

论林语堂浪漫美学思想

俞兆平

摘要 林语堂隶属于广义的浪漫主义美学体系,他接受克罗齐和斯平加恩的表现主义美学,批评白璧德的新人文主义的“标准说”,在 20 世纪 30 年代中国文坛上与梁实秋为代表的古典主义思潮相互抗衡、对立。他在美学上沟通浪漫主义、表现主义和中国古典文论中个性、性灵的内在学理关联,理出中国古代浪漫文学思潮的脉络;他选择中立的文学性质与功用的定位;他在科技理性与人文精神对立的世界性的语境中,深刻批判“唯物机械论”,大力弘扬自由意志。

关键词 林语堂 浪漫美学思想 表现主义 古典主义 自由意志

林语堂在《说浪漫》一文中写道:“古典主义及浪漫主义乃人性之正反两面,为自然现象,不限之于任何民族。”^①此说虽缘自他所竭力抵制的白璧德的新人文主义理论,但也透露出林语堂对浪漫主义的宏观性的理解,即把我们通常所论的文学浪漫主义扩展至“人性”的范畴,为其正反极限之一端,其概念与内涵远超出文学的范畴,属于一种广义的浪漫主义。尽管如此,林语堂却并未随意使用这一概念,而是相对节制,注意到概念范畴限度的准确,如他在该文中提及道家:“道家思想遂成为中国之浪漫思想”,明代“屠隆之浪漫思想最明”等,均删去“主义”,而称之为“浪漫思想”。故本文论题循此思维逻辑而设定。

关于林语堂浪漫美学思想的研究,学界似乎缺少关注,也深入不够。究其原因,大致有两点,一是偏于现象,弱于学理,林语堂擅长小品文写作,倡导幽默,推崇性灵,这些外显的事象过于强烈,加上他又常把理论化解在小品式的叙述中,易使人忽略,从而产生学理性研究之不足;二是美学思想溯源未能深化,特别是对林语堂所接受的克罗齐、斯平加恩等的美学、文学理论的影响,缺乏具体的比较、对照与论析。

笔者认为,林语堂的浪漫美学思想拟可列为此一时期四种形态的浪漫主义之一:一是以鲁迅为代表的尼采的哲学浪漫主义,它偏于从强力意志的角度激发抗争精神;二是以沈从文为代表的卢梭的美学浪漫主义,它偏于从美的哲学角度对人的族类性异化的抗衡;三是以 1930 年之后以郭沫若为代表的高尔基的政治学浪漫主义,它偏于从政治角度对阶级功利价值的追求;四是以林语堂为代表的克罗齐的心理学浪漫主义,它偏于从心理角度对表现性创作本质的推崇。若从这一视角出发,林语堂浪漫美学思想在中国现代文论史上有着不可或缺之席位。

(一) 论争中确立浪漫美学立场

1919 年,林语堂赴美国留学。由于读的是比较文学专业,所以他到哈佛大学后,即置身于 20 世纪头 20 年美国文学理论界新旧两派剧烈争论的语境中,这在他所写的《新的文评·序言》和《林语堂自传》“哈佛大学”一章中均有述及。

当时,旧派以白璧德为代表,他坚持古典主义的立场,“以新人文主义倡于哈佛,其说远承古希腊苏

^① 《林语堂批评文集》,珠海出版社 1998 年版,第 114 页。

格拉底、柏拉图、亚里士多德之精义微言，近接文艺复兴诸贤及英国约翰生、阿诺德等之遗绪”^①。他批判了以培根为代表的征服自然的物质功利主义和以卢梭为代表的放纵情感的浪漫主义。在文艺上，他推崇常态的健康的人性，强调理智对情感的节制，规律对自由的制约，并向中西方传统文化寻求恒定的艺术标准。

新派以斯平加恩为代表，他承接克罗齐表现主义美学，主张“艺术只是在某时某地某作家具某种艺术宗旨的一种心境的表现——不但文章如此，图画，雕刻，音乐，甚至于一句谈话，一回接吻，一声‘呸！’，一瞬转眼，一弯锁眉，都是一种表现”^②。即艺术是直觉，艺术是表现，艺术产生于内心直觉到一个情感饱和的意象，它不一定非要媒介传达不可，因此，生活中的一些直觉性的表现也可以是艺术。由此，表现主义美学强调就文论文，拒绝任何外来的标准、纪律，如体裁、文体、伦理道德、政治功利、种族、时代、环境等价值判断的介入；它重视作家、艺术家的瞬间直觉，刹那心境的流露，即创作是一种独特的有个性的表现。也就是说，克罗齐、斯平加恩的表现主义在美的基本立场上，在心理美学、在艺术创造与传达上，与西方当时盛行的浪漫主义是同调的，属于广义的浪漫主义范畴。

那么，在这场激烈的论争中，林语堂的美学倾向如何呢？林语堂在其自传中有明确的表述：“我不肯接受白璧德教授的标准说，有一次，我毅然决然为 Spingarnu 辩护，最后，对于一切批评都是‘表现’的缘故方面，我完全与意大利哲学家克罗齐的看法相吻合。所有别的解释都太浅薄。我也反对中国的文体观念。因为这会把好作品都打落在一连串文章句法严格的‘法规’之中，不论是‘传’，是‘颂’，或是‘记’，或者甚至于一个长篇小说。殊不知苏东坡写作时，他别无想法，只是随意写来，如行云流水，‘行于不得不行，止于不得不停。’他心里并没有什么固定的文体义法。”^③笔者认为，林语堂这段话完全把自己浪漫美学思想浅白却又精到地勾勒出来。循此，林语堂在文艺界域之所言、所行、所写、所论，均可得到相应的理解。

