

JIN RI XIAN FENG

今日 先锋

- 神话—西方与中国—栗宪庭等
- 先锋与自由—李洁非
- 炮竹炸碎冬梦—陈染
- 《零档案》从诗到戏剧—吴文光

2

生活·读书·新知 三联书店

今日 先鋒

名譽主編：王 蒙

編 委：（按姓氏筆劃）

張頤武

栗寔庭

黃卓越

蔣原倫

潘凱雄

生活·讀書·新知

三聯書店



(京)新登字 007 号

图书在版编目 (CIP) 数据

今日先锋/《今日先锋》编委会编. —北京:生活·读书·新知三联书店, 1994. 11
(今日先锋丛刊)

ISBN 7-108-00382-1

I. 今... II. 今... III. ①文学-作品-中国-现代-选集②艺术-作品-中国-现代-选集 IV. J121 I217

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (94) 第 01930 号

责任编辑 耿 杰

版式设计 陈新民

出版发行 生活·读书·新知 三联书店
(北京朝内大街 166 号)

邮 编 100706

印 刷 杭州大众美术印刷厂

版 次 1994 年 11 月第 1 版第 1 次印刷

开 本 850×1168 毫米 1/32 印张 6.75

字 数 141 千字

印 数 0,001—7,000 册

定 价 9.80 元

目 录

· 先锋论坛 ·

先锋文学失败了么？ 王 蒙 (1)

神话——西方与中国

——第45届威尼斯双年展参展艺术家归来谈感想

栗宪庭 徐 冰 王广义 张培力
方力钧 冯梦波 耿建翌 余友涵 (6)

先锋与自由 李洁非 (29)

· 大视野 ·

绞断母语环链之后……

能否继续文化颠覆？

——“新潮”、“新潮”之后·“后新潮”断想 韩钟恩 (43)

《零档案》：从诗到戏剧 吴文光 (62)

寓言型中国情调

——张艺谋与“第四代” 王一川 (77)

目 录

· 语言空间 ·

炮竹炸碎冬梦 陈 染 (86)

失去 孙甘露 (96)

铜马 (外二篇) 钟 鸣 (101)

五种随笔 大 仙 (113)

西南《中国经验》画展 王 川 叶永青 张晓刚
周春芽 毛旭辉 (122)

· 奇谈篇 ·

戏曲的话语误读及其矫正 朱大可 (128)

· 当代艺术家评述 ·

悬浮的形象
——对孙良近期油画的描述 吴 亮 (135)

目 录

· 前卫设计与装饰 ·

路…… 旺忘望 (147)

· 手记与私语 ·

标记 格 非 (152)

《活着》：参与者手记 王 斌 (156)

随想三则 柴小刚 (165)

· 彼岸风 ·

采薇 [美国] 盖伊·戴文坡 (168)
赵毅衡推介

· 一种描述 ·

英雄神话的尴尬再生 蔡 翔 (188)

目 录

小说的后台

韩少功 (202)

· 黑白之页 ·

韩 磊 (208)

先锋论坛

先锋文学 失败了么？

■ 王 蒙

差不多每年都有知名的与正在被知名的评论家宣布先锋文学的破产。这种风光令人想起马克·吐温的幽默。据说马克·吐温说过：“没有比戒烟更容易的了，我已经戒了许多次了。”

戒烟而要许多次，说明了烟的不易戒。已经破产了的先锋文学还要不厌其烦地每年宣布失败或破产或消失一次，说明的会不会恰恰是先锋文学的生命力与先锋现象产生的不可避免性什么的呢？

记得1979年10月21日拙作《夜的眼》在《光明日报》上发表以后，居然有一些文学名流说是“看不懂”，还有一位长期习惯于养尊处优地在文艺园地里杀杀砍砍的老哥立即“敏锐”地指出：“这篇小说不好。”而现在呢，一些激进的新秀，在指责过往的年代里，人们研讨文学作品的时候，太强调主题在文学作品中的意义的同时，又在指出：“王蒙的……

■ 先锋文学失败了么？ ■

夜的眼等，也只是在表现手法上被视为比较陌生，而其主旨仍然是很正统的。”（按，这位评者在重视主题方面与他所批评的老眼光其实难分轩轻，所以他至今读不懂《夜的眼》的“主旨”——或无“主旨”——其实那篇小说与陈腐已极的主旨一词与更加陈腐的主旨手法二元论并不搭界。）

