

外国文学百年沧桑之探索

吴元迈

编者按 《20世纪外国文学史》近日荣获首届中国出版政府奖,这是外国文学界的喜事,本刊表示祝贺。《20世纪外国文学史》共五卷,是国家社科院“九五”规划重大项目,由中国社科院荣誉学部委员、外国文学研究所吴元迈研究员担任主编,北京大学陶洁教授和南京大学王守仁教授担任副主编。为使广大外国文学爱好者、外国文学研究者、高校教师和学生对这套迄今为止规模最大、涵盖国家最多的外国文学通史有所了解,本期刊登吴元迈主编为全书撰写的“绪论”,以飨读者。

20世纪已经逝去。为了新世纪的前行,全面回顾、思考和总结它的时机已经到来。

对于外国文学领域来说,同样如此。如何描绘 20 世纪世界文学地图;如何阐述 20 世纪文学的历史行程及其所表现的人类共性和民族个性,其演变的普遍规律和特殊规律;如何探讨代表性作家的思想探索和艺术探索及文艺思潮流派的嬗变;如何概括 20 世纪文学的成就和不足、意义和经验,已成为我们和同行的一项迫切课题。

现在,摆在人们面前的这部五卷本《20 世纪外国文学史》就是我们在这方面所作的探索和努力。

—

文学作为人类掌握世界的方式之一,与时代风云、历史进程、社会生活和人的命运休

戚相关。20 世纪文学也不例外。

20 世纪是人类历史发生巨变的伟大世纪:一个展示科学技术迅猛发展和物质文明日新月异的世纪;一个给人类的生存环境及发展中国家带来严重挑战的世纪;一个充满复杂多变与巨大冲突、各式革命和民族解放运动风起云涌的世纪;一个经历前所未有的两次世界大战和战后两大阵营间长期“冷战”的动荡世纪;一个在人们心灵上、精神上弥漫着希望与失望、乐观与悲观情绪的世纪。所有这一切,都这样或那样地、间接或直接地成为 20 世纪文学的描写对象;所有这一切也使 20 世纪文学本身经历了巨大变化。可以说,20 世纪文学和 20 世纪历史同呼吸、共命运。

20 世纪世界文学地图与前几个世纪相比,已经发生根本变化。首先,出现了三大文学板块:随着文学领域里欧洲中心主义的终

结,除了传统的资本主义国家文学继续存在外,还有新兴的社会主义国家文学和挣脱殖民主义枷锁的广大发展中国家文学即“第三世界”文学。其中,新兴社会主义文学由于给人类文学带来了新的人物、新的世界,因而独树一帜,具有独特的意义和风采。至于“第三世界文学”,它更是今非昔比。例如,中国文学从1919年“五四”新文学运动起,在欧美文学的影响下,完成了现代的伟大变革。其代表人物鲁迅、郭沫若、茅盾等既是作家又毫无例外地都是文学翻译家。他们在创作中十分重视汲取外国文学营养,同时又以自身的特色和民族的个性,在20世纪文学中占有重要一席。而拉美魔幻现实主义文学的崛起,则令世人刮目相看,并已成为20世纪文学的一朵奇葩,其代表作家加西亚·马尔克斯和阿斯图里亚斯等一批作家的作品不仅享誉世界文坛,而且被称为一次“拉美文学爆炸”。在古老的非洲大地,特别是在撒哈拉沙漠以南的非洲,60年代以前,不要说文学,就连具有现代意义的出版社也没有。60年代以后,其文学状况有了很大变化,不仅民族文学获得了长足进展,而且有好几位作家是诺贝尔文学奖的获得者,如尼日利亚的渥雷·索因卡、南非的戈迪默等。

其次,20世纪文学思潮流派的变迁,不再像过去几个世纪那样,一个代替另一个——感伤主义代替古典主义,浪漫主义代替感伤主义,现实主义代替浪漫主义——而是呈现出多元的发展态势,基本上是现实主义与现代主义和实验主义的共存,以及二三十年代仍流行于法、德、美、日等国的自然主义。同时,现实主义和现代主义又都处在变化发展之中,尤其是在现代主义那里,思潮流派纷呈,更替频繁,潮涨潮落,花开花谢,“各领风骚”十几年甚至几年,如达达主义、超现实主义、未来主义、象征主义、表现主义、意识流小说等。

与20世纪文学实践的“多声部”相对应

的,是20世纪文学理论批评流派的蜂拥而起。它们由于受到哲学、语言学、美学、心理学等的不断撞击,像走马灯一样层出不穷,令人目不暇接:从形式主义到结构主义,从阐释学到新历史主义,从阅读批评到接受美学,从现象学到解构主义,从叙述学到文化研究……难怪西方有人声言:20世纪是“文学批评时代”。尽管20世纪文学理论批评如此丰富多彩,如此喧哗骚动,但它们存在着一个致命伤:从理论到理论,基本上不与文学实践相结合。

第三,20世纪文学格局也与以往世纪的那种单一形态不同。由于作家关于世界和人的观念之相异,对审美方式把握之相异,对文学与现实关系的认识之相异,在一个相当长的时期里,基本上形成了“三足鼎立”之势:一是传统现实主义文学或批判现实主义文学仍在继续发展;二是以新型现实主义或革命浪漫主义为方法的无产阶级文学(社会主义文学)在大步走向世界文坛;三是一种非传统的、多流派的现代主义文学和实验主义文学的迅速崛起和扩展。

二

现实主义或批判现实主义曾经是19世纪文学的主潮,也是它的主要成就,并为人类文学奉献出了像巴尔扎克、司汤达、普希金、列夫·托尔斯泰、萨克雷和狄更斯等一批作家,灿若群星。然而,从19世纪末起,文学形势发生急剧变化,现实主义已不再“一统天下”,于是一些非传统或反传统的先锋派文学人士便声称:“现实主义老了”,“现实主义死了”,“该是审判现实主义的时候了”。但是,这些断言并未经受住时间和实践的考验。现实主义作为20世纪文学的重要一极,在新的历史条件下仍在继续和发展,并在世界范围内出现了以罗曼·罗兰、法朗士、马丁·杜·加尔、亨利希·曼、托马斯·曼、伯尔、高尔

