

田崇雪
著

文学与 感伤

中国社会科学出版社

文学与
感伤

——

田崇雪 著

1109.9

16

2006

文学与 感伤

中国社会科学出版社

图书在版编目(CIP)数据

文学与感伤/田崇雪著. —北京:中国社会科学出版社, 2006. 9
ISBN 7-5004-5782-0

I. 文… II. 田… III. 文学理论—研究 IV. I0

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 100111 号

责任编辑 张晓颐
特约编辑 宋凌云
责任校对 尹 力
封面设计 王 华
版式设计 李 建

出版发行 **中国社会科学出版社**

社 址 北京鼓楼西大街甲 158 号 邮 编 100720

电 话 010—84029450(邮购)

网 址 <http://www.csspw.cn>

经 销 新华书店

印 刷 北京新魏印刷厂 装 订 丰华装订厂

版 次 2006 年 9 月第 1 版 印 次 2006 年 9 月第 1 次印刷

开 本 850×1168 1/32

印 张 9.375 插 页 2

字 数 223 千字

定 价 22.00 元

凡购买中国社会科学出版社图书,如有质量问题请与本社发行部联系调换
版权所有 侵权必究

前 言

—

先来谈谈为什么要研究感伤。

选题的起因之一是早年阅读李泽厚先生的《美的历程》。当读到“从感伤文学到《红楼梦》”一节的时候，心中便产生了许多联想：《红楼梦》是感伤的，几大名著哪一部不是感伤的？再上溯到经典的诗词歌赋，那些经得起历史检验的，能够流传下来的哪一篇哪一首不是感伤的呢？中国是如此，外国也是如此；悲剧是如此，喜剧也是如此；文学是如此，其他艺术也是如此；文学艺术创造是如此，文学艺术理论也是如此。在漫长的美学史上曾经有过的对文学艺术的不止一次的“起诉”（柏拉图、奥古斯都、卢梭等），而且“起诉”者大都是文学艺术的行家里手，即便不是行家里手也是文学艺术的知音。为什么“起诉”？又为什么“败诉”？文学艺术，作为人类的一种文化成果和精神产品自然对人类的精神塑造和传承有着不可估量的正面和负面的双重影响，“起诉”文学艺术的先哲们只是恐惧于其负面影响（所谓“感伤癖”）而忽略了其正面意义（所谓“净化灵魂”）。文学艺术也并没有因为几个“反对派”的“起诉”就自行退出建构人类精神大厦的工地，只要有人类的存在就必然有灵魂的飞升和精神的

张扬。起因之二则是对把“感伤”只作为一种流派的风格命名感到不满足，尤其是对一些理论家，甚至一些经典理论的权威在“贬义”的义项下使用“感伤”一词更是难以接受。“感伤主义”是文学艺术中的一个流派，来源于法文 Sentimentalism——敏感性，是18世纪下半叶在欧洲国家内接替“古典主义”而出现的一个流派。它把个人内心生活问题提到首位，崇拜感情，崇拜人际关系的真诚、淳朴和善良。它把社会同自然对立起来，认为社会损害了这些关系，使这些关系不自然了。感伤之雾遍被欧洲的历史背景是资本主义跨入了近代，由自由向垄断过度，虽然在经济上、政治上都是节节胜利，蒸蒸日上，春风得意，但在文学艺术上，“幸福的好时光”（特指“文艺复兴”——笔者注）永不再来。朝气蓬勃、刚健有为一变而为秋风落叶，夕阳黄昏。许多作品在总的精神情调上常常是“某种感伤主义的内在软弱”^①也正是源于此，席勒在其名文《论素朴的诗与感伤的诗》中将古希腊之“诗”（文学艺术）和近代之“诗”（文学艺术）做了比较，认为古希腊的“诗”是“素朴的”，近代的“诗”是“感伤的”，而歌德则把“古典主义”看做是“病态的。”他甚至还进一步指出：“近代许多作品之所以是浪漫的，并非因为它们是新的，而是因为它们是软弱的，感伤的，病态的”^②。这里的“感伤主义”之“感伤”是特定时代的文学艺术家与文学艺术作品所特有的一种较为软弱、病态和幽美的情绪气质或风格韵致。把“感伤”作为一种风格流派提纯归纳是可以的，但却是不够的，对“感伤”的冷漠甚至贬斥更是文艺研究家所不应该的。起因之三则是对前人

