

英 国
小说研究
1914 — 1945

现代主义浪潮下

黄 梅 主编



● 英国小说研究 ●

现代主义浪潮下

1914—1945

黄 梅 主编

中国社会科学出版社



(京)新登字 030 号

图书在版编目(CIP)数据

**现代主义浪潮下:英国小说研究:1914~1945 年/黄梅主
编. —北京:中国社会科学出版社,1995. 11**

(英国小说研究)

ISBN 7-5004-1638-5

**I. 现… I. 黄… III. 小说-文学研究-英国-1914~1945
N. I561.074**

中国版本图书馆 CIP 数据核字(94)第 15230 号

中国社会科学出版社出版发行

(北京鼓楼西大街甲 158 号)

冶金工业出版社印刷厂印刷 新华书店经销

1995 年 11 月第 1 版 1995 年 11 月第 1 次印刷

开本:850×1168 毫米 1/32 印张:10.75 插页:2

字数:273 千字 印数:1—2000 册

定价:13.80 元

《英国小说研究》项目
编委会成员

朱 虹	文美惠
黄 梅	陆建德

本卷主编 黄 梅

内 容 介 绍

本世纪的前半期，西方世界经历了两次世界大战及其间的经济危机，社会的政治经济和意识形态产生了激烈震荡，现代主义文艺应运而兴。其中，英国小说最引人注目。这股现代派潮流也涌进了我国开放的门户，形成不小的影响。

本书收文 20 篇，精选了 15 位英国著名小说家及其代表作进行评介论析，如乔伊斯、吴尔夫和劳伦斯等是现代派大师，有的则是在西方颇具影响而我国广大读者尚未熟知的作家。以点带面，力求反映这一时期英国小说的全貌。每篇文章视角不同，不求面面俱到，旨在深析剖面，因而多含精思，各备特色，对研讨英国现代派小说有较大的参考价值。

回顾现代英国小说

(序言)

黄 梅

进入 20 世纪以来，西方文化艺术领域的方方面面都发生了一场大的动荡，起了某些重要的变化，被有的文学史家概括为“现代主义”运动。就英国小说而言，在这一时期最引人注意的无疑是 20 至 30 年代“意识流小说”的崛起。

十余年前，“现代主义”一词在好奇的、骚动的中国文化人和青年们那里代表着顶新潮、顶尖端的货色，而如今“后现代主义”之类已经批量问世，就大大地失去了轰动效应。“文化革命”结束以后，我们的文化引进更新换代之快在世界上恐怕也是屈指可数的。仿佛闸门猛然洞开，多年累积的水一齐涌入。从欣喜地迎回十载睽违的西方古典作品，到大张旗鼓地介绍现代派，到快速跟踪最新“主义”和最新发展，我们几乎是在不停嘴地囫圇吞枣。不过，正因为有了这一段利弊参半的快跑前进，我们才能在较短时间内实现与世界文化的某种同步（即比较地了解人家当前在想什么，说什么），才能在今天和今后有可能比较冷静、比较客观地回首现代主义文化现象。而这一距离感是能够看到全景，能够取得比较恰当的认识的前提之一。

关于英国现代小说的概况和社会文化的背景，以及现代派小说的基本特征等等，国外的研究著述数不胜数，国内也有不少介

绍和论述^①，相对来说已为广大文学爱好者所熟悉。这里就不泛泛重述，只提出几个有关现代主义小说（或文艺）的比较重要的而且一直引起异议的问题，稍作探讨，希望能收到抛砖引玉的效果。

