

94.12.26

東方叢刊

• 中华美学学会 • 中国比较文学学会 • 全国高校东方文学研究会 •

广西师范大学中文
广西师范大学出版

·1993

第2.3辑

(桂)新登字 04 号

东方丛刊

1993 年第 2、3 辑

梁潮 主编

责任编辑:王 昶

封面设计:邬永柳

广西师范大学出版社出版发行

邮政编码:541001

(广西桂林市中华路 36 号)

广西师范大学计测中心激光照排

广西师范大学印刷厂印刷

*

开本:850×1168 1/32 印张:8.625 字数:215 千字

1993 年 8 月第 1 版

1993 年 8 月第 1 次印刷

印数:0001—3000 册

I S B N 7—5633—1753—8/I • 076

定价:3.90 元

稿 约

- ①本丛刊的组稿内容详见本丛刊第1辑“代序”第4部分。如果不是从组稿内容的角度来说,而是从组稿对象的角度来说,本丛刊则辟有如下专栏,譬如“老专家珍藏稿”、“中年学者论坛”、“青年新秀笔苑”、“博士硕士文库”、“师专教院谭藪”、“学术会议论文”等等。
- ②每篇来稿限制在8000字以内,若是高质量的好稿,可以适当增加字数,但也不得超过13000字。
- ③来稿必须要用16开稿纸誊写清楚,强调一个字占一格,每个标点符号也必须占一格。
- ④打印稿往往错漏比较多。凡投打印稿者,作者必须持有认真负责态度,要求作者亲自重新校对之后,再寄给本丛刊。复印稿往往笔划、标点符号不太清楚,投寄复印稿时,须注重复印的质量。
- ⑤稿中引文必须认真核对原文,并要注明引文出处,注明出版社或报刊名称、出版或发表的时间、书名或篇名、页码等等,置于全文末尾后面。所有注释,一定要采用尾注的形式。本丛刊的版式一律用尾注,因此反对在当页稿纸的底下部分作注的做法。
- ⑥本丛刊发表文章时,一般注明作者的真实姓名和工作单位(要求用笔名者例外)。来稿必须注明真实姓名、工作单位、详细地址、邮政编码、职称等项内容,以便发表文章以及进行联系之时使用。
- ⑦不同意编辑修改来稿者,请投稿时必须预先说明。
- ⑧本丛刊注重阅稿效率,接到来稿,立即启封审阅,审阅后如能够立即决定采用的稿,马上通知作者。两个月后没有收到采用通知,说明稿件没有入选,作者即可另行处理。
- ⑨来稿一经刊用,即寄稿酬,一律只寄两本样书。并于该年底寄去当年所有的4辑丛刊。第二年的丛刊不再寄赠(该年度的作者除

外)。本丛刊的人手有限,如果有额外需要丛刊者,敬请一律办理邮购手续。

⑩本丛刊的人手有限,不用稿概不退还。作者必须自留底稿,敬请不要来信索还底稿。

⑪来稿请寄:邮政编码:541004 桂林广西师范大学中文系《东方丛刊》编辑部。

《东方丛刊》编委会

(以姓氏笔划为序)

主任委员

伍蠡甫 季羨林 金克木 林焕平 苏关鑫

特约编委

马 奇	韦旭昇	王向峰	王世德	乐黛云
朱维之	刘纲纪	刘安武	严绍澍	张鸿年
张朝柯	陆梅林	杨 烈	李 芒	周来祥
饶芑子	俞灏东	贾植芳	陶德臻	敏 泽
黄海澄	梁立基	蒋孔阳	程 麻	彭端智

