



后期象征主义
表现主义

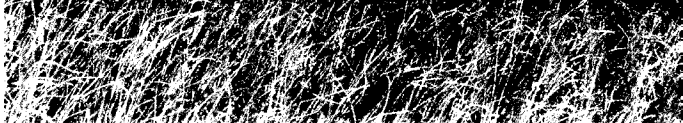
MODERNISM:
A SELECTION

外国现代派作品选

(A卷)

袁可嘉 董衡巽 郑克鲁
选 编

北京燕山出版社



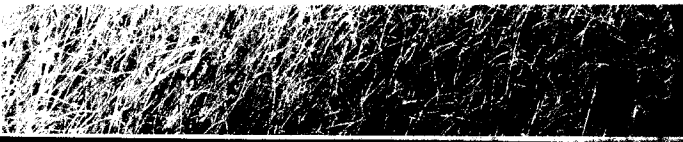
外国现代派作品选

(A卷)

MODERNISM:
A SELECTION

袁可嘉 董衡巽 郑克鲁 选 编

北京燕山出版社



编 选 说 明

一、本书主要选译第一次世界大战以来欧美、日本、印度等国属于现代派文学范围内有国际影响的十个重要流派的代表作品,以流派为经,时代为纬,分编为四卷十一个专辑。A卷包括后期象征主义、表现主义;B卷包括意识流、未来主义、超现实主义、存在主义;C卷包括荒诞文学、新小说、垮掉的一代、黑色幽默;D卷包括虽不属于某个特殊的现代派,但有过较大影响,属于广义现代派的作品。

二、选目以一般公认的能够反映各个流派特色的作品为主,侧重艺术特征。为便于读者了解、参考,全书撰有前言,各辑附有流派述评,各家附有作者小传。

三、本书所选作者的国籍前后或有变化,在标明时一般以原籍为准。

四、本书中凡属作者或原编者的注释,均分别标明;未加说明者均系译者或本书编者所加。

五、本书选编工作主要由袁可嘉负责。在编选和翻译过程中曾得到中国社会科学院外国文学研究所领导和许多同志的支持以及其他单位不少同志的帮助,在此一并致谢。

六、本书在选题、前言、译文和注释各方面不恰当、不正确的地方,请读者提出意见,以便改进。

前言

袁可嘉

本书选译的主要是西方资本主义国家的现代派作品。拉丁美洲和东方的现代派作品虽然也选了一些,也有自己的特色,但基本上是前者的回响,因此本文集中谈西方现代派的情况,读者自可举一反三。本文中提到的现代派分支、作家和作品在书中都已有专题述评或译文,这里一般不再作详细介绍,而只从总的方面对现代派文学的产生和发展,它的思想特征和艺术特征,它形成的社会背景和思想根源,它的社会意义和艺术价值以及我们对它应该采取的态度作些说明,供读者参考。

西方现代派文学的产生和发展

西方现代文学一般是从第一次世界大战前后算起的。现代派是其中富有时代特征、深刻而广泛地反映了现代西方社会矛盾和人们心理的一个重要流派。它确立于二十世纪二十年代,但溯其根源,却早在十九世纪中叶的唯美主义文学就已萌芽。当时欧洲浪漫主义文学随着资产阶级民族民主革命的低落已经衰退,逐步向唯美主义文学转化。美国的爱伦·坡(1809—1849)和法国的波德莱尔(1821—1867)被认为是现代派的远祖。爱伦·坡所倡导的使灵魂升华的“美”,反自然、反说教的主张,对形式美和暗示性、音乐性的强调,为后来的象征派诗人开了先声。波德莱尔的诗集《恶之花》(1857)的发表更是象征派文学的一个重要起点。题材上,它转向城市的丑恶和人性的阴暗面,要艺术化腐朽为神奇,打破了浪漫派末流风花雪月的旧框框;手法上,它发展了“对应论”^①,把山水草木看作向人们发出信息的“象征的森林”,主张用有声有色的物像来暗示启发微妙的内心世界,打破了浪漫主义和现实主义直抒心情、白描景物的老方法。这种导向内心和主观世界的倾向和反陈述、重联想和暗示的方法后来就发展成为象征派和整个现代派文学的基本倾向和特征。

十九世纪七十至九十年代,西方自由资本主义开始向垄断资本主义过渡。现实主义文学已经过了顶峰,向自然主义文学转化。继起的象征派诗人一方面反对

① 瑞典神秘主义哲学家安曼努尔·史威登堡认为在自然界万物之间存在着互相对应的关系,在可见的事物与不可见的精神之间有彼此契合的情况,是为“对应论”。

自然主义对外界现实的机械模仿,一方面却又接受了他们侧重描写病态事物和细节的影响,这样,唯美主义和自然主义就融合成为象征主义和现代主义文学的部分因素。一八八六年九月十五日巴黎《费加罗报》上,一个并不知名的诗人让·莫雷阿斯(1856—1910)提出了“象征主义”这个名称,要求诗人们努力探求内心的“最高真实”,赋予抽象概念以具体形式,象征主义就作为一个自觉的文艺运动而发展起来。在这个通称为前期象征主义的文学运动中,法国的韩波(1854—1891)和玛拉美(1842—1898),比利时的维尔哈伦(1855—1916)和梅特林克(1862—1949)是杰出的代表人物。他们的作品中有反映现实生活的一面,主要却是抒写直觉和幻想;他们既重视艺术想像和艺术形式,也有唯美的形式主义、神秘主义倾向。