随着林语堂、吴宓、梁实秋等留美学生的回国，这场论争也延伸到中国现代文学理论界。20世纪20年代后期，梁实秋准备把吴宓等所译白璧德的论

文辑为《白璧德与人文主义》，在新月书店出版。闻知此事，林语堂就把年前所翻译斯平加恩的《新的文评》整理出来发表。他希望“中国读者，更容易看到双方派别立论的悬殊，及旨趣之迥别了；虽然所译的不一定是互相诘辩的几篇文字，但是两位作家总算工力悉敌，旗鼓相当了”^④。

这一场如林语堂所说的“工力悉敌，旗鼓相当”的浪漫与古典的论争，主要是在他与梁实秋之间展开。由于历史的原因，中国现代文学研究界对此基本采取了漠视或回避的态度。其原因在于：一则，我们的现代文学史否定了古典主义文艺思潮在中国的存在，人为地删除了这一历史事实；二则，把浪漫主义思潮单一化，只承认以创造社郭沫若为代表的政治学浪漫主义一脉，而把鲁迅的哲学浪漫主义、沈从文的美学浪漫主义、林语堂的心理浪漫主义等统统排除掉；三则，我们仅注目于鲁迅与梁实秋的矛盾，而忽略了梁实秋与林语堂的矛盾，这对于中国现代文学史的构成是一种偏误，鲁迅与梁实秋之间是阶级性与人类共性的偏于政治性之争，而林语堂与梁实秋之间则是浪漫与古典的偏于学术性之争。

林语堂在当时之所以有着比他人更为明确的浪漫美学立场，得益于他对克罗齐和斯平加恩美学思想的深入钻研与心领神会，这表现在他所翻译的克罗齐《美学：表现的科学》的24段章节和斯平加恩《新的文评》一文之中。克罗齐坚执于其表现主义的立场，主张艺术是表现，而“表现是自由的神感”，由此出发，他认为文学艺术的分类，如古典的与浪漫的等等界说，都是无意义的，空洞无物的，“在美学上及美学批评上的学术价值是等于零”^⑤。克罗齐无视浪漫与古典之别，从中透露出他对古典主义的蔑视，但他对浪漫主义还是从内心深处予以褒扬的，这于当时古典主义的一统话语霸权不啻为一拳重击，极大地扫灭了古典主义的威严。作为翻译者的林语堂不能不受到这一精神气势的感染。而斯平加恩则比

① 郭斌龢：《梅光迪先生传略》，载《胡适来往书信选》下册，中华书局1980年版，第146页。

② 《林语堂批评文集》，第21页。

③ 《林语堂自传》，陕西师范大学出版社2005年版，第97页。

④ 《林语堂批评文集》，第22页。

⑤ 《林语堂名著全集》第27卷，东北师范大学出版社1994年版，第226、232页。

较详细地论析了“浪漫”替代“古典”的文学历史的进程。他写道,规律是原始人的“禁忌”的遗迹。而后希腊、罗马的修辞学家,根据自己的文学经验推出一些结论,化为定则,如戏剧的“三一律”等,至16、17世纪的古典主义理论家把这些编成系统,箝制了文艺创作。但反对这种规律从未停止过,如各个时代的天才诗人触犯了规律却又不失文章之美。直到18世纪浪漫主义运动兴起,才把这些规律逐出批评界外。而现代文艺界由科学、历史借用来的技术与惯例,实质上也只是古代规律的变相。“在批评明白承认每个艺术作品是一种精神的创造,只受自身的纪律束缚之时,这些惯例技术也要随着古代纪律而一同消灭”^①。斯平加恩预测了古典主义的消亡前景。作为一个翻译家,选择什么样的书籍来译,就已经包含了他的审美与价值判断的倾向;而在翻译中,在字斟句酌地做到“信达雅”的过程中,翻译家往往会被所译对象潜移默化,即被“同化”了。林语堂便是这样,他在论争与翻译的选择中逐步确立了自身的浪漫美学立场。

(二) 浪漫与古典之别

林语堂与梁实秋同出于一个师门,彼此知根知底,在论争中,一出手便点到对方穴道。所以,在中国现代文学思潮史研究中,若不懂得梁实秋,就不容易懂得林语堂;同样,若不懂得林语堂,也就不容易懂得梁实秋,只有通过二者的对立比较,才能理解他们所各自执守的理论要义。

梁实秋写道:“自从浪漫派的学说在近代得势以来,有两大思想横亘在一般人的心里:一个是‘天才的独创’,一个是‘想像的自由’。在西洋文学里,晚近的潮流差不多都是向着这两个方向走。所谓‘天才’是对着‘常识’而言;所谓‘独创’是对着‘模仿’而言;所谓‘想像’,是对着‘理性’而言;所谓‘自由’,是对着‘规律’而言。总结起来说,全部的浪漫运动是一个抗议,对新古典派的主张的一个抗议。这一个抗议是感情的,不是理性的,是破坏的,不是建设的。换言之,浪漫运动即是推翻新古典的标准运动。”他这里讲得很清楚了,对于执守着常识、模仿、理性、规律的古典主义而言,浪漫主义所追求的则是天才、独创、想像、自由的美学原则。由于后者的美学趋势严重地威胁到前者的根基,所以梁实秋予以严厉的反击:浪漫主义“结果是过度的,且是有害的。由过

