

# “梦”与中国现代作家的艺术探索

吴晓东

(北京大学)

“梦”的范畴并不仅仅为象征主义者所独钟，但在象征主义诗学中却具有特殊的地位。首先，从超验本体论出发，象征主义者追求对“不可知”(Inconnaissable)的事物的领悟与把握，试图以“通灵”的想象力沟通与神秘世界之间的感应，他们笔下的文本因而带有幻像性特征，而“梦”由于它固有的幻像属性与不可知的超验域建立了根本的联系。象征主义诗人们相信，在幻梦中可以洞见“天上的美”。正如叶芝在他最后的诗篇中所吟诵的那样：

多象睡觉的人醒了又在梦中，  
看到的那些仿佛如此的形状，  
这种形状消失了，只剩下床  
和床架，依然在声言  
天国的门打开了。<sup>①</sup>

诗人在梦与醒的混沌未分之际窥见了天国的门，上天的美作为难以确切言说之物通过梦境得以显现和赋形。其次，把梦和诗歌进行类比普遍流行于象征主义者的理论中。波德莱尔就说：“纵情于由地上和天上的生活展示的无穷场景暗示的梦幻，却是任何人、主要是诗人的合法权利。”<sup>②</sup> 马拉美则认为，“对事物进行观察时，意象从事物所引起的梦幻中振

翼而起，那就是诗”，他还主张诗歌表现的事物应当仅仅被暗示，而“暗示，这就是梦”(Suggérer, Voilà le rêve)。<sup>③</sup> 到了保罗·瓦雷里那里，“梦境”成为对于他的“纯诗”境界最恰当的譬喻：

讲到独立的诗情，我们必须注意，它与人类其他感情的区别在于一种独一无二的特性，一行很可赞美的性质：它倾向于使我们感觉到一个世界的幻像，或一幻像……这样解释以后，诗的世界就与梦境很相似，至少与某些梦所产生的境界很相似<sup>④</sup>。

在这些表述中，梦因其与幻像之间无法清晰分辨的联系成为象征主义诗学界定诗歌本质的一个基本的尺度。

中国现代作家对梦的执迷也体现出了象征主义者赋予“梦”的这两种基本特征，即超越指向及诗性功能。从前一个角度说，梦的世界构成了作家们拟想中一个“自由的国度”的象征性替代物，隐喻着另一种在现实中找不到的美好的生活和另一个理想世界的存在。它昭示了现代作家试图超越有限的现实生存而向一个“辽远的国土”寻求生命价值的主体精神特征。这一部分并非本文试图探讨

的核心内容。本文侧重于分析梦的诗性功能为现代文学带来的艺术表现上的具体特征。

从艺术维度着眼,对于梦的追求反映了现代作家对文学本质的深层体认。这种体认中包含了对五四文学主导倾向的自觉的反省。闻一多在二年代初就强调“炽烈的幻像(ecstasy)”的重要性,认为“真诗没有不是从这里产生的”。<sup>⑤</sup>他在1921年创作的《冬夜评论》一文中指出:“幻像在中国文学里素来似乎很薄弱。新文学——新诗里尤其缺乏这种素质,所以读起来总是淡而寡味,而且有时野俗得不堪。”到了四十年代初,李长之总结五四文学时也说:“明白与清楚,也正是五四时代的文化姿态……对朦胧糊涂说,明白清楚是一种好处;但另一面说,明白清楚就是缺乏深度。水至清则无鱼,生命的幽深处,自然有烟有雾。五四时代没有深奥的哲学。”<sup>⑥</sup>五四文学中幻像的匮乏是与“反深奥”的文化姿态互为表里的。在这个意义上,现代作家关于文学与梦的深度维系的思考,对于纠正五四新文学崇尚浅白平易的审美尺度具有不可忽视的作用。郭沫若就说:“文艺的创作譬如在做梦。梦时的境地是忘却肉体,离去物界的唯心的活动。创作家要有极丰富的生活,并且要能办到忘我忘物的境地时,才能做得好梦来。真正的文艺是极丰富的生活由纯粹的精神作用所升华过的一个象征世界。”<sup>⑦</sup>值得注意的是郭沫若不仅把创作家主观心智活动譬喻为“梦时的境地”,同时他还强调“真正的文艺”乃是一个经过“忘我忘物”的精神升华所产生的“象征世界”。这种文艺观渗透着厨川白村的影响痕迹。厨川白村的艺术思想是弗洛伊德学说和象征主义诗学的综合结晶。弗洛伊德释梦说主张梦的真实内容代表了人的无意识领域的深层欲望,在压抑作用减少的睡眠状态下浮现到意识的表层上来。但这种浮现“因为要瞒过监督的眼睛,又不得不做出各样的胡乱的改装。梦的真的内容——即常是躲在无意识的底里的欲望,便将就近的

