

73

面向 21 世纪课程教材
Textbook Series for 21st Century

2109-1-43
75

从现代主义到后现代主义

刘象愚 杨恒达 曾艳兵 主编



高等教育出版社
HIGHER EDUCATION PRESS

内容提要

本书是教育部“高等教育面向 21 世纪教学内容和课程体系改革计划”的研究成果,是面向 21 世纪课程教材。

本书将现代主义与后现代主义作为一个相互联系与对立的整体来考察,全面、详尽地介绍、评析了从现代主义到后现代主义的西方文学。本书对西方现代主义和后现代主义文学之间的关系、它们发展转换的轨迹与背景,及其主要特征进行了细致的梳理和辨析。本书从诗歌、戏剧、小说三个方面对西方现代主义、后现代主义文学的重要流派和作家、作品作了全面的介绍和深入的分析,本书还对西方现代主义和后现代主义文论进行了介绍和评析。本书有两本配套书:《现代主义文学作品选》和《后现代主义文学作品选》。本套书既可作大学中文系教材,也可供广大文学爱好者阅读。

图书在版编目(CIP)数据

从现代主义到后现代主义/刘象愚等主编. —北京:高等教育出版社, 2002.8

ISBN 7-04-010641-8

I. 从… II. 刘… III. ①现代主义-文学研究
②后现代主义-文学研究 IV. I 109.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 037559 号

从现代主义到后现代主义

刘象愚 杨恒达 曾艳兵 主编

出版发行 高等教育出版社

社 址 北京市东城区沙滩后街 55 号

邮政编码 100009

传 真 010-64014048

购书热线 010-64054588

免费咨询 800-810-0598

网 址 <http://www.hep.edu.cn>

<http://www.hep.com.cn>

经 销 新华书店北京发行所

印 刷 化学工业出版社印刷厂

开 本 787×960 1/16

印 张 29

字 数 540 000

版 次 2002 年 8 月第 1 版

印 次 2002 年 8 月第 1 次印刷

定 价 27.20 元

本书如有缺页、倒页、脱页等质量问题,请到所购图书销售部门联系调换。

版权所有 侵权必究

目 录

绪论	1
----------	---

上 编

第一章 现代主义文学思潮	25
第一节 现代主义文学的社会、历史与文化语境	25
第二节 现代主义文论:从形式主义到结构主义	32
第二章 现代主义诗歌	55
第一节 概述	55
第二节 后期象征主义与瓦雷里、里尔克	62
第三节 意象派与庞德	68
第四节 斯蒂文斯与威廉斯	78
第五节 叶芝	87
第六节 艾略特	96
第七节 未来主义与马里内蒂	104
第八节 超现实主义和阿波利奈尔	112
第三章 现代主义戏剧	123
第一节 概述	123
第二节 象征主义戏剧与梅特林克、霍普特曼	131
第三节 表现主义戏剧与斯特林堡、凯泽	142
第四节 皮蓝德娄	150
第五节 奥尼尔	157
第六节 萨特的存在主义戏剧	167
第七节 荒诞派戏剧:贝克特、尤奈斯库、阿尔比	175
第四章 现代主义小说	196
第一节 概述	196
第二节 卡夫卡	206
第三节 普鲁斯特	217
第四节 乔伊斯	226
第五节 沃尔芙	237
第六节 萨特	247
第七节 加缪	251

下 编

第五章 后现代主义文学思潮	259
第一节 关于后现代主义的论争	259
第二节 后现代主义文论:从结构主义到后结构主义	273
第六章 后现代主义诗歌	293
第一节 概述	293
第二节 垮掉派与金斯堡	302
第三节 投射派与奥尔森	307
第四节 自白派	309
第五节 具体诗	312
第六节 语言诗	315
第七章 后现代主义戏剧	318
第一节 概述	318
第二节 彼得·汉特克	324
第三节 达里奥·福	332
第八章 后现代主义小说	342
第一节 概述	342
第二节 新小说与罗伯-格里耶	354
第三节 格特鲁德·斯泰因与贝克特	366
第四节 纳博科夫与美国后现代小说的滥觞	377
第五节 黑色幽默:海勒、品钦	386
第六节 元小说:巴思、巴塞尔姆	396
第七节 博尔赫斯和科塔萨尔	403
第八节 马尔克斯与魔幻现实主义	416
第九节 莱辛与福尔斯	427
第十节 卡尔维诺	437
第十一节 昆德拉	448
后记	458

绪 论

20 世纪的西方文学就纵的走向看可以大体划分为两条线，一条是从现代主义到后现代主义的西方文学，另一条是不断发展变化的现实主义文学。这两条线大致平行，但时有交叉。不断发展变化的现实主义文学具有强大的生命力，对 20 世纪世界文学具有广泛的影响，但比较而言，现代主义和后现代主义文学对于 20 世纪世界文学的影响显然更大，而且更深刻。和体现了更多传统精神的现实主义文学相比，它更本质地反映了一个飞速变化的世纪的时代精神和社会风貌。因此，把从现代主义到后现代主义的西方文学看作 20 世纪西方文学的主潮应该说是符合客观实际的。

