

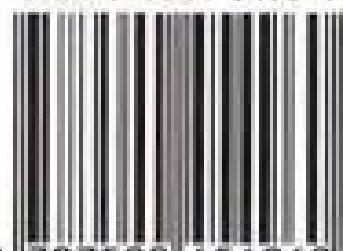
高伟光 著

“前”现代主义、 现代主义与 后现代主义文学

QIANXIANDAIZHUYI
XIANDAIZHUYI YU
HOUXIANDAIZHUYI WENXUE

中国社会科学出版社

ISBN 7-5004-5496-1



9 787500 454960 >

ISBN 7-5004-5496-1 定价: 18.00元

高伟光 著

“前”现代主义、 现代主义与 后现代主义文学

QIANXIANDAIZHUYI
XIANDAIZHUYI YU
HOUXIANDAIZHUYI WENXUE

中国社会科学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

“前”现代主义、现代主义与后现代主义文学/高伟光著.
-北京: 中国社会科学出版社, 2006. 7
ISBN 7-5004-5496-1

I. 前… II. 高… III. 文学研究-西方国家-19
世纪~20 世纪 IV. I106

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 021449 号

责任编辑 王 曦
责任校对 尹 力
封面设计 王 华
版式设计 戴 宽

出版发行 中国社会科学出版社

社 址 北京鼓楼西大街甲 158 号 邮 编 100720

电 话 010-84029450 (邮购)

网 址 <http://www.csspw.cn>

经 销 新华书店

印 刷 盛华印刷厂

装 订 广增装订厂

版 次 2006 年 7 月第 1 版

印 次 2006 年 7 月第 1 次印刷

开 本 880×1230 1/32

印 张 6.625

插 页 2

字 数 170 千字

定 价 18.00 元

凡购买中国社会科学出版社图书, 如有质量问题请与本社发行部联系调换
版权所有 侵权必究

序

随着 20 世纪 80 年代以来西方现代主义运动逐渐进入尾声，人们对它的研究热情似乎有所减弱。在西方，20 世纪 60 年代以后的学者开始由单纯的文学研究转向了文化研究，各种理论大潮纷至沓来，大有令人应接不暇之势。但是，随着德里达、利奥塔、福柯等人的理论相继进入“热寂”之后，文化理论的研究也进入相对衰弱的阶段，即进入了所谓的“理论之后”的时代。国内研究西方文学和理论的学者也大致跟随着西方学者的研究路径，人们不但对现代主义和后现代主义文学的研究逐渐失去新鲜感，同时也面临着“理论之后”的学术迷茫。正是在上述学术背景下，伟光同志的《“前”现代主义、现代主义与后现代主义文学》企图以理性和距离来重新审视已经成为过去的西方现代主义文学，并希望从纷繁复杂的线索中理清西方现代主义文学的精神轨迹，我认为，他取得了令人欣慰的成就。

伟光认为，西方现代主义文学在其发展过程中虽然有对前期文学的超越，甚至在某些方面有对立的关系，但它在总体上不仅与现代主义思潮是一个统一的整体，而且它与 19 世纪的浪漫主义和现实主义也形成有机的整体。伟光认为，由于浪漫主义者不满于现实的各种丑恶现象，而他们又不是从现实生活中企图进行反抗和斗争，而是希望在精神世界上达到改造现实的目的，这就必然使浪漫主义文学陷入困境而被现实主义文学所超越；而现实

主义文学的困境则是由于其过分注重现实苦难而陷入宗教的救世幻想中，因而也被迅猛发展的时代所超越。正是这种西方现代文学发展史上的否定之否定规律，使得西方现代主义文学得以在现实主义文学的温床中孕育出来。但是，西方现代主义文学对现实主义文学的超越并不完全是一种对立关系，而是具有一种深刻的精神联系，这种精神联系体现在现实主义文学内部的反现实主义因素中，许多在传统文学中取得重要成就的作家，其实在他们的作品中已蕴涵着现代性的因素，后来的现代主义作家正是在他们的基础上获得其在现代文学史上的独特地位的。

就现代主义本身而言，其中的各种文艺流派虽然复杂多样，但这种差异并不是质的差异，而仅仅是量的不同，它们都是现代性从不同的角度进行表述的结果，特别是后现代主义文学与现代主义文学之间，并非像人们想象的那样存在着巨大的、甚至是本质的差异，它们仅仅是现代性的一种新的表现形式，也可以说是现代性的一种极端形式，但它与现代主义文学的精神联系仍然没有割断。这样，19世纪的西方文学与20世纪西方文学都可以作为一个整体而存在，它们之间虽然有差异，但它们之间的精神联系使整个19世纪和20世纪西方文学成为一个有机的组成部分。

特别应该指出的是，伟光还把19世纪中后期的众多文艺思潮概括为“前”现代主义，他认为这些纷繁复杂的文艺思潮不仅仅是单独的文艺思潮，而是浪漫主义、现实主义文学与现代主义文学达成精神紧密联系的桥梁和纽带，它们一方而使浪漫主义和现实主义文学在合乎逻辑的方向上推向极端，使浪漫主义与现实主义文学的缺陷被充分地表现出来，并进而被西方现代主义思潮所超越；另一方面，这些转折时期的文艺思潮由于它们自身孕育的现代性因素而合乎逻辑地成为西方现代主义文学的前奏，这些文艺思潮虽然还保存着相当的传统文学的因子，但就其本身的物质来看，其现代性因素已表现得非常明显。他的这一概括不一

定完全恰当，但这种概括却使西方文学在 19 世纪和 20 世纪的发展中形成了一个有机链条，从而为西方现代主义文学的研究提供了新的思路。

伟光同志是我省（江西）外国文学教学和研究中的后起之秀，我与他虽然交往不多，但他的谦虚、勤奋、好思和踏实肯干的作风，给我留下很好的印象。前两年他师从北京师范大学著名学者刘象愚先生，攻读比较文学与世界文学博士学位，其博士学位论文获同行专家的好评，并已经出版发行，本书是他博士毕业后的第二本著作，可见其势头之猛。我相信他在今后的日子里能更加努力，在学术道路上取得更多更新更骄人的成果。

是为序。

傅修延

2005 年 12 月 24 日

目 录

序	(1)
绪论	(1)
第一节 现代社会的基本特点	(1)
第二节 现代主义的提出和范围	(9)
第一章 “前”现代主义文学	(13)
第一节 传统文学的困境	(13)
第二节 转折时期的文艺思潮	(24)
第三节 现实主义内部的反现实主义倾向	(33)
第二章 现代主义文学	(42)
第一节 现代主义文学的产生及其基本特征	(42)
第二节 现代主义诗歌	(49)
第三节 现代主义小说	(85)
第四节 现代主义戏剧	(107)
第三章 后现代主义文学	(116)
第一节 从现代主义到后现代主义	(116)
第二节 后现代主义诗歌	(134)

第三节	后现代主义小说	(147)
第四节	后现代主义戏剧	(181)
结语		(197)
参考文献		(200)
后记		(203)

绪 论

19 世纪中叶至 20 世纪中叶是西方社会大转折、大变动的时代。从总体来看，这个时期是西方在世界格局中的地位下降、势力衰落的时期，但这种衰落并没有影响西方资本主义向新的历史阶段迈进；同时，这个时期西方社会文化也发生了根本变化。经过整个 19 世纪，尤其是 19 世纪末的反理性、反传统的强大社会思潮，统治欧洲几千年的理性传统和基督教教会体系都遭到毁灭性的打击。因此，当历史转到第 20 个世纪时，西方社会与 19 世纪以前的时代相比，社会结构、价值观念和思维方式等都发生了很大的变化，显示这个时代鲜明的特点。

第一节 现代社会的基本特点

资本主义在西方社会的发展，已经经历了六七百年的历史，作为社会制度的资本主义虽然没有发生根本的改变，但在经济形式和政治体制上却随着时代的不同而发生了许多变化。在资本主义发展的早期阶段（大约 13 世纪至 18 世纪）其经济形式主要是工场手工业，“早期资本主义仍然带有手工业时期的标志，传统主义仍然强大，经济生活带有个人色彩，买主和卖主允许个人好恶影响他们的关系，雇主和工人靠宗法联系而

结合在一起”^①。而在中期资本主义时期（1750—1914年）“利润原则和理性主义影响着一切经济关系。市场扩大了，营业额扩大了，科学的机械技术被利用了，各种关系已不再具有人的性质而体制化了”。^②资本主义从它的产生到这一阶段，在经济形式上的变化的一个主要特点是个体工业向集团化工业的转变，即由自然经济向社会化经济的转变。这种工业化过程首先必须依赖于从自然界中生产产品，随着社会的大规模生产和制造，土地与地主、农民的关系逐渐被资本和资本家所取代，社会的主要阶级关系就形成了以拥有生产资料的资本家和无产阶级的对立，正是这两个阶级在现实和意识形态上的严重对立，使这时期的经济关系仍然处于政治的支配之下，国家政权掌握着经济领域的各方面关系，传统权威仍然起着非常重大的作用，国家的统治形式仍然没有摆脱强烈的宗法文明色彩。

马克思说：新的社会结构，即生产的社会化组织在旧社会的母胎中已得到充分的发育。在盛期资本主义中，资本主义已成了帝国主义，资本主义的经济形式在这个时期已发生了根本的变化，经济在整个社会领域里是起支配作用的环节。政治已成为经济的附庸，政治措施的制定、实施都是为了经济利益，经济已经开始渗透了社会的其他各个领域，这一特殊的经济形式，必然造成帝国主义国家中的各种矛盾的激化，尤其是数量日益缩小的资本大王与数量日益扩大的工人阶级之间的矛盾日益尖锐，社会的组织形式和经济关系与旧的资本主义进一步分化，这种分化，“使得新一代由于对那些旧的争论缺乏记忆，同时，由于没有稳定的传统可以依靠，所以正在一个精神上已经抛弃了过去那种

① [美] 丹尼尔·贝尔：《后工业社会的来临》，商务印书馆1984年版，第75页。

② 同上。

启示录般的、千年幸福的幻想的政治体制中寻找新的目标。在探索‘事业’的过程中，存在着一种深刻的、绝望的、差不多是忧郁的愤怒情绪……焦躁地探索一种新的精神上的激进主义”^①。凡此种种与传统资本主义经济和政体的区别，明显地预示了一个新时代的到来。

这个时代就是我们常说的现代社会，它大致相当于沃纳·松巴特划分的晚期资本主义阶段。这一阶段延续着资本主义向帝国主义过渡的种种动荡不安的因素，在新的时代中这些不安因素显得更为剧烈。在政治上帝国主义国家为了缓和各国之间和本国的经济、政治矛盾，他们进行了一次次疯狂地扩张殖民地、瓜分世界的争夺，当这种争夺发展到无法调和的地步时，终于导致了第一次世界大战。第一次世界大战后，帝国主义国家之间由于瓜分世界的矛盾仍没得到根本解决，35年后，第二次世界大战爆发，这两次世界大战实际上就是帝国主义面临着深刻矛盾带来的结果。同时，由于资本家与工人阶级的矛盾日益尖锐，在各个帝国主义国家内部的工人运动和殖民地半殖民地国家中的民族解放运动，如反对帝国主义的掠夺和战争行为的学生运动和工人运动以及共产主义运动等，在这一时期里已呈现出星火燎原之势，帝国主义的政治体系遭到极大的冲击。在经济上，西方现代社会尽管遭受两次世界大战的空前浩劫，造成了人民物质财产和生命财产的重大损失，但其经济并没有停止发展，在某种程度上，战争还刺激了其经济发展的速度，这是因为他们为了适应战争的需要，在军事技术上首先得到发展，这种发展催生了新的生产技术，也就加速了生产力的发展。战争对旧事物的摧毁又使得旧的生产技术被迫淘汰，新技术能够以最快速度在生产中推广。因此，经过

^① 「美」丹尼尔·贝尔：《后工业社会的来临》，商务印书馆1984年版，第43页。

战争摧残的现代社会，其生产力不断地得到改善和提高，具有现代特色的创造发明不断涌现，并应用于现代生活中，这种结果不仅使人类的生活方式得到了根本的改变，而且使人们更加紧密地与经济生活联系在一起。

在思想理念上，现代社会体现出的一个重要特征是危机意识和变革意识。由于资本主义内部矛盾的日益尖锐化和表面化，以及由此造成的两次世界大战，给人们的心理造成极大的创伤，因而形成了资本主义社会中深刻的、严重的精神危机，正如恩格斯在《反杜林论》中指出的，18世纪的启蒙学家曾求助于理性，来“建立理性的国家，理性的社会，要求铲除一切与永恒理性相矛盾的东西”，而结果“这种理想竟是一幅极度令人失望的讽刺画”^①。帝国主义的种种矛盾及其结果，使人们失去了希望、失去了安全感、无所适从、缺少同情，一切都处在异己力量的恐怖中，一切都变幻莫测，人只有求助于自己，唯有自我可以信赖。

同时，现代社会表现出一种深刻的变革意识，它体现在对资本主义形成以来所建立起来的传统的社会观念、伦理道德观念、价值观念、审美观念等一整套具有现代特色的观念体系的不满，以此来取代西方传统社会的全部经济基础和意识形态。以上描述的就是这个时代的基本特点。这个时代已不是一个权威的时代、信仰的时代，而是一个分析和思考的时代。这个时代没有偶像，每个人都是自己心中的偶像，每个人都在自己构筑的幻想中思考、分析，“他并不看，他观察；他不描写，他经历；他不再现，他塑造；他不拾取，他创造”（埃德斯米特）。现代人每个人都是根端的自我主义者，在这种观念的支配下，现代人在心理

^① 《反杜林论》，《马克思恩格斯选集》第3卷，人民出版社1972年版，第262页。

上陷入了一种深刻的不确定状态中。他们的心灵被分裂成两半，不确定性和强烈的怀疑主义自始至终萦绕着他们。荣格说，现代人的这些特征“是一切旧的发展阶段的最后产物，但同时又是人类一切希望所能想象出来的最大失望”^①。这种失望既是对于一切外在世界和人类前途的失望，同时也是对一切存在的意义的失望，而这一切极端的观念，导致了现代人及整个现代社会精神上的危机。

我们知道，19世纪以来的反理性主义思潮不仅彻底地摧毁了传统的观念和价值体系，而且也给传统社会的现存秩序以巨大的打击。19世纪的社会是一个动荡的社会，西方资本主义的发展到了19世纪，其基本的经济制度和社会统治制度都还处在形成过程中，许多旧的矛盾还没有得到解决，新的矛盾和利益纠纷又层出不穷，致使欧洲各发达资本主义国家陷入重重危机之中。欧洲各个发达的资本主义国家为了挽救这一局面，疯狂地在世界各地进行殖民扩张，对落后国家进行残酷的压迫和奴役，企图以此缓和资本主义内部的各种矛盾，但是资本主义的这种疯狂的殖民扩张必然造成资本主义国家的深刻矛盾，当这种矛盾达到无法解决的状态时，便发生了第一次世界大战，第一次世界大战的矛盾还没完全解决，几十年后，第二次世界大战又爆发了，这两次世界大战不仅给欧洲社会造成了极大的经济损失，而且深刻地影响着现代人的心理。荣格说：“世界大战灾难性的结果导致了我们的意识观内的革命，这场革命发生在我们的内在生活中，它表现为我们对自己和自身价值的信仰的土崩瓦解。”^②此后，欧美社会在战后尽管其经济获得了飞速的发展，但战后形成了美苏两霸

^① 荣格：《现代人的精神问题》，《寻求灵魂的现代人》，贵州人民出版社1987年版。

^② 同上书，第229页。

为代表的新的世界战略体系，他们不间断的核武器制造和竞赛，不仅没有消除人们在战后对战争的恐惧，而且随着现代高科技进一步应用于军事领域，人们对人类前途的忧虑和自身命运的担忧变得更为强烈，正是在这一切事情上，导致了他们深刻的怀疑主义和悲观绝望的情绪。

而且，由于20世纪社会现实的极端冷酷无情，现代人也已经冷却了他们的政治热情和改良世界的热情，使他们丧失了对社会未来的最后信念，于是他们就把这种怀疑主义转向自己的内心，“他的能量流向他自己的源头”（荣格），来凝视着自己内心深处的东西。然而，他们发现自己的内心也是一片混乱和黑暗，科学和现实已无情地摧毁了内心生活的避难所，以前这些避风港如今成了恐怖之地，现代人犹如一个无处藏身的浪子，一切都被现代社会的阴影所笼罩、所挤压，每个现代人都无法回避生存的深切孤独，在城市生活中无法挽回乡村宗法式群居生活的温情，身居闹市而备感孤独，孤立无援，只身挣命成了现代人的基本感受。而在传统社会里，人们对世界的认识和感受是多么不同啊！在那里，地球是永恒地固定和静止在宇宙中央，太阳顺着它的轨道绕着地球旋转，发射它温暖和煦的光辉。一切人类都是上帝的子孙，都沐浴在他的爱护之中，上帝成了他们今生自始至终的保护人，所有的人都明确地知道，他应该做什么，应该怎么做，怎样在这个上帝赐予的世界中寻找生活的快乐。然而在现代社会里，一切人类的温情都被战争和科学所毁灭。于是，温情脉脉的乡村文明被城市文明所取代，宗法文明被杂居文明所取代，人们一直孜孜以求的田园式生活的古典诗意也转向了那快节奏、高速度的现代诗意。生活似乎在猛然间翻了个身，一切都变了样，变成了与自己陌生的、异己的世界。

在现代社会里，现代人似乎同时存在着这两种生存状态，人们一方面在思考分析时代和享受生活，另一方面又逃避生活或做

梦。这两种状态既是现代人的生存追求，又是现代人的生活态度。现代人对具体的生活现象视而不见。我们无可否认，20世纪西方资本主义是在飞速发展的，但那些日新月异的现代经济形式和快节奏、高效率的生活习惯，以及由此带来的丰富的物质生活，不但没有给他们带来和谐、稳定的生活，反而造成他们紧张、躁动不安的精神状态，李卜克内西当时描述着在这种状态下现代社会的现状：“当代社会飞速地接近崩溃，一种盲目的模糊不清的恐怖笼罩着它，它有如一群水牛，逃离草原大火，在失去理性的恐怖中闭眼逃窜，飞奔向前，不管前面而面临的是否一片深渊。”^① 这种极端混乱的社会只能使他们感到恐惧、孤独和失望。既然他们所置身的世界不能给他们带来安全，他们便不再热心于关心现实的种种问题，他们对自己所在的世界感到无知，就如同生活在神话世界里的人对世界感到无知一样。于是他们就把身心都投放到自己的内心深处，站在世界之外来审视历史的发展和析现代生活的状况，但他们并不企求解决问题，而只是沉湎于自己的幻想中。在自己的幻想世界里，他们在其中享受着现代生活的痛苦和孤独。在他们看来，现实生活是不可信赖的，因为它充满着喧哗，它没有原则可以遵循，唯有从自己内心发出的心声才是真实的。因而，尽管他们创造的世界也充满着痛苦和孤独，但他们更愿意去享受自己创造的痛苦，而对真正的外在世界，他们则无动于衷。因此，现代人没有追求，只有享受，而享受的都是西方社会自己酿造的苦果。

同时，现代人还把西方现代世界放在一个不确定性之中。现代世界的复杂性是他们最为根本的生存体验，但他们对复杂性的理解并不是整体下的不同，而是根本的不确定。既然神圣的上帝已被人们拉下了神坛，那么整个世界从极本上讲都是没有信仰、

^① 钱中文：《现代主义的几个理论问题》，第3页。

没有支柱、没有原则的世界，世界被相对主义和各种意想不到的偶然性所支配。因此，现代社会已不存在决定论，已没有了“不是……就是”的思维方式，而是被不确定的“既是……又是……”、“……以及……或者”所取代。在现代人眼里，任何规定都是愚蠢的、无知的，那些根本性的主体与客体的对立，美与丑、光明与黑暗、罪恶与神圣的对立，都只是暂时的，它们不断地相互渗透、相互融合，形成你中有我、我中有你的复杂统一体。赫尔曼·海塞说：“在我看来，人类的最高贵的词语是那些少数神秘的词句和形象的比喻，在其中看到了世界伟大的对立在同一时候既是必然的，又是虚幻的。”^① 现代人对相对主义和偶然性有极其深刻的体验，他们认为有时偶然性、运气、机会会创造意想不到的东西，这才是意义。因此，意义并不是被预先确定的，而是在不确定性中创造的，但意义的确定只是暂时的。它不像传统社会那样真理一旦建立——无论它是错的或对的——都是正确的。而现代社会的意义一旦时间和环境发生变化，意义也就不存在。因此，现代社会并不是由规则安排的，它没有规则，而在创造中一切又都是规则。

这种由现代人的强烈自我观念下形成的偶然性和相对主义，就不可避免地导致现代社会体系的崩溃，而这种崩溃，并不是事物的分崩离析，而是事物的“共毁”。正如爱尔兰诗人叶芝在《基督重临》所描绘的那样，这个世界是“猎鹰听不见主人的呼唤，一切都四散了，再也保不住中心”的时代，基督就要重新来到人间，为人类重分善恶，善的升天堂，恶的下地狱，这意味着世界末日就要来临。

总之，现代社会是一个充满喧哗、恐惧、孤独和无意义的社

^① 詹姆斯·麦克法兰：《现代主义精神》，胡家峦等译，上海外语教育出版社1992年版，第137页。

会，它一方面是旧时代发展到这个时候的没落象征，另一方面又是新秩序建立之前的暂时混乱，它既是一种危机，同时又是一种对全新的文明社会来临的预示。

第二节 现代主义的提出和范围

现代主义就是在上述社会现象中产生和发展起来的文艺思潮。从时间范围来说，它一般是指 19 世纪末至 20 世纪末这段时间里所形成的各种形形色色的文艺流派。但是，现代主义和以前的人文主义、古典主义、启蒙主义、浪漫主义、现实主义一样，是在继承和批判传统文学的观念和形式的基础上产生和发展的，但它和以前的各种文艺思潮或运动比较起来，现代主义具有更强烈的批判性和超越性，“现代主义”被用来指称这般强大的文艺思潮，就明显地標示出它的反传统性质。

最早提出现代主义一词的是英国作家斯威夫特，他在一封信中说：“文人墨客给我们带来了乱七八糟的诗文，带着令人生厌的省略语和稀奇古怪的现代主义，对英语的败坏就来自他们。”这里的现代主义与我们今天所说的现代主义没有什么关系，这一术语只有到 20 世纪初才具备今天的现代主义含义。但是，在具体使用它时，许多作者往往倾向于使用形容词的“现代的”意义，而不是“现代主义的”的意义。I. A. 里查兹在他的《文学批评原理》（第 24 页）和利维斯《英语诗歌的新方向》（第 32 页）中，都没有使用“现代主义的”这一意义，他们在分析现代文学作品时，着重讨论的是作品的“现代性”，这种现代性就是对现代的感受性，也就是我们前面讲的对现代人和现代社会的一种体验和感受。

英国批评家被得·福克纳认为，由于大部分具有历史因素

的批评术语都是追溯式的，因此评论家对一切文艺运动进行命名就非常困难。格雷厄姆·霍夫在《意象与经验》中说：“英语文学在1910年和第二次世界大战之间发生了一场革命；这次革命与一个世纪前的浪漫主义同样重要……但它尚未获得一个名称。”对这一运动最早给予名称的是温德姆·刘易斯（1882—1957年），他称这场文艺运动为“漩涡运动”——一种形式固定，有所控制，并在三维空间环绕且趋向安静的漏斗状中心的猛烈漩涡。霍夫建议扩大“意象主义”的含义来称呼这场运动，但由于人们对意象主义的狭隘理解比较习惯，因而也没有使用这一术语。在这种情况下，现代主义才被正式提名来称呼这一运动。

从以上现代主义被使用的历史中可以看出，“现代主义”一词尽管已经得到普遍使用，但它的意义和范围仍然很不明确。首先，现代主义到底应从什么时候算起，比较普遍的看法是从1857年波特莱尔的《恶之花》的发表算起，但是有人认为19世纪并不适合现代主义的产生和发展，因而它只具有现代性，而不是现代主义，只有到20世纪时，现代主义才正式产生。还有些学看把现代主义一直追溯到文艺复兴时代，认为塞万提斯的《堂吉珂德》就是现代主义的雏形，等等。这种提法一直把现代主义的产生时间提前了好几百年，虽然有某些道理，但它所蕴涵的意义与现在我们所说的现代主义还是相去甚远的。

关于现代主义产生的时间问题，我们应该从它产生的社会条件、科学、哲学与其他社会思潮和文艺范式的变化等因素去考虑。我们认为，现代主义应该是20世纪初至20世纪30年代末特有的产物，虽然在这以前和第二次世界大战以后的文艺思潮与现代主义有某些不同之处，但它们同样具有现代特征。因此，狭义上的现代主义是指20世纪初至20世纪至30年代末的这一段

时间，但广义上的现代主义却应包括 19 世纪后期一切具有现代性的文艺流派。那么，按照这种分法，现代主义就可分为“前现代主义”、“现代主义”和“后现代主义”。这种分法虽然略显烦琐，但却对现代主义的具体含义做了细致的划分，使它们之间的区别明显地呈现出来，又把它们之间的关系和同一性体现得非常清楚。

其次，现代主义到底指称什么，也就是说，到底什么才算是现代主义。我们知道，任何文学的产生和发展都离不开植根于它的土壤，现代主义的产生和发展都是现代社会的产物，现代社会既是反传统的时代，又是重建新价值、新观念的时代，现代主义作为现代社会一股强大的文艺运动，其锋芒当然是指向现代社会各个领域，现代主义对西方现代社会的作用和影响是众所周知的。因此，现代主义至少在观念上应该确定为整个 20 世纪的西方社会的时代思潮，现代主义也可以看做是 20 世纪西方资产阶级社会的时代精神。这种精神在各个领域都有所表现，而文学上的现代主义只是它的种种表现形式之一。

第三，现代主义意味着什么。现代主义的反传统性质是人所共知的，但如果认为现代主义就是破坏，那就未免太简单了。实际上，现代主义只是把传统当成它的批判对象，而真正的目的还在于批判和摧毁旧传统的同时，建立一种全新的社会价值观念和伦理道德体系。因此，现代主义不是单纯的破坏，也不是单纯的创造，而是在破坏的过程中就意味着创造，它是破坏中的创造和创造中的破坏。

从现代主义的具体实践来看，它有许多值得我们借鉴的地方，也有许许多多不好的地方。尤其是现代主义表现出来的各种颓废、没落的思想和精神状态，对人类和世界历史的发展都是有害的，它宣扬的彻底悲观主义和不可知论，影响着人类精神的健康，它宣扬的冷漠、荒诞、无意义的人生观会直接导致人的意志

力的削弱和人生意义的丧失。但是，现代主义所表现出的义无反顾的破坏精神和创造精神，它对现代社会未来形式的探索，对现代人心理的挖掘以及由此创造的各种令人耳目一新的艺术形式，至今仍令我们陶醉，这无疑是我们学习现代主义这一重要的文艺思潮的主要目的。

第一章 “前”现代主义文学

第一节 传统文学的困境

19 世纪既是西方文学呈现空前繁荣的时期，同时又是它的转折时期。在 19 世纪前期的两大文艺流派——浪漫主义和现实主义——在创作思想和艺术成就达到它的成熟阶段时，就已经在其内部孕育着现代主义文学的诞生，这种状况一方面可以从西方社会思想在这个时期的急剧变化中分析其原因，另一方面也是文学自身的发展规律发展到这一阶段的必然结果。

正像所有处于转折时期的文学一样，19 世纪前期的西方文学也正处于这样一种严峻的局面。当时社会的动荡、思想的混乱决定了文学也无法处于一种安定的环境。它实际上是在面对现实与逃避现实、唯实的与唯心的、唯美的与唯丑的等一系列对立矛盾的冲突中艰难跋涉着，它的前面没有光明，它的后面是万丈深渊。处在这一时期的人们只能在这面临死亡的绝境中摸索着、思考着，力求寻找一条符合社会发展规律的新生之路。在众多作家的探索中，绝大部分作家都只能徘徊在艺术的十字路口中，就像托尔斯泰、狄更斯、巴尔扎克等这类伟大的作家，他们的探索最终也只能从现实转向宗教和道德，试图从中寻找一条通往光明的路径。然而，我们知道，任何现实的问题企图从宗教的迷雾或道

德的框框中得到解决，都是愚蠢的。作家们试图通过自己高超的艺术技巧来审视历史和艺术发展的规律，我们发现，他们已经陷入了一种不可自拔的困境。

这种困境并不是来自作家进行艺术探索的过程，而主要是来自作家身外的社会环境的变化。众所周知，作为文学思潮的浪漫主义和现实主义在19世纪前期的文学中都达到了各自领域中极高的成就，众多的诗人和作家都同时出现在19世纪西方文坛上，呈现出一种群星璀璨的繁荣局面。这种看来似乎矛盾的情况，正是马克思在论述资本主义条件下的艺术发展时已进行了深刻的论述。马克思说：“关于艺术，大家知道，它的一定繁盛时期不是同社会的一般发展成正比例的……那么，在整个艺术领域同社会的一般发展的关系上有这种情形，就不足为奇了。”同时，我国清代诗人赵翼所说的“国家不幸诗家幸，赋到沧桑句便工”也正是这个意思。这说明在19世纪社会动荡、思想混乱的时代里，文学上出现繁花竞放的局面就不是什么矛盾的了。因此，我们说这些伟大的作家陷入了深刻的困境，并不是说他们在艺术上无所建树，而是说他们在应用艺术来探索、思考社会问题的时候陷入了困境。

一 西方资产阶级的思想体系陷入困境

这一时期的作家思想探索之所以陷入困境，我们可以一直追溯到资本主义发展的初期，即文艺复兴时代。

资产阶级在它的发展初期，即它作为一支反封建的力量面出现时，它是一支进步的阶级力量。在资本主义发展到一定阶段时，资产阶级已成为一支强大的反封建力量，它掀起了一场声势浩大的文艺复兴运动。在这场运动中，他们高举“人文主义”的鲜明的思想旗帜，反抗和推翻以封建主义和基督教神学统治下的欧洲封建社会，他们提出以人为本、反对神权统治的口号，把

统治欧洲一千多年的封建社会和封建教会从庄严的神坛上拉了下来，使封建正统的统治权威在人道主义的旗帜下纷纷瓦解，“人道”、“人性”在这一特定的历史阶段中显示出无比巨大的精神力量，成为资产阶级确立自己的统治和批判封建社会的最有力、最有效的尖锐武器。但是，文艺复兴时期里资产阶级在反封建和反神学中都是很不彻底的，这不仅仅是当时封建势力的强大和封建余毒的深厚，更重要的还在于文艺复兴时期的人文主义还是一种新生的、处于萌芽状态的理论，它没有确立自己系统的理论体系，人道主义和人性在当时显得那样抽象和软弱无力。这一时期的伟大作家莎士比亚在他的“四大悲剧”和后期的一些作品中就明显地表现出了文艺复兴运动后期得失的思考，哈姆莱特、奥瑟罗和一批善良男女的死亡以及《暴风雨》中普罗斯彼罗和安东尼奥的最终和解，鲜明地表达了莎士比亚对这场运动及其结果的评价。正是因为文艺复兴的种种局限性，致使已被文艺复兴运动冲垮的封建余孽又得以卷土重来，在文艺领域里就是17世纪的古典主义运动。古典主义不仅仅是一次文艺思潮上的遵古循旧，而且也是一场封建势力的反攻倒算。在这一时期里，尽管有一些国家已确立了资本主义的统治，但是，封建势力的猖獗已迫使资产阶级必须在意识形态上确立自己的理论权威。因此，从18世纪开始，他们又发起了一场声势浩大的启蒙运动。在这场运动中，他们高举理性的旗帜，来进一步清除封建势力，为资本主义的发展扫清障碍，由于启蒙运动的领袖伏尔泰、狄德罗、孟德斯鸠、卢梭、莱辛等人的倡导，在自然科学和唯物主义思想的影响下，形成了一个完整的资产阶级思想体系，这个思想体系的核心是“理性”，它成为衡量世间一切价值的尺度。恩格斯说：“他们不承认任何外在的权威，不管这种权威是什么样的，宗教、自然观、社会、国家制度，一切都受到了最无情的批判；一切都必须在理性的法庭面前为自己的存在作辩护

或者放弃存在的权利。”^①可以说，理性不仅仅成了启蒙主义者的尺度和批判的武器，而且成了他们心目中的一种神圣的崇拜偶像。正像中世纪社会中人们把上帝当成自己崇拜的偶像和生存原则一样，18世纪的启蒙主义者，也为自己构筑了一座为“自己的生存进行辩护”的庇护所。

资产阶级把上帝推下了神坛，同时在启蒙主义者中又把“理性”推上了神坛，这就必然在思想上又重新确立了一种新的权威统治模式。在理性主义的统治下，启蒙主义者用它来评价一切，衡量一切，批判一切，同时也用它来建造一切。然而，“十八世纪的伟大思想家们，也和他们的先驱者一样，没有能够超出他们自己的时代所给予他们的限制”；并且由于他们理论的不彻底和唯心主义的社会历史观，致使他们宣扬的理性王国“不过是资产阶级的理想化的王国”^②。马克思主义者们正是从社会历史发展的角度深刻地揭露了资产阶级建立的“理性社会”的虚幻性，指出了理性作为资产阶级的统治模式或社会意识必将崩溃的必然性。

事情也正如马克思所预言的那样，当历史进入伟大的19世纪的时候，浪漫主义就以其鲜明的反理性色彩出现在19世纪的欧洲历史中。浪漫主义就其性质来讲是反理性、反宗教性的社会思潮和文艺思潮，它是对资产阶级极端推崇的理性主义的一种叛逆，它推崇感性，推崇人的精神的自由奔放，反对一切笼罩于人们感性中的理性约束，但是，真正在反理性运动中起决定性作用的，还是德国的一位伟大哲学家——尼采。

当尼采疯狂地喊出“上帝死了”的时候，就意味着欧洲人整个精神世界的丧失，这是因为尼采这一喊，不仅摧毁了启蒙主

^① 《马克思恩格斯选集》第3卷，人民出版社1972年版，第56页。

^② 同上书，第57页。

义者确立理性的权威以来在人们精神上的地位，而且也同样摧毁了统治欧洲几千年的基督教在人们心中的信仰。人们信仰的丧失，使欧洲社会在政治上和思想上都变得极端混乱，尼采试图在推倒各种形式的上帝之后又重新“估价一切”，以此确立一整套新的价值观念。但是，除了后来的法西斯主义极为推崇尼采所倡导的价值观念外，并没有被普遍地确立下来。从此，每个人都在为自己的存在确定价值，同时又有一种没有普遍承认的价值系统的社会里寻找着新的上帝。

以上我们对西方资产阶级从文艺复兴一直到19世纪的思想发展做了简要的概述，从中可以看出资本主义由于其固有的矛盾，尽管有些进步的思想家们能不断地改进某些错误（或不合时代）的思想观念，但资产阶级思想仍不可避免地陷入重重困境和危机，19世纪西方思想的混乱就是有力的证明。

二 浪漫主义与现实主义的文学范式陷入困境

如果说浪漫主义是文学领域中面临这种困境在精神中寻找解脱的话，那么现实主义则企图面对严峻的现实，在超越浪漫主义的基础上以冲破这种困境。

浪漫主义是继文艺复兴以来的又一次反权威、反传统的运动，并且浪漫主义在新的时代里还带有强烈的反理性色彩。浪漫主义的产生，首先直接起始于反对18世纪启蒙学家提倡的理性主义。19世纪初，欧洲哲学史上曾经展开了一场理性主义与经验主义的斗争，这是反理性主义运动的开端，康德在这场斗争中企图调和理性主义和经验主义的矛盾，实际上成了浪漫主义运动在哲学上的先导。此后，费希特、谢林、诺瓦利斯、黑格尔所形成的德国浪漫派则继续沿着康德的路线，形成了系统的浪漫主义哲学体系。德国浪漫派实际上在浪漫主义运动中具有哲学上的指导作用，是哲学领域中的浪漫运动。

德国浪漫派对文学的影响主要在于它强调了人类精神的自由意志，强调这种意志在外部世界的独立性。谢林说：“自然从本质而言就是精神，不过是一种没有觉醒的和处于半睡眠状态的精神，它混沌沌沌地要求从冬眠中苏醒。”他还认为，世界上的一切都属于一个有生命的有机整体，蕴藏在这种有机体中的力量，他称之为世界灵魂。这种万物有神论的思想，深刻地影响着浪漫主义者对自然精灵的兴趣，他们把自然神化，把花草、树木人格化，在很大程度上都是受这种学说的启示。

但是，浪漫主义也不仅仅是哲学指导下的产物，它同时也是继承 17 世纪的优秀遗产和批判它的糟粕的过程中发展起来的。并且浪漫主义也并不完全脱离现实，它同时也是 19 世纪社会现实的产物，正因为如此，浪漫主义在它的发展过程中形成了两种对立的流派，即积极浪漫主义和消极浪漫主义，这种浪漫主义内部的斗争，实际上就是浪漫主义的艺术原则和它跟现实的关系的冲突。消极浪漫主义侧重强调人类精神的自由，注重用想象、回忆、幻想、梦等手段来表现人的精神世界，对现实采取消极、回避的态度，致使消极浪漫主义最终的归宿只能导致它创造一种抽象的理念、一个完全超越现实的本体世界；积极浪漫主义虽然也强调人的精神自由，但它的着眼点是现实。因此，积极浪漫主义表现为一种更为高昂的意志和精神，而不像消极浪漫主义那样颓废、忧伤。

但是，浪漫主义由于其基本的创作原则的限制，不管是积极的还是消极的浪漫主义，它都不可避免地陷进它自己所构筑的泥潭中。雪莱、拜伦、雨果、歌德、普希金等浪漫主义诗人，当他们面对残酷的现实时，都在不同程度上采取了一种回避的态度，雨果人道主义的软弱，歌德的进取与满足的悖论，不正是他们思想无力达到改造、变革现实的结果所致吗？而像消极浪漫主义者“湖畔派”诗人、夏多布里昂等人，就更不用说了。因此，浪漫

主义企图在人类的精神世界中改造现实，只是它们的一种崇高的理想。而作为创作原则，它很快就被现实主义所超越。

现实主义对浪漫主义的直接超越是由于浪漫主义沉醉于幻想所致，他们所抒发的理想和激情虽然有其值得赞赏的地方。但它那不切实际的幻想和对现实采取回避的态度却越来越使当时的人们反感。丹麦文学评论家勃兰兑斯在他的《十九世纪文学主流》中就对浪漫主义的这一特征进行了尖锐的批判。在浪漫主义作家内部，也开始对浪漫运动进行了深刻的自省，从雨果的《〈克伦威尔〉序》到《悲惨世界》，就可以看到他的思想正从浪漫的激情转向了道德的沉思，歌德从《少年维特之烦恼》到《浮士德》也同样发生了这样的转变，这些充分说明浪漫主义虽然在它反理性、建构人类精神自由方面做出了巨大的贡献，但是，当他们面对当时欧洲迅速转变和动荡不安的残酷现实时，不得不宣告浪漫主义运动在新的时代中的破产。

同时，现实主义对浪漫主义的超越是由于现实主义本身的强大生命力所致。现实主义作为一种创作原则，具有悠久的历史，同时它还一直与哲学上的唯物主义紧密联系在一起，唯物主义的哲学基础是现实，是物质世界，同样，现实主义也是紧密与现实联系在一起的，与时代同步的。正因为这样，19世纪现实主义才具有这样强大的生命力，才能在短短的几十年时间出现如此辉煌的成就，因此，现实主义对浪漫主义的超越，既是唯物主义的胜利，同时也是时代的必然。

19世纪的现实主义一经诞生，就显示出与浪漫主义截然不同的风格，首先，现实主义比浪漫主义显示更浩瀚、更强大的气势；其次，现实主义面对现实，比浪漫主义更具有批判性；第三，现实主义的艺术技巧集传统文学之大成，已达到了它的巅峰时期。

从气势上看，现实主义作家一开始就显示出一种排山倒海的

浩瀚气势。现实主义作家从浪漫主义沉浸于幻想中解放出来，面对欧洲纷繁复杂的社会生活，因而使他们的创作更贴近现实，他们在作品中毫不留情地对资本主义社会中的各种丑恶现象进行了全面而深刻的揭露，对资本主义社会中的各种丑恶现象进行了严肃的剖析，而且对社会历史发展到 19 世纪中、后期进行了全面真实的再现的同时，还对人类的发展和存在的问题进行了深刻的审视，这就使现实主义不仅反映的面广，而且具有相当的深度。一大批著名的作家纷纷涌现，在这几个方面都做出了极其伟大的贡献，因而这个时期不仅著名作家众多，而且贡献巨大，呈现出一片繁花似锦、群星璀璨的气象。

从批判性的角度看，这个时期作家们的批判锋芒是非常强烈的。不管作家已经处于资本主义经济发展比较发达的国家，还是处于比较落后的国家，他们都从本国的现实出发，本着作家的人道主义精神，都从不同的角度对阻碍社会发展和人的自由的经济制度和政治制度进行了猛烈的抨击。在资本主义比较发达的国家中，作家（比如狄更斯、巴尔扎克）主要是批判资本主义发展过程中带来的种种丑恶现象以及那些在资本主义经济的压迫下被扭曲的灵魂；而在资本主义还处于萌芽（新生）阶段、封建势力仍然强大的国家里，作家（如托尔斯泰）一方面深刻揭露封建势力给资本主义经济发展带来的阻碍作用，另一方面又对正在发展中的资本主义经济制度采取既批判又保护的态度。由于各国经济发展的程度不同，现实主义作家批判的角度也不尽相同，而他们所得出的结论也就不同。

再从艺术成就上来看，19 世纪的现实主义作家对社会问题的认识非常深刻，同时他们在艺术上的探索也达到了非常高超的程度，无论是背景描写、人物性格的刻画还是情节的安排、语言的使用，都达到了相当高的水平。在这方面狄更斯、巴尔扎克、托尔斯泰三人为小说艺术的发展做出了不朽的贡献，狄更斯的人

物传记式写法不仅把主人公的一生的命运写得清清楚楚，而且还把他的家世、出身、经历、结局等完整地呈现给读者。巴尔扎克主要是散文式写法，他不仅详细写出主人公的外貌、性格，而且把主人公放到具体的历史条件和现实环境中，对历史和环境进行极其细致的描绘，从而大大地丰富了人物的性格内涵。而托尔斯泰则同时向深度和广度、客观和微观拓展，他的作品不但尽可能地以生活本身的形式去再现宏观世界，而且善于提升人物的内心世界，把人物内心世界的复杂性揭示出来，创造了一种描写人物心理的“心灵辩证法”。此外，他还善于驾驭极其复杂的头绪，用多条线索展开故事情节的描写，把小说结构得天衣无缝。总之，现实主义作家都在各自的领域中取得了辉煌的成就，致使现实主义的艺术技巧已达到登峰造极的程度。

每样事物都有它的产生、发展、灭亡的过程，文学也不例外。19世纪的西方现实主义文学思想上的深刻性和艺术上的高超技巧并不能说明19世纪现实主义文学的永恒性，虽然作为创作方法的现实主义仍有它不朽的生命力，但是，时代的发展和艺术发展规律的残酷性仍然导致现实主义必将被新的时代和新的艺术所代替。

我们知道，19世纪的西方社会是个政局动荡、思想混乱的时代，这时期的西方哲学家们从反理性主义开始，对西方几千年来来的各种思想价值、伦理道德等一系列观念都进行了彻底的摧毁。在文学上，浪漫主义也加入了这场运动，大约从19世纪中期开始，现实主义代替了浪漫主义，但同时也从这个时期开始，西方社会已进入了它的无价值标准的时代。所谓无价值、无标准，是相对于西方传统的一整套观念体系而言的。在现代社会这个时代里，人们已经对传统的价值观念体系不再相信了，所谓纯洁的道德、崇高的事物、美的艺术，充其量不过是为了维护社会统治秩序而设立的精神枷锁。并且，科学技术在这个时期所取得

的成就，也完全改变了人们对现实世界的看法，牛顿力学所勾勒出来的物理世界已被爱因斯坦的相对论和普朗克的量子理论所代替；上帝创造人类的神话也被达尔文的生物进化论超越。所有这些，都极大地冲击了人们对固有价值体系的想法，而人们对传统观念的改变，实际上预示着一个新的时代——现代世界——的诞生。

现实主义产生于这样一个特殊的转折时期，当然也就不可避免地受到这种观念的冲击。当现实主义作家越来越深入地观察、思考社会问题时，时代的发展也就赋予了它陷入深刻困境的命运。

这种困境首先表现在历史的发展与作家使命感的冲突。当反理性主义运动迅速弥漫着整个西方世界的时候，传统的一切现实价值体系已完全地遭到了破坏，这是历史发展的必然，是现代社会诞生前的一次大破坏，是黎明前的黑暗时刻。在这样一个特殊时刻中，它必将孕育着对新的社会形式进行一次全面的构想，但是，我们看到，现实主义者们却仍然采用传统的观念来审视这个处于急剧转变中的社会，因而他们看不到社会发展的前景。他们对社会往何处去感到迷茫、失望和痛苦，在他们的笔下，除了用尖刻的笔调和讽刺来揭露社会黑暗以外，就只有拿着世代相传的挡箭牌——陈腐的道德——来向人们宣讲，有些作家甚至还拿出统治欧洲几千年，而且早已被文艺复兴时期以来批判过的基督教教义来为自己，也为整个世界寻求一个被社会洪流冲垮了的灵魂的避难所。雨果的作品一直宣扬的抽象的人道主义，托尔斯泰的道德说教和浓厚的不抵抗主义，以及像巴尔扎克、狄更斯、陀思妥耶夫斯基对那些被扭曲、被损害的灵魂的详细描绘，以及对他们命运的深切同情，实际上是现实主义作家带着宗教的情怀所做出的一种姿态，它表明现实主义作家在而对复杂社会问题时已深深地陷入了困境。

诚然，现实主义作家的人道主义精神是感人至深的，他们在社会变迁的大潮中，总是站在以维护人在社会发展过程中的正当的存在权利和人的崇高的尊严的一边。但是历史的发展是无情的，它不以人和某一集团的意志为转移，而是朝着既定的方向前进。当社会发展无情地摧毁阻碍它发展的旧事物时，旧事物的代表者总是一方面极力想挽回被历史淘汰的残酷命运，另一方而也为自己行将灭亡大唱挽歌。对社会具有深刻洞察力和正义感的作家在这样一个社会动荡的时期中都必然会同时感到历史发展的残酷性和正义的人道精神对自己灵魂的冲击，这必然使作家在顺应历史发展和选择人道精神中陷入深刻的矛盾，这种矛盾实际上就是作家的使命感和历史发展的必然性之间的矛盾。而作家只有被这一最本质的矛盾所萦绕，他才能表现这一既伟大又充满深刻痛苦的时代命运。这似乎是一个永恒的悖论。因此，现实主义作家在创作思想中所陷入的困境不能仅仅归因于作家思想的落后，这是历史的发展与人的崇高精神在作家头脑中融合而成的一种深刻矛盾。这是作家的智慧在历史的运行中所承担的一种永恒痛苦。

在艺术形式上，现实主义作为一种创作方法也随着它的成熟而预示了它的影响的逐渐减弱。现实主义作为一种创作原则所依赖的哲学基础是唯物主义的，因而现实主义强调对现实生活的客观而真实的描写。而所谓真实，现实主义作家则不仅仅是对现实进行简单的模仿，而是像恩格斯所说的“再现典型环境中的典型人物”，因而塑造典型成了现实主义区别于其他创作原则的一个显著标志。塑造典型人物就不仅仅是在于表现个人、表现个性了，面是在于表现共性，是共性和个性的统一，这就必然使现实主义以尊崇美、崇高、悲剧等美学范畴为最高原则，作家在具体的创作中也自然地遵循这些最基本的范畴。

现实主义作为一种创作原则早已产生，但随着 19 世纪现实主义运动的产生，现实主义作家已把这一原则推向了它的高峰，

巴尔扎克、狄更斯、托尔斯泰等作为现实主义创作的丰碑所取得的成就，实际上已无人能超越。但是，现实主义作家取得这样伟大的成就实际上也就意味着这一创作原则已逐渐走向衰亡，文学要发展，就必须要用一种新的文学形式来代替它。因此，现实主义所面临的困境，不仅是时代的必然结果，也是文学自身寻求变革、创新的必然要求。

