



战后 英国小说

张和龙 著

A CRITICAL SURVEY OF
POSTWAR BRITISH FICTION



74

W 上海外语教育出版社
外教社 SHANGHAI FOREIGN LANGUAGE EDUCATION PRESS

华北水利水电学院图书馆



207375972

I561.074

Z110

战后英国小说

A CRITICAL SURVEY OF
POSTWAR BRITISH FICTION

张和龙 著



2561.074

04088/06

Z110



上海外语教育出版社
外教社 SHANGHAI FOREIGN LANGUAGE EDUCATION PRESS

737597

图书在版编目(CIP)数据

战后英国小说 / 张和龙著

上海:上海外语教育出版社,2004

ISBN 7-81095-237-4

I. 战… II. 张 III. 小说-文学研究-英国
-现代 IV. I561.074

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 034601 号

出版发行: **上海外语教育出版社**

(上海外国语大学内) 邮编: 200083

电 话: 021-65425300 (总机), 35051812 (发行部)

电子邮箱: bookinfo@sflep.com.cn

网 址: <http://www.sflep.com.cn> <http://www.sflep.com>

责任编辑: 郑巧娣

印 刷: 上海复旦四维印刷有限公司

经 销: 新华书店上海发行所

开 本: 850×1168 1/32 印张 9.75 字数 245 千字

版 次: 2004 年 7 月第 1 版 2004 年 7 月第 1 次印刷

印 数: 2 100 册

书 号: ISBN 7-81095-237-4 / 1 · 014

定 价: 16.60 元

本版图书如有印装质量问题,可向本社调换

引 子

二战以来,英国小说佳作如林,异彩纷呈。戴维·洛奇曾经用“钟摆运动”,即现代主义与反现代主义有规律的交替更迭,来描述 20 世纪英国文学的内部运动。就二战后的三十年而言,他的描述仍然是相对有效而便捷的指导大纲。40 年代,贝克特扛起“现代主义”大旗,在乔伊斯之后继续进行小说实验。贝克特指责现实主义作家,认为他们居然崇拜“经验的垃圾,跪倒在表皮和突发的癫痫之前,只满足于描写浮光掠影的生活”。到了 50 年代,小说创作中的写实主义又开始“回潮”,一批年轻作家出于各种原因极力“反对实验”,对曲高和寡的现代主义小说极尽抨击与挖苦之能事。60 年代,B. S. 约翰逊进行极端而有趣的小说实验,极力推崇乔伊斯式的形式革命,又反过来对“讲故事”传统不以为然;而约翰·福尔斯自觉与“写实”传统保持距离,用“后现代”实验回应“小说死亡论”与“形式危机论”。然而,“钟摆运动”只能提供一个有限度的临时性的路标和参照,其简单化、概括化的图解方式是无法穷尽错综复杂的文学现实的,戈尔丁的“另类”写作是这一阐释框架难以普遍化的生动注脚,而“反乌托邦”、女性主义、心理成长等各种主题更是无法用现代/反现代一概而论。70 年代,无数新老作家试图穿越文学的“十字路口”,80 年代,“后现代”实验蓬

勃发展,小说创作呈现出多元化趋势,至此,二元对立的阐释模式完全失效。进入90年代,“新历史主义”兴起,“回归历史”、书写历史成为引人注目的主旋律,而小说艺术也进入一个纷繁复杂、百花齐放的昌盛时期,单一化、总体化的观照模式更是无用武之地了。由此可见,要想用单一的线条或脉络来囊括琳琅满目、错综复杂的当代英国小说并非易事,任何这样的努力必然会留下缺憾与不足。

目 录

引 子	i
-----------	---

上 编

第一章 塞缪尔·贝克特:现代主义之后的实验	3
第二章 “愤怒的青年”:现实主义“回潮”	19
第三章 查·珀·斯诺和威廉·库珀:反对“实验”	37
第四章 格雷厄姆·格林:依旧讲“故事”	49
第五章 威廉·戈尔丁:从“另类”开始	59
第六章 B.S. 约翰逊:战后小说的极端实验	83
第七章 约翰·福尔斯:文学衰竭了吗?	95
第八章 戴维·洛奇:穿越“十字路口”	110
第九章 萨尔曼·拉什迪:书写“后殖民”	140
第十章 “小说没有死!”:1990 年以来的小说创作	171