天若有情天亦老，人间正道是先锋！先锋一出现往往会被认为是怪胎。先锋之为先锋就因为它超前，与众不同，有点奇形怪状之意——如果先锋一上来就被公众认同，如果先锋一上来就与大众的阅读拉平，如果先锋一上来就与传统接轨，只有连续，没有断裂；那还谈得上什么先锋呢？换句话说，如果先锋一上来不让人觉得别扭，不受讥讽抵制，那还算得上什么先锋呢？而先锋——有生命力的艺术突进——又不会总是处于与读者与社会格格不入的状态。先锋的胜利就是他逐渐、他终于被接受被采纳，也就是说这部分艺术空间终于被扩展开了，被打开了。如果说1979年《夜的眼》式的心理独白还有点“陌生”，茹志鹃的《剪辑错了的故事》的时空打乱还很有冲击，王蒙的另一些所谓“意识流”作品还被称为“他在吃蜗牛”，如果说那时候为了开拓艺术空间还需要在正统的无可争议的主旨下面做一点大有争议的披荆斩棘的磕磕绊绊的工作，那么时至今日，老先锋早已司空见惯，而后来者已经是唯我独新，唯我独先，睥睨万物，所向披靡了。

我们大概还没有忘记1982、1983年间如临大敌的关于“现代派”的不知所云的讨论。讨论完了呢，被认为是危险的现代派手法——时空倒错呀，心理独白呀，意识流呀，视角转换呀，荒诞魔幻呀，所指能指呀，虚拟性的强调与拉平作者与读者的距离呀，对于叙述过程的重视呀，直到性心理性

意识呀什么的，对于不少作家来说，已经是家常便饭，常备的小菜了。不必说孙甘露、马原、余华、格非了，也不必说铁凝和王安忆，就是绝无“现代派”的嫌疑的邓刚，写出那荒诞小说《出差》，却没有任何人觉得有任何怪异了。继王蒙在《杂色》里写了马说话以后，不久张贤亮的马也说开了话了，就连绝对民族化，绝对不洋，绝对要土要古的贾平凹老弟的牛不是也说起话来吗？而且不仅是小说，连报告文学也“现代”起来了，君不见陈祖芬的文体乎？从她的文字当中，人们难道发现不了艺术空间的扩大是怎样地解放了作家手里的笔！

再以诗为例，当年舒婷也是朦胧诗人的代表，为此她还受到过张冠李戴的批评，如说什么在大是大非的问题（！）上不能朦胧之类。现在呢，已经有人指责舒婷的诗写得太“古典”了。我们的诗歌的品种和手段，我们的诗人的精神活动的世界是怎样地扩大了呀！对于这种扩大，舒婷已经做出了自己的贡献。所以舒婷的诗会被说成“古典”，这不正是说明了她的诗的被接受被肯定的程度，正是说明了她的诗歌的大大的成功了吗？

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正在发展，这才是最值得珍视的。正是从这个意义上来说，先锋文学打开的艺术空间，不仅提供给了新的更加先锋的先锋，而且，在不断拓展的艺术空间里，新写实主义呀、寻根派呀、新

■ 先锋文学失败了么？ ■

笔记体呀、新文言体呀、新寓言体呀等等才得以更顺利地涌现出来与涌动起来。

没有先锋没有怪胎没有探索和试验就没有艺术空间从而也是心灵空间的扩大。空间的扩大正是先锋艺术大获全胜的标志。而当这空间确实是扩大了的时候，当怪胎丰富了常规，从而使常规展延；新潮涌推了主流，从而使主流壮阔，先锋改变了观念，从而使观念活泛以后，正是先锋的胜利使先锋也就不再成其为先锋了。先锋已经改变了我们的文学艺术的面貌了。

现代文学史正是这样发展的。最初，就是契诃夫、鲁迅的小说也够先锋的了。我们的读者习惯的是三言二拍，是章回体，是有头有尾，是大团圆，是明晰的教化主旨，是善恶分明的人物区分。而“五四”以来的新小说算是什么呢？谁能看得懂呢？如果无头无尾地一写就叫小说，那不是人人瞎涂乱抹一下都可以自称作家了么？

然后人们接受了现实主义并奉为经典。然后看到与这经典不甚符合的作品便又不懂呀，随意性呀，舶来品因而危险呀，不大众呀，乃至异己呀什么的批上一通。曾几何时，时过境迁，又是一百八十度转弯，于是先锋并不够先呀，新潮并不够新呀，流派并非原装呀，朦胧其实是古典呀，主旨大体依旧呀……直到先锋已经破产之类的聒噪也就上来了。

标新立异的目的并不是永远标新立异。标新立异的目的无非是为了开拓，为了从更新鲜处更细微处从更深潜处更开阔处表现人和人生，是为了笔的进一步解放和心灵的进一步自由。第一个吃螃蟹的人是先锋；然而这个先锋的目的不是为了永远独吃螃蟹，不是为了自秘，而是为了大家同享美味。

