



# 文學雜誌作品集

西洋文學評論

第二冊



聯經出版事業公司

文學雜誌作品集

劉守宜主編

西洋文學評論

第二冊

66·12·0233

文學雜誌作品集

西洋文學評論 第二冊

主編者

劉

守

宜

發行人

王

必

成

出版者

聯經出版事業公司

台北市忠孝東路四段五五五號  
電話：七六八三七〇八  
郵撥：一〇〇五五九號

行政院新聞局登記證局版台業字〇一三〇號

保有版權·翻印必究

中華民國六十六年十二月初版

定價：平裝本八五元  
精裝本一二五元

# 目錄

現代藝術與存在主義	William Barrett	著	朱南度	譯	一
現代英國小說與意識流	William York Tindall	著	朱南度	譯	二
論批評家影響下的美國現代小說	Malcolm Cowley	著	劉紹銘	譯	三
預言家與詩人	Donald Malcolm	著	劉易水	譯	七
——論「查泰萊夫人的情人」					
艾略特戲劇的精神中心	Peter Kline	著	葉維廉	譯	九五
孤寂的一代	Alfred Kazin	著	翁廷樞	譯	二三
——評五十年代美國小說					

霍桑筆下的知識分子·····	朱立民	一三
索福克麗的悲劇藝術·····	黃瓊玖	一五
焦慮的時代·····	Alfred Kazin 著	一六
——論杜思托也夫斯基	劉紹銘譯	一六
評卡繆的一部短篇小說集·····	Norman Podhoretz 著	一七
論卡繆的小說·····	朱乃長譯	一七
卡繆的「荒謬論」·····	Germaine Brée 著	一八
卡繆論·····	石 Germaine Brée 著	一八
	Jacob Corq 著	二〇
	侯健譯	二〇
	Charles Rolo 著	二〇
	劉紹銘譯	二〇

# 現代藝術與存在主義

William Barrett 著  
朱南度 譯

現代藝術錯綜複雜，令人眼花撩亂。如果有人打算對它有一個統一完整的瞭解，他就難免處處碰壁，恍若一跤跌在荆棘裏。究其原因，無非因為我們和這時代過於接近，不能像一百年後的史家那樣達到一個超然的地位，因此也就無法對它作任何客觀冷靜的評判。儘管現代藝術已有五十餘年的歷史，畢卡索及喬哀思 (James Joyce) 等大師的大名也都已家喻戶曉，但是一談到現代藝術，卻仍然不免發生衆口紛紜，莫衷一是的現象，甚至會引起大相逕庭的主張和各不相讓的爭論。到了今天，對於藝術一竅不通的市儈之流，固然仍舊認為現代藝術荒謬絕倫，愚不可及；但此乃勢所必然，不足為怪。況且人人都有其庸俗市儈的一面，否則置身於庸俗的日常生活中，我們將何以堪？我們在此所擬討論的觀點，即是俚俗人士對現代藝術所持的態度，尤其是嗤之以鼻的態度；這種態度雖不足為訓，但就其歷史的觀點言之，即可能正和其他任何一種態度同樣能給予我們很多的啓示。然而，除了庸俗之輩以外，世間尚有不少風雅明達之士（如博物院院長、藝術鑑賞家、以及歷史家等等），他們也認

爲，現代藝術和舊日輝煌完美的藝術相比之下，未免瞠乎其後。此種爭辯，其實並無意義。現代藝術的功過，猶待後世的來者評定。它在歷史上的地位，自非吾人所能預見。自馬奈（Manet）以至馬蒂斯，這一時代在未來藝術史上的地位猶未蓋棺論定。也許他們的作品將被視爲成就貧乏，品格卑下，無法和前輩大師們的鉅構一較短長；也許這一時代將被目爲藝術史上繼往開來的一大輝煌時代，唯有十五世紀的文藝復興時代差可與之比擬。我個人與後者頗有同感，但也無法予以證明。反正這些畢竟都是揣測之辭，和我的藝術經驗並無關係。總而言之，我們不應越俎代庖，替後代評估我們的時代；他們自會得到他們的結論，無庸我們幫助。所謂「現代藝術」，就是當代的藝術，「我們」的藝術；捨此而外，今代別無其他藝術。倘若我們力有所逮，能夠產生與此不同，甚或更爲優越的藝術，那麼自不待言，我們早就應該把它產生出來了。就事論事，我們處此時代而能有此藝術，卽已值得慶幸。庸俗之士口出怨言，譴責藝術家故弄玄虛，搞出來的名堂令他頗感丈二和尚摸不着頭腦，就好像現代藝術之產生，純然是因爲藝術家存心和他（觀察者）過不去，故意籌劃出來的一個詭謀。藝術家有口難辯，無法使他明瞭，藝術並非僅憑有意的炫耀或籌劃卽可產生出來的東西，並且卽使藝術家改變了觀念（甚至卽使採取了庸俗之士的觀念），也不能在不同的時代，不同的地點，成爲一個不同的人。歸根結蒂說來，每一個時代的唯一真正屬於這一時代的藝術，是具有無法避免的必然性的。

