



二十世紀

藝術
精神

黃卓越 葉廷芳 主編



JESS

U

S

J

S

二十世紀

藝術精神

黃卓越 葉廷芳 主編

河南人民出版社

(豫)新登字01号

二十世纪艺术精神

黄卓越 叶廷芳 主编

责任编辑 赵向毅

河南人民出版社出版

河南第一新华印刷厂印刷

新华书店北京发行所发行

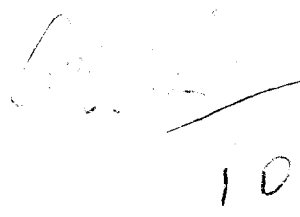
850×1168毫米 32开本 16.875印张 387千字

1992年1月第1版 1992年1月第1次印刷

印数：1—2,510册

ISBN 7-215-01734-6/J·20

定价：(平) 9.00元



序

一时代的文学艺术,不管它具有怎样的超越性,即便它本身是以反现实的面貌出现,也总是或隐晦、或显明地与这一时代的社会历史背景联系在一起的。对 20 世纪西方文学艺术的解读,就首先应当深入到它赖以存在与出现的时代之中,考察其时代、进而是艺术的独特性,才能较为充分与准确地理解它固有的那些目的、意图、含义及其美学上所采取的表现方式,并在此基础上发现它与本民族文学艺术间存有的异差与同一。这是我们介绍和评鹭域外文学艺术的一个认识论基础,也是用历史唯物主义处理具体的文学艺术现象的行之有效的办法。

就近现代的西方历史状况看,由于带有资本性质的文明在一更广泛和更深入的层次上的展开,使社会进一步趋向整体化。在过去,整体化虽已开始形成,但整体的权威则主要依靠于政治或宗教的势力,而本世纪以来,除了这些遗存下来的传统的因素之外,又加上了技术、贸易、文化及审美趣味等方面的一体化趋势。“整体”成了一种渗透一切、且至高无上的东西,从而使以个体形式存在着的人因遭受它的压迫而无法再把握自己的命运,“整体”对个人的取代,则使人感到自身“意义的匮乏”和虚无等等。另一方面,资本

文明也造成了巨大的“物质的膨胀”，物的力量借助于整体化的势力，覆盖了整个生存领域，人处于物的挤压之中，显得十分卑屑、渺小。同时，物欲的追求替代了更高意义上的精神的追求，过去为人们所热烈景慕的诸如美、崇高、真诚、爱等精神理想纷纷遭到厌弃或贬抑，人成了生命以外的、冷漠的物的崇拜者和奴隶。再一方面，与资本文明进程相伴随的是科学主义、机械主义等的进一步发展，它们表现在意识的领域，便是那种规范性的理性的加强。理性在过去是与它所赖以建立的感性相统一、相谐和的，但到近代以后却变成了一种独立的、片面的力量，在失衡的状态下，以其固有的抽象性消解并取消着生动的生命内容和感受的个人性。在这种文明下发生的一切，正如马克思当年已敏锐地察觉并指出的，是人所创造出的对象反过来压制着人，使人“异化”为自己创造物的奴隶。

现时代的这些社会情态，充分地表现在本世纪有代表性的作家笔下。卡夫卡的《城堡》、《审判》象征性地揭示了那个作为整体存在的至上者，它是个人命运的主宰，人既无法通达它，也无力争服它。慕西尔《没有个性的人》中反复出现的一个主导思想，即个人不再是非个人性质的事物汇聚的中心，而是世界或社会的一个空洞的影子。尤涅斯库的《新房客》以荒诞的形式指出物（即剧中的椅子）对人的生存空间的全面侵占。艾略特则在他的诗歌中展示了人为物欲所统治的局面。奥尼尔的一系列剧作都旨在反映物质主义的社会氛围中人的残忍与失落感。而劳伦斯则是十分清醒地看到文明意识与人的活生生的本性的对立，以及前者对后者的“阉割”状态，这一主题也是乔伊斯、伍尔夫等作家努力想去阐释的。现代的文学把这些归结为是“人的失败”这样一种最终的历史状况。虽然文学所具的形而上特征，未必仅是将自己的揭示指向一个特定的时代，而总想表达更一般的人类经验和世界图景，但以上这些认