（一）“反现实主义”吗？

不少人，包括东西方的许多文学史家和理论家——不论是对现代派持否定态度的卢卡契，或是对“写实”深表怀疑的一些激进的反摹仿论的（antimimetic）哲学家和文艺批评家，或是对现实主义和现代主义兼收并蓄的作家（如戴维·洛奇）——都倾向于把现实主义和现代主义视作对立的两极。如果从狭义上理解“现实主义”，把它视为19世纪欧洲（在英国小说中以萨克雷、乔治·艾略特、特罗洛普等为代表）的主流传统，的确可以认为现代主义是对传统现实（或说“写实”）主义的背离或拆解。批评家们所归纳的现代派小说的一些基本特征，如极力表现人的内心世界和心理戏剧；打破传统的时空顺序；突破习惯的措词、造句、比喻、形容乃至塑造人物的方式；高度关注形式问题、倚重象征、醉心于技巧试验等等，都是有意识地对抗并打破传统的尝试。有些技术处理甚至包含了对现实主义的摹仿原理的根本性的挑战。如：在意识流小说中多位人物的意识杂然并呈，并不断调整、转换视角，通过不同人物的眼光和思维的“滤镜”来看世界，突出被感受、被再现的图景中所包含的（观察者/再现者的）主观干预，以及每一种主观角度的局限。由此，被述的世界图象所具有的权威性、客观性和真实性都受到了限制或潜在的质疑。如果推至极端，它趋向于否认一切非主观的认识，从而几乎断送了表现或摹写“真实”的可能性。又如，高度关心技巧和形式问题，其理论底牌是

^① 可参看袁可嘉主编的《现代主义文学研究》（中国社科出版社，1989）和袁可嘉等选编的《外国现代派作品选》（上海文艺出版社，1980—1985），侯维瑞撰写的《现代英国小说史》（上海外语教育出版社，1985），以及柳鸣九编辑的《意识流》（中国社科出版社，1989）等书。

把文学等同于艺术或音乐^①，认为它是个“自足”的体系，不存在“外指性”或“关于性”（Aboutness）的问题。有一句名言曰：艺术不意味什么，而只是存在。因而当然也就根本不存在“摹仿”、“反映”外在世界的问题。

不过，尽管现代主义标志了深刻的变化和怵目惊心的决裂姿态（布雷德伯里把本世纪初的文化动荡与18世纪的“新古典主义”和19世纪初的“浪漫主义”的兴起相提并论^②），但断裂却远远不是彻底或绝对的。也有不少论者试图指出现代派小说和写实传统之间的延续性。例如，E. 奥尔巴赫在他的名著《论摹仿》（1946）中把弗吉尼亚·吴尔夫的《到灯塔去》纳入了早在荷马史诗中就已见端倪的绵长的西方写实主义传统。乔治·莱文教授曾强调指出，事物都是自相矛盾的，19世纪作家并不那么天真幼稚，他们已经意识到“写实”的深刻矛盾性；而现当代某些反现实主义的理论和创作也不那么突兀崭新，两者之间是有“历史连续性”的^③。现代派小说至少在几个方面与曾一度被它大加抨击的“写实”传统息息相通。首先，转向“内心”是在飘扬已久的“写真实”的旗号下提出的。吴尔夫有一段流传很广的名言，说大约在1910年左右人性改变了：“人与人之间的一切关系——主仆之间，夫妇之间，父子之间——都变了。人的关系一变，宗教，品行，政治，文学也要变。”^④ D. H. 劳伦斯更是一反现代派偏重形式

① 法国象征派诗人瓦雷里、德国哲学家卡西尔（Ernest Cassirer, 1874—1945）、和当代语言学家苏珊·朗格等都持类似看法。瓦尔特·佩特也曾在《论文艺复兴》中说过：一切艺术都趋向于音乐。

② 见马尔科姆·布雷德伯里：《现代英国文学的社会背景》（布莱克威尔出版社，1971），第27页。

③ 见乔治·莱文：《现实主义想象》（芝加哥大学出版社，1981），第4页。这与英国文论家弗兰克·克默德在《结束感》（牛津大学出版社，1967）中提出的观点近似。后者认为，变化都是以继承为前提的。每一代新作品总在根据变化了的生活现实修正继承来的艺术形式（130—131页）。

④ 吴尔夫：《班奈特先生和布朗太太》（见《现代主义研究》，下集，898—899页）。

的常规，反复地强调小说是“生活之书”^①。吴尔夫还说，头脑接受来自四面八方，宛如尘埃纷纷坠落的种种印象，如果不拘于老例，依据亲自感受写作，“结果就会没有情节，没有喜剧，没有悲剧，没有已成俗套的爱情穿插或是最终结局。”她认为乔伊斯等现代作家所尝试的是“更接近生活，更真诚更准确地保存那些使他们关切和触动的东西”^②。换句话说，写内心的初衷是想更准确更深入地写生活和写世界。乔伊斯在写《尤利西斯》时不厌其烦地查证有关都柏林市的细节，也可说是这些现代派们的“写实情结”的一个反映。

