

After Modernity: The Turn and Return of the Literary Avant-garde

Philippe Forest

Abstract: “Modern” emerged in the 17th century as opposed to “classic,” in response to the argument of “the past” vs. “the present”. Since then, “modern” has never disburdened itself of ambiguity. In the following three centuries, self-styled “modern” literature has been torn between “looking back to the past” and “looking forward to the future.” From Baudelaire through Lautréamont to Rimbaud, from Surrealism through Structuralism to Deconstructionism, the literary modernity has been swaying between “the past” and “the future”. Modernity is paradoxical, because it is always in the process of becoming, often caught in the upcoming new uncertainty. Consequently, modernity is often lost in discourses trying to define it. In addition, awareness of modernity is always ambivalent: on the one hand, it always bespeaks the immediate future and constantly harps on the beauty of the new; on the other hand, it is always trying to escape the present, mourning the repetitive demise of the same beauty. An ongoing tension between “passion” and “depression” has since become a signature of its inherent contradiction and ambivalence. Now the “call of tomorrow” prevails, when modernity adopts a heroic and triumphant attitude, just as the avant-garde is always in the habit of doing; and then it is depressed, putting on a mourning veil for the slipping away of the present, appealing in a way not dissimilar to typical decadents. In that sense, modernity has always carried such a weight of logical imbalance, which drives it forward endlessly, always on the road, never allowing it to stop and assume a steady identity. The ambiguity of modernity reflects the elusiveness of modern society itself. The modernity in literature, or in all arts for the matter of that, has always been associated with social crises, so social history is always available to help mark the history of modernity. Starting from the end of the 1970s, the literary circle suddenly became indifferent to modernity, turning back on the avant-garde attitude. For example, Roland Barthes said, “All of a sudden, it no longer matters to me whether it is modern or not.” Philippe Sollers was also exploring the crisis of the avant-garde literature. Also apparent was the yearning to get rid of the modernist utopia. As a result, there emerged a new critical discourse, which was determined to extricate itself out of the linear, teleological concept of time. Then in the 21st century, the concept of “avant-garde” regained its ground among younger writers, for different reasons, among which is the fact that the fin de siècle sentiment and writing paradigms are losing ground to the new spirit of the “beginning of the century.” However, the meaning of the avant-garde is in making us firmly believe that it is not true, in the literary sphere at least, that all has been said. On the contrary, we still have the opportunity to speak.

Keywords: modernity; literature; avant-garde; return

Author: Philippe Forest earned his PhD in literature from Université Paris-Sorbonne (Paris IV), and has been a professor of literature at Université de Nantes since 1995. He is also the chief editor of the *New France Journal*. He is mainly engaged in the studies of contemporary French novels and comparative literature. Among his academic publications are *Texts and Labyrinths*; *Novels: Truths* and *The Vertigo of Aragon*. His creative writings include *The Eternal Child*; *However*; *New Love*; *The Century of Clouds*; *Schrodinger's Cat*.

“現代性”之後：先鋒文學的轉向與回歸

菲利普·福里斯特



[摘要]在17世紀，“現代”首先是作為“古典”的對立面而出現的，捲入了古今之爭中。然而，“現代”自其誕生之日起，就充滿了模糊與曖昧。在此後的三個世紀中，轉向過去還是面向未來，一直是自詡“現代”的文學所糾結的事情。從波德賴爾、洛特雷阿蒙伯爵，到高喊“必須絕對現代”的蘭波，再到20世紀初的超現實主義、結構主義、解構主義等先鋒派，文學的現代性概念始終在“過去”與“未來”之間搖擺着。現代性包含悖論的一面：“現代性”的概念沒有一成不變的內容，始終是相對的，並且包含着一種未來的或然性；現代性總是在試圖給它定義的話語中消失殆盡。另外，“現代”的意識具

