

世界文艺新潮

王林·著 吉林教育出版社



世界文艺新潮

王林●著



9022231

SHI JIE WEN YI XIN CHAO



吉林教育出版社

世界文艺新潮

王林 著

责任编辑：杨 雁

封面设计：曲 刚

出版：吉林教育出版社 787×1092毫米32开 5.25印张2插页107,000字

1989年10月第1版 1989年10月第1次印刷

发行：吉林省新华书店 印数：1—2,000册 定价：1.80元

印刷：长春市第十一印刷厂 ISBN 7-5383-0835-0/J·5

目 录

1. 后现代主义…………… (1)
2. 内在的需要——抽象派…………… (9)
3. 精神上的搏斗——表现主义…………… (26)
4. 哲理的思考——布莱希特戏剧…………… (35)
5. 伟大的转折——立体派…………… (52)
6. 向前看——未来主义…………… (60)
7. 随心所欲——超现实主义…………… (69)
8. 怀疑的艺术——新小说派…………… (82)
9. 关系网——结构主义…………… (107)
10. 不断地理解——阐释学…………… (119)
11. 现代派的灵魂——非理性主义思潮…………… (133)
12. 新思潮——弗洛伊德之后…………… (148)

1 后现代主义

20世纪60年代前后，西方文化中，又出现了“后现代主义”思潮。顾名思义，它是继“现代主义”之后出现的新的文学动向。

后现代主义，是正在形成与发展的文艺现象。故而，人们的看法不甚一致。有的认为，它不过是现代派的“余波”。有的认为，它是“现代派的开端”。有的则把二者混为一谈。

“后现代主义”一词，据美国比较文学教授伊哈布·哈桑介绍，在1934年出版的西班牙诗人腓德列可·德·翁尼斯的《西班牙及西属亚美利加诗选》中，就曾出现过。其后，为人们所沿用。

英国的威廉·范·奥康诺，在他的《大学新才子和现代主义的终结》（1963）一书中，则把英国50年代崛起的“大学新才子”：菲利普·拉金、约翰·卫恩、金斯莱·艾密斯等，视为后现代主义的代表。从某些作品的内容中，我们可以洞见第二次世界大战后英国人的心理状态及其生活状况。如拉金的诗《癞蛤蟆》（1955），表现了人的压抑感渴望解脱，却无能为力，只好困惑在双重心理的矛盾中：人之自由与环境的束缚。象诗中所说：“我为何听凭癞蛤蟆般的差

使，重重压我身？难道我不能用我的聪明做笮子，赶走那牲畜？”“为的是付几张帐单”，“一星期六天我让它用那毒腺，玷污我气质”。有的人靠“专磨嘴皮”为生，有的要“流氓泼皮”度日，有的虽然“没有饿肚皮”，却过得“寒俭没法提”。“啊，要是我有足够的勇气，来高喊：去你妈的养老金！可我很清楚这不过是，梦幻和泡影”。因为，“癞蛤蟆般的孽障”，“决不允许我”，“青云平步”；“哪一个都不好扔下”：癞蛤蟆给予的“外形”，人还要保其“素质”。诗中用词，通俗易懂而口语化，并不象某些象征意境的描写那么艰涩费解。

英国诺丁汉大学的讲师阿兰·罗德威认为，后现代主义始于美国当代诗人洛厄尔、贝里曼等人的自白诗，而止于巴思、巴塞爾姆等人的新颖小说。自白派的诗歌，是人们更加痛苦、更加绝望的情感抒发。其灵魂之裸露，较现代派更为彻底。甚至将自己的同性恋、手淫、无能、疯狂与自杀的念头，都毫不掩饰地袒露出来。事实上，自白派诗人贝里曼、塞克斯顿、普拉斯等，都先后自杀而死。人们不仅自我毁灭，还自我恐惧。洛厄尔的诗中就说：“我自己就是地狱”。萨特的存在主义作品则是：“他人，即地狱。”可见，人生变得越来越可怕，从怕别人发展到怕自己。

新颖小说的内向、忧虑与迷惘亦是如此。其写法更肆无忌惮。如巴塞爾姆的小说《无法言传的诡计，不自然的行动》中，就有流水帐似地一条条罗列：“（1）我不知道我会出什么事（2）它到底意味着什么（3）深深的悲痛袭上新的心头但我不知道为什么（4）我迷失了，我头晕，我不

