



宋炳辉 主编

中外文学关系研究丛书

胡 荣 著

从《新青年》到决澜社

——中国现代先锋文艺研究（1919-1935）

From the *La Jeunesse* to the Storm Society:

A Study of Avant-garde Art in Modern China (1919-1935)



復旦大學出版社

上海外国语大学重大科研项目“当代中外文学关系研究”(KX161014)
暨“211工程”第三期重点学科建设项目(211YYSBH01)资助

胡 荣 著

从《新青年》到决澜社

——中国现代先锋文艺研究(1919-1935)

From the *La Jeunesse* to the Storm Society:

A Study of Avant-garde Art in Modern China (1919-1935)



復旦大學出版社

图书在版编目(CIP)数据

从《新青年》到决澜社——中国现代先锋文艺研究(1919—1935)/胡荣著.
—上海:复旦大学出版社,2012.10
(中外文学关系研究丛书/宋炳辉主编)
ISBN 978-7-309-09164-9

I. 中… II. 胡… III. 文艺思潮-研究-中国-现代 IV. I209.6

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 188715 号

从《新青年》到决澜社——中国现代先锋文艺研究(1919—1935)
胡 荣 著
责任编辑/余璐瑶

复旦大学出版社有限公司出版发行
上海市国权路 579 号 邮编:200433
网址:fupnet@fudanpress.com http://www.fudanpress.com
门市零售:86-21-65642857 团体订购:86-21-65118853
外埠邮购:86-21-65109143
江苏省句容市排印厂

开本 890×1240 1/32 印张 6.625 字数 169 千
2012 年 10 月第 1 版第 1 次印刷

ISBN 978-7-309-09164-9/I·709
定价:20.00 元

如有印装质量问题,请向复旦大学出版社有限公司发行部调换。
版权所有 侵权必究

序

陈思和

中国现代文学作为一个二级学科,原本是在非常狭隘的政治功利目的背景下形成的意识形态的产物,从一开始就被设定在画地为牢的范围之内。但是近三十年来,在重写文学史的理念的指导下,一大批学术研究者锐意创新,突破禁区,原来的学科壁垒被逐个地摧毁,现代文学研究终于开辟了广阔的空间。文学运动的研究也从自身的视野局限中挣脱出来,开始关照起“左邻右舍”其他现代学科的发展,研究文学运动与其他相关领域相辅相成关系成为一门显学,如现代文学与西方社会思潮、现代文学与现代教育、现代文学与出版传媒等,都显现出跨学科研究的优势和成功。胡荣的这本专著,又开拓了一个新的领域:现代文学与现代艺术。应该说,这是一个有创新意识的题目。之前,可能也有不少研究成果,主要是体现在某作家与现代艺术的关系,像这样系统梳理从《新青年》阵营的元老呼吁“美育代宗教”、“美术革命”等理念,到创造社狂飙突进的“文”“美”并举革命,再到“摩社”、“决澜社”等现代艺术的兴起,描述了现代文学运动与现代艺术运动之间微妙复杂的互动关系的著作,似还不多见。

书中又引出了一个概念“先锋”,这个词过去很少用在研究“五四”时期西方现代艺术在中国所引起的响应。对于“先锋”这个概念如何理解,在西方欧美理论界也是见仁见智众说纷纭。我在几年前试图将“五四”新文学运动界定为一场 20 世纪初的先锋运动,以示区别同时期普遍产生的、在中国现代化进展中出现的常态的

