

中國現代主義的文化土壤

- 從別一種視角看取中國近代文學 -

朱 壽 桐 *

I

正像任何中國現代文學的話題都可以而且應該從所謂的“近代”歷史時期說起一樣，中國現代主義文學史也應從這個時代的某種特別關注入手。或許，在“近代”歷史時期討論“現代”而且還是“主義”的問題未免顯得有些無稽，但現代主義在中國的現代歷史時期所以能形成某種氣候并產生巨大的影響，恐并非某些作家一時間的“心血來潮”所致，當然也并非純是某些現代主義文學“舶來”效應的呈現，而必然具有其較深刻的歷史文化基礎和較悠遠的文藝美學依據；至少就中國現代主義文學的初始形態而言，其所具備的歷史文化基礎和文藝美學依據當深藏于“近代”這樣一段歷史的封塵之中，這也就是我們確認中國現代主義文學必有其一段“史前期”的內在邏輯。

“現代主義”的字面表意對我們的論述造成了許多人為的限制，由此更能激起我

* 人文大 中語中文學科 專任講師

們對那些為“現代主義”概念所深深困擾的敏感的批評家的認同。其實，現代主義作為一類文學形態其所包含的因素是非常複雜的，正如人們已經觀察到的，現代主義既常被用來指“某種以年代推移的速度，與年代一同前進的東西”，但有時又甚至“可以掉轉頭去，面對相反的方向”。¹⁾

這就是說，在非現代歷史時期的某些文學因素也有可能為我們稱作“現代主義”的文學現象所涵容，因而即使在一般意義上，將現代主義的話題放在近代歷史時期展述也未必就是無稽之談。但是為了盡可能尊重人們普遍的自然印象，我們還是準備將下面涉及到的有關現代主義意味的文學因素在中國現代主義文學培養基的意義上加以論述。

II. 進化觀念整合中的“現代”文化土壤

現代主義形態是十分複雜且相當歧異的，而我們之所以能將如此紛繁的文化現象歸擾為一個類型，是因為它們之間有許多根本性的相通之處，包括十分關鍵的哲學基礎和觀念系統的整一。人們在這方面所花費的口舌或許最少，因為事實是那樣地彰明較著不容置辯：叔本華的唯意志論及其深刻的悲觀哲學，尼采的“超人”學說及其反叛的激情展示，柏格森的直覺主義及其神秘觀念，還有其後發展起來的弗洛伊德的精神分析理論和薩特承繼於基爾克郭爾等人的存在主義思想，構成了各種現代主義文學或文化思潮的哲學基礎和基本觀念體系。我們所要揭示的不過是這樣一種不爭的事實：雖然“五四”時期之前的中國文壇還不足以云現代主義，但上述這些足以孕育和催生現代主義的哲學基礎和觀念體制已經在一批啓蒙思想家和進步文學家的難苦努力中逐漸建立起來。

中國近代歷史是以中華民族蒙受前所未有的血腥和屈辱開始的：西方帝國主義的堅船利砲轟開了封建王朝的國門，也轟毀了持續數千年的中國文化中心論的民族自尊；從同胞的血泊中甦醒過來的志士仁人和精英思想家，痛楚而又明詳地看清了這樣的事實，不得不克制着滿腔的民族義憤作出如此悲劇性的選擇：要使得祖國從西方列強的欺辱下爭脫出來，必須大規模地引進西方現代文化，亦即所謂的“泰西文明”。這是一種十分慘熱的悟解和抉擇，盡管一度曾以“師夷之長以制夷”的豪邁表述維持着

1) 馬爾科姆·布雷德伯里等：『現代主義的名稱和性質』，見『現代主義』，p.6，上海教育出版社1992年版。

老大帝國固有的貴族心態，但究竟顯現出了犧牲自負的尊嚴以求得自身的發展的忍辱負重精神，而且其中還寓含着某種難免的浮躁與焦灼。這種浮躁與焦灼的具體表現之一，便是將西方一切新興的觀念都當作優良的或進步的文化素養加以介紹或加以接受，包括後來被認為是“頹廢”思潮和“世紀末果汁”之類的現代主義哲學基礎理論和文化觀念。

在這一意義上最為引人注目的首先是，王國維等近乎本能地覺察到西方新潮批評觀念的先進性，發現叔本華的著作『意志及表象之世界』（今通譯為『作為意志與表象的世界』）“思精筆銳”，不僅短時間內“前後讀二過”²⁾而且總結出叔本華的美學精粹為“直觀主義”³⁾，還在深到地理解和把握叔本華哲學美學觀念的基礎上將其應用於『紅樓夢』的批評，使得他的『紅樓夢』評論成為時人及後人眼中的“石破天驚的偉論”⁴⁾。當然，對於我們的論題而言，王國維接受並應用叔本華文藝美學的意義遠不止在於他對『紅樓夢』研究的突破，至少還傳達着這樣的信息並給我們以相當的啓迪：像王國維這樣的傳統型文人已能對諸如“直觀主義”之類西方最新潮的文化哲學觀念加以準確的把握，說明現代主義哲學基礎和文藝美學中的不少因素似並非與中國傳統文化思維形同天淵，彼此完全絕緣；作為完全意義上的“近代人”的王國維，在沒有顯著的外來刺激的條件下，竟然如此自覺地接收西方當時最富“先鋒”色彩的哲學觀念和美學方法，似可說明即使傳統型的學問家和作家，也有可能在某種主動和自覺的狀態下向現代主義因素頗濃的文化哲學和美學方法趨近。確實，王國維的許多理論思維雖以中國傳統文學現象為基本對象，却常體現出超越傳統，客觀上向現代意味的美學表述尋求溝通的種種迹象，例如他在『人間詞話』中提出那著名的“隔”與“不隔”的境界說，將“無我之境”描述為“以物觀物，不知何者為我，何者為物”，且謂這種“隔”的境界“格韻高絕”，有如“霧里看花”的朦朧與神秘，就提供了與直覺主義現代美學相通的理論磁場。

如果說王國維的“隔”境界說尚容易令人聯想到庄周夢蝶式的“齊物”觀，他對於叔本華學說的偏于悲觀主義方面的理解也與中國傳統的悲劇觀闡發頗多相通，就是說他這樣的理論磁場所具有的美學意蘊還更多地包含中國傳統美學思維的精神品質，那末，他對尼采學說的勇猛介紹則更能說明他在傳統化心態中萌動着生生不息