二十世纪二十年代是现代派文学确立并获得极大发展的时期。当时欧洲经历过第一次世界大战和十月社会主义革命,劳资冲突尖锐,社会矛盾深化。各种现代主义流派应运而生,后期象征主义由法国遍及欧美,以德国为中心的表现主义,以意大利为中心的未来主义,以法国为中心的超现实主义和以英国为中心的意识流文学,几乎是同时兴起的现代派文学的新品种。他们的共同倾向是对资本主义文明的怀疑和否定,对内心世界和无意识领域的开掘,在艺术手法上进行了广泛的实验,既有成功的经验,也有失败的教训。由于社会主义运动的影响,到二十世纪二十年代中后期,这些流派的作家出现向两极分化的趋势,有的向革命势力靠拢成为文学界的左翼,如德国的表现主义者托勒(1893—1939)和凯撒(1878—1945),法国的超现实主义艾吕雅(1895—1952)和阿拉贡(1897—1982);有的向保守反动阵营靠拢而成为右翼,如意大利的未来主义者马利涅蒂(1876—1944),美国的现代派诗人庞德(1885—1972)和艾略特(1888—1965)。左翼歌颂十月革命、反对帝国主义战争,右翼吹捧法西斯主义和宗教势力。当然,也有基本上居于中间的重要作家,如法国的瓦雷里(1871—1945),德国的里尔克(1875—1926)和英国的沃尔夫(1882—1941)等等。这批作家深刻地反映了当时的社会矛盾和人们的精神创伤,在艺术上也有较高的成就,应当说是现代派文学中的佼佼者。

欧美的三十年代文学是被称为“红色的三十年代”的,主要倾向是革命的进步的。当时在世界经济大恐慌和法西斯主义的威胁下,许多作家向左转,一时声势浩大,形成了一个具有统一战线性质的人民文学运动。这些作家基本上属于现实主义流派,但也吸收了某些现代派手法,因此其中有些人可以称之为广义的现代派作家,而典型的现代派当时虽然还在发展,但势头已经削弱,处于相对停顿的状态。这是现代作家向左转、向外转的时期,与二十年现代派作家的向右转、向内转很不相同;现代派技巧的影响扩散了,但作为一种倾向却受到了进步文艺界的抵制和批判。这种批判有合理的成分,也有教条主义的极左表现,是需要具体分析。

三十年代后期,由于苏联清党扩大化以及欧美各国共产党内部的斗争和分裂,原来以共产党为核心的革命文学运动出现了深刻的分化,受到了严重的挫折。以存在主义哲学为基础的现代派文学的新品种逐渐抬起头来,最后在战后的悲观气氛中占领了文学舞台的中心地位。荒诞文学,新小说,垮掉的一代和黑色幽默虽然各有特点,却无不带有存在主义的烙印。他们反映了当代西方人对世界和人类的存在意义的深刻怀疑,对中产阶级传统价值观念的全面否定,也描绘了西方社会的

种种现实矛盾,具有很大的认识价值,虽然同时散布了种种错误的思想,常常采用荒诞不经的手法。他们可以看作现代派文学的又一个高潮。

西方现代派文学经过百余年来发展,呈现出非常复杂矛盾的图景。现代派文学将如何发展,目前还很难判断,虽然西方有些评论家已经宣告它的结束^①,提出“后期现代主义”或“超现代主义”的概念^②,但现代派文学作为一定社会历史条件下的产物,只要这种条件没有根本的改变,它是不会突然从地平线上消失的。它还将有不断的变化和发展,我们应当注意研究它的动向。

西方现代派文学的思想特征

现代派文学是西方进入垄断资本主义时代以来的产物,它不可避免地反映了近百余年来西方社会的动荡变化;重大的历史事件、政治经济运动以及文化、艺术思潮,当然都在现代派文学中有直接间接的表现。反映第一、二次世界大战,现代工人运动和社会主义革命,三十年代世界经济大恐慌和国际法西斯主义,原子弹恐怖以及形形色色的哲学艺术思潮的作品,在现代派的文学里并不罕见。但我认为这还只是现代派与其他现代流派共同之点,而不是现代派独有的、典型的特点。现代派在思想内容方面的典型特征是它在四种基本关系上所表现出来的全面的扭曲和严重的异化^③:在人与社会、人与人、人与自然(包括大自然、人性和物质世界)和人与自我四种关系上的尖锐矛盾和畸形脱节,以及由之产生的精神创伤和变态心理,悲观绝望的情绪和虚无主义的思想。这四种关系的全面异化是由现代资本主义关系的腐蚀作用所造成的,它们是在它的巨大压力下被扭曲的。现代派文学的社会意义和认识价值也正在于此。我们知道,西方资本主义由来已久,少说也已有四百多年历史,为资本主义生产关系所决定的畸形的社会关系和心理状态,在十七、十八、十九世纪的各种流派的文学里当然早有大量的、深刻的反映,但在自由资本主义时代文学作品中的这种反映,从总体上讲,远不像现代派那样的全面、尖锐和严重。

就人与社会的关系来说,现代派表现出从个人的角度全面地反对社会的倾向。个人与社会的正常关系本来是部分与整体的相辅相成的关系。典型的现代派自居于社会的对立面,以局外人、流亡者、精神贵族或刑事犯的身份向西方中产阶级体面社会的传统价值观念——宗教信仰、伦理观念、自由主义教育、商业文明、审美观和性道德等——进行全面的攻击。这些攻击有些是与传统作家相同的,但由于现代派作家经常运用象征手法,他们所反对的往往不只是中产阶级社会中的某些目标,而是整个现代社会或人类有史以来的社会,甚至“社会”这种组织形态本身。这种两重性就使得他们的攻击一方面具有揭露中产阶级社会的意义,一方面又隐

① 罗伯特·休斯在美国《时代》周刊(1979年1月8日)上撰文说:“二十世纪七十年代是现代主义死亡的时代。”