而且现代派小说在“写实”上的确有新成就，如《到灯塔去》中对拉姆齐夫人的处理，丰富了多层面地深入刻画人物的近代小说传统。该书的叙述长时间地聚焦于女主人公的思想，展示在她头脑中活跃着的种种印象和思绪——从孩子到友人到家具到仆人等等，似乎巨细无遗。但随着叙述转入他人的意思，我们便觉察到她的思想中有个空白：尽管她的美丽容貌、她的命运和悲欢一再引起他人的注意和揣度，这些关乎一己的问题几乎从未在她本人的脑海中浮现。女主人公的意识流里的这一空缺和遗漏很能说明问题，有力地揭示了她的朴素而又超拔的精神境界，以常规叙述方法进行的任何赞美性或解释性描述都绝对起不到同样的作用。又如《尤利西斯》中第17章“伊塔刻”以教义问答(catechism)形式写成，语调庄重；措词和风格模拟科学描述，准确详尽，不动声色；被描述对象则是贫寒小市民家中琐碎寒酸的情景。其中一节有如物品清单，一一列举了布鲁姆的厨柜中的杯碟盆碗油盐酱醋及其性状牌号等等。全然不匹配、不相称的话

① 劳伦斯：《长篇小说为什么重要》。见安东尼·毕尔（编辑）：《D. H. 劳伦斯文学批评文选》（怀京出版社，1966），第105页等。

② 吴尔夫：《现代小说》（见《现代主义研究》，上集，510页）。

语和内容之间形成鲜明的反差，显得滑稽可笑，同时也生出巨大的震撼力。我们可以清楚意识到，作者在开心地嘲笑一丝不苟地写细节的传统（想想高尔斯华绥有关房舍家具的长篇描写）。但我们不由得也怦然心动，感受到一些别的什么：在某个意义上，有什么能比碗橱更能代表并昭示布鲁姆式的人生呢？！我们可以猛然感悟到沉集在什物上的历史和人生，感受到其中的平凡、庸俗、屈辱和辛酸，其中的短暂的新颖光鲜和小小的满足享乐，其不可逃脱的物质性和此岸性，其总未修得“正果”的灵魂骚动。这里，不仅细节“真实”得可感可叹，表现人生的独到和深刻也令人叫绝。又如本书中李梦桃教授论文里所引述的“喀耳刻”一章（15章）中的一段。作为人物内心活动的外化，这段以戏剧形式表达的狂欢节式的政治闹剧大概得算纯粹的非写实的神来之笔。因为不论布鲁姆如何心醉神迷，也不大可能确切地幻想出这般场面。但换一个角度看，它岂不是与我们熟悉的直接指涉并评议某些现状的活报剧很相似吗？这类例子还可以举出很多。可以说，不但传统的写实精神在很大程度上被现代主义小说继承并深化了，传统小说对人性的肯定和同情也在一定程度上被继承并深化了。也许可以说，与写实传统（它包含两个方面，一是读者熟悉的能解读的语言和表达程式，一是对文本外的现实生活的关怀）的适当的和必要的衔接，乃是先锋文学的实验成功与否的关键因素之一。没有极端和过度就不知何为适当。尽管如此，那些极端的作品，如乔伊斯的《菲尼根守灵夜》，或贝克特的无台词无动作剧作《呼吸》，与传统脱节太远，使绝大多数读者观众无从理解，恐怕也就很难算是成功的尝试了。

所谓的“现代派”作品是千差万别、丰富多样的。它们和传统的关系也是复杂多面的，无法用几个术语一概而论。“现代派”只是后人发明的权宜之称。而且“先锋”文学一直是与许多更贴近写实传统的作品共存的。它们互相影响，互相依存。小说家兼文论家戴维·洛奇认为，现当代英国小说的发展有如摆锤，在现

