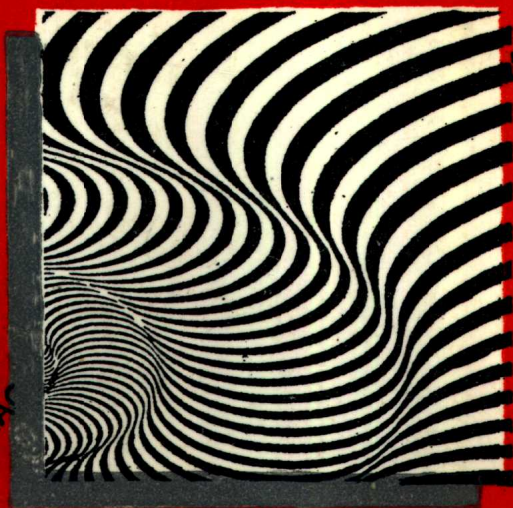


曾庆元 著



西方现代主义文艺思潮述评

武汉大学出版社

西方现代主义文艺思潮述评

曾庆元 著

武汉大学出版社

(鄂)新登字 09 号

西方现代主义文艺思潮述评

◎ 曾庆元 著

*

武汉大学出版社出版发行

(430072 武昌 珞珈山)

湖北省安陆市印刷厂印刷

*

850×1168 1/32 9.375 印张 240 千字

1993 年 9 月第 1 版 1993 年 9 月第 1 次印刷

印数:1—1000

ISBN 7-307-01536-6/I·122

定价:4.80 元

前 言

1982年夏秋之交，我在中国人民大学中文系取得文艺学硕士学位后，被分派到武汉大学中文系文艺理论教研室任教。时值改革开放大潮涌起，紧闭的国门一下大开，西方的各种思潮也随着高科技、新设备一起蜂涌而至。现代主义继三四十年代销声匿迹之后，重又被当作“新潮”鼓吹而流行一时。学生中以谈论叔本华、尼采、柏格森、弗洛伊德、萨特的名字为“时髦”；各种新名词的滥用，造成了“轰炸”效应，使本来就显得怪异的现代主义，又蒙上了一层神秘的面纱。

我所在的系，很重视学生的业余创作，而且出了好几个在全国颇有影响的作家。有鉴于当时学生的创作中存在对西方现代主义文艺盲目崇拜、刻意模仿的现象，次年秋，系主持人要我开设了《西方现代主义文艺思潮》这门课。作研究生时，我对这个问题稍有涉猎，接受任务后不敢懈怠，一头扎在图书馆里翻阅了不少资料，读了费尽心思搜罗到的现代派作品，总算对现代主义有了一个较为完整的印象，写出了30来万字的讲义。开讲后，听课的人很踊跃，或许是这门课本身就很时髦的原因吧。但学生听完后的反映却令我感动。不少人开始明白，现代主义是西方现代社会特定环境的产物，不是可以随意横移的，于是改变了盲目崇拜的心理，否定了自己的仿作。有的还在报上写了文章，漫谈了自己学习的心得体会。作为教师，我对此是感到十分欣慰的。此后，这门课又给作家班、助教班和研究生讲过几次，反应都较为热烈。

1985年前后，创作界出现了一些新潮作品，几个评论家据此宣称，这是“新时期的现代主义文艺思潮”。先是诗歌界的“第三

代”诗人为自己的“朦胧诗”“大喊大叫”，（他们发表的宣言可能比发表的诗歌还多）继之而起的是所谓“实验性戏剧”和“探索性小说”，其形式到内容的“新、奇、怪”，使读者和观众都睁大了惊异的眼睛。这些作品后来被结集出版，并堂而皇之地称为“荒诞派小说”、“魔幻现实主义小说”、“象征主义小说”、“意识流小说”等等。