斯华绥、萧伯纳、德莱塞、蒲宁、加西亚·马尔克斯等为代表的一批闻名遐迩的 20 世纪现实主义作家。

随着现实的变化和发展,现实主义也在变化发展。20 世纪现实主义,特别是欧美现实主义在继承以往现实主义的民主主义和人道主义传统以及某些基本创作原则的同时,形成了一些新的特点和倾向。从内容方面看,如探索人的全球境遇及其生存意义,寻找人和人类的生存与发展的途径,揭示资本主义社会中人的异化和孤独以及为克服它们而所作的各种努力。在一些优秀现实主义作家的笔下,“人可以被杀死,但不可能被战胜”;“我是人,所以我在寻找”。从形式方面看,它发展了 19 世纪现实主义的叙述形式,对人物性格、活动地点、环境氛围进行多方面描写,并广泛采用过去一般不采用或很少采用的表现手段,如意识流、荒诞、直接或间接的内心独白、时空颠倒、传说、神话等,而且还吸纳了音乐、绘画和电影等方面的艺术经验诸如蒙太奇等。尤其是在托马斯·曼的《约瑟和他的兄弟们》和安娜·西格斯的《途中邂逅》艾特玛托夫的《一日长于百年》和布尔加科夫的《大师和玛格丽特》加西亚·马尔克斯的《百年孤独》和阿斯图里亚斯的《玉米人》等作品里,不仅运用虚拟和荒诞,而且运用现实主义狭隘论者最无法容忍的神话和传说,这是 20 世纪现实主义诗学上一大突破。正因为它们将历史时间和神话时间、直接真实和间接真实、传说和现实熔铸一炉,把过去和现在、宏观世界和微观世界相互交织,从而给作品增添了新层次、新容量和新信息,并赋予作品以强烈的哲理性。这些作家在创作中力图综合人类经验来探索和回答人与历史存在的关系这一时代的迫切课题。在他们那里,哲理性不仅成了作品的内容,也决定了作品的形式。于是,20 世纪文学中一批哲理小说、哲理戏剧和哲理诗歌等,便应运而生。

20 世纪现实主义文学在形式和手法方

面日益多样丰富,包括它对非现实主义诸多流派艺术经验的借鉴,这并不意味着现实主义在非现实主义化,在异化,在离经叛道;恰恰相反,这是现实主义自身发展的内在需要,也是现实主义的与时俱进。文学史表明,不论过去和现在,不同的文学流派总是在相互挑战和相互影响中前行。这是人类艺术得以发展的广阔道路,也是它的一条普遍规律。现实主义文学从它诞生之日起,就曾经吸收古典主义文学、浪漫主义文学的艺术经验,如古典主义创作中的那些关于日常生活的喜剧、讽刺、寓言,就深刻地影响过 19 世纪现实主义创作,而狄更斯和陀思妥耶夫斯基的现实主义小说,就运用过浪漫主义的创作题材和手法。至于梅里美和普希金的创作,更无法同浪漫主义一刀两断,因为他们就是由早期浪漫主义者转变为现实主义者。

20 世纪现实主义形式和手法的创新,归根结底,乃是生活使然,时代的呼唤。列宁曾深刻指出:“随着每个时代的发现,甚至在自然科学领域里(更不用说人类的历史),唯物主义必然要改变自己的形式。”布莱希特也有一句至理名言:“关于文学形式,必须去问现实,而不是去问美学,也不是去问现实主义美学。”可见,现实主义作为一种创作方法或诗学体系,从来就是动态的、发展的、开放的,而不是静止的、不变的、封闭的。然而,在一个很长的时期内,这种理解并不为某些现实主义文论家、批评家所认同,他们在对待 20 世纪现实主义文学时,仍照搬传统的现实主义标准。例如,在苏联和我国的一些教科书和著述里曾认为现实主义只是“以生活本身的形式反映生活”,或“按照生活本来的样式精确细腻地加以描写”;或表现“典型环境中的典型性格”,或像卢卡契在 30 年代所认定的那样,把巴尔扎克和列夫·托尔斯泰的创作奉为现实主义的惟一范式。这些观点显然是以偏概全,并不能反映 20 世纪现实主义创作的全部丰富性,只会削足适履,限制现实主

义艺术的审美发展,使之贫乏化。

针对这些片面观点,文学界一些有识之士,朝着正确方向提出了自己的新见解。30年代,布莱希特在那场同卢卡契关于现实主义的著名论战中,便鲜明地提出“现实主义的广阔性和多样性”的命题,认为它既可以在细节上忠于现实,也可以采用比喻象征、讲故事的方式;既可以是滑稽诙谐,也可以夸张变形。60年代初,在布拉格举行的那次具有深远影响的卡夫卡国际讨论会上及会后不久,阿拉贡和加罗第便分别提出“开放现实主义”和“无边现实主义”的新观点。70年代初,苏联学者苏奇科夫和马尔科夫也分别提出社会主义现实主义的“开放范畴”和“开放体系”的新命题,主张生活的认识、题材的选择、形式的表现、作家个性的展示,是有限制的,是开放的。

