

世界文坛 潮汐录

申慧瑜

在“四·五”事件期间，她使
第一篇小说《四·五》发表在《文艺报》上

如雪兰之白

一九五四年发表处女作《雪兰》，因此，同
年出版了长篇小说《雪兰》。

在《文艺报》发表处女作。

她在大跃进中，因患“四·五”症，因此
“总评”一下，于是，去年在《文艺报》

发表，她如“四·五”一石激起千层浪

在《文艺报》发表处女作

在《文艺报》发表处女作，她如“四·五”

在《文艺报》发表处女作，她如“四·五”

在《文艺报》发表处女作，她如“四·五”

在《文艺报》发表处女作，她如“四·五”

在《文艺报》发表处女作，她如“四·五”

在《文艺报》发表处女作，她如“四·五”

在《文艺报》发表处女作，她如“四·五”

在《文艺报》发表处女作，她如“四·五”



自序

我原是一个既爱读书又爱玩的无忧无虑的中学生。在那个时代，因为学习好，又要求进步，加上出身还算没问题，就幸运地从中学直接入了大学，按要求读了英文专业。毕业后被留校当了助教，从此只好将其它爱好作为副业，认真地做起党和人民交给我的革命工作。

可是，我爱书又爱玩的本性并没有改变。因此，便不甘于平淡的工作，又读了研究生，最后到了如今的这个位子上——在《世界文学》杂志社做编辑。做这个编辑可够苦的。要选材，即从大量的原著阅读中找到好作品；要写选材意见并希望领导高抬贵手通过选材；要找合适的译者；还要做原文校对这种既得罪人又吃力的活儿；要责编发稿；要读校样；要定期检查刊物……一年六期刊物，一期24万字。可是一年干下来，要读的不知是多少个24万！

辛苦是辛苦，一个月却只拿四五百元的工资和一点象征性的编辑费。常常觉得在这个越来越趋向一切以金钱为价值标准的商业社会里，自己的生存价值已经小得微乎其微了。这样一想，不免生出一种说不清楚的惶惑。继而又生出一股非要做点什么的渲泄欲望。

也是实在无能。一介书生若寻宣泄之道，仍是靠读书、靠写字。因此尽量地多读书。读了不少与专业有关或无关的书，不自觉中对社会、对个人有了更清醒的认识。比如人生的意义，成功的内涵，比如美国的富足，中国的现状。越想，就越是发觉全世界的多数人（包括我自己）对生活的物质质量的过分关注实在是一个根本性的错误。这便愈加使我想通过读书和思考来证明怎样生活才是更为合理的。这个问题纠缠了我很久很久。从哈佛读书归国后，越发让我放不下它。

我深信，世界与个人，都是永远处于矛盾之中的。过于偏狭，只能导致极端。当今的世界，就是一个相当失衡的世界。后工业文明破坏了人类的自然生存状态，也更使人性趋于索取甚至争夺。随着物质生活质量的提高，精神生活的质量越来越差。从来没有过如此普遍、如此众多的精神科和心理科的病人，也从来没有过对各种邪教、各种伪科学这样广泛、这样流行的关注。物欲横流，情欲泛滥。整个世界从来没有像现在这样堕落。恍惚间，真让人怀疑这是否已是末日审判前的景象。

当然，这只是我的一种怀疑而已。不过，正是这种疑惑促使我去在我所从事的文学研究当中不断探索，寻求答案。

世界永远是不完美的。越是没有距离，就越能感觉到它的不完美。对我们所处的现实世界的不满，实际上恰恰表现了人类追求美好的本性。

殖民地时代的结束，多元文化主义的流行，亚非拉美诸国在政治上的独立和经济上的发展，同经济连年衰退的西方后工业国家已然形成鲜明对比，同时也向人类昭示了世界前景中的乐观因素。从这个意义上讲，收入这个集子中的长短文字（多数写于90年代），尽管谈的是文学，但也都是探索世界与人生意义过程中的一个又一个具体步骤。

现在，由于全球性的人文精神危机，国内文化界也颇浮躁。安于一隅而忠于职守，仿佛已成为“无能”的同义词。其实，很久以来被视为民族“良心”的知识分子，是尤其应当在商潮汹涌之际，为广大民众提供必需的精神食粮与镇静剂的。本集收入的一些文章，便有这种针对性。不过，总起来说，我一直想在文学批评这个层面上做文章，对于现实，则希望能不即不离，以

求客观。

最后，我要为这个集子的出版而感谢三联书店的领导和编辑，也要感谢所有支持和帮助过我的老师、朋友、亲人和同事。

95.10.京郊李宅

世界文坛潮汐录

一、文坛潮汐

文学的出路在何方

——高科技、多元文化与美国文学的前景

关于美国文学不景气的说法早已存在。无论是约翰·巴思从创作经验出发提出的文学已经“耗尽”的观点，还是马尔库塞从哲学的角度阐释 20 世纪的文学艺术已经在其美学追求方面达到了“历史的极限”，都从各自角度说明文学的不景气是一种必然现象。英国著名作家、评论家马尔克姆·布莱德伯里在 1992 年 5 月的一期《泰晤士报文学副刊》上，以《更接近混乱》为题旧话重提，用充分的事实再次证明 20 世纪末的美国文学正在日益走向低谷。布莱德伯里的文章引人深思，因为文章几乎直言不讳地承认从现代派到后现代派的各种实验手法均未能给文学带来复兴；在世界文坛的中心呈现消散之势的今天，以各种写实主义为特色的美国文学只能预示今后的文学将更加商业化、通俗化。

高科技与文学

著名历史学家汤因比在讨论当代艺术与科学技术的关系时说过：“20 世纪爆发的对自然主义艺术的反叛，看起来不太像对西方政治、道德堕落的反映，倒更像是对当代西方飞速发展的科学与技术的回应。”这个观点是颇具启发性的。20 世纪是整个西方世界进入后工业文明的世纪。跨国公司、标准化生产、以及高科技、高消费、“地球村”等等，成为 20 世纪的典型特征。电子技术的革命，大众媒介的冲击，直接影响甚或改变了普通人的思想观念。在文化领域里，通俗文化借助大众媒介，愈发占居了主导地位，并将文化及文学艺术进一步推向市场，彻底地商业化。文化的商品化导致了文化的庸俗化。当今的世界文化市场充斥着流行音乐、通俗小说，以及占播出时间最多的通俗电视剧。大众传播媒介的发达所带来的最大的副作用，就是降低了人口提高文化素质的需要。日本的《时事解说》周刊于 1992 年 6 月 30 日刊登了一组数字，证实了这一可悲的现实：每个美国人每年看电视 2463 小时，听广播 730 小时，打电话 61 小时，读书的时间却少得可怜，平均每人每年只读三册单行本，报纸 100 份，杂志 30 册。这组数字提供的信息已经足以令人对后工业文明最为发达的美国的文化现状表示忧虑了。然而，令人担忧的情况还不止于此。美国总统布什当政时就有统计证明，美国中小学的教育水平已排在世界发达国家的后面，全国人口的文盲率在 1991 年已达 13%。难怪在 1991 年，美国人每年读书不到五本的已占人口的 50%！

文盲率一向被视为评价一个国家的人口素质的重要尺度。读书的习惯也始终被用来衡量人口的文明程度。在美国这个高度的后工业化社会里，文盲率增加，读书人减少，这是否为当代人发出了一个不容忽视的警告信号？

有些人并不将此视为“警告”信号，而看作是科学技术发展的必然。当代著名通讯理论家马歇尔·麦克卢汉就曾实事求是地指出，人类进入 20 世纪后，书本的时代就从理论上开始瓦解。电子传播媒介将世界变成一个巨大的

地球村落，书本对文学的垄断从此被打破。试想，当世界各地的人们面对同样的电视屏幕，同时收看奥运会的现场直播节目时，其娱乐方式的单一和雷同，是全然不会带给人们以文化生活丰富和多样化的印象的，倒是更像标准化生产线上制造出的产品，全球一致。然而，对于从事文学事业的人来说，电子技术与大众媒介的结合几乎是一种灾难。80年代初担任美国全国人文科学协会理事会主席的本杰明·德莫特就曾针对这一现象撰文讨论。他以《60年代有损于小说吗？》为题，指出美国社会的传统标准在60年代的社会动荡中受到冲击，文学也遭到了“灾难”；而科技新成果则如“雪上加霜”，深化了文学的危机。他说：“前几代作家开始写作的时候，文学还没有完全陷于靠边站的境地，传达……现实状况的任务，仍然刻不容缓地落在作家身上。到了60年代，人们则看到文字的这种长远而首要的作证作用已经受到侵占——摄影机上曝光加自动，拍出的东西无数，无需白纸黑字，顶多来上一段干巴巴的画外音了事。”作家对自身使命的怀疑，大众对严肃文学的兴趣减弱，促使传统意义上的文学的危机进一步深化。到了90年代，文学已无力与大众媒介抗衡，下一个世纪将不是书本的世纪已成为不言自明的事实。

多元文化与文学

高科技作为一种外在力量，对文学的冲击相当强烈。而就在高科技飞速发展的20世纪下半叶，多元化理论在人文科学界渐渐形成主导地位，对文学更是起到了内在的“瓦解”作用。本·德莫特称60年代是“杀机四起的十年”，并说那十年“后患无穷”，理由之一是“60年代的政治动乱给作家制造了额外的紧张”。德莫特有些感情用事的言辞确也说明了事情的严重，即当时的社会革命和各种观念、流派来势凶猛。令作家们无所适从，而作家们一旦投身于这场社会革命之中，便不能自己，创作活动不可能不受到影响。不过，60年代以及随后的70年代，仍是美国文学较为繁荣的时期，美国文学真正开始露出“枯竭”之状，是80年代的事情。然而谁也不能否认，危机确实始于60年代。自新批评理论流行以来，人们对形式、文本和象征意义的关心便逐渐取代了对内容、情节和思想道德的兴趣。作家和评论家们喜欢把玩那种“超然的、理性的、嘲讽的而非直率的、简朴的或情感性的语气”，读者们也在学习如何去“尊崇那些使人难以读懂、更具文本魅力的作家——霍桑、梅尔维尔、梭罗和惠特曼”。此后兴起的各种哲学流派和文学理论，尤其是结构主义、符号学、后结构主义，以及女权主义、新历史主义，不仅进一步地改变了传统的美学标准，而且由于各种观念并存所形成的多元局面，竟导致了某种程度上的文学“无标准”状况。

在这种氛围中成长起来的作家，如品钦、加狄斯、巴思、巴塞尔姆等，其创作手法是抽象的、破碎的、不连贯的。由这种氛围造就的读者，则以文本的无意义为艺术前提，甚至否定文学具有统一的衡量标准。与此同时，新历史主义者和女权主义者又十分重视作品的历史及社会内涵，对文学的评判

威廉·埃珀森：《美国批评界对大众文学的重新评价》，《外国文学评论》，1990年，第3期，第128页。

威廉·埃珀森：《美国批评界对大众文学的重新评价》，《外国文学评论》，1990年，第3期，第128页。

标准提出新观点，甚至重新编写文学史。他们对“下里巴人”的大众文学更是情有独钟，认为大众文学直接表达了人们对各种社会问题的态度。然而，新历史主义者和女权主义者对大众文学的关心主要出自历史学和社会学的目的，而大众文学本身一如既往，以感伤的、惊险的、科幻的和恐怖的作品为主，像工业产品一样，被分门别类地大批生产出来，并占据图书销售市场的大半。平心而论，这类作品创造了大众文化，但是，在严格的美学意义上，它们又算不上真正的文学。

美国作家并非没有作出努力去改变现状，但是他们的努力往往走向极端。迎合大众口味往往使文学失去艺术特性，而作家也容易从此走向商品市场。当一部作品刚刚完成构思，就由经纪人代为推销出去，为作者获取数十万美元的报酬。追求艺术理想的文学家，由于只求小说、戏剧或诗歌保持其特有的艺术品质，致使文学越来越远离其应有的自然状态，成为最为不纯的文学。而他们通过形式的创新所取得的成果，他们作品的实验性和先锋性，不仅得不到普遍的肯定，而且还要以对现实的“麻木不仁”为代价。美国学者威廉·埃珀森对此现象批评说：“后现代主义的实验小说，包括绝大多数现代诗歌，既不愿意介入历史社会，也不打算从大众文化中汲取任何营养，或者试图关心一下平民百姓的喜怒哀乐。‘严肃’文学的情形也差不多，它一味追求精英意识和现代派所倡导的那种不染尘俗的超脱。”汤因比的批评更加一针见血，他认为文化人从世俗大众中异化出去，“实际上是一种异常严重的文化疾病”。这种文化疾病的根源，当然是后工业文明。

然而，在多元文化思潮中，美国文坛亦有异军突起。少数民族作家和女性作家的队伍日益壮大，促使美国文坛上“男性白人”占统治地位的主流话语发生根本性变化。女作家安·比蒂、盖尔·戈德温、狄狄思、奥齐克、爱丽丝·亚当斯以及麦琪·皮尔西的创作日益受到重视，黑人女作家艾丽丝·沃克、托尼·莫里森，华裔女作家洪·金斯顿（又名汤婷婷）和谭恩美等人的近年新作总是引起不大不小的轰动，均说明美国文坛本身业已形成多元化格局。这种情形无疑使人在萧条之中看到一线希望。但是，少数民族的作家和女作家们面对的现实是严峻的。他们必须新的历史条件下，适应后工业化社会的高科技生产方式及其文化形态，改变并完善自身，以求得生存与发展。

文学的前景

20世纪以来，科学技术领域里的每一次革命，都为文学艺术带来改观。电影、电视的诞生，激光视盘的问世，直至计算机绘画、计算机雕塑和电子出版物的出现，它们带来的不仅是艺术观念的更新，创作手段的改进，而且是思维方式的革命。美国马萨诸塞州（旧称麻省）理工学院高级视觉研究中心的研究员伯恩海姆在展望科技为文艺带来的前景时指出：“计算机最深刻的美学意义在于，它迫使我们怀疑古典的艺术观和现实观。”的确，计算机艺术极善于混淆认识者与认识对象，混淆内与外，从而彻底否定了纯粹客观性的要求与幻想。而这一特性又引导人什去注意，日常世界与艺术条件之间日益显示出更多的同一性。通过计算机艺术，现代派艺术要求取消画框和雕塑底座的先锋观念，得到最具说服力的阐释。超现实主义画派笔下亦真亦幻的世界，也在计算机绘画的天地中被证明其合理性。毕加索与立体主义、超现实主义画家的绘画，格·斯泰因从语言哲学和先锋艺术角度从事的创作

实验，虽然经历了几十年莫衷一是的评说，在计算机艺术面前则变得明晰而简单，不再遭到怀疑。传统的美学观和现实观确实被高科技带来的新的艺术形式所彻底否定了。难怪汤因比作了这样的设想：“如果我们（西方）的未来表明是一个像古希腊罗马的历史完结一样的悲剧的话，那么可以设想，西方艺术届时可能会发生一次像三世纪希腊罗马艺术中的革命一样有分量的大革命。”

毫无疑问，高科技将是这场未来革命的导火索。不过，文学似乎还不会被这场革命所埋葬。意大利作家卡尔维诺在去世前写下了《21世纪的6份备忘录》（实际只完成5讲），这些讲演对文学做了一种带有新意的界定，很有寓意。卡尔维诺说，小说是两种极端之间形成的协定，它永远存在于具体和抽象之间，主观和客观之间，科学和哲学之间，是一种不能用其它方式实现的表达方式。由于文学的不可取代性，文学必将继续存在下去。但是，卡尔维诺的话又颇为辩证地暗示，文学必须改变它自己，才能在不断变化的事物中保持其地位。

变化是必然的，而且已经开始。1992年8月16日的《纽约时报图书评论》在头版刊登了一位文学新人的长篇文章，题目是《谁是真正的小说家》。作者名叫路易斯·拜格利，是一位职业律师。拜格利已经成功地出版了长篇小说《战时谎言》和《迟到的男子》，引起评论界的重视。正如拜格利本人在文章中所谈的，人们对他的兴趣在很大程度上是针对他的律师身份。他本人也在文章中刻意详述了他对业余从事创作的看法以及律师业与文学写作的关系。他认为文学创作所需要的想象力对于律师同样重要。文学创作对于他，就像打网球、射飞碟一样，是一种个人爱好。拜格利的例子证实，在后工业社会中，文学艺术有可能成为社会中为数最多的各类专业人员的业余爱好，并通过他们的实践而存在下去。这类实例恰好同汤因比带有乌托邦色彩的预见不谋而合。汤因比认为，现代人除了在各自狭窄的专业化部门从事工作之外，完全有可能利用富裕而舒适的生活条件，将自己培养成多才多艺的人。不过，拜格利的创作实践至少证明，未来的文学艺术家必将身兼数职，创作只是其中之一。

作家身份的这种变化将使创作活动愈发同社会生产联系起来。科学技术的进一步普及应用，专业化人员的技能水平一再提高，使科技新观念对文学艺术的渗透越来越强，势必引起文艺观念的进一步改变。90年代以来，电子出版物的出现和迅速占领市场，是谷腾堡以来活字出版后的又一大科学奇迹，再一次影响到文学的存在形式及其相关问题。据统计，1990年初，全世界有电子出版物800种，而在两年多的时间里，这个数目就已经翻了几番。且不说电子出版物可以大量减少纸张消费进而有利于环境与资源保护，单是它的体积小而信息量大，阅读方便与检索功能齐备，就足以吸引大批读者。而它的使用恰恰同电脑的普及同步，便不可能不迅速地影响包括作家和读者在内的广泛兴趣。由此可见，视听技术今后将同文字更加紧密地结合在一起，不仅要改变人们的阅读习惯，也将改变作家的创作方式。

未来的读者将在电子产品商店里购买激光唱盘一样的电子出版物，然后在电脑屏幕上阅读“电子书”。未来的作家也将在电脑上进行文学创作，而且很可能像现已存在的电脑作曲一样，自行设计程序，在创作过程中就做到图文并茂、声形兼备。那时候的文学作品，大概除了文字不改变之外，其它均将与现在的作品大有区别。

如此说来，高科技只能改变文学的创作、阅读和存在的形式；多元文化也仅仅有助于不同类型的文学的并存。文学还将继续存在下去，但是却不大可能会再现昔日的辉煌。将来的文学则必然更受高科技与传播媒介的影响，也更为大众化（并非坏事）。这是历史的必然。

这，恐怕也是文学最为可能的前景，无论我们是否喜欢。

寻回被盗走的声音

——当代加拿大英语文学中的后殖民意识

90年代以来，悄然中已成声势的后殖民文学（Post-colonial literature）开始引起世界各地文化人士的广泛注意。图书业、出版业以及文学评论界均纷纷看好这支世界文坛的新生力量，给予了不同寻常的重视。近几年的诺贝尔文学奖以及英国的布克书奖，被连续授予后殖民文学作家，更为这支文坛新军鼓舞了士气。至此，始于文化批评的后殖民主义理论，融汇了全球政治与经济的大气候、大趋势，向第二次世界大战以来逐步走下坡路的西方文坛，输入了一股新鲜的生气，也给加拿大的当代英语文学带来了引人瞩目的活力。

然而，什么是后殖民（地）文学？这个貌似简单的问题，如同“后现代”概念一样，虽然使用了多年而涵义依然模糊并争议不断。这不仅是因为“后殖民”一词是近十年来才频繁使用的较新的概念，或者“后殖民文学”是世界文坛上一个较难界定的总体性现象，更主要的原因恐怕还是“后殖民”一词的涵盖面过于宽泛，涉及了历史、政治、地理乃至文化艺术等多个方面，并同后殖民主义、新历史主义、女权主义、东方主义以及多元文化主义等观念相交叉、相重叠，因此难以简单地用几句话来概括其复杂而又不确定的含义。不过，所有产生于前殖民地国家的文学，尤其是同反映遭受过殖民统治的经验有关的文学，均可算作“后殖民文学”。这个过于简单化的定义，也许可以作为了解后殖民文学的第一把入门钥匙。此外，由于当代的西方文学创作与文化研究的关系相当密切，文学研究已被许多评论界的大人物划归到文化研究的范畴，因此，后殖民文学又被称为包容了“后现代”与“后殖民”双重文化现象的文学形式。处在加拿大多元文化意识形态中的当代加拿大英语文学，是具有这种双重文化现象的一个典型。本文的目的之一，就是试图通过分析加拿大当代英语文学的特点，对后殖民文学的实际运作情况做一个初步的介绍。

最近几年，加拿大英语文坛由于造就了艾丽丝·门罗、玛格丽特·阿特伍德和迈克尔·昂达吉等一批优秀作家，在世界文坛上已经越来越自成一体，不再被看作英国文学的附庸。然而，作为前英国殖民地和英联邦的一员，加拿大的英语文化及文学仍具有相当浓重的后殖民色彩。近来引人关注的一个争论——声音的盗用问题，便较典型地反映了加拿大英语文学的自身特点。与此有关的情况也成为了解加拿大英语文学现状及其发展趋势的一个重要途径。

一、问题产生的背景

声音的盗用问题（the issue of the appropriation of voice），是近来在加拿大文学书刊上频繁出现的一个话题。它所指涉的是一个种族的人是否有权写作其他种族的人与事。换句话说，一个民族或种族的人与事应由本民族、本种族的人去说去写。倘若由其他的人说了写了，便可能是“盗用”行为。这种观点听上去似乎有些偏激，然而在这个话题的背后，是后殖民主义理论中颇为重要的意识形态之争。围绕这个争论展开的，则是文化批评中

后殖民主义理论对传统西方中心说的质疑与批判，也是对文学中知识和权力运作实践所进行的考察与批评。这个争论也被包括创作界、评论界和出版界在内的加拿大文化人士视为“当前重新界定加拿大文学”的一个关键。

了解后殖民主义理论生成背景的人都知道，后殖民主义理论现已成为批判西方文化霸权和欧洲中心主义的有力武器，其目标之一就是对人类文明的起源作出新的评说，进而重新撰写历史，还历史以本来面目。按照后殖民主义理论，世界文明原本起始于古代的东方文明。可是，西方人来到东方并发现了东方的古代文明之后，便将古代的东方文明神话化，然后纳入西方的话语系统，遂使西方文明成为他们所相信的世界文明唯一的文字可查之源。这个过程实际上就是知识和语言在各个话语场中的运作过程。而文学则自然成为此类权力运作的场所之一。从实质上讲，“声音的盗用”就是后殖民主义理论在文学中引发出的一个具体问题。殖民者利用他们的语言，将殖民地居民的历史、神话、传说和民间故事作为其创作素材，写入他们的文学作品中，成为他们的文化组成部分之一（吉卜林是一个典型的例子）。这种行为既是素材的盗用，声音（发言权）的盗用；也是一种篡改，以及对他人（自我阐释）权利的无视甚至剥夺。而那些接受了后殖民主义理论影响的前殖民地国家（包括加拿大）的作家们，在后殖民主义理论借助多元文化潮流传遍全球的90年代，明确提出要改变文坛上持续了多年的状况，还历史以本来面目，还文学以本来面目。

概括地讲，加拿大当代文学都属于后殖民文学的范畴。根据《帝国的创作反击——后殖民文学的理论与实践》一书所作的定义，凡受过英、法、葡、西等殖民主义者压迫的民族的文化，尤其是在殖民主义及帝国主义霸权撤出后所产生的民族文学，都是后殖民文学。后殖民文学的一个基本特点是，其文学形式脱胎于殖民主义的文化经验，其文学内容和帝国主义强权所造成的冲突相关联，并强调自身与帝国主义中心的分离与区别。（这个定义也含有对后殖民文化的界定。）加拿大曾是英国的前殖民地，如今仍是英联邦的成员，加拿大文学也一直受到英国文化的浓重影响。直到60年代后期，即加拿大建国一百周年之际，加拿大人的文化独立意识才真正形成。加拿大文学方进入迅速发展与成熟阶段。这个时期被称作“文化民族主义”形成期，它同加拿大的“经济民族主义”相伴随，促使加拿大人自觉地抵制来自英国以及近邻美国两个方面的影响。从这个角度看，真正具有本国特色及文化独立意识的加拿大文学，是始于60年代末的当代文学。

当代加拿大英语文学的另一个特点，是它本身所具有的多元化色彩。加拿大是一个移民国家。它的种族构成十分丰富。除去约占人口总数62.5%的英法移民，荷、德、希、意、波、俄等欧洲移民以及非洲、亚洲和拉美、加勒比地区的移民约占总人口的34.8%。此外，还有包括北美印地安人、因纽特人和梅提人等土著居民，共占人口总数的2.7%左右。由于加拿大政府对本国文学采取了支持与鼓励手段，加上各种行之有效的资助与扶持，加拿大

《他们在叙述中也占一席》，阿·克兹泽著，《加拿大图书》，1991年1—2月号。

参见《帝国的创作反击》序论，比·阿什克劳夫特、盖·格里菲斯、海·蒂芬著。鲁特莱吉出版公司，1991年版。

参见《加拿大文学史》，W·H·纽著，麦克米伦教育出版公司，1989年版，第五章。

根据加拿大政府1986年全国人口普查资料。见《加拿大概况》，加拿大外交及国际贸易部出版。

文学在相当短的时间里就基本形成了以英法双语制为基础、以多元文化为特色、具有加拿大独特风格的文学新格局。犹如美国特色被俗称为“大熔炉”一样，加拿大的国家特色被称之为“马赛克”。而在马赛克似的多彩拼贴中，加拿大的各种族各群体都在不同程度上保留着各自的历史痕迹，各自的文化特点。他们也都是相对独立的个体性群体，互为彼在，同时又在多元文化的大背景中共存。这些特点使得加拿大英语文学较之其他英语国家的文学更具有后殖民文学的特色。反映在“声音的盗用问题”上的，便不仅仅是一个局部的文学现象，而是整个当代加拿大文学的特点。

二、努力确立“自己的”声音

如今在加拿大大学任教的文学教授或其他在五六十年代（甚至更早）接受大学文科教育的加拿大人，都清楚地记得，在五六十年代加拿大英语地区的大学课堂上，英国文学几乎占去了全部的文学课程。加拿大人或是对本国的文学不感兴趣，或者干脆不了解本国的文学状况。在相当长的时间里，英国殖民者的声音占据着统治地位，并被视为正常的现象。而加拿大本国的作家们，为了使自己的声音被听到，自己的作品能够拥有读者并受到评论界的承认，则不得不转而求助于英国（以及美国）的出版机构及文学评论界，首先在那里得到承认，然后才有可能被本国读者接受并认可。这种本国文学受忽视的现象，又由于近邻美国的大众传媒及图书出版业的强大而更加严重。此外，美国的先进技术及发达的经济也抑制了加拿大文化事业的发展。不过，正是由于加拿大长期以来始终作为英联邦的一员而存在，并以英国的文化价值观念作为本国（英语区）的价值观念，因此，当美国大众文化的冲击在60年代末形成了前所未有的压倒之势时，终于促使加拿大的知识分子和各界有识之士意识到作为文化附庸必将带来的不良后果，遂形成了一股强大的“文化民族主义”和“经济民族主义”动力，推动了加拿大文学进一步走向成熟。该校英文系教授、研究生部主任劳瑞·里库先生的一次访谈中里库教授的讲话。

在加拿大的“文化民族主义”运动中，美国的影响是相当微妙的。当包括作家、文学评论家和文学教授在内的新一代加拿大文人努力摆脱英国影响的时候，美国文化曾是帮助他们走向独立的媒介。美国的“黑山派”诗人不仅帮助了加拿大诗歌从英国传统诗歌的影响中脱身出来，而且加速了加拿大诗歌进入后现代阶段的步伐。玛·阿特伍德、德尼丝·里·戴·戈德福莱、查尔斯·泰勒、司各特·西门斯，以及罗·克雷奇等小说家和散文家、评论家，也都在不同程度上接受了美国的影响。与此同时，加拿大的作家们也意识到，摆脱英国传统文化的影响并不能以接受美国的文化价值观为结果，发展加拿大本国的文学才是最终的目标。由于有了这个共识，60年代以来的加拿大作家大都自觉地将文学创作与表现所在地区的风土人情结合起来，遂使得当代加拿大文学颇具本土色彩。

经过以卡拉汉、戴维斯以及阿特伍德等为代表的几代作家的努力，当代加拿大英语文学终于找到了自己的声音，形成了自己的特色。这声音既有别于传统的英国文学，也有别于当代的美国文学。它充满了加拿大本土的活力

与特色，又带]英国传统的凝重与诗意，以及当代美国的先锋性与现实感，充分体现了加拿大社会所特有的多元与丰富，以及加拿大作为“地球村”中独立一员的主体形象。

在加拿大英语文坛上，主流文学的作家队伍一向是由所谓的“沃斯普”——信仰新教的白种盎格鲁—撒克逊人，亦即殖民者和早期白人移民及其后裔所组成的。不过，当加拿大的“文化民族主义”发展到了90年代，多元文化主义的浪潮从学术界广泛渗透到大众生活中之后，加拿大文坛也和其它国家的文坛一样，造就了大批优秀的土著作家、少数民族作家和移民作家。由于这些作家的经历大大有别于传统的主流文学作家，他们的创作也因此带有浓厚的奇异色彩。这种奇异不仅仅表现在内容与情节上，也流露在主题与形式中。双重乃至多重的文化背景，使这类作家的笔下世界充满矛盾与冲突，也充满了故事性。此外，作家对自身存在（身份）的关注，情感上常有的困惑，以及社会与群体之间时常带有冲突的关系等作家必须面对的种种问题，不可避免地反映在作品当中，赋予这些作品更加严肃的主题和更深刻的现实意义。不过，对传统主流文学冲击最大的，还是这类作品的文学形式。由于这些作家自幼受到另一种（或多种）文化的熏陶，当他们用英文从事创作时，自然而然地将儿时受到的文化影响带到文本中来。亚洲包括印度裔的移民作家，将本民族丰富的传统文学形式加以演化，融入英文作品的叙事过程，丰富了作品的层次与内涵。非洲及加勒比地区的作家，不仅为英语文学增添了本民族的神话、传说和民间故事的内容，而且由于他们偏爱口头文学的叙述风格，而使循环式叙述结构重新焕发了生命力。此外，这些作家还通过文学创作，引入了大量外来词汇，丰富了英语的表达方式。这类作品从语法到语言节奏，从词汇到叙述风格，都带给传统主流文学一股巨大的冲击，使初步成熟的加拿大文学不得不面对多元文化带来的又一新现象：少数民族、移民及土著作家所代表的、非主流的、后殖民文学的兴起。

60年代前后，加拿大文坛就已经出现了少数民族、移民和土著作家。但是，这支队伍的壮大与成熟，则是近十几年来发生的事情。90年代以来，后殖民文学的发展，进一步丰富了加拿大的当代文学，拓宽了文学创作的题材与体裁，从而打破了长期笼罩着严肃文学的后现代氛围，使那些被“解构”和“悖论”式的文学观折腾得有些无所适从的作家突然产生了“柳暗花明”的感觉。他们发现，文本意义的存在原本是作家从事文学创作的根本动力。而文字的存在及其使用价值，恰恰说明“能指”和“所指”之间决不可能是永远推延、可望而不可即的。后殖民文学的建设性积极姿态，重新赋予了文学以社会意义。不过，在美学观上，后殖民文学借鉴了后现代文学的审美意识，有效地发挥了后现代文学的某些创作技巧，如空白、移置、错位、空缺、推延、不连贯、语言的不稳定性以及自我反省等等。由于后殖民文学的主题所特有的冲突性和复杂性，使这些手法运用起来显得更为贴切、更为自然。加拿大著名的文学理论家、多伦多大学比较文学教授林达·哈切恩就曾将后殖民文学的这一继承性概括为是对传统文学式样的“化为己用，也就是改造它”。她认为，只有“通过再造和再用”，才能使原有的文学形式“继续存在”。后殖民文学能够在世界文坛上脱颖而出，成为后现代文学式样出现以来最重要、最有活力的文学流派，是与它所具有的这种包容性分不开的。

后殖民文学是 20 世纪末产生的一种新的文学现象。它的创作风格以混合式文体为特点，是多元文化所成就的多种观念的调和物。后殖民文学利用了现存的写作码、语言码，并用它们来建构一种新的文学。后殖民文学的创作实践不仅反映了文学流派之间必然存在的承继关系，也证明了文学不可能脱离现实而具有永久的生命力。由于后殖民作家大都是在后现代文化氛围中成长起来的，他们都有较强的自我意识，尤其是自己的身份（种族、性别）和“彼在”的社会地位。他们重视文学实践的社会意义，注意在创作中表达“自己的”、“未经过滤的”声音，扼制了文学中现存的种族主义倾向，改变了西方的传统文学模式，使后殖民文学进入世界文坛的中心，使他们自己由“边缘作家”变为文坛上的重要角色。

事实上，当一个国家的文化有能力关注内部的多元性并能顾及到少数人声音的时候，这个国家的文化必然已经相当的成熟。迈克尔·昂达吉的长篇小说《英国病人》（1992）获得了 1993 年的英国布克书奖并受到广泛的赞誉，标志着当代加拿大英语文学已经进入了新的发展阶段。昂达吉是由多元文化培育出的、后殖民时期的典型作家。他于 1943 年出生在斯里兰卡。11 岁随母亲去英国，19 岁又离英赴加，在加拿大完成了大学教育。26 岁时，他以 19 世纪美国歹徒比利的经历为主题，写作了《小子比利》，获得了加拿大的总督文学奖。数年后，他又以诗集《我在学刀技》（1979）第二次荣获这项加拿大最高文学奖。多元文化的背景使昂达吉的创作生涯从一开始就超越了某一特定文化氛围的约束，具有较为广阔而自由的创作度与想象力。无论是以世纪初的多伦多为背景的《狮皮下》（1987），还是以二战后期的意大利为背景的《英国病人》，都表现了作者超越种族、超越地域的一种崭新的国际性文化观，使他的创作成为“世界小说”的一个范例。

昂达吉代表了当今加拿大文坛上一支不可小视的新生力军。这支队伍中的资深作家还包括乔伊·小川（日裔），罗辛顿·米斯垂（印度裔），奥斯丁·科拉克（巴巴多斯裔），海伦·万兹维格（波兰裔），以及颇有成就的 M.G.瓦桑吉（印、非后裔）、狄昂妮·布兰德（加勒比移民）、玛林·菲利普（加勒比移民）、希曼妮·班奈尔吉（印度裔）、巴拉蒂·穆克尔吉（印度裔）、万·拜格木德雷（毛里求斯裔）、托马斯·金（希、德后裔）、鲁迪·威伯（俄裔）、WD.瓦尔嘎逊（冰岛裔）、贝丝·布兰特（特立尼达裔）、里·米热克尔（土著）等等。90 年代以来，在多元文化的氛围中，这支作家队伍异常活跃，在诗歌、小说、戏剧乃至文学批评等各个方面，积极从事着富有成果的创作活动，令人瞩目。他们的成就不仅在于能够成功地运用非母语——英语（亦称“殖民者的语言”）——进行文学创作，而且还在于他们将本民族的文化及语言特色带到英语文学当中，丰富了传统的英语文学形式，使其重新获得了生气与活力。美国《时代》周刊在 1993 年 2 月 8 日发表专题报道，介绍世界文坛上的这一新现象，指出：“……后殖民作家把外部的生机与新鲜气息输入英语文学缺乏空气的封闭房间里”，而这种“无边界的”新式创作——“世界小说”正在使“英语文学的标准本身发生变化”。

三、“声音盗用”之争的现实意义

《另外的孤独》，林·哈切恩著。文章对加拿大文学中并存的后殖民及后现代因素给予了详实的介绍。
《帝国的创作反击》，皮科·伊尔著，《时代》周刊，1993 年 2 月 8 日。

就加拿大文坛而言，后殖民文学兴起所带来的变化是相当显著的。少数民族作家、移民作家和土著作家的成熟一方面大大地丰富了加拿大的当代文学，同时也引起了许多新问题。如何在多元文化的社会中找到合适自己的话语方式，是主流与非主流作家共同面临的问题。因此，“声音盗用”这个颇具后殖民时期色彩的话题便具有相当重要的现实意义。

来自特立尼达的黑人移民女作家狄昂妮·布兰德，是当今活跃在加拿大文坛上的一位颇有成就的作家。她以特立尼达和多伦多两处为家，对作为黑人（少数民族）和移民的双重身份体会尤为深刻。她曾经颇有感情地谈到她对文学创作的看法：“我认为，历史，还有造就了我的历史，相当重要。而重写这个历史也相当重要，因为这或许能够拯救人类。……有时我感觉我写下的字句像鹅卵石一样无足轻重。但是写作的目的是保存和拯救人类，而这正是我的责任。”布兰德的姿态具有典型意义，代表了后殖民作家的普遍共识。而布兰德以托妮·莫里森、德里克·沃尔科特等优秀黑人作家为榜样，也证实了后殖作家企图通过文化上的成熟与自立而达到精神上的平等这个理想。布兰德的诗集《语言决不中立》（1990）、探讨种族主义的文集《水有源、树有根》（1988）等作品，都表达了她作为后殖民作家的鲜明立场。可以说，责任感是后殖民作家的一个共同特点。这不仅是他们从事文学创作的动力，而且也是他们共同追求的目标。

印第安人作家贝丝·布兰特曾就历史、文学与“声音盗用”的话题发表过立场鲜明的观点。这位自我定义为“莫霍克族的女性同性恋作家”说：“我不认为只有印第安人能写印第安人。但是你们不能偷走我的故事然后把它们说成是你们自己的。你们不能偷走我的精神然后把它说成是你们自己的。这是北美洲的历史：被窃走的财富，被窃走的生命，被窃走的梦想，被窃走的灵性。如果你们的历史是文化统治的历史，你们必须认识清楚并且对这段历史讲真话。你们必须承认这段历史，然后你们才可能得到写我的允许。”布兰特的话充分地反映了加拿大土著作家的文化觉醒，以及随之而产生的使命感。这是一种可贵的觉醒，值得庆贺的觉醒，也是土著民族真正获得精神独立与平等的先决条件之一。加拿大当代文学所以能呈现出多元与繁荣的局面，是同这些后殖民作家的成长分不开的。对于语言的运用，贝丝·布兰特也发表过颇具后殖民主义理论色彩的评论。她同沃尔科特一样，称她所使用的英语为“帝国主义的英语”。所以，“我要利用这种语言并将它化为我的语言。我的工具。我的手段。我的力量。……我们获得的说话和行动的力量越多，我们就越能够改变这种语言。”可喜的是，布兰特的看法已经不仅仅是一种理想。南非的戈迪默早已将其成功地付诸了实践。圣卢西亚的沃尔科特也已经将其成功地付诸了实践。昂达吉以及许许多多的加拿大作家也正在将其付诸实践。改变英语及英语文学的旧面貌，正在通过后殖民文学的创作

《反抗的语言》，狄·布兰德访谈录，比道瑞奥著，《加拿大图书》，1990年10月号。

莫霍克是北美印第安人的一族。公开宣称“女性同性恋”身份往意在说明一个人的政治立场。

《到底是谁的声音？——一场关于谁该为谁说话的讨论》，《加拿大图书》编辑部主办，《加拿大图书》，1991年1—2月号。

《到底是谁的声音？——一场关于谁该为谁说话的讨论》，《加拿大图书》编辑部主办，《加拿大图书》，1991年1—2月号。

实践变为现实。

不过，“声音盗用”之说在提倡“政治上正确的”（PC）运动中，在多元文化的背景里，被染上了一层微妙的色彩。《到底是谁的声音》一文指出，许多作家过于自觉地表示“情节和人物是种族及性别的所属物”，“土著人已经世代受剥削”，“从前的经济剥削早已为后来的文化盗用打下了基础，”等等，白人作家也相当开明地表示，土著作家的创作活动“只会丰富我们所有人对我们所生存的这个空间的不稳定的自我认识的感觉”，而对文学想象力所必需的自由度和文学的自身规律等观念少有坦率的己见，从而使文学创作过于向意识形态靠拢。不过，也有人直言不讳地说，过于强调这种文学创作的“权利”，几近于审查制度，甚至于有些“法西斯”。针对后殖民作家的革命姿态及其引起的各种反响，W.H.纽发表了较有代表性的观点。纽是加拿大的不列颠—哥伦比亚大学文学教授，《加拿大文学》杂志的主编，著有包括《加拿大文学史》在内的多部权威性文学著作。这位加拿大文坛上举足轻重的人物，曾就3部反响颇大的后殖民文学的选集亲自撰写书评，较全面地归纳了90年代的加拿大文坛现状，并对后殖民文学的兴起发表了个人的见解。最为引人注意的是文章对后殖民作家的心态所作的分析。纽在书评中谈到，这些反映种族群体价值观和土著、移民生活的作品，通常也以加拿大社会中现存的种族主义暴力与偏见为主题，它们“既是关于美学标准的，也是关于社会歧视的”。这些作品强调“文化生存权”，“其结果便是使任何遵从‘欧洲’标准的明显需要都被视为离题”。此外，这些作品只表现了对“所谓‘沃斯普’价值的彻底否定”，却没有提出解决的办法。这一切均由于这些作家过分地强调了个人作为“彼在”的不同之处，从而将他们自己划到主流之外。纽认为，正是这种对不同身份的过分意识，引起了另一种“颠倒过来的种族主义”。

平心而论，纽的言辞是尖锐的，也是中肯的。在后殖民文学的发展时期，作家们采取较为激进的方式，渴望自己的声音被更多的人听到并引起重视的心态，乃至对意识形态和权力运作规律的利用，都是正常的。（试想，历史上的殖民者和当今的经济强国不都是在利用其政治及经济的力量来扩大其文化影响的吗？）不过，问题的另一面是，只有真正的对话才有益于多元文化的建设；只有心平气和，对话才有可能充分展开。后殖民文学的繁荣，不但有赖于多元文化的健康氛围，也需要作家的进一步成熟，其中包括摆脱“诉苦”情结而进入更高层次的文学建设。

引自加拿大作家玛·布尔岭的文章。

引自加拿大作家希·戴比丁的文章。

引自加拿大作家玛·诺·菲利浦的文章。

引自加拿大作家唐·考尔斯的文章。

引自加拿大作家乔·布尔岭的文章。

这三部选集是：《另一种孤独：加拿大多元文化小说集》，林·哈切恩、迈·里查德编，牛津大学出版社，1990年。《加拿大犹太人短篇小说集》，米·韦丁顿编，牛津大学出版社，1990年。《我所有的亲戚》，托·金编，麦克兰德和斯图亚特出版公司，1990年。

《其他的亲戚们》，W.H.纽著，《加拿大图书》，1990年11月号。

《其他的亲戚们》，W.H.纽著，《加拿大图书》，1990年11月号。

《其他的亲戚们》，W.H.纽著，《加拿大图书》，1990年11月号。

“声音盗用”之争反映了后殖民文学还有待于进一步的发展和成熟；另一方面，它也反映了在寻找被盗走的声音的过程中，后殖民作家同原有的文学机制之间产生的冲突。加拿大当代英语文坛之所以充满了生机与活力，是同这种张力分不开的。由于移民、土著及少数民族作家仍然面临着不少困难，如争取出版、争取读者、建立自己的评论队伍以及找到更为恰当的话语方式等等，“声音盗用”之争仍将继续下去。

纵观当今世界文坛，后殖民文学已经初步确立了自己的地位。后殖民文学的创作风格已然成为“沃斯普”们借鉴模仿的对象：美国作家厄普代克将其新作《巴西》背景设在第三世界；巴特勒的最新获奖作品也以越南为场景。似乎可以乐观地认为，当代加拿大英语文学也必然会因后殖民文学的兴起而更加繁荣，而“声音盗用”之争则可以被看作后殖民文学走向成熟的一个信号。

总把新桃换旧符

——裹夹在高科技、后殖民思潮和文化研究中的人文科学

20世纪末叶，当高科技把文化信息迅速传播到世界各地的時候，西方发达国家足以威慑全球的政治、军事、经济、技术及知识力量，也前所未有地影响着世界各国。现代社会的消费性、娱乐性、商业性以及世俗化，一面将跨国资本主义的文化逻辑渗透到广大民众的日常生活当中，同时也把人文科学进一步推向实用化、商品化、功利化和庸俗化。传统的人文主义显得越来越僵死，人文精神的现实价值遭到怀疑。在这个文化大背景中，纯文学和文学研究似乎不再可能继续固守原来的阵地，而只能“入乡随俗”，在高科技时代这个“奇妙的新世界”中，寻求新的生存空间。在这个过程中，包括文学研究在内的人文科学如何在世界文化市场上定位，如何建构新时期的文化策略，都是急需解决的根本问题。

—

文学研究，如同国内外所有的人文学科，深受时下来自几个方面的冲击和影响。迅速发展的高科技，是文学研究面临的重大挑战之一。说穿了，这个挑战实际上是来自以高科技为主导的资本主义后工业文明。这种文明，用经济学家的语言描述，是以货币作为基础的大城市生活景观。在这种生活模式中，评价原则、交往方式和生活态度统统受制于货币的计算性机制。这种机制使人产生工具性的理性心理。同时也使人失去个体存在的最终依托。用西美尔在《大城市与精神生活》中的话说，在这个后工业文明社会里，个人必然产生漂浮不定的感受，人的个性则向内心隐退，变得孤僻、矜持、冷漠和内向。对于生活的冷漠与对实在的感觉，成为矛盾的统一体。对于这种社会现象，也可用理论家的语言来描述：后工业文明就是充分肯定感觉的真实性，并用真实代替真理，将感觉本体论进一步发展为对身体的崇拜，对直觉的颂扬，甚至大谈感觉的生存论意义是无法穷尽的，一切“要以肉体为准绳”，同时，还要赞美生存之“轻”的感觉，坚决彻底地摒弃生存的沉重感。

经济学家和理论家对后工业文明的定义，还可以用另一类话语来描述，这就是社会学家丹·贝尔在《资本主义文化矛盾》一书中所指出的，这个时代的特点之一就是“它对本能的完全依赖”，“只有冲动和快感才是真实的和肯定的生活，其余无非是精神病和死亡”。难怪众口一辞。试想，当人类的日常生活全部由图像（电影、电视、录像机、影碟机、可视电话、可视门铃、传真、卫星通讯以及最新发明的可视收音机）统一起来，人类的记忆功能、书写功能等等必然因无用而退化，理性思维活动则因其“唯心”性质，显得越来越虚假，越来越不真实。理念型的文化，如哲学、宗教、法律、伦理及艺术，自然被视为偏见甚至错误。艺术在传统意义上的“审美”功能，由于非理性的以及工具性的艺术规则的流行，而变得无人接受。

马克思主义早就指出：经济基础决定上层建筑。这个真理经历了历史的

参见《审美主义与现代性》，刘小枫，《今天》，1994年第1期。

考验，被证明是颠扑不破的。无论是国内传媒大炒的个体款爷、影视大腕，还是风行国际的流行歌曲、畅销书籍，这些大众文化的潮流、商品市场的产物，经过通讯卫星和影视传媒的大力协助，迅速地风行全世界，有力地证实了科学技术确实提高了人类生活的基本水准，而小康型的经济基础又造就了 20 世纪末叶的文化新景观。这种世纪末的文化现象，比起一百年前 19 世纪末的新兴资产阶级文化，在政治上更加民主，在文化品位上则降低了一层。其中的一个原因是，个人的对外能力通过高科技成果得到了实现，然而，个人的内在修养似乎并不能因此而得到丝毫的提高。相反，人的内在修养还会因为行动的自由与便捷而日益受到忽视。有了电脑联网系统，学术考证变得极为方便、准确，以往文人得以自豪的所谓过目不忘的记忆力，则变得微不足道了。由于电脑化将检索查询变得简便易学，目录学和版本学也就不再显得高深莫测。高科技使以往需要花费多年训练积累的人文学科知识，变得简单化、甚至技术化了，也随之将其庸俗化了。如今，在西方发达国家中，文盲率普遍回升。中产阶级的典型文化消费品——书籍，已经开始变质。书籍出版不再讲求艺术与理想、审美与教育。学习知识已经被娱乐消遣所取代。对真理的探索也蜕变为感官的享受。因此，纪实文学比虚构文学抢手，低级趣味比严肃深沉走红。图像与歌曲比文字和音乐畅销。然而，这一切并非全部是文化自身的堕落，这实质上是科学技术高度发展所带来的必然后果之一。

换句话说，高科技的发展带来的这一后果不仅迅速地改变了人类的生存环境和生存条件，也从根本上改变了人文科学与科技的关系。在高科技日益发达的 20 世纪末叶，原本服务于人类的现代科学技术，已经成了一股巨大的能动力量，正在强行地改变着全人类的生存方式。人文学科也已经不再能指导科技发展，却反过来受到高科技的支配。首先，高科技大大方便了人类的衣食住行，也将传统上“贵族化”的人文科学变为普通大众的知识。此外，由于高科技将传媒变成市场经济中的重要角色，国际政治也随之变得空前地公开化。统一舆论的传统做法已被大众传媒彻底摧毁，任何一个政府在接收高科技的同时，必然面临言论的民主与自由。在这种形势下，人文学科仍企图独守一隅，用传统方法维持教学与研究，显然是不合时宜、也无法持久的。

最近，英国科学家又预见到，人类在 2025 年即将实现脑机相接。脑机相接，是比电脑更为先进的高科技。它能将人的脑神经系统与人造思维或类思维装置不经中介地直接衔接。这种科技革命，将进一步把人类从繁重而枯燥的脑力和体力劳动中解放出来，代替人类做其不易做、不能做和不愿做的事，进而达到提高人类驾驭自然、控制世界的的能力。这一切，当然已经不仅仅是科学家的预见。它在美国的科幻电影中已然成为现实。联想阿·赫胥黎在《奇妙的新世界》（1932 年）中对科技与邪恶结合之恶果的预言，以及伯吉斯在《带发条的桔子》中对现代文明滋养青少年罪犯的预见，任何一位有头脑的人都会想到脑机相接的弊端。

弊端是显而易见的。首先，有了脑机相接，传统哲学意义上的二分法彻底失灵。个体的独立性也不复存在。你中有我，我中有你。甚至你即是我，我即是你。一个指令，“我”可以不再是我。传统哲学的此在、彼在、个体、主观等基本概念已经不仅是落伍，而且是错误的了。海德格尔批评现代化时

参见《脑机相接：利？弊？》，阮炜等著，《读书》1995 年第 6 期。

曾说：“科学不思想。”在高科技时代，人们看到的却不止于此：高科技正在取替全人类的思想。高科技顶替了人力劳动，也使人类逐步丧失自身的思想能力和行动能力。同时，高科技又使犯罪变得更加高明和不露痕迹。就连霸权主义分子，也可以通过脑机相接，轻易地把霸权思想扩散到全世界。高科技犹如一个潘朵拉的盒子。一旦打开它，人类便会对其失去控制。高科技又如一把双刃剑，它不仅会从根本上伤害热爱它的使用者——广大民众，它也会伤害任何一个国家的统治集团——政府——的权威。

高科技的广泛运用改变了全球的经济模式，并因此带来了上层建筑的重大变化。作为意识形态组成部分的人文学科，包括文学研究，便失去了赖以存在的基础。高科技以其彻底革命的姿态，摧毁了传统艺术的审美标准与规则，建立了一个全新的、完全陌生的、异化的新体系。这个新体系是后工业文明的产物，是高科技的臣子。它是直觉的、感性的、肤浅的，也是标准化的，消费性的、迅速更替的。它虽然有时也披着传统人文主义的外衣，但它那光鲜诱人的脸孔、拒绝理性的本质，使其迥然有别于传统的人文主义。不仅如此，由于高科技掌握在西方发达资本主义国家手里，它往往充当了西方实行霸权主义的工具。而在高科技的普及过程中，它不仅左右了西方民众的生活，而且还在越来越大地影响着急切进入高科技时代的东方人的生活。

二

第二次世界大战之后，当西方的现代文明逐渐发展到跨国资本主义阶段，即所谓的后期资本主义之时，西方文明出现了种种后现代征候，统称为后工业文明。这时候，西方的传统人文思想出现深刻危机，传统的人文精神遭到普遍怀疑。专家学者和普通民众都意识到，这次生发于科技革命、影响到全球政治经济生活的重大危机，将不同于本世纪初的几次经济危机。它是历次经济危机的深化和变型，是一次有可能改变全人类生存与前途的根本性危机。因此，对于这次高科技革命/人文危机，西方各个人文学科和从事经济、金融、科技的自然科学家，都认真地展开了有关传统与现实关系的讨论。诸多交叉学科的学者也对人文传统的现状发表了独到的见解。科学家对 21 世纪高科技广泛应用的展望，植物学家关于人类中心主义的讨论，环保科学家对环境污染的忧虑，未来学家对地球资源的分析，心理学家对人类未来精神状况的预测，精神病学家对外星智慧生物的寻找，以及新潮理论家对传统人文思想的否定，使人文传统从多个方面受到怀疑和贬损。可以说，在这场关于人文精神危机的大讨论中，西方现存的社会制度和人文传统，是受到挑战的真正对象。曾经几度辉煌的西方文明，尽管创造过璀璨的人类文化，却终于在高度发达的机械文明和物质文明面前，江河日下，日渐式微。现代西方文明赖以立足的西方中心说，在受到后现代主义理论思潮从内部的攻击之后，又遭到后殖民主义来自外部的批判。两面夹击之中，西方发达国家的统治集团意识到，这股来自意识形态的理论之争，对其上层建筑具有强大的威胁性，不可小视。因此，发达国家一方面推行张扬多元文化主义、支持少数话语的

后殖民主义，首先作为一个理论概念流行。随后在 80 年代至 90 年代里，殖民地国家纷纷独立，直至南非白人政权的结束和香港主权的即将回归，后殖民主义便不再仅仅是一个观念，而且也是一种社会现象、时代特征了。这个词的中译因其生涩而未被广为接受。笔者沿用此译，却又感到言不及意，特此说明。

文化策略，另一方面又在自觉地统一行动。继政治上苏联东欧解体之后，它们又企图在经济上进一步联合起来，通过经济和军事的霸权主义，实现文化乃至思想的全球资本主义化。

作为西方文化帝国主义的对立力量，第三世界各国的文化建设随着政治上的独立和经济的发展，逐渐形成规模。它们大都以后殖民主义理论为武器，借助民间强烈的民族情绪和宗教力量，对抗发达国家的统治性话语体系。在这些第三世界国家里，发展权、生存权等基本问题使民间的民族主义情绪和官方的政治利益具有相通之处。对西方发达国家的文化侵略及剥削现象的批判，也同国家的经济发展和文化建设联系在一起。民族主义因此而成为国家权力最好利用的意识形态工具，文化活动同国家的政治独立与经济发展也并行不悖。在这些国家中，后殖民主义理论往往不仅仅被看作文化界和学术界的现象，而且是国家、民族和社会争取独立与发展的思想武器。

和一些第三世界国家相比，我国的情况有所不同。几千年的封建历史，以及近现代的半封建、半殖民地的经历，使社会主义新中国的国人尤其珍视国家的独立和民族的尊严。但是，到了70年代末，在改革开放的大潮中，国家制订了实现四个现代化的目标，人民群众也热情高涨地一心奔小康，我国同资本主义国家在意识形态方面的差异则几度受到淡化甚至忽略。在从计划经济向市场经济转变的这场社会大革命中，中国的文化事业也结束了文艺为政治服务的单一性，开始进入一个新的历史阶段。然而，谁曾料到，在经济上引进西方高科技成果的同时，西方的文化产品也泥沙俱下涌入中国，严重地干扰了我国在文革之后的学术重建和学术发展。十几年来，传统思想的良莠并举令人茫然，学术争鸣的两极分化（传统书斋化与市场世俗化）使人气馁。面对西方文化帝国主义的种种表现和第三世界在文化建设方面的积极姿态，我国的文学研究事业需要急起直追。

