

二十世紀西方

小說美學

罗国祥著

武汉大学出版社



二十世纪西方小说美学

罗国祥 著

武汉大学出版社

二十世纪西方小说美学

罗国祥 著

*

武汉大学出版社出版发行

(430072 武昌 珞珈山)

新华书店湖北发行所发行

孝感报社印刷厂印刷

*

850×1168 毫米 1/32 13.375 印张 插页 2 337 千字

1991 年 11 月第 1 版 1991 年 11 月第 1 次印刷

印数:1—2000(内含精装 50 册)

ISBN 7—307—00906—4/I·55(平)

ISBN 7—307—01130—1/I·80(精)

(平)5.50 元

定价: (精)7.80 元

序

在各门文艺中，我历来认为文学是最重要的。在文学中，又以小说为最重要。和其他文艺门类相比，它能最迅速而直接地反映复杂的社会生活的各个方面。从读者来说，它又最少受到欣赏者主客观条件的限制，能够拥有最广大的读者群。戏剧、电影当然也有很大的群众性，但它们的根基都离不开文学。而且不象小说那样，一书在手，随时都可以阅读、欣赏。戏剧的文本和电影、电视的文学脚本固然也可以通过阅读而欣赏，但那效果是与舞台或银幕上的演出大有区别的。这几种文艺门类，不经演出就还不能说是创作的最后完成。

从明清至“五四”以来，中国小说有自己的光辉传统，产生了不少能够进入世界小说史而毫无愧色的作品。这是决不能加以抹煞的。但是，时代在不断地发展，最直接而敏感地反映着时代变迁的小说也不能不向前发展。当前，我国处在发展社会主义商品经济，实行改革开放的新的历史时期，社会生活发生了巨大深刻的变化，读者对小说的欣赏要求也发生了重要的变化。如何适应时代新的要求，创作出为人民、为社会主义服务的优秀作品，已成为摆在小说家面前的一个重大课题。我想，这就是近年来小说美学研究受到了很大关注的重要原因。

为了解决时代提出的新课题，一方面要继承我们民族小说的优秀传统，另一方面又要参考、借鉴西方20世纪以来小说艺术中一切合理的东西，闭关自守的民族保守主义和全盘西化的民族虚无主义都是错误的。在这方面，鲁迅永远是我们的榜样。鲁迅的小说创作既是充分借鉴了“域外小说”的产物，同时又具有浓郁深厚

的民族特色。在“五四”时期，那是不同于明清小说的现代小说，但又是地道中国味的。

为了借鉴西方现代小说艺术，就需要实事求是地去了解、研究它。不但研究作品，还要研究有关小说的各种美学见解，并尽可能地把两者有机地结合起来。这是一个相当艰巨的任务。首先，浩繁的资料搜集整理就是不易的。其次，如何清理、分析、评价西方现代小说美学的各种理论，还会碰到许多超出于小说的复杂问题。

在我看来，从文艺复兴到19世纪，西方小说不断上升、发展，达到了高度的繁荣。至20世纪，则转入了一个与过去迥然有别的新时期。这种转变是同欧洲19世纪所发生的思想巨变紧密相联的。这是一个重大的思想史问题，同时也是一个艺术、美学上的重大问题。这里无法加以充分的讨论。简单来说，18世纪是以启蒙主义为思想旗帜的欧洲资产阶级革命的时代，19世纪则是资产阶级革命成功后，启蒙主义者所预约的永恒完美的“理性王国”在现实中遭到了破产的时代。启蒙主义者无限赞美的“理性王国”破产了，现实生活充分表明“理性”并不是人类的救世主。那么，人类、世界将往何处去？这就是19世纪欧洲思想界所碰到的头号问题。针对这一问题，出现了四大思潮：英、法两国的空想社会主义，以孔德为代表的实证主义，马克思、恩格斯的科学社会主义，以叔本华、尼采为代表的非理性主义。从哲学、美学上看，问题的中心是：在“理性王国”破产之后，由资本主义所造成的人的异化越来越尖锐地表现出来，人作为个体感性存在如何摆脱物对人的奴役、否定，而获得自由的发展？空想社会主义不能解决这一问题，孔德的实证主义和叔本华、尼采的非理性、反理性主义也不能解决这一问题。表现在文艺上，以孔德为代表的实证主义思潮使19世纪欧洲博大深刻的现实主义蜕化为形形色色肤浅的自然主义。从叔本华、尼采到克尔恺郭尔、海德格尔、萨特的非理性、反理性主义则使文艺陷入对人的异化无结果的、神秘的思考与体验之中，产生了各种各样的流派，并且在西方现代文艺中占据了很重要的地位。与此同时，属于