2) 王國維：『靜庵文集續編·自序（一）』

3) 王國維：『叔本華與尼采』，見『靜庵文集』。

4) 見吳文祺：『近百年來的中國文藝思潮』。

的“現代”興味。從一九〇四年起，王國維接替羅振玉主編『教育雜誌』，他有意介紹西方“見識，文采”都有“過人”之處的“哲學上及文學上之撰述”，當時剛剛在東方形成影響的尼采便成了他首選對象。他將尼采與他屬意已久的叔本華相提并論，除了撰著影響較大的『叔本華與尼采』一文而外，還在『教育雜誌』上連連揭載『尼采氏之教育觀』，『德國文化大改革家尼采傳』和『尼采氏之學說』等文章。⁵⁾ 王國維之所以這樣熱心介紹尼采，除了是因為他繼續迷戀叔本華哲學，覺得“尼采之學說全本于叔氏”之外，更是因為他發現了尼采思想的某種“現代”魅力——他是通過日本文學博士桑木嚴翼的『尼采倫理說一斑』完成這種發現的，在介紹桑木嚴翼的論文時，王國維確實運用了“現代”一詞：

尼采之思想，實彷徨于種種問題種種見解之中，最足以代表現代思想之混沌之狀態。⁶⁾

梁啟超對尼采的接觸和介紹雖然早于王國維，他於一九〇二年就撰有『進化論革命者詰德之學說』一文，將“尼至埃之個人主義”與“麥喀士之社會主義”并稱“今之德國”“最占勢力之兩大思想”，但因為他是改良派的領袖，精神界的戰士，對尼采的注意和介紹就不像王國維對叔本華、尼采的推崇那末突顯，即使梁啟超更鮮明地觀察到尼采“以狂疾死”的異症，以及他鼓吹“極端之強權”並成為全歐“十九世紀之新宗教”的異象，較之王國維以夫子聲腔言尼采學說來，也還是顯得更其自然，順理成章。這種“更其自然”并“順理成章”的判斷如果符合人們的直覺印象，即無異于表明，當中國近代啟蒙主義者登上文化史或文學史舞臺的時候，作為現代主義哲學基礎和文化基礎的西方“先鋒”性理學的界入是帶有某種必然性的。這就揭示了中國近代文化可以成為中國現代主義“土壤”的史學邏輯。

尼采、叔本華的學說後來已被中外學者證明是現代主義文化重要的觀念基礎，即使是在二十世紀中後期產生了世界性影響的薩特的存在主義，也無法不被視為與叔本華、尼采的學說有着千絲萬縷的聯系：尼采與叔本華一樣認為世界的本質是意志，只不過叔本華的唯意志論通向對於神秘意志無法把握的悲觀，而尼采在意志力的強調中喻求一種反叛和超越，這些都是薩特存在主義的基本命題。當然，梁啟超及其後

5) 後三篇文章發表時無署名，亦未收入『靜庵文集』，但據專家研究，皆為王國維所撰。見陳鴻祥：『王國維與近代東西方學人』，天津古籍出版社 1990 年版。

6) 見『尼采氏之學說』，『教育世界』第78、79號，1904年。

繼者在思想意識上還不可能將尼采學說當作中國現代主義文學建設的必備條件引進中國，他們更多看重的還是尼采之類的怪論代表着或者寓喻着西方最先鋒的理論觀念，本着“進化”意識，中國近代的啓蒙家們覺得沒有理由不將處於“前沿”位勢的東西介紹給癡癡待哺的中國文壇，盡管有時他們甚至會對這些東西固有微詞，正像梁啓超對尼采的態度一樣。梁啓超早就因尼采學說“其目的皆在現在”，不暇顧及將來的短視性⁷⁾而備覺遺憾，後在〈〈歐洲心影錄〉〉中，更將“崇拜勢力，崇拜黃金”，“軍國主義，帝國主義”之類的帳目全都算到尼采“超人”哲學的頭上，但這并不妨礙他在“進化”觀念的支配下最先向國人展示尼采學說及其“先鋒”性，一他是在褒揚“進化論革命者詰德”的場合下提及尼采的。

如果說中國文化和文學的現代化乃至現代主義化在一定意義和一定範圍內體現為某種必然性，即使近代以來久盛不衰的進化論價值觀可能使得這種必然結果大大地提前；當我國社會還遠沒有進入到“現代”歷史時期，“現代”生活基礎還沒有來得及奠基時，進化的觀念已急切地鼓蕩起人們對西方“現代”文化的趨向激情，從而在理論領域率先整合起現代主義文化的思想基礎。也許，未嘗經歷過那一段歷史的人較難估計進化觀念在那時具有的普遍性，在那片荒漠的文化土壤上崛起的不止一代的啓蒙家和文化精英，幾乎就是在廣義的進化意識之上才有了彼此的呼應。

于是，不僅後起者如胡適，陳獨秀，魯迅等持有明顯的進化觀念，也不僅梁啓超那一輩啓蒙主義思想家信奉進化觀念，就是魏源，馮桂芬，鄭觀應等更早期的改革派精英也秉賦着這種觀念。進化觀念的深入影響及其在文化理論領域的整合效應，確實是現代主義思想文化基礎初步築成于中國近代歷史時期的決定因素。

進化觀念使得近代啓蒙主義者和文化精英們對幾乎任何一種先鋒色彩頗濃的文化哲學或文藝美學理論都保持着濃郁的興趣和介紹的熱忱，這方面的諸多積累使中國現代主義文學的近代土層顯得更加厚實。魯迅在一九〇八年連續撰寫了文言論文『文化偏至論』和『摩羅詩力說』，在文中不僅熱情介紹了叔本華和尼采，還廣泛涉及及到倡導“極端之個人主義”的無政府主義者施諦納，作為存在主義著名先驅者的“丹麥哲人”基爾克郭爾，以及“為世所不甚愉悅”的許多“摩羅詩人”，其邏輯重音在于強調個人，強調反抗，強調與傳統的割裂及與“庸衆”的抗衡，故他的這些介紹無論就思想內容還是就精神傾向而言，都較適宜于作現代主義文學的土壤。越是接近“五四”

7) 梁啓超：『進化論革命者詰德之學說』，見『新民叢報』第18號，1902年10月

新文學時代，這種土壤的沈積就越趨于厚實廣沃，“五四”新文學興起前後期幾個有影響的雜誌，都先後熱中于以較高的密度介紹尼采等人的學說，包括『民鐸』雜誌第二卷第一期出有“尼采號”，以及『學生雜誌』上連續登載的沈雁冰對尼采的譯介和研究：這些都是一九一七年至一九二〇年之間發生的事情，而在這段時間內，『新青年』、『新潮』和『少年中國』等除了對尼采、叔本華學說大感興趣外，還較多地關注到詹姆士的實驗主義，柏格森的直覺主義及其“創化論”，“歐洲各派的神秘主義”⁸⁾以及艾爾伍德的“近代心理學”等。特別需要指出的是，作為大量現代主義心理學基礎理論的弗洛伊德主義剛剛在西方萌動其強大的影響力，中國的文化界便迅速作出了積極反應，朱光潛所撰的『福魯德的隱意識與心理分析』和湯澄波所撰的『析心學論略』分別揭載于一十年代末，二十年代初的『東方雜誌』，而幾乎就在同時，魯迅已經成功地運用弗洛伊德主義創作方法寫作『補天』，這當然可以說明，當時的中國文壇在取向于現代主義文化基礎理論方面隱藏着多大的積極性，當時的中國文化土壤對於現代主義理論觀念具有多大的吸附力。