代主义和反现代主义(现实主义)两极间来回摆动^①。在本世纪初, H. G. 威尔斯, 高尔斯华绥, 阿诺德·班奈特等一些有影响的作家继续在写实的传统园地中辛勤耕耘, 即使在现代主义高涨的 20 年代里他们仍享有广大的读者和相当高的声誉(高氏于 1932 年获得了诺贝尔奖)。20 年代末以后, 由于(至少部分地由于)全球性经济萧条和第一次世界大战的巨大冲击, 现代主义回落, 作家们开始向“左”转, 或至少变得比较关注现实世界和社会生活。F. R. 利维斯的《细察》杂志在 1932 年创刊时就亮出旗号, 要“将文学批评和对文学外的活动的批评结合起来”^②。本书中论及的伊夫林·沃和乔治·奥威尔等许多作家都属于比较多地采用传统写实笔法的一类。

值得指出的是, 人们常常忽略自己的论断的理论前提或预设。实际上, 当一些中外学者强调现代主义和现实主义的对立、论证本世纪里小说经历了从“写实”到“虚构”的发展时, 他们自己提出了一个陈述。不妨追问, 这一陈述本身是基于什么样的叙述观呢? 如果是出于广义的现实(或写实)主义观^③, 可以认为确有此对立和变化, 但相应的就会认为现代派的非现实主义、反现实主义、“纯虚构”文学等等归根到底仍是对文本外生活(新的事态

① 洛奇:《运用结构主义》(路特立支出版社, 1981), 5—8 页。

② 参看艾瑞克·本特利(编):《〈细察〉季刊文选》(纽约大学出版社, 1948 年), 第 1 页。

③ 人们常在两个不同层次上使用“现实主义”的概念: 一个是前文提到的狭义的“现实主义”, 指特定时期特定社会出现的以某种摹仿理论为指导、并形成了一套相对固定的表达手法和程序的一类作品, 如 19 世纪英国现实主义小说。另一个是广义的现实主义, 涉及语言和文学作品与生活即外在世界的关系等认识论的根本问题。这两者密切相关, 但又有所区别。由于人们有意地无意地常常并不准确定义自己使用的概念, 在争论中打了很多的“混仗”。如有的激进的西方批评家抨击说, 19 世纪写实作家笔下的“自然”和“真实”, 实际是经过“编码”的, 经过资产阶级观念的剪裁。但有些批评家或理论家常常由此把对狭义现实主义的批判直接转换为对广义现实主义的否定, 从揭“所指”(signified)的“老底”——挾发人们语言中呈现的“客观世界”、“自然”、“社会”等所包含的主观因素和意识形态因素——跃进至直白地或暗示性地否认人(及其文学活动)力求相对更真实地把握外在世界的可能性和必要性。

和心态)的一种(也许是曲折的)表达。如果从彻底的“虚构观”出发,那么古往今来的小说无非都是虚构,也就不存在从写实到虚构的本质差别和本质变化了。只是古人和今人对小说的看法不同(古人自以为是在“写实”,而今人则在有意识地“虚构”),是他们用以组织小说的一套语言和观念的编码(code)系统不同。但接踵而来的问题就会是:为什么人们的小说观或code会发生变化^①?所谓的编码从何而来?现在的一套编码和过去的有什么关系?甚至更进一步,虚构观本身是否“反映”或表达了“真实”?还是仅为关于虚构的虚构?如果是后一种情况,它产生的原因和心理动力何在、存在的价值和意义是什么?这些不是纯粹的三段论式抽象推理。在试图回答这些问题时我们或许会发现自己的观点中包含许多被自己忽略或掩饰了的东西。

现代主义从反思传统起步,以惊世骇俗的“先锋派”面目出现,但如今在西方它已经从“先锋”或“实验”文化变成为“经典”(cannon)的组成部分,即使是最保守的大学也把它列入了自己的课程表。甚至反传统本身也变成了一种传统,一种时髦。时隔渐久人们便愈来愈清晰地看到了全貌,看到了现代派与传统的联系。如克默德在谈论现代派的革新时所说,“绝对的新”是不可理解的^②。即使是“面目全非”,所谓的“全非”也是相对一个可以辨认的过去形态。远在浪漫主义的冲击和近代现实主义形成之前,西方文化中自柏拉图和亚里士多德起已有了根深蒂固、势力强大的“摹仿”理论^③。这是西方艺术家和文论家们谈反现实主义