有兩面性：一方面，它總是會轉向最近的未來，永遠在不斷宣揚新的美；另一方面，它不斷地從現時中無情地逃脫，永遠在為現時敲響喪鐘，為同一個美在不斷重複的死亡感到惋惜。“激情”與“憂鬱”從此成了它矛盾情結的寫照：一會兒，明天的召喚佔了上風，“現代性”披上了英雄主義的、勝利者的外衣，就像先鋒派所做的那樣；一會兒，是對已經溜走的今天的哀婉，於是“現代”的訴求似乎與頹廢主義的哀歎無甚分別。所以，現代性裏就蘊涵着這樣一種邏輯的不平衡，這種不平衡推動着它往前，使得它不可能有任何固定的姿態。現代性的曖昧映射出現代社會本身的捉摸不定，文學包括藝術的現代性總是與不同時期的精神危機緊密相連，也總是可以借助歷史來標記自己的歷史。從1970年代末、1980年代初開始，文學界表現出一種對現代性的淡漠，與先鋒范式的決裂。例如，羅蘭·巴特說，“突然間，是否現代對我來說變得無關緊要了”，菲利普·索萊爾斯也在探尋先鋒文學的危機。另外，還表現出一種擺脫現代主義烏托邦的願望。隨之，文學界出現了一種新的批評話語，堅決地與綫性的、目的論性質的時間概念斬斷聯繫。直至進入21世紀，“先鋒”的概念又重新受到年輕一代作家的青睞。這其中含有盲目的因素，但同樣也證明了“世紀末”的情感和寫作範式正在讓位於“世紀初”的新精神。然而，先鋒的意義正在於，它讓人們堅信，至少在文學的領域，並非一切都已經被說盡，人們還依然有機會言說。

[關鍵詞]現代性 文學 先鋒派 回歸

[作者簡介]菲利普·福里斯特，1991年在巴黎第四大學獲文學博士學位，1995年至今擔任南特大學文學教授，兼任《新法蘭西雜誌》主編；主要從事法國當代小說以及比較文學視域下的小說研究，代表性學術著作有《文本和迷宮》、《原樣派史話》、《小說，真實》、《阿拉貢的暈眩》，文學作品有《永恆的孩子》、《然而》、《新愛》、《雲的世紀》、《薛定諤之貓》等。

一切都已經說盡，我們來得太遲了；七千年過去了，有那麼多人，思考的人。

——讓·德·拉布呂耶爾

什麼也沒說，儘管七千年過去了，儘管有那麼多人。

——伊齊多爾·呂西安·迪卡斯（筆名：洛特雷阿蒙）

並非一切都已經說盡。

——菲利普·雅各泰

—

倘若要書寫當下的文學史，或許應該先從上面三句引語入手。上述三個命題所形成的系列，將人們帶至矛盾的核心；而這一矛盾是值得深思的，它指向文學的位置問題。由於文學不斷遭遇永遠處在變化之中的“現代性”之謎，它究竟處在什麼樣的位置上呢？它處在過去的記憶與未來的直覺之間，處在“一切都已經說盡”與“什麼都沒有說”的感歎之間；它竭力避免“一切都已經說盡”與“什麼都沒有說”的幻滅，想要殺出一條血路來（儘管備受質疑），找到屬於自己的話語。

第一條引語來自拉布呂耶爾（J. d. La Bruyère, 1645—1696）的《品格論》第一章的開場白。拉布呂耶爾所處的時代，是保羅·阿扎爾（P. Hazard, 1878—1944）定義為“歐洲意識危機”的時代，席捲政治、科學、哲學領域的啟蒙運動即將來臨，文學場域處在具有決定意義的“古今之爭”中。“古”之衛道士肯定了古典文學（拉丁文學）所樹立的典範的絕對價值，而現代派的支持者則以文明進步的名義摒棄了所有的古典典範，路易十四（Louis XIV, 1638—1715）時代的法國也正是憑藉着這份進步超越了奧古斯都大帝（I. C. D. F. Augustus, 前63—14）的羅馬。在兩種文學創作的觀點間，展開了激烈的爭論。至今，這場爭論中的所有東西，包括術語在內，都沒有發生太大的變化。《品格論》中不易察覺的矛盾與古今之爭相關：因為就在“現代”的擁躉宣佈勝利的時候，拉布呂耶爾代表的恰恰是捍衛“古”的一方（“一切都已經說盡”）——在拉布呂耶爾的著作中，他表現出了“自我”的抗議，用以對抗社會的謊言。

