

学校的理想装备

电子图书·学校专集

校园网上的最佳资源

世界当代文学史

 **eBOOK**
内部资料 非卖品

内容提要

第二次世界大战以来，世界文学呈现出新的格局和艺术景观。现实主义在开放和流动中不断深化，丰富手法，扩展领域；现代主义在新的世界局势和生存环境中发生蜕变；后现代主义文学运动勃然兴起。以法国为中心的荒诞派戏剧，新小说，存在主义文学，以美国为中心的“垮掉的一代”诗歌、黑色幽默小说，以拉美为中心的魔幻现实主义及“爆炸文学”，成为当代最引人注目的文学现象。

由现代主义到后现代主义，文学保持了实验与探索的锐气；由传统现实主义到新现实主义，文学保持了与现实人生的直接联系。在不同文化背景下的地域文学的发展，也不断给世界文学注入新的活力。随着国际局势的缓和，科学技术的发展，世界一体化进程的加快，不同民族，不同风格、流派的文学相互渗透与交融已是大势所趋。在碰撞中融合，又在融合中产生新的裂变，如此往复，使文学保持着旺盛的生命力。

本书试图站在世纪末高度，对当代文学运动、思潮、流派的嬗变轨迹和重要文学现象加以描述，勾画出大致轮廓和基本走向。

世界当代文学史

一、概述

1. 当代人的处境

第二次世界大战结束，人类从噩梦中醒来，步入了当代社会。战争在不同的国家和地区有着不同的政治经济后果，但其精神创伤却是一致的。耗时6年，殃及60余个国家和地区，伤亡9000万人，人们对理性与良知发生怀疑，上世纪末尼采曾宣告上帝死了，而当代人则要冷静地想一想：人是否也死了？

大战方休，东西方两大阵营冷战又起，战时的盟友转眼便成敌手，狂热的军备竞赛，核威胁，此起彼伏的区域性战争，在这个动荡不安的、充满敌意的、危机四伏的世界，人无法把握命运，预测未来。

科技发展，经济腾飞，物质文明给人带来了舒适与享受，但文明负面效应也日益突出：公害问题、生态问题、人口问题；自然灾害与经济发展不平衡造成的贫困，疾病与死亡；机器对人的控制，利润原则的横行无忌，旧的道德标准伦理秩序及长期支撑精神大厦的价值系统的解体，使当代人对外部世界及自身存在的意义均发生了怀疑。当代人需要重新认识世界，重新认识人类与世界的关系，建造横渡悲观与虚无之舟。

2. 欧美文学走向

发生于法国的存在主义文学是对当代世界最初的也是影响最为深广的反应。

存在主义文学的思想基础是存在主义哲学。这种萌芽于19世纪丹麦人克尔凯郭尔，在20世纪初被海德格尔和雅斯贝尔斯体系化了的哲学，在战时的法国找到了精神同盟。经过萨特、波伏瓦和加缪的发扬，存在主义哲学成了战后法国人的主要精神支柱之一，并随着存在主义文学迅速扩散到欧洲和美洲。

存在主义认为世界原本荒诞，凡人生而痛苦，但人通过选择和行动能体现出自由的本质。战后的存在主义更注重人的抗争和行动。萨特等人的一系列作品在展示人的荒诞处境时总是着力于表现人的“介入生活”的勇气和行动的力量。萨特以《争取倾向性文学》为题著文提倡作家为社会和时代写作，加缪则表示作家无论愿意与否都得“上时代的大船”。

存在主义关于世界荒诞的思想不胫而走，首先在法国本土引起共鸣。荒诞派戏剧认定人类的现实和历史、语言和行为均无意义，一切都处于脱节、破碎和崩溃之中，包括戏剧艺术的传统形式。因而他们以“反戏剧”的“荒诞的”形式为当代人和世界造型。荒诞派戏剧在英国、美国引起广泛的回响。

年轻一代作家对现实问题更为敏感，其反叛行为更带情绪性，“愤怒的青年”对英国社会阶级壁垒，教会和统治集团，对沉闷乏味的现实生活和虚伪势利的世风的怒气冲冲的抨击，“垮掉的一代”在麦卡锡主义政治高压，传统观念的窒息和商业化社会包围之中的凄厉“嚎叫”和吸毒、性放纵、玩世不恭的“垮掉”生活方式，表现了战后一代无以解脱的精神苦闷和当代社会个人生存问题的尖锐性。

在对社会的批判和对存在问题的思考中，一部分作家对个人的作用越来越

越持怀疑态度，他们便以戏谑的态度对待荒诞的社会人生，于是出现了“黑色幽默小说”。黑色幽默小说着力揭示存在的荒诞性，揭示社会对人的压迫，社会与人之间的不协调关系，并将这种关系加以夸张、扭曲、使之变形，达到滑稽可笑的程度，它表现的是变态的喜剧性，是隐现于嘴角的半是讥讽半是自嘲的苦涩的笑。

当存在主义者要为恢复人的自由和尊严而选择、行动的时候，新小说派则对“人类中心主义”不以为然。他们认为“人看着世界，而世界并不回敬他一眼”，世界业已“物化”，个人完全无足轻重，因而在他们的小说里，物占了主导地位，人则成了陪衬，结构安排上以心理时序与空间为依据，现在、过去、将来并存，幻觉、梦境、现实交错，语言风格则追求冷静、准确和客观，避免由人赋予事物以意义。但与传统小说相比，新小说往往都是“召唤结构”，给读者留下了更大的艺术空白，读者非积极参与不能有所得。由此可见，新小说在艺术世界里对“物”的倚重，正是为了在现实世界里唤起人的自主性和创造性。如果说存在主义文学是在作品中恢复人的尊严，那么新小说则是要在阅读中给人以主人的地位。60年代以后新小说的影响已遍及欧美及日本。

从存在主义文学、荒诞派戏剧、垮掉的一代、新小说到黑色幽默，西方文学继承和发展了上半世纪现代主义文学的实验和革新精神，对包括现代主义在内的所有的价值尺度、艺术观念、艺术的形式、技巧与方法进行了严肃的批判，形成一股后现代主义文学潮流。后现代主义文学以存在主义哲学为思想基础，对现代主义假想的中心和权威，包括“高雅文化”和“文学贵族主义”的等级观念，作为新传统的艺术规则均予以无情的破除，与五六十年代兴起的以拆散结构、消解意义、反美学、反形式为特征的解构主义批评互相发明、印证，成了战后至70年代文学的主潮。80年代起，后现代主义文学在西方已呈停滞状态，而其影响却日益向东方和第三世界国家扩散，与各种地域文学、民族文学产生了呼应。

现实主义创作方法在苏联、东欧和亚洲仍受到推重，并更多地保持了传统的形式和技巧。在欧美国家，现实主义也在继续发展，但已与传统的现实主义不可同日而语了。法共党员阿拉贡曾不遗余力地提倡社会主义现实主义，而他本人的小说创作却有明显的超现实主义印记，卢卡契的“伟大现实主义”观点日益现出其保守与狭隘性，加洛蒂认为“没有任何艺术不是现实主义的，也就是说，没有任何艺术不是参考了在其以外并不以其为转移的现实的”。他主张“无边的现实主义”，有将现实主义与文学等同，从而取消现实主义的弊端，但也正好与一个事实相吻合：即现实主义的传统模式已经消解，当今现实主义在哲学基础、美学倾向和艺术形式上均已发生变化，它与现代主义的边界已不甚清楚了。

3. 亚非拉文学的民族性与国际化

亚洲、非洲和拉丁美洲的大多数国家属于第三世界，经济发展长期滞后，文化中的传统因素、民族色彩和地域特点比较突出。第二次世界大战后，随着民族解放、国家独立和经济的发展，文学艺术也在出现新的面貌。战争的结束对德意日等国人民意味着从法西斯统治下解放出来，对欧美发达国家意味着重获和平，而对第三世界国家则在战胜侵略者的喜悦之外还有一层从殖

民统治下走上独立自主道路的欢欣鼓舞。这点特别体现在中国等社会主义国家里。对这些国家来说，当代是个充满希望的新时代。因此在 50 年代，当西方文学在着力于表现人们的生存困境和精神危机时，中国和一些东方国家的文学则显得明朗、单纯而富于朝气。在中国，由于国际关系和政局的变化，文学逐渐自立于世界文学主潮之外，由孤立、封闭而窒息。80 年代以后，随着经济文化的逐步开放，文学已有了一个较大的生存空间和国际性背景。

日本由于与西方国家有着相同的政治经济制度和意识形态倾向，一直与西方社会保持着紧密联系并处于相近的精神文化氛围中，西方文学思潮和大的动向都会在这里产生反应。加之经济和科学技术文化教育的高速发展造成的社会需求，日本文学呈现人才辈出、流派纷呈的局面，其推理小说和科幻小说尤有特点。

非洲和拉美都有着古老的文化，由于近代以来的殖民统治而在经济政治上发展缓慢，而文学事业则与西方有着千丝万缕的联系。随着个性意识、民族民主意识的觉醒，当代作家希望自己的文学既是民族的又是世界的，从而在当代世界文学中占据一席之地。这种努力已经取得令人瞩目的成果：从 1945 至 1990 年，拉美国家有 5 位作家获诺贝尔文学奖，而在 1986 年至 1991 年短短 5 年之中，非洲有三位作家获奖。非洲作为人类文明的发祥地之一，正在以崭新的文学显示其独特的魅力。以魔幻现实主义为主的拉美“爆炸文学”，将艺术的主根须深深扎入印地安神话和拉美的神奇现实之中，广泛地、创造性地借鉴吸收西方现代主义诸流派的创作方法和技巧，在感受方式、观察视角和艺术风貌上独树一帜，不单在西班牙拉美地区占据了文学的主流地位，而且在欧洲和北美风行一时，在一定程度上产生了“文学倒流”现象。

亚洲、非洲，拉丁美洲文学的崛起，使得欧洲在文学史上的中心地位发生偏移，形成文学上的多元共生局面。

4. 多元化的世界文学

20 世纪文化的一大特征是东西方文化走向的对流现象。日本、中国、朝鲜及东南亚国家先后引进西方话剧，并在政治制度、思想文化各个领域出现西化现象，而西方人则如获至宝地从梅兰芳的京剧、日本的歌舞伎和印尼的巴厘戏剧寻求创新灵感，从老庄孔孟的哲学中挖掘救世良方。两次世界大战荼毒生灵，摧残人性，却也以残暴的方式在各地区各民族间进行了沟通和联系，交通和信息业的发展使偌大的世界变成了小小的村庄，地球人已越来越处于同呼吸共命运的境地了，因此，非洲、拉丁美洲以至亚洲文学的崛起，各个国家、地区和民族的文学共同构成众声喧哗的局面，已是题中应有之义。

现实主义作为流派，在 19 世纪占尽风光，至 20 世纪已是强弩之末。现实主义精神及其美学原则和创作方法仍在顽强地展示其生命力。它受现代主义的诸多先锋派的冲击，铅华退尽，而风骨犹存，正在不断地调整、更新、变换角度、加强深度，打破疆界，丰富手段，随时窥测时机，以图再作狮子吼。现代主义自诞生之日就以创作为旗帜，数十年中，除旧布新，标新立异，一波未平，一波又起，二次大战之后又自我革命，脱胎换骨，形成后现代主义潮流，并成为主流文学。后现代主义以极端的态度反传统，反艺术，反美学，破坏规范，消解中心，抹杀意义，很容易走进山穷水尽的境地，因此有回归之意，许多极具前卫意识的作家对现实主义的风格已较为心平气和

了。现实主义与现代主义、后现代主义各擅其长，并在互相冲撞、交融中丰富和发展自己，将是不可逆转的趋势。

雅文学、或曰正统文学与俗文学、或曰大众文学的消长更迭是当代文坛另一景观。商业原则使金钱成了艺术价值的尺度和艺术生产的动力，高度发达的大众传播媒介正逐步从文学家手中夺走知识权力，娱乐业蓬勃发展，而文学则受到冷落；与此同时，适应消费社会的大众文学，诸如侦探小说，武侠小说，言情及色情文学和电视肥皂剧，纪实文学异军突起，成了公众文学餐桌上的家常菜。这个世界性的文学兴趣减退的现象再次将文学与社会生活的关系问题提到了文学家面前。在适应当代生活和公众趣味上，大众文学有其优势，正统文学如何借鉴？大众文学的即时性、一次性消费特点使它能快速大量地制作并广泛传播，但却形不成艺术积累，如何增强其艺术含量，对此文学界已有足够重视并在进行摸索。雅俗文学间的互相渗透势不可免，会不会雅文学走向消亡，俗文学升格以取代之？未可知也。可以肯定的是，占据未来文学主导地位的，必然是适应当时生活方式和传播方式的文学。

二、法国文学

1. 概述

战后的法国文学，现实主义作为流派已成明日黄花，但作为一种艺术精神，创作态度和方法却依然存在。罗曼·罗兰、巴比塞，戏剧家巴涅尔、马丁·杜伽尔这些活跃于战前的作家仍未放弃现实主义方法，亨利·特罗亚、德吕翁、罗热·瓦扬、弗朗索瓦斯·萨冈等战后崛起的一代作家也都主要是以写实手法为读者中的最大多数讲故事。以雅克·罗朗、罗歇·尼米埃为代表的新古典派，反对萨特的“倾向文学”，作品张扬悲剧性英雄主义，又具有幻灭后的彻悟、挑战性的恣情放任、玩世不恭，其语言纯正，风格古雅，流露出对传统文学的依恋；罗曼·加里、埃尔韦·巴赞、让·多梅松等人则以描绘当代社会生活的巨幅画卷为己任，亨利·特罗亚甚至被誉为“仅次于巴尔扎克”的小说大师。

当代的现实主义已不同于巴尔扎克和司汤达，作家对真实性有了进一步发展，讲究细节准确和事实俱在、铁案如山的效果，语言注重民间口语的采纳，具有简洁明快、直截了当的风格。有的作家在写作的作品里融入若隐若现的神秘气氛，显出传奇色彩。大部分作家不再满足于对外部世界的精雕细刻，而将笔触深入到事件的背后和人物心灵世界的底层，去开发和表现更为广阔、丰富、深邃的精神现象。

如果说传统的现实主义在表现当代生活方面力有未逮，那么在历史题材的领域里它依然宝刀不老。亨利·特罗亚以俄国历史为背景的《正义之光》、《只要大地长存》、《莫斯科人》，德吕翁以中世纪和文艺复兴时期宫闱秘史为题材的《坏国王》，尤瑟纳尔将历史和家庭纪事熔于一炉的《虔诚的回忆》、《北方卷宗》可为代表。此外让娜·布兰的《淑女深闺》，法尼·戴尚的《布甘维涅的女人》，皮埃尔·格里玛尔的《西塞罗》也都是传诵一时的作品。历史小说迎合了读者厌倦现实，从往古寻找旧梦的心理，因此持续不衰。

但是战后的法国人毕竟面临着一个新世界。在战争灾难中，人们对战胜法西斯后的生活充满美好的憧憬，战后的现实却令人迷惑不解，大夫所望：战时的盟友转眼成了仇敌，硝烟未退，东西方两大阵营已处于冷战之中；深受法西斯凌辱的法兰西又以同样的方式奴役和镇压阿尔及利亚和东南亚人民；工业化使人沦为机器的奴隶，加之核战争的威胁，地区冲突的不断发生，使得民主、自由、平等、博爱等一系列的原则、信仰、价值、意义变得难以捉摸。旧的生活制度，物质和精神生活的根基在崩溃，文学家们认为应当“给我们四平八稳的生活打上一个问号”，重新考察生活的意义和价值标准，应当直面当代生活的混乱、疯狂、暴力、贫困、荒诞与死亡。面对共同的世界，勇于探索的作家们各自寻找自己思考的基点、观察的角度和表现的方式，于是出现了存在主义文学，荒诞戏剧和新小说，它们继续着本世纪现代主义文学潮流锐意革新、精神探险的势头，在新的生活处境中寻找属于自己的位置，形成后现代主义文学潮流。

以存在主义为哲学底蕴的后现代文学潮流有着强烈的哲理色彩。无论处理当代还是历史题材，它始终着眼于人的基本处境，永恒的不幸，痛苦与矛盾，在对现实的描述中渗透着形而上的思考。存在主义文学有着鲜明的思想

倾向，人物场景都具有抽象性，以“非诗意化”的方式赤裸裸地展示当代人的心灵体验；荒诞派戏剧以“反戏剧”的姿态出现，在剧本结构、舞台程式、观演关系等一系列领域进行颠覆性变革，以新的戏剧思维和表现方式揭示世界图象的破碎感和人生的荒诞感；新小说则对传统小说的形式、内容和技巧加以彻底改造，对存在主义小说的“倾向性”也加以摒弃，更多地对结构主义思潮表示认同。新小说作家不仅以创作试验其新的小说范式，而且积极介入理论批评领域，对文学本身进行反思。

“新小说”之后，“新新小说”、“新寓言体”崭露头角，但从总体看，文学的发展已呈颓势，以电影电视为主体的大众传媒及政界、演艺界的明星们更多地吸引了公众的注意力，文学要重新赢得读者，仍需进行新的探索。

2. 存在主义文学

法国评论家艾玛纽埃尔·穆尼埃在1946年写道：“本世纪最荒诞的事情莫过于存在主义的风行一时。”其时法国存在主义浪潮的洪峰已经到来，在持续多年的喧嚣之后，它不仅在表面上风行一时，而且产生了一批极富新意、影响深远的作品。

存在主义文学是战后法国文学的主要潮流之一，它可以说是由战前德国存在主义哲学在当代法国文学中激荡而起的艺术冲动。存在主义哲学由19世纪的丹麦人克尔凯郭尔开其先河，德国哲学家海德格尔、雅斯贝斯分别由此生发出无神论存在主义、基督教存在主义。萨特留学德国时曾潜心研究海德格尔的哲学，加缪也深受其影响。萨特和加缪在各自写出他们的成名作时彼此还不认识，法国也从未出现过一个存在主义的文学社团，况且，加缪一直拒绝接受存在主义作家的称号，但是1945年前后“存在主义”这个名词在法国文坛出现后，却很快被公众接受了。因为他们毕竟表现了大致相似的精神走向和艺术追求，并给当代文学留下了难以磨灭的印记。

（1）让·保尔·萨特

萨特（1905.6. 21~1980.4. 15）生于巴黎，父亲是海军军官，在他出生后第二年即死去，随后不久母亲改嫁，他成了无根之人。他寄居在教德语的外祖父家，整天埋头读书，12岁时，又狂热地爱上了写作。他后来回忆当时的情形说：“我试图以词语的不愉快的轻微声响指示生命的沉默”，“我写，我要写书，应该写书。这终究是有用的……人的身影投射在上面，他从中认出自己，唯有这面批判之镜能映照出他的形象。”（《词语》1963）19岁他进了巴黎高等师范学校，毕业后在中学教哲学，1933至1934年在柏林法兰西学院读哲学，第二次世界大战爆发后应征入伍，被德军俘虏，坐了一年牢。战争与牢狱使他对“存在”的思考有了更深切的内涵，战后他创办《现代》杂志，1955年访问中国。1964年被授予诺贝尔文学奖，但他谢绝了，理由是他不接受任何来自官方的荣誉。

萨特的创作前期侧重于小说，后期侧重于戏剧，都是他的存在主义哲学的形象阐发。按照萨特的看法，在人身上存在先于本质，“人首先存在着，然后他才成为张三或李四”。人必须选择一个约束着他的本质，人被罚作自由之人，这自由是选择的自由，而非不选择的自由，人被迫对世界承担责任；但是人生而孤独，人中断了与上帝的联系，不可能获得拯救；人又处于互相排斥的人际关系中，无法接近，无法沟通，因而生存是荒诞的。但是人认清

自己的处境，是为了勇敢地面对它，在荒诞中求意义，寻求新的伦理和价值，因此他对存在的无情剖析中，渗透着强烈的“介入意识”。

<1>小说。萨特 1938 年发表长篇小说《恶心》，以此成名，随后又于次年出版中短篇小说集《墙》，反响热烈。战后发表了 3 卷本长篇小说《自由之路》（1945—1949），此外还有《理智之年》（1945）、《延缓》（1945）等几部作品。

《恶心》是一部充满哲理思辨的日记体小说，写一个豚鼠般的与社会隔绝的人，他叫安托瓦·罗康坦，他正准备进行历史研究时忽然感到了恶心，“他的自我被搅乱了……在最终失去他的自我意识之前，他一边注视着棵桑树的树根，一边彻悟到偶然性的妙谛。他的实存在他看来显得空虚，毫无意义；于是他决定写出一本书来，以便‘能回忆起他那毫无恶意的生活来。’”

罗康坦的经历是由一次次的失望连接起来的，为他的存在而辩护的理由一次次被否定了。他曾经试图写一位侯爵的一生，这位侯爵按字母顺序阅读市立图书馆的藏书，学问渊博，却酷爱鸡奸。他放弃了这个打算，制定了另一个计划，他将写“一个如钢一般美丽的故事，它将使人为其生存而羞愧。”在萨特笔下，人物与时间脱离了联系，没有欲望，而且，他不是随着情节的发展而使其形象越来越清晰，而是恰恰相反：形象愈来愈淡化，甚至让人怀疑他的自我的存在：“现在，当我说起‘我’的时候，我仿佛觉得空洞无物。”

《恶心》所描绘的，是一幅世界末日场景。其色调却是丰富多采的：机智的嘲讽与戏谑，幽默的对话，昏乱的幻觉与恶梦，公园长椅或花园小径上的沉思玄想。福楼拜和普鲁斯特的小说传统被瓦解，有人甚至说《恶心》“也许标志着小说的末日”，实际上它也显示着新的转机。

在小说集《墙》中，集中了一批精神错乱、性反常和背信弃义的形象，中篇小说《一个厂主的早年生活》以准确的细节描写和跳跃式的、大刀阔斧的情节安排写出了资本家的成长过程。主人公吕西安在他所处的环境的培育下，精神空虚，疑虑重重，被恋母情结、同性恋、存在的虚幻感所困惑，毫无英雄气概，但他却要担当起父亲开创的事业。《自由之路》、《理智之年》、《延缓》继续探索人突破困境的可能性，在手法上更多借鉴乔伊斯、卡夫卡、福克纳、多斯·帕索斯的手法，但始终未能获得萨特本人满意的效果。这使他最终放弃了长篇小说的创作，而移其心力于戏剧。

<2>戏剧。萨特热衷于写剧本，并不像莫里哀或莎士比亚那样，对舞台艺术情有独钟，而是出于一种强烈的“介入意识”。戏剧是接触公众的最直接有效的方式，这一点在他 1941 年被关押在战俘营时就已深有体会了。那时他写了一个关于圣诞节故事的剧本，深切感受到戏剧震撼心灵的魅力。1943 年《苍蝇》上演成功，他从此开始了自己的剧作家生涯。他共写了 11 部剧，对战后法国剧坛起着决定性影响。

《苍蝇》（1943）取材于古希腊神话，写王子俄瑞斯忒斯战胜天神朱庇特，铲除篡位的暴君，报杀父之仇的故事。俄瑞斯忒斯最后引走了经天神点化，能使人产生负罪感的苍蝇，恢复了城邦的自由，暗示人民终将觉悟，法西斯统治不会长久。

《禁闭》（1944）展示的场景如地狱般阴森可怖，二女一男同处一室，他们的亡魂不改生前本性，互相算计、倾轧，男主角喟然长叹：“他人即地狱。”这句话成为存在主义的名言。

《死无葬身之地》（1946）写第二次世界大战中法国游击队员的牢狱生

活，这是作者第一部正面表现社会政治问题的剧作。几个游击战士，包括一位姑娘和她 15 岁的弟弟被轮流拷打，要他们供出游击队队长，将要轮到这位少年受刑时，同志们怕他经不住折磨，先把他掐死了。戏剧冲突如勇士引弓，蓄满了爆发力，人物个性突出，舞台效果非常强烈。

《恭顺的妓女》（1946）写美国白人种族主义者对黑人群众的歧视和迫害，并揭露白人议员的伪善面目。女主角最后被种族主义者迷惑，为凶杀犯作伪证，并投入其怀抱，表现出种族主义对黑人的精神腐蚀。

《魔鬼与上帝》（1951）写一位冒险家式的古代暴君格茨的一段精神历程：他本来要屠杀一座城市的全体居民，却忽发奇想要从此改恶从善，他把土地分给农民并建起一座幸福的城市。但他的懿行善举却加剧了农民的反抗，他的所有计划都陷于混乱。于是他重下决心：独自与所有人作对。

除此而外，他的重要剧作还有《肮脏的手》（1948）、《涅克拉索夫》（1955）、《阿尔托纳的幽禁者》（1959）等。

萨特的所有剧作都是为了打动观众，不是通过舞台表现形式的创新，而是通过对特定情境的挖掘。“自由在不同境况中作出自我选择”，通过在独特境遇中人所做出的选择来刻画人物，塑造性格。比之他的小说，他的戏剧同现实社会的联系更为紧密，人物的生活态度也更为积极。人要逃脱生存中的空虚，只能积极地介入生活，舍此无它。人在自己的生存境遇中作出选择，并付诸行动，那么他就会获得一个富足的实存，否则，只能陷于无可挽回的虚无之中。

萨特不仅是个艺术家，他还是一位出色的政论家，一个激情洋溢的战士，他始终关注并越来越关注现实政治问题。由于不断在公开场合发表演说，他数次被当局传讯，但未受到深究。戴高乐总统提及此事时曾说：“我们可不敢逮捕当代的伏尔泰！”

（2）西蒙娜·德·波伏瓦

波伏娃（1908～1986）的名字与萨特紧密相联，他俩是一对亲密无间的伴侣：既非夫妻、也非情侣，却共同组成一个无法分割的精神实体。他俩 1929 年相识，正是意气风发之时，精神上天马行空，生活上自由不羁，对一切未知领域都乐意一试，萨特甚至注射了引起精神病态的致幻剂。自我选择，自我设计，自我塑造，由生存状态的自由选择进而上升到哲学意义上的自由选择，自由选择哲学的确立又使他们更加无视社会习俗与陈规，在性爱上的表现最为突出：他俩最初结合就是一种协约关系——同居而非结婚，各人享有充分的性自由，萨特从不拒绝别的女性的诱惑，波伏瓦也曾在与萨特保持关系的情况下两次公开有过情人。萨特甚至公开把波伏瓦的学生纳入他俩的生活圈子，建立了“三重奏”生活，从 1937 年萨特的《墙》发表起，他俩进入了文学上的自我表现时代。萨特写了一系列小说和剧本，波伏瓦也发表了许多重要著作：《女宾》（1943），《他人的血》（1945）、剧本《吃闲饭的嘴》（1945）、《人总是要死的》（1946）、《存在主义与各民族的智慧》（1948）和《第二性》（1949）。50 年代起，他们进入了“介入”阶段，将存在主义自我选择哲理运用于社会斗争的实践。波伏瓦写出了她的重要小说《名士风流》和卷帙浩繁的《回忆录》，包括《一个循规蹈矩的少女的回忆》（1958）、《年富力强》（1960）、《势所必然》（1963）和《归根到底》（1972）。

作为一个抱负不凡的女性，波伏瓦对女性问题的思考独有会心。1949 年

出版的《第二性》，系统论述了女性的生理、心理特点及发展过程，女性的社会地位和妇女解放的途径，现已成为“妇女研究”的经典著作。她指出：“女性并非生而为女人，女人是变成的。”因此，女人可以通过自己的努力，创造与男子平等的未来。她的《回忆录》以她本人为个例，提供了一个反抗传统与习俗，追求独立自由的女性形象，同时也显示了一个存在主义者在一个确定领域的自我选择。

波伏瓦的文学与生活高度统一，她注重真实性，鄙弃“优美文笔”。《女宾》被视为“玄学小说”的代表作，通过对弗朗索瓦兹和格扎维埃尔这两个对立人物的描写，刻画出一种头脑清醒、性格刚毅并略显粗鲁的妇女形象；《人总是要死的》创造出一个长生不老的传奇人物福斯卡，让他经历了欧洲六百年风云变幻的历史过程，并让他忍受着比死亡更为痛苦的绝望的折磨；《官员》（1954）写战后知识分子的希望和幻灭感；《名士风流》是自传体小说，也以文笔质朴有力，思想深沉见长；《吃闲饭的嘴》则以“我为人人”这一命题为主旨。

波伏瓦以其惊世骇俗的一生和风格独特的作品为存在主义提供了范例。80年代以来，她声誉日隆，其作品正在赢得越来越多的读者。

（3）阿尔贝·加缪

加缪（1913~1960）生在阿尔及利亚，出身贫困，父亲是个管酒窖的工人，在他几岁时就死在了战场上。他17岁时患肺结核，身体一直不好，对人生的艰辛与世态的炎凉颇有感受。他早年组织过剧团，也写过剧本，一面进行文学操练，一面对社会人生的诸多基本问题进行寻根究底的思考。他写得很少，一生的主要作品除了小说《局外人》（1942）、《鼠疫》（1947），散文《西绪福斯的神话》（1943）、《反抗的人》（1951）以外，就是《误会》（1944），《卡利古拉》（1945）和《戒严》（1948）、《正义者》（1949）4部剧作。但这为数不多的作品已经奠定了他在20世纪法国文学中的地位。

他不仅荣获1957年度的诺贝尔文学奖，而且身不由己地成了战后整个一代人的精神导师。

加缪认为，“伟大的作家必定是哲学家”。这正好是他本人的写照。他写作不为自娱娱人，也不求文辞华丽，引人入胜，而是以深刻而独到的思想打动人心。他思考的中心问题是人的存在与现实世界的关系问题，他的作品正是从不同角度，以不同方式对这一思考的形象表达。

加缪认为，现实世界不合理、不完美，不是人的家乡，人与这个世界不协调，有陌生感。如同演员与舞台背景脱节，人也与其生活脱节。世界对人的呼唤始终保持沉默。荒诞即由此产生。

在哲学随笔《西绪福斯的神话》中，加缪描绘了这样一幅图景：众神判决西绪福斯把一块巨石从山脚推上山顶，滚下来再推上去，永无休止，这没有尽头的苦役就成了西绪福斯生活的全部内容。在加缪看来，人的生存状况正类同于此，而人的生存意义也正表现在这里。面对荒诞的命运，人应当保持“清醒意识”，不逃避，不为其所压倒，昂起高傲的头，藐视其淫威，在对命运的反抗中，使精神得到充实。

《局外人》中的莫尔索，可以说是生活在人间的西绪福斯。他是个公司的小职员，被无聊、卑琐的日常生活所包围。他在海边莫名其妙地开枪打死了一个阿拉伯人，受到控告、审判和舆论谴责，他被笼罩在荒诞之中，而公众不觉其荒诞，对荒诞习以为常。莫尔索非常清楚他的处境：“我看上去一

无所有，但我对自己，对一切都有充分把握，我对自己的生活以及即将到来的死亡，完全了如指掌。”他对生活已经彻悟，保持着“清醒意识”，知道自己应采取的态度就是“冷漠”。

母亲今天死了。也许是昨天死的，我不清楚。……很可能昨天已经死了。

这是《局外人》开头的一段，最能刻骨铭心的母子之情，已被他淡然处之了。

对满天星斗的夜晚，我不存任何幻想，我第一次向着世界可爱的冷漠态度公开我的心胸。我觉得它和我一样，对我很友好。我认为我过去是幸福的，现在还是幸福的。

这是《局外人》的最末一段。莫尔索被判极刑，面对死亡，他心静如水。肉体生命对人只有一次，而他漠然置之了。对冷漠的世界保持冷漠的态度，没什么不公道，因而他在告别人世时感到自己是幸福的。

同样的或类似的情况也出现在剧本《误会》和《卡利古拉》中。在《误会》中，若望回到故乡，准备接母亲和妹妹到富裕的海边，而渴望到海边去的母女为了筹备川资谋财害命却误杀了自己的亲人。故乡成了人的陷阱，这是令人心寒的现实世界的荒诞。更令人震惊的是，女儿玛尔塔事后冷漠而残忍地说：“即使认出他来了，事情也不会有丝毫改变。”面对荒诞的世界，她的态度是：“及时加入顽石的行列。”《卡利古拉》中的罗马皇帝为了使麻木的大众对荒诞的境况有所觉悟，便把荒诞推向极端，以暴虐的杀戮来惊醒世人。玛尔塔和皇帝采用的是以恶抗恶，以暴抗暴的态度。最后，一个自杀，一个被刺。这是一条自我摧毁的道路。

在《鼠疫》里，作者开始探索一种超越个人介入的反抗方式。荒诞的象征是鼠疫流行。奥兰城面临毁灭的危险，灾难使人们不同程度地感受到了共同的爱和恨，攻击的矛头集中指向了上帝建立的秩序，因为它创造了一个“孩子们在其中备受折磨的世界”。在集体反抗下，恶被制服了，人摆脱了荒诞，但是无法否认的是：人不能根除荒诞。

面对荒诞继续寻求对策，加缪又写出了《正义者》。这部剧取材于1905年俄国革命中一次真实的暗杀事件。荒诞在这里具体化为沙皇的黑暗统治，反抗者对现实的荒诞和应采取的态度都非常清楚，但他们的行动为道德方面的考虑而延宕：卡利亚耶夫在准备向大公乘坐的马车掷炸弹时，发现他身边坐着几个孩子，便犹豫了。但他在下一次完成了任务，也使自己走上了绞架。暗杀是一种罪恶，但它“既不可饶恕，又不可缺少”，卡利亚耶夫为了事业当了杀人凶手，而绞架使他洗净了自己手上的血。作者围绕着这次暗杀活动，探讨了反抗行为的道德和价值问题，从只求精神胜利的虚无主义过渡到了反抗的人道主义。作为剧本，这部作品情节线索简洁紧凑，冲突极具内在力量，人物性格也棱角分明，具有震撼人心的思想和道德力量。

加缪所谓荒诞与萨特所谓恶心都是对存在的感受，萨特强调选择，诉诸行动，加缪强调反抗，反抗的前提是对荒诞的清醒意识和藐视态度，生存的意义就在于不懈的反抗之中。加缪的人生哲学更强调此时此地，对生活说“是”，对未来答“不”，任何一种命运都可以是对人的馈赠，只要全力去穷尽它。对于意识到荒诞的人来说，重要的不是生活得最好，而是生活得最多，穷尽既定的一切，穷尽自我，人就能在这毫无意义的悲剧世界里获得幸福，发现价值，取得胜利，而不寄希望于未来，更不相信什么来世。义无反顾地生活，用精神，用身体，这就是荒诞世界中的当代人。

3. 荒诞派文学

当存在主义文学方兴未艾之时，一股新的文学思潮在巴黎舞台上涌起，并迅速扩散到欧美各国，成为五六十年代西方剧坛最具活力的一个流派。这股潮流以尤内斯库《秃头歌女》（1950）的上演为发端，以贝克特的《等待戈多》（1952）及阿达莫夫、热内和品特等人一系列惊世骇俗的剧作为代表，引起戏剧界和批评界极大关注。1961年马丁·艾斯林出版研究专著《荒诞派戏剧》，从理论上予以总结和概括，从此“荒诞派”名称流行开来。

荒诞派作家本无意于艺术结盟，开创流派。他们没有组织，没有宣言，每个人都自以为独立不羁，与众不同，但是他们的作品却敏锐地反映“西方世界里他们很大一部分同代人的偏见与焦虑，思想与感情”，并且共同创立了“一种新的，发展中的舞台程式”，具有基本一致的思想艺术特征。

荒诞派文学的哲学基础是存在主义，即认为人类生活从虚无中来，经历痛苦与荒诞的存在后又结束于虚无；人都是孤立的，无法沟通，也得不到救助，外部世界也是个毫无意义的存在，人生存的周遭环境已严重物化，人为物役，丧失了主体性；人与自我的关系也呈荒诞状态，人在不可避免地成为非人。在卡夫卡时代，人变成虫子尚属个例，而当今世界人们则成群结队变作犀牛。虚无是荒诞派作家最痛切的感受：“人被切断了他的宗教的，形而上学的以及超验主义的根源，人就失落了；他的一切行为都变得毫无意义，十分荒诞，毫无用处”（尤内斯库语）。当然这“一切”不包括文学艺术。在一个毫无意义的世界里试图为其毫无意义的存在找出意义来，这就是荒诞派文学的存在理由。

荒诞派文学是以反传统的姿态登上戏剧舞台的，因此其艺术程式有许多新特点：

（1）以荒诞的形式表现荒诞的内容

荒诞派的主题是人类在荒诞处境中的抽象的苦闷。作家们认为，既然荒诞是世界的本质，非理性是艺术表现的核心内容，那么有章可循的，因果相联的旧程式就不能真实地表现它，而只能以与之相应的荒诞形式来表现。内容的荒诞与形式的荒诞高度一致，再现一个完整的荒诞世界。

（2）“反戏剧”的手法

完整的情节，贯穿的动作线和一浪高一浪的戏剧冲突是传统戏剧的要素，而在荒诞派的舞台上却是杂乱而破碎的形象，互不关联的片断。看不出首尾和起承转合，人物如木偶，笨拙而呆板，道具则被赋予了超常的表现性；台词如梦呓，前言不搭后语，颠倒重复。人、人的语言、人的形象与故事均无关紧要，只有物和摆布人的外部力量在肆虐。

（3）以喜剧表现悲剧

荒诞派戏剧很少以沉著庄重的面貌出现，相反，充斥舞台的是大量滑稽戏谑的成分：《未来在鸡蛋里》的主人公不断下蛋，直至鸡蛋堆满舞台；《椅子》里的演说家是哑巴；《秃头歌女》中的夫妇相见不相识都是效果明显的喜剧场面，却又无不是在表现对荒诞处境的直觉。在荒诞派看来，“只有喜剧才能给我们力量去承担存在的悲剧”，“喜剧因素和悲剧因素不过是同一

情势的两个方面”。

60年代中期以后，荒诞派戏剧在法国已呈颓势，然而在北美、南美和亚洲却在产生持续不断的反响。

（1）塞缪尔·贝克特

塞缪尔·贝克特（1906.4.13~）生于爱尔兰的都柏林，却长期居住在法国，兼用英、法两种语言写作。他像萧伯纳、王尔德和叶芝一样，出身于中等收入的新教徒家庭。14岁时进詹姆斯一世所创建的波多拉皇家中学就读，后来在都柏林三一学院获文学士学位。1928年在巴黎高等师范学校教英语，结识了詹姆斯·乔伊斯。他尝试翻译乔伊斯的作品，未果，又开始研究普鲁斯特，1931年出版了专著。他也在三一学院教过两年书，但马上就厌倦了，辞了职，“不断地从一个地方搬到另一个地方”，这使他后来的作品中充满了孤独的流浪汉和漫游者形象。

同詹姆斯相处的日子里，他曾笔录过詹姆斯口述的《芬尼根守灵》的部分章节，但他俩都不太活跃，常常枯坐良久，相对无言。贝克特生性孤独，他总想“重新躲进胎膜，永远呆在黑暗里”；詹姆斯的女儿热烈地爱着他，可是被他那灼人的冷漠深深伤害了。1937年他在巴黎，有个向他讨钱的乞丐捅了他一刀，扎破了肺。他痊愈后到监狱去看望那位凶手，问为什么要捅他一刀，凶手漠然答道：“我也不知道，先生。”

贝克特早年主要写小说，有《墨菲》（1938）、《瓦特》（1942）、三部曲《马洛伊》（1951）、《马洛纳之死》（1951）和《无名的人》（1953）等长篇小说。50年代以后着重写剧本，作品有《等待戈多》（1952）、《结局》（1957），《那些倒下的人》（1957）、《最后一盘录音带》（1960）、《啊，美好的日子》（1963）、《喜剧与小戏数种》（1972）等。

1969年，瑞典学院将诺贝尔文学奖授予贝克特，理由是“他那具有新奇形式的小说和戏剧作品使现代人从贫困境地中得到振奋”。

《墨菲》以寻找为主题。主人公墨菲流亡伦敦，为取悦女友而寻找工作，其他的人则寻找他。墨菲在疯人院里当上看守，算是找到了自己的生存方式，后来他却在那里自杀了。尸骨火化后，骨灰随即被混在“烟蒂、唾沫、呕吐物”中扫走了。传统小说的观念被全面背弃，乔伊斯和普鲁斯特的主观叙事方法则得到充分运用。在《瓦特》等其他小说里，流浪代替了寻找，等待又代替了流浪。人物的活动场所越来越小；由荒原、海滩到房间，床铺，门口的水桶，人物的身体越来越糟；流浪者，病人，残废，残骸、到只剩一个脑袋，一张嘴；小说的情节越来越不连贯。其中《马洛伊》被认为是20世纪的杰作之一。

但是真正给他带来声誉，并使他的观念楔子般打入当代人精神世界的是他的戏剧。1953年《等待戈多》在巴黎的巴比伦剧场首演时，赞赏者和反对者各执一词，竟当场交起手来。结果它在这个剧场连演了400场，又挪到另一个剧场继续演，在短短几年里这部剧被译成几十种语言，在欧美和亚洲各国广泛流传。甚至那些关在监狱里的囚犯也从这部剧的演出得到了艺术享受。

1957年11月圣弗朗西斯科（今旧金山）市剧团在圣昆丁监狱为1400名囚犯演出《等待戈多》后，当地报纸作了如下报道：

三个满身肌肉的家伙，二头肌鼓鼓的，体重共642磅，靠在过道的墙上，等着舞台上出现姑娘和逗人发笑的场面。当这些没有出现时，他们嘀嘀咕咕

地火起来，决定灯一暗下来就逃跑。但这个计划未能实现。他们多看了几分钟，结果留下不走了，直到看完全剧。他们全都给震动了。

作品激起观众广泛的共鸣，是因为它揭示了人类生活的一种普遍境况。

剧情大致如下：

第一幕：

流浪汉弗拉基米尔和爱斯特拉贡在等待神秘的戈多。空旷的原野，路旁有一棵树。为了消磨时间，他们前言不搭后语地说些废话，做些类似于穿脱靴子之类的无聊动作。来了两个马戏演员式的人物：波卓和幸运儿——一个被拴着脖子的奴隶。他们表演了一番。随后来了一位信使，说戈多明天准来。夜幕降临。

第二幕：

场景同前，人物同前，不同的是秃树上长出了几片叶子，人也都显老了。波卓双目失明，幸运儿成了哑巴，流浪汉继续穿脱靴子，语无伦次地交谈。使者来通知说：戈多今天不能来了，明天准来。两位流浪汉试图自杀，却未能如愿。他们的情形将继续下去。等待戈多，无休止地等待。

《等待戈多》在美国首演前，导演阿兰·施内德问贝克特，戈多何所指。贝克特答道：“我要是知道，早就在戏里说了。”有人把戈多理解为上帝，因为戈多（Godot）一词即是上帝（God）一词的弱化形式，另外，此前西蒙娜·韦尔已有过一本名叫《等待上帝》的书。也有人揭示了其文学上的隐喻：巴尔扎克的喜剧《梅卡戴》中有个人物叫戈杜，他在剧中被广泛谈论却从未出场。梅卡戴眼巴巴地盼戈杜前来，结果盼来一个假的戈杜。最后据说真的戈杜到了，梅卡杜急忙去见，见到没有，不得而知。

实际上，戈多含义的不确定性，更加强了它的普遍意义。人的一生总在等待着什么，等待的状态是一样的，等待的具体内容则因人而异。这种等待有无结果，有无价值，谁也无法作答。作者在这里讲的不是一个故事，而是探讨一种静态的情境，“什么也没有发生，谁也没有来，谁也没有去，这实在糟透了。”从希望弄清戈多的身份到久等不遇的再三失望，起伏回旋于其中的不确定感，似是而非的模糊性和时间的不可把捉的流动性，存在的神秘性，这即是该剧的主体。

但是在这一片貌似杂乱无章、莽莽苍苍的丛林里，所有的植株却都是作者精心栽培的。弗拉基米尔与埃斯特拉贡个性互补，波卓与幸运儿也是互补的一对，两个流浪汉不断地说着废话，但正是这些废话在特定的情境中成了寓意深厚而含情不露的诗。

与《等待戈多》那空旷的乡间大道不同，《最后一局》的情境是在一间令人窒息的内室里。瘫痪的老瞎子汉姆坐在轮椅里，墙边的垃圾桶里住着他的失去了双腿的父母。仆人克洛夫在伺候汉姆。克洛夫是唯一能离开这里的人，却又一直待在这里。最后他收拾停当，似乎决意要走了，但当大幕落下时他却仍站在那里。走与不走不得而知。人与人无法相处又不能分离，在虚无中挣扎而徒劳无益。《啊，美好的日子》继续展示生活的委琐与空虚，《喜剧》则走向了极端：三个人物无名无姓，蜷缩在瓮中，没有任何动作，只在嘴里含混不清，絮絮叨叨地诉说着生活中的辛酸。

贝克特的剧作篇幅越来越短小，文字越来越简约，枯燥，语言的功能和意义在不断受到贬抑，在失去意义的世界里，语言只剩下其物质外壳，内中却空空如也，戏剧中的语言只表现了语言的破裂与解体。《等待戈多》中，

对话的含混和误解，无法沟通的独白，陈词滥调，同义词重复，丧失了常规结构的电报体，杂乱无章的表述；《啊，美好的日子》中温妮和威利那冗长的，断断续续的，零碎的，呓语般的呢喃，使人感到语言已不再是交流手段，连问话也成了无须作答的谰语。语言不传达什么，只是生命的喘息或为空虚无聊所折磨的灵魂的呻吟。以艺术语言来揭示生活语言的空洞无物，发展到艺术语言本身也在收缩以至消散。到后来人物干脆就不说话了，于是出现了《双人单刺无台词戏》这样的哑剧。

事实上，作者在揭示人类生活的空虚无聊时，其目的仍是为了探索存在的意义，描述语言的迷雾在人与人之间造成的阻隔，正是为了超越语言的局限，寻找新的沟通渠道。在《等待戈多》每幕结尾处，都有这样的情形：两个流浪汉都说：“咱们走吧。”但舞台提示却清楚地表明，“他们原地不动”。在这里，语言被动作否定了，却也被增加了一种新的维度，即在与行动构成的对位关系中，揭示真实的存在。

（2）阿瑟·阿达莫夫

阿达莫夫（1908~）是荒诞派文学的骨干成员，但他后来却掉头而去，转向了具有浓厚现实主义色彩的社会政治剧。他提出“戏剧必须同时但又有所区别地表现事物那尚可挽救的和无法挽救的两方面情形。我们知道，不可挽救的方面就是死亡的无法避免性，而可以挽救的方面则是社会的方面”。一面关注人类的精神疾患，为人类一切努力的徒劳无益而叹惋，一面对现实社会的阴影与弊端又不能释然于怀，作家内心两种情感的消失与交融使他前期与后期的作品呈现迥然不同的风貌，然而又为一些基本的精神要素贯串于一起。

阿达莫夫生于高加索的基斯洛沃茨克，他父亲原籍亚美尼亚，经营着一个大油田，巨大的财富使他们全家在物质生活上可以随心所欲。他早年在瑞士和德国受到良好教育，很早就开始接触法国文学。16岁在巴黎进入超现实主义文艺圈中，开始写诗。在艺术探索的跋涉中，精神疾患也在折磨着他。他翻译过荣格著作，知道自身疾病的苦痛，也了解其特殊的价值，即它赋予患者以常人无法具备的敏感的气质和透彻的洞察力。他在一本名曰《自白》的书里坦率地描述了自己的精神与心理的危机。他承认自己被深刻的异化感、被动感和割裂感紧紧攫住，“唯一出路便是写作，去使别人意识到它，好不必独自一人感觉到全部的它，好摆脱哪怕是其中一小部分也好。”

40年代中期他阅读斯特林堡的剧作，感到帷幕徐徐拉开，一个戏剧性的世界展现在眼前，他忽然发现舞台正是他所需要的场所，在那里可以“尽可能残酷和尽可能以可见的形式来表现人的孤独即缺乏沟通”的状况。于是他写了第一部剧作《拙劣的模仿》，试图展示隐蔽在生活表层下的戏剧性内容。3年后他又创作了《侵犯》（1950）和《大小演习》（1950）两个剧本。

《侵犯》写的是由孤独的个人组成的一家人。他们无法交流，但对一位亡友的忠诚却将他们维系在一起。亡友若望留下一堆难以破译的手稿，皮埃尔千方百计想理出头绪，但面临诸多困难：手稿字迹极难辨认，到处有遗漏，助手特拉德尔在读稿时会塞些私货进去，使手稿有夹杂伪作的可能，他的妻子阿涅丝拒绝协助，母亲也漠不关心，房间乱七八糟，毫无秩序。一位不速之客进了房间，跟阿涅丝打得火热，不久，这俩人竟一起走了。皮埃尔躲入他楼下的书斋，想潜心研究手稿。阿涅丝只身返回，发现皮埃尔已死在小屋里。

阿涅丝代表混乱，她是若望的妹妹，与皮埃尔结婚，使他陷入了混乱的手稿堆中。她同不速之客出走，家中便恢复了秩序。那位不速之客则生了病，生意也败落了。对待现实如同时对待那堆手稿，皮埃尔觉得理不出头绪，无法交流，对话只能带来更大的混乱，于是他躲进书斋，唯有一死。

这部剧写人际交往的困难和文学家的精神和物质的困顿。

《大小演习》写一位革命领袖奋不顾身的、然而也是徒劳的奋斗和一位残疾人的遭遇。残疾人为下意识的自戕的命令驱使，被砍掉了四肢，只能将自己安放在轮椅上。他所爱慕的女人将他踢到路上，他被脚步杂沓的人群踩死。革命者抛妻别子投身政治斗争与残疾人的自残行为都是因为丧失了爱的能力。剧中，作者称之为小演习的社会动荡与称之为大演习的人的状况交相映衬，共同展示了一场人生噩梦。

50年代阿达莫夫又写出《塔拉纳教授》（1953）、《弹子球机》（1955）、《波罗·波里》（1957）等剧，仍是表现人的孤独感，人与人的隔阂，但与此前作品已有明显不同。《塔拉纳教授》中的人物已经有名有姓，有具体特征，不再是类型化的符号，故事也有确定的发生地点；《弹子球机》具有明显的介入现实生活的倾向，写资本主义工业社会对人的控制；《波罗·波里》则是对第一次世界大战前法国“鼎盛时期”的嘲讽。

《弹子球机》是荒诞派戏剧的代表作之一，写的是：医学院学生维克多和艺术学院学生阿瑟迷上了咖啡馆里的弹子球机。他们痴迷地玩弹子球机，同时绞尽脑汁设法改进它。他俩潜入控制这机器的公司总部，逐渐为机器所左右，他们成天想着它，做梦梦见它，恋爱必定以这家公司的姑娘为对象，吵架则不是因为这姑娘就是因为那机器。他们玩着弹子球机，渐入老境，直到维克多倒下去死掉。

维克多和阿瑟以毕生精力沉浸于弹子球机的游戏和改进中，态度认真严肃，满腔热情，如同他们进行的是一场征服世界的战争，或者是一项移山填海的浩大工程，改朝换代的社会革命，或者是前无古人的艺术创作、科学发现。实际上弹子球机也正象征着一切平凡琐碎的追求和庄严伟大的事业。人一旦执迷于斯，便会将自己局限在现实世界的狭小一隅，同此外的事物隔绝开来。而当他们耗尽心力时，蓦然回首，却发现一切如故，他们的奋斗纯属徒劳，并且，那如影相随的“不可治之症”——死亡，会将人在世上的一切遗迹涤荡一尽。

《波罗·波里》在观念上是对此前作品的修正，作者不再满足于思考一般的人的问题，而把更多笔墨用于更为现实的具体的社会内容。他与荒诞派戏剧的距离在拉大，对布莱希特的叙事剧则深表赞赏。他认为在世界戏剧大师中，除了莎士比亚、契诃夫和毕希纳，最伟大的人就是布莱希特了。《波罗·波里》已经有了明显的叙事剧特征，比如在全剧的几场中，每场之前都将文献性的报纸等材料投映在银幕上，并以当时的音乐烘托气氛。作者以这种方法来打破幻觉，造成间离效果。

60年代，在布莱希特戏剧的影响下，阿达莫夫的艺术观已发生根本变化，他宣布：“我认为先锋派戏剧是面对现实问题的一种轻巧的逃避，一种转移视听的做法，‘荒诞派戏剧’这个词就使我生气。生活并不荒诞，它只不过是艰难而已。”1963年他发表《一八七一年春天》后，已彻底转向了现实主义创作道路。此后又有《神圣的欧洲》（1966）、《稳健派先生》（1968）、《禁止进入》（1969）和《如果夏天重新来临》（1970）几部剧，都是直接

描写社会政治生活的。《一八七一年春天》是一部有着 26 场，9 出幕间插剧与一个收场白的大型戏剧，在充分占有文献资料的基础上，描写了巴黎公社的广阔画面，涉及的人物有几十个。作者力图表现出其现实性和历史内涵，但在手法上仍保持着一定的非写实成分，比如幕间插剧的木偶表演，在怪诞的欢蹦乱跳中使这个热情激荡的事件显现出一种苍凉的历史感。