第二节 转折时期的文艺思潮

19 世纪的欧洲文学是以反理性为主要特色的，但是，在不同的时期里，其反理性的内容各有侧重。浪漫主义反对的是理性对人类的内在精神的压抑，追求的是一种精神世界的完全自由。现实主义侧重于反对理性对外在世界的约束，因而其追求的也是外在世界的自由。这两次声势浩大的文艺运动对自文艺复兴、特别是 18 世纪启蒙运动以来资产阶级建立起来的一整套社会、伦理、道德等各种观念进行了全面的批判。由于这两次运动尤其是现实主义运动采取的仍然是以传统的观念来批判传统，这就不可避免地使自己存在着局限性，因而，随着现实主义运动的展开，对现实主义运动不满的各种反现实主义思潮也相继涌现，当现实主义达到了它的高峰期时，这些反现实主义思潮就在欧洲的文艺领域中兴风作浪。

这些反现实主义的文艺思潮，其总体倾向也具有强烈的反理性色彩。它们对现实主义的不满，主要是对现实主义创作原则的反叛。现实主义作品虽然其内容和形式都千变万化、姿态各异，但当狄更斯、巴尔扎克、托尔斯泰等伟大作家把现实主义推向高峰后，现实主义的创作就渐渐地变成了一个僵死的模式，这种模式大致可以概括为：小说都提供一个娓娓动听的、完整的故事，

编制故事的原则是因果逻辑关系、时间空间的联系；这个故事通过人物和周围世界的关系，按时间先后顺序，按照对客观世界的忠实描写而展开（虽然有时用倒叙、插叙，但不影响小说的基本格局）；这“故事”由一个洞察一切观察者来叙述。几乎所有现实主义作家的创作都符合这一基本模式。

现实主义创作的这一基本模式使之形成了一整套的现实主义理论系统。首先，在作家与读者的关系上，现实主义作家认为作家与读者存在着一种稳固的关系，他们具备一致的态度，享有一个共同的现实，他们无须为读者是否理解和是否接受自己的作品而担忧。他们创作的任务就是忠实地按照生活本来的样子，正确地再现每日发生的事情，注重作者和读者都能感受到的共同经验。在现实主义作家的心里，他犹如一个圣人，一个灵魂的救助者，作者忠实地再现现实，注重共同经验，就是要把读者引入一个作家早已设想好的伦理王国，使读者在作者再现生活的画面中领悟一种道德真理。为了达到这一目的，作者除了把自己装扮成神人——全知者——外，还不惜把自己的形象也纳入作品中，让自己在作品中与读者直接对话或发表自己的议论。如托尔斯泰的《安娜·卡列尼娜》一开头，作者就说：“幸福的家庭是相似的，不幸的家庭各有各的不幸。”作者先发表自己对家庭幸福的看法，然后才对故事本身进行叙述。又如萨克雷的《名利场》中的一段：“啊！虚荣，虚荣！咱们中间有谁在这个世界上感到幸福呢？咱们又有谁实现了愿望；即使实现了，又有谁感到满足呢？来吧，孩子们，把木偶和匣子都收藏起来，咱们的游戏已经完了。”再如纪德的《伪币制造者》：“一个未先布局的作者停下笔来，透一口气，悠然自问：他的故事究竟会带他到何种境地？”

这简直是作者进入了作品中，这些饱含感情的问句，是作者要在作品中直接向读者呼吁，这是因为作者先验地假定了读者的

经验与作者的经验是一致的，因而作家希望自己的呼吁能感染他们，能使他们随声附和，如果作家在这一问题上意识到读者并不一定会做出反应，那这类小说的魅力就会大大减弱。

第二，现实主义作家非常自信地相信他自己的力量和作品的效果。作家自信他对社会的观察和见解对读者具有一种伦理启蒙的作用，把读者看成是被动的。也就是说，作家已预想到读者早就有这么一种伦理期待，希望作家给他们答案。作家把这种期待引入作品，希望他的作品对改进社会伦理具有作用。因此，作家在自己的作品中特别强调社会伦理，作家忠实地描写现实中的各种日常事件，目的是为了使得读者对自己所熟悉的事物有所感悟。而作家的真正目的却在于，作家企图通过种种习以为常的事件来使读者进入作家所建构的伦理理想，读者读完作品后不自觉地受到感染。这样，文学对社会作用的强调就必然使自身承担起一部分宗教功能。作家在作品中对自己伦理理想的强调和作品承担的宗教功能，就必然使现实主义创作丧失其反映生活的广度和深度。现实主义作家尽管强调文学描写的真实性，但这种真实性仅仅局限于作家理念中的伦理范围，而对这一范围以外的各种普遍存在的事情，如对现实社会中的卖淫行为，人们心理中的各种想法却无法加以描写。因此，随着时代的变迁，人们对现实主义作家强调伦理理想和宗教、社会功能而把文学的真实性局限在这一狭小范围之内的做法，越来越令人难以接受。

文学理念的变化归根结底就是对文学的真实性的看法，19世纪后半期在欧洲文坛上兴起的各种反现实主义思潮，实际上就是对现实主义的真实性反叛。

产生于19世纪60年代的自然主义，一般认为它是现实主义合乎逻辑的发展。它既是对现实主义创作原则的强调和发展，同时也是一种独立的文艺思潮，是现实主义发展到极端时候的产物。

自然主义的产生应得益于当时自然科学的成果，直接影响自然主义形成的是巴黎大学生理系的教授贝尔纳及其《实验医学研究概论》。贝尔纳对内分泌器官、神经系统及其与循环系统的关系以及药物和电刺激对神经的影响的研究中，他获得了关于人体动力机制的明确清晰的概念、研究方法和原则。左拉在他的著名论文《实验小说》中声称，实验小说就是把贝尔纳的思想从医学转变到文学上来所得到的成就。左拉认为自然主义应该像科学家在实验室进行科学试验一样，把科学方法应用于文学创作中，他说：“我们自然主义者，我们崇尚科学的人，必须承认没有什么神秘，人不过是一种现象和一种现象的具体化而已。”

此外，19世纪以孔德为代表的实证主义哲学和法国著名的美学史家丹纳及其著作《艺术哲学》，对左拉的自然主义也都产生过重大的影响。实证主义认为，自然界的一切事物中都存在着一种逻辑上的假设，他们认为，既然全部知识都是以细致和无偏见地观察自然现象为依据，那么，对人的行为，也只能用与自然科学差不多的方法来加以研究。丹纳在他的著作《艺术哲学》中通过对艺术史的分析研究，得到了影响文学是由种族、环境、时代三种因素造成的，而丹纳分析影响文学的三大要素时，正是通过一种科学的研究方法形成的。丹纳这样的分析方法目的是要清除人脑里的神秘主义思想，把所有研究课题都引向科学阶段，尤其是文学应该以科学的、客观的态度进行创作，他说，“我认为社会与自然相类似，难道社会不是按照人的生活环境来造就人吗？就像动物界有种属，他有多种不同的类型”，文学只有像分析自然界的动物一样分析人物，才能使文学进入一种科学状态。左拉就是在这三个方面的共同影响下，创立了他系统的自然主义理论。

左拉提出的一整套自然主义原则体现在他的《实验小说》

和《戏剧中的自然主义》中。左拉首先从自然科学中得到了深刻的启发，“正是科学使得理想主义在它前面退却了，正是科学准备了二十世纪”。左拉坚定地相信科学，相信观察、实验，提供文献的方法即实证方法。在《实验小说》中，左拉明确地说明作家的任务和科学家的任务是等同的，小说家必须采取绝对的科学精神的态度，把小说引入科学领域，因而他拒绝诗人和哲学家的那种狂热，拒绝直觉、夸张和想象，并主张作家没有必要对所描写事物进行思想上的评价，他说，“自然主义小说不插手对现实的增删，也不服从一个先入观念的需要，从一块整布上再制成一件东西”，自然就是我们的全部需要——我们就从这个观念开始，必须如实地接受自然，不从任何一点来改变它或削减它，它是足够美丽和伟大，来提出一个开端，一个中间部分和一个结尾（《戏剧中的自然主义》）。他要求艺术接近生活，要求扩大写作题材，主张小说家应该是“单纯事实的记录者”，“是纯粹的自然主义者”。他认为自然主义作家必须从生理学、遗传学、实验医学的角度来观察人、描绘人。

左拉的自然主义是借助科学方法而形成的，因而左拉总结自然主义时，他认为“一切都是方法问题”，把小说创作中的思想性和艺术性拒之门外，这样，自然主义小说家的创作就是观察和实验，小说家成了技师，小说变成了产品。左拉就是这样把文学推入一个科学的幻想境界，丧失了文学的基本特性。这就使得自然主义对科学观念的强调再一次陷入困境。

梅比说：“自然主义……是现实主义逻辑上的产物，通过夸张，它使现实主义的局限和缺点比较明显了。”^①当现实主义在托尔斯泰、巴尔扎克、狄更斯的手里发展到高峰时，人们也许看

^① 达米安·格兰特：《现实主义》，周发祥译，昆仑出版社1989年版，第56页。

不到现实主义坚持的原则所面临的困境。然而，左拉的自然主义真实地把现实主义未来的发展方向展现在我们面前，使人们对现实主义局限性的认识变得更加清晰了。

左拉的自然主义理论也曾影响过一些作家的创作，除他自己的作品《萌芽》是典型的自然主义作品外，直接受到影响的，还有法国作家龚古尔兄弟、德国作家霍普特曼和美国作家德莱塞，莫泊桑的作品在不同程度上也受到自然主义者的影响。因此，自然主义作为创作原则，它是现实主义原则的逻辑发展，同时，它也成了现实主义局限性的完整的体现者。但自然主义作为一种创作方法（技巧），它仍然对后来的现代主义作家发生了很大的影响，如法雷尔《独家新闻》中的第一句话“一辆《芝加哥询问者》送货大卡车呼啸着往北驰向克拉克桥时，来往的车辆都不得不为它让道”，这里作者用的是一种纯客观描写。此外，如加缪的《局外人》、马尔克斯的《百年孤独》都不同程度地借用了自然主义的创作技巧。

19世纪70年代出现的印象主义也是从反现实主义开始的，它首先出现于绘画领域。法国画家莫奈在巴黎发起一个落选绘画展览，其中有一幅画名叫《印象·日出》（海港在晨雾中若隐若现，晨光在海面上反射和颤动，表现出独特的瞬间印象）轰动了画坛，印象派因而得名。

莫奈当时在一所学校里学绘画，但他对传统的绘画技法深表不满，于是他和几个志趣相投的朋友移往诺曼底海滨，并造了一只船上画室，他们追逐太阳、月亮、星光，成年累月写生，力求表现光线和空气，表现它们对色彩的影响，尤其表现大自然在人的感情中的瞬间印象，后来他们的追求终于成功地影响整个画坛。

印象主义绘画对画坛产生影响的同时，他们也开始转向小说。他们从绘画实践中总结出，文学上的印象主义也必须强调感

知者的作用，在创作时，通过把描写客观物质世界与它给予个别感知者的印象结合起来，从而创造出对现实的幻想。他们认为生活不是叙述，只是给予印象，这种印象不仅仅是回忆，而且也包括一些细枝末节的问题，因此，他们既强调印象，也强调对现实的客观描写，从而创立一种“印象自然主义”。他们描写风景或人物，都将其纤细的有性格的特征进行仔细描述，同时传达出现实给予的一切色彩来。此外，在小说构成的技法上，主张用字自由，不限僻字，布局自由，不拘一格，行文自由，不薄寻常。

印象主义的小说理论实际上就是对传统现实主义的程式化叙述的不满，印象主义者站在心理学的立场上，认为一位作家必须写出仿佛一个人在场的印象，然而“在场的人，不会什么都看得到，尤其不可能把大段的话都记住”。因此，他们认为，作品中一个人物长篇大论的演讲，会失去读者的信任；他们不相信有哪一个人能够记得那么多，而生活的印象和现实的幻象，都是在一切与之有关的印象中产生的。

这样，印象主义对传统小说的结构就产生了一种巨大的冲击，印象主义小说家已不再按照事件的因果系列来有条不紊地叙述。在印象主义者那里，故事的情节已经消失，作家主要以人物所得的印象及所做出的心理反应来组织故事，他们从不对事件作任何评价或解答，只是冷静地、客观地叙述人物的印象、回忆、感受、幻想等，如“一九一四年，我的隔壁邻居斯莱克先生，建造了一个花房，并给它添上了考克斯的绿色铝漆”。这是一句非常细致的描写，但如果我们想知道被描写的事物是什么，几乎是不可能的。印象主义者之所以要这样写，是因为他们认为任何一个人都要受到外在世界的限制，不能看见或听见，或记住一切事物，因此一个叙述者也完全不可能把所有东西都完整地叙述出来。这样印象主义的作品就给我们一种理解上的模糊性，作品中的情节和意义是不确定的，读者可以一次又一次地寻求批评的结

构。这种对不确定性的强调，是印象主义的主要特点，它对后来的小说创作在技法上带来了一次革命，如福特·马多克斯·约瑟夫·康拉德和亨利·詹姆斯等人的小说，就是应用印象主义的技巧进行创作的。

印象主义在戏剧方面的代表人物是施尼茨勒，其代表作品有《绿鹦鹉》和《木偶》。20世纪初，印象主义风格产生了不同的变种，史蒂文生和康拉德发展了异国情调、热带海洋风光、奇异的人物性格、神秘的自然力等；另外又出现了一种“心理印象主义”，哈莫的长篇小说《饥饿》被认为是最纯粹的“心理印象主义”作品。

唯美主义最早出现于19世纪初期，在中期以后影响才慢慢扩大，成为19世纪中后期的又一种反现实主义思潮和现代主义的前驱。

唯美主义以反对现实主义、强调文艺的社会功用和伦理价值为出发点，提倡“为艺术而艺术”。唯美主义的理论代表人物华尔特·佩特在他的《文艺复兴史研究》中认为诗人的可贵之处在于创造美的作品，帮助催生一种活跃而丰富的意识。唯美主义作家戈蒂耶说得更直接，他说：“最终的启示就是说谎，讲述美而不真的事情，是艺术的恰当目的。”他们强调艺术是为本身之美而存在的，这种美是超然于生活之上的纯粹美，它否定艺术内容的道德准则，反对文艺的社会教育功用。

正因为唯美主义是超越现实的，它与自然、经验毫无关系，因此，唯美主义对植根于现实的人来说是一种陌生的东西。在他们看来，艺术并不是完美的生活，而是对生活的否定，任何模仿生活的艺术都是不可能创造美的。它反对艺术表现真实感，认为它会有损于艺术美的创造，而艺术中最美的事情就是“与我们毫不相干的事情”，是生活模仿艺术，而不是艺术模仿生活，自然和生活的形状是由艺术家创造的、决定的。所以，艺术是自然

和生活的救世主，而不是佣人，美的精灵能够把人从科学机器和工业怪物中带到幸福的天堂。

唯美主义的艺术理论是对资本主义社会的功利哲学、市侩习气和庸俗作风的反抗，是为捍卫艺术家的自由和艺术的神圣性而进行的斗争，但是，我们从上面粗略的概括中就可看出，唯美主义对艺术的强调，已把艺术从它产生的土壤——现实生活——中完全脱离，把艺术引进了它自身建起的“象牙塔”中。因此，唯美主义的理论和实践不可避免地要陷人困境，尽管它是从反现实主义的僵死模式中开始的，但它在对自身艺术领域的追求中同样走向了极端。

唯美主义的理论代表佩特、戈蒂耶是唯美主义的早期领袖，作品有《莫班小姐》；王尔德（1854—1900年）是唯美主义的倡导者，作品有《莎乐美》。

19世纪中叶在法国流行的另一诗歌流派帕尔纳斯派（又称高蹈派、巴那斯派）是唯美主义的继续，它也和唯美主义一样追求形式美，主张诗歌远离政治生活，“为艺术而艺术”。

这一派的代表人物是法国诗人李勒，他的《古代诗篇》和《蛮族诗集》吸收了唯美主义的诗风，刻意追求造型艺术的美，格律严谨，语言精彩，线条突出，像大理石雕像一样，给人一种完美的感受，这一诗风影响很大，追随者有魏尔伦、兰波、马拉美等人，后来这些人脱离帕尔纳斯，追求象征主义。《简明大不列颠百科全书》上说：“这派诗人的影响遍及欧洲，对于西班牙及葡萄牙的现代主义运动，以及比利时的青年比利时运动，影响也很明显。”

19世纪末20世纪初在欧洲出现了一种比较特殊的反现实主义流派——新浪漫主义。作为一个流派，它似乎不能独立存在，它只是一种倾向，这一流派的主要作家及诗人，如里尔克又是象征主义者，霍夫曼·斯泰尔又有唯美主义的痕迹。在理论上，这

一流派的作家受到尼采的超人哲学、叔本华的悲观主义、马赫哲学和弗洛伊德的精神分析学的影响，因此，新浪漫主义常被认为是唯美主义的变种、象征主义的一部分、浪漫主义的新形式，但是作为一种世纪之交的文艺思潮，它是 19 世纪文艺通向 20 世纪的现代主义文学的桥梁。

新浪漫主义的主要特征：（1）作品着重表现主观精神世界的神秘、梦幻情绪，回避反映客观现实世界，脱离现实，逃避到所谓美的世界里去，使生活神秘化；（2）对资本主义社会持批判态度，但并不直接暴露这个社会的罪恶，而是企图在它背后寻找不可捉摸却左右人们命运的东西；（3）大都采用象征手法，追求形式美；（4）追求语言美，试图使词汇超凡脱俗，升华到一种“光彩的境界”中去，致使作品充满离奇、神秘的色彩，晦涩难懂。

新浪漫派作家有奥地利的霍夫曼·斯泰尔、早年的里尔克、德国的盖奥尔格、英国的斯蒂文森等。

总的说来，19 世纪中后期的这些文艺思潮都具有共同的反现实主义倾向，但它们作为一种独立的文艺体系，具有自身的特点。正是由于这一特点致使欧洲社会的思想变得极其混乱，它们共同形成了一个影响世界的“世纪末思潮”。这一强大的思潮不仅对欧洲社会的传统伦理价值观念予以猛烈的冲击，而且以其强烈的反理性色彩昭示着一个新的时代的到来，对 20 世纪的现代主义文艺思潮产生非常巨大的影响。

第三节 现实主义内部的 反现实主义倾向

19 世纪的批判现实主义是以其众多杰出的作家和浩如烟海

的伟大作品而闻名于世的。尤其是 19 世纪后半期托尔斯泰、狄更斯、巴尔扎克等人及其作品的出现，更为现实主义运动增添了光彩。与此同时，随着他们把现实主义的创作原则推向登峰造极的地步，许多来自现实主义之外的反对者们就起而攻击现实主义，他们迫切希望摆脱现实主义的创作原则，如 19 世纪后半期出现的自然主义、印象主义、唯美主义、象征主义（前期）、新浪漫主义等流派，实质上就是对现实主义创作原则的反叛，而现实主义内部的一些作家，面临快速发展变化的时代，也努力对现实主义创作原则进行更新和改造，而他们努力探索的结果，不仅使现实主义的一整套创作体系在新的历史条件下焕然一新，而且与那些反现实主义思潮一起，成为 20 世纪现代主义运动前驱，经他们改造的现实主义创作体系，已经无可辩驳地为现代主义运动提供了丰厚的土壤。

一 现实主义思想领域的拓展

传统的现实主义创作原则虽然丰富多彩，但总括起来不外乎就是，作家总是从一个全知全能的角度按时间先后的顺序叙述一个完整动人的故事，把故事中主要人物的性格刻画得鲜明突出，富有感染力。而作家叙述故事和塑造人物就是努力想把作家经验的并自以为是正确的伦理观念灌输给读者，使读者不由自主地受到作家伦理观念的感化。在这里，作家实际上已把自己装扮成一个道德家或传教士。这样，文学就必然要以伦理为旨归，承担一部分本来是由宗教行使的职能，但是，众所周知，文学如果过分地强调社会作用和伦理道德价值，必然有损于文学自身价值的实现，因而也就丧失了文学本身具有的广度和力度。

在现实主义的部分作家中，如巴尔扎克、福楼拜、陀思妥耶夫斯基等人，就已经自觉地意识到现实主义创作原则的局限性，他们在总体创作上虽然也遵循现实主义的基本原则，但在具体的

创作过程中，却对现实主义原则进行了更新和改造。

第一，作家的创作由对社会伦理的思考转向对个体观念的关注。在这方面杰出的代表应该算是陀思妥耶夫斯基了，陀思妥耶夫斯基在总体上虽然也没有脱离传统现实主义作家那样专注于社会伦理道德的思考，但在他的创作中却更明显地表现出个人对自身观念的关注。陀思妥耶夫斯基作品中的一系列人物如《地下室手记》中的“地下人”、《罪与罚》中的拉斯柯尔尼科夫、《白痴》中的梅诗金和《卡拉玛佐夫兄弟》中的伊凡·卡拉玛佐夫一家，无一不是具有独特个性和善于思考的人物。他们在各自面临的生存境遇中，都从自身的观念出发来理解与之发生关系的种种人和事，如《罪与罚》中的拉斯柯尔尼科夫最终走上犯罪的道路，正是由于他个人贫困的境遇和他那孤傲的气质所培养起来的极端个人主义观念造成了他人生的悲剧，也是由于这一点，使他在看待周围的任何事物时，他的一切思想和行为都被他的观念所左右，当他无法摆脱这种观念给生活造成的沉重感时，他协调观念与现实的唯一方法就是毁灭现实，而现实给予他的就是给他定罪，观念与现实的矛盾在拉斯柯尔尼科夫身上就得到充分的体现。然而在现代主义作家中这种对立是不存在的。“对立正是他们不惜一切代价要避免的决裂，所以，在他们身上，每时每刻这种竞争都受到破坏，被一种奇异的柔情淹没，或者被另一种很特殊的感情所吞没^①。”现实主义作品中常常出现的大团圆结局就是这种逃避对立的表现，拉斯柯尔尼科夫的最终结局也证明了陀思妥耶夫斯基本人对这种对立也不能忍受。但是，陀思妥耶夫斯基能够在作品中揭示这种对立，就已经明显地区别于其他传统作家了。

^① 萨洛特：《从陀思妥耶夫斯基到卡夫卡》，柳鸣九主编：《新小说派研究》，中国社会科学出版社1986年版，第17页。

陀思妥耶夫斯基对个人观念的关注，使他的作品鲜明地体现出一种现代性，这种现代性就是对个体存在的觉悟。陀思妥耶夫斯基塑造的一系列性格独特、近乎疯狂的人物，已具备了现代人基本的心理素质，作家凭他那敏锐的时代感受，写出了那个特殊的历史时期，由传统伦理观念的支撑转向现代人的个体存在意识的觉悟时人们所面临的深刻的精神危机，使陀思妥耶夫斯基深刻地揭示了人们普遍地丧失信仰后的孤独、恐惧和悲观绝望的感情，以及人与人之间关系的冷漠。《地下室手记》中各色各样的人物，那些视野狭小、平庸的官员们，他们除了具有一个愚笨的脑袋套在他们彬彬有礼的外表举止外，他们什么也没有，精神空虚、庸俗可鄙、粗俗无礼成了他们的主要特征。唯一支撑着他们精神的就是一套严格的官阶制度，他们一个个被弄得灵魂扭曲、变形，他们就像一群直立的高低不等的木头，当“地下人”向他们发出呼唤时，他们“像观察一个稀奇古怪的昆虫一般默默地观察着他”。其间人与人之间关系的冷漠和无动于衷可见一斑。

第二，现实主义创作理论的变化由应合转向内聚。应合理论是对传统现实主义创作原则的理论概括，其主要内容就是力图把自己交付给现实世界，通过对外在世界的真实描写，使读者获得最直观的感受，作者推崇客观真实的描写，贬低想象，这种理论承认它对现实世界具有某种责任。而内聚理论则强调文学的自我了解以及对文学本体状况的觉悟。内聚理论认为，文学中现实主义的获得并不是模仿现实，而是靠创作获得的，它依靠运用生活材料，通过想象力对这些材料的融合，使文学摆脱纯事实性的模仿，而进入更高层次的创造，这两种理论尽管都强调文学的现实主义因素，但它们的倾向性显然很不相同。

19世纪的作家中，绝大多数都是根据应合理论进行创作的，但是，随着这种理论越来越暴露出它的弊端，现实主义内部的一些作家，则创造一种内聚理论来代替它，在这方面，福楼拜、陀

思妥耶夫斯基、巴尔扎克的创作中都有这一理论的共同倾向。

福楼拜在致书乔治·桑时说：“请注意，我憎恨人们时兴称为现实主义的东西，即使他们奉我为现实主义的权威。”^① 福楼拜对传统的现实主义理论仅仅强调外在世界的客观描写深表反感，他企图设想建立一种能免除“外在联系”，且仅仅依靠文学自身风格的内在力量来进行创作的方法。这种风格的内在力量通过语言的聚集形成一种完美的艺术创造，从而形成作家观念中建构的理想的艺术世界。福楼拜的名著《包法利夫人》就是这种理论的典范。从情节来讲，作品写的只是一个并不离奇的桃色事件，其容量只用中篇小说就可包容，但作者把它写成一部富有艺术魅力的长篇，主要不是靠情节来结构故事，而是通过展示人物的内心世界，把作家观念中的艺术理想赋予这一人物的内心世界，在作品中重新建立一种以作家观念为主体的真实世界。

陀思妥耶夫斯基和福楼拜一样，除了善于选取传奇故事作为作品的情节外，其主要特色是对人物内心世界的细致描绘，但陀思妥耶夫斯基对人物内心世界的描绘并不像传统小说家的内心独白一样，把人物当成作家单纯的思想传声筒。巴赫金说：“陀思妥耶夫斯基就像歌德的普罗米修斯，创造的不是默不作声的奴隶，而是自由的人们，他们能够和自己的创造者处于平等的地位，不同意他的意见，甚至起而反抗他。”^② 巴赫金把陀思妥耶夫斯基这一独特的心理描写总结为“复调小说”。在陀思妥耶夫斯基的作品里，其主人公都是一些具有独特个性和复杂心理的主人公，他们都热衷于自我分析，观念成分极强。陀思妥耶夫斯基认为自我意识的强调是主人公结构中的主要艺术成分。作家关心

① 达米安·福兰特《现实主义》，周发祥译，昆仑出版社1989年版，第29页。

② 巴赫金：《陀思妥耶夫斯基的诗学问题》，白春仁等译，三联书店1988年版，第54页。

的并不是强调这个人物是什么人，而是体现为主人公对世界、对自我的一种特殊看法，以及人对自我与现实世界关系的思索。因此，陀思妥耶夫斯基并不热衷于对人物性格的刻画，而是把人物当成一个具有复杂意识的综合体，着重表现人物复杂的矛盾的意识特征，而描写人物的意识特征并不一定就不是典型的。如作家对“地下人”和拉斯柯尔尼科夫的意识特征的详细描绘，就不仅是丰富多彩的，而是也富有典型性。

巴尔扎克尽管和陀思妥耶夫斯基、福楼拜有所不同，他的“内聚”并不是把笔触伸展到人物的内心深处，但和传统的现实主义的应合理论是有很区别的。巴尔扎克的小说强调对人物、环境的细致描绘，但他不像传统现实主义作家那样把作家的主观意志强行介入作品中，“他从不高谈道德，指责是非，他从不让自己为厌恶或热情所左右而背离真实的描写”^①。他只是非常客观地描写了人物和环境的最细小的特征，但作家也并不是单纯地对外在的人和物进行模仿，而是采取一种叫“透视法”的原则，把有助于表现作品主题的人物描写得淋漓尽致，这样，作品的描写尽管也是客观的，但巴尔扎克却在结构作品和塑造人物形象上，对传统现实主义有很大的突破，巴尔扎克的作品看起来描写有繁杂之感，但细读后却发现作品具有一种很强的整体性，原因就在于作家早已精确地处理了小说的艺术结构的问题。

二 现实主义作家对现代主义的影响

20 世纪的现代主义运动并不是无源之水，不管在思想观念还是在艺术形式上，巴尔扎克、福楼拜、陀思妥耶夫斯基等现实主义大师都给现代主义作家提供了丰厚的精神土壤，在某种程度

^① 勃兰克斯：《十九世纪文学主流》第5分册，人民文学出版社1984年版，第39页。

上可以说，现代主义文学正是从借鉴这些大师的创作经验的基础上产生和发展起来的。

现代主义文学所着力塑造的现代人形象，如《尤利西斯》中的布卢姆、莫莉和斯蒂芬、《喧哗与骚动》中的康普逊一家、《局外人》中的莫尔索等，都可以在陀思妥耶夫斯基作品的人物中找到影子。陀思妥耶夫斯基笔下那些被强烈的自我观念所左右的人物，他们在面对周围事物时那种近乎疯狂的行为不就是现代社会中的人在失去精神支柱，灵魂被现代社会繁乱纷呈的生活所肢解的那种孤独、迷茫、恐惧感的集中表现？不仅如此，陀思妥耶夫斯基不仅表现了这样一种具有现代人特征的人物形象，而且他的整个作品，或者说作家的思想观念都充满着现代人的思维方式，作家专注于那些城市小市民的描写，正是他们才形成现代城市生活的基本特点。这些人物是接受时代精神最敏感的人，也是受时代冲击最直接、最浓厚的人，他们的一举一动、一言一行，都是对时代特征的最精确的表现。陀思妥耶夫斯基正是从这一基本题材入手，对正在形成的俄国现代城市社会进行了精确的描写，他作品中的种种人物，这些人物之间的相互关系，都具有一种鲜明的时代性，这种时代性表现为对正在形成的自我观念或对个体存在价值的认识进行了合乎时代的描写，这些形象在时代变迁中敏锐地感受到自身的个体存在，然而对这种突如其来的新观念感到手足无措，同时又想极力挽回那些正在消失的传统价值观念。在新旧两种思想的斗争中，这些人物一方面极力维护自己的个人存在，如拉斯柯尔尼科夫就是以一种极端的犯罪欲来证明自己的存在和价值的；另一方面又想找回他那已经失去的精神支柱，而结果就是使这些人物一个个依持着自己可怜的自我观念生存在这个世界中，也正是这种观念，导致了他们一步步走向疯狂或死亡。

现代主义作品中的人物，也同样持有这种极端的自我观念，

但他们已丧失了像陀思妥耶夫斯基作品中人物的那种反抗因素，现代人似乎已完全习惯存在于自我观念所构筑的世界中，他们面对外在世界，缺少反抗意志，心里虽有许多莫名的孤独、恐惧，但他们只是沉湎于痛苦中，或干脆麻木不仁、无所事事。如《局外人》中的莫尔索，就是现代人形象的典型代表，他没有生活目标，没有信念，心里虽有许多烦恼，但他仅仅是靠追求感官的刺激来消解这种烦恼，最终他走上杀人犯罪，也只是他的极端麻木所致。总之，现代人的形象在不同的时代具有各种各样的表观形式，但陀思妥耶夫斯基笔下的人物，却至少已经创造出了现代人形象的雏形。

在艺术形式上，现代主义文学虽然以其标新立异而闻名于世，但许多重要流派都不同程度地继承和发展了现实主义理论，而像巴尔扎克、福楼拜、陀思妥耶夫斯基则对现代主义的艺术形式有着直接的影响。

现代主义对巴尔扎克小说的借鉴主要在于小说的叙述技巧。现代主义从某种程度上说就是艺术形式的创新，叙述技巧的多样化则是现代主义追求的主要目标之一，在这方面，巴尔扎克的叙述技巧直接影响着新小说派，新小说派可以说是巴尔扎克的小说在新的时代下的发展和超越。新小说派对结构和叙述视角的注重，在巴尔扎克的小说里早已有之，所不同的是，新小说派并不是从作家的全视角来描写环境，而是强调物的自主性，阿兰·罗伯-格里耶说：“事实上，要描写物件，我们就必须毅然决然地站在物的外面，站在它的对立面……它们从来就不是人，它们总是超出我们所能及的范围，始终都不会成为我们的天然同盟者，也不能用痛苦去加以拯救。”^①同时，表现主义、意识流小说家

^① 阿兰·罗伯-格里耶：《自然、人道主义、悲剧》，柳鸣九主编：《新小说派研究》，中国社会科学出版社1986年版，第83页。

对巴尔扎克的小说也有一定的借鉴，巴尔扎克注重小说结构的整体性，与意识流小说的整体结构显然没有不同之处，而巴尔扎克对人物共性的强调，表现某一类人的特征，与表现主义那种强调人物的抽象性、普遍性也有相通之处。

福楼拜、陀思妥耶夫斯基对现代主义中的意识流小说起着直接影响，意识流小说强调人物内在的意识和潜意识、淡化情节，这和福楼拜把情节淡化、着重描写人物内心心理的复杂性与陀思妥耶夫斯基强调“复调”理论、注重在人物的意识和潜意识等不同层面挖掘人物的意识特征，实际上也并无多大差异。有人认为，陀思妥耶夫斯基是现代意识流小说的鼻祖，这样的评价并无不当之处。

当然，对于一个时代的文学，特别是像现代主义文学那样一种具有相当独特性的文学范式，其影响并不止这几位作家。任何一种文学的产生，实际上都是各种因素共同作用的结果，然而，这几位作家作为现实主义的大师在自己的艺术追求中能大胆地突破自己的领域，使文学获得新的生命，其影响不仅在于艺术形式本身的影响，他们那种对艺术执著追求的精神也同时为现代主义作家们所感动。

第二章 现代主义文学

第一节 现代主义文学的产生 及其基本特征

一 现代主义文学产生的社会基础和哲学基础

现代主义文学的产生和发展是各种因素相互作用的产物，其中与社会经济和政治、科学技术和哲学思潮的发展是联系在一起的。它包括后期象征主义、意识流小说、未来主义、表现主义、达达主义和超现实主义等流派。这些流派涵括文学艺术的各个领域，文学是其中的主要部分。现代主义文学以反传统意识、非理性意识为主要标志，同时还包括危机意识和变革意识，是现代世界文学中的主要文学现象。

19 世纪末 20 世纪初，西方各国的经济发展尽管不平衡，但由于工业革命和科学技术的进步，占尽先机的一些国家的经济都获得了迅猛的发展，其经济形式也由传统的个体工业向集团化工业转变。随着工业规模的扩大，经济在整个社会逐渐成为起支配作用的环节，政治已成为经济的附庸，一切政治措施的制定、实施都是为了经济利益。这种特殊的交际形式必然造成社会生产的高度组织化和资本的高度集中和垄断。各帝国主义国家为了追逐利润，在榨取本国人民利益的同时，疯狂地进行殖民扩张，从而

造成国内、国际矛盾的加剧。两次世界大战的爆发就是各帝国主义国家经济利益无法调和的结果。战争不仅造成经济和人口的巨大损失，而且由于战争的残酷性使人们发出“上帝死了”的绝望呼喊，人们开始对人类的本性产生了怀疑，对人类的未来感到焦虑和悲观。在他们看来，现代社会是不可以信赖的，因为没有原则可以遵循，世界到处都充满混乱，唯有自己的内心才是真实的。

科学技术的日新月异不仅大大地改变了人类的社会生产力，而且还带来了人们意识观内的巨大变革。达尔文的《物种起源》是生物学的革命，他从生物角度揭示了人的存在本性，从而彻底摧毁了人是由上帝创造的宗教神话。19世纪末20世纪初又发生了物理学的革命。居里夫人对放射性元素的发现，普朗克提出的量子理论，爱因斯坦相对论的相继出现，大大超越了牛顿物理学的局限性，改变了人们对世界的传统看法，在人们面前展现了一个新的天地。与此同时，科学技术的成果也逐渐应用于军事领域，以及由科学带来的新的环境问题和其他社会问题，使人们对科学的信念也发生了动摇，科学在证实了宇宙的广袤无边的同时，也证实了人类的渺小。20世纪给人们展现的并非是一个充满光明的前景，而是充满着灾难和陷阱。科学宇宙观的产生和现实的残酷性迫使人们必须重新考虑人类在宇宙中的位置、人类社会的发展前景、机器和精神文明的关系以及技术对人性造成的影响等关系着全人类生存状况的普遍性问题。在现代主义文学中，科学技术的双重性及其给人们心灵造成的两难处境常常是作家们表现的主题。

现代西方哲学与现代社会的发展是同步的，与现代社会的反传统意识一样，现代西方哲学也首先表现为它的反传统性，这一特性可以追溯到德国的古典哲学，尤其是康德哲学中，康德从德国（一个具有浓厚宗教神学思想的国家）的现实出发，以反神

学、争自由作为自己哲学的立足点，康德继承英法哲学的人本主义精神，通过不断地提高人的地位去信仰“神”的地位，直到最后用“人”否定了“神”。它高扬人类理性的旗帜，向神学进攻，表达了争取自由的愿望。

康德的哲学体系是唯心主义的批判哲学，他的三大批判（即《辩证理性批判》、《实践理性批判》、《判断力批判》）分别从人的感性、知性和理性建立了他的认识论、伦理学和美学，构成了他所谓的“真”、“善”、“美”的哲学体系。在康德的哲学体系中，始终贯穿着两个最基本的概念，即“现象”和“物自体（自在之物）”，康德认为，在我们的世界之外还有着一种能刺激我们感官从而产生感觉的客体，这就是物自体。但是，这个客体是我们人类的认识能力（感性、知性和理性）所未能达到的，而我们现在所认识的，只是“物自体”刺激我们的感官而产生的感觉表象，即他所谓的现象。从这一基本理论出发，康德还论述了有关人的认识能力、实践能力和审美判断力的问题，在他的庞大理论体系中，虽然存在着许多辩证的、积极的因素，但是他总的倾向是一种不可知论。康德强调人的认识能力，把人的主观性提到哲学的绝对地位，对原来的西方现代哲学家产生了深远的影响。

在现代哲学中，叔本华、尼采的理论也直接影响着后来的现代主义文学的发展。叔本华、尼采都继承了康德的主体性理论，但他们比康德更进一步强调了人的内在力量，叔本华把康德的“物自体”确定为存在于世界背后的意志，他说：意志是世界的物自体，是世界的内在内容，是世界的本质，但是，作为实体的人的生存意志是一种盲目的无限的力量，这种力量在有限的个体身上必然得不到满足。个体受生存意志的驱使，不断地产生欲望，而欲望意味着欠缺，欠缺意味着痛苦，当人的欲望无休止时，他就感到无聊，人生就是摇摆的痛苦和无聊之间，因而人永

远也不能摆脱由自己的意志驱使所造成的悲剧。叔本华对人的生命表达出一种令人绝望的悲观主义论调，而尼采虽然也肯定他的悲观主义，但是他强调要用积极的人生态度去对待可悲的人生。因而他提出“强力意志”理论来代替叔本华的唯一意志论。从这里出发，尼采坚决地否定了欧洲千年来的文明，他尖锐地批判了统治欧洲千年来的基督教思想及其道德，认为它浸透着反对生命、否定人生的毒汁，尼采的“上帝死了”的名言，就意味着他对欧洲文明宣判了死刑。尼采指出，随着他这句话的提出，整个欧洲道德必然随之崩溃，从而在欧洲人面前出现了新的地平线。进而，尼采提出了“重估一切价值”的口号，而他进行重估的最高价值尺度就是强力意志，尼采说：“生物所追求的就是首先释放自己的能量——生命本身就是强力意志。”（尼采《权力意志》）在他看来，人的一切行为都来源于强力意志，这种意志在弱者身上表现为自由，在较强者身上表现为“公正”，在最强者身上表现为以征服、占有、献身的形式出现的对人类的“爱”，因而尼采所希望的世界是一种充满征服欲、占有欲的“爱的世界”。他为了实现这个爱的世界，提出了超人理论，超人就是现代人，是未来充满爱的世界的理想人格，尼采进而把超人当作人类未来的一种理想人格。

叔本华、尼采的哲学在传统意义上是值得赞扬的，特别是尼采喊出“上帝死了”的口号和他要求“重估一切价值”的口号，确实给欧洲社会带来了极大的震动，可以这样说，尼采的“上帝死了”是现代世界向传统告别，同时也是向未来进军的号角。但是叔本华彻底的悲观主义哲学和尼采的强力意志和超人理论却给人类带来了重大的危害，尼采理论最终成了法西斯主义者的思想武器。

柏格森是法国 20 世纪反理性主义哲学最有声望的哲学家之一，他的生命哲学是继尼采、叔本华的非理性主义之后在现代社

会的继续，最后发展成为一种极端的唯意志主义。他的唯意志主义体系包括两大方面：一是直觉主义，一是生命哲学。柏格森认为，人的理性是不能认识世界、认识真理的，因为一切理性的认识形式（形式和方法）都是采用静止不变的观点去认识事物，它无法认识运动变化着的生命冲动，唯有直觉才能把握真理、认识世界的运动和变化。“所谓直觉，就是一种理智的交融，这种交融使人自己置身于对象之内，以便与其中独特的，从而是无法表达的东西相符合。”他认为直觉有三种基本特征：第一，直觉的认识对象不是停留在表面、局部、外围领域，而是达到“绝对的领域”，这种“绝对的领域”就是“事物的内在生命的真实运动”。第二，直觉是一种意志的努力，它使“人的心灵违背自身，必须一反它平常在思想中所习惯的方向”，因此，直觉是一种超越感性、理性和实践的过程。第三，直觉认识排斥一切有实际利益的功利目的，只能为直觉而直觉。

柏格森从直觉这一基本的方法论出发，提出了他的生命哲学学说。他认为，绵延、“基本的自我”、“真正的时间”、“生命冲动”是构成世界的基本要素，是世界的本质，所谓绵延，就是生命的运动是一种超时间、超空间的生生不息的运动过程，是一种宇宙运动。柏格森说：“在我之外，什么也没有，在运动着——这就够了。”因此，绵延是生命运动没有物质内容的过程。它不是实体，而是一种倾向，一种活动性，而所谓“基本的自我”，柏格森说自我是“我们通过深刻的反省达到的”^①，这番自省使我们掌握着我们的种种内心状态，并且使我们把它们当作活生生的、经常变化着的东西；因而，自我也不是一种实体，而是“纯情绪性的心理状态”^②，是心理体验的变化运动本身，

① 柏格森：《时间与自由意志》，吴士栋译，商务印书馆1989年版。

② 同上。

是绵延本身，它是不可捉摸的、神秘莫测的东西（《时间与自由意志》）。柏格森的“真正的时间”体现在他的时空观中，他认为运动是时间的绵延，“运动是一种心理上的综合，是一种心理的，而不是空间的过程”^①；运动是绵延而不是广度，是性质而不是数量，因而是无法占有空间的。因此，“真正的时间”就是没有空间存在的纯粹心理运动，也就是没有物质形式的纯粹意识的流动。“生命冲动”是指存在于生命中的“生命能”或意志，这种“生命能”由绵延而表现于物质世界中，因而生命冲动也就是一切事物的本源。

以上这些概念，构成了柏格森生命哲学的基本内容，从中可以看出，柏格森哲学是纯粹的唯心主义哲学，它否定物质世界的存在而代之以“生命冲动”或“绵延”，他割裂物质与运动、时间与空间、静止与变化的辩证关系，夸大心理的直觉能力和意志的力量，实质上就是叔本华、尼采哲学在现代社会的新变种。

从此以后，现代西方哲学就以其鲜明的姿态走上现代世界，但是，从现代西方哲学的发展情况来看，其发展线索也应该从康德哲学中寻找源头。康德对人的主体性的强调和对人的认识能力的分析，派生了现代西方哲学的两大基本发展方向，即注重方法和意义问题的分析哲学和注重人和价值问题分析的存在哲学。实证主义、逻辑实证主义、实用主义、分析哲学等属于前者；存在主义、唯意志哲学、生命哲学和现象学等属于后者。同时，现代哲学还产生了一些旧哲学的新变种，如新托马斯主义、新康德主义和新黑格尔主义，这些哲学派别从表面上看是对旧哲学的复归，如他们提出“回到康德去”、“复活黑格尔”、“保卫托马斯”等富有鼓动性的口号，鲜明地表达了他们的立场。这些派别都是新的历史条件下利用自然科学和社会发展成就对旧哲学

^① 柏格森：《时间与自由意志》，吴士栋译，商务印书馆1989年版。

的一次重新估价和修正。而且从哲学史来看，它们也有哲学历史的连续性，因此，它们不属于复古，而是一种创新。

二 现代主义文学的基本特征

现代主义作为一个由多种流派组成的文学思潮，其观念演变和价值取向是复杂多样的。但是，这些流派总体上是基本一致的。表现在以下三个方面：

1. 反传统意识

现代主义文学是一种以反传统为标志的非理性主义文学思潮，现代主义的反传统性具体表现为对 19 世纪以前的社会思想、伦理道德、价值观念等一系列传统文化的权力反叛。在 19 世纪末 20 世纪初动荡不安的社会状态下，他们感到人的严重异化，人与自然的和谐被资本主义工业的恶性发展所破坏，社会本来是人所创造的，但现在社会也变成了一种异己的力量，反过来压抑人的个性，人与人之间的关系被资本主义工业和金钱所扭曲和变形。人似乎已与自己的过去相脱离，失去了往日和谐、宁静的社会关系，世界上到处充斥着丑恶、凶杀、暴力和战争。在现代主义作家创造的作品中，就出现了一批“局外人”、“流亡者”、“反英雄”等人物形象，这些形象与浪漫主义文学中激烈地反抗社会的英雄不同，而体现出一种悲观的反社会、反传统的个性主义精神。

2. 自我意识

现代社会在人与自然、人与社会、人与人、人与自我四种基本关系上的严重异化，使他们深感外在的物质世界是不可信赖的，唯有自己的内心才是真实的。于是他们就把自己的身心投放到自己的内心深处，站在世界之外来审视历史的发展和现代生活的状况，但他们并不企求解决问题，而只是沉湎于自己的妄想中，在自己的内心深处表现出怀疑一切、否定一切、反抗一切

的倾向，从而表现他们对外在世界和人类前途的失望，对人的一切存在意义的失望。

3. 孤独感和失落感

19 世纪的尼采高喊“上帝死了”，就已经意味着欧洲人信仰的瓦解，现代社会成了一个没有上帝、没有信仰的时代。信仰被剥夺后，剩下的就只有赤裸裸的自己；精神家园崩塌了，人就感到无家可归，无所适从，每一个现代人都无法回避生存的深切孤独，孤立无援、只身挣命成了现代人的基本感受。在现代主义作家笔下，这种感受表现为人失去了自己的灵魂，随风摇摆，虽生犹死（詹姆斯·乔伊斯的《尤利西斯》），人的生存犹如动物，毫无安全感可言（卡夫卡的《变形记》），人无法支配自己的命运（尤金·奥尼尔的《毛猿》），等等，这些感受是西方社会普遍异化的具体写照，体现了现代西方人面对世界的悲观失望的情绪。

第二节 现代主义诗歌

现代主义诗歌是现代主义文学的重要组成部分，它主要包括前期象征主义、意象派、隐逸派、未来主义、达达主义和超现实主义以及后期象征主义等流派，其中主要又是指前期象征主义、意象派和后期象征主义。

未来主义是 20 世纪初在欧洲出现的一种新的文艺流派，作为未来主义运动，它产生于意大利，后来传到俄国，并在法、英、德等国产生影响。

未来主义的创始人是意大利诗人、戏剧家马里内蒂。1909 年 2 月，他在法国《费加罗报》上发表《未来主义宣言》，成为未来主义诞生的标志。1910 年，马里内蒂等人发表《未来主义

戏剧宣言》，积极鼓吹未来主义在戏剧方面的主张。此外，马里内蒂还有《关于未来主义文学技法的宣言》、《断了诚意的想象和自由的死者们》、《华丽的几何图形和新的数字的感受性》以及《未来主义和法西斯主义》等作品。1933年，他还编选了《未来主义诗集》，成为未来主义运动的实际领袖。

在马里内蒂积极宣传文学领域中的未来主义时，未来主义在绘画方面也产生了很大的影响。1910年，以博乔尼为首，包括吉诺·塞弗里尼、路易·齐鲁索罗、卡罗·卡拉、吉亚科莫·巴拉等，他们在意大利的米兰和马里内蒂会合后，发表了《未来主义画家宣言》。同年4月又发表《关于未来主义绘画技法的宣言》。1912年，未来派画家们在巴黎举行第一次作品展，又在伦敦和柏林展出。此外，马里内蒂和博乔尼还共同签署了《致威尼斯人书》，在威尼斯的圣马可广场的钟楼上散发了20万张。

1913年，马里内蒂积极在本国宣传他的未来主义的同时，又去俄国宣传未来主义，俄国未来主义在反传统方面与意大利未来主义有共同的地方，但也有不同的地方。俄国未来主义首先是团体众多，主要有自我未来主义和立体未来主义，自我未来主义的代表人物谢维梁宁（1887—1941年）的创作主要是为那些终日呆在咖啡馆里的庸俗男女面写的。立体未来主义的代表人物布尔柳克在反对传统文学的同时，反对一切有价值的文学传统，如将普希金和托尔斯泰等一起加以抨击。这些未来主义者的文学主张与俄国的传统和当时的社会现实不相符合，因此影响甚微。但另一位未来主义的代表人物马雅可夫斯基不仅在思想上还是在创作上在俄国文坛上都产生了深远的影响。马雅可夫斯基一方面受未来主义影响，在他的创作中明显地表现出未来主义破坏一切、摒弃一切的反传统意识，但另一方面，在俄国社会现实的影响下，他的反传统变成了革命意识。在他的许多作品中，都是歌颂十月革命，歌颂社会主义和列宁的，这表明未来主义在基本观念