兩個世紀之後，歐洲處在另一歷史的關鍵時刻，伊齊多爾·呂西安·迪卡斯（I. L. Ducasse, 1846—1970）寫下了《詩集》一書。迪卡斯是馬拉美（S. Mallarmé, 1842—1898）、魏爾倫（P. Verlaine 1844—1896）、蘭波（J. N. A. Rimbaud, 1854—1891）的同時代人，但也是已屆老年的馬克思（K. H. Marx, 1818—1883）和年輕尼采（F. W. Nietzsche, 1844—1900）的同時代人。他的《詩集》或許是法國詩歌史上最捉摸不定的作品之一。在化名為“洛特雷阿蒙伯爵”（Comte de Lautréamont）的迪卡斯筆下，《馬爾多羅之歌》為人們呈現了一種完全顛覆性的“撒旦”（Satan）的姿態。《詩集》中既有浪漫主義的狂怒，也有古典的受到侵擾的安寧；既有對惡的主觀抒情，也有對善的無人稱抒情。從這個意義上來說，這個在啟蒙時代來臨之際宣稱到來的與古代決裂的新世界，迪卡斯似乎在一個人們也不知道是轉向過去還是面向未來的姿態中就輕易地打發掉了。在這樣一種無憂無慮的激進面前，某些人將這樣一份詩意的悖論解釋為一種純粹的、簡單的否定，另一些人則將之解釋為一種“修辭學上的升級”（是反語）。最關鍵的就在於，他在再度贊同的同時進行顛覆。迪卡斯的詩學就是如此定義的：“戲仿是必要的。進步隱含着戲仿。接近某個作者的一句話，用他的詞彙，抹去錯誤的觀點，用正確的觀點取而代之。”^①拉布呂耶爾《品格論》卷首的開場白就遭到了這樣的對待，“一切都已經說盡”在自身的表述中被推翻。人們由此不禁要將迪卡斯《詩集》結尾這句“什麼也沒說”^②，與一年以後蘭波《地獄一季》行將結束之際的那一句“必須絕對現代”放置在一起。因為，借助即將到來的超現實主義，通過超

