵，一个具有了“自我意识”的人，一个有了“尊严”的人。一个将自己区别于“我们”的孤独的人。这种对死亡的感受，使人觉醒也使人幻灭。可以这样说，八十年代的中国被存在主义和弗洛伊德及西方现代主义诸思潮唤醒，西方尼采宣布了“上帝死了”之后曾经经历过类似的精神危机。

人不能赤裸裸面对自我与死亡的虚无；人的精神需要家园、崇拜、宗教、白日梦与乌托邦，需要历史与人文精神，人毕竟需要意义与永恒去“遮蔽”面对死亡虚无的痛苦和面对原罪的

① 尼采著：《悲剧的诞生——尼采美学文选》（周国平译），第57页。

无能为力的堕落。当然，从蒙昧、无自我意识、从一种不真实的乌托邦中醒悟过来，那么人又该怎么办？不是大工业生产和经济发展那种对人的压迫，而是文化的、人的精神状态的麻木。从某种意义上说，罗克正是这一代先锋的代表，一种内心苍白的纯感觉的、甚至是本能的焦虑，一个被逐出了伊甸园的人，一个精神漂泊者无所皈依的感受。正如孙甘露在《呼吸》中描述的那个存在的追问者：

“罗克首次从对自我的强烈的缺乏外部举动的镜像式关注中察觉了比面貌更内在的成份；他看到了一个罗克主义者。这是一个在时间中逐渐倒毙的人，他每时每刻经受着内心的慢性虚脱，有时他仿佛发现了幻像式的结局，他拍击生活之墙谛听空洞的回声，他发现自己正在思索失神，陷入对双重人格的无休无止的讨论，他是一个不停地背诵道德戒律的健忘者，一个对无机物作人性描述的家伙，一个被理想罚出场的普通球员，一个将停顿和沉思混为一谈的人。”[这个内心孤独的自恋者。]

他感觉到的生存之虚无，已到了“着迷于一切转瞬即逝的东西”即对生命的面对虚无的叹息。正如尼采感叹道：

“可怜的浮生，无常与苦难之子，你为什么逼我说出你最好不要听到的话呢？那最好的东西是你根本得不到的，这就是不要降生，不要生存，成为虚无”。……那些内心存有诗意但却被时代抛在后面的现代人的悲剧纪念碑上的铭文：无论什么人，只要你活着的时候应付不了生活，就应该用一只手挡开点笼罩着你的命运的绝望……但同时，你可以用另一只手莫名其妙记下你在废墟中看到的一切，因为你和别人看到的不同，而且更多；总之，你在自己的有

生之年就已经死了，但你却是真正的救者。<sup>①</sup>

先锋文艺家们在失去了激情的情况下，在这种对外失去了信心和对世界持怀疑态度的困境前面，转而对自我内心的矛盾和困惑挖掘与反思，无休止对自我内心生活进行自恋式追问。在这种“自恋”式小说叙述中，小说写作成了一种无时空，无故事的个人内心感受（更多是无意义），无思想的瞬间感觉，一种排空了主体意识的无文化意义的琐碎的、偶然的“感觉”而已。如西方的先锋艺术家博伊于斯说：

真正根植于爱的思考，人类才能展开不仅是分析，或是和肉体及物质关连的思考以外的最多的可能性。我们可以应有思考性所持有的艺术性的力量来认识自我。……然后才能够实现在我们意识中存在着的灵魂。<sup>②</sup>

另一个西方的先锋画家保罗·克利说：

随着时间的飞逝，每个维都会从视觉中消失，我们应该说：此刻，你正在成为过云。但以后有可能在一个关键的——也许是一种幸运——时刻、我们会在某个新的维中再次相会，于是，你可能会再次成为现在。<sup>③</sup>

这就是先锋艺术家们面对的“共时性现象”，与多维同时发生联系的现象。其中夹杂着一种近似西方超现实主义和抽象表现主义的某种写作态度和方式，比如对文本无意义的纯粹文字的偶然性的奇特构成的追求；随意而偶然的感受的叙述和结构；表

① 尼采著：《悲剧的诞生——尼采美学文选》（周国平译），第11页。

② 徐累编：《超凡者之门》，第91页。

③ [美] 罗伯特·L·赫伯特编：《现代艺术大师论艺术》（林森等译），第93页。

达怀疑或迷惘的方式。先锋们以此消解“文化”，包括作为文化的载体的自我。对于八、九十年代的中国文学的这种状态，邹平写道：

应该说，这种迷惘来自于作家意识到一切外在的、现成的观念和标准都被当代生活的激流冲击得失去了权威性和真理性，甚至连起码的稳定性也转眼即逝；而他们中的大多数人，在其不短的人生历程中，又始终处在一个不断地用外在的、现成的新观念和新标准来批判和否弃现存的、流行的老观念和老标准的情性思维过程，很少有机会形成一个属于自己的、独立不羁的价值观念和评判标准；因而当他们发现无法再用现成观念和标准去评判生活和社会时，他们便有意无意地取一种轻微的虚无主义态度，在精致地描绘生活现象中的微妙、尴尬、无奈和平庸之后，透露出他们精神上的疲惫和迷惘。迷惘也许是九十年代文学的一个主调，因为即使在作家们游刃有余的“无生存”小说中，我们依然清楚地看到作家面对人类生存的终极思考时的一脸迷惘。只要不对精神迷惘抱有先入为主的偏见，那么，这恰恰是世纪末文学的一个突出表现。<sup>①</sup>

对先锋艺术家们，迷惘产生于现代生活，产生于精神危机，而生活中充满的偶然事件又不能够让人通过自己的逻辑模式获得解决。一切都处在瞬间，一切都在大机器的转动之中无可奈何，这就是他们的感受——异化。而在阅读中，他们则深受各种学说影响，用这些系统来选择他们的对世界的阐释。然而一旦他们的阅读充满自相矛盾（比如现代与后现代），一旦他们的阅读

① 邹平：《世纪末的文学》，第33页。

对生存问题出现冲突，他们就陷入了一种茫然。这是一种“世纪末”的迷惘：

就像一个人爬到沉船的顶端随着船骸漂流，他在那里有一个机会发出求救的信号。<sup>①</sup>

无论如何，我们可以在孙甘露的写作中见到一种自我的焦虑；一种寻找精神家园的失落和对自我无情审视的悲哀。尤其在九十年代以来，在经历了《信使之函》的词语游戏后的孙甘露陷入了“精神危机”之中，这种危机来源于意义的丧失与自我意识对生存的不断追问，比如他在《呼吸》中写道：

他在没有清晨、午后、黄昏的航行中向南漂泊。唯有灰暗的白昼和涛声不断的夜晚才偶尔打断他的连成一片的孤寂。在这个狭小的半封闭的缓慢移动的空间里，人们在每一个可以涉足的角落里来回游荡，那份落寞之感远胜于乏味的旅行给他们带来的疲惫。

多么近似于本雅明对末世情调的描述！在麻木、空虚的精神危机中当代“哈姆雷特”罗克无时无刻不面临着死亡的虚无，这正是感觉到了存在而又无一种深度历史的意义，仅只是梦一样的回忆而已。没有米兰·昆德拉式的思辨、又没有陀斯妥耶夫斯基那种“复调小说”式的以多层多声部揭示的社会与人生的多层内容，孙甘露的叙述全凭话语感觉，铺展着一个单薄的、无深度空间的黑色背景的焦灼的形象。失去了深度和意义，小说已平面化到了玩弄文字游戏的地步。当然，从另一角度说，本文的互为堆砌也不失为一种反文化的写作，包含着对逻辑的反

① 瓦尔特·本雅明：《书信》，转引自张旭东：《发达资本主义时代的抒情诗人·中译本序·本雅明的意义》。

抗，暗示了一种姿态与行为，一种语感操练。先锋小说对传统小说观念最富有挑战意味的可能是在叙述方式里达成的“本文的开放策略”。<sup>①</sup>正如孟禄丁的抽象表现主义绘画、能指与所指关系不是封闭的、而是开放的，可作无穷无尽的阐释。这种开放性隐含着空间的无限性和“播散性”，拆解了“体制”文化的“整一性”和“自足性”。本文凸现在你面前不是文化的“意义”，而是形式或词语。传统写实主义小说的“作品”概念是绝对独立完整的“整一的”，即使是现代主义的“作品”依然隐藏着内在统一的完整秩序，包含一个期待解释的深度模式。只是到了先锋的实验本义才破除了内在统一构成的深度意义模式，本文是“阅读”的，而不是“解释”的。本文是语言活动的场所，而不是展示一个完整的世界。例如美国先锋作家巴塞尔姆的叙述尽可能向语言敞开，而当代的文化糟粕毫不客气涌进本文，尽管他试图在“这种糟粕现象的前列”，<sup>②</sup>但是几乎在这股浊流中沉没。另外，这种话语堆砌也从某种程度上增加了多种阐释的可能性，增加了意义，也使这个“场所”的空间更加晦暗。

应该看到孙甘露仍然没有放弃“深度模式”，没有放弃对灵魂的逼迫式追问。这些追问近似于本雅明式寓言。正如张旭东在谈到这种现代寓言时所说：

寓言是我们自己在这个时代所拥有的特殊，它意味着在这个世界上把握自身的体验并将它成形，意味着把握广

① 参见陈晓明：《后新潮小说的叙事变奏》，载张国义编：《生存的游戏水圈》，第274页。

② 同上。

阔的真实图景，并持续不断地猜解存在的意义之谜，最终在一个虚构的结构里重建人的自我形象，恢复异质、被隔绝的事物之间的联系。<sup>①</sup>

在谈到孙的这种“寓言”式写作时陈晓明则从另一角度评述了孙甘露写作的意义：

个人自我表白的话语替代了讲述意识形态的神话，语言崇拜成为写作的最高范式。精心制作一些句式，设计叙事圈套、打破故事的线性秩序、沉缅于不着边际的幻想（或幻觉）、对暴力、性和逃亡的特殊爱好等等，构成了“孙甘露们”的写作要义。<sup>②</sup>

这不是放弃意义，而是对意义的更深一层的剥离与追究。我们说孙甘露类先锋小说的抽象性有几点：

一、小说叙事向语言回归，语言本文本身成了一种“阅读”，一个“行为”。二、小说叙述的几乎不是传统小说的“故事”，而是一个人内心独白式的“灵魂”的痕迹，一种劳申柏克

① 张旭东：《发达资本主义时代的抒情诗人·中译本序·本雅明的意义》，第17页。

② 陈晓明：《访问梦境跋孙甘露：绝对的写作》。陈晓明在此还引了克里斯蒂娃的一句话，正好说明孙甘露的写作：“写作将是冲动（其中最具特征的是死亡冲动）的移位、推进、释放、性能的辩证法在象征秩序中的记录，它作用着并构成着能指，但也超过能指；它将通过运用意指过程（移位、压缩、重复、逆反）的最基本法则使自己并入语言的直线性秩序中去；它将支配其它辅助网络并产生一种超意义”。（《人怎样对文学说话》）

式装置<sup>①</sup>与拼贴式意识流。三、孙甘露关心的不是外部世界，而是“我”的意念和感受。（这一点与余华区别很大，余华的小说有画面的具象人物，是具象的。）完全是一维平面，共时性平而，一种抽象表现主义式的感受。在《呼吸》中，我们读到的是个体心灵的内在体验，一种沉溺于困扰的现代寓言。展示了先锋艺术家们敏锐的直觉和对个体孤独的感受和想象的热情。

## 第七节 被放逐的先锋精神

属于余华式的精神家园的寻找，我们可以从两方面来解读：一方面是寻找精神的寄托；一方面是寻找一种新的语言形式，寻找“自我”意识。

《呼吸》和米兰·昆德拉的《生命中不能承受之轻》有许多近似的地方。同样写一个知识分子对生命的体验，同样写了生命、性与爱，同样在思考人生、女人，同样处在焦虑的幻想中不能自拔，同样写死。相对而言，《呼吸》显得单薄多了，没有米兰·昆德拉对人、世界、社会、历史和意识形态的具有极为深厚人文精神和终极审判式的思考，没有那种更为强烈的存在意识和更为深刻的对民族、自我、人类的追问与审视，没有昆德拉那种由文化、宗教、意识形态历史构成的厚重的文化思考。

---

① 美国先锋艺术家劳申柏克的装置用多种现成品、印刷品和人工材料拼杂成一个个“作品”，与孙的“先锋叙事”有某种类同性。本文多次用造型艺术作品为例证讨论，是因为本文除了讨论先锋外，还要用各种艺术形式交叉比较讨论。

孙甘露的叙述仍然是单线的、一维的、个人的和封闭的。而昆德拉的叙述则是四重奏式的，是多线的混杂变奏，表现了昆德拉那种深刻的大地感，命运感，那种关于历史、国家、民族的内容和人文精神。先锋实验小说的最大缺点是在本文叙述游戏中丧失了一种精神与文化的内涵，这就注定了他们的生命力的单薄。虚无主义是先锋小说的致命弱点，缺少一种文化对抗和挑战的强力，这使写作这种活动沦为了一种纸牌式的游戏。他们一方面感受着肉体和死亡的虚无；一方面咀嚼着一些极平面的语言泡沫。这使我们想起亨利·米勒的《北回归线》以及60年代的美国先锋们那种丧失崇高和理想后的空虚与迷茫，又有一种“垮掉派”式的冷漠与悲哀，或近似巴塞尔姆那种丧失了所指后的能指的泡沫，隐含着一种更为深刻的焦灼与绝望。从某种意义上说，80~90年代的先锋们正是面对着这种失去了深厚的文化背景和文化土壤的废墟，面对着人生与虚无、面对着存在与荒谬。

孤独、徘徊已成了一种哈姆雷特式人格传统，“罗克”是一个失去了文化之根的精神漂泊者，这种漂泊与郁达夫的不同，郁达夫是失去了故土的漂泊，郁的苦闷是“性的苦”、“生的苦闷”。<sup>①</sup>罗克在失去了文化的根，失去了历史的同时也就失去了自我。在连篇累牍的能指堆积之后，仍然是失去了所指的空虚，词语的游戏并未使他充实起来，反而使他陷入更深的绝望。这种绝望我们同样可在巴塞尔姆和亨利·米勒那儿感受到。对人的历史，理性与逻辑，对社会与人生的“怀疑—消解—虚无”是这种先锋的痛苦根源。人一旦否定了自身，就必然陷入虚无

① 参见赵园：《艰难的选择》，第6页。

的痛苦之中。正因此先锋艺术强化了独立文本，走向人格独立，走向自我与内心。

但如果在这条路上走到极端又会导致丧失普遍的社会意义，一旦文学走向完全的个人私语化，那么文学也就走到了末路，文学毕竟不是“写作的操作”，也非一次“行动艺术”，文学要传达意义、发现存在，文学是一种精神活动。人，毕竟是负载着文化与历史的人。当然，现实是现实，精神归精神，先行者总有痛苦和孤独的。而这种敏感与人生的宿命又正是文学史上伟大心灵所共有的。不同作家的不同气质区别了不同的世界。悲剧意识，死亡与存在是揭示人类存在的最深刻也最有力的主题；反过来说，文学史上最伟大的、最有力量的作品都是具有这种先锋式的超越精神的作品。而在人类文化史上，这种先行者们又多是以悲剧形象出现在人类历史舞台的。也正是这种孤独与悲凉才展示了先锋的内涵与意义，而正是这个先锋“受难”的永恒主题与拯救和牺牲连成一体构成了先锋的内涵。而这也正是鲁迅曾经面临的：

……我的心也曾充满过血腥的歌声：血和铁，火焰和毒，恢复和报仇，而忽而这些都空虚了，但有时故意地填以没奈何的自欺的希望。希望，希望，用这希望的盾，抗拒那空虚中的暗夜的袭来，虽然盾后面也依然是空虚中的暗夜。……

……悲哉死也，然而更可悲的是他的诗至今没有死。  
但是，可惨的人生！……

我只得由我来肉搏这空虚的暗夜了，……但暗夜又在哪儿呢？现在没有星，没有月光以至笑的渺茫和爱的翔舞……，竟至于并且没有真的暗夜。

绝望之为虚妄，正与希望相同。<sup>❶</sup>

在鲁迅的悲哀中，我们时时可见到一种隐隐的虚无：

我不过一个影，要别你而沉没在黑暗里了。然而黑暗又会吞并我，然而光明又会使我消失。然而，我不愿彷徨于明暗之间，我不如在黑暗里沉没。

然而我彷徨于明暗之间。我不知道是黄昏还是黎明。我姑且举灰黑的手装作喝干一杯酒，我将在不知道时候的时候独自远行。

.....

我独自远行，不但没有你，并且再没有别的影在黑暗里。只有我被黑暗淹没，那世界会属于我自己。<sup>❷</sup>

这种先锋的孤独，是一种深刻的怀疑所产生的虚无感，一种内心深处的死亡意识。在鲁迅那里，这种意识源自尼采、陀斯妥耶夫斯基、安特也夫、迦尔洛、厨川白村，正如李泽厚所说：

鲁迅对世界的荒谬、怪诞、阴冷感，对死和生的强烈感受是那样的锐利和深刻，不仅使鲁迅在写作和欣赏的文艺特色和审美兴味上，有着明显的现代性，既不同于郭沫若那种泛泛叫喊自我扩张的浪漫主义，也不同于茅盾那种刻意描绘却同样泛泛的写实主义，而且也使鲁迅终其一生的孤独和悲凉具有形而上学哲理意味。可惜加缪晚生，否则加缪将西西福斯（Sisiphus）徒劳无益却必须不停歇的劳动比作人生，大概是会得到鲁迅欣赏的吧？<sup>❸</sup>

❶ 鲁迅：《野草·希望》。

❷ 鲁迅：《野草·影的告别》。

❸ 李泽厚：《中国现代思想史论》，第116页。

鲁迅的孤独和悲凉是现世的，对土地与民族命运以及对国民性的悲凉，是一个先行者面对黑暗的茫茫大地的孤独，是一种具体的孤独。那么罗克呢？八十年代先锋们仍然在孤独与悲凉中迷茫。不同的是“五四”一代的孤独与悲凉源于对民族、时代、和人的命运的关怀，对文化的审视与批判，对这个世界的关注，有一种向外意识。而新一代先锋们在孤独与悲观中，是一种向内的意识。逃向自我，逃向内心。但应看到的是八十年代新一代先锋们对人生、自我、存在的无情追问有了巨大的进步，已经追问到无路可走的境地。向外的世界是无限的，向内也会如余华说的“无边无际”吗？相对于八十年代的现代主义者，鲁迅是非常具体的、社会的、而且是现世的。而80年代先锋者们所不幸的是他们失去了文化的根，处在一无所有的境地，面对肉体的死亡，面对无文化根的自我空虚的灵魂；于是，先锋只能在能指的狂欢中聊以自慰，他们仿佛已看到了一个空洞的无，在灰色的天空中，漂荡的只有崔健那沙哑而绝望的叫声：“一无所有”的空荡荡的回声。在同样作为先行者的鲁迅的写作中，我们则感受到一种博大的孤独与悲哀：

在无边的旷野上，在凛烈的天宇下，闪闪地旋转升腾着的是雨的精魂……

是的，那是孤独的雪，是死掉的雨，是雨的精魂。<sup>①</sup>

现在是一年的尽头的深夜，深得这夜将尽了。我的生命，至少一部分的生命，已经耗费在写这些无聊的东西中，而我所获得的，乃是我自己灵魂的荒凉和粗糙。但是，我并不惧惮这些，也不想遮盖这些，而且实在有些爱他们了，

① 鲁迅：《野草·雪》。

因为这是我辗转而生活于风沙中的斑痕。<sup>①</sup>

这总算是生活的一部分的痕迹。所以，虽然明知道过去已经过去，神魂是无法追蹑的，但总不能那么决绝，还想将糟粕收敛起来，造成一座小小的新坟，一面是埋藏，一面也是留恋。至于不远的踏成平地，那是不想管，也无从管了。<sup>②</sup>

作为上一个时代的先锋，鲁迅虽然孤独，然而他还在求索：“无边的旷野”、“凛烈的天空”、“……深夜，深得这夜将尽了”、“生命”、“无聊”、“荒凉”、“我辗转而生活于风沙中的斑痕”。虽然直面“终点”一坟，但还求索道路。而罗克呢，罗克已如空心人迷茫于人世间，在无望地逼视自己内心，寻找自己精神的家，茫然于不断的失落之间。我们已经读到，80年代的先锋们对自我存在价值的追寻显然已被赋予了一定意义上的思辩，因为他已开始寻找一个抽象的人，即马克思称为“类存在物”：

只有当现实的个人同时也是抽象的公民，并且作为人，在自己的经验生活、自己的个人劳动、自己的个人关系中间，成为类存在物的时候，只有当人认识到自己的‘原有力量’并把这种力量组织成为社会力量因而不再把社会力量当做政治力量跟自己分开的时候，只有到了那个时候，人类解放才能完成。<sup>③</sup>

作为80年代的先锋，罗克生活的另一意义则是“感性个人”的出现。“感性个人”主要是对传统的理性的反叛，即在西

① 鲁迅：《华盖集·题记》。

② 鲁迅：《坟·题记》。

③ 《马克思恩格斯全集》中文版第1卷，第452页。

方思想史上的经验主义与理性主义，纵欲主义与禁欲主义，个人本位论和社会本位论的斗争。而罗克的怀疑精神正是“五·四”精神的延续，正是郁达夫的苦闷的当代延伸。郁达夫的苦闷，是相当具体的，“性的苦闷”、“生的苦闷”。正如赵园所说：

只是当人的自觉、人的尊严苏醒之后，只是当知识者开始思索自己作为人的生存价值之后，中国知识者才第一次摆脱了传统的思维方式，作为现代知识者，开始了具有现代意义的自我认识。这只是问题的一个方面。问题的另一个方面，是，发生在中国知识者中的觉醒，不能不是中国式的。欧洲资产阶级启蒙时期的“个性解放”、“人的觉醒”等思想，在中国从来没有被赋予过纯粹思辩的色彩。中国哲学重伦理，重“人伦是用”，即使在思想最“开放”的“五四”时期，也由文学这一角反映出来，费尔巴哈的那个“不是从娘胎里生出来的”，而是“从一神教的初羽化而来的”抽象的“人”，是中国现代知识者所陌生的。<sup>①</sup>

80年代末到九十年代初，中国的先锋，一直如孙甘露的小说《呼吸》中的罗克那样严酷地执着地追问着自我生存的价值与处境。那是一种毫不妥协的，具有形而上思辩色彩的追问，虽然没有海德格尔那样的精密系统的体系，没有米兰·昆德拉式的深厚人文精神，但那是一种发自生活本体的思辩与追问。从某种意义上说，那种追问是自“五四”以来已具有相当进步意义的自审与觉悟。但到了九十年代，被逼上追问的绝境的“先锋”则没有在更进一步的文化意义上进行追问，有些人开始妥协，一部份人走向商潮，一部份人走向宗教，开始寻找一种超

① 赵园：《艰难的选择》，第11页。

然于自我和肉体之外的绝对的真与善。作家张承志，在虚无的煎熬与痛苦中，将自我空虚的肉体和灵魂，投向了西部大自然的历史的巨大时空，形成伊斯兰教某个教派的英雄气概与具有相当悲剧色彩的历史演义。我们在画家丁方那里可以看到他既有那种对西部的情热追求和对英雄风格的寻找，又有那种皈依基督教的渴求，他是北岛式精神在世纪末的延伸。

山东的张炜则走向一种民族精神，走向一种儒家文化的历史，走向山野与自然的怀抱，具有庄禅与明清文人画的平静。而其他一些八十年代的先锋作家呢？王朔从八十年代的反叛走向俗文学和民间民族的通俗故事，从而滑向了媚俗，其余一大批写作和叙事的先锋探索者，走向了故事性的寻找与回归。这一代先锋未能在一种形而上的哲理思辩中，在形式探索的路上，在写作叙事和生存体验上完成更高层次的新的建构。从八十年代末到九十年代初，他们中大部分人走向了重新建筑故事性，走向了野史秘史情史的准历史时空。余华从《世事如烟》、《往事与刑罚》、《难逃劫数》走向了《鲜血梅花》、《在细雨中呼喊》、《活着》。先锋作家们已经感觉到一种迷失于虚无求索中的悲凉与精神漂泊的孤独，他们如同弃儿一样渴求回家、回到故乡母亲的温暖怀抱。回到童年的纯真，回到那没有被现代文明与现代思想污染的时代，这是一种与张炜非常一致的深层的“回归”意识。

在前一阶段的探索中，他们的小说叙事大量借用明喻、隐喻、以及诗一样的语感描述，营造一种神秘气氛和偶然的、陌生化的画面效果，给人的感觉经常是一些意象，感觉的碎片，传达了一种非逻辑的、偶然而神秘的感觉。90年代，先锋实验小说假借一种“历史”故事，且经常有意无意把“现在”与“历

史”混为一谈，“现在”与“过去”来往于一些感觉、梦幻、意象的碎片之间，这种现象被称为“后现代”解构倾向。这种倾向带给 90 年代的仍然是一切都消解了以后的苍白感觉，是无理想、无精神、无英雄的精神危机，正如张颐武评论说：

我们发现二十世纪中曾经充满过革命和创造的无尽热情的知识分子在承受着怀疑和虚无的阴影。后现代性已经崛起，它已是我们无法驱散的语言、文化和历史的状态。知识分子退回到敏感的、机智的玄学和宿命中，行动已经多余，语言又无法控制，实验小说作者和他们同道就像福柯或德利达式的知识分子一样，在对一切幻觉和意识形态的攻击中，在对语言和符号的权力本性的强调中，在写作的快感中找到了自身的存在方式。“文化英雄”已是过去。<sup>①</sup>

就是这样，先锋写作实验宣告结束，从抽象返回具象。从形式探索走向故事。

苏童也从语言实验走向历史，借历史的虚假时空写自己的故事。用历史现在时（Historical present），即用现在时态叙述历史或过去事件，<sup>②</sup>表达了凸现的自我对民族与历史的阐释。《红粉》《妻妾成群》《我的帝王生涯》《紫檀木球》就是其中的例子。他们既无文化审视，无终极审判和人文精神，甚至感觉也是空虚的、无聊的，他们除了感觉以外什么也没有说。在一种散发着江南脂粉气的、民族精神香消玉陨的故事中，我们如果把苏童女性化的、如绸缎般细巧的感觉如李后主词、元曲与明清散

① 张颐武：《理想主义的终结》，载张国义编《生存游戏的水圈》第 106 页。

② 参见华莱士·马丁著：《当代叙事学》（伍晓明译），第 168 页。

文的“诗意”的话语风格解除后，把那颓伤和细腻充满死亡气息的感觉解除后，苏童仍然是一无所有。从鲁迅到北岛的社会使命感在苏童们这里已丧失殆尽。他们只是在历史的名义下写出“当下”的语言感觉的碎片而已，除了赤裸裸还是赤裸裸；除了感觉还是感觉；相对而言，张炜和张承志更具有一种文化的负重感。其中尤其张炜在《柏慧》和《家族》中，表达了深厚的文化感觉，这就是他在自然中感受的诗意，一种人格的建构，一种新的文化精神的建立，也包涵对旧有传统文化的重新审视。在张炜身上展出了对自然灵气感悟，对田野的怀恋和对自我人格的完善的刻意追求。

## 第八节 先锋写作：游戏、行为艺术与抽象

八十年代中国的先锋包含了西方后现代主义的内容。在西方，后现代主义是在批判现代性的基础上出现的与现代主义既有联系又有区别的新的文化精神，而在中国，被统一看作是先锋。事实上先锋在中国是一个复杂的拼贴。这种混合的“先锋”是八五年以后的小说写作的特征。

在阅读八五年以来的实验小说时，明显感到了一种先锋人格（焦灼、痛苦、寻找家园、存在感等等意识）与后现代人格（游戏、语言狂欢、拼贴、偶然性、迷宫荒诞、零度写作等等）的分裂感。这种意义的寻找与形式的绝望拼杂在80年代到90年代的先锋小说写作中。现代主义与后现代主义在80年代的中国引起了某种程度上的互相矛盾和互相消解。多种西方思想先后引入，互为解构，在新一代先锋实验小说与诗歌上而得到消

极反应，并未成为一种建设性体系，这是一种可悲的状态。在先锋实验小说中，我们可看到对西方不同侧重点的阅读导致不同的风格选择。这是一个形式与风格多元驳杂并存的时代，对人文精神、理想和历史的消解，对主体意识与深度模式的消解，对理性与逻辑的在认识论上的批判，相对主义在伦理和情感上的影响，英雄人格的消解等，从某种层面上导致了空虚及 90 年代以来的精神危机。在 80 年代众多的先锋实验小说写作中，我们可以完全看到一种共同的倾向，忽略“所指”而向“能指”的重心偏移。艺术成为一种无“所指”的“能指”游戏。比如苏童在《算一算屋顶下有几个人》这篇小说中是这样描述的：

“两年前我就想写一篇关于屋顶和人的小说。起因是我在区图书馆的地板上偶然看到一张掉落的书中插页。插页是一幅石版画，画上覆盖了一片草苫屋顶，屋顶下迷迷蒙蒙地闪烁着人影，有几个人？一眼看不清。当我的手指抚摸那张无名石版画时，感觉到茅草屋顶在簌簌颤动。聚集在屋顶下的到底有几个人呢？如果那是一家，那么一家到底应该有多少人呢？

这是一种小说“圈套”，现在我拉出一根线头就可以把他们谈到的“那家伙”牵出来。我想看清“那家伙”的神秘面目。这样我还必须把我从未去过的皖南小村伍家畈作为小说环境来描写，一切因此蒙上虚构的色彩”。

这里可以看到一种无中心的分裂症式的叙述。写小说的原因是因为偶然见到一张掉落的插页，小说成为圈套，“我”偶然可以用一条线“拉”出来，我在“虚构”。又如马原在《错误》这篇小说中写道：

我实在不想用倒叙的方法，我干吗非得在我的小说的

开始先来一句——那时候？我不知道这件事的因由结果，我甚至不知道这俩男孩是不是活下来了。他们要是活着已经到了搞女人跳迪士高的年龄。十七岁吧。

那个夜里还发生了另外一件事。我的军帽不见了，丢了丢得真是又迅速又蹊跷。

马原的写作有意识地在凸现写作行为，从两段文字上显示了 60 年代美国“垮掉派”的特征，虚无、玩世不恭，对崇高与理想的嘲弄，以此表现其先锋姿态。他们写作凸现本文——作为一个符号的独立性，而不是像现实主义写作那样创造一种幻觉形式，马原在随时“阻断”读者的陈旧阅读方式，有意解散中心（理性）的线性叙事，将叙事的时空处在一种弥散状态，这又让人感到后现代的某些特征。一种“延异”游戏，一种自我解构。马原的叙述方法是表露他的叙述策略和他作为叙述人的人称或声音；谁在写？怎么写？这样开始了他的“虚构”。叙述者或者是讲一个他人的故事，或者是讲一个他自己或她自己也包含在内的故事，采取不同话语类型，叙述，戏剧呈现，以及“议论”、“探讨”、“随机应变”、“游戏”、阐明、解释、评判、旁论等。在多重话语中总有一个调侃的，消解的“声音”存在。<sup>①</sup> 华莱士·马丁写道：

声音（voice），在一部作品中，透过一切虚构的声音，我们可以感受到一个总的声音，一个隐含在一切声音之后的声音，它使读者想到一个作者——一个隐含作者——的

① 参见华莱士·马丁著：《当代叙事学》（伍晓明译），第 160 页。

存在。●

这种“声音”我们在80年代中下期许多先锋写作中均可见到，比如吕新则在他的长篇小说《抚摸》中用类似马原的描述方式：

我在别人的一个故事外面坐了二三年，我伸出沾满陶泥和血迹的手抚摸那个时期的土漆的陈设，流泻在那些年代里的阳光使人感到炙手可热，目光肿胀。我看到一些离我很近的脸远在某一个风声鹤唳、草木皆兵的年代里背水而立。凡士林的味道和光泽来自一匹马的胯下。路上到处都能望得见某些已逝的模糊的背影，背影以一种很荒凉物质的姿势伫立了很多年。

又是以第一人称声音“侵入”叙述空间，在语感上有一种“差异”造成的陌生化感觉。“坐”在故事里是差异，抚摸——时期，流泻的阳光……吕新这种差异追求在先锋写作中比比皆是，同样是一种“差异”游戏所造成的陌生化效果，既扩大了语义的疆域，又模糊了语义的内涵。这些现象共同有一种“符号学”特征，正如俄国形式主义和捷克结构主义的穆卡洛夫斯基的“符号学美学”认为，艺术是“符号写上的事实”，而同一艺术作品（“成品”）作为符号的“能指”，对处在不同社会文化背景的读者来说，就会有不同的意义（“所指”），也就是说，同一作品在不同读者的心目中会形成不同的“审美客体”。这即是接受美学，解释学的观点，又是“相对主义”在认识论层面上的解释，即含有怀疑论，不可知论或反理性的哲学倾向。依据此论，作品可以是一种“能指”的漂浮，一种无根的漂泊的东西，被称

● 参见华莱士·马丁著：《当代叙事学》（伍晓明译），第160页（注）。

为“能指与所指的滑脱”或“语言的泡沫”，那么这里面就隐藏了一种危机——写作的无意义，那么人为什么写作？于是写作被理解为一种“操作”，一种过程。那么，事实上写作在此成为了一种情感的、习惯的、意志的冲动的痕迹。这种小说“操作”可被称作后现代主义性质，是后现代主义追求大众性、平面性的必然结果。先锋正是用这种无意义来反“意义”，用身体的非理性来对抗文化的“理性”。

先锋意识从某种意义上说是对某种终极意义的探寻，是对精神彼岸的向往，也是对现代人精神家园的寻找。而后现代主义从某种意义上说则是对这种意义、彼岸、家园的放逐。这二种反向的矛盾构成了一种分裂状态。这种凸现写作行为的方式写作与博伊于斯、波洛克、克里斯托等人的行为艺术、表现艺术的美学处于同一美学层面。他们试图表达的是一种时间中的多重译码的意义，这种所谓“言语”意识即自我存在的时间性被身体“言语”化了，正如鲁枢元在《超越语言》一书中谈到“言语”时说：

“言语”却不是这样，言语体现为一种过程，言语是多变的，在时间的横轴上，在个体的意识中、在社会的文化历史沿革中流动变幻。存在主义的哲学家们也总是强调“言语”或“言谈”的时间性，海德格尔就反复讲过，“由领会、现身情态与沉沦组建而成的完整的此之展开状态通过言谈得以勾连”，“言谈就其本身而言就是时间性的。”<sup>①</sup>

这种“现身情态”的，时间的，身体的语言感在苏童、格非、余华、叶兆言、潘军、扎西达娃、残雪、吕新、孙甘露、北村等

① 鲁枢元：《超越语言》，第50页。

等新一代先锋实验小说文本中比比皆是，甚至成了他们小说的主体，使整个小说充满了这种“描述”。故事是一个事件（真实或虚构），叙事是讲述这个事件的文本，或一个叙述行为。我们可看到 80 年代先锋实验小说有明显着重叙述行为和本文的现象，他们重视的是叙述本身，关注的是能指。这些万花筒般的实验写作态度或姿态，与波洛克与克里斯托他们的态度在本质上有近似之处，即“过程”被有意无意地隐含在“操作”之中。这是一种先锋的美学态度，一种新的写作与绘画操作态度，这种态度喻示了一种新阅读和观赏态度的出现，也暗示着一种旧的阅读——阐释方法的失效。从马原开始，就把故事从“真实”的观念转向了“虚构”观念；明确提出了小说（绘画）是从“写什么”（画什么）到“怎么写”（怎么画），这是一种本质层面上的美学态度的转化。从此叙述人分化成了两种类型：一种是消隐叙述人，这是从罗布—格里耶那儿借来的一种方式。如余华、残雪、格非、扎西达娃等人；另一种是明确凸现叙述人的写作行为，它是从博尔赫斯等那儿来的凸现叙述策略与圈套的写法，如马原、吕新、潘军、北村、叶兆言、孙甘露等。通过能指与所指关系的拆解，通过语言操作的差异关系的凸现，展示一种“情境与技巧”。<sup>①</sup> 先锋艺术家博伊于斯也表达过类似的美学：

然后最终达到的境界是人生本身，而且生存本身就是艺术。如果不能这样，我们必须抵抗，才是真正的艺术作品的开始。我刚才说过任何人都是艺术家，但那不是说任何人都成为画家或成为像莫扎特那样的人。我的意思是任

① 沃·伊瑟尔著：《阅读行为》（金惠敏等译），第 2 页。

何一个人都可以为社会变革而工作。……任何人都可以按照自己的倾向和意愿，站在真正意义上为群体提供自己的创造力。我相信这非常符合艺术作品本来的要求。如果没办法做到这一点，这个大地和人类会崩溃没落的。因此我的这种被扩大的艺术观念是非常实际而且对任何人、对任何活动也都很重要。换句话说，把自己本身认为是精神领域中的一件雕塑作品，在自己本身内存在于精神上的，眼睛里看不到的‘实质’，培育出具体的形态来。然后，站在这个角度上，把我们对事物的看法、知觉的形式，重新发展并展开。我想是以我们的思考来把社会的肉体或者是人类的肉体，做成新的、大型的雕塑。<sup>①</sup>

这就是我们所说的身体解放了，出现了，正如波洛克在《大教堂》中关注的是“表演”（在操作中，意志对于行为所起的作用），波洛克留下的“痕迹”是可以作无数种阐释的；但小说用的词语并不是“痕迹”，那么对于这种“词语”，按罗兰·巴尔特能指与所指松散理论，也能作多种阐释，这就是使写作成为了一种“操作”行为的原因。其共同之处在于，在“操作——行为”这一过程中，主体的无意识/意志/情感被“外化”出来，成为本文。这就是：叙述产生话语或“言语”的叙述行为。

先锋实验小说采用了人的“有限视点”，取消了“无所不在”的视点，这隐喻着“认知”的限度，又暗示了“不可知”或“怀疑”。为此，马原在他的“叙事圈套”中对“事件”的发展作了多种可能性的虚构，而余华在叙述中总是采用一个“中距离”视点创造了一种超现实主义绘画的象征性空间。人物符号

① 徐累编：《超凡者之门》，第92页。

化（抽象化、观念化），余华甚至用阿拉伯数字代表人物名字；大多数实验小说放弃了对人物性格的塑造而转向对事件和叙述话语本身的关注；人物丧失了性格、感情等古典叙事的人文主义内涵后成为空洞抽象的能指符号。在格非《褐色鸟群》中我们也可见到这种“符号”化了的人物，比如《褐色鸟群》中的一段：

“有一天，一个穿橙红（或者棕红色）衣服的女人到我“水边”的寓所里来，她沿着“水边”低浅的石子滩走得很快。我起先把她当作一个过路的人，当她在寓所前转身朝我走来时，我终于在正午的阳光下看清了她的清澈的脸。我想，来者或许是一位姑娘呢。她怀里抱着一个大夹子，很像是一个画夹或者镜子之类的东西。直到后来，她解开草绿的帆布，让我仔细端详那个夹子，我才知道果真是一个画夹，而不是镜子”。

可以看到：对人物肖像未作任何刻画和描写。形象是模糊的。只是“穿橙红（或者棕红色）衣服的女人。”正如格非谈到先锋作家罗布-格里耶的小说《橡皮》时曾说：

每一个人物都面目不清。同时又由于这些人物某种程度的“物化”，读者无法用善恶、道德或圣洁等等尺度来评判。<sup>①</sup>

由此可见，格非的写作与罗布-格里耶的关系。格非认为，人物成为了道具，作者无意让读者在他的人物上作过多的“情感停留”，目的是要将读者导入人物和事件背后。<sup>②</sup>这个“符号”正

① 格非：《说〈橡皮〉》。

② 同上。

如同蒙德里安对“树”的抽象，毕加索对“人像”的抽象，（特指的人没有了）人成了一种“人性”，因为写作的主旨不在这个人物，而在这个被叙述的过程以及这个过程中的语感（肌理，质感，痕迹），格非在《褐色鸟群》写道：

我的寓所里从未有过任何采访者。她看到我并未遵循两个陌生人相遇的应有程序，而是表现出妻子般的温馨和亲昵。她说她叫棋。她在给我看她的画夹时顺便提了一句现在是秋天了。我的记忆深处痛苦地抽搐了一下，但并未就此而唤醒往事。我为秋天而感到高兴。她站在寓所的门前和我说话，胸脯上像是坠着两个暖袋，里面像是盛满了水或者柠檬汁之类的液体，这两个隔着橙红（棕红）色衬衣的椭圆形的袋子让我感觉到温暖。和棋的初次相遇就使我错过了一次注视候鸟的机会，我想，它们可能在我和棋说话的时候飞走的。我徒劳的目光越过棋的双肩，投视远处“水边”青蓝的水线时，她问了一句：你在看什么？

在这个“程序”中，“秋天”和我记忆深处的“抽搐”或“往事”纯系偶然，这是写作过程的潜意识感觉。这便是“语感”。是一些无中心的零乱的感觉记录的碎片的。这种写作态度的出现，强化了写作中的无意识行为，这就是我们说的类似于波洛克的绘画，在“操作”过程中出现了一个无意识的行为过程。这个过程在我们的阅读中同样出现。这里暗示了写作行为和阅读行为并不是一个可以重叠的行为，可以通过“偏差”和“错位”，无意识地、自动地出现新的意义扩散。其实先锋绘画创作就是如此，许多画家的“意识”并不是在画之前就构思成熟了，而更多的是在面对画布的反复涂沫过程中，偶然地无意识地“发现”了形式。有许多画家甚至在完成绘画后，把画幅颠倒过

来才发现了一种逃离了“影响焦虑”的陌生形式，这个过程是一个“超现实”的过程，在西方的超现实主义诗歌写作中经常可见到这种通过过程偶然发现的陌生化形式。我们看到，格非的《褐色鸟群》的写作就已暗含了这种“差异”写作的形式：

夜晚，奇异的天象没有出现。“水边”的石子滩变成一种冰莹的纯蓝色，就像化学实验中几种物质产生化学反应后析出的某种蓝色晶体粉末。这些玛瑙似的蓝色石子泛出的冷清的光亮和故事的氛围大相径庭。

联想是散漫的，自由的“中心”并不重要，关键是“操作人”个体感受。格非在这里运用了一种博尔赫斯式的“适度的”书写方式，即让写作在“中心”与“边缘”之间徘徊：

后来——我尽量用一种平淡而真实的语调叙述故事，因为我想任何添枝加叶故弄玄虚反而会损害它的纯洁性。

那时正是四月，春天来得很迟。我看见积雪和泥浆冻在一起，高大的城市建筑物挡住了南下的寒流，形成了巨大的风的声音。那些早已废弃不用的商店霓虹灯上挂满了锥状的冰棱。我在企鹅饭店被一个漂亮的女人招引，不知不觉尾随着她走下了半个城市。我想处在我当时那个年龄被一个女人所迷惑是常有的事，但我决定跟着她走一段，仅仅因为我喜欢她走路的姿势。她的栗树色靴子交错斜摆膝部微曲双腿棕色——咖啡色裤管的皱褶成沟状圆润的力从臀部下移使皱褶复原腰部浅红色——浅黄色的凹陷和胯部成锐角背部石榴红色的墙成板块状向左向右微斜身体处于舞蹈和僵直之间笨拙而又有弹性地起伏颠簸。（《褐色鸟群》）

碎片一样的联想细节、触手可感，充满于叙述之中，偶然的写

作时的感觉随时出现，叙述是一个无中心的话语，正如李普斯金的《柏林城市的边缘》。

在这种叙述中我们也可见到博尔赫斯的晦暗的迷宫式叙述方法。正如格非曾在他的一篇名叫《标记》的文章中写道：

“世界本身就是无限丰富的，是断裂而无序的，是非因果性的，它的意义尚未被穷尽。作家的职责正在于记录下尚未进入大众意识的真实。读者感到陌生是因为心智遭到翳闭，由此看来，对其蒙尘的洗刷是多么的必要”。他还说，另一部分人认为“世界本来是简单的，但人们的心灵已丧失了正视简单的能力，他们之所以采取了玄妙而复杂的形式，正是为了使那些简单的真实浮现出来，就像大雪消融使地上的泥土显现出来。”<sup>①</sup>

事实上，这里论及了与余华在《虚伪的作品》中论述的相同问题：即对逻辑的怀疑，对世界的认识和表征的怀疑，对陈旧的能指与所指关系的怀疑。这是先锋作家共同采取的反理性策略。

在80年代末的诸种西方思想影响或冲击下，先锋实验与探索几乎使新一代艺术家们趋之若鹜，在经历了一段时间的实验过后，中国的文艺与世界取得了一定程度的联系并在一定层面上进行了同时性思考。“当代性”与“国际性”问题是当今中国文艺所面临的一个有待进一步研究与讨论的问题。这里当然涉及到一个多元整合的文化观，比如后现代主义/新历史主义；先锋性/多元性；在本体论层面上，又有元话语/反中心论/反二元论/反体系论等；凸现作者/消隐作者；凸现本文等等，不期待

① 《今日先锋》(1994.11)，第152页。

寻找一个神话式的一元哲学观，而期待在“杂多话话”中广采博集到一种更丰富的、弥散状的、开放的文化景观，以求文艺生命力的发展。

本文一再提到在八十年代中国写作者在接受西方现代主义时，事实上是把西方的“现代主义”与“后现代主义”两个不同概念以“现代主义”名义同时接受了。西方先锋主义是由对传统认识论（理性、逻辑、秩序）进行批判而展开的一种新思潮。（当然在各具体艺术门类不同中，比如现代主义建筑，仍然很尊重理性，逻辑秩序，视建筑为机器的功能——科学原则，这与文学与绘画很不一样。）先锋主义的本体论是意志、生命力、此在与自由，强调人的价值存在，人的超越性生成，人的终极意义等，领悟的反思成为对自我的领悟和反思。但是，西方后现代主义则反对镜式本质说，反对统一性，中心性及终极价值观。（李普斯金、海扎克、弗朗克·盖里、艾森曼、屈米等的建筑设计和巴塞尔姆的小说，以及80年代中国先锋小说已充分表现了这种后现代特征）。

在西方文化史中，启蒙的现实主义和浪漫主义时代——人的尊严凸现的现代主义时代——对形而上学传统和人文热情进行消解的后现代主义时代，这三阶段发展有一种内在的逻辑线索，是肯定——否定——否定之否定的一环扣一环的逻辑秩序，而这反映在中国现当代史上的情况就不同了，在中国的“现代主义”中，包含着同时接受现代与后现代所产生的矛盾性与互不相溶性。所以，在中国还未建构起完整的以人为中心的理性的体系时，批判前一阶段的现代主义和消解现代主义精神的原现代主义一同进入，形成了一个混杂的然而又是虚无的平而化世界。西方现代主义与后现代主义的矛盾，后现代主义对现代

主义的批判，否定与消解的矛盾及其在作品中反映出的互相矛盾均被中国同时接受，这就造成了中国八十年代下半期的理论上的矛盾与互为消解。西方在启蒙时代是以张扬理性精神的理性主义为中心，在文学上体现为十九世纪现实主义，重视主体、人文精神、天赋人权论，重视对世界的认识，分析和再现。反观中国现代主义和后现代主义的矛盾特性在八十年代末的小说实验中均有出现：孙甘露在《呼吸》中就表现了这种矛盾：一方面他在语言上是一种消解的方式，一种突出能指的后现代消解中心的方式，另一方面在罗克的内省与反思的内心独白中又表现了一种现代主义的对终极价值的关怀与焦灼。孙甘露的《呼吸》体现了现代主义与后现代主义的双重本文的矛盾交织。这种矛盾在90年代的先锋实验写作上均有体现，如格非的《敌人》，余华的《在细雨中呼喊》，苏童《我的帝王生涯》，吕新的《抚摸》等。有趣的是，从五四时代的鲁迅、郁达夫、谢冰心、到三、四十年代的现代派身上我们发现有一种近代文化/现代主义/中国传统文化交织的矛盾。这种矛盾是接受心态和文化记忆以及集体无意识等造成的一种人格分裂。事实上建构中心和消解中心在80年代末的先锋实验小说中大量存在。在他们的小说实验中，我们在关注叙述本身的同时，也可明显感到一种现代主义的固定性和确定性，一种先验设置中心、永恒意义和恒定结构的形而上学承诺的影子，因为，他们毕竟难以全部放弃“意义”这个要命的人生目的。他们选择了一条折中的话语，部分地放弃语言中心主义，在“在场——不在场（缺席）”之间徘徊，在一种表面的无中心、无体系、无明确意义中寻找中心、体系和意义。他们潜在地、无意识地在寻找着元话语。所以，从90年代余华开始，他们忍受不了“无意义”存在的折磨。他们

开始了回归故事与意义。80年代末，中国的先锋在语言实验操作上，在对西方现代主义与后现代主义的理论与实践的学习与模仿上走入了困境，走入了“意义”失落的绝境。文学在进入九十年代就感受到了一种失去人文精神和历史深度后的危机。

在总结实验先锋小说时，下面几点值得注意：（一）他们突出了语言感受；（二）对存在本质和生命意义的追问；（三）怀疑精神；（四）突出“诗性记忆”。在谈到80年代先锋小说的写作词语时，王晓明认为：

语词之间及本文结构之间的差异与偏离，固然为想象力提供了空间，但却没有为它规定应有的确定的或明晰的向度，艺术借助想象达到审美升华的规定性尚无保证。一个作家面临的最大难题，就是精神存亡的问题，或者说：“灵魂救赎”的问题。作家如果不能直面并着手解决这一问题，而仅仅满足于作一些反叛和活力和创造力的衰退。并且，作品在其精神价值指向方面的犹豫不定，最终也将会消蚀其对希望的激情。不仅读者不能从作品中获取一种文化的精神能量，就是作者本人也会因精神颓废所带来的“如释重负”感的诱惑，而丧失精神的力度和自信心，最终无以抵挡来自外部世界的种种压力和诱惑。可见，先锋小说家不但在其文化的价值指向上，而且在其自生存的价值意向上，都正面临困境。<sup>①</sup>

先锋小说在80年代扮演了反人文精神的角色，他们从价值观上摧毁了人文精神，最终走入了虚无的绝境。在90年代他们却并未建构起新的人文精神，他们的褻渎和游戏，没有带给入

① 王晓明编：《人文精神寻思录》，第16页。

们新的文化精神，他们的虚无态度开始让人们感到厌倦。但是从另一角度看，也由于社会整体文化素质的问题，先锋小说的读者是相当少的，先锋小说作者经常感受到一种“先锋”的寂寞。

## 第3章

# 实验诗<sup>①</sup>:破碎的镜像

## ——诗歌与绘画的类同性

同样是1985年,“先锋”实验诗写作,出现了众多叛逆“体制”文化和理性规范的“群体”,其理论和风格之驳杂,如同破碎的镜面。它们的探索写作的两极化倾向有点和小说、绘画中的表现相近,其一是表现主义风格的抽象化;其二是超现实主义风格的冷漠化(“物化”、“还原”)。前者从拆除语言能指与所指固定关系的方法入手;后者则是从对“无意义”的“物”的“凸现”入手,二者殊途同归,均以不同姿态显示其先锋性质。谢冕先生把这些

---

① 唐晓渡在《实验诗:生长着的可能性》一文中写到:“‘实验’一词在这里无论是作为形容词还是作为动词,作为一种创作态度还是一种创作方法,都意味着诗的可能性,而与那种受到严格规范的,据说是体现了客观规律的诗的必然性相对。毫不奇怪,青年诗人们于此充当着某种前卫和主体的角色,他们的生命和存在状态几乎直接决定了这一点:敏感、多思、骚动、渴望探险却又困阻重重,未及的成功以至可能获得更大的成功,如此等等,使得他们成为保守者的天敌。而对于后者而言,大概没有比把自己托付给一个客观规律、一种必然性更为可靠的了。”(引自谢冕、唐晓渡主编:《磁场与魔方》,第196页。)

“后新诗潮”现象归类为：

(一)平民意识及非崇高倾向；(二)文化重构与“反文化”；(三)生命体验。<sup>①</sup>

## 第一节 80年代实验诗群：破碎与拼贴

一个时期的先锋文艺运动往往表现为一个整体性的运动，诗、美术、小说都在85年展现出了共同性的嬗变。随着85'美术思潮中前卫艺术的出现和以马原、莫言、残雪为标帜的先锋小说的兴起，实验诗群在这一年也开始以其驳杂的姿态出现在人们面前。这就是以“第三代诗”、“后朦胧”、“实验诗”、“后新潮”等名目呈现的一种诗歌嬗变的现象。

“实验诗”是以“先锋”姿态出现，并以“还原”语言作为切入口的。1986年“中国现代诗群体大展”推出的诗歌群体多达数十个，仿佛一夜之间，四处遍布了“诗群”。主要有北京的“圆明园诗群”、“大学生诗派”、“海上诗群”、“撒娇派”、南京的“他们”诗群、四川的“莽汉主义”、“整体主义”、“非非主义”、“新传统主义”等等。严格地说它们不是“派”而是“群”，各有自己的态度和理论，各有自己不同风格的作品。但它们又在诸多方面有其共同性，比如共同的“先锋”姿态，反文化、反崇高、反修辞、反传统等等诸方面的共同倾向性。它们从不同方面、不同层面、不同立场出发进行自己的先锋“突围”。既有“群体”作战，又有散兵游勇。比如

① 参见谢冕先生：《美丽的遁逸——论中国后新诗潮》一文，载《文学评论》1988年第6期。

“莽汉主义”以对“崇高”和“英雄”进行“褻渎”的姿态出现,“非非主义”则主张反文化、超文化、超语言,用反语言来反文化,拆解能指与所指的固定关系,反抽象词语,甚至从反能指角度“突围”。它们共同表现出了一种先锋的“骚动”,反叛的“青春情绪”,以张扬其“先锋”精神。这些诗群鱼龙混杂,泥沙俱下。但也有一些有才华的诗人,比如“他们”诗群的于坚、韩东、丁当等,“非非”诗群的周伦佑、蓝马、杨黎、何小竹等,“莽汉”诗人李亚伟、万夏等,“大学生诗派”的尚仲敏等等。

说它们是“先锋”,正在于它们的姿态和理论展示了与主流意识形态和体制文化的某种程度的对抗和叛逆,虽然这种对抗与叛逆程度不同,观点和姿态各异。<sup>①</sup>周伦佑在分析这一时期的“先锋”诗人时指出:

对他们的“叛逆”基本有二种观点:其一认为是诗的审美观念嬗变,以韩东、周伦佑、廖亦武、于坚为这一诗潮代表,其二认为是“态度”的叛逆,将第三代诗划分为“以现代意识反观古典文化的现代史诗”和“以显现人与文化的对抗与冲突为动意的反文化诗潮”,前者以杨炼、江河、欧阳江河、宋渠、宋炜为代表,后者以周伦佑、蓝马、杨黎、李亚伟、尚仲敏、廖亦武、于坚、韩东等为代表。<sup>②</sup>

① 1985~1989年的实验诗先锋运动,近似于美国六十年代金斯堡(Allen Ginsberg)的“垮掉派”文化运动。正如罗森堡在《荒野之死》中写道:“一代人的标志是时尚,但历史的内容不仅是服装和行话。一个时代的人们不是担负起属于他们时代的变革的重负,便是在它的压力之下死于荒野。”(参见 Morris Dickstein 著:《伊甸园之门》,第2页。)

② 见周伦佑:《第三代诗与第三代诗人》,载其选编的《褻渎中的第三朵语言花》。

这些“态度”即是所谓“非崇高”、“非文化”、“非修辞”的先锋姿态。比如欧阳江河的《手枪》：

手枪可以拆开/拆作两件不相关的东西/一件是手，一件是枪/枪变长可以成为一个党/手涂黑可以成为另一个党/而东西本身可以再拆/直到成为相反的向度/世界在无穷的拆字法中分离/人用一只眼睛寻找爱情/另一只眼睛压进枪膛/子弹眉来眼去/鼻子对准敌人的客厅/政治向左倾斜

这类诗作往往共同表现出了以生命(身体)反“文化”对人的异化，以生命、人本和某种程度的非理性去对抗“理性”、“意义”、乃至“文化”、“语言”的文化向度。也许诗人们当时并未从理论上阐发“身体”<sup>①</sup>的意义和其深刻的“行动性”。作为“文化”载体的语言体系，有一套历史积淀下来的意指符号体系，在西方被称为“理性的”、“形而上学传统”，这是一套具有结构特征的体系。按传统认识，凡“能指”就必固定有一“所指”，而且这个关系是被“文化”理性固定了的，所指的内容是“文化”历史、社会公众行为、话语权力等文化体制赋予的，而能指则是我们直觉到的字。关于这方面论述研究已颇多，本文在此主要想说明的是，实验诗人的语言革命的第一步切入点就是拆解上述结构。首先，他们强调“能指”的独立性，否定那种固定关系，使能指直觉化、形式化、视觉化、表现化。尤其表现在强化汉字的视觉能力上。他们强调“语言还原”，消除文化、历史话语的固定性桎梏，用直觉去直接感受能指，而不是用逻辑去理解和阐释所指。这正是“第三代”诗人对“朦胧诗”的某种意义上的超越的关键。正如第三代诗人于

① “身体”与达达和超现实这两个艺术先锋的联系。参见周伦佑：《衰废中的第三朵语言花》，第12页。

坚说的：

过去时代的诗歌精神——一言以蔽之，鲁迅，是过去时代最伟大的诗人。呐喊，作为那个时代的主调，作为一种狂飙突进的、青春朝气的、号角般的、英勇志壮的、爱憎分明与中国政治生活相濡以沫的浪漫主义，造就了许多杰出的歌手和黄钟大吕之作，它最终声嘶力竭成为单纯时代精神的传声筒，在七十年代走到终极。作为自己时代的逆子，北岛们是那时代最后一批诗人。<sup>①</sup>

北岛的意指是社会/文化，杨炼的意指是文化/历史，而第三代诗人则是直接指向生命（身体）。前者是社会集体意识的、历史的、整合性的、理性的，而后者则是身体的、现在的、时间体验中的（当然仍然有集体无意识的）、碎片的。前者的诗意指外部的社会、历史、文化；而后者则指向诗自己，诗的能指与诗人自己的血肉之躯——生命直觉；前者正如俄罗斯巡回派绘画指向画外的社会，而后者则是抽象绘画指向绘画本身的直觉能力，指向的是绘画作为身体“痕迹”的画面，这个“痕迹”是一个身体的直接实现。<sup>②</sup> 这是一个明确的转移，正如观赏绘画的方法上的转移一样，当你面对塔皮埃斯的抽象表现主义绘画时，你不能联想，因为他阻止了你联想，他把你的视觉吸引到画面本身，那些凹凸、质感、笔触……等所有那些如同一个活动的人留下的“痕迹”；诗歌的转移是同样的，实验诗阻止你通过“意象”与“象征”去寻找

