

真诗的现代性

胡晓明

华东师范大学中文系

摘要: 本文试图再次挖掘其中中国传统资源,是如何参与到现代文化过程中去的。尤其是其中借传统来反传统,与借现代来反现代,传统与现代是如何在阅读中错置换位的现象。

关键词: 朱光潜 鲁迅 现代性

中图分类号:

文献标识码:

七十年前,朱光潜发表《说“曲终人不见江上数峰青”》¹ 引发了鲁迅的批评。后来,鲁迅的《题未定草(七)》成为一篇极有名的文章²,尤其是他所说的“若要论文,须顾及全篇”、“顾及全人”的话,常常被引用,几乎成为古典文学研究的一条金律,深刻地影响了中国古典文学研究的现代化进程。可是,争论的另一方的观点,除了作为鲁迅“金律”的脚注,几乎就这样被遮盖了。成者为王败者寇,由于争论的一方代表了时代进步主流,实际上另一方是已落了话语权的下风,所以朱光潜想要表达的观点,格于时势,其实并没有真正展开。今天再认此一争论,如果不是简单维护鲁迅以及左联文艺观的正确,也不是简单的做翻案文章,首先应该求取历史的待发之覆。我所见到的文章中有两篇较有新意。一是查屏球从传统学术向现代学术转型的角度,分析朱鲁之争背后所包含的两种不同的学术传统:桐城派与魏晋派的区别,别具只眼地解释了他们不同思维方式的学术渊源(《说理、说事、说梦——关于文学史研究方法论的反思》,³ 一是高桓文《鲁迅对朱光潜“静穆”说批评的意义及其反响》⁴,不仅富于洞见地指出鲁朱之争是三十年代文坛中京派与海派,右翼与左翼,革命文学与审美文学之争,而且运用细致的史料发明了争论未展开的真实内容。与求是非的单纯判断不同,两篇文章都丰富了现代批评史:高文由一斑窥大体,看出现代审美思想史上的两轮:革命的批判的反思的文艺观,与保守的典雅的人文的文艺观,是如何相争而又互为动力的。而查文则透过学术史,看出新旧文艺路线的内在理路的一致性,补充了原来过于看重裂变的研究范式。

不过在我看来,这历史待发之覆,不仅在于学术史内在理路所导致的思维方式差异,也不仅在于三十年代京派与海派,革命与不革命的区别,更在于,朱光潜其实是隐隐地代表了后五四时代的反“反传统”力量,对于五四派的重新认识。或者不妨说,朱光潜其人其论,其实正是中国文学艺术传统借着他一技新笔,向着现代性,屈而求伸的一次“对话”。有趣的是,鲁迅也是充分利用了中国传统文化的因素,成功表达了他的现代性,不妨也说是现代与传统的一次“对话”。本文试图再次深入描述此一对话,重在挖掘其中中国传统资源,是如何参与到现代文化过程中去的。尤其是其中借传统来反传统,与借现代来反现代,传统与现代是如何在阅读中错置换位的现象。一来,看他们那里,与时代对话的古典文学阅读,是如何与现代文化思想深深联系的;二来,区别于学界主流的观点,更多了解现代与传统之间内在结合的复杂情况。⁵

1, 朱光潜所论不出中国诗学传统

唐代大历十才子之一钱起到京城“省试”。写《省试湘灵鼓瑟》，末二句：
曲终人不见，江上数峰青。

1935年朱光潜《说“曲终人不见，江上数峰青”——答夏丏尊先生》一文中，修改了三年前在《谈美》中对这两句诗的观点，更从“哲学意蕴”来解释。其实从今天看来，他的所谓哲学意蕴，并没有超出中国传统文艺思想的范围。第一，他认为，这两句诗，前一句表现了“消逝”之美，后一句表现了“永恒”之美。前一句是人的情感，后一句是大自然的美，两句有机地交织渗透，构成一种大美。两者不能分离。他说：

人到底是怕凄凉的，要求伴侣的，曲终了，人去了，我们一霎时以前所游目骋怀的世界猛然间好像从脚底倒塌去了，这是人生最难堪的一件事，但是一转眼间我们看到江上青峰，好像又找到了另一个可亲的伴侣，另一个托足的世界，而且它永远是在那里的，‘山穷水复疑无路，柳暗花明又一村’，此种风味似之，不仅如此，人和曲果真消逝了么？这一曲缠绵悱恻的音乐没有惊动山灵？它没有传出江上青峰的妩媚和严肃？它没有深深地印在这妩媚和严肃里面？反正青山和湘灵的瑟声已发生这么一回因缘，青山永在，瑟声和鼓瑟的人也就永在了。