度的严酷的规律,一变而为过度的放纵的混乱。这叫做过犹不及,同是不合于伦理的态度”。在另一处,梁实秋的批评则更为苛刻:“统观西洋文学批评史,实在就是健康的学说与病态的学说互相争雄的纪录。古典主义是健康的学说,新古典主义便是健康衰退的征候,浪漫主义便是病态的勃发。”^②即只有古典主义的理性节制与平衡才是健康的,而浪漫主义那种偏颇、畸形的情感发泄则是病态的。

林语堂也壁垒分明地扎下阵脚:“文学解放论者,必与文章纪律论者冲突,中外皆然。后者在中文称为笔法、句法、段法,在西洋称为文章纪律。这就是现代美国哈佛大学白璧德教授的‘人文主义’与其反对者争论之焦点。白璧德教授的遗毒已由哈佛生徒而输入中国。纪律主义,就是反对自我主义,两者冰炭不相容。”^③这是林语堂写于1933年《论文》中的一段话,而1928年梁实秋已出版《文学的纪律》一书,全面系统地宣扬理性、纪律、规则、健康的古典主义美学原则。显然,林语堂这里批判矛头所向的“纪律论者”,即指老气横秋的梁实秋;而他自己则是生气勃发的“解放论者”了。针对梁实秋的古典主义美学条规,林语堂从浪漫美学立场一一加以批驳。

其一,关于文学的纪律与规则。林语堂认为,讲究文学的规律,或追求文学的自由,这二者对立的现象是普遍的,不能强求一格。他写道:“主张格律剪裁,典型义法,与主张任情率性,打破桎梏的理论,不限古今中外都有。”在中国,讲究古典律规的,有如归有光、方苞、姚鼐、曾国藩、林纾等;而讲求废除规则,依情性自由而作的,有如王充、刘勰、袁枚、章学诚等。林语堂认为,后者“我们可以叫他们做浪漫派或准浪漫派的文评家”^④。浪漫派认为,诗文的章节法度是自然天成的,人可不学而成;反之,古典派则认为,人之啼笑歌哭的收纵抑扬,应有定度、定数。如此,人之至性至情必被遏制。林语堂举一西方寓言来说明之,蜈蚣百足行路,遇螳螂问其行路法则,到底何足先走,何足为后?蜈蚣一琢磨,反而连路都走不来了。梁实秋关于文学的纪律即如寻求蜈蚣的行

^① 《林语堂名著全集》第27卷,第208~209页。

^② 《梁实秋批评文集》,珠海出版社1998年版,第95~96、97、124页。

^③ 《林语堂批评文集》,第44~45页。

^④ 《林语堂批评文集》,第23页。

路法则一样呆滞。文学的创作是作家、诗人文思的天然涌现所成,正如林语堂所赞赏的苏东坡写作,只是随意写来,如行云流水,“行于不得不行,止于不得”^①,一派纯任自然、生机流动的美的自由表现。

其二,关于理性对情感的节制。林语堂认为这是一种带有偏执性的苛求。他以古典主义者所崇奉的孔子言行来进行批驳,孔子并非僵滞的、冬烘的偶像,而且也是一位极富有感情的长者:“孔子闻人歌而乐则和之”,“哭而恸,酒无量,与点也,三月不知肉味,皆孔子富于情感之证。至若见一不相知者之丧,泪珠无故滴下(恶其泪之无从),直是浪漫派若卢骚者之行径”。那么,在中国为何会形成强化理性、压抑情感的道学传统呢?林语堂认为,问题出在儒家传人身上:“腐儒误解中和,乃专在‘节’字、‘防’字用工,由是孔子自然的人生观,一变而为阴森迫人之礼制,再变而为矫情虚伪之道学,而人生乐趣全失矣。”^②也就是说,儒家的社会伦理准则在于“中和”,要求人之行为举止“中节”,但儒家传人,尤其是汉代及宋、明两代的腐儒、道学家,误读、误解了此中真意,片面地强化了“节”,即以森严的礼制规范人生,以偏执的理性束缚了自然、真诚的感情。古典派的矫情虚伪、墨守成规,战战兢兢地不敢越雷池一步,亦源自于此。

其三,关于“通性”对“个性”的吞没。林语堂认为古典派颂扬人类的“通性”,“人性”,一味地追求典型、塑造典型,从而吞没个性的理论是不能成立的。他引梁实秋等的话语:“中国的白璧德信徒每袭白氏座中语,谓古文之所以足为典型,盖能攫住人类之通性,因攫住通性,故能万古常新;浪漫文学以个人为指归,趋于巧,趋于偏,支流蔓延,必至一发不可收拾。”^③即“通性”与个性的对立,为古典与浪漫的区别要点之一。是抽象出典型,还是表现出个性?这是作家在创作时所面临的两种美学原则的选择。坚持浪漫文学倾向的林语堂,自然强调文学的个性。“个性”是广义浪漫派中表现主义的核心,强调个性,即立足于美的相对论,否定共性及由共性演化而成的典型。林语堂对此中关联十分清楚:“表现派所以能打破一切桎梏,推翻一切典型,因为表现派认为文章(及一切美术作品)不能脱离个性,只是个性自然不可抑制的表现,个性既然不能强同,千古不易的抽象典型,也就无从成立了。”^④林语堂此说与克罗齐

有关,克罗齐认为:“艺术中却没有意象与典型;我们声明每个作品有它自己的典型,只能依其自身评判,这就是声明世上没有客观的美的典型。”^⑤他从美的相对论角度否定了绝对论的典型说。林语堂这一对古典主义典型说的质疑,也涉及我们今天所认可的文论体系,叙事类作品人物形象及环境的典型性论述,是否能成为绝对性的理论终结呢?

