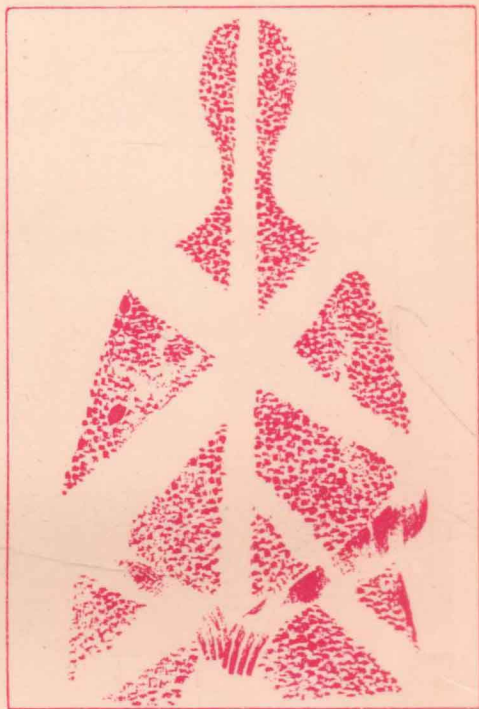


永 恒 的 渴 求

中国现代主义人文精神



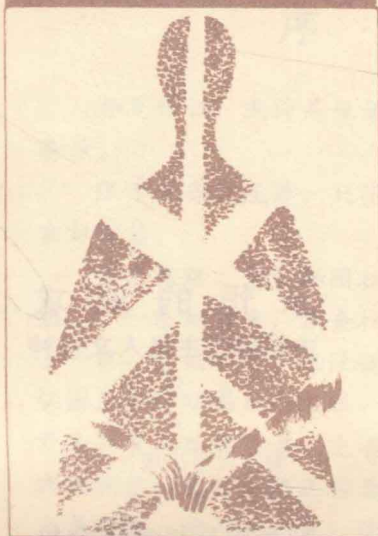
方 伟 著

暨南大学出版社

永恒的渴求

中国现代主义人文精神

方伟著



暨南大学出版社

(粤)新登字 13 号

永恒的渴求

中国现代主义人文精神

方 伟 著

*

暨南大学出版社出版

(广州 石牌)

广东省新华书店经销

石家庄市红旗印刷厂印刷

*

开本:850×1168 毫米 1/32 印张:13.375 插页:4 字数:300 千

1994 年 12 月第 1 版 1994 年 12 月第 1 次印刷

印数:0,001—2,000 册

ISBN 7 - 81029 - 395 - 8

B · 20 定价:15.20 元

序

序是什么？或许是说话前的一种郑重表示。

限于自身的浅薄，只得向查拉斯图拉索讨智慧。

某天很热，查拉斯图拉在一棵树下睡熟了。一条蛇游来，在查拉斯图拉颈上咬了一口，他痛醒了。他注视着这条蛇，蛇认出了查拉斯图拉的眼睛，便笨拙地欲逃开去。查拉斯图拉说：先不要走，我还不曾谢谢你，我的前路还远着呢，你叫醒的正是时候。蛇悲哀地说：你的前路怕是很短的罢，我的毒汁可是致命的。查拉斯图拉却笑了：几时一条龙会因一条蛇的毒汁而死去呢？你还是取回你的汁液吧，你不会有给我的富裕。蛇，只好绕着他的颈项，吮吸回了毒汁……

是为序。

目 录

序

总 论

一、中国现代主义的本根	(1)
1. 物质与精神	(1)
2. 我心迷狂	(4)
3. 虚·静	(8)
4. 病	(11)
二、中国现代主义与传统文化	(14)
1. 源与流：冲突·叠合	(14)
2. 运思方式与心理建构	(19)
3. 现代人格与传统人格	(25)
三、中国现代主义与其它文艺思潮	(28)
1. 现实主义的迷失	(28)
2. 浪漫主义的畸变	(32)
3. 古典主义的永恒	(35)
四、中国现代主义与西方现代主义	(38)
1. 历史与文化	(38)
2. 物质这基础	(48)
3. 横亘在精神的边沿上	(52)
五、中国现代主义与市场经济	(56)

1. 价值观念系统的破碎 (56)
2. 社会经济运行方式的文化意义 (60)
3. 审美观念的流变 (63)