改革开放以来，文化建设在我国确曾引起广泛重视。翻译事业的发达和期刊杂志的繁荣都是证明。关于亚洲四小龙的经济腾飞和新儒学的实用价值，关于“西学为用，中学为体”在新时期的参考意义等有关话题的讨论，使我国的传统文化再次成为新时期文化建设的重要话题。不过，急功近利的商业化思潮诱人过多地关注环境与需求等物质利益，遂使“西学为用”的实用主义之风严重地扰乱了思想界和学术界。对此，葛兆光在其讨论中国古代宇宙秩序的建立与坍塌的论文《天崩地裂》中，追溯了引进西学的历史，对西学为用的实质做了谨密的分析。他指出，自明末清初引进西学，中国人就一直十分警惕其“异端”的危害，只把这种学问“局限在‘器’和‘用’的范围内，作为技术性的学问而存在，不能越出这个界限。”原因十分简单：“因为，一旦‘器’变得太利害以至于影响到‘道’的存在依据，‘用’用得太过广泛以至于威胁到‘体’的完整理路，那么冲突就会由此产生，天崩地裂的时代就有可能到来。”这番话是相当一针见血的。在传媒尚不发达的相

关于当代中国知识分子的类型及特点，王彬彬曾在《当代中国知识者的主体定位》一文中有所分析。他把知识分子与具有专门知识与技能的知识者区分开来，并且进一步将后者分为5类：传统文人型，传统举业型，学术、文化明星型，哈姆雷特型和堂吉诃德型。文章也谈到了人文科学在新时期的危机等与本文相关的话题。详见《上海文化》，1994年第5期，第27—36页。

见《上海文化》，1995年第2期。第61—66页。

见《上海文化》，1995年第2期。第65页。

对封闭的时代，“西学为用”不失为一种“单项引进”的办法，对于局部改革也确曾起过作用。但是“道”与“器”的关系，亦即意识形态与科学技术之间的矛盾冲突，却始终存在着。尤其在当前，发展市场经济的迫切心理促使实用主义风气愈加盛行，文化的发展不能与经济同步，这种矛盾就更加突出了。

如今，“信息高速公路”正在将整个世界变成地球村，跨国资本主义也正在推行全球经济一体化。固守原来的思想方法和行动方式，不仅是不合适，而且是不可能的了。那么，所谓的“天崩地裂的时代”，就真的有可能到来。

这个“天崩地裂的时代”，假若是同现存的经济秩序和社会环境相对而言的话，亦即这个正在到来的高科技时代。它的到来是社会发展的必然，是不可阻挡的，而且正在成为现实的组成部分。随着这个时代的到来，文化（文学艺术）的商品化、学者的平民化、学术的非权力化，都将成为不可避免的现实，学术按照其自身的规律和机制发展、生存的时候也将到来。

不过，这并不一定是最适合人文科学发展的时代。经济大潮、物质欲望、享乐之风，往往使人将物质的富足误解为幸福的真谛，从而忽视甚至放弃人文科学赖以存在的伦理、道德和理想。此外，人文科学在我国的发展，还面临着西方传媒的影响和发达国家文化绥靖政策的干扰。例如，由于有着强大的经济实力，美国的好莱坞影片得以用上亿美元的资金投入，换来更大效益的全球走红。因此，当人们对西方传媒表示欣赏、佩服的时候，真正左右民众口味的，实际上是发达资本主义国家的经济实力。然而，我国的传媒对此似乎没有明确的意识和公开的批评，对好莱坞制作大都采取正面接受，这在不知不觉中对资本主义的文化侵略起到了为虎作伥的恶劣作用。类似的情况也发生在学术界。只要使用国外新潮理论的概念和术语，凡事冠之以“后”、“新”、“解构”、“后现代”，就如同魔力附身，镇得住懂得或干脆不懂其意的读者和听众。这种玩弄词藻的华而不实的学风，实际上也是出于使用者崇洋媚外的下意识，以及对大众对陌生事物容易产生畏惧心理的利用。当然，这种媚外心态发生在人文学者身上，是尤其可悲的。

相比之下，一些第三世界国家积极地批判帝国主义的文化霸权主义，以此反对发达资本主义国家对前殖民地进行的文化压迫，从而促进国家的民族文化事业，就可称作明智之举。当殖民主义时代濒临终结，前殖民主义国家和发达资本主义国家都敏感地认识到，必须从经济和文化上继续以往对前殖民地施加的影响。他们摆出一副公平的世界裁判员的架式，以多元文化主义为口号，将各种大奖（诺贝尔文学奖、布克奖、龚古尔书奖，各项电影大奖等）纷纷授予第三世界的艺术家。就连我国的民间绘画和剪纸，也在国际上得过大奖。一方面，这证实了发展中国家由于自身的发展壮大，已经在世界文化领域赢得了不容忽视的一席之地。另一方面，这也反映了西方发达国家在新形势下所实行的文化绥靖策略。这种东西方文化的新关系，实际上是东

无独有偶。美国科学社会学专家巴伯也曾指出，现代社会因为是“由新型的受过专业化科学训练的职业人士”来管理的，今后的“生活将会逆社会科学背景而继续下去”。巴伯把这种社会称作“人类秩序”，以与怀特海的“自然秩序”相对应（详见《科学与社会秩序》，三联书店，第295页。）。最近，英国研究人员又指出当前社会中出现的专业精英“超级阶层”，对其反民主性发出忧虑。（参见《新兴“超级阶层”正冲击西方社会》、《参考消息》1995年8月30日转载英国《星期日泰晤士报》8月27日文章《管理精英集团正在冲击发达世界》。）

西方政治关系的继续。对此，美国学者约·卡洛斯·罗认为是资本主义经济学的剩余价值理论在发挥作用，是资本主义“从官僚政体到学术研究的上层建筑的各种话语中，以更纯粹、更复杂的形式发展起来的修辞策略”。萨伊德则干脆明了地指出，这实际上表现了“远不平等的”话语关系，是“欧洲种族中心主义”的产物，是“大欧洲殖民帝国”把东方依旧置于“一个没有发展或者没有权力的领域，一个恰恰同欧洲文本和文化殖民地位相符的领域”的结果。

对于自视处于文化优势的西方发达国家及其统治性话语，不少第三世界国家已有相当清醒的认识。英联邦中的加拿大和澳大利亚，近年来在文化上的积极建设，取得令人瞩目的成果。拉丁美洲各国的文学更加成熟，同欧美文化传统形成对峙。在亚洲、非洲的前殖民地国家，出现了越来越多的优秀的本土作家，并逐渐被世界所承认。索因卡、马哈福兹、拉什迪、赛思、奥克利等作家，在创作中表现了高超的艺术水准，是最有代表性的一些作家。更为有趣的一个现象是，在西方发达国家普遍进行文化绥靖、用各种奖项安抚第三世界文化人时，摩洛哥最近设立了一项文学奖——哈桑二世文学大奖，名曰“这个文学奖是专门为法国作家而设的”，并且向法国作家奥尔米修颁发了首次奖金。对此，法兰西学院院士亨利·布维尔称赞是“东方与西方联系的象征”。由此可见，第三世界国家，尤其是阿拉伯世界，对西方的文化策略已经采取了积极而有效的回应。那些有政府参与或完全以民间形式出现的国际文化交流活动，对于第三世界国家来说，就不仅仅是一种文化的活动，而是同政治独立、精神平等有关的、具有重大意义的行为了。

三

高科技作为社会发展的新生力量，后殖民主义作为意识形态领域里的重要新思潮，对国内传统的人文学科（包括外国文学研究）均产生了深远的影响。但是，真正使传统的人文科学显出陈旧过时的，还是文化研究这股来自文化界内部的新势力。

文化研究是西方思想界继结构主义、后结构主义和新历史主义之后，出现的一个新的跨学科研究现象。文化研究关注社会意识和大众文化，强调政治和意识形态与文学的关系。它把文学研究放在社会环境和历史环境的大背景下，对文本的存在加以研究。这种方法使文学研究大大不同于传统意义上的内涵，强调了文学作为商品社会中的一种产品的特点。例如，文学是怎样在某地、某国乃至世界这个大市场上，按照经济规律、社会惯例、供求需要等再生产机制，不断地受制于它们，并在其影响下不断发展、变化的。文学这种作为商品的价值规律，其实并不是西方理论家的新发现。马克思早在一百多年前，就在《资本论》的第四卷《剩余价值理论》中明确提出了。马克思同时还指出“作家是一个生产性的劳动者”。如果作家为资本家干活，他

《剩余经济：解构、意识形态与人文学科》，约·卡洛斯·罗，《最新西方文论选》，漓江出版社，1991年，第536页。

《世界·文本·批评家》，爱德华·萨伊德，《最新西方文论选》，第520页。

《世界·文本·批评家》，爱德华·萨伊德，《最新西方文论选》，第522页。

参见《世界文学》1995年第4期，第306—307页。

的价值就不在于“他产生思想”，而是因为他能“使出版其作品的出版商变富”。也就是说，他必须能够生产剩余价值！文学作品的商品特性，以及由此产生的有关作家创作规律和生产规律与社会、市场的关系等等环节，也因此而成为文化研究者的对象。

文化研究对文学与意识形态的关系也有新的说法。首先，文化研究者明确指出，文学是意识形态的一个组成部分。但是又强调，在资本主义社会中，统治阶级的意识形态，作为国家权力的支配对象，是离不开暴力行为的。文学艺术作为上层建筑的一种力量，同政府、法律、以及哲学等其它人文科学，都被用作调节暴力行为的补充手段。然而，资本主义文化的这些存在前提，又始终受到主流意识形态企图摆脱它的干扰。文学艺术本身的剩余价值及其规律，也使外界的注意力偏离上层建筑的本意。此外，人文科学在整个资本主义的上层建筑和意识形态中，充当的不过是边缘化话语的作用，它们对许多重大问题基本上是无能为力的。因此，尽管文学艺术对资产阶级文化具有“颠覆性威胁”，但这种威胁在文学艺术的生产过程中总是被不断地边缘化，并通过使其脱离资本主义的文化主流与中心地位而不断减弱。其次，文学艺术与资本主义意识形态的关系十分微妙。一方面，它的存在要通过“维护它们同中心的奇特关系”来“得到占支配地位的意识形态的允许”，另一方面，意识形态也利用这些边缘话语来对资产阶级文化进行“塑造”，以转移那些关注中心的视线。在后期资本主义时代，文学艺术与统治阶级的意识形态，就这样建立了一种既互相依存又互相牵制的关系，从而使文学艺术在后工业文明时代，依然具有创造性的张力，而这种张力又使文学艺术得以保持住继续生存的合理性。

文化研究的方法，对于任何一位从事人文科学研究的人来讲，都具有重要的参考价值。它提醒人们有必要重新审视中国文学与世界文化市场的关系以及话语和语境差异等相关问题。

1. 世界文化市场上的中国文学

作为一种文化产品，中国文学是世界文化市场上的一种普通商品。为了实现中国文学的商品价值，文学作品就必须走向市场，参与交换。对于文学的商品性，许多商人和作家都很清楚。他们注意到个人在这一交换中的投资利益（对于作家是创作劳动价值的实现，对于商人是推销行为的回报率），而投资利益的实现，又需要经过将中国文学从所谓“次要”语言到“主要”语言的翻译过程来实现。这就是当前世界文化市场上，中国文学价值的积累、交换与创造文化资本的基本机制。事实上，就在中国文学走向世界文化市场的那一刻起，它便开始受到西方文化中心主义思想的牵制。西方人对中国的民族性是有着预先设置好的期待的。他们想看到的是所谓的“民族性”、“异国情调”、“地方色彩”。他们理所当然地认为中国文学只处于从属地位，因为它使用着非主要语言，必须通过翻译才能变成世界性商品。这种缺乏独立传播能力的性质，使中国文学在很大程度上陷入了西方文化霸权的经济大网中。那些在国际上获奖却在国内受到批评的文艺创作（电影最为突出），很主要的原因之一就在于，它们那层适合外国人口味的包装，在一定意义上伤害了它们最本质的文化的、精神的内涵。而那些自觉地在艺术上向西方文

参见《剩余经济：解构、意识形态与人文科学》，约·卡洛斯·罗，《最新西方文论选》，第534页。

参见《剩余经济：解构、意识形态与人文科学》，约·卡洛斯·罗，《最新西方文论选》，第535页。

明靠拢的作家，尽管在国内获得了“先锋派”或“实验性”的美名，却在世界文化市场上受到了贬损。北岛旅居国外创作的诗歌，被史·欧文称作“砍去了具体民族和语言之根的诗歌”。由于反人道的暴力内容而颇受某些中国评论家推崇的余华，也被国外文人看作是出自“一个十分年轻的、几乎是少年人的手笔”的幼稚之作。这些批评虽然也并非全无道理、但是很显然，唯其如此，西方才能够以优越的姿态，将中国文学接纳到他们划定的世界文学版图当中，让它只占据一个不显眼的边缘地带。而这正是西方文化以强大的经济为后盾，对发展中国家实行文化霸权的具体例证。中国文学在走向世界文化市场的过程中，则不可能不受到文化资本与金融资本运作规律的影响和支配。

2. 语境差异与话语差异

西方文化的广泛影响，已经在全球形成了类似经济一体化的强大话语优势。这一点在文学研究中的表现明显地强于在文学创作中的表现。对于这种现象，希·米勒在其论文《美国的文学研究新动向》中的一段话很说明问题：“理论本质上是跨民族的，难怪欧洲的理论不仅在美国、甚至在全世界的大学中被吸收传播，就像西方技术在全世界普及一样。”中国也不例外。中国的文学研究一方面受到西方流行理论的影响，始终未能建立自己的体系，另一方面，它又缺乏与本土文学的紧密联系，缺乏对传统文化的继承与发展。这当然是由于文学研究所依赖的理论，比起文学创作来更具科学性、系统性，更易纳入世界文艺潮流中，实行全球统一的批评“标准化”；更重要的是，国内传统的研究方法阻碍了西学与中学的结合，使得西方话语在文学研究领域占据愈加明显的优势地位。

近年来的情况说明，我国的文学研究者若要在国内外的学术界引起注意、获得肯定，必得首先放弃本国语言，使用西方的语言，进入西方话语系统，运用他们的方法，勉为其难地套说中国的情况。这种牵强的做法实属权宜之计，虽然可以使外国人了解我国的文化现状，但是由于话语的改变，难免不产生片面性，使得一些情况在传达过程中“失真”，甚至于模糊并掩盖了中外文化在本质上的差异。对于这种差异，萨伊德在那篇关于文化研究的著名论文《世界·文本·批评家》中也有所论述。他着重强调了文本的社会性，以及因此而产生的文本的特殊性，并在这个基础上重申了环境因素对于文本的决定性作用。他说：“文本……也总受到环境、时间、地点和社会的约束——简言之，它们处于世界当中，因而是世事性的。”他还指出：“每一文学文本在某种程度上都负有其环境的重负，负有产生它的明显的经验现实的重负。”这段话既指出了文学与社会生活的不可分割性，更重要的是，它说明了文本因受其产生的环境、时间、地点、社会等因素的约束，具有因地而异的性质。这使各国的文本之间必然存在差异，也必然导致研究方法的

《“世界”文学交换中的中国文学》，安德鲁·F·琼斯，《今天》，1994年第3期，第88页。转引自《新共和》，1990年第11期，第19页。

《“世界”文学交换中的中国文学》，安德鲁·F·琼斯《今天》，1994年第3期，第88页。转引自《新共和》，1990年第11期，第19页，100页。

《美国的文学研究新动向》，希·米勒，《外国文学评论》，1995年第2期，第112页。

《世界·文本·批评家》，爱·萨伊德，《最新西方文论选》，第510页。

《世界·文本·批评家》，爱·萨伊德，《最新西方文论选》，第511页。

差异。因此，在理论上求同的努力，很可能由于对个别情况的忽视而在本质上伤害一个国家自身的文化建设。为了交流中的平等互利，我国的研究者不仅需要不断了解国内国际的学术新动向，而且应该和本国的文学创作界建立更加密切的联系，互相促进，并以此来突出中国文化的特点，以中国的具体研究实践，来丰富世界文化的多元性面貌，同时逐步建构自己的文化策略，以对付西方文化中心说的压力与影响。

近几年来，由于后殖民主义理论的广泛传播，许多国家从事文化研究及文学研究的学者都认识到，西方霸权主义在文化上的表现，不仅反映在文艺人材的剥削、文学素材的滥用，也体现在文学研究的方法中。将第三世界的文化/文学研究纳入他们的程序，使用他们的话语，遵守他们的规则，就是他们实行文化霸权的根本策略之一。不过，发展中国家已经在实践中发现，任何一个试图同西方发达国家进行文化上平等对话的国家，都必须争取早日摆脱这样一个两难境地：倘若不使用西方的话语，就无法在世界范围内进行交流；然而，一旦使用了他们的话语，又不免失去自己的本色。发展中国家的一些文化人士认为，要首先将帝国主义的话语化为自己的话语，通过将其异化来瓦解它，最后达到反客为主的目的。这种方式通过拉美、亚洲、非洲及加拿大、澳大利亚等地的一些作家的创作实践，被证明是过渡时期中一种行之有效的对抗策略，对我们也具有一定的参考价值。

关于“人文科学”，《辞海》是这样解释的：“源出拉丁文 Humanitas，意即人性、教养。……广义一般指对社会现象和文化艺术的研究，包括哲学、经济学、政治学、史学、法学、文艺学、伦理学、语言学等。”人文科学在广义上所包含的研究对象，实际上就是如今的文化研究者关注的众多话题的一部分。诚然，就其广义而言，文化现已在相当大的程度上取代了人文科学，成为“无所不在，无法定义”的庞大学术体系，同时，也“成了对于一种无法研究的对象的研究”。美国著名文学批评家希·米勒用如此怀疑的语气讨论文化研究，对于希图从文化研究的方法中为人文科学找到一条出路的人来说，不啻是一个及时的提醒。当然，和米勒一样对文化研究持怀疑态度的人文学者还有不少，美国文论家哈·布鲁姆就是一个代表人物。加州大学的艺术教授康·埃特金森也是一个。埃特金森在1994年8月16日的《纽约时报》上发表过这样一段议论：“请记住，你永远不知文化将来自何处；你永远不知文化将是什么样子；你永远不知何时何地需要文化；你永远不知文化将干点什么；你也不知文化的目的是什么。”这番颇似牢骚话的议论被米勒称之为“出语不凡的陈述”，可见其中流露的决不单单是一些美国人文学者对文化研究的意见，也有对文化研究在当代西方文化界造成的副作用的认识与批评。

由于文化研究具有反传统性并主张多元主义文化，因此它也具有相当程度的反人文性。这一点已为不少西方人文学者注意。文化研究者们肯定文化的形式多样化、多元化及包容性，支持少数者文化与传统主流文化具有同等重要的价值。这些积极的革命性思想给西方社会带来的一个后果是，它们同

参见《寻回被盗走的声音》。

《美国的文学研究新动向》，希·米勒，《外国文学评论》，1995年第2期，第117页。

《“世界”文学交换中的中国文学》，安德鲁·F·琼斯，《今天》，1994年第3期，第88页。转引自《新共和》，1990年第11期，第19页，117页。

时也否定了人文科学传授传统人文价值的功能，即“培养具有统一的文化价值观的公民”。原因在于，尽管统一的文化价值观对于一个国家、一个民族具有凝聚力，对维护民族精神至关重要，但它却违反多元主义的原则。对此希·米勒曾举例说，对于美国人，“土生土长的民族文学把我们团结在一起，使我们成为地地道道的美国人。”而现在流行的文化研究，则对人文科学/文学的这一功能做了“进一步拆解”，否定了“文学在支持国家体制方面的作用”。其次，文化研究将文化变成了被研究的对象，并在大学中体制化，成为研究型大学中的一项新的研究课题，从而抹煞了文化原有的丰富内涵，使其必然趋向教条与僵化。此外，任何一个国家或民族，只有在具备了个性特点时，才能显示出存在价值。同样，任何一种文化的价值，都存在于它的个性之中。然而，在时下种种流行的世界大潮中，文化的民族性已经受到普遍威胁。再次借用米勒之语：“按眼下世界性消费经济对大学的冲击，把大学变成又一个跨国公司这样一个思路，对文化来一个脱胎换骨的重新定义，文化于是变成了时装一般无足轻重的东西，这无疑正是新的全球资本主义所希望看到的。”因此，从某种意义上讲，文化研究的反传统性和多元化的主张，有着既激进又偏狭的一面，对于任何国家的现存制度都具有潜在的威胁，甚至可能会伤害民族文化精神。

除此之外，文化研究的世俗性可能是对传统人文科学的致命性摧毁。文化研究把人文理想变成具体实用的科研对象，使人文科学职业化、平民化。而人文科学工作者，那些传统意义上的知识分子，便不再承担启蒙民众的神圣使命，而仅仅是从事一种职业了。高科技时代既是最为民主的时代，也必然是最平民化的时代，是雅俗并存不分高下的时代，也是最重实用性和物质利益的时代。文化研究产成于这样一个时代，不可能不对传统人文思想构成威胁。对于这个现实，人文学者不仅必须正视，而且一定要走出那个实际上早已不存在的“象牙塔”，走向社会，走向民众。

本世纪中叶以来，许多人文学者就开始广泛关注科学与文化的相互关系及影响。无论是巴伯写于 50 年代的《科学与社会秩序》、C.P.斯诺写于 70 年代的《两种文化》，贝尔写于 80 年代的《资本主义文化矛盾》，还是亨廷顿、福柯等人的有关著述，都对后工业文明给人类的传统思想带来的后果有所预见和评论。尽管后工业时代的高科技文明大大地冲击了传统的人文思想，但是人类必须客观地面对现实。同时也应当看到，在世界文化市场的交流过程里，在高科技与传统文化的冲突以及东方和西方的文化冲突当中，许多文化财富会以新的形式继续存在下去并产生影响。

千家万户瞳瞳日，总把新桃换旧符。

社会的发展往往是不以人的意志为转移的。还是得努力跟上时代的脚步。

《“世界”文学交换中的中国文学》，安德鲁·F·琼斯，《今天》，1994年第3期，第88页。转引自《新共和》，1990年第11期，第19页，第110页。

《美国的文学研究新动向》，希·米勒，《外国文学评论》，1995年第2期，第110页。

《美国的文学研究新动向》，希·米勒，《外国文学评论》，1995年第2期，第110页。

漂泊者的世纪

漂泊，一个动人的词汇。透着沧桑，富有韵味。然而，漂泊作为一种生存状态，源于何处？

查阅《辞海》，《辞源》，解释大同小异。一解为“随流漂荡而停泊。比喻行止无定”。另一解为“随水漂流或停泊。比喻居无定所”。再看举例。两处均收例“庚信《哀江南赋》：‘下亭漂泊，高桥羁旅。’”《辞海》多一例：“《北史·山伟传》‘身亡之后，卖宅营葬，妻子不免漂泊。’”这后一例更加明显地有了今人对漂泊一词的使用涵义了。

仔细琢磨，漂泊的状态似乎和流放、发配等被迫行为有关。西汉苏武、北宋苏轼，可以作为此类例子。外国也有此例。古希腊、古罗马时就已将流放列入刑罚。《俄底浦斯王》讲述的就是国王杀父娶母终遭放逐的故事。英、法、俄等国也有此刑，因此这几种语言中均有一词：流放地。流放和发配作为一种漂泊的生存状态所以能够成为刑罚，大约是由于人类天生就留恋故土亲人，因此强迫人远离其眷恋之地、之人，长年品尝孤独寂寞的滋味，便成为一种精神上的惩罚。此外，流放地大都偏远落后，条件恶劣，加之缺衣少食，漂泊之际不免又多了一种肉体的折磨。因此，流放发配，既使换了“漂泊”这个动人的词语来形容，依然掩盖不住其残酷的本质。

不过也不尽然。漂泊作为一种生存状态，在世事的更迭中渐渐为人们所接受。因此有了大诗人李白的豪游。有了地理学家徐霞客的踏遍青山。还有传说中国大诗人荷马的游历。他们的漂泊生涯除去艰苦和危险，又多了一层诗意，使漂泊变得浪漫起来。

现代则又出现了一批四海为家的人。如加拿大人白求恩。这位国际主义战士远离祖国去西班牙，又到中国，自愿地投入到异国的人民解放事业中去，又为漂泊一词染上了壮丽的色彩。

还有大批的文学艺术家。如海明威、艾略特、斯泰因。如高更、毕加索、潘玉良、张大千。如康拉德、纳博科夫、霍洛维茨。他们自愿拔去本应扎在一处的“根”，自我放逐，选择了漂泊的生存状态，为的是追求艺术理想，也许更是为了寻找一处心灵的家园。

然而，为追求理想而漂泊，尽管诗意，尽管浪漫，却也必需在先失去生命中某些珍贵之物后才能获得。漂泊，依旧离不开痛苦的内涵。

不可思议的是，漂泊作为一种生存状态，如今在世上已经越来越流行了。不仅仅是为了艺术。不仅仅是为了理想。如今，漂泊已沾染上各种世俗的色彩乃至铜臭的气味，变得不再诗意，不再浪漫了。为了求学去他乡。为了商务去异国。为了事业。为了生活。甚至仅仅是为了挣到更多的钱。仅仅为了某国那个叫作绿卡的永久居留权。因此，漂泊一族中又增添了一个新支，叫作“移民”。移民在世界上创造了新的文明，表现在遍布全球的“中国城”、“意大利区”、“日本食屋”、“韩国菜馆”、以及“泰式按摩”和“欧式桑拿”中。

不仅如此。如今的世界又因政治动荡、灾害频繁、战争叠起而造就了另一类的漂泊者，他们被叫作“难民”。柬埔寨难民。越南难民。非洲难民。波黑难民……。他们为了寻求安定和自由而离开故土、背井离乡。

流放。自我放逐。移民。难民。从古至今。从被迫到自愿。从个别到普

遍。这条经历了千百年的漂泊之路，负载着人类的悲欢离合、标志了世事的沧桑巨变，从充满荆棘的痛苦小径，在不知不觉中仿佛已变成幸福大道。这路上如今人头攒动，摩肩接踵，人们拥挤着从故土的穷乡僻壤、战乱之地，纷纷奔向那些象征着富足安逸的异国他乡。至此，流放不再意味着单纯的惩罚。自我放逐也不再是艺术家的专利。移民已经成为今日的世界性人文景观，难民也已成为改善生存方式的一条捷径。20世纪，在制造着核武器和信息高速公路的同时，也创造了一类以漂泊为生存特征的新人。他们“居无定所”“行止无定”。既然离开了故土，便哪里都一样可以为家。先去东南亚、澳洲、拉美，再去欧洲、美洲。为了一个追求，世界何处不是家。

20世纪，已然成为漂泊者的世纪。

漂泊者为着生存的、政治的、精神的、物质的种种原因，从故乡走向世界，无形中交流了文化也交流了人种，沟通了相对封闭的各个国家和地区，活跃了一向独立的传统经济体系。漂泊者为全球经济的整体发展起到了不可替代的重要作用，整个世界也在漂泊者的脚下变得越来越一致。就像当年的知识青年上山下乡，为的是缩小中国的工农差别、城乡差别，当今的漂泊者们明显地缩小了世界各国各民族之间的经济和文化差别，以致于“美国梦”现在已并非美国人的专利了。因此，中国的畅销书有了《曼哈顿的中国女人》，有了《北京人在纽约》。它们应合的世界潮流已远远超出文学的范畴。

漂泊者们在改造生活。国籍已不再能够约束人的身份。国界也无法限制人的行动。人类在为种族冲突、宗教信仰而争执甚至交火的同时，却在实际上越来越趋于同一。吃汉堡包，蹬耐克鞋，穿皮尔·卡丹，用CD化妆品，看麦当娜、杰克逊，并在相同的节奏中跳迪斯科。这里，跨国公司的业务经营显然是经济基础，卫星传送的电视节目自然是宣传媒介。于是，在欢呼高科技电子时代到来的同时，地球的各个角落几乎都在传来“人文精神失落”的叹息。在电子光盘免去了大部头书籍的存放困难时，全世界又在发出“无人读书”的忧虑……生态失衡。能源危机。环境污染。自然灾害。西方霸权。经济制裁。后冷战。后殖民主义。文化帝国主义。仅仅作为参照系而存在的东方主义（？）。全球经济的一体化似乎正在造就全球问题的同一化。在这交错繁复的现象当中，漂泊者的生存状态作为20世纪的特殊产物，成为理解这个时代的一把钥匙。

不要设想漂泊之路的另一端是四海为家的世界大同。早期印地安人的迁徙和客家人以“客居”为“家”的经历已经证明，即使是大批地移民，漂泊者的新家园仍然无法替代故土真正的家。那血管里的血液和肌肤中的基因，是任何一片异国风景都无法改变的。因此，祠堂变得神圣，家谱重如生命。因此，中国人世代信奉落叶归根。美国也出现“寻根热”。历经劫难的犹太民族才不屈不挠地重建家园。因此，世界才在日趋同一的表象下，出现日益强大的多元文化潮流。许多国家才要为了宗教的、民族的原因，发动一场又一场局部战争。

人类就像物质构成的大宇宙，永远处于矛盾统一之中。而今的世界，才会漂泊者越多，对故土家园的眷恋越发普遍而强烈；生活方式越相同，对民族特色传统习俗越加维护。毕竟，文明是在一民一族的创造中形成、并因其特色而存在的。因此才会有令人赞叹却又无法复制的古代埃及文明、古代印度文明；才有了中国的儒家传统，阿拉伯的穆斯林文化，以及现代的西方文明。有了这些各具异彩的文明，世界才保持了勃勃生机，生活才体现出多样

化，人类才不会失去创造力。

当代人面对由通讯卫星联成一体的世界电视网络，身处无边界的经济运作之中，享受着由信息高速公路和海底电缆构成的通讯系统，却愈加无法抵御自由移民的诱惑。将世界视为“地球村”的当代人，个个被超音速和高科技武装成了“千里眼”、“顺风耳”和“飞毛腿”，还有什么挡得住他们日益高涨的豪情壮志和按捺不住的行动欲望？自由。行动的自由。四海为家的自由。绕着地球随便转的自由。人人都可以迅速往来于世界各地，进行商务洽谈、学术研讨、赈灾义演、反核会议。穿同样的衣，吃同样的餐，说一种语言，持多次往返甚至免签的护照。四海之内，黑白黄棕的肤色混居、通婚。国籍的自由改变彻底拆除了国界的藩篱。亚裔英国人、意裔美国人、法裔加拿大人……血统的混杂已经使种族无法作为区分的标志。外语的普及更是消除了自由交往的最后屏障。对于当代人，还能依靠什么来保持个性、来强调一己的独特身份？无法靠肤色、国籍、种族和语言。最后，剩下的只是那个真正无法替代、因此才可能成为唯一标志的东西——文明。文明代表着民族性、社会性和政治经济发展特性，它沉淀在文字、音乐、绘画、舞蹈、雕塑和建筑等等形式当中。

对于 20 世纪的漂泊者，故乡的文明成了唯一可以随身携带的身份证。一口乡音，一个陶罐，一本家谱，一块土布。文明之于漂泊者，是故土，是亲情，是精神的寄托，是可以移动的家园。漂泊者无论身居何处，都可以在故乡的文明当中找到祖先的身影，老屋的温馨，逝去的纯朴。因此，20 世纪出现了各种因漂泊的生存状态而产生的“热”：寻根热，仿古热，民间艺术热，乡土绘画热，乡村音乐热，以及食文化热、酒文化热……漂泊者越是长久地远离家园，越是怀念故土，越是害怕失去那唯一可以证明身份的特征，便也越发地珍视故乡的文明。在漂泊者最多、最普遍的 20 世纪最后十数年中，大批地出现以漂泊者的经历为主题的文学作品，便是一个必然。这些作品被看好、能畅销便也是不必奇怪的。那些漂泊者的文学先驱者倍受重视和推崇，便都在情理之中。

“今宵梦醒何处”是漂泊者的感慨。“却望并州是故乡”是漂泊者的沧桑。“天涯何处无芳草”是漂泊者的潇洒。昂达吉、沃尔科特、谭恩美，还有布洛茨基、索尔仁尼琴，这些优秀的文学家代表了从古至今流放者——漂泊者的足迹，并用文字传达了流放者——漂泊者的心路历程。他们的作品，典型地再现了世界的变化，时代的更迭，人事的变迁。从殖民者的残酷，独裁者的专制，到艺术家的追求，投资者的热点，今日的世人已不再视漂泊为刑罚。能够远离家园，无论为着哪一种目的，都清楚地表明了漂泊者的勇气和胆识，智慧和力量。漂泊者是智者的代表，勇者的化身，成功的象征。早期流亡者的孤独、蒙难、痛苦与寂寞，经历了艺术家们充满诗意的精神追求和艺术理想的幻灭或实现，渐渐转变成为奋斗和成功的必经之路。而这一切，均在《漂泊的家园》这部作品集中得到纪录。

因为漂泊者的那份亲情和眷恋远比常人的强烈、深沉，因此他们的文学作品更具震撼的力量。无需一一列举文学家笔下那些奇特的经历、独到的想象、新鲜的比喻和感人的情节，其巨大的艺术魅力是能够吸引住任何一类文学读者的。倒是书中世界和书外现实之间的关系及其表现形式，更能够引发关于生存本质的思索。此外，这些作品似乎还免去了一种担心：漂泊者的经历已经证明，一个国家一个民族的文明，只能通过保持自身特色而存在，全

人类的文明也只有通过各种文明的交溶才能丰富发展。因此，在漂泊者的世纪里，世界文明也许并未失去乐观的前景。

19 世纪末，法国出了一位拒绝时代价值观的大画家。他早年乘船游历世界，后来干脆去南太平洋寻找艺术归宿。这位大画家叫高更。这位自我流放的艺术家也许过早地看出人类行动的盲目性和悲剧性本质，在一百多年前创作了一幅引人深思的绘画名作。这幅画的标题很长：“我们来自何方？我们是什么？我们向何处去？”这实际上是一个关于存在的哲学命题，似乎至今尚未找到合适的答案。如此说来，身处漂泊者世纪的人们，谁又能轻松地保持乐观？20 世纪的漂泊者们，面对高更的问题，是否知道：你们是什么？是否能说清：人类去向何方？

在 20 世纪，文学已经被视为跨学科领域，文学研究也成为包含了性别、种族乃至流行文化在内的大课题。那么，阅读《漂泊的家园》应该能够为当代人提供一些关于生存的启示吧！

西方文化的“不育症”

二战前后的几十年，诺贝尔文学奖曾对美国作家宠爱有加。刘易斯、赛珍珠、奥尼尔、斯坦贝克、海明威、福克纳、辛格、贝娄，以及入了美国籍的俄国诗人布洛茨基等人，均成为此间的幸运儿。近几年来，诺贝尔文学奖的倾向性开始有了明显的转变。1988年，埃及小说家马哈福兹成为第一个获得诺贝尔文学奖的阿拉伯人，引起一阵喧哗。1989年，西班牙作家塞拉荣获诺贝尔文学奖；紧接着，1990年的诺贝尔文学奖又授予另一位西班牙语诗人、墨西哥作家帕斯，再度引起舆论界的哗然，如果说马哈福兹获奖是因为他“开创了全人类都能欣赏的阿拉伯语言的叙述艺术”（瑞典学院颁奖评语），那么，塞拉和帕斯的获奖则是对以“魔幻现实主义”为主调的当代西班牙语文学在世界文坛上取得的巨大成功而表示的承认。此后，新的浪潮又从另一方向卷来。1991年，诺贝尔文学奖被授予南非反种族主义的著名女作家纳丁·戈迪默，以表彰她“以直截了当的方式描述了在环境十分复杂的情况下个人和社会的关系”，并“因其壮丽如史诗的作品使人类获益匪浅”的成就。然后便是1992年年底颁发的诺贝尔文学奖，获奖者是1979年方获独立的岛国圣卢西亚的黑人诗人，德里克·沃尔科特。瑞典学院对沃尔科特的评语更带有象征意义，直称其诗作“是多元文化作用下的产物”。

从1988年到现在，已经是整整五年了。在这期间，诺贝尔文学奖将传统的文学大国的作家统统排斥在外，独独褒奖那些所谓的边缘作家（西班牙的塞拉有些例外），不能不说是一种颇引人注意的新的倾向性。而这种倾向性实际上显露了一种对世界文坛乃至整个世界新格局的认同，因而具有文化的甚至政治的意义。

70年代末以来，国外学术界开始流行后殖民主义理论。经过十几年的发展，这门理论现已成为一批知识分子批判西方文化霸权和欧洲中心主义的有力武器。其代表人物萨伊德，就是一位来自巴勒斯坦国的美国哥伦比亚大学教授。尤其在人文科学领域里，后殖民主义理论的影响越来越大。这一理论的运用者们证明了，在西方国家里，一个文化是如何按照其模式生产出有关另一个文化的知识，并如何通过这些“一厢情愿”的知识去实行文化霸权的。后殖民主义理论的创始者们也许十分欣慰，因为在其理论兴起之后的十几年间，世界已经发生了巨大的变化。一些相互不甚关联的事实从不同侧面证明，20世纪末的最后几年和下一个世纪，世界这个大舞台上的主要角色将是一批新人。例如，政治上，苏联的解体打破了以往两霸对峙的冷战局面；经济上，欧洲（尤其是德国）的复兴意识和亚洲崛起的势头，已经在重新绘制世界经济的大地图。文化上，欧美作家已不再可能继续统治文坛。前殖民地国家和地区以及少数民族作家的成熟宣布了世界文坛的主角已经易人。

以这几年诺贝尔文学奖的颁奖为例，传统的主流文学之外的作家连连榜上有名，已经说明世界文坛新动向的实际含意与指向，而且在某种程度上，为后殖民主义理论作了注释。首先，这些作家都具有独特的文化背景和突出的文学个性。他们不仅在题材的选择和语言的运用方面具有鲜明的特点，而且在主题的倾向性和情节的切入点上，也有着明显的新特色。马哈福兹、塞

此文写于1993年初。当年的诺贝尔文学奖授予了美国黑人女作家托尼·莫里森。1994年的诺贝尔文学奖授予日本作家大江健三郎。可见这项文学大奖依旧青睐在西方主流文学之外的作家。

拉和帕斯，及至戈迪默，都善于将世界文坛的新思潮、新技法创造性地运用到本民族、本地区的文学创作中去。马哈福兹对阿拉伯民间故事、传奇和游记等文学形式作出了创造性的发展。塞拉的实验性创作使其成为西班牙战后“文学之车”的启动者。帕斯得以运用其现代的多元文化意识，用代表着自然与人类历史的“太阳石”去表述现代人的生活真谛与现实困惑。对于充满责任感的戈迪默来说，文学创作则不仅仅是艺术地反映现实，更是直接介入现实，对现实产生影响。正因为如此，当戈迪默获奖时，迎接她的不仅有文学界同仁的祝贺，还有着南非黑人的欢呼。整个世界文坛，整个世界的各民族人民，则通过这些诺贝尔文学奖的获得者及其创作，聆听到了地球上另一些人群的心声，体会到了发展中国家所潜在的巨大活力，以及世界格局所发生的巨大变化。

其次，上述作家的创作活动及其在世界文坛上日益重要的地位，都明确地证实：“后殖民地文学”已经成熟。近几年不敢公开露面的拉什迪，曾写下充满激进色彩的语言和富有创意的形象的优秀作品，并因此而成为后殖民地文学的开拓者与教父。他的名著《午夜的孩子》，被欧美书评界称为“后殖民地文学独立的呼声”。这一评价不仅是指《午夜的孩子》以印度独立日前夜作为小说富有寓意的开头，更为本质的是，拉什迪通过对印度社会细致入微的描写，带给世界文坛崭新的文学语言，独到的作品结构和新鲜的意象比喻，有力地震撼了封闭的、了无生气的传统主流文学体系。从此，已经悄然发展了数年的后殖民地文学脱颖而出，走上前台，正式加入世界主流文学，形成与传统主流文学并存、且日益显示出压倒优势的文坛新局面。

拉什迪的巨大成功令世人瞩目，他的戏剧性灾难又象征性地暗示了后殖民地文学发展之艰难。自从霍梅尼宣布了对拉什迪的判决，不仅拉什迪本人的生存受到严重威胁，就连翻译其作品的译者也连遭暗算。后殖民地文学本身似乎也有类似的遭遇。作品被误读、误解乃至被禁的现象均有发生。这些作家的成功，往往凝聚着更多的辛劳甚至血泪，他们的作品也因此而更凝重、更深刻，更贴近时代的脉搏。

后殖民地文学的又一典型代表，就是 1992 年获诺贝尔文学奖的沃尔科特。沃尔科特是典型的多元文化的产物。他生长在位于加勒比海西印度群岛中的圣卢西亚。他的血管里流着英国、非洲和荷兰祖先的血液。这位血统复杂且又生活在多种文化交叉的岛国里的黑人诗人，从开始创作起，就深切地感受到“分裂”之痛。他不仅要为自己的肤色“不够黑”，不足以使黑人同胞们“骄傲”而受到感情上的伤害（见《飞翔号纵帆船》一诗），更要面对白人把持的主流文学的殿堂，承受“批评界不愿承认这位伟大的英语诗人是一个黑人”（布洛茨基语）的巨大压力。他不能不面对这一现实而发出慨叹：“可我如何/在这个非洲与我所爱的英语之间作出选择？/出卖两者，还是奉还它们给予的？/面对这样的屠杀我怎能冷静？/背弃非洲我又怎能生活？”（诗中的“屠杀”系指肯尼亚吉库尤族人举行“茅茅”起义时的遭遇）独特的体验化作传神的比喻，赋予沃尔科特的诗作一种特殊的魅力，并终于将诗人推上诺贝尔文学奖的领奖台，使这位黑人诗人最终受到世界的公认。

沃尔科特的诗作技巧娴熟，语言鲜活，标志了后殖民地文学的成熟。更有代表性并具阐释功能的，还要算他于 1992 年 12 月 7 日获奖时发表的演说。且不说演说题目《安的列斯群岛：史诗记忆的片断》已经包含的丰富暗示，演说的行文用辞更是处处显示了诗人强烈的后殖民地的文学意识。文中的比

喻乃至提到的人名地名，无一不表明诗人鲜明的政治立场与话语倾向。这一篇长达 15 页的讲演稿中遍布前殖民地国家及民族的名称，相比之下，前殖民国家与殖民者却很少提及。讲演提到了欧洲，美洲，以及维多利亚，哥伦布，还有作家特罗洛普和诗人雪莱等等。不过很显然，这些字眼只是被用来衬托演说的主题，演说的主导意象则是由那些反复出现的词汇所构成的，即那些曾经遭受殖民者压迫的各民族的强大生命力。沃尔科特在斯德哥尔摩挤满社会名流的大厅里，向全世界发出对新文学的热烈欢呼：“能注视一种文学——使用法语、英语和西班牙语等数种帝国主义语言的一个文学——在一种文化的形成初期，在一个岛屿又一个岛屿上，含苞并开放，这令人多么欢欣，多么荣幸……这绝非好战的吹嘘，而是对必然的朴素庆祝：花季终于来临。”这番话公开而清楚地宣布，由少数人统治世界的历史已经结束，世界已经进入后殖民地时期。后殖民地文学的成熟就是一个明白无误的标志。

近二三十年来，西方的“性解放”导致了不育人口的急剧增加。结果他们只好依靠从发展中国家领养婴孩来维持人口数量和家庭关系。后殖民地文学的兴起及其取替传统主流文学的强劲之势，是否暗示了西方文化迟早也要出现“不育症”？

美国文坛的多元化与英国文坛的复兴

——1992年英美文学述评

1992年是英语文坛较为倾斜的一年。美国文坛的“混乱”和英国文坛相比较而显出的兴旺势头，形成引人注目的对照，用《时代》周刊上一篇评论的词语来形容，这一文坛现象典型地反映了英语世界的“多元文化秩序”中“后殖民地时期”文学创作的大趋势。

在过去的十几年中，美国文坛受到多元化观念的冲击，男性白人作家的主流地位日渐削弱，到了90年代，不仅女作家、黑人作家在文学创作中占据了主导地位，就连华裔作家等移民作家、少数民族作家也被接受进文学主流。在去年一年里，3位黑人女作家艾丽斯·沃克（《掌握欢乐的秘密》）、托尼·莫里森（《爵士》）及文坛新秀泰·麦克米伦（《等待呼出》）均有佳作问世，引起评论界的广泛注意。她们的作品均以黑人的生活和心理体验为主题，吸引了包括黑人在内的广大美国及域外读者，引起出版商的惊喜，说这些作品使“不读书的黑人也开始读书”了。

白人女作家也显示了她们的创作实力。琼·狄狄恩再次以尖锐的笔触直指现实，其新作《亨利先走》被评论界称为“把70年代杀死之后，现在又为80年代放血”的力作。著名的后现代文学家、女学者苏珊·桑塔格，在新作《火山爱好者》中以丰富多姿的笔触，融古代与现代文化于一体，借古寓今，对当代人的生活和两性关系予以富有个性化的描述。此外，起步较晚的多·爱利森（《卡罗莱那的坏种》）和有名的多产作家乔·卡·欧茨（《黑水》）都因其新作获得好评。

令人遗憾的是，纵观近年的文坛收获，局面几乎全部由少数民族作家和女作家来支撑，显现出令人亦喜亦忧的一边倒现象。难怪有评论说，美国文坛是主流不主，一片混乱。英国作家、评论家马·布莱德伯里也认为，美国文坛现在“更加接近混乱”，而这种状况则是对“混乱的现实”的写照。可以认为，多元化的、失去中心的美国创作界，生动地象征了后殖民地时期的世界新格局。去年获得诺贝尔文学奖的圣卢西亚诗人德·沃尔考特，尽管居住在美国并在那里的大学执教，但是这位混血儿和“边缘诗人”绝不认为自己是美国文化的产物。沃尔考特的获奖又一次证明了世界文坛新生力军的崛起。

世界文坛新的生力军的出现，更多地还是在英国，更确切地说，是在以英国前殖民地为主的更广大的疆域中。这支生力军首先以几年前成为新闻人物的拉什迪为先导；到了1991年，诺贝尔文学奖授予了南非女作家纳丁·戈迪默之后，这些作家的重要性始引起广泛的注意与承认。

与英国具有亲缘关系，但又非世代英国人的著名英语作家，几乎可以拉出一个长长的名单：功成名就的如特立尼达人奈保尔，印度人纳拉扬与拉什迪，南非人戈迪默，加拿大的罗伯逊·戴维斯，年富力强者如日裔英国人石黑一雄、尼日利亚人本·奥克利、华裔英国人蒂莫西·莫和印度人赛思等等，均属此例。昔日的殖民统治将英语语言带到世界的多个角落，为今天用英语从事写作的人创造了条件。这些作家大多具有多重身份与十分敏感的眼光。他们以局外人的尖锐和当事人的熟悉，用带有异国情调的笔触，通过颇具后现代色彩的“转述”口吻，记录和描写那个也许从未亲临的故土，以及他们

后来生活于其中的家园。这些“国际混血儿”以其特殊的经验，为后现代文学增加了一份特殊而典型的财产：多重文化的生活体验。他们的作品所以能够走红，是因为在当今社会上，这类“生于彼而长于此的人”越来越多，他们为这类作品提供了素材，反过来又成为这类作品的最佳销售对象。

去年的英国最高文学奖布克奖（奖金达三万英镑），被授予巴里·安斯沃思的《神圣的饥饿》以及迈克尔·昂达吉的《英国病人》。安斯沃思是移居意大利的英国人，昂达吉则是斯里兰卡人，祖先系印度人、荷兰人和英国人。这两位作家继前两年的布克奖获得者之后，再创布克奖落入非英国本土白人作家之手的纪录。不过，这一现象不应引起误解。实际上，英国文坛至今仍活跃着一支可称之为主流的白人作家队伍，只是他们在后殖民地时期，无法最为典型地代表后现代文化而已。著名的英国作家伯吉斯、拜厄特、艾米斯、斯威福特、巴恩斯、洛奇等人，早已是世界公认的优秀作家，其中多数人在去年均有新作问世，文坛宿将普里斯特利也正在出版他的作品全集。

英国文坛的活跃早已引起各国评论界的注意。1993年2月8日的美国《时代》周刊发表长达5页的封面文章，大谈英国文坛的这一复兴影响，指出“世界小说”这一文坛新事物已经由此而诞生。文章还指出，这支由多重身份和文化背景的作家所组成的队伍，将“改变英国文学”乃至“英语语言”，并将造就出全新的21世纪新文学。由此可见，英国文学已超越了美国文学，因其更具“后殖民地时期”的文化特征而更有代表性。看来，为了把握今后的世界文学态势，必须对以英国文学为主的后殖民地文学予以更多的重视。

美国小说与世纪末的混乱

不久前，英国著名作家、文学评论家马尔克姆·布莱德伯里在《泰晤士报文学副刊》(TLS)上发表长篇文章，讨论当代美国的文坛现状。这位熟悉后现代文学、并以其本人的创作与编辑工作为其增光添彩的重要文坛人物，却以《更接近混乱》作为文章的标题，来总结 80 年代的美国小说。

布莱德伯里从《名利的焰火》的作者、汤姆·沃尔夫的《新社会小说宣言》没有新意、只是个“马后炮”谈起，肯定了拉美作家、边缘作家和东欧文学等外来的影响，并对当今活跃于美国文坛的后现代作家群冠之以一系列带定语的现实主义：“实验现实主义”、“照相现实主义”、“极度现实主义”、“批评现实主义”、“幻想现实主义”、“魔幻现实主义”、“肮脏现实主义”、“超级市场现实主义”、“社会现实主义”等等。这些名称雅俗兼容，从内容和形式上界定了后现代文学与现实的关系，用布莱德伯里的话说，当代美国小说“似乎更加接近荒诞的现实”了。然而，面对如此丰富的现实主义大聚汇，布莱德伯里却缺少乐观的评价。他在文章结尾处说：“当今的小说具有一幅混乱的外观。”“它在总体上接近了现实主义，却离开了对形式更热烈、激进与探索的冒险。”更有甚之，他认为“总地说来，小说当然缺乏 19 世纪现实主义的社会深度。”

这位一向热情关注并亲身实践当代文学创作的作家，竟对美国文坛发表如此严厉的评论，似乎出人意料。不过，认真研究一下美国小说的现状，便会对这位作家“恨铁不成钢”的态度有所理解了。不可否认，自六七十年代以来，美国文学在世界上的“领先地位”先后被拉丁美洲的文学复兴、拉什迪和石黑一雄等边缘作家，以及昆德拉等持不同政见者的创作所取替；到了 80 年代末、90 年代初，英国文坛又涌现出一批颇有创意的新作家，如朱利安·巴恩斯、A·N·威尔逊、A·S·拜厄特等等，引起大洋两岸评论界与读者群的广泛注意。相比之下，美国文学在多元文化的冲击下，似乎有些失去方向；一会儿追求简约风格，一会儿实验“新新闻主义”，然而每种流派均未发生持久影响，没能形成大气候。尽管女作家、黑人作家和其他少数民族作家为美国文坛带来了缕缕生气，但是，诚如布莱德伯里实事求是地指出，他们仅仅是对各种“既定的、熟悉的和习以为常的商业化风格的再次利用”，未能从根本上改善美国小说的创作状况。可是，当美国正在逐渐失去政治上及经济上的实力地位时，美国的小说能够凭借着什么继续称雄世界文坛呢？

进一步说，美国小说界的现状或许恰好反映了整个世界正处于世纪末的混乱。若同上个世纪末相比，不难发现相似之处。当时的世界也是战事频仍，英国在失去昔日的光辉；工业革命的深化一方面引起人类对科学进步的憧憬，另一方面又使人类产生深深的疑虑。当时的文坛也是混乱的。狄更斯、巴尔扎克已开始变成传统的一部分，各种先锋派纷纷出世，发表各自的宣言。它们或歌颂科学、欢呼进步，或诅咒战争、怀疑上帝。现实的混乱引起文艺界流派纷呈，这大概恰好是上个世纪末与这个世纪末的相似之处吧。不过，由于当代人身处太空时代，享受了科学技术提供的种种便捷舒适，同时却又不不得不为能源危机、环境污染等问题而焦虑。一方面的进步往往意味着对另一方的剥夺与否定，这便是困扰着追求尽善尽美的人类的难题。

20 世纪的世界文坛一向被认为是先锋派的天地、实验者的乐园。那么，在他们“风光”了几十年之后，文学发生巨大的变化，怕是势在必行了。马

尔库塞曾在《作为现实形式的艺术》一文中指出，在 20 世纪，“艺术对理想、信仰、美和崇高的推崇都达到了历史的极限。”在这种极限状态下，艺术在反对传统的同时，也在努力否定着作为传统的一部分的艺术本身。大众媒介的冲击，电子技术的革命，亦在促成这种反抗的实现。总而言之，当代文学创作的低谷状态以及种种外力的影响，决定了美国小说创作的混乱，也预示了变化的必然。

关心美国文学的人们，期待着混乱之后的美国小说曾以全新面貌重振雄风。当然，说不定那时的小说已经和电子技术、通讯卫星结为一体了，而谁又会说这是一种退步呢！

英国文坛的“反攻”

1993年2月8日的《时代》周刊，以少见的长达5页的篇幅，详细介绍了近年来英国文坛的复兴情况，并冠之以《帝国文学大反攻》，读来令人振奋，亦令人思索。

众所周知，美国文坛的近况颇得微词。男性白人作家无力维持其主流地位，女作家和少数民族作家虽有佳作问世，却未能使美国文学再度繁荣。继帕斯之后，诺贝尔文学奖连续两年授予同英国文化有着密切联系的南非作家戈迪默和圣卢西亚诗人沃尔考特，使世人不禁将目光转向英国文坛，遂发现英国的文学界竟原来一向热闹而丰富，同时更具时代的特征。

英国文坛一向活跃着一支可以称之为主流的白人作家队伍，拜厄特、艾米斯、斯威夫特、巴恩斯、洛奇、伯吉斯等人，均系这支队伍中的重要成员。其中拜厄特的《占有》曾引起大洋两岸的极大兴趣，并被搬上银幕；巴恩斯的近年新作则部部受到英美双方书评界的连续报道，倍受重视。不过，这支资深的作家队伍在当今的多元文化秩序中，较缺乏典型性而似有“退居二线”的趋势。取而代之的，则是更有“后殖民地时期”的历史及文化特征的“国际混血儿”作家队伍。当代英国文学所以能引起世人的广泛注意，也是由于这些作家的出现。

更确切地说，这些作家产生在以英国前殖民地为主的广大疆域中。他们首先以几年前成为新闻人物的拉什迪为先导，到了1991年，戈迪默获得诺贝尔文学奖之后，遂得到真正的重视。其实，与英国文学有着亲缘关系的非正宗英国作家，远不止拉什迪和戈迪默，特立尼达人奈保尔、印度人纳拉扬、加拿大人戴维斯，尼日利亚人奥克利，以及年轻些的日裔石黑一雄，华裔蒂莫西·莫和印度人赛思等等，均属此例。这些作家大都具有多重身份与更为敏锐的眼光。他们以局外人的冷静和当事人的体验，用带有异国情调的笔触，并且通过颇有后现代文化色彩的“转述”口吻，记录和描写那个他（她）或许从未接触过的故土，以及他们后来生活于其中的家园。这些“国际混血儿”，以其特殊的经验，为后现代文学增加了一份特别而典型的财富：多重文化的生活经验。他们的作品所以能够走红，是因为在当今社会上，这类“生于彼而长于此的人”越来越多，他们为这类作品提供了创作素材，反过来又成为这类作品的最佳销售对象。

1992年的英国文学最高奖“布克奖”，被授予巴里·安斯沃思（《神圣的饥饿》）和迈克尔·昂达吉（《英国病人》）。安斯沃思是移居意大利的英国人，昂达吉则是斯里兰卡人，祖先系印度人、荷兰人和英国人。这两位作家的获奖，是英国文坛对“后殖民地时期”文学的再度肯定。《时代》周刊的长篇文章则称，这些多重身份的英国作家不仅将“改变英国文学”乃至“英语语言”，还将造就出全新的21世纪新文学。英国文坛的复兴，在很大程度上还要继续依靠这支更有时代的特征与典型意义的“特种部队”。而从这一文学现象中，是否也可窥见到未来世界的一斑？

