

H0-05
R17

思想 文综 NO. 7

思想文综编委会
暨南大学比较诗学与
比较文化研究中心

中国社会科学出版社

图书在版编目(CIP)数据

思想文综·第7辑/饶芃子主编. —北京:中国社会科学出版社, 2001. 9

ISBN 7-5004-3117-1

I. 思… II. 饶… III. 社会科学—文集 N. C53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2001) 第 052448 号

责任编辑 汪民安
责任校对 林福国
封面设计 王国锋
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

电 话 010—84029453

网 址 <http://www.cass.net.cn>

经 销 新华书店

印 刷 北京新魏印刷厂

版 次 2001 年 9 月第 1 版

开 本 850×1168 毫米 1/32

印 张 11

字 数 272 千字

定 价 23.00 元

邮 编 100720

传 真 010—64030272

装 订 广增装订厂

印 次 2001 年 9 月第 1 次印刷

插 页 2

印 数 1—1000 册

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

目 录

“五四”新文学中的唯美主义思潮与现代性的两面	周小仪(1)
知识分子如何想象自己的身份 ——关于知识分子社会角色的若干定义的反思	周 宪(22)
现代性的民间表述 ——当下民间造神运动的一种阐释	刘晓春(54)
20 世纪初文人画的新生:东方艺术与现代性,跨文 化的叙事?	[美国]阮圆(92)
什么是中国的后现代文学	[美国]杨小滨(121)
日本文学中的现代与后现代问题	[日本]爱理思俊子(149)
隐喻、政治、对话及文本的编织	[日本]林少阳(170)
胃的殖民史 ——台湾现代诗里的速食文化	陈大为(189)
晚清文化思潮语境中的德国哲学和美学	吴予敏(203)
论中国批评的现代性情结及其现代转型	张利群(230)
现代形态的文化诗学 ——论宗白华美学思想	欧阳文风(249)

在比较中寻觅中国传统美学的灵魂

——宗白华美学“散步”方式解读 李 丽(260)

历史的断片“鲁迅与香港”的三个考察 [香港]孙立川(276)

日本“名人”访鲁迅

——关于战前日本报刊传媒中的鲁迅形象

(1920—1936) [日本]清水贤一郎(292)

追寻自我的历程

——白先勇作品中的“普遍性主题”与“历

史主题”的消长和融合 [日本]黄宇晓(307)

论新加坡华文散文的国家认同 钟怡雯(338)

封面:王国锋数码虚拟作品《斜阳岛计划》

“五四”新文学中的唯美主义思潮与现代性的两面

周小仪

一、中国现代文学史上的一次文艺思想论争

20年代初发生在文学研究会和创造社成员之间的“为人生而艺术”还是“为艺术而艺术”的争论体现了五四时期中国思想界的空前活跃。这场论争的焦点之一是艺术的独立性。它不仅是划分两个阵营的标志，而且影响到后来很多作家的实际创作。论争中的两个派别在后来的文学发展中可以找到一脉相承的轨迹。以文学研究会为代表的“人生派”和以创造社为代表的“艺术派”预示了中国现代文学史的两大艺术走向：现实主义与浪漫主义、乡土派与现代派、人的文学与革命文学、社会剖析小说与新感觉派小说等等。以“人生派”与“艺术派”为标志的文学史的两个主要发展方向，概括了两种不同思潮的主要特点，为我们重新审视文学史上的艺术流派的分野提供了一个视点。

当然，任何概括，特别是二元式的概括，都是有理论缺陷的。^①上述的“艺术派”就是一个比较陈旧的提法。鲁迅在《上海文艺之一瞥》（1931）曾说“创造社是尊贵天才的，为艺术而艺术的……文学研究会却也正相反，是主张为人生的艺术的。”^②郑伯奇在《中国新文学大系·小说三集导言》（1935）中也谈及“人生

派”和“艺术派”，并把浪漫主义的创造社划归为后者。^③这种划分的简单化倾向是显而易见的。因为“为艺术而艺术”不能完全概括早期创造社的全部艺术活动。但是这一概括又是有一定道理的。因为和文学研究会诸作家相比，早期创造社成员无论在理论上还是创作实践中的确更倾向于艺术性。所以严家炎说，“所谓‘人生派’是指文学研究会，‘艺术派’是指创造社；这并非创见，也不尽确切，却还是有一定根据的。”^④