那么，西方现代主义文学和后现代主义文学如何产生，又怎样分期，包含那些流派，具有什么样的特点呢？下面分别加以论述。

一、现代主义文学的由来和实质

西方现代主义文学即人们通常所说的现代派文学，是与 19 世纪传统的现实主义文学迥然不同的一类文学。

虽然从语义上说，“现代”（the Modern）是与“古代”、“远古”相对的时间概念，但“现代主义”（Modernism）却不是严格意义上的时间概念。正因为如此，人们很难确定一个现代主义的起点。从辞源看，“modern”一词最早出现在晚期拉丁语中，当时拉丁语中的 *modernus* 指“最近”、“现在”等义。倘若从这一时间概念出发，中世纪之后的西方文化和文学都可以称做“现代文化”或“现代文学”。但文学史家和批评家们却很少从时间上来界定现代主义文学，而更看重这个概念蕴涵的思想观念上的意义。例如，专治现代主义文学的英国批评家布雷德伯里和麦克法兰就强调“现代”那种新奇的、变革的意义。他们借用“地震学”的概念，把文化“革命”引发的震动分做三个震级，他们认为 20 世纪的新文学和艺术属于最大的震级，足以引起“灾难性的”的变化。^① 英国批评家赫伯特·里德早在 20 世纪 30 年代谈论当代的文学艺术时就指出，现代的艺术与此前五百年的传统彻底决裂，可以说是史无前例的。^② 著

① Malcolm Bradbury and James McFarlane, *The Name and Nature of Modernism* (*Modernism: 1890—1930*, eds. Malcolm Bradbury and James McFarlane, Sussex and New Jersey: 1978, pp19—20)

② Herbert Read, *Art Now* (London: 1933, revised ed. 1960)

名学者 C·S·刘易斯也指出,现代诗歌比任何“新诗”都要更新颖,它那种新奇的方式和维度是大家公认的。^① 法国批评家罗兰·巴特在其《写作的零度》中认为,从福楼拜到现今的全部文学都呈现出语言上的难题,说明了传统写作的瓦解。^② 由此看来,大多数学者在谈“现代主义文学”时,都不怎么关注其时间的确定性,而把讨论的重点放在了“现代”的精神实质上,即我们通常所说的“现代性”(modernity)上。这种现代性的核心内涵就是彻底反叛传统、十足的标新立异的精神。批评家和学者们把这种具有鲜明现代性的文学艺术称做“现代主义”。

在 18 世纪的“古今之争”中,那些厚古薄今的批评家就使用“现代主义”一词来挖苦那些厚今薄古的批评家,据说斯威夫特在写给蒲柏的信中就把那些与传统大相径庭的新奇诗文一概贬为“现代主义”;19 世纪末,拉丁美洲作家鲁本·达里奥开始以褒义使用这个术语,他曾用“现代主义”命名自己的一本诗文集。

1965 年,英国批评家西利尔·康诺利出版了《现代运动:英、法、美重要著作一百种:1880—1950》。在这本书中,他认为,现代运动的“现代感受力”来自启蒙运动的“批判智慧”和浪漫主义的“探索精神”的结合。他认为,福楼拜和波德莱尔是现代主义文学的源头,此后的亨利·詹姆斯、马拉美、于斯芒、劳特莱蒙、德彪西、叶芝、纪德、普鲁斯特、瓦雷里、艾略特、庞德、劳伦斯、乔伊斯、沃尔芙等人都是现代主义文学艺术的代表。^③ 同年,美国的两位批评家理查·艾尔曼和小查尔斯·费德尔森合作编辑出版了《现代传统:现代文学的背景》。这本书把现代精神的边界扩展到文学之外的领域。按照他们的理解,现代精神存在于包括文学、哲学、社会思潮和科学思想的广阔领域中,它的“传统”起源于浪漫主义甚至更早的时代。尽管此书用不少篇幅讨论了弗洛伊德、荣格、尼采、克尔凯郭尔、萨特、加缪等人的思想,但在文学的领域内,他们仍把注意力集中在叶芝、艾略特、劳伦斯、乔伊斯、普鲁斯特、瓦雷里、纪德、里尔克、卡夫卡等现代作家的创作思想上。^④

就历史分期而论,对现代主义的发展阶段进行界定很难。康诺利等把它限定在 1880 到 1950 年之内;而布雷德伯里等则把它界定在 1890 到 1930 年之内。

① C. S. Lewis, *De Description Temporum: An Inaugural Lecture (They Asked for a Paper)*, London: 1962, pp. 9—25)

② Roland Barthes, *Writing Degree Zero* (London: 1967, p. 9)

③ Cyril Connolly, *The Modern Movement: One Hundred Key Books from England, France and America, 1880—1950* (London: 1965)

④ Richard Ellmann and Charles Feidelson, Jr., *The Modern Tradition: Backgrounds of Modern Literature* (New York: 1965)

一些批评家把现代主义的起点界定在第一次世界大战之后。另一些批评家则把20年代早期看作现代主义的极盛期,如美国批评家哈利·勒文就把1922年和1924年看作现代主义的最高峰。许多人虽然没有界定现代主义的具体时期,但却敏锐地感觉到现代意识和现代精神的变化。沃尔芙说:“1910年12月前后,人性发生了变化,所有的人际关系(例如主仆、夫妻、父子等)都改变了,随着人际关系的改变,宗教、政治、文学以及人的行为都发生了变化。”理查·艾尔曼则主张把人性改变的时间定在1900年;劳伦斯在他的小说《袋鼠》中说:“旧世界于1915年终结了”。就“现代主义”的下限而言,一些批评家将其界定在20世纪中期;还有一些批评家将其界定在20世纪60年代,而把60年代之后称做“后现代主义”;也有一些批评家把现代主义的下限一直推到当代,认为所谓“后现代主义”只不过是“后期的现代主义”。

