

现代主义文艺与非理性哲学

曾 庆 元

西方现代主义文艺思潮是一个十分复杂的文艺现象,要想撩开它的神秘面纱,必须弄清它同非理性哲学的关系。文章认为,现代主义文艺需要非理性哲学作为支撑自己的灵魂;非理性哲学则要借助现代主义文艺作为表现自己的躯壳。而在许多情况下,它们就是二而一的东西。文章着重论述了非理性哲学、现代主义文艺对中国当代文学发展的借鉴意义,分析了中国当代文学为什么不能走向现代主义的人文背景。

自上个世纪末象征主义诗歌在欧美问世直到本世纪60年代,现代主义文艺的大潮不断涌起,造成了惊世骇俗的世界影响。五花八门的流派和令人惶惑不安的作品,不仅改变了文艺的单纯面貌,还对传统文艺的质的规定性产生了猛烈的冲击。关于现代主义文艺产生和发展的社会、历史背景人们已经谈得很多,这对于我们了解现代主义文艺的本质无疑是有帮助的。但笔者认为,要想真正撩开现代主义文艺神秘的面纱,则非认真审视它的理论基础——非理性哲学不可,因为它是形形色色的现代主义文艺泛起的直接动力和表现对象,二者的关系至为密切,如同灵肉一般。中国现当代文学史上曾出现过两次颇有声势的现代主义文艺运动,弄清这一问题,对如何评价上述文艺现象、探讨中国当代文学发展的走向,想必也是十分有益的。

—

所谓“非理性哲学”是针对古典哲学而言的。它的主要源头是近代的科学哲学和人本主义哲学,而后者对非理性哲学的形成具有决定性的意义。

以叔本华、尼采为代表的唯意志论是早期人本主义哲学的代表(也有人把人本主义上溯到康德的)。他们认为人的认识不应屈从于经验事实,只有人的意志才是世界的本源,它既高于经验,也高于理性,意志是支配一切的,世界不过是意志的“表象”。因此哲学不是世界观,也不是实证科学的方法,它是研究人、人的意志、人的内心世界的科学。意志哲学把人们的视线由对外部物质世界的搜寻引导到对人的内心精神的求索。

在此之后,柏格森(1859—1941)的生命哲学和胡塞尔(1859—1938)的现象学把人本主义哲学发挥得淋漓尽致。生命哲学的核心是强调人作为生物存在的重要性,它把“生命冲动”看作是世界上唯一实在的东西,世界上的一切都是它的产物。柏格森认为生命冲动是感性经验和理性思维所不能把握的,唯一可靠的是人的直觉。只有在直觉中主体和客体、主观和对象才能完

全融合而进入无差别境界。生命哲学的这一套东西几乎渗透在所有现代主义文艺的作品中。现象学派则称自己的理论是不朽的人道主义。为了人道主义,现象学不再是世界观,而是超时空的“永恒的”真理的“严格科学”。现象学的根据不在“客观性”,而在从“客观性”转回到“主观性”,以体现人的主观价值。而实现这种转换的手段和方法就是“现象学还原”。

第二次世界大战前后最重要的人本主义哲学是存在主义。其代表人物有德国的海德格尔(1889—1976)、雅斯贝尔斯(1883—1969)和法国的萨特(1905—1980)。存在主义从它以前的各种非理性哲学中吸取了大量思想资料,成为20世纪非理性哲学的集大成者。存在主义反对把哲学作为世界观和方法论,认为哲学首先是人学,它应立足于人,对人的存在、人的价值、人的自由、人的存在的“情态”(恐惧、忧虑、烦心、死亡等)作出回答,存在主义哲学对“后现代主义”的影响是无与伦比的。

此外,弗洛伊德(1856—1939)创立的精神分析理论,对现代主义文艺也有着极其深刻的影响。人们可以看到,不少现代主义作品就是直接为了印证他的泛性主义而创作的。

非理性哲学得以在西方流行,其原因十分复杂。除了人们已经谈及的时代背景、思想自身发展规律、西方社会政治的需要外,其理论是否有真理性的问题恐怕是不能回避的。

古典哲学(不论是唯心主义还是唯物主义)都把自己当作世界观和方法论,主张用理性去把握世界,比较忽视人的直觉能力和下意识对认识的影响。从现代生命科学所揭示的内容来看,这显然是不全面的,因而也给非理性哲学留下可钻的空子。