Ⅲ. 現實批判要求下的社會基礎

由晚清到前“五四”時期的中國啟蒙主義者和文化精英們，還不能清楚地意識到上述文化哲學思潮之于後來必然產生的現代主義文學的決定意義，也沒有表述出他們的類似感覺，即這樣的文化土壤所能直接孕育出的文學之苗該是一番甚末樣子。不過，追後人們仍從進化的價值觀念出發，對“新浪漫主義”等現代主義文學形態所代表的方向性作了明確的指認，⁹⁾這也足以說明，在近代中國影響廣泛的進化觀念本身，其實也是中國現代主義文化土壤的基本成分。

確實，進化意識在那一時代早已體現為一種時尚，不過其心理基礎絕不是盲目的趨新傾向，而是現實的必然要求。換言之，那個時代偉大的先驅者們之所以熱中于介紹可作為現代主義文化土壤的西方思潮，并不僅僅是為了滿足文化進化乃至文學進

8) 見周作人：『英國詩人勃來克的思想』，『少年中國』第1卷第8期。

9) 最有代表性的是沈雁冰發表于1920年初的『小說新潮欄宣言』，在本文中他提出世界文學“進化”的程序是“由于浪漫主義進而為寫實主義 表象主義 新浪漫主義”見『小說月報』第11卷第1號。同時或稍後紛紛表達類似觀點的新文學家尚有胡適 田漢 郭沫若 郁達夫等等，甚至可以說這種文學進化觀當時成了新文學界的普遍共識。

化的精神需求，而主要是出于一種現實批判和社會改革的考慮。中國近代文化是在急切的危機感和沈重的使命感的歷史承擔中形成的，這就是其作為一種文化形態顯得過於粗造和逼促的根本原因；其飽蘸着屈辱和焦灼，故不可能精緻而悠閑，作為其自覺主體的啓蒙思想家和文化精英們也就不可能拋離現實的批判和社會的改造而空談文化的進化以及文學的趨向。這樣的時代氣象應該最有利于造成現實主義的繁榮發展，這也就是中國近現代文學中現實主義何以一直占據統治地位或主流地位的歷史遠因；但更深刻的現實批判要求着現實主義的深入發展，作為現代主義文化基礎的西方新潮觀念乃至各種“先鋒”色彩較濃的文化形態便成了先驅者們注視的目標。這樣的邏輯關係揭示了中國現代主義文學在近代時期所具有的又一層土壤：社會性的土壤。

梁啓超雖然是最先對尼采加以評論的中國人，但他並沒有因為尼采學說為歐洲“十九世紀之新宗教”而盲目趨奉之，因為他看到尼采的學說雖“持之有故，言之成理”，但局限也較明顯，“其目的皆在現在，而未嘗有所謂未來者存也。”¹⁰⁾而王國維等當年即以“傾心而崇拜之”的心態介紹尼采，但出發點也并非因為尼采學說有“十九世紀之新宗教”式的影響，主要是他觀察到了尼采有“破環現代文明”，“倡一最慙新，最活潑，最合自然之新文化，以振蕩世人”的氣概。¹¹⁾

由此可知，無論梁啓超對尼采的不甚以為然還是王國維輩對尼采的“傾心崇拜”，都不是出于一種盲目的趨時心態，而是以能不有益于對社會進步的設計和對現實“世人”的改造為判斷依據的。

又一番比照也能看出近代文化先驅對西方文化思潮的譯介與趨時式的趨迴無緣：同被視為唯意志主義哲學家的叔本華與尼采也，都為王國維以降的中國近代文人所注目，而且，叔本華所造成的影響時間還相對長一些，但無論就影響的面還是影響的強度而言，尼采在中國都可稱是“後來居上”，因為人們發現叔本華張揚否定意志的“消極思想”，“尼采祛積極的肯定意志”，¹²⁾更何況尼采那種“重新估價一切”的叫號對於那個風云際會的時代來說意味着那樣的精神魅力！

先哲們從現實批判和社會改造的時代命題出發，達成了要改變現實就須改造現實的人，要改造現實人就必須改變他們的精神的共識。在這一共識的初端，我們較容

10) 梁啓超：『進化論革命者詰德之學說』，見『新民叢報』第18號，1902年10月

11) 『尼采氏之教育觀』，『教育世界』第71號，1904年3月。

12) 見田漢譯述的『說尼采的(悲劇之發生)』一文，『少年中國』第1卷第3期。

易發現康有為 梁啟超兩位時代巨人的高大身影。梁啟超會對哈彌爾頓的名言備感興趣，後者有言：“世界莫大於人，人莫大於心。”¹³⁾ 他那著名的新民說，其基本目標就是“浚發”人的性靈，“傳播”新的思想，攻克人的“心”。¹⁴⁾ 他所設想的“浚發”“傳播”和“攻克”的基本手段和途徑就是新小說的提倡，即他所謂“欲新民，必自新小說始”¹⁵⁾；而據他所說，康有為亦有同樣的看法，認為小說可以“教”人，“諭”人，¹⁶⁾ 總而言之，一切的批判和重建工作都得從改變人的精神 重鑄人的靈魂着手。在那個時代，這一共識的 又一端屹立着偉大的思想家魯迅，這位始終把“改變”國民的“精神”當作“第一要著”的“精神界戰士”以棄醫從文的實際舉措表示着他這方面的堅定信念。¹⁷⁾

明確了當年先驅者們的如此共識，就不難理解他們何以熱衷於引進帶有明顯先鋒性 前沿性傾向的西方哲學 文化和文學思潮了，這些後來可能成爲中國現代主義文學土壤培養基的販進，乃體現爲近代文化精英們在認識上和取法上的某種必然。在立定“剖物質而張靈明”的『文化偏至論』中，魯迅指出了“十九世紀文明”的“通弊”是“人惟客觀之物質世界是趨，而主觀之內面精神，乃舍置不之一省”；在這樣的情形下，他又自然地褒揚尼采 易卜生 叔本華和基爾克郭爾等西方明哲之士，稱他們“據其所信，力抗時俗，示主觀傾向之極致”，并能“淵思冥想”，“意力絕世”，一 尤其是對尼采特別推崇，反映了魯迅對靈明世界的追求已經帶有深厚的“現代”意味。至于其他先哲對於尼采等人的濃厚興趣和勉力介紹，包括前述王國維對尼采 叔本華的張揚，也都說明他們看中的主要還是這些西方學說之于現實批判和國人精神刺激的有效性，在較次要的意義上材考慮到這般學說的“前沿性”。