①② [法]伊齊多爾·呂西安·迪卡斯：《作品全集·詩歌卷》（巴黎：伽里瑪出版社，1973）。

現實主義的實踐，人們在兩句接近於口令的詩句中——兩句詩幾乎一樣模糊——可以尋找到20世紀詩學意義的現代性的核心。

1994年，瑞士法語作家、詩人菲利普·雅各泰（Philippe Jaccottet）決定將他1950年代的一些作品結集成冊。於是，他用一篇專欄文章的題目作為書名——《並非一切都已經說盡》。他宣稱：“認為一切都已經說盡，我們來得太遲了，這種想法過於消極，或者說世界不再令我們那麼驚奇。恰恰相反，很少的東西已經按照應該的方式得到言說，因為世界神秘的真相總是那麼不可捉摸。我們永遠不能停下追逐真相的腳步，有時能夠接近它，但更多的時候，又會再次遠離。”與迪卡斯一樣，雅各泰也是通過評述拉布呂耶爾來批判他，通過轉向拉布呂耶爾否定他。他的“並非一切都已經說盡”更多是以懷疑而不是肯定的方式表達了一種信心，認為文學即便是在一片荒涼之際也能夠保有某種未來。雅各泰開始寫詩的時代，正是似乎一切詩歌都已經死亡的歷史時期（第二次世界大戰）——不是因為詩歌本身的枯竭，而是因為歷史事件走向虛無（二戰中德國法西斯對猶太人的大屠殺）。一方面，在這樣的形勢下，詩歌存在的合理性遭到了質疑（阿多諾提出的那個著名問題：“奧斯維辛之後，我們還能寫詩嗎？”）；另一方面，也正因為這樣，人們呼喚詩歌的重生，急迫而焦慮。雅各泰說，人類經歷了“虛無的侮辱”。面對這種侮辱，他認為人們有必要加以反駁：“我會用這樣或者那樣的方式，在一場令人驚異的戰爭中，向這蹣跚的、用它的陰影遮蔽了未來的巨人發起挑戰：它是那麼龐大，令我噁心，我不願給它留下任它自由徘徊的場地。因而，在人們認為一切都已經失去的時刻，應該有什麼東西能夠得到救贖。”在最後一句話中，人們似乎讀到了荷爾德林（J. C. F. Hölderlin, 1770—1843）那句不斷得到海德格爾（M. Heidegger, 1889—1976）註解的詩：“危險之處正是救贖之地。”這句詩告訴人們，在消沉的時刻，詩歌纔更有必要不顧一切擁有一席之地。

如果我們喜歡高度綜合、喜歡短小的警句，如果我們必須接受將一部作品過度簡約，從而祇提取一句引語（口號）的做法，那麼我們可以從本文開頭的三句引語中——從拉布呂耶爾到迪卡斯，再從迪卡斯到雅各泰——窺見，現代的故事及其變化出的各種形式是如何以一種辯證的方式展開的。拉布呂耶爾告訴我們的是古典的正題——讓文學面向過去，認為在過去的文學中蘊涵着永恆的美和不變的形式。接着是迪卡斯提出的現代意義的反命題——讓文學轉向了未來，並且在未來之文學中洞見到了一種總是在不斷翻新、變化，從未曾見過的形式中出現的美的創造。而雅各泰帶給我們的是後現代的合題——文學處在現時的符號中，而現時本身則介於對過去保有的記憶和對未來鮮活的慾望之間。

但是，關於當下的文學觀念讓我們放棄的，正是以這樣一種大約性、暫時性的目的論意義的幼稚。如果真的要讓我們在這三重變奏中選擇一個真正富於矛盾的遊戲以意義，或許我們更應該選擇迪卡斯。因為，他的“什麼也沒說”——這裏面有一種令人激賞的、狡猾的模糊性——包含了文學之現時所有彼此矛盾的判斷。一方面，我們到處可見這樣那樣的表達，再也沒有什麼是沒說過的：人類進入了虛無的世紀，社會的變化蔚為壯觀，歷史也如此悲傷地走到了盡頭，這一切都使得我們趨於認為，沒有什麼是永恆的意義；但另一方面，“什麼也沒說”也呼喚一種更為樂觀的態度，我們可以認為，今天與所有時刻一樣，“什麼都還沒有賭過”。說到底，文學永遠都在把賭注押在明天或然的可能性上。

二

人們之所以知道“現代性”問題所遭遇到的困難，是因為人們永遠無法以一種肯定的方式給出“現代性”的定義，必須通過現代性矛盾的那一面去看待它。“現代”的問題正是在企圖將其固定下來的定義中自我否定的。正因為這樣，面對這個無法捉摸的客體，任何思考都無法忠實地反映它，唯有默認它在不斷逃離人們定義的事實。因而，人們每一個新的審美的構型總是在其

