

二十世纪

中西比较诗学

ZHONGXIBIJIASHIXUE

■ 赖干坚 / 著



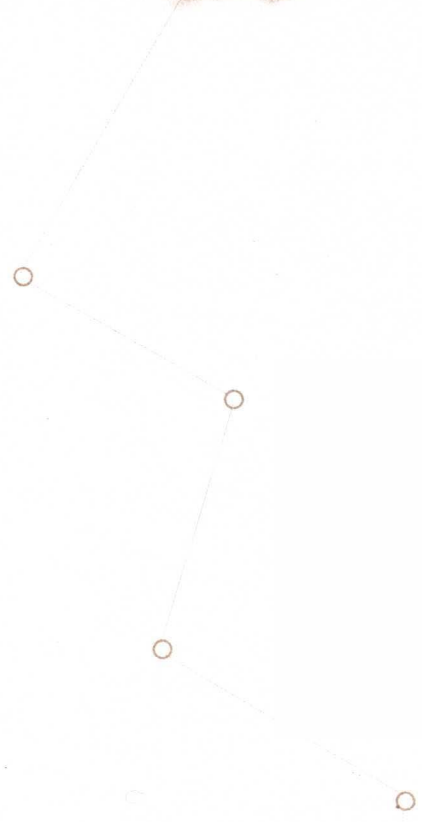
百花洲文艺出版社

二十世纪

中西比较诗学

ZHONGXIBIJIASHIXUE

■ 赖干坚 / 著



百花洲文艺出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

二十世纪中西比较诗学/赖干坚著. —南昌: 百花洲文艺出版社, 2003

ISBN 7-80647-455-2

I.二... II.赖... III.诗歌—文学理论—对比研究—中国、西方国家—20世纪 IV.I207.22

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003) 第 028945 号

书 名: 二十世纪中西比较诗学

作 者: 赖干坚

出 版: 百花洲文艺出版社 (南昌市阳明路 310 号)
发 行

网 址: WWW.BHZWY.COM

经 销: 各地新华书店

印 刷: 南昌市光华印刷厂

开 本: 850mm×1168mm 1/32

印 张: 11

印 数: 1-1000

字 数: 25 万

2003 年 10 月第 1 版

版 次: 2003 年 10 月第 1 次印刷

定 价: 20.00 元

ISBN 7-80647-455-2/I.316

邮政编码: 330006

电话: 0791-6894645

(江西文艺版图书凡属印刷、装订错误, 请随时向承印厂调换)

前 言

诗学(Poetics)乃文学理论、文学批评之谓。《二十世纪中西比较诗学》旨在探讨在 20 世纪中西文化交汇的大趋势下,中西诗学的融汇如何推动中国诗学的现代化进程,中国诗学如何在西方诗学影响下形成自身独特的格局,同时揭示某些文艺思潮和理论流派的渊源流变。从研究方法来看,以影响研究为主,也采用了平行比较研究方法。不管采取什么方法,目的只在于揭示 20 世纪中西诗学融汇的必然趋势、中西诗学的共同规律以及各自的发展道路和理论形态。

中国诗学在其现代化历程中,既受益于西方近代诗学,又从西方现当代诗学取得借鉴。但是,总体而言,中西诗学的发展并不是同步的,而是逆向的(近 20 年来中国文论的发展趋势另当别论),因为中国文论家对西方文论的接受并非随心所欲,而是从本土文论发展的需要出发的,因而对外来的文艺思潮和理论流派有所抉择,有所取舍,并加以改造。这表明,外来诗学对本土诗学的影响、渗透受到社会现实和文化机制的制约。

大致说来,西方文论对中国现当代文论的影响和渗透,有过 4 次较大的浪潮。第一次是 20 世纪初,以“五四”新文化运动为中心,包括它的准备阶级和退潮以后的几年。这是中国新文化孕育、诞生时期,也是中国现代文学、现代文论创始阶段。这时期输入的主要是人道主义思潮、浪漫主义理论和现实主义理论,同时,也开始输入了马克思主义思想、现代人本主义思想和现代