① 黑格尔：《美学》第1卷，商务印书馆1979年1月第2版，第308页。

② 歌德：《歌德谈话录》1829年4月2日，转引自朱光潜《西方美学史》（下），第413页。

理论成果的不满足，尤其是对现有的关于文艺本质的各种论说更为不满足。先来看以最新成果面目出现的“审美的意识形态说”^①，这一说法是从马克思的“人的活动”层层推演而来的，逻辑倒是非常严密但对文艺的本质认识仍然显得“隔”，所使用的方法仍然是“文艺社会学”的方法。用“文艺社会学方法”研究文艺作为一种社会活动的一般性质倒是可以，但仍然难以触及文艺作为一种个体的内在的心灵活动的特殊性质（特质）。比较而言，也许“文艺心理学方法”比“文艺社会学方法”更合适于研究文艺的本质。因为，文学艺术的创造总是最先从个体的人的内在的心灵开始。再来看“升华说”，这是弗洛伊德作为一个心理学家对文艺的深刻洞见，但“性”的滥觞则是令人难以接受的。文学艺术创造固然离不开“性”，但更多的还是源于“情”。说到“情”，那么就让我们重点来看一下“情感说”。在列夫·托尔斯泰之前，虽然中外的文艺家们都注意到了情感在文学艺术中的重要作用，但到底有多么重要，没有人给予充分的估计，只是到了托尔斯泰这里，“情感”才真正被提升到了它应有的地位——本体的高度。他说：文学艺术不是少数人“享乐的工具”，而是“人类生活的条件之一”，“是传达感情的工具”。由此他进一步断言：文学艺术是“在自己的心里唤起曾经一度体验过的情感，在唤起这种情感之后，用动作、线条、色彩、声音以及言辞所表达的形象来传达出这种感情，使别人也能体验到这同样的感情——这就是文学艺术活动”^②。列夫·托尔斯泰把情感

① 童庆炳主编：《文学理论教程》（修订版），高等教育出版社，1998年4月第2版。

② 列夫·托尔斯泰：《艺术论》，丰陈宝译，人民文学出版社1958年版，第47页。

看成是文学艺术的本质已经是非常深刻而独到的了，已经比较接近文艺作为一种个体的内在的心灵活动的特质了，但是依然不够彻底。情感还是可以再分的，人有六欲七情，是不是所有的“情感”都是文学艺术的本质，都对文学艺术的创造起着同样的作用呢？显然不是，而只不过是其中的一种或几种。到底是哪一种情感更为接近文学艺术的本质，更能促进文学艺术的创造则是本著所要探究和论述的。比较而言，倒是厨川白村的“苦闷说”更为合理合情一些，但“苦闷”一词的表述仍然不是十分恰切，也许是翻译的缘故吧。起因之四则是一种要建构真正属于自己的理论体系的雄心，当然也可以说是一种野心、痴心。美学史上曾经有过不止一篇《论崇高》而“感伤”却鲜有专论。不知道是感伤真的无足轻重还是被有意识的忽略。是文艺家们对感伤不应有的漠视激发了我对感伤做一番研究的欲望。

二

再来谈谈关于感伤本身的一些问题。

感伤的产生是有其必然性的。上文说到人有六欲七情，人生的一些合理的情欲是要得到适当的满足的，倘若得不到适当的满足，那么生理的或心理的疾患也就接踵而至。合理的情欲得到满足无可厚非，关键是不合理的情欲也要得到满足，这就有了矛盾，这就成了问题。人生的欲求是无限的，客观世界为满足这种欲求所提供的条件是有限的，于是，无限的欲求与有限的条件之间便产生了深刻的矛盾，比如人生与时间、空间；人生与命运、自我价值的实现等。倘若这些矛盾都能得到解决自然是皆大欢喜，问题是这些矛盾永远也不可能得到解决，于是，感伤便诞生