知身在何处（5）我陷入了歧途（6）我问你，我怎么了？

（7）我再也不知道我在哪儿，这里是什么地方？（8）如果我从天上掉下来，我也不会比此刻感到更头晕眼花（9）一种愉快和慌乱的混合，这就是我目前的心情（10）我在哪儿，这样的状况将于何时了结？（11）我该怎么办？我不知身在何处。”这里没有文学的形象描绘，都是自我心情的表白，表述自我醉生梦死、迷迷糊糊、无所适从的困境。

有的评论家，甚至将法国新小说派作家米歇尔·布托尔、阿兰·罗布-格里耶、美国黑色幽默作家品钦、库弗、冯内古特，法国荒诞派作家贝亮特等，也列入后现代派之中。

美国当代作家约翰·巴思坚决认为，哥伦比亚魔幻现实主义作家加西亚·马尔克斯与意大利的伊塔洛·卡尔维诺亦是后现代派作家。

在巴思看来，后现代派“不仅违反了现实主义的常规，而且也违反了现代派的常规”。（《西方现代派文学问题论争集》，下，人民文学出版社，第738页。）后现代派，是对传统文学与现代派文学的“全盘否定或摒弃”。（同上，第739页。）后现代派文学，既不单纯模仿传统文学，也不单纯模仿现代派文学。它有自己的独特风格。

巴思十分推崇意大利伊塔洛·卡尔维诺的后现代派之作《宇宙喜剧》（1965）。他认为：“这种太空时代的寓言，文笔优美，非常动人——约翰·厄普代克称它为‘尽善尽美的梦’——它的题材既象新宇宙论一样新颖，又如同民间故事一样古朴。它的主题是爱情和失败、变化和永恒、幻

想和现实，包括专门描写意大利现实的大量内容。卡尔维诺象一切出色的幻想家一样，把本地风光的具体细节作为他想象力驰骋的基地：跟星云、黑洞和抒情性相结合的是营养丰富的面团、婴孩和美女，乍一亮相就消失得无影无踪。作为一个真正的后现代派作家，卡尔维诺总是一只脚站在过去的叙述手法上——即薄伽丘、马可·波罗或意大利神话故事的那种典型意大利式的叙述手法上——另一只脚可以说是站在现时的巴黎结构主义上；一只脚在幻想世界，另一只脚在客观现实中。他在左面受到意大利共产党评论家的谴责，在右面又受到意大利天主教评论家的谴责；我明白这是理所当然的，值得注意的是他受到了约翰·厄普代克、戈尔·维达尔和我本人这样各不相同的同行的称赞。我劝大家立即读一下卡尔维诺的作品，从《宇宙喜剧》开始一直读下去，这不只是因为他印证了我的后现代派纲领，而是因为他的小说高蛋白、味道好。”（同上，第743页。）

巴思认为马尔克斯的《百年孤独》（1967），“直率与诡诈、现实主义与魔法和神话、政治热情与非政治的艺术、人物塑造与漫画化、幽默与恐怖等等的综合贯彻始终，使人从一开始就觉察到自己是读一部杰作，不仅艺术精湛，而且人情练达，确实精彩之至，就如同读《堂吉珂德》、《伟大前程》和《哈克贝利·费恩历险记》一样。”（同上，第744页。）

综上所述，后现代派与现代派确有其相互联系与相似之处。有些作家，既可归属前者，亦可归属后者，难以绝然划分。但后现代派总是有自己的特点。第二次世界大战前后，社会的状况与人们的心理，都有所变化与发展。文学的变化

也是自然的。正如我国古文论中所说：“文变染乎世情”。

后现代派的题材，趋向民间，更富人性，主人公是平庸的人物，并非英雄气概。当然，现代派作品中亦有此特色。但后现代派则更为广泛而深刻。美国哈桑教授，在其《后现代主义》（1971）一文中，对后现代派与现代派的区分，有较为详尽的阐述。他认为，后现代派趋向通俗化是公认的艺术。现代派则在创作技巧上大胆创新，一般读者，深感费解。后现代派“反特权主义，反极权主义”，主张无政府状态。现代派则表现人的严重异化。现代派有“原始主义”，“从人类的共同梦幻（集体潜意识）中取得比喻”。后现代派则“离开神话，走向存在主义哲学，嬉皮士运动”。现代派有“色情主义”，后现代派则“视性爱为游戏”。现代派在语言与结构上，搞实验主义；后现代派其结构“支离破碎”，搞“各类形式的溶合”。现代派有抽象艺术；后现代派之抽象性，“走到极端，回过头来成为具体派”。哈桑认为，后现代主义文学在其想象力上是自由与解放的，“人类的头脑无拘无束地虚构一切”。现代派作品，虽然晦涩难懂，其意义总是可寻的。后现代派作品中，有些东西是难以确认的。如贝克特的小说《毛洛》中的身穿大衣、头戴帽子、手持拐杖的那个人物究竟是谁，是说不准的。象美国作家约翰·福尔斯的《魔法象》和托马斯·品钦的《第49号货物的拍卖》，其情节都象迷宫一般令人费解。