随之而来的问题，是如何看待这种文学现象。于是，报章杂志上便有了现代主义“真伪”问题的争论。赞成的一方，给这一新潮以很高的评价，认为它打破了多年形成的单一的创作模式，代表了一种“新的美学原则的崛起”。更有人以为现代主义是社会现代化的必然结果，它肯定会成为新时期文学的主潮。还有人用一本书的篇幅为“当代中国的现代主义”进行理论总结，匆忙地“建构相应的理论框架”。（见陈晋《当代中国的现代主义》，中国文联出版公司1988年出版）否定的一方，把问题提得比较尖锐，以为事关文艺发展的方向和路线、不可小视，但论者似乎缺乏系统的研究，立论显得不够坚实有力。争论虽然没有结果，却引起了我的兴趣与思考。现代主义是否适合中国？中国是否真正出现了“现代主义”思潮？如果真有其事，它在中国的命运又如何？回答这些问题是需要时间的，因为这不仅是理论问题，还是一个实践的问题。由此，我想起了本世纪初至三四十年代，中国文坛上出现过的现代主义文艺运动，并试图用新的眼光审视它的实绩与结局，思考它作为翻过去了的一页历史，给我们留下了什么样的经验教训，从中我们又能得到什么样的启迪。写作这本“述评”性质的教材，实际上就是由这些问题引发的。

这本教材实际上可分为上、下两篇。上篇（第二章）是“述”即介绍性质的，但述中有“评”，其中表达了我个人的许多见解；下篇是“评”即研究性质的，为了把问题说清楚，评中也有“述”。这样做是为了适合教学的需要。

摆在读者面前的这份答卷，并不令人鼓舞，我自己也觉得好像是给中国当代的“现代主义”热，从头到脚浇了一盆凉水。但我相信

自己的结论是有根有据的,是研究的结果。对此肯定会有不同意见,也会引来批评,而这正是我所期待的。

作 者

1992年岁末于珞珈山

目 录

前言	(1)
第一章 绪论	(1)
一、什么是“现代主义”文艺	(1)
二、西方现代主义文艺思潮的产生与发展	(8)
三、如何评价西方现代主义文艺思潮	(11)
第二章 “现代主义”的主要流派	(18)
一、象征主义诗歌	(18)
二、未来主义文学、表现主义文学	(35)
三、超现实主义、意识流文学	(54)
四、存在主义文学	(76)
五、荒诞派戏剧和新小说派	(91)
第三章 西方“现代主义”文艺思潮再认识	(122)
一、物质的富有与精神的贫困	
——从技术与情感的不平衡看西方现代主义文艺	(122)
二、“上帝死了”	
——从西方人的信仰危机看现代主义文艺	(134)
三、明天的太阳不再辉煌	
——现代主义文艺的衰微	(147)
四、非理性哲学与现代主义文艺	
——析西方现代主义文艺思潮的理论基础	(155)

第四章	“现代主义”与中国文学	(166)
一、	现代主义在中国出现的时代背景	
	——鸦片战争带来的两个结果	(166)
二、	西方两个世纪经历的文学思潮，在中国匆忙而又杂乱地过去	(172)
三、	为了开通“运输精神粮食的航路”	
	——王国维与鲁迅	(184)
第五章	“现代主义”在中国的表演	(200)
一、	象征派诗歌在中国	(200)
二、	新感觉派小说	(220)
三、	戏剧创作中的现代主义思潮	(242)
第六章	“现代主义”在中国的命运	(253)
一、	“现代主义”是给饥饿的人们准备的精神美食	(253)
二、	“现代主义”在中国毫未开演，而又像已经一一演过了	(262)
三、	现代主义不合中国的人文传统	(272)
四、	余论	(289)

第一章 绪 论

一、什么是“现代主义”文艺

“现代主义”文艺又称“现代派”、“先锋派”文艺。它是西方（主要是欧洲）在近现代兴起的一股文艺思潮，其影响遍及世界各地。由于流派纷呈、内容庞杂，其界定众说纷纭，迄今尚无定论。

从时间分期来说，有人将中世纪以后的五六百年的文学都称作为“现代主义”。美国诗人 E·庞德就持这种观点，他的根据是“有所创新”（make it new）。还有主张从文艺复兴算起的，因为文艺复兴以来的文艺都在走着“创新”的路子。此外，还有不少人认为只有当代反映了“文化价值观念与发挥技术经济效率的必要性之间对立的”作品才能称为“现代派”文艺。这种分法着眼于文化传统与现代文明的矛盾、以及这种矛盾给人带来的精神苦闷（异化感、荒诞感、绝望感等）。

