

新感觉派之“新”与存在主义之“本”〔*〕

○ 杨经建

(湖南师范大学 文学院, 湖南 长沙 410081)

〔摘要〕新感觉派小说是存在主义思潮下的先锋性创作。这首先缘于“存在”即“感觉”的艺术理念,“感觉”因而被置于创作本体论地位。其次,其感觉化叙事关涉到存在主义“艺术生理学”,作家们描写人的身体、运动和各种感官与人造的大都市之间的内在关系,在身体叙事中发掘现代人生存的可能性和灵魂的困境。再次,新感觉派之“新”与五四“新浪漫主义”之“新”异曲同工,两者都吸取了存在主义的非理性主义因质,不同的是,“新浪漫主义”只停留非自觉状态的单个作家层面,新感觉派却以“类”的方式完成了前者的价值预设。最后,新感觉派的重要影响之源是日本新感觉派,对两者进行对比可发现,前者的感觉化叙事趋于西方化质素,后者更偏向民族化传统。

〔关键词〕新感觉派;存在主义;先锋性创作;感觉化

一、“存在”就是“感觉”

新感觉派小说以一种崭新而成熟的姿态,在展示中国现代都市文学实绩的同时,更彰显了 30 年代中国文学的先锋性:一种存在主义思潮下的先锋性创作。

就“感觉”这一概念而言,如果说,日常生活的感觉大多是功利性的,它关注的是被感觉到物(对象)的有用性,以及感觉者对物(对象)的那种占有感;也即,物(对象)一旦被感觉到其有用性,才能成其为物(对象);同理,人一旦感觉到占

作者简介:杨经建(1955—),文学博士,湖南师范大学文学院教授,博士生导师,主要从事中国现当代文学与中外文学比较研究。

〔*〕本文系湖南省哲学社会科学评审委员会重点课题“20 世纪中国存在主义文学史论”(批准号:10112462)研究成果。

有某物(对象),也才能称其为人。可以说,在如此的“感觉”下,不但物已失却其对象性存在本身,人亦脱离了自身的存在价值,因而是一种本质上不自由的感觉。而文学创作中的感觉是它对于自由存在的感觉:文学本身所固有的自由存在的特性,在艺术审美中转变一种自由自在的创造特性——自由的感觉也便是感觉的自由。在这里,感觉能解除束缚自身的限制,感觉能使存在,使感觉作为自身去感觉。文学艺术不但能调动人的全部感觉机能(听觉、视觉、触觉、味觉、嗅觉),而且能展开感觉意向的一切维度。如此,感觉到的相关物就会无限度地敞开自身的本性,物的本性显露的同时则是人的本性的发现。在此意义上,“我感觉故我在”就是对新感觉派小说最为确切的描述。

在新感觉派小说中,刘呐鸥的小说集《都市风景线》第一个以感觉化方式——综合运用视觉、幻觉、触觉、听觉来调动读者的感官神经,展示新旧文明撞击下都市人精神碎裂的影像,发掘现代都市人潜意识深处的欲望本能、心理幻觉和奇异的感觉体验,并通过色彩的象征、动态的结构、时空的交错来描绘一幅幅光怪陆离的时代图景。穆时英的《上海的狐步舞》更像电影断片的结构性组合,小说开篇用从远景到近景的画面和镜头语言描写了沪西的月亮、原野、村庄、林肯路的街景和行人,然后以蒙太奇手法对歌舞厅和大饭店里的灯红酒绿和纸醉金迷的场面进行剪辑和组接。电影的镜像思维和舞曲的旋律节奏把都市的情绪和作者的感觉演绎得淋漓尽致。而在《夜总会里的五个人》中,声、色、光、影的交叉出现把稍纵即逝的都市节奏用具体可感的方式呈现出来,诸如“红的街,绿的街,蓝的街,紫的街……五色的光潮,变化着的光潮,没有色的光潮——泛滥着光潮的天空,天空有了酒,有了烟,有了高跟鞋,也有了钟……”真实的物象与虚幻的感觉融为一体,都市在“感觉”中声色并俱、媚态毕生,现代都市人在丧失了传统的整体感和安稳感后的焦虑不安、躁动不已的心态表露无遗。