这就是20世纪现实主义理论探索中的几个重要里程碑。

其实,20世纪现实主义文学创作并非人们想像的那样整齐划一,它同样是一种多类型、多流派的文学。从拉美的现实主义文学来看,至少存在以加西亚·马尔克斯、阿斯图里亚斯、卡彭铁尔为代表的魔幻现实主义,以巴尔加斯·略萨为代表的结构现实主义,以埃内斯托·萨瓦多为代表的心理现实主义等。从全球的现实主义文学来看,大致可以分为:一、客观历史派(以生活本身形式反映生活),如二次大战后表现普通人日常生活的意大利新现实主义;对战争浩劫和人民命运进行沉思的中、南欧斯拉夫国家的现实主义(米纳奇、伊瓦什凯维奇、安德里奇等人的作品),以及英国的反战讽刺作品等。二、比喻虚拟派,如布莱希特的戏剧,艾吕雅的诗歌等。三、心理描写派,如赫尔曼·黑塞的长篇小说《荒原狼》斯特凡·茨威格的中篇小说《一个陌生女人的来信》和《一个女人一生中的二十四小时》安德列耶夫的中篇小说《红笑》和别尔戈利茨的中篇小说《白天的星星》

等。四、寓言神话派,如艾特马托夫的中篇小说《白轮船》和《狗花崖》托马斯·曼的小说《雅各布的故事》和《年轻的约瑟》等。

20世纪现实主义文学内部流派的这种划分是相对的,而不是绝对的。不仅如此,就整个20世纪文学的大流派划分而言,它同样是相对而不是绝对的。20世纪不少作家不可能无条件地纳入某种“主义”。这里面存在许多复杂情况,决不可简单对待:一是有些作家的创作道路曾经历过多种“主义”,例如易卜生先是浪漫主义者或象征主义者,后是现实主义者;高尔基先是浪漫主义者和批判现实主义者,后是新型现实主义者(或社会主义现实主义者)。二是某些作家诸如帕索斯、海明威和福克纳等的某些作品,目前还很难划入现实主义或现代主义范畴,也许可以称之为混合型或中间型作品,这值得进一步探讨。三是“主义”或流派的划分同划分者和接受者的观点密切相关,这里有一个仁者见仁、智者见智的问题。例如,安德列耶夫曾调侃地说:他对出身高贵的颓废派来说,是个可鄙的现实主义者;他对传统的现实主义派来说,是个甚可怀疑的象征主义者。又如,萨特在人们的眼里是个公认的存在主义作家,但他却称自己是个现实主义者。

三

现代主义同20世纪现实主义一样,几乎是20世纪文学的半壁江山。

但,什么是现代主义,它至今仍是一个有争议的复杂难题,甚至在涉及它的每个层次上都存在歧异,更不用说它之后的那个“后现代主义”了。

20世纪文学中任何一个现代主义者,都未曾对“现代主义”这个概念做过一般性的界定。它既不像文学史上古典主义、感伤主义、浪漫主义、现实主义、自然主义等那样,曾经有过这样或那样的宣言,也不像从属于它

名义下的象征主义、达达主义、超现实主义、未来主义诸流派那样,曾经作为一个文学团体,发表过这样或那样的纲领来宣布自己的存在。这是其一。其二,“现代”这个术语本身十分笼统,除了表示新的和现代的以外,并无什么实质性内容。所以,有的英国评论写道:“某种以年代推移的速度、与年代一同前进的东西,就像船头浪一样,去年的现代就不会是今年的现代”,以至于“就有了诸如‘原始现代主义’、‘旧现代主义’、‘新现代主义’、‘后现代主义’这类相反词语的流通。”其三,被包括在现代主义名义下各流派的艺术和思想倾向,不仅十分驳杂,十分不同,而且有的甚至相互对立。例如,俄国诗歌中作为现代主义组成之一的阿克梅主义,它的兴起和确立的目的,是为了取代俄国象征主义,克服俄国象征主义理论的抽象性和空想性,甚至对俄国象征主义诗歌的实践也采取一种置疑态度。至于说到未来主义,特别是以马雅可夫斯基为代表的那一派未来主义,还有法国和捷克的超现实主义,并不像其他现代主义那样悲观,那样失落,那样孤独,那样朝后看,而是充满革命激情,寄希望于未来,向前看。

现代主义在一个很长时期里,尤其是在苏联和中国等社会主义国家中,往往将它同颓废主义相提并论,视为同义词而加以拒斥。这可能同德国、法国、俄国的一些早期马克思主义文艺批评家的革命立场有关,也可能同某些现实主义作家的文学观点有关。例如,列夫·托尔斯泰在《什么是艺术》一文中,曾批评过象征主义者和颓废主义者的创作,认为它们将真善美的统一性引向解体。直至1965年,苏联的一本《简明美学辞典》仍写道:“‘颓废主义’这一概念也可以把这种艺术的形形色色的流派——由抽象主义和立方主义直到现代的超现实主义和抽象主义统一起来。”事情的变化差不多与此同时开始,1964年苏联《简明文学百科全书》(九卷本)

第二卷的“颓废主义”条目中,才将它和“现代主义”作了区分,认为后者的许多特征不同于前者,而且把前者的产生时间限定于19世纪与20世纪之交,将后者限定于第一次世界大战前后。此后,苏联文艺学基本上沿袭了这一观点。

“颓废主义”一词源于法文“decadence”,意为没落、堕落。它首先出现于19世纪80年代的法国。最早将它引入文艺领域的是作家和批评家戈蒂叶。在他看来,古希腊、罗马的后期文化(古希腊颓废文艺)具有一种特殊魅力:精细的唯美主义、抑郁的情绪、美妙凄凉的厌世态度。之后,法国人巴茹在巴黎主编出版一个名为《颓废主义》(1886—1889)的诗刊。那时的象征主义者及观点与之相同的诗人,都自命为“颓废主义者”。诗人魏尔兰有一句诗说:“我是颓废末期的帝国。”可见,颓废主义在当时并无贬意,甚至还是一种自豪与时髦。其著名代表诗人有魏尔兰、马拉美、兰波等。他们宣扬个人主义,为艺术而艺术,其诗歌则弥漫着哀叹、无望、厌世等情绪,即所谓的“世纪末情绪”。后来,颓废主义扩展到欧洲某些国家,而英国的王尔德、比利时的维尔哈伦、俄国的库兹明等,都是该派代表性诗人。