① 于坚：《诗歌精神的重建》，载陈旭光编：《快餐馆里的冷风景》。

② 关于“身体”的“痕迹”，可参见丰塔纳的《空间的概念》，波洛克的《凝聚》，迪比菲的《女人躯体》，基弗的《作品》，马塞尔·杜尚的《致命的拷问》，克莱因的《人体印痕》以及他的《非物质绘画感性地带的转移·行为展示》等行为和先锋艺术作品，可以见到其在姿态，美学层面上的类同性。

一种“整合的”意义阐释，因为这种阐释是“文化的”，而是让你通过直觉去感受。韩东就常用一种罗伯—格里耶式的呈现物质的方式，无语义（没有阐释的必要）地凸现给你。比如韩东的《你见过大海》：

你见过大海/你想象过/大海/你想象过大海/然后见到它/  
就是这样/你见过了大海/并想象过它/可你不是/一个水手/  
就是这样/你想象过大海/你见过大海/也许你还喜欢大海/  
顶多是这样/你见过大海/你也想象过大海/你不情愿/让  
海水给淹死/就是这样/人人都这样

这极类似于陈晓明所说的“无主体话语”<sup>①</sup>的风格。在这里，主体与对象拉开了距离，自我意识则冷漠淡化了，仿佛始终游离于诗歌本文之外。这种风格我们也可在 85' 美术思潮中的耿建翌、张培力的作品中见到，比如耿建翌的《理发 3 号》、《理发 2 号》、《第二状态》，张培力的《X?》，《30×30》。这是一种“还原”现象，还原到一种事与物的“原初”状态，以反文化的尘埃对生命的遮闭，如胡塞尔的“悬搁”。比如周伦佑提出“三逃避”（即逃避知识、思想、意义）和“三超越”（即超越逻辑、理性、语法）的还原理论就是通过这种对物象原初状态的“呈现”而“逃避”和“超越”的。<sup>②</sup> 比如韩东《吸烟者的快乐》：

给我一支美国烟/和一个理想的夜晚/清洁、秩序/给我清洁  
和秩序/并且无事可干/每次都回到一个印象/吸烟，满足/  
为满足而呼吸/烟灰准确地落入烟缸/蓝色烟雾中的圣徒/

① 陈晓明：《解构的踪迹：历史、话语与主体》，第 120 页。

② 参见陈旭光：《“第三代诗歌”与后现代主义》，周伦佑选编：《裘淡中的第三朵语言花》（附录）。

回到第一支烟/在吸烟的历史之后/回到那个夜晚/最初的肺部、头颅/以及飘忽不定的思想/让我再现/在不可挽回的持续中/和最初的恋情后/于黑暗的房间里/找回那闪烁的红星<sup>①</sup>

诗歌呈现给你的是一个“还原”到无聊的画面,没有意义,只是一个人的行动,你不可能阐释,正如你面对张培力的《30×30》,一个真实的身体在活动而已,仅此而已。这是“反人文热情”,反阐释、反意义、反文化,正如罗伯一格里耶说“椅子就在那儿”<sup>②</sup>一样。

另一种对“意义”的阻止是将语言限制在能指范围之内,拆除所指,强化能指的直觉意义和视觉印象。前面说到了这是一种抽象绘画的方法,能指本身构成了一种作品的自足性。当然这是一种冒险,诗毕竟不是绘画或书法,绘画和书法的“能指”与“所指”可以完全无关,因为色彩和线条本身就是展示行动的独立的视觉符号。而语词的能指所指不可能完全脱离,至少在无意识层面是如此。在语言上,如果一定要全盘否定所指,不但不可能,而且是冒险。事实上这种否定从未实现过,只是一种姿态而已。西方的先锋们也经常以否定媒介作为切入口来反体制文化,比如Dada,以及克里斯托、卡普罗、博伊于斯等人,而中国的先锋们并不是否定媒介(所谓否定,是一种姿态),而是以寻找媒介为目的。可以说西方的先锋是在不断否定能指中展示先锋姿态的,而中国的先锋则是在不断寻找能指,复制能指,1989年的“现代艺

① 选自《他们》第六辑,1993年。

② 罗伯一格里耶:《未来小说的道路》,伍蠡甫主编:《西方现代文论选》,第309页。

术展”就显现了这个特点。

实验诗人从拆解所指进而向更进一步的拆解深处发展。他们中有的人甚至感到能指也在不同程度上负载了“文化”的集体无意识。为此蓝马进一步破坏能指，破坏形象，直接进入抽象和“前文化”的状态。如他的《世的界》一诗，标题就表明了拆解能指的意图，仿佛在一个“纯然而在”的“前文化空间”对“世界”重新命名：

谁来看了/石头在石头上/水在水上/向海鸥/帆在帆上/而  
鸽子/在鸽子之上……

正如陈旭光认为的：

在这里，诗人把“石头”、“水”、“鸽子”、“帆”等语符的原始意义都一一还给了这些自在着的物自身，那种物“纯然而在”的状态确实带给我们强烈的陌生化感觉。<sup>①</sup>

这在美术上是轻而易举的，比如王毅的抽象画，几乎连“痕迹”都没有，一张在极度抽象中的颜色抹平的宣纸，或一件被石膏浆硬的衣服，一切人的痕迹都没有，几乎达到一种“空”与“无”的境地。但在诗歌上这却是一个极大的冒险。事实上蓝马只是“部分地”或“适度地”做到了对能指的拆毁，比如他采取掉字，“空隙”或改变词性等方法，对能指进行拆解。但不可能把语言的成象性完全毁灭，诗对语言自身的全部否定只是一个神话，我们只能说蓝马在这里有一种指向性，或者说渴望完全解放“身体”。最后蓝马亮出的仍然是一个劳申柏克式的装置，或极少主义艺术的画面。但这里倒显示出了蓝马作为“先锋”的极端化追求，这种指向最后只能导向“虚无”——用空白的画布的出现来展示他的“先

① 陈旭光：《语言的觉醒》，载《山花》1994年第9期。

锋”姿态。

到此为止,我们见到了实验诗歌的两极化发展(正如小说中的以余华、孙甘露为代表的“超现实”与“表现主义”趋向;绘画中的“新理性”和“生命流”,比如张培力与孟禄丁)。我们看到,这两种趋向在诗歌中表现为以韩东、杨黎等人为代表的“物化”<sup>①</sup>超现实主义,冷漠、无意义的倾向和以周伦佑为代表的解构倾向。虽然这个两极都只是一种倾向。程度上的区别,其中间地带大有人在,比如以态度方式出现的反文化倾向的莽汉诗,大学生诗派或撒娇派等。这种两极则可称为“主体话语”或“无主体话语”,在美术上则定名为“新理性”和“生命流”。实验诗人们的姿态、风格、话语方式各具个性,又各有“适度”,他们经常是在理论上极端,而写作上又保持了“适度”,但二者在“反文化”倾向上则是共同的。先锋属于年轻人的行为,有扩张力和冲击力,但在理论上则的确显示了其浮躁、轻飘与幼稚,经常言大于实,行动大于思考;经常让人感到实验诗的整个过程如同一个松散的偶发艺术行为。正如陈旭光所说:

作为后现代主义文化的一种泛本文现象,“非非”和“莽汉”更重要的意义在于运动和行为本身,而不是孤立和狭义的诗歌书面文书。这表现出一种明显的行为主义倾向。正如“莽汉”的发起人李亚伟指出的:“莽汉主义大步走在流浪的路上,莽汉主义不完全是诗歌它更多的是一种莽汉行

① 柴小刚在《随想三则》中写道:“人在难堪的时候,心理和皮肤会有一个共同的反应,就是‘起皱’。严重的话,脑际也是空白一片。有这种感觉使人很痛苦,也很无奈。我时而将裁下的布粘回画面,作为外力挤压的‘皱纹’的语符。我偏好‘自动书写’般的表现性笔触和主观色彩,是我对尴尬状态的揭发媒体。”见《今日先锋》(1994.2)第166页。

为。”这与后现代主义主张的打破现代艺术的界限，认行动本身为艺术，而艺术应当标新立异等观点是不谋而合的。<sup>①</sup>

“非非诗派”宣称逃避知识/思想/意义，超越逻辑/理性/语法，反对文化/理性/传统，就理论上说是颇有“达达”味道的，但事实上，他们也只是亮出了一种姿态，他们的写作也并不全如他们的理论所说。他们的理论不但有一套逻辑、理性和语法，而且他们的写作也一直从不同层面表达着某种意义与思想。这种特征在实验诗中是明显的。客观地说，这些群体只是为了壮大声势才集结的，正如美术群体一样，它们的理论和作品差别很大，各有自己的价值取向和美学主张。当然，正如前述，它们的共同倾向也非常明显，即保持先锋姿态，反“经典”和“体制文化”。比如“莽汉主义”采用“口语化”，反传统，以“跨掉派”的姿态，崇尚罗伯-格里耶式的美学，对“优美”与“崇高”进行嘲讽。而“他们”诗群则以“无意义”反“意义”（柴小刚说：“在充斥枯枝败叶的时代能无聊即是幸福”<sup>②</sup>），“非非”中的周伦佑则以其“解构”方式反“意义”，比如周伦佑《狼谷》一节：

是从哪棵树上落下来的一道缝隙从他身上裂开想起了软软的  
钥匙伸向陌生的领域他开启那一把野性的锁时感觉到自己  
反被开启了目光向后穿过曲折的巷道一扇多毛的门打开  
荒野里多姿的兽迹舞蹈起来引他进入原始林莽针叶的波涛  
覆盖天空脚印陷落于松弛的掌纹一团带刺的眼球滚去向他  
招手那根狗尾草疯狂而多情他摸摸臀部卵石般光滑的女性

① 陈旭光：《“第三代诗歌”与后现代主义》，载《衰湮中的第三朵语言花》附录。

② 柴小刚：《随想三则》，载《今日先锋》（1994.2）第167页。

在圣洁。

我们在这首“诗”中可见到周伦佑使用了“差异”与“偏离”等解构式话语，这些话语“还原”的只是对“物”的破碎拼贴。实验诗的美学有一个共同的更深一层的意义，即不同程度地暗示着“还原”——把诗歌还给生命的“身体意识”，还原给生命体验、本能体验及身体的非理性直觉。正如于坚所说：

这些诗使诗再次回到语言本身。它不是某和意义的载体。它是一种流动的语感。使读者可以像体验生命一样体验它的存在，这些诗歌是整体的、组合的、生命式的统一成流动的语感。它是不可分割的，也无法破译，如果你除了他本身，仍然感受不到什么的话。<sup>①</sup>

这些诗人的写作是根源于生命意识及其对“文化”的桎梏的对抗冲动所提供的创造力，这种创造力的指向是文化与社会意义对生命的遮闭和压抑。他们将诗从“意象”转向了生命和身体，从思想转向感觉，从具象绘画转向抽象或行为，从外转向内。比如于坚《坠落的声音》一节：

我听见那个声音的坠落 那个声音  
从某个高处落下 垂直的 我听见它开始  
以及结束在下面 在房间的响声 我转过身去  
我听出它是在我后面 我觉得它是在地板上  
或者地板和天花板之间 但那儿并没有什么松动  
没有什么离开了位置 这在我预料之中 一切都是固定的  
通过水泥 钉子 绳索 螺丝或者胶水  
以及事物无法抗拒的向下 向下 被固定在地板上的桌子

① 于坚：《诗歌精神的重建》，载陈旭光编：《快餐馆里的冷风景》。

向下 被固定在桌子上的书 向下 被固定在书页上的文字

但那在时间中 在十一点二十分坠落的是什么

那超过挂钟和藤皮靠椅向下跌去的是什么

它肯定也穿越了书架和书架顶上的那匹瓷马

我肯定它是从另一层楼的房间里下来的 我听见它穿越各种物件

从于坚这首诗,我们也可看出所谓向“内”转也是指一种“趋向性”,这种转向并非全面彻底,只是一种方向性转变,其写作经常是停留在“中间地带”。在他们的写作中仍然充满形象的路标,残留着象征。这是一种“并置”现象,是“镜像”与“破碎的镜像”的区别。“文化记忆”和“无意识”层面的文化记忆仍然主宰着他们的想象,甚至他们的身体。

先锋在本质上是反贵族文化及其一整套文化体系、贵族式的文化消费趣味。先锋并不是“迷失在象征森林里的孩子”,而是“象征森林”的破坏者。所谓“先锋”是从生活态度、文化观念、时代表征的方式寻找,从行为方式以及创造新的想象力诸多方面全面展开,虽然高度和深度不同,规模与等级不同,但大致的“方向”是统一的。虽然,真正具有创造力的先锋作品并不多见,甚至许多所谓“先锋”作品只是在用旧材料“搅拌”而成,但“搅拌”的动作已显示了先锋的态度。

如果说北岛手中的镜片折射了大写的人的悲剧形象及其社会意义,那么实验诗人们则收集起被他们自己砸碎的镜片折射了他们自己,他们的某个局部的破碎的身躯,或某一只颤抖的手。正如这镜片所示,“意义”是不可逃避的。于坚在《诗歌精神的重建》一文中写道:

诗歌已经到达那片隐藏在普通人平淡无奇的日常生活底下的人心灵的大海。诗人们自觉到个人生命存在的意义,内心历程的探险开始了。诗人们终于勇敢地面对自己的生命体验,哪怕它是压抑的,卑俗的甚或变态的。个人生命不再藏在人格面具之后,它暴露在世界面前,和千千万万的生命相见。这时诗人依托的是个人的实在,由此它感到实在和自信,由此他能够客观,冷静地把世界以及他自己——他的生命,他的意识,他的内心状态都作为审美对象。一首诗就是一次生命的体验,一首诗就是一个活的灵魂,一首诗就是一次生命的具象。<sup>①</sup>

这难道不是意义吗?

## 第二节 象征、意象诗的具象性视觉效果

### (1) 对“朦胧诗”的图像的解读

八十年代初出现的现代诗,虽然整体意识上是追求社会意义的,但在写作上承接了西方现代诗人的风格和影响,这些西方诗人是艾略特、庞德、叶芝、瓦雷里、里尔克、沃伦、波德莱尔、马拉美、韩波……这是一个很长的名单。应该说诗的嬗变是多方面的,甚至伴随着一个时代的整体性文化嬗变。八十年代初朦胧诗的出现和八五年以后实验诗的出现都是因为整体性文化背景的变化引起的,反过来我们也可以说诗的这种嬗变是时代文化变化的映照。但就诗的內部来说,诗的嬗变意味着隐喻/图画/形象

① 于坚:《诗歌精神的重建》,载陈旭光编:《快餐馆里的冷风景》。

的象(imagery)的嬗变,是修辞/视觉的嬗变,是人的存在意识的嬗变。特伦斯·霍克斯说:

隐喻本身是在特定的历史时期形成,打着语言与社会的烙印;隐喻有它自己的历史。<sup>①</sup>

诗在本质上是隐喻的。正如心灵的想象虽然是独立的构成,但这种想象永远是世界的,与我们所寓居的世界有关。叔本华说“世界之为意志的表象”,把叔本华的话反过来就是表象与意志指涉世界,所以,柏拉图把影子的影子归给诗人。这样诗与模仿(imitation)就有了联系。一部绘画史不就是一部精神对世界的表象史吗?一部建筑史不就是一部幻想的图象史吗?感觉/表象/情感决定着联想,联想是形象,形象关涉隐喻,隐喻是一种修辞。詹姆斯说:

成系列的表象和思想在我们的思维中不绝地行进,一个观念在下一观念发生前无休止的飞行,我们的心在相隔如两极的事物间的过渡……,这整个魔术似的,不可捉模的意识流,自太古起就激起了所有为它的普遍神秘性惹起注意的人们的赞叹。而且它也激发了哲学家们从事用简明的词句表述这一过程来消除它的神秘性。<sup>②</sup>

表象和思想虽然在意识中可以不断“飞行”,心灵可以联想一切事物并自由生成图像或修辞,但意识神奇地支配着语言,自觉地或不自觉地,偶然地或潜意识地支配着语言。能指在神秘的偶发中创造和生成着意义。能指自由自在地漂流。80—90年代的先锋叙事实验的探索中,小说叙述语言被诗化了,如孙甘露、格非、

① 特伦斯·霍克斯:《论隐喻》,第7页。

② 詹姆斯:《心理学原理》(第一卷),第550页。

苏童、叶兆言、余华、吕新等的小说，它们排除了现实主义的理性逻辑，把叙述从外部世界转入到人的内心和精神的深处。从清晰的理性逻辑变为感性的神秘的、意指性的世界（劳伦斯称为血性意识）。比如余华他们借助新的隐喻创造了一种新的内心世界的图景，一个超现实的世界。用幻想和隐喻作为构成的本文叙述，用隐喻来实现他们的写作，从而形成了一种新的风格。

这种意象和象征风格的诗歌写作是朦胧诗写作的特征。即通过一种“形象”和一个“画面”来表达一种“意义”，在顾城的《方舟》一诗中，我们便可见到意象和象征的视觉效果：

你登上了，一艘必将沉没的巨轮/它将在大海的呼吸中  
消失/现在你还在看那面旗子/那片展开的暗色草原/海鸟  
在水的墓地上鸣叫/你还在金属的栏杆上玩耍/为舷梯的声  
音感到惊奇/它空无一人，每扇门都将被打开/直到水手舱  
浮起清凉的火焰/

[想象的画面：人生—巨轮，大海、旗子、草原、墓地、金属的栏杆、门、火焰。这些画面隐喻：场景故事。正如斯科特说的：

象征主义诗歌的生命不是靠人的声息向它注入，而是  
靠转动的眼睛在页面上不停地来回游动，在反复出现、意义  
不同的瞬间获取的。<sup>①</sup>

“朦胧诗”、意象派、象征派、表现派的意义是，它们在诗中首先提出了表现自我这个在当时来说相当“先锋”的命题，并把一个具有复杂情感自我——英雄人格塑造出来。这是对前一时代的口号诗、大白话诗等等的反叛。这是文革后诗歌第一次真实

① 克莱夫·斯科特：《象征主义、颓废派和印象主义》，载马·布雷德伯里、詹·麦克法兰：《现代主义》（胡家峦等译），第182页。

地表达了一代人的心声和他们真实感情。诗人们多用象征、意象、暗示、变形来表达自己的痛苦而严肃的生命体验与情感，他们作为那一个时代的精神“先锋”，书写了一个真实的人。诗人王家新认为：

不要担心你的诗中没有思想而把什么都推进去，重要的是来自你生命本身的感觉。……那些真正的艺术提供的并不是说教和解释，却总是在那深的层次上改变或解放我们的感觉。它们不想把人们变为某种理念的俘虏，而是以一种想不到的方式照亮事物，并把 we 带上通向真实的道路。<sup>①</sup>

强调生命本身的感觉是对理性、逻辑的反叛，是强调真实的人的位置，是一种表现主义的美学方式，即通过感受来表达生命的意义，是通过感觉来解放艺术。但也应看到他们仍然具有与现实社会贴得很近的感受，这个自我不是指存在着的人对自己生存价值的追问，而是指“我们”这一代人——一个集体化名词——在批判，审视这个现实。这时的朦胧诗人们还未感受到那个焦灼的孤独的自我，即还未用那个血肉之躯去感受生存。那个时代，朦胧诗人之所以如此引起社会关注是因为他们代表了一代人、一代“先觉者”的“我们”即朦胧诗人们作为人的自我。请看顾城的《结束》：

一瞬间——/崩塌停止了/江边高垒着巨人的头颅。/戴孝的帆船/缓缓走过/展开了暗黄的尸布。/多少秀美的绿树，/被痛苦扭弯了身躯，/在把勇士哭抚。/残缺的月亮，/被上帝藏进浓雾/一切已经结束。

① 王家新：《我对诗的把握》，载《未名诗人》1987年第3期。

帆船/尸布/绿枝/月亮……这些画面的拼合构成了诗人的一种复杂的含蓄隐喻<sup>①</sup> (implicit metaphor)展示了 I·A·理查兹称为喻矢(Vehicle)<sup>②</sup> 的形象。

如果我们撇开“思想”，仅从形式上看这首诗，就会看到一种视觉形式，这就是巴赫金所说的：

作品并不是为了思想、感觉或激情，而是为了眼睛而存在。应当对视觉这一概念本身进行深入分析。对形式的接受、对“形式质量”(Gestaltquality)的接受，不仅仅是艺术学的，而且也是美学和心理学最重要的问题之一。<sup>③</sup>

视觉性是诗与画的类同性。正如建筑一样，诗歌是图像、标志、象征等构成建筑一样的空间分节的艺术。<sup>④</sup> 由于认识上的变化，也由于更多接触了西方的新理论和作品，朦胧诗人又各自开始寻找自己认为的“乌托邦”或“精神的家园”去了。北岛后来有走向超现实的倾向；而杨炼则有一种“寻根”倾向。如杨炼《大雁塔》一节：

漫长的岁月里/我像一个人那样站立着/像成千上万被霍子驱使的农民中的一个/畜生似的，被牵到这北方来的士卒中的一个/寒冷的风撕裂了我的皮肤/夜晚窒息着我的呼吸/我被迫站在这里/守卫天空、守卫大地/守卫着自己被践踏、

① M·H·艾布拉姆斯认为：用A词代替B词，A认同B。含蓄隐喻是比喻的不明确，其意义表现在上下文中。见其著《欧美文学术语词典》，第115页。

② 上书认为，喻矢是比喻词本身，是隐喻的基础，是一个形象。

③ 巴赫金著：《文艺学中的形式方法》(邓勇等译)，第69页。

④ 参见恩·埃科：《功能与符号——建筑符号学》，载G·勃罗德彭特等著：《符号·象征与建筑》(乐民成等译)，第31页。

### 被凌辱的命运

时间中的形象即历史的画面,用明喻(simile);<sup>①</sup> 进入历史画面后,从整体到局部展开的历史事件,如同电影的蒙太奇,成为“史诗的直喻(epic simile)”,<sup>②</sup> 仍然是一幅历史画。

杨炼试图在宏大的历史时空中去发掘一种深厚的“文化精神”,来建构一种艾略特式的“形而上的”文化史诗,用一种深厚的历史时空的“文化建构”来弥补现实生活的贫乏,这是杨炼的《敦煌》:

敦煌石窟/像马肚下/挂着一只只木桶/乳汁的声音滴破耳朵——/像远方墓上撕破耳朵的人/来到这最后的山谷/他撕破的耳朵上/悬挂着花朵/敦煌是千年以前/起了大火的桑林/在陌生山谷/是最后的桑林——我交换食盐和粮食的地方/我筑下岩沿,在死亡之前,画上你/最后一个美男子的形象/为了一只母松鼠/为了一只母蜜蜂/为了让她在贫穷的春天,沙漠的春天/再次怀孕

不管形象的拼合利用“差异”原则形成多么新奇的画面,总要用形象构成提喻<sup>③</sup> (synesdoche),即用某一个形象“引导”你的感觉与想象。诗不可能没有形象,诗是用字写的画面。比如敦煌——山谷——桑林——沙漠;其余的是任你感受阐释的细节刻画。正如什克洛夫斯基说:

语言就是形象及其固定化。修饰语是更新语言的手段。

① 明喻,如同“像……”,是不同事物的比较。

② 一种拘泥于形式而含义引中的明喻手法,其中对比喻媒介的描写往往多于被比喻物。

③ 提喻:以事物局部代替整体,或相反,参见 M·H·艾布拉姆斯著:《欧美文学学术语词典》(朱金鹏译),第 117 页。

修饰语的历史,就是诗歌风格的历史。<sup>❶</sup>

所以,语言——与绘画一样,是通过形象呈现事物的。

“寻根”是一种文化价值取向,如果他们站在现代意识的立场,用一个现代人的眼光去解读伟大文化传统,这不能不说是一个有意义的探索,请读杨炼《诺日朗》一节:

高原如猛虎,焚烧于激流暴跳的万物的海滨,哦,只有光,落日浑圆地向你们泛滥,大地悬挂在空中

强盗的帆向手臂张开,岩石向胸脯,苍鹰向心……

牧羊人的孤独被无边起伏的灌木所吞噬

经幡飞扬,那凄厉的信仰,悠悠凌驾于蔚蓝之上

你们此刻为哪一片白云的消逝而默哀呢

在岁月脚下匍匐,忍受黄昏的驱使

成千上万座墓碑像犁一样抛锚在荒野尽头

互相遗弃,永远遗弃:把青铜还给土,让鲜血生锈

你们仍然朝每一阵雷霆倾泻着泪水吗

西风一年一度从沙砾深处唤醒淘金者的命运

栈道崩塌了,峭壁无路可走,石孔的日暮是黑的

而古代女巫的天空再次裸露七朵莲花之谜

诺日朗的宣喻:

❶ 什克洛夫斯基:《诗学》,转引自巴赫金著:《文艺学中的形式方法》(邓勇等译),第77页。



在几乎无限的时光尽头扩张,望穿恶梦

一和习惯,为期待弹琴

一层擦不掉的笑容,早已生锈

用一个沉默的女人的形象来比喻敦煌,正如法国象征主义画家用一个黑衣女人比喻巴黎,罗塞蒂用一个女人来隐喻人生与爱情,隐喻一种无可言状的精神一样。斯科特说:

文学印象主义是一个语言技巧问题,它努力使语言成为感知的行为,而不是对这种行为的分析,把语言变成经验的<sup>①</sup>活动,而不是活动的描写。

“古希腊-雅典”就是一种在历史时空中的隐喻,一个造型、一幅画。

我们看到杨炼这种对远古文化的发掘和追寻,远离了对当下的生存体验,偏离了现实的痛苦感。他试图用现代意识去体验和感受传统文化中的深厚的内涵。我们知道,拉美的魔幻现实主义、艾略特、乔伊斯、埃利蒂斯等对古代传统的重新阅读都是建立在一种相当现代的精神层面上进行的,否则对传统文化的重读很容易不自觉地沉醉于远古旧梦之中。杨炼追求的“永恒的质”,以及他在原型中注入的所谓“理意”“哲理”,远离生命的体验,远离了对一种更伟大的、历史深层的神秘感、宗教感的体验。这只是一种潜在的“回归”意识,在理智上、情感上、文化心理上的回归,是对自我生命的焦灼的存在感、漂泊感以及神秘的命运的体验的逃避,是用一种所谓“理知”方式去面对生命的非理性。杨炼的所谓结构主义思维就是用逻辑去解释文化与历史。事实

① 克莱人·斯科特:《象征主义、颓废派和印象主义》,载马·布雷德伯里,詹·麦克法兰编:《现代主义》(胡家峦等译),第198页。

上,他这种“整体”和“结构”意识是对生存和命运的遗忘,是一种反先锋的“新古典主义”。杨炼忘记了“存在的诗意”,而从诗的生命意识逃向了“哲学(理性)”的结构中。朦胧诗用群体意识的“我们”、杨炼用“结构”遮闭了活生生的存在着的生命意识。请读杨炼的《易经、你及其他》:

字和字紧咬着,永恒是铜壶中的谜  
 点点滴滴,注定的时刻  
 恶梦掘成最后一个栖身之所  
 龟甲碎裂,失传的历史嵌进新闻  
 古猿再次占领人类的话题  
 而神,都把脑袋塞入不男不女的裤裆  
 为表演痛苦、或偷偷窥测  
 那黑暗中万物存在的阴险目的

抽象的内容仍然被形象的画面占领,诗用这种奇异的拼合构成了一个隐晦难懂的画面,这是呈现,在形象与意念之间跳跃。

如果说,作为 80 年代初期的“先锋”,朦胧诗近似于象征派绘画风格,那么,作为 80 年代后半期的先锋实验诗就较接近立体派和表现主义绘画风格。前者是通过确定的形象来传达一种抽象的理解;后者则是通过个人化主观化的感受来传达一种人生经验、感悟;前者是较客观的、外在的;后者则倾向于主观的、内在的。在人格上,前者是“我们”的集体意识,后者已变成“我”的个体意识了。

## (2) 诗与画:一种图像的隐喻

严格地说,何多苓不是一个“先锋派”画家,但在 80 年代,他似乎体现了一种“先锋”意识,比如他试图通过一种写实方式来

表达一种抽象的理解——这种象征风格那时是相当“先锋”的，因为那时的绘画还主要在“故事”中寻找画面。诗与画都同是用“形象”来暗喻复杂、多义而又微妙的情感世界。里尔克和加缪都从自己的心灵感受到非常有现代意味的诗。在里尔克看来，每一幅风景、一切场景无不是诗：

我们现在看来，那种绘画宛如一首对万物的赞美诗，圣者们也都齐声和唱。并且人所看的万物都很新鲜，甚至在观看之际，就联系着一种不断的惊奇和收获丰富的欢悦。好是自然而然的，人为地赞美天，当他全心渴望要认识天的时候，他就熟识了地。因为最深的虔心像是一种雨：它从地上升发，又总是落在地上，这是田地的福祉<sup>①</sup>。

而尼采在拉斐尔的绘画中观照到这种诗：

他在一幅象征画里给我们描绘了外观向外观的转让，也就是素朴艺术家以及日神文化的原始过程。他在《基督的变容》下半幅，用那个痴醉的男孩、那些绝望的搬运工、那些惊慌的信徒，反映了永恒的原始痛苦，世界的唯一基础，在这里，‘外观’是永恒冲突这万物之父的反照。但是，从这一外观升起了一个幻觉般的新的外观世界，宛如一种神秘的芳香。那些囿于第一个外观的人对这新的外观世界视若不见——它闪闪发光地飘浮在最纯净的幸福之中，飘浮在没有痛苦的，远看一道闪电光明的静观之中。<sup>②</sup>

诗的伟大意义在这里与人生结合了，诗与人，诗与画在某种层面上是一致的。这个“深层面”在哪里呢？我们以具体的画与诗来

① 里尔克著：《给一个青年诗人的十封信》（冯至译），第68页。

② 尼采著：《悲剧的诞生——尼采美学文选》（周国平译），第14页。

讨论。85'思潮兴起时，画家何多苓有一幅《蓝鸟》的画。一个宁静的安祥的女人，背景是一个梦一样宁静天地，一个鸟的影子一样在天空，少女与疾飞的鸟之间构成了某种怪诞的象征，但这种象征是不具有传统的、固定的含意，它是晦暗的、多义的，严格说来，它更接近诗歌中的意象主义。因此，一个简化的构图可能提供复杂的暗喻，画家何多苓在谈到这幅画创作时说：

孤立、静止的意象更能激发对空灵与静悟的共鸣，尽管画面被压抑到了窒息的程度，我从中体验到的是一种狂喜与迷醉。白色日益成为我的色彩的灵魂，总的调子更远离了现实，成为游移不定的流浪色彩，像幽灵一样充满了我创造的世界。这是一片我们来自其中、盲目前进、最终回归的白色，谋杀般的白色。<sup>①</sup>

如同一个精灵凝固在那生命的一瞬，地平线抽象成一条若有若无的轮廓。不论是天、地、地平线和鸟，在这里都是不现实的，都成为一种象征、一种隐喻。我们会想到这幅画是一首诗。我们不同意莱辛根据古典艺术原则确定的命题：诗不受限制，诗有无限广阔的境域而画则有限制。莱辛写道：

一个很好的诗的描绘一定可以产生一幅很好的真正的图画，而诗人之所以描绘得好，也正因为能让艺术家在一切细节上都可以摹仿他。

诗的范围较宽广，我们的想象所能驰骋的领域是无限的，诗的意象是精神性的，（“精神性的”即观念性的，不是像绘画的意象那样直接代表具体的实物——原注）这引起意象可以最大量地、丰富多采地并存在一起而不至互相掩盖，

① 转引自吕澎、易丹：《中国现代艺术史》，第46页。

互相损害。而实物本身或实物的自然符号却因为受到空间和时间的局限不能做到这一点。

画比诗范围较小,诗的题材不一定都能纳入画,画的题材都可纳入诗。(原文注)

我们在艺术作品里发现为美的东西,并不是直接由眼睛,而是由想象力通过眼睛去发现其为美的。<sup>①</sup>

莱辛的论述仅适用于古典艺术,而先锋艺术的发展则超越了这个原则,象征派、抽象派、表现主义等等现代艺术形式的模糊性和隐喻性和意义内涵则决不亚于诗。从某种意义上说,它提供的阐释空间远远大于诗。比如一幅《蒙娜丽莎》就可以由无数诗人去描绘。<sup>②</sup> 所以我们认为母题可以互相传递,心灵则不可重复,有一千个艺术家就有一千个拉奥孔。

那么什么是象征和隐喻?通过具体的事物传达某种或多种含义的更为深远的意义,比如布莱克由“玫瑰”联想性爱、床、欢欣,<sup>③</sup> 这是一种“个人象征”。这种象征手法在小说中也有,比如苏童的“红粉”、孙甘露的“信使”、麦尔维尔(Melville)的“白鲸”(Moby Dick)的形象。柯勒律治(Coleridge)在《政治家手册》(The Statesman's Manual)中写道:

如今一则寓言只不过是一种把抽象的意念转换成象形语言的翻译,而这一语言本身仅仅是感觉的客体的一种抽象化……。另一方面,象征……是以个体内的特殊(即物

① 莱辛著:《拉奥孔》(朱光潜译),第41页。

② 吉斯贝尔特·弗兰兹著:《抒情诗中的蒙娜丽莎》(孙书柱译),载赵毅衡等编:《比较文学研究类型》,第337页。

③ 参见M·H·艾布拉姆斯:《欧美文学术语词典》,第365页。

类)的半透明性,或由特殊里的一般(即种类)的半透明性,或由一般里的普通的半透明性为其特征,尤其是以穿越现世在现世内到达永恒的半透明性为特征的。象征总是参与现实,并使现实显得清晰易解。尽管象征启示全局,它也是作为代表整体,有机的一部分。[寓言]只不过是空洞的回声,而幻想力随意地把这些回声和物体的幻影联想在一起……<sup>①</sup>

而歌德则在《准则与感想》(Maxims and Reflections)中说:

象征却是把现象转变成观念,又把观念转换为某一意象;这个观念始终保持其无限的活跃性,它在意象内难以被捕捉到,即使作家采用各种语言来表达它,也无法表达清楚。

象征是不确定的,但具有丰富的、甚至无限的暗示性。<sup>②</sup>

比如在《蓝鸟》这幅画中,“鸟”象征了什么?死亡,偶然命运或是“瞬间”的生命感觉?对于读者来说,这是不确定的,同时也是丰富的,多义的,并不比诗给人的想象少。何多苓自己在对《蓝鸟》作的说明文字中说:

少女与疾飞的鸟之间构成了某种怪诞的象征,而与象征主义的绘画不同,这种象征不具有传统的、固定的含意,它是错位的,晦暗的,因而是多义的。严格地说来,它更接近诗歌中的象征主义。因此,一个心理简化的构图可能提供复

<sup>①</sup> 转引自 M. H. 艾布拉姆斯:《欧美文学术语词典》,第 365—366 页。

<sup>②</sup> 同上。

杂的暗喻。<sup>①</sup>

这个“意义”是不确定的，我们通过单一的天空、不真实的地平线与少女“形象”见到一种近于“符号”的表达方式。乌鸦“黑色的美”与少女头部的贴近似乎象征了一种死亡，这种用一个私人感觉中的某一个形象隐喻某一种特殊感受的手法在诗中经常可见，比如欧阳江河《纸上的秋天》：

秋天和月亮来到纸上/老去的人们相见如初/重新迷恋日出时的理想/月落时散步，叹息天空的深邃/这是一个正在结束的秋天/但在开始之前，有更远的开始/通向一个难以反复的下午/那儿，情绪被秋风写遍/而我微笑着，去掉眼中之人/以一本书的速度谈论南方/快到死亡时，停住，回头/烈火焰和白雪夺眶而下/城市的街道灿烂/墨水从肉体流向笔端/但在乡村，在一天的四季里/婴孩和果实不停地掉落/我看见田野里稻草人的舞蹈/夕阳无声，十而埋伏/尽管纸撕碎了千里外的耳朵/我还是能听到光，寂静，或逝者<sup>②</sup>

“秋天”在这里象征什么？是“时间”或是“空间”或“生命”？秋天和生命一样在结束，秋天与生命一样有遥远的起源，但秋天也如同生命一样一去不复返；秋天与生命是情绪的，充满哀愁。“秋天”象征着宁静安样的生命。虽然也可作其它解释，但这个形象、境遇或画面无疑含有一种“意义”，如同一个宁静画面给我们的暗示。如果我们把“秋天”这个词用来指代“生命”，那么这也可以说是一种隐喻（metaphor）。莱辛在《拉奥孔》中写道：“诗人也可以把不是可以眼见的对象提高到产生上文所说（描绘画、雕塑

① 吕澎、易丹：《中国现代艺术史》，第46页。

② 选自《诗刊》1988年8月号。

等)那样高度的逼真的幻觉”。<sup>①</sup> 莱辛认为诗的空间是可以流动的,画的空间则是静态的(一顷刻间)。按莱辛这种说法,诗的空间就近于建筑空间,因为建筑空间是一个体验的过程,如小说叙述的空间,可以进行一系列“事件”的聚焦。请看另一个例子,“先锋”诗人翟永明的《黑房间》:

天下乌鸦一般黑,至此/我感到胆怯,它们有如此多的/亲戚,它们人多势众,难以抗拒/我们却必不可少,我们姐妹四人/我们是黑色房间里的圈套/亭亭玉立,来回踱步/胜券在握的模样/我却有意使坏,内心刻薄/表面保持当女儿的好脾气/重蹈每天的失败/待守闺中,我们是名门淑女/悻悻地微笑,挖空心思/使自己变得多姿多采/年轻、貌美,如火如荼/炮制很黑,很专心的圈套/(那些超过边境、精心策划的人/牙齿磨利,目光笔直的好人/毫无起伏的面容是我的姐夫?)/在夜晚,我感到/我们的房间危机四伏/猫和老鼠都醒着/我们去睡,在梦中寻找陌生的/门牌号码,在夜晚/我们是瓜熟蒂落的女人/颠鸾倒凤,如此等等/我们姐妹四人,我们日新月异/婚姻,依然是择偶的中心/卧室的光线使新婚夫妇沮丧/孤注一掷,我对自己说/家是出发的地方<sup>②</sup>

“黑房间”在此有多重意义:家、肉体、无形的“传统观念”以及对女性肉体形成威胁的各种势力。“黑房间”是一幅画、一个空间,一种与生命及青春敌对的感觉,或许是一种毁灭的力量。一首诗事实上是一幅画,不同的是,画是诉诸视觉的“明喻”,诗则是诉诸想象的“隐喻”,它们共同用一种“形象”。那么抽象绘画

① 莱辛著:《拉奥孔》(朱光潜译),第80页。

② 选自《诗刊》1986年11月号。

呢?抽象绘画用一种与音乐近似的方法产生一种体验式的感受,它取消了“形象”只让人感受一种情绪,或“狂热”,或“抒情”或“宁静”。但作为绘画,色彩、构图本身就是一种“象征”的词汇,只是更隐晦,阐释范围更广,意义更复杂,更不稳定,也就是说更靠近“能指”而疏远了“所指”,接近第三代诗人的隐秘而个人化的情绪“碎片”。视觉、听觉、触觉、嗅觉,可以通过心来相互兑换,于是,颜色的光亮就可以听见,声音可以看见。这是一种统觉,经过心理,混入诗人的经验、记忆和当下生存状态,形成无限的心理空间。这种心理空间又存在于阅读活动中,因此可以说,阐释是无限的,这就是为什么无数的以《蒙娜丽莎》为题的诗就有无数个“蒙娜丽莎”的原因。当然,画与诗也有不同之处,首先,画是用具体的形象描绘,虽然这种形象经常暗示了无限的诗性,而诗是用词语来塑造形象。何多苓就用画画了坐在黑房间中的“翟永明”,画面是“小翟”坐在空空的室内,屋梁上有几束交错的阳光。翟永明用诗来描述了这间屋子,表达了一种困惑、茫然。何多苓的油画则可以说既有困惑、茫然,也有期待、盼望……。

莱辛在谈到诗与画的界限时以标志为例,说诗的标志是事物本身,而画则必须用寓意性标志——类似事物去象征,他进而说:

诗人就抽象概念加以人格化时,通过他们的名字和所作所为,就可以显示出他们的特征。艺术家却没有这种手段可利用,所以就得替人格化的抽象概念找出一些象征符号,使它们成为可以辨认的。这些象征符号并不是所象征的东西,意义也不同,所以就变成一些寓意的形象。

诗人也毫无必要,去把他的描绘集中到某一顷刻。他可以随心所欲地就他的每个情节(即所写的动作)从头说起,

通过中间所有的变化曲折，一直到结局，都顺序说下去。

至少是每逢个别的诗句不是直接诉诸视觉的时候，读者是不会从视觉的观点来考虑它的。<sup>①</sup>

我们认为，相对于古希腊艺术而言，这种论述是可以成立的，但相对于现代艺术却不尽然，比如“先锋”艺术，尤其超现实、象征和抽象艺术，形象是不具体的、多义的、主观的、感觉的，因而，也就更接近了诗。我们认为，莱辛的观点是针对古典艺术而言的，并不适于现代艺术。

80年代初具有“先锋”意识的诗人顾城说：

除了这些知觉之间的换转、通感外，在诗中还有其它更广义的通感，如：“时间的马/累倒了”时间转化为具象形体，“女佣的灵魂……绝望地发芽”抽象观念性存在突现为动态形象。这些转换并不是作者在耸人听闻，它是物体联系（如：一物体所具有的反光、质感、气味、声音等）和心理联系（如某些声、色、味、观念可以起到近似的心理反射）的体现。<sup>②</sup>

北岛说：

隐喻、象征、通感、改变视角和透视关系、打破时空秩序等手法为我们提供了新的前景。我试图把电影蒙太奇的手法引入自己的诗中，造成意象的撞击和迅速转换，激发人们的想象力来填补大幅度跳跃留下的空白。<sup>③</sup>

任何一个诗人在谈到诗歌写作时，或直接或间接道出了“视觉”形象的思维过程，也就是说与绘画一样，诗的写作肯定有一个

① 莱辛著：《拉奥孔》（朱光潜译），第61、23、22页。

② 老木编：《青年诗人谈诗》，第58—59页。

③ 同上书，第1页。

“形象”思维过程,这叫“如画性”(bildlichkeit)。它无疑提供了一个无限想象的空间,埃兹拉·庞德说:

最受推崇的艺术品,同时也是为它做释的另一艺术门类的上百篇作品得以必然存在的艺术品。一幅上乘的绘画作品是上百篇诗作的核心<sup>①</sup>。

因而理解艺术从来不是一个被动的、复制式的、模拟式的行为,而常常是主动的、创造性增删改造的过程。

罗曼·英加尔登所谓的“凝聚”(Konkretisation),包含着由艺术作品本身引起的效果和由接受者——这里是指咏画诗的作者——所决定的理解和认识。有人认为:

凝聚相互之间各不相同,其原因是:一、绘画作品中各个未有定论的地方,都各不相同地被某几种看法所占据;二、艺术家和诗人共同运用的符号储存各不相同;三、诗人的期望有水平上的差异。<sup>②</sup>

这种差异就是诗与画的不同之处。

### (3) 诗与画:北岛的诗与丁方的画

论及八十年代中国的先锋绘画,我们可以从这些“先锋”作品的思想情感,形式以及主题等等方面见到西方先锋主义的“影子”。我们只要把八十年代中国先锋(前卫)主义绘画与西方现代艺术史作一个平行比较,就可见出八十年代中国先锋艺术家们在艺术思维和形式方面是如何对西方先锋主义进行“接受”与“改造”的。比如丁方的油画与墨西哥画家奥罗斯柯或与西方现

① 吉斯贝尔特·弗兰兹:《抒情诗中的蒙娜丽莎》,载赵毅衡等编:《比较文学研究类型》,第338页。

② 同上书,第345页。

代画家路奥在形式上有紧密联系,尤其是丁方九十年代以来的基督教题材的作品更显示了这种近似的风格。这种近似体现在色彩、笔触、母题、技法和精神等方面,与路奥和奥罗斯柯近似。他们共同的主题是:由大地、人文精神、精神受难、终极关怀等构成的悲剧格调艺术。我们再把丁方与北岛的诗作比较,可见到他们共同具有深厚的人文精神,对黑色的爱好,使我们看到丁方与北岛在心灵深处的近似。所以,我们说文化具有整一性特征,艺术和文学在某种层面上是类同的。诗与画有多方面的类同性质,北岛写道:

我们就这样/失去了阳光和土地/也失去了我们自己/希望/  
这大地的馈赠/显得如此沉重/终于/雷声也暗哑了/黑暗/  
遮去了肮脏和罪恶/也遮住了纯洁的眼睛/这庄重的序曲/  
使人们相信了死亡/紫黑色的波涛凝固了/在山洞/在摇荡  
的小桥/乌鸦在盘旋/没有一点声响(北岛:《冷酷的希望》)

大地/沉重/黑暗……这正是丁方绘画的主题。丁方的画面永远是灰暗的,丁方喜欢黑色、古铜色、黄色,给人以深沉感。丁方的主题是大地/一束光象征希望。罪恶的纯洁与矛盾交织而为基本主题,在庄重的、死亡的黑色中奔向了上帝。挣扎/痛苦/焦虑/呐喊/压抑/抗争,这就是丁方的主题,与北岛的诗所表达的非常近似。相似于丁方,北岛以他特有的厚重、深沉有力的风格,把人带进历史深重的长河中去。

这庄重的序曲/究竟意味着什么/希望/这大地的馈赠/显得  
如此沉重/寂静/寒冷/老树倒下了,嘎然一声/空中飘落着  
咸涩的雨(北岛:《冷酷的希望》)

庄重/大地/沉重/……这是北岛的诗,也是丁方的画。北岛与丁方的精神是凝重的,充满对大地母亲的依恋。北岛与丁方尖

锐的充满悲壮的风格,近似于路阿与奥罗斯科。

可以这样打一个比方:丁方在情感上是恋母的,他深爱着大地这个母亲的象征;然而他在精神上又是寻父的,他寻求英雄人格,及其精神上的富于悲剧色彩的超越。最后他寻找了“主”的十字架。在谈到丁方的画时有人评论道:

吹打的雄伟历史陈迹,自然可能潸然泪下,这就是《城之4》给予我们的情景,我们很清楚,这一教堂式的建筑遗址不再是黄土高原的城堡模样了,我们毋宁把它看成是艺术家对历史文化建筑的回忆,是艺术家本人对历史的一次修复。丁方肯定是一个历史主义的叛逆者,他知道那些消失了的和残存下来的历史文化体现的不仅是这个民族而且是整个人类的精神,这个精神始终是向上的、坚定的,它旨在使这个人类能够反抗死亡的命运而生存下去,而这种精神在艺术家看来是最为根本的,但却是近百年来中华民族逐渐丧失的精神,因此在批判病态根源的同时,找回最基本的传统精神就成了丁方的潜在心理动机。<sup>①</sup>

丁方与北岛精神上拥有的一致性,乃是由于他们的作品中具有共同的母题,比如北岛《冷酷的希望》:

永不重复的夜/永不重复的梦境/淹没在悄悄褪色的晨雾中  
/乌云奏起沉重的哀乐/排好了送葬的行列/太阳向深渊陨落  
/牛顿死了/告别了/童年的伙伴和彩色的梦/大地在飞奔  
……/让后退的地平线/在呼啸中崩溃吧

追求永恒这是丁方与北岛的共同气质,一种追求永恒的英雄人格,一种共有的乌托邦精神。夜、梦境、乌云、沉重这是北岛

① 吕澎、易丹:《中国现代艺术史》,第203页。

的诗又是丁方的画；“地平线”或“呼啸”“崩溃”，也是二人共同偏爱的意象；“沉重的哀乐”“送葬的行列”，是北岛、丁方近似的情结或近似的悲剧英雄人格。斯科特认为：“文学印象主义是一个语言技巧问题，它努力使语言成为感知的行为。”<sup>①</sup> 丁方常用黑色、白色，如同沉重的哀乐，有一种宗教般的情绪。“大地在飞奔、地平线、崩溃”……这也是丁方的母题，正如北岛，丁方也徘徊于具象与抽象，古典与现代之间。我们认为，正是艺术家主体上有一种近似的情感经验和近似的悲剧意识，促成了中国青年一代艺术家通过书籍和画册的阅读，无意识地“选择”了来自西方的、能引起的他们心灵共鸣的形式。这种形式选择的共同倾向，正是基于经历、情感的一致性所构成的共同心理特征。

另外，值得提到的是抽象表现主义画家孟禄丁的风格也近似于诗人北岛，具有一种激烈、悲壮、崇高的风格。如果说丁方的表现主义气质还徘徊于人文热情、社会救世与他的形式追求的分裂之中，那么孟禄丁则已完全超脱了人文热情和社会救赎的意识，走向一种对人的本质更抽象理解，即他对“痕迹”作为存在的标记的理解。有人评论孟禄丁说：

画家此时已把绘画语言的各种因素从前期的载体地位上升到本体地位。这种语言不再是前期那种冷静的理智的组合，而是一种骚动的，富有韵律的颤栗。它给人一种力的运动感和跳跃感。

孟禄丁彻底泯灭了语言和情感、东方和西方、抽象与具

① 克莱夫·斯科特：《象征主义、颓废派和印象主义》，载马·布雷德伯里，詹·麦克法兰编：《现代主义》，第198页。

象等人为的界限，一切都转化为艺术的整体把握……。①就形式本身而言，孟禄丁事实上是对北岛与丁方的进一步深化，向着更深的意识层面深入。孟没有丁的那种形式追求与社会意义表现的矛盾，孟更倾向于一种纯音乐式的表现。孟虽然超脱了丁的分裂式矛盾，但是他又沦入了另一种焦虑，即失去可以直接把握的意义，失去了观众可以领悟与解释的具象，这是所有抽象派艺术家共同面临的焦虑。因为绘画毕竟不是音乐，毕竟不是建筑，可以通过抽象的节奏，旋律感染人的情绪，绘画似乎只能通过视觉与联想传达意义，而一旦失去了具象，联想就可能通向虚无，失去绘画艺术所应带给人的“意义”。所以有人评论说：

……现实的交错矛盾，使他们（艺术家——引者按）早已失去对自己行动指向和结果所树立的强劲自信心，陷入无名的焦虑与迷茫的困扰之中，精神已没有依托，变得空渺，更不知灵魂的归宿，人们做着看不到希望的事情，无奈从事着自知无意义的事情，不考虑价值——价值已变得无意义，这种状态使中国现实文化陷入一种无聊和困惑的复杂心态中，并渗入每个人的精神里，构成生命深层的真实心理状态。②

这是一种更为深刻的——失去了意义和精神的家园之后的悲剧意识。

① 吕澎、易丹：《中国现代艺术史》，第306页。

② 同上书，第307页。

### 第三节 实验诗：破碎的镜像

先锋实验诗歌的写作主体，是作为具有真正现代感的自我，一个孤独的、漂零的个体生命，面对虚无，面对自我的非理性的神秘感，面对无家可归的灵魂的那个不断追问自己生存的价值“存在之在”的人。大约在1985年前后，在浓厚的文化批判意识的社会氛围中逐渐出现的实验诗群，相对于朦胧诗而言，他们的诗歌写作似乎更具多元庞杂性，更有先锋风格。他们也被称为“第三代”诗人。其中有的人欣赏“反诗歌”的智利诗人帕拉，希腊诗人埃利蒂斯，还有以荒诞手法写荒诞世界的“黑色幽默”作家，他们还模仿“垮掉派”、“黑山派”、“自白派”等，影响的因素很庞杂，他们当中仍有人崇拜庞德，那是因为他们认为庞德精神的核心是“日日新的勇气”。<sup>①</sup> 实验诗反叛朦胧诗的英雄主体，表述了平凡的一个活生生真实的自我生命体验。实验诗写作用戏谑诗剧的方式，他们标榜反古典文化，反理性。针对杨炼他们忘却真实生命的写作，他们凸现自我的真实生存状态。他们敢于面对自己生命、自己的血肉之躯，反意象，“反诗”或反语言，要求直接用语言“还原”写作。英雄与上帝死了以后，人才出现在他自己生命的地平线上。人只有此时才感到了孤独与虚无的存在，而人只有在此时才是人自己。人也只有在此时才感到自己荒谬地偶然地站在地上。他们要求凸现自我，表现自我，凸现语言的表征。但在人类文化史上，语言作为一种“思维方式”已被长期积淀的文

① 参见西川：《庞德点滴》，载《世界文学》1989年第1期。

化记忆,文化的集体无意识的尘秽所遮闭,从而构成了语言对存在的遮闭状态;悠久而神秘的历史时空中的能指与所指间形成了一种被海德格尔称为二元对立的形而上学的迷误。为此,先锋实验诗派在语言上寻找的切入点是用德里达的解构策略,通过语言拆解能指与所指在人们观念中形成的固定搭配关系,从而解放能指。这种策略扩大了诗歌意义内涵和偶然的、超现实的阐释区域,能够更自由地、多义地进行“个人化”的体验与写作。先锋实验诗扩大语言空间,任一个自由写作的真实灵魂游离其间,体验更为丰富的人生,通过对非理性的关注来发现自己的生命意识,而不是像朦胧诗那样从观念和先验出发。也就是说,中国当代的诗史,此时此刻才第一次真实地发现了存在着的人,才真正直面了人,人生,人的灵魂。这个人不是类的存在物(human)而是孤独的单个的人自我(ego)。诗歌在这时才擦开了“形而上学的迷误”,走入了一个相对而言更为“澄明”的世界。

先锋实验诗人不是通过思考的理性来寻求自身的存在意义,而是通过体验去感受人生的荒诞与神秘,在他们的写作中常常表现了一种对人生更为深刻的绝望以及对人生与世界的碎片式的感受。这是一种被称为“后现代主义”式的分裂症人格。

### (1)对诗人身份的质疑

在商海的喧嚣之中,八九十年代诗歌写作似乎已不被人注意,诗人们失落了昔日的英雄姿态,诗人群落有了一种寻找不到目标的危机感。世纪末的几个诗人自杀事件是颇具文化意味的事件:这是不是一种深刻的文化危机或迷茫的表现?欧阳江河对此做出了一系列追问:

当今的前卫诗人究竟在种族的智慧和情感生活中扮演什么角色?在经历了那么严酷的误解、冷落、淘汰以及消解

之后,实验诗歌究竟有多少能够幸存下来的作品?这些幸存的作品又能够对精神或语言的历史贡献些什么?这种贡献有份量吗?如果有,是由社会生活的天平,还是由诗歌本身的天平称量的?当诗歌仅仅作为自身的反映而存在时,我们又能要求它什么呢?所有这些问题都弥漫在一种深刻的困惑和普遍的危机氛围之中。如果实验诗歌的几乎全部幻想主题和抒情动机都直接产生于危机和困惑本身,那么,应该怎样阐释这些危机四伏的、自相搏杀的、既对抗又对称的主题和动机呢?并且,应该怎样评价它的暗中给诗歌带来的审美秩序的变迁以及内部技巧的种种变革呢?在这一过渡和转变之中,实验诗歌能否做到在不丧失时代活力的前提下发掘出诗歌的古老尊严和原始力量?<sup>①</sup>

这是对诗人和诗歌价值的质疑,那么诗的价值评判标准是什么?这是九十年代诗人面对的困惑与危机。人们不得不面对这样一个现实,即八十年代以来的诗人在追求一种更尖锐的体验和更深入的文本操练时,在惶惶然逃离一种“影响的焦虑”时又堕入了另一个危机:失去土壤、失去读者、从而也失去了诗人的意义。这里存在一个宿命般的悖论,一方面诗人的实验应保持先锋姿态和为开拓新的精神空间而努力,在个性,个人体验的深度上,在文本的操练上要无限地向新的境域进入;但另一方面他们又要有读者、有土地、又不能媚俗,面对人民、面对如此文化基础的

<sup>①</sup> 欧阳江河:《对抗与对称:中国当代实验诗歌》,载《艺术广角》1989年第1期。

社会,他们处在二难选择之中:<sup>①</sup>要么是一个孤独的探索者,走向个人的象牙之塔,要么就自己承认自己是一个俗人。

对先锋探索者来说这是一个考验,事实上在整个八十年代末九十年代初中国的前卫(先锋)艺术都面对同样的难题。如果选择了前者,那么诗人就是一个私语者,一个独白的梦游者;如果选择后者,他就不是一个严格意义上的诗人,而只是一个精神漂泊的永远寻找不到精神家园的人。先锋永远是寂寞的,因为他们超前于他们的时代。先锋诗人内心交织着写作语言与接受语言在认同与差异的难题与痛苦。世纪末中国诗人又面对另一个难题:如果作精神上探索又完全有可能堕入“影响的焦虑”中去,生活在西方大师的阴影之中;如果面对现实的境遇,坚定地走向自我,那么又有可能消失于时代现实生活的贫乏或自我的贫乏之中,甚至逃不出他们书写语言的贫乏。周伦佑宣言“走向红色”<sup>②</sup>也不能逃离这种困境,如果自我是贫乏的,走向红色也无

① 洪子诚先生在《当代中国文学的艺术问题》一书中指出:“一方面,要求诗人所创造的艺术世界有形象的可感性,另一方面,又要求这种形象对于生活现象的一定程度的“变形”,要求按照诗人的主观意愿重新加以塑造。一方面,要求这个艺术世界有着尽可能丰厚的思想感情容量,另一方面,又要求这种蕴含,有“凝定”的具体形态。(第287页)

② 九十年代以来,周伦佑在多篇文章中宣称诗歌写作要从“白色”写作走向“红色”写作,以期诗歌从此走出“影响的焦虑”,走向成熟。“白色”指从阅读,书本上学习到的诗艺,而且主要指在西方的书中学习到的诗艺。“红色”指自己的血液、生命和自我生存的当下状态,指对自我生命的关注。诗艺从此由模仿走向创造:从“白色”写作对自我生命的遮闭走向“红色”写作对自我生命的关注。参见周伦佑:《“第三代”诗论》(载《艺术广角》1989年第1期),《当代诗歌:跨越年代的言说》(载《北回归线、中国当代先锋诗人》),《“第三浪潮”与第三诗人》(载谢冕,唐晓渡主编《磁场与魔方》,第208页),《红色写作》(载《非非》复刊号1992年第11期)等文。

