

20

世纪 外国文学史

第一卷

译林出版社
凤凰出版社

世纪之交的外国文学

主编 吴元迈

20世纪 外国文学史

第一卷

译林出版社
凤凰出版社

世纪之交的外国文学

主 编 吴元迈

副 主 编 陶 洁 王守仁

本卷主编 吴岳添 鄧溥浩

图书在版编目(CIP)数据

20 世纪外国文学史(第一卷)/吴元迈主编;—南京:
译林出版社,2004.12
ISBN 7-80657-669-X

I.2... II.吴... III.文学史-世界-现代
IV.1109.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 005107 号

书 名 20 世纪外国文学史(第一卷)
主 编 吴元迈
副 主 编 陶 洁 王守仁
本卷主编 吴岳添 鄧溥浩
责任编辑 施梓云
出版发行 译林出版社
凤凰出版社
电子信箱 yilin@yilin.com
网 址 <http://www.yilin.com>
地 址 南京湖南路 47 号(邮编 210009)
集团地址 江苏出版集团(南京中央路 165 号 210009)
集团网址 凤凰出版传媒网 <http://www.ppm.cn>
印 刷 南京豪德印刷有限公司
开 本 710×1000 毫米 1/16
印 张 41.75
插 页 4
字 数 451 千
版 次 2004 年 12 月第 1 版 2004 年 12 月第 1 次印刷
书 号 ISBN 7-80657-669-X/1·511
定 价 63.00 元
译林版图书若有印装错误可向承印厂调换

世纪之交的外国文学

编委会成员

主编

吴元迈

副主编

陶洁 王守仁

编委（按姓氏笔画排列）

王守仁	宁瑛	冯植生	李景端
吴元迈	吴正仪	吴岳添	陈众议
郅溥浩	钱青	钱善行	唐月梅
陶洁	黄源深	章祖德	韩耀成
童庆生			



本卷主编

吴岳添 鄧溥浩

本卷撰稿人

绪 论	吴元迈				
概 论	吴岳添				
第一章	吴岳添				
第二章	韩耀成				
第三章	吴元迈	钱善行	刘文飞		
第四章	王守仁	童庆生	何宁	吴新云	
第五章	陶洁	刘树森	郭栖庆	王家湘	金莉
第六章	黄源深	叶显林	傅俊		
第七章	吴正仪				
第八章	陈众议	孙成敖			
第九章	冯植生	林洪亮	蒋承俊	陈九瑛	高韧
	高兴				
第十章	石琴娥				
第十一章	唐月梅	石海峻	凌彰	穆宏燕	鄧溥浩

20世纪已经逝去。为了新世纪的前行,全面回顾、思考和总结它的时机已经到来。

对于外国文学领域来说,同样如此。如何描绘20世纪世界文学地图;如何阐述20世纪文学的历史行程及其所表现的人类共性和民族个性,其演变的普遍规律和特殊规律;如何探讨代表性作家的思想探索和艺术探索及文艺思潮流派的嬗变;如何概括20世纪文学的成就和不足、意义和经验,已成为我们和同行的一项迫切课题。

现在,摆在人们面前的这部五卷本《20世纪外国文学史》,就是我们在这方面所作的探索和努力。

—

文学作为人类掌握世界的方式之一,与时代风云、历史进程、社会生活和人的命运休戚相关。20世纪文学也不例外。

20世纪是人类历史发生巨变的伟大世纪:一个展示科学技术迅猛发展和物质文明日新月异的世纪;一个给人类的生存环境及发展中国家带来严重挑战的世纪;一个充满复杂多变与巨大冲突、各式革命和民族解放运动风起云涌的世纪;一个经历前所未有的两次世界大战和战后两大阵营间长期“冷战”的动荡世纪;一个在人们心灵上、精神上弥漫着希望与失望、乐观与悲观情绪的世纪。所有这一切,都这样或那样地、间接或直接地成为20世纪文学的描写对象;所有这一切也使20世纪文学本身经历了巨大变化。可以说,20世纪文学和20世纪历史同呼吸、共