完成的那一瞬旋即解體，然後再重組，再解體。“現代性”的概念沒有一成不變的內容；相反，從其定義本身而言，就意味着沒有穩定的定義。語言學家、哲學家、政治歷史學家或是藝術史家都有他們各自的劃分方式（也就是說，遵循其各自領域的規律），但他們切分的階段呼應的是各自不同的關於現代性的看法。與系譜的研究相比較，或是對於普遍性的追問，現代性更是沒有所謂“時代”概念的，因為它與歷史相關聯；而歷史，在穿越歷史本身的同時，不會簡單對應某一個時代，儘管歷史是由時代組成的。一切都取決於對於時間的意識。當人們肯定，未來已經來臨，新的已經讓舊的失效，已經用什麼方式替代了它，這祇是一種永恆的革新意識。但是，對於處於這樣一種想法中的現代性問題，我必須強調一點，嚴格說來，並沒有完全一致的思考：（1）對於某些人來說，現代性意味着附着於歷史，所以作家必須走在人類之前；而對於另一些人來說，恰恰相反，現代性意味着對於歷史的拋棄，作家的職責就在於具有批判的意識，脫離集體的未來。（2）對於某些人來說，現代的烏托邦建立在一種“目的論”的概念上，亦即認為藝術最終要走向其本質所允諾的純粹；而對於另一些人來說，現代性意味着另一種時間的觀念，即所有的作家都處在同一個時間中，所有的作家都是同時代人，都同樣能夠回應現實向他們發出的召喚。讓我們再回到蘭波在《地獄一季》中的那句命令式：“必須絕對現代。”如果說自浪漫主義以來，所有人都覺得必須服從這一命令，同樣，沒有人能夠完全一致地賦予該命令以某種不變的含義。

於是，“現代”在試圖給它命名的所有話語中消失殆盡。因此，所有關於現代的批判性話語也必然要求對於之前的定義——已經死亡的定義有所思考，要求對所有在這種美學烏托邦發展過程中已經成為化石的理論進行回顧。這裏可以舉路易·阿拉貢（L. Aragon, 1897—1982）的一個經典例子。在《巴黎的農民》一書中，他的所謂“現代的眩暈”就表達了陰鬱的視野之下的恐懼之情。關於“現代”這個詞，阿拉貢寫道：“就在它在嘴裏形成的一瞬間旋即融化。生活的所有語彙都是如此，無法表達一種狀態，祇能表達一種變化。”《巴黎的農民》頌唱全新神話的統治，但是在這樣“一種統治的未來”的上空，卻是“致命的星星”在閃耀。“現代”所帶來的短暫但強大的神，“活着，達到了力量的頂點，然後死去，將散發着香氣的祭壇留給別的神。它們就代表着一切都在變化的原則。它們就是一切變化的必然性的表達”。阿拉貢進一步說道，“現代”的神話，祇能是“行進中的神話”，不停往前的腳步同時也是一種劫掠，是永不間斷的大屠殺，所有的神性在得到祭拜的那一瞬就已經成了祭品。^①

因此可以說，現代的意識具有兩面性：一方面，它總是會轉向最近的未來，永遠在不斷宣揚新的美；另一方面，它不斷地從現時中無情地溜走，永遠在為現時敲響喪鐘，為這同樣的美在不斷重複的死亡感到惋惜。“激情”與“憂鬱”從此成了它矛盾情結的寫照：一會兒，明天的召喚佔了上風，“現代性”披上了英雄主義的、勝利者的外衣，就像先鋒派所做的那樣；一會兒，是對已經溜走的今天的哀婉，於是“現代”的訴求似乎與頹廢主義的哀歎無甚分別。所以，現代性裏就蘊涵着這樣一種邏輯的不平衡，這種不平衡推動着它往前，使得它不可能有任何固定的姿態。“現代”祇能是基於相繼到來的死亡的宏大敘事。“現代”的歷史因而也是不斷重複的、必須經歷危機的歷史。

三

作為經歷這樣一種危機的同時代人，所有敢於冒險思考當下文學的人在這一點上倒是趨於一致，就像人們在教材、詞典或論文中所看到的。但是，在時間的長河中，促使人們產生思考的這一新的“現代”危機究竟起於何時呢？大多數人經過分析會回答說：1980年代初。有些批評家認為，或許巨大的轉變出現得更早。我認為，可能早十年，有些現象已經清晰可見，例如，1968