自然主义的种种流派也都以种种不同的手法来表现人的异化。人的异化可以说成了西方现代派文艺围绕它而旋转的轴心。一方面，西方现代派文学常常能够无情而深刻地揭露资本主义制度下人的异化，有它的不可否认的价值；另一方面，它又找不到摆脱异化的出路，或陷入了悲观、绝望之中，或向上帝呼救。和处在启蒙主义“理性”强大影响之下的19世纪现实主义比较起来，西方现代派文艺对人作为个体感性存在的复杂性与矛盾有了更为深刻的揭示，但它又失去了19世纪现实主义那种由启蒙主义而来的，对人类进步的积极乐观的理想与信念，并且把个体的发展与社会互不相容地对立起来，走向了虚幻的个体主义和极端的个人主义。这是因为它所能设想的社会仅仅是资本主义社会，它无论怎样也不能超越资本主义社会的眼界去观察和思考问题。它不能相信也不承认马克思、恩格斯所指出的，人类能创造出社会主义社会来取代资本主义社会。在这个社会里，个体与社会的矛盾、抗争将得到根本的解决，人将得到全面自由的发展。只有达到这样一种认识，才有可能超越西方现代派文艺与美学。小说方面当然也不例外。

基于以上的看法，我认为我们在西方现代派文学中可以借鉴的东西是它对人作为个体感性存在的意义与价值的重视，以及它用以描绘、表现现代人的心理、欲求、处境，与20世纪现代化大生产条件下人们的审美要求相适应的某些形式、手法。我们所要拒绝的则是它因为找不到解决人的异化的出路而产生的悲观主义、神秘主义、颓废主义、极端个人主义。我们要用社会主义的伟大理想去取代它、战胜它，创造出超越西方现代派文艺，与它有根本性质不同的现代文艺。为了做到这一点，就小说美学而论，对西方现代派小说美学进行细致深入的清理、研究是十分必要的。

本书的作者罗国祥同志从事20世纪西方小说美学的教学与研究已有好多年了。在这过程中，他曾编写了一本讲义。由于写法提纲挈领，简明扼要，很受同学们欢迎。近年来，他又在这讲义的基础上，进一步广泛搜罗资料，重新进行思考，终于写成了这本30多

万字的《二十世纪西方小说美学》。当他把原稿拿来要我看看的时候，我被他工作的勤奋与踏实所感动了。我无力仔细通读全书，但即使只是粗略的浏览，也感到他确实下了不小的功夫，把西方现代各国的小说与相关的美学主张结合起来，对西方现代小说美学作了很为全面而详尽的论述。这是一本有价值的学术性著作，同时也很适合作为教材来用。虽然我觉得作者的论述偏于介绍、描述，分析、评论较少，但在介绍、描述之中也寓有作者的某种论断。从这种描述中，我感到我个人对西方现代派文艺的基本看法也得到了相当程度的印证。而且，这种很重视事实材料的描述，比前些年常见的那种脱离事实材料去任意驰骋作者的思辨幻想的著作要好很多。至少，它能给我们以许多切实的知识。这是真有说服力的分析批判所不可缺少的前提。我相信，此书的出版将会对西方现代小说美学的研究产生有益的、良好的作用。同时，我又一次强烈地感受到，在我所在的武汉大学，有为数甚多的青年学者正在迅速成长。这是非常令人高兴的。