② 阿兰·王尔德为《当代文学》(1979年冬季号)所撰《现代主义与危机的美学》,把唐纳德·巴瑟尔姆的小说《亡父》看作“后期现代主义”的代表作。

③ 任何事物离开了自己的本质,走向反面,是谓异化,如人之成为非人,文学之成为反文学等。

含反对一切社会形式的无政府主义倾向。英国作家詹姆斯·乔伊斯所作《青年艺术家肖像》中的主人公说：“流亡是我的美学，不管它的名字是社会、教会或祖国！”美国垮掉的一代对现代文明的攻击，都可以包含这两重解释。但不管怎样，他们与传统作家相比，在反对社会这一方面确有很大不同。十八、十九世纪的作家一般是从社会人的角度去揭露批判某个具体社会的具体现象，如专制政体、官僚统治、道德腐败等等，目标比较明确具体，而现代派则是从个人的角度、与社会游离的角度去作笼统的攻击，因此现代派的反社会倾向往往带有个人的、抽象的、无目的的、全面的特征。这种特点使现代派文学具有一定的揭露现实的作用，但又带有很大的破坏性。美国的“垮掉的一代”一面攻击资产阶级文明，一面咒骂共产主义，就是一个例证。

在人与人的关系上，现代派文学揭示出一幅极端冷漠、残酷、自我中心、人与人之间无法沟通思想感情的可怕图景。法国存在主义作家让·保尔·萨特（1905—1980）在《门关闭》一剧中有一句名言：“别人就是（我的）地狱！”这可以看作现代派在这个问题上的宣言。美国“垮掉的一代”认为，到二十世纪中叶，对人的信任已经完全丧失。十八、十九世纪的小说当然也揭露资本主义社会中尔虞我诈的人间关系，但它一般局限于具体的条件和环境之中，例如老板与工人，店主与雇员，资本家与资本家，坏人与好人之间一方对另一方的斗争、欺诈、愚弄等等。现代派的特点则是从本体论哲学的角度对人性沟通作了彻底的否定。存在主义者认为个人的自我意识是宇宙和人生的中心，离开了它，宇宙和人生便没有意义；而意识必须具有对象，别人和你接近，势必要把你作为他的意识的对象，而你又必然要反抗他这种意图，要求他成为你的意识的对象。由此看来，人与人的关系，从根本来说，只能是矛盾冲突的关系，而不能是息息相通的关系。这就从人性的本质上否定了人间交往的可能性，不仅反映了资本主义社会关系的阴暗可怕，而且取消了人类彼此了解的可能性、现实性和必要性。这当然是一种严重的主观唯心主义的歪曲，然而却是现代派（特别是存在主义和荒诞文学）作品中经常描写的主题。表现主义戏剧中的某些作品，把父子、夫妻、朋友、邻居之间外表上亲亲密密、内心里阴险狠毒的状态表现得真是淋漓尽致，使人怵目惊心，不寒而栗！一个丈夫早上见到妻子，嘴上说得怪甜的：“祝你早安！”心里想的却是：“愿你早死！”由于表现主义者描写的并非个别人而是人的“原型”，这个揭发就揭到全人类头上去了。

在人与自然（包括人与大自然、人与人的本性、人与物质世界）的关系上，现代派同样表现出全面否定的态度。美国批评家欧文·豪在《文学艺术中的现代性》（1967）一书中指出，在现代派笔下，大自然消失了，它不再是一个独立的自在物，而成为人物意识的象征。在热衷于描写“死的向往”的英国诗人狄兰·托马斯（1914—1953）看来，天空不过是一块尸布，地球不过是柴炭和灰烬的混合物，风景用自己的线条表明它只是一具巨大的尸体。从波德莱尔到王尔德（1856—1900）这些现代派的先行人物，异口同声地说自然是丑的、恶的，只有人工（艺术）才是美的、善的。“一个艺术家的首要任务……是向自然抗议”（波德莱尔）；王尔德说，艺术不是自然的镜子，而是对自然缺陷的抗争。对于人本性的非人化现象，在现代派作品中是非常突出的。在弗朗兹·卡夫卡（1883—1924）的小说里，人不过是个虫

子;在狄兰·托马斯的诗里,男人缺臂断腿,女人像风笛,有的只是一根燃烧着的蜡烛;法国的新小说家要以“物”来取代人的地位;荒诞派剧作家酷爱把人贬低为动物。对于物质世界的敌对态度,也是从象征派到荒诞派共有的倾向。这些方面,现代派的态度和浪漫主义者歌颂自然、肯定人的价值,现实主义重视物质世界的态度是很不相同的。正是在这些地方,我们可以看出现代西方资产阶级中的某些人在物质畸形发达的情况下深受压迫因而仇视物质文明的精神危机。