济于事。那么在一种贫乏与苍白之中，在一种贫血之中，走向自我不也是走向贫乏吗？这个二难选择把诗人们逼到了“失语症”境域。顾城的自杀与这个失语症是有关系的，这是一种深刻的文化危机，这是时代给世纪末先锋诗人的宿命。所以，周伦佑的走向“红色”只是一种文化价值的取向。在现实与文本的选择中，实验诗人选择了文本，一种先锋的白日梦式的操练。因为真实不但没有见证者，也许根本就荒芜——而这种荒芜的根源则是诗人自己，诗人自己的“心灵之镜”被蒙上了一层灰尘。世纪末诗人面对的第三个困惑是内心深处的中国文人的“文化心理积淀”、“修齐治平”、“匡世济民”的言志载道的“文化记忆”。<sup>①</sup>一方面他们内心深处希望自己的词语对社会对人生能“有用”；另一方面艺术探索的前卫性又要求摆脱陈旧观念，独立文本，独立艺术，使诗人们同样面对意义与形式的矛盾。一方面要求一种不加入任何主体意识，人文精神，历史文化的“纯洁的”纯诗；一方面主体的意识自觉不自觉地骚扰着诗的“传统性”，这种矛盾无不在世纪末诗人的痛苦中折磨他们，这是每一位严肃诗人面对的真实。所以，欧阳江河说：

追求诗歌文本的真实是严肃的实验诗人的一个共同特征。为了使诗歌文本的真实显得深入、孤立和尖锐，实验诗人甚至不惜牺牲诗歌的广泛性。他们追求尖锐是为了在普遍的无所适从的茫然中保持诗歌的向度，并对茫然本身作

① 参见洪子诚著：《当代中国文学的艺术问题》，第294页。洪先生写道：“在人生过程中，凝聚着一定的社会的历史的复杂矛盾因素，又蕴含着人类生命过程的许多基本矛盾的因素。人，既是社会的、也是个人的，既生活在此时此地，也生活在历史中”。

出锋利的反应和短促的阐明,以此来拒绝那些恒常不变的观念或情感的抉择。追求深奥和孤立,则是为了使真实能够从交流、虚构和伪造的任何领域强有力地返回自身,而不致被稀释掉。

然而诗歌文本的真实,以及洋溢其间的词语的欣悦、精神的疼痛、本能的动向,究竟在怎样的深度上能与生活的真实相契合,这是对实验诗歌的一种持久的考验。实验诗人在创作中通常面对着人类灵魂的普遍困境,这一困境在进入诗歌文本的过程中,由于受到诗人自身的一些个人内心情结的纠缠,并受到写作的语言和接受的语言之间的差异和歧义的骚扰,往往成为难言之隐,不可说出却又始终在那里说着。所说之物就是诗歌的文本,它既非现实,也并非灵魂,而主要是一种词语的事实。<sup>①</sup>

但是,诗不仅仅是语言的欢愉,无边无际的意义是存在的,而且正是这种“无边无际”才增加了诗的生命力,使文本离了作者后有了自己的意义,这个意义是无限变化而充满生命的,因为它对每一个读者呈现着它自己的无限时空。

## (2) 实验诗作为本文的艺术

从塞尚开始的西方现代主义绘画(当时也被称为先锋派绘画)确立了画面形式的独立性。现代主义画家用画面的平而感拆解了自文艺复兴时代以来的深度透视错觉,绘画从对画框以外的自然的模仿(绘画只是如同一面镜子一样反射自然)转向了画框以内的平面形式。这种革命性的转变意味着“阅读行为”的转

---

① 欧阳江河:《对抗与对称:中国当代诗歌实验》,载《艺术广角》1989年第1期。

变,幻觉被直觉取代。同理,实验诗与过去诗歌的区别也于此,实验诗将传统诗歌写作对社会意义的关注转向了诗歌本文自身。实验诗的本文是由词语的差异性(偏离、借位、重叠等)造成的陌生化效果。这种效果接近主体派绘画风格。

洪子诚先生指出:

探索者们提出要建立一个真正的艺术世界,这个世界是按照诗人自己独特的眼睛、意志、愿望而加以秩序、安排的<sup>①</sup>。

也就是说,人在用一种“形式”的方式构造一个诗的世界,正如主体派画家在用一种“形式”构造一幅画一样。

如下这首诗通过立体派风格画面为我们提供了一个阐释境域:

那聆听我的,必然受益。/我的话正是一眼泉水在干渴者的心上,/在不可跨越的河上,请仔细看看,/哪里没有我的精神所设立的桥?/这不是一种启示吗?/

我确是你们必经的路,/除此之外都是旷野。/当秋风朝统一的方向吹响了辽原,/清晨开始舞蹈;/当山神惊醒在他绵延的路上,/"一切"在句我发出怒吼。/我连声呼叫:让我离开/去寻找那永恒的住所,/我就是你的君王,如果你将陪葬。/天顶上是伟大的座位,/即将在我的身躯下发抖。(陈东东:《陈词》)

实验诗与朦胧诗比较,实验诗的词的差异性更明显,更复杂,但意义的阐释空间更大,阅读的自由感受领域更宽。但不管多么深刻的抽象,形象和画面感是有的,比如泉水——干渴者

① 洪子诚著:《当代中国文学的艺术问题》,第189页。

——桥——路——旷野……这些画面本质上都具有一幅画的所有因素，<sup>①</sup>画家与诗人对世界的呈现是相同的，思维与感受也是相同的。区别只是方式而已，一是用字，一是用画面。实验诗的画面较之朦胧诗更抽象，更接近立体主义或行为/装置艺术。其词语具有非限定性，这意味着诗的空间扩大了，我们说“干渴者”“路上”“在不可跨越的河上”，这不是一个精神漂泊者世纪末的旅途与人生？那么，他们没有找到的“精神的桥”在哪里？这不是寻找者与追梦的人？不是顾城们的十年足迹，或整整一个世纪的寻找？所以，这是一个世纪的“启示”——是“必经的路”——去寻找那永恒的住所！当然这种阐释只属于我的；欧阳江河把上述人生旅途书写成爱欲——性；书写成张承志那种英雄——史诗——一个毁灭的悲壮民族<sup>②</sup>；你还可解释为古罗马到今天人性的伟大道路……诗毕竟给你定了调，这种富于表现性和抽象性的写作，近似于帕格尼尼或柴可夫斯基呈现的感受。正如斯科特说：

马拉美常常用光照的意象来传达他试图在诗中创造的词语活动的情形。<sup>③</sup>

“光照”意味着一个场景，一幅画，但这不是用画笔，而是用词语——具有形式感的能指，比如梁晓明在《开篇·故宫》诗中展示的风景：

① 关于诗歌的绘画性参见维克托·什克洛夫斯基：《作为手法的艺术》，载什克洛夫斯基等著《俄国形式主义文论选》（方珊等译），第1、2页。

② 张承志在《心灵史》这部小说中表现了一种伟大的精神随着一个民族毁灭的历史故事，其悲壮激昂，表达了一种悲剧英雄的精神。

③ 克莱夫·斯科特：《象征主义、颓废派和印象主义》，载马·布雷德伯里，詹·麦克法兰编：《现代主义》胡家峦等译，第183页。

站在午门的门口  
谁敢说自己饱经沧桑？  
谁敢说自己  
是群众和希望？  
风拉着灰尘在广场上跳舞  
风指着广告在撇着嘴嘲笑

谁敢说生命比太阳更重？谁敢说  
眼泪是钻石的父母？

站在午门的门口  
我深思永恒与一叠废纸  
我深思日历上撕下的骨灰

我长叹我脚踩的这块土地  
我脚底下的祖宗都失去了喉咙  
他们的眼睛是天上的星星  
明亮却植根在黑夜的家中

我们来看看梁晓明在“现实”到“文本”模棱两可的“过渡”和“传递”途中是如何把握真实的。“午门”——“沧桑”——“灰尘”与“广场”——这是“故宫”，那么“嘲笑”，那么在这个“场所”中生命是什么，是贾科梅蒂的人像？或是生命有多重？“永恒”——“废纸”——“骨灰”，这是在永恒的时间中体验到的人的结局，这是海德格尔对“现在”描述的本真的生——面对死的颤栗与真实。这种关于诗的解释是个人的，因为它没有见证人；它只属于“我”在寻找本真时对自己心迹史的寻问，是一种“独自叩门”式的历

程；或许，这正是诗歌文本的价值，它提供给每个人一条路，一道门；正如海德格尔面对梵·高的绘画《鞋》时所走过的精神历程：——这是一个澄明之境。但诗歌写作毕竟给我们提供了一条充满“标志”的道路，这就是“提喻”。

诗与画在这儿几乎达到了最佳类同状态。诗——画，为人们自己的存在找到了一条通往意义的本真的最佳途径。这个途径是“无边无境的”。从另一个角度，我们问：它们是如何通过文学性(literariness)而走向精神的“彼岸”的呢？——俄国形式主义文论家认为：语言的最大限度是前置化(foregrounding)即强化、扩大语言表达行为和言语本身的行为——把舞台的前台显著位置、诗歌语言的暗示性因素和逻辑关联后置(back-grounding)，而把语言能指前置——造成陌生化效果(defamiliarize)，即一种可“触知”的主体的新鲜感受。换言之，打乱语言叙述逻辑、错位、重叠、旋转(这是解构建筑陌生化与诗化的常用技法，参见艾森曼作品)——造成一种对语言的惊奇，这种技法叫偏离(deviations)。罗曼·雅各布森认为诗歌语言的语音和句法的格式构成，即是由语音、节奏、韵律、韵、诗节形式的

重复、均衡和反衬构成——反复出现的关键词或比喻构成，<sup>①</sup>认为诗是语音、句法、语意三者基础上的重新组合。语音是音乐节奏——听；句法是陌生化——新奇感；语意是一种综合性的，是视角的，联想或幻想的，具有如画性。里尔克在这方面有深刻理解：在这种意义上可以说每一个画家都是诗人，每一个诗人又都是画家（“诗画同源”）。举例说，如梁晓明《开篇》：

那从大海一侧到来的人，/有着愚蠢的额，/纵然他们曾经消  
隐。/我必击杀他们，并与他们同行者，/因我的心恰似仓  
库，/就是大海之水汇集的库房，/那海水即是仇恨。/那扭  
转天空的旋风就是我/离去的号角。/“在你以后，还会有另  
外的神/统辖我们？”你们口又张开。/这个问题是卑劣  
的。/我是林边众兽的主人，/是黎明之后重归的黑色/瞬息  
间，我发现了你们。/你们看那天的鹰阵/正由一阵霞光指  
引，我就是霞光/……牵引的黑暗，/是众鹰之中最黑的鹰，/  
我见过“一切”在行进中留下的尘土/尘埃间毁灭的纯洁。/  
我的礼品就是黄昏时分踏入心中的/惧怕者的黑暗。/我已  
在一切河流上止住了雨水，/湖泊山岗将显示我的颜色。/

① 参见 M·H·艾布拉姆斯：《欧美文学术语词典》，第 305—306 页。艾布拉姆斯认为：前置化：最大限度地突出表达行为，言语本身的行为。后置：诗歌把语言里的暗示性因素和逻辑关联置于“次要地位”，使得字词本身像语音符号那样可以“触知”。陌生化：文学靠打乱语言述说的一般表现方式，使得平常所认知的世界“变得陌生”，从而更新了读者已丧失了的对语言新鲜感的接受能力。洪于诚先生在《当代中国文学的艺术问题》一书中指出：“对‘熟悉的事物’感到突然‘陌生’，是因为事物总是在不断发生变化，是因为对事物有了新的感受，认识的角度，深入到事物的更深层次。这正是人的情感体验和理性认识的新的境界的开拓。（第 295 页）”

七和咒语将保卫我的家园。/七阵飓风将离开我庭苑。

实验诗人的风格事实上是在能指与所指之间徘徊。他们的诗作经常是詹克斯形容的建筑那样,是能指与所指的双重统一体,<sup>①</sup>是暧昧的、中性的。詹克斯在建筑中感受到一种诗,一种同一个母题在不同尺度的重复和转换,他引用柯尔雷基(Coleridge)的话来说明诗化能动性:

“诗人”传播了统一和谐的精神和基调……,在对面约、不谐调特性的平衡或和谐中、在个性的与典型的、在稀奇、新鲜感与旧的熟悉物之间、在超常感情状态与超常秩序中表现出来……<sup>②</sup>

正如现在引用的这首诗:心——仓库,天空的旋风——我黎明——黑色……有一种与建筑场所一样的隐喻特征。这是一幅由远而近的画:同行者/海水/仇恨/天空与风/黑色/鹰/霞光/黑暗/鹰/尘土。这又是故事:纯洁的毁灭/惧怕/……画面/故事的蒙太奇自由调度。我们来看诗呈现的形象与画面:大海/额/同行者/仓库/库房/海水/天空的旋风/号角/林边……主人/黎明/看……鹰/霞光/黑暗/黑的鹰/尘土/尘埃/黄昏/河流/雨/湖泊山岗/颜色/家园/庭苑……这不正是一个一个主题画面吗?这些画面隐喻了什么?从北岛到第三代诗人,越来越在画面凸现一个“我”的抽象。我们看到诗人是用“形象”在思想。“形象”与诗人的关系构成了诗的风格,这一点正如“形象”与画家的关系构成绘画风格史一样。当然是阐释的自我——你可以根据同样的画

① 查·詹克斯:《建筑符号》,载G·勃罗德彭特等编著,乐民成等译:《符号·象征与建筑》,第69页。

② 同上书,第79页。

面调度拼合你的故事或事件。让我们再来看一看同一作者的《开篇·等待》：

因为等待侵入我细微的生活，侵入光  
征妄与石头  
紧闭的大门与我的家庭

.....

因为认识燕子，所以我欣赏他的来临  
他的建设与哺育  
等待叩门，燕子飞去

燕巢又一次空虚

我发现我的焦灼还不如一杯水

[八十年代现代主义风格油画，画面是萨特与一杯水。是一个象征的画面]

燕子有燕子追逐的道路

他来到我等待的屋檐，他啼叫或者觅食

他展翅悄起或落脚在电线上

我等待着我的等待的过去。

侵入：我们看到形象的因素减少了，而触觉——行为——生存在直接呈现在加强：感觉已从画面绘画转入了一种近似博伊于斯似的身体/生存的直接进入。燕子——等待，似乎偏离越大，意义的空间越广阔，也就越接近余华说的“无边无际”。我们知道，建筑是通过符号进行阅读的，皮尔士把图像定义为“凭借自身和所表达对象之间的某些共同特征来指示对象符号”……能指在某种程度上以这种方式，例如在结构上的相似类比的素质

方面“像”所指。<sup>①</sup>事实上,就这首诗而言,并未完全脱离“意象”,相对朦胧诗而言,只是“偏离”距离稍大了一些。用洪子诚先生对朦胧诗的诗艺的概括,仍然适合这首诗所表现的美学风格。洪先生指出:

“与这种加强隐喻、寓言、象征的倾向相联系,是这些青年诗人的创作,尽量避免感情、思想、意志的不可控制的抒发和直截了当的说明,而是以客观的外界事物,来寄托诗人的思想情感,追求外物与内心的互相渗透和‘顿悟’时产生的‘意象’,使这个表现诗人情感,意志的诗的世界,成为有自己的秩序的、富于感性特征的‘客观性’的世界”<sup>②</sup>。

相对朦胧诗而言,这种写作只是由“顿悟”产生的“意象”间跳跃的“差异”大一些,这种“差异”就是“偏离”。雅各布森提出的“偏离”(deviations)<sup>③</sup>是实验诗歌最常用的手法。这个词包含了我们在艾森曼建筑经常见到的创造诗意与陌生化效果的其它一些手法:旋转、重叠与错位等。“偏离”这个词在偶发艺术与超现实艺术中常常是追逐的核心,比如偶然性或随机性所产生的意外惊奇的构成或际遇,正如同儿时的万花筒,在用手旋转时产生千变万化的图像;诗在并置一个一个画面来隐喻一种动作或意图。也

① 参见查·詹克斯:《建筑符号》,载G·勃罗德彭特等著:《符号·象征与建筑》(乐民成等译),第95页。

② 洪子诚著:《当代中国文学的艺术问题》,第286页。

③ 艾布拉姆斯认为:罗曼·雅各布森的批评文章对这些“偏离”作了极其完整的分析。这些“偏离”主要是由诗歌语言的语音和句法的格式构成,即是由语言、节奏、韵律、韵、诗节形式的重复、均衡和反衬构成的,也是由具有固定格式,反复出现的关键词或比喻构成的。(M·H·艾布拉姆斯著,朱金鹏等译:《欧美文学学术语词典》,第306页)。

正如大色域绘画造出的新奇的效果，它喻示着无限性，甚至喻示着宿命，正如骰子与桥牌，甚至赌博的迷人效果。这就是“前置”，把有些词的构成“前置”到前台。比如上诗“等待”——侵入——生活/侵入——光/狂妄/石头，被逐出家园的焦虑：家的大门——紧闭/燕子，这些，是不是春天的象征？——家/空虚/焦灼是一杯水（非常新奇的隐喻。）街道/还未过去，这些，是不是一种绝望/无望或是无聊？所以，在实验诗歌中，不管诗人如何翻滚手中的万花筒，我们仍然知道五彩图案源于几块三角形硬纸块与三块对应的镜面所产生的不同的、无限的折射与错觉。这几个硬纸块就是“原始意象”或“诗眼”。如欧阳江河说：

正是靠这种光秃秃的、居于核心的诗歌要素，诗人才得以组织起闪烁不定的词语、冰冷而危险的知识、如履薄冰的现实以及支离破碎的经验，就像史蒂文斯放置在田纳西州的一只坛子组织起周围的零乱风景（见史蒂文斯《坛子的轶事》），这种形而上的诗歌要素，在叶芝的诗作中体现为某种类似于人类“大记忆”的总体幻象；在T·S·艾略特的《荒原》中体现为基督精神和内在神话构架；在埃利蒂斯的全部诗篇中体现为太阳玄学。而在当今中国实验诗人的创作中，此要素已经起变化，变成翟永明笔下的黑夜意识，陈东东笔下的关于时间本身的炼金术般高深莫测的记忆，廖亦武笔下的阿拉法威幽灵，柏桦的父亲幻觉及张枣的形象漂移幻觉，钟鸣和我笔下的众多纸人。许多实验诗人在不丧失诗歌要素的形而上特色的同时，将大量直接的、感性的、肉体的因素引入其内，用现实生活和人类经验的真实来压迫文本的真实。在用生活的画面象征一种“意义”。当文本从现实的压迫中解脱出来时，它发觉自己已经具有和真实同等的

重量,并且成了真实的战利品,它和它的读者一起分享了纯诗的微妙和无限,它返回自身的虚构宣布了这种虚构的最高真实性,也许他们有权这样做,因为他们来支撑虚构的文本世界的立柱乃是人类的经验。正是这些根植于现实、根植于灵魂的深度经验,赋予诗歌文本以根据性、可靠性和严重性,使文本中言词的姿势、意象的动作和意图的表情显得紧张、明显、强调、统一、落实。<sup>①</sup> (引文中重点符为引者加)

每个诗人在自己的生存感受中,都不可逃脱他生存的土地赋予他的“大记忆”,这种“大记忆”以无意识方式进入他们的写作,不管手中的万花筒如何奇变,这些神奇的构成都产生于那三块镜片——那就是我们的生存和我们的“文化记忆”,以及我们的阅读选择。有人说“谎言说一千遍即成真理”(毕加索认为艺术即谎言),而诗正是在创造这种“谎言的真理”:难道你不认为“等待”与“一杯水”的修辞是荒谬的吗?但它确是诗的事实,而且是创造的事实,就像创世纪一样,一切都偶然凸现于我们面前,那么偶然,又那么让我们感觉到一种“创造的”喜悦。所以诗是一种“能指的游戏”或“能指的狂欢”。这种隐喻是纯诗的无限与创造,它填补着人生的虚空,安慰着受伤的灵魂。——诗歌传达正根植于这种深度中的人类永恒的体验、生存的人的追问、焦灼的等待。所以,先锋诗人是永远在寻找、也永远不可能找到家园的西弗斯似的英雄,诗人的宿命就是:等待。

### (3) 寻找精神的家园

在远离了政治,传统之后,诗人们既未真正进入西方,又面

① 欧阳江河:《对抗与对称:中国当代实验诗歌》,载《艺术广角》1989年第1期。

临商业社会巨大的非文化性力量压迫,不管从那个方面来看,诗人已不是昔日的英雄。诗人面临着“身份”不明确的境遇。所以,不管是有意或无意,寻找家园成了他们潜意识中最真实的写作冲动。

下面,我们依凭一种既是个人的又是人类的经验来阅读王家新的《词语》:

我在深夜里写作,一个在沉默中逼近的人,为我打开了门。一个意象、一个人、一个真实的我或他者,为我开启思想之门的人

当我爱这冬日,从雾沉沉的日城就透出了某种明亮,而这是我生命本身的明亮[画面:雾沉沉的风景、背景下、我被“光”照亮的形象]。

在叶芝的日记里我遇上了面具:他总在他不在的地方。又一形象“影响的焦虑”,而且遮闭了我,使我感到我总是在我不在的地方,一种错位和丧失。

写作缓慢,这说明我遇上了某种障碍,而这是我以前轻易就绕过去了的。一个思考者形象,由于寻找真实的自我,我遇到了障碍。

黄昏的时候出去送信,而它永不到达! [永远不能到达的信,隐喻了什么?]

冬天屹立着,一座废墟上圆柱的宁静。而我们是在其间惊讶的孩子。[风景:废墟/圆柱,屹立着]

当你点亮蜡烛,你就是在模仿一种仪式,尤其是当你把它递给别人。[如圣徒在庄严仪式中点亮蜡烛照亮别人]

大师是一种音调,有时是一种“屈尊微笑”的姿态,出现在我们的文学里。但在有人那里,大师隐藏得更深。[大师

的形象，大师的阴影笼罩着我，大师的阴影笼罩着所有人。]

在你的诗中，是一条被为战阻绝的道路。你只好从火车上下来，无聊地踢雪！[道路、火车、踢雪、一个故事与画面，在影响与自我中挣扎，与其这样不如寻找一种更直接的形式，比如身体凸现：踏雪。]

我们能否说出一位才子的晚年！——在最好的情况下，偶尔地，我们瞥见他从阴影中出来到阳台上喂鸟。[这个画面喻示着阅读中的发现](上引诗重点符为引者加)

这是我的怀乡病：当我在欧罗巴的一盏烛火下读着家信，而母语出现在让人泪涌的光辉中……这是一个圣徒的画像，诗歌在用画面显露一个情绪。读信、泪涌这是一幅俄罗斯风格的写实肖像画。深夜/沉默的思考、进入一个境域：这时，当我“进入”这个境域，我发现我的生命本身才有了意义或生存的价值，当我读诗时，(明亮，明亮意味着把遮闭的雾擦开)，叶芝的日记是一种造作；叶芝使他离开了他自己，想写的却永远写不出(一种失语的焦虑)，在永远寻找一种东西，又永远寻找不到。这是巴德隆女神庙吧？西方的文化圣典，我们只能作为后辈在边缘处吃惊。试图作为一只蜡烛(启蒙吗？)模仿这个伟大仪式，大师——他使我焦虑；对于别人他已没有自我面只生存在大师的影子中比如叶芝以及叶芝对前辈大师的影响焦虑。在自己内心矛盾中无所事事。焦灼地矛盾着写不出什么；如同一个老人那样对世界悲哀的那样无法可施。虽然有时我也偶尔写点什么、偶尔逃出大师影子去寻找一点真实生命。在“西方”的阴影中，我只知道我的生命属于汉字(家园)。——这仿佛是一个诗人的内心独白；当然王家新并未把“意义”如我限定得很窄，王家新的《词语》还可以有多种阅读方式；但作为写作，眼下只能主要谈到一个坐在灯下沉思的

诗人；谈到“一个焦灼于大师阴影之中的孤独的诗人；绕过那些后置的东西，前台是隐喻、象征：处境、孤独的处境。这是一个直接用“形象”呈现的肖像画。整个诗呈现了一个求索者的形象，在烛光中的俄国巡回画派写实风格的形象。

这个“东方智者”，跨越时空面对女神庙的自语者、一个站在高处的超人，与东方与西方对话；他同时既是孩子又是父亲：“惊讶的孩子”——当他面对西方文化时；但他又是“老人的晚年”，一只“蜡烛”“一盞烛火”——当他面对东方时）。一种“自恋”与“恋父”情结交合的人格，这是先锋艺术家和作家的典型人格。一方面他们是西方的儿子，一方面他们又是中国的老者；他们在他们的写作中如同变幻的双面刀片，神游于二种人格之间。面对西方，他们是一个幼小的学生，出人意料焦灼地一面叹服一面游思逃出父亲的阴影，做一个成年的人；面对中国，他们是历经沧桑的先觉者，一个梦幻一样的光明使者；一个殉道者，一个沉思的智者，一个牺牲者。<sup>①</sup> 这是一个交织着思想和生存之矛盾的人格。他们的人格在不停地变换，一方面他们是自我，一方面他们又是别人，他们在平常人/英雄、独白者/代言人、个体/集体、启蒙者/受难者等之中转换不停。

这是世纪末一代诗人精神中的二律背反：一方面他们期盼在感情上回归到自己的“家园”，而“家园”已不存在；另一方面对生存意义痛苦体验的追求又使他们永远处在被放逐的路上。这是一种文化性质的宿命。欧阳江河称之为“自否”——家，既是避难所，又是墓地。“一个地址有一次死亡”（柏桦《悬崖》）。<sup>②</sup> 对西

① 参见欧阳江河：《对抗与对称：中国当代实验诗歌》。

② 同上。

方面言,这个弃儿想归家,却永远不可归;对中国,他是一个父亲和异地的相同隐喻,为生而走的父亲隐喻了旅途与他乡。这与世纪末死去的诗人有了一种象征性的关系,顾城的末路是寻找家园的路,而海子呢,他是否也在寻找家园?“寻找”成为一个精神式寓言,这是实验诗人们在精神漂泊的梦中梦。王家新在《词语》这首诗中的视角就是一个旅人在途中,在一种“感情回归与精神放逐”的矛盾交织中。王家新在《词语》中写道:

“神学在迫使语言成为启示录,而语言却喜欢教堂外面的阳光,以及那在阳光中迸放的石头。[语言试图进入生存的真实状态,逃离形而上的迷误。]

每次我上桥的时候我都感到我不可能跨越——这也许是因为我要到达的地方,是这座桥本身所不能够抵达的。[我已感到我不可能到达我的目的地,因为我过不了那座“桥”,“桥”隐喻了什么?文化的宿命吗?]

把生活转移到写作中是不易的:你只有一辆手推车,并且当你返回时,生活往往已不在原来的地方。[生活的异化现象,因为生活本身没有意义。]

我尽力不去回忆,因为我的创伤正在愈合。[我有悲伤的经历,我怕回忆过去使我伤痛。]

诗人们总是在努力地形成着他们的气度,尤其是当他们使用着还不是他们自己的语言的时候。[诗人们使用的语言不是对自我的发现,而是对自我的遮闭。]

而当我写作这些短句时,我得时时提醒自己要迟钝一些——为了诗,有时我们不得不拒绝任何人类的聪明。[正如塞尚和梵·高,不是用聪明和机巧去作画,而是用心灵,执着的心灵。]

我最终发现大教堂是在巴赫的音乐中形成的：巴赫的音乐出现在哪里，哪里即升起一道无上的拱顶。[伟大的音乐正如伟大的建筑，它是灵魂的象征，它慰藉着心灵，如巴赫。]

树木比我们提前到达。在冬天，树比我们显得更黑。[因为执着，这是一个图像，隐喻了坚强。]

我们总是向着未来，而未来的人们——则会加倍地困惑于我们这个世纪。[总有一天人们会为我们的时代而困惑。]

一个结巴则有可能是更诚实的——当我注意到他在试图表达他自己时，一个多余的词在他那里所引起的痛苦。[最难于说出的往往是最真实的，这与塞尚和梵·高近似。]

.....

一个时代有一个时代的困惑。《词语》是王家新的独白与反思，也是他对存在意义寻找的漫游，是他作为一个诗人对诗艺的思考。这种思考是为了逃避形而上的迷误，遮闭存在的神学，以一种启示录方式存在的神学。而语言，作为存在的人却想通过语言寻找存在的本真意义，寻找那澄明的阳光（海德格尔《存在与时间》），通过语言照亮存在。在此诗中，桥这个隐喻，它意味着通过，方向，进入，到达，跨越，在到目的地之前的必经之路，过程/途中/人生之旅。回忆，意味着失败与伤口、艰辛的历程。诗是本质的，是灵魂而不是外表，正如塞尚、高更、古图索、席勒或柯勒惠支，艺术不是聪明与智慧，艺术是人的本质与灵魂。所以塞尚的笔触是坚韧而执着的，梵·高的素描线条充满苦涩，显得吃力和焦灼颤抖。因为艺术关涉灵魂而不是理智。大教堂的物质形式是一种抽象的精神，从这种意义上说在诗歌里词语是表达痛

苦的灵魂的。王家新的诗学是一个诗人对词语、艺术的本质的美学思考,也是对现代主义风格的整合性的追求。

我们上面描述的只是八十年代先锋实验诗歌的一隅,这一代诗人相对朦胧诗来说在美学与诗意上又向纵深进了一步。诗歌更纯化了,有人称他们为“后朦胧”诗;也有人称为“第三代诗人”。关于“第三代”概念怎么解释?周伦佑说:

随共和国旗帜升起的为第一代,十年铸造了第二代,在大时代的广阔背景下,诞生了我们第三代人。<sup>①</sup>

新时期诗歌到此为止已经历了三次转变,周伦佑称“浪潮”:

第一次北岛、舒婷的象征英雄人格,“社会关注”的诗,称“朦胧诗”。第二次是杨炼等“寻根”的、文化的象征手法的“史诗”。第三次“浪潮”,即第三代诗人。(第三代诗人包括非非主义,“他们”诗群、莽汉主义、“海上”诗群等前卫的探索诗,时间在八五年后)。美学上要求超越系统(整一),语域还原,语义偏离,非崇高(相对北岛们),非文化(相对杨炼的),非修辞。<sup>②</sup>

“第三代诗人”的诗作的最大特点就是本文反复谈到的首先是与朦胧诗传统的分裂,反崇高。朦胧诗的最大意义在于对“人”和“自我”尊严的发现,是对人的尊严,人的价值的肯定,这是八十年代的启蒙主题。朦胧诗以一种悲剧般的英雄人格和崇高的精神震撼了八十年代初的中国。但是,北岛们具有现代主义艺术追求上的整一性、象征性,追求一种社会人格,拯救主题,他们的意识不是一个孤立的自我,而是“我们”即国家、民族、人

① 周伦佑:《“第三代”诗论》,载《艺术广角》1989年第1期。

② 同上。

民等。比如北岛在《宣言》、《结局或开始》中表见的“我们”作为“人类”的英雄悲剧主题；江河在《纪念碑》、《从这里开始》中表现的历史意识；杨炼在《诺日朗》、《敦煌组诗》中表现“文化记忆”的古典意识和神圣意识等。相反，第三代诗人则都是个体的反英雄的。反英雄就是平民化、反神化。他们宣称这是无英雄时代。<sup>①</sup>关于日常生活中孤独的真实的自我是一个玩世不恭的反英雄，有点塞林格式的或亨利·米勒式的“反英雄形象”。第三代人的另一形象是反文化即反杨炼他们的文化意识或反思主题。第三代诗人从普通人日常平淡的生活体验出发，用日常口语或粗话中寻找诗的感受。他们在写作方式上一反朦胧诗的现代主义整一性，追求一种后现代主义的偏离和差异写作方式，更强烈的凸现能指的独立性。当然，第三代诗人成份非常复杂，有些在语言上寻找突破，有的则在主体意识和态度上寻找突破，比如李亚伟则是在先锋的反文化上和态度上对朦胧诗叛逆。这种情况与同一时期的先锋实验绘画非常近似。比如李亚伟的《中文系》一节：

花一个月读完半页书后去食堂/打饭也打次哥/最后他被蒋学模主编的那枚深水炸弹/击出浅水区/现已不知饿死在哪个遥远的车站/中文系就是这样的/学生们白天朝拜银幕或很容易地/就到街上去凤求凰兮/中文系的姑娘一般只跟本系男崽儿厮混/来不及和外系娃儿说话/这显示了中文系自食其力的能力/亚伟在露水上爱过的那医专的桃金娘/被历史系的瘦猴赊去了很久/最后也还回来了，亚伟/是进攻医专的元勋，只要他拒绝谈判/医专的姑娘就有被全歼的可能/医专就有光荣地成为中文系夫人学校的可能/诗人杨洋老

① 参见周伦佑：《“第三代”诗论》。

是打算/和刚认识的姑娘结婚/老是以鲨鱼的面孔游上赌饭  
票的牌桌/这条恶棍与四个食堂的炊哥混得烂熟/却连写作  
课的老师至今还不认得/他曾精辟地认为大学/就是酒店就  
是医专就是知识

在耿建翌《第二状态》的油画中,我们已经见到了这种“局外人”  
或“反讽”风格。这是一种生活的直接进入,一种“反诗”,扫除一  
切斯文,反文化。这是一种更为深刻的反抗,——对“意义”的解  
除,实现生活的本真状态,正如行为艺术或偶发艺术。第三代诗  
人的所谓“反修辞”即是破坏联想、比喻的世界,停止隐喻、拆消  
比喻,停止拟物<sup>①</sup>。这是对朦胧诗的人文热情、表现主义热情的  
反叛,用一种“零度写作”排除人情,以求物本身的凸现,他们的  
美学原则为凸现一个不作任何解释的“物化”的世界。正如美国  
“跨掉派”诗人卡洛·威廉斯对艾略特形而上风格的叛逆,是什  
么就是什么。这是一种拉康式的“镜像”,追求语言的直接性,反  
修辞系统,要求语言纯度。比如杨黎《街景》一节:

接着“哗”的一声/一盆水泼到了街上/门还未关上的那一刹  
/看得见地上冒起/丝丝热气/最后门重新关死/雪继续下着  
/静静的/这是条很长很长的街/没有一盏路灯/异常的黑/  
记得夏天的晚上/街两边的门窗全都打开/许多黄光白光射  
出来/树影婆娑/(夏天的晚上/人们都坐在梧桐树下散凉)/  
夏天的中午/街口树荫下面/站着一位穿白色连衣裙的少女  
/风微微一吹

在本文小说和绘画部分,我们已论述过了,这是一种生活的  
直接呈现,正如罗布-格里耶的小说——排除一切人文热情,把

① 参见周伦佑:《“第三代”诗论》。

艺术还原到生活自身。与北岛他们的表现主义相反,张培力的《今晚没有爵士乐》,如安迪·沃霍的画和西格尔、安德利亚的雕塑一样以一种排除了主体人文热情的纯“物”凸现,以情感“零度状态”和“物的叙述”消解体制文化,甚至以物为中心,以“局外人”的视角,悬搁作为文化载体的“我”,呈现“物”的世界等等,<sup>①</sup>诗人和艺术家们以此反叛“文化”和“意义”。海明威、罗布-格里耶也从不同角度表示了反修辞的倾向。海明威主张用最简洁的语言,反对浪漫的修饰,直接写“事件”,罗布-格里耶用电影蒙太奇的视角,如写生一样描写场景物件的每一个细节。他们提倡语言纯度、“反意象”,(包括比喻意象、象征意象)。第三代诗有反诗/反艺术倾向,<sup>②</sup>这种反艺术倾向在八十年代末九十年初的绘画艺术及一系列行为艺术活动中体现得最明显。

第三代诗从对朦胧诗的反叛到超越前者,于如下几方面展开:(一)认为能指与所指的关系是可疑的,并不是牢不可破的,强调符号编码活动的多义性歧义性等解构式写作,通过偏离、错位,旋转强调了语言差异性原则。这是何小竹《动词的组诗》一节:

邻居的钢琴开始有节奏地敲击/像是扣钉子/要钉上我的眼皮/我一手拿苹果,一心去想第二个/动词。丁丁当当,这架臭钢琴/发音的钢丝像蛇,/我担心那家女主人。/敲啊,该死的眼皮/看见太阳就会想到雨/你不会在雨中出门吧,大热天的/我紧紧握住手中的刀子/我说,割点什么呢?/小

① 参见陈旭光:《“第三代诗歌”与后现代主义》,《衰读中的第三朵语言花》(附录)。

② 参见周伦佑《“第三代”诗论》。

麦,还是眼皮……//这使我想到二十八年前天上下的雪/那些雪前于动词而飘落,/我们听不到声音,像隔着一层玻璃。/妈妈穿着旧衣服拉开了木门,/手里端着牛奶/那牛奶好白,像雪。此时/我的眼前全是雪

“钢琴”/“敲击”本是“听”,却与“眼皮”连接,这是偏离。在建筑中艾森曼常用这种手法。

“苹果”—“动词”—“钢琴”—“蛇”—“眼皮”—“太阳”—“雨”—“刀子”—“小麦”—“眼皮”

这种静物与风景的“组合”是一种“漫游”,这种“漫游”既如达利的超现实绘画的梦幻,又如劳申柏克的“装置”。这种“操作”态度也近似波洛克的“行为”绘画,即一种排除了理性思考的纯感觉状态,甚至是任潜意识自然流露的自然状态。在这种超验的状态中,语词的“差异关系”在某种通感状态中自然出现。

……雪/动词/飘落/像隔着一层玻璃/妈妈/木门/牛奶/……能指无限地随着经历而生长和转换。

这种解构主义写作方式,从写作和阅读两个方面扩大了阐释境域,从而使写作成了一种“差异系统游戏”,正如季桂保说:

解构主义者继承并发展了结构主义奠基者索绪尔的差异性语言原理,强调语言意义不是生发于先验的外在于语言的实在或固定的本质,而是语言系统各种因素之间差异性关系(共时和历时关系)的产物,这种语言系统向新的因素敞开,因而不断改变着自身,并不存在封闭的、构成规范的体系,语言以差异为根,是变动着的“差异的系统游戏”,其展示出不可化约和不断增生的多样性,不同于静态、共时

和超历史的结构概念。<sup>①</sup>

正是基于这种差异性原理，从而使写作与阅读成为一个开放系统。这是一种语言自觉，一种对原语义世界的怀疑，第三代诗人中的非非主义正是从这里进行了“反文化”、“超文化”的“超语言”、“超语义”、多义性，不确定性突破。这是周伦佑《白狼》：

墙咬痛了每一个字都来咬/我每一句话都来咬我煽动  
我/的影子也来咬我留下了齿痕/你再想想那夜晚看见的什  
么雪/白的墙浮动起来四壁雪白漂/起你的摇篮如船想象你  
是一/个婴儿含着母乳在你睁开眼/的那一瞬间你看见了什  
么现/在你推开那一道门你走进去/灯光击倒我斑马线的屋  
顶晃动/着一种印象一种美丽的形状/那只白狼是从海上走  
来的走/上岸整个世界开始晃动成一/种软软的固体摇篮不  
是被那/双手推动的妈妈不在我身边/现在请你用手轻轻揭  
起海的皮/肤下面的那只动物不会咬你/那只两差别动物决  
不会咬你母/亲今晚就是被它吞噬的现在/请你度着用手把  
那两个头分/开不要说出你看见了谁的脸/屋脊上狐步舞跳  
着那只白狼走/远了长长的尾巴一寸一寸断/在风中变成一  
只只蜂鸟飞上/飞下一座古塔种植在泛着蓝/光的湖泊中央  
有谁去收获那/……

消除二元对立后的能指处于漂浮状态，这样能指具有了独立意义，可以作多元的，无限的阐释，能指不再是所指的奴隶。能指与所指的“非两值化”使阅读成了无边无际的“差异系统的游戏”。“语符自身组合”、“无指涉的能指漫游”，但这也暗示着一个危

① 季桂保：《解构主义在中国》，载《上海文论》，1992年第5。

险,那就是语词在这种差异系统中难以准确表达思想。只能通过一种活动、操作、过程、痕迹呈现一种“状态”,隐喻一个焦虑的生命和阅读行为中无边无限的生长与转换,从而语义成了一个无限的开放系统,阐释也成为一个行为。就这种层面上讲,写作、绘画与建筑设计的草图阶段是一种共通的状态。从这种角度,我们可以找到波洛克的“操作”与周伦佑写诗时的“操作”的共性。墙——咬——字——话——煽动——影子——齿痕——雪——白墙……,自由联想,无限的差异使我们想到波洛克提着油漆桶漫无思考地在画布上凭着超验感觉的活动。无论如何结果出来了,它明白无误地呈现了一个活动的“痕迹”,这就是作品。非非主义诗人周伦佑认为:首先,在陈旧的语义世界,能指与所指的陈旧关系已成为创造的障碍,强调“语言还原”——“语感”(语感先于高于语义)力求“超语义”实验;根据西方理论对“二元对立”的形而上传统方法的拆解,周伦佑提出“非两值化”。即是拆解能指与所指的二元对立关系,解放能指,解放感觉,甚至不惜用一种超现实主义方法,听天由命的方法去寻求能指在新的偶然中出现的新奇感。把二元变为多元,多值、多义。

第二是人们厌倦了各种意图和目的喧嚣,各种方式的抒情——那种用自己的意识压迫别人的话语。比如表现主义的话语,以表达主观去“侵入”别人,用物本身的形象呈现,甚至身体直接出现,扫除那种不真实的话语。正如周伦佑说:“非抽象化”即“所有暴政都是由词语的暴政派生的”。“词语的暴政”即语言的抽象化”。具体手法是消除“形容词等对事物作价值强加的抽象词语”。<sup>①</sup>

① 参见周伦佑:《“第三代”诗论》。

第三是“非确定化”。周伦佑认为语言除指称功能(逻辑)外还有音(听觉、音乐)象形(视觉、绘画、造型)。语言与经验世界关系是不确定的,“打破语言与经验世界的这种确定关系,使语言从经验世界中分离出来,摆脱确定无疑的语义。突出表音(语感、音乐节奏感)和象形(语象、造型)。”<sup>①</sup>让能指游离于“经验世界”习惯的所指之外,使语义播散面积更大,从而扩大了语义,使多义阐释成为可能,也更能表现更复杂、更丰富、更奇特的感受。这不但意味着解放诗歌,更大的意义解放了陈旧语言“暴政”下的人。具体方法是用听、看直接进入诗,甚至用身体直接进入诗。比如叶舟《倾辞》一节:

月亮照临村落,暝色入铁/这最后的一尤物/是我唯一的俊杰/石头上生成的鱼群,敲击/灰尘的云朵/一截松木的内部/结满的雨滴和大火/晚来的寂寞,重现出/一个夏天的神奇/在暗处,我击掌高歌/尽管黄金的台阶/谎言一样古老,我仍然保持着/凋零的纯洁/万物甚至我的嘴,诵读/后面的台词/晚来的寂寞,焚烧中/骨头的钻石/这个时代最尖锐的叫感/是凛冽的月亮/无懈可击的月亮。丛林之上/遗氓之上/描出喑哑的屋宇/灼伤眼睛的大鸟/而我在无知的琴中,随意地触摸/晚来的寂寞/和重复的制作

朦胧诗的形象的直白性标识了所指与能指仍然处在一种固定关系中。在绘画上这种固定关系与安德鲁·怀斯、罗赛蒂、夏凡纳等象征主义画家处在艺术的同一维度上。而第三代诗人力图打破能指与所指的固定关系,造成能指所指关系处于游离状态,凸现了能指独立的形式意义。这种能指独立表现在造型艺术上就

① 参见周伦佑:《“第三代”诗论》。

是与德·库宁、亨利·莫尔、波洛克、塔皮埃斯、康定斯基……等等艺术家在同一审美维度上。当然，这中间还有无数过渡状态如德国表现主义绘画形式等。

我们认为，周伦佑的诗论是借用西方的后现代主义的诸多理论观念与方法来批判“第二代”“第一代”诗学。周借用德里达的“解构”策略，“建构”第三代诗论的体系。但同时并未完全排除对社会与人生的关注，并未完全放弃主义。这一点，我们在先锋诗人的作品中仍可通过更为隐秘的“路标”寻找到他们更为暧昧、更为抽象的痕迹。当然，从形式的角度看，在“第三代”诗人的作品中我们的确看到了一种倾向，这就是在写作中出现的“差异系统游戏”，能指的漂浮状态，非两值化，词语非抽象化，非确定性，从对语言的指称功能走向具体触觉、听觉、视觉。比如翟永明《颜色中的颜色》：

在房子四周 我伪装死亡/多么白的墙壁 在我身下/几乎  
活着的颜色/带有全身的重量/在我四周 多么有劲的大厦  
/代替天空 那些忧郁的白痴/正在均匀地思想/我带秘密  
给他们/因为我更想得/大厦和工厂 代替一切/靠我 它  
们更加明亮/无遮无拦 行人无辜的表情/也在抛头露面/  
当我跳跃于他们转动的眼球/他们不心伤 也不关心/谁在  
我之上/我在事物表面 流淌或者固定/白铁的欲念比我/  
更接近死亡/只有一双的眼睛/看过我 调和我密密麻麻的  
生命/几乎活的生命/真的能为你心跳/变奏之三：黑与白/  
黑色的马踏过草地/为谁奔命？/八月的手在钢琴上飞舞/  
带来蓝色气味/内心的破碎怎样消化？/策马路过草地，想  
起苍白的青年/黑与白/我聆听什么样的智慧？

伪装/死亡，活着的/颜色，大厦/代替天空，均匀地/思想/……这

里显示出了修辞词与被修辞词之间巨大的差异，偏离。正是这种巨大的差异，使修辞词与主词之间有了一个更大的阐释境域，也正由此而形成诗歌形象的陌生化效果。这个境域已暗示了误读的可能性。每一首诗都在呈现着形象，诗人与画家的思维是一致的即通过形象来表达主观感受的直觉。但直觉要有一个形象，一个象征的“标志”。巴赫金说：

在象征主义者看来，语言不是描写，也不是表现，而是标志。与描写和表现把语言变成外在于语言自身的假定性符号不同，在这种“标志”中，语音的整个具体物质丰富得以保持，它的意义负载上升到最高层次。<sup>①</sup>

虽然，“第三代诗人”在理论中宣称要拆除象征，但在写作中他们或多或少仍在用一种“形象”或私设“象征”在写作。“还原”，事实上是用生活中本真形象来抵制、消解诗歌象征形象的“套语”、“行话”。

#### (4) 从具象到抽象到劳申柏克<sup>②</sup>式的碎片

第三代诗不论在理论上和写作上都向纯艺术境域跨出了新的一步，与八十年代末九十年代初的先锋实验小说、(前卫)绘画、先锋批评一起构成了廿世纪末中国文学的新景观。这是一个新的进展，主要是指以往作品的公共意识的一定程度的消解，消解的方法是一定程度上借用以罗兰·巴尔特和雅·德里达的

① 巴赫金著，邓勇等译：《文艺学中的形式方法》，第83页。

② 劳申柏克是美国当代先锋艺术家，他的作品显示了当代波普的平面化，市俗化式的碎片感，间于绘画、拼贴、实物的大拼盘式的混杂、零散，表现了真实生活中的人性气息和无聊、困惑、空虚甚至绝望，是典型的后现代文化复制的表征。1988年他的作品曾来北京展出，给中国先锋艺术家影响很大，一段时间中国部分先锋艺术家对其风格竞相模仿。

“后结构主义”语言理论。比如第三代诗人中的代表之一周伦佑的诗论在很大程度上借用了“解构理论”，这就使第三代诗有了一种被称为“后现代主义”的倾向性。我们认为，解构主义理论引人无疑从认知上促使我们思考有更进一步深化，也许使我们的思考更成熟了，但也不能不看到，解构主义所带来的语义和理解的危机，以及这个危机之后深藏的意义危机，这种危机已在九十年代凸现出来，这种危机在商潮背景前表现为九十年代的文化危机。当然，“危机”之说只是指一种趋势，诗人们仍然在努力进行着他们“白日梦”式的创作。在西川的《瞬间到底能持续多久》中，我们读到“瞬间”的当下状态的感受，在不确定的能指感受中，我们并不是把这些词作为“路标”在寻找方向，而是通过一些具体形象、画面、风景去感受我们自己的、被唤起的无数次人生经历。这些画面已不是西川的，而是作为读者我的了。这是一种无意识中进行的“偷换”。“我”与西川写作的“潜在的读者”是不可能重叠的，正因为此，作品才有了多种阐释价值。我们看到，诗歌通过语言的差异性写作在从象征一步一步接近抽象的境域，从而在客观上扩大着诗歌的意义范围。正如抽象表现主义画家康定斯基说：

纯洁的音响走向前台。心灵达到一个无物象的颤动，它更复杂，“更超感情”。体验一切物的“秘密的心灵”，这个我们用不带武装的眼睛，在显微镜或穿过望远镜看到的，我称之为“内在的眼光”。这个眼光穿过硬的包裹，通过外面的“形式”，达到物的内核，让我们用全部的感性能力吸取各种

事物的内在脉搏。<sup>❶</sup>

抽象的意思不是没有形象，只是这种形象之间的“联想”被阻断，使传统意义上的读解更困难。能指与所指，词与词，能指与能指之间的间距跨度更大，阐释的范围也越大，正如欣赏一幅抽象画，你不能说它像什么，画的什么，你只能说你感受到了什么，悲哀吗、空虚吗？……。比如西川《瞬间到底能持续多久》一节：

像吹过雪山的风，你吹进  
我们身体的裂缝  
像一束光，你带给我们  
古老传说里的黎明  
一瓣槐花落进你的怀里  
一匹老马咀嚼着喷香的稻草  
而卡在国王喉咙里的鱼刺  
像门楣上的钉子难于拔除  
啊，女郎，别停止舞蹈  
让我们心满意足  
别让我们失去眼前的街道和花园  
让一枝火炬在我们心中落户

风—光—黎明—一瓣槐花—一匹老马—鱼刺 钉子 舞蹈  
—街道和花园—火炬……这些瞬间生成的形象对西川而言完全是超验的，偶然的，对我们而言仍然如此。我们感受到西川是故意用一种差异系统创造一幅新奇的图画。如果我们落入习惯的阅读中去，这些自由自在的能指仿佛在说：此路不通。于是我们

❶ 瓦尔特·赫斯编著：《欧洲现代画派画论选》（宗白华译），第131～132页。

又回头寻找,我们发现我们在这个语词的迷宫中绕来绕去,像波洛克《大教堂》那无限的线条,无以言喻的色彩;或像劳申柏克式的装置,杂居着一大堆互不相干的实物与拼贴(能指),谁也不敢说“这像什么……”,只能说“好看,丰富”。如同抽象画,他切断了我们陈旧阅读中的“联想”,也就是说西川切断了能指与所指的旧关系,西川在创造一个劳申柏克式的世界。这是西川的解构策略。正如在谈到中国的解构主义时季桂保说:

从理论特征来看,解构主义在我国更多地是被视为一种本文策略或阅读技巧而得以传播的,这种技巧表明,作者在其本文中实际以种和方式颠覆着他所言说和意谓的东西,解构式阅读即旨在发现本文中的“盲点”。按照王宁的说法,德里达的解构理论主要是由书写、差异和延缓、撒播和分解等概念所表达的,这种理论没提出知识和真理的要求,因而其主要就是一种本文策略。<sup>①</sup>

西川的本文策略正是用词的差异和延缓、撒播等特性,“解构”了一大堆混杂的能指,失去了“所指”的能指,无聊而空虚地而对“阅读行为”,这正是劳申柏克的装置。

#### 第四节 文化语境中的先锋实验诗

##### (1) 先锋诗人的困境

我们看到,解构理论只是周伦佑的具体方法,而从美学态度上,他提出了从“白色”到“红色”的转向问题。从他由“白色写

① 季桂保:《解构主义在中国》,载《上海文论》1992年第5期。

作”转向“红色写作”的理论中，我们感到了他要求逃离西方大师的“影响的焦虑”，逼进生存本身的愿望。但正如前述，这对他们不只是困难的而且是“宿命的”。一方面，在由大众传媒统治的文化生活及其培植出的媚俗的文化土壤中，他们仍然被困顿于“西方的儿子”与“中国的先觉者”的双重人格分裂之中，要么他们的写作永远是“白色的”，要么他们转入海德格尔说的那种“常人”的非本真的家园。他们拥有他们真正的精神家园吗？那是摇篮还是坟墓？那么那条寻求乌托邦的精神之路在哪里，难道这就是末路？周伦佑自己已感觉到，第三代诗缺少一种强大的文化价值系统的建构与文化背景，他们如同白日梦者，精神漂泊者。

那么所谓“超语义”“超表现”的命题又是什么？——是否即一种表现主义倾向？寻找一种生命的新体验，一种更进一步向深度的体验，这或许是第三代诗人的出路。这就是生命体验，一种凸现身体的意识，一种形而上学意识中麻木的自我试图寻求更尖锐的<sup>1</sup>感觉的渴望。而这种向深度进发的<sup>2</sup>生命的体验，需要的是更为深厚的文化素养与土壤。空虚与苍白的自我是不可能<sup>3</sup>有“深度”的，表现对于苍白的“我”，也只是即兴的游戏而已。对一个严肃诗人来说，诗歌既要呼唤生命也要呼唤文化。这又形成第三代诗面对的又一个怪圈：一方面对他们来说“诗”（白色阅读）面对“影响的焦虑”；一方面有了文化（白色）又丧失了生命（红色）。那么寻找的契合点在哪里？是“白色”与“红色”的互为渗透、搅拌、遗传和在阳光下、土壤中的生长。成熟与成功是需要时间的。1988年周伦佑把第三代人价值的确立定在1990年，这未免有点言过其实，因为从1985年左右实验写作开始到今天，影响与模仿几年之后，真正的自我开始寻找和证明自己的身份的意识才刚刚开始。开始意味着不成熟。况且，我们一开始又突降了所

谓后现代和商品大潮的对文化土壤的更进一步解构,正如在面对实验诗写作的“表面”化倾向时,程光炜说:

这种在西方六十年代、而在中国八十年代出现的诗歌表述的表面化倾向,实际上是指向不在所表述的意蕴本身,即所谓的“文本”,即“作品性”。古典哲学相信意义,探求所指,以为其中存在着“真理”,而后现代主义诗歌不再相信什么真理,而是相信表述。由此我们注意到,目前新的诗歌理论论争的焦点不再是任何思想,而是关于语言的论争,涉及到语言表达、文本等不同层次。诗人不再是发出各种声音,或是表达,而是写下各种句子;他们也不再像过去诗人那样倚重想象,因为想象是形而上的;他们只承认文本、承认文学,因为客观世界已成为一系列的文本作品和类像(包括时髦、服装、人体 人体行动),而主体则充分地零散化和解体。沃霍尔有句名言是:我想成为机器,我不要成为个人。我要像机器一样作画,当“个人”或“人格”已成为说不清的因素完全与你剥离时,我想人们大可不必有那些诸如“模仿呀、重复呀、雷同呀”的惊诧——问题的实质不在于表面上的诗人“人”的丧失,而在于当我们面前的一切都成为一和文本、都物化为一种商品时,你更应该关注这里面被诗人们“复制”出来的人的悲哀。——没有根、浮于表面的感觉,没有真实感。大概再没有什么能比这些更令我们人类难堪的了。<sup>①</sup>

这是后工业社会传播模式大众化商业化、文化复制的时代的表

---

① 程光炜:《非个性化——对“第三代”诗创作论的解释》,载《艺术广角》1989年第1期。

征危机。这种危机对借语言而生存的诗人是最尖锐的。“表达”的困难是第三代诗人面临的困难。这对朦胧诗人来说是没有的，因为朦胧诗人的语言方式是基于西欧的浪漫主义与现代主义基础上，他们用现代修辞。比如顾城与洛尔迦，阿尔贝蒂，北岛与尼采、波特莱尔、艾略特的认同关系。但在文化工业如此发达的今天，人们不自觉地已生活在文化工业产品之中，生活在安迪·沃霍式的批量复制中，生活在罗布-格里耶式的冰冷的“物”之中，从而形成模式化的抒情方式。那么新的、能表达自己特有的情绪的、自己作为不可“复制”的独特感情和生命的语言都丧失在“复制”的话语洪流之中，被淹没在形面上的能指泡沫之中。但诗人不可能如沃霍那样成为机器，诗依赖生命。这一切漫游与追逐的结果，似乎意味着诗的死亡。

于是无法言语的焦灼与绝望成为世纪末先锋诗人的绝望。那么如何摆脱这个困境？——第三代诗人寻找到“语言还原”作为方法。语言是什么，后现代主义者认为语言是泡沫、语言根本不能表达灵魂与冥冥中的人与事，人与人那种神秘的关系，语言只是浮在表面的一些外在的东西，语言只是漂浮的能指。所谓所指是一种假设，幻想、白日梦。第三代诗人从语言还原入手，是以反文化语言——清除价值判断词语/抽象词语/僵死的象征含义词语/旧习惯语法等，建构一种新的语言符号关系。他们用口语/偶然随意/图形/空白逼进生命原生态。但他们的悲哀结局往往不是他们在操纵语言，而是语言在操纵他们。因为不是他们创造了语言，而是语言创造了他们：

由把语言作为表达的工具，到反过来将语言当成表达的目的，而且这语言又毫无传统模式可以模仿，要想真正实现这一根本性的转化，并建构起新的诗歌语言的符号关系，

这对有着根深蒂固的社会功利目的传统、但绝少将语言作为诗歌本体特征习惯的中国诗人来说,无疑是极其痛苦和艰难的,但它也因之成为民族诗歌真正具有现代品格的巨大障碍。谁也别想指望第三代诗人能轻松地成为它的得主,但是作为一个语言异端的开始,或是一个过程,他们毕竟已占有了最初的意义。<sup>①</sup>

对于八十年代末的先锋诗人,文化是双重的压力,既有现代人的焦灼,又有民族文化危机与失落的压力,这种压力既是世界性的,又是民族性的。而文化危机的隐形压力似乎更是在劫难逃。

一旦语言成为表达目的,那么生命就被忘却。

## (2) 幻灭:破碎的镜中像——诗与建筑的破碎

一个时代的乌托邦梦幻结束了。也就是说,作为一个悲剧形象,作为一个先锋的启蒙的英雄形象,“怀疑”作为一个诗歌主题,一个为“公众”写作的时代结束了。而一个自恋的,知识分子的也是贵族式的写作,一个为自己写作的“游戏”,一个“失败者”的自我,一个反英雄的形象隐约出现。九十年代诗歌期待创造,而在浓重的文化与非文化,传统与外来影响的阴影之中,创造可以理解为转换,但“转换”又是困难的。乔姆斯基通过“核心句”的不同排列组合形成“转换”,比如 ABC/BAC/CAB……但语言学研究表明,有一种东西是不能通过这种模式进行转换的,那就是“文化记忆”。但“文化记忆”可以被拆散、组合、零碎化,这只是一种策略而已。第三代诗人中有人借用的语言策略“往往是零碎的,即兴的,非连续性的”,破坏了现代主义“整一性”、“自足性”,