阿达莫夫承认他写《一八七一年春天》是个“政治选择”，因为巴黎公社的“勇敢、理智、英雄主义”使他内心感到震撼。作为剧作家，他应当“走出令人气闷的内景和小天地”，应当关心“比‘人类生存’更为严肃的问题”。但是对阿达莫夫文学观念上这种转变，评论界并不以为是个进步。1970 年，阿达莫夫由于不堪病痛的折磨而自杀身死。看来他多年探寻，终未找到答案。

（3）尤金·尤内斯库

尤内斯库（1912.11.26~）是一位高产作家，在不到 30 年时间里，他写出了 40 余部剧作，戏剧理论家马丁·艾斯林称他为“荒诞派戏剧的奠基人”。但他却自称“我对戏剧从来也没有真正感兴趣过”。

尤内斯库生于罗马尼亚的斯拉蒂纳，父亲是罗马尼亚人，母亲是法国人。他出生不久就随父母移居法国，所以他的母语是法语。童年时代，与小伙伴们一起“演戏”是他最有兴趣的事情之一，13 岁时，他读了两位法国将军的传记，大为感动，写出一部爱国主义戏剧。在布加勒斯特大学读法语时，他开始写诗，并出版了一本古怪的小册子，其中一篇文章把几位作家贬得一钱不值，另一篇则对他们推崇备至，以此证明一个人可以对同一事物持截然相反的看法。

大学毕业后，他在中学教法语，然后又去了法国。他开始对戏剧反感了，“几乎不去剧场”，原因是演员的表演使他替他们感到尴尬，演员的物质存在与观众的艺术想象发生对立，破坏了虚构。在他看来，演员像提线木偶，在台上出尽洋相。

但是就在这种情况下，他却写出了一部此后享有盛誉的名剧《秃头歌女》。事情起因于他对语言的一次顿悟。他 1948 年开始学英语，用的教科书叫《学英语不费劲》，课文中人物的对话原本是有其意义的，但在课文中则已变得空洞无物，语言破裂为互不关联的字词的碎块。他忽然感到那些语词“失掉了它们原有的特性，膨胀起来并溢了出来”。于是写成一剧，叫《毫不费力地学会英语》，又改为《英国时间》。

这部作品在排演中发生两处大的变动：有个演员在该说“小学教师”一词时错说出了“秃头歌女”这个怪词，尤内斯库当场决定以“秃头歌女”作为该剧剧名。这就是这部名称古怪的剧作中既无秃头又无歌女的原因；另一处变动是在结尾处，作者最初设想是最后由警察上台，用机关枪向观众“扫射”，接着又改为让剧中女仆在争吵高潮时高喊“作者”，作者上场后，却在掌声中挥动拳头对观众骂道：“你们这些疯子，看我揍你们！”最后却改定为：马丁夫妇像本剧开始时那样坐着，重复他们的台词，戏“重新开场”，同时幕徐徐降下。

《秃头歌女》1950 年 5 月在梦游人剧场首演时门可罗雀，演员只好身背广告牌上街招徕。最冷清的时候全场只有两三个观众。但是该剧的上演却使尤内斯库儿时的戏剧兴趣复苏了，他甚至在另一出戏里扮演了一个角色，并

习惯了那种“被占有”和“被剥夺”的感觉。

在《秃头歌女》之后，作者又写了不少类似的独幕剧，主要有《上课》（1951）、《椅子》（1952）、《雅格或驯服》和《未来在鸡蛋中》（1951）。

《秃头歌女》被作者自称为“反戏剧”，因为全剧没有人物性格，没有统一情节和连贯动作，就写了两对典型的英国中产阶级夫妇在起居室内的无聊谈话，台词中充满了诸如“偶像崇拜症”，“酸奶制造商学校”之类不伦不类的词语，“跟军舰一样健康”的不合逻辑的句子和毫无意义的大段对话。时钟指示的时间与正确的时间相反，马丁先生和马丁夫人在史密斯家相遇后，都觉得面善，经过交谈，发现他俩都是曼彻斯特人，都已离开那里五星期了，乘同一列火车同一节车厢的同一个包厢，面对面坐着到了此地。又进一步发现他俩原来住同一条街、同一座房的同一楼层，同一房间，并睡同一张床，至此才明白他俩是结婚多年的老夫老妻了。

《上课》几乎是再现了一位老教授给一个求知若渴的女学生讲授的一节课，但是语言被赋予了超乎寻常的意义。教授规定字词的含义，向学生灌输，从而支配了学生，直至最后将她强奸和杀死。作品既隐含着对政治生活中独裁统治的讽刺，也是普遍存在的权力支配的象征。作者称此剧为“喜剧性闹剧”。

《椅子》是作者的重要作品之一，写一对90多岁的老夫妇，住在一座海岛的圆形塔楼里，老头十分看重自己一生的经验体会，想传给后人，于是请一位演说家来宣讲他的箴言。老两口正在等着一群贵客前来听讲。客人们来了，观众却看不见他们，只见到舞台上椅子越来越多，最后皇帝也来了，该演说家出场了。演说家上场，是个真人。老人见自己最后的心愿已达到，便投海而死，他的妻子也跟着跳了海。演说家面对满台椅子却说不出话，原来他是个聋哑人。他想在黑板上写，但写下的却是些没有意义的字母。

这部剧可以说是表现了人生体验的无法传递，奋斗的徒劳，也嘲笑了世俗生活中空洞的繁文褥节；也可以说是戏剧家某种悲凉心境的写照：他苦心孤诣地准备了一次演出，观众席上却是空空如也。尤内斯库本人解释本剧的主旨说，它不是老人那精心准备的金玉良言，也不是生活的失意或老夫妇道德上的灾难，“而是椅子本身。就是说，没有人，没有皇帝，没有上帝，没有物质，世界的不真实，形而上的空虚。此剧的主题是无”。

《椅子》的首场演出就出现了戏剧性效果：演员数目不过两三个，而观众人数则更少，结果是台上的大片空椅子与台下大片的空座位相映成趣，观众席上有位剧作家不禁喝起彩来。但是当几年后《椅子》再次公演时，舆论忽然一哇声地说好，观众也十分踊跃，就像《秃头歌女》当初的情形一样。

在《拉鲁斯词典》中，“先锋”一词的定义是指“一支武装力量——陆军，海军或空军——的先头部队，其任务是为大部队进入行动作准备”。这正是尤内斯库对文学家、戏剧家使命的理解。他认为，文学是社会生活中最为敏感的部分，历史只是对文学预言的肯定。真正的文学家都是先知，真正的文学作品都有先锋性，它开创的是一种前风格，当这种风格到后来被广泛接受时，人们才会意识到曾存在过一支先头部队。

阿达莫夫最初也是面对少数人的，可是后来他觉得多数人的问题更为迫切，于是毅然改弦更张，尤内斯库则始终抱定初衷，永远站在探索的前列，为此而不惜“冒犯观众”，“使观众感到愤慨”，甚至有意“逃避浅薄的公众”，只在实验场所演出。有位老板曾提供巨资，请尤内斯库把自己的作品

改得稍微通俗一些，以便更多的人理解。尤内斯库答道，我正是要同观众，同你这个老板作斗争呢。

1953年以后，尤内斯库创作了一大批多幕剧，继续保持着前卫性，主要有《责任的牺牲者》（1953）、《阿美戴或脱身术》（1954），《新房客》（1955），《阿尔玛的即席作》和主人公都叫贝朗热的4部剧：《不为钱的杀人者》（1958）、《犀牛》（1959）、《空中行人》（1962）和《国王驾崩》（1962）。此外还有《饥与渴》（1966）、《麦克贝特》、《屠杀游戏》、《提皮箱的人》等10余部剧作和大量散文、随笔及论战文章。

《阿美戴或脱身术》是作者写的第一个三幕剧，写一对已结婚15年的夫妇的情感历程。阿美戴是个作家，正在写一部剧本，他和妻子马德琳已经15年没离开过自己的房间了，而15年中他只写出了两行对话。他们夫妻关系很糟，经常吵架，而更糟的是邻屋的一具死尸，在那里躺了15年，不断膨胀，同时屋子里到处蘑菇丛生，无法躲避。阿美戴在处理尸体时遇到警察，飞升空中，随风飘走了。

这是一部寓意丰富而手法新颖的作品，那具陈腐的尸体生机勃勃，胡子和指甲不断地长，两眼放射绿光，它的身体以几何级数增大，挤破了房门，充塞了整个房间，使夫妇俩无法容身。它表现腐朽的东西在不可阻挡地占据生存空间，物在挤压人，它又象征着这对夫妇死去的爱情和阿美戴的负罪感，因为15年前很可能是他杀死了此人。尸体和蘑菇的意象充满机趣，剧终时乐池里冒出一群警察来轰赶观众，阿美戴起居室与妻子上班的电话室两个场景重叠，这些都颇有新意。

《不为钱的杀人者》写在一个新建的美丽舒适的住宅小区里，所有居民都在提心吊胆过日子，因为一个神秘杀手在四处游荡。贝朗热找到了杀手，以长达10页的篇幅，从道德良心、理性、责任、爱国主义各个角度劝他别杀人了，甚至拔出枪来威胁杀手，但他却越说越觉得理屈词穷，枪从手中掉落，默默地接受了杀手刺向自己的刀子。杀手象征着人们无法跨越的门槛——死亡。正是这只神秘的手将生活随意抹黑。

《犀牛》再次以贝朗热作主角。贝朗热同黛西小姐正在热恋，还有个朋友叫若望。某天他们发现一两只犀牛在街上横冲直撞，接着两三只，五六只，越来越多，原来居民染上了古怪的犀牛症，他们欣赏犀牛的强壮，蛮横和不敏感的厚皮，热切地希望能变成犀牛，街上跑的犀牛就是最早变形的居民。越来越多的人挡不住这种诱惑，包括朋友若望。贝朗热和黛西成为犀牛群中最后两个人。终于，黛西也离他而去，加入到了庞大的犀牛阵中。

贝朗热的遭遇显然同格雷戈·萨姆沙有一致之处，格雷戈一夜之间变成了一只大甲虫，自绝于大众和社会，贝朗热则在整个社会的精神变异中困守孤岛，被大众遗弃。他们都成了与周围环境格格不入的怪物了。从格雷戈到贝朗热的遭遇，不难发现人的精神状况的迅速恶化，人由被迫丧失人性到主动放弃人性，人在人性全面异化的困境中孤立无援，人对人性，艺术家对其敏感的艺术气质的固守，反倒现出一种滑稽意味。

（4）让·热内

热内（1910.12.19～1986.4.15）是剧作家中少有的以其自身经历惊世骇俗的人物。步入文坛之前，他是典型的社会渣滓。他偷窃，而且是个惯偷，

做男妓，乐此不疲。他少年时代的偶像便是一个高大威猛的独臂人，此人既出卖色相，又做贼，还是毒品贩子。热内抛弃社会，是因为社会很早就抛弃了他。他是个被人收养的弃儿，10岁时又遭人诬陷，说他是贼，他就索性做起贼来。从此频繁地出入监狱，并在狱中开始写作。他的文采受到萨特，科克科等人激赏，不断得到提携。1948年，他已在剧坛上有了一定地位，却仍是一个臭名昭著的贼，并面临被判处终身监禁的危险。由于萨特等人极力吁请法国总统予以赦免，他才得以重获自由。1952年，萨特写了一本长达600页的名叫《喜剧演员和殉道者圣热内》的专著，对热内及其作品进行全面评析，对提高热内的国际声誉有很大作用。

热内著有长篇小说《殡仪队》（1944）、《百花圣母》（1946）、《玫瑰花的奇迹》（1947）、自传《小偷日记》，剧本《女仆》（1947），《临刑监视》（1949），《阳台》（1956），《黑人》（1958）和《屏风》（1961）等，剧本体现了他的主要创作成就。

《临刑监视》写三个身陷囹圄的同性恋者互相监视对方与第三者的交往；《女仆》中的克莱尔和索朗日每逢女主人外出，就在一起做主仆游戏，借以发泄对女主人的仇恨，最后假戏真做，饰女主人的克莱尔饮鸩自尽；《阳台》表现的是一个名叫“阳台”的妓院的生活，客人们前来逍遥，并扮演主教、法官、将军等等角色；《黑人》写一群黑人在一个白人观众面前礼典性地表演黑人对白人的仇恨心情；《屏风》以其主要布景为屏风而得名，是对法国军事统治时期阿尔及利亚人的生活状况的描述。

在《小偷日记》中，热内曾饶有兴味地记述了一种迷宫游戏：由许多镜面和玻璃组成回环往复的通道，人在其中往往为虚幻的影象迷惑而找不到出口，像困兽一样胡乱碰撞。这一点类似于人的处境，又与戏剧的本质特征相通。人在镜子中观照自己，而迷宫中的镜子提供的是虚幻、变形的无数的影象。无数的影象又互相映照，构成更为虚幻的图象，这些图象随着身在其中的真实的人的活动而变化。它是真实的，又是虚幻的，而观众透过玻璃观看人的狼狈相，同时由此窥视自己内心的隐秘世界和本来面目，在游戏中完成对自我的体认。迷宫中的人以走迷宫为游戏，迷宫外的观众以观赏人在迷宫中的游戏为游戏，这就是热内构造的戏剧世界。

由这种认识出发，热内的剧作特别热衷于采用皮蓝德娄式的戏中戏手法，如同一句当代中国诗所描绘的：“你在桥头看风景，看风景的人在山上看你”。而剧中看与被看，真与幻的关系更为复杂。《女仆》一开幕就是一出以假乱真的戏中戏，颐指气使的贵妇人正在斥责自己的女仆克莱尔，后者卑恭屈膝地服侍主人。闹钟响起，扮演停止，观众才吃惊地发现，这不过是两个仆人扮演的主仆游戏。这种轮流扮演主仆的游戏已成为她们生活的一部分，成为一种仪式，她们在角色扮演中发泄仇恨，获取精神补偿。终于，她们为这种仪式本身的魔力所征服，假戏真做，毒死了游戏中的“太太”——现实世界中的克莱尔。这样，克莱尔一方面从肉体上除掉了身份卑贱的自我，一方面从精神上杀死了高贵的对手，在人生游戏场上她玩赢了，同时也输了。

《阳台》也是以剧中人的角色扮演开始的，头戴教冠，身披黑色斗篷的主教大人正在夸夸其谈，却被妓院老板伊尔玛冷冷地喝断：“二千法郎！”所谓主教，不过是煤气公司的职员，一个普通嫖客。剧中失意的革命者罗杰来到妓院，扮演起警察局长的角色，但他“不知道怎么把握角色”，也弄假成真：用一把刀子阉割了自己。这个举动既是对自己的惩罚，因为他以这种

方式来满足自己对权力的渴望，更是在精神上对敌手的谋杀，因为警察局长为自己的尊严所创造出的能激发人想象力的象征就是一枚硕大的阳具。

在《黑人》中，镜花水月，幻影中的幻影的情形更为明显，同时也有了更浓厚的游戏意味。其中黑人演员扮演黑人演员，这些黑人演员又扮演黑人和白人，观众中必须有一位白人，在整个演出中一直被聚光灯照着。假如没有白人演员，在黑人观众进场时，按热内的要求，要给他们戴上白人面具，这样，演出实际上已延伸到了观众席上，真假虚实融为一体，整个演出成了一种仪式。

热内的作品是一束艳丽眩目的恶之花，他说：“恶，奇妙的恶，当一切都离开时你留在我们这里，神奇的恶，你将帮助我们。我请你，请你起来，恶，来加强我的百姓。”在他笔下充满了盗贼、杀人犯、妓女、骗子。他本人噩梦般的经历给了他一种异乎常人的眼光，使他敏锐地看到现实世界的荒诞性：人们徘徊在幻象中，永远触摸不到实处。

热内对东方艺术心仪已久，他崇尚日本、中国、巴厘等地的节日礼典，而认为“西方的戏剧样式过于粗俗”。戏剧的当代使命在于再造仪式，在仪式中使当代人业已沉陷的精神大陆重新浮出水面。

4. 新小说派

“新小说”作为流派形成于50年代初，一直持续到80年代，是战后法国文学最重大，实绩最显著的现象之一。除了罗伯—葛利叶、娜塔丽·萨洛特、米歇尔·布托尔和克洛德·西蒙四位主力之外，萨缪尔·贝克特、玛格丽特·杜拉斯、罗伯特·潘盖和克洛德·莫里亚克等名流也都曾厕身其中。作家阵容之强，作品数量之巨都是别的流派无法比拟的。其影响也早已超出法国及欧美，而达于印度、日本、中国等亚洲国家。

“新小说”派作家无意于直接介入现实事务，只是间接、迂回、含蓄地表现对现实的态度。他们更热衷于对艺术形式的探索和对新技巧的实验，如通过对同一事物重复描写中的细微变化折射人物心境的变化（《嫉妒》）；心理描写与环境描写的重叠（《在迷宫里》）；对同一对象的多角度与多重性描写（《度》）；对同一时空中不同事物的多头描写（《米兰巷》）；对人物之间感应关系与潜对话的描写（《陌生人的肖像》）；排印中的造型手段（《运动体》）和以符号、图像表现的手段（《航空网》）等，巴尔扎克式传统小说的原则与技巧已被摒弃，它要创造的是更符合后来工业社会情状和当代人感知方式、审美情趣的艺术品。

（1）阿兰·罗伯—葛利叶

罗伯—葛利叶是“新小说”派的首脑人物，毕业于巴黎国立农学院，以农艺师身份研究了多年水果蔬菜。1953年发表第一部小说《橡皮》，被评论家认为是“物本主义”小说的发端，次年发表第二部小说《窥视者》，声名大振。此后陆续发表了《妒忌》（1957）、《在迷宫里》（1959）、《幽会的房子》（1965）、《纽约革命计划》（1970）、《一个幽灵城市的拓朴结构》（1976）、《德冉》（1981）等长篇小说和短篇小说集《快照》（1962）。60年代起，他又涉足电影领域。由他编剧的《去年在马里安巴》在第22届威尼斯电影节上获大奖。他又亲自编导了《不朽的女人》（1961），《欧洲快车》（1967）等影片。此外，他还有理论著作《为了一种新小说》（1963），

其中《未来小说之路》和《自然、人道主义、悲剧》被称作“新小说”派的宣言。

罗伯—葛利叶认为，“世界既不是有意义的，也不是荒诞的。它存在着，如此而已”，“事物就是事物，人不过是人”。在几个世纪以来的小说中那种将物质世界人格化的、泛人的、万物同源的人本主义在当今已不合时宜。他主张毫不动情地去观察和描写物件的表层，其物理属性、度量、位置、它与另一物的距离等。他的主张被评论界概括为“物体主义”。在他的小说中，充斥着对景物的冷静、细致、反复以至繁琐的描写，乱石磷峒的海滩、陡峭的海岸、街巷、酒店、住宅房间，仿佛是人附着于物，而非物附着于人。他认为，正因为保持了人与物的距离，作品中的人才更富于人性，因为真正的人道主义应充分认识到物的存在。

对物的强调与作者对真实的理解有关。他认为，巴尔扎克的方法适用于表现 19 世纪的社会，对今天的人来说，那是一个已经失去的天堂。20 世纪，纷纭繁杂、错综交织，具有多方面、多层次的现实需要新的方法来表现。新小说表现的不是一种真实，而是多层面的、浮动的真实，人的内心世界和外部世界都像迷宫一样，只有在对物的浮动变幻的描写中，真实的图景才能映现出来。

他的成名作《橡皮》写的是一个侦破案件，但案情真相始终影影绰绰，情节似断似续；《窥视者》也写一个杀人案件，作者从各个角度写了许多蛛丝马迹，但决不痛快说出到底何人所为；《在迷宫里》的那位士兵在一个巨大的城市里走来走去，街道、建筑物、门窗几乎一样，士兵像迷宫中的梦游人；《去年在马里安巴》中的那对男女是否曾经认识也不确定。剔除感情色彩和主观因素，让冷漠的笔触“停留在物体的表面”。作者显然是不想损害现实本身的丰富、繁杂的内涵和原生态的结构组织，使其更具真实性。但在对物的客观描述中却往往隐含着对某种社会历史内容的整体象征，比如《在迷宫里》。

（2）娜塔丽·萨洛特

当萨洛特初出茅庐时，她的小说并不引人注目，萨特独具慧眼，为她的《陌生人的肖像》写序，称赞它“把一种能超过心理学而在人类存在本身中达到人类现实的技巧，发展到最高点”，是一种“反小说”。

萨洛特对这热情的奖掖却表现了惊人的冷静：

“不，我不同意这种提法。”

她认为没有什么“反小说”，只有各种各样的小说，小说本来就应当是各各不同的。作家“只有感受到了一些别的作家所未曾感受到的，未曾表现过的东西，才应当去写作”。可见，这是个个性特异、创新意识极强的作家。

萨洛特原籍俄国，两岁时父母离异，她随母亲辗转于法国和俄国之间，操法、俄两种语言。后来又学了英语和德语，在巴黎读英国文学，在牛津学历史，获两个学士学位，又在德国学社会学，巴黎读法律。1935 年起，她遍游欧洲各国，并在欧美许多国家讲学，是个渊博而阅历丰富的人。

她的处女作是短篇小说集《向性》，1939 年出版，这是“新小说”初露头角的作品。此后接连出版了多部小说：《陌生人的肖像》（1946）、《马尔特洛》（1953），《行星仪》（1959），《金果》（1963），《谎言》（1967）、《生死之间》（1968），《您听见他们吗？》（1972），《这真美》（1973），《傻瓜们说》（1976）等。1956 年发表的《怀疑的时代》则集中阐述了她

的文学主张。

萨洛特认为在新技术广泛应用的情况下，读者对微观世界的真实图景更感兴趣，古典小说对外在世界面貌的描绘已失去魅力。于是她的小说摒弃人物和情节，而用大量的对话和“潜对话”来表现人的意识的“地下活动”。

《陌生人的肖像》以窥视者的眼光写一对相处不睦的父母。窥视者鬼鬼祟祟，有时还参与其中拨弄是非；《马尔特洛》写叙述者的叔叔把钱交给马尔特洛，请他帮买房子。马尔特洛把事情办得有条有理，却从此失去了人们的信任；《行星仪》写一个叫盖米埃茨的年青艺术家，娶妻之后被岳母撵掇着去算计婶母的房子。作者对房子的描写不厌其烦，人物关系的叙述却十分混乱。作者始终只写日常琐事，并且把着眼点置于人的内心世界。这与罗伯—葛利叶的见物不见人完全不同，与同样注重描写人的微观世界的前辈也不同：普鲁特的情景和过程是静止的，乔伊斯写出了内心独白的运动形式，沃尔夫擅长抓取人的瞬间感受，萨洛特则不仅写内心独白，而且写其前奏，写内心独白前一瞬间的心理活动，特别是潜伏在话语深层的近乎生理性的精神现象。然而萨洛特反对弗洛伊德的潜意识学说，而认为人类的心理活动都是有意识的，所谓无意识，恰是过于迅捷而使人来不及觉察的那部分意识。作家则应将其捕捉，并加以描述。

萨洛特不直接接触重大的社会题材，她更关心精神领域的基本问题。她许多作品的潜在主题都是表现世界的荒诞性，人与人的无法沟通，在这点上，她以及新小说派与荒诞派文学是一脉相承的。

（3）米歇尔·布托尔

布托尔是法国文坛上公认的思想活跃、知识渊博的作家，但早年却由于缺乏正统的学历而备受冷落，尽管他得过文学博士学位。

布托尔认为，小说就是一种探索。他们探索的是一种“小说的诗学”，并认为“小说应当能够继承全部旧诗学的遗产”。为建立和实践这种诗学，他在几十年内创作了30余部小说，并出版了四大本《文集》进行理论阐发。

《米兰巷》（1954）是他最早的一部小说，套用了乔伊斯的名著《尤利西斯》的结构，写巴黎的一座楼房，从晚上七点到次日早晨七点各层房间里发生的事。小说的每一章写一小时发生的事，同时研究这座七层楼房的几个楼面，情节十分简单，作者旨在探索一种同时、同地的写法。

《日程表》（1956）渗透着作者对时间的思考。小说写法国青年勒凡尔在英国城市勃莱斯顿某公司实习一年期间的的生活。全书共分五部分，分别与主人公逗留的不同时期相对应，但不按正常顺序排列。作者还以三分之一的篇幅来描写这个城市的街道和公共汽车分布情况。故事十分简单，但在作者的笔下却魅力十足。

第三部小说《变》（1957）继续对时间和空间问题进行探索，写经理戴尔蒙常常离开巴黎的妻儿到罗马去出差，在那里养了个情妇赛西尔。他本想把情妇带回巴黎，思之再三后作罢。因为那样一来，“罗马的美梦”就不存在了。小说就写他在火车上的反复思考，时间的推移引起空间的改变，每一段时间都有其对应的空间景象。

《度》（1960）写的是一个中学里远近程度不同的师生亲戚关系。作者通过三个不同人物在同一环境、同一时间里对同一生活现象的观察和叙述，运用了多角度地表现同一现实的手法。

《运动体》（1962）中，时间以两种垂直相交的方式展开，一是叙述的

时间，作者逐个回顾美国的五十个州，每州一小时，一章，共五十章；一是与此垂直相交的美国历史的展开。同时也涉及到了世界其它许多地方。这部书的风格从内容延伸到书籍的排印方式：美国部分以蓝色铅字排印，澳大利亚用红色、页码在上、题目在下，美国部分相反，作者认为这种设计具有造型艺术的性质。

布托尔曾说：“在这个从四面八方对你进行袭击的几乎发狂的世界里，小说是可以使你挺起身子，继续明智地生活下去的奇妙方法。”所以他的小说在仿佛是毫无内容的文字游戏中，也寄寓着深沉的社会历史内容。比如《变》，在主人公与妻子和情人的周旋中，实际上透露着在欧洲人心目中，罗马帝国观念的深远影响，展示着两个城市间悠远的血缘关系。他在写他与外部世界的关系时，也在刻意替不善于自我表达的人们代言，促使他们表现自我，所不同的是，他们要表达的和激发读者表达的，是个人对世界的直接经验，而非受到规范的或他人的间接经验。

（4）克洛德·西蒙

西蒙（1913~ ）以其1960年发表的《弗兰德公路》而名重一时，并被列入新小说派。他生于马达加斯加，在英国的牛津和剑桥大学读过书，也曾学过画。1936—1939年间游历西班牙、德国、苏联、意大利、希腊等国。二次大战期间曾被德军俘虏，战后在比利牛斯山区定居，种植葡萄，同时开始写作。他的主要作品有《作弊的人》（1945）、《钢丝绳》（1947）、《古利维尔》（1952）、《春祭》（1954）、《风，重建巴洛克风格装饰屏的尝试》（1957）、《草》（1958）、《弗兰德公路》（1960）、《豪华大厦》（1960）、《女人群像、关于让·米罗的二十三幅画》（1966）、《家史》（1967）、《法萨尔战役》（1969）、《瞎子欧里昂》（1970）、《导体》（1970）、《三折画》（1973）、《事物的寓意》（1975）等。在新小说派中，西蒙不能算是首要人物，但他却获得了1986年的诺贝尔文学奖，给苦心经营了30余年的新小说奠定了更牢固的国际地位。

西蒙受福克纳和加缪的影响很深，他的处女作《作弊的人》从主题到形象都与加缪的《局外人》相似。他认为世界缺乏理性，人受时间的支配和莫名其妙的历史事件的左右，被困于厄运之中，无法逃脱，物独立于人并且常常制约人。他最初的几部作品基本上传统写法，有人物，有情节，娓娓道来。

从《风》和《草》开始，有了明显的“新小说”特色，不重情节的连贯性，时间自由跳动，场面相互交错，刻意描述人物的内心独白或潜意识活动，有时用大段的没有标点符号的句子，起伏回旋，重叠错乱的结构来表现人的瞬间感受和现实生活的冗杂混乱。在他的代表作之一《历史》中有这样一段话：“这是些陈旧不堪、胡乱剪接起来的老影片，许多段落整个丢失不见了，以至从一个画面突然跳到另一个画面，使人无法弄清那个得胜还朝的强盗在此之前是如何行动的……剪刀加胶水，总算避免了导演令人厌烦的叙述，时断时续地把故事情节交待出来。”这可以算是对他本人小说创作的形象概括。

《弗兰德公路》是他的成名作，情节主干是第二次世界大战初期法国溃败中乔治和两个战友的遭遇。乔治在战后一个夜晚对往事的回忆，他的被捕，两个战友对各自战马的怀念，三个人的声音彼此呼应。作者用大段篇幅和详尽的笔触描绘死马。《历史》是叙述者一天的经历：早晨出门，遇见朋友、就餐、卖旧家具、偶然发现几张旧照片和明信片、走亲戚、夜里回家，借助

照片和明信片将情节引伸开，交织成一张回忆的网，以此表现纷繁杂沓的世界。把现实分割成一块块活动着的浮雕，细加描绘，有的评论称之为“照相笔法”，并预言这是文学新纪元的开端。

三、英国文学

1. 概述

战后英国文坛，现代主义运动已随着 D·H·劳伦斯、W·B·叶芝、F·伍尔夫、J·乔伊斯和 M·福特等人的去世而丧失了活力。面对严峻的现实，人们无心进行过多的形式上的探索，于是传统的影响骤然增大，只有马尔科姆·劳里的《在火山底下》（1947）、戴维·琼斯的《诅咒》（1952）能把现实主义的叙事表层同神话和多重象征融合起来，体现出对人类价值的深沉思考。50年代，被称为“愤怒的青年”的文学流派异军突起，它不具备艺术探索的先锋性，却以其疾恶如仇的批判精神，自由放任的叛逆风格而拨动一代青年的心弦。

“愤怒的青年”。包括小说和戏剧两个领域，其文学成就以奥斯本的剧作为最高代表，发轫之初则是以小说名世，主要作家有约翰·韦恩和金斯利·艾米斯。韦恩的《大学的漂泊》（1953）写一个大学毕业生拉姆利以社会局外人自居，不接受高学历的人应有的职业，而去当勤杂工，走私者，以此洗刷正统教育的痕迹，与社会对抗。但他又缺乏力量和毅力，最终又使自己溶入了那个他曾竭力逃避的社会。《及时行乐》（1955）继续讲流浪汉的故事，《打死父亲》（1962）写父子冲突；而1967年发表的《小天地》则是以个人感受到的威胁和压迫为主题，其“愤怒”的情绪已比较内在了。艾米斯的《幸运的吉姆》（1954）写一个蔑视传统，自行其是，而又鲁莽，多疑，处处碰壁的青年人。《找一个像你这样的姑娘》（1960）主人公则只关心怎样才能无牵无挂地尽情作乐。艾米斯的小说对话机智，笑料俯拾即是，可读性强。此外，约翰·布雷思的《往上爬》（1957）、《顶层的生活》，托马斯·欣德的《像拉里一样幸福》，也可归入“愤怒的青年”这一流派。

“愤怒的青年”文学流派基本上采用传统手法，但它所描绘的一个个流浪汉式的反英雄却给现代小说的人物画廊提供了新的类型。

50年代中期，以传统形式和现实主义手法为主的局面有较大的改观，威廉·戈尔丁、艾丽斯·默多克、穆尔·斯巴克和劳伦斯·德雷尔等人在艺术形式的实验上取得了令人瞩目的成就，安东尼·伯吉斯、布丽奇·布罗菲等人继续着这种探索势头。戈尔丁的《蝇王》是一部大胆创新之作，邪恶以寓言形式贯串全篇，他以实验室的手法验证了人所蕴藏的毁灭力量。《遗产继承者》则具体展示了这种毁灭，写旧石器时代的人类如何毁灭了自己的祖先。《塔尖》中的大教堂塔尖代表着纯洁、圣恩与神圣意志，却又是罪恶的标志、人类专横放肆的记录。因为建造过程中的渎圣行为比比皆是。默多克是牛津大学哲学教师，她的《在网下》把心理描写与流浪汉传奇结合在一起，《逃避巫土》和《沙堡》的风格有所变化，出现魔术、双重意义和象征色彩。《钟》写一宗教团体的解体。作者试图表明，个人及社会的失败都起因于缺乏爱和恋爱的失败，两者都是精神失常和因循守旧的习性所造成的，而根本原因是自我中心。她认为人应当克制主观性，承认别人的存在，这样才能产生爱和谅解。她的人物大部是在环境压力下探求个性，自我意识和解脱的出路。斯巴克惯于把人物放在一个个狭小封闭的世界里，《死亡的象征》中等死的老人只有一根电话线与外界相通，神秘的电话带着超自然色彩；《安慰者》写一群因环境所迫而精神失常的人，他们彼此间不进行交流，使本来狭

小的空间更具孤独感；《独身者》是一个未婚男子的小小世界。但她限制人物的活动范围，设计具有窒息感的环境还是为了刻画人物，展示人物的个性。德雷尔在形式技巧的创新上用力最多，最著名的是四部曲《亚历山大港四重唱》，包括《杰斯丁》（1957）、《巴尔塞沙》（1958）、《蒙托列夫》（1958）和《克里亚》四部小说。其中第一、二、四部以第一人称叙述，第三部以第三人称叙述。作者对爱因斯坦空间与时间概念中的统一性极感兴趣，试图据此而从深度、广度、长度及时间四个方面创作小说。四部曲中前三部从深度、广度、长度三方面发展情节，第四部从时间方面发展。在叙述过程中，主观心理打破了客观实际时限，却似乎本身就是实际的时间。因而他对时间的处理既受了普鲁斯特等人影响，又有自己的特点。

2. 威廉·戈尔丁

戈尔丁（1911.9.19~）7岁就开始写诗，20岁时遵父命进牛津大学学自然科学，两年后转学文学。大学临毕业时出版了一本诗集，战争爆发后他应征入伍，当了5年海军，参加过几次大战役，包括诺曼底登陆。战争在他内心深处留下了残酷的烙印。他曾说：“经历过那些岁月的人如果还不了解，‘恶’出于人犹如‘蜜’产于蜂，那他不是瞎了眼，就是脑子出了毛病。”这种人性恶的看法支配了他的整个创作历程。

战后他花了10年时间潜心研究希腊的文学和历史，以寻求人生的答案，同时写了4部小说，都未能问世。《蝇王》完稿后也先后被21家出版社拒绝，1954年才勉强获得出版。出版后却声誉日隆，很快被列为“当代英国文学的典范”，成为大中学生的必读书。此后他又发表了一系列小说，主要有：《继承人》（1955）、《品契·马丁》（1956）、《赢得自由》（1959）、《塔尖》（1964）、《金字塔》（1967）、《蝎神》（中短篇集1971）、《看得见的黑暗》（1979）、《过界仪式》（1980）、《纸人》（1984）。1983年，由于他的小说“用明晰的现实主义的叙述艺术和多样的具有普遍意义的神话，阐明了当今世界人类的状况”，瑞典文学院授予他诺贝尔文学奖。

《蝇王》写的是一群孩子的经历。在一场未来的核战争中，他们乘飞机疏散，飞机中弹，他们掉到了一座世外桃源般的荒岛上。由于害怕“野兽”，他们分成了两派。最后，以崇尚本能的专制派压倒了讲究理智的民主派。

小说中有这样一个场面：富于理智和洞察力的西蒙为了弄清“野兽”的真相，独自上山去察看，途中发现了一个叮满了苍蝇的死猪头。由于闷热、疲劳、臭味刺激，西蒙在恍惚中感到猪头变成了会说话的蝇王。这蝇王丑陋、肮脏、狰狞可怖，简直就是恶的化身。从词源上讲，在英语、希伯来语中“蝇王”都是“丑恶”的同义语。猪头本是代表野蛮的杰克等人献给野兽的供品，它幻化为蝇王，正是要揭示“野兽”正是人性中的恶，人自身兽性的发作，使他亲手将自己的乐园变成了屠场。西蒙最后爬上山顶，发现所谓“野兽”原来是一具飞行员的尸体。当他要把这个秘密告诉大家时，他却被当做野兽而杀死了。象征文明与理智的拉尔夫提了许多有利于生存和健康的建议，却应者寥寥，以至差点被杀掉。在失去约束的情境中，孩子们充分暴露出了“人性的黑暗”。

人性中的残酷和贪欲已足可悲，更可悲的是人对此惊人地无知，揭示人性的缺陷并使人们正视它，这就是戈尔丁创作《蝇王》的艺术使命。

19世纪巴兰坦写过一部著名儿童小说《珊瑚岛》，写拉尔夫、杰克等几个少年流落荒岛后来团结互助、除暴安良的故事，同《鲁宾逊漂流记》一样，都是表现文明对野蛮的胜利。《蝇王》的几个主要人物就脱胎于《珊瑚岛》，而题旨截然相反。因为20世纪，尤其是经过两次世界大战后的当代人，不仅对上帝早已丧失信心，而且对人自身的状况和文明本身的忧虑也日渐加深了。神话业已破灭，需要面对现实重建家园。

相对而言，古希腊戏剧给予戈尔丁的影响要比英国传统的荒岛文学深刻得多。《蝇王》与欧里庇得斯的《酒神》便颇多相通之处：《蝇王》中孩子们的“恶”本能与《酒神》中非理性的原始力量一脉相承，并都是取胜者；底比斯王彭透斯不信酒神，在化装成女人窥视祭礼时，被狂热的女信徒们当做“野兽”撕得粉碎，这与西蒙之死如出一辙；《酒神》结尾时酒神突然出现，《蝇王》临结束时意外地出现了前来营救的军舰。如果说在战后英国文学回归传统的洪流中，戈尔丁能独树一帜的话，那么区别仅在于，他所承袭的传统更为深远。

3. 安东尼·伯吉斯

如果说戈尔丁以其精神承传的深远为特征，那么安东尼·伯吉斯（1917.2~）则以其艺术领地的阔大而著称。批评家们无法预料他下次会拿出什么作品，因为在过去30余年里，他发表了40余部作品，包括通俗小说和论莎士比亚、詹姆斯·乔伊斯的学术著作，他还写过几部喜歌剧，合唱曲，6个电影和电视剧本，一部大受欢迎的交响乐，同时他又是一位很有造诣的语言学家，精通6国文字，这是乔伊斯影响的结果。

伯吉斯生于艺术之家，长期受穷，考大学音乐专业时物理不及格，只好改学文学。1957年他昏倒在课堂上，被医生诊断为患了脑瘤，还有一年可活。他闭门拼命写作一年，写了5部小说，并将第6部小说开了头。再去一查，脑瘤没了，于是继续写。他的小说《马来亚三部曲》（1956—1959）写英国殖民地的生活，试图描述英帝国对衰落现状的麻木不仁；《有权要求回答》（1960）写一个长期居住海外的英国人回归故里的经历，揭示福利国家中传统价值标准降低的境况。他的巅峰之作是《发条桔子》（1962），这部小说写一群生活在未来世界的暴徒们的恐怖活动，它把人类自由的实质问题加以戏剧化，是一部反乌托邦的幻想小说，评论界一直认为这是当代英国文学中最富于想象力的作品之一。但据此改编的同名电影却因其过分渲染表面化的暴力镜头，遮蔽了深沉的道德内涵而落下骂名。他的所有作品都贯穿着一个主题：个人争取自由意志的能力和自我满足的追求。

4. 戏剧：从“愤怒的青年”到荒诞派

“愤怒的青年”这一术语出自1951年出版的莱斯利·保罗的自传《愤怒的青年》。作为文学运动，它肇始于约翰·韦恩的小说《大学的漂泊》（1954）和金斯利·艾米斯的小说《幸运的吉姆》（1954），而具决定意义的则是约翰·奥斯本的剧本《愤怒的回顾》。1956年5月，该剧由托尼·理查生执导，在皇家宫廷剧场上演，经电视转播后引起轰动。这次演出为英国戏剧史上划时代的事件，剧本则成为“愤怒的青年”文学运动的代表作品。

《愤怒的回顾》主人公吉米·波特是个与现实脱节，对社会充满敌意的年青人。他自命不凡，却又感到生不逢时，于是牢骚满腹，总拿妻子和朋友出气。如同一篇评论所说的：“他向世界四面看了一眼，觉得没有一样是顺眼的。”他痛恨时代，也蔑视自己，因为他看不出“有什么美好勇敢的事可做”，他也无力同社会较量，只能逃避到幻想的世界中，与妻子一个装成老熊，一个装成小松鼠，苦中作乐。

这部剧如同一个喷嘴，战后整整一代人所积聚的痛苦、愤懑、失望和怨气由此喷涌而出。奥斯本在抒发个人感受的同时，也作了青年的代言人。

与50年代英国文坛的时尚相一致，《愤怒的回顾》是一出传统的三幕剧，在艺术形式与表现手法上并不刻意求新。动作很少，主要篇幅都是主人公怒气冲冲的独白，但它对生活的切入点和舞台处理却有爆炸性效果：它不再以通常的起居室为背景，而是在一个阁楼上。简陋的陈设，油腻的煤气灶，蒙尘的天窗，倾斜的墙壁和陈旧的衣箱，正在熨的衬衣也是破旧的，艾略特和弗莱诗剧中那优雅的环境已荡然无存。生活以其粗鄙的本相给观众的感官以直接刺激。所以，以此为先导的此类戏剧也常被人称为“厨房水槽剧”，“垃圾箱剧”，“介入生活剧”。

奥斯本还写有《卖艺人》（1957）、《路德》（1961）、《不能承认的证据》（1964）、《自画像》（1966）、《当今之时》（1968）、《阿姆斯特丹旅馆》（1968）、《苏伊士以西风》（1971）、《吉尔与杰克》（1974）和《眼看它倒下》（1975）等一系列舞台剧。这些作品或者写失败者的绝望挣扎，或者写改革者的艰辛历程，或者写脱离生活常规者的苦恼，或者描绘特立独行者的孤独感，都灌注着一股郁勃不平之气。奥斯本越过上半个世纪种种先锋性艺术探索，同19世纪批判现实主义系上了精神纽带。

50年代中期以后，法国的荒诞派戏剧和布莱希特的叙事剧在英国剧坛引起震荡，约翰·阿登（1930~）首先作出了反应，1959年皇家宫廷剧院上演了他的《穆斯格莱夫中士之舞》，1963年又由彼得·布鲁克将它搬上了巴黎舞台。这部作品以反战为主题，是作者在看过布莱希特《大胆妈妈》的演出之后写成的。它采用了布莱希特的叙事性和间离性手法，使用民谣，动作程式化，人物漫画化，间以辛辣的插科打诨。这部戏带给观众形式上的新奇感，却不是完美的艺术享受，因为它毕竟更多出于形式的模仿，而不是出于自发的创作冲动，因此缺少那种灼人的生命热力。

阿诺德·威斯克（1932~）也是在新的探索中有成就的戏剧家，他致力于唤起工人阶级对文化的兴趣和对生存困境的觉悟。《鸡汤》三部曲——《大麦鸡汤》（1959）、《根》（1959）和《我在谈论耶路撒冷》（1960）是他的成名作。第一部描写卡恩一家同几个共产主义者的友情、家庭解体的过程和政治上的幻灭感交织在一起；第二部写罗尼·卡蒂的女友比蒂·布赖恩特三个星期的生活，作者试图说明：困境中的人们只有通过互相沟通才能获救；第三部中的主人公想脱离城市和工业社会，在土地上建起返朴归真的田园生活，但终未能成功。从第一部到第三部，非现实成分越来越重，第三部已完全是寓言性的。

1965年，威斯克断然抛弃在确定的社会背景中塑造人物的惯常做法，更加淡化写实成分，上演了《四季》一剧。这部剧随着四季的变化，讲述两个人之间的私人关系。结构极简单，季节的更替对应着人物心理情绪的节奏，现实的、具体的生活场面经高度抽象而成为诗意的表述，其形式也更接近于

叙述剧。

爱德华·邦德（1934~）以现实主义戏剧《主教的婚礼》（1962）和《得救》（1965）起步，很快便转向了叙事剧。他的《清晨》（1968）和《进入北方腹地的狭窄小路》（1968）都是引起轰动的作品，以至有评论家称60年代为“邦德的十年”。而70年代邦德的创作势头也并未消歇，《李尔》（1971）、《宾果》（1973）和《女人：战争与自由的景象》（1978）都极有想象力。

邦德的作品中常有暴力场面：青年工人杀死老隐士（《主教的婚礼》），用石头砸死婴儿（《得救》），甚至把李尔王的幼女考狄利亚写成起义军领袖，让李尔王去捣毁城墙并遭射杀，等等。他认为描写暴力是为了消除产生暴力的社会条件，并且暴力场面的恐怖感为布莱希特式的间离手法所冲淡。

《深入北方腹地的狭窄小路》使用面具，《女人：战争与自由的景象》从6部古希腊戏剧中抽取素材，结构出一个新的戏剧情境，出场人员近百，演出时间达3小时，作者要求演员成为“剧情的图解者和台词的朗诵者”，不要“为感情所裹挟”，要演得不动声色。他试图将此剧处理成地道的叙事剧，但是间离手法的过度运用使演出显得情感干瘪，因而并未收到预期效果。

哈罗德·品特的创作一开始就深受塞缪尔·贝克特的影响，他以自己艺术探索实绩开创了英国的荒诞派。1957年上演的独幕剧《房间》中，品特写了一个有神秘色彩的故事：一位叫赫德的老妇知道有位陌生人在屋外等了几天，想见她。见面后发现那是个黑人，她十分吃惊。她的丈夫杀了这个黑人，她的眼睛却随之而瞎了。1958年，三幕剧《生日晚会》由一个职业剧团演出，讲的又是一个荒诞而神秘的故事：一个叫斯坦利的人寄居在海滨小城一对老夫妇家里，深居简出，以求安宁。但两个神秘的陌生人前来给他造成了威胁，他们莫名其妙地指控他，折磨他，最后还强行将他带走。剧中对话缺少逻辑，漫无目的，常常语无伦次，人物始终处于惶恐不安的状态，对发生的事件茫然不解。在这部剧前后，他还上演过《送菜升降机》（1957）和《微疼》（1959），这些奠定了他作为一个荒诞派剧作家的地位。60年代以后，他还有一批剧作问世：《看房人》（1960）、《夜出》（1960）、《侏儒》（1960）、《搜集证据》（1961）、《情人》（1963）、《茶话会》（1965）、《地下室》（1967）、《归家》（1965）、《风景》（1969）、《昔日》（1971）和《虚无乡》（1975）。

在品特50年代的剧作中，生活对人的威胁是重要主题，赫德老太太想在自己的房间里得到安宁，却没来由地瞎了眼睛；斯坦利躲到一个偏僻小镇，却仍逃不出陌生人的控制。人物无法避免外部威胁带来的灾难。60年代以后，品特似乎也滑入了贝克特创作的一个轨道：剧本越写越短，大部分是独幕剧，语言不仅在日常生活中丧失了表意功能，在戏剧舞台上的表现力也在萎缩。同时作者对人的状况的揭示却更具广度和深度。《看房人》展示了一个悲剧性与喜剧性融为一体的情境：阿斯顿出于同情，从街头带回了流浪汉戴维斯，把他安置在自己的“家”里，而他的家不过是个胡乱堆着旧木料的破房间，天花板上还总吊着一只接雨水的桶。这个“家”破败不堪，有待修缮，而又没有修好的希望。他要给流浪汉安排个归宿，而他自己也还漫无目的，于是便出现了盲人瞎马，夜半深池的效果。

普鲁斯特对品特有着深刻的影响，品特曾花一年时间将《追忆似水年华》改编为电影剧本。时间那闪烁不定的本质引起了品特极大的探索兴趣，《风

景》、《沉寂》、《昔日》和《背叛》都围绕着这一主题。《背叛》写一对情人长达十年的通奸关系，以这种关系的结局开始，回溯到开端告终。编剧手法类似易卜生的回溯剧那种锁闭式结构，而品特关注的却是存在与时间的关系问题。《昔日》是写三个人在一起回忆往昔的生活，在表面上亲密的气氛中隐含着他们的敌对关系。在《沉寂》与《风景》中，过去在回忆中飘忽不定，语言模棱两可，因而人性也就如雾中花，模糊不清。《归家》再次对人性进行探索。人的意愿、幻觉和现实之间的界限被混淆，事情的真相不得而知，舞台上笼罩着似真似幻，无法确定的神秘气氛。哲学教授特迪携妻子露斯回家省亲，家人对露斯一无所知，甚至不知道她已住在这个家里了。父亲指责他带回了娼妓，特迪费半天口舌，总算将事情解释清楚了，一家人言归于好。可是露斯却跟特迪的小兄弟搞在了一起。特迪收拾行李回学校，其他人都认为露斯还是当妓女的好。露斯是不是妓女，特迪为什么带她回来又弃她而去，这都无法解释，无法确定。这种无法言说、不可理喻的情境表现人对自身，对外部世界的难以认知和把握。

品特的剧作不刻意表现局部的荒诞，追求一景一物的象征，人物有其性格，言语行动都切合身份，场景也都取自日常生活，并且多用方言和俗语，但所有这一切都从总体上构成了一种荒诞的情境，使之成为精神生活中某些方面的象征。

另一位英国荒诞派剧作家是汤姆·斯托帕德，1967年诗剧《罗森格兰兹和吉尔登斯吞之死》的上演使他一举成名。他曾用《等待戈多》中一对小丑互换的作法，从《哈姆雷特》中抽取两位次要人物为主角，让哈姆雷特做配角，让他们进行一次新的人生体验，着力揭示生活逻辑背后的荒诞性。《跳跃者》（1972）将登月飞行、杂技和政治凑在一起，在喧嚣与杂乱的情境中探讨善恶、上帝是否存在等严肃的哲学问题，《怪诞的效仿》则让列宁、乔伊斯与达达派画家特杰拉在苏黎世聚首，共同探讨艺术的使命和社会进步等问题。70年代中期以后斯托帕德的注意力从形而上学的思考转向了现实社会，写了《家丑》（1976）、《夜与昼》（1978）和《真情》（1983），揭露官场丑闻、政界黑幕或道貌岸然的绅士太太们龌龊的私生活。

四、德语文学

1. 概述

1945年5月，德国法西斯宣布无条件投降，第二次世界大战结束。德国人面对一片废墟，开始了物质和精神的重建工作。1945年被看作文学的“零点”，战后初期的文学被称为“废墟文学”。代表作品有艾希的诗《盘点》、博尔谢特的剧本《在大门外》和伯尔、施努雷、伦茨的短篇小说。在战争期间沉默多年的老作家陆续复出，朗盖瑟的《磨灭不了的印记》和卡扎克的《大河彼岸的城市》以象征的或“魔幻的”手法把握现实，都曾产生一定影响。但代表此时文学的最高成就的还是流亡作家托马斯·曼的《浮士德博士》和海尔曼·黑塞的《玻璃球游戏》。

1947年里希特和安德施在班瓦尔德湖畔与一批青年作家聚会，形成一个松散的、没有共同纲领的文学团体——“四七社”，并从1950年起颁发“四七社文学奖”，至1976年。20年时间里四七社培育了一大批文学人才，包括伯尔、格拉斯这样有国际声誉的作家。

年青作家开始在长篇小说上显露才华，克彭的《草中的鸽子》（1951）、安德施的《自由的樱桃树》（1952）、格拉斯的《铁皮鼓》（1957）、约翰森的《对雅各布的种种揣测》（1956）、伯尔的《九点半打台球》（1959）、瓦尔泽的《间歇》（1960）和伦茨的《德语课》（1968）探索战争根源，揭示战争后果，批判现实，在表现方式上都对传统长篇小说有所突破。作者放弃全知者的身份，叙述角度一再变换，召唤读者更主动地，并以批判的眼光来阅读。

布莱希特在流亡期间创作了大量剧本，如《四川好人》、《大胆妈妈和她的孩子们》、《伽利略传》、《高加索灰阑记》，战后又写了《公社的日子》、《图兰杜特》等几部剧，他的作品及他所领导的“柏林剧院”的示范演出和他的叙事剧理论对整个战后德语戏剧及当代世界戏剧都发生了巨大的影响。用德语写作的瑞士剧作家马克斯·弗里施和弗里德里希·迪伦马特在批判地研究布莱希特戏剧理论与实践的基础上另辟蹊径，确立了各自的戏剧思想。弗里施的寓意剧和迪伦马特的怪诞喜剧在五六十年代占据了德国舞台的主导地位。

这一时期，欧根·戈姆林格将巴西的“具体诗”概念引入德语区文坛，同一批诗人进行这种以语言本身特点为关注焦点的诗歌实验，但未能引起一般读者的兴趣。相比之下，奥地利女诗人英格博格·巴赫曼的《分期付款的时间》（1953），《祈求大熊星座》（1956），保尔·策兰的《死亡赋格曲》、《语言栅栏》、彼得·胡赫尔的《特奥福拉斯特的花园》影响要大得多。

60年代以后，纪实文学勃然兴起，西德方面，剧作家们写出了《基督的代表》（霍赫胡特）、《奥本海默案件》（基普哈特）、《调查》（魏斯）等有强烈政治倾向的纪实剧本；小说家们写出了《鬼火与烈火》（格律恩）、《彼特罗普的纪录》（隆格）和《十三篇不受欢迎的报道》（瓦尔拉夫）等纪实作品；东德方面，基尔施的《驯豹女郎》、雅科布斯的《采访者》在强调客观真实性的同时也适当进行文学虚构，有一定艺术特色。

