

李庆本 著

20世纪

20 Shiji

中国

浪漫主义
美学

Zhong guo Langman Zhuyi Meixue



现代出版社

二十世纪中国浪漫主义美学

李庆本 著

现代出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

20 世纪中国浪漫主义美学/李庆本著 .-北京: 现代出版社,
1998.12

ISBN 7-80028-454-9

I .20… II .李… III .浪漫主义-美学-研究-中国-现代
IV .B83-069

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (98) 第 37391 号

20 世纪中国浪漫主义美学

编 著: 李庆本

封面设计: 李伯红

出版发行: 现代出版社

印刷: 北京忠信诚胶印厂

经销: 各地新华书店

开本: 850×1168 1/32 印张: 9.125

版次: 1999 年 1 月第 1 版 1999 年 1 月第 1 次印刷

印数: 1-1300 册

书号: ISBN 7-80028-454-9/J·041

定价: 18.00 元

序

七月中旬的一个深夜，庆本从北京打电话给我，说他的《二十世纪中国浪漫主义美学》已决定出版了，并嘱我为之草一篇序言，我立即答应了。

因为我深知这部书稿来之不易，是经过几番拚搏，经过几番痛苦的折磨，经过反复的推敲和思索，才结出的一颗丰硕的果实。

九十年代初，庆本由硕士生直接改上博士生，在我身边学习了六个年头，我对他的期望自然较高一些。研究学位论文题目时，他提出要搞二十世纪中国浪漫主义问题，题目虽大，难度不小，但我相信他能出色地完成任任务，便同意了。

要写好这个题目，一是要尽可能掌握丰富的全面的资料，一是要从材料中找出科学的本质的规定性和联系发展的规律性，这样艰巨的任务，对于一个青年学者来说，困难不可谓不大。况且，浪漫主义问题，在我国一直未像现实主义那样受到人们的重视，以至于像郭沫若这位我国近、现代浪漫主义的创始人，都不愿承认自己是浪漫主义者，那美学理论的研究就更为稀少，参考的资料少，研究起来就更难。庆本最初草拟的详细纲要，主要是花了很大的心血搞资料，材料虽然丰富，但现象描述多，本质性的揭示少，缺乏创造性的突破。我劝他进一步思考，重新起草新的一稿。同时导引他再一次参照借鉴我和有些同志关于这个问题的已作的探索。他并没有因我过多的否定而退缩而灰心，而是知难而进，经过半年多的苦战，终于拿出了一份令我惊喜的答卷。

庆本的书稿对浪漫主义在主体性和对立性两大基本原则的基础上，作出清晰的界定，指出了它同古典主义、现实主义、现代主义

(包括后现代主义)根本不同的特征,使人有一个明朗的具体的认识。特别是本书又把中国的浪漫主义在历史上划分为三个阶段,从近代、现代到当代,各个时代都能抓住不同的特质,这一研究更是本书的一大贡献,值得向他祝贺。

最近在一次讨论研究生培养工作的会议上,我曾谈到人才成长的一些特点。我觉得一个科学家、理论家的成长,必然有所师承,有师承、无师承,大不一样,关键是选好师承对象,这样可以站在老师已达到的高度上,更快更好地向前发展。但只有师承,而无创造,则不可能有自己的特色。所以必须在师承的基础上,广泛学习各家各派的长处,结合时代的需要,突破过时的旧说,开拓探索,作出新的科学创造。庆本似乎正走着这样一条成才的道路,祝愿他更大的成就能接踵而至。

周来祥

1998年8月16日

提 要

从美学史的角度来看,浪漫主义并非自古即有,它只是在特定历史阶段存在的一种特殊结构方式的审美意识类型。主体性原则和对立性原则是浪漫主义审美意识的两大基本原则。

审美意识包括审美理想、审美心理、审美感受三方面的内容,其总体特征主要是由主客体审美关系所决定的。对于浪漫主义而言,审美主客体之间处于一种对立性关系,它具体表现为主体对客体的超越。这种结构方式决定了审美意识的各部分内容具有以下特点:审美理想追求崇高美,审美心理偏重于情感、想象、灵感,审美感受方式主要表现为主体情感心理对客体对象的审美“同化”。这是浪漫主义审美意识对立性原则的特定内涵。