刘纲纪

一九九一年六月九日

目 录

序	刘纲纪 1
前言 “真”与二十世纪西方小说美学.....	1
一、真实与真理	1
二、直觉与真理	4
三、感觉的凝聚	7
四、寓言象征.....	10
五、本体象征.....	15
六、符号象征.....	22
第一章 二十世纪西方小说概观	29
一、法国小说.....	29
1 人类处境小说	29
2 存在主义小说	32
3 唯美主义与超现实主义影响下的小说	33
4 新小说和“新新小说”	36
5 传统写实小说的继续	38
6 “新传奇”小说	41
二、德国小说.....	42
1 表现主义小说	42
2 法西斯小说	43
3 反法西斯小说	45

4 批判现实主义小说	46
5 社会主义现实主义小说	47
6 西德工人小说	48
7 西德现代派小说	50
三、美国小说	51
1 “迷惘的一代”小说	52
2 黑人及工人小说	53
3 犹太人小说	54
4 “垮掉的一代”小说	55
5 黑色幽默小说	56
6 南方小说	58
四、英国小说	58
1 意识流小说	59
2 社会讽刺小说	60
3 无产阶级小说	62
4 战争小说	64
5 “愤怒的青年”小说	65
6 “革新派”小说	67
五、南美洲小说	68
1 印第安文化的历史与现状概述	68
2 印第安小说	70
3 林莽小说	72
4 魔幻现实主义小说	74
第二章 再现 暴露 表现	77
一、“艺术”定义的分歧	77
二、作为“巫术艺术”的小说	79
三、暴露	84
四、表现	86

五、语言与表现	95
六、审美经验的传播	101
七、个人与集团审美经验	106
第三章 美 享乐 自我	114
一、美与真理	114
二、美与个人幸福	124
三、美与人类幸福	130
四、美与“背德”——关于“纪德主义”	137
五、美与“娜嘉”	146
第四章 心理透视	152
一、审美再现	152
二、镜子和灯光	156
三、内容与形式	158
四、外在真实和内在真实	164
五、多元的自我	169
六、小水滴上建大厦	174
七、原子的簇射	181
八、一枝一叶总关情	189
第五章 写作与自由	197
一、最高“觉悟”	197
二、“征服者”“唐璜”“演员”	203
三、小说家的“陷入”	213
四、“我反抗，故我在”	218
五、“存在”与“虚无”	222
六“懦夫”与“小人”	227
七、文学“小人”	233

八、感知与小说美	236
九、读者的自由与小说的美	246
第六章 绝望者的笑	252
一、“无实体的城”	252
二、“黑”色的美学含义	257
三、“旧瓶”与“新酒”	259
四、怪圈与“三段论”	263
五、解脱原理	270
六、解脱与解放	274
七、贬低原理	278
八、“不一致”原理	293
第七章 艺术是形式的创造	307
一、人与物的无相关性	307
二、结构的美	314
三、不规则与再创造	329
四、新小说与人	337
五、“只有上帝自认为是客观的”	346
1 物的绝对性	348
2 新小说与主观性	355
3 新小说是一种探索	358
第八章 灰姑娘的青春	361
一、小说是大众化的真实	361
二、“铅色”的传奇	368
三、阿波罗的变异	375
四、摘取“真实的花朵”	387
五、真实的谎言与谎言的真实	396
后记 “隐匿的上帝”与主体意识	411

前 言

“真”与二十世纪西方小说美学

一 真实与真理

在对 20 世纪西方小说家审美判断的研究中，许多人注意到了他们的价值判断，笼统地介绍了他们关于小说美的理论，例如，小说美，是“真”？是“善”？还是“美”？小说家应该写什么，不应该写什么，要不要写故事，要不要写人物，要不要“理性”等。然而对于什么是“真”，什么是“善”，什么是“理性”等小说美学研究中必不可少的基础研究，却不仅众说纷纭，莫衷一是，而且缺乏翔实的事实佐证，更不够深刻系统。这就迫使我们在对 20 世纪西方小说美学进行事实判断中，对这些小说家的判断进行判断，需要不仅对西方小说美学中的真实与真理进行价值判断，而且要对小说内容和形式本身进行事实判断。