常务编委

王炜炘	王 昶	刘绩元	张葆全	张明非
沈家庄	贺祥麟	胡光舟	党玉敏	雷 锐

常务主委:林焕平 苏关鑫
主 编:梁 潮
副 主 编:王 杰 麦永雄

目 录

	东方文艺理论
李庆本	20 世纪中国浪漫主义/P. 1
姜小青	中国古代文学欣赏心理描述/P. 19
胡亚敏	金圣叹的阅读文法/P. 32
刘锋杰	论中国马克思主义文艺观的两种建构/P. 42
	中外东西比较
王岳川	中西美学视野中的作品本体构成/P. 56
蒋承勇	对立中的互补,冲撞后的融合 ——也谈文艺复兴人文主义与基督教文化的关系 /P. 82
汪文顶	日本散文的民族风格及对中国现代散文的影响 /P. 94
	东方文化
田惠刚	棋道:东方哲学、美学的文化阐释/P. 105

编辑人员:冯仲平
莫其逊
陈源泉

张 法	彩陶:从文化和美学的观点看/P. 114
-----	----------------------

东方文学

侯传文	普列姆昌德现象 ——近代文化复兴意识的自身矛盾与超越/P. 121
赵 檐	佛教文化中文学的回归 ——论我国傣族及泰、缅诸国《召树屯》型故事 /P. 132
刘 艳	试论曹禺整体把握人生的思维方式/P. 142

东方美学

王向峰	简论王充的美学思想/P. 151
施旭升	一阴一阳之谓道 ——论梅兰芳的美学精神/P. 162
王建疆	中国美学中的自调节审美理论/P. 175
邹元江	个体意志和丑角意识 ——中国戏曲丑角美学特征的文化基因/P. 189
李心峰	今道友信哲学、美学思想述略/P. 207

东方文库

覃德清	中华民族文化学——中国民族学和中国文化研究的全新拓展与整合/P. 218
莫其逊	和谐、圆与中国古代悲剧的“大团圆”模式 ——兼论西方悲剧与中国古代悲剧之异同/P. 229
李中生	略论荀子的“先王后王”说/P. 238
羊 子	构筑贯通古今的桥梁

劳承万	——郁沅《文学审美意识论稿》述评/P. 247 思维方式深层变革的产物
王世德	——评刘士林的《中国诗哲论》/P. 250 典型的东方绘画美学思想体系
陈源泉	——评周志诚《石涛美学思想研究》/P. 257 中国研究、教授东方美学、东方文艺理论、东方文学、 比较文学人员名录(六)/P. 265
陈源泉	东方书目(六)/P. 268 稿约

中 文 系 编辑

广西师范大学 中国语言文学研究所

20 世纪中国浪漫主义

北京语言学院

李庆本

上篇:对浪漫主义的逻辑界定

提问浪漫主义是什么,并不比提问美是什么轻松多少。当歌德与席勒于 1830 年提出这一术语的时候,它是有确定性含义的,它的所指是一种与“古典主义”相区别的东西。可惜,这种类型学意义上的界定却逐渐为后人淡忘。迄今为止,浪漫主义的定义如此混乱和空泛,以至有人断言,它已停止履行一个词语符号的功能(洛夫乔伊)。恢复这一术语的本源含义并对它重新梳理、界定,已势在必行。

在我国,浪漫主义或者作为一个“流派”术语来使用,或者作为“创作方法”来使用。本文则试图从美学史的角度给予它以新的界定,提出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。我们知道,美学史的理想形态应该是研究审美意识的历史嬗变,但由于种种原因,我们目前的美学史研究尚只能达到美学思想史、美学理论史的水平。但由于艺术是

审美意识的典型的物化形态,其中艺术理论是对审美意识的理性概括,艺术创作是审美意识的感性体现,这样我们就有方便的途径可以从艺术理论和艺术实践两个方面将审美意识拷问出来。^①