文学,并且把“五四”新文学运动置于世界各国先锋运动的环境里,作为一种世界性因素的显现。我所依据的“先锋”的理论来源于德国学者彼得·比格尔,比格尔批评了原先占主流地位的先锋派理论阐述者、意大利学者、哈佛大学教授雷纳托·波焦利的观点,后者把先锋派文艺与19世纪下半期出现的现代主义思潮(可以追溯到后期象征主义、唯美主义等思潮)视为一个整体,认为两者无质的区别;而比格尔则把先锋派艺术置于资本主义艺术体制的对立面,把它定义为要求解构自律性的艺术体制,试图把艺术重新拉回到社会实践当中,所以,“历史上的先锋派是20世纪艺术史上第一个反对艺术体制以及自律性在其中起作用方式的运动”^①。在这个意义上看,20世纪前期欧洲国家出现的未来主义、达达主义、超现实主义、表现主义等先锋文艺运动,对资本主义艺术体制均有强烈的反叛性,而与19世纪末出现的唯美主义、后期象征主义以及稍后出现的欧洲现代主义各种流派是很不一样的,由此也可以解释“五四”新文学运动一开始就把批判锋芒对准了古典文学传统、士大夫诗词形式以及市场上流行的通俗文学,正是一种反对艺术体制的先锋文学的特征。雷纳托·波焦利更看重的是先锋派文学在语言上的革新,关于这一特征,在“五四”新文学运动中的语言革命、大量欧化语言等方面也正体现了其先锋派的特色。

但是接下来我所面对的难题是:作为具有先锋特征的“五四”新文学运动,它的先锋性是如何延续及其发生转换,是朝着哪一种方向转换?先锋运动对激进社会理想的追求和反传统的决绝立场,它孤独地向社会体制宣战所必然遭遇的失败,都会迫使先锋运动(其实是少数知识精英的运动)迅速转向政治上的激进团体,参与到更为激进

^① [德]彼得·比格尔:《先锋派理论》,高建平译,商务印书馆2002年版。关于“五四”新文学运动与先锋派文艺的比较,我在《试论“五四”新文学运动的先锋性》(载《复旦学报》2005年第6期)有过具体论述,可以参考。

的社会理想的实践与改造运动。这一点在“五四”新文学运动的后续发展上得到证明：陈独秀、李大钊为首的激进主义集团最终发起了共产主义运动，而鲁迅、郭沫若等也同时转向了国民革命的实践。这与马雅可夫斯基为首的未来主义运动在俄罗斯转向布尔什维克的情况一样，当然也有相反方向的转换，如意大利的未来主义与法西斯运动的关系。那么，作为一种文学运动的展开形式，“五四”的先锋性又是如何继续施展它的力量呢？我曾经在《试论五四新文学运动的先锋性》里试图描绘两种新文学发展的形态：先锋与常态。“常态”容易理解，但是“先锋”的形态并非是延续的，而是通过否定之否定的跳跃性才能完成，按照我对先锋运动的上述理解，我把这种先锋性在文学史上的发展定位于 20 世纪 20 年代后期掀起的左翼文艺运动，尽管它与真正的先锋意义还是有千差万别，哪些因素属于真正的先锋而哪些因素属于政党政治，两者又是如何牵丝攀藤地纠结在一起，还容我以后再细细甄别考量，但总体上说，左翼文艺运动的激进政治态度和明确社会理想、他们反对自律（为艺术而艺术）的艺术体制以及在语言上的革新尝试，都具备了先锋因素而不是现代主义因素。但是这样一来，先锋艺术的形式革命和艺术上的创新等方面的特点则无法融入进去。

现在，胡荣这部著作从另外一个向度来理解先锋艺术，她基本上是从雷纳托·波焦利的观点出发，把先锋运动视为现代主义思潮的一部分，更偏重其在艺术形式上的创新。于是，以“五四”新文学运动为代表的先锋文学运动自然而然就朝着另外一个方向下滑，转换为先锋艺术的运动，由文学朝着美术的方向转换。著作第一章提出了一个颇引人注目的问题：《新青年》与一场未遂的“革命”。在作者的描绘下，把一个以往研究者并不注意的事件——“美术革命”的口号置换成一场“未遂的革命”，并且作为 20 世纪先锋艺术运动的隐语。第二章从创造社（“五四”先锋文学的主要代表）的三个“小伙计”（倪貽德、许幸之和叶灵凤）彷徨于文学与艺术