现在多数学者已经不再沿用 30 年代的这一提法了。^⑤本文之所以套用这个模式，是因为“人生派”和“艺术派”之间最终有一个有趣的转化。两派最初的争论是围绕着唯美主义的艺术至上论而进行的。是否承认艺术的独立性成为一个焦点。在讨论中，艺术的目的论成为一条分界线，赞成者和反对者被划归为不同阵营。他们之间唇枪舌剑，势不两立，似乎没有任何可以妥协的地方。但是，数年之后，风流水转，原来文学研究会的成员，朱自清、俞平伯，特别是倡导“为人生而艺术”最为努力的周作人，都钻进象牙之塔，成为彻头彻尾的“艺术派”。他们思想上推崇唯美主义，生活中实行颓废主义，创作上表现“刹那主义”，而成果又如此引人注目，以至于现在一般读者谁还注意周作人曾经是“人生派”艺术的首创者，而且是开创文学研究会现实主义文学先河的主要理论家呢？同样令人惊奇的是原来创造社的主要成员——郭沫若、郁达夫、田汉、成仿吾，当时异口同声赞颂唯美主义，倡导艺术无用论，反对艺术功利性；比如郭沫若对佩特的神往，郁达夫对颓废主义的迷恋，田汉对《莎乐美》的模仿，成仿吾对审美主义批评的实践；所有这些艺术至上主义者最终全部走向革命。文艺不仅为人生，而且干脆就成了社会政治的工具。这远远超出了文学研究会的激进程度。他们完全抛弃了早年唯美主义的艺术信仰，成为革命文学的弄潮儿。

这两派作家批评家的思想转变是如此彻底，他们的角色对换

是这样具有戏剧性，他们的艺术立场的位移是这样明白无误，以至于我们今天再次审视 20 年代初那场有关人生和艺术的争论时不可避免地感到困惑。固然人们的思想总是在发展之中，特别是在现代中国这样一个大变革的社会环境里难以一成不变。但是这仍然无法解释为什么当年这样截然不同的两派在数年之内全部转向了自己的对立面。这种立场的互换，不仅对当年两派难解难分的艺术争论是莫大讽刺，同时也对文学史研究者提出了一个问题。难道这场争论并非理论之争而仅仅是意气之争吗？难道双方理论的性质没有根本区别而只是形式的不同吗？值得注意的是，任何轻率的结论都会导致对中国现代文学史上这一奇特现象的理论忽视，进而使这一复杂、丰富、饶有兴味却又内涵深刻的问题淡出历史的视野之外。本文准备就这一问题进行初步的探索，其中涉及近年来国内外学者有关中国现代性问题的讨论。实际上，中国现代作家在对待唯美主义时所面临的两难困境，从根本上说是植根于现代性本身的悖论。为论述清晰起见，我们还是回到 1921 年，首先分别考察一下“人生派”和“艺术派”的不同艺术立场和两派成员之间有关艺术目的性的论争，以及他们之间令人迷惑的转化。

二、文学研究会、“人生派”、周作人

1921 年 1 月 4 日，文学研究会由茅盾、周作人、郑振铎等人发起，在今天北京的中山公园成立。这是中国现代文学史上第一个现实主义文学社团，其主导思想就是“为人生而艺术”。“为人生”的艺术观不仅反映在他们的理论批评中，也反映在他们的创作和翻译活动中。文学研究会发展了“问题小说”、“乡土小说”并形成现代文学史上一个现实主义流派。在对外国文学的介绍中也侧重俄国现实主义文学。虽然文学研究会的成员众多，创作风格

也不尽一致，但是在文学与社会人生的关系这一点上，却异口同声。这反映在《文学研究会宣言》（1921）中。这篇著名的《宣言》中有一段经常被人引用，反映了文学研究会的宗旨。它强调，“把文艺当作高兴时的游戏或失意时的消遣的时候，现在已经过去了。我们相信文学是一种工作，而且又是于人生很切要的一种工作。”^⑥由此可见，这篇《宣言》的核心是倡导文学的社会功能，强调改造人生是文学的目的，因而文学与社会有着密切的关系。