识的产生却无不根基于它们所生存的这个时代。

同样是面对一种客观的社会状况，不同的个人与作家所取的主观态度仍是不一样的，这表明了任何时代的艺术从总体上看都有其多样性。然而，正如费歇尔所看到的，资本主义几乎无法在当今那些杰出的艺术家中找到一位它的辩护士，除非它到那些平庸的食客、既得利益者和盲目的趋世者那里去找。经典意义上的现代艺术也不是为商业性消费和浅层次的娱乐服务的。面对着巨大的社会危机，这些艺术家们多半是感到苦闷、彷徨，以至表现出了一种沉重的忧虑感和严肃的责任感。因而不能不加分析地把他们与赖以生存的基础等同起来。这里至少存在着可供考察的三个互相关联的环节，首先是生存基础，其次是个人体验，再次是艺术反应。后面的环节往往会与前面的环节呈现出某种差异，这也是分析一定社会中艺术现象所需的基本常识。体现着新的世纪艺术精神的那些经典艺术与资本文明的现实并不认同，而是表现了自己生存基础的非常明显的距离感。在卡夫卡等一大批作家身上，我们可以看到这个时代中那些勤于思考、并有一定责任感的人与社会的格格不入。他们不仅仅是这个时代困境的深刻揭示者，而且还是这个时代的实际受挫者和牺牲者，在他们的作品中寄寓了自身对时代的悲剧性体验。也正因此，他们不可能、也没有“媚俗”于自己的时代，而是显示了重压下的叛逆，一种对资本文明现存秩序的坚决的否定。他们的艺术则是在失去了现实归属及认同对象之后的一种放逐的美学。

就这一倾向看，体现着新的世纪精神的现代文学，依然在很大程度上承续了过去经典文学中的一些基本方面。正如西利尔·康诺利曾指出的那样，现代主义是从启蒙主义那里承袭了某些智力质素的东西，如清晰、冷嘲、怀疑主义；以及从浪漫派那里得来的强

烈激情与高度敏感,对技术改革和文明推进的反感,有一种对自己生活在一个悲剧时代的明确意识,等等;另外还有波特莱尔、爱伦坡、福楼拜、陀斯妥耶夫斯基、麦尔维尔、龚古尔等人身上的一些东西。当然,也继承了现实主义文学批判资本文明的某些精神实质,这一点,就连著名的反现代主义骁将卢卡契在匈牙利动乱中,被苏联军队逮捕并监禁了几天后,也不无感触地承认:“卡夫卡到底还是个现实主义作家”,以至在精神上领悟了卡夫卡式的荒诞。另一方面,即便在创作手法上,现代主义也有非常贴近于现实主义的地方,比如对细节真实的追求等,而且,现代文学在有的时候还走得更远,它们常常不加节制地、大段大段地铺叙细节,以使自身的描绘具有惊心动魄的逼真性和毛发俱现的穿透力,这些作法甚至还贯穿到一般不宜进行细部刻画的诗篇之中,如艾略特的《阿尔弗瑞德·普罗弗洛克的情歌》、布勒东的《妻子》等。这同时也表明了它们那种更重视于在艺术和想象的领域中去征服自己对立面的潜在的企图。

当然,无论承续是如何地充分,新的世纪精神毕竟已经诞生,并表现了自己有别于传统艺术的那种鲜明的时代特征,这当然首先是因为社会基础正在发生着巨大的变动。资本文明越是向前发展,它的整体势力就越变得强大,个性的力量越益消失在不可把定的一体化系统中,平等代替了杰出,平庸代替了宏伟,这是一个不需要英雄与排斥意志、勇气、力量的时代,因而现代艺术所具的热情,就不再有对崇高事物的憧憬,以及宽广明朗的襟怀,而是更多保持在对受挫的反抗与否定中,并常常体现为愤怒、厌恶、忧伤、阴晦等,又不时地转化为冷峻的讽喻、奚落和自嘲等。现代艺术所特有的智性也不同于启蒙主义者。他们由于感到了行动的艰难,因而在大多数作家那里,思考的形式并不直接导向外部行动,更主要的