歧路之间的追求和分化,慢慢地从先锋文学运动中脱胎出一个新的运动:先锋艺术运动。到第三、四两章,就放开手写两个团体一份杂志,倪貽德、庞薰栾、傅雷等一批“先锋艺术家”纷纷登场,正面刻画了先锋艺术在中国的显现。

胡荣的研究,虽然还仅仅涉及了20世纪中国先锋艺术的一个起源和开端,思路和视阈也还偏于狭隘,但是就其所认定的范围之内,做了十分认真并且有把握的阐述,道出了人所未道之处。她首先指出了20世纪中国的先锋艺术来源于西方现代艺术,这与“五四”新文学运动来源于西方进步社会思潮(“德”“赛”两位先生)的精神全过程基本是一致的,并且把后者视为前者的母体。这一过程的发现和描述是本书的重要创新点;其次是她把先锋艺术与当时现代画坛的主流艺术(徐悲鸿等大师级的学院画派)划清了界限,在描述中,作者多次写到了两者的差异以致相冲突。这是符合先锋艺术反对艺术体制的特点的,而非唯西方艺术都是先锋。这两点都是非常有眼光的见解,也看出作者的聪慧敏锐之处,本书在探讨现代先锋艺术筚路蓝缕之功,可以奠定。

当然不足也是明显的。首先是作者偏重于人事分析,这本来不错的,但是先锋艺术之所以为艺术,还是应该更多篇幅放在对艺术文本的分析,道出其先锋何谓先锋,而不是光看其宣言和理论主张;为弥补这一点,我曾建议作者在本书出版时多配一些插图,将当时被认为有“先锋”性的美术作品放入文本,读者可以通过自身的阅读和想象,来理解书本中关于先锋文艺的阐述。其次,作者的视阈似乎还可以开阔一些,不能凭个人的性向和喜好,完全回避先锋文艺关注政治和社会批判的特征。这里顺便提一下,书中有一节表达了作者对木刻艺术是否属于先锋艺术的质疑,认为20世纪30年代的木刻艺术恰恰采取了西方先锋艺术“坚决反对和毅然抛弃的传统写实技法,并予以大量描绘和表现大众生活与政治题材”。甚而说到现代木刻的先锋们渐离渐远了“艺术底线”——“艺术之为艺术而非其他的根本

之处”，似乎是过于言重。当然现代木刻算不算先锋艺术，属于学术问题，可以把它提出来进一步地讨论，但最好是不要先给以排斥性地定性。我这么说没有批评作者的意思，我觉得这本书的好处是提出了这些令人感兴趣的问题，希望能够进一步引起讨论和争鸣，深入探讨下去。

是为序。

2012年9月2日于鱼焦了斋

目 录

序(陈思和)	1
引 言	1
在展开具体研究之前,有必要回顾比较文学跨学科研究、特别是跨艺术研究的发展历程;并对西方两大先锋艺术理论(波吉奥利,1968;比格尔,1984)进行简要评析;同时概述了中国现代先锋文艺研究的历史与现状,梳理了与本论题相关的主要成果及研究经验。	
第一节 西方两大先锋派理论与中国先锋文艺研究概述	1
第二节 比较视野下文学与美术的跨界研究:中国现代先锋文艺研究的一种尝试	10
第一章 1919:《新青年》与一场未遂的“革命”	20
作为新文化运动的策划发起者,《新青年》同人(陈独秀、蔡元培、鲁迅等)在倡导“文学革命”的同时,对于另一场虽经提出但未能贯彻实现的“美术革命”,则表现出各自不同的态度和立场。经过仔细辨析,不难发现文学与美术两大领域在中国现代先锋艺术发展之初境遇的先天差别和微妙关系。	
第一节 “美术革命”的提出:口号与分歧	20
第二节 美术的功用与价值——蔡元培与鲁迅的不同认识	27
第三节 奇特的“孪生子”:新艺术运动与新文学运动	38