^① [法]路易·阿拉貢：《巴黎的農民》（巴黎：伽里瑪出版社，1926、1978）。

年；祇不過在晚一些時候，集體文化意識纔漸漸得以沉澱。在歷史中（尤其是思想史或是形式的歷史），時間的標記問題既微妙又毋庸置疑。因為，這些事件（如果說從編年的角度來說是可以客觀標記的）之所以能夠成為事件，僅僅是由於從中離析出來，並在其內部包裹起這些事件的話語。我在此省去所有認識論意義上的思考（雖然看來這是極其必要的），我們的確可以將1970年代末、1980年代初的一系列事件看作是時代的轉捩點。如今我們回過頭來，通過批評的敘述重塑、區分這些事件，倘若一定要挑選出最具有代表意義的，或許可以選擇羅蘭·巴特（R. Barthes, 1915—1980）在表面上看起來分量不重的一個文本，即他在1979年發表在《原樣》雜誌上的文章——《慎重思考》。在這偽裝成私人日記的紙頁上，巴特寫道：“突然間，是否現代對我來說變得無關緊要了。”在法國一本重要的先鋒雜誌上，在一個到那時為止一致被視為現代美學所有形式的冠軍人物的作家筆下，竟然出現了這樣一句看破紅塵的記述。這差不多算得上一種挑釁，抑或否定。一樁文人領域的醜聞，表達了當時正在形成的一種新的觀念。在那個時代，瀰漫着一種結局已至的感情，“現代”的理想已經氣喘吁吁，走向末路。蘭波美妙的命令似乎“突然間”失去了激發想像的無尚權力。人們真的可以總結說，在一個世紀裏（從1873年到1979年，從蘭波到巴特），一個循環結束了，現代的程序性的“絕對必須”即將讓位於對於現代的漠然，而這份漠然同樣突然，同樣無可置辯。

巴特的這句話當然具有信號的價值，但這句話所表達出的意味已經超越了它的作者，在生理層面觸及整個時代。因此，在同一時間之河中位於此前或之後的不少其他指證同樣應該引起人們注意。這裏可以舉出，1977年12月12日，在蓬皮杜文化中心的一次講座上，菲利普·索萊爾斯（Philippe Sollers）已經在探詢“先鋒”的危機，認為“先鋒的空間目前已經飽和”，質疑先鋒轉變成了“具有刻板印象的學院派”，號召大家超越由文學實驗、馬克思主義和精神分析合成的核心。這裏也可以參考米歇爾·雷里斯（M. Leiris, 1901—1990）的一篇文章——《現代，他媽的現代》，發表在1981年的《新法蘭西雜誌》上。在文章中，他號召人們不要再推崇一種“刺激的，但卻空虛的概念”，這種概念“有辱現代之名，是對現代的終止”。

在1980年代，法國知識界出現了一系列特殊的事件。與先鋒冒險相關的大思想家巴特、拉康（J. Lacan, 1901—1981）、福柯（M. Foucault, 1926—1984）相繼去世，曾經投身於同樣冒險的偉大小說家羅布-格里耶（A. Robbe-Grillet, 1922—2008）、杜拉斯（M. Duras, 1914—1996）、索萊爾斯轉向了更容易閱讀的形式。這一切似乎都證實了，“先鋒”的時代已經一去不復返。1980年代的後五年，一場廣泛的大辯論條件成熟，得以展開，於是出現了大量的戰鬥檄文和原發的批評思考，“現代性”成了衆矢之的，人人意欲對此有所總結。在1987年的夏天，《星期四事件》週刊分三個部分刊登了關於“先鋒派的死亡”的專輯，媒體回應這一複雜辯論的方式或許就是大眾對於這些問題予以回應的方式。先鋒的事業似乎很快變得家喻戶曉，與此同時也將翻開新的一篇。