还是内部存在与感受的一个明证。对于智性的运用，不象启蒙主义那样的自信，而是以一种悖论的思维形式出现，即以最充分的理性来反对理性的习惯。由于他们不愿接受强加给予的现实的荒谬，虽然感到理性在其它方面的无能为力，却依然试图通过清醒的认识，来抗拒对立面无理性的摆布。在这种情形下，他们所得以掌握的理性就失去了启蒙主义那种广泛的意义和价值，更多地缩减为一种征服悲剧的心理力量，正如加缪通过西绪福斯形象指出的，当代人的思考是沉沦前的思考，他们除了以自己的领悟来证实自己的胜利之外，没有更好的选择。比如卡夫卡《诉讼》中的 K.，最后象一条狗般地死去了，然而他直到最终都保持着冷静的理智，没有放弃自我意识。

同样，现代主义虽然接受了 19 世纪现实主义的许多重要品性，如批判性、写真实等，但在采用的方法上依然具有自己鲜明的选择性。首先，他们在一定程度上放弃了前一世纪写实作家，如巴尔扎克、狄更斯、托尔斯泰等人常用的经济批判和社会批判，而把重点转移到文化批判方面，将否定的锋芒指向资本文明，乃至整个人类文明下的思想、意识、宗教、伦理、心理等领域。其次，他们也在一定程度上放弃了致力于单纯描写外部现实及表层社会关系的艺术方式，重视于对主体深邃内在世界的揭示，将目光投视于为过去艺术所忽视的诸如无意识、情节、创伤、生命意志、心理原型、梦魇、宗教神秘感等陌生领域，不同的作家又都采用了自己独有的那套精神表达方式，如卡夫卡的梦想、普鲁斯特的回忆、乔伊斯的独白、萨特的恶心、慕西尔的思辨，以此来呈现由于对外部关心而遮蔽了的生命世界。再次，则是发展了为写实作家常常忌避的象征、隐喻、假定、荒诞、寓意、幻觉、倒错等表现手段，从而使它们的作品带有一种扑朔迷离的色彩。现代文学在这些创作与表现方法上的转变，

造成了与它们所承续的传统文学之间的明显的异差,并强化了自己艺术追求上的独特性。

但还不仅仅局限在这些方面。我们已经看到了,代表 20 世纪艺术精神的现代主义,是建立在对人的失败的体验与理解之上的,进一步则由这种失败引发了对自己对立面的反抗。尽管不同的作家都有着各自不同的追求,但“否定性”则是他们所共同具有的精神实质,或精神内涵,以至于可以将他们统一到新的“世纪精神”这样一个名称之下。具体地讲,便是在根本上否定这个经由长期发展,并在资本时代达到造极地步的整体主义、物质主义、理性主义等文明旨向。因此,也只有这样一个理解基点上,我们才能把握住本世纪现代艺术的主导特征,并由此解释与其相关的种种副现象。

虽然 19 世纪、甚至更早的文学已经通过对个体的强调而反对社会对个体的压抑,但对作为“整体性”这样一种对立面的意识仍是很淡薄的。社会状况的变化,使现代主义能够很明确地从现存的国家、集团、意识形态、伦理规范等等之中,发现并抽象出一个更形而上的“整体性”概念,并将它看成人的失败的主要原因,将它置于反抗的对立面上。他们既反对既定的空间上的统一性、也反对与之相关的时间上的有序性,试图从个体的原始存在方式中寻找抗拒的力量;他们甚至反对上个世纪流行的人人平等的“虚假”的人道主义,在他们看来,这种理论只是打着“人”的幌子,用无差异的个体偷换了个性的概念,实际上是成了整体主义的变相或“同谋”,为此,他们倡导一种孤独个体、甚至是“超人”的存在;进而,他们也反对过去艺术所坚持的统一规范、统一形式、统一趣味,以更个性化、差异更大的审美样式来抵制整体化在表达领域中对个性的消蚀。在许多作家,比如卡夫卡、劳伦斯、乔伊斯等人的主要作品中,都有