古典主义的解体是浪漫主义产生的逻辑前提,如果说前者建立在客体性原则的基础上,那么后者则以主体性原则为基础。浪漫主义主体性首先表现为个体性、个人性、个性,表现为个体的感性意欲、生命意志对古代伦理规范的突破。但这决非意味着感性对理性的彻底剥离,它需要重新建构感性与理性的内在关系。浪漫主义主体性内容主要是感性意欲与理性目的的矛盾统一,而主体的感性体认与理性认知在浪漫主义审美意识中则处于从属地位。

浪漫主义在中国二十世纪的历史发展中经历了近代、现代和当代三个阶段:1. 近代浪漫主义的确立是以王国维美学思想的出现为标志的,王国维对德国浪漫美学的引进使中国美学真正走上了与世界美学同步发展的道路。鲁迅与周作人又以各自不同的方式使近代浪漫主义得到了进一步深化。近代浪漫主义在“创造社”

的文学理论与创作中发展到高潮,同时也是在他们那里解体的。近代浪漫主义的主要任务是完成对古典主义的反叛,突出了反古代伦理规范的个性主体。2. 现代浪漫主义是对近代浪漫主义的辩证否定。第一,浪漫主义审美意识的独立品格被淡化,被融合于现实主义的体系中,产生了“革命的浪漫主义”。第二,浪漫主义的个体感性受到了弱化处理,而突出了主体的理性目的(理想)的重要性。第三,理性目的与理性认知达到结合,是“革命浪漫主义”审美意识产生和发展的前提条件,也是“革命浪漫主义”审美意识建构的基点。3. 当代浪漫主义是在1976年以后逐步确立起来的,在北岛、舒婷、顾城等人的朦胧诗中,在张承志、邓刚等人的“自然派”小说中,在王蒙的幽默小说中都有所体现。当代浪漫主义是在新的历史条件下向近代浪漫主义的回归。首先,浪漫主义从现实主义体系中摆脱出来,成为一种独立的审美意识形态。其次,个体感性受到重视,得到优先发展。与近代浪漫主义不同的是:审美主体结构构成中的理性因素加大,既有理性目的,又增加了理性认知,对浪漫主义对立性原则的强调较近代则有所减轻。

本书以审美意识为研究对象,以马克思主义历史与逻辑相统一的原则为指导,在古典主义、浪漫主义、现实主义、现代主义的纵向比较和中西横向比较中,适当吸收了系统论、建构主义等方法,多方面地揭示了浪漫主义的本质特征及其在二十世纪中国的历史发展规律,并提出了许多新命题,例如中国二十世纪美学自身发展的历史分期问题,例如近代美学史的研究应以浪漫主义为逻辑起点的问题,例如主体性的历史发展问题等等。本书试图从美学理论与文学创作两个方面对浪漫主义进行考察,从而做到使论点更有说服力。

目 录

序	周来祥 (1)
提要	(3)

导论 审美意识的历史转型

一、如何定义浪漫主义	(1)
二、对立性原则	(11)
三、主体性原则	(18)
四、二十世纪中国浪漫主义的历史发展	(24)

上篇 中国近代浪漫主义

第一章 中国近代浪漫主义的先声	(37)
第一节 历史背景、哲学内涵及理论所指	(37)
第二节 晚明浪漫主义的美学成就	(41)
第三节 一种有缺失的审美结构	(49)
第二章 王国维对德国浪漫诗学的引进	(54)
第一节 与德国浪漫诗学的契合点	(54)
第二节 作为建构近代审美意识基点的意志本体论	(62)
第三节 超利害关系的审美本质观及美学类型学	(70)
第四节 化合中西理论的新思维	(74)