一般来说,现代主义以19世纪后半期的象征主义诗歌为开端,一直到二次大战前后的存在主义文学,包括了其间的后期象征主义文学、未来主义文学、超现实主义文学、表现主义文学、意识流文学、存在主义文学等。

二、现代主义文学产生的根源及其基本特征

19世纪末20世纪初,西方各国的经济发展尽管并不平衡,但欧美一些主要国家都先后进入了垄断资本主义阶段。由于工业革命和科学技术的进步,这些国家的经济获得了迅猛的发展。在20世纪初的第一个10年内,德国的钢铁和煤炭生产能力翻了一番。英、法、美等其他一些欧美国家按人均的工业生产量计算,其速度也是惊人的。但是另一方面,社会生产的高度组织化和机械化、资本的高度集中,却使资本主义社会的发展从自由竞争迅速走向垄断。在一些主要的资本主义国家中,往往少数几个集团(如美国的洛克菲勒、德国的西门子、施瓦姆等)就控制着全国的金融、经济命脉。从19世纪70年代到第一次世界大战爆发的40余年间,英、德、法三国的产品占有了国际市场五分之三的股份。资本主义的垄断性使其必然要进一步加强对内盘剥和对外掠夺,对内加重盘剥必然加剧劳资矛盾,或者说无产阶级和资产阶级的矛盾,而对外加紧掠夺则必然加剧殖民地和帝国主义宗主国之间的矛盾。资本主义的垄断和帝国主义化使其固有的种种矛盾越来越尖锐,从而造成民主运动、民族独立和解放运动的高涨,也促进了经济危机的发生,加速了战争的爆发。

两次世界大战给整个世界带来了毁灭性的灾难,促使人类不能不从新的角度来思考自己的命运。第一次世界大战在世界范围内有30个国家参战,13亿人卷入了这场战争,信奉同样一个上帝的人相互残杀,造成了3000多万人的死亡。第二次世界大战是一场更加疯狂、更加可怕的大屠杀。直接在这场战争中死亡的人数大约是第一次世界大战的3至5倍。这不能不使人们发出“上帝

死亡”的绝望的呼喊。人类几千年精心构造的所谓理性、信仰、道德等观念在战争的硝烟下，顷刻之间烟消云散。西方人对人类的本性产生了怀疑，对未来的命运和前途感到焦虑不安和悲观绝望。正是在这种背景下，尼采愤而向世人宣告：“上帝死了！”当代奥地利作家彼得·汉德克也说过，天堂的大门已经关闭，现代人已没有任何希望，他们的灵魂将永远在这个世界上徘徊游荡。

随着前苏联、东欧和中国等社会主义国家的出现，在 20 世纪前半叶的相当一段时间内，曾使世界处于两大阵营对峙的格局，在冷战思维定势下，两大阵营基本上处于隔绝状态。这种人与人之间的对立、冷酷关系，也给西方世界带来了深重的危机感。

与此同时，科学技术的一日千里的迅猛发展使人们对已经熟悉的世界变得愈来愈陌生，它改变了人们的生活方式、思维方式和文化价值观念。尤其突出的是，科学技术作为生产力，它的迅猛发展，大大地推动西方现代经济的发展，现代科学与现代经济相结合后，形成了强大的经济联合体。在新的经济结构中，人的自由度反而愈来愈低，异化的程度也愈来愈深，这使得西方人在精神上更加惶恐不安、无所适从。物质文明的高速膨胀反而使人类的精神文明极度空虚。机器人、计算机、电脑由人制造，反过来又控制了人，人失掉了主体性，在高速、高频率中疲于奔命，在竞争中失却了自我，人类失去了精神家园。于是，面对茫茫宇宙人们不禁大声询问：“我是谁？”“我从哪里来？”“到哪里去？”。同时，人类的生存条件也因为物质生产的飞速发展而变得极度舒适，而这种舒适又使人类的体质每况愈下，愈来愈不能适应大自然的风雨寒热，而人类并不加强自身的发展，反而更进一步去求得生活的舒适。这不仅使人类永远告别了昔日的健康，而且还严重地污染了人类赖以生存的自然环境，人类种种美好的情感也随着这失掉的大自然一起失却了。总之，科学和技术使人们获得的和失掉的几乎一样多。

正是在这种背景下产生了非理性主义思潮。从文化思想的角度看，现代主义文学正是西方现代非理性哲学和现代心理学相结合的产物。叔本华的唯意志哲学、尼采的权力意志哲学、柏格森的生命哲学、弗洛伊德的精神分析理论以及萨特的存在哲学，使现代主义文学染上了非理性主义和悲观主义色彩。叔本华认为，“世界是我的表象”，世界的本质是非理性的意志，意志表现为各种各样的欲望，而欲望受到各种主客观条件的限制，总是无法成为现实，因而人生注定充满了痛苦和挣扎。叔本华的哲学具有浓郁的悲观主义色彩。他认为，任何理想都不可能获得实现，同时又仍然是一个理想：理想一旦实现了，成为了现实，也就不再具有吸引力；但是，如果理想永远无法实现，也就成了空想和幻想，同样也就没有了魅力。尼采在 19 世纪末 20 世纪初宣布“上帝死了”，于是他要“重估一切价值”。为了寻找新的价值蓝本，他找到了古希腊的悲剧

