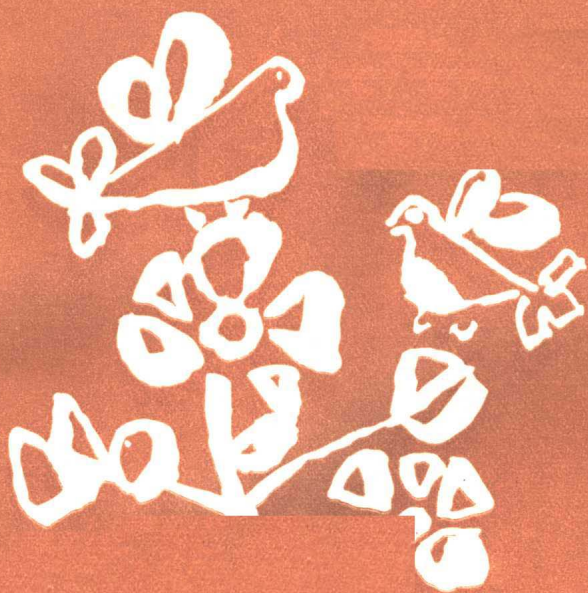


# 台湾香港 与海外华文 文学论文选

● 第3届全国台港与海外华文文学学术讨论会  
海峡文艺出版社



I206.7 290



# 台湾香港与海外华文 文学论文选

**台湾香港与海外华文文学论文选**  
**—第三届全国台湾与海外华文文学学术讨论会**  
**大会学术组选编**

•

海峡文艺出版社出版发行

(福州得贵巷27号)

福建省新华书店经销

福建新华印刷厂印刷

开本850×1168毫米 1/32 13.375印张 2插页 320千字

1988年9月第1版

1988年9月第1次印刷

印数 1—2,430

ISBN 7-80334-071-4  
I·66 定价 3.40元



● 第3届全国台港与海外华文文学学术讨论会 ●

海峡文艺出版社

1988年·福州

# 目 录

艺术美的探求——台港及海外华人美学一瞥

.....胡经之、荣伟（1）

特殊心态的呈示和文学经验的互补——从当代中国文学的整体格

局看台湾文学.....刘登翰（19）

中国当代文学中的台湾文学.....钟 文（36）

台湾现实主义文学的再出发——兼评复刊的《文季》

.....许翼心（49）

评叶石涛对台湾文学继承与发展传统问题的见解

.....庄明莹（55）

新批评的倡导者颜元叔与台湾文学批评的演进

.....徐 学（67）

论吴浊流的文学见解.....谢中征（82）

血泪凝铸的鲜花——论台湾抗日文学的形成和发展

.....粟多贵（88）

日据时期台湾小说里的知识分子形象.....许达然（101）

从创新看近期台湾小说的发展.....黄重添（112）

台湾80年代政治小说的浅论.....武治纯（126）

流派与台湾新诗的发展.....杜国清（141）

|                                            |               |
|--------------------------------------------|---------------|
| 观今古之通变——台湾现代诗的散思·····                      | 翁光宇 (148)     |
| 大众的诗人大众的诗——论台湾诗人许达然的诗创作<br>·····           | 古继堂 (159)     |
| 中国现代散文的困惑与余光中的散文创新<br>·····                | 李 源 (173)     |
| 香港文学与中国现代文学的关系·····                        | 黄维樑 (185)     |
| 徐汙简论·····                                  | 潘亚曦、汪义生 (200) |
| 创新意识：刘以鬯小说艺术的核心·····                       | 易明善 (214)     |
| 西西艺术风格之探寻·····                             | 何 慧 (227)     |
| 《诗风》风云十二年·····                             | 羈 魂 (240)     |
| 张爱玲小说艺术论·····                              | 饶芃子、黄仲文 (249) |
| 一曲深情的祖国恋歌——赵淑侠和她的《我们的歌》<br>·····           | 潘梦园 (265)     |
| 略论聂华苓的小说创作·····                            | 汪景寿 (273)     |
| 论陈若曦的“三通文学”·····                           | 林承璜 (281)     |
| 论施叔青早期和近期创作·····                           | 王晋民 (295)     |
| 美华作家小说中的婚姻主题·····                          | 黄秀玲 (310)     |
| 从“告别”谈起——谈70年代前后台湾留(美)学生文学的一个发展<br>过程····· | 卢菁光 (327)     |
| 新加坡华文诗坛的历史回顾·····                          | 陈贤茂 (340)     |
| 八方风雨会星洲——建国以来的新加坡华文文学(1959—1984)<br>·····  | 杨松年 (355)     |
| 新加坡重要华文文艺副刊杰出编辑人简介·····                    | 刘笔农 (366)     |
| 中外文化意识融合和冲突的形象反映——新加坡作家赵戎小说<br>创作初探·····   | 赖伯疆 (373)     |
| 谈中国文学移植泰国的演进·····                          | 岭南人、李少儒 (388) |
| 泰华文学60年·····                               | 周新心 (395)     |