(三)表现主义与个性、性灵

在林语堂美学思想体系中,表现派与广义的浪漫派是相近的,而表现主义、个性、性灵又是脉理相通、融为一体的。1933年,他买到沈启无编的《近代散文钞》,内心惊喜异常,认为“发现了最丰富、最精彩的文学理论,最能见到文学创作的中心问题。又证之以西方表现派文评,真如异曲同工,不觉惊喜”^⑥。他发现了中国公安、竟陵派与西方表现派在美学精神上的联系,以及相类同的文学创作倾向。他认为,西方近代文学的特点在于反对古典律规,强化个人创造,从因袭相陈、僵化呆滞转到表现作家的个性,及个人独特的、自由的感悟,这就和中国公安、竟陵派排斥学古,基于个人性灵之上,“以意役法,不以法役意”的美学立场相应合。中西近代美学思潮不经意地应合、会通,使林语堂有种豁然开悟之感,其视野与胸襟均为之而扩展,所以浪漫派、表现主义、个性、性灵这些字眼,在林语堂的有关文章中常是糅合一起,互渗交融。

肯定广义的浪漫美学,林语堂在文学艺术流派的选择上,便推崇、高扬表现派:“‘表现’二字之所以能超过一切主观见解,而成为纯粹美学的理论,就是因为表现派能攫住文学创造的神秘,认为一种纯属美学上的程序,且就文论文,就作家论作家,以作者的境地命意及表现的成功为唯一美恶的标准。”^⑦他认为,表现派之所以值得标举,在于它的美学理论的纯粹性,即注重作家本性、个性的传达,注重创造中的神秘莫测心理因素,而与道德判断、文学传统,乃至社会功利等外部规律无关。显然,这是属于以创

① 《林语堂批评文集》,第114页。

② 《林语堂批评文集》,第45页。

③ 《林语堂批评文集》,第24页。

④ 《林语堂名著全集》第27卷,第245页。

⑤ 《林语堂批评文集》,第42页。

⑥ 《林语堂批评文集》,第24页。

作主体为中心的作者本体论,它来自克罗齐、斯平加恩的表现主义美学体系。克罗齐说:“表现是自由的神感。事实上艺术家于一天自觉有某种题材胚胎胸中,知其然而不知其所以然:他只感觉产期将至,却也不能做主。”^①他认为,作家的创作有如神赐之灵感,是无意识的,“不知其所以然”,其作品就像孕妇怀胎、分娩,完全是自然天成。这一过程,没有理性、逻辑的干预,也没有道德功利的欲求,只是纯粹的自由的表现。这也就是林语堂所说的“表现派能攫住文学创造的神秘”所在,与他摒弃律规、讲求感情的自由抒发的创作原则相一致。

林语堂所论的表现主义的核心要义为个性,因为克罗齐、斯平加恩都强调艺术是作家个人神秘灵感与独特心境的表现。林语堂进而认为,西方现代文论的个性与中国古代文论的性灵是相同的。他读周作人《近代文学之源流》,论及郑板桥、李笠翁、金圣叹诸人为中国现代散文之祖宗,大喜。他写道:“此数人作品之共通点,在于发挥性灵二字,与现代文学之注重个人之观感相同,其文字皆清新可喜,其思想皆超然独特,且类多主张不摹仿古人,所说是自己的话,所表的是自己的意。”^②即性灵、个性皆为表现主义的核心要义。他明确地指出:“在文学上主张发挥个性,向来称之为性灵,性灵即个性也。”^③

那么,性灵是什么呢?林语堂认为:“性灵就是自我”,“性灵之为物,惟我知之,生我之父母不知,同床之吾妻不知。然文学之生命寄托于此。”^④因此,性灵属于自我,是绝对个性化的,个性是绝对单一的。中国古代文学中的性灵派,始自明中叶,其时王阳明心学兴起,人的良知成造化之精灵,从而促成袁宏道对文学创造中“独抒性灵”的理论标举。其性灵,指个人的胸臆,人的个性,人的独立精神,人的独特的情思,它摆脱传统的束缚,自由自在、无拘无碍表现于文学。

那么,性灵又是从何而来呢?林语堂把它与西方文论中的灵感联系起来:“由精神可进而言神感(烟士波利钝),由神感可进而言性灵。”灵感是指人们在科学创造与文艺创作中,突然出现的、瞬息即逝的、非意识所能控制的爆发式、顿悟式的思维形式。林语堂对其解释得极为浅白:“故托为‘神感’之说,实则仍是精神饱满时之精神作用而已,并无两样。”但神感与性灵并非绝对相同:“神感乃一时之境地,

而性灵赖素时之培养。一人有一人之个性,以此个性 Personality 无拘无束自由自在表之文学,便叫性灵。若谓性灵玄奥,则心理学之所谓个性”。即灵感更多地表现为作家、诗人瞬间的顿悟,而性灵、个性,则来自个人长期的生存形态与文化修养等,“包括一人之体格、神经、理智、情感、学问、见解、经验、阅历、好恶、癖嗜,极其错综复杂”^⑤。可以看出,林语堂是在西方文论的基础上,从创作心理学的角度,对神感与性灵做出了具体的论析,既肯定其共同性,也看到了差异性,但总体上强调二者之间的统一。对于性灵在文学创作中的地位,林语堂给予极高的评价。