① 程光炜:《非个性化——对“第三代”诗创作论的解释》,载《艺术广角》1989年第1期。

写下自己碎片式感受，如陈东东《春天戏剧选：几种独白和其它场景》，其中一节：

英雄，是静穆燃烧的灯/白天的狼/休息的肺/我的漂亮的/  
因循守旧的斯蒂芬/他是过往穿梭的时间/从不发问/向破  
裂的玻璃幕墙/向水/向水之外的是与非

英雄/灯/狼/肺/时间/发问……这非常近似劳申柏格的“装置”：把生存与环境拼合。上半段是“物”，下半段是“心”，物是世界，而心则是感知生存的人，差异形成的陌生化已达到了如此程度，从而证明了词语的力量是无边际的。这就是语言的“暴政”，这种拼贴我们可以在毕加索的绘画和李普斯金的建筑设计手法上见到。这是对现代主义的整一、观念的、连续性的破坏和拆解。这是从现代转向后现代。但这不是西方意义上的后现代，这是中国式的现代与原现代的集合，一种矛盾分离体，一种仍然负载着“文化记忆”的分散形态。比如肖开愚《传奇诗》其中一节：

他的爱憎，和他自称在炼丹炉里挖掘出来的  
洞察力比邪恶的天性更加野蛮；  
他看见了他需要看见的，为之  
作出存在主义充满恐惧的解释；  
他嗜杀成瘾，在笔直滑往深渊  
的轨道上用赞美明辨的诡计宽如自我；  
唐僧想当然地把他划往恶魔的阵线，  
以其偷吃过的神圣水果的数目作佐证，  
以蓄谋吃掉他的妖精的骗术作佐证，  
孙悟空跪下申辩，失败，随后  
痛哭哀求直到仁慈的唐僧解除咒语  
允许他跟随他继续在旅途上效力，

世界上恢复了微笑的冷漠。

诗歌永远在用造型隐喻或象征着什么。而实验诗则有意用“偏差”来破坏习惯了的眼睛的视觉——心理习惯，从而扩大意义。这一点与超现实主义近似。达达主义者有意把一个游戏替代另一个，他们用“偶然”做实验，这“偶然”是指用一种手段破坏逻辑性，解放下意识。<sup>①</sup>在肖开愚的诗里我们的确感到了修辞与现实之间的某种不透明的关系，正如欧阳江河所理解的“两重性”或两个“本文”。一种时间法则的逆溯。如海德格尔的时间观，从现在推及过去。时间成为一种隐喻。于是重复，量度成了悲哀的时间。这是一种后现代主义对现代主义的甄别。正如在苏童、余华、吕新、格非小说中的历史，成为一个被挑选出来的特定时间，以及我们对这特定的时间的重获、感受和陈述。九十年代先锋实验小说对历史时间的现在时感受与叙述消解了现代主义时间观上的线性法则，构成了时间的离散状态和弥漫性。（参见本文对余华和孙甘露小说的时间论述，诗与小说时间观有同一性倾向。）而这种时间在本质上与舒尔茨建筑的时间观相同，是一个体验的、活动中存在的人影，一个活生生的追问自己存在意义的存在者。而这正是本文关注的中心。它一旦从已知时间中被挑选出来，就变成了未知的，此时此刻的（因为人是此时此刻的追问者“给出”了一个意义）。现在在那里，这成了一个寓言，其实海德格尔已在《存在与时间》中作了回答，现在就是现在，就是此时此刻。在先锋实验写作中，像孙甘露的写作，或海子的写作中，从所指游离出来的能指像滚雪球似地无限度扩大。

① 参见瓦尔特·赫斯编著：《欧洲现代画派画论选》（宗白华译），第174页。

肖开愚在《白矮星》中表现的“坍塌”感——这让我们想到弗兰克·盖里的《法兰克福家具博物馆》。“坍塌”是许多解构主义建筑设计的主要意象——坍塌是“整一”的反面，喻示着时间的多义性，偶然性和混乱性，在劳申柏克的装置中也显示了“坍塌”感，屈米、艾森曼、李普斯金的建筑也显示了“坍塌”感，这种感受也折射到诗和小说写作中来。这是一种奇妙的混乱，正如欧阳江河说：

“坍塌”的诗意在于它不是词汇本身所想要指出的，也不是词汇实际指出的，而是两者之间互为指涉(Inter textuality)的空隙。这个空隙所标示出来的时间就是现在。<sup>①</sup>

现在就是活着。“现在”在我们的写作中成了一个活生生的血肉之躯的隐喻，一面破碎镜面式的隐喻形象。我们说《法兰克福家具博物馆》就是由往事构成的一首诗，碎片一样的，可作多重解释的诗，成了一种复杂语码(elaborated code)，一种“暧昧的”语码。是语境转换、双重的、多层的上下文。而这也是当今诗歌的叙事策略，一种初创时期的即兴，即“偏离”——一种修碎方式——一种混合效果或含混重叠，诗与建筑在这种意义上取得了真正同一性。诗的建筑性不只指诗在纸面上的排列组合，而是指诗学上的共同美学性质。比如，我们谈到一个建筑的意义，这种指意是摇摆不定的，对细节处理与总体结构没有一个清晰的逻辑概念。我们从中能感受到理性控制的乏力，理性所不能洞见的隐忍力量的呈现。一种游离的，坍塌与修复的激情构成了屈米、李普斯金、盖里、艾森曼等解构建筑的基调，而这种基调也是上

① 欧阳江河：《89'后国内诗歌写作：本土气质、中年特征与知识分子身份》，载上海《南方诗志》(内刊)1993年(夏)。

文谈到的诗歌在美学的深层次上的基调。我们称为“建筑的”或诗歌的话语方式。不像有些文章认为是通过联想与象征取得了这种基调,因为联想与象征是个人化的。在更深层次上说,建筑的含义,是指“一个过程”,这个“过程”是从行为艺术上去理解的。一个光影对一般人可能没有什么意思,但对路易斯·康却具有了隐喻性的美学含义,诗艺也是如此。“场景”本身就具有符号意义。埃舍克斯之于哈代,巴黎圣母院之于雨果,都是场景的文学化。还有查尔斯·莫尔的半圆形,这一场景意味着归来、回家、还乡、母亲等隐喻性因素。

### (3) “影响的焦虑”

不可否认,世纪末的写作处在一种影响的阴影之中。那么在这种影响的写作中,写作者的身份如何界定?讨论中国人阅读西方这个大问题,容易牵涉到一些相当复杂的问题中去。西方对中国的影响是多方面的,既有西方文学中强调个人价值和悲剧精神的传统,也有强调整体历史感受的而非美学的传统。刘小枫的“走向十字架”和丁方的基督教绘画题材是一种世纪末最具象征意味的现象。但这种影响到底有多深厚,由于世纪末这一代人文化素养及其接受心态、主体文化记忆等因素作为接受障碍这一事实,我们认为影响非常有限,更多是凭他们敏锐感觉作为出发点的。西方诸多文化因素并未整体地“影响”中国。从某种意义上说中国仍然是中国。我们不能过份夸大影响的力量。影响更多是对这一代先锋诗人想象力、判断力、精神史的“碎片”一样的影响。影响只是观念的,生存肉体则永远在感受着他们脚下泥土的气息。所谓“后殖民写作”是一种夸大文化影响力量的说法。把西方文化翻译介绍到中国,重新阅读与阐释,这个过程本身就在潜意识层面上进行了“生成”和“置换”的“中国化”过程。词语一

且离开原有语境(包括文化背景),词语就面目全非。这就是误读、改写。自我介入使翻译与原著不可能一样。语言本身就是文化。而一个文化与另一个文化不可能重叠。在对海德格尔的著作翻译中就明显凸显了此现象。所以中文《存在与时间》事实上成了一部“天书”。徐冰已在《析世鉴》中表达了这种感受。在这种意义上,八十年代在中国风风火火的先锋主义运动是一种中国式的现代主义运动。艺术史与本国历史本身就是一个大语境,徐悲鸿、颜文梁、李铁夫他们在巴黎时,巴黎正火爆现代主义诸多流派,为什么他们对库尔贝的现实主义情有独钟?这与他们试图通过绘画影响人民的“济世救民”“言志载道”的文化心理有关。那么在诸多的文化、艺术影响中,为什么又唯有“现实主义”在中国现当代文学史上成为主流?这与中国历史背景有关,与中国文化传统,中国人接受主体的“文化记忆”有关。影响之后有权力,这种权力又是一张张开的网,它会“吞噬”和“包裹”它所认可的一切。欧美思潮如何加强我们的认同与阅读期待?我们如何阅读西方?阅读已经成了先锋创作的一部分。这种影响在绘画上是直接的,因为绘画语言没有障碍。八十年代中国的文学革命可以解释为“阅读的革命”。“阅读——写作革命”构成了一种强大“互文性”洪流,这是伊瑟尔所看到了的。由于阅读者是本土的,所以写作在阅读中已转换成了本土的了,语言已汉语化了。更应值得注意的是“阅读期待”的集体无意识作用,因为阅读本质上已经是一种写作。阅读与写作的关系是多种多样的、复杂的,理论上不可能对其作出定性、定质、定量的分析。

#### (4) 在破碎的镜片 中变形的呈现

论及诗歌由一种“理性精神”而转换成一个“敏感的实体”的进程时,周伦佑在《当代诗歌:跨越年代的言说》一文中用了“非

文化”“非崇高”“非修辞”倾向来界定中国八十年代中期以后的先锋主义诗歌(第三代诗人)的审美观念和创作趋向。<sup>①</sup>在谈到九十年代中国诗歌创作走向时,周在其《红色写作》一文(见《非非》复刊号,1992.11)中描述了从“白色写作”向“红色写作”的转移。周伦佑说:

从书本转向现实,从模仿转向创造,从逃避转向介入,从水转向血、从阅读大师的作品转向阅读自己的生命。不是对西方现代主义,后现代主义的模仿移置,不是从艺术到艺术的偷渡和置换。不是抽象智慧。这样一种转变,将使当代诗歌更接近它的光明核心,并使真正中国感受的现代诗在摆脱西方文化思潮影响的自觉中被创造出来。<sup>②</sup>

这种转移应该说是90年代诗歌写作的一个有意义的“假设”,这种假设透露出了诗歌理论和写作的某种程度的成熟,诗人们终于开始阅读“自己”了。在谈到80年代的写作时,他说:

在这个意义上,我赞成德里达的观点:消除哲学与文学的界限,从“写作”到“文本”——这个由作家的空间构成的语言现实”。“作为诗人而发言,在八十年代后几年中,我提出了一些理论命题,如艺术本体的“变构”理论(见《非非》第三期——理论专号1988),“红色写作”与“红色纯粹”原则(见《非非》复刊号,1992);诗歌写作的“非崇高”、“非文化”、“非修辞”及“超表现”、“超情态”主张(见《非非评论》第二期,1987);诗歌语言方面的“非两值对立”,“非抽象”、“非确

① 参见周伦佑:《当代诗歌:跨越年代的言说》载《北回归线·中国当代先锋诗人》。

② 同上。

定”）“从注重艺术表达的变构到对艺术本身彻底解构的努力”。<sup>①</sup>

周的上述理论试图从哲学与语言方面重新结构一种新的诗歌美学。红色写作即通过生命体验而不是通过书本或理智去写作，而是竭力阻断对西方的书本式直接模仿，通过对当下生存状态的体验去建构一种具有当代中国人特有的生命意识的诗歌美学和具有“血性”的人文精神（周的“解构”并未解构掉强烈的人文精神）。所谓“非崇高”是对旧有的那种并未达到生存体验的意识形态或社会乌托邦理想的英雄人格和概念化了的英雄的“崇高”的反抗。“非文化”是与前者相应的对旧的传统文化甚至是西方文化（书本、概念和一种潜意识的阅读传统习惯）的驳难；“非修辞”指不用过去那种虚假的形容词，定语或者被概念化了的能指与所指的固定关系，而力求用词语直接表述或“照亮”存在，扫除语言陈规中的“泡沫”部分使之更贴近“存在”，超越华而不实的表现与媚俗的夸饰的“情态”。“非两值对立”是切断旧叙述中的能指与所指的那种限定性的、僵化的固定关系，使语词边界更加扩大、丰富和模糊，切断结构的一对一的联系，也就是表明了对所谓必然性的否定而关注了生命的偶然性、或然性，用余华的话说是让语言表达一种精神上的“无边无际”。周的这一种假设的美学方式是对索绪尔语言学的二元对立结构的形而上学传统的否定，与德里达的理论如出一辙，即一种解构方式。周这种理论源于海德格尔对被遮闭的存在的“照亮”，对形而上学迷误的消解，对存在的寻找，对生存“本真”意义的寻找。周“借用”此来解

① 参见周伦佑：《当代诗歌：跨越年代的言说》载《北回归线·中国当代先锋诗人》。

除中国当代诗歌的困境,并为建构一个新的诗歌美学探索出路。解构的意识对中国的文学写作影响是巨大的。它激活了语言,扩大了语言的疆域,使其更丰富、复杂地表现了生命存在中的各种可能性和与之适应的各种解释。对传统理性的毁灭性批判是积极的,但也应该看到这种对意义的消解,也消解掉了更多的本来对文学来说至关重要的精神意义,促使文学游戏化。在文学消解理性、意识形态连接机制的同时,也消解了文学的道德与伦理精神的关联,从而丧失了文学的具有社会力量的意义。

对结构主义和解构主义的同异加以比较,不失为一种从理论变革的内在逻辑去挖掘其根源的可行方法。应该看到,对解构理论的进一步评价,对罗兰·巴尔特、德里达理论的进一步阅读,极大地影响了世纪末诗歌和小说写作。“阅读”本身就是写作的前现象。在八十年代中国,有一种明显的状态:就是最近阅读的是什么,紧接着在写作中就出现了什么。虽然在写作中出现的不一定与阅读中出现的一样,阅读对象已经被写作者理解、误读、体验、幻想以及文化心理“集体无意识”化,在选题,幻象等多方面写作者明显认同于阅读对象,比如以解构方式写作的文本操作,也被理论界称为“后现代写作”。

这种文化的影响在第三代诗歌写作中是显而易见的。

在他们那里,诗歌写作和阅读成了神圣的“创造活动”。这种创造活动,凸显了人的意志力量,那些被文化和既往精神历史所判定为非本质的、负面的、边缘的东西,执拗地被重新组合出来,正如劳申柏克组合他的装置一样,诗于是成为一种先锋艺术!这样看来,实验诗对诗歌的贡献就不仅是改变它的形体和秩序,而是为我们提供了一种更为本质的、内在的、多义而复杂的写作方式和阅读方式。事实上,每一次阅读都成了一次新的探险。当然,

或许诗歌阅读本身的解释要求更为复杂,比如在阅读中可能有一种更为复杂的“体验”的潜意识加入。诗歌的宿命是永远处在表达与解释的双重痛苦之中。这与绘画很不一样,绘画永远被各种人物带着他们的“文化偏见”进行评说,作品一旦被“给定”了,其命运就不以作者的意志为转移了。

## 第4章

### “新理性”与“生命流”

——美术与文学在同一审美维度上

严格说,真正的中国先锋美术实验开始于1985年的85'美术思潮,这些思潮与诗、小说的叙述变革是同步的。这个年头是一个文艺上的整体性变改与复兴的年头。80年代,对中国美术界来说不能不是一个喧嚣的、形式泛滥的年代。西方现代美术史的数十种思想与形式在这几年匆匆地重复交织地操演了一遍。正是这种演练,使中国美术从形式上逐渐走向了成熟。

这次先锋运动在开始的时候似乎并不是从纯形式角度出发的,它更多诱发于如下几个互为交织的原因:

(1)文化批判意识;(2)对经典的现实主义传统的不满;(3)自我意识的凸现。

正是这几个原因,使发生在80年代中国的先锋美术运动与西方现代艺术史上的先锋美术运动有着某种类同与区别。中国的先锋美术运动与西方现代艺术史上的先锋运动类同的是:共同具有突破性,对抗经典与主流的姿态;共同具有一种表现自我的“悲剧精神”;共同追求自由、解放,建构新形式;共同具有强烈的行动性、社会性。但中国先锋与西方先锋的不同也是很明显

的：西方的先锋追求一种永无止息的突破，有一种虚无精神，否定一切，永远处在运动之中，追求无为；而中国的先锋则追求有为、社会意义、自我表现，追求建构新的精神和形式，并不否定一切，对他们认为有价值的、他们爱好的一律“拿来”。比如他们对西方“经典”的兴趣。中国的先锋艺术家们明显地在有意无意之中表现了传统文化给他们的“文化记忆”。因此，中国的先锋常常陷于一种形式追求和意义追求的矛盾分裂之中，他们不是创造自己的形式，而是借用西方的形式，他们不是永无止境的向前，而是寻找“精神的家园”的归属。他们借用的，往往是西方现代艺术史上已成“经典”先锋的思想与形式。在西方百年现代艺术史上的正统“经典”往往被 80 年代中国先锋们“拿来”作为代表最新潮流的形式使用。从后期印象派塞尚、达达主义到今天的李希腾斯坦，都被中国的先锋关注，研习、模仿。他们多半只是通过视觉形式，通过对形式的感悟，读了一些当时翻译的西方现代文化的著作，就匆匆上场了。80 年代中国的先锋美术大体上分为二种：（一）“新理性”，这类美术偏重对传统文化的批判；（二）“生命流”，这类作品偏重对非理性、本能自我、存在的表现。前者如北方艺术群体王广义等的写实绘画，后来发展成超现实主义、波普和装置等。后者如西南艺术群体毛旭辉等的表现主义绘画。自我表达与人的生存处境。后来发展成行为活动，身体的直接出现。

80 年代中国美术在如火如荼的热情和追求中，尝试着西方现代主义经典，如果我们把这次共同的借美术形式进行自我表现、文化批判叫作“先锋运动”的话，在短短几年间我们发现，其参加人数之众，范围之广，形式之多，是中国美术史乃至世界美术史上少有的奇观。本文不可能就所有人物、作品、群体一一拿

出来进行讨论,只以“散点”式扫描的方式,展示中国先锋面貌之一斑。

## 第一节 80年代先锋(前卫)美术:理性/非理性

每一个时代都有那个时代的“先锋”。“星星”画展、朦胧诗、“新具像”、表现主义、抽象主义、环境、装置、行为、波普……等,这些西方经典都按产生的时代顺序在80年代被介绍到中国。当然,中国的先锋专家们也有自己的选择,比如大色域绘画、极少主义、观念艺术、未来主义这些当年西方的先锋经典似乎被中国忽略了。大概是这些形式太不易理解的缘故,因而缺少先锋的冲击力。中国的新潮艺术家则对象征主义、超现实主义、表现主义、主体主义、波普和行为艺术情有独钟。这些形式有一个特点:直接表现自我,具有强大的社会冲击力,这适合80年代的中国先锋的强烈入世精神和文化批判愿望。而未来主义表现的现代社会的机器与速度主题,80年代中国人似乎并未体验到,所以他们对未来主义的主题兴趣不大。中西方社会文化背景的差别和先锋们的态度的差别导致了选择的各有偏重。中国的先锋们偏重选择借用的武器是强有力的形式,因为中国的美术先锋们的目的似乎不是对艺术自身经典的破坏和对纯艺术形式的追求,他们的目的已大大超越了艺术,他们希望对文化、思想、社会进行对抗与叛逆。从“星星”画展到1989年中国现代艺术展均表现出中国美术先锋们的这个特点。正如这时期文学创作的趋势一样,美术的85'思潮也显示了其复杂性和矛盾性:人物群体众

多,各持己见,各偏重一种或几种思想。“星星”画展作为 70 年代末的首次具有“先锋”性的美展,借用西方野兽派、表现主义、立体派和抽象艺术等多种形式的创作,其社会指向性是非常明显的。从一开始这次展览就表现出了中国先锋派的一个重要特点:形式追求和社会意义追求的分裂与矛盾;一方面他们渴望表达一种社会文化批判的意识;一方面他们又试图在艺术形式上对主流形式质疑。由于这种并非“先锋”的目的和形式借用的超前性,使他们处于困惑矛盾之中。比如毛栗子《十年动乱》明显的批判现实主义美学与其采用的抽象形式非常不谐调。钟阿城的《踏平板的》,王克平《万万岁》,马德升《息》等等作品都不同程度表现出了这个特点。众所周知,80 年代对中国人来说是一个文化启蒙的年代,正是那种热烈的阅读、讨论促使了 85' 美术思潮作为文化的一部分的出现。1984 年袁庆一作品《春天来了》已明显表示出一种存在的空虚与孤独意识;而肖一文的《晒太阳》(1985)则表现出了写实的(意义表达)和装置形式的(形式追求)不合谐。但不管怎么说,形式的探险和思想的探险同时展开了。比如王国俊《无标题 7 号》(1985),于少平《作品 3 号》(1985),已显示了抽象追求和对材料本身形式的关注,也暗示了对“意义”的不同程度放弃,追求一种较为“纯”的视觉效果。这一时期的主要作品仍然徘徊于意义与形式,具象与抽象之间的折衷选择;但同时已明显表现出了对形式的先锋探索的渴求,比如曹涌《关于 1985 年人的总结报告》(1985)、《无题之三》;陈宇飞《就要外出》;董超《嚎叫》;杨重光《神圣的时刻》;李正天《黑洞》;王威《白云大地》;鹿林《胎息图》;广军《无题》等等。通过这些作品看出美术先锋探索在以“观念更新”和“自我解放”为出发点。这个时代的艺术家们热衷于通过对西方思想的阅读来建构自我意识,通

过阅读寻找艺术的精神。一时间西方思想家的译著广为传播。绘画观念某种程度上从“集体意识”的表达转向了个体意识的表现。1983年9月复旦大学举办了《83年阶段·绘画实验展览》，展出了李山、张健君、俞晓夫的作品，他们主要采用了变形、抽象、材料实物等等新形式给当时还处于陈旧审美习惯的观众以强烈刺激；抽象作品阻断了观众们“画的什么”的欣赏习惯，展示了一种语义更模糊的感受，不是“像”什么，而是“美不美”。正如同一时期的实验诗写作的凸现“能指”一样。张健君《人的角力》、《有》，李山的《混沌》、《初始》，余有涵的《作品》，这些作品强调了材料使用，表达了一种材质本身的美，一种纯粹的美，排除了“意义阐释系统”。这一时期，青年一代画家们，他们主要是美院学生，共同表现出了一种对形式的兴趣。通过材料和抽象形式背叛公众意识和人文热情的现实主义，这是新崛起的一代画家。正如第三代诗人对朦胧诗的叛逆一样，他们叛逆了“作为文化体制的公众”，更进一步走向自我。比如：1986年9月《上海首届青年美展》，1986年6月南京《新野性画展》，展览主要以抽象形式对抗人文传统。展览以强有力的表现主义视觉形式凸现了主体对生存的体验，本能的发泄，强调了感性生命。正如这次展览参加者之一美波把所谓“新野性”定义为：a. 非时空的物象组合；b. 内在结构的重建；c. 原始图腾的虚拟性；d. 一种新理性的辐射。<sup>①</sup> 这暗示了观念转化：a. 条意即抽象；b. 条的“内在”指自我意识的凸现；c. 条指虚构，想象；d. 强调凸现一种新的精神。

1986年5月14日由王度等人在广州中山大学举办《南方艺术家沙龙第一回实验展》，这次展事最突出的特点是空间化、

① 樊波：《新野性主义的发生》，载《江苏画刊》1988年2月号。

综合化艺术效果。集声、光、电、行为、装置、场所、环境、绘画等艺术手段于一体,展览更进一步拓展了艺术空间,解放了艺术思维。展览以黑白二色为基本色调,十多个石膏人体,在光照和音响效果衬托下构成了可直接进入的空间。材料、符号和行为使这个空间颇有“波普”气息。展览从平面走向立体,又通过主体走向空间。身体的“切入”又使空间转换成时间与过程。身体和过程构成了这种空间体验的主题。从静到动,身体出现了,视听触觉全面开放。从而艺术的形式和阐释系统从一个封闭的画框打开,阐释在空间的游动和体验中变得更多义更复杂也更模糊。王如同一时期的实验诗:

语言的领域被扩大了,尤其是“非诗”的领域。诗人决不偏爱和拒绝某一种语言或修辞方式,他是自由的,一切决定于个人生命的体验。<sup>①</sup>

这种从社会转向内心体验的生命意识是那个时代所有艺术形式共有的,这是一个整体性文体转向。这种转向暗示了新的一代人的出场。相对于他们的前一代人的社会意识和群体意识,这一代人个体意识更突出,更少文化负担和作为集体无意识的文化记忆。作为80年代先锋的这一代人多是80年代开始上大学,又赶上了一个文化热潮的时代,他们读了译介的西方思想文化的书籍,相对他们的前一代人在思想意识和人生观上受到了更多西方思想的浸染。虽然这些来自西方的意识是模糊的,但先锋艺术家们用自己的敏感和对许多作品的形式上的直觉把握,“变形”和“复制”了一些近似的现代观念的“先锋”作品。

① 于坚:《诗歌精神的重建》,载陈旭光编:《快餐馆里的冷风景》第257页。

变革时代充满了各种复杂而矛盾的思想。当时,美术界普遍关注着哲学美学的思想,似乎他们更渴望从思想文化上寻找新形式的精神内核。当时的关注和思考主要倾向于二方面:一是理性思考,通过对西方理性主义哲学的阅读,思索人类、文化、社会的大问题;另一方面侧重生命体验,从感性和非理性角度思考个人生命。前者偏重社会文化改造和批判,后者则倾向于自我感受如孤独、痛苦、荒诞等方面。先锋们根据自己的阅读和爱好,选择着不同的思想和阐释,然后把这些不成体系的、有时经常只是“偶然的”思想图式化。总之,他们阅读的西方也只是零散的,感觉化了的。这可能是后来先锋实验活动整体性上达不到一种“文化”高度的原因。我们从众多群体的自我表达中完全可看到他们“理解”的、阅读的和他们的作品体现出来的差异,思想和眼睛的差异。但不管怎么说,他们在先锋探索的路上实践着、行动着、追求着。1983年,由黄永砵、俞晓刚、林喜骅等人在厦门举行了“厦门5人展”,这是一次美学和艺术形式上的新探险。这次展览主要以纯粹的抽象绘画、反文化、反理性、反历史甚至反自我的姿态出现,追求形式的独立性和自由性。这次展览的另一类作品是用实物,“现成品”(这是来源于杜尚的概念),“给定”一个“实物”,使艺术从“思想”走向生活本身,实践西方先锋派的口号:把艺术还给人民并以此表明旧艺术的“虚假发展。”<sup>①</sup>当然“厦门达达”可能并未有如此深的体会,他们更多只是通过艺术史,通过作品形式了解了杜尚,从而对杜尚进行了“形式”的模仿。“厦门达达”在1986年11月进行了中国当代美术史上相当极端的一

① 参见赵毅衡:《彼得·毕尔格〈先锋理论〉》,载《今日先锋》(1995.3),第33页。

次行为：他们在厦门新艺术广场焚烧自己的作品，以显示其反对作为旧艺术和文化载体的自我，具有批判自我、否定自我、解放自我的意味。这是一次隆重的先锋仪式，是对体制化的文化习俗的叛逆。从某种意义上说，这次行动带有虚无主义的色彩，是一种鲜明的先锋姿态。正如赵毅衡说的：

先锋精神的实质是艺术的自我批判，达达主义首次批判对作为体制的艺术自身，包括批判自己作为艺术的存在。<sup>①</sup>

黄永砗后来用参加“中国现代艺术展”的作品《“中国绘画史”与“现代绘画简史”》(1987. 装置)拿到洗衣机中搅拌了15分钟，堆积在一个木箱上边是一堆纸浆泥。他们这个“行动”的作品也具有上述活动的共同逻辑即对文化的叛逆。1985年12月12日由浙江美院学生张培力、耿建翌等人在浙江美院举办了《85'新空间展》。这次展览的口号是反对表现，强化创造。其形式则徘徊于抽象与具象之间。这次展览表现了一种共同的倾向，即一种美国60年代“跨掉派”式的波普的冷漠和无人性情调。一种罗布一格里耶式的“消隐作者”的美学。这次展事最突出的艺术家是张培力和耿建翌。张培力的巨幅油画《X?》之11，用超级现实主义手法精心刻划了一双医用橡胶手套，表现排除所有人的心灵与热情的荒诞感，正如安迪、沃霍、汉森、西格尔一样的冷漠荒诞、空虚、无聊，完全无生命感，一个完全物化了的世界。这是对乌托邦人文热情的悖离，与黄永砗的“实物”有异曲同工之妙。用一种巨幅超级现实主义手法来表现一种旧形式反叛旧形式，其力量更大。因为他用“诱导”方式让观众进入，让观众从心理上进入

① 赵毅衡：《彼得·毕尔格〈先锋理论〉》，第32页。

后,则发现了一个巨大的“无意义”,这是“反讽”、“嘲弄”,这种罗布·格里耶式的巨大的“无意义”还表现在张的《今晚没有爵士乐》(1987)及其行为活动和实物装置结合的《1988年甲肝情况报告》。这些作品都表现了张培力特有的艺术语言。

另是耿建翌的《理发3号——1985年度季的又一个光头》(1985),耿是一个对无聊的“温和的”表现者,他在1987年画的《第二状态》表现了一种嬉皮士式的,“跨掉派”嚎叫般的“反讽”,一种巨大的无聊的狂笑,一种非人性的、令人心悸的空虚。这种空虚如崔健的“一无所有”沙哑般的嚎叫,是一种无声的巨大的形象,表现一种无形的、荒诞的压力,以一种自谑的、反讽的、黑色幽默的、陌生化的形式来传达。这是生命的体验。耿用巨幅油画以扩张这种荒诞的然而又是无形的心理压力。为了扩展一种更为强有力的形式,张培力和耿建翌在1986年把自己的美学更进一步“虚无”化。在他们组建的“池社”社团提出了暗示着身体直接进入的“浸入”,他们宣称意义不可知,打破语词界限,倡导模糊形式,设计一种激动人心的艺术活动,绘画、表演、摄物、环境都成为了艺术语言。我们看到,这如同第三代诗人的美学,即暗示着身体的“浸入”,以展示一个活的灵魂,一次生命的具象。如何让身体进入出于同样的生命意识,耿建翌、张培力1986年一天花了11小时完成了他们的行为艺术《作品1号——吴氏太极系列》,用报纸剪贴,报纸上写有太极术语,张贴于60多米长,4米高青砖干墙上,这是一次疯狂的非理性行为,又一次巨大的“无意义”、“浸入”、荒谬的游戏行为。我们看到,张培力、耿建翌在艺术的两极摇摆,他们从绝对的无生命进入绝对的疯狂的生命的张扬。这是先锋的特点,他们自己经常也处于一种极度的矛盾困惑之中。张培力的先锋探险后来又有了更进一步的深化。

他对身体无意识的茫然、盲目行为意志、荒诞、虚无的过程体验后转入了一种“概念艺术”，即观念艺术的“本文”写作。他写作一个行动计划，但这个“周密的”计划不是为了实施，而是为了写作本身这个行为的过程。比如：《艺术计划第2号》（1987，12.5）油印打印材料长达19页。另一个概念艺术作品是《褐皮书1号》和《30×30》，即用录像机对准他，视点不动，镜不变，强化无意义的长镜头。张不断将一块30×30厘米大的，3厘米厚的镜面玻璃举起，抛下，破碎，然后贴连起来，这个行动单调乏味到极点，直到录像带结束。总之，张耿二人以反文化、反艺术甚至反自我来表达他们的文化虚无主义和文化批判精神，并有力地以他们的艺术形式突出了80年代中国先锋实验的主题精神——文化批判精神。

这种文化虚无和文化批判精神的表现常常是自谑式的。这种精神表达的是先锋意识中对自我作为旧文化载体的否定，对自我作为艺术的否定。比如魏光庆《自杀计划》（1988，行为），温普林的《自画像》等。在先锋艺术中，“自杀”与“自谑”已成为一种具有隐喻意味的行为，它包含着先锋精神不断的自否与不断的寻找的精神。这种表演似乎又与诗人自杀有着某种关联。

先锋绘画在80年代末有一种与流行音乐、群众活动靠近的倾向。西方的先锋以靠近公众作为先锋死亡的标识，而中国的先锋脱离了大众则感到了孤寂。

1989年9月北京盲流艺术家温普林编导、丁彬作制片人，开始了大型综合性行为艺术《大地震》拍摄。以最有象征意味的长城作为背景。在长城象征的巨大历史时空前面表现人的喘息与不安，具有特别的“文化记忆”的隐喻，这正说明了先锋们从未放弃过“意义”，相反他们一直在某种潜意识中寻觅“意义”——

文化,国家,历史的意义,他们作为一种“文化身份”的意义。从这种角度说,他们的先锋探险中充满了非先锋的意图。所以,我们不能从西方意义上去理解中国的先锋,我们只能把中国的先锋看作是一种“先锋”价值取向,一种文化姿态。

1988年10月15日,中国的先锋们在长城(又是长城——这说明了长城已被“先锋们”当作一种文化隐喻)进行了一次具有象征意义的狂欢节。他们并不是如西方的先锋那样感到语言与形式的危机,相反,他们则充分地用语言进行狂欢。这次叫《告别20世纪艺术行为》的活动,充满摇滚乐队,千尺白布捆绑长城,行动艺术,跳神舞,——现代舞片断——独舞——捆扎活动——身体艺术——关于21世纪讲演——世纪末情调戏剧——天书——烽火台上狼烟滚滚——长城摇滚之夜——演唱——狂舞,这是一次综合性大型行为艺术。<sup>①</sup>先锋艺术在这里寻找的不是西方先锋那种孤独,而是一种集体的“家园”。

以长城为隐喻背景的行为艺术还有盛奇等人的《观念21——行为展览》,康木等的《捆扎表演》。捆扎、包裹作为一种问题的反复出现,意味着中国的先锋渴求自由,其社会指向是非常明显的,要求自我与个性的解放,展示自我的被遮闭状态,自我的文化身份不明确状态。但母题的重复本身就意味着否定先锋精神,而是一种“媚俗”与“矫情”。当美术先锋有一天对“大众传媒”表示亲近时似乎就意味着先锋在走向世俗。先锋精神绝拒成为公众的宠儿。先锋精神本身应拒绝商业文化的挑战,九十年代商业文化以其强大的力量对严肃文化的冲击,这暗示了中国先锋,作为一种严肃艺术探索面临的尴尬地位和困境。先锋具有牺

① 见《中国美术报》,1988年第52期。

牲精神,当有一天,先锋对世俗社会垂青时,当有一天先锋们耐不住寂寞而要求向大众传媒靠近时,就意味着先锋精神的削弱和消失。知识分子身份,商业文化的魔力使 90 年代中国的先锋艺术家们处在一种困惑而又尴尬的境地。

我们说过,在 80 年代众多的先锋实验中,文化批判意识一直是一个鲜明的特点,不管是“新理性”也好或是“生命流”也好,前者从对传统文化进行理性思考角度进行批判;后者则从生存体验、强调生命的非理性角度对传统文化的“理性”进行突破。我们看到,从谷文达、吴山专到徐冰沿习了一条对传统文化进行理性思考和“理性”颠覆的策略。他们选择的“切入”口是“汉字”主题。对汉字的表意功能进行一种具有“符号”意义的置疑,并对其形象特征和形式感进行借用。谷文达《文明史》(1985 年),《难道要我们批阅三男二女所写的静字么》(1985 年),《正反的字》,和吴山专《红色系列之一》(1986,绘画,装置),《长篇小说赤字第二章若干自然段》(1986,装置)都共同选择了“汉字”母题,并用一种近乎“陈述”、“批阅”方式,暗示了空间——痕迹——身体浸入——装置与“书写”等多种手段,从某种程度上超越了传统“美术”概念的界限,进入一种“空间”的喧嚣与对“大文化”的“正史”的反讽、置疑、褻渎、荒诞的处理。但上述二人的作品都给人感觉太粗糙,太随意,在这“汉字”母题的思考中,以最后出现在 1989 年“中国现代艺术大展”上的徐冰的《析世鉴》最具特色。徐冰的《析世鉴》则以貌似相当“经典”、“庄严”的风格出现。但这些“经典”的汉字则无一一是可辨认的传统中国字。让“读者”一下子被置入“无意义”的荒谬与虚无之中,其文化批判性质是相当明显的。这个作品的另一特点是其制作过程,徐冰用刀在木块上刻出“汉字”然后“印刷”,这是一个单调乏味的漫长过程。这个过程本身

就含有“行为”意味,作品完成后又进行了“空间”化和“装置”化,进一步扩大了阐释空间,使作品出现了一种强烈的“对话”性。值得注意的是谷文达、吴山专的汉字作品总让人想到“文化大革命”,而徐冰的作品则更有千年古国,浩瀚文化正史的感受;而不论是前者或是后者,都被身体的进入荒诞化了,关于这个作品,本文后有讨论,在此不赘述。

## 第二节 1989 年“中国现代艺术展”

中国 80 年代的先锋(前卫)美术的总结性事件是 1989 年初在北京中国美术馆展开的“中国现代艺术展”。这次展览的先锋意味和社会冲击力是筹展人始料未及的。

展览分六部分;第一展厅:以波普、装置、行为等强烈、火爆的形式,增大冲击力。比如唐宋,肖鲁的《枪击作品》,吴山专的《大生意》,高熹、高强、李群的《充气主义》等作品均“发生”在第一展厅。所以第一展厅气氛一开始就摆出一副“挑战”架式面对社会、体制文化。其余展厅作品的形式则温和多了,基本上可以称为是“古典”的或“体制”的形式,其内容则是对近年先锋(前卫)各派的作品作一种回顾与总结式的集合,展示了前卫们的不同思考 and 不同角度对“体制”文化的悖离与反审。比如二楼中厅以“拯救”为主题的大文化问题的思考,展示了丁方、王广义的严格意义上的架上绘画和“经典”波普形式。这个厅的特点是仍然强调了人文热情和某种意义上的理想精神。二楼西厅是“新理性”和“荒诞感”的作品,也表达了一种思考和生存体验趋向,比如徐冰《析世鉴》,耿建翌的《第三状态》等,一种理性和冷静思考

和冷漠的物质性是这个厅的特色。而与此相反,二楼东厅则是以凸现生命的、非理性的表现主义“疯狂”的压抑的热来表现一种“本雅明式”的诗意生存体验,毛旭辉、叶永青和张晓刚的“经典”形式架上绘画集合在这个厅。这种展览布置集体上突出了 85' 思潮以来的前卫美术实验的几种倾向和特点。这几种倾向和特点是:

(1) 亵渎、反讽性质的行为、过程、表演及观念艺术形式,这种形式对传统文化观念和体制化了的艺术“贵族化”、学术化和经典化冲击最大,这种挑战式的冲击不仅对普通社会,也包括对艺术社会;(2) 人文热情和“崇高的”大文化思考,对社会及人类命运、文化的处境的思考;(3) 一种逻辑式的消隐人文热情和社会乌托邦的、以“物”本身凸现的、主观式的思考;(4) 一种以表现人的生存处境、情感、生与死的、表现人的生活真实中的“情”与“诗”的表现主义倾向和抒情化热情倾向的作品。上述四个方面是对 85' 思潮的前卫思考的总结性展示。但值得注意的是,相对西方而言,其中有许多作品并不是前卫作品,不论就其形式,思想意识都只能算是具有“现代意识”的浪漫主义作品,比如张晓刚、叶永青的作品;而毛旭辉的作品似乎可定为具有表现主义倾向和存在意识的作品;但应该看到,而对中国社会,这些作品从形式到内容都是具有前卫性质和倾向的作品。

本来,这个展览上有诸多具有前卫意识的作品值得提出来讨论,比如关于王广义的“毛泽东主题”的波普作品,顾德鑫的《无题》对“阅读期待”的嘲弄,对旧审美模式的破坏,李为民等人的《黑匣子》装置对意义解除的荒诞感,由高飏、高强、李群三位艺术家提出的“充气浮游集合雕塑”系列所展示的性特征的扩张与夸大等,但限于本文篇幅,在此就不一一评述了。

总之,89年的“中国现代艺术大展”的意义与局限都是非常明显的。这个展览从策划、开展过程的“事件”、中断、重复开展,整个过程都具有一种仪式化、隐喻式,可看作是“历史”中的一个象征性事件,一个大型“行为艺术”。这个展览集中了1985年以来几乎主要当代艺术家的精神状态,他们的矛盾、焦虑、思考、生存体验和形式追求。不论是从思想意识到形式探索上,这个展览都标明了80年代艺术的最高水平和最前卫的意识。这个展览也是一个分水岭,它总结了80年代下期以来的大多数艺术形式探索,也喻示了90年代新的发展方向。与小说与诗歌一样,这个展览已明显表示了纯形式探索的末路,喻示了90年代向着本土与自我蹬进一步开掘。如果说80年代是一个向西方学习、读解西方“神圣的”文化经典的时代,一个崇尚西方思想和形式的时代,那么在经历了几年的狂热崇拜和解读后,中国人开始明确意识到,该是转向本土文化与自我生命史的时候了,因为对西方的崇拜导致了对自我的遮闭与遗忘,用西方的话语很难贴切地注解中国人面对的文化和生存处境。这次展览是80年代的总结,通过这个总结,我们看到艺术观念得到了拓展,艺术思维得到了解放。这次展览所展示的80年代先锋探索的最大成就,最终应归结为最大限度地展示了人体(人)的位置,虽然,这在西方文化中只是一个近代启蒙意识,而且是西方先锋反复嘲弄和批判的意识;但在中国的**先锋**意识中,从来就夹杂有人性高扬的意识。这也正是西方**先锋**与中国**先锋**巨大的差别之处。但也应该看到,这次展览所暴露出的80年代前卫艺术探索的局限,这些局限是:(1)过分地借用“西方”、明显模仿导致了对自我,包括对文化、意识和身体的遗忘;(2)过分倾向形式,使形式压制了思想和精神,使艺术丧失了其应有的精神和思想向度,成为一种游戏;(3)粗

糙的思想和形式被急功近利的艺术家们粗糙地表现出来,缺少有力度同时又经得起时间考验的、完整的上品。(4)其中有些作品过分地反理性和虚无,事实上对中国当代艺术的发展起到的是消极作用,虽然,他们也作为“新观念”具有了“先锋”意识和巨大的冲击力,比如王德仁散避孕套的行为。

正因为上述局限,90年代艺术家们开始更加明确地关注自我的文化身份、本土意识和本土特征。比如90年代张晓刚从云南、东亚文化的博尔赫斯式的形式转向了对中国五六十年代“旧式”家族照片的风格追求,具有一种相当强烈的对中国“当代文化社会”中生存的国人生命及文化意识的反省,对自我和这个民族的生命“颓败史”<sup>①</sup>的反审。张晓刚的转变具有隐喻性质,他从80年代初对梵·高的追求,然后转向追求一种“东方民族式”的“话语”。如他对云南、东亚伊朗和新疆一带的东亚杂语文化《鲁拜集》中表达的情爱生死的“宗教”观念的兴趣,然后在九十年代转向对“文革”和“文革”前中国人的真实生活的“写真”。这种转变是整体性的,在小说中,我们在90年代可见到余华的《细雨中的呼喊》,格非《敌人》,苏童《妻妾成群》,《我的帝王生涯》……等。不能说这些作品没有先锋前卫意识,我们认为,这些作品从某种程度上说明了先锋正在走向一种成熟,一种“经典”化,制度化,虽然在这些作品中,可以看出“先锋”本意已在消失,但也应该看到,这些较为成熟的表现正是先锋艺术家努力的结果。不管这些作品被称为“后现代主义”也好,或是“经典”化也好,艺术家

① 陈晓明用这两个字来描述了90年代先锋小说写作的转变。参见陈晓明:《最后的仪式——“先锋派”的历史及其评估》,《中国先锋小说精选》一书的序。

给出的作品总应是成熟的、不仅仅局限于“实验性”的作品，而成熟的作品从来都有过“先锋”阶段，这正是“先锋”的意义。

### 第三节 抽象形式的诗意：对先锋（前卫）作品的进一步阐释

#### （1）偶然性与抽象性：形式与意义

贾科梅蒂<sup>①</sup>用他特有的敏感和神经质，展示了虚空对生命的压迫以及生命的茫然迷途的无助感，他的作品形式显示了生命脆弱成一条条纤细的形状。与马约尔对生命活力的颂歌相反，贾科梅蒂感受到了生命的虚弱和命若琴弦的无能为力之感。这正是雅斯贝尔斯笔下的“现代人”所表达的虚无主义以及绝望、恐惧和毁灭。

如果不否认真空（Vacuum）形式存在的话，这种只能用语言沟通的环形的距离究竟是什么呢？我们可以看到，这种“真空”在诗中如何呈现的：

清晨也是精神抖擞之树开满蓝花的时刻/在心的航空  
港内/血液之旗升上顶端/如一架飞机划开了云层/（陈  
东东《起身》）

任何诗都通过形象暗示着一种空间。虽然这种空间只是一种“心理的”空间。

① 贾科梅蒂是西方现代主义后期先锋雕塑家，其作品形式经常把人塑造为“命若琴弦”般在风中和空间中颤抖，给人感觉是瞬间就要灰飞烟灭，贾既是萨特的好友，又是萨特理论的实践者。

出于对空虚的困惑,在谈到自己的一个小雕像时贾科梅蒂曾写道:“那是我,正冒着大雨奔向大街。”同样的感受,在于坚的《沉默的女人及其它·作品第8号》也有所表现,他写道:

夏天的红光/隆隆地飞过城市……

空间意味着身体的进入。于坚在《关于〈彼岸〉的一回 汉语词性讨论(独幕诗剧)》<sup>①</sup>的实验中强化了主题。“彼岸”这个词本身就隐喻了一个空间。空间是我们身体的体验,这对建筑来说只是非常有意思的形而上问题。对于身体——戏剧、舞台、路、墙、彼岸……都成为通向意义的“路标”。而在文学中,这些都是用词来实现的。这正是博伊于斯的“身体”式语言。一种具有表现主义感受的艺术形式。

自在的存在在哪里,自为的存在也是荒谬地无缘无故地被抛到这个世界上来的,这两种存在的相遇是偶然的。这种同样的感受的焦虑,正是表现主义艺术所表达的。其实,在西方先锋意识中,所谓表现主义和存在主义是在不同层面展示了人类精神和处境的相同的东西。存在主义倾向于本体论的思辨和追问,表现主义从情绪、感觉上进行表达。我们可在萨特的系列小说,或珂珂希卡的绘画,甚至早推到蒙克和郁特里罗的忧郁与惶惑感觉到,这种通过感觉展示了人类灵魂活力的情感的形式正是作为感性人性所固有的天性。在巴洛克和哥特式的变形中,我们已见到一种表达了人的这种感性的表现主义的早期形式。R. S 弗内斯在其《表现主义》一书中写道:

这并不仅仅表现为人们感到缺乏一种更为‘现代’的思想和情感方式,因为自然主义者曾经以他们的现代性而自

① 参见《今日先锋》(1994.5),第65页。

豪：问题是在于艺术似乎已陷入绝境，需要新的激情，新的悲怆，毫不顾忌地模仿表达主观幻想，表达对人类生活，对受到无情的机械、残酷的城市碾压的人的关注，这种关注其主张强烈的程度远甚过自然主义者对社会的描述。与此同时，强调内部视野，强调创造力，最重要的是强调想象，这都超过了象征主义者对灵魂的崇拜。这是一种新趋势：更富有生机的情感，更强有力的描述受到推崇，一种发自内心的创造，一种强烈的主观性毫不犹豫地摧毁着传统的现实画面以便使表现更有力量。<sup>①</sup>

这就是西方先锋艺术中表现主义的“现代性”。<sup>②</sup> 这种对先锋形式追求和对人的灵魂的关注的矛盾我们同样可以在珂珂希卡、劳申柏克身上见到；我们也可以在中国先锋作家诗人的写作中见到。这种风格近似于康定斯基的风格，更近似“青骑士”和“桥社”的风格。

孙甘露这种凸现能指的写作中已具有一种用形象来呈现的抽象意识，正如贡布里希认为：

艺术在某种程度上是“抽象”之物，素描的线条就是抽象的。凡·高的那些素描表达的都是主观的理解。<sup>③</sup>

同样，这种美学观念的变化，我们也看到苏童在《我的帝王生涯》、叶兆言在《枣树的故事》、潘军在《南方的情绪》、扎西达娃在

① R. S. 弗内斯著，艾晓明译：《表现主义》，第4页。

② “现代性”内涵是有地区区别的，英、美、北欧与南欧的现代性就有区别。参见马·布雷德伯里、詹·麦克法兰编著：《现代主义》（胡家蛮等译），第30—31页。

③ 参见E·H·贡布里希：《木马沉思录——艺术理论文集》，第2页。

《野猫走过漫漫岁月》，吕新在《抚摸》，北村在《聒噪者说》等作品中有近似的倾向性，即一种表现主义绘画风格。这些作品隐含有不同的矛盾困惑：语言能指的独立与表意的矛盾；故事叙述整合意识与故事解构成碎片的矛盾，说到底文与质的矛盾，内容的表达意图与形式要求独立的矛盾。这种（绘画）写作方式的行为（操作）我们可以在九十年代先锋作家小说写作中见到它们突出叙事和一种松散的偶然随意的修辞策略，以期从形式上解救艺术。

“偶然随意”是超现实艺术、达达艺术、偶发行为艺术的共有特点，相对于“中心”与“逻辑”，人的意志在无意识中渴求解放，身体在无意识层面上凸现。在写作中这种特性生成了一种“陌生化”的修辞风格即“身体”凸现创造的某种“差异”性。身体的出现意即“在场”。从而书写具有了一种“行为”意味，一种“当下”的存在体验。虽然身体只是在一种“心理时空”中“走动”。但幻想的主体却因而有了一个位置。

## （2）存在的“痕迹”：形式与意义

在九十年代中国的诗歌写作中见到如下情景：形式冲动与根深蒂固的意义追求的矛盾杂陈在作品中。比如周伦佑的诗作和诗论中就表现出了这种矛盾与冲突。但是，有一个“中介”把各种空间形式联系在我们可以看得见的画面上，这个“中介”就是它们都不把历史或人类生活看作是具有连续性的，或不把历史看作是逻辑上必然的发展，艺术和紧迫的现在（Being）交织在一起。现代主义作品往往与现实主义和自然主义作品不同，它们不是根据历史或故事中历史时间的连续性或性格发展的连续性来安排；它们倾向于在一种绘画式的空间或通过各个意识层面上的努力，力求得到隐喻或形式的力量。

作为一个焦虑不安的人,艺术家(他)正在制作“存在”或“曾经存在”的痕迹,在画布上或写作中存在,写作也成为了一个无意识的、非理性的(相对于有意识的、理性的)行为过程。既然是行为过程,行动的人就在体验和行为中涉及到了时间和空间的关系。事实上,空间的具体形式也在体验(生命)中转变为了时间。这种发展过程最终被先锋主义者们在他们的逻辑中推到了极端,这是所谓先锋主义艺术的精髓之所在。我们可从多方面来观看这种精髓的展现形式,比如贾科梅蒂的创作形式与它的意义的寻找。萨特在评述贾时写道:

艺术家怎样才能不加限制地把一个人物描绘在画布上呢?难道它不能像从深水处浮到水面的鱼儿那样在空旷的空间里畅游吗?不,绝对不行。一根线条就将限制其自由伸展,并代表外在与内在的平形上,它是迟钝和被动的象征。然而,贾科梅蒂并不认为限定性是一种任意的限制。在他看来,一个对象的内聚力以及它自身的丰富性和确定性是一致的,与它肯定必有的内在机能有着同一效应。“幻象”(apparitions)在界定自身的同时既确证了自身又限制了自身。就像数学家们研究的那些奇妙的曲线那样,既环绕又被环绕,艺术对象也是自身环绕的。(贾科梅蒂的每一幅画都使我们回到虚无这一创造的时刻。每幅画都不断重述着这样一个古老的玄学问题:为什么画里总有点什么,而并非空空如也?然而所谓的有点什么是指那些执拗的、无理的、不必要的幻象的再现。画中的人物之所以容易引起幻觉,是因为他们是以一种令人疑惑的幻象的形式表现出来的。)<sup>①</sup>

① (美)韦德·巴斯金编:《萨特论艺术》,第51页。

这种在意识上集中整合与感觉上的分解零散的矛盾、形而上的理性思考与形而下的非理性感受构成的“表意”与“生存”的矛盾，与上述中国的先锋实验作家在叙述中感受的矛盾是近似的。这种真实与人的存在的感觉相符。霍尔(Hohl)评论道：

这是人们所能想象的对人的肉体的最原始状态的描写，几乎否定了对象的有机存在……它们是人的存在的核心，以无言的沉默支配着周围的环境。萨特预言，有朝一日当他的人物以物质存在的所有力量来打动我们的时候，贾科梅蒂会“比以前任何艺术家都更接近实现不可能的东西”。<sup>①</sup>

事实上这已经是一种“存在”的印迹，它证实先锋主义正把主观认识到的世界以一种具有“整一”性的形式予以表现。

在这种有意义的形式实验与寻找中，表达最为立体的是建筑。如果把这种感受引入建筑体验，我们可以想象一个通过“符号”与“场所”的游离的主体的情感的变化，这是一个由物及心的过程。如果说古典建筑是一个“空间的”概念的话，那么从现代到后现代的建筑则是一个“时间的”概念。“行为”也就是一个移动的我被纳入了这个空间中，从而把二维的空间转化为三维即时间的加入。雕塑也是如此，在卡尔德雕塑的空间中就隐喻了一个移动不定的人，与其存在的空间(时间)共同构成了一个具有“现代精神”的场所，其间包括每一个光影。关于这种存在的“空间”的感受，贾科梅蒂通过他的探索已将“存在”形象化。这种“真空”的弥漫性，我们可以在余华《世事如烟》与孙甘露的《呼吸》上

① 转引自江文：《雕塑家阿尔贝贝·贾科梅蒂》，《世界美术》1989年第1期。

感受到,也可在藉里柯的平面绘画中感受到,即一种“形而上”的“真空”对存在的人的“压迫”感。这本质上是一种精神对外部世界的“抽象”。

### (3) 抽象性:一种形式追求

其实任何艺术都在不同程度上对生活、自然或现实进行着一种艺术家主观的抽象,也就是说,在艺术创作过程中,艺术家从来都是用自己的眼睛和自己的语言“照亮”遮蔽着他所体验和感受到的生活。但这种“主观”的加入,到了先锋派那儿愈来愈加强了。最先明确强化主观意识并明确提出要有意表现主观精神的是后期印象主义的梵·高、高更和塞尚。我们发现从印象主义到概念艺术,造成了对艺术对象的某种程度的取消,以及艺术技巧(artifice)的否定倾向。

我们从塞尚的把自然抽象为几何形体的主观绘画到蒙德里安把树抽象为几何形式,再到米罗的超现实绘画,可以看到一个从理性到非理性的“冷抽象”过程。相反,我们从梵·高的《冬日长老会花园》到康定斯基到霍夫曼,马塔到德·孔宁、波洛克的另一种充满激情,隐喻存在的行为的被称为“热抽象”的延展的路线,感到了一种生命热情的非理性抽象的思考产生于纯化艺术语言,企图使艺术语言得以独立的努力。这种现象近似于此刻我们论述的85'思潮的“新理性”和“生命流”。这些画家认为,绘画本身是一个世界,这个世界是独立的,不依赖于我们生活其中的那个世界而存在。余华把这个独立的精神世界形容成“无边无际”。余华在《我·小说·现实》一文中说:

一位真正的作家永远只为内心写作,只有内心才会真实地告诉他,他的自私,他的高尚是多么突出。内心让他真

实地了解自己,一旦了解了自己也就了解了世界。<sup>①</sup>

通过内心,通过自我是一种对现实的理解与抽象。然后把这种抽象的理解传达出来,其中包含了主体的传达,一种幻觉性。所以弗·杰姆逊说:

透视其实不是人类的观察方法,我们人类的视角从来就是移动的,可以说透视是不真实的,只是一种幻觉,只是一种意识形态。<sup>②</sup>

其实,在这种“幻觉”中、包含了人的充满激情的渴望。从这种意义上说,人工制品通过个人的整合能力转换成为一种视觉/触觉/感觉/文化无意识等内涵的符号。

“艺术”在这里被改变为不是为了反映世界,而是主体的我如何解释世界。也就是说,主体在用某种方法“抽象”世界。在先锋运动各流派中,我们看到一种普遍的倾向,就是通过“抽象”去纯化语言。在现代主义雕塑的历程中,我们可以看到从罗丹以后开始的走向几何化的“纯化”路线。这条路线与绘画近似:罗丹——马约尔——亨利·摩尔布朗库西——考尔德——光电雕塑。而建筑上的纯粹化的典范应是卢斯、格罗毕马斯、密斯·凡·德·罗、勒·柯布埃等。这是一条追求语言“纯化”的企图。也就是说放弃自柏拉图以来的认为艺术是对自然的模仿即影子的影子说,亚里士多德“模仿说”以及洛克的“白板说”构成的西方的传统。抽象就是为了摆脱这种艺术附庸地位,使艺术走向独立,即艺术独立构成一个世界。这种观念是众多先锋艺术

① 余华:《我·小说·现实》,载《今日先锋》(1994.5)。

② 杰姆逊:《后现代主义与文化理论——杰姆逊教授北大讲演录》(唐小兵译),第156页。

追求的目标。在文学上也是如此,比如卡夫卡的叙述就是一个自足的抽象荒谬世界。余华、格非、苏童等的叙述也在试图创造一个封闭自足从某种程度上说也是抽象的世界。如何来完成这种抽象的“自足性”?——从弗吉里亚·伍尔芙到今天的后现代主义均是通过“主体”——自我的内心世界来完成这个统一过程的。用意识流/梦/最后用我的心灵,感觉,我们看到这种主体性在80—90年代中国先锋文学叙述中通过这种视角来统一。通过叙述人的感觉,如同梦中漫游一样,于是,外在的世界被叙述人主观化为一个自足的世界。外在世界可以被叙述人根据自己的感受和理解任意构成或拼合。比如通过时间来重新“结构”一个完全主观的世界。马原就经常运用多重本文的叙事策略,叙述人与被叙述人互为转换来完成“抽象”过程。例如《虚构》,小说开头由叙述人“我”(一个叫“马原”的汉人)出面,强调“我”在虚构。然后“我”进入一个似乎是真实的遭遇(第一人称叙述),夹杂第三人称叙述,中间插入叙述人的猜想和虚构方法说明,其形态是“真实故事”与叙述人在桌旁的虚构来回转换,玛曲村的故事与往事“我”的游戏并置排列。叙述人“我”与玛曲村故事中的“我”以及玛曲村的故事,人物似乎并不是整一的而像被小说有意拆散。这三个次元之间距离,在空间上来往穿梭,形成一个叙述的循环:这种方法暗示了叙述从焦点透视转化为散点透视,一会儿是叙述者,一会儿另一个叙述者又把你置于被叙述位置。中国古代山水画和塞尚的绘画均可见到这个游离不定的透视方法,而毕加索则把这种不同视点叠加在同一平面上,以期表达一种更复杂的、游离的内容。这事实上就是一种抽象。在80年代下期的先锋小说和诗歌写作中,我们可以感受到这种“抽象”的态度,因为他们从某种程度上表现出对现实“真实”已不感兴趣,而把