把现代主义等同于颓废主义,这显然不妥,因为两者的内容存在着明显差别,而且颓废主义的存在时间十分短暂。但也不应否认早期象征主义者和颓废主义者之间存在着千丝万缕的联系。俄国象征派女诗人吉皮乌斯说过,她不是颓废派,颓废派真正吸引她的是它的个人主义。但是,这两者之间的联系,在不同象征派诗人那里并不相同。俄国象征派著名代表者和理论家别雷曾写道:波德莱尔对于他是颓废派;勃留索夫对于他既是象征派也是颓废派;勃洛克对于他是象征派而不是颓废派。也许,把颓废主义看作象征主义之前身,更为符合实际。

在一些国家里,当否定颓废主义之声不

绝于耳的时候,高尔基则发出了不同的声音。他早在《保罗·魏尔兰和颓废派》一文中便写道,颓废主义作为一个整体和一种思潮,是“有害的”,但又认为在魏尔兰等的诗歌中,“能听到抗议资本主义现实的声音,听到饱经磨难的心灵绝望的呼喊。这种艺术源于想摆脱惟利是图、道德沦丧的世界的强烈愿望,同时,也是危机的征兆。”这一个多世纪之前写的话,在今天也没有失去其意义。1934年,高尔基又称魏尔兰、兰波等为文学中从事“首饰技艺”的能工巧匠。

现代主义作为20世纪文学中一个庞杂而重要的思潮流派,是从象征主义出发的,亦即萌发于19世纪末的法国。有人更具体地认定巴黎是它的发祥地:“这惟一的地点,在这里……才有可能摇匀诸如维也纳心理学、非洲雕塑、美国侦探小说、俄国音乐、新天主教教义、德国技巧、意大利绝望情绪等这类‘现代的’药剂。”

现代主义是20世纪欧美各种非传统文学的总称,它们为数众多而又相互独立,而且大都具有民族的差别,如英国的意识流和意象派,法国和捷克的超现实主义,意大利和俄国的未来主义,德国的表现主义等。其中有些流派诸如象征主义等已成为国际性文学现象;有些流派诸如达达主义等属地区性文学现象;而阿克梅派则仅仅是俄国的一个现代派。有些流派诸如立方主义、抽象主义等,在文学领域并不突出,但在绘画等艺术领域中却盛极一时。

正因为现代主义是如此千差万别,以至于人们对它究竟应该包括哪些流派,它的时间上限和下限在哪里等一系列问题,都无法达成共识。1974年,马尔科姆·布雷德伯里和詹姆斯·麦克法兰在《现代主义》一书中曾就此写道:“这取决于人们是在哪个中心,或在哪个首府(或省份)来观察它的。正如在今天的英国,‘现代’这个词语与一个世纪以前马修·阿诺德所理解的含义迥然不同那

样,我们可以看到,从一个国家到另一个国家,从一种语言到另一种语言,它的含义也是极为不同的。”这两位英国学者说得很对。例如在中国,人们常说“近代文学史”、“现代文学史”和“当代文学史”,而在法语里,1670年后都称作现代。因此,中国人对现代的理解,和法国人很不同。仅拿英国来说,它的作家、学者对现代主义的起始时间,也是各执一词。例如埃蒙德·威尔逊将现代主义与象征主义联系在一起,这意味着现代主义开始于19世纪80年代,而弗吉尼亚·吴尔夫则认为它产生于1910年12月,正是这个时候“人性改变了……一切人类关系都变化了”;劳伦斯却把它的开始定格在1915年,而理查德·埃尔曼则提出:“1900年比弗吉尼亚·吴尔夫的1910年更方便、更准确”,因为现代主义的主题已响彻于爱德华七世时代。

至于现代主义的下限,在世界各国更是众说纷纭,其中最为对立的是:一种观点认为,“现代主义早已成为遥远的过去,在30年代就已经终结”。另一种观点则针锋相对地提出,它“作为我们时代的基本艺术一直延续至今”。究竟哪些流派属于现代主义,人们的看法同样不一致。这同对后现代主义的理解密切相关。例如,有人把存在主义文学划入现代主义;而有人则把它划入后现代主义。英国的“愤怒青年”和美国的“垮掉的一代”的“主义”归属,也是如此。——所有这些不同甚至相反的观点,不仅使我们认识到现代主义术语的复杂性,也使我们认识到探讨现代主义问题的复杂性。

尽管现代主义没有提出一份纲领或宣言式的文件,尽管现代主义文学如此五光十色,尽管现代主义每个流派的特点和探索、价值和意义及其存在时间都各不相同,但是它们都认为自己所处的时代是一个不可阻挡的历史转折时期,一个过去时代的信仰和精神价值解体的时期,因此主张重新审视19世纪文学的哲学基础和创作原则。于是,叔本华和

尼采的非理性意志论,柏格森的直觉说和胡萨尔的现象学,弗洛伊德的精神分析学和容格的无意识论,弗雷泽的意识进化说和海德格尔的存在主义等,便成了现代主义的共同哲学和思想基础。正是这些理论模式催生了现代主义者关于世界和人的独特观念。而现代主义创作所竭力表现的则是人与人、人与自然、人与社会、人与物的对立关系与异化关系,以及作家的自我探索和自我思考。因而在现代主义的众多作品中,卡夫卡的小说《变形记》和乔伊斯的小说《尤利西斯》等,就成了这方面最富代表性的作品,也是最有成就的作品。可以说,这些作品几乎成了资本主义世界危机状态的一种符号,一种象征,一种寓言。