顺便的人物、事件用作改装的家伙,以不称身的服饰的打扮而出来了。这改装便是梦的显在内容(Manifeste Trauminhalt)。而潜伏着的无意识心理的那欲望,则是梦的潜在内容(Latente Trauminhalt),也即是梦的思想(Traumgedanken)。改装是象征化”。<sup>⑧</sup>厨川白村认为这种梦的改装过程与象征主义的表现法是相通的。他继而把梦是无意识本能欲望象征化显现的精神分析学观念引申到文艺的本质:“或一思想内容,经了具象底的人物、事件、风景之类的活的东西而被表现时候;换了话说,就是和梦的潜在内容改装打扮了而出现时,走着同一的径路的东西,才是艺术。而赋与这具象性者,就称为象征(Symbol)。”厨川白村突出的贡献在于从象征表现的层面沟通了“梦的说”与文学本质的联系。如果说法国象征主义者把梦境与诗歌的本质直接对等尚有几分直观感悟的成份,那么厨川白村的理论总结则为文学与梦的联姻奠定了微观诗学的基础。

由此可以理解现代作家酷爱描写梦境的艺术方面的原因。在鲁迅的《野草》中,梦成为传达潜在意识的重要手段。一系列具有超现实意味的梦境构成了鲁迅把握世界的隐晦而曲折的艺术方式。废名也认为:“创作的时候应该是‘反当’。这样才能成为一个梦。是梦,所以与当初的实生活隔了模糊的界。艺术的成功也就在这里。”<sup>⑨</sup>梦所形成的与“实生活”之间“模糊的界”构成了艺术成功的关键所在。它使艺术家对于“实生活”的观照成为一种有距离的透视,“模糊的界”所达到的正是一种间离的效果。正如萧乾说的那样:“艺术之崇高处恰在心理距离的支持。”<sup>⑩</sup>这种距离首先是作家主观世界与客观对象之间的心理距离,当这种心理距离落实到文本层面,则转化为一种审美距离。废名的小说正是他所主张的这种“梦之距离”的具体实践。以《桥》中的《窗》一节为例:

细竹之睡,对于小林——他简直没

有把这个境界思索过，现在她这一个白昼的梦相，未免是一个意外的现实了，古人诗有云，“花开疑骤富”，他顿时便似梦中看得花开，明白又莫过眼前了。他仿佛什么都得着了，而世间一个最大的虚空也正是人我之间的距离，咫尺画堂，容纳得一生的幻想。

小林从细竹“白昼的梦相”中获得了极为丰富的联想，生成这种联想的正是“人我之间的距离”，同时也是梦相与人生实相之间的距离。借助于这种距离，废名把自己的形象确立为一个人生之梦的旁观者。在《桥·桃林》中，作者借助细竹的话说：“自己是一个梦自己也还是一个旁观人。”小林也说：“我其实只是一个观者，倾心于颜色。”（《桥·今天下雨》），这些表述都可以看作废名艺术观的体现。旁观者的形象所获得的正是超然的观照距离，在这种距离中，包含了“最大的空虚”与“一生的幻想”。“模糊的界”因此不仅意味着与“实生活”之间一层梦一般的朦胧面纱，同时也暗示着作者丰富的联想空间的生成。这使人联想到波德莱尔著名的散文诗《窗》对废名的深刻影响。他的小说集《竹林的故事》就曾征引了《窗》作为“卷头语”：

