

● 文学批评术语丛书 ●

表现主义

R·S·弗内斯 著 艾晓明 译

表 现 主 义

R·S·弗内斯 著
艾 晓 明 译

昆 仑 出 版 社

1989年3月北京

· 文学批评术语丛书 ·

表现主义

R·S·弗内斯 著

艾 晓 明 译

昆仑出版社出版（北京西什库茅屋胡同甲3号）

华利国际合营印刷有限公司印刷·新华书店北京发行所经销

昆仑出版社总发行

*

开本 787×960 毫米 1/32 · 印张 4.25 · 字数 78,000

1989年3月第1版·1989年3月北京第1次印刷

印数 00,001—10,000

ISBN 7—80040—133—2/1·118

定价：1.75 元

译 者 前 言

无论就哪门学科来说,术语都是构筑理论大厦的基石。我们研究文学理论,不能不先搞清楚每一理论体系中的文学术语的特定的涵义。

有些术语,一条定义或一则简短说明即可清晰勾画其面目;另外一些则不然,它们包含着极其丰富的内容,三言两语很难说清楚。在这种情况下,读者常常感到需要一本导论性质的入门书,作为通向深入研究的桥梁。

英国梅休因公司出版的“批评术语”(Critical Idioms)丛书,就是为了满足这一需要而撰写的。它们有如下共同特点:一、撰稿人多是西方知名学者,写的又是关于西方文学的论题,因此阐述得比较全面,比较透彻。二、撰稿人还广泛援引古今权威的意见,使立论更为客观,更为公允。三、这些小册子虽篇幅不长,但容量很大。四、作为入门书,它们还附有一些精选的参考书目,便于读者按图索骥。

这套丛书的内容包罗很广,有流派、体裁、风格、修辞等几大类。我们想陆续译出来,推荐给读者朋友。鉴

于文学流派地位重要,初步在这方面选译了八种,它们是:古典主义、自然主义、浪漫主义、象征主义、现实主义、表现主义、现代主义、达达和超现实主义。书中对每一流派的起源、发展、鼎盛直至消亡的历史,以种种角度分别作了梳理,脉络清晰,层次分明;关于流派(以及艺术门类)之间的错综复杂的关系,也作了细致的甄别与解剖。读过之后,令人有登高望远之感。

我们深信,这项工作一定很有意义,但由于是初次尝试,也必然会产生这样那样的缺点。衷心希望朋友们予以批评指正。

译者于 1988 年 6 月 15 日

目 次

译者前言	1
一、起源	1
定义的问题	1
先驱者	2
二、形式创新：表现主义与现代性	19
三、1900年至1914年的德国形势	29
四、1914年至20年代中期的德国形势	57
五、更广阔的视野：欧洲与北美	89
六、衰落？	111
附：参考书目	119

一、起 源

定义的问题

“表现主义”是一个描述性术语，它不能不涵盖许多根本不同的文化表现形式，以致于实际上没有什么意义。在文学和艺术所有的“主义”中，它看来是最难于定义的，其中一部分原因是，它既有某种普遍的、同时又有某种特殊的所指；另一部分原因是，它在很大程度中与所谓“现代主义”相重合，并在巴罗克的活力和哥特式的变形中有着先驱者。马尔科姆·帕斯利以令人钦佩的清晰对这一情形作了总结，他在《德意志，德国研究指南》中写到：“是否把这一标签（即‘表现主义’）系于某一个别作家或作品，取决于我们所注重的下列特性：一、采用各种反自然主义的或‘抽象’手段，如句法的压缩或象征的连续画面；二、站在左翼国际主义者的立场上，对威廉二世时代资产阶级的神圣不可侵犯之物展开攻击；三、选择精神上的新生或复活为主题；四、采取热烈、雄辩的调子。”第一点涉及到艺术中一种国际性的倾向，其它三点表明了更多的属于德国的特