在人与自我的关系上,现代派作家在现代心理学的影响下,更表现出前所未有的特点。他们对自我的稳定性、可靠性和意义产生了严重的怀疑。由于现代心理学认为自我的核心不是理性而是本能(欲望)和下意识,它变化多端,高深莫测,现代派作家力图在作品中表现人物意识的复杂变化。维吉尼亚·沃尔夫的著名小说《波浪》就是专门写这个问题的。书中一家六个兄弟姐妹以独白的方式畅论以自我为中心的一系列问题:自我是什么?这个自我和那个自我之间的影响如何?在时间和空间的变化里,自我是固定不变的吗?一个人死了以后自我又变成什么?伯纳特——作者的代言人——时刻意识到自我的千变万化,不可确定。他读拜伦的诗,感到拜伦成了“自我”的一部分;他结交朋友,又觉得友谊改变了“自我”的面貌;有诗人气质的纳维尔即使在诗名大震以后,口袋里仍然放着一张自己的名片,作为自我的证明。丧失自我的悲哀,寻找自我的失败,是不少现代派作品的主题。当代英国批评家马丁·艾思林把荒诞派概括为“寻找自我”的文学。在尤金·尤奈斯库(1912—1994)的《秃头歌女》一剧中,不仅夫妇关系不能得到确认,甚至本人的身份也无从明确。捷克现代派作家卡莱尔·恰佩克(1890—1938)的《万能机器人》描写现代人沦落为机器人,失去了人的本质,也就失去了自我的悲剧。在人从属于物的情况下,人失去了本性,成为非人,成为对自己、对别人来说都是异化了的分子。尤金·奥尼尔(1888—1953)的名剧《毛猿》更把自我归属的问题,看作人类永恒的命运问题。剧中的主人公轮船上的伙夫扬克是现代(也是古代)人的象征,他在丧失了宗教信仰和与大自然的和谐以后,精神上处于悬空状态。他不能前进,就企图后退,到动物园和毛猿结交,不料毛猿也不认他,把他用力一抱使他重伤。作者在给《纽约时报》的信中认为这个现代工人无所归属的问题实际上象征着人类始终面临的命运问题,因此具有普遍的、永恒的意义。此外,自我中各个组成部分的分裂倒置也是现代派作品中常见的现象,通常表现为一个人物理性与直觉、意识与无意识、意志与本能的尖锐冲突,而现代派作家一般都是支持直觉、无意识和本能这一边的。在对待自我的关系上,现代派作家的表现是过去任何一种传统文学所少有的。

从我们的观点看来,无疑正是资本主义关系进一步恶化的腐蚀作用,使人类赖以生存的四种基本关系遭到如此严重的扭曲和脱节,造成如此严重的畸形和变态。这种关系的全面异化反映出现代资本主义世界的社会和精神的尖锐危机,具有很大的认识意义。它的产生和发展当然具有深刻而久远的、阶级的、时代的和思想的根源,这些我们将在本文后半部分“西方现代派文学形成的社会背景和思想根源”里加以分析。

西方现代派文学的艺术特征

文艺思想和艺术特征是有密不可分的关系的。为了说明现代派文学的艺术特征,我们有必要简略地叙述一下现代派作家的基本文艺观点。

在艺术与生活、现实与真实的关系上,他们强调表现内心的生活、心理的真实或现实。他们用“心理现实主义”(psychological realism)来和十九世纪的批判现实主义相抗衡。即使他们有时也着墨外界的现实,也只是通过它来表现作者(或人物)的主观感受。现代派文学的主观性、内向性是它的一个重要标志。英美第一个意识流小说家陶罗赛·瑞恰生(1872—1957)要求“沉思默想的现实”“独立发言”;维吉尼亚·沃尔夫把生活看作“一个明亮的光圈,自始至终笼罩着我们意识的一个半透明的封套”(指感性活动),要求小说表现“人物私有的幻想”。表现主义者已经把主观凌驾于客观之上,超现实主义则进一步导向梦幻和无意识,甚至胎儿前意识。第二次世界大战以后的现代派(除法国存在主义作家和美国某些黑色幽默作家写过过问政治社会问题的作品以外)基本上都走上了向内心开掘的道路。法国新小说家虽然宣称以描写物的物理属性为主,强调物对人的“中立性”,但实际上还是通过人物的主观感受来表现“物”,把读者带到人物的意识屏幕中去。特别令人注意的是,现代派所谓的“内心”是现代心理学所阐明的“内心”,一颗以本能为主导的变化多端、异常复杂的心。这种观点并不完全排斥现代派反映现实的可能性,不过他们侧重从多变化的内心来反映现实,从特殊的角度,用特殊的方式来反映现实罢了。

在艺术与表现、模仿的关系上,现代派认为艺术是表现,是创造,不是再现,更不是模仿。十八世纪中叶以前,亚里士多德的“模仿说”在文艺界居统治地位;十八世纪后期前浪漫主义兴起以后,模仿说逐渐为表现说所代替,一方面强调表现主观世界,一方面仍承认有模仿客体的作用;现代派比浪漫派更进一步,认为文艺家是通过艺术想像创造客体,表现主体,这时客观世界已经只有提供素材的作用。这种极力强调艺术和想像的创造性的美学观点本来在康德的美学中早已开了端倪,后来经过柯勒瑞奇(1772—1834)和克罗齐(1866—1952)等人的发展,成为现代派的重要理论。这个理论极端重视想像的巨大作用,说它是综合的、有升华作用的、能化生活素材为艺术经验的白金片(艾略特),是能满足最大量意识活动、导致最丰富生活价值的宝器(伊·阿·瑞恰慈,1893—1979)。这样,创作者就上升到先知和英雄的地位,创作本身也被认为具有发现真理、创造真实的神圣功用。这种理论的长处是促使作者重视自己的价值,重视形象思维的发挥,重视创作态度的严肃认真;它的弊病是容易诱使作者成为精神贵族,促使想像如脱缰之马不受控制,也使创作活动带上神秘主义的气息,走向艺术至上、形式至上的路子。

在内容与形式的关系上,现代派作家大都是有机形式主义者,认为内容即是形式,形式即是内容,离开了形式无所谓内容。这个理论和认为内容与形式可以分解、内容决定形式的理论是颇有差别的。有机形式主义既使现代派注重艺术形式的重要意义,勇于进行创新,也使他们中的一些人走向形式主义,搞些并无意义的

花样翻新。

上述现代派的三条基本艺术主张也许可以概括为重主观表现、重艺术想像、重形式创新的艺术观点，它们深刻地影响了现代派的艺术方法，使它具有以下几个特征。

从总的艺术方法来看，现代派采用表现法，而非描写法。这里所谓“表现法”是指现代派作家主要是用曲解客观事物的方法来曲折地表现自己的思想感情，而不像浪漫主义者那样描写客观事物或直抒自己的胸臆，更不像现实主义者那样忠实于客观世界的细致描绘。不妨举两首小诗来作对比：