自从有了艺术哲学这个概念以来，哲学家们、艺术家们、文学家们在艺术必须表现“真”，“真”的必定是美的这一点上的意见是基本一致的，然而为什么又出现了那么多迥然各异的美学流派，有那么多喋喋不休的争论呢？这都是因为在什么是“真”这一点上有了分歧。

从古希腊开始，在什么是“真”的问题上就开始了争论。亚里斯

多德认为真即“真实”，即物质的存在，认为物质是永恒的存在，是不能被“创造”的，因此文学艺术是对物质存在的摹仿，所以美是具体的，可感的。这种美学观对后世的“写实”艺术产生了极大的影响。古罗马时期，贺拉斯认为艺术家应该到现实生活中寻找模型，他在《诗艺》中写道：“我劝告已经懂得为什么写什么的作家到生活中，到风俗习惯中去寻找模型，从那里汲取活生生的语言吧。”^①他认为具有现实生活内容的作品，即使在技巧上稍嫌逊色，也比无病呻吟的所谓佳作要有意义得多，美得多。文艺复兴时期的达·芬奇也从唯物主义立场出发，认为艺术家的心灵应象一面镜子一样去摄取和反映自然。后来狄德罗、歌德则认为艺术应该摹仿自然，摹仿未经封建文化影响的自然和现世社会生活，认为只有原始、粗犷、非文明化的自然才能充分表现人的情感这个“真实”，例如小说，就必须写出事物的个性和普遍性，认为要表现现实存在的普遍性（“真”），就必须首先忠实于自然，他说：“要恭顺地摹仿自然，他画一个动物，当然不能任意改变骨骼的构造和筋络的部位。如果任意改变，就会破坏那种动物的特性。”^②后来的一些西方小说美学著作，把现实主义小说和自然主义小说划为一类，这大概是由于现实主义和自然主义小说都主张小说必须写生活、写自然。然而实际上，从狄德罗、歌德到巴尔扎克、车尔尼雪夫斯基、高尔基都认为艺术要基于生活，但又要高于生活，摹仿艺术不是机械地摹仿生活，而是要写出生活的本质。但这种摹仿说在左拉那里却发展至极端，他认为小说的目的不是对社会进行艺术的概括，而是机械地，照相式地准确再现生活细节，把小说当作一种自然科学项目来实验，从生理学、遗传学、实验医学的角度观察人，描写人，他为写小说规定了科学实验般的操作程序：“整个工作程序包括：在自然中采取事实，接着是研究这些事实的机制，通过情况和环境的加工来对这些

① 贺拉斯：《诗艺》，杨周翰译，人民文学出版社，第154页。

② 爱克曼：《歌德谈话录》，人民文学出版社，第136页。

事实起作用,但不背离自然规律。最后,你就获得了关于人的知识,关于人的科学的知识,不论在个人方面或社会关系方面。”^①他甚至认为小说家要做一个生理学家那样的艺术家,主张赤裸裸地暴露真实,以直观的观察,实验和假设,以实验为中心来“解剖”事物,而不是“表现”事物。