等到大家都爱吃螃蟹的时候，当第一个吃螃蟹的人被指责为不够先锋或者已经失败的时候，他仍然无法掩饰自己的高兴之情，因为螃蟹的普及已经标示了他的成就。

从先锋的“怪胎”感，到先锋的屡屡被宣布失败，到先锋精神的终于见怪不怪，说明这十几年我们的文学已经走了多么长的路。一些先锋成功了因而不太先锋了；另一些新的先锋又会跟上来，新的风潮新的争论新的嘲讽与审判宣告也自然地跟了上来。很好，很好。

当然，如我不厌其烦地多次指出过的，先锋与否并不是充分与必要的价值判断依据。甚至也不是首要的价值判断依据。新奇古怪的东西可能开一代风气之先，也可能只是装腔做势，故弄玄虚的跟着起哄的泡沫；古色古香之作可能是功力深厚，源远流长的国宝，也可能是臭气哄哄东拼西凑的破烂。连打着马列的旗子的人里头都有自吹自擂的唬人的伪劣货色，何况先锋文学之类？但是，伪劣并不能代表先锋，起哄的泡沫很快就会被淘汰被遗忘；正如十几个人七八条枪之属并不能代表马列。

对于先锋或者对于传统的标榜，可能是一种严肃的追求，也可能只是一种轻薄或者幌子。但是无论如何我们应该就像尊重传统礼拜一样地欢迎先锋鼓励先锋。笼统地抹杀先锋或者笼统地抹杀传统都不是可取的。

是的，天若有情天亦老，文学正道是先锋——而先锋正道是被新的先锋所取代。你能充当个把次先锋吗？很好很好。你不打算搞什么先锋吗？那就按部就班地写下去吧，反正会有先锋为你和你的朋友开路的。

神話——西方与 中 国

——第 45 届威尼斯双年展参展艺术家归来谈感想

栗宪庭（威尼斯双年展“东方之路”筹划人之一，
批评家）

威尼斯双年展上给人突出印象的艺术作品，是一些关注社会乃至政治问题的作品，诸如一向以关注社会问题而著名的德国艺术家汉斯·哈克，在本届双年展上以对德国强烈的社会批判性的观念艺术，和白南准的快速变幻的社会图象的电视作品一起，赢得了国家金狮奖。前苏联艺术家伊亚·恰巴可夫，以政治批判性的观念作品获得了四名推荐奖之一。绘画金狮奖获得者英国老资格波普艺术家汉弥尔顿，推出以现代成品、电视、照片相结合的对英国社会批判性的作品；而

日本艺术家柳幸用国旗形象制作的对“国家”颠覆性的观念装置，使其获得了诗华兹奖。南斯拉夫馆则由总策划人奥里瓦提出由七位国际知名的艺术家，以“和平机器”的装置，对南斯拉夫内战作出回应，表达其“超国家”的和平新国际主义观念。此外泛览欧洲其它几个国家的当代艺术，包括在国内近几年看到的西方当代艺术的材料，诸如，去年卡塞尔文件展，及今年美国举办的“双年展 1993”（纽约），都已显示了关注人与社会乃至人与政治关系的艺术，已成为西方艺坛的主流。

实际上，自 60 年代波依斯和渥霍出，西方已完成了现代艺术的语言实验阶段。两位大师创造性地继承了这些实验成果，诸如达达的现成品之于波依斯，达达的生活化艺术观之于渥霍，并改变了其纯粹性的视角，转换为对人的深切关注，对以后的艺术产生了深远的影响。

由此想到 1987 年曾经争论过的艺术自律和大灵魂的问题，我至今仍认为中国的文化背景不同于西方现代主义的背景，因此中国的现代艺术不可能重复西方语言纯粹化的途经。艺术的自律并非语言的纯粹性，而是文化和社会背景的不可超越性，而西方现代艺术的语言纯粹性倾向恰恰是本世纪初西方科学的分析时期的产物，而非语言自身的结果。其实西方当代艺术的“社会角色”取向，直接和文艺复兴以来艺术家的社会角色传统对接，倒使本世纪初的语言试验阶段在世界艺术史里显得特殊。因此，西方学术界称这个实验阶段为“古典现代主义。”

把参加本届威尼斯的中国作品，放在整个展览上去比较，中国作品显示出其对当代问题的敏感，这点大概也是奥里瓦

感兴趣的关键词。其实我并不看重中国是否参加此次展览，或中国有多少人在国际上成为大师，我在乎中国这块土地上新的文化的出现。如 60 年代赵无极曾在欧洲红极一时，但那时中国的艺术没有因为出了个赵无极而有所改变。但另一方面，如果我们不把西方现代艺术作为一种地域的划分，而作为时间上的划分，西方现代艺术标志着人类迄今为止的最现代的语言模式。历史上没有任何一种文化是在完全不接受外来文化冲击成长起来的。因此，在某种意义上应以西方现代艺术的语言规则作为稀量当代的国际普遍规则。