我国学术界一般认为从 19 世纪中叶开始在欧洲流行的后期象征主义文学，开了现代主义文艺的先河。嗣后，各种流派，五花八门，迭出不穷，一直延续至今。其界定的尺度是这些流派与传统文艺在思想内容与艺术形式上有了明显区别，这就是它的反理性、反文学的倾向。但也有学者主张时限应追溯到稍前一些的唯美主义文学，理由是唯美主义文学已开始显露了与传统文学有别的特点。美国唯美主义作家爱伦·坡（1808—1849）所倡导的使灵魂升华的“美”，以及反自然、反说教的主张，对形式美和暗示

性、音乐性的强调，就是象征派诗歌的先声。^①

以内容划分歧见更大。庞德认为，形式与内容均有所创新，才能归为“现代主义”范畴。其用意虽说是将矛头对准传统，反拨摹仿现实的文学，但“创新”却不是现代主义文艺独有的特点，传统文学也有锐意创新的，因此，这一界说显然就失之宽泛了。也有以作家、作品所含的“青春、朝气或生命力”为现代主义文艺的标志的。艾伦·摩尔斯在《残存者：活在20世纪里》一文中指出，作家、作品所具有的这种“生命力”（指创造力、创新能力，也指原生力——引者）或者来自过去，却能持续于新时代；或者为作家本人所固有。摩尔斯据此将现代派分为两类。一类是从19世纪末颓废主义文学中演变出来的一个世代的作家。它以托马斯·曼、叶芝、瓦莱里、乔伊斯、里尔克、萧伯纳等为代表。他们的“生命力”主要表现在“将过去了的时代转化为复得的时代”。另一类以德莱塞为代表。由于他对宗教和心理学的深厚造诣，在探讨思想与意志、个人爱好与行动之间的关系时，结果内在的无法摆脱的生命力形成了他的作品内容的主要特色：绝对地维护自我、表现自我。因为他在《美国的悲剧》的小结中说过：“我不想和任何作家竞赛。我的事业不是争夺，而是一项工作，一项不折不扣的自我表现的工作。”这一类型的另一代表是法国意识流作家普鲁斯特。他笃信柏格森的直觉主义，努力探索时间与意识、记忆与自我之间的关系，以人的本能为可靠的认识力。普鲁斯特说：“艺术家应该服从他自己的本能。正是这人的本能，使艺术成为最真实的事物、人生最严肃的一课、最确实可靠的最后审判。”摩尔斯把德莱塞和普鲁斯特并列为早期现代主义的作家。这里当然有值得商榷的地方。因为传统文学里也有自我表现者，德莱塞正是这样的作家。

美国费城忒伯尔大学《现代文学杂志》主编莫莱斯·比伯在

^① 袁可嘉：《外国现代派作品选〈前言〉》，上海文艺出版1985年版。

《什么是现代派》里提出，如果单从内容分，现代派包含两个极端和一条中间路线。旨在重建宗教信仰的文学与给个人主义、无政府主义的文化进行辩解的文学是两个极端，中间路线则是摇摆 in 信仰与困惑、确信与怀疑之间的文学。由象征主义发展为神秘主义的文学就是意在重建宗教的文学。他们认为上帝所启示的世界是非理性的、神秘的，然而却是美的、真的。人们只有在寂静的冥想中才能直觉到它。上帝的力量是无边的，人们只有顺从这种力量，才会获得对生命意义的理解。在他们看来，文字中神秘的字眼意味着神秘的力量，它启发人对上帝的皈依。的确，神秘主义的幽灵几乎附体于所有现代主义流派之中。

以深入内心和意识底层，用不同传统的方式寻找自我、表现自我的文学是现代主义文艺的主流。它以叔本华、尼采的意志哲学、柏格森的生命哲学、弗洛伊德的精神分析学、萨特的存在主义哲学为理论武器，全力表现荒诞的世界、痛苦的人生。象征主义、表现主义、意识流、存在主义、荒诞派、新小说派的文学都属此类。

未来主义、超现实主义、魔幻现实主义属中间路线，它其实是以上两个极端的混合物，其中既有神秘主义的幻影，又有表现潜意识的内容。

这三类作品在语言与其他表现手法的共同特征是“冲破传统以丰富形象塑造，犹如立体派绘画以多方面的观察和表现代替传统的二度空间的局限，从而赋予错综复杂的对象以同时性，使之同时发生、同时存在，大大增强描写的效果。”^①