命运。

20世纪世界文学地图与前几个世纪相比,已经发生根本变化。首先,出现了三大文学板块:随着文学领域里欧洲中心主义的终结,除了传统的资本主义国家文学继续存在外,还有新兴的社会主义国家文学和挣脱殖民主义枷锁的广大发展中国家文学即“第三世界”文学。其中,新兴社会主义文学由于给人类文学带来了新的人物、新的世界,因而独树一帜,具有独特的意义和风采。至于“第三世界文学”,它更是今非昔比。例如,中国文学从1919年“五四”新文学运动起,在欧美文学的影响下,完成了现代的伟大变革。其代表人物鲁迅、郭沫若、茅盾等既是作家又毫无例外地都是文学翻译家。他们在创作中十分重视汲取外国文学营养,同时又以自身的特色和民族的个性,在20世纪文学中占有重要一席。而拉美魔幻现实主义文学的崛起,则令世人刮目相看,并已成为20世纪文学的一朵奇葩,其代表作家加西亚·马尔克斯和阿斯图里亚斯等一批作家的作品不仅享誉世界文坛,而且被称为一次“拉美文学爆炸”。在古老的非洲大地,特别是在撒哈拉沙漠以南的非洲,60年代以前,不要说文学,就连具有现代意义的出版社也没有。60年代以后,其文学状况有了很大变化,不仅民族文学获得了长足进展,而且有好几位作家是诺贝尔文学奖的获得者,如尼日利亚的渥雷·索因卡、南非的戈迪默等。

其次,20世纪文学思潮流派的变迁,不再像过去几个世纪那样,一个代替另一个——感伤主义代替古典主义,浪漫主义代替感伤主义,现实主义代替浪漫主义——而是呈现出多元的发展态势,基本上是现实主义与现代主义和实验主义的共存,以及二三十年代仍流行于法、德、美、日等国的自然主义。同时,现实主义和现代主义又都处在变化发展之中,尤其是在现代主义那里,思潮流派纷呈,更替频繁,潮涨潮落,花开花谢,“各领风骚”十几年甚至几年,如达达主义、超现实主义、未来主义、象征主义、表现主义、意识流小说等。

与20世纪文学实践的“多声部”相对应的,是20世纪文学理论批评流派的蜂拥而起。它们由于受到哲学、语言学、美学、心理学等的不断撞击,像走马灯一样层出不穷,令人目不暇接:从形式主义到结构主义,从阐释学到新历史主义,从阅读批评到接受美学,从现象学到解构主义,从叙述学到文化研究……难怪西方有人声言:20世纪是“文学批评时代”。尽管20世纪文学理论批评如此丰富多彩,如此喧哗骚动,但它们存

在着一个致命伤:从理论到理论,基本上不与文学实践相结合。

第三,20世纪文学格局也与以往世纪的那种单一形态不同。由于作家关于世界和人的观念之相异,对审美方式把握之相异,对文学与现实关系的认识之相异,在一个相当长的时期里,基本上形成了“三足鼎立”之势:一是传统现实主义文学或批判现实主义文学仍在继续发展;二是以新型现实主义或革命浪漫主义为方法的无产阶级文学(社会主义文学)在大步走向世界文坛;三是一种非传统的、多流派的现代主义文学和实验主义文学的迅速崛起和扩展。

二

现实主义或批判现实主义曾经是19世纪文学的主潮,也是它的主要成就,并为人类文学奉献出了像巴尔扎克、司汤达、普希金、列夫·托尔斯泰、萨克雷和狄更斯等一批作家,灿若群星。然而,从19世纪末起,文学形势发生急剧变化,现实主义已不再“一统天下”,于是一些非传统或反传统的先锋派文学人士便声称:“现实主义老了”,“现实主义死了”,“该是审判现实主义的时候了”。但是,这些断言并未经受住时间和实践的考验。现实主义作为20世纪文学的重要一极,在新的历史条件下仍在继续和发展,并在世界范围内出现了以罗曼·罗兰、法朗士、马丁·杜·加尔、亨利希·曼、托马斯·曼、伯尔、高尔斯华绥、萧伯纳、德莱塞、蒲宁、加西亚·马尔克斯等为代表的一批闻名遐迩的20世纪现实主义作家。