据茅盾回忆，这篇《宣言》就是周作人起草而经鲁迅看过的。^⑦“为人生而艺术”的观点，不仅集中反映了当时文学研究会同人的看法，^⑧而且它也完全是周作人本人的切实想法，是他自五四以来“人的文学”、“平民文学”的文艺思想的自然发展。这个“为人生而艺术”的周作人，这个“理想的写实主义”的倡导者与后来那个唯美的、精致的、颓废的周作人真有天壤之别。对于熟悉后来那个周作人的读者，那个品尝“故乡的野菜”、抱怨在北京吃不到“精炼的或颓废的点心”^⑨的周作人，以及一心从“刹那中获得永恒”的散文艺术家，我们很难设想这样现实、入世的口号出自他的手笔。可是事实就是这样，周作人首先是一个“五四战士”。周作人传记的作者钱理群说过，“历史已经真实地记录下了这一事实：周作人曾经作为‘战士’出现在五四新文学阵地上。”^⑩

不仅如此，周作人曾经还是某种空想社会主义的信仰者和倡导者。1919年7月，周作人回国八年后再次东渡日本，对日本“新村”所在地进行了访问。日本“新村”是1918年建立的一个空想社会主义试验地，一个人人劳动，彼此平等的大同社会。周作人访问“新村”时“感动欣喜，不知怎么说才好，似乎平日梦想的世界，已经到来。”^⑪周作人回国后作了多次报告，撰写了许多文章宣传“新村的精神”，介绍“新村的理想与实际”，以推动中国的新村运动，产生很大影响。^⑫而中国早期的马克思主义者对此有热烈的回应，包括李大钊、毛泽东、蔡和森、恽代英。毛泽东

于1919年发表了他起草的新村计划书，1920年到北京拜访了周作人这位新村的倡导者。周作人1920年4月7日的日记中有“毛泽东君来访”的记载。^⑬

了解这一思想背景之后，周作人在1921年写下《文学研究会宣言》并提倡“为人生而艺术”就不足为奇了。但是如前所述，周作人的思想是一个复杂的矛盾体，他并没有像文学研究会的其他成员那样，比如说茅盾，继续走上现实主义的道路，而是迅速步入了一条唯美主义的崎岖小路。1924年左右，^⑭周作人极大地发展了他的文艺思想中的另一面，即艺术至上论，从此找到了心灵的归宿，成为我们所熟悉的知堂老人。根据现有的资料，周作人是第一个把唯美主义者王尔德介绍到中国来的，他也是最早推崇佩特“刹那主义”的人之一。周作人1909年翻译出版王尔德的《安乐王子》，1922年在《晨报副镌》上开辟“自己的园地”专栏宣扬“独立的艺术美”，最终在小品文中实践其唯美主义理想：“在不完全的现世享乐一点美与和谐，在刹那间体会永久。”^⑮由此可见，周作人不仅把唯美主义当作艺术理想，更把它付诸生活实践，使之贯穿于自己生命中的方方面面，最终发展成为一种“生活之艺术”。从某种意义上可以说，唯美主义成就了他的“趣味之文”：精炼、雅致、镌永、平淡而神奇。^⑯他说，“我们看夕阳，看秋河，看花，听雨，闻香，喝不求解渴的酒，吃不求饱的点心，都是生活上必要的——虽然是无用的装点，而且是愈精炼愈好。”^⑰这个唯美主义者与写作《文学研究会宣言》时的周作人，已经是判若两人了。

与周作人思想经历相似的还有他的追随者朱自清和俞平伯。朱自清和俞平伯也是文学研究会的成员，早年也持有文学研究会“为人生而艺术”的立场。解志熙在论及“朱自清和俞平伯的再选择”时指出，在1922年初朱自清还“和五四时期的周作人一样，是一个‘理想的写实主义’者”，“仍表示服膺新文学的启蒙主义