英国现代主义大师詹姆斯·乔伊斯（1882—1941）对什么是现代主义的见解是有广泛影响的。他为现代主义归纳了4个要点：1. 着重文学作品的构成形式。他说：“一首诗的本质应该不在涵义，而在构成（de）”。这句话以后便成了现代主义的名言。2. 坚

^① 参见伍蠡甫《现代西方文论选（编后记）》。

持文学超乎一切之上，不承担任何义务。3. 不再像以前那样，为了信仰或与神沟通而运用神话，而是当作艺术手段，使虚构发展任意为之。一切武断，以增强文艺对观众、读者的控制。4. 犹如印象派坚持的，观察者比观察对象更重要。文学须通往大千世界中的唯我世界。据此，比伯给现代主义下了这样一个定义：“一个流行于国际间的敏感性（Sensibility）；它支配着从 19 世纪最后 25 年到 1945 年左右的艺术和文学，或者说从 1870 年印象派绘画的发展和亨利·詹姆斯的小说开始，直到二次世界大战的艺术和文学。”比伯的见解是比较切近现代主义文艺的实际的。当然，其中也存在着明显的纰漏。比如存在主义文学就不回避现实，坚持承担义务。本世纪 50 年代中期在法国勃兴的新小说派则比任何现代主义的流派都更具“敏感性”。

将现代主义称之为“现代派”、“先锋派”是从社会学的角度来揭示其特征的。法国文艺评论家让·里卡图说：“所谓先锋就是指在军队主力前面的那一部分。在艺术上，先锋派实际所反对的是那些‘拖在后面’的人，或者是军队的主力（我们称为群众），或者是后卫（我们称为学院派）。”在先锋派作家看来，他们的活动是一部分先进的、精英人物的活动。他们激烈地反对学院派（指坚持传统的人），因为学院派采取行会的方式，把自己的杂志和画廊当作世袭的领地，不许外人问津。先锋派这种态度使得他们在政治和文学艺术中获得了“左派的好名声”。但是，先锋派与群众又是对立的，他们认为，在社会生活里，群众也是“拖在后面的人”。许多国家的先锋派文艺家和革命政治力量之间充满了联系与矛盾的关系史（如法国存在主义者与法国共产党之间的关系史），说明文艺上的先锋派运动不过是“轰动一时”的“表面革新”罢了。“先锋派”的先锋作用主要表现在对传统的激烈态度和对艺术形式的大胆创新上。美国评论家 R·吉尔曼说：“先锋这个词，除去它的战斗性、进取性以后，最终所剩下来的全部含义只不过是拒绝重复以往的所作所为。”由于“先锋派”这一名称不能

恰切地概括这些流派的主要特征（如福克纳、艾略特等现代派的大师在思想上是严格固守传统的），以后逐渐为“现代派”、“现代主义”所取代。

本世纪以来，语言学理论有了很大的进展，并对现代主义文艺思潮的涌起有着深刻的影响。1977年英国伯明翰大学教授戴·洛奇在《现代主义、反现代主义、后现代主义》一文中就运用结构主义语言学的理论对现代派文艺从一个新的角度下了定义：“我把现代特有的艺术称为现代主义，以示区别。规定现代主义艺术，特别是现代主义文学的方法之一是指出现代主义艺术直观地接受或预示了索绪尔关于符号与实际两者之间关系的思想。”索绪尔是瑞士结构主义语言学的创始人。索绪尔给词语符号或词汇下的定义是“表示成分”（语音、文字）和“被表示成分”（即语音或文字所指的具体事物或抽象概念）两者的统一。索绪尔断言“能指”（即表示成分）和“所指”（即被表示成分）之间的关系是任意规定的。例如“猫”和“狗”这两个词与这两个动物之间并无必然的联系，只要使用者愿意，它们的名字完全可以互易。这种任意性表明，交际功能的实现取决于不同词语之间有规则的关系，而不取决于词语与它代表的事物之间的关系。索绪尔语言理论的意义，在于他的这种任意性思想意味着人对“能指”的重视甚于对“所指”的重视，对形式的关注甚于对内容的关注。洛奇的所取正是这种任意性以及形式的强调。这刚好与现代派的主要艺术主张契合。“一切艺术都追求音乐境界”（佩特），因为音乐是所有艺术中最具形式性的，它与具体事物的联系最弱，可以说它是一系列没有所指的“能指”。王尔德提出“生活模仿艺术”其着眼点也是结构，因为人是按照自己的心理结构来观察和组合事物的。只有这种具有自然性质的结构才可以使不完备的、不令人满意的现实变革更新，创造出象印象派的褐色的雾和波德莱尔的“人工天堂”。