纪实文学热在70年代以后引起了日记体、自传体小说的盛行，格拉斯的《蜗牛日记》（1972）、弗里施的《蒙陶克》（1975）等都是其中的佼佼者。

战后的德国分裂为德意志联邦共和国和德意志民主共和国，在最初十余年，东西两方仍保持着精神文化的联系，1961年东德树立柏林墙，关闭了双方的自由通道，德国文学开始出现两种不同的面貌。至90年代初，随着冷战结束，柏林墙拆除，德国重新统一起来，这一历史性的变化将对本世纪末和下世纪初的德国文学产生深刻影响。

2. 马克斯·弗里施

弗里施（1911.5.15~）是瑞士德语作家，生于苏黎世一个建筑师家庭。1936年进瑞士联邦工学院学建筑专业，战争爆发后在军中当炮兵，同时进行写作。1940年出版《从军散记》，战后又当了10年建筑师，1955年起专事写作。他的小说和剧作都享有国际声誉，与迪伦马特齐名。

弗里施的小说有《施蒂勃》（1954）、《我就用甘腾拜因这个名字吧》（1964）、《能干的法贝尔》（1957）、《蒙陶克》（1975）和《人类出现在新生世》（1979）等数部。其中《能干的法贝尔》已被译成近30种文字出版，在欧美和亚洲广泛流传。小说写工程师法贝尔年轻时同犹太姑娘汉娜相恋，由于纳粹排犹，两人被迫分手。21年后法贝尔在纽约开往巴黎的轮船上遇见一位叫伊丽莎白的姑娘，长相与汉娜相似，于是从好奇发展到热恋。后来姑娘被毒蛇咬伤，住院后她母亲赶来，原来是汉娜。法贝尔认为人类一切活动都是生理和物理反应，数学可以解决一切问题。因此在得知伊丽莎白是汉娜的女儿时，他试图用数学计算出自己不是伊丽莎白的生身之父。法贝尔聪明能干，有学问有技术，但他不能掌握自己的命运，他无意中犯了乱伦的罪过。小说在描述现实时加入内心独白，以虚构的陈述者的眼光探索人物隐秘的内心活动，并不时进行漫画式的夸张，使人物和冲突陌生化，以此造成阅读中的间离效果，引发读者进行思考和判断。

弗里施的剧本有《圣·克鲁兹》（1944）、《他们又在唱了》（1945）、《中国长城》（1947）、《唐璜，或对几何学的爱好》（1953）、《比德曼和纵火犯》（1958）、《安多拉》（1961）、《传记，一出戏》（1967）、《三联画》（1978）等数部。《纵火犯》和《安多拉》是其代表作。

《比德曼和纵火犯》以“没有教育的教育剧”为副标题，故事非常简单：两个纵火犯无家可归，小工厂主比德曼让他们住在自己家里，可是这两人却越来越明目张胆地往阁楼上搬运汽油桶，准备焚烧比德曼的房子和整座城市，比德曼对此束手无策，罪犯们按部就班地完成了纵火计划。

比德曼胆小怕事，对恶势力一味迁就，他甚至给纵火犯提供火柴，以此表明他的信任和诚意。而他又是按照社会的行为规范行动的。这些规范，比如同情，善意和信任他人，本身并不错，问题在于比德曼不能以自己的头脑来认识并运用它们，结果他成了纵火犯的同谋，并酿成大祸。这对产生了希特勒法西斯的德国民族来说，无疑是一次冷峻的剖析与警示。让观众发现“我们身上的比德曼”，这就是作者的意图。

《安多拉》也是一出政治目的十分明显的寓意剧，剧本前言称剧中安多拉与实际同名小城毫无关系，“只是一个模式”，显然作者无意再现一次历史性事件，而是要写出一个更为普遍的主题。安多拉城的一位教师从毗邻的黑人国把他自己的私生子安德里接到安多拉，但由于顾及声誉，说这是他救出的被迫害的犹太孩子。他把安德里当做“养子”养在了家里。他的行为被

看成是道德高尚的表现。安德里从小被当做犹太人，受尽凌辱与虐待，他爱上了教师的女儿巴尔卜琳，遭到教师的拒绝，便认为是义父对犹太人的偏见所致。后来他的生母从黑人国来看望他，没有相认，在返回时被人用石头砸死了。黑人国发兵来问罪，城中居民一致将他指为凶犯。教师终于承认安德里是亲生儿子，神父也加以证明。但安德里既不肯认生父，也不相信这种说法，他断定安多拉城已不可能有什么真理了。教师向公众宣布他与安德里的关系，公众也无人相信。安德里被绞死了，巴尔卜琳精神错乱，只是不停地四处涂抹白色。

《安多拉》写了反犹太主义的偏见造成的灾难性后果，并挖掘了潜藏在每个人内心里的那种危险倾向：为保全自己而不惜伤害他人，接受谎言，并在罪行发生之后千方百计为自己开脱。在此剧的首演式上，弗里施在答问时说：“有罪的人就坐在前排座位上，看过这场剧，他们应当惊恐，应当彻夜不眠。”

弗里施是在布莱希特的深刻影响下进行创作的，但不像布莱希特那样认为戏剧可以再现现实，并改变世界。他认为舞台上只能出现现实的“草图”，实际上他也并未放弃改变世界的企图。他的作品始终表现的是世界的图象在个人意识中的变化，作为社会对人期待总和的“强制角色”的扮演对个人的精神损害。表述形式是叙事性的，《纵火犯》中的消防队员组成了喜剧性合唱队，像希腊悲剧那样，对剧情进行评论，由此来“阻止移情，打破幻觉”，使观众在观剧时与戏剧情境保持距离，从而形成自己的判断和思想。

3. 迪伦马特的怪诞喜剧

迪伦马特是瑞士的德语作家，其作品已被译成 40 余种语言，有着很高的国际声誉。在 50 年代和 60 年代，他与弗里施的剧作构成了德语戏剧舞台的主要支柱。1956—1957 年度新排演的 150 场戏中，有 21 场是他俩的，1962—1963 年的 258 场戏中，竟有 128 场是他俩的。他们的重要作品不仅在德语国家长期上演，而且在其它国家和地区反复上演，影响广泛。

迪伦马特写过不少小说：《择偶记》（1955）、《隧道》（1950）、《法官和他的刽子手》（1953）、《抛锚》（1956）和《诺言》（1958）都很有特色，尤其是后三部“犯罪小说”。戏剧作品共有近 30 部，主要作品是《罗慕洛大帝》（1949）、《老妇还乡》（1956）、《密西西比先生的婚姻》（1969）、《物理学家》（1962）、《天使来到巴比伦》（1954）、《流星》（1966）。70 年代以后，迪伦马特的《同伙》（1973）、《期限》（1976）、《滑铁卢》（1983）几部剧首演后均告失败，他声称现有创作道路已到尽头，将另寻出路。

迪伦马特认为，戏剧及整个艺术都不是描写世界而只是暗示世界，表演世界。舞台上的场景总是超越现实之上的幻景，是同现实处于两极关系的乌托邦。从前那种“悲剧所赖以存在的肢体健全的社会共同体作为整体已不复存在了”，“只有喜剧适合于我们”。悲剧缩小距离，喜剧则拉开距离，观众并不为剧情所陶醉，震慑——因为剧情是高度夸张、滑稽的，但他会受到触动，有所领悟。迪伦马特抓住了“怪诞”，这是他进入世界的通道和描述世界的视角，“怪诞”也构成他剧作的艺术风格。

怪诞不是荒诞，尽管荒诞是 50 年代时代思潮的中心。荒诞是来自要求回

答意义与世界的反理性地沉默不语之间的对峙，它强调寻找意义与体验不到意义之间的强烈反差，而怪诞不否认世界的意义，它是一种“最极端的突出基本点的手法，是使之突然成为具象的手法。也正因为如此，它就能容纳时代问题。不仅如此，还能容纳现状，而不会成为倾向或者通讯报道……怪诞是最有可能做到准确的一种手法。不能否认，这种艺术具有客观的残酷性，但它不是虚无主义者的艺术而，更是道德主义者的艺术”。

他的成名作《罗慕洛大帝》所展示的就是一个怪诞的情境：日尔曼大军已逼近皇宫，而身为西罗马帝国皇帝的罗慕洛·奥古斯都却在专心致志地照料他的鸡群，津津有味地品尝鸡蛋。原来他认为这个帝国理当覆灭，他以清静无为的态度顺其自然，正是为世界主持正义的壮举。朝臣们拔刀相逼时，日尔曼军统帅赶到，让他光荣退位。

国家元首不带领人民抗敌救亡，却听任自己的王国覆灭，臣民威胁他的生命而敌人却给他生路，这显然不合常情，然而却并不悖理。因为盲目的，狭隘的，因而也是危险的爱国主义到处大行其道，清醒、理智、顺应历史潮流者往往被公众唾弃。

三幕喜剧《天使来到巴比伦》写上帝让美女库尔比下凡，嫁给最卑贱者，却误嫁了巴比伦国王。库尔比要国王随她行乞，国王借平息动乱判她绞刑。乞丐阿基混进王宫，救出库尔比，双双逃进沙漠。情节怪诞、突兀、超现实，却是对现实的深刻剖析和辛辣的嘲讽。

《贵妇还乡》写一位有着亿万资财的老妇和居伦城居民的一次交易，情节纯属“怪诞的奇想”：贵妇克莱尔·察哈拉西安回到了阔别40年的故乡，并非叶落归根，而是要复仇，年青时，情人伊尔对她始乱终弃，她在小城遭到歧视，不得已沦为妓女，流落异乡。如今她富甲天下，要出10亿美元巨款让小城居民为她杀死伊尔，结果如愿以偿。

居伦的人民正处于毁灭性的经济危机之中，这10亿美元恰好可以使小城重新振兴，而接受这10亿美元要付出良心上和道义上的代价。这是迪伦马特设置的怪诞的戏剧情境，这情境如同一个试验室，居伦人民将置身其中接受测试，实际上所有观众，连同迪伦马特本人也都将接受测试。作者对此非常清楚，他说：“写这个剧本的人与剧中人并无多大距离，而且他也不敢肯定，他如果处在他们的地位，就一定会另是一番作为。”

面对克莱尔非人道的复仇要求，市长庄严宣告：

“我现在代表居伦城全体公民拒绝接受你的捐赠，我以人类的名义拒绝接受。我们宁愿永远受穷，也决不能让我们的手沾上血迹。（雷鸣般的掌声）。”

居伦人是有正义感的，同任何别的地方的人一样，但穷困的煎熬和巨额金钱的诱惑更有力量，人们逐渐靠赊账来提高生活水平，逐渐习惯了高消费，终于他们对“道德”、“公正”、“原则”和“理想”有了新的认识，他们发现他们一直在宽恕不公正的行为，而忘记了“保护弱者，保护婚姻，保护年青母亲”的信条，他们“误入歧途”，现在要“改邪归正”。于是全体居民在庄严肃穆的宗教气氛中，“以上帝的名义”处死了伊尔。

迪伦马特以不近常情的怪诞情境提请人们注意：在人类历史上，无数以上帝，人类，公正，理想……种种高尚名义所犯下的滔天罪行是如何产生的。

《物理学家》展示的是更为古怪离奇的情境：物理学家默比乌斯自愿住进了疯人院，为的是“收回我们的知识”，以免人类遭到这种知识的损害。同住的两个疯子声称他们才是真正的牛顿和爱因斯坦，其实他们是图谋窃取

默比乌斯科学发现的间谍。而这些伪装的疯子却在一个真正的疯子——疯人院院长参特博士小姐的掌握之中。参特小姐早已窃取了默比乌斯的研究成果，开设了大批工厂，正在实施她本人统治世界的计划。致命的“知识”落入疯子之手，早已无法收回。

《流星》写一位诺贝尔文学奖获得者将一生积蓄的百万家私付之一炬，像穷人那样死去。然而死后复生，再死再生。作者也许是要写日常生活中的奇迹，也许是写悲剧人物的不朽，总之是异乎寻常，超乎现实之上。

迪伦马特的戏剧，情境是怪诞的，手法却是传统的。他讲究创新，但对前人留下的艺术经验并不轻易否定，比如由亚里士多德理论衍生而来的三一律，作为艺术规则它早已过时了，无数成功的作品早已有意无意地突破了它的樊篱，但是作为“一种例外，或一个事件，它能一再发生”。如果不把它当作衡量作品的标准，而作为结构方法，那它永远不会过时。《罗慕洛大帝》、《物理学家》和《流星》都是按三一律原则创作的，这三部剧都以结构严谨著称。

迪伦马特的剧作都富于哲理，但绝不以哲理作为直接表现对象。相反，他注重构思的奇特，切入角度的新颖，注重人物形象的刻画，内心活动的揭示，情节线索清晰，对话富于暗示性和潜台词，动作性强，并常以紧张的悬念引观众入戏。

4. 贡特·格拉斯

格拉斯(1927.10~)在第二次世界大战中负过伤，当过俘虏，战后在艺术学院学过雕塑和绘画，“四七社”成员。他既写小说，也写诗和剧本，他的诗深受超现实主义和表现主义影响，想象奇特，激情奔放，韵律感很强，有诗集《风信鸡的长处》(1956)和《三角轨道》(1960)等。剧作往往由法国荒诞派戏剧引发灵感。他的主要成就是小说，写有《铁皮鼓》(1959)、《非人的岁月》(1963)、《比目鱼》(1977)、《局部麻醉》(1969)、《蜗牛日记》(1972)、《在特尔格特的聚会》(1979)等数部长篇和中篇小说《猫与鼠》(1961)。

《铁皮鼓》在西德享有盛誉，它的面世被当作文学界一件大事。而在初稿写成时，还是错别字连篇，无法阅读的东西。作为一个“地地道道的自学者”，他的语文基本功很差，而想象力却惊人地发达。他自称从小喜欢说谎，长大后“最喜欢大言不惭地撒谎”，因为“在特定情况下，真情令我感到厌倦”，虚构、杜撰、编讲童话是他一大嗜好。他称自己是心理变态者，“没有变态心理的人，令我感到极不舒畅。凡是感觉自己是正常的人，我都害怕。”因此在他的小说中充满了非正常的事件和奇思异想。《铁皮鼓》所写的便是一位奇形怪状的侏儒眼里的世界。

小说是由主人公奥斯卡·马采尔拉特对往事的回忆展开叙述的。奥斯卡现年30岁，他因涉嫌谋杀而被关进了疯人院，他写下了“一个有变态心理的人”的生活历程。奥斯卡的外祖母在地里收土豆的时候遇见了一个被官军追赶的男人，高大健壮的外祖母把这个瘦小丑陋的逃犯藏在自己肥大的裙子里救了下来，事后她怀孕了。生下一个结实活泼的女儿——后来便是奥斯卡的妈妈。奥斯卡是心智超常的人，他一出生就停止了精神发育，从3岁起，他决定停止身体发育，以便与龌龊的成人世界保持距离。他让自己从楼上跌下

来，把自己跌成了一个彼德·潘。他得到一只铁皮鼓，这件乐器成了他作为儿童的标志，他以此自娱，抒发情感，也以此恶作剧——他曾躲在主席台下用鼓声搅乱了纳粹集会的仪式。他有一样特殊本领，就是能发出尖锐刺耳的叫声，震碎周围的玻璃，他以此进行抗议，并使自己免受成年人的侵犯。格拉斯赋予奥斯卡的这项特异功能可能直接受到了意大利作家姜尼·罗大里《假话国历险记》（1958）的启发，那里面的主人公小茉莉也以其能“以歌声震碎玻璃”而出名。而小茉莉是天生嗓门大，奥斯卡则在必要时才以声音为武器。

奥斯卡经历了法西斯恶性发展的过程，并在战争期间作为“前线剧团”的演员在法国演出，战后当过石匠、裸体模特、歌手，后来因灌唱片而暴富。他的经历正是1930至1950年德国历史的缩影。作者在写民族的命运的同时也写了艺术与政治的关系。对性的无所顾忌的描写也构成了作品的显著特色。

《铁皮鼓》与流浪汉小说的传统和中世纪宫廷的弄臣角色有紧密联系。奥斯卡即是德国社会的弄臣，他使那些生活在自满自足、忘记了过去的社会中的成年人恢复记忆，重新沉浸在儿时的恐惧和快乐中。

中篇小说《猫与鼠》（1961）是13个相对独立的短篇，讽刺“英雄崇拜”的市侩风气。长篇小说《非人的岁月》分别由三个人叙述，是对现实社会的批判。这两部作品与《铁皮鼓》合称“但泽三部曲”，但除了背景同为作者的出生地但泽、时间也大体一致外，并无更深的内在联系。长篇小说《比目鱼》写人与鱼的纠葛和冲突。情节更为离奇。

格拉斯笔下要么是人一样的动物、动物一样的人，要么是畸人、怪人，情节场景充满了不可思议的怪诞与荒谬，这可能因为他是“一个爱撒谎的人”、“一个心理变态者”。

5. 海因里希·伯尔

伯尔（1917.12.21~）是在世界大战中饥馑最严重的年头出生的。他曾用一张面值为一万亿的纸币买了一根棒棒糖，“骚乱、罢工、红旗”伴随着他的整个青少年时期。家乡科隆市的哥特式大教堂闻名于世，其罗马教堂数量之巨无与伦比。他在第二次大战临结束时被俘，半年后获释，1947年开始发表短篇小说，并加入“四七社”，1972年获诺贝尔文学奖。

战后返回满目疮痍的德国，伯尔深切体会到了荷马笔下奥德赛还乡的那种心情，特洛伊战争，特洛伊的破坏，现实与远古的传说是如此接近，使他惊叹。战争结束了，经济在飞速恢复，但心灵的创伤难以平复，人们依然生活在废墟中。伯尔认为，作家应当“看到在肉眼的光学范围内尚未出现的事物”。看见田园诗般的生活表层下的历史隐痛，像狄更斯那样，以笔来剖析社会，使之得到改善。1979年，伯尔宣布退出天主教会，这表明他终于可以断定：人对自己的世界并非毫无办法。

伯尔以1953年出版的长篇小说《……一声没吭》享誉文坛。小说写经济复苏时期普通劳动者的困苦状况，在内心独白、心理活动的平行与交替叙述中推进情节，出版不久即被译成多种外文。《无主之家》（1954）将五个人

彼德·潘：英国现代作家巴里小说《彼德·潘》的同名主人公，永不长大，始终是孩子。

物的内心独白交织起来，用多层次结构的手法写孤儿寡母和潦倒的知识分子的艰难处境。《九点半打台球》（1959）以一个建筑师的家史反映德国社会的变迁，中心事件是一座修道院建造，摧毁与重建。军中爆破专家罗伯特受命炸毁由他父亲菲梅尔设计建造的圣·安东尼修道院，以便给大炮射击腾出空地，战后他的儿子则又在参与重建修道院的工作。罗伯特不敢向父亲和儿子承认他做过的那件事，他过着安宁的、有规律的生活，每天“九点半”到旅馆去打一小时台球，而内心深处颇不平静，他的母亲一直住在疯人院里。全家人相敬如宾，平安无事，但谁都明白他们生活在欺骗之中，沉重的压抑感无法缓解，因为他们无法把历史从心中抹去。

小说的整个情节是在菲梅尔的生日聚会上，由几个人的交谈、内心独白、回忆，多角度地、断断续续地展示出来的。叙述手法类似福克纳。但在福克纳笔下给现在家庭造成压抑和损害的是失去的美好时光，伯尔笔下的家庭无法摆脱的却是噩梦般的过去。

70年代以后，伯尔的小说加强了批判现实的份量，《以一个妇女为中心的群像》（1971）写一个妇女由于背弃现存社会的处世哲学而连遭迫害，人物众多，情节复杂，时空大幅度转换，作者以气象阔大的描述对社会现状进行了全面批判。《丧失了名誉的卡塔琳娜·勃罗姆》（1974）和《监护》（1979）写新闻界和警界的内幕，采用新闻纪事手法，是伯尔对现实问题的直接反应。

6. 马丁·瓦尔泽

瓦尔泽（1927.3.24~）是学者型的作家，他1951年通过的博士学位论文便是研究卡夫卡的专著。1958年以后，他曾多次到英美许多大学讲授德国文学和创作课程。60年代出版的《间歇》（1960）和《独角兽》（1966）已显现他本人的独特风格，70年代继续进行形式、结构、手法和语言的实验，发表《虚构》（1970）、《加列斯特氏病》（1972）、《坠落》（1973）、《爱情的彼岸》（1976）、《惊马奔逃》（1978）和《心灵的活动》（1979）等一系列小说。80年代又有《天鹅之屋》（1980）、《安泽尔姆·克里斯特莱三部曲》（1981）、《致洛尔特·李斯特的信》（1982）、《激浪》（1985）、《多尔勒和沃尔夫》（1987）和《狩猎》（1988）等新作，此外还有几部剧作，其中《橡树和安哥拉兔》（1962）已译成中文。瓦尔泽是“四七社”成员，他注重文学的社会功能，认为自己的创作可以“参与变更这个社会，使其更加民主”。在创作手法上不拘于现实主义的套路，广泛吸收卡夫卡、普鲁斯特等现代派作家的技巧，以心理分析、细节描写、讥讽和借喻见长。他笔下的人物大都是知识分子，他写知识分子的软弱（《虚构》），个人与社会之间力量对比悬殊的对抗（《加列斯特氏病》、《坠落》），人到中年的苦闷遁世心情（《惊马奔逃》）和感情纠葛（《激浪》），他不重情节，比如《间歇》，绝大部分是主人公的感受、观察、联想和回忆，内心世界与外部世界交叉重叠，整个社会的全景由第一人称叙事者的内心视野中展示出来。

7. 乌韦·约翰森

约翰森(1934~)在25岁时以其长篇小说《对雅各布的种种揣测》(1959)而一鸣惊人。有人称其为“伟大的文学事件”，因为这是一部“非亚里士多德小说”，如同布莱希特戏剧强调观众的参与一样，这部小说要求读者从不同叙事层次上自己作出判断；有人认为这是“一件伟大的政治事件”，因为它处理的是国家分裂后对人们造成的影响。作者本人就是在小说出版的当年从东德移居西德的。

小说写东德火车调度员雅各布被火车压死了，是自杀、他杀，还是由于不慎？无法断定。小说第一句话是“但是，雅各布总是横穿铁轨”，似乎表示他有不慎撞车的可能，但他又是经验丰富十分可靠的铁路职工。他的死因成了一个谜，了解雅各布的人提出种种“揣测”，由交谈、内心独白和直接叙述编织成一个错综复杂的网络。最后，第三人称叙事者对种种揣测作了总结，但仍未解开这个谜。小说采用了侦探小说的结构，但只提供案情，侦探则由读者来充当，读者只能自己从这迷雾般的揣测中去发现真相。

通过人们的揣测、回忆，以雅各布为中心形成一张人物关系网，这张网笼罩了东德社会生活的许多方面，雅各布的面貌也在其中渐趋清晰。他有高尚的人品，对生活执着而敏感，他和恋人分处于东德和西德，受着情敌的搔扰和间谍机关的控制，“他在西部感到陌生，在东部感到不再是家乡。”东西部的对峙给他造成了难以忍受的精神重负。雅各布的死因无法确定，但小说表现出的意向却是不难体味的，就是德国的政治现实必须改变。

五、美国文学

1. 概述

当代美国文学是在经济文化空前繁荣的背景中演进的。多元化的艺术格局和艺术探索及由此而来的流派纷呈，新人辈出的局面，使它成为整个美国文学史中又一高潮。

二次大战没有殃及美国本土，反倒缓和了国内矛盾、刺激了经济，加之大批科学家流亡入境，更使美国的科学技术如虎添翼。战争结束时，在全世界四百多亿美元的黄金储备中，美国即握有三百五十亿之巨，两颗原子弹爆炸，更显示了其武力上孤峰独据的地位。以 125 亿美元复兴欧洲的马歇尔计划，则标志着美国已处于西方世界盟主的地位。

但物质文明高度发展的丰裕社会并未给美国人带来自在与安宁，以麦卡锡主义为代表的政治猜疑和迫害，朝鲜战争的阴影，整个冷战时期的紧张与恐惧感使人人自危。公众以小心谨慎、顺应时尚、以物质享受为满足的处世原则，使文学艺术出现了战后“沉默的十年”。斯隆·威尔逊的《穿灰法兰绒套服的人》（1955）写这种无个性的“组织人”，无追求的庸人，充分体现了这个精神上没有光彩的时代。虽然作品本身很平庸，却引起了广泛的共鸣。

50 年代中期以后，冷战的紧张气氛有所缓和，郁闷多时的一批青年逆子终于按捺不住愤懑，发出了野性的“嚎叫”，他们被称为“垮掉的一代”。但他们正是对精神上业已“垮掉”的现状看不上眼，这才投袂而起的。60 年代的猪湾事件，古巴导弹危机，尤其是旷日持久的越南战争，使美国社会处于长期动荡之中，总统肯尼迪遇刺，黑人暴动，学生造反，市民反战示威，荒诞派戏剧和黑色幽默小说开始流行。70 年代以后，随着越战的结束，美苏、美中关系的解冻，国际国内局势趋于缓和，公众对政治性社会活动的激情减退。但种族、阶级、阶层的矛盾，科技发展带来的社会生活瞬息万变造成的困惑依然存在，女权运动也不时掀起一个个小高潮。

在复杂的社会生活背景中，美国文学取得了令人瞩目的成就。从 1949 年至 1993 年，在 40 年中有 7 位作家获诺贝尔文学奖。除福克纳、海明威、纳博科夫、沃伦等文坛老将外，又涌现了契弗、马拉默德、贝娄、梅勒、卡波特、奥康纳、斯泰伦、阿瑟·密勒、田纳西·威廉斯、阿尔比、金斯伯格、托妮·莫里斯、巴思、巴塞尔姆、海勒、厄普代克、罗斯、品钦、欧茨等一大批新人。南方文学继续活跃，“垮掉派”、“黑色幽默”、黑人文学、自白派诗、犹太文学、战争小说异彩纷呈。在多方面的自由探索中，有的作家更关注经验世界的问题，如现实社会中的暴力、凶杀、吸毒、家庭解体、生态恶化、种族、性别、阶级的冲突及由此引起的精神恐慌、孤独、压抑、无所适从、人格分裂等等；有的作家更关心超验世界的问题，他们的眼光越过现实社会的具体矛盾，从形而上学角度去思考人类的基本处境，探求终极真理，诸如人类的局限，人类的前途，生存与毁灭，存在的意义与价值，文明进展的二律背反等都是他们作品的基本主题。

60 年代以后另一值得注意的文学现象是非虚构小说的兴起。当时文坛有一种流行的看法：现实主义方法已经显得僵化，小说要继续生存，必须另辟蹊径，而新闻界对不带个人感情、纯客观的写作原则也感到厌烦。于是作家

为使作品更具真实感，开始用新闻体写小说，记者则用文学手法来加强新闻报道的艺术魅力。在这两股力量推动下，非虚构小说勃然兴起。杜鲁门·卡波特的《凶杀》（1965）是开山之作。至80年代，乔纳森·科尔曼的《奉母之命》（1985）和香娜·亚历山大的《胡桃夹子：金钱、疯狂、谋杀——一个家庭像册》，分别从不同角度对70年代末的同一件凶杀案进行了深入剖析和艺术表现，追求“事实俱在、铁证如山”的效果。这两部作品得到评论界一致好评，并很快成为畅销书。公众对真实感的追求，现实中生活节奏的加快，戏剧性事件的层出不穷，都使非虚构文学备受青睐。

2. 金斯伯格、施奈德与“垮掉派”诗

战后最初十余年，在欧美国家最活跃的是所谓“垮掉的一代”。这是一批与现实社会格格不入的青年人，战争创伤的隐痛，冷战给和平生活带来的紧张的政治气氛，社会动荡，生活无保障，前途渺茫，这一切使一代年青人陷入难以自拔的幻灭之中，绝望使他们无所畏惧地走上反抗社会的道路，形成声势浩大的社会运动，在德国他们被称为“重返家园的一代”，在英国叫做“愤怒的青年”，美国则是“垮掉的一代”。这些人的反抗方式是自戕式的，如东方习俗中以自杀在仇敌家的门槛上来惩罚仇敌一样，“垮掉的一代”是以摧残自己来摧残社会。酗酒、吸毒、蓄长发，着奇装异服，他们不屑于与主流社会为伍，蔑视一切正统观念，主张“要思考，要回想，要摸，要套，要试每件东西，要调查每件东西”。60年代，“垮掉的一代”作为社会运动已告消歇，为嬉皮士，“新左派”取代，但“垮掉的一代”在文学艺术领域的一系列实践却并未随之失去价值，尤其是小说与诗歌。杰克·凯如阿克的《在路上》引起了一批茫然若失的青年人的共鸣，被论者称为“一个光辉的艺术家”，“垮掉的一代之王”。但最能代表“垮掉派”的还是两位诗人：艾伦·金斯伯格和加利·施奈德。

我看到这一代精英毁于疯狂，
他们饥饿、歇斯底里，赤裸着身子，
在黎明时拖着沉重的身躯，
穿过黑人区街巷，寻找疯狂吸毒的机会。……他们贫穷，褴褛，眼眶下陷，吸毒致醉，…在字纸篓里烧纸币
……在低级旅馆内吞火，
或在天堂巷饮松节油，死，……
他们连续七十小时不停地讲话……
他们又出现在西岸，对联邦调查局进行调查，
他们蓄长发，穿短裤，和善的大眼睛，皮肤黝黑而富性感，散发无法看懂的传单。
他们用香烟蒂焚烧苍白的的手臂，对资本主义喷吐有麻醉品的烟蒂表示抗议。

这就是金斯伯格的《嚎叫》所描绘的这些青年叛逆者的生活。这首诗出版后被旧金山当局指控为淫猥作品，但它却引起了读者的疯狂抢购，专家学者成群结队到法院为他辩护，而且，在这首诗未公开发表时便使听到朗诵的学院派诗人洛威尔受到震动，从而改弦更张，创立了自白诗派。

在金斯伯格用笔对城市进行挞伐时，施奈德正在野性的大自然中沐雨栉

风，他的诗中充满了粗犷狞厉怪诞的意象：被溪水冲洗的巉岩，渗透了火和重压折磨的花冈岩，肮脏的小狼，大吃莓子的黑熊，噙着流血的乳头的半人的小崽子……他建议信徒去吻魔鬼的肛门并吃他的粪便，去爱人，去寻求

舞蹈的狂野的自由，狂喜

寂静的孤独的照明，静喜

真正的危险。赌博。还有死亡的边缘。

施奈德曾表示：“我珍视大地上最古老的价值，……灵魂的丰富性，动物的魔幻力，孤独中的力量幻象，可怕的开始和新生，爱情舞蹈的狂喜，部落的日常劳作。”他对神秘的东方文化，包括中国的禅宗颇有兴趣。在这一点上，他同金斯伯格一样，是继承了庞德等人的东方主义，而他们对东方文化的涉及面又大大拓宽了。

3. 罗伯特·洛威尔与“自白派”

洛威尔出身波士顿名门世家，家族中有数位著名诗人，哈佛大学校长。30年代他师从约翰·克罗·兰塞姆，写“形式工整而内容艰深”的诗。50年代在一次旅行中他在咖啡馆里听到了竞相传诵的金斯伯格的《嚎叫》，忽然感到自己多年来的诗沉重，做作，冗繁的参注如沉重的甲冑，于是他毅然调头，将自己的诗改得更清晰明白，并大声朗读。他一反学院派诗风和新批评的“非个人化”原则，面对疯狂的世界坦陈个人的生命体验，由此开创了美国后现代主义诗歌的重要流派——“自白派”。这一转变的标志是1959年出版的《人生写照》。

在此之前，他的《威利爵爷的城堡》（1946）和《卡瓦纳家族的磨坊》（1951）也颇得诗界好评，前者描述了这个世俗世界的精神荒芜，探索以基督的方式拯救灵魂的可能，诗人的个性深深地潜伏在神话、寓言和密集的比喻的底层；后者包括一首长达600行的叙事诗，故事精巧深奥，叙述古色古香，格律严谨，典故和暗喻重重叠叠，形成厚实的地壳，使耐性不足的读者无法汲取涌动在深层的甘泉。

从《人生写照》起，作者开始不是用父辈的方式而是用自己的方式面对生活，作品更具自传性，更多描写个人经验的真实景象，形式，节奏都更具即兴特点，结构寓于经验，经验呈现结构，语调、气氛、速度更灵活多变。

《我和温佛鲁舅舅相处的最后一个下午》中没有典故，没有分节，也没有韵律，只有一个五岁儿童天真无邪的眼神中他那即将死去的舅舅的形象。《臭鼬出现的时刻》写人濒临疯狂时的恐惧：

季节染病了——

我们失去了夏季的豪富，

它似乎从一个货单上滑掉了。

……

牧场在市镇上空倾斜着……

我的头脑不正常。

车子里的收音机尖叫着，

“爱情，啊，轻率的爱情……”我听见

我染病的灵魂在每个血细胞里哭泣，

就像我的手掐住了它的咽喉……

我自己就是地狱；
没人在这里——
只有那些臭鼬在月光下
寻找一口食物。

……

我站在我家
后门的台阶上吮吸着丰润的空气——
一只臭鼬带着群崽痛饮污食桶。

在染病的季节里，个人的灵魂也难免染病，以至于浸透灵魂和血液，自身已成地狱。在这恶浊的环境中，臭鼬倒是表现出旺盛的生命力。

60年代以后，洛威尔不断卷入社会政治风潮，曾与数千人向白宫示威游行，介入学生暴动，支持麦卡锡竞选总统，并公开拒绝约翰逊总统的宴请，以抗议入侵越南。与此同时，家庭矛盾和疾病时时折磨着他，“我的眼睛抖动，永生之念从死亡中被强行剥去。”在他的诗中，自我暴露与自我揭示的色彩更强烈了，但个人感受中溶入了社会、时代的风尘，因而他的“自白”便从一个侧面倾诉了一代人的心声。

约翰·贝利曼（1914～1972）诗名仅次于洛威尔，他以一首400余行的长诗《向布雷兹特里特夫人致敬》（1953）享誉诗坛，1969年又将他50年代和60年代发表的两部诗合为一集，题名《梦歌》出版。《梦歌》使他当之无愧地进入了一流诗人行列，但此时他对尘世的生活已不再有兴趣了，1972年1月7日他自杀身死。

在《致敬》一诗中，贝利曼与清教女诗人安妮·布雷兹特里特以各种方式交流，她是诗神，又是他的情妇，实际却是他本人的一部分。诗中涉及人生旅途的种种磨难，孤独与异化，创作的艰辛。《梦歌》是包括385首十四行诗的组诗，以无拘无束的叙述从不同角度刻画了一个被称作亨利·布西凯特的人物。亨利“像耗子一样活着”，他是个懦夫，但面对生活，他又“总是冲击”，他有着充沛的力比多，以自身的全部能量去轰击精神的栅栏，他渴望“女人之躯”，他踏过破败的废墟，他跟尸体聚会，他用斧头劈开棺材，撕去腐朽的墓衣，他在不懈地战斗，然而却“总是被征服”。他恨不得“杀死所有的人，并把尸体扯碎。”但这种想法只能加深他的痛苦。作者有时会忍不住以自己的面目出现：

我已厌倦至极。

人们使我厌烦

文学也如此，特别是伟大的文学作品，

亨利使我厌烦，包括他的苦闷与压抑像阿基里斯那样坏。

群山静穆，海洋与天空凝然不动，只有孤零零的“我这个小丑”。

亨利的精神漫游与“我”的呻吟与倾诉描绘了人生的苦

难历程和那咬噬着生命的寂寞与绝望。

女诗人西尔维亚·普拉斯是“自白派”后起之秀，她早慧而敏感，也许因为她德国移民的父亲去世，使她幼年失怙所致。被遗弃感、负疚感，厌弃自我，种种阴郁的精绪缠绕着她，从中学起她就开始过量服药，精神状况每况愈下，在大学数次自杀未遂。同著名诗人特德·休斯失败的婚姻和婚后紧张不安的生活，终于将她推向了绝路：她扑倒在煤气炉上结束了自己的生命。

她的写作教师洛威尔在给她的诗集作的序中说：“我感觉到她的羞怯和

才性，但从未想到过她后来令人震惊的成功的结果。”

普拉斯自身的生活就是一种激情奔涌的燃烧，这激情的火焰成就了她那无法模仿的诗，也炙干了她生命中最后一点润泽。在她笔下，月亮“像拖一种黑暗的罪恶一般拖着海洋”，“我”则是一株栖满了猛禽的榆树，或者是由钩子、假牙、“橡皮乳房和一个橡皮胯部”组成的自动装置，“我那张平凡的脸，漂亮得如同奸商的亚麻布，”年纪轻轻，却总想像猫那样死去，“死是一门艺术，所有的东西都如此，我要使之分外精彩。”但是死并非终局，因为：

从灰烬里，
我披着红发升起，
我吞吃活人就像呼吸空气。

诗中的“我”有无法遏止的狂热的情欲，有着沥血的心灵创伤，强烈的破坏欲甚至弑父冲动。她辗转挣扎在受虐的痛苦体验中，同时又津津有味地咀嚼毁人并自毁的狂喜。作者描写的是失控的生活，但却能将其置于情感的节奏中，随心所欲而不逾规矩。

在普拉斯看来，生命之所以有存在的必要，是因为它可以从中沥出诗的汁液，生命即是诗，诗即是生命，生命为诗而存在。因此对生命可以尽情榨取，甚至对死亡的体验也可预演，死亡在普拉斯的诗中进行过那么多次预演，以至当它真的发生时，已变得无足轻重了，因为生命的精神内核早已脱离躯体，化为诗行而汇入永恒了。

同样的情况也发生在安妮·塞克斯顿（1928～1974）身上，这位当代著名的妇女解放事业的先驱，才华横溢的女诗人在诗名如日中天的时候自杀身死。她的诗集是连篇累牍的自我揭露：她的精神崩溃状态；她与周围世界，包括同父母、丈夫、孩子的紧张关系；她厌弃现世、试图结束生命，又总希望在生活的废墟中发现一线生机，她不甘心撒手而去，但终究撒手而去。她自称她的本质是：“一个喜欢完全不是女人的女人”，“一个喜欢被人误解的女人”，“一个不喜欢羞耻而死的女人”（《她的本质》），她本人“生下来就和罪恶打交道，生下来就在忏悔罪过。”（《对贪婪的仁慈》）她也曾有过意气风发的时候：

啊
那时我从金色的皮肤里升起来
我撕破这圣诗
我扔掉这些衣服
你解开缰绳
任感情的野马奔驰
我解开纽扣，
骨骼，混乱，
新英格兰明信片
一月之夜十点钟，
我们长得像麦苗一样旺盛，
一亩又一亩的金子，
我们收获了，
我们收获了。

但是在自我的世界里越是奔放不羁，在外部世界中就愈是走投无路，在

与梦魇般的内心现实对峙、碰撞中产生了火花般灿烂的诗章，也耗尽了她的生命。

“自白派”诗以其无所顾忌的心灵裸露，对生命的充分投入和独特体验而享誉诗坛。但“自白派”侧重展示内心世界的恶化过程，因而它所提供的极为真实的人生体验便显得涵盖面过小，在艺术表现上，“自白派”将疯狂性与创造性混为一谈，使非理性与无序性成为标志之一，这也使它得不到广泛的认可。

4. “神话”制造者纳博科夫

弗拉迪米尔·纳博科夫(1899.4.23~1977.7.2)称得上美国当代文坛的一位奇人，他的多才多艺与风格独特的小说曾倾倒一批优秀的青年作家。托马斯·品钦就曾是他虔诚的学生，萨特对他的作品击节赞赏，西方评论家认为他是福克纳、乔伊斯以来最有独创性的作家，是“当代小说之王”。

纳博科夫出生于圣彼得堡一个贵族家庭，祖父是司法部长，外曾祖是皇家医学院首任院长，父亲是法官，又是狄更斯专家，这使纳博科夫得以受到良好的家庭熏陶和学校教育。他能用俄、英、法数国文字写作，并且是蝴蝶研究专家，1942至1948年曾在哈佛大学比较动物博物馆任研究员，发表过多篇有关鳞翅目昆虫的研究论文。

纳博科夫在文学上往往有些出人意料的见解，比如他认为阅读作品不应囫囵吞下，而应拿来掰成一小块一小块细细咀嚼，慢慢品味，这样，那些风味独特的碎块就会在头脑中重新组合起来，形成整体。他的创作方式很特别：不是一气呵成，而是零零碎碎写在卡片上，然后再像整理扑克牌一样布局成篇。案头总有一部《韦氏大辞典》，随时从中撷取冷僻古奥的词汇，因此他的作品往往如迷宫，纤毫毕现的细部雕琢与云雾缭绕、峰回路转的叙述交织在一起，往往一读再读而不得要领，不过一旦茅塞顿开，便觉得风光旖旎，意蕴隽永。

从1916年出版第一部诗集至1938年流亡至巴黎，他用俄语写了数百首诗，近10部剧，50余篇短篇小说，9部长篇小说。1939年起用英文写作，主要是长篇小说，同时做了英、俄、法几个语种间的翻译工作，其中1964年出版的英译的普希金长诗《叶甫盖尼·奥涅金》正文仅228页，注释却达1700余页。这个奇特的构想引发他的灵感，于是创作了一部更为奇特的作品——《微暗的火》，一般称它为小说，但又完全不同于通常的小说：前一部分是999行诗，占全书十分之一，其余十分之九是详尽的注释与索引，读者通过参阅注释来理解诗，从而清理出故事情节。

纳博科夫最著名的作品除《微暗的火》之外，还有《罗丽塔》(1955)、《普宁》(1957)、《阿达》(1969)、《透明物体》(1972)和《瞧那些小丑》(1974)等，早期的俄文小说也很有特色。《玛丽》(1926)写一个流亡者得知另一流亡者将要迎接的妻子就是他曾热恋的女友，便将此人灌醉，自己去了车站，但在火车将到之时他离开了，因为年光流逝，走出车厢的已不可能是他早年的恋人了；《防御》写一位棋手耽恋棋道，终至将棋局与人事混为一谈；《斩首的邀请》中布满超现实的情境：脱衣脱去了肩胛骨，出门把胡子和头发落在室内，人甚至可以弃躯壳而去等等。但作者1954年以前的作品均未引起注意，直到《罗丽塔》面世，整个欧美文坛才大吃一惊。

《罗丽塔》的故事情节并不复杂：一个名叫亨伯特——亨伯特的中年男子爱上了一位年仅 12 岁的小姑娘罗丽塔，为此而娶了她的母亲戴格瑞特。在亨伯特试图除去戴格瑞特这个障碍时，她却自己死了。亨伯特于是带上罗丽塔漫游美国各地，在途中住宿的一个汽车旅馆里，他达到了获得罗丽塔的目的。罗丽塔后来随另一男子出走，亨伯特追踪而至，杀了那个男子。亨伯特依旧爱着已“衰老”而怀孕的罗丽塔，但他却因杀人罪而被处以极刑。

《罗丽塔》透过一个成熟男人的眼光和感觉，极其细腻而热情洋溢地展现了一个天真、率直、不谙人事而又含苞欲放的美丽少女的动人风采，并通过这位不再年轻的男子对豆蔻年华的女子的玩赏与享用和他不可避免的悲剧结局，沉痛哀悼一去不返，无法追回的青春，并为徒劳地挣扎的亨伯特发出一声沉重的叹息。

对罗丽塔的描述，无论是如诗如梦的画面还是充满动感，生意盎然的场景，处处显现出这位蝴蝶专家敏锐的感受力，精确的观察力和非凡的鉴赏力，那纹理清晰、斑斓绚丽，蝴蝶鳞翅般的色彩，那一颦一笑之间，转瞬即逝难以言表的娇媚，那稚气未尽又煞有介事的清纯，唯有纳博科夫可写照传神。

小说出版后论者蜂起，誉之者认为是可与《尤利西斯》媲美的伟大作品，毁之者认为淫秽变态，纳博科夫本人则以为自己的作品行文雅洁、寓意遥深。小说的另一个题目就是：一个纯洁的鳏夫的自白。有人读过之后得出结论说小说写的是“古老的欧洲诱奸年轻的美国”，有人认为是“年轻的美国诱奸古老的欧洲”，有人认为小说象征纳博科夫“与传奇小说间的亲昵关系”。随着时间的推移，这部谜一样的小说还会引发无数的推测。

《普宁》也是引起广泛关注的小说。它写一个流亡的俄国昆虫学家在美国一所大学任教的生活。孤独、寂寞、离愁别绪被机智诙谐地表现出来。作者仍在书中制谜，比如叙述者的面目就扑朔迷离，不得其详，如同他在《罗丽塔》的前言与后记中所做的一样。

《微暗的火》被女作家玛丽·麦卡锡称为“本世纪最伟大的作品之一”。书中对人的生老病死婚丧嫁娶及来生现实，生存意义，时空虚实，艺术与现实等一系列问题进行了探讨。

《阿达，或热情：一部家族史》是一位耄耋之年的俄裔哲学教授对早年一段恋情的回忆，其中堆积着大量文学艺术、哲学、科学方面的知识，混杂着法、德、俄、荷数种语言，是一部知识密集型小说。《瞧那些小丑》则是作者对自己一生创作的戏谑性总结。

纳博科夫有时会以其晦涩和掉书袋而为人诟病，但他的作品超越简单的悲喜剧形式而趋向复杂的讽喻，将往昔与现实，梦幻和事实，诗歌和散文，浪漫的激情与精确的写实巧妙地融为一体，是无可争议的具有创造气质的艺术家。他一直认为“好小说都是好神话”，文学不必复制现实，因为现实很难确定：“分明你们坐在这里，却可能只是我的幻觉；而我也许只是你的一个恶梦。”真实只存在于虚构之中，只有神话能使人对现实有所领悟，因为它所提供的是一种更高级的现实。

5. 灿烂的紫色——黑人文学

黑人占美国人口的十分之一，他们是美国各民族中唯一从境外贩卖而来的，从奴隶到法律上的自由人，再到实际社会生活中的平等一员，黑人经历了荆棘丛生、崎岖凶险的道路。废除蓄奴制，反对隔离法，甘地式非暴力抵抗，小石城血案，黑豹党叱咤风云，马丁·路德·金遇害，这些事件已成为美国历史中不可分割的重要组成部分。这些当初的 Negro，今日的“非洲美国人”在争取平等权利、维护民族尊严的同时，也显示了他们非凡的文学天赋，有一批人已经进入美国一流作家的行列。比如拉尔夫·埃利森（1914~ ），詹姆斯·亚瑟·鲍德温（1924~ ）和托妮·莫里斯（1931~ ）。

埃利森只写过一部小说《看不见的人》（1952），但这部小说精湛的技巧和它对世界景象的权威性描写却使它赢得了极高的声誉，至 80 年代，它已被公认为现代美国文学的经典作品。

小说主人公是个没有给出姓名的年轻黑人，他一开始就自我介绍是个“隐身人”（看不见的人），然后以详尽的叙述展示他的人生历程。隐身人本是个规矩的青年，由于作了题为“谦恭是进步的根本”的演讲而获得上大学的机会，却因为带校董参观黑人区而被校长逐出校门。他流浪到北方，见到一对黑人夫妇受辱，激于义愤发表了一通演讲，被“兄弟会”的革命者看中，受雇做了职业演说家，他很快发现这些革命者心术不正，接着是纽约街头狂暴的种族骚乱，在一群白人暴徒的追击下，他终于彻底幻灭，弃绝尘世生活，躲进地下室，成了“隐身人”。

隐身人作过种种努力，都为的是能被社会“看见”，但终于发现这是徒劳的，也是无意义的。他已不屑于与这个社会为伍，于是将自己沉没到地下世界，在那里安上 1369 只灯泡，让它大放光明。他将生活在自己的想象中，并在这里获得生存自由。

埃利森的叙事才能突出表现出詹姆斯所注重的那一点：把人类世界的直接印象表现出来。嬉皮士泼辣的言谈、民族主义分子歇斯底里的煽动，哈莱姆区喧嚣的市声，看破红尘者脸上冰冷的嘲讽，黑人社会的人情世态等等，都写得极准确而有力，使读者恍若置身于黑人经验的全部具体实际中。

鲍德温的作品体裁多样，数量巨大，超过以前所有黑人作家，散文和小说都有很高声誉。散文集有《土生子札记》（1955）、《没有人知道我的名字》（1961）、《下一次将是烈火》（1963）、《他的名字在街上也不留存》（1972）和《魔鬼找到工作》（1976）等。其中描写个人经历和感受，表现黑人苦难生活和愤怒情绪的篇章最能打动人心。1962 年底，《下一次将是烈火》中的重头文章“来自我脑中某处的信”发表后，在美国社会各阶层引起强烈反响。鲍德温在文中痛陈黑人的苦难与愤懑，指出，假如美国还有救的话，那么拯救者即是美国黑人；假如美国社会依旧将黑人置于屈辱的地位，那么黑人公开宣告：下一次将是烈火。

《到高山上去宣布》是鲍德温最出色的小说。它将加布里埃尔一家的经历压缩在两天之内，以此概括整个美国黑人群体的苦难与奋斗史。鲍德温少年时曾有过三年教会生活，宗教的影响给他的作品也打上了很深的印记，这部小说名称就来自黑人圣诞赞美歌：“到高山上去宣布，耶稣基督已经诞生。”结尾处加布里埃尔的儿子约翰从皈依基督教中找到了自我，书中几乎所有人物的名字都出自圣经，洪水、烈火、地狱、魔鬼等意象和各种圣经典故俯拾即是。在《下一次将是烈火》中他也指出：没有音乐比得上教堂音乐，没有戏剧比得上教堂的场面。音乐性也是这部小说的特点之一，手鼓声与踏足声，

信徒的祈祷声，赞美歌声伴随着罪人的痛苦呻吟声，构成雄浑、层次丰富的和声，小说中经常出现的这种情境给人以震撼人心的艺术效果。

莫瑞森是 70 年代独领风骚的美国黑人女作家，处女作《最蓝的眼睛》（1969）写一个黑人女孩日夜祈求、终于获得一对蓝眼睛，却因此而招致不幸。作者因这部小说被称为“当代美国黑人社会文学观察家”。《秀拉》（1973）中的同名女主人公桀傲不驯，义无反顾地追求黑人妇女做人的权利，成为当代美国文坛一个重要文学形象。第三部长篇《所罗门之歌》（1977）被文学界公认为《土生子札记》和《看不见的人》之后的最佳黑人小说。1981 年她又出版了剖析黑人民族的分化，探索其前途的《柏油孩子》。莫瑞森每四年发表一部小说，每部都不同凡响，她已成为 70 年代以后美国黑人文学的扛鼎人物。1993 年瑞典学院授予她诺贝尔文学奖。

莫瑞森自称她创作的基本主题是“为什么和怎样学着认真并美好地生活”。黑人被白人从非洲运到美洲，贩卖为奴，从地域上割断了与故土的联系，肉体受到役使与摧残，精神也在逐步受到毒化，丧失黑人的本色。莫瑞森正是要以自己的笔帮助黑人同胞找回“失去的天真”，保持并发扬它，从而在现代文明的嚣嚣红尘中改善精神境况。《最蓝的眼睛》开头作者叹道：“我们的天真也死去了。”《秀拉》的结尾又是一段沉痛的感慨：“女孩、女孩、女孩女孩女孩”，少女时代亦即天然与真实的丧失是莫瑞森笔下黑人最惨重的损失。

莫瑞森的作品有浓厚的神话传说色彩，这是对黑人民间文学传统的继承，也是对魔幻现实主义的借鉴；其中人物的怪癖与奇想，母焚子、女自焚的怪诞现象又与南方文学相通，在叙述方式上则具有明显的现代派风格。《最蓝的眼睛》首段以流畅轻松的笔调描述了一幅美丽的图画，接着用去掉标点符号的同一段文重复，然后再去掉行距，以整片字母重复，仿佛是一支摇篮曲，由娓娓动听到模糊缥缈，使人由清醒状态进入梦幻境界。

6. 冷峻的微笑——黑色幽默小说

黑色幽默小说的代表作是约瑟夫·海勒（1923~ ）的长篇小说《第二十二条军规》（1961），这部耗时 8 年写成的作品在出版后最初十年中仅在国内就售出 800 万册。“大学生哪怕别的书一本不读，也无一例外看过海勒这本书。”它不仅开创了小说创作的新风格，而且深刻影响了六七十年代美国青年的行为方式，Catch—22 现已成为英语中一个成语。

《第二十二条军规》以二次世界大战末期地中海一个美国空军基地为场景，写轰炸手尤索林在制度化了的疯狂和有组织的混乱中为保全自己而作的种种挣扎与努力。作者并非“依我所见”，而是“依我所想”（毕加索语）来描述这场战争的，因此他所着力营造的是战争梦魇般的气氛，情节与场面是经高度夸张、变形，以极端的状况呈现出来的，战争只是一个背景和载体，由此所要表现的是“出了毛病”的整个美国社会，以致陷入困境的人类生活。

