

西

方 / 现 / 代 / 文 / 艺 / 新 / 潮 / 译 / 丛

邹 羽 译

现代主义

〔英〕彼得·福克纳 著



Modernism

北方文艺出版社

西方现代文艺思潮译丛

现代主义

〔英〕 彼德·福克纳著

邹 羽译

罗达十校

北方文艺出版社

1988·哈尔滨

Modernism

by Peter Faulkner

本书根据英国伦敦 Methuen & Co. Ltd, 1980 年版译出

责任编辑：方 舟

封面设计：甄明舒

现 代 主 义

Xian Dai Zhu Yi

〔英〕彼得·福克纳 著 邹羽 译 罗达十 校

北方文艺出版社出版

成都希望书店发行

河北省邢台市彩色印刷厂激光排版

河北元氏绿宝胶印厂印刷

开本 787 × 960 毫米 1 / 32 · 印张 5.75 · 插页 4 · 字数 80,000

1988 年 8 月第 1 版 1988 年 8 月第 1 次印刷

ISBN 7—5317—0200—2 / I · 201 定价：3.30 元

中译本总序

新时期的文艺理论研究和批评潮头迭起，各种新方法、新观念、新流派、新术语，纷至沓来，使人应接不暇。在经历了一个匆忙、急躁的“拿来”过程之后，我们开始认识到，对西方文学创作和批评中的许多新术语、新概念，我们还缺乏科学的限定和逻辑的归纳、对西方现代化的文艺运动、流派、观念也少有冷静的清理和认真的检讨。在我们的理论著作和批评文章中，特别是涉及到西方现代文学流派、观念和术语的地方，往往语焉不详，概念混乱、意义模糊、张冠李戴的情况很多。

我们知道，概念和术语是任何学科理论大厦的基石，是学科生命体系的细胞，如同黑格尔所说：“真理的要素是概念，真理的真实形态是科学体系”。为了正本清源，重整我们文艺创作和批评中的一些概念和范畴，为我国的文艺事业做一些

踏实的基础工作，我们开始着手组织翻译这套丛书。

这套丛书自 70 年代在西方出版以来，一直盛销不衰、多次再版，究其原因，主要有二点：

一、丛书所研究的都是文艺创作、批评和理论研究中最常见、最重要而又往往被争论不休的概念和术语。作者并没有对其进行经院式、词典式的诠释而是把它放在生动，繁杂的文艺运动和思潮中去考查，清晰地勾勒出概念内涵的发生、发展和嬗变。因此，一部书的价值就往往超出了术语解释范围，可以当成文艺思潮的描述来读，并且具有了文学史的意义。

二、这套书的作者多是西方功力深厚的文艺批评家和大学教授，他们在写作中参阅了多种文献资料并都尽可能多地援引说服力强的原文段落，因此，不仅具有很高的学术价值而且行文生动、深入浅出，具有极强的可读性。

我们深知，对于“文学”和“翻译”这两个神圣的字眼来说，我们都还是些没有入门的新手，水平有限加上时间仓促、错误和疏忽之处一定在所难免，我们祈请专家和读者的批评。我们没有其他的奢望，如果我们翻译的这些书能对爱好文学

的青年们朋友们有一定的参考价值，我们就满足了。

西方现代文艺新潮译丛编委会
1987,9,20 于成都

目 录

中译本总序

引言	1
第一章 发展	5
第二章 现代主义纪元	27
概况	28
具体讨论	43
T. S. 艾略特的早期批评	43
弗吉尼亚·伍尔夫的批评文章	55
庞德的《休·塞尔文·毛伯利》	70
乔伊斯的《尤利西斯》	85
戴·赫·劳伦斯和现代主义	109
第三章 自 1930 年以来	120
参考文献	136
英汉译名对照	152

引 言

在讨论 20 世纪文学的时候，我们常常采用“现代主义”这个术语。其实，在讨论 20 世纪所有艺术形式时，我们都能用上它。正如对待其他批评术语一样，如果我们想要对一部作品进行深入研究，那么在运用这些术语之时就必须力求严谨。马修·阿诺德在《诗歌研究》中为诗歌标准所作的规定，可以说至今仍然是文学批评的基础。他说：“如果我们掌握并支配技巧”，我们就能成为批评家，但如果我们反过来被技巧所支配，这就成了一场无意义的游戏。

在 20 年代以前，所谓“现代主义”仅仅指一种对新鲜事物表示同情的态度，直到 20 年代，这一概念才更加具体地同艺术中的各种实验与尝试活动联系在一起（虽然也保留了宗教的“进步的”观念这样的含义）。劳拉·赖丁和罗伯特·格雷夫斯首次出版《现代主义诗歌综述》是在 1927 年，但是就在这部妙趣横生的著作里，作者大量使用的