既然浪漫主义要用审美意识来界定,那么至关重要的一个问题是:何为审美意识。我们认为审美意识是与审美对象相对应的美学范畴,但我们并不认为审美意识仅仅是对审美对象的反映,即审美对象并不机械地直线式地简单地决定审美意识。要想彻底把审美意识讲清楚,还需考虑审美关系这一范畴。审美关系作为主体与客体在长期的物质实践的基础上形成的一种既不同于认识关系,也不同于实践关系的特殊的对象性关系,是审美对象与审美意识的共同基点。对审美意识总体性质的分析也不应仅着眼于其构成元素,而主要应从审美意识结构方式这个角度来加以说明。审美关系的主体与客体之间不同的结构关系才是审美意识更为深刻的本源所在。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其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,审美心理偏重强调情感、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。它意味着主客体之间素朴和谐型的审美关系的解体,从而产生了个性化的主体;自我、个人成为浪漫主义主体的特定内涵。尽管古典主义也讲主体,但在古代社会生产力水平低下的情况下,主体自我的力量是微弱的,主体最终总是要消融在客体之中,或者消融在外在的伦理规范之中,或者消融在抽象的宇宙法则之中。浪漫主义产生于近代资本主义社会生产力高度发达的情况下,科学技术的发展使主体摆脱了对客体自然的依附,而资本主义生产关系又使劳动者从对奴隶主、地主阶级的依附地位中摆脱出来,这两方面的情况都为近代

浪漫主体的产生提供了社会契机。人的解放、人的个性自由,成为浪漫主义的主题和追求的理想。如果说古典主义的主体表现为一种群体意识(宗法意识)的话,那么浪漫主义主体首先表现为一种个体意识。正象马克思所说的:“我们越是往前追溯历史,那么个人,因而也就是进行生产的个人,似乎越不独立,越是隶属一个较大的整体”,“有个性的个人与阶级的个人的差别,个人生活条件的偶然性,只是随着那个自身是资产阶级的产物的阶级的出现才出现的。”^②

古代审美意识建立在客体性原则的基础上,具体表现为主体的感性意欲受制于外在的伦理规范,主体的感性体认受制于抽象的宇宙法则。由于古代的伦理规范是按抽象的宇宙自然法则建立并得到印证的,所以两者从根本上是统一的,这在整体上抑制着主观表现和客观再现的两极分化,使主客观素朴统一的和谐美成为古典主义的审美理想及美的历史形态。

近现代审美意识则建立在主体性原则基础上,使作为客体理性的伦理规范和宇宙法则分别向主体的理性目的和理性认识回归。审美主体在突破了伦理规范和宇宙法则的束缚之后,分别以感性意欲为基点重新建立了它与理性目的的关系,以感性体认为基点重新建立了它与理性认知的关系,出现了主观表现与客观再现的两极分化,前者构成为浪漫主义主题,后者成为现实主义的主题。

感性意欲和理性目的,这是伦理学范畴,构成了实践意志的两极。感性体认与理性认识,这是认识论范畴,构成为认识智力的两极。^③审美是智与意的统一,是合规律性与合目的性的统一。这种统一过程本身也包含着层次性,首先是意(感性意欲与理性目的)的统一。审美意志不同于实践意志在于后者的感性意欲与理性目的分属两个不同的层次,在实践活动中,主体或者以感性意欲的方式或者以理性目的的方式改变着客体的现存形态,有时为了达到

理性目的,主体必须压抑和否定感性欲求,而审美则使感性意欲与理性目的统一于自身,取消了它的外在直接的功利性冲动,使之不以改变外在客体的现存形态为目的,审美的功利目的通过非功利无目的性表现出来。其次是智(感性体认与理性认知)的统一。审美认识不同于认识论的逻辑思维,对后者而言,感性体认与理性认知是认识发展的两个不同阶段,理性认知以感性体认为基础,最终达到脱离感性体认阶段的对本质规律的纯理性、纯概念的把握;而审美认识则表现为感性体认与理性认知的统一,理性认知始终不脱离感性体认,在感性体认中直接直观理性本质。最后是意与智的统一,即在感性意欲与理性目的的统一和感性体认与理性认知统一的基础上达到两者更高的统一,这是美的最高理想形态。