兴趣转向自我内心。马原的“虚构”事实上是对世界的理解,而理解则是一种抽象。现实性被彻底放弃,人的精神世界成了独立于现实世界的自足体。这些例子都说明了先锋主义的一个共有倾向:通过一种“抽象”方法,探索新的语言,寻找一种纯粹化的自足风格:在一种极主观之间寻找一种“空间的”意义和漂浮不定的感受。把一种时间的艺术转换成一种空间艺术,尽可能地在空间中去把握人的影子,那种“存在的可能性”。在这种意义上,活动雕塑形成的空间与投影在大尺度直线前面就成了包含人的“空间”,这个巨大的空间就有了戏剧性变化,成了人的有诗意的空间。从更深的层面上看这些活动,雕塑不能告诉我们什么,但“能在我们身上引起一些效果”,正如艾略特《荒原》一样。正是这种“抽象”产生了一种寻找“形式”的自足性独立性的冲动。人的眼睛从来都带有一种主观的“形式”在看这个世界。这就是“形式”的力量,也是现代主义的一大特征。季红真在谈到小说形式时引用了史铁生的描述:

一切形式,都是来自人与外部世界相处的形式。你以什么样的形式与世界相处,你便会获得或创造出什么样的艺术形式。

季红真写道:

他涉及到了形式感的本质,这就是作家主体能动地感知世界的方式,也就是主体的精神生存方式。只有在这个意义上,才能理解实验小说家们对形式感的强调,实际上是对精神生存方式的强调,是对主体全部认知能力及其形式独特性的强调。由于对小说形式感的这种理解,事实上是把生存的精神本体与小说文体的形式整合到了一起,两者之间

获得了最大限度的同构。<sup>①</sup>

所以,形式产生于主体,是主体抽象认知、感受世界的方式。有多少个艺术家就有多少个心灵,有多少个主体就有多少种形式。这种形式的产生用马利坦的话来说就是通过感知直觉进入心灵,心灵通过情感与理解把这种感受表现出来。梵·高通过火热的、颤抖的情感看见了一个颤抖的强烈色彩的世界。有人认为:

约瑟夫·弗兰克在1945年发表的重要文章《现代文学中的空间形式》讨论了现代文学中时序性叙事结构的衰落,以及代之而起的所谓“空间形式”,即在“整个内在参照结构”中,或者根据“反身参照原则”来表现作品统一性的手法。弗兰克发现这种手法普遍存在于《荒原》、《诗章集》、《尤利西斯》、普鲁斯特的著作以及德尤那·巴恩斯的《夜森林》等作品中间。作品并不要求读者熟悉某一则故事,而是要求他去发现一个结构。弗兰克注意到这类作品中不可避免的难点:按照现代的观点,诗歌的本质中存在着语言的时间逻辑与空间逻辑之间的矛盾。他还指出,小说中也是如此。<sup>②</sup>

#### (4) 自我的突现

在上述的“形式”中,我们见到的不是消隐了的自我,而是通过“形成”凸现的自我。“形式”不是一个幻化的外部世界,而是“我”存在的痕迹。这一变化正是产生于主体意识,即主体能动性去感受世界。1985年,正是中国绘画呼唤着主体意识凸现的一年。一反前此四川画派的现实主义画风和乡情写实风,凸现了强烈的主体意识从而产生了丰富的形式。从形式的角度言,中国绘

① 季红真:《形式的意义》,载《上海文学》1990年第6期。

② 参见(英)彼得·福克纳著:《现代主义》(邹羽译),第33页。

画真正意义上的先锋运动开始于1985年。这一年绘画开始从群体意识走向自我表现,从现实主义具象绘画、从绘画以外的戏剧与历史等文学题材走向了艺术作为独立的形式本体。青年一代画家借用西方现代艺术的理论和图像,从一种社会历史题材走向一种艺术本体的思考,在这一点上,绘画与文学是同步的。绘画上对罗中立、程丛林和陈丹青的超越,无异于诗歌方面对以北岛为代表的朦胧诗的超越。艺术从社会中剥离出来,回到了艺术语言自身。1985年《前进中的中国青年美术作品展》是一个标志:艺术从此不再是一种社会化表意的工具,艺术就是艺术。艺术通过自我表现一种强烈的个体意识的实现回到了艺术自身。自我表现在八十年代初曾作为一个理论问题展开过讨论,断断续续达三年之久。正如艺评家王林指出的:

“自我表现”的口号代表了青年画家在画坛上争取权利的要求,是对抹煞个体生命需求,忽视个人存在价值的旧传统和新传统的反叛和抗议,其中包含着年轻一代艺术家对艺术的诚挚探索和对人生意义的严肃思考。从“自我表现”到“超越自我”,新一代的画家们力图在观念上继续深入。他们逐渐意识到个性并不就是听之任之的个人的喜怒哀乐,而是自我意志的充满自信的判断力;不是表面形式上有别于旁人的非他性和超常性,而是以独特的知识结构和心理结构为背景的感性活动;并不就是传统历史文化积淀的结果,而是面对历史和现实所作出的阐释和抉择。正是沿着这样的思路,艺术家的个体意识指向生存欲求而不是耗于自我表现。这是生存意识的开掘,不论是倾向自然状态和体验式的创作(如叶永青、张晓刚),还是倾向城市文明和哲理化的创作(如张培力、顾雄),都旨在对生命意义和存在价值发现追

问。作为个体意识的深化,其结构在更高层次上向群体意识,也就是人类意识回归。<sup>①</sup>

这种要求与同一时期出现的先锋文学如实验诗写作的主观性形式追求在美学层面上是同一的,雪迪《乌鸦笼罩的麦田》就是例子:

黄色麦秸的波浪在喉咙里呼喊/我站在最高处/一切都熟透了!籽粒在风暴的震颤中/向着死亡的房屋歌唱!乌鸦/深渊的使者,双翅闪烁铃兰的光芒/我来,我走动。/我的孤独像一颗水晶/谁在贫穷中倾呼我的声音/他的手伸给我,拉着我/我的悲哀是一面镜子/在人类晦涩的面孔里闪闪发亮……噢,纯粹的麦子/七对银叉刺进你的核心/风暴把你收回/遥远的,明亮的“无”/在视力到达的石头里颤动/我采,我迷失/在虚弱的“艺术”外面,什么东西/能有效地摧毁人类亵渎灵魂的罪恶。

在诗中,我们谈到黄色的麦秸波浪(景)是为衬托一个主观的“我”而呈现的,我“呼喊”,我在“震颤”感受死亡,这是一个纯主观的世界,死亡——乌鸦——使者,我的“孤独”与“悲哀”,在外在的世界“一颗水晶”,“铃兰的光芒”,“镜子”,被主观的心灵镜面折射。仿佛一个“明亮的”,“无”(虚无)使我“迷失”。我们见到这些词的构成已与外部世界没有关系,纯粹是心灵的瞬间感受。文学与美术上往往体现了美学要求的一致性。

### (5)形式与意义分裂

在85'美术思潮中,艺术家们常常表现出了意义追求与形式追求的冲突。这是一种“人格分裂症”式的裂变,是中国绘画第

① 参见王林:《艺术形态学》(下),第8页。

一次充满内心矛盾的变革。一方面，“自我”仍然充满了强烈的“人文精神”，一方面，他们又要求自己的作品要有“社会教化”作用；只是这种“教化”作用不是一种社会的，而是通过“自我”去批判或认识社会，对人生意义的追求仍然是有所作为的“济世救民”的传统文化意识。青年画家们凭感觉已意识到绘画语言的变革的需求，与要求个人自我独立一样，他们要求艺术的自我的独立。要求绘画主题不是浮在社会层而上，而是走向个人内心生活，通过个人的自我而走向社会。这里仍然可见这种强烈的自我表现要求不是生命的，而是介于自我生命和“文化无意识”之间的徘徊，一种折衷与矛盾；也并不是王林说的那种“对生命意义和存在价值发出追问”，并不是在哲学层面上有这种追问，而是在社会层面上的追问。这种矛盾与徘徊本质上并未超过七十年代末的《星星画展》，都是借助于西方现代绘画的外在形式对现实主义或古典主义的具像绘画及其“集体意识”试图进行超越。这种超越不过是“集体无意识”对“集体意识”的叛离。

“星星画展”的作品几乎是德国“表现主义”绘画的原样模仿。这是70年代末首次“民办”画展，也是首次西方现代主义风格的画展。如同上述，在这次展览作品中，我们仍可见到一种“形式”与作者渴望表达的强烈社会意识的矛盾：即作者试图用非常个人化的纯形式感的“纯美”表达一种强烈的社会意识，比如“批判”与“反思”意识。这种分裂在85’思潮的画展中仍可见到。这事实上是文化精神与人格的分裂。这种“分裂”我们同样可以在朦胧诗人那儿见到，尤其是北岛、顾城和朦胧诗早期的一些作品。这种二重人格的分裂痛苦，在五十年代许多作家都经受过，如老舍、巴金、路翎。知识分子在现当代文学史上经历相同“精神史”历程，是自我与超我的矛盾，生命与逻辑、理想与现实的矛

盾。而到了八十年代初,文学的社会意识仍然是强烈的。文学仍然关心着社会,文学的主体意识仍然是作为“类存在”的人,而不是个体的人。例如北岛在其《回答》一诗中就表现出了纯诗追求与社会意识的形式与内容的矛盾:

卑鄙是卑鄙者的通行证,/高尚是高尚者的墓志铭。/  
看吧,在那镀金的天空中,/飘满了死者弯曲的倒影。……我  
来到这个世界上,/只带着纸、绳索和身影,/为了在审判之  
前/宣读那被判决了的声音:/告诉你吧,世界,/不一不一相  
一信!/纵使你脚下有一千名挑战者,/那就把我算做第一  
千零一名。

我对世界宣告,我怀疑,这就是作为英雄的北岛的自我。这首诗的指向不是生命而是社会。北岛的人格我中仍然不是作为一个孤独的人的我,仍然是一个神的我。他忘掉了存在着的生命的自我,北岛仍然处在社会人格、文化记忆的潜意识与艺术的个体意识的分裂之中。这种内在的分裂表现为诗艺与逻辑的分裂。

当然,我们并不认为纯形式的写作就是文艺的唯一价值取向,文艺的社会内容是文艺最强有力的生命因素,两个方向的探求都是有价值的。完全放弃社会意义,会失去文艺的力量,事实上就使文艺放弃了自己存在的社会意义;让文艺变作政治等社会意识的“载体”又使文艺丧失了其文艺的纯艺术价值,也不可取。在绘画方面,比如张群、孟禄丁的《在新时代——亚当和夏娃的启示》在形式上得到萨尔瓦多·达利的某种启示,表达了一种近代的“人道主义”启蒙主题和弗洛伊德的混合感觉。如果把这幅画的一些图像构成“因素”来分析,就会发现这是一幅“大拼盘”。右下角青年男子他桌而上的破裂的有道家图案的盘子是什

么意思？一个现代青年？是一种“道家”的破裂？两个男女裸体无疑被称为夏娃与亚当这个典型的西方名称的中国男人和女人，有一种强烈突出“人”这个主题的意向。那么果子象征“禁果”？禁果在这里隐喻的是“人性”吗？另一幅“分裂”与“折衷”的例子是王向明和金莉莉合作的《渴望和平》（油画）画面仍然是一幅现代风格为主体的画面，一个拼盘式的把从毕加索到戈雅，苏联现代油画到象征主义凑在一起。如果仅是这些显然不行，作者巧妙地把这部“美术形式史”装入画框，然后旁边贴了一张“现实主义”的条子。即在形式上求全了一种“现代风格”的形式渴求，又满足了“现实主义”的社会意义要求。这两幅画都表现了1985年的“折衷”风格。《在新时代——亚当和夏娃的启示》是一种受达利的超现实主义风格的启发，与对人道精神的表达的矛盾混合物。《渴望和平》则是对毕加索和立体主义，象征主义的矛盾选择中的混合物，毕加索占据主导影响地位。

在《死亡里孕育着新生》、《种花人的故事》和《红苹果》中，我们见到了表现主义的影响；在《饭店一角》，我们见到了一种霍珀的风格。从抽象表现，具象表现到霍珀，这是一种差距很大的风格转移，可以想见，在85'美术思潮的作品形式中这种影响源自西方现代主义的几乎任何一种风格与流派。

#### （6）寻找和发现形式

我们认为，另一种方向的探求是对艺术本体形式美的追求，即对造型艺术语言自身的发现。正如第三代诗人和余华、孙甘露对叙事本体的发现一样，为了摆脱“所指”与“能指”的二元对位的陈旧语言方式，强化“能指”的自足性和艺术形式本身的价值。（参见本文第二章小说和第三章诗歌部分）在艺术上被表述为“形式是美术本身”。画家吴冠中针对现实主义美学的定论“内容

决定形式”这一传统的美学原则,提出“形式是美术的本身”,形式,它主宰了“美术”的观点。他的理由是:

我们的思想、内容意境……是结合在自己形式的骨髓之中的,是随着形式的诞生而诞生的,也随着形式的被破坏而消失。<sup>①</sup>

形式美的追求基于自我意识凸现后的自我风格追求。“我”不再是一个民族、国家、集体的“我们”,我就是我,我自己,我的风格,成为青年美术活动呼唤艺术本体觉悟的先声。其实,形式美或形式是艺术存在的最基本条件或“物”的条件。艺术之为艺术正在于此,克莱夫·贝尔称为“有意味的形式”,他说:

如果说某种再现的形式很有价值的话,其价值也只在于其形式,而不是其再现。<sup>②</sup>

有意味的形式充满了一种力量,这种力量能唤起所有能感受到形式意味的人的审美感情。<sup>③</sup>

很多先锋画家寻求自我表现,致力于造型语言(有别于语言逻辑的另一世界)的探索,强调直觉和瞬间感悟。比如北京《十一月画展》的作品,大部份倾向形式构成和制作过程本身。1985年,这种“形式”的觉悟与文学上的实验小说和实验诗歌的形式探索是同步的,建筑则是例外。因为建筑是一个涉及太广的“社会工程”,建筑在形式上和理论上的探求都滞后于美术与文学。相比而言,中国新时期受现代主义影响最敏感的领域是诗歌。朦胧诗深受法国象征主义诗歌的影响;而朦胧诗时代的美术受现代主

① 参见《美术》1981年第3期,第52页。

② 克莱夫·贝尔著:《艺术》(周金环等译),第14、23~24页。

③ 同上书,第24页。

义影响还未上升到理论层面。在中国美术界,从徐悲鸿引入的法式教学体系,到五十年代引入的苏式美术教学体系这些引入对画家的影响太深,他们一时很难接受新的视觉形式。旧的形式经过学院派严格的训练,已在他的视网膜上形成习惯。但这种习惯在1985年受到了强烈冲击。绘画形式的新探索已使绘画从一种“文学的”抒情方式转向了一种“视觉的方式”。一时间象征主义、表现主义,各种装置等等形式实验开始进行。艺术家们通过画展、画册、书籍等形式进行着一种新的视觉训练和形式感的培养。一个时期的文学或艺术总是以一种整体性的嬗变方式进行的。当然,毕竟是“先锋”,许多作品在风格上明显看得出与“原型”的近似。这一种情况同样出现在前面已分析过的小说和诗歌的实验探索上。模仿是不熟的表现,也是走向成熟的开始。确切地说,西方“先锋”绘画运动首先是以其视觉形式影响中国的,然后,为了寻求对形式的更深刻理解与领悟,青年一代艺术家才开始了理论的阅读。西方现代主义百年绘画史数十种流派与风格在短短几年间被中国画家“外在地”匆匆尝试、模仿、学习与体会。画家的思维更倾向于形式的感受与体会、诉诸视觉经验比诉诸观念与推理多。正如冈布里希所认为绘画本身有一个形式史即一个自为自足的“画像史”。如果从这种角度对新时期现代主义绘画的“母题”、“图像”和“类型”进行研究,我们就会发现有多数画家在焦灼地进入“现代”时,忘却了自我或自身对自己生命体验的“当下状态”的关注,而津津乐道于西方现代艺术的“图像”和“形式”。这种情况在85'思潮中表现尤其明显,比如作为抽象表现主义风格的绘画,孟禄丁的《生灵》究竟与塔波埃斯有多大区别?这就涉及到文化与地域,风格与个性的“身份确证”问题。反过来,如果从精神与观念的角度来讨论,中国的先锋主义

有可能进入另一种两难选择的困境：要么他们认同于西方先锋主义美学，这样他们就丧失了他们自己的“身份”；要么他们可以建构一种自己的美学思想，这样他们有可能确立他们自己的文化身份。但由于他们自己的文化素质，社会条件等原因，他们又几乎面临要么根本不具备建构自己的美学体系能力；要么一旦进入理论，他们就落入了一种非常传统的人文理想的俗套或“旧瓶”中去，就是遗传的“文化记忆”和“文化心理结构”潜在地影响着他们。从某种意义上说，建构“新时代美学”对这批青年一代先锋画家是个难题。我们在这里要确立的是在新时期众多群体和思潮中，在借用西方百余年现代艺术史的多种形式的选择中，何者为“先锋”的形式，即“先锋形式是什么”？——如何选择对旧有美学的批判形式？“什么是新的视觉方式”？因为西方先锋事实上是新形式对旧形式否定的历史，新美学对旧美学的批判史。艺术的这种现象也就成为了新的视觉方式或新的形象的建构对旧有的形象的批判或否定。而这种持续的先锋行为正体现人的新精神不断对旧的观念的批判。正因为人的这种不断的追求构成了艺术史，因此有人认为：

我们可能发现，艺术作品形式的更新，艺术本体的每一次寻找后面总是人对生存意义的寻找作为最直接原因。在讨论到“前卫”美术的每一次形式的探险时，我们知道“前卫”仍然是人为寻求生存，反抗命运的一种美学态度。那么何为“现代”？现代是对旧有美学态度与视觉形式的批判。格林伯格(Clement Greenberg)说：“意味着一种转移，一种对前人传统的阐释”。<sup>①</sup>

① 吕澎、易丹：《中国现代艺术史》，第5页。

这就是一种先锋精神。正如余华在他的《虚伪的作品》一文中所说的那样,每一次作品形式的变革却意味着写作者对陈旧的形式的不满,对新的“真实”的寻找。永恒的寻找体现了先锋精神的批判性和开拓性。一部艺术史是自我变化、导致形式变化的历史,是一部形式风格的批判、叛逆史,是一部先锋精神不断创新又不断消亡的历史,归根到底是一部人的自我意识、生存态度和审美态度的变化史,即一部先锋精神史。先锋精神中的解放是艺术风格的解放与自我解放。画家毛旭辉就认为:

绘画使我暂时脱离现实世界……绘画是一种解放。  
……在个人的切身体验上建立对人的信念,在捍卫人的天然性。<sup>①</sup>

正是基于这种自我意识才产生了他的美学态度和表现主义艺术形式与风格。

事实上,画家与诗人似乎又有一种共同感受的形象,比如食指、芒克、多多、北岛、顾城等人的诗中黑色、红色、破裂的意象,在1986年艺术家宋永平、宋永红的先锋实验行为《一个景象的体验》和85'思潮中诸多表现主义画家喜欢用的色彩相近;丁方在90年代的油画的凝重的黑色与北岛诗作风上近似。而耿建翌1987年油画《第二状态》与陈东东或李亚伟在精神上情绪上又是那么近似。吴山专的1986年装置《长篇小说赤字第二章若干自然段》与周伦佑的诗歌的近似。那么,他们既然分别从事着不相同的艺术创造,为什么会存在着这种共同性?行为作品《一个景象的体验》主题是历史、死亡、红色、宗教,这些暗示性符号正

① 毛旭辉:《艺术与牺牲》,载星座学术文丛编委会编:《再叩永恒之门》,第143页。

是北岛的母题,至少接近北岛母题。而丁方凝重的黑、蓝、红色,沉重的土地感觉以及他渴求表达的历史、土地、人民的沉重而悲剧性感受也近似北岛的感受(详见第三章的分析)。丁方的《大地之歌》、《祈祷的灵魂》系列之三,所表达出的凝重的红、白、黑三色和三角形成刀锋形的形式,与北岛太近似了,一种气质、风格、母题、感情上的近似。而耿建翌的《第二状态》的调侃、反讽、玩世不恭正与陈东东(《陈辞》)、李亚伟(《中文系》)有一种共同感觉,这是新一代人在抛弃“人文精神”的沉重后的自嘲与反讽。而吴山专的装置那种文字的堆积与“解码”式的游戏所造成的荒诞、思考与沉重的历史文化反思,则与周伦佑有些气质上的近似,这方面的例子是数不胜数的。本文认为,不论是诗或画,在80年代的先锋派艺术运动的喧嚣与骚动中,都非常强烈感受到一种积极入世的、以自我张扬为主要精神的总倾向,换句话说,发生在八十年代的先锋运动似乎不完全是一次审美运动而更确切地说是一次社会意识、社会改造意识非常强烈的运动。而决定对西方图像和精神的借用不过是一种美学方法的选择而已。而这次运动的图像背后的实质性力量则是“求生的人”。从总体来看,这次运动虽然在思想意识和图像形式上复杂多变,但仍有一种“行动艺术”的总倾向,颇有苏黎士达达(Dada)的特点。

### (7) 先锋艺术观念的混乱

80年代的先锋(前卫)艺术家中,群体与个体艺术家自己的观点经常是随意的、感受性的、混乱的。比如作为“北方群体”代表之一的王广义,其理论话语就是自相矛盾的。他说:

生命的内趋力——这一文化的背后力量在今天真正到了高扬的时刻了,我们渴望而‘努力高兴地看待生命的各种形态’,建树起一个新的更为人本的精神模式,使生命的进

化过程更为有序。为此，我们反对那些病态的、末梢的罗可可式的艺术以及一切不健康的对生命进化不利的东西，因为这些“艺术”将助长人类弱的方面，它使人远离健康，远离生命的本体，这种病态的末梢的艺术喧闹声，将影响健康的人们倾听那来自生命内趋力的沉重而庄严的悲剧的钟声。<sup>①</sup>

王这段话的意思是文化背后的力量是“生命的内趋力”，或一种“文化积淀”的观念，这里可能更接近弗洛伊德说的欲望。王说他们的艺术要追求和表现这种生命力。为此，他们看到由这种力产生的各种生命形态，认为这种“生命形态”可以建立起一种“人本的”“精神模式”，他们认为从而可使生命在进化过程中更有序。然而弗洛伊德理论则认为这种“生命力”的特征是与“有序”“精神模式”相悖的。王广义他们认为他们要强力的艺术反对“弱的”、“痛苦的”艺术。并认为这种病态的艺术将影响人们接受来自生命力的“悲剧钟声”。这是混乱的、自相矛盾的。王的所谓“生命强力”与他的一种古典风格的理性造型的作品则更是矛盾。从话语上看王似乎在追求一种尼采式的“酒神精神”。王说：

我们需要的是这样一种艺术，即：生命欲望面对生命坠落的本能而产生的旺盛生命的最高生命肯定的方式——崇高的悲剧艺术。<sup>②</sup>

他的这段话似乎是在说：需要一种表达着旺盛生命力的崇高的悲剧艺术。但我们在王广义的作品中却找不到他说的这种“生命

① 《美术思潮》1987年第1期，第20页。

② 同上书，第21页。

力”。相反地，我们找到的却是一种减化了的几何化了的“古典”风格，一种对“永恒”的追求，而这两种因素正好与他所表述的相反，是与生命力相悖的。我们在王广义的作品中还发现了另一种因素，竭尽全力所作的理性思考以及对俗世的“形而下的尘土飘香”的渴望。上说的“理性”思考包括两方面，一是他的政治“波普”作品选择“重大题材”的努力向轰动效应的“神话”靠近，二是对“入世”所做的思考与选择。这些作品就其作品方法方面来说都与他所说的生命与悲剧无关系，甚至与他说的话语是相反的、矛盾的，因为这些作品展现的是一种非常理智的思考与探索。这里充分显示了对西方的阅读中的不同心态，不同背景所阅读到的不同于西方的原意。由此，我们可以见到中国的先锋思想是充满了矛盾性与复杂性的。

为了使我们更好地理解和分析王广义的作品，我们再来看一看他的悲剧概念。有人评述道：

艺术家的陈述与尼采是接近的，因为尼采认为“肯定人生的最高艺术”是悲剧。然而这中间存在着矛盾。按照尼采悲剧概念，悲剧艺术必须展示个体的痛苦和毁灭。“形而上的慰藉”不是靠形象的表面升腾达到的。如果对生命原始活力的恢复仅仅依赖的是一种抽象的意志，而没有事实上的挣扎和破坏，这样的生命活力就只能是一种飘渺的理想，堕入宗教的陷井是不难想象的。而尼采是痛恨宗教的，为了与宗教作出最彻底的决裂，他以后又主张“尘世的慰藉”。可是，批判基督教又给尼采带来了问题：人重新回到有等级的广场，这个问题尼采是没有解决的，所以生命意志向权力意志的变形导致了恐怖的现实，尼采多少要负一点责任。现在，王广义想用绘画来完成“超人”的使命，至少是朝着尼采

已经揭示的方向——通过对生命意志的强化建立新的人本文化——努力。因为排斥了文化领域里必要的破坏,以为朝“极地”迈进本身就可以消除病态,悲剧的产生不过是新的“偶像”在一个想象中的“极地”里竖立,这就使王广义的潜在精神领域里渗杂了极浓的乌托邦的尘埃。<sup>①</sup>

这里就出现了一个问题:画家的陈旧视觉习惯与画家思想的差异问题,也就是画家通过阅读理解的先锋主义精神与他内心深处的非先锋精神的冲突。由于“文化记忆”与“集体无意识”,八十年代的诸多画家身上几乎都有不同程度、不同风格的二重性,感性的传统人格和对西方先锋主义理知上的认同之间的矛盾和差异。中国现当代文化史上数次“回归”或“寻根”的亲合关系,朦胧诗之后的“文化史诗”追求,其深层心理上与“文化记忆”与“集体无意识”是不是有某种联系?虽然从另一个角度说,这种倾向可理解为对自我文化身份(ididentity)的寻找与确证。当然,“文化人格”积淀的“集体无意识”,与站在现代意识的第三世界文化角度对自我文化身份的确证是性质不同的两码事;前者是一种认同感的亲合关系,后者则是相异倾向的批判方式。王广义在他的“后古典时期”已感到了他前一阶段的自相矛盾,这种矛盾还包括用一种“大文化史观”角度阐释自己“地方性”的内容的矛盾。于是王在所谓后古典时期将“地方”(极地)空间换成了一种更抽象的空间,然后在题材选择上保留以前的“偶像”,这个“偶像”的反复出现让人感到了王有一种“寻父”意识,王的题材有一种“偶像”→“神父”→“毛主席像”,这是一种非常理性的思考而不是感性自我的凸现。这是一种古典精神,用智性取代了感性生命。正

① 吕澎、易丹:《中国现代艺术史》,第162页。

如栗宪庭说：

“政治波普”显示不是感性的悲哀而是一种“智性”策略。从熟视无睹的流行文化中，提示一种符号给人以警示。<sup>①</sup>

从而“意识形态”被一种机智的艺术方式“消费”。这似乎并不是一种“先锋”意识。有时候，自我人格最虚弱的时候就最需要强有力的偶像，而到现在画家津津乐道的“生命意识”几乎与尼采那儿读来的“悲剧”精神没有关联。平衡对称的画面，对伦勃朗作品的选择，制作感很强的画面都显示了这种波普的“古典图式”。建立一种黑格尔式的新偶像来压抑生命，是对普遍性人类“神父”的象征性寻找。

从王广义画于 1986 年《后古典——大慈悲的复归》与伦勃朗画于 1668 年的《浪子回头》比较中，我们明显看到王的“图式”来源。

在讨论了王广义后，我们对所谓理性绘画的自相矛盾的话语与作者画作的差异，内心与表达的差异，现代意识与非现代意识的矛盾，感到困惑。这种认识上的矛盾在八十年代的先锋艺术家是普遍存在的，这是整体上的认识水平问题，整个社会的认识水平问题。毕竟现代主义运动才开始几年，而又是在文革后废墟上开始的。所以，八十年代先锋运动的“先锋性”有其文化语境的特殊性。其中许多意识事实上并不是现代的，而是一种陈旧的意识在现代话语中的重复。所以，在绘画中，先锋意识是复杂的，几乎每一个画家都有一种他自己的“意识”。他们在张扬自我的同

① 栗宪庭：《政治波普——意识形态的即时性“消费”》，载《今日先锋》（1994.1），第 59 页。

时,也张扬了许多不同成份的复杂意识。

## 第四节 过程与行为艺术

### (1) 身体的出现,用“真实的人”反“意义”。<sup>①</sup>

关于先锋行为艺术,我们知道在西方盛行于 50 年代末,是一种表面上类似戏剧的表演艺术。与戏剧不同之处是没有传统戏剧中使用的脚本,表现手段主要是表演者的姿势和动态。这种偶发艺术不在戏院演出,而是在画廊屋顶的阁楼、旅馆的院子、篮球场、汽车停车场、游泳池等任何空间进行,参加演出的人有美术家,也有观众。最著名的偶发艺术的例子,是阿伦·卡普罗 1954 年于纽约鲁木画廊举行的称之为“分成 6 部分的 18 个偶发”的表演,参加演出的有卡普罗等男女 6 个,乔治·西格尔等 8 个画家协助布置会场。他们用塑料和木条把画廊分割成 3 个房间和一条走廊,每个小房间里放着数目不等的椅子,并用不同颜色的光线照明。在塑料布的塑面上拼贴着文字、绘画和其他印刷品,走廊上也有各种各样的东西,入口处给观众发放的印刷品上列有:“参加者的任务”、“节目单”和“座位号码”的三联单,观众一入席,“偶发”动作和情节即发生在悦耳的电子音乐中,三三两两男女演员走进走出,沉默地做着各种动作,室内还放着幻灯,当音乐逐渐停止时,经过 5 分钟的沉默,演出者消失。行为艺术意在把影像、行为、声响、光亮、文字、色彩、形体、实物等效果

① 这里的“意义”指体制化了的文化意义即“社会公众意识”、“意识形态”、“道德说教”等。

组合成一体,成为“行为的拼贴”。另一种与外空间行为一过程有关联的是大地艺术(Tatal art),又称“地景艺术”,即用艺术与大自然结合的方法取得一种整体情景的效果。所谓艺术与自然相结合,并不意味着把自然改观或彻底改造,而只是加以适当的处理、加工和润饰,使人们对自然环境刮目相看,从中得到与平时不同的感受。与“偶发”有关的“大地艺术”开始于1968年纽约桂旺画廊举行的“大地作品展”,到70年代,许多画家和雕塑家相继到户外大自然中创造地景艺术。海泽在内华达的沙洲上挖出20万吨的沙土,留下两个如同废墟的大凹坑,称作“双负空间”。法国出生的克里斯托在科罗拉多州的一个河谷之间搭起1250英尺长的橙色帘幕,史密森在犹大州的大盐湖上筑起直径为160英尺、长1500英尺的螺旋状防波堤……<sup>①</sup>这些具有行为、偶发、场所、表演性质的艺术活动,通过书刊、照片影响新一代中国艺术家。他们从理论到实践对这种形式进行了“模仿性策划”,这就是我们下面要讨论的几个前卫实验艺术活动。

其实于坚策划的《关于〈彼岸〉的一回——汉语词性讨论(独幕诗剧)》就具有偶发性质。这种艺术的最大特点是身体的直接出现及其空间意识,这二个因素都可以与建筑的场所精神有关联,“空间”是一种舞台,人生的舞台,空间通过身体与时间取得了联系,存在的身体总是时间的。偶发——偶然,表现了“身体”的非理性和荒诞感,有一种超现实主义的神秘感,他们排除意识,暗示了排除逻辑和文化,用“身体”的艺术语言——身体直接进入空间。身体在行为中无意识地超越本文界限,这种“身体”的暗示性事实上在马原、孙甘露他们的写作中已有了某种程度的表现。

① 参见滕守尧:《艺术社会学描述》,第156、157页。

比如孙甘露在写作中常常把叙述人“我”的情境凸现,这种凸现叙述人“我”的指向性在小说中非常突出。例如《访问梦境》中频频出现如下句子:

我趴在窗前/谁也不能走近我静止的躯体……我行走前,犹如我的想象行走着/我还必须以一种平凡的方式,阅读我梦一般的内心。/这时我的手指移开。/我不喜欢……/我感到恍若隔世……/我现在开始回忆……/我在橙子村中迷失了方向。

从这些句子中,我们明显地感受到叙述人对“身体”状态的意识。这种意识在1988年美术界的先锋艺术实验活动中也有种种名目的表现,比如1988年由温普林等编导的《大地震》艺术活动,1988年由盛奇等创作的行为艺术《观念21·太极》,1988年由康木、郑玉珂创作的《观念21》行为艺术。这三个作品都有一个共同的地点——长城为背景,长城在这儿是一个隐喻。作为生命的主题选择在长城这个大文化历史“场所”,使这些“行为”具有更多阐释可能性,使这种“行为”里有了“文化”的意味。被“包裹”的人与被“缠绕”的人在巨大的历史时空背景前展示着生命行为。这既是观念的,又是生命的,既是意识的,又是“历史的隐喻”,“包裹”本身就意味着“遮闭”与“困惑”,而身体的突围则意味着身体渴望直接出现。身体,在这里意味着人性,正如西方的前卫艺术家博伊于斯(Joseph Beuys)说:

对人性终极的关怀,试图在反传统艺术观之后,重新建立一种新的价值体系——社会雕塑,从这个观念出发,艺术成为思想的结晶体,而整个社会生活就是一件可雕塑的作品……。艺术的理念被重新估价,展示的各种物质可以视为是象征的和生活行为的轨迹,……动作语言,它们既拓宽了

材料的范围,又看上去充满警句式的震撼力。他以承担人类境遇的使命感来洞察艺术与生活的关系……<sup>①</sup>

博伊于斯相信艺术同时具有精神性的意义和政治性的行为,两者联结才使艺术成为一种根本的活动。在最近几年中,这种向“过程”演进的倾向已变得越来越明显,艺术的样式也越来越丰富。艺术作品成了可以调动人的“行动”、使人可以在其中出出进进、在行动和过程中对其体验的“活动艺术”成了强调即时性的行为。<sup>②</sup> 为了实施体现“过程”的“社会雕塑”的观念,博伊于斯常通过直接面对公众讨论或参与社会行为来完成和达到目的,他说:

艺术是一切社会自由的基本比喻,但它不应该只是一个比喻而已,它是在日常生活中存在并改变社会权力范围的真正手段。

只要在我们提到的背景之下实行“行动”,才能够在今天的状态下,促进人类进步,并且真正可以展望未来。<sup>③</sup>

所谓“行动”即行动过程,所以又叫“过程艺术”,这是一种“先锋”艺术形式即克里斯托(Christo)式的“包裹”母题。这是一种先锋的、激进的“视觉经验”。以一块帆布将日常熟悉的物体捆包起来,给予物体一种心理矛盾的形象,似是而非的不可辨认感,以引起对这些东西原来样子和它们功能的疑虑,表达一种社会理想式的视觉体验,同时又暗示着“游戏”和“偶然”的创造性。“包扎艺术”最诱人之处,在于它用纯粹的视觉力量,唤起了观众

① 徐累编撰:《超凡者之门》,第71页。

② 参见滕守尧:《艺术社会学描述》,第157页。

③ 参见徐累编撰:《超凡者之门》,第72—73页。

心理上的反应,甚至艺术家本人也不能精确地预测其带来的结果。这反映了现代艺术家参与社会生活的方式。<sup>①</sup>克里斯托重新调整艺术、观众、生活的关系,使三者紧密地联系在一起。谈到这种艺术的特性时,滕守尧在其《艺术社会学描述》中写道:

结构元素被机遇性的和偶然性因素所代替,形象被符号所代替,形式被物质本身的变形所代替……艺术作品的表现性质被关于“什么是艺术品的观念”所代替,物体或对象被某种事件或过程所代替,雕塑中的体积(Volume)被空间中的线性书法(书写)所代替。一种不确定的感觉,质问或怀疑。<sup>②</sup>

在“行动”和“过程”中证实自身存在的价值。行为本身就是生活。这在西方先锋艺术运动中达达(Dada)那儿被说得最具体,达达代表人物之一·杜尚说:

美术作品的真正生命就存在于寻找的过程中,一般人接触到美术,只不过是早已失去生命的尸体,行动绘画的“真实”,就是那瞬间即逝的“行动”本身。<sup>③</sup>

这里把“过程”“瞬间”“行动”视为艺术“生命”,即时性—偶发性—大地艺术(Tatal art)—过程艺术,用身体的过程性突破艺术的封闭系统,正如克莱因(Yves ulein)说:

我已经超越了艺术范畴……对于我,现在绘画已不再与眼睛有关,而是联系着那不属于我们的唯一事物——我

① 参见徐累编撰:《超凡者之门》,第50、53页。

② 滕守尧:《艺术社会学描述》,第154、156页。

③ 同上书,第154、156页。

们的生命。<sup>①</sup>

“生命”即通过身体的语言直接“进入”空间，用克莱因这种理论来解释建筑的空间是太确切了。建筑的空间之于人是在时间中的感觉。在时间中生命更真切地感受到“存在”：

这就是 20 世纪后半叶的人，这种人渗透了一切文化，有了上天入地的本领，不再承认任何限制，抛弃了一切传统。表现在艺术上，就是不再甘心停留于画布、画廓和雕塑基座，而是试图在“行动”或“过程”中证实自身的存在和价值。既然这种后现代艺术不再在空间中占据一个固定的点，就难于像一面镜子那样映照生活，甚至不能同时从几个固定点，从不同的侧面，以交叉映射的方法揭示生活。这种“行动”艺术本身就是生活，就是价值，它与真实生活融为一体，受到现代人特别的珍视和青睐。<sup>②</sup>

因为行动，所以充满力量，这句话也可以这样说：因为行动，所以充满人性。贾科梅蒂不正是在“行动”中感受到了人身体的颤抖吗？在 1960 年，克莱因那次著名“人体印痕”<sup>③</sup> 表演已证明了这种理论，并表达了这种理论，这就是“精神独立自主的解放”<sup>④</sup>，这是先锋艺术的主要特征。正如克莱因说：“世界不只是一幅画，而是一切事件发生的剧场。”<sup>⑤</sup>

克莱因也是用生命去体验诗的艺术家的，他将“行动”的观念掺杂了虚无的意味，在一次供给出售的“非物质绘画的感性地

① 徐累编撰：《超凡者之门》，第 45 页。

② 滕守尧：《艺术社会学描述》，第 156 页。

③ 参见徐累：《超凡者之门》，第 46、47 页。

④ 同上书，第 47 页。

⑤ 同上书，第 47 页。

带”的艺术活动中,人们用金箔向他购买空间,而他则立刻将金箔扔进塞纳河,同时买者亦将他签名的收据烧掉,这样的浪漫行为包涵着某种诗的特质。<sup>①</sup>

我们已经选择了许多西方艺术的例子来阐释长城上的一系列艺术活动的“意义”,因为强调行为与人,并有了人,所以有了意义,也因为有了人,才有了空间、时间和过程。诗、小说、叙事、建筑与造型艺术在这个层面上寻找到一种公约性。了解到这一点,我们不仅可以解释长城上的系列行为艺术,我们也可以来解释其它类似的艺术活动了。在此我们应注意,正是长城这个特殊的文化象征,才使“行为”活动有了“中国式”的解释。长城为这些活动划定了一个“语境”。这些“行为”艺术阐释方向是多种多样的,我们可以从多种角度去延伸阐释这种活动的意义。所以游戏规则可以从四面八方延伸出去,阐释从而“无边无际”。正如先锋艺术家塔比亚斯说:“这是一种游戏,但游戏并不意味着:‘就这样’玩,无缘无故。”<sup>②</sup> 由此,“意义”被身体的“活动”与“行为”消解,凸现出来的是一个真正的人。

1989年徐冰创作了先锋实验作品《析世鉴》,一个以装置、空间、环境过程艺术为其特征的作品。在这个作品的空间中,汉字“语言”成了一种仿佛没有所指的能指,一种纯粹的符号。我们仿佛面对一种“话语权力”书写的“文化”,一种貌似“文化正史”,“写作特权”或“文化代言人”的空间。这个作品的“文化批评”意识是非常明确的,它表现了一种荒诞性和一种“庄严的”反讽风格。这就是对中国文化汉字传统的语言“意义”的反思,汉字的象

① 参见徐累:《超凡者之门》,第46-47页。

② (西班牙)安·塔比亚斯:《艺术实践》,第62页。

形特征似乎仅具有“能指”独立特征，这里的荒谬在于这些字都是无意义的（见附图）。这是用“虚无”的姿态来反“文化”。

在《析世鉴》中还表现了一种版画的“复数性”，以及徐在创作过程中体验到的一种“修炼”精神。“复数”在音乐与建筑中是用得最多的手法，同一调式或变调的反复，建筑上柱式的排列，这在西方以及中国传统建筑中是常见的。米兰·昆德拉在小说结构的建立中也反复使用这种“复数”方法来建立他的“复调小说”结构。实验诗中类似这种“复数”形式也有很多例子，例如车前子《钟表店之歌》，开头三句就是“复数”形式：

钟表店是一座白颜色的房子。/钟表店是一座白颜色的房子。/钟表店是一座白颜色的房子。

然后，接下来每节第一句诗人都采用“复数”形式。“复数”是一个时间过程，这个时间过程暗示了纳入一个人移动身体，这与克莱因的“诗”是不谋而合。而“时间”的来回模式，时间的“无指向性”又与普鲁斯特式小说叙事有着共同的时间特征。徐冰作品在这里与余华的小说“时间”叙事或孙甘露的“空间”叙事有某种共同因素。余华的《世事如烟》、《难逃劫数》、《往事与刑罚》，孙甘露的《信使之函》、《访问梦境》、《岛屿》等小说叙事中，时间事实上被取消，传统小说的线性时间已消失，出现的是一种“共时性”效果，时间已成为一种“弥散性”状态，这种把“历史性”时间“共时”化，把线性时间空间化的叙事效果与徐冰的《析世鉴》创造的能指化“空间”很接近。关于小说叙事时间空间化的问题，详见本文第一章第二节的讨论。能指的飘浮感，“时间”过程的迷茫的无指向性都与前述小说写作有着某种共同的美学特征。重复就是加强，就是一种节奏和语感的力量，它意味着动作，发出动作的执着的生命。在《析世鉴》中丧失了所指的文字，是单纯的、已“图

式化”了的能指。这种“能指”的“虚无”感,显示了一种“精神”的迷茫,有人评述道:

从另一个角度看徐冰的作品,我们又感到徐冰面临了一种文化上的危机。虽然在一个“纯化艺术语言”的气氛中,徐冰的风格自然得到了肯定,以致有批评认为“徐冰的艺术在纯度上是相当纯的”(杜健)。然而历史和现实告诉我们,这类“纯”是没有多大价值的,因为它是创造性精神的一种副产品,这就正如我们在康定斯基晚期作品和蒙德里安或杜斯堡(Theo Van Doesburg)之后见到的情形一样,这类“纯”无一例外的结果是产生装饰。这就是为什么《析世鉴》中的“文字”,被用于服装设计的原因。“艺术一出现‘纯’就意味着问题的消失,而艺术没有问题,也就失去了永恒的活力”。<sup>①</sup>

徐冰的作品在思考的过程中,正如蒙德里安的作品,已将艺术置于了非常抽象的思考。艺术一旦进入这种思考就意味着忘记了生命,艺术一旦失去了关于人的感性生命,就意味着失去了生命力。这就是为什么蒙德里安在将他的艺术抽象到数学层面时就走到了困境的原因。

## (2) 偶发——偶然——非理性

作为对西方的过程和偶发艺术行为的模仿,1989年“中国现代艺术展”上有一件先锋(前卫)作品是值得注意的,这就是作为问题行为的“事件”——唐宋与肖鲁的“枪击事件”。这个作品是有意识让艺术“介入”一系列社会行为,突破作品的封闭性和整一性,正如克里斯托在为他大型“包裹”所作的准备一样,要与

① 吕澎、易丹:《中国现代艺术史》,第317页。

行政和官方国家机构有一系列“过程”活动。通过照电→装置→行为构成一个“开放”的过程,从而充分体现“社会性”与“偶然事件”。这是一种“挑战”性的行为艺术,是对现实所允许的界线内对现实进行的批评的真实事件,这个作品引起人们对“法律”和“界线”的思考。在这个“行为”过程中作品与作者进入,背景以及作者被制裁构成了作品完成的现实性。这是一个象征性行为,引向了对现实文化的思考与批判,是意志的展现:是一种对“犯罪”这一人类生活中的变态行为的体验。

关于这种“行为”“事件”和“偶发”的存在思考,在西方现当代艺术中是一个很重要的先锋美学潮流。这种被冠以不同名称的“事件”(概念艺术/过程艺术/行为艺术/环境艺术/偶发艺术/大地艺术……)在西方现当代艺术中比比皆是,花样翻新。在这些“事件”里隐含着人体——空间——行为——意志——体验的过程化、表演化,正如,阿伦·卡普罗说:

偶发性艺术一词是专指一种与戏剧有关的艺术形式,在那种艺术中是以时间和空间来表演体现的。它的结构和内容是环境的逻辑性的延伸。<sup>①</sup>

在先锋(前卫)艺术的“形式”探索上,艺术家们在原始文化的“仪式化行为”中发现了艺术的最直接话语。而他们的自我表现意识(其中隐含着强烈的存在意识)驱使他们寻找一种更为直接的表现形式,以及对他们的自我文化身份(identity)的寻找。在对西方先锋艺术中的室内艺术和架上艺术各形式进行模仿后,从1985年后,中国的先锋们进而对西方现代艺术中的行为艺术进行了模仿。短短几年间,先锋们设计、策划实践了数十次先锋(前

① 艾德里安·亨利著,毛君炎译:《总体艺术》,扉页。

卫)性质的偶发行为艺术的表演。“事件”和“行为”通过身体更直接与“他界”接触,从而形成一种“场”的感受。这就是“经验实现”——生活的痕迹和断片,在行为中,在过程中被精神“主观地”支配,中国美术馆“枪击事件”就是其中一例。这种暴力性事件的体验,也是对诉诸法律的一次探险,有一种“牺牲”的否定的痛快,有一种宣战的无畏精神。<sup>①</sup>

唐宋枪毙自己的作品《电话亭》,就近乎用以身试法的方式来检验事件的行为后果,严格地说,这是在艺术临界线上的冒险行为。从本质上看,艺术活动首先是一种感觉活动,感觉是属于生命本身的东西。人类的其他创造,服从于精力节约的原则,劳动产品不可避免的定型化和标准化淹没了人对事物的真正感觉,艺术作为生命存在的一种方式,无非是要拯救、恢复和充实人的生命感。所以,艺术创造是生命感觉的创造。从这个意义上讲,执着于生命体验的艺术家更切近艺术本身的价值,正如阿多尔诺说:

艺术与“他界”相逢,如磁铁之于铁屑的磁场。不懂艺术的各要素,连同诸要素的集群,或人们通常称之为艺术的精神性本质,均指向艺术的真正“他界”。艺术品与经验现实的同一性也解释了现实生活的痕迹与断片(membradisiecta)向其自身凝聚的向心力。它们与这个世界的共性在于似乎同这个世界相悖而实则并无区别的法则之中,另一方面,精神则利用这一法则支配了世界。整合并非是强加于艺术品之上的某一过程;更具重要意义的是,艺术品各要素之间的相互作用产生这样一种观念:即整合只不过是在要素中预

① 参见吕澎、易丹:《中国现代艺术史》,第344页。

先设立的依存性的重复而已,但这种相互依从却又非艺术和“他界”的结晶。<sup>①</sup>

近似这种偶发—偶然—非理性的先锋意识在文学中也有对应的表现。这种“行为”意识尤其在实验诗写作中表现得最为明显。莽汉诗人写作中的行为意识是非常明显的。比如万夏《空气、皮肤和水》之中一节:

当竖起的指头谈天说明,我的手/一直为空气表达。姿势准确无误,内心谙熟如此意味/当唱歌的红嘴在一杯水前渴死,……我只好将谈话的舌头抽出来,喂养那些高尚的耳朵……。

在这段诗中,我们明显可感到一种身体的“偶发”行为意识。“竖起的指头”、“谈天”、“我的手”、“姿势”都在明确地用“身体”描绘着人们的动态。当然,文学的行为意识最有代表性的例子是于坚的《关于〈彼岸〉的一回汉语词性讨论》(独幕诗剧)。这出“诗剧”完全是一个完全的行为艺术,其具有偶发、偶然、非理性的特点。数名男女在一堆印刷品上活动并讨论“彼岸”是什么,有何意义。诗、戏剧、生活被“身体”的自由进出搅乱,而且在行为中有意自由随机进行创造性对话。于坚在这个剧本的《后记》中写道:

说它是剧本相当勉强。它没有角色、没有场景。它甚至认为,导演从任何角度对它进行理解都是正确的。它唯一的规定性,就是必然和强烈的身体动作结合在一起。这些动作完全是形而下的。毫无意义的,它们自然会在与剧本的碰撞中产生作用。为理解台词而设计动作只会导致这个剧的失败。导演可以完全即兴地在剧本的间隔处,随意编造加入日

① T. B 阿多尔诺:《艺术·美学》,载《艺术潮流》1993 年第 2 期。

常人生场景,……总之,这个剧本只是一次滚动的出发点,它只在一个现场中才会完全显现。因此,永远是一次性的。<sup>①</sup>

这里明显强调了这种行为的“偶发”性质和身体的“非理性”性质,强调“即兴”创造和“身体”二要素。八十年代诗歌从意象→象征→通感→隐喻→自白→嚎叫→反讽→口语<sup>②</sup> 发展的大趋势上都可见到一种从文化到身体,从理性到非理性的过程。另外,翟永明,伊蕾女诗人的写作的“身体”性更明显。于坚说:“诗不是一个名词。诗是动词”,诗是一个“动作”、“操作”。<sup>③</sup>

### (3) “零度写作”与“物化”的世界

八五年开始的从内在精神到外在形式的嬗变到了八十年代末出现一些有先锋特点的作品,比如前面谈到的八十年代后期的先锋们。这一代人似乎没有了他们的前辈的沉重的历史感和文化感,他们是调侃、反讽和冷漠的。没有乌托邦热情;没有道德上的统一性。也没有焦虑与自我否定的痛苦,没有自我价值的追问,也没有那种在历史文化空间或自然原野中寻找自我的冲动,因为他们无依赖感。他们成为他们真正的自我,而不是在“他者”那里去寻找一种认可或证明。自我的存在不需要“他者”去证实,就是说自我的人格健全有一种“排他性”,即与历史、社会、他人处于对应状态,而不是亲合状态,正如同美国 60 年代“垮掉的

① 于坚:《关于〈彼岸〉的一回汉语词性讨论·后记》,载《今日先锋》(1994),第 83 页。

② 参见蓝马:《走向迷失——先锋诗歌运动的反省》,载谢冕、唐晓渡主编:《磁场与魔方》,第 302 页。

③ 参见于坚:《拒绝隐喻》,载谢冕、唐晓渡主编:《磁场与魔方》,第 310、311 页。

一代”、“黑色幽默”即当年的“先锋”的一代，他们的自我个性可以任意张扬。与八十年代初罗中立的“乡情”风俗画相比，八十年代末的新一代先锋绘画作品如《笑貌》《第二状态》等，人格发生了明显变化。

这种状态是一种冷漠和“物化”了的感觉。没有了“理想”的乌托邦，人就失去了热情，人也就失去了一种我们通常说的“人情味”，这是一种可悲状态，也是一种现实状态。先锋们在用一种无理性无思想嘲弄这个世界，相比而言，这种精神所体现的艺术风格近似美国 60 年代美国的“先锋”风格，即一种被物化感觉，包括感情和精神，这种“物化”的感觉我们可以从美国波普艺术中感受到。作为先锋绘画“波普”风格的典型作品是张培力的《今晚没有爵士乐》。张培力从另一个角度表达了否弃人文热情后的冷漠。我们拿这幅画与梵·高的画相比，我们就会发现与梵·高的热情相比，这幅画的作者自己消隐了，主体意识不在了，一个冰冷的物品世界凸现出来，呈出着它所有的质感与细节，这种风格近于法国先锋作家格里耶的风格，正如罗布-格里耶所说：

世界既不是有意义的，也不是荒诞的。它存在着，如此而已。无论如何，这点是最值得注意的。突然这个事实以不可抗拒的力量袭击我们。……在我们周围，物件悍然不顾我们的大批赋给它以灵性或保护色的形容词，它仍然只是在那里。它们的表层明朗、平滑而完整，既无虚伪的光彩也不透明。我们的全部文学还没有深入到它的最小角落，没有改变它的一条曲线。人们很容易看出这一转变的性质。……而只剩下它们的意义：一张空椅子成了缺席或等待，手臂放在肩膀上成了友谊的象征，窗子上的铁栏意味着不可能逾越……但是在电影里，人们也看到椅子、手的动作、铁栏的

形状。它们的意义是显而易见的,但是这些意义并不独占我们的注意力,而是成了一种外加的、甚至多余的东西,因为能触动我们、使我们经久不忘,能展现为基本因素而不能压缩成含混的思想观念的东西,则都是动作本身,是物件,是运动,是外形,是形象突然(无意中)恢复了它们的现实性。<sup>①</sup>

罗布-格里耶这种近似于“装置艺术”的小说美学在第三代诗人诗中也有影响,比如杨黎的《街景》:

白色连衣裙就飘动起来/这会儿是冬天/正在飘雪/忽然/“哗啦”一声/不知是谁家发出/接着是粗野的咒骂/接着是女人的哭声/接着是狗叫/(狗的叫声来得挺远)/有几家门悄悄打开/射出黄光、白光/街被划了好些口/然后,门又同时/悄悄关上/过了好一会儿/狗不叫了/女人也不哭了/骂声也停止了/雪继续下着/静静的<sup>②</sup>

这段文字呈现的是一个外部世界的形象,一种“零度写作”。作者的消隐意味着一种态度。即对主观的人文解释的厌倦,对昔日精神的“崇高”的怀疑;事实上,当我们排除一切“先入之见”后,我们的确感受到一种世界就是世界的感觉,一切都是物质的、冰冷的、偶然的、荒谬的、不以人的意志为转移的——就那么冰冷地凸现在我们面前,与我们无关,与我们的生命、祈求、希望与祈祷无关。正如罗布-格里耶的感受,一切都如同一个摄影机的镜

① 罗布-格里耶:《未来小说的道路》,载伍蠡甫主编:《现代西方文化选》,第313页。

② 选自周伦佑选编:《褻渎中的第三朵语言花》,第247页。

头,在一种真实的时间中呈现着一些无聊的“事件”经过,我们看到,这种美学与八十年代初北岛的人文热情相去甚远。我们在这里可以感受到余华小说中追求的某种消隐作者的手法,也就是消除了人文热情,把世界“零度”地冷漠地“还原”在你面前。这是一种先锋美学态度,即通过制造一个更实体、更直观的世界,以代替现有的这种充满心理的、社会的、功能的意义的世界。让物件和姿态首先以它们的存在去发生作用,让它们的存在继续为人们感觉到,而它们归入人的心理积淀和情感历程,不进入什么文化体系理论,不管这种理论是心理学、社会学、弗洛伊德主义,还是形而上学的理论。

呈现世界“本身”就是取消一切历史尘埃和人为的阐释,“接受理论”认为我们所理解和借以解释的任何“深度”都是一种曲解,因为接受理论中的“共同代码”只是一个假定,或者从另一角度说,接受主体不一样,解释也就不一样,那么“作者”强加的意识事实上是不存在的,每一个人都在用自己的“隐身人”观念去理解世界。一个人就是一个世界或者说每一个人都有一套自己的解释编码。正是基于这种观点,作者消隐了,作者只有一个功能即“呈现”这个世界,不加任何解释。而解释则是读者主观的,正如伊泽尔说:

“你对我的体验于我是无形的,我对你的体验于你也是无形的。我不可能体验到你的体验。你不可能体验到我的体验。我们彼此都是无形的人。所有的人互相之间都是如此。体验就是人们互相之间的不可见性。”然而正是这和不可见性构成了人们之间关系的基础——莱恩称之为“非物”(no-thing)。“那真正‘居间’(bet-ween)的东西是无法用任何介于两者之间的名称来命名的。居间本身是非物。”在

人际关系中,我们依赖的正是这种“非物”;因为我们在反应时装得像知道同伴对我们的体验一样,我们不断地对他们的观点形成自己的观点,好像我们对他们的观点就是现实,并依此来行动。因此,交往依赖于我们不断地填补自己经验中的主要缺口。因此,双向动态的相互作用的产生只是由于我们无法体验互相的体验,而这事实证明,这才是相互作用的动力。<sup>①</sup>

作品本身是以“物”的方式呈现的,意义产生于主观的阐释,“深度”不是作者通过作品作为媒介传达给作者,而是读者通过自我意识与直觉在进行一种创造性阐释。那么,所谓的作品深度并不是一个统一的自足体,而是一个“仁者见仁,智者见智”的开放阐释系统。

这种美学中的“真实”观发展下去就是直接呈现物体以排除积淀在我们心理的“意识”,比如汉森和西格尔直接用人体翻模的雕塑。这种美学隐藏着一种怀疑意识,这种意识认为世界是不可知的,世界就是它本来的样子。阐释、宣言性的美学理论均属神话。这种美学是对表现主义主观情绪泛滥的反驳,因为表现主义独断地把世界进行了各种主观感化,加入了自我意识和情感的“歪曲”。