随着现实的变化和发展,现实主义也在变化发展。20世纪现实主义,特别是欧美现实主义在继承以往现实主义的民主主义和人道主义传统以及某些基本创作原则的同时,形成了一些新的特点和倾向。从内容方面看,如探索人的全球境遇及其生存意义,寻找人和人类的生存与发展的途径,揭示资本主义社会中人的异化和孤独以及为克服它们而所作的各种努力。在一些优秀现实主义作家的笔下,“人可以被杀死,但不可能被战胜”;“我是人,所以我在寻找”。从形式方面看,它发展了19世纪现实主义的叙述形式,对人物性格、活动地点、环境氛围进行多方面描写,并广泛采用过去一般不采用或很少采用的表现手段,如意识

流、荒诞、直接或间接的内心独白、时空颠倒、传说、神话等,而且还吸纳了音乐、绘画和电影等方面的艺术经验诸如蒙太奇等。尤其是在托马斯·曼的《约瑟和他的兄弟们》和安娜·西格斯的《途中邂逅》、艾特玛托夫的《一日长于百年》和布尔加科夫的《大师和玛格丽特》、加西亚·马尔克斯的《百年孤独》和阿斯图里亚斯的《玉米人》等作品里,不仅运用虚拟和荒诞,而且运用现实主义狭隘论者最无法容忍的神话和传说,这是20世纪现实主义诗学上一大突破。正因为它们将历史时间和神话时间、直接真实和间接真实、传说和现实熔铸一炉,把过去和现在、宏观世界和微观世界相互交织,从而给作品增添了新层次、新容量和新信息,并赋予作品以强烈的哲理性。这些作家在创作中力图综合人类经验来探索和回答人与历史存在的关系这一时代的迫切课题。在他们那里,哲理性不仅成了作品的内容,也决定了作品的形式。于是,20世纪文学中一批哲理小说、哲理戏剧和哲理诗歌等,便应运而生。

20世纪现实主义文学在形式和手法方面日益多样丰富,包括它对非现实主义诸多流派艺术经验的借鉴,这并不意味着现实主义在非现实主义化,在异化,在离经叛道;恰恰相反,这是现实主义自身发展的内在需要,也是现实主义的与时俱进。文学史表明,不论过去和现在,不同的文学流派总是在相互挑战和相互影响中前行。这是人类艺术得以发展的广阔道路,也是它的一条普遍规律。现实主义文学从它诞生之日起,就曾经吸收古典主义文学、浪漫主义文学的艺术经验,如古典主义创作中的那些关于日常生活的喜剧、讽刺、寓言,就深刻地影响过19世纪现实主义创作,而狄更斯和陀思妥耶夫斯基的现实主义小说,就运用过浪漫主义的创作题材和手法。至于梅里美和普希金的创作,更无法同浪漫主义一刀两断,因为他们就是由早期浪漫主义者转变为现实主义者。

20世纪现实主义形式和手法的创新,归根结底,乃是生活使然,时代的呼唤。列宁曾深刻指出:“随着每个时代的发现,甚至在自然科学领域里(更不用说人类的历史),唯物主义必然要改变自己的形式。”布莱希特也有一句至理名言:“关于文学形式,必须去问现实,而不是去问美学,也不是去问现实主义美学。”可见,现实主义作为一种创作方法或诗学体系,从来就是动态的、发展的、开放的,而不是静止的、不变的、封闭的。然而,在一个很长的时期内,这种理解并不为某些现实主义文论家、

批评家所认同,他们在对待20世纪现实主义文学时,仍照搬传统的现实主义标准。例如,在苏联和我国的一些教科书和著述里曾认为现实主义只是“以生活本身的形式反映生活”,或“按照生活本来的样式精确细腻地加以描写”;或表现“典型环境中的典型性格”,或像卢卡契在30年代所认定的那样,把巴尔扎克和列夫·托尔斯泰的创作奉为现实主义的惟一范式。这些观点显然是以偏概全,并不能反映20世纪现实主义创作的全部丰富性,只会削足适履,限制现实主义艺术的审美发展,使之贫乏化。

针对这些片面观点,文学界一些有识之士,朝着正确方向提出了自己的新见解。30年代,布莱希特在那场同卢卡契关于现实主义的著名论战中,便鲜明地提出“现实主义的广阔性和多样性”的命题,认为它既可以在细节上忠于现实,也可以采用比喻象征、讲故事的方式;既可以是滑稽诙谐,也可以夸张变形。60年代初,在布拉格举行的那次具有深远影响的卡夫卡国际讨论会上及会后不久,阿拉贡和加罗第便分别提出“开放现实主义”和“无边现实主义”的新观点。70年代初,苏联学者苏奇科夫和马尔科夫也分别提出社会主义现实主义的“开放范畴”和“开放体系”的新命题,主张生活的认识、题材的选择、形式的表现、作家个性的展示,是有限制的,是开放的。