方向和文学研究会的为人生的立场。”^⑩朱自清认为为民请命的文学应该是“当务之急”。但是朱自清在1922年末已经显露出对于唯美的“刹那主义”的欣赏。朱自清说,“生活中的各个过程都有它独立的意义和价值。——每一刹那有每一刹那的意义与价值。”^⑪朱自清在1923年给俞平伯的信中,又重复了这一观点,而且更为明确。朱自清说,“生活中每一刹那有那一刹那的趣味……对我都有一种意义和价值。”^⑫朱自清1924年发表的《刹那》一文,特别指出人生在没有意义的情况下,“最可爱的刹那,便是现在。”^⑬《刹那》一文标志着佩特的唯美主义不仅作为一种世界观占据了她的头脑,而且也作为艺术风格进入她的作品。他的人生观和文学观由此“发生了相当大的变化”^⑭。

俞平伯的情况也大致相同。在1919—1922年间,他“以一个战士的进取姿态”^⑮,积极投身于五四新文化运动,写出新诗集《冬夜》(1922)。这部诗集,还有他的文学评论文章如《诗底进化的还原论》(1921)等,表达了他破旧立新、社会进化、“民众文学”等启蒙主义思想。俞平伯早期的文艺思想与重视文学社会功能的五四文艺思潮相呼应。正如研究者指出,“俞平伯是新潮社的骨干,后来又参加‘为人生’的文学研究会。他的不少新诗,就是‘有所为’而发的,是‘未脱俗’的,有着明确的‘为人生’的目的。他力主新诗应该表现人生,应该‘以关于人生的事物做主要材料’。”^⑯但是同时他受到的中国古典文学的影响也很多,特别是思想中佛教成分十分浓厚。^⑰这使得他后期十分推崇唯美主义和颓废主义所宣扬的生命快感和审美情趣,刻意追求“刹那间所体验的实有”^⑱。这一转变大约在1923年完成。^⑲从此以后,虚无、“没奈何”、一切皆空的情绪就占据了心头,与此相伴而来的就是对于“刹那主义”的激赏。《桨声灯影里的秦淮河》(1924)里面通篇表达的“当时之感”,就是“有”与“没有”不生分别以及对于这一“刹那”的审美体验。

“人生派”的周作人、朱自清、俞平伯从“为人生”走向“为艺术”，从现实主义走向唯美主义，从社会生活走向内心情趣。评论家一般是从个人思想的复杂矛盾性阐述这种转变的。^②周作人也是这样对自己评价的。他说，“托尔斯泰的无我爱与尼采的超人，共产主义与善种学，耶佛孔老的教训与科学的例证，我都一样喜欢尊重，却又不能调和统一起来，造成一条可行的大路。我只将这各种思想，凌乱的堆在头里，真是乡间的杂货一料店了。”^③因而，社会化的艺术和艺术化的人生，这一二元对立使周作人经常面临一种两难困惑。这种思想转向或政治/审美二重性到底说明什么问题，还要在与创造性进行对比之后才能明白其中的原委。创造社的主要成员所走的路正好与周作人等人相反，他们经历了一个从“为艺术”到“为人生”的转变。

三、创造社、“艺术派”、郭沫若

如前所述，创造社成员的文艺思想有一定的复杂性，可以从多方面看，单纯用“艺术派”一个概念很难概括其全部内容。^④当然，如果严格以纯艺术概念衡量，不仅中国，就是世界上也很难有一个流派或个人完全达到标准，包括西方的唯美主义、现代主义和先锋派。这些文艺思潮从某种意义上说都有极其强烈的意识形态色彩和显著的政治社会倾向。所以从结构主义的角度看，为一个事物确定性质，不仅仅看它本身的特点，而主要是看它与其他事物的关系，从对比中确定它的位置。^⑤

从这个意义上说，30年代把创造社称之为“艺术派”就不无一定道理。因为和文学研究会那种斩钉截铁的为人生、为社会的功利性文学观相比，早期创造社成员为艺术而艺术的倾向十分明显。这从创造社的几个主要人物的言论之中可以看出来。他们总是把自己放在与文学研究会对立的立场上标新立异，而“为艺术