在这个空军基地皮亚诺扎岛，充满了行为反常，性情怪诞的人：有的嗜好超低空飞行，切断了站在海滩上的战友的上半截身体，有的苦恋一位冷面妓女，并为她送命，有的刻苦磨练忍受厌烦的功夫，于是他最讨厌的人就是

他最喜欢的人，有位医生的名字被误列入坠机人员名单，结果他本人成了不被承认的活人。尤索林和少数几个保持理智的人却被公认为疯子。

在这个荒诞的世界里唯一确定无疑的东西是“第二十二条军规”，什么是“第二十二条军规”？无人作出解释，因为据“第二十二条军规”规定，不必对此作出解释。人们凭自己的感受知道它至高无上，无处不在，主宰一切。

尤索林向丹尼卡医生询问能否让一个疯子停止飞行，有段对话大致如下：

“奥尔是不是疯子？”

“他当然是疯子。”

“为什么不让他停止飞行？”

“因为根据军规，他得自己提出申请。”

“他提出了申请你就可以让他停止飞行是吗？”

“不是，提了申请他就不能停止飞行了。因为根据军规，能申请停止飞行的人就不是疯子。”

这就是“第二十二条军规，”它永远有理，像一条柔韧的套索，你无法逃脱它的束缚。尤索林曾扬言要去掐上帝的脖子，因为上帝把世界管得一团糟，没尽到责任，但他在“第二十二条军规”面前却一筹莫展，惶惶不可终日。他抵挡不住军规的威力，但却逃出了这个地狱般的海岛，去了瑞典。到那以后会不会遇到“第X条军规”？他也不知道。

19世纪末，叔本华宣布“上帝死了”，从此由人接管了世界，两次世界大战表明人并不爱惜自己，至少在无心地做着自毁家园的事，人在处处给自己设置障碍，制造威胁，编织罗网，“第二十二条军规”可以说是为这个凶险的外部世界赋予贴切的形象。在第二部小说《出了毛病》里，幻灭感与恐惧感则已侵入内心，外部威胁已转化为内心的惶恐不安，主人公老觉着什么地方“出了毛病”，他怕别人，别人也怕他，人与人互相畏惧，周围没有一张快活的脸，他的妻子、儿子、女儿、同事，全都同他作对，他没变成甲虫或是遁入地下，但已经走投无路了。

尤索林虽无英雄气概，但还存有几分尊严，《出了毛病》中的“我”则像班主皮鞭下的猴子，被逼着跳跟作戏，在滑稽逗乐中渗透着深深的悲哀与绝望。

托马斯·品钦少言寡语，喜欢独处，且惜墨如金，他的全部作品只有三部长篇小说和几个短篇。长篇小说《V.》问世后轰动一时，但他谢绝一切宴请、来访、拍照，15年中只照过一张相。《万有引力之虹》出版后他不出席发奖大会，而由一位喜剧演员代他领奖。尽管如此，他的声誉并未稍减，常被与乔伊斯相提并论。

品钦作为“黑色幽默”的代表作家之一，他的幽默总是与讽喻密不可分，在滑稽、谐谑的深层是近乎绝望的忧思，作品结构上则表现出神秘与怪诞，超自然，非理性的情节与历史、哲学、科学概念交混、穿插，构成一座庞大而复杂的迷宫，呈现乔伊斯式的晦涩与艰深。在《V.》中，V是位姑娘，又是地名、雌鼠，最后变为一堆金属，主人公对V的追寻，其实是对人的自我本质、对20世纪现实本质的追寻。《叫卖第四十九批》（1966）仍是对神秘现象的追寻，是《V.》的姊妹篇。规模宏大、百科全书式的长篇小说《万有引力之虹》（1973）是他的代表作，其中涉及自然科学，社会科学各种领域，

混杂着各种文体，基本线索却是一个荒诞不经的情节：二次大战中，德国的V—2火箭对伦敦发射时，其弹着点无一例外都是一位做泰洛尼·斯洛思罗普的美国军官同女人做爱的地点。泰洛尼无论何时何地都与任何一个女人性交，那么二至十天之内，这个地点必然被V—2火箭击中。军事学家、统计学家、弗洛伊德专家和巴甫洛夫专家从各自的专业角度入手，对这一怪异现象进行了深入研究，但毫无结果，这是一个超出科学与理性限度的问题，作者要说的是：在理性世界之外，还存在着一个神秘的世界，这个神秘世界正在使人类世界丧失人性，逐渐发疯以至“死寂”。这种神秘力量像万有引力一样无处不在，火箭飞行时在空中划出的弧线正是它的灵魂，那是“死亡之虹”。像恰佩克的《万能机器人》一样，作者对这个绝望的世界寄予的最后一线希望是人与人之间富于人性的交流，但这种交流在日益物化的世界中能持续多久，作者也深感茫然。

库尔特·冯尼格（1922.11.11~）在大学的专业是生物化学和人类学，他总是以科学幻想的方式来构筑神秘、奇幻的艺术世界，描述人类的处境。

《自动钢琴》（1952）的背景是未来世界，一位杰出的钢琴演奏家的演奏动作被一台机器模仿、复制，钢琴家成了多余的人；《猫的摇篮》（1963）中的核科学家发明了一种“九号冰”，可使全世界的水结冰，幸而在使用前他死了。当初他发明的原子弹在广岛爆炸时，他本人却在逗孩子玩“猫的摇篮”游戏。科学技术的发展在给人的物质生活提供便利的同时，正在无情地排斥人、奴役人、甚至残害人，人类在文明的旗帜下正在自我戕害。《五号屠场》（1969）以作者40年代在德累斯顿战俘营的经历写成，主要事件是一次大空袭。而作品的时空处理却是自由不羁，由于主人公比利具有“时间旅行”的本领，他可以在过去、现在和未来纵横驰骋：

他就寝的时候是个衰老的鳏夫，醒来时却正举行婚礼。他从1955年的门进去，却从另一扇门——1941年出来。他再从这扇门回去，却发现自己是在1963年。他说他多次看见自己的诞生和去世，发生在这生死之间的事情他不按顺序地任意造访。

小说在空间处理上也无拘无束，从美国家乡到德国战场，从地球到特拉法麦多尔星，场景随意变幻。这种纵横交错，颠倒往复的时空处理被评论家称为“精神分裂式手法”。作者用这种手法旨在表明人类在整个宇宙空间都没有安居之处，并且没有未来。

冯尼格喜欢短句子，短章节，作品篇幅也不长，由于他善于编织复杂的情节，多重线索并行或交织、灵活的穿插跳跃、粗线条的勾勒和夸张的表述，因而能使小篇幅具有大容量。

唐纳德·巴塞尔姆（1931~）是“黑色幽默”流派的后起之秀，1975年长篇小说《亡父》出版后他在美国文坛的声誉扶摇直上。此前他的作品几乎全是短篇小说，1981年出版的《短篇小说六十篇》是其精选本。

巴塞尔姆的幽默具有很强的讽刺性和象征性，他像阿根廷作家博尔赫斯一样当过几年博物馆长，受博尔赫斯影响极大。1962年博尔赫斯的两卷本小说集在美国出版后，“一个以自我意识为核心的、以直觉主义哲学为基础的小说热潮在美国出现，而唐纳德·巴塞尔姆也许可以说是其中最具有小说家气质的典范。”

巴塞尔姆被称为“大胆的文体改革家”，“新小说派”，他自己也以勇于创新而自诩。他说“我只相信片断”，他欣赏零乱和拼贴原则，对古怪和隐晦充满好感，声称“我就是喜欢别别扭扭，而且要别扭得特别。”文学史家哈桑却称他为“严肃的幽默家”、“具有创造性的幻想家。”

《亡父》有两条互相穿插的线索：一是借用希腊神话中俄狄浦斯和美狄亚获取金羊毛的故事，一是化用艾略特长诗《荒原》的情节，所讲的故事是：一群儿女如何制止他们的“亡父”复活。在长子托马斯和女儿裘莉率领下，十九个年轻人用粗大的电缆拖着“亡父”那死而不僵的庞大身躯、经过长途跋涉后，用推土机将他葬入墓穴。评论界认为，作者是用荒诞的象征手法描述两代人之间的冲突，也有人认为这其实是一篇披着小说外衣的，后现代主义反对现代主义的文学檄文。

小说的整体构架是荒诞不经的，细部描写和场面也往往被夸张、扭曲、颠倒，充满了谐谑气氛，比如说亡父“那个样子美好鼻孔精致的鼻尖拖到地上，有五米半长，长短是用三角测量算出来的”；写裘莉兄妹同亡父一起吃虾，已属怪诞，作者还将吃饭的座位画成图夹在文字中，图中的虾不在餐桌上摆着，却在一个座位上坐着，餐桌上空空如也；结尾时亡父问金羊毛在哪里，裘莉撩起裙子说在“生命的所在地”。

小说的文体也很特别，对话、自白与叙述语不加区别，大部分篇幅是像诗行一样排列的短句子，大段的排比，经常性的复沓，其风格像《等待戈多》或某些魔幻现实主义小说，又像电影的分镜头剧本。确实“别扭得特别”。他那篇名叫《句子》的小说，通篇只写了一个长达10页的句子。

尽管“黑色幽默”的作家们在文体上已经花样翻新，但约翰·巴思还是能别出心裁。他对贝克特和博尔赫斯推崇备至，认为应当像他们那样在形式上进行实验、创新，其短篇小说《迷失在开心馆中》的第三人称叙述中，常会突如其来地插入作者关于结构安排的议论，并列图表来探讨弗莱塔克的戏剧结构“金字塔”理论，有时一句话说到中途便打上句号，有时会在一句话的某个字词上口吃起来。著名批评家哈桑对巴思充满文字游戏、“只有一点依稀可辨的幽默”的那部分作品颇不以为然，而纳博科夫则声称，《迷失在开心馆中》是他心目中最伟大的几个短篇之一。1979年巴思又出版了一部耗时十年写成长达700余页的小说《信件》，大多数评论家认为此书无法卒读。这种反应使巴思惊异不已，因为他进行小说实验的初衷就是要超越贵族化的现代派文学与通俗文学之间的壁垒，使自己的作品“在第一次阅读时就传达出其见解和欢乐”。

7. 精神流浪的足迹——犹太文学

犹太人自公元70年被赶出耶路撒冷后，漂泊了两千年，如今近一半人居住在美国。犹太人有着以圣经为代表的悠久的传统，以上帝的选民自居，失去家园，散居各地，更激起文化凝聚的倾向。但作为异乡人，又怕遭受排斥，

伊哈本·哈桑《当代美国文学》中译本，第98页。

居斯塔夫·弗莱塔克：19世纪德国批评家、剧作家，其《双剧技巧》（1863）一书对戏剧创作颇有影响，其金字塔模式是对剧情进程过程的设计：开场 上升情节 高潮（顶点） 下降情节 结局。

见《冰山理论：对话与潜对话》第165页。

适应当地社会与保持民族特色成了无法解决的矛盾。因而，孤独、边缘地位、自我本质危机、异化与沉沦等等便成了犹太文学的基本主题。

犹太作家在美国当代文坛占有不小比例，但犹太文学特指那些以犹太人为题材、自觉维护或关注犹太传统的作家。他们主要是艾萨克·巴什维茨·辛格（1904~），伯纳德·马拉默德（1914~）、索尔·贝娄（1915~）和菲利普·罗思（1933~）等几位。

辛格是犹太作家中最执著于民族之根的人，他甚至从不用英语写作，而是使用下层犹太人的口语，已濒临消亡的意第绪语，以至有人不把他看作美国作家。实际上，机智风趣，带有自嘲意味的意第绪语言使辛格的创作受益匪浅，并对“黑色幽默”文学产生一定的影响。

辛格生于波兰，他的作品主要写波兰犹太人的命运。长篇小说以《卢布林的魔术师》（1960）和《庄园》（1967）为代表。前者写一个性好渔色的波兰魔术师浪子回头改邪归正的故事。主人公雅夏·梅休尔流浪卖艺多年，名利一到手，便放纵享乐，他屡次抛妻弃子与别的女人勾搭，还撬人的保险箱，摔折了腿。后来旧情人死的死，堕落的堕落，他潦倒无奈，回到家乡，在妻子的感召下战胜邪念，成了虔诚的赎罪者。情欲与理智、责任与私念和善与恶的冲突在雅夏身上有生动具体的反映。这部小说是美国社会公认的杰作。《庄园》也以波兰为背景，写新时代与旧观念冲突中犹太人的悲剧命运。

辛格的短篇小说也极有分量，《傻瓜吉姆佩尔》、《市场街的斯宾诺莎》等都是脍炙人口的名篇。

1978年，辛格由于“热情洋溢的叙事艺术，不仅从波兰犹太人的文化传统中汲取了营养，还栩栩如生地反映了人类的普遍处境”而获诺贝尔文学奖。

贝娄是俄裔犹太人，9岁随父母从加拿大移居美国。他在大学执教，也曾编过《大英百科全书》，是学者型的作家。1976年他以“作品中对人类的了解和对当代文化的精湛分析”而获诺贝尔文学奖。

贝娄的创作以长篇小说见长，已出8部，主要作品是《晃来晃去的人》（1944），《受害者》（1947），《奥吉·玛琪历险记》（1953）《雨王汉德森》（1959）、《赫尔索格》（1964）、《赛姆勒先生的行星》（1970），《洪堡的礼物》（1976）几部。

《奥吉·玛琪历险记》是写自我意识和个人自由的典型作品。贫民窟的犹太少年玛琪自小就受到周围环境的牵引：流氓要教他做贼，富人要他做温顺的仆人，祖母想让他成为绅士，同时又教他撒谎。玛琪在苦闷中发现只有真理、爱情、和谐能使他实现自我，但他最终却成了个掮客。这种讽刺性结局透露着玛琪这种“边缘性人物”的人生悲凉感。

《赫尔索格》中的同名主人公是生活丰裕的大学教授，但在动荡混乱的现实中找不到安身立命的精神支点，历经种种挫折 磨难后在自然环境中才得到宽慰。玛琪曾想去格陵兰的冰峰上实现自己的理想，“雨王汉德森”逃离美国去了非洲丛林，他们都相信自然具有使人的精神得到抚慰和新生的力量。

《赛姆勒先生的行星》以一个犹太移民的眼光从旁观者的角度描写60年代美国动乱的社会，表现作者对现代文明和人道主义的忧虑。小说基本不涉及人的潜意识，但对意识流手法的运用却十分老到。

《洪堡的礼物》以贝娄的朋友，天赋超群而壮志未酬的诗人德尔莫尔·施瓦茨为原型，写诗人洪堡试图以美和善使美国获得精神上的复活，但历尽挫

折后发疯而死。他一手提携的青年作家西特林也疏远了他。西特林由飞黄腾达到落魄潦倒，危难之中得到洪堡生前赠他的电影剧本提纲，出售后缓解了经济拮据。这时他一方面悔恨以往的忘恩负义，感激恩师对他的荫佑，同时也从洪堡的命运看到了自己黯淡的前景。

贝娄作品的基本主题是人如何在动荡的世界找到立足点，他的人物大都是“优秀品质的荒谬的探索者”。他们远非崇高，也缺乏力量，属于现代文学中的反英雄。但他们在精神磨难中表现的耐性和执著，却使他们获得了生存的尊严感。

马拉默德致力于写寻求新生活，然而又处处碰壁，命运多舛的犹太人，并以犹太人的遭遇作为“人类生存的悲剧性经历的象征”。主要作品有《店员》（1957）、《新生活》（1961）、《杜宾的传记》（1979）、《上帝的恩赐》（1982）几部长篇小说和《魔桶》（1958）、《伦布兰特的帽子》（1973）等几部短篇集。

马拉默德是现实主义传统的继承者，但作品中经常出现宗教寓言，因而又有魔幻色彩。《店员》中的主人公弗兰克历尽艰辛完成“净化”过程后，故事中常听到的圣僧方济忽然显形，并伴随着一群形容枯槁的飞鸟；《上帝的恩赐》所写的科学家科恩与猩猩的洪水漂流和荒岛群居生活更是一部寓意深长的现代神话。

罗斯是新一代的犹太作家，他以短篇小说集《再见吧，哥伦布》成名，随后接连出版了《放任》（1962）、《波特诺的怨诉》（1969）、《情欲教授》（1977）和《鬼作家》（1979）等近10部长篇小说。他笔下的人物不但与主流社会处于对峙之中，而且背弃犹太传统，他们常以纵欲来发泄内心的苦闷，结果陷入更无法承受的磨难中。

罗斯惯用夸张的嘲讽和戏谑，并以怪诞离奇的情节来取得艺术效果，他的为人和他的创作都已显露出脱离犹太传统的趋势。

8. 忧伤的追怀——南方文学

南方独特的地理和人文背景构成了其文化的独特性。地处阳光地带，种植园成为基本经济形式，庄园主和黑奴构成地狱和天堂两个世界。南北战争之后，南方人失去了往日的荣耀和地位，绅士淑女们眼看着缺少文化与教养的暴发户们成了头面人物而无可奈何。在工业化、商品化的洪流面前，旧的体面、规矩与门第变得一文不值。为逝去的豪华风光惋惜，为先辈的贩奴生涯内疚，在现实中感到失落，对未来感到迷惘，于是形成了南方文学强烈的历史感，浓重的怀旧梦幻感，怪诞畸形的意象和迷蒙浪漫的气氛。福克纳在30年代前后发表8部小说，使南方文学如日中天，战后又发表5部。他的巨大成就给后继者造成沉重的压抑感，但也哺育和激发了一代新人，使南方文学在60和70年代仍保持着生气勃勃态势。比较典型的南方文学作家是尤多拉·韦尔蒂（1909~）、卡森·史密斯·麦卡勒斯（1917~1967）、弗兰纳里·奥康纳（1925~1964）和杜鲁门·卡波特（1924~1984）等。

韦尔蒂的小说是对逐渐消失的南方生活的追怀与描述，她善于以细腻的笔法表现人的怅惘和愁闷情怀，个人的、家族的、地区的传统和情感在“美国文化”面前的无奈。她的主要作品是短篇小说集《绿色的帷幕》（1941）、长篇小说《庞德的心》（1954）、《乐观者的女儿》（1972）等。在《乐观

者的女儿》中，南方的女儿有教养，感伤而耽于空想，乐观者老法官去世，北方来的自私蛮横的后母成了主宰，旧时代一去不复返了。

麦卡勒斯年青时体弱多病，后来肢体偏瘫，只能靠轮椅活动。她的婚姻也颇不得意，离婚又复婚，而后守寡。郁闷孤独的情感弥漫在她的全部创作中，并构成人物性格的怪诞特征：生理上的畸形和精神上的孤僻怪异。在长篇小说《心灵是个孤独的猎人》（1940）里，牧师辛格是聋哑人，但城中每个人都找他忏悔，向他吐露心中那些即将霉烂的积蓄。他爱上了另一个聋哑人，不久自杀了。小说写人的孤独，也隐含着对时局的讥讽。中篇小说《伤心咖啡馆之歌》（1951）写一个爱与恨交织的三角恋爱故事：性情怪异的女主人公爱上了驼背表兄，驼背因为长期被歧视而心理变态，女人越爱他，他就越恨她，他所爱的却是女主人公的前夫——一个魁梧的美男子，那正是驼背所渴望的自我。孤独的心灵在渴望爱，而对人的爱却激起了恨，于是更深地陷入孤独，这就是麦卡勒斯心目中人的状况。

麦卡勒斯的小说往往有三个层面：故乡小镇的社会图景；人物心灵的迷宫；无法逃脱的地狱。

卡波特的小说也充满了病态的形象：侏儒、残废、傻子、同性恋者、沉陷的住宅，大都是讲“黑夜情调的故事”。《无头鹰》的主人公文森特看到画上被割下脑袋、血淋淋的鹰，悟出这是他的自我的写照，从此不得安宁。幽灵般跟着他的痴呆女也是他的自我，她的呓语正是对他内心的揭示。《灾星》中的希尔薇亚卖掉了自己的梦，结果成了恍惚的人。《别的声音，别的房间》中的驴子不慎吊死在了半空中，弥留之际的老人忽然咯咯地笑个不停，仿佛被死神逗乐了。主人公苦苦寻找的父亲是个瘫在床上的傻子。不祥的迹象，丑陋可怖的意象构成了梦魇般的世界，同时还有在其中独自徘徊的凄苦的灵魂。

奥康纳也是一直为疾魔缠身的人，她生命的最后十年是做为一个残疾人在病榻上度过的。她笃信宗教，作品的主题就是描写邪恶、赎罪和得救。创作技巧也受布道的影响：讲究言外之意，在意象中孕含多重现实。

奥康纳主张赎罪，途径却是暴力。《启示》中的女主人公挨了一记耳光就觉悟了；《慧血》中的年轻人在皈依基督教的过程中开车故意压死了一位假冒的“先知”；《好人难寻》中的三个男人因被诬告而下狱，逃出后将无辜的一家六口人杀死在一条小路上，他们认为“耶稣把一切都搞乱了”。活在上世，“除了伤天害理，别无其他乐趣”。暴力发展至此，就走向了赎罪的反面。

身体的疾患局限了她与外界的接触，但她对精神生活的感受和体验却是深刻而细腻的，往往一个细节即可揭示灵魂的巨大震撼。《汇合》中的女主人公不合时宜地要保持上等人的感觉，在下车时以恩赐的态度赏给黑孩子一分钱，遭到愤怒的拒绝。这时她才醒悟，她的身分地位已随那个时代逝去了，同时她的全部生活信念被彻底摧毁了。

南方文学以其地域色彩和历史内涵见长，随着南方逐步汇入美国主流生活，传统主题将失去根基，作为流派，自70年代之后，它已呈消解之势。

9. 奥尼尔与当代戏剧

美国现代戏剧的出现以尤金·奥尼尔为标志。自从1916年普罗文斯敦那次历史性演出之后，奥尼尔始终在舞台上保持着巨大的影响力，直至五六十年代。40年代中期以后，阿瑟·米勒和田纳西·威廉斯两位新人登场，以一系列受到广泛好评的剧作奠定了他们在战后美国剧坛的地位。50年代，威廉·英奇接连推出《回来吧，小希巴》（1950）、《野餐》（1953）、《公共汽车站》（1955）和《楼梯顶上的黑暗》（1957）等作品，大有与米勒与威廉斯分庭抗礼之势。罗伯特·安德森的《茶点和同情》（1953）写一个孤独、敏感的男孩悲剧性的生活，受到普遍欢迎。阿瑟·劳伦茨的《勇士之家》（1945）和《林中空地》（1957）侧重心理分析与表现，《布谷鸟叫的时候》（1952）是一出感伤喜剧，从《西区故事》（1957）起，他转向了音乐喜剧的写作。罗兰·汉斯贝里的《日光下的葡萄干》（1959）为黑人戏剧赢得了声誉。

60年代，“新一代在敲门。盖尔伯、理查森、科皮特……还有阿尔比”，这是阿尔比剧本《范姆和耶姆》中一个人物的话。这批年青人很快成了60年代舞台的主人。科皮特刚走出哈佛大学校门，就在纽约展露了他机敏、情趣横溢的风格。《啊，爸爸，可怜的爸爸，妈妈把你挂在衣橱里了，我感到多么伤心啊！》（1961）、《啊，爸爸——妓女们出来玩网球的日子》（1965）和《翼》（1978）都是别出心裁的创造。杰克·盖尔伯的《联系》（1959）以戏中戏的手法表现吸毒，部分角色由真正的瘾君子担任，演出中常有出人意料的即兴发挥。杰克·理查森的《大难临头的幽默》以理智和幽默动人，充满隐喻，但缺少血肉。此外，罗纳德·里布曼的《哈里，午和夜》（1965）、《第五匹马的旅程》（1966）和萨姆·谢泼德的《红十字》（1966）、《罪恶的牙齿》（1972）和《埋葬了的孩子》（1978），兰福德·威尔逊的《吉里德的香膏》（1965）、《爱尔德里奇的诗人》（1966）、《巴尔的摩旅馆》（1973）、《塔利家的蠢事》（1980），戴维·马麦特的《美国野牛》（1975）、《团员》（1976）和《舞台生涯》（1977），也都是有影响的作品。

80年代以后，戏剧对影响当今世界和人类生活的重大题材有了更多关注，裁军问题、艾滋病危机、种族关系等现实问题被放在舞台上深入探讨，戏剧的文学性和社会批判功能有所增强。由于演出费用不断上涨，戏剧出现简化倾向：剧本角色减少，舞美设计小型化、质朴化。同时，黑人戏剧保持持续发展的势头。查尔斯·福勒的《一个黑人中士之死》（1982）和奥古斯特·威尔逊的《莱尼大妈的黑臀舞》（1984）和《篱》（1987）注重对黑人内心世界的挖掘，都曾获普利策戏剧奖。黑人戏剧已成为当今美国舞台上最富于生气的力量之一。

（1）奥尼尔的后期创作

当1936年瑞典学院将诺贝尔文学奖授予尤金·奥尼尔，“以表彰他的富有生命力的、诚挚的、感情强烈的、烙有原始悲剧概念印记的戏剧作品”时，这位美国现代戏剧的奠基人似乎已被盖棺论定了，然而在此后数年中，他又写出了一批思想上更为成熟、艺术上炉火纯青的剧作，包括《送冰的人来了》、《私生子的月亮》、《进入黑夜的漫长旅程》、《诗人的气质》、《休伊》和《更庄严的大厦》。这些作品写于30年代后期至40年代初，至40年代中期以后才陆续上演，因此它们是50年代美国戏剧的重要组成部分，并给整个战后美国戏剧树起一个令人生畏的标杆。

在后期剧作中,《送冰的人来了》(1946)首演时未能引起注意,10年后在外百老汇重新上演后,公众才发现它的真正价值。剧本写的是一批沉浸到生活底层的人,他们被不幸扼着脖子,毫无还手的力量,只能蜷缩在一个阴郁的小酒馆里,在梦幻中打发日子。推销商希凯曾试图打破这里死气沉沉的局面,但终于发现这些人已不可能走出梦幻了。

《进入黑夜的漫长旅程》(1956)是另一部具有震撼力的作品。它写的是一个普通美国家庭的日常生活,时间不到一天,但是却准确地描绘了这个家庭命运多舛的过去和愁云惨淡的未来,悲剧的阴霾笼罩着每个人,挥之不去。等待着这家人的是无止境的漫漫长夜。

奥尼尔后期的剧作,没有曲折的情节、激烈的动作,外部冲突几近于无,观众深切感受到的只是令人窒息的悲剧气氛。

(2) 当代剧坛三巨头

在美国这样一个公众趣味变动不居的社会里,历久不衰的事物很难驻足,新的即是好的,新人新作总会无所顾忌地冒出来,尤其是在1953年奥尼尔去世之后。战后美国戏剧的主要代表有田纳西·威廉斯(1911.3.26~)、阿瑟·密勒(1915.10.17~)和爱德华·阿尔比(1928.3.12~)。在才情、功力与成就上,很难说他们堪与奥尼尔相提并论,但他们自有面目,自有声音,属于当代,这就足以使他们自豪。

威廉斯以其《玻璃动物园》(1945)崭露头角,接着以《欲望号街车》(1947)、《热铁皮屋顶上的猫》(1955)和《鬣蜥之夜》(1961)几部剧作成为美国当代戏剧当之无愧的代表人物。

《玻璃动物园》首演时门可罗雀,幸亏慧眼识珠的剧评家大声疾呼,才吸引一批观众走进剧院,结果竟愈演愈红,第二年在百老汇竟连演561场。有的剧评家兴高采烈地称此剧“开创了西方戏剧史的新篇章”,直至80年代,持重的批评家还认为“它作为战后第一部杰出而持久的美国戏剧是不容怀疑的。”

《玻璃动物园》的中心人物是汤姆的妹妹劳拉,她一条腿有残疾,敏感、羞怯,忧心忡忡,有一种“脆弱而非尘世的美”,就像她心爱的“玻璃动物园”中那些半透明的亮闪闪的小玩艺儿一样。在她母亲的授意下,她哥哥带回同事吉姆,孤僻的劳拉立刻爱上了他。但是当劳拉终于有机会与吉姆单独相处,向他倾吐心曲后,吉姆却说他“不是自由的”,因为他马上要同别人结婚。劳拉心中好不容易燃起的一点希望之火就这样熄灭了。

这部作品在希望与失望交混,现在与过去映衬,现实与理想对峙的背景中,刻画一个闺中女子敏感、细腻的情感世界,哀婉凄凉而美丽动人。

在《欲望号街车》里,主人公布兰奇像劳拉一样细腻、敏感、温柔,而且优雅、妩媚,但她不仅是个受伤害者,如同威廉斯所说,被“现代社会里各种野蛮残忍的势力强奸”,而且也对他人造成威胁,而对他人的威胁反过来更深地伤害了她,最终她被送进了疯人院,成了欲望——她自身的和像破烂的街车一样来往行驶的外界的欲望的牺牲品。

《热铁皮屋顶上的猫》是一部头绪繁杂,情节性强的剧作。围绕着争夺遗产这条主线,作者展示了一个大庄园主家庭老少三对夫妇的生活。大阿爹死到临头,才发现自己此生并不爱自己的妻子,大儿子古柏安分、平庸,老婆孩子热炕头,过着小日子。最有光彩的是二媳妇玛吉,她出身贫寒,嫁了这家的老二,却发现丈夫是个同性恋者。为了验证此事,她竟勾引丈夫的男

友，与他私通。为了得到那“两万八千亩好地”，她当面撒谎，声称自己怀孕，被不怀好意的兄嫂揭穿后，她豁出去跟他们大吵大闹。她年青漂亮，又有学问，但来自婚姻和家庭的压力弄得她烦躁不安，就像“热铁皮屋顶上的猫”。同劳拉与布兰奇一样，她也是失意的“南方美人”，不同的是她泼辣而有计，较少优柔寡断，其生活态度是进攻型的，因而她较少受到伤害。

威廉斯生长在南方小城哥伦布，从小体弱多病，腼腆，孤僻。青年时期一度曾精神衰竭，因而他所关注的主要是人与外界的隔离状态，人与人的无法沟通，以及在纷乱的人生世象中如何发现和寻求价值。他所挚爱的姐姐露丝因精神分裂而进了疯人院，这使他对女性，尤其是受南方文化熏陶的女性有深切的了解和同情。对这些美丽动人又命途多舛的女性的描写，也正是作者对一种消失在工业文明进程中的牧歌式生活的深情追怀。

威廉斯自从1940年在波士顿首演他的第一部剧作后，几乎每年有一部剧本问世，其中好几部给他带来声誉。相比之下，阿瑟·密勒得到公认的好作品就少多了。但是凭着一部《推销员之死》（1949），他就在美国戏剧界奠定了自己的牢固地位。

《推销员之死》1949年2月10日在纽约摩洛斯科剧院首演后，连演742场，给观众造成强烈震撼，随后连获6项戏剧大奖。评论界普遍认为这是战后整个美国戏剧的最优秀的作品。

这部剧共分两幕，取材于作者17岁时根据亲身经历写成的短篇小说《悼念》。剧中主人公威利·洛曼是个旅行推销员，由于年老体衰，已潦倒到向邻居借钱度日的地步，在妻子面前还要谎称钱是自己赚的。他希望不再外出奔波，而在办公室工作，老板竟索性将他辞了。威利一直希望两个儿子争气，可是二儿子志大才疏，沉缅女色，大儿子年过30，连一份工作都没混上。威利对自己已彻底失望，于是出门故意撞车而死，以此换取2万元保险金以供家用。

威利是事业上的失败者，也是社会生活中的失败者，按照法则，“失败者没有活下去的权利”，因此他只能走向毁灭。威利的失败是由于他的不切实际的幻想。他始终认为他“应当有所成就”，决不“再以他进入世界的方式再走出去”。但他并不了解这个世界，也不了解他自己。周围的人与事都在变化，他只能眼看着自己被抛弃。威利梦想得到一种已被文明社会剥夺了的人生欢乐，并且至死都认为这种梦想可以成为现实，他得不到，则把这个梦转交给下一代。他不断给儿子灌输成名的思想，让他们觉得一个人不必埋头苦干，只凭“讨人喜欢”，有魅力就能如愿以偿，结果使二儿子成了百无一用的花花公子。由于他本人私生活上不检点，被大儿子撞见，结果大儿子也感到心中的偶像破碎，失去了进取心。他的一生可以说是自误误人。威利之死显示了“美国神话”的破灭。作者对父子，夫妻之间那种期望与失望并存，爱与恨交织，负疚与怨怼混合的复杂情感也刻画得准确细腻。

《推销员之死》采用了锁闭式结构。剧情发生在一天两夜之中，场景集中在威利家的厨房。它从“现在”着手，表现的是威利一生失败的经历和原因，大部分情节通过回忆展现出来，时间与空间的转换上有很大的自由度。因此它作为一部现实主义戏剧，又有着表现主义色彩。

密勒较重要的作品还有《严峻的考验》（1953）和《桥头眺望》（1955）等。

60年代以后，田纳西·威廉斯和阿瑟·密勒的创作已呈颓势，年青的爱

德华·阿尔比以其深刻的社会剖析，独特的艺术表现而异军突起，被称为最有发展前途的美国剧作家。

阿尔比是弃婴，被一个有钱的剧院老板养大，成年后独自闯荡社会，他对人的孤寂，人与人之间的隔膜，社会的不公乃至生存的痛苦有非同常人的体验。1960年《动物园的故事》上演，阿尔比声誉鹊起，两年后《谁害怕弗吉尼亚·伍尔夫？》面世，他已被公认为与威廉斯和密勒鼎足而立的人物了。他的主要作品还有《贝西·史密斯之死》（1960）、《小艾丽丝》（1965）、《微妙的平衡》（1966）、《美国梦》（1961）、《临终》（1971）和《海景》（1975）等。

阿尔比受法国荒诞派影响很深，他对“荒诞派戏剧”这一标签不感兴趣，曾唾骂百老汇那些一味迎合观众的庸俗浅薄的“现实主义戏剧”，认为那才是“荒诞派戏剧”呢，而贝克特等人那些敢于面对人类真实现状的作品才真正是“我们时代的现实主义剧派”。可见他与法国荒诞派在精神上是同声相应的。

《动物园的故事》是独幕剧，只有两个人物：流浪汉杰利和过着优裕生活的彼得。杰利与彼得攀谈，倾诉自己的感受，自己的孤独与寂寞，并试图让彼得从麻木不仁的状态中醒悟过来。他故意侵犯彼得，挤占他在长凳上的位置，并动手打他。彼得终于被激怒，拾起杰利丢在地上的刀子攥在手里。杰利扑上去，让刀子戳进了自己的胸膛，死在地上。杰利曾试着与一条狗沟通，他爱它、恨它，都没有结果，现在他与彼得也无法沟通，他不能跟他“有所接触”，只有借助于那把致命的刀子，他俩才实现了“沟通”。从彼得身上可以看出，只追求个人物质享受，名誉地位的社会里，人自然而然会无视他人的存在，对他人的痛苦和需求漠不关心，杰利代表这个异己的、物质化的世界中对情感的需求。沟通与伤害和死亡相伴，这个结局似乎是对沟通的绝望，实际是人不堪孤寂之苦而试图打破隔膜的奋力一击。

在《谁害怕弗吉尼亚·伍尔夫》中，作者已从对生存困境的描述深入到如何活下去这个主题上。一对在大学教书的中年夫妇在深夜里接待了一对年轻人，这些人互相埋怨、讥刺、揭短，中年夫妇特别在儿子的教育、血缘等问题上争吵不休。丈夫为了报复妻子，说刚收到电报，儿子不幸死了。实际是他俩一直在谈论，为之喜怒哀乐所谓儿子其实只是个幻象，他们根本就没有儿子。他们一直在咒骂这个社会不能分辨幻想和现实，表象与本质，他们自己也在这种不确定的状态中过活。什么是真象和幻象的区别？不知道。“但是我们必须装做知道地活下去”，或者，装做不知道地活下去。生活需要幻想，但他们的幻想却又如此脆弱，如同他们的“儿子”，只需一句话他就不存在了。

阿尔比关注生存的形而上的痛苦，对存在的荒诞性有深刻感受，并擅长对日常生活中的陈词滥调进行讽刺性模仿，所以他的作品被认为是开创了美国的荒诞派。而阿尔比对具体的生存痛苦也极敏感，作品充满社会批判的力量，这使他的作品与欧洲的荒诞派相比有了不同的风采。阿尔比在剧作中从不使用激烈的政治性语言，他说：“攻击具体事物或者攻击某种意识是没有用的，你应该攻击的是无意识。”在政治生活中阿尔比却是个参与意识极强的人，发动抗议示威活动，集会演说，支持人权运动，反对种族歧视，非常

活跃。在这方面，他同萨特及其人道主义的存在主义比较接近。

六、拉丁美洲文学

1. 概述

在战后世界文学的总体格局中，拉丁美洲文学有着举足轻重的地位，主要发生在六七十年代的“爆炸文学”现象更是引人注目。80年代，以加西亚·马尔克斯魔幻现实主义小说为代表的拉美文学作品风靡欧美及东方各国，《百年孤独》在十余年间再版百余次，甚至每周再版一次。在哥伦布之后500年，人们再次发现了这块美丽而神奇的新大陆。

拉丁美洲有着悠久的文学传统，玛雅文化，阿兹特克文化和印加文化中大量的神话传说，诗歌和戏剧，特别是浩如烟海，世代相传的口头传说；殖民地时期的纪事文学、宗教文学及巴洛克风格的宫廷文学；独立运动时期的新古典主义文学都留下了极为丰富的遗产。进入20世纪，以墨西哥作家阿苏埃拉《底层的人们》、哥伦比亚作家何塞·欧斯塔西奥·里维拉《漩涡》、玻利维亚作家阿尔西德斯·阿尔盖达斯《青铜种族》、委内瑞拉作家罗慕洛·加列戈斯《堂娜芭芭拉》、秘鲁作家西罗·阿莱格里亚《广漠的世界》为代表的“地域主义小说”，以现实主义方法表现拉美下层人民的生活，注重描写风土人情和自然景观，探索人与自然的关系。地域主义小说在形式技巧上还比较单调，但为开创拉美民族文学迈出了第一步。

四五十年代，卡夫卡，普鲁斯特和乔伊斯等欧洲先锋派的影响日渐扩大，卡彭铁尔（古巴），阿斯图里亚斯（危地马拉），博尔赫斯（阿根廷）、聂鲁达（智利）等人纷纷进行艺术实验，使这一时期的作品出现新的风貌：描写重点从农村生活转向城市生活，对精神领域的疾患与痛苦给了更多关注，在结构安排、时空处理和语言风格上也不同以往。

六七十年代，大作家辈出，流派纷呈，文学呈“爆炸”局面：马尔克斯为代表的魔幻现实主义，略萨为代表的结构现实主义及心理现实主义，社会现实主义，恐怖现实主义，电影现实主义，动物心理现实主义各擅其长，尤以前两种为最活跃。80年代后，文学的魔幻、神奇色彩有所消褪，写实的倾向抬头，现实主义小说与各种新小说共同构成众声喧哗的局面。

2. 博尔赫斯——艺术迷宫的建造者

豪尔赫·路易斯·博尔赫斯（1899.8.24～1986）是阿根廷著名诗人和小说家。但在50年代以前，他在国内的声誉并不算高。1961年他获得国际性的西班牙福门托文学奖，他的作品被译成多种文字在国外出版，并被列入20世纪世界文学经典，从此声誉鹊起，成为拉丁美洲文学界的主要代表之一。博尔赫斯的小说和诗歌不仅为欧美人所接受，对中国80年代以后的文学也产生了相当影响。

博尔赫斯中学时代自修德文，接触了一些德国文学和德译本的中国文学作品，中国文学中的东方情调给了他极深的印象。在以后的创作中，东方生活是他惯用的题材。他长期从事图书馆工作，在几个图书馆担任过职员和馆长，并且在国内外几所大学当过教授，主要生活在书斋里。但他也并不置身于现实政治之外，在庇隆执政期间，知识界对其专制统治不满，博尔赫斯也在一份反对庇隆的宣言上签了字，结果被革去市立图书馆馆长职务，派为市

场家禽检查员。博尔赫斯拒绝赴任，并发表公开信表示抗议。

1938年，博尔赫斯的父亲去世，他本人头部又受了重伤并且严重感染。治愈之后，他感到脑力不济，但继续坚持创作。此后的小说大部表现梦幻世界，取得很高成就。1941年发表短篇小说《交叉小径的花园》引起文坛注目，此后还发表小说集《手工艺品》（1944）、《虚伪》（1944）、《阿莱夫》（1949）、《死亡和罗盘》（1951）、《布罗迪的报告》（1970）、《沙之书》（1975）等。他的诗歌也是阿根廷先锋文学的代表作品，有诗集《布宜诺斯艾利斯的激情》（1923）、《对面的月亮》、《圣马丁手册》（1929）、《自选诗》（1961）、《为六弦琴而作》（1965）、《黑影的赞歌》（1967）等。

博尔赫斯在诗歌创作之初深受极端主义影响。极端主义是以拉法埃尔·埃西诺斯·阿森斯为首的一批诗人1919年在西班牙创建的。博尔赫斯将这一文学主张带回拉丁美洲，并将其美学原则概括为四点：以比喻为最主要的抒情手段；去掉多余的形容词和连接词；去掉修饰成分、说教成分并避免晦涩难懂；将两个以上的形象融合，使之更耐人寻味。

极端主义作为一股推力激发了他诗歌创作的激情，但置身于南美这片生气勃勃的土地，他的诗很快就超越了极端主义的戒律，形成自己独有的风格：

在死亡中看到梦
在日暮中看金黄色的苦痛，
这就是诗歌，可怜而又永恒，
去而复返，像日暮和黎明。

梦幻、死亡、宇宙人生的奥秘、生命现象的循环，所有这些诱导着博尔赫斯不懈地探究。他的诗是他思考的历程，是他探索的结晶。在他的诗中，汹涌的激情与冷静的沉思，对现实的描述与对不可知的境界的玄思交融于一体，新奇的意象，简明的语词透露出深思熟虑的哲理。他是生活在书本中，也是生活在内心里的学者型的诗人。在广泛的阅读中，他对东方典籍情有独钟，认为东方文化的神秘色彩同神奇的美洲文化多有相通，他的诗中往往流露出对东方的向往。他在诗中表示，自然界有日出日落，周而复始，诗歌也是这样，不断地重复着同一项活动，就是寻求宇宙人生的本来面目。在这种无止境的探求途中，每一代诗人不过像是一次日出或日落，转瞬即逝，但总有人接着继续做下去。这种在无限循环中显现意义的思想与东方的轮回观念又有某种相通。主题的哲理性成为他诗作的一个显著特点。

博尔赫斯的小说名篇有《交叉小径的花园》、《阿莱夫》等。《交叉小径的花园》写的是一个很简单故事：有个名叫俞琛的中国博士在第一次世界大战中为德国人从事谍报工作，他发现了一处英军炮兵阵地，正在设法将情报发出去，英国情报机关的理查·马登上尉盯上了他。俞琛乘火车到了阿希格罗夫镇，找到史蒂芬·阿尔贝博士，在他家引出交叉小径的花园的话题。在马登上尉赶到前，俞琛开枪打死了阿尔贝，然后束手就擒。俞琛打死阿尔贝的消息立即见报，德军谍报机关猜出了英军炮兵阵地的所在地——与死者同名的阿尔贝，及时派飞机进行了轰炸。打死一个与情报地点同名的人，再通过新闻媒介将情报暗示给主管部门，这个奇巧的构思作为一个短篇小说已足以动人，而作者的真意却还不在于此，他所要展示给读者的是一座迷宫，亦即交叉小径的花园。作者先是写他寻找阿尔贝的困难，去阿尔贝的家要“从左边走，在每一个十字路口向左拐弯”。而这正是通常发现迷宫中心的方法。

寻找阿尔贝，已使俞琛博士进入了迷宫。到了阿尔贝家，又仿佛踏入了交叉小径的花园。俞琛沿着弯弯曲曲的小径来到书房，同阿尔贝谈起一个叫崔朋的祖先，崔朋才是建筑花园或曰迷宫的人。传说他既写了一部小说，也造了一座迷宫。后人寻找迷宫，遍寻不见，阅读小说，则因其矛盾百出，体例混乱而无法卒读。但是阿尔贝设法读懂了小说，原来小说就是交叉小径的花园，花园就是迷宫。这是“一本循环的书，兜圈子的书，它的最后一页与第一页完全一样，具有无限地继续读下去的可能”。花园中的交叉小径并非空间上的交叉，而是时间上的交叉。时间正是作品的主题。《花园》的作者“相信时间的无限连续，相信正在扩展着、正在变化着的分散、集中、平行的时间的网。它的网线互相接近，交叉、隔断，或者几个世界不相干，包含了一切的可能性”。他所描绘的恰是一座宇宙人生的迷宫。而这正体现了博尔赫斯本人对存在的看法：世界是混沌无序的，时间循环交叉，空间同时并存，人走进世界，面临各种各样的可能性，无法抉择，也没有摆脱困境的可能，犹如陷进迷宫。在作者这篇小说中，眼前的花园与已往的花园，现实的迷宫与虚幻的迷宫，真实的事件与假想的情境纵横交叉，互相包裹，使小说本身也成为一个个循环往复的迷宫。情节的荒诞离奇与情境的迷离恹恹与其揭示的哲理内涵恰相一致。

在小说《阿莱夫》中，博尔赫斯继续进行他对时间和空间的思考，依然是虚虚实实，亦真亦幻的情境。小说写一个姑娘生病去世了，“我”在姑娘的生日去看望她的表兄长洛斯·阿根蒂诺，以后每到生日这天都去慰问致意，于是他俩建立了友谊。阿根蒂诺是个恃才傲物的青年诗人，闭门谢客，整天关在屋里写一首题为《大地》的长诗。诗人意气风发，充满激情，用许多华丽的辞藻和富于哲理的警句来对地球大加赞美，并表示他将“把这个星球的全部球面加以诗化”。诗人为这个浩大的工程夜以继日地工作，可是中途出了麻烦。他给“我”打电话告急说，长诗写作有中断的可能，因为有人要拆他住的房子，而房子地下室有个阿莱夫，毁了这个阿莱夫，“诗化”星球的计划也就告吹了。“我”将信将疑地前去看望诗人。跟他来到地下室，果然看见了阿莱夫：一个小小的明亮的圆球，发出炫目的光。其直径只有两三厘米，然而宇宙的空间却在其中。诗人介绍说：“阿莱夫就是包含着一切点的空间的一个点。”“我”在“这个巨大无比的瞬间，看见了数百万精美的或丑恶的行动；它们都占据着同一个点，既不重叠，也不穿透”。阿莱夫展示着大千世界林林总总的物象，清晰而逼真，而它本身却只是一个点。显然，这个阿莱夫象征着宇宙万物的多样与统一，有限与无限，瞬间与永恒。

但是作者对阿莱夫这种寓意并不加以确定。他在另一处地方说：“我认为，加拉伊街的阿莱夫是个假的阿莱夫。”在小说结尾处他提到了1942年阿根廷颁发国家文学奖一事。在此前一年《交叉小径的花园》已经发表，获得普遍好评，但文学奖未颁发给博尔赫斯，因而在文坛激起公愤。作者在这篇小说中却让诗人阿根蒂诺获二等奖，这样真情与假象，虚构与实录混成一团，使作品平添一层迷幻感。

博尔赫斯坐拥书城，主要从阅读中引发灵感。他不直接表现美洲的奇风异俗，但其题材的虚幻性，情节的荒诞性依然构成浓厚的魔幻气氛。他取消客观的时间和空间，打破散文、诗歌、小说的传统界限，所有这些都深深影响了新一代美洲作家，并给法国新小说留下了自己的印记。

3. 阿斯图里亚斯的梦幻世界

米盖尔·安赫尔·阿斯图里亚斯(1899.10.9~1974.6.9),危地马拉文学家,一生写了10部小说,4部诗集和几个剧本。

1965年获列宁和平奖金。1967年“由于出色的文学成就”,“作品深深植根于拉丁美洲民族气质和印第安人的传统之中”而荣膺诺贝尔文学奖。1930年他出版了取材于民间传说和《波波尔·乌》故事的小说《危地马拉神话》。作品“展示出一个沸腾张扬的蛮荒世界,一个波谲云诡、五光十色、富有魅力的大陆”,在欧洲文坛引起震动。1946年,长篇小说《总统先生》问世,这部气势恢宏的悲剧性讽刺作品奠定了他一流作家的地位。3年后出版的《玉米人》,其思想更为成熟,笔力更为遒劲。此后,他出版了诗集《云雀的鬃角》(1949),《贺拉斯主题习作》(1951)、《波利瓦尔》(1955)、《戏剧集》(1964),长篇小说三部曲《强风》(1950)、《绿色教皇》(1954)、《被埋葬者的眼睛》(1960)和《珠光宝气的人》(1961)、《丽达·萨尔的镜子》(1967)、《马拉德龙》(1969)、《多洛雷斯的星期五》(1972)等作品。阿斯图里亚斯的创作成就主要在小说上,《总统先生》和《玉米人》为其代表作。

《总统先生》中的总统是个典型的拉丁美洲专制暴君的形象,只要一提起他的名字,“连街上的石子也会恐惧得发抖”,在他的国家里,所有人都受到监视,包括总统的亲信,所有人的荣辱存亡都系于总统一身。到处是一片赞歌,称颂总统是“祖国的功臣,伟大的领袖,忠诚的战士,青年的保护者”。在总统的绝对权威和臣民的敬畏之中透露的是帝国主义势力、陈腐的社会制度对普通人命运的控制,还有古老的宿命论和宗教意识对当代人的侵蚀。阿斯图里亚斯试图将人们从梦魇中唤醒,奋起反抗专制统治,靠自己的力量赢得自由解放。

《玉米人》写的是伊龙地方一个印第安部落的故事。一批西班牙人和土生白人闯进伊龙,毁林开荒,种植玉米去出售。印第安人在酋长加斯帕尔·伊龙率领下,将白人赶出了山林。政府派戈多伊上校率兵攻打伊龙,却屡战屡败。上校买通酋长的部下马乔洪和妻子玛努埃拉,设计用药酒毒死了酋长,然后荡平了部落。但是迫害印第安人的罪人们都遭了报应:马乔洪的儿子被萤火虫的冷光灼死;他本人由悲伤而神经失常,被焚烧的玉米烧死;上校的军队在混战中遭受重创,上校本人在烈火中丧生;向敌人出售毒药的萨卡通一家被杀死8口人,只有玛丽娅·萨卡通幸免。玛丽娅与瞎子伊克结婚,生下一子后精神失常,离家出走。伊克四处寻找,也一去不返。多年后,伊克与妻儿在一座海岛监狱相会,被邮差尼乔用船载回。从此,他们在家乡重新种植玉米,繁殖后代。

据《波波尔·乌》记载,造物主造人时,先用泥土,后用木块,都不理想,最后用玉米作材料,才造出了满意的人。在印第安人看来,玉米和人处于不断的互相转化的过程中,玉米滋养了人,人死后又长出玉米。在墨西哥首都“全国历史和人类学博物馆”中就有这样一幅壁画,画的是在一个死人身上生长出一棵茁壮的玉米。玉米神圣不可侵犯,如同人不可侵犯。在小说中,玉米体现着印第安人的人格尊严,生活信念和生存价值,也代表着古老而生气勃勃的印第安文化。而那些以牟利为目的的白人闯入者和为虎作伥的官府官军则无视玉米的真正价值,他们之间的冲突既是政治、经济的,也是

民族的、文化的冲突。

阿斯图里亚斯是一位使命感很强的作家。他认为他的文学活动是“继承了为人民服务的悠久传统”，是在“为穷苦老百姓大声疾呼，为受剥削者仗义执言，为民众争取权利”，是“发自世纪深处的呼声”。他蔑视逃避现实的作品，蔑视自娱娱人的游戏文章，他说：“假如写小说仅仅是为了消遣，那就请你把它付之一炬吧！退一步说，即使你自己不烧掉，随着时间的流逝，这种小说也会和你一起从人民的记忆中抹掉。”阿斯图里亚斯长期从事政治活动，曾多年过着流亡生活，他也曾到中国参加鲁迅逝世20周年大会，1966年出任危地马拉驻法国大使。他的文学追求与政治目标是完全一致的。