第三章 鲁迅、周作人对浪漫主义的推进	(82)
第一节 鲁迅：“独战多数”的个性意识	(82)
第二节 周作人：“个人主义的人间本位主义”	(92)
第三节 中国新文学发生论	(100)
第四章 “创造社”的浪漫主义理论与文学创作	(110)
第一节 主体性原则与自我表现论	(111)
第二节 情感、想象、灵感	(115)
第三节 艺术的无功利性与作家的使命意识	(121)
第五章 梁实秋与近代浪漫主义的解体	(125)
第一节 客体普遍性与主体普遍性	(127)
第二节 对“五四”新文学的指责与反思	(132)

中篇 中国现代浪漫主义

第六章 “革命浪漫主义”的产生	(143)
第一节 蒋光慈与“革命的浪漫谛克”	(144)
第二节 瞿秋白等人对“革命的浪漫谛克”的批判	(150)
第三节 周扬对苏联“革命浪漫主义”的引进	(157)
第七章 毛泽东对“革命浪漫主义”的贡献	(163)
第一节 文艺转型的新方向	(163)
第二节 新型和谐与近代崇高	(169)
第三节 诗词创作的浪漫品格	(174)
第八章 胡风对“革命浪漫主义”的理论修正	(178)
第一节 “主观战斗精神”	(178)
第二节 感性机能与审美特性	(187)
第九章 从“两结合”到“伪古典主义”	(193)
第一节 “两结合”的内涵及其背景	(193)
第二节 “假浪漫主义”的出现	(198)

第三节	“为谁写作”异变为“写谁”和“怎样写”·····	(203)
第四节	主体性的死亡·····	(207)

下篇 中国当代浪漫主义

第十章	浪漫主义的现实依据·····	(217)
第一节	对审美意识与实践意志关系的重新认识·····	(219)
第二节	主体意识的觉醒·····	(222)
第三节	传统的现实主义观念受到挑战·····	(225)
第四节	对西方现代主义的变异·····	(228)
第十一章	新时期美学理论的浪漫主义倾向·····	(231)
第一节	李泽厚:主体性哲学与审美积淀·····	(232)
第二节	刘再复:文学的主体性·····	(243)
第十二章	新时期文学创作中的浪漫主义倾向·····	(250)
第一节	“朦胧诗”的自我表现·····	(250)
第二节	主体性向外在自然界的扩展·····	(255)
第三节	幽默:作为超越客体的特殊方式·····	(260)
第十三章	当代浪漫主义的终结·····	(264)
结语	·····	(271)
主要参考文献	·····	(276)
后记	·····	(281)

导论 审美意识的历史转型

一、如何定义浪漫主义

浪漫主义虽然仍被使用,但却是一个越来越混乱的概念,洛夫乔伊在一篇题为《论浪漫主义的分野》的论文中曾经指出:浪漫主义“这一单词的含义太复杂了,以致它本身什么含义也没有了,它已停止履行一个词语符号的功能”。^① 现在恐怕人们已经很难说清到底有多少种关于浪漫主义的定义。因此要回答“浪漫主义是什么”,并不比回答“美是什么”轻松多少。为了避免不必要的麻烦,我想,在进入我们的研究之前,首先有必要说明我们是在何种意义上使用这一概念的。在本书中,浪漫主义不作为一个“流派”术语来使用,也不作为“创作方法”来使用。“流派”是它在艺术史上的体现,“创作方法”是它在具体创作上的体现,前者可能将浪漫主义限定得过窄,后者则可能导致这一术语的空泛化。我们自然要十分注意浪漫主义流派,但又不仅仅局限于它,我们也考察浪漫主义创作方法,但又将它限定于一定的历史阶段。我们主要是从美学历史类型学的角度来界定浪漫主义的,认为它是与古典主义、现实主义、现代主义、乃至后现代主义相对的在历史发展的某一阶段上存在的一种特殊类型的审美意识形态。