施蛰存则近似弗洛伊德。与典型的意识流小说或心理分析小说不同,施氏作品中人物的心理错觉和情感错位依附于感官刺激的形象化,和形神兼备的情绪氛围中。《梅雨之夕》在黄昏的朦胧和梅雨的朦胧相互叠加的模糊恍惚环境中,交织了主人公视觉、听觉的朦胧以及情欲的朦胧。或,主人公掩藏在内心深处的情欲和囚禁中的潜意识,是在濛雾晕迷的“梅雨之夕”通过与少女邂逅情境的感觉化诉说而显现出来。而且,与刘呐鸥和穆时英明显不同,施氏的感觉化叙事有扑朔迷离的非理性描写,却无刘、穆两人对颠倒混乱的无意识的肆意渲染。“人们彷徨踟蹰,无所依归。于是在都市红尘万丈中涌伏着一股精神的暗流:现实焦虑,个人压抑,灵魂的寂寞、孤独和人们彼此间不可知的隔绝,对自身和世界的怀疑……人格的二重性和精神的分裂等等普遍弥漫于都市空间。”^[1]

可见,在新感觉派小说中“感觉”具有了创作本体论的意义。问题的关键在于,“本体”何为?哲学层面的本体,首先是一种自然存在论的本体——存在、实在之本源。同时,本体也可理解为人的价值存在和超越性生成,这才是人所生活于其中的世界的本原。本体在此指向人的存在论意义。而在新感觉派小说家那

里,“他们都努力要把一种实在的本体论转变为一种生命、生存的本体论,把生命的激情,生存的焦虑,欲望的灵性上升到本体论的地位,以取代传统哲学中从自然实在出发来设定的本体论和各种五花八门的体系。”^[2]显然,在新感觉派小说中,“存在”就是“感觉”,而感觉主体——“我”——通过感觉证明了“我”必然是存在的,所谓“我感觉故我在”。

二、感觉化叙事与现代生存信念

在存在主义思想家叔本华的以生存意志为核心的学说中,意志不仅是现象界同时也是本体界的表征。叔本华以生命活动、人生世界、生存体验为着眼点,探究人的存在处境,进而追寻人的生存痛苦的解脱途径。有理由认为,叔氏的生存意志论在某种意义上拨转了西方现代哲学的方向:将以知识论为传统的哲学转向以探索人“安身立命”为目标的哲学。叔氏之所以断定“世界是我的表象”,是因为其哲学本体论关涉的不是单纯的实在界,也不是上帝,而是生命的世界。生命世界的最终根源是欲求、冲动(意志),一种不受充足理由律支配的非理性的存在。由是,他的言说便与东方化解说相通:人生如梦,万事皆空。即所谓存在即虚无,虚无即存在,存在或虚无都产生在同一个界面——“感觉”。无独有偶,新感觉派小说家也犹同“世界是我的表象”般宣称:“世界”是我“感觉”到的表象或幻相。既然如此,那么现实的“存在”与人“感觉”到的就没有多大区别。新感觉派作家们从幻象般的感受中体会都市文明的“现代化”和人的灵魂的喧哗和骚动,如,“穆时英高度评价人类的生存意志,……与叔本华把求生意志看做是宇宙的普遍意志的观点相比,他抹去了悲观的色彩,而代以积极的肯定人类求生意志的人生态度,也正是在这点上穆时英和新感觉派以及海派显示了与建立在康德、叔本华、尼采的哲学基础上的西方现代主义文学精神的异趣。”^[3]

至于尼采更是直率地断言:“美学不是别的,而是应用生理学。”^[4]“美学生理学是一个到现在还鲜为人接触和阐释的课题。”^[5]以尼采之见,艺术其实起源于非理性的状态——尼采在最宽泛的意义上使用“生理学”概念。在他的心目中,美无非是人之生命力的展现,而“丑被当作衰退的一个暗示和表征:哪怕极间接地令人想起衰退的东西,都会使我们作出‘丑’这个判断。每种枯竭、笨重、衰老、疲惫的征兆,每种身不由己,不论痉挛或瘫痪,特别是解体的腐烂的气味、颜色、形状,哪怕最终弱化为一个记号——这一切都引起同样的反应,都引起‘丑’这个价值判断。”如是,“他的强力感,他的求强力的意志,他的骄傲——这些都随丑的东西跌落,随美的东西高扬”。^[6]在这里,艺术被确认为兼具心理和生理的塑形力量,“一切艺术有健身作用,可以增添力量,燃起欲火(即力量感),激起对醉的全部微妙的回忆,有一种特别的记忆潜入这种状态,一个遥远的稍纵即逝的感觉世界回到这里来了。”^[7]要言之,尼采这里所指的“生理学”亦如其他处所云,都建立在自然或感性生命力的意义上。肉体状况一旦介入到审美创造,艺术才真正感性化了。概言之,尼采的“艺术生理学”无疑是对以形而上学为基础的传统理性