这种不确定性或矛盾性，乃是后现代派作品中的较为普遍的特点。如贝克特的小说《无法命名者》，在其结尾处就这样写道：“你必须讲下去，我不能讲下去，我愿意讲下

去。”库特·冯尼格的《猫的摇篮》中，也有这种不确定性：“令人伤心的是必须粉饰现实，同样令人伤心的是实在无法粉饰现实。”有的作品甚至在性别上，都写得模棱两可。如巴思的小说《牧羊郎加尔斯》中，竟有这样的问答：

“你是男人还是女人？”答：“是，又不是。”在贝克特的《华特》作品中，竟有这样令人头晕的赘述：“至于他那两只脚，有时每只脚都穿一只短袜，或者一只脚穿短袜，另一只脚穿长袜，或一只靴子，或一只鞋，或一只拖鞋，或一只短袜和靴子，或一只短袜和鞋子，或一只短袜和拖鞋，或一只长袜和靴子，或一只长袜和鞋，或一只长袜和拖鞋。……”

这种连篇累牍地不厌其烦地罗列与堆砌，不仅表述了不确定性，也表示了人生之荒诞。甚至，有些作品是活页小说，象扑克牌一样，任你怎么穿插，怎么读都可以，没有固定页码与顺序。

后现代派的通俗性，也是它的一个长处。它填平了高级文学与通俗文学的鸿沟，缩小了二者的差别。其作品题材，主要靠民间传说、科幻小说、侦探故事与即兴创作等。

后现代派作品中的忧郁情调，是浓重的。而这种忧郁，是“由各种成分合成”的。因此，每种音调中，都暗含着另一种音调，也可以说是“复调”，是“双重组合”。其不确定性，也与此有关。人们，无论是男人还是女人，“都不过是演员而已”，大家都在演戏，“整个世界是一座舞台”，人们各扮着自己的角色，假我与真我交织在一起。这种忧郁，甚至使过去盛行的爱情主题，如今也变得不太时髦了。故而，人的自我意识，占居统治地位。如自白诗的盛行。但自

我是缺乏信心的，甚至自我怀疑与自我否定，造成自我的倒退与自我的迷茫。甚而，求神拜佛，遁入空门，参禅悟道，以解自我之苦恼，把自我游离尘世之外。仿佛“人类灵魂的熄灭的时刻行将来临”。如贝克特的剧作《呼吸》，只有30秒，没有人物，没有一句台词，只有逐渐消失的气氛。这是对世界的否定。“现代世界是可怕地复杂和复杂地可怕。”如美国黑色幽默著名作家赫勒的小说《出了毛病》，就是一部以自我为中心的，虽是喜剧性的，却是令人沮丧之作。人们的忧郁、厌烦与出世，是由于世界缺少人性。正如品钦在其作品《V》（1971）中所说：“因为我们人性少，我们已经把人性丧失在毫无生气的对象和抽象理论上了，于是我们就把假货充作人性卖给别人。”

在巴思看来，如果说后现代派作品是颓废的，“充其量只不过是次要的症状”，它的显著特点，在于它的“突破”。现代派小说，由于难读，所以为一般读者所冷落。哈桑为此，曾称它们为“贵族文化”。其解释者，亦应运而生。这样，对现代派的反驳，是理所当然的。现代派的美学原则，在本世纪上半叶是有价值的，而在下半叶则日逐贬值。但这绝不等于完全否定现代派的历史作用。巴思说：“我认为，一个有价值的后现代派小说的纲领应该是这些对立的主题的综合或超越。它可以概括为前现代派和现代派的写作模式。我理想的后现代派作家既不单纯否定，也不单纯模仿他的20世纪现代派的父辈和他的19世纪前现代派的祖辈。本世纪上半叶是他自己的，而不是别人的经历。”（同上，第741页。）我认为，巴思的观点是正确的。文艺应当随时代的发