**附 录,**

从世界文化交流看华文文学研究.....乐黛云 (402)

国际共研学术, 相互促进提高——第三届全国台港及海外华文文

学学术讨论会综述.....潘亚暾、徐葆煜 (405)

第三届全国台港海外华文文学学术讨论会论文目录

..... (417)

**后 记**..... (421)



# 艺术美的探求

——台港及海外华人美学一瞥

胡经之 荣 伟

台港及海外华人美学的研究课题主要着重于这几个方面：一是对美与艺术的研究，如刘文潭的《现代美学》、王梦鸥的《文艺美学》、姚一苇的《美的范畴》、《艺术的奥秘》等等，二是对中国古代美学与文艺思想的研究，如徐复观的《中国艺术精神》、刘若愚的《中国文学理论》等等，三是诗学与比较诗学的研究，如叶维廉的《比较诗学》、《饮之太和》，黄维樑的《中国诗学纵横谈》等等。多数论著在注重研究文艺的审美问题时，能贯通中西来探讨美与艺术的规律及其特征；试图运用现代美学、哲学理论来分析中国古代美学思想，这也是他们美学研究的特色所在。这里，我们拟作一些综合的考察。

## 一

美学主要研究什么？美学研究的目的、意义、价值何在？这是美学中至今尚无定论的重大问题。一般以为，美学的目的和内容仅在认识美。对此，姚一苇鲜明地指出：“我以为吾人学习美学的目的，不只是对美的认识，更重要的是如何创造美，或者说



如何增益美的创造的能力。在此前提之下，我的第一步工作是从艺术品入手。”<sup>①</sup> 台港及海外华人的美学论著大多是以研究艺术为中心。那么，在对艺术本质的探索中，美学扮演什么样的角色呢？姚一苇认为艺术品系人类的创造品，因此必定表现为人类的精神价值，形成人类精神文明的重要环节；而艺术总系特定的历史、社会和时代的产物，必定体现特定的社会和时代的意义。因此，从人类学、历史学、民俗学、社会学的观点出发去论断艺术是很有必要的。艺术品又总是同艺术家自身的性格、教养及不同的生理条件和心理状态有密切的联系，因此也可以从心理学、生理学的角度对艺术作探索。但是艺术品一旦成立，便成为审美的客体，而对“审美客体所作的论断，正是美学的研究范围”。<sup>②</sup> 也即是说美学对艺术的研究不同于人类学、历史学、社会学等对艺术的研究，它首先把艺术作为一种审美对象来研究，也即艺术之所以为艺术必定首先体现出一定的审美价值。

那么什么是艺术的审美价值呢？这正是美学要回答的基本问题。刘文潭认为现存的各派美学理论，对这个问题没有一种能够作出单独包揽的解答。他认为要解决这个问题，有必要首先认清各派学说的真面目，掌握各派学说的真精神，从而寻求一条通达艺术王国的途径。他的《现代美学》就是遵循这个原则通过对现代西方美学的诸种理论、观点的分析、批判，来探讨艺术的审美价值。

刘文潭把艺术分为艺术的创造过程、艺术品和艺术欣赏与批评三个环节，然后逐步加以分析。首先，他提出艺术创造因何而来？人为什么要创造艺术？这个问题的揭示无疑同“艺术是什么”是有本质联系的。从美学史上看对这个问题也有多种看法。一种看法即认为艺术创造在于游戏。刘文潭认为追溯根源，游戏说乃是康德最早提出来的，而席勒可以说是持游戏说的重要