主义理论。尽管这时期涌进的社会文化思潮和文艺思潮是多元的、驳杂的,但对中国现代文论的创始产生决定性影响的却是人道主义思潮、浪漫主义理论和现实主义理论。因而这阶段占主导地位的文论是“人的文学”论、“为人生的艺术”论和“为艺术的艺术”论。第二次是20世纪20年代中期至30年代中期,这是中国现代文论转型阶段。这时期输入的主要是马克思主义文艺理论和俄国革命民主主义美学。这阶段占主导地位的文论是“无产阶级革命文学”论和革命现实主义理论。第三次是40年代和50年代,进一步输入马克思主义文艺理论,包括苏联现代文学理论。40年代初,毛泽东同志的《在延安文艺座谈会上的讲话》发表,这标志着中国化的马克思主义文艺理论的确立。但是,50年代后期至70年代中期,由于国际国内的复杂形势和“左”的思潮的干扰,中国化的马克思主义文艺理论发生了畸变。70年代末至现在,在改革开放形势下,西方当代文艺思潮及相关的理论引入中国,促进了中国当代文论的嬗变和发展。在“解放思想、实事求是”的精神鼓舞下,不仅探索的锋芒指向过去视为“禁区”的领域,而且一些权威的文艺观点也被加以审视、探讨。中国当代诗学出现了从未有过的活跃的局面。

现实在急剧变化,理论探索未有穷期。在进入21世纪的今天,中国诗学必将进一步融汇于世界的潮流之中,迎来更丰富多彩的时代!

目 录

前 言	(1)
第一章 中国现代文论的创始与西方近现代诗学	(1)
一 中国现代诗学的发端与王国维对西方美学的借鉴	(1)
二 鲁迅的个性主义文学观与西方“摩罗诗派”	(19)
三 胡适的语言文体革新论与西方现代诗学	(33)
四 周作人的“人的文学”论与西方人道主义思潮流变	(42)
五 茅盾的“为人生的艺术”论与欧洲现实主义、 自然主义理论	(55)
六 郭沫若的“为艺术的艺术”论与西方浪漫主义 理论流变	(76)
第二章 中国现代文论的转型与马列文论在中国的 传播、发展	(104)
一 革命文学运动与马列文论在中国的传播	(104)
二 毛泽东对列宁文艺思想的继承和发展	(118)
三 毛泽东的艺术价值观与马克思主义文艺批评	(131)
四 毛泽东的创作论对马克思主义文艺美学的贡献	(142)
五 邓小平的社会主义文艺观对马克思主义 文艺思想的发展	(159)
第三章 中国当代文论嬗变与西方现代诗学	(169)

一	新时期文学观念变革与“人道主义热”	(169)
二	“自我表现论”与西方表现主义美学	(190)
三	文学主体论与西方人本主义美学	(218)
四	文学本体论对反映论的碰撞与渗透	(248)
第四章 中西诗学渊源流变与主导精神比较		(277)
一	中西诗学渊源与中西诗学现代化	(277)
二	中西现代诗学主导精神比较	(306)
三	马克思主义反映论在中国与西方的流变	(335)
后	记	(347)

第一章 中国现代文论的创始 与西方近现代诗学

一 中国现代诗学的发端与王国维对西方 美学的借鉴

王国维(1877—1927)可以说是中国现代诗学的开山鼻祖。他的美学思想深受康德,特别是叔本华的美学思想的影响。他在《三十自序》一文中说:“体素羸弱,性复忧郁,人生之问题,日往复于吾前,自是始决心从事于哲学。”可见,王国维对“新学”的追求,既不像洋务派那样向往西方的自然科学,也和向西方寻求政治上改造中国良方的维新派不同,他只为寻找“人生问题”的答案。所以王国维一开始就一头扎进德国古典哲学和现代哲学中,他在《三十自序》(二)中说:

余疲于哲学有日矣,哲学上之说,大都可爱者不可信,而可信者不可爱。余知真理,而余又爱其谬误。伟大之形而上学,高严之伦理学,纯粹之美学,此吾人之所酷嗜也。然求其可信者,则宁在知识论上之实证论,伦理学上之快乐