近现代审美意识的发展就是这三个层次的历史展开。浪漫主义主要是在审美意志这个层次上展开的,主要表现为感性意欲与理性目的的统一,而审美认识(感性体认与理性认知的统一)则处于从属地位,尚未充分发展。

由于浪漫主义产生于人与对象的第二次分离时期,即个体从社会中分离,从古代社会结构、伦理规范中分离,这就决定了它与实践意志的关系问题是它的注意焦点,外在的客体伦理理性成为它极力攻击的对象(人与对象的第一次分离时期,主要是人与自然的分离,它大体相当于西方的古希腊时代和中国的孔子时代)。浪漫主义对客体伦理规范的反叛,并非意味着它对理性形式的彻底脱离,受审美一般性原则的决定,感性意欲必然重建与理性形式的关系,否则感性意欲将发生非审美的意志化行为。浪漫主义的这种普遍的理性形式曾被康德表述为一种先验的主体心理的“共通感”,由于这种“共通感”的作用才形成了审美的普遍性效应,从而使浪漫主义的个性主体带有普遍性。不过,这种普遍的理性形式决不能归结为先验论,它是在长期的物质实践的基础上产生的,由实践主体的理性目的转化而来,并内化于个体主体心理之中,所以浪

漫主义主体的普遍性就决不是古典主义外在于主体的客体理性，而是一种包含着感性意欲的理性目的，是审美主体的无目的的合目的性。

现实主义与浪漫主义一样，都隶属于近代审美意识，都处在崇高美理想的大范围之内，其结构方式都是对立冲突型的，这是它们的共同点。区别在于，现实主义美学认为艺术的唯一来源只能是外在客观的现实生活，在主客体的审美关系问题上，现实主义要求主体隐藏在客体之中，要求主体的倾向性通过客观现实生活间接地表现出来；与此相反，浪漫主义美学则主张艺术来源于人的内心世界，在主客体对立的审美关系中，要求主体超越客体，直接张扬主体能动性，推崇人的主体精神力量。如果说，现实主义审美意识的结构方式是“隐藏式”的，那么，浪漫主义的结构方式则是“超越型”的。

现实主义也讲主体性，但与浪漫主义个性主体的普遍性相比，现实主义主体则具有特殊性。作为刚从社会伦理结构中分离出来的浪漫主体尚缺乏一种社会内容的具体规定，它空泛而又抽象，往往表现为一种宇宙意识和一种大人类主义，它将整个外在自然、宇宙一律无差别地看成是自我的表现；浪漫主义者提倡抽象的普遍的人类之爱，主张以自我为中心，实行超阶级差别的普遍的爱的推移。相对而言，现实主义不象浪漫主义那样特别注意自然，它对社会存在采取的是较理智的态度，并清醒地认识到社会存在中的阶级差别，清醒地认识到人与人之间、个体与社会之间、统治者剥削者与被统治者被剥削者之间尖锐的矛盾冲突。一般来讲，现实主义者反对浪漫主义抽象的人性论，而主张阶级分析的社会学方法。从浪漫主义到现实主义，主体性经历了一个由抽象到具体的发展过程，而这一过程发展到现代主义那里才得以完成和终结。与浪漫主义强调个性主体的普遍性，现实主义强调主体的特殊性相比，现代主义则强调个体主体的个别性，在现代主义那里，整个外在世界都

是异化的力量,主体感觉是破碎的、不整合的,他们特别表达了一种荒谬、无聊、空虚的纯体验的感觉。

浪漫主义审美意识具有一种表现性功能,这种表现性功能有两个方面:一是主体自我体验,二是主体自我扩张。浪漫主义反抗外在的规范束缚,本身具有一种强大的感性生命能量,所以它往往不待外物,不必从外在对象汲取能量,而以主体自我为中心。