代表，即认为艺术乃是趣味加诸游戏之想象活动的形式，而过剩的精力乃是游戏与艺术之共同的根源。刘文潭提到德国的艺术史家朗格（K. Lang）更是主张：游戏是孩提时代的艺术，而艺术是形式成熟的艺术。刘文潭则不以为然：艺术虽带有游戏性，但艺术绝不止于游戏。这是因为尽管游戏与艺术两者之间有极大的相似性，即都可以是一定的群体性与社会性活动，但艺术则更多地表现出艺术家个体的人格和理想，而游戏者这种个性与理想，多半没入游戏中共同的群体性与社会性之中。因此，艺术必定“具有高度之特殊化的内容，它常是自艺术家之个人问题或生动的经验中提炼出来的精华。所以从艺术之中，我们才能够获得洞悉具体之人性与人生价值的慧见。这对游戏而言，则不免是奢求了。”<sup>⑨</sup>还有一种说法认为，艺术是在制造美的事物，艺术创造在于给人以美感。这里，刘文潭特别分析了桑塔耶那的观点。在桑塔耶那看来，“美乃是客观化的快感”，但并非所有的快感都是美，只有当知觉过程本身带有快感，即对于外物知觉和外物所引起的快感无从区分，莫辨根由的情况下，于是我们仿佛觉得美与快感即为对象所本有的一种性质了。但刘文潭认为，如果艺术即在于制造这种美的快感，就不免要显得有些不切实际了，因为姑且撇开悲剧不谈，仍有许多艺术作品并不给人带来美的快感，甚至是反美为丑、惨不忍睹，如罗丹的《老妓》、戈耶的《五月三日的屠杀》等等。艺术家为何要一反常情处心积虑地舍美而就丑、弃乐而取悲，这是一个值得探究的问题，但却说明创造在于制造美的快感的说法是不全面的。

如果说，刘文潭的《现代美学》重在对西方诸美学流派作综合分析，那么王梦鸥的《文艺美学》则重在运用这些理论来探讨文学艺术的审美特征。他认为文学是表现美的文字，文学成为艺术在于它的审美目的性。文学的审美与自然的审美是不同的，一

为人为的符号，一为自然的符号，但他认为两者在本质上是相通的。如他提到竹坡诗云：“余当独行山谷间，古木夹道交荫，唯闻于规应木间，乃知‘两边山木合，终日子规啼’之为佳句也。”我们历览名山大川，遭逢外在事故，所得外在经验，是将现实形象简化、抽象化贮藏为内心的符号，而我们阅读游记或小说则将在简化抽象化了的符号转变做想象的形象而已，本质上都是一致的。一般认为，人为符号必待学习，而自然符号则可不学而能之；而克罗齐则认为：“人为符号固须习成，而自然符号也须有训练而能知解它的人们始能生效”，因此“自然符号并不存在，一切符号都是习成的，说得更精确点，它们都是受历史条件的决定。”④对此，王梦鸥表示不然，他认为我们眼睛之见物，耳之辨音，耳目所获得之符号都是直接的，不假学习的，唯独我们欲知所见者为何物，所辨者为何音，亦即我们欲知那符号的内容，始有待学习而后知之。因而我们必须将符号的形式与内容分开来讨论，亦即符号的形式，只要我们的感官无碍，就可以不学而得之，至于符号的内容，不管是从他人处学来的或自己反省而来的，对意义的了解都有偏差、不一致。这就是说符号的意义不能全知，所谓“学无止境”，其实即指学习这符号的内容的知解而言。这也就形成了主观合目的性的差异，为此文学史上往往因一字之差而争论不休。如康德所说，审美判断是一种趣味判断，而趣味判断就是建立在服从主观合目的性的原理之上的。如此酒味甚美，等于说明酒正合吾意。美者，实即“我意”之构造物，而构成我意皆为习成。由于每个人的历史背景、生活经历、学习程度等不同，也就决定了这种“我意”的差异，也即主观合目的性从个人来说是千差万别的。那么文学给了我们什么呢？王梦鸥认为首先是符号的印象，接着是符号的表象，再是完整的符号意义。但这符号的意义与其说是在文学作品上，不如说是主观所固

有的某种符号与之相应而成立的结果，也即是主客观合目的的性统一的产物。因此尽管一百个人有一百个哈姆雷特，但合目的性是一致的，也即人们往往用主观所固有的最妥当的符号意义来适应客观的符号意义。如“两岸猿声啼不住，轻舟已过万重山”这些符号，尽管我们并未实际听说过“猿声”，甚至也没有乘舟的经验，但我们能以自己曾经听说过某种特异的声音为猿声，或以乘车的经验来适应这些符号，形成主客观的合目的性，同样也能获得文学美的感受。

如果说刘文潭、王梦鸥主要着重于对美与艺术的关系的探讨，那么姚一苇则更多的对艺术内部特征和构造的解剖。他的《艺术的奥秘》正是通过一系列具体的艺术范畴，如想象、鉴赏、象征、意境等，来寻求揭示艺术奥秘的途径。如他在“论想象”这一章里认为，艺术创造的关键在想象力，这种想象并非只是意象（image）的召回或经验的再现，它包含了艺术家个人的远为复杂而深邃的心灵的作用，这种心灵作用也称“创造的想象”（Creativ imagination）。这也是一个艺术家必须具备的基本能力，没有想象或缺乏想象力的表现，最多只能是一个工匠，永远与艺术无缘。因此“当吾人要探讨艺术的奥秘时，对于一个艺术家的创作时的心灵作用或想象力的阐明，便成为最先与最重要的工作。”<sup>⑥</sup>对于想象，西方美学史上对此有过多说法，早在柏拉图就提出诗人的“癫狂”（manike）实即为诗人的一种特殊的心灵状态，非人人能获得。后至德国大诗人歌德更揭示出诗人创作时的心理状态，他说：“在做诗以前，我没有关于那样的诗的什么印象与预感，它们却突然侵袭我，要求我立时写成，因此我就觉得被强迫把它们当即本能地做梦似地写下来，在这样梦游病状态之中往往有这样的事，就是我的前面的一张完全歪斜地摆着，到了通统写好了的时候，我才觉察。”这样诗人