论,与美学上之经验论。知其可信而不能爱,感其可爱而不能信,此近二三年中最大之烦闷,而近日之嗜好,所以渐由哲学而移于文学,而欲于其中求直接之慰藉者也。

王国维所说的“伟大之形而上学”,指的是康德的先验论和叔本华的唯一意志论;“高严之伦理学”指的是康德、叔本华乃至尼采的伦理学;“纯粹之美学”则指的是康德、叔本华和尼采的美学。他深感这些不可信却又嗜之最深。而那些“实证论”、“实在论”和“经验论”的哲学虽可信,却不可爱。所以,尽管他钟情于那些不可信的哲学,但因其不能解答人生问题,而终于趋向文学创作和文学评论,从其中寻求慰藉了。这就是说,王国维是从探索人生真理开始介绍、研究西方哲学的,而对西方哲学的研究,引起他对西方美学的兴趣,因为哲学与美学本是关系密切的。因此王国维的美学兴趣是与他的哲学兴趣同时发生的,也是同时放弃的。那么,王国维的美学思想在哪些方面受到西方美学的影响呢?概括地说,主要有以下几方面:

〈一〉王国维对美的性质的界说与康德、叔本华的美学观

关于美的性质,王国维曾作了如下的界定:

美之性质,一言以蔽之,曰:可爱玩而不可利用者是已。虽物之美者,有时亦足供吾人之利用,但人之视为美时,决不计其利用之点。其性质如是,故其价值在于美之自身,而不存乎其外。^①

^① 《王国维遗书·静安文集续编》第5册,第23页,商务印书馆1940年版。

王国维认为,美的性质包含三层意思:(一)美的对象的超功利性;(二)主体对客体的审美态度,不抱功利目的和官能欲望;(三)美的价值植根于它自身,而不在它之外。王国维把美的性质界定为“可爱玩而不可利用者”,这一观点源于康德的审美超利害关系论。在美学论文《古雅之在美学上之位置》中,王国维对美的特性作了详尽的阐释。他认为,美的性质存在于一切美的形式和种类之中,无论是自然景物的美,或社会事物中的美,或文学艺术中的美,都是这样。因此,美的这一性质是美的本质表现。他承认,除了文学艺术之外,自然界和社会中的事物,常常既被“利用”,又被当作美来鉴赏。这是什么缘故呢?王国维继承康德的观点,认为任何事物都包含内容和形式两部分。事物的实质就是内容,它与人的功利目的直接相关。而事物的外部形象则是它的形式。而形式的对称、变化、调和以及杂多的统一等等是构成“美之自身”的因素。王国维对美的性质作了如下的辨析:

一切之美,皆形式之美也。就美之自身言之,则一切优美皆存于形式之对称、变化及调和。至宏壮之对象,汗德(即康德——引者)虽谓之无形式,然以此种无形式之形式,能唤起宏壮之情,故谓之形式之一种,无不可也。就美之种类言之,则建筑、雕刻、音乐之美之存于形式,固不俟论。即图画、诗歌之美之兼存于材质之意义者,亦以此材质适于唤起美情故,故亦得视一种之形式焉。^①

^① 《王国维遗书·静安文集续编》第5册,第23页,商务印书馆1940年版。

引文中所说的“材质”，并不是指文艺创作所使用的物质材料或媒介，而是指作品所反映的社会生活内容。在王国维看来，文艺作品所描写或表现的社会生活内容，“对文章之方面言之，则为材质，然对吾人之感情言之，则此等材质，又为唤起美情之最适之形式。故除吾人之感情外，凡属于美之对象者，皆形式而非材质也。”^① 在王国维看来，文艺作品的内容之所以具有美的性质，是因为它已被艺术化、形式化，也就是说，失去了它们原来包含的利害关系和功利性，具有“唤起美情”的特质。所以王国维认为，必须把文艺作品的“材质”，看成是一种形式，因而它是美的。总之，王国维认为，就审美对象而言，美存在于事物的形式诸因素之中；文艺作品的“材质”，或者说内容，所以具有美的特质，是因为它已被赋予一定的形式，也就是说已被艺术化、形式化。而从审美主体而言，“亦得离其材质之意义”，才能获得无限的美感愉悦。否则，所得到的快感就不是美感，而是生理感和道德感了。