由于先驅者們集中注視人的思想精神方面的分析 教諭 刺激和改造，當弗洛伊德的精神分析學還未產生影響甚至尚未產生的時候，中國近代學人就已對此類問題發生了濃厚興趣。周作人早就從露理斯的性心理學等方面了解到西方精神分析的先驅理論，並且表現出濃厚的興趣和介紹的意願，這無疑是與魯迅對於人的“靈明”的注重相一致的。盡管那時候弗洛伊德學說並未在中國產生影響，但先驅者們本着自己特

13) 『烟士披里純』，見『飲冰室自由書』。

14) 梁啟超：『新民說·論進步』，『新民叢報』第10號，1902年 6月。

15) 梁啟超：『論小說與群治之關係』，『新小說』第1號，1902年 11月。

16) 梁啟超：『譯印政治小說序』，『清議報』第1冊，1898年 12月。

17) 魯迅後來在『內城·自序』中追述：要改造國民，“我們的第一要著，是在改變他們的精神，而善于改變精神的是，我那時以爲當然要推文藝，……”

定的興趣，靈敏地發現了西方學術界 文學界此前對於心理因素的普遍注意這一事實，正如李劫人後來所揭示的，一八八五年以來的三十餘年間，“法蘭西近代的小說是進步的小說，描寫的藝術，十九都帶有心理分析的藝術，……”¹⁸⁾

當然更不用說那時已岌乎其起的現代主義初態，— 新浪漫主義了。据田漢在開初介紹新浪漫主義時就明確注意到，“所謂新羅曼主義便是想要從眼睛看得到的物的世界，去窺破眼睛看不到的靈的世界，由感覺所能接觸的世界，去探知超感覺的世界的一種努力”，因而“寧重直覺”，“寧重主觀”。¹⁹⁾

這就是說，新浪漫主義之類的新潮文藝深深地吸引着他們的并非都是其奇巧屈的形態 怪異的方法和時新的品味，而更主要的乃是其所具有的靈的刺激，直覺的發掘，以及“超感覺世界”的探勝。田漢等人能重視新浪漫主義在這些方面的妙處，應該說與此前學術界文化界普遍注重從靈性的角度改造國民進而改造社會的思想基礎有關。

正像變革時期的各種舉措都不可避免地帶有一定的矯枉過正的“偏至”性一樣，思想啓蒙時代的一切理論規範的強調也需要以極而言之的形態出現。由于啓蒙思想家們都愿意相信精神 靈魂之于人的面貌 狀態的巨大作用乃至對於社會的巨大影響，他們的理論思路便非常自然地走向對直覺 超感覺等非理性意識層面的注重，有時還將這種直覺意識的作用強調到幾近神秘的境界。梁啓超對神秘的靈感說的介紹就帶有這樣的意味。

梁啓超將靈感現象直接從日文例直譯為“烟土披里純”。在一篇取法于德富蘇峰的『烟土披里純』介紹文章中，梁啓超認可這樣一種說法：人心有時會出現“突如其來，莫之爲而爲，莫之至而至者”，這便是“烟土披里純 (Inspiration)”；但他不愿意僅僅把這種靈感看作是一種較爲偶然 稍縱即逝并難于把捉的心靈觸發，而寧愿看成是一種具有強大爆發力且兼具永恒效率的力量：

“烟土披里純”者，發于思想感情最高潮之一刹那頃，而千古之英雄豪傑 孝子烈婦，忠臣義士，以至熱心之宗教家 美術家 探險家，所以能爲驚天地泣鬼神之事業，皆起于此一刹那頃，爲次“烟土披里純”之所鼓動。

18) 『法蘭西自然主義以後的小說及其作家』，『少年中國』第3卷 第10期。

19) 田漢：『新羅曼主義及其他』，『少年中國』第1卷 第12期。

作為具體例證,他還舉到平日“情如小鳥”的弱婦可因愛子心切成為“無所于恐”“無所于避”的強母,“法國奇女若安,以渺渺一田舍青春之弱質,而能退英國十萬之大軍”,認為這些都是“烟士披里純”的神秘力量所致。

毋庸諱言,梁啟超對靈感的理解失之于功能性誇大乃至神化,但他原并非從心理學的意義上,而是從魯迅後來展述的“培物質而張靈明”的社會學層而上論述靈感的,因而上面的誇大和神化只是一種強調,并不能歸為謬誤;不過我們由此值得注意的是,正是本着現實的社會批判和社會改造的意向,梁啟超等先驅者引發了對於“烟士披里純”這樣的超越理性制約 處于非常形態的心理現象的濃厚興趣。毫無疑問,梁啟超所感興趣的這種心理現象與明確意識層有着一定的距離,雖然他沒有也不可能從直覺心理學或潛意識心理暗示等心理科學方面闡述問題,但他所討論的現象顯然與此有更多的相通之處,而這樣的心理現象又是後來的現代主義文學最樂于表現 鑽研的內容,並且成為現代主義的一種特色標志。可見包括梁啟超倡導的“烟士披里純”一說,實際上也成了現代主義在中國發生的一種培養基。

綜合上述意志主義“超人”學說 直覺主義和心理分析理論為中國近代文士所注目并加以發揮性介紹的種種情狀,這樣一個歷史印象便不難形成:無論是巧合還是寓含着某種必然性,先驅者們從社會批判和社會改造的焦點問題出發,經過不多的周折,便導向了對唯意志論 潛意識 直覺心理等“現代”思想基礎和觀念基礎的接近,而在這樣的基礎內,正富藏着質量較高 純度較高的足以催生現代主義文學的文化基因。

現代主義文學對於中國從總體上來說是移植自外國的異株,因為就中國的文化發展序列和社會歷史性狀而言,“現代”化是在異質文化或異域思潮的影響下發動的:特別是中國近代史時期,西方的文化藝術經歷過“世紀末”創痛的治煉而較早地進入現代主義的活躍期,并以自己的新質新貌產生着世界性的影響,而中國文化和文學當時尚處于反思傳統與借重傳統之間,現代主義文學新態的出現勢必俟之于西方現代主義文學的推進。這也就是為什麼未到了二十年代中國現代主義文學才真正形成,並且恰恰是在二十年代初這短暫的幾年中就讓歐洲數百年來直到現代主義興起的文藝思潮都匆促展演過一通的緣故。