上下求索 任重道远

——记当代加拿大英语女性文学

比起紧邻美国的文学，加拿大的文学显得更加年轻一些。因为加拿大长期以来作为英联邦的成员，在文化上深受英、法两个老牌殖民主义国家的影响。只是在本世纪的后半叶，加拿大的本国文学才开始发展，并逐步走向成熟。然而，加拿大的英语女作家并没有因为本国文学起步较晚而在创作成就上落后于其它国家的妇女文学。较早成名的女作家如玛格丽特·劳伦斯、露西·莫·蒙特马利，以及紧随其后的艾丽斯·门罗、玛格丽特·阿特伍德，都是享誉世界文坛的重要人物。即使同本国的男性作家相比，加拿大的女作家也是成就斐然，堪称加拿大文坛的一支生力军。

古今中外，女性长期处于从属地位。即使在加拿大开发西部的年代，女性同男性共同经受了新环境的挑战；即使在加拿大中西部广阔的草原上，女人同男人一样经历了大自然的严酷；即使在加拿大东部的大都市里，女人同男人一道面对后工业社会的种种困惑；但是，女性在政治上、经济上依然受到不平等待遇。女性自身的权益也一再被忽视和否认。这一切都对女性的身心造成了伤害，对女性在事业上的发展形成了种种障碍。此外，来自社会、宗教乃至家庭的压力，愈发阻碍了女性对理想和事业的追求。然而，社会及人为的压力，也使女性更加具有韧性。因此，那些克服了种种困难而终于在事业上获得成功的女性，便有更多可歌可泣的故事，她们的经历，也因其特殊性而更加具有普遍的意义，更能代表人类的生存状况与文明程度。

加拿大的妇女现状，得益于西方的妇女运动（或曰女权运动）。据官方统计，目前，加拿大职业妇女已占全国劳动力的44%，在联邦阶层，同工同酬的法律已实行了近20年。联邦政府还成立了“捍卫妇女地位皇家委员会”，以及相应的民间组织“捍卫妇女地位全国行动委员会”，代表着560多个妇女团体，300多万妇女。1988年，40名妇女被选入共有295个席位的加拿大国会，代表了加拿大妇女参政现状之一斑。

但是，妇女运动所取得的这些成绩只能说明一个方面的情况。事实上，加拿大的妇女虽然大都参加工作，已婚妇女也有59%以上在外谋职，可是她们的工作大都属于服务性行业。如书记、推销、服务、教书及育婴。此外，她们的收入只有同职男性的66%左右。不仅如此，单身母亲及老年妇女的贫困化现象也相当严重。另一个可悲可叹的现象是，那些事业有成、尤其是参政的女性，大都是人到中年依旧单身，她们为了追求事业的成功，往往不得不做出巨大的个人牺牲。

不仅如此，近些年来，妇女运动还受到来自政治与经济上的保守主义、宗教上的原教旨主义以及社会上的反女权、反堕胎潮流等三个方面的压力，从而使妇女权益的实现，尤其是同工同酬、反对性骚扰及幼儿入托等实际问题的解决再度遭挫。加拿大妇女仍然面临着一个严峻的现实。

也许正是由于现代女性的生活充满了矛盾、艰辛与困难，才为女性文学的丰富与成熟提供了更多的条件。女作家们或出自个人的感受，或源于生活的启发，总有许多要传达的想法。尤其是受过良好教育的当代女作家，她们从生活中体会到身为女性的种种困惑，从历史中了解到女性所受到的不平等待遇，并从这些形形色色的社会现象中，进一步地认识到人类文明进程中的

种种弊端，从而从女性的独特视角，将她们对生活、事业、家庭以及理想的追求等体会讲述出来，尤其是对沉淀在历史、神学、法律以及哲学、语义学当中的女性歧视发掘出来并公之于众，不仅找回女性在文学中的声音，同时也试图找到女性在历史及现实中的真正位置。正如著名的英国学者约·斯·穆勒早在上个世纪就指出的那样，尽管男性自以为对女性所知不少，但实际上对女性的了解仍然“片面肤浅得可怜”，而这种情形“只有在妇女们自己讲出她们要讲的一切之后”才能改变。因为，整个人类的进步是同女性的解放与进步密切不可分的，而一切拥戴进步的人们，都愿意看到占人类总数一半的女性的进步。正是在这个意义上，女作家的文学创作尤为引人注目，她们在创作中所表达的思想及其表达的方式，都颇具参考价值。

不能否认，艺术不等于现实。反映在文学中的现实也不能等同于社会现实。不过，从另一方面讲，文学既是艺术，也是现实。由虚构和想象所提供的文本中的现实，实际上仍在某种程度上折射了社会的存在。正是在这个意义上，加拿大女作家的文学成就，也能够提供了解加拿大社会及妇女现状的材料。

作为第四届妇女大会在北京召开的一个呼应，河北教育出版社最近出版了系列丛书《世界女性文学作品集》（即蓝袜子丛书）。其中，专有一卷介绍加拿大的妇女文学。此卷以玛格丽特·劳伦斯的一篇佳作《房中鸟》为书名，收入加拿大五十余位英语或法语作家的作品，达30余万字，全面系统地介绍了加拿大女作家的文学成就。

这些作品，仅以加拿大英语女作家为例，从汉戈的《我的爱情》（选译）、伊芙琳·劳的《玻璃》这种反映青少年女性心态的作品，到麦·格朗特的《遗产》、安·戴克特的《标准的讣告风格》一类成年妇女与现实发生冲突的故事，从格·斯托里的《老》、玛·阿特伍德的《盥洗室里的风波》这样的老人题材，到具有普遍性的作品，如玛·劳伦斯的《房中鸟》、玛·阿特伍德的散文《女性身体》以及多·李夫西、劳·克劳吉尔、帕·基尼、苏·马斯格雷夫和帕·杨等人的诗歌，都自觉地从新的视角出发，鲜明、细腻地表达了女性的独特经历，体会及复杂的心理态度。女性作为社会存在，作为男权传统的世代统治对象，不仅从小受制于现实的种种规范，也深受其害。因此，汉戈笔下的女主角在人为的自我蒙昧中成长；《玻璃》中的女孩无法独立生存；《遗产》冲的人物受着社会和家庭的约束无法去实现个人的理想，戴克特笔下的女主人公则对为女权而奋斗一生的母亲既同情又困惑。

在这些表现女性经验的作品里，《房中鸟》是一篇较有代表性的小说。劳伦斯在这个篇幅较长的小说中，从一个女孩子的视角，观察并评论了母亲以及祖母的生活。母亲和祖母一生操持家务，辛辛苦苦，却从未能够了解外面的世界，因此也无法了解他们为之付出一生的男人：丈夫。女性一旦甘于男性附庸的角色，她便永远不会有真正的自我，便也永远无法在她生活的世界中为自己找到一个位置。女孩子本人一向喜欢父亲，并且发现了父亲生前的秘密，自以为对父亲这个男性的代表相当理解，因此她偷偷地烧了那幅父亲爱过的欧洲姑娘的照片。然而，谁能够担保这女孩子长大成人后，是否能够与男权的社会沟通？或许，那幅被烧的照片，仅仅是暗示一种美好的逝去？

加拿大女作家笔下塑造的女性形象大体可分成两类：一类是都市女性，另一类是乡村女性。

都市女性是许多女作家笔下的形象。阿特伍德、门罗、格朗特、苏·斯

旺·奥·托马斯、卡·谢尔兹以及《房中鸟》中没能够收入的简·鲁尔、乔·Kogawa等人，都十分擅长通过描写都市女性来表现作家自己对生活的看法。卡·谢尔兹的《特纳太太在割草》是一篇文字淡泊而寓意深长的故事。一个不懂事的乡下女孩上当受骗后离家出走，独自一人去大城市（经芝加哥到纽约）谋生。为了生存，她把亲生儿子丢弃在一户陌生人家门口，历尽艰辛之后才找到一个愿意娶她的男人，并回家乡生活。小说对特纳太太的痛苦经历轻描淡写，却着墨于特纳太太晚年独身生活的自得其乐，以及年轻姑娘们对她的不理解，表现了尚无女性意识的上一代妇女的无知及其坚忍的品格，作者的同情心是一目了然的。奥·托马斯的《越过卢比孔》则更多地表现了作家对生活、对自己和女儿同现实的关系的困惑。这种困惑与其说是一个女作家处理小说情节上的，不如说是一个现代都市女性在实际生活中的。作为社会的一员，同时又是母亲和职业妇女，当代女性的负担实在太重，表现在一位知识女性身上，这负担又多了一层“剪不断、理还乱”的思想冲突，都市女性的难处便越加显示出来。艾·门罗的《不一样地》在这方面更有典型意义。几个女性在经历过轰轰烈烈的青年时代的婚姻中的悲欢离合之后，人到中年，性情趋于平和，思想更加成熟，当初她们用自己宝贵的情感为代价去换取一种所谓的独立（实为孤独），然而生活并没有因此变好，她们的牺牲也并没有带来社会的真正变化。重新拜访旧日友人住处，物是人非，留给活着的人的，只是困惑与孤寂。《不一样地》这个题目本身就意味深长。因为故事所讲述的尽管有许多事情是“不一样地”，但从整个女性命运看，现在的社会和过去有什么不同？女性的地位有什么改变？当然，心智的成熟和对世对人的认识的确有了改变，这，也许是十分重要的“不一样”吧。

谈到都市女性形象，不能不谈到阿特伍德的作品，尤其是她早期那部喜剧和讽刺味道并存的佳作《可食用的女人》（遗憾的是这部书尚无中译本）。以当代西方社会的典型特征——消费——为全书的基点，以此生发出女性与社会、女性与男性、女性与自我的种种冲突，构成了这部作品的价值所在。小说的艺术价值很高，尤其值得称道的是词语和比喻的运用，成功地紧扣住主题，突出了作品的主旨。应当借鉴的另一个重要方面，则是女主人公玛莉安形象的变化设计。围绕着“消费”这个关键词汇（概念），玛莉安从爱吃到不想吃、到拒绝吃，直到结尾处的亲手制作一个“可食用的女人”蛋糕，并且吃它、将其身首分离，十分形象地表现了一个都市女性因女子自身价值被否认而产生的气愤、无奈的心态。而玛莉安亲手“杀”了“可食用的女人”，则象征了她的愤怒和她要改变传统女性形象的愿望。至此这个来自小镇的姑娘也完成了从热爱消费、抵御消费，最后又不得不重新接受消费这样一个关于当代消费社会的第一课。她的文学形象因此而具有特殊的意义。

都市女性通常代表着具有女权意识的、思想进步的、渴望自立的女人。通过这类文学人物，可以看到加拿大女性在了解自身、解放自身方面所做的艰难、然而却十分有意义的努力。

乡村女性是加拿大女性文学中塑造的又一类重要形象。从加拿大的社会发展看，“乡村”这个概念有别于我们通常的理解。因为加拿大是一个相当发达的国家，工业化程度居于世界前位，原来意义上的乡村在加拿大已经不多，因此也不够典型。但是，毕竟有一些人从事农业劳动，在某些偏远地区也还有着蒙昧无知的人群。在那里，最受苦的自然是女性。

狄·布兰德是生于加勒比海地区、移民加拿大的黑人女作家。她个人的

经历使她对黑人和女性的生存苦难给予了更多的关注。《莫愁村》这部短篇小说便讲述了一个贫穷之地女孩的可怜经历。女主人公克劳汀没有知识，因此不知道如何保护自己。生存于她只是活着，而活着意味受苦受难。她生活在蒙昧之中。因为苦难太多，她连反抗都不会。这种麻木，这种无知，显然是带着普遍性的，超出了一国的国界而具有典型意义。作者将发生故事的“莫愁村”置于一个地理概念模糊的地方，则愈发突出了其普遍性。

由于篇幅所限，《房中鸟》中未能包括艾·门罗的更多作品。但是必须提到，她和早些时候的玛·劳伦斯，以及蒙格马利等许多女作家的创作，对以文字形式保留加拿大的乡村生活岁月做出了重要的贡献。门罗的近作《公开的秘密》就是她以故乡小城为基点所创作的又一部力作。门罗虽然写小镇生活，其视野却并不因此而狭窄。她的作品除去表现普通人的生活之外，也同样带领读者去感悟历史和异国，尤其是深不可测的人类心态。门罗的创作和阿特伍德一样，不仅成为加拿大文学中的里程碑，而且也为其他国家的女作家提供了可资借鉴的经验，加拿大城市与乡镇的生活场景，也通过她们的创作走进异国的千家万户。

在表现女性的历史地位方面，加拿大的女作家提供了相当成功的例子。林·哈·切恩的散文《特殊性与普遍性》和桑·弗·邓肯的散文《关于我的名字》，均以个人经历为例，记叙了社会和学校以及家庭是如何塑造女性的。她们的讨论证明，女性一旦由女权意识武装起来，传统的男权社会力量便开始瓦解，种种的不合理便显露出来，女性才有能力去争取自身的解放。苏·斯旺的小说《男性玩偶》以科幻的形式和嘲弄的口吻表达了作者认真的思考和深深的忧虑：在这个男女共存、无法分而治之的社会上，女性的独立能够离开男子的开明吗？

在《房中鸟》中，占篇幅最多的一篇作品是达·马拉特的《历史的安娜》。它所得到的重视主要源于新鲜的视角和明确的女权意识，而这是迄今为止的任何一部中国女作家的作品都未能表现的。《历史的安娜》是一部先锋小说（元小说、关于小说“创作”的小说），其时间、地点的随意变换，人物、事件的意识流式组合，以及叙述语言的跳跃、暗喻、双关，使阅读具有了挑战性，也使读者必须开动脑筋去依靠个人的理解梳理出一个头绪。这种写法也许对不熟悉实验性写作的读者来讲，是一种阅读障碍，然而作品的内容却不难体味。不同时代的几个女性，安娜、安妮、艾娜，却同病相怜。作为一个知识女性，安妮为丈夫放弃了自己的事业，却在研究移民时期的女性安娜的经历中找到些许安慰以及更加明晰、因此也更令其痛苦的觉醒：当年压迫安娜的男权社会势力，如今仍在发挥作用。母亲艾娜因此而精神崩溃，安娜自己因此而推动事业的追求。小说通过表面平静的心理描写和景物描写，给人一种沉重的精神压抑感。这种压抑感不仅来自文字音韵的处理和比喻的使用，也来自作品中人物的命运。

《历史的安娜》的成功表明写女性意识的小说，可以不流于控诉，可以不仅仅自怜，而是可以发掘历史，借古喻今，并在古今对照中突出妇女的命运和使命。妇女解放是一个漫长而艰苦的过程，至少，这是我在读了《历史的安娜》之后得到的心得之一。

应当指出，加拿大女性文学由于较为成熟，在许多方面都体现了赋予作品思想深度的那种历史感，或曰历史眼光。这种历史感，这种以一个宏大的社会生活为背景进行创作的方式，强调了女性在历史和社会中不容忽视的地

位，表现了女作家的强烈自觉和自尊。可以说，一向用语言等形式记录的历史，正是由于有了这些具有女权意识的作家，才从 20 世纪开始，有了女性的痕迹。这痕迹也许还不够深，不足以和男性足迹并提。但是，可以相信，随着社会的进步和女性的努力，加拿大的历史上必将留下女性更坚实的痕迹，文学中也必将传出越来越洪亮的女性声音。

先锋派女性 格·斯泰因

通常，一位作家的知名度与其作品的被阅读量成正比。然而事实又不尽然。美国女作家格特鲁德·斯泰因就是一个例外。

在我国，斯泰因可说是一位但闻其名、难见其作的作家。究其原因，大致有二。首先，斯泰因的名气来自她那“作家的作家”身份。她早年旅居法国，接触从先锋画派到现代派作家的各色文艺界人士，潜心揣摩人物心理及语言特点，研究语言与现实的关系，希图将语言从传统思维的牢笼中解放出来。因此，她的作品大都充满实验性的表达方式和新奇的思想，较难为一般人所理解。其次，斯泰因是一位主观色彩很浓的作家，她的创作活动又是理论先于实践的，即通过创作去表现和证明自己的理论。由于斯泰因的创作强调主观思维，她的写作风格又艰涩独特，结果是其作品很难翻译成其它语言而仍保留原文风貌。

其实，斯泰因在自己的祖国也同样知音寥寥。按照美国一本新版斯泰因文选的前言所说，她一向受到“广泛的钦羨”，被誉为“文坛泰斗”、“伟大的天才”，却只有“少数人真正阅读”她的作品，因为她的作品确实难度很大，难免“曲高和寡”。不过人们又欲罢不能：这位斯泰因女士凭什么可以成为海明威和安德森等数位文学大师的启蒙者，在自家寓所接受庞德和艾略特的登门拜访，自称与现代派绘画大师毕加索和数理逻辑大师怀特海在并肩“创造二十世纪”，其魅力与影响究竟何在，这是非弄清楚不可的。为此，几十年来，斯泰因在欧美学术界倍受重视，成为持续研究的对象，文人学者的必读。关于她的传记、文集和论著亦不断问世，以满足求知者的需要。

这位女先师究竟是何许人？格特鲁德·斯泰因(Gertrude Stein)，1874年出生于美国宾夕法尼亚州一犹太商人家庭。1946年病逝于法国。儿时的她家境富裕，作为家中小妹，自幼随父母去欧洲读书、旅行，心智得到良好的开发。在她14岁时，母亲去世。3年后，父亲又过世。好在斯泰因素同小哥哥利奥关系密切，又得到长兄迈克尔的悉心照护。她中学毕业时，利奥离家去上哈佛大学，使她失去亲密的伙伴，颇有些寂寞无奈。1893年，斯泰因索性也考入哈佛的拉德克利夫女子学院，就读心理学系。当时在该系任教的有哈佛心理学系泰斗、美国哲学大师威廉·詹姆斯教授。斯泰因聪颖异常，颇得大师青睐。在詹姆斯指导下，小姑娘学习兴致日高，在实验室里匆匆渡过4年时光。大学毕业，她在詹姆斯教授鼓励下，转入当时美国最好的约翰·霍普金斯医学院，专攻人脑解剖学与认识心理学（后有人嘲笑斯泰因的语言实验为模仿痴人话语的科学实验报告，系指她这段学医经历）。不料斯泰因对解剖学深感厌倦，成绩一蹶不振。她又自小任性倔犟，宁可不及格也不向教师服软。最后只好辍学。1902年，斯泰因离开美国前往欧洲，从此掀开了生命中新的一章。

在斯泰因旅居法国的生活中，有两个重要人物。一位是她的小哥哥利奥，另一位是她的女秘书艾丽斯·B·托克拉斯。利奥是一位艺术爱好者，因未婚而与妹妹同住一寓。两人钱虽不多，却足以安逸地生活，并有余力出入巴黎的先锋派画廊，购买已成名的画家（如塞尚、马蒂斯）和未成名画家（如毕加索、布拉克等人）的作品。渐渐地，他俩当上巴黎穷困画家的赞助恩人，帮助不少濒临绝望的青年艺术家，并成为其中一些人的终生挚友。像毕加索给斯泰因作的著名画像、格里斯给斯泰因塑的半胸像，均为艺术巨匠与其提

携者的友谊结晶。斯泰因兄妹与艺术家们的友谊经数年发展，形成了每周六在花园街 27 号斯氏寓所举行的文艺沙龙。座上常客有毕加索夫妇和马蒂斯夫妇。其他先锋派艺术家每到巴黎，亦设法登门拜访，如同朝圣。斯泰因的文学创作因此与现代派艺术密不可分。她试图把绘画艺术引入文学实验，先后写过《毕加索》等数篇文人艺术家的文字素描。文章在纽约刊出后，引起强烈反响。

用现代女权主义的批评眼光来看，斯泰因的创作无疑得益于她独立的经济地位。本世纪初，妇女难得有“自己的一间屋”以外的活动天地。她们作为丈夫的附属品，一切开销仰仗丈夫的慷慨，而丈夫们通常只好武装妻子的外表而非头脑。为妻的自然很难去探求个人的精神解放，或依自己的爱好自由社交。那些先于斯泰因的女作家，如乔治·艾略特、勃朗特姐妹、艾米丽·狄更生等人，或是担着“坏女人”的名声，或是一生孤寂，身后才得以扬名。斯泰因无疑是幸运的。她在经济上有父母的遗产和大哥的慷慨关照，加之利奥在艺术上的引导，方有条件成为重要的先锋派作家与理论先驱。

然而，斯泰因由此又“染上”现代人的另一种“病症”：她是一名同性恋者。她的伴侣就是女秘书艾丽斯。这位来自加州的女子做事精细，为斯泰因整理文稿，安排日常行止，十分称职。她的到来又恰逢利奥的恋爱与出走，遂起到填补感情空白的作用。从自身条件看，斯泰因自幼相貌可人，却一直过于丰满。据一传记追述，斯泰因在哈佛女子学院读书时，与众女生晚间出游，途中大家商量万一遇上歹徒该如何行事，斯泰因自告奋勇说，她可以爬上树去，然后从树上跳下来砸到歹徒身上，定能将他压个半死。可见她一向自认缺乏女子的娇柔。她的装束、发式亦可证明，她宁愿他人忽略自己的性别。她的生理特点是否成为她倒向同性恋的因素之一，无人论及。不过当时巴黎的自由气氛无疑对她起了纵容作用。另一原因是上文提到过的，即斯泰因的经济能力——她养得起一个伴侣。而这，即使是当代女性怕也没有几人能够做到。

就这样，斯泰因，一个经济独立的女性，艺术家，犹太人，同性恋者，在现代主义各个流派得以滋生发展的自由巴黎，开始了她的先锋派创作实践。

斯泰因的创作学徒阶段止于第一次世界大战爆发。此后她步步确立了自己的地位：她不仅是现代派艺术家的赞助者和文艺沙龙的女主人，还是一位才思过人的女作家。此前她已写出不少作品，包括处女作《情况就是这样》（1903 年作，1950 年出版）、长篇小说《美国人的成长，又名一个家庭的发展史》（1925），以及带给她文学家声誉的几篇人物素描和小说集《三个女人的一生》（1909）。《三个女人的一生》内含 3 个较长的短篇小说：《善良的安娜》、《温柔的莉娜》和《梅兰萨》。这些短篇确有资格充当斯泰因文学生涯的奠基石。它们显露了斯泰因文风的诸多特点，如用词朴素，句型简单，节奏感强，对话逼真和重复较多等。要知道，它们是作家翻译福楼拜的《三故事》作为文学训练之后，面对新购得的现代派画家塞尚的近作而写出的。著名黑人作家理查德·赖特追忆此书给他的影响时曾说：“有生以来我只用一半听力（half hearing），可是斯泰因小姐笔下的那些挣扎的词语使我周围人的语言变得生动起来。”更有趣的是，赖特把《梅兰萨》读给半文盲的码头工人听，获得了意想不到的热烈反响：“他们拍腿，大叫大笑，还跺起脚来，并且不时地插话对人物发表议论。”这证明斯泰因具有相当敏锐

的生活观察力和语言捕捉力，她的创作也并未完全脱离生活。

另一部作品《软纽扣》问世于1914年。对这部受立体主义绘画影响的先锋作品，美国文坛泰斗E·威尔逊曾概括为“静物写生”，即一块由“无法确定的碎片所组成的立体画派的画布”。《软纽扣》试图赋予被描写物一种立体感，一种有生命的、独立于其它物体的特殊性。试引一段文字为例：“无饰的小山，小山不白不红不绿，无饰的小山不见阳光，显得山上无人干扰。因此有形有色有轮廓也有蹩脚的中心，很可能没有中心，小山就是小山小山并不等于穿粉衣的温柔的下山者。”这像不像一幅画，抑或是记忆中的一个场面？你是否看到朦胧的山色布满一张画面，蛮印象派的，或许是点彩派——山上只有一点粉色，该不是正在下山的艾丽斯吧。有时候，为了读懂斯泰因，读者只好费心去翻翻有关她的评论或传记。据说她曾为发掘艺术灵感而去山中写作，并命艾丽斯从旁来回地驱赶牛群，为的是听那牛群的惨叫，以恰当的表现声与色的世界。

当了作家的斯泰因，在沙龙里会见的朋友也有所不同。一来是当初的画家朋友由于种种原因已散居四方，来往不那么便当了；二来是到巴黎朝圣的艺术家们增加了不少作家。在两次世界大战之间的那些年里，海明威、菲茨杰拉德常来常往。海明威还热心地为她联系出版社、送文稿，以求得女大师的艺术指导。庞德和艾略特也曾慕名登门索稿。安德森和怀尔德也前来拜访，与之讨论文学的未来前景。斯泰因俨然是现代文坛的中心人物。

1933年出版的《艾丽斯·B·托克拉斯自传》，写得出奇地顺利，从动笔到完成不过六周。发行后又十分畅销，成为关于斯泰因其人最受欢迎的作品。《自传》的成功使斯泰因大受鼓舞，愈加相信自己的创作能力。书中涉及她与巴黎文化名人的交往，且文字顺畅、幽默，可读性强。此书不过十余万字，小小的袖珍本刚及一个巴掌厚。正文从艾丽斯初到巴黎讲起，直至成书的1933年，涵盖了作者在一次大战前后30年旅居巴黎的生活。

这一段大约是斯泰因的创作高峰。次年，也就是1934年，她的朋友、美国作曲家汤姆森将她的剧本《三幕剧中四圣人》搬上歌剧舞台，大获成功，为斯泰因的创作生涯添上了有声有色的一笔。斯泰因不仅博览群书，且勤于笔耕，文学实验遍及多个领域，除小说外还写过诗歌、剧本、儿童文学和论文等多种形式的作品。她的剧本多是短剧，《三幕剧中四圣人》是唯一的正剧，也是斯泰因的代表作之一。剧本几乎没有情节，背景是西班牙的田园风光。斯泰因曾在毕加索的极力怂恿下去西班牙旅行，立即爱上了那里的独特景色，几处宗教圣地尤其令她倾心。《三幕剧中四圣人》即以该国历史上著名的女圣人特里萨为主人公。女圣人的死失去了殉道者的痛苦色彩，升华为对美好事物的渴求。这种美学观恰好与洛可可时代对特里萨之死的描写相吻合，甚至更多些温柔的情调。不知斯泰因是否从西班牙的特里萨雕像中汲取过创作灵感。

值得一提的是，汤姆森的作曲颇富空灵之韵，演员又一律选用黑人。黑人歌唱家悠扬的唱腔与言词多有重复的剧本不仅形似而且神似，配上飘逸的服装和绚丽的舞台布景、灯光，使这出实验性歌剧在美国上演之际引起轰动。

至此，斯泰因功成名就。1934年，在离开祖国30年之后，斯泰因应邀回国访问，在东部各州举行学术讲座。在此之前，斯泰因曾在英国牛津与剑桥为大学生演讲，颇得崇尚现代艺术的青年学生激赏。她还在二三十年代出版了《作为解释的作文》（1926）和《怎样写》（1931）等书，阐释其创作

理论及语言观念。美国之行给斯泰因带来了更大的成就感。抵达纽约后，她与艾丽斯去时代广场散步，观赏夜景，竟在巨型的电动广告牌上看到有关她抵美的报道，真是既惊且喜。她在各地的访问也受到热情的接待，演讲的学术成果见诸同年出版的文集《在美国的讲座》。

第二次世界大战期间，斯泰因困居法国乡间，生活艰难。详情可见其作《我所见到的战争》（1945）。这段生活无疑损害了她的健康。1946年，她在明显消瘦、长期不适之后入院检查，立即被诊为癌症。后因无法手术，不治而亡。

盖棺而定论。对于斯泰因，人们该如何评说呢？首先，她是一个热衷于文学实验的作家，讲求艺术的变化及其对世界变化的追赶。其次，她要证明语言是一种独立的存在，应回到它原有的“自在状态”。她的创作实践确实显示了她的先见之明：现代语言学带给文学艺术乃至哲学等领域的冲击不正是她早早预见的吗？

斯泰因去世至今已有四十余年。可是她作为“作家的作家”，仍在为文学家们开拓着创作的思维领域。大凡了解当代西方思潮的人都知道，现代人文学科的革命皆始于对传统哲学观念的批判质疑。而这种怀疑的前提是：传统是凭借不稳定的语言系统建立起来的靠不住的“观念物”。正如西方学者指出“不是上帝造出了词，而是词造出了上帝”那样，并非只是生活创造语言，语言对生活也具有巨大的无形的塑造力。斯泰因有一句名言，常为后人引用，连拒绝承认自己与前人有任何师承关系的海明威也拿它开过玩笑。这句话是：“一朵玫瑰是一朵玫瑰是一朵玫瑰是一朵玫瑰。”它强调，玫瑰花本是一个独立存在物，它有形、有味、有色，即使不附加任何形容词在它前头，它同样可以给人如此众多的所指联想。然而在文字中，它又只是一个简单之至的特定能指。这种矛盾关系暗示出作业表意符号的语言与丰富现实之间的差异，或者说，它作为“观念物”（idea - thing）与声觉联想（sound - sense），作为抽象与具象的对应，其间有一种不等转换过程，用斯泰因的话说，语言即是那种导致“肉灵互变”的东西（but flesh which became spirit）。从这个意义上说，斯泰因的语言实验与其说是语言文学的，不如说是语言哲学的更恰当。她的创作活动实际上表现了现代语言对传统语言的反叛。从表面上看，斯泰因的文学创作确有不复客观反映现实之嫌。然而从更深的层次上看，它又带有对资产阶级的传统文化发出根本性质疑的姿态。正是这种哲学意义赋予斯泰因的思想以持久的生命力和广泛的影响。

时至本世纪七八十年代，后现代主义思潮激荡在西方人文科学的各个领域。现代语言学作为后现代主义的开路机器，仍是各科学者研究的基础。不过，尽管风云多变，“作家的作家”斯泰因依然地位稳固，继续为现代文人提供磨砺思想的“武器”，她的观点至今仍具“先锋意识”，其原因就在于，她指出了语言以及西方人对语言的观念将要发生巨大深刻的变革，也因为她在实验性文学创作中为现代语言学的理论成型提供了生动具体的启示。

在本世纪30年代，美国文学批评权威E·威尔逊就赞赏斯泰因具有“一个文人突出的独创性与个性”，认为“她就在当代文学的幕后”。70年代末，耶鲁大学的学者感叹“她的创造性姿态不仅使她先于她的时代，也在某些方面先于我们的时代”，必须对她予以“认真的关注”。（W·斯坦纳语）进入90年代后，美国学者愈发“为斯泰因对世界思想所作的贡献而肃然起敬”。（J·格兰恩语）看来，这位女先师的魅力与影响还将在相当重要的层次上继

续存在下去。

斯泰因的语言实验

美国女作家格·斯泰因的文学创作几乎同她旅居巴黎的生活同时开始。她的第一部文学作品《情况如此》于1903年完成。《美国人的形成》完成于1908年，虽然1925年才得以面世，却获得了热烈反响。《三个女人的一生》（1909）一经出版，便获得了广泛好评。此后，她更是勤奋笔耕，著作丰富，仅主要作品就有近40部。本文拟以斯泰因的创作特点为基础，对她的创作做一评述。

1. “持续现在时”

“持续现在时”是斯泰因的重要文学观念之一。她师承威廉·詹姆斯和伯格森的哲学思想，相信心理时间对于个人经验的重要性，认为人的生存就是“一个不可分割的流动”。因此她在创作中也相当重视准确表现心理时间。斯泰因在早期创作中多用现在分词，就是为了强调人生的不间断的流动。例如文字画像《马蒂斯》中的这样一段文字：“一些人相当肯定，这一个是一个（正在）强烈地表现某种正在挣扎的事物。一些人相当肯定，这一个是一个没有（正在）强烈表现某种正在挣扎的事物。”在这两句简短的叙述中，有10个动词，其中6个是分词。它们被用来强调马蒂斯的绘画创作是一个充满了困难的过程，他不得不同这些困难不停地作斗争——尽管人们对此尚评价不一。斗争（或曰挣扎）是马蒂斯的生存特征。同样，在描写毕加索时，斯泰因也大量使用了分词。文字画像《毕加索》的第三段是这样的：“一个肯定有人（正在）追随的人是一个（正在）工作的人而且肯定是一个当时正在使自己从事创造的人而且是一个一生当中一直是一个始终有所创造的人。”这句话使用了8个动词和1个动名词，动词中又有5个是现在分词。这些动词突出了毕加索一生勤奋的特点以及富有创造性的性格特征，并以拥有众多追随者这一事实强调了毕加索的与众不同之处。这一写法不仅别出心裁，而且颇有寓意。斯泰因在《艾丽斯·B·托克拉斯自传》中又指出，个子矮小且多有追随者的毕加索，是一个类似拿破仑的小个子巨人。这个比喻后来在第二幅文字画像《毕加索》（1938）中再次使用，进一步表明斯泰因在写作中善于使用简洁具体、富有动感的语言塑造人物形象。

使用动词及其变化形式（动名词、分词等），是斯泰因用来表现持续现在时的重要手段之一。这一特点在《美国人的形成》中也能找到相当充分的例证：

所以这是许多男人和女人的历史，将来每个人都会有一部历史。

像我刚才正在说的那样每一个人始终是在重复所有的人。像我刚才正在说的那样有时得花上许多年去听一个人的重复才能使所有的人清楚了解一个作为人的人原本就是喜欢重复的，也就是说每一个人始终都是在重复所有的人。这两段话中重复了多次的主要动词“说”与“重复”

《马蒂斯》作于1909年，见《格特鲁德·斯泰因文选》，卡·文奇顿编。第329—333页。

《马蒂斯》作于1909年，见《格特鲁德·斯泰因文选》，卡·文奇顿编。第333—335页。

《马蒂斯》作于1909年，见《格特鲁德·斯泰因文选》，卡·文奇顿编。第267、513—523、549页。

用的都是进行时态，而“说”这个关键词在这部长篇巨制中的重复则具有超越词汇本身意义的功能。斯泰因不仅仅利用分词来表现动作的延续，而且还试图通过关键词句的重复不断地将读者拉回到时间轴的某一固定点上，使读者和作者一起永远处在“此时”，造成一种“现时感的持续”。上面引文中“像我刚才正在说的那样”一句话，如同音乐中的主旋律，始终回响在这部冗长的巨作中。洛奇指出，斯泰因的这种创作方法恰恰反映了伯格森的哲学观（心理时间并非由数个“有意识的状态”构成，它是各个状态“互相融汇并形成的一个有机整体”）；也同詹姆斯在《心理学原理》（1890）中所描述的人的心理经验“极其相似”。斯泰因对心理时间的准确感受及独到表现被她本人称为“延续的现在时”（prolonged present），用以强调她所表现的是时间轴上的某一点在心理体验上的延续，而不是流动的意识中呈现为线性的一段时间。关于这一点，斯泰因在《作为解释的作文》中还做过具体的阐述。

2. “意识流”

在现代派作家中，意识流写作大师的称号当归詹姆斯·乔伊斯。对此斯泰因自有评判。她是“意识流”一词的首创者、心理学教授詹姆斯的高足，对人的心理及意识作过专门的科学研究，自信对“意识流”有更为精到的认识。实际上，不少评论家也指出，人的意识是转瞬即逝的，不可能像乔伊斯笔下人物的思想呈连贯句式、完整思维，乔伊斯的意识流更像是人物的内心独白。此外，意识的连贯虽以不间断为特点，但通常并不完整。斯泰因的创作就是以这种认识为出发点的。她在表现人物意识的流动时，有意地突出这种流动的不间断性以及各个思绪之间非逻辑性关系（明显地有别于乔伊斯）。首先，她试图摒弃除句号之外的所有标点符号，以保证语流及思维的连续性。其次，斯泰因在描写人物时尽量借助人物给她（或他人）造成的感觉或与这种感觉相通的事件，使读者通过感觉去体会人物的特点。这种以转喻为特征的描写方法较能表现人类意识的不可言传的特性，被斯泰因看作是较妥贴地表达人物意识的方式。较著名的一例是“苏希·阿萨多”（1913），诗的全文只有20行，被描写的人物苏希是一位西班牙舞蹈家。斯泰因在1912年夏季去西班牙旅行时见过她，认为她是个令人愉快的人。因此，斯泰因把对苏希的描写同一次愉快的茶会联系在一起。诗的上半段大意是这样的：

甜甜甜甜茶。

苏希·阿萨多。

甜甜甜甜茶。

苏希·阿萨多。

苏希·阿萨多当然是个被说起过的茶盘。

鞋上的瘦肉这意思是瘦子瘦子她的。

当擦净了那盏灰色老灯它是黄颜色，它是个银货。

详见《现代写作式样》戴·洛奇著，第3部分第2节。

详见《现代写作式样》戴·洛奇著，第3部分第2节。

《马蒂斯》作于1909年，见《格特鲁德·斯泰因文选》，卡·文奇顿编。第267、513—523、549页。

《马蒂斯》作于1909年，见《格特鲁德·斯泰因文选》，卡·文奇顿编。第267、513—523、549页。

这是个请求这是个请求有许多果冻被提过。

在这几行诗中，最关键的几个转喻都同人的意识有关。在诗人的头脑里，苏希与甜茶一样令人喜爱，“甜”字在两行诗中各出现5次，突出了苏希性格甜美的特征。第5行诗中的比喻较为复杂，牵涉到英文的谐音。“当然是个被说起过的茶盘”，原文是“is a told traysure”。从字面上看，诗的内容与茶会有关，端茶用的茶盘显然被人谈起过，犹如苏希的舞蹈亦多次被人谈论过一样。更为确切的解释则是，作者在这里玩了个语音的游戏，将读音近似的字义藏在行文中。因此，“被说起过的茶盘”又是“凉茶的茶盘”(a cold[tea]trsy)，甚至成了“老宝贝”或“金宝贝”(an old/gold treasure)。接下来的诗行表面谈茶桌上的物品，实际上则是利用一字(音)多义(slips)来暗喻苏希，舞台上的灯光变幻又转喻苏希的身份与地位。最后一句诗描写茶会的热闹场面，大家彼此客气地请求邻座为自己传递果冻，犹如受人欢迎的苏希总被邀请返场一样。

在斯泰因笔下，人物的性格特点经描写而成为类似物体的具象物。这种描写利用了普鲁斯特笔下的“玛德兰蛋糕”这类作为媒介的实物，但是在斯泰因的作品里，这类实物已经不仅仅是媒介，它本身就是被描写对象，与主人公具有同等重要的价值。虽然这种描写引起了阅读的突兀感，也造成了理解的困难，但是它却使人得以重新认识人与物的关系，人的思维与现实的关系。不仅如此，这种把意识流作为创作的中心表现形式，甚至作为创作的主题，则是具有特殊意义的：意识流已经不是表现人物的方法，它就是被表现对象本身。

斯泰因还注意到，人的表层思维（即可以用语言表述而又不变形的那部分思维）与深层思维之间存在着差异，这种差异在乔伊斯笔下未得到明确的说明，而她则力图在自己的创作中加以表现。她在第二篇文字画像《毕加索》中较明确地反映了这种思维的差异。这篇作品是这样开头的：

假如我告诉他他会喜欢吗。他会喜欢吗假如我告诉他。

他会喜欢吗拿破仑会吗拿破仑会吗他会吗会喜欢吗。这是用文字表述出来的表层思维，它反映出作者对这个问题存有诸多疑虑。接下来她又说：“我判断判断。作为他的类似。谁是第一个。拿破仑一世……”人的思绪是开放式的，可以同时向几个方向伸延。然而能用语言表达的只是其中的一小部分。斯泰因把毕加索与拿破仑作比较，肯定是在两者之间发现了相似之处。但是意识的流动远比语言来得迅疾，内容也因此而繁多、含糊，作家自然无法准确地以文字加以再现，读者则因此必须积极参与，进行创造性地阅读活动。因此，下文中类似感叹的重复性文字“他他他他还有他还有他还有还有他……”便使读者感受到一种起伏不平的思绪和丰富的联想（他既可指毕加索也可指拿破仑），从中品味到作者那种一时难以用文字表达的意识之复杂。果然，文字画像的最后一句话道出了潜藏在这流动思绪中的观点：“让我说历史可鉴。历史可鉴。”这篇文字画像没有明白地分析或评价毕加索，读者只好去猜测毕加索和拿破仑的何处相似引起了作家的慨叹，何以牵得上历史的教训。一种解释是，显赫一时的拿破仑最终是一名失败者，而当时已从立体主义转向新古典主义画风的毕加索是否最终也会失败。从斯泰因当时的态

《肖像与祈祷》，格特鲁德·斯泰因著，第21、22页。

《肖像与祈祷》，格特鲁德·斯泰因著，第21，22页。

度看，这种理解比较可靠。这个例子表明，斯泰因的意识流确实有其独到之处。她不以全知姿态去描写他人的心理意识，而是将个人的思绪化为作者的思绪，使意识流同被描写物及其载体——文字混然为一，因此读来更为真实，也更经得起推敲。

3. 语言游戏和双关话

斯泰因的作品艰涩怪诞，原因之一是她过于喜好玩弄语言游戏，其中包括语义、语意及音韵的游戏。有些评论家将这种特点称为“声音悦耳的创作”，并说这表现了“可感知的音韵学创作的机智与魅力”。文迪·斯坦纳则指出，此类作品实际上“是由声音联系到一起的只言片语的创作”。然而，这种创作具有一种不可忽视的特性，即作品成为由声音构成的“独立运动”，这种独立性将作品封闭起来，控制了读者的解读自由，使作品成为一个有独立性格的“自在物”，非经作者的创作过程（思维过程）才能进入。斯泰因曾为美国作家舍伍德·安德森所写的文字画像，以描写两个人的亲密关系为内容，便是一个生动的例证：

Very fine is my valentine.

Very fine and mine.

Very mine is my valentine very mine and very fine.

Very fine is my valentine and mine, very fine very mine and mine
is my valentine.

这几行诗的大意是“非常美好是我的情人（情书）/非常美好并且完全属于我/完全属于我的是我的情人（情书）完全属于我非常美好/非常美好是我的情人（情书）而且完全属于我，非常美好完全属于我而且属于我的是我的情人（情书）。”这段几乎不可翻译的诗句相当典型地反映了音韵在斯泰因创作中的重要位置。斯泰因在诗中采用了头韵及尾韵，使诗句朗朗上口，富有音乐性。此外，她巧妙地利用了“情人”的一词多义性，使这首诗具有双重意义：“美好的”并且“属于我的”不仅是“情人”安德森，而且也是这首诗作（情书），也就是说，被描写的人与描述性文字同样都是美好的，而且这两者同作者的关系都十分密切（“属于我的”）。有些人认为斯泰因的作品意思模糊、行文凌乱，而上述文字却说明这一评价并不全面。“给舍伍德·安德森的情书”不仅结构严谨，而且意义明确并富有层次，较充分地体现了斯泰因的作品在句法结构上的特色。

不过，并非斯泰因的全部作品都具有“情书”的明晰。作于1913年的文字画像《美国人》中便有一句话读起来让人一时摸不着头脑：

Br, brute says. A hole, a hole is a true, a true, a true.

中文的大致意思是：“Br，野蛮人说。一个洞，一个洞是一个真的，一个真的，一个真的。”这实在有些莫名其妙。幸好文迪·斯坦纳琢磨出了一点儿意思，使这句话能够传达一定的意义。斯坦纳认为，这句话利用了英文和法

《从精神的相似到精确的相似：格特鲁德·斯泰因的文学画像》，文迪·斯坦纳著。第125页、98页。

《给舍伍德·安德森的一封情书》（1922）。

《地理与剧本》，格特鲁德·斯泰因著，第39页。

《从精神的相似到精确的相似：格特鲁德·斯泰因的文学画像》，文迪·斯坦纳著。第125页、98页。

文的谐音，因此“true”暗示法文的“洞”（trou），行文上便成了“一个洞是一个洞……”但是这只是语言的游戏，是使文字在语法结构上合理化的手段。这句话的真正含义则蕴藏在语音的游戏中。“洞”（hole）在读音上与“健全、完整、纯粹”一词（Whole）相同，这个多义词还有“自然的”意思；联系到这句话是在讨论美国人（如题所示），因此它的真正意义大致是：美国人（在欧洲人眼里）是野蛮人，但他们健康、自然，是一个完整国家的国民，这个事实是真的、不可否认的。令人感叹的是，斯泰因如此这般地进行文字游戏，实在苦了她的读者。好在她是“作家的作家”——要那些文人们去细细品味她的作品含义吧。

4. 名词以及冠词、代词、连词、介词的使用

斯泰因曾在早期创作中极力避免使用名词，她认为名词缺乏变化与动感，不像动词那样具有形式及意义上的多样化，无法表达流动的意识。她在《诗歌和语法》一文中谈到名词在表意方面的局限性：“名词是事物的名称，一事物有了名称后还有什么可写的。一个名称要么恰当要么不恰当。如果它恰当为什么还要继续称呼它，如果它不恰当用这个名称称呼它就没有好处。……事物一旦有了名字便不再继续与事物发生任何关系因此为什么要用名词写作。”斯泰因还发现名词在表意时的不准确：“我承认名词是事物的名称，不过当你慢慢地感觉到一事物的内涵后你就不会再用人所共知的这件事物的名称去称呼它了。人人都知道这点因为他们谈恋爱时都有类似的体会而一个作家应当对他所创作的对象始终具备这种强烈的情感。”斯泰因不喜欢名词的另一个原因是，她心目中的理想创作形式是“延续现在时”，是不分过去、现在和将来而混然一体的人的心理经验。可是名词非但不能表现这种人的经验的流动和变化，而且还因其具有较明确的指涉性（reference）而给读者带来不应产生的回忆并因此破坏了阅读中应有的完整的意识流。然而，随着文学实验的深入，斯泰因逐渐发现，名词实际上是颇可变通的。这一发现使她相当兴奋：“……它们[名词]当然并非真的是某一事物的名称。它们代表某一事物但是它们并不是它的或它们的名字。既然不是他的或它的或她的名字假如它们作为名词……它们便具备了更多的可能性成为其它什么。”

正如某些评论家指出的那样，语言在斯泰因眼里永远是创作的主题。研究语言和表现语言是她创作的根本目的。因此，当她发现名词也具有意思模糊的特性之后，她便开始让名词在作品中扮演主角，并由此写出了著名的仿立体主义画派的作品《软纽扣》。斯泰因在这部作品里尽量多地使用名词，希望通过名词引起的误读来揭示人的思维特征。《软纽扣》由“物体”、“食

“诗歌和语法”，转引自《从精神的相似到精确的相似》，第57页。

斯泰因在《怎样写作》中指出：名词不能表现思考的过程，它们的出现只能反映思绪的间隔。详见此书第146页。

斯泰因这一观点显然受到威·詹姆斯的影响。詹姆斯在《心理学原理》中阐述英文的名词在表意上的不确切。他指出英文的名词只有单、复数及所属格的变化，不足以确切反映思维的复杂性、丰富性等特点。他还补充说，在这方面，古拉丁文和希腊文要准确得多。详见此书第236—237页。

《怎样写作》，第214页。

物”和“房间”3部分组成，其中有这样几段描写：

What is the current that makes machinery , that makes it crackle , what is the current that presents a long line and a necessary waist. What is this current.

What is the wind , what is it.

这段文字题为“一条长裙”，确实具有“误读”的功能。其中几个关键的词都是多义词（如 current 意为气流、潮，machinery 意为机器、布局、设计，winc 意为风、传说、时尚等），这使读者在阅读时不得不在几种可能性中摇摆不定：它也许谈的是长裙的制作过程，也许是长裙的式样。若是指长裙的式样，“crackle”似乎不好找到确切的意思：“闪耀”还是“劈啪作响”都不恰当。若是指长裙的制作，下文中的“what is the current”又作何解？也许这句话还有一层含义：在制作长裙时，室内恰好吹过一阵风——这起码是它带给读者的又一个联想。根据这几层理解，将“一条长裙”试译如下：“什么新潮搞的设计，使它闪耀，这是什么潮呈现这种线条还有一个必需的腰身。这是什么潮。/这是什么风，是什么。”

名词引起误会的原因同谐音的使用分不开。例如一段题为“这是这件服装，艾德”的文字就使用了这种手段。这段文字是：

This Is This Dress , Aider

Aider , why aider why wbow , whow stop touch , aider whow , aider stop the muncher , muncher munchers.

A jack in fill her , a jack in , makes a meadowed king , makes a tolet.

这是《软纽扣》“物体”部分的最后一段文字，标题似乎同内容风马牛不相及。然而从谐音入手，便会发现它所描写的不是物体，而是作者同艾丽斯的亲密行为（斯泰因的同性恋伴侣艾丽斯也叫艾达[Ada]）。因此有人分析“这是这件服装，艾德”的实际意义是“这是苦恼，艾达”（This is distress , Ada）。这种解释使这段文字——尤其是其中的感叹词——变得有意义、可以理解了。

斯泰因很偏爱那些脱离上下文便不具备确切意义的词类，如冠词、连词、代词和介词。她在“诗歌和语法”中说，介词最易“被误解”（mistaken），冠词则“微妙”（delicate）而“多变”（varied），连词具有“一种力量”（a force），并且从不令人感到“枯燥”，代词由于不能附加形容词而“比名词强”（not as bad as nouns）。……因此，在斯泰因的中后期创作中，这些词类被大量使用。著名的歌剧《三幕剧中四圣人》便提供了大量的例证。歌剧开场时有这样几句唱词：

Four saints prepare for saints it makes itwell fish it makes it well fish prepare for Saints.

In narrative prepare for saints. Prepare for Saints.

Two saints.

Four saints.