从审美心理的角度，我们可以将“鼓瑟”看作是人的活动。正是因为人的存在，人的活动，天地宇宙才有它充实的美好，“江天一色无纤尘，皎皎空中孤月轮。江畔何人初见月，江月何年初照人？”（张若虚）“青山一道同云雨，明月何曾是两乡？”（王昌龄）。如果没有人的观照，就没有大自然的永恒的美。反过来说也一样：“诗不可一向把理，皆须入景语始清味”（《文镜秘府论十七势》）。“青山永在，瑟声和鼓瑟的人也就永在了”，这也正是以大自然永远的青山绿水，来证明人的情感心理的永远的美好。人类的情感毕竟是短暂的，有限的，但是有了青山绿水，人类心理情感的美好就有了某种信托。“孤帆远影碧空尽，唯见长江天际流”（李白），“唯有相思似春色，江南江北送君归”（王维），与钱起“曲终人不见，江上数峰青”，具有同样的抒情传统。朱光潜所揭示的这一现象，正是中国诗人的一项重要发明，遂成为一种根本性质，在今天，这几乎已成为阅读中国诗的常识了。

第二，朱一方面强调人的活动，另一方面又看出人的活动是短暂的，因而，在美感经验中，肯定静比动好，静穆比热烈更高。艺术的最高境界都不在热烈。譬如黄酒失去辣味，剩下的是一幅醇和。这其实是一种古典主义的美。古希腊也将静穆作诗的极境。“‘静穆’是一种豁然大悟，得到归依的心情。它好比低眉默想的观音大士，超一切忧喜，同时你也可以说它泯化一切忧喜，这种境界在中国诗里不多见，屈原、阮籍、李白、杜甫都不免有些金刚怒目，愤愤不平的样子，陶潜浑身是静穆，所以他伟大。”

这一段最受鲁迅批评。一般人也认为鲁迅有道理，其实，朱氏此论，也完全不出于中国诗的传统美学范围。尽管在中国诗里不多见，但恰是中国诗学追求的“极境”。钱锺书就引过郑朝宗的话：“神韵乃诗中最高境界”，表示赞同。我们看钱锺书所发掘的宋代范温论韵：

然所谓有余之韵，岂独文章哉！自圣贤出处古人功业，皆如是矣。孔子德至矣，然无不可，其行事往往俯同乎众人，圣有馀之韵也，际伯夷之清，柳下惠之和，偏矣。圣人未尝有过，其曰：丘也幸，苟有过，人必知之，圣有余之韵也。视孟子反复论辩，自处于无过之地者，狭矣。回也不达如愚，学有余之韵也，视赐辨由勇，浅矣。汉高祖作《大风歌》，悲思泣下，念无壮士，功业有馀之韵，视战胜攻取者，小矣。张子房出万全之策以安太子，其言曰：此亦一助也。若不深经意而发未必中者，智策有余之韵也，视面折廷争者，拙矣。谢东山围棋毕，曰：小儿已复破贼，器度有馀之韵，视喜怒变色者，陋矣。然则所谓韵者，亘古今，殆前贤秘惜不传，而留以遗后之君子欤？⁶

由温柔敦厚诗教，到宋人论韵，中国美学的一大线索正是如朱光潜所论。所谓化“消逝”为“永恒”，化沉痛为平和，化有限为无限：正是宋人所说的绚烂而归于平淡，转悲为健之美，仅从客观的了解来看，朱似更得中国艺文传统的真相。这是融合了儒家的中和，敦厚，

内敛，清明在躬之美，融合了道家的尚圆，冲虚，体无，大象无形之美，也吸收了佛家的平静，无相，清空透明之美，而成全的一种美学智慧。虽然美好的音乐消逝了，却依然青山巍巍。这几乎相当于一种诗化的人生信仰。

第三，相反相成的美感经验。朱光潜说：

凄凉寂寞的意味固然也还在那里，但是尤为重要的那一片得到归依的愉悦，这两种貌似相反的情趣却沉没在这“静穆”的风味里。

这里也提示了中国艺文传统的一种重要现象：悲喜两种情感的相互加强，相互成全。王夫之所说的以乐景写哀，以哀境写乐，一倍增其哀乐⁷，孔子所说的乐而不淫，哀而不伤，民间生活谚语所说的“要得甜，加点盐”，都为人们所熟知。在朱光潜的心目中，五四以文学为革命工具，表达的情感单一而直截，缺少往复回旋之美与错综沉潜之味，而古典主义的美学可补其弊。