但歷史的斷層不會像刀切鋸截似的那樣分明絕然,即使這種從根本上帶有“舶來”性質的現代主義文學所組成的歷史也是如此。一方面,西方現代主義文學不是

在一夜之間“舶”進中國的，也並沒有因其“舶來”舉行過任何一種登陸儀式；正如我們業已分析過的那樣，晚清以來，作為現代主義文學思想基礎和觀念基礎的各類哲學文化思潮是以各種方式和各種形態，在各個不同的時期帶着不同的學術背景輸入到中國的，一般有如一種具有旺盛生命力的“父本”在中國固有文化的母體內着床，這就意味着這些文化思潮分別給不同時期的中國近代文學注進了某種新的文化基因，於是至少從理論上說，中國近代文學之于現代主義未必是可供進一步討論的話題。另一方面，中國文學固然是一個有別于西方文學的自在自全的發展體系，但其所蘊涵的生命底力未嘗就與現代主義文學基因彼此絕緣，事實上，西方現代主義先鋒派的不少人物就會對中國庄子的妙思玄議嘆為觀止；而中國文學固有的與西方現代主義思路相對接的內容，無論是按其自身的發展程序還是循西方文化影響下時代風尚的“召喚”效應，都應該在這段時間內被陸續誘導或引發出來，這被誘導或引發出來的文學形態雖然不能說就是現代主義的初級形態，但畢竟有着現代主義文學的某種影像，能成為我們討論的目標。

當然，我們更應投諸注意力的，還是那種對西方現代主義文學思潮和藝術形態自覺接受并努力消化的時代性成就。這樣的成就也并非在現代主義正式產生以後的新文學建設時期才出現。

IV. 淵遠文明的“現代”引發

現代主義作為一種文學思潮其之所以複雜，之所以在其經歷了將近一個世紀的紅火時光後仍然陷于理論上莫衷一是的混沌狀態，是因為其所包含的文化底蘊遠非單一性的，當然也是單一的視角所無法透視的。現代主義的最一般的意義也許體現于其特有的時代性上，但這遠非其的全部意義；即使根據最粗略的理解，現代主義至少還應包括對於某種傳統的強烈的挑戰性，以及對於性格常態和心理常態的逆反性內容。這些因素之間無疑有着比較緊密的聯系，如現代人的風采也許常常主要通過反傳統、反常態的意識形式加以體現；但是這并不妨礙人們的直接觀察以及人們的主觀印象對於這些因素的各有偏重，這種各有偏重的觀察或印象在客觀上便導致了人們對現代主義作不同把握或多重把握。

在對現代主義的多重把握中，際了時代性的強調無法運用于非“現代”時期的文

學現象而外,其他的特征都可能超越于“現代”面隱現于各種文學形態。這就為我們考察中國近代文學時期出現的現代主義文學影像提供了某種理論上的可能性。更重要的是,中國近代文學既然從多種渠道為現代主義的產生和生長準備了土壤和培養基,復又從社會性的現實要求中為現代主義開闢了必要的前景,這使得我們對這一時期文學中“現代”影像的考察具有了現實依據。

假如兩千三百多年以前就有“現代主義”一說,那麼莊子當是那時的現代主義文學和美學大師。『莊子』中的第一篇『逍遙游』,是中國文人最早一次試練自己超卓想像的記錄,其中顯示出的“心與物游”神被六合的精神氣魄,完全可以視作對人類文明史上必然出現的一種“超人”品格的豫言。而莊子的『齊物論』所表現的“萬物與我為一”觀,更該是現代意識流 荒誕派 神秘主義和心理分析派所應祖述的對象,——尤其是其中對於“莊周夢蝶”的描述。

近代文人由于更注重社會性的文學內容和文學效用,對於莊子開闢的這一脈傳統并未訴諸足穀的注意:只是到了二十年代,郭沫若,聞一多等對西方現代主義有着特別的悟性和會心的現代作家才開始注意到莊子特殊的地位:郭沫若從莊子的“齊物論”中領悟得與西方“泛神論”相近的精神品質,聞一多更明確地表示激賞莊子“有怪誕的,幽渺的,新奇的,濃麗的各種方向”,并認為莊子足以“代表中國藝術中極高古,極純粹的境界”,²⁰⁾

不過在晚清以後的這一段歷史時期,人們不那末表示對莊子的注意即不一定就會罔味了。莊子重心理直覺和任意識流萌動的這脈傳統,事實上這時最為時尚的小說創作還是重于莊周式的心理直覺和意識流萌動的。夏曾佑在試圖從經驗論的角度闡述小說理論時,就曾將小說創作的境界描述為一種多層次意識在爭脫理性制約之後的自由狀態:

一榻之上,一燈之下,茶具前陳,杯酒未罄,而天地間之君子,小人,鬼神,花鳥雜沓而過吾之目,真可謂取之不費 用之不潰矣。²¹⁾

夏曾佑的這番話在于力陳小說創作較之其他文類更自由,更容易,但其中多少有些想當然的意味,應該說小說創作遠非這末簡單,也并非對任何作者都是這末勝任儉

20) 聞一多:『莊子』,『新月月刊』第2卷第9期

21) 『小說原理』,『繡像小說』第3期,1903年。

快；不過，他至少揭示了一種通往理想的創作狀態的可能路徑。

這就是說，莊子的一脈傳統雖然沒有在近代得到直接的顯現，但近代文學那種重直覺重意識自由的傾向應與這脈傳統密切相關，一至少在西方的心理分析和直覺主義沒有大規模地突入中國以前是這樣。也可以說，或許正因有了莊子的這種傳統，夏會佑才在強調創作的怡然狀態時顯得那末自然而自信，梁啟超才會對來自西方又行諸東洋的“烟土披里純”說那末迅速地作出反應；更正因為有了莊子的這種傳統，那個時候人們才不至于覺得夏會佑，梁啟超們所鼓吹的這些內容如何地大逆不道。

又一方面，莊子早在兩千多年以前開闢的這脈傳統未能在長期的中國文學發展中發揚光大，莊子的起點一直是這脈文學傳統的制高點；除了人們叢後來的李賀異想天開的通感和李商隱的意態朦朧的表現中能分辨出這種傳統基因的“凌發”而外，占統治地位的儒家正統一直以社會性，道德性內容的關注排解，彈壓着這脈傳統，使得其成為中國文學長河中一脈潛流。但中國文學總是在發展，而且也隨着精神科學文明的大勢向着更具體更深入的人的內面宇宙尋求解秘，於是莊子文學的古老基因總有被重新激活，煥發新姿的一日；這一日便是中國開始起步走向現代的時候，便是中國文學面臨西方文化的壓制，而急切地選擇自己道路的時候，無疑，這就是我們正在討論着的近代文學發生發展的特定時期。