例如对人自身的认识。以往的哲学只承认人是社会存在,否认人的本能对人的本质的规定性的意义。这种观点是有偏颇的,因为人同时也是一个生物的存在。恩格斯曾说过:“人来源于动物界这一事实已经决定人永远不能完全摆脱兽性。”^⑦既然人永远也摆脱不了“兽性”,我们就不能无视人的生命冲动、直觉能力等下意识领域对人作为社会存在的影响。事实上人作为社会存在的同时就有生物行为,许多时候人的生物举动又往往具有社会意义。不用举例就可以知道,否认人也是生物的存在不仅不是彻底的唯物主义态度,也不是辩证的观点。非理性哲学对人的生物存在的本质所进行的研究,在这个意认上可以说是填补了认识的一个空白。他们对人的“永恒的沉默之乡”的发现,其意义远远超过了哥伦布对新大陆的发现。当然,非理性哲学对人的认识也是片面的。他们把人的生物存在看作是人的存在的唯一方式,把“生命冲动”看作是人的一切行动的原动力,把“性”的问题推及一切领域,否定人首先是一个社会存在,这无疑是十分荒谬的。许多非理性哲学的崇奉者,后来对它产生怀疑,乃至转向都同这个问题有关。

现实的人是社会的人与生物的人的统一。人没有“兽性”社会就不可能延续,人没有社会性“兽性”就会泛滥,人就会倒退成动物。但人的社会性与人的生物性也有对立的一面。社会形成的伦理道德、制订的法律制度是社会文明的一个标志,但它对人的生物存在也是一种限制,过分地限制(如中世纪的禁欲主义),人性就会受到损害、扭曲、变态而成为精神病人。以往文明社会有意无意的无视人的“兽性”存在,这使人对自己的另一面讳莫如深,噤若寒蝉。非理性哲学为人的“兽性”正名(他们称之为“本我”或“自我”),张扬“兽性”存在的合法性,这其实是对人的又一次解放。它受到人们的青睐应该是情理中的事。这也是非理性哲学得以流行的社会基础。

在上一世纪出现的西方人的信仰危机也是非理性哲学流行的一个重要原因。上帝的“死亡”使得西方人的灵魂失去了依傍,但他们又不愿皈依摧毁了他们信仰的理性思想,于是非理性哲学中那神秘的不可捉摸、难以把握而又无时不在的生命力便成了他们心目中的临时偶像。

非理性哲学能够广泛流行,还得力于它普遍利用了文艺这一形式。

非理性哲学在用直觉、悟性去挖掘人的内心的秘密时,遇到了柏格森所说的“言不尽意”的问题。即语言、符号无法表现流变的心理绵延的全部特征。存在主义也认为人对存在的体验是

无法言说的。为了解决人要表达而不可表达这一矛盾，他们找到了文学艺术语言。因为语言符号系统只有经过文学艺术的处理后才能突破符号所代表的事物，产生言外之意、韵外之旨、弦外之音，从而使人去“意会”那不可言传的情状。运用文学艺术的语言来宣扬哲理这便是所谓“诗化哲学”。

尼采的“超人哲学”的代表作《查拉图斯特拉如是说》中就运用了诗的语言：

黑夜已临，现在所有喷泉诉说的声音更高了。而我的心也是喷泉。
黑夜已临，现在，只有一切爱人们的歌唱起来了。而我的歌也是爱人的歌唱。
.....
我是光明，呀，过去我是黑夜！但我的孤寂，要用光来围绕。
.....
但我活在自己的光里，我重新吸收我身上爆发出来的火焰。
我不知道接受者的快乐，而我经常梦想着，赢得比接受一定更加快乐。

有人评论说：“尼采的方法”“使整个现代哲学的面貌为之一新”，“他要创立一个体系的大厦，别人用概念的严整的砖块来构筑，他却用诗文建了一堵堵花墙。”^②弗洛伊德的一些精神分析著作简直就是小说。存在主义哲学家从基尔凯郭尔一直到萨特自觉地大量地借用文学形式来阐释自己的哲理已是尽人皆知的事实了。