下 编

第十一章 《一九八四》:永远的警示	187
第十二章 《野草在歌唱》:女性的疯癫	202
第十三章 《发条橙》:人类社会的自由难题	215
第十四章 《水泥花园》:成长的迷误	230

第十五章 《捕蝶者》:幽闭的自我,畸变的心灵	243
第十六章 《蝇王》在中国:人性恶神话的建构	253
附录一 1950 年以来的英国小说	265
附录二 作家、作品英汉对照	274
附录三 布克小说奖获奖作家作品目录(2003—1969)	281
附录四 参考文献	286
后 记	303

上 编

第一章

塞缪尔·贝克特：现代主义之后的实验

一

塞缪尔·贝克特(Samuel Beckett, 1906—1989)^①是20世纪杰出的荒诞文学大师,他的荒诞戏剧《等待戈多》(*Waiting for Godot*, 1952)一直为学术圈内外的人士所津津乐道,他的名字将会因这部揭示20世纪人类真实境况的剧本而永载史册。不过,他在小说创作上所做出的卓越贡献是同样不可忽视的。贝克特本人一直认为,小说才是他创作生活中最重要的部分,而剧本只不过是灵感枯竭时偶尔为之的副产品。贝克特于1969年荣获诺贝尔文学奖,文学奖评委给他的评语是:“他的作品以新颖的小说和戏剧形式将现代人的困境变为他的讴歌。”^②贝克特在实验主义衰微之后继续祭起形式实验的大旗,他的“新颖”就在于对现代主义实验精神的继承,在于对实验小说先驱——乔伊斯的超越。他的理论批评作品《但丁……布鲁诺。维柯……乔伊斯》(*Dante ... Bruno. Vico ... Joyce*, 1929)和《普鲁斯特》(*Proust*, 1931)可以看作是早期贝克特艺术思想的宣言。这两篇作品不仅是贝克特艺术思想形成的关键性标志,而且也是贝克特在乔伊斯之后继续进行小说实验的早期征兆。二战以后的几年是贝克特文学创造力最旺盛的时期,也是他的小说实验取得丰硕成果的时期。在此期间,除了戏剧代表作《等待戈多》外,他创作了极具实验性的小说三部曲《莫洛伊》(*Molloy*, 1947)、《马洛纳之死》(*Malone Dies*, 1948)和《无可名状的人》(*The Unnameable*, 1949)。贝克特

的实验创作持续的时间很长,历经文学史上的不同时期。由于小说“新颖的形式”容纳了繁杂多样的内容,因此,贝克特曾被人冠之为荒诞派大师、实验主义者、存在主义者、“新小说”的缔造者、后现代主义者、解构主义大师等等。他的小说非常接近一个抽象的、纯粹的想象世界,越来越成为研究者们为验证理论而经常考察和索引的文本。对于普通读者,甚至是研究者来说,他的小说是难以卒读的。他的小说大多用法文创作(部分作品后来由他自己翻译成英文),他的所有法文版小说在法国的销量不超过4万本。然而,他的小说成就并不在于读者的接受,而在于形式的极端实验,在于对人类境况的全新揭示。“形式实验和自我消解成为贝克特创作的指导方针,而他的小说是一种寓言,一种为概念服务的工具,换言之,一种‘道’的载体,即虚空混沌、意识解体之‘道’。”^③也可以这么说,揭示荒诞、表现虚空和解构自我贯穿贝克特实验小说创作的始终。

50年代,英国批评家马丁·埃斯林把贝克特的戏剧命名为荒诞戏剧,认为他创造了一种反戏剧传统、反戏剧常规、反审美习惯、反戏剧语言的所谓“荒诞不经”的实验戏剧。^④他的实验名剧《等待戈多》深刻地揭示了现实的荒诞、生存的无奈和人生的无聊。不过,他的小说创作同样充满极端实验,也同样表现了荒诞的主题。荒诞戏剧家尤奈斯库说:“荒诞指缺乏意义……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、无用。”^⑤贝克特在他的小说中表现的就是这种“无根”的荒诞现实,这种“缺乏意义”的人的生存状态。

贝克特具有强烈的荒诞意识,这种意识早在论文《普鲁斯特》中就表露无遗。年轻的贝克特认为,时间给“主体造成无限的苦恼”,个人只不过是“从未来时间之流的管道”流入过去时光管道的没完没了的过程而已;人淹没在自己的习惯之中,而习惯把包裹在生存表面的所谓合理性、所谓逻辑性统统撕碎,使人躲藏在懒惰后面以逃避生存的荒诞;人饱尝“生存的苦痛”,人生充满着厌烦与苦难。^⑥正因为时