第一章 中国现代主义文学艺术的起源、发展

- 一、中国现代主义文学的起源 (67)
 1. 理论与创作的侵入：世纪初前奏曲 (67)
 2. 借鉴与吸纳 (72)
 3. 鹦鹉学舌：逃不出的形态迷宫 (76)
- 二、中国现代主义文学艺术的发展（一） (80)
 1. 变奏：象征派诗歌的发展 (80)
 2. “新感觉”派与心理分析小说的崛起 (89)
- 三、中国现代主义文学艺术的发展（二） (100)
 1. ‘80 跃动 (100)
 2. ‘85 ‘89 展示（上） (109)
 3. ‘85 ‘89 展示（下） (119)
 4. 遥在彼岸的精神行动 (136)
- 四、中国现代主义文学艺术的未来与终结 (143)
 1. 异化：穿上了“红舞鞋” (143)
 2. 终结与非终结 (147)

第二章 创作论

- 一、‘49 前：中国现代主义文学的创作 (155)
 1. 模仿与无病呻吟 (155)
 2. 寒雨滴落红尘泥泞 (163)
 3. 微妙：在心灵震颤中衍展 (171)

4. 历史境遇中的递进	(186)
5. “孤岛”意识与“孤岛”情结	(196)
6. 初起中的周边震荡	(216)
二、'49后：中国现代主义文学艺术创作（一）	(225)
1. 必然的朦胧与“英雄梦想”	(225)
2. 心灵之河的掘露	(238)
3. 立于本土文化的灵魂自救	(252)
4. “第五代”的自我迷狂	(261)
三、'49后：中国现代主义文学艺术创作（二）	(271)
1. 我非我·物非物	(271)
2. 个体确认的普遍冲撞	(282)
3. 自我追索·创造冲动	(290)
4. 洛夫·七等生·林耀德	(302)
5. 感觉的拥挤与正经的流俗	(311)
6. 性的深度爆破	(318)
四、'49后：中国现代主义文学艺术创作（三）	(325)
1. “叙述圈套”·语义定位	(325)
2. 主体的消解和绝望呼唤	(331)

第三章 中国现代主义理论及美学

一、中国现代主义理论及美学发展观	(336)
1. 他山之石：西方现代美学的基本特征 ...	(336)
2. '49分野：囫囵吞枣与饥不择食	(341)

3. 我心往何处	(348)
二、中国现代主义理论及美学建立的基本原则 (态度)	(351)
1. 夸父逐日与酒神冲动	(351)
2. 痛苦还是欢乐	(357)
3. 英雄·小人	(360)
4. 泛异化论与现代苦闷	(363)
 第四章 中国现代主义人文精神	
一、中国现代主义的哲学意义	(367)
1. 天人合一·自我分裂	(367)
2. 礼与非礼	(374)
3. 美·生命·性	(377)
二、中国现代主义人文精神的基本构成	(382)
1. 变	(382)
2. 虚	(387)
3. 冲动	(391)
4. 渲泄	(398)
5. 生存意识	(403)
6. 精神流放	(409)
7. 现代补偿	(413)
8. 苦难心旅	(416)
 后 记	(419)

总 论

一、中国现代主义的本根

§ 1 物质与精神

什么是物质？什么是精神？物质与精神的关系怎样？自从有人类、有哲学以来，这三个问题一直纠缠在人们的心目间，萦绕脑际。可以这样说，这三个问题如一颗硕大无朋的绿树，自始至终绽放着人类心智的璀璨花朵，迸射出无限辉煌的神采。

在哲学史上，由于人们对这三个问题有着不同的看法和分野，基本上形成了唯物主义与唯心主义两大学派。希腊，被历代学人们看作是哲学的发祥地之一。米利都学派阿那克西美尼认为“万物的始基是气”，“当它很稀薄的时候，便形成火；当它浓厚的时候，则形成风，然后形成云；而当它更浓厚的时候，便形成水、土和石头；别的东西都是从这些东西

产生出来的。”^①赫拉克利特步其后尘，认为世界万物的始基是“火”，他凛然宣称：“世界不是由任何神创造的，也不是任何人创造的，它的过去、现在和将来永远是一团永恒的活火。”^②与此同时，毕达哥拉斯学派的观点跟其针锋相对。毕达哥拉斯认为世界万物的始基不是物质的，而是形而上学的“数”，颇具神秘主义的光彩。唯物主义学派，把人类自身置于苍茫天地间，视熊熊之“火”、漫天之“气”为世界万物之本源；而毕达哥拉斯们，从世界万物之中感受、认识到一种本质的抽象，并痴迷不悟，视其为一切物体之根本。一个是凝视身外，精神随于物质之后；一个是回眸自身，精神在物质之上。两者各自以为的精神与物质之间，都存在着无形的距离。因而人类对客观世界认识的不可穷尽，对自身认识的不可穷尽，使这一距离的存在几成永恒。于是，精神随于物质之后，感知、体认身外，是实验、实证，理性而科学；精神在物质之上，则往往耽于玄深的思辨或是思辨的迷狂。