展而发展。文艺应当“打动和娱悦”广大读者。巴思还说：“理想的后现代派小说应该超越现实主义和非现实主义、形式主义和‘内容主义’、纯文学和有使命的文学、同人小说和杂牌货之间的争吵。”（同上，第742页。）文艺总应有新的东西，虽然它不能“为人人所爱”，为人人所理解。巴思认为，《宇宙喜剧》与《百年孤独》就是两部颇有创新与突破的后现代派的杰作。

以上，只是对后现代主义的概述。如若深入知晓，还须大量阅读其作品。

2 内在的需要

——抽象派

抽象派传入我国，人们很不理解这种艺术。绘画怎么能完全抛弃客体、画面只有“色块的结合”呢？这令人费解。有人视它为“垃圾”。

近来，沃林格的《抽象与移情》和康定斯基的《论艺术的精神》两书的出版，人们才对它有所理解。

抽象艺术乃是人类内在的需要。因客体变幻莫测，令人不安。人为了摆脱这种困惑，创造了抽象艺术。人面对这种几何图象，心灵就会获得平衡、安静与幸福。原始的或现代的抽象图案，恰是主体失落感的一种自我平衡。人们不再对可怕的自然，惊恐万状，惶惶不安了。自然是人可以把握的。人可使自然脱离相对性，而在抽象中处于永恒。

抽象艺术，没有空间感、透视感，因为空间是抽象之大敌。为回避空间与深度，抽象艺术是平面表现。

在迷惘的世界中，抽象是获得慰藉的方法，是人获得解放的表现，是使人从紊乱的关联中解脱出来，并使人以个性去把握不确定的世界的方法。

抽象也是对神秘存在的嘲弄，它可解脱人对世界的恐惧。

几何风格乃是最初的艺术风格。这已为世界各个原始文化遗产所证实。

民主德国艺术史家沃林格认为：艺术就是“艺术意志”的客观化。换句话说，任何作品都是满足人的心理需要。而“艺术意志”则产生于人对世界的感受。人有什么样的艺术意志，就有什么样的艺术风格。

艺术意志能呈现出移情冲动，也能呈现出抽象冲动。这样，便产生了古希腊艺术和古代东方艺术。

抽象形式，就是将变幻不定的客观世界永恒化，使人的心理得到平衡、安定，从而主宰客体，使主体能自由不惧地生存。如同老庄把大千世界变幻莫测的一切、纷纭复杂的残酷斗争，都抽象为一个“道”字、一个“无”字来永恒把握它。这样，既摆脱了现实，又超越了自我，还冲破了理性，使自我处于本能之中，使自我获得解放。

抽象艺术就是对表象世界的超越，使心理得到永恒愉悦的满足。所以，建筑上的抽象装饰、服装设计上的抽象图形、雕塑上的抽象构思，只要能给人以美感，使心灵得到安慰，它就是可以存在的艺术。

沃林格认为，抽象表现靠的不是理性，而是直觉。他甚至认为：“人类凭借其理性认识对外物的了解以及与外物的联系越少，人类赖以谋求那种最高级的抽象之美的可能也就越大。”（《抽象与移情》，辽宁人民出版社，第15页。）

抽象艺术的特点在平面性，它给人以安定感。空间则使人陷入尘世纷扰的关联中。为了消除世界的不确定性，抽象艺术又呈几何形式，即现代美学所主张的“数学是最高级的

艺术形式”的观点。这是抽象艺术的心理要求。

20世纪的艺术实践，证明了沃林格对抽象艺术的预见。异于自然世界的原型，为现代派中许多流派所体现。因此，抽象艺术不是艺术走向死亡，而是艺术的发展，是艺术的两极运动。艺术史上每一种风格，都是人的意志的体现。即使是令人振惊的奇特变形，亦是艺术的表现力。事物就是对立发展的，从这一端到另一端，相互抗衡。谁也不否定谁，各有其存在的价值。这是因为艺术是由主体主宰的。