於是，我們有更充足的理由說，與現代主義因素相通的許多文學現象在近代文學時期得以呈示，即使拋開西方文化的侵入這一條件，也有其歷史的必然性。

當然我們也應看到，這樣的呈示由于不帶有革命性，也較少有異域性因素的沁入，在許多情形下并不十分明顯，而更多地包含在文學的構思過程或技巧性方面；這就是我們在總體把握近代文學時能體味到其中的“現代”意味，可在具體分析這些意向時又會覺得有難度的深刻原因。不過我們至少可以從蘇曼殊的文學實踐中能清楚地觀察到這種較為明顯的意向。

蘇曼殊是近代文學史上最富有靈性的詩人和小說家，他的靈性所及包括對上述“現代”意向的自然趨近，這方面他甚至足以成為一個歷史性的標本。

在中國文學的傳統主脈中，莊子的影響也常有隱現；這不光是指相當一批古代作家對“老莊”思想所顯示出的濃厚興趣，古代敘事性文學作品中的某些慣常用語實際上就投射着莊子式思維的映像，最典型的莫過于“心血來潮”四字。慣于讀古書的人對這一詞應該十分熟悉，以至于熟視無睹，較難想到去體味其意義。其實這詞的心

理學內含非常豐富，而且隱藏着現代心理學才多少能說清楚些的複雜內容，可以喚起人們對於靈感，悟性，潛意識和下意識，生命感應等最為神秘的精神現象的聯想。可惜的是這樣的內含長期以來未能得到包括作家自己在內的中國文人的關注，人們越來越習慣于將其當作一種俗語，從而使得中國文學傳統中彌足珍貴的心理分析因素處于長久地被忽略的地位，終于導致中國敘事文學缺少精彩的心理描寫這一事實遲遲得不到改變。這種改變的信息直至近代才有所萌動，蘇曼殊的小說名篇『斷鴻零雁記』勇敢地邁出了通向潛意識心理和神秘的心靈感應的關鍵性一步。

『斷鴻零雁記』記述的是孤僧三郎扶桑尋母，間以糾葛着多角愛情。小說一開頭，三郎還不清楚自己的生母為何許人，更不知道到何處尋 母親，可他分明感受到了潛意識中的母親的召喚，又是感嘆道：

人皆謂我無母，我豈真無母耶？否，否。余自養父見背，雖孑孑一身，然常于風動樹梢，零雨連綿，百靜之中，隱約微聞慈母喚我之聲。願聲從何來，余心且不自明，恒結縈凝想耳。

這番心理剖白明顯地光大了古代小說中“心血來潮”的傳統，但比“心血來潮”更具體生動，更富有心理學的內含，其中體現了那個時候的文學所能具有的最強烈的“現代”影像。作者不僅寫到了潛意識中的心理暗示和下意識里的內心企盼，而且將這種暗示和企盼投射到“風動樹梢，零雨連綿”之中，既帶有某種象徵意味，又越發增添了迷離，朦朧的色調。沒有十分明顯的跡象表明蘇曼殊的這種心態描寫吸收了西方現代心理學和 精神分析學的成果，他所取得的成就或許更多地豫示着中國文學在向“現代”發展過程中的必有映像。

像蘇曼殊這樣從特定的深層心理揭示演化出某種朦朧乃至荒誕的情境，在中國傳統文學中并不罕見，小說類的就有『南柯太守傳』等，至于詩歌一類，即『洛神賦』甚至更早的『九歌』都明顯地帶有此類映像。因而我們可以將近代文學中的這類“現代”映像歸因于中國文學在近代自然發展的結果。但是，當近代作家對這些傳統的文學構思加以“文明”的改造或點綴之後，其“現代”意味就會變得特別濃烈。徐卓亞寫于民國初年并經包天笑修正潤色的小說『無線電話』就較富于這樣的意味。作品中的勒仟夫人是一個寡婦，夜深更長，電閃雷鳴之時，獨坐燈前思念亡夫之際，電話鈴聲幽幽響起，竟是亡夫從別一世界打來的電話。陰陽殊途，形容沓隔，勒仟夫人却能盡情

地向亡故的親人訴說自己的思念，自己的困苦和寂寞，直到床上的兒子驚醒，他的叫聲才中斷了這番神奇的會話。這篇小說將一個善良而淒清的寡婦的潛意識心理通過荒誕的情節加以外化，又借助電話之類工具，顯示出濃烈的“現代”色調。

徐卓吾 他們古代文學根底深，從中國文學的志怪傳統中吸取并發揚某些荒誕因素完全能使他們的創作體現出較多的“現代”影像；可又一方面，當他們創作『無線電話』的時候，西方小說的譯介已有相當的積累，其中不乏具有現代意味和現代筆法的作品，例如魯迅兄弟譯的『域外小說集』中就收錄有安特萊夫的象徵意象濃厚的小說。這就是說，他們已經具備了吸取西方現代主義文學素養的條件。將『無線電話』與『斷鴻零雁記』稍作比較，便能得出這樣的結論：現代主義文學影像在中國的漸成氣候，還有待於對西方某些現代主義因素的自覺攝入。

V. 寬泛的象徵主義

在中國文學傳統與現代主義的淵源聯系中，象徵主義可以說是一個最為引人注目的現象。盡管在中國文學批評的語匯中沒有象徵一說，但傳統的“比興”所表示的文學手法就常常體現着象徵的內容；當然象徵手法與象徵主義還有相當大的距離，但到了近代歷史時期，作家們的創作普遍運用象徵手法，那種“象徵”的熱誠及其所形成的象徵氣氛足以使我們獲得這樣的印象：這是一個象徵的時代，寬泛意義上的象徵主義是這個時代最鮮明的文學特徵。

在中國傳統文學中，象徵每被局限在原始的意義上作低層次的運用，如原始典籍中的『山海經』，『列子』等神話，寓言或者常被局限在比喻的意義上作淺層次的運用，如屈子以香草美人自喻高潔等；在後來的文學表現中，象徵還被中國文人借作“委曲譬喻”之用，既得寄托憂思憤慨，又以避免直文賈禍，乃如晚清著名小說家吳沃堯所說：