2. 鲁迅所论代表了现代性

表面上看起来，鲁迅完全是站在传统的立场上，为中国诗歌说公道话，为中国诗人的真相说话，其实不然，这正是现代知识论的吊诡之一：表面上很西方的，其实很传统，如朱光潜，而表面上很传统的，其实很现代，如鲁迅。

第一，鲁迅代表了现代性最重要的特征之一：祛魅。

现代有一个基本的特征就是对现世真实人生的肯定。韦伯将此一社会变化特征称为世界的“祛魅”。即随着神秘的宗教图景的瓦解，随着理性的深入人心，社会对于超越的存在的怀疑，对于非现实人生的精神性事物崇拜的消解。政与教分，利与义分，美与真分。用鲁迅的话来说，拒绝瞒和骗，直面惨淡的人生。所以，文艺只不过是发牢骚，倾吐真实人生的苦痛。那么，凡是与真实人生相分离的，都不可信。朱光潜大谈华滋华司笔下孤独的割麦女郎的歌唱，那样“清脆和曼长”，“打破那群岛中的海面的沉寂”，以及诗神亚波罗在蔚蓝的山巅，“俯瞰众生扰攘，而眉宇间却常如作甜蜜梦”，——其实“近乎”是痴人“说梦”。鲁迅揶揄说：“我也并非反对说梦，我只主张听者心里明白所听的是说梦”。鲁迅还针对迷恋古希腊的朱光潜，说了一个关于土财主与青铜器的故事：那个忽然雅起来的土财主把土花斑驳的青铜器擦得闪闪亮，我们千万不要取笑他，他恰恰得了青铜器的真相：因为“鼎在周朝，恰如碗之在现代，我们的碗，无整年不洗之理，所以鼎在当时，一定是干干净净，金光灿烂的。”也就是说，我们今天所看到的青铜，只不过是古人的碗而已，没有什么静穆的美。我们可以说鲁迅是“洗碗派”，是凡有美魅皆要祛魅的，求真求实，让美魅之物回归其原来的真相；而朱光潜是审美派，要有距离，要留住美魅，要玩赏“碗”上的土花的。

第二，鲁迅代表了现代性的特征之二：历史主义

现代性的另一个特征是历史主义。历史主义是现代理性求真的产物。是将神意的历史观颠覆之后，客观性原则照亮历史领域的胜利。历史主义不承认什么抽象的美，绝对的美，一切思想与精神的表现，都应该还原为历史中的具体场景。二十世纪中国古典文学的阅读史，其实正是在科学，理性和客观原则的不断自觉之下，渐渐颠覆了传统辞章之学鉴赏批评的求美求善取向，而渐渐走向求真求实路线的过程。鲁迅是其中的代表，他对朱光潜的批评，也正是这一进程中的一个重要的标志。

具体而言，鲁迅的历史主义体现在他将朱光潜辛苦建立的静穆美学，化为文学与社会历史中的一个美丽的误读。究其实，诗人钱起根本没有在那首省试诗中，表达什么真实的（更谈不上神秘而高贵的）情感，他所写的，一切不过是应试的话语操作而已。再来分析《省试湘灵鼓瑟》：末二句其实不过是点题：“曲终”点明了“鼓瑟”，“人不见”点出“灵”字，“江上”点出了“湘”字，说白了，这一切不过是试贴诗的格套：点题。他挖苦说：

假使屈原不和椒兰吵架，却上京求取功名，我想，他大约也不至于在考卷上大发牢骚的，

他首先要防落第。

这就表明，省试诗是不会有真情实感的。同时也就表明，朱光潜所做的解释，并不符合文学史的真相。倒是钱起下第后，写《下第题长安客舍》“不遂青云望，愁看黄鸟飞”，有了真实感情，因为，这是真实生活中的牢骚。——在具体的时空背景中去阅读文学，这就是历史主义对审美主义的批判。

第三，鲁迅代表了现代性美学的特征：力量。

徘徊于有无灭之间的文人，对于人生，既惮扰攘，又怕离去，懒于求生，又不乐死，实在太板，寂绝又太空，疲倦得要休息，而休息又太凄凉，所以又必须有一种抚慰，于是‘只在此山中，云深不知处’，或‘笙歌归院落，灯火下楼台’之类，就为人称道。