一个他们竭力反抗的、作为整体象征的“父亲”或“母亲”的意象，它们也是心理分析学所认为的包容一切的“超我”的权威。在萨特的作品中，朱庇特神象征着掌握人类命运的整体，俄瑞斯忒斯则是反抗这一统治者的孤独个体。从整体中分离出来，从而拯救在文明中沦陷了的生命，是本世纪现代艺术中最突出的精神倾向之一。于是自我的表现取代了共性的认同、绵延取代了有序、差异取代了完善等等，从不同的方位出发，向既成的秩序反叛。而一旦失去了蔽护，也就自然表现出了逃离整体的被抛掷感、无家可归感和失落感。从整个西方文化史上看，这一代人所表现出来的反抗和决心都是空前的，在他们身上有一种起义和殉难的光辉。

本世纪文学艺术所加以否定的“物质主义”，同样是一个超越于过去那种金钱主义、经济关系等具体方式之上的一个更加抽象的概念，它包含了存在于整个资本主义系统中的那些物质环境、物质意识、物质手段、物质关系等，并与现代人对物的无限膨胀而渗透于世界整体的现实状况的认识有关。如果说在《浮士德》中还有着对物质进步的高度期望的话，那么过了一个世纪后，到现代主义那里，却是由期望变成了极度的失望、恐惧和反感，奥尼尔、艾略特都从心理层次上，将物欲与死亡相统一的景致作了令人震惊的描写，试图“通过对欲望的弃绝来拯救欲望”；恰佩克在展示了物与人的毁灭性冲突之后，期望于用古老而美好的“爱情”来重创未来的生命；劳伦斯、慕西尔，以及后来的昆德拉，一方面作着与吞噬性的物化世界抗争的努力，一方面则又将自己的笔端深入到被物质主义遗忘了的生命存在中，通过询问存在，来揭示物质世界的虚无性与荒谬性；另一些作家进而将拯救的希望寄托于对宗教理想的超然追求中，如里尔克、梅特林克和马塞尔等，这种遁世主义代表了抗争的一代中性格阴弱的那一面。总之，面对着眼前这片巨大的

物化世界,现代主义不是通过现实的变革,而是以内心的力量和价值作为他们抗争的武器,即便是强调“行动”的萨特和布勒东也是将思维的逻辑起点置于自己心理的方位上,这是西方文化在遭受外部世界的贬抑时常常要加以固守的一块最终的“宝地”。

从某种意义上看,理性发展的尺度也是人类文明发展的尺度,没有理性便没有文明,因此它自古希腊以来就受到崇尚文明的人的高度赞美。这一事实也表明了,现代主义对理性的否定,实际上便包含了对整个文明的否定。但依然无法简单地比附现代主义的这一倾向。为什么同样是在西方,有时是倡导理性而有时又持一种截然排斥的姿态?这当然是与一定的历史状况及这一状况下人对理性价值的认定有关,不能简单地、脱离历史地就概念论概念。否定的起因,恐怕还是多方面的。一是对理性本身的怀疑。尽管理性是人类征服世界的最有力方式,但几千年的发展,特别是到资本主义社会后,从某种角度看,人反而变得懦弱无能,受着一个无形整体的控制,这一整体原来是由人的理性一点点筑建起来的,而理性完善到一定程度,反过来又制约着个体的生存。其次,理性原来是在感性的基础上存在与发展的,感性体验是理性的前提,然而近代以来理性的单方面发展,它不仅无法解答和解决人们面临的现实问题,而且还成了体验与感受的对立面,它抽空了人的具体性和生动性,从而作为消解生命的一种力量存在于人的内部,对理性的片面推崇,使人只为理性而生活,以至失却了生命的源泉,理性反倒成了人的代名词。再就是理性所固有的逻辑性、有序性、周全性在不断的演进中构成了一套成形的、严谨的道德和伦理规范,进一步促进了整体化的形成,以至于到近现代后成了对个体自主性、创造性和自由意志的一种抑制。现代主义正是基于这种特定的理解开始他们的挑衅和反叛的。它们或是真实地呈现在理性压迫下的被