直面人生，关注现实，热衷于替人民立言，这种功利态度和现实主义精神并未窒息灵感，束缚想象力，反倒成为涌动在胸中的创作激情，化而为笔下绚烂的人生画卷。他的小说诗意盎然，激情洋溢。展卷阅读，总有新奇的意象扑面而来：乞丐佩莱莱疯狂奔逃，从他身旁闪过几扇门，又是几扇门，又是几扇门，几扇门，又是几扇门，又是几扇窗户……（见《总统先生》）：“那条巨蟒，那条由泥土、月亮、暴雨、山峦、湖泊、飞鸟组成的，盘绕六十万遭的轰轰作响的巨蟒，缠得他昏睡不醒，奄奄一息，要把他挤压得粉身碎骨，化为一团黑乎乎的齏粉……”，“天上的黄毛兔子，山中的黄毛兔子，河里的黄毛兔子，跟着加斯巴尔去战斗！为了族人，为了本族奇特的语言。为了大好河山，加斯巴尔·伊龙就要投入战斗了……”（《玉米人》）。在他的作品中，现实生活场景与神魔、梦幻因素交织、融为一体，真真假假，虚虚实实，似真似幻，如同那条辗转腾挪的巨蟒，那只上天入地的黄毛兔子，它难以把捉，身无定形，行无定踪，却生动真切地活跃在读者的想象之中。

阿斯图里亚斯是革新拉丁美洲文学的旗手，首先提出了魔幻现实主义的创作原则，肯定了梦幻与非理性意识在文学中的地位。在他的作品中，时间和空间往往是不确定的，“现实”并非是对现实的直接摹写，而是一种再创造出的情境，是幻想的结晶，他称之为“超现实”，一个事物不是像福楼拜说的那样，透过仅有的一个最贴切的词显示意义，而是透过一堆词来显示意义。作者这样写蚊子：“‘国王饭店’里灯火辉煌，照得蚊虫发狂似地四处乱撞。大蚊子，小蚊子，公蚊子，母蚊子，小咬……撞得灯笼发狂似地来回摇晃。”这样写搬玉米的人群：“全家人你来我往，川流不息，活像一只只蚂蚁、蚂蚁、蚂蚁……”；这样写大火：“托马斯先生只觉眼前一亮，什么也看不见了。眼前只有烈焰飞腾，好似黄毛兔子的耳朵在耸动，一对一对的耳朵，几百只耳朵，一大筐一大筐耳朵。”作者认为，这种类似文字游戏的词汇堆积，正是为了一层层地加强文章的诗意，使读者产生一种进入“魔幻境界”的感觉。

正如瑞典文学院的授奖辞所指出的，阿斯图里亚斯的“爆炸式的风格与法国的超现实主义极为相似”，因为他早年深受法国超现实主义文艺思潮的影响。他本人也说：“我作品中的超现实主义在某种程度上同土著人那种界乎现实与梦幻，现实与想象，现实与虚构之间的思想方式相一致”，但是“魔幻”的主根须却是深深扎在拉丁美洲的土地上。在最早的土著印第安文献中，历史、神话与小说是无法分割的。神魔、幻想与现实三位一体，这种思维习惯成为印第安人的特征之一，印第安人的民间口语风趣、调皮、色彩斑斓而

见《玉米人》，漓江出版社1986年版。

起伏跌宕，拟声性极强，富于音乐美。阿斯图里亚斯正是想以印第安人的眼光来看世界，用印第安人的表达方式来描述世界，他所要展现的是印第安人的“内心现实”。超现实主义文学使他看到了印第安文化精神与外部世界沟通的可能，但他并不把人的梦幻、潜意识和本能冲动看作唯一真实，它只是全部生活内容的重要侧面，况且他始终坚持“为民喉舌”的世界观，因此他所谓超现实主义同世纪初年盛行于法国的那股文学思潮是有很大不同的。

4. 阿莱霍·卡彭铁尔与神奇现实主义

阿莱霍·卡彭铁尔(1904.12.26~1980.4.24)是古巴文学家。他出生在哈瓦那，父亲是法国建筑师，母亲是俄国人。他最初在哈瓦那大学攻读建筑专业，后来改学音乐，并从事新闻和艺术评论工作，20岁时担任《招贴》杂志主编，此后还主编过《前进》、《磁石》等杂志。1928年由于起草一篇反对独裁统治的宣言而下狱，后流亡法国、海地、委内瑞拉等国。1960年，巴蒂斯塔独裁政权垮台后返回古巴，曾在一些文化机构任要职，并担任过驻法大使。1961年和1967年曾两次访问中国。

卡彭铁尔有大量的文艺评论文章和散文、小说，以小说成就为高。主要作品有：中篇小说《人间王国》(1949)、长篇小说《消逝的脚步》(1953)、《启蒙世纪》(1962)、《方法的根源》(1974)、《巴洛克音乐会》(1974)、《春天的献祭》(1978)、《竖琴与阴影》(1979)、短篇小说集《时间之战》等。

卡彭铁尔的主要关注点是拉丁美洲的黑人和混血人种的生存状况。在法国侨居期间，他曾是狂热的超现实主义者。但移居海地之后，他公开声明与超现实主义决裂，而自己打出“神奇现实主义”的旗帜，因为他被海地这一个魔幻世界震撼了。在那里，“整个地方处在富有生气的原始状态，一切都如同天造地设，像超现实主义者精心虚构的一般”。在海地，黑人占全国人口的百分之九十，他们从非洲带入的伏都教，从欧洲传入的天主教和欧洲文化，本地的民间传说、神话故事、黑人的文化传统和独特的生活方式，这一切与海地这个加勒比海岛国的自然风光和奇风异俗混为一体，形成独具魅力的“神奇现实”。这种现实“是生动的、原始的，在整个拉丁美洲无所不在的”。《人间王国》便是表现这种神奇现实的重要作品。

《人间王国》由“序言”和四部分组成，记述18世纪至19世纪初海地的几次黑奴起义。黑奴领袖马康达领导的起义队伍被法国殖民当局打败，殖民军燃起一堆大火，将马康达当众烧死。在场的黑人们却很高兴，因为马康达是变幻莫测的神。他们在熊熊火光中依稀看见一只大鸟展翅飞走了，相信那是他们的领袖去了极乐世界。黑人们再次暴动取得成功，焚烧建筑物，强奸白人妇女，对白人实行残酷的报复。法国援军赶到，将他们一举剿灭。不久，海地废除奴隶制，黑人起义领袖克里斯托夫掌握政权，他比白人统治者更残暴，被黑人赶下了台。接着，混血人种上台，他们的统治比白人和克里斯托夫更黑暗，黑人们又爆发了新的起义。

这是一部以史实为依据的作品，但是主要情节是以黑奴诺埃尔的回忆来展开的。作者以黑人的眼光来看这段历史，以黑人的思维方式和情感取向来再现生活场景，许多细节被笼罩在黑人特有的神秘和奇异色彩中，因而它与传统的现实主义作品有很大区别。

《启蒙世纪》是卡彭铁尔长篇小说的代表作，写法国革命在拉丁美洲的影响。法国商人乌盖斯在哈瓦那开的店铺在革命中被烧，但他赢得了年青姑娘索菲亚的爱情。索菲亚的表弟埃斯特万也对满口革命辞藻的乌盖斯非常崇拜，而随他到法国后，对革命后的现状深为失望，又回到哈瓦那，却被捕入狱。索菲娅设法救出表弟，二人又卷入一次游行，在冲突中丧生。乌盖斯早已背叛革命，在法国一个海外领地过着轻车肥马的贵族生活。

《方法的根源》写一位个性鲜明的独裁者。他酷爱英、法原文名著，对科学和哲学也有浓厚兴趣。他在巴黎过着豪华而优雅的生活，俨然一位绅士。但是当国内传来起义的消息时，他当即赶回国去亲自指挥了大规模的镇压。最后，他被当地黑人赶下台，被迫流亡到国外。作者没有给出这位独裁者的姓名，如同没有给出“总统先生”的姓名一样，因为他要刻画出一个典型的当代拉美地区的专制暴君形象，他们不再像以前的暴君那样粗野，没有教养，而是学识渊博，儒雅风流，可是一旦事情触及到他自身利益，其凶残狠毒的本性便暴露无遗。

卡彭铁儿执着于现实，但他所理解的现实不仅有人情物理的外部形态，还有其内部结构，既包括理性成分，也包括非理性成分。因为在拉丁美洲，梦幻是普通人生活中的重要组成部分。梦幻与神话世界，与宗教迷信激起的荒诞不经的想象融为一体，像迷迷蒙蒙，飘飘渺渺的山岚水雾笼罩着印第安人与黑人的世界。现实漂浮在梦幻里，若隐若现，迷离惝恍，显出神奇的魅力。在卡彭铁儿看来，欧洲超现实主义文学引为时髦的“神奇”，不过是“或源于布罗塞良达森林、圆桌骑士、墨林术士、亚瑟传等旧框框；或流于描写市民的特殊职业和变态；或来自某种魔术般的技巧”，而拉丁美洲的“神奇”是一种现实存在，其传奇性、戏剧性远远超出面壁虚构的超现实主义者的想象力。“这里处处是现实。我想，这种现实并非海地所独有，而是整个美洲的特性。”

在《人间王国》中，蒂·诺埃尔是个普通黑奴，但他却可以随意变换外形，他曾经变成鸟，变成驴，又变成鹅、蚂蚁、胡蜂，最后又还原为人。这种不合常规的变形描写对艺术表现力无疑是一种丰富和扩展，但它却不完全是一种技术性行为。因为在黑人的心目中，人变成动物，动物变成人，这都是情理中的事。黑人信奉的伏都教和印第安人的传统观念都认为人与动物是相通的，每个人生下来都有一种保护神附身，这保护神可以是一只黄毛兔子，比如加斯巴尔，也可以是一只鸟，比如马康达，也可以是一头驴或一只小甲虫。卡彭铁儿的“神奇现实主义”只不过是欧洲超现实主义者的的心智，循着美洲黑人的思路所描画的美洲大陆的现实图景。

5. 鲁尔福——与亡魂对话

胡安·鲁尔福(1918.5.16~)是墨西哥小说家。他生于一个破落庄园主家庭，幼年失怙，10岁时进了孤儿院。小学毕业后为谋生路曾学过会计，后来到首都上大学，读法律和人文科学。坎坷的经历和孤独的生活使他沉默寡言，少与外人接近。但他从小喜欢文学，大量的阅读使他得以抚慰自己寂寞的心。他对拉丁美洲的悲惨现实和文学上的落后状况深有感触，立志要以自己的笔写出使拉美人自豪的作品。他很早开始写作，发表作品却不多。从1942年发表处女作《生活本身并非那么严肃》，到1980年，总共也只有三部作品：

收有十多个短篇的《平原烈火》（1953），中篇小说《佩德罗·帕拉莫》和中短篇小说集《金鸡》。写得少，不能不说与其才思的敏迟有关，但主要还是因为他创作态度极为严谨。他写作时总是惜墨如金，字字推敲，句句斟酌，从不放纵文思任意驰骋。1954年，在洛克菲勒基金会的资助下，创作中篇小说《佩德罗·帕拉莫》，这部篇幅不长的作品花了作者近一年时间。初稿写了20万字，作者经过反复修改，数易其稿，竟将10余万字去掉了，最后发表字数只有10万。

鲁尔福是少有的淡泊名利、安于寂寞的作家，《佩德罗·帕拉莫》发表后，他有25年只字未写。1980年才发表小说《金鸡》。

与其性格类似，胡安·鲁尔福的作品难得有先声夺人的效果。《平原烈火》初版仅发行二千册，过了两年才售罄，《佩德罗·帕拉莫》初版印三千册，也鲜有人问津，历时4年才卖完。但是多年以后读书界如梦初醒，开始狂热地买他的书来读，以至这两本书不断重印，印数达五六十万册，仍供不应求。

《平原烈火》由16个短篇组成，写1910年墨西哥革命前后的社会生活。作者用很多篇章表现了资产阶级革命的不彻底性。《平原烈火》写一支起义军缺乏明确的行动纲领，最后招致失败；《人家给了我们土地》写土地改革的欺骗性，农民们高高兴兴去看分得的土地，却发现好地都归了庄园主，他们得到的都是不毛之地或是“坐落在悬崖上面”的小块地。作者写人往往先勾轮廓，再补细节，多用内心独白刻画性格，情节发展不受时空限制，主客观界限也常被打破。

在这部小说集中，描写现实的比重较大。但现实背后的神秘力量还是时时显露出来，甚至成为人物命运的主宰。《只因为我们穷》写一户穷人的悲惨生活。大女儿和二女儿由于穷，经常跟村里男人鬼混，后来沦为妓女。为使三女儿免遭噩运，父亲送她一头怀孕的母牛，使她不致为嫁资而厕身下流。不幸的是，河水猛涨，冲走了母牛和刚出生的小牛，三女儿面临着跟两个姐姐同样的命运。

这是个普通的故事。但在作者笔下却有着异乎寻常的表现。故事开头，作者就通过小男孩的叙述对水作了一番渲染：雨在不停地下，河水在不断地上涨，已经漫上大道。写那两个堕落的女孩，则说“她们老是去河边打水，一不留神就溜进畜栏里，光着身子，每人身上抱着一个男人，满地打滚”。

在玛雅神话传说中，管水的雨神不断需要童男童女的祭祀，否则就要用干旱或暴雨来惩罚人们，因此河水雨水都是凶兆。一开始这种描写已经预示了人物的不幸结局。结尾部分写三女儿达霞为丢失了牛而在河边哭，她“眺望着河流，不停地哭着，脸上淌着肮脏的泪水，好像是河水流进了她的体内。……她嘴里发出像河水拍击两岸那样哗啦哗啦的声音，使她全身都颤抖起来。河水还在继续上涨，河边漂来的腐烂气味直往达霞那湿润的脸颊上扑。她那两个小小的乳房上下起伏不止，仿佛突然也开始发胀……”河水的上涨伴随着达霞身体的发育，身体的发育暗示着堕落的前景，不幸如同已进入体内，像眼泪般哗哗流淌的河水一样，与达霞本人溶为一体，无法摆脱了。

这种物与人之间的神秘关系在中篇小说《金鸡》中得到进一步展示。《金鸡》的主人公是个叫宾松的流浪汉，他在斗鸡场上作司仪，遇到一只斗败受伤、奄奄一息的金鸡，便带回家疗养。金鸡一天天康复，宾松的母亲却一天天衰弱，当金鸡精神焕发，重上战场时，他母亲却死了。金鸡屡战屡胜，宾

松靠它发了大财。

几个月后，金鸡在格斗中再次负伤，不治而死，宾松跟着就濒临破产了。无奈中去赌博，遇到一位叫“阉鸡女郎”的歌女，经她指点，场场必胜，于是他娶了“阉鸡女郎”，结果连赌场老板的家产都赢过来了。只要“阉鸡女郎”陪座，每场必胜无疑。有一次很不走运，上场就输，直至输光。他孤掷一注，将全部家产押上，又输了。他回身推推久坐不动的“阉鸡女郎”，发现她已死去多时。

显而易见，人与动物，动物与金钱，金钱与人之间存在着一种神秘的感应转换关系，金鸡康复了，宾松的母亲死了；金鸡死了，宾松的钱财也去了；女郎的去留也伴随着钱财的聚散。人与物相通，而那条神秘的感应线则被一只不可把捉的手牵动着。在这一点上，这部作品与蒲松龄的小说有异曲同工之妙。

《佩德罗·帕拉莫》是胡安·鲁尔福已有定评的代表作。从其生活容量之博大，哲理探索之深邃，表现手法之特异来看，本篇无疑是上乘之作。

小说的情节线索简单而清晰：一个名叫胡安·普雷西多的年青人遵从母亲临终的嘱咐，到科马拉村来找他的生身父亲佩德罗·帕拉莫。而帕拉莫已在此前去世，一场饥馑肆虐之后，村里只剩一些鬼魂。胡安不知自己已入鬼域，在村子住下来。通过跟这些徒具人形的鬼魂的交往，他知道了父亲罪孽深重的一生：为骗钱赖债而娶亲，然后遗弃妻子；偷移地界，谋财害命；糟踏良家妇女，最后被自己一个醉酒的私生子砍死。

从社会意义的层面看，作品对农村中阶级压迫的描写和对恶霸地主帕拉莫的人生悲剧的揭示都是极其深刻有力的。佩德罗·帕拉莫是庄园主之子，幼时父亲被杀，精神受到刺激，长大后玩世不恭，为非作歹。他把家产挥霍殆尽，又通过巧取豪夺将全村土地攫为己有。他坑蒙拐骗，杀人灭口，无恶不作，成了地方上一霸。

但是他能决定别人的生杀予夺却不能决定自己的命运：最痛心的是他的爱子米盖尔之死。米盖尔蹂躏过村里半数的姑娘，他在一次冶游中跌下马摔死了。而内心最深的创痛是他情感追求上的失败。他从小就爱着女友苏珊娜，然而秋水伊人，总难如愿。苏珊娜也命运多舛，从小跟父亲远走他乡，长大后结婚不久便守了寡，父亲又同她发生了乱伦关系，使她精神濒于崩溃，几经磨难才回到科马拉村。帕拉莫总算盼回了朝思暮想的恋人，但苏珊娜已经神智不清，不久就死了。帕拉莫幻想破灭，便对村民进行疯狂的报复，一批批的人离乡背井，或在饥饿中死去。冷眼旁观的帕拉莫也心力交瘁，最后被疯子砍死。

《佩德罗·帕拉莫》被认为是魔幻现实主义的典范之作，它在艺术表现上颇有独到之处：

首先，打破时空界限，从“主观时间”、“心理空间”进行结构。小说以普雷西多回乡寻父开头，而在此之前，他已是躺在墓穴里的死尸，正在同老乞丐说寻父的经过。忽然这里插进一段帕拉莫年青时的恋爱故事，再接上普雷西多与老乞丐的对话，叙述帕拉莫娶妻，从这里一下跳开，说米盖尔骑马摔死的事，再突然回溯多年前的帕拉莫大发不义之财的经过。在这里，物理时间的秩序已完全失去意义，事件和场面的先后断续完全依循人物的心理流程和作者的构思意图。

物质空间的界限也被打破，与心理空间交叉重叠。少年帕拉莫蹲在厕所

里却似乎置身于鸟语花香的山林，感受着苏珊娜柔软的手，湿润的嘴唇和朝露般的吻。当他喃喃地倾诉着对苏珊娜的爱慕之情的时候，一声断喝把他拉回了现实：

“我说，快从厕所里给我出来，小子。”

“好的，妈妈，我这就出来。”

“我想起你，想起你那海水般的眼睛注视着我的情景。”

少年帕拉莫显然同时存在于过去和现在，厕所里和山岗上。在另一处，管家替帕拉莫去向多罗莱斯求亲，没有趁机敲一笔钱，帕拉莫对此不满，二人有如下一段对话：

“你简直是个孩子。”

“真见鬼！说我还是个孩子。都过 55 岁的人了！他几乎连乳臭还未干，而我已经是入土半截了。”

“我是不想破坏她的兴致。”

“不管怎么说，你是个孩子。”

“孩子就孩子吧，少爷。”

本来是彼时彼地确定的时空中二人的对话，其中一人说出“真见鬼”一段话，缩回内心去了。这段内心独白同时又起着直接向读者抱怨的作用，类似中国戏曲舞台上的打背弓。故事发生的过去时空与读者阅读的现在时空连接在一起了。

其次，生死齐一，人鬼等同。作者对主人公帕拉莫一生的经历和生活的各个方面都有细致的描写，但对他的死却轻描淡写一笔带过，甚至没有正面触及。人们只是从醉汉手中带血的刀子和家丁说他的“你可捅了大漏子了”判断出帕拉莫被杀了。在帕拉莫死的过程中和死去之后，他照样在感受，思想。死是他的另一种“生存”方式。在此之前，他所挚爱的恋人苏珊娜死去时，他已经活到了尽头，如同行尸走肉，生犹如死。小说一开始，就经普雷西多的口吻叙述他的见闻，他接触了许多栩栩如生的人，却都是死去已久的幽灵。读到中途，读者才发现叙述者本人也是鬼魂，小说通篇是人事却又是“鬼话”。

再次，不取传统小说的全知叙述角度，将叙述者“我”的作用限制到最小范围，并且尽量避免作者流露褒贬和评论的倾向。主要靠对话、回忆、内心独白、靠客观的场面描写来展示人物命运。事件的来龙去脉并不和盘托出，只写出最有暗示性的一鳞半爪，而大量的空白处则由读者靠自己的想象去联接填补。有时候则只叙述人物梦魇和幻觉中的情形，其真实内涵由读者根据上下文去猜测。

放弃了全知叙述角度，作品对读者的依赖程度大大加强了，读者必须全身心地沉浸其中，在想象中参与事件，方能窥见全貌，领略其精神要义。

6. 科塔萨尔与“反小说”

胡利奥·科塔萨尔（1914～1984）生在比利时首都布鲁塞尔，4岁时随父母回到祖国阿根廷。他在大学读过一年文学和哲学就当了中学教师，一面读书一面写作，后来在大学讲过一段法国文学，从1951年起担任联合国教科文组织译员。

科塔萨尔早年深受唯美主义影响，写过一些华丽而空洞的诗，后来师法

博尔赫斯，作品呈现浓厚的虚幻神秘色彩。1951年出版短篇小说集《角斗士》，引起文坛注目。其中《角斗士》写一个敏感的女孩梦见自己变成了类似老虎的怪物，她又在一座迷宫式的屋子里与怪物相遇，无法摆脱。《被侵占的房子》写两兄弟住在一座结构复杂、门廊交错的屋子里，渐渐受到威胁：一些无形的闯入者占了房子，堵死回廊，封闭门窗，他们的活动空间越来越小，最后竟无处立脚了。50年代后期，他开始更多地关注社会现实，已不满足于单纯表现迷宫中的精神游戏，作品中写实成份增加。1960年出版长篇小说《彩票》，作品在迷幻的情境中溶入了厚重的社会内容，既充满想象力又颇能发人深思。

《彩票》写的是一次神秘的航行。一群买彩票中奖的人被邀请乘远洋巨轮去航行，他们高高兴兴地上了船，渐渐地都感受到了一种异样的气氛：船开往哪里？没人知道；船长在哪里？也没人知道。一伙年青人说他们打听到了船长的下落：他正生着病，就在船尾躲着。许多人要去找船长，却发现通往船尾的路都堵死了。于是大伙都挖空心思想办法通过障碍，结果有些人到达了船尾，更多的人则滞留原处。这些到达船尾的人发现了什么？轮船最后开向何处，作者未作交待。有人问及科塔萨尔时，他说他也不知道。作者将不同社会阶层，不同身份的一群人集中起来，由一个偶然的会将他们置于同一生存处境中，无非是要检测一下，面对人生道路上的坎坷、迷惘，各人将有何作为。各人都在进行探索，但途径和结果却大不一样。

代表他创作最高成就的是1963年出版的长篇小说《踢石戏》。小说写一群阿根廷青年，对国内生活感到厌倦，而向往西方社会的花花世界，于是移居巴黎。置身于这个国际大都会，他们徘徊于灯红酒绿之间，却感到无所适从。他们无法将自己溶入这个社会，孤独感窒息着每个人。况且，他们逐渐发现，在经济、文化高度发展的欧洲，许多人生活得并不如想象的那样快乐，对外来人更非乐土，于是他们告别巴黎，回到了祖国。书中人物的思想感情折射着作者本人的内心矛盾：国内生活、本土文化不能令人满意，但国外的现代化都市也不是自己的栖身之地，绕树三匝，不免彷徨迷惘。

《踢石戏》是长篇小说，但各个章节之间没有直接联系，都可独立成章，合在一起又明显是一个整体。它打破了传统小说的叙述、结构方法，时间和空间顺序经过重新排列组合，情节跳跃式发展，只给出事件发展的片断和零碎场面，而将大量的内容储存在叙述的缝隙中，由读者根据已有的线索去发掘。从某种意义上说，作者提供的是半成品，最后一道工序则只给出图样，由读者去加工完成，作品呈现出接受美学的所谓“召唤结构”。立体主义画派的拼贴手法也被作者用于小说构思中，新闻报道，述评等文献性资料常被用作拼贴材料。前期小说中的迷幻色彩在这里得到进一步渲染，整部作品所要营造的就是一座社会迷宫，每个人都置身其中，但找不到合适的位置。作者所要描述的，是在迷宫中盲目摸索的众生相。

科塔萨尔的《踢石戏》发表后，评论界一致称之为“反小说”，认为它全面背弃了传统小说的观念和手法。科塔萨尔自己说，从美学角度说，他也许越写越糟，但他很高兴，“因为我越来越接近我认为在这个时代我们应该描写的对象。从某种意义上说，这似乎很像自杀，但自杀总比充当活僵尸要好。也许有人会想，一个作家竟然要拆毁他的写作工具，这岂不荒唐。可是要知道这样的工具已经显得陈旧啦。所以我愿意从零开始，重新武装自己。”看来他是刻意求新，创立一种最适宜反映拉美现实生活的新形式。

7. 富恩斯特——世界主义者眼中的民族现实

卡洛斯·富恩斯特（1928~ ）是墨西哥小说家。他生长在一个外交官家庭，从小就接触多种外语，并曾在美洲大陆和欧洲许多国家游历。语言的优势和广博的见闻使他视野开阔，也增加了他作为作家的使命感。欧美国家科学技术突飞猛进的发展和社会科学研究层出不穷的新成就，使他备感拉丁美洲国家的落后，经济状况更是形成鲜明的对照。他说：“我活着就是为了写作。要写豪富和贫困、奋斗与消沉、爱情与仇恨”，富恩斯特与前辈作家的一个明显不同是：作为一个世界主义者，他更多地师法欧洲文学大师们的手段，更倾向于以欧洲人的眼光来观察和解释拉美人的现实生活。所以他的作品在欧洲广泛流传，对欧美作家有较大的影响。

富恩斯特的成名作是1959年发表的《最明净的地区》。此后还发表过一系列独具特色的中短篇小说，如《好良心》（1959），《阿尔特米奥·克鲁斯之死》（1962），《换皮》（1967），《遥远的家族》（1980），另有一部戏剧集《原始的君主》（1971）和两部文学论著：《西班牙美洲新小说》和《两个门户的房子》（1970）。

《最明净的地区》是他的代表作，他自称是一部“墨西哥现代社会的总结”。作者以首都墨西哥为背景，展示了从民主革命到50年代墨西哥社会的历史和现状。长达30年的独裁统治结束了，墨西哥面临着重大的历史转折。作者的笔锋深入到社会生活的各个层面探幽发微，对这个巨富与赤贫并存、平庸而又怪诞、充满纷乱与迷茫的国度进行了仔细诊断。他抨击为富不仁的经济暴发户，见利忘义的奸商和丧失廉耻、四处钻营的政客，指出墨西哥今天贫穷落后的主要根源是1910年资产阶级革命不彻底，封建势力和外国资本主义势力仍然主宰着国家的命运。在墨西哥城这个“最明净的地区”，也充满着尔虞我诈，弱肉强食，人活得没有安全感，没有希望。伦理道德观念，价值观念一片混乱，许多人自甘下流，醉生梦死。有的人随波逐流，游戏人生。银行家罗伯雷斯由赤贫而暴富正是由于这个混乱的社会给他提供了可乘之机。他的人生态度是：要么发财，要么饿死，要发财就得不择手段。诺尔玛·拉拉格伊是充满欲望的女人，她的生存意义就在于认准金钱和男人穷追不舍，不惜冒险去寻求刺激。伊克斯卡·西恩富戈斯是个有特异功能的人，他无孔不入，无所不在，洞悉一切，作者正是借助于他的眼力，将社会的真相和人们灵魂深处的隐秘揭示出来。知识分子沙马格纳是社会良知的代表，他认为墨西哥正在抛掉独特的民族传统，变成一个堆积着从世界各地冲来的种种破烂与脏土的垃圾场。他主张抵制欧洲的渗透，特别是“精神渗透”。作者则提出了自己的看法：墨西哥本来就是个在血统上和精神文化上多种因素交融而成的国家，继承传统和接受欧洲影响都是必要的，关键在于推陈出新，创造属于当代社会的新东西。

《最明净的地区》在写作手法上从美国作家多斯·帕索斯的《美国》三部曲得益不少。帕索斯用过去时写现在和大量插入报纸标题，新闻剪辑、商业广告的“新闻短片”手法也是富恩斯特的惯用手法，同时他还还将福克纳用现在时描写过去的手法，劳伦斯用将来时叙述的手法也一并采纳。由于他将多种手法熔于一炉，这部小说在表现形式上给人以全新的感觉。

富恩斯特的另一部重要作品是《阿尔特米奥·克鲁斯之死》（1962）。

这部小说以同名主人公在弥留之际对一生的回顾为线索，叙述他在墨西哥革命战争和战后的经历。克鲁斯是黑白混血儿，小时候是淘金的奴隶，投入革命战争后，逐渐形成了对爱情、忠诚和正义的看法。战后他身居高位，手掌大权，钱财滚滚而来，物质上得到极大满足。但是忠诚和正义感却已丧失，他也无力爱什么人了。作者想要指明：墨西哥的精神财富已经枯竭，如同行将就木的克鲁斯。应当有个新的墨西哥出现。

作者塑造的克鲁斯，随着生存环境的改变，其性格也在改变，他残暴而多情，狡诈又单纯，使人敬畏，又使人扼腕叹息，是个很能打动人的形象。作者在艺术表现上继续探索新方法，有时以第一，第二和第三人称交替叙述，有时将三种时态混合在一起。在结构上他采用了易卜生剧作那样的回溯式方法，即从临近高潮处落笔，情节沿两个方向发展：一是往回叙述，从病倒，老年，壮年到儿时；一是往前发展，从病倒到死去，两条线索互相交织，推动情节发展。这样大大扩展了作品的时空容量，又使情节更为集中。

8. 马尔克斯——魔幻现实的见证人

加夫列尔·加西亚·马尔克斯（1928.3.6~ ）是哥伦比亚当代文学的代表人物，魔幻现实主义的最杰出典范。按瑞典学院的说法，“他的每一部新作都作为具有世界意义的大事而受到满怀期望的批评家和读者的欢迎”。

当瑞典学院于1982年授予他诺贝尔文学奖时，虽然他的长篇小说《百年孤独》已再版上百次，发行上千万册，风靡全世界。但马尔克斯创作的巅峰时期并未过去，三年后他又发表了《霍乱时期的爱情》，再次引起轰动。1993年他又完成题为《爱情和其他魔鬼的故事》长篇小说。他的辉煌的创作成就使人感到，不仅是诺贝尔文学奖给他带来了荣誉，他也给诺贝尔文学奖增添了光彩。

马尔克斯的主要作品除以上所提之外，还有《枯枝败叶》（1955）、《恶时辰》（1961）、《家长的没落》（1975）、《没有人给他写信的上校》（1961）、《一桩事先张扬的凶杀案》（1981）和短篇小说集《格兰德大妈的葬礼》（1962）。

中篇小说《没有人给他写信的上校》写一位退伍上校晚年贫困孤独的生活，上校形象的刻画逼真传神，极有特点。作者原本要将他写成一个喜剧人物，但动手写作时，长期刊登他作品的《目击者报》被政府封闭了，作者的阴郁心情立刻在作品中留下印记，上校的强颜欢笑和作者幽默笔法中总透露着缕缕苦涩的味道。作者对这篇作品极为钟爱，认为艺术价值在《百年孤独》之上。

长篇小说《家长的没落》是一部别具一格的反寡头小说，写独裁总统尼卡诺尔的一生。这个总统有无数个情妇，生有5000多个儿子。他母亲去世，他下令全国举哀100天，并把她的生日定为国庆节。他让老婆控制政府的各个要害部门，刚出生的儿子也被授予少将军衔。民众终于忍无可忍，起来推翻了他。作者将这位暴君的丑恶行径夸张到难以置信的程度，故意造成一种荒诞感，是公认的魔幻现实主义作品。

《百年孤独》是作者已获定评的代表作，它的面世被称作拉丁美洲的一场“文学地震”，西方世界称之为“当代的《堂·吉珂德》”。马尔克斯因此被认为是“继西班牙黄金时代的天才们之后，继巴勃罗·聂鲁达之后最伟

大的天才”。

《百年孤独》以小镇马孔多为活动场所，写了一个家族七代人的生活，人物众多，结构盘根错节。

这部小说首先是一部体现着现实主义精神的杰作。作者认为“拉丁美洲的历史也是一切巨大然而徒劳的奋斗的总结，是一幕幕事先注定要被人遗忘的戏剧的总和。”“在我们中间，还有着健忘症。”作家的责任是唤起人们对历史的记忆。它写的是一个大家族，同时也是拉丁美洲近百年的兴衰史。作者的取材有着严格的现实依据，书中生活场景以他的故乡或主要居留地为蓝本，主要人物大都以他本人那个庞大的家族的成员为原型，许多细节是他亲身经历，比如开头那段讲奥雷连诺上校在行刑队前想起的那个参观冰块的下午，完全取自他同外祖父观看冰块的事实。他的整天趴在地上吃土的妹妹也被写进了小说。就连长猪尾巴这样离奇的事，据作者所言也是确有其事。“以现实为依据”，这是他信守不渝的创作原则。

但是，在作者的笔下，现实仅仅是坚硬牢固的河床，那奔腾咆哮，裹挟着枯枝败叶，泥沙鱼虾，浩浩荡荡一泻千里的是想象的洪流，那蒸腾浮荡在水面河堤上挥之不去，迷离朦胧的是超现实的云雾。作者所关注的，始终是拉美人的精神现实。

作者写霍·阿卡迪奥的死是这样写的：

霍·阿卡迪奥刚刚带上卧室的门，室内就响起了手枪声。门下溢出一股血，穿过客厅，流到街上，沿着凹凸不平的人行道前进，流下石阶，爬上街沿，顺着土耳其人街奔驰，往右一弯，然后朝左一拐，经直蹇向布恩迪亚的房子，在关着的房门下挤了进去，绕过客厅，贴着墙壁（免得弄脏地毯），穿过起居室，在饭厅的食桌旁边画了条曲线，沿着秋海棠长廊蜿蜒行进，悄悄地溜过阿玛兰塔的椅子下面（她正在教奥雷连诺·霍塞学习算术），穿过库房，进了厨房（乌苏娜正在那儿准备打碎36只鸡蛋来做面包）。

“我的圣母！”乌苏娜一声惊叫。

于是，她朝着血液流来的方向往回走……

马尔克斯构思《百年孤独》达16年之久，直到脑海中兀然跳出这个场面，他才感到对全书的风格有了把握。在这里，街道，房间，乌苏娜和阿玛兰塔的行为动作都是精确可信的写实手法，唯有那一股带着生命余热、充满灵性的血流，伴随着神秘的气氛，它是虚幻的，然而以它来表现亲人之间的心灵感应，却又是极为真实的。马尔克斯曾说，他花了30年时间琢磨小说艺术，“才领悟到我们小说家常常忽略的事情，即真实永远是文学的最佳模式。”由上例不难发现，他所谓真实绝不仅是客观世界的物理真实，也包括人的精神世界的真实，包括梦魇、幻觉，心灵感应的真实。死者的血前去寻找亲人是真实的，菲兰达也是真实的，她生在幽灵徘徊的阴暗城市，“在一个月白风清的夜晚，她看见一个漂亮的白衣女人穿过花园向教堂走去。这个瞬间的幻象特别使她心潮激荡，因为她突然觉得自己完全像是这个陌生女人，仿佛这个女人就是她自己”；乌苏娜同样是真实的，她说搁在橱上的那个罐子会掉下来，它果然就掉下来摔得粉碎。

同样，鬼魂也是真实的。阿吉廖夫被阿卡迪奥用标枪扎死。晚上，乌苏娜却看见阿吉廖尔站在水缸边，“正在用芦苇草做的止血塞堵着脖子上的窟窿”。此后他总是站在水缸边洗伤口，布恩迪亚夫妇无奈，只得搬走。但是多年以后，阿吉廖夫又来了，“白发苍苍，动作颤颤巍巍”，已经衰老了许

多。鬼魂也会衰老，而且他在阴间又死过一次。这里的鬼魂，显然是布恩迪亚夫妇负罪心理和恐惧感的外化，它也正好符合拉美民间对于生死问题的看法。

此外，东西方神话传说中那些在人类精神历程中留有印迹的部分在作者看来也都是真实的。俏姑娘雷麦黛丝在狂风中乘床单升天的描写与作者少年时看过的《天方夜谭》中的飞毯故事不无牵连；马孔多连续下了四年零十一个月的大雨则是《圣经》中宇宙洪水的借用。

时间上的回旋和手法上的反复也是此书一大特点，七代人当中，有许多人名字重复，如奥雷连诺，阿卡迪奥；有的人行为重复，姑侄乱伦的事出现过三次；有的人重复自己，如奥雷良连诺熔化金币做小金鱼，卖了金鱼换金币，再熔化金币做小金鱼……一代代的人在重复着徒劳的努力，最后全被一阵风刮走，未留任何痕迹，有如《红楼梦》的结尾，“白茫茫一片大地真干净。”

作者的另一部重要作品是《霍乱时期的爱情》。这部小说初版就印了120万册，并立即引出连篇累牍的评论。小说再现了加勒比地区五十年的世事沧桑，它表现了战争、疾病和对环境的破坏，但主线是弗洛伦蒂诺·阿里沙、费尔明娜·达萨与其丈夫这三个人情感纠葛，被评论界认为是完美的爱情专著。

达萨曾自以为爱上了阿里沙，后来发现那仅是一种幻觉，她拒绝了阿里沙，嫁给了医生乌尔比诺。他们一起生活了50年，在公众心目中是典型的美满姻缘，实际上从新婚之夜起他们就明白彼此并不相爱。阿里沙被达萨拒绝后醉心于花街柳巷的冶游，一直未娶。他以追逐女人来填补在他心中留下的空白，直到渐入老境，他终于以对人生世相的精辟见解打动了达萨，使她投入了他的怀抱。但是早年那种生涩而清纯的感情已荡然无存。

《霍乱时期的爱情》是马尔克斯创作风格上的一个转折，《百年孤独》中那种云蒸霞蔚的魔幻色彩已消散殆尽，袒露在读者面前的是历历在目的峰峦沟壑。叙述手法干净利落，不再制造迷宫和旋涡，玄奥的哲理和神秘的宿命观念也淡而化之，阅读成为一件比较轻松的事。但是平淡中依然显露着绚烂，作者对人物心理、行为，对其周遭环境氛围的描写，一望而知是马尔克斯式的。《百年孤独》中那种贯穿全篇的幽默在这里更加发扬光大，只是《百年孤独》中的幽默总回荡着作者悲悯的叹息，而这里的幽默则有一种超然的谐谑，比如作者这样写乌尔比诺医生那只著名的鸚鵡：

这是一只羽毛被剪，脾气怪癖的鸚鵡。你要它讲话的时候它緘默不语；在你意想不到的时候，它却信口开河夸夸其谈……乌尔比诺医生借助于他教育热情中最艰辛的方法，终于使鸚鵡学会了像科学院院士那样讲法文。后来，完全是出于对美德的偏爱，乌尔比诺医生还教会它用拉丁文引吭高歌弥撒时的颂歌和圣·马克福音中的几个片断。但是教它四则运算的基本概念时，他却失败了。这样写一只鸚鵡作者还嫌未能尽兴，在后面又给它添了更为精采的一笔：当它在半夜看见贼翻墙进来时，机智地学了几声狗叫，那贼慌忙逃走了。不难发现，从塞万提斯传下来的夸张和幽默，在这里仍笼罩着淡淡的一层魔幻云烟。

马尔克斯一直认为，加勒比地区有着与欧洲迥然不同的现实，他称之为“神话的现实或魔幻的现实”。他本人在很大程度上也是这现实的一部分，他既有欧洲和东方文化的素养，又植根于拉美的现实，以加勒比人的眼光看

取这个独特的世界，那么他的作品自然是卓然不群，而又具有普遍意义的。

9. 略萨与结构现实主义

巴尔加斯·略萨（1936.3.28~）是秘鲁作家，他的作品在西班牙、拉丁美洲广为流传，并被译成多种外文，具有广泛的国际影响。

略萨从1952年开始写作，1962年发表长篇小说《城市与狗》一举成名。此后每两三年发表一部作品，主要有《绿房子》（1966），《“大教堂”里的谈话》（1969），《潘达雷昂上尉与劳军女郎》（1973），《胡莉娅姨妈与作家》（1977），《世界末日之战》（1981）和《马伊塔的故事》（1985）。此外还有剧本《达克纳城的小姐》（1981）和两部短篇小说集。他的文学成就受到高度评价，他本人在70年代被选为国际笔会主席。

略萨的作品始终以社会政治题材为主，具有对现实进行讽刺批判的强烈的倾向性，人称“拉丁美洲的德莱塞”。但在表现手法上略萨却是独树一帜，在小说结构上尤其讲究，被评论界誉为“结构现实主义大师”。结构现实主义的特点在《绿房子》和《潘达雷昂上尉与劳军女郎》中表现得尤为突出。

《绿房子》写20年代以来秘鲁北部的社会生活。全书由五个故事组成：鲍妮法西娅的经历和她与利杜马的婚姻；伏屋的一生；安塞尔的生平及绿房子的兴衰史；胡姆的反抗；四个二流子的故事。作者所要表现的是：科学技术的发展和城市的现代化并未改变普通人忍受剥削和压迫的命运，反抗的火山随时会爆发。他把不同人物在不同的时间、地点的经历分割为小块，按照新的时空顺序加以组合，使几条线索齐头并进，读者同时被几个悬念攫住，不能不穷根究底读下去。

《潘达雷昂上尉与劳军女郎》写的是，由于边境地区士兵不断骚扰当地妇女，潘达雷昂被派前去组建军中流动妓院——劳军队。他化装为商人带妻子和母亲前去赴任。工作很有成效。劳军队的活动被敲诈未遂的记者揭露，加之潘达雷昂为悼念军中名妓“巴西女郎”，公开穿起军服为她送葬，暴露了军官身份，一时舆论大哗，妻子出走，他本人被撤回，发配到北部高寒地带任职。

这部作品原本有30万字，但作者以独特的结构方式将全部内容压缩在17万字当中，读来别有风味。全书十章中有三章纯粹是对话，作者的叙述成分减少到零，而代之以电影的蒙太奇手法，通过镜头的移动，画面与声音的剪辑展开情节线索和人物内心活动的轨迹。有一段写上尉到妓院去体验生活、了解行情，作者是这么写的：

“我想打听一下……有关您的生意……”

“当然可以，”秋秋蓓严肃起来，表示同意，用眼睛打量着他，“不过我想你不会是到这来谈买卖的吧？可能是另外一种事情吧，潘托哈先生。”

“我头痛极了，”潘托哈蜷起身子，盖上毯子，“全身都散了架，又冷又热。”

“你怎么能不头疼呢？你怎么能不发寒发热呢？我太高兴了！”波奇塔跺着脚，“快四点了才上床，一到家就跌倒了，白痴！”

潘达雷昂·潘托哈跟妓女秋秋蓓说着话，紧接着就出现了躺在家里喊头疼的场面，中间没有任何连接成分。但是从他妻子波奇塔的抱怨，读者可以自己把断开的部分连接上。这种剪接方式有时是情节的主线和副主线跳跃式

地互相穿插，有时候是将两件不同的事情由一点相似处并置起来，互相烘托，如电台播音员与潘托哈的争吵与潘家婆媳与“方舟兄弟会”的争吵衔接在一起，使“争吵”的气氛更加热烈；有时则以一个意义相关的词把不相干的心事串连起来，比如：

“尝尝，要趁热尝，……我兴致来了，做了这种汤，你觉得怎么样？”

“您的口味真不错，选中了这四位姑娘。”“巴西女郎”调皮地对潘达雷昂笑了笑。

“各种发色和味道都有了。”

“太好吃了，妈妈，很像咱们沿海地方叫做奇尔卡诺的那种汤。”

在这里，美色与美食由“味道”一词串联起来，相得益彰。

在《绿房子》里也充满了场景的急剧转换，如在北方星旅馆安塞尔莫同欧塞比奥抢着付钱，一个闪回镜头，却是欧塞比奥在绿房子里付嫖帐。有时两人正在对话，横插进一个第三者，第四者。有时作者指定一个叙述人，由他控制人物的行动，推进情节。作者自称为“中国套盒式”写法。对白与独白、对话与叙述，此时此地与彼时彼地，梦幻与现实交叉混合，产生万花筒般的效果。

秘鲁评论家阿尔维托·桑切斯认为：“结构现实主义的现实的再创造，是要创造一个与上帝创造的世界有所区别的世界。”略萨谈到创作时写道：“伟大的小说不是去抄袭现实，而是把现实解体而又适当地加以组合或夸张。这并不是为了标新立异，而是要把现实表现得更富于多面性。”艺术史上的高峰都是艺术家将群山粉碎重新塑造而成，这是古今艺术家的共识。但是结构现实主义格外强调的除了“重塑”之外还有立体感和多面性。强调“素材被全部用完”，现实的每个侧面都被表现出来。在这一点上它与本世纪初毕加索所创立的“立体主义”画派一脉相承。立体主义主张把一切形象加以分解，然后根据创作意图将其重新拼装，立体派绘画往往在画面上同时表现物体的几个不同的侧面，从不同角度表现物象。这种艺术观念无疑给了结构现实主义以启示。

美国作家多斯·帕索斯对结构现实主义的影响也显而易见。帕索斯的代表作《美国》三部曲在表现手法上就很有特点：小说中的各部分独立成章，又相互关联；不设置一贯到底的人物，而以群像展览求整体效果；将文献性材料镶嵌入情节；以镜头转换的方法叙事。这些特点在略萨的作品中都有不同程度的运用和发扬。

由此看来，结构现实主义并非无本之木，它打破传统的小说观念，在虚构性叙述中加入真实成份，将不同的场景直接加以组接。这在其他艺术样式中已曾出现或本来就是常规手法。而略萨将它们拿来加以“结构”，使之在自己的艺术坩锅里熔为一体，从而浇铸出全新的塑像。

10. 多诺索—虚幻的故事与真实的现实

何塞·多诺索（1924～）是拉丁美洲爆炸文学的又一个杰出代表。他出生在智利首都圣地亚哥，曾在智利大学教育学院和美国普林斯顿大学读书，用英语和西班牙语写作。他的主要作品有长篇小说《加冕礼》（1958）、《这个星期天》（1966）、《没有界限的地方》（1967）、《淫秽的夜鸟》（1969）、《别墅》（1978）、《洛里亚侯爵夫人的神秘失踪》（1980）和文学评论集

《“爆炸”文学简史》等。

《加冕礼》写精神空虚的贵族和在穷困中奋斗的穷人，两个线索平行发展，最后纠结在一起，形成冲突的高潮。《这个星期天》以揭破资产阶级家庭的虚伪表象为主旨，全书分为两部，每部的前后由主人公的外孙回忆往事，作者以孩子的眼光来观察，以孩子的口吻叙述。《没有界限的地方》写“地狱”般的环境对善良的小人物的凌辱和扭曲。《别墅》是一部虚幻小说，时间是19世纪下半叶，地点却不确定。主要情节围绕一幢别墅展开：杜拉家族凭着对土著居民的敲骨吸髓，建造了豪华的别墅，里面住着一大家人，包括35个16岁以下的孩子。孩子们渐渐知道了丑恶的发家史，便趁着一次大人外出，在一位亲属率领下闹起了“革命”，把家中钱财分给穷人，或拿出去经商。大人们回来镇压了“革命”，并计划把别墅卖给外国人。在外国人到达时，漫山遍野的野草开始开花，一时间铺天盖地，令人窒息。大人们四散奔逃，但终被吞没，孩子们却凭着从土著人那里学得的避难方法而获救。作者自称“创造了一个并不存在的、超越了时间界限、然而真实可信的世界”。在神秘气氛的笼罩下，作者的主旨依然是对资产阶级本性的开掘。

何塞·多诺索的作品始终保持着一一般批判现实的锐气，表现手法却不拘一格：意识流，内心独白，时空重叠与交错，这些西方现代派文学的手法却能在其手上运用自如，《淫秽的夜鸟》可称为这方面的代表。

《淫秽的夜鸟》主人公翁伯特是个出身贫寒的年轻人，他一心想跻身上流社会，却总是在现实的铁壁前碰得头破血流。他给参议员海罗尼莫当秘书，在群众示威中负了伤，他的染血的绷带却被海罗尼莫拿去假装负伤，捞取政治资本。翁伯特来到鬼怪世界，相貌堂堂的他却被鬼怪们看做畸形人。他得了病，胃部切除大半，昏迷中他感到身上大部分已被换成鬼怪的器官，自己也成了鬼怪。他戴上面具，想获得新生，面具又被顽童打破，生活对于他就是一个凶险的魔阵，永远找不到出口。

小说的主线却从一个民间传说而来，农夫发现女儿和女仆为女巫所幻化，就杀了老女巫，把小女巫关进修道院，家族繁衍到200年后有了海罗尼莫，他的漂亮的妻子正是小女巫幻化而成。小女巫在修道院继续为非作歹，被赶了出去。一群来历不明的人搬进许多南瓜，修道院填满，最后一切都化为乌有。

这部小说的叙述方法花样翻新，现实与往事交叉；对话，叙述与内心独白不分；现实时空与心理时空的重合与倒错；电影蒙太奇手法，所有这些给读者提供了更多的参与机会，更大的阅读空间。当然，手法上的刻意求新，也产生了一定的负面效应，比如面对扑朔迷离的场景，读者不得不花过多的精力理清思路。作者自己对此也有觉察，他说：“黑暗中一切都改变了，时间、意象、意识层次都打乱了，连我自己也搞混了。”“不是我在写这部小说，而是小说在写我。”

11. “爆炸后文学”

“爆炸”文学涌现出一批在世界文坛上有地位的作家，他们找到了适于表现拉美生活的艺术表现方法，是拉美文学成熟的标志。“爆炸”文学促进了“拉美民族意识”的形成，为在文化和思想上的独立做出了贡献。“爆炸”文学持续20年，至70年代初呈现颓势。原因是其追求艺术技巧“新鲜、奇

特和古怪”的倾向和商业化宣传带来种种弊端，再者由于许多国家发生军事政变，大批作家流亡国外。1975年前后，一批30多岁的青年作家崭露头角，造成新的文学景观，被称为“爆炸后的新一代”。

“新一代”的作家从一开始就形成两种倾向：一种致力于扩展语言的表意功能，提出“语言就是一切”，“语言是表现艺术的核心，甚至在某种程度上可以是作品的主角。”代表作家有阿根廷作家马努埃尔·普伊格，他著有《蜘蛛女之吻》（1976），《天使的阴阜》（1979）和《永远诅咒阅读本文的人》（1980）；奈斯多尔·桑切斯，著有《语言喜剧演员》（1973）；墨西哥作家古斯塔沃·萨因斯，著有《铁制宫殿里的公主》（1975）和《老狼教父》（1977）；古巴作家塞维罗·萨而杜依，著有《眼镜蛇》（1972）等。这些人以嘲笑传统小说为乐事，具有明显的叛逆色彩。但他们一味追求“文字游戏”，“扭曲语言结构”，也常为批评界诟病。

另一种倾向是力图“更敏锐，更深刻地捕捉和反映现实生活”，坚持现实主义道路，也在表现方法上不断探索求新。古巴作家雷纳尔多·阿雷纳斯的《雪白的臭鼬宫殿》（1972），智利作家安东尼奥·斯卡尔梅达的《我梦见雪在燃烧》（1975），哥伦比亚作家布里纽·阿勃雷尤·门多萨的《逃亡的年代》（1979）、拉法埃尔·温贝托·莫雷诺—杜兰的《起床号》（1980），厄瓜多尔作家伊万·埃圭斯的《利纳雷斯女郎》，墨西哥作家豪尔赫·伊巴尔贡戈伊迪亚的《女尸》、《两桩罪案》（1979），费尔南多·德尔·帕索的《墨西哥的巴里努罗》，尼加拉瓜作家塞尔希奥·拉米雷斯的《你害怕鲜血吗？》（1977），秘鲁作家阿尔弗雷多·波里塞·埃地尼克的《为胡利乌斯准备的世界》和乌拉圭作家爱德华多·加莱阿诺的《爱情与战争的日日夜夜》（1978），以上作家作品是现实主义倾向的代表。

12. 魔幻现实主义及文学“爆炸”的成因

魔幻现实主义一词由德国评论家弗朗茨·罗1925年提出，1948年委内瑞拉作家乌斯拉尔·彼特里首先用这一术语概括当时在拉美已露端倪的一种文学现象，从此风行开来。在当代拉美爆炸文学的四大流派中，魔幻现实主义声势最大，实力最强，它的成因也最复杂。择其大端，有以下诸点：

地理因素。拉丁美洲地处太平洋和大西洋之间，有独特的地理、气候条件。广袤的土地，雄伟的山川，神秘的林莽，品类繁多的毒虫异兽、珍禽怪物，这种混沌未开，原始古朴的自然风貌本身就是现代社会一大奇观。哥伦比亚作家欧斯塔西奥·里维拉（1889~1928）曾在他的《旋涡》一书中有过精采的描述。智利文学家托雷斯·里奥塞科介绍里维拉笔下的拉美风景说：“那里人迹从未到过；树木上覆盖着寄生植物的活网，网上又覆盖着百万计的昆虫和幼虫；树木在说话，在活动，好似具备着魔力的生命。这个丛林里有无数居民：成群吵闹的猴子、大片的蚊群，它们会冷不防地扑向所有生物，几秒钟内把它吃光；瞎眼的鳄鱼在停滞的水潭里躺着；甚至更重要的是，整个森林连一刻也不宁静，它可怕地活动着，都处在妊娠、衰败、暴行和死亡的变异之中……”甚至“无数的花朵，以肉感的悸动在收缩，分泌出粘糊的汁液，使人像吃了药一样麻醉，邪恶的藤蔓发出嗡嗡之声，使动物不知所向……”现实本身就是林林总总，光怪陆离，作家只需如实描述它的本来面目，就足以造成神秘新奇的效果。