中国古来并无有条理之哲学（张岱年语）。汉代刘歆集纳子书成《诸子略》，即所谓“诸子文学”，可看作其与哲学内涵相通的话语。中国古代哲学视物质与精神为一体，就是“天人合一”，物我内外原本无间隔，认识宇宙，就是认识人类自己。心性与宇宙之根本交融互摄，对立和距离消弭。这种统一，当然不同于后来的辩证唯物主义论。孟子在《尽心》中说“尽其心者，知其性也；知其性，则知天也”，易导致主观唯心论，老子说天之上“有道”，道乃天下之母，万物

^① 转引自《简明欧洲哲学史》（朱德生、李真，人民出版社）第11页。

^② 同上，第12页。

迁变而道则守恒。中国古代哲学对物质与精神的认识，讲谐和而永不易，既无西方的实证、实验，客观地认知身外，又无西方的抽象、迷狂，缺乏内里的激动和才智的挥斥。

19世纪中叶，世界哲学史上出现了两位举足轻重的哲人——卡尔·马克思和弗里德里希·恩格斯，他们将唯物主义与辩证法结合起来，并创立了历史唯物主义。进入现代社会，尤其是电子革命、信息革命以来，人们在研究、认识自然和社会的同时，更多地是将精力转移至人本身上来。对人本身思维、智能、潜能与心理行为和情感的多层次、全方位观照，产生了许多启人心智的新型学科。因为人们知道，在地球方圆的论争后，在物质与精神孰为第一的论争后，更多地研究精神就是更多地研究物质，人对人本身本质的无穷发现，实际上也是对物质的无穷发现，否则空气、阳光、土壤、水与陆地、海洋、冰漠，这一切的存在仅仅是存在而已，纯粹的存在将失去任何意义，终极也将成为不可知。只是有了人类的智慧与情感，这一物质世界才会充满诱惑、充满激情，焕发出无限神奇之光。应该以为，物质找到了精神，精神也找到了物质。

物质与精神两者间距离的存在，是永恒的，尽管具体到一定的物质与精神关系上，这一距离或缩短或加长。只有在此距离间，物质才是生机勃勃、变化莫测，精神才是涌如旺泉，奔流不息。不能这样认为，有什么样的物质就一定会有什么样的精神，而什么样的精神就一定反映着什么样的物质。物质与精神的不对称性，使精神硕树独放绚丽之花或者凋零谢落成为可能。精神的潮汐之变，有其自身独立的规律和自由。宋时的罗念庵沉迷心智，诱发人们的想象，滑向主观唯

心论的涡流：

“当极静时，恍然觉吾此心中虚无物，旁通无穷，有如长空，云气流行，无有止极；有大海，鱼龙变化，无有间隔；无内外可指，无动静可分；上下四方，往古今来，浑成一片，所谓无在而无不在；吾之一身，乃其发窍，固非形质所能限也。是故纵吾之目，而天地不满于吾观；倾吾之耳，而天地不出于吾听；冥吾之心，而天在不逃于吾思。”^①

这里，吾目、吾耳、吾心所及，倒更接近于精神领域内文学艺术的超然境界。

§ 2 我心迷狂

物质与精神的不可或缺，物质与精神的距离，使文学艺术以审美的、情感的形式形象地反映、认识物质并反映、认识精神时，要更多主观性，更富创意，有超乎一般状态的感觉、心理和情感的拓垦。文学艺术虽孕于物质实践，却出于心智耕耘，并依据具体的创作主体迸射出独异于他人的心性之光。