上有革命性的倾向，但在其他一些国家里，未来主义常常成为反动势力的帮凶。意大利未来主义的许多作家如马里内蒂等人，在意大利法西斯主义者上台后，就公开站在法西斯主义一边，直接为法西斯主义服务。

未来主义的产生有其深刻的时代和文化背景。就时代来讲，未来主义产生于20世纪初，当时欧洲的工业和科学技术已飞速发展，社会面貌发生了巨大变化，现代大都市、机器文明、速度和竞争已成为这个时代的特征。就文化来讲，意大利是个有着悠久历史文化的国度，在这个国度里，人们往往沉湎于对自己国家辉煌历史的梦想中，崇拜过去，依靠祖先留下的文物生活。而这种状况与现代世界高节奏、高速度的生活方式和思维方式格格不入。在这种情况下，未来主义试图把“意大利从教授、考古学家、导游者和古玩家的溃疡里挽救出来”，把它从这些博物馆里解放出来，跟上时代的节奏，改变意大利的现状，我们认为是未来主义的初衷。但未来主义在确立自己的理论和原则时，却又明显地表现出盲目的激进，这就很容易让法西斯主义者利用。

未来主义在理论上主要有以下几个方面的内容：第一，未来主义自称是一次“复原，更新和促进自然的艺术——政治运动”，它的特征是“本着反学院、反文化、反逻辑的世界观，从而否定过去的文化”；反对“中产阶级浪漫主义的柔情”、“摒弃全部艺术遗产和现存文化”、“摧毁一切博物馆、图书馆和科学院”，表现一个“人变成了机器，机器变成了人”的新时代。第二，未来主义表现运动感和速度美。未来主义认为世界的本质就是运动，斗争就是美，要有“军国主义，爱国主义，无政府主义者毁灭一切的手臂，杀生的优美思想”，赞美战争是“使世界健康化的唯一手段”，是伟大的交响乐，“是能净化世界的手段，是世界的唯一洁身之道”。因此，未来主义作家热情歌颂进取性的运动、机械文明，赞扬大都市的动乱生活、速度美和力量，

“我们要歌颂的是敢作敢为的运动，狂热的生活，急速的脚步，翻筋斗，打耳光和拳头”。他们非常崇尚暴力，崇尚战争，认为暴力和战争表现出来的速度和力量才是美的，而这种美才是我们的时代精神的象征。

在艺术表现形式上，未来主义提倡从“心境的迸发性出发”，运用自由不羁的字句，随心所欲地表达运动的各种形态和速度，并不断地更新语言。在诗歌方面，他们最初提倡自由诗，后来认为自由诗也是一种束缚，进而主张“自由语”。所谓“自由语”，就是取消或破坏语言的规范，打破传统句法与正常韵律，用对自然界声音的模拟、数学符号、化学公式、乐谱等来写诗。不连贯、杂乱无章的名词与原形动词也可以拼凑起来，并随意罗列表象，不用连词和标点等。在戏剧方面，主张“变化剧场”，舞台装置布景等都可以任意设计，化妆也不必合理，表演也是绝对自由的，观众可以与演员一起合唱、辩驳；还提倡在戏场中吸烟，因为烟雾可以调和舞台与观众之间的空气，演员可以向观众泼水，撒胡椒粉，使观众发笑；有时为了引起纠纷，增加听众的兴趣，竟故意把同一座位卖给几个观众以引起争吵；等等。

总之，未来主义不仅仅是一场文学艺术运动，它对文艺观念、文艺表现手段的更新，只表明它在文艺领域内的反传统的一面。同时，它还是一种在反传统的过程中追求所谓“现代精神”的生活态度，他们提倡狂热、豪放、慷慨、原始，对危险的热爱，敢作敢为的精神，反对温文尔雅的犬儒主义，要大家尽情享受人生，把生活看成是大游戏、大玩笑，认为生活不存在束缚，一切都是无政府主义。这一极端的观念是未来主义者盲目反对传统的必然结果，并很自然地与意大利法西斯主义联系在一起。但未来主义还有另一些人，如帕拉采斯基，主要致力于文艺革新方面的探索，但是，未来主义的实际发展，使未来主义运动不能朝着这一方面发展，从而在未来主义运动的几十年中，都没有产生

不朽的作品。

达达主义是第一次世界大战期间在苏黎世、纽约、柏林、巴黎等地出现的现代文艺流派，达达运动是从绘画领域开始的。1913年，法国画家杜尚以实物创作了第一幅新作：把一个自行车轮子倒置在一张凳子上。1917年，他把一个尿壶当成艺术品，取名为《泉》。此外，他还在达·芬奇的《蒙娜丽莎》上画胡子，由此人们称杜尚为达达运动的前驱。1916年，出生于罗马尼亚的法国诗人查拉为了寻找出路，在瑞士苏黎世和一批年轻人组成一个文艺团体，并为这个团体取名为“达达”，主要成员有法国的汉斯·阿尔普、德国导演雨果·巴尔、汉斯·里赫特尔和理查德·胡森贝克等。他们举办各种庆祝会、画展，朗诵自己的诗歌，演唱流行歌曲，创办《伏尔泰夜店》、《达达画廊》、《达达》等杂志。在攻克巴士底狱127周年之际，“达达”举行晚会，查拉在会上乘机发表宣言，他说：“……达达是无牵连无可比拟的生活，它反对又赞成统一并且明确地反映出来。我们很明智，知道我们的大脑将会变成软垫，我们的反教条精神和官僚一样专横，我们不自由却呼叫自由，严格放弃学院的道德，让我们一道唾弃吧……我们在集市上闹嚷，在修道院、妓院、剧场、现实、情感、饭馆之间大喝倒彩；哔哩哗啦，乒乒乓乓。”

1917年达达运动的创始人之一胡森贝克把达达运动带到柏林，但染上了浓厚的政治色彩。1919年，查拉从苏黎世来到巴黎，与巴黎的年轻人布勒东、阿拉贡和苏波等人会合，成为世界达达运动的中心。他们创办了《文学》杂志，举办演出晚会和报告会，并发表宣言。阿拉贡在宣言上说：“达达自己什么也不要，什么也不要，什么也不要，他们做了些事情是为了使公众也能够说：‘我们什么也不明白，什么也不明白’，达达什么也不是，什么也不是，什么也不是。无疑地，他们什么也得不到，什么也得不到，什么也得不到；不要画家，不要文学家，不要音乐

家，不要雕塑家；不要宗教、共和党、保皇党、帝国主义、无政府主义，不要社会主义、布尔什维克、政治家，不要无产者、民主派；不要资产者、贵族，不要军队、警察、祖国。完了够了，这一切蠢事，什么都不要，什么都没有，没有，没有，没有。”据说，这次报告会的组织者还放风说卓别林将来表演，结果骗来大批观众，于是，这些受骗的群众纷纷向他们投掷硬币和鸡蛋。从此，达达运动开始衰落。1921年，达达运动的领袖人物查拉和布勒东发生分裂。1923年，布勒东等人趁查拉的《生瓦斯的肝脏》上演之际，前去捣乱，双方发生斗殴。1924年，布勒东等人转向倡导超现实主义，查拉不久也加入到超现实主义行列。

达达运动是在第一次世界大战期间产生的，他们的运动实际上是直接指向第一次世界大战造成的空前浩劫。他们认为，既然传统文化在战争面前显得如此软弱无力，就必须加速消灭这种文化。他们崇尚巴枯宁的“破坏就是创造”的格言，主张打倒一切，否定一切，他们不仅否定一切有意义的事物，一切传统，一切常规，也否定认为有意义的一切文艺形式，甚至否定任何文艺批评，包括否定达达主义本身。在他们看来，文学艺术应该是无思想的，就像婴儿的喃喃呓语一样。他们还认为，应该否定现实生活，对理性、科学、逻辑、宗教、政治、家庭、道德等现存的体系和价值观念也应该采取否定态度。从中可以看出，他们的主张带有很大的破坏性，实际上，他们是一群原始的法西斯分子。达达主义这一现象的出现，反映了第一次世界大战期间和战后欧洲一代青年空虚的精神状态。他们苦闷彷徨，找不到出路，但又不甘寂寞，希望在追求中获得新生，他们只意识到必须将旧的精神世界彻底毁灭，却没有想到如何去建设新的精神世界，所以，达达运动虽然风靡一时，但在文学上并没有什么突出的、能够传世的作品。

超现实主义是法国诗人布勒东倡导，由达达运动演变而来的文艺团体。“超现实主义”一词是法国著名立体派诗人阿波里奈尔在他的剧本《蒂雷西的乳房》的序言中提出的：“人当初企图模仿行走，所创造的车轮子都不像一条腿，这样，人们就不知不觉中创造了超现实主义。”布勒东为了纪念这一诗人，就取这个名字来称谓他所倡导的流派的名称。他在《超现实主义宣言》中说：“超现实主义，阳性名词，一种纯粹的心理无意识变化，人们有意识地利用它以口头，书面或任何其他方式，表达思想的真实过程，这是不受理智的任何控制，排除一切美学或道德的利害考虑的自动记录。”1924年，布勒东成立了超现实主义研究机构——超现实主义研究室。同时，他们还创办《超现实主义革命》杂志，后改名为《为革命服务的超现实主义》，发表许多超现实主义实验的文章。

超现实主义是第一次世界大战后，在法国文艺及其他领域掀起的一场对资产阶级传统文化思想的反叛。其影响涉及西欧、北美、亚洲、非洲的许多国家，范围不仅包括诗歌、戏剧等文学领域，而且包括电影、绘画、音乐和建筑等领域。它不仅提出了创作源泉、创作方法、创作目的等问题，而且提出了资本主义社会制度和人们的生存条件等社会问题。因此，超现实主义运动实际上是一场反对欧洲传统的理性主义、倡导新的理想和价值观念的精神革命。他们说：“首先是革命，永远是革命”，“超现实主义为革命服务”，超现实主义不是诗歌的“玄学理论”，“它是使精神或类似精神的东西得以完全解放的一种手段”。他们要“坚决进行一场革命”，是“造反的专家”，必要时“采取任何手段”。由于超现实主义者在理论上走向极端，引起了人们的不满，同时也引起了超现实主义运动内部的分化。尽管布勒东后来还为重振超现实主义的昔日雄风而作过很大的努力，但超现实主义已不可能东山再起了。

超现实主义在理论上有下列几点内容：

1. 现实与梦幻可以统一

超现实主义从弗洛伊德的精神分析学和柏格森的直觉理论出发，认为具体与想象、现实与梦幻并不是完全对立的東西，想象与梦幻也应该成为人的最丰富、最不可缺少的实在，它同现实生活是融为一体的，而这种具体世界与抽象世界的同一性，就是超现实。布勒东在《超现实主义宣言》中说：“那在表面上看来相互矛盾无法调解的两种生命状态：现实与梦幻，我们确信在未来它们会凝聚而形成一种高度绝对的存在——超现实。”^①因而，为实现梦幻与现实的统一，成了超现实主义者的奋斗目标。

超现实主义认为，造成现实与梦幻割裂的东西，是许多世纪以来一直在西方文化中居于统治地位的理性主义，因而要突破理性主义的障碍，把想象和梦幻融入现实生活中，就必须寻找一条连接现实与梦幻的最好途径。他们认为，爱情和诗是最佳方式，因为爱情是在人类理性控制之外的，涌自人的内心深处的一种意念，因而通过爱情达到的这种意念最容易通向超现实的境界；诗是应用语言的艺术，而语言正是和人的精神发生最隐秘关系的东西，诗本身就具有反理性的特点，因此，诗自己也会成为认识世界，把梦幻与现实统一起来，达到绝对现实，即超现实的有效工具。

2. 超现实是创作的源泉

超现实主义认为只有那些失去了控制的“精神错乱和梦幻”才是真正的精神活动，而文学要表现超现实，只有在下意识领域，在梦境、幻觉、本能、呓语中寻求创作源泉。布勒东说，超现实主义是把意识与无意识中的经验王国完美地结合起来的手

^① 柳鸣九主编：《未来主义、超现实主义、魔幻现实主义》，中国社会科学出版社1987年版，第248页。

段，致使梦幻世界与日常的理性世界共同进入一个“绝对的现实”，即超现实的世界。他还认为，文学艺术要在人的复杂性后面发现它的统一，这种统一是现实和梦幻转化而来的，但不是两者的相加，它是一种超乎一般现实与梦幻之上，而又包容了两者的存在，它对两者既有肯定，又有否定，是经过肯定和否定之后产生的一种全新的现实，而通向这种现实的方式只有在潜意识和梦的活动中才存在，因而文学只有表现潜意识、梦等非理性的东西，才能表现事物的本质，才能达到所谓的超现实。

3. 彻底废弃传统的文学形式

超现实主义者们十分蔑视传统文学，认为传统文学体现了传统的美学、道德、社会、政治观点，而所有这些观点都不过是维护上层阶级利益的偏见。超现实主义者的任务，就是推翻理性思维和传统的写作方法，去勇敢地探索还未被人们普遍承认的本质和潜意识的力量，努力表现人性中原始的、非理性的、怪诞的甚至变态的一面，以图彻底摆脱传统的枷锁，创造绝对自由的文学，来重新建立人类的准则和“新精神”。他们把创造绝对自由的文学和表达新精神的方法体现在诗歌这一体裁中，由于他们对文坛的极端偏爱和重视，因而他们在一定程度上对诗歌的发展起了推动作用。

象征主义是最早的现代主义诗歌流派，它出现在西方社会危机四伏的年代，一部分知识分子对现实感到恐怖和绝望，企求从神秘的艺术之塔中寻找安慰，在艺术形式方面，他们反对传统的艺术表现形式，努力探索新的艺术方向，对整个现代主义文学产生了深远的影响。

1857年，法国诗人波特莱尔出版了他的著名诗集《恶之花》，此后，法国诗坛以他为中心形成了一场文学运动。1886年9月15日，定居法国的希腊年轻诗人让·莫雷亚斯在《费加罗报》上发表文学宣言，主张用“象征主义者”来称呼当时用象征手法创作的现代诗人，此后法国文学史上出现了象征主义文学流派。

象征主义运动分为前期象征主义和后期象征主义，前期象征主义以波特莱尔为代表，追随者有兰波、魏尔伦和马拉美等诗人。他们用象征主义手法创作了大量诗歌，形成了与浪漫主义和当时流行的帕尔纳斯派相抗衡的态势。19世纪末，象征主义开始向西欧、北美等国家传播，在那里出现了后期象征主义。但是，法国的象征主义运动高峰过后，随即衰落，实际上，前期象征主义作为一种文学流派在19世纪末已经解体。

后期象征主义是在法国前期象征主义的影响下，在20世纪20至40年代盛行全球的诗歌流派。后期象征主义是前期象征主义的继续，然而不管在美学原则、现代意识、表现手法等方面，都比前期象征主义更进了一步，后期象征主义的主要诗人有法国的瓦莱里、奥地利的里尔克、爱尔兰的叶芝、英国的艾略特、俄国的勃洛克等。象征主义不仅在诗歌领域取得了很大的成就，而且其影响波及绘画和戏剧领域，比利时的梅特林克就用象征主义手法创作了剧本《青鸟》。此外，德国的霍普特曼创作了《沉钟》；英国的约翰·辛格的《骑马下海的人》等都是著名的象征主义剧作。

象征主义是在反浪漫主义和现实主义的文学传统的基础上产生的，它采取的基本手法是象征，但它在诗歌领域中的成就和这一运动对后世的影响，却不仅仅局限于此，更重要的是表现在一种观念上的更新。

象征主义认为，人自身和外在世界是一种神秘的、不可把握的实体，人们通过感官感知的世界其实是虚幻的，任何真实的美的事物都不存在于这个世界中。真实世界存在于外在世界背后的“另一世界”中，人们用通常的理性思维方法是达不到这“另一世界”的，唯有直觉才能把握，因为直觉在理智上排除了人们通常的认识手段，它使人的内心世界直接与现象世界背后的“另一世界”相交融，从而实现人与世界、本质的沟

通。象征主义者正是从神秘主义的观点出发，否定世界的实在性，否定人的正常认识、思维方式，把人的视线从外部世界引向内心世界，从而提出了一整套区别于浪漫主义和现实主义的艺术表现手法。

第一，由物质世界的描绘转向内心世界的挖掘。

现实主义通常采用陈述手法，把物质世界描绘得细致入微。而象征主义则通过象征物象，把笔触伸到人物的内心世界。象征主义认为，艺术不是现实的模仿，而是现实的再创造，诗人可以通过艺术想象，创造出能充分表达个人主观情感的客体，这种客体就是诗人努力探求的“最高真实”。但是，这种真实不是外在世界的真实，在波特莱尔看来，整个可看得见的宇宙，不过是形象和符号的金库而已，而这些符号和形象应由幻想力来给予相应的价值。梅特林克的最高真实即是上帝或神启示的世界。瓦莱里则强调美与丑、永恒与变化、动与静、生与死以及自我与我自己的对立。艾略特则认为，最高真实应是诗人在创作中由个人情感升华而成的一种普遍情感，诸如此类。但是，尽管象征主义者的观点各不相同，但它们都一致强调对内心世界进行挖掘，表现出他们对现实世界的特殊感受。

第二，采用象征手法，追求陌生化、神秘化。

象征主义者把现实世界和生活的本来面目看成是无意义的、虚幻的，直接描绘外在世界就不能表现诗人的最高真实，只能借助外在世界的物象作为符号，再造诗人的内心世界。诗人所要表达的内心世界并不像外在世界那样清晰可辨，而是朦胧的、神秘的，它只能通过象征、隐喻、暗示、联想等方法表现出来，因此象征主义者反对平铺直叙，强调含蓄、朦胧。马拉美说：“诗写出来后就是一点一点地让他们去猜，这就是暗示，即梦幻”、“象征就是由这种神秘性构成的；一点一点地把对象暗示出来，用以表示一种心灵状态”。此外，由于象征主义把外在世界与内

心世界完全对立起来，这就使他们虽然在表现内心世界时需要借助外在世界作为符号，但诗人眼中的内心世界已完全不同于真实的外在世界，它被诗人蒙上了一层浓厚的主观色彩，从而使作品产生一种陌生化效果。

第三，注重形式主义，强调诗歌的音响效果。

象征主义认为，文学之所以是文学，全在于形式。瓦莱里认为，语言是一种普通的、实用的、粗糙的工具，语言的来源、语言的创造全是以实用为目的，因此，散文所要达到的目的就是传达意义和被人理解。但是，大家知道，诗并不是以实用为目的，尽管人们已经理解了诗的意蕴，但人们仍然反复地咏诵它。瓦莱里说，如果散文像走路，诗就是跳舞，走路总是要达到一定的目的，当走路的人到达了终点，他就不走了，跳舞尽管也是走，但跳舞的目的全在于通过动作获得一种愉悦、一种享受。“因此，诗人的问题是必须从这个实用的工具吸取手段来完成一项从本质上说无实用价值的工作，我早已知道，他的任务是创造与实际事物无关的一个世界或一种秩序，一种体制”^①。那么，象征主义者是如何应用这种实用的语言创造无实用目的的诗来呢？他们就是依靠音乐的“不确定性”作为表现手段。他们认为，在诗歌中占主导地位的并不是艺术形象而是音乐符号，他们对于日常应用的字和词加以特殊的出人意外的排列组合、表达出诗句的内在节奏，使读者既能意会到作品的含义，同时又使读者似懂非懂、恍惚不定，在诗句的内在节奏和旋律中，达到一种若明若暗、明暗配合、扑朔迷离的效果。总之，象征主义在观念上、理论上和艺术表现手法上，都创造出一种令人耳目一新的形式，使之与以往诗歌相比具有鲜明特色。

^① 瓦莱里：《纯诗》，《西方现代文论选》，上海译文出版社1983年版，第28页。

波特莱尔（1821—1867年）是现代主义运动中第一个杰出的象征主义诗人，他的诗风与传统诗歌具有质的区别。我们试以雪莱的《西风颂》中的一句诗作比较：“冬天来了/春天还会远吗？”这句诗应用的也是象征手法，但象征客体（冬天、春天）和象征主体（社会里的黑暗和光明）是一目了然的，因此传统诗歌强调的主要是直抒胸臆，使用明喻，遵循自然法则，上句诗中诗人所用的逻辑（冬天过去，必是春天）那是自然界运行的逻辑，诗本身的力量来自于对自然规律的不可抗拒性的信念。而在波特莱尔的诗中，现实不过是外表，在现实下而却蕴藏着诗人内在的丰富、复杂的思想和感情，而沟通现实与诗人内心情感的，是诗人运用了通感理论。所谓通感，就是诗人在表达内心情绪或情感时，并不是直接抒怀，而是从外在事物中寻找能与自己内心世界引起直接感应的事物，波特莱尔在他的著名十四行诗《感应》中说：“自然是座圣殿，那儿有活着的支柱。/时而说些什么话语很含糊。/行人打这儿路过，穿过那象征的林木……”说的就是通感。因此，波特莱尔的诗，表面上看都是一些写景诗，但实际上这些景物都是诗人有意构筑的意象群落，目的在于通过各种不同意象的重复来达到诗人心中情感表达的强烈效果，如波特莱尔《忧郁》四首中的第一首：

雨月，整个城市使它感到气恼，
它从瓮中把大量阴暗的寒冷，
洒向附近墓地的苍白的亡魂，
把一片死气罩住多雾的市郊。

我的猫在方砖地上寻找垫草，
不停地摇着它那生疮的瘦身。
老诗人的魂在落水管里升沉，

像怕冷的幽灵似的发出哀号。

大钟在悲鸣，冒着烟气的柴薪，
用假声伴奏伤风的钟摆之声，
这时，在一个患浮肿的老妇人

死后留下的发臭的扑克牌里，
红心侍从和黑桃皇后一起，
闷闷地交谈他俩过去的爱情。

这首诗的意象主要有这几部分组成，雨月的城市、干瘦的生病的猫、老诗人、大钟的悲鸣等，这些意象在整首诗中是互不相干的，初读起来整首诗的意象比较散乱，但是，在作品的最后两句中，诗人就暗示了作品所要表达的内容，这首诗实际上是在表达诗人对那已经逝去的令人伤感的爱情的辛酸回忆，这样，诗中散乱的意象在诗人这一强烈情感的统领下，就变得具有整体感了。

在《恶之花》中，有表达诗人内心沮丧、灰暗心情的诗，也有使人感到愉快的诗，如《黄昏的和谐》，但他的诗更强调象征主义的超验方面，力图探索现实之外的理想世界。如《头发》一诗，真正使波特莱尔感兴趣的并不是那乌黑发亮的头发，而是从对旧情人头发的回想中找到了通往现实世界之外的永恒的象征，向读者传达永恒和无限的概念。此外，在他的《邀去旅行》、《忧伤与漂泊》里，诗人同样表达了他的理想世界的种种景象，这实际上是诗人创造的第二现实。在《祝福》中，诗人说自己本来就属于这个世界的人，而在人世间，他却成了一个被放逐的人物，正因为如此，他的诗中尽管有许多把人们带到永恒天堂中的美好诗句，但诗人的意象却逐渐由理想的表达转向悲观

主义的玩味，他终于认识到现实毕竟不是“天堂的对应物，而是地狱的对应物”。在组诗《忧郁》中，诗人终于明白了世界到底是什么，在终卷《旅行》的最后一节，诗人想结束自己的生命旅程，这时，他承认他要动身走向那无人知晓的目的地，等待他的也许是天堂，也许是地狱，“潜入深渊，不管是天国还是地狱/深入未知的世界，去探求新奇”。^① 这种誓言既是他生命的归属，也是他艺术的归属。

魏尔伦（1844—1890年）是深受波特莱尔影响的诗人，他的诗歌创作也都应用重复意象来使自己的诗歌达到象征效果，如《美歌集》里有这样的诗句：

皎皎明月光/林间洒清辉/条条枝梢上/一支歌曲飞/飞下
树荫来……

哎唷，我的爱。

一汪深深水/映照似明镜/柳姿黝黝黑/池中留剪影/风吹
如呜咽……

美梦在此刻。

安宁是何物/浪漫又浩瀚/似在天外住/降落到人间/落日
染虹彩……

良辰已到来。

这表面上看是一首描写优美景致的诗，但从诗中的几句提示诗句来看（我的爱，美梦在此刻，良辰已到来）它实际上是一首优美的爱情诗，因此，魏尔伦的诗基本上是遵循波特莱尔的诗风发展的。但他与波特莱尔不同的是，他诗作中缺乏象征主义的超验内容，他缺乏波特莱尔那种向往天堂美景的想象力和创造

^① 波特莱尔：《恶之花》，钱春涛译，人民文学出版社1986年版。

力，尽管他在某些诗中有与现实出入很大的象征内容，但基本上也属于情感方面的。他的象征世界并没有形成一个独立的整体，他只是使他独特的天才沉迷于一些短小而动人的故事里传达自己的感情。此外，他的诗歌形式和技巧也没有波特莱尔那样宽广和美丽，但是，不管怎样，魏尔伦仍然为象征主义做出了很大贡献，他在摆脱传统诗歌形式中，向前迈进一步。

兰波（1854—1891年）是象征主义诗坛上的一颗流星，他16岁开始写诗，21岁辍笔，37岁就去世，但他在短短几年里所取得的诗歌成就，使他一跃而成为“先锋派”的成员。

兰波的诗歌发挥了波特莱尔的关于声音和颜色存在着“对应关系”的理论，企图给声音染上色彩，又使色彩带上声音，以实现色与音的转换，视觉与听觉的错乱，试看他的《彩色十四行诗》：

A 黑，E 白，I 红，U 绿，O 蓝：元音，
终有一天我要说破你的来历：
A，围着腐臭的垃圾嗡嗡不已
苍蝇紧裹在身上的黑绒背心，

阴暗的海湾；E，蒸汽和帐篷的洁白，
冰川的尖锋，白袍的王子，伞形花的颤动；
I，殷红，咳出的鲜血，美人嗔怒中
或者频饮罚酒时朱唇上浮动的笑意；

U，圆圈、碧绿的海水神奇的战栗，
遍地牛羊的牧场的宁静，炼金的术士
开阔前额上深刻皱纹意味的安详；

O, 发出古怪尖叫的末日号角,
任凭星球和天使遨游太空的寂寥:
——奥米加, 她的眼睛射出的紫色绿光。

兰波不仅是艺术创新的试验家, 而且还像波特莱尔一样, 是一个富有天才想象力的诗人。他的诗作, 不仅有细腻、真挚、直率的情感, 而且也写出了他冥想的如梦似幻般的天堂, 但他所构筑的天堂, 并不是波特莱尔所渴求的那种宁静和平的避难所, 而是一个自由的, 然而又是狂暴喧闹的超现实世界。如他的名作《醉舟》中那个船只的意象——它漫无目的地在数不清的洋面上颠簸, 像软木塞一样在浪涛中沉浮, 遇见了大鳞和海怪、冰山和龙卷风——这些都是作者头脑中想象的一连串纷乱、模糊的幻觉意象。然而从这些意象中却使我们感到一种强烈的兴奋和极度的欢快, 虽然他并不像波特莱尔一样具有丰富的生活经验作为想象力的源泉, 但他想象的世界却比波特莱尔记忆的世界更为真切, 更能显示出一个少年诗人的纯真, 这就是诗人天才的标志。但是, 也正是他过分地依恃幻觉, 使他的创作最后失却了坚实的土地, 他自己也说, 他企图以语言的力量点铁成金的信念, 愚蠢得如同中世纪炼金术士的梦。尽管如此, 兰波仍然作为这个世纪诗坛上的一颗流星而具有独特的地位。

马拉美(1842—1898年)是对法国象征主义做出过杰出贡献的诗人, 他和波特莱尔和兰波一样, 也是一位超验象征主义诗人, 但他的诗歌超验现论的实践是从他对死去的母亲的回忆中开始的。马拉美的母亲死于他五岁那一年, 他的最早诗作之一《显现》, 描写的一位头顶光环的人物实际上就是他亡母的理想化形象。同时, 在这首诗及其他一些诗中(如《窗》)他还表达了他背弃生活, 以求在他失去的却依然梦想的世界里再生的渴望, 他想象着在那样的世界里“美”如鲜花般开放; “带着我加

冕的梦/在往昔盛开美的天空里再生”。然而，诗人对理想世界的沉湎毕竟短暂，他开始努力寻找在现实中有替代物的东西，他得出的结论就是用理性对它进行解释。

他用理性对理想世界进行解释，首先得出的结论是在真实的世界之外，除了虚无，便一无所有。但当他读了黑格尔的书后，便领悟出第二个结论，那就是理想蕴藏在空虚之中，“无限”包含在虚无之中，因此，诗人的职责就是割断自己同现实的一切联系，在自己身上创造一种虚空，使蕴涵在“虚无”里的无限世界的理想形式流入其中，并在此具体化。如他的《关于他自己的寓意十四行》：“一座玛瑙塑像举起来的手指，在黑暗中高擎着一支烛火；在火光里，人类中的长生鸟——诗人，焚毁了他早时不成功的诗稿。在空屋里的餐具架上，没有一只烟灰缸，甚至没有一个海贝，来收集这些旧梦的灰烬，因为这一某物从虚无中出现的象征，即这个空空如也的细物已被房主人拿走。他悲惨地决定像诗人一样结束生命，但靠近向背敞开的窗口，立着一面镶裹金框的镜子，上面雕刻着独角兽，它们似乎正向一位水中仙子冲去，那位裸着身于的仙子已经沉入湖水般的镜而。在这金框镜的虚空中，升起了北斗七星的倒影。”^① 在这里，空屋象征自己的头脑，空海贝则象征空屋里的空虚，而那面镜子，实际上也是不存在的，它只反映并强调空虚。到此为止，作者加强了“虚无”的观念，直到最后一句，在穿过敞开的窗口面向背方的天空的镜面上，升起了无限的象征——北斗七星。

马拉美就是这样用种种复杂的语言方式，创造新的、迄今未有的现实。此外，他还写了“虚无中的无限”这一主题的特定

^① 查尔斯·查德威克：《象征主义》，周发祥译，昆仑出版社1989年版，第40—41页。

变种——死亡中产生永生的主题，这类诗大多数是挽歌，其中有一首是写给一位刚刚死去妻子的朋友的——亡妇恳求从寒冷的墓地回到炉边的光明与温暖中来，恳求注意听他那被彻夜念叨的名字：

灵魂在我靠近坐的明亮的烛火旁颤栗，
为了再生，只需从你的双唇上借来，
整个夜晚被念叨的我的名字的气息。

马拉美正是以理性的探索，追求着从虚无中取得某物，从死神之中创造生命。但是在1885—1890年间，他暂时放弃了这种追求，而是在现实中追求马奈的情妇梅丽·洛朗。后来他写了一些爱情诗，但这些爱情诗不是写超验的，而是写情感的，在其中的一首中，诗人试图通过梅丽·洛朗那飘动的火焰般红发的视觉意象，创造出他体验到的温暖幸福感和扬扬自得。在这首诗里，诗人对诗歌形式进行了大胆的革新，他这首诗省去了所有的标点符号，但实际上，省去标点符号只意味着他的消极反应。在1897年，他写了一首名诗，题目叫《骰子一掷永远不会破坏偶然》，这首诗的创新性极强。诗中以大量大写的字母印刷，排列得也不规则，大约占去了20页。很多附属的语句，有些以小号大写字母，有些以普通或斜体字母，插在主句的词与词之间，还把一页当作两页使用，以便使左页的句子伸展到右页里去。马拉美发明这一方法，显然打破了传统表达形式的限制，下面是这首诗的最后一节：

一个星座
在遗忘和废弃中变冷
于是

在某个空而高的平面上

它不再数

恒星间

不断的碰撞

这形成中的总账

警觉

怀疑

希冀

闪光和沉思

随后停止在

某个为之加冕的点上

任何思想都表达着骰子的一掷

1891年，象征主义的命名者莫雷亚斯首先提出退出这一流派，其后许多诗人也改变方向，作为一个流派，象征主义趋于解体，但它对诗歌形式的革新，却对西方诗坛产生极大的影响，致使在20世纪20至40年代象征主义再度成为一种文学思潮，这时的象征主义就是后期象征主义。后期象征主义不管在声势上、成就上、规模上都比前期象征主义为甚，主要诗人有法国的瓦莱里、德国的里尔克、爱尔兰的叶芝、英国的T.S. 艾略特、俄国的勃洛克等。

后期象征主义与前期象征主义的一个最大的不同点就是，后期象征主义比前期象征主义更注重现实，而不是一味地沉湎于理想世界的冥想。但是，当他们把思维意向转向现实时，而对的都是一个陌生的世界，淳朴、和谐的古典文明不复存在，人没有了信仰，没有了情感，没有了自己津津乐道的神话，剩下的就是一些令人失望的、颓唐的、物欲横流的世界。诗人们面对这一残酷的现实，自然就会发出沉痛的疑问：我是谁，世界是什么，等

等，他们为自己的生存忧虑，更为人类的前途忧虑，世界如此下去，将欲何往？后期象征主义诗人的诗歌创作，大部分都是从对自己、对人类现代和未来的忧虑中开始的，但他们的诗歌并未直接地提出反抗，而只是把诗人内心对现实世界的具体感受，通过象征、暗示，表现出他们对现实的晦涩而又富有深刻哲理性的理解。

瓦莱里（Paul Valery，1871—1945 年）是法国后期象征主义诗人的核心人物。他的象征主义诗风主要受马拉美等人的影响，代表作品有《年轻的命运女神》、《海滨墓园》等。这些诗作作者都大量地应用了象征手法，来表现对人生与世界的哲理性思考。《年轻的命运女神》是一个关于梦幻、一个从“意识到意识”的纯粹形而上学思考，从中表现了意识的消隐和展现之间的分裂与统一。《海滨墓园》以大海为背景，思考着生存与死亡的重大问题。诗人认为：死是人类生存的一个必然结果，是不可抗拒的自然规律，死亡不可避免，但既然上帝赐给人类这种命运，我们就必须正视它，正视死亡并不是害怕死亡，而是对死亡必然性的一种超越，正视了死亡，才能懂得生存的艰难与珍贵。诗的最后一段“起风了……我们必须试着活下去”，是诗人超越了死亡后对生命发出的誓言。

叶芝（William Butler Yeats，1865—1939 年）是爱尔兰诗人、戏剧家和散文作家。但成绩突出的主要是诗歌。早期诗作有逃避现实的倾向，如《茵尼斯弗利岛》是象征主义归隐篇的绝唱，表现出诗人在混乱、喧嚣的现实世界中寻找宁静、自然的精神避难所的思想意向。中期诗歌而对现实，表现了诗人对现代世界的独特感受和理解，如他的《基督重临》：

在向外扩张的旋体上旋转呀旋转，
猎鹰再也听不见主人的召唤。

一切都四散了，再也保不住中心，
世界上到处弥漫着一片混乱，
血色迷糊的潮流奔腾汹涌，
到处把纯真的礼仪淹没其中，
优秀的人们信心尽失，
坏蛋们则充满了炽热的狂热。

无疑神的启示就要显灵，
无疑基督就将重临，
基督重临，这几个字还没出口，
刺眼的是大记忆来的巨兽：
荒漠中，人首狮身的形体，
如太阳漠然而无情地相觑，
慢慢挪动腿，它的四周一圈圈，
沙漠中愤怒的鸟群阴影飞旋。
黑暗又下降了，如今我明白
二十个世纪的沉沉昏睡，
在转动的摇篮里做起了恼人的噩梦，
何种狂兽，终于等到了时辰，
懒洋洋地倒向圣地来投生？

“基督重临”本意即基督被罗马政权杀害时，上帝宣言基督将再次降入人间，重新分善恶，实际上意指世界末日。诗人认为这混乱喧嚣的世界即是基督重临的日子，他要来到世界重新整理世界秩序。从这里可看出诗人对现代文明的不满和憎恶。叶芝后期诗歌的代表作是《驶向拜占廷》，作为年逾花甲的老人，他在此诗主要关注的是如何在流逝的世界中获得生命永恒的问题。诗中充分表达了远离尘嚣、摆脱世俗现实、进入

永恒艺术王国的渴望。拜占廷是东罗马帝国的首都和东正教的中心。叶芝在《幻象》中说，查士丁尼时代的拜占廷帝国“可能是有史以来唯一将宗教生活、美学生活和实际生活融为一体的时代”。因而诗中的拜占廷是永恒的象征，是摆脱了人间一切生死哀乐的地上乐园。年轻人无法达到这个境界，因为他们过于沉湎于感官的享受。仅仅年老也达不到这个境界，因为老年人在精神上、肉体上都衰颓了，而只有当灵魂摆脱了肉体的束缚，并寄托在富有生命力的艺术品上时才能达到拜占廷。在最后一节里，诗人写道：

一旦脱离自然界，我就不再从
任何自然物体取得我的形状，
而只要希腊的金匠用金釉
和捶打的金子所制作的式样，
供给瞌睡的皇帝保持清醒；
或者就镶在金树枝上歌唱
一切过去、现在和未来的事情，
给拜占廷的贵族和夫人听。

诗人用金树这个意象表明，他的灵魂愿意寄托在金银制成的不朽的拜占廷艺术品之上以获得永生，它所歌唱的过去、现在、未来三者加起来就是时间的永恒。他将在艺术中摆脱时间的制约，走向永生。

里尔克（Rainer Maria Rilke，1875—1926年）是奥地利最有影响的象征主义诗人。在气质上他是个具有路德性格的人物，他的作品有《祭神》、《耶稣降临节》、《祈祷书》、《新世纪》和《杜伊诺哀歌》等，其中《杜伊诺哀歌》是里尔克的代表作品。在他的这些创作中，体现出里尔克强烈的宗教回归倾向，但他的

宗教回归并非完全回到基督教立场上，而是体现在他对基督教观念的深化和改造上。首先，在对上帝的理解中，里尔克并没有把上帝理解为绝对的神性，而是理解为事物世界和价值世界的复合体，因而上帝本质上是矛盾的复合体。同时，里尔克的上帝又不是超越尘世的绝对和神秘的上帝，而是人的邻居，“我们之间只有一堵薄薄的墙/缘于偶然，因为这并非不可能/你的嘴或我的嘴一声呼唤一墙应声而倒/竟无一点声响”^①。如果人们想和上帝沟通，他就可以和上帝沟通，因为上帝是人的造物，离开了人，上帝的存在就毫无意义。但是，人一旦创造了上帝，就要衷心地维护它，崇敬它，人一旦拥有了上帝，就再也不能失去它，一个消逝的上帝是极其荒谬的。其次，里尔克强化了对天使观念的理解。天使在基督教思想中一般是沟通上帝与人之间的半人半神之体，他向人传达上帝的声音，向上帝转达人的祈祷。在《杜伊诺哀歌》中，里尔克把天使塑造得非常高大、威严，他们不再是上帝的使者，而是具有起源意义的“灵魂之鸟”：“每一位天使都是可怕的。可我多么不幸/我歌咏你们，几乎致人死命的灵魂之鸟。”^②同时，作者又努力把天使从人的形象中解脱出来，成为一种超乎实体的纯粹精神，在他身上，能产生使人战栗的神秘感。里尔克如此神化天使，并不是以天使代替上帝，而是在于通过强化天使观念来体现人的存在的神圣性，他企图向人表明在人脱离神性上帝的怀抱之后仍不能放弃自己的神圣本质，而应该在日常存在中努力趋向这一本质。里尔克对上帝和天使观念做出这样的理解，在于他企图通过这种理解去拯救基督教信仰的危机。在传教士和神学家的声音变得如此软弱无力和枯燥无味时，

① 里尔克等：《杜伊诺哀歌与现代基督教思想》，上海三联书店1997年版，第131页。

② 同上书，第91页。

里尔克却重新唤起了隐藏在基督教传统中的古老智慧。

托马斯·斯莱恩斯·艾略特(Thomas Stearns Eliot, 1888—1965年)是象征主义运动最重要的诗人,同时也是一位文学批评家和剧作家,他的诗歌熔现代观念和技法于一炉,深刻地改变了英美诗歌的传统。他出身于美国波士顿,后来定居英国,1927年加入英国国籍。由于艾略特在文学方面取得的伟大成就,美国 and 英国都争相把他作为自己国家的成员。

艾略特的诗歌具有强烈的批判性,诗中流露出对现实的悲观失望的情绪。他主张用基督教的伦理价值观念和道德体系来改造现代世界。他在《基督教与文化》中说:“一个欧洲人可以不相信基督教信念的真实性,然而他的言谈举止却逃不出基督教文化的影响,并且依赖于那种文化才有意义……如果基督教消失了,我们的整个文化亦将消失。接着你就不得不痛苦地从头开始,并且你也不可能提得出一套现成的新文化来。你必须等到青草长了,羊吃了长出毛,你才能用羊毛制作一件新大衣。你必须经过若干个世纪的野蛮状态”^①。他的诗歌在现代文学中产生了深远的影响。1948年,“由于他作为现代派的一个披荆斩棘的先驱者的作品”,他获得了诺贝尔文学奖。

艾略特的创作从1909年开始,可分三个阶段。第一阶段在《荒原》发表以前,这时期的重要作品是《普鲁弗洛克情歌》,主要表达诗人对社会的幻灭情绪和自我嘲讽。《普鲁弗洛克情歌》这首诗意为情歌,实际上是一首表现在病态社会中病态形象的象征主义诗歌,从这首诗里,我们可以看到一代人的某些精神特征。诗的开头一段话摘自但丁的《神曲》:

假如我认为,我是回答

^① 艾略特:《基督教与文化》,四川人民出版社1989年版,第205页。

一个能转回阳世间的人，
那么这火焰就不会再摇闪。
但既然，如果我听到的果真，
没有人能活着离开这深渊，
我回答你就不必害怕流言。

这段话的意思是，被打入地狱的吉多，认为跟他讲话的但丁也是被打入地狱的，因此，吉多跟但丁讲述他以前所犯的罪行就不会害怕被阳世的人知道。诗人以这段话起头，意为主人公普鲁弗洛克也认为世界上所有的人都和他一样，也是被贬入地狱里的，也属于和他一样的世界。

全诗共 131 行，主要讲述了以下事情，普鲁弗洛克心中有个重大问题，他说不出，也不能说，但他拉着“你”即普通读者，和他一起去旅行做客，并要“你”思考他提出的问题。

时间正是黄昏，但本诗的黄昏却有特殊的意义，它“好似病人麻醉在手术桌上”，因此其意义可理解为手术室的世界，病恹的世界，生与死之间的世界。在通往普鲁弗洛克的特殊世界的路上，必须首先经过一段狭窄肮脏的贫民窟，那里有喋喋人声，有下等歇夜旅店，有饭馆，但主人公不愿让读者在此作过长的停留，而很快把我们引到他的特殊世界里去做客。在富丽堂皇的客厅里，有许多“女士来回地走，谈着画家米开朗琪罗”，但女士们谈话的琐碎并不是指她们所谈论的主题的琐碎，而是为了突出女士们的庸俗无聊与文艺复兴时代的米开朗琪罗的鲜明对照。同时，诗人更加强了客厅里的气氛，增加烟和雾的气氛，使客厅更与死亡的境界相近。

在这样一个世界里，普鲁弗洛克是痛苦的，他必须总是带着一副假面具来应付这个世界，在庸庸碌碌的生活中，他总是被时间所缠绕，而心中想要提出的“一个重大问题”却始终未能提

出。这里有两方面的原因，一是他觉得有的是时间来决定解决这一莫名的“重大问题”；二是他不能提出，因为世人敌视的眼光正在贪婪地敌视自己，他害怕别人的嘲笑；三是他自己就属于这个世界，他批评它就甘冒天下之大不韪。同时，作为那个世界的完美产物，又被它的庸碌无能的自卑感所熏染，他凭什么又提出对它的批判呢？本诗意为情歌，但一直到第 62 行才开始，普鲁弗洛克生活在胳膊和脂粉香气的世界中，他自然会被它们所吸引，可是真正的胳膊是什么呢？可是在灯光下，显出淡褐色毛茸茸。普鲁弗洛克想象中的胳膊与真正的胳膊形成鲜明对比。因此，实际的意思是普鲁弗洛克不仅拒绝了胳膊和香气的诱惑，而且表示了他的厌恶。普鲁弗洛克对女人的厌恶就是对生活的厌恶，他向我们揭示出他是一个孤独的人，一个被社会抛弃的人，这时他回想起那贫民窟中孤独的男子，他们的孤独是由于贫困和疾病，而他的孤独则是由于畏缩和拒绝生活。从第 75 行起，普鲁弗洛克又把我们带回到了客厅，这时他蓦然产生了体力衰退和死亡之临近的感觉，不是时间太多而是时间太少，这种对岁月流逝的恐怖，在普鲁弗洛克心中引起的痛苦太深了，以致变得麻木不仁，他没有任何成果，他承认他不是先知，不像洗礼者约翰那样能宣告新的天道。但同时作品还提示着，普鲁弗洛克拒绝了爱情，但并非他热衷于传道，他只不过是他的世界的产物，而在他那个世界里，甚至“死亡”也是一个侍役在拿着他的外衣并暗笑这个有些滑稽的客人。

但是在时光迫人的感觉下，普鲁弗洛克仍然在想提出这个大问题，为此他要给自己增加勇气。这里有两层内容，一层是“把整个宇宙缩成一个球”，意为普鲁弗洛克把个人生活与世界的关系看成是一体的，如果生活本身没有意义，个人的生存也不可能有意义；第二层是诗人引用《圣经》中拉撒路的故事，指出普鲁弗洛克想从无意义的生活中摆脱出来，既然人死后都能还

阳，那么他在无意义的生活中摆脱出来也一定能再生。这两层意思实际上是普鲁弗洛克在为自己“提出这个大问题”打气。但是，即使他能提出来，也不会被客厅里的女士所重视，因此，普鲁弗洛克仍感到自己的能力不足。诗中引用了哈姆莱特的典故，而实际上，在哈姆莱特身上，他敢于庄严而热情地和疑难作斗争，没有逃避和怯懦，他面对的世界是邪恶而粗暴的，因两人与它斗争能显示出人的英雄气概和创造意志。但普鲁弗洛克的世界却没有英雄和创造气息可言，它只是个病恢的世界。当普鲁弗洛克看出了这一切之后，他默认了他现在所扮演的角色，默认了他不再提这个重大问题，这时，普鲁弗洛克感到他已经老了，海滩上的女郎们也不再环顾他了。在诗的最后几节，诗人描写了一个与普鲁弗洛克的世界迥然不同的世界，它是普鲁弗洛克美和力量的幻景，而普鲁弗洛克现在也不是住在客厅里，而是在大海的宫室，被女人和小姐们所包围着，这也是幻景，但它的象征含义是，普鲁弗洛克只能在这个黄昏的病恢世界里生活下去，他没有被人声唤醒，一旦唤醒，就会“淹死”，就会成为另一个世界的人。

从上而内容中不难看出诗歌表现的主题是什么，就是表现这个世界物质生活丰富多彩，但人们的精神却极度贫乏，诗中描绘的客厅世界正是这个病态世界的缩影。普鲁弗洛克是这个客厅世界的产物，他极力想搅动这个世界，提出一个重大问题，但由于他自己都在这样的世界中，他不能从中自拔，因而最终只能在神经质的自我思考中延续自己的生命。诗中虽然是只讲普鲁弗洛克一人的事，但诗中最后一段却用了“我们”。因此，实际上，普鲁弗洛克象征整个人类的病态，这就是失去信念，失去对生活意义的信心，失去对任何事情的创造力。

第二阶段是从《荒原》到《空心人》，这个时期作品体现了

诗人体验到的一种强烈的荒原意识。《荒原》是象征主义诗歌的代表作，但同时它也是一篇晦涩难懂的诗篇，要理解这部作品，除了要理解它的象征意义外，还必须了解诗中大量的典故，引语和神话故事。

1. 《荒原》的内容

《荒原》总共有四百三十三行，共分五章。

第一章《死者的葬仪》，题目出自英国教会的出葬仪式，诗开头描写环境，本来自然环境中的四月是春光明媚，百花盛开的季节，但诗的一开头却说：“四月是最残忍的一个月”，“冬天倒使人温暖”，这是因为冬天可以使荒原得以掩盖，而春天反而使荒原露出本色，而且春天还引起人们对往事的痛苦回忆。接着是玛丽的戏剧独白，她回忆起以往浪漫的岁月，但这些美好的形象很快消逝，接着便是干枯的荒原景象和处在荒原中的人们空虚、无聊的情绪，这些人虽生犹死，叹息，“人人的眼睛都盯住自己的脚前”。