而另一些美学家们则认为“真”即抽象“真理”。柏拉图认为,艺术的美必须是“理式”的体现,世界的本原(即“真”)是一个“理式世界”,这种“理式世界”是一个独立于一切美的个别事物之上的、绝对的、永恒不变的存在,这就是“美”;他承认艺术是对“现实世界”的摹仿,但是艺术摹仿的“现实世界”实际上不是“真”的,它只是转瞬即逝的“理式世界”的一个影子而已,因此,所谓摹仿艺术不过是“影子的影子”而已,因此,摹仿艺术是实用的、娱乐的。柏拉图坚决反对这样的摹仿艺术,他认为这样的艺术只能对人类的心灵起到一种唤起人类低贱部分的作用,他说:“如果有一位聪明人有本领摹仿任何事物,乔扮任何形状,如果他来到我们的城邦,提议向我们展览他的身子和他的诗,我们就要把他当作一位神奇而愉快的人看待,向他鞠躬敬礼;但是我们也要告诉他:我们的城邦里没有象他这样的一个人,法律也不准许有象他这样的一个人,然后把他涂上香水,戴上毛冠,请他到别的城邦去。”^②柏拉图不承认以摹仿现实生活为宗旨的艺术,要把诗人们赶出他的“理想国”,但这是不是意味着他不承认艺术的存在呢?不是的,他在“理想国”中也要“一种诗人和故事作者”。此外,他在许多地方都有过“‘美’就是有用”,“‘美’就是有益”的说法。看起来,柏拉图关于艺术和“美”的学说是含混的甚至矛盾的。但我们注意到,在柏拉图的时代,“艺术”一词还没有从“技艺”一词中分离出来,所以柏拉图在其著作中认为所谓艺术就是对外在现实的机械的复制,比如喜剧或悲剧,或者

① 左拉:《实验小说》,引自《西方文论选》下卷,第249页。

② 引自缪朗山:《西方文艺理论史纲》,中国人民大学出版社,第48页。

“说笑话”(当时已流行着许多类似后来的流浪汉小说、“消费小说”等专供人们茶余饭后消遣的笑话、色情和传奇故事)等艺术形式,直接暴露人类的喜、怒、哀、乐,可以使人“感到很大的快感”,于是,平时由于羞耻而不敢说的话,不敢做的事,便由喜剧和悲剧人物在舞台上,小说中的所作所为所替代;在欣赏这种艺术中“逢场作戏”,“尽量让这种欲念得到满足,结果就不免无意识染到小丑的习气。”因此,柏拉图反对对现实生活的摹仿,把“摹仿艺术”家们赶出“理想国”,但要留下“态度严肃”,“遵守我们原来替保卫者们设计教育时所定的那些规范。”这里所谓的规范,是为其政治理想服务的,是要“从小培养起”人们“对美的爱好,培养起融美于心灵的爱好”。不言而喻,这的确是为其反动政治理想服务的。然而,“融美于心灵”这一点,却对后世形形色色的艺术流派具有很大的影响力。这就是著名的“直觉”说。

二 直觉与真理

众所周知,柏拉图认为世界的本原是“一个理式世界”,这个“理式”即真理;他还认为摹仿现实世界的艺术不是美的,因为现实世界不过是理式世界的一个影子而已,因此摹仿艺术是不可能把握真理的,若要达到“真理”的“圣境”,就必须借助“迷狂”。

柏拉图认为“迷狂”有四种:1. 预言的迷狂;2. 宗教的迷狂;3. 诗兴的迷狂;4. 爱美的迷狂。关于诗兴的迷狂,柏拉图在其《伊安篇》中说:“因为诗人是一种轻飘的长着羽翼的神明的东西,不得到灵感,不失去平常理智而陷入迷狂,就没有能力创造,就不能做诗或代神说话”。^①