第二章 三个“艺术学徒”的 20 年代

45

20 世纪 20 年代初同为上海美专毕业生的倪貽德、许幸之和叶灵凤,十年间在新文学(以创造社为基地)与新美术两大领域间徘徊往复,最终一个走向先锋艺术,一个投身先锋政治,一个则摇摆于先锋边缘。

- | | | |
|-----|---------------------|----|
| 第一节 | “五四”后的艺术两难选择:文学还是美术 | 45 |
| 第二节 | 倪貽德:复归色、形、线的生命跃动 | 54 |
| 第三节 | 许幸之:为时代的美术 | 71 |
| 第四节 | 叶灵凤:摩登的创造 | 84 |

第三章 《艺术旬刊》:一本先锋艺术杂志的短暂存在

100

《艺术旬刊》(含 1933 年 1 月以月刊继之的《艺术》,1932 年 9 月—1933 年 2 月)是 20 世纪 30 年代初现代艺术团体“摩社”(含刘海粟、倪貽德、傅雷等人)发起出版的同人刊物。与之前寥寥无几的纯艺术刊物相比,这本杂志在内容与风格上最为前卫且统一,创刊半年后以曲高和寡、缺乏经济支撑而遽然告停。总共十四期刊物,为我们提供了一个相对完整延续的研究对象,使我们得以管窥一本先锋艺术杂志在中国特定社会文化语境下的命运。

- | | | |
|-----|--------------|-----|
| 第一节 | 《艺术旬刊》的诞生与宗旨 | 103 |
| 第二节 | 编撰核心及其艺术思想 | 110 |
| 第三节 | 从改版到蒸发 | 129 |

第四章 决澜社与 30 年代前期上海文艺界

143

20 世纪 30 年代前期是上海各派现代文艺蓬勃发展、激烈论战又共生共长的“黄金时代”,决澜社(1932—1935)身为当时姿态最激进、维持时间相对最久的先锋文艺团体(成员包括庞薰莱、倪貽德等,同情者有傅雷、施蛰存等),其四次年度画展及其他艺术活动,曾广泛吸引文艺界的关注,引发了不同反应甚至针锋相对的论争。从最初振

臂高呼、激情四射的登场到最后寂寥无声的离去,决澜社的命运宣告了一种先锋探索方向的结束,又预示着另一路新的探索努力——现代木刻运动高潮的来临。

第一节 庞薰琹、倪貽德与决澜社的成立	145
第二节 “师说”之争——决澜社与普罗派的非正面交锋	161
第三节 决澜社与《现代》杂志	177
 参考文献	 187
后 记	198

引言

第一节 西方两大先锋派理论与 中国先锋文艺研究概述

包括“先锋文学”在内的先锋(Avant-garde)文艺思潮和运动,与19世纪中期开始逐渐席卷世界的现代主义浪潮关系密切。事实上,如何界定先锋、先锋与现代主义到底存在怎样的具体联系等命题,一直是文艺批评界特别是理论家们各抒己见、争论不休的问题,由此形成了不同的理论分野和派别。20世纪20年代以来,伴随着对一战前后欧洲更迭变幻的未来主义、达达主义、超现实主义和表现主义等激进艺术运动的回顾和反思,先锋艺术现象更是成为欧美哲学家、美学家、文艺批评家们驰骋思力的热点对象,因为,如何理解20世纪初影响巨大的先锋艺术风潮,也是直接引导我们怎样去认识当代艺术的一把钥匙——后者正是前者的嬗变产物和嫡系继承者。迄今为止,在西方学界影响最大的两部先锋派理论专著,分别是:意大利学者雷纳托·波吉奥利(又译波焦利,Renato Poggioli,1907—1963)的《先锋派理论》(*The Theory of the Avant-garde*, 1968)和德国学者彼得·比格尔(Peter Burger, 1936—)的同名著作(*The Theory of the Avant-garde*, 1974)。二者均立足于资本主义社会的内在发展逻辑,分析先锋文艺的产生根源、特点及性质,但在具体的理论立场和基本观点上,他们却各有千秋,差异鲜明,代表了当代学界在先锋艺术研究方面的两大路径。