第二章《对弈》，题目暗指性游戏，出自托马斯·密尔顿的《女人谨防女人》。这里有两个场景，一是上流社会的无聊妇女，诗人描写了卧室的景象，描写了她精神空虚的种种表现；另一个场景是在下等酒吧，一个叫丽儿的女人和她要好的女伴谈论私生活……诗中多次出理“请快些，时间到了”，这句话既是饭馆里催促客人的声音，也暗指这种放荡女人的死期就要到了。

第三章《火诫》，是佛劝他的门徒禁欲，达到涅槃的告诫，这里是暗中反讽“现代人”情欲泛滥，无所顾忌。这节先写泰晤士河畔的风光，过去的泰晤士河畔的诗情画意和现代泰晤士河交织在一起，形成鲜明对照，以此突出“现代人”庸俗、猥亵和缺乏诗意的生活。接着，“我，帖瑞西斯”出现，他是个有两性功能的人，“虽然瞎了眼”，却可以“看见”，他看到了一个年轻的女打字员和一个“长疙瘩”的青年的那种有欲无情的关系，

事情完后，她“没大意识到”她的情人离去，“她机械地用手抚平头发，又随手/在留声机上放上一张片子”。

第四章《水里的死亡》，主要讲的是现代人的情欲横流必然导致死亡。

第五章《雷廷的话》，长诗又回到了那片干旱的荒原，但诗中用了三个“客观对应物”来写“荒原”。耶稣去埃摩斯的途中；寻找“圣杯”的青年骑士进入“凶险的教堂”时，女巫试图使他陷入绝境的最后诱惑；东欧各国的衰微。最后雷廷说话：舍予、同情、克制，诗人暗示，现代人只有皈依上帝才能得救。

2. 《荒原》的主题分析

理解《荒原》的内容之后，对其主题的揭示就并不困难。这首长诗的基本主题是反映第一次世界大战后西方知识分子普遍的幻灭情绪，同时，也反映出西方普遍存在的病态的社会心理状态。“荒原形象”也就是走向崩溃的西方文明的象征。在《荒原》中，不管是世界还是人，统统都显得丑恶和荒谬，完全是崩溃和瓦解的景象，昔日神圣的宗教信仰、诗情画意的社会生活、甜美的爱情都已荡然无存，代之而起的是情欲的泛滥，人们虽生犹死，在入欲横流的世界中消耗自己的生命。在这个世界中，诗人认为是无可救药的，不管是什么阶级、什么社会制度，都难逃劫数。只有皈依上帝、信仰宗教，挽救现代世界和人才有一线希望。

《荒原》是艾略特象征主义的杰作，要深入地理解，还必须从两个方面入手，一是理解诗中大量引用不同时代不同民族的典故、文学材料，二是理解诗中的神话结构。

我们以第二章《对弈》为例，开头写一个妇女房间的陈设，其间引用了莎士比亚《安东尼与克莉奥佩特拉》中的一句诗（他所坐的游艇，像发亮的宝座/在水上放光）表面上诗人是在写克莉奥佩特拉，但下面的诗行（小瓶里，暗藏着好些奇异的

合成香料)却暗示并不是写倾国倾城的女王,而是写现代上流社会的一个庸俗的妇女。再下面写风夹带着合成香料的香气,把燃烧了很久的蜡烛的烛烟“掷上镶板的房顶”。这里,“镶板的房顶”出自维吉尔的《伊尼德》,《伊尼德》中特洛亚王子伊尼亚斯在漂泊途中一度与迦太基女王狄多结婚,后来又遗弃了她,狄多愤而自杀,诗人引用这一诗句,使读者联想到伊尼亚斯和狄多的关系,暗示读者眼前这位妇女的爱情只不过是朝三暮四的风情。再下面写“古旧的壁架上……”又来自弥尔顿的《失乐园》,在原诗中,那是撒旦对夏娃的诱惑,那又使读者联想到各种现实的诱惑;田野中的夜莺,“那是翡绿墨拉变了形”,这是引用奥维德的《变形记》,诗中引用这一典故实际上是暗示着现代世界还正在参与铁卢欧斯一类的暴行。这几行诗是要引起读者对翡绿墨拉的坚贞不屈的联想,反衬诗中那位妇女的庸俗淫乱的生活。下面的场景是写一位叫丽儿的妇女和她的女友在酒吧间粗俗的私语,中间多次穿插侍者催促客人的声音,暗示现代世界的人欲横流必然导致人的死亡和毁灭。最后两行“明儿见……”,引自《哈姆莱特》第五场奥菲莉亚疯狂后的一段话,把天真幼稚的奥菲莉亚向生活告别的话,引用在这里人们的互相告别,似乎不伦不类,但实际上却是暗指那些在酒吧中放荡的男女也必然正在向生活告别,走向死亡。从这一章的分析中又发现,要理解这首诗的含意,还得理解典故、引用等。

必须理解与这首诗对应的神话结构。艾略特采用象征手法,在多处引用了与神话内容有关的诗句,形成了系统的神话结构。这些神话主要来自魏士登女士的《从祭仪到神话》和弗雷泽的《金枝》。弗雷泽认为在非洲和其他一些地方盛行的一种神王统治,来源于一种对自然和社会繁荣有赖于君王性能力的信仰,一旦君王的性能力衰退,就必须把他杀掉而代之以性能力旺盛的人。在埃及、印度和希腊神话中,也产生了人格化了的繁殖神,

这种神的不平凡经历会引起四季更替，植物荣枯，他的性能力旺盛时，那就是春天和夏天，当性能力衰退时，那就是秋天和冬天，当他恢复健壮，荒原又会复苏，充满生机。《荒原》中的阿帖士、阿东尼忒、欧西利斯就是这种繁殖神。而在《从祭仪到神话中》，艾略特主要从中借用了中古骑士寻找圣杯的传说。相传，圣杯是耶稣被钉在十字架上时他的门徒用来接他的血的杯子，另一说是耶稣最后的晚餐时用的杯子，以后这杯子遗失，虔诚的基督徒的骑士们最崇高的事业就是找回圣杯，但寻找圣杯要经历各种磨难，只有最勇敢、纯洁、童贞的骑士才能找回它。圣杯的故事后来演变为各种不同的故事，但艾略特引用的都是与繁殖神崇拜有关的故事：寻找圣杯的骑士历尽艰辛，在一个深夜来到了一条河边，河边有一个人正在垂钓，骑士向他打听过夜的地方，钓鱼人告诉他附近有座城堡，但骑士去寻找城堡时却看到许多奇异恐怖的景象，最后他进入一座凶险的殿堂，通过凶殿，突然看到城堡。原来河边垂钓的人就是城堡的国王。由于他性机能损伤，失去了生殖力，他的人民也同样失去生殖力，在他统治下原来非常肥沃的土地也因此变成一片荒原，他只能坐在河边垂钓，等待寻找圣杯的骑士去解救他和他的人民，只有少年骑士从远方找回圣杯，大地和人民的灾难才能解除，荒原才能得救。国王盛宴招待骑士，最后圣杯出现。骑士第二天醒来时，城堡已无影无踪，但他看见荒芜已久的荒原正开始出现生机，这里实际上圣杯是女性的象征，少年骑士手持的利剑是男性的象征。《荒原》中有不少地方都有这类故事的影子。如“……教堂/则是一座空的教堂，仅仅是风的家……”、“我坐在岸上/垂钓，背后是那片干旱的平原”等。

艾略特使用神话结构的用意是，一方面通过古代神话中骑士的勇敢反衬现代人的庸俗和病态，没有信念的生活态度，另一方面是使诗中描写的内容和神话内容相互对应，使诗所表达的童义

更具有普遍性。

从《灰色星期三》到《四个四重奏》是诗人创作的最后一个阶段，这一阶段诗人企图超越荒原，寻求希望，但实际上诗人并没有找到，而只是诗人自我陶醉的幻想。《四个四重奏》是诗人的得意之作。诗人通过对个人简历、历史轨迹和人类命运的思考以寻求一种永恒性和普遍性，其中蕴涵着时间与永恒性的矛盾。在作品中，诗人已超越了时间与永恒的对立，虽然时间指向一个无时间的终极，但这个终极点与时间系列并非是两个对立的世界。在《荒原》中，诗人认为现代世界无可救药，唯有信仰宗教才能使人类获救。而在《四个四重奏》中，永恒是从时间所指向的终极处涌现并超越出来的瞬间，这种无时间性的瞬间即是永恒，它被界定为许多具体的意象。在第一重奏《焚毁的诺顿》中，永恒性被界定为静点，它是所有运动和形式的源泉，它在时空之外，但在诗歌中可以表现这种“静点之舞”，从中获得永恒即瞬间、瞬间即永恒的生存体验。在第二重奏《东库克》中，诗人引入了开始即结束的观念。诗人造访自己的祖先在英国的居住地“东库克”时引发了诗人对历史、人生与时间的思考，提出变化是永恒的、历史总是在不断循环的观念。而在第三重奏《干枯的塞尔维基斯》中，则把永恒界定为两种时间意象：河流与海洋。河流体现了对时间运动的永恒性的强调，只有在不断的运动和变化中，才能体现时间的价值，“如果所有的时间都是永恒的现在/所有的时间就不可救赎”。而海洋则体现为更为终极性的时间意象，它是无终极时间的中心意象，在海洋意象中，时间与永恒获得了统一，而这种时间性与永恒性的统一在第四重奏《小吉灯》中得到了最后的完成。《小吉灯》通过对意义的探寻，揭示了历史性不仅仅是人类进步的条件，而且是一个可以和现在共享一个无时间性的真理，无论是什么人，什么经历，都可以在自己的人生经历中共享不朽，每一个人都可以通过自己的行动来

找到通往永恒的道路。《小吉灯》最后召唤这样一种完美统一的瞬间：肉欲与精神的统一、世俗与永恒的统一。

意象派诗歌是现代主义诗歌中的一个重要流派，它的前身可以追溯到英国批评家兼诗人休姆创办的一个名为“诗人俱乐部”的诗社，后来美国诗人庞德被介绍到这个团体，为这个名不见经传的小团体注入了新鲜血液。但是严格说来，意象派最初并不是一个有组织有计划的诗歌流派，而是一批企图开拓诗歌未来发展的年轻诗人们。他们面对 19 世纪后期浪漫主义诗歌陈旧夸张的想象和湿漉漉的情感，采取了激烈的挑战姿态，并努力从古希腊抒情诗、法国象征派的自由诗、日本俳句和中国古典诗中吸取灵感，以改变诗坛上的各种弊端，正是这种探索造就了 20 世纪诗歌史上的意象主义运动。作为意象主义运动的创办人，休姆对浪漫主义诗歌朝向超验的、无限的方向发展是有看法的，他认为在这种观念支配下必然导致形式的匮乏、意象的模糊，他预言“一个不事修饰、硬朗、实在、古典主义诗歌的时代正在到来”。在这种新诗中，“诗不是号码式的语言，而是一种看得见的具体的语言。意象不仅仅是装饰，而是一种直觉的语言的本质本身”^①。他还认为诗人不应使用简单的叙述，而必须善用比喻。休姆自己一生仅写过六首诗，却被庞德誉为“第一位意象派诗人”，其代表性的诗是《奥丽特》：“翻腾吧，大海——/翻腾起你尖尖的松针，/把你巨大的松针倾泻在我们的岩石上，/把你的绿扔在我们身上，/用你池水似的杉覆盖我们。”这首诗被庞德誉为意象派诗歌的登峰造极之作：“客观——毫不滑来滑去；直接——没有滥用的形容词，没有不能接受检验的比喻。它是直率

^① 休姆：《浪漫主义与古典主义》，《“新批评”文集》，中国社会科学出版社 1988 年版，第 19 页。

的谈吐，和希腊人一般直率。”^① 这首诗最大的特点是直截了当地呈现事物，诗中的大海和松林并非一般意义上的比喻或象征，而是两种意象的直接对应，而诗的题目“奥丽特”（即古希腊神话中的山林守护女神）把这两个意象融合在一起，从而使诗歌的意象呈现出大理石般的纯洁性和硬度。

庞德（Ezra Pound，1885—1972年）是意象主义运动的领军人物。随着意象主义运动的展开，庞德认识到有必要提出他们鲜明的文学主张，1913年他和休姆、弗林特等在伦敦发表意象主义三点宣言：（1）直接处理事物，无论是主观的还是客观的；（2）绝对不使用无益于呈现的词；（3）至于节奏，用音乐性短句的反复演奏，而不是用节拍器反复演奏来进行创作。后来，庞德又对这三条原则加以补充：（1）用普通的语言写诗，但遣词造句必须准确；（2）鼓励用自由诗的体裁；（3）完全自由地选择题材。同时他还刊载了《意象派诗人的几个“不”》，即在语言方面不用多余的形容词避免抽象，不要以为诗的艺术比音乐简单，不要沿袭别人的装饰性词汇，不用修饰语或只用好的修饰语。而庞德的意象指的是“在瞬息间呈现出的一个理性和情感的复合体”。总之，这些原则的提出目的在于强调诗的高度浓缩、不加修饰，以直接表现事物为中心。其目的就是要与诗歌中追求华丽词藻、夸张情感的浪漫主义传统决裂，从而创造出一种更为冷峻、真实、更无所顾忌的现代诗歌风格。

《在一个地铁车站》是庞德用了一年半时间写成的高度浓缩的诗：“人群中这些面孔幽灵一般显现；/湿漉漉的黑色枝条上的许多花瓣。”^② 这首诗原来长达三十余行，两度删改后只剩下

① 彼德·琼斯：《意象派诗选》，裘小龙译，漓江出版社1986年版，第9页。

② 未凡、未珉主编：《外国现代派诗集》，中国文联出版公司1989年版，第89页。

这两行。诗歌虽然只有寥寥的几十个字，一个暗喻，却把诗人在地铁里对于“一张接一张的美丽面孔”的强烈感觉传达出来。诗人运用了“意象叠加”的艺术手法，把一个意象叠加在另一个意象之上，两个意象之间以平行的方式并列在一起，没有主次关系。在这首诗中，诗人主要是把“花瓣”叠加在“面孔”之上共同形成了一种具有高度凝聚力的“复合体”。最为显著的是，这两行诗之间没有动词连接，从语法上说，只是不完整的语句，但恰恰因为动词的省略，避免了传统诗歌手法中把美丽的面孔比喻为花瓣的老路，而是让两者并置，可以说“花瓣”就是“面孔”，“面孔”就是“花瓣”，两者之间的复合作用构成了这首诗令人回味无穷的意境。

庞德早期的意象主义活动虽然出现过许多短小精悍的诗作，但他也同时感觉到意象主义运动视野的狭窄，于是便退出了意象派，意象派便由另一位精明强干的艾米·洛厄尔执掌，并成为意象主义运动的领导人。但庞德并没有停止对诗歌的艺术实践。随着他对中国古典诗歌的关注，他越来越从中国文字和古典诗词中发现了与意象主义运动相通的东西。于是他开始翻译中国古典诗词，并告诉别人，只要读一读他的中国译诗，“就可以明白什么是意象主义”。在《意象派诗选》和《华夏集》中，他“改作”了李白、陶渊明、汉乐府等中国古典诗歌，尽管他只是在费诺罗萨德英译中文诗的基础上进行改译，但他却善于领会中国古诗的精华，对汉语象形字、意象、含蓄、暗示、跳跃等要素的艺术特征有独具匠心的把握，因此，与其说庞德翻译了中国古典诗歌，不如说是进行了再创作。如其中的《刘彻》一诗：

绸裙的窸窣不复闻，
灰尘飘落在官院里，
听不到脚步声，乱叶

飞旋着，静静地堆积，
她，我心中的欢乐，睡在下面
一片潮湿的树叶粘在门槛上。

原诗《落叶哀蝉曲》是后人伪托汉武帝刘彻思念李夫人所作：“罗袂兮无声，玉墀兮尘生。虚房冷而寂寞，落叶倚于重扃。望彼美女兮，安得感余心之未宁。”原诗主要是表达汉武帝对李夫人去世后人去楼空的思念之情，但庞德却强化了“落叶”这一主导意象，把它突出为单独的一句“一片潮湿的树叶粘在门槛上”。这在原诗的基础上就得到进一步的发挥。这样的诗我们不仅仅把它看作是译作，而是对中国诗的再创造。正是由于庞德对中国古典诗歌的推崇和再创作，从而使得中国诗对意象派诗歌的发展起到了进一步的推动作用。

第三节 现代主义小说

在西方现代主义文学中，现代主义小说应该说是成就最大、影响也最深远的文学类型。现代主义小说拥有一批划时代的文学巨匠，他们虽然以反传统为首要目标，但同时也创作了一批影响深远的文学经典。

现代主义小说包括从19世纪末至20世纪中叶出现在欧美的一大批现代主义小说流派和创作，主要包括未来主义小说、超现实主义小说、意识流小说、表现主义小说等，其中成就最大的是意识流小说。

一 未来主义与超现实主义小说

未来主义产生于20世纪初的意大利。未来主义的基本特征

是：彻底抛弃以往的艺术遗产和传统文化，歌颂机械文明和都市暴动，打破旧有的形式规范，用自由不羁的语言进行随心所欲的艺术创作。未来主义有明显的文化虚无主义倾向，但它的创新性艺术实验却丰富了文学创作的艺术表现手法。意大利的马里内蒂是未来主义的创始人和理论家。他的小说《未来主义者马法尔卡》是未来主义小说的代表作。

超现实主义起源于法国，主要作家有布勒东、艾吕雅和阿拉贡。他们把理智、道德、宗教、社会以及日常经验都看成是精神活动的桎梏，必须打碎，只有无意识、梦和精神错乱才是真正的精神活动。因此，作家必须着力开发人的心灵深处的秘密和梦幻世界，以达到绝对的真实，即所谓超现实。超现实主义者提倡“无意识写作”，自动写作，强调不受理性或美学、道德准则制约的纯粹无意识写作方法。因此，他们的作品往往意象丰富、梦幻离奇。超现实主义小说的代表作品主要是布勒东的《可溶解的鱼》和《娜佳》等。

二 意识流小说

意识流小说是象征主义在小说领域中的发展，它产生于19世纪末，流行于20世纪20—40年代，遍及欧美各国，对许多现代文学流派都产生了很大的影响。

意识流刚一出现时，并不属于一个流派，而仅仅是对一种新的创作原则、写作手法和写作技巧的总称。随着法国作家普鲁斯特、爱尔兰作家乔伊斯、英国作家伍尔芙等人的小说的广泛流传，以及这些小说在理论界产生的影响，使它的队伍越来越庞大，这时意识流已成为一个流派。

“意识流”的产生有其深厚的社会基础，同时还有哲学和心理学的基礎。意识流小说产生于两次世界大战期间的西方资本主义社会。资本主义社会的经济危机、劳资冲突、各种社会矛盾不

断激化，给人们的心理造成了严重的创伤，于是，他们对现实感到悲观绝望，从而把自己退缩到内心生活中去，而对这种状况，传统文学已无法表达人们此时的复杂心理，意识流小说就应运而生。

在哲学上，意识流小说主要受柏格森的直觉主义哲学的影响。柏格森认为，人们过去的经验可以对现在产生影响，并且它们之间是可以统一的，因而他提出“心理时间”的概念。他认为，空间是纯粹的间断性，不处于时间之中；时间是纯粹的不间断性，不断绵延，不处于空间中。空间是外在的、物理的，时间是内在的、心理的；空间具有数量特征，而时间却排斥数量观念。运动是时间的绵延，“是一种心理上的综合”。因此，真实存在于“意识的不可分割的波动之中”，存在于人物的内心深处，作家要表现真实的人或事物，就必须深入人物的内心，用意识流来进行创作。

在心理学上，意识流受亨利·詹姆斯的心理学和弗洛伊德的精神分析学的影响。詹姆斯首次提出“意识流”这一概念，他说：“意识并不是片断的连接，而是流动的，用一条‘河’，或者一般‘流水’的比喻来表达它就最自然了。此后，我们再说起它的时候，就把这叫做思想流，意识流或者是主观生活之流吧。”同时，他还提出“本能冲动”说，认为人的每一种本能都是冲动的、盲目的、无逻辑的、非理性的，而现实理性虽然在人类生活上仍然有其作用，但并不能认识真正的本质，唯有通过本能才能显现现实世界的奥秘，他还提出“感觉中心的现在”的概念，认为人的过去的意识会与现在的人们的意识交融在一起，形成一种在主观感觉中具有直觉现实的时间感，一旦过去的经验在人们的意识中浮现出来，人们就无视生活的现实，而把时间重叠起来当作现实加以体验。

弗洛伊德在他的精神分析学中指出：无意识才是精神的真正

实际，而艺术就是无意识的象征表现。在《创造性作家和白日梦》中，他认为每个艺术家都像白日梦患者一样，依靠想象进行创作，但每个人都会想象，艺术家和普通人的不同之处在于艺术家能够在想象中自觉地控制自己，从而把想象的内容用艺术的形式表达出来。艺术家能把自己想象的内容表达出来，因而获得了一种替代性满足，而其不能满足的真正内容则是性欲，性欲在少年时代即已存在，成年时仍以幻想的形式表现出来，但普通人因怕羞而把自己的幻想隐藏起来，而艺术家则通过艺术形式表达了出来，这样，艺术家在创作时就获得了性欲的排泄，而读者在阅读中也获得了性的替代性满足。弗洛伊德在这里强调的无意识创作和性欲理论，对意识流小说家产生了深刻影响。

意识流小说主要有以下几个特点：

第一，把创作视角从对外部世界的反映转移到人物深层意识的揭示。传统小说一般必须具备完整的故事、曲折动人的情节和丰满的人物形象，而在意识流小说中，“故事”已被退到次要的地位，甚至完全消失，意识流小说主要以人物的意识流动来安排作品的结构，它可以是有顺序的，也可以是混乱的，完全按人物的意识流动情况而定，而不顾现实的时间和空间的限制。在意识流小说中，尽管有许多具体事件，但它们是通过人物意识的流动而显示出来的，重点不在于事件，而是人的意识过程。这样，意识流小说就是通过人物的意识流动来表现真实，这种真实比起传统小说来，更给人一种真实感。

第二，在意识流小说中，作者、读者的地位起了很大变化。意识流小说是模拟本来状态下的人物的意识流动；模拟意识流的原始轨迹，它有点像文学创作中的自由联想。这样，意识流小说就是按人物自身的意识流动过程来安排小说的结构，而作家则不像传统的小说那样站在“前台”对人物进行详细的讲解，而是让自己高度非人格化，一直到“人们看不见他”。他把读者引导

到人物内心深处中去，自己却悄悄地退场。而读者在阅读意识流小说时，也不像阅读传统小说那样，使自己处于一种受作者观念控制下的受动地位，而是不断地参与人物的意识一起去创造，因为意识流小说中人物意识的跳跃性很大，表面上看起来毫不连贯，读者要想真正理解小说的内容，则必须不断地组合小说中由人物意识显示出来的细节，这样才能理解和体会小说的含意。

总之，意识流小说提出的一套小说创作观念和技巧，已完全改变了传统小说的观念，它标志着现代小说的开端，同时也体现了现代小说的发展趋向。法国作家普鲁斯特（Marcel Proust, 1871—1922 年）是意识流小说的先驱，他的最重要的作品是长篇小说《追忆逝水年华》，生前发表过四卷（《在斯旺家那边》、《在花枝招展的姑娘身旁》、《在盖芒特那边》、《所多玛和蛾摩拉》），后三卷（《被禁闭的巨人》、《逃跑的人》《找回的时光》）在他死后五年才发表，全书约 300 万字。《追忆逝水年华》以 19 世纪末至 20 世纪初的法国为背景，以第一人称“我”为叙述者来追忆往事。他出生在一个殷实的家庭，但精神极度空虚。有一天，当他把一块圆形小蛋糕浸到一杯茶里时，他想起了小时候在康布雷镇他姑妈莱昂尼家度暑假时的情景。那时姑妈送给他一块蛋糕，这个细节使他浮想联翩，整个暑假的生活情景重现在他的脑海中。他想起了美好的童年，他的祖母和女厨子弗朗索瓦斯。有一天傍晚，邻居斯旺来访，打断了母亲对他的亲吻；在梅塞格利斯和盖芒特府邸那边散步；他对吉伯特的倾慕，到巴尔贝克海滩的游玩；然后，他慢慢发现了世界和社会，结识了上流社会的一些人物；和阿贝尔蒂娜的恋爱及爱情的波折，由嫉妒而来的痛苦，种种乐趣的消失，他的幸福完全是空幻的，无法满足自己追求绝对幸福的欲望，产生了无以补救的苦恼。他想写作，可是不知如何树立起明确的目标。但斯旺的人生经验预示着他的未来。斯旺是一个风流倜傥、聪颖多智的上流社会人物，爱好艺

术，可他从未有作品问世，他爱着一个半拉子的上流社会女人，但爱情只给他带来了痛苦，他的幻想很快就破灭了。音乐家凡特伊演奏了一支小夜曲，使他回想起幸福的往事，不禁潸然泪下，痛感年华的流逝。叙述者觉得斯旺的榜样将在他以后的人生征途上起作用。

小说的写法与传统的现实主义有很大不同，小说中没有完整的故事情节，一切都随着“我”的内心感受和回忆而展开，而且这种回忆和传统的回忆有很大的不同，它不总是有意识的回忆，更多的是无意识的回忆，它通常是通过现在的感觉和似乎已被忘却的过去之间的巧合唤醒，是跳跃式的，随意性很大，没有严密逻辑，一些情节没有前因后果，许多部分之间互不连贯。

同时，这部作品中的时间是主宰作品的“精神人物”。作者笔下的时间在一点点吞噬人的生命，叙述者觉得自己的生存慢慢地失却了魅力，可是人却在另一方而战胜了时间，因为人的文学智慧和想象把自己的回忆放大、延长和充实，使作品中的时间比现实中的时间包容着更多的生活内涵，叙述者在一天之内发现自己生命的全部意义，他借助文学的手段把失去了的时间凝结住，通过富有情意的叙述去追思逝去的生命，再现过去存在，从而获得精神上的快慰和幸福。作品中的“现在”丰富了生命中的“现在”，形成了“现在”的时间长河，这样，在虚无的过去和虚无的未来之间，人的智慧就筑成了“现在”的胜利堤坝。小说的最后一部《找回的时光》把过去漫长的生活都压缩在一天之内，无疑地，作者认为自己在“追忆往昔”的过程中已经战胜了时间，成为时间的主宰。

詹姆斯·乔伊斯（James Joyce，1882—1941年）是意识流小说大师，乔伊斯出身于都柏林一个中产阶级家庭，中学和大学进的是天主教学校。1904年侨居意大利、瑞士和法国，当过银行职员，一面从事文学创作。当时的爱尔兰社会由于自由运动瘫

疾，民族运动四分五裂，经济萧条，一片悲凉气氛，人们的情绪极其低沉，天主教势力猖狂，乔伊斯虽然侨居欧洲大陆，但他精神上始终生活在他的故乡。他的作品都以都柏林人为背景，取材于爱尔兰的生活。他的主要成就在小说方面，1914年出版的短篇小说集《都柏林人》包括15个短篇，主要描写都柏林的生活画面等风土人情。乔伊斯的第一部长篇小说《一个青年艺术家的画像》，写都柏林一个未来的青年艺术家斯蒂芬·迪达勒斯从童年到青年时期的思想旅程。作者写这部小说时，世界观已发生了剧烈的变化，同原有的宗教信仰决裂了，这反映在主人公的思想变化过程中，斯蒂芬童年时期盲目接受宗教教育，但以地狱景象来吓唬人的神父却使他感到厌恶，各种荒谬的清规戒律也使他十分反感。虽然他的母亲一心希望他接受神职，学校也因为他成绩出众向他提供机会，但他却决心走自我流亡的道路，宣称“流亡”是他的美学，毅然背弃宗教去追求文学艺术。在斯蒂芬身上我们可以看到乔伊斯的影子，这个人物后来在《尤利西斯》中再度出现。

《尤利西斯》是乔伊斯最重要的作品。《尤利西斯》不仅标志着意识流小说创作的高峰，而且成为现代小说的现代性的最佳例证。这部小说不具有一般称为小说的特点，实际上没有故事，没有情节，几乎没有行动，几乎没有通常意义上的性格刻画。这部小说只涉及两个人的思想、经验，最重要的是两个人的相遇，地点是都柏林，时间是1904年6月16日，这一天没有什么特殊的意义，甚至对主人公也没有明显的个人意义，但作者就在这平凡的一天中，去展示三个主要人物的复杂的精神历程。

作品中三个主要人物是青年艺术家斯蒂芬，为报纸招揽广告为生的布卢姆和他的妻子——歌手莫莉。小说前三章以斯蒂芬为中心，四至十五章以布卢姆为中心，到第十四章时斯蒂芬才和布卢姆相遇。布卢姆多年前失去了儿子，这是他心灵无法弥补的痛

苦，他性机能衰退，妻子对他不忠，人们都嘲笑他，他自己虽羞愧难当，但也不得不承认这种事实。斯蒂芬最初出现在《一个青年艺术家的画像》中，当他反抗旧传统出走巴黎后，因母亲病重回国，母亲临终时要他在病榻前跪下为她祈祷，他出于对宗教的反叛，没有从命，母亲去世后他为此抱恨终生。他还曾经对自己的母亲有过性欲，因此深感对不起父亲，他内心怀着罪恶感，希望在精神上重新得到一位父亲。6月16日这天晚上十点，布卢姆去产科医院看望一位产妇，遇上斯蒂芬在和一群医学院学生饮酒聊天，布卢姆认识他父亲，看到他的醉意，决心跟随他，斯蒂芬果然喝得大醉，在妓院闹事，布卢姆耐心照料他，这使他们突然在对方身上找到了自己心灵上最需要的东西；斯蒂芬找到了“父亲”，布卢姆找到了“儿子”。布卢姆把斯蒂芬带回家，并告诉妻子莫莉，斯蒂芬将加入他们的家庭生活。这时充满了肉欲的莫莉刚刚告别了情人，因为斯蒂芬的出现而朦胧地体验到一种母性的满足，同时又产生了对一个青年男子的情欲的冲动。她在快要入睡的瞬间又迷迷糊糊地回忆起她当初和布卢姆恋爱的时光，和其他各种各样的事情，小说叙事就此结束。

《尤利西斯》的基本内容是提供了斯蒂芬、布卢姆、莫莉三人一天的生活史，这一天不仅对世界来说没有什么意义，就是对他们自己来说也没有什么特别的意义，如果把这部小说当成一部历史来读，那就丧失了它的价值，我觉得作品的价值正在于他通过对无意义生活的描述表达出一种无意义的意义。作者为了表达这种特殊的意义，引进了一个与之相应的神话结构来虚构作品，这就使作品超越了作为历史的文学而升华为作为虚构的小说层次。

作品题目《尤利西斯》，是荷马史诗《奥德修纪》中奥德修斯的罗马名字，乔伊斯套用《奥德修纪》的结构，把“现代人”布卢姆在都柏林18小时的游荡与古代英雄奥德修斯在海上漂流

十年加以比照。作者原计划每章都有名称（一至十八章的名称依次是忒勒马科斯、涅斯托尔、普罗蒂尤斯、卡吕普索、食莲人、哈德斯、埃俄罗斯、莱斯托利高尼人，西勒和卡律布狄斯、游动山岩、塞壬、塞克洛普斯、瑙西卡、太阳神的牛、瑟西、欧迈俄斯、伊塔卡、珀涅罗珀），各章都和《奥德修纪》中的有关部分相对应，如第十七章“伊塔卡”，在《奥德修纪》中，伊塔卡是奥德修斯的故国。他在海上经历了千难万险，乔装回到自己的宫廷后，与那些觊觎着他的王位和妻子的“求婚者”一一比箭，把他们射死，和儿子一起洗雪了仇恨。但在《尤利西斯》这一章里，布卢姆带上他的“儿子”斯蒂芬回到他的“伊塔卡”后，尽管看到莫莉的情人来过的迹象，但他没有任何英勇雪耻的行动，反而委曲求全，泰然自若，他只能卑微地把偷情者从心上排遣出去。等斯蒂芬告辞后，他上楼与妻子交谈几句，就酣然入睡。古代英雄史诗中的英雄业绩，与“现代人”的生活、感情形成了鲜明的对照，它使我们看到在现代社会这个无价值、无信仰、道德沦丧的时代的黑暗和丑恶，更使人看到“现代人”的那种没有理想，没有进取心，没有意志，情感冷漠，充满肉欲的物质享受的卑微、庸俗的形象。

“现代人”布卢姆是现代商业社会中的俗物，庸人，他不比别人更坏，也没有比别人更好，他只是这样一个人——性格中和，地位中常，人到中年，阶级中产，趣味中庸，血统中欧，性欲中等。但是布卢姆能力低下，一事无成，靠为一家报社招揽广告生意过日子，但他连这个差事也干不好，他处处讨好人，说假话，胆小怕事。他明明知道自己的妻子在和别人幽会，不但不敢前往问罪，反而躲在一家酒馆里幻想他们寻欢的场面。虽然人们嘲弄他，但他因为有难言之隐，安之若素，甚至还买色情小说去讨好他的不贞的妻子。他自己的抽屉里偷偷地藏着一堆黄色照片，偷看女人的内衣，还在沙滩上手淫。在奥德修斯身上，我们看到的

是意志和行为能力高度一致的英雄形象，是百折不挠的信念，崇高的道德和责任感，能应付一切危难的行动能力，前后一贯、稳定完整的性格。但在布卢姆身上，我们看到的是置身在现代西方商业社会的大潮之中，被物的力量所挤压，异化的性格。他虽然也想摆脱精神创伤，找到一块立足之地好让自己的心灵不致崩溃，但他却没有英雄主义的追求和果敢的行动。他在精神上支离破碎，卑微、怯懦、猥琐、混乱；在古代英雄光彩夺目的背景下，他的形象显得多么卑微、渺小！奥德修斯在经历了无数的苦难，战胜了难以言传的考验之后，终于回到了故乡，占有了自己的地位、妻子和家园，而布卢姆在外游荡、奔波一天之后，等待他的却并非属于他的家园。

莫莉也和史诗中忠诚、贞洁的珀涅罗珀形成对比。她在小说中直接出场的次数很少，仅只通过布卢姆的思想活动和别人的议论，即通过第三者的意识流才感到她的存在，但小说最后一章却呈现了她长达四十来页的意识流。意识流的内容主要包括她自己的一生中与一些男人的关系，她是一个性欲旺盛，但情感冷漠的人。正像《荒原》中的现代妇女一样，完全丧失了道德感，完全被性欲所支配，在作品中，她就是情欲的象征。斯蒂芬在《一个青年艺术家的画像》中是一个敢于反抗基督教的斗士，但在这里，他却由一个斗士而变为一个愤世嫉俗的人，他精神极度空虚，这与帮助父亲除去恶人的忒勒马科斯形成鲜明的对比。

利用神话来结构作品，是现代主义作家、诗人的一个普遍现象。但乔伊斯的《尤利西斯》不同之处在于，它不是通过古代神话来另创一个现代神话，而仅仅是利用了它，并且在整体上完全抛弃了它，因此在《尤利西斯》中我们体验不到一点神话色彩。《尤利西斯》结构的独特性在于它的不确定性。实际上，这部小说开始了两次，也结束了两次。两次开始是：一次是对斯蒂芬和读者而言，一次是在第四章的开端，对布卢姆而言；两次结

束是：一次是对布卢姆和一天而言的（一个故事，一段历史），一次是对他的妻子而言的（她的故事是一个人的生命故事）。它可能有无数次的开始和结束，有多少个人就有多少次开始和结束，这种多重性是对历史和故事的否定。《尤利西斯》的不确定性就表现在它超越了作品中作者叙述的故事和其中人物的历史局限，而是作为一部虚构的小说（借用神话），使小说本身的内容获得无限的扩张，使神话中对人物的固定信念得以破产，因此，用彼得·福克纳的话来说，就是《尤利西斯》“抛弃了唯心主义和唯物主义的专断信条，肯定自身既不能与现象分离，又区别于现象世界，承认作为表象的世界（本体、象征、人工制品）与作为意志或存在的世界（现象、物、事实）之间的相互冲突和相互依存，因此，既承认偶然性又承认必然性的虚构小说，就像生活一样，并不是简单的·一劳永逸的事情，而是一个永恒的过程，一种不断的选择，一种持续的再创造和再思考”^①。这就是生活的本来面目，就是人性的意愿。《尤利西斯》丝毫也没有对人进行简单肯定或否定，充满在作品中的，是对人的真实面貌的无评价、无观念叙述，但在这种冷静的叙述背后，是对生活本来面目的更深刻把握。因此，从整部作品来看，《尤利西斯》是一部内涵无限的、多重的艺术作品。

弗吉尼亚·伍尔芙（Virginia Woolf, 1882—1941年）是现代西方文学中影响很大的女作家，主要作品是三部意识流小说《达罗卫夫人》、《到灯塔去》和《海浪》。这些作品很少或根本没有具体的社会生活的描写，而更多的是客观社会生活在人物感觉上的反映，以及主人公们被它们引起的复杂感受，她力图探索主人公瞬息间对外部世界的印象和意识流。

《达罗卫夫人》写达罗卫夫人在1923年6月中旬的某一天

^① 彼得·福克纳：《现代主义》，付礼军译，昆仑出版社1989年版，第96页。

从早晨上街买花到晚上举行宴会之间 15 小时内的生活，作者通过女主人公的联想和回忆，追溯了她自己从 18 岁至 52 岁间几十年的经历。欢乐地冲上蓝天的云雀使她想起 30 年前的一个同样的早晨，想起她当时的恋人彼得·沃尔什。在车水马龙、人语喧哗中，她的思绪时断时续地回到当年的爱情生活。她那时是个内向娴静的姑娘，而沃尔什则热情浪漫，富有冒险色彩，他俩终因性格不合分了手。她嫁给言行拘谨，思想保守的下议员理查德·达罗卫。现在沃尔什因事将从印度回来，她忽然产生一种奇想，如果当初嫁给沃尔什，她这一生又将是怎样的？她有时又想到自己的女儿，因为家庭教师的影响，女儿和她的关系日益疏远，这使她忧虑。街头的景象生气勃勃，但达罗卫夫人却怅然若失，在达罗卫夫人的意识活动中浮现出来的生活感受是小说的主体。但小说还有另一条线索，那就是史密斯，他曾是个勇敢、立过战功的军人，现在却患上了严重的精神病。达罗卫夫人始终没和他见面，但她在街上经过时史密斯夫妇也同时在街上，当达罗卫夫人在花店买花时，街上突然一声巨响，使她大吃一惊，那是汽车发出来的，这声巨响史密斯也听到了，于是小说从达罗卫夫人这条线索跳到史密斯这条线索。这个饱受战争恐惧，在惶惶不安中度过的患病老兵，感到这声巨响好像是沉重的一击，似乎鞭子又要向他落下来了。小说以不少笔墨描写史密斯的心理。他念念不忘，自己失去了产生感情的能力，无论对爱着他的妻子，还是对死去的伙伴都是如此。他妻子为他四处求医，但他自知病人膏肓，为了躲避医生，摆脱长期折磨他的内心恐惧最后跳楼自杀。达罗卫夫人买花回到阴冷的家中，她叹息韶光易逝，害怕死亡的到来，这时，沃尔什突然来访，使她更加惆怅。她生活优裕，但闷闷不乐，而沃尔什热情如故。她发现虽然时过境迁，他仍然在她心中。他俩面面相觑，心中满是人生的感叹，两人的内心独白，相互的交谈，被作家拧成一条叙述的线索，小说最后在达罗

卫夫人的宴会中结束。席间一位赴会的医生带来了史密斯自杀的消息，达罗卫夫人为此极度不安。

在这部小说中，作者使用了两种写法来表现人物的意识流：一是把人物作为中心，写她在不同时刻的意识活动，另一个是以某一固定时刻为中心，描写不同人物在同一时刻内的意识活动，作品就是用这两种手段交叉进行的，这部作品总的意向也是清楚的，这部作品表现的是人对真挚情感的呼唤，但在现代社会里人被战争和物欲所控制，失去了这种情感。在作者强烈地呼唤真挚情感的同时，表达了她对主人公的同情。

《到灯塔去》是伍尔芙意识流小说最完美的作品。小说分三个部分：第一部“窗”写九月的一个黄昏，拉姆齐夫妇和他的几个子女、几位客人的日常生活。在这个平凡的日子里，没有发生任何不平常的事情。第二部“岁月流逝”，写第一次世界大战爆发时，拉姆齐夫人去世了，她的女儿也因难产而死，儿子安德鲁在战争中牺牲，在那幢原本充满活力的房子里，如今到处充满了灰尘、寂寞和死亡。第三部“灯塔”主要写拉姆齐先生与最小的一对儿女到灯塔去的一段航程，父子之间心理上的不和谐以及最后达到的谅解与和谐，最终他们达到了象征着美好希望和未来的灯塔。《到灯塔去》是一部具有浓厚象征意义的作品。第一部“窗”象征着拉姆齐夫人的心灵之窗，她温柔善良、富于直觉、风姿绰约，对她周围的人有一种巨大的吸引力。她对人生也有深刻的洞察，她意识到“争吵、分歧、意见不和、各种偏见交织在人生的每一丝纤维之中”。对于这些人生的缺陷，她总是尽力补救。第二部则象征着人类永恒的自然属性对人的努力的战胜。人类的各种现实生活充满着黑暗与死亡，这是人类的一切挫折、失败的不幸记录，在黑夜的滔天海浪中喻示着人的孤独与无奈。第三部“灯塔”既是拉姆齐夫人精神的象征，也是人类心灵中一切想要达到和谐、完美境界的一种努力方向，尽管拉姆齐一家及其

朋友有各种不和、敌意、误会，但他们最后都凭着一种内心的信念，越过人类所有的弱点和苦难，最终找到人生的意义。

威廉·福克纳（William Faulkner, 1897—1962年）是美国现代文学最重要的作家之一，也是美国“南方文学”的主要代表作家，他的作品除《喧哗与骚动》外，还有《我弥留之际》、《八月之光》、《押沙龙、押沙龙》、《村子》、《小镇》、《大宅》等，曾获1949年诺贝尔文学奖。他的许多小说都是以他虚构的“约克纳帕塌法”为背景，因而创造了一个独特的“约克纳帕塌法”世系，形成了巴尔扎克的“人间喜剧”式的宏大结构，反映了美国二百年间的社会变迁。福克纳是美国“南方小说”的重要成员，但他广泛地进行了现代主义实验，尤其在《喧哗与骚动》中，他运用意识流手法去发掘人物的内心世界，使意识流小说达到了新的深度。

《喧哗与骚动》是福克纳的代表作，小说的故事发生在杰弗逊镇上的康普生家。它曾经是个远近闻名的南方望族，祖上出过一位将军、两位州议员，原先广有田地，但现在“衰落”了。小说通过这个家庭各个成员的遭遇和精神状态，反映了这个世家的没落。家长康普生整天喝得醉醺醺的，只知道回忆过去的美好时光，发些空论，他于1912年死去。康普生太太自私、孤僻，精神忧郁，成天无病呻吟，他们有四个子女：昆丁、凯蒂、杰生、班吉。

昆丁喜怒无常，生性乖僻，他像他父亲一样，充满对自己家庭门第的骄傲感和可笑的骑士精神，他唯一对之有感情的是她的妹妹凯蒂，但他不仅是把她作为妹妹来爱的，而且作为一个女人来爱。她也还给他类似的爱，他们这种感情发展到很不正常的地步，昆丁后来被送到哈佛大学。凯蒂的堕落使他脆弱的神经受到致命的打击，当他知道凯蒂已经怀孕，必须立即结婚时，他发了狂，他对他父亲撒谎说他和凯蒂有乱伦关系，绝不能允许她和别

人结婚。他父亲不相信他，仍按计划准备结婚，在凯蒂举行婚礼时，昆丁再也不能自持了，投河自杀。

凯蒂是小说的中心人物，她本是个可爱的姑娘，但她后来完全背离了“南方淑女”的规范，成了一个名誉扫地的荡妇。她轻率地委身于任何一个想要她的男人，她唯一的一个正经情人是一个名叫海德的银行家，他答应在他们结婚之后，在他的银行里为凯蒂的弟弟杰生安排一个职位，但婚后凯蒂过早地生下了一个女孩，于是她和她的女儿被海德赶出家门。她的父母和弟弟也不让她回家，但收下了取名叫昆丁的小女孩子。杰生认为小昆丁是他哥哥昆丁和凯蒂生的，但家庭成员都不相信。事实上，小昆丁的确是凯蒂和另一个遗弃了她的情人生的孩子。为此，凯蒂离开了这个小镇，好多年没回这里。小昆丁长大后，和她母亲一样放荡无耻，也是随便把自己给予镇上的任何一个想要她的男子。为了抚养小昆丁，凯蒂每月给她母亲寄钱。最初，康普生夫人把这些来得不干不净的钱付之一炬，可后来却把它占为己有。

老三杰生是个自私自利的实用主义者，残忍、冷酷。他小时候就经常故意惹恼班吉，长大以后仍然厌恶他。凯蒂结婚后，班吉依然希望在放学后到门口去迎接姐姐。一次栏杆没关好，他把另一个女学生当成了凯蒂跑了过去。杰生竟认为他是要侮辱女学生，居然把班吉阉割了。杰生在父亲死后成了一家之长，他把自己不能在银行中得到一个职位归罪于小昆丁的出生，由于恨她姐姐，他伪造了一些汇票以代替凯蒂的汇票，用偷换下来的汇票取得现款，在棉花市场上做投机生意。小昆丁恨他，两人经常吵架，有一次镇上来了个剧团，小昆丁和一个演员勾搭上了，复活节前夕，偷走了她母亲寄来的但被杰生据为己有的三千元钱和演员私奔了。杰生从此对一切都充满了盲目的愤怒和仇恨，他觉得人人都在嘲笑他，嘲笑他的家庭。

小儿子班吉是个先天白痴。大家都鄙弃他，只有凯蒂和黑女

佣迪尔西同情他，姐姐离家出走后，他若有所失地整天嘀嘀咕咕，能关心他的只有迪尔西，迪尔西是作者基督教人道主义理想的体现者，她不顾忌主人的仇恨和世俗的歧视，以一颗永不枯竭的同情之心保护弱者，她的品德与昆丁、杰生等人的病态、残暴形成鲜明对照，恰似黑暗王国里的一线光明，作者把迪尔西作为主人公的最后一章安排在复活节，表明在她身上寄托了人性复活的理想。

以上情节是看完作品后归纳出来的，事实上，《喧哗与骚动》并不是按时间顺序和空间逻辑安排的，而是从四个不同的角度安排的，有些相同的情节在不同角度里也产生了不同的效果。四部分分别是：第一章是班吉部分，正标题是《1928年4月7日》。第二章是昆丁部分（《1910年6月2日》）。这两部分作者采用意识流的表现手法，这与班吉此时33岁，智力仅等于3岁小孩，他分不清时间的顺序，脑子里只有混乱的意识流和昆丁的忧郁、脆弱等变态心理是非常吻合的。第三章杰生部分（《1928年4月6日》），是杰生的内心独白，也有大量的意识流，这三部分一方面写“现在”发生的事，一方而又大量地回溯过去。第四章是迪尔西部分（《1928年4月8日》）则从全知全能的角度叙述了故事剩下的情节。

《喧哗与骚动》的结构与传统小说全然不同。这就是人物不受自然时空的限制，完全按照作者的意愿充分地表现心理时间的自由和空间的变换，使小说呈现出一种扑朔迷离的效果，如第一部分班吉篇透过一个白痴的眼光，把滞留于记忆中的过去生活场景与在墓地上玩耍的现时印象杂乱无章地纠集在一起，其中包括的十多个生活片断被一百多次“场景转换”所分割，使本来就缺乏整体性的片断更加支离破碎，成为一个稍纵即逝的感觉印象。小说第二部分“昆丁篇”有比较完整的人物现时状态的叙述，情节因素明显强化，但作者更加频繁地使用“场景转换”，

让意识深处的意念、印象不断地冲击，切割正在现时延续的形象系列，刻意抹灭了过去与现在的时间差异和事件与事件间的空间距离，使其成为与自然时空无关的“印迹复合”。但是，福克纳并不想让读者陷入意识流的迷离时空，使读者迷惑不解，而是努力想讲清楚一个故事，把作品的意义充分地表现出来。因此，为了读者传统的心理习惯，他采用对同一对象的多角度方法进行叙述，使隐含在各个人物的印象得以最充分的表现，这样，混乱、复杂的印象复合就在作者反复的叙述中使之从心理的变异时空向自然时空转化，从扑朔迷离转向明朗清晰。