这段歌词中的“四”（four）与“为了”（for）两个单词可以互替，“二”（two）和“向、给、对着”（to）也是谐音，“Well fish it”（好吧钩住它）则又暗含“we’ ll finish it”（我们会完成它）之意，从而使这段文

字意义丰富，颇有回味之处。或许可以这样翻译这段文字：

四个（为）圣人为（四个）圣人准备它创造它好吧好吧钩住它（我们会我们会完成它）创造它好吧钩（会完成）为（四个）圣人准备。

用记叙体为（四个）圣人准备。

为（四个）圣人准备。

两个（向）圣人。

四个（为）圣人。

这出歌剧主要记叙四位宗教史上的著名圣人进入天堂以后的生活情景，因此唱词中的“准备”既可释作准备歌剧演出，也可视为圣人们在为互相接待、交谈而作准备，甚至可以联想到圣人们在当初是怎样为升入天堂而作的准备。“记叙体”一句可指圣人们的交谈方式（他们在为谈话作准备），也可指歌剧本身（为这出关于圣人的歌剧作准备）。“两个圣人”在读音上同“对圣人”一样，因此可以是对圣人歌唱，或（圣人）对圣人交谈。所以“两个圣人。四个圣人”也含有“对圣人（歌唱）。为圣人（表演）”之意。由于歌词具有多层涵意，演唱时重复的词句听起来十分自然并且富有强烈的乐感，它所造成的听觉效果也是特殊的。这出歌剧曾在美国几度演出。首演时用的是全班黑人歌唱家，引起轰动。

5. 词句的“重复”

斯泰因酷爱重复，这几乎被公认为是她的弱点之一。正像上文所提到的，斯泰因本人对此并非茫然不知。她曾多次为她的这种写作方法进行自我辩解。对于非议最多的《美国人的形成》，她专门撰文“《美国人的形成》的逐步形成”（1935）。斯泰因在这篇文章中指出：“我又开始思索人的本性，我开始对聆听各种人如何一而再、再而三地以无穷变化述说同一件事情发生极大的兴趣，可是如果你非常仔细地听，多次以后你最终会听到事物的自然起伏以及全部事物的真情的泄露，这并非由他们所用的实际词语或者他们曾经有过的念头所泄露，而是由他们的思绪的运动以及永远相同又永远不同的词语。”斯泰因在另一篇文章中又说：“从一代人到另一代人，事情并未有任何变化，变化的只是对事物的看法而这就产生了创作。”“一个时代同另一个时代的唯一不同点是看什么而看什么取决于大家正在怎样做事。”

这三段引文有助于理解斯泰因的“重复”技巧。首先，在斯泰因眼里，语句的重复不是文字本身的简单重复，而是为了强调语句的意义，而意义的重申也并非重复的真正目的；其真正目的是要表明古往今来的历史的重复、事件的重复。此外，斯泰因还将语句的重复同她所关心的“人的本性”的表现联系起来，用“永远相同又永远不同的词语”比喻人类的发展史。斯泰因又进一步指出，历史决非简单的重复，其根本原因在于人类对事物的看法发生了变化，并因此赋予旧的事物以新的意义。对此，她从两个方面作了分析：1. 变化取决于不同时代的人重视什么（“看什么”）。历史是一个存在物，人与事在历史的长河中出现、消失、再出现。这些人与事具有本质上的相似，

“《美国人的形成》的逐步形成”，出处同 ，第 243 页。

《作为解释的作文》（1926），这是斯泰因在剑桥大学和牛津大学所作的讲演文稿。

《作为解释的作文》（1926），这是斯泰因在剑桥大学和牛津大学所作的讲演文稿。

但是处在中世纪的人对大自然的感知与启蒙时期的人截然不同，浪漫主义诗人眼中的现实与现代派眼中的现实也全然有别。这些不同处反映了时代与时代之间的差异，也反映了一代人与另一代人之间的区别。2.不同时代的人对事物的看法所以会不同，是因为历史在衍变（“大家正在怎样做事”）。手工作坊里的工人同大机器时代的工人以不同方式进行生产，这不仅会影响他们的工作效率，也会对人与人的关系、对人的生活方式和世界观产生影响。新大陆的发现使人类得以重新认识地球及自己的位置，蒸汽机车则改变了人类的距离感。人们所从事的事情及其方式塑造了人类对事物的认知，也必然影响到人们审视历史的眼光与角度。

斯泰因认识到人类历史既变化又不变的辩证性质，并在语言中发现了同样的现象。斯泰因认为，词句的重复不仅能够如实地再现历史以及人的思维状况，同时也体现了语言本身的特点。在斯泰因的创作当中，无论是“持续现在时”、意识流，还是语言或语音游戏以及词语的实验，无一不与“重复”的技巧联系在一起。可以说，重复是斯泰因文风的最大特色。正是通过词句的重复，斯泰因才得以把握住人的意识与时空的关系，才有可能使“现在”在某一时间轴上自由延续，才做到了在有节奏的单调词句中蕴藏了丰富的意义与内涵。

董衡巽先生曾经指出，斯泰因对现代语言风格的贡献，就在于“她的文学语言意识以及这种意识对后世所产生的影响”。这里所说的文学语言意识，是不可以将斯泰因的词句“重复”技巧排斥在外的，而且，正如本文所列举的大量实例所示，这种重复的技巧并不是完全不成功的。

现代文学研究已经证明，每一个作家都对词句的使用有所偏好。在形成各自的独特文风时，某类词句的重复已经成为一个作家的行文标志。《呼啸山庄》的作者喜欢使用凯尔特语的单音节词，狄更斯则偏爱抑扬有致的多音节词。苏联文学研究者为了确定《静静的顿河》的真正作者，不厌其烦地用电脑统计各种词类在不同作家笔下出现的频率；莎士比亚的研究者们更是一心一意地利用统计学来证明莎翁的创作大量地使用了下层人民的俗语、粗话，在莎翁在世时实属通俗文学之列。这类研究方法的运用从一个方面证明，一类词句在某部作品中出现的频率说明了一个作家的特殊文风。那么，反过来说，斯泰因把作家创作时的这种无意识行为变为有意识行为、把作家对语言的把握与运用从自在阶段推进到自为阶段，不能不说是相当有意义的。斯泰因的创作为后来的作家们提供了至今仍挖掘不尽的启示，原因大约就在于，她通过对语言的研究与语言的表现，用独特而鲜明的方法展示了某些尚不为人注意的语言特性及本质，而“重复”作为历史的特征、人的思维特征与语言特征，就是其中最为突出的一个方面。

斯泰因创作的意义是在后现代文学受到重视之后才逐渐为人所认识的。斯泰因从语法、句法、语音和音韵等方面多角度、多层次地对语言进行实验，拓出了一片语言的新天地。她坚持探索与创新，在其著名的仿立体主义画派的作品《软纽扣》中，为语言作出了一幅立体主义文字画像。《软纽扣》通过表现字形、字义、音韵、节奏等同时蕴含在一个语言实体中的数种特点，揭示了语言的内在规律，使语言从平面的成为立体的、多功能的综合表现形式。斯泰因的这项语言实验有助于后人屏弃以往对语言的简单认识，肯定了

语言的丰富性、复杂性及其尚待发掘的其它特性，是相当有意义的。

不少著名的文学评论家都对斯泰因的语言实验发生了兴趣。英国学者燕卜苏在《含混七型》（1930）中指出，斯泰因属于靠“语感”来表达自己的那类作家，他们重视语言的“偶然特性”，因此若要理解她就“可能不得不去了解许多尚不为人知的语言的行动方式”。美国著名文论家埃·威尔逊则充分肯定了斯泰因对一代作家的影响，说“她就在当代文学的幕后”。当代英国作家兼学者戴·洛奇认为，斯泰因“用同科学实验极其相似的方式进行‘实验性的’创作……目的是检验某些对语言、感知和现实以及这些事物之间的关系假设。” 这些评价说明，斯泰因的语言实验是相当“超前”的。她从研究语言入手，实际上探讨的却是涉及同人的思维方式、认识方式及表达方式有关的广泛课题，是后现代时期西方人文学者所关注的重点。从另一方面讲，当代作家在创作中喜好玩弄文字游戏，追求语言的多重效果，不能不说是斯泰因的语言文学观广泛传播的结果。研究斯泰因，似乎已经成为认识现代派文学和后现代文学的一个途径。也许正因为如此，专门研究后现代主义的美国学者伊·哈桑才称斯泰因为后现代主义的“先行者”，肯定她“对现代主义和后现代主义均有所贡献”

“将来必死的白人男性”及其他

美国著名作家约翰·厄普代克曾被认为有能力竞争 1993 年的诺贝尔文学奖。然而这项文学殊荣最终被美国的一位黑人女性所获得。据说，获奖者莫里森女士在美国国内没有引起足够热烈的反响，又引起一些尖锐的批评，认为这是美国文化界始终存在着“双重标准”的又一例证。

其实，“双重标准”源远流长，根深蒂固。少数民族在美国（以及世界其它地方）始终在政治、经济和文化上受到歧视。双重标准不过是种族歧视的一种表现形式。只是 60 年代的社会运动将其实质暴露得更加彻底，而八九十年代的后殖民主义理论使其愈加显得反动与落伍罢了。现如今，不论占居世界文坛主导地位的传统主流文学如何害怕失去其优势，事实上，文学书籍的总销量证实，这种优势地位还相当牢固，一时半会儿还不致于出现根本性危机，因此，“双重标准”也必然会继续存在。不过，在舆论上，那些在后殖民主义理论发源地的学术机构及大学学府里宣传 PC 运动及多元主义（文化）的人们，却在以连续作战的精神，持续地从各个角度对传统文化及传统主流文学进行着不懈的批评，大有“不获全胜决不收兵”的架式。

这场文化及意识形态范畴内的运动，对于少数民族作家和传统主流文学的创造者——白人男性作家们，都产生了不容忽视的影响。而且，似乎可以说，这些影响总的说来是积极的。这是因为，作家和读者都对文学和语言的多重功能有了更深刻、更具体的认识。他们无论在创作还是在阅读的时候，都有意无意地感觉得到文本对种族、性别等问题的潜在指向。随意塑造一个正直的白人形象外加一个犯混的黑人形象的时代已经一去不复返了。热烈鼓吹白人文化优势也已经成为众多人士不敢、也不强为之的事情。

因此，以创作“兔子四部曲”而名噪文坛的厄普代克先生，由于其明确属于传统主流文学的身份，在最近的《时代》周刊书评中，被贬称为“通常靠生产关于新英格兰小白脸们的贪欲生活的小说为生”的、“将来必死的白人男性”作家。平心而论，厄普代克的“兔子四部曲”是相当优秀的作品，它们对 20 世纪中叶的美国社会有着真实、准确和富有想象力的描写。仅用“小白脸们的贪欲生活”来归纳，未免有些冤枉了作家。至于“白人男性”这个典型的后现代——后殖民地时期的语汇，被冠之以“将来必死”的修饰词之后，便注明了使用者的“政治立场”。

然而，就是这样一位遭贬的、典型的美国白人男性作家，在多元文化氛围的感染下，近来也做出新的努力，取得了新的成果。他刚刚出版的长篇新作《巴西》，就一改原来的地点及人物，将故事安排在里约热内卢。男主人公是当地贫民窟中的居民，女主人公则是美国上层阶级的白人姑娘。爱用后现代文本标准评价作品的评论家会认为，《巴西》通过将写实主义、超写实主义和新闻主义相结合，外加感伤主义和浪漫主义的情调以及色情描写，营造出一个雅俗共赏的文字天地。不过，对后殖民主义理论更为敏感的评论家则会发现，厄普代克对地点及人物的安排，说明他已接受了后殖民地意识的影响。他在书中这样描写男女主人公初次相遇的海滩：“所有的肤色全部融为一体，一种快乐的、日晒的肉色，并用这充满生气的第二皮肤装点着沙滩。”肤色确可变得无足轻重，不同肤色的人也可以在同一片阳光下一同创造美好的生活与爱情。不过，现实绝非一种理论能够轻易改造的。后殖民主义理论也无法创造出人人平等的新世界。《巴西》中的巴西事实上依然贫困，黑人也

依然受制于白人。不论异域风情多么引人入胜，那些原始的金矿，山脚下的贫民窟，以及亚马逊的自然风光，为生活在后工业时代的城市读者们提供了对比鲜明的第三世界现状，也反映了作者对这种现实的想法。

厄普代克为书中的男女主人公取了源于凯尔特族古代传说中的人物姓名：特里斯塔奥和依索贝尔，成为解读此书的又一条重要线索。特里斯塔(奥)和依索尔德(贝尔)的爱情故事曾是作曲家瓦格纳和诗人丁尼生的创作素材。其主要情节是，男女主人公在无知的状态下饮进了爱情之药，从此陷入热恋，不能自拔，最后双双为爱情献身。厄普代克借用了这两个受命运和爱情拨弄之人的姓名，或许意在指出人生目标的盲目与不自主，或许意在揭示命运的不可抗拒。当然，也许作者并无意借此赋予作品某种特殊的意义，只不过通过姓名的相似提供了多一种的解读可能，以增加阅读的乐趣。

如同当今的音乐发烧友们已从听音乐进入到听音响(器材)的阶段，读文学作品似乎也必得从读故事“上升”到读意义的层次。其实这种潮头未必非追赶不可。每个读者都有权随意解读一部作品，尽管他的解读方式很可能受到时尚的影响。然而，又有谁丝毫不受时尚的影响呢？就连《时代》周刊的文章称厄普代克“将来必死”，怕也是撰稿人受到当前理论风向左右的结果吧。莫里森女士在其获奖演说中指出：“谁人不知文学因其散布疑问而遭禁，因其批判时政而遭贬，因风气的轮转而遭废呢？”文学家的命运也同样如此升降沉浮。古今中外，莫不如此。

PC运动的热衷者们所关注的文化意识形态问题，似乎无法消除文学创作中的“双重标准”，不过毕竟为作家们不分肤色、种族和性别，平等地从事文学创作带来了积极的影响。然而，人人有生即有死。这个规律并不仅仅适用于“白人男性”。

中外女性文学长短谈

本不是个爱凑热闹的人，近来却常常与舆论热点不谋而合，不知当喜当忧。前年筹策了《世界女性作品集》中的“加拿大卷”，正赶上向在京召开的世界妇女大会献礼。同时计划的《世界文学》“20世纪世界女作家专辑”，如今也已经面世了。

其实近年来，女作家在世界文坛上非常活跃，因此也相当受重视，即使不出专辑，各类刊物上也常见她们的作品。这大约是因为女作家的数量日益增多，好作家好作品亦层出不穷吧。收在《世界文学》这个专辑中的8个短篇小说，便风格各异。既有现实主义或后现代主义风格的，也有揶揄、象征或亦真亦幻笔法的。诗歌、散文及纪实文学也各有特色，反映了女作家独特的想象力和思维空间。至于评论一栏，最有力度，不仅体现了女作家的敏锐和逻辑性，而且证实了女作家的思想是相当深刻的，并不比男子逊色。

在编选女作家的作品时，免不了读一些我国女作家的作品，以为对照和参考。最常读的是报刊文学以及那些“走红”的书籍。令人欣喜的是，我国近来走红的女作家也相当多，有些还相当出色，大有独霸文坛一方的架势。稍作思考，这也许和一批男作家热衷于侃理论追先锋有关；其次，不少男作家喜欢那些带些霉味儿沾点“色儿”的旧题材，便把与现实生活较为密切的题材让给了女作家，倒使女作家们多了些创作空间。（当然，对于整个文坛来讲这并非好事。）不过，单就女性创作而言，在谏容凌力与霍达之后，我这个读书不多的人尚未看到我国女作家就大题材写出的力作，尽管目前的女性文学在题材的丰富性与体裁的多样化方面，几乎达到了前所未有的繁荣。但是，另一种倾向也常让人犯琢磨。当前非小说颇受青睐，所有的作家便都自觉不自觉地写起散文随笔。这本是一股世界潮流，不以人的意志为转移，可是不少作家追求所谓的“美文”，学得一手软而甜的港台风格，却独独没有学到董桥的博雅和龙应台的辛辣。更有一些女作家津津乐道细琐的家常事、悄悄话，甚至一天到晚的流水帐，显得视野狭窄，思想肤浅，生活观平庸。那些好卖弄女性的甜美温柔、甚至性感和时髦的文字，则更让人吃不消。与之相呼应的，则是另一类“女性隐私”小说，大谈女人的私生活。这类题材国外也有，但大都意在表现女性成长中的困惑（如《世界文学》上的《钥匙孔》）、事业上的艰难（如《标准的讨告风格》）、乃至心理上的创伤（如《博莱罗舞曲》、《萨拉热窝失恋记》）等女性心路历程。那种津津乐道个人隐私并以此为荣的心态，倒是不多见的。这类女性文学常常让人感到，我国现实生活中的功利主义与及时行乐等流行观念，加之重新抬头的封建意识，正潜移默化的影响着包括男女两个性别在内的许多作家。表现在女作家身上的，便是这种急于证实自己女性特征的下意识，当然，这种自我表白并非反常，但其方式却既不现代也不新颖：与男性建立随便的性关系，这在封建半封建时代早有先例，并不时髦；做温柔体贴的贤妻良母虽然也许是每个女性的愿望，但古今中外亦早就存在，决非当代女性的时代风采，并不新鲜。说穿了，这种不健康的女性下意识恰好迎合了当前社会上养“小蜜”、文坛上写妓女的一种颓废的社会倾向，其副作用便是从女性内部瓦解其自尊自信自强的决心，给我国乃至世界妇女的解放运动带来破坏性影响，实在令人痛心。

世界妇女运动的历史证明，妇女的解放实际上是全人类彻底解放自己的

一个有机组成部分。这个过程是艰难而漫长的，妇女运动的几波几折便是证明。但是，正如娜拉不顾外面的世界会怎样接受她却一定要走出家门那样，妇女一旦参与了社会活动，便不再可能被重新关进厨房。作为人类半数的妇女，必须迎接痛苦但却必需的革命性蜕变，告别昔日的自己，塑造全新的形象。

古代女词人李清照是我国妇女的一个自强代表。当代的竞雄先生秋瑾更是以“心却比男儿烈”的志向以身报国，成就了比一般男子更为壮烈的一生。我国长达几千年的封建历史，使妇女的真正解放较之西方更为艰难，也使我国的妇女更加任重道远，同时也为女作家们的创作提供了丰富的素材。因此，女作家更应自觉地摆脱男性中心话语的影响以及平庸的中产阶级生活观的诱惑，写出更有时代气息的优秀作品来。

话说回来，中外社会在政治、经济、文化等方面千差万别，女性文学自然也各有特色，不好一概而论，不过正因为如此，交流和比较才成为必要。《世界文学》的女作家专辑也因此而有了存在的意义。

中国还出不了大江健三郎

对于诺贝尔文学奖，数年前便经名人点拨，得知其中种种奥秘，遂明白咱们中国人拿不到它也没什么了不起。不像体育项目，拿了金牌即可证明吾辈已四肢发达身体健康，不复为东亚病夫。不过说到底，这态度距酸葡萄之说无异于五十步笑百步。更何况，这话说起来也着实缺乏底气；毕竟一个泱泱大国，至今却连一个获奖者也没有；而东邻日本，如今已有两位诺贝尔文学奖得主了。

据传，鲁迅曾在 30 年代拒绝过诺贝尔文学奖，60 年代末老舍又因遭迫害致死而失去了获奖机会。不论这些传言是否确实，中国作家曾几度受到诺贝尔文学奖评委的注意却是不能否认的。真正令人遗憾的是，这个让中国人常常感到不尴不尬的文学奖，至今尚与中国作家无缘。

不过，遗憾归遗憾。静下心来细细想想，从 60 年代至今，中国人如今离诺贝尔文学奖比从前是近了还是更远了？若能想个明白，对于我国文学事业的整体建设，或许还会有些益处。

回答起来很简单，咱们如今离诺贝尔文学奖更远了。

首先，我国现在没有一个能与当年老舍先生比肩的作家。此外，巴金、冰心等老前辈，如今虽仍健在，创作力却已大部分失去，近年均无大部头力作问世，这就使他们与诺贝尔文学奖绝了缘。再往下数，五六十岁仍有创作力的资深作家，我国还拥有相当的一批。但是从其近期创作成果看，还找不出几部能与他们过去的佳作相比仍称得上上乘的作品，更无法打入世界文坛。再往下来，四五十岁那批挺棒的作家，有不少已在国际上小有名气，但说起诺贝尔文学奖的提名、获奖，尚有距离。其中最接近成功者如北岛，曾颇得汉学家推荐，也在最后一刻遭到淘汰。失望之余，看到获奖者的实力，却也无话可说，因为确实差人一筹。至于三十多岁的那批作家，实难评说。论风头，他们已出得太多。如今的种种文学刊物，塞满了他们的新作，电影电视的剧本也大都署有他们的大名。各类小报也以刊登他们的采访、评论及“玉照”为重要内容之一。论实惠，据说他们也收入不菲，一年进项几万、十几万不是少数，所得更多的也还有。作家能以卖文为生，毕竟应该庆幸。这不仅因为拿笔杆的大家彼此彼此，均知个中甘苦；也说明如今世道好了，文人不必天天“为××服务”，而可安心以写作养家度日了。不过，古往今来，有名有利的文人有几个是真正有大出息的？名与利的腐蚀毒害作用当是文人深知的。

说起大江健三郎，他的诺贝尔文学奖就浸含了许多的苦水。他生活在日本，那块遭过核弹头污染的土地，或许就是他关心环境问题的源头。他婚后的头生子，是一个痴呆儿，一个生来就有认知障碍的人，与其朝夕相处的生活，或许就是大江关注人类生存问题的诱因。生活中的困苦激发作家的想象力，促进作家的思考。因此大江的作品更具思想深度，他所表现的人类状况也因此而更具有普遍意义，瑞典文学院对他的评语是：“诗一般的力量创造一个想象的世界，将生活与神话凝聚在一起，形成现代人类困境中的不安景象。”

不仅大江如此。《尤利西斯》的作者乔伊斯一生贫穷，方写出神奇绮丽的传世之作。普鲁斯特一生患病，呼吸困难，被迫终年卧床，方写出缠绵优美的《追忆似水年华》。福克纳婚姻不幸，酗酒度日，却写出多部优秀长篇。

海明威早年成名，自命不凡，老年却受病痛折磨，终写出《老人与海》，获诺贝尔文学奖，最后仍自杀了却一生。我国大文学家曹雪芹创作《红楼梦》，更是集一生痛苦经历，方才有纸纸辛酸泪的中国第一书。一个人，若在蜜罐中泡大，不会有出息。一个作家，若为好环境中生活，想象力便无法被充分激发出来。就像久食鱼肉之人，哪里想得出一餐常饭对饿汉产生的强烈诱惑和丰富刺激。不过，这些例子并不证明只有受过苦的作家才能成为大作家。多难的生活只是外在条件，起根本作用的还是作家自身。

一个没有修养、不善思考的人决不会成为大作家。而一个只考虑一己利益、集团利益，抑或一国一族利益的作家，在当今的时代里，也成不了世界级作家。

先从我国谈起。我们现在举国上下都在讲改革开放，把经济搞上去。前一段，在中央电视台的新闻节目中，播了一个关于纪念某一历史事件的活动报道。播音员引用一发言者的讲话以总结历史教训曰：经济不发达，就要吃亏挨打。这话简直太典型了。由于习惯于统一口吻搞宣传、进而统一思想，一个统治集团（当时尚系封建王朝）的功过是非便如此这般地得到简明概括。因此，为了不再吃亏挨打，我国的全体人民，现在理应步调一致奔小康。因此，作家也当然自以为可以“先富起来”，去下商海赚大钱，抑或去文稿拍卖赚点小钱。因此，便也出现了极度的自我膨胀乃至杀人的诗人；诗人死后有人拿遗稿大赚稿费，而法律上的第一继承人其妻及亲属均无权享用这染着无辜者鲜血的钱。由此，中国作家的道德堕落可见一斑。中国作家的自我娇宠可见一斑。中国老百姓的温和宽容则简直让人窒息。在这样一个环境里，在这样一个群体里，中国作家中还有希望出现世界级的大师吗？

总听到一种说法，中国若要产生大作家，国家首先要重视，对作家要关心、培养。这话有道理。殊不知绕地球看一圈，靠国家出钱养着作家的，除了中国几乎全球绝迹了。再者说，如今我国的文化环境也相当好，相当宽松。君不见帝王将相、才子佳人早已充斥着影视屏幕，摇滚、说唱、迪斯科也占领了大剧院小舞厅。有缺点的，甚至有问题的许多东西都能大行其道，好的作品为什么反而见不到？恐怕问题还是作家本身，亦即我们中国人本身。

还有一种说法，认为咱们中国人文化素质低，好作品欣赏不了，因此造就不出大作家。此话又差矣。君不见我国大小书市、大小书摊，如今叫卖的都是世界名著、文学经典。为什么外国的好作品就有人读，中国的就没有人读？恐怕还是写出的东西不够好吧。试想想，乔伊斯花了二十余年，写出一部《尤利西斯》；普鲁斯特几乎穷毕生精力，方得一部《追忆似水年华》。咱们的作家呢，越是“好”作家越多产。如今又讲究什么作家要能文、影、视三栖，真忙得不亦乐乎。但见新作频频面世，大名天天亮相。有几个能耐得住多年寂寞、孤独甚至贫困，又怎能写得出字字斟酌，句句细雕的佳作？

如今走在街上，熟人相遇必问：“最近在忙什么？”回答绝不会是“忙着读书”或“忙着思考”。这种回答必被认作是疯话。中国人一向是闲来方读书，无事才思考。忙，就是为名为利而奔波。为了读书思考而忙，有几个会被看作健康人？

可悲的可叹的就在这里。

无论一个民族，还是一个人，没有了思想就没有了灵魂。至于一个作家，不善于思考，如何言之有物？遑论写出回味无穷的佳作！

那么，作家应该想什么？自然不是个人的成就、财富，也不是为国家争

一个大奖，这些都远远不够。

以大江为例。一个好作家，伟大的作家，应当关心整个人类，应当具有对全人类的忧患意识。生存、环境，均是全人类共同的问题。大江的文学成就就表现在这里。以往常谈的民族利益、国家利益，在 20 世纪的末年里，已成为对作家的局限和束缚。道理很简单，国家利益可以成为扩张侵略等恶行的借口。民族利益可以成为制造流血战争的堂皇理由。对此，历史已有足够的教训，现实也正在提供充分的例证。任何一个生活在“地球村”的作家居民，都应当真正置身于国际大环境中，从全人类的角度去思考、去写作。为了个人奔小康，那是变相自私，为了民族奔小康，那是缺乏远见。为了中国人的长远利益，为了全人类的根本利益，任何一个有胆识有思想有远见的作家，均应舍弃一些个人的实惠，去追求更崇高的目标。

这种全人类的意识，我们曾经在俄罗斯一些作家身上看到，也曾经在欧美一些作家身上看到，更多地是在为理想而献身的仁人志士身上看到。如今，我们又在一位日本作家身上看到了。迅速发展的今日之世界，正在信息高速公路上飞驰。中国的经济在追赶，其它方面则是不进则退了。

一向好称“众人皆醉我独醒”的中国文人，总好记住独善其身的古训。可现今连这也难以做到了，更何况那关于天降大任于斯人必先苦其心智的道理。罢了，罢了，还是顺大流醉醺醺齐下商海奔小康吧。

中国还出不了大江健三郎。

二、剧坛览盛

永恒的主题丰富的变奏

——谈当代西方戏剧的荒诞性

20世纪60年代，西方国家出现了继二战之后的一场反传统的思想革命。各种哲学思潮冲击着上层建筑的各个领域，也为文学艺术注入了生机与活力。在戏剧创作与表演方面，这场革命的痕迹尤为明显。荒诞剧在戏剧中一度成为领衔角色，成为这场革命的一个生动而形象的艺术注解。

1961年，一部戏剧论著轰动了西方文学艺术界，这就是英国戏剧理论家马丁·埃斯林的名作《荒诞性戏剧》。此书的出版不仅为世界语库增加了一个新的词汇，也为当时的戏剧文学现状作出了概括性评价，总结了当代西方文学艺术的发展轨迹。从此，“荒诞”不仅仅是对一种戏剧流派的界定，也成为当代西方人生存状况的特写。“荒诞”中已超越文本与舞台，成为当代西方人精神世界的独特象征。从美学角度看，“荒诞”明确地表现了西方民众在二战之后的新的审美取向，这种审美取向沿袭了19世纪末以来的先锋派艺术观，否定传统的定式与表现手法，追求新奇与共鸣效果，力求通过艺术的夸张来突出生活中的矛盾、荒诞与无意义，从而宣泄他们内心的苦闷与对现实的不满。在这个意义上，“荒诞”具有双重的含意：它既是对当代西方戏剧艺术乃至整个文学艺术的一种界定与评价，也是对当代西方人精神世界的描述与表现。因此，分析西方戏剧的荒诞性不仅具有艺术上的审美价值，也具有社会学意义上的认识价值。

1. 荒诞性戏剧的创新意识

在西方戏剧文学中，荒诞性是古已有之的。不论是古希腊悲剧中《俄底浦斯王》的杀父娶母情节，还是《美狄亚》中的同名女主人公为了报复丈夫，亲手杀死自己的儿女而后乘龙车飞走的故事，都具有较强的荒诞成份。在莎士比亚的剧作中，荒诞的成份更多。从《威尼斯商人》中的一磅肉借约，到《李尔王》中的老爸爸根据女儿们甜言蜜语的程度来分配财产，乃至通过剧中人物哈姆莱特之口来直接表述生与死、行动与延宕之矛盾的著名独白，都反映了荒诞本是社会存在的一个组成部分。不过，这些荒诞成份在剧中并不占主要地位。剧作家只是利用这些荒诞的因素，来衬托并展示伟大的人性、崇高的思想等悲剧主题。这些古典悲剧不仅带给观众美好的艺术享受，同时也表达并肯定了生存的意义和价值。

20世纪前后，人类对自身和社会的认识发生了根本的变化。对于广大民众来说，这种认识的改变发生在第二次世界大战前后；对于哲学家和艺术家们来说，则始于19世纪末。活跃于19世纪末法国先锋派剧坛上的阿·雅里（1873—1907）被视为荒诞戏剧发展史上的重要人物之一，部分地说明了先锋派艺术与荒诞戏剧之间的重要联系。在某种程度上，荒诞剧是先锋艺术的派生物，具有先锋艺术的许多基本特征。先锋派追求非传统的艺术形式，同样荒诞戏剧也反对戏剧传统，摒弃传统的戏剧结构乃至语言和情节上的逻辑性与连贯性，用喜剧的口吻表达严肃的悲剧主题。但是，在演出实践中，这

些违反常规的制剧原则一方面迎合了先锋艺术家的口味，同时也与其它先锋派戏剧，尤其与源于同一哲学基础的存在主义戏剧，标明了界限。存在主义戏剧用理智的传统手法来表现生存之荒诞，因此在表现形式上与荒诞剧颇为不同。类似的差异也同样存在于荒诞剧与表现主义戏剧（重视潜意识的表现）、象征主义戏剧（强调宇宙万物与人类精神的“对应”）以及超现实主义戏剧（突出创作的下意识与非理性倾向）之间。不过，荒诞剧更多地具备了先锋派艺术的反传统特征，并以其独特的表现形式给当代西方剧坛带来了深远的影响。

荒诞剧从剧本创作到舞台表演都严格地遵循了它的创作规范。在结构上，荒诞剧一反传统的剧本创作原则，不讲究甚至根本没有传统剧本的情节及其“突转”与“发现”的程式。用马丁·埃斯林的话说：“荒诞剧已经放弃关于人类境遇之荒诞的争论，它仅仅是展示荒诞的状况（being）。”对于动作本是基本要素之一的戏剧来说，抛弃动作而只表现状况，几乎无异于否定戏剧本身。亚里士多德在《诗学》中讨论动作与悲剧的关系时，多次重申戏剧就是对“行动的摹仿”。然而，荒诞戏剧的大师塞·贝克特对此却表示了针锋相对的观点：“只有无情节、无动作的艺术才算得上是纯正的艺术。”

这句话实际上是荒诞剧的艺术宣言，表明了荒诞剧的反传统姿态。《等待戈多》（1952）这出荒诞剧的经典剧目，便是贝克特对这一戏剧原则的忠实实践。如题所示，《等待戈多》的情节与动作均被压缩到最低限度：故事情节与戏剧动作仅仅是静止的“等待”。几个剧中人物在等待的过程中无聊地谈话，所谓的动作不过是对某些想法的语言表述，“试试上吊”也仅仅是说说而已。更具讽刺与象征意味的是，直到剧终，戈多也没有出现。

这种生存的荒诞性通过舞台表演收到了入木三分的效果。在第一幕与第二幕、亦即全剧的结尾，爱斯特拉冈同弗拉季米尔之间这样对话：

爱：哎，咱们走吧？

弗：好，咱们走吧。

可是，根据剧本中的舞台说明，两人在说走的时候，“他们没有动身”。这种类似矛盾修辞法的舞台手段，即用言语和行动的不一致来表现语言之外的意义的手法，成为荒诞剧的重要表演风格之一。贝克特的另一出荒诞剧《啊，美好的日子》（1961）也使用了类似手法。女主人公的生活明明不堪忍受，连她周围的整个世界都行将崩溃，可她却盲目乐观，仅为一点小事便声称又过了一天“美好的日子”。在贝克特的后期剧本《呼吸》中，无情节、无动作达到了极限。全剧的长度只有30秒，内容仅仅是一句叫喊加一声喘息。

荒诞戏剧的语言也突破了传统的规范。虽然荒诞戏剧追认雅里为本流派的鼻祖，实际上，荒诞戏剧真正作为一个戏剧流派而被承认已是50年代的事情了。在这之前，无论是行文较富有诗意的象征主义戏剧，还是善于表现潜意识的表现主义剧，均未能跳出传统戏剧语言的框框。荒诞派戏剧则对戏剧语言进行了革命。首先，荒诞剧语言平淡直白，既不追求诗意与优美，也不

《荒诞性戏剧》，马丁·埃斯林著，第6页。

《诗学》第六章，亚里士多德著，《诗学·诗艺》，外国文艺理论丛书，罗念生译，人民文学出版社1982年版第18—24页。

《中国大百科全书·戏剧卷》，中国大百科全书出版社，北京·上海，1989年版第45页。

《等待戈多》，塞·贝克特著，第36、61页。

刻意表现丑陋与污秽。剧中人物的言谈几乎同生活中常人的谈话一样，因而也不打算产生施教或令人欣赏的效果。不仅如此，荒诞剧还通过语言与表演动作的矛盾来解构语言本身，使语言失去价值和意义。这种对语言的否定既是荒诞剧重要的表现方法之一，也是荒诞剧的深刻批判性所在。例如，在荒诞剧代表人物尤奈斯库（1912—）的名剧《椅子》（1959）里，老头儿嘴里不停地说着客人来了，可舞台上增加的只是椅子而不是人；老头儿请来的演说家不仅无法代替老头儿讲清自己的意思，而且是个实实在在的聋哑人，只能发出喉音、打打手势！热内（1910—1986）的荒诞派名剧《女仆》（1947）更是把这一表演手段运用到令人称奇的绝妙程度。观众在舞台上看到主仆二人在家中的各种举止，体味到女主人对女仆既专横又无情。殊不知，这一切竟是由身为女仆的姊妹俩在女主人外出时演的一场戏。更不可思议的是，两个人假戏真作，明明想害死女主人，受害的却是扮作女主人的女仆。这些荒诞的表演，不仅通过具体的舞台形象否定了人物语言的意义，同时也深化了荒诞的主题。

马丁·埃斯林在分析荒诞戏剧的美学特征时说，荒诞戏剧“公开摈弃了理性的方法和推论的思维”，“在试图达到统一其基本设想与表达这些设想的形式上，向前迈进了一步”。换句话说，荒诞戏剧是用荒诞的手法表现荒诞的主题，因而达到了创作目的与表现形式的统一。荒诞戏剧以其对传统戏剧形式的反叛，不仅取得了艺术上的创新，而且在这种新的艺术形式中，找到了表达对现实不满的贴切手段。

荒诞戏剧的哲学内涵也具有深远的意义。《等待戈多》对传统戏剧结构的背叛，实际上也是对传统理念的否定。生存不一定像它表面的情形那样，呈必然的线性发展状态，并最终达到某种目的；它完全有可能是一个圆，既无起点，也无终点，而且没有意义，没有目的。《女仆》对语言的解构作用也绝未停留在表现荒诞人生的层次上，它所解构的对象包括传统的语言哲学观，是对语言表意功能的否定。在《女仆》中，语言不仅没有清楚地表意，而且还欺骗了观众；更有甚者，它又转而欺骗了它的使用者，并置人于死地。在这里，人们对语言的传统认识已经被批判得体无完肤。语言是不可靠的，由语言表述的世界也不再是镜子中一目了然的景物；它是幻象、是虚构，是彻头彻尾的欺骗。因此，一切由语言和文字记载的事物，包括人类的历史，便没有一样是可以信赖的了。当代人赖以认识自己、说明自己的一切文明也因此而统统靠不住了。在荒诞派戏剧中，人们看到的不仅仅是一种对资本主义文明的不满和厌恶，而且是一种对人类全部文明与历史的不信任，是对整个人类社会现状的否定。荒诞派戏剧的荒诞性，是相当具有反社会意义的。用现在流行的批评话语来说，“它对统治意识形态起着颠覆、质询和削弱的作用”。不过，当荒诞戏剧对资本主义社会现实的批判染上了反对人类文明的极端色彩之后，它所带来的影响便不纯粹是积极的、革命的了。

2. 荒诞性的双向影响

《荒诞性戏剧》，第6页。

《莎士比亚·文化唯物主义……》，道利摩著，《新文学史》1990年春季号，第482页；转引自《文学和莎学研究的政治化》，杨正润著，《文艺报》1990年12月22日。

正如时下西方文学理论家所认识到的那样，除了文学的形式及其有关的各种因素是文学批评的研究对象外，“文学文本世界周围的社会存在和文学文本中的社会存在”也颇值得研究。因为语言和文学不单单起着反映自然和社会的作用，同时也影响并塑造着现实。荒诞剧的产生及影响所呈现的纷繁复杂状况，便是反映文学文本的具体文化实践的生动一例。许多文字记载，《等待戈多》在巴黎首演时，曾在热心的观众中引起了褒贬不一的反响，有些观众甚至当场离开剧院以表示不满。对此，马丁·埃斯林作了如下说明：“巴黎拥有一群具有高度理解力的戏剧观众，他们接受能力强，善于思考，并且有能力、有愿望接受新观念。但是，这并不意味着荒诞戏剧中一些较令人震惊的表现形式在首演时没有引起不友好的表示，或者在首演时没有面对过空空荡荡的剧场。”尽管埃斯林承认了荒诞戏剧一时不被接受的现象，却没能有说服力地解释出现这种现象的社会原因。他只是说，这些行为也“表达了热烈的关心及兴趣”，“宣告了创新实验的价值”。然而，随着时间的推移，观众对《等待戈多》的看法发生了根本性的转变。最有戏剧性的一例是1957年11月，旧金山的演员实验班为教养所的1400名犯人演出《等待戈多》。据教养所内部简报记载，这些犯人原本期待着女人和笑料，但是《等待戈多》出乎预料地吸引了他们。他们不仅看完了全剧，而且还颇有见地地指出，戈多就“是社会”，“是外边的世界”。他们还认为戈多在剧终不出现是应该的，因为他只能带来失望。相比之下，当时一些学者们引经据典地把戈多解释为上帝的同义语，不仅显得过于学究气，也因缺乏对具体文化背景的分析而落入形式主义的老套套。

荒诞戏剧能够冲破其它现代派戏剧同大众之间的隔阂，达到为民众普遍接受的程度，是一个颇值得回味的事实。它说明，当先锋派艺术不仅仅以艺术上的标新立异为目的、而且能通过独特的艺术手段来深刻揭示广大民众的普遍经历与感受时，它就会得到广泛的认同。在经历了第二次世界大战的西方世界里，广大民众面对没有上帝、邪恶横行的社会现实，几乎都有意识或无意识地感受到个人的渺小、生存的无目的。荒诞戏剧以其富有表现力的手法揭示了人们内心深处的焦虑，自然在观众中引起共鸣；那些一时不愿承认、或尚未意识到个人生存亦具有荒诞性的观众，便不免会感情冲动地离开剧场。正因为如此，贝克特在获得诺贝尔文学奖时，被称赞为“使现代人从贫困境地中得到振奋”，而当代哲学界也肯定他对存在主义哲学产生了重要影响。对于20世纪的西方人来说，荒诞戏剧无异于古典悲剧对希腊民众所起的作用。但是，现代人的精神世界已经相当沙漠化了，他们无力承受古典悲剧的庄严与崇高，荒诞剧的形式正好适用于他们。

《等待戈多》的上演情况也许可以成为研究20世纪中叶西方民众心理变化的绝好材料。若以《等待戈多》的问世作为荒诞戏剧正式诞生的标志，那么，亦如许多专家所言，马丁·埃斯林于1961年出版的《荒诞性戏剧》一书，则可以标明荒诞戏剧鼎盛时期的终结。短短10年间，从不为大众接受到登堂入室、成为一个戏剧流派，这中间包含了一个西方民众认识自我、了解生存环境的反省过程。这个过程也作用于艺术家本人，影响了他们的自我塑造，

《荒诞性戏剧》，第9、2页。

《荒诞性戏剧》，第9、2页。

《什么是戏剧？》，艾·本特利著，第158页。

遂形成先锋意识在向社会渗透时所产生的双重效应。贝克特的经历就很有代表性。他在创作了《等待戈多》之后，又写出了一系列荒诞剧作。只可惜他步入了为自己设计的死胡同，追求着“无情节、无动作”的“纯正艺术”，结果写出的作品越来越简短，也越来越晦涩乏味。表面上，贝克特似乎是在执拗地实践着自己的艺术理想，实际上，贝克特的目标远非如此纯正。他生前深居简出，以隐士自居，却丝毫未与那个荒诞的世界隔离，一举一动都受着商业化社会的牵制。不仅如此，他还恰到好处地利用自己的声誉，积极配合出版商，为自己的超薄型新作搞签字珍藏本，高价出售。这位荒诞戏剧的创始者，以亲身的经历证实了生活在目的性过于明确的商业化社会中的文人窘态。

但是，接受了荒诞意识的观众大多未想到在观看了《等待戈多》之后，再去了解贝克特其人的行为轨迹，更未生出对他的行为进行“解构”的念头。事实是，荒诞剧《等待戈多》确实引出了荒诞的现实。随着“荒诞戏剧”这一词汇的广泛流传，《等待戈多》中的现实已被从巴黎到纽约的广大民众所普遍接受，并被认为是对其生存状况的最佳表述。英国的哈·品特，美国的爱·阿尔比等荒诞派剧作家纷纷出台，以其带有本国特色的方式表现着生存的荒诞。品特的荒诞剧从象征到情境都明显地带有战后英国现实的痕迹，神秘、威胁中又暗含着滑稽成分。阿尔比的荒诞剧则同美国后工业化的商品社会更为合拍，较直露地表现了当代美国人的生存状况与精神苦闷。他们的剧作虽也被划归到荒诞戏剧的范畴，但同贝克特、尤奈斯库等人的创作相比，已有所不同。它们大多是在荒诞剧已被纳入戏剧正宗之后问世的，因此缺乏先锋艺术的特点，也少些震撼力量。正如埃斯林在1969年所指出的，荒诞的艺术手法“已经融入到戏剧技巧的主流”之中了。不仅如此，荒诞性在逐渐成为20世纪文学乃至文化的基本特征之后，从戏剧、小说到大众传播媒介的电影、电视、它已无处不在，文化消费者们也已经习以为常了。《美女与怪兽》本是个荒诞不经的故事，可这部电视剧却常演不衰，改编成动画片后竟又获大奖。由此可见，荒诞戏剧如今已经失去其先锋性，真正地溶入现实，成为现实的一部分了。

3. 荒诞性的主题变奏与形式变异

荒诞戏剧是现代派戏剧中唯一可以同古典悲剧相提并论的重要流派。根据戏剧美学理论，悲剧的类型共分四类：盛行于古典主义时期的“英雄悲剧”、“家庭悲剧”，19世纪后半叶兴起的“小人物悲剧”，以及古今皆有的“命运悲剧”。荒诞戏剧表现了现代西方人在对物质的追求逐步实现之后，仍然普遍感到有所失落又不知去何处追寻意义的悲剧情绪与存在。剧中人物常常是欲生不能，求死不得，举止莫名其妙，话语不知所云，体现了现代人类生活中最深层的矛盾冲突，展示了人类在从必然王国走向自由王国的过程中，对自由的向往与追求的艰难经历。正是在表现必然与自由的悲剧冲突方面，荒诞戏剧达到了悲剧的审美高度，成为反映当代历史必然趋势的新的“命运悲剧”。但是，由于产生荒诞戏剧的社会环境的特殊性，荒诞剧在情节、结构、语言和人物形象等方面，又与古典的命运悲剧有着许多形式上的不同。

这些差异不仅在一定程度上修订了以往的悲剧观，而且也影响了当代人的审美情趣乃至 20 世纪戏剧创作的美学走向。

有必要重申，荒诞戏剧在形成广泛影响之际，它本身业已经历了鼎盛时期。不久，荒诞剧的几大代表人物便纷纷背离了最初的创作规范。贝克特是最为坚持荒诞剧立场的，却由于作品越写越短，走向极端，失去了广大的观众；阿达莫夫索性放弃了荒诞剧而转向布莱希特的史诗剧形式；热内受到阿尔多的影响，愈来愈带有“残酷戏剧”的特征而使创作游离初衷；尤奈斯库从 60 年代后期起便不再有多少佳作问世，到 1970 年，他被选为法兰西学院院士，成为先锋派艺术家为官方艺术所接纳的又一例证。然而，荒诞戏剧的形式与手法正是在为官方艺术接纳的过程中得以进一步传播的。瑞典剧作家彼·魏斯（1916—1982）的名剧《马拉被杀记》（即《马拉/萨德》，1964）就是一个颇有说服力的例子。《马拉被杀记》是一出手法荒诞的实验性剧目。在剧中，历史上著名的法国贵族萨德指导着疯人院中的一群病人演戏。他们扮演革命者马拉、暗杀者夏洛蒂，还专门安排体魄健壮的男人扮演护士。此剧在德国首演，立即引起异常热烈的反响。翌年又由著名导演彼得·布鲁克执导，被英国皇家剧院搬上英国舞台，在美国又获得纽约剧评界奖和托尼奖，并同时被改编成电影。这出从剧本到演出都相当荒诞的戏剧，就这样获得了艺术界与观众的共同肯定。《马拉被杀记》的演出成功不仅暗示了西方观众在审美趣味上的重要变化，也标志了后工业化社会中广大民众的审美走向。戏剧已经不必通过华丽的服装、优美的布景和动人的情节来吸引观众，而且也不必再精心编织故事、使用美丽的语言了。剧作家尽可以在舞台上施展十八般技艺，去再现现实中的丑陋、危机、邪恶与不平，去震撼观众并贴近观众。战后西方一度流行的小剧场运动，以及包括贫困戏剧、机遇剧、开放剧、面包及木偶剧在内的各种实验演出，更是强调演员与观众的直接交流，将舞台上的荒诞同生活中的荒诞相融合，使观众看演出的过程成为再次经历生存之荒诞的体验。在这个意义上，《马拉被杀记》不仅深化了荒诞剧的主题，拓宽了荒诞戏剧的创作疆域，而且由于深刻的政治内涵而使荒诞剧的表现力达到了一个新高度。此外，由于《马拉被杀记》吸收了其它戏剧流派（如史诗剧、纪实剧）的手法与技巧，增强了剧作的象征意义，因此成为 60 年代西方剧坛上颇有代表性的一出剧目。

70 年代以来，荒诞戏剧的技巧已被先锋派导演们继承下来，并成为新一代剧作家们笔下不可缺少的创作成分。不论是英国剧作家彼得·谢弗（以《莫扎特之死》而著名、还是美国剧作家萨姆·谢泼德（写过《被埋葬的孩子》等多部剧作），都将荒诞的手法成功地融入自己的剧本创作，使荒诞的戏剧意识在外延及内涵上均有所变化和丰富。不过，在 70 年代的剧作家当中，最有代表性的还要算身兼导演和演员的美国剧作家罗伯特·威尔逊（1941—）。威尔逊 70 年代走红欧美剧坛，到 80 年代，已成为“引起国际上最大兴趣”的戏剧实践家之一。他的剧作几乎总是同时在欧美上演，每一出新剧目都力图在剧本、导演和表演上有所创新。在他的剧作中，荒诞意识不仅通过戏剧的语言表现出来，而且通过布景、灯光和音响等舞台效果加以体现，使荒诞的气氛弥漫在整个演出过程中，渗透进每一个表演细节里。在《给维多利亚女王的一封信》（1974）中，演员在不同场次中说着同样的台词，但是却通

过语调、停顿等叙述方式的变化来改变语义，从而传达出语言的表意缺陷以及人际交流的困难，形而上地，同时也形象地表现了生存中的荒诞。通过舞台手段来表现荒诞更是威尔逊的拿手好戏。音响、灯光、幻灯等都被他巧妙利用，同人物的表演形成对比，以揭示人类对物质与精神追求之间的矛盾，以及科技文明的进步意义与其巨大的毁灭力量之间的冲突（见《内战》1984，《死亡摧毁和底特律》1987）。在威尔逊的创作中，荒诞更多地发挥了作为戏剧表演的技巧功能，在舞台艺术日趋多元化的形势下，作为指导性的原则集电影、摄影、舞蹈、哑剧等手法为一体，成为丰富舞台表现力的重要艺术手段。以威尔逊为代表的后现代戏剧，虽然带有阿尔多、约·凯奇等人艺术观的痕迹，但其剧本创作、尤其是台词上的革新，无疑是对荒诞戏剧的继承与发展。

作为一个戏剧流派，荒诞戏剧早已成为过去（尽管有几位荒诞剧作家仍在人世）。但是，作为一种艺术形式和表现手段，荒诞戏剧仍以其强大的活力和丰富的表现力，活跃在舞台上以及其它各种形式的文学艺术当中。可以预言，荒诞戏剧的形式与手段还将继续存在下去，并且会在富有想象力的新一代艺术家笔下，呈现出更为多样化的新面貌。

当代美国戏剧中的荒诞

——兼谈后现代时期戏剧中的荒诞性

一、发现“先驱者”

1969年，美国著名的古根海姆博物馆举办了一次以“论艺术的未来”为主题的系列讲座。不同领域中的知名学者应邀对这一专题进行讨论。哲学家马尔库塞在《作为现实形式的艺术》一文中，对当代美国的文化艺术现状做了精当的分析。他敏锐地指出，当代艺术与以往艺术的最大区别在于，在20世纪的60年代，“美学上的崇高化似乎正在接近其历史极限，艺术对理想、信仰、美和崇高的推崇都达到了历史的极限”。这种极限激化了艺术与现实之间原本就存在的、带有冲突性质的双重关系，即艺术是现实的一部分，它肯定并维护着现有文化；而同时，艺术又是一种否定的力量，它努力逃避现实并创造一种艺术的现实。在这一历史极限下产生的当代艺术，无疑会与传统艺术存在重大的差异，其主要表现形式之一就是文学艺术中的荒诞性。

在五六十年代出现并逐步成熟起来的荒诞戏剧，就是后现代时期的文化艺术较有典型性的一种表现形式。带有后现代艺术的许多根本特征。从这以后，荒诞不再仅仅存在于荒诞戏剧之中，而且以各种“变奏”的形式出现在各个剧作家的各类剧作中。不过，美国的荒诞艺术从一开始就同它所借鉴的当代欧洲荒诞艺术有所区别。这区别既是艺术的，也是经济的、社会的。当代美国戏剧正是历史与社会环境的产物。

作为第二次世界大战的战胜国，且又远离欧洲大陆，美国的经济在战后得以迅速发展，美国遂成为全球霸主。它派人去“帮助”复苏欧洲的经济，同时还“照顾”着南朝鲜、日本等亚洲国家，一时间只感觉到了自己的强大。然而，没过多久，不少有识之士就认识到，在拥有丰富历史遗产的欧洲面前，美国的文化实在幼稚得可怜。这些有识之士纷纷撰文批评美国的文艺界现状，尖锐地指出美国长期自满自足将会带来巨大的弊端。这种批评在戏剧界也相当引人注目。1959年，著名戏剧教授，剧评家罗伯特·布鲁斯坦发表了题为《美国戏剧为什么不是文学》的文章，尖锐地批评了当代美国戏剧缺乏思想性、深刻性，并指出了美国戏剧偏向阅读而忽视表演的倾向。六年之后，芝加哥大学出版了一部批评文集，题为《美国的戏剧及其批评家》（1965）。尖锐的批评唤起了戏剧界人士的危机意识，也提高了戏剧实验者的热情，推动了美国戏剧的发展。

于是，从60年代起，美国剧坛出现了战后的第一个繁荣时期。

当时，传统的百老汇戏剧以及外百老汇、外外百老汇戏剧，“开放剧团”、“生活剧团”、“环境剧院”，加上机遇剧等实验戏剧相互呼应，各种表演形式同时并存，追求先锋性的实验戏剧和力求吸引大众的剧团互相补充，使美国戏剧走向成熟。然而，不可否认的是，当代美国戏剧虽然始终注意从欧洲戏剧中吸取营养，但是在思想深度与艺术成就上，却从未取得当代欧洲戏剧那样的成绩。这虽然是美国戏剧的一个遗憾，也是生成于美国这片土地上的戏剧的必然命运。

马尔库塞《作为现实形式的艺术》。

拨开由纷繁的事件编织成的历史表象，便可看到当代美国戏剧在形成自身风格的过程中，是怎样进行取舍，从而在似乎并不自觉的表面下，是怎样自觉地完成自我塑造这一历史使命的。最典型并颇能说明这一点的，就是当代美国戏剧界最为推崇的两位戏剧前辈竟是法国文坛怪杰阿尔弗莱德·雅里（1873—1907）以及长年侨居法国的美国作家格特鲁德·斯泰因（1874—1946）。

雅里和斯泰因现在被美国文艺界尊为后现代文学的先驱者。有趣的是，这二位的戏剧实践在其生年影响并不很大。雅里在短暂的34年生命中，写过7部小说，一部诗集和3部剧本。作品均印数不多，致使他入不敷出，生活潦倒。加之他患有结核病，早早便弃世而去。雅里的声誉主要建立在五幕喜剧《乌布王》（UbuRoi，1896）上。论情节，这部剧作无甚特殊之处。但是，剧作家敢于违反已有的戏剧观念，用全新的意识塑造了一个集贪婪与愚蠢、凶残与怯懦于一体的舞台形象乌布王，生动而形象地反映了当时法国资产阶级的弱点。此外，此剧语言粗俗（开场的第一句话就是“他妈的！”），更是对传统戏剧语言的大胆革命。《乌布王》打破常规的审美习惯，采用评判、嘲讽、揶揄、荒诞的戏剧手段去描写戏剧的主要观众来源——中（资）产阶级，使戏剧贴近了（而非美化）生活，也使戏剧表演更加个性化。雅里对表演的设计（如乌布戴面具、纸板马头代替真马等）也相当富有创造性。《乌布王》被评论者认为是对《麦克白》的戏谑模仿，预示了后现代文化的一大特征。这些特点与美国当代戏剧倡导者的思想十分合拍，成为集先锋性、实验性、荒诞性于一体的有效的参照系统。

斯泰因对当代美国戏剧的影响更为直接。这位因擅长语言实验而闻名欧美的“作家的作家”，曾著有形式多样的多部作品，其中包括几部短剧。她的唯一一部正剧名为《三幕剧中四圣人》（1927），因后来被弗吉尔·汤姆森谱曲而成为歌剧，并于1934年在美国康涅狄格州的哈特福德，以及纽约、芝加哥等地上演60场，引起轰动，成为美国当代歌剧史上的一个传奇事件。这部歌剧的成功上演因其实验性和先锋性而始终难以为人忘怀。汤姆森作为当代美国音乐界的重要人物之一，也为其增添了一份重要性。因此，在1981年，这部歌剧再次出现在纽约及波士顿的舞台上，并再次引起轰动。

《三幕剧中四圣人》的先锋性、实验性和荒诞性与《乌布王》颇不相同。首先，它是一部假设之作。剧中主人公特瑞西圣人与伊格内西圣人虽是历史上的真实人物，但他们在生前并未见过面，剧作者却将他们俩安排到一起，显示了后现代艺术在反映历史时偏好采用的创作自由度。其次，剧本的语言充满了双关语和文字游戏，并且重复词句极多。更为标新立异的是，剧本没有完整的故事，而是由圣人生活中的几个片断所组成，而且多以风景和环境来表现情绪，具有拼贴、断裂等后现代艺术的色彩，在审美意识及其表现方法是极为超前的，尤其是它的非情节化和非文本倾向，更是为美国特色的荒诞剧开了风气之先。

尽管汤姆森解释说，斯泰因是在用圣人的生活来比喻和表现她与同时代艺术家们的经历，但是从演出的实际舞台效果来看，导演并未着意去突出剧本的这一内容，而是以绮丽的色彩、飘逸的服装来衬托一种独特的气氛。加之音乐的空灵、表演的优雅，使整个演出既具有虔诚的宗教色彩（与剧本主题吻合），又具有美国音乐剧华丽热闹的场面。上述特点使这部歌剧在一定程度上成为美国戏剧的代表性作品之一，蕴含了当代美国先锋派戏剧的种种

独到之处。

雅里和斯泰因在美国当代剧坛受到重视与推崇，实际上反映了美国戏剧界人士对欧洲戏剧、尤其是以荒诞剧为主潮的当代欧洲戏剧的认识、理解与借鉴。但是，从对观念的有所侧重的借鉴与接受，到化为具体的舞台表演实践。这当中还有一个必需的消化过程。这个过程由于载体（即剧团）的不同而引出具有个体差异的不同表演风格与表演形式。较明显的是，传统的百老汇舞台风格以及 60 年代的社会运动使当代美国戏剧在学习借鉴欧洲戏剧的同时，兼具先锋性、实验性的特点，而且还带有不同程度的商业化和社会革命、科学革命的色彩，成为西方当代戏剧中独具特色的一支。

二、戏剧实践种种

1. 可贵的努力

众所周知，荒诞剧在 50 年代初刚刚出现在欧洲戏剧舞台上时，迎接它的并不都是掌声与鲜花。荒诞派的经典剧目《等待戈多》于 1953 年巴黎的巴比伦剧场首次上演时，不少观众未等演出结束便拂袖而去，以示不屑。更有甚者，赞赏者与反对者之间还发生了公开而激烈的争吵。这是因为荒诞剧以其从形式到内容的大胆创新，摈弃了传统的制剧原则，以全新的方式深刻而形象地反映了当代的生存状态。不应忘记的是，《等待戈多》虽然在首演时遇到了波折，但它在几年之内便被译成数十种文字，很快就产生了广泛的影响。与之相比，美国的荒诞剧以及带有荒诞成分的实验戏剧，在得到美国公众的接纳方面遇到的困难更多，原因之一是美国当时的文化环境远不如欧洲的开放。

例如，在美国的实验剧团中，出现较早的是“生活剧团”（The Living Theatre）。“生活剧团”成立于 1947 年，创立人是朱利安·拜克和他的妻子吴迪丝·马立纳。他们专门上演斯泰因、雅里、毕加索、艾略特、奥登等人的实验性剧作。他们于 1951 年正式演出的第一个实验剧目就是《T·S·艾略特和格特鲁德·斯泰因在樱桃巷》的几个片断。此剧的演出以富有想象力的、有节奏的形体动作为特点，标志了剧团独特的表演风格。“生活剧团”在形成自身表演风格的过程中，深受阿尔多戏剧观念的影响，因此，它在发展过程中，从早期尚有现实主义的表演倾向渐渐转而变成强调感官刺激，迫使观众体验不愉快的经历，从而放弃在社会上暴力行为的一种残酷戏剧。也许是阿尔多的“残酷戏剧”理论本身就存在缺陷，加之“生活剧团”的激进表演风格，一些演出在当时的美国颇不为人理解，致使剧团在 1963 年演出《禁闭室》一剧时被迫关闭。

“生活剧团”是一个有着严肃的艺术追求的剧团，它所遇到的坎坷具有双重的含义，首先，在 50 年代及 60 年代初，美国人大多尚沉醉在战后的表面繁荣所带来的幻觉与安全感中，对社会现实缺乏清醒的认识，因此“生活剧团”上演的某些剧目因其带有激烈的批评色彩而不被公众所接受。其次，美国戏剧缺乏深厚的思辨传统，致使实验性剧目本身也缺少含蓄的底蕴而流于表面的偏激。原本合理的思想未能得到恰如其分的表现，结果使一些演出超出了观众的接受能力。可以说，“生活剧团”的经历较典型地表现了当代美国戏剧的文化背景，也说明了当时的美国为什么无法产生正宗的荒诞戏剧。不过，正是通过“生活剧团”的这类戏剧实践，才为当代美国戏剧的发

展与繁荣奠定了基础。

另一个例子也许更为典型。

爱德华·阿尔比一向被认为是美国荒诞派戏剧的代表人物，他的代表作《动物园的故事》（1959）、《谁害怕弗吉尼亚·伍尔夫？》（1962）和《美国梦》（1961）等，均被称作是深受欧洲荒诞戏剧影响、带有皮兰德娄和品特风格的佳作。自从《动物园的故事》于1960年在纽约首演以后，阿尔比受到了广大美国观众的欢迎。60年代里，他的每部剧作均在上演时吸引来为数众多的观赏者，他在剧作中所表达的思想也被广泛接受。阿尔比的剧作风格虽然与其欧洲同行有所不同，但仍被评论界所肯定，被视为代表性的美国荒诞剧作家。但是，就在一片赞扬声中，评论界出现了另一种不容忽视的声音。这声音来自一位在神学院教书的剧评家汤姆·德赖伍，他这篇几经刊用的著名评论题为《爱德华·阿尔比怎么啦？》。这篇评论对阿尔比进行了毫不留情的批评，认为阿尔比的作品“没有情节”，“拼拼凑凑”，“表演做作”，存在着“严重的、应诅咒的错误”。他还指责美国的宣传机器出于急切寻找年轻有为的剧作家的心理，把这个只算得上创作“平平”的剧作家捧为“文化英雄”，这只能说明美国缺少文化品味。不论德赖伍的批评出发点是什么，他的批评本身是很能说明些问题的。它起码说明了美国荒诞剧与欧洲荒诞剧处境不同，无法达到理想的艺术水平。美国荒诞剧虽不如欧洲荒诞剧精湛深刻，但较为接近大众心理，浅显易懂，因此能够为美国观众所接受。从这个意文上说，德赖伍的批评实际上也是针对整个的美国文化以及商业化社会的。虽然这种批评对阿尔比有失公允，但总体上说，它促进了剧作家的责任感，对美国戏剧的发展起到了积极的作用。