在回答什么是“现代主义”时，在这里有必要先对“反现代

主义”、“后现代主义”的说法稍加说明。

所谓“反现代主义”是指那些既具有现代主义倾向，又不愿在这条路上走得太远的文艺家的主张。他们继承了现代主义背离的那种传统，但又认为，只要根据人类的知识和物质环境的变化加以适当的改革，传统的东西（例如现实主义）依然是可行的，有价值的。反现代主义与现代主义的主要分野是：反现代主义不追求音乐的境界，而追求历史的感觉。它的散文风格不愿贴近诗歌，却追求诗意的散文化。它坚持文学是对现实的传达，特别是对那种先于和独立于这种传达行为的传达（指更客观的现实——引者）。例如在现代主义者眼里，画布上那褐色的雾是由画家的主观精神创造出来的。反现代主义者则回答说，恰恰相反，那是来自工业化的煤烟污染。如果一定要描写视错觉的话，那也得说明产生视错觉的原因，如同狄更斯在《艰难时世》中所描写的那样。所以，反现代主义者重视作品的内容，对艺术形式的试验显得没有耐心，并且认为那样会妨碍对现实的传达。在文学语言运用上，他们的主张也同结构主义相反：要以意择词而不要以词择意。

30年代在意大利流行的“新现实主义”，50年代在欧洲崛起的“愤怒的青年文学”、“垮掉的一代”文学，以及“新自然主义”（黑色幽默文学、魔幻现实主义文学）等都可归为“反现代主义”一流。我国80年代的“现代主义”文艺运动中涌现出来的新潮作品，其实都是“反现代主义”的滥觞，充其量也只是借用了象征、意识流、超现实、荒诞等现代主义表现技巧而已，他们所标榜的“现代派”，离西方纯粹的“现代派”实在太遥远。

基于“反现代主义”的艺术主张与现代主义有较大的差异，我们的这本教材就没有把它们列为述评的对象。

“后现代主义”的概念是比较含混的。有人说，“后现代主义”除了说明它出现的时间在现代主义之后而外，什么也没有说。这话有些绝对，但也不无道理。

“后现代主义”与“反现代主义”的主张相反，它认为现代主

义虽然对传统进行了批判，但在这条路上走得还不够远。在后现代主义者看来，无论现代主义者在艺术的内容与形式上进行过多少试验，它们的作品还是为读者提供了意义，尽管这意义可能不止一个。例如《白雪公主》中有一个角色问：“地毯在哪里？”现代主义者会回答说，那是一个存在着但永远也找不到的东西。而后现代主义者则认为，人的经验就是一张地毯。我们从中看到的任何有意义的图案，不过是迷惑人并愉悦人的虚影幻像。卡夫卡在《城堡》里把城堡描写为可望而永远不可及的目标，虽然这中间无路可循，但它确是一个实在的目标。可后现代主义说，卡夫卡在骗人，城堡是一个根本不存在的东西。

后现代主义的作品对于读者来说，困难不在于意义的晦涩，因为晦涩总是可以搞清楚的；困难在于其意义的不确定，因为不确定的东西是不可理喻的。谁也无法确定《等待戈多》中的戈多是什么样的人物，因而也无法衡量人们苦苦地等待是否有结果，是否值得；谁也无法理清“新小说”《窥视者》的情节线索，因为它的事件宛如一个既无进口又无出口的迷阵。

后现代主义的流派主要是荒诞派戏剧和法国新小说派。可以认为它是现代主义发展到终极的表现，它映现的是一抹落日的余辉。

从以上关于现代主义的种种说法中，可以知道，要给这个流派迭起，内容庞杂、形式怪诞，处在迅速流变的文艺运动勾勒一个准确的轮廓是多么困难。我们也不打算作这件力不能及的工作。要想获得对现代主义文艺思潮比较全面的认识，只能寄希望对它的全面了解之后。

这里，需要特别指出的是，现代主义文艺无论是在近现代，还是在当代欧洲文坛上都不是唯一的甚至不是主要的文艺流派。与其共存的还有传统的现实主义、浪漫主义等。但现代主义文艺是这一时期西方最富有时代特征、深刻而广泛反映了现代欧美社会矛盾和社会心理的重要文学思潮，它在西方文学史上有着十分重