毁灭感、无法兑现感，通过曝晒受挫的心理现状来表示控诉；或是揭去理性的冰冷的覆盖物，呈示生命的原初状态，即它的热情和欲望，来反衬理性的苍白，证实无理性存有情情况下的生命自存性和纯粹性；或是张扬生命固有的那些力、速度、张力。神秘、魔幻等，用以抵抗文明对人的弱化和销毁；或是通过忘却外部监视、抹煞既定的善恶差异，以醉、梦幻、甚至常常为人避忌的变态、乱伦等来取消规范与秩序的制约；或是在艺术的表达中直接反映出生命的动态过程，使艺术本身也成为一种良好的生存方式，在表现主义、运动主义、意识流小说、自动写作、魔幻笔法那里，生命运动与人为操作的界限被打破了，生命感直接注入于艺术形式之中，因此而有一种流溢的、跳腾的、纷呈的、震荡的、幻动的气势，以至常使那种习惯于“正常”秩序的智性处于十分尴尬和频遭攻击的地步。如此等等，我们都可以在这本书介绍的许多作家的作品中找到。

当然，既然是将“否定性”作为自己艺术的主导旨趣，并且在其中携带着如此剧烈的情绪因素，就自然会有一种艺术形成偏激的特色。这在另一方面，也是与西方民族的思维传统密切有关。为了去努力摒斥自己的对立面，或使自己的思想突出地揭示出来，便需要走极端，而一旦走向极端，也就失去了思维的平衡，以至进而失去了对世界的准确与充分的把握，比如，为了揭示理性主义的危害，就彻底地去否理性，为了维护个体的自立性，便全面地取消社会存在方面的意义与价值，为抵制物质主义的趋势，就不加保留地否认物质文明的合理性，等等，竟至对文明弊端的失望，有时变成了对整个人类文明的毁灭性否定，也许，这还可能包含着以自身的偏颇来征服对立面的偏颇，或带有“以恶抗恶”的考虑，但就作品实际反映的情况看，如果按这样的思路循进，就可能在尽致之中植下新的灾难和危机。尽管文艺在实际的社会行为中所发生的作用

毕竟是有一定限度的。

除了否定性作为现代艺术的基本特征之外，另一很突出的方面，便是它所透露出来的浓重的悲剧性色彩。对于这一现象，仍需诉诸于历史的考察和分析。事实上，在19世纪中后期的现实主义那里，对世界的失望已经超过了对未来的信念，因此也就很自然地，当资本文明的势力达到登峰造极的地步时，现代主义所受到的创伤及对生活的失望也会比以前更甚，以至常有一种末世论的哀忧，这种心态反映了历史发展的客观趋势及它对人心的深刻影响。同时，这也是因为现代作家心理上普遍存有的“救世”情结，总是排遣不去的改造和拯救世界的庄重感及责任感，因此才会带有如此深切的关怀、焦虑、对自己使命无法兑现的痛楚，并将自己主动地认作时代灾难的殉道者。而他们在理智上的清醒，又促使他们比常人更多地看到悲剧性的一面，加深了他们所具有的痛苦。当然，并不是所有的悲观都是懦弱的，描写了“人的失败”也并不就是认可这样的现实，正象劳伦斯所说的那样，存在着两种失望，一种是继续将人引向跌落，而另一种则是上升前的准备或过渡。因此，即使是在悲观色彩很重的作家，如卡夫卡那里，就是在最后的时刻，也使他的人物保持着不可凌犯的意志。总的看，现代作家对悲剧的展示，一方面是为了给他们所处的时代一种震惊、一种刺伤、一种启示；另一方面，则是在悲剧之下隐含着巨大的愤怒和抗议，以及能进一步导向新生的愿望和抉择。

因此，尽管现代艺术以否定性为其主导特征，并表现出浓郁的悲剧色彩，但仍然有他们试图展望的一面，或者说，正是出于对自己理想的期盼，才有如此强烈的否定热情。从所提供的大多数作品看，他们的赎救模式主要表现在“回归”的侧面上，即从不同的方向上回归到已经失落的、更良好的生存境遇中去，马尔库塞则从心理