从开着的窗看进去的人，决不比看那合着的窗的人所见之多。世上再没有东西更深奥，更神秘，更丰饶，更幽暗，或更眩目，过于烛光所照的窗了。你在日光中所能见的，常不及在窗玻璃后所演了的更有趣。在那个黑暗或光明的孔中，人生活着，人生梦着，人生辛苦着。

或者你将对我说，“你相信这是真的故事么？”这有什么关系，在我以外的任何实相有什么关系呢，倘若他帮助我生活，觉得，我在，和我是什么？

《窗》集中体现了波德莱尔的一种美学原则，即距离美学。他认为透过合着的窗所看到的远比从开着的窗看进去更多。“窗玻璃”提供的正是能够使作者任意联想的间离效果。波

德莱尔所关注的并不是窗户里面进行着的人生实相，他的关注点不在“真的故事”，一个合着的窗户却可以为他提供“更深奥，更神秘，更丰饶，更幽暗，或更眩目”的幻像空间。通过对幻像的虚拟化的悬想，波德莱尔所理解的人生，因此“就变成在梦境中生活的一种努力”，“变成实际即是梦境的一种努力了”。

人生与梦境的深层维系也同样构成了废名人生观与艺术观的内在的统一性。“人生如梦倒是一句实在话”，“我感不到人生如梦的真实，但感到梦的真实与美。”作者借《桥》中的人物所道出的这种“人生如梦”之感，尽管多少流露出一种苏轼式的人生空幻意识，但它更基本的立足点还在于“梦的真实与美”，这是使人生审美化的一种艺术途径，它使废名所刻意营造的文本世界升华为一个与“实生活隔了模糊的界”的幻美世界。正如有论者指出的那样：《桥》是“在幻想里构造的一个乌托邦。……这里的田畴，山，水，树木，村庄，阴，晴，朝，夕，都有一层缥缈朦胧的色彩，似梦境又似仙境。这本书引读者走入的世界是一个‘世外桃源’。”<sup>⑩</sup>在《桥》中，具体的“实生活”隐喻的正是这梦境一般的“桃源”，它既有“梦的真实与美”，也包含了“梦之空白”与“虚空”。从这种意义上说，“梦”提供了进入废名小说世界的一个最佳的角度。

现代作家所创造的更朦胧也更晦涩的梦境文本或许是曹葆华的“无题”诗作。“梦”是曹葆华《无题》诗中复现率最高的一个意象。诗人不仅仅在比喻和象征的意义上使用梦的意象，“梦”在他的诗歌文本中承担着核心的艺术功能。在他笔下，梦既是内容性的，又是形式性的，这表现在他的文本描绘的几乎都是超现实性的梦境，而诗歌的表现技巧也和梦境的固有方式相吻合，具有一种联想的跳跃性，离奇性，非逻辑性和不可解性。譬如这一首《无题诗抄》：“吹闭了沉重的眼皮/仿佛有一轮驽车走过/乘载着自己的灵魂/驶入不知名的黑洞/一面呻吟一面咽泣/惊起了死去

的太阳/圆睁着血红的巨眼/从灰雾中吼叫着滚来”。诗歌写的是入梦的情形,载着“自己的灵魂”的骡车,“不知名的黑洞”以及奇幻的“太阳”的意象都是诗人梦中的幻像。其中“圆睁着血红的巨眼”“吼叫着滚来”的太阳的形象,或许是现代文学中绝无仅有的景象,它无法诉诸现实的逻辑,但在诗人的梦中却具有视觉效应上的真实性,同时也只能置于超现实的梦幻世界中才能获得读者接受的前提。从总体上看,这首诗在语义层面上是连贯的,但联想的脉络却是非逻辑的,如果说前半部分诗人试图传达一种灵魂失落的恐惧,那么“太阳”的意象的出现则给人一种突兀的感觉,从而给诗歌带来了一种神奇的张力,正是这种张力的存在,昭示了一种不确定的联想逻辑,它造成了文本意象的大幅度的跳跃性转换,拓展了诗歌的语义空间。