茵纳斯弗利岛^①

我就要动身走了，去茵纳斯弗利岛，
搭起一个小屋子，筑起泥巴房；
支起九行芸豆架，一排蜜蜂巢，
独个儿住着，荫阴下听蜂群歌唱。

我就会得到安宁，它徐徐下降，
从朝雾落到蟋蟀歌唱的地方；
午夜是一片闪亮，正午是一片紫光，
傍晚到处飞舞着红雀的翅膀。

我就要动身走了，因为我听到
那水声日日夜夜轻拍着湖滨；
不管我站在车行道或灰暗的人行道，
都在我心灵的深处听见这声音。

这首叶芝早期的著名作品是典型的浪漫派后期唯美主义的诗篇。他直抒胸臆地道出了要离开这个“充满了痛苦”的世界去过隐居生活的愿望，他对茵纳斯弗利岛那里景色的描写也是一种白描法，没有加以主观色彩的渲染。虽说茵纳斯弗利只是爱尔兰民间传说中的一个海岛，叶芝是把它作为隐居乐地的象征的，但这是摆在纸面上，显而易见的；虽说这首诗也表现了叶芝的心情，但这种直接抒情的手法也还是一种白描的艺术方法。现在请读另一首诗：

豹

——在巴黎植物园

它的目光被那走不完的铁栏
缠得这般疲倦，什么也不能收留。
它好像只有千条的铁栏杆，

^① 爱尔兰民间传说中的一个湖中小岛。该诗作于一八九二年，是叶芝逃避现实倾向的著名代表作。

千条的铁栏后便没有宇宙。

强韧的脚步迈着柔软的步容，
步容在这极小的圈中旋转，
仿佛力之舞围绕着一个中心，
在中心一个伟大的意志昏眩。

只有时眼帘无声地撩起。——
于是有一幅图像浸入，
通过四肢紧张的静寂——
在心中化为乌有。

这首里尔克作于一九〇三年的名作，与其说是在描写关在铁笼中的豹子的客观形象，不如说是诗人在表现他所体会的豹子的心情，甚至还可以说是他借豹子的处境表现自己当时的心情。这里的拟人化自然是常见的艺术手段，但以常情判断，一只关在笼中的豹子即使变成人来比喻也不可能有这样复杂的心情，显然是里尔克深入发掘自我的结果。整天关在笼子里踱来踱去的豹子，无疑会感到铁栏杆的令它厌倦，但它不可能感受到这么深刻的程度，以致认为“千条的铁栏后便没有宇宙”；它可能感到有力无处使的苦恼，但不会认识到“力之舞”的“中心一个伟大的意志昏眩”。这些诗句说明里尔克是用自己的思想歪曲了（实际上是拔高了）豹的感受能力来表现它与现实世界的矛盾的。这还是里尔克以对“客观的忠实描写”著称的早期的小样品，如果拿他后来抒写主观情思的《杜伊诺哀歌》来作比较，浪漫派与现代派在创作方法上的差别就更明显了。在写法上，里尔克也不是像早期的叶芝那样直抒白描地，而是有曲折隐舍地把抽象观念和具体形象相结合的特点，如“力之舞”中把抽象的“力”和形象的“舞”相连；在“伟大的意志昏眩”中把抽象的“意志”和具体的“昏眩”相连，产生一种保尔·瓦雷里称之为“抽象的肉感”（abstract sensuality）的效果。由于现代派这种表现手法的特点，他们的作品比一般浪漫派描写法的内容要丰富，手法要精炼，弄得不好，当然也就会带来晦涩难懂的毛病。

里尔克的诗已经表明现代派所采用的“思想知觉化”的创作方法的特点。他们要求用“知觉来表现思想”，“把思想还原为知觉”，以及“像你闻到玫瑰香味那样地感知思想”（艾略特），这是现代派一个重要的艺术特征。为了加深读者的印象，我再举艾略特的《窗前晨景》为例：

地下室餐厅里早点盘子咯咯响，
顺着人们走过的街道两旁，
我感到女佣们潮湿的灵魂
在大门口绝望地发芽。

一阵黄色的雾向我袭来

街后面人们的歪脸，
从穿着溅满污泥的裙子的过路人那里
撕下来一个空洞的微笑，它在空中飘荡，
朝屋顶那条水平线消失了。

这首自由体小诗表达作者（一个天主教徒）对现代城市生活的卑微猥琐不胜轻蔑的思想，但他并未直说，而是完全依靠形象来暗示（在荒诞派戏剧中有时则是依靠道具“说话”）：“潮湿的灵魂……绝望地发芽”，“歪脸”，“空洞的微笑”，“溅满污泥的裙子”等等。作者看不起现代城市里丧失了宗教信仰的俗人们的心灵空虚，就借女佣开刀，说她们“潮湿的灵魂……绝望地发芽”；内在的灵魂都潮了，霉了，外在的肉体就更不用提了。这就叫做“思想知觉化”，或者更理论化一点，叫做思想找到了它的“客观联系物”（艾略特），情绪找到了它的“对等物”（庞德）。这种方法不仅运用于现代派的诗歌中，同样也运用于现代派的小说、戏剧中。浮·沃尔夫的《波浪》每一章的开头都是用一个又一个的意象来表达人物细致的、隐私的感受的；表现主义戏剧中许多人物是没有姓名的，他们作为某一类共性（如父性，母性，男性，女性）的象征却是通过剧中展开的具体的形象和动作来实现的。