主义的哲学(美学)反动。

对于尼采的“艺术生理学”海德格尔的理解是：“艺术的知识是‘生理学’，艺术被从自然科学的角度加以解释，从而被逐入事实科学的领域。对艺术的美学追问在其结果上需要一个最后终点，感受状态因此被回溯为神经系统的兴奋，为肉体状态。”^[8]海氏认为，如果美学是以这样的方式终结，那么不符合他为美学所规定的存在论宗旨，“尼采从‘生物学’角度来思考美，这是无庸争辩的，然而问题在于‘生物学’的在这里意味着什么。尽管这几个词造成了假象，但是它们并非意味着生物学所领会的意思。”^[9]因此，海氏给予一种意义上的提升：把感受状态(感觉)的意义阐释导向“存在论”之本：“感受意味着我们发现我们与自身同在，因而也就同时与事物同在，与我们所不是的存在着同在。……感觉作为某人自己所是的感受，恰恰就是我们肉体存在的方式。……我们并不拥有身体；相反，我们因身体而‘是’(也就是存在)。感觉，作为感受某人自身之所是，属于这一存在的本质。”^[10]他将情绪体验、感受状态(感觉)作为生存论的基本范畴——人对存在的意识来自不可言说的情绪、感觉，恰恰是在这种茫然无措、无所适从中“此在”才能意识到自己的存在。由此看来，尼采“艺术生理学”的基本话语概念——“生理”“肉体”“生命力”，以及“醉”“快感”“欲望”等获得了存在论美学的赋予：它们在同样的广度上指示着审美状态，而审美状态作为情绪体验、感受形态(感觉)就是存在者之存在的显现或敞亮。从尼采出发由海德格尔提升的“艺术生理学”的全部价值，在于对“存在”的追问和把握。

简言之，感官性的身体实质上是生命存在的根据和最后的凭籍，存在主义者不仅以感性主义或身体崇拜占据哲学的本体，而且力图将艺术审美的原则贯彻到生活实践中去。

再看新感觉派小说。在施蛰存的《鸠摩罗什》中，一代高僧鸠摩罗什被放置在“欲”与“道”中徘徊、煎熬，而人的生命力的本能欲望终究超越了宗教对人性的克制和压抑。施氏笔下屡屡出现古代的高僧、名将、英雄、美人，实际上是以其作为“历史”的载体，曲折地传达现代都市人的心理体验和人生体味。他从幻象般感觉中呈现现代都市人灵魂的喧哗和躁动，所传达的无非是对“造在地狱上面的天堂”(《上海的狐步舞》)的无法释怀的心理欲求。刘呐鸥的《两个时间的不感症者》写两个希求性爱满足的男女失去了对“时间”的感觉，表现了欲望沉沦中人的自我的失却。显然，感觉化叙事让以往理性主宰的人在欲望的撞击下，变得破碎和模糊，如尼采，将身体、力量、欲望和激情等要素置于生命存在论图式上。

总之，新感觉派之“新”就在于它将存在主义的“艺术生理学”发挥到 30 年代中国文学的极致。“中国新感觉派尤其突出地描写了人的身体、运动和各种感官与人造的大都市之间隐秘的、内在的关系，勘破了人与人造的都市之间的相似性和整体性，由语言构成的这种‘新现实’本身即包含着他们对于都市本质的深刻知觉。”在新感觉派作家笔下，“存在”是“感觉”的——由感性直觉去体悟(真)，如此体悟到的存在是永远生成变化着的自然，一种由欲望和本能构成的自然。中