由現代藝術所惹起的種種爭論、憤怒、和困惑，卻給予我們一個非常有效的把柄，藉以設法掌握現代藝術的真相。人之所以感到憤怒，往往是因爲有什麼東西觸着了他的創痛（我

們縱然盡力掩蔽，這些創痛是仍然存在的。我們往往不能完全歸咎於那件不識相的事物。現代藝術愈惹人惱怒，就愈顯出它所表現的東西觸到了人生的（也就是文化）的痛處。一般人反對現代藝術的緣故，是嫌它晦澀難明。難道一般人視為理所當然的這個世界——文明所依持的種種價值——對於他們，或價值本身，是非常清楚明白的嗎！有時候藝術家所表現的概念是清楚易明的（一般說來，現代藝術比學院派藝術更爲簡單），它之所以引起常人的反感，卻正是因爲他內心對它的含意知道得太清楚了。並且他已經養成一種習慣，把各色各樣的經驗分別納入有限的幾個範疇裏。一旦遇到無法安插的東西，他就會遷怒於人，覺得憤憤不平。現代藝術裏所表現的錯亂的形狀、扭曲的線條、或任性處理主題的方式，在在都使常人見了爲之氣結，爲之義憤填膺，爲之百般譏嘲。爲了要表現自己內心的意象，畫家不惜在人像上面畫上三隻眼睛（甚或不止此數），或數條鼻子，或把人的軀體畫成扭曲細長，和原形大異其趣。然而與此相反的藝術態度——一絲不苟，力求維妙維肖的作風——是否就能夠解除常人的焦慮和不安呢？何況事實上現代文明劇烈的外傾趨勢豈不已經把這種力求逼真的藝術態度帶到了山窮水盡的境地？現代藝術的內容也引起一般人的反感（在這方面學識豐富感覺敏銳藝術傳統主義者也頗具同感），因爲他們認爲它過於暴露，過於悽愴，過於消極或看得太透，過於驚世駭俗或出醜露乖；因爲它強迫他們正視不忍卒睹的真相。然而問題是，傳統的理想在這一時代裏所產生的作用究竟是否真是那麼美滿，以致我們能夠心安理得地忽視那些爲理想所迴避的真相？今日的審美家是否知道，查特斯（Charters）的聖母像在他心裏所引起的反應，和在中世紀人士的心裏所引起的反應相形之下，它是多麼地貧乏



枯瘠？他是否知道，他自己的審美觀念，無論曾經多少培養和修練，事實上只是自作多情（sentimentality）而已——自作多情的根源，無非是一種虛偽的情感，無論它出之於囂張凌厲的方式，或婉約恬淡的方式，總不外是對事物本身並不真實的情感？

海明威在「戰地春夢」（A Farewell to Arms）裏有一段煽炙人口的文章，今摘錄如下：

「神聖」、「光榮」、「犧牲」、和「徒然」等字眼一直使我覺得非常窘迫。

這些字眼已經久為我們聽慣。有時候是在雨裏，離開很遠，祇有大聲叫喊出來的字眼才能讓我們聽到。我們也曾見到過這些字，在告白上——被貼告白的人貼在別的告白上的告白。然而我卻從來沒有見到過任何神聖的東西，榮耀的東西也未見光榮，所謂「犧牲」也就好像芝加哥的屠宰場——祇是前者把肉埋葬起來而已。有好些字眼令人無法忍受，結果就祇剩下地名才是莊嚴的。有些數字和日期也然。祇有當你提到那些附有地名的日期或數字的時候，你的話才有些意義。諸如「光榮」、「勇敢」、「榮譽」或「神聖」等抽象的字，和村名、道路的編號、河名、部隊的番號和日期等具體的字眼相形之下，前者顯得穢褻下流。