现代性美学的一个特征是，反对古典主义的温和、感伤、游移、中庸，而是以明快、肯定、有力的形式来直扑启蒙的目标。现代性美学所追求的是人生的有益受用。所以说：

采菊东篱下的陶潜先生，在后人心中，飘逸得太久，摇身一变，化为阿呀阿呀，我的爱人呀的鞋子，除了悠然见南山之外，还有精卫填沧海，金刚怒目的一面。并非整天飘飘然。

荷马史诗，是雄大而活泼，沙孚的恋歌，是明白而热烈，都不静穆。立蛋形为人体最高形式，终不见于人。

“蛋形”，正是古典主义推崇的圆形，鲁迅这一笔，刺得老辣！

鲁迅甚至提倡“怒吼的文学”，在1927年4月8日的一次讲演中，他说：

仅仅有叫苦鸣不平的文学时，这个民族还没有希望，因为止于叫苦和鸣不平。例如人们打官司，失败的方面到了分发冤单的时候，对手就知道他没有力量打官司，事情也就了结了；所以叫苦鸣不平的文学等于喊冤，压迫者对此倒觉得放心。至于富有反抗性，蕴有力量的民族，因为叫苦没有用，他便觉悟起来，由哀音而变为怒吼。怒吼的文学一出现，反抗就快到了。⁸

这里有具体的时代感受和刺激，不能脱离历史的上下文。只是从现代文化的基调来说，所表现的是力量的美学。

3，朱光潜重建后五四诗学并不因鲁迅而停止

一直隐藏在并不艰深的文本中，朱光潜写于三十年代，完成于四十年代的名著《诗论》的宗旨并没有得到完全理解⁹。原因并不复杂，一是朱氏桐城派文风的温和老到，一是我们对于五四不加反思，几成一种意识形态。在我看来，《诗论》的真正问题意识是：五四时代已经被宣判了死刑的中国旧诗，真的就是死文学么？《诗论》所做的工作只是两步，第一，证明了中国古典诗歌的心理、情感、以及表达方法，都是活的，并未真的死去；第二，证明了中国古典诗歌形式的核心即节奏韵律，也是活的，并未真的死去。因而已经表明：所谓古诗之死，只是五四现代性所制作的一个诗学神话而已。

《诗论》发明了一大公式，即情趣与意象相结合的诗理公式。正是朱鲁之争中，钱起诗未两句解释的学术版。因为朱光潜对这两句的最早解释，正是所谓“人事”与“物景”的“天生地联络在一起”。在《诗论》中进一步阐发为关于诗的美学本质论。

因为诗的情思与意象的融合，实即美的主观与客观的统一。同时也是叔本华所谓“意志”与“表象”的关系。（情趣如自我容貌，意象如对镜自照；情趣是意志 Will 意象是 Idea。情趣是永远的苦痛悲哀，意象是意志的外射和对象化，而得到的自我观照的超脱。）作者充分发挥尼采论悲剧“酒神”与“日神”冲突之说，将情思/主观/意志，即视作“酒神”精神的表现，而意象/客观/表象，即视作日神精神的表现；因而诗的美学本质，实即化苦痛/罪/人生缺陷而为宁静/梦思/美的解脱。从诗的主观情趣，到诗的客观意象的隔阂、冲突，到融合，最终必经一番冷静的观照和融化洗炼之功，旨归在“由艺术走入人生，又将人生纳入艺术之中”（朱自清评朱光潜语¹⁰），“由形象而得解脱”。解脱的诗学进路，是朱氏诗学的根本，

也与五四诗学进路不同。这是沿着王国维的路线走的¹¹。

这一诗理公式的终极旨趣，最能表明朱氏学术的性格：一，情趣与意象的契合，正是他终身不渝的美学观点“主观与客观统一”的一个体现。二，这一公式的论证产生过程，一方面理性的，表现在充分运用了心理科学和理性哲学的工具；一方面又充满着对于艺术与美感经验中的非理性因素的关注，尤其是对艺术对人生解脱苦痛的关注。这表明他的学术思想中理性与非理性的张力，也表明他的思想中确是受尼采的影响大于其他。从中国现代诗学转型的角度看，亦是工具理性（心理学理性哲学）与价值理性（艺术与人生）的一种纠缠的结果。三，这一公式又体现了他面对人生的真诚态度与对旁观人生的静观欣赏态度的某种折衷，最简明的证据是他将陶渊明《时运》“欣慨交心”一语，名书斋为“欣慨室”，已透露消息。¹²换言之，他的最用力的艺术心得亦是他人格思想中儒道文化传统融合的结晶。四，更深的层面，乃是隐然表明了对五四文学革命的回音。是用日神精神来消解酒神，以理性静观，去化解五四新文学的破坏性浪漫冲动以及工具化实用态度。《诗论》最后一章论陶渊明，具有深意：不仅是因为依中国的诗观念，人的阶位，决定着诗的高下，因而是对于前十二章的重大补充；而且，陶“有感慨，也有欣喜；不只是奋激佯狂，或是神经质的感伤，他对于人生悲喜剧的两方面都能领悟”，——这一标格，实际上是对五四新文学只有感慨而没有欣喜的化解，是诗化人生对散文人生的化解。而用这样的篇幅来论陶，不能不说也隐然有回音鲁迅的意味。