了。这是感伤产生的必然性。

那么感伤与文学艺术创造之间到底有什么关系呢？首先，感伤的有无和深浅直接决定了文学艺术品的诞生与否和品级等第。是感伤直接催生了文学艺术之花的开放。从宽泛的意义上来说，任何人都会感伤，感伤绝不是文学艺术家的特权，那么为什么感伤在文学艺术家的身上就能催生文学艺术品的诞生呢？这是因为：一是文学艺术家自身有着超人的敏感心性，有些事情在普通人的眼里或者心上也许只是一些事情而已，可在文学艺术家眼里和心上就非同寻常了，他由此而展开的联想足以能重构一个新的世界。而感伤的深浅直接决定着文学艺术家和文学艺术品的品级等第则是建立在马斯洛的人的需要和人的价值潜能的发挥成正比的原理基础之上。需要的得不到满足便产生感伤，需要的层次和等级便决定了感伤的层次和等级，感伤的层次和等级便决定着文学艺术家和文学艺术品的层次和等级。“走向人生的峰巅”是一切人的最高理想，“创造经典”则是一切文学艺术家的最高理想；“走向人生的峰巅”对其他什么家来说恰恰意味着人生自我价值的实现，意味着志得意满，而“创造经典”对文学艺术家来说也许在形而上的价值的层面上能和其他什么家们等量齐观，但在形而下的生存的层面上却恰恰是跌向欲求的深渊，换言之，也就是说“创造经典”对文学艺术家来说实在是一种“你别无选择”的事情，因为，对文学艺术家而言除了文学艺术创造实在是“一无所有”。（从这个意义上来说，王朔的一句戏言“什么都干不了就只好当作家去吧”歪打正着，还真包含着一些真理性，尽管是片面的。）其次，经典的文学艺术创造无时无刻不在表现着人类的感伤：时光的流逝，理想的幻灭，美的毁灭，人生的虚无与荒诞等。文学艺术史上之所以对文学艺术进行“悲剧”和“喜剧”的划分，一方面是因为在“人生”这出大戏当中确实存在着一些可

供消遣、娱乐、捧腹和无价值的东西，但较之整个的人类文明史而言这绝不是文明的底色，人类文明的底色应该是不断地为价值而奋斗又不断地被挫败的悲剧。抗争，失败，再抗争，再失败。人类的文明就是这样走过来的。另一方面则是为了研究的方便，仅仅从表现形式上划分出了所谓“喜剧”，实际上经典的“喜剧”也大都是以“悲剧”为底色的。比如那些经常开历史倒车的所谓大人物（像堂吉诃德）的“喜剧”，文学艺术家们在创造他们的时候所饱含的悲悯一点也不比在创造那些“悲剧”人物的时候少，读者在阅读他们的时候一开始体会到的可能是喜，但再读则可能笑不出来了，再再读则可能转而为悲了。再比如那些琐碎的无价值的小人物的“喜剧”（像阿 Q）所要表现的也大都是一种“含泪的笑”。“喜剧”使人笑过之后倘没有思索、没有泪光充其量也只能称之为滑稽小品之类。

如果从文学艺术史的角度来反观人类的文明史，一部人类文明的历史实际上也可以概括为人类的心灵不断遭受创伤和不断得到疗救的历史。从最初的“失乐园”到后来的达尔文的“进化论”；从尼采的“上帝死了”到弗洛伊德的“利比多”。发现创伤也可以说是制造创伤的人都是一些宗教家、科学家和哲学家，而疗救创伤的重任则落在了文学艺术家的身上。《圣经》对西方文学艺术的影响是相当深远的，同样，达尔文、尼采和弗洛伊德对文学艺术的影响之深也是他们本人万难想到的。把文学艺术看成是对人类精神的疗救这本身就是非常感伤的，因为，相对于人类的病痛来说，文学艺术的治疗作用是非常有限的。面对人类的病痛，有良知的文学艺术家总是无法背过脸去，但又不敢抱有太大的奢望。所以从这个意义上来说，文学艺术创作实在是一种无望的救赎。