這是一個世紀以來，對第一次世界大戰的流血屠殺的一個偉大的抗議。但它不僅是一個抗議而已，它在歷史上的意義猶為重大。它是現代藝術和現代文學的一篇重要的宣言。它刺激藝術和文學，誘使它們衝破各種由空洞的抽象意識構成的藩籬，摧毀自作多情而表現真實的情感，即使真實的情感非常貧乏和卑微——祇是一些地名和日期——也在所不惜；並且即使藝術家捐棄了一切虛飾以後，所剩下的祇有「虛空」，也在所不惜。因此現代藝術以承認

精神上的貧乏始，有時並以承認精神上的貧乏終。這正是它的偉大之處，也是它的成功之處。然而這也就是它刺痛俗人的地方，因為他最怕別人提到他在精神方面的貧乏。其實他最貧乏的地方，就在他對於自己貧乏的情況茫無所知。他開口閉口都離不開空洞不着邊際的理想，再不然就是拾人餘唾，套用一些過去宗教上常用的字句，難怪他和一個叮嚀作響的鐃鉞無異。精神上的貧乏和豐富，有時候會形容酷肖，比雙生子更難分辨。有些作品金玉其外（別人的餘唾），敗絮其中；有些作品外表形容枯槁，其內容卻含蘊着無窮的豐富。海明威文體之所以偉大，就是因為它具有衝破抽象概念的藩籬，揭示人的真實情感和真實感覺的能力。現代雕刻家捨棄了富麗堂皇的大理石，採用鋼絲、螺釘，甚至舊木板、舊繩或鐵釘等被人丟棄的東西作為其雕塑的材料，其故也在於此。他用這類材料作成的作品，和米契郎基羅的雄偉雕像相比，固然外表顯得甚為寒慙可憐，但他卻正以此把我們帶回到環繞在我們四周的那個無盡藏的無情世界中去。有時候，這種外表的貧乏藉暴烈挑釁的姿態表現出來，例如達達派畫家（Dadaists）在蒙娜莉莎的畫像上面替她加上兩撇鬍子。和海明威一樣，達達派也是從反抗第一次世界大戰而爆發出來的。縱然它扮演着小花臉的角色，但我們必須將它視為本世紀無理性思想的真正產品之一。生逢第一次世界大戰的人，發現在那次大戰和因這場可怕的屠殺而告結束的文明之間，有着密切的關係，因此他們無法將西方文化視為神聖不可侵犯。爲了要使他們雖則貧乏但仍然保持一點正直的性質，於是他們就不惜揚棄了這個文化的一切裝備，甚至藝術也未能倖免。精神貧乏之發現，即是完成一種積極性的精神上的勝利。

在它發展的過程中，現代藝術曾經是破壞傳統形式的一大動力。但它也有其積極性的一面。它大大地推擴了藝術的領域。它幾乎貪婪不厭，從全球各地吸收了許多嶄新的形式。二十世紀之初，法國的畫家對非洲的雕刻發生了強烈的興趣。（日本版畫在十九世紀被介紹到歐洲藝壇時，它也曾使歐洲畫家的感覺能力發生了極大的改變。）這祇是一個巨大變化的開端而已。到了今日，我們對於畫家和雕刻家之套用東方的或原始的藝術風格，已經司空見慣。瑪豪斯（André Malraux）曾經說，在藝術史上，這個世紀將不致被視為一個抽象的時代，而將被視為一個集大成的時代；過去的一切藝術和全球每一角落的藝術，都可供畫家和雕刻家參考揣摩，並且透過了他們而成爲現代藝術之一部。當然，我們現在已不能再把西方藝術——經過文藝復興時代之發掘、發揚和美化的希臘羅馬藝術——視爲藝術的「唯一」傳統；甚至我們也不能把它視作「我們的」藝術了。它祇是許多藝術傳統中的一個傳統。但由於它堅持形式之酷肖，它在所有的人文藝術中可以算是一個例外。對於現代藝術家說來，過去的藝術源流之得以擴展，使他對於「人文」一辭得到更深刻的了解：塞姆人（Sumerian）的富饒女神像，和希臘人的愛神像同樣具有人情味。當某一個時代的感覺能力，能夠容忍異邦的、「非人文」的原始藝術形態，和希臘或文藝復興時代的古典「人文」的雕刻並存時，那麼所謂古典的人文主義的人生觀——這就是形成西方藝術的古典規範之精神的思想形態——顯然也已壽終正寢了。現代藝術本身即可作此事實之明證。即使存在主義未曾興起，我們僅憑現代藝術，即可發現當代有一個嶄新的激烈的人生觀正在發揮作用。