曹葆华这种突发式的意象转换技巧在下面这首《无题》诗作中具有更充分的体现:

一石击破了水中天地  
头上忽飘来几只白鸽  
一茎羽毛,两道长虹  
万里外有人正沉思着  
是梦,是晓星坠落天边  
拾起影子再走入重门  
千万个巨雷脚下停歇  
半撮黄土,两行清泪  
古崖上闪出朱红的名字  
衰老的灵魂跪地哭泣

几乎每句诗都自成一个场景,而场景间的切换则酷似于电影中的蒙太奇剪辑。这种蒙太奇技巧把一系列并没有必然逻辑关联的意象并置在一起,使每一个场景的出现都带有一种突然性,“忽飘来几只白鸽”中的一个“忽”字正显示了这种突兀性。从一茎羽毛,到两道长虹,再到万里外沉思的人,诗人的联想也呈现出巨大的空间跨度。试图从这一系列意象组合中发掘出具有明晰因果关联的文本语义恐怕是不可能的,因为接下来的“是梦”一

句告诉读者这不过是诗人的一场白日梦的幻像图景。它要求读者必须调整自己的视角,只有依循一种梦的逻辑才能真正进入诗歌的意象世界。

这首诗的下半部分则是纯粹的梦境的写相,描画的是诗人走入地府的情景。“千万个巨雷脚下停歇”传达的是走入重门后体验到的一种死寂之感,而“半撮黄土”则是“坟墓”的借代,“古崖上闪出朱红的名字”则是暗示墓碑。至于跪地哭泣的灵魂似可以理解为对死亡的祭奠。对死亡的领悟和归化的总体情境使这后半部分诗歌获得了一种读解的可能性,但诗人对诸如:“重门”、“巨雷”、“黄土”、“清泪”、“古崖”等一系列意象的排列仍显示出突发性的特征。单纯地从象征派诗人所习用的省略、暗示、跳跃等普泛性的艺术技巧来概括曹葆华的诗歌特色,并不能真正领悟他的独特的地方。曹葆华的特出之处在于他的梦幻的语义氛围与梦本身固有的形式特征的内在的统一性。梦在他这里,不仅仅暗合了象征派诗歌朦胧性与暗示性的技巧,也不仅仅在于借助梦境诗人找到了更含蓄而隐微的传达主题意图的方式,而更在于曹葆华的诗歌艺术思维本身即是一种梦的思维,是诗人把握和认知世界的一种“具体化”的艺术途径。可以说,这是一种蕴含了内容的形式,一种克莱夫·贝尔所谓的“有意味的形式”。<sup>②</sup>而仅从技巧层面理解曹葆华的梦的思维,则很可能割裂了他的梦境文本形式与内容的有机整体性。

如果说写实的作品也常常会描绘人物的梦,但这种梦境大都具有明确的现实性目的,或者揭示人物的心理和性格;或者推动情节与主题的发展进程;而在曹葆华的笔下,梦则具有一种自足性。它自成一个神秘而超现实的世界,而且这个世界是无法在现实境遇中找到直接对应的。譬如这首《无题》:“中夜不彻的筵席上/摆着血淋淋的死人头/像在嚎哭,像在狂歌/白墙下黝黑的影子/各自扑向桌前

舞蹈着/还有一个噩梦的囚徒/挣不脱灵魂的枷锁/再划下圈子作监牢/让鸩酒尽向喉里倾/直到世界第一声喊叫”。诗歌的氛围已不能仅仅说是神秘,而是具有一种恐怖意味了,只能把它解释为诗人梦魇的产物。不妨再看一首:

有道士向天吹起法螺  
招来深山里一群狮子  
忽变成石头瞪着沙土  
湮没了五千年的巴比伦  
剩下僵尸在地上躺着

摸一摸身边,不见了  
囊中日月,怎照着手指  
远叩梦里深锁的宫门  
半顶峨冠自头上降落  
平地里涌起一股洪流

诗的上半部分描写的是空间性的事物湮没于广漠的时间的过程,但这种具有巨大时空跨度的过程却是在道士施展法术的一瞬间完成的,这种浓缩大概也只有梦境中才能实现。下半部分的语义更近于不可解,如果强作解人,这段诗歌或许描绘的是道士的失落感。不见了“囊中日月”与峨冠的降落隐约地传达了这种空落的情绪。但从总体上说,上面引证的两首诗只有作为一个梦境来理解,才能获得一种自足性。如果试图探索意象背后隐藏的哲理思索,则可以感到曹葆华的诗在具象与抽象之间横亘着一道深深的鸿沟。一般说来,在有象征出现的地方,总会使人产生探究象征所隐含的本质意义的企图。但在曹葆华的诗作中实现这种企图却需要跨越一个长长的距离。这是一种梦的距离,在本质上则是艺术的幻像世界与人生现实世界之间的距离。作为一个沉溺于“白日梦”的梦幻家,曹葆华的诗歌充分印证了弗洛伊德的理论:艺术作品便是以梦的形式“创造一个幻想的世界,同时又明显地把它与现实世界分割开来”<sup>⑩</sup>。这种把幻像与现实“分割开来”的倾向

与废名把人生譬喻为梦境在本质上是相通的。他们获得的,都是观照人生的一种美学距离。

曹葆华的无题诗作笼罩着一层神秘甚至诡异的色彩。这种神秘与诗人试图探索个体生存的秘密的追求是分不开的。他笔下的主题大体上是围绕着前生,本我,死亡,灵魂等内容展开的:“怎得有一方古镜/照出那渺茫的前身/是人,是鬼,是野狗”,“灵魂像一个小皮球/永远在沙土上旋转着”,“走进倒塌的古墓门/摸取前生残留的足迹”,“看百尺城楼上有黑榜/悬着自己朱红的名字”……与这些形而上的主题相吻合的,则是他的诗中充斥的大量具有幽玄气息的意象:古墓,白骨,古庙,神龛,孤魂,死人头,道士壶中的日月等等。但是曹葆华的神秘不是西方象征主义诗人探索上帝的存在以及穷究超验域的基督教式的神秘,而更多的带有东方式的道教和佛家的玄冥的色彩。他对前生的拷问,对轮回与宿命的思索,对阴间与冥界的兴趣,都体现了本土文化的悠长的背景和潜在的制约力。

心理学家容格把梦视为承载人类“集体无意识”的重要原型,在梦中深藏着一个民族长久积淀的群体性的心理形态的不自觉的内容。或许同样可以说,当中国作家一旦进入梦的世界,自身所禀承的民族集体无意识成分就更为充分地体现了出来。梦的深层内容与“画梦”的具体方式,都流露出更多的民族化的痕迹。何其芳在《画梦录·梦后》中曾写道:

孩提时看绘画小说,画梦者是这样一套笔墨:头倚枕上,从之引出两股缭绕的线,象轻烟,渐渐向上开展成另外一幅景色。叫我现在来画梦,怕也别无手法。不过论理,那两股烟应该缭绕入枕内去开展而已。

传统绘画小说对何其芳画梦的方式是起着决定性作用的。他的小小的改革也使人联想到《枕中记》和“游仙枕”的古代传奇故事。<sup>⑪</sup>

事实上,何其芳把他的梦画在一把团扇上:“后来大概是一支梦中彩笔,写出一行字给我看:分明一夜文君梦,只有青团扇子知,醒来不胜悲哀,仿佛真有过一段什么故事似的”,“一夏天,当柔和的夜在街上移动时我走入了一座墓园,猛抬头,原来是一个明月夜,齐谐志怪之书里最常出现的境界。我坐在白石上。我的影子象一个黑色的猫。我忍不住伸手去摸它一摸;唉,我还以为是一个苦吟的女鬼遗下的一圈腰带呢,谁知拾起来乃是一把团扇。于是我带回去珍藏着,当我有工作的兴致时就取出来描画,我的梦在那上面。”这一段叙述也分明具有一种“齐谐志怪”的色彩,它对总体上领悟何其芳《画梦录》的美感趣味具有一种提示意义。而“团扇”的意象更积淀着一种具有古典意味的美学情趣。这种情趣在唐棣的《扇》中可以得到更充分的证明:

犹如天边满月,这用薄纱织成的纨扇,曾是幸福与团圆的象征,多少诗人在这上面展示过他们的才华。而你,当你击节微吟,你的嘴角低低地滑出:轻罗小扇扑流萤。于是你大为惊奇,你惊奇于这诗句的熟练,惊奇于诗中小儿女的娇憨与痴情。或者你更想起轻罗小扇,白色的扇面随着星星之火翻腾起落,在你的感觉上有一种翩跹之美。

“扇”的意象中蕴含着如此久远而丰富的内容。它象征着幸福和团圆,映现着古代士大夫的潇洒和儒雅,衬托着小儿女的娇憨与痴情。由此可以理解何其芳选择团扇作为他的梦的艺术载体的古典文化背景的深层心理动因。这种动因既是作者有意识的自觉选择,又是传统文化沉积的具有原型意味的美感体验在何其芳以及唐棣这里无意识的再生。

古典诗歌对于废名营造的梦境具有同样的潜在影响。在《桥》中,作者借人物小林的口吻说:“李义山咏牡丹诗有两句我很喜欢:‘我是梦中传彩笔,欲书花叶寄朝云’。”在《塔》一节中,小林还喜欢“细雨梦回鸡塞远”

一句诗,并声言“或者是我拿它来做了我自己的画题也未可知”。这些表述也可以看作废名的自己的欣赏趣味的体现。在另一篇《随笔》中,废名曾仔细辨析过“细雨梦回鸡塞远”一句,认为“实在细雨梦回乃是兴之一体,比风雨如晦鸡鸣不已更为诗中有画,余甚爱此句”。他更为激赏的还是李商隐的另一句诗“一春梦雨常飘瓦,尽日灵风不满旗”,称它是“前不见古人,后不见来者,中国绝无仅有的一个诗品”。<sup>⑤</sup>它的妙处在于“稍涉幻想”以及“朦胧生动”。废名所赞誉的这几句写梦的诗,都具有一种朦胧生动的美感。考察废名对古典诗歌的特殊兴味不能仅仅停留在纯粹的鉴赏层面,更重要的是,这种兴味深深烙印在他自己营造的文本梦境之中。废名的小说在风格上也体现出一种由梦的情调所带来的幻想美与朦胧美。它具有一种“不食人间烟火”<sup>⑥</sup>的出世色彩,或者如周作人所说有点“隐逸的”倾向。正象废名所称道的李商隐《过楚宫》一诗所写:“微生尽恋人间乐,只有襄王忆梦中。”它反映了一种“幻想里过生活”<sup>⑦</sup>的超凡脱俗的人生境界。传统诗歌中梦的意境不仅仅“帮助了”他的“文章之美”,同时使他的小说文本梦境的营造体现出了一种东方式的古典美学趣味。

① 叶芝《在本布尔本山下》。《丽达与天鹅》第354页,漓江出版社1987年1月版。

② 《波德莱尔美学论文选》第103页。

③ 马拉美《谈文学运动》。

④ 瓦雷里《纯诗》。

⑤ 闻一多《评本学年〈周刊〉里的新诗》,《清华周刊》1921年6月第7次增刊。

⑥ 李长之《迎中国的文艺复兴》第16页,商务印书馆1946年9月上海初版。

⑦ 郭沫若《批评与梦》,《创造季刊》1923年2卷1期。

⑧ 厨川白村《苦闷的象征·出了象牙之塔》第27页,人民文学出版社1988年7月版。

⑨ 废名《说梦》,《语丝》1927年133期。

⑩ 萧乾《给自己的信》,《水星》,1934年1卷4期。

(下转第17页)