精神。古希腊精神体现了生命的激情和无穷的能量，这就是权力意志，而超人就是权力意志的化身。艺术是权力意志的一种表现形式，真正的艺术必须摒弃理性，艺术世界就是“梦与醉”的世界。尼采的哲学为现代主义文学怀疑一切和反传统这一总的创作倾向提供了理论依据。柏格森提出了哲学上的“创化论”，即“创造进化论”。他将生命及其创化看作是世界的本原。他认为，世界的一切都是生命创化的结果。真正的实在既非物质，也非理念或意志，而是存在于时间之中不断变化运动着的“流”，即“绵延”。这种“流”不是任何实体意义上的流，而是各种状态、各种因素不断渗透、不断交替展现的过程，是一种不间断的、不可分割的活动。这种活动是心理的而非物质的，是时间的而非空间的。正是这种时间上的心理的“绵延”构成了宇宙的本质。这种本质又是一种不可遏止、不可预测的“生命的冲动”。面对这种宇宙和生命的本质，理性是毫无作用的，我们只有靠直觉才能把握生命，只有直觉才能体察整个宇宙生命的创化流行。柏格森的这种哲学思想对意识流小说，尤其是对普鲁斯特的小说有着非常明显的影响。弗洛伊德的心理分析学说，尤其是潜意识理论对现代主义文学的形成具有重要的意义。弗洛伊德认为，人的心理活动好像海上的冰山，所谓意识只是冰山露出水面的部分，而潜意识则是深藏在水底的巨大的部分。过去我们只注意到意识的活动，忽略了潜意识的作用。我们原以为是意识决定了我们的行动，殊不知反倒是行动决定了我们的意识。事实上，并不是因为我们怎么想，我们才怎样做，而是我们怎样做了，我们才去怎样想。“怎样想”其实只是去给“怎样做”寻找一个合适的理由。而“怎样做”则取决于深藏于意识之下的潜意识。潜意识就是人的本能冲动，也就是性欲冲动。这种冲动经常受理性、道德和各种社会法规、习俗的压抑，而成为潜意识。因此，艺术家的创作活动就如同做梦一样，是放松理性、发挥本能冲动的过程。在这一过程中，受到压抑的精神得以松弛，被嵌制的本能得以补偿，欲望得到了变相的满足。因此，作家便应该竭力去发掘潜意识的冲动，捕捉人的头脑中稍纵即逝的感觉、印象和朦胧的意向，专门描写梦魇、病态心理和变态心理。正是在这个意义上，弗洛伊德的精神分析学使潜意识成了文学创作的合法领域。

从西方文学史来看，现代主义文学也是西方文学自身发展演变的结果。19世纪以前的欧洲文学主要推崇的以亚里士多德为代表的“摹仿说”，这在19世纪的现实主义文学那里得到了登峰造极的发展。现实主义作家强调真实地再现客观世界，认为艺术不仅可以摹仿自然，而且它所摹仿的现实本身也是真实的。客观性和真实性成了现实主义文学最重要的因素。然而，现代主义作家却认为，以往的文学，尤其是现实主义文学，过于强调了文学再现外部世界的功能，从而限制或扼杀了文学的表现功能，忽略了作家创作的主观因素，抑制了

作家的创造力和想像力。况且,所谓“真实”,其实只是人们对真实的看法,有什么样的“真实观”,就会有什么样的真实,所谓惟一的客观的真实其实并不存在。浪漫主义有浪漫主义的真实,现实主义有现实主义的真实,自然主义有自然主义的真实,现代主义自然也有现代主义自己的真实。人们不能将自己的真实观当作惟一的真实,而将所有与自己的真实观不吻合的文学全部当作“虚假”而加以排斥或拒绝。因而,现代主义作家反其道而行之,他们抛弃了传统文学对客观真实性的刻意追求,转而重视对主观内心世界的挖掘和分析,从而形成了整个文学“向内转”的趋势。

从文学渊源来看,现代主义文学也充分地借鉴和吸收了传统文学的成果和经验。就法国而言,现代主义文学的影响可以直接追溯到文艺复兴时期的拉伯雷,以及浪漫主义时代的夏多勃里昂和戈蒂埃等作家和诗人,当然,福楼拜、左拉等现实主义和自然主义作家在现代派文学的形成过程中也有着举足轻重的地位。在德国,人们在论及现代主义文学时将必定提及诺瓦利斯、蒂克、克莱斯特、霍夫曼等 19 世纪作家。此外,人们还不得不提到斯特林堡、易卜生、爱伦·坡、多恩、陀思妥耶夫斯基……因此,现代派文学的形成决非只是简单地受到某一作家或某一流派的影响,而是受到了各种流派以及各种风格的作家的广泛而又复杂的影响。