其一,性灵为文学之命脉。在林语堂心目中,真正的文学应是这样的:“自抒胸臆,发挥己见,有真喜,有真恶,有奇嗜,有奇忌,悉数出之,即使瑕瑜互见,亦所不顾,即使为世俗所笑,亦所不顾,即使触犯先哲,亦所不顾”。性灵派文学家“于写景写情写事,取其自己见到之景,自己心头之情,自己领会之事”,信笔直书,便是文学。而这类文学之成功,全在于它有着勃勃之生气,林语堂指出:“文章生气,全看性灵解放至何程度。倘能解放至此,落笔成趣,文章有何难做?佳意之来,拈笔录之纸上,不敲章句,不饰丽藻,自有其动人处。”^⑥他把文人的性灵,即创作的表现,抬至“文学之命脉”、“文学之生命实寄托于此”的高度,甚至到了“得之则生,不得则死”的程度。

其二,性灵主真,为“文德”之所在。性灵即个性,个性是不可替代的,性灵亦不可替代。林语堂认为个性、性灵是文学之“真”的关键:“文无新旧之分,惟有真伪之别。凡出于个人之真知灼见,亲感至诚,皆可传不朽。因为人类情感,有所同然,诚于己者,自能引动他人。”林语堂进而分析道,强调文学创作中的个性、性灵,即是强调文学的诚与真,亦是对“文德”的确立。林语堂说:“文德乃指文人必有的个性,故其第一义是诚,必不愧有我,不愧人之见我真面目,此种文章始有性灵有骨气。”^⑦作家的文德与否,

① 《林语堂名著全集》第27卷,第226页。

② 《林语堂批评文集》,第32页。

③ 《林语堂批评文集》,第185页。

④ 《林语堂批评文集》,第44页。

⑤ 《林语堂批评文集》,第184~185页。

⑥ 《林语堂批评文集》,第185、90页。

⑦ 《林语堂批评文集》,第37页。

首先在于他是否真诚。文中有个性,即文中有我,有做出价值判断的我,有瑕瑜并存之真我,而非掩饰粉黛、矫揉造作之假我。这样的文章,才能表现出文人那一独有的个性与性灵。他真诚地面对人生,对世界的善恶是非有着明晰的判断,他不阿谀奉承,不献媚求宠,保存着自我的性灵与骨气,这样的文人方可称之为有文德。从表现主义到个性,从个性到性灵,从性灵到真与诚,再以此呼唤“个人笔调”,直至文德的塑造,林语堂的文学个性论已自成体系。他所揭示的散文创作的新的路径,在一定程度上确是能使中国文学获得新的生命气息。

其三,以性灵为纲,理出中国浪漫文学思潮的脉络。林语堂在读了明清公安、竟陵派的文章后,发现了中国性灵派与西方近代浪漫文学相类同之处:“大凡此派主性灵,就是西方歌德以下近代文学普通立场;性灵派之排斥学古,正也如西方浪漫文学之反对新古典主义;性灵派以个人性灵为立场,也如一切近代文学之个人主义。”^①他由此受到启示,便以性灵为纲,理出了一条中国浪漫文学思潮的脉络。浪漫思潮的产生与古典思潮的压抑有关。林语堂指出,汉之儒学趋入陈腐,专在节制上花工夫,使儒学变为阴森迫人之礼制,再变为矫情虚伪之道学,由此激发了中国历史上第一次浪漫运动之魏晋思想出现,如阮籍等之猖狂放任,唾弃名教即是;至宋代,有二程、朱熹理学出现,随之有苏东坡、黄庭坚等对理学的戏谑,亦即浪漫思想的表现;到明代中期至末年,以王阳明为代表的心学体系的理学大盛,同样的有袁中郎、屠赤水、王思任,以至清代之李笠翁、袁子才等,崇拜自然真挚,反抗矫揉伪饰之浪漫文人出现^②。

在这个问题上,林语堂显然受到他所不喜欢的白璧德的影响。白璧德认为,庄子“追溯人类从自然向非自然的堕落过程,他所采取的方式非常完整地预示了卢梭后来在《论人类不平等的起源》及《论科学和艺术》中所采用的方式”。因此,“道家学者都是富有想像力的,而且都属于浪漫主义一线”^③。他的这一美学判断为林语堂所接受,在《说浪漫》一文中,林语堂也明确指出:“道家思想遂成为中国之浪漫思想,若放逸,若清高,若遁世,若欣赏自然,皆浪漫主义之特色。”^④这样,林语堂为中国文学史理出了一条浪漫文学思潮的脉络,使中国新文学在接受西方近代文学影响之外,还确立了自身古代文学、美学传

统一源头。

(四) 中立的文学性质与功用的定位

在当时的文坛论争中,林语堂还形成相对独特的文学性质的观念。关于文学艺术的本质,学界通常划分为两种,一是为艺术而艺术,一是为人生而艺术。对此,林语堂颇不以为然:“我却以为只有两种,一为为艺术而艺术,一为为饭碗而艺术。不管你存意为人生不为人生,艺术总跳不出人生的。文学凡是真的,都是反映人生,以人生为题材。要紧是成艺术不成艺术,成文学不成文学。”^⑤这里,他考察文艺的出发点是:凡是文艺都离不开人生,跳不出人生,文艺与人生血肉相连,融为一体。若要对文艺强加分辨,则只有为艺术而艺术的“真艺术”和为饭碗而艺术的“假艺术”了。也就是说,真艺术首先是把艺术本身作为目的,首先考虑的是能使艺术成为真正的艺术审美价值的展现;而假艺术首先是把“饭碗”,即谋生、生存(包括生理生存、社会生存、政治生存)等作为目的,把作家所面临的利害关系、功利选择作为创作的前提,而把文艺创作当作手段。