波吉奥利主要从美学特质来界定“先锋”。在《先锋派理论》中,他总结了先锋运动的四个显著特征:行动(activism)、反叛

(antagonism)、虚无(nihilism)和痛苦(agonism)^①。这些特征衍生出了变革语言、反抗传统、狂热试验、迷恋新异、自我毁灭等更多广为人知的先锋“标签”，成为人们描述先锋派时最容易想到并使用的词汇，传播十分广泛。另一方面，正如研究者指出的，波吉奥利的界定方式适用面太过宽泛，无法有效地区分 19 世纪中后期的象征主义、唯美主义与 20 世纪初期汹涌而至的未来主义、达达主义等另一波新思潮：“波焦利的标准不论从历史上还是从理论上看来都太不具体了，他的论述不能完成作为一个‘先锋派理论’所必须完成的起码的任务：以理论的精确性说明 20 世纪 20 年代的先锋派艺术(未来主义、达达主义、超现实主义、俄国和德国的左翼先锋派)的历史独特性。”^②但同样由于其宽泛性和普适性，波吉奥利的“先锋派”理论受到了极为普遍的推广和应用，许多学者或撷取其中一二，或糅合演绎，常常把它和现代主义理论相结合甚至等同起来，造成了英美批评界将“先锋”基本视同于现代主义的主流倾向。如美国学者 F. R. 卡尔在《现代与现代主义》一书中为先锋与现代主义之关系所作的说明：

“先锋”一词的已知意义是：与读者和市场作对，破坏历史观，诅咒语言在稳定局势和传统中所表指的一切；这似乎也是现代和现代主义的已知意义。^③

先锋派自历史演变而来，但却否认自身的历史作用。它是在特定时代发生的一场运动、一种观念、一种风格、一种模式或方法，直到它出现时为止几乎无人知其源出，而且是不可预见的。先锋与现代主义的区别仅在于它的变移之快。如雷纳托·

① Poggioli, Renato. *The Theory of the Avant-garde*, trans. Gerald Fitzgerald, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1968, pp. 25 - 26.

② 约亨·舒尔特-扎塞：《英译本序言：现代主义理论还是先锋派理论》，见〔德〕彼得·比格尔：《先锋派理论》，高建平译，商务印书馆 2002 年版，第 5 页。

③ 〔美〕F. R. 卡尔：《现代与现代主义》，陈永国、傅景川译，中国人民大学出版社 2004 年版，第 8 页。

波吉奥利所说,先锋是能动的、浪漫的,而现代主义,如同任何为时长久的发展倾向一样,则是相对静止的、更具古典意味的运动,事实上,它摄取了先锋派,予其以声望。^①

在这样的阐释下,“先锋”被视为现代主义的先驱者,二者并无质的区别。在另一部影响甚广的现代主义理论著作《现代性的五副面孔——现代主义、先锋派、颓废、媚俗艺术、后现代主义》中,作者马泰·卡林内斯库则直接将“先锋派”看作现代性的表现之一,与现代主义一起构成现代性的不同侧面,而二者实质趋同,都反映了“一个重要的文化转变”:“即从一种由来已久的永恒性美学转变到一种瞬时性与内在性美学,前者是基于对不变的、超验的美的理想的信念,后者核心价值观是变化和新奇。”^②不难看出,此处卡林内斯库联通了波德莱尔关于“现代”的美学阐述和波吉奥利对“先锋”的美学定义,可谓集有关现代、现代性、现代主义和先锋派各家美学描述之大成,这一做法在一般欧美文艺理论家、批评家中颇具典型意义。

再看被称为“具有历史具体性和理论精确性”^③的另一大先锋派理论——来自欧洲大陆的比格尔的先锋派言说。比格尔是法兰克福学派第二代的翘楚之一,在波吉奥利的大作问世十六年后采用同一书名出版的专著中,他显然是有意识地向前者提出了理论上的质疑和挑战。比格尔从考察资本主义社会艺术体制特别是流通机制的变化入手,揭示出欧洲艺术史发展的三个阶段:一,18世纪资产阶级文化的兴起,取代了宫廷文化;二,18世纪末19世纪初,艺术一方面自认为拥有了自律性(与市场、大众分离开来的“独立性”),一方面继续对社会作批判性思考。但随着自律性的提升,“高雅”文艺(如19