征,而不幸的是“表现主义”一词不能不包含这两方面的意义。

本书试图描述以下两个方面,即一般意义上的表现主义和德国的表现主义;它将以欧洲 19 世纪末的文化形势为出发点来观察,以表现主义著称的运动是如何兴起的,特别是在抒情诗、戏剧和造型艺术中。接下来是分析所谓德国的表现主义,我们将会看到在那种特殊的倾向与其它地方所流行的更为普遍的观点之间的联系。最后我们将考察德国的运动衰微之后的形势,看哪些表现主义的特征得以幸存。德国人并非是创新者,他们仅仅是起了催化作用;虽然这里研究所集中注意的是德国,然而,其它地方表现主义的先驱及发展也同样是很重要的。

先 驱 者

在欧洲,19 世纪向 20 世纪的过渡以艺术风格运动的大量出现和丰富融合为特征,其间没有什么界限分明的趋势或方向。各种“主义”此起彼伏,或同时并存、或相互重合。自然主义、印象主义、象征主义、新浪漫主义、新艺术^①以及未来主义和表现主义——这都是些标签,它们经常地、并不令人满意地标示着在 19

① 新艺术(Art Nouveau)是装饰艺术——时而出现于建筑——的一种风格名称,流行于 1900 年前后,其追随者称颂这种风格具有从过去诸传统中解脱出来的新鲜感和自由性。——译注

世纪 80 年代末至 20 世纪 20 年代初具体表现出来的相互冲突的思想和情感方式。它们暴露出，在人对环绕着他的世界想象的反应中，存在着一种深刻的不确定性。

当讨论文学运动及其目的时也许某种程度上的过于简单化是不可避免的。但仍然可以说，在这些年代里，有一种倾向逐渐变得明显起来，也许可以将其称之为反自然主义。这里把象征主义看作一种“反动”是错误的，因为象征主义与自然主义这两个流派均产生于法国，而且同时并存；把印象主义看作脱离自然主义的运动同样也是不正确的，因为这两个流派有许多共同之处。自然主义—印象主义倾向作为一方面，文学和艺术中的象征主义—新浪漫主义态度作为另一方面，这样看问题也许更接近真实。前面一种运动包括法国小说家如左拉、莫泊桑、龚古尔兄弟这些名字，也包括那些在画布上传达出具体可触的现实存在的法国画家们；在戏剧中，包括易卜生和豪普特曼的名字。后一种运动可以标出马拉梅、魏尔伦、于斯曼和梅特林克、斯特凡·乔治、早期的里尔克及霍夫曼斯塔尔。自然主义

印象主义倾向在生活中发现了值得描写和评论的材料；象征主义—新浪漫主义的态度则是一种超越，超越现存世界，趋向人工的乐园和纯粹的美的创造。

然而，很明显，这两种态度都没有达到深刻的水平。因为自然主义和印象主义太近地停留在事物的表面，而象征主义和新浪漫主义在追逐纯粹、精致的过程中又变得过于矫揉造作，颓废和贫瘠。人们需要一种新

的幻想、新的活力和新的躁动。这并不仅仅表现为人们感到缺乏一种更“现代”的思想和情感方式，因为自然主义者曾经以他们的现代性而自豪；问题是在于艺术似乎已陷入绝境，需要新的激情、新的悲怆，毫不顾及模仿地表达主观幻想，表达对人类生活、对受到无情的机械、残酷的城市碾压的人的关注，这种关注其紧张强烈的程度远甚过自然主义者对社会状况的描述。与此同时，强调内部视野，强调创造力，最重要的是强调想象，这都超过了象征主义者对灵魂的崇拜。这是一种新趋势：更富有生机的情感、更强有力的描述受到推崇，一种发自内心的创造，一种强烈的主观性毫不犹豫地摧毁着传统的现实画面以便使表现更有力量。如果变形和大胆的情感表现可以在早期的艺术作品中找到的话，那么这些作品就被推为新观点的先驱者。

如同许多用于标示各种文学运动的名称一样，“表现主义”来源于绘画，只是到后来才用于描述文学现象。韦勒特发现，早在1850年，这一术语就被用来描述“现代”绘画了；他引证说，1880年在曼彻斯特，表现主义是指“那些致力于表现特殊的情感和激情的人们。”许多批评家指出，“表现主义者”一词的用法是，指出这样一些画家的作品中特殊的强烈程度，他们力求超越印象主义，超越被动的印象记录，趋向于更猛烈、激奋，更旺盛饱满的创造力，正如我们尤其是在凡高的作品中所感觉到的。传统形式的消解、色彩的抽象运用，强烈情感的首要地位，最重要的是，对摹仿的背弃，这一切预示着绘画中新的意识和新的表现方式的出