间让人在孤独中等待,习惯使人在懒惰中死亡,苦难和无聊伴随生命的始终,因此他的小说就像《等待戈多》一样,描写的全是等待、孤独、异化、死亡、无法交流、百无聊赖等内容,表现的是资本主义的荒诞现实,揭示的是 20 世纪现代人的生存状况。

荒诞的意识造就了一种荒诞的艺术原则。在贝克特看来,“内在和外在的生活是混乱的、不断变化的、荒诞的、不受基本原则约束的。任何秩序都是创造出来的,是人用武断的、人工的手段炮制出来的,以平息灵魂和神经。人的错误的、自制的系统——语言、数学、法律、宗教,当然也包括逻辑以及艺术本身——创造出表面上的秩序,同时也扭曲了现实;对贝克特来说,现实就是混乱。”^⑥因此,贝克特无意用艺术创造秩序,也无意用秩序来扭曲现实,他用混乱对应混乱的现实,用无序表现无序的世界。“几乎从第一部作品开始,贝克特的文学感悟便是有意识的反模仿、反逻辑;对贝克特来说,逻辑的缺乏,特别是因果律的缺乏既是一个美学原则,也是他的基本内容,因为他表现人处于一个荒诞、连续中断的世界,一个没有理性原则和秩序的世界之中。”^⑧

在《普鲁斯特》中,贝克特指责现实主义作家,认为他们居然崇拜“经验的垃圾,跪倒在表皮和突发的癫痫之前,只满足于描写浮光掠影的生活”^⑨,而他特别欣赏普鲁斯特,因为他凭着先验的想象在自由虚空的界域中翱翔。在他的小说中,贝克特选择疯子、流浪汉、残废者、疾患者、垂死者等作为小说的主人公,一方面通过主人公在荒诞世界的荒诞遭遇来表现外在世界对人的压抑、异化和摧残。同时,他又回避外在的世界,避开具体的社会生活,让主人公在一个“自由虚空的界域”活动着,通过“没有风格”的语言和“只有短语”的形式实验来展示人物心灵的虚空状态,以及人的意识中的混沌、紊乱和无序状态,从而让自己的小说超越具体的现实和社会,达到某种对人的形而上的意义上的深刻思考和揭示:人似乎“与自己宗教的、形而上学的、先验的根基隔绝了”,“人的一切行为显得无意义,荒诞而无用”,

人的生存没有目的,没有意义,也没有价值。

如同他的崇拜对象乔伊斯一样,贝克特用反叛传统和标新立异来确立他的个性。他曾经模仿乔伊斯,但最终在艺术上对乔伊斯反戈一击,走上了一条追求个性化风格并形成独特叙事风格的创作道路。他颠覆了传统的语言结构,摒弃了正统的语言思维方式和感受方式,采用一种“没有风格”的简练、透明的“零度语言”风格。小说无论在形式还是在内容上都越来越抽象,越来越纯粹,也越来越迈向“虚空”的境界。他“表现没有可表现的东西,没有可用来表现的东西,没有可做表现根据的东西,没有能力去表现,没有必要去表现,也没有义务去表现”^⑩。

在他的小说中,不仅形而上的意义被无情解构,而且小说的形式也遭到了彻底的解构。小说家兼批评家戴维·洛奇把贝克特看成是解构主义的文学先驱,因为他先于德里达提出了话语中不可避免的“延异”(differance)这一概念:说话的“我”总是与听话的“我”有所差别;语言不能与现实保持确切的一致。^⑪ 贝克特认为,“作家的创造不必以人们实际使用的语言为蓝本”;他把名、实不能一致作为自己解构意识的出发点,对形而上的意义进行着不懈的消解。与此同时,他又举起“反小说”的大旗,对已有的小说形式进行彻底的解构。在他的小说中,人物或没有身份,或没有姓名,或没有外形;他们只有语言或声音,这语言或声音是混乱的,矛盾的,中性的,重复的,不连贯的。小说充斥着叙述者的诉说,没有情节,没有冲突,没有形象,没有联系。“你必须继续讲下去,我不能继续讲下去,你必须继续讲下去,我将继续讲下去”。“我似乎在说话,但不是我,似乎在谈我自己,但不是谈我自己。”小说中的人物及自我在充斥着矛盾、悖谬和反讽的叙事中遭到彻底的解构。