少对于有灵魂和精神寄托问题的人，就是可接受的一种新的生存价值论。尽管现实中已有一部分人宣布没有精神和灵魂也可以过得挺好，但只要这种看法不具备普遍性，容纳这种没有灵魂也不需要灵魂的人，我想同样不违背否定者的“否定”之意，甚至这就是否定者赖以超越的生存环境。这样就会直接导致一个推论：文化的转型并不一定以付出人的生存欲望和各种生存快乐原则为代价，甚至传统文化就是以对人的基本生存欲望的钳制但又只能进行生存运动层次上的运转为特质的。因此我们既不必为时下人们对生存快乐的追求而对文化转型抱传统意义上的绝望态度，也不能因为传统文化抑制人的生存快乐而宣称解放人的生存快乐就是文化的转型——如果文化的转型就是人的本能的解放，那么这和“反文化”几乎是同义语。较深刻的理解或许在于：真正的否定可能会诞生一个新的文化价值论，但假如“否定”的上述含意本身就是一个新的价值论，通过“否定”可以将形而下与形而上的世界联系在一起，那么“否定”可能就既是本体论，价值论，同时也便成为人们的一种新的思维方法论——在这种思维方法下，每个人对形而上世界的体验或许会因人而异，这正是“结果”尚且空缺和模糊的好处，但人们乐于生活在生存快乐欲望与个体精神价值实现的冲动所构成的张力之间，则很可能会造就一个新的富于弹性

的文化形态。在这个文化形态中，儒、道、释既然没有彻底被扫除，所以她就不可能是西方文化的翻版。看上去，这个文化结构似乎既没有批判掉什么，但又没有直接继承什么——无论对中西方既定的文化而言都如是。也许这种文化形态依然是一种设想，但是比之“全盘西化”的空想和“回归传统”的臆想，比之“文化碎片”的现实，你是否认为她至少蕴藉着新的可能呢？

1995.7.南京盛夏

① 杜维明：《儒家思想新论》，P114，江苏人民出版社 1991 年版。

② 董仲舒：《春秋繁露》卷一，《玉杯》

③ 王充：《论衡》卷二，《率性篇》

④ 康有为：《殿试策》

⑤ 戈尔布诺夫：《列宁与无产阶级文化协会》P111。

⑥ 在否定学中，“存在性”意指人在自己的领域里向世界贡献了一种理解，参照作者《否定本体论》。

⑦ 《儒家思想新论》，P117，江苏人民出版社，1991 年版。

⑧ 斯宾格勒：《西方的没落·导言》商务印书馆，1963 年第一版。

⑨ 参见《否定本体论》第一章“否定与存在”。

⑩ 肯定：意指认同和延续既定的文化结构或思想材料。参见《否定本体论》、贵州人民出版社，1994 年版。

⑪ 杜维明：《儒家思想新论》，P115，江苏人民出版社。

⑫ 参见《否定本体论》中《否定与美学》一章。

（上接第 51 页）

⑬ 灌婴《桥》，《新月》1932 年 4 卷 5 期。

⑭ 参见克莱夫·贝尔《艺术》，中国文联出版公司 1984 年 9 月版。

⑮ 弗洛伊德《作家与白日梦》，《现代西方文论选》第 139 页，上海译文出版社 1983 年版。

⑯ 有意味的是，唐弢在四十年代直接以《枕》为题写过一篇散文诗，在开头作者说：“许多日子来

我常挂记着一件宝物——天宝宫庭里的游仙枕。”整篇散文诗正是由游仙枕触发的“梦回”和“绚烂之想”。

⑰ 废名《随笔》，《文学杂志》1937 年 1 卷 1 期。

⑱ 灌婴《桥》。

⑲ 废名《已往的诗文学与新诗》，《谈新诗》第 38 页。人民文学出版社 1984 年版。