① 像丹尼尔·贝尔这样的美国新保守主义社会学家仍倾向于从社会生活的变化中寻找文艺思潮转变的根源。他说:19世纪小说常常“报告”不同社会阶级和不同个人的生活以及各行业的内情,并为读者所密切关注。而现在由于社会结构的高度分化,隔行如隔山,社会经验(特别是工作经验)已无法被纳入一般文化,于是文化变得私人化,艺术作品也变成技巧型的和隐逸式(hermetic)的了(见《资本主义的文化矛盾》,基础丛书,1976,第95页)。

② 《结束感》,116页。

③ 参看M.H.阿伯拉姆斯:《镜与灯》(牛津大学出版社,1953),第一章。

或反摹仿论时的自觉的或不自觉的思想背景和思想前提^①。他们针对的是这个具体的传统，是其中的相对定型的表达方式、程序、情节和人物类型等“老框框”，以及渗透在这整套话语^②中的意识形态见解（如所谓的自由人本主义，哲学上的经验主义；英国的维多利亚时代的等级观念、帝国意识和道德规范等等）。对于我们这样一个基本上存在于此传统之外的文化（我们的“现实主义”是近代引入的，而且经过“中国化”变形），似乎有必要加倍小心地把握那些大名词的内涵。甚至对当代一些从认识论和语言学角度更激进地反对现实主义的理论，如结构主义和解构主义等等，也当把它们置入这个传统背景来考察，不能照票面价值接受其宣言和结论。

（二）是“危机文学”吗？

前推几十年，不论在东西方，论到现代主义时最常用的词语之一是“危机”。那时在我国的或在其他国家的一些左翼理论家笔下，现代派文艺不仅仅是危机文化，而且是应当被摒弃的颓废腐朽的文化。此说的根源当然首先还是现代派大师们自己的文本和宣言。许多现代派作家的作品都充满强烈的危机感或末世启示录式的言辞。在叶芝和 T. S. 艾略特的诗作中混乱和毁灭的象征比比皆是。吴尔夫的作品表达了“迷惘失措”心情以及对被描述的世界，对自然、历史和时间的某种敌对态度^③。乔伊斯的《尤利西斯》是“一幅巨大的全景图，展示了当代历史的无效和混乱状况”^④。劳伦斯曾

① 洛奇在《巴赫金之后》（路特立支出版社，1990）中指出，现实主义的依据是显而易见、不言自明的，而与之唱对台戏的文论的可能价值在于防止该理论过于彻底地统治我们的文学（17页）。

② 话语（discourse）这里首先指某种语言系统，但有时也可以更广义地理解为包括其它表达手段（如绘画语言，音乐语言）。

③ 奥尔巴赫语：见《论摹仿》，551页。

④ T. S. 艾略特语，见 F. 克莫德编选：《T. S. 艾略特文选》（费伯出版社，伦敦，1975），177页。

在小说《袋鼠》中借人物之口宣布旧世界的终结。与这些作家们呼应的文论家 I. A. 理查兹指出：对于真诚正直、思想自由不羁的人们来说，在西方通行数百年的种种“伪陈述”突然变得让人无法再相信了^①。艾略特还在《基督教社会之设想》（1939）一书中明确地说，他不是批评某个政府，而是对一种文明质疑^②。在西方世界危机迭起的 20 世纪前半期，这些话听来无疑尤其动人心魄。

近年来的情况有相当变化。在我国这体现为某种戏剧性转变。七十年代末期重新介绍现代主义文艺，曾引起巨大反响和巨大关注。热烈的倡导者和不那么热烈的抵制怀疑者众说纷纭，于是现代主义在渴望现代化的中国（当然主要是在文化人和青年知识分子中）大大风光了一阵，直到该派作品的艰涩阻碍了它们的传播，而其先锋地位又被更新潮的“主义”所取代。在这一过程中，技巧摹仿（如象征主义及意识流手法得到了较广泛的运用）和主题摹仿（如表达人的下意识、孤独感等等）都曾经流行一时，丰富了中国文学的视野和表现手段。同时，一种相当有影响的心态是把现代主义文艺从社会生活的上下文中剥离开来，把技巧创新当做绝对的正面价值而加以肯定并趋之若鹜；并将文学中所表达的危机感、孤独感和荒谬感等等也视为超越的真理，即对所谓人类永恒处境的新的深刻揭示。这些部分地是中国国情的产物，但与西方较为晚近的主流倾向也是有关连的。如前面所提到，随着现代派被视为经典，许多提出“后现代”问题的评论家频频地指出现代主义某些接近传统的特征，如它强调形式、构思、作品的完