林语堂关于“真艺术”与“假艺术”之分,若予以溯源的话,还得回到克罗齐。林语堂所选译的克罗齐《美学:表现的科学》,在第一、三、十六节有三处涉及这一问题。克罗齐写道:“一切探讨艺术的目标或是作用都是无意义的,倘是将艺术当艺术论;因为立一目标,就含有选择意义,这又是陷了与那种主张艺术的内容,须经选择的学说相同的错误。”^⑥克罗齐主张,艺术独立于科学认知、现实功用与伦理道德。他认为,作家在创作中,若一开始选择,其意志就发生作用,即对事象有着肯定性与否定性的取舍,其中就包含了认知、功用或道德的价值判断,即有着预设理论的导引;而艺术创造是来自直觉表现,是“自由的神感”,它与意志选择、理论限定之间格格不入。因此,真正的艺术只能是“为艺术而艺术”的。从克罗齐到林语堂,其间的脉络应该还是清晰的。

① 《林语堂批评文集》,第42~43页。

② 参见《林语堂批评文集》,第114~115页。

③ 白璧德:《卢梭与浪漫主义》,河北教育出版社2003年版,第237~238页。

④ 《林语堂批评文集》,第114页。

⑤ 《林语堂批评文集》,第157页。

⑥ 《林语堂名著全集》第27卷,第226页。

但是, 20 世纪二三十年代的中国, 战乱纷生, 国势动荡, 这使林语堂不可能绝对地遵从克罗齐的纯粹美学原则。他突破了克罗齐直觉美学的纯粹性、虚幻性, 在定位文学的性质时糅合了现实的需求和职责——文学的使命在于“认识人生”。他指出:“政治之虚伪, 实发源于文学之虚伪, 这就是所谓‘载道派’之遗赐。原来文学之使命无他, 只叫人真切的认识人生而已。”^①林语堂认为, 文学革命并不仅在于文字、辞章, 如白话文之类的形式上变动, 更重要的是要突破“文以载道”的流毒, 打破那种言不由衷的、虚假的、欺骗的, 如鲁迅所说的“中国人向来因为不敢正视人生, 只好瞒和骗, 由此也生出瞒和骗的文艺”^②的迷障。他批评与现实相脱离的中国文学, 强调的是侧重于认知之真的文学。文学只有真实地反映生活事态, 真切地表现人生情怀, 才能使读者认识人生, 正视人生, 进而切切实实地改造社会。

林语堂给予文学性质的这一定位, 既不同于克罗齐, 也不同于 30 年代初的鲁迅, 呈现出一种中立的态势。鲁迅承认在五四时期, 散文小品的成功, 几乎在小说戏曲和诗歌之上, 但在 30 年代初, “在风沙扑面, 狼虎成群的时候, 谁还有这许多闲工夫, 来赏玩琥珀扇坠, 翡翠戒指呢。他们即使要悦目, 所要的也是耸立于风沙中的大建筑, 要坚固而伟大, 不必怎样精; 即使要满意, 所要的也是匕首和投枪, 要锋利而切实, 用不着什么雅。”^③的确, 九一八事变后的中国, 民族危亡, 国家蒙难, 在此之际, 不以文为匕首和投枪来奋起反抗, 而去寻求小物件的赏玩, 此路径是有点偏斜。此中区别的原因在于两人对文学的性质与功用的观念持不同的态度, 30 年代的鲁迅偏于文学的功用性, 而林语堂不忘却文学的审美维度, 从而形成他们之间的距离。

林语堂是这样地予以分辨:“文学不必革命, 亦不必不革命, 只求教我认识人生而已。”对于前者——“革命”, 他批评道:“吾人不幸, 一承理学道统之遗毒, 再中文学即宣传之遗毒, 说者必欲剥夺文学之闲情逸致, 使文学成为政治之附庸而后称快。”^④这里“革命”一词内涵是广义的, 继承理学道统, 标举文以载道, 使文学成为“经国之大业”的一种力量, 这是一种“革命”; 高举文学即宣传的旗帜, 服务于当前的政治斗争, 这也是一种“革命”。但二者都丧失了文学独立于政治的美学特质, 使文学沦为政治的附

庸、政治的工具, 从根本上看是消解了文学。正是对文学工具论的警惕, 正是对文学终极的审美意义的追寻, 林语堂才会判定如《浮生六记》一类作品是不朽之作。

不过, 文学也不是与革命绝对隔离, “不必不革命”。在林语堂心目中, 文学的价值在于“认识人生”, 引导人们对人生社会中道德的善恶、行为的是非, 做出必要的判断与选择, 而后才间接地导入实践, 为社会改造服务, 而非直接地投入实践性的战斗。这是林语堂对文学本质及其功用的理解, 这种文学观念有点像马尔库塞所说的那样, 艺术不能直接变革世界, 但它可以为变更那些可能变革这个世界的男人和女人的内驱力做出贡献。若从学科的终极点来观察, 林语堂对文学的本质定位与今天文学理论界的标准也相去不远。