2. 成功的实践

五六十年代的美国戏剧既是对早期的现实主义传统的戏剧风格的反叛，对欧洲刚刚得到承认的荒诞剧的模仿与借鉴，又是对当时社会革命（反战运动、学生运动、民权运动、女权运动等）的呼应。它注重与观众的交流，在带有荒诞性的同时，兼具有先锋性与实验性。这些特点使当时的美国戏剧呈现出一种无所顾忌的势头，具有偏激的色彩，也使许多剧目的表现手法流于杂乱。不过当时的戏剧繁荣确实造就了一批以荒诞为特色的成功剧目，成为五六十年代美国荒诞剧的典型作品。这些剧作中除了阿尔比的几部代表作外，还有《毒品贩子》、《弗兰肯斯坦》，《69年的酒神》、《蛇》与《美国万岁》等等。

爱德华·阿尔比的荒诞剧是以批判现实主义为特点的，在剧本结构、剧情安排和形式风格方面，均带有传统剧作的痕迹。《动物园的故事》具有传统戏剧的结构框架（明确的开始、高潮和结束），剧中人有具体的喜怒哀乐，人物之间发生了可以让观众一目了然的冲突，最后的结局（彼得刺死了杰利——实际是杰利故意自杀）也具有传统的悲剧色彩（杰利是为了人与人之间可以沟通的真诚愿望而死的）。

尤其是剧本的结尾以荒诞的风格和令人震惊的手法深刻地揭示了剧本的主题，对于1960年的美国观众具有特殊的效果，在首演之日引起轰动，为荒诞剧在美国的接受奠定了良好的基础。

《谁害怕弗吉尼亚·伍尔夫？》是阿尔比的成熟之作。尽管它在形式上保持了传统的三幕剧形式，但剧情与人物则是典型的荒诞。首先，剧本没有完整的情节，回避直接的、即刻的描述话语，有关的事件及人物总是通过回

忆等手段来展现和刻划，对同一件事或同一个人也总是出现不相同的描述。更有甚者，人物的感情寄托以及情节发展所依赖的重要人物——马莎和乔治的儿子——竟是一个想象中的人物，以此维系的剧情与人物关系也因此而统统化为虚假与不实。这种以荒诞的形式表现荒诞的主题的手法，生动地再现了人类生存的荒诞性，同时也深刻地批判了美国中产阶级的道德观众，揭露人性中的虚伪和相互利用的功利主义，反映了美国资产阶级的价值观对人性的腐蚀作用。

与《动物园的故事》同年上演的另一个剧目《毒品贩子》（盖尔伯著），是又一出手法荒诞的剧目。这个剧本的英文题名是 The Connection。由于剧中所表现的是一群吸毒者等待毒品贩子送来海洛因的过程以及注射了毒品后后情形，故亦可译作《接头》。这个剧目一共只有两幕，具有荒诞剧的结构。并且像《等待戈多》一样，剧中人在无聊和等待中打发时光。不同的是，他们不单单像爱斯特拉冈和弗拉季米尔那样偶尔地说上几句不痛不痒的闲话，而且还颇为美国化地一起听爵士乐。演出还采用了类似“戏中戏”的手法，由演员扮演的导演和作者出来向观众说明，舞台上的人都是真正吸毒者，他们是应邀来拍一部纪录片的。比起阿尔比的剧作，《毒品贩子》从人物到语言都更为粗俗，更接近底层生活的真实。因此，演出带给观众极大的震撼力。

从艺术手法上，《毒品贩子》与欧洲的荒诞剧也有所不同。《毒品贩子》是“生活剧团”的一出重要剧目。“生活剧目”重视即兴表演和与观众的交流，台词常常带有较大的随意性。两幕之间，演员还走到观众中去讨要海洛因，在加强台上与台下交流的同时，有意识地将舞台表演同生活现实结合起来，较成功地体现了阿尔多“残酷戏剧”的美学观点。尽管《毒品贩子》由于将美国社会中的丑恶一览无遗地暴露在舞台上并因此而受到指责，但是它以荒诞的手法具体而富有创意的反映了当时美国社会存在的重大问题之一（吸毒），其主题的严肃性不能不受到广泛的肯定。

不过，生活剧团后来上演的《禁闭室》（1963）和《现在是天堂》（1968）等剧，则因手法过于激进而遭到否定。这些剧目的遭遇引发了人们关于戏剧美学的深思，即戏剧的作用是否仍如古典时期那样，只起到净化作用。马尔库塞在1969年时就曾指出：“今日的舞台剧废除了疏远所必需的形式”，而观众的参与则是一种有意的安排并因此而成为一种做作之举，但幻想却因此而在戏剧中被“强化”了。马尔库塞所指的，恐怕就是《毒品贩子》这一类有观众参预的、带有即兴表演的剧目。事实上，《毒品贩子》上演的情形确实很难说明它对吸毒这一社会问题的批判起了积极的作用，还是对吸毒这一事实的宣传起了不该起的消极作用。由此可见，由于戏剧具有直接感染人群的功能，戏剧表现什么与如何表现确是至关重要的。尤其是当戏剧表演手段发生了根本性变化后，戏剧的美学需要得到相应的修正。这不仅是《毒品贩子》一类戏剧向戏剧美学提出的挑战，也是包括荒诞派戏剧在内的所有当代戏剧流派向传统戏剧美学提出的挑战。

《弗兰肯斯坦》（1965）是生活剧团推出的另一出重要剧目。这个由玛丽·雪莱作于1818年的幻想之作一向深受美国人的喜爱。1910年爱迪生首次将其搬上银幕，1931年再次被好莱坞拍成电影。生活剧团的演出只借用了雪莱原著的基本框架，并赋予这个科学怪物以现代人的自我意识及形象。剧

情由三个部分组成：（1）怪物在实验室里获得生命；（2）怪物获取关于世界的知识；（3）怪物被监禁在现代社会的监狱中及到最后被火烧死。全剧富有寓意，包含了当代流行于西方各国的哲学思潮与戏剧手法，并带有表现主义的风格，其中对原作中荒诞主题的发掘和强化也相当出色，成为轰动一时的创新之作，对当代美国戏剧的表演风格产生了重要影响。《弗兰肯斯坦》最突出的特色是，用舞台布景和形体动作来表现现代人生存状况之荒诞。例如，《弗兰肯斯坦》的表演是在舞台上搭起的三层架子上展开的。怪物弗兰肯斯坦的四肢如何被拿来组合到一起的过程，则是通过二十几位演员在三层架子上的表演来体现的。演员们在架子上悠来荡去，颇有杂技的韵味，被认为是向姊妹艺术的成功借鉴。剧中的某些情节也颇有荒诞意义。例如在第二幕，怪物在学习代表人类思想的语言时，不时地表现出痛苦状，形象地比喻了语言对人类精神是一种压迫的观点，这与贝克特和热内等欧洲荒诞剧作家在其剧作中对语言及其代表的资产阶级意识形态进行的批判，具有异曲同工之妙。再如，在第三幕，弗兰肯斯坦的生存环境被描绘成监狱，同样形象地表现了现代人深受环境束缚而失去自由、无法主宰个人命运的荒诞经验。《弗兰肯斯坦》的新颖的表演风格具有先锋意识，得到了充分地肯定。它丰富了美国戏剧的表现手法，同时也反映了当代美国戏剧向欧洲当代戏剧靠拢，重视表演的倾向。

另一部轰动一时的先锋性剧目《69年的酒神》，也颇重视形体表演，其表现手法也借鉴了欧洲的荒诞剧。《69年的酒神》是在主张“环境戏剧”的导演谢克纳的指导下，由表演剧团的演员们演出的一部带有即兴风格的剧目。它以环境艺术的倡导者、先锋派音乐家凯奇的美学原则为指导，强调“戏剧无时无刻不在人的身边出现”，主张在任何一个大的场地中，运用包括言语、舞蹈、音乐、电影、录音等各种手段在内的综合表演，体现戏剧的存在。正是遵循这一原则，《69年的酒神》首先在纽约的一个大学的体育馆内上演。剧目保留了古希腊著名悲剧家欧里庇得斯的获奖剧目《酒神的伴侣》(BC405)的大致情节（如酒神狄俄尼索斯要求在忒拜城建立他的宗教仪式、国王彭透斯拒绝其要求、一群疯狂妇女举行庆祝会、国王被狮子分尸而死等等），但又赋予它现代的意义以展示人类生存的困境与荒诞。这出具有荒诞性的先锋剧目运用了全新的戏剧语言和现代的表演手段，任意割舍并重新组合古典名剧的台词，同时又用宗教活动式的集体表演来影射古代的仪式，并暗示60年代的性解放运动。剧本的主题既是历史的，又是现代的；既是一种神话，又是用现代生活的真实对神话的解构。它通过形体的表演暗示了生存与死亡的荒诞，又通过死亡体现了权力的荒诞。现实中存在各种各样的荒诞，然而反抗本身难道不也包含着某种荒诞的成分吗！丰富的形体动作以及演员与观众的交流使演出产生了一种怪诞的效果、多层次的含意，使这出既纷繁复杂又虔诚单纯的表演展示了当代人所面临的一系列矛盾：人与自我的矛盾，人与环境的矛盾，个人与权威的矛盾，等等。

五六十年代的美国戏剧舞台流派纷呈，以荒诞剧为主要流派、重视形体语言是当时严肃戏剧的主潮（《69年的酒神》获得奥比戏剧奖，则证实了戏剧的创新已被官方所接受）。这些剧目尽管大都在百老汇以外的剧场里上演，但是它们对当代美国戏剧的发展产生了重要的影响。不过，某些剧作在运用荒诞手法时由于过于追求新奇而对戏剧艺术本身也进行了解构，结果在否定传统表演艺术的同时，没有为自身留下一份余地，致使一些剧目成为戏剧探

索中的不成功例证。然而，不可否认的是，这些带有实验和先锋色彩的剧目，模仿并借鉴了欧洲的荒诞剧。并以创新的形体表演丰富了荒诞剧的表现风格，赋予了美国荒诞剧以独有的特色。

更有意义的是，美国戏剧注重形体表演的倾向反映了 60 年代中美国文化艺术界乃至意识形态领域里对传统语言观的抵制（这种抵制在 70 年代里，威尔逊等人的剧作中得以继续），具体地体现了从社会学到语言哲学的社会科学界对语言功能的质疑。可以说，60 年代的美国戏剧创作的意义已经远远超出了单纯美学上的认识价值，尽管如同美国著名戏剧史学家、戏剧评论家所说，这类戏剧活动“并非全部是自觉的”。3. 同后现代艺术接轨

欧洲的荒诞剧在 60 年代进入鼎盛。随着荒诞艺术被广泛接受，荒诞派艺术家也得到官方的承认（贝克特获诺贝尔文学奖，尤奈斯库任法兰西学士院院士等）。荒诞剧便开始渐渐失去其先锋性。到了七八十年代，坚持创作荒诞剧的剧作家已经寥寥无几，英国的品特开始从事大量的电影脚本编剧工作，美国的阿尔比也不再受到重视。不过，荒诞的艺术手法却未消失，而是深入到艺术作品的肌体内部，成为当代文艺产品的根本特性，以更加灵活多样的形式存在于更多的艺术形式及大众媒介当中。因此，在七八十年代的美国戏剧中，观众看到的荒诞更多的是其变奏的形式。

经过 60 年代的发展，美国戏剧在七八十年代已经在地理格局上发生了很大的变化。首先，纽约的剧场已经从 42 街扩展到东区和哈莱姆，全国的剧场也从东部发展到中部和西部、北部和南部。演出由剧院扩大到街头、艺术馆，甚至监狱。据统计，1981 年时，外外百老汇已有剧场 200 多家，平均每周上演 132 出剧目。用美国戏剧史专家比格斯比的话说：“艺术同美国的生活从未像今天这样相互影响着。”由于社会的承认，舆论的重视，加之经济上的资助，美国戏剧达到了有史以来从未有过的繁荣。在这个背景下，出现了一批有成就的优秀剧作家，他们的剧作不仅在美国，而且在欧洲均受到肯定。这批剧作家中最受注意也较有代表性的是，罗伯特·威尔逊（1941—）、理查德·福曼（1937—）、萨姆·谢泼德（1943—）等人他们大都在 60 年代开始接触戏剧，并且受到当时已开始流行的后现代理论思潮的影响，因此，他们的剧作不论是突出实验性还是较重情节性，都明显带有重新认识语言交流功能的倾向。剧本的主题也较为深刻而富有哲理，包括从人的生存困境、人与现实的关系，到真实与真实感、人的思维和语言（以及作为语言辅助手段的沉默）的关系，戏剧同其它艺术的关系等诸多形而上的问题。

威尔逊是一位被称为“引起国际上最大兴趣的”新一代美国剧作家。他的剧作相当具有典型意义，尤其是用苏珊·桑塔格对当代美国戏剧所界定的两大主题——戏剧性与无意义性——来评价的话。戏剧性（theatricality）泛指包括舞台手段、表演技巧等在内的艺术风格与技术，无意义性则指剧本的主题特征。威尔逊的剧作所具备的荒诞性在于他善于发掘生活中的偶然事件，加以发挥和强化，并且运用拼贴的艺术效果，使观众透过貌似荒诞的外表，发现或体会剧本的主题。例如，《给维多利亚女王的一封信》（1974）请一个因大脑受伤而有语言障碍的少年参加表演。演出有意突出表面自然的对话同非理性的情感交流（令人联想起格·斯泰因的心理及语言实验），以

见 C.W.E.比格斯比《20 世纪美国戏剧评介》，第 3 卷，第 65、25 页。

见 C.W.E.比格斯比《20 世纪美国戏剧评介》，第 3 卷，第 65、25 页。

及相同的语言由于不同的停顿和声调而改变其含义，加之形体表演的配合，在强调“自身不会说谎……可以信任身体”的观念同时，生动地反衬出语言本身的表意缺陷与欺骗性。

如果说《给维多利亚女王的一封信》仅仅是一部带有暗示个人经历的成功之作，威尔逊对语言在交流感情方面的缺憾以及试图通过其它手段开拓人际交流方式的设想，则是他在艺术上迈向成功的良好构思。威尔逊将本人在绘画和建筑艺术方面的经验运用到戏剧艺术中来，相信新弗洛伊德派关于肉体与精神的关系说，认为“通过一种刺激人体的明确方案可以恢复理性的作用”。此外，他还善于学习和借鉴包括中国戏剧在内的东方艺术，通过各种新颖的舞台手段来表现一些较为抽象的戏剧主题。在他的著名剧目《西班牙国王》（1969）、《人的金钱与价值》（1975）、《海滩上的爱因斯坦》（1976）、《内战》（1984）以及《死亡摧毁和底特律之二》（1987）中，各种姊妹艺术的表现手法均得到利用。《内战》中的舞台上有一个高出常人两倍的大木偶似的林肯形象；《海滩上的爱因斯坦》中的道具之一，一把椅子，则因出于精确的数学计算而大为出名。此外，形体表演的象征性，拼贴画式的艺术效果，大幅投影式的幻灯背景，以及逼真的音响效果等手段的成功运用，都产生了异乎寻常的舞台效果。

威尔逊的戏剧构思常有出人意料之处。例如，在语言上，他会利用沉默来表现言语无法有力表现的内容；在灯光上，他能使用阴影来补充光亮所无法恰当表现的意义。总之，利用幻觉、幻象来揭示人生中的哲理，是威尔逊的剧作最为突出的特点之一。因此，有评论认为他的创作深受超现实主义绘画的影响。也许可以说，他的剧作运用了某些超现实主义的艺术手段，成功地表现了人类面对科技进步和具有异常强大的杀伤力的原子武器时，却依旧追求着和平与安宁，这是极其荒谬可笑的，但又是后现代时期无处不在的悖论式事实。同时，他也不无幽默地暗示了人类多少年来赖以表意、并将依此而表意的语言原来具有严重的缺陷，此外，由于话语本身的强有力，它又能够给肉体造成困境，带来痛苦，这都是不可避免的事实。从另一个方面看，威尔逊的实验戏剧是一种类似“总体艺术”的戏剧形式。他在借鉴和使用荒诞手法的同时，也大量地吸收了其它的艺术表现手法，使这一切艺术手段统统为表达荒诞的主题服务。这使他的创作更加具有后现代艺术的“拼贴”效果。

比起先锋色彩浓厚的威尔逊，萨姆·谢泼德更能赢得广大观众，因而受到剧评界和观众的双重承认与接受。谢泼德善于借鉴包括贝克特、尤奈斯库、热内、汉德克，以及品特、阿尔比等在内的各种荒诞派制剧技巧，而且还能吸收当代艺术中从卡通、摇滚到科幻等流行的新形式。他还善于发挥艺术想象力，独树一帜。因此，著名的英国剧评家雷诺德·海曼认为，在阿尔比失败之处，谢泼德却成功了，成为“自贝克特和热内以来可以被称为剧坛诗人的最合适的作家”。

谢泼德是一位得到广泛承认的严肃剧作家。他的剧本从主题到表现形式，都具有荒诞剧的特点。例如，《罪恶的牙齿》（1972）通过新老歌星的舌战，表现无形的语言所具有的力量，令人想起热内的剧本《黑人》；而剧本所采用的摇滚音乐又使其增加了美国文化的特色；新老交替的悲剧主题则

加强了剧本的思想深度和神话色彩。剧作家对俗语，套话以及拼贴手法的娴熟运用不仅反映了他的语言功力，也生动地表现了当代美国的文化氛围。先于此剧两年问世的《看不见的手》，也以语言为主题，是谢泼德对语言功能进行考察和认识的先锋性剧作。《被埋葬的孩子》（1979）是谢泼德的第一部轰动之作，讲述一对天真的情侣文斯和谢莉去文斯家省亲的故事。他们在神秘的家庭灾难所引起的一连串谜一般的事件中，陷入荒诞的境地，无所适从，并渐渐失去自我。怪诞的老人、残废的叔叔、不知从何而来的大堆的玉米和胡萝卜，以及时间的混乱，使观众和剧中人文斯与谢莉一样，一方面痛感人际交流的困难，另一方面又被不可言状的和莫名的负疚感压迫得几乎窒息。剧本中现实主义的对话和超现实主义的情境貌似分歧，却互相补充，使作品主题具有超越时空的普遍意义，更加具有形而上的思辨性。《天使城市》（1976）中主人公的手臂皮肤变绿，《情痴》（1983）中布景多处设门却无一通向自由等等，也都是对荒诞手法的成功运用。

远不如谢泼德、威尔逊名声大，但在文艺界却颇有影响的剧作家，是理查德·福曼。福曼的作品数量不多，演出也称不上成功，但是他对当代戏剧理论却颇为重视。他颇具世纪初欧洲同行的气魄，喜欢发表宣言。仅《剧本与宣言》一书就收有他的三个宣言。归结起来，他的创作特点是：1. 重视过程而非结果；2. 重视演出过程中的体验而非演出本身的意义；3. 重视存在本身而非现有社会中的已有观念；4. 突出一向存在但被忽略的事物而且已被接受的熟悉事物，等等。批评界早已指出，福曼对人类思维的认识继承了格·斯泰因的思想；也有人认为他对人类、物体、创作和文化的认识与法国小说家罗伯—格里耶相近。在他的创作中，可以感受到结构主义与后结构主义理论对小说艺术的影响，他对戏剧语言的思考也是后现代的。福曼一向自编、自导，自己进行舞台设计。他称自己的作品是“本体论的，歇斯底里的创作”，又称它们是“具象剧”。这两个不甚统一的定义从根本上反映了他的创作意图是“通过每一个经历过的时刻”，在舞台上再现世界上的物质是怎样具体地影响到每一个人的。

福曼的剧本几乎从来都描述同样的人物，却不明白交待他们的来历。《天使的脸》（1968）通过几个形象（有时一个人物由两个演员扮演的两个形象来表现）和简短的句子，表现语言对人的塑造后，人物形象如何在语言的压力下渐渐失去个性。此外，女人在婚礼上被逼进壁柜，男人被绳子捆起吊在天花板上，还有一些人带上木制的翅膀，一块石头从窗外抛进来……《完全的回忆》中的意象更怪。一个女人手持灯盏上台；灯盏单独放在了台上；后台工作人员将演员和桌子一齐抛出房间；在《中国饭店》（1971）中，一男子被石头压在下面；一女人躺在放满餐具的餐桌上。这些拼贴似的舞台场面很像超现实主义绘画。它们似乎是梦境的再现，又似乎是现实的反映。具有梦魇感，又带有一种诗意的朦胧。他对人与物质之间关系的处理，又具有尤奈斯库的戏剧风格。比格斯比称福曼的创作反映了“一种荒诞的挣扎”，“在本质上是荒诞的”。不过，应当注意的是，福曼追求自相矛盾的艺术意境与主题的倾向，使他的戏剧实践不仅更加带有后现代之时代风格，而且也添上了一笔悲剧色彩，使他的实验注定不会成功。仅此而言，福曼的戏剧创作是七八十年代美国戏剧中的一个典型，颇能反映那个时代的文化气息与特征。

然而，并非实验性剧目才能深刻地表现当代美国的现实生活。戴维·迈米特（1947—）“像奥尼尔”那样追求诗意的剧本，也同样具有思想深度。迈米特的剧作语言简练、生动、自然、幽默，而且口语化，被称为出自“调到美国频道的”哈·品特之手。他的重要作品《鸭子变奏曲》（1972）、《美国野牛》（1976）、《舞台生涯》（1977）等都是通过人物的无目的、无追求和不善言辞等表现形式，揭示当代美国人的精神孤独与互相之间的无法沟通。迈米特的剧中人都使用极其自然的生活语言，常常缺乏表面的逻辑性，同大街上的人们的谈话几乎一样。但是，在这种自然主义的表层下面，则是对人物心理的不正常、社会角色的失败以及整个美国梦的破灭的剖析。两个老人呆呆地凝视着鸭塘；演员面对空无观众的舞台；几个无赖聚在一起胡调乱侃而不去采取真正的行动……在迈米特的创作中，随处可见气氛、形象、节奏与口吻所发挥的重要作用。这些言语以外的手段，常常对剧中人的语言进行解构。有评论指出，在70年代开始戏剧创作的迈米特，较之在肯尼迪时代从事创作的阿尔比，在剧本中更多地通过人物言辞的不连贯来表现人们既互相需要又不敢言明、唯恐一说明白反而会彻底失去的矛盾心理。因为迈米特对国家的日益腐败的状况已有更深刻的认识，对伙伴的失去而又迫切需要伙伴的心理也有更痛切的理解。迈米特这一语言特色既是对荒诞的语言之继承，也是对荒诞剧的语言之发展。而断裂、沉默等语言的特殊表达方式，又恰恰是后现代文学艺术的突出手法之一。由此可见，荒诞剧在手法上的变化，实际上是在现代艺术向后现代艺术的过渡中发生的。七八十年代的美国戏剧的表现手法，既带有荒诞的色彩，又具有后现代艺术的特征。从这个意义上讲，荒诞性也是后现代艺术的主要特色之一。

三、后现代时期与荒诞性

综上所述，荒诞性在当代美国戏剧中大致可划为两个阶段，即以阿尔比为代表的五六十年代的荒诞派戏剧，以及七八十年代涌现的一批较娴熟地运用荒诞技巧的新剧作家及其作品。从戏剧本体看，五六十年代着重于实践创新，剧作家和演员们均在创作与实践探索戏剧的新形式。这当中有阿尔比的成功，也有开放剧团、生活剧团的主张“环境戏剧”的演出团体的有益实验。正是他们的戏剧经验为七八十年代的戏剧铺就了通向日趋成熟的道路。从社会背景看，五六十年代的美国社会较为动荡，使包括艺术家在内的各界人士较为关注社会问题，剧本创作无论从内容到形式，也都比较政治化。到了七八十年代，剧作家则较突出个人的视角，追求个人的写作风格，整个艺术界显露出一种“把对政治领域的关注转入美学领域”的倾向。从根本上讲，这也是后现代时期的总体艺术特征。在这个转变过程中，戏剧与其它艺术的关系也发生了些许的微妙变化。五六十年代的戏剧革命得益于建筑、雕刻和绘画艺术，从抽象表现主义艺术中汲取想象力和创作灵感。到了七八十年代，戏剧则不仅是借鉴者，也成为被借鉴的对象。一些著名的“照相写实主义”画家不仅从事剧团的舞台设计，而且还在绘画创作中将相当写实的画作置于同舞台框架完全一样的带画框的画面当中，如乔·希格尔和理·艾斯戴等。罗·威尔逊的剧作通过言语的重复延长了生活中某一特定时刻并加以强调和

突出，成为三维空间中得到强化了了的“照相写实主义”的佳作。戴·迈米特的剧作通过逼真而琐细的舞台布景和日常生活中多次发生的熟悉事件，不仅再现了美国的社会现实，而且以其准确性“荒诞地动摇了艺术和‘真实’”。福曼在舞台上追求的超现实主义效果，谢泼德对灯光和音响的独到利用，都成为引导观众步入后现代艺术境界的良好媒介。这些话剧的表现手法不仅对始终处于艺术的先锋位置的绘画发生了影响，也影响了诗歌和小说的创作。正是由于这个原因，话剧界的新秀常被称赞起到了将先锋艺术大众化的积极作用，而这也恰好是后现代艺术企图弥合雅与俗的界限的努力。话剧以其综合性艺术的特点，正是为连接现代与后现代艺术发挥主要的作用。

荒诞剧从 50 年代的出现到后来的广泛流行，其间经历了不为人们接受和终于得到官方和民众双方承认的过程。作为一种艺术形式，荒诞剧在得到接受的过程中逐渐失去了它的先锋性，但是也从普及当中得到了新的内涵与生命力。荒诞早已不是荒诞剧独有的艺术特征，而是当代文学艺术的普遍特点之一，甚至也是当代文艺作品中几乎无处不在的主题之一。阿尔比所代表的美国荒诞剧虽然流行时间不长，可是以荒诞手法从事创作的其他剧作家却在其后不断涌现。这些剧作家的成绩不仅证明了荒诞作为当代西方精神世界的准确表现手段，具有持续的艺术生命力，而且也证明了荒诞作为一种戏剧技巧，必然要随着观众审美情趣的改变而得到修正。在这一点上，戏剧技巧的改变在一定程度上反映了戏剧从现代过渡到后现代的轨迹。

无论是贝克特、尤奈斯库，还是品特、阿尔比，语言在他们的创作中一直被作为重要的表现手段。因此，他们的剧作可以通过阅读来体会创作者的意图。可是，到了七八十年代，对于美国戏剧中那些称得上带有荒诞性的剧目来说，单单读剧本恐怕就会失去太多的内容。这不仅是因为当代美国戏剧从 60 年代就开始从重视剧本创作转向重视舞台表演，更是因为剧作家们也开始对语言失去信任。他们不但要在戏剧中揭示语言的欺骗性，而且还要发掘言外之意的表达方式。众所周知，发生在现代语言哲学领域的革命对整个西方的社会科学形成了巨大的冲击，人文学者一方面认识到语言作为一种权力的重要性，另一方面也认识语言对现实的塑造力之强已经使语言越来越远离其自然的状态而具有异己力量的色彩。经典荒诞剧的作家们往往通过人间无法沟通、不能理解等主题来表现语言的这一缺陷；而在七八十年代的话剧舞台上，语言的表意功能之不完善则是通过沉默、哑剧、形体表演等方式，甚至通过灯光、布景、幻灯、音响等舞台效果来体现。言语的多意性、模糊性、不准确性以及辞不达意等特点，也被剧作家们以各种方式加以强调，突出了语言作为人际交流的工具是不可信赖的，并以此证明人们凭藉语言而维系的关系也是不可靠的，甚至是荒诞的。七八十年代的美国戏剧对人际关系的这一认识要比五六十年代时的认识更为深刻，但是其中的革命性却有所减弱，因为它把同一个问题从政治范畴中拿出来置于学术范畴内，侧重其理论价值而非认识价值，同时又带有迷恋悖论与语言游戏的玩世不恭色彩。因此，尽管七八十年代的戏剧对语言功能的认识虽有所深入，却对资产阶级意识形态的威胁性相对减少了。

五六十年代的美国戏剧较重视社会效果，虽然在创作和表演上均不够成熟，却显示了一股强有力的热情和对新事物的追求。七八十年代的美国戏剧

虽然为照相写实主义取代抽象表现主义提供了具体的范例，但是，那些以后现代艺术为特征的断裂性、拼贴性，以及非理性化等等，却不敢被戏剧同行广泛推广。就连一些剧目在上演时所采用的照相写实主义式的舞台设计，也未必就是成功的经验。例如《美国野牛》的舞台布景十分逼真。从房间的大小、桌椅的摆放以及墙上挂的、桌上摆的种种实物，都真实得琐细。比格斯比认为，这是通过超现实主义的手法，将人们熟悉的事物再现在舞台上，以达到再度陌生化的效果。对于熟悉这一套艺术语言的行家来说，取得这种恰当的理解并不难，但是对于普通观众来说，是否能达到预期的效果就很难说了。起码不少人对目前国外流行的照相写实主义倾向有所误解，以为是传统意义上的现实主义的复归，就说明专家的观点有时只不过在少数人当中产生影响而已。

总而言之，任何事物都一样，物壮则老。在七八十年代，美国戏剧从创作到演出都显示了它的成熟，同时也就预示了它的创新与活力在逐渐减弱。荒诞的主题与手法虽然仍不断地在话剧中出现，但是与其说它具有先锋性，倒不如说它已经成为一种既定的、广泛使用的戏剧程式。当然，这并非否认在一些剧作家的笔下，荒诞仍不时地会产生令人惊讶震动的良好艺术效果。

从 50 年代至今，荒诞剧已有 40 年的历史。遗憾的是，在这之后，再没有另一种戏剧流派像荒诞那样轰动并占领西方的戏剧舞台。相反，在荒诞的戏剧艺术中，后现代艺术的断裂、拼贴、沉默等违反传统美学原则的手段统统成为可以接受的正当艺术形式，这个事实似乎暗示了马尔库塞预言的资本主义艺术的历史极限确实存在。七八十年代的美国剧坛现状向人们表明，各种艺术形式在今后将进一步互相影响，互相渗透。雅与俗，先锋性与大众化也必将在更为综合的艺术形式中密切地结合在一起，成为后现代社会中商品化的文学艺术的合适消费品。毋庸置疑，荒诞的艺术手法仍将作为一种重要的表现形式活跃在戏剧艺术中。但是由于它已经被后工业化时代的意识形态所吸收，它当初所具有的革命性和先锋性必然会越来越少。它将同突出非理性的美学观念相结合，以更为通俗和抽象的两种形式存在下去。或许可以说，荒诞作为一种现实，已经不再以原来的“荒诞”观念被人所接受，而是被当作一种写实主义的手法而存在，在文学艺术界流行的各种写实主义（或现实主义）方法中，如幻想现实主义，超现实主义，实验现实主义，极度现实主义，批评现实主义，魔幻现实主义等等术语，荒诞的影子似乎不难被发现。

这并非是荒诞艺术的泛滥，倒更像是西方文明畸形发展的必然。

一位时代造就的艺术家

尤金·奥尼尔（1888—1953）是当代西方戏剧史上的一个重要人物，是美国唯一获得过诺贝尔文学奖的剧作家。他对中国的话剧也产生过重要的影响。从20年代初，沈雁冰、洪深、萧乾、俊祥、赵家璧、上沅、曹禺等人便先后撰文介绍奥尼尔。1930年，熊佛西还导演了奥尼尔的《捕鲸》一剧。不过，有趣的是，和英国的那位名人萧伯纳一样，奥尼尔的剧作虽然在我国上演过，甚至还有过创造性的改编本（如将描写水手生活的《安娜·克里斯蒂》由黄宗江改作《安娣》，置入中国的场景），可是，被上演的都是奥尼尔的早中期剧本，后期的重要剧本则均未得机会在中国舞台上亮相。尤如萧伯纳的后期名剧《圣女贞德》，奥尼尔的后期重要剧本统统被冠以“难以上演”的名份，并束之高阁。剧本无法上演，作为戏剧艺术的真正意义便无从体现，因此也无从让公众所了解。比萧伯纳还不如的是，奥尼尔的几个重要的后期创作，至1993年连中译本还没有出版。因此，当三联书店决定出版这位大戏剧家的剧本集时，编者和译者一致认为，应当介绍奥厄尔的后期创作，尽管这些剧本篇幅长、难度大，做起来吃力不讨好。

奥尼尔一生共创作完成了50个剧本。他先是写独幕剧、多幕剧，后来又写三部曲甚至组剧。在艰苦而丰富的戏剧创作生涯中，他大胆地实验过多种舞台表演手段，包括假面具，合唱队，内外景混合布景，表现内心活动的独白，等等。奥尼尔的戏剧实践不仅丰富了当代戏剧的表现手段，而且以其成功的表演改造了美国戏剧，将其纳入严肃的国际主流戏剧当中，对美国戏剧的发展做出了巨大的贡献。此外，奥尼尔是爱尔兰裔美国人。他的敏感的诗人气质，家庭信仰的天主教背景，以及他早年的流浪汉生活，使他在精神上比任何其他的美剧作家更接近社会底层，他的作品便成为美国下层贫民的真正“代言者”，成为重要的“档案性”社会资料。而奥尼尔本人，则被称为戏剧“创作大师”，“代表人类良心的诗人”。

奥尼尔的后期创作堪称戏剧精品，就连那些为他赢得了诺贝尔文学奖的剧本，相比之下都显得逊色并被其“光彩所遮掩”。我国专事外国戏剧研究的专家注义群君，曾在《当代美国戏剧》一书中如此评价奥尼尔的后期创作：令人“叹为观止的是，他一生中两次赢得了声誉，而第二次赢得的声誉比第一次的更大。只有在这时，他的创作才登峰造极，犹如中天之日，发出炫目的光辉。”奥尼尔的后期佳作，称得上是人类艺术的精华，若不为我国读者和观众所了解，的确实可惜。然而，不可否认，奥尼尔的后期剧作确实难以上演。

奥尼尔的戏剧创作共分3个阶段。1913年至1920年为其创作早期，或曰练笔时期；1920年至1934年为创作中期，或称显露才华、佳作频出的创作旺季。这之后便是剧作家长期沉默的12个年头。直到1946年10月，奥尼尔以深沉厚重的佳作《送冰的人来了》重返剧坛，标志了他已进入其辉煌的创作全盛期。他的后期代表作除了《送冰的人来了》之外，还有独幕剧《休吉》（1958年上演）、《长日入夜行》（1956年上演）、《月照不幸人》（1957年上演）、《诗人的气质》（1957年上演）以及《更庄严的大厦》（1962年首演于瑞典斯德哥尔摩、1967年在洛杉矶上演）等。这些剧本均写于30至40年代，却都在二战后上演。这不仅是只有战后的和平环境才为观众提供了良好的心境和上演的条件，而且，战后的民众普遍为法西斯的横行与罪恶

所震惊，热切地希望通过包括艺术在内的各种形式加深对人类自身的了解。令人遗憾的是，随着战后工业文明的迅速发展，西方人很快地从存在主义和荒诞艺术转向后现代的玩世不恭和解构一切的虚无姿态，奥尼尔那些认真探索人类生存与精神状况的艺术家们，便渐渐地不再受到广泛的注意。取而代之的则是越来越两极分化的新一代艺术家。这些新人或者拒绝流行艺术的媚俗气质，把自己关进艺术的象牙塔中，一心玩味先锋、实验的纯粹技巧，在否定世俗的同时也压抑了艺术的生机与活力；或者巧妙地迎合迁就大众心理与口味，用流行的观念和时髦的手法将通俗艺术和先进的声像技术结合起来，生产出成批的新型娱乐产品，并从中获取高额的经济收入。在这样的现实面前，奥尼尔的剧作便越来越失去在大剧场上演的可能，知道他的普通人自然也越来越少了。

在我国，奥尼尔的命运就更加带有机遇色彩。10年浩劫压抑的艺术创造力，在70年代末和80年代的早中期，引来了艺术的繁荣。大众对艺术的追求不仅有品味，而且有深度。因此，那个时期的中国文艺是颇为大气的。对外国文艺的介绍也成果颇丰。奥尼尔就是那个时候开始重新为中国读者和观众所了解的。在此之前，我国三四十年代曾有过一阵“奥尼尔热”，他的剧本在当时出现了二十余种译本（包括同一剧目的不同译本）。到了80年代，新译和重译的奥氏剧目又有20种之多。（这次三联版又包括了从未有过中译本的5个剧目。）此外，80年代也是奥氏剧作上演次数最多的时期。据不完全统计，共有9个剧目（包括两个选场）在8个省市上演近百余场。然而，俗风强劲。曾几何时，西方后工业文明的消费性娱乐也纷纷进入中国。不明底细的国人很快便在眼花缭乱的西方流行文化面前丧失了标准。文人们大谈“主义”，艺术家们迷恋“先锋”，市民大众则心甘情愿地享受着好莱坞模式的消费文化，“奥尼尔们”便消失在既不“主义”、也不“先锋”、更不“消费”的边缘地带了。他那类艺术家（包括易卜生、斯特林堡、萧伯纳、契诃夫等等）的命运，便连莎士比亚还不如，越来越少有人问津了。毕竟莎士比亚已经成为西方主流文化的重要组成部分，并已纳入文化机制而成为一种衡量尺度。他在西方文明中的经典地位，使那些追求高雅的真假绅士们从来不敢小视。导演和演员靠演莎剧显示才华确立地位，学问们靠研究莎翁著书立说安身立命，就连追星族们也因自小学过莎翁的诗歌、剧本，长大以后便也学会靠看莎剧来证明个人的文化修养。幸哉莎士比亚。能够在后工业文明时代依然作为主流文化的组成部分，真是令人羡慕！

奥尼尔可没有莎翁那份运气。他没有降生在受过文艺复兴伟大精神熏陶过的16世纪。奥尼尔的时代是大工业化全面展开的资本主义发展阶段，是人类已经经历了第一次世界大战的浩劫、正在饱受二战之苦的时代。人文精神已被践踏，人文理想已经遭重挫，文学艺术也已经不再伟大而神圣。奥尼尔的时代是平凡的时代，是天平向物质倾斜的时代，也是人类开始困惑和迷茫的时代。奥尼尔这一代艺术家，不再肩负歌颂人类美好和社会进步的使命。他所能做的，只是深刻反映人类的精神困境，大声疾呼人类生存的痛苦。很自然，奥尼尔的笔下不再会流露人是万物之精灵的信心，他的剧作也不想成为反应自然的一面镜子。他的创作，是精神的困惑，是思想的搏斗，是心灵的痛苦，是生命的挣扎。用他自己的话说，是“给举国上下照照灵魂的镜子”。因此，他的早中期剧作中还存留的人生憧憬和冀希，以及艺术上的尝试和追求，到了后期，便几乎全部让位于对人类生存本质的探索。这探索既包含了

剧作家本人身心遭受的病痛折磨，更折射了全人类所面临的浩劫之苦。这位成熟的艺术家不再追求创作的戏剧性。他放弃了曾经为他赢得巨大声誉的种种艺术手法，就连戏剧所必需的情节也几乎被他隐蔽得看不见了。升至主导地位的，是无所适从令人窒息的生活，是人物心理的深度发掘，是人生意义的痛苦探究。无怪乎奥尼尔的伟大如今已不再受到广泛注意。在大多数人逃避崇高而宁愿陶醉于工业文明提供的感官享受之时，既痛苦又严肃、既不调侃又不煽情的奥尼尔，其伟大之处无人理睬便是再自然不过了。

俗话说得好，时事造英雄。决定艺术家是否伟大、其伟大是否永远得到广泛承认，往往取决于多种因素。毛泽东就说过：凡事均既有内因，又有外因，外因通过内因而起作用。奥尼尔缺乏莎翁那个时代的乐观，便也缺少莎翁的那种幽默。奥尼尔的时代赋予他理性和深沉，而这理性和深沉也限定了他。因此，即使艺术家伟大，一旦读者或观众不愿去欣赏他的那份伟大，伟大便无从体现，也无法被证明了。无怪乎后工业文明时代的哲学也不再执著于终极真理，无怪乎盛产大哲学家的德国也出现实用主义倾向的哲学。在这个满世界都充斥着影碟、光盘和多媒体的高科技信息时代，人的物欲被日新月异的新产品挑逗引诱得居高不下。为玩高雅，吾辈可以去看一回莎剧，而剖析吾辈心灵、揭露吾辈空虚的奥尼尔，看了如同活受罪，最好还是让他一边歇着吧。

黑人女作家托妮·莫里森曾在其获奖演说中讲了一句极为精辟的话：“谁人不知文学因其散布疑问而遭禁，因其批判时政而遭贬，或因风气的轮转而遭废呢？”文学的厄运之一，即“风气轮转”，恐怕指的就是时代潮流的变迁吧。时间推移，风气变化，伟大的尽可以伟大，但也绝对可以被当作无用之物而弃之不顾。

不过事实上奥尼尔并没有过时。对于我国的现实来说，尤其具有针对性。奥尼尔所描写的美国，恰好是人人争相发财致富、人人争相维持体面的美国。社会中出现了严重的贫富不均和两极分化。物质上的富裕和清教主义的传统加深了人的双重性格间的矛盾，更加扭曲了人性。忽视精神生活而追求物质富足的美国人，成了典型的现代浮士德。奥尼尔后来转向组剧的写作尝试，就是企图在更广阔的历史背景中，通过一个家庭，写出美国人两百年来的发家史，以揭示“我们想方设法占有灵魂以外的东西，却虚掷了灵魂”这一实情。以此为剧本，从早些时候的《榆树下的欲望》，到后来的《月照不幸人》、《诗人的气质》、《更庄严的大厦》等，都反映了作者对社会中泛滥的贪得无厌之风的深恶痛绝。这些剧目反复重申的观点只有一个：“人如果赚得全世界，却赔上自己的灵魂，那有什么益处呢？”这是奥尼尔对当代人的所作所为发出的痛惜，也是他对每一个单纯和善良的人提出的警告：在自以为追求幸福而实为追求财富的时候，头脑千万要清醒一些。

仅此一点，奥尼尔就是值得一读的。当然，读过他的人仍会有不喜欢他的。话说回来，生活在“一次性消费”的“快餐文化”时代，除了被包装得过于亮丽的“星们”，人们还有什么一致的爱好的？就连应当持之以恒的信仰、终生追求的目标，如今也都在走马灯似的飞快轮换着，由时代造就的艺术和艺术家又怎么会例外？

《时移世变》与阿瑟·密勒

阿瑟·密勒算得上当今美国剧坛的第一号人物。能够排在他前面的剧作家只有尤金·奥尼尔（1888—1953）和田纳西·威廉斯（1911—1983），不过这两位均已作古。老密勒今年也已经七十有六了。曾有评论认为，获得了1936年诺贝尔文学奖的奥尼尔是美国剧坛上无人比肩的泰斗；而威廉斯的细腻笔触和绚丽情致迄今尚无来者。与这二位相比，阿瑟·密勒有何独特之处？阿瑟·密勒于1987年发表的长篇自传《时移世变》（Time—bends），以其生动的笔触和丰富的内容引起评论界和戏剧界的广泛注意，成为深入了解和准确评价密勒的重要资料。

密勒系一波兰犹太人后裔。经商的父亲在30年代大萧条中破产，从此一蹶不振，给少年密勒带来巨大的心灵创伤。青年时代的密勒开始对马克思主义产生兴趣，并因此终生关心社会问题与人类命运。中学毕业后，密勒便自谋生路（见剧本《两个星期一的回忆》，1955），靠着劳动所得考入密歇根大学读书，学习期间即开始剧本创作。50年代初，麦卡锡主义猖獗一时。密勒因参予左翼文化活动而受到非美活动调查委员会的传讯。他拒绝说出曾经与其共同活动的人员姓名，被判“藐视国会罪”。在《炼狱》（1953）和《堕落之后》（1964）两个剧本中，密勒对这一时期的政治迫害风气与社会畸形心态作了入木三分的描绘。他刚直不阿的品格与艺术才华很快为他赢得了声誉，密歇根大学授予他荣誉博士学位（1956），全美文学艺术研究院也向他颁发了戏剧金质奖章（1958）。1965年起，密勒连续两届担任国际笔会主席。到了1984年，他又得到美国政府所给予的殊荣：美国肯尼迪荣誉奖。对于这项只有少数艺术大师才能问津的奖赏，老密勒自有其独到的看法。他在自传里以半是揶揄的口吻谈及此事，专门指出由国务卿舒尔茨主持的宴会所在地，恰恰是当年非美活动调查委员会传讯他的大厅。这个戏剧性的巧合也许过于偶然，然而却意味深长。对于勇于坚持正义的密勒来说，它无疑是一个极好的报偿，用英国谚语来形容，正是所谓的“谁笑在最后谁笑得最好”。

密勒迄今创作了二十余部作品，包括17个剧本，9部散文作品（小说、报告文学、游记等）和3部文选。长篇自传《时移世变》则是密勒对自己的创作与人生的概括性总结。在这部作品中，密勒充分施展了他的戏剧才能，将叙述与评论揉合在一起并予以艺术性加工，使传记既超越时序限制又不失真，成为当代传记文学中的一部佳作。在《时移世变》中，密勒详述了他在事业上的成功与快乐，生活中的欢欣与悲伤，还记载了他在政治与社会生活中的种种经历，与各色名人的交往轶事，使这本传记文学具有珍贵文化史料的性质，成为研究美国当代社会及戏剧现状的重要参考书。例如，自传中记述了作者任国际笔会主席期间的活动，麦卡锡主义在美国横行时的史实，东西方冷战冲突和西方共产党人的斗争，以及进步文化艺术界人士的种种创作及社会生活侧面。此外，书中还记录了密勒对百老汇、好莱坞以及美国音乐剧的大量评价，充满了趣味性与思想的光彩。他对契诃夫、易卜生、奥尼尔、托尔斯泰等艺术家的创作成就也有发人深省的议论。

在谈到他对艺术社会功能的认识时，密勒说：“中世纪和文艺复兴时期，作品通过对《圣经》形象化的描述程式来颂扬基督教，莎士比亚的作品一再肯定君主体制的神圣权力，都可以说是向艺术提出了这类要求：艺术要证实一个政权的崇高合法性。”密勒还列举文学创作的实例为据：希腊悲剧“把

氏族仇杀之争转变为正义的申扬和法制的建立”。托尔斯泰和契诃夫的创作则表达了“艺术的最终目的是证实基督的启示，而并非提供消遣或逃避现实”。不过，在密勒看来，西方社会在进入资本主义阶段之后，这种维护现存体制的情形发生了根本性的变化，艺术家大多成为现存制度的批判者。奥尼尔的创作表现了“对资产阶级文化彻底而激进的敌视”，他笔下的人物“恨不能马上摆脱那个制度，把它连同它的沾沾自喜和虚伪矫饰的精神价值统统抛弃”。

为了证实他的看法，密勒还把奥尼尔与 30 年代左翼戏剧代表奥德茨作了一番比较。他指出，奥尼尔的作品不仅深刻地揭示了高于艺术并操纵艺术的社会力量，同时也显示出他迫切希望艺术创作应能超越一时一事、进而产生具有普遍而深远意义的艺术理想。与之相比，虽然“奥德茨对难以忍受的现实所发出的同志式抗议呐喊”要“响亮得多”，但是奥尼尔“对社会的憎恶情绪同奥德茨的任何表现相比，都显得更加彻底”。因此，密勒提出，在评论一位作家时，切忌“以他们明显的主张而不以他们正在采取的实际行动来衡量”，切勿“总以那种围绕着他们的评论宣传而不拿他们的文学业绩来判断”。密勒的见解确实比一般的评论家高出一筹。他为当代文艺理论家提出了一个具有重大意义的课题：艺术作品的题材与形式的交织规律。奥德茨在《等待“老左”》一剧中正面号召工人罢工，但是他对资本主义制度的批判锋芒远远比不上奥尼尔在《送冰的人来了》等剧中表现的那样尖锐深刻。后者强调了资本主义制度对人性压抑和扭曲的本性，及其在现代条件下日趋弥漫的虚伪与残忍，实际上等于从道德上宣判了那个制度的死刑。这个例子令人联想到文学作品的评价标准：作品的革命性质并不仅仅在于它提出的激烈口号。在我国，T.S.艾略特曾因其宗教与政治观点被视为颓废的资产阶级诗人。可他的名篇《荒原》恰恰具有对资本主义制度实施现代文化批判的深远历史意义。内涵丰富的杰作可能一时不为人充分理解。然而随着时间的流逝与世事的变化，它的意义终究会被发现。当代西方文论强调读者的作用，重视阅读过程中的创造性活动，并且注重对古典文学的重新发现和再认识，正是体现了这种对文本多层次、多角度解读的认可。

密勒的创作也遵循了这种“深层的文化批判”原则。

阿瑟·密勒的成名作是 1947 年在百老汇上演的《全是我的儿子》。此剧通过一个制造不合格飞机零件的工厂老板终于受到良心谴责、最后饮弹自尽的故事，向观众作出易卜生式的道德呼吁。1949 年上演的《推销员之死》和 4 年后问世的《炼狱》，是两部久演不衰的优秀剧目，使密勒成为世界知名的剧作家。《推销员之死》以一位上了年纪的推销员被老板辞退后驾车自杀的悲剧，揭示了美国梦世代相袭、遗恨无穷的社会现实，是一部动人心弦、发人深省的佳作。剧中主人公威利是一个勤勤恳恳的“老式”推销员。他始终以哥哥本为榜样，期望有一天也能像本在当年那样，深入丛林去探险并且发现一座钻石矿，一夜之间就成为富翁。威利不懂得，美国社会在进入了垄断资本主义阶段之后，本这种神话是永远不会再有了。现代人已经完全被资本主义制度的巨大机器所控制并异化，而威利这种充满幻想与人情味的人物，是绝不可能在这个残酷无情的竞技场上获胜的。威利的悲剧是三四十年代中千千万万个美国人的悲剧，也是这些普通小人物面对二次大战后美国社会机制的巨大变化所发出的痛苦呐喊和反抗呼吁。

《推销员之死》在美国上演后，曾有观众称它是“一枚埋在美国资本主

义大厦下面的定时炸弹”。这种评论并非哗众之言——密勒在自传中曾这样解释他当初的创作意图：“当时到处弥漫着一个新的美利坚帝国正在形成的气氛……所以我偏要在那些新老板和洋洋自得的王公面前横陈一具他们的信徒的尸体。”观众对该剧的强烈反响正好从接受美学角度证明了它确实含有潜在的革命作用。密勒在总结自己多年的创作实践时说，艺术家必须具备独立的创作个性，他的作品应该“不论成败都朝着整体感受延伸，而不要求得到专家或某个小集团的充分理解”。这种不趋炎附势的正直态度，正是大艺术家密勒的成功奥秘。

《炼狱》这出名剧则因其强烈的政治反思而广受瞩目。它以美国殖民时期著名的清教“逐巫案”为素材，指明宗教迷信对社会的危害。尤其当这种愚昧的反智传统在现代条件下以原教旨主义的权威姿态出现时，它能够歪曲并毁灭人性，导致整个社会的麻木僵滞——这一点对于50年代的美国公众具有深刻的思想启迪作用。密勒在自传里这样概括此剧的影响：“每当《炼狱》忽然在某个国家上演，轰动一时，我便几乎可以说出那个国家当时处于什么样的政治局面：它不是警告大众暴政即将来临，就是提醒大家暴政刚刚结束。”对于中国读者尤有意味的是，《炼狱》在沪上演时正值“四人帮”垮台不久，有人竟怀疑剧中台词“你们把上帝揪下来，把一个婊子捧上天”，是被人后添加进剧本的。殊不知历史的重演本是常事，相似之处更加惊人地多，无怪乎艺术佳作没有国界，人民喜爱它们的根本原因往往是一致的。

不过，密勒这位大剧作家也有不受欢迎的时候。1964年，他的自传性剧本《堕落之后》上演，引来众多不友好的评论，很快便停演。《堕落之后》的失败原因与著名影星玛丽莲·梦露的自杀有直接关系。梦露是密勒的前妻，他们的痛苦离异在剧中有详细涉及，因此此剧的上演被认为是对死者的不敬。可是，一向认真做人、严于律己的密勒又怎能料到梦露会在此剧上演前夕自杀呢？《堕》剧演出失败是他始料不及的。对于他俩这段痛苦多于甜蜜的婚姻，密勒在《时移世变》中作了细致坦诚的追忆。他和梦露从相识到相爱，始终以正人君子待她。梦露对他也十分敬重，尊称他为“Papa”，而且习惯成自然，一直沿用下去。密勒原以为他会使梦露生活幸福，却不料连他自己也被卷进控制着梦露的巨大社会机器。他为了挽救两人的婚姻，特地写出电影剧本《不合时宜的人》，并请来著名演员克拉克·盖博与梦露配戏。可是，这次事业上的合作带来的只是婚姻的彻底失败。密勒在自传中痛苦地承认说：“以前我总是愚蠢地认为只有我才能使她免遭伤害，如今我对这种痴想已经完全绝望……”

不幸的是，不仅密勒保护不了梦露，别的人也无法保护她。因为玩弄并利用梦露的是好莱坞的商业机器，是好莱坞背后的整个资本主义制度。离婚后不久，梦露就成为对她倾慕已久的肯尼迪兄弟的密友。他们接触频繁，梦露甚至期待有一天可以成为罗伯特·肯尼迪的妻子。然而，随着肯尼迪兄弟二人在政治上的发达（约·肯尼迪于1961年当选总统，罗·肯尼迪就任司法部长），梦露遂又遭到抛弃。她在百般痛苦中自杀身亡（另一种看法是，梦露有可能是他杀，因为从她的死亡到报警，其间相隔4个小时，且证人各执一词，疑点颇多）。密勒接到参加梦露追悼会的邀请后既痛心又愤懑，拒绝参加追悼会。在他看来，这位生前深受美国垄断势力蹂躏的女子，死后仍然无法逃脱受人摆布的命运，而他既已看清真相，便决不再为这种邪恶势力捧场了。

1980年，密勒创作了剧本《美国时钟》，这是又一部带有自传色彩的作品。它以30年代的美国经济大萧条为背景，再一次探讨严肃的社会问题。独幕剧《维希事件》（1964）和电影剧本《为时间演奏》（1980）是两部讨论法西斯主义和反犹太主义的作品，其中对人性的思考具有普遍意义。最近，老密勒又有新剧本《克拉克》问世。这部以一对老人的回忆为主线的剧本仍以作者的一贯思想为主题，体现了老艺术家对社会理想的坚定信念和执著追求。

这位严肃的剧作家也是一位在戏剧艺术上独树一帜的开拓者。《推销员之死》将类似电影艺术中的闪回手法成功地运用到舞台上，并通过灯光变化等手段，将过去与现在、现实与幻象巧妙地揉合在一起，获得突出的艺术效果，成为现代戏剧技巧与严肃社会主题完美结合的典范。《炼狱》中起伏跌宕的戏剧情节与历史氛围的移情作用也受到广泛的赞赏。法国哲学大师萨特深受感动，亲自动手将此剧改编后搬上银幕。不过萨特似乎过于突出了剧本主题的现实性而使它部分地失去了历史反衬的永恒意义，引起了密勒的遗憾。

密勒曾经这样概括自己的剧本创作：“这些剧本的创作不是为了迎合事先定好的规格和要求，不过它们的确是对发生在我身边的事情和我我心里思想变化过程的反应……这种不受限制的探索过程……正是这些剧本所揭示的痛苦根源，也是剧本对现实的看法，甚至可以说是希望的看法。”《时移世变》所反映的便是这位真挚、坦诚的艺术家的反思与自白，痛苦与希望。

《时移世变》给人的启迪是多方面的。它提醒读者，文学艺术无论如何是不可能脱离社会、脱离政治的；而从事文化艺术事业的人万不可抱有机遇主义或哗众取宠之心；它同时也呼唤着文学家和艺术家的良知，激励他们的艺术雄心，并且以生动的先例指引后人深入生活，直面现实，把重大社会主题纳入到创作中去，化为绚丽多彩的艺术之花。

批判旧世界的戏剧大师 传播新思想的语言天才

——萧伯纳概论

哪一个爱好外国文学的中国读者会不知道萧伯纳？即使没有读过几部他的作品的人都说得出他是爱尔兰人，一位长寿的戏剧天才，语言巨匠，幽默大师，而且还是一位热情的社会主义者。如果在这些事实中再加上一条：他曾经“由于他的作品表现了理想主义与博爱，其中促人深思的讽刺时常充满了富有诗意的新奇之美”而荣获1925年的诺贝尔文学奖，这位大师的名望就更为显赫了。