要的地位则是毋庸置疑的。

二、西方现代主义文艺思潮的产生与发展

西方现代主义文艺由涓涓细流，汇成一股强大的思潮，并显现出它对整个文学发展的巨大影响，是在本世纪 20 年代。但究其根底，却早在 19 世纪中叶就已露端倪。美国的爱伦·坡和法国的波德莱尔（1821—1867）是公认的现代主义的鼻祖。爱伦·坡的唯美主义理论为象征主义文学奠定了基础；波德莱尔的诗集《恶之花》的发表则是象征派文学的诞生的标志。象征主义诗歌改变了以往文学对生活的田园牧歌式的咏叹，转向了对城市的喧嚣噪乱和人性的阴暗丑恶的渲染。在艺术手法上，它发展了神秘主义哲学家安曼努尔·史威登堡的“对应论”（即自然界万物之间存在着相互对应的关系，在可见的事物与不可见的精神之间有彼此契合的情况），把山川草木看作是向人发出信息的“象征的森林”，主张用有声有色的物象来暗示启发人的微妙的内心世界，打破现实主义、浪漫主义直抒心境、白描景物的方法，运用反叙述、重联想和虚构的手段，使作品表现出导向内心和主观精神的倾向。象征派的美学主张为整个现代主义文艺定下了基调。

19 世纪 70—90 年代，西方自由资本主义开始向垄断资本主义过渡。批判现实主义文学这时也越过了其灿烂辉煌的顶峰，开始向自然主义转化，继起的象征派诗人在反对自然主义对外界现实的机械摹仿的同时，却又接受了他们侧重描绘病态事物和琐碎细节的影响，将唯美主义和自然主义溶合成象征主义。1886 年 9 月 15 日巴黎《费加罗报》上一个不知名的诗人让·莫雷阿斯提出了“象征主义”这个名称，象征主义才作为一个自觉的文艺运动而发展起来。在这个通称为象征主义的文学流派中，法国的韩波（1854—1891）和玛拉美（1842—1898），比利时的维尔哈伦（1855—1916）、梅特林克（1862—1949）都是风云人物。

本世纪 20 年代是现代主义文艺确立并获得很大发展的时期。这个时期，欧洲经历了第一次世界大战和十月社会主义革命，劳资关系紧张，阶级斗争激烈，社会矛盾日益深刻。帝国主义侵略本性的暴露和无产阶级力量的壮大，使中小资产阶级的知识分子对资本主义制度产生了怀疑和否定的情绪，但他们对社会主义又怀有恐惧的心理，他们幻想摆脱尘世的纷争，寻找一个宁静的世外桃源，躲进彼岸世界和无意识领域。这一时期的文人在艺术上进行了广泛的试验，竞相标新立异，于是，各种现代主义流派蜂起，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、俄国为中心的未来主义，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主义文学的新品种。

由于社会主义影响的扩大，这一时期现代主义作家出现了两极分化的趋势。一部分人向革命势力靠拢成为现代主义的左翼，如德国表现主义作家托勒（1893—1939）和恺撒（1878—1945），法国的超现实主义作家艾吕雅（1895—1952）和阿拉贡（1897—），俄国的未来主义诗人马雅可夫斯基等。一部分人则向保守反动阵营靠拢而成为现代主义的右翼，如意大利未来主义诗人马利涅蒂（1876—1944）、美国意象派诗人庞德都为法西斯效过力。象征主义诗人艾略特在政治上也是反动的。徘徊在二者之间的重要作家有法国的瓦莱里（1871—1945），德国的里尔克（1875—1926）和英国的沃尔夫（1882—1941）等。

30 年代的欧美文学主要倾向是进步的，有“红色的三十年代”之称。世界经济的大萧条、法西斯势力的威胁，迫使许多作家的政治态度向左转，从而在文化战线上形成了一个声势浩大的统一战线。这一时期文学创作的主要特点是现实主义的作家注意吸取现代主义文学的表现技巧，成为“广义的现代派作家”；而不少现代主义作家在自己的作品中加重了现实主义成分。现代主义的表现技巧向现实主义领域的渗透，虽然表明现代主义文艺思潮