① 见 I. A. 理查兹：《科学与诗》（克根·保尔出版社，伦敦，1926），60 页。值得说明的是，这里的“伪陈述”（pseudo-statement）一词本身并无贬意，指与科学陈述不同的种种信仰和信念。

② 转引自雷蒙德·威廉斯：《文化与社会》（哥伦比亚大学出版社，1983 版），228 页。具有讽刺意味的是，早先倡导贴近文本，尊崇“神圣的词语”的现代派主将艾略特此时转而直接关注有关“精神生活和社会生活”的一些他所谓的“更重要”的问题了。不论这一选择在他个人是否明智，它表明了“艺术自足论”的某种虚幻性和脆弱性。

整性和寓意（可想而知，后现代主义相对应地就是“反形式”的，“随机”的，“解体—解构”的与“反释义”的等等）^①；也就是说它还不够“危机”^②，不够激进，不够怀疑主义，不够“先锋”、“实验”。一些结构主义理论，如叙述学，则常常把文学（或某文学类型）看作一个无所不包的共时性系统，忽视艺术形式演变的社会及心理^③动因，或有意将这些外在因素搁置不谈，把写实主义的成规或现代主义的“变法”都当做某艺术形式系统内固有的组成部分或固有的可能的选择^④。从这种方式看，现代主义的“危机”问题，不论内容上的还是形式上的，作品中的还是作品外的，就似乎不存在了，或至少并不重要。

如果说对文学中的危机意识做简单的政治化的引申和解释往往导向误读，讨论文学形式风格及其演变时忽视其思想内容或社会文化的背景势必形成另一种片面。就像是，如果仅仅从衣宽衣瘦，裙长裙短的“美学”效应来研究时尚的周期性变化是很难看透的。因为“时髦”作为一种社会符号，标志着等级、财产等等许多非美学因素，同时还受到生产方式、原材料性状等等的制约。正宗现代主义（High Modernism）文学于本世纪20年代前后达到鼎盛，时间相对集中，波及又如此深广，当不是偶然。布雷德伯里曾比较详细地阐述说：由于工业化，城市化（1841到1891年间

① 比如，可参看伊·哈桑对比两者的议论。见《现代主义文学研究》，上集，316—329页。

② 危机（crisis）在英语中亦即“关键时刻”，因此以“危机”定义自己的时代及其文学也是一种特权。

③ 哈罗德·布鲁姆教授在《影响的焦虑》（牛津大学出版社，1973）中借用心理学中的俄底浦斯情结来阐述诗人们力图摆脱父辈影响的心态。虽然借用这心理学术语多少是个比喻，文学创作中的“杀父”倾向本身也还可追究（比如，这是个近代现象，19世纪以前的诗人们对“父辈的影响”似乎就没有那么多的“焦虑”。为什么？），但由于引入了“作者”，至少提醒人们注意到文学形式的演变的另一个文本外的驱动因素。

④ 如，西摩·查特曼在《故事与话语》（康奈尔大学出版社，1978）中注意到现代小说的情节类型和人物与过去相比有质的变化，但对把产生变化的原因（及其与读者的关系）接于视野之外，并且对自己的“剔除”（或筛选）行为不加说明，仿佛这是理所当然的。