现代主义文学是一个非常复杂、多变,而又充满矛盾和对立的文学现象和流派,因而笼统地概括其特征是非常困难的。就我国而言,有人从现代派产生的根源来界定,认为现代派是“西方进入垄断资本主义时代以来的产物”;也有人说“它是西方现代工业高度发展的产物,是现代生产方式和生活方式的产物”;还有人说它“来源于人民生活的源泉”。从现代派文学所反映的内容来看,有人说现代派“深刻而广泛地反映了现代西方社会的矛盾与人们的心理”;也有人认为它只是“西方日益严重的社会危机的反映,也是资本主义社会危机的表现”;还有人认为它“反映了现代西方社会各种关系的总和以及其中的内在精神”。我们认为,以上各种概括都有一定道理,但又是不够的。即使把所有这些概括都合并起来,同样也是不全面的。因为面对现代派这样一个复杂而又庞大的文学现象,任何简单的定义都将是不准确和不全面的,而任何各部分的组合也决不等于事物的全部。同样,对于现代派文学的整体特征的概括也很难得到令人满意的结论。有人将现代派文学分解为思想特征与艺术特征,虽然非常详尽,但终归缺乏整体感,并且,现代派作家从来就反对将作品的思想性和艺术性断然分开;另外,有人从宏观上把握,认为现代派文学的特征就是:扭曲性、颓废性、主观性,这样又过于模糊,同时几乎忽略了现代派文学的艺术特征和进步意义。为避免以上概括的局限与片面,我们拟从下面四个方面对现代派文学的整体特征做出概括:

1. 由于危机感、幻灭感导致悲观厌世情调；
2. 由于人的异化而导致文学形式的荒诞与变形；
3. 由于个体的发展、自我意识的增强而使文学重于创造、工于形式；
4. 由于心理意识的加强使整个文学向内转，重主观，形成意识流般的特点。

这四个方面互相渗透、互相影响、互相联系、互成因果，最终形成了一个生机勃勃的有机体。而这一有机体内部又充满着矛盾与对抗，并且在不停地发展变化着。因此，我们的概括同样不能说是圆满的。不过，由此我们对于现代派文学又有了一种新的认识。

三、后现代主义文学的由来和实质

从现代主义到后现代主义，无论是在时间上，还是在理论上、实践上我们都无法划出一条清晰的分界线。现代主义文学什么时候悄然隐入历史幕后，而后现代主义文学又是什么时候走向历史前台？后现代主义究竟是现代主义的继续或发展，还是对现代主义的反拨和叛逆？后现代主义是一种思想方式，还是一种艺术风格？对这些问题，有关专家学者历来众说纷纭。

后现代主义（Postmodernism）一词，一般认为最早见于西班牙人费德利科·德·奥尼斯 1934 年在马德里编撰出版的《西班牙与西班牙语美洲诗选》一书，随后达德莱·费茨在 1942 年出版的《当代拉美诗歌选》中重复使用了这个词。1957 年英国著名历史学家汤因比在其历史名著《历史研究》中重复采用了这一术语。不过，“在汤因比看来，后现代主义标志着 1875 年前后西方文明中出现的一个新的历史循环”。^①显然，汤因比所说的后现代主义远非我们今日所说的后现代主义。50 年代后，美国黑山诗派的主要理论家查尔斯·奥尔森经常谈及后现代主义，于是，后现代主义渐渐成为一个在文学、艺术、哲学等研究领域内被广泛运用的、时髦的概念，用佛克马的话来说，即“甚至人们还未来得及确定其意义，它就已成了一个家喻户晓的用语”。^②

后现代主义起始于哪一年？理论家们一直争论不休。哈桑认为是 1939 年，即以乔伊斯发表《芬尼根守灵夜》为标志；奥康诺认为是 50 年代，即以英国“大学新才子”文学运动为标志；理查德·沃森和詹姆逊也认为是 50 年代，不过前者认为其标志是法国“新小说派”的诞生，后者则坚持后现代主义是晚期资本主义症候的表征；思想家伽达默尔、丹尼尔·贝尔、利奥塔、哈贝马斯均

^① 哈桑：《后现代主义概述初探》，转引自钱衍善：《后现代主义》，社会科学文献出版社 1993 年版，第 157 页。

^② 佛克马、伯顿斯主编：《走向后现代主义·前言》，王宁等译，北京大学出版社 1991 年版。

认为是 60 年代,不过,他们所确认的标志又各不相同,伽达默尔认为是新解释学与解构主义的兴起,丹尼尔·贝尔认为是“后工业社会”的来临,利奥塔则认为是后现代知识状态的出现,哈贝马斯却认为是对反现代性思潮的抵制。总之,“尽管对究竟是什么东西构成了这一领域的特征还争论不休,但‘后现代’这个术语此时已一般地适用于二次大战以来出现的各种文化现象了,这种现象预示了某种情感和态度的变化,从而使得当前成了一个‘现代之后’的时代。”^①

尽管如此,大多数学者仍然倾向于这样一种观点,即现代主义一般是指产生于 19 世纪末 20 世纪初至 20 世纪中叶的一种文学思潮或流派,它还包括诸如后期象征主义、表现主义、未来主义、超现实主义、意识流小说,以及存在主义文学等具体的文学现象和流派。现代主义文学是西方社会进入垄断资本主义和现代工业社会时期的产物,是动荡不安的 20 世纪欧美社会的时代精神的反映和表现。而后现代主义文学通常则是指二次世界大战后出现在西方的一种主要的文学流派、文艺思潮和文学现象。它是西方社会进入后工业化时代的产物。它的正式出现是在 20 世纪 50 年代末至 60 年代初期,其鼎盛时期是 70 年代和 80 年代,到了 90 年代其声势大减,并渐渐分化、沉寂。后现代主义至今仍然是一个开放的、未完成的文学流派和思潮,仍有不少后现代主义作家在继续进行创作。