这就是20世纪现实主义理论探索中的几个重要里程碑。

其实,20世纪现实主义文学创作并非人们想像的那样整齐划一,它同样是一种多类型、多流派的文学。从拉美的现实主义文学来看,至少存在以加西亚·马尔克斯、阿斯图里亚斯、卡彭铁尔为代表的魔幻现实主义,以巴尔加斯·略萨为代表的结构现实主义,以埃内斯托·萨瓦多为代表的心理现实主义等。从全球的现实主义文学来看,大致可以分为:一、客观历史派(以生活本身形式反映生活),如二次大战后表现普通人日常生活的意大利新现实主义;对战争浩劫和人民命运进行沉思的中、南欧斯拉夫国家的现实主义(米纳奇、伊瓦什凯维奇、安德里奇等人的作品),以及英国的反战讽刺作品等。二、比喻虚拟派,如布莱希特的戏剧,艾吕雅的诗歌等。三、心理描写派,如赫尔曼·黑塞的长篇小说《荒原狼》、斯特凡·茨威格的中篇小说《一个陌生女人的来信》和《一个女人一生中的二十四小时》,安德列耶夫的中篇小说《红笑》和别尔戈利茨的中篇小说《白天的星星》等。四、寓言神话派,如艾特马托夫的中篇小说《白

轮船》和《狗花崖》，托马斯·曼的小说《雅各布的故事》和《年轻的约瑟》等。

20世纪现实主义文学内部流派的这种划分是相对的，而不是绝对的。不仅如此，就整个20世纪文学的大流派划分而言，它同样是相对而不是绝对的。20世纪不少作家不可能无条件地纳入某种“主义”。这里面存在许多复杂情况，决不可简单对待：一是有些作家的创作道路曾经历过多种“主义”，例如易卜生先是浪漫主义者或象征主义者，后是现实主义者；高尔基先是浪漫主义者和批判现实主义者，后是新型现实主义者（或社会主义现实主义者）。二是某些作家诸如帕索斯、海明威和福克纳等的某些作品，目前还很难划入现实主义或现代主义范畴，也许可以称之为混合型或中间型作品，这值得进一步探讨。三是“主义”或流派的划分同划分者和接受者的观点密切相关，这里有一个仁者见仁、智者见智的问题。例如，安德列耶夫曾调侃地说：他对出身高贵的颓废派来说，是个可鄙的现实主义者；他对传统的现实主义派来说，是个甚可怀疑的象征主义者。又如，萨特在人们的眼里是个公认的存在主义作家，但他却称自己是个现实主义者。

三

现代主义同20世纪现实主义一样，几乎是20世纪文学的半壁江山。

但，什么是现代主义，它至今仍是一个有争议的复杂难题，甚至在涉及它的每个层次上都存在歧异，更不用说它之后的那个“后现代主义”了。

20世纪文学中任何一个现代主义者，都未曾对“现代主义”这个概念做过一般性的界定。它既不像文学史上古典主义、感伤主义、浪漫主义、现实主义、自然主义等那样，曾经有过这样或那样的宣言，也不像从属于它名义下的象征主义、达达主义、超现实主义、未来主义诸流派那样，曾经作为一个文学团体，发表过这样或那样的纲领来宣布自己的存在。这是其一。其二，“现代”这个术语本身十分笼统，除了表示新的和现代的以外，并无什么实质性内容。所以，有的英国评论写道：“某种以年代推移的速度、与年代一同前进的东西，就像船头浪一样，去年的现代就不会是今年的现代”，以至于“就有了诸如‘原始现代主义’、‘旧现代