王国维对美的本质的理解，最先受到叔本华的影响。叔本华认为，美的形式是超时空的，它属于“物之种类之形式”，不代表个别的、具体的物象，而代表“物之全种”之形象，因而具有普遍性。这种普遍性不同于科学概念、道德观念，它不受现实世界“充足理由规律”的制约，而属于绝对自由的精神世界。这种精神世界被康德称作“实体”或“本体”，而叔本华则沿用柏拉图的说法，称之为“理念”。王国维把它翻译成“实念”，认为“美之知识，实念之知识也”。^② 康德和叔本华都认为美在形式，坚持审美的无利害性观点。但康德把美的本质视为基于对实际经验的具体分析而得出的结论，包含更多的合理因素，叔本华却对美的

^① 《王国维遗书·静安文集续编》第5册，第24页。

^② 同上，第29页。

实质采取主观臆断的阐释,带有神秘色彩。王国维虽然先接受了叔本华的影响,但因他后来转向康德,所以在阐释美的问题时,主要承袭了康德的观点。

〈二〉王国维对康德的文学创作天才论的接受与修正

关于文学创作的产生,王国维既接受了康德的天才论的影响,又对它有所补充修正。王国维说:“‘美术者,天才之制作也。’此自康德以来,百余年间学者之定论也。然天下之物,有决非真正艺术品而又决非利用品;又其制作之人,决非必为天才,而吾人之视之也,若与天才之所制作之美术无异者,无以名之名,曰古雅。”^① 王国维首先承认天才的存在,但他认为把一切艺术品都归为天才的制作,并不符合实际。因为有些作品虽不是“真正之艺术品”,“而又决非利用品”,而且有些作家并不是天才,但他们的作品也是属于美的,于是他把这些具有类似天才的创作的属性的作品称之为“古雅”。王国维还认为,即使是天才,“其制作非必皆神来兴到之作”,也就是说,不一定处处都属于天才的范围,其“神兴枯竭之处非以古雅弥缝之不可”^②。因此,文学创作既需要有天才,“又需莫大之修养也”^③。“须济之以学问,帅之以德性”^④,才能产生真正的大文学家,像屈原、陶渊明、杜甫、苏轼,“苟无文学之天才,其人格亦自足千古,故无高尚伟大之人格而有高尚伟大之文学者,始未之有也”^⑤。由此可知,王国维既接受了康德的文学创作天才论,但又不像康德那样把

① 《王国维遗书·静安文集续编》第5册,第22—23页,商务印书馆1940年版。

② 同①,第26页。

③ 同②。

④ 同①,第29页

⑤ 同④。

天才绝对化,而是提出“古雅”来加以补充。

为了进一步理解王国维对康德的艺术创作天才论的接受和修正,必须弄清楚王国维提出来的与天才论相关的“第一形式”、“第二形式”和“优美”、“宏壮”、“古雅”诸审美范畴。

王国维所说的“第一形式”是指事物的自然形态,“第二形式”则是指事物经过艺术加工创造出来的形态。“第一形式”是普遍的,“第二形式”只有天才或先验的审美判断力能把握。“第一形式”与“第二形式”的关系,实际上是自然与艺术、内容(即材质)与形式的关系。“第一形式”只有经过“第二形式”才能成为艺术品。而在艺术品中,“第二形式”的“原质”愈是不显,愈接近“第一形式”,就愈接近天才,艺术水平也愈高。当“第二形式”在艺术品中毫不留痕迹而完全溶于“第一形式”之中时,便达到了“物我化一”的境界。只有天才能够达到这一境界。