四

對於文學批評界的重新洗牌，在此或許需要強調一下其中的意義以及重新洗牌所波及的範圍。我們絕不能說，先鋒派的“現代”一切形式的參照在一夜之間就被抹得乾乾淨淨。在詩歌、戲劇（相較於小說）領域，從1960年代開始的由文本烏托邦衍生而來的文學實踐，一直持續到了今天。當然，作為整體的、影響整個法國文學界的運動屬於另一個範疇。對於這樣一種不均衡的狀態，我的看法是：與先鋒的范式決裂，既可以表現為向“後現代”的轉向，也可以表現為向“前現代”的回歸（這樣一種表述祇具有暫時的價值，因為它延擱了“現代”的定義，而且，兩種棄絕現代的形勢之所以能夠看起來顯得如此一致，其中自有倫理和美學的複雜原因，而這一表述也絲毫沒有涉及）。

回歸現代性的詩學追求並不涉及表達形式，它建立在文學具有一種不變本質這一命題之上，而這一種本質與19世紀特有的歷史表現似乎混為一談（簡單說來，就是小說的現實主義和詩歌的抒情主義）。正是在這一所謂的本質之下，先鋒的工作被完全驅逐出境，簡單地打發到了一邊，被認為是無效的；同時，批評界趨向於將文學的合法性建立在業已窮盡的範式的單調探索之上。自然，這樣一種文學從來沒有停止過生產和消費；但是在先鋒的時代，祇有當最為極端的現代性表現出激進的標準，有時甚至達到了教條的程度，這種文學纔能夠利用其所謂美學事業之名存在。而這些標準突然消失，打開了文學的大門，聽憑那些傳統的、精疲力竭的產品大搖大擺地進入其中。正因為建立在一種虛假的，從此之後必須重新找回的文學本質上，在1980年代完成的傳統小說和詩歌形式的批評的再度合法化過程可以免除一切理論上的論證與解釋，因為理論本身被看作是將文學創作引入歧途的罪魁禍首之一。

所謂先鋒派的後現代超越則是另一回事情。在這種情況下，人們看到的是理論話語的無限膨脹，追尋根本無法找見的文學作品，認為這類文學作品能夠給它一種物質在初始階段所擁有的具體表徵——十分誘人，可同時又難以捉摸。後現代主義的概念擁有無數釋義，產生了無數可臻變化的情境，可以得到兩種截然相反的閱讀。人們既可以把它看作是對現代理想的否定——“反現代主義”，也可以看作是對於這一理想的激進表達——“超現代主義”。在法國，這一概念是由利奧塔（J. F. Lyotard, 1924—1998）引入的。他將這一後現代的觀念與“宏大敘事的終結”聯繫在一起^①。簡單說來，1980年代的前五年，是圍繞先鋒是否必然解體展開的辯論；到了後五年，取而代之的則是關於先鋒的後現代復興是否可能的討論。在某些作家和批評家看來，無論如何，後現代主義的話語至少可以幫助人們在體面地走出先鋒僵局這一問題上討價還價。而到了1990年代，有人則致力於一種空洞的、抱着革新法國文學的虛幻企圖的理論。

在這段時間裏，擺脫現代主義烏托邦的慾望還是十分明顯的。我可以舉三個差不多同時（1986年或1987年）的文學批評的例子，它們都具有決定性的意義，因為它們都在很大程度上改變了當今讀者的期待視域：安伯托·艾柯（Umberto Eco）的《玫瑰的名字》（1987），米蘭·昆德拉（Milan Kundera）的《小說的藝術》，索萊爾斯的《例外的理論》。三部作品都企圖與先鋒的美學劃清界限，並且都提出了一種文學與時間之間的新關係的可能性，因而它們在某種程度上是一致的。艾柯帶有鮮明的後現代主義的印記，在他看來，小說旨在發明一種拼湊的和引述的藝術；這樣，人們不是要解除過去，而是以諷刺的方式重新經歷過去。在昆德拉看來，現代的神話應該成為祛魅工作的靶子，他的祛魅已經在《生活在別處》中得到了充分的顯現，也讓我們看到，小說可以自由地連接上歐洲最遙遠的起源神話。而索萊爾斯通過他所建立的所有規則之外的例外，認為作家應該進入重新找回的時間，所有獨特的藝術體驗都不無矛盾地屬於同一時代。通過這一比較，我們可以清楚地看到，出現了一種新的批評話語，堅決地與綫性的、目的論性質的時間概念斬斷聯繫。而綫性的、目的論性質的時間概念，通常與現代主義的烏托邦是不可分割的。