吾國素無言論自由之說，文字每易買禍，故憂時憤世之心，不得不託之小說。且託之小說，亦不敢明寫其事也，必委曲譬喻以為寓言，此古人著書之苦況也。

當他自己創作『二十年目睹之怪現狀』時，清庭已無力限制言論，更無計於外國

租界之地與文字之獄，所以他和他的同時代人可以不必再像古人那樣經受“不敢明寫其事”的“苦況”了。他們這批“譴責小說”作家的筆法確實犀利質直，痛快淋漓，但有時也還是覺得要借助于“委曲譬喻”的寓言體式。劉鐵雲的『老殘遊記』就曾寫到風雨漂搖中一只迷失了方向的漏船，處于此船中的老殘知道須借助外國羅盤才能校正航向，可衆乘客和水手都竭力反對他的主張，甚至將他視為“漢奸”。毫無疑問，這裏的漏船象徵着破舊的中國，這一情節寄寓着作者對中國前途的見解以及這種見解在中國現實中的 困境。他顯然感到用這種立體感較強的象徵比採用質直的语言更能準確地表述自己強烈的現實感受。

劉鐵雲的這番表現向人們傳達了這樣的信息：不像古人所具有的那種“苦況”，他不再是被動地以“憂時憤世之心”“托之于小說”，而是主動地將自己的觀察，感受和理解寄托在假想的情節之中；重要的是，這種觀察，感受和理解多有關於現實生活的全部複雜性，而不是像古老的寓言那樣，寄托着的是某種普遍的真理，必然的情感反應或一般性的觀察；並且，這裏所顯示出來的是全方位的象徵，而不是借某一特定事物作個別的比喻。這三方面實際上構成了近代象徵手法與傳統比喻，寄託或影射的基本區別，同時也展示了近代象徵手法與現代象徵主義的最初吻合點。

其實，劉鐵雲的象徵只是與傳統的比興和寓言手法有明顯的區別，但在近代文學創作中即顯得十分普通。譚嗣同的一首『兒纜船』如此寫道：

北風蓬蓬，大浪雷吼，
小兒曳纜逆風走。
惚惚船中人，生死在兒手。

這也是一只船，一只具有濃厚的象徵意味的船；這只船也象徵着中國，在“逆風”行走，其實也等于在世界發展的潮勢中迷失了方向；船中人無疑是指中國的芸芸衆生，而他們的命運竟然掌握在一“小兒”手中，那該是甚末樣的一番危殆，滑稽景象！這首詩的整個構思都沈陷于一種象徵世界之中，而且這種象徵來源于詩人對於現實社會的複雜感興，因而具有濃烈的時代感和強烈的“現代”影象。

像這樣將中國的現狀及對中國的前途與命運的思考付諸象徵表現的文學方法，

原先是政治小說家們大量加以運用的。梁啓超的『新中國未來記』作為最初誕生的一部政治小說，就是採用了象徵和寄托的手法表述了啓蒙主義思想對於中國未來民主政體的構想。那時出現的幾乎所有政治小說都將對中國未來或前途的構想通過象徵或寄托表現出來，而對現實的批判和對歷史的反思更多借助象徵筆力。一九〇七年出版的一部題為『憲之魂』的小說，是鼓吹立憲制的改良主義作品。作者把故事安排在陰曹地府，主宰這個陰曹地府的是閻羅天子，起初，“這位閻羅天子因墨守舊章，不知振作，漸漸紀綱廢弛，百弊叢生。”各種判官并各省府州縣城隍大多營私舞弊，禍國殃民，“陽世的鴉片鬼，死到陰司，仍舊一榻橫陳，熒熒鬼火”海外的幾個鬼國大舉入侵，占商埠，劃租界，開鑛山，攪得污烟瘴氣！復又有革命黨頻頻生事，在這種惶惶不可終日的狀況下，閻羅天子不得不下詔立憲，遂致國富兵強，打走了“鬼國”人等，收回了主權，人民重見天日，陰司率爾復轉成陽世。不言而喻，這裏的陰司就是黑暗中國的象徵，閻羅天子影射光緒皇帝，而對立憲以後歌舞升平的描寫，寄托着作者稍顯幼稚的憲政“烏托邦”思想。

稍後問世的李伯元的『活地獄』雖未標明系“政治小說”，但寫法與『憲之魂』大致相同，亦以地獄慘狀象徵現實中國，并且對異乎“地獄”的“人間世界”施以呼喚；而且他所呼喚的“人間世界”也是以立憲制為中心的西方文明形態。

一九〇三年由自由出版社出版的二十回政治小說『自由結婚』，也循着這樣的思路，以一個開化甚早，疆土極大，人民極多的“愛國”象徵着苦難深重的中國。與『憲之魂』有所不同的是，『自由結婚』更借助象徵的文字屏幕，不借以荒誕的變形的誇張批判中國的黑暗現實。例如，這個“愛國”由於一向以“禮儀之邦”為自豪，以“忠孝節義”為綱目，故普遍設立一種“忠孝學堂”；在學堂裏，學生第一年級學習灑掃，第二年級專修請安裝烟，第三年級研究三詭九叩首；體育科所用的教科書是『請安教科書』，第一章論述請安之必要性，第二章闡述請安之次第，第三章研究請安與打千之分別，……如此等等。

這部小說可以說從一開始構思到具體執筆寫作都沈陷在象徵的思維木匣架之中：出版時被署名為“猶太遺民万古恨著，震旦女士自由花譯”，可人們已經考定此小說作者乃是張肇桐，著譯之說顯系假托，而“万古恨”和“自由花”之名就已頗見象徵意味；小說中的人物名亦多有含義，如正義剛直的總兵名“黃人杰”，其子名“黃禍”，皆有仇洋雪恨之意。聯想到又一政治小說『洗恥記』乃署“漢國厭世者”的著者名，而

擇“明易民”——即“明遺民”之諧——為主人公名號，再聯想到革命志士陳天華的小說題名『獅子吼』，足可見當時小說創作無往而不象徵的構思風尚。

『自由結婚』在象徵之外與其說帶有滑稽的諷刺意味，毋寧說傳達了某種表現荒誕的信息；將荒誕描寫引入象徵構思之中，是這部小說的特殊貢獻，以一種更其鮮明的方式表明了近代文學中這種廣泛的象徵手法所具有的現代影象。