之所以把感伤看成是文学艺术家生存的最高境界是基于把感

伤同其他一些情感形式做了充分的比较而得出的。与愤怒、烦恼相比，感伤在“度”上，在“对象”上要比愤怒、烦恼强大得多，深广得多，所以因感伤而创造的作品能够跨入上品；与恐惧、荒诞相比，感伤在人类文化的划分上更接近于文学艺术。恐惧更接近于宗教，荒诞更接近于哲学，而经典的文学艺术创造恰恰是一种包容了宗教情感、哲学意识之后的审美归宿；与孤独、忧郁相比，感伤才真正是一种倾诉。孤独只是为倾诉准备好了条件，忧郁只不过是恐惧的积淀，而感伤才真正属于文学艺术家作为“弱者”的诉说，实际上，同政治家、军事家、哲学家比较起来，文学艺术家总是“弱者”，感伤便暗合了这种弱者的心理，因而更有助于文学艺术创作。

之所以把感伤看成是文学艺术家生存的最高境界是基于把感伤同文学艺术家外在的生存条件作了充分对比的基础上得出的。从文学艺术家出身的家庭到文学艺术家生存的时代再到文学艺术家生存的更大的空间——民族和地域，通过分析可以得出，血缘当中有无感伤基因，时代里面有无感伤风气，民族当中有无感伤传统决定着文学艺术家文学艺术水准的高低。

文学艺术所要表现的内容很多，但总有一些母题是历久而弥新的：比如感时伤逝、咏爱歌情和寻找家园等，这一切恰恰都是感伤的题中之要义。

为了更充分地证明感伤与文学艺术创造之间内在的、深刻的本质关系，笔者选择了日本、俄罗斯和拉美三个国家或地区的文学艺术进行了个案研究。

综上所述，如果说文学艺术创造都是一种对“逝水年华”的永恒追忆，那么文学艺术创造就脱不了感伤的底色。真正的文学总是表达着人类深切的精神感伤，真正的文学永远不向盲目而虚妄的伪乐观主义低头，真正的文学永远指向每个人灵魂最深层的

痛处，也总是深入到社会历史内部最敏感的痛处。这是因为在迄今为止人类所有的文明创造中，再没有哪个领域能够像文学那样直接深入到人的主观内心世界中去，从而同人类精神紧紧捆绑在一起。人类之所以需要文学，也正是因为艺术的审美本性最忠实于一切被理性被社会所压抑分解的感性个体生命，忠实于每个人活生生的、有血有肉的情感渴望，以及实实在在的生活处境和前途命运。

三

最后谈一谈我是怎样研究感伤的。

首先是逻辑与历史相统一的方法。在论证感伤产生的必然性的时候这一方法得到了充分的体现。感伤作为一种心理情绪到底是怎样产生的？合乎逻辑的解释则是人与他所生存的外部环境和他自身发生了严重的不可调和的冲突所导致的；合乎历史的解释则是人类文明的历史并不是一种直线上升式的永远前进，未来一定比现在进步，比过去更进步。马克思有“螺旋式上升”说，斯宾格勒有“四季轮回”说，在经历了一次次的心灵创伤之后，文学艺术家就有理由相信“命运”说，因此，感伤之于文学艺术家来说就不是选择的而是命定的。

其次是文艺心理学的方法。在论证感伤作为文学艺术家心灵和生存境界的时候主要使用的即是这种方法。从文学艺术家主体心理的角度研究文学艺术无论是在西方还是在中国都有着比较悠久的历史，只是到了20世纪，心理学从哲学当中独立出来之后，现代心理学学科问世并成熟之后，经过弗洛伊德、荣格等心理学家的大胆实践，文艺心理学才真正具有了方法论的意义，真正形成了一种方法。探讨感伤与文学艺术创造之关系不能不探讨文学

艺术家的心灵和生存的境界，对文学艺术家的情感做具体而微的分析，因此就不能不探讨文学艺术家的心理状态。在对文学艺术家的情感做了详细而具体的分析对比之后，在对文学艺术家和文学艺术品的品级等第做了详细的分析之后，在对到底何种情感更有利于文学艺术创造等角度层面上进行了详细的分析之后得出了感伤是文学艺术家心灵和生存的最高境界的结论。采用文艺心理学的方法更为充足的理由还源于卡西尔对这一方法的较高的恰切的评价：“关于美的心理学的理论有一个显而易见的胜过一切形而上学理论的优点：它们没有义务给出一个美的一般理论。它们把自己限制在较狭的范围内，因为它们仅仅关心美的事实以及对这种事实的描述分析。心理学分析的首要任务就是固定属于美的经验的那些现象的种类。这个问题不会有任何困难。没有一个人会否认，文学艺术品给了我们最高的愉悦，或许是人类本性所能有的最持久最强烈的愉悦。因此只要我们选择了这种心理学的方法，文学艺术的秘密似乎也就能发现了。”^①