从作者的叙述结构中可以看出，作品在表面上虽然抛开了故事发展的一维时间发展线索，但其中叙述的内容却与自然时空相吻合。我们发现，四个叙述者叙述的时序是非正常的，昆丁最早，却排在了第二部分，杰生其次，被安排在第三部分，班吉再次，却在第一部分，只有迪尔西部分是正常的。这种排列方式，正是从自然时空顺序中描述了康普生家的没落历史：第一部分班吉的印象再现，主要是他们在这个家庭童年时代的生活情景，第二部分昆丁的回忆，是他们的少年时代，第三部分杰生的意识里充满的已是对成年生活的回忆了。因此《喧哗与骚动》存在着两个时间系列，一是描述叙述者现时活动的时间序列，正如标题时间所示。这些现时活动是康普生之家生活的局部和侧面，班吉在草地上的寻觅玩耍，昆丁自杀那天的活动，杰生迷恋金钱的苦心经营之间没有直接联系的环节。二是描绘叙述者意识内容的时间系列，这是一个衔接紧密，时序并然的历史发展过程，以孩子们的成长为线索，容纳了康普生之家三十年的不幸生活，具有传统故事的完整性。作者刻意使现时活动的时间序列呈现错乱，就是为了使叙述者的意识内容具有完整性，使读者从混乱时空中重新返回我们所习惯了的审美趣味。

《喧哗与骚动》中的这种变异时空叙述，给读者带来的审美愉

悦也与传统小说不同。这部小说虽然也引导读者从变异时空向自然时空转化,使读者从中获得传统小说的审美习惯,但它并不是以小说故事的完整性、生动性和人物性格的鲜明性取胜,而是从作品的变异时空中创造人物和事件的空白,从而激发起人们对它的再创造、再组织,使人物形象的丰富性得到更充分的表现,使读者在阅读时享受一种音乐与诗的余韵,获得一连串情绪化的审美愉悦,但是,读者达到这种境界,只是理解作者的第一步,并不是欣赏过程的终结,它是从困惑走向理性思考作品的一个过渡,当读者把康普生家一系列生活历程通过情绪化而变得清晰时,那我们自然就会想起福克纳在这部作品中表达的深刻思想:那不仅是对一个家族没落的绝妙写生,而且是对美国现代社会充满病态气氛的一种绝唱,当我们深刻理解福克纳的这部作品的蕴意时,我们不禁为他能创造出这样一种独特的艺术表现手法而惊叹。

三 表现主义小说

表现主义产生于20世纪的德国,以后向欧美各国蔓延。表现主义小说所表现的--一般都是厌恶现代西方城市文明的主题,并对西方社会对人的个性的压抑、人的异化以及帝国主义战争进行了深刻的揭露和批判。表现主义者大多是反社会分子,他们认为,社会已坠入深刻的危机之中,人类面临着不可避免的灾难,濒临绝境。表现主义常常通过“父亲”和“儿子”的矛盾形式来表现年轻的新一代对专横残暴的旧制度的反叛和抗议。表现主义大多否定资本主义物质文明和科学技术。他们认为,社会对现代化的追求是造成人欲横流、战争四起、人的异化的原因,机器文明给人类带来了混乱和不安。战争也是机器文明的产物,机器文明不能给人类带来精神上的自由,甚至生命的自由,它只能给人类带来相互残杀,最终会毁灭整个世界和人类自己。表现主义者在对资本主义文明进行无情鞭挞的同时,还努力探索新社会的

新人形象。

表现主义的代表作家是奥地利的卡夫卡 (Franz Kafka, 1883—1924 年), 他是表现主义作家中最有成就的探险者, 是欧洲文坛的“怪才”。卡夫卡出生在布拉格的一个犹太人家庭, 其父原来是乡下屠夫的儿子, 后来成为服饰品商人, 以后又当上了小工厂的老板。他为人自信而偏执, 一心想让卡夫卡成为其财产的继承人, 但卡夫卡本人却不愿意受此束缚。他从小喜欢读书, 常常彻夜不眠。上大学时又迷上了尼采, 他还爱读斯宾诺莎、达尔文、克尔凯郭尔、霍普特曼、易卜生等人的作品。后来认识了马克斯·布罗德, 并在他的鼓励下开始创作, 此后写作就成为卡夫卡生命中最重要的部分, 没有写作, 他的生活就会变得毫无意义。卡夫卡说: “在我身上最容易看得出一种朝向写作的集中。当我的肌体中清楚地显示出写作是本质中最有效的方向时, 一切都朝它涌去, 撇下了获得性生活、吃、喝、哲学思考, 尤其是音乐的快乐的一切能力”、“外界没有任何东西能干扰我的写作 (这当然不是自夸, 而是自慰)”。“我身上的一切都是用于写作的, 丝毫没有多余的东西, 即使就其褒义而言也没有丝毫多余的东西。”^① 卡夫卡最终为写作而放弃了友谊、爱情、婚姻和家庭, 选择了写作这一孤独的职业。如果从作品内容讲, 卡夫卡作品具有浓厚的存在主义特色, 从表现手法上讲, 主要是表现主义, 但同时也有象征主义特点, 主要作品有长篇小说《美国》、《审判》、《城堡》, 短篇小说《判决》、《变形记》、《地洞》等。

《美国》描写 16 岁的少年卡尔·罗斯曼受到中年女仆的引诱后, 被父亲放逐到美国的生活经历。当他一来到这个完全陌生的国度, 就发现雨伞丢了, 迷路了, 箱子也可能丢了。当雅可布

^① 《卡夫卡书信日记选》, 叶挺芳、黎奇译, 百花文艺出版社 1991 年版, 第 28、150、189 页。

把他认作外甥时，他感到惊讶不已。然后他被舅舅领进了那幢高楼大厦，身处纽约繁华闹市，他就像一只迷途的羔羊。在乡村别墅，他备受折磨，一直处在担心和恐惧之中。由于他违背了舅舅的意愿，再次被打发走。在去拉姆斯的路上，卡尔将两个流浪汉当作朋友，而他们除了将他身上有用的东西都搜刮干净外，还总想伤害他，并且还偷走了一张珍贵的他父母亲的照片。在西方饭店，由于他留下了喝醉了酒的鲁宾逊，被当做贼似的打发走，没有人相信他是清白的。逃出饭店，又被警察抓捕，德拉马歇救了他，但他又被迫给他们当仆人。最后踏上了远去的火车……显然，小说中的美国并不是指那个历史上、地理上的具体的美国，它只是个语意漂浮的象征符号，批评家和读者都可以根据自己的理解停留在任何一个稳定而清晰的意义上。

《审判》带有浓厚的现代主义特点。小说写的是一家大银行的高级职员约瑟夫·K一天早上醒来忽然无缘无故地被某法庭逮捕了。这个法庭并非国家的正式法庭，但却有比国家法庭更大的权力，所有的人都在它的监督之中。对他宣布的逮捕令并不限制他的行动自由，他可以像往常一样过日子，但只要开始审判，就必定认定有罪，不能得到赦免。在这个法庭中，根本不承认有罪和无罪的区别，区别只是已经找上你和暂时没有找上你。K回想不起自己犯过什么过失，可能有谁控告，他于是设法反抗法庭，他四处求人，甚至到法庭上申辩，他力陈自己无罪，甚至控诉整个法律机构的罪行，但奇怪的是，他本可以逃避迫害，他却偏偏不，结果他连自己犯了什么罪也不明白，就在一个晚上“像一条狗似的”被处死了。K和现实的复杂关系表现在，“法庭”象征着现实中无所不在的迫害人的罪恶力量，在这个力量面前，K是无辜的受害者。但从另一方面看，K又是那个和他敌对的罪恶世界的一部分。他是个高级职员，有地位的人，在银行中他习惯了用高傲的、粗暴的、毫无同情心的态度去对待地位比他低的和

那些渴望会见他的人。所以，当他受法庭的迫害、在法庭面前深感自己有罪时，他四处求援，大声抗辩，却又从不想逃避审判，他被处死，他感到自己无辜，但他却没有想到要反抗一下。当奉命杀死他的人亮出刀子的时候，在那一刹那间，他竟感到“应该把刀子拿过来，插进自己的胸口”，好像他自己选择了死亡。K 既是卡夫卡同情的对象，又是他批判的对象。卡夫卡一面批判和“人”敌对的、官僚化的、冷酷无情的现存制度，另一方面批判带上这个制度印记的人。

《城堡》是卡夫卡最后一篇长篇小说，小说主要讲的是：主人公 K 一天晚上踏着雪到了一个城堡所管辖的村子，准备第二天进入城堡。他的目的是请求城堡当局批准他在村子里安家落户。他冒充城堡雇佣的土地测量员，奇怪的是，城堡当局恰好在这时给他派来了两个助手。不久，一个叫巴纳巴斯的信使又给他送来封信，肯定已聘请他为伯爵工作，并告诉他，他的顶头上司是村民。于是他要巴纳巴斯领他去城堡，城堡就在前面不远的小山丘上，但他怎么也走不到，走了很久，到达的却不是城堡，而是巴纳巴斯的家。K 想见城堡的统治者伯爵，伯爵是人人皆知的人物，但奇怪的是谁也没看见过他，K 又想去找城堡的大臣克拉姆，但找不到与大臣联系的途径。为此，他在一家客店勾引了大臣的情妇弗丽达，想通过她和大臣取得联系，但事与愿违，反而造成他与大臣更大的障碍。他苦恼万分，却又收到大臣找人带来的信，信中对他的土地测量工作大加赞扬。K 被弄得莫名其妙，因为他根本没有进行过什么土地测量工作，后来这封信是从城堡当局的档案柜里翻出来的多少年前的事。以后，K 继续想尽种种办法和城堡当局联系，但连他的请求送到城堡没有，送到了哪一级，他都无法知道，他从别人那里听到许多关于城堡的事，越来越觉得城堡充满了神秘色彩，后来 K 和城堡之间的一切联系中断了。小说没有完成，卡夫卡计划的结局是：K 在临死前终于得

到城堡的通知，他可以住在村子里，但不能进入城堡。

卡夫卡在《审判》《城堡》及其他一些作品里，明显地表现出他创作中的一些特点。首先，在思想上，在卡夫卡看似荒诞不经的作品里，却鲜明地表现出被资产阶级文明所异化的人们的严重处境，这些人被资本主义的关系网所笼罩，不但自己的处境难于掌握，而且在对待社会，在世界观念上，他们也产生出严重的离心倾向，使人们对自己的存在、价值等产生深刻的怀疑，卡夫卡说：“我们使劲追求的价值根本不是真正的价值，结果毁掉的东西却正是我们作为人的整体存在所必须依赖的。”^①“人类失却了自己的家”，“他们上哪儿去？从哪儿来？谁也不知道……他们陷入一片空虚之中”。在卡夫卡看来，现代资本主义社会的发展，对人类来说并不是社会发展的主要方向，相反的，那些被现代社会所批判、压迫的传统价值观念倒更符合人类对社会存在的需要，因为在传统社会中人的安全感是绝对的，人们在上帝的光辉照耀下无须思考自身的处境，人与自然，人与社会的关系总是和谐的。而在现代社会里，人与外在世界的一切关系都是对立的、冲突的，人与人的关系也被物欲膨胀所挤压，从而形成了人类情感的冷漠。卡夫卡认为，现代社会的这种发展是社会的悲剧，也是人类的悲剧。他笔下的那些人物，如《审判》《城堡》中的K，连自己的名字都是不确定的，不用说他们的处境了。《审判》中的K无缘无故被逮捕，被处死，《城堡》中的K寻找城堡中的统治者的种种遭遇，《变形记》中的格列高里，《地洞》中的战战兢兢生活的小人物，《饥饿艺术家》中的那位靠饥饿争取生存的艺术家的形象，这一系列的人物形象都被那种存在着实则神秘莫测的力量压迫下的产物，人们在这种无形力量的支配下，无法

^① 转引自龚翰熊《现代西方文学思潮》，四川大学出版社1987年版，第154页。

掌握自己的命运。而在卡夫卡看来，人类的这一生存状态不仅仅是资本主义的，而且是人类社会发发展所致的人类普遍的处境，这是他对社会的历史悲观主义的认识。我们说，卡夫卡对社会中的“恶”的力量的认识是非常深刻的，它帮助我们认识丑恶，但在他的作品中却没有帮助我们去清除丑恶。

第四节 现代主义戏剧

现代主义戏剧是现代主义文学的一个组成部分，它与诗歌小说比较起来，虽然影响没有它们大，但它仍有自己的独特性和在戏剧发展史上的特殊地位。

现代主义戏剧是从传统戏剧中诞生的，它虽然与传统戏剧有不可分割的连续，但现代主义戏剧在创作手法上与传统戏剧又有很大的不同。传统戏剧不外乎是要求有完整的情节、激烈的戏剧冲突，时间、地点、人物都要具体交代清楚，等等，传统戏剧的表现方法的优点在于：读者可以一目了然地了解作品中的剧情，比较容易进入作品人物中，比较容易理解作者要在作品中表达的思想和各种伦理、道德观念，容易受到感染并受到启发，起到教育作用。读者在观看或阅读传统戏剧时，一般来说只要进入剧情，就可以不必展开自己的想象和创造，因为作品的内容是被作者规定了的，并且是明白易懂的。而现代主义戏剧虽然也沿袭了传统戏剧的表现手法，但现代主义戏剧与传统戏剧的最大不同之处在于：现代主义戏剧内容是开放性的，作者的目的是不是要求读者接受自己的观点，而是在最大程度上充分调动读者的想象力和创造力，使读者和作者一起共同参与戏剧文本的创造。现代主义戏剧作家为了调动作者想象与创造的兴趣，就有意在表现手法上进行了大胆的革新，因而使得现代主义戏剧与传统戏剧有很大的

不同。

现代主义在戏剧方面的成就主要体现在以下几个流派中：象征主义、表现主义、超现实主义。

一 象征主义戏剧

象征主义戏剧在创作理论上与小说、诗歌理论是基本相同的，即在创作中并不直接表达作者的思想观念，而是极力强调象征的作用，使作家想要表达的思想与外在世界的景象达成一种有机联系，而不像传统作家一样直接表达出来。我们为了更清楚地了解象征主义戏剧，以梅特林克的《青鸟》为例。

梅特林克（Maurice Maeterlinck，1862—1949年）是比利时法语作家、诗人、象征主义戏剧家，《青鸟》是他象征主义戏剧的代表作，因它而获得1911年诺贝尔文学奖。

“青鸟”象征着幸福，戏剧就围绕着樵夫的两个孩子蒂蒂尔和米蒂尔寻找青鸟的情节而展开。兄妹俩在圣诞节做了一个梦，梦见贝丽吕娜下凡来到他们身边，请他们为她生病的女儿去寻找青鸟，他们和面包、糖、水、火、狗猫等拟人化的灵魂一起，在光的带领下浩浩荡荡地出发了。首先，他们去记忆之乡寻找：在那里，他们见到早已故世的爷爷奶奶，并得到一只青鸟。可是，他们离别时，爷爷说：“你知道，我一点儿不敢打保票，如果颜色不对。”果然，他们刚一离开这个凭记忆才能进入的王国，这只鸟就变黑了，他们一行又去夜之宫，蒂蒂尔冒险打开一扇扇门，发现幽禁在里面的是病魔、战争、阴影等，最后，勇敢的蒂蒂尔不顾夜娘娘的威胁，也没听胆怯的米蒂尔和朋友们的劝阻，打开了通向危险的那道门。里面有无数的青鸟。可是当光赶到时，青鸟马上就死了。接着，他们又去树林，幸福之宫坟地，未来之园，每到一处都能看到青鸟，但一当他们离开时青鸟又失去。

清晨，他们被母亲叫醒，女邻居贝兰戈太太，替她生病的女儿送圣诞节礼物。蒂蒂尔一见到她就说：“贝丽吕娜仙女太太，我没有找到青鸟……”，还没清醒的蒂蒂尔把邻居当成仙女。最后，当蒂蒂尔决定把心爱的斑鸠赠给她，给她生病的女儿做礼物时，她发现这只鸽子变青了，小女孩得到青鸟后，病马上好了，她能走、能跑、能跳了。到这时她才明白，原来青鸟不用跋山涉水去找，它就在周围，它就是幸福，给人以幸福，就是献出了青鸟。

《青鸟》这部戏剧的创新之处在于：首先，它运用了象征手法，作品中的题目“青鸟”就是一个象征，作品的整体也是一个象征，它象征着人类对幸福的追求。作品的故事告诉我们，幸福是存在的，它虽然不需要跋山涉水去寻找，但必须要有献身精神，有为他人着想的人，幸福就在自己周围。同时，作品告诉我们，幸福虽然会得而复失，但失去了又能再找到，因此，这部戏剧实际上是通过象征给人类幸福下了一个恰当的定义。其次，这部戏剧采用了童话体作品中的一些动物、植物，甚至光线、战争等抽象物都有了拟人的色彩，使读者体会到一种轻松、欢快的童话气息，因此，可以说，《青鸟》既是一种象征主义戏剧，又是一部具有童话色彩的梦幻剧，但它比一般童话又有一层更深的寓意。

二 表现主义戏剧

表现主义的称谓产生于1901年在巴黎举办的一次画展，这个画展的总名就叫做表现主义。但表现主义作为文艺运动则是从德国德累斯顿的两个国家集团“桥社”和“蓝骑士”开始的。这些集团中的画家在艺术上进行了大胆的创新，反对以写实手法描画客观世界，强调表现、主观真实，他们的画往往构图夸张，色彩鲜明，线条粗狂，构成表现主义绘画的鲜明风格。

德国画家的文艺活动直接影响了文学界，此后在许多西方国家也都掀起了表现主义运动。这场运动在诗歌领域中表现最为突出，同时，在小说、戏剧领域内也取得了很大的成就。

在这场运动中，德国作家、表现主义运动的主要代表之一卡斯米尔·埃德斯米特（1890—1966年）在1918年的演说《创作中的表现主义》被公认为是表现主义运动的宣言。作者在宣言中主张艺术家要去经历一切，凭借主观精神进行内心体验，用这种体验产生的激情来表现事物的幻想。作者认为，这种幻象与自然主义靠经验把握的世界和印象主义靠印象把握的世界根本不同，它是对艺术世界进行的确确实实的再塑，是一种“崭新的世界图像”，这种图像必定是单纯的、真实的，因而也是美的。爱德施米特说，虽然我们感知外表的实在是真实的、不能怀疑的，但是现实一定要由我们去创造，事物的意义一定要由我们去把握……一定要纯粹确切地反映世界形象，而这一形象只存在于我们自身。因此，艺术家的职责就是表现自身形成的幻象，而这种幻象是艺术家通过事物外表抓取到的事物本质的东西。他说：“一个妓女不再是个物件，也不再以这一行业的装饰品来打败自己，她要在没有香水，没有色彩，没有手提包，没有摇晃双腿的情况下，而她的真实本质，必定从她自身中显露出来。”这种本质就是剔除了物质实体的世界的真实本质，除了这种本质外，一切都是不真实的，一切都是毫无意义的。

埃德斯米特的演说所表达的主要观念一直成为表现主义运动的行动纲领，但是具体说来，表现主义还有以下几个具体的特点：

第一，着重表现主观感受和内心激情。表现主义主张越过表面现象揭示内在实质，剥去人的外皮，探索人们深藏在内部的灵魂。他们热衷于表现人物非理性的下意识活动，往往写得模糊朦胧，具有虚幻和神秘主义的特点，他们笔下的人物，内心活动是

复杂的、变态的，常常感到孤独、恐惧、无所适从、无可奈何。在戏剧方面，作家主张内在精神和激情的舞台化，借助道具、布景、音响、假面具等来表现人物的内心，借助灯光、幻景、梦境来烘托气氛，直接诉诸观众的感官直觉。

第二，在作品中探讨抽象的哲理性问题。表现主义作家对现实中具体的、生动的人事不感兴趣，他们喜欢探讨抽象的带哲理性的问题，如人性与暴力的矛盾、个人与群体的矛盾、人的异化等问题。由于他们注重对社会重大问题的思考，不重视人物性格的刻画，因此，人物性格是抽象的、模糊不清的，行动也缺乏逻辑性。

第三，对艺术形式进行大胆创新。表现主义不仅在思想上具有鲜明的反传统性质，而且在艺术上也有鲜明的特点，这主要体现在它反对艺术形象的明晰性，而追求奇异和噩梦一样的混乱，将事物的本来形象打碎，如斯特林堡的《鬼魂奏鸣曲》、卡夫卡的《变形记》等。作品中的形象和事件与我们日常生活相比，就显得离奇、荒诞，而表现主义作家所追求的艺术效果也正是试图通过这种有悖常理的物象表现更深层更内在的本质。表现主义运动影响是非常深刻的，它所提出的一些理论主张也有许多值得借鉴的地方。托勒说：“观在许多人嘲笑表现主义，但在那时候却是一种必要的艺术形式，它的立场是反对那种满足与舞台上罗列印象，而对于事物本质、人物思想、冲突的后果等不作深入的揭示的倾向，它不仅停留在生活的表面，而试图进一步深入其内部，表现主义者十分熟悉他周围的环境，他要从实质上再现这一现实，因为表现主义的目的就是要影响现实，改变现实，使它出现一个较为正义，较为光明的面目。”^① 我们认为，这个评价是比较公正、合理的。

^① 《外国现代剧作家论戏剧》，中国社会科学出版社1982年版，第125页。

表现主义在戏剧方面的成就和影响是众所周知的，瑞典作家斯特林堡是表现主义戏剧的先驱，他后期的戏剧创作是欧洲戏剧走向现代戏剧的里程碑。他的《到大马士革去》被公认是第一部表现主义戏剧。德国的表现主义戏剧始祖是弗兰克·魏德金德，许多表现主义剧作家都直接受到他的影响。1918年，恩斯特·托勒的《转变》在柏林上演，这是表现主义戏剧运动进入高潮的标志。格奥尔格·恺撒是另一个德国表现主义戏剧作家，他的作品有《克莱斯特校长》、《犹太寡妇》、《加来的市民》等。此外，还有戈林·索奇等德国表现主义戏剧作家，捷克剧作家恰佩克的一些剧作也带有强烈的表现主义色彩。20世纪20年代初，德国的表现主义戏剧传到美国，美国正处在战乱的思想混乱中，许多作家、艺术家都在探索新的艺术方向，很自然地接受了表现主义的影响，外来影响和本国条件的结合，产生了以尤金·奥尼尔为中心的表现主义戏剧，奥尼尔的表现主义戏剧主要有《琼斯皇帝》、《毛猿》等。

斯特林堡（August Strindberg, 1849—1912年）是瑞典的一个伟大戏剧作家，他的主要作品除《到大马士革去》外，还有《一出梦的戏剧》、《鬼魂奏鸣曲》等。《到大马士革去》写一个漂泊者在体验人世间的种种苦闷后，从肉体的世界走向了灵魂的世界，它实际上是作者渴望得到内心安宁的表现。《一出梦的戏剧》写天帝因陀罗的女儿来到人间，看到人间到处充满着丑恶和黑暗，发出了“人真可怜”的感叹，并向上天呼吁拯救人类。《鬼魂奏鸣曲》写的是一群被现代生活腐蚀了的畸形、变态的生活方式所左右的人，鲜明地表现出作家对现代人的否定。

斯特林堡的戏剧，带有浓厚的表现主义色彩，作家常常把作品中的人物形象看成是作家的观念的外化，从作品中我们可以明显地看出作家所表达的基本思想，那就是他对现实的批判和人类在这种压迫人的现实中生存的艰难的同情与怜悯，在《一出梦的

戏剧》中，作家让因陀罗的女儿看到了人间各式各样的生活、爱情、婚姻的悲剧，生存的艰难，等等，最后作家借因陀罗女儿之口，祈求上天拯救人类，鲜明地表现了作家对人类处境的同情。

在艺术上，斯特林堡的戏剧也有自己鲜明的特色，斯特林堡反对戏剧人物的清晰性、明确性，追求奇异和噩梦一样的混乱，将事物的本来形象打碎，重新组织，如他的《鬼魂奏鸣曲》，在一所时髦的三层楼的住宅里住着三户人家，顶楼是一个叫“领事”的骗子，他已经死了，被剧中的人称为“死人”，二楼住着“上校”一家，底楼住的是“老人”。“老人”年轻时是个侍候本特森的厨师，以后在汉堡改了名字，在那里放高利贷，他把一位挤奶姑娘骗到冰上淹死，因为她知道他干过一件坏事，他欺骗了后来在剧中称为“木乃伊”的姑娘（她和他生了个女儿），“木乃伊”以后成为伪造门第、身份的“上校”的妻子，所以“老人”对“上校”恨之人骨。他伪造了一张期票，逼得“领事”上吊自杀，又收买了“上校”的全部期票，欲置之死地，他想让一个见义勇为的大学生和“上校”的女儿相爱，大学生的父亲当初是他的朋友，被他害得倾家荡产，最后发疯死在疯人院，他却欺骗大学生说他父亲骗了他一大笔钱。作者通过“木乃伊”和老人的一场戏，把几个主要人物几十年中的恩怨纠葛清楚地展现出来。“上校”的屋子里挂着丧帘，“死人”披着裹尸布上了舞台，被“老人”害死的姑娘的幻象一次次出现在老人面前，“死人”生前和看门人的妻子生的女儿穿着黑衣。“老人”当年的未婚妻（“上校”的妻子）之所以叫“木乃伊”，是因为她像一个木乃伊，她在屋子里“整整笑了四十个年头”，但噪音又像小娃娃的声音。“上校”的跟班本特森说：“上校请客的时候”家人围坐在一起喝茶，谁都不说一句话——只有“上校”自言自语几句。他们一起吃饼，也是一口一口轻轻啃着，声音很像顶楼的老鼠在嚼啃东西，“他们像这样吃法已有二十年

了”。“木乃伊”揭发“老人”的时候，“老人”身体缩小，而且缩得越来越小，后来被“木乃伊”关进了碗橱。所有这些，再加上另一些细节，使舞台上呈现的景象远远离开了现实生活的清晰和逻辑性，现实与非现实、生与死相互交错，像紧紧压迫人的混乱的梦魇。

尤金·奥尼尔（Eugene O'Neill，1888—1953年）是表现主义的又一代代表作家。他出生于美国纽约的一个演员家庭，自幼随父亲的剧团走南闯北，7岁时上寄宿学校，中学毕业后考入普林斯顿大学，后因故被校方勒令退学。此后他开始了艰难的生活，曾先后当过水手、演员、导演、记者，也当过流浪汉。这些经历为他的文学创作准备了丰富的生活养料。

奥尼尔的创作从1913年开始，一生共创作了50个剧本，4次获普利策奖。他的代表性作品主要有：《天外天》、《琼斯皇帝》《毛猿》等。《天外天》是奥尼尔第一部获普利策奖的作品，也是他的成名作。作品描写了美国梦的悲剧，安珠·梅约和罗伯特·梅约兄弟同时爱上了邻居露西，露西嫁给了梦想着远在天边外的罗伯特，善于经营农庄的安珠外出远航。罗伯特不会经营农庄，家境变得困难。露西与他婚后感情不和，发现自己爱的是安珠。不久，罗伯特得了肺病。安珠回来后，给罗伯特夫妇带来的是失望。罗伯特发现安珠是个实用主义者，只知道退求财富，没有给他带来他想知道的天边外的消息；露西发现他已经不再爱她。罗伯特临终前对安珠说，大家都是生活的失败者，安珠是最大的失败者，因为他放弃了最得心应手的农活去经商。梅约一家的梦想都在现实而前遭到了失败。

《琼斯皇帝》是奥尼尔打破时空观念、外化内心世界的一部力作。全剧一共8场，内容主要写“黑非洲”的琼斯皇帝在西印度群岛的一个海岛上依靠欺骗手段建立起自己的王国，并称自己是神，要当地土人向他顶礼膜拜。他的骗局被土人识破以后，

遭到追杀，当他跑进一片黑暗的森林里时迷了路。由于恐惧、饥饿和疲惫，他头脑中出现幻象。作家借助布景、灯光和道具的变化，运用音响、合唱、面具等手段，将人物的回忆、幻象和潜意识等内心活动全部外化为具体形象，呈现于舞台之中，突现出琼斯紧张、恐惧面扭曲的心理状态。琼斯在森林里跑了一夜，仍旧回到原处。琼斯恼怒之下，拔出手枪乱打一气，杀死了绿眼睛的鳄鱼，它象征着琼斯皇帝自我人格的毁灭。最后琼斯皇帝被追来的当地土人所杀，结束了他罪恶而又充满悲剧的一生。

《毛猿》是奥尼尔的代表作品，也是表现主义的代表作品。作品中的主人公扬克是一艘远洋轮上的司炉工，他精力充沛、强悍有力，自认为是世界的动力，“我是原动力，我是钢”。这使他对人生、对世界充满自信。但是，当因为资产阶级小姐米尔德里德看到扬克袒胸露臂满身煤灰时被吓得晕了过去，并骂扬克是“肮脏的畜牲”。扬克为此感到愤怒，他对世界的平衡、乐观被彻底打破了。于是他开始报复，他冲着有钱的太太、绅士发泄无名怒火，结果被警察抓去。出狱后，为了报复别人称其为“毛猿”，扬克来到“世界产联”办公室，希望参加产联炸掉轮船公司老板的钢铁厂，结果扬克被怀疑为奸细，被扔在大街上。扬克觉得无所适从，来到动物园，向笼子中的大猩猩倾吐衷肠，在他要打开铁笼，试图和大猩猩握手时，被大猩猩猛力一抱，掐死在笼中。

作者在解释这部作品时说：“扬克是你，也是我自己，他代表着整个人类。”作品所要着力表现的，就是现代人无能为力，找不到自己位置的艰难处境。扬克先遭到资产阶级小姐的否定，后又被富人区、世界产联所怀疑与打击，他四处碰壁，又不断地抗争，但最后还是只能与大猩猩为伍。作者通过这种将思想概念与精神状态外化为视角形象的表现主义手法，把现代人的精神危机表现得淋漓尽致。

第三章 后现代主义文学

第一节 从现代主义到后现代主义

后现代主义作为西方社会中范围广泛的文化倾向，最早出现于20世纪50年代末60年代初的美国，以后逐渐扩大到欧洲发达的资本主义国家，在70至80年代达到高潮。詹姆逊认为，在50年代末至60年代初期之间，西方发生了某种剧变，它导致了跟过去的文化（包括不久前的反叛者现代主义）的彻底“决裂”，“后现代主义文化的决裂性也正是源自现代主义文化和运动的消退和破产……后现代主义表现了我们跟现代主义文明彻底决裂的结果”。“从此以后，所有称得上为现代主义的精神文明，也就显得特别平淡和难以为继了。”^①起初，后现代主义文化主要是一个关于历史、文学史、艺术史上的很不明确的概念，后来，人们在使用它的过程中不断扩大它的内涵，这使它的含义显得更加含混不清。人们对这个术语存在着广泛的争论，对许多问题众说纷纭，莫衷一是。尽管如此，我们仍试图从众多的资料中理清它的脉络。

^① 詹姆逊：《晚期资本主义的文化逻辑》，三联书店1997年版，第421页。

一 后现代主义的社会文化背景

后现代主义是西方“后工业社会”或“晚期资本主义”的产物，美国社会学家丹尼尔·贝尔首先提出这个概念，他在《后工业社会的来临》（1973）、《资本主义的文化矛盾》（1978）等著作中，深入剖析了西方后现代社会的特点和种种矛盾，试图阐明科学技术对资本主义文化的影响，希望重建社会学理论，使之适应后工业社会并调和现代资本主义社会的文化矛盾。

“后工业社会”本来是属于经济学方面的词汇，它用来指1945年以后的西方经济形态，后来，这个词的含义扩大到包含1945年后西方社会各方面的变化，因而，“后工业社会”也叫做“后现代社会”。但是，贝尔认为，后工业社会或后现代社会不是一个定义，而只是一个问题，因为这一要领的提出包含着人们对这一迅速发展的社会意义模糊的功利性理解，一方面，现代科技的飞速发展带来了现代社会高度丰富的物质财富，用“后现代”一词，显得人们正急切期待这种新文明的开始。另一方面，“后现代”不仅指出了它对文明有利的含义，而且也指出了它可能使人感到不利的因素。随着贝尔对“后工业社会”要领的提出，许多社会学家、经济学家、人类学家们都相继引用这一要领的内涵，如“后资本主义”、“后现代”、“后文明”、“后意识形态”、“后文学文化”、“后历史人类”等，这种情况表明，1945年以后的社会发展，既体现了人们对它的热切期待和展望，同时也体现了人们对它的发展的一种忧虑。贝尔说：“这个新的社会形式究竟是什么样子，现在还不完全清楚，它也不大可能具备十八世纪中叶到十九世纪中叶资本主义文明的那些特点，达到经济制度与特性结构的统一，所以‘后’这个缀语是要说明生活于间隙时期的感觉。”^①

^① 丹尼尔·贝尔：《后工业社会的来临》，三联书店1987年版，第47页。

根据贝尔的理论，后工业社会主要有三个方面的变化：一是社会结构的经济化、现代政体的参与管理体制和文化方面的实现自我和加强自我的愿望，这三种变化已不可能由传统的那种统一的价值观来联系，而是这三个方面的互相分裂和互相协调。在后现代社会里，权力和阶级关系已经发生了根本的革命，这就是传统权力的衰落和经理阶层的兴起，这种变化意味着政治阶级已不再是那些掌握政治权力和经济财富的上层社会，而是掌握在一个特殊的知识集团手里，正是这种权力的转移，造成了后工业社会各个领域的急剧变化：（1）经济方面，从产品生产性经济转变为服务性经济，服务性行业如贸易、金融、运输、保健、娱乐、研究、教学、管理等，在国民经济中占有越来越重要的地位，而生产性行业则被高度密集型的集团化工业所代替；（2）职业分布，专业和技术人员阶级处于主导地位，这些人员不仅在职业上占据重要地位，而且还在国家权力和专业部门中占据领导地位；（3）理论知识处于中心地位，后现代社会和管理体制主要不是靠传统权力机关的行政命令，在社会革新和制定政策的过程中，他们主要是依靠先进的理论知识进行引导和决策，从而在经济发展过程中进行宏观调控。比较起来，后现代社会的基本社会结构的变化与现代社会是不同的，与传统社会相比则更不同。

后现代社会结构的变化，是造成后现代文化体制反传统性的主要原因。与现代社会比较起来，后现代社会表现出一种更为强烈的反传统意识，在后现代社会里，高科技、高智能技术在社会生产中的广泛应用和取得的丰硕成果，使人们越来越相信科学的强大力量，科学日渐成为后现代社会中人们普遍信仰的对象，随着科学技术越来越深入人们的日常生活领域，传统社会的那套体系作为框架虽然依然存在，但实际上科学已取代了传统价值体系的衡量标准，科学把人和一切事物置于自己的支配之下，一切与科学相矛盾、相冲突的东西都认为是不合理的。联邦德国的后现

代主义思想家弗兰克认为，后现代社会与传统社会最大的区别在于信仰的变化。他说：“前现代社会为自己的存在辩护并使之合法化的理由和依据是神话和宗教，它对人的统治建立在‘神性’的基础上，启蒙运动对基督教进行了有力的批判，动摇并最终推翻了‘上帝’对人的统治。启蒙运动提出理性并赋予它至高无上的地位，认为一切都必须用理性作为尺度来衡量，凡是不合理性的都是不合理的，于是，理性成为现代社会将自己的存在合法化，为自己辩护的理由和根据，成为判断一切最高价值尺度。后现代社会为自己的存在辩护并将其合法化的是科学。”^①

在后现代社会里，科学终于成为人们心目中的“上帝”，它给人类确实带来了无比丰富的物质财富。但像所有人类的造物一样，科学给人类带来的作用也是双重的，后现代社会的这种科学化倾向，使人类陷入了严重的生存困境，诸如环境污染、能源危机、资源枯竭、交通拥挤、通货膨胀等一系列问题。同时，随着科学成果不断地渗透到人类生活的各个领域，已严重地影响着现代人的精神健康，从而不断地加重人们的精神危机。在人与自然、人与社会、人与人、人与自身四种基本关系上，现代人产生了严重的分裂，这种分裂造成了人与外在世界的严重离心倾向，生存个体在科学编制的机械程序中无法回避生存的深切孤独和恐惧，西方人在这种基本感受中深刻地体验到世界的荒诞和自身存在的荒诞。加缪说：“一个能用歪理来解释世界，还是一个熟悉的世界，但是一个突然被剥夺了幻觉和光明的宇宙中，人就感到自己是局外人，这种流放无可救药，因为人被剥夺了对乐土的回忆和对乐土的希望，这种人和生活的分离，演员和布景的分离，正是荒诞感。”^② 因此，“荒诞本质上是一种分裂，它不存在于对

① 章国锋：《后现代主义文学思潮综述》，《外国文学研究》1989年第6期。

② 柳鸣九：《萨特研究》，中国社会科学出版社1981年版，第485页。

立的两种因素的任何一方，而在于两者的共存”^①。这种荒诞意识是后现代社会中人被科学所异化的心态，这种心态，一方面而使西方人陷入深刻的苦闷和孤独的处境中，另一方面又导致他们不断地反抗这种荒诞的现实。在 20 世纪的五六十年代，西方社会出现了一系列反社会问题（事件），如美国的性解放运动、嬉皮士运动，联邦德国的嬉皮士、雅皮士运动，英国的“垮掉的一代”，法国的学生运动以及弥漫欧美的吸毒运动和暴力事件，这些重大的反社会倾向，正是他们而对荒诞的现实进行的强烈反叛，而又无可奈何的集中体现。这一系列情况表明，后现代社会已深刻地被科学所异化，因而造成了西方社会深刻的社会危机和精神危机。

人类的信仰由上帝、理性到科学的转变，是人类不断地认识自然、改造自然及自身的必然历程，同时也是文明发展的必然方向，后现代社会由于科学技术的高度发展，使人类有足够的力量征服自然。因此，后现代社会的矛盾已不是人与自然的矛盾，而是人与人的矛盾，而人与人的矛盾并不是表现为人与人之间直接的对立，而且表现为人与自己创造物的对立，人类创造了科技的物质成果，本来是为了更好地征服自然，但是，在后现代社会里，人的位置几乎被科学的力量所挤压，人的主体地位在后现代社会里已不复存在。因此，在后现代社会里，人类一方面由于科学技术的发展带来了生存空间的进一步扩大；另一方面科学又以一种异己的力量进而起来压迫人类、支配人类。总之，后现代社会在观念上主要有以下几个方面的特点：第一，主体性的死亡，人再也没有主体性可言，人的一切都被规定为是社会的大符号系统，即秩序的奴隶、牺牲品。人被一种无形的，但又无所不在的力量所统治，被它所摧毁，这一符号系统的触角伸展到人的每一

^① 柳鸣九：《萨特研究》，中国社会科学出版社 1981 年版，第 485 页。

个细微生存领域，无时无刻在控制着、威胁着人的生存。第二，自我与社会秩序、理性和社会规范的冲突，虽然人的主体性被科学的力量所压制，但人内心深处的本能和自然独立性的欲望却以更加强烈的方式发泄出来。后现代哲学家认为，人的主体性包括两层含义，表现于外在世界，被科学力量所规范的主体是虚假的主体，这种主体是人们能够理解的主体；另一种是本能和欲望，它是真正的主体，是人自己不能理解的，也是社会理性所不能容忍的。虽然真正的主体和虚假的主体一样，始终处于一种被压抑的状态，但一旦出现某种外因，它便会冲破理性的统治，走向与科学理性相对立的道路。第三，反科学倾向，后现代思潮认为，科学作为现代社会的“上帝”，对世界和人的统治比神性的上帝、理性的上帝更加无情，它不仅奴役自然，而且破坏摧毁自然，科学建立的秩序比以前都更加严密，它深入到人类生存的每一个领域，再也没有什么能逃脱这种秩序的控制。在前现代和现代时期，宗教和理性尚无法进入人的内心世界，而在后现代社会里，人的内心隐秘也暴露无遗，科学不仅奴役着自然界、社会和人，而且威胁、危害人的生存，甚至可能给人类带来灾难和毁灭。

二 后现代主义的哲学基础

（一）弗洛伊德等的精神分析学

精神分析学是20世纪初发端于奥地利的一个心理学派别，其创始人是弗洛伊德，其主要著作是《心理分析学的起源和发展》和《释梦》等。在这些著作里，弗洛伊德用“里比多”理论和梦境去解释一些心理现象，从而形成了一套完整的精神分析学体系。

弗洛伊德的理论结构有五大支柱：无意识、婴儿性欲、恋母情结、抑制和转移，其中影响最大的是无意识理论。弗洛伊德从

临床经验出发，认为无意识是意识的对立面，它是由一种本能欲望所控制的潜在冲动，它比有意识的心理更为复杂，这种本能要求满足的冲动以各种奇妙的无意识过程表现出来。为了使人们对无意识有更明确的了解，弗洛伊德把人分为三部分：伊底（id）、自我和超我。“伊底”是最本源的一种本能冲动；“自我”即受现实生活的各种伦理原则所抑制了的伪装了的本能；“超我”即受伦理原则支配的道德化了的“自我”。本能在弗洛伊德看来就是性欲，性欲对个人、社会都起着重要作用，这种性欲不是来自外部世界，而是来自有机体内部。不能得到满足的欲望被压抑，而这种被压抑的性本能就是“里比多”（li bi do），“里比多”是生命和艺术的一种驱动力，而意识则经常对“里比多”冲动进行抑制，弗洛伊德称为“里比多抑制”。在正常情况下，“里比多”可以通过正常的情欲活动得到释放，但在性生活失调时，它就移到别的活动中去，这种活动表面上看与性的本能无关，但实际上却是它的象征性表现，做梦就是性欲不能满足时的转移。在无意识情况下，做梦得到了象征性的满足。

弗洛伊德认为人有一种普遍的“里比多”转移能力，以增强个人在社会中的适应性，这种转移就是把“里比多”冲动的有害因素或不适应社会的因素转移到不能被外部世界所摧毁的方向上去，这就是本能冲动的升华。通过升华，人们可以在社会活动的其他领域获得性欲的替代性满足。艺术家就是这种能借助于他的创作使他的“里比多”压抑转移到作品中的人。艺术家和普通人一个最大的不同在于，他能够在一种幻想的生活里去放纵他的情欲。但他并不是和普通人一样无原则地放纵，而是能把本能欲望纳入一定的范围（即艺术品的创造中）中。弗洛伊德认为，艺术家是一个介于正常人和神经病患者之间的内向气质的人，艺术家被本能的需要所驱使，这种需要使他烦躁不安，但他缺乏获得需要的手段。这样，他就把所有的兴趣，所有的“里

比多”压抑转移到他所希望的幻想生活中去，这种幻想的生活就容易导致神经官能症。因此，艺术家唯有通过艺术创造才能使自己从幻想回到现实，也唯有这样，他才能创造出不朽的作品。

弗洛伊德的弟子荣格是精神分析学的继承者，但随着他对弗洛伊德的“性欲主义”的不满，开始与之决裂，自己创造了一种心理分析学派，即集体无意识原型理论。

荣格认为，无意识的内容并不完全是性欲，而是人类长期以来积淀下来的实践活动和意识活动的结果，他说：“无意识产生于人类没有文字记载的情况下，没有被写下来的历史中”，因此，他的无意识内涵比弗洛伊德的要广得多。荣格把“无意识”区分为“集体无意识”和“个体无意识”，“集体无意识”并不是由个体所获得，而是人类遗传保存下来的一种普遗精神，这种普遗精神存在于原始宗教和神话中，因为只有原始文化才是人类共同的继承物。它不仅存在于原始神话中，而且至今还残存于我们的心灵深处，而幻想或梦中出现的怪诞而恐怖的形象，就是这种集体无意识原型的残余，这种“集体无意识原型表象”富有神秘色彩，它以一种潜在形式影响着社会及个人的发展。

荣格认为，艺术家是一个具有高度感受力的人，是一个集体的人，人类的集体无意识尽管在每个人身上都有表现，但并不是每个人都能把握它，唯有艺术家才能把握。艺术家在现实生活中的种种感受，并不是艺术家个人的感受，而是“无数同种类型的经验在心理上残存下来的积淀物”的集体无意识原型，艺术家不自觉地承担起人类命运的责任，因而他所创造出来的艺术，就有一种最深刻的生命原动力展现在我们面前，伟大的艺术能给人摄人心魄和无比心旷神怡的感受，这是他把人类集体的灵魂生活创造出来的缘故。因此，艺术家是“人类无意识生命的媒介者和塑造者，那就是他的职责，有时这种责任的担负是那样沉重，以致艺术家是命中注定要牺牲他个人的幸福和常人享受的那

种生活中的一切乐趣”^①。

精神分析学的出现，为现代心理学提供了新的研究范围和方向，不仅如此，精神分析学的影响已经渗透了除心理学外的其他各个领域，它在日常生活中的广泛应用，已给人们的观念带来了革命性的变化，它和达尔文的进化论、爱因斯坦的相对论一起，共同改变了人类对世界和自身的看法，因此，精神分析学对现代主义文学的影响是毋庸置疑的。

（二）存在主义哲学

存在主义是现代欧美国家影响深远的的一个哲学流派，由于法国哲学家萨特在存在主义哲学和文学上的独特贡献，我们在谈论存在主义时往往就是指萨特的存在主义。实际上，存在主义的产生应该从19世纪的丹麦哲学家克尔凯郭尔算起。他根据希腊哲学传统和基督教哲学传统创立的存在主义被称为基督教的存在主义或有神论的存在主义。后来，存在主义在德国哲学家胡塞尔、海德格尔和雅斯贝斯中得到了进一步的发展，在这种情况下，萨特吸取胡塞尔、海德格尔等人的哲学成果，逐渐完成了哲学系统化的任务，主要著作有《存在与虚无》、《辩证理性批判》和《存在主义是一种人道主义》等。萨特是存在主义的集大成者，以他为领袖，存在主义在第二次世界大战后成为最有影响的哲学流派。

萨特的存在主义主要有三个方面的内容：

第一，“存在先于本质”。萨特在他的《存在与虚无》中，虽然不否认客观事物的存在，但对“存在”的定义却侧重于人的主观性。他认为，由于人们在现实世界中客观、主观等的原因，人丧失了自己“是其所是”的存在，而变为“是其所不是”和“不是其所是”的存在，这种存在并不是人真正的存在，它

^① 荣格：《心理学与文学》，冯川等编译，三联书店1987年，第141页。

使人失去了自己的本质，因而我们现在的人的本质与存在是不同一的，正是这种存在与本质的分裂，才能使人意识到“本来的自己”，同时也使人意识到世界已成为一种异己的力量。因此，人不能由世界来确定自己的本质，只能依靠人自身来确定自己的本质，因为只有自己的存在才是最真实的存在，唯有这种存在，才能真正地决定自己的本质。因此，萨特说：“存在先于本质，正意味着人首先存在着，遇到他自身，涌现到世界上，然后才给自己定性”；“首先是人存在，露面出场，然后才说明自己，假如说人，在存在主义看来是不能给予定义的话，这是因为人之初是空无所有的，只是后来要变成某种东西，于是人就照自己的意志造就他自身”。（《存在主义是一种人道主义》）这就是说，人不是上帝创造的，人的出现只是一种偶然性，人由这种偶然性决定了自己的存在。因此，存在首先是自我的存在，一切存在的前提都必须以自我为依据，离开了自我，也就无所谓存在。与此同理，人的本质也是由自我的存在决定，不是本质先于自我，而是自我先于本质，是自我才决定自己的本质。

第二，“自由选择”论。萨特从“存在先于本质”这一基本原则出发，提出了他的另一个存在主义原则，即自由选择论。在这里，萨特提出的自由，并不是一般社会、伦理意义上的自由，而是人在“境遇”中的自由，萨特说：“如果存在确实先于本质，人就永远不能参照一个已知的或特定的人性来解释自己的行为，换言之，决定论是没有的——人是自由的，人即自由”（《存在主义是一种人道主义》），也就是说，既然外面世界不能决定人的自我的本质，而只能由自己来决定自己，那么人在每一个境遇中，都要根据自己的判断做出决定，但没有既定原则指导他的判断。因此，人是自由的，人的选择也以自由的本质呈现于世界中，因此选择是痛苦的，因为人的自由的本质决定了人必须选择，选择不选择也是一种选择；一旦人正在进行选择时，他也

就丧失了选择。因此，人要对自己的选择承担全部责任，萨特说：“就是人，由于命定是自由的，把整个世界的重担担在肩上，他对作为存在方式的世界和他本身是有责任的……从这个意义上说，自由的责任是难于承受的，因为他是让自己使世界存在的人，而既然他是使自己成为存在的人，因此不管是处在什么处境中，他都应当完全担当起这种处境连同其固有的敌对系数……这种绝对的责任不是从别处接受的，它仅仅是我们的自由的结果的逻辑要求。”^① 因此，正是人的处境决定了人的自由，同时也决定了人的选择。选择决定了人的责任。自由、选择、责任是相互紧密地联系在一起的。