国古代所谓“越名教而任自然”是它的基本教义，撒旦主义和酒神精神是它的典型面相，感性生命(感觉)的极乐是它的最高(审美)追求。进而言之，新感觉派的感觉主义当然是作家身份的现代性转换所致，“作为完全由现代都市文明培养起来的新型文人，从知识分子自誉为举托‘经国之大业’的神圣心理向社会雇佣者的职业化世俗心理转变，成为现代新市民精神表达者的必然性。”^[12]更应该看到，新感觉派创作是对现代性进程中一种生存信念的危机表达，它的内部充满了世俗化与反世俗化、都市文明与乡土文明或现代性与反现代性的矛盾，也交织着深刻的启示与疑难。

三、现代非理性主义审美表达的典范

毋庸赘言，新感觉派之“新”相对的是“旧”。置换一下视角可以这么说，新感觉派之“新”在某种程度上与五四时期的非理性主义文学——“新浪漫主义”之“新”有异曲同工之妙。

学界公认新感觉派小说是中国最典型的现代派小说，它的出现说明现代主义文学在中国的引入并发展至鼎盛。而在本文的阐释语境中，所谓的“现代派”“现代主义”其实完全可以与五四时期的“新浪漫主义”之“新”，以及“新感觉派”之“新”进行话语互换。“‘新浪漫主义’概念是一个特定历史的产物，是对现代主义萌芽状态的文学思潮初步的、感性的认识的结果，在西方‘新浪漫主义’所概括的文学思潮现在基本上被纳入了‘广义的现代主义思潮’中。建国后，茅盾曾就此做过说明‘新浪漫主义这个术语，20年代后不见再有人用了，……现在我们总称为现代派的半打多的主义，就是这个东西。’当代学者乐黛云先生把它与现代主义概念相等同。……袁可嘉先生也认为‘五四时期所称的新浪漫主义，其实即是我们今天所称的广义的现代主义，包括唯美主义、印象主义、象征主义’。”^[13]

事实上，在五四新文学中，“新浪漫主义”的提法出自于厨川白村的《近代文学十讲》。厨川白村先是着眼于近代西方历史文化的变迁，并结合19世纪中叶至20世纪初西方文艺思潮的发展，据此对“新浪漫主义”出现的缘由，及其性质和特点作出独到而得当的阐述。他有关“新浪漫主义”的表述，得到五四时期不少作家的认可，并一度成为当时的文坛描述、归纳新文学思潮的特定概念。“1919至1922年间，茅盾、田汉都是把新浪漫主义作为一种新文学发展方向加以提倡。”^[14]茅盾等人提倡的“新浪漫主义”是一种典型的非理性主义的文学立场、创作姿态和审美观照方式。“所谓新罗曼主义，便是想要从眼睛看得到的物质世界，去窥破眼睛看不到的灵的世界，由感觉所能接触的世界，去探知超感觉的世界的一种努力。”^[15]准确地说，“新浪漫主义”主要受现代西方非理性主义哲学、美学的影响，诚如上述的叔本华、尼采等人的哲学、美学思想，从中反映的是人的情绪、感觉对理性的判断与解构，蕴含了世纪初知识分子对社会、对个性自我、对存在命运的体验和感受，更是中国现代作家把握和认识世界方式的深刻改变。

在“新浪漫主义”的提倡者那里,其内容囊括印象主义、象征主义、表现主义、唯美主义、未来主义、新理想主义乃至颓废主义。详言之,“新浪漫主义文学”的社会文化心理基础是现代人的生存苦闷,是对感性冲动下个体生命的认同,从而体现出以艺术直觉和审美体验为创作驱动力的非理性主义文学精神。“现代性语境中的存在主义选择便成为新浪漫主义文学的一个新的‘问题意识’生成点:一种真正具有‘现代主义’特质的文学现象。乃至可以说,在五四文学中,没有存在主义,现代主义显得很不合理;没有现代主义,新浪漫主义同样令人不解。”^[16]

严格地说,五四时期提倡“新浪漫主义”理论的人不少,而真正以创作实践了“新浪漫主义”的作家却寥若晨星,仅仅就是鲁迅和田汉等人。或者说,由于五四文学启蒙主义理性的过于强大,以“新浪漫主义”为标志的非理性主义或存在主义文学创作并没有彰显出自觉而强势的群体创作样态,用鲁迅的话说是一种“荷戟独彷徨”式写作。惟其如此,“新感觉派”才可以称得上是具有明显的文学流派性质的创作形态——以自觉的“类”的或群体的方式真正完成了“新浪漫主义”文学的创作使命。