主义’、‘新现代主义’、‘后现代主义’这类相反词语的流通。”其三,被包括在现代主义名义下各流派的艺术和思想倾向,不仅十分驳杂,十分不同,而且有的甚至相互对立。例如,俄国诗歌中作为现代主义组成之一的阿克梅主义,它的兴起和确立的目的,是为了取代俄国象征主义,克服俄国象征主义理论的抽象性和空想性,甚至对俄国象征主义诗歌的实践也采取一种置疑态度。至于说到未来主义,特别是以马雅可夫斯基为代表的那一派未来主义,还有法国和捷克的超现实主义,并不像其他现代主义那样悲观,那样失落,那样孤独,那样朝后看,而是充满革命激情,寄希望于未来,向前看。

现代主义在一个很长时期里,尤其是在苏联和中国等社会主义国家中,往往将它同颓废主义相提并论,视为同义词而加以拒斥。这可能同德国、法国、俄国的一些早期马克思主义文艺批评家的革命立场有关,也可能同某些现实主义作家的文学观点有关。例如,列夫·托尔斯泰在《什么是艺术》一文中,曾批评过象征主义者和颓废主义者的创作,认为它们将真善美的统一性引向了解解体。直至1965年,苏联的一本《简明美学辞典》仍写道:“‘颓废主义’这一概念也可以把这种艺术的形形色色的流派——由抽象主义和立方主义直到现代的超现实主义和抽象主义统一起来。”事情的变化差不多与此同时开始,1964年苏联《简明文学百科全书》(九卷本)第二卷的“颓废主义”条目中,才将它和“现代主义”作了区分,认为后者的许多特征不同于前者,而且把前者的产生时间限定于19世纪与20世纪之交,将后者限定于第一次世界大战前后。此后,苏联文艺学基本上沿袭了这一观点。

“颓废主义”一词源于法文“decadence”,意为没落、堕落。它首先出现于19世纪80年代的法国。最早将它引入文艺领域的是作家和批评家戈蒂叶。在他看来,古希腊、罗马的后期文化(古希腊颓废文艺)具有一种特殊魅力:精细的唯美主义、抑郁的情绪、美妙凄凉的厌世态度。之后,法国人巴茹在巴黎主编出版一个名为《颓废主义》(1886—1889)的诗刊。那时的象征主义者及观点与之相同的诗人,都自命为“颓废主义者”。诗人魏尔兰有一句诗说:“我是颓废末期的帝国。”可见,颓废主义在当时并无贬意,甚至还是一种自豪与时髦。其著名代表诗人有魏尔兰、马拉美、兰波等。他们宣扬个人主义,为艺术而艺术,其诗歌则弥漫着哀叹、无望、厌世等情绪,即所谓的“世纪末情绪”。后来,颓废主义扩

展到欧洲某些国家,而英国的王尔德、比利时的维尔哈伦、俄国的库兹明等,都是该派代表性诗人。

把现代主义等同于颓废主义,这显然不妥,因为两者的内容存在着明显差别,而且颓废主义的存在时间十分短暂。但也不应否认早期象征主义者和颓废主义者之间存在着千丝万缕的联系。俄国象征派女诗人吉皮乌斯说过,她不是颓废派,颓废派真正吸引她的是它的个人主义。但是,这两者之间的联系,在不同象征派诗人那里并不相同。俄国象征派著名代表者和理论家别雷曾写道:波德莱尔对于他是颓废派;勃留索夫对于他既是象征派也是颓废派;勃洛克对于他是象征派而不是颓废派。也许,把颓废主义看作象征主义之前身,更为符合实际。

在一些国家里,当否定颓废主义之声不绝于耳的时候,高尔基则发出了不同的声音。他早在《保罗·魏尔兰和颓废派》一文中便写道,颓废主义作为一个整体和一种思潮,是“有害的”,但又认为在魏尔兰等的诗歌中,“能听到抗议资本主义现实的声音,听到饱经磨难的心灵绝望的呼喊。这种艺术源于想摆脱惟利是图、道德沦丧的世界的强烈愿望,同时,也是危机的征兆。”这一个多世纪之前写的话,在今天也没有失去其意义。1934年,高尔基又称魏尔兰、兰波等为文学中从事“首饰技艺”的能工巧匠。

现代主义作为20世纪文学中一个庞杂而重要的思潮流派,是从象征主义出发的,亦即萌发于19世纪末的法国。有人更具体地认定巴黎是它的发祥地:“这惟一的地点,在这里……才有可能摇匀诸如维也纳心理学、非洲雕塑、美国侦探小说、俄国音乐、新天主教教义、德国技巧、意大利绝望情绪等这类‘现代的’药剂。”