而艺术”则是他们所标榜的一个口号。^⑳

创造社于1921年6月成立于日本的东京,^㉑郭沫若、郁达夫、成仿吾被称之为创造社“一尊圆鼎的三只脚”^㉒。创造社的组织不像文学研究会那样庞大松散,他们的思想观点比较统一,就是主张文艺是内心生活的表现,不必有其他外在的功利与目的。郭沫若说,“艺术的本身上是无所谓目的”;“文艺也如春日的花草,乃艺术家内心之智慧的表现。……应该说没有所谓目的。”^㉓郁达夫则认为,“美的追求是艺术的核心。”^㉔成仿吾也认为艺术“是美的追求,或是极端的享乐”,因而要“除去一切功利主义的打算,专求文学的全(Perfection)与美(Beauty)。”^㉕他们这些主张所表现出的艺术至上论是十分明确的,与西方强调艺术性的唯美主义、现代主义文艺思潮也是一脉相承的。

由于这样的艺术主张,也由于创造社成员对英国唯美主义者佩特、王尔德作品的大力介绍、翻译、评论与赞美,^㉖使他们与文学研究会的艺术立场发生对峙。1922年创造社首先向文学研究会发难,对五四以来的新文学的现实主义实绩和成就一笔抹杀,进而标榜艺术独立、表现内心、创作无目的、文艺无功利等艺术观。文学研究会的矛盾也因此针锋相对,继续强调文学的社会功能。他说:“我们决然反对那些公然脱离人生的而滥调的中国式的唯美的文学作品。”^㉗但是初期创造社艺术至上的创作观毕竟取得了巨大的成果,而且还为后来的现代派文学开辟了道路。严家炎认为创造性的自我小说,特别是陶晶孙的作品,已经尝试运用了新感觉派的技巧,“为后来现代派小说的发展开了先河”。^㉘而这些成就应该部分归功于郭沫若、郁达夫、成仿吾对于唯美主义和其他西方艺术至上思潮的大力引进和宣传。

然而我们对于创造社的兴趣还不在于它如何宣扬了唯美主义或如何身体力行地实践了刹那主义。我们感兴趣的还是创造社的三位元老是如何毫无例外地转向了“人生派”,甚至亲自投身参加

革命活动。郭沫若1924年再次东渡日本,在研究了河上肇的著作之后转向马克思主义,并放弃了唯美主义的艺术观。他说,“我现在对于文艺的见解也全盘变了。……昨日的文艺是不自觉的得占生活的优先权的贵族们的消闲圣品,……今日的文艺,是我们现在走在革命途上的文艺,是我们被压迫者的呼号,是生命穷促的喊叫,是斗士的咒文,是革命豫期的欢喜。这今日的文艺便是革命的文艺……我对于今日的文艺,只在它能够促进社会革命之实现上才承认它有存在的可能。而今日的文艺也只能在社会革命之促进上才配受得文艺的称号……”^④从推崇文艺本身的审美性、独立性,到相信文艺不仅和社会革命关联,而且就是服务于政治的工具,郭沫若的转变是巨大的,而且超越了文学研究会的立场。

成仿吾也经历了同样的变化,由审美批评转向了无产阶级批评。早期的成仿吾比较重视文艺作品的艺术性。在《真的艺术家》(1923)一文中,他认为艺术家“决不是没入于人生的黑海而随波逐流,反之,人类的生活对于他们亦不过供他们创作的物品。人生自己便是一种艺术”。“所以真的艺术家,我们可以简单地说,他是……能以人生为艺术的人。”因此他认为“真的艺术家只是低头于美,他们的信条是美即真即善”。^⑤虽然成仿吾早期批评也不否认文艺的社会功能,但是在这里艺术至上论的色彩是十分明显的,特别是和唯美主义的“生活为艺术”的信条十分符合。李何林在《近二十年中国文艺思潮论》(1939)中特别指出成仿吾早期文艺思想的驳杂性,认为,“成仿吾在《新文学之使命》中,一方面主张‘唯美主义’,一方面强调新文学的‘时代的使命’。”^⑥但是在1926年以后,成仿吾开始清除他过去的唯美主义思想而转向革命文学,其标志就是那篇有名的《从文学革命到革命文学》(1927)。^⑦在这里,阶级论取代了唯美主义。