八十年代中国美术对形式的寻找从苏派现实主义通过西方象征主义、印象派、后期印象派、表现主义走向抽象表现主义,进入行为、偶发、装置等等西方现代主义和后现代主义艺术各流派,最终,他们感受到的是一种茫然,即他们在形式上和意义上

① [西德]沃尔夫冈·伊泽尔:《文本与读者的相互作用》,张廷琛编:《接受理论》,第44页。

的双重失落。但也应看到,虽然他们的“思想”与“形式”都可在西方现代史中找到某种原型与影响,但这些“思想”与“形式”一旦经过汉语语码的理解与阐释,经过中国人的“心灵之镜”移植到八十年代中国特有的“文化语境”中,这些思想与形式就成了中国的“先锋”了。通过自己的解读去理解生存,阅读生存,然后去表现生存,在这个表现过程中,自我就不自觉地进入了。因为,这些思想语码与形式阐释的是中国人的当下生存状态,中国人的肉体体验的生存,中国人的灵魂、情感、痛苦的世界,这种生成与置换过程就是一种创造过程。而难能可贵的是艺术家经常是用体验的方式来了解生存,从而“内化”为一种“心理状态”,一种存在感,一种对存在的追问。

对存在的追问方式表明了一种深刻的启蒙意义,只有面对死,才能理解生,“死”的主题是存在的人面对的最大的不可解答的问题。“死”在西方文化是被幻化了的一个重大哲学概念,从苏格拉底到巴斯卡,从萨特到海德格尔,都曾面对这个问题深刻地阐述人生。

不管怎么说从思想方式到形式语言,借用也意味着体验和创造,大多数画家自身的形式寻找往往就是一部艺术史。借用在艺术史上的范例太多,毕加索之于非洲艺术、高更之于东方艺术、马蒂斯之于日本浮士绘、梵·高之于米勒……艺术的变革意味着思想的变革,而变革就往往依靠借鉴或借用,在建筑上,在文学上都有这种情况。

#### (4) 存在的困惑的人:表现主义

有人感叹中国人对西方的理解太理性,从而不能从体验角

度去认同西方“先锋”的最深层的本质：非理性和荒诞。<sup>①</sup>但我们在先锋画家毛旭辉的作品中却颇能感受到一种对非理性本质的体验性的认识。毛旭辉作品充满着一种弗洛伊德的人性气息和疯狂，我们也可看到他与英国画家培根有某些亲密关系，与余华《往世如烟》或《难逃劫数》那种人欲横流疯狂的肉体的感性体验很相似。在谈到毛的作品时，有人评论说：

艺术家遵循着“震撼人的灵魂”而不是“愉悦人的眼睛”的原则，揭露出了我们每一个人存在的秘密。这里有一个象征喻意：精神受到的压抑与人在实际生活中受到折磨或伤害的程度是完全一样的。其结果是，精神在无法忍受来自外部的压制力量时，就会发生萎缩，现实生活中的变形和扭曲同样会影响到精神的变形和扭曲。只要与生活中的艺术家非常熟悉就很容易理解：画中的人实际上也就是艺术家自己。艺术生活与现实生活完全重叠起来，艺术品也就成了艺术家精神现实的一面可视的镜子。<sup>②</sup>

我们看到，毛旭辉的思想和主题来源于对弗洛伊德的阅读，在形式上近似表现主义的风格。在这种形式与思想的双重影响下，我们要问：这种先锋是创造吗？他们有多大的艺术价值？我们应该把他们置于艺术史上的何种位置？

#### （5）生成—置换：寻找自己的语言形式

“生成”与“置换”是中国的先锋在“转型”上如何能更进一步发展和寻求自己的语言的重要问题。这个问题自然也联系着中国的先锋艺术如何独立获取自己价值和身份的问题。一旦谈到

① 比如刘晓波在其《选择与批判》一书中就表达了这种观点。

② 吕澎、易丹：《中国现代艺术史》，第183页。

生成和转换,我们的思路似乎老是不自觉地落入“思维——语言”模式,似乎“生成”和“转换”是具体语言,材料和词汇。那么在思想和意识的文化层面上有没有“生成”和“转换”的可能?李泽厚 1985 年在谈到文化思想建构曾提出过与张之洞相反的命题是“西体中用”;而在小说写作上的建构则是回到历史中去或回到生存的原生态的新写实主义;周伦佑提出从“白色写作”转向“红色写作”;美术抛开人文思想而追求一种具体的对肌理、质感的物质感体验或者寻找一种对“第三世界文化”的身份的确证,表现当下国人的生存状态的语言;在建筑上则表现为对西方现代主义和后现代主义的进一步“参照”的同时,对建筑的本体材料、工艺技术和尺度形式更进一步深化理解,这一切努力并没有错。现在,我们仅就具体的思维方式来讨论一下生成转换问题。首先,我们来看当代西方先锋艺术是如何进行生成与置换的,有资料表明:

在当代西方主流文化中有一种返回自身的趋向,这种向自身的返回是西方文化逻各斯破碎后西方人对于自身文化的一种重新转换。从自身这个当下所在出发,西方人开始探索逻各斯引力消失后失重的自身和周身的置换关系。此时的身体间的置换已不再是同一性的演绎,而是一种虚无中生命迷狂所带动的诸身体间的时空片断的转换。

……在当代美国艺术家沙利八十年代的作品中,身体同周身现实的关系是他所着重表述的,他的作品中的身体既没有克莱门特作品中身体的那种无常的变幻,亦没有菲谢尔画面中的那种淫荡的诱惑,他画的身体以冷漠的近乎标本的方式显示了一种分离和隔阂。在画面处理上,他将分割的不同片断并置在一起,以构成一种场景的置换,并在置

换的场景中勾画一些人体或其他物体的轮廓线,使这些置换保持一种微妙的联系。

……身体照片的挪用模仿,使沙利的作品笼罩着一种沉郁的气氛,这些身体仿佛存在于一个未知的世界之中,而它们自身则呈现出一种僵硬机械的感觉。作为一种凝固的特定状态,它们被并置在沙利巨大的画幅中,观众们不得不面对这些特定状态的中断和冲突。在这些中断和冲突中起着中介作用的是各种平涂的色块和明快的物的形象,这些形象大多来自于大众媒体,它们和身体共同构成了不同场景的片断转换。<sup>①</sup>

用身体的凸现行为媒介进行形式语言的转换,身体更直接、更具体地取代了意识及其形而上学传统,也更直接关怀着人本身。用身体的当下感受取代意识,这含有一种“文化批判”和反理性色彩,试图更具体的接近生存的本真状态。身体本身暗示着“非理性”、“存在性”和“超现实性”。寻求新的生成与转换是形式绝望的表现,也是寻找新的自我与新的表现方式的渴求。九十年代以来中国美术界表现出形式寻找的焦虑正说明了中国先锋(前卫)艺术探索已进入了一个更新的阶段,他们普遍已不满足于对西方的简单模仿,逃出“影响焦虑”的阴影,试图建构一种自己的语言。他们中有人提出可以从四个方面去思考转换问题:

思维世界是由产生于自由飘浮的时间圈的交融,任何两个时间圈的交融都会产生思维的关系。从一种思维关系转向另一种思维关系就构成思维转换,思维转换是思维世界的最基本的作用方式,而正是以思维世界的思维转换为

① 赵冰博士主编:《转换主义——生成与置换》,第28页。

关注和表达的对象。语言文字作为思维的媒介,使思维得以不断的转换。借助于语言的发声活动,思维得以进行结构的转换;借助于文字的书写活动,思维得以进行状态的转换。思维表达思维状态转换的主要方式是文字书写,借助文字书写,思维的状态转换得以展示,其最终留下的文本作为过程痕迹能够把读者重新带入思维状态的转换过程中。<sup>①</sup>

通过语言作为转换媒介,将语言表意功能无意识地加进身体因素以求转换。另一方面,艺术界对“媒介”问题的思考是企图在这个关节点上寻找突破,通过“媒介——物质性”的体验来阐释意义,正如范迪安在《切入与转换》一文中认为:

批评界的眼光开始注意那些在非常具体的操作中凸现出的创造意识,但是,到目前为止,真正把艺术思考的原点落实在语言与意义相关性上并解决得较好的艺术家寥若辰星。八十年代以来现代艺术运动酿成的注重观念与文化的思考方式使艺术家的智力投注偏重于社会性内容。忽视了对作品视觉形态自身潜能的指明与揭示。九十年代的艺术家对此进行反拨,出现了普遍关注语言的现象。然而,某些关注语言的实践实际上跌落到材料与技法的形式迷醉之中,把艺术变为某种技巧专利的载体。<sup>②</sup>

于是,九十年代以来,艺术家们重视通过物质材料的属性寻找转换方式,排除所有意识上的干扰,从纯粹的“物质材料”上寻求转换媒介,比如材质、肌理、视觉感受、触觉等……。这是一个需要

① 赵冰水博士主编:《转换主义——生成与置换》,第32页。

② 范迪安:《切入与转换》,载《艺术潮流》1993年第2期。

睿智与实践共同作用的话题,我们期待着这个主题在前仆后继之中逐渐得到不断的生成转换,正如先锋精神,它不是一个静止的偶像而是生命的继续。

#### (6) 艺术与社会——走向世界

阿多尔诺在总结西方现代艺术史时说了一段意味深长的话:

约 1910 年前后发生的未曾预见到的众多领域里的革命艺术运动,并未实践其早先提出的福祉和冒险的许诺。所发生的毋宁相反,其时所引起的过程开始侵触它以其名义得以开始的同宗范畴。一大批不断增长的艺术性东西被拖进新禁忌的漩涡之中,艺术家们并不欣赏他们新近赢得的自由领地,反倒立即去为他们所从事的行为追寻假定基础。这种跌进新的序列,不管其如何脆弱,是一种单个艺术中绝对自由事实的折射,同社会整体的持久不自由性相抵触。这即是艺术在社会中的地位及其功用应已不确定症结所在。换言之,艺术在摆脱其早期膜拜功能及其残余所获得的自律性依附于人性观念。由于社会愈发不人性,那些弥漫于人性理想之中的艺术的各组成要素已失去其生命力。<sup>①</sup>

阿多尔诺在这里敏锐地看到了先锋革命艺术在今天的困境。先锋艺术运动并未实现他早期的许诺,而现代主义基于人性观念的冒险又永远与社会矛盾,艺术家们虽然赢得了一席脆弱的领地,但在艺术与社会的矛盾中,艺术却永远是不确定的脆弱的。在艺术与社会的“话语权力”及其背后的强大的各种文化经济力

① [德]T. B. 阿多尔诺:《艺术·社会·美学》,载《艺术潮流》1993 年第 2 期。

量的矛盾冲突中,艺术的境遇永远是不公平的,这种不公平同样也折射到了国际艺术舞台。这是八十年代末九十年代以来中国艺术家所面对的问题,即在国际艺术舞台上中国艺术的境遇与身份确证问题。这意味着中国艺术家应考虑如何在国际文化背景前摆正自己的位置,中国当代先锋艺术探索如何获取国际身份已成为严肃的艺术课题,这事实上是国际化民族化的问题,是中国的先锋主义如何在西方艺术基础上进行再创造的问题。他们中有的强调媒体变革,有的强调对当下生存感觉状态的关注,突破狭隘地域性;有的认为保持了地域性就确立了身份,有的要求平等对话,有的关注本民族意识形态对人的影响,有的要求消除中心等等。九十年代以来,中国现代主义艺术先后进入了威尼斯双年展和圣保罗双年展,这是不是说明,中国先锋艺术探索,已作为一个“有身份”的艺术形式被国际接受了呢?

国际当代艺术并不是一个伊甸园,它仍然或多或少凸现着“中心”与“边缘”的文化偏见。中国当代艺术家在九十年撞入了国际最高艺术权威的展览,<sup>①</sup>但是,中国先锋艺术在国际舞台上,仍然面对着诸多问题与矛盾。这些问题与矛盾是文化、民族、地域、政治、经济、历史……等矛盾作为背景的,正如黄笃所认为的:

对非西方的艺术而言,它找到了一种双重性原则,既有一种共同的认知,又存在着与西方艺术的差异,从这个意义

① 从八十年代末到九十年代以来,中国的先锋艺术家王广义、方力钧、张晓刚等人分别参加了“威尼斯双年展”、“卡塞尔文献展”和“圣保罗双年展”等标志着国际最高艺术水平的展览,这似乎意味中国艺术已走向国际。

来看,当代艺术更加突出一种政治意义的可识别性,或者说,当代文化对我们每个人来说就是面对现实的政治问题。这也正是“后代主义”和“后殖民主义”的文化特征。文化艺术活动也越显政治背景的复杂关系。让·克莱(Jean Clair)主持的主题属“身份和差异”(Identita—e—alterita)英文图录为“身份和他性”(Identity And Otherness),均有所显示文化与地域双重特征。这自然也显示了西方中产阶级的审美趣味和特征。<sup>①</sup>

面对这种文化偏见和其它非艺术因素的介入,我们认为,中国当代先锋艺术探索应突出自己文化的背景和体现自身文化的身份性(Identity),面对自己的现实的当代性和文化性,重新阐释艺术史,贴近自己生存的现实,在自己所处的文化语境中创作自己的艺术,以明确的身份特征面对世界。因为,艺术是为人的。也就是说,民族的当代化有一个先在条件,就是中国当代艺术要在与国际当代艺术的对话中产生,而对话应该是平等的。

● 黄笃:《作为政治策略的当代艺术》,载《江苏画刊》1995年第12期,第33页。

## 第 5 章

# 中国建筑：未能实现的“先锋”

## ——关于建筑的文学性问题

经济原因是中国建筑的先锋实验难以实现的重要原因。

由于建筑是一项经济性和社会性很强的综合性工程，它不是像文学和美术那样是艺术家的个体劳动。所以在建筑界，诸多先锋意识只能停留在方案和图板上。但这并不是说建筑就没有先锋观念和实践。与文学和美术一样，80年代中国建筑先后有过西方过去时代的“先锋”思潮的影响，比如R·文丘理、C·詹克斯、R·舒尔茨主义、海德格尔关于“居”的思想，以及来自图像和文字的西方后现代作品及理论，这些理论催生了“人性空间”等先锋意识。虽然相对文学和美术界而言，这些“先锋”意识并不算激进，但面对中国建筑界的更为“板块”的体制文化结构，这些意识算得上是相当“先锋”的。所谓“先锋”不是一个内涵固定界限明确的概念，“先锋”的确定，是相对于这个“先锋”面对的体制文化和时代文化而成立的，本章讨论的许多问题，相对于其它门类或其它地域也许并不具有“先锋性”，但相对于80年代的中国建筑的特殊语境，这些问题仍然是属于“先锋”的问题。李洁非在谈到中国先锋的模仿性时认为这种模仿根本不“先锋”。李的判断要是以西方先锋艺术

为参照系，应当说是成立的，但相对于 80 年代中国的特殊文化语境，则显得过于武断<sup>①</sup>。其实，从西方艺术史看，先锋艺术家们同样或多或少有过某种“模仿”的历史痕迹，毕加索与黑非洲雕塑的关系可证。关键是先锋艺术家们在“重构”时强调了创造。中国建筑、文学、美术的先锋实验在不同程度上受到西方影响，都有不同程度的“模仿”的痕迹，但问题的关键是如何“生成”与“重构”。

## 第一节 寻找 80 年代建筑的“先锋”意识

前面我们已经反复讨论过了，先锋是对已形成体制的文化意识和形式的叛逆。这种叛逆必然涉及到公众已习惯了的文化意识，所以，先锋的叛逆包含着对公众的叛逆。我们还论述了每一个时代有每一个时代的先锋：新时代对旧时代，新文化对旧文化的反叛都意味着先锋的产生和存在。相对于巴洛克、洛可可、古典主义、折衷主义建筑作为“体制”<sup>②</sup>文化和资产阶级理性的表征，现代主义的出现曾就是先锋。米斯的简洁精密，钢材与玻璃的应用相对古典石材是具有先锋精神的；勒·柯布希埃提出房屋是“居住的机器”的功能主义，相对于资产阶级的

① 参见李洁非：《先锋与自由》，载《今日先锋》（1994.2）第 29 页。

② 所谓“体制”文化，在本文中指一种已经形成制度的、占主流地位的文化。源出于赵毅衡《彼得·毕尔格〈先锋理论〉》：“资产阶级艺术虽然是个人化的，它的功能却使它成为体制”。“而先锋艺术正是为了打破这种‘自足’的体制而出现的”。参见《今日先锋》（1995.3）第 32 页。

优雅与奢侈，是具有先锋精神的。而当“实用主义”和“功能主义”走到极端时，“异化”人的现象出现了，人的情感、矛盾性与复杂性被功利主义“异化”成了逻辑符号和马尔库塞说的“单面人”。<sup>①</sup>人毕竟需要意义，有记忆，是一个生命。在此种情况下，文丘理的“矛盾性与复杂性”问题的提出和“向拉斯维加斯”学习就具有了先锋意识。因为他是对已成为“体制”文化的、作为逻辑理性、实利主义表征的“现代主义”的反抗，要求把“单面人”从“机器”中解放出来。这种对人性的复杂性和矛盾性的重视，对人性的非理性的重视就是先锋精神。文丘理借用拉斯维加斯的“俗文化”对抗已经贵族化了的现代主义（在文丘理的时代，密斯风格已经转化成了贵族阶级的表征：纽约的摩天大楼）。顺着这条思路走下去，对密斯风格某种意义上的拆解开始了。在形式上，埃森曼的旋转、错位、移位与重叠是用最明确的方式“解构”密斯，这种解构的极端形式是屈米的《拉维莱特公园》、李普斯金的《柏林城市边缘》、盖里的《法兰克福家具博物馆》，他们用零散的碎片来反密斯的“整一”，破坏密斯的明朗的、肯定的、理性的空间，要求使空间关系更复杂、更暧昧、更晦暗、更多义，这是对意义的多义与复杂性的要求，这就是先锋。对已成为体制化了的建筑风格，包括对公众观念进行破坏的最著名的例子是美国休斯敦《贝斯特产品陈列室，塞特集团》（1975）和奥地利维也纳《士林珠宝店

① 马尔库塞在其所著《单面人》一书中认为：资本主义的实用主义理性强调逻辑和功利，损害了人性的精神和情感生活的丰富性。人在这种资本主义“体制”文化的异化中变成了无情感、无精神生活的“单面人”。马在这里揭露了这种“体制”文化对人性的异化。

门面》(霍来因, 1974)。另外, 还有用象征、隐喻来表达意义以反“机器”的逻辑。比如伍重的《悉尼歌剧院》以及格雷夫斯的一些作品。也有通过找回“历史”来反叛“机器”造成的“历史断裂”和人的无根感, 如波菲等; 也有把“机器精神”强化到非理性、非逻辑的复杂程度以反对以密斯为代表的建筑风格, 即“机器”的简洁明朗和实用功利, 如皮阿罗和罗杰斯的《蓬皮杜艺术中心》; 也有用波普的“大众话语”形式来反“机器”的高雅和贵族化倾向, 如查尔斯·摩尔的《新奥尔良广场》等等, 这些不同方面的、各种形式的反叛机器本质上就是先锋精神。

谈到这里, 我们对建筑的“先锋”实验已有一个大致的了解。现在我们把我们的关注点转向 80 年代以来中国建筑的实际情况, 来寻找中国建筑的先锋姿态与身影。我们发现, 中国建筑的一些散见的先锋意识只停留在一些建筑师和理论家的意识中或文本上。正因为如此, 我们在本文的许多“类同”问题的讨论中, 建筑的举例不得不选用西方的建筑。因为中国建筑的先锋实例相对于文学和艺术要滞后一些, 很难找到与先锋文学和美术在风格和美学上相对应的作品。造成这种局面的因素很多, 比如经济原因, 体制原因, 建筑界的“文化”原因等等。本文在这方面不加详细评述, 本文仅就对建筑界的诸多先锋的意识提出来进行讨论。这些被我们称为“先锋”的意识反映在: (1) 80 年代中国各建筑院系学生参加的诸多国际建筑设计竞赛的参赛作品中体现出来的先锋精神。比如“信息时代的建筑”, “乡土博物馆”……等等。这些参赛作品虽然仅仅是一些“本文”形式作品, 但它反映了建筑院系学生相当卓越的创造力、想象力和先锋意识。我们说这些作品具有“先锋”意识是因为这

些作品所展示的“文学性”和“本文性质”是对我们面对的建筑体制的“方盒子”和单一的“功能主义”逻辑的一统天下的挑战和对抗，对 80 年代以致整个当代的“苏式”方盒子的大尺度以及民族经典样式二极体制的反叛姿态。(2) 与诗歌和绘画一样，中国建筑界的先锋性叛逆也是借助于西方理论和作品形式的译介与阅读，在建筑上，主要也是借助于“后现代主义”的各种作品形式和思想。其中有几本文献的译介是相当重要的，从某种意义上说，正是这几份文献催生了这些“先锋”意识。比如 1981 年周卜颐翻译了 R·文丘理的《建筑的矛盾性和复杂性》，1982 年李大夏翻译了 C·詹克斯的《后现代建筑语言》，1987 年建筑界又出现了“当代建筑文化沙龙”以及类似学术活动组织，对建筑的文化性、人性、历史性、非理性等重要问题进行了讨论。

这些思想和意识在一定程度上折射到了建筑设计上，也包括参加国际建筑竞赛的作品和一些院校学生的作品中。这里仅举几个作品为例，一个是获日本《新建筑》住宅设计竞赛一等奖，由张永和设计的《四房间》(300×300×300 英尺)<sup>①</sup>。张在这个“给定”的正方形的空间中，首先确定了空间的“确定”内容：对比例的需要/正视现实/都市性的/理性的/功能性的/机器/线索：求变化。这个空间的不确定内容是：对自由的渴望/追求理想/非都市性的/感情的/精神的/家/线索：求统一。这是一个二重本文的矛盾体，展示了一个生存的人的困境。尤其对“不确定性”的提出，具有先锋意识的特性。虽然这是一个非常“米斯”化的逻辑结构，但在这个逻辑之中，张已明确了“不确

① 参见《世界建筑》1987 年第 2 期，第 56～57 页。

定性”即人的（非理性）内容。另一作品与以上作品相反，颇具历史感。由汤桦设计的，获日本设计竞赛三等奖的《瓦屋顶居住小区活动中心》<sup>①</sup>。这个作品的诗意特征或文学特征非常明显，其中大量使用意象、隐喻手法叙述一些民间生活的故事。与上述张的作品相反，这个作品是“散文诗”式的。“断桥”、“月光”、“钟楼”、“石板镶嵌小广场”、“寂静的空框”、“门”、“台阶”、“瓦屋顶”……等。这些意象无不把我们导向一种“乡愁”的空间和“家”回忆的超现实梦幻之中，这个作品像积淀在内心深处的那一个梦，充满了浓郁的伤感。阅读者被置于永远寻找家园的人和被放逐的人的位置上。正如设计者汤桦所说：

无论如何，建筑终不能完美地以自身范畴之内的语言来描述和表达其自身的含义。对于我，它仅为如此复杂的生活意象的背景之上的一个寂静的空框，它仅为使我们进入自我的梦的一个最初的“门”。<sup>②</sup>

上述作品都在不同程度上带入了“人”的空间和人的非理性的设计观念，这种对建筑的诗性的强调在当时来说是非常具有先锋意义的。

80年代中国建筑的先锋意识还表现在如下几个方面：（一）对海德格尔的“居”的思想的浓厚兴趣和研究；（二）建筑场所的“现象学”研究，比如对建筑场所感性、非逻辑、直觉性/意象，意境/非理性等问题的提出与研究；<sup>③</sup>（三）存在空间理论研究，比如赵冰在1986年提出的“人性空间”的研究；（四）充

① 载《世界建筑》1987，第2期，第58页。

② 同上书。

③ 参见同济大学研究生曾奇峰：《现象学与场所》（未出版）。

塞在许多建筑意识中“解构”思想和“建筑作为语言”的阐释方法（源自对C·詹克斯的阅读）。比如由吴刚、张英参加日本国际建筑竞赛的作品《智慧的市场》，使用隐喻“偏离”、“旋转”、“错位”和“重叠”的手法，其形象上显示出零散化建筑语言和词汇的运用所形成的“堆积”感，显示了一种“解构”的先锋特征；（五）建筑向艺术的偏移，与此相对应的是对建筑文化属性的研究。比如布正伟提出的《建筑的内涵与外显——自在生成的文化论纲》，对建筑的内涵——“文化意味”，建筑的外显——“文化表情”等问题的讨论<sup>①</sup>；（六）建筑作为环境艺术观念的日益凸现；（七）对感性和非理性的注意与强调对人的主体性的重视；（八）对形式与风格的强调等。上述各项是一个整体，互为包涵。但这些意识仅仅局限在“意识”之中，要应用于实际工程还有一段距离。由于管理体制、经济因素和建筑本身作为一个大型社会性工程等原因，建筑艺术上的先锋性不可能如文学与绘画那么自由和富于幻想，这是实际情况。本章仅就在80年代对中国建筑具有相当影响的几个问题进行讨论，因为这几个问题对中国当代建筑来说是具有“先锋”性质的。当然，这种讨论同样只能局限在“文本”范围。

## 第二节 西方先锋建筑的形式空间及其对中国建筑意识的影响

面对已成为规定的建筑体制文化，如功能主义、逻辑主义、

① 参见《建筑学报》1996年第3期，第28、29、30页。

经济决定论、直线、简洁、方盒子的非人性建筑制度，如果我们真正把建筑作为人性的容器，作为一种感性的艺术来思考，这种思想就可以称为建筑的“先锋”思想。因为建筑是“机器”的偏见已经成为“体制”的文化观念，所以，提出建筑的人性事实上是在对抗这种体制。我们把建筑作为“凝固的诗”（歌德）来阅读，作为具有双重译码的语言来阅读，<sup>①</sup>建筑如同诗具有隐喻性和象征性。<sup>②</sup>我们想到雨果是如何充满思想和激情地去塑造他的人性的建筑——巴黎圣母院；莱特如何通过他的“草原别墅”把空间诗意化；勒·柯布希埃又是如何通过一种幻想的、非理性的“朗香教堂”而走向神秘的超现实；悉尼歌剧院又为何让人联想到“归帆”意象和桌面上苹果的 $\frac{1}{4}$ 切割的构成；高踢又如何用他的雕塑手法使建筑表述了一个加泰罗尼亚式的梦幻与怪诞；路易斯·康又为何在“光与静”的画面里寻找建筑的诗意或时光的流逝的感觉等等。建筑史决不仅仅是一部“石头史”，它是一部关于“人性的殿堂”的故事，是凝聚着人类对生与死的思想的诗的历史。建筑与文学、绘画一样，在它的时间与空间中充满了人——关于生存、关于爱、激情、关于在世与彼岸的祈求。由此，建筑史成了一部人性的历史，成了人逃避生存痛苦、寻找意义的历史。建筑的诗意正是人们关于寻找诗意的栖居的体现，是生存的具体形式。我们在此讨论的建筑也包括园林（景园）和室内空间，即在“场所”的定义上对建筑进行讨论，讨论“场所的精神”，这是舒尔茨的一个海德格尔式的概念。舒尔茨在其《存在·空间·建筑》一文中指出，关于建

① 参见查·詹克斯：《后现代建筑语言》，第1～2页。

② 同上书，第2页。

筑空间“是以人的存在这一次元为限的空间”的定义及“环境图式”、“世界内存在”以及“存在空间”是很有文学意义的概念。<sup>①</sup>

人生存在于这个世界的空洞的时间中,可以赖以生存的、可以触摸、丈量的尺度是他活着的环境。如果说“环境”是人活着的具体确切可靠的尺度的话,那么这个尺度便可以更具体到居室,居室四周的园林、庭院,居室内的窗、门、柱、四壁和家具,居室的结构。对于细心的人来说甚至可以具体到室内每个木樨和床上的每个织锦等等。这与人的精神、身体产生千丝万缕的联系。于是这个环境对于人已成为多种意义的载体,已产生了自身的意义。身体——世界,这是本文已反复讨论的“先锋”的课题。

难以想象,人活在虚无中是一种什么样的境况,那绝对比漫漫长夜更可怕,因为那里没有可以触摸的东西。人生活在这个世界上渴求着依靠,即赖以生存的实体。或许,一个人从一个精子开始便有了依赖:母胎是人类的第一个居室,然后便有了阳光、土地、色彩与家——居室。人便在这个客观的空间中开始了他具体而漫长的时间过程,即人生。事实上,空间对于人来说是不具体的、抽象的,因为空间是由时间来具体完成,而时间却每一步都靠客观具体的物来丈量,或者是我们说的尺度化。比如人在移动的过程中对着一扇木门,这个木门为我们划定了内与外的界限,它无声地让我们感觉到我们已在移动,而这个移动已体现了我们的意愿。我们渴求见到门外的阳光下闪

① 参见罗伯特·舒尔茨:《存在·空间·建筑》(尹培桐译),载《建筑师》1987年第24期。

动着色彩的庭院，向我们走过来的下工后的母亲，或者是充满了传奇色彩的故事：远航而归的父亲、情人或兄长……。这个移动之中脚下坚实的土地和移动过程中能摸到的椅子，这才是可以实实在在感觉到的东西，建筑才经过我们的身体和记忆转换成了诗的记号或小说的本文。

建筑经常作为“丈量”人的存在的具体尺度。反过来我们也可说建筑是人根据自己的尺度（“人是万物的尺度”）和意志及情感建构的。从巴德隆神庙的每一根人像柱到米斯·凡·德·罗，再到矶奇新的已高度抽象化了的柱式，无不“体量”了人的尺度。建筑是人的意志的外化。按照海德格尔的思想：存在在诗中“捐赠”，真理在艺术中敞亮。“如此朗照的光把自己的光线投射进作品。这投射进作品的光线就是美。美是作为真理存在起来的一种方式。”不仅艺术本质上是诗，“技术”本质上也具有“诗化”的特征。“技术”在希腊人那里称为“去蔽见真”即恬然澄明之意。换句话说，“技术”本是“创造”，而“创造把晦蔽状态带入敞亮状态，因为只有当晦蔽进入敞亮状态时才会有创造”。对诗的本质，艺术的本质以及技术的本质的考察表明，存在的真理要求诗、艺术品和技术产品作为它敞亮和捐赠出来的“场所”。<sup>①</sup>这就是海德格尔建筑——居——人的思想脉络。

下而我们来讨论对 80 年代中国建筑界产生过大影响的西方先锋建筑美学思想和作品。本文将从建筑的人性和文学性的角度去进行讨论。

① 参见王庆节：《海德格尔：走向澄明之境》，载周国平主编：《诗人哲学家》，第 359 页。

## 1. 舒尔茨的“存在空间”——行为意识

建筑本质上是空间的，空间的具体感知形式又是时间的，而时间的真正体验者则是人。由此，反推回去，人永远生存在时间之中。而时间又以空间作为形式，所以人也就永远生存在空间之中，所以，有人认为：

“空间”就像蜘蛛结网，一切主体本身与对象持有的特性之间，交织成网一样的关系，经过千丝万缕的编织，最后形成主体唯靠它而存在的基础。<sup>①</sup>

舒尔茨在讨论空间问题时说：

人之对空间感兴趣，其根源在于存在（Existence）。它是由于人抓住了在环境中生活的关系，要为充满事件和行为的世界提出意义或秩序的要求而产生的。人对着“对象”定位是最基本的要求。也就是说，人要在生理上技术上适应物理事物，要同其他民族进行交涉，因此要掌握抽象的现实，亦即要掌握“意义”（它是以交流为目的而产生、用各种语言来传达的）。人面对各种对象的定位（Orientation），不管是认识性的还是情绪性的，一切情况下都是以建立人与环境之间力动的均衡为目标。T·帕森在《社会》一书中曾这样阐述：“人类形成具有一定意义的志向，其成功的程度有所差别，所谓行为，就是在具体情况下令该志向起作用时，从亲自动手的结构或过程中成立的。”定位的对象是按内与外、远与近、分离与结合、连续与非连续之类关系排列的，根据这一意义，人的行为都具

---

① 诺伯格·舒尔茨著：《存在·空间·建筑》（尹培桐译），载《建筑师》1987年第23期。

有空间性的一面。所以空间不是定位的一种特殊类型，而是定位的一个方面。但是必须强调，它只不过是整个定位的一个方面。人为了实现自己的志向，就必须“了解”空间的各种关系，把它统一在一个“空间概念”之中。<sup>①</sup>

所以“空间”导源于存在的体验，在这种通过身体（尺度）的体验中，自然隐含了人的意志与情感。亚里士多德把“空间”与“场所”结合起来理解，认为空间是有方向和质的力的场（Field）。欧几里德不但认识到物理空间，而且他也发现一种心理的或精神的空间：

空间与其说是从自然中发现的某种东西，勿宁说是人构筑的东西。<sup>②</sup>

爱因斯坦把空间理解明确推进到四度空间——即时间的一系列事件，“时间”暗示着“事件”“仪式化”“场所”。今天，物理学家们理解的空间与时间已是几维的即无数的、无限的、测不准的、偶然的。这与其是基于客观外部世界的变化和认识的深入，不如说是主体对“自我”精神现象的复杂性认识的深入，比如“记忆”与“符号”的更迭等。但舒尔茨不满足于此，他认为在理解空间时决不能忘了行动和感情，也即空间中人的体验——这是一个文化—心理过程。从完形心理学（Gestalt Psychology）到皮阿杰（J·Piaget）的图式（Scheme）都从各自角度阐释这种心理现象。图式——典型形象、图像反映的是人与环境的互动作用。按皮阿杰说的所谓“精神同化”，就是把外部

① 诺伯格·舒尔茨著：《存在·空间·建筑》（尹培桐译），载《建筑师》1987年第23期。

② 同上。

事物纳入行为的图式之中。所以，皮阿杰认为，空间意识，是以操作的图式、事物的体验为其基础的。<sup>①</sup>

所以，空间图式被基于个人的特异性和普遍性原型结构（社会文化条件）的变与不变因素取代。知觉空间是以主体为中心而变化的。故，存在的空间是一种精神的文化的空间，舒尔茨写道：

人类自古以来，不只在空间中发生行为、知觉空间、存在于空间、思考空间，为了作为现实的世界形象（Image Mundi）表现自己世界的结构，还在创造空间。所创造的空间可称为表现空间或艺术空间（Expressive or Artistic Space），它同认识空间一同占据着仅次于顶点的位置。描述表现空间同描述认识空间一样，需要一种更加抽象的概念，一种能把表现空间可能具有的诸特性加以体系化的空间概念。我们可称这为“美学空间”（Aesthetic Space）。表现空间的创造经常是建筑师、规划师这些专家们的工作，但美学空间则开始由建筑理论家或哲学家们研究起来。本书就是要论述表现空间，或不如说建筑空间（Architectural Space），还有作为建筑空间理论的美学空间。从某种意义上说，凡是为了营建目的而在环境中选择一个场所者，均为表现空间的创造者。此时，他将环境同化于自己的目的，同时对环境所给予的条件进行调节，因此而为自己的环境带来意义。因此，建筑空间的定义可以说就是把存在空间具

① 所以，在此基础上我们把建筑的这种空间感称为“行为空间”，这个空间就是空间的时间化，而时间中感知体则是人、行为的人、时间中的人。

体化。<sup>①</sup>

## 2. 建筑的诗意

我们可选保罗·波尔多盖希(Paolo Portoghesi)关于卡洛·史卡巴(Carlo Scarpa)设计的维加墓地(The Brion Cemetery)的描述作为精神空间和建筑中诗性的描述为例。建筑空间,作为一种环境设计,如水一样连接成如普鲁斯特的小说《追忆似水年华》那样,充满一种连续的、不连续的空间意识,如同叙述的故事。一首诗或一幅藉里柯的关于光与影的绘画,一种超现实的场所,让人产生丰富联想。一个隐喻,它变成了各种场所的复合体,使人在许多相互交织的地点中漫游体验——这就是行为空间。

这是建筑的文学性与诗性的最典范例子,如果要举例,建筑史上俯拾即是。

在建筑艺术上另一个充分展现了人的因素是尺度,这源于古希腊的名言:“人是万物的尺度”。勒·柯布希埃的著名模矩(Modulor)与达·芬奇的模矩非常近似,这个模矩的根源可直溯毕达哥拉斯的“黄金比”。柯布希埃和达·芬奇的模矩是他们时代有名的“先锋”。这些先锋艺术家们寻求“本质”的结构意识,这个意识仍然可上溯古希腊。在上世纪末本世纪初,画家和建筑师或音乐家们如毕加索、布拉克、塞尚、勋伯格……等,都被一种共同观念驱使,即寻找本质,寻找艺术的根基。柯布希埃也是在这种追求本质的纯粹性先锋精神下创立他的模矩的。二次大战期间的无所事事,让作为建筑师的柯布希埃回到早期

① 诺伯格·舒尔茨著:《存在、空间、建筑》(尹培桐译),载《建筑师》1987年第24期。

从事的绘画上去，他从对理性的“功能”和“直角”的迷恋转到了感性和奔放的曲线，这让他意识到他能在流动的曲线中感受到他的正方形。在他的平面的有着理性控制的绘画作品中，我们可看到一个建筑师的适当放松和为优美和神秘曲线而感受到的自由与欢乐。我们说，这种对平面曲线的兴趣是朗香教堂形式的潜意识背景。在朗香教堂立面墙上，我们感到“塑造”和“雕塑”的材质与体量。虽然我们可感受到一种近于亨利·摩尔的神秘形式的肌质，但在立面，我们却发现了一种蒙德里安式的绝对是有画家美感的构成——那些大小方向不同的窗所构成的立面抽象绘画的疏密与节奏，如他绘画中的曲线自由流畅的屋顶，表现出野兽般粗犷豪迈及挥洒自如的线条，表现出了他超现实的神秘祈求，一种一反他自己早年的逻辑与理性的宿命意识。人随着年龄的增长与经历的增多，会感到自己一天天离上苍近了。朗香教堂，本身就是一首建筑史上著名的“先锋派”诗歌。

我们在朗香教堂感受到这种上苍之感，这种大地与苍天的对应，这种精神与终极关怀的栖居之地。同样也感受到勒·柯布希埃在形式上的内在冲突——直角直线与幻想般曲线的冲突，理智与情感，理性与非理性，现实与超现实……的冲突。正如毕加索，柯布希埃是复杂的，早期或中期，柯布希埃对立方体、圆锥体、球体、圆锥体及角锥的原始形式的兴趣让我们想到分析大于感性的塞尚，他俩都追求一种内在的纯粹性和统一性。

于是曲线、贝、海、阳光与躯体成了晚期柯布希埃的母题，成了他阐释生命与自然的习语。而这些，正是作为那个时代的先锋——纯粹主义宣言十年之后，这位建筑家在画布上所领悟

到的，显示了他主题的改变。而这种减化了的，减化到了最低限度的问题，后来被意大利画家莫兰迪用灰色与单色完美化到最富诗意的境地。

### 3. 格雷夫斯拼贴，形式、历史与意象

M·格雷夫斯(Michael Graves)是当代建筑师中最具先锋绘画性的人之一。他的建筑作品充分体现了立体派绘画对光与影的理解，他认为绘画艺术的应用是建筑传神的媒介。在他最早设计的个人住宅汉塞尔曼公寓和斯那伊达公寓中就开始运用了壁画艺术。我们可以在他的作品中领略到从布拉克到毕加索的立体派先锋绘画艺术的平面化、空间化和构成式的画面，一种重叠、交错、旋转的先锋视角意识。艾森曼与格雷夫斯在诸多方面有其共同性，但格雷夫斯在立面上应用了更多的绘画因素，而艾森曼则更纯粹从平面上去理解了“解构”的意趣，即通过中轴线旋转来生发一种多层意义的感受。我们知道这种“偏离”和“差异”在实验诗中是常用的语言手法。偏离和差异在语义和词汇搭配两方面都可进行，如王寅《与奥西波夫精神病院不辞而别》一节：

桌椅移动着，椅背上/搭着柠檬色的毛巾/风移动着/苍白的衣衫和细颈水瓶/在风格简朴的房间里/在绘满细沙的屏风后面/数目有限的灵魂/穿着石头的鞋子/没有人提及别人的归宿/没有人否认自己的罪过/在水土冥想永生/在列车上啜饮佳酿/隐没在燕子低飞的翅膀之中/城市等待着/不期而至的雨点/打湿花园和/上帝的绷带

上诗中衣衫/细颈水瓶，有限的灵魂/穿着石头的鞋子/没有提及别人的归宿……用的是语义的偏离，上下文在语义层面上没有什么逻辑关联，从而破坏了日常逻辑，产生了新奇感受。这

就是偏离手法。格雷夫斯这种语义偏离手法近似拼贴。“拼贴”与“偏离”有某种内在联系，都是通过“差异”来制造陌生化效果，如上诗：

房间/屏风/灵魂/鞋子/归宿……永生/佳酿/……等均是一系列形象的拼贴，格雷夫斯在建筑上也用一系列形象拼贴：浮雕/石材/阴影/凹凸……等构成一种立体派风格的拼贴，这种手法与实验诗的拼贴手法是近似的。

格雷夫斯采用玫瑰、土耳其蓝、蓝灰、琥珀、杏黄、铁锈、灰白、黄、淡紫、暗绿、暗红等后现代的色调，创造出布拉克或毕加索式的建筑构成。来自他们的形式语言，被变形地扩大、强化了其复杂性与矛盾性，强化了一种拼贴式的、偶成的、隐喻了行为的破碎感。这是一种现代先锋意识，在先锋诗歌中，在巴塞尔姆小说中，我们可读到类似这种意象偶成，这种碎片式的风格。格雷夫斯的建筑如同诗歌和历史的碎片，在其静止的某一视点，感受到其文化性，画面上所描写的物体、风景、建筑等片断——窗帘、桌布、树木的剪影——通过线、网眼和色彩、平面达到了微妙的平衡状态，画面中内在的理论规定了有关建筑的意义，他把从自然和建筑中获得的主题作为一个平面形式抽象出来。——其绘画性是先锋艺术的主要因素之一。立体线的、装饰的、构成的和高技术的以及 1950 年代的主潮，加入了对历史和人类古代文化的怀旧意识，形成一种反功能主义的新审美主义——一种历史的、文化的特性。

#### 4. 李普斯金的零散化方法

格雷夫斯这种诗学的复杂意识被后来的李普斯金（Daniel Libeskind）推向了一种拼贴式的、碎片的、偶然的极端。李普斯金的这种“拼贴”手法与巴塞尔姆的《白雪公主》、托马斯·

吕钦《万有引力之虹》有非常近似的先锋意识。我们可在李普斯金的柏林“城市边缘”设计中，见到一种比艾森曼和屈米更极端的形态，即一种对传统“中轴”中心意识的解构，用数根斜线和一些碎片一样的——零数的、无中心的形态进行弥漫性“散落”，从而构成设计多义性、复杂性，一种博尔赫斯“迷宫”与勒·柯布希埃在更早一些时候的修道院设计中对“晦暗”的光的理解。这是一种深层的对明晰性、逻辑与理性(Reason)的反叛，即一种“先锋”意识。在李普斯金的柏林“城市边缘”(Berlin 'City Edge' Competition, 1987)设计中体现了这种精神。本文在先锋小说及实验诗等章中多次以李的图像作比较。零散化与偏离的“词法”是实验诗写作的特点，如唐晓渡的《死亡玫瑰》：

无名的弓手潜伏在皮肤深处/精心计算的疯狂如火如荼/红色的箭矢残忍的蜂群/五指一阵颤动。那玫瑰/已盛开于虎口之侧/层出不穷/花瓣覆盖花瓣/像脚印扣压着脚印/一根刺，一声被遗忘的呼救/叶缘沉痛旋转/暴露芬芳的秘密/岁月的根越隐越深，直到/攥紧一块泥潭般的腐肉。而/达利的孩子已经走远/贝壳里的大海/也早分不清天空和尸斑/死亡盛大的面具涂满胭脂——/玫瑰玫瑰，你剧毒的燃烧/将把我留给灰烬/还是火焰？

这首诗明显表现了一种“零散化”倾向。中心被碎片取代。无名的弓手——皮肤深处——疯狂如火如荼——蜂群——五指……一种分裂式的弥漫的思维，花瓣——脚印——呼救——旋转……达利的孩子——大海……灰烬……没有一个中心是一系列意象的漫游式的呈现。如李普斯金的《柏林城市边缘》或屈米的《拉维莱特公园》所呈现的形象。零散化就是弥漫性的碎

片，拆除了中心与主题。

另一个先锋人物海达克的《宝石住宅》通过把教材体系化的一系列设定，向建筑初学者们传授建筑形式的结构不是空间的抽象而产生于建筑诸要素的符号变化这一原理，这也是他的中心命题。他为了符号理论抛弃了构成主义的前卫艺术的包袱。他只关心自律符号下的诗学。看看他列举的自律的建筑语言构成要素就可以明白“诗学”的叫法是多么切合他的建筑理论。在他的设计中，他确定从中心——边缘——斜面——凹凸的神秘关系，二次元空间和三次元空间的理论法……形体的相互关系、静的要素和动的要素。这些都开始作为建筑词汇的形式来使用。也就是说他在图纸上构思的建筑就是继承建筑语言神秘语法的尝试。

《宝石住宅》是在他一系列教育课程中继《九个棋盘格》之后的作品，是为了弄清平面划分中的数学神秘性，用立体几何学的原理支配，构成空间形成的各个阶段。

海达克的符号学上的构思看上去很像彼得·艾森曼、格雷夫斯的手法，但前者比后者更加强调建筑草图的自律性。暗示性的墙面、纯粹语言如现代派，但语言的象征性又是后现代的。<sup>①</sup>而艾森曼是为自己的厚纸板和建筑寻找业主，而海达克却由于过分强调草图和建筑的等同性，创造出的作品距实现的可能性甚远。他为了表现自己的建筑虚构性，不是依靠感觉和透视，而是按照图纸上的物体现实用等边的手法去表现。在海达克“宝石住宅”这个作品中，那一连串的符号行列与取材于立体派先锋美学的原理有关，也就是赋予诸平面本来就应有的空

① 参见查·詹克斯：《后现代建筑语言》，第78页。

间的性格。

事实上，在许多今天被称为“先锋”的现代主义建筑上，我们举出任何一个例子就可具体地见到对昔日理性的反叛和怀疑。把米斯·凡·德·罗的作品或柯布希埃的早期作品与东京都江戸川区（Eisemman Architects）在平面和立面上进行比较，就可明确感到所谓“解构”是如何进行反叛的。他们用斜线穿插，对平行线、垂直线、中轴等“经典”进行拆解、破坏，用一种旋转、重叠、移位等方式进行空间创造，对边缘的拓展使本来清晰的界限模糊了。这种语法原则近似于第三代诗人的写作，强调偶然和“偏离”。这种方法生成的意义、多义和陌生化效果，使建筑形象产生一种文学性。

现代主义经典用他们的“先锋”作品简化了古典主义（“less is more”），但在某种形式方面实质上并未超越“古典”，真正敢于对古典垂直与平行线进行破坏的是解构主义，即用一种非理性的感觉对理性的怀疑与评判，从而阐释一种更“先锋”的美学观。对于任何一个“解构”的建筑师的图板的典例（ground floor plan），我们可以把方网坐标理解为古典和现代经典原则，把斜线穿插和零散化形态理解为分裂和解构。这种“解构”就是一种先锋式的批判，即对体制化了的网格的破坏。

那么，这种穿插的斜线和零散化的形态意味着什么呢？仅仅是对昔日原则的破坏？或是为了建立一新的“世界图式”？一种新的空间解释方法？或是为空间增加一种新的空间时间上的意义？一种新的阐释？一种新的理解与体验？正如沈克宁写道：

进行“解构”思考的著名建筑师有埃森曼、哈蒂德（Zaha Hadid）、盖里（F. Gehry）、B. Tschumi 等人以及塞特集团和 OMA 集团。他们的共同点是从整体上或部分地

对建筑系统进行批判，他们寻求中间性，如在美中寻求丑，理性中寻求非理性。其思想核心是克服约束和真正的阻碍，对系统进行替换和移置，打断整个连续的“本文性”，打乱保守的建筑思想，对和谐进行挑战，对受压制和受约束的不纯和杂乱无章的东西以及内在的粗野狂暴进行描绘，消解建筑的限制，对长期以来建立起来的城市和建筑的形象和概念进行挑战。建筑中的“解构”是语言的创新、尝试与探索，它不是保守的而是反传统的、激进的，它也是探索建筑可能性的尝试，解构代表人物的思想与其借以思考、表达的语言是一致的，他们的建筑画（表现）也大多呈现出一种崭新的面貌。<sup>①</sup>

这种穿插的斜线和零散化的形态全是凭建筑师的直觉经验而来，即如实验诗论，“反文化”、“超理性”。直觉意味着身体的姿势，意味着“生命流”。那么什么是直觉呢？按伽德纳理解：

直觉则是另一种东西，人们可以借助它来达到某种内心的，对于潜藏在世界背后并且弥漫于世界之中的创造流（creative flow）的交感意识。<sup>②</sup>

说到底，直线（垂直、平线）的古典原则在这儿遇到了斜线、零散（人，人的存在，非理性人的偶然性，身体等）与偶然的挑战。上升到理论层面就是理性与非理性的问题。伽德纳认为：

在认识世界的时候，理性的方法和非理性的方法（或

① 沈克宁：《建筑表现中的“新”观念》，载《建筑学报》1990年第4期。

② P. 伽德纳：《哲学百科全书·非理性主义》，载《哲学译丛》1988年第3期。

曰超理性的方法)之间的区别(这些区别曾经被这样或那样的作者所强调过)往往以更深刻的有关的对比方式表现出来,例如:一般的感受和艺术性的感受之间的对比、科学的理解和历史性的理解之间的对比、或者可以言传的技术性的知识和不可言传的对于内在倾向的感受以及对种种事物的意义的感受之间的对比。<sup>①</sup>

只要建筑空间是由移动的人在感知,那么这个空间就成为意志的表象,从而也就不自觉地加入了人的非理性,也包括人的身体的非理性。其实,建筑的思维并不都是理性的、逻辑的。在建筑的诸种思维方式中,最强调理性——逻辑的是现代主义,事实上他们遇到的困难是他们的逻辑并不能完全解释人类生活,亚历山大在《Pattern Language》这部著作中,收集大量“民居——乡土建筑”,用类型方式试图归纳出一种有关人类生存原始图式引入的模式,然后用这种模式来设计建筑。而在这种模式中,就充满了入意志的和非理性。但人是活的生命体验,是一个变量;而“模式”则是一种“常量”,一旦模式形成,就是非生命的了。这样,建筑是充满入的“意志”的“世界图式”,成为了叔本华“世界之为意志的意象”了。建筑作为一种语言,是表达思想的一种艺术。

这些作品通过多种隐喻或暗示仍然在传达着某种“意义”,而这种“意义”本质上就是一种表达、书写、描述,是一种近似于文学性的东西,一种“诗”性。其手法更为隐晦、模糊与多义。正因为如此,语言提供的不是逻辑而是想象和幻觉更近

① P. 伽德纳:《哲学百科全书·非理性主义》,载《哲学译丛》1988年第3期。

的一种空间时间的“场所”，这种场所有一种与读者和观众共同创造的关于生存的无所不在的过程，为阐释、体验和理解提供了多种可能性。在这一点上，就连建筑这门逻辑性很强的艺术都在多义化、模糊化，其传达出的意义不是形而上学的二元对立，而是人的感性、非理性和生命的丰富性、偶然性。我们在盖里设计的《法兰克福家具博物馆》中可见到这种相对现代主义建筑来说是相当非理性的建筑。

另一个“适度地”体现了建筑中非理性因素的建筑是1989年10月落成的俄亥俄州立大学的韦克斯纳礼堂艺术中心这个埃森曼首次“真正完全实现”他的建筑观的作品。

“中心”的表象是一些互不相干而又冲突的建筑要素：一堆砖砌体、一组金属构架、重叠断裂的混凝土块及西北、东北两角红砂岩植物台基等。这些要素冲突的原动力在于设计同时参照两套互成 $12\frac{1}{4}$ 度夹角的平面网格，一套是传统的哥伦布城市网络，另一套是大学的校园网格。“中心”的柱网以及铺地，最清楚地体现了它们的同時作用。埃森曼与众不同的或者说获胜的因素，就在于他考虑和强化了这种同时作用的意义。城市网格在很大程度上成为“中心”空间的参考系，埃森曼通过一条红线强调了这个参考系的力量。红线暗含多种意义，它标志城市开发的勘测网，即城市网格的走向，同时恰好从地面上呼应进入哥伦布市的航线，从而体现了城市生活的原动力和活力；红线上的步行道与金属构架下另一条步行道的相交处，是“中心”的主入口，象征城市生活和校园生活的互相渗透以及“中心”的开放性；等等。同时，埃森曼还表示了对校园网格的尊重。与格雷夫斯等人一样，他也通过建筑处理来强调

广场的轴向性和完整性，广场东端反映的斜面是“中心”电影教室因地下岩层抬出地面的屋顶，这个偶然因素被用来呼应广场西端的大图书馆，并通过几级凹进的台阶，体现椭圆长轴的重要性，其东面的一块三角地，通过树木的排列方向图解了两套网格的重叠，并引导出长轴和红线两个视觉走向，这片树林同时也缓和了长轴和高街之间冲突的关系。校园网格为一种控制力量决定了“中心”西、北两面的外轮廓和植物台基的布局。<sup>①</sup>

我们在这个建筑设计中可以看到建筑师在用一种相当“主观性”的理解在创造一个空间。“主观性”在艺术史上是一个相当重要的特点。因为“主观性”暗示着一个人心灵与身体的直接外显或投影在这个世界（或空间）。而“主观性”在绘画史上的形式演变则是一个有趣历程。从1884年梵·高所作的素描《冬日纽嫩长老会花园》中，我们可见到梵·高如何面对自然强化自己的主观感受，事实上这幅风景表达的不是客观自然而是主观感受。个性，比如那种神经质的、极富个性的对边沿线的敏感，以及枯涩的笔触，表现了一个单纯、稚拙和固执的灵魂，这是一种“自我”意识。每一个自我意识都在“作为意志的表象”中对世界进行着解释与抽象。这证实了先锋艺术的抽象本质。这种抽象和纯观念表达也是一种从精神（自然）走向物质的过程，从观念走向肉体的过程。

建筑是一种造型的，而造型则涉及到比例尺度、色彩、质感、节奏……通过这些形式语言来创造一个有意义的空间。建

① 吴政：《埃森曼和韦克斯纳现实艺术中心》，载《世界建筑》1991年第1期。

筑艺术是通过上述抽象词汇来实现它对意义的表征。沃林格指出：

抽象冲动在艺术的起点上已经表现出来，它构成了艺术真正本质之所在。<sup>①</sup>

那么，为什么现代艺术不象古典艺术那样钟情自然而转向人物内心世界，沃林格就此指出：

移情冲动是以人与外在世界的那种圆满的具有泛神论色彩的密切关联为条件的，而抽象冲动则是人由外在世界引起的巨大的内心不安的产物。<sup>②</sup>

也就是说在作为“移情冲动”的古典艺术那里，人与外在世界是一种和谐的关系。而在作为“抽象冲动”那儿，人与外在世界则是一种紧张的冲突与矛盾关系了。先锋艺术正体现了人与他的世界的冲突关系，所以先锋艺术有着抽象的倾向。不能移情，只能以抽象来反抗，进而建构一种自足的抽象世界，这是先锋艺术的特点。抽象世界仍然是一种归所，是先锋的归所。其实，从某种意义上说，艺术从来就是一种精神的归所，一种人对生存意义的寻找。有人认为：

原始民族所面对的世界是变幻不定的，这就使得原始民族产生了一种难以安身立命的不安感，基于这种不安，原始民族就产生了一种强烈的，寻求安定的需要，因而，他们在艺术中所觅求的获取幸福的可能，并不在于将自身沉潜到外物中，也不在于从外物中玩味自身，而在于将外在

① 吴政：《埃森曼和韦克斯纳现实艺术中心》，载《世界建筑》1991年第1期。

② 同上。

世界的单个事物从其变化无常的虚假的偶然性中抽取出来，并有近乎抽象的形式使之永恒，通过这种形式，他们便在现象的流逝中寻得了安息之所。因此，抽象冲动就是那些与世界的不谐和导致了内心不安的民族所祈求的一种艺术意志，在这种艺术意志中，他们获得了心灵的栖息之所。<sup>①</sup>

海德格尔在谈到这个问题时作了更为哲学化的思考。比如海德格尔在谈到建筑艺术时就说：

人类存在意味着作为短暂存在大地上，此即意味着居住。

内在的呼唤，使我们只是欲求实施的本性及其对象，进入心灵空间最内在的不可见的领域。

意识业已固有的对象化进入心灵最内在的领域的呼唤如何产生？它关涉到内在性和不可见性。因为那内在的被呼唤，如同那被呼唤之地一样，拥有这本性。内在的呼唤乃是分离的呼唤，到达敞开的最广阔的环行领域。在短暂中，谁能有这种转换的呼唤？<sup>②</sup>

基于这样一种心理状态的抽象冲动，先锋艺术在总体特征上必然表现为，摆脱现实的对象，超越现实的自我，最终摆脱理性达到本能的自我。

如前所述，现代主义建筑在本质上就是如同音乐一样的抽象艺术。这种抽象在建筑上首先表现为功能主义为主的直线，摒去一切无用的（“非功利”曾被康德名为纯形式的优美）装饰，

① 王才勇：《W·沃林格〈抽象与移情〉译者前言》，第14页。

② 海德格尔著：《诗·语言·思》（彭富春译），第64页。

后来发展为建筑界名言 Less is more (密斯)。建筑界的先锋主义运动初始有其物质原因，即科学和工业带来的新教伦理和材料革命。那么绘画的这种现代主义的抽象又作何解释呢？首先，我们从雕塑上可以见到从米开朗基罗——罗丹——马约尔——布尔代尔——亨利·莫尔——卡德尔的现代雕塑发展的抽象历程。我们看到，随着这种形体的简约和抽象，人的复杂的情感特性也在减少。人体的形逐渐被减化为曲线的几何体，也就是说艺术家在逐渐排除联想和模仿的因素，企图让艺术逐渐摆脱对世界（自然）的依赖而走向一种独立的纯粹的美的形式。但这种排除事实上在排除人的因素的同时也排除了有关人和人的生命存在的相关因素，即人的情感、道德、人的生命和存在，这同时是现代主义最终走向困境的一个原因。在分析蒙德里安对《开花的苹果树》的抽象演变时，我们看到了一棵有生命的树最后成了一幅图案，生命因而被艺术家主观理解的“美”的形式取而代之：离开了生命和人，艺术虽然纯粹独立了，同时也使艺术走入了无生命的死胡同（见附图蒙德里安：《红树》）。罗丹之所以伟大，在于罗丹伟大的人文精神和对人的关怀、同情和爱，在于罗丹的伟大的道德感，这是罗丹的后继者不能与罗丹比肩的原因。