现代主义是20世纪欧美各种非传统文学的总称,它们为数众多而又相互独立,而且大都具有民族的差别,如英国的意识流和意象派,法国和捷克的超现实主义,意大利和俄国的未来主义,德国的表现主义等。其中有些流派诸如象征主义等已成为国际性文学现象;有些流派诸如达达主义等属地区性文学现象;而阿克梅派则仅仅是俄国的一个现代派。有些流派诸如立方主义、抽象主义等,在文学领域并不突出,但在绘画等艺术领域中却盛极一时。

正因为现代主义是如此千差万别,以至于人们对它究竟应该包括哪些流派,它的时间上限和下限在哪里等一系列问题,都无法达成共

识。1974年,马尔科姆·布雷德伯里和詹姆斯·麦克法兰在《现代主义》一书中曾就此写道:“这取决于人们是在哪个中心,或在哪个首府(或省份)来观察它的。正如在今天的英国,‘现代’这个词语与一个世纪以前马修·阿诺德所理解的含义迥然不同那样,我们可以看到,从一个国家到另一个国家,从一种语言到另一种语言,它的含义也是极为不同的。”这两位英国学者说得很对。例如在中国,人们常说“近代文学史”、“现代文学史”和“当代文学史”,而在法语里,1670年后都称作现代。因此,中国人对现代的理解,和法国人很不同。仅拿英国来说,它的作家、学者对现代主义的起始时间,也是各执一词。例如埃蒙德·威尔逊将现代主义与象征主义联系在一起,这意味着现代主义开始于19世纪80年代,而弗吉尼亚·吴尔夫则认为它产生于1910年12月,正是这个时候“人性改变了……一切人类关系都变化了”;劳伦斯却把它的开始定格在1915年,而理查德·埃尔曼则提出:“1900年比弗吉尼亚·吴尔夫的1910年更方便、更准确”,因为现代主义的主题已响彻于爱德华七世时代。

至于现代主义的下限,在世界各国更是众说纷纭,其中最为对立的是:一种观点认为,“现代主义早已成为遥远的过去,在30年代就已经终结”。另一种观点则针锋相对地提出,它“作为我们时代的基本艺术一直延续至今”。究竟哪些流派属于现代主义,人们的看法同样不一致。这同对后现代主义的理解密切相关。例如,有人把存在主义文学划入现代主义;而有人则把它划入后现代主义。英国的“愤怒青年”和美国的“垮掉的一代”的“主义”归属,也是如此。——所有这些不同甚至相反的观点,不仅使我们认识到现代主义术语的复杂性,也使我们认识到探讨现代主义问题的复杂性。

尽管现代主义没有提出一份纲领或宣言式的文件,尽管现代主义文学如此五光十色,尽管现代主义每个流派的特点和探索、价值和意义及其存在时间都各不相同,但是它们都认为自己所处的时代是一个不可阻挡的历史转折时期,一个过去时代的信仰和精神价值解体的时期,因此主张重新审视19世纪文学的哲学基础和创作原则。于是,叔本华和尼采的非理性意志论,柏格森的直觉说和胡萨尔的现象学,弗洛伊德的精神分析学和容格的无意识论,弗雷泽的意识进化说和海德格尔的存在主义等,便成了现代主义的共同哲学和思想基础。正是这些理论模式催生了现代主义者关于世界和人的独特观念。而现代主义创作所竭力

表现的则是人与人、人与自然、人与社会、人与物的对立关系与异化关系,以及作家的自我探索和自我思考。因而在现代主义的众多作品中,卡夫卡的小说《变形记》和乔伊斯的小说《尤利西斯》等,就成了这方面最富代表性的作品,也是最有成就的作品。可以说,这些作品几乎成了资本主义世界危机状态的一种符号,一种象征,一种寓言。