黑格尔是最富天资的一位哲人。他的思谋与辩证使他达到这样的运思境界：物质与精神的纠缠尚是浅层的，倾向于任何一方都是片面的，在两者之上，本质的是“绝对理念”——

^① 见罗念庵的《与蒋道林》（转引自《中国哲学大纲》，张岱年著）。

即“理论理念和实践理念的同一”^①。黑格尔把“绝对理念”看成是哲学、艺术、宗教唯一的对象和内容，并且“绝对理念”自身包涵着全部规定性，以致对这一唯一对象和内容的反映、认识的发展、深化，不仅是哲学、艺术和宗教生命的整个历程，而且也是它们生命达到目的的终极。理论理念与实践理念的统一，还说明人的实践与现实世界自身相谐时才能进行，而现实世界也只有存在与人的实践相一致的可能时，这一实践才具价值。生命的直接形式在“绝对理念”的作用下，即可以成为自为的、自由的存在物，心灵具有了独立性和规定性。

黑格尔虽是一位客观唯心主义者，但他认为的人与自然的辩证统一却具有合理性，同时，心灵在“绝对理念”下作为自在的存在物，那种对自然的支配和自由的展开，也无疑具有启迪力。黑格尔把哲学看作是概括“绝对理念”的最高方式，但也明确艺术、宗教与哲学的目的是相同的，艺术、宗教同样可以反映、认识“绝对理念”。也就是说，艺术和宗教一旦与自然相谐和、相统一，便超于人与自然之上，成为自在物。黑格尔在艺术反映认识、对象上的理念说，其实质是心灵表现说。人在对自然的关系上，其对自然的不断发现、创造、发展，也是其对自身心灵与精神的不断发现、创造和发展，艺术对“绝对理念”感性直观的反映认识，便是心灵表现。

当然不能以为，在物质与精神、自然与人之外、之上，有一个“绝对理念”存在，并且涵有全部规定性。问题是，物

^① 见《逻辑学》（黑格尔，商务印书馆，1982）下卷第529页。

质与精神的统一绝不是机械的累加,而是精神对物质的观照,物质对精神的决定,这一结果在精神上的化生积淀,绝不是单纯的精神与物质范畴,而是物质化了的精神和精神的物质化。所以,精神自始至终都是物质的存在,但必须是与物质相谐和、互为基础的。精神表现,亦为心灵表现,是物质与精神两相统一的物质存在,因而心灵表现作为文学艺术的反映、认识的对象,并不能简单地被看成是唯心主义论,在物质第一性的根本前提下,言其心灵表现是文学艺术的源流,这在符合文学艺术特有的表现方式和规律上具有合理性,也具有规定性。

众所周知,在西方现代美学中,认为“直觉即艺术”、突出强调情感在文学艺术中作用的代表是克罗齐、乔治·科林伍德和鲍桑葵等,尤以克罗齐为甚。克罗齐将艺术视为“抒情的直觉”,而这一“抒情的直觉”不会必定“依赖刺激物或器官”^①。也就是说,艺术的情感表现并不绝对含有物质内容。克罗齐认为艺术创作的本质就是主体情感的外在化、对象化,这是艺术情感表现至上论。克罗齐的唯情论艺术主张,明显地有两个弱点:一是非理性主义,一是唯心主义。“直觉即艺术”中的直觉,缺乏理性精神,而激情、感悟在一定的艺术形式内的不断展开,同时也是对事物、现象等的理性认识的不断展开。乔治·科林伍德在《艺术原理》中虽竭力推行、印证情感表现主义,但他认为艺术中的情感表现是与理性相统一的,这与克罗齐相别。萨特对克罗齐“直觉即艺术”的观点也持有异议。他认为,如果创作主体仅仅是在激情、感悟

^① 见克罗齐《美学原理·美学纲要》(外国文学出版社,1983)第27页。

中抒发内心的情感、进行情感表现，那接受对象就不能够判定这一情感或表现的真伪，而审美与艺术的情感是伴随着自由的情感，是一种“基督教式的热情”，可以使接受对象在阅读与破解过程中，始终伴随着自由意识，也即艺术的情感表现是一开放性系统，可使接受对象投入也可跳出，回归现实生活。