4. 再进而追论朱光潜与五四的关系

说朱光潜有意识地地质疑五四诗学的神话，有没有其他文献根据？首先，朱光潜对五四的整体评价如何？

朱光潜 1942 年写过《五四运动的意义和影响》，¹³对五四唤起民众政治自觉，救亡图存，促进精神的解放等方面，是有积极正面的评价的。但是对于五四的狂热性、破坏性和浮嚣性，是持保留态度的。尤其是对于五四的诗歌革命，他内心深处实不以为然。从朱光潜的自述中，可以看出，五四发生时，他在香港大学念书，明确对五四破坏旧文学表示不理解。他用了一个很准确的比喻描述当时心理：就像一个珍藏了很多旧钞的人，一夜之间，被宣布他所有的钞票都成了废钞。对于朱光潜这样从小饱读诗书的人，这真的是一件很痛苦的事情。尽管他后来也接受了新文学，但是毕竟这种失去财富的心理创伤是很深的，何况他内心深处从未真正承认古典文学就真的是一堆废钞了。

所以他不同意将古代的诗歌看成是“死文学”。他是用“演化”而不是“进化”的文学观来看诗歌的。在 1945 年写的《研究诗歌的方法》中，他说：“每一国的诗都有一个绵延贯穿的生命史”，哪怕是后面的时代反抗前面的时代，“反抗的根源也是伏在前一代。并且在文艺上的反抗大半是部分的，任何一时代的新文学没有完全脱去传统的影响而白手起家的。唐人尽管于六朝为革命，宋人尽管于唐人为革命，白话诗尽管于旧诗为革命，唐人仍于六朝取法，宋人仍于唐人取法，依理推，白话诗也许仍须认旧诗做祖宗。”¹⁴这种重视演化的文学史观，在我们今天看来很平常，但是在那个时代却是反对五四主流的。

1948 年，朱光潜又写了两篇讨论新诗的文章，不仅是从研究诗歌的角度，提出重视演化的文学史观，更从面对新诗并未成功的事实这一根本意义上，提出接续主义的创作思想。在《现代中国文学》一文中，他说：“西方文学的输入使中国文学面临着一个极严重的问题，就是传统。我们的新文学可以说是在承受西方的传统而忽略中国固有的传统。”“中国过去的文学，尤其在诗方面，是可以摆在任何一国文学旁边而无愧色的。难道这长久的光辉的传统就不能发生一点影响，让新文学家们学得一点门径么？”在《诗的普遍性与历史的连续性》中，他又说：“新文学运动的口号是‘打破传统’。新诗人很少有能了解旧诗传统的”；“新诗在中国还只是探路，已往探得的一些路恐怕都难行得通。如何使新诗真正地接近民众，并且

接得上过去两千余年中旧诗连续一贯到底的生命，这是新诗所必须解决的问题。”¹⁵ 这种新诗并未存活，而旧诗已被遗弃的焦虑，分明是他写作《诗论》的现实关怀。

直到晚年，一九八四年，朱光潜为三联版《诗论》写的后记中，认为自己在过去的写作中，用功最多，比较有独到见解的，还是这本《诗论》。¹⁶ 那么，这部著作成功的原因何在呢？《诗论》的成功除了作者西学人文知识与理论的厚积薄发，长期积累而化为挥洒自如的充量表达，还因为作者极为成功地借助了中国古代诗词/诗话的丰富资源，一方面如水中着盐似的融化了很多古代诗学的精华，另一方面也化臭腐为神奇，以现代心理学/美学理论，点化了传统诗词/诗话/中的文史语料，从现代意义上活转了中国诗学的生命。《诗论》不仅做到了作者原先的目标，即证明了以西方理论来阐释中国诗，以中国诗来印证西方理论的可能性，更重要的是，它肯定地证明了包含中国诗学在内的中国文学在现代情境下所具有的永恒的美学魅力。二十世纪中国诗歌美学的研究很大程度上是沿着意象论前进的。从这个意义上，说《诗论》是中国诗学的现代功臣，并不为过。如果说，思想家最重要的工作不仅是解释世界，而且更是改变世界，那么，当朱先生晚年说《诗论》最有独到见解时，实际上已经表明，他的美学论著多是引进西学，译介新书，对于中国艺文实践，并无真正改变。而他的《诗论》才是影响历史、改变世界。