再次，在具体的写法上，我采用了智性与感性相结合的方法，尽可能地追求一种朴素通达、明白晓畅的文风。这同样源于伟大的卡西尔，他说：“美看来应当是最明明白白的人类现象之一。它没有沾染任何秘密和神秘的气息，它的品格和本性根本不需要任何复杂而难以捉摸的形而上学理论来解释。美就是人类经验的组成部分；它是明显可知而不会弄错的。然而，在哲学思想的历史上，美的现象却一直被弄成最莫名其妙的事。”^②

总之，在前人理论成果的基础上，在灵活运用以上两种方法

① 恩斯特·卡西尔：《人论》，甘阳译，上海译文出版社1986年9月版，第201页。

② 同上书，第175页。

的条件下，对感伤与文学艺术创造之关系我做了大胆的假设和小心的求证。得出了真正属于自己的哪怕是很不成熟的理论创新：在诸多的情感形态当中，感伤更趋近文学艺术的本质。

目 录

前言	(1)
第一章 感伤与文学艺术创造的不解之缘	(1)
第一节 感伤与文学艺术创造的必然联结	(1)
一 人与环境的冲突	(2)
二 人与自身的冲突	(9)
三 人与欲望的冲突	(17)
第二节 “诗可以怨”的现代阐释	(21)
一 “诗可以怨”的局限分析	(22)
二 “诗”就是“怨”	(26)
三 “怨”即“感伤”	(29)
第三节 感伤是文学艺术创造的“本体性风格”	(32)
一 “感伤主义”的局限分析	(32)
二 “创作总根于爱”	(34)
三 “在很久很久以前”	(38)
四 “当爱已成往事”	(42)
本章小结	(46)

第二章 一部文学艺术史就是一部人类精神创伤的

分析史	(48)
第一节 人类心灵创伤记录分析	(48)
一 哥白尼：“人不是宇宙的主人”	(50)
二 达尔文：“人不是自然的主人”	(53)
三 弗洛伊德：“人不是自己的主人”	(57)
第二节 文学艺术创造是一种无望的救赎	(62)
一 回归心灵	(62)
二 人性沉沦	(65)
三 无望救赎	(69)
本章小结	(73)

第三章 感伤是文学艺术家心灵的最高境界

第一节 愤怒、烦恼与感伤	(75)
一 向度·力度·厚度	(75)
二 具体·模糊·抽象	(78)
三 下品·中品·上品	(83)
第二节 恐惧、荒诞与感伤	(86)
一 恐惧：一种准宗教的情感趋向	(87)
二 荒诞：一种前哲学的意识洞见	(90)
三 感伤：一种纯文学的终极关怀	(93)
四 经典：一种对“宗教情感”和“哲学意识”的 包容与超越	(95)
第三节 孤独、忧郁与感伤	(98)
一 孤独：为心灵保留的单间	(98)
二 忧郁：倾听来自内心的声音	(102)
三 感伤：弱者的一声太息	(105)

本章小结·····	(110)
第四章 感伤是文学艺术家生存的最高境界·····	(111)
第一节 家族、血缘与感伤·····	(111)
一 小农意识·····	(112)
二 小资情调·····	(116)
三 贵族精神·····	(121)
第二节 风尚、思潮与感伤·····	(128)
一 超越风尚·····	(128)
二 拥抱思潮·····	(131)
三 呼吸感伤·····	(135)
第三节 地域、民族与感伤·····	(139)
一 忧郁的土地·····	(140)
二 不屈的精灵·····	(143)
三 不朽的文学·····	(147)
本章小结·····	(151)
第五章 感伤在文学艺术中的表现形式·····	(152)
第一节 感时伤世·····	(152)
一 时光与生命·····	(153)
二 世态与生命·····	(167)
第二节 咏爱情诗·····	(173)
一 爱情·····	(174)
二 亲情·····	(182)
三 友情·····	(193)
第三节 寻找家园·····	(200)
一 恋母情结·····	(201)