① [美] F. R. 卡尔:《现代与现代主义》,陈永国、傅景川译,中国人民大学出版社2004年版,第8—9页。

② [美] 马泰·卡林内斯库:《现代性的五副面孔——现代主义、先锋派、颓废、媚俗艺术、后现代主义》,顾爱彬、李瑞华译,商务印书馆2002年版,第9页。

③ 约亨·舒尔特-扎塞:《英译本序言:现代主义理论还是先锋派理论》,见[德]彼得·比格尔:《先锋派理论》,高建平译,商务印书馆2002年版,第10页。

世纪中期产生的象征主义和唯美主义)与商业社会的格格不入已经渗透到自身的形式之中,唯美主义的发展标志了艺术与社会分离的日益严重、艺术干涉社会实践的趋向无效;三,20世纪初涌现的先锋派艺术,清楚地认识到自律性艺术的社会意义的丧失,它要求解构自律性的艺术体制,试图把艺术重新拉回到社会实践当中。历史上的先锋派是20世纪艺术史上第一个反对艺术体制以及自律性在其中起作用方式的运动,而此前的运动恰恰是以对自律性的接收为存在方式的^①。这才是真正能将20世纪初未来主义、达达主义等“历史上的先锋派”和之前被视作现代主义肇始的19世纪中后期象征主义、唯美主义截然区分开来的依据。比格尔认为:

随着历史上的先锋派运动,艺术作为社会的子系统进入了自我批判阶段。作为欧洲先锋派中最为激进的运动,达达主义不再批判存在于它之前的流派,而是批判作为体制的艺术,以及它在资产阶级社会中所采用的发展路线。这里所使用的“艺术体制”的概念既指生产性和分配性的机制,也指流行于一个特定的时期、决定着作品接受的关于艺术的思想。先锋派对这两者都持反对的态度。^②

由此可以得出结论,现代主义与先锋派的否定性策略存在着根本的差异:“现代主义也许可以被理解为一种对传统写作技巧的攻击,而先锋派则只能被理解为为着改变艺术流通体制而作的攻击”,因之,二者的社会作用也是根本不同的^③。

比格尔对先锋派所作的这一理论阐述十分独到精彩,他发现了艺术与社会发生关联的“流通体制”这一要害环节,并恰如其分地把

① 参见〔德〕彼得·比格尔:《先锋派理论》,高建平译,商务印书馆2002年版,第103—126页;见约亨·舒尔特-扎塞:《英译本序言:现代主义理论还是先锋派理论》,同上书,第5—12页。

② 同上书,第83页。

③ 约亨·舒尔特-扎塞:《英译本序言:现代主义理论还是先锋派理论》,见〔德〕彼得·比格尔:《先锋派理论》,高建平译,商务印书馆2002年版,第11—12页。

握和分析了 20 世纪初未来主义以降的先锋派运动之独有的历史特殊意义,给人以新颖和深刻的启示。这一“政治气味”更浓的先锋理论对此前波吉奥利学说之缺陷的出色补救可说是有目共睹,故自其于 20 世纪 70 年代问世^①以来已为众多先锋派研究者所重视。