在中国，萧伯纳确实算得上一位外国文化名人。但是，盛名之下却有着与之不符的情形：他的五十余部剧作仅有十几部被翻译成中文，其中有几部还是萧伯纳于30年代初访问我国时掀起的“萧伯纳热”的产物。在舞台上，他的作品则更是少见。令人感到遗憾的另一个事实是，他的重要论文至今尚未得到系统的翻译介绍，研究他的文章也是寥寥无几。这使得萧伯纳其人其作无从为中国读者深刻了解。因此，这位生时被誉为世界上最聪明的人、在世界各地的舞台上引起观众、读者极大兴趣和争议的戏剧大师，在当今中国读者的心目中虽说是大名鼎鼎的文化名人，同时也是一位未被人识真面目的作家。今天，再一次地将这位在世界剧坛上留下了不可磨灭的印迹的戏剧大师介绍给中国读者，不仅仅是应该的。而且是必要的。

让我们把萧伯纳从文学的祭坛上请下来，把这位大师的生平、作品、功绩、连同他在思想上、性格上的种种瑕瑜一齐呈现给广大读者，让我国读者更多地了解一下萧伯纳。

传奇人物萧伯纳

按照英国人的称谓方式，萧氏应被称作伯纳·萧，其全名实为乔治·伯纳德·萧。萧在成名之后常将其姓名缩写成“G.B.S.”，据说在其生年，这也是在英国最为人所熟悉的缩写词之一。萧伯纳活着的时候就已经成为传奇式人物，这在世界文坛上堪称绝无仅有的一例。他的超凡脱俗的思想，独具风格的戏剧创作，常常令人难辨真假的似非而是的戏剧人物及观点，不仅为他赢得了殊荣，也招来了莫衷一是的纷纷议论。他的剧作在首演之际大多要引起褒贬不一的评论，有的观众为了追求新奇去看他的剧本上演，有的是为了寻找笑料，还有的观众则仅仅是为了去挑他的毛病。因此，有一位专门研究萧伯纳的英国学者曾感叹地说，真正理解萧伯纳的观众是不多的。不过即使如此，被萧伯纳迷住的人仍然是数不胜数的。很多人为了目睹这位传奇人物的风采而去看剧，等待他在演出结束后上台露面。有这样一件轶事：在《武器与人》首演结束后，萧伯纳在热烈的欢呼声中上台与观众见面。正当他满面笑容地接受观众的祝贺时，一位青年从观众席上站起来对《武器与人》发表异议。萧伯纳充分利用这一表现自己机智的机会，笑容可掬地答道：“我完全同意你的意见，可惜在座的所有其他人都不同意咱们两人的观点。”这种即兴表现个人机智与幽默的行为深深地吸引着观众，每每赢得热烈的掌声和欢呼声，也一次又一次地为传奇人物萧伯纳的形象添上更浓重的传奇色彩。他对英国首相丘吉尔的母亲发出的赴宴邀请予以傲慢的拒绝，英王乔治

五世在观看《英国佬的另一个岛》时大笑不止、几乎跌倒等传闻成为人们津津乐道的故事。不仅如此，由于他的名气大，每当某个组织或社团举行大会而担心无人到会的时候，便约请萧伯纳前来讲演；当报社希望某篇评论引起注意的时候，便请萧伯纳亲自撰文。而萧伯纳总是不负众望，吸引来大批听众与读者。萧伯纳成了一位“活着的传奇人物”。

有关萧伯纳的轶事在我国早有流传。它容易给人带来一种错觉，仿佛萧伯纳在其有生之年是一位倍受欢迎的人物。事实上，萧伯纳在观众与读者中的真正名望并非如此。萧伯纳是一个大器晚成的人。他的第一部剧作《鳏夫的房产》（1892）是他在36岁时创作出来的。虽然这部剧作用现在的标准衡量仍旧称得上是一部优秀的现实主义作品，在当时却不为广大观众所理解和接受。继此之后，萧伯纳又创作了《华伦夫人的职业》、《武器与人》、《康蒂坦》、《魔鬼的门徒》等一系列优秀剧作。在戏剧界引起了广泛的重视，却一直没有在观众中广为流行。直到1913年，他的著名喜剧《匹克梅梁》上演，并被拍成电影、上了广播，萧伯纳才真正作为喜剧大师赢得了观众的普遍接受与欢迎。而这一年，萧氏已经是57岁的老人了。1928年，巴里·杰克逊爵士主持创办了马尔文戏剧节，在英国中西部风景区马尔文山每年一度上演萧伯纳的剧作，为扩大萧剧的影响起到了积极而有益的作用。萧伯纳本人也十分重视马尔文戏剧节，即使在他晚年身体不适时，仍坚持参加戏剧节的活动。这位戏剧大师认为，他的在场与否会影响观众的情绪乃至票房的收入，而他本人则是衷心祝愿戏剧节财源茂盛的。

也许可以这样认为，萧伯纳能成为一名“活着的传奇人物”与他的长寿有着重要关系。当然，有决定意义的毕竟是他的性格、经历、思想和成就提供了必要的条件，使他引起人们的注意，成为人们议论、分析和猜测的对象。他笔下那些似非而是的剧作更为他增添了神秘感，虽然剧中那些莫测高深的议论常常引起观众的腻烦，而另一方面又诱使观众产生欲罢不能的好奇心，忍不住去开动自己的心智来挖掘那些议论的真意。在萧伯纳身上，我们仿佛看到一个深不可测的复杂体，一个既严肃、又好逗乐的人，一个出言不逊却又乐于讨得他人欢喜的人，一个善于争论和说服他人、却又让人感到难以捉摸的人，一个企图成为民众导师、却被大多数人当作制造笑料的喜剧家……为了解开这个长着满脸大胡子、善于对着观众和摄影机作出迷人微笑的传奇人物之谜，我们还是追溯一下他的故乡、他的家庭以及他那神秘而复杂的内心世界吧。

萧伯纳是都柏林人，生于1856年6月26日。父亲是一位商人，但在萧伯纳青年时期就破产了。萧伯纳从他父亲那里继承的唯一财富是喜剧性格。他的父亲天生无忧无虑，并和所有爱尔兰男子一样贪恋杯中物，对家庭和子女不负责任，在萧伯纳的生活中没有留下多少印迹。儿时的萧伯纳是一个性格羞涩的孩子，他所受到的教育几乎都局限在家庭范围之内。萧伯纳曾经开玩笑似地自称上过三所学院：在母亲的友人李先生家中定期举办的音乐晚会；李先生送给母亲的海边别墅；以及他本人长大之后经常光顾的国家美术馆。萧伯纳的母亲是一位天资聪颖的女士，喜好音乐，并能演奏几种乐器。萧伯纳的两个姐姐一个善弹钢琴，一个具有天赋的好嗓子，经常合作举行小型家庭音乐会。母亲结交的朋友们又多是音乐爱好者，这使萧伯纳从小受到音乐的熏陶，培养了他的美感与乐感。可以说，没有这样一位母亲和这种童年的生活环境，萧伯纳不可能在为《星报》当音乐评论员时写下那些洋洋洒

洒、清新明快、具有独到见地的音乐评论，而在他从事话剧创作之后，也不可能写下那极其富有乐感、朗朗上口的戏剧对话。至于那幢位于达尔基的海边别墅，它带给萧伯纳的是对大自然的热爱、对故乡的热爱，以及有生以来第一次生动的美学课。更有意义的是，由于接近了大自然，萧伯纳接受了雪莱的观点，成为一名无神论者。萧伯纳曾说：“我是达尔基风光的产物。”正是那依山傍水的夏日海滨在萧伯纳的心中创造出了一个美好的爱尔兰的形象，使他在远离故乡的寓所里写作剧本时，能够表现出爱尔兰的风光，并通过剧中人物抒发他对故乡的热爱。

光顾国家美术馆代表了萧伯纳的自学经历。萧 15 岁便开始工作，因此丧失了系统学习的机会。他 20 岁时去伦敦，在工作之余勤奋自学。他去美术馆、博物馆，依靠毅力和对未来的信念顽强地学习各方面的知识。他博览群书，从马克思的《资本论》、达尔文的进化论，到本格森、叔本华的哲学著作，从班扬、莎士比亚的文学作品到莫扎特、瓦格纳的音乐曲谱，他都如饥似渴地充填进自己富于想象力的头脑。与此同时，他开始尝试文学创作。从 1879 年他 23 岁时起，到 1883 年，一共创作了 5 部小说《未成年时期》（1879）、《无理之结》（1880）、《艺术家的爱情》（1881）、《卡什尔·拜伦的职业》（1882）、《业余社会主义者》（未完成）（1883）。令人遗憾的是，这些书稿的共同命运是被退回到主人手里，躺在黑洞洞的箱子里沉默多年、不见天日。然而，这几部不受出版商喜爱的小说已经反映出作为思想家和作家的萧伯纳后来的一些创作倾向，成为剧作家萧伯纳在“学徒”时期的可贵实践。这段时期中的另一个重要经历是，萧伯纳在 1882 年听了一次亨利·乔治的政治演讲，这次演讲将他引上了社会主义者的道路，也正是亨利·乔治，使萧伯纳后来又接触了马克思的经济著作，成为一个具有独特的政治和经济观点的人。萧伯纳的第二段“学徒”生涯则另一番情形。从 1885 年起，他先后为数家报刊担任书评员、艺术评论员、音乐评论员和戏剧评论员。撰写评论不仅使他的思想更为敏锐、笔锋更加犀利，也形成了他特殊的写作风格。他善于用简洁明晰、富有魅力的语言说明问题，为报刊吸引了许多读者。这段经历将萧伯纳引上戏剧创作的大道，对于他后来成为戏剧家具有十分重要的意义。

萧伯纳首次尝试戏剧创作是在 1885 年。他当时与威廉·阿切尔合作，将阿切尔提供的情节写成剧本。有趣的是，他全然不顾传统的创作惯例，仅写一幕就用完了阿切尔提供的全部情节。这使得阿切尔哭笑不得，拒绝继续提供情节，萧伯纳的第一次戏剧创作就此搁浅。后来，萧伯纳在几次偶然的场合接触到了易卜生的剧作，这位挪威戏剧大师的伟大作品不仅使萧对戏剧艺术刮目相看，而且使他认识到一名“社会哲学家”从事戏剧创作的意义。萧伯纳怀着对易卜生的敬佩之情，决心投身于戏剧创作事业，用戏剧来表达他的思想，实现他多年的愿望。

当时的英国剧坛也为萧伯纳提供了一显身手的机会。积极主张“新戏剧”的杰·特·格兰在伦敦成立了独立剧院，专门上演新剧。遗憾的是，他找不到英国人写的新戏剧，只能上演外国剧。因此他四处呼吁英国人自己来创作新剧。正是在这种外界因素的积极促进下，萧伯纳才重新找出七年前搁浅的剧本，按照他自己的创作思想写出了《鳏夫的房产》。由于剧本里充满了经

济学和社会主义的观点，阿切尔认为与他毫不相干。就这样，萧伯纳的第一部剧作诞生了。独立剧院立即排演了《鳏夫的房产》，然而，演出没有获得成功，反倒引起一片震惊与反对。观众对萧的人物处理不理解，评论家则大肆谴责他的创作方法。但是，萧伯纳似乎并不因此而沮丧。他很欣赏自己在观众及剧评界引起的反响，认为即使是与他不利的影响也仍旧是一种影响。这位决心以戏剧为武器批判旧世界的剧作家，就是这样在一片议论声中开始了他的戏剧创作生涯，并且在后来的几十年里，一直十分珍惜这种不受欢迎的气氛，似乎他从事一天创作，就要在公众心目中保持一天“叛逆”的形象，要永远在他的作品里提出令人震惊的观点，创造出令人难以理解的人物。

萧伯纳在戏剧这种形式中找到了他的创作归宿。从 1892 年《鳏夫的房产》问世起，到 1950 年他逝世，58 年中他创作了 52 部剧作，几乎是一年一剧，可见他的创作力是十分惊人、持久的。更令人惊叹的是，他的多数剧作不仅充满了思想的锋芒，机智的妙语，而且处处点缀着超群的幽默和优美的音乐感。难怪剧中某些容易引人腻烦的大段独白能在演出时得以保留，并得到观众的认可。毫无疑问，萧伯纳在创作上的多产是他成为传奇式人物的另一重要因素。在当时的英国甚至整个世界，还有谁能像萧伯纳这样才思不竭、妙语连珠，一部接一部地写下几十部引起轰动的剧作呢。看来，相貌秀丽的女演员要将自己的美丽与萧伯纳的才智结合起来是完全可以理解的。

萧伯纳走过的创作道路并不平坦。他艰苦奋斗了几十年，才正式登上文学的殿堂，又经过几十年的辛勤耕耘，才摘取了世界文学的桂冠：诺贝尔文学奖。这位文化名人和其他一切名人一样，成名之后便被涂上了一层层神秘色彩，他的真实面目，作为普通人的喜怒哀乐往往都失去了本色。可喜的是，萧伯纳的研究者们搜集并保存了有关萧伯纳的第一手资料，使后人得以窥见这位名人的真实面貌。我们得知，萧伯纳从小害羞而敏感，却又天生一副喜剧性格。他不仅善于拿别人开玩笑，也善于开自己的玩笑，甚至不惜在公众面前把自己作为嘲弄的对象。他不仅具有幽默感，而且颇有魅力，这使他在中年完婚之前的几十年中不乏异性朋友。他信仰社会主义，积极宣传社会主义的优越性，无情地揭露和批判资本主义社会的种种弊端，同时又是一位素食主义者，反对一切战争（甚至不分其是否正义），反对残酷，甚至反对监狱制度。他信仰科学，却又反对种牛痘等防疫手段，视其为“不科学、肮脏”。他拥有众多的崇拜者，却又是一个孤独的人，没有几个知心朋友。他自认为是一位严肃的思想家，反对以康格利夫为代表的复辟时期喜剧传统，主张将戏剧作为战斗的武器，但是却被误解为一个专门制造笑料的人。他热爱故乡爱尔兰，但他的剧作《英国佬的另一个岛》却遭到阿贝剧院的拒绝，未能在爱尔兰上演。他一向关心政治，不主张当时“为艺术而艺术”的观点；却又对爱尔兰的文艺复兴不感兴趣。他始终以坚定的社会主义者自居，却又从来不是一位真正的社会主义者。在萧伯纳身上聚集了他自身内在的以及与外部世界的多种矛盾，也许正是这种性格上的多面性和矛盾性造就了这样一位独一无二的大戏剧家。最为突出的一点是，萧伯纳是以戏剧大师的声望闻名于世的，而不少研究他的人却认为，萧伯纳实际上是一位思想家，他那些为数众多的剧作只是思想家萧伯纳的副产品。因此，我们有必要继续追随萧伯纳

还有传闻说，萧伯纳经常亲临排练现场，并且十分注意听演员念台词，因此导演和演员不敢轻易删减他的剧作。

的踪迹，去研究作为思想家和剧作家的真正的萧伯纳，从而对这位大师有一个准确的认识。

思想家萧伯纳

翻阅一下萧伯纳的生平大事年表就会发现，萧伯纳生活在一个风云变幻的大变革时代，一生中经历了许多重大历史事件。这些事件直接或间接地影响、造就了萧伯纳，使他成为一个集诸多因素为一体的特殊人物。在他 94 岁的一生中，他经历了维多利亚等数代王朝，亲眼目睹了爱尔兰独立运动的兴起，大英帝国的衰落。他看到了马克思主义的传播，工人运动的日益发展，第二国际和共产国际的先后建立，以及世界上第一个社会主义国家的诞生。他连续经历了两次世界大战，亲身体会到战争的残酷和法西斯的罪恶。社会革命的蓬勃发展，科学知识的迅速普及，资本主义的大工业化、商品化和帝国主义，给人们的传统思想带来极大的冲击。当大众仍然信仰万能的上帝的时候，无神论者提出上帝是邪恶的革命观点。自然科学家们则用令人震惊的事实指出，世界上根本不存在上帝。面对充满罪恶的世界，人们应该何去何从？到哪里去寻找灵魂的拯救、心灵的安宁？动荡的社会现实和人们思想上的迷惘、探索与追求构成了萧伯纳生活中的外部世界。同时，就在青年萧伯纳的身边，每天都可以看到工业区的严重污染，贫民区的赤贫穷困，女工、童工长时间的劳作和与其不相称的低廉工资。资本主义的罪恶不可避免地引起了工人阶级的反抗，即使大英帝国在海外的赢利市场也无法挽救它必然没落的下场。工人运动兴起了，煤气工厂的工人罢工胜利了，火柴厂女工的罢工胜利了，东区码头工人的罢工又胜利了。恩格斯欣喜地欢呼伦敦东区码头工人的罢工胜利是“这个世纪末最伟大最有成果的事件之一”。

轰轰烈烈的工人运动激起了萧伯纳的革命热情。他加入了当时的社会主义团体费边社，并亲自走上街头进行演讲，宣传社会主义。他把对音乐艺术的兴趣转到政治经济学上，开始满怀热情地阅读起社会科学方面的各种书籍。他不仅阅读马克思的著作，还博览了当时较著名的哲学家、经济学家乃至自然科学家的多种学术著作。叔本华、本格森、尼采、黑格尔、拉马克、普鲁东、拉斯金、杰文斯、亨利·乔治、贝拉米以及达尔文，所有这些人物的重要著作都经过萧伯纳的头脑加工，构成了他思想的组成部分。由于阅读了大量书籍，萧伯纳便自认为是一位熟知政治经济学的社会主义者。然而，他从未意识到，他的研究是肤浅的，许多理解是片面的，甚至是错误的，因此他的某些观点有时候不仅显得幼稚可笑，而且也自相矛盾。他阅读了尼采等人的哲学著作，相信意志的至高无上；他看了达尔文的进化论，并进行了修正，提出“创造进化论”的观点。这个观点将至高无上的意志与人类的进化联系起来，认为这就是“生命力”。萧还认为，“生命力”是进化的精神力量，对人类进化具有重要意义。而人与“生命力”是合二而一的整体，人只要主动去完成自己的使命，就能实现“生命力”的目标。因此，“人如需被拯救，就必须自己拯救自己。”萧伯纳把这个关于“生命力”的观点看作

恩格斯：《〈英国工人阶级状况〉德文第二版（1892）序言》（《马克思恩格斯全集》，第 22 卷，北京，1965 年版，381 页。）

《真实的萧伯纳》，第 278 页。

他的信仰哲学，认为它虽然没有包罗万象、解释一切，却颇具科学性，说明了人类进程的复杂性。萧伯纳不仅吸收了叔本华的权力意志、尼采的超人哲学等哲学观点，还从黑格尔那里接受了辩证法和美学观。萧伯纳是擅长思辨的，这不仅是他的机智与幽默的基础，也是他的思想特色和他的作品结构。可以说，这些都是黑格尔的哲学观点在他的创作方法上的体现。

萧伯纳不仅有自己的哲学观点，还从众多的经济学家那里舶来不少经济学知识，综合出他的经济观点。他从理卡多那里吸收了出租理论，从杰文斯那里又引进价值理论，并搬来贝拉米的国家股息说，加上他最为推崇的马克思的剩余价值学说，形成了他自己的经济学观点。我们从萧伯纳的剧作以及其它文字中可以看到，他的政治观点和经济观点总是有着这样或那样的不足甚至错误，它们有的源于萧伯纳本人的思想局限性，有的则出于他对原著的不完善的自以为是的理解。例如他相信社会主义，支持工人运动，却在他的“生命力”观点中完全排斥了阶级斗争学说的地位。另外，萧伯纳是反对剥削的，并且曾在好几部剧作中尖锐有力地批判了资本主义的剥削现象。但是，在经济观点中，他却又主张贝拉米的国家股息说，全然不去过问国家股息来自何处，似乎它并非剥削人民所得。由此可见，作为思想家的萧伯纳是不成熟的，他的那些带有严重瑕疵的观点影响了作品的思想深度，也削弱了它们的战斗力。有些作品令人读后感到意犹未尽，恐怕也应部分地归咎于萧伯纳这方面的缺点。

萧伯纳是费边社的成员，这一身份在一定程度上说明了萧是一个什么样的社会主义者。费边社是在 1884 年成立的。萧伯纳于同年加入费边社，第二年被选入执行委员会，任执行委员达 16 年之久。费边社的成员大都是理想主义者，在费边社存在的六十多年里，他们并无多大影响。成员最少时仅 40 余人，最多时也不过两千左右。费边社的理想社会主义者们谈起社会主义时津津有味，然而工人运动就发生在身边，他们却并不与之发生联系，因此也就谈不上将他们的社会主义理想付诸实践。他们主张改良主义和“和平渗透”，认为等待时机的到来是最佳政策，因而反对用暴力手段去夺取政权。费边社的成员曾用这样的比喻来陈述其观点：当马尚未感到口渴时，就是把它领到河边它也不会喝水。关键是掌握好时机，一切事物都会在条件成熟时自然发生。费边社的这种政治主张一方面是由于这些“出身于资产阶级的‘有教养’的人”脱离工人阶级、脱离革命的具体实践，另一方面则是他们本身的社会地位所决定，因此他们不可能真正理解马克思主义，成为真正的社会主义者。这种情形最后导致了费边社的分化。有的成员成为工党的头目，为资产阶级服务的工具，背离了早期的社会主义主张。热诚信仰社会主义的萧伯纳面对现实既感到失望，又产生了愤世情绪。这一变化在他的创作中也有所反映。

萧伯纳是一位理想主义者，也是一个乐观主义者。他在早期创作中对人物及事件的处理反映了这一特点。剧中对立人物的妥协和矛盾的调和说明了他思想的局限性和简单化，也反映了他一厢情愿的乐观主义情绪。即使在那几部尖锐批判资本主义社会现象的优秀剧作中，我们仍然可以看到这种情绪的流露。然而，到了 20 世纪二三十年代，萧伯纳感到无法再继续保持早期的

参见《萧及其思想剧》，罗伯特·弗·惠特曼著，康乃尔大学出版社，1977 年版，第 120 页。惠特曼专门研究了黑格尔对萧伯纳的影响，《萧及其思想剧》便是一部这方面的专著。

乐观情绪了，尽管他对人类的前途并未发生动摇，坚信社会主义是全世界走向光明与兴旺的必由之路。《伤心之家》中炸弹的爆炸象征了危机四伏的资本主义世界不可能再维持表面的平静；而再晚些时候的“政治狂想剧”则把矛头直接指向资产阶级的国家机器和独裁统治。萧伯纳和费边社的某些成员的不同之处在于，他不是仅仅把社会主义作为一种时髦风尚挂在口头夸夸其谈的人。尽管他的社会主义思想并不彻底，但他怀有一颗真诚的心，并且用手中那支锋利的笔作武器，将他的理想和热情、机智和才华化作一部部剧作，批判他所深恶痛绝的资本主义罪恶，宣传他认为美好的、正确的思想，用他的心血去为实现一个光明的世界而努力。其次，萧伯纳的经历毕竟使他不同于那些“出身资产阶级的‘有教养’的人”。他从小家境窘迫，十几岁便出去工作。到了伦敦之后，他的住处距贫民区很近，使他得以见到生活在最底层的人民的贫困。贫民区简陋破败的住房条件，穷人被迫卖身求生的可悲处境，使萧伯纳看到了实现社会主义的必要性。萧伯纳对贫穷是深恶痛绝的，认为要改变社会就得消灭贫穷。他主张实行住房市政化，土地公有化，不再向房主交租。这些是萧伯纳对社会主义所始终抱有的希望，然而他从这些善良的出发点所得出的结论却不那么正确，而且也是行不通的。

但是，萧伯纳在经济、政治方面所表现出来的缺点仅仅是他思想的一个方面。不容忽视的另一个方面是，萧伯纳曾经认真地钻研过马克思的《资本论》，并且从中获益匪浅。如果说萧伯纳身上的那些费边社的痕迹来自资产阶级哲学与经济学的不良影响，那么，他思想中那些战斗的、革命的积极因素则来自对马克思主义的学习与信仰。他曾经这样谈到马克思对他的影响：“卡尔·马克思使我变成一个人，社会主义使我变成一个人。要不是如此，我同我的许多文友不会有任何两样，论文才他们谁也不比我差。”正像他自己承认的那样，从接触马克思著作的那一刻起，他就“变成了一个在世界上有所作为的人”。学习《资本论》不仅使萧伯纳加深了对资本主义制度的认识，也促使他把经济问题看作一个无比重要的社会现象。经济问题作为戏剧主题在他的剧本中反复出现就说明了这一点。他对经济的兴趣使他有别于其他剧作家，甚至有别于他最推崇的剧作家易卜生。他比任何一位剧作家都更热衷于谈论经济问题，可以说，这是构成戏剧家萧伯纳与众不同的最大特点之一。他自己也曾明确表示：“在我所有的剧本里，我的经济学研究起了重要的作用，就像解剖学知识对于米开朗基罗的油画一样重要。”

思想家萧伯纳的注意力不仅仅局限在对政治和经济的兴趣上。他对同时代的各种艺术主张都持有自己的见解。在易卜生的剧作传入英国之前，英国舞台上充斥着资产阶级情调的“佳构剧”。这类戏剧不仅毫无艺术性可言，也丝毫没有思想性。与这种低级艺术趣味并存的另一现象是“为艺术而艺术”。虽然主张“为艺术而艺术”的人还算得上资产阶级队伍中的有识之士，他们看到了资本主义的不可救药，并且不愿同流合污，企图在纯艺术中寻找到一个逃避现实的避风港。但是，“为艺术而艺术”的思想和“佳构剧”一样，从本质上讲都是反现实主义的，是麻痹人民斗志的。事实上，不少主张“为艺术而艺术”的人最终还是堕入了追求低级趣味的“佳构剧”的泥坑。

萧伯纳曾在贫困的伦敦西北区圣潘科拉斯住过相当一段时间。

转引自《英国文学中的伟大传统》，安·卢宾斯坦著，纽约，1953年，第920页。

转引自《真实的萧伯纳》，第295页。

萧伯纳在艺术上是主张现实主义创作原则的。他认为，伟大的艺术家都是有信仰、有目的的，没有信仰就不可能产生伟大的艺术。因此，“为艺术而艺术”是纯粹的“胡说八道”。萧伯纳还曾这样讽刺“为艺术而艺术”的主张：“这口号实行起来就变成‘为金钱而成功’。”萧伯纳在他自己的创作中坚决地实践了现实主义创作原则。他的大多数剧本都以现实为题材，具有很强的现实意义和针对性。即使他的那些历史剧也具有明确的现实意义，观众从中看到的不仅是过去时代的人与事，而且可以品味到萧伯纳借古喻今的深意。萧伯纳曾经这样概括戏剧的功用：戏剧应是“思想的工厂，良心的提出者，社会品德的说明人，驱逐绝望和沉闷的武器，歌颂人类上进的庙堂。”由此可见，尽管萧伯纳在政治和经济观点中存在不少幼稚的、不成熟的、甚至错误的见解，但是他在关于戏剧的社会功用及其对资本主义的揭露、批判等战斗性方面，态度是十分明确的。他把戏剧看作是磨砺思想的武器，唤醒民众的工具，是将进步思想灌输给全体人民的有效方式。萧伯纳曾经讲过一段话，十分鲜明地表达了他作为戏剧家的奋斗目标：“我写剧本的明确目的是，让全体民众在有关的问题上改变看法，同意我的观点。除此之外，再没有其它引我从事戏剧创作的刺激了，因为我并不需要依靠剧院维持生活。如果有人制止我创作不符合道德观念、主张异端的剧作，我就会停止戏剧创作，而去通过讲坛和书籍来宣传我的观点。”这段话表明，萧伯纳从事戏剧创作完全是为了宣传他所信仰的革命思想，除此之外别无他求。这种鲜明的立场、坚定的决心确实是难能可贵的，而从萧伯纳在其生年所造成的世界性影响来看，他无疑是成功的。

作为思想家的萧伯纳虽然存在着这样那样的不足和缺点，但他始终如一地信仰社会主义，在他漫长的一生中从未改变初衷，并且一直用他那支不倦的笔热情地宣传社会主义。正是他的努力使英国舞台上出现了英国人自己的“新戏剧”，开创了英国戏剧的新纪元。他的那些充满革命思想与批判锋芒的剧作不仅震动了剧坛，也震动了资产阶级及其政权。萧剧不断被禁演恰好说明了这些剧作的战斗性。以戏剧作武器的思想家萧伯纳走的是一条需要努力开拓的新路，他在这条道路上到达了成功的目的地。

戏剧家萧伯纳

萧伯纳写过很多政治和经济方面的书籍，如《市区贸易常识》、《关于这次世界大战的常识》、《智慧妇女的社会主义和资本主义指南》、《费边社会主义论文集》等。他还以文学艺术为题写过颇有影响的《易卜生主义的精华》、《最忠实的瓦格纳信徒》，以及《艺术的健全性》、《排演的艺术》等专著。无论萧伯纳以什么题材从事创作，他所表达的始终是他那与众不同的、既引人感兴趣又引人争论的观点。就连他那本推崇易卜生的专著《易卜生主义的精华》也被某些研究者们看作是体现了“萧伯纳式的”思想。这种

参见《艺术的健全性》，萧伯纳著，1895年出版。

参见《白里欧的三个剧本》序，第XXI页，转引自《英国文学论文集》，王佐良著，外国文学出版社，1980年出版，第285页。

《萧伯纳戏剧论文集》，亨尼科主编，纽约，1906年出版，第一卷，第22—23页。

《真实的萧伯纳》，第260页。

与众不同的“萧伯纳式的”因素正是我们欣赏和理解萧伯纳剧作的钥匙。

萧伯纳是在做过小职员、当过报刊评论员、又学习研究了许多政治与经济专著之后，才走上戏剧创作道路的。因此，从一开始写剧起，他就抱有明确的创作目的。首先，他要在剧作中宣传他的信仰，而不是去迎合普通观众消遣的需要。因此，萧伯纳从来没有将当时流行的戏剧创作程式作为他进入戏剧界的阶梯，相反，他用自己的创作实践去无情地挖苦和批评那些低级趣味的戏剧程式。“佳构剧”是从法国传入英国的。这种戏剧脱离现实生活，讲的永远是浪漫爱情、家庭纠纷、乃至通奸等无聊故事。正如萧伯纳批评的那样：“佳构剧的制造不是艺术，而是工业。一个文学机器匠要获得写作此类剧本的本领一点也不困难，困难的倒是要找一个天性中毫无一点艺术家气质的文学机器匠，因为最能破坏佳构剧的莫过于作品中还有丝毫的艺术成分，或者作者本人还有丝毫的良心。”作家只要“忽有一念”，便可根据其想象无限发挥，设计出一些误会和矛盾，以及人物之间的复杂关系。当然，根据佳构剧的程式，误会在最后一幕里必然被消除，观众也就被打发回家了。在萧伯纳看来，这种在形式上毫无创新、在内容上无新意可言、并且没有丝毫思想性和现实意义的作品应该坚决取缔。我们从萧伯纳的剧作中处处都可见到他是如何讽刺和批判这种戏剧、并反其道而行之的。首先爱情在萧伯纳的笔下变了样。它失去了脱离生活的那种不真实的浪漫色彩，男女主人公的忸怩作态遭到嘲弄，生捏硬造的误解也不见了，取而代之的是有血有肉的人物，具体真实的情感。当然，剧的结局常常是出乎预料的。因为观众在观看萧剧时无法套用现成的观剧经验，对人物所要做出的举动总是估计错误。因此剧院里时常传出观众的惊呼和剧评家的愤怒，当然，如果看得见的话，还有萧伯纳那张长满胡须的脸上现出的满意微笑。《好逑者》、《武器与人》、《康蒂坦》、《人与超人》等多种剧本都讽刺了那种所谓的浪漫爱情。《武器与人》中相貌英俊的塞吉厄斯本是典型的浪漫角色，按照“佳构剧”的程式，他与年轻美貌的女主角之间的爱情必然在经历了种种误会和矛盾后得到一个圆满的结局。然而作者让塞吉厄斯最后放弃了与女主角雷娜作戏般的恋爱关系，而去爱上了直率、精明的女仆。女主角雷娜也不例外。当她看清恋人的真实面目以及她自己那不切实际的爱情梦想之后，也毅然决定与塞吉厄斯分手，并爱上了那位从不将她浪漫化、理想化的瑞士军人——“奶油巧克力兵”。浪漫爱情在生活面前遭到了彻底的破灭，然而舞台与生活接近了，戏剧人物与日常生活中的普通人接近了，剧院不再是仅仅为人消遣的场所，而是教育人们面对生活现实的讲坛。观众在看戏的同时，总是要受到剧作家萧伯纳的教育：关于战争，关于宗教，关于家庭关系，等等。萧伯纳曾经通过他的戏剧人物之口说过这样的话：“我开玩笑是为了讲真理，真理是世间最有趣的玩笑。”这位极善于利用玩笑形式进行社会批评的戏剧大师，在几种剧作中运用似非而是的反论来讽刺“佳构剧”，加速了这种颓废戏剧的消亡。

萧伯纳的战斗锋芒不仅指向“佳构剧”，他还有着更重要的目的，即利用戏剧进行对社会现实的批判和对资本主义罪恶的揭露。因此，他的剧中人往往不是那些王公贵族或才子佳人，而是体现资本主义罪恶的贫民区住房老

《白里欧的三个剧本》序，第20页。中文译文参见王佐良的《英国文学论文集》，第285页。

见《英国佬的另一个岛》，克干神父语。

板，来自社会低层的妓院老鸨，代表资本主义工业及战争的军火商人，大独裁者，以及借古喻今的种种历史人物。萧伯纳是一名旧世界的批判者，严肃，无情，有力，一针见血。在批判资本主义的罪恶的时候，萧伯纳不再是那个把微笑隐在大胡子后面的幽默家，而是一位手持利剑的斗士。无论是严格依据事实而写的、揭露贫民区状况的《鳏夫的房产》，还是将娼妓问题令人震惊地公开提出来的《华伦夫人的职业》，乃至批判资本主义的所谓“民主政治”的《苹果车》、审判法西斯头子的《日内瓦》，萧伯纳用犀利的笔锋直刺资本主义制度的痼疾，毫不留情地将那些见不得人的肮脏当众抖落出来，迫使那些宁愿沉湎于空泛的幻想而不肯面对现实的有闲阶级，不得不睁开眼睛认真地看一看周围的世界。《华伦夫人的职业》遭到禁演的经历说明，萧伯纳的批判锋芒着实刺痛了资本主义制度的当权者。然而，历史的进步、人民的觉醒是任何人也阻挡不了的潮流。在《华伦夫人的职业》刚刚写成的19世纪末，娼妓问题还是“体面人”不能公开谈及的话题；但是到了20世纪，广大观众已经能够正视这类资本主义社会的弊病，并且目的明确地到剧院里来，专门聆听和接受萧伯纳对社会的批评。著名作家普利斯特利曾在萧伯纳90岁寿辰时撰文，评价作为戏剧家的萧伯纳在对社会进行批判方面所发挥的作用。他说，萧伯纳“要求他的首批观众、那些维多利亚后期的人们停止空谈理想，打破理论和实践的不一致，长时间地、仔细地看一看社会现状，然后不要为其叹息，而是去改变它。”萧伯纳的努力没有白费。他的剧作帮助了人们去正视现实，也促进了革命思想的传播。几十年后，“那些来到剧院时又累又饿、心事重重的观众和他（萧伯纳——译者注）最初为之写剧的那些吃得好的安闲人士不一样，……他们欣赏他的机智，他的编剧技巧和他的哲理，而对于那些他有意让他们理解的东西虽然仍有十分之九尚不熟悉，但是我认为，大多数观众已经在很大程度上被吸引、甚至习惯了他的社会批评。”作为旧世界的批判者，戏剧家萧伯纳做出了重要的贡献。

形式与内容是相辅相成的两个方面。为了实现戏剧的战斗性，萧伯纳在戏剧形式上也做了大胆的创新。他有意与情节剧背道而驰，在矛盾、误解、巧合在欧洲戏剧舞台上盛行的时候，颇有勇气地将讨论式对话搬到舞台上来，通过剧中人物雄辩地宣传萧伯纳的思想。他笔下的主要人物几乎个个能言善辩，极好发表议论。在《圣女贞德》的一个著名讨论场面中，一个人物竟发表了长达7分半钟的议论！这种情形在《人与超人》中“地狱”一场戏里也十分突出。其它剧本也不乏这类例子。这使与萧伯纳同时代的某些剧评家不屑地宣称萧的创作只是“戏剧化了的政论”而已。然而，不可否认的事实是，这种“政论”经过萧伯纳的艺术加工，不仅在英国舞台上赢得了一席牢固的阵地，而且越来越为各阶层的观众所接受。作为一种新鲜的舞台表现形式，萧伯纳的讨论式戏剧得到了承认。实际上，这种以讨论代替故事的戏剧是难于讨巧的。然而，萧伯纳硬是用讨论将那些习惯于旧的戏剧程式、仅仅来剧院寻求消遣娱乐的观众吸引住了。这个秘密在于，萧伯纳具有卓越超群的语言天才和不同寻常的机智幽默。爱尔兰民族是一个十分聪慧健谈的民

《乔·伯·萧——社会批评家》，J·B·普利斯特利著，载《乔·伯·萧的九十寿辰》，斯·温斯顿编，哈钦森出版公司，1946年，第52页。

《乔·伯·萧——社会批评家》，J·B·普利斯特利著，载《乔·伯·萧的九十寿辰》，斯·温斯顿编，哈钦森出版公司，1946年，第54页。

族。在文学史上，著名的讽刺与幽默大师有不少是在都柏林生长的爱尔兰人，例如大名鼎鼎的斯威夫特、王尔德、旭恩·奥凯西、乔伊斯，甚至复辟时期的喜剧大师康格里夫也是在都柏林的三圣学院接受的大学教育。都柏林的空气里似乎含有一种特殊成分，专门造就极富幽默感的语言大师。萧伯纳就是这群文学明星中的一位。与他们不同的是，在机智、幽默和善辩等特点之外，萧伯纳还独享另一个长处：音乐感。这些因素构成了“萧伯纳式的”特殊戏剧风格，也形成了萧剧能够吸引观众的因素。翻开萧伯纳的剧作，机智的妙语俯拾皆是。另外，萧伯纳的机智总是与反论联系在一起的。因此缺乏幽默感的人大概难以欣赏他的机智。只在文字表面作文章的人也往往难以真正理解他的机智的含义。《英国佬的另一个岛》原来是批评和讽刺英国对爱尔兰的统治的，然而该剧在英国上演时剧中那些对英国人的讽刺非但没有引起观众的不满，反而博得阵阵笑声和掌声。相反，该剧在爱尔兰却遭到拒绝，未能上演。这种情形引起萧伯纳研究者的注意，他们就此发表议论说：“如果机智用得少些，萧伯纳的观点将会更加明晰。”

萧伯纳自幼在音乐方面受过良好的训练。他对古典音乐的熟悉程度就像一般孩子熟悉图画书一样。由于他从小生活在音乐气氛浓厚的高雅环境中，他很早就具有了较强的音乐感。成人之后，他又当过一段时间的音乐评论员。凡是读过他的音乐评论的人都会感动他对音乐的强烈感知和独到见解。他最喜爱瓦格纳和莫扎特的作品，他不仅写过有关他们的专著与文章，还在他的剧作中融进了他们的音乐色彩。喜好音乐的大科学家爱因斯坦曾说，萧伯纳剧本中的每一个字就像莫扎特交响曲中的每一个音符。语言的音乐感使大段的对话朗朗上口，赏心悦耳，为观众接受萧伯纳的思想提供了艺术表现方面的重要条件。

萧伯纳的语言造诣不仅来自于他的音乐修养。他是一位对英语语音学有着特殊研究的剧作家，也许称得上是具有这一特长的唯一的英国剧作家。他曾在英国广播公司（BBC）的英语口语咨询委员会上担任数年主席职务。这个委员会的责任是为播音员解决语音方面的疑难问题。当播音员遇到某些生僻字眼以及专有名词、外来词，不知如何发音时，就将疑问提交给这个委员会的专家们，由委员会主席主持专家讨论，统一意见，提出正确的发音方式。作为委员会的主席，萧伯纳成绩卓著，其成果之一是系列小丛书《广播英语》的成功出版与发行。萧伯纳的语音才能在他的剧作中也得到充分的体现。他善于通过人物的口音来表现他们的社会地位、生活环境与性格。读过萧剧原文的人对此会有很强的感受。萧伯纳还以伦敦各区居民在发音上的巨大乃至细微差异为题材，创作了著名喜剧《匹克梅梁》。他在这出喜剧中不仅成功地塑造了语音学家息金斯和卖花女伊莉莎两个成功的戏剧形象，还通过此剧将鲜为人知的语音学及其重要性介绍给了广大观众。英国的一位语音学家曾在萧伯纳 90 岁诞辰时专门写文章，赞扬“一位如此著名的从事其它职业的人”为语音学学者帮了大忙，并为此对萧“表示感谢”。

萧伯纳的成就是多方面的。与他的戏剧成就不可分的是他对英国散文所做的贡献。众所周知，萧伯纳在创作了供舞台演出的剧本、却又屡屡遭到禁演后，便开始为剧本写作洋洋洒洒的长篇前言，与剧本一起出版。这些前言不仅为剧本作了宣传，也对剧本进行了解释与说明，同时又包含了许多新思

想和新见解，是可以独立存在的散文作品。萧伯纳是一位才思敏捷，又极好思辨、极善于表达的人，而且他博览群书，因此他的脑子里总是装着喷涌不尽的各种念头。虽然他的剧本创作足以称得上丰产，却仍使萧伯纳感到言犹未尽，必须另辟途径，使他的人物与思想在舞台以外的空间里得以继续发展。萧伯纳对英国散文的贡献在于，他以“简朴、流畅”的风格为英国的散文写作带来一股清新的气息。他的文章“明晰、机智，既有战斗性又具说服力”。他将“讽刺、夸张、贬低及轶事”等各种手法溶于一炉，嘻笑怒骂皆成文章。他注意新闻体，认为只有属于一个时代的作品才能为所有时代的读者所接受。“他反复锤炼，为自己设计出一种极适于辩论的文体。这种文体既适于舞台对话又宜于辩论式散文，始终接近剧院与讲坛。这种文体具有引起争论的挑战性口吻，不包含丝毫的暧昧与遮掩。”不仅如此，萧伯纳还具有另一手高超的本领。他极好讽刺挖苦，有时几乎达到侮辱人的程度，但是从不会引起被挖苦者的反感。普里斯特利这样形容萧伯纳的这种本领：“拳头雨点般地砸在我们头上，可我们却没有出一点血。”瑞典科学院诺贝尔奖委员会主席佩尔·哈尔施特龙曾说，萧伯纳的散文风格是一般作家望尘莫及的，只有伏尔泰的最佳作品方可与之媲美。

这位成绩卓越的大戏剧家似乎是说不尽的。他继承和发扬了英国戏剧的优秀传统，同时坚决地摒弃了其中的糟粕。他注重戏剧的社会功用，主张以戏剧为武器，批评和揭露资本主义的罪恶。从这一目的出发，他热诚地宣传易卜生的戏剧，并且尖锐地批评当时某些为迎合观众口味而随心所欲改编莎士比亚剧作的资产阶级文人，虽因此而引起误解而不悔。他认真研究英国的社会经济状况，坚持创作为现实服务的现实主义戏剧。他积极宣传社会主义思想，有时甚至不惜牺牲剧中的人物形象和作品的艺术性。他改革戏剧题材，将过去从不上舞台的东西引入剧场，并且以雄辩的口才使这种战斗力极强的新戏剧在英国的话剧舞台上站住阵脚，为英国戏剧翻开了新的一页。有人将他称为“引人发笑的易卜生”，因为他与严肃的伦理学家易卜生的戏剧风格相去甚远。纵观他的戏剧创作，我们最好还是把他看作他自己，一位熟悉经济学和政治学的思想家，一位机智幽默的语言大师，一位善于运用喜剧手法进行讽刺嘲弄的爱尔兰人，一位为英国戏剧作出了卓越贡献的戏剧天才萧伯纳。

萧伯纳是一位长寿者，这使他能够有时间从容地进行创作活动。虽然他第一次尝试剧本创作时已经 30 岁，但是他的剧作家生涯仍旧比戏剧大师莎士比亚的一生还长！漫长的创作生涯和为数甚多的作品引出了萧剧的创作分期问题。王佐良先生曾经在一篇论文中将萧伯纳的创作分为 4 个时期，即从 1892 年至 1899 年，1900 至 1913 年，1914 年至 1928 年，以及 1929 年至 1950 年。第一阶段的创作包括 3 组作品：《不快意的戏剧》，内含《鳏夫的房产》（1892）、《好逮者》（1893）和《华伦夫人的职业》（1894）；《快意的

以上几行引文均参见《真实的萧伯纳》，第 248 页。

《乔·伯·萧——社会批评家》，《乔·伯·萧的 90 寿辰》，第 51 页。

《乔·伯·萧——社会批评家》，《乔·伯·萧的 90 寿辰》，第 51 页。

《乔·伯·萧——社会批评家》，《乔·伯·萧的 90 寿辰》，见该书附录《授奖辞》。

参见《论萧伯纳的戏剧艺术》，《英国文学论文集》王佐良著，外国文学出版社，1980 年出版，第 250 页至 276 页。

戏剧》，内含《武器与人》（1894）、《康蒂坦》（1894）、《风云人物》（1895）和《难以预料》（1896）；以及《为清教徒写的戏剧》，内含《魔鬼的门徒》（1897）、《凯撒与克莉奥佩特拉》（1898）和《布拉斯庞德上尉的转变》（1899）。这3组中的10个剧本就有大半至今仍享有盛名，如《鳏夫的房产》、《华伦夫人的职业》、《武器与人》、《康蒂坦》、《魔鬼的门徒》和《凯撒与克莉奥佩特拉》。这一时期的创作题材多样，显示了戏剧家萧伯纳的丰富想象力和表现力。从他为剧作分组而起的名称可以看出他在戏剧写作手法上的某种转变。在他刚刚拿起笔来从事戏剧创作时，萧伯纳把注意力集中在作品的思想性和战斗性上，以揭露和批判资本主义社会的罪恶为目标，因此产生了《鳏夫的房产》和《华伦夫人的职业》等优秀的批判社会现实的作品。但是由于批判锋芒过于直露，影响了剧本的上演。这使萧伯纳不得不改变策略。他一方面设法使剧本得以出版发行，并增加长篇序言进一步阐述其观点，另一方面则在创作上另辟途径，改“不快意的戏剧”为“快意的戏剧”，这一努力的结果是《武器与人》和《康蒂坦》的诞生，《武器与人》作为一出成功的喜剧而受到广泛欢迎，《康蒂坦》则以突出的女主人公的形象、充满诗意的内容以及作者对爱情和宗教的新颖见解而久演不衰。接下来，萧伯纳又以美国革命为题材创作了《魔鬼的门徒》，受到美国观众的喜爱和欢迎，为萧剧在美国的上演开辟了通途。可以说，萧伯纳在创作初期不仅迅速地显示了他的戏剧才华，而且得心应手，在短短的几年之内就拿出了足够一名作家为之骄傲一生的数种优秀剧作。

在这个成功的开端之后，是萧伯纳在第一次世界大战开始前的第二个创作阶段。这是又一个多产的创作期。这期间，他以《可敬的巴什维尔》（1901）始，至《凯瑟琳女王》（1913）止，一共创作了十多部剧作，其中有著名的《人与超人》（1903）、《英国佬的另一个岛》（1904）、《芭巴拉少校》（1905）、以及盛演不衰的喜剧《匹克梅梁》（1912）。这十几年中，无论在创作技巧还是在题材的广泛性方面，萧伯纳都显示出了不竭的才华。他将地狱搬上舞台，让魔鬼、唐璜同台演出；他让贫民窟的居民卖花女当上了剧中的主角，并在6个月内把她变成文雅高贵的公主。他将题材从揭露社会不平扩展到对帝国主义的批判，将笔锋直接指向英国的统治阶级。他坚决反对战争，企图用调和的方法最后战胜资本主义的代表大军火商；尽管他的费边主义的解决方式只能是无法实现的幻想，却反映了萧伯纳的良好愿望。同时，他为观众又塑造了一位成功的女性形象——巴巴拉少校。

第一次世界大战改变了世界，也改变了人类对世界的看法。萧伯纳在经历了第一次世界大战的严峻岁月之后，向观众呈献了风格迥异的作品《伤心之家》（1916）。这部被认为是受到了契诃夫影响的优秀作品表明，第一次世界大战在萧伯纳心中掀起了暴风雨般的强烈震动。调和的方法是无法解决资本主义世界的矛盾的，这个旧世界必须来一个彻底的改变：只有让炮弹将这个旧世界彻底炸毁，光明才有可能到来。在这个创作阶段中，萧伯纳共写出了9个剧本，其中的优秀作品除了《伤心之家》外，还有巨作《千岁人》（1921）和历史剧《圣女贞德》（1923）。此时的萧伯纳已经是年逾花甲的老人了，但是他仍然保持着不同寻常的创作激情，奇思异想层出不穷。由五个剧目组成的巨作《千岁人》（又译作《回到麦修色拉》），在时间上跨度极大，从古到今，直至未来，讲述了人类三千多年的情形，宣传萧伯纳的“创造进化论”观点，指出长寿将给人类带来的种种益处。《千岁人》的思想虽

不足取，在舞台上也不成功，但它们显示了萧伯纳的丰富想象力，是一部不容忽视的作品。《圣女贞德》从另一个侧面表现了萧伯纳异常活跃的思想。贞德是法国历史上的著名女英雄，一个被尊为圣人的传奇人物，历来吸引着欧洲各国作家，以贞德为题材的作品相当多，其中有不少出自大作家的手笔。莎士比亚、伏尔泰、席勒、阿·法朗士、甚至马克·吐温都以贞德为主人公写过作品。萧伯纳阅读了所有这些作家关于贞德的描写，然后塑造出了一个具有新鲜意义的人物形象。他没有按照描写圣人的传统方法来写贞德，也没有将贞德浪漫化为谈情说爱的女主角。他突出了贞德的个人意志，赋予这个历史人物以现实意义。通过《圣女贞德》，萧伯纳既表现了历史上民族主义和新教的兴起，也反映了现实中爱尔兰民族独立的必然；他既说明了个人能力的局限性，也强调了个人意志的力量。《圣女贞德》是一部内涵极为丰富的作品，它对宗教信仰、妇女问题、社会形态乃至影响历史发展及个人命运的政治因素等诸多问题都进行了发人深省的讨论，是一部不可多得的力作。贞德这个身穿男装、不谈恋爱的新女性形象也为英国舞台增添了一个成功的现实主义人物。

年逾花甲且一直耕耘的萧伯纳已经写出了大量的创作，对于他，观众还应该期待什么呢？萧伯纳总是令人想象不到的。在他本可以安度晚年的时候，他仍旧孜孜不倦地工作着，奉献着。从1929年到他谢世的1950年，萧伯纳又写出了十多个剧本。其中的“政治狂想剧”《苹果车》（1929）和《日内瓦》（1938）不仅说明萧伯纳依然创作才能不竭，也反映出他的政治热情不减当年，笔锋仍然犀利如旧，毫不留情地讽刺和批判着资产阶级政治和法西斯分子。直到他逝世那年，萧伯纳仍在从事着戏剧创作，他以其长寿的生命和旺盛的创作能力再一次表明了他的不同寻常。

与思想家萧伯纳一样，作为戏剧家的萧伯纳存在着明显的缺点。“他的剧本提出了一些社会问题，但是没有打中要害；他所揭示的矛盾、冲突经常是前紧后松，他的答案往往是妥协的，不了了之的，甚至是败北主义的。”这些缺点可以说是萧伯纳戏剧创作中的致命伤，而这些致命伤则是作为思想家的萧伯纳的缺点所带来的后果。至于其他一些不足，例如他为了宣传自己的观点而牺牲作品的艺术性，在剧作中塞进过多的议论而影响主题的明晰等等，有时使其作品染上枯燥沉闷的色彩，时常引起观众的腻烦。但是，纵览全貌，任何人也无法否认萧伯纳的戏剧天才及成就。他的优秀剧作至今仍为世界各地的观众喜爱着。人们通过舞台演出、电影和广播，欣赏着他的机智、幽默，那些生动的人物形象和令人叫绝的精采对话带给了观众不可磨灭的印象。在萧伯纳诞生130周年的今天，他仍旧拥有着独一无二的“特权”：世界上发行着以萧伯纳为专题的定期刊物就有3种——英国萧伯纳学会出版的《萧伯纳的作品》（Shavian）以及在美国出版的《独立的萧伯纳》（The Independent Shaw），和《萧伯纳评论》（Shaw Review）。这些刊物年复一年地刊载着萧伯纳研究者的学术成果以及萧剧在世界各地上演情况的信息。享有这种殊遇的大文豪在今天世界上是不多的。

我国对萧伯纳的翻译介绍始于本世纪20年代末。鲁迅先生曾对萧剧在中国的传播做了具体有益的工作。萧伯纳在1933年初访问我国后，上海书店曾专门出版《萧伯纳在上海》，鲁迅先生亲自为此书作序。那个时期出版的萧

剧中译本有《一个逃兵》（即《武器与人》）、《好逑者》、《千岁人》及《乡村求爱》等数部。解放后，人民文学出版社从萧伯纳的剧作中选出十一部，出版了《萧伯纳戏剧集》。这 11 个剧本是《鳏夫的房产》、《华伦夫人的职业》、《康蒂坦》、《凯撒与克莉奥佩特拉》、《英国佬的另一个岛》、《芭巴拉少校》、《匹克梅梁》、《伤心之家》、《奥古斯都尽了本分》、《苹果车》和《真相毕露》。鉴于这种情况，在编辑这部《获诺贝尔文学奖作家丛书》的时候，我们既打算收入已经译介过的萧氏优秀剧作，又想介绍尚未译成中文的重要作品；既要体现萧剧的多种题材和多种风格，又要尽量反映出萧伯纳的思想及戏剧艺术的发展过程。经过反复选择，本集决定收入萧伯纳的 6 个剧本，它们是早期优秀作品《华伦夫人的职业》、《康蒂坦》，深受欢迎的喜剧《匹克梅梁》、《武器与人》，以及中后期的重要代表作《人与超人》和《圣女贞德》。

萧伯纳是世界闻名的大戏剧家。他为英国戏剧和世界戏剧做出了不容忽视的重要贡献。在我国，萧剧的研究工作尚未全面展开。许许多多有意义的课题在等待着外国文学工作者和戏剧工作者去注意、去研究；对于广大的外国文学爱好者们来说，萧伯纳是一位值得结识的作家，他的剧作值得一读。这部《获诺贝尔文学奖作家丛书》的出版必定会重新唤起老读者对萧伯纳的兴趣，并赢得更多的新读者。他们将在本集中看到与那些被称作“现代派”剧作家的作品迥然不同的东西。读一读萧伯纳吧。

1986.9.13 北京

读剧本与看演出

不少人认为剧本不适合阅读，会“败兴”。我是话剧的爱好者，往往也有同感，只是嘴上还不饶人，曰：读剧本当然不同于读小说，要充分发挥想象力，在头脑中建构一个舞台，让纸上的人物活起来。否则怎么解释戏剧是高于小说的艺术呢？

戏剧确实是高于小说的艺术形式。这一点在观看了林兆华等几位导演搬上舞台的《罗慕路斯大帝》之后，感触尤深。且不去说话剧如何利用了灯光、布景、道具等舞台手段丰富了原著，使其成为立体的、活动的艺术，单是导演们用自己的心智对剧本作出的独到阐释，就已经大大地丰富了原作的内涵。

《罗慕路斯大帝》是瑞士德语作家杜伦马特的作品。这位以怪诞的写作手法著称的作家早已因《贵妇还乡》、《物理学家》和《法官和他的刽子手》等佳作闻名于世。《罗慕路斯大帝》这部带有闹剧成分的悲喜剧只是近几年来才较多地引起文学界的注意，主要原因是“他对历史事实采取滑稽的自由处理手法”，这同近年来在西方文艺界悄然兴起的“假设历史”之作的风气恰好合拍，博得青睐是不奇怪的。