5. 阿垅对朱光潜的批评

四十年代和五十年代初，鲁迅的声音有一个重要的延续，那就是新诗流派中最具有革命气质与浪漫精神的七月派的主要理论家、战士、诗人阿垅（1907-1967）。阿垅对朱光潜的批评，这里仅以其最后论著《诗是什么》¹⁷ 中两个问题为中心讨论。

第一个是节奏问题。

因为“在解放前，他的《诗论》、《文艺心理学》等书，‘心理的距离’等学说，不但有着广泛的社会影响，而且也成了‘完整的’美学体系的”¹⁸。正如胡风的万言书，一开头即以朱光潜为批判对象，上升到为“蒋介石法西斯服务”的地步，阿垅一开篇“关于节奏”，即以朱为典型批判。阿垅力图以普列汉诺夫的劳动起源说，来破朱光潜论节奏的生理美学和距离美学。他先引朱光潜一段名论：

“薄薄淡霏弄野姿，寒绿幽风生短丝”两句，……也许第一句的轻脆、淡远的风味是由“薄薄”叠字，首六字全用仄声，以及“霏”、“野”两个柔和而响亮的上声所传出来的，第二句的纾迟、阴森、幽静的风味是连用“幽”、“风”、“生”、“丝”四个阴平声所传出来的。

¹⁹

阿垅很不客气地举例反驳：

“‘放你底狗臭屁’-----也是六个仄声字，‘你’和‘狗’又同样是两个上声字，但要‘传出来’那‘轻脆、淡远的风味’-----却是没有可能的，好笑的。”（第6页）结论是：“如果脱离了具体的内容，把文字孤立起来，如果又只剩了一种单纯的声音，那么，任何诗的风味，怕也很难传出来，因为单纯的声音是抽象的声音，无意义的声音。”“把节奏纯粹当做心理学的东西，生物学的东西，是把主观的东西作为客观的东西底决定的因素的事情，是把‘社会人’还原为‘自然人’的事情”²⁰。

其实，复按朱氏《文艺心理学》原文，这里的批评是断章取义的。朱光潜并非纯粹讨论诗的节奏，并非全然不顾诗中的意象，他明明在引文前面说了很多这两句诗有关“早春的视觉触觉与温度感”，却被略去，而阿垅在引文中，用省略号删去的原话是：“你如果只见到颜色、感到气温而听不到什么，你就失去了此诗的许多美妙。”

阿垅用的理论，是鲁迅译的普列汉诺夫的《论艺术》²¹：劳动的歌谣的内容与形式，都与生产过程与生产技术的性质密切相关。这种美学，其实是祛魅的、历史主义的现代性的一种表现。而“放你底狗臭屁”这一句子写入《诗是什么》，可谓空前绝后的一个事件。用这

样的句子来驳斥朱光潜的旧文人趣味，是祛魅美学现代语言暴力的一个经典例子，“诗”已经在“真”的面前赫然崩塌。

另一个是灵感问题。阿垅说：

朱光潜是这样谈论灵感的特征的：第一、“它是突如其来的”；第二、“它是不自由的”；第三、“它也是突如其去的”。灵感，是这样来无踪，去无影，花非花，雾非雾，不可捉摸，不可究诘，使人摸不着头脑，找不到凭据，就像一个小妖精式的。

阿垅认为，这是盲目性崇拜、自发性崇拜。是不会爱、没有对象，却又和自己的影子恋爱，还想生孩子的少妇，是拒绝人民、回避生活、远离政治的所谓“天才专利品”。其实质是把海市蜃楼、仙花鬼草、梦中之梦、谜中之谜，当作了诗中之诗，是把神秘主义当作了美，把虚幻的世界当作了真诗。但是，诗是政治的，“对于生活强大的搏斗”的产物，是“灵魂的震动”与“精神的燃烧”，是“给了生活世界与创造过程的赤热的爱和极度的辛劳”。²²那段批评文字里，阿垅不断提到一个词：“出卖”。²³正如当年署名“初犊”对沈从文的批评文章：认定沈从文是“出卖灵魂制造毒药的文艺骗子”，²⁴基本是一个路线的。这仍然是诗与真的现代性冲突。