自由联想也是现代派作家一条重要的创作方法，从象征派到荒诞派无不如此，到超现实主义手中更不免滥用了。我们知道，正常的联想是以事物间相似的属性为基础的，有一定的明显的推理关系作为桥梁，例如从太阳引起光明、温暖的联想，因为太阳本来有光有热。但现代派的联想往往不是事物本身固有的、为大家所公认的，而是凭个人的直觉和幻觉，例如英国超现实主义诗人狄兰·托马斯把阳光说成是从太阳踢出来的“足球”，就很出人意料了。也许从现代物理学的角度来讲，物质是波和粒子的组合，那么从太阳发出来的光粒子也不妨想像为圆形的足球吧，但总不免有点离奇乖巧了。现代派自由联想中的桥梁是作者暗中铺上去的，并不露出于水面，而是潜伏于水底，因此不了解内情的读者容易触礁翻船。让我们看一个较为复杂的例子，英国诗人威廉·燕卜苏的一首小诗《记本地花木》，总共不过十行，但要讲清楚它，却得上千把字：

有一棵树生长在土耳其斯坦，
或者更往东朝着长“天堂树”的地方，
它那坚实冰冷的球果，不受时间的监护，
只为了大好事业才离开它们的母亲，
只在一场林火中才成熟起来；
等着吧，像巴克斯那样诞生，
经过人们长长的一生，那个时间终了的意象。
我知道不死鸟本来也是一种植物。
希米莉渴望她的神明，
就如邱园里这棵树渴望红色的黎明。

你读上三遍,就会感到这里的困难并不在个别的典故,那些你一查即明;诗句本身都是清楚的,弄不明白的是各句之间的联系。这种联想的跳跃既然完全是作者私人的,它的跳板也只在诗人的头脑里才能找到。根据诗人事后的解释^①,我们才恍然大悟,原来如此:燕卜苏有一次到英国伦敦皇家植物园邱园去参观,看到一种树,根据说明牌上的话,这是生长在土耳其斯坦的树,它的球果只在林火发生时才散播种子。诗人从土耳其斯坦是个寒冷的地方,想到旧中国变化很慢,想到“冷冰冰”的儒家哲学,想到中国也有一种近似的他称之为“天堂树”的植物,这样第一、二行就连上了。第三、四行“不受时间的监护,只为了大好事业才离开它们的母亲”是说这种树并非随着时间的消逝而成长,而是靠一场林火(“大好事业”)才散播种子(“离开母亲”)的。这种树既然不受时间的约束,于是成了“时间终了的意象”。据罗马神话,尤庇特把希米莉烧死,酒神巴克斯才生了下来,正像这种树碰到林火才散播种子。再据埃及神话,不死鸟(Phoenix)每五百年自焚(“林火”),然后在灰中复活(“散播种子”),而 Phoenix 又是一种枣椰树的学名,因此说“不死鸟本来也是一种植物”。末行“红色的黎明”也指林火一类事变,“红色”与“林火”相连。再根据希腊神话,希米莉为宙斯所爱,她在心怀醋意的海拉的怂恿下,要求宙斯来看她时要显示出神的威武仪表。宙斯遵命前来,不料他的电光竟烧死了希米莉。因此“希米莉渴望她的神明,就如邱园里这棵树渴望红色的黎明”。

经过燕卜苏这番解释,我们总算了解到这首诗的中心线索是这种树的球果只在林火中散播种子这样一个事实。诗人由此联想到尤庇特烧死希米莉而巴克斯降生,不死鸟自焚而复活,宙斯的电光烧死希米莉。这里所涉及的神话虽都见之记载,人人可查,但这块联想的跳板却是诗人暗中铺设的,读者是难以猜度的。这种自由联想的主观随意性一方面有助于扩大表现手法,另一方面往往使现代派文学变得很费解,很复杂。

与现代派的思想特征有密切联系的文艺观点以及思想知觉化和联想自由化的创作方法不能不影响到现代派作品的语言形式、叙述方法、结构安排、故事情节、人物塑造和作品寓意。下面我们进一步谈谈这几方面的特征。

在语言形式方面,现代派广泛运用意象比喻、不同文体、标点符号甚至拼写方法和排列形式来暗示人物在某一瞬间的感觉、印象和精神状态。这方面既有做得恰当而成功的经验,也有做过了头而失败的教训。我们读一读美国诗人艾·肯明斯(1894—1962)《太阳下山》一诗的直译:

刺痛
金色的蜂群
在教堂尖塔上
银色的
歌唱祷词那
巨大的钟声与玫瑰一同震响

① 见伊丽莎白·屈罗(Elizabeth Drew)所著《现代诗歌指南》(1948)。

那淫荡的肥胖的钟声

而一阵大

风

正把

那

海

卷进

梦

——中

这诗是在描写夕阳西下,远近教堂钟声齐鸣时诗人的感觉。除一处破折号外,无标点符号,可能暗示钟声迄未停止;排列形式可能表示钟声忽高忽低,忽近忽远;全诗除最后一个表示梦多的复数的S系大写外,全部小写,可能暗示不愿破坏钟声回荡的旋律,大写的“dreamS”可能象征梦幻之多,之大。这些都是笔者猜测之辞,但也可以说明诗人是在语言形式上做有意识的试验,不是瞎胡闹。但有些意象和比喻带有隐私的性质,很难理解。比如钟声何以和玫瑰一同震响呢?是说钟声给了诗人一种玫瑰的色彩感和香味吗^①?钟声何以是肥胖的呢?是说它给诗人以一种浑圆的形体感吗?歌唱祷词的钟声又怎么是淫荡的呢?难道这是钟声荡漾所引起的错觉不成?凡此种象征和联想都导源于诗人的隐秘感觉,读者是难以领会的。“刺痛”显然是指阳光强烈刺眼,又与“蜂群”相连,把太阳下山时的光芒比作“金色的蜂群”,倒也别致,不算败笔。