至于“古雅”,在王国维的美学理论中,是和优美、崇高(王国维称之为“宏壮”或“壮美”)相关的审美范畴。优美与崇高,在近代西方流行的观点中,是美的两大类。从本质上说,它们都是超利害的;它们的区别只在于形式结构的不同。用王国维的话说,“优美皆存于形式之对称、变化及调和。至宏壮之对象,汗德虽谓之无形式,然以此种无形式之形式,能唤起宏壮之情,故谓形式之一种,无不可也。”^①

那么,什么是古雅呢?古雅的性质、价值及其与优美、宏壮的关系如何?王国维在《古雅之在文学上之位置》一文中,对这些问题作了解答。在王国维看来,“一切之美皆形式之美也”。所谓“一切之美”,包括自然形态的美和人们所创造的艺术美。由于人们不满足于自然形态的素朴之美,便有艺术美的创造,把

^① 《西方美学家论美和美感》,第123页,商务印书馆1980年版。

素朴的美经过加工表现出来,使“斯美者愈增其美”。王国维便把这种人力所创造的艺术称为“古雅”,而称素朴的美为优美和宏壮,并且把优美和宏壮归为“第一形式”,而把古雅归为“第二形式”,是“形式美之形式美”。他认为,属于“第一形式”的优美和宏壮,只有通过“第二形式”的古雅表现出来才能成为艺术美。所以古雅可以说是表现优美、宏壮所必需的方法、手段、技巧等形式诸因素。

在上述前提下,王国维辨析了古雅同优美、宏壮的区别和联系。

首先,从根源上看,古雅是后天的、人为的,优美和宏壮则是先天的、自然的。优美及宏壮既存在于自然中,又表现于艺术中,而古雅却只存于艺术中。

其次,从审美主体来看,只有天才能够领悟、把握自然中的优美、宏壮,一般人难以企及,即使艺术中的优美、宏壮,也属于天才的范围,靠后天的努力是得不到的,能得到的只是古雅。王国维认为康德把一切艺术都归属于天才,不承认后天的学习、修养在艺术创造中的作用,这是片面的,所以王国维提出古雅这一范畴,以弥补康德的艺术天才论的不足。

再从艺术创作的角度看,古雅与优美、宏壮的关系,是表现与被表现的关系。属于自然形态的“第一形式”的优美、宏壮必须通过作为“第二形式”的人为技巧的古雅,才能在艺术中得到表现。只有当古雅的原质完全不显露,也就是看不出人工雕琢的痕迹时,艺术中的优美和宏壮才达到极致,成为物我化一、天然浑成的最高境界。尽管如此,古雅并不是完全凭借优美和宏壮获得意义,因为它自身既是一种美的表现,便也是一种美,具有独立的审美价值,例如古代的钟鼎、碑帖、书籍和许多作家的创作,论它们的趣味却来自“第二形式”的古雅,它们虽然不一定

是天才的创造,但仍不失为一种美,甚至与优美、宏壮相混。

总之,在王国维看来,古雅与优美、宏壮在根本性质上,具有“可爱玩而不可利用”的共通性,它们既相通,又有区别。作为“第二形式”的古雅,既为表现“第一形式”服务,又具有自己的独立价值。

王国维完全从超功利主义的美学观点出发提出“古雅”这一审美范畴:他认为,古代保留下来的钟鼎碑帖等等,在当时并不是艺术品,而是为了“利用”的,如作宗教祭祀、政治工具等等,但是到了现代,这种实用性已减弱,甚至完全泯灭,而“可爱玩”方面却逐渐增强,甚至完全变成了欣赏品。事物越古,就越具有超功利性,越有审美价值,“雅”是经过人力加工而创造的一种美或美的表现。在自然界和日常生活中,许多东西本不是美的,或从平常的眼光看来,并不是优美或宏壮的,但一经艺术家的点化,便具有不可言传的趣味。这种趣味,毫无疑问,并非来自“第一形式”,而是得自于“第二形式”。而“第二形式”既不是天生的,也不是随便就具有的,而是来自一定的文化、德性、人格等方面的修养,是“雅”的结果。王国维不仅从上述两方面论证、界定“古雅”的内涵,而且从审美教育的角度,肯定古雅在社会大众中普及美育的作用:“故古雅之价值,自美学上观之,诚不能及优美及宏壮,然自其教育众庶之效言之,则虽谓其范围较大,成效较著,可也。”^①