如果我们能够考察一下“浪漫主义”本源含义,也许对于清理这一术语的混乱状态会有所帮助。1830年,歌德在与爱克曼的谈

^① 参见韦勒克:《文学史上浪漫主义的概念》,《批评的诸种概念》,四川文艺出版社1988年版,第125页。

话中曾经说过,浪漫主义是由他与席勒首先发明的,在歌德看来,浪漫主义是与古典主义相区别的东西。他说:“古典的是健康的,浪漫的是病态的。”^①显然,他是在类型学意义上使用这一术语的。而席勒则将这种类型学的含义又与历史性的概念结合在一起。在《素朴的诗与感伤的诗》中,席勒明确地将两种不同类型的诗看成是具有历史性的:素朴的诗存在于古代,而感伤诗则是存在于人类进入文明状态的近现代。他说:“当人还处在纯粹的自然的状态时,他整个人活动着,有如一个素朴的感性统一体,有如一个和谐的整体。感性和理性,感受能力和自发的主动能力,都还没有从各自的功能上被分割开来,更不用说,它们之间还没有相互的矛盾。但是,当人进入了文明状态,人工已经把他加以陶冶,存在于它内部的这种感觉上的和谐就没有了,并且从此以后,他只能把自己显示为一种道德上的统一,也就是说,向往着统一。”^②在这里,席勒已经非常明确地提示在由古代诗向近代诗的转型过程中,社会历史(文明状态)对于人所发生的重要作用。他所说的素朴诗与感伤诗就是古典诗与浪漫诗,他还说:“古代诗人打动我们的是自然,是感觉的真实,是活生生的当前现实;近代诗人却是通过观念的媒介来打动我们。”^③这样,他就把素朴诗与感伤诗置于古代与近代的具体历史语境之中,从而完成了他对于浪漫主义的历史类型学的界定。韦勒克对于这种界定方式非常赞同。他在《文学史上浪漫主义的概念》一文中谈到浪漫主义的定义时指出:“我们必须将它们(指浪漫主义)视为在历史进程中的某个特定时期曾在文学领域内取得过支配地位的种种规范体系的名称。”^④

① 伍蠡甫主编:《西方文论选》,上海译文出版社1979年版,第482页。

② 同上,第489-490页。

③ 同上,第490页。

④ 韦勒克:《文学史上浪漫主义的概念》,《批评的诸种概念》,四川文艺出版社1988年版,第126页。

而“这种广泛的历史性的概念”，又应该“与一种新的含义，即类型学的含义结合在一起”^①。这种历史类型学的定义，才是浪漫主义这一术语的本源性含义。

在我国，长期以来浪漫主义被看成是一种自古就有的“创作方法”。这就完全抹杀了浪漫主义这一历史性概念，也完全背离了这一概念的本源性含义。那么，中国古代究竟有没有浪漫主义呢？对于这个问题，如果我们能够根据浪漫主义的本源含义，那么回答应该是否定的。可是由于把浪漫主义看成是一种创作方法，因此造成将只能出现在近现代的浪漫主义说成是自古就有的，违反了历史主义的观点。除此之外，还有一种意见是把类型学意义上的浪漫主义看成是文艺的本质，这同样是对浪漫主义本源性含义的背离。例如郭沫若先生就曾说过：“文艺是现实生活的反映和批判，如果从这一角度来说，文艺活动的本质应该就是现实主义，但文艺活动是形象思维，它是允许想象，并允许夸大的，真正的伟大作家，他必须根据现实的材料来加以综合创造……这样的创造过程，你尽可以说它是虚构，因而文艺活动的本质也应该就是浪漫主义。”^② 既然任何文艺都是浪漫主义，同时又都是现实主义，那还有什么必要再来区分现实主义和浪漫主义呢？实际上，所谓古典主义、浪漫主义、现实主义等，只是文艺本质的历史展开，是文艺历史发展的特殊形态。假如将浪漫主义、现实主义无限泛化，将类型学导向本质论，也就取消了浪漫主义与现实主义的本来含义。

如果说，历史类型学是定义浪漫主义的途径和方法，那么，审美意识则界定了浪漫主义的实质。从这个意义上讲，我们又是把浪漫主义看成是美学史的概念的。需要说明的是，我们在美学史