在先锋的经典作家那里，我们可以见到一种同样的精神状况：先锋似乎热衷于对一种更为纯粹的普遍本质的寻找和发现。在“提纯”这一点上可以见到他们基于一种纯粹结构主义的逻辑，他们相信“现象”的下面的本质特征，并认为那才是世界或事物的“本质”。而后现代主义则从另一种角度认为“现象”本身才是本质的，现象本身的丰富性是生命的本质性或复杂性。先锋派艺术有一种抽象性共同特点。H·G·布洛克在其《美学

新解》中就说：

只要我们所认识的世界是一个有意义的世界，对其意义的分析就是对这个世界的分析。

我们意识到的世界已经被我们填装到概念的容器中了，因此，我们意识到的世界包含着种种本质的概念成分。分析这样一些概念便是用某种方式分析世界，最起码也是采用我们意识这个世界时使用的那种方式。

这同一种思维试验可以运用到整个文化和整个社会中。一个社会所说的实在或真实，恰恰是它所认为的实在或真实。<sup>①</sup>

事实上，每一次新的思维和认识世界方式的一种新的视角或新的方式就标志着一次艺术上的革命，比如乔伊斯尝试运用一种“混杂的风格”，一种新的认识明确展现，成为一种表现世界的方式，即我们生存的世界是语言的产物，或者说“世界”之于我们是语言的，导致了所谓“语言革命”。这种语言的革命，叙事角度与叙述方式，直接影响到写作态度和观察世界的态度，在八十年代末的中国先锋那里也得到了某种程度的认同。

我们可以看到这种文化上的“先锋性”在后现代主义建筑设计思想、建筑文化和形象上均有展现。建筑不是一个孤立的形式，建筑创作后面的整体性文化意识是建筑创作的“土壤”，建筑作为一种文化“表征”形式，其水平高低决定于整体文化水平的高低。

建筑中的先锋与文学中的先锋有某种不同之处，较之文学，似乎建筑更显示逻辑性与理性。比如米斯·凡·德·罗的巴塞

① (美) G·G·布洛克：《美学新解》(滕守尧译)，第4~5页。

罗那德国馆设计。在米斯的设计中，我们可见到相当清晰的逻辑理性，一种“古典”的精神。时间则是一种固定的、理性的、无人性的直线构成的平面的逻辑。而现在我们再来看看“解构”的图板，虽充满了斜线交叉的偶然性，但“视点”增多了，时间变化了，可以从不同视角观察到一个千变万化的空间，在人的体验中具体时间充满了戏剧性和偶然性。

在李普斯金 (Daniel Libeskind) 的平面中，我们只可隐隐看到一条中轴，它已经被各种非理性的零散的情绪“解构”得难以辨认，这幅平面仿佛是波洛克行动绘画作品《大教堂》。一个漫延的边缘模糊的城市的自然延伸已经是他最好的素材。他可能认为那种延伸的复杂的枝叶是人性自然发展中最有诗意的表证。也正如我们看到的，那座城市几乎没有边缘，这与勒·柯布希埃早期梦想的城市乌托邦是两个极端；从中我们已经见到，当今思维已经散漫到何种程度。一条已经控制不住的主轴（我们可以把它说成逻辑和理性的象征，也可把它看成古典传统）已经在多元化发展的人性的复杂性中摇摆欲坠。最自由的、任意的、偶然的歧义发展成为了人性的自然显现。而我们在劳森伯格的绘画和巴塞尔姆的小说中均可见到李普斯金的大都市的混乱的诗一样的美感。我们感受到了一种大都市对人的异化的诗意。朱大可在他的《燃烧的迷津》中已感受到了一种波德莱尔、尼采、萨特、艾略特等的大拼盘式的都市梦与焦灼的诗情。朱大可写道：

城市意味着什么？这个问题足以令我永恒困惑。它可能既是一片景观、一种多功能的事务区、一处高密度容器，又是一个梦、一种气氛、一种秩序、一份出身证、一座由

水泥、玻璃和钢铁构成的永不风化的雕像。<sup>①</sup>

同样我们可以在李普斯金的城市设计中感受到这种复杂的、迷宫般的、废墟的、对话式的、混乱的、零散的、多种欲望的线条。这就是吴亮所说：

这种目击、寻访和报道综合起来的写作，是生气勃勃的、有趣的、意味无穷的，当然也可能把人引入迷途。<sup>②</sup>

李普斯金的多种欲望构成的复杂情感、无序化，表达了埃舍尔式的感受。建筑构造完全被他“人化”了。相对米斯的清晰逻辑，李表现了当今先锋更丰富的复杂的美感，力求逃避现代主义建筑的冷漠无情。李表达的是体验式的多重译码，即查尔斯·詹克斯说的“二元性”、“意识的清醒的精神分裂症”。为了增加这种建筑的“动感”和丰富的也是抽象的表情，海德特（Zaha Hadid）一反现代主义的板着面孔的冷漠的逻辑，在他的探索中大胆应用各种方向的斜线，使其设计在每一次移动的体验中均可见到建筑的不同的形象变化，以此来证明时间（空间）的意志力量的意义；这种意义就成了一种存在的意义，这意义是体验与阅读中每一次努力的结果。

从而，从李普斯金到海德特构成了充满了人性味的（而不是米斯式的逻辑的）城市设计与建筑设计，建筑设计变成了一种文学式的表征。为此，布正伟把建筑创作理解为“人——文化——环境”<sup>③</sup>这一公式。关注人，这是中国当代建筑的一个巨大的进步。三四十年代中国的“第一代”建筑师，关注的是民族

① 朱入可：《燃烧的迷津》，第3～4页。

② 吴亮：《王唯铭著〈欲望的城市〉序》。

③ 同上。

传统建筑艺术或殖民地时期的准西方现代功能式方盒子建筑，或者是民族样式与西方功能相结合的折中主义。五十年代到七十年代，不管是设计思想和理论均未重视到建筑的“人”的因素。也就是说五十年代开始的中国当代建筑是“苏联模式”的方盒子的巨大尺度，即一种“神”的尺度下的纪念性建筑。建筑真正开始讨论人性问题已是八十年代中期。赵冰在他的硕士论文中明确指出了“人的空间”，继而在他的博士论文中明确了人及其历史，并与海德格尔的诗学结合，把他关于“人性空间”理论系统化。建筑理论从此考虑到其诗性意义。八十年代中后期，由于部分地引入西方“后现代建筑”理论，中国建筑界才开始了解历史、文脉、人性、解构、语码等有关建筑的人性、文化性的理解。把建筑理解为“科学”、“功能”、“逻辑”、“生产”的苏联式模式才被重新审视。布正伟在 90 年代明确指出了“有文化意味的建筑表情”这一说法，一反把建筑理解为“机器”的功能主义观点。

舒尔茨的理论对 1988 年中国建筑界是有冲击力的。舒尔茨说：

这个空间有个中心，就是知觉它的人，因此在这个空间里具有随人体活动而变化的方向体系。这个空间决不是中性的，而是具有界限。换句话说，它是有限、非均质、被主观知觉所决定的。所以，距离和方向乃基于同人的关系而定……<sup>①</sup>

从而，建筑空间具有了一种主观的文化性。在今天的建筑平面设计中，我们可感觉到中国建筑在可能的情况下对人的知觉体

① 诺伯格·舒尔茨著：《存在、空间、建筑》（尹培桐译）。

验、场所感和对把空间转换成体验者时间的重视。而不只是认为“立面”是造型的，平面则是功能的那种简单的理解。平面之于建筑设计是更为本质的，因为平面对决定空间体验更为重要。所以，舒尔茨说：

所有的建筑物都是构筑而成的路线，也就是说，通过入口进到里面，是由于构筑的形成而完成的，随着水平和纵深的活动，统一的空间呈现出秩序，于是这里就可体验到一定的空间。然而，从建筑物与周围的关系来看，则同时又是目标，我们或是向它走去，或是从它那里离开。

富莱使用了“体验”（知觉）一词，但建筑空间与其说是从属于体验的，勿宁说是具有可以体验的结构。为什么呢？这是由于建筑空间体现出人的存在这一基本特性，在限定直接知觉空间的同时，也可以认为是克服欧几里德空间抽象应用的一种尝试。<sup>①</sup>

从而，建筑空间具有了一种感性特征，有了体验。体验意味着人体的进入，这对中国建筑来说是一种相当先锋的意识。只要在建筑的设计上理解了“空间——时间”就意味着理解了建筑艺术中人的因素，也就是说，理解了存在的人，而存在的人作为一个知觉——图式化的体验者，负载着文化、符号、情感各个不同层次的内涵，这些内涵自然会被折射到建筑上去，这就是当代建筑最本质的意义。所以，舒尔茨在研究了海德格尔现象学后，以其对“居”的理解来解释建筑思想。他说：

麦尔罗—潘泰批判知觉心理学所提出的某些理论是表面性的，他说：“把我们导入空间体验的许多‘符号’均取

① 舒尔茨著：《存在·空间·建筑》（尹培桐译）。

自空间之中，然而，若空间并非已知，那么这样的空间就毫无意义”，他从而得出结论：“……在所有尺寸之中，进深是富有‘存在性’的。”然后他又说：“一般说到上或下时的场所，是在所谓‘知觉’之前确定的。……我因休假而来到乡村……，这个乡村就成了我私生活的中心。……我们的身体或知觉常常促使我们把所得到的那个场所作为世界中心来理解。然而，这个场所往往不限于我们生活的场所，我一方面在这里滞留，同时也可以‘住在它处’……”，基于这一点，他论述了场所与方向所具有的存在意义。如麦尔罗—潘泰所说：“过去说空间是存在性的，但也可以说存在是空间性的”，空间正是表现我们“在世界中存在”的各种结构之一。<sup>①</sup>

中国建筑设计到了 80 年代末才在一定程度上真正进入了一种“当代”层面的思考。虽然这种思考，即关于人与存在的思考，由于社会历史文化种种原因而未真正进入设计与施工层面，但这种思考毕竟意味着中国建筑的思想在走向当代。虽然，建筑艺术涉及到很广泛的社会经济问题，中国建筑也难以一步登上西方当代建筑的高度，但把建筑理解为“环境艺术”和“场所精神”对八十年代后期中国建筑界来说，已是一个伟大的先锋式的进步。这意味着允许在建筑设计中强调人、个性、精神和文化这几个关键的问题。布正伟作为这方面的先锋人物已明确提出了“自在表现”和“自在生成”的问题。这已标志了中国建筑正在走向当代。

① 舒尔茨著：《存在·空间·建筑》（尹培桐译）。

### 第三节 80—90 年代中国的“先锋”建筑创作

众所周知，包豪斯学院把建筑的形式简化（抽象）到极端，并不等于说建筑就没有形式。而建筑的形式是实存的，它空间上包含秩序、序列、比例、体量、节奏，在视觉上讲究材质感、色彩、造型等众多因素，这种高度抽象事实上对建筑师的美感提出了更高要求。在分析现代主义建筑经典大师的作品时，我们发现这些大师都有相当高超的美感素养和文化素质，比如密斯和勒·柯布希埃。密斯可谓在建筑上最简练抽象的一个人了。但我们在分析他的《巴塞罗纳博览会德国馆》时，我们发现他在平面和立面上表现出那种比例得体，与在材质上的卓越精到的形式，材质肌理感在美学风格上的统一精美以及新艺术的纯粹性，都可堪称现代主义的精品，体现他卓有见解的美学、文化素养和良好的形式感觉。而勒·柯布希埃就更是一位有着诗人和哲人气质的、集画家和建筑师于一身的大师。他把游历地中海文明的古典人类艺术圣地的感想写入他著名的《走向新建筑》。他的草图、立体主义风格的绘画，以及其作品都体现了他良好的艺术修养和高超的形式美感。昌迪加尔市政府和朗香教堂那种材质、体量、造型，都达到了完美和谐。单就以朗香教堂为例，它的立面上的大小不同的窗洞就构成了一幅近于蒙德里安的抽象绘画作品。还有墙面的直线与顶部曲线构成了一种既对比又统一的造型，朗香的体量、用光乃至每一个细部的处理都可称为是一个介于建筑和雕塑之间的佳作。而这些得体的、恰到好处的、体现了高超的艺术感觉力和深厚的文化内涵的作

品正体现了建筑不只有功能，还有艺术与文学两种因素。叶廷芳先生在谈到了这个问题时曾有一段精彩的描述：

例如巴西新首都巴西利亚的总设计师奥斯卡·尼迈耶，就是个十分重想象，因而自觉向文学寻求沟通的人。从19世纪中叶的法国象征派鼻祖波德莱尔到本世纪的超现实主义、存在主义等他都受到有益的美学启示。例如在波德莱尔那里他受到“出乎意料、打破常规、令人震惊，是美的一种必不可少的因素”的启迪，因此他的几乎遍布世界各地的那些建筑作品，有不少都是“石破天惊”之作；从存在主义美学家海德格尔那里他受到“理性是思想敌人，因此也是想象力的敌人”的启发，视想象力为建筑的“首要因素”，认为“建筑艺术乃梦幻——遐想之结晶”；他为塞内加尔戈雷岛设计的非洲奴隶纪念碑就是“在野外散步时构思出来的”，是从他的“内心深处浮现出来的”。这一创作方法与超现实主义关于“梦”的主张相合拍，使他有时在建筑设计中激发出梦的创造性奇想；他设计的阿尔及尔清真寺便是他的一个梦境的产物。就这样，艺术视野的跨疆越界，美学思想的广采博纳，创作心态的充分自由使尼迈耶成就为世界第一流的建筑大家，从而在为实现由卢西欧·科斯塔总体设计的巴西新首都的蓝图中描下了决定性的几笔；这个城市的压轴之作，一座最引人注意的建筑奇观——国会大厦就是出自他之手。这在某种程度上也应归因于建筑与文学联姻的结果。在现代世界建筑中也许比尼迈耶更有影响的柯布西埃，也是一个“既有高度的文化素养，又满怀新思想”的建筑大师，他那百科全书式的建筑设计和草图，如果没有各种艺术语汇（包括文学的）的共

同作用是不可想象的；他那外表极度抽象、内里却蕴含着极丰富的宗教寓意的朗香教堂，如果没有文学功底的参与也是不可思议的；他强调的建筑是“纯粹的精神创造”的主张，不当心很容易被误认为是文学中超现实主义者的口号！……<sup>①</sup>

从而，我们可以看到建筑的文学性因素对于“生产者”与“消费者”二方面的关联。这种关联在建筑中体现为“艺术”与“文化”两方面，这也是中国建筑面临困惑的内在因素之一。由于这方面的因素，直接影响了中国的现代主义创作的值量。《建筑师》杂志在1995年第5期专门举办了一次“建筑与文学”的讨论会，这喻示了中国近年建筑至少在理论上已相当关注了“文学”问题。

而新时期中国现代主义建筑已感到危机，这个危机是：在学习和模仿西方现代建筑时由于诸种原因（审查制度、中长官意志、甲方意志、施工技术，材料工艺等的外因，建筑师内因问题），现代主义建筑面临着在建筑语言上丧失自我、在精神上丧失文化性等问题。那么如何解决这些问题？本文只论其“内因”方面。一些建筑师转面向中国民族传统建筑和民间建筑寻找一种生成和置换的因素。当然这不是一个简单的外在的拼接问题。比较成功的例子是用现代建筑手法、借用中国民族民间建筑的文化符号，在空间和尺度、材料上寻找一些“内在”的发生因素。依赖建筑师良好的感觉和构成一种新建筑所需要的形式感进行设计。这方面的例子如《北京香山饭店》。这个作品是美感、技术、材料与中国传统民间建筑的巧妙生成，从而形

① 叶廷芳：《建筑与文学漫议》，载《建筑师》1993年第5期。

成了一种中国的“现代”建筑风格。在立面上，造型上和色彩上借用传统民间（比如安徽徽州）符号，在平面上充分考虑现代使用功能。

1993年5月26日举行了“建筑与文学”学术研讨会。这次会议事件本身就具有先锋的挑战色彩，这个会的意义是它证明中国建筑界已明确意识到建筑的“文学性”是相当重要了，也从反面证明，中国的建筑创作缺少一种“文化性”的素质。也说明，中国建筑几十年“工科”的历史已造成了一种明显的后果，这就是建筑界需要人文学科的补课。在阅读西方大师的作品或中国古代传统建筑作品时，我们都能感受到一种“意义”与“思想”，一种特有的精神性与文化性。而在阅读近几十年我们的建筑创作，却明显感到缺少了这种“文化精神”。所以，建筑界已明确感到这种建筑与文化分裂的时代应该引起人们高度重视。“建筑与文化”是一个大课题。本文以为建筑与文学的关系决不仅仅是一种在建筑上有诗，对联、匾额等文学作品或有《红楼梦》、《巴黎圣母院》等小说中描述的关于建筑的故事。本文认为建筑与文学更本质的是通过共同面对的人而联系起来。通过人性的空间联系起来。建筑成了人性的一部分，“精神的场所”，是人的情感记忆中的人生舞台；反过来，建筑的空间的“意义”正源自人的情感、心理或精神。本文同意张永和对建筑的叙事和文学作为建筑设计任务书具有先锋色彩的具体讨论。张永和说道：

建筑与文学的第一次重叠对我来说发生在美国读大学四年级时，英国教授罗德尼·普雷斯和一作家携手让我们边写作边设计。这门课上得稀里糊涂，但引出下面一连串的把文学和建筑结合起来的尝试：我的硕士论文是以中国

建筑上的文学（对联，匾额等）为依据，试图设计某种文学性的建筑气氛；与朋友一起写题为“时空及其它”的电影剧本，进行了拍摄但未剪辑；近年来更多地是通过电影启发建筑中的叙事性。从这些过程中，我悟出了一种可能性，即文学作为建筑设计概念性计划任务书：建筑是人活动的舞台和背景。建筑和人活动形成一个有机的经验整体，其中人活动为主体，建筑为客体。但传统的建筑任务书把人活动处理成抽象的脱离了生活、文化等的“功能”，从而割断了建筑与生活、文化的联系，把建筑孤立成了没有主体的绝对客体。文学所记录和暴露的是人活动生动复杂的本身。小说的虚构是对一种尚未存在的生活的想象，因此作家或建筑师自己的写作有可能成为建立具象生活场景的设计任务书，助以恢复建筑和人活动及经验的密切关系。希望建筑因此获得诗意和生命。<sup>①</sup>

相对中国建筑而言张永和这种思想具有先锋性。时空的叙事性通过人的精神从而联系起来。从而人在具体时间中、在建筑的特定空间中即让建筑有了“意义”，有了一个存在生命的痕迹。巴黎圣母院的意义正在于此。它是灵与肉、感情与死的人生舞台，这也是这个建筑的“意义”。从另一个层面上讲，建筑与文学的关系还体现在理论上（思维上）和具体设计方法上。在谈到建筑的文学发展时，汪正章撰文说：

语义、语用、语法、能指、所指等一整套语言概念和符号系统在建筑及其设计创作中的运用，使建筑与文学之间的结缘关系走向一个新阶段。后现代主义建筑所表现出

① 《建筑师》1993年第54期。

来的复杂、矛盾、冲突的戏剧性效果，诙谐幽默、插科打诨、反语讽喻的杂文性特征，以及视建筑意义表达重于形式审美的符号化倾向，便是建筑走向文学的明显征兆。后现代建筑家格雷夫斯明确把建筑创作比拟为两种作文体裁的结合：一种是相当于所谓“应用文”的惯常体，另一种是蕴含“诗意”的文学体。格雷夫斯用类似“应用文”的方法解决建筑创作中的物质功能、工程技术问题，又用“诗意文”的方法解决建筑创作中的意义表达、精神情感和艺术审美方面的问题，设计出像波特兰市政厅和命名为“桥的法格——墨尔海德”文化中心这样的后现代主义建筑名作。令人感兴趣的是，在当代西方建筑思潮中，建筑与文学之间的关系不是单向的驱动，而是双向的互动。<sup>①</sup>

在讨论了建筑与文学的“互为包含”关系后，我们再反回头来讨论建筑的文化属性及在设计中的实例。中国当今建筑作为一种文类面临的最大困难是如何为自己定位，或确定自己的身份(identity)。这个问题是第三世界文化和后殖民主义文化讨论中的一个重要概念，即第三世界文化如何在面对西方文化中心主义时确定自我的身份与价值的问题，这也关涉到福科的“话语权力”论。第三世界国家文化价值在长期历史中被西方文化中心主义文化遮闭，解释和评价经常是隐含了一种“西方中心”的视角。（这后面隐藏着一种以经济和政治权力为基础的“话语权力”。）这事实上是不公正的。就文化价值而论应当说无所谓高下，那么为什么西方话语在解释这个世界呢？福科说这就是“权力”。随着第三世界政治独立与经济发展，“西方中心论”被

① 汪正章：《建筑呼唤文学》，载《建筑师》1993年第54期。

动摇。人们提出了另一种解释和视角的可能，那就是第三世界文化理论。第三世界国家是否一定要跟随西方的现代主义模式，这种模式包括文化模式、想象、叙事、理论和图象的模式。从这种角度看问题，建筑在挖掘民族传统文化传统的尝试或保留民族文化特色是有其文化价值的。事实上日本现代建筑史可作为借鉴的先例。日本在明治维新后强烈地刮起了“西化”风，但在文化方面日本却保留了相当完整的民族文化的一些模式，比如园林、建筑、浮士绘等，这并未妨碍日本社会的迅速现代化。现代化与文化模式是不是就有直接的粘连？黑川纪章、丹下健三、前川国男、矶奇新以及安藤忠雄等在本质上在深层文化意识上是日本民族的，但他们确又深受西方影响。把西方的诸多观念与大和灵魂完美结合，创造了日本的现代主义建筑。而中国建筑在处理这个问题时就相对简单了一些，这是不是就涉及到建筑师的内在精神，文化素养以及他们对本民族文化与国外文化精神的把握。中国建筑一般在处理这些问题上仿佛相对简单了一些，是否“溶合”得并不理想或根本就不进行“溶和”？在一些情况下“民族传统”基本是“照抄”民族传统形式，如“中国当代新古典主义”作品《阙里宾舍》。

这里的“新”字可能指建筑材料、技术和手段的新，美学形式上并不新。而《北京图书馆》和《中国美术馆》则主要是用水泥替代木料，这种“替代”过程本身就“简化”了传统形式，或者说基本是在现代建筑上加了“坡屋顶”。当然上述建筑由于设计人水平技术的高超做到了形式上的统一、适度、得体，从而形成了一种完整性，但上述形式若不得体或不适度就成为了今天京城的“夺式”建筑。

与上述相反的则是功能主义建筑，也就是完全模仿功能主

义，考虑功能，不要文化性，也不考虑符号意义或形式的文化内涵。由于建筑设计水平高低（比如体量、尺度等）而决定其作品水平高低。这种建筑的最直接后果是“没有文化内涵”，没有自我。当然这种建筑美学若在高明的建筑手中偶尔也有好作品。比如1985年建成的《中国国际展览中心》（柴裴义设计）等算是比较好的“现代主义”主义作品。这个建筑被称为“标志着中国现代本土建筑开始萌芽”<sup>①</sup>。1990年，另一个现代主义包含后现代主义的象征手法的“先锋”建筑作品《国家奥林匹克体育中心》（马国馨主持设计）被称为“中国现代本土建筑文化已经崛起”。<sup>②</sup>1990年落成的《中日青年交流中心》（李宗泽、黑川纪章设计）已包含了后现代主义的差异分裂、错位移置、符号化等“差异语言学”的手法。

当然最具语义色彩的先锋建筑是《中日青年交流中心》。这是一个象征、隐喻的语言手法，表达了设计人之一黑川纪章所谓的“共生”——亚洲文化的特色。<sup>③</sup>但应该注意的是这些建筑并未真正表现出中国的特色，身份仍然不明确。但对中国建筑界来说，这应该是一个“先锋”的作品。

在西方先锋的影响下，一批在80年代逐渐成熟的年轻一代建筑师逐渐出现。他们对建筑哲学与文化的思考有了进一步拓展。这里仅举1993年11月在上海美术馆举办的《'93汤桦及华渝建筑设计公司建筑作品联展》几个作品为例说明中国建筑

① 王明贤：《古老北京的前卫建筑》，载《今日先锋》（1996.4），第49页。

② 同上。

③ 同上书，第53页。

的“先锋”创作状态。

《深圳南油文化广场》设计是一个“拼盘式”混合，具有某种“先锋”意义的建筑群。这个建筑群试图建筑一种多重空间的阅读效果，我们在这里可以见到圣马可广场钟楼的幽灵、矶奇新的语汇、艾森曼的“偏离”与“错位”的平面以及他在俄亥俄州立大学美术馆上用的长廊和文艺复兴时代米开朗基罗长廊的矛盾而奇特的混合。这是一个共时性与历时性、现代主义与后现代主义结合的多重本文，其意义复杂、手法多样，“广场”既是指筑波下沉式广场的抬高，又是米开朗其罗的广场柱廊的幻想，对其意象进行一种新的“置换”与“生成”。还可窥视 KPF 的各种幻影，在“解构”与“古典”间矛盾地焦虑与徘徊，总之把自我迷失在文化史的长廊之中，是对西方文化的竭尽全力的阅读与阐释。评论人对这个作品写道：

设计构思抓住了“太极”的意象，“太极”从纯精神和图形层面上得以建筑化，从整体到细节力图表现该意念的含义——“对比”和“交融”空间的变化和物质的组合，圆形和几何形的不同品质的造型元素的有机构成，加上对于天空、土地和光线的配合关系，使文化中心成为一个生活舞台的建筑表达形式。<sup>①</sup>

当然这种“文化的迷失”并不是不好，应该说是有了“文化”，这已是一个进步。在文化的平面的共时性之间综合、拼贴，这本身也是一种方法，即拼贴设计方法（Bricolage, Colage），用主题表述，一种文学叙述，在民族历史传统中选取典型和母题对其

① 王明贤：《面向二十一世纪的“空间诗”》，载《建筑师》1994年第56期。

进行发展、变化、错位移接、重叠、联接。

这种拼贴法是相当“先锋”的手法，汤桦在《南油广场》设计中采用的“拼贴”方法是在尝试一种“先锋”形式、一种具有文学意义的形式。在《碧海之天》设计中，我们见到一种 KPF 的影子。一种用近似“形式语言构成”方式进行了设计语言探求。对此评论者这样写道：

着重在几何形体切割与组合的变化效果，一个经过精心雕刻之后的圆柱体的不同片断作为设计的基本骨架，穿插进与城市和海滨相关联的体型，表达出一个具有中心感的空间与外部环境的冲突和联系，形成由曲面、玻璃体、台阶以及空格构架组成的视觉性表达，以此描述出“海洋的律动”、“风帆”以及“聚合与包容”等意象，同时也对建筑名称的文学性意味进行建筑学意义的阐释。<sup>①</sup>

而在《海口四川大厦》和《三亚物业广场》的设计构思中，我们仿佛见到了《东京都新市政厅》，或矶奇新、安藤忠雄的影子。矛盾的形式互为榫接、交、叉、错位。《海口四川大厦》采用了西方先锋的“高技派”光亮纯净和表现结构的建筑语言来构筑方案塔顶、玻璃中庭、空中餐厅、高架庭院和“玻璃方舟”。

《三亚物业广场》，表现出“力的聚合”、“节奏感”和“戏剧性”。平面中各种图形的浮动、碰撞、融合，立面中各种体量的穿插、滑移、错动，所有这些既来自环境、地形等因素的制约，也来自形式自身内部各种力之间的抗衡。因此王明贤评论道：

也不同于中年一代建筑师。这些青年人写的是“空间

① 王明贤：《面向二十一世纪的“空间诗”》。

诗”，体验的是诗化哲学。但如果看到 90 年代以来在中国出现的哲学、文学、艺术的现代思潮时，我们会感到这些新的建筑作品正是整个中国现代文化思潮的一部分，又会觉得乃大势所趋。<sup>①</sup>

在这些新一代建筑师的颇具先锋文化味的设计中，我们看到了一种建筑语言学的内容和霍尔的“杂交建筑”的设计方式，“类型学”的理解方法。把“类型学”思想如此系统地用于具体设计，在国内目前是较新的。日本人矶奇新在他的一系列设计中经常使用“文化的”类型方法。而这种类型学的研究无疑为中国先锋建筑创作开辟了一个新的前景。这种方法是对文化“类型”的选择，然后拆散、然后重新组装。这就为中国现代主义建筑的“无文化”、“无自我”、“无身份”（identity）的困境找到了出路。首先“文化”类型是多元的，也可以是民族的；其次由于“文化”类型的选择也就证明了文化的身份。这条道路也更易通向一种“自我”（包括选择、认同、差异和文化特征）。从而为中国的先锋向“后现代”的置换与生成铺开了一条路。

① 王明贤：《面向二十一世纪的“空间诗”》。

#### 第四节 建筑与诗：作为一种手法的艺术<sup>①</sup>

建筑的文学性体现在其语言特征和在空间中暗示的人的存在。相对于小说、诗歌、绘画的象征性空间而言，建筑文学性空间是一个实体。这个实体如同一个舞台，让我们感受到了建筑与戏剧、偶发行为艺术的某种关联。从而建筑成为了人生时间过程中的舞台——“场所”。由于身体和文化记忆，人在这个时间的场所中赋予了建筑意义——这就是人对建筑的体验和阅读。正如诗一样，建筑师是通过“标记”、“提喻”给读者提供了一个阅读和联想的范围。这个时间过程成为“在世性”、“过程性”和“时间性”的体验。“标记”导引身体和记忆进入了一个意义的空间。比如柯布西埃在《走向新建筑》中写道：

动线是人的存在的最初体现，是人类每一活动的中介。

建筑就是基本动线。<sup>②</sup>

在建筑的体验或阅读中，主体带着双重译码对建筑进行“解读”，这个双重译码一个是主体自带的“文化记忆”，另一个是建筑师通过标记、象征、隐喻给出的。两种“译码”都不同程度地被意识和无意识赋予了意义。比如墙、光、尺度、材质、色彩、门、窗、柱、梁、台阶……这些符号或标志，建筑上也

① “手法”一词在此指艺术创作活动中的具体方法，指一种技法、构词法等“外在的”技巧，一种修辞策略。严格地说，立体派和所有先锋运动都曾有一种“手法”主义倾向。

② 转引自G·勃罗德彭特著：《建筑设计与人文科学》（张韦译），第63页。

称为“词汇”，都在人类文化史的漫长岁月中被不断地积淀了深刻而复杂的多重的意义。这种解读方式同样适宜于伊瑟尔接受理论。比如詹克斯在评述 F·L·赖特的作品《马林县市政中心》时认为这个作品具有超现实主义的想象。<sup>①</sup>而他在评价贝聿铭、乌·弗兰承(Ulrich Franzen)、菲利普·约翰逊以及 S·O·M 时认为他们都有—种“飘忽无常的特征”，震撼人心的形式和精炼有力的想象。<sup>②</sup>我们知道文学中常用隐喻(Metaphor)。隐喻，事实上是一种形象化的语言形式<sup>③</sup>——即一种描绘性的、联想的一个图画，比如诗中常用的形式，是一种具象的(Imagery)、视觉的。建筑是通过形象来暗示一个场所，因而建筑是隐喻的。得以实现的东西正是与建筑物关连着的含意。不同的样式、形象产生不同的隐喻，不同的接受体也会感受不同的隐喻。事实上，隐喻是双向的。在这种意义上，建筑与诗近似。后现代主义建筑常用象征、标记来完成一种暧昧的隐喻，这与博尔赫斯的小说手法如出一辙。不透明、暧昧、模糊……这是后现代主义共同的爱好，即多义性。建筑师是通过“词汇”来达到隐喻的多义性目的。那么，组合每一个词的方法就是句法了。<sup>④</sup>有人认为：生成三维形象的句法是实效性、象形性、类比性、法则性，包括规划安排、空间标准、环境控制、造价等，<sup>⑤</sup>即组织门、窗、柱……等等的方法。艾森曼和格雷夫斯在句法上使用的“偏离”和“差异”，正是实验诗歌写作的句法，出于

① 参见查·詹克斯：《后现代建筑语言》，第 13 页。

② 同上书，第 14 页。

③ 特伦斯·霍克斯著：《论隐喻》(高内中译)，第 8 页。

④ 查·詹克斯：《后现代建筑语言》，第 38 页。

⑤ G·勃罗德彭特著：《建筑设计与人文科学》(张韦译)，第 55 页。

一种近似的认识方法——解构主义，他们共同通过“偏离”和“差异”来求得更复杂而尖锐的思想和意义。詹克斯把这种建筑称作：立体派句法的诗歌式歪曲。<sup>①</sup>这种作法我们在汤桦的《南油广场》这个作品中已见到了“适度的”中国式转换。这种方法的目的反逻辑的，反“能指——所指”系统的，是为了寻求一种“创造性”意义，把逻辑与直线的时间变为充满激情的“时间”。这种时间可以让人迷失在建筑之中，这是埃舍尔、博尔赫斯，甚至余华的“超现实主义”所追求的——一种幻想的、象征性的空间。这种方法的结果是构成了建筑的叙事性特征，因为有了戏剧性的时间后，“情节”就产生了，而在情节中则包含着移动身体——这就是体验建筑。另外，在建筑上，所谓语义事实上是历史赋予的。语义属于艺术史，或艺术史给定了的语义系统。詹克斯说维特鲁威（Vitruvius）把陶立克柱式定义为：粗犷、严峻、简洁、直率、可信、忠诚、一览无余、男性。<sup>②</sup>从这种意义上说，语义也是造型特征给定的。陶立克的特征是男性的，因为坚实有力。事实上这仍是隐喻在起作用。语义是一种理解，而理解总是历史的，因为一个人是生活在历史之中，即文化记忆之中。意义在双重译码中，在读者——作品双向运动中产生。前者是“文化记忆”的、心理的；后者则是标记的、符号的、造型的，二者共同构成了语义。<sup>③</sup>我们在诗歌部分说到的“提喻”——那个框架就是提喻，它作为标记，把我们导入了地

① 参见迈克尔·格雷夫斯：《白纳赛拉夫住宅》和艾森曼：《R·米勒的第三所住宅》。

② 参见查·詹克斯：《后现代建筑语言》，第43页。

③ 参阅文丘理和洛奇：《弗兰克林院》，这个作品最典型地使用了“标记”、“符号”。

域、回忆、历史、人情与故事。使用这种“提喻”的建筑师很多，前川国男、丹下健三、菊竹清川、黑川纪章把外伸梁头、斗拱、神社门与柯布希埃的水泥和现代句法混合于语义学方法。<sup>①</sup>比如文丘理和肖特的《护士和牙医总部》(1960)的圆拱门、安德鲁·德比夏的《黑林顿市政中心》的红砖青水墙和圆拱、达邦尼和达克的《皮姆黑克居住区》的红砖清水墙、以及关肇邨先生的《清华大学图书馆》、戴念慈先生的《阙里宾舍》等，有的是混合隐喻，有的直接用明喻。克雷夫斯利用视错觉把隐喻拟人化。在谈到建筑语言的特征时，有人认为：

建筑什么也不模仿，什么也不阐明，也不说明问题。它仅仅设法表现一种快乐或悲伤的感情。<sup>②</sup>

所以布隆代尔说：

建筑像诗歌，仅仅作为装饰的所有装饰皆属过分，建筑依靠其比例之美丽与布置之精当，此外别无它求。<sup>③</sup>

建筑构件与诗歌词汇比较，诗与建筑共同具有安排、韵律、比例、和谐、简洁等特征。所以勒杜说：

建筑艺术之于砌筑，犹如诗歌之于文学，它是技艺中之感人热情。<sup>④</sup>

在建筑本质中，包含着场所素质，身份和人格化<sup>⑤</sup>因素，因

① 查·詹克斯：《后现代建筑语言》，第54页。

② 彼得·柯林斯著：《现代建筑设计思想的演变》（英若聪译），第206页。

③ 同上书，第210页。

④ 同上书，第211页。

⑤ 参见查·詹克斯：《建筑符号》，载G·勃罗德彭特等著：《符号、象征与建筑》（乐民成等译），第57页。

而建筑具有了文学的含义。正如勒柯希埃说：

建筑是在阳光下巧妙、正确而优美地把体块组合成一切的动人戏剧。<sup>①</sup>

格罗庇乌斯说：

什么是建筑？那就是人类最崇高的思想热情、人性、信念和宗教的清晰表现。<sup>②</sup>

诺伯格·舒尔茨说：

建筑空间，可以定义为所存在的空间具体化。<sup>③</sup>

所以，我们说建筑具有文学性。相对于中国 50 年代院系调整时把建筑设置为“工科”的观念，把建筑理解为文学就是一种具有挑战姿态的先锋精神，因为建筑作为工科已经成为一种体制文化，要求打破这种体制，就是先锋的使命。对于我们，这个工作不只是一个“文本”工作，而更应该面对这种“体制文化”的广泛社会和公众意识，显示出我们作为先锋的“对抗”姿态。为此，我们认为：（1）建筑是一种造型艺术；（2）建筑是关于人的艺术；（3）建筑是诗，是文学；（4）建筑空间是一个行为场所；（5）建筑设计句法学是一种诗歌语言学。

称建筑与诗为一种手法的艺术主要是从具体技巧角度来讨论它们的类同性。也就是说建筑与诗在具体的“构词法”上有着一种相似性。古典的或传统的诗与建筑，都共同有一个“中心”，一种“集中式”的模式化倾向。所有的语汇都统一于强有

① 转引自查·詹克斯：《建筑符号》，载 G·勃罗德彭特等著：《符号、象征与建筑》（乐民成等译），第 57 页。

② 同上书，第 58 页。

③ 同上书，第 58 页。

力的逻辑规律，表现出序列的“整一性”。每一个词汇都屈从于一种逻辑传统，都指向一个理性的体制文化的主题。换句话说，每一个词汇都是一个逻辑思考的结果，都是体制文化的“所指”所给定的。在建筑上表现为一切语汇都围绕逻辑句法的功能展开、连结、排列组合。词是为一种“形而上的”结构而存在的。这一点，在前面已讨论过。

而后现代主义建筑与文学则用“解构的”方式拆解这种“形而上的”逻辑，解放词汇（能指）自身，词汇可以游离出它原有的位置。解构以此作为方法来破坏传统建筑（包括现代主义建筑）的整一性、逻辑性、功能性。解构的结果是词汇的能指特性被凸现出来，词汇变成了一个独立的能词（符号），它已不完全隶属于它的逻辑结构（即所指、意义等）。解构的具体方法是：（1）分裂、错位、旋转、偏离、重叠等；（2）无中心化、零散化、弥散状态。上述方法是一种倾向性的，互相包含、互相依赖的。通过这些方法，构成了一种“陌生化”的效果。语义、词义在新的构成关系中出现了各种不同的新奇组合。关于这些方法所表现出的偶然性、非理性、怀疑精神和虚无态度，本文在其它几章均已讨论过。这些方法是先锋们反文化、反逻辑、反传统、反语言……等的具体手法而已。在此我们就先锋建筑构词法与先锋诗歌构词法的比较来进行讨论。前面说过，中国建筑的先锋实验很少落实到实际工程中，所以在这里我们不得不选用一些国外建筑的例子来进行讨论。关于分裂、错位、偏离、拼合等手法在本文诗歌一章已反复讨论过了，在此，我们就诗与建筑的句法、词法中的具体运用进行讨论。在米斯的建筑中（见附图的《巴塞罗那博览会德国馆》），建筑是一个整一的、封闭的、集中的、自律的方盒子，简洁明快。而在彼得·

艾生曼、屈米、盖里、海扎克、李普斯金等人的“解构”建筑中，米斯的风格被完全“崩溃”掉了，建筑表现为一堆破碎的、不完整的、零散的形象。“崩溃”的方式是通过一种分裂、错位、偏离、旋转、非中心化……的句法法则。这种建筑的“镜像”我们在《法兰克福家具博物馆》、《东京国立歌剧院》、《萨拉热窝议会大厦墙面》、《筑波中心》……等等建筑上均可见到。在《北京中日青年交流中心》建筑群的建筑中也可见到这种“破坏”句法的适度应用。比如建筑群中《21世纪饭店》、《世纪剧院》、《游泳馆》都不同程度采用了分裂、错位的“句法”。这种句法在先锋实验诗写作中也是经常被采用的。在诗歌词法上，采用主词与修饰词之间的断裂或偏离，段与段之间的分裂，词语搭配的错位造成一种新奇的“陌生”或阅读的中断，以此来破坏传统诗歌构词上的统一性和逻辑性。比如宋琳在《空白》一诗中，用段与段的分裂、词的搭配的分裂造成的破碎感与上述建筑句法的破碎感是出于同一美学原理：

方寸之间有一丛绒毛粘上福份/与窗外灵性的草没有什么两样/……/那一切都挨得很近/火柴和烟斗 屁股和脸 宗教和艺术/两个半圆轻轻合起/像下巴上的嘴 用呼吸吹奏死亡/……/画匠们拖着雪橇云集 急论什么是空白/房客有了主人——这是我的财产/你们随便使用吧/午夜的另一面是墙壁 突破/你可以继续赶路/我把手枕在头下  
身体便缓慢飘过/所有去过的地方/城市的停尸房里有我的熟人/绰约若处子/可怜脚涂满了泥巴 手松开一片死光

这首诗在逻辑上和句法上完全是一堆碎片一样的句子，一座解构式建筑。意象如精神分裂症患者，互相错乱拼贴。这种

“新奇的”词汇堆砌虚无了传统文化，也虚无了自己。绒毛/福份/窗外灵性的/草，这种偶然的“瞬间”意象给我们的除了“新奇”外，什么也没有。火柴/烟斗，屁股/脸，……一个异化了的形象，立体派式的拼贴。接下来这一段完全是无任何逻辑关联的断裂：画匠/雪橇/房客/财产/午夜/墙壁/突破，这种偶然的超现实主义的拼贴的虚无把传统文化破坏到了“零”的程度，一切都归于无。展示给我们的是具体的物的碎片。这种意象与李普斯金《柏林城市的边缘》，弗兰克·盖里的《法兰克福家具博物馆》，以及屈米的《拉维莱特公园》展示的“象罔”是近似的，因为这些“象”出于同一美学原则的构词法。这种构词法可以用图式来进行表述。

传统的构词原则是：

ABCDEFGHI……或 ABC—ABC—ABC

而解构的法则是。

ACEBADHHAAG……

甚至是：

|   |   |   |     |      |   |   |       |
|---|---|---|-----|------|---|---|-------|
|   | E |   | A   |      |   |   |       |
| A |   |   | A   | D    |   | D | A C C |
| C | B |   | B H |      |   | A |       |
| D | H | B |     | BACD |   |   | W     |
| I |   | G |     | IJ…… |   |   |       |
| W |   | W |     |      | R |   | M     |

构词的“解构”与时间混乱很近似，呈现出一种“零散”的、无序的状态。逻辑结构解除，意义也就部分丧失。比如宋琳的另一首诗《保罗·克利在植物剧场》：

我们需要休息/让植物娱乐的场所就在附近/警察远离

了蕃茄/绑在鱼背上歌唱或扭头看见走过楼梯的面具/木瓜  
住在海边/苦瓜到处流浪/无论谁都绕到镜子后面去/萝卜  
们脱光衣服/表演魔术/保罗·克利刚洗过澡/在星期天的  
午后醒来/劳动的神圣权力靠在椅子上/向红色的纵深旅行  
/人远远地看着街心/墓地的三个箭头/影子发白

在这里我们仿佛发现了先锋实验诗写作的某种“贵族化”倾向。他们完全是在用文化的材料（汉字）在作“游戏”。他们在玩弄一种“沙龙式”的游戏。首先，画家“保罗·克利”与“植物剧场”的拼贴就显示了其随意性——这是两个风马牛不相及的“意象”，一种无聊的拼贴：休息/植物娱乐的场所/警察/蕃茄/绑在鱼背上歌唱/扭头看见走过楼梯的面具/木瓜住在海边……，这些拼贴把传统诗歌的意义与逻辑毁灭干净，留下的是一堆文明的破片，意义全无。<sup>①</sup> 先锋走到这一步，先锋自己也被全部消解。如果说张培力在《30×30》的观念行为中还通过身体的机械活动展示了荒诞和非理性行为，还可以解释其“意义”的话，那么宋琳在这里展示的却是虚无。《深圳南油广场》

① 先锋诗人尚仲敏在《反对现代派》一文中写道：“所谓写作，概括起来，不过是：从在笔端奔涌的大量词组和句子中，做出适当的选择。写作就是选择。有两种选择的尺度改变诗歌的性质。……我最近企图追求一种语言的险情，一种突如其来的语言方法。上一句和下一句，被表面的一条线索联系起来，但实际上，它们的背后，却断裂开来，留有极大的空隙。读者无法预测下面的句子，我自己在事先也不经考虑，对正在写作的对象，难以预料即将出发的事情。这就像一块瓦片，直愣愣向人群直飞下来，它来了，但它到底会落在谁的头顶上，打破谁的脑袋，我们除了四散而逃，根本就来不及对它进行预言。（引自谢冕、唐晓渡主编：《磁场与魔方》，第231、233页。）

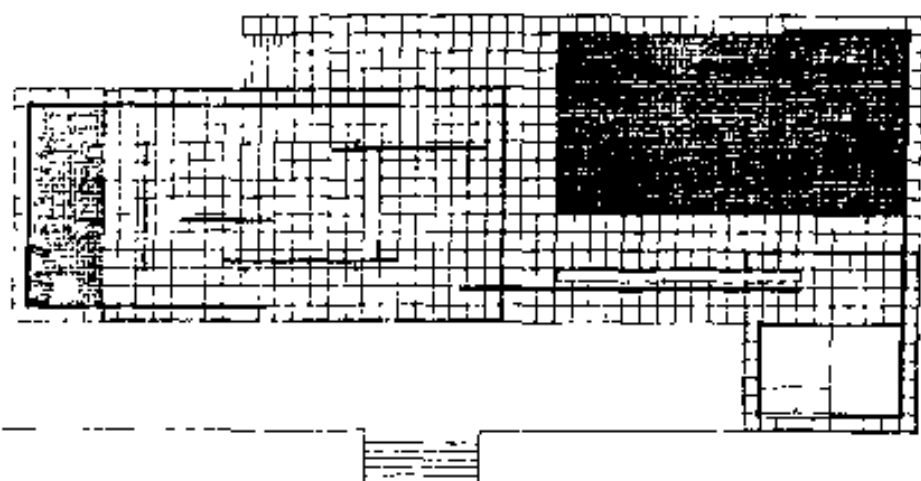
通过拼贴方式展示了建筑与人类其它文明的丰富“文化”性意象、《东京国立剧院》、《拉维莱特公园》以错乱的句法拼贴展示了非理性的丰富形象对逻辑理性的现代建筑的直线形成对比，以此形成一种风格。汉字诗写作这种无聊的拼贴很难阐释出其中的意义，如果一定要说出这种写作行为的意义，只能说这种诗表达了作者宋琳的彻底反文化精神，和他尝试词语拼贴的乐趣。虽然建筑与诗的解构手法在这里有某种程度的同一美学原则，而结果则是不同的。作为具体空间形象的塑造，建筑通过这种方法破坏了现代主义单调的直线，丰富了建筑空间，但用汉字写作拼贴出一堆“意象”的碎片却不能给人任何意义。

然而，在先锋实验诗写作中，另一种“适度”的解构则产生了一种较好的效果，如于坚、西川、赵野、雪迪等人的写作，既保留了有一定联系的意象，又产生了一种新奇的陌生感。这种解构更接近解构建筑。解构建筑虽然用各种碎片拼贴，但大致的框架和力学原则还是保留了的，也即它仍然部分地保留了逻辑。如于坚《独白》一节：

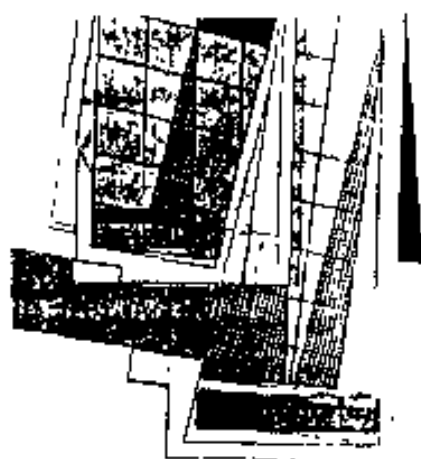
每当秋天 庄稼在月光下成熟/就是灵魂陷落的时刻  
 注定如此/三十而立 仍然不能幸免/固若金汤的城池  
 又一次被攻破/叛徒们踩着庄稼 在劫难逃的心灵/无处可躲  
 倒是一身轻松/从前除了自己 还要养活一个上帝/在心灵的历史上  
 白旗无人理睬/自己看着自己 赤身裸体的小丑/一次次从时间之镜上滑下/过去的一切都那么清楚  
 令人恶心/再也抓不住什么 因为两手握满果实/当初一切都是从真实出发  
 信誓旦旦/却像伪君子一样 变得风度翩翩/也许早就应该像石头一样沉默

秋天——成熟——灵魂陷落的时刻——三十而立，既陌生又有

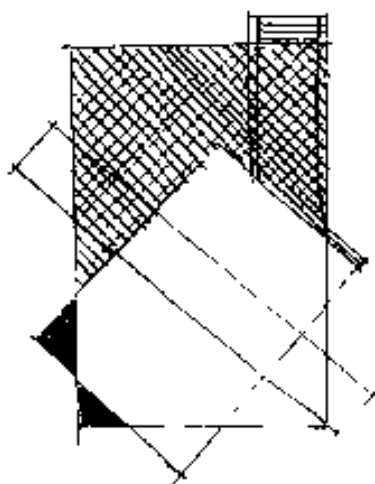
某种关联的句子：成熟、岁月、死亡，一个成熟的男人的焦虑。灵魂/陷落的搭配既新奇，又可理解。陷落意味着焦灼、痛苦、失望、失败、悲哀，这是适度的偏离。于是在仍然是一些新奇的构词中，我们总可找到意义的路标，更深藏在“生命”的逻辑之中。在屈米、李普斯金、盖里、艾森曼的建筑中，我们均可见到一种适度的分裂的错位、偏离，仍可见到一种“逻辑”，即在乱中见到一种统一性。“乱”在这里是一种“适度的”手法。尤其是艾森曼的手法的“适度性”非常明显，只是将米斯的方格“偏离”、“错位”、“旋转”而已。如米斯的方格：



艾森曼的手法：



（错位）



（旋转）



（偏离）

而盖里、李普斯金和屈米不过是上述手法的不同程度的运用而已。在上述手法中，我们仍可见到米斯的影子，也就是说这种手法是适度的、有限制的。于坚的诗就表现了用词的有限制性和适度性。比如上诗《独白》中“灵魂——陷落”就是一种适度的偏差，按传统修辞应是“城池——陷落”或“阵地——陷落”，而于坚在这里修辞“灵魂”，即达到了陌生化效果，同时又让人能够理解。而且这种偏离还扩大阐释空间。如艾森曼的手法，既进行了一定程度的偏离，又让人能感受到“米斯”（逻辑）的影子，阐释仍然可建立在某种意义层面之上。如果顺着这种意义，我们可将于坚的这首诗解读下去。当然，偏离使阐释空间扩大，也使传统诗中能指——所指固定的狭窄空间被破坏。通过这种手法，丰富了诗的意义。建筑也是通过这种手法丰富了建筑空间的意义。

所以，诗与建筑在解构手法上（句法、构词法）是近似的，有其共同的美学原则。

## 第6章

# 结 语

### (一)

先锋的碎片式姿态使批评家们感到对其特征难以表述。批评家们试图用抽象的语言评价他们感到陌生的先锋性实践的事实：拒绝解读/拒绝用象征、隐喻/感性/互文性/粗鄙化/反讽/戏拟/表演/碎片性/悖论和杂语/即兴（偶发）/反崇高/褻渎/反叛汉语成规/激进的语言行为大于思考/通俗/平民人格/解构/超现实/破坏等级/排他性/为自己写作：私语化/后现代性/无聊/纯粹语言形式/能指化/怀疑自我/绝望/虚无/表面/平面化（无深度）/无思想/无意义/零散化/现在/共时性/现象/无言写作/无叙述拼贴/无终极关怀/零度写作/个体意识/放逐与被放逐/漂泊/流浪/无家可归/不可读性/中间状态/非确定性/反逻辑/能指游戏/差异写作/偏离/播散/（非理性）身体/物化/还原/弥散/语感、话语/错位、分裂……。这是一个很长的游戏规则式的描述，它们互为包含、交叉，又互为消解，各说不一，又各有偏重。有诸多特征还难以表述，因为先锋本身也具有反表述，反概括，反理论化，反认识的姿态，这些描述只能说是—一个散

点透视般的方位性描述。总而言之，这些不同的先锋姿态都是相对体制化了的文化的某些特征而言的，比如针对传统与体制文化的象征/意义/文化/深度/人文热情/逻辑/理性/知识/思想/希望/理想/终极关怀/语义/所指/意象/中心/语法/整齐/可读性/崇高/故事/结构/线性时间/历史/集中/清晰/机器/准确/精确/功能……等等。总之，是非理性的对理性叛逆。从某种意义上说，先锋在解构对象的同时，也解构了自己。从而，我们面对的一幅拼贴杂乱的破碎的镜像，这个自我镜像犹如初生婴儿认识世界的同时也在认识自我一样：

拉康认为，婴儿出生本是一个“未分化”、“非定体”的存在物，人六个月到十八个月期间达到生存史上第一个重要转折点——“镜像阶段”（Le stade du miroir）。这一期间婴儿首次在镜中看见自己的形象，“认出了自己”。“自我辨认”就是“我”的初次出现，拉康把这个过程称为“一次同化”，一次同化也就是一次异化，正是在这个时候，发生了“自我”与镜中之像的分离，一个人开始具有将形成他的内在世界与周围世界之间的关系的一切复杂情感和理智，因此，这个外在于主体并被对象化的“镜像”预示了主体存在的全部辩证法，它“创造出一系列的狂想，这些狂想进而使它扩展为整体，形成一种具有异化特征的外表连续性。”<sup>①</sup>

这就是认识自我的过程，从此“我”从镜像中分离，“我”破碎了我的镜中像。

① 陈晓明：《解构的踪迹：历史、话语与主体》，第164页。

## (二)

中国的“先锋”概念与西方的“先锋”概念是有区别的。中国的“先锋”概念具有更广泛的含义。80年代中国的先锋艺术似乎是现代主义的“中国化”。中国先锋的目的不是出于探求新的形式，而是出于某种模糊的文化批判和社会改革的需要，是出于寻找“家园”的目的。

80年代前期先锋的特点：

(1) 其思想多来源于西方的各种理论，而很少是自己的生存感受。因为先锋艺术家们是创作家，基本未曾系统研究和接受西方的理论；(2) 他们对西方的理论和形式的模仿，有“故作姿态”之嫌；(3) 主体意识和文化意识比较混乱。他们表现出来的主体意识与情感、偏见、爱好、无意识等往往混淆。由于读的书杂乱加上理解混乱，所以思想不完整；(4) 也由于上述原因，他们的思想和形式是碎片式的、驳杂多样的，不形成整一性和逻辑性；(5) 由于集体无意识等文化原因，也由于各人经历不同，他们的主体情感和文化意识在某种程度上是错位的；(6) 他们从模糊的社会性价值取向走向了仍然是模糊的艺术价值取向；(7) “反文化”的“目标”不太明确，反传统、反乌托邦、反自我、反理想主义、反媚俗、反理性……等等各说不一，有多种姿态、多种目的；(8) 批判精神：借用批判的武器，多为对国外理论的阅读，然后作中国式理解，自我的真正主体意识是不稳定的、模糊的、不清楚的。由此而形成他们的另一个特点：言论和行为显得浮躁；(9) 80年代的先锋，骨子

里是现代与后现代的双重叠加，他们既有现代主义的深度意识、终极关怀、焦灼感、神话人格、崇高感，又有后现代的平面感、碎片感，他们是人和反人的奇妙结合。

80—90年代先锋艺术成熟期的特点：

(1) 通过进一步阅读西方（也包括中国）逐渐建立了一种文化视野，开始面对自我、生存的“当下状态”，开始意识到自我的身份问题。(2) 通过建立起来的“自我”再去阅读生活。(3) 逐渐有了自己的思想，但这些思想仍然依赖于对西方的阅读。(4) 先锋艺术家的文化精神的“自我”，不是一个真实的自我，它与真实的自我有不同程度的错位。这种文化自我经常游离于“自我”与“阅读”之间，是一个梦游者，徘徊者，经常处于“影响的焦虑”之中。(5) 对体制文化或旧形式有某种不满，但又未能有较成熟的自己的新形式，于是借用了西方思想与形式。随着自我的逐渐成熟，又感到借用的思想和形式对真实的自己某种程度的遮闭。他们的选择是：要么开始寻找真正的自我（往往回到历史中去寻找），要么陷入虚无。(6) 进入九十年代，先锋艺术的试验者感到真正对“体制”文化进行最彻底、最有力解构的，不是先锋，而是商业大潮。为此他们感到某种程度的疲软。(7) 作为文化人，先锋们被夹在西方与东方两种文化之间。他们对西方表示了相当的亲合感，但却难以真正进入西方；反之，他们又不愿去真正阅读中国文化。(8) 作为创作家，他们对西方在理论上了解较少，经常只通过传媒从感性角度去了解。(9) 90年代先锋艺术家都共同感到了在经历了10年寻找之后，反而丧失了自我，他们从“乌托邦”逃出后，又迷失在西方的阴影之中，他们的自我身份不但未被确证，反而被遮闭。(10) 一旦得到公众的默许，归家的意识袭来，他们

的先锋形象就很快消失。二重镜像出现了，人格在替换，最后商业文化以其最大的力量入侵，在还未“深度”到位时，深度已被“平面化”。“后现代”与“商化”结合，构成了世纪末奇妙的文化景观。先锋的存在是相对他们对抗的体制文化而言的，90年代以来先锋们发现对抗的目标正在消解，于是先锋的姿态处在于一种无目标的尴尬位置上<sup>①</sup>。他们发现他们只是一个修辞意义上的“先锋”。