二

贝克特早期是用英文进行创作的,《莫菲》(*Murphy*)和《瓦特》

(Watt)是早期创作中最为出名的两部长篇小说。前者于1938年在伦敦发表,后者是1942—1945年期间为躲避盖世太保搜捕在乡下写成,1953年正式出版。在《莫非》中,主人公莫非是一个普普通通的爱尔兰人,一个名叫西利亚的暂时从良的妓女爱上莫非,并且以重操旧业为要挟,希望莫非能去寻找一份工作。莫非天性喜欢流浪而不愿涉足社会,因此断然拒绝了她的要求。后来,为了投合自己的志趣,他决定到一家精神病院当护理员,照料并观察精神病人,并同精神病患者恩顿先生结为知交,还时常羡慕精神病人的处境。在疯人院中,莫非发现那些疯子倒更接近那片正常人在理性的情况下所无法接近的、涌动着无意识活动的“黑暗的界域”^⑩;在他看来,“虚无就是最真实的存在”,疯子比健康人更接近真理。莫非终于也看到了一片虚空,并进入了意识完全消解的状态,最后在煤气的爆炸中,他终于得到了自己所向往的那片永恒的虚空境界。

有人认为这部小说“并无实验的痕迹。小说的街名都可以在伦敦的地图上查索,同名主人公的经历或许还有贝克特——一个想在伦敦落脚的爱尔兰人——当年行止的轨迹。”^⑪戴维·洛奇则认为,“在《莫非》中,地点和人物的描写没有地方色彩,也没有让人产生联想的、提喻式的细节。”^⑫同时,洛奇还认为,这部小说是“忽视或嘲笑现实主义传统”的,如小说第二章的开头,作者用许多事实和数字来描写西利亚的外貌:

年龄	不重要
头	小而圆
眼睛	绿色
脸	白色
头发	黄色
性格	好动
颈子	$13\frac{3}{4}$

等等,这显然是作者在戏拟和嘲笑传统小说对人物外貌的描绘,这与他在《普鲁斯特》中对“描写文学的蔑视”是一脉相承的。在叙述方式上,小说或多或少表现出作者在尝试着新的手段,如叙述者大多数时候所使用的是冷漠、超然的语气,并不时插入非叙述者的话语,不时以作者的口吻来称呼读者,并加入一些元小说式的评论等等;同时,小说“因为不落入某种容易标定的模式或节奏而不容易阅读,因此,从传统阅读的层面上来说,它模仿着世界的难以解读。”^⑥世界是不可理喻的、难以解释的,因此艺术相应地也应该是不可理解、难以解读的。由此可见,贝克特从第一部小说开始就拉开了形式实验的序幕。

在《普鲁斯特》中,贝克特注意到,普鲁斯特摒弃了“那种只满足于描写表层、浮面的东西而让理念成为囚徒”的艺术观。贝克特本人的艺术观也是与描写表层、模仿说等背道而驰的。“从他最早的艺术年代开始,贝克特就摒弃了模仿说。”^⑦贝克特自己曾经说过,“如果我的作品有什么意义的话,那么更多的是因为漠视、不作为和直觉上的绝望,而不是什么个人的力量。我想我已经把自己从某些正统的观念中解脱出来。”^⑧贝克特所提到的“正统的观念”是指传统的小说创作观念,包括全知全能的叙述者、连续的叙述话语、因果和逻辑联系、统一完整的自我等等。由这些创作观念构成的作品意义并不是贝克特所关心的内容。他所要做的就是摒弃这一切,同时也开始摆脱自己先前对乔伊斯的模仿和维护,逐渐构筑自己的文学创作观念和小说美学思想,走上一条同乔伊斯分道扬镳的艺术创作之路。

如果说《莫菲》仍然摆脱不了乔伊斯的影响,那么《瓦特》则真正体现了贝克特自己的艺术特色,是贝克特自己艺术原则的产物。贝克特认为生活是混乱的、荒诞的、不断变化的,秩序只不过是一种人为的假象,换言之,“现实就是混乱”。在《莫菲》中,贝克特试图表现混乱、非理性、疯狂的现实生存,揭示人的内心世界的紊乱和虚空。而在《瓦特》中,贝克特则更加成功地体现了自己的艺术原则。生存