第三，世界荒谬论和人生痛苦论。萨特所说的存在实质上就是自我的存在，这种存在把自我与世界对立起来，因而世界在存在主义者看来就是一种压抑自我的异己力量，自我只有处于畏惧、焦虑、恐怖、死亡之中，才能与世界发生关系，才能真正体验到自己的存在。这种存在与世界的完全对立就是荒诞。荒诞的本质不在人，也不在世界，而在于两者的共存。

在人与人的关系上，由于每个人都有自己绝对的自由，我存在，他人也存在，自由既是我的本质同时也是他人的本质。我要与世界发生关系，必然会在自我与他人之间存在着无穷无尽的冲突，它造成了人的诚实、良心、谦逊、道德的普遍瓦解，每个人都为了保存自我而损人利己，萨特的名言“他人就是地狱”就是这种生存状况的最好说明。萨特还说，所谓幸运，就是迎面飞来的子弹射中了别人而没有射中自己。人在这样的社会中生活，处处都有限制、障碍和不幸，每个人都是这个荒谬而冷酷的世界中的一个痛苦而孤独的人。萨特虽然强调了人有选择的自由，但是，选择的自由只能是在“当他人不能以他的存在作用于我的

^① 萨特：《存在与虚无》，三联书店1987年版，第708页。

存在时，他能向我揭示的唯一方式这就是向我的认识显现为对象”的情况下才是可能的。然则，他人并不是一种“向我的认识显现为对象”的简单存在物，而是一个具有同样强烈的自我意识的存在物。因此，选择也并不是绝对自由的，当对象以主体的方式显现于我的认识中时，即当我的选择受到别人干扰时，这种选择是痛苦的。因此，人的一生就是在选择和不选择之中痛苦地度过的。

萨特在后期的哲学研究中，已认识到绝对的自由是不存在的，只有相对的、在境遇中的自由，他在《存在主义是一种人道主义》一书中认为：“我们在要求自由的时候，发现自由完全依赖于他人的自由。而他人的自由又完全依赖于我们的自由……只要有牵涉存在，我们就不得不在我们要求自由的时候，同时也要求他人有自由。我能把自由作为我的目标，也只有在把他人的自由也作为一个目标的条件才下才有可能。”

萨特虽然把人生描绘得这么阴暗，但其哲学的精神内核并不在此，而是在于他对行动的强调。他把人的个体存在提高到绝对的地位，要求恢复失去了的人的价值，让人能够自由地选择和掌握自己的命运，这对于西方人来说，是有积极意义的。同时，萨特的存在主义对于我们了解西方资本主义的畸形发展和复杂关系有一定的好处。萨特哲学是在第二次世界大战后产生和发展起来的，世界大战付出的沉重代价和导致的严重的精神危机使人们产生了一种普遍的失望感、孤独感和迷茫感，萨特哲学正是在这样的情况下给当时普遍失去精神支柱的欧洲人送去了一剂良药。

（三）结构主义

结构主义是20世纪60年代在法国取代存在主义而风行一时的一种哲学思潮，结构主义不是一种哲学系统，而是以结构主义方法为核心联结语言学、社会学、历史学和文学理论的结构主义

方法论体系。结构主义思想的先驱者是瑞士著名语言学家索绪尔。他首次提出语言的结构主义模式，认为语言是一种先验的结构，它与我们日常生活所使用的言语不同，语言是相互差异的符号系统，言语则是语言的个人声音的表达。而语言的意义依赖于一个符号与其他符号的关系，而不依赖于它和外界事物的关系。索绪尔的语言结构观点通过布拉格学派语言学家雅各布森传到法国，为法国人类学家莱维·斯特劳斯所继承和发展。他用结构主义方法研究社会学，特别是研究原始部落的社会现象和神话，因而使结构主义哲学风行一时。此外，心理学家拉康把结构主义的语言学与弗洛伊德的精神分析学联系在一起。历史学家福柯把结构主义应用于历史学和科学史的研究。阿尔图塞则试图用结构主义来研究马克思主义，并企图取代马克思主义。一般人们把莱维·斯特劳斯、拉康、福柯、阿尔图塞等人的观点称为前期结构主义。

前期结构主义探索的是结构模式问题，而后期结构主义则着重于解决结构发生问题。后结构主义的代表人物是罗兰·巴特、米歇尔·福柯和德里达，他们受以皮亚杰为首的发生学结构主义的影响（结构再组织），认为固定的结构并不存在，而是不断发展的，结构主义的这种看法使结构与历史在结构系统中达到统一，但是它把认识看作是完全的主观活动，这样就破坏了强调知识的确定性的传统哲学。

结构主义所涉及的学科很多，也很复杂，但其核心是结构主义方法，这种方法认为：人们所认识的社会现象是杂乱的，没有秩序的，要达到有秩序的认识就要掌握现象的结构，但是认识现象的结构又不能通过经验的概括达到，只能通过理论模式去认识。当我们面对一个对象时，我们先提出一个假定的结构，或者从别的学科借用一个模式，如果这一模式与现象相吻合，那么这个模式就能说明现象的结构。结构主义认为：结构

由许多成分组成，这些成分之间的关系就是结构。结构主义把结构分为深层结构和表层结构，深层结构是事物的内部联系，只有通过模式才可以认识，而表层结构则是事物的外部联系，它通过人们的感觉就可以认识，结构主义强调的“结构”就是这种深层结构。应该指出这种结构并不是事物的结构，而是人的心理模式整理材料而达到的哲学观，这种哲学只能以主观模式去说明客观事物，而忽视了对事物的本质的反映。但是，结构主义继承了以前的研究成果，探讨了一些常常被人们忽略的哲学问题，尤其是它对事物结构的研究，不仅对后来的哲学产生深远的影响，而且也对其他领域的学科如文学也产生了深刻的影响。

三 从现代主义到后现代主义

现代主义在第二次世界大战时期发生了根本性的转折，这种转折的社会条件是世界性的经济危机、第二次世界大战和这时期取得长足进展的计算机工业。在这些社会条件的冲击下，现代主义虽然仍沿着波特莱尔、艾略特、詹姆斯·乔伊斯等人开辟的道路继续前进，但在许多方面却发生了质的变化。

“后现代”意味着比现代还现代，关于后现代主义，一般有两种看法：一种认为后现代是对现代主义在新的历史条件下的延伸和发展，另一种认为后现代主义是对现代主义的否定和超越。我的看法倾向于后一种观点，虽然后现代主义在性质上仍具有反传统性质（这与现代主义是一致的），但在反传统的方法和态度上，以及在文学实验方面所开辟的新成就，却显然与现代主义不同。

关于现代主义向后现代主义的转化，许多文学评论家对它都进行了深刻的探讨，力图揭示现代主义和后现代主义的不同性

质，欧文·豪认为：第二次世界大战后由于群体社会的出现，后来的阶级界限模糊了，传统的权威不再起作用，小说家必须应对越来越多成型的社会和流动不定的经验。他说：现代主义是少数人的文化，它站在通俗文学的对立面，而后现代主义则是多数人的文化，是为广大市民而写作的。伊哈布·哈桑认为，后现代主义是现代主义合乎逻辑的发展，是现代主义企图超越自己界限走向自我否定的表现，他将两者作对比后说，现代主义创造独特的艺术形式，它的权威是建立在第一次世界大战后危机时期少数人的秩序上的，如艾略特的传统主义或叶芝的礼教主义，这些在战后已无影响了。后现代主义则趋向于艺术上的无政府状态，想象力占主导地位，任意虚构一切，哈桑说这是现代主义艺术从沉默、衰竭到否定自己的一种发展。

哈桑在《后现代主义》一文中，全面比较了现代主义与后现代主义：

现代主义	后现代主义
1. 城市主义 大自然受到怀疑	1. 科技小说：无政府和片断性、绿色革命、城市骚乱
2. 技术主义 城市和机器互相促进变化， 人类意志的异化，现代主义 艺术家在技术方面的斗争	2. 征服空间，新媒介，一切艺术材料的 改变，公众媒介的大量散布，计算机 代替了意识
3. 非人性化 主体占主导地位，任生活 和群众去照顾自己 特权主义：贵族或隐蔽的 法西斯倾向	3. 反特权主义、反极权主义，艺术成为 公众的、可选择的、无政府状态的 反讽：变为语根，意义熵 抽象性：走向极端，回过头来成为具 体派，自我反射，事实与虚构的交融

续表

现代主义	后现代主义
反讽：游戏、复杂性、形式主义、抽象性、非人格化、简化和重建时间的分解和空间化	
4. 原始主义 以神话仪式作为结构，以人类的共同梦幻（集体无意识）中取得的比喻	4. 离开神话，走向存在主义哲学，“嬉皮士”运动
5. 色情主义 视性爱为疾病	5. 同性恋小说 视性爱为游戏
6. 反唯名论 超法律，处于矛盾状态，超越反唯名论，走向启示派	6. 反文化，极端实用主义的艺术和政治，反西方传统的哲学思想和方式
7. 实验主义 创新、变化、新语言，关于结构的新概念	7. 支离破碎的结构，使事物同时呈现的艺术方法；各类形式的融合，反对释义

菲利普和史蒂威克合著的《论后现代主义文学》中认为：“如果我们认为现代主义是追求标新立异，追求文学激进主义的永恒，那么现代主义之后的文学就是那种现代主义冲动的继续，因为现代主义之后的文学在语言和形式上大加试验，如果我们认为现代主义特别注重结构和布局，强调作品自身的美学自由，那么现代主义之后的作品就似乎偏离了这种规范，甚至背叛它。有当代小说为证，小说常常出现有意放荡的痕迹，对东拼西凑的偏好，以及与现代主义视为忠诚的艺术目的的极‘左’的感觉，即恣意轻薄，如果我们认为现代主义在危机的时代表现自我的位

置，突出大家共有的失落、离群和孤独感，或如哈桑所说的普遍的否定感，或对文化、意识乃至语言本身不停的反驳，那么现在的小说就是那种原则的延伸，因为与现代主义鼎盛时期的作家相比，今日的作家不能从我们的世界中得到更多的安慰，也就是说，他们不怎么舒服。另一方面，如果我们认为现代主义作品借助符号与神话，在表层与深层之间建立丰富的联系，那么现在的小说绝没有那个深层。相反，有意平淡，用心浅薄，非现代主义，反现代主义，则是当今小说的特点。”^①

从上面的例证中可以看出，后现代主义文学不管在内容上，还是在形式上都与现代主义有密切的联系，但又有很大的差异。具体表现在以下三个方面：第一，不确定性。在现实主义文学创作中，作家总是把一切交代得清清楚楚，在读者面前展开的永远是一幅确定、明晰的生活图景，但现代主义所展开的文学世界则体现为某种模糊性，而后现代主义比现代主义走得更远。后现代主义作家常常蓄意让作品中各种成分互相分解、颠覆，让作品无终极意义可以寻求，没有主题，没有意义，没有中心，没有本质，“一切都四散了”，一切都在同一个平面上。这样，后现代主义作家便可以在创作中进行即兴的、随意的创作活动，而读者也可以和作者一起参与作品的创作。这种随意式创作导致作品“故事”经常前后不一，含糊不清，甚至互相矛盾，难以确定；在同一文本中，对于同一事件的不同可能性的叙述经常出现，它们互相颠覆，使确定的理解成为不可能，最极端的作品就是所谓的“活页小说”。第二，象征与荒诞。后现代主义文学打破了传统文学与生活的那种比较简单的、线性的对应关系，他们使用象征、暗示、隐喻和荒诞等手法，透过现实的各种表面现象，深入人物的内在世界，去揭示人物内心中更隐秘的活动。虽然使用象征手法的主

^① 史蒂威克：《论后现代主义文学》。

要是象征主义，但后现代主义中的存在主义、“黑色幽默”都大量地使用了象征，从而使得作品的意义得到了深化。“黑色幽默”、荒诞派戏剧中，荒诞手法的应用得到了充分的体现。荒诞之所以成为后现代主义文学中的主要手法，那是因为后现代主义作家追求的真实并不是一种外在的真实，而是透过外在现象背后的本质，即一种形而上的真实，而形而上的真实通常是没有具体形象的，于是荒诞就成为一种非形象的形象，一个没有面貌世界的而貌。世界本身的荒诞必然呼唤出与之相应的形式、手法，因此，荒诞成为后现代主义文学在艺术表现上的一个重要特点，并非偶然。

第三，语言实验与话语游戏。如果说现代主义是以“自我”为中心的话，后现代主义就是以“语言”为中心，“所有一切归结起来是个词语问题”。具体地说，后现代主义倡导以语言为中心的创作方法，高度关注语言的游戏和实验。他们认为，“现实”只不过是语言虚构的假象，是语言所造就的。传统小说以虚假的语言虚构出虚假的故事去反映本身就是虚假的现实，从而把读者引入双重虚假中。小说家的主要任务就是去揭露这种欺骗，把现实的虚假和虚构的虚假同时展现在读者面前，这种小说创作就是被称为“元小说”的小说创作，它就是以戏仿或讽仿为主要范式，对小说这一形式和叙述本身进行反思、解构和颠覆。这就在形式上和语言上导致了传统小说和叙述方式的解体。在宣告传统叙述方式的无效之后，他们就醉心于开发语言的符号和代码功能，醉心于探索新的语言艺术，醉心于语言游戏，在语言游戏中获得充分的意义和乐趣。并通过语言自治的方式使作品成为一个独立的和完全自足的语言体系，从而创造一个用语言制造的新世界。

从现代主义到后现代主义，我们不能做出明确的区分，但上述对现代主义与后现代主义特征的描述，使我们对后现代主义有一个比较清晰的概念。后现代主义比起现代主义来，个人的意识、自由、深层思想的表现更为淡漠了，他们更多的是注重语言的实验和游戏。

但是，当我们透过后现代主义者对世界和人的有意淡漠，实际上可以看出他们在更深层次上表现出人与世界的分离，人在本质上的孤独和痛苦。当后现代主义者一头钻进语言的神话世界中时，我们不就可以看到他们那种“哀莫大于心死”的绝望心态吗？

第二节 后现代主义诗歌

后现代主义诗歌是 20 世纪 50 年代后出现在西方乃至世界的一种诗歌流派。作为一个诗歌流派，后现代主义诗歌显然缺乏明确的纲领和严密的体系，也不具有相近的创作倾向的诗人群体，甚至那些被认为是最典型的后现代主义诗人，他们也往往不承认自己的创作属于后现代。尽管如此，我们在经过仔细分辨和梳理之后，还是能看到他们在某些方面的共同特征，这就是他们对文学传统的背叛，对诗歌艺术领域的开拓方面具有惊人的相似。当代美国诗人和评论家丹尼尔·霍夫曼认为，后现代诗人彻底地抛弃了诗歌传统和文学规范，“一种新的魔鬼般措辞，对叙述或有连续性的组织和能够改写成散文的内容的否定，关于个人的题材——恋母情结的张力、性欲的坦白、自杀的冲动、疯狂——重新引入所有这些全都毫不掩饰的、不作任何比较地呈现出来。对许多诗人来说，过去显得是不可改变地断裂了，不适用了；或者诗人被个人的痛苦所压垮，因此过去也主要是个人的、压迫性的；或者，诗人试图理解历史将我们变成了什么，求助于零零碎碎的奥妙和传播神秘信条的技巧，而拒绝那种反理性的理性组织结构”^①。霍夫曼的这番评论大体概括了后现代主义诗歌的特点。

^① 丹尼尔·霍夫曼主编：《美国当代文学》，中国文联出版公司 1984 年版，第 748 页。

后现代主义诗歌作为一种诗歌流派，它并不具有世界性，其主要活动场地是欧洲各国。美国是后现代主义诗歌成就最大、影响也最大的国家。在这个国家里，出现了“垮掉的一代”、白白派、黑山派、具体派、语言诗等后现代主义诗歌流派。这些诗歌流派与现代主义诗歌比较而言，有以下不同之处，见表1：

表 1

现代主义	后现代主义
1. 承认超验的本体论，希望通过矛盾斗争达到宗教的哲学的最后和谐	1. 反对超验本体认识论
2. 真理一元，有标准	2. 真理多元或无结论
3. 强调预先设计，控制，有最终目标的发展创作也是这样	3. 认为变是一切，不可能预先设计，事物生生灭灭，永不停止，应当抓住此时此刻的现实生活，给以表达
4. 认为作家要能自觉地将杂乱的生活现象组织成一个有机的整体，并道出其中的意义	4. 创作不必寻求杂乱现象的统一，更不必将其结构成有机的整体以传达什么固定的意义
5. 创作不是自发的、即席的	5. 强调创作要追随多变的想象力的流动，没有预定设想，可以自发地随机创作
6. 文字为表达的工具，文学有表现的功能，不怀疑表达会失真	6. 对文字、文学是否能如实地表达作者的意图持怀疑或否定态度
7. 重视事物（包括诗歌）的普遍性、世界性	7. 重视事物（包括诗歌）的特殊性、地域性
8. 强调封闭式诗歌形式	8. 强调开放式诗歌形式

下面就具体评介几个重要的后现代主义诗歌流派。

一 “垮掉的一代”

“垮掉的一代”是第二次世界大战后在西方主要资本主义国家出现的一部分青年的名称。这些青年对资本主义社会现实表示强烈的不满，逐渐形成了一个强大的社会运动，“垮掉的一代”在不同的国家有不同的叫法：在英国，它被叫做“愤怒的青年”；在德国它被叫做“重返家园的一代”；在法国，“垮掉”运动包含在受哲学支配下的社会运动之内；在日本，人们把“垮掉”派称为“太阳族”青年。“垮掉”运动在美国发展得最为充分。

第二次世界大战以后，美国的青年知识分子感到世界动荡不安、生活无保障、心情苦闷，存在主义等现代哲学乘机而入，而在刚刚过去一场人类浩劫之后，美国政府又大搞“核恐怖”、麦卡锡主义，实行一系列反动的军事、政治和经济政策，进行反共、反民主的高压统治。这些政策严重扼杀了青年个性的自由发展，激起了人民强烈的不满和反抗，其中一部分青年，主要是文学青年，对高度发达的资产阶级文明深恶痛绝。他们自行组织了“垮掉公社”、“垮掉村”，过着群居生活，有时举行集会，甚至有时走上街头，焚烧原子弹模型，反对美国政府的战争政策，向民众发表演讲和朗诵煽动性诗篇。宣泄对美国政府的强烈反感情绪，具有一定的影响。但是，随着“垮掉”运动的扩大，其成员的复杂性，致使其在20世纪50年代迅速达到高潮后，60年代就迅速衰落下去，虽然到90年代仍有“垮掉”青年活动的影子，但作为社会运动已不复存在了。

“垮掉的一代”在思想上追求个人的绝对自由，反对一切传统，仇视一切压抑个性的事物。同时，由于他们受到欧洲存在主义哲学和弗洛伊德心理学的影响，把“自由选择”、“性本能”、

“潜意识”等奉为金玉良言，但是，由于他们缺少鉴别力和批判力，使他们的行动带有很大的煽动性，“垮掉派”青年反对一切传统，连人类起码的道德原则和规范都违反了，他们许多人放浪形骸、玩世不恭，并以此来表示他们对资本主义社会伦理道德的彻底否定。艾伦·金斯堡在向听众朗诵他的诗作时，他居然当众脱光衣服。其他有些垮掉派青年男女裸体在野外游乐，甚至裸体出现在纽约的时代广场上，行人惊讶得目瞪口呆，而他们却旁若无人。

“垮掉派”青年中还有许多人表现出精神和肉体的颓废。乔治·曼德尔指出，当时“整个国家的人民都以各自的方式暂时失去了知觉：在教堂里，在电影院里，在电视机前，在酒吧间里，在书本里……不管他们是一步一步骑着道德爬上摇摇欲坠的塔顶，向某个天堂的幻影前进，还是一点一滴地、从一场无聊的电影到一针海洛因，赢得一条可能的逃避途径——全世界都陷进了圈套”。他们盲目接受各种新观念，相信人的精神活动的非理性，用虚无主义思想对抗生存的危机；同时，他们用感官主义把握世界，用强烈的刺激麻醉自己，以达到逃避世俗的目的，他们盲目追求新奇的东西，放纵情欲，吸毒，嗜爱节奏疯狂的音乐、舞蹈，男女乱交，这些都是“垮掉的一代”的突出表现，他们本想以此来逃避资本主义现实，结果却成了资本主义现实的直接表现。

“垮掉的一代”虽然从精神到肉体都彻底“垮掉”，但并没有沉沦下去，从他们毫不掩饰地袒露自己的最隐秘的生活和绝望情绪中，可以清晰地看到他们心中的反抗精神，这说明他们是不甘于寂寞和堕落，“他们同帝国主义的大老板和市侩们的斗争方法，使我们想到日本的一个古老风俗。这个风俗是，要想干掉自己的仇人，就在仇敌家的门槛上用自杀来结束自己的生命。我们的诗人也像这样，为了对自己的仇敌进行鞭挞，就以愤怒地鞭挞

自己来代替”。他们的这种反抗和斗争方式，除了令人震惊和深思外，更显得苍凉悲壮。

“垮掉的一代”作家在艺术形式上反对固定的形式，竭力突破各种艺术形式的界限，如写小说的则运用戏剧的结构，注入抒情诗歌的因素，突出音乐的节奏感，插入电影蒙太奇镜头、民间故事，甚至心理学上的梦幻、联想、潜意识。他们写小说主张反结构、反情节、反英雄。“垮掉派”小说结构比较松散，是“人像阵列式”的，没有传统意义的情节故事，有许多寻常的妇人，但没有高大的英雄人物形象，他们力戒保守、因循，努力提倡反传统的精神、创新的表现路子。

“垮掉的一代”在艺术上有值得借鉴的地方，他们注意文艺创作要以情感人，写小说的作家打破主体界限，努力集各体之长，把小说、诗歌、议论结合起来，再加上他们注意文学和音乐的结合，使叙述的速度传达爵士乐的节奏，运用纯粹的生动活泼的口语，音调铿锵有力，叙述如行云流水，淋漓酣畅。“垮掉的一代”讲究“自生式”写作方法，“直截了当地全写出来，甚至不加一点修改、润色，也不必担心没有文学味和有语法错误”，用这种“自生式”写作方法，往往出现一气呵成的情况，作者文思如江河外泻，有时虽然难免泥沙俱下，却有一股不可阻挡、一泻千里的气势，阅读或朗诵时易受感动，收到比较强烈的艺术效果。

“垮掉的一代”主要代表人物有艾伦·金斯堡、杰克·凯鲁阿克（作品有《小城镇和大都会》、《在路上》、《地下室居民》等）、威廉·巴罗斯（作品有《嗜毒者》、《赤裸的午餐》等）。

艾伦·金斯堡（Allen Ginsberg, 1926— ）是“垮掉的一代”的领袖人物，他与写小说的凯鲁阿克可以称作是“垮掉的一代”的双子星座。金斯堡出生于一个书香之家，1948年毕业于哥伦比亚大学，曾干过搬运工、演员等多种工作。20世纪50

年代中期，他本是个默默无闻的“垮掉”派诗人，和许多当时还未出名的“垮掉”诗人、小说家一起在低级小酒馆里，烟雾弥漫的地下室里，废弃的楼厅里聚会、争论、抨击现实，朗诵自己的诗作，或在临时搭起的讲台上演讲，由于他的诗作强烈地表现了对美国政府的愤懑以及他诗歌中汹涌澎湃的气势，使他很快成为“垮掉派”的领袖人物。金斯堡的诗集有《嚎叫》、《卡迪士及其他》、《现实三明治》、《星球新闻》、《飞机梦》、《美国的没落》、《心灵的呼唤》、《地狱颂》和《艾伦·金斯堡诗集》，其中，《嚎叫》是他的成名作和代表作。

《嚎叫》全诗共分三个部分，全诗的主旨在于强烈地控诉麦卡锡主义统治时期美国社会对青年个性精神的压迫和束缚，抒发了美国青年一代对资本主义社会的幻灭感，表现了他们的敏感、急躁、忧郁苦闷和彷徨。第一部分主要写一代优秀青年即诗中写的“一代精英”，当时过着可怕的生活，这种可怕不只是物质的匮乏，而主要是精神的痛苦。他们看不到前途，没有前进的动力，只有以自我放纵、自我轻薄的方式来混日子，诗人对当时美国青年的精神和生活做了真实的记录，令人震惊。这一部分诗歌也反映了“垮掉”青年的思想和愿望，诗人担心这一代精英会被历史埋没，所以立志为他们立传。下而是《嚎叫》第一部分中的部分内容：

我看见这一代精英被疯狂摧残殆尽，饿着肚
子歇斯底里赤裸着身体，
黎明中踉跄地走过黑人街四下寻觅想给自己狠
狠地打上一针海洛因，

他们穷困潦倒衣衫褴褛眼窝深陷醉醺醺地坐在
没有热水装置的黑暗的公寓里抽烟喷出烟雾

飘过城市上空冥想着爵士乐

.....

他们被逐出学府因为癫狂又因为在校董事会的
窗户上涂抹猥亵的诗，

他们穿着内衣缩在简陋的宿舍里，在废纸篓中
焚烧钞票倾听着墙外传来的死亡之音，

他们被警察拘留一丝不挂经过拉雷多返回纽约
还狂抽了一顿大麻

他们在想象的旅馆里吞吃火焰在天堂胡同里饮
服松节油，要么死去，要么夜复一夜净炼自己
的躯干，做着梦，吸着毒，伴着苏醒的恐怖，
乙醇，同性恋爱和跳不完的舞会。

诗歌第二部分主要写金斯堡吸毒后处于麻醉状态时得到的灵感。在幻觉中，希腊神话中的凶神莫洛克来到他的面前，怒容满面地盯着他。几个星期以后，当他再次吸毒时，莫洛克的形象又出现了，金斯堡激动得整夜在街上徘徊，喃喃自语道：“莫洛克，莫洛克”，最后他在一家旅馆的快餐厅里写完了这一部分。这部分以莫洛克为固定的开端，莫洛克意味着美国社会，他是孤独的、污秽的、丑陋的。诗中这样写道：“噩梦般的莫洛克！没有爱的莫洛克！精神病般的莫洛克！”诗人对纯粹是机器脑袋、血管里流着金钱的莫洛克进行了辛辣的讽刺。这部分思想性较强，诗人在这里试图探讨资产主义的本质，探讨造成一代青年灾难的根源，把美国社会看成是一个“人肉筵席”，这是非常深刻的。第三部分以“在哪里”和“我与你一道在罗兰”为固定开端，描写诗人同卡尔·所罗门谈话。当时所罗门被关在精神感化所里不得自由，诗人与所罗门同命运，他哀伤地叫道：“多年后秃光了头/只剩下一副血污的假发、几滴眼泪、几根手指/回到东

部疯人院病房里疯子们明摆着的末日。”但诗人同时还给他打气，也给所有不得志、不得意的一代精英打气、鼓励。

这首诗集中体现了“垮掉的一代”作者在艺术上的创新性：

(1) 病态的、畸形的人性和对现实的痛恨、绝望，宣泄于粗犷奔放的诗句，形成一种火山爆发、江河决堤般的气势。诗歌语言粗俗，难登大雅之堂，不讲究修辞，但是情感的激烈绝非优美文字所能比，必须是嚎叫才能喊出。表现这种狂乱情绪时，诗人追随自己的灵感，在头脑中形成一系列没有逻辑的神奇诗句，一系列无必然联系的意象纷至沓来，五光十色，形成绮丽的诗歌景观。

(2) 诗歌的节奏符合爵士音乐。《嚎叫》靠固定的开端来保持诗的韵律步步深入，一个韵律小节一气呵成。金斯堡能一口气朗诵完毕，而且越来越疯狂，情感也变得越来越强烈，与当时流行的街头爵士乐的韵律合拍。这首诗朗诵起来效果极佳，家喻户晓。

二 黑山派诗歌

黑山派诗歌又叫投射派诗歌，它产生于20世纪50年代美国北卡罗莱纳州的黑山大学。这所大校是20世纪人才荟萃的地方之一，在这所大学里，不仅有著名的音乐家、画家、舞蹈家等，还有一批具有独特风格的诗人，这批诗人被称为黑山派诗人，这一流派的主要代表是黑山大学校长查尔斯·奥尔逊，他与罗伯特·克里利、罗伯特·邓肯等创办了《黑山评论》和《起源》，他们否定传统诗歌格律，提倡“放射体”诗歌。奥尔逊认为诗是“能的放射”，诗人通过自己创作的诗，把他的“能”传递给读者，他强调呼吸对写诗的重要性，认为呼吸的“音乐片语”能代替传统诗律中的节拍，能给予诗的每一部分以自然的生命，形式是内容的扩展，形式可以能动地参加到现实的对象中去再现

和人类有关的声音。用诗人的呼吸来衡量音节和诗行，以代替传统的音步。他还主张诗歌要能够朗诵。克里利和奥尔逊的意见相同，主张“把诗和心理条件的关系还给诗”，形式上要开放，格律方面要打破旧框子，他的诗简洁精练，内容深刻，通俗易懂，例如他的短诗《我认识一个人》：

我跟我朋友
说，因为我老在
说话，——约翰，我
说，那可不是他的
名字，黑暗包围着
我们，我们有什么
办法对付呢，要不
我们要不要……干吗不……
买一辆该死的汽车
开吧，他说，看在
基督份儿上，注意
开往那儿去。

这首诗具有即兴、自然创作的特点，整首诗看上去仿佛诗人在进行一次日常的谈话，话题不多，但充满真情，就像华兹华斯所说的“诗是人类情感的自然流露”，具有自发式的特点。同时，这首诗具有比较强的韵律，读起来像人的呼吸一样，让读者体会出作者“他自己作品的声音”。

三 自白派诗歌

自白派诗歌是20世纪50年代末出现在美国的一个后现代主义诗歌流派，它是美国诗坛继投射派和垮掉派之后崛起的一个新

的诗歌流派。1950年，美国学院派著名诗人罗伯特·洛威尔忽然一反常态、放弃他一向追随的艾略特——新批评派的“非个人”诗风，出版了诗文集《生活研究》，以令人瞠目结舌的方式描述了他个人的体验和家庭问题，以惊人的坦白方式揭示了诗人自己的内心活动，把自己的个人隐私、内心创伤甚至性欲冲动等统统倒出来，公之于众，从而开创了60年代美国“自白派”运动的先河。

洛威尔的主要追随者有著名女诗人西尔维亚·普拉斯（1932—1963年）、安娜·塞克斯顿（1928—1974年）、约翰·柏里曼（1914—1972年）等，洛威尔的追随者比他更为激进，她们厌恶社会，也厌恶自己，恨不得在毁掉整个社会和整个世界的同时也毁掉自己，她们的诗常常热衷于写自杀冲动，认为“自杀是一门艺术”，她们不但写自杀冲动，还真的追求死亡。普拉斯、塞克斯顿和伯里曼三位诗人都是成名后自杀身亡的。

普拉斯是20世纪50年代自白派诗歌运动的青年女诗人，她的父亲是归化美国的波兰籍德国人。她在英国剑桥大学毕业后嫁给英国最负盛名的诗人台德·休斯，他们定居英国，生一子一女。1960年她出版了第一本诗集《巨大的雕像》。休斯在60年代初另有新欢，使普拉斯十分痛苦，1962年冬，普拉斯单独带着两个孩子移居伦敦，1963年2月11日她吸煤气自杀，后有遗稿《爱丽尔》、《渡湖》、《冬树》出版。下面选一首诗《边缘》来进行简要评述。

这女人已变得完美
她那死尸
含着完成使命的微笑，
她长袍上波浪般的衣襟
幻现出希腊悲剧的必然结局，

她那双赤脚
仿佛在诉说
我们走了多长的路，旅程结束了
每个死去的孩子蜷缩着，像白蛇
每人趴在一个小小的
罐牛奶前，如今罐子都空了。
她把她们
搂进怀里，像一朵玫瑰
合拢花瓣，那时花圃
僵化，甜蜜的花香从这
夜开花的喉头深处鲜血般流淌。
月亮没有任何可悲伤的原因，
从她白骨般头巾中瞪着人间
她对这码事是见得惯了。
她的黑衣窸窣作响，拖拂在地。

这首诗意为“边缘”，实际上指的是死亡的边缘，即她是在临死前的心境下创作这首诗的。不难看出，这首诗的死亡气氛是非常浓厚的，她意识到自己即将结束的生命，因而对生命中的有价值的东西都感到厌倦，一股绝望的气氛、死亡的气氛笼罩着整首诗。诗人以这种真诚坦白的方式告诉了读者她临死前的心理状态。

从白白派诗人的诗歌中可以看出，他们对社会现实的认识正由愤怒而转向绝望，他们在诗中那种对自我内心的大胆表露，本质上是他们对内心痛苦的宣泄，这种宣泄带有个人性质，而从更广泛的意义上讲，则带有普遍性，即那个时代的社会病态的形象表现。在艺术创作上，白白派诗人开创了艾略特之后的诗歌风格，他们注重自我的真实流露，因而在艺术上也强调即兴式写

作，他们常常用不断句的流水诗行更自由地表达自己的痛苦体验和对死亡的渴望，具有很强的艺术感染力。

四 具体派诗歌

具体派诗歌是产生于德国，20世纪70年代在美国盛行的后现代主义诗歌流派，因为它具有明显的语言实验特征，因此也叫“语言实验诗”。

20世纪50年代后期，德国重要诗人弗朗茨·莫恩和赫尔姆特·海森比特尔等创造了一个新诗歌流派——具体派诗歌，他们用单词或字母排列组合成各种形象和声音，以表达一种情绪或内容。“具体派诗歌”在60年代的德国风行一时，到70年代便衰落了。

具体派诗人深受结构主义和后结构主义理论的影响，瑞士著名语言学家索绪尔将语言符号划分为能指（声音和书写记号）和所指（观念和意义），强调语言的意义并非所指符号本身所具有的，而是因为它与能指符号具有某种确切的对应关系。后结构主义的一些理论家也强调“语言乃存在的家”，“谁拥有语言，谁就拥有世界”，“真理来自语言，而不是来自现实”，不存在不经过语言的对象，也不存在不经过语言的意识，语言对于存在具有先在性，当我们体验世界时，我们首先是通过语言的范畴来体验的，因此，语言形成我们的真正现实，是语言创造出我们的世界，是语言形成我们的世界。由于受这种理念的影响，具体派诗人常常有意识地打破日常语言所构筑的牢笼，试图用纯语言、纯形式来创造一个自足的诗的世界。对于具体派诗人来说，文字已不再具有确定的意义，它只是诗人用以构筑某种图形的原料，确切地说，它只是诗人用来做游戏的工具。在具体派诗人看来，做诗只不过是在做游戏。戈姆林格的《字》把这层意思表达得非常清楚：

字是影子
影子变成字
字是游戏
游戏变成字
如果影子是字
字变成游戏
如果游戏是字
字变成影子
如果字变成影子
游戏变成字
如果字是游戏
影子变成字

字，影子，游戏之间没有什么区别，它们都不过是诗人的一场游戏。此外，具体派诗人为了表达文字已丧失确切的意义，他们干脆用文字来创作图形诗，正是在这个意义上，图形诗也被称作“视觉诗”，如智利诗人维多罗写过一首题名为《日本画》的诗，就是将字词排列成日本富士山及其倒影的形状。

富士山上的白雪被落日余晖镀上黄金
我脑海里描摹出这幅日本的景色
只闻得菊花的芳香阵阵飘扬
流浪者却爱做鸦片的梦
眺望原野一派宁静
宝塔默然伫立
塔里沉睡
菩萨

听见
音调感人
哀歌甜柔委婉
发自歌女怀中弦琴
犹如阿拉伯花朵的洁白
她身穿得这袭贵重绸缎和服
一位公主坐着人力车飞驰而过
又喜闻浅草那边传来一支歌的旋律

这种诗歌显然缺乏思想内容和社会意义，顶多可算是实验之作，不可能构成诗歌的发展方向。

从上面介绍和评述中可以看出，后现代主义诗歌不管在内容和形式上都比现代主义有所发展，但是，后现代主义着重于艺术实验，缺乏深厚的思想内容和完美、精巧的艺术形式，比起现代主义诗歌来，它显得粗糙而平淡，但是作为一种思潮在诗歌这一形式中的体现，它反映了后现代主义的一些思想，从整体来看，后现代主义诗歌反映的思想深度和广度都不及现代主义。

第三节 后现代主义小说

后现代主义小说同后现代主义诗歌一样，是第二次世界大战及战后西方动荡不安的社会产物。第二次世界大战中空前规模的战争大屠杀，法西斯分子的残酷暴行，原子弹爆炸，不仅给人们的物质财产造成极大的损失，而且给人们的心灵以极大的震撼，使人们对传统的价值观产生了根本性的怀疑。以美国为例，美国虽然在世界大战中没有受到直接的破坏，但战争给人们带来的阴影始终笼罩着他们，加上美国战后的对外政策，加剧了美国国内

外矛盾的激化，如美国黑人的反抗运动、妇女解放运动、反对越战的学生运动、美苏核军备竞赛等，使人们对美国社会的信念开始发生动摇。同时，后现代主义小说的出现跟这个时期西方科学技术的迅猛发展密切相关。科学技术的发展使得社会越来越像一架精密的大机器，而其中的每一个人都成了这架机器上的一颗螺丝钉。大众传媒和交通、通信的发展使整个人类的联系越来越紧密，世界变得越来越小，人类好像居住在“地球村”上。在这样一个日新月异的世界里，现代知识的瞬息万变，使人们越来越认识到，知识和事物的存在不是由永恒的本质决定的，而是由它们各自的样式以及他们各自的相互关系所决定。高科技的发展也必然带来大规模的机械复制和数码复制，从此不再有真实和原作，一切都成了虚假的假象。大规模的工业化生产使文化也成为机械复制的产品，而这些产品随后又作为商品进入流通领域。录像、录音、书籍、光盘、软盘等产品的无穷复制，使我们失去了个性、风格乃至私生活，整个世界像漂浮在表面上，没有了真实感，人们突然发现自己生活在一个虚假的世界里。

后现代主义小说是后现代主义文学的重要组成部分，但后现代主义小说本身并不是一个内涵确定、清晰的概念，它包括许多不同的小说流派，我们主要讲述的是萨特、加缪、波伏瓦的存在主义小说，阿兰·罗伯-格里耶、萨洛特等的新小说派，海勒、品钦、约翰·巴思等的“黑色幽默”，凯鲁阿克的“垮掉派”小说，马尔克斯的魔幻现实主义，海明威的“迷茫的一代”等小说流派的发展。

一 存在主义小说

存在主义是一个哲学概念，它首先是德国哲学家海德格尔创造，雅斯贝斯沿用。但是，第一个形成存在主义理论体系的是克尔凯郭尔，他的哲学来源于希腊哲学和宗教传统，因而创造了所

谓的基督教的存在主义。到了 20 世纪,法国哲学家汲取前人存在主义的传统,还汲取了胡塞尔的现象学理论,创立了无神论的存在主义。由于萨特在存在主义哲学中的特殊贡献和他的广泛的社会和文学活动,使存在主义在 20 世纪四五十年代风行于欧美各国,并在以后的时间里带来深远的影响。存在主义文学是存在主义哲学的一种表现形式,由于存在主义哲学晦涩难懂,于是,这些存在主义的哲学家们就用形象性较强的文学形式来诠释存在主义观念,这一方面使得存在主义哲学得到较好传播的同时,另一方面也使得存在主义文学富有浓厚的哲理性,使存在主义文学的哲理性大大增强。具体表现在以下几个方面:

第一,鲜明的哲理性。存在主义者探讨的是人的存在的哲学问题,为了克服存在主义哲学比较晦涩难懂的特点。他们便找到了文学这一形式,而克尔凯郭尔更甚,他为了不使后来者把他的哲学完整化和归类,他排斥用抽象的逻辑思维方法,不以理论著作的形式,明确地表达他的存在主义观点,而用形象思维方法,以小说、戏剧等形式来阐述他的哲学见解。后来的存在主义者都效仿他的这种做法,如著名的存在主义哲学家萨特,就注重用形象的手段来表达他深奥的哲学观点。由于萨特在文学上的重大贡献,以文学来表现存在主义哲学的形式就逐渐形成了一个流派,即存在主义文学。这样,存在主义文学的首要特征便是哲理性。

第二,把人物放入特定的境遇,这是存在主义文学区别于传统文学的主要标志。存在主义作家不是按照传统的原则处理人物与环境的关系,而是让环境支配人物,让人物在作家设置的特定环境中选择自己的行动,造就自己的本质,表现自己的性格和命运,就是说,他们要在作品中展现人的境遇,以及在特定的境遇中人物所进行的“自由选择”。

第三,富有“真实感”。存在主义文学排除传统文学中理性主义的影响,不以决定论来创造典型人物,而是忠实地再现人物

在特定环境中的真实生活，忠实地表现他们的内心世界，恢复其真实的精神面貌，这就使存在主义文学比起传统的现实主义文学来更具有真实性。

存在主义文学在艺术上的创新性虽然不是很多，但存在主义作家在用文学这一形式来表达其哲学观时，使其作品表达出内涵丰富的思想内容，他们以文学这一形式，表现了第二次世界大战及以后人们真实的内心世界，使存在主义文学产生了深远的影响。

萨特（Jean-Paul Sartre，1905—1980年）是当代伟大哲学家，同时也是有杰出成就的文学家，萨特的小说本质上说就是哲理小说，是萨特为其深奥玄妙的存在主义思想进行的文学诠释。在萨特的小说里，存在主义思想获得了形象、鲜明的表达。

萨特的最主要的小说是长篇小说《恶心》和《自由之路》，还有短篇小说集《墙》、《房间》、《密友》、《艾罗斯特拉特》、《一个工厂主的童年》等。

《恶心》是萨特创作的第一部文学作品，这是一部思辨的日记体小说，没有完整的情节，人物和环境都是虚构的。小说主人公洛根丁是一个漂泊无根的知识分子，他住在布维勒的一家旅店里，正在写一个叫罗莱邦的侯爵的传记，但他并不知道为何要写他。他和一个他并不爱的咖啡馆老板娘睡觉，他整个星期都是在忧郁和孤独中度过的，这使他感到厌烦，面面对周围的其他人，洛根丁感到和他们很疏远，“我觉得我自己属于另一类人。他们下班之后离开办公室，以满童的神情望着房舍、公园。他们想：这是他们的城市，一座漂亮的城市。他们无恐怖之感，好像在自己家里一样……这些蠢货们，一想到我要再看到这些家伙的厚脸皮和自信的面孔，便感到厌烦”。当他在博物馆凝视布维勒的老资产阶级的画像时，“这些肖像的傲慢神态和一成不变的尊贵使人恼火”。洛根丁感到自己与周围的一切都那么格格不入，

“别了，美丽的百合花，别了，我们的骄傲和我们存在的理由，别了，混蛋们”^①。由此，洛根丁发现存在是没有理由的，他不再相信布维勒人对尘世的幻想，不再相信雄才大略，甚至不相信文化，那他相信什么呢？什么都没有，凝视着这虚无，他感到恶心。

恶心，是对一切反感，不仅对人，而且对物。为什么有这块鹅卵石，为什么有这树根，为什么有这些树木？它们在那里存在着，但为什么在那里存在？“存在是必要的，存在就是在那儿，这是显而易见的。存在的东西出现着，彼此相逐相逐，但人们永远不能解释他们……这公园，这城市，以及我本身，一切都是无谓的，当意识到这些时，心里翻腾，一切都在你面前浮动起来，于是你就想呕吐，这就是恶心，这就是那些混蛋企图用他们的法权思想掩盖的东西，这是多么可怜的谎言啊；任何人也没有这个权利的，混蛋们像其他人一样，完全是无谓的。”

洛根丁在这种强烈的恶心感的驱使下，一切东西都变得滑稽可笑，稀奇古怪。洛根丁像所有那些为人类命运进行思考的人一样，被焦虑侵袭着，一般人看到的世界是那样充实，那样有意义，而洛根丁则看到虚妄，于是这种感觉的出现，使人们世代建构起来的伦理道德和行为准则筑起的虚假的墙完全遭到破坏。因此，在普通人看来，洛根丁是一个敏感的、病态的人物，但洛根丁的那种特有的“恶心”能力，使他能洞察时代的本质，成为这个时代特有的“精英人物”。面对时代的暴力，像洛根丁这样的懦弱者必然对传统的价值完全丧失信念。

这部小说是表达人在没有信念的情况下的特殊感觉，它显示出客观世界在现代人的主观意识的观照下的混乱。这个世界在洛根丁的意识里俨然是由一系列偶然、琐碎的东西凑成了一个无规

^① 让·保罗·萨特：《厌恶及其他》，上海译文出版社1986年版，第231页。

律、无法则、无必然性的现实生活，这个充满偶然性的世界昭示着人类现存境遇的荒诞。这种荒诞感是由一个否定性的命题来表现的，这就是“恶心”，“恶心”的含义不仅是其物理形态的对某事物的反感，而更本质地体现出洛根丁对存在的深刻体验。人类意识的作用乃是赋予生命一种价值和意义，这唯一的价值和意义就是自由。然而，在《恶心》中，洛根丁因为懦弱，虽然意识到自己是自由的，但并没有为自己的自由使命采取任何行动。而在长篇小说《自由之路》中，萨特对人的自由选择 and 自由本身做了精彩的阐述。

《自由之路》共分四部，第一部《懂事的年龄》。故事发生在1938年7月，写一个知识分子、教授马第厄·特拉吕因为懦弱和陷入冥想中，在任何事情上都拒绝“介入”，他没有娶他使之怀孕的情妇玛赛尔；尽管他赞成西班牙战争，但还是没有参加战斗；他意识到自由，但拒绝使用自由。因为他像洛根丁一样，他厌倦了，因为他得到了他所要得到的东西：在巴黎他找到了一个像样的工作，有个情妇。他还像一般人一样妒忌那些同志，如布吕内，因为他不怕介入，他做了选择。第二部《延缓》。故事发生在慕尼黑时期，人物和上部相同，此时正值战争时期，马第厄发现个人的自由和民族、集体的自由是相互依存的。第三部《心灵之死》写战争溃败，马第厄羞辱地感到肯定自己自由的强烈需要，于是，他开始介入，开始行动，虽然这行动是徒劳的，却把他从往日的谨慎中解脱出来了，当他的战友一个个战死后，马第厄在钟楼的楼顶用那可怜的步枪向德国人的坦克射击，这虽然是无意义的举动，然而，“这是一种巨大的报复，每声枪响都是对他往日的顾虑的报复：一枪，是为了我没敢强奸洛拉；一枪，是为了我本应该遗弃玛赛尔；一枪，是为了我根本不想吻黛特。他开着枪，把法律置于脑后。你应该像爱自己一样爱旁人，在这场该死的战争中，你不杀人，砰：他又向对面的暗探开枪。

他砰砰开枪，向着人，向着德行，向着世界”。这种射击是无益的、荒谬的，然而通过行动，自由对马第厄而言，有了真正的意义。第四部《最后的机会》。萨特只写了某些片断，但人们会感到这本书永远不会终结，主人公和小说至此都陷入僵局，本来萨特宣扬“介入”，但他所塑造的只能是在行动上无能为力的人物，他们像哈姆莱特一样，只是思想上的伟人，而在行动上却是个傻子。

萨特在《墙》、《艾罗斯特拉特》、《一个工厂主的童年》等短篇小说中，对自由从广度上进行了更深入的阐述。《墙》写的是一群革命战士被西班牙法西斯分子逮捕并被宣判死刑后的生理、心理状态。他们面对着死亡，有的叫喊，有的甚至禁不住尿撒在裤子里，有的尽管寒气袭人但仍禁不住大汗淋漓。但他们这种对死亡的生理上的恐惧并没有毁掉他们作为人的精神自尊，他们直至死亡也没有屈服、妥协，更没有为了自己的生命而出卖同志。这种坚定的信念并不是有外在力量强制的，而是完全出自人的自由本性。从这些小说中可以看出，萨特的自由是一种主观式的个人自由，这种自由并非是外在强加给人的，而是人的本性中的一部分。正是由于自由是人的本性，人才要为自己的自由做出选择，同时也要为这种因自由而作的选择负起责任。这是萨特存在主义思想中的积极的一面。但是，萨特小说中的许多主人公只能依靠挑衅式的愚蠢行动把自己从虚无中拯救出来，并由此体现自由的性质。这不能不说是萨特存在主义思想的局限性。