然而,上述两大先锋派理论彼此之间并不是简单的新陈代谢关系,它们是无法互相取代的。比格尔的理论精确详尽,尽管从不为人知的体制角度挖掘出先锋派与前期现代主义(象征主义和唯美主义)的深层差异,但如果仅仅将“先锋派”定格在 20 世纪的前二十年,定格在资产阶级社会发展的某一特定阶段,则未免大大削减了这一名称在任何时代、社会条件下都可能叠加的丰富历史含义;波吉奥利的理论宽泛模糊,虽便于精微透视资产阶级社会不同阶段先锋艺术运动发展的内在逻辑,但它所擅长的美学表述影响广泛,且具有较强的涵括性和普适性,是比格尔理论所不能全部加以覆盖的。二者的关系是并存和互补的;先锋文艺现象的奥秘,其历史性与当下性错综结合的丰富与复杂,与其所牵涉的社会、历史、政治、美学等多个向度,似乎都在昭示,目前我们还远未能穷尽其研究的潜力,两大先锋派理论只是我们出发时的必需装备。在考察和评析具体某社会时代、文化环境中某一种(类)或几种(类)先锋艺术运动时,研究者应根据实际状况,因地制宜地结合运用这些理论成果,从而对研究对象达到较为全面深入的理解和研究。

先锋文艺研究在我国也并不陌生。“先锋”一词在中文语境中的使用相当古老。据《辞源》,《三国志·蜀·马良传》中就已出现该词,而意义相类的“前驱”一词更早见诸《诗经》(国风·卫·伯兮)。汉语中的“先锋”和西方文论界通用的法语词源 *avant-garde* 一样,最早都是作为军事用语而后借用到政治和文艺领域的,堪称“中西合璧”^②。

① 此书原本是作者 1973—1974 年在莱梅大学作“先锋派与资产阶级社会”研究计划的成果,最初以德文发表,1984 年首个英文译本出版。

② 王蒙、潘凯雄:《先锋考——作为一种文化精神的先锋》,《今日先锋》1994 年第 1 期。转引自尹国均:《先锋试验》,东方出版社 1998 年版,第 2 页。

但今天中国文论界所熟用的“先锋”概念,就内涵而言基本上可视为法文的对应译词^①。

新时期以来,我国大陆学者最先运用“先锋”及先锋派理论来从事文艺研究的领域,可追溯至20世纪80年代中期当代文坛经历的历史性震荡——1985年马原、莫言、残雪等人的“先锋小说”现象,迅速促生了文艺批评中“先锋”用语的频繁出现。1985年同样是“先锋美术”、“先锋音乐”等其他几大艺术门类先锋探索收获丰盛的一年,艺术界的风云变幻并不亚于文学界,因而产生了以“先锋艺术运动”来统称1985年中国大陆文艺界所发生的现代主义转向。此后,关于“先锋”文艺的探讨蓬勃展开,仅就文学评论界来看,主题冠以该词的批评、论文和专著不计其数,“先锋文学”20多年来的嬗变一直受到密切关注和追踪,而以之为批评对象的各种评论和研究,实际上已和同时进行的先锋文学探索形成了同构共谋的关系,众声喧哗,热闹非常。但在这一表面的繁荣景况中,有三个问题应引起我们的注意:首先,在看似争议不多的术语使用背景下,“先锋”(及“先锋派”)的定义越来越呈现出泛化倾向,虽然“先锋”本身在西方学界也并不存在一个严格意义上的统一的能指界定,但至少都在“现代主义”这一公认的理论层面上加以运用^②;而我国先锋文艺批评家大多更乐于在反传统意义上使用该词,似乎一切不合主流、有悖传统的事物皆可命之为“先锋”,而能结合中国当代特定语境、对这一术语做出明确而富有创见的界定者却不多见。大多数研究者偏好作审美上的引申和拓展,如从多个方面来表述先锋文学的美学特质:“独创性”、“叛逆性”、“区域性”、“动

① 此外相应的还有“前卫”一词,但“先锋文学”、“前卫艺术”似已成为约定俗成的习惯搭配,“先锋”作为修饰语,使用范围和概率都大大超过“前卫”。

② “The use of the concept *avant-garde* is not a consistent one. Many authors use it to mean nothing more than whatever the newest literary and artistic appearance may be, insofar as they make claims to modernity.” *Encyclopedia of Aesthetics*, ed. Michael Kelly, New York: Oxford University Press, 1998, Vol. 1. p. 185.