也正是现代主义文学的这些理念,使其形式和手法具有强烈的反传统性和反规范性:时空颠倒、意识流、荒诞、象征、潜意识、抽象、复杂多变的情绪与印象等等。不过,话又得说回来,现代主义的反传统,并不意味着不同任何传统对话,会同传统一刀两断。这从来都不是艺术的发展规律。实际情况同样表明,现代主义同传统现实主义并不是没有任何联系,例如,普鲁斯特就曾经从福楼拜那里吸取过艺术经验和创作思想;别雷非常熟悉果戈理的作品,其小说曾受到果戈理的强烈影响。再拿意识流来说,它并非现代主义的首创。1876年,陀思妥耶夫斯基在其小说《温顺的女性》的“作者告白”里便写道:“当然,叙述的过程持续了几个钟头,断断续续,东拉西扯,形式上不很连贯:他时而自言自语,时而好像在说给一个看不见的人、一个裁判员听。现实生活中也常有这样的情形。”当然,与现实主义相比,现代主义更注重的是浪漫主义传统,因为浪漫主义的表现说与现代主义有着相同之处,而且它们都不满自己所处的时代。

现代主义文学,特别是它的那些经典的优秀的作品,对19世纪末以降西方资本主义世界所经历的巨大动荡和精神危机,对资产阶级的群体意识和个体意识之间的矛盾,对社会的那些中下层人民的不满情绪与艰难境遇,都从一个方面作了有力的揭示和独特的反映,这不容置疑。同时,现代主义文学在艺术表现上所作的那些有价值的革新和有意义的探索,也促进并推动了20世纪文学的整体发展。另一方面,现代主义文学的那种独特的审美反映和表现并不全面和完整,往往把充满复杂而矛盾的社会进程抽象化,看不到大众的呐喊与抗争,而作品中所深深蕴含的悲观主义、虚无主义、个人主义等思想情绪,显然具有消极影响。这同样不容置疑。

现代主义同20世纪现实主义一样,都不是文学的天涯海角。在20世纪文学的历史进程中,它们的发展既不平衡,也非直线行进,时强时弱,时起时落,这是它们的基本路线图。一般地说,一次大战前后是现代主

义的鼎盛时期,不少大家诸如乔伊斯、卡夫卡、普鲁斯特、艾略特、托勒尔、马雅可夫斯基等,都出现在这一期间。30年代即史家所称的“红色十年”,在西方资本主义世界发生经济大危机、苏联和苏联文学的影响逐渐增强、各国进步人民奔赴马德里参加西班牙人民斗争,以及战争威胁日益逼近的大背景下,现代主义开始走向衰退,现实主义则在世界文坛占据主导地位。四五十年代即二次大战期间及战后的和平建设年代,一方面是现实主义的强劲发展势头不减,如苏联的反法西斯战争和战后重建时期的社会主义现实主义文学,中、南欧斯拉夫国家关于战争与民族命运的现实主义文学,一度风靡全球的意大利新现实主义文学和电影,英美的现实主义文学——“愤怒青年”与“垮掉的一代”等;另一方面是具有实验特征和创新精神的欧美存在主义文学、荒诞派戏剧、新小说派等迅速脱颖而出;同时还掀起了世界性的“卡夫卡热”。大约从60年代起,欧美的实验主义文学风行一时,但各国的现实主义文学创作并没有停滞,特别是拉美魔幻现实主义的异军突起,不仅给现实主义文学也给世界文坛吹进了一股新风。

现实主义和现代主义在20世纪文学的版图上,既相互对峙、相互挑战又相互并存、相互影响,尤其是西方国家的现实主义和现代主义,在反映资本主义社会的某些方面,例如人的困惑、孤独、失落等,具有异曲同工之妙。英国文学批评家、小说家戴维·洛奇,在1981年回顾20世纪英国文学百年历程时曾写道:它在现实主义与现代主义之间像钟摆一样来回摆动,分别成为英国不同文学阶段的主潮。洛奇的这一著名“钟摆论”不仅适用于英国20世纪文学,也基本适用于20世纪世界文学。

四

20世纪80年代初,一批西方文学批评家开始用“后现代主义”这个术语,来界定60年代以后西方文学创作的新变化。同时,也有一些批评家并不用它,而用“实验主义”一词。

什么是“后现代主义”,什么是文学创作中的“后现代主义”,这都是一个复杂纷纭、悬而未决的问题。也许可以说,在当今世界上没有一个术语比它更时髦、更富有争议性、更无确定性的了。80年代末,有些著述又开始声称:或“后现代主义”已经过去;或现在是“后现代主义”之后,