加缪（Albert Camus，1913—1959年）是法国另一位重要的存在主义哲学家和作家，但他本人并不承认自己是个存在主义者。事实上，加缪的存在主义和萨特基本是一致的。只不过加缪的存在主义更侧重于对人类处境的荒诞性描述。加缪自己曾经说过，他要表现的是“面对荒诞的赤裸裸的人”，但是，加缪的存在哲学并不仅仅局限于荒诞，而是力图从荒诞中获取生命的意

义，也就是说，意识到荒诞只是人类存在的一种前提，更重要的是在人意识到荒诞之后的反抗，因此，加缪哲学本质上还是存在主义的，只不过它更多地体现出一种反抗哲学的特性。加缪的小说《局外人》和《鼠疫》，前者侧重于描述人类的荒诞处境和处于荒诞中的人，后者侧重于描述人面临荒诞时的反抗。

加缪说：“荒诞本质上是一种分裂，它不存在于人，也不存在于物，而是存在于两者的共存。”^① 在《局外人》中，加缪对作品主人公莫尔索的荒诞体验做了真实的描述。莫尔索是一家银行的职员，他在三年前把自己的母亲送进了养老院，一天他接到电话说母亲病逝，他前往奔丧，但对这巨大的悲痛竟无动于衷。到养老院后他不仅拒绝瞻仰母亲的遗容，而且还在灵堂上打瞌睡、喝咖啡、抽烟，看到别人来吊唁，他竟感到可笑。送葬时他毫不悲痛，只觉得炎热和疲倦，想早些赶到城里睡觉。别人问他母亲到底活了多大年纪，他竟无法回答。第二天是周末，他去海滨游泳。在那里遇到过他曾经钟情过的同事玛丽，游泳后他们一道去看了一部滑稽电影，然后一起睡觉。对爱情他也无所谓，玛丽问他爱不爱她，他认为她问得毫无意思，她问到愿不愿意跟她结婚，他说要结婚就结，分手时玛丽问他想知道她有什么事，他说他没有想到要问。莫尔索的邻居雷蒙正和姘妇闹得不可开交，雷蒙要求莫尔索写封信辱骂对方，他写了，雷蒙非常感谢，表示要和他做好朋友，他觉得是不是好朋友无所谓，但他又受雷蒙之托去警察局为他作证，证明那个女人骗了雷蒙。下一个星期日，莫尔索、雷蒙和玛丽在海滩上遇到两个阿拉伯人，他们受雷蒙情妇的弟弟之托来为她复仇，蓄意向雷蒙等挑衅，双方殴斗起来，雷蒙受了伤。之后，莫尔索独自去海边乘凉，遇到那个

^① 加缪：《西西弗斯的神话》，杜小真译，广西师范大学出版社2002年版，第20页。

刺伤雷蒙的阿拉伯人，当阿拉伯人亮出刀子来的时候，莫尔索连开四枪，打死了阿拉伯人，结果被投入监狱。在狱中他觉得什么都不在意，检察官在审判他时，特别重视他从母亲去世以后的全部生活，根据那种一切无动于衷的态度，断定他“根本没有灵魂，没有一点人性，人类心里的道德观念他一丝一毫也没有”，完全是有意杀人，虽然他绝不是一个坏人，没有办过坏事，他还是被判处死刑。莫尔索也留恋生活，害怕死，但他很快就在心理上适应了自己的结局，以平静的心情等待着死亡。莫尔索的感受正是荒诞的感受，他对人，对己，对世界的一切冷漠的态度，表明他已和世界产生了严重的分裂，分裂产生隔阂，产生距离和陌生，因而他时刻都被空虚侵袭着。既然莫尔索的心里一切都是虚无，那么他所看到，所听到，还有他的所作所为，一切都是无意义，而对一切无意义的感受，正是人对自己内在和外在价值无法确定的感受，这种感受在莫尔索身上存在，在当时其他许多西方知识分子身上都存在，因此，作品表现的不是莫尔索本身，而是表现了时代的疾病。

《鼠疫》是加缪表现人类而对荒诞时的反抗的作品。故事发生在20世纪40年代阿尔及利亚的奥兰市。该城突然发生了鼠疫，市政当局动用了各种手段仍无法制止它的蔓延，每天都有成批的人死去。为了避免殃及别的地区，当局不得不封闭城市，奥兰市成为了一座“孤岛”。在这场灾祸面前，每个人都有各自的选择，有人尽可能地寻欢作乐，醉生梦死；有人宣扬这场鼠疫是上帝的惩罚，不可抗拒；有人乘机大干走私勾当；有人原想买通卫兵逃出城去，后来却认识到只考虑个人幸福是不可能的，于是留下来与鼠疫作斗争。居于小说中心地位的医生里厄，他的妻子正在外地疗养，现在和他音讯断绝，他把个人的事放在一边，用整个身心去和鼠疫作斗争，和死神争夺生命，然而他无法制服鼠疫，当他的朋友塔鲁被鼠疫吞噬了的时候，他内心的痛苦达到了

顶点。之后，鼠疫又不知为什么悄悄退去了。这时里厄的妻子已经病逝，接到电报后他外表平静，内心却怅然若失。人们欢庆鼠疫的消失，广场上满是跳舞的人，汽车使街道水泄不通，钟声齐鸣，到处是“一张张仰天欢笑的红红的脸蛋，晚上天空中出现了越来越多的火树银花，犹如百花齐放，争奇斗艳”。里厄倾听着城中震天的欢笑声，心中却沉思着：威胁着欢乐的东西始终存在，因为这些兴高采烈的人群所看不到的东西，他却一目了然。他知道，人们能够在书中看到这些话，鼠疫杆菌永远不会消失，它沉睡在家具和衣服中历时几十年，它能在房间、地窖、皮箱、手帕和废纸堆上耐心地潜伏守候。也许有朝一日，人们又遭厄运或是再来上一次教训，瘟神会再度发动它的鼠群，驱使它们选中某一座幸福的城市作为它们的葬身之地。

《鼠疫》不是一个真实的故事，而是一则哲学寓言，“鼠疫”象征着“恶”，它不可理喻，具有荒诞的性质。作者看到，“恶”是永恒的，正如善一样，但作家在清楚地看到“恶”的永恒性时，并不是在“恶”的面前听天由命、束手待毙，他否定了上帝，否定了宗教，否定了自我麻醉，否定了只为个人利益考虑的庸人，高度肯定了里厄面对“恶”时表现出来的意志、勇气和献身精神，肯定他的“自由选择”，肯定他的反抗精神，虽然他无法战胜“恶”，但是他敢于反抗，在与“恶”的斗争中，里厄的行动体现了做人的尊严和价值。

二 新小说派

新小说派是20世纪50年代在法国形成的一个重要的小说流派。1953年，巴黎的午夜出版社出版了阿兰·罗伯-格里耶的仿侦探小说《橡皮》，标志着新小说的正式诞生。两年后，阿兰又出版了小说《窥视者》，并因此获得了“批评家”奖。同时，一批具有创新性的作家也陆续出现一些实验性的作品，如克洛

德·西蒙的《作弊者》、《春天加冕礼》、《风》、《草》、《佛兰德公路》和《豪华大旅馆》；娜塔丽·萨洛特的《陌生人肖像》、《马尔特罗》、《向性》、《行星仪》、《黄金果》；米歇尔·布托尔的《米兰巷》、《时间的支配》、《变》、《度》等。这些小说造成了比较大的影响，迫使人们不得不正视第二次世界大战后出现的这一文学发展新动向。1957年，作家、批评家埃米尔·昂里奥发明了“新小说”一词，用来称呼这些探索性的作品。

从严格意义上讲，新小说并不能算是一个文艺流派，它仅仅是一个俱乐部式的文艺团体。在最初形成的时候，新小说派作家们的活动还是分散的、独立的。1950年，新小说派女作家娜塔丽·萨洛特出版了她的论文集《怀疑的时代》，被公认为是新小说派的宣言书，但是，新小说派在艺术技巧方面的试验，早在三四十年代就开始了。萨洛特的小说《向性》就是这方面试验的代表。由于新小说派作家的创作特色各有不同，人们尽管都称这些小说家为新小说派，但在当时，他们各人的称谓又各有不同，有的称之为“视觉派”、“写物派”、“观察派”，有的被称为“拒绝派”、“窥视派”、“摄影派”等，只是在新小说派运动高潮势头已过，人们回顾这一运动时，才把他们共同称之为“新小说派”。

“新小说”实际上是一种反传统小说，即反对以巴尔扎克为代表的传统小说。新小说派领袖阿兰·罗伯-格里耶说：“认为真正的小说，在巴尔扎克的年代严格确定的规则已经永恒地固定下来，这样的想法是错误的。”^①新小说的作家们公开站出来宣布与巴尔扎克为代表的传统小说决裂，力求探索新的小说领域，创造新的小说表现手法和语言，描绘出事物的真实面貌，展示一

^① 阿兰·罗伯-格里耶：《未来小说的道路》，《新小说派研究》，中国社会科学出版社1986年版，第567页。

个从来未发现的客观存在的世界，创造一种没有典型人物刻画，没有故事情节，甚至取消标点的怪诞小说。他们认为，从巴尔扎克以来，法国的小说一直处于传统小说的统治之下，进入了死胡同，不与传统文学和旧的一套成规进行彻底决裂，就无法摆脱20世纪以来出现的小说危机。他们还认为，19世纪的那套传统小说创作方法已不适于表达20世纪人们的思想感情和生活环境，特别是不适应第二次世界大战以后的现实。他们反对以塑造人物为小说创作的主要任务，认为小说的主要任务无非是用“非人格化”，不带任何感情色彩的语言，即冷静的、准确的，像摄影机似的语言来描述客观事物，而不是塑造人物形象，更不在于表达作者的思想感情、政治立场、道德观念等。他们认为人物只不过是表现某种心理因素或心理状态的“临时工具”。因此，他们小说中的人物不但没有特征，甚至连姓名也没有。他们的小说结构特殊，认为不必受时间顺序和空间的局限；小说的情节很简单，往往从通俗小说或侦探小说中借用故事，反对以引人入胜的故事情节诱导读者进入一个“虚幻的世界”。

如果说像普鲁斯特、卡夫卡和乔伊斯等现代主义大师所作的艺术特色是对传统小说的更新，那么，新小说派作家的小说实验则是对传统小说形式的摧毁，显示出更为激进的后现代美学立场。具体表现在以下几个方面：

拒斥表现人道主义，拒斥表现意义。几个世纪以来，传统作家都是以资产阶级人道主义作为自己小说的思想基础，他们以塑造典型人物为中心展开曲折动人的故事，表现人物悲欢离合的命运为主题，成为这时小说家的最“自然”的创作原则。然而，新小说家却对这种看似合理的、自然的创作原则表示怀疑。娜塔丽·萨洛特认为，现代社会已经进入了一个“怀疑的时代”，这个时代的人已经失去了中心的地位，作家应该把注意力过渡到对存在的怀疑和勘探上。罗伯-格里耶也宣称，以人物为主体的小

说已成为过去，因为在现代，人不再是世界的中心，人在世界上不再是自己创造自己，而是被世界所创造。传统人道主义过分强调人类中心主义，实际上是人类的一种自欺。其实，“世界既不是有意义的，也不是荒诞的，它存在着，如此而已”^①。人看着世界，而世界并不回敬他一眼，人在世界上并不具有解释世界的先定特权，因此，人与物的关系也不再具有占有性的主—客关系，他们之间存在的仅仅是一种靠视觉联结的共在关系。因此，小说家的任务就是忠实地、不带任何感情色彩地把所见到的事物像摄像机一样地写下来，“然而，他的视线仅限于摄取准确的读量，同样，他的激情也只停留在物体的表面，而不企图深入，因为物的里面什么都没有；并且也不做任何感情的表示，因为物件不会有所反应”^②。这种写作手法使得传统意义上的人物消失了，客观世界便以中性的面貌呈现出来，并逐渐占据了小说的中心位置。

第二，颠覆传统的写作形式。新小说家并不相信内容是本质而形式则是手段的传统等级划分。在罗伯—格里耶看来，文艺作品的现实就存在于它的形式中，因而它们的意义和内容也就存在于形式中。这样，对形式的颠覆就成了新小说家们的主要的“写作的历险”。在叙述视角上，新小说家放弃传统小说家扮演的那种全知全能的角色，而是站在叙述者特定的叙述视角上，对他的视野所及的事物进行观察、分析、记录，甚至是猜测、推理和想象。同时，新小说家还应用蒙太奇和随意拼贴等手法对传统叙述逻辑进行颠覆。在新小说家看来，人物的思想活动是丰富多变的，甚至是跳跃性的，因此，小说家要真实地描写人物，就必

① 阿兰·罗伯—格里耶：《未来小说的道路》，《新小说派研究》，中国社会科学出版社1986年版，第62页。

② 阿兰·罗伯—格里耶：《自然、人道主义与悲剧》，《新小说派研究》，中国社会科学出版社1986年版，第69页。

须打破严格按照因果逻辑关系来安排小说的叙事结构，运用蒙太奇和拼贴等手法去结构作品，使作品的时空结构完全按照事物的本来面目来安排。这样，作品就由许多偶然性组成，而不像传统小说那样完全被作家的思想所操控。

阿兰·罗伯-格里耶（Alian Robbe Grillet, 1922— ）是新小说派的领袖，他在“新小说”成员中被称为“视觉派”。他出身于法国西部的海港城市布勒斯特，早年就读于巴黎国立农学院，毕业后曾在非洲等地担任农艺师。他的这种特殊的经历使他较少受到传统文学观念的影响，而显示出更为自觉的革新意识。阿兰从1949年开始写作，先后写出20多部风格独特的作品，主要有《橡皮》、《窥视者》、《嫉妒》、《在迷宫里》、《去年在马里安巴》、《不朽的女人》、《纽约革命计划》、《漂亮的女俘》等作品。

《橡皮》是新小说派的代表作之一，这部小说没有复杂的情节，讲的是：政治经济学教授杜邦是一个对法国政治经济很有影响的集团的成员，有个恐怖组织先后暗杀了这个集团的九个重要成员，又派凶手格利纳蒂去暗杀杜邦。第二天，报纸报道了这起凶杀案，说杜邦受伤后死在医院里。其实杜邦只是受了点轻伤，躲避在他的朋友茹亚尔医生的医院里，他要茹亚尔将他的死讯告诉警方，这是内政部长要他这样做的，因为部长认为警方也靠不住。由于杜邦和政府关系密切，又保存着重要文件，部长马上派密探瓦拉斯赶到他居住的小城调查，警察局长认为杜邦之死可能是出于自杀，但瓦拉斯认为应该多方调查再作结论，他到杜邦的住所询问女仆，女仆告诉他，出事后她看到杜邦只负了点轻伤，后来却听说死在医院中，她认为他是被茹亚尔害死的。瓦拉斯又在杜邦住所对面的公寓里询问一个爱窥视街上行人的女人，她讲，前一天有个穿雨衣、戴浅色软帽的人在杜邦的小楼前站了不到半分钟，以后就再没听到门钟响过了。瓦拉斯到了咖啡店，一

个醉鬼跟他纠缠不休，醉汉一口咬定，头一天傍晚看见过他，说当时瓦拉斯穿一件雨衣，戴浅色毡帽，右肩上有一个个人形的破口，走进了一家邮局。杜邦的好友、木材商马尔萨到警察局报告说当晚有人要暗杀他，他隐瞒了杜邦并未死的实情，只说他本准备当晚要去杜邦住所，取走杜邦留下的一份重要文件。恐怖分子知道这个消息趁机刺杀他，他说他为了避免不幸，要离开这个城市。瓦拉斯到了邮局，一位女职员在租用信箱前把一封信交给他，原来，女职员把他和租用信箱的人，一个常来取信的人搞混了。那人穿浅色雨衣，右肩上有个人形的破口，相貌与瓦拉斯相似。瓦拉斯认为这封信是阴谋集团给凶手的，要他进行危险谋杀的指示。这次新的谋杀很可能就安排在当天晚上，也就是要谋杀马尔萨。瓦拉斯于是潜伏在杜邦的书室中等候恐怖分子。由于马尔萨不敢前往，前往取文件的是杜邦自己，瓦拉斯错把他当成来行刺的恐怖分子，开枪把他打死了。

《橡皮》虽然写的是法国政治舞台上各种势力的激烈斗争和倾轧，但作品的主旨却似乎不在这些，书中引用索福克勒斯的话和多次提到斯芬克斯之谜，使人很容易联想起俄狄浦斯的悲剧来，而小说要表现的也确实是类似俄狄浦斯式的悲剧。恐怖集团为了杀死杜邦，做了精心策划，十分周密地考虑了有关的细节，刺客“只要按照写下来的，一句句照本宣读，上帝的旨意就可以实现”，但由于小小的失误，没有关上一盏灯——杜邦没有被打死，只受了点轻伤。杜邦受伤后隐蔽在朋友的医院中，让医生放出他已死去的消息，麻痹对方，以逃避紧逼着他的危险，同时叫马尔萨去取重要文件。这个计划应该说也是万无一失的，但马尔萨偏偏胆怯、担心自己被刺杀，去警察局要求保护，同时瓦拉斯又被邮局职员认错，得到了封信，结果杜邦被瓦拉斯打死。阴谋集团的精心安排偏偏落空，一心要侦破案件的密探反而成了凶手，几乎必死的杜邦居然侥幸逃脱，而免于一死后偏偏自寻死

亡。总之，因和果完全颠倒了，事物的发展就是如此不可思议，不可预测。

从以上分析中可以看出，《橡皮》中的世界是一团乱麻，它扑朔迷离，是不可知的，也是不确定的，人们休想理出什么头绪。置身这噩梦般混乱的人，根本不能掌握自己的命运。很清楚，作者强调的是对世界和人的“命运”的非理性主义的理解，曲折地表现了西方现代人在不可理解的现实面前惶惑不安、茫然不知所措的复杂心理。同时，作品中另一条隐秘的线索更增加了作品神秘莫测的力量，这条线索是：杜邦曾经和一个“出身寒门”的女人同居，生了一个私生子，从作品的几处提示中我们推测这个私生子就是瓦拉斯。这样，瓦拉斯杀死了杜邦实际上体现了“俄狄浦斯情结”。这两条线索的结合实际上体现了命运的神秘性和不可预测性。

罗伯-格里耶的电影小说《去年在马里安巴》也具有新小说派的一些特点。小说的情节很简单，陌生人X、丈夫M、女主角A在一个海滨旅馆度假，X说早在一年前在马里安巴就认识A，并与A约定今年这个时候带她走，其实并没有什么马里安巴，也没有什么去年，这完全是X杜撰出来的，但结果居然在X反复叙述他俩根本不存在的交往过程后，A跟着X走了。从故事的角度讲，这是一个不可思议又非常有趣的故事，但作品的意义却完全不在于这些，而在于作品中表现了一个特殊的世界、特殊的人，这个世界和在这个世界中的人是那样的陌生，都又那样的沁入人心，以至于我们在阅读时产生一种别样的感受，感受着我们司空见惯的却又未曾相识的世界和人。

作品先向我们展现的是一个凝固的、毫无生气的世界，作品借用电影手段，用暗淡的灯光和特殊的音乐把我们引进一个海滨的豪华大旅馆，这个大旅馆既是一个实实在在的旅馆，又是封闭的、神秘的大旅馆，处处是大理石制品，圆柱、灰色的花枝图

案，镀金的护壁，塑像般伫立不动的行人。这里不仅空间是静止的，而且时间也是静止的、凝固的，如果离开作品中的现在，那么，过去和未来都将毫无意义。作品正是在这样一个特殊的、想象的世界中展开这一平常的故事，通过电影手段的奇特效果，把这一故事引入每个观众（读者）的思想里，让他感到自己曾经有过的或曾经想过的这么一段感受，或许每个人都有像作品描述的那个故事的经历，即使在自己的脑海中，而读者（观众）在这特殊情境下感受这一故事，就像自己正在经历（回忆）他日常的感情生活，他不会觉得陌生，而是觉得真实可信。

三 “黑色幽默”小说

黑色幽默是20世纪60年代在美国兴起的一个重要的文艺流派，但最早提出这一概念的是法国超现实主义作家布勒东。当时这一名称并不为人所知，只有当60年代美国的一群作家创作出一批具有幽默病态特点的作品时，才被具体地用来指称这一共同的创作倾向。不过黑色幽默是主要体现这一流派独特的艺术特征和表现手法，同时这种创作手法也不同程度地表现了第二次世界大战后现代文学发展的一种倾向。

黑色幽默派作家一般是美国中小资产阶级知识分子，他们对黑色的现实感到不满和绝望，对未来失去信心，感到怀疑和恐怖，他们感受到在这荒谬的世界里，人的自由意志已经丧失，人的尊严与价值也已消灭，他们抱着愤世嫉俗的态度和忧郁沉重的心情进行创作，在自己的小说中把现实生活中丑恶的、畸形的东西进行夸大，使之显得荒谬可怕。同时，又对它加以讽刺嘲笑。因此，黑色幽默派文学的特点是思想情绪上黑色的东西与幽默相结合，它是幽默的，但并不给人轻松的感觉，却使人感到心情沉重阴郁。这是一种悲愤的幽默、痛苦的幽默，是绝望的、带眼泪的笑声。是哀莫大于心死的狂笑。作者怀着痛苦的无可奈何的心

理，表现环境和自我之间的互不协调，嘲讽现实社会的荒谬可笑，因此，评论家们称这种文学为“绞刑架下的幽默”。

黑色幽默之所以在美国能得到发展，这与美国精神和美国传统有很大的关系，同时也是当时美国社会现实的影响下形成和发展起来的。美国在20世纪50年代的时候，由于受第二次世界大战的战争创伤较小，而且在战争中大发横财，它与欧洲相比，就像一座乐园，一个极乐世界，人们沉醉在黄金般的美国之梦中，加上麦卡锡主义的推行，使一般作家都不愿涉及重大的政治问题，形成了50年代美国的“沉默的一代”。但在60年代，社会矛盾激化，越南战争使美国内部引起争吵和分裂。肯尼迪总统和马丁·路德·金、罗伯特·肯尼迪等知名人士被暗杀，表现了美国国内新的暴力和疯狂，不断的核试验，对自然环境的破坏，对美国力量的重新认识，种族歧视和性别歧视，从极“左”到极右，从带有强烈政治色彩到完全是乌七八糟的反叛，所有这些都扩散着持续不断的危机感，但人们都提不出解决各种社会问题的办法，“如何活下去，看来确实是当代人心里的秘密和重大的困惑”^①，具有敏锐感受力和关心现实的作家对如此众多而复杂的社会问题束手无策，他们只能用自我解嘲的方式来面对这个世界的现实。

黑色幽默在哲学上受存在主义的影响，他们认为，美国的现实证实了存在主义对世界的描述，世界充满荒谬，现代生活是反人性的，个人和环境永远发生着冲突，荒诞感支配了人们的行动，人们失去了可以确信的感 情准则和行动准则，一切都被悬置起来，永远的不确定就是这个时代的准则。与存在主义文学比较起来，黑色幽默作家对荒诞世界的描绘更加令人绝望，存在主义者指出世界的荒诞性的同时，还要人们正视这一现实，通过自由

^① 哈桑：《当代美国文学·序论》。

选择去确定个人的价值和尊严。黑色幽默作家则更加抑郁，他们怀疑，甚至否定个人选择的可能性，因为他们所看到的社会是一个由虚幻和欺诈所组成的庞大体系，个人本质的追求早已被判定为无意义的虚妄。在这样的社会环境中，个人已失去了独特性而变成了“千人一面”，而他们的命运也都被社会统治势力所操纵，而变成“千人一命”，个人在社会势力面前已丧失了自己的地位和价值。

黑色幽默在艺术上的贡献主要体现在以下几个方面：

第一，阴沉的、痛苦的幽默情绪的渲染。传统文学中的幽默给人的是一种轻松愉快的感觉，而黑色幽默却是用喜剧的形式表现悲剧的内容，使人感到沉重和痛苦。因为作品中的笑是绝望的、痛苦的笑。在西方传统文学中，一般说来，悲剧和喜剧的区分是明显的。痛苦和不幸表现为悲剧，丑恶和畸形表现为喜剧，但黑色幽默打破了这种界限，悲剧的内容得到了喜剧的处理，痛苦和不幸成了开玩笑的对象，有时到了非常残酷的地步。如托马斯·品钦的《伊色弄到了一个鼻子的差事》表现的就是这样的主题。

第二，病态的、畸形的人物形象。黑色幽默作家笔下的人物往往是病态的、不正常的人物形象，他们虽然与“局外人”有同一类型的特点，也可以说他们就是“世纪儿”、“多余人”、“局外人”形象的延伸。但这些人物的形象比起“局外人”来更加庸俗，更加焦虑不安，更怯弱，也更圆滑。如《第五号屠场》中的毕利，《第二十二条军规》中的尤索林，他们不仅在性格上卑微猥琐，而且是一个神经不正常的人，他们受到严格的军事训练，生活在一个以最随便和最极端的方式进行杀戮和伤残的世界中，结果只能是陷入疯狂和错乱。

第三，荒诞的、梦幻的、散乱的情节。“黑色幽默”小说的情节往往是荒诞的，带有寓意和梦幻色彩，如毕利曾被飞碟劫

走，他到过地球以外的星球。尤索林是个活人，却经常和死人住在一起。同时，他们还不重视情节的连贯性和统一性，托马斯·品钦的《万有引力之虹》的情节就很散乱，书中还夹杂评论和随笔。有的作者还主张用拼贴的方法，如活页小说《隐形人》，作品的情节就显得更杂乱无章了。

第四，尖锐的、痛快淋漓的讽刺和深刻的揭露。黑色幽默作品中经常出现辛辣的讽刺，如冯尼戈特在《上帝保佑你，罗斯瓦特先生》中，就对美国社会的黑暗现实进行了非常辛辣的讽刺，“一小撮贪得无厌的公民控制了美国值得控制的一切，这就是野蛮的、愚蠢的、完全不合适、不必要、不人道的美国阶级制度所造成的，诚实、勤劳、安分守己的公民如果要求一份活下去的工作，就被看作是吸血鬼，同时他们看到，赞美之词都保留给另一些人，他们由于懂得犯罪的窍门，都得到巨额报酬。这样，美国梦翻起了肚皮，变成了绿色，浮到无限贪婪和污浊的表面，充满气体，在中午太阳下砰的一声爆炸了”。再如，小库尔特·冯尼戈特的《顶呱呱的早餐》中给自己画过一幅漫画：两眼流泪，鼻孔冒烟，表示他既悲伤又愤怒。这些画面既是讽刺，同时也是揭露，是美国社会现实的大暴露。

约瑟夫·海勒（Joseph Heller，1923— ）是“黑色幽默”的代表作家，他出身于一个纽约犹太移民家庭，19岁应征入伍，第二次世界大战期间在美国空军第12飞行大队当飞行员。战后他开始涉猎文学，写了一些短篇小说，代表作品除《第二十二条军规》外，还有《出了毛病》、《象高尔夫球一样好》等作品。

《出了毛病》写的是一家公司的高级职员鲍勃·斯洛克姆整天沉郁于苦闷之中，总感到什么地方出了毛病，他对什么都非常敏感，连看到一扇关上的房门也会惊恐不安，他害怕人，并觉得别人也怕他，他不能体谅自己的妻子和孩子，处处显得冷漠无情，而他们也感到压抑、孤独、不愉快，他的儿子根本不理他

了。小说着重于人与人之间关系的疏远和敌对、生活中的惶惶不安的气氛，从中看到美国一部分中产阶级人士的精神危机和“美国文明的衰落”。

《第二十二条军规》是海勒的代表作，也是“黑色幽默”的代表作。作品写的是第二次世界大战期间，一支驻守在地中海“皮亚诺扎岛”上的美国空军大队的生活，小说人物众多，如飞行大队的司令卡思卡特上校、联队司令官德里德尔将军、特种警备队司令官佩克姆将军、谢司科普夫上尉等，这些人物都是些外表冠冕堂皇，暗地里却是大搞阴谋诡计，想升官司发财的人物。作品以辛辣的笔调，揭露、讽刺了这批人物的种种丑恶嘴脸，但作品中最重要的是表现了投弹手尤索林的生活、情感和思想。尤索林本是个诚实、正直的军人，但看到周围的人一个个卑鄙无耻，感到替他们卖命简直毫无意义，于是决定尽可能地保全自己的性命，当他执行飞行任务时，深怕失去自己的生命，认为周围的每个人都想杀害他，他感到环境和人都与他作对，他认为整个世界都疯狂了，而人们又认为他是疯子。根据“第二十二条军规”的规定，只要是疯子，就可以停止执行飞行任务。军医告诉他，本人须提出申请，但只要提出申请，就证明申请人并没丧失理智，还得继续执行飞行任务。根据规定，一个人只要飞行40次就可以不再执行飞行任务，又规定，军人必须无条件地服从命令，因此，即使尤索林已经飞行了48次，但还得服从上校的命令，飞行了55次，尤索林最后恍然大悟，原来“第二十二条军规”是一个大骗局，一个大圈套，它可以任意解释，实际上它像天罗地网一样无处不主宰着你的命运。军规作为一个中介符号，它实际上标识了人类社会制度的极端异化。本来人类是怀着最大合理性愿望而精心构建并且不断完善的社会制度反过来成了最不具合理性的异己力量，这种异己力量同时也显示出无可比拟的悖论与荒诞。后来，尤索林被一妓女刺伤送进医院，伤好后，

尤索林已大彻大悟，逃往瑞典。众所周知，第二次世界大战中美国是反法西斯同盟国中的成员，它所从事的战争是正义的战争，但作品为什么把战争写得如此恐怖和令人厌恶呢？要理解这部作品，不能把它当成历史来看，而应从当代角度上，从战争给人们带来的精神创伤上去理解和平时期人们受战争摧残时的精神世界。实际上，这部作品体现了一种强烈的存在主义哲学思想，表现出无法超越障碍的现代人的困境，亦即表现了人的存在处境的荒诞性。从这个角度上说，历史只是作品表现主题的材料，而作品的意义则表现人的荒诞处境。在作品中，神秘然而又实在的“二十二条军规”始终主宰着人的命运，笼罩在每一个人的心头，它似有似无，然而又无处不在，只要人们想冲击“二十二条军规”的网，它就又显示出无比强大而又神秘的力量，这种力量我们可以理解为各种社会规章，然而在更大程度上则应理解为左右人们生存和进行人类活动的神秘力量，正是因为这种“军规”的存在，人们无处不受到约束和控制。在现代社会里，作家体味到人已无法把握自己的命运，一切都被肢解，然后被一种神秘力量所左右，人只有遵循它，才能取得生存的权利，而对所谓的“自由”，只不过是一个好听的词而已。

托马斯·品钦（Thomas Pynchon，1937— ）是黑色幽默的又一重要作家，他的作品常常以荒诞、夸张的情节，表现他深奥的哲理玄思，但同时又具有实在的现实内容。《V》是品钦1963年出版的第一部长篇小说，他在作品中特意用隐喻的方式把热力学和信息论的“熵”理论引入文学创作，使作品具有很强的神秘性和形而上学色彩。小说中的V似乎是一个不断变换身份的神秘女人，这女人与历史上一切重大事件都有瓜葛。但她又不只是一个女人，她还是各种事物和概念。显然，V什么都不是，又什么都是。说她什么都不是，因为她不是某一具体的事物、事件。说她什么都是，因为她是神秘莫测、复杂多样含义的一个抽

象体。这种神秘性、复杂性、抽象性消除了 V 的具体性的同时，又涵盖、包容了一切具体性。他的《万有引力之虹》也是表现现实世界的神秘性的代表作，小说以第二次世界大战为背景，围绕当时先进的 V-2 火箭发展的事情而展开故事的。当时德国先进的 V-2 火箭经常袭击伦敦，英美两国都想弄到它的秘密，有一支代号叫“加速投降的心理情报计划”的部队里，研究心理性情报战的军官蒂龙·斯罗士洛普在一张地图上，把他自己和那些偶然与他结识的女人发生关系的地方标示出来，而这些地方也正好是 V-2 火箭落下和将要落下的地方，这一奇怪而神秘的现象到底是怎么回事？一个研究巴甫洛夫的专家认为，在人的大脑中有一种特殊的开关，可以打开性和死亡奥秘，而其他一些专家也纷纷提出自己的观点，但都不能令人信服，小说企图告诉我们的，就是用理性、科学的方法是难于解释生活中的许多现象的。

他的另一部小说《拍卖第四十九批》也应用物理学中的“熵”意识，剖析生活中的种种神秘现象。“熵”是亨利·亚当斯的热力学第二定律，应用在人类学中，大概意思是，熵标志着人类社会种种机制、秩序的最终朝向“热寂”，即趋向混沌、无序，一个机制、制度或系统越是井井有条，其走向热寂的倾向力越大，其原因在于人类社会既有的制度和机构势必发挥严格的控制作用，而组织越严密、意义越繁复，则越易引起热寂，走向其反面。有序变为无序，文明终于为混乱所控制。品钦正是以这种熵意识来体验现代社会的，从这部作品中，我们就可以感觉到人类文明正在朝向热寂的预兆。小说以一位受过高等教育的奥狄佩·马斯太太为主人公，叙述了一连串不可思议的事件，当她刚从一次冷餐会上回来，便发现自己被提名为一笔大遗产的执行人，一度是她情人的皮尔斯是加利福尼亚州的地产巨子，死后留下了雄厚而繁多的遗产，马斯太太的任务就是去了解这宗遗产的情况。她来到南加利福尼亚州，在圣纳西蒙市，在旧金山，在湾

区和洛杉矶……的喧闹、放荡的汽车旅馆、酒吧间、精神病诊所、军火厂和大学，置身在律师、偏执狂、同性恋、吸毒者、演员和教授之间，去熟悉皮尔斯形形色色的公司。马斯太太似乎一切都是按计划进行，信息系统地发现、发展、深化。然而一切都似乎像有预谋，使人迷惑。遗产的另一个执行人，死者的律师梅兹格与马斯太太在“回声院”汽车旅馆的私通，当时电视台正好放映梅兹格当童星时的影片，最后在“潜望镜”酒吧间的女厕所发现古怪的字母和图样。这意味着什么？拍卖的遗产中有皮尔斯的一批珍贵的邮票，与这些邮票有关的，有一个叫做“特里斯特罗系统”，这又是什么？皮尔斯在第二次世界大战期间曾利用美军尸骨化成骨灰制成过滤嘴。圣纳西市上演一部17世纪的历史剧《信使悲剧》，剧中一位公爵把一支精选的卫队一一杀害，然后扔进湖里，这些死人骨头后来又捞上来制成炭，一律用这种墨水书写。剧中最后点出了“特里斯特罗”，这又是一种神秘的联系。女主人公查遍图书馆书店，历史学教授都无法解开其中之谜，直到女主人公拿到那批邮票作为第四十九批拍卖的遗产之际，仍然一无所知，一切信息使人眼花缭乱，无助于解谜。这种对事物神秘性和不确定性的理解自然使我们联想到这个世界的荒诞离奇。

约翰·巴思（John Barth, 1930— ）是把黑色幽默的荒诞性体验推向新境界的作家。他的小说《漂浮的歌剧》中，主人公托德在面对荒诞的境遇时，不是像存在主义者那样不断地进行悲剧性的反抗，而是不断改变自己的初衷，他为自己设计了不同的人生“面具”，这些不同的人生面具实际上成了他所遵循的人生模式，这样，存在主义悲剧式的自我放逐在这里演变成了喜剧性的玩世不恭。而巴思的另一篇小说《路的尽头》可看作是《漂浮的歌剧》的延伸。主人公雅科布对存在主义的自由选择有自己新的认识，“一个人在遇到许多想要的选择时，和其余的选

择相比，尽管没有一种选择显得低劣，但也没有一种选择显得更令人渴望，因而，从长远看，似乎没有一种选择是使人满意的”。因此，雅科布始终处于一种随波逐流和无所谓的怠惰状态，这种状态使他总是被动地面对他所处的世界。他到师范学院求职，只是想试试治疗自己的生理、心理疾病，却顺利地得到了这个职位。他与一位中年女人佩吉·金兰邂逅，他明明感到“这事从头到尾都没什么劲”，但还是与她发生了关系。他与新同事乔和他的夫人伦尼相识，尽管感到他们愚蠢笨拙，但还是不得不佯装成亲近的朋友。雅科布所做的一切不仅没有摆脱身心疲惫的状态，反而陷入自我的人格分裂之中，从而以自嘲的方式“解构”了存在主义自由选择的主题精神。

四 魔幻现实主义小说

魔幻现实主义是当代拉丁美洲具有世界性影响的文学流派，它酝酿于20世纪20年代，发端于三四十年代，50年代正式得到发展。魔幻现实主义一词首先出现在欧洲。1925年，德国文艺评论家弗朗茨·罗根据他对后期表现主义绘画的研究，写了一本名叫《魔幻现实主义，后期表现派，当前欧洲绘画的若干问题》的书，西班牙的《西方》杂志将这本书译成西班牙文后，对西班牙语文艺界产生了影响，于是，人们将20年代后拉美出现的新的文学流派称为魔幻现实主义。在最初一段时期，魔幻现实主义和其他现代主义流派如表现主义、象征主义、印象主义的界限不甚分明。20世纪50年代，鲁尔福发表长篇小说《佩德罗·帕莫拉》，作品的崭新的艺术形式和深刻的思想内容震动丁世界文坛，被称为“爆炸文学”。60年代问世的马尔克斯的长篇小说《百军孤独》在世界文坛上又引发了一次大地震，为魔幻现实主义文学带来了更大的声誉。此后，魔幻现实主义在拉丁美洲文学中一天天发展，成为一种举世瞩目的现代文艺流派。

魔幻现实主义这种新的文学的出现，有它的社会原因和历史原因。拉丁美洲曾长期处于西班牙、葡萄牙殖民主义者的统治之下，广大人民生活在水深火热之中。19世纪以来，这个地区的民族解放运动风起云涌，一些国家虽然取得了独立，但各国政府首脑实际是帝国主义、大庄园主和大资产阶级的代理人。他们都是一些军事独裁者，各级官僚都是他们的爪牙，这些人从上到下残酷地剥削和压迫人民。在这样的黑暗王国里，进步的作家虽然对现实不满，却没有言论自由，于是他们便借助象征、暗示、幻想等手法以达到揭露黑暗的现实社会的目的。拉丁美洲作家受欧洲传统文学影响较深。拉伯雷《巨人传》中奇特的想象和漫画式的夸张，塞万提斯的《堂吉珂德》中的幻想与讽刺，19世纪批判现实主义作家对黑暗社会的揭露与批判都为拉美魔幻现实主义作家所继承。他们也认真学习欧洲现代派中的一些新的文学技巧，并应用到创作实践中去。与此同时，他们对拉美自身的文学也很熟悉。印第安人古超级大国的神话，充满神秘色彩的离奇荒诞的民间传说也为他们所吸收。

魔幻现实主义的一个最大特点是幻想与现实的结合。魔幻现实主义作家一般都是积极的社会活动家，他们很关心国家和人民的命运，他们的作品都有丰富的社会内容，并且在他们的作品中所表现出来的社会政治内容十分明显，如《危地马拉传说》、《总统先生》、《佩德罗·帕拉莫》、《百年孤独》、《家长的没落》等作品，淋漓尽致地揭露了当代拉丁美洲的政治寡头、大庄园主和帝国主义的罪恶，表达了作家对人民的同情，对民族与人民命运的思考。但是，魔幻现实主义作家在反映现实社会生活时，常常运用怪诞的、幻想的手法，在作品中出现神奇的人物，鬼怪、巫术等种种幻景和超自然的现象。在形式方面，常运用几条线索交替发展的主体结构，并用意识流手法和心理时间揭示人物的内心世界。此外，作者还经常运用象征、暗示、夸张、梦幻等艺术

手法。这种幻想与现实结合的现实主义使之与传统的现实主义有很大的区别，魔幻现实主义反映的虽然是社会现实的真实心愿，但和传统现实主义以典型形象反映社会现实的原则很不一样，它创造的是一种扑朔迷离、带有神秘色彩的新现实。阿根廷作家恩贝特在《魔幻现实主义及其它》中说：“在魔幻现实主义小说中，作者的根本目的是借助魔幻表现现实，而不是把魔幻当成现实来表现。小说中的人物、事件、事物本来是可以认识的、合理的，但是为了使读者产生怪诞的感受，作者故意写得不可认识，不合情理，不肯给人以合理的解释，像魔术师那样改变了它们的本来不同，于是现实就在作者的想象中消失了……在现实消失与表现现实的过程中，魔幻现实主义产生的效果就像观赏一出新奇的剧目一样令人赞叹，也像在一个新的早晨的阳光下观察世界；其景象即使不是神奇的，至少是光怪陆离的。在这类小说中，事件即使是真实的，也会使人产生虚幻的感觉。作者是要创造一种既起自自然而又不脱离自然的气氛，其手法则是把现实改变成像神经病患者产生的那种幻境。”^① 鲜明的民族色彩和广泛的群众性是魔幻现实主义的第二个特点。魔幻现实主义作家生活在拉丁美洲这些苦难深重的国家中，拉美国家的自然风光也加深了他们对祖国的热爱，因此，他们的作品是存在强烈的爱国主义感情、鲜明的民族特色和浓郁的地方色彩。同时，魔幻现实主义的不少作家所创造的高雅文学，深得广大读者的喜爱。据说，在拉美国家，在识字的人中，很少人没有读过《百年孤独》的。然而我们不能把这种倾向看成是魔幻现实主义的通俗化倾向，它的丰富的内涵和奇特的艺术构思有别于通俗文学。但是，魔幻现实主义在这方面做到深奥与通俗的结合，在读者方面做到了雅俗共赏，这一点是不容易的。

^① 龚翰熊：《现代西方文学思潮》，四川人民出版社1987年版，第399页。

加西亚·马尔克斯（Gabriel Garcia Marquez, 1927—）是哥伦比亚小说家，1982年诺贝尔文学奖获得者。他出身于哥伦比亚马格达雷纳省的一个小城阿拉卡塔卡，他的父亲是电报报务员，兼营药店，母亲出身于赫赫有名的将军之家，马尔克斯从小生活在母亲的家里，深受外祖父的影响，其作品《百年孤独》的主要情节都是出自这位将军的回忆。除《百年孤独》外，主要作品还有《枯枝败叶》、《没有人给他写信的上校》、《族长的没落》、《霍乱时期的爱情》和《迷宫中的将军》等。

《百年孤独》是马尔克斯的代表作，也是魔幻的现实主义的代表作品，作品描写的是一百多年间布恩地亚家族七代人的命运，其基本故事情节是这样的，霍塞·阿卡迪奥·布恩地亚和他的妻子乌苏拉是表兄妹，因这个，以前乌苏拉的姑母和霍塞·布恩地亚的叔叔结婚，生了个长猪尾巴的孩子，乌苏拉害怕遭到同样命运，多年不肯与丈夫同床，村里许多人认为这是当丈夫的无能，布恩地亚在一次斗鸡时，对方公然挖苦他，一气之下，霍塞·布恩地亚打死了对方，从此被死者鬼魂缠绕，他们只好远走，最后在一条渺无人迹的河边建立了小村子，取名马孔多，以后发现了与外界的通遭，马孔多慢慢繁荣起来，成为一座小市镇。多年后，布恩地亚发了疯，被人捆在院子的栗树下折磨了半个多世纪才死。乌苏拉体格健壮，活了一百多岁，他们夫妇有两个儿子、一个女儿，大儿子生在旅途中，内战期间被政府军抓住枪毙；二儿子是生在马孔多的第一代公民，后来他和镇长的女儿雷梅苔丝·莫科特结婚，一天晚上，雷梅苔丝突然暴死，女儿叫阿玛兰塔，他们还收养了一个孤女，叫雷蓓卡，她有吃泥土的怪癖。第三代除了庇拉特内拉生下的阿卡迪奥、奥雷良诺·霍塞外，还有内战时期按古老风俗和17个女人生的17个奥雷良诺。第四代都是被政府军枪毙的阿卡迪奥的后代，女儿叫俏姑娘雷梅苔丝，两个遗腹子取名为霍塞·阿卡迪奥第二和奥雷良诺第二，

他俩长得一模一样，一样的行为放荡。第五代全是奥雷良诺第二的子女，儿子叫霍塞·阿卡迪奥，女儿叫雷纳塔·雷梅苔丝、阿玛兰塔·乌苏拉。奥雷良诺·布恩地亚是唯一的第六代，他爱上他的姑姑阿玛兰塔·乌苏拉，结果生了一个有尾巴的婴儿，后来被蚁群拖往蚁穴吃掉了。这时马孔多被一阵旋风刮走，从世界消失。和布恩地亚关系密切的是吉卜赛人墨尔基阿德斯，他曾在新加坡海滩死于热病，尸体被抛入海中，但因不堪忍受孤寂又重返人间，来到马孔多，他老死在布恩地亚家，留下一部神秘的手稿。

马尔克斯曾说，布恩地亚家族的历史可以说就是整个拉丁美洲的历史，因此，小说在展示布恩地亚家族的命运的同时，也曲折地反映了拉丁美洲一百多年的历史。哥伦比亚最初是个宁静、质朴的社会，马孔多的每座房子都能通向河边，马孔多的人们最讲秩序、最勤劳，但当第一批吉卜赛人到来时，西方文明也逐渐渗透这个社会，磁铁、望远镜、放大镜、假牙、冰块等，使马孔多的人们惊讶不已，世界神奇地发生变化，人们的思想观念也发生变化。同时，作品用大量篇幅写了内战，表现了当时哥伦比亚刚刚获得独立时的党派纷争、内战频繁的社会状况。

马尔克斯详细地描写布恩地亚家族的历史和马孔多，乃至哥伦比亚的历史，并不是作者要表现的主题，作者要着力表现的是企图通过这些历史来提出一个问题，表现从历史中抽取出来的形而上主题，即孤独，作者说过：“与其说马孔多是世界的某个地方，倒不如说是某种精神状态。”因为人类的最大威胁不是来自外部世界，而是来自自身。可以说，与孤独作斗争乃是人类最艰难的事业。因此，孤独是作者在《百年孤独》中企图把它作为一种社会精神来表现的一个深刻主题。这种孤独精神主要表现在第二代的奥雷良诺上校、阿玛兰塔、雷梅苔丝、雷蓓卡等人中，作者着墨最多的是第二代的奥雷良诺上校，上校是位为自由而战

的英雄，他发动过 32 次起义，32 次都失败了……他遭到过 14 次暗杀，73 次伏击和一次行刑队的枪决，有一次他的咖啡里被放了足以毒死一匹马的马子钱碱，而他居然幸免于难，他拒绝共和国总统授予他的勋章，最终当了革命军总司令，率领部队南征北战，成了最令政府惧怕的人物。从来不让别人给他拍照，这样一个叱咤风云的人物，他的晚年却过得异常孤独，他整天只埋头于一件毫无意义的事，炼金制作小金鱼，做了又化掉化了又重新铸，以此打发残生，“他隐约地知道，一个幸福的晚年的秘诀不是别的，而是与孤独签订一个体面的协定”。孤独是奥雷良诺上校无法摆脱的命运。阿玛兰塔最后天天在她的屋里织裹尸布，白天织了晚上又拆掉，以此度过孤独的晚年，俏姑娘雷梅苔丝每天赤条条地在浴室里待上整整两个小时，雷蓓卡由于受到爱情的折磨，就紧紧关上大门，把自己活埋了。小说中这些人物的孤独感是无与伦比的，它反映了他们之间感情的极端冷漠与疏远，而这正是他们孤独的原因，布恩地亚家族百年孤独的历史证明，因循守旧、停滞不前就是最终会遭致这种命运，因此，它的灭亡是历史的必然。作者在《百年孤独》结束时写道，这个家族的命运过去不曾，将来也永远不会重复。“因为命中注定一百年处于孤独的世家决不会有出现在世上的第二次机会。”这正体现了作者对陈旧的历史遗迹的遗弃和对未来社会的信心。

《百年孤独》主要应用了以下几种艺术表现手法：

(1) 把现实魔幻化。魔幻现实主义与通常意义上的现实主义之所以不同，就在于它主要是探索生活的非常规手段，作家不是用严谨的情节和细节去创造高度真实的气氛，而是让生活失去它原有的形式，成为魔幻式的奇特的景象。《百年孤独》就是马尔克斯创造的一个魔幻的世界，小说为了使日常生活魔幻化，应用了两种方式：一是移植神话传说，一是进行艺术夸张，如阿卡迪奥杀死邻居，死者的幽魂天天来纠缠，使他日夜不宁，这是作者借