郁达夫文艺思想也遵循一条从唯美主义转向社会政治文学观的路线。郁达夫曾经翻译过王尔德《道林·格雷的画像》,但是只

发表了其中的序言部分。这篇序言直接反映了王尔德有关艺术无用、审美无关利害等美学思想，而郁达夫也基本上接收了这种艺术观。郁达夫对于王尔德的小说中的颓废主义思想感兴趣，因而更加偏重快感，贬损道德。郁达夫还专门撰文介绍了英国颓废主义杂志《黄面志》(*The Yellow Book*)，对道生(Ernest Dowson)的具有强烈颓废色彩的诗歌推崇备至，说是他“在孤冷忧郁时候的最好伴侣”^⑤。郁达夫的这些“为艺术而艺术”和颓废主义的文艺观点集中表现在后来出版的《文学概说》(1927)中。但是在20年代中期，郁达夫的思想逐渐发生了转变。他所写的《文学上的阶级斗争》(1923)已经反映出这种变化。在这里他使用了革命性的语汇，并频繁谈到马克思。后来的《无产阶级专政和无产阶级文学》(1927)、《农民文学的实质》(1927)、《农民文艺的提倡》(1928)、《文艺论的种种》(1933)等文章更清楚地表明他的文艺观向社会政治方面转化。这些论文中的观点，已经不再具有唯美主义色彩。相反，郁达夫现在认为“文学是宣传”、“文学是革命的先驱”、“文学的有阶级性，是当然的事情。”^⑥他甚至认为五四时期“没有人出来描写”“农民的生活，农民的感情、农民的苦楚，……我觉得这一点是我们的新文艺的耻辱。”^⑦从这些言论看，与晚期创造社其他成员一样，郁达夫也开始独尊普罗文艺了。

创造社从20年代初期开始与文学研究会论战，到20年代末期放弃“为艺术而艺术”的口号，抛弃艺术至上和唯美主义的艺术观。这种自我否定不仅仅是倒向“人生派”，而是更进一步成为无产阶级文学的始作俑者。他们的激进观点，远远超越了当年文学研究会的现实主义立场。李何林指出，“创造社不得不同时注意‘人生’和‘社会’，以至于渐渐的转变了方向，去提倡比笼统的‘为人生’更进一步的文艺运动，即革命文学或无产阶级文学的运动。”^⑧晚期创造社的活动，已经直接接驳了红色30年代的左翼文化运动，唯美主义在他们中间完全没有市场。令人困惑的是，唯

美主义或艺术至上论却悄然复活在文学研究会的某些骨干成员中。如前所述，周作人、朱自清、俞平伯显然是在郭沫若、郁达夫、成仿吾大力倡导革命文学的时候放弃了文学革命，退而开垦“自己的园地”，最后在艺术的象牙之塔中找到心灵的归宿。

四、中国现代性的两面

以上简单考察了中国现代文学史上两大社团流派，六个主要作家的思想发展，讨论了他们不同时期文艺观的急剧变化，特别是他们之间，即“人生派”和“艺术派”之间的角色互换现象。虽然具体到每一个人，情况都是复杂的，转变程度也有所不同。但是如果以唯美主义的艺术观作为尺度衡量，他们前后差异是肯定的，矛盾是明显的。由于上述思想转变涉及这么多作家，而他们之间的立场互换又是这样明确，所以很难说这仅仅是一种偶然现象。对这一现象的成因可以从三个层面上作出解释：第一是个人思想层面，第二是社会政治层面，第三是现代性也就是历史层面。

从思想层面上看，中国现代作家的文艺思想往往是多种思想成分并存，只是在某些时间段内有强弱之分。周作人在撰写《文学研究会宣言》之前，对于唯美主义已经情有所钟。郭沫若在建倡佩特的“刹那主义”时，艺术也同时是他反礼教、反传统的利器。当个人经历或所处时代发生变化时，他们可以适时地发展自己思想中的某个方面。中国传统知识分子从来就有出世与入世之说，通常是佛老与孔孟并举。是独善其身还是兼善天下，往往取决于时运和机遇而已。如果把“为人生”看作是政治上奋发进取的行为，把“为艺术”看成是自我完善的方式，那么这一矛盾反而成为互相补充的统一体。人生与艺术的分别代表一个事物的两面，表面上的差异隐含着道德和人格上的实际统一。