二

文艺的运动和发展提供了这样一个事实：造成影响深广的文艺思潮，没有深厚的理论基础是不可能形成气候的。那个时代一些对现实主义创作方法心有不满的文艺家，在发现非理性哲学家为思想界提出了各种新课题的同时，也发现他们为文艺创作提供了新的对象和新的方法。综观现代主义各流派的“宣言”，可以清楚地看出，他们的“新美学”，都不过是在重复非理性哲学的某个原理，而他们的创作任务就是形象地演绎这些原理。没有史威登堡的“对应论”就不会有象征主义；而伯格森的直觉主义为表现主义的夸张变形提供了依据；叔本华、尼采对人类文明的否定成了未来主义“打倒传统”的思想武器；威廉·詹姆斯提出的“意识之流”则直接成了意识流文学的招牌；超现实主义表现的幻觉梦境是从弗洛伊德关于梦的阐释中撷取来的；荒诞派戏剧是存在主义哲学在戏剧方面结下的“硕果”；存在主义文学本身就是哲学；不愿在哲学上归宗的新小说派作家干脆站出来为自己的非理性存在作辩护。人们面对现代主义作品时，常常感到莫名其妙、摸不着头脑，这是因为，人们没有了解非理性哲学对它的影响。卡夫卡在写小说《判决》时，只用了一个夜晚的5个小时，但人们读懂它却在5个月以后。这还是卡夫卡自己作了诠释的结果。非理性哲学是现代主义文艺安身立命的基础，也是破译现代主义文艺内涵的密码。

非理性哲学与现代主义文艺的关系是如此紧密：现代主义文艺需要非理性哲学作为支撑自己的灵魂；非理性哲学则要借助现代主义文艺作为表现自己的躯壳。而在许多情况下，它们就是二而一的东西。

有了这样的认识，我们再来谈非理性哲学对现代主义文艺的深远影响就会省力多了。

从文艺学的眼光看，非理性哲学促成的现代主义文艺可以说是一场文化上的“革命”，它不仅给文坛带来了各种令人惶惑不安的新品种，还对传统文艺的质的规定性产生了猛烈的冲击。

文艺不论是再现现实,还是抒发理想,它都与社会以及社会的人不可分割,因此文艺作为把握世界的一种方式,作为社会经济基础的上层建筑,它的社会意识形态的本质是十分清楚的。非理性哲学坚决否认文艺的这种质的规定性。在他们看来,人的理性对“现实”的反映是不可靠的,各种符号(语言文字、色彩线条等)无法表达对象的本质。这好比一个人的照片,照片是纸的,人是有血有肉的、发展变化着的。照片可能显得可爱,而实际上此人可能作恶多端。同样,文学中所使用的形容词(如美丽的,丑恶的,伟大的,渺小的等)都不过是某一类现象的符号,没有一个词可以表达一个独特现象的本质。这如同绘画一样,轮廓越准确,色调越逼真,就把人的视点、空间固定得越小,因而它离丰富多彩的流变的对象就越远。

他们认为,理性反映世界的缺陷,还在于它只注意与人有关的一面,其他方面则被遗漏了。例如文学作品中的自然景物都是为人而存在的,“云在哭泣”、“山在颤抖”、“河在咆哮”,描绘的并不是自然的本质而是人的属性。原本不带功利的对象,经过理性的过滤便化为虚假的带功利的符号了。有鉴于此,非理性哲学家提出艺术之所以成为艺术,它决不是从一个固定模子中翻制出来的,也不是精确模拟对象的结果,它产生于人的不确定的心理绵延中。所以艺术家必须努力使自己的作品的生成如同自然界任何事物的生成一样无拘无束,任其自然,而不能因计划和原则牺牲了作品中活生生的真实性和创造性。卡夫卡作品中的浓厚的梦幻色彩就是实践这一理论的结果。他在创作中“尽可能抛开理性生活”,去“同魔鬼拥抱”。其实所有的现代主义作家都是遵循这样的原则去进行创作的。

总之,在他们眼里,现实是虚假的,虚无是真实的;现实只提供摹本,虚无启示不可预测的新奇。非理性哲学家们把这看作是世界的本质,也看作是艺术的本质。

这样一来,文艺的审美功能消失了,扭曲、变态、混乱、丑陋成了文艺作品价值的尺度。艺术与艺术的界限也模糊了,便池甚至排泄物搬进了艺术博物馆,毫无意义的胡言乱语在剧场里回响,小说结构被数学公式取代……这些可以说是对“引起现代艺术变革的思想变革”的“最精到的说明。”

为了实践这一理论,现代主义的文艺家们提出了“把艺术本身作为目的”的口号,并对传统的艺术对象、艺术方法动了一次脱胎换骨的大手术。其做法主要是:反现实、反英雄、反文学。

整个现代主义文艺在表现对象上都有内向的趋势,这个“统一的倾向”“就是不去反映物质世界,而去表现精神世界”(赫伯特·里德)。叔本华有一句名言:“人既不知道太阳,也不知道大地,只知道望太阳的眼睛,触知大地的手”^⑧。这表明,在现代主义文艺里作为主体的人已经摆在了客体的位置,人或者“自我”成了他们表现的唯一对象。