角度将其概括为是一种“回忆”。应该看到，这种理想模式带有较明显的乌托邦性质，他们在否定方面的现实精神并没有贯穿到他们想要肯定的方面去。究其原因，这首先是因为他们的对立面的过于强大，或许还是因为看到了历史客观逻辑的难以变动性，因而大多数作家都只能企望于在一种超越广大现实的层面上来寻求出路和前景。如劳伦斯的具有明显贵族自由主义性质的“瑞奈宁”计划，慕西尔的物我两忘的“陶醉的经历”，奥尼尔的“梦与醉”的温柔之乡，叶芝的“拜占廷”乐园，普鲁斯特的“永恒的时光”，等等。这当然也与他们内在性格的另一面，即浪漫主义的精神气质有关，这种气质使他们怀有巨大的反抗的激情，同时也容易离开现实而去追求所谓自由、美、神秘等超越性价值，这可以从大多数现代主义作家的心理特质中找到根深蒂固的根源。再就是由他们的思维旨趣造成的，由于想在更抽象的层次以及“回归”的方向上来回答和解决当代反映出来的问题，而抽象的思考自然就不便于更充分地顾及具体的社会、环境诸因素，“回归”则导致离开当下的境遇，以一种更遥远的梦忆来代替现实的争取。的确，现代主义为自己确立的正面目标是过于精神性的，离现实的整体改造尚有很大的距离，因而，他们所取得的意义和价值也就更多地限于精神的领域，不如早期现实主义艺术那样具有更广泛的社会现实意义和价值。

就我们自身的情况看，虽然在介绍和评述本世纪现代文学艺术方面作了很大的努力，但不是就可以说没有问题了。从学术角度看，首先便是有时因为缺乏对必要的背景知识的考察与分析，于是只能抽象地、表面化地对它进行讨论，这就无法真正把握住本世纪现代艺术的精神实质。如果我们能运用马克思所倡导的历史与美学相结合的原则，就能尽可能地减少些简单化的弊端。这种欠缺还表现在有时不顾历史条件的异差，任意地拿西方现代主义所提出

的一些思想和艺术观念,如孤独、焦虑、抽象、梦幻等与本民族的情况作比附,于是想择用者便单纯言其好,不想择用者则言其坏,这种比附心理实际上体现了对文化遗产的过重的功利意识,以至抹煞了客体的自在性。我们认为,这里存在着两个不同层次的差异,首先,应该将西方艺术实践看成是一种客观存在物,事实上,它们在发生时不管揭示了什么问题,提出了什么主张,都是直接针对自己特定的时代而不是指向它民族的,因而我们的工作的第一步,便是客观地了解它的原貌,看它是否合适地回答和解答了它自身社会的基本问题,对于它自身的时代有什么进步或消极的意义,以及在艺术史上有何贡献。这一层次上的价值也可称其为“封闭性价值”。其次,才是进而在此基础上考察它与它民族历史、文化、艺术的适应性,对客观存在物进行主观的选择、评定,西方艺术的“开放性价值”不可能是先定的,而是与它民族的实际情况紧密相联的,但又能不因此主观地否定客观存在物的自身意义。如果说前者可以使人避免无知的话,那么后者则可以使人避免盲目,这也是运用历史唯物主义处理艺术现象的正确可循的途径。

再一个就是具体方法上存在的问题。从20世纪艺术的存在状况看,虽然它具有以上可加以概括出的一些基本特征,但它们所具有的统一性并没有、也不可能掩盖住它们的差异面。总的看,本世纪现代艺术主要是一些有一个共同的否定目标,然而却主张极为多样、成分极为复杂,并带有很大实验性质的艺术现象。它们不象过去时代的艺术,在很长一段时间中受着一个正面的美学原则的指导,而是在权威失去以后带有各自明显的探索性。存在于艺术结构内部的致命的个人性,便造成了感受、进而是表现上的多样性,是感受成为观念的基础,而不是相反。现代艺术这种特有的状况对我们旧有的解释模式提出了尖锐的挑战,面对如此纷纭杂呈的艺