和现实不光是紊乱和荒诞,而且也是精神分裂、怪异、无聊和缺乏意义。小说的场景不仅有类似《莫菲》中的精神病院,而且还有一个“阴森而又荒诞不经的卡夫卡式城堡”。小说出现了一个真正的贝克特式的人物,即瓦特。他原本是一个无所事事的流浪汉,后来到诺特先生家做帮工。这座“卡夫卡式的城堡”中充满怪异和荒唐,照料狗务的林奇一家则是荒诞的典型象征:全家老小怪病缠身,痛苦异常,但却照样繁衍后代,生生不息。瓦特帮工的结局便是作为一个精神分裂症患者入住精神病院,向另一个住院者萨姆讲述自己的流浪经历。在医院中,瓦特的精神状况日趋恶化,尽管他有时无法分清现实与虚幻,可是他仍然想给非理性的世界一个理性的解释,试图用语言和逻辑来认知一个不可理喻的世界。

在《莫菲》中,精神病人只是被观察和被叙述的角色,而在《瓦特》中,精神病人成了观察别人的角色,而且也成了小说的叙述者。《瓦特》是一部“疯子叙述另一个疯子的生活的长篇小说”,小说的叙述没有统一连贯的声音,经常变换、断裂,文本套着文本(瓦特和萨姆的文本),小说的话语经常性地重复、冗赘、啰嗦,有时颠三倒四,小说中的故事含混不清、支离破碎。这部小说标志了贝克特完全摆脱了乔伊斯的文体影响,不再充当模仿前人的角色,他实践着自己反模仿说、反逻辑的艺术原则,并最终形成自己的叙述风格。贝克特认为生活是紊乱的,但他也无意用艺术来创造秩序。瓦特的名字在英文中可以读作疑问代词“什么”,而诺特先生的名字在英文中可以读成否定词“不”,两个人物的名字蕴含着抽象的概念,它们代表了贝克特自己对秩序和理性的疑问和否定。没有秩序,没有理性,逻辑的缺乏,因果联系的不存在,最终导致形而上意义的消解,剩下的只能是一片虚空和荒诞。

批评家拉宾诺维兹说:“贝克特早期小说中的词汇是词典编纂家的天堂;暗引是学者的炼狱;句法是语法学家的地狱。”^⑧(由此可见,在早期创作中,贝克特式的语言风格基本形成,贝克特作为“解构

主义大师”已经初露端倪。)从《瓦特》中可以看出,贝克特通过极端的形式实验意在接集语言的本质,揭示概念和实物之间存在的差异,从而达到消解意义的目的。^⑩如整篇故事是由萨姆在阐释、重述瓦特颠倒的、移位的语言基础上重构起来的。小说的叙述者曾经点明:“瓦特与人交流时含混不清,说话时速度极快,他使用的句法古怪异常。”“瓦特说话时也很少注意语法、句法、语音、吐字,很有可能的是,如果人们知道事实的话,他还很少注意拼写。”而萨姆的任务却是通过阐释、重述和忠实地传达瓦特那失语症般的话语,以恢复正常话语的传统。这样,“读者发现,故事不是再现瓦特说了什么,而是把他的紊乱的语言重建成一个传统的叙事。”^⑪正如瓦特试图用语言和逻辑来认知一个不可理喻的世界一样,小说的叙事表面上也试图用理性的思维体系来阐释个体的不可理喻的话语。因此,小说在叙事层面上存在理性秩序和非理性紊乱的对立,在语言层面上存在着能指与所指的分裂,语言指涉人类的经验遭到了质疑;另外,通过瓦特的讲述和萨姆的重述,以及作者的文学化表现过程,小说在某种程度上突出了艺术创作过程,从而使文本在很大程度上变成自我指涉、自我观照的文本。因此,《瓦特》在贝克特的小说创作道路上有着非常重要的地位。小说不仅涉及到他的三部曲以及其他作品中的重要内容:即语言、创作过程和自我观照等问题,^⑫而且对传统的小说形式提出挑战,从而确立了一种表现荒诞和虚空、解构自我的新的艺术形式。

三

贝克特的三部曲《莫洛伊》(Molloy, 1947)、《马洛纳之死》(Malone Meurt, 1948)和《无可名状的人》(L'Innommable, 1949)^⑬是用法文写成,50年代初在巴黎出版,后来他本人将后两部翻译成英文。贝克特舍弃自己的母语而选择法语作为创作语言,对此学者有各种不同的解释。英国著名评论家马丁·埃斯林的观点比较合情合理:“母语写作可能会很容易诱使一个作家在追求风格的完美上煞费苦