象征主义诗人把客观世界当作“符号的仓库”,把内在的精神看作是“最高的真实”,要求诗人努力挖掘这种真实,然后通过符号象征、暗示孤独痛苦的“自我”。表现主义艺术家认为“世界存在着,再去重复它没有意思”,认为艺术创作应当是人的内在需要的外在表现。他们的艺术旗帜上赫然写着:“不是现实,而是精神”!未来主义的作家虽然向往工业社会的物质文明,但他们在“宣言”中却申明:“文学历来是讴歌沉思般的静止、销魂入迷和睡眠状态。”超现实主义则把深藏在“彼岸世界”的“本我”视为黑色的宝石,并努力把它从幽暗的世界里开掘出来,让它在阳光下闪烁发亮。意识流文学认为,传统小说复述现实时必不可少的故事情节是不足取的,作家本人应该退出创作,让他的人物去展现自己的意识变化,即让“沉思默写的现实”“独立发言”。存在主义文学把个人的存在看作是一切存在的出发点,他们的主人公在漫长的人生之旅中不断地进行“自由选择”,以至死去活来都是为了获得对存在的悟性,以便在哲学的层次上找到“自我”。荒诞派戏剧和新小说派的作品几乎没有了现实世界的踪影,它以人的彻底异化(如人变成犀牛、成了物件等)来表现“自我”的严重失落,结果是从反向来强调了“自我”的表现。正

因为如此,埃斯林把荒诞派戏剧称之为“寻找自我”的文学。

随着非理性哲学把人的潜意识的大门打开,人身上不受理性控制的那些猥琐卑微、乃至丑恶的东西都在光天化日下暴露无遗。它打破了关于人性高尚的神话,摧毁了人们对于英雄的崇拜心理。在他们看来,他们的前辈塑造的正面形象,就象刻意编造的一个个谎言。他们决心让带着病态、恶癖、盲目冲动、混乱念头以及怀有各种畸形心理的芸芸众生(即所谓“真实的人”)成为自己作品的主人公。这就是他们把“反英雄”的旗帜挥来挥去的原因。

最能体现现代主义文艺特点的是他们的形式主义观点,以及表现手法上的花样翻新。现代主义文艺对现实生活的否定导致了其表现内容的贫乏,表现内容的贫乏必然导致对形式的崇拜,王尔德(1856—1900)说:“倘若以崇拜形式为起点,那么任何的艺术奥秘都会向你展示”^④,现代派艺术家在“形式就是一切”、“形式即内容”、“让内容服从形式”、“为了形式而牺牲内容”等主张的鼓动下大胆试验、锐意创新。创作了许多让人瞠目结舌的艺术作品,如超现实主义画家将一瓶干燥剂当做雕刻安置在石座上(杜桑),把磨坊的废渣聚拢来构成荒谬、意晦的构图(希维尔特),把一幅画剪开打乱后,重新粘贴,拼成“魔似的图景”(恩斯特)。未来主义诗人摒弃文字作为交际工具的功能,用随意生造的“自我发展的文字”写诗。阿波里奈用凌乱的语词模拟凌乱的谈话。赫列勃尼科夫将俄语中的“笑”(смех)一词的前缀后缀任意变化,派生出一大堆似笑非笑的词,创作了《笑声的魅力》。庞德用所谓意象叠加的“方程式”创立了意象派。波洛克无意识的“自动”绘画,布勒东避开理性的“自动写作法”,肯宁汉用抓阄设计的现代舞蹈,都堂而皇之地成了艺术品……形式主义走向极端必然是对“形式”本身的否定。无画面的“绘画”,不演奏的音乐的出现即是一个预兆。

以荒诞派戏剧和新小说派等“后现代主义”的“反戏剧”、“反小说”创作最能反映非理性哲学的影响。传统戏剧把矛盾冲突视为生命,而在荒诞派戏剧里人与人根本无法相通,人际之间的关系都确定不了(如《秃头歌女》中马丁夫妇),想发生矛盾冲突而不可能(如《动物园的故事》)。由于因与果的逻辑关系被世界的荒诞性切断,舞台上展示的事件既无开头,也无结尾,甚至什么也没有发生(如《等待戈多》)。他们认为,既然世界是荒诞的,那么只有荒诞的形式才能说明它的荒诞。正如加缪所说:“演员与舞台分离的状况真正构成荒诞感。”难怪有人说看荒诞派戏剧,犹如听一个白痴讲故事,绘声绘色,却毫无意义。