林语堂之所以会给予文学的本质功用以“认识人生”这一中立态势的界定, 原因之一, 在于他在政治上采取了自由主义的立场。林语堂对中国革命持有独立的见解, 他在《五四运动以来的中国文学》中写道:“文学革命的后果之一, 是直接导向中国左倾情势。文学革命代表一种激进主义的情绪, 对过去的反叛。20 年代成长的一代, 思想极不平衡, 旧的根拔去了, 历史失去了连续性。年轻人不再读古书, 旧的东西被认为封建气息太重。这些青年对西方也没有真的了解, 没有深深的扎根, 因此陷入了一种宣传的陷阱。”^⑤可以看出, 他对五四新文学运动不是一味地赞同, 对于其间所隐藏的左的倾向是持一种警惕的、批判的态度, 这必然影响到他对文学的本质做出回避革命概念的界定。原因之二, 在于客观上为恶劣的政治文化环境所制约。林太乙曾回忆道, 林语堂说过:“我在文学上的成功和发展我自己的风格完全是国民党之赐。”^⑥那一时期, 国民党官方对思想文化领域采取严格控制, 对于文章中持不同政见者予以残酷迫害, 文人们人人自危, 不寒而栗, 自

① 《林语堂批评文集》, 第 175 页。

② 《鲁迅全集》第 1 卷, 人民文学出版社 2005 年版, 第 254 页。

③ 《鲁迅全集》第 4 集, 人民文学出版社 2005 年版, 第 591 页。

④ 《林语堂批评文集》, 第 263 页。

⑤ 《林语堂名著全集》第 29 卷, 东北师范大学出版社 1994 年版, 第 103 页。

⑥ 林太乙:《林语堂传》, 载《林语堂名著全集》第 29 卷, 第 82 页。

然不想去触及这一高压电网,以免招致牢狱之灾。恶劣的生存环境迫使林语堂在写作时,采取一种曲笔的传达方式,以暗示、含蓄的手法来表达自己的政见,他戏称此像马戏场上走钢绳一般。客观上,这促使林语堂发展了幽默、讽刺这种小品文体,成为中国这类文体的代表作家。而在这样的客观环境中,在这样的生存观念中,他又怎么可能把文学界定为政治革命斗争的工具呢?在美学观念上接受克罗齐艺术是直觉、艺术是表现的原理,但又不能忘怀于艺术与人生的关联,再加上政治上的自由主义立场,以及恶劣的政治文化环境的逼迫,这些主客观的因素都促使林语堂选择了文学的使命在于“认识人生”这种折中的文学本质功用论。

(五) 批判“唯物机械论”,弘扬自由意志

在西方浪漫主义的谱系中,以卢梭为代表的美学浪漫主义固执于对物质主义与科学主义的批判。至20世纪初,已发展为世界范围内关于科技理性与人文精神对峙问题的思考与论争,对物质主义持批判立场的代表人物为罗素与泰戈尔,并随之影响到中国思想文化界。这从鲁迅《文化偏至论》中反物质主义的“偏至”,从陈寅恪与吴宓关于“功利机械之事”与“精神之学问”之间的取舍问题的著名对话,从徐志摩论罗素、泰戈尔反机械主义、科学主义,从1923年中国思想界以丁文江和张君勱为代表的“科学与人生观”的大论战,直至林语堂批判“唯物机械论”,弘扬自由意志等,均可看出这一思想脉络。对这个问题的关注直至20世纪末仍在延续,美国哲学家史华慈在《卢梭在当代世界的回响》、《中国与当今千禧年主义》等文章中对此仍着重论及^①。

20世纪40年代,林语堂加入了对这一问题的思考。他在1943年出版的《啼笑皆非》与1959年出版的《从异教徒到基督徒》,对此都有着深入的论析,从中显示了浪漫主义的人文关怀及审美主义的倾向。在《啼笑皆非》的“中译本序言”中,林语堂介绍了该书的结构:“盖本书构法,似抽芭蕉,钱大昕‘养新之余意也。今日战事及国际政治,仅系外层而已;剥其外层,便见强权政治(卷一、卷二),再剥强权主义,便见物质主义(卷三),复剥第三层,便见科学定数论,自然主义悲观主义(卷四‘当代篇’、‘化物篇’),是为诊断之结论;最后三章(‘齐物’、‘穷理’、‘一揆’),乃言哲学人道之新建设,及世界和平之原

理。”^②从这一节序言中,显露出林语堂对科学与人文这一论题辨析的思维逻辑——“从果到因”:第二次世界大战——强权政治——物质主义——科学主义、自然主义,最后才是解决方案。这种“似抽芭蕉”、层层剥笋,即钻探式的逐层深入的逻辑演绎进程,揭示了作为现象、作为“果”的第二次世界大战,其产生的最深层的“动因”是科学主义。我们就按林语堂的思维逻辑,逆向地由“因”到“果”展开评述。

首先,造成20世纪动乱最根本的“因”是“唯科学主义”。林语堂指出:“在欧洲,改变了对人灵性的历史路线的,是由自然科学提供的唯物主义者的展望,因为自然科学坚定而光荣的进步,逐渐侵犯人文科学及对人生的一般看法。结果人文主义的适当发展,被在后一世纪——十九世纪——唯物主义的进步所截短。”^③作为对物质世界认知的自然科学的高速发展,使人类取得了征服自然的主动权,从而奠定了唯物主义基础,这是它的功绩。但由此导致了人们对自然科学的绝对崇拜,使它的功能从“物界”逐步扩展到对“心界”,即主张以科技理性、逻辑演绎来掌控心灵与意志。显然,这是科技理性对人类心灵的侵犯、僭越,也就是“唯物机械论”对自由意志、人文精神的压抑与排斥。林语堂还从学理上进一步指出,在人类哲学史上,笛卡儿首先明晰地确立了心物对立的二元论,但由于过于强调科学理性的认知作用,使人的注意由精神转到物质上去,而精神和超自然的,以及自由意志、道德价值等则被贬斥了。当人类的自由意志沦落、价值判断迷失之际,物质主义的欲念便疯狂地增长了。