说句老实话，若是让一个普通的文学爱好者在没有任何心理准备的条件下去阅读这个剧本，他或许会肯定作品所表现的幽默和睿智，却不一定对剧本大加赞赏，没准儿还会说剧本的说教味儿太浓了。可是，在林兆华导演的舞台上，《罗》剧犹如经过精心修饰的少女，展现给观众的几乎全部是它精彩的方面。例如，剧中主人公罗慕路斯大帝身为西罗马帝国的最后一位皇帝，他无力挽救西罗马帝国必将灭亡的命运，宁可饱食终日，专心等待入侵者的到来。导演为此设计了牵线木偶，将人生的悲剧性视觉化，收到了奇特的艺术效果。再例如，《罗》剧本是“假设历史”之作，即今人对历史的一种看法，或是今人从历史中受到的一点启发；导演为了将这种认识传达给观众，特在舞台中央设计了一个小舞台。这个小舞台被话剧研究所的一位同仁称作“微缩景观”。它像一个作战用的军事地形，将历史以浓缩的形式再现给观众，不仅为牵线木偶们提供了活动范围，也有效地将演出同观众“隔离”开来，造成了一种必要的距离感，使观剧本身升华为对历史的反思。再如，为了提高观众的参与意识，导演有意让一个演员扮演两个角色。演员只是通过拿掉头冠、改变声调，便从一个角色过渡到另一个角色。此外，主人公罗慕路斯由3位演员扮演，演一幕换一次人，迫使观众不得不一次又一次地从戏剧情节中跳出来，现实地、客观地看待舞台上发生的一切。凡此种种，无一不使观赏话剧成为纯艺术的智力游戏。

智力游戏对于游戏的制作人（导演）和游戏的参加者（观众）来说，都具有挑战性。前者要具有高超的专业技能和足够的创新意识，制造出新颖而又不脱离观众欣赏水平的舞台技法；后者则需要熟悉戏剧程式，具备一定的艺术修养，能够识破导演的“机关”，从而在观剧的过程中得到某种快感。不过，要实现话剧的这种功能，似乎还有更重要的一个问题需要解决，这就是长期以来一直困扰着话剧工作者和广大观众的问题：话剧到底是什么？好在近来的文艺政策已经肯定了艺术的娱乐性，话剧作为一种综合的艺术形式，其丰富的艺术手段、复杂的表现方式以及独有的艺术规律，规定了话剧必然是、也只能是一种较高级的、较纯粹的艺术形式。话剧的生命力并不存

在于普及之中，只有还给话剧其纯粹的艺术本质，话剧才能够在百花齐放的艺术园地中获得其真正的位置。《罗慕路斯大帝》的成功演出，就是为话剧寻找其真正位置所做的努力，是可贵且可嘉的。

话说回来，什么是“假设历史”之作？说白了，就是不睬历史事实，运用艺术家的想象力，赋予历史人物另一种行动的自由，进而在白纸黑字之间编造有关人类的故事。《西班牙宫廷舞》和新近问世的《祖国》等长篇小说，均属此例。《罗慕路斯大帝》对历史的假设是颇值得揣摩的。历史上的罗慕路斯·奥古斯都路斯是西罗马帝国的末代皇帝。他本是军事将领奥雷斯底之子。475年，奥雷斯底把尤利乌斯皇帝赶出意大利，立尚系幼年的儿子为帝，实际上是由他统治意大利。但是，部下哗变，拥戴日耳曼武士奥多阿克。476年，奥多阿克处死奥雷斯底，却赦免了罗慕路斯，将其发配到意大利南部的坎帕尼亚行省（以上史实根据《不列颠百科全书》记述）。剧中的情节是：罗慕路斯大帝执政20年，毫无政绩。他只关心一件事，即养鸡业。他亲自为鸡场中的母鸡取名，并统统冠之以先帝的尊称。遗憾的是，这些“奥古斯都”们都不能下蛋，而唯一的下蛋能手却是不知从何而来的日耳曼种鸡。这位帝王的形象最初令人讨厌，因为他全无君主的风度。但是，当他以内心独白的方式表述了心中的秘密之后，观众明白了，他也不过是一个遭受命运操纵、身不由己的木偶而已！他那闹剧似的荒唐举止原来正是他无奈的反抗。

假设历史，反映了人类对自身的反思行为，而反省自身则是人类赋予艺术的崇高使命。杜伦马特创作《罗慕路斯大帝》是在1949年，剧中台词多处可见创作者对二次大战的思索。例如爱国主义，这伟大的抽象概念被剧中人用来谴责罗慕路斯，因为他拒绝抵抗，是彻头彻尾的叛国。可是罗慕路斯认为，他要背叛的并非是国家，而是眼前的腐朽制度——国家是不会灭亡的，灭亡的只是过时的制度。同样，当德国在为头号战犯希特勒是否犯了叛国罪而喋喋争论时，他们避开希特勒对全人类犯下的罪行而去抽象地谈论国家，便暴露了《罗》剧中所揭示的一大人类缺点：放弃事物的本质而拿抽象的概念作文章。

有趣的是，阅读“假设历史”小说要比观看“假设历史”剧更难，因为品味其中“假设”韵味的任务全在读者一人身上。看剧则不然。导演已经通过他的构思将“假设”暗示给了观众，从一开始，观众就体会到了剧中的“假”。不过，更有趣的是，《罗》剧让人——尤其是我们中国人——突然对自身也有所觉悟：瞧瞧咱们的历史剧，从《蔡文姬》、《关汉卿》、《虎符》到《李白》，怎么都是那么的有板有眼，严肃、庄重，一本正经。可谁不知道历史是不能复制的，一个剧本只可能是一个人（或者包括导演在内的几个人）对历史的一种看法！这么说绝非贬低上述几出话剧。它们都是优秀剧目，受人喜爱。不过，对比之下，是否显出了我们的历史剧（直至话剧整体）有些太单调？

说来说去，读剧本与看演出都是必要的。读剧本是同剧作者对话，看演出则是与导演和演员们对话。当代的西方导演们尤其喜欢对莎剧进行新阐释，几乎年年花样翻新，西方的话剧爱好者便有幸多同艺术家们进行心智的交流，丰富对莎剧的理解。《罗慕路斯大帝》是对当代一位重要剧作家的作品所做的新阐释，能够观赏到这部话剧的人，无疑是幸运的，因为它会拓宽人们艺术想象力的天地。

通艺术之道 传名作之神

——浅谈英若诚的剧本翻译

翻译，似乎与话剧的表演艺术风马牛不相及。然而，在讨论英若诚先生的艺术成就时，翻译则是不能不谈的。这位多才多艺的艺术家不仅在话剧和影、视表演中展露了自己的才华，其艺术观念、艺术个性和艺术成就在表演以外也同样有着突出的表现，剧本翻译即是其中之一。

英若诚的文学翻译，始于18岁。他还未从清华大学英文系毕业，就翻译了爱森斯坦的《电影感》，1953年又译了斯坦尼斯拉夫斯基的《〈奥赛罗〉导演计划》。此书于1953年由当时巴金主持的“平明出版社”出版，并至今仍表演艺术上的一部经典著作。此后40余年来，英若诚在话剧表演之余，一直坚持在译林中跋涉，先后翻译了十几位名家的剧作，其中包括莎士比亚、费尔汀、古巴的《甘蔗田》，挪威的比昂逊、爱尔兰的奥凯西、印度的泰戈尔、瑞典的斯特林堡。中国的老舍、曹禺，等等。200余万字的话剧剧本及理论著述，为沟通中外话剧交流作出了贡献。统而言之，英若诚的剧本翻译具有这样几个特点：他将话剧剧本作为翻译的主攻方向，并且做到了中—英、英—中双向的翻译，在“洋为中用”、尤其是使中国戏剧走向世界做出了突出的成绩；他以表演带动翻译，用翻译促进表演，为剧本的选择和翻译如何适应演出的需要积累了有益的经验。

英若诚从英文译成中文的剧本包括莎士比亚（英）的《请君入瓮》、阿瑟·密勒（美）的《推销员之死》、彼得·谢弗（英）的《上帝的宠儿》、赫尔曼·沃克（美）的《哗变》以及肖伯纳（英）的《芭巴拉少校》。这些作品创作于不同的时代、不同的国家，风格各异，均系传世佳作，其精神风貌在英若诚的译文中均得到精彩的再现，每个剧本的上演皆产生了“轰动效应”，这对于丰富我国的话剧舞台、开拓话剧艺术的前景起到了不可替代的重要作用，引起了行家们的广泛注意。

《请君入瓮》与开拓精神

莎士比亚在我国文艺界占据着一席重要位置。莎剧的介绍与研究水平几乎标志着我国的外国文学研究水平。1981年，北京人民艺术剧院邀请英国的著名话剧导演托比·罗伯森来华执导英若诚的译本《请君入瓮》，在北京掀起了继“老维克”剧团1979年访华演出后的又一个莎剧热。《请君入瓮》的“轰动效应”在当时更主要地表现在文学艺术界的“改革开放”精神上。英若诚在题为《一次愉快有益的艺术合作——中英合排莎翁名剧〈请君入瓮〉》的文章中曾为这次演出作了精到的总结，着重强调了此剧的演出“包括了多年来[西方]学者和艺术家研究和实践的成果”，并就“对今天西方话剧的面貌产生了巨大影响”的莎剧演出形式进行了考证，从而改变了“整个演员与观众的关系”，认识到我国的话剧应该“尊重我国观众的欣赏习惯，同时又引导观众广泛涉猎人类文化宝库中一切美好的遗产”。上述评论不仅说明《请君入瓮》一剧在介绍话剧表演新观念方面的积极意义，也反映了英若诚的艺术敏感与见识。尤其引人注意的是，英若诚已经形成了较为清晰的认识，要立足我国的现实，传播世界的优秀文化遗产。

《请君入瓮》的演出十分成功。英若诚翻译的剧本遂又被刊载在《外国文学》“莎士比亚专号”的头条，并配有译后记一篇。时至今日，当时间冲淡了演出成功时的轰动效果，冷静地评价英若诚在译介莎剧方面的成绩，就会发现除去此剧的演出满足了当时的观众对真正艺术的渴求之外，他还在话剧翻译的方法上留下了不少值得细细琢磨的内容。首先，莎剧中的大部分语言采用了无韵诗的形式，而诗似乎容易使观众对根植于生活之中的莎剧产生认识与接受上的误解。为了确切地传达莎翁时代的话剧与观众的密切关系，此剧在演出时采用了伸出式的舞台形式，缩短了观众与演员的距离；在台词上，则要尽量体现出大多数观众是只花得起三便士门票钱的普通百姓甚至文盲，而绝非有教养的文明之士。英若诚本着这种指导思想，将《请君入瓮》中的一些台词译得颇有特色。尤其是几个喜剧色彩较浓的人物的语言，不仅幽默俏皮，而且颇为生活化；对于上层人物使用的无韵诗体，英若诚在努力保持其诗的韵味同时，还使用了一些中国的成语和谚语，演出时效果很好，为他后来的剧本翻译风格奠定了一个良好的基础。

《推销员之死》的深度与启迪

如果说英若诚开始翻译《请君入瓮》时尚未形成明确的指导思想，《推销员之死》的译介则肯定是他的一次“主动出击”。《推销员之死》自1949年问世以来一向受到广泛的赞誉，被公认为优秀的现代悲剧。英若诚在1980年访美时与阿瑟·密勒相识，了解了密勒的艺术成就，遂萌生了译介《推销员之死》的念头。《推销员之死》的艺术特色同罗伯森导演的《请君入瓮》颇有异曲同工之妙。它们均以新颖的舞台处理为特征，前者主要表现在舞台与布景的新形式以及对古典名剧的新诠释上，后者则以完美地表现了现代话剧的时空观为突出的艺术创新。英若诚不仅担当了剧本翻译的重任，而且由密勒先生亲自点将主演威利·洛曼。《推销员之死》的整个创作过程对于英若诚来说无疑是一次艺术上的更新与飞跃。他在《威利·洛曼舞台形象的塑造及其他》一文中谈论了他的演出心得，着重指出“这出名剧”具有“完整而丰富的内容”，人物具有“复杂而统一的性格”，它的主题“有若干层，若干面”，是“复杂化、含蓄化”的典型。这一认识对于打破文革以来所谓的主题鲜明的传统创作程式具有深刻的意义。

《推销员之死》的上演对于提高我国观众鉴赏世界名剧的能力，对于我国话剧工作者认清差距、迎头赶上起到了有益的推动作用，也使英若诚本人愈加明确地认识到，北京人艺这家以《茶馆》这类中国话剧出名的剧院，“的确需要另一套基本功”（英若诚语）。引进国外的优秀剧目将是保持话剧生命力的必要手段之一。

较之《请君入瓮》，《推销员之死》的译文更具有语言特色。《推》剧描写了二次世界大战后的美国社会，语言以剧作者的出生地、纽约布鲁克林的方言为基础。为了表现出这一语言特色，英若诚经过细心揣摩，决定使用北京天桥一带方言的某些语汇，赋予译文以原作的风韵。《推》剧的翻译相当成功，它那准确的节奏，生动的语言，为演出的成功创造了良好的条件。拿英若诚的译本与其它译本相比较，上述特点尤为突出。这自然得益于英若诚身为话剧演员这一优势。

《上帝的宠儿》的独特魅力

同古典名剧《请君入瓮》、当代经典《推销员之死》相比，上演《上帝的宠儿》则带有一定的冒险色彩，特别需要引进者的胆识与勇气。首先，这部话剧是1980年才上演的新剧目，剧作家彼得·谢弗在我国尚缺乏知名度。另外，此剧上演后在西方相当轰动，连连获奖，被公认是难度颇大的一流剧目。对于演出组织者来说，选中这个剧本便明确地意味着接受世界一流剧目的挑战。为了这出话剧的上演，英若诚做了谨慎、细致的准备工作。他不仅亲自担任了剧本的翻译工作，还同林兆华共同出任导演。

应当指出，《上》剧的语言特色也颇独到，翻译剧本这项工作已经是一个重要的挑战。剧作者谢弗是剑桥大学历史系的毕业生，爱好音乐与建筑。他的文化修养与艺术造诣在剧本中均有生动的体现，使《上》剧被称为具有“罕见的艺术魅力”、“语言丰富多彩、机智并富有诗意”的佳作。英若诚把握住剧本的精神本质，在完满地表现莫扎特天真直率的禀性和鲜明的艺术家风采方面，做出了富有成果的努力。不过，原作有意突出莫扎特的率真性格，使莫扎特的语言偶有粗俗之嫌。对此，英若诚有意识地做了某些“软化”，但出于忠实原作的翻译原则，在总体上保留了原文修辞。对此，细心者都有体察。演出表明，这种处理方式对反映全剧的风貌是有益的。

《上》剧上演后，著名剧作家曹禺先生撰文称赞这是一出既“能唤起众人的兴趣”、又能“使人得到深远意味”的好剧，“可以和《奥赛罗》媲美”。它的上演不仅使观众震动、思索，也使艺术家们看到，严肃的主题与明快的情节是完全可以在艺术中和谐地融合在一起的，而话剧作为一项以“说”为表达方式的剧种，是不必担心大段的独白会失去观众兴趣的——精心创作、匠心独运的道白永远能抓住观众。《上帝的宠儿》的演出成功，对英若诚形成自己独特的艺术特色和明确的翻译目标，起到了颇为关键的作用，使他在译介外国优秀剧目方面显示出了与众不同的风格。

《哗变》与话剧姓“话”

时间飞逝。1988年末，经英若诚积极组织，又一出优秀的美国话剧由北京人艺隆重推出了。借用英若诚本人的评语：“《哗变》是一流的好戏。”美国著名演员兼导演查尔顿·赫斯顿称它是“我毕生事业中的一项重大挑战”。我国的普通观众也极其喜爱这出优秀话剧。一位解放军战士说：看完《哗变》，“步行返回郊区也不觉累”。一位鼓楼中学的朋友说，在《哗变》中，“话”“显示了强大的力量，‘话’还是话剧之本”。这些来自普通观众的赞誉说明《哗变》的成功是实实在在的。

《哗变》的排演过程远非演出成功时那样辉煌，筹备者们甚至还都带有几分不安。原因很简单，这出剧目确实有些奇特。《哗变》没有富于变幻的场景、鲜艳美丽的服装、惊心动魄的打斗，甚至连一个女角色都没有，整个戏只能靠“说”来支撑。用格林渥的扮演者任宝贤先生的话说：“我们当时想，这个戏能凑合演上10场就算不错了。”可见当时对此剧的上演能否成功并无把握。英若诚在选择这个剧目方面再一次地显示了他的胆识与见地，始终坚持将这出优秀剧目搬上首都舞台的主张。其实，翻译这个剧本对他来说也并非易事。首先，这个剧缺少动作，对台词要求甚高；其次，剧中涉及法

律与心理学，而我国观众又缺乏对西方法律与心理学的了解。不过，英若诚本人说，这是“需要见演员的真功夫”、“肯定有难度的”剧本，“希望通过这个戏丰富我们话剧舞台上的表现手段，同时也可以长些见识。”在剧本的翻译过程中，英若诚不仅经历了艰苦的艺术再创造的磨砺，也在不少细节上获得了教益与提高。比如，朱旭先生扮演的魁格一角有这样一句台词：“高级职务总有一点特权嘛！”导演赫斯顿听后认为台词的“味儿”不太对。经过切磋人物的心理，两人决定将“嘛”改为“吧”，使其口吻更符合人物性格。这类改动虽然细微，却对译文起到了锦上添花的作用。英若诚的几个话剧译本经得起推敲，是同这种排演过程中的千锤百炼分不开的。

《哗变》的上演再次引起轰动，英若诚的翻译也得到了广泛的肯定。柯文辉先生指出：“《哗变》的翻译显示了英若诚先生掌握沃克风格与北京话艺术魅力的火候，整个格局很像中国的行书，畅而不滑，求回味而不晦涩。”剧评家童道明先生则进一步指出：“《哗变》的成功将是对中国戏剧家的一个及时的提醒：话剧的艺术创新不仅可以走打破台词的统治地位、赋予话剧艺术更多的形体造型因素的路子；也可以走提高话剧的台词潜能的路子，也就是在传统话剧的固有领地里深深开掘，在发挥语言魅力的同时，开拓话剧的新的艺术可能性。”可以说，这番评论较贴切地指出了英若诚译介《哗变》的深层意义所在。

《芭巴拉少校》引起的深思

时至1991年。当英若诚选择了英国著名戏剧大师萧伯纳的名剧《芭巴拉少校》作为他的又一个翻译、导演对象时，人们对他的艺术判断力已经不再怀疑了。可是。在肖翁众多的优秀剧目中选择这个以芭巴拉的父亲、一个魔鬼般人物安德谢夫为重要角色的剧本，不少人仍有所不解。孙家秀先生就曾说：“肖伯纳的戏在中国上演有一定的难度。”这一困难是多方面的，其中包括原作过长，需要根据中国观众的实际情况作出适当删节；此外，如孙先生所说：“如果翻译带有外国味，中国观众接受也有困难。”可喜的是，英若诚把剧本翻译成中国观众可以懂的，机智、自然的语言，为此剧的成功上演打下了良好的基础。

肖伯纳是因其创新的戏剧形式和机智深刻的思想闻名于世的，他的语言本领也异常高超。用肖自己的话说，就是“无拘无束地自由运用演说家、传道士、辩护律师和行吟诗人的全部修辞和抒情的技巧”，而这无疑为剧本的翻译带来了相当大的困难。英若诚以其特有的自信与胆量接受了这一挑战。首先，他认真地研读了剧本，分析了原剧的语言特色，抓住了剧本中的一些方言是以伦敦东、西区方言为基础的这一特点，并且细心揣摩了不同人物的身份、教养、个性及谈吐方式。在翻译时，他非常重视语言对观众的直接效果，力求译文既忠实原作，又符合国内观众的审美习惯，使每个角色的语言都各具特点，收到了良好的舞台效果。《芭巴拉少校》的译文声情并茂，活泼生动，是少有的优秀话剧译本，标志着英若诚在剧本翻译方面达到了新的高度。对此，外国文学专家、文体学家王佐良先生给予了充分的肯定，他由衷地说：“听着那爽脆又节奏分明的对话，真是一种享受。”

《芭巴拉少校》的成功演出也促使话剧工作者进一步相信，优秀的剧目始终是思想内容和艺术形式的完美结合。肖翁以讨论剧形式展示的深刻思

想，同样会使话剧艺术充满情趣。在艺术大师笔下，“寓教于乐”的艺术宗旨是永远行得通的。

为英若诚先生总结他的艺术经验，充分肯定他所取得的成绩，这标志着我国的话剧艺术日趋成熟，也是进一步繁荣我国话剧事业的需要。那么，英若诚先生在剧本翻译方面取得的成就对他的整个艺术实践产生了什么影响？他的成就同北京人艺的艺术风格又有着什么必然的联系？首先，不能否认的是，由于精通英文，英若诚的视野较一般人更为开阔。他能够直接吸收外国话剧的优秀成分，丰富自身的艺术素养。在翻译介绍外国优秀剧目的过程中，英若诚不仅锻炼和证实了自己的艺术判断力和鉴赏力，也提高了对优秀话剧语言的理解与把握，对他的表演与导演的成功起到了不可忽略的促进作用。可以说，剧本翻译对于推动他的艺术进步、形成其独特的艺术风格，都是不可或缺的。没有早年扎实的英文功底，没有后来在译林中的艰苦跋涉，就不会有今天这位表、导、译样样出色的多才多艺的英若诚。

其次，作为北京人艺的一位重要演员，英若诚的艺术风格也从一个侧面反映了人艺的风格。众所周知，人艺的前辈焦菊隐先生就是精通数国文字的导演，院长曹禺先生也是精通英文的剧作家。这两位艺术家在洋为中用、在建设并形成人艺风格方面做出了卓越的贡献。实际上，北京人艺的独特艺术风格，就是通过广泛吸收中外戏剧的艺术精华，在博采众长的基础上形成的。近些年来，北京人艺推出了《丹心谱》、《左邻右舍》、《天下第一楼》、《狗儿爷涅槃》等优秀创作剧目，此外，又上演了由英若诚翻译的5部外国名剧。由此可见，北京人艺近年来所取得的成绩是与英若诚的艺术追求密切而不可分的。英若诚的翻译成绩已经成为北京人艺的艺术成就的一个组成部分。英若诚的艺术修养，他在外国戏剧方面的造诣使他借助翻译这个特殊工具，为人艺拓宽着表演的舞台，为我国话剧事业建构着更坚实的基础。

1991.10.23

海外剧坛九则

18 世纪一向被西方人看作是戏剧的黄金时代。到了 19 世纪，中产阶级随着资本主义的发展逐渐成熟，小说艺术便进入了辉煌时期。到了 20 世纪，诗歌、戏剧和小说艺术又统统败在以大众传媒为中介的通俗文艺面前。不过，蕴含着人类巨大精神财富的传统艺术形式，并没有被现代人所彻底遗忘。不仅许多人仍然热爱戏剧，而且也有不少剧作家仍在致力于戏剧创作。欧美各国在二战之后涌现出成批的优秀剧作家，代表了 20 世纪的西方戏剧走向。本文从这些优秀者中，挑出尚不为我国戏剧爱好者了解的 9 位简略地做一个介绍，以期促进中外戏剧交流。

彼得·魏斯与《马拉被杀记》

在当代西方戏剧史上，瑞典剧作家彼得·魏斯（1916—1982）占据着一席之地，而这又与他的名剧《马拉被杀记》（1964）密切相关。

魏斯是一位多才多艺的人，集电影导演、画家、小说家、剧作家于一身，是现代主义文化的典型人物。然而，他又是德国法西斯主义的受害者。因父亲是犹太人，他不得不在二战期间离开故乡德国，流亡于伦敦、布拉格等地，客居瑞典，并最后在那里定居。这些经历对魏斯日后的创作起到了重要作用。

魏斯的创作生涯始于小说写作，但那些自传性色彩较浓的作品未能给他带来广泛声誉。后来，他转向取材于历史文献的戏剧创作，确立了他在当代戏剧史上的重要地位。魏斯的这类剧作共有五部，除了《马拉被杀记》外，还有《调查》（1965）、《关于越南的讨论》（1968）、《托洛茨基在流亡中》（1970）和《荷尔德林》（1971），它们均以历史事件为题材，又称“纪实戏剧”。

《马拉被杀记》是魏斯的代表作，曾多次获奖，在德、英、美上演后反响强烈，并被搬上银幕。《马拉被杀记》具有几重特点。首先，它借用了“戏中戏”的形式，由法国大革命时期被长期关押的贵族人物萨德（真有其人）指导疯人院中的疯人排戏。剧本通过萨德的导演再现了著名历史事件——马拉之死的经过。这一古老的戏中戏方法经过魏斯的创新式利用，显示了独特的匠心。它不仅将观众置于局外人的位置，而且强调了今人看古人尤如雾里看花，更因其间经过时间及史学家的“筛选”而远离了历史原貌；因此，人们看到的只能是历史的复制和后人的印象。其次，剧作运用了诗剧的语言，使剧本及演出具有史诗剧的庄严。然而，这一严肃的语言形式又被演员们的“疯人”身份所解构，形成强烈的反差，突出了作品的荒诞性，进而揭示了历史现实中严肃与荒诞并存、理性与疯狂同在的现象，深化了作品的主题。此外，剧本融独白、演说、歌唱、舞蹈、哑剧与梦幻等多种表现方式于一体，不仅丰富了此剧的表现力，而且还因此而创造了一个新的戏剧形式——“总体剧”。最后，是剧本的深刻思想性。此剧不仅表现了极端个人主义与革命理想之间的矛盾，而且通过描写法国大革命的发生及其后果，揭示了革命必然要流血、革命必然要破坏——包括破坏许多本不该受到破坏的事物，以及由此而必然具有的副作用。对于今人来说，这个观点仍旧具有现实意义。

《马拉被杀记》问世于 60 年代中期，正值荒诞剧以及布莱希特和阿尔多的戏剧理论盛行之时。这使该剧不仅得以借鉴诸多流派而有所创新，也更因此而具有时代感和代表性。

工人出身的剧作家 ——威斯克

英国的工业革命发生的较早，英国的工人队伍也因此较为成熟，这一点在工人队伍的文化素质方面亦有所表现。第二次世界大战后，英国的文艺界出现了一批工人出身的小说家、诗人和剧作家，阿诺德·威斯克（Arnold Wesker，1932—）就是其中的一位。

阿·威斯克阅历丰富。他当过家具工学徒、木匠助手、管子工助手，农工，以及厨房杂工和糕饼师傅，还当过兵。他利用生活经历提供的素材，写作了带有自传色彩的《大麦鸡汤》（1959）和《厨房》（1960）等剧本。这些剧本充满了生活气息，反映了英国工人阶级的生存与斗争，受到世界各地观众的欢迎。1966 年，他从写实手法转向富有诗意的浪漫情调的创作，写出了抒情剧本《四季》。这个以爱情为主题的剧本不仅在风格上有别于威斯克的其它创作，而且充分体现了当代英国人的生活情调和人生态度。若同谢泼德的《情痴》相比，则更能显示出英国人与美国人在审美趣味乃至表达感情方式上的差异。

《四季》一剧以冬、春、夏、秋分为四幕，长短不一。全剧只有一男一女两人。他们负担着沉重的过去，却又在朦胧中幻想着美好的未来。两人在冬季萌生爱的念头，在春季共同培育了它，进入夏季，两人的爱情似乎已经成熟，但女人适时地提出“我们若继续待下去，可要冒险了”。果然，在秋季，两人之间开始了无休止的争吵，并导致了分手。

全剧充满了浪漫情调，既有大段的独白，又有简洁的对话，时缓时急，富有语言的节奏感。此外，几乎每个季节都有代表性的色彩与主调。冬天的主调是希望；春天则以圣洁的白色与歌唱为代表；夏天以金色和太阳为象征；秋天则是咖啡色的，并充斥着争吵与呻吟。在剧情处理方面，剧作家虚实结合，做得恰到好处。例如，在《春》中，女主人公的做饭使用了虚写。男女之间的一问一答便暗示了做饭的全过程。可是在《夏》中，为了烘托轻松而热烈的剧情，剧作家采用了写实手法，详述了做甜馅饼的全部细节，突出地渲染了爱情的温馨、和睦与美满。

威斯克是一位充满人道主义理想的工人剧作家。他始终强调文学在沟通人际感情方面的作用。《四季》一剧呼唤人与人之间的理解，具体地说明了他对戏剧的社会功能的认识。

应当一提的是，威斯克曾于 80 年代来我国访问并作艺术交流。《四季》剧本也已在我国翻译出版了。

汤姆·斯托帕德

哈罗德·品特是二战之后英国重要剧作家之一。他的创作打破了旧的戏剧程式，充满矛盾性、不可靠性和不一致性，赋予戏剧一种新的力度与框架，成为荒诞派戏剧在英国剧坛的代表。品特的成功，有赖于对贝克特的借鉴。

品特之后的另一位英国重要的剧作家斯托帕德，也在创作观念上深受贝克特影响。

汤姆·斯托帕德（Tom Stoppard，1937—）比品特晚登剧坛 10 年左右，在 60 年代后期开始发表剧作。此前他是英国一份地方报纸的记者兼剧作家。1966 年，他以《罗森格兰兹和吉尔登斯敦之死》一剧一炮打响，成为英语国家中广受瞩目的剧作家。这个剧本取材于莎士比亚的名剧《哈姆雷特》，其写法却与《等待戈多》异曲同工。所不同的是，罗森和吉尔两位朝臣在等待命令的时候，亦即是在等候死亡的到来。在立题思想上，此剧不仅表现了个人对自身命运的无法把握，而且还突出了个人受命运支配的生存之荒诞。剧中主人公如题所示，不可避免地走向死亡，加深了人的命运的悲剧性。剧作的另一层意义表现在现代人与古典悲剧人物的间接比较上。《哈姆雷特》中为人熟知的人物与情节时常会突然以原貌出现在《罗森格兰兹和吉尔登斯敦之死》中，现代人的简短言辞也会被莎士比亚的诗化语言所代替。这种风格上的变化使演出具有突出的荒诞感和对比性，既丰富了语言的表现力，也增加了演出的生动性。

斯托帕德的剧作都较有哲理。他的剧中人时常发表颇为形而上的议论，情节也带有较强的现代生活气息。在电视剧《另一个叫地球的月亮》（1969）和舞台剧《跳跃者》（1972）中，剧本通过人类的登月来议论人对自然的认识，以及从月亮上看地球所带来的视角变化及后果。在《怪诞的效仿》（1974）中，剧作家又描写了著名的达达派艺术家特里斯坦·查拉，通过查拉之口表达人对艺术乃至人生的看法。

斯托帕德所继承的不仅是以贝克特为代表的荒诞剧的传统。他的剧作从内容到形式都是典型的英国式的；他的剧本主题偏重哲理，充满了对人类生存状况的关注与忧虑；他对语言的功能采取肯定的态度，承认语言的表意功能。他的这些特点代表了一批英国当代剧作家的创作倾向。

罗·威尔逊——美国实验剧作家

戏剧性及无意义性（或曰荒诞性）是当代欧美话剧的两大主题。更确切地说，这是二战之后的先锋派戏剧或曰后现代戏剧的主要特色。谈到这类戏剧，美国当代剧作家罗伯特·威尔逊（1941—）的作品便自然而然地被唤入脑海。

威尔逊是 70 年代走红欧美剧坛的作家，到了 80 年代，已被称作“引起国际上最大兴趣的 70 年代戏剧实践家之一”。威尔逊的主要剧作有《约瑟夫·斯大林的生平与时代》（1973）、《人的金钱价值》（1975）、《海滩上的爱因斯坦》（1976）、《内战》（1984）、《死亡摧毁和底特律》（1987）等多种，均在欧美各大城市上演。他的演出融音乐、舞蹈、灯光及舞台设计同语言于一体，重视并突出语言同视觉形象、同行为、手势以及说话时的情境之间的关系，较典型地表现了西方后现代派文学艺术家们对语言功能的重新认识。威尔逊的剧作语言简洁，经常再现人们在日常生活中重复使用某类词汇的语言特点，强调同样的词汇可能表达的多种涵义。他在《给维多利亚女王的一封信》（1974）中请一名大脑受过伤的男孩参加表演，使表面自然的对话同非理性的交流形成对照，有意识地暴露了语言本身的表意缺陷和欺骗性。

威尔逊的创作特色同他个人的经历颇有关系。他生有语言障碍，十几岁时由一名舞蹈教师协助，通过掌握韵律和节奏克服了话病。这段经验使他强烈地感受到语言在交流思想感情方面固有的不完善性。后来他又学习了绘画和建筑，遂萌生创作的欲望以表达自己的艺术志向。

威尔逊的创作属于先锋派艺术，其目的是寻求话剧表演的新形式、开拓语言表现的新境界。这类实验性戏剧难免不帶有一定的偏激性，但它又因其独到而新鲜的表现方法而开阔了人们的眼界，为话剧艺术提供了可资参考的材料。正因为如此，自 70 年代起，威尔逊一直是当今美国最有影响的新一代实验剧作家，他的作品也已经走进大学的戏剧课程表。当然，威尔逊的创作受到肯定，也与他乐观的艺术思想有关：他在表现语言不完善性的同时，肯定了人际交流的可能性。这不仅为艺术的进步留下了余地。也为西方的民众留出了求生存的幻想空间。

戴·迈米特与《美国野牛》

上文谈到罗·威尔逊善写充满象征意义的实验性戏剧，借助比喻和对照，同台再现历史与现实。若说这位威尔逊是在凭借时空的变化和语言的内涵来用戏剧的形式表现人与历史、现实及未来的关系，那么，戴维·迈米特（1947—）则是利用生动的美国口语来反映当代美国人的精神危机，并以此对社会进行深刻的批判。

迈米特也是在 70 年代走红美国剧坛的。他同威尔逊一样，对语言具有极其敏锐的捕捉力。不同的是，威尔逊的剧作大多在形而上的层次表现艺术家的哲学思考，迈米特的剧作则对美国的社会现实具有直接的针对性。

迈米特生长在芝加哥，是在外百老汇成名的“地方作家”之一。他的成名作《美国野牛》（1976）就是以芝加哥为背景、在外百老汇首获成功的。剧名中的“野牛”系指带野牛图案的旧硬币，剧中故事则发生在一家旧货店中。剧中人是 3 位男子：店老板唐、伙计鲍勃，以及号称“教育”的沃尔特。

《美国野牛》剧情简单，讲述这 3 个无赖计划伙同其他二人进行一次抢劫。但他们互不信任，最后以内哄告终。剧本语言简练，颇口语化，且生动、自然、幽默，被誉为出自“调到美国频道”的哈·品特之手，是《谁害怕弗吉尼亚·吴尔夫？》之后的最佳美国剧之一。

不过，《美国野牛》最突出的特点还是它对美国现代价值观的批判。剧作者通过“教育”之口讽刺美国商业化社会中横行无忌的欺诈行为乃至巧取豪夺，指出所谓的自由经营就是“一个人从事任何他认为合适的该死事业的自由，以便掌握诚实发财的机会”，而这也正是“建立这个国家的基础”。迈米特本人也声称，剧本的主题之一是批判美国的商业原则。从另一角度讲，《美国野牛》也是对“美国梦”的讽刺。在当代人失去了实现梦想的机会之后，抢劫便成为他们希望的寄托。这类人无道德、无原则，不计手段、只求结果，勾勒出一幅丧失了价值观念的当代美国的图画。全剧的结尾也是饶有意味的。剧中人虽然讲起话来火药味十足，却缺乏行动的能力。他们的言辞充满暴力，却无法将其付诸实践。这不仅表现了当代人的主观设想与现实的分裂，亦说明当代人在语言与行动上的不一致。

《美国野牛》是一部有一定思想深度的剧作，上演后获得广泛好评，并获得了 1976 年的奥比奖和 1977 年的戏剧评论界奖。

加拿大剧坛的代表 戴·弗兰奇和《紧张》

由于地域的关系，加拿大的文化一直受到美国文化的影响而难以发展起来。但是近二十年左右，加拿大文化界的有识之士在寻找自我的过程中力求发展，为加拿大文化事业的振兴起了积极的作用。在文学艺术方面，话剧的繁荣较之诗歌、小说更为明显。戴维·弗兰奇（David French，1939—）便是“集中体现了当代加拿大戏剧之成功的第一位剧作家”。

弗兰奇在加、美学习过表演，当过6年的电视演员。60年代起，他开始尝试剧本创作，但是直到1972年，方有剧作被搬上舞台。这个剧本（《离家》）使弗兰奇成为正式的剧作家。1980年，他的剧本又进入了标志着成功的纽约百老汇。弗兰奇写过5年舞台剧剧本，还改编过契诃夫的《海鸥》。他的作品不仅具有浓郁的加拿大风情，而且生动地表现了加拿大人与美国文化的微妙关系。《紧张》（1979）就是他的一部较有代表性的作品。

这是一部现实主义的轻喜剧，采用了“剧中剧”的形式。大幕拉开时，舞台上两男一女在对话。可是他们说了几句话之后，一个男子说到“……马屁股’，引得其他两人大笑起来。这时，从观众席上站出一人叫停，台上那位演员马上抱歉，说自己不该把“马头”说成“马屁股”。原来这是一组演员在排戏。排演的剧目叫作《玫瑰的照管与护养》。饰演剧中女主角的演员生在加拿大，一直在美国从艺，每年回国客串一次演出，却被尊为加拿大培养的名角。可惜近两年来她始终未上戏，这次她选择了这个地方小剧院的剧目，并期望以此再次打入百老汇，这确实令她紧张不安。剧组中的其他人也同样紧张。3位男演员中有一名是新手，另两位在性格上均有怪癖；剧作家又是文学新人，对剧本中的每一个台词都斤斤计较。幸亏剧务主任认真负责，导演经验丰富，善于解决种种难题，调和人际关系，方使这出几次险些流产的戏终于上演。最后，当导演和女主角接到电话，被百老汇的经纪人请去吃饭，演员们才松了一口气，消除了数天的紧张情绪。

这出活泼的剧目充满了人情味和生活气息，不仅向观众展示了演员们的苦恼，上演一出剧目的种种难处，也生动形象地表现了加拿大文化同美国文化的关系，富有寓意。

《紧张》于1979年在多伦多首演，获得极大的成功。弗兰奇的名字，也因此而不径自走。

进入百老汇的黑人剧作家

虽说马丁·路德·金为美国黑人争取到了更多的民主权利，但是，在许多领域里，黑人和其他少数民族一样，受到承认的仍是少数。在当代美国剧坛上，奥·威尔逊就是这样一位有代表性的黑人剧作家。

奥古斯特·威尔逊（1945—）生于匹兹堡的贫民区，中学时辍学，以干体力活谋生，同时去图书馆自学，并对文学产生兴趣。60年代的社会运动引发了他对种族歧视等社会问题的关注，促使他于1968年创办了黑人地平线剧团公司，专门导演黑人作家的剧本。70年代末，他开始写剧本，80年代进入创作盛季。《莱妮大妈的黑臀舞》（1982）《篱》（1984）、《乔·特纳的

来去》(1986)和《钢琴课》(1987)等剧本被评论界认为是他的重要剧作,不仅为他赢得了多种戏剧奖,也使其得以继汉斯伯里之后再次将黑人戏剧带入百老汇,成为美国当代重要的黑人剧作家之一。

威尔逊的剧作同美国黑人的历史有着密切的联系,他几乎用每一部剧本概括一个10年的历史,以此来总结20世纪中美国黑人生活的重大主题。名剧《篱》就是这一系列剧中的一部。这是一部家庭剧,描写了50年代美国黑人父子关系以及代沟。主人公特罗伊童年不幸,成人后又因抢劫杀人而被关押15年。回家后,这个喜爱棒球运动的人只能整天干着清洁工作。他不满市政当局对黑人的歧视,经斗争终于成为卡车司机。他的经历使他不相信充满种族歧视的美国社会,极力阻挠二儿子去实现成为橄榄球运动员的梦想,引起父子冲突,儿子出走。特罗伊对长子也看不顺眼,时常奚落他。然而,这位好欺侮儿子的黑人父亲却能够赢得观众的同情。因为肩负着沉重历史的黑人作者通过这个普通黑人的形象,典型而富有寓意地再现了50年代的黑人生活,暗示了这种生活境遇与精神状况同美国现实的关系,具有较深刻的批判力量。

威尔逊善用黑人的方言俚语生动地再现他所熟悉的黑人生活。《篱》就是这样一部富有语言特色的佳作,威尔逊也因此被称具有“诗人的敏感听觉”。威尔逊的另一特别则表现在他同《士兵的故事》一剧的作者查·富勒的不同上。富勒经常在剧中用暴力冲突来表现人的两难处境,而威尔逊则重视生活感与现实感,并以此突出剧作的历史感及其普遍意义。此外,《篱》剧中穿插了宗教仪式舞蹈,使此剧富有非洲艺术的特别,颇具黑人生活的色彩。

威尔逊是美国60年代社会运动的产物,这不仅表现在他的历史责任感方面,也体现在他的艺术观念上。他的创作虽是现实主义的,却具有现代气氛与手法;他善于从黑人的传统文化中汲取营养,因此他的剧作又具有较强的民族性。这位已经两度获得普利策戏剧奖的黑人作家如今仍旧笔耕不辍,即将为他的系列剧再添力作。

萨·谢泼德和《情痴》

萨姆·谢泼德(Sam Shepard, 1943—)是美国文化的典型产物,反过来又成为当代美国文化的代表性象征。

谢泼德是银幕上的明星,曾在1984年得到奥斯卡奖的提名;他也是位明星剧作家,40多部出自其手的剧作,已经为他赢得了十多项戏剧大奖。经他改编的电影剧本《德克萨斯的巴黎》还为他摘取过“金棕榈”的奖牌。这位融严肃文学与通俗艺术为一体的人,在剧作中注入了摇滚乐、占星术、科幻故事以及卡通、侦探、牛仔、车赛等各类意象,激烈地抨击了当今美国社会的诸种现象,《情痴》就是一部代表作。

《情痴》(1983)剧情十分简单。它描写了两个同父异母的青年男女之间不应当存在、却又割舍不了的无望爱情。两人是在少年时相见、相识的。第一次见面便使两人坠入情网、不能自拔。剧作家用倒叙的手法讲述这个故事,最初使人误解这是关于爱情纠葛的剧目。随着剧情的展开,观众方从人物真真假假的口吻中悟出真情,并深深体会到为什么小伙子艾狄一直在强调他已经走了很远很远,可是实在太想念梅伊,才不能自己地横跨了几个州回

来找她；也才明白了为什么梅伊借口自己与他人有约，催促艾狄快走，可同时又痛苦地请求他不要离开。

爱情是人类关系中最具有感情色彩、也最带普遍意义的一种关系。在《情痴》中谢泼德则借助爱情题材展示了人的自由意志与无情的戒律之间的矛盾，以及生存本身的自相矛盾性。不过，谢泼德在表现生存之荒诞上似乎更加出色。剧中父亲的角色象征了左右艾狄与梅伊的外在力量。父亲在剧中被称为老人，始终呆在舞台上，还时而参与谈话。但是，他的身份未被明确，全凭观众去领悟。他似乎是历史，是社会，是超然于个人之外的一种类似命运的巨大压力，也是使两个年轻人既无法逃脱、又无法回避的现实。艾狄和梅伊频频出入布景中通往各处的门，门的每一次开关都引起巨大的声响，发泄着人物心中的艾怨，暗示了他们被困于环境之中的可悲状况。

谢泼德的创作继承了现代派戏剧的表现形式与主题，并又赋予它更具美国特色的现实主义韵味。比起传统的美国戏剧，他的作品更冷静无情，更少浪漫色彩与理想主义。这位出生在美国中西部、在加州上学读书、当过牧马人和牛仔、又做过演员、司机和导演的剧作家，正在通过表演艺术来批判这个他所熟悉的社会。顺便说一句，北京人艺的青年导演任明先生，已决心将此剧搬上首都舞台了。我们期待着早日看到中国版的《情痴》。

走红百老汇的《海迪年鉴》

高度的商业化助长了美国人追求新奇、喜新厌旧的个性，也影响了他们对艺术的审美情趣。不过，生活中的压力又从另一方面把美国民众牢牢地固定在现实里，使他们为吃穿住行以及求职、看病、养老而操心费神。因此，以现实主义手法再现人生的佳作，始终具有感染力和吸引力。1989年，一部出自女剧作家之手的话剧走红百老汇，成为当年唯一进入百老汇的严肃剧目，并连续获得包括普利策奖、托尼奖和纽约剧评界奖在内的七项戏剧大奖，影响颇大。这就是文迪·沃塞斯坦女士创作的《海迪年鉴》。

《海迪年鉴》由两幕十一场组成，每幕又各含一场序幕。时间跨度 25 年，描述了女主人公从 1965 年起到 80 年代末之间的心路历程，向观众呈现了在 60 年代中成长起来的那一代美国人的精神风貌。《海》剧的时间基点是 1989 年，主要剧情均在回忆中展开。观众从女教授海迪的视角进入剧情，戏剧节奏平稳而舒缓。然而，随着剧情的深入，观众渐渐感受到女主人公丰富的精神世界和强烈的感情波澜，继而由理解到同情，最后被深深地吸引和感动。

《海》剧的写作风格是现实主义的。它择取了海迪一生中较有代表性的经历，如游行、讲课、参加晚会、电视采访，以及惊悉老友染上艾滋病等，突出了海迪纯真的禀性，追求理想的执著和成年后的稳重与成熟，揭示了美国女性走了寻求自身解放道路的必然。此外，剧作者还设计了几个小小的悬念，使剧情波澜起伏，收到了很好的戏剧效果。《海》剧中典型的美国式幽默则使演出充满了当代美国生活的浓郁气息。不过，《海迪年鉴》毕竟是 80 年代末的产物，这使它不同于传统的现实主义戏剧。首先，它采用了回忆式叙述法，造成一定的间离效果，有助于观众对剧中刚刚成为过去的事件进行反思。布景和灯光也吸收了现代派戏剧的手法，简单而又多变，既富于象征意义，又不失生活气息。演员阵容也十分精干，整个演出节奏稳而紧凑，干

净利落。

剧作家文·沃塞斯坦是一位学者型的小说家、剧作家。她毕业于耶鲁戏剧学院，关心社会问题，尤其是妇女问题。她任《纽约女士》的编辑，同时又写剧本、小说和电影脚本。《海迪年鉴》是她的第十部作品，为她带来了广泛的声誉。

三、书里书外

曲高未必和寡

——谈戴·洛奇和他的《小世界》

与美国的“驻校作家”不同，英国在战后出现的一批“校园作家”既不是首先成为著名作家，再入校客串写作课的教授，也不是可以拿来邀请世界各地大诗人来为学校增光添彩的荣誉头衔；他们只是在从事了多年的教学工作，同时又辛勤笔耕、创作出数部文学作品之后，才得到这一称呼的。戴维·洛奇（David Lodge）先生，就是这样的一位校园作家。

戴·洛奇 1935 年生于英国伦敦，父母属于中下层中产阶级。他 10 岁起在天主教会的一所中学读书，从此对天主教产生浓厚兴趣，为后来创作的宗教题材名著《你能走多远》（1982，美国版题为《灵魂与肉体》）埋下了种子。洛奇 18 岁入大学，同年开始尝试小说创作。读大学期间，他还在英军中服役两年，这段经历为讽刺批判型小说《傻生姜》（1962 年）提供了丰富的素材。1960 年，洛奇的第一部小说《爱看电影的人》问世。同年，他在伯明翰大学谋到教授英国文学的职位，从此开始了教学兼创作的两栖生涯。

洛奇是一位勤奋的学者。在繁冗的教学工作之余，他还写出《小说的语言：英国小说评论及语言分析论文集》（1966）、《格雷厄姆·格林》（1966）、《伊夫林·沃》（1971）、《十字路口上的小说家》（1971）、《现代创作的式样：比喻、转喻和现代文学的类型学》（1977）、《结构主义研究：19 世纪和 20 世纪文学评论及书评集》（1981）和《巴赫金之后》（1990）等多部文学论著。在这些著作中，洛奇提出了新鲜独到的学术见解，就“文学话语的综合类型学”、做了大量的研究工作，在英语国家的大学校园内外引起广泛的注意。

作为文学评论家，洛奇的成就远不止上述几部书，而作为小说家的洛奇，同样有令人瞩目的成就。迄今为止，他已经出版了 8 部长篇小说，题材涉及军队生活、宗教体验和校园生活，每部作品都受到书评家的褒奖。此外，洛奇与另一位著名的校园作家马尔科姆·布莱德伯里还合写过几部剧本，上演后亦颇受欢迎。对于这样一位有学问的教授先生，读者免不了要怀疑其作品的可读性。然而，如同《管锥篇》饱学的作者可以写出诙谐睿智的《围城》，这位大不列颠的绅士同样妙笔生花，写出的小说妙趣横生，不仅可以作为普通读者的消遣读物，亦可拿来给那些咬文嚼字的文人作考察典故的材料，其成功的道理很可以为那些放不下架子的“严肃作家”提供有益的启示。

认真地说来，洛奇小说的这种特点，在当代西方文坛上早已不是孤立的现象。它代表了当代文学的几个重要特征，也预示了未来数年中文学创作的发展趋势。

在洛奇的小说作品中，有 3 部典型的校园小说，一是《换位》，作于 1975 年，副标题模仿狄更斯的《双城记》，定为“两个校园的故事”或曰“双校记”，另一部是《小世界》，写于 1984 年，副标题是“学术界的传奇故事”，两部作品均得益于作家在美国的工作经历。第三部校园小说是 1988 年出版的《美好的工作》。《换位》与《小世界》虽然同为校园文学，但是与长达二百多页的《换位》相比，近四百页长的《小世界》容量更大；更有趣的是，

两部小说还颇有“亲缘”关系，《换位》中的主要人物扎卜教授和斯瓦罗教授均在《小世界》中再次登场，只是后者的背景已经扩大到了地球的多个角落，气势宏大、内容丰富，而且爱情与巧合叠出，讽刺与调侃呼应，比起成功的“双校记”《换位》来，又胜出一筹。《小世界》出版后在大西洋两岸引起强烈反响。评论家不仅使用“伊夫林·沃的文雅与机智”等赞誉之辞，对它的喜剧色彩与调侃风格更是大为肯定，称它是“幽默的”、“十分有趣的”“喜闹剧”。女作家玛格丽特·德拉布尔则称它是“极有喜剧色彩的小说，而且充满睿智，引人入胜。”

洛奇写作《小世界》时，正是他深受巴赫金“复调小说”理论影响的时期。表面上看，《小世界》是一个现代人的爱情故事。男主角爱上了一位美貌博学的女才子，四处追寻，几经波折，最后却将女才子的那位作过色情业的学生妹妹当成恋人，演出了一场“错误的喜剧”。此外，作品还嘲弄了学术界的坏风气及至走了极端的女权主义思想，提供了雅俗共赏的大批笑料。从另一层次上看，《小世界》又是中世纪传奇文学的变种。它利用了《亚瑟王与圆桌骑士》一类的“神话式寻找”主题，把男主角珀斯的爱情追逐类比为寻找圣杯的骑士珀斯瓦尔（请注意两人名字的相似）。古代骑士的纯洁与现代世界的污浊经由作者的暗示潜入读者的意识，产生了有力的批判现实的效果。

在复调的“寻找”主题中，其他人物也在进行各种各样的寻找。有人在寻找出版商，有人在寻求文学奖，也有人在寻欢作乐，还有的在寻觅更好的职位，包括人人垂涎的联合国教科文组织即将设立的文学理论组织的主席席位。总之，在以享乐主义为主要精神气质的后工业化社会中，文人们已经相当地堕落，世俗的欢欲与名利的追求构成他们生活的重要内容。《小世界》带领读者穿梭往返于英国与美国校园内外的大千世界，随着珀斯的心路历程，经历了各种道德价值观的冲击，突出了复调小说着重表现矛盾冲突的特点，实现了阅读中的“可喜的相对性”。《小世界》的副标题指出，这部小说使用了“传奇故事”的文学形式。传奇故事似乎是英国作家所偏爱的一种创作形式，从沃·司各特和狄更斯，到现当代的威尔斯、福特和乔·卡里，都喜欢用这种形式从事创作。细说起来，传奇故事一词具有多层涵义。它既指欧洲中世纪的骑士故事、冒险故事或爱情故事，也指传奇文学、风流韵事或夸大的描写与虚构。洛奇选择了这个丰富的文学体裁，显然是有用意的。

《小世界》具有通俗文学的面貌，人物语言和场景描写也是雅俗结合，并借用电影与戏剧中的表现手法，使作品像一幅现代派的拼贴画，造成鲜明的对比效果。在这里，“拼贴”不仅指各种文学形式、体裁和手法的混合，形成后现代作品的表象，它已经渗透到作品的情节与行文当中，成为小说的血与肉。在《小世界》中，作者安排了爱情角逐、争风吃醋、教授与老处女一夜风流，双胞胎遭遗弃终又破镜重圆等俗文学的情节，另一方面，作者又借人物之口巧妙而幽默地穿插了许多文学典故、新潮理论，设置了种种悬念与神秘故事，使《小世界》从形式到内容，都成为地地道道的“杂烩”。

在后现代小说中，文学作品被称为“话语的世界”，作家即是话语产品的创造者。他们着意于将原本不相干的话语形式放到一起，重新组合，形成一种阅读的间离效果，以期给陈旧的话语带来新的生命力。洛奇在《小世界》中也做了类似的尝试。他使用了类似巴塞尔姆笔下的疯人等不合时宜的人物形象，刻划了保守闭塞的英国书生珀斯以及他与形形色色当代人之间的复杂

关系，生动地表现了处于传统与现代、保守与激进等观念冲突中的现代人的精神状况。珀斯对爱情抱有“纯情式”幻想，而他的恋人安吉拉则是一位满口时髦字眼的现代女学究，这一强烈反差衬托出了珀斯的落伍与不合时宜。此外，他在生活观和学术观上也处处与他人发生话语冲突，这不仅造成起伏跌宕的故事性，也增加了作品的喜剧色彩与嘲讽意味，同时还因叙述形式的灵活性与多样化扩大了作品的内涵容量，显示了话语冲突中所蕴藏的新式叙事技巧及其文化意义。

对于习惯了传统小说程式的读者来说，《小世界》的结尾可能会令人迷惑不解。在一个戏拟情节剧的热闹结尾之后，洛奇又给作品安上一个只有两页长的最后一章。它描写珀斯得知安吉拉已与一美国青年订婚后，开始去寻找另一位女性。遗憾的是，这位女子已经离职，出国旅行去了。这个情节与全书的故事似乎无关紧要，但是它在小说的结构上却具有举足轻重的意义。小说的最后一句话是：“……他不知道在这个拥挤的小世界里，应当从哪里开始寻找她。”如同本书第一章中珀斯初遇安吉拉，一见钟情，从此开始满世界飞来飞去，寻找这个理想中的爱人一样，小说的结尾又把读者带入了一个同样的过程。珀斯会不会又像上次那样发生误会，失去追求目标呢，这便是作者留给读者去思索回味的问题。然而，作者的目的还不止于此。他在小说的最后一句话中使用的代词“他”与“她”，可以代表任何一个追求者以及他的追求目标。如果说人生就是寻觅的过程，那么“他”与“她”无疑代表着芸芸众生；而《小世界》所描写的世界，便是由形形色色的人物进行着的各种寻觅构成的。

《法国中尉的女人》以多个结局收场，带来了小说创作观念中的重要变革。朱利安·巴恩斯的《福楼拜的鹦鹉》的成功愈加深化了这种变革的意义。现实为人们提供的可能从来都不止一个，作者也不应当束缚读者的想象力或曰阅读过程中的创造力。《小世界》再次启用这种开放式结尾，不仅暗示了寻觅的无止境和文学创作的永无完结性，也强调了小说作为由文字构成的个体，是无法与丰富多变的现实世界相等同的。