在新感觉派小说中,存在即感觉。这种等同于创作本体性的感觉是链接生命与现实的通道,新感觉派作家试图凸显“现代人在现代生活中所感受到的现代的情绪……”。所谓现代生活,这里面包含各式各样独特的形态:汇集着大船舶的港湾,轰响着噪音的工场,深入地下的矿坑,奏着 Jazz 乐的舞场,摩天楼的百货店,飞机的空中战,广大的竞马场……甚至连自然景物也和前代的不同了。这种生活所给予我们的是人的感情,难道会与上代诗人们从他们的生活中所得到的感情相同的吗?”^[17]施蛰存在这里所说的“现代生活”是高度发展的科技文明和机械化生存的都市现实生活,“现代情绪”或“现代性焦虑”则是这种都市社会的生存状态与存在方式的心理感受。为表现这种“现代情绪”新感觉派作家将日本的新感觉主义、以及五四新文学运动中的“新浪漫主义”融为一炉,熔铸出一种感觉化的叙事模式。“现代都会要用现代情绪来感受,都市男女的故事也不单单是个过程,而在于对都市中人的生存处境的一种体验。”^[18]

正是在感觉化叙事中,作家们极力否认已有的现实主义理性精神具有的把握世界的能力,肯定现实存在本身具有非理性和非逻辑的性质——现代都市人的心理复杂不可捉摸无法认识,只有凭感觉去体验把握,由此把现实世界视为一个无序、偶然、不可理喻甚至荒诞的所在。比如刘呐鸥,“他‘感觉’的都市,是五光十色的,有时混沌不清、黑暗莫测的,是充满活力、生命四射的,也是冷漠、孤独,像月球一般荒凉无边的,这更接近于现代物质文明下的都市本体。”^[19]穆时英更擅长于用“感觉”的东西将现实隐去,进而展示一个主观时间和客观时间相混合的、主客观事物的空间失去界限的世界;在感觉化叙事中大量的超自然因素——奇迹、幻觉、梦境乃至极度夸张的淆乱视听的声色光影被引入小说文本中,时序关系常被打乱,叙述富于跳跃性,场面带有象征色彩,所有这些意在展现出“天堂”混同“地狱”的都市化景观。如同尼采《查拉图斯特拉如是说》所云,现

代人已沦为“碎片和断残的肢体和可怕的偶然品”“我的全部心力，全部创作和追求，就是把残片、谜团和可怕的偶然性诗意地编织起来，集为一体。”^[20] 这何尝不是新感觉派小说通过“感觉”编织的“现代生活”，表达的“现代情绪”。

30年代以“上海”为标识的现代都市生活所携带着的种种躁动不安、疯狂沉迷、变幻莫测的生存体验，诱使新感觉派作家以一种“我感觉故我在”的创作思维在灵魂困境的方式中检视生存的可能性和存在的意义。它同时也导致了“现实”和“艺术”的一个有趣逆转：现实变成了艺术。皆因，传统艺术凭借理性方式去膜拜价值，而新感觉派的创作是通过非理性途径来展示价值——“现实”得以在“感觉”中获得了价值的展示。

四、“非中国”和“非现实”的“新”文学创作

众所周知，日本新感觉派是中国新感觉派的重要的影响之源，倘若对中国新感觉派与日本新感觉派进行对比便可发现，前者的感觉化方式趋于西方化质素——杜衡所谓的“非中国”和“非现实”^[21]的陈述，后者在某种程度上则更偏向民族化传统。

如前所述，中国的新感觉派作家凭借现代都市人躁动不安、疯狂沉迷、变幻莫测的生存体验，来表现人的孤独与忧郁，以及人在无所适从中对存在荒谬的体验，从中导致出一种否定性的情绪宣泄——本雅明所说的强烈的“惊颤”效果，或刘呐鸥感受到的“战栗和肉的沉醉”，^[22]其中既有波特莱尔式绝望也有魏尔伦式颓废。