阿垅所批评的朱光潜论点，见于《文艺心理学》第十三章论灵感。朱氏是从两个实例中引出来的，一个是罗丹在《回想录》中谈到，他在创作《流浪的犹太人》的经过：整天都在写书的他，突然发现自己竟在纸上画了一个犹太人，什么时候画的，为什么要画，全不知道。作品的全体就这样具形于纸上了。

另一个是音乐家白理阿兹（Belioz）为一首诗谱曲，谱到收尾的叠句：“可怜的兵士，我终于要再见法兰西”时，突然失神，终不知该如何表达。两年后的一次失足坠河，遇救吐水，口中一段乐调，正是当年失而复得之曲。²⁵

我们今天可以看出，朱光潜不过是从创作经验中，提出灵感的突发性问题，试图解决的是创作现象之谜，而根本不涉及阿垅所批判的文艺的真实性问题，以及有没有生活和爱的问题。阿垅确实是把朱的问题曲解了，其实是利用朱来借力打力，表达他自己的革命现实主义诗论。从阿垅的讨论方式中，我们可以看出斗争哲学和意图伦理优势的思维方式，可以看出后来断章取义和意识形态批判的路数了。非常吊诡的是，阿垅用来批朱光潜的手法，几个月之后，对胡风集团的毁灭性批判，却又变本加厉地运用在胡风阿垅的身上了。

“七月派可以说是这一时期最具浪漫主义、理想主义与英雄主义色彩的一个诗歌流派。阿垅在他这一时期很有影响的诗论《人和诗》里，回答“什么是诗”时，批评了“抒情的放逐”论，尤其尖锐批判了现代派诗人所提倡的“智慧的诗”和“诗是感觉底”的主张，认为前者是提倡“神秘而颓废地谈玄”，“不过是超现实主义，‘逃避主义’，‘世纪末’，空想家，和反动派罢了”，后者则会导致“印象派和直觉说”。他对“诗”所下的定义是：“它所要有的，是典型环境中的典型情绪”。²⁶可见，最终，从理论到思维方式，阿垅其实已经走向了意识形态化的话语权力系统。这当然也是他从事文艺的初衷，也是鲁迅一系逻辑走向的一个缩影。

无论是革命浪漫主义，还是革命现实主义，阿垅的诗论都是有的。我这里强调的，乃是思想史上纵贯的现代性线索，即以酒神消灭日神、以真实性消灭诗性、以为我所需的断章取义代替学理、以社会大众取向消灭知识分子取向，以革命消灭不革命²⁷，总之，结果是与政治权力、意识形态批判思维逻辑上合谋，最终消灭知识分子的独立自主性，消灭文化的多元性，最终成为文化毁灭的共同体。

6. 几点结论

一，朱鲁之争，表面上是美学的诗学的，背后却是不同的文化思想取向之争。美与真的

冲突，是现代性的一大主题。至今仍方兴未艾。朱光潜的传统，可以看成是中国文化在现代“托命人传统”的转型；而鲁迅的定位，可以看作是异端传统的现代转型。这两支传统，在中国哲学与中国历史学界，其实都有种种新形态，而恰恰在中国文学研究领域，各自都是寂寞。

一，朱是审美派，是借助西方发现中国，再回应西方现代性。这里，给我们的一个重要启示是：西方是多元的；是有益于中国传统新生的。鲁迅是实用派，也是借助西方（现代理性、科学求真）来改造中国国民性，为中国打造现代人的精神人格需求服务。悖论的是，鲁迅的逻辑有两路发展，一是他当初并非为求真而求真，并非为建立中国文学研究的现代规范而发言，但其结果，鲁迅追求力量，追求人生真实的努力，在现代学术的发展进程中，渐渐转而而为一种为科学而科学，为学术而学术的游戏。二是他当初也并非为了所追求权力，其逻辑结果，却渐变而为一种与权力话语的合谋。这两途都并非鲁迅的初衷