现，文学也将追随而来。意象的独立性增长了，还有纯粹的隐喻、作家强烈的主观性和他们对极端的心理状态的探寻，尤其是把艺术家视为创造者，视为飞转的漩涡中激昂的中心，所有这一切变得越来越明显，同时自然主义者的客观性和象征主义的“为艺术而艺术”方面被远远地抛在后面。

当面对着戏剧中的新方向时，左拉写了一封很有意思的信来表明他有所保留的感受。这封信是1887年12月14日致斯特林堡的，信中评论了后者的戏剧《父亲》。左拉反对斯特林堡的人物那种图解式的特征，他们缺乏现实性，那位船长尤其是如此，“他甚至连名字也没有……。”左拉对斯特林堡的戏剧所采取的新方向感到陌生，这种新方向就是趋于抽象，采用类型而非具体人物，毫不关心自然主义的真似性；这里没有什么“通过具有某种气质的眼睛所看到的自然的一部分，”但生活通过一个灵魂，通过自传材料的普遍化奔涌出来。《死魂舞》(1900)肯定也会受到左拉的苛责，它的效果几乎是哑剧式的，两个原始人遭受着爱与恨的困扰，他们居住在幽闭的岛上，剧中采用了对位式的对白。

然而，对于斯特林堡来说，直至《到大马士革去》(1898——1901)的出现，才明确标示着自然主义戏剧的终结。这部作品被称为第一部表现主义的戏剧，所有的剧中人都是从灵魂中发射出来的，他们象征着与无形者进行战斗的各种力量。自然主义的法规、对真似性和内部逻辑的要求完全被忽视：一种强烈的主观性笼罩全剧。乞讨者、女人、医生和疯子凯撒都是对无形者

心理诸方面的再现，并在无形者自我发现的旅程中活动。他们可被称为象征性人物：乞讨者象征着堕落，它正是傲慢的主人公所畏惧的，然而它对于主人公的再生又必不可少；乞讨者是无形者被压抑思想的体现，是对一种生存可能性的暗示，主人公必然趋向于这种可能性。瓦尔特·索科尔在《走极端的作家》中称他为“一种主旋律的文学体现，一种藉人类形体为装扮的美学特征，一种戏剧理想的功能。”那位妇女象征着与生活的联系，象征着既令人痛苦又令人激动的性与崇高的融合。医生再现了无形者的罪状，而那疯子凯撒则是主人公骄傲自大的讽刺画。复杂的三部曲描绘了一个逐渐展开的自我意识过程，描绘了既痛苦又必要的到大马士革之路，描绘了以十字架的树立为标志的受难。在这里采用基督教的术语是恰当的，因为对灵魂的关心、对内心生活和一个新人的诞生的关心无可否认地表现出一种宗教的关心，它正是许多表现主义作家的特征：自我被看作一种有魔力的结晶体，上帝在里面不停地表演。

在这里简单地论及一部值得注意的戏剧作品也许是有意义的，它早在三百年前就预示了斯特林堡的方法。这就是《李尔王》第三幕，其中，在第四场和第六场，自然的成分和剧中人物均可看作李尔痛苦心境的具体表现形式。观众由观察他和与他类同的其他三个人物而进入李尔的心灵，其他人物中的每个人都是李尔心灵某一部分的投射。通过傻瓜，李尔压抑的自责提升为觉醒的意识；忠实的仆人肯特使人联想到假定的那些王

与臣、主与仆、父与子之间“自然的”关系，正是这些使李尔在剧本前面部分所扮演的角色得以维持下来。穷汤姆（他实际上是埃德加，但埃德加暂时正沉迷于穷汤姆）是李尔关于人的看法，这是被夺去了所有那些关系和所有其它可除去的支撑物的人，简言之，是“赤裸裸的人”。作品通过这一组人物的动作、手势和讲话，把李尔对自我和环绕着他的生活真实的发现传达给了我们。