后现代主义文学不是一个内涵确定、清晰的概念,它还包括许多不同的文学流派,诸如新小说、黑色幽默、垮掉的一代、元小说、魔幻现实主义、投射诗、具体诗、语言诗等等。它在小说、诗歌、戏剧方面均取得了令世人瞩目的成果,并产生了广泛而深远的影响。

新小说派是 50 年代产生于法国的一个文学流派。新小说其实就是“反传统”小说,所谓传统就是指以巴尔扎克为代表的传统。这一流派的作家认为,从巴尔扎克以来,法国小说一直处于传统小说的统治之下,而当前,传统小说已经进入了死胡同。于是他们反对对现实生活进行反映复制,在他们看来,试图反映和复制无限复杂的生活是徒劳无益的,应该让读者运用自己的生活经验和所掌握的探索手段,从作家所提供的事物和描写中发掘出其中的奥秘。他们也反对以塑造人物为小说创作的主要任务,认为小说的任务无非是运用“非人格化”的、不带任何感情色彩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、道德观念等等。因此,新小说派力求探索新的小说领域,创造新的小说表现说法和语言,创造一种不是以反映现实生活为目的、没有典型人物、没有故事情节、甚至取消了标点的怪诞小说。

^① 佛克马、伯顿斯主编:《走向后现代主义》,王宁等译,北京大学出版社 1991 年版,第 31 页。

新小说派的主要作家有罗伯-格里耶、娜塔利·萨洛特、米歇尔·布托尔和克洛德·西蒙，他们的主要代表作品有《橡皮》、《窥视者》、《佛兰德公路》、《黄金果》、《路过米兰》、《变》、《农事诗》等。60年代以后，新小说派的影响逐渐扩展到法国以外的国家，成为西方一个拥有庞大作者群体的重要小说流派。

“垮掉的一代”是第二次世界大战后在美国出现的一个文学流派。“垮掉的一代”的主要作家有诗人艾伦·金斯堡，除他之外，还有肯尼斯·雷克斯罗斯、劳伦斯·费林盖蒂、菲利普·惠伦、加里·斯奈德、格雷戈里·科尔索等。小说家凯鲁亚克被称作是“垮掉的一代”之王。“垮掉”(beat)指的是“爵士音乐的节拍和宗教境界”，用凯鲁亚克的话说，是以此来描绘那些“彻底垮掉而又满怀信心的流浪汉和无业游民”。“垮掉的一代”的主要思想特征，就是从精神到肉体的全面垮掉。“垮掉派”文学的艺术特征主要有：毫不羞愧、毫无顾虑地在作品中坦述自己的最隐私、最深刻的感性；强调感觉的自然流露，主张打破作者与读者的障碍，将诗歌变成艺术演出，创作所谓“放射诗”；推崇非理性和潜意识，爱好描写梦魔、幻觉和错觉。

“黑色幽默”指的是20世纪六七十年代首先出现在美国的一种后现代文学流派。“黑色幽默”这个术语，早在30年代就已经出现在法国超现实主义者布勒东和艾吕雅的论著中，但它得以广为流行却是因为美国作家弗里德里曼1965年出版了一部名为《黑色幽默》的书。黑色幽默文学的主要特征是：以绝望的幽默嘲讽社会、戏谑人生，进而对自己进行苦涩的自嘲；对“幽默”的对象予以放大、变形，使之显得荒诞可笑；以冷漠超然的态度将人生悲剧加以喜剧化。黑色幽默作家主要有托马斯·品钦、约瑟夫·海勒、库特·冯尼格、约翰·巴斯等，其主要作品有《第二十二条军规》、《万有引力之虹》、《第五号屠场》、《顶呱呱的早餐》和《迷失在游乐园里》等等。

“魔幻现实主义”是20世纪中叶生长在拉丁美洲这块神奇土地上的奇艳的文学之花。与世界其他地域相比，拉丁美洲是如此奇特：神秘莫测的大自然、历史悠久的古代神话、原始古朴的印第安习俗、混杂的种族和宗教、偏僻落后的乡村生活、现代时髦的都市文明，以及激烈动荡的政局，所有这些因素都奇妙地混合在一起。在这种文化背景下生长起来的拉美魔幻现实主义具有自己鲜明的特征：广泛地运用时空顺序颠倒、多角度叙述、多人称独白、下意识心理、自由联想、象征暗示、比拟隐喻、幻化怪诞等手法，把拉丁美洲梦幻般的历史与神奇的现实巧妙地融为一体，制造出奇特的艺术效果。魔幻现实主义文学在六七十年代形成了高潮，至今仍然是拉丁美洲文学发展的主流，并对世界文学，甚至中国新时期文学都有较大影响。拉丁美洲的魔幻现实主义作家主要有：危地马拉的阿斯图里亚斯、墨西哥的胡安·鲁尔福、阿根廷的路易斯·博尔赫斯、哥伦比亚的加西亚·马尔克斯。魔幻现实主义文学的主要作品有：《百年