柏拉图的“迷狂”说实际上就是西方现代派小说美学中随处可

① 柏拉图,《伊安篇》,引自《西方文论选》,第19页。

见的“直觉”说。

“直觉”一词的符号形式在英文和法文中都写作“intuition”，但在词义上却不完全相同。法文为 *connaissance immédiate*，英文为 *immediate apprehension* 这个词中的“immediate”是两种语言所共同的，意为“即时的”、“直接的”，但英文中的 *apprehension* 意为“领悟”或“体验”，其中不含思考认识的成分；而法文中的 *connaissance* 除了具有“领会”之意外，还有“认识”，“知识”等含义，包含着“思考”之意。因此存在主义小说家（哲学家）萨特才认为笛卡尔所说的“我思故我在”的“思”（笛卡尔把自己的这个命题解释为“作为思考着的存在者关于存在的感觉”）是带有理性的思。只是到了现代，法国哲学家柏格森的解释才将“直觉”一词解释得和“直觉的领悟”之含义基本一致，他说：“人们把借以使自己置身于一种对象内部，以便与对象中唯一的，不可言传的东西相吻合的心智感应称为‘直觉’。”^①这句话中，有人把“心智感应”（*Sympathie intellectuelle*）错误地译作“理智的体验”。关于柏格森对这个至关重要的词汇的解释，商务印书馆《西方现代资产阶级哲学论著选译》中译作：“所谓直觉就是指那理智的体验，它使我们置身于对象的内部，以便与对象中那个独一无二的，不可言传的东西相契合。”这段话的后一句译得没问题，但至关重要的前一句却不够准确，法文原文是 *Cette espèce de sympathie intellectuelle*，其中的 *intellectuelle* 意思是“心智的”、“精神的”，也有“理智的”之意，但柏格森在这里取的是“心智的”或“精神的”之意；而不是“理智的”，另外，*sympathie* 一字似也译作“感应”较为妥贴，因为“体验”一词有“直接经历”和“内心体会”之别，但“直觉”这东西被公认是一种“内心的体验”，而“感应”则主要是指内心的领悟或应和。所以我认为 *sympathie intellectuelle* 译作“心智的感应”更接近柏格森的原意。因为，不光从原文来理解是这样，

① [法]亨利·贝纳克：《文学论述与研究新词汇》，法国“阿歌特”出版社1972年版，第103页。

更重要的是柏格森在其美学理论上历来是坚决排斥理智的。

柏格森把直觉分为两种，一种是“感性直觉”这种直觉以直接经验为基础，以实证的理智去分析归纳对象。这种直觉是“只能把握(对象的)关系”的“心智知识”。而艺术的直觉则是“超理智的直觉”，它是能直接进入对象与对象那唯一的，不可言传的内在真实相吻合的闪光。这种直觉被后来的许多美学家称为“内心的体验”。

这种能够穿透对象，直接进入对象内在真实的直觉是把握艺术奥秘的唯一手段。然而，这种直觉的“穿透性”是什么样的？它又是由什么构成的呢？这就是“生命冲动”的“绵延”。欧洲理性主义认识论从来是把对象分割成无数的碎片，把对象看作众多的、复性的综合物，至多也只是在众多、复杂的“碎片”之间寻找出某种“关系”，如狄德罗在机械唯物论基础上提出的“美在关系说”，当代西方马克思主义的“多元说”等，都是理性主义认识论的产物。而非理性主义哲学，特别是柏格森的哲学认为事物的真实是一种不断流动的状态，柏格森将它称为“绵延”(durée)。他在《创造进化论》中说：“我首先确信，我从一个状态过渡到另一个状态。……因此我不断变化。但这样说还不够。变化比人们最初认为的更彻底。”^①在这里，柏格森所指的从一个状态到另一个状态的过渡，不是指所谓“量变”到“质变”的飞跃，因为“量变到质变”的飞跃说，主要指自然科学中，一种物体由于复杂的各种成份之间的不同组合，达到一定的程度时产生的剧变而成为另一种性质的物体的过程。柏格森的“绵延”的“变”指的是文学艺术审美活动中的自身心理状态的变化，是从反对将时间状态空间化，坚持时间自身固有的本性这个角度来研究所谓“变”的。所以“绵延”实际上是指“真正的时间”，而这“真正的时间”就是真正的心理真实，在心理时间中，过去、现在和将来，都可以包含在“现在”中，这三者都可以靠直觉这种“心理的张力”来连接，使过去、现在和将来得以“绵延”。(这种“绵延”说，对

^① 《创造进化论》第一章(法文版)，费利克斯·阿尔坎出版社，第1页。