也正是现代主义文学的这些理念,使其形式和手法具有强烈的反传统性和反规范性:时空颠倒、意识流、荒诞、象征、潜意识、抽象、复杂多变的情绪与印象等等。不过,话又说回来,现代主义的反传统,并不意味着不同任何传统对话,会同传统一刀两断。这从来都不是艺术的发展规律。实际情况同样表明,现代主义同传统现实主义并不是没有任何联系,例如,普鲁斯特就曾经从福楼拜那里吸取过艺术经验和创作思想;别雷非常熟悉果戈理的作品,其小说曾受到果戈理的强烈影响。再拿意识流来说,它并非现代主义的首创。1876年,陀思妥耶夫斯基在其小说《温顺的女性》的“作者告白”里便写道:“当然,叙述的过程持续了几个钟头,断断续续,东拉西扯,形式上不很连贯:他时而自言自语,时而好像在说给一个看不见的人、一个裁判员听。现实生活中也常有这样的情形。”当然,与现实主义相比,现代主义更注重的是浪漫主义传统,因为浪漫主义的表现说与现代主义有着相同之处,而且它们都不满自己所处的时代。

现代主义文学,特别是它的那些经典的优秀的作品,对19世纪末以降西方资本主义

世界所经历的巨大动荡和精神危机,对资产阶级的群体意识和个体意识之间的矛盾,对社会的那些中下层人民的不满情绪与艰难境遇,都从一个方面作了有力的揭示和独特的反映,这不容置疑。同时,现代主义文学在艺术表现上所作的那些有价值的革新和有意义的探索,也促进并推动了20世纪文学的整体发展。另一方面,现代主义文学的那种独特的审美反映和表现并不全面和完整,往往把充满复杂而矛盾的社会进程抽象化,看不到大众的呐喊与抗争,而作品中所深深蕴含的悲观主义、虚无主义、个人主义等思想情绪,显然具有消极影响。这同样不容置疑。

现代主义同20世纪现实主义一样,都不是文学的天涯海角。在20世纪文学的历史进程中,它们的发展既不平衡,也非直线行进,时强时弱,时起时落,这是它们的基本路线图。一般地说,一次大战前后是现代主义的鼎盛时期,不少大家诸如乔伊斯、卡夫卡、普鲁斯特、艾略特、托勒尔、马雅可夫斯基等,都出现在这一期间。30年代即史家所称的“红色十年”,在西方资本主义世界发生经济大危机、苏联和苏联文学的影响逐渐增强、各国进步人民奔赴马德里参加西班牙人民斗争,以及战争威胁日益逼近的大背景下,现代主义开始走向衰退,现实主义则在世界文坛占据主导地位。四五十年代即二次大战期间及战后的和平建设年代,一方面是现实主义的强劲发展势头不减,如苏联的反法西斯战争和战后重建时期的社会主义现实主义文学,中、南欧斯拉夫国家关于战争与民族命运的现实主义文学,一度风靡全球的意大利新现实主义文学和电影,英美的现实主义文学——“愤怒青年”与“垮掉的一代”等;另一方面是具有实验特征和创新精神的欧美存在主义文学、荒诞派戏剧、新小说派等迅速脱颖而出;同时还掀起了世界性的“卡夫卡热”。大约从60年代起,欧美的实验主义文学风行一时,但各国的现实主义文学创作并没有停

滞,特别是拉美魔幻现实主义的异军突起,不仅给现实主义文学也给世界文坛吹进了一股新风。

现实主义和现代主义在 20 世纪文学的版图上,既相互对峙、相互挑战又相互并存、相互影响,尤其是西方国家的现实主义和现代主义,在反映资本主义社会的某些方面,例如人的困惑、孤独、失落等,具有异曲同工之妙。英国文学批评家、小说家戴维·洛奇,在 1981 年回顾 20 世纪英国文学百年历程时曾写道:它在现实主义与现代主义之间像钟摆一样来回摆动,分别成为英国不同文学阶段的主潮。洛奇的这一著名“钟摆论”不仅适用于英国 20 世纪文学,也基本适用于 20 世纪世界文学。

四

20 世纪 80 年代初,一批西方文学批评家开始用“后现代主义”这个术语,来界定 60 年代以后西方文学创作的新变化。同时,也有一些批评家并不用它,而用“实验主义”一词。

什么是“后现代主义”,什么是文学创作中的“后现代主义”,这都是一个复杂纷纭、悬而未决的问题。也许可以说,在当今世界上没有一个术语比它更时髦、更富有争议性、更无确定性的了。80 年代末,有些著述又开始声称:或“后现代主义”已经过去;或现在是“后现代主义”之后,一种“后后现代主义”业已诞生。

一般认为,“后现代主义”一词,最早来源于西班牙诗人费德利科·奥尼斯的《西班牙暨美洲诗选》(1934)一书。达德莱·麦茨在《当代拉美诗选》(1942)中也使用过它。在他们看来,现代主义文学中已隐含着一种对 20 世纪初文学潮流的反拨。此外,1939 年英国学者汤因比在《历史研究》一书中,曾以“后现代”一词来标志 1875 年前后西方文

明的转折,即西方文明从此转向非理性的混沌一团之过程。但这个术语的广泛使用,则在 20 世纪 60 年代,首先是在建筑学中,然后迅速波及到绘画、音乐、文学、文艺学、美学、哲学、社会学以及自然科学等领域。用德国学者沃尔夫冈·威尔什的话说:“今天,几乎没有一个领域未被这一‘病毒’所感染。”

从文学创作领域看,关于后现代主义问题的主要分歧有以下一些:

第一,关于后现代主义的起始时间,说法很多。有人认为乔伊斯于 1939 年发表的小说《为芬尼根守灵》标志着后现代主义文学的开端;有人提出它产生于第二次世界大战以后;有人声称它从贝克特的《等待戈多》(1952)肇始;有人从 1968 年法国学生运动失败后称起;而有的甚至断言古希腊已经有后现代主义。其时间跨度之大,令人莫衷一是。

第二,关于后现代主义和现代主义的关系,前者是后者的继续还是后者的反拨?美国学者伊哈布·哈桑在其所著的《奥尔弗斯的解体》(1971)中,明确认为后现代主义是现代主义的继续。他的这一观点曾受到某些人的响应。可是十年之后,他在《后现代主义问题》(1982)中却修正了这个观点,提出现代主义和后现代主义是文学上两个不同的对立流派,并列出了它们之间多达三十多项的不同点:现代主义——形式、目的、转喻、所指……后现代主义——反形式、游戏、隐喻、能指……