孤独》、《佩德罗·帕拉莫》、《家长的没落》、《怀乡的恐惧》等。

“具体诗”指的是 20 世纪中叶一度出现在德语国家和拉丁美洲的一种先锋派诗歌，因为它具有鲜明的语言实验特征，因此，也叫“语言实验诗”。具体派诗人抛弃了诗歌的传统表现形式和创作规范，打破了体裁和内容、创作主体和描写对象、作者和读者的界限，并将诗歌与音乐、诗歌与绘画、诗歌与景物结合起来，从而使他们的诗歌成为“听得见、看得清、摸得着”的“音乐诗”、“绘画诗”和“实体诗”。这派诗人也因为他们主张诗歌在空间上和音响上实现具体化而被称为“具体诗派”。到了 70 年代，这种新型诗歌在美国也流行起来了。80 年代之后，“具体诗派”中一批更具前卫意识的诗人进行了新的探索，创造出一种集空间、时间、色彩和音响于一体的所谓“思维空间诗”。因此，这些诗人又被叫做“新具体诗派”。具体诗的先驱是 H·阿尔姆和 K·施维特尔斯，他们二位本来是画家，施维特尔斯还从事拼贴艺术，因此他们的作品多接近视觉诗。具体主义的真正代表人物是 F·阿赫莱特纳、E·戈姆格林、H·海森特毕尔、E·扬格尔、F·蒙、G·吕姆等。

“语言诗”是本世纪 60 年代后在美国兴起的一种新的诗歌流派。语言诗人主要分布在东部的纽约市和西部的旧金山。语言诗人大都是大学教师，他们属学者型诗人。他们不像垮掉派诗人那样在社会上大喊大叫，故作惊人之举；也不像自白派诗人那样一味地宣泄自我，描述自我；他们在大学和正规的诗歌组织之外建立起一个诗歌网，在诗歌领域展开实验和创新，以悄悄地发动一场诗界的无声革命。语言诗人的主要作家有：罗恩·西利曼、查尔斯·伯恩斯坦、巴雷特·瓦顿、苏珊·豪、布鲁斯·布德鲁斯、道格拉斯·梅塞、詹姆斯·谢里等。语言诗人对传统诗歌以描绘现实生活、表现人类情感为宗旨的做法颇不以为然，他们认为，是语言产生了经验，诗歌的主要原料、主要手段和主要目的都是语言。因此，语言诗人努力要做的，就是抛弃传统的语言观，发挥语言的自主作用，打碎常规的句法和词法，把语言乱七八糟地拼凑在一起，沉溺在语言的游戏里中自得其乐，并且，还给读者留下了创造和想象的丰富的空间，使读者不再是诗歌的被动的接受者，而成了主动的参与者。

“元小说”就是“关于小说的小说”。这类小说主要出现在 20 世纪 60 年代后的英、法、美及阿根廷诸国。元小说的主要特征就在于它对小说本身的反抗和消解，它不断地将自身显示为虚构作品。元小说作者往往身兼叙述者、主人公和作者等多重身份，经常自由出入作品，对作品的人物主题、情节等发表评论。元小说作者因为对自身的虚构性有着清醒的认识，因而常将批评视角融入小说，这便混淆了文学批评和批评对象之间的界限，从而使得对象本身也具有批评功能。元小说的重要技巧是作品中套作品，文本中套文本。虚构世界的虚构行为已经构成故事，而且充当了小说的结构功能，从而使得故事本身具有了

不依赖于现实世界的内在独立性。元小说以不确定的、颠覆式的叙事模式打破了传统的阅读期待,取消了严肃与琐碎、恐怖与滑稽、悲剧与喜剧之间的界限。作家常以肆无忌惮的态度突然切入小说,以玩世不恭的冷嘲热讽和渗透着虚无主义的阴沉幽默传达了当代小说创作的危机意识,并以随机应变的创作姿态,动摇和改变了传统的小说观念。元小说的主要作家有英国的福尔斯、约翰逊,法国的纪德和热内,美国的巴思、巴塞尔姆、库弗和阿根廷的博尔赫斯等。

后现代主义的总体精神及基本特征是什么?这是一个更加复杂、更难于回答的问题。正像我们说,“现代主义这一概念错综复杂、变幻无穷、自相矛盾,因此,笼统地概述其特征是不可能的”一样,后现代主义由于其过于强调自身的“无中心、不确定、零散化”等特征,而使得笼统地概述后现代主义的特征更加不可能。实际上,后现代主义是在否定共同特征的同时,又试图确立自己的特征:用无中心来充当中心;用不确定来给予确定;用零散化来构建整体。因为这种笼统概述的困难,美国批评家伊哈布·哈桑便从后现代主义对抗现代主义的角度对后现代主义特征进行了非笼统的、拼盘图式式的概括:^①

现代主义

浪漫主义/象征主义
形式(联接的,封闭的)
目的
预谋性
等级序列
控制/逻各斯
艺术客体/完成的作品
距离
创作/整体化
综合
此在
围绕中心的
体裁/疆界分明
语义
语句组合
附属结构
隐喻
选择
独根/深度

后现代主义

“宇宙万物无差异说”/达达主义
反形式(相互脱节的,开放的)
游戏
偶然性
无序
枯竭/静寂
过程/演示/发生着
参与
阻遏创作/结构解体
对比
缺失
扩散的
文本/互涉文本
修辞
符号
并列结构
转喻
组合
散须根/表面

^① 钱衍善等:《后现代主义》,社会科学文献出版社1993年版,第166页。

阐释/阅读

所指

Lisible (供阅读的)