形容词却是“现代的”，而非“现代主义的”。另外值得重视的是，理查兹的《文学批评原理》和利维斯博士的《英诗新旨》中均无“现代主义”一词，尽管两位学者所关心的也正是诗歌中的“现代”素质。该书特别突出地表现出对托·斯·艾略特的重视，而利维斯还认为他具有“现代人的感受力”。

我们完全没有必要对这种情况表示惊异。可以说大多数从历史上沿用至今的术语都具有回顾的性质：济慈当时就并未以浪漫主义诗人自诩，但这不能成为我们舍弃“浪漫主义”这个术语的理由，批评在某种意义上就是对过去文化的理解。近几十年的批评家通过对世纪初那段时间的观察，发现在当时的艺术作品中，存在着可以采用同一批评语言来进行描述的现象。休·肯纳在1758年为《日晷》所作的序言中已经提到这点。他同样注意到那次文艺运动缺乏一个共同名称，因此还提出要变通一下温德姆·刘易斯用过的术语，并称之为“涡流”——“一次有目标、有节制的、在三维空间中环绕着一个宁静的聚合点，向心的猛烈旋转”。这种说法后来并没有被采纳。格雷厄姆·霍夫在1960年出版的《意象与经验》中在这方面遇到了同样的困难：

在 1919 年至二次世界大战的若干年里，人们目睹了英语文学中的一场革命，其规模之大可与一世纪前的浪漫主义运动相比……〔但它〕至今尚未得到一个名称。

霍夫的意见是把意象主义这个术语加以展开：“意象派思想居于我们这个时代所特有的各种文学形式的中心，我们可以给以这个词语更广泛的涵义。”这种说法同样也没有得到发展，或许是因为有人认为狭窄的涵义仍有价值吧。但与此同时，“现代主义”已经出现并且满足了这种需要。这个词语在 1961 年的《鹈鹕版英国文学指南》20 世纪卷中尚未出现。但是在 1971 年出版的《世界史》里，它却得到了广泛的运用，而伯纳德·伯根齐那篇序论《现代主义的开端》对此尤有贡献。由此我们可以看到现代批评术语的形成过程。

“现代主义”这个术语所涉及的各种艺术作品极其丰富，这就使批评活动的准确性遇到了严重挑战。本书的研究并非以包罗万象为目的，它主要是以英语文学中的现代主义为主题，也就是基

本上针对托·斯·艾略特、艾兹拉·庞德、詹姆斯·乔伊斯和弗吉尼亚·伍尔夫的作品来进行研究。本书将把这些作家置于由亨利·詹姆斯和叶芝所开辟的文学背景之中，从而分析现代主义的深远影响及其在当代世界的重要性。现代主义并不是一个人们用以概括 20 世纪一切作家的空洞概念，像奥威尔这样一个重要的现代作家就并不是现代主义者。而劳伦斯同这种思潮的关系也远非一言可以道尽。笔者希望在本书的末尾，这个概念的涵义能够得到充分的阐明，同时也能提供足够的实质性材料，使这种讨论的意义在其起点的基础上有所发展。这样我们才能最终对于像毕加索和斯特拉文斯基这样的现代主义艺术家有一定的了解。但是更直接的重点还是在文学方面，而本书的意图也不是希望形成规范，而只是澄清问题。

第一章 发展

现代主义是 20 世纪艺术脱离 19 世纪各种艺术观的整个历史过程中的一部分。随着时代的变迁，那些艺术观已经变成陈腐的俗套。而这些关于文学形成的观点是与作者和读者间的联系密切相关的——从整体上说，这是一种相当稳定的联系，而作者则能够假想一个由各种态度组成的总体，一种对于现实的共同认识。

这方面最显著的代表就是维多利亚小说中的“现实主义”。虽然当时的小说家十分明智地体会到人类经验的多样性——如果连这点都谈不上，他们还怎么能够成为小说家？——但他们假想他们与自己的读者之间存在着共同的现实世界，大略地讲起来，整个维多利亚时代的小说都是在简·奥斯丁开创的道路上发展的。司各特在对《爱玛》表示嘉许时持有同样的观点，他认为《爱玛》有代表性地体现了：

那种同自然本身一样摹仿自然的艺术，它向读者显示的不是想象世界中的壮丽景观，而是他日常生活的准确而惊人的再现。

这种对于共同经验的重视在维多利亚小说家——萨克雷、特罗洛普、盖斯凯尔夫人和乔治·艾略特——中间尤为典型。事实上，萨克雷就曾在1851年给戴维·马森的信中抱怨过狄更斯在这方面与其他人的距离：“在许多方面，我未能同他的艺术取得一致，我以为他在再现自然时并不忠实。”然而尽管狄更斯与他的同代人相比确实运用了更多刺激性的描述，复杂的情节和离奇的巧合，但他自己并不怀疑他正在把读者引向彼此共同的伦理世界，在那里他们可以从对生活的夸大的或者有选择的再现中领悟到道德上的真理。他对于现实的认识确实要比那种不负责任的态度更加广阔一些。