### （三）

总结 1985 年以来的先锋创作，给我们的感觉是他们的姿态和声势大于他们的作品。他们喧嚣了几年，行动了几年，但并未留下多少真正称得上是上乘的作品。这或许是先锋艺术家们的本意不在作品，而在“姿态”。总括起来，1985 年以来的小说、诗歌、绘画有两点共同倾向：其一是“零度写作”姿态（在诗歌上表现为“还原”反修辞、反语言、反意象；美术表现为“新理性”、波普化、行为化等）；其二是“差异写作”姿态（在诗歌与建筑上表现为解构、偏离、错位、超语言；在美术上表现为材料化、抽象化等）。两种姿态共同的目的是反叛或超越“体制文化”，前者以消隐自我，主体移置，物化自我，从否定自我入手，来消解作为文化载体的自我。后一种方式是以解构或拆解作为文化载体的语言，拆除“体制”文化的意义，以此

① 参见蔡翔：《英雄神话的尴尬再生》，载《今日先锋》（1994.2）第 180 页。

反文化、超文化、超语义、超语言，<sup>①</sup>以显示其先锋姿态。在谈到先锋实验诗时有人评论说：

他们的先锋姿态和探险精神，都常常让我们只能对他们的探险行为本身叫好。这样的先锋，这样的消解，瓦解和颠覆，有时能给板结的诗坛带来活力，或者提供新的词汇，但往往不能带来有效的诗歌，从而使写作成为一种无益生命的发泄。由于失去所指的制约，能指在可怜的平面上无限地泛滥。<sup>②</sup>

诚然，不能太苛求这些探险者，先锋的使命是开创，而不是“经典化”。他们开垦的疆域自然有后来的“大部队”清理。应该看到先锋们在不同时代开垦的土地，正在转变着“公众”的视界，然后从“眼”到“心”。如果说70年代末到80年代初，王蒙《夜的眼》到茹志鹃《剪辑错了的故事》还会令“公众”瞠目，那么到了马原、孙甘露、余华、格非的时代，先此的先锋实践已让“公众”理解并得到“认可”而视为平常了。应该看到，作为80年代初的“先锋”，王蒙和茹志鹃的实验不是改变了“公众”的眼了么？那么，可以推知，后来的马、孙、余、格等也必然并正在改变着“公众”。当“公众”惊异于“行为”和“实物”的时候，他们已相当程度上接受了“抽象”和“变形”的“经典”，可以想见，将来有一天，公众也会“读懂”行为和实物装置的，因为先锋正在改变他们。正如王蒙说：

① 参见周伦佑：《当代诗歌：跨越年代的言说》，载《北回归线，中国当代先锋诗人》。

② 橡子：《清理与批判：汉语诗歌写作的三种方式》，载《诗探索》1995年第3期。

也许更值得欣慰的不在于某种手法某种风格某种文体某种试验之被接受，而在于人们通过先锋或者类先锋们的努力，对于文学艺术现象已经开始抱一种更多元更开阔的态度。后来的试验者所面临的文学环境文学观念文学胸怀，已经比当初强百倍了。而这样的文学环境文学胸怀的开始出现与发展，这才是最值得珍视的。<sup>①</sup>

所以，先锋在时代之前，先锋在创造和改变时代，文学史和艺术史正是这样向前推进的。

有人认为先锋的崛起喻示了人文精神的死亡，<sup>②</sup> 本文的结论正好相反，本文认为先锋的崛起正反映了更为个体，更为“人本”的精神的凸现，先锋代表的不是作为“集体”意识的我，而是作为“个体”的我，从这种意义上说，先锋精神是对以北岛为代表的一代人呼吁“人的尊严”的延伸深化。我们不能把这种“死亡”理解为人文精神的死亡，应该理解为某种“旧的”观念的“死亡”。批评家们爱好讨论“模仿”和“真伪”，以及先锋已“崩溃”<sup>③</sup> 之类问题，其实任何时代的先锋都曾经有个“模仿”阶段，比如毕加索模仿非洲雕塑，后期印象派模仿东方艺术。而“崩溃”则是任何艺术都有这个过程，先锋不是“崩溃”而是形式确立后的转移。先锋使命已经告终。它们开创的形式进一步在创作中得到“经典”化，艺术史上大多数新形式都是在某种“先锋”之后建立的。所以本文认为所谓“伪”与“崩溃”两种说法都带有某种程度的片面和偏激。因为一部艺术

① 王蒙：《先锋文学失败了么？》，载《今日先锋》（1994.2）第3页。

② 参见李洁非：《先锋与自由》，载《今日先锋》（1994.2），第29页。

③ 同上书，第31页。

史是一部生命史，是活的、变动的。对先锋的理解不能把它“经典”或僵化。先锋本质上是一个“过程”，一个在时间中不停地“动”的概念。可能正因为“伪”和“崩溃”才体现了中国的先锋的价值。前者意味着创造，因为中国的先锋毕竟不是西方先锋“注脚”；后者标志着他们的使命已完成，这意味着新的艺术正在诞生。因为站在中国这块土地上不可能创作出“真”的西方先锋派，而先锋又永远处在“崩溃”之中，不“崩溃”不叫先锋，而这正是先锋所反的“体制化”。

面对1985年以来的先锋（前卫）作品，我们并未得到理论上作出的清晰的界定，“先锋”这个概念在理论上似乎总是闪烁不定，众说纷纭。应该看到，1985年以来的“先锋”文艺喻示了对人的更进一步的“解放”<sup>①</sup>，不只是观念上的解放，而且包括“身体”的解放。艺术上的先锋精神意味着社会改革的先锋精神，这是一种“人格”，即追求自由，恰如马克思所说：“人的一切感觉和特性的彻底解放。”<sup>②</sup>

当然，中国的先锋不是严格意义上的西方的先锋，就理论上而言，西方的先锋具有永恒前行的超越性，不可重复性，高度的个人性，独立性，高度的非功利性，<sup>③</sup>高度的自由和孤独意

① 李洁非在《先锋与自由》一文中说：尽管我们已经搞了几年先锋文学，并且相信诞生了一批先锋文学作家和作品，但奇怪的是，我们始终没有对“先锋”这个概念取得明确的认识，也就是说，我们并没有回答过一件作品在怎样的情形下可以用“先锋”的字眼加以描述，或者不可以用这个字眼加以描述。平心而论，当我们称某些当代小说为先锋作品时，所想到的究竟是它们在文体上与西方先锋小说有类似性，还是它们本身展示了一种先锋精神？

② 《马克思恩格斯全集》第42卷，第124页。

③ 参见李洁非：《先锋与自由》。

志。上述这些先锋禀性与 85 年以来的中国先锋文艺家的特征不太吻合。首先中国的先锋并未显示“永恒超越”，他们似乎在某种思维的怪圈中盘旋，盘旋在西方先锋某种表层的思维之中，而且在形式与思维上重复西方的先锋。他们并没有多少独立性，他们希望是“群”或集体，他们的功利目的甚至是明显的，希望成功，被承认而成为经典。他们精神上并没有高度“自由”，他们在西方思想中迷失，他们惧怕孤独，寻找集体的温暖家园。90 年代他们的大多数人的“变化”足以证明他们这些特点。当然，这并不是说他们不是先锋，而是说他们的先锋是一种“中国式的先锋”。他们中某些人，未能抵抗住成功和世俗的魅力，未能坚守住“内心的权利”与捍卫“艺术的自主性”而带来的孤寂。的确应该看到，90 年代以来媚俗的空气正在侵蚀着先锋。正像叶兆言的小说《挽歌》的暗示，新旧文化、雅俗文化被解构在日常生活的灰色之中<sup>①</sup>。

#### (四)

从马原开始，小说的虚构行为，撤消能指与所指的陈旧关系，使能指成为一种漂浮状态，显现出一种“播散”性。阅读行为不再是通过本文去“联想”，而是使写作与阅读同时在暗示着身体的空间性，同时进入一个过程——时间性，体验生存的“当下状态”。小说，诗歌从北岛他们的固定的象征形象，比如

① 参见蔡翔：《英雄神话的尴尬再生》，载《今日先锋》（1994.2）第 192～193 页。

象征绘画，表现主义绘画，比如梵·高的火焰与颤抖的笔触（北岛），蒙克的痛苦与扭曲（顾城），……进入了一种多重多义的形象，如第三代诗人展现的劳申柏克的装置和塔皮埃斯的绘画式的更抽象更复杂的拼贴式意象感受，封闭的自足的文学被一种更为多义、复杂、零乱的、开放的本文取代，从而写作进入了一个更为广阔的空间。在这个空间中，差异与偏离的向度是无限的。在建筑上，从古典建筑序列形式，光的感受到对建筑的“体验”，平面设计不再是一种功能分割，而是一个自我意识的身体进入一个“诗学的”空间的“阅读过程”，一个诗的叙述过程。在绘画上，从塞尚、毕加索开始的把绘画从文艺复兴时代二度空间的透视错觉转向关注画面本身的制作性，通过德国表现主义→克里斯托→博伊于斯→塔皮埃斯，绘画不再是“幻觉”而是身体的直接呈现，从“痕迹”、“标志”进入过程，这是一个诗意的过程。这是从“不在场”到“在场”的过程，从“缺席”、“遮闭”、“遗忘”到“出席”、“呈现”的过程。这是一种文化总体意识的倾向。通过这个总体的现象，我们的结论是：从某种意义上说，建筑上存在着文学的叙事性特征，阐述着文学的意义和诗性，绘画上也存在着文学的诗性和叙事特征，文学写作暗示着建筑的空间性和绘画制作的过程性。它们共同通过“过程”呈现时间中的身体。通过身体进入时间，而连绵的时间是自由无限的，可通过身体从现在到过去，到将来，把将来和过去粘连。

从另一种角度，我们又可见到，小说、诗歌通过具体的“词”的形象在构造着类似装置的形象。这种构筑类似一个行为，一个虚构，一个“绘画”过程。“身体”在构筑中呈现。绘画、建筑则是用“偏离”，“隐喻”，“过程”（时间），“符号”，“差

异”的方法把能指 (Signifier) 和所指 (Signified) 距离扩大。通过画家何多苓的绘画现象, 我们看到一种“形式”的绝望和形式的寻找。何多苓是一个浪漫主义写实画家, 他的绘画通过绘画的“文学性”故事情节 (80 年代初) 进而走向诗意的象征, 从故事情节走向抽象观念。但他的能指与所指仍然被固定在一种意义关系中, 身体被思想代替。90 年代, 困惑的何多苓采用了一种“新”的形式, 对完成了的陈旧形式进行“颠覆”与“破坏”, 用无序的直线去破坏陈旧的象征性形象, 这个行为标识着身体渴望出现, 意义的扩充, 能指的凸现, 对能指与所指关系的拆解, 这是一种先锋意识的冲动。但何多苓的方法过于简单, 他不是通过“内在的”意识而是通过一种“外在的”简单方式——显露了他的形式追求与“文化记忆”的矛盾与困惑, 这也是大多数中国先锋们的矛盾与困惑。

应该看到, 先锋形式实验的过程, 拓展了艺术语言, 进入了一个更高一级艺术的体验与理解, 但由于文化土壤与背景, 整体性文化素质, 使他们的实验陷入了一种无读者, 无观众的困惑, 面临着时代“先锋”的寂寞。

## (五)

80 年代的思想解放运动使我们改变了对西方先锋文学艺术的一贯抵制的方针, 大量西方先锋和现代主义思想著作和艺术作品被译介过来了。从某种意义上说, 这是中国历史上史无前例的一次“现代主义”运动。这次运动影响着中国社会及其人生的诸多方面。就文化史角度而言这次运动有其社会历史进

步意义，可以不夸张地说它深刻地改变了一个世界上人口最多也是最大的民族的精神文化和生活方式。在这个现代主义运动中被译介的西方现代主义的非理性哲学对中国人人生观和世界观产生了巨大震撼和影响，它几乎铸造了八十年代以来新一代中国人。这一代人正是本文所讨论的“先锋”的一代人。他们从心理、灵魂、人格、情感诸方面与他们的前辈有着巨大差异。他们已从过去的各种乌托邦走向自我意识，开始直面存在的“当下状况”，开始作为一个孤独的、焦虑的人而活着。在艺术方面，经过85年代以来的“先锋”运动，已更进一步走向对人的更深一层本质的拓展，更真实地反映了中国人的生存处境和文化处境。这是一次规模最大的现代化运动。毫无疑问，这种“现代化”的发展趋势已不以任何人的意志为转移。虽然，从文化史角度对这次“先锋”实验作价值评判还为时尚早，但对这次运动的具体艺术层面上作具体的描述还是有价值的，因为它毕竟反映了先锋们在这一历史过程中的艰难探索与生存感受。

醒悟总是并生着幻灭。八十年代的现代主义生成和展延的过程，尤其是对人本主义的克尔凯郭尔、叔本华、尼采、萨特、海德格尔、雅斯贝尔斯等等西方思想家的阅读，从心灵深处震撼了中国的先锋实验者，使他们从一种无意识的“群体意识”、“文化记忆”和“文化心理结构”中走了出来，感到自身的“一无所有”。正是这种心灵深处的醒悟，也带给了他们心灵深处的孤独、迷惘与幻灭。这种感觉，在八十年中后期以来的先锋实验绘画、小说和第三代诗人的诗等先锋（前卫）作品中已表白得很直接而清晰。这就是先锋们的西西弗斯的宿命。面对这种

命运，叔本华感到了人生的痛苦<sup>①</sup>，尼采看到了在痛苦中的牺牲与升华——人生永恒的原始痛苦。这种在叔本华智慧中求生的意志和痛苦的悲叹，这种从荷马时代人就感受到的痛苦意志在尼采那儿化作了生存的颂歌<sup>②</sup>。尼采说：“一如临刑的殉道者怀着狂喜的幻觉面对自己的苦难。”<sup>③</sup>正是这种深刻的悲剧精神震撼了先锋们心灵。尼采说：

普罗米修斯因为他对人类的泰坦式的爱，必定遭到兀鹰的撕啄；俄狄浦斯因为他过份聪明，解开斯芬克司之谜，必定陷进罪恶的混乱漩涡。<sup>④</sup>

而正是这个先锋运动中“认识自我”的“个人化”，把他们在一夜之间永恒地放逐了。他们变成了漂泊者，寻找精神家园的人。不论是文学或是艺术，都显示了存在的人在人生历程中寻找着生存的意义。不管什么形式的背后都站着一个人的影子，在这个层面上，文学与艺术是统一的。区别只是外在的形式。正如马克思在《神圣家族》一书中写道：

历史什么事情也没有做，它“并不拥有任何无穷无尽的丰富性”，它并没在任何战斗中作战！创造这一切拥有这一切并为这一切而斗争的，不是“历史”，而正是人，现实的，活生生的人。历史并不是把人当作达到自己目的的工具来利用的某种特殊人格。历史不过是追求着自己目的的

① 参见叔本华著：《生存空虚说》（陈晓南译）。叔本华这本书中整篇描述和讨论的都是生的痛苦。

② 参见尼采著：《悲剧的诞生》（周国平译）。与叔本华相反，尼采宣扬的意志与牺牲的快乐压倒了生存的痛苦。

③ 同上书，第11页。

④ 同上书，第15页。

人的活动而已。<sup>①</sup>

如果总结 1985 年以来中国文艺的先锋实验的意义是什么，我们的回答是：也许在艺术上他们没有成功，也许在通往“现代”的路上他们仅仅只是历史长河中“瞬间”的过渡，但是，有一点值得他们骄傲的是，他们的活动拓展了文学与艺术的疆域，同时也把艺术还给了人自身，突出了一个真实的人。<sup>②</sup>

## (六)

八、九十年代这批先锋文艺家，生长在一种特殊的历史背景之中，即从五十年代到八十年代的“文化大革命”的历史背景中。在他们生长的时代，中国文化既无所谓“西方”，也几乎无所谓“传统”。对文化的“革命”此起彼伏，风起云涌。他们注定属于“迷失”的一代——即丧失了“自我”的一代。他们的文化和历史命运注定，他们中难以出现大师一级的人物，但中国未来的大师们则可通过他们走向未来，通过他们寻找、建构、重构“自我”。世纪末的中国文化面对西方人眼中的东方主义和已被批倒批臭而抛弃了的中国本土文化传统，中国文化如何在西方中心主义的话语“权力”中寻找并建立自己的“身

① 《马克思恩格斯全集》，第 2 卷，第 118—119 页。

② 唐晓渡在《实验诗：生长着的可能性》一文中写道：“我们距离‘那个’人还很远，也许可能说刚刚开始向他启程。但重要的是已经启程。我们接近他，以各种姿势，通过多种途径，穿越各个层次……在这一过程中，诗的实验或实验的诗所不断呈献的，将是生命的全景。”（引自谢冕、唐晓渡主编《磁场与魔方》，第 200 页。）

份”，如何在本土文化的尘垢荒丛中寻找自己的“根”，又如何敏锐感受中国人特有的生存状态，这可能将是新一代“先锋”们的关注点。当本文写作之际，笔者已感受到新一代人（他们主要是60年代以来出生的人）已相当关注“自我”生命的感受这一关键问题。但只有“生命”是不够的，还应该高度文化意识和水平，生命才可被“意义”注释。不管当下如何“解构”——新的层面的“意义”仍然是艺术与文化存在的必要条件。在此，我们希望既是“现代的”、“当代的”、“世界的”又是“本土的”、“中国的”、“今天的”新一代文化艺术将随着新世纪的临近而到来。我们以为，只有深刻地呈现和描述中国人自我生存的作品，发现中国本土文化中的人类共性的艺术，才可称为既属于“世界”，又属于“中国”的艺术。我们既要与“西方”作战，又要与“中国”作战——扫除经济的、政治的、历史的、地理的、文化的和意识形态的偏见，我们才有可能“进入”世界。

## （七）

本文对在西方先锋派的影响下产生的中国的先锋文学和造型艺术作品进行类同性讨论。“类同”（Affinity）这个概念在《中西比较文学手册》中被定义为：

指没有任何关联的两部以上的作品在风格、结构、情调及观点等方面的相似。…平行研究往往是从类同现象进行两国或两国以上文学作品的比较研究，由此揭示文学的

# 普遍规律。<sup>①</sup>

本文采用这个概念主要用于对文学与造型艺术作品进行类同比较,试图通过这种比较揭示出这些作品在美学上的共同性质。得出的结论是:先锋文学与各造型艺术之间存在着共同性或某种程度上的一致性,这种共同性和一致性体现在先锋精神的美学思想、人生观和世界观上。

文学与艺术都是作为一种手法的艺术而存在的。艺术与生活是不同的两个世界,虽然自古以来二者互相渗透甚至重叠,但二者是不能混淆的。曾经有人说过,有两类文艺创作家,一种是用生命创作,一种是用手法创作,前者如梵·高、海子等,后者如毕加索,以及我们今天见到的许多先锋手法主义者。虽然我们崇尚前者,但也承认后者的价值。前者把生活与艺术混在一起,用生命的火焰去燃烧艺术,后者认清楚了生活与艺术的区别,用智慧去创造一个自足的艺术世界。面对今天先锋实验种类繁多的手法,我们呼唤生命燃烧的艺术。

<sup>①</sup> 上海外语学院外国文学研究所编:《中西比较文学手册》,第122页。

## 主要参考文献

- [1] 黄笃：《作为政治策略的当代艺术》，《江苏画刊》1995，第12期。
- [2] 柳鸣九主编：《萨特研究》，中国社会科学出版社，1981。
- [3] 葛维劲、魏承思主编：《中国80年代人文思潮》，学林出版社，1992。
- [4] 季红真：《中国近代小说与西方现代主义文学》，《文艺报》1988年1月2日，1月9日。
- [5] 赵玫：《先锋小说的自足与浮泛——对近年来先锋实验小说的再认识》，《文学评论》1989年第1期。
- [6] 赵冰博士主编：《转换主义——生成与置换》，湖南美术出版社，1992。
- [7] [德] T·B·阿多尔诺：《艺术、社会、美学》，载《艺术潮流》1993，第2期。
- [8] 范迪安：《切人与转换》，载《艺术潮流》1993年，第2期。
- [9] 《画廊》1994年第4期。
- [10] 张德政主编：《现代文学辞典》，书目文献出版社，1993。
- [11] 加缪：《西西弗斯神话》，三联书店，1987。
- [12] 洪峰：《我的说话方式》，《文学争鸣》1987年第2期。
- [13] 韦勒克、沃伦：《文学理论》，三联书店，1984。

- [14] 赵毅衡：《非语义的凯旋——细读余华》，载《当代作家评论》1991年第2期。
- [15] 程孟辉：《西方悲剧学说史》，中国人民大学出版社，1994。
- [16] 余华：《虚伪的作品》，载《上海文论》1989年第5期。
- [17] 热拉尔·热奈特：《叙事话语，新叙事话语》，中国社会科学出版社，1990。
- [18] 陈晓明：《暴力与游戏：无主体的话语》，载张国义主编《生存游戏的水圈》，北京大学出版社，1994。
- [19] 王宁：《接受与变形：中国当代先锋小说中的后现代主义》，载张国义主编《生存游戏的水圈》，北京大学出版社，1994。
- [20] A·内哈马斯：《真理与后果：怎样理解J·德里达》，载《哲学译丛》1982年第2期。
- [21] 王庆节：《海德格尔：走向澄明之境》，载周国平主编《诗人哲学家》，上海人民出版社，1987。
- [22] 米兰·昆德拉：《小说的艺术》，三联书店，1992。
- [23] 尼采著：《悲剧的诞生——尼采美学论文选》（周国平译），三联书店，1986。
- [24] 让-保尔·萨特：《存在主义是一种人道主义》，上海译文出版社，1988。
- [25] 伍蠡甫编：《现代西方文化论选》，上海译文出版社1983。
- [26] 戴维斯·麦克罗伊：《存在主义与文学》，春风文艺出版社，1988。
- [27] 罗荣渠主编：《从“西化”到“现代化”》，北京大学出版社，1990。
- [28] 陆梅林、程代熙编选：《异化问题》，文化文艺出版社1986。

- [29] 马克思：《1844年经济学—哲学手稿》，人民出版社，1985。
- [30] 刘再复：《论文学的主体性》，《文学评论》1985年第6期。
- [31] 蔡翔：《日常生活的诗性消解》，学林出版社，1994。
- [32] 章国锋：《从“现代”到“后现代”——小说观念的变化》，载柳鸣九主编《从现代主义到后现代主义》，中国社会科学出版社，1994。
- [33] 韦德·巴斯全编：《萨特论艺术》（冯黎明、阳友权译），上海人民美术出版社，1989。
- [34] H. H. 阿纳森著：《西方现代艺术史》（邹德侗等译），天津人民美术出版社，1986。
- [35] H. 沃尔夫林著：《艺术风格学》（潘耀昌译），辽宁人民出版社，1987。
- [36] 杜小真：《一个绝望者的希望——萨特引论》，上海人民出版社，1988。
- [37] 江文：《雕塑家阿尔贝托·贾科梅蒂》，载《世界美术》1989，第1期。
- [38] 瓦尔特·赫斯编著：《欧洲现代画派画论选》（宗白华译），人民美术出版社，1980。
- [39] 哈罗德·沃斯伯纳：《20世纪艺术中的抽象和技巧》，四川美术出版社，1987。
- [40] 唐小兵译：《后现代主义与文化理论——弗·杰姆逊教授讲演录》，陕西师范大学出版社，1987。
- [41] 季红真：《形式的意义》，载《上海文学》1990，第6期。
- [42] 彼得·福克纳著：《现代主义》（邹羽译），北方文艺出版社，1988。
- [43] 周伦佑：《当代诗歌：跨越年代的言说》，载《北回归线》。

中国当代先锋诗人》(内刊)。

- [44] 陈超:《实验诗对结构的贡献》,载《北回归线,中国当代先锋诗人》(内刊)。
- [45] 伽达默尔:《解释学》,载《哲学译丛》1986年,第3期。
- [46] 鲁枢元:《超越语言》,中国社会科学出版社,1990。
- [47] 《建筑师》1993年,总第54期。
- [48] 汪正章:《建筑呼唤文学》载《建筑师》1993年,第3期。
- [49] 王明贤:《面向二十一世纪的“空间诗”》,载《建筑师》1994年,第56期。
- [50] 沈克宁:《三种设计方法》,载《建筑师》1993年,第54期。
- [51] E·弗罗姆:《逃避自由》,上海文学出版社,1986年。
- [52] 陈宣良:《萨特:幽暗与通明之间》,载周国平编:《诗人哲学家》,上海人民出版社,1987。
- [53] 吕彭、易丹:《中国现代艺术史》,湖南美术出版社,1992。
- [54] 冯至译:《里尔克给一个青年诗人的十封信》,三联书店,1994。
- [55] M·H·艾布拉姆斯:《欧美文学学术语词典》,北京大学出版社,1990。
- [56] 老木编:《青年诗人谈诗》,北京大学五·四文学社,1985。
- [57] 滕守尧:《艺术社会学描述》,上海人民出版社,1987。
- [58] 安·塔比亚斯:《艺术实践》,浙江摄影出版社,1988。
- [59] 沃尔夫冈·伊泽尔:《文本与读者的相互作用》,载张廷琛编《接受理论》,四川文艺出版社,1989。
- [60] 许子东:《现代主义与中国新时期文学》,《文学评论》1989年第4期。

- [61] 马尔库塞：《现代文明与人的困境——马尔库塞文集》，上海三联书店，1995年。
- [62] 阿尔贝·加缪：《弗立茨·卡夫卡作品中的希望和荒诞》，载叶庭芳编《论卡夫卡》，中国社会科学出版社，1988。
- [63] 特伦斯·霍克斯著：《论隐喻》（高丙中译），昆仑出版社，1992。
- [64] L·J·宾克莱：《理想的冲突——西方社会中变化着的价值观念》，商务印书馆，1994。
- [65] 罗荣渠：《东西现代化与二十一世纪前景》，载《二十一世纪》1991年，第4期。
- [66] 黄子平等著：《“二十世纪中国文学”三人谈》，人民出版社，1988。
- [67] 赫尔曼·巴尔：《表现主义》，三联书店，1989。
- [68] 古茨塔夫·勒内·豪克：《希望与信心》，中国社会科学出版社，1992。
- [69] 加缪：《荒谬的人》，花城出版社，1991。
- [70] 徐累编：《超凡者之门》，江苏美术出版社，1994年。
- [71] 马尔科姆·布雷德伯里、詹姆斯·麦克法兰编：《现代主义》（胡家峦等译），上海外语教育出版社，1992。
- [72] 查尔斯·詹克斯：《什么是后现代主义》，中国建筑工业出版社，1986。
- [73] A·鲁布左夫：《艺术综合体中的建筑》，载《美术译丛》1985年第6期。
- [74] 诺伯格·舒尔茨著：《存在·空间·建筑》，（尹培桐译），载《建筑师》1987年，第22、23、24期。
- [75] P·伽德纳：《哲学百科全书·反理性主义》，载《哲学译

- 丛》1988年第4期。
- [76] 金山：《明尼苏达大学魏斯曼美术馆·美国》，载《世界建筑》1995年第2期。
- [77] 吴政：《埃森曼和韦克斯纳研究艺术中心》，载《世界建筑》1991年第1期。
- [78] W. 沃林格著：《抽象与移情》（王才勇译），辽宁人民出版社，1987。
- [79] 海德格尔著：《诗·语言·思》（彭寅春译），文化艺术出版社，1991。
- [80] 卡尔·雅斯贝尔：《现时代的人》，社会科学文献出版社，1992。
- [81] G·G·布洛克：《美学新解》（滕守尧译），辽宁人民出版社，1987。
- [82] 格罗斯：《乔伊斯》，三联书店，1994。
- [83] 阿尔弗雷德·卡津：《西方现代文学的背景》，载柳鸣九主编《从现代主义到后现代主义》，中国社会科学出版社，1994。
- [84] 裘小龙：《托·艾略特〈四个四重奏〉译本前言》，漓江出版社，1985。
- [85] 昂纳·弗莱明：《现代主义建筑概略》，载《世界美术》1988年第4期。
- [86] 叶廷芳：《建筑与文学漫议》，载《建筑师》，1993年第5期。
- [87] 王炜钰：《关于新建筑的共存与协调》，载《建筑学报》1987年第7期。
- [88] 赵毅衡：《先锋派在中国的必要性》，载《新华文摘》1994

年第 3 期。

- [89]《世界艺术百科全书选译》(1),上海人民美术出版社,1987。
- [90] 赵毅衡、周文祥编:《比较文学研究类型》,花城文艺出版社,1993。
- [91]《今日先锋》,三联书店,1994。
- [92] 王晓明编:《人文精神导思录》,文汇出版社,1996。
- [93] 上海外语学院外国文学研究所编:《中西比较文学手册》,四川人民出版社,1987。
- [94] 潘诺夫斯基:《视觉艺术的含义》,辽宁人民出版社,1987。
- [95] 海德格尔:《存在与时间》,三联书店,1987。
- [96] 邹平:《世纪末的文学》,学林出版社,1994。
- [97] 赵园:《艰难的选择》,上海文艺出版社,1989。
- [98] 钱理群:《丰富的痛苦》,时代文艺出版社,1993。
- [99] 王晓明:《潜流与漩涡》,东方出版社,1991。
- [100] 李泽厚:《中国现代理想史论》,东方出版社,1987。
- [101] 张颐武:《理想主义的终结》,载张国义主编《生存游戏的水圈》,北京大学出版社,1994。
- [102] 苏童:《怎么回事——〈红粉〉代跋》,长江文艺出版社,1993。
- [103] 詹姆斯:《心理学原理》,第一卷,商务印书馆,1988。
- [104] 王家新:《我对诗的把握》,载《未名诗人》1987年第3期。
- [105] 顾工:《两代人》,《诗刊》1980年第10期。
- [106] 王家新:《同一个梦》,载《世界文学》1989年第1期。
- [107] 周发祥:《一首译诗引起的联想》,载《诗探索》1982年第1期。

- [108] 北岛：《关于诗》，载《上海文学》1981年第5期。
- [109] 王干：《辉煌的生命空间》，载《文学评论》1987年第2期。
- [110] 杨炼：《诗的自觉》，载《当代艺术探索》1987年第2期。
- [111] 西川：《庞德点滴》，载《世界文学》1989年第1期。
- [112] 谢冕：《美丽的遁逸——论中国后新诗潮》，《文学评论》1988年第6期。
- [113] 华莱士·马丁著：《当代叙事学》（伍晓明译），北京大学出版社，1990。
- [114] 欧阳江河：《对抗与对称：中国当代实验诗歌》，载《艺术广角》1989年第1期。
- [115] 周伦佑：《“第三代”诗论》，载《艺术广角》1989年第1期。
- [116] 季桂保：《解构主义在中国》，载《上海文论》1992年第6期。
- [117] 程光炜：《非个性化——对“第三代”诗创作论的解释》，载《艺术广角》1989年第1期。
- [118] 欧阳江河：《89’后国内诗歌写作：本土气质，中年特征与知识分子身份》，选自上海《南方诗志》（内刊）1993（夏）。
- [119] 本雅明著：《发达资本主义时代的抒情诗人》（张旭东等译），三联书店，1989。
- [120] 让-保尔·萨特：《存在与虚无》，三联书店，1987。
- [121] 罗伯特·休斯著：《新艺术的震撼》（刘萍君等译），上海人民美术出版社，1992。
- [122] 王岳川：《后现代主义文化研究》，北京大学出版社，1992。

- [123] 弗兰西斯·弗兰契娜、查尔斯·俞里森编：《现代艺术和现代主义》（张坚等译），上海人民美术出版社，1988。
- [124] 彼得·柯林斯著：《现代建筑设计思想的演变》（英若聪译），中国建筑工程出版社，1991。
- [125] G·勃罗德彭特等著：《符号 象征与建筑》（乐民成等译），中国建筑工程出版社，1990。
- [126] G·勃罗德彭特著：《建筑设计与人文科学》（张韦译），中国建筑工程出版社，1987。
- [127] W·考夫曼编著：《存在主义：从陀斯妥也夫斯基到沙特》（陈鼓应等译），商务印书馆，1995。
- [128] 王逢振等编：《最新西方文论选》，漓江出版社，1991。
- [129] 巴赫金著：《文艺学中的形式方法》（邓勇等译），中国文联出版公司，1992。
- [130] 雅克·马利坦著：《艺术与诗中的创造性直觉》（刘有元等译），三联书店，1991。
- [131] 埃米尔·施塔格尔著：《诗学的基本概念》（胡其鼎译），中国社会科学出版社，1992。
- [132] 莱辛著：《拉奥孔》（朱光潜译），人民文学出版社，1982。
- [133] 什克洛夫斯基等著：《俄国形式主义文论选》（方珊等译），三联书店，1989。
- [134] 沃·伊瑟尔著：《阅读行为》（金惠敏等译），湖南文艺出版社，1991。
- [135] 周宪编，E·H·贡布里希著：《木马沉思录——艺术理论文集》，北京大学出版社，1991。
- [136] 克莱夫·贝尔著：《艺术》（周金环等译），中国文联出版公司，1984。

- [137] 星座学术文丛编委会编：《再叩永恒之门》，上海三联书店，1994。
- [138] 埃伦·H·约翰逊编：《当代美国艺术家论艺术》（姚宏翔等译），上海人民美术出版社，1992。
- [139] 陈侗等选编：《与实验艺术家的谈话》（杜莉等译），湖南美术出版社，1993。
- [140] 罗伯特·休斯著：《新艺术的震撼》（刘萍君等译），上海人民出版社，1989。
- [141] 艾德里安·亨利著：《总体艺术》（毛君炎译），上海人民美术出版社，1990。
- [142] 叔本华著：《生存空虚说》（陈晓南译），作家出版社，1987。
- [143] 《马克思恩格斯全集》第2卷，人民出版社，1957。
- [144] 周伦佑选编：《褻渎中的第三朵语言花》，敦煌文艺出版社，1994。
- [145] 萨拉·柯耐尔著：《西方美术风格演变史》（欧阳英等译），浙江美术学院出版社，1992。
- [146] 特里·伊格尔顿著：《马克思主义与文学批评》，人民文学出版社，1986。
- [147] 朱大可：《燃烧的迷津》，学林出版社，1991。
- [148] 吴亮：《王唯铭著〈欲望的城市·序〉》，文汇出版社，1996。
- [149] 布正伟：《布正伟论建筑表情》，载《〈0〉艺术工程丛书：透视》，国际文化出版公司，1995。
- [150] 温儒敏：《新文学现实主义的流变》，北京大学出版社，1988。
- [151] 王明贤：《古老北京的前卫建筑》，载《今日先锋》（1996.4），三联书店。

- [152] 赵毅衡：《彼得·毕尔格〈先锋理论〉和雷纳多·波乔利〈先锋理论〉》，载《今日先锋》（1995.3），三联书店。
- [153] 陈晓明：《解构的踪迹：历史、生活与主体》，中国社会科学出版社，1994。
- [154] 于坚：《诗歌精神的重建》，载陈旭光编：《快餐馆里的冷风景》，北京大学出版社 1994。
- [155] 洪子诚、刘登翰著《中国当代新诗史》，人民文学出版社，1994。
- [156] 罗兰·巴尔特著：《文学与今天》（张小鲁译），载《上海文论》1987 年第 6 期。
- [157] 萨姆·亨特著：《二十世纪西方绘画》（平野译），中国国际广播出版社，1988。
- [158] 季红真：《现代人的民族民间神话》，载《当代作家评论》1988 年第 1 期。
- [159] 崔建军：《当代“实验小说”的困境》，载《艺术广角》1989 年第 2 期。
- [160] 樊波：《新野性主义的发生》，载《江苏画刊》1988 年第 2 期。
- [161] 陈晓明：《最后的仪式——“先锋派”的历史及其评估，〈中国先锋小说精选〉序》，甘肃人民出版社，1993。
- [162] 洪子诚著：《当代中国文学的艺术问题》，北京大学出版社，1986。
- [163] 《世界建筑》1987 年第 2 期。
- [164] 《建筑学报》1996 年第 3 期。
- [165] 橡子：《清理与批判：汉语诗歌写作的三种方式》，载《诗探索》1995 年第 3 期。

- [166] 王蒙：《先锋文学失败了么？》，载《今日先锋》（1994.2），三联书店。
- [167] 李洁非：《先锋与自由》，载《今日先锋》（1994.2），三联书店。
- [168] 《马克思恩格斯全集》第42卷，人民出版社，1979。
- [169] 严家炎：《中国现代小说流派史》，人民文学出版社，1989。
- [170] 谢冕、唐晓渡主编：《磁场与魔方（新潮诗论卷）》，北京师范大学出版社，1993。
- [171] 谢冕、唐晓渡主编：《以梦为马（新生代诗卷）》，北京师范大学出版社，1993。

人 民 大 学 社 · 东 方 出 版 社

## ◆ 部 分 书 目 ◆

### 哲 学

| 编号  | 书 名                   | 著 (译) 者     | 定 价      |
|-----|-----------------------|-------------|----------|
| 207 | 中国哲学发展史(秦汉卷)          | 任继愈         | 4.60 元   |
| 208 | 中国哲学发展史(隋唐卷)          | 任继愈         | 18.20 元  |
| 209 | 中国哲学史新编(1-6)          | 冯友兰 (精)     | 121.00 元 |
| 210 | 中国思想通史(1-5)           | 侯外庐 (精)     | 195.40 元 |
| 211 | 庄学研究                  | 崔大华         | 27.80 元  |
| 212 | 庄子通论                  | 孙以楷         | 10.40 元  |
| 213 | 有无之境<br>——王阳明哲学的精神    | 陈 来         | 18.80 元  |
| 214 | 虚实之辨<br>——王充哲学的宗旨     | 周桂钿         | 21.60 元  |
| 215 | 一本万殊<br>——黄宗羲的哲学与哲学史观 | 李明友         | 17.80 元  |
| 216 | 天人之际<br>——中西哲学的困惑与选择  | 张世英         | 22.00 元  |
| 217 | 希腊哲学史(2)              | 汪子嵩等        | 31.00 元  |
| 219 | 猫头鹰与上帝的对话             | 张志刚         | 16.50 元  |
| 221 | 性伦理学                  | E. 伟, 高玉兰   | 18.00 元  |
| 222 | 当代西方艺术哲学              | 朱 狄         | 26.00 元  |
| 223 | 现代西方哲学辞典              | B.A. 列克托尔斯基 | 20.00 元  |
| 224 | 中国哲学主体思维              | 蒙培元         | 6.80 元   |
| 228 | 当代文化哲学沉思              | 李鹏程         | 19.00 元  |
| 229 | 思·史·诗<br>——现象学和存在哲学研究 | 叶秀山         | 16.40 元  |
| 231 | 中国古代人学思想概要            | 肖万源, 徐远和    | 7.80 元   |
| 232 | 社会思维学                 | 曾 杰, 张树相    | 19.80 元  |
| 237 | 群经要义                  | 陈克明         | 21.80 元  |

|     |                             |      |         |
|-----|-----------------------------|------|---------|
| 241 | 儒学与东方文化                     | 徐远和  | 14.60 元 |
| 242 | 国际儒学研究(第 1 辑)               | 国际儒联 | 22.80 元 |
| 243 | 玄境<br>——道学与东方文化             | 张立文  | 24.50 元 |
| 245 | 中西哲学与文化比较新论<br>——北京大学名教授演讲录 | 谢 龙  | 15.20 元 |
| 246 | 儒家伦理哲学                      | 陈各嘉  | 12.50 元 |
| 248 | 理性与现实                       | 赵常林  | 8.00 元  |

## 宗 教

|     |                       |         |         |
|-----|-----------------------|---------|---------|
| 249 | 走向神圣<br>——现代宗教学的问题与方法 | 张志刚     | 18.00 元 |
| 250 | 宗教与文化论丛               | 陈村富     | 15.60 元 |
| 251 | 汉唐佛教思想论集              | 任继愈     | 16.80 元 |
| 252 | 佛教画藏·少林寺              | 古干主编    | 99.00 元 |
| 253 | 佛教画藏·佛陀十大弟子           | 古干主编    | 99.00 元 |
| 254 | 佛教画藏·释迦牟尼佛            | 古干主编    | 99.00 元 |
| 255 | 佛教画藏·禅宗公案(一)          | 古干主编    | 99.00 元 |
| 256 | 佛教画藏·寓言部·人物编          | 古干主编    | 99.00 元 |
| 747 | 佛教画藏·高僧               | 古干主编    | 99.00 元 |
| 748 | 佛教画藏·名尼               | 古干主编    | 99.00 元 |
| 749 | 佛教画藏·动物故事             | 古干主编    | 99.00 元 |
| 750 | 佛教画藏·神僧               | 古干主编    | 99.00 元 |
| 751 | 佛教画藏·佛本生故事            | 古干主编    | 99.00 元 |
| 752 | 佛教画藏·菩萨部              | 古干主编    | 99.00 元 |
| 257 | 圣经常识                  | (日)山本士平 | 10.00 元 |
| 258 | 佛教典故趣谈                | 肖 肃、黎 明 | 12.80 元 |
| 259 | 当代佛教                  | 杨普文     | 18.00 元 |
| 260 | 当代基督新教                | 于 可     | 16.00 元 |
| 261 | 当代天主教                 | 傅乐安     | 19.00 元 |
| 262 | 当代伊斯兰教                | 金宜久     | 15.00 元 |
| 263 | 台港澳宗教概况               | 李桂玲     | 18.00 元 |
| 264 | 基督教哲学 1500 年          | 赵敦华     | 29.80 元 |
| 265 | 世界宗教总览                | 宗教研究中心  | 30.00 元 |
| 266 | 宗教文化学导论               |         | 16.00 元 |
| 267 | 世界十大宗教                | 黄心川     | 15.00 元 |
| 268 | 基督教与明末儒学              | 孙尚杨     | 12.80 元 |

## 历史

- |     |                |                 |              |
|-----|----------------|-----------------|--------------|
| 269 | 世界通史(1—6)      | 崔连仲、刘祚昌、刘明翰、徐天新 | (精)420.00 元  |
| 270 | 中国通史(1—10)     | 范文澜、蔡美彪         | (精)580.00 元  |
| 273 | 中国全史           | 胡小林             | (精)1488.00 元 |
| 274 | 中国政治制度通史(1—10) | 白 钢             | (精)600.00 元  |

## 帝王传系列 共 9 种

- |     |      |         |            |
|-----|------|---------|------------|
| 300 | 唐太宗传 | 许道勋、赵克尧 | (精)25.90 元 |
| 301 | 唐太宗传 | 许道勋、赵克尧 | (平)20.50 元 |
| 302 | 唐玄宗传 | 许道勋、赵克尧 | (精)34.00 元 |
| 303 | 唐玄宗传 | 许道勋、赵克尧 | (平)28.60 元 |
| 304 | 朱元璋传 | 吴 晗     | (精)30.50 元 |
| 305 | 朱元璋传 | 吴 晗     | (平)24.60 元 |
| 306 | 明成祖传 | 晁中辰     | (精)30.90 元 |
| 307 | 明成祖传 | 晁中辰     | (平)25.50 元 |
| 308 | 万历传  | 樊树志     | (精)29.50 元 |
| 309 | 万历传  | 樊树志     | (平)23.40 元 |
| 310 | 雍正传  | 冯尔康     | (精)34.30 元 |
| 311 | 雍正传  | 冯尔康     | (平)28.90 元 |
| 312 | 乾隆传  | 唐文基、罗庆泗 | (精)28.80 元 |
| 313 | 乾隆传  | 唐文基、罗庆泗 | (平)23.20 元 |
| 314 | 光绪传  | 孙孝恩     | (精)28.00 元 |
| 315 | 光绪传  | 孙孝恩     | (平)24.00 元 |
| 316 | 崇祯传  | 樊树志     | (精)31.60 元 |
| 317 | 崇祯传  | 樊树志     | (平)28.80 元 |

## 中国历史人物传记 共 8 种

- |     |        |         |            |
|-----|--------|---------|------------|
| 318 | 吕不韦传   | 林剑鸣     | 12.00 元    |
| 319 | 初唐四杰研究 | 骆祥发     | (精)16.00 元 |
| 320 | 初唐四杰研究 | 骆祥发     | (平)12.00 元 |
| 321 | 苏东坡演义  | 宁业高、宁 耘 | 16.00 元    |

|     |      |         |                          |
|-----|------|---------|--------------------------|
| 322 | 林则徐传 | 杨国楨     | 31.20 元                  |
| 323 | 李鸿章传 | 苑书义     | (精)24.30 元<br>(平)18.30 元 |
| 324 | 梁启超传 | 李喜所、元 青 | (精)25.40 元               |
| 325 | 梁启超传 | 李喜所、元 青 | (平)20.60 元               |
| 326 | 汤若望传 | 李兰琴     | 9.50 元                   |
| 334 | 胡适传  | 白吉庵     | (精)27.80 元<br>(平)23.00 元 |

## 文化

|     |           |     |         |
|-----|-----------|-----|---------|
| 395 | 诗苑珍品：璇玑图  | 李 尉 | 25.00 元 |
| 396 | 叶芝文集(全三册) | 王家新 | 58.00 元 |
| 398 | 公关礼仪      | 丛杭青 | 18.00 元 |

## 家庭百科系列 共10册

|     |       |       |         |
|-----|-------|-------|---------|
| 442 | 生活禁忌  | 林文 主编 | 15.00 元 |
| 443 | 四季养生  | 林文 主编 | 13.00 元 |
| 444 | 初为人母  | 林文 主编 | 12.50 元 |
| 445 | 运动百科  | 林文 主编 | 14.00 元 |
| 446 | 夫妻之间  | 林文 主编 | 12.00 元 |
| 447 | 茶酒祛百病 | 林文 主编 | 15.50 元 |
| 448 | 装扮与魅力 | 林文 主编 | 12.00 元 |
| 449 | 饮食与健康 | 林文 主编 | 13.50 元 |
| 450 | 每日一佳肴 | 林文 主编 | 13.00 元 |
| 451 | 药补与食疗 | 林文 主编 | 16.50 元 |

## “民国学术经典”文库系列 共31册

### ◎ 思想史类丛

|     |                            |     |         |
|-----|----------------------------|-----|---------|
| 452 | 中国哲学史大纲                    | 胡 适 | 22.80 元 |
| 453 | 清代学术概论<br>(附：中国古代学术流变研究十篇) | 梁启超 | 15.60 元 |
| 454 | 中国学术史讲话                    | 杨东莼 | 22.80 元 |
| 455 | 先秦政治思想史                    | 梁启超 | 17.80 元 |

|     |           |     |         |
|-----|-----------|-----|---------|
| 456 | 汉代学术史略    | 顾颉刚 | 13.80 元 |
| 457 | 魏晋的自然主义   | 容肇祖 | 16.80 元 |
| 458 | 理学纲要      | 吕思勉 | 15.60 元 |
| 459 | 两宋思想述评    | 陈钟凡 | 18.60 元 |
| 460 | 晚明思想史论    | 嵇文甫 | 13.80 元 |
| 461 | 中国近三百年学术史 | 梁启超 | 27.50 元 |
| 462 | 十批判书      | 郭沫若 | 29.80 元 |

### ● 历史类丛

|     |                          |     |         |
|-----|--------------------------|-----|---------|
| 463 | 中国历史研究法<br>(附：中国历史研究法补编) | 梁启超 | 22.80 元 |
| 464 | 中国民族史                    | 吕思勉 | 19.80 元 |
| 465 | 中国风俗史                    | 张亮采 | 11.80 元 |
| 466 | 中国伦理学史                   | 蔡元培 | 15.60 元 |
| 467 | 中国宗教思想史大纲                | 王治心 | 15.60 元 |
| 468 | 社会进化史                    | 蔡和森 | 15.80 元 |
| 469 | 中国教育改造                   | 陶行知 | 14.80 元 |
| 470 | 中国近代史大纲                  | 蒋廷黻 | 14.80 元 |

### ● 文学史类丛

|     |              |         |         |
|-----|--------------|---------|---------|
| 471 | 中国之美文及其历史    | 梁启超     | 15.50 元 |
| 472 | 中国纯文学史纲      | 刘经庵     | 22.80 元 |
| 473 | 乐府文学史        | 罗根泽     | 15.80 元 |
| 474 | 词曲史          | 王 易     | 26.40 元 |
| 475 | 宋元戏曲史        | 吴 梅、王国维 | 14.80 元 |
| 476 | 中国骈文史(八股文小史) | 卢 前、刘麟生 | 15.60 元 |
| 477 | 中国小说史略       | 鲁 迅     | 15.60 元 |
| 478 | 晚清小说史        | 阿 英     | 13.60 元 |
| 479 | 中国俗文学史       | 郑振铎     | 34.80 元 |
| 480 | 诗史           | 李 维     | 15.80 元 |
| 481 | 白话文学史        | 胡 适     | 23.60 元 |
| 482 | 中国散文史        | 陈 柱     | 19.80 元 |

### 哥伦布学术文库系列 共 9 册

|     |               |     |         |
|-----|---------------|-----|---------|
| 483 | 评价论           | 冯 平 | 18.00 元 |
| 484 | 中国现代戏剧美学思想发展史 | 焦尚志 | 25.00 元 |

|     |                         |     |         |
|-----|-------------------------|-----|---------|
| 485 | 我在，我思<br>——世纪之交的文化与哲学   | 李小兵 | 18.00 元 |
| 486 | 人韵<br>——一种对马克思的读解       | 黄克剑 | 23.00 元 |
| 487 | 超越神话<br>——纬书政治神话研究      | 冷德熙 | 21.00 元 |
| 488 | 西方社会哲学                  | 王守昌 | 24.00 元 |
| 489 | 生命与逻格斯<br>——希腊伦理思想      | 包利民 | 21.00 元 |
| 490 | 沉沦与拯救<br>——克尔凯戈尔的精神探索研究 | 杨大春 | 13.80 元 |
| 491 | 魏晋风度                    |     | 16.00 元 |

## 西屋译丛

|     |                         |         |         |
|-----|-------------------------|---------|---------|
| 492 | 陀思妥耶夫斯基哲学<br>——系统论述     | [德]赖·劳特 | 25.60 元 |
| 493 | 科技时代与人类未来<br>——在哲学深层的挑战 | [荷]舒尔曼  | 24.00 元 |

## 日晷文库 共12册

|     |              |     |         |
|-----|--------------|-----|---------|
| 494 | 诗经的文化精神      | 李 山 | 16.00 元 |
| 495 | 楚辞与原始宗教      | 过常宝 | 14.00 元 |
| 496 | 汉代文人与文学观念的演进 | 于迎春 | 16.00 元 |
| 497 | 六朝骈文形式及其文化意蕴 | 钟 涛 | 13.00 元 |
| 498 | 北朝文化特质与文学进程  | 吴先宁 | 14.00 元 |
| 499 | 唐前生命观和文学生命主题 | 钱志熙 | 19.60 元 |
| 500 | 初盛唐诗歌的文化阐释   | 杜晓勤 | 15.00 元 |
| 501 | 唐宋四大家的道论与文学  | 朱 刚 | 15.00 元 |
| 502 | 宋明之际社会心理与小说  | 傅惠生 | 15.00 元 |
| 503 | 佛教与晚明文学思潮    | 黄卓越 | 15.00 元 |
| 504 | 晚明士人心态与文学个案  | 周明初 | 15.00 元 |
| 505 | 清代文化与浙派诗     | 张仲谋 | 15.00 元 |

# 东方书林之旅 共24册

|     |                          |         |         |
|-----|--------------------------|---------|---------|
| 549 | 城市季风                     | 杨东平     | 25.00 元 |
| 550 | 联想与印证<br>——对中国思想的重新理解    | 玄 峻     | 21.00 元 |
| 551 | 青楼文学与中国文化                | 陶慕宁     | 14.00 元 |
| 552 | 东方诗魂                     | 郝志达、王锡三 | 15.00 元 |
| 553 | 狂与逸<br>——中国古代知识分子的人格特征   | 张节末     | 11.00 元 |
| 554 | 苦海与极乐                    | 李安纲     | 21.00 元 |
| 555 | 乡关何处<br>——20 世纪中国散文的文化精神 | 王 尧     | 16.00 元 |
| 556 | 晚唐钟声<br>——中国文化的精神原型      | 傅道彬     | 22.00 元 |
| 557 | 大众的梦                     | 高小康     | 12.80 元 |
| 558 | 人与故事                     | 高小康     | 11.80 元 |
| 559 | 世纪晚钟<br>——当代文化与艺术趣味评论    | 高小康     | 19.00 元 |
| 560 | 隐喻                       | 耿占春     | 19.00 元 |
| 561 | 伤花怒放<br>——摇滚的被缚与抗争       | 郝 舫     | 16.80 元 |
| 562 | 灵之舞<br>——中西人格的表演性        | 邓晓芒     | 16.00 元 |
| 563 | 罪恶与救赎<br>——基督教文化精神论      | 杨慧林     | 11.80 元 |
| 564 | 纯粹的声音<br>——倾听《杜英诺悲歌》     | 崔建军     | 15.00 元 |
| 565 | 风雨梦舟                     | 禹 燕     | 10.80 元 |
| 566 | 人间情书                     | 蓝 蓝     | 13.80 元 |
| 567 | 滴水的书卷                    | 蓝 蓝     | 12.00 元 |
| 568 | 时光的耳语                    | 艺 辛     | 16.00 元 |
| 569 | 托福中国                     | 程宝林     | 13.80 元 |
| 570 | 观察者的幻象                   | 耿占春     | 15.00 元 |
| 571 | 话语和回忆之乡                  | 耿占春     | 10.00 元 |
| 572 | 交往者自白                    | 王鸿生     | 18.00 元 |

## 东方快车丛书 共4册

- |     |            |         |                          |
|-----|------------|---------|--------------------------|
| 573 | 宝玉石鉴赏指南    | 赵松龄、陈康德 | (精)30.00 元               |
| 574 | 发烧音响入门     | 郝虹生、杜 鹏 | (精)26.00 元<br>(平)18.00 元 |
| 575 | 世界名犬的鉴赏与饲养 | 石 松     | (精)28.00 元               |
| 576 | 世界名犬的鉴赏与饲养 | 石 松     | (平)20.00 元               |

## 中国古典文学精品名家选本

- |     |           |      |         |
|-----|-----------|------|---------|
| 577 | 闻一多选唐诗一千首 | 徐承伟等 | 38.00 元 |
| 578 | 胡适选唐宋词三百首 | 絮 絮注 | 16.00 元 |

## 把酒品珍丛书 共5册

- |     |                    |         |         |
|-----|--------------------|---------|---------|
| 579 | 六代豪华春去也<br>——咏史词品珍 | 刘文忠、刘元煌 | 10.00 元 |
| 580 | 杨柳行间燕子轻<br>——咏物词品珍 | 管士光     | 10.00 元 |
| 581 | 此身天地一浮萍<br>——纪游词品珍 | 丁绍卿     | 10.00 元 |
| 582 | 我思君处君思我<br>——友谊词品珍 | 绛 云、常振国 | 10.00 元 |
| 583 | 问世间情是何物<br>——爱情词品珍 | 三寅生、张福海 | 10.00 元 |

## 名士雅品小集 共6册

- |     |      |     |         |
|-----|------|-----|---------|
| 584 | 中书集  | 朱 湘 | 8.80 元  |
| 585 | 商市街  | 萧 红 | 10.80 元 |
| 586 | 西滢闲话 | 陈西滢 | 10.80 元 |
| 587 | 春醪集  | 梁遇春 | 10.80 元 |
| 588 | 画梦录  | 何其芳 | 8.80 元  |
| 589 | 绿天   | 绿 漪 | 10.80 元 |

## 心叶文丛 共6册

|     |             |     |         |
|-----|-------------|-----|---------|
| 590 | 唯一的门——时间与人生 | 耿占春 | 16.00 元 |
| 591 | 林中水滴——自然与人生 | 蓝 蓝 | 16.80 元 |
| 592 | 书梦飘香——读书与人生 | 舒 余 | 16.80 元 |
| 593 | 邂逅缪斯——文学与人生 | 艺 辛 | 16.00 元 |
| 594 | 围城沧桑——家庭与人生 | 冯 媛 | 19.00 元 |
| 595 | 行板如歌——音乐与人生 | 陈东东 | 16.80 元 |

## 古典之门音乐丛书 共20册

### ● 第一批出书目录

|     |             |         |         |
|-----|-------------|---------|---------|
| 596 | 巴赫          | 韩鸿鹰     | 15.00 元 |
| 597 | 莫扎特         | 钱仁平     | 9.00 元  |
| 598 | 贝多芬         | 张 方     | 16.50 元 |
| 599 | 罗西尼         | 邹建平、施国宪 | 9.00 元  |
| 600 | 李斯特         | 张 巍     | 11.50 元 |
| 601 | 瓦格纳         | 陈 默     | 12.00 元 |
| 602 | 勃拉姆斯        | 吴继红     | 11.00 元 |
| 603 | 格林卡和俄罗斯强力集团 | 陈鸿知     | 12.50 元 |
| 604 | 德彪西         | 朱秋华     | 15.00 元 |
| 605 | 西贝柳斯        | 胡向阳、邓红梅 | 11.00 元 |

### ● 第二批出书目录

|     |       |           |
|-----|-------|-----------|
| 606 | 亨德尔   | 估 12.00 元 |
| 607 | 海顿    | 估 12.00 元 |
| 608 | 舒曼    | 估 12.00 元 |
| 609 | 舒伯特   | 估 12.00 元 |
| 610 | 肖邦    | 估 12.00 元 |
| 611 | 圣桑    | 估 12.00 元 |
| 612 | 普契尼   | 估 12.00 元 |
| 613 | 柴可夫斯基 | 估 12.00 元 |
| 614 | 马勒    | 估 12.00 元 |
| 615 | 卡拉扬   | 估 12.00 元 |

## 宗教文化

- |     |         |     |         |
|-----|---------|-----|---------|
| 715 | 宗教文化（一） | 陈村富 | 21.00 元 |
| 716 | 宗教文化（二） | 陈村富 | 23.50 元 |

## 袖珍美学丛书 共12册

- |     |       |         |         |
|-----|-------|---------|---------|
| 763 | 美的哲学  | 叶秀山     | 10.20 元 |
| 764 | 审美心理学 | 杨恩寰     | 11.00 元 |
| 765 | 审美社会学 | 黄集伟     | 9.80 元  |
| 766 | 电影美学  | 姚晓蒙     | 9.80 元  |
| 767 | 戏剧美学  | 曹其敏     | 9.20 元  |
| 768 | 音乐美学  | 蒋一民     | 10.00 元 |
| 769 | 小说美学  | 陆志平、吴功正 | 9.20 元  |
| 770 | 绘画美学  | 徐书城     | 9.80 元  |
| 771 | 建筑美学  | 汪正章     | 12.00 元 |
| 772 | 中国诗学  | 吴战垒     | 11.30 元 |
| 773 | 中国书学  | 韩玉涛     | 9.50 元  |
| 774 | 舞蹈美学  | 欧建平     | 13.20 元 |