术现象,要想匆忙地给出一种完备的评价,显然是不够明智的。当艺术的实践是立足于自身多样性体验上的时候,评价若仍以固有模式那种单一确定的方式去解答它们的话,就自然会显得过于局促与拙陋。新近出现的各种理论,如形式主义、结构主义、符号美学、存在主义、心理分析等等,如果单独的看,都只能代表一种角度,而且总是以一定的逻辑规范性为其理论前提的,因而不仅与艺术感受的实在性有一定的距离,而且也由于现代艺术本质上的反权威性、开放性,而形成实践与单一理论的某种脱节。仅仅以这些理论去框架艺术,并不能消解现代艺术内在固有的强烈的放逐冲动,弥散、冲突等等依然作为实质性的要素存留在艺术之中。

正是基于以上这些考虑,结合目前国内的研究现状,我们觉得有必要逐个地、具体地考察一下现代艺术中那些有代表性的作家。第一步的工作便是作出一些具体的描述,看看他们究竟提出了哪些观念,又是如何表达这些观念的,这些观念基于怎样的历史和社会氛围,他们之间的共同性与差异性是什么,等等。描述是本书的初旨,因为描述,就必然要求尊重对象的客观存在性,也只有在这一基础上,才能历史唯物主义地认识它们,进而论断其得失是非,以及决定我们的取舍。如果失去了这些客观的描述,也就无法正确地看待它们、公允地评价它们,同时也就失去了取舍的可靠的依据,陷入无知与盲目。当然,任何描述都会带有一定的方向性,这就是我们为什么以“20世纪艺术精神”作为参照依据的原由。但同时,这些不同的作家仍然是作为独立的形象、以自己独特的感受对世界说话的,因而同一个解释主旨并没有能抹煞他们的自存自足性。

从本书的目录中可以见出,我们是试想以一些代表不同观念及表现的作家作为描述与分析的范例,但选择并非就是全面的,眼

下所提供出来的名单与初定的人选有一些出入,个别遗漏的作家部分是组稿上的问题,部分是受到既定篇幅的限制,因而不得不加以割舍。我们所谓的“现代艺术”并不是狭义所称的“现代派”,而是指那些具有新的世纪精神、世纪意识的更宽泛意义上的现代艺术形态;两者是具有一定区别的,这也可以从我们所提供的作家目录中看出。而且对作家的选择,就西方的来看,主要是那些有开创性的早期作家,根据学术界的界认,自劳伦斯和乔伊斯去世以后,现代主义就几乎不曾有更进一步拓展,就主导倾向看,后期的诸如荒诞派、黑色幽默等有名无名的思潮和作家基本上是沿着前人已开辟的路子走下来的,但我们不能缺乏对存在主义的考虑,因而在二战后就只择取了加缪作为它的代表。

除了西方的9位作家,我们还选入了这一范围之外的4名作家,他们分别代表着西方现代艺术影响下的东方、东欧、苏联与拉美的现代思潮。这也是20世纪艺术中很突出的现象。虽然歌德的时代已经提出了“世界文学”的概念,但是在艺术实践上的起步却要晚得多,整个19世纪的文学除了在欧洲国家内有更频繁的交流、影响外,其它区域内的文学则基本上停留在自生自足的状态中,并且不曾有在更广泛外域影响下产生的一流作家和作品。也正是文明的一体化进程,打破了过去那种闭关自守的状态,使本世纪文学呈现出了大规模交互影响的可能,同时也使“世界文学”的概念在实践上成了可能。但因为现代主义的主要基地,它的发源地和中心是在西方,所以其它区域的情况只作附带介绍。这里并不存在着重此轻彼的观念,只是按文学发展的客观面貌加以设置的。然而,现代主义的扩展仍然没有能遮掩住各区域艺术自身固有的鲜明特点,其它民族的现代文学依然是在各自独特的历史、文化、制度土壤上成长起来的,也正因此,我们还可以从中了解到不同社会