1995 年,荷兰人贝顿斯提出,后现代主义只是现代主义中的一个流派。约翰·巴思也认为它只是一种“后期现代主义”。

第三,关于后现代主义的实质,人们的看法也极不相同。按西方马克思主义文论家詹姆逊的观点,与资本主义上升期相对应的是现实主义,与资本主义垄断阶段相对应的是现代主义,与跨国资本主义阶段或后工业社会相对应的是后现代主义,亦即后现代主义

是后工业社会的“文化逻辑”。与此相反,不少欧美批评家诸如乌克兰的扎东斯基等认为,后现代主义不是一个时间顺序或编年史的问题,即它仅仅发生在现代主义之后,而是在“每个历史时代都有自己的后现代主义”,莎士比亚、塞万提斯、拉伯雷都是后现代主义者。意大利作家、批评家贝尔托·埃柯也指出:每个时代都会走向类似尼采在《不合时宜思索》中所指出的那种危机的边缘;后现代主义可以追溯到荷马时代。

第四,关于后现代主义的代表作。一般地说,文学史上的每一种流派都有公认的代表作,这是不容争议的。可是,后现代主义的代表作是哪些,竟成为一个有争议的问题。在国内外提供的后现代主义代表作名单中,拉美的魔幻现实主义作品几乎都是首选。其始作俑者很可能是美国的约翰·巴思的那篇文章《后现代主义小说》(1980)。而作为它的代表人物加西亚·马尔克斯,曾一再声明他的《百年孤独》属于现实主义范畴,更确切地说,是一种社会现实主义。很有意思的是,《百年孤独》在中国的接受命运。它曾三易其“帜”:最早被归为现实主义,稍后被归为现代主义,最后被定为后现代主义的经典之作。不仅如此,在国内外的一些著述中,以萨特和加缪为代表的法国存在主义作品,英国的“愤怒青年”文学和美国的“垮掉的一代”文学,也分别进入这种或那种的后现代主义作品名单。其实,前者应属现代主义,而后者应属现实主义。一句话,在世界文学史上,人们对一种文学思潮流派的实质、代表作等基本问题的观点,竟如此之大相径庭,这是前所未有的。

然而,在文学的后现代主义问题上,世界也发出了另一种声音。即便在它的主要发源地的美国,不少著述并不使用这个术语,例如,勃拉特索雷等主编的《美国文学传统》(1990)、《诺顿美国文学作品选》(1994)等,尤其是后者在介绍到品钦的作品时,并不言

说它们是后现代主义。1988年,一部由美国文学主流派撰写、埃默里·埃利奥特主编的大型《哥伦比亚美国文学史》,不仅不用后现代主义一词,而且说,80年代中期“人们可以喘一口气,我们终于把它打发掉了”。并在论述20世纪60年代以来美国文学的新变化时,以“新先锋派和实验派”一章来概括。有一些美国文学批评著述也称品钦、冯尼古特、巴思、梅勒等的作品为“战后实验小说”。至于美国以外的其他西方国家里,较多使用的也是“实验主义”一词。在“后现代主义”帽子满天飞的今天,这不失为一种选择。

大约五六十年代起,各国文学中的确出现了一种新现象,它打破了文学的内部界限,打破了文学与非文学的界限,打破了能指和所指的界限,也打破了美与丑的界限。按《哥伦比亚美国文学史》的说法:“所有的艺术门类本身发生了碰撞。文学、绘画、音乐和舞蹈彼此融合,互相渗透。艺术本身还对‘艺术性’差的媒介——评论、新闻、电视、时装和摇滚音乐实行吸收与反哺作用。所有这些媒介由新先锋派将其与当代文化的非艺术或超艺术现象,特别是历史、经济和政治问题,牢不可破地联结为一个整体。”于是,“作品”一词也被“文本”一词所替换。

这种文学由于“高雅”与“低俗”的文体风格界限被取消,其本身可能已成为通俗文学的一部分,成为“十字街头的一面镜子”。而当20世纪进入其末期的时候,一方面是各国文学日趋通俗化,这几乎成为一种世界性潮流,如科幻作品、侦探作品、言情作品等大行其道,它们不仅为人们提供消遣娱乐,也对社会、人生诸多问题进行思考和探索,因此,文学并非如某些著述所预言的那样,在所谓的“解构”时代里,它“已经死亡”;另一方面是,各国文学都日益呈现出多元化的态势,如女性文学、后殖民主义文学、地方文学、族裔文学等,蔚然成风。

五

20世纪文学格局中,一种新型的现实主义文学,即无产阶级文学或社会主义文学,以其新的人物和新的世界而占据着重要一极。

“无产阶级文学”一词产生于19世纪末,流行于20世纪20年代的苏联、德国、日本等国家。在法国、日本等国,它也被称为“第四阶级文学”。这种文学同社会主义思潮和无产阶级革命运动密切相连,主要以现实主义或革命浪漫主义方法来反映无产阶级的生活及其反对资本主义的斗争。它滥觞于19世纪西欧资本主义国家,英国的宪章派文学、德国的1848年革命时期文学和法国的巴黎公社文学,曾是早期无产阶级革命运动中最富代表性和最有影响的无产阶级文学,也是20世纪无产阶级文学的先驱。

从19世纪末到20世纪30年代中期,无论在俄国和苏联还是在世界其他国家,“无产阶级文学”一词都广为流行。这个术语的历史性改变,则同苏联的“拉普”直接相连。“拉普”是“俄国无产阶级作家联合会”的简称,是苏联最大的一个无产阶级文学团体,自1925年正式成立以来的十年里,坚持排斥打击苏联“同路人”作家的宗派立场,并先后在理论和创作上提出诸如“辩证唯物论创作方法”等一系列似是而非的口号,从而给苏联文学的发展造成了巨大损失。1932年,苏联作出取消“拉普”和筹建统一的苏联作家协会的“决议”,并于1934年将社会主义现实主义定为苏联文学的基本创作方法。从此,“无产阶级文学”一词在苏联,在各国,逐渐为“社会主义文学”所取代。