在《一出梦的戏剧》（1901——1902）中，斯特林堡探讨了近乎新浪漫主义的神秘剧，霍夫曼斯塔尔^①所写的正是这类戏剧（例如，描写生命的城堡，其中生长着菊花之魂），但是可称之为表现主义的因素也能从作品中看出来，因为剧中人物都是作为象征或梦幻心理的成分出现的。斯特林堡在他要求印在节目单上的“提示”中写到：“各个人物分裂、交替、重合、消失、凝固、玷污、清晰。但是一种知觉支配着所有这一切——这就是梦幻者的知觉，在它面前没有秘密，没有不协调，没有顾忌，没有法则。这里既没有判决也没有免罪，仅仅是叙述。”（见达尔斯托姆：《斯特林堡戏剧中的表现主义》，安·阿伯，1930年，第177页。）对梦幻现实的集中注意无疑预示着超现实主义的出现，但是它同样也证明了一种正在增长的倾向，即表现主义所承认和颂

① 霍夫曼斯塔尔（Hugo Von Hofmannsthal，1874——1929），奥地利诗人，德语文学19、20世纪之交唯美主义和象征主义的重要代表。——译注

扬的神秘的、近似宗教般的对人类灵魂的渴求。任何探讨戏剧中反自然主义倾向根源的研究者都会发现，斯特林堡显然是一位最重要的人物。1913至1915年间，仅在德国就有二十四部斯特林堡不同的戏剧上演，共达一千零三十五场次。我们将看到，最重要的是，也正是在德国斯特林堡的表现主义倾向将获得发展和产生变化。

如果说《到大马士革去》表现了灵魂发现和超越自身的斗争，那么，这里还必须提到另一位作家，他在这一时期具有关键性的重要意义，他也可以被看作斯特林堡剧中漫画化了的凯撒这类人物。这位作家就是尼采，在尼采精神崩溃之前和之中这段时期，斯特林堡和他有过一个短时期的通信，（尼采1888年12月7日写信致斯特林堡，祝贺他将他自己的《父亲》译为法文，并建议斯特林堡来从事《看这个人》^①的翻译）。在任何关于表现主义前驱的描述中，讨论尼采都是必不可少的。尼采的出现是一个欧洲现象，并不简单是一个德国现象，而且无论是好是坏，这一现象都促进了20世纪艺术和思想如此多方面的发展。《查拉图斯特拉如是说》中赞美酒神的狂喜回荡在第一次世界大战之前的文学和音乐中，而在第三帝国，对尼采思想的任意歪曲也十分明显。正是尼采对自我意识、自主和热烈的自我完善的强调给了表现主义者的思考方式以最强大的推

① 《看这个人》是尼采以皮拉多指着十字架上的耶稣时说的一句话为名称写的自传。——译注

动力。自然主义者也许会欢呼尼采对资产阶级自鸣得意的攻击，而象征主义者则为尼采在遥远的、蔚蓝色的孤寂中这一诗人—先知的幻象而激动，正是表现主义的一代人，他们深为尼采无畏的悲怆、为他对一切古老和垂死之物必将毁灭的重申、为他对勇敢和幻想的强调所倾倒。“发展你的每一种力量——但这意味着：发展无政府状态！灭亡！”“哪里有用火舌舔你的闪电？哪里有你应该充满的疯狂？”“我的兄弟们，毁灭，毁灭那古人的碑匾！”尼采骄傲的背叛激动了整整一代诗人和思想家，他强调理想主义、意志和热烈的迷狂，这一切都与许多表现主义者强烈的主观性及他们对新人的渴求相通，他们所渴求的新人的特征常常与查拉图斯特拉的特征有着确定无误的相似。最重要的是，尼采对创造性和生命力的崇拜，这给新的精神打下了最深的根基。