和其它后现代小说一样，《小世界》以滑稽、揶揄、幽默的行文，将意识形态的话语隐藏起来。表面读来，这类小说或调侃或嘲讽，既热闹又轻松，仿佛作者只注意小说的消遣性或文学的艺术性，而忘记了“醒世”的使命。诚然，自现代派文学以来，作家们已经老实地承认自己所知有限，不敢再摆教师爷的派头；到了近些年，后结构主义理论家又宣布了“作者的死亡”——他们认为，作品一旦印刷成书，流行于世，作者便对它失去了控制，作品的价值便只有通过读者的阅读才能获得实现。然而，作者是否就因此真的“死”了呢？不敢当教师爷，不等于不想当或当不了，意义的隐退不等于意义的消失。作品是由文字或曰印刷符号组成的，作品的意义早已由作者输入到这些文字与符号当中。著名美国后现代小说家巴塞尔姆就曾指出，阅读的“感觉”是“通过阅读本身”获得的，可见作品的意义确实存在于文本之中，关键在于读者是否能够发现它们，在《小世界》中，扎卜教授遭到绑架，绑架者企图从扎卜的妻子处捞到一笔钱。殊不知这位女权主义者根本不把丈夫的性命放在心上，只想出一笔扎卜能偿还得起的钱来应付绑架者，同时还向经纪人打听赎金是否可以使她免交一部分所得税。绑架者对此惊呼“前所未有”，读者在大笑之余恐怕不会错过其中深刻的嘲讽与批判的意义吧。

纳博科夫的《洛丽塔》曾被误读作色情小说，其实作者在书中既表现了

对美国的深沉感情，也发泄了身为贵族的他对新制度的怨恨。同样，《小世界》以讽刺喜剧的风格讲述了一个“学术界的传奇故事”，可是它的深层意义并未被热闹的情节或曰表层结构所取代。洛奇先生颇善于构建起伏跌宕的故事，他虽然赋予《小世界》复调的主题，拼贴的形式、冲突的话语、开放式结尾和意义的隐退等现代创作特点，但是他从始至终强调的却是一个严肃的思想。在小说的开头部分，洛奇借助乔叟的《坎特伯雷故事集》和 T.S.艾略特的《荒原》，将读者直接引入富有当代气氛的故事情境当中，珀斯与安吉拉初次见面时的对话又立即引出话语的冲突，使读者直接面对后现代时期国外学术界现状。在这个背景下，珀斯在爱情追逐中的“错误的喜剧”、各种各样的寻觅故事以及开放式的结尾，无一不在暗示这样一个思想：现实生活犹如语言本身，在表意与实际意义之间、在“能指”与“所指”之间永远存在着不可弥合的差距。珀斯将莉莉误认作安吉拉，冲动之下同莉莉演出了一场法国结构主义大师罗兰·巴特所比喻的“脱衣舞”。真相大白之后，他虽然懊恼万分，却并未因此而放弃对爱情的寻觅。珀斯再次踏上寻找爱侣的征途，不仅说明他没有惧怕再一次发生误会的可能性，也暗示了生活犹如读书，没有误会（或曰误读）便不可能存在。

语言本是表意的工具，是被用来反映和说明生活的。但是，语言功能的局限性远不能满足丰富的生活，而后现代作家们也似乎无意于全面而准确地再现生活。正如埃柯在《玫瑰的名字》中所作的阐释，现代人必须重新认识语言，才能更恰当地把握历史与现实。洛奇也在《小世界》中意味深长地指出确切意义在现实生活中的不可企及性。珀斯为向安吉拉表示爱慕之情，特在雪地上书写了“Augelica”一词，但是一夜之间它便消失得无影无踪。的确，世间万物瞬息万变，有什么是可以真正用语言捕捉住并把握住的呢。洛奇对语言功能的这种认识，反映了当代西方文人对语言学和语言哲学的重视与研究。这不仅表明了西方文学艺术家对学术问题的关注，也直接反映了他们对意识形态问题的介入。可以认为，《小世界》的深层意义在于，它通过阐明语言与现实的特殊关系而具体、生动地指出，在当代西方后工业化社会里，由语言学对传统文化发出的质疑、论争，已经在各个领域里引起对现存体制与价值观念的怀疑与批判。

《小世界》成书之际正值西方的后现代文学进入成熟时期。这个时期的小说也被冠之以“后小说”，其最大特点之一就是逐渐放弃现代派文学的实验色彩，在创新的同时呼应传统，兼收并蓄，在创作中呈现雅俗合流的新面貌。从另一角度看，这也标志了后小说在创作技巧上的成熟。

后小说也被称为“关于小说本身的小说”，这是对后现代文学艺术特色的又一个概括。后小说虽不如现代派小说那样单纯地追求新奇，但是小说家创作的每部作品都是对小说形式的新尝试，或者说是在试探已有小说形式在新的条件下的其它可能性。洛奇用“传奇故事”作为《小世界》的副标题，实际上就是在探讨这种传统文学形式在当代的可用性。洛奇还借小说人物之口，以揶揄的口吻对传奇文学加以学术性探讨：“传奇文学也是叙述的‘脱衣舞’，它不停地引导读者往下读，不断地推延最后的真相大白，使它永远不出现，或者说，一旦真相大白，文本的欢悦也就结束了……”作者小说结尾处，采用了开放式结构，他似乎不愿意结束“文本的欢悦”。洛奇对传奇文学这一形式成功运用，为当代文学创作者们提供了有益的借鉴。

后现代文学是西方当代社会的产物，这类文学多有不完整的人性、不合

时宜的人物。行文中的拼贴、杂烩、支离破碎与开放式结尾等，则突出地表现了现代人的经验之不完整性以及人性的分裂。然而，与本世纪初的现代派文学不同，这些表面呈不合谐状态的特征经过艺术家的加工，已经沉降到文本的肌理内部，含而不露了。读者在阅读后现代文学作品时会发现，80年代前后的创作在意义上要含蓄得多，读起来也不那么艰涩。后现代文学曲高而不和寡，原因就在这里。

正如资本主义在西方各国的发展存在着差异，不同国别中的后现代文学也各有特色。加之后现代文学经过二战之后的几十年发展，其涵盖面也愈来愈宽。在传统势力较强的英国文学界，洛奇自称是“少数派”作家。尽管如此，他的作品却无疑因带有英国现实主义文学传统的沉淀而缺乏拉美后现代作家的恣意狂放和美国后现代作家的标新立异精神，可说是后现代文学在英国文坛的变异。不过，从另一个角度看，后现代文学已经悄然进入英国文学界，说明了后现代文学的势力确已不可小视。近年来崭露头角的英国作家马丁·艾米斯、朱利安·巴恩斯和1990年荣获布克奖的A.S.拜厄特，在创作手法上都有较明显的后现代文学特点，标志了后现代文学必然是新一代作家的群体特色这一大趋势。然而，一种风格或流派一旦成熟，便往往不可避免地开始走向衰老。在西方后工业化的商业社会里，新事物几乎无一例外地日益与“一次性”商品同一化并因此而缺乏持久的生命力，后现代文学的前途怕也不可乐观。

一部二战题材的感伤之作

——伊夫林·沃的《旧地重游》

最近，二战题材的作品重又引起读者的兴趣。可是，在众多关于二战的作品中，一部优秀的长篇小说却受到冷落和遗忘。这部名作出自一位英国大作家之手，他被美国文豪威尔逊称作“自萧伯纳以来英国唯一的一流喜剧天才”。他写下的这部作品则是一部怀旧而浪漫的感伤之作，在欧美文学界颇受好评。这部自问世几十年来一向为人称道的二战名作题为《旧地重游》，作者是享誉欧美文坛的著名英国作家伊夫林·沃。

《旧地重游》以感伤的爱情与友谊故事为框架。小说以“序幕”为始，时值二战后期。主人公查尔斯·赖德上尉随部队刚刚到达一处新营地。查尔斯听到副连长大声说出了驻地的名称，马上，“……我那受过伤害的感觉一点点恢复过来，耳边逐渐充满了许多甜美、纯真、久已忘记的声音：因为他说出了我那么熟悉的一个地名……”。这个地方叫“新娘河”。部队将驻扎在这里的布赖兹赫德庄园。

这座庄园和查尔斯的青年时代有着千丝万缕的联系，他的友谊和爱情均在这里萌生。20年前（1923年），查尔斯还不满20岁，正在牛津大学攻读历史。在一次豪饮中，他结识了塞巴斯蒂安，英国的名门望族马奇梅因侯爵之子。不久，查尔斯应邀去塞巴斯蒂安家做客，这就是位于新娘河畔的布赖兹赫德庄园。此后，查尔斯经常出入这座古老的庄园，并认识了塞巴斯蒂安的母亲、兄长、两个妹妹及其老保姆。查尔斯印象最深的是塞母及其大妹朱丽娅，一位和母亲一样的大美人儿。

后来，塞巴斯蒂安由于行为不检点，被校方开除，查尔斯也因钟情于绘画而改学建筑绘画。可是两人并未从此中断友谊。圣诞节，塞母请查尔斯去庄园度假，并看望健康不佳的塞巴斯蒂安。查尔斯从此行得知，朱丽娅已有男友，一个加拿大的暴发户。此人不仅想从朱丽娅的嫁妆中发一笔财，还想从她的贵族家庭背景沾光。果然，朱丽娅婚后生活很不幸福。

查尔斯为了提高画技去巴黎留学，1926年回国。刚回到伦敦，他就接到朱丽娅的电话，得知她的母亲病重，请他帮忙尽快找到流落异国的塞巴斯蒂安。查尔斯终于在摩洛哥找到了身患重病的塞巴斯蒂安，却不能带他马上回国。不久，传来塞母病逝的消息。时光飞逝。10年后，查尔斯已成为著名的建筑画家，主要为“马上就要荒废衰败的宅第画像”。这时，他的婚姻出现危机，他猝然离家，去异国作画。两年后，在回国的客轮上，他与朱丽娅邂逅。往事的追忆与共同的不幸使两人热烈地相爱了。然而，二战迫近，他们的爱情必然多灾多难。果然，在经历了其父的临终忏悔的感情冲击后，朱丽娅的宗教意识死灰复燃，她打消了再婚的念头。查尔斯已经办好了离婚手续，却也只能尊重她的意愿。

小说的正文到此结束。在“尾声”部分，查尔斯随部队进入庄园，去看望依然在世的老保姆，并从她那里得知朱丽娅和小妹都当上了救护队员。查尔斯感慨着世事的变化，并借《旧约》中的名言抒发自己的心情：“空虚的空虚，一切都是空虚。”

《旧地重游》成书于1945年。尽管二战使人类变得冷静客观了许多，沃却以其艺术家的气质，写下了这部感伤之作。书甫出即引起热烈的评论，褒

贬不一。焦点之一就是作品的浪漫情调。以我国目前的“煽情”文学作参照，此书似乎还差一些，远不如小题大作的《廊桥遗梦》“煽情”，顶多是传统的“保守派”式抒情而已。值得指出的是，小说采用了正剧的结构，由序幕、尾声和3个部分的正文构成。在正文部分，作品采用第一人称的叙述形式，亲切自然，娓娓动人。不过，作品并未因此而使叙述流于“滥情”。作品的感伤情调令人着迷，它使小说具备了一种哀婉凄凉的美感。例如：欢乐“如翠鸟倏地掠过水面”，又“犹如透过树林缝隙的阳光”，这类生动的比喻极力渲染美好事物的短暂，突出了一切完美事物都将“何其迅速、不可挽回地失去”这一怀旧主题。

1994年，欧美先后播放了同名电视系列片，颇受欢迎。据说电视剧浪漫典雅，且在英国古老名宅实地拍摄，其怀旧情调是可以想象的。顺便说一句，此书早有中译本，是由北京大学赵隆襄教授翻译、人民文学出版社出版的。

当二战题材的作品再度受到读者喜爱之际，了解并阅读此作，得到的将不单单是对战争的认识，对爱情的感受，对人生的体会，同时也是一种艺术的享受。

一部警世的反乌托邦小说

——读伯吉斯《带发条的桔子》

安东尼·伯吉斯（1917—1993）是当代著名的英国作家、文学评论家和文学教授，在欧美各国提起他来都是名声响当当的。不过，他在我国却鲜为人知。若要提醒人们记起他，大约在他的四十余部作品中，唯有《带发条的桔子》能够起到一点作用。其实，这位语言造诣、文学修养和创作成就均可称作一流的作家，是一位颇值得我们了解的有思想的优秀艺术家，他的名作《带发条的桔子》，则可算作我国读者了解他的一个入门。

《带发条的桔子》于1963年问世。自出版之日起，它便受到广泛的注意和热烈的讨论。由于小说的暴力/反暴力主题和它对现实的冷静而悲观的分析，它被归类为反乌托邦小说，并被称作对当代世界的梦魇式预见。这两种说法至今仍是权威性评价，而世事的发展已经证实了预见的准确。的确，乌托邦式的美好愿望不能改变现实中的丑恶，而改造人类本身远比改造外部世界更艰难。如今，暴力已经在地球上泛滥得无处不在。任何一个国家和地区，犯罪活动都前所未有地普遍。犯罪记录逐年上升，因犯罪而死亡的人数居高不下。对于这种现象，作家早在30年前就通过这部名作发出深深的忧虑：为什么物质文明的社会反而会产生更多反道德文明的人群？

《带发条的桔子》讲述的故事并不复杂。它发生在距成书之日不久的将来。男主角、故事的叙述者叫阿列克斯，刚刚15岁。小说一开始便详细记述阿列克斯与其三个同伙，在一夜一天当中所做的坏事：无故打人、抢劫、强奸、嫖娼、偷盗，等等等等。这部分文字占全书小半，却是全书的基础：当代的物质文明能把人养得身强力壮，精力充沛，同时又使他们无聊得只会干坏事。阿列克斯终因抢劫而杀人，被判14年徒刑，两年后，他在监狱中再次行凶杀人。这时，报纸正巧宣传一种叫作“路德维克疗法”的新式治理犯罪的手段，而监狱又需要腾出空间关押政治犯，便决定用阿列克斯作试验。

在新建的治疗中心里，阿列克斯的头和四肢被牢牢地固定，眼皮被支开使其无法闭上。然后，他便被迫以这种姿势每天连续看数小时的暴力影片，致使他头疼恶心，周身不适。据医生解释，路德维克疗法采用联想法，使犯人将影片中的暴力与观看时身体产生的不适联系起来，使犯人的身体对暴力行为产生反射式的反感，从而达到不愿再从事暴力行业的目的。果然，当阿列克斯企图逃跑时，他竟发现挨打比打人更好受。

治疗产生了效果。阿列克斯在公开考试中拒绝打架并抵御姪女色的诱惑，受到政界及宗教界人士的赞赏，报刊也大肆渲染。为此，阿列克斯获得了自由。可是，阿列克斯出狱后不为家庭和社会所容。他想自杀又苦于找不到非暴力手段。最后，医院不得不对他再次进行治疗，使他的身体不再对暴力行为产生反感，使他能继续活下去：他真的被治好了。

《带发条的桔子》不是一个令人愉悦的故事。根据它拍成的电影虽然也十分出名，却也同样不“好看”。然而，任何一位明眼人都看得出，这部小说的主旨不在于“寓教于乐”，而是要有意以不愉快的阅读经历来提醒人们去严肃地对待小说提出的问题。一个物质文明高度发达的社会，滋养了大批的少年罪犯。司法部门和监狱系统各司其职，进行镇压管理。就连医学也尽其所能，试图帮助治愈这些罪犯。结果是，厌恶暴力的前犯罪分子再次进入

社会之后，竟因无力应付社会中的种种暴力，无法生存下去！至此，作者的写作目的大白：罪恶不会通过矫治罪犯而消失，罪恶的根源在于单纯追求物质文明。

在这个意义上，《带发条的桔子》是一部具有警世作用的反乌托邦小说。它打碎了“人之初性本善”的神话，要求人们正视并不美好的真相：人性中有善也有恶。假若不通过道德教育去抑恶扬善，现代文明养育出的人便将越是体魄强健，对社会的破坏力也越大。仅此一点，《带发条的桔子》就是一部值得当代人关注的小说。何况除此之外，作者丰富的想象力和出色的语言才能，也是颇有借鉴价值的：少年犯的口语就是作者将英文和俄文相结合所创造的一种新俚语。

一部英国味十足的美国小说

《一个单身汉》是一部非常出色的当代经典作品。不过，这与小说的“同性恋准文化”题材无甚关系。其成功在于小说所蕴含的浓郁的英国式幽默以及生动而深刻的细节描写。当然，这一切缘于小说作者的英国出身：克里斯托弗·依舍伍德（1904—）是一位生长在英国的地道英国人，虽然他在35岁时定居美国，并于1946年加入了美国籍。美国的现代化生活和丰富的物质享受促进了他的精神蜕变，使他从早期的左倾立场和关心政治，转向和平主义和印度吠檀多派的清心寡欲，可是这一切却未能除掉他骨子里的英国味。英国式的思维、英国式的眼光，英国式的风格，使依舍伍德笔下的美国具有一种神秘而模糊的美感和诗意，也赋予《一个单身汉》超越时空的艺术魅力。

说起来，《一个单身汉》（1964）是一部具有历史文献意义的作品。它描绘了60年代的美国，那正是美国社会的变革时期。民权运动、女权运动、反战运动、学生运动等各种社会运动此起彼伏，互相呼应，形成了声势浩大不在我国文化革命之下的社会大革命。这当中还有一种人群也在争取着自己的合法权利，这就是书中所反映的“同性恋准文化”现象：同性恋者们聚集在洛杉矶这个后来被称作“同性恋大本营”的民主城市里，在那里建立起自己的居住地，选举自己的领导和警察，并借助民权运动的声势要求同性恋的合法化。这些社会现象为小说提供了丰富的素材，也使这部风格清雅、笔调幽默的小题材之作具有了社会意义。

《一个单身汉》其实并非一部正面描写同性恋的小说，只是小说的主人公乔治是位曾经有过同性恋经历的单身男子而已。小说的语言也十分干净，没有一点“黄色”，决无“精神污染”之嫌。当然，这要归功于作者的写作功力：幽默，含蓄、文雅、超脱。从结构上看，此作颇似乔伊斯的《尤利西斯》。它以主人公乔治的日常活动为主线，描写他在一天当中的各种经历。乔治是一个典型的现代西方人，一个“非英雄”，小人物。他在加州一所无名学府中任讲师，专教英国文学。这位未婚的老讲师工资低、待遇差，又是个受到社会攻击的“同性恋”少数派，而他的好友吉姆又不幸死于车祸。他只身住在一个狭小的房子里，生活孤独而无聊。

小说在开头这样描写乔治的起床：乔治开始醒来。苏醒的过程就是恢复自我意识的过程。乔治先想到自己的存在，然后是“我现在活着”，最后是“我在家里”。大脑这时才向身体发布命令：起床。身体赤裸着走向卫生间，像往常一样进行一系列的活动：解手、称体重、洗漱。这之后，大脑才明确地意识到：我是乔治。乔治开始穿衣、下楼，进厨房做饭、吃饭，同时又想念起去世的吉姆。此后，乔治拿起一本拉斯金的书，去上厕所。在厕所，他从窗户向外眺望，樟树巷的空气中飘着太平洋的雾气。景色使他回忆起二战以来樟树巷的变迁……小说的口吻是调侃的，但调侃中含着温情，轻松中又夹杂着历史，为全书的叙述风格奠定了基础。

《一个单身汉》是以叙述方式取胜的作品。它语言朴素、生动、幽默，巧妙的比喻令人惊讶，细致的情节引人入胜。简洁的叙述中夹着富于联想的议论，常常带来出人意料的阅读快感。英国小说家伯吉斯指出，这部小说“典雅纤丽，难以捉摸，引经据典，而且不像梅勃那样野性十足”。正因为如此，这部在作者久居美国且早已加入美国籍之后写成的小说，仍被称为“有十足的英国味”，尽管书中的人物、地点、事件统统是美国的。

其实，这部小说的意义是离不开美国的。小说生动准确地展示了 60 年代初期的加州生活；刚刚发展起来的高速公路，日益增加的私人小汽车，24 小时营业的大型超级市场，注重宣传与信息却不知节约纸张的各色广告业务，及至时髦的健身房和同性恋症，此类细节无一不具体地反映了美国西部生活的风貌。有的评论家甚至认为，小说对洛杉矶市的描写将使这座城市成为经典，永远流传于世。

有必要交待一下这部以调侃口吻描写人体无意识作为开篇的小说，是怎样结束的：喝了酒的乔治，被体内的酒精渐渐送入梦乡。昏昏然，乔治的大脑开始改变工作方式。乔治在向自己提问，但是这些问题将不会在他的意识里留下任何痕迹，第二天醒来时也不会再记起它们。乔治睡着了，只有心脏还在工作。迟早有一天，身体会发生动脉堵塞，假如当时乔治的灵魂正在独自外出漫游，回来时它将无家可归。无用的躯体将和垃圾一样成为废物……。这部以调侃口吻开始的作品，就这样以揶揄的方式结束了。然而寓言式的描写不免令人联想到，一个人的一生不正是这样从无意识开始、又以无意识结束的吗。看来，作者接受的印度吠檀多教，确也教给了作者超脱的人生态度。当然，对此并非人人能够赞同。

《伊万杰琳》“变形记”

——浅谈《伊万杰琳》的形式特点

《伊万杰琳》是大作家福克纳创作的一篇短篇小说。因为福克纳后来根据《伊万杰琳》的情节和人物，创作了优秀的长篇名著《押沙龙，押沙龙！》，这个短篇便在福克纳研究中具有了不可忽视的重要地位。至于小说本身，它的时序颠倒的叙事技巧，丝丝入扣的情节编织，动人心弦的人物遭遇与秘密，不仅典型地体现了福克纳作品的艺术特色，而且由于它反映了美国南方社会的历史变迁，从而具有深刻的思想性和认识价值。

《伊万杰琳》共分7个章节，中译文约1万7千字。论篇幅，它算不上短篇中的精巧之作，但与其内容相比，却已是相当精练、紧凑了。故事中有叙述人“我”，有“我”的朋友唐，还有塞德潘上校及其子女亨利和朱迪丝，以及查尔斯·邦及其妻，另外还有白人与印第安人混血儿、曾祖母拉比及其后代数人。当然，书中不可或缺的另一角色——狗，也是一个重要的情节成分。

我常常为《伊万杰琳》采用了侦查故事的形式而惊讶，更惊讶福克纳竟能在不知不觉中将它化为一出悲剧的本领。当然，也常常被这两者间形成的矛盾及张力而引出的阅读效果所迷惑。因为，说到底，侦查故事通常只能是一出正剧，甚至可以充满喜剧效果，而决不应该是一出人性的悲剧。（当然，《化身博士》除外）。可是，《伊万杰琳》却相当自然而完满地将侦查故事与悲剧故事结合在一起，成为一部余味无穷的短篇佳作。

仔细阅读便不难发现，在《伊万杰琳》中，侦查故事与悲剧之间的联接点是在第二章的结尾与第三章的开头。第二章是整个故事中着墨最多的一节。它交待了主要人物及其主要经历，并在结尾处揭开了部分谜底：在这个神秘而阴气十足的宅子里，有一条“有血有肉的狗”，此外还有鬼，而且“是个有血有肉的鬼”。同时，第二章的结尾还为后面的故事做了渲染：这个鬼“在那个宅子中住了40年”，“一直由曾祖母提供食物”。至此，唐在小说中的叙述任务宣告结束，接下来则是“我”以记者身份直接去拜访曾祖母，单独完成侦查的任务。值得注意的是，唐在向“我”讲述事件时所采用的幽默调侃的语气也到此结束。第二章以“我真的按唐说的那样干了。我去到那里，闯进了那个宅子。侦查结果证明我和唐都没有猜错”这样一种不容置疑的、严肃的陈述口吻结束，将读者断然地从打赌、猜测的游戏气氛中引入一个真实的悲剧的世界。

从第三章起，读者便不再是从间接的叙述中了解塞德潘一家了，他们将直接面对塞德潘家人，以及那位塞德潘的私生子、有着印第安血统的、被称作曾祖母的拉比。这个世界与“我”和唐所生活的世界是完全不同的，它充满了不可告人的秘密：行踪神秘的狗，真真假假的鬼，莫名其妙的对峙，以及邦的那位神秘莫测的妻子。这些秘密像诅咒一样，紧紧地缠住塞德潘及其后代，使这个雄心勃勃的白人未及看到自己的成功，就先体会到命运的捉弄。而在这当中起了决定作用的，就是第三章开头部分（第四自然段）所描写的，由曾祖母所代表的血统的诅咒。

福克纳对故事结构的建构十分巧妙。我们先由曾祖母这个混血儿的总代表引入鬼的故事，接着就以环环相扣的方式，一点一点地进入血统诅咒的悲

剧当中，直到全篇结尾时，由铁匣中的照片解开最后一道密码。首先，“我”经过努力，终于进入那个“活鬼潜居40年”之久的宅子，找到了那个“活鬼”，并经由祖母证实，他就是亨利·塞德潘。第三章到此结束。在第四章中，我们得知的另一个秘密则是关于查尔斯·邦的：“邦是有妇之夫。”可是，这条新的线索并未在小说中得到自然的发展，它像其他的秘密一样，也被作者按下不表，同时又留下新的悬念：“看来，新奥尔良那桩事不仅仅是重婚问题，还有更加令人耻辱的丑行。”这个悬念实在吊人胃口，还有什么丑行比重婚更严重？当今的读者，即使是美国人，也很难一下子猜出究竟。在接下来的揭密中，我们又被带到第三章的遗留问题那里，并被告知这样一个事实：亨利·塞德潘是曾祖母拉比的兄弟。啊，血统的诅咒！可是，有谁会料到在第四章中描写的查尔斯·邦的妻子，竟然也是一个受到血统诅咒的可怜人呢。

第五章以及后面的两章，文字都很简短。我们先进入一个虚虚实实的梦一般的世界：“周围一片寂静……飘忽的声音像是从一个空壳子里发出的一一似乎地球一下子收缩成棒球大小的空壳子，声音在其中回荡，此起彼伏”。随后是发生在“我”脑中的一段人物对话，对话人似乎是“我”、拉比以及亨利。对话揭示出了又一个秘密：邦是被亨利利用枪打死的。接着作者又布下了新的悬念：“为什么朱迪斯和拉比一见那个女人便恍然大悟？”是啊，到底是什么事情能使朱迪斯和拉比明白亨利必须杀死邦？难道真的有一个足够恰当的理由，能够解释杀人的行为动机？对此，第六章没有向读者提供任何新的线索，只是描写了一场大火烧毁了宅子，这场灾难的结果是，曾祖母与宅子同归于尽，“活鬼”的另一个证人——狗，也窜入火中自焚。亨利杀死邦的真情似乎因为知情者的全部死亡而永无昭示之日了。

如果故事到此结束，便留下阅读的困惑和阅读的遗憾了。任何一位读者必然会希望在最后一个章节中，将杀人之谜弄个水落石出。终于，“我”从曾祖母的女儿手里看到一个铁匣子，一个原本属于朱迪斯的盒子。“我”以为盒子中必有朱迪斯的照片，便借来看看。就在他第一眼看到照片时，他竟“一下子摸不着头脑”，接着便“蓦地恍然大悟”（注意，这个词已是第二次被用来形容邦的妻子）。原来，这位女子不是朱迪斯那样的金发女郎，却生着“两片厚嘴唇……乌黑微卷的头发……等可悲的、不可磨灭的黑人血统的特征”。

原来如此。邦的妻子是个黑人。为此，3个人的生命被葬送。为此，“枪杀查尔斯不仅有了理由，而且是不可避免的。”因为，“在白人家家庭自幼熏陶形成的信仰和观念，势必使这个塞德潘认为，娶这个黑人女子为妻是一桩比重婚更大的罪恶”。

故事就这样结束了，但似乎又像并未结束。曾祖母的女儿在结尾处这样说：“就这么些东西。我想你最好把相片给我。”是的，就这么些人，这么些事。可是它们却沉甸甸地压在读者的心头，让人不能像读完普通的侦查故事或鬼故事那样松一口气。这也许是因为，那个对血统的诅咒——混血儿，犹如那张坚持要保留下来的相片一样，将世代代纠缠着塞德潘的后代，使他们不得安宁。为此，读者也必会隐隐地感到忧虑。因为在当今的世界上，血统的诅咒——种族歧视，依然广泛地存在于各个地方。

话说回来，这种结尾似乎超出了一般的小说创作手法，因此在当时不被接受。福克纳在写完这篇小说之后，曾两次将它寄给报刊，均遭退稿，后来也未再见此作单独发表。为福克纳作传的约·布劳特纳也曾评论说：“《伊

万杰琳》的叙述效果尚需更多的篇幅”。此外他还推测说，福克纳写这个短篇时，“肯定下了很多功夫，因为小说在成形过程中意义也在不断增多”。这些评价听上去不像是对《伊万杰琳》的赞扬之辞，倒更像是为《押沙龙，押沙龙！》的问世提供理由。那么，《伊万杰琳》在形式上的“变形”，是否降低了它的艺术价值？

仁者见仁，智者见智。我以为，《伊万杰琳》的“变形记”使故事充满了张力，也充分地表现了作者潜在的创作能力和艺术想象力，是一篇颇可回味的佳作。

《钟归阿达诺》的意义

《钟归阿达诺》是美国作家约翰·赫西(1914—)于1944年出版的一部小说，它讲述了第二次世界大战中美军在欧洲战场上的一段故事。该书情节生动，人物塑造极为成功，被认为是美国战争题材作品的一部经典。追溯一下美国文学史上以战争为题材的作品之发展，将有助于我们了解《钟归阿达诺》在其中的重要地位以及它的文学价值。

在美国文学史中，战争题材的小说向来是一个重要的支脉。关于南北战争的作品，流行最广的要算《汤姆叔叔的小屋》和《飘》，而在文学史上地位较高的大概当推斯蒂芬·克莱恩(1871—1900)的《红色英勇勋章》(1894)。

《红色英勇勋章》以印象主义的手法描写士兵在战争中的具体感受，如孤独、恐惧、牺牲等，对20世纪的反战作家产生过影响。关于第一次世界大战，海明威的《太阳照样升起》(1926)和《永别了，武器》(1929)可算作代表作品。海明威继承了克莱恩的传统，将个人感受作为叙述的视角，着重表现士兵对战争及整个资本主义暴力世界的失望与悲观，彻底否定了资本主义宣传机器对战争的所谓“光荣”、“神圣”、“牺牲”的粉饰。可以说，这种反战的传统一直在20世纪的美国战争文学中占主导地位。反映第二次世界大战以及此后战事的文学作品，大致也都可看作是这种文学传统的继续。其中可被称作经典作品的，除了60年代问世的黑色幽默代表作《第二十二条军规》，出版较早、影响较大的就是约翰·赫西的这部《钟归阿达诺》了。

《钟归阿达诺》描写的是1943年的欧洲战场，1944年即出版发行。当时第二次世界大战尚未结束。无论从题材的新鲜还是从读者的兴趣来讲，《钟归阿达诺》在问世之际所引起的轰动和影响，都是后来出版的同类题材的作品所不能比拟的。它赢得了1945年的普利策小说奖，在此后的几十年里，一直被认为是描写第二次世界大战的经典作品。时至今日，翻开这部曾在40多年前轰动一时的获奖作品，我们仍能感受到它的艺术感染力，仍能体味到它的社会批评的力量。

《钟归阿达诺》是一部现实主义的作品。它塑造了一个正面形象，一位优秀的美国军官和为民主而战的斗士。在他的身上，作者倾注了他对正义、平等、民主、自由等理想的热爱之情，同时也凝集了美国人民对奔赴远方前线的亲人的关心与期待。正是这些与时代脉搏和读者兴趣密切相关的成分，为作品的成功奠定了基础。此外，作者从他作为战地记者的亲身经历出发，揭露了他所了解的美军上层人物的官僚主义和专横跋扈等恶劣品质，从而增加了作品的现实主义力度，并在更深的层次上反映了二次大战期间的美军状况。从《钟归阿达诺》的现实主义描写中，我们可以看到《第二十二条军规》以荒诞、夸张的手法表现的种种现象的真实依据。

《钟归阿达诺》是描写战争的，但是它并没有直接描绘战斗场面。它选择了一个新鲜的视角，描写美军在欧洲登陆并占领了法西斯统治的意大利城镇后，是如何安定人心、重建秩序的。作为一镇之长的美军少校约波洛，尽心竭力、恪尽职守，为保证美军的胜利贡献着绵薄之力。他关心民众的疾苦，认为这是解放者的义务；他密切注视法西斯残余的动向，将他们视为破坏战势的有害因素。然而，他万万没有料到，他的真正敌人不在这里，而在他们军队内部，就在那些官僚当中。约翰·赫西的描写是成功的。他用富有表现力的语言描写了一个普通军官的善良和正直，突出地刻划了他在官僚制度面

前的无能为力。

《钟归阿达诺》的另一个成功之处是，作者塑造了一群生动的意大利普通人。在这些曾经倍受法西斯压迫的人民身上，作者寄予了无限的同情。他描写他们对美军的欢迎与期待，对自由和安宁的向往，也描写他们的贫困和落后，肮脏与懒惰，但更多的是描写他们对压迫者的仇恨，对解放者的衷心感激，以及他们对生活的热爱。说话时爱作手势的警长、执著地追求艺术的老画家、从来只讲反话的摄影师，以及热心肠的译员等人物，都是令人难忘的艺术形象。赫西长于运用对话式语言，书中的许多场面都是用对话来描写的。这种方法将人物形象立体化，使人物的性格与音容笑貌结合在一起，具体、生动，十分逼真。

《钟归阿达诺》对人物的成功塑造早已得到评论界的肯定，引人入胜的情节也受到了广大读者的欢迎。然而这些长处并没有完全概括它的文学价值。表面上看，《钟归阿达诺》描写了一个正直的美国军人，歌颂了他的正义行为可是掩卷之后，谁都无法否认它给读者带来了难以驱散的愤懑不平之感。也许在作品刚刚问世时，美国读者关心的是美军将士如何英勇作战、为世界争取和平的英雄壮举，但是作品中透出的对军队官僚制度的批评却含有一股压倒一切的力量：约波洛少校尽管足智多谋，且秉公办事，可还是被不明不白地解除了职务。公正在这里似乎太软弱、太微不足道了。这个问题在开放式的结尾部分已经留给了读者。

在较早的战争题材作品里，我们看到两种理想的斗争；两种力量的对峙；在描写一次大战的作品里，我们开始看到一个个对战争厌倦、对现实失望的美国军人；在《第二十二条军规》中，我们接触的是整个腐败丑恶的制度。在这个由歌颂理想与正义、到描写个人对战争的恐惧乃至绝望、及至到表现对整个资本主义制度的失望的文学主题演变中，《钟归阿达诺》是一个不可或缺的环节，而这，正是这部 40 多年前的获奖作品仍旧值得译介的真正原因。

1988 年 3 月

纳博科夫和《文学讲稿》

弗拉基米尔·纳博科夫(Vladimir Nabokov, 1899—1977)是一位世界知名的作家,一个语言天才。他出生在俄国,儿时就掌握了英语和法语,对语言有十分敏锐的感受力。这种能力对他后来的文学创作颇有影响。在他的文学创作中,生动、典型的人物形象,幽默诙谐的语言风格,及至揶揄的模仿,扑朔迷离的象征,深藏若虚的暗示,以及随心所欲、变化多端的技巧,为当代英语文学增添了一笔丰富的色彩。

纳博科夫早年用俄文从事文学创作,1940年移居美国后开始转用英文写作。1955年《洛丽塔》问世,为他带来广泛声誉。此后他专事创作,并将早期作品译成英文。他是一位多才多产的作家,一生创作了长篇小说十七部,诗歌四百余首,短篇小说五十多篇,并有诗剧、散文剧及译著数部,其中包括对译著的研究和详注。

纳博科夫曾自诩为康拉德式的大作家,这也许可以算作他的自我评价。实际上,他和康拉德是不同的。谈到康拉德,人们首先想到的是他对生存的严肃探究,对人性的深刻认识,而说到纳博科夫,最突出的莫过于他的幽默和机智,以及他那超群的语言才华。然而,仅仅看到纳博科夫的文学才华和创作成就还不足以了解其人其作。他毕竟是一个社会的人,他的社会存在和生活经历对他有着不容忽略的影响。他是一个“白俄”,苏联十月革命爆发后随全家流亡国外。这段经历决定了他的政治立场,使他敌视社会主义苏联,尽管这并未妨碍他对俄罗斯文学的热爱。不过,他在文学创作中不涉及政治,避免正面谈论人生哲学,大概与他的这些经历不无关系。

纳博科夫崇尚纯艺术。他称文学作品为神话故事,强调作品的虚构性。这从一个方面说明了他的艺术观。对于他的艺术观,也许可以这样概括:在文学创作中,艺术高于一切,语言、结构、文体等创作手段和表现方式,要比作品的思想性和故事性更重要。拿这个观点去分析他的作品,无论是曾被冠之以“淫书”的《洛丽塔》,还是迷津遍布、极尽嘲弄讽刺之能事的《微暗的火》,就都不致于感到迷惑或不解了。

了解纳博科夫的艺术观,有助于阅读这部《文学讲稿》。不同于他的文学创作,在这部《文学讲稿》中,纳博科夫以简洁明晰的语言、深入浅出的方式,明确地表达了他对所讨论作品的看法。可以说,观点鲜明、独到是这部《文学讲稿》的一个特点。《文学讲稿》的另一个特别是,从本文出发,从分析作品的语言、结构、文体等创作手段入手,抓住要点,具体分析,充分突出了作品在艺术性,点明了作品在艺术上成功的原因。《文学讲稿》还有一个特点,即较多地引用了作品的原文。这一方面保留了此书原为课堂讲稿的本色,另一方面也具体说明了作者的见解是如何形成的。饶有意味的是,经过纳博科夫的讲解,作品中那些原来并未显示出深长意味和特殊价值的文字,就像突然暴露在阳光之下的珍珠,骤然发出绚丽的光彩。

说到这里,似乎有必要重提一下纳博科夫的才子气质。纳博科夫是一个聪慧敏感、才气四溢的艺术家。他的文学及语言修养是超乎常人的。不仅如此,他在昆虫学方面的研究工作又培养了他的逻辑性和严谨性。因此,在他的身上,艺术家的气质和科学家的特点巧妙而和谐地结合在一起。也正是他的这些品质使他分析起结构复杂、内容丰富的文学名著时,如鱼得水,应付自如。无论是普鲁斯特对逝去年华的繁复追忆,还是乔伊斯笔下错综迷离的

人物、事件，都能得到明白的解析。不仅如此，纳博科夫以其聪睿的感知力，在分析具体作品的同时又点出了作品之间的承继关系，使我们从中了解到《尤利西斯》这部奇书的出现不仅应归功于它的作者乔伊斯，它也是历代文学家多年的创作经验和成就的积累与沉淀；而福楼拜在《包法利夫人》中运用的多声部手法，无疑是一个不可或缺的因素。

《文学讲稿》是以纳博科夫在 50 年代的文学课讲稿为基础的。那个时代正是新批评理论在西方文评界盛行的时候。可以说，《文学讲稿》注重对本文的分析恰好反映了那个时代的特点。那么，对于 20 世纪末的中国读者来说，《文学讲稿》能够给予我们什么提示呢？它也许会促使我们进一步增加将文学理论的研究具体运用于作品批评的自觉性。许多有识之士都已经注意到，国外文评的新流派、新理论已经被陆续介绍到我国，理论专著也已有不少被译成中文；但是，在如何具体运用现代语言学等新学科给文学批评带来的各种新角度、新方法和新成就方面，我们的介绍工作做得还很不够，这就使我们无法真正了解和借鉴他们的那套“方法学”。《文学讲稿》可说是运用新批评理论对作品进行具体分析的一个范例。它的作者是当代的著名作家，被评论的作品都是世界知名作家的传世佳作，而且讲稿观点鲜明，分析具体，是具有较高的借鉴价值的——尽管此书本身并非没有短处。

倘若这部书能给读者以启迪和思索，能使更多的人认识到，作为艺术手段之一的语言是多么地丰富，又是多么地富于变幻，它具有多么复杂的功能和可以开掘的表现形式，在文学艺术的殿堂里发挥着何等重要的作用，那么，我们翻译此书的目的就实现了。

先锋艺术家凯奇和他的传记

桌上正摊着从波士顿订购来的约翰·凯奇文集《无声》和《空洞的词语》，恰巧又在《泰晤士报文学副刊》上读到一篇关于凯奇生平的书评，冠以《小人物的故事》为题，不免产生诸多感慨。

凯奇绝非一名小人物。他是美国著名的作曲家，作品繁多，且以创新、“先锋”为特点，影响极大；他还经常在各地演讲，传播他的思想，并有多部文集问世。不过正如书评所指出的，关于凯奇的最佳生平要么是一部由空白篇章组成的无字书，要么就应当是一部由多种语言混合而成的大杂烩。这个比喻用在穷毕生精力将音乐及文字化为“无声”的凯奇身上，可说是相当“点题”的。

凯奇是步发明家休恩伯格和音乐家斯特拉文斯基后尘的一位多才多艺者。他兴趣广泛，是一个喜欢沉浸在现代发明如潜艇、雷达和彩电中的科学天才。可是，他对20世纪所产生的深刻影响，却是在对传统音乐具有破坏意义的作曲中。凯奇是禅宗的热情信徒，并在禅宗里找到了反抗西方现存秩序的武器；这就是以禅宗的思想去解构作曲的传统规范，用无声代替音符，用“非固定”原则代替和声，用“加物件”钢琴的演奏（可产生意料不到的奇特音响）以达到偶然效果。他的最有代表性的作品便是作于1952年夏的《四分十三秒》——一部无需演奏者演奏的无声作品，以及同年创作的《水上音乐》（令人联想起亨德尔的同名曲目）——演奏中加入倒水的声音效果。

凯奇的先锋派实验不仅仅局限于音乐创作。他自50年代末就开始不断地讲学、写作，以斯泰因为榜样，继续对传统的语言哲学观进行无情的批判。他的文字创作同音乐创作一样，不仅具有同视觉和空间相关联的实验特点，而且充满了似是而非、互相矛盾的措词，既是对听众的传统观念的挑战，又是对听众的思辨能力的刺激与启发。凯奇对作曲家布朗、希勒、费尔德曼和沃尔夫等人影响巨大，对文学创作界也产生了不容忽视的影响。就连哈佛大学这类较传统的名牌大学，也曾邀请凯奇去宣传他的激进的先锋派艺术观。

这位对20世纪文学艺术产生过、并将持续产生深远影响的凯奇，在去世后不久便有人为其出版传记，的确算得上“倍受重视”了。不过，诚如书评所指出的，传记作者大卫·莱维尔在处理这位不易为人理解的先锋派艺术家、一个同性恋者的私生活与创作的关系、以及作曲与写作的关系方面，显得有些不够细致入微。然而不可否认的是，莱维尔所采用的飘忽不定、不加控制的叙述方式，却是极为恰当的，使文体与主题相当吻合。

从研究现代派音乐的角度去看，这部《喧嚣的无声——约翰·凯奇生平》是相当有阅读价值的；从研究当代文学尤其是传记文学创作的角度去看，这部书也应当引起读者的关心与兴趣。因为在即将逝去的20世纪中，最为令人难以忘怀的，就是凯奇所生活和表现的那段丰富多彩的世纪中叶。而那带有时代特色与文化风貌的传记文字，又保留了那些引人回味的时代气息。无怪乎近年来传记与纪实文学倍受青睐，那是人们对20世纪的动荡与巨变恋恋不舍呢。

《不朽》与女性

米兰·昆德拉一向善用意识形态的游戏来获得西方乃至东方读者的喝彩，而这些喝彩由于染上了意识形态的色调，便往往在另一些读者眼中减弱了文学价值。不过，刚刚在北京发行、译自英文本的昆德拉新作《不朽》（宁敏译，作家出版社出版），则似乎少了些意识形态的内容，可依旧颇具阅读价值。

《不朽》是写女性的，既有现代的女性如阿格厄丝和劳拉，又有历史上的女性如歌德的情人贝蒂娜。现代女性的生活是枯燥而乏味的。她们除了在健身房和幽会地点消磨时光外，简直无事可做，因此她们也与不朽的名声无缘。过去的女子则不同。贝蒂娜原也是个普通女子，可是她通过执著地去追求和结交名人，保持通信，最后以名人传记的形式将自己的形象牢牢地粘贴在歌德的名声上，并以此获得了不朽。然而，不朽的名声有何用处？歌德在天堂里对海明威说：“不朽即永恒的审判。”因为名声除了留给后人可资探讨的无数疑问外，似乎已失去意义。可是，当1920年贝蒂娜与歌德之间的原始信件公诸于世后，人们才发现，那些一向被当作真实事件的传记记载原来都是经过加工的，不真实的。在当今追求精确的科学时代里，历史的伪装正在被层层剥去，不朽还存在吗？

阿格尼丝死了。她的妹妹劳拉同她的丈夫保罗结了婚，生活得幸福快乐。阿格尼丝似乎没有在生活中留下什么痕迹，连死亡引起的悲伤都很短暂。那么，作者在以《庆祝》为题的最后一章中指出，“女人是男人的未来”，又是什么意思？也许这只是对女性崇拜的感情流露而已。值得注意的倒是另一句话：“不朽人物的恐怖专制终于该结束了。”看来阿格尼丝之死的无意义旨在说明一个时代的终结。这个已经逝去的、由不朽人物统治的时代，用作者的另一句话说，亦即意识形态的统治时代。那么，当今的时代呢——作者称其为“比现实更强的”意象形态时代。

读者不能不佩服昆德拉的机智。他的思想之活跃，完全可以同他的想象之自由相媲美。他不仅巧妙地将阿格尼丝和贝蒂娜的故事安排在一起，而且让“被审”的歌德出面分析其身后的名誉。《不朽》是配得上“后小说”之称的。因为它正像典型的后现代作品那样，在小说中评论小说本身。昆德拉首先将他本人置入作品的前景中。他像小说人物一样在书中会友、聊天、构思《不朽》的人物与情节，甚至还对他的其他作品发表评论。他忽而调侃自己过去“弄错了题目”，现在写的这部书才应称作《生命中不能承受之轻》，忽而又一本正经地告诉读者，保罗这个人物与《生活在别处》中的雅罗米尔十分相似。昆德拉通过将写小说的过程写进书中的方式，将他本人的创作行为也虚构化了——正如他在《不朽》中反复强调贝蒂娜写的传记只是“她的说法”（或“她自己的描述”），读者也只能将昆德拉的创作看作他的说法。而既然贝蒂娜的话可能“从头到尾是她捏造的”，昆德拉的虚构之作便更可能句句是假。遗憾的是，这种自我解构的游戏已经有些过时了，昆德拉为什么不多“玩一玩深沉”？

深沉也是有的，只是大都藏在调侃的字里行间。关于意象，关于人权，书中均有独到的见地，颇具启迪作用。不过，更吸引人的是，作者在阿格尼丝这个人物身上注入了缕缕诗意，令人动情。书中引用了歌德的几行著名诗句，使人心弦为之震颤。仅此一点，昆德拉就够得上一位好作家——如果算

不得一流作家的话。

面对真实的苦难

——读尼日利亚作家的《饥饿之路》

当代的文学已经很久没有让我们面对真正的苦难了。然而，苦难的确真实地存在于我们这个世界上。《饥饿之路》，这部尼日利亚作家本·奥克利的获奖长篇佳作，就是一个饱含当今非洲人民苦难的故事。

书中的主人公是个名叫阿扎罗的孩子，一个多次往返人间与冥界的幽灵孩子，一个受苦受难的非洲生活的见证人。阿扎罗永远长不大，因为贫困的父母虽终日操劳，却依旧无法为他提供丰衣足食。他多次往返人间与冥界，因为他总是在幼小的时候就或病或饿而死。他在短暂的生命当中，常常要经历各种天灾人祸，从社会暴乱、党派之争、种族报复，到暴雨、火灾、瘟疫……

受苦受难的儿童，是最最令人同情的无辜者。无论是自然灾害还是社会动荡，总是最先、也最深地伤害到他们。因此，幼小稚嫩可怜无助的阿扎罗，便在动荡不安的生活中频频因惊吓而生病。他发烧，做恶梦。他分不清杀人放火的现实与妖魔出没的梦境哪个更真，因为两个世界同样地黑暗、危险，充满敌意而没有光明和快乐。他总是梦见自己行走在一条饥饿的道路上，大路无边无尽。这象征着物质上的饥渴，也象征着精神上的饥渴，是非洲人民缺乏安宁与自由的真实写照。

奥克利在《饥饿之路》中为读者展示了一幅当代苦难非洲的真实图画，尽管这图画是用半真半幻的手法描绘的。奥克利使用的色彩也比较单调，几乎只有黑白两色，只间或地在漆黑的夜与炽热的昼之间，涂上几笔刺眼的鲜血、火光，以及灰色的尘埃。

奥克利利用半真实半梦幻的手法，使他自己和他的题材之间拉开了距离，但是却将读者更真实地带入了他的文字世界。阿扎罗的苦难令人心酸，阿扎罗的生死死让人心碎。如今的世界已经进入了高科技的信息时代，人类正在信心十足地去征服宇宙。然而，就在我们生活的地球上，还有许许多多的阿扎罗生活在可怕的动乱之中，连起码的生存条件都不具备。这，应该足以让每一个尚有良知的人去沉思、乃至去行动了。

凡是看过凯文·卡特的那幅获奖图片的人，大概都永远不会忘记那帧照片所引起的心灵的震撼：一个奄奄一息的非洲幼童，饥饿的肢体已撑不住无力的脑袋，蜷曲在荒土地上。后面不远处，一只凶猛的大鹰神情若定地等待着时机，随时准备扑向猎物。这帧图片，就像是一个无与伦比的精彩脚注，触目惊心地说着《饥饿之路》中的苦难，阿扎罗们的苦难，的的确确存在着，小说那亦真亦幻的艺术形式，仅仅是传达苦难之真实的一个手段。

《饥饿之路》自问世至今，已有4年了。在我国日益商业化的市场上，这部优秀小说一直找不到出版的机会，尽管它在国外早已广泛流传。然而，这遗憾会不会只是出书人的一厢情愿？国内相当一批人早已被污染得浑身臭、唯利是图，满眼功利，读书也早已商业化了。在这些玩世不恭者眼里，世界上还有受苦受难的人民这一事实全当是纯粹的文革式嘲讽之辞。这部展示了真实存在的苦难的作品，恐怕是他们连看都懒得看的吧。也许，正因为如此，《世界文学》翻译介绍《饥饿之路》这部当代名作便又增加了一个现实意义：用它提醒人们，我们毕竟生活在社会主义的中国，我们的生活远比阿扎罗们的生活自由得多，幸福得多。同时，我们是否还应该在知足的心态

下，去关怀、去帮助一下受苦的阿扎罗们？

痛悔生命只有一次

——代后记

悔，而且是永久的悔。这个话题太世俗了，但凡伟人是无暇去悔恨的。这个话题也太感情化了，但凡理性十足的人是不屑于悔的。可是，对于芸芸众生来说，对于普通而平凡的你我来说，这悔——永久的悔，怕是人人都在心底藏着一份吧？

生命是由无数行为构成的。有行为就必有好坏成败之分，做坏了失败了，必然心生悔恨。生活是有滋有味的，这滋味必有酸甜苦辣才算完全。那酸的苦的辣的滋味，便是感情中的懊悔。至于永久的悔，当是无可挽回、无法弥补的悔，它将伴随终生，那是生命的遗憾。

懂得悔恨的人是具有人性的人，即使这人是罪犯，仍有改过自新的可能。不过，经常悔恨的人却可能是没有出息的人，终日沉湎在懊悔当中，怎能投身于积极的建设性的生活。

我不好悔恨，因为那有违古训。我热爱生活，对生活赋予我的一切心怀感激，因此不去懊悔。但是，在心灵的深处，我却深藏着一份悔的情结。随着岁月的流逝、年龄的增长，这悔也越来越强烈，越来越无法遏制。因为这悔恰是生命的遗憾，是无可弥补的悔：我痛悔生命只有一次。

我生为女人。几近四十年的女人生涯使我在事业之外还尝到了为人女、人妻、人媳、人母的滋味。这当中饱含了千种味道，哪里是语言所能捕捉和传达的。在工作、劳作之余，在疯玩、撒娇、“臭美”之余，在羡慕没有家累、事业辉煌的男性同胞之余，我常常生出遐想，我若生为男子，一生将会怎样？我会当一名军人，抛家弃子，戎马一生，建功立业，终成将军？或者做一个优秀领导者、企业家，终日奔波于会议与公务之间，潇洒地忘我工作，尤其忘却那为人夫、人父、人子之责任，只尝遍成功的得意与片面的赞扬？或者当一个普通公务员，闲时治家教子，种花养鱼，随遇而安，平淡一生？亦或做一回风流浪子，留下无数浪漫艳事，品尝一下给女性带来苦果的人从他人灾难中得到的乐趣？然而，身为女子，只能为事业付出加倍的辛苦，为家庭做出更多的牺牲，而且，还要学会对这一切处之泰然。只有一次的生命，使我无法体会当男人的滋味，这能不让人感到永久的悔吗？

我从事文学工作。我热爱文学。同文学家交流如同和创世者交往。文学家依照自己的想象创造出一个个虚构的世界，其中折射出的世象人情尽管有时不合人意，却仍每每牵动人心，时而令人惊心悚目，时而令人扼腕感慨。读这类书可以活跃脑细胞，滋润想象力，却并不赋予人行动的能力，反会叫人养成不求实际、逃避现实的恶习。因此，我常常自问，何以没能做一个科学家？神奇的物理学同样需要丰富的想象力和超常的智力。宇宙大爆炸，时间隧道，黑洞，哪一门研究课题不像文学一样迷人？文学作品带读者自由出入过去未来，但谁都明白那均是虚构。天体物理学却告诉人们，如果“靠近赤裸裸的奇点”，到过去旅行也许成为可能；黑洞的发现也证实，如果“宇航员在宇宙的某一点上穿过一个‘蛀洞’”，就可能进入宇宙的另一个区域。当一名物理学家够多美妙！时间、空间等制约人类行为的因素，在物理学家那里就是被驯顺的对象，人类将通过物理学家的工作而进入自由的王国。然而，身为文字工作者，只能面对虚构的世界，苍白的文字。只有一次的生命，

使我无法体验探究宇宙的乐趣，能不让人生出永久的悔意吗？

我生而为人。一个由大自然经亿万年演进，从单细胞发展而来、终于摆脱混沌蒙昧而具有思想与智慧的人。具有神奇的生命、又能感受生命乐趣的人，该是多么伟大、多么幸运的生物。可是，同广邈无垠无谓起止的大宇宙相比，人类又是多么地渺小。自从天文学诞生，人类就认识到地球之外会有其他智慧生物存在。自从 UFO 第一次光顾地球，人类便真切地得知，外星人比我们更加先进。那些驾着人类迄今无法研制的高级飞行器、以任何飞机飞船都无法达到的高速度自由出入大气层、往来于宇宙空间的外星生物，在接近人类的时候，却屡次遭到人类的截击。深知人类好战恶习的外星生物，会让自身贸然送命吗？我怀疑。那些声称击落过飞碟并发现过两具宇航员尸体的人们，简直令人鄙视。驾驶飞碟的，只能是外星生物研制的某种类似机器人的使者吧？唉，身为普通人类的一员，无从了解那外星智慧者的生活之点滴，这深深的遗憾怎能不伴随终生，成为永久的悔！

我赞叹萧伯纳笔下的千岁人，他们能够积累千年的智慧，然而其积累毕竟有限。我敬佩歌德笔下的浮士德，他敢对魔鬼以身相许，唯愿探究人间的奥秘，然而其探究终有完结。我渴望摆脱生命的约束，时空的限制，进入自由的王国，成为生命的主宰。

当然，这只是想象。而想象的能力是生命所赋予的。它是生命的闪光，同时也是生命中不可弥补的悔之根源。后悔生而为人，这是拥有之后方才感受得到的悔，因此是无可改悔之悔，是生命之悔，也是生命所必有的痛苦与欢乐。也只有这无可改悔之悔，才是名副其实的永久的悔。而这永久的悔必将伴随我，直至生命的终点。

还是让我们为这无可改悔的“一次性”生命祝福吧。