之于文学艺术本身而言，因其表现形态和特质，克罗齐等人的情感说具有一定的合理性。没有情感与情感表现，就没有文学艺术，同时，没有“抒情的直觉”，即便是以文学艺术的形式出现，也很难成为精彩而感人的作品。实际上，情感与情感表现的必然物质性，已经说明情感与情感表现，不管承认与否，不管在何时何地以何种何样的面目、内容、本质来展露，物质性都是一定的。那么，把文学艺术的认识对象限定在情感与情感表现上，并不足虑。问题是在辩证、唯物地认识情感与情感物质性的前提下，强调情感在文学艺术创作中的特殊作用和重要地位，这是扣住了文学艺术生命不断跳动的脉搏。萨特的审美与艺术的情感，也即“豪迈的情感”，是文学艺术创作主体所必然经历与认知、把握的，没有“基督教式的热情”，文学艺术极致之美便无法追寻。情感与情感表现，是文学艺术的生命状态，否则，其将萎顿、凋零，终至灭亡。不过，对情感与情感表现的认识不能泛化，虽然文学艺术的情感具有一般与广泛性，但相对于具体的物质现实、现象，其情感必然经过归整和锻炼。苏珊·朗格说：“一个嚎啕大哭的儿童所释放出来的情感要比一个音乐家释放出来的个人情感多得多，然而当人们步入音乐厅的时候，没有

想到要去听一种类似于孩子的嚎啕的声音。”^①

黑格尔的理念说与克罗齐等人的情感说，两者的统一就是心灵与情感表现说。这对于文学艺术本身其独特的规律和表现形态而言，应该具有切实而不容回避与抹杀的合理性，这在文学，情感表现实际已成为反映与认识的对象。而我心迷狂，一是“我心”，创作主体的心灵认知、心智展开；一是“迷狂”，情感与情感表现的抒发、喷发、调控而不可预知，其正是包括中国现代主义在内的现代艺术的美的始基。

§3 虚·静

虽然柏拉图在其主要政治、哲学著作中（《国家篇》、《法律篇》），对文学艺术曾采取过鄙夷的态度，但他精于理论的验证、推敲，又有艺术方面之造诣为基础，还是为后人留下了摹仿说与“迷狂”说等饶有价值的文学艺术理论观点。柏拉图以为文学艺术是表现“美”的，应是“真”“善”“美”的合一之境，这可看出他的理性精神。然而，他的“迷狂”说却颇具神秘色彩。柏拉图把“迷狂”视为理性的丧失，甚至说：“不得到灵感，不失去平常理智而陷入迷狂，就没有能力创造，就不能做诗或代神说话。”^②柏拉图认为这种迷狂状态，是有“神”在诗人凭附，这样，诗人温柔贞洁的心灵，便可进入兴高采烈、神飞色舞的境界，从而颂赞古代英雄的丰功伟绩，垂为后世的镜鉴。“若是没有这种诗神的迷狂，无论谁

① 见苏珊·郎格的《艺术问题》（中国社会科学出版社）第23、24页。

② 见《柏拉图文艺对话集》（人民文学出版社，1963）第8页。

去敲诗歌的门，他和他的作品都将永远站在诗歌的门外，尽管他自己妄想单凭诗的艺术就可以成为一个诗人，他神智清醒的诗遇到迷狂的诗就黯然无光了。”^①这给十几个世纪后的尼采的酒神冲动，培植下了生命的基因。

日本学者今道友信这样评价尼采：“尼采是这样思索的，把艺术看作是向自然挑战的、人的生命的象征。因此，他认为，在生命的高潮之‘沉醉’中可以看到美的顶峰。”^②尼采的“迷狂”还不仅仅是理智的丧失，而是在“迷狂”中瞬间成了万物之源本身，人的性灵突然感受到生命热烈的求生欲望和万般无比的生存快慰。当然尼采的“迷狂”是酒神冲动，比之柏拉图的“迷狂”叠合了“欲”，不是沉静的欢乐，而是疯痴的狂欢。不过，这两者都使精神进入自由之境，方是美的升华与飘逸，方是美的沉醉与人性的奔泻。尼采的酒神冲动，又为接踵而至的现代主义埋入情感与情感表现的内核。

中国传统文化之悠久、浩瀚，证实着它的沿继性。据众学人所论，中国传统文化基本由儒、释、道三教文化交叉、融汇、并峙而成。所谓沿继性，就是儒、释、道三教文化积淀变异而发展至今。以文学艺术与儒、释、道三教文化相通和，对文学艺术影响大者，自然是儒。儒家学说是“祖述尧舜，宪章文武”，倡导“礼乐”“仁义”“忠恕”，重视礼义教化，奉行德刑兼施，几乎成为中国千古文章的运思法则。而佛、道两教文化，对文学艺术的影响也是不少。其中，道教源于中国原始宗教，充满鬼神崇拜，方术、巫师大行其道，一则旨在求长生不老，一则祈神灵保

^① 见《柏拉图文艺对话集》第118页。

^② 见《关于美》（黑龙江人民出版社，1983）第111页。