由于现代派着重表现难以直接描述的复杂多变的内心活动,他们在叙述方法上势必要摆脱传统文学那种由作者(或叙述者)出面介绍、评论等方法,而改用靠形象来暗示、烘托、对比、象征的手法。在典型的现代派作品中外景、人物、故事本身往往不具有独立意义,而只是反映内心活动的道具。现代派自称这是“戏剧性”的叙述法,不同于“讲故事”的传统叙述法。

由于自由联想受想像逻辑的控制,不受形式逻辑的约束,往往急转直下或齐头并进,因此现代派文学在章法结构上就有变化突兀或多层次的特点。例如,据美国批评家卡维尔·柯灵斯(Carvel Collins)的分析,福克纳的著名小说《喧嚣与骚动》四个部分在时间分布和情节安排上都有一个对比的双层结构,使故事中人物的遭遇与耶稣受难的传说形成嘲讽性的对比:基督遭受人间的感人日子正是康普逊一家因为缺少爱而遭难的日子。小说前三部分别标明是一九二八年四月七日、六日和八日发生的事,恰好是那年复活节的基督受难日(六日)、复活节前夕(七日)和复活节(八日),第四部则是一九一〇年的星期四,又是基督圣体节的第八天。这样,小说四个部分的四个日期是与基督受难的四个主要日子相关联的,康普逊家每个特定日子所发生的事件就和基督传说里同一天发生的事情联系起来了,形成平

① 自韩波以来,现代派一直主张“五官不分”。托马斯有诗云:“我听到光的声响,我看到声音的光”;又:“我的舌头大叫,我的鼻子看到”。

行的一明一暗的双层轨道。例如第一部中主角班吉的独白是在四月七日,复活节前夕,据说那时基督下世拯救了一些人,使世间充满了希望,而班吉却孤苦无依,毫无希望,连他母亲也不喜爱他,在传统习俗上为孩子受洗命名的这一天,除去了他的真姓名。这种多层次结构的安排使现代派作品产生多层次的意义,带来了丰富性,也带来了复杂化。表现这种多层次结构和意义的作品,最惊人的当推乔伊斯的《尤利西斯》。据作者自述,这部小说既是犹太人和爱尔兰人的史诗,又是人体器官的图解;既是他的自传,又是永恒的男性和女性的象征;既是艺术和艺术家成长过程的描绘,又是上帝吾父和耶稣吾子关系的刻画;既是古希腊英雄奥德修斯经历的现代版,又是传播圣经的福音书。这就使小说成为含义丰富而又相当难解的作品。

在现代派作品中,故事情节的似有若无,人物形象的扑朔迷离以及作品意义的抽象性、象征性也是明显的特征,同样是和现代派的基本文艺观点分不开的。

总起来看,现代派文学的这些艺术特征既是从他们的基本文艺观点派生的,又是与他们所要表现的内容和思想特征相适应的。正因为现代西方人在人与社会、人与人、人与自然、人与自我四种基本关系上发生了严重的扭曲,产生了与传统观念很不相同的变化,现代派作家才会具有与传统作家很不相同的艺术观点,才会采用与传统文学很不相同的艺术方法来反映这种实际存在的变化。总是先有非理性的社会生活和思潮,才会有非理性的艺术方法和表现;总是先有非人化的社会现象,才会产生非人化的艺术形象。这就需要我们进一步探讨现代派文学产生和发展的社会背景和思想根源了。

西方现代派文学形成的社会背景和思想根源

西方现代派文学的产生和形成是有其社会根源和思想根源的。就社会根源说,它是西方垄断资本主义时代的产物。帝国主义时代资本的高度垄断和集中进一步加深了资本主义关系的腐朽性质,使本来已不正常的人与社会、人与人、人与自然和人与自我的关系受到更强烈的扭曲,出现更深刻的异化。作为一种意识形态,现代派文学就是这种全面异化的反映,它不仅映出了以上四种关系的严重脱节,连它本身到最后也被扭曲得带有反文化、反文学的色彩了。

帝国主义的腐朽本质所带给西方社会的巨大灾难——第一次世界大战、第二次世界大战、经济恐慌、劳资冲突、核恐怖和各种各样的社会矛盾,在一般说来既敏感又正直的作家心里必然造成严重的创伤,产生重大的怀疑。宗教信仰的削弱,对科学真理的怀疑,对传统价值观念的动摇^①,使许多人的信仰出现真空,虚无主义的思想,悲观失望的情绪也就乘虚而入,应运而生,形成现代派文学在思想内容上的特点。第二次世界大战以来,在某种意义上否定人的存在价值的存在主义哲学思潮在西方的泛滥以及它对西方文学的弥漫性的、渗透性的影响也足以证明这

① 斯屈隆堡著《近代欧洲思想史》(An Intellectual History of Modern Europe, 1975年美国出版)对此有简明叙述,可以参阅。

一点。

同样直接对现代派文学的形成起了重大作用的是现代反理性主义的种种哲学思潮和社会思潮^①。其中要推尼采(1844—1900)、弗洛伊德(1856—1939)、柏格森(1859—1941)、荣格(1875—1961)和萨特等人的哲学、心理学以及自康德以来的美学思想影响最大。尼采继承叔本华(1788—1860)的意志主义,认为现代文明的衰退是由于理性过分发达,损害了以本能和意志为依靠的创造力。他把宇宙、社会、文明和人类都当作敌对的、盲目的力量予以否定,特别蔑视中产阶级的虚伪道德和庸俗卑微。他对无意识和本能的强调,他的悲观主义,对欧洲思想界和文艺界产生了极大的影响,现代派作家基本上唱的都是这个调子。