然而，以表现主义著称的运动或精神是复杂的，它包括许多歧异的倾向和矛盾，这些倾向和矛盾也可以在尼采本人的心灵中找到。在尼采热烈的宣言和酒神狂喜中，也可以听到一个柔和的调子，一个充满不安和恶兆的声音。出现在市场上的疯子把提灯掷在地上，（见《快乐的科学》卷三），他不能克制他的惊恐，因为他认识到，上帝死了之后，人被投入了冰冷的虚无主义。“我们将移往何方？要远离整个太阳系吗？难道我们不是在前后左右、在各个方向上蹒跚而行吗？有没有天堂、地狱？难道我们不是在漫步通过无际的虚空吗？没有宽阔的空间让我们呼吸？它没有变得更加寒冷吗？

……”人确实能填补上帝不在了的空虚吗？或者说人不会被穷凶极恶的罪行所毁灭么？人正大踏步迈向新的幻想、为他的美和力量感到荣耀吗？或者说世界正在进入无秩序和瓦解？尼采自己不能确定的方面也反映在表现主义作家不同的着重点上，他们中的一些人以乌托邦的精神和政治幻想而自豪，另一些人则不能摆脱虚无主义的幽灵和对一种普遍的恐惧的预感。表现主义的内部张力，特别是在德国，并非单纯是由第一次世界大战引起的希望和恐怖造成的，这种状态可以回溯到尼采，当然它们也存在于人类心理肯定和否定的两极。偏好紧张、痴迷、绝望这类极端状态的表现主义作家们似乎更倾向于夸张法。哭号或呼嚎在表现主义的艺术中如此常见，它并不一定是一种欢悦，而也可能是蒙克^①在1894年他那著名的版画作品中所展示出来的发自存在恐惧的尖叫。

对处在压榨、逼拶和无情的烈火焚烧中的灵魂全神贯注的人可以被称为表现主义者。这正使人回想起尼采、想起陀斯妥耶夫斯基，尼采解释说陀氏是唯一一位他可以从其学到一切的心理学家。如同斯特林堡一样，尼采在他创作生活的后期走向陀斯妥耶夫斯基，他立即意识到，陀氏是这样一位作家，他的心理描写技巧和对人类心理的黑暗角落作出的无畏的探索是值得钦

① 蒙克(Edvard Munch, 1863—1944)，生于挪威，被称为德国表现主义的第一位画家，作品《呼嚎》等对德国表现主义运动的发展产生过决定性的影响。——译注

羨的。观察对陀斯妥耶夫斯基的迷恋是有趣的，他吸引了相当多的作家，尤其是在 1900 至 1925 年间的德国。自然主义者因为他描写了贫穷和被社会遗弃的人而赞扬他为“现实主义者”，这里《罪与罚》是一个巨大的推动力。但是后来对陀斯妥耶夫斯基重要性的强调转移了，他被看作病理状况的探索者，看作犯罪心理学家；而在表现主义时期，则是他的非理性和伪宗教方面引起人们注意。对德国的陀斯妥耶夫斯基崇拜起了决定性影响的最重要的人物是默勒·范·登·布鲁克^①，他与梅里斯奇考斯基(Dmitri Mereschkowski)及其他人一起，从 1906 年开始编辑了庞大的皮珀尔版陀斯妥耶夫斯基的著作。布鲁克为这一版的若干卷撰写了前言，通过这位俄国小说家的喉舌宣传他自己的艺术和社会观。1908 至 1923 年间，皮珀尔·韦拉格(Piper Verlag)印了六万五千册《卡拉玛卓夫兄弟》；1914 至 1934 这 20 年间，《大宗教法官稗史》，仅英索尔版就达到了十一万册。这种崇拜的高峰与德国表现主义的顶点正是相互重合的，从 1920 至 1922 年间，皮珀尔版发行和翻译的陀斯妥耶夫斯基作品近于五十万册。陀斯妥耶夫斯基反动的神秘主义、他的反西欧主义和热情的爱国主义无疑启发了布鲁克自己《第三帝国》的创作。把表现主义精神与激进的左翼的态度相等同是不对的，虽然许多德国的表现主义者，特别是在第一次世界大战

① 默勒·范·登·布鲁克(Moeller Van den Bruck, 1876—1925)，德国文化评论家。——译注