自印第安人的古老神话传说；印第安人在人死与不死之间界限不分明，死亡是生命的延续，人死魂不死。此外，作者在小说中还模仿了《圣经》的故事和《天方夜谭》的故事，如阿卡迪奥与表妹乌苏拉结婚。因害怕犯禁忌而不同床，由于杀死了嘲笑者和向禁忌挑战则导致他们离乡背井，另找安居之地，这如同《出埃及记》。小说中写阿卡迪奥第二从尸体火车上逃回时遇到了那场连下4年零11个月零两天的大雨，也酷似《创世记》中诺亚方舟和洪水浩劫的故事，“俏姑娘”雷梅苔丝抓着床单升天的描写，显然受《天方夜谭》中的飞毯故事的启发。在艺术夸张方面，作者先以现实事件为基础，借助想象和幻象，抓住事物的本质特征进行渲染，造成一种离奇感，如霍塞·阿卡迪奥在外中弹身亡，“一股鲜血从门下流出，流过客厅，流出家门淌到街上，有高低不平的行道上一直向前流，流下台阶，漫上石栏，沿着土耳其人大街流去，先向左，再向右拐了个弯，接着朝布恩地亚家拐了个直角，从关闭的门下流进去，为了不弄脏地毯，就挨着墙角，穿过会客室，又穿过一间屋，划了一个大弧线绕过了饭桌，急急地穿过海棠花长廊，从正在给奥雷良诺·霍塞上算术课的阿玛兰塔的梅子下偷偷地流过，渗进谷包，最后流到厨房里，那儿乌苏拉正预备打三十二只鸡蛋做面包。”他身上的火药味如此浓烈，马孔多人无论怎样也无法驱散，多年后他的坟墓依然散发着火药味。

(2) 作者应用了独特的轮回时空观。这种方法在作品的故事和人物的言行方面都有明显体现。小说的全部故事就是在一百年的大轮回中叙述的，马孔多本来不存在，布恩地亚第一个创建了它，由最初的荒凉走向繁荣，经过长期的动乱，最后被飓风毁灭，不复存在。布恩地亚家族亦然，从第一代在马孔多安居，经过百年的生息，到第七代猪尾儿被蚂蚁吃掉。在人物当中对时间的轮回最敏感的是年迈的祖母乌苏拉，家族内发生的一切和马孔多的一切变化她都亲身经历，重要的事件重复的现象和重复的人

名使她觉得时间在打转。人名的重复所造成的轮回和反复感更为明显，布恩地亚这个家族生育力强，子孙满堂，一代人取了相同的名字，男的均叫奥雷良诺或阿卡迪奥，女的均叫阿玛兰塔或雷梅苔丝，总共有5个阿卡迪奥，4个奥雷良诺（算上私生子共21个），3个阿玛兰塔，3个雷梅苔丝，由于人名和他们的行为的重复，在客观上造成了这样一种效果，时间在打转，人物在重现，事件在复发，世界在打转，世事万物仿佛总在周而复始地循环，神秘莫测，荒诞不经。

五 “迷茫的一代”

“迷茫的一代”是第一次世界大战之后在美国形成的一个文学流派，这一流派没有严密的组织，没有纲领和宣言，成员都是参加过第一次世界大战的年轻作家。大战之后，侨居巴黎的美国作家斯泰因曾将海明威及其朋友称之为“迷茫的一代”，1926年，海明威出版长篇小说《太阳照样升起》时，便将这句话作为小说的题目，此后，“迷茫的一代”就成了以海明威为代表的文学流派的总称。

“迷茫的一代”反映了第一次世界大战后一批年轻知识分子的心态。这些人都曾经参加过世界大战，目睹成千上万的士兵白白丢掉性命，于是，他们对战争产生了怀疑、厌倦和憎恨。战争结束后，他们的生活很不安稳，他们对现实不满，愤世嫉俗，躲入个人的小天地里，追求个人幸福，然而，爱情、友谊、饮酒作乐并不能消除他们精神上的苦闷，反而使他们陷入更深的苦恼之中，这种精神状态实质上成了“迷茫的一代”作家常常表现的主题。“迷茫的一代”的主要作家有海明威、多斯·帕索斯、爱·肯明斯、托玛斯·沃尔夫、司各特·菲茨杰拉德等。T. S. 艾略特也被称为“迷茫的一代”。我们主要介绍这一流派的代表作家海明威。

海明威（Ernst Hemingway，1899—1961年）是美国现当代著名的小说家，是“迷茫的一代”的代表人物。他生于芝加哥附近的奥克帕克村，父亲是医生，爱好打猎和钓鱼，母亲有良好的艺术修养，海明威从小受父母的影响，1917年中学毕业后，担任报社记者。第一次世界大战最后一年，他参加了美国红十字会医疗队，在意大利前线负了重伤，战后仍担任新闻工作，并开始发表小说。1926年他的第一部长篇小说《太阳照样升起》出版，1929年发表长篇小说《永别了，武器》，20世纪50年代，海明威发表《过河入林》和《老人与海》，1954年，海明威因精通现代叙述艺术而获得诺贝尔文学奖，1961年7月2日，海明威因不堪忍受肉体和精神上的痛苦，用自己心爱的猎枪自杀。海明威的创作典型地反映了“迷茫的一代”的创作特点，在海明威的几乎所有创作中，其基本主题就是表达对世界的普通幻灭感，表现那一代备受战争创伤的年轻人的“迷茫”和失落，以及他们的挣扎与反抗。

《太阳照样升起》是海明威早期创作的长篇小说，小说以第一次世界大战以后的巴黎为背景，描述了一群英美青年放浪形骸的生活，书中的主人公杰克·巴恩斯是个深受战争创伤的青年，他在巴黎当新闻记者，但在大战中受伤，性功能受损，在一次舞会上他与英国护士布雷特相爱，但不能结合，使他感到非常痛苦，布雷特生活放荡，她一方面继续和杰克来往，另一方面又与罗伯特勾结，又打算嫁给酒徒迈克，杰克在罗伯特的建议下，去西班牙过潘普诺纳节，同去的还有布雷特、比尔、迈克等。那天玩得很痛快，布雷特到西班牙后，很快又爱上了斗牛士罗梅罗，后又被抛弃，好心的杰克尽力安慰她，替她付账，杰克在看完斗牛之后，很佩服斗牛士无畏的“硬汉子”精神，他自以为这才是人生的真谛，是太阳升起的地方。这篇小说所表现的主题就是战争对人的伤害。

《永别了，武器》是海明威的代表作，也是“迷茫的一代”的代表作品。作品主人公亨利·腓特力是一个美国青年，第一次世界大战前在意大利学习，战争爆发后他在意大利军队当志愿兵，被授予中尉军衔，他指挥一个战地汽车救护队，经朋友介绍，他认识了英国护士卡萨玲，最初，他和她的交往只不过是逢场作戏，对她并没有真正的爱情，不久，他在前线负伤，野战医院转送美国红十字会，恰好卡萨玲也已调到这个医院工作。两人来往密切，他真的爱上了她，他们一起过了一个幸福的夏天。秋风、落叶的季节到来时，他恋恋不舍地离开情人返回驻地，他刚回汽车救护队，就因意军惨败而纷纷溃退，在撤退中，他被意大利宪兵抓住，并要被枪毙，他因害怕而跳进河里逃跑了，他好容易找到了卡萨玲，两人一起来到瑞士，在日内瓦湖畔过着幸福的日子。后来，卡萨玲要生孩子，他们搬到洛桑，住在一家旅馆内，不幸的是卡萨玲因难产死亡。亨利心灰意冷，四周是一片黑暗。这部小说有两个主题，一个是战争主题，一个是爱情主题。亨利起初自愿地参加战争到逃离战争，体现了作者对战争的基本思考，当亨利个人化地结束战争后，他生活的全部内容便是爱情，但在幸福的爱情生活中，战争的阴影仍然笼罩着他，而当他失去爱的对象时，他的一切又回到原来的状态，甚至比原来变得更糟。作者在这里所要表达的是什么呢？“人生不论是私生活还是社会生活，都是个徒然的斗争，赢家也一无所得。”

海明威在这些作品中把那些“迷茫的一代”的孤独和失落感表现得非常充分，就在作者的生活和思想中，这种情绪也同样主宰着他，使他备受时代感的折磨。然而，在他心中毕竟有向上的生活内容和思想，这方面主要表现在他的《老人与海》中。

《老人与海》被作者称为自己最为满意的作品，它取材于作家在古巴生活的一段真实故事。作品的主人公桑地亚哥，连续84天朝朝满怀希望出海，但夜夜败兴空手而归，第85天，他还

是执著地扬帆远航，这时他钓到一条很大的马林鱼，被鱼拖住至远海，最后终于制服了马林鱼，可是这时成群的鲨鱼“闻腥而来”，他又与鲨鱼搏斗，最后拖回来的是一副鱼骨架子。作品的情节很简单，但却表现了一个深刻的寓意，作者除了赞美桑地亚哥坚毅的意志、忍耐力和顽强精神外，主要还在于揭示出人在面临失败时，怎样保持失败者的风度。这是海明威从自己的生活中总结出来的一条人生哲理。但是，海明威的自杀毕竟与这种精神形成鲜明对照，桑地亚哥的“硬汉形象”与海明威粗犷而受尽磨难的自我形象应该说是一致的，但他的自杀毕竟给我们对他和他的作品又提出了新的难题。

在海明威的创作初期，有这么一部短篇小说《印第安人营》，写的是一个叫尼克的孩子跟随当医生的父亲到印第安人营里接生，当产妇声嘶力竭地叫喊至最终把孩子生出来时，做丈夫的在上铺却用剃刀割断了自己的喉咙，尼克亲自目睹这一场面，作品结束时，父子俩在谈论死亡——自杀：“爹爹，他为什么自杀？”“尼克，我不知道，我猜他是受不了”。“爹爹，是不是有许多人自杀”？“没有多少，尼克”。^① 这篇小说中的父子与海明威和其父亲相似，其父在1928年病中用手枪自杀，而海明威却在1961用他心爱的猎枪把自己的头打掉大半个，那是因为什么？我们只能猜测地说：“我猜他是受不了。”

第四节 后现代主义戏剧

后现代主义戏剧如同后现代主义一样是个模糊不清的概念。

^① 《海明威文集·短篇小说全集（上）》，陈良廷等译，上海译文出版社1995年版，第113页。

尽管如此，学术界仍然把第二次世界大战以后出现的戏剧划分为后现代主义戏剧，后现代主义戏剧是在萨特等人的存在主义思潮的影响下催生的一种戏剧思潮，这种思潮以自我否定、本体怀疑精神为基础，以人类非理性手段表现人类处境的荒诞性，突出戏剧动作（肢体语言），创造一种无台词，只以物质具体的声音和形象、音乐、舞蹈为主体的戏剧。在这一节里，我们主要讲述存在主义戏剧和荒诞派戏剧。这两种戏剧流派都同在第二次世界大战之后产生，都同受存在主义思想的影响，但是从戏剧体裁角度来看，存在主义戏剧较荒诞派戏剧具有更多的传统性，而荒诞派戏剧则体现出后现代戏剧的鲜明特征。

一 存在主义戏剧

存在主义戏剧的主要作家是让-保尔·萨特（Jean-Paul Sartre，1905—1980年），他出身于一个海军军官家庭，两岁时父亲去世，以后随母亲长期居住在外祖父家。萨特19岁在巴黎高等师范学院攻读哲学，24岁通过中学教师资格考试，在巴黎等地任中学哲学教师多年。第二次世界大战爆发时应征入伍，1940年被德军俘虏，后获释。以后从事存在主义的研究和宣传，并且在20世纪50年代到过前苏联和中国，表达过对共产主义事业的关注。萨特的戏剧和他的小说一样，都是他的存在主义哲学思想的解释和诗意表达，通过戏剧的表现方式，他的存在主义哲学思想得到更全面、更形象的理解。

萨特最早的剧本是《苍蝇》，故事取材于古希腊传说，但是他通过这个故事，却成功地表现了他的存在主义有关自由选择的思想。剧中主要人物是俄瑞斯忒斯，他是阿加门农和克吕泰墨斯特拉的儿子，其父阿加门农是希腊联军的统帅，在胜利后回到家中时被克吕泰墨斯特拉和她情夫埃癸斯托斯杀害。从这次凶杀以后成百万的苍蝇在阿尔戈斯城上空盘旋，并使人民焦虑不安。俄

瑞斯忒斯带着复仇和拯救阿尔戈斯人的目的返回城邦，在这之前，他是自由的，但这种自由是由他的空虚造成的，宫殿不属于他，城市不属于他，于是他想行动，但他的意志就像哈姆莱特一样软弱，假如没有他妹妹厄勒克特拉的帮助，他便一无行动地离开阿尔戈斯。他妹妹在那对犯罪夫妇的生活圈子中待了15年，一直想等哥哥回来复仇，然而，俄瑞斯忒斯的复仇又遭到天神朱庇特的反对，但是，俄瑞斯忒斯还是毅然担负起自己的责任，他进行了选择，杀死了那个害死他父亲的凶犯和他的亲生母亲。可是这时朱庇特谴责他，他妹妹也不承认他，因为他去掉了她活在世上的理由：她魂牵梦萦地想着复仇，但只不过是梦想而已，一旦俄瑞斯忒斯撕碎了她的梦，她的生存意义也就被剥夺了。而俄瑞斯忒斯本人，作为存在主义的英雄，他毫无保留地承担了自己的责任，因此他是自由的，而对于自由的人来说，任何命运都不能强加于他，就连朱庇特也无可奈何。俄瑞斯忒斯就以这一行动，告别了他的青年时代，而进入负责任的成年时代，他所拯救的阿尔戈斯人，扔石块打他，因为他使他们恐惧，当他离开阿尔戈斯时，成群的苍蝇追在他后面，然而，他和苍蝇的出走，却是对阿尔戈斯人的拯救，不管阿尔戈斯人的态度如何，阿尔戈斯城是被俄瑞斯忒斯拯救了。剧本着重表现的就是俄瑞斯忒斯的自由选择。他来到阿尔戈斯，他的存在是自由的，他没有阿尔戈斯人的心灵羁绊和精神奴役。他所面对的只是一个他必须做出选择的境遇，并且他必须通过自己的选择来确定自己的自由。在犹豫中，陪同他的老师在劝阻他，天神朱庇特在恐吓他，但俄瑞斯忒斯还是勇敢的宣称朱庇特只是“繁星之王，海浪之王”，而不是“人类之王”，他庄严声明“我就是我的自由”。俄瑞斯忒斯最终做出了选择，他杀死了埃癸斯托斯和自己的母亲，在为自己的父亲报了仇的同时，也结束了阿尔戈斯人对罪孽无休止的忏悔，在根本上动摇了现存体制的合理性，从而肯定了人在面对资本主义

文明陷入危机时进行自由选择，自己把握自己命运的合理性。

《间隔》又是萨特另一个比较好的剧本。这是一个内容丰富的幻想故事，故事发生在地狱之中。故事的主要人物伊奈司、埃斯泰乐、加尔森。生前分别是：加尔森是一个和平主义的文人，因胆怯逃跑而被枪毙，埃斯泰乐因爱慕金钱而与一个老头子结婚，可是又与一个情人发生关系生了一个私生子，终于把私生子溺死而犯法，伊奈司把丈夫的情妇赶走，以致引起丈夫的自杀。这三个人在地狱里仍旧重犯生前的错误：埃斯泰乐设法勾引加尔森，伊奈司竭力把埃斯泰乐从加尔森中诱开，加尔森则要找一个把他当成英雄的女人，他们三人同住一间普通的地狱旅馆里，可是，每当他们中其中两个在一起时，总有第三个在破坏他们的关系，无论哪两个人都不能如愿以偿。在这部剧中有一句名言“他人就是地狱”，它表述了存在主义哲学的一个重要命题，从表面上看，这句名言揭示了西方资本主义制度下人与人从本体上无法沟通与理解的社会现状，但从价值论的角度来看，“他人就是地狱”所表述的仍然是个体生命进行自由选择的重要命题。萨特之所以强调个体生命进行自由选择的重要性，就是因为在西方社会漫长的文明史中，历史理性和宗教教条占据了决定性的地位，而每一个生命个体在历史行进过程中却遭到残酷的扼杀。而这种扼杀在现实形态中又常常是通过人与人之间的关系来实现的。萨特在1956年为《间隔》写的前言中说：“世界上的确有相当多的一部分人生活在地狱里，因为他们太依赖别人的判断了。”^①也就是说，现代人在社会生活中常常不能把握自己，因而试图通过他人的眼光或他人的评判来断定自己的行为，为此，他经常不得不为了取悦于他人而戴上为大家共同认可的人格面具，久而久之，这种假面具成了人的社会生活中的正常人格展

^① 徐崇温：《萨特及其存在主义》，人民出版社1982年版，第62页。

示，而真正属于自己的个体本性却完全被掩盖。人们戴上这个本不属于自己的、如今却取不下也不想取下的假面具生活，从而演出了一幕幕人生的悲剧、喜剧和闹剧。《间隔》中的三个人就是这种人生悲喜剧的缩影，他们三人本来就是生活中的懦夫，他们彼此防备着，又非常关注旁人的目光，虽然他们每个人都在追求自己的自由，追求着自己感性生命的欲望，但这种个体的自由总有许多别的因素而受阻碍，最后，作者说，“还有什么地狱，他人就是地狱”。

除此之外，萨特的戏剧还有《毕恭毕敬的妓女》、《肮脏的手》、《魔鬼与上帝》等，这些剧本都是为宣传他的存在主义思想服务的，但是，萨特是个出色的文体家，他在尽力宣传他的存在主义思想的同时，也创造出新的艺术形式。

萨特的戏剧通常被称为“情境剧”，而“情境剧”实际上就是一种哲学剧，这种戏剧一般采用传统戏剧的表现方式，但与传统戏剧所不同的是，作者特意让人物进入某一特定的情境中，让他们进行自由选择，自己决定自己的行为，因此，剧中的戏剧冲突主要的不是外在世界各事物之间的冲突，而是人物左右两难的境地，这种戏剧表现的主要效果，就是能够集中体现人物在选择中所表现出的一种意志和精神。如《苍蝇》中的俄瑞斯忒斯，他在进行选择之前是左右为难的，但一旦当他选择了自己的行动，他便毅然承担自己行动的后果，为自己的行动负责，而具有这种精神的人，在萨特的思想中便是一个存在主义的英雄，而剧本所要着力表现的，也就是这种英雄。

二 荒诞派戏剧

荒诞派戏剧是第二次世界大战时期出现的一种新的戏剧流派。它首先出现在法国，其后在西方其他一些国家蔓延。一开始，人们对这种没有连贯的情节，没有完整的人物形象，对白也

语无伦次的戏剧形式不甚了解，但后来随着荒诞派戏剧上演的次数增多，特别是在1953年贝克特的《等待戈多》的演出，获得巨大的成功后，使人们发现这种戏剧形式的背后隐藏着人们思想中带有普遍性的东西。在20世纪50年代后期，荒诞派戏剧的影响扩大，成为战后西方最重要的戏剧流派。荒诞派戏剧一开始被人们统称为“反戏剧派”或“先锋派戏剧”，60年代初，英国戏剧理论家马丁·埃斯林在他的《荒诞派戏剧》中，正式把它称为“荒诞派戏剧”。

什么是荒诞派戏剧呢？美国戏剧家阿尔比说：“让我来对荒诞派戏剧下个定义。据我看，荒诞派戏剧是对某些存在主义和存在主义之后的哲学概念的艺术吸收。这些概念主要涉及在一个毫无意义的世界里试图为其毫无意义的存在找出意义来的努力。这个世界之所以毫无意义，是因为人为了自己的幻想而建立起来的道德、宗教、政治和社会的种种结构都已经崩溃了。”^① 从中可以看出，荒诞派戏剧主要反映的是西方当代人存在的荒诞性，而人们对世界和人的存在的荒诞性的领悟，正是第二次世界大战后人们心理的最主要特点。如果说在第一次世界大战后艾略特的《荒原》表达了那些深受战争伤害的那一代人普遍的心理状态，那么荒诞派戏剧则是在第二次世界大战后表达了西方人又一次在战争的摧残中人们的普遍心理。难怪贝克特的《等待戈多》在美国一所监狱里演出时竟然能引起被关在那里的犯人们的强烈共鸣。

荒诞派戏剧的特点首先在于它的荒诞性，但“荒诞”不能简单地理解为荒谬可笑。荒诞本来是用以音乐中，指音乐的不协调音。在哲学上其含义引申为个人和生存环境的不协调。萨特说，荒诞就在于偶然性。尤奈斯库在他的《在城市的武器里》

^① 《外国文学》1981年第1期，第51页。

说：“荒诞是指缺乏意义，和宗教的、形而上学的、先验的根源隔绝后，人就不知所措，他的一切行动就变为毫无意义，荒诞而无用。”^① 因此，荒诞是人面对自身的一种存在的体验，它以人的存在为根本前提，离开了人，荒诞也就不存在。而荒诞感则表现为人对某种生存状态的怀疑，当我们无视一天的生活，四季的往复时，就不会有荒诞感，一旦人们试图解释或寻找原因时，荒诞感就产生了。加缪在他的哲学随笔《西西弗斯的神话》中说：“一个能用歪理解释的世界，还是一个熟悉的世界，但是在一个突然被剥夺了幻觉和光明的宇宙中，人就感到自己是个局外人。这种放逐无可救药，因为人被剥夺了对故乡的回忆和对乐土的希望，这种人和生活的分离，演员和布景的分离正是荒诞感。”^② 加缪在此文中用了古希腊神话中西西弗斯的神话，用西西弗斯每次把石头推上山顶，石头又自动滚下，再推上山的反复无休止的动作来比喻人类的处境和人的生存状态，加缪对这一神话意义的揭示，正是现代西方人的荒诞感的最高意义上的概括。

但是荒诞派作家对人的存在的荒诞性的提示并不是他们的主要目的，而是要人们正视这种荒诞性之后，努力超越它，加缪说“我看到这个人下山，朝着他不知道尽头的痛苦，脚步沉重而均匀”，正是在这个时候，西西弗斯觉醒了，他知道他面前的悲惨命运，但是“造成他的痛苦的明智同时也造就了他的胜利”^③，他敢于正视那块巨石，敢于把它推上山顶，这是他在下山途中表现出来的精神，这种精神就是对命运的蔑视、挑战和反抗。在这里，西西弗斯的命运正是人类的命运，然而西西弗斯能够在认识

① 外国文学研究所编：《外国剧作家论剧作》，中国社会科学出版社1982年版，第302页。

② 加缪：《西西弗斯的神话》，杜小真译，广西师范大学出版社2002年版，第5页。

③ 同上书，第112—116页。

自己命运的荒诞之后，正视荒诞，战胜荒诞，这表明作家对人类前途是充满信心的。

荒诞派戏剧在 20 世纪五六十年代是它的全盛期，但从此以后，荒诞派戏剧就开始走下坡路了，尤奈斯库在 1987 年和法国《读书》杂志副总编的谈话中，坦率地承认：“我确实是个反戏剧的作家之一，我的路已经达到了尽头，现在我不太清楚应该怎样走下去”，作为一个流派，荒诞派戏剧所创就一套反戏剧形式已经成为过去，但是，荒诞派戏剧家们所揭示出的人类存在的荒诞性，对后世却产生着深远的影响。

在艺术上，荒诞派戏剧有以下几个特点：

第一，表现手法的夸张。荒诞派戏剧作家认为：外部世界是毫无意义的，它本身就是一个荒诞的存在，人与人的关系已达到十足荒诞的程度，人已异化为物的奴隶，人与自我的关系已呈现出荒诞的状态。为了表达他们这些激烈的观点，用一般的、几千年流传下来的传统戏剧手法是不行的。于是他们在创作时完全不按客观生活的模子提炼连贯的情节，也不是像传统戏剧那样通过矛盾冲突的展开和解决去展现现实生活和人物性格的发展，而是极度夸张地把作者的主观感受和意识化为具有梦境和地狱特征的场景，以一种不可知的力量给人以压迫的恐怖感以及无力挣扎的绝望感，他们在组织剧情、人物塑造、背景设计、语言运用，在对灯光、道具的使用诸方面都特别注意不失荒诞与夸张。

第二，明确的主题，破碎的舞台形象。荒诞派戏剧既不像传统戏剧靠情节、矛盾、冲突、解决的公式来达到戏剧效果，也不像存在主义的“境遇剧”那样情节紧张，戏剧冲突强烈，它有的只是稀奇古怪、支离破碎的舞台形象。它无逻辑、像幻觉、像噩梦，靠荒诞不经的舞台形象达到内容与形式的统一，从而唤起观众的一种情绪，通过这种情绪的传达，表达出这种传统戏剧中不可表达的“真实”。而这种真实、实质上就是荒诞派戏剧家们

看到的世界的荒诞和人的存在的荒诞的真实，要表达这种真实，就非得用荒诞的手法才能表达荒诞的本质不可。荒诞派戏剧作家用这种方式得到了奇妙的效果。

第三，语言失去了意义。在荒诞派戏剧中，戏剧语言是颠三倒四，不断重复，文不对题，甚至大多数时候是沉默，“沉默”在他们看来正是表达世界的荒诞性，人与人之间无法沟通的思想的最有效方法。在这样的时候，语言就成了人们思想交流的障碍，成了人们认识真理的障碍，于是甩掉传统语言的包袱，用新的形式来代替语言，便成了荒诞派戏剧创作中的重要特色之一。

荒诞派戏剧的主要剧作家是尤奈斯库、贝克特和阿尔比。

尤金·尤奈斯库（Eugene Ionesco，1912—1994年）是荒诞派戏剧的奠基人，“荒诞派的经典作家”，他原籍罗马尼亚，母亲是法国人，少年时代在罗马尼亚接受教育，后就读于布加勒斯特大学，毕业后任法文教师并从事文学评论。1938年定居法国，第二次世界大战期间曾在出版社做校对，1970年当选为法兰西学士院院士。他的主要戏剧作品有《椅子》、《秃头歌女》、《雅各，或驯服》及其续集《未来在鸡蛋里》、《待婚的少女》、《阿美戴或怎样摆脱它》、《新房客》、《不贪钱的杀人者》、《犀牛》、《空中行人》、《国王死去》。尤奈斯库的戏剧的一个最主要的特点是，它表现了人在失去了自我的情况下的艰难处境。确实，人本来是在与客观世界相互作用下发展的，一旦与客观世界脱节，人也就与自己的本质疏离，人也就失去了自我。而在此种情况下，人的一切行为也都失去了意义，荒诞而可笑，这在他的两部剧本《椅子》和《秃头歌女》中表现得最为充分。

《椅子》中表现了一个孤岛上的两个九旬老人，老头准备向世人宣读他积一生经验所发现的人生奥秘，正在搬来许多椅子迎接客人的来临。台上摆满了椅子，这表明看不见的客人陆续到来，老头发现的真理要由一位演说家来宣布，他自己却与老太太

一起跳海自杀。作为老人代言人的演说家出现后原来是个哑巴，当他动笔时却又只能写出一堆杂乱无章的文字，这样，老人发现的真理只能永远秘而不宣，剧中表现人生的探索 and 追求都是徒劳无益的，而剧中的代言人又表明人与人之间的任何沟通都是不可能的，而剧中的满台椅子占据了所有的空间，两个老人只能在椅子中间艰难地走动，这则表明，物质文明发达，不能拯救人类，反而挤掉了人的立足之地。尤奈斯库在《未来在鸡蛋里》专门发挥了这个主题，青年人杰克与罗伯达结婚了，他们接受社会规范，专心致力于生儿育女，罗伯达不断下蛋，生出无数的“银行家和猪猡，联邦主义者和唯灵主义者，楼梯和皮鞋”。杰克嘴里发出咯咯声，搬出一筐筐鸡蛋来，摆满了舞台。通过这种荒诞的形象来“比喻”物质的不断增殖对人的压迫，全剧以“生产万岁”的绝望叫声而告终。这表明人类的自我在现代文明中已经被物质的力量所挤压，人完全丧失了自我，因而这才使我们正常的伦理道德及社会规范显得荒诞而无用。

剧作家在这里涉及的实际上是异化问题。自从19世纪资本主义物质生产发达起来以后，形成了人隶属于物的反常现象，在对物质主义的压迫之下，人畸形发展，失去了作为人的本质，降为“非人”，自己对自己，对他人都成为异己者。尤奈斯库的《秃头歌女》通过一对典型的英国资产阶级夫妇史密斯先生和太太在典型的英国资产阶级环境里的一段生活，把他们带进了一个非人化的世界。开始时，他们在拉家常，但后来话越来越多，越来越怪诞。他们谈到一个人鲍比·毕生，但说着说着，那一家人全叫鲍比·毕生，个人的本质根本无法辩论。更具有意义的是另一对跟他们一样的男女，他们攀谈起来，发现他们同坐一趟火车从曼彻斯特来到伦敦，现在住同一条街，同一幢楼，同一间屋，同睡一张床，原来他们是夫妇，并且有一个孩子。这种荒诞的描写旨在表明，夫妇关系尚且如此，人与人之间的隔膜就更可

想而知了。可是，他们的夫妇关系果真那么确定吗？也不尽然，作品进一步写道，一个女仆进来说，那个男人的孩子左眼是红的，而那女人的孩子右眼是红的，他们通过逻辑性推理确定的夫妇关系，却被这一事实推翻了。直到最后他们究竟是不是夫妇，还成问题，因为人类的逻辑本是不可靠的。这样一来，不仅他们之间的关系，甚至他们自己的身份，他们究竟是谁都无法确认了，亦即失却了自己的本质。剧本的结尾，马丁夫妇与史密斯夫妇调转了位置，又开始了第一幕的荒唐对话，他们的“自我”失去了明确的界限，他们的人格可以置换，既可以是马丁，也可以是史密斯。

尤奈斯库在谈到这部戏剧时说：“我试图以喜剧手法处理既荒唐又痛苦的人生戏剧，在这部戏剧里，如果说它是在批评什么，那就是所有的社会，是语言，是陈词滥调——是对人们举止言谈的嘲讽，因此也是对戏剧的嘲讽。”^① 尤奈斯库的戏剧，主要侧重于家庭伦理方面的形而上的探索，它与我们的日常生活相一致，因而更能引起世人的共鸣。因此可以说，他的主题表现虽然是形而上学的，而他所选取的题材则来源于现实，对于揭示现代西方人生活的荒诞性和无目的性是很强的现实意义的。而他后期的一部代表性作品《犀牛》则是表现人们在普遍异化的环境中人是如何与之进行抗争的。《犀牛》的故事发生在外省一座小城的广场附近，主人公贝兰吉是一家出版社的校对，每天中午他都和朋友让到广场附近的小咖啡馆喝咖啡。一天，广场上突然出现一头飞奔的犀牛，有人议论纷纷，有的人若无其事。贝兰吉和让也为此事吵了起来。第二天，他到让家去寻求和解，谈话间让头上起包、皮肤变绿，声音变粗，变成了一头犀牛。此时，全城的每一个路口都可以看到犀牛。人变犀牛的恐怖笼罩全城，贝

^① 《外国戏剧作家谈剧作》，中国社会科学出版社1982年版，第302页。

兰吉也病了。他的朋友苔丝和同事来看他，并告诉他城里很多人都变成了犀牛，所以没有必要孤芳自赏，一切都会渐渐习惯。贝兰吉的同事此时也跟着上司去追随变犀牛的行列中。贝兰吉请求苔丝留下来，一起拯救人类，但苔丝在全城变犀牛的恐怖下也加入了其中的行列。贝兰吉孤身一人，虽然他最后没有变成犀牛，但孤独使他几乎疯狂，他发出绝望的叫喊：“我是最后一个人，我将坚持到底！我决不投降！”贝兰吉的反抗及其结果表现了西方人面对荒诞的世界时反抗的无意义，人类的渺小与无能为力。《犀牛》所揭示的是人类精神的堕落，他们不是厌恶堕落，厌恶变丑，而是渴望堕落，渴望变丑。

塞缪尔·贝克特（Samuel Beckett, 1906—1989年）是长期居住在法国的爱尔兰犹太小说家、剧作家。父亲是建筑工程估价员，母亲是法国人。贝克特就学于一所法国人开办的学校，学习英文和法文。1927年毕业于都柏林三一学院。1928—1930年在巴黎高等师范学院任教。1938年定居巴黎。第二次世界大战爆发后，他曾参加过抵抗运动。大战结束后，便专门从事翻译和文学创作。贝克特主要戏剧作品有《等待戈多》、《最后一局》、《啊，美好的日子》、《喜剧》、《来和去》、《俄亥俄即兴之作》等。1969年，他因“他那具有新奇形式的小说和戏剧作品使现代人从精神贫困中得到振奋”而获得诺贝尔文学奖。贝克特的戏剧侧重表现的是人的荒诞的生存状态，这主要体现在他的剧作《等待戈多》中，《等待戈多》的主题就是等待。剧中有两个主要人物：流浪汉符拉基米尔和爱斯特拉冈，作家描述他们是衣衫槛褛、浑身发臭。启幕时，时间是黄昏，在一条乡间小路上，两个流浪汉在等待着，他们说他们在等待戈多，在等的时候做些无聊的动作消磨时间，奴隶主波佐和他的奴隶幸运儿几次经过，给他们的等待带来一些变化。第一幕、第二幕的最后都有一个男孩报告说戈多今天不来了，可能明天会来，爱斯特拉冈问：“那我

们怎么办”，符拉基米尔说：“等待戈多。”剧就这样结束。理解这部作品的意义，我们不能从作品本身中寻找，因为作品给我们讲述的就是一个无意义的故事，一个“什么也没发生，谁也没有来，谁也没有去”的悲剧，但是，我们又必须从这个无意义的故事中寻找意义，理解这一矛盾的现象，就已经打开了理解这部作品奥秘的钥匙。作品的标题为“等待戈多”，但戈多到底是什么呢？1958年，美国上演该剧，导演向贝克特询问戈多意味着什么，他回答说：我要是知道，我早在戏里就说出来了。这句否定的回答，实际上又给我们理解这部作品提供了一条重要线索，即他指出了人对他生存的世界，对自己命运的一无所知，而这，也正是作家在作品中所要表现的人的生存状态。在作品中，人的这种生存状态则夸张为荒诞性和尴尬性，符拉基米尔和爱斯特拉冈实际上是人类的缩影，他们的生存状态，实际上就是人类的生存状态。在这种状态中，人类的一切活动都缺乏意义，就像这两个人物的胡言乱语和各种无聊透顶的动作，而人类都总是在为自己设计一个未来，一个不可知的未来，但实际上，这个未来并不是充满希望的，而正像作品中的戈多一样，它也许存在，也许不存在。然而人类不管怎样，都得等待下去，符拉基米尔和爱斯特拉冈两人在等待中想自杀，这说明了人类在这种等待中的艰难，然而充满希望，即使这希望是那么渺茫，但人类仍不能抛弃这幻想中的希望。因此，作品的意义在于它揭示出人类生存意义的虚幻性，而人类在这种虚幻的世界中存在，其现实生存状态则表现为荒诞，尤奈斯库说：“荒诞是指缺乏意义……人与自己的宗教的、形而上学的、先验的根基隔绝了，不知所措，他的一切行为显得无意义，荒诞而无用。”符拉基米尔和爱斯特拉冈在一条路上等待戈多，实则意为他没有了任何先验的、传统的、形而上学的东西，他们生存的唯一支柱和意义就是等待，而他们的等待显得是多么的荒诞而无用啊！人在为自己设计骗局而又知道这

是一场骗局，但是，人为了生存，却又设法掩盖这骗局。这是虚假的，但人却必须把它作为真理来对待，这就是人在现实世界中的尴尬处境。贝克特在他的小说《难以名状者》中将人类的这种荒诞处境表述得更为明白无误：“什么也没有，什么也不是。走进世界而又并未出生，住在那里而又并未活着，毫无死去的希望……我们，所有我们漫长而又徒劳的终生，过去最终总是那种处于生活之外的人……那种对自己一无所知而又沉默的人，那种对他自己的沉默一无所知而沉默的人，这种人不可能去尝试什么，但又不会放弃尝试。”^①

《啊，美好的日子》是贝克特的又一部力作。该剧写一对老年夫妇，一个被埋在小丘上，一动也不能动；一个住在洞里，只能很不灵活地爬动，连话都懒得说。在这无聊、孤独、空虚的时刻，面对随时随地可能到来的死亡，他们不厌其烦地赞美着“美好的日子”，梳妆打扮，刷牙看报，追忆自己也弄不清的往事。他们对自己的处境麻木不仁，仅仅靠习惯和本能维持着自己的生命。该剧反映了第二次世界大战后西方人的精神危机和生存危机。

爱德华·阿尔比（Edward Albee，1928— ）是美国当代著名的戏剧作家。他出生于弗吉尼亚州的华盛顿市，但出生两个星期就被生父送给百万富翁德·阿尔比做养子。阿尔比的早年教育不完整，11岁时进了一所寄宿学校，他在学校里除对戏剧和音乐感兴趣外，别的功课都不及格，最后被校方开除。后来他又在其他几所学校里待过，但成绩都不太好，最后辍学回家。20岁那年，他和养父闹翻，离家出走后，他干过各种各样的杂活，这对于养尊处优的阿尔比来说无疑是一个很好的锻炼。阿尔比在此

^① 尤奈斯库：《戏剧经验谈》，转引自《外国剧作家论创作》，中国社会科学出版社1982年版，第648页。

期间虽然写过一写戏剧作品，但都不太成功，30岁那年，转机出现了，他用了三个星期的时间写出了《动物园的故事》，并在欧洲首先获得成功，四个月这个戏才在纽约百老汇的普罗文斯顿剧院演出，同样获得成功。《动物园的故事》是阿尔比的成名作。主要讲述的是：夏季的一天下午，彼得在纽约中央公园与一位名叫杰利的流浪汉的对话，杰利主动前来向他攀谈，但彼得却始终保持着冷淡的态度，但出于礼貌才勉强作答。然而杰利却并不罢休，他喋喋不休地向他叙述了自己的经历，彼得感到不自在，而杰利却用各种手段迫使彼得对他的话做出反应，并故意冲撞彼得，把他从椅子上挤走，还用脏话来骂他，目的是为了激怒对方。彼得终于忍无可忍地与他争吵起来。杰利此时掏出一把匕首，扔在彼得脚旁，要彼得拿刀维护自己的尊严。这时杰利忽然扑到彼得持刀的手上，让刀尖刺进自己的身体。彼得吓坏了，但杰利却微笑着感谢彼得，并费力地擦去刀把上的指纹，随即死去。作品通过这样一种极端的表述，表现了西方人与人之间沟通的困难。彼得在一家出版社做事，收入不错，有一个幸福的家庭。他不喜欢热闹，也不喜欢交朋友，从没想过与人沟通。而杰利却长期受到孤独寂寞的折磨，他主动去和彼得交谈，甚至自己扑向尖刀，目的就是为了让彼得与自己沟通，但要想取得沟通，杰利最终付出了生命的代价。

《谁怕弗吉尼亚·伍尔夫》是阿尔比的代表作品。剧本叙述的是历史系副教授乔治和玛莎夫妇的一次家庭聚会，玛莎希望自己的丈夫成为一个出众人物，但21年过去了，乔治没能满足妻子和岳父的期望。他们于是把希望寄托在幻想中的儿子身上，但幻想中的儿子也莫名其妙地死于车祸。这意味着他们脱离现实的幻想终究要归于幻灭。同时，剧中通过乔治夫妇与被邀请的同事尼克夫妇的交流，说明人与人之间缺乏真正的交流，人们总是用假象把自己隐蔽起来，对自己缺乏彻底认识的勇气，因此总是用

幻想来掩盖内心对现实的恐惧。阿尔比曾在回答《纽约时报》记者的提问时说：“谁怕弗吉尼亚·伍尔芙？就是谁怕大黑狼呢？大黑狼就是没有幻想的真实。所以剧本题目的意思就是，谁怕没有幻想的真实呢？”^① 阿尔比对现代西方人的虚伪和对待现实时的怯弱表现得真是入木三分，富有震撼力。

^① 刘象愚等主编：《从现代主义到后现代主义》，高等教育出版社 2002 年版，第 194 页。

结 语

本书是从19世纪初期和中期的浪漫主义与现实主义文学为起点，从浪漫主义与现实主义文学内部的困境与孕育的生机中探讨现代主义产生的精神机制，认为正是西方浪漫主义与现实主义文学内部的困境孕育了西方现代主义的产生。浪漫主义者不满于现实的各种丑恶现象，而他们又不在现实生活中进行反抗和斗争，而是希望在精神世界上达到改造现实的目的，这就必然使浪漫主义文学陷入困境而被现实主义文学所超越；而现实主义文学的困境则是由于其过分注重现实和理性而陷入宗教的救世幻想中，因而也被迅猛发展的时代所超越。正是这种西方现代文学发展史上的否定之否定的规律使得西方现代主义文学得以在现实主义文学的温床中孕育出来。但是，西方现代主义文学对现实主义文学超越并不完全是一种对立关系，而是具有一种深刻的精神联系，这种精神联系体现在现实主义文学内部的反现实主义因素中，许多在传统文学中取得重要成就的作家，其实在他们的作品中已蕴涵着现代性的因素，后来的现代主义作家正是在他们的基础上获得在现代文学史上的独特地位的。

同时，这种精神联系还体现在19世纪中后期的众多文艺思潮中，这些纷繁复杂的文艺思潮不仅仅是单独的文艺思潮，而是与现代主义文学达成精神紧密联系的桥梁和纽带。它们一方面使浪漫主义和现实主义文学在合乎逻辑的方向上推向极端，使浪漫

主义与现实主义文学的缺陷被充分地表现出来，并进而被西方现代主义思潮所超越；另一方面，这些转折时期的文艺思潮由于它们自身孕育的现代性因素而合乎逻辑地成为西方现代主义文学的前奏，这些文艺思潮虽然还保存着相当的传统文学的因子，但就其本身的特质来看，其现代性因素已表现得非常明显。因此，本书把这个时期的文学称为“前”现代主义，就是从这些文艺思潮所具有的现代性特质来看的。就西方现代主义文学内部而言，其中的各种文艺流派虽然有很大的差异，但是，这种差异并不是质的差异，而仅仅是一种量的差异，它们之间的关系不足以让它们形成异质性的对立，而仅仅是量的不同，它们都是现代性从不同的角度进行表现的结果，特别是现代主义文学与后现代主义文学之间，并非像人们想象的那样存在着巨大的，甚至是本质的差异，它仅仅是现代性的一种新的表现形式，也可以说是现代性的一种极端形式，但它与现代主义文学的精神联系仍然没有割断。因此，本书对西方现代主义文学的处理不是以差异性的强调来割裂它们之间的精神一体关系，而是以不同体裁的划分来使它们的这种精神联系尽量得以保持和让其延续，因此，这种体裁划分法与文学史上的体裁划分法有本质的区别，它不是以体裁划分提供写作上的便利，而是通过体裁保持各个阶段的文学内部的统一性，使其成为一个有机的整体。

通过把西方现代主义文学的论述上溯到 19 世纪西方浪漫主义和现实主义阶段，使我们更加清晰地认识到西方现代主义文学一方面并不与现实主义有完全的对立关系，另一方面它也并不与后现代主义形成对立的关系，不仅整个现代主义潮流是一个统一的整体，19 世纪各个流派也与之形成一个有机的整体，使得西方文学在 19 世纪和 20 世纪的发展之间既有差异性，又有整体统一性，从而形成西方社会在追求现代性过程中的一个有机链条。

西方现代主义文学是西方社会在追求现代性过程中出现的一场持久的文艺运动。到目前为止，这一运动可以说已告一段落，随着后现代理论大潮的冲击，人们在文学上追求现代性的热情已经减退，作家们向传统回归的倾向逐渐明显。然而，当我们把热情冷却下来，用理性和清醒的头脑去回顾这场轰轰烈烈的文学运动时，我们一方而为它们的热情和独特的创造性所感动，同时也不由自主地为他们被时代所扭曲的灵魂而感到悲哀。在那样一个动荡的年代里，西方现代主义作家们能以孤独个体对抗强大的理性社会，虽然没有什么直接的结果，但是他们的写作本身却成就了现代主义文学的形成，因此，可以这么说，西方现代主义文学是西方现代主义作家们用全部的热情和生命造就的一朵精神奇葩，是他们在现代社会对人类的一种“倾空之爱”的精神结晶。

参 考 文 献

1. [美] 丹尼尔·贝尔：《后工业社会的来临》，商务印书馆 1987 年版。
2. [美] 丹尼尔·贝尔：《资本主义的文化矛盾》，三联书店 1989 年版。
3. 彼得·福克纳：《现代主义》，昆仑出版社 1989 年版。
4. 柳鸣九主编：《未来主义、超现实主义、魔幻现实主义》，中国社会科学出版社 1987 年版。
5. 王潮主编：《后现代主义的突破》，敦煌文艺出版社 1996 年版。
6. 马泰·卡林内斯库：《现代性的五副面孔》，商务印书馆 2002 年版。
7. 刘象愚主编：《从现代主义到后现代主义》，高等教育出版社 2002 年版。
8. 钱衍善：《后现代主义》，社会科学文献出版社 1993 年版。
9. 袁可嘉：《现代主义文学研究》（上、下），中国社会科学出版社 1989 年版。
10. 丹尼尔·霍夫曼：《美国当代文学》，中国文联出版公司 1984 年版。
11. [法] 利奥塔等：《后现代社会》，社会科学文献出版社 1999

年版。

12. 弗克玛、伯顿斯主编:《走向后现代》,北京大学出版社 1991 年版。
13. 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 年版。
14. 柳鸣九主编:《萨特研究》,中国社会科学出版社 1981 年版。
15. 柳鸣九主编:《存在文学与文学中的〈存在〉》,社会科学出版社 1997 年版。
16. 杨敬仁:《20 世纪美国文学史》,青岛出版社 1999 年版。
17. 麦克法兰编:《现代主义》,上海外语教育出版社 1992 年版。
18. 柳鸣九主编:《新小说派研究》,中国社会科学出版社 1981 年版。
19. [法]西蒙娜·德·波伏瓦:《萨特传》,百花洲文艺出版社 1996 年版。
20. 焦洱、于晓丹:《贝克特》,长春出版社 1995 年版。
21. 朱景冬:《马尔克斯》,长春出版社 1995 年版。
22. 王春元、钱钟文主编:《英国作家论文学》,三联书店 1985 年版。
23. 王忠琪等译:《法国作家论文学》,三联书店 1984 年版。
24. 蒋承勇:《19 世纪现实主义文学的现代阐释》,高等教育出版社 1996 年版。
25. 龚翰熊:《现代西方文学思潮》,四川大学出版社 1987 年版。
26. 詹明信:《晚期资本主义的文化逻辑》,三联书店 1997 年版。
27. 冉东平:《20 世纪欧美戏剧》,中国戏剧出版社 2005 年版。
28. 戴维·洛奇:《20 世纪文学评论》,上海译文出版社 1987 年版。
29. 彼德·琼斯:《意象派诗选》,漓江出版社 1986 年版。
30. 未凡主编:《外国现代派诗集》,中国文联出版公司 1989 年

版。

31. 袁可嘉主编：《外国现代派作品选》，上海文艺出版社 1980 年版。
32. 叶廷芳编：《卡夫卡全集》，河北教育出版社 1996 年版。
33. 皮特·琼斯：《美国诗人 50 家》，汤潮译，四川人民出版社 1989 年版。
34. 马尔克斯：《百年孤独》，高长荣译，北京十月文艺出版社 1984 年版。
35. 罗伯-格里耶：《罗伯-格里耶作品选集》，湖南美术出版社 1998 年版。

后 记

本书是我多年来教学和科研的成果总结。自 1990 年开始，我就在高年级学生中开设了一门选修课《西方现代主义文学述评》，并围绕这一专题写了一系列文章，发表在各类刊物上。在教学和科研过程中，我一直在思考着两个问题：西方现代主义文学是否与传统文学具有质的差异；西方现代主义文学（包括后现代主义文学）之间是否存在着绝对对立的关系？如果是这样，那么西方现代主义作家不就成了大闹天宫的孙悟空吗？即便是孙悟空，也逃不过如来佛祖的手掌心。因此，西方现代主义文学尽管与传统文学有一定的差异，甚至在某些方面还有比较大的差异，但从整个人类精神史的范围来看，它也只不过是人类精神史的一个有机组成部分。这样的思考在西方现代主义文学已经完结的今天看来就显得更加清晰，用这样的思维方式来看待西方现代主义文学，就自然会显得平和、冷静，本书作者正是出于这样的心态把它总结出来，奉献给大家，其间不足之处在所难免，敬请批评指出。

本书能最终得以出版，首先应该感谢我的导师刘象愚先生、师兄汪民安博士和江西省社会科学院院长傅修延教授的关心和支持，正是由于他们的帮助本书的出版才有可能。其次应该感谢的是我院科研处处长肖桃芳教授，他不仅对本书的出版始以精神上的激励，还在出版资金方面提供大力支持。同时也感谢责任编辑

王曦女士，她不仅为本书的出版付出了大量耐心细致的工作，同时她的热情和高效给我留下非常深刻的印象。

高伟光

2005 年 12 月 26 日于赣州寓所