对共同经验的强调也解释了维多利亚小说的作者直接向读者说话的习惯，而对于现代读者来说，这是十分不好意思的事情：

啊！Vantias Vantitatum^①！我们之间又有谁在这个世界上是幸福的呢？又有谁在意愿得到了实现？就算遂了愿，又有谁是满足的？——来吧，孩子们，让我们盖上盒子和木偶，我们的游戏已经结束。

（萨克雷，《名利场》，1847）

现在作者就把他〔哈定先生〕置于读者手中，不是作为一个英雄，不是作为一个引起大家敬佩和议论的人物，也不是一个在公众场合人们为之祝酒，一提起便像完美的神灵一样使人非得用上愚蠢的客套加以恭维的人物。他只是一个诚实的好人，虔诚地信仰着他所努力传播的宗教，完全听命于自己潜心修习的戒规。

（特罗洛普，《巴彻斯特塔楼》，1857）

然而她（多罗西亚）的存在，对于周

① Vanitas Vanitatum〔拉丁语〕，意为“浮华空虚的生活。”
——译者

围的人的影响确实十分深远：因为世界上不断发展的幸福生活相当一部分是要依赖于某些非历史的行为来完成的，而且，今天的一切，对于你我来说，并不是怎么糟的——以前可能会差劲点——也是一半靠着那些全心全意的隐居者，而另一半靠着那些荒坟中的无名尸才得以如此。

（乔治·艾略特，《米德尔马奇》，1870）

维多利亚时代这几本小说的结尾毫无例外地全部诉诸读者的情感，而且都假想读者与作者在生活经验上的近似可以使读者同意作者的处理。只要作者一旦感到读者难以产生类似反应，这种模式的结尾就不会出现，19世纪的那种一致性便也随之消失。

其实，也并非现实主义小说中才存在着一致性，或者说作者与读者对文学的本质与效果的共同看法。在戏剧方面，它更简单地表现为娱乐至上原则，在滑稽剧、情节剧、童话剧中是如此——事实上，在莎士比亚的戏剧中也是如此。诗歌的情形近似小说，人们希望通过一种能为较多的人

所掌握的形式来表达伦理方面的启示。丁尼生正是因为满足了这样的需要，所以才能够在那个时代的知识界享有如此崇高的地位。关于他在1842年出版的两卷本《诗集》，他的朋友詹姆斯·斯佩丁写过一篇评论，道出了那种潜在的观点：

凡是诗歌中具有真实和永久价值的东西，都必须以关于人类生活及世界上人的状况的正确观点为基础。缺乏这一基础，则最完美的艺术也难以产生人类长期欢迎的内容。而一旦有了这一基础，那么最粗糙的艺术也永远不会缺乏观众。

《悼念》，可以说是丁尼生既满足了这些期望又表达了自己内心的极度困扰的一首诗。他后期的诗歌则反映出他对社会责任的关心已经在他的写作中占了很大的比重。也正是因为丁尼生接受了“面对公众”的观念，他才能如此自信地完成桂冠诗人的各项义务——也许他也是最后一位如此善于表演的诗人。至于维多利亚时代的其他诗人，比如勃朗宁和霍普金斯，他们的诗歌与现实的期

待之间就存在着一种差距。勃朗宁确实比他的批评家略胜一筹，但他的诗歌过于喋喋不休；而霍普金斯干脆不发表诗作。丁尼生是为了他的时代并且针对他的时代写作的。《国王的叙事诗》可以算作他运用诗歌形式进行道德说教的完美典范。他说：“在我的组诗里，我试图告诉人们理想的重要。”后来的作家很少有人能够如此直截了当地承认自己作品含有教育意义或者能够如此确信“这个理想”能得到普遍承认。

对丁尼生和乔治·艾略特这样一些作家的推崇，说明了维多利亚时代的文化对文学赋予了相当重要的社会意义，并允许它承担某些原先由宗教完成的工作。正因如此，它才必须侧重于伦理内容。但这是以牺牲维多利亚时代文学中的力量和广度为代价的。它对于性关系的处理尤其受到人们的贬斥，即便从较为直率的狄更斯的著作中，我们也难以了解多少当时盛行的嫖娼之风（在当时的英语文学中，不可能出现巴尔扎克或者陀思妥也夫斯基）。这种强加在作家身上的束缚被视为他在保持社会一致性方面所承担的义务。随着时间的推移，许多对真与美比对善更感兴趣的人便对此深为不满。在欧洲大陆，尤其在法国，这种