文化因素。美洲最古老的居民印第安人早在 15 世纪之前就创造了风格独特的美洲文明，至今犹在的金字塔、祭坛、神庙和宫殿遗址竟被人疑为外星人所造。印加帝国和玛雅人、阿兹台克人、基切人等共同创造的印第安文化至今影响着美洲。《波波尔乌》、《拉维纳尔武士》等形诸文字的作品和不计其数的口头文学仍在广泛流传，阿斯图里亚斯、马尔克斯等人都直接受过影响。印第安人的图腾信仰认为每个民族以至每个人都与某种动植物或无生物之间有着姻亲或感应关系，因此万物有灵，物与人相通，人与神、人与鬼相通观念根深蒂固。神话传说中战神经过长途跋涉择地而居的故事，“虎色金黄”象征衰败与死亡的观念，黄蝴蝶预示凶兆的观念都在《百年孤独》中出现过。以天主教和《堂·吉珂德》为主要内容的西班牙文化，黑人带来的非洲文化，经由各种途径传入的阿拉伯文化，也都先后溶入了古老的印第安文化。

外来因素。为使拉美文学与世界文学同步发展，取得应有的国际地位，文学界的有识之士在 30 年代就提出了借鉴西方文学的主张。卡彭铁尔提出“必须深刻地认识到欧洲现代文学艺术的代表性的价值”。认真研究西方文学，从中找出建设性的，能够把拉美人的思想和感情更有力地表达出来的方法。拉美的作家应当熟悉西方文学的典范性技巧，因为“我们自己还不具备这种职业传统”。奥克斯维奥·帕斯也认为：“为了回到原地，首先要敢于走出去。只有浪子才谈得上回头。”

这种拿来主义的主张引起了有关如何发展民族文学和要不要借鉴西方文学的论争，最终还是达成了共识：既要保持纯正的美洲本质，又要掌握现代文学的职业手段。卡彭铁尔 40 年代末发表的，取得国际声誉的《人间王国》更给这种主张提供了有力的佐证。

当代有影响的拉美作家，无一不对西方文学有深切的了解。他们许多人常年侨居国外，作品也往往先在国外出版。他们能以世界性眼光观照拉美现实，因而他们既能抓住拉美的本质特征，又能以国际的通用的艺术语汇加以表现，从而获得普遍的理解。

社会因素。拉丁美洲的独特社会历史环境也是魔幻现实主义繁荣的要素。拉美社会最独特的一点是寡头独裁统治香火不绝，海地的杜瓦利埃家族，其独裁统治一直持续到 1986 年；尼加拉瓜的索摩查家族也出了几个令人谈虎色变的暴君。在民主浪潮席卷全球的当代世界，这也算一天“神奇现实”。独裁统治者总要给自己编造神话，我即是国家、民族、人民，我即是一切。正如富恩特斯所说，“将这种漂亮话本身通过文学作品反映出来，就带有魔幻现实主义色彩。”另外，寡头政治对舆论的钳制，也迫使作家有话不直说，大量采用暗喻、象征等迂回曲折的手法表达自己对现实的态度，这也成为魔幻现实主义作品风格特征之一。

当然，如同结构现实主义、心理现实主义、社会现实主义几大流派一样，魔幻现实主义归根到底是拉美文学自身变革发展的产物。15 世纪末西班牙殖民者入侵美洲后，印第安文学作品被焚毁殆尽。为创造新的文学，拉美人一代一代在进行艰苦努力，自 19 世纪下半叶，浪漫主义文学、现代主义文学、先锋派文学、现实主义文学，直至五六十年代出现以魔幻现实主义为主力的“爆炸文学”。拉美作家在艺术上不断与传统决裂，不断探索新的艺术天地，这本身已形成一种传统，它使拉丁美洲的文学永葆青春活力。

七、苏联、东欧文学

1. 概述

苏联当代文学肇始于 50 年代中期社会政治和文艺思潮的历史性转折。1953 年斯大林逝世，1956 年，苏共 20 大召开，在会上赫鲁晓夫提出要将 75 万名官员解职，并进行经济改革。老作家肖洛霍夫指出近 4000 名苏联作家中包括了一大批“死魂灵”，此前的大部分作品是“无用的垃圾”。各种迹象表现，苏联历史在非斯大林化的旗帜下揭开了新的一页。

爱伦堡中篇小说《解冻》的发表，标志着文学新阶段的到来。这部小说虽不能称为杰作，但它大胆而及时地描写了社会生活和精神领域业已出现的自由迹象，从而赢得了无数狂热的读者。在此前后出现的一批作品，如潘诺娃的小说《一年四季》（1953），奥维奇金的特写《在前方》（1953），佐林的剧本《客人》（1954），考涅楚克的剧本《翅膀》（1954）大都具有暴露倾向，形成一股被称为“解冻文学”的潮流。

在这股解冻思潮的推动下，诗人帕斯捷尔纳克将他长期酝酿、精心结撰的小说《日瓦戈医生》投给《新世界》杂志被拒绝，便于 1957 年在意大利出版，次年获诺贝尔文学奖。这部小说被指为反对十月革命和社会主义制度的作品，作者受到公开批判。

60 年代初，随着人道主义思潮的涌动，文学对个人在历史和现实中的命运给了更多关注，作家对社会生活中的“冰冻”现象给了更有力的冲击。1962 年 11 月，《新世界》杂志发表了炮兵连长索尔仁尼琴的小说《伊凡·杰尼索维奇的一天》，此后写监狱、流放所、劳改营生活的“集中营文学”作品相继出现。1963 年，特瓦尔多夫斯基以手抄本形式流传两年之久的长诗《焦尔金游地府》公开发表，叶甫图什科也写了《斯大林的继承者》一诗，对斯大林时代进行抨击。赫鲁晓夫曾在别墅中朗诵《焦尔金游地府》一诗款待法国作家萨特、波伏瓦和罗伯·格利叶一行，但这些作品依然受到思想文化界正统势力的猛烈抨击。

在六七十年代，作家为争得创作自由仍需付出高昂的代价。1964 年，列宁格勒年仅 24 岁的诗人约瑟夫·布罗茨基被法庭指控为“懒汉和寄生虫”，判处五年强制劳动，西尼亚夫斯基和凡尼尔两位作家在莫斯科被捕，罪名是在国外发表作品。他们后来均被驱逐出境。布罗茨基 1987 年以美国诗人的身份获得诺贝尔文学奖。索尔仁尼琴于 60 年代末又在国外出版了《第一圈》和《癌病房》两部小说，1970 年获诺贝尔文学奖后受到政府严厉惩处：剥夺公民权，并驱逐出境。

70 年代以后文学创作中一个突出现象是长篇巨制不断涌现。西蒙诺夫的《生者与死者》、《军人不是天生的》、《最后一个夏天》三部曲，恰科夫斯基的五卷本小说《围困》都是“对战争事件作全景描写”，不仅写“战壕真实”，也写“司令部真实”。普罗斯库林的《命运》和《你的名字》两部曲对一个漫长的历史时期进行立体镜式的反映和全方位透视，此外还有邦达列夫《热的雪》、《岸》，阿勃拉莫夫的四部曲《普里亚斯林一家》，阿纳尼耶夫的《没有战争的年代》，艾特玛托夫的《一日长于百年》和冈察尔的《你的霞光》等。长篇叙事诗也再度复兴，主要有伊萨耶夫《记忆的远方》，罗日杰斯特文斯基的《二百一十步》等。

一批着力塑造“正面人物”的作品在对人性的深层挖掘和表现上取得了成绩，如瓦西里耶夫《这里的黎明静悄悄……》（1969），贝科夫的《方尖碑》等六部战争小说，格拉宁的中篇《克拉芙季娅·维洛尔》，索罗金的长诗《天鹅飞翔》，利帕托夫的中篇《普隆卡托夫经理的故事》，德沃列茨基的剧本《外来人》，罗佐夫的剧本《处境》和盖利曼的电影剧本《反馈》。

也有的作家更侧重于从道德批判的角度表现生活，如特里丰诺夫的中篇《滨河街公寓》，沙特罗夫的剧本《明天的天气》，万比诺夫的剧本《去年夏天在丘里木斯克》，阿尔布卓夫的剧本《残酷的游戏》，罗佐夫的剧本《婚礼之日》，罗申的剧本《赶紧行善》，艾特玛托夫的中篇《白轮船》，利帕托夫的长篇《伊戈尔·萨沃维奇》等。

由于特殊的国际政治局势，当代东欧各国在意识形态和思想文化领域同苏联保持了大体一致的趋势和风貌。虽然阿尔巴尼亚坚持霍查路线，孤立于国际社会之外，南斯拉夫走不结盟道路，匈牙利、捷克斯洛伐克出现大的政治动乱，苏联的文艺理论著作和文学作品的大量译介，作家间的频繁交往使整个大环境形成了自己的特点。

南斯拉夫是多民族国家，有悠久而多样的文学传统，20世纪以来，现实主义，表现主义及其它现代主义流派都取得了一定成绩。战后安德里奇发表长篇小说三部曲《德里纳河上的桥》、《特拉夫尼支纪事》和《女士》，1961年获诺贝尔文学奖。乔皮奇、卡列布、波特尔的小说，弗兰尼切维奇、奈斯基的诗歌也都各具特色。六七十年代以后长篇小说创作取得新的进展，产生《旗帜》（克尔莱）等一批作品。

匈牙利1945年解放后，一批流亡作家回国。1956年“匈牙利事件”使大批作家受牵连，60年代被捕作家大都获释，重新开始创作。戴里·蒂博尔发表《革出教门》、《没有判决》等小说，1964年他被选为柏林科学院名誉院士。卢卡奇的文学理论在世界范围内产生了影响。

罗马尼亚是文学思想比较活跃的国家，达达主义、表现主义、印象主义等现代派思潮都曾发生过影响，战后小说有巴尔布的长篇《坑》（1957），波波维奇的《权力和真理》（1973），萨多维亚努的历史小说《尼古拉与蹄铁》（1952）等，诗歌则以贝纽克的政治抒情诗为最有名。

波兰在战后有两位作家荣获诺贝尔文学奖，一位是以撒·辛格，1978年以《庄园》获奖；一位是契拉弗·米洛舒，1980年以《米洛舒诗选》获奖。另外，50年代的“黑色文学”、“清算文学”六七十年代的政治小说、历史小说和黑色幽默小说都曾产生过影响。

保加利亚战后主要作家有维任洛夫，代表作为长篇小说《干旱的平原》（1952）；迪莫夫擅长心理描写，主要作品有长篇小说《烟草》（1951），讽刺剧《带着泪痕的女人》（1959）和《罪人》（1961）等。此外有加贝的长诗、齐达罗夫和瓦西列夫的剧本。

捷克斯洛伐克文学进入当代之后，在诗歌与小说方面有长足的进展，诗歌在战后初期及50年代以赞美和平与新生活、批判法西斯战争为主旋律，六七十年代侧重于现代人心灵世界的探索，涌现出一大批诗人，其中亚·塞弗特以其意境清新、韵律优美的《塞弗特诗选》荣获1984年诺贝尔文学奖。60~80年代，米兰·昆德拉是十分活跃的小说家，他的几部主要作品和长篇小说《玩笑》（1968）、《生活在别处》（1973）、《为了告别的聚会》（1976）、《笑忘录》（1976）和《生命中不能承受之轻》（1984）已被译成20多种文

字在世界各地出版，从 80 年代末开始，又陆续被译为中文出版，在中国赢得了大批读者。

80 年代以后，东欧各国与西方国家交往日趋频繁，这将对东欧文学产生深刻影响。

2. 鲍里斯·帕斯捷尔纳克

帕斯捷尔纳克（1890～1960）是苏联俄罗斯作家，美国苏联文学专家马克·斯洛宁称他为“另一个俄罗斯的代言人”，因为他尽管一生都住在苏联，从未出过国，但是主流社会的价值观念、审美情趣和观照方式似乎对他没什么影响。从早年的诗歌到晚年的小说，他始终是个踽踽独行的异端分子，肖洛霍夫称他是“寄居蟹”，他坚持以自己的心感知，以自己的眼光观察，因此他的作品总是不合流俗。他写的是俄罗斯的另一重现实。

帕斯捷尔纳克生长在一个艺术家庭，父亲是美术学院教授，曾为托尔斯泰的小说作过插图，母亲是著名钢琴家。少年时代他沉迷于福音书、哲学和音乐之中，并苦学音乐理论和作曲达 6 年，但自学在音乐上难有作为，于是转而写诗，从十月革命前至 40 年代共发表近 10 部诗集，其中有 10 年潜心翻译莎士比亚悲剧和歌德的《浮士德》。他的诗具有象征派的音乐感、未来的口语倾向和超现实主义的意象，因而他被誉为先锋派诗人的大师和领袖。他的诗作少用新奇和怪僻的词，但他追求奇特的表现，他会说“浪花烘焙着波涛，就像烘焙华夫饼干”，“我的亲吻就像壶中倒出的水那样流过你的胸脯”，“远方惊慌失措，屋子摇摇欲坠，天空一片蔚蓝，像个久病初愈的人”，他也经常使用口语，故意混淆诗歌和会话的界限，他认为艺术家“通过自己的灵魂听世界”，其主要职责是“揭示或表现无人知晓的、无法重复的、独特的活生生的现实”。他关注事物的统一性、人与宇宙的关系、人类的命运，并作为人类创造精神的象征而永远保持艺术的敏感。

至 40 年代末，他觉得诗歌已不便于表达他对生活的体验和对历史的深沉思考，于是在莫斯科郊外蜚居 5 年，写出了史诗式的长篇小说《日瓦戈医生》。他给国内出版社投稿，受到严厉批评，转而投给意大利出版商，1956 年 11 月小说在米兰出版，立刻引起轰动，有的评论家甚至将它同《战争与和平》相提并论。时隔一年多，瑞典学院将诺贝尔文学奖授给了帕斯捷尔纳克。这一下激怒了苏联，舆论口诛笔伐，作协开除他会籍，高尔基文学院学生到他家示威，扔石头砸门窗，党政领导中有人宣布，既然帕斯捷尔纳克对苏联不满，他尽可以到“资本主义乐园”去，假如他前去领奖而不再回苏联，也决不追究。帕斯捷尔纳克急忙拒绝受奖，并致信赫鲁晓夫，恳求不要将他驱逐出境。此后，帕斯捷尔纳克又在一个小村庄度过寂寞的两年，于 1960 年 5 月 30 日病逝。

《日瓦戈医生》写的是人类历史上最重要的时期——十月社会主义革命前后俄国的生活，主人公尤里·日瓦戈是富商的儿子，但很早就被父亲抛弃，跟母亲相依为命，10 岁时母亲去世，他成了孤儿。在别人抚养下，他生活在知识分子和艺术家圈子里。他在大学里学医，同时对哲学、历史、文学和宗教极有兴趣。这种身世和经历使他性格内向、严谨、冷静、善于思考，并富于同情心。对俄国社会的黑暗腐败他深有感触，认为十月革命是“高超的外科手术，一下子就娴熟地割掉腐臭的旧溃疡”，但他不能理解新生的苏维埃

政权以革命的暴力对抗反革命的暴力。他认为暴力只能带来毁灭，只有善才能带来善。在急风暴雨般的动荡年代，他不愿违心地参与，同时又难以忍受局外人的孤寂与彷徨。他走遍俄国想寻找一个栖身之地，最后在乌拉尔山区住下来，爱上一个叫拉拉的女人。短暂的平静很快被打破：他流浪到西伯利亚，在游击队里当医生，拉拉由于政治迫害而逃亡国外。日瓦戈回到莫斯科后，穷困潦倒，死在街头。

这是一部以战争为背景的知识分子的心史、情史，它写了机缘、选择、欢乐、历险和死亡，写了人在天翻地覆的动乱年代里如何保持理智和尊严，寻求存在的意义，戏剧性事件与抒情描写融汇，充满诗情画意的幻想与深沉的哲理思考交混，既描绘了个人命运，又由此写出了社会的风貌和历史的轨迹。作者对风景、季节的描写一往情深，同时寓意深厚：花开花落，春去春回，草木荣枯，星移斗转，而森林、大地、宇宙依然如故。在喧嚣纷乱的表层下面，深藏着永恒不变的东西。它导引读者进入的是一个浩渺无际的精神空间。

3. 亚历山大·伊萨耶维奇·索尔仁尼琴

索尔仁尼琴（1918～ ）是战后苏联文坛另一个引起轩然大波的作家。1962年，当他的中篇小说《伊凡·杰尼索维奇的一天》经赫鲁晓夫批准在《新世界》月刊上发表时，公众对这匹文坛“黑马”一无所知，但是该期杂志总共9万余本在两天之内被抢购一空。次年小说出单行本，一次便印了70万册。当然，公众首先是为这部小说那惊世骇俗的题材所吸引；它是苏联文学中首开其端描述斯大林集中营生活的作品。随后不久，作者的文学奇才也得到普遍的赞赏，《真理报》甚至将他与列夫·托尔斯泰相提并论。但随后不久，随着政治气候的变化，苏联国内又对他展开了大规模的批判，60年代后期以后，他的作品只能在国外出版了。1968年，长篇小说《癌病房》和《第一圈》在西欧出版，次年即被苏联作家协会开除。1970年，瑞典学院将诺贝尔文学奖授予索尔仁尼琴，其时他的创作生涯才刚刚进入第八个年头。此后他又在国外出版了长篇小说《1914年8月》（1971）、《古拉格群岛》（共3卷1973—1976）等。1974年2月被苏联政府驱逐出境，同年10月被美国参议院授予“美国荣誉公民”称号，后移居美国。

正如瑞典学院授奖辞所称，索尔仁尼琴作品中最引人注目的是人道主义精神，他对不可摧毁的“人的尊严”和对破坏这一尊严的任何企图的批判，他对于从各种各样凶险的环境中顽强地表现出来的人的高贵品质的描写，对不同国家、民族和不同时代的人都有强烈的感染力。对人的责任、命运、尊严和价值的思考与他本人的身世密不可分，他的父亲作为沙俄军人战死在德国，使他成为遗腹子，他在卫国战争中身为炮兵连长曾两次获得勋章，但由于批评斯大林而被判刑8年，刑满后又被流放，1957年被宣布无罪，恢复名誉，此后又是由作品引起的一连串的大起大落，而且，差点死于癌症。个人的遭遇使他更容易理解他人的痛苦，对民族的苦难有更深切的感受。

《伊凡·杰尼索维奇的一天》中的主人公在战场上被德军俘获，逃回自己的部队后却被当做间谍判刑8年。他没有任何办法，只能设法在冻、饿与苦役的折磨中多喝一碗汤，弄到一小撮烟叶，使自己能活下来。

《第一圈》显然是以但丁《神曲》中的第一重地狱作比喻，根据作者的

亲身经历写成，描述的是一所特别监狱的情况。在这里，职业革命家，科学家和技术专家们由于误入“背离了正道的历史漩涡”而在铁丝网和高墙之内痛苦地消磨自己的生命。

比起这部文笔犀利、讽刺辛辣的作品，《癌病房》的调子要和缓得多，作品中充满了象征与隐喻，对现实的描写也远远超出了现实本身的意义，具有了寓言性质。在癌病房里，有靠着诬陷谄媚而爬上领导岗位的鲁萨诺夫，在疾病与死亡面前，他仍然以自己的级别和职位压人一头；有在政治旋涡中被随意抛掷，又身患绝症，“跟呆头呆脑的鸡似的，每只都面临着喉管上挨一刀的命运，可还都叽叽咕咕、到处觅食。一只被抓去宰了，而其余的还在刨土觅食”；也有死到临头还在偷偷跟人学拉丁文的书生。

癌症楼如同监狱，而且是狱中的死牢，人体的恶性肿瘤就像民族肌体上的疾患，横行无忌的腐败、欺诈、邪恶、道德沦丧，人的尊严被随意践踏，病房外的社会更不健康，因此他们许多人宁肯忍受病痛的折磨，终老于此，也不肯跨出这“死牢”一步。

但是即使是在这种绝境之中，生命之舟也没有轻易降下自己的帆，人性的光辉依然耀眼夺目。主人公科斯托格洛托夫在与病魔的搏斗中，猛然注意到女人的腿，手臂和身体，情欲的本能和欲望勃然而起，他爱上了女护士卓娅。为了不影响情欲，为了爱，他们扔掉了按治疗程序需要注射的阻止癌细胞扩散的激素，在笼罩着死亡气息的病房里做爱。“那怕是在墓道的入口处”，生命的激情也要自由喷射。作者以性爱为中心，谱写了一曲人性、人情、人的自由意志与人格尊严的赞歌。

在索尔仁尼琴的作品中，既有列夫·托尔斯泰那样博大而宽厚的爱心，又有陀思妥也夫斯基那样对人生世相的深刻洞见，在细节描写上，则像福楼拜一样精确细腻。《伊万·杰尼索维奇的一天》中的主人公将粥碗舐得精光，《癌病房》中的主人公“一小口一小口地”吃烤羊肉，“用舌头和嘴唇感受着每一小块鲜嫩的肉如何渗出汁来，如何散发香味，又怎样火候到家而丝毫不焦，感受着每一小块这样的肉里还蕴藏着多少未被破坏的天然魅力。”像这样令人过目不忘的片断俯拾即是。

长达两千页的《古拉格群岛》采用了数百囚犯的证词、回忆录及大宗官方与西方的资料，与作者本人的经历融合在一起，构成一部触目惊心的编年史。这部文献式的小说在西方售出了数百万册。

索尔仁尼琴善于处理史诗性的题材，并能提出人类生活的根本问题，作品具有不容置疑的道义力量。其中形形色色的人物构成了俄罗斯民族的形象。他通过人物和环境的变换对人的深藏不露的本质的揭示，使他的作品达到了与存在主义文学同等的深度。

4. 钦吉斯·托列库洛维奇·艾特玛托夫

艾特玛托夫（1928~）是吉尔吉斯民族作家，以中篇小说《查密莉雅》（1958）成名。此后发表的作品主要有《永别了，古利萨雷》（1966）、《白轮船》（1970）、《花狗崖》（1977）和长篇小说《一日长于百年》（1980）等。他的12部中篇全部拍成了电影或电视，有的还改编为歌剧或舞剧。他的作品已译成70余种外文，由90多家外国出版社发行，评介文章的数量已超过了他的作品本身。

艾特玛托夫生在农村，祖母那说不完道不尽的童话民谣给了他一个充满幻想和诗意的童年，但9岁那年任州委书记的父亲在大清洗中遭到镇压，这使他对神话与现实、历史与未来，生命的久暂和人性的善恶等问题格外敏感。他的作品总是以道德为主题，在神话传说、民谣、格言、谚语和吉尔吉斯风土人情交织而成的神奇现实中思考人生的价值、意义，剖析人性的善恶，寻求人世间永恒的，美好的精神要素。他认为作家是“时代的良心”，应当帮助人们更好地了解现实，扬善惩恶。

《查密莉雅》是作者的早期代表作，写真挚的爱情。女主人公查密莉雅是有夫之妇，她爽朗、活泼，带点野性美。从军的丈夫不懂她的爱恋之心，粗率淡漠，结果在共同的劳动中她爱上了一位退伍兵达尼亚尔。达尼亚尔孤僻、忧郁、腼腆，“他的全部家业就那件破大氅和满是窟窿的靴子”，但是查密莉雅感受到了他纯洁善良的内心和丰富细腻的情感，于是不顾流俗，与他远走异乡。在村民的一片责难声中，唯有叙述者“我”——查密莉雅的小叔子，一位痴心爱着嫂子的少年充分理解这对有情人，并衷心祝愿他们幸福。小说讲的是一个古老的故事，但它通过一个朴实、纯真、敏感而稚气未脱的山村少年的眼光映现出来，并采用了对比、反衬等等手法，因而读来清丽动人。法国作家阿拉贡称它为“描写爱情的空前杰作”，“字字句句都激起心灵的反响”，并亲自译为法文。

《永别了，古利萨雷》只写了老牧民塔纳巴伊牵着心爱的老马古利萨雷在回家路上的一夜，却通过回忆再现了他坎坷曲折的一生。这部作品的特点在于：它塑造了一个有很高境界的理想化的牧民，又栩栩如生地描绘了一匹马的形象。塔纳巴伊由小羊倌成为共产党员、红军战士、农庄牧羊人，从“天不怕、地不怕”到“缩手缩脚”，老气横秋；古利萨雷则从一个毛茸茸的小马驹长成追风赶月的千里马，再到疲惫羸弱，老死辄下。写人时其实在写马，写马又不过是在写人，人与马互相呼应、映衬、烘托、阐发，大大丰富了形象的内涵，加深了作品的意蕴。

《白轮船》描绘的是一个神话与现实交融的世界：一个偏僻的护林所三户居民的生活，核心是护林员与辅助工莫蒙在道德观念上的冲突，这是现实部分；有关吉尔吉斯民族起源的长角鹿妈妈的故事和一个七岁孩子自己编的白轮船的故事，这是非现实部分。整个故事情节被压缩在孩子七天的经历之中。莫蒙爷爷善良而软弱，他一直奉长角鹿为老祖宗，但迫于土霸王护林员的淫威，他忍痛杀死了自己心中的圣物，还参加了鹿肉宴席，他最后烂醉如泥，“像死人一样”躺在地上。肉体尚在，精神已经毁灭了；小孩完全沉浸在童话般的精神世界里，相信他可以变成鱼，顺着河流找到白轮船，找到船上的父亲。他最后弃绝险恶的现实生活，决心变成鱼，走到河里。当然他丧失了生命，但他所代表的纯洁与善良，他所向往的和谐美满却长留在人们心中。

非现实因素在《花狗崖》中进一步加强。时间不确定，情节淡化，人物更带寓意性，巫师、鬼魂、恶魔、水妖、人与美人鱼相爱、人死后神化，作品呈现出拉美爆炸文学那样光怪陆离的魔幻色彩。在长篇小说《一日长于百年》中，作者又加入了科学幻想成份，将苏联中亚荒漠地带一个小火车站的生活与美国和苏联在开发宇宙空间方面的明争暗斗联系起来，旨在说明：人类若不学会和平共处，那不仅在地球上，而且在整个宇宙都将无法安生而导致毁灭。

一位东德记者曾对艾特玛托夫说，欧洲人早已丧失了对世界的完整看法，艾特玛托夫的道德小说对他们的价值重建将有启发。但是艾特玛托夫则认为他的作品中体现出那种天真、完整的世界观也还无法使人从容地面对日趋复杂的现代世界。不过，客观地描绘出世界的本来面目，促使人们去思考价值、意义及“一切使人成其为人的东西”，终究会使人改善生存状况。

5. 维克多·彼得罗维奇·阿斯塔菲耶夫

阿斯塔菲耶夫（1924～ ）50年代初步入文坛，至70年代，其创作个性已得到充分展露，他对道德人性题材的偏爱，他的抒情色彩浓厚的散文化风格和白白性往事追忆的叙述方式和对西伯利亚乡土风情的精细描绘，使他的小说独具一格。1975年长篇小说《最后的问候》（1968）和《牧童和牧女》（1971）获得俄罗斯国家奖，他的才华始为文坛注目，1976年，长篇小说《鱼王》出版，并于两年后获苏联国家奖，标志着他的小说艺术已臻佳境，他已跻身当代苏联一流作家行列。

小说的散文化和抒情性是俄苏文学传统的特点之一，自屠格涅夫起，蒲宁、帕斯捷尔纳克等人或淡化情节，或着意抒情，都曾丰富了小说的表现手段，米·普里什文、帕乌斯托夫斯基等人在散文领域的执着探索也各有成就，加之阿斯塔菲耶夫创作初期的50年代，散文写作的风气正盛，这使他在小说创作中自然而然借重了散文的形式和手法，并给予了创造性发挥。

作者两部重要长篇《最后的致敬》和《鱼王》都没有采取长篇小说通常的作法，即人物、情节故事首尾贯穿，而是采用了单篇连缀的方式。《最后的致敬》全书由23个短篇和一个中篇组成，各篇之间的联系似断似续，每篇着重刻画一个人物或写一两件事，但合在一起它们又具有一定的整体感。《鱼王》分作两部，第一部由7个不算短的短篇组成，第二部的5篇则长短不一，其中《鲍加尼达村的鱼汤》和《白色群山的梦》则是中篇的规模了。这两部小说的整体结构与屠格涅夫的《猎人笔记》类似，而表现手法显得更为丰富多采，有时是象征性的隐喻，有时是自然主义的精确描绘，时而写景抒情，时而议论风生，比如《达姆卡》：

一个右手封在石膏里的男孩子用左手把蚊子揪死在窗上。

窗玻璃的一面淌着红色的血滴，另一面是明澈的雨滴。它们顺着玻璃流着，轨迹有重合的，间或曲折相交，但是血的污流和雨水的清流虽然交叉重叠，却相互冲刷不掉，……

这段细节描写显然已超出此时此地此情此景的局限，透射出更为深广的意蕴。《一滴水珠》中则是大段大段的景物描写：被河水掏空，根须婆娑的河岸，浮荡在河面上的白蒙蒙的水汽，森林中的霉味，腐烂的枯木，贪婪的蚊虫，突然惊飞的怪鸟，“月亮像一条银鳞斑斓的鱼在树梢头闪耀了一下，轻轻触及云杉的尖顶，就落向沿河的林带深处，再也没有跃起来”，“一滴椭圆形的露珠，饱满凝重，垂挂在纤长瘦削的柳叶的尖梢上，重力引它下坠，它凝敛不动，像是害怕自己的坠落会毁坏这个世界。我也凝然不动了。”作者触景生情，又引发出大段有关生命、欢乐与忧伤的感慨。从叙事到诗意的抒情，对生命感悟的白白性倾诉，作者不让自我深潜在人物、事件和景象的

见《苏联作家谈创作》。

底层，而是让它浮现出来，有时甚至直接以第二人称同读者交谈起来，这种自白性、自传性同抒情性融为一体，使小说具有了诗的特质。

与此相关的是作品中回荡涌动的道德激情，阿斯塔菲耶夫认为文学家的使命就在于理解和肯定人性中的善，使人与人，人与自然和睦相处，所以他的注意力始终在于揭示人的行为的“内在的道德含义”。在他笔下，对大自然无情者必然是丧失人性者，掠夺和践踏自然者必遭惩罚。《鱼王》中的伊格纳齐伊奇受到“鱼王”报复，几乎丧命，《在黄金暗礁附近》中的哥曼多尔失去了心爱的女儿，都因为他们为贪欲支使，常年在河中狂捕滥捞。《白色群山的梦》中的大学生盖尔采夫以极端利己的态度对待自然和女人，恣意蹂躏，落得一个悲惨的结局：躺在河边，沙土埋到腰际，喉咙被咬断，面目全非。“内里被吃空了的嘴巴尽里边有一颗锃亮的钢牙在闪闪发亮……眼眶里已空无一物，现在结了一层白森森的蛛网。”得到作者赞许的往往是那些无视功利，只求精神价值，以爱心与同情心与自然相处的小人物。

人物非英雄化，但又不同于欧美文学中的“反英雄”，他们是新的“自然人”，他们对技术进步、社会发展的后果都心存疑虑，但从从不怀疑人性道德的原则，从不放弃人道主义的价值标准。所以在阿斯塔菲耶夫的作品中，象征主义、自然主义、意识流等方法随处可见，非英雄、非情节的倾向显而易见，但是他的作品却依然是风格独具的苏联文学。

6. 叶甫图什科与“响派”诗歌

“响派”，或译作“大声疾呼派”是50年代中期以后苏联诗歌领域一个声势浩大的流派。其社会历史背景是苏共20大以后政治环境的宽松和思想文化的活跃。“响派”诗歌大都是政治抒情诗，诗人有着强烈的社会责任感和政治使命感，他们往往大刀阔斧地揭露、抨击、批判或者满腔热忱地讴歌或鼓动，所涉及的总是有关国家、社会、民族的大题目。他们自以为担负着警顽启愚，激浊扬清，阐发真理的重任，因而每有新作，总是不甘独享，或借游艺舞台、广播电视朗诵，或在群众集会、街头巷尾传播。这种表达方式与目的明确、倾向强烈的思想内容互为表里，极有鼓动性。“响派”诗人所塑造的抒情主人公是苏维埃国家形象，他们充满了自信与英雄气概。叶甫图什科宣布：“我们将成为伟人，”女诗人卡扎科娃称，女孩子之所以要做个诗人，就是决心大干一场，“圣女贞德就是这样跨上战马，就是这样走向刑场的。”罗日杰斯特文斯基、沃兹涅先斯基、阿赫马杜林娜、弗尔索夫、弗拉基米尔·齐宾等人也是豪情万丈、笔底生风的“响派”诗人。

“响派”诗歌以其强烈的社会意义和“大声疾呼”式的表达方式而产生了广泛的影响，甚至使“平常不读诗的人也关心起诗歌来了”。可算是文学艺术社会教育作用的一次卓越体现。

叶夫盖尼·亚历山大罗维奇·叶甫图什科

叶甫图什科（1933— ）成为响派诗歌的主要倡导者之一，绝非偶然。他似乎生性不甘寂寞，不喜欢偏安一隅，旺盛的生命，每到一处总要纵情朗诵自己的诗作；他的诗数量巨像，同辈诗人中无出其右者；他的诗销量惊人，印数十万万的诗集往往刚刚面市就被抢购一空；他的诗视野辽阔，包罗万象，

特瓦尔多夫斯基：《米哈伊尔·伊萨科夫斯基的诗歌创作》。

题材极广；他写诗、译诗、论诗、也写小说，已出中篇《阿尔达比奥拉》（1981），长篇《浆果之乡》（1981），还有两部电影剧本；他还是满不错的电影演员，他主演的影片《起飞》在1979年第十一届莫斯科电影节上获银质奖，影片《幼儿园》则由他自编自导自演；他又是摄影师，莫斯科、伦敦等近10座城市举办过他的摄影作品展。

叶甫图什科的诗，有一大批是政论性的，自我剖析、自我表白的抒情诗和爱情诗也为数不少。这些诗的显著特征是直抒胸臆，甚至大声疾呼，决无柔肠百结，缠绵悱恻的情状。他呼吁“把所有那些陈年积垢/扫除/干净。让/清新气息把所有这一切/全都/简单而迅速地/予以肃清。”他笔下的年青人总是意气风发，他们“没有拐弯抹角的谈话”。在女大学生那里也总是见到“傲慢的、宣判式高谈阔论”，他献给一代精英的是

你们一定要经住考验。

你们要放声歌唱，

阳光下眯缝起眼睛，

迎着痛苦的灾难……

为勇敢祝福，

为战斗祝福！

至于他本人，下面这节诗作了表白：

请把我当做一名号手！

我将吹起进攻的号角，

决不会走调，

可如果气接不上，

我就会把军号换成步枪。

即使我没有作出什么贡献，

甚至牺牲了生命，

那也希望你们用严峻的嘴唇，

把我的额头亲吻……

（《献给一代人中的精英》）

显而易见，作者对本人的才华充满自信，对事业、对国家和民族的未来满怀信心，对人生的价值和意义有明确的看法。他既不“迷惘”，更不可能“垮掉”，他眼中的世界是完整的、可把握的，所以他乐观、生气勃勃，“你们如百花盛开/永不凋谢/在你们头上/灾难/决不会降临。”他也会攻击“庸人”，描述“恐怖”，主张“对谎言凶狠”，“对听不进劝告的人要凶狠再凶狠”，而这里表现出的仍然是价值观与信念的稳固。

叶甫图什科的爱情诗也表现出烈火般明亮的色调，在《“你要爱上我……”》一诗中，抒情者以不容置疑的口吻要求情人，“那怕我患有传染病……被打得鼻青眼肿……老迈而不中用”，也要“以整个身心的颤抖”“爱上我”，“今世我们决不分离。”在另一首诗中他宣称：

要想把我击毙，需要子弹两粒：

因为有两个生命藏在我体内——既有我的，也有你的。相信生活中存在着美好的东西，并且相信一切都是可能的，未来是充满希望的，这在他以《勃拉茨克水电站》为代表的十余部长诗中也是主旋律。他曾说：“现在世界上有两种哲学在搏斗：丧失信念的悲观的哲学和对人类未来怀有信念的哲学。”他所信奉的正是后一种哲学。他的诗慷慨激昂、气势逼人、鼓动性强，正是

由于这种乐观进取的哲学，造成了他在抒情方式上一泻而出，口语化、散文化、明快流畅的特点。

7. “静派”诗歌

当叶甫图什科等人在广播电台、游艺舞台、诗歌晚会和集市广场上做凯旋式诗歌朗诵，青年学生和工人、市民万众欢腾时，却有一批诗人“下意识地避开麦克风”，避开引人注目的重大题材，只是极其虔诚地以敏感的心去触摸生活中那难以言传的隐秘情愫，他们对城市的喧嚣，机器的轰鸣和经济政治领域的潮起潮落无所用心，却沉迷于故乡的小桥流水，枯藤古道，亲故安眠的墓地，雁鸣莺啼的白桦林。他们将疲惫而伤痕累累的心安放在大自然的怀抱中，沐浴于缅怀往事的和畅惠风中以求慰藉与复苏。他们所关注的是从自我出发的个人，个人的情感、体验、个人的命运与前途，个体生命的价值与意义，他们的诗被称作“静派”诗，也即“悄声细语派”。与“响派”诗歌恰恰相反，他们塑造的是个体形象，而非国家形象。由于共同的人文背景和大体一致的人生遭际，他们在咀嚼个人的痛苦和欢乐时，实际上也尝出了一代人的人生滋味，所不同的是他们的感受更为细腻、深邃、更具情感力量。因此60年代中期“响派”诗派日渐消歇时，“静派”诗派诗歌倒有一种云开雾散、水落石出的景象。索科洛夫、鲁勃佐夫、日古林、斯达尔申诺夫等人的“静派”诗逐渐赢得越来越多的人的喜爱，以至取“响派”诗而代之，成了苏联诗歌的主潮，直至80年代，其发展势头仍未稍减。

尼古拉·米哈依洛维奇·鲁勃佐夫

鲁勃佐夫（1936~1971）出身于农民家庭，早年的乡村生活在他心灵深处留下了温馨、宁静、舒心的记忆。而他的幼年失怙，托身于保育院，孤独、忧伤的情绪浸透了他整个精神世界。成年后在渔轮上当司炉，工厂当浆纱工，去舰队当水兵，文学院求学，在人生旅途的颠簸中，大自然的陶冶与对故乡的缅怀是他主要的心灵慰藉，诗则是他唯一的精神支柱。在相当长的时间里，他为思想感情上的矛盾与痛苦所折磨。1971年在同女友激烈争吵之后，被女友在夜间杀害。

鲁勃佐夫的诗集有《抒情诗》（1965）、《四野之星》（1967）、《心灵保留着》（1969）、《松涛回荡》（1970）、《最后的轮船》（1973）、《车前草》（1976）等。他对于钢铁和水泥包裹起来的城市文明敬而远之，而对乡野风光，自然景色，日常琐事一往情深，以细腻的笔触描绘心物交接时的瞬间感受，主导意象是清晨、月夜、幽冷的星、飘渺的梦、飘飞的枯叶……抒情方式则主要是对往事的追怀，他以深沉而忧伤的浅吟低唱排遣内心的苦闷，抒发对故乡、童年、亡亲和作为生命之本的大自然的眷恋之情。

在《我宁静的故乡》中，游子归来，面对熟悉又陌生的故乡，充满惆怅：

“请问哪儿是坟场？
我母亲埋葬在哪里？”
乡亲们轻声回答我：
“那边河岸就是墓地。”
乡亲们轻声回答了我，
一队大车悄然无声地驶去。
只见那疯长着野草

在教堂圆顶上盘居。

逝去的亲人和童年一去不复返，只有乡亲们的同情和理解可以慰藉受伤的心灵。

在《故乡之夜》中，作者敏感的笔触游走于水波不兴的深潭，宁静的阴影，秧鸡鸣叫的田野，心融化于一片静谧与安详之中：

但愿此景常在，

但愿此瞬永恒。

如果厄运不再惊动心灵，

就像那影儿一样悄然移动；

四处是这样寂静啊。

恰似人生不再出现震惊。

旅途坎坷，人生多舛，无法回避的惊扰与伤害使一个惶恐不安的灵魂对故乡的宁静气氛魂牵梦萦。

《火车》是鲁勃佐夫诗作中少见的例子，火车呼啸震动，铿锵轰鸣，风驰电掣，充满了不可思议的强大力量。但是象征社会发展的力量与速度对作者来说却是个威胁，作者从它这里得不到激励与鼓舞，却只有深深的恐惧：

瞧，它闪耀着火红的独眼，

飞奔向前……行人，快把路让！

在一个错车站的板房旁，

它有如妖精似的抓住我，带向远方！

这个强悍有力，不可抗拒的庞然大物裹挟、控制着主人公，使他也带着吼声和啸叫“向某处飞去”。只来得及对什么人喊声再见。他害怕这是倾覆前的疯狂，又以同行人众多来安慰自己，而内心始终忐忑不安。

鲁勃佐夫敏感而有才气，他的诗在现代社会的喧嚣中寻求宁静与和谐，具有清丽自然，情景交融的民族风味。在寻常事物中寄寓对自身、对生命、对人生际遇的深沉思考，读来如细雨润物，使人心动神驰。他的诗不仅在苏联有众多的读者，而且已被译介到 20 多个国家，有广泛的影响。

8. 阿尔布卓夫与家庭心理剧

阿列克赛·尼古拉耶维奇·阿尔布卓夫（1908～1986）的创作以爱情、婚姻和家庭为主要题材，他在舞台上所表现出的对生活的观察与理解，他对当代戏剧艺术形式的卓有成效的探索，使他的作品不仅赢得广泛的苏联观众，而且先后在世界五大洲 30 多个国家上演，1976 年在英国甚至有 35 家剧院同时上演他的剧本《我可怜的马拉特》。

阿尔布卓夫的第一个成熟作品是《塔尼亚》，剧中的同名女主人公信守爱情至上，“爱就意味着忘我”的信条，息交绝游，并中断了在医学院的学业，同工程师盖尔曼结了婚，过起了“你和我，我和你”的小日子。她后来发现丈夫爱上了一个志同道合的女人，为了成全他们，她带着身孕出走了。她经历了孩子夭折，生活困厄种种磨难，树立起新的生活信念，成了矿区受人爱戴的女医生。她真切地感受到“只有工作才能给人带来真正的幸福，”并庆幸自己从狭隘的个人感情中获得了“解放”。

1954 年完成的四幕八场正剧《漂泊的岁月》继续写人的精神解放问题。维杰尔尼科夫大夫在病中得同学奥丽加的照顾，二人产生了爱情。但他已有

家室，所以奥丽加悄悄上了前线。维杰尔尼科夫在后方专心搞科研，听说奥丽加负了伤，极感羞愧，也去了前线。他俩在德国不期而遇，患难与共，终于结合。战后回国，面对历尽艰辛，仍深深爱着自己的妻子柳霞，维杰尔尼科夫意识到自己对社会和家庭的责任，奥丽加也为柳霞的忠贞和贤惠所感动，不愿夺人所爱，于是两人分手，维杰尔尼科夫与柳霞重新结合。理智规范了感情，个人的欲望、兴趣与情感纳入了社会责任、道德义务的约束之中。

《伊尔库茨克的故事》（1959）处理的仍是道德视野中的爱情婚姻问题，维克多喜欢瓦丽娅，却因为名声不好而拒绝了她的求婚，谢尔盖一直悄悄爱着瓦丽娅，他俩终成眷属。瓦丽娅得到纯真的爱情和温馨的家。可是产后不久，谢尔盖却因抢救溺水者而牺牲了。维克多心灵受到震撼，接替了谢尔盖的工作，并鼓励和帮助瓦丽娅在集体副业中重新找到了自己的位置。谢尔盖有个人生信条：“人活着，就是为了使别人生活得更美好。”这种利他主义使周围所有人的精神都得到了升华。

60~80年代，作者写了十几部作品，包括写青年人三角恋爱的《我可怜的马拉特》（1965）、《老式喜剧》（1975）、《残酷的游戏》（1978）、《女强人》和《有罪的人》（1984）。其中《我可怜的马拉特》在国内引起激烈争议，在国外却受到一致好评。1976年在英国竟有35家剧院同时上演此剧，英国该年度的戏剧节也被称为“阿尔布卓夫戏剧节”。

《我可怜的马拉特》写的是马拉特、列昂尼吉克和丽卡三个年青人的故事。他们在战争中萍水相逢，成了患难之交。两个小伙子都爱着丽卡，他们先后参军，流血立功，战后与丽卡相见，丽卡无法决定取舍，马拉特主动退出，远走他乡，成全了留下的一对挚友。13年后，马拉特成了有成就的桥梁建筑师，但他深感离开了丽卡，自己已成了“熄灭的火山”，奋斗的勇气和生活的激情都已减退，他找到老朋友，想得到鼓舞，不料丽卡和列昂尼吉克精神状态比他更糟，丽卡满足于上班下班，列昂尼吉克则已意志消沉，对生活感到厌倦。他们在一起回忆起早年的抱负，都痛感必须重新开始生活。列昂尼吉克意识到自己已被安逸的生活侵蚀，并且消磨了丽卡的意志，于是毅然离开了丽卡和马拉特，决心去过独立的、真正的生活。

当着西方社会的青年人纷纷“垮掉”，在“迷惘”与绝望中“嚎叫”，颓废、自戕时，当“他人即地狱”成为被普遍接受的观点，存在主义者们为互相隔膜、找不到出路、被严重异化的公众寻求对策时，阿尔布卓夫的戏剧展示了一个不同的世界，在这里人们彼此相爱、理解、帮助，奋不顾身地为他人、为社会、为国家未来而奋斗，不断追求生活的意义，提高生活的质量。西方评论家承认，从本剧中“体会到一种与我们日常所见全然不同的价值和观念的体系”。阿尔布卓夫眼中的世界是完整的、可知的，未来是可把握的，他对人充满了自信。

与其世界观上的抱元守一形成对照的是，在戏剧观上阿尔布卓夫则是充分开放，在作品的结构、形式和演出方式上不断打破成规，广征博采前人的手法，创造新的舞台景观。他将古希腊悲剧的歌队形式引入他的正剧中，让歌队的活动贯穿全剧，或交待情节，或品评人物，抒发情怀，或探询剧中人的隐衷，或分担其痛苦，激发其勇气，歌队成了舞台演出的灵魂。另外，以灯光的变幻控制演区，处理时空，以观演间的直接交流打破幻觉，都给演出平添了生气。富于创意的演出形式与剧作独到的抒情描写，富于动作性的情节安排，细腻的心理刻画和机智的对话相得益彰，构成了阿尔布卓夫戏剧的

独特风格。

9. 万比诺夫

亚历山大·瓦连季诺维奇·万比诺夫（1937～1972）在创作的盛年不幸溺水身亡，年仅35岁。但他为数不多的几部作品却代表了当代的苏联戏剧的一种新的走向，使他成为阿尔布卓夫之后苏联最有成就的剧作家。

万比诺夫生长在西伯利亚的伊尔库茨克，对大自然的景色有一种本能的亲近，从小所受的俄罗斯古典文学熏陶使他具有敏感的气质。大学毕业后当记者，接触形形色色的人和事，感受50年代中期以后社会政治、思想文化方面的动荡气氛，他对现实和未来的看法保持了上一代人积极向上的态度，但已有了前所未有的深度和多面性。他描写人性中美好的东西：纯真的爱情，人与人之间的同情、理解与关怀，乐观进取的生活态度，同时对生活的严酷性，对日常琐事中潜伏的悲剧因素，对人性、道德、精神的沉沦深表关切。在他笔下有着阿尔布卓夫所没有的忧郁的情调和精神批判的锋芒。

他的第一个独幕剧是1964年发表的独幕剧《窗户朝着田野的房子》，写一个在农场教书、即将离任的大学毕业生，在临行前发现自己与年青的女场长彼此相爱着，经过一系列羞涩而幽默的试探和交流，两人心心相印，大学生留下不走了。

多幕剧《六月的离别》1966年发表，写大学生柯列索夫与校长的女儿塔尼亚相爱，校长一次又一次阻挠，柯列索夫为了学籍和研究生文凭，一次次接受校长要他忘掉塔尼亚的条件。塔尼亚感到自己被当成交易的砝码，断然与他分手。这部剧中的爱情已经出现了阴影，不复如前一部剧那样纯洁无瑕。在初稿中作者还让他二人重归于好，修改稿则改变了结局，可见作者对生活的态度已趋于严峻。

《长子》（1970）写一位音乐家萨拉法诺夫相信了一位上门来的青年布西金的话，认他为失散多年的长子，后来发现布西金是为求宿而说的谎话。但在相处期间，两人都为对方的真诚所感动。布西金还爱上了音乐家的女儿，于是假戏真做，音乐家仍认他为儿子，他也诚心诚意地留在了这家。

剧中萨拉法诺夫事业上失意，在家中也得不到温暖，一双儿女都只想远走高飞而不管父亲，因此对冒充的儿子给予了真诚的关怀和信任，正是这份真情感动了爱开玩笑爱撒谎的布西金，对老人产生了发自内心的同情。作品证明了人的真正的关系不在于表面上的血统，同时对人际交往中的真诚给予了肯定。

3幕剧《打野鸭》写的是一个中年工程师齐洛夫的精神状况，基本情节通过6段回忆展现出来。齐洛夫有头脑，有能耐，但缺少激情，漫不经心，浑浑噩噩。在一次大醉之后勃然奋发，痛斥身边一伙“正派”朋友的虚伪与道德沦丧，表现出少有的清醒。他对自己不满，更厌弃置身其中的生活，于是决定出外打猎，在大自然当中，在自身的行动中寻求转机。

《外省轶事》包括两个独幕悲喜剧。其中的《密特朗巴什事件》（1971）讽刺官本位社会中权力崇拜观念对人的灵魂的腐蚀，类似《钦差大臣》；《和天使在一起的二十分钟》则讲的是一个类似传说的故事：一个人诚心行善，却被人们当成骗子、流氓、疯子来审问，还要将他送入精神病院，因为他们不相信世上会有无私的行善。这种集体猜疑与集体谴责的心理正揭示了现实

社会中真诚与善良的流失。

《去年夏天在丘里姆斯克》完成于 1972 年，是作者最后一部剧作，基本上是一个道德寓言。花园栅栏的便门总被抄近道的人弄坏，18 岁的姑娘瓦莲京娜则一次次把它修好，并决心修到人们学会沿人行道走为止。显然，她给自己出的是一道难题，直到戏的结尾，她仍在埋头修门。在她周围，她自身生活在进行：从深山老林来到镇上办退休手续的老人空手而归；从城里来散心的青年沙曼诺夫搅动了瓦莲京娜的心扉，并表示要带她离开；瓦莲京娜爱沙曼诺夫，却摆脱不了浪荡青年的纠缠，也拗不过庸俗的父亲，答应了一桩没有爱情的婚事。最后，沙曼诺夫只身回城去，瓦莲京娜仍在默默地修破损的门。

万比诺夫认为环境影响个人，而环境又是由个人的行为构成的，因此每个人都应自问：我有什么东西影响了别人？瓦莲京娜是以善影响环境的典型，虽然这种影响显得缺乏力度，况且她自己在生活的浊流里也难以掌握自己的命运，但她不放弃自己的信念。瓦莲京娜的形象所透射的是作者对人的道德状况深切关注：人在现代社会条件下如何保持人的善良本性，使人生不致失却精神价值。

八、日本与亚非文学

1. 概述

战后的日本，由于军国主义枷锁的解除和经济的高速增长，文学出现了空前繁荣的局面。久负盛名的一批老作家重返文坛，揭露和抨击侵略战争及其造成的恶果。德永直的《妻啊，安息吧！》和《静静的群山》，正宗白鸟的《战争受害者的悲哀》，谷崎润一郎的《细雪》，野上弥生子的《孤》，志贺直哉的《灰色的月亮》，井伏鱒二的《遥拜队长》和川端康成的《雪国》及高仓辉的《箱根风云录》，山代巴的《板车之歌》是其代表，戏剧界有村山知义、久保荣、岸田国士和森本熏等人的剧本。

这个时期以《近代文学》和《综合文》杂志为基地的“战后派”逐渐成为有影响的文学流派。这批作家比较年轻，又经历过战争，并深受西方现代派作品影响，在创作上有非现实主义倾向，主要有野间宏的《真空地带》和《脸上的红月亮》，梅崎春生的《樱岛》，大冈升平的《俘虏记》和《野火》，中村一郎的《在死亡的阴影下》和椎名麟三的《深夜的酒宴》等。