叙述/宏观历史

总体代码

征兆

类型

生殖器/阳物

偏执狂

本源/原因

上帝、圣父

形而上学

确定性

超验性

反阐释/误读

能指

Scriptible (供写作的)

反叙述/微观历史

独特用语

欲望

变体

同质异形/雌雄同体

精神分裂

差异-延宕/痕迹

圣灵

反讽

不确定性

内在性

应当说,这个概括还是比较全面系统的。哈桑在比较中揭示了后现代主义对现代主义的对抗和超越。的确,对于后现代主义这样一个复杂而又充满矛盾、对抗的现象,较为有效而又有益的分析 and 把握的方法应当是历史的、比较的方法。

如果我们从历史的演化中去把握和分析后现代主义,那么,我们便可将自19世纪以来的西方文学划分为三个阶段:前现代主义、现代主义与后现代主义。这里主要是借用了弗·詹姆逊的理论,他将资本主义的发展分为三个阶段:市场资本主义、垄断资本主义、后工业化资本主义,与之相适应,在思想文化上便有了现实主义、现代主义和后现代主义。显然,詹姆逊对后现代主义分析的基本方法仍然是马克思主义的,而非后现代主义。

前现代主义一般指的是浪漫主义、现实主义和自然主义等文学流派。他们在观念上共同认为:世界上纷繁复杂的万物背后有一个最高的东西,正是它决定了各种具体事物何以各种具体事物,何以具有这样性质,并且何以如此这般的生存、发展和灭亡。虽然他们各自所理解的“最高最后的东西”并不一致,有的甚至完全对立:譬如浪漫主义认为它是人的理想与感情;现实主义认为它是人与人之间的经济关系;自然主义则认为它是人的生物本能。但是,无论他们在具体解释的意见上如何相左,他们却都一致认为:现象后面有本质,本体后面有客体,偶然之中有必然,形式之中有内容。由于有了这个终极的东西,前现代主义便崇尚中心,提倡权威,尊崇等级,高扬整体,它们一道构筑了前现代主义的深度模式。

现代主义的主要特征就是全面摧毁了前现代主义的深度模式,否定了上帝乃至客观规律的存在。但是,另一方面他们又疯狂地另起炉灶以建立一种新的

深度模式，尽管这个模式已不再是明晰的、确定的、可证的。这便是弗洛伊德的无意识、存在主义的此在以及结构主义的深层结构等等。因此，现代主义虽然仍有中心，但它已经破碎；虽然仍有权威，却是看不见摸不着的；虽然有等级，只是翻了个个儿；虽然有整体，但理性已无从把握。于是，现代主义便只好借助于隐喻、象征、梦幻、变态、直觉、时空错乱等手法来把握与描写现实世界了，这样便产生了现代人的焦虑、孤独、迷惘和漂泊的意识。

后现代主义的最根本特征就是深度模式的消解，即中心的消解，并且，在消解之后不再试图予以重建。杜威·佛克马认为：“现代主义者力求给他在其中生存的世界提供一种确实、可靠，虽则绝对个人的看法；与此相反，后现代主义者似乎放弃了寻求一种仅为个体信念和理智所确认的对世界的再现的企图。”^① 昔日人类创造的三大元神话（启蒙运动关于人性解放的神话，唯心主义哲学关于精神目的论的神话，历史主义关于意义的神话）的破坏导致了统一的中心的丧失与消解。让-弗·利奥塔进一步将“后现代主义定义为针对元叙述的怀疑态度”，他认为作为西方文明维系网络与认识基础的元话语已经衰败销蚀。哈桑将此概括为“不确定的内在性”（Indeterminance），即整个西方的话语领域，从社会政治、认识体系到个人的精神和心理诸方面，各种现存的概念和价值观都发生了动摇和疑问，这一切又都因为人类赖以把握世界的符号象征系统（语言系统）自身的文本虚构性已暴露无遗。“随着事实与虚构的混淆，媒介将历史非真实化为一种发生，科学将其自奉的模式当作惟一可取的现实，控制论把人工智能之谜摆到了我们面前，技术工艺将我们的感知投射到不断退缩的宇宙的边缘或深入到物质的不可思议的缝隙之中，呈现在我们面前的世界消解了”。^② 后现代主义于是否定了在复杂纷繁的具体事物后面有一个最高最后的东西。他们认为：现象后面没有本质，偶然之中没有必然，意识之中没有无意识，言语背后没有语言。事物的本质不是被决定的，而是开放的；事物的性质不是由最高最后的东西决定的，而是由事物与它的关系决定的。于是中心泯灭，一切都是边缘。丹尼尔·贝尔指出，“30年代的一段时间里由于马克思主义影响，文化的政治倾向造成了一种单一的美学，它为解释不同艺术提供了特定的检验标准。……今天那种统一的世界已经荡然无存，而且除了职业上的联系或偶然是学术上的联系，再也不存在共同的环境了”。^③ 世界的真理意义随即也被取消了，“不论是作为最高的价值、创造世界的上帝、绝对的本质，

① 利奥塔：《后现代主义状态：关于知识的报告》，见钱衍善等：《后现代主义》，社会科学文献出版社1993年版，第57页。

② 伊哈布·哈桑：《后现代主义概念》，见钱衍善等：《后现代主义》，社会科学文献出版社1993年版，第169页。

③ 丹尼尔·贝尔：《资本主义文化矛盾》，赵一凡译，三联书店1992年版，第152页。