中国新感觉派小说中最能体现出“新感觉”形象的是都市女性或摩登女郎。诸如此类的摩登女郎大多以现代都市尤物的形象出场，新感觉派作家通过借此把现代都市人对两性情感欲求而不得的尴尬困境，转换为充满着感觉化的都市物欲景观，而都市女性或摩登女郎则是这道“都市风景线”的象征符号。穆时英的《白金的女体塑像》描述一个中年男性医师在一次给病人的诊治过程中，遇到了一位早期女肺病患者，其病相诸如微喘、盗汗、贫血、脸上红晕等肺病症状，它不但是身体败坏的象征，而且有着特别的寓指。因为，肺病的隐喻在林纾的译作《巴黎茶花女遗事》中女主角身上早就存在，可见，这一隐喻带有了西方文化经验。也因此，类似的疾病隐喻不再拘于鲁迅笔下华小栓那样的“东亚病夫”，而是对波德莱尔“恶之花”观念的默认。质言之，疾病的西方经验或西方化感觉在新感觉派那里作为隐喻进行书写。刘呐鸥笔下的都市女性虽然“摩登”形态各不相同，但都带着异国的浪漫情调，都是完全被物质化的东方女性：一方面她们被塑造成“西方美人”，成为都市男性主体欲望的客体；另一方面她们又能自觉地把自已的客体地位或身份更变成主体，甚至掌握着主动权，将男主人公玩弄于股掌之间。质言之，在诸如此类的都市女性或摩登女郎身上，集中表现了西方经验和西方文化的影响，

即便是与刘呐鸥、穆时英具有创作差异的施蛰存，也体现出明显的西方化特

征。在《石秀之恋》中作者借用精神分析法描述在潘巧云诱惑下石秀不可遏制的情欲冲动,凸显纵欲和禁欲、性爱和死亡、美丽和邪恶、诱惑与恐惧等构成的反讽性张力,作品最后浓墨重彩地描写石秀以“唯美”的眼光窥视潘巧云这朵“恶之花”——从暴力中看出美艳,由血腥中读出奇丽,并借此达到情节高潮。完全可以说,作者在小说中对于暴力与血腥的欣赏和品味,不但带有莎乐美式颓废色彩,更使整个作品显现出西方现代性艺术景观。

中国的新感觉派“它积极地吸收、大胆地借鉴西方现代主义的主观性、内向性、感觉化、抽象化等特征,来表现三十年代中国在资本主义文明冲击下的精神危机和人性异化。”^[23]在此,异域情调的虚妄美感与都市文明话语中的世界主义具有逻辑上的同谋结构——二者的融合营构了一种西方化质素。

日本的新感觉派形成于20世纪20年代初。1924年10月川端康成、横光利一、中川与一、片冈铁兵、今东光等14人创刊了《文艺时代》,次月千叶龟雄为其命名为新感觉派。而川端康成同时也是新感觉派文学运动的理论家,他的《新进作家的新倾向解说》堪称新感觉派的创作宣言。包括川端康成在内的日本新感觉派认为,“一战”后由于科学技术和物质文明的高度发展,现代人感到眼前的世界比以往更难以辨认,人们需要更多的以视觉、听觉来认识世界和表现世界。故而,文学创作不再讲究直接而明朗的感觉方式,而是注重间接而难以确定的感受;作家要重视感官因素和身体经验,强化印象和觉悟,用直观去展示生命的本相和人生的底蕴。作为以现代主义姿态而面世的文学流派,日本新感觉派自觉或不自觉地将浸润了传统艺术精髓的笔墨与新的感觉化叙事完美融合,呈现出细腻、感伤的艺术格调。对此,川端康成的小说最具典范性:“在‘新感觉派’作家中,只有川端康成实现了所谓‘完成的美’”。^[24]诺贝尔文学奖评选委员会在授奖辞中强调:“在川端先生的叙事技巧里,可以发现一种具有纤细韵味的诗意。”川端康成则这样表述:“如果产生划时代的新艺术,那必定是某种程度上以独特感觉为先导的作品。”^[25]其中所说的“纤细韵味的诗意”和“独特感觉”,实际上是对川端康成将“新感觉”与日本传统艺术中的“幽玄美”和“物哀美”熔铸一体的注解。