新小说派不仅反对现实主义传统,也反对存在主义小说的倾向性和意识流小说、表现主义小说的现实主义成分。它甚至嘲笑荒诞派企图用荒诞形式表现荒诞性的做法,认为“世界既不是有意义的,也不是荒诞的,它存在着,如此而已”(罗布-格里耶)。所以它又称为“拒绝派”或“反小说派”。新小说派把事物的意义看作是“外加的”、“多余的东西”,事物的本质是它的物理属性,因而作家应把描绘对象的物理属性放在第一位。于是,人在新小说里,不再是小说的中心和支柱,而是与社会、人群无关的“物”。他们的内心绝对空荡,意识被“消过毒”,剩下的只是躯壳。人由于失去了个性,在小说中不同的人甚至可以进行置换。《在迷宫里》那个穿军大衣的士兵,坐在一个妇女的房里,就和这个妇女的丈夫融为一体。因为她的丈夫赴战场前也是坐在这里,也是穿的一件军大衣。新小说派的作家把语言符号同意义割裂来创造活页小说,有的还用数学公式 $(1+2+3+4)^2=100^2$ 来表现其小说的结构^⑤。新小说把非理性哲学推向了极端,它的出现也可以说是现代主义文艺走向终结的一个标志。

三

非理性哲学给现代主义文艺带来了灾难,它消解了文艺的根本特性——审美功能。试想,

当小说转换成数学公式,当戏剧变成了白痴的呓语时,人们还需要小说、戏剧吗?当然,这只是事情的一个方面,不可否认,非理性哲学也给现代主义文艺注进了不少有生命力的东西。诸如象征、意识流、荒诞等表现手法的运用,弥补了传统文艺在表现现代生活复杂性方面手段的不足,的确使人耳目一新。

当代中国会不会出现现代主义文艺?对这个问题,从理论到实践目前都存在着较大的争议。我认为可能性不大。理由是中国不存在西方工业国家固有的矛盾——这是现代主义文艺的现实土壤。进一步说,即使中国将来成了发达国家,一样会面对高度的物质文明给精神造成的各种困惑,我想中国人多半也不会去崇奉非理性哲学。因为中国人解决精神问题的独特传统(如儒道释互补),在现代文明社会还有特殊的活力。这一点在东亚、东南亚的儒教文化圈的国家(如日本、韩国、新加坡等)已经得到证实。二三十年代李金发、徐志摩等以及80年代朦胧诗人仿作的象征主义诗歌,虽曾造成一时的轰动效应,都因为脱离中国国情便很快地沉寂和消失了。更重要的一点,就是新中国是在马列主义的旗帜下建立起来的,我们的文艺有毛泽东文艺思想作指导。

当然,这样说并不排斥中国文学对非理性哲学和现代主义文艺的合理借鉴和吸收。众所周知,鲁迅先生早年曾花了不少力气介绍尼采的超人哲学和弗洛伊德精神分析理论,但他没有亦步亦趋、生吞活剥这些东西。经过他的消化和改造,其中许多有用的成分成了他表现生活、批判社会的有力武器。他曾用“潜意识”来无情地鞭挞假道学的虚伪嘴脸(《肥皂》、《高老夫子》),用荒诞手法辛辣地嘲讽统治者的腐败无能(《理水》等),他在传统的形式中运用象征的手法,为在黑暗中奋斗的勇士增添亮色(《药》、《野草》等)。戴望舒早期曾师法过现代派诗人(如法国的魏尔伦),后来离开了象征诗人的行列,找到了自己的个性,形成了朦胧而不晦涩,幽远而不玄奥的独特风格。其名作《雨巷》、《我用残损的手掌》等至今仍有众多的读者。曹禺的剧作成就是在中国文学史上有定评的。他的《雷雨》、《日出》、《北京人》、《原野》等都从象征主义、表现主义戏剧中吸取过营养,然后加以“揉搓塑抹”,融化为自己的东西”。当代作家王蒙、谌容、魏明伦等人运用“意识流”、荒诞手法表现当代人复杂多变的心理活动、反思历史也取得了很大的成功。《夜的眼》、《蝴蝶》、《风筝飘带》、《人到中年》等都是影响的佳作。

总之,了解非理性哲学与现代主义文艺的关系,正是为了在改革开放、同世界文学的交流融汇过程中,不拒绝借鉴,也不盲目趋时,使中国文学能朝着健康的方向发展。

注 释:

- ① 《马克思恩格斯选集》第3卷,第140页。
- ② 《西方现代哲学与文艺思潮》,上海文艺出版社1987年版,第39页。
- ③ 转引自《现实主义的当前问题与现代派》(俄文版),第408页。
- ④ 转引自《文艺研究》1982年第1期,第108页。
- ⑤ 见索莱尔《数目游戏》

(责任编辑 张炳煌)