奥地利精神病学家弗洛伊德所创立的精神分析学的理论认为人和社会的冲突是不可避免的。社会为了本身的利益,必然要强迫个人服从它的约束(所谓“现实原则”),而个人必须把追求乐趣的欲望(所谓“享乐原则”)强行抑制在自己的潜意识中。他认为在人的心智的三层结构中(代表理性的“超自我”,居于中间地带的“自我”,代表本能的伊特 Id)理性只居于边缘的地位,起决定作用的是本能。“无意识才是精神的真正实际”。这些主张引导现代派作家努力开掘下意识的领域。他的“艺术即做梦”的说法使超现实主义者和和其他现代派作家获得了理论上和艺术方法上的新武器。梦魇已成为现代派文学中的普遍现象。

柏格森的直觉主义哲学认为只有直觉(即具有自觉性的本能)才能认识真理或真实,才能创造和欣赏美,这使许多作家努力去捕捉一瞬间的印象和幻觉,英美的“意象派”诗歌的产生就与这个理论有关。他关于“心理时间”的说法严重地影响了现代派文学对于时间的处理和结构的安排。他区分“空间时间”和“心理时间”两个概念。前者用空间的固定概念来说明时间,把时间看成各个时刻依次延伸的、表现宽度的数量概念;后者则是各个时刻相互渗透的、表现强度的质量概念。他认为我们越是进入意识的深处,“空间时间”的概念就越不适用。意识流小说家和新小说家正是有鉴于此,大胆打破传统小说家以时间为序的叙述方法,而采用过去、现在和未来相互颠倒、彼此渗透的结构。

一般认为从思想渊源来看,康德的先验唯心主义哲学是现代派文学的总根子。他认为意识的先天形式先于经验,是人类认识能力的特点构成人们所理解的自然界的规律和特点。这就使现代派作家强调对外界作主观的判断和反应,把主观置于客观之上。他的不可知论加深了现代派的神秘主义倾向。康德关于美不涉及欲念和概念、美仅涉及形式的理论;关于艺术的精髓是自由,因此艺术与游戏相通的说法;关于想像在艺术创作中可以创造出“超越自然的东西”的主张,都为现代派唯美的形式主义倾向开了先河,使他们得以撇开旧传统,随心所欲地进行自由创造和形式上的种种实验。

二三十年代在国际工人运动高涨中,马克思主义和现实主义文学理论对现代派的分化起了很大的作用,它们使一大批作家在一个短时期内走上革命的进步的道路,写出了优秀的现实主义作品,但由于其中一些人吸收了现代派某些写作方

^① 斯屈隆堡著《近代欧洲思想史》对此有简明叙述,可以参阅。

法,因此也被看作是广义的现代派。

第二次世界大战以来,主要是经过让·保尔·萨特的努力而广泛传播的存在主义哲学深刻地影响了整整三十年来西方各个品种的现代派文学;不但出现了直接描写人类存在的荒诞、无意义、人与人不可沟通这类主题的存在主义文学,也出现了表现非理性世界和非人化人物的荒诞戏剧,反映物质和精神对立、理性与感性分裂的新小说。美国的“垮掉的一代”以虚无主义的反抗表达“存在的危机”;黑色幽默文学也常以人类处境的荒谬状态为题材而发出阴郁的冷嘲的笑声。这些五六十年代的流派虽各有特点,但在总的思想倾向上无疑都受到存在主义哲学的影响。

在艺术领域中,有机形式主义的美学思想,印象派、象征派和抽象派的绘画和音乐,瓦格纳、德彪西的理论等,都对现代派文学起过一些作用。

西方现代派文学的意义

根据上面的概述,现代派文学对我们可以说有四个方面的意义。

首先,它对我们了解现代西方社会的矛盾和西方一部分人的心理有很大的认识价值。虽说现代派作家对西方现实往往不是从正面的、积极的角度来反映的,而是经过作家世界观的折光镜来映照的,由于他们所涉及的社会矛盾是实际存在的,即使采用了荒诞的手法,也可以达到一定的深度和广度。你了解垄断资本是怎样把一切(包括才智)据为己有的吗?《中锋在黎明前死去》这个荒诞剧就为你提供了一个比政治经济学教科书所讲的更生动、形象的说明;你了解现代资本主义社会中的非人化现象及其后果吗?弗朗兹·卡夫卡的《变形记》会使你获得一个深刻的印象;你想体验现代西方人在畸形发达的物质文明压迫下的痛苦心情吗?捷克表现主义作家恰佩克的《万能机器人》和美国剧作家赖思(1892—1967)的《加数器》将使你大吃一惊。这只是略举数例,现代派文学反映一部分现实的广度和深度是不可低估的,虽然与此同时,它也有歪曲另一部分现实或散布种种错误思想的一面。只要我们懂得怎样去正确阅读,它对我们认识当代西方社会是很有帮助的,既可得到正面的理解,也可得到反面的教训。

几十年来,现代派作家在艺术技巧方面作了种种实验,既有成功的经验,也有失败的教训。思想知觉化和“抽象肉感”的写法,内心独白,戏剧性叙述法,多层次结构,现实与幻想的结合等等手法,都有一定的参考价值。只要我们运用适当,不超过艺术规律所允许的限度,它们只会丰富我们的表现手段,而不致损害艺术效果。当然我们不能盲目地照抄照搬,而是要兼收并蓄,融会贯通,加以适当的发展或改造,以适合我们的需要。

由于现代派的表现手法已为其他现代文学所广泛吸收和运用,为了加深对整个西方现代文学的理解,我们也有必要涉猎一些现代派作品。几十年来,西方(甚至可以说整个资本主义世界)各种流派都或多或少受到现代派的影响,就连现实主义文学也并不例外。三十年代西方许多现实主义作家在倾向上和现代派很不一致,但却采用现代派的某些写作技巧,得到了好的效果。这个事实说明现代主义与现实主义,作为两种不同的创作方法,并不总是对立的,它们也有相通的一面,也有