浪漫主义的社会功能集中体现在对人的个体自由的关注方面,“人”是浪漫主义的主题,浪漫主义就是围绕着这个主题展开的。现实主义所关注的社会群体的自由解放也必须以每个人的个性自觉为前提,否则会沦为丧失主体性的群体伦理规范,并使现实主义倒退为古典主义。从这个角度来讲,现实主义的发展必须以浪漫主义的发展为前提、为基础,在此基础上现实主义所关注的人的问题,才会使由每个具有个性主体意识组成的社会群体也具有一种主体意识,现实主义也才会成为真正具有近现代意义的审美意识形态。这说明,浪漫主义审美意识在近现代美学中具有优先发展的地位,它作为近现代美学中首先出现的审美意识类型具有一种“起点”的逻辑意义,它包蕴着以后出现的现实主义、现代主义审美意识的各种萌芽状态的矛盾因素,正象马克思的《资本论》对资本主义社会经济发展的研究以商品作为逻辑起点一样,我们对近现代美学史的研究要将浪漫主义作为逻辑起点,通过对浪漫主义的研究,真正把握到近现代美学的发展规律,并真正揭示出近现代美学的本质特征。

下篇:20 世纪中国浪漫主义的历史发展

首先做两点说明:第一,我们在美学史中所研究的浪漫主义不能完全等同于艺术批评所使用的这个概念或术语,前者从艺术理论与艺术实践中显现出来,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、某一作家是否归属浪漫主义也是必要的,但它仅

是手段,而不是目的。第二,下文中所使用的近代、现代、当代这三个范畴是根据审美意识不同的结构方式来表示 20 世纪中国美学发展的不同阶段的,它们不完全等同于历史学中的社会政治时代范畴。社会历史的发展变化从根本上决定着文学艺术、审美意识的发展变化,但两者之间也还存在着一种“不平衡”规律,不能忽视和抹杀审美意识自身特殊的发展规律。

(一) 中国近代浪漫主义

我们知道,古典主义审美意识的总体特征是主观与客观、表现与再现、理想与现实的素朴性和谐统一。古典主义解体后,出现了偏重主观、表现、理想的浪漫主义和偏重客观、再现、现实的现实主义两种倾向分化对峙发展的局面,虽然其中仍有一个历史发展的先后次序问题。浪漫主义对封建伦理规范的直接反叛性,使它得以成为近代美学第一个优先发展的环节,浪漫主义审美意识从主体自身感性生命意欲中获取的巨大的能量以及它以一种主体普遍形式对现实客体的淡化,都为它能够成为近现代美学的第一个逻辑环节提供了可能性,因此从古典主义到浪漫主义到现实主义到现代主义的有序性发展,是审美意识发展的一般规律。

中国的情况,则比较复杂。中国古典主义审美意识具有偏于实践关系和偏于“表现”的双重性特点,要彻底完成近代审美意识与古典主义的裂变,必须经过双重否定,既否定其依附于实践功利的特点,又要否定其“表现”的特点。如果说前者由浪漫主义来完成,那么后者则必须由现实主义来完成。这样在中国审美意识的历史发展中,出现了现实主义与浪漫主义同时出现的无序性局面。中国审美意识发展的这种特殊性必然影响到浪漫主义的发展。与西方浪漫主义相比,中国浪漫主义发展得很不充分,历史赋予了它更多的重负。首先,它需要打破古典主义审美意识对实践功利的依从,倡导审美的独立品格,捍卫艺术的特殊性。其次,中国知识分子特有的现实责任感以及历史使命意识促使他们在捍卫艺术的审美特

性的同时,又绝对不能彻底放弃对艺术社会作用的坚持。另外,对于中国浪漫主义来说,它不象西方浪漫主义的产生是基于对“摹仿说”的直接否定,而是从古典主义的“表现”到浪漫主义的“表现”的直接推进。如何在这种相似的外表下,为“表现论”注入新的历史内容,这也是浪漫主义面临的一项艰巨的任务。