假如把西方藝術家衝破傳統的藩籬之舉，僅解釋爲擴張，或攫取性的精神帝國主義行

爲，則顯屬錯誤。它不僅是外表的和量的改變（增加了藝術家所能摹倣的形式），並且是內部和質的改（變藝術家處理那些形式的態度也發生了變化）。傳統藩籬之崩潰，也即西方傳統精神的崩潰。藝術的保守派反對現代藝術，斥之爲叛離傳統的異端。雖然他之所以如此義憤填膺，無非是爲了他自己打算，但我們不能不承認他是對的。在這一世紀裏，畫家和雕刻家已越出了傳統的範疇，轉而吸收世界各地的藝術（如東方的，非洲的，美拉尼西亞人的），藉以培養他們自己的藝術。此一事實適足以表示我們向來認爲獨一無二的那個傳統已經不能滿足最富創造力的藝術家的需要。由於內外交迫的壓力，傳統藝術的模式已告破碎。假如反對現代藝術的陣營裏，能夠產生個把才幹卓越的藝術家來，重振傳統的威望，以他們的作品和現代藝術家的作品相對抗的話，傳統藝術或許還可以苟延殘喘，並且可以把現代藝術家貶爲不負責任的狂徒，或者刁鑽古怪的叛徒。然而，不幸得很，事實正好與此相反。（這個消極的證據卻成爲現代藝術的有力支持）今日的學院派藝術界，一言以蔽之：靜如止水。它既不使人爲之激動，也不使人爲之懊喪，甚至它也並不使任何人因之感到安慰。它乾脆就並不存在。它已嗚呼哀哉。

撇開外來的影響（如非洲的，原始的或東方的藝術的影響）不談，單單觀察一下現代藝術內在的和形式的特性，我們就會發現西方精神重大變化的跡象。立體派在今日已成爲現代藝術的經典。現代藝術已經使它發展成爲一個在形式上達到完美境界的風格；一切真正的現代抽象藝術都是由立體派蛻化出來的旁支流派。關於立體派的發展過程，曾有不少人置喙，

發表過許多謬論。有人說它和相對物理學甚有淵源；有人說它和精神分析學大有關係；形形色色的理論不一而足。事實上創造立體派風格的那些畫家祇是在一心一意規規矩矩地從事繪畫而已，和意識形態風馬牛不相關。立體派是經過一連串完全合於邏輯的步驟，從前幾個階段的畫風裏蛻變出來的。它是從印象派畫家和塞尚的風格裏發展而成的。所引起的許多繪畫方面的問題，必須由從事繪畫的畫家以繪畫的方式來謀求解決，而非旁人所能問津，蓋這些問題僅爲視覺形象方面的問題。

然而，繪畫界每一個偉大風格之興起，都曾受到時代精神的影響；它在新穎之中一定會表現出人的精神的新動向。立體派堅持畫面長寬二度空間，因此空間成爲平面。自歷史的觀點言，此實不容忽視。以前也曾有過類似的發展，唯發展的方向適與此相反。遠在十四世紀，哥德的(Gothic)或原始的畫家的平面結構的風格，到了文藝復興的早期遂爲實體的、透視的和三度空間的風格所取代。這表示經過了中世紀時代冗長的內省時期以後，人的感覺開始跨入外界，進入空間。西方人在十四世紀首先在繪畫方面闖進了空間，到了下一個世紀，他們就開始涉獵真實世界的空間，於是產生了航海涉險發現大陸的時代。如此看來，當時的繪畫風格的傾向正預示着後來西方人的精神傾向，此精神終於表現於人類征服了全球。因此我們是否可以把我們這一時代的繪畫風格中所表現的抹煞空間的傾向，視爲人的精神勢將轉向內省的預兆？或者把它看作人的精神離開了一度是西方人活動領域的外界而轉爲內傾的先兆？立體派使現代藝術獲得了一種表徵：畫家對於他所描繪的對象採取超然的態度。雖然立體派是一種古典的和形式的風格，但藝術家卻仍然在其作品中摻入主觀的意識。他爲了