纽约时报专栏作家曾就此问我：“一般来说英语是国际化的语言，但中国人大多听不懂英语，那么你认为中国语言的当代化是要中国语言更英语化，还是更中国化。”我打了个比喻：“五四”以来，白话文作为一种新的语言模式的产生，一方面是为适应表达现代中国人内心世界的必然，另一方面无疑是在大量译介欧美著作的过程中吸收了西方语言的某种表达方式和结构规则的结果。因此，我所说的民族当代化是指中国艺术必须在与国际现代艺术的对话中产生。我期望的中国艺术的新形态，是具有国际水平的，以其不可替代的当代价值成为国际当代文化的一支。而不是“越民族就越国际”。如到处泛滥的新文人画和古典写实风油画，就形态而言，它们都无法与其对应的传统相媲美，必须经历现代性的转换。

所以，我认为具有当代性的艺术才可以称得上艺术，但当代性并不意味着每一个生活在当代的艺术家都可以获得，它意味着艺术家首先作为一个人，对当代生存中最困惑人的感觉的表达。

当然每一个成为艺术家的人都是通过对艺术史的学习而

获得表达能力，而艺术中作为一个不断变化着的表达方式——语言模式的历史，文化形态的转型恰恰是通过语言方式的转换而标志的。

结果艺术会出现国际化的趋势。这也确实是20世纪整个世界范围是的一种现象，其中多少是现代主义的语言试验带有风格主义倾向所导致，但艺术毕竟不是体育比赛，可以找到一种绝对共同的标准，艺术是以人的审美价值作为支点的，而人首先是个人，地域的、民族的人。本届威尼斯双年展筹划人奥里瓦即以新国际主义观点为主旨设计展览，他自认为世界艺术到了紧急关头，主张多元文化和平共存的新国际关系。实际上60年代，自渥霍和波依斯出，由于他们强调对社会的关注，使美国和德国艺术十分鲜明地区别于现代主义的国际化倾向，而带有了地域和民族的特征。因此国际化并不意味着取消文化的地域和民族特征。因为艺术家必须首先面对自己，面对生存环境，而环境是地域的、民族的。但同时必须承认，应该把人类在国际范围里找到的最能代表现代人的感觉与表达方式作为一种尺度，因为不是任何一种民族化都能标志人类感觉和方式发展的水平的。实际上国际化的真正含义是时间概念上的现代化与当代化，所以我主张用民族当代化来说明民族特征与国际尺度的关系。

徐 冰（参展艺术家）

我想就中国入选威尼斯双年展这事情再说一点话，是因为看到一篇题为《从威尼斯败兴而归的艺术家》的报导文章。该文虽引用几位参展画家所言，但我感觉文章作者主观定势

太强，又过多注重花边趣谈，文章局部的生动真实却失之总体上的客观。硬把本没有输赢问题的艺术活动用“轰动了”还是“受冷落了”来判定成败，这是我们的一个毛病，这毛病也许是我们太看重形式上的走向世界了。其实，是败兴而归还是凯旋而归都不是要紧的事。重要的是怎么看这件事情的发生，从而清晰我们的文化进程在世界大文化进程中的位置和角色以及这位置和角色的变化。这点对圈内人是最重要的，而不是别的。

很明显，近年来在中国本土和海外的现代艺术的活动，越来越受到国际社会的关注并得到相当层次的国际参与的机会。这已经不是中国现代艺术讨好西方或西人猎奇的问题。客观一点看有它的原因，也是一种必然。

其一，国际社会阵营的变化，使中国成了唯一的社会主义大国。而它又以一种新的探索的方式发展着，从而这个国家做为世界的一端变得异常地举足轻重起来。它在经济和意识形态方面的任何微小的变化，都对当今世界的平衡起到影响的作用。现代艺术无疑是意识形态最敏感的部分，由此它的艺术家和作品也就越发被重视起来。这是艺术活动作为文化参与的价值体现，但这种被重视是有选择性的，即必然选择那一类最有参与精神的和最能体现当下意识形成状况的艺术。

其二，世界政治的动荡，当代的多重问题，使一个时期以来过于注重形式语言实验的现代艺术显得无聊，成为一种与社会无关的无病呻吟或雕虫小技；加上当代传播科技和大众文化的强势与深入人心，使自视为文明引领地位的现代艺术通过画廊、博物馆、杂志等社会作用方式显得被动与陈旧，