19世纪末20世纪初,随着世界无产阶级革命运动中心由西欧转移到俄国,俄国无产阶级文学异军突起,出现了以高尔基为代表的一批无产阶级作家,而他的新型现实主义小说《母亲》(1906)和剧本《敌人》

(1906),则成为俄国无产阶级文学的奠基之作;同时,还出现了以普列汉诺夫为代表的一批俄国马克思主义文论家,而他的著作《没有地址的信》(1899—1900)和《艺术与社会生活》(1912—1913)等,则为俄国马克思主义美学和文论奠定了基石。

无产阶级文学在世界范围内的蓬勃兴起,并成为—种广泛的文学思潮和运动,乃是在1917年俄国十月革命胜利之后,随着世界上第一个社会主义国家苏联的诞生,无产阶级文学逐渐从欧洲走向亚洲和美洲各国,并成为—种有组织联系的全球的文学运动。而苏联作家和苏联文学团体则在这一发展过程中起了核心作用。1920年,“俄国无产阶级文化协会”在共产国际第二次代表大会期间成立了该协会的国际局;1930年11月又在哈尔科夫举行第二次代表会议,有来自苏联、中国、日本、德国、法国、美国、意大利、奥地利、捷克、匈牙利等22国的作家代表出席。会议通过《致世界各国革命作家书》并决定以俄、德、英、法四种文字出版该会机关刊物《世界革命文学》(1931—1932)。这标志着世界无产阶级文学进入了其历史发展的新时期。

在20世纪无产阶级文学的版图上,除了苏联文学这支主力军外,各国都相应创建了无产阶级文学团体和刊物,如“德国无产阶级革命作家联盟”(1928)及《左翼》杂志,美国的“约翰·里德俱乐部”、“工人戏剧联盟”及《解放者》《工人月刊》和《新群众》等杂志,法国的“革命作家艺术家联合会”(1932)及月刊《公社》日本的“日本普罗文艺联盟”(1925)及《播种人》《前卫》和《文艺战线》等刊物。中国的“创造社”和“太阳社”于1928年开始提倡无产阶级文学,而创造社的主将郭沫若于1925年便提出:中国革命文学就是“表同情于无产阶级的社会主义的写实主义的文学”。1927年,鲁迅肯定了无产阶级文学的存在,认为“世界上的民众很有些

觉醒了”，“那自然也会有民众文学——说得彻底一点，则第四阶级文学”。

二三十年代是各国无产阶级文学蓬勃发展的黄金时期，涌现出了一大批无产阶级作家和代表作，如美国约翰·里德的报告文学《震撼世界的十日》和迈克尔·高尔德的《没有钱的犹太人》日本小林多喜二的《蟹工船》和德永直的《没有太阳的街》法国巴比塞的《火线》和保尔·瓦扬·古久里的《红色列车》德国贝歇尔的《王位上的尸体》和布莱希特的《母亲》英国罗伯特·特莱塞尔的《穿破裤子的慈善家》和詹姆斯·巴克的《大手术》丹麦尼克索的《蒂特》)人的孩子》和汉斯·基亚克的《渔夫》，以及苏联肖洛霍夫的《静静的顿河》法捷耶夫的《毁灭》和奥斯特洛夫斯基的《钢铁是怎样炼成的》等。与此同时，还出现了一批著名马克思主义文论家批评家，如德国的梅林、蔡特金和罗莎·卢森堡，法国的拉法格，日本的青野季吉和藏原惟人，英国的福克斯和考德威尔，匈牙利的卢卡契，意大利的葛兰西，保加利亚的巴甫洛夫，美国的芬克斯坦等。

特别是30年代，它是20世纪无产阶级文学史上具有特殊意义的十年。这十年，苏联在经历国内战争和外国武装干涉后，从一个落后的农业国转变为一个工业国，社会主义经济建设的长足进展和人民生活水平的提高，同美国和欧洲一些国家于1929年至1933年发生的经济大危机形成巨大反差，因而在欧美有《红色十年》/向左转的十年》或《马克思主义化的十年》之称。这十年，苏联书籍、苏联文学、马克思主义经典作家的主要著述在日本、中国和世界其他各国纷纷被译介，各国作家艺术家诸如罗曼·罗兰、吉德、威尔斯、泰戈尔、梅兰芳等，频繁造访苏联。这十年，世界进步、民主和革命的力量面对法西斯威胁，团结斗争，有来自54个国家的工人阶级代表和仁人志士，组成国际纵队开赴马德里，支持西班牙人民阵线进行斗争，其中

不少作家发表了关于西班牙内战的散文和政论。同时，各国作家和文化工作者先后在巴黎、阿姆斯特丹、华沙、布拉格等地举行捍卫文化与和平的国际会议。总之，这十年的文学明显地走向政治化和革命化。

尽管世界各国人民为捍卫和平进行不懈斗争，但人们终究未能制止战争的爆发。第二次世界大战伊始，各国革命的、进步的作家迅速行动起来，积极投入反法西斯斗争，世界反法西斯文学从此波澜壮阔地展开，如苏联的反法西斯卫国战争文学，中国的抗战文学，南斯拉夫的游击文学，以及欧洲各国的人民阵线文学和抵抗文学等。拿法国抵抗文学来说，其参加者不仅有共产党人作家艾吕雅和阿拉贡，也有超现实主义苏波和达达主义者查拉，存在主义作家萨特和加缪等。正是他们为20世纪文学谱写了可歌可泣的光辉篇章，而且其中不少共产党人作家和进步作家在战争中献出了自己的宝贵生命，如苏联的盖达尔、法国的圣埃克絮佩里、西班牙的加西亚·卡尔洛、南斯拉夫的科瓦契奇、波兰的巴钦斯基、保加利亚的瓦普察洛夫和捷克的伏契克等。