在中國傳統文學作品中，象徵更多地帶有影射的意味，即顯示着某些方面的，具體而微的對應展示。傳統文學中影射意味最濃的莫過於『紅樓夢』這部自敘傳所用的姓氏“賈”，“甄”，所用的姓氏如“甄士隱”，“單聘仁”，“詹光”等，都有着明顯的影射意向；但此作的主旨還是作者家族史的回顧和作者心靈史的自述，基本上稱不上是象徵的巨著。蔡元培及稍前的一些學者寧愿把『紅樓夢』看作一部具有深刻的政治寓義的象徵小說，認為這部小說展現了一個對清代政治實行全面批判的象徵世界：“紅樓”之“紅”暗示“朱”，“朱”即大明江山，“石頭記”中的“石頭”猶言“石頭城”，乃思大明故都之意；『紅樓夢』褒女貶男，實即揚漢抑滿，因謂女人是水做的，“漢”字帶水，謂男人是土做的，則為滿人嘗被蔑稱為“達子”，而繁寫“達”字的首筆系一土字；如此等等，後來的學者一般皆認為牽強穿鑿太多，從學術上層加垢病。而我們更應注義到的是，為甚叫偏偏在那個時候出現這樣的牽強解說？正像蔡元培在『石頭記索引』中下定義謂“『石頭記』者，清康熙朝政治小說也”一樣。²²⁾這樣的解釋實際上是那個時代研究者思維方式或思維慣性的顯現：那時人們時興政治小說，于是蔡元培等就把『紅樓夢』往政治小說方面歸零；那時人們的思維習慣于象徵性，于是他們也就順理成章地將『紅樓夢』演繹為象徵作品了。因此，此類學術意見的問世，實際上傳達了那時廣泛意義上的象徵主義思維方式的普遍化。

廣泛意義上的象徵主義在創作乃至在評論中的普遍化在這一時尚有深刻的歷史必然性，因為這時候的象徵所表現的都是啟蒙主義作家或革命家的現代感興。這種現代感興具有豐富的質量和繁多的內容，包含着作者多方位的體驗，理解和多層次的興奮，立質直的表達似已難盡傳作者的這種體驗，理解和興奮，于是不得不處處假借象徵之類的手法尋求一種高效率高密度的表現渠道。前述作品之所以從標題選擇，作者署名到人物命名和故事安排都帶有濃厚的象徵意味，正是因為作者需要急切地通過各種路徑全方位地表達自己對於“立憲”，對於“文明”的理解和對於現實的體驗，當

22) 蔡元培：『石頭記索引』，初載『小說月報』第7卷第1～6期。

然還有包含這一切的興奮感受，甚至可以這樣說，他們之所以選擇小說樣式來表現自己的這些體驗，理解和感受，乃是因為他們從表現手法的角度選擇了象徵，在一個任意建構的象徵世界裏，他們才能感受到對於這些新體驗和新理解的表現的較大密度和較高效率。

近代作家的創作偏重于廣泛意義上的象徵主義，還出了一種邏輯上的必然，如上所述，啟蒙主義思想家和文學家的責任感主要在新民德和開民智方面，無論他們重視的詩界革命還是小說界革命，亦無論他們在此類旗幟之下的政治小說創作還是別的甚末作品，

一般都直接指向民眾精神的刺激和教化，而不是在於文學建設本身。不單是梁啟超注義到小說的主要作用是移人性情。陶佑曾看重小說也是因確信其能句多“感人也易”，“入人也深”，“化人也神”，²³⁾ 嚴復，夏曾佑也認為小說的宗旨應“在乎使民開化”，²⁴⁾ 而深受梁啟超影響的魯迅則更以為，包括詩歌在內的各種文學其價值所在應是“纓人心”，誠如『摩羅詩力說』中所指出的，“蓋詩人者，纓人心者也。”

那末，甚末樣才能更有效率地“移”人性情，甚末樣才能更深入地“感人”“化人”，又甚末樣才能使人心真正得“纓”口尼？他們共同的認識是必須借助象徵之類的新套路。如嚴復，夏曾佑之言，小說要“入人之深”，就須“有精微之旨寄于言外”；²⁵⁾ 如梁啟超之言，即文學要成為“善為教者”，或須“托之以寓言”，也即謂行之于象徵；²⁶⁾ 而按魯迅之意，則須借助于包括象徵主義在內的“摩羅詩力”。

這種從“新民”立場出發的理論十分自然地導向了對象徵主義之類的呼喚。其實後來的人們在介紹象徵主義及別的現代主義文學特徵時，也正確證了這一點：象徵主義的優長正在於“他心靈的引導，可以使讀者感覺到最深的境界。他有時可以使自然界的事物，都能現出意志來，于微笑之中，便說明了人生的動態”，²⁷⁾

而其他新浪漫主義的特徵也是“一定要探求到潛伏在事實最深一層的Something”。²⁸⁾

23) 『論小說之勢力及其影響』，原載『遊戲世界』第10期(1907)，收入郭紹虞主編『中國歷代文論選』(4)，上海古籍出版社1990年3月版。

24) 嚴復，夏曾佑：『國聞報館附印說部緣起』，見郭紹虞主編『中國歷代文論選』(4)，上海古籍出版社1990年3月版。

25) 嚴復，夏曾佑：『國聞報館附印說部緣起』，見郭紹虞主編『中國歷代文論選』(4)，上海古籍出版社1990年3月版。

26) 梁啟超：『譯印政治小說序』，『清議報』第1冊，1898年。

梁啟超, 嚴復, 夏曾佑等也許那時還不能確知象徵主義之類的名目, 更不用說實際參與創作的近代啟蒙作家了; 但正像梁啟超能一語即通地談論“烟土披裏純”一樣, 他們從無比敏銳的直覺出發, 覺得要改造國民精神必須借助於質直文字表現以外的一些東西, 讓這些東西去更強烈地刺激他們的靈魂, 去點他們的心扉。無疑, 這借助的東西必須是新穎的, 別致的, 富有穿透力或衝擊力的, 於是他們看中了地獄的比喻, 陰司的象徵, 並輔之以各種荒誕的刺激, 巧妙的影射。

因此, 儘管這些比喻, 象徵, 荒誕的描寫和巧妙的影射都離真正意義上的象徵主義或現代主義十分遙遠, 但從近代文學先驅們的主導思想及其邏輯指向看, 他們確實是在追求一種只有現代主義文學方法才能達到的文學境界, 而作為通向這種境界的原始路徑, 這些文學手法及其表現形態也確實可以算是現代主義在那個時期的特有影像。

Abstract

The modern cultural Foundation in China

Ju, Su-Dong

Influenced by the western modernist literature, Chinese modernist literature came into being just in period of modern Chinese history after the nay 4th Movement. However, as a kind of condition for the western modernism's import, how were the culture and the mental basis concerned suitable for modernist literature from Late Qing Dynasty on? That is main content of this article. I think, Wang Guowei and Liang Qichao looked upon Nietzsche and Schopenhauer's doctrine with open and evolution, Liang used to adopt symbolist technique in a broad sense in their political novels' creation, and Su Manshu developed traditional Chinese secret mental description, all of above constructed the cultural basic soil of Chinese modernism.

27) 周无:『法蘭西近世文學的趨勢』,『少年中國』第2卷第4期

28) 羅迪先:『最新文藝之趨勢十講』,『民鐸』第2卷第2期