五

在20世紀的最後二十年裏，上述文學界的思考已經形成，並有所發展。這一思考與“現代”的危機處在同一階段。該思考是作為對某種批評話語——要麼選擇對“前現代”的復辟，要麼選擇對“後現代”的超越，宣稱主體的現代體驗已經停止了救贖——的回應而得以建立的。思考法國文學先鋒的歷史，反過來逆這條邏輯發展之綫而上，從結構主義到超現實主義，在這樣的一種背景之下，是為了解復興一種理解的慾望，從而抵抗某種批評的新教條。就在“先鋒”這一頁似乎

^① [法]利奧塔：《後現代的狀況》（巴黎：午夜出版社，1979）。

已經翻篇的時刻，這一思考在於對連續性、堅持性進行探索，不是以先鋒本身的方式（因為這一方式也許已經完全屬於過去），而是以追索的方式，但先鋒正是將文學的概念置於這追索之中（追問中的相關性和現時性仍然毫髮無損）。

當然，很可能，二十年裏，就在牌發出的一刻，發牌的方式已經發生了變化。昨天（1980年代的頭五年），“先鋒”的概念起到的差不多是反襯的作用，作家倘若與“先鋒”有關，出於戰略的需要，他們情願與之一刀兩斷。而今天（在21世紀開始的這些年），同樣的，“先鋒”的概念似乎又找回了以往的魅力。尤其是對於極為年輕的一代作家而言，由於太年輕，並沒有經歷過現代主義烏托邦的高潮與痛苦。這一運動的原因也許有相當一部分是社會學的，同時也是鐘擺運動所致。因為，每一代知識分子都是通過對於前一代的拒絕纔得以立身，他們更願意倚靠前一代的前一代，與前一代的前一代締結一種客觀的同盟關係。2000年11月，《文學雜誌》刊登了“先鋒的接班人”的專輯，宣稱眼下的形勢不再曖昧，是潮流（大眾文化的消費，商人的指令）在追求新的現代性的地位。它清空了先鋒的模式，假模假式地在詩學的、理論的、政治的領域尋求素材。似乎在今天，某種“世紀末”的情感正在解體，讓位於“世紀初”的新精神。

翻轉錯誤的理念會產生正確的理念嗎？推翻一個公共的場域，與重複又有什麼區別呢？然而，在文學的領域，我們或許還能夠堅信，“什麼都沒說”或是“某樣東西要求被重新言說”。在《1930年導論》中，阿拉貢宣稱：“現代是某一時代意識的神經痛點：我們必須敲打這一痛點。當然，我這話祇是衝着那些全副武裝要找地方留下傷口的人說的。對於那些知道代價、危險和意識形態的力量的人，他們的誕生何其陰險，他們的綻放何其粗暴。”或許這樣的表述有些過度，也過於強化，然而，正是從這樣的必然程序中，演繹出業已開始的批評性的追問。因為，正如阿拉貢在《白色或遺忘》中所寫到的那樣：“說真的，對人來說，沒什麼是有價值的，這麼多個世紀過去了，幾千年，那麼多人，他們祇是在相對地思考。”

〔編者註：該文係作者2015年4月10日做客於華東師範大學“大夏講壇”時的演講，在《南國學術》發表時又做了一些改動，由華東師範大學外語學院院長、法國文學教授袁筱一翻譯。〕