战后的现实主义文学继续发展，有吉佐和子的《非色》，佐多稻子的《树影》、山崎丰子的《白色巨塔》和《华丽家族》，石川达三的《金环蚀》，山本茂实的报告文学《啊，野麦岭》，西村寿行的《追捕》和西村京太郎的《温柔敦厚的诈骗犯》，以写实的手法表现民族民主运动，或揭露战争遗患、社会黑幕，或描写下层人民的悲惨遭遇，或抨击病态和畸形的社会现实。有的作品侧重表现经济繁荣背后的新的社会问题——生态平衡与环境污染问题，老人问题等，如井上靖的《榉树》和《方舟》，吉佐和子的《恍惚的人》，水上勉的《海的牙齿》等。

五六十年代戏剧出现复兴局面，文学座、俳优座、民艺剧团、新协剧团及东京艺术剧场自战后初期就很活跃，注重文学性的新剧已成为主要剧种之一，涌现出一批有成就的剧作家，如木下顺二、宫本研、安部公房、水上勉等。木下顺二以民间故事剧《夕鹤》享誉剧坛，他的《蛙升天》、《被叫做奥托的日本女人》从正面揭示现实社会的问题，也有一定影响。60年代中期以后小剧场运动兴起，到70年代形成高峰，造就了一批新的剧作家，其中别役实和以他为代表的“不条理戏剧”最有成绩。别役实曾深入钻研过卡夫卡的小说和贝克特的荒诞派戏剧，他的作品着力揭示当代生活“幽默背后的哀伤，笑声里的恐怖”，又保持着良族风格和生活气息，以其独特的魅力对日本社会的“不条理”现状进行了剖析。

70年代以后，作家的人生价值取向和艺术追求更趋多极化，内向派文学、“太阳族”、“透明族”文学相继出现。60年代末70年代初，川端康成获诺贝尔文学奖后自杀，他在晚年创作的超越伦理道德、赞美性欲与人体美的《山音》、《睡美人》等作品继续流行。具有军国主义倾向的三岛由纪夫1970年自杀，他的宣扬“肉体的魅力”的唯美主义小说在日本国内外都声誉不减。同时注重社会责任和伦理秩序的作品不断涌现，如加贺乙彦的《宣告》，山口瞳的《血族》等。多元共存是文学发展的基本趋势。

亚洲和非洲近代以来受西方殖民势力侵害极深，二战以后，绝大多数国家相继独立，在经济和文化的发展上出现复兴局面。但由于历史渊源、文化传统、民族和社会情况的不同，其文学的发展也很不平衡，日本由于上个世

纪已放弃闭关锁国政策，在政治、经济、科学技术和文化教育上向发达国家看齐，而且始终将提高国民素质放在第一位，因此历经两次世界大战的劫难却能在经济上迅速起飞，成为傲视欧美的经济巨人。文学也有长足进展。中国文学自 80 年代出现复苏局面，一代新的作家正在成长，在他们身上蕴含着与世界一流作家公平对话的潜能。朝鲜诗人赵基天的长诗《白头山》在中国和一些社会主义国家流传。

印度 1947 年独立后，老作家安纳德、拉·克·纳拉扬、拉贾·拉沃、阿格叶耶、沃林达沃纳拉尔·沃尔马继续写作，年青一代也陆续步入文坛，巴巴尼·巴达查里雅的小说《饥饿》（1947）、《骑虎的人》（1954）和《黄金女神》（1960）等关注社会现实、针砭时弊，产生了一定影响，勒努的《肮脏的边区》写乡村生活和风土人情，有浓郁的地方色彩，被称为“边区小说”，风行一时，在西方现代派影响下，诗歌和小说方面都出现了探索性作家与作品。诗歌方面以拉尔、道姆·莫雷斯和尼辛·伊齐基尔为代表，小说方面以尼勒默尔·沃尔马和莫哈姆·拉盖什为代表。他们的作品多以孤独无依，彷徨歧路的人为主角，注重人的自我意识、自我心理的冲突，人与人、人与世界的隔膜，创作方法上多用象征、意象组合和意识流方法。

非洲是世界上开发较晚的地区，经济文化的发展都相对滞后，当代数十年间又灾祸不断，战乱频繁，但非洲有独特的地理和文化，并且以各种方式与西方社会保持着联系。非洲的作家往往能以世界性眼光审视非洲的现实，发现这块土地上的最具个性的特质，在艺术表现上既不拘泥于本民族本地区的传统，也不生吞活剥西方文学的程式，而是用宏取精，自辟蹊径，他们以独创的精神产品丰富了当代世界文学宝库。从 1986 至 1991 年，先后有三名非洲作家荣获诺贝尔文学奖，非洲文学后来居上，已成为当代文学中最具活力的因素之一。

2. 战后派文学

战后派作为一个文学流派，在 1946 年至 1950 年间最活跃，此后则日见消歇。战后派作家都是《近代文学》（1946 年创刊）同人，主要有中村真一郎、野间宏、椎名麟三、梅崎春生、花田清辉、加藤周一等人，一般称之为第一批战后派。这些人全部经历过战争磨难，当他们从东南亚的椰林荒岛和中国大陆的平原山岗死里逃生回到祖国时，“大日本帝国”已化为一片废墟。他们开始以新的眼光来看这个帝国的过去和现在，并以自己的作品对这场战争进行展示和剖析。因此战后派作家有几个特点：（1）他们都是战争的亲身经历者，遭遇过生死劫难；（2）都以侵华战争和太平洋战争为题材；（3）他们对日本发动侵略战争持否定态度，对战争的野蛮、残酷和荒诞进行揭露和嘲弄，用写实手法再现血腥的战争场面。

在第一批战后派之后登上文坛的有安部公房、岛尾敏雄、大冈升平、三岛由纪夫、堀田善卫、井上光晴等人。他们在选择题材和表现手法上同第一批战后派有一致的地方，被称为第二批战后派。

战后派的重要代表人物有以下几位：

椎名麟三（1911～1977），原名大坪升。当过学徒、厨师和售票员，参加过日本共产党领导的工人运动。他以中篇小说《深夜的酒宴》引起文坛注目。主人公是个孤独冷漠的男子，住在一所由仓库改建的房子里，靠摆小摊

过活。周围都是贫病交加的人，在他看来，生活“真是无聊透了”，“既没有回忆，也没有光明的前途，有的只是一堆难堪”。他幻想着世界能大变一下，变成“极乐净土”，但他这点衷曲只能透露给四邻所不齿的妓女加代，他所能做的则是醉卧在被他看做母猪一样的加代的床上。作品重在以形象表述自己的哲学，在心理刻画、矛盾的展开与冲突方面较以前日本的“私小说”、“心境小说”更具力度。他的主要作品还有《在浊流中》（1947）、《深尾正治的手记》（1948）、《永远的序章》（1948）几个短篇和《这一天前》（1949）、《红色的孤独者》（1951）、《邂逅》（1952）、《美女》（1955）几部中篇。另有长篇小说《在自由的那一方》（1953—1954）。他受萨特影响很深，是日本存在主义文学的代表。

梅崎春生（1915～1965）的短篇《樱岛》（1963）写一个应征入伍的知识分子，他在阳光明媚的樱岛忍受战争与死亡的威胁，对生的留恋与对死的恐惧使他黯然神伤，忽然传来战争结束的消息，不禁流下了眼泪。他的小说还有《日落》（1947）、《发疯的风筝》（1963）、《幻仙》（1965）等。

中村真一郎（1918～ ）的五部曲长篇小说《在死影下》（1946—1947）以意识流手法写牧歌式田园生活和城市的灯红酒绿背后的死亡阴影和主人公的惶恐不安与消沉。多年以后的《夏》继续写人对死亡的恐惧。

花田清辉（1909～1974）以犀利的文艺批评享誉文坛，是“前卫艺术家”的代表。他作有剧本《小偷论语》（1958）、《爆裂弹记》（1962）和小说《平家的故事》（1967）等。

野间宏（1915～1991）是战后派文学的最卓越代表。他的反战小说在战后初期独步一时。

中篇小说《阴暗的图画》（1946）写进步青年在民主运动中的奋斗，遭受挫折后的苦闷和失意，背景贯穿战前、战时和战后初期，作品的时间与空间则主要集中在暮秋时节的一个晚上。其结构和象征手法别具一格。

短篇小说《脸上的红月亮》（1947）写从战场归来的士兵的精神创伤。主人公北山年夫从情人仓子脸上的一粒红斑联想到战场上的红月亮，想到自己对死难战友应的责任而深深负疚，于是和她分手。

在小说《崩溃感觉》（1948）中，战争梦魇般的阴影不仅笼罩了日常生活，而且深深刻入人的生理感觉和心理活动中，使人“感觉崩溃”。《真空地带》（1951）把日本法西斯军队比做丧失了人情人性的“真空地带”，是严峻的现实主义笔法。

野间宏的代表作是1949年动笔、1971年最后出齐的五卷本长篇小说《青年之环》。这部200万字的宏篇巨制视野开阔、气魄宏大、人物众多、情节错综复杂，中心人物是矢花正行和大道出泉两个革命青年，前者在险恶的环境中坚持从事民主运动，后者则信奉“腐败哲学”，处于腐败的时代，以腐败的肉体在腐败中求生，又在腐败中毁灭，他最后自杀身死。

野间宏认为，要写出一个人的真实面貌，需要从生理、心理和社会三方面来观察，从精神、肉体、社会三者结合的角度写人的成长状态，这即是他所倡导的“综合小说论”。《阴暗的图画》、《脸上的红月亮》和《崩溃感觉》中已经开始运用这一创作方法，在《青年之环》中则已成为创作的基本原则。作品开头，大道阳子在舞场翩翩起舞，她的肉体与动作之美是从恋人矢花正行眼中流露出来的，矢花由恋人的形体引发生理和心理反映，传达出他微妙的情感世界。在市政府办公室，他又须扮演社会角色。他感到政治热

情为时势所阻，情感追求为家庭所羁绊，惟有昔日的恋人阳子能给他慰藉，而他对阳子的恋情又笼罩着政治迫害和战争的阴影。作者正是在多种因素的交织之下写人，同时也写了那个独特的时代。

大冈升平(1909~)以自己在菲律宾被俘的经历写成《俘虏记》(1948)，以敏锐的感觉和冷静的观察写人面临死亡的心理活动，并进行深刻的自我解剖。他的《野火》则运用“狂人日记”的手法记录离开战场的士兵对生命的留恋和饿极而食人肉的经历，涉及战争中的伦理道德问题。

三岛由纪夫(1925~1970)是战后派最年轻的作家，又是轰动一时的右翼政治家，他信奉天皇制，主张恢复贵族社会的旧秩序，发扬武士道精神，艺术上则继承“日本浪漫派”的传统，追求一种颓废的美。主要作品有长篇小说《假面的告白》、《爱的渴望》、《禁色》(1953)、《金阁寺》和四部曲长篇巨著《丰饶之海》包括《春雪》、《奔马》、《晓寺》和《天人五衰》。他也是一位剧作家，剧作有《火宅》(1948)、《鹿鸣馆》(1956)、《十月菊》(1961)和《沙德侯爵夫人》(1966)等多种。

三岛的作品大都写青年男女的苦闷，浪漫的爱情，或者从个人中心主义出发，宣扬肉体的魅力，放纵颓废的生活方式和悲观厌世的生活态度，有些则集中写人的变态心理。他声称自己“嗜血成性，非常渴望看到血”，“真想杀人”。松原新一曾指出：“没有比恶与死与血以及包含这一切的某种危险物更能吸引三岛由纪夫的心了。”50年代以前的作品以唯美为主要特色，60年代以后则更多地是对武士道精神的求索，1960年问世的《忧国》，写一位军官在忠义不能两全的情况下，与妻子双双剖腹自杀。作者以不小的篇幅描写夫妻俩临死前疯狂的性行为，以肉体的极度快乐来反衬精神的极度痛苦，表现“为大义而死”的悲壮美。三岛认为死不可避免，为天皇而死是最高美，而“美之所以为美”，就是因为它灭亡，因此他不遗余力地赞美死，并为自己充当这种“美的特攻队”而自豪。三岛曾亲自将《忧国》改编为电影，并自导自演。1970年11月他在煽动自卫队政变未遂后剖腹自杀，以生命完成了他对死亡的最高礼赞。

在《丰饶之海》四部曲中，《春雪》的声誉最高。美国的日本文学专家称其写作技巧“达到了炉火纯青的至高领域”，川端康成把《春雪》誉为现代的《源氏物语》。其中的青年男女在爱情中追求“冒渎的快乐”，以犯禁为优雅，最后一个病死，一个出家，表现人生无意义的主题。

战后派文学大部分与现实有密切联系，三岛的作品则是在完全虚构的领域里张扬唯美主义，他的作品是日本浪漫派精神、贵族情趣和对王朝文化的憧憬的结合体。

在年青的战后派作家中，安部公房(1924~)也是独具特色的一个。他与三岛由纪夫同时毕业于东京大学医学部，后来在花田清辉影响下致力于“前卫艺术”。他的《红蚕》(1950)、《墙壁—S·卡尔玛先生的犯罪》(1951)、《诺亚方舟》(1952)、《石眼》(1960)及《砂女》(1962)等小说都有明显的存在主义印迹，《墙壁》的主人公卡尔玛早晨醒来发现自己忘记了自己的名字，被围在墙壁中，小说以超现实的情境展示当代人的不安与恐惧。

在第一次、第二次战后派之后，又一批年青人登上文坛，以其新的姿态确立了自己的地位，被称为“第三新人”。主要的代表作家是安冈章太郎、

吉行淳之介、小島信夫、遠藤周作、庄野潤三、阿川弘之、島尾敏雄、三浦朱門和曾野綾子等。

第三新人的名稱是按戰後派的两批人排下來的，但他們對戰後派與其說是承襲，不如說是反撥。戰後派都是在戰前就開始創作的，戰後的創作充滿強烈的批判精神，第三新人則是戰後開始創作，他們反對讓文學承擔社會政治使命，多以市民階層日常生活中的煩惱與糾葛、家庭的悲歡離合為題材，文風溫婉細膩，對私小說借鑒很多。

安岡章太郎（1920～ ）戰爭期間曾在中国東北服役，因病中途回國，戰後做工、求學，仍是常年患病，精神很憂郁。他的人物不是劣等生就是殘廢者和小市民，生活總是充滿屈辱與不幸。《玻璃鞋》（1953）中的店鋪的小伙計愛上女傭，最終却徒勞一場。《當舖的老板娘》（1960）寫一對被歧視、被排擠的男女夭折的戀情，氣氛感傷而壓抑。《海邊景象》（1969）寫的是一个窮苦人家的生活境況，母親患精神病，“我”整天守護在身邊，每天望着夕陽殘照，黯然傷神。

他的作品還有《陰郁的愉快》（1953）、《遁逃》（1956）、《帷幕下》（1967）和《月亮在東方》（1970）等。

庄野潤三（1921～ ）的作品多以戰後家庭關係的劇烈變化為題材，代表作是《游泳池邊小景》（1954）。寫一個公職員由於挪用公款而被解雇，平安的家庭生活立刻起了大波瀾。作者對丈夫的遭遇本身並不多作描述，而是集中筆墨展示妻子對這一意外打擊的情感心理反應。

吉行淳之介（1920～ ）出身書香門第，戰爭中入伍僅4天就因體弱多病而被遣送回家，他是專寫性關係的作家。《驟雨》（1954）寫一個浮浪子弟山村英夫隨意與女性交往，並信守一個原則：跟哪個女子都不超過“玩樂的水平”，但當妓女道子因接客而不能像平時那樣接待他時，他却禁不住妒火中燒。小說寫戰爭帶給年青人的虛無感和精神沉淪。《砂上植物群》（1963）寫一個女人在性關係中的變態心理：當她疑心性伙伴是已故丈夫的私生子時便興味盎然，否則便感到乏味。《暗室》（1969）中的人物也是沉溺在性的泥淖中不能自拔的變態者。在紊亂、昏暗的性關係背後，作者所要揭示的正是家庭、社會和整個人際關係的崩潰。

“第三新人”的作品偶爾也會作一聲獅子吼，遠藤固作（1923～ ）的《海和毒藥》揭露日本軍國主義在戰爭期間用中國戰俘進行生理解剖實驗的罪惡行徑，小島信夫（1915～ ）的《美國學校》（1954）抨擊美國占領軍的作威作福和沒有氣節的日本人狗仗人勢的作派，阿川弘之的《魔鬼的遺產》（1954）和《雲的墓標》（1956）則直接批判日本軍國主義者發動的那場侵略戰爭。

“第三新人”在風格上各有特色，有的在輕鬆幽默中隱含諷刺的鋒芒和對世事的洞見，有的以描寫非正常性關係中的女性心理為主，揭示陰暗的人際關係，有的慣於以抽象的概念揭示人內心的“曖昧部分”。他們一般不取重大題材，但對凡人瑣事的挖掘很深，手法細膩，在一定程度上揭示了戰後一代人的精神危機。

3. 新戲作派文學

戰後初年，文壇上還活躍著一批不守成規，以奇思逸行相標榜，風格獨

特的作家。他们未自立旗号，也没发起自觉的文学运动，只因共同的文学倾向而被归为一类，人称“反秩序派”、“无赖派”，又称“新戏作派”。

新戏作派厌恶战争，但不直接抨击，而是以自嘲的方式表现战后人们心灵上的伤痕。他们在精神空虚与苦闷中感到无所适从，无所依托，在乱世中孤立无助，在创作上也是各行其是，追求一种“叛逆的纯化”。他们的创作题材大都与妓女、流浪汉和苦命人相关，手法上力求出新，作了很多探索。

新戏作派代表人物有石川淳、伊藤整、太宰治和坂口安吾、织田作之助。前两位和末一位作者本人的生活与作品内容并不等同，而中间两位则体现出高度的一致，作品颓废的内容与作者堕落的生活互相印证，是典型的“毁灭型”作家。

石川淳（1899~ ）战前已成名，战后发表了《黄金传说》（1946）、《废墟上的耶稣》（1946）、《处女怀胎》（1947）等短篇小说。《黄金传说》中的主人公战后只有三个愿望：将自己的怀表修好；买一顶礼帽换下战时必须戴的战斗帽；找到失散的情人。经过一番努力，他戴上了“真正人戴的帽子”，失灵的怀表也嗒嗒地走起来，但心爱的情人却已沦为妓女，旧梦不可复得。

石川淳的作品还有剧本《你的敌人就是你》（1961），小说《鹰》（1953）、《珊瑚》（1953）、《鸣神》（1954）、《虹》（1954）、《紫苑物语》（1956）等。

太宰治（1909—1948）以短篇小说《维荣的妻子》（1947），中篇小说《斜阳》（1947）和《人的失格》享誉文坛。《维荣的妻子》写一对夫妻丧失道德感的麻木生活。《斜阳》中的和子认为“人就是为恋爱和革命而出生的”，她投入作家上原的怀抱，弟弟却在此时自杀身亡。和子回家后有了身孕，却感到很幸福，她认为能怀上自己所爱的人的孩子，并在将来养育他，就是完成了“道德革命”。《人的失格》写一个病人由堕落而成为废人，充满悲剧气氛。

坂口安吾（1906~ 1955）的短篇《白痴》（1946）写一个电影导演在战争的废墟上与一位贸然闯来的美丽的白痴女子同居，在轰炸的夜晚带她逃出火海，并在逃难中对她产生了感情。《在盛开的樱花树下》和《夜长姬和耳男》写相爱的男女最后同归于尽，透露着深深的虚无感和孤独感。坂口一向认为，孤独是人生的真实面目，这是他作品的基本主题。

织田作之助（1913~ 1947）擅长写城市庶民的日常生活，较多继承江戸时代戏作文学的手法。

4. 从“太阳族”至“透明文学”

50年代中期以后，日本经济持续高速增长，经济的腾飞使文学不断出现新主题和新风格，形成一波未平一波又起的局面。

在“第三新人”之后崭露头角的石原慎太郎以中篇小说《太阳的季节》（1956）一举成名，主人公津川龙哉为在拳击赛中被人击倒而深感屈辱，与少女英子作爱而感到被征服。后来英子表示爱他，他粗暴地加以拒绝，这才有了优胜感。小说中的人物不受旧的观念束缚，渴望较量、行动、优胜、赞美肉体的魅力和力量，因而被称为“太阳族”。这部小说虽引起激烈争议，但还是获得了享有盛誉的芥川文学奖。“太阳族”生活方式和“慎太郎发型”曾风行一时。

60年代至70年代初，随着民族独立、和平、民主运动的高潮，又一批文学新人引起广泛关注，主要有高桥和己、小田实、真继伸彦、柴田翔和开高健。他们在1970年创办了《作为人》杂志，评论界便以“作为人”来命名这一流派。

这派作家都参加过左翼学生运动，对社会政治一度抱有美丽的幻想。苏共20大和匈牙利事件后，政治上陷入深深的幻灭绝望之中，作品大都表现“生存的悲剧”。

当“作为人”的文学在政治风浪中沉浮时，“内向的一代”却游离于社会风潮之外，“悠哉优哉地埋头于自己的内在世界和日常性的不安和非现实的追求。”“内向的一代”作家自己则认为“内向文学”有四个特点是难能可贵的：一、用“别一种语言”表现“普通人的生存感觉”，二、把“非现实的世界”引进“日常性”中，三、描写城市生活者的生存和城市生活，四、描写没有意义的人、没有意义的地方、没有意义的的生活的那种“一粒砂子似的存在”。他们认为“内向派”并未离开社会和战后问题，只不过是把它们作为“日常性”的东西来描写的。

但显而易见的是，“内向”作家都有极强的自我意识，作品的主观色彩很浓，其精神内核是虚无感和孤独感。“内向文学”代表作家有小川国夫、古井由吉、黑井千次、阿部昭、后藤明生、柏原兵三、宫原昭夫、坂上弘、高井有一等。

古井由吉的小说《杏子》写怪诞而荒谬的人际关系。少女杏子只身坐在深谷里，恐惧而绝望，直到一位男学生将她领走。作者强调的是人物在环境中的自我隔绝，生活在内心中的人们对各种细微感受的品察。《围坐着的男人们》（1970）、《消失了的妻子》（1970）、《销声匿迹》（1972）和《梳子火》（1974）等作品也都有此特点。

后藤明生着力于从日常生活的深层挖掘现代生活的扭曲现象，主要作品有《夹攻》、《私生活》（1968）、《笑的地狱》（1969）和《未写的报告》等。黑井千次有《没有星星的房间》、《时间的锁链》（1969）和《五月的游历》（1977）等几部小说。《时间的锁链》描写生活在正常时间之外的人。以寓言手法表现人的异化。

阿部昭在《儿童的房间》（1962）、《幼年诗篇》（1965）和《未成年》（1968）几部作品中探讨人的形成与生长过程，《妈妈》（1968）和《鹤沼西海岸》（1969）则致力于描写性爱。柏原兵三的《德山道助还乡》也写了人的自我形成过程，作品轻灵明快，有童话色彩。

大庭美奈子多以日常生活中的虚伪与孤独为素材，手法新颖而细腻，代表作有小说《三只蟹》（1968），诗集《生锈的语言》（1971）等。

坂上弘的《一个秋天的故事》（1959），三枝和子的短篇集《正在执刑》（1969）、长篇小说《八月的修罗》（1972），森内俊雄的《幼小者骑驴》（1968），山田智彦的《实验室》（1971）、《蚁塔》（1972）和《光从东方射来》（1973）也都各具特色。

随着经济发展和物质生活的改善，个人生活越来越受到关注，石油危机又暴露了日本经济的脆弱，使一般日本人产生了朝不保夕之感，暴风雨般的政治运动使作家们对外部世界感到陌生与恐惧，这些因素使“内向文学”得以产生和发展。但“内向文学”作家终难克服视野狭窄的局限，因此未能出现大家。

70年代中期起，一批作家找到了一个新的突破口——性，来渲泄旺盛的艺术创造力，形成新的流派：“透明文学”。

“透明文学”的名称来自美术学校学生村上龙1976年发表的中篇小说《近乎无限透明的蓝色》。小说写战后初期美军横田基地一带的青年人疯狂而杂乱的性放纵生活。基地的白人、黑人伙同一帮无所事事的日本青年男女吸毒、走私、酗酒、群居乱交。其中一个叫龙的青年在兴奋剂造成的幻党中摔碎酒杯，用碎玻璃片割破自己的皮肉，擦去血迹后，玻璃片在黎明的晨曦中呈现出“近乎无限透明的蓝色”。

小说发表后舆论鼎沸，抨击者和赞誉者各执一词，但小说仍荣获了芥川奖。

池田满寿夫的《献给爱琴海》（1976），中上健次的《十九岁的地图》（1974）、《枯木滩》（1977），高桥三千纲的《假如迎着风》（1977），三田诚宏的《婴儿没有生下来的日子》（1977）也都是以肆无忌惮的性放纵为题材的。

“透明文学”表现了日本社会一部分青年人的价值观念、生活方式和精神状态，称得上当代“恶之花”。

5. 大众文学

战后的大众文学普遍讲究技巧和品味，有向纯文学靠拢的趋向，因此也有评论家称之为“中间小说”即既非通俗小说，也非纯文学，而是介乎两者之间。大众文学主要包括历史小说、推理小说和科幻小说。

（1）历史小说

历史小说广受读者青睐，主要有以下原因：（1）日本的历史小说鲜有以再现历史为目的的，历史往往只被当做一个驰骋想象、自由虚构的舞台，因而易于编织出引人入胜的情节；（2）历史小说较易于安排反抗权贵的情节，加之刀剑的杀戮和肉体的凌辱造成的刺激，容易投读者所好；（3）在读者心理方面，渴望救世英雄，美女俊男，善恶有报的结局，这些都易于在历史小说中得到满足；（4）日本人对封建社会的怀旧心理。

历史小说的主要代表是司马辽太郎和井上靖。

司马辽太郎（1923～ ）原名福田定一，在大学专修蒙古语。处女作《波斯魔术师》（1956）发表时，始用现名，以此表示对《史记》作者司马迁的敬慕。他的历史小说大都取材于日本中世纪到近代数百年的史料，篇幅巨大，场面辽阔，气魄宏伟，往往有借古鉴今的寓意。写法上多条线索交错推进、繁而不乱。主要作品有《窃国故事》（1966）、《龙马奔走》（1966）、《凌云壮志》（1968—1972）、《殉死》（1967）、《世上日日》（1971）、《空海的风采》（1973—1975）和《项羽与刘邦》等。

井上靖（1907～ ）以小说《斗牛》（1949）成名，此后接连发表了《一个冒名画家的生涯》（1950）、《射程》（1956）、《冰壁》（1957）等作品，反映战后混乱的生活。1957年发表的第一部长篇历史小说《天平之甍》，获得声誉，又于1958和1959年相继发表了《楼兰》、《敦煌》和《苍狼》等作品。

《天平之甍》写鉴真东渡的故事。中国唐代高僧鉴真为弘扬佛法，11年内5次东渡日本均告失败，第6次终于成功。作者在歌颂中日人民的传统友

谊的同时，着力弘扬为理想而不惜牺牲生命的进取精神和人格力量。

《楼兰》写罗布泊附近一个叫做楼兰的国家的兴亡史，楼兰人汉朝时为避匈奴侵害而迁徙。多年以后当他们回到故土时，发现故国已为沙漠吞没。作品流荡着如诗如梦、如歌如泣的怀旧之情。

《敦煌》写中国宋代一个落第书生在西域的冒险经历，主要人物有不少是虚构的，情节扑朔迷离，极富传奇色彩。《苍狼》取材于《元朝秘史》，写成吉思汗戎马倥偬的一生。

井上靖的历史小说大都能以基本史料为依据，大胆地进行艺术创造，注重刻划人物性格，抒情与叙事交融，以历史人物和事件寄托今人的理想和爱憎。

（2）推理小说

推理小说的滥觞是明治后期的翻案侦探小说。芥川龙之介、谷崎润一郎和佐藤春夫也都写类似侦探小说的作品。后来江户川乱步以《两分铜币》使推理小说在文坛上占据一席之地，并逐步形成两个派别：一是以逻辑推理展开情节的本格派；一是以荒诞离奇、惊险恐怖和色情为内容的变格派。其共同特点是不注重人物塑造和题材的思想深度，单以情节趣味取胜。

1957年，松本清张发表小说《点与线》，成为推理小说史上一个转折。他不再满足于设置凶宅等旧套路，而着力从现实生活中提炼有时代特征的题材，把人物放置在权与法、罪与罚、善与恶的冲突中加以塑造，注意从揭示犯罪动机的角度挖掘产生罪恶的社会根源。《点与线》从一起貌似情杀的案件引出一系列贪污受贿、欺骗陷害、杀人灭口的罪恶事实，最后知情人和当事人一一死去，真正的凶手和幕后操纵者不但逍遥法外，而且加官进爵。他的主要作品还有长篇小说《零的焦点》、《沙器》（1960）和报告文学集《日本的黑雾》（1960）等。

水上勉的推理小说有《雾与影》（1959）、《海之牙》（1960）、《雁寺》（1961）和《饥饿海峡》（1962），他所写的犯罪事实往往是至爱亲朋间的残杀，情节更惊心动魄，也更具有悲剧性。

森村诚一（1933~ ）是推理小说的后起之秀，1969年发表小说《高楼的死角》获江户川乱步奖，此后，陆续发表数十部作品，主要有《虚构的舵线》（1970）、《腐蚀的结构》（1972）、《黑魔术女》（1974）和《人性的证明》、《青春的证明》及《野性的证明》等。他的小说更注重人物塑造和心理刻画。

除此而外，坂口安吾、黑岩重吾、佐野洋、中田耕治等人也都写过有影响的推理小说。

（3）科幻小说

大众文学的另一支劲旅是科幻小说（Science Fiction），简称SF。

科幻小说的流行有几方面的原因，首先是20世纪科学技术突飞猛进的发展和战后科学知识的快速普及。早期科幻作品，如凡尔纳小说、恰佩克剧本中某些科学幻想的实现，也增加了科幻作品的影响；其次是科学的发展总是不断刺激人们的想象，想象可以自由翱翔，现实则受时空局限，永远望尘莫及。作家为了在作品的时间空间处理上获得更大的自由，往往借助轮回转生，万物一如和心灵学等观念，或利用梦境、意识流手法。而科幻作品则给作家提供了更多的新的超越时空的手段，比如利用时间旅行器进行时间的回溯或超前飞行，利用光子火箭进行超光速旅行，心灵感应，突变性生物，机器人

和多元宇宙等等新观念和新产物可以给作家提供驰骋想象的广阔领域和利器，因此吸引了大批作家和读者。

据福岛正实《SF 入门》统计，日本科幻作品主要围绕以下五个主题：(1) 同其它行星、太阳系、银河系来往的宇宙飞行器、生命体的邂逅；(2) 在时间上向过去或未来旅行，或向其它境界旅行；(3) 在心理或生理上发生的变异的人类或其它生命体的经历；(4) 超现实的力量、超心理学的现象；(5) 关于人类的毁灭及其出路。

主要的科幻作家和作品有：安部公房的《R62 号的发明》

(1953)、《第四纪冰期》(1958—1959)、《带味全景立体电影》；海野十三的《红外线男人》、《军用鼠》、《地球发狂事件》、《超越时空的漂流》；三岛由纪夫《美丽的星星》(1952)；小松左京的《日本沉没》(1973)；星新一的《黑光》(1966)、《宇宙之声》(1969)、《祖父小金井良精记》(1974)等。

6. 内丁·戈迪默

戈迪默(1923~)是一位白种非洲人，父亲来自立陶宛，母亲来自伦敦，都是犹太人。她在南非出生，受教育，大部分时间住在首都约翰内斯堡。她从童年时期开始写作，15岁发表第一篇小说，1952年短篇小说集《毒蛇的温柔声音》在美国出版引起文坛注目。次年长篇小说《说谎的日子》出版，评论界称它“成熟、洞悉人生、笔法新颖，独具风格，可与弗吉尼亚·伍尔芙的作品媲美”。此后每两三年出版一部作品，1991年因其“壮丽宏伟的史诗创作对人类的贡献”而获诺贝尔文学奖。主要代表作有：《尊贵的客人》(1970)、《自然资源保护论者》(1974)、《博格的女儿》(1979)、《七月的人民》(1981)、《我儿子的故事》(1990)、《短篇小说选》(1975)和短篇集《士兵的拥抱》(1980)。

戈迪默生长于斯的是一个种族区分壁垒森严的社会，总数百分之十三的白人对百分之八十七的黑人实行种族主义统治。

她小时候读的是一所修女学校，全是白人学生，她所接触的黑人不是矿工便是伺候人的。十九岁时她读了厄普顿·辛克莱的《屠场》等小说，开始意识到种族隔离制度的不公平。从此以后，反对种族主义成为她一生的重要使命，种族隔离的种种后果便构成了她所有作品的基本主题。她曾经表示，她所关心的是“人的解放”，包括黑人的解放和白人的解放。她认为，当一个人奴役他人的时候，他同时也在奴役自己。自由从来不是单方面存在的：在别人不自由的情况下，你不可能有真正的自由。正是因为这种对自由的深刻理解和追求人类之爱的博大胸怀，使她作为白人，却能以黑人的眼光看南非现实，并能对黑人的内心世界洞幽发微。她以同样悲悯仁慈的眼光看待白人和黑人，所以可以客观、准确地描绘出南非人的内心现实。

《尊贵的客人》将南部非洲几个国家的自然特征和政治动乱的情形集中起来进行构思，写民族独立的艰辛与复杂。《博格的女儿》写一位死于狱中的白人进步人士的女儿的遭遇。其中博格是以70年代南非反种族主义运动的领袖人物亚伯拉罕·费歇尔为原型塑造的。此书出版后被当局查禁4个月，而此前的长篇小说《陌生人的世界》(1958)曾被禁10年，《已故的资产阶级世界》(1966)被禁12年。在获诺贝尔奖的消息公布后，当时的南非总统

德克勒克当即向戈迪默公开祝贺，而戈迪默冷冷地说：“只要我们的政府还是一个全白人的政府，我就不会从他们那里接受任何表扬，从前不会，将来也不会。”长期以来，为了迫使南非当局放弃种族歧视政策，实行民主政治，戈迪默一直呼吁国际社会制裁自己的国家。有一段时间，由于南非当局调整政策，美国部分解除了对南非的制裁，戈迪默向记者表示，解除制裁使她非常不安，感到“很难过”。她是爱国者，更是国际主义和人道主义者。

她的另两部杰作是《七月的人民》和《我儿子的故事》。《七月的人民》写内战时期，一个白人家庭在其黑人奴仆的帮助下逃到一个村庄，在一座废弃的棚屋中勉强生存。“七月”是这位奴仆的名字。在这种不同寻常的生活境况中，主仆关系逐渐移位，七月成了这家白人安全的保障，生活的依靠，成了庇护他的“人民”的君主。白人在这尝到了受黑人统治的滋味。作者显然是在一个假想的情境中对现实进行裁决。它表明白人中心主义与黑人中心主义都是狭隘的，妨碍南非民族融合的偏见。作者这种手法被称为“预言现实主义”。

《我儿子的故事》则是以一个黑人孩子的眼光来看现实的。黑人政治活动家索尼长期从事反种族隔离的地下活动，逐渐与妻子和儿女产生隔膜。白人女子汉娜同他配合默契，后来成了情人。索尼与汉娜一起看电影，被儿子威尔撞见，他从此失去了儿子的爱。女儿和妻子也相继参加了革命，但这一家人的内心创伤却再也无法愈合了。

索尼与汉娜的性关系既表现了他政治上寻求知音的企图，也表现了他做为一个男人的生物性扩张的欲望，而在他的潜意识中，一个受种族歧视的黑人男子与一位尊贵的白人女子同床则是对种族主义的一种否定。威尔饱受种族隔离制度的欺凌，对白人充满了怨恨，他对父亲与白种女人的奸情十分厌恶，但是他在梦中的艳遇却全是白种女人，他还常对着金发女郎的裸体像手淫，黑人女子则从来与此无缘。对白人的仇恨与嫉妒交融于一处，现实中受压迫受凌辱，便在性幻想中加以补偿，这是相当一部分黑人的心理。作者的笔触可谓细腻而深刻。

戈迪默被认为是反种族主义的战士，但是反种族主义不是她作品的全部内容。她认为写作是“探寻生活的方式”、“保持艺术独立，运用自己的洞察力……永远也不要让自己成为宣传家。”只有这样才能接近真实，而真实是语言的终极状态，也是作家追求的最高境界。

7. 纳吉布·迈哈福兹

迈哈福兹(1911.12.11~)生于开罗最古老的区域之一——贾马利亚区，父亲是个虔诚的穆斯林，对国家和民族有一腔热忱。1919年开罗爆发反英斗争，迈哈福兹在自家屋顶的平台上观看怒潮般的群众游行场面，留下深刻印象。1930年他进入埃及福阿德大学(现开罗大学)文学院哲学系学习，从1932至1935年间他在杂志上发表了40余篇有关哲学、心理学、神学、美学方面的文章。大学毕业后他在埃及宗教基金部和文化指导部工作，曾任电影局局长和文化部顾问。1971年退休后一直在《金字塔报》任专栏作家。

迈哈福兹的文学创作主要集中在小说、特别是长篇小说上。他认为在所有艺术形式中，小说是最自由的品种。他的第一部作品是短篇小说集《疯语》(1938)，接着出版了长篇历史小说三部曲：《最后的遗嘱》(1939)、《拉

采贝斯》和《特伊拜之战》。

40年代中期以后，他的创作转向了现实题材，从1945至1949年间，先后出版了《新开罗》、《汗·哈利里》、《米达格胡同》、《海市蜃楼》、《人生的始末》几部长篇小说。50年代他出版了著名的长篇小说三部曲《宫间街》、《思宫街》、《甘露街》，这部巨著于1957年获埃及国家文学奖。60年代以后他继续保持着创作势头，几乎每年都有作品问世。至80年代末，他已出版了近50部中长篇小说、剧本和短篇小说集。1988年，瑞典学院授予他该年度诺贝尔文学奖，认为他的作品“形成了一种适用于全人类的阿拉伯叙事体艺术”。

迈哈福兹没有到过西方，领取诺贝尔文学奖这样荣耀的事，他也由于健康状况而未亲自前往。但这并不妨碍他对西方文学的广泛了解。俄国、法国和英国的文学大师，尤其是托尔斯泰、契诃夫、陀思妥也夫斯基对他有着深刻的影响，这种影响集中表现为对自由的追求。他认为他的作品的最基本精神就是自由，他要表现的是“人从一切桎梏中获得解放”。人对自由的向往与追求同现实的强烈反差，激起了他涌泉般的创作灵感。关注埃及现实，写当代生活，这是他的重要原则。“你为你的世界工作，就像你会活一辈子；你为来世工作，就像你明天就会死去。”

他的第一部长篇小说《最后的遗嘱》也是埃及文学史上民族历史小说的真正开篇之作。小说以古代法老胡福的时代为背景，却无意复述历史，其中除最主要的历史事件外，情节基本上都是虚构的，对一些重要历史事实也作了完全相反的描写，比如胡福本应传位于他的儿子哈佛拉，小说却写他传给一位勇敢、坚强、热情、忠厚的王室以外的青年。历史只提供一个基本框架，其精神的血脉则完全是当代性的。

《雨中情》以1967年埃以战争为背景，当时在战局对埃及极为不利的情况下，迈哈福兹连连发表政论性文章，激励埃及人民振奋精神，为收复失地而英勇奋战。在大声疾呼之余又创作了这部小说，对战时埃及社会的人生世相进行深入描绘。“雨中情”的“雨”是指炮火连天，枪林弹雨的环境，“情”则主要是指一批不顾民族危亡的男女醉生梦死的生活，其中通过放映色情影片诱骗女孩子的摄影师，利用职务之便污辱演员的电影导演，追求金钱和变态性爱的老鸨等都刻画得入木三分。作者要以“战士军前半死生，美人帐下犹歌舞”的现实来惊醒麻木的人们。

迈哈福兹最钟爱的是他的“三街”：《宫间街》、《思宫街》和《甘露街》，这也是公认的他的代表作。这个三部曲所展现的是自1917年至1944年间埃及社会生活的广阔画面，它以一家三代人的经历，真实地反映了30年间埃及社会的动荡和变化。迈哈福兹历来认为文学应成为社会发展的晴雨表，应有助于读者了解社会发展的历史，这部作品正是他这一创作思想的卓越体现。

《宫间街》的中心人物是开罗的普通商人阿卜杜·贾瓦德。他以绝对权威主宰着自己宗法制的家庭，但是世道在变，子女们各自在寻求自己的生活，他们不顾父亲的恐吓和惩罚，设法挣脱束缚，独立做人，贾瓦德深感痛苦和迷惘。儿子法赫米在游行时遭枪杀，他的死象征着反叛的年青一代面临的艰

《世界著名作家访谈录》，第222页。

《世界著名作家访谈录》，第222页。

险的道路。贾瓦德逐渐明白旧式的权威已无法限制今天的青年人，只好向儿女们让步。

《思宫街》中，小儿子凯马尔继承了哥哥法赫米的观点，但他并不像法赫米那样投身民主运动，只情愿做一个世人皆醉我独醒的旁观者。而孙子一辈则充满了政治热情，他们研究马克思主义，加入共产党，立志为民族解放斗争献身。但也有一部分青年人加入了反共的“穆斯林兄弟会”。

《甘露街》的主人公是贾瓦德的小外孙艾哈迈德。艾哈迈德在小学里教书，同时为进步刊物撰稿，他结识了印刷工人的女儿苏申，结为伴侣，一起为民族解放而工作。艾哈迈德后来被捕入狱，他对此十分坦然，因为“人类所以比其他动物优越，就是他能够真正按照自己的选择和意愿自我牺牲”。他走的是他自己愿意走的路，他在人格上精神上是自由的。

迈哈福兹有深厚的哲学功底，他的作品在社会政治事件、人物的遭逢际遇背后总是潜伏着一层对生命的价值、死亡的意义等基本问题的思考，因而显得意蕴深厚。

8. 沃莱·索因卡

索因卡(1934~)出生在尼日利亚西部的阿贝奥库塔城，是约鲁巴族人。阿贝奥库塔意即“岩下”，一条以奥贡神命名的大河穿城而过，河边的山崖上则是举行宗教仪式的地方。奥贡神在索因卡心中有着崇高的地位，他称之为“我们的创造和毁灭之神、诗歌和冶炼之神”。索因卡的父亲是一所教会小学的校长，母亲也出生于一个基督教家庭，这使索因卡从小深受基督教文化浸润。索因卡3岁上学，4岁已能说流利的英语，英语和约鲁巴语同时伴随他长大，《圣经》典故和约鲁巴民间千奇百怪的精怪灵异故事在他心中交织成五彩斑斓的图画。18岁时他考入尼日利亚最高学府伊巴丹大学，两年后转入英国利兹大学英文系。瑞典学院1986年在授予他诺贝尔文学奖时称赞他具有“广阔的文化视野”，这与他早年跨文化的经历有直接关系。

索因卡才思敏捷，至今已出版长篇小说《痴心与浊水》（一译《阐释者》）（1965）、《混乱的岁月》（1973），自传《人死了——狱中笔记》（1972）、《在阿凯的童年生活》（1981），诗集《伊当里及其他》（1967）、《狱中诗抄》（1969）、《地穴中的梭子》（1972）和文艺论著《神话、文学和非洲世界》（1976），但他用情最专、成果最大的还是戏剧。

索因卡在利兹大学期间，学生戏剧活动十分活跃，欧洲的古典和现代剧作被大量搬上舞台，他怀着浓厚的兴趣参加了学生剧团，潜心研究导、表演艺术，大量阅读剧本。大学毕业后他在伦敦皇家剧院任过两年剧本审稿人，正值奥斯本、韦斯克、贝克特等戏剧家的作品纷纷在此首演，又给他提供了一个研修戏剧的绝好机会。这两年中他的《沼泽地居民》和《狮子和宝石》相继在伦敦和伊巴丹上演，已开始在戏剧舞台上崭露头角。1960年回国后，他先后组建了“1960年假面具”剧团和“奥里森剧团”，在导演、表演的同时创作了大量剧本，主要有：《裘罗教士的磨难》（1960）、《森林之舞》（1960）、《强种》（1964）、《路》（1965）、《疯子和专家》（1971）、《死神和国王的马弁》（1975）、《文尧西歌剧》（1977）和《巨头们》（1984）等大量讽刺剧。

《沼泽地居民》写独立前尼日利亚沼泽地带的农村生活。青年人进城找

出路，归来时两手空空，而农村中日益猖獗的封建势力和严酷的生存环境又迫使他们掉头而去，再次投奔罪恶的城市。剧中表现出作者对现实的忧郁、愤慨和对未来的迷惘。

《狮子和宝石》是一出轻松活泼的喜剧，主要的对白采用自由体诗句。写夸夸其谈、醉心西方文明的小学教师和妻妾成群、精明世故的老酋长同时追求村里的漂亮姑娘希迪，最后老酋长如愿以偿。在处于空泛的口号阶段的新文明与根深蒂固的传统势力之间，务实的姑娘选择了后者。剧本在流畅的诗句中间穿插了不少载歌载舞的场面和以哑剧形式演出的戏中戏，人物性格与情节安排都颇有喜剧性，全剧洋溢着天真烂漫的青春气息。

《裘罗教士的磨难》是一出短小精悍的讽刺喜剧，其中的裘罗教士自称先知，广收门徒，实际上是个江湖骗子。但他人情练达，又机智善变，以至从市民到议员的各色人等纷纷入彀。非洲传统的宗教仪式和基督教仪式在剧中揉为一体，显出独特的舞台风貌。

1964年发表的《强种》是他写的唯一一出悲剧。写一个青年教师为了保护一个白痴孩子，在除旧迎新的宗教仪式上自己做了牺牲品。此后他的剧作一反清新明快的风格，变得深沉而朦胧，所反映的心理、道德和社会冲突越来越复杂尖锐，善与恶、毁灭与新生的因素互相纠缠，神秘的象征，暧昧的隐喻和讽刺，幽默、怪诞及神话色彩融为一体，其中蕴含着作家对社会生活，人类命运的沉重思考。

《路》的最表层是对尼日利亚崎岖难行、危机四伏的“道路”状况的再现，尼日利亚是世界上车祸发生率最高的国家之一。同时它又隐含着国家、民族的发展之路、个人的生活之路，改变现实的出路等等寓意。而“路”本身在剧中就是一个凶恶、神秘、控制众生的角色，它不出场，但左右着所有人。

《疯子和专家》写的是一对父子。父亲在内战中宣传许多怪诞的主张，战后被当作疯子关起来。儿子由战前的外科医生成了战后的情报专家，他指派手下四员干将：一个癫痫，一个瞎子，一个瘸子，一个独臂人去监管他的父亲。他的姐姐和两个采药婆婆试图拯救疯子和专家，最终未能成功。人物形象怪僻，情节荒诞不经，加之混杂着大量文字游戏，令人十分费解。索因卡自称他写这个剧本是为了“祛魔”，这个“魔”肯定不单指外部世界，还包括他本人曲折艰险的内心历程和惊心动魄的灵魂搏斗。

索因卡说：“我始终不渝的信仰是人的自由。……虽然我知道光靠说话是不能保证得到自由的，可是我的创作还是越来越多地针对那些压迫人的皮靴——不管穿它的脚是什么肤色的——为个性自由而斗争。”这可以算是他艺术的最高目的。他曾因抗议选举舞弊而被拘押，因反对内战而坐了两年牢，他在进行艺术创作的同时，始终在关注着国家的现状，民族的未来。在尼日利亚他被看做普罗米修斯式的人物，甚至有人认为他在有意无意地担当着救世主的角色。正是这崇高的生存目的给了他力量和灵感，使他能融非洲和西方艺术于一体，创作出具有独特魅力的精神产品。

九、中国文学

1. 概述

由于第二次世界大战结束之后，随即爆发了长达四年的解放战争，因此，中国当代文学的发端一般从 1949 年算起。其发展历程可以分为两个阶段：文学的大一统时代（1949—1978）和文学的多元共生时代（1979— ）。第一阶段周期较长，但由于其中包含着几次与文学有直接关系的大的政治风暴和社会动荡，因此可供进行艺术考察的文学现象并不十分丰富，第二阶段处于社会相对平稳发展的历史时期，文学生存环境相对自由与开放，各种思潮、流派纷呈杂糅、各种文学现象层出不穷，文坛充满生机，它是当代文学的重要阶段。

2. 文学的大一统时代

这一阶段的特征是文学的意识形态化，文学自觉地为政治服务，文学的价值取向与政治的价值取向趋同，成为政治的延伸，文学是工具和武器，又是政治晴雨表。与当代西方文学的潮流基本隔绝。

与此相关的是创作方法的单一。现实主义在中国被称为革命现实主义，并辅之以以革命理想主义为核心的革命浪漫主义，进而出现了“两结合”的创作方法。到了文化大革命时期，现实主义的根精神已消散殆尽，而蜕变为一种伪古典主义。

在美学追求上，这一时期的文学强调崇高。从几部代表性作品，比如《红岩》、《红日》、《红旗谱》、《创业史》来看，都是表现主人公为国家、民族和人民的利益而忍受各种难以想象的肉体 and 精神的痛苦，他们的经历都有天将降大任于斯人之前那种炼狱般的共同特征。他们以人格与道德行为的强大威力使审美主体感受到庄严、敬仰与心灵震撼。在人物塑造上有个人的英雄化，英雄的神化的趋向，其极端表现是几个样板戏。

由于以上种种原因，当代中国文学整个从世界文学及人文精神的大背景中脱离了出来，在一定程度上也与传统文化的血脉隔断了，在高度封闭的状态中自给自足地衍化了许多年。从 50 年代起，欧美文学基本上被拒之门外，只有苏维埃社会主义文学受到推崇，苏联文学是中国人民的“生活教科书”，也是中国作家的文学教科书。苏联文学的解冻思潮激发了中国作家干预生活，表现人道主义的勇气，出现了一批后来被收入《重放的鲜花》中的作品。60 年代以后，苏联文学被当作修正主义文艺批判了近 20 年，于是中国文学成了几乎与世隔绝的文学。

但是在一个有着数亿人口的大国，公众对文化生活的渴望、传统文学的遗泽、民间文学的刺激会合为一种四处弥散的氛围，使文学家在有限的生存环境和艺术空间中能够有限展露的艺术个性和才华发挥出应有水平。因此，前 30 年的中国当代文学依然是有成就的、不可忽视的，少数作品在 20 世纪中国文学历程中有不可替代的重要地位。

（1）故事中的世界

从 1949 年到 1977 年，文学的最主要成就是小说，尤其是长篇小说。从数量看，前 17 年长篇小说总数不过 100 余部，而 80 年代平均每年出版近 200

部，总数已逾两千。但是从发行量、读者面和影响的深广度看，前者远远超过后者。有许多作品不仅在当时风行全国，而且穿过岁月的风尘传了下来，比如：丁玲《太阳照在桑干河上》、周立波《暴风骤雨》、《山乡巨变》、孔厥、袁静的《新儿女英雄传》、陈登科《活人塘》、柳青《铜墙铁壁》、《创业史》、孙犁《风云初记》、《铁木前传》、杜鹏程《保卫延安》、赵树理《三里湾》、梁斌《红旗谱》、杨沫《青春之歌》、罗广斌、杨益言《红岩》、吴强《红日》、曲波《林海雪原》、知侠《铁道游击队》、欧阳山《三家巷》、冯德英《苦菜花》、高云览《小城春秋》、姚雪垠《李自成》、周而复《上海的早晨》、李英儒《野火春风斗古城》、雪克《战斗的青春》以及《敌后武工队》、《烈火金钢》、《平原烈火》等一批抗战小说。

这些出自前 17 年的小说(文革十年基本上是空白)如果以现代主义尺度衡量，也许会使人感到缺乏艺术探险的精神，但它与当代中国人的阅读心理与鉴赏习惯比较吻合，有着自己独特的美学风貌。

故事的完整性与情节的生动性。《青春之歌》写知识青年走上革命道路的曲折历程；《红旗谱》写农民由自发地反抗压迫到自觉地跟共产党闹革命，通过朱老忠和严志和两个家庭的变迁，通过他们的悲欢离合和奋斗历程，展现了从本世纪初开始三代农民的革命谱系，具有传奇色彩；《小城春秋》写作者家乡厦门发生的一起由共产党领导的大劫狱；《林海雪原》写第四次国内战争初期，一支解放军小分队在人迹罕至的长白山区和绥芬草原与数十倍于自己的国民党军残部周旋作战，历尽艰险，全歼敌人的故事，是一个神奇的英雄传说。这些作品都是讲一个有始有终的故事，容易给读者造成寻根究底的阅读期待。所有作品也都十分注重情节的起伏转折和新奇，《林海雪原》中的智取威虎山、大战四方台、智擒小炉匠及雪地追踪、攀岩跳涧，《野火春风斗古城》中的爱与恨交织，敌我友混杂的复杂背景与纠葛，《苦菜花》中那一个个血与火组成的场面，尤其是老百姓在日寇屠刀下置生死于不顾，冒认共产党干部作亲人的情景，《铁道游击队》中的飞车夺枪，都足以使人过目不忘。