的确,川端康成对于文学有其独特的理解和把握,他敏锐地意识到日语的诗性基因——日语是注重表现微妙感觉的语言。他在《新进作家的新倾向解说》一文中说道,他将感觉置于表现或文体之上,在作品中注重用感觉去触摸生命、谛视存在、顿悟人生。他的创作成功地践行了他在《我在美丽的日本》(诺贝尔文学奖获奖致辞)中表达的艺术理念,一方面传承了以“幽玄”为核心元素的所谓“余情美”传统,注重以感觉去表达、去把握美,认定美在某种意义上便是感觉的完美性;另一方面他又主张:“平安朝的‘物哀’成为日本美的源流。”^[26]他曾用“雪月花时最怀友”高度概括日本传统文学注重“物哀”“风雅”的美质。《雪国》是川端康成最具代表性的作品,其双线式的情节结构述说了已有妻室的岛村一年一度到雪国与艺妓驹子幽聚。其中自然有男女之间的性爱关系,但川端康成并不像

中国新感觉派作家那样,注重性爱关系在文本中至关重要的构成性意义,而是表现基于性爱关系之上的特殊感觉与情愫;尤其是,作品描绘了岛村深深体悟到的“生存本身就是一种徒劳”的缺憾美,这样的体悟其实出于川端康成本人对生命意义的参悟,亦与“物哀”和“幽玄”等日本传统美学内质契合:言情却又蕴愁,恰如其分地传递出东方人的审美情趣。实际上,所谓“幽玄美”虽然也涉及到幽艳、神秘和余情三个要素,但其重心则是余情。惟其如此,方能强调气韵自然生成,寻求空寂的内省,保持超脱的心灵境界。这样的“余情”业已被心灵净化,包蕴着一种内在庄严的气韵,内含微妙的悲哀和寂寞。当《雪国》不可抑制地表露出“生存本身就是一种徒劳”的有关存在的忧虑时,“幽玄”便与“物哀”的美学传统相契无间了。

毋庸讳言,新感觉派小说在“新”的姿态和形象中也显露出明显的创作局限:一种内在超越性和外在虚无性的冲突场。尤其是,当它以极端的方式发展其感性主义审美时,自身也有成为另一种艺术专制的危险。何况,一旦消费主义文化和技术文明失去了应有的理性和神性的限制,一个纯然的跟着感觉走的、诗意的创造匮乏的时代就离人类不远了。

注释:

[1]黄献文:《新感觉派的都市性定位》,《中国文学研究》1998年第4期。

[2]刘小枫:《诗化哲学——德国浪漫美学传统》,山东文艺出版社,1987年,第51页。

[3][11]李今:《海派小说与现代都市文化》,安徽教育出版社,2000年,第215、208—209、214—215、338页。

[4][6][7]周国平编译:《悲剧的诞生:尼采美学文选》,北京三联书店,1986年,第9、323、357页。

[5][德]尼采:《道德的谱系》,周红译,北京三联书店,1992年,第83页。

[8][9][10]Martin Heidegger: *Nietzsche, Volume 1: The will to power as art*. Translated by DAVID FARRELL KRELL. Routledge & Kegan Paul Ltd. London 1981. pp.91, 115, 100. 以上引文均参考了秦伟、余虹的中译本《海德格尔论尼采——作为艺术的强力意志》进行了调整。

[12]李今:《文学研究中的感受:从“感”开始》,《中国文学研究》2005年第3期。

[13][14][15]肖同庆:《世纪末思潮与中国现代文学》,安徽教育出版社,2000年,第32、32、31—32页。

[16]刘平:《戏剧魂——田汉评传》,中央文献出版社,1998年,第73页。

[17]杨经建:《新浪漫主义:“五四文学”与“存在主义”的关系性建构》,《湖南师范大学社会科学学报》2010年第1期。

[18]施蛰存:《又关于本刊中的诗》,《现代》1933年11月第4卷第1期。

[19]吴福辉:《都市洪流中的海派小说》,湖南教育出版社,1995年,第75—76、65页。

[20][德]尼采:《查拉图斯特拉如是说》,孙周兴译,上海人民出版社,2010年,第179页。

[21]杜衡:《关于穆时英的创作》,《现代出版界》总第9期(1933年2月)。

[22]孔另境编:《现代作家书简》,花城出版社,1982年,第55页。

[23]朱寿桐等:《中国现代主义文学史》上卷,江苏教育出版社,1998年,第309页。

[24]魏大海:《东方文学简史》(日本部分),海南出版社,1993年,第126页。

[25][日]川端康成:《诡辩:答诸家问》,高慧勤编译,《川端康成十卷集》第10卷,河北教育出版社,2002年,第240页。

[26]叶渭渠等:《物哀与幽闲——日本人的美意识》,广西师范大学出版社,2002年,第87页。