① 韦勒克：《文学史上浪漫主义的概念》，《批评的诸种概念》，四川文艺出版社1988年版，第130页。

② 郭沫若：《浪漫主义和现实主义》，《红旗》1958年第3期。

中所研究的浪漫主义与文艺批评中所使用的这个概念有着很大的差异,前者从艺术理论和艺术实践中向我们显现出来,是动态的;后者则是在具体评论艺术作品操作时用的对号入座式的标签,是静止的。在我们的研究中,尽管确定某一作品、某一作家是否是浪漫主义的,这一工作是必要的,但它仅是手段,而不是目的。

既然浪漫主义要用审美意识来界定,那么,一个至关重要的问题便是:何为审美意识?在一般的美学理论著作中,审美意识常常被看成是与美感相同或相近的概念。这种看法也是有问题的。美感虽然是审美意识的重要组成部分,但审美意识决不仅仅是美感,除了审美感受(即美感)之外,它还应包括审美理想、审美心理,因此审美意识实际上包括三个层次:审美理想、审美心理、审美感受。

审美理想是审美意识的最高层次,也是审美意识的理性层次,它是在物质实践的基础上、在长期的历史发展中形成的,它总是体现着一定历史阶段普遍的时代精神和总体氛围,往往直接承受时代精神的滋润、作为美学总范畴规定着审美意识的总体性质。它主要包括和谐美、崇高美等美学范畴。

审美感受是审美意识的最低层次,也是审美意识的感性层次,它是审美意识中最活跃的力量,具有个别性、丰富性特点,因此在美学史的研究中也是最难把握的因素。审美感受是审美意识的出口,是审美意识与审美对象发生关系的中介,审美理想、审美心理最终都要落实到审美感受,并最终通过审美感受集中表现出来。另一方面,审美感受又不停地为审美心理结构进而为审美理想提供新的感性内容,注入新的生命活力。当审美心理图式足以容纳这种新生的感性材料的时候,审美意识呈现出相对稳定的状态,这时审美表现为“同化”建构状态;当审美心理图式不能容纳新的审美感受的时候,它就必须进行自身的调节,从而达到与这种新生的审美感受的均衡,这时审美意识表现为一种“顺应”建构状态。可以说,审美感受正是通过“同化”与“顺应”两种建构方式促使审美

意识在不停地发展变化的。

审美心理在审美意识中介于审美理想与审美感受之间,它既是审美理想的具体化,又是对审美感受的提炼和升华。它主要包括情感、感知、想象、理智等因素。

审美意识从古代到近现代的历史发展,具体表现为这三个层次的内在变化。在审美理想层次上,表现为和谐美到崇高美的历史转换;在审美心理层次上,表现为审美心理诸因素(感知、情感、想象、理智)从和谐统一走向对立冲突;在审美感受层次上,表现为由古代以“同化”方式为主转变为近代以“顺应”方式为主,即“顺应”已经无法“同化”到古代狭窄心理结构之中的日益强烈的生命意志与日益广阔的社会现实。

作为美学史的对象,审美意识还往往具体体现为两种状态:一是感性状态,一是理性状态。

感性状态是指体现于人类创造的一切感性产品中的审美意识,包括物质产品和艺术产品,其中尤以艺术作品为最集中最典型。观念性的审美意识虽然不等同于实体性的艺术作品,但由于艺术作品是审美意识的物化形态,因此也可以通过对它的感悟与分析将审美意识拷问出来。关于这一点,英国美学史专家鲍桑葵曾说:“美的艺术史是作为具体现象的实际的审美意识的历史。”^①“把美的艺术当作是美的主要代表,不但在实践上是必要的,而且在理论上也是合理的。”^②而理性状态则是人类的审美意识直接以概念、范畴及范畴体系的理论形态出现的,它是感性形态审美意识的总结概括和理论升华。