〈三〉对康德、席勒的“游戏说”的接受

在对文学艺术特征的理解方面,王国维以叔本华的美学观

^① 《王国维遗书·静安文集续编》第5册,第27页。

点为基点,接纳并发挥了康德、席勒的“游戏说”。他在《文学小言》中写道:

文学者,游戏的事业也。人之势力用于生存竞争而有余,于是发而为游戏。婉娈之儿,有父母以衣食之,以卵翼之,无所谓争存之事也。其势力无所发泄,于是作种种之游戏。逮争存之事丞,而游戏之道息矣。唯精神上之势力独优而不必以生事为急者,然后终身得保其游戏之性质。而成人以后又不能以小儿之游戏为满足,于是对其自己之感情及所观察之事物而摹写之,咏叹之,以发泄所储蓄之势力。故民族文化之发达,非达一定程度则不能有文学,而个人之汲汲于争存者,决无文学家之资格也。^①

把文学艺术看做类似儿童的游戏,这是对传统的“文以载道”文学观的反叛,这种说法显然来自欧洲近代的美学理论。早在文艺复兴时代,意大利的哲学家马可尼就提出了文艺是一种游戏的见解。后来康德从审美创造的自由出发,认为艺术与游戏是相通的。他在论述艺术与手工艺的区别时说:

艺术还有别于手工艺,艺术是自由的,手工艺也可以叫做挣报酬的艺术。人们把艺术看作仿佛是一种游戏,这是本身就愉快的一种事情,达到了这一点,就算是符合目的;手工艺却是一种劳动(工作),这是本身就不愉快(痛苦)的一种事情,只有通过它的效果(例如报酬),它才有吸引力,因而它是被强迫的。^②

^① 《王国维遗书·静安文集续编》第5册。

^② 康德:《判断力批判》第43节。

由此可见,康德把自由看做艺术的精髓,正是在这一点上,艺术与游戏是相通的。康德在《判断力批判》一书的第51节中,把艺术分为三类,即“语言的艺术,造型的艺术和艺术作为诸感觉(作为外界感官印象)的自由游戏”。康德所说的“游戏”,指的是理解力、想象力和诸感觉的“自由活动”。在康德看来,美感是自由活动的结果。因此,他称“诗的艺术是想象力的自由活动”,把造型艺术的园林艺术称为“在单纯观照它们的诸形式的想象力的游戏”,而把第三种“感觉的美的自由活动的艺术”,按照听觉、视觉的自由活动分为“音乐与色彩艺术”。

席勒继承了康德的观点而又加进了“过剩精力”的概念。他认为过剩的精力在动物本身是以身体器官运动的游戏显示出来的,而在人身上过剩的精力则产生了想像力的游戏,“想像力在探索一种自由形式中就飞跃到审美的游戏”。因此,在席勒看来,想像力对自由形式的要求产生了艺术。例如“狮子到了不为饥饿所迫,无须和其它野兽搏斗时,它的闲着不用的精力……使雄壮的吼声响彻沙漠,它的旺盛的精力就在这无目的的显示中得到了享受。”^①

到了叔本华这里,“游戏说”被进一步抽象化、哲理化。于是“美术”就成了“天才”人物“离充足理由之原则而观物之道”了。至于王国维所说的文艺是天才的游戏的事业,又是以叔本华美学为基点,对席勒的说法更进一步的发挥。但是王国维对艺术作为游戏的认识有个发展过程。他在《叔本华与尼采》(1904年)一文中,就谈到了天才、知力和游戏的关系。他说:“由叔本华之说,则充足理由之原则非徒无益于天才,其所以为天才者,

^① 席勒:《审美教育书简》,转引自朱光潜:《西方美学史》下卷,第455页,人民文学出版社1984年版。