中国近代浪漫主义的最初萌芽可追溯到明代中叶,李贽的“童心说”,汤显祖的“主情说”,公安派的“性灵说”,其实都已经初步接触到浪漫主义的一系列问题。但是,正象明代中后期资本主义生产关系尚未得到充分发展便随着清兵的入关而夭折一样,明代中期出现的浪漫主义的微弱的晨曦,也迅速地被清代古典主义的黑云所遮掩。

中国近代美学的历史开端是以王国维美学思想的出现为标志的,1904年,王国维发表了《红楼梦评论》,确定了崇高美审美理想,标志着审美意识历史发展的新纪元。王国维对中国近代浪漫主义的贡献,主要表现为他对德国浪漫诗学的引进,从而使中国美学走上了与世界美学共同发展的道路,也标志着中国美学的发展开始走出感性体悟的圈子,迈向理论的自觉。

摆脱现实功利的束缚,确立文学艺术独立的审美品性,并将它与人的自由存在、主体意识联系在一起加以考察,这是王国维美学思想的主题。王国维反对以人为手段的功利主义,而主张以人为目的的审美主义,表现在审美意识方面,则是对主体的群体意识、伦理规范的反叛和对主体的感性意欲、生命意志的关注。不过这种关注是以否定的形式出现的,反映了刚从伦理规范脱离出来的感性意欲尚未找到适当的理性形式时必然存在的一种状态。王国维对崇高美理想的确立,初步奠定了中国近代浪漫主义的历史性质,突出了其对立性原则。而他从康德、叔本华、席勒、尼采等德国浪漫诗哲那里接受来并加以中国化改造的审美超利害说、游戏说、天才论、赤子说、悲剧论,则是对浪漫主义艺术品性的直接阐述和规定。

鲁迅与周作人是在不同方向上对浪漫主义进行具体深化和推进的。在浪漫主义个性主体的普遍性原则的问题上，鲁迅极力推崇的是主体的个性意识，周作人则更加注意到了个性主体的普遍性问题。

很明显，鲁迅前期是倾向于浪漫主义的，他极力肯定个体生命的合理性，极力推崇“摩罗”诗人“独战多数”的个性精神。这种精神导致了他对中国古代注重和谐平淡的审美心理的强烈批判，并促使他推崇崇高美理想。

周作人提出的“个人主义的人间本位主义”思想，对于浪漫主义主体性来说，是一个非常深刻的命题，它明确表述了浪漫主义个性主体的普遍性原则。周作人采取“人生的艺术派”的理论主张（既反对“人生派”，又反对“艺术派”）决不是在调和现实主义和浪漫主义，他对“艺术派”的否定决不能成为他反浪漫主义的证明，恰好相反，为周作人所不满的正是“艺术派”理论过于强调艺术技巧，从而妨碍了自我表现。周作人的文学本质观是浪漫主义的“自我表现论”。

“五四”时期“创造社”的理论主张和艺术实践成为中国近代浪漫主义的集中体现。在理论主张方面，郭沫若提出：“个性最彻底的文艺便是最有普遍性的文艺”，郁达夫提出：“自我就是一切，一切都是自我”，这两个命题都表述了浪漫主义主体的个性化与普遍性相统一的原则。创造社成员推崇自我表现，推崇情感、想象、灵感，带有明显的浪漫主义理论色彩。在文学创作方面，郭沫若的诗、郁达夫的小说、田汉的剧作，都体现了浪漫主义主观表现的特点。

浪漫主义在“创造社”手中发展到高潮，也是在他们手中解体的。1925年底，郭沫若在他的“《文艺论集·序》”中写道：“我从前是尊重个性，敬仰自由的人，但在最近一两年间与水平线下的悲惨社会略略有所接触，觉得在大多数人完全不自由地丧掉了自由，失掉了个性的时代，有少数人要求主张个性，主张自由，未免出于僭