审美意识的两种状态相互关联,相互补充,却不能相互代替。有时是理论落后于时代,萌发于感性作品中的审美意识作了历史

① 鲍桑葵:《美学史》,商务印书馆1985年版,第6页。

② 同上,第8页。

的向导；有时是理性的思想唤起了感性自觉，感性创造在理论的启发和导航下行进。因而完整的美学史，应是以理性思想为主，同时与感性的创造相互对照，相互补充，才能完整地反映审美意识的发生、发展的历史运动。我们以往美学史著作的写作，基本上局限于美学思想史、美学理论史的范围，也就是仅局限在审美意识的理性状态方面，这种研究虽然是必要的，但毕竟还不是完整的美学史，它极有可能使丰富多彩的美学现象流失在我们的理论视野之外。当然也有例外，例如温克尔曼的《古代艺术史》，黑格尔的《美学》二、三卷，还有中国李泽厚的《美的历程》，都是从审美意识入手，兼顾其两种状态，来探讨美学的历史发展的。但这毕竟是少数，大多数美学史还是以美学思想史、美学理论史为主流的。因此，我们也有一个重写美学史的问题。从这个意义上讲，目前我们对于审美文化的研究是非常有益和必要的，它可以开拓我们的视野，为真正美学史的写作提供必要的准备。

审美意识是一种观念性的存在，而不是实体性的存在。探讨审美意识须经过以下路径：

第一、必须以“实践”为美和审美的共同根源，突破以往的“机械反映论”。这意味着不能把审美简单地看成是美的反映，即不能把美看成是审美的根源或原因。客观性的美与主观性的审美都来源于实践。

审美意识产生于对日常意识的一种疏离和超越。俄国形式主义文学批评常用“陌生化”来描述这一现象，从这个意义上说，它的确揭示了审美实践中的一个真实现象。审美意识可怕的敌人就是日常习惯，它对周围事物的熟视无睹和习以为常。真实的情况正像美国作家海伦以极端的方式所指出的，如果不是瞎子，他就意识不到光明的重要。审美确实是从“意识到”开始的。明确了这一点，也就可以解释为什么同一审美对象对于不同的人来说，有的是美的，而有的人却丝毫意识不到美。马克思曾言，再美的音乐对于

非音乐的耳朵也是不美的。因此,审美对象并非审美意识的原因,美的对象并不一定引发审美意识。审美对象与审美意识的这种巨大的差异性、这种非一一对应性,都一再提醒人们,单从审美客体与审美主体的简单的决定论出发来看待审美现象,是荒谬的。

第二、必须以审美关系作为我们美学研究的中心。实践是主体与客体发生联系的根源和中介,实践可以解释美和审美的发生,但尚不足以解释美和审美的本质。因此我们不能仅停留在实践论,还必须在此基础上考察审美关系。审美关系是在实践基础上形成的一种不同于认识关系与伦理关系的特殊的主客体关系。只有审美关系才可以说明美和审美的特殊本质。在审美关系的基础上,审美主体与审美客体的特殊本质得以形成。审美关系分化为审美主体与审美客体,而文学艺术则是审美主客体的辩证统一。在文学艺术领域,审美主客体具体化为作者与世界、读者与作品的关系。由于文学艺术是审美意识的物化形态,它集中地典型地体现着审美意识,因此,它给我们提供了探讨审美意识的捷径。虽然审美意识的表现形态纷繁复杂,可是通过对艺术类型的考察,我们便可以较为清晰地发掘出几种代表性的审美意识类型,从而揭示出审美意识历史发展规律。在这方面,黑格尔的艺术类型学为我们提供了许多宝贵的经验。

需要强调说明的是,审美关系并不是审美主体与审美客体之间生成的关系,恰恰相反,审美主体与审美客体的生成均源于审美关系。在美学领域内,决不是审美客体第一性、审美主体第二性的问题,而是审美主客体同时从审美关系中派生出来,也就是审美关系第一性的问题。不是审美主客体使审美关系得以生成,而是实践,这一点,我们必须反复强调。强调这一点,也就是强调马克思主义实践观作为我们美学研究出发点的重要性。马克思在《关于费尔巴哈的提纲》中说:“从前的一切唯物主义——包括费尔巴哈的唯物主义——的主要缺点是:对事物、现实、感性,只是从客体的