这与叔本华的唯意志论有关。意志决定表象。“意志决定一切。”而艺术也可以摆脱意志的痛苦。叔本华在《作为意志和表象的世界》一书中，表述了艺术的升华与超脱作用。艺术可摆脱尘世的烦恼。他说：“如果一个人凭藉精神力量提升自己，抛开通常观察事物的方式……，不再去考虑某个事物处于何时、何地，为何如此以及为何目的，而只专心去观察它是什么，而且，如果他不让抽象思维、理性概念去支配他的观察活动，而与此相反，把他的全部身心付与直观，使自己完全沉浸在直观中，并让自己的意识全部充满对于眼前自然物的静观，不论它是一幅风景画、一棵树、一座山、一个建筑物或其它任何东西。由于他在这个物中完全丧失了自身，即忘却了他自己的个性和意志，而只作纯粹的主体、作为客体的清晰的镜子而存在，因此，就好像只有对象单独存在于那里，并没有人在感触它。于此，他就不再能把观照者从观照中区分出来，二者合而为一，他的全部意识和一个单纯而具体的对象恰相叠合。如果对象在这样的情形中摆脱了和其它一切事物的关联，而主体也同时摆脱了和自身

意志的一切关联，那么，这样所把握的东西就不再是个别物体，而是理念之永恒的形式、意志在此阶段中的直接客观化。而观照者同时也不再是一个具体的个人（因为具体的人在这种直观中忘却了自身），而是一个无意欲、无痛苦、无时间性的观照主体。”这里充分体现了叔本华的直觉观点与抽象意识。

抽象性，乃是现代艺术的重要特征。它有其合理性。我们不可妄加指责。不要轻易打成“颓废艺术”，而予以否定。不同风格，是时代发展的结果，亦是人类思维发展的必然。况且，具象与抽象也不是截然分开的，它们往往综合出现，互相渗透。艺术的实践表明，它是多元的，不是单一的。

抽象艺术是在无机体中获得美的满足。而移情艺术就是在感性对象中玩味自我，自我就离不开客体而任意为所欲为。审美享受只能“是一种客观化的自我享受”。但艺术不单单是再现客体，主要的是满足心理需要，即艺术意志。单纯的模仿，从美学上讲，还不是艺术。艺术是创造。艺术作品获得美的价值，在于满足了心理的愉悦。因此，抽象与移情是同时发展的。抽象能净化变化无常的世界，使令人恐怖的世界在心理上达到永恒的安宁。所以，抽象艺术也是一种美。几何风格，在艺术史上多有存在。那么，现代派中的抽象主义就不足为奇了。抽象，是人对世界的控制，是人对规律性的渴望，是人对主体失落感的超越。原始抽象艺术的出现，是自发的，不存在影响的问题。每一种风格形态，都是人的意志的表现。“现代艺术所出现的使我们感到诧异的

极大的变形，并不是缺乏表现力的结果。”（同上 第127页。）所以，抽象派是应当肯定的艺术。事物都是辩证发展的。现实主义与古典艺术都不是完善的终点。“它只意味着艺术活动循环发展的一个极点。艺术的发展史象宇宙一样是圆圈式的，而且不会只有一级而没有相反的另一极。”（同上，第130页。）只了解一极，眼界不会开阔。固守一极，会有偏颇。模仿与抽象相互指责：“胡闹”或“浅薄”。

传统的观点，艺术的定义，即对生活的反映。这种原则，就排斥了我们对抽象艺术的肯定。传统艺术，就是创造有机映象，即对此岸世界的真实反映。如果超验了，便是荒谬。

殊不知，创造外在现象的彼岸世界、一种绝对的存在，在这种抽象中，人摆脱了现象世界的烦恼与不安，心灵获得平静与幸福，也是一种艺术。这种艺术把握世界的方法，当然不能用传统方法来表现，只能是抽象表现。自然，就放弃了对外物的依赖关系。这是精神的又一次复苏。

这种超验的艺术，自然使有机性走向无机性、几何形、线条形。这是人类理智的合规律性的体现。所以，这也是艺术的发展，是心理功能对具体事物的艺术把握。也可以说，这是艺术的转折点，也是艺术快感的体现。所以，我们在考察艺术问题时，不能把眼界只局限在一点上。

继沃林格之后，康定斯基不仅在理论上，而且在实践上又发展了抽象风格，成了现代抽象派绘画的创始人。

康定斯基在莫斯科大学是攻读政法学科的。毕业后，有一大学聘他为法律教授，他却放弃这一高级职位，毅然学