其次,由唯科学主义引发了物质主义,使人类的生存陷于物化的困境。林语堂尖锐地批判道:“近代思想整个骨子里就是物质主义。”“科学的催命手抓住了西方,科学或客观的研究方法,已染化了人的思想,引进自然主义,定数论和物质主义。所以说,科学已毁灭了人道。自然主义[信仰竞争]已毁灭了行善与合作的信仰。物质主义已毁灭了玄通知远的见

^① 参见许纪霖、宋宏编《史华慈论中国》,新星出版社2006年版。

^② 《林语堂名著全集》第23卷,东北师范大学出版社1994年版,第2页。

^③ 《林语堂名著全集》第10卷,东北师范大学出版社1994年版,第210页。

识及超物境的认识信仰。定数论已毁灭了一切希望。”^①由此科学的纯客观认知的原则,使自然主义、定数论和物质主义大行其道。自然主义把自然界的优胜劣汰、物竞天择的法则用于人类社会,引起国家与国家之间、民族与民族之间的争斗;而物理世界的公式、定理被移用于人事,人变成事实与公例的现象,变成数学上可计算的物质定数的范型,这一“定数论”,造成宿命的悲观主义;至于物质主义由于披上科学的外衣,有了尊严,使强权政治可托庇于其门下。这种“唯物机械论”使整个人类社会变成争斗不息、弱肉强食,毫无人道、理想、温情的荒林。

最后,由物质主义的强盛莫立了强权政治,强权刺激贪欲与掠夺,引爆了世界大战。林语堂设问:“试问十九世纪的帝国主义怎样起来,白种人怎样征服全球,怎样会自信是优胜的民族呢?因为白种人有来福枪大炮,而亚洲人没有。简简单单如此而已。”^②而来福枪大炮的武器优势从何而来呢?来自科技的发达。由于西方的科学技术在那一时期走在世界的前列,它在创造物质财富的同时,也推进了军事工业的发展。西方帝国主义列强正是依靠这一武器的优势,建立了它的强权政治,开始了对落后国家的掠夺,而他们之间的抢劫与分赃不均,引发了第一次世界大战,使全球变成一个屠戮的大战场。

林语堂揭示了世界大战——强权政治——物质主义——唯科学主义之间的因果逻辑关系。林语堂这一论析,使世人在迷惘中得以醒悟:人类之所以走向自相残杀的歧途,根本原因就在于“唯物机械论”对“自由意志”的吞并,亦即自然律对道德律的替代,科技理性对人文精神的僭越。西方以卢梭为代表的美学的浪漫主义,其批判性的精神内质亦在于此:科学技术带来物质的丰裕、社会的进步与人类的生活享受,但也刺激了人的物欲与贪欲的恶性膨胀,从而引发了弱肉强食的掠夺与战争,最终将导致人文精神的沉沦与消亡,这是人类难以逃脱的困境,也是悲观主义哲学产生的源头。在此批判向度上,也可以看出林语堂的美学精神与西方浪漫主义思潮在内质上是融通一体的。

那么,如何破解这一困扰人类的难题呢?林语堂似乎又与现代新儒家的观点合流。他力求从中国传统文化中,发掘出具有精神生命力的结构与因素,提取其有价值意义的观念内涵,参与到新的世界文

化的创造中去,以期拯救这迷失前程的世界。他指出,在世界美学思想的范围内,最早提出“物质主义”问题的,是中国儒家的《礼记·乐记》“夫物之感人无穷,而人之好恶无节,则是物至而人化物也。人化物也者,灭天理,穷人欲者也。”林语堂在引录这段话后,即加上一注释:“按物至而人化物”,正是人为物欲所克,而成物质主义。‘人化物’即已失人道,故可译为‘dehumanized’,又是为物所化,故并不可译为‘materialistic’。所以‘物质主义’之形容词见于古籍者,当以‘人化物’一语为最早。”^③也就是说,近现代西方美学所津津乐道的“物化”问题或“物质主义”的概念问题,中国早在两千多年前的儒家典籍中就已论及。在物与人这一对立体中,人常被物所惑,为物所化,此一倾向发展到极致,即通常所说的“物欲横流”。人若彻底被“物化”,则人类社会的一切弊端全都奔涌而出:悖逆诈伪、淫泆作乱、强者胁弱、众者暴寡、知者诈愚、勇者苦怯。在中国现当代美学界,林语堂可能是第一位解读、揭示出《礼记·乐记》中“物化”概念所具有的如此重大的美学意义。由此见出,林语堂在幽默诙谐、谈笑风生的表象深层,蕴含着极为深刻的对人生、对世界的哲理悟解。

从上述的“物化”概念,可以看出,中国古代传统思想中仍具有强大的当代性意义。因此,林语堂就从儒学、道学中寻求拯救这混乱世界的途径。他提出“以礼治国”、“取信于民”、“相对齐一”、“平等大同”等方案,这些从人文精神角度设立的政治乌托邦途径,究竟有多大功用,我认为可暂不必加以评论,因为他是从人类终极性的视野来反观现实的,处于阶段性时空中的我们的判断也只能是相对的。但仅从林语堂以人文精神的强化,来抗衡物质主义的现实世界这一点来看,也凸显出其广义的浪漫主义美学思想倾向。

(本文作者:俞兆平 厦门大学中文系教授、博士生导师)

责任编辑:时世平

① 《林语堂名著全集》第23卷,第59、161页。

② 《林语堂名著全集》第23卷,第20页。

③ 《林语堂名著全集》第23卷,第67页。