要使畫面表現出他內心的意象而隨心所欲地肢解並錯置他所描繪的事物——無論瓶子、水壺、吉他，它們在畫裏所表現的不復是它們的原形，而成爲除了它們的自然價值以外，並且具有獨立價值的視覺形像。通常存在於現代藝術中的主觀性，就是在現代社會中因生活發生了劇烈的具體化而在心理上的補償，有時候則爲狂暴的反抗。現代藝術家所描繪的世界，就好像存在主義哲學家概念中的世界一樣，它是一個使人感到陌生的世界。

當人一旦不再自發地依賴上帝或超感覺的世界而生活時，或者，如葉茲（Yeats）所說，當我們腳下的梯子被移開，不能再爬到更高一層的真實界時，藝術家也就必須面對一個平面的無法理解的世界。我們在現代藝術的形式結構上就可以發現此一事實。精神的運動方式已不再是垂直的，而成爲平面的，於是藝術中的高潮的因素也一般地被壓縮成平面。不但立體派的畫面呈平面，並且在文學的技巧裏也有相似的發展。這可以分三方面來說明。

（一）一切不同的面都被壓縮在一個平面上。空間的遠近被拼湊在一起。在某些現代文學作品裏，被壓縮成常面的是時間而非空間。時間的過去和現在被表現在時間的同一平面上。因此故事的情節就不分先後同時並存。喬哀思的「尤理雪斯」（Ulysses）、艾略脫的「荒原」（The Waste Land）和龐特（Ezra Pound）的「詩篇」（Cantos）都是現成的佳例。把這個技巧運用得最有力的，則要算福克納的「聲音和憤怒」（The Sound and the Fury）。

（二）較時間的壓縮更爲重要的乃是高潮的壓縮。這在繪畫和文學裏都可以發現。在傳統的西方畫裏，每一幅畫必須有一個主題。它被安置在畫面的中央，或靠近中央的部位。其他的形象均隸屬於這個主要的畫題。例如在一幅人像畫裏，人像被安置在畫面的中央，其背

景則盡量以和諧的方式和人像相配合，成爲次要的附屬形像。立體派揚棄了構圖中的高潮，使整幅畫中的各部份形像都具有相等的重要性。消極的空間（即畫上空白的地方）和積極的空間（即畫着物體形像的地方）同樣地重要。假如畫的是一幅人像，那麼該人像的五官肢體或許就會被肢解拆散了分配到畫面的每一部份去。因此，就形式而論，這種藝術的精神是反高潮的。再談到文學中的壓縮高潮的技巧，我們就會發現它所牽涉到的人文和哲學上的問題就更爲明顯。自亞理斯多德的「詩論」(Poetics)發展出來的古典傳統，主張每一劇本（因此一切文學作品均然）的結構必須有頭、中、尾三個階段。情節(action)自一點開始，漸漸上升到高潮，最後降落至結局。每一部古典作品的情節結構(plot)都可以用一個三角形來作成圖解：其頂角代表高潮，它和劇中的每一部份都有合乎邏輯的和必然的關係。作者必須受邏輯、必然性和或然性的支配；他的佈局必須是一個可以令人了解的整體，其中每一部份都是由以前所發生的事情合理地發展出來的。即使真實的生活並不那麼條理分明，然則又有何礙？因爲藝術就是從真實生活中選取材料的功夫，因此劇作家就必須作選擇。然而我們應該明瞭，這一派文學理論（即主張每件作品必須有頭、中、尾三個階段，以及一個眉目清楚的高潮。）乃產生於一個特殊的文化背景——認爲宇宙是有規則的，是一個可以理解並領會的整體。