一，朱的成功，表明中国文学艺术传统的可大可久，表明中国文化的曲而求生。表明中国文化完全有各种可能转化新生。

注释：

- 1 《中学生杂志》第60号，上海：1935年12月
- 2 《题未定草七》，《鲁迅全集》(6)，北京：人民文学出版社，1981年，430页。
- 3 收入《中国文学的古今演变》一书，上海古籍出版社，2002年。
- 4 《鲁迅研究月刊》，北京：1996年月11期。
- 5 对于鲁迅，主流的观点认为他就是以西化来反传统。林毓生教授认为他是以前传统来反传统（《中国意识的危机》）。对于朱光潜，则多认为他的文艺观美学观根本是西化的。仅以曹顺庆为代表，他说朱氏《悲剧心理学》认为中国没有哲学，所以不能思考人类根本问题，所以中国没有悲剧。“朱光潜等人，也都被卷入了以西释中，以西套中，甚至以西代中之路。”（见曹顺庆主编《比较文学报》2005年12月15日，成都：四川大学），这里明显是缺乏分析的，形式主义的。第一、“悲剧”是一个舶来的概念，当然着眼于西方与中国之不同。第二，《悲剧心理学》，不等于《诗论》，不能以前者为例，就说朱氏是“以西代中”。
- 6 《管锥篇》第1361页，北京：中华书局，1979。
- 7 《蠡斋诗话》卷上，戴鸿森笺注，卷上，北京：人民文学出版社，1981。
- 8 《而已集 革命时代的文学》，《鲁迅全集》(2)，北京：人民出版社，1981。
- 9 《朱光潜全集》(3)，合肥：安徽教育出版社，1987。不少研究者已经指出：“在一定的角度看，《诗论》是为现代新诗的健康发展写的”（朱式蓉、许道明《朱光潜——从迷径到通途》（复旦大学出版社，1991）；“《诗论》的写作，正是从如何看待西方诗和如何对待中国诗歌传统两方面，为新诗发展提供理论解答”（钱念孙《朱光潜与中西文化》，合肥：安徽教育出版社，1995）。但是在我看来是不够的，他们都没有提出为中国旧诗中冤平反的问题，尤其是他们都没有提出“反思五四”这个在我看来极为重要的写作动机。
- 10 朱自清《谈美序》，载《朱光潜全集》(2)，合肥：安徽教育出版社，1987。
- 11 王国维美学的核心是“解脱”观，见其《红楼梦梦评论》。“有两种解脱：一是疲于生活之欲而解脱，是宗教的（惜春、紫鹃是也，前现代的，逃遁式的）；二是顺承生活之欲，而又以智力审美观玩之，而得到解脱，是审美的、悲剧的、文学的、诗歌的（宝玉，乃《红楼梦》主角的理由所在，《红》的精神即在此。是现代的，非逃遁式的）即禅宗所谓“深深海底行”。现代性的态度是顺承式的，因而，是悲剧性的、诗歌的（感性、真实、冲突。韦伯：“看我能承受多少。”是最深刻的一句形容现代性的话。）“北方文学，不为离世绝俗之举，才有诗歌。”王国维从叔本华那里借来“欧穆亚”Humour）这一观念。叔本华：“幽默依赖了一种主观的、然而严肃和崇高的心境，这种心境是在不情愿地跟一个与之极其抵牾的普通外在世界相冲突，既不能逃离这个世界，又不会让自己屈服于这个世界”（《意志与表象的世界》）。引自未刊稿《王国维的解

脱诗学》。

- 12 宛小平、魏群《朱光潜论》，安徽教育出版社，1996。
- 13 《朱光潜全集》(9)，合肥：安徽教育出版社，1987。
- 14 《朱光潜全集》(9)，合肥：安徽教育出版社，1987。
- 15 《朱光潜全集》(9)，合肥：安徽教育出版社，1987。
- 16 《朱光潜全集》(3)，合肥：安徽教育出版社，1987。
- 17 《诗是什么》亦门(即阿垅)，上海新文艺，1954。
- 18 《诗是什么》第4页。
- 19 《文艺心理学》，上海开明书店版，1936，第206-7页
- 20 《诗是什么》第9页
- 21 见《鲁迅全集》(17)。
- 22 《诗是什么》第129-135页。
- 23 “这样一来，诗就只是诗人自己的专利品了，‘出卖’又取得独占价格的了。”(第134页)“如果有人愿意‘出卖’灵感，那么，也让他去‘出卖’吧。”第137页)
- 24 《泥土》第3期初读《文艺骗子沈从文和他的集团》。
- 25 《文艺心理学》，上海开明书店版，1936，第206-7页
- 26 钱理群等《中国现代文学三十年》(修订本)，北京：北京大学出版社，1998。
- 27 朱光潜在检讨书中写道：“现在我看明白了：从五四运动以后，中国知识分子基本上只有两条路可走，不是革命，就是反革命。”

Modernity of Poet

Hu Xiaoming

E

East China Normal University

Abstract : This paper attempts to re-examination of which China's traditional resources, how to participate in modern culture to the process. In particular, which is to take traditional anti-tradition, and to use modern anti-modern. traditional and the modern in how reading the wrong replacement spaces phenomenon.

Keywords : Modernity Zhu Guangqian Lu Xun

收稿日期: 2007-06-03

作者简介: 胡晓明, 男, 华东师范大学中文系教授