这一解释比较适用于周作人、朱自清、俞平伯。他们的文艺

思想中所表现出来的消极遁世倾向是十分明显的。在他们的作品中,社会意义的丧失反而使生活表象的审美意义凸现出来。他们因而能够更加欣赏和玩味生活中的一切琐屑小事,形成一种审美的生活态度或人生观。但是这一解释主要依据个人的心理构成,对于理解文学史的发展演变意义不大。文学史的发展,特别从较长的时间段来看,按照 T. S. 艾略特的说法是“非个人化的”^④,因而与社会生活的关系更加密切。所以,有必要从社会层面剖析这种艺术与人生的立场转换或政治与审美的矛盾。

李泽厚《启蒙与救亡的双重变奏》(1986)就是从中国社会的性质来看现代史上个人主义与集体主义的对立统一关系。李泽厚认为,“五四运动包含两个性质不相同的运动,一个是新文化运动,一个是学生爱国反帝运动。”^⑤由于当时中国是一个半殖民地、半封建的社会,这一性质决定了五四运动的两大目标:一方面反抗封建传统,一方面反抗帝国主义列强。在思想上则表现为启蒙与救亡两种形态。当易卜生的娜拉勇敢地走出家庭时,这一象征性行为所代表的就是启蒙主义的个体反抗意识。当周作人、毛泽东倡导“中国式的空想社会主义”^⑥新村时,这种社会实践所代表的就是救亡所需要的群体意识。因此,个人尊严、民主科学的启蒙主题与国家兴亡、人民疾苦的群体观念相互交织,互为消长,构成了中国现代思想史的主要内容,同时也深刻影响了文学史上各种文艺思潮的发生与发展。

启蒙与救亡的双重主题能够部分地说明上述唯美主义和非唯美主义的立场转换问题。特别是对于创造社诸作家来说,他们由启蒙文学到革命文学的发展,与当时的社会状况有着密切关系。郭沫若、郁达夫、成仿吾、田汉早期所倡导的唯美主义具有强烈的反传统倾向,与五四的启蒙精神是完全一致的。例如郁达夫的颓废主义可以说是对传统道德规范的一种解构,而田汉则把莎乐美完全塑造成为娜拉式的反抗型女性。这些都显示了五四一代作家

的叛逆性格。而创造社成员最终走向革命，正是在民族危机日益加重的情况下完成的。但是这一模式的局限性在于对周作人等人后期转向虚无主义的概括性不够。关于周作人的消极遁世思想和颓废心态与启蒙主义是什么关系，还需进一步说明。

近年来中国现代文学研究中的一个热门话题就是“现代性”问题。^⑤现代性是一个极为复杂而多义的西方概念，关于现代性的论著也是汗牛充栋。这里主要根据西方有关现代性研究的两部比较有影响的著作，来为现代性概念作一个初步的说明，作为进一步讨论唯美主义的基础。

马太·卡林内斯库(Matei Calinescu)在《现代性的五个方面》(1977, 1987)中首先把现代性定义为一种对时间的线性体验，一种对历史发展进步的信仰。他把这一现代性称之为“资产阶级文明的现代性”，其理想包括了理性、实用、科学、进步等观念。但是他认为还有一种现代性，可以称之为“审美的现代性”，代表着上一现代性的反面，是对它的反动，表现出工业文明的危机和人类对它的反抗。在“审美的现代性”中，非理性、非实用、历史循环、审美感觉构成了它的主要内容。^⑥这些观念集中表现在19世纪末20世纪初的西方文艺思潮中，表现在我们通常称之为现代主义的文艺作品中。

马歇尔·伯尔曼(Marshall Berman)在《烟消云散：对现代性的体验》(1982)中把现代性的核心思想表述为以浮士德精神为象征的发展的观念。现代世界为人类提供了无限发展的可能性。人类终于破除了来自宗教、政治的束缚，感到前所未有的自由和力量。然而正是在这个不存在上帝的世界里人也面临着一个虚无的深渊。传统的崩溃带来的是一个极其可怕的价值空白，一种“生活中不能承受之轻”^⑦。对于这种体验，尼采称之为“虚无主义”，马克思称之为“烟消云散”，霍克海默和阿多尔诺称之为“启蒙的辩证法”。霍克海默和阿多尔诺尖锐地指出，“从进步思想最广泛