如果我們試把亞里斯多德的這套古典的文學理論來說明喬哀思的「尤理雪斯」的結構，則將得到什麼結果？這部洋洋灑灑七百三十四頁的小說裏面有雄渾莊麗之處，也有沈悶枯燥之處；有美麗動人之處，也有醜惡骯髒之處；有詼諧的喜劇，也有悱惻的悲劇；形形色色雜然並存。全書的結構始終停留在平面上，沒有任何逐漸向一個危機(crisis)發展的傾向，毫

無傳統的所謂「高潮」的跡象。如果喬哀思是一個神智混亂的人，我們就不妨把「尤理雪斯」視爲痴人說夢而置之不理；但事實上他卻是一個在藝術技巧方面修養有素控制謹嚴的藝術家，所以我們就不得不把書中表現的混亂局面歸咎於他的素材——生活本身。喬哀思在這部小說裏所擬表現的，其實就是美惡並存的生活，所以它是忠實於生活的，別的小說纔真是向壁虛構的小說。這個紛紜、晦暗、和難以理解的世界，就是現代藝術家從事創作的基礎。

當我們一旦注意到「事物的本身」，注意到事實的真相，注意到我們生活的真正生活方式時，我們就不能再執着力求結構完整的戲劇 (wellmade play) 或小說 (well-made novel) 所指定的形式了。那些結構完整的戲劇和小說，都是關於「真實」的一種概念透過邏輯而得到的結果。如果我們仍然像過去的西方人一樣持有這種概念，認爲「真實」是一個完整的體系，每一部份都精密合理地隸屬於其他各部，其根本則屬於整體，那麼我們就不妨要求藝術家摹倣這個概念，在他的作品中產生統一的和邏輯的結構，使他所描繪的世界沒有一個疙瘩，到處玲瓏可喜。然而在這個時代作這個要求不僅是狂妄，並且對於負有歷史使命的藝術家不啻是侮辱。

在「尤理雪斯」這部小說裏，故事的成份固然極少，但即使當一個現代作家寫一部戲劇性的小說時，他所用的技巧也必然和傳統的技巧不同。福克納的「聲音和憤怒」中的情節極爲豐富複雜——一個家庭的末落，一個人的自殺，一個女子的私奔等等——但是他表現這些情節的技巧卻和結構完整的小說大異其趣。他的選擇是聰明的，因爲他的特殊的技巧大大地增強了這部小說的力量。經過了他的小說技巧的特殊處理以後，這個世界的無情、無理及其



既有的性質被表現得淋漓盡致，其效果不但把下面數行詩句的意義述說了出來（該小說的名稱即出自這段詩句），並且把它直接地表演了出來。這幾行詩句就是

（生命）是白癡所說的

一個故事，充滿了聲音和憤怒，

完全沒有意義。

莎士比亞的這些詩句原來出現在一篇結構整齊的悲劇中<sup>①</sup>，在該劇中惡人被懲處，好人得到勝利。但福克納在小說中現示給我們看的，卻正是和莎士比亞的這些詩句相符的一魍魎世界——一個陰暗、紛紜、無理性的世界。雖然莎士比亞所處的時代和中世紀相距不遠，但這個陰暗的世界卻不可能存在於他的時代。這部小說裏不見絲毫合於邏輯的發展的影子。即使當它敘述到一個重要的情節時——例如奎丁·康潑孫（Quentin Compson）自殺的那天所發生的事情——其發展的情形也根本和傳統的程序、規律、邏輯等毫無關係——這一切通常是人的行為中不可缺少的因素。福克納所敘述的那一天裏發生的事情，並非「奎丁·康潑孫自殺了」這樣的一個概念。他使他自己的和讀者的眼睛轉向「事實本身」，於是表現了一連串非常具體和偶然的瑣事——一隻麻雀在窗口啾啾，一隻手錶的玻璃破碎，主角和一個私奔的女子糾纏於一場荒唐的爭吵，以及一場格鬥等等。在這些外表似是無稽的事件下，雖然作者並未道破，我們卻可以發現一股盲目的暗流在那兒緩緩地向前汹涌，就好像一股地下水向大海

①原文見麥克佩斯（Macbeth）第五幕第五場。