伦敦的人口增长了一倍)和科技发展(1900年普朗克“量子论”和弗洛伊德《释梦》英译问世,1905年爱因斯坦发表“相对论”),由于“工业民主资本主义体制在英国的确立”,造成了(社会结构、生活方式和感受方式)某些质变,也使该体制内在的问题和缺陷显得更触目^①。“把文明推入血污和黑暗的深渊”^②的规模空前的世界大战,29—33年的大经济危机,俄国的十月革命及其它一系列革命,都深深地震撼了西方世界。不必说每个国家还面临许多特殊的问题和矛盾(如对英国来说,有波尔战争,爱尔兰问题,劳工斗争,妇女运动,帝国衰落和殖民地解放运动等等)。一种深刻的怀疑主义和末日情调由此滋生。当然,发展和变化不仅带来威胁感和危机感,也酝酿着涌动的渴求和希望。在艺术家的沙龙里,洋溢着面临重大艺术突破的兴奋情绪。当此之时,各种流派蜂起;诸多的“宣言”面世,流露着对政治和艺术革命的期待和渴求,既有世纪末的颓唐,也有世纪初的欢欣。但不论是斯班格勒^③式的悲观,还是未来派的乐观,都包含了对现存秩序、现有思想体系的怀疑和否定。按霍拉维的话说,由于诸方面的发展,“人们越来越对传统的世界观失去了信任。”^④这种思想上文化上的危机感不是(至少主要不是)故作姿态,虚张声势,也不止于一时一事,并不曾随着二战后西方世界的相对稳定繁荣而烟消云散^⑤。我们有理由认为这类言论和情绪作为一种文化现象,折射着现阶段西方社会的某些本质,并且它自身也构成了现代和后现代文化的一个基本特征。

① 《现代英国文学的社会背景》,第三章。

② 亨利·詹姆斯语,见波西·卢勃克(编辑):《亨利·詹姆斯书信集》(麦克米兰,伦敦,1920),第2卷,398页。

③ 奥斯瓦尔德·斯班格勒:德国历史哲学家,其最有影响的作品为《西方的衰亡》(1918—1922)。

④ 约翰·霍拉维:《文学景象》,见B·福特(编):《塘鹅丛书版英国文学指南:现代卷》(塘鹅丛书,1961),57页。

⑤ 贝尔在70年代里表述现当代西方社会的矛盾时仍反复使用“精神危机”和“价值危机”等词。参见《文化矛盾》49、52页等。

(三)“边缘”与“中心”

回溯一两百年，资本主义社会创业和发家时期的文学艺术家在相当大程度上是和主导社会、积极实践的“社会中坚”浑然一体，不分轩輊的。如鲁滨逊的创造者笛福，既经商，又介入政治；既当间谍，又作记者；既写政论上条陈，又编故事作小说，是何等积极活跃的“臣民”！他笔下的人物（像莫尔·弗兰德斯等）一生行动连着行动，简直让人头晕目眩。18世纪到19世纪前半期的英国作家，包括不少没有明确社会位置的半家庭妇女作家，大凡都有极强的社会责任感和参与意识，把写作本身看作一种社会“行动”（浓重的说教气味也常常由此而来）。直到19世纪中叶，重要政治家，如官至首相的本杰明·狄斯瑞利，可以同时又是十分多产的有相当成就的小说家。马修·阿诺德这样的诗人批评家仍然深信诗歌（这里是广义的“诗歌”，指文学）应“振奋并娱悦读者”，诗人应服务于时代^①。对于阿诺德来说，这不是对自己所处的时代的赞颂，而是一种深挚的关切。他从貌似轻佻的公子哥儿型青年长成深感困惑的诗人，最终又放弃写诗，成为积极参与改良社会的教育家和文化批评家。可见彼时彼刻的时代要求对本阶级的知识分子具有何等的说服力。

自上世纪后期起，在艺术家的圈子里，对行动以及社会中坚的轻视乃至敌视成为一种日渐强劲的普遍思潮。评论者在分析现代派艺术的产生时常常着重地提到艺术家们的疏离和异化（alienation）。从客观上看，由于社会分工不断发展，艺术变得日益“边缘化”（marginalized）：变成“半是贵族的和花花公子式的，半是职业性的和专门化的”^②。另一方面，用卢卡契的话说，近现代作

^① D. A. 库勒（编）：《马修·阿诺德诗选》（河边版，豪顿出版社，1961），第204、212等页。

^② 布雷德伯里：《现代英国文学的社会背景》（布莱克威尔出版社，1971），17—18页。