1945年，第二次世界大战结束后，世界政治格局发生巨变，苏联已不再是被资本主义汪洋大海包围的社会主义《孤岛》，在欧洲、亚洲的广阔地平线上相继出现了中国、波兰等十几个新兴社会主义国家。1959年又有拉美的古巴加入社会主义阵营。这些新兴社会主义国家的文学，以苏联文学为师，并与资本主义国家的社会主义文学一起，汇成了世界社会主义文学的洪流。这是20世纪文学中前所未有的新景观。

50年代中期起，苏联文学随着生活的变化，在克服公式化、概念化等诸多弊病和失误后，在紧张的反思和不断的探索中，引来了一些显著变化：普通人形象取代正面人物、理想人物而逐渐占据文学中心地位，人性的魅力及其复杂性得到了全面展现；形式和手法、体

裁和题材日趋多样化。肖洛霍夫的短篇 5 一个人的遭遇 6 特瓦尔多夫斯基的长诗 5 山外青山天外天 6 索洛乌欣的抒情散文 5 弗拉基米尔公路 6 等,就是反映这一历史性变化的代表作。

然而,就在这个时候,即 50 年代末 60 年代初,在社会主义国家中,苏联和中国这两个大国之间爆发了一场激烈的意识形态大论战,同时也引起了双方文学界的相互对立。尤其在中国进入 /文化大革命 0 十年浩劫时期后,这种相互对立达到顶点。文学领域同样如此。中苏的分歧和论战,这无疑给世界社会主义文学运动造成了巨大损失。80 年代中期,国际风云再次变幻,中苏两国先后步入改革开放时期,这使两国关系逐渐走向正常化,两国文学交流也得以恢复。但是,就在这个时候,东欧社会主义国家和苏联加速面向西方的 /改革 0 步伐,最终导致东欧社会主义国家多米诺骨牌式的倾覆和苏联的解体,使一个有着七十多年历史的第一个社会主义国家不复存在。这是震撼世界的 1991 年。苏联文学从此也同步地成为一种历史现象。这标志着 20 世纪世界社会主义文学进入低潮。但是这绝不是它的 /历史终结 0。苏联文学的不复存在,20 世纪世界社会主义文学的艰难曲折历程,将留给人们无尽的思考和探索。

六

现在,呈现于大家面前的这部五卷本 5 20 世纪外国文学史 6,大体上是按我们对 20 世纪外国文学的上述了解写成。

这是一本涵盖 20 世纪亚非国家和欧美国家文学即东方和西方文学的全景文学史,也是一本全面展现 20 世纪文学格局即传统现实主义文学和现代现实主义文学、无产阶级文学和社会主义文学、现代主义文学和实验主义文学的文学史。据了解,仅就这两个

方面而言,目前在国内或国外尚无如此规模、如此视野的 20 世纪外国文学史。这是本书的一个特色。

本书虽然涉及到世界五大洲六十多个国家的文学,但由于它坚持一条原则即国别文学撰写者必须掌握该国语言文学又从事该国文学研究,因此仍有一些国家的文学未能收入。它们在本书的 /缺席 0 并非它们不重要,而是目前国内尚找不到符合如此条件的研究者,这不能不说是一种时代的遗憾。但应该说,我们在这方面已经做了很大努力,力图多收入一些重要的国别文学,例如其中 /希腊文学 0 的写成,就是这种努力的结果。

此外,本书 80 年代以后的国别文学撰写,由于中、东欧和亚非等一些国家尚处于战火或动荡之中,其文学资料难以收集,因此它们在书中所占的比例,明显地比欧美国家少,以致造成了前后章节之间的长短失衡。这也是一种无可奈何的情况。另一种情况是,80 年代以后的欧美文学出现了不少新人新作,但他们及其作品均未经受较长的时间检验,加之人们的评论不一,其文学地位目前尚难定论。在这种情况下,为了使读者更多了解其情况,因此本书所涉及的此类作家作品在篇幅上比 80 年代以前的相对多一些。虽然这样显得似乎不够平衡,但实为了有利于读者的了解全貌,也为了有利于将来更深入的研究。

顾名思义,本书是一部关于外国的 20 世纪文学史,我们的祖国文学))) 中国文学并不包括在内,然而它作为一个对话者却始终参与其中。这就是说,更多地联系中国文学的实践,注意中国接受的特色和中国作家学者的评论,是它追求的目标之一。

事物总是在矛盾中进行,利弊往往相伴。在一个较长时期里,我国还很难由一个人或几个人来完成一部如此规模、如此要求的断代文学史著述。而集体编书,历来的经验证明,有利有弊。它可以集众人的力量与智慧,

经过数年艰苦的努力去完成较大的项目,但它本身却又存在难以克服的弊端,本书自然也不例外,如理论审美观点和价值评判标准的某些差异,文体风格的不一致等,都显而易见,甚至关于大小作家、作品的评述,在字数上也很难按预先规定的要求做到。此外,80年代以后的文学,由于某些国家的资料难以

收全,以致造成一些章节之间的长短失衡。可以肯定地说,这部外国文学史的缺点与不足远不止这些。因此,诚恳希望同行和读者多提宝贵意见,以便以后改进。

(作者单位:)
(:)

译林新书介绍

翻译探微:语言#文本#诗学(最新增订版)

朱纯深 著

5翻译探微: # # 6()
, / 0 / 0, 。全
书分 /翻译与世界观 0 /翻译与语言学 0 /翻译与文学 0三编。基于作者深厚的
语言学、文学及哲学的理论修养,
,
。书中各章既独立又相关,
,
。理论与实践并举,
, 、论证严谨、分析
独到, 。