个性鲜明的人物形象。17 年的小说作家主要是师承《三国演义》、《水浒传》等古典小说，因此都注重故事情节，同时对人物形象的塑造也煞费苦心，有成就的作品都能注意以人物性格的发展变化来布置场面，推动情节发展，形成完整的故事，因此故事情节的背后总是血肉丰满的人物。通过故事来塑造人物，使其成为足以传世的文学形象，在这一点上，80 年代的小说尚不能企及。《红岩》中的江姐、许云峰、华子良作为为理想而奋斗、受难、献身的共产党人，《林海雪原》中的杨子荣、少剑波作为大智大勇、所向无敌的革命战士，《暴风骤雨》、《山乡巨变》中的老孙头、亭面糊作为老一辈中国农民，《创业史》中的梁生宝作为社会主义农村一代新人，在当代读者的心中都有不可磨灭的印象。80 年代的长篇小说侧重人物的情感心理纠葛，呈现静态或稳态，人物多是为命运所拨弄，在生活中找不到适当的位置，也缺少强有力的明确的目标。此一时期的小说人物则往往处于时代的急风暴雨中，有着单纯而明了的奋斗目标，为理想而力克艰难险阻，因而较少内心冲突而较多外部动作，更具动态性与可视性，所以栩栩如生。

语言的锤炼。由于古典小说诗文及民间文学的影响和作家的刻意追求，这一时期小说的语言有很高的成就。孙犁、赵树理、周立波等人都是公认的语言艺术大师。孙犁的语言清澈澄明而有情致，讲究起伏顿挫，流畅而

节奏明快，富于乐感与诗意，如《铁木前传》、《风云初记》，读者在了解人物、熟悉故事之前总是首先为其语言的磁力所吸引。赵树理是立志创造新的农民文学的作家，青年时代受新文学影响极深，但他将《阿Q正传》读给父亲听时，这位老农民显出茫然的神色，于是赵树理感到新文学文坛太高，必须将它拆散铺成“文摊”，使最大多数老百姓能读得懂，喜闻乐见。他研究评书、鼓词、山东快书等民间文学，搜集和提炼农民的口头语，因此他的语言本色而机智，具有鲜活的生命气息和朴拙之美。时过境迁之后，赵树理对社会生活的把握引起争议，而他的语言功力始终无人能够否认。周立波出身乡村读书人家庭，通外文，有不少译作，因此他的语言既有乡野的清纯灵秀，俚俗粗犷，又有欧美文学中细腻绚丽的风采，既有牧童织女的活泼俏皮，又有绅士式的幽默，对意境的营造，则是他的基本特色，比如：

“天正下着雨，空际灰濛濛。远山被雨染得迷迷茫茫的，有些地方，露出了一些黛色。近山淋着雨，青松和楠竹显得更青苍。各个屋场升了灰白色的炊烟。在这细雨织成的珠光闪闪的巨大的帘子里，炊烟被风吹得一缕一缕的，又逐渐展开，像是散在空间的一幅一幅柔软的轻纱。”（《民兵》）

在这水墨画式的描写中，一种对自然人生的挚爱之情，空灵轻盈，曼妙缥缈的阴柔之美浸润着文字，使整个作品更显得意蕴深长。

精神照射——文学之魂。这是前30年部分文学作品能够震撼人心的根本之点。与80年代以后的小说比，它的形式、技巧要粗糙、朴拙一些，但读者往往在形式技巧意识觉醒之前已被其精神的强光熔化了。这种精神的威力首先表现在对崇高的美学追求，《红岩》中写了以江姐、许云峰为代表的数十个共产党人的形象，作者曾与他们同生死共患难，对人物原型有深切的了解，作为活生生的人他们必然各有自己的欲望、要求、痛苦、烦恼、疑惑与快乐，但在作品中，所有的正面人物都被一个远大的目标所吸引，这个目标的实现将惠及全人类，所以他们完全忽视自己个体的存在而沉浸在一种奉献与牺牲的喜悦之中，为他人、为全体而牺牲个人，为未来而不惜现时受难。他们对理想的执着，对信念的坚定不移和由此而产生的不可摧毁的意志力量，超尘拔俗的巨大的幸福感，使他的生命显出雄壮与圣洁之光，作品由此而产生一种在嚣嚣红尘中进行精神拯救的力量。

其精神力量还表现在不可遏制的生命激情的奔腾回荡。《青春之歌》写作者的亲身经历；《暴风骤雨》、《创业史》剖析社会历史，也在展示作者自己的精神历程，因为他们本身就与描写对象血肉相关；李准的《李双双小传》，王愿坚、王汶石、马烽等人的部分短篇小说，也都使人感受到生活的热力和理想的光辉。《红岩》依然是最典型的代表。作者作为一个人间魔窟的幸存者和最直接的见证人，他们的小说所提供的是人类生活中不可重复的特殊生活经验，其中又包含着极具普遍意义、作为人，谁都不可能无动于衷的生命激情。江姐在竹签子面前的“脸不变色，心不跳”，在面对亲人滴血的头颅时，面对双枪老太婆强忍悲痛掩饰真情时的不动声色；许云峰以一双溃烂的手经年累月地在地牢里为难友越狱挖掘通道，而自己却在成功的前夕含笑赴死；华子良在狱中装疯15年，忍受着巨大的精神折磨与肉体摧残，在关键时刻像山峰一样拔地而起，他的深谋远虑，忍辱负重，坚韧不拔的形象，所有这些足以使任何精雕细琢的美丽文字都黯然失色。

对于当代诗歌来说，五六十年代是颂歌的时代。新的国家，新的社会制度，光明灿烂的未来和前无古人的事业是诗人百唱不厌的主题。此时的诗歌

没有明显的流派，风格也大同小异，因为一段时期新民歌曾被指为诗歌发展的方向。诗人们的题材有不同、手法也各有特点，抒情主体却几乎千人一面，个人的意志、情感和价值判断很难得到表现，但对生活的热爱，对未来的憧憬使得诗人们无法压抑涌泉般的艺术冲动，他们由衷地歌颂新生活，真诚地表现时代精神，同时也顽强地表现自己，创立了一个时代的诗风。

50年代初期，诗坛上活跃的是一批从战争年代走过来的老诗人，如郭沫若、臧克家、冯至、卞之琳、袁水拍、艾青、田间、阮章竞、李季、何其芳、柯仲平、张志民。他们的诗往往是政治运动的回应，但偶尔也有可以把玩的珍品，比如臧克家以纪念鲁迅为题写的短诗《有的人》。紧随他们之后是一批有生气的青年诗人，主要有：郭小川、贺敬之、闻捷，以及李瑛、公刘、邵燕祥、严阵、白桦、梁上泉、雁翼、顾工、周良沛、流沙河等，他们逐渐成了五六十年代中国诗坛的中坚力量。

田间以40年代的叙事诗《赶车传》成名，1960年前后他将这部旧作扩展为两万行的巨著，其艺术风貌从其中这一小节诗可见一斑：“诗是阶级一颗星/皎皎挂在高山顶/揩净长城千里沙/点起碧空万盏灯。”阮章竞写了叙事诗《漳河水》，表现新时代的妇女争取自由解放，其中女青年荷荷是这样表白心迹的：“自由要自由个好成份/荷荷戴见的是庄稼人/自由要自由个好劳动/合心合意闹时光/自由要自由个好政治/能给群众办好事。”闻捷在50年代中和60年代初先后出了诗集《天山牧歌》和叙事长诗《复仇的火焰》，前者写新疆风情，后者讲平息叛乱的故事。李瑛的诗往往有独特的视角，艺术感受力比较敏锐，比如“风沙很早就醒了/像群蛇贴紧地面/一边滑动/一边嘶叫。”（《敦煌的早晨》），观察之细与想象之奇都是当时不多见的。

可称为大家的是郭小川和贺敬之。贺敬之作品数量不多，但颇有特色。

《回延安》以信天游形式写成，朴实而感情真挚，《桂林山水歌》、《三门峡歌》意境空濛灵秀，词彩清澄醇厚，情理景在流动跳跃的气韵中交相辉映。

《放声歌唱》、《雷锋之歌》是他政治抒情诗的代表作。诗人浓烈真挚的情感和对时代、历史所做的思考，诗中渗透的激情和理想，诗所营构的崇高境界，集中反映了当时的社会心理和时代精神，引起过广泛的共鸣。郭小川的抒情诗以其抒情对象的本质化和抒情主体的个性化的结合而享有盛誉，《致青年公民》、《甘蔗林——青纱帐》、《厦门风姿》、《林区三唱》、《团泊洼的秋天》、《秋歌》都是传诵一时的作品。诗中塑造的革命者形象，喜欢“蓝天碧海之间的日出”、“朝霞映照的高山瀑布”，追求“沸腾的生活”、“作战般的工作”，即使“老态龙钟”，也还有一颗“暴跳的心”。他的叙事也取得了很高成就，主要有爱情三部曲——《白雪的赞歌》、《深深的山谷》、《严厉的爱》、《一个与八个》、《将军三部曲》等。《白雪的赞歌》写战士的妻子在丈夫失踪后强忍悲痛投入战斗生活，不久与一位朝夕相处的医生产生了微妙的感情，两人经过心灵搏斗都保持了克制态度，后来这位忠贞的妻子与归来的丈夫重逢。《深深的山谷》写奔赴延安的女青年爱上一位英俊文雅的男子，这男子不久却为逃避艰苦的斗争而跳崖自杀了，女青年战胜感情危机，后来与一位坚强的革命者开始了新的爱情生活。《严厉的爱》写一个因感情受挫而性情严厉的女战士重获爱情的故事。《一个和八个》写一个受误解而同八个杀人凶犯关在同一牢房的共产党人忍辱负重，出污泥而不染的节操，《将军三部曲》在战争的大背景中写将军的博大胸怀、过人的才智和美好的心灵。这些叙事诗张扬革命者的人格力量和人性人情之

美，是能够感染、震动人的好作品。他以长句子铺陈渲染，反复咏叹的方法被称为“新辞赋体”，在当时诗坛有广泛的影响。

3. 作为再现艺术的戏剧

现代戏剧在中国的发生和发展与民主革命进程密切相关，其美学品格也受到政治要求的规范，注重以现实主义方法反映人民革命的历史与现实，揭示本质与规律，教育与鼓舞人民齐心协力建设新生活。戏剧是工具，它的主要价值就表现在再现生活、教化民众、统一意志上，戏剧常常不是依循戏剧自身的艺术规律去发展，而是按政治尺度去适应新时代，它要收回探索的锋芒、削平个性的棱角、填平可能使大多数普通观众发生审美障碍的技巧上的、精神内涵上的深沟巨壑，使之成为简明易懂的大众艺术。但是政治在限制和规范戏剧的同时也给了戏剧以强大的外部推力，使它成为公众文化和社会政治进程中举足轻重的因素，从而蓬蓬勃勃地发展起来。在30年间，尤其是17年间，戏剧的各种品类、样式以各种姿态不择地而出，数量不小。虽然大部分作品只是昙花一现，但也出现了少数有特点的作品。极少数作品甚至已接近戏剧艺术的颠峰状态，成为使后人难以企及的范本，比如《茶馆》。

（1）舞台新风貌

在限制中进行创造性劳动，戏剧家进行了艰苦的努力，也取得了一定成就。王炼的《枯木逢春》场景富于生活气息、充满诗情画意；胡可《槐树庄》以人立戏，人物形象个性化；张海默的《洞箫横吹》以一支特别的洞箫为核心结构全篇，构思颇具匠心；杨履方《布谷鸟又叫了》洋溢着生活的激情和欢乐；白刃的《兵临城下》情节曲折，富于传奇色彩；沈西蒙等的《霓虹灯下的哨兵》塑造了一批个性鲜明的艺术形象，技巧的运用也很娴熟；独幕剧《刘莲英》、《赵小兰》、《妇女代表》也都各有特色；郭沫若《蔡文姬》、《武则天》，曹禺的《胆剑篇》、《王昭君》，田汉的《关汉卿》、《文成公主》对历史剧进行了探索；湖北省实验歌剧院的《洪湖赤卫队》则是新歌剧的重要创获，其色彩鲜明、风味醇厚的音乐语言三十年后依然魅力无穷。

（2）老舍与《茶馆》

17年话剧，老舍的《茶馆》一枝独秀，从整个20世纪中国戏剧史来看，它也是当之无愧的典范。《茶馆》出自老舍之手，正是题中应有之义。老舍20年代即已在大学任教职，并以长篇小说《老张的哲学》、《赵子曰》、《二马》享誉文坛，30年代的《骆驼祥子》已列入世界文学名著之林，此后又写过十几部剧本，在对人情世态的洞悉、艺术语言的锤炼和戏剧特性的把握上，积蕴深厚。

《茶馆》以裕泰茶馆的兴衰为线索，通过清末、民初、抗战胜利后三个历史片断，描写北京的社会风情，从中透露出现代中国历史变迁的轨迹。全剧只有三幕，但写了50年的历史进程。三个场面之间相隔20余年，没有贯穿事件，没有推进情节的动力线，但它却像一幅世态图卷，丰富而完整。这种图卷式或串珠式的结构方式，散点透视式的观照方式深得中国艺术的精髓，对于以欧洲文化为母体的话剧艺术的表现形式是个创造性发展。

《茶馆》在不大的篇幅里写了近80个人物，在有限的时空中处理众多的人物，却能做到主次分明，各司其职。主要人物自壮年到老年，贯穿全剧，次要人物父子相承，并由同一人扮演父子，一般人物则呼之来挥之去，所以

作者能从容地将主要人物形象塑造得栩栩如生，如老板王利发，茶客松二爷、常四爷、秦仲义、刘麻子等等。沈处长上场只说了一个字：“好（蒿）！”也已形神俱在。

《茶馆》的台词艺术已臻于炉火纯青的地步，往往三五句话就把一个人写得神气活现。比如第一幕开场，二德子在茶馆里要打人，一直静坐在角落里独饮的马五爷发话了：

马五爷（并未起立）二德子，你威风啊！

二德子（四下扫视，看到马五爷）喝，马五爷，您在这儿哪？

我可眼拙，没看见您！（过去请安）

马五爷 有什么事好好地说，干吗动不动地就讲打？

二德子 嘛！您说得对！我到后头坐去。李三，这儿的茶钱

我候啦！（往后面走去）

常四爷（凑过来，要对马五爷发牢骚）这位爷，您圣明，您给评评理！

马五爷（立起来）我还有事，再见！（走出去）

马五爷只说了三句话，但他的个性与气派已显露无遗。

4. 文学的多元共生时代

70年代末期，随着社会动荡的结束，文学的主体性开始复苏，文学的自由探索、自由表现、张扬个性的特质逐步显露。文学的基本主题是表现人，人的存在状态，人在社会生活及历史文化中的地位、现实处境、前途及命运，具有人本主义色彩。文学的国际意识和人类意识迅速觉醒，介入世界当代文学主潮，置身世界文明整体的意识，与不同民族、地域的文学对话的意识，为中国当代文学争取国际地位的意识大大增强。文学的价值判断逐步脱离实用主义的单功能标准，具有了国际参照意识。这种相对自由的、开放的精神氛围，使各种文学思潮、流派、方法、技巧都得以在中国文坛一展丰采，从现实主义的复归，到现代主义诸流派的大举登陆，直至80年代末、90年代初后现代主义精神的弥散，10余年间，中国文学将整个20世纪西方文学历程演练了一遍，90年代的中国文学在观念上已与西方文学大体同步。文学视点的非焦点化，文学形态的多元化，价值取向的多极化，审美趣味的多样化已成基本特征。

（1）伤痕文学

一场旷日持久的政治冒险刚刚结束，身心疲惫喘息未定的人们面临着一个新时代，沉浸在噩梦醒来的迷惘、惶惑和痛定思痛之中。高音喇叭中的革命样板戏音乐戛然而止，一度作为政治工具影片《反击》、《盛大的节日》、《欢腾的小凉河》被作为反动影片受到猛烈批判，贺敬之的政治抒情长诗《中国的十月》在《诗刊》1977年11期上发表后被到处传诵。《创业》（张天民编剧）、湘剧《园丁之歌》、电影剧本《万水千山》、《三上桃峰》等在夹缝中生存的作品开始扬眉吐气，“文革”前的一批戏剧、电影重新露面，外国文学名著纷纷再版（1978）、讽刺喜剧《枫叶红了的时候》、《曙光》等一批新剧目在全国各地纷纷上演。文学，替人们渲泄着政治激情，并鼓舞着人们创造新生活。

但是10年的政治震荡，伤害、毁灭了无数家庭、个人，也扭曲，或重塑了每个人以至整个民族，每个人都主动或被动、自觉或无意识地参与了、至

少是经历了这场运动。对文革的暴露、批判和追究，对其造成的精神后果的思考逐渐成了社会的中心话题。1977年《人民文学》第11期发表刘心武的短篇小说《班主任》，从中学教员的角度来透视蒙昧主义、愚民政策给青少年造成的严重创伤，并从一代被损伤、扭曲的青少年揭示整个民族将面临的后果。1978年8月，《文汇报》发表了卢新华的短篇小说《伤痕》，从母女感情的角度，描绘了发生在十年文革中的一出家庭悲剧。不久，《弦上的梦》（1978）、《大墙下的红玉兰》（1979）、《草原上的小路》（1979）、《啊！》、《蹉跎岁月》等一批以文革为背景，描写个人悲剧命运的作品纷纷问世，形成了一股“伤痕文学”潮流。

“伤痕文学”从艺术观念和创作方法上抛弃了文革遗风，以清醒、冷峻、严谨的现实主义态度和创作方法对待历史和现实，它不是刻意塑造一些“反面人物”以此暴露和批判敌对的政治势力，而是以客观细致的描写，通过活生生的普通人的遭遇来批判现实，《班主任》中的两个学生，一个由于不读书而成了百无一用的小流氓，一个好学上进，却成了狭隘、僵化、丧失了独立思考能力的“畸形儿”，因为主流文化及整个社会是畸形的。《伤痕》中的姑娘真诚向往革命，而她的母亲却是革命所唾弃的“叛徒”，于是断绝了母女关系，当她得知母亲受诬陷的真相，怀着深深的愧疚回到母亲身边时，久经摧残的母亲刚刚停止了呼吸。青年人的真诚与热情被社会愚弄了，他们的心灵留下了难以平复的伤痕。“伤痕文学”的人道主义情怀和人本主义价值取向也使它处在了新时期文学的发轫地位。关注个人的情感、意志和精神遭际，从个人命运中映现国家、民族的命运，这个基本特征贯串了整个新时期文学。

（2）反思文学

“反思文学”是“伤痕文学”的深化，它不再停留于对文化大革命的批判与否定，对动乱中的个人不幸与民族苦难的展示，而是将整个共和国的历史，乃至半个世纪的风风雨雨纳入艺术视野，从人与人、人与社会、现实与历史的关系中考察动乱的根源，在生活的磨难中检验人的道德、情操、信念的韧性。“伤痕文学”中那种寻寻觅觅、凄凄惨惨的情调已不多见，正义和良知的力量，非人处境中人性人情之美、困厄中期待解救的生存意志开始融入作品主题，反思文学是从社会政治与伦理道德的角度对过去历史的全面回顾。

鲁彦周的《天云山传奇》、茹志鹃的《剪辑错了的故事》、张贤亮的《灵与肉》、张一弓的《张铁匠的罗曼史》、高晓声的《李顺大造屋》都以整个新中国的历史为背景来展示人物的命运。王蒙的《蝴蝶》，方之的《内奸》、陆文夫的《小贩世家》时间跨度更大，更具历史纵深感。在《天云山传奇》中，正直忠诚的共产党人被打入社会最底层，而僵化、自私、封建家长式的领导人却能在官场中扶摇直上。革命的受难者不计身家性命，继续履行共产党人的职责，因为内心深处的信念支撑着他，而且在最艰险的环境中也有他人的同情、支持甚至女人的爱慕。这部小说的传奇性，不仅表现在人物命运的山重水复、柳暗花明，更表现在人物形象的英雄色彩和作品基调的理想主义，这使它与“伤痕文学”形成了反差。《灵与肉》在展示人的不幸遭遇与“伤痕”的同时，也保持着“光辉的底色”，主人公许灵均幼年被资产阶级的父亲抛弃，后来成长为教师。但由于血缘的关系，他又被组织上所抛弃，在农场里做了牧马人。土地、大自然和敦厚的劳动人民给了他慰藉与幸福，

政治风暴未能摧毁他的生存意志。后来，当政治风向转变，他重新被看作体面人，并有机会去美国继承家业的时候，他却留在了农场，因为那里有他的“生命之根”。《李顺大造屋》讲了一个极单纯又真实，颇有概括力的故事：农民李顺大无屋，立志建造，凡两次未成，均不是因为财力人力，而是为社会政治所破坏，一篇小说写尽了农民几十年的辛酸。《小贩世家》写一个卖馄饨的小商贩坎坷不平的生活道路。小商小贩在新中国直至 80 年代中期还是常人所不齿的角色，在文学中更没有地位，而陆文夫笔下的小商贩朱源达却足以令人深思。朱源达早年有经营小吃的经验，解放后家境困难，他不愿加重人民政府的负担而挑起了馄饨挑子，走街串巷，在给他人温饱的同时养活了自己的家小，但他这种个体经营一再受到政治风雨的侵袭而难以继，只得靠拣破烂过活。到后来商贩可以自由往来，个体经营受到鼓励了，他却决心不再干了，而要国营单位谋个铁饭碗，吃社会主义去。小说从经济领域揭示了文化大革命的后遗症和一个特定阶层中人的心理障碍，显示了现实主义的力量。

反思文学实际上仍停留在一些比较浅表的层面比如社会政治、道德情操等等，较少涉及文化及哲学、心理的层面，但它在主题、题材的广度与深度上有了进一步发展，创作方法与技巧也有新突破，比如王蒙的《蝴蝶》和茹志鹃的《剪辑错了的故事》在叙事方法上已越出了一般的现实主义的规范。

（3）改革文学

1979 年，在整个文坛抚今追昔、痛定思痛的时候，蒋子龙发表中篇小说《乔厂长上任记》，小说以凌厉刚健的风格引起广泛关注，并由此开了改革文学的先河。

改革文学是一种社会问题文学，它也涉及爱情、婚姻、家庭和历史遗留的精神疾患，但立足点是眼前的社会问题，是在建设新生活之中的种种阻力、阻碍及观念、情感、道德方面的困惑与苦闷。作家大都不满足于提出或发现问题，而且要尽可能给出自己的答案。文学在自觉地充当社会改革的精神先导。在关注社会问题这一点上，它与“伤痕文学”和“反思文学”保持一致，而它反映现实更为直接因而更能引起共鸣，改革文学的读者群远远超出文学爱好者的范围，阅读与欣赏主要的已不是一种娱乐和审美行为，而更多的倒是一种认识行为。报刊以“欢迎乔厂长上任”为题展开讨论，读者则纷纷呼吁上级给他们派去一个乔光朴。乔厂长所面临的工厂管理不妥、生产落后、干部勾心斗角、工人精神涣散的局面正是大动乱之后生产领域的真实写照。而乔厂长的不计个人得失、不畏艰难险阻、励精图治、大刀阔斧兴利除弊的气概与品格则代表了人们普遍的心理期待。

进入 80 年代，水运宪的《祸起萧墙》、谯容的《人到中年》、张洁的《沉重的翅膀》进一步揭示一个民族在经济上重新启动时的种种问题，描绘处于大变动中的人们的追求、挫折与悲欢。《祸起萧墙》写顽固派与改革势力的较量，其结局是力主改革者被反对派推入了绝境。《乔厂长上任记》中的浪漫豪迈情怀为悲愤壮烈的气氛所取代。《沉重的翅膀》通过重工业部上下各层的矛盾斗争及几个家庭和人物的身逢际遇，在更大的规模和背景上展示了社会改革的艰巨性与复杂性。《人到中年》着力描写的是历来敏感领域：知识分子的状况。做为社会进步的主要推动力量，他们不仅长期忍受物质生活的尴尬状态，还得忍受“马列主义老太太”一类人的精神折磨，而始终保持自强不息的状态。

改革文学从社会问题入手，不加粉饰地描写现实生活的真实状况，它较多社会性而较少个体性，这在社会大动荡、大转折，各种现实问题比较普遍、明朗，成为牵动亿万人心的焦点时，是不可避免的，文学在一定程度上介入实际生活，也是文学自身发展的需要。

（4）小说的异端

现实主义在中国历来有着至尊的地位，从艺术本体的角度，它始终是作家艺术家们公认的正统的创作方法和原则。但是艺术的基本品格之一便是打破常规，离经叛道，标新立异，自由不羁，一遇时机，它就会打破平衡与稳定及统一，呈现放射性探索状态。在小说领域里最先尝试的则是所谓意识流手法。王蒙的《夜的眼》、《风筝飘带》、茹志鹃的《剪辑错了的故事》首开其端，虽然他们只是对传统的叙述方法作了一点非常理智的调整，却足以使整个文坛感觉新奇。自1980年至1985年10月，袁可嘉主编的四册一套《外国现代派作品选》陆续出版，使中国作家比较方便地、比较集中和系统地了解西方文艺界20世纪在艺术观念、艺术方法和技巧上的探索历程和成果。在此期间，话剧《屋外有热流》、《绝对信号》、《车站》的新的舞台处理，电影《小花》、《苦恼人的笑》、《邻居》等“意识流”、“生活流”电影的新景观，首都机场壁画《泼水节——生命的赞歌》的唯美画风，由谭盾交响乐《离骚》，四重奏《风·雅·颂》，瞿小松小提琴与乐队《山之女》等作品掀起的新潮音乐，高行健的《现代小说技巧初探》一书的出版，《文艺报》、《外国文学研究》等刊物对现代派的评介与讨论，使现代主义思潮形成山雨欲来之势，至1985年前后莫言、刘索拉等出手不凡的小说新人登场，现代派文学在中国文坛已呈爆炸局面，意识流、荒诞派、存在主义、黑色幽默、迷惘的一代、魔幻现实主义以中国气派和中国风格各呈异彩，出现了百花齐放的局面。

现代主义各流派在中国的影响往往不是一对一的移植，而是每一种流派影响到几乎许多作家，而每个作家感兴趣的又不止一个流派。这样，在一个作家身上可以表现出多种探索倾向，一部作品也可能进行多种手法的尝试，因此这种具有异端倾向的文学现象带有实验或模仿的性质。作家首先关心的是方法和技巧，对于现代派得以产生的一些根本性的东西，比如人生哲学、思想意识、社会心理、生活方式等等并不多加留意，中西方不同的心理文化背景、历史渊源、社会结构和社会发展阶段的差异及所有这一切给当代中国作家造成的基本限定，也尚未被充分注意；因此批评界便有“伪现代派”之讥，现代主义各流派在中国文坛草草巡行一周，前卫作家们兴奋而慌乱地对各种新式武器操练一番之后，“现代派热”便由绚烂趋于平淡了。

<1>意识流小说。在现代主义思潮涌动之初，意识流几乎就是现代派的同义语，因此意识流的影响最早也最广，至80年代中期，意识流已成为作家广泛运用的创作方法和技巧，在一部分作品中表现得相当突出，如赵振开《稿纸上的月亮》、刘索拉《蓝天碧海》、高行健《雨、雪及其它》、莫言《欢乐》等。《稿纸上的月亮》写一个作家困兽般的生活，面对稿纸枯坐三天，一个字也写不出来。世界是具体的，而他的内心却是一片茫然。在一次报告会上，大学生们起哄、嘘他、甚至递条子辱骂他。本来他每天可以写八千字，“像喷泉一样”，可是现在他对自己的作品、自己的存在都心存疑虑。

“这是个寂静的早晨。每隔一年，胡同里传来爆米花那沉闷的响声。阿富汗战争正在进行。一架大型客机在法国南部坠毁。”而他关在屋里，“像

只过冬的苍蝇。”用嘴吹去玻璃板上雪白的烟灰，烟灰像鸥群掠过水面，鸥群把他引入童年的海边，大海里葬着他捕鱼的父亲，父亲留下了他，他将留下他的作品，而他还在世，他的作品已被抛弃了，他将从生命中消失得无声无息……。

但是仍有狂热的文学青年，女大学生带着习作求教，年青人的激情、勇气、执着与技巧拙劣的作品中跃动的生命本能激发了他，于是抖擞精神重新铺开了稿纸。

小说在叙述上有充分的自由联想，现时现刻的场景与人物的心理流程并行交错，有时会大幅度跳跃，但脉络清晰，文气畅达，并且凝练而蕴藉。

《欢乐》中的意识流呈现出另一种形态。农村青年齐文栋五次高考不中，于是用一瓶农药结束了自己的生命。小说一开始，这个失魂落魄、疲惫、绝望的年青人跌跌撞撞地从家中窜出来，便将我们带入了他奔赴死亡的梦魇般的旅程，在死意已决，了无牵挂的情况下，白云苍狗般的意识之流喷涌而出，将他的全部人生经历袒露无遗，社会情状与个人遭际，民族文化与个体发生重叠交混，其驳杂粗犷充满野性蛮力的辞语之流，狞厉怪诞，扑朔迷离的意象之流更如雨后山洪，横冲直撞；沉甸甸、毛茸茸的谷穗，茂密的、弥漫着浓烈松香气息的原始森林，将凿刀般的利喙刺入血管用力吸吮的跳蚤和苍蝇，散发着怪味、形状奇异、从父亲坟头上爬出来的花蛇，“生死搏斗！考中了成人上人，出有车、食有鱼，食不厌精，脍不厌细、书中自有颜如玉，学而优则仕！”其间又常常夹杂着冷峻的幽默：领导对高大同说：同志，我要把你拉出泥坑！高大同在胸口划了个十字，说：耶路撒冷八格牙路阿门！领导说：请你说中国话……高大同打老婆给灌辣椒水、上老虎凳，“用了四十八套美国刑法，四十八套日本刑法，她宁死不屈！”院子里骚乱时，“娘倒背着手，野鸭子凫水一样走出来。”在这里，意识流手法与魔幻色彩、黑色幽默交融为一体，显出一种独特的魅力。

<2>现实与魔幻。80年代初，胡安·鲁尔弗、巴尔加斯·略萨等拉美作家的作品陆续传入东土，尚未引起充分注意。1982年，加西亚·马尔克斯获奖的消息传出，两年后其代表作《百年孤独》中文本出版，魔幻现实主义始形成强力冲击波，那云雾缭绕、爬满毒虫怪兽的安底斯山对一些中国作家构成一个新的诱惑。在有着类似拉美的“神奇现实”的西藏、湖南和有着“谈狐说鬼”传统的齐鲁平原，魔幻现实主义得到了最有力的反响，其中莫言的红高粱家族小说，韩少功、叶蔚林的传统批判小说和扎西达娃的神奇地域小说最具特色。

莫言自称一直是按“革命现实主义”方法写作的，多年以后被马尔克斯提醒，悟出小说应该天马行空，无拘无束，于是有了红高粱等一批热血沸腾的小说。在那如火如荼汪洋恣肆的红高粱地里，“爷爷”、“奶奶”父母兄弟们大碗喝酒，大块吃肉，杀人越货，抛头洒血，繁衍生息，他们活得贫苦、艰难，却任性任性，自由洒脱，未经现代文明雕琢的原始生命的激情和能量随意喷射、不拘形迹。小说以第一人称叙事，语气平静而冷峻，仿佛在讲一个古老的传说。《红高粱》起首一句便使人对这种无情的冷静咋舌：“一九三九年古历八月初九，我父亲这个土匪种十四岁多一点。”叙述的冷静与场景的火爆炽烈相映现，更显出非现实的传奇色彩。马尔克斯的神话氛围，家族血缘，对性力量的渲染在这里都有表现，时空处理上也有明显借鉴，比如“七天之后……我父亲在剪破的月影下闻到了比现在强烈无数倍的腥甜气

息。”便来自《百年孤独》中著名的“多年以后……”叙述方法。而莫言借助于魔幻手法所要张扬的，正是一种充满浪漫激情的理想的生命状态。

韩少功的《归去来》描绘的是一个迷离惆怅的世界，“我”到了一个陌生的世界，却处处觉得眼熟，素昧平生的人们似乎都认识他。他自认为叫黄治先，可这里的人都称他马同志，说出很多让他感到若有若无的往事，后来他益发迷惑不解，不知自己到底是否来过这里，对自己的身体也感到陌生，世界上是否有个叫黄治先的，这个黄治先是不是他本人？他完全糊涂了。从整体构思看，酷似鲁尔弗的《佩德罗·巴拉莫》，又有《百年孤独》的影子，小说中“我”的感觉状态，正是现实中人们麻木、健忘、对生活无所用心的写照。

拉美作家大都把自己的文学成就归之于置身其中的“神奇现实”，相比之下，喜马拉雅山麓和雅鲁藏布江畔的独特地貌、奇风异俗，西藏复杂的历史、现状，神秘的宗教信仰和独特的伦理道德观念，更是一个变幻莫测，光怪陆离的世界。扎西达娃，一个汉藏混血的具有世界眼光的作家以他那支鬼使神差的笔描绘出了这令人目炫的“美丽新世界”。他的一系列小说：《西藏：隐秘岁月》、《西藏：系在皮绳扣上的魂》及《冥》、《归途小夜曲》既表现出独特的观察视角，洋溢着纯正的酥油味，又显示整体构思上的巨大概括力和象征意味。那几乎与世隔绝的廓康，到住户家借宿，并勾引了风流女子的人黑，持密修士使人生而死、死而生的“起尸法”，七旬老妪的突然受孕，飘飞的尸身，神秘的旅人与山洞……这一切是那样令人难以置信，却又是那样真实具体、和谐自然，它是现实，又是传说、神话，马孔多与约克纳帕塔法（福克纳家乡）的精气神汇入扎西达娃笔下的视野，形成独具一格的风貌。

梦魇与荒诞。1985年至1988年间残雪的骤然出现，使人们意识到荒诞文学在文坛已渐成气候，《山上的小屋》、《阿梅在一个太阳天里的愁思》、《黄泥街》、《苍老的浮云》已完全摒弃了惯常的观察视角，再现的因素已极其稀薄，它们所展露的是经痛苦的挤压而严重变形的心灵对现实世界的梦魇般的感受，充满了反常、颠倒、破碎与怪诞，“大老鼠在风中狂奔”，小妹说着话，“左边的那只眼变成了绿色”，“父亲每天夜里变为狼群中的一只，绕着这栋房子奔跑，发出凄厉的嚎叫。”至于那条古怪的黄泥街，“果子一上市就烂了”，这里的狗爱发疯，“养着养着就疯了，乱窜乱跳，逢人就咬，夏天人们总要穿上棉衣沓一沓”，直到沓出蛆来，一辆邮车在街上停了半个钟头，烂掉了一只轮子，老翁生下了双胞胎，女人产了大蟒。

新时期荒诞小说最初所着力表现的是社会意识的荒诞，李准的《芒果》，宗璞的《我是谁》、《蜗居》、《泥沼中的头颅》，张贤亮《浪漫的黑炮》，都是以变形、夸张的手法表现社会政治的弊端及人性的异化，官僚主义的荒谬可笑等等，借以批判现实，寻找自我，抒发忧患情怀。林斤澜的《催眠》，唐敏的《太姥山妖氛》等作品透过社会政治层面，深入探讨人的文化心理和民族性，北岛《幸福大街十三号》，多多的《大相扑》，格非的《褐色鸟群》，马原《涂着古怪图案的墙壁》则进一步揭示生存本身的荒诞感，从而与50年代西方的荒诞文学发生深层呼应与沟通，但是其中表现出的价值虚无主义也引起人们担忧，因为经济文化远欠发达的现实中国与处于后工业社会的西方国家面临着一些根本不同的问题，若对此丧失警惕，则荒诞文学便有邯郸学步的危险。

文化反思与文学寻根。文学进行的社会、政治、历史反思必然会深入到文化层面，同时拉美的文学爆炸提示人们开掘自己脚下的民族文化岩层，以寻求文学之根。于是一股以“寻根文学”或“文化反思文学”命名的文学潮流汹涌而起。李杭育的“葛川江系列”，阿城的“半文化小说”，郑义的“黄土高原系列”；以韩少功为首的古华、叶蔚林、何立伟等阵容宏大的“湘军”的一大批作品，王安忆的“小鲍庄”，贾平凹的“商州系列”，使“寻根文学”成为令人瞩目的文学现象。

李杭育本无意“寻根”，但他早在1983年就发表的《葛川江上人家》、《最后一个渔佬儿》、《沙灶遗风》却开了“寻根小说”的先河。他的笔触越过处于表层的生活事件、戏剧性冲突，集中描写不相容的文化类型和生活方式的对峙。阿城的《棋王》写一个闹中取静、特立独行的棋迷的人生经历，作者精心营造的是一种感觉、氛围和境界。郑义的《远村》和《老井》写生活在古老习俗和传统中的乡民们面对严酷现实的生存选择，韩少功的《爸爸爸爸》以荒诞的手法和神话结构完成了对现存文化的“寓言式”解剖，而文明与愚昧的冲突则是其中心话语。王安忆的《小鲍庄》以不动声色的描绘展示村民们的文化心态和意识结构在时代政治影响下的渐性变化，贾平凹的“商州系列”如《腊月·正月》、《山城》、《商州世事》、《古堡》等等，则从山水风物，人情世态的诗意描写中探询历史与现状的关系，表现人情人性之美和生活的魅力。

新写实小说。当着新观念、新方法和新技巧被推向极端而感到后继乏力的时候，新写实小说却独辟蹊径，从普通人的日常生存状态发现了新的艺术世界。如果说此前先锋派小说往往与舶来的现代主义各流派存在对应关系的话，那么新写实小说则吸收了各种思潮喧哗与骚动之后沉淀下来的部分，包括吸收了历史上已有的现实主义方法的活的部分，所以它既是异端倾向的回归，又是现实主义的深化和更新。

新写实小说以真诚、严峻的态度面对现实，注重现实生活原生形态的还原，具有现实主义精神，从其不避生活的繁冗琐细，刻意表现生命本能陷入困境的冲突看，又近乎自然主义，而它总体上对人的现实存在及终极意义的关怀，对生存状态、生命体验的剖析，对人的处境和位置的探索，叙事的反讽效果及种种超现实的手法，又体现着现代主义精神。因此，当1987与1988年之交方方、刘恒、刘震云、池莉等人脱颖而出不久，新写实浪潮很快形成一股新的文学洪峰，至90年代尚未见明显颓势。

“新写实”作家有着庞大的阵容，赵本夫、李晓、叶兆言、方方、范小青及资深作家陆文夫、高晓声、谌容、张贤亮、王安忆，还有新起的现实主义作家李锐、周梅森等，而最具特色的还是几位以新写实鸣世的新进青年。

首推刘恒，中篇《伏羲伏羲》讲了一个古老的故事：年青美丽的女人落入了地狱般的婚姻牢笼，后来与侄子结合，又导向了另一幕悲剧。乱伦的结合满足了人的自然需求，却破坏了传统的伦理秩序和道德规范。作者正是在天理与人欲的冲突中展示了人生一大悲哀。方方的中篇《风景》没有《伏羲伏羲》那样的传奇性与戏剧性，却把下层人民的日常生活写得惊心动魄。整个故事是由一个只存活了半个月的婴儿的亡魂说出的、一个十一口之家在一个狭小、肮脏、混乱却充满原始野性的蜗居中的生活。父亲打码头的豪气，母亲风骚的天性与讨打的欲望，二哥的痴心与殉情、五哥六哥的致富歪才与七哥于连式的奋斗历程，骨肉亲情，邻里朋友间的爱与恨、倾轧，折磨与救

助、慰藉，写得透彻而气势浩荡。选择亡魂为叙述视点，更给这一切笼罩上迷离怪诞的气氛，造成复杂的结构性反讽效果。池莉的《烦恼人生》通篇只是吃喝拉撒衣食住行，作者将特定的人物置于诸般生之烦恼的基本过程和形态中，展示其种种徒劳的努力和尴尬，使但凡“生活过”的读者禁不住会心一笑。刘震云《一地鸡毛》的题材内容更其琐细。起首便拎出一块馊豆腐小题大作，进而将一系列鸡毛蒜皮的生活琐事裹挟进去，最后读者发现自己也于不经意中被裹挟进去了。李晓的《机关轶事》则几乎是无事的喜剧，作者陈列了许多司空见惯的现象，不但不加褒贬，根本就不动声色。叙述态度完全是随物赋形，而整体上却形成一种深刻的嘲讽。秩序中现出混乱，庄严中现出滑稽，是典型的结构反讽。

（5）朦胧诗与新生代

70年代后期至80年代初，诗坛的主旋律是政治抒情诗，与伤痕文学与反思文学、改革文学形成交响。“欲悲闹鬼叫，我哭豺狼笑，洒洒祭雄杰，扬眉剑出鞘”为代表的通俗政治抒情诗在特殊的时代氛围中不胫而走，怀念伟人、歌颂十月胜利的作品传诵一时，雷抒雁《小草在歌唱》、艾青《光的赞歌》，以明晰流畅的艺术语言表达忧患意识，抒发政治情怀，使诗成为与社会生活密切相关的大众艺术，将中断10年的诗歌传统重新接了过来。

然而政治经济上的“拨乱反正”并不能将艺术文化也一并复归于旧传统。脚下是躁动不安的土地，头顶是无可遮蔽的天空，精神的芽在地层中窜动，一遇时机便会破土而出。

1980年10月《诗刊》以“青春诗会”为栏目，推出了以顾城、舒婷为首的一批新人新作。谢冕《在新的崛起面前》、孙绍振《新的美学原则的崛起》、徐敬亚《崛起的诗群》等文章相继发表，一股新的诗歌潮流破堤而出，由于这些诗不再以直抒胸臆的方式表达人所共知的理念，因而被统称为“朦胧诗”。

朦胧诗其实并不朦胧，因为它是一批年少而饱经世霜，心灵深处布满“冰川”擦痕却依然血气方刚、对生活执着的诗人的心声。

“朦胧诗”对现存价值系统和审美规范造成强烈震撼，呈现叛逆者的姿态，然而在它尚未得到主流社会充分认同时，又被新的反叛者所否定。1986年，《诗歌报》、《深圳青年报》以《中国诗坛1986现代诗群体大展》为题联合推出六十余家新人新作，以空前宏大的气势和决绝的态度向北岛一代发起挑战。他们认为朦胧诗已失去探索精神，成为新“传统”了，于是傲然宣布：“别了，舒婷北岛”。这股汹涌的新浪潮被称之为“崛起后诗群”，诗歌“新生代”。

新生代尚未及或未能出现与北岛比肩的新偶像，但其艺术追求和创作实绩已足证明他们卓然不群的前卫意识。

重建人的世界：北岛曾宣称“我是人”，但那是“被河水涂改”、“被雷电”烤灼的人，历史与社会的负荷过重，创痛过深。新生代则试图脱去人身上过于厚重的铠甲，还人一个自由之身。他们要以“自然人”的眼光去审视世界，驾驭社会，还会任意“撒娇”。文明社会的人在�们看来只是“一群被骗了的骡子”。

回归生命本体：诗不再是手段和工具，而是生命的具体体现，则生命的价值与意义的体现，甚至就是存在的理由和形式。生命体验、死亡体验成了诗的重要内涵，在这点上海子与骆一禾可谓极端的例子。他们更热衷于潜入

生命的各个层面去探幽发微，穷尽生命存在与消失之谜，生命的组合与转化之谜，剥去一切外在的胶着物，直接切入生命本体。他们依然抒情，但已不停留于情感的社会文化层面，而是与情绪、感觉、直觉、情欲及种种生命本能融为一体，与北岛一代已大异其趣。

穿透文化迷雾：文化作为人类存在的精神氛围，并非只有正面意义，凝滞状态的文化是对生命的窒息。新生代更关注文化的负面意义，因此他们宣称要“捣乱、破坏以炸毁封闭式假开放的文化心理结构”（莽汉宣言），中外古典文化，现代正统文化，甚至朦胧诗中的庄严的思考，高贵的忧伤均被淹没在一片嘻嘻哈哈、骂骂咧咧的调侃戏谑中。他们感到生命本身受着压抑，只需向生命开掘，而不必向远古寻根，如江河、杨炼；也不必向高天发问，如李汉荣。从人本身出发，才能造就适应人的新文化。

新的语言组合：强调生命的适性随意必然带来语言的自由放任，排斥书卷气，脂粉气和高密度的意象堆积，而只以明白如话，朴素而俏皮的口语出之；他们也抒情，但是局外人的口气，平淡、冷静，若无其事，将情感叙事化，对语言的音韵、平仄不加留意，而对语感、语调、语势、语态分外用心，力求气韵流畅。他们的语言清白如水，而诗的整体意蕴却又难以确指，表现出结构性朦胧。

新生代代表着一种新的价值取向，与后现代文化有更多的精神联系，但他们的张扬个性往往演变为张扬个体，做出的远没有说出的多，希望寄托在他们真正沉静下来之后。

而海子与骆一禾是例外。海子的诗十分平易，比如《麦子熟了》：“那一年，兰州一带的新麦/熟了/在回家的路上/在水面上混了三十多年的父亲还家了/坐着羊皮筏子/回家来了/有人背着粮食夜里推门进来/灯前/认清是三叔/老哥俩/一宵无言/半尺厚的黄土/麦子熟了。”用语极其平淡而意蕴极其醇厚。其想象之奇诡又令人赞叹：“雨夜偷牛的人/爬进了我的窗户/在我做梦的身子上/采摘葵花/我仍在沉睡/在我睡梦的身子上/开放了彩色的葵花/那双采摘的手/仍像葵花田中/美丽笨拙的鸭子……/雨夜偷牛的人/于是非常高兴/自己变成了另外的彩色母牛/在我的身体中/兴高采烈地奔跑。”（《死亡之诗：采摘葵花》）“天空上的大鸟/从一棵樱桃/或马骷髅中/射下雪来。/于是马匹无比安静/这是我的马匹/它们只在今天的湖泊里饮水食盐。”（《怅望祁连》），“用我们横陈于地的骸骨/在沙滩上写下：青春，然后背起衰老的父亲……”（《秋》）

如同所有最优秀的当代诗人，海子和骆一禾是在广阔的精神文化背景中对生命进行感悟和表述的，而他们的智性追索与诗意表达却绝少依傍，他们对“麦地”意象的发现与营构是当代诗歌的最重要收获之一：“麦地/别人看见你/觉得你温暖、美丽/我则站在你痛苦质问的中心被你灼伤/我站在太阳痛苦的芒上”（海子《答复》），“麦地有神，麦地有神/就像我们盛开花朵”（骆一禾《麦地》）。麦地——我们这个农耕民族的生存之根，在诗中被赋予了民族和人民的一切美好的品质，成为一个不朽的象征。

（6）舞台的震荡

戏剧以其审美方式的现场性、直接性和集体性，在社会历史及文化潮流的转折时期，往往会自然而然地充当前卫艺术的角色。莎士比亚戏剧之于中世纪文化，雨果《爱尔那尼》之于浪漫主义运动，奥德茨《等待老左》之于三十年代美国左翼运动，荒诞派戏剧之于战后欧洲社会，都起过这样的作用。

类似的情况也发生在 70 年代末 80 年代初的中国。从 1977 年起，戏剧文化刚一复苏，易卜生式的社会问题剧便成了主潮，无论是历史题材还是现实题材，戏剧总是最集中地反映公众最关心的问题，因而也就成为最受瞩目的艺术。

《枫叶红了的时候》、《丹心谱》、《于无声处》、《报春花》、《权与法》、《救救她》、《未来在召唤》在全国各地被纷纷搬演，成为 70 年代末最重要的文化现象。

进入 80 年代，随着政治震荡的减弱和公众心态的渐趋平稳，戏剧开始由社会政治批判的层面向下沉潜，触及历史文化和人本体的层面，出现了《小井胡同》（李龙云 1984）、《狗儿爷涅槃》（锦云 1986）、《天下第一楼》（何冀平 1988）等一批作品。《小井胡同》可算是一部当代市民生活的变迁史，作者选取了民国末期、大跃进时期、“文革”初期与末期、80 年代初期五个断面，通过五户人家的浮沉悲欢，勾画出了当代中国历史进程的一个轮廓，被誉为《茶馆》续篇。《狗儿爷涅槃》将艺术触角探入老一代农民的心灵深处，从另一个角度揭示了中国社会的积弊。农民狗儿爷一生眷恋土地，为土地付出了毕生心血。但他的人生偶像不过是旧时代的地主而已，他的短视、狭隘与愚昧使他在新生活面前感到迷惘、哀伤以至绝望，成为一个悲剧性人物。《天下第一楼》是一部历史剧，写名噪京师的烤鸭老字号“福聚德”早年一段兴衰史，在“吃的世界里”展示人情世态、民族风俗与文化，手法、情调类似《茶馆》。这些作品坚持艺术再现的美学原则，以写实的戏剧场面，在冲突中塑造形象，展示人物命运与社会历史进程，是现实主义戏剧在新时期的主要成就。

与此同时，一批锐意精进的中青年戏剧家却在寻求戏剧舞台表现的新的可能性，试图建构属于现时代的新的戏剧美学原则。初露端倪的是贾鸿源、马中俊、瞿新华创作的《屋外有热流》（1979）。在这部剧中，死人可以当众穿墙而过，鬼魂可以与活人交谈，情节的完整性也不再受到重视，而以展露人物多层次的内心隐秘为主，灯光作为一种场景转换的手段也受到格外重视。都郁的《哦，大森林》（1979）在舞台上利用切光、压光等灯光手段实现表演区的自由转换，打破一幕一个场景的传统方式，流露出“电影化”倾向。程浦林《再见了，巴黎》，宗福先、贺国甫《血，总是热的》进一步“电影化”，后者将幕与场这种结构方式弃置不顾，将全剧分为十七段，演出中去掉了大幕，段与段由灯光的明暗来衔接，场景大幅度跳跃，有时戏在三个演区同时进行。这种实验明显受到梅耶荷德的影响。沙叶新《陈毅市长》采用“串糖葫芦”式的结构，以十个小故事描写陈毅这个中心人物，每个故事自成一体，总体上又互相呼应，与布莱希特叙事剧有相通处。贾鸿源、马中俊的《路》既不重戏剧冲突，也不以人物为中心，而是采用“以情绪演变为主”的结构方法，王炼的《祖国狂想曲》依据“奏鸣套曲”的方式分为四个乐章，乐章中再分节，形成“交响乐式”的戏剧结构。陈白尘改编的《阿 Q 正传》在演出中由身着现代服装的讲解员不断进行解释、评价、感叹，故意打破幻觉，提醒人们正处于观演关系中。郭大宇、彭志淦的《徐九经升官记》将人物一分为三：一个真身、两个幻影，让他同时出场，并发生冲突。用这种方式将人物复杂的内心矛盾外化，获得新奇的舞台效果。

精通法国文学的高行健自 70 年代末开始进行戏剧实验，取得了令人瞩目的成就，主要作品有《彼岸》（1979）、《绝对信号》（1982）、《车站》（1982）、《喀巴拉山口》、《行路难》、《独白》、《野人》等。《绝对

信号》以劫车与反劫车为故事构架，融入了五个人的心理历程，是对当代青年价值观念的剖析。它在艺术表现上有一系列创新：小剧场的演出方式，既打破幻觉，也打破观演关系，使观众参与其事；假定性的充分运用，以虚拟动作代替写实性动作，辅之以灯光、音响，造成场景变换；打破单一时态，过去的事件可以再现，将来可能发生的事件可以预演，在时空的颠倒、错位与重叠中扩大艺术表现力；《车站》写一群盲目等车者的心态和情绪，将社会人生的某些侧面提炼为一个荒诞的戏剧情境，很有概括力与启发性。《野人》试图将话剧中“话”的因素加以消解，使其回到更深厚广大的戏剧传统中去，语言只是多个声部中的一个，它与音乐、音响及演出现场观众的反应交混在一起，与舞蹈、影象、虚拟性表演等视觉因素造成对位，形成剧场性强烈的总体效果。戏曲的唱念做打，交响乐的结构方式，以至歌舞、面具、傀儡、哑剧、朗诵等等手段都成为本剧的有机部分，显示出艺术综合的巨大魄力。

80年代中期以后，戏剧导演艺术的发展呈先声夺人之势，林兆华、徐晓钟、王贵都是活跃而有成绩的导演。徐晓钟执导的《彼尔·英特》、《桑树坪纪事》，尤其是后者，已形成一套独特的导演语汇和美学追求，后起之秀查丽芳编导的《死水微澜》在话剧与戏曲的艺术联结与沟通上进行了卓有成效的探索。但是相形之下，戏剧的文学意识却比较贫弱，剧本创作缺乏生气，近年剧坛已很少有结构宏伟意蕴深厚的大制作，只有实验性小剧场演出在京沪两地活跃。但导演艺术及戏剧艺术整体观念的进步必将激起戏剧文学创作的新浪潮，此是后话。