的创作、想象纯然是不自觉的活动，有如做梦。因而“作为诗人而努力想把什么抽象的东西具体化，这不是我们的癖性。我在心里感受了印象，而且是活泼的想象力所供给我们那样的感官的、生意洋溢的、快乐的，多种多样的印象。”<sup>⑥</sup>这样，在歌德看来，创造的想象不只是知性的，更重要的感性的；不只是自觉的，而且是不自觉的。至浪漫主义时代的柯勒律治更是强调艺术家的这种特殊的心理状态，他说：“诗人是将儿童期的单纯带入成人的才能中。”因而诗人是一个哲学家，也是一个孩子，是理性的又是感性的，是自觉与不自觉的结合，能结合二者的，柯勒律治称为天才，惟有天才才具有这种创造的想象力。而到近代弗洛伊德更是强调艺术创造中的无意识作用，艺术家的创造成了“白日做梦”，对后来艺术创造产生过巨大影响。柏列顿(Breton)在发表《超现实主义宣言》中说：“把你自已尽可能置于最被动的接受的状态。抛开你的天才，你的才能和那些属于每个人的东西，……尽快地写，不需要任何预先构想的内容，快到不愿忍住和不顾重读。”<sup>⑦</sup>艺术创作已完全除去了理性的成分，而成了一种无意识的流露。对此，姚一苇认为艺术创作确是同人的潜意识中的人的本性、种族、被压抑的欲望、创伤的记忆等等具有某种相关性，但不是无限的或全部的，而是有一定范围的，否则完全强调艺术创造的无意识性，那是闭眼不顾史实。古往今来多少伟大的艺术作品，都是艺术家穷年累月的创造，如贾岛自谓，“两句三年得，一吟泪双流”。歌德的《浮士德》更是积60年之久，其中的辛酸苦辣可以想知。因此，姚一苇强调艺术创造更在于意识的作用，如仅在于无意识，岂非人人都成了艺术家了？他认为，艺术家的创造的想象表现为这样几点：第一，想象的活动是一种意识活动，尽管不排除潜意识，但艺术家不仅在于搜集资料（即素材），潜意识至多提供一些资料，而艺术创造还要通过

艺术家对这些资料进行裁剪、组织、整理等，以创造出一个全新的秩序，这就必须是有意识的活动。第二，想象的作用是二重的，一方面是知的作用，另一方面为感的作用。前者即为组织秩序而言，后者是指不脱离我们的感官来把握这些资料。第三，想象的活动因此不能脱离知识与经验，知识与经验不仅可以丰富他的想象力，同时也可以增长他的表现能力。但姚一苇进一步指出，这种知识与经验不同于一般的知识经验，它在这里必须化成艺术家身体与心灵的一部分，与他的血肉相关。也就是说他的创作可以不附任何目的，不为名不为利，在贫困中创作，在富裕时也创作，在忧伤时创作，在欢乐时还创作。创作，创作，永远创作，他的生命与创作相结合，假如他与艺术已结成不解之缘，知识与经验才能对他的想象力发生真正的影响。因此，在姚一苇看来，艺术的想象绝非胡思乱想、任意堆砌，它表现为一种有组织的设计，将一些平凡、肤浅、人人知的现象转变为一种美妙的、神奇的事物，是化腐朽为神奇的工作！

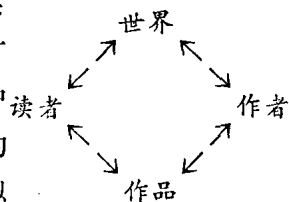
## 二

那么什么是文学？建立一个能被普遍接受的文学定义是否可能？法国结构主义者托多洛夫（Tzvetan Todorov）认为，因为令人满意的文学定义尚未发现，因此，结论是“或许文学并不存在。”<sup>⑧</sup>对此，刘若愚认为，即使我们永远达不到确定的文学的定义，但如果每个批评家都将他自己所谓的文学说明白，即“我所谓的文学是具有如此如此功用的东西”，或者是两者的结合，这会有助于我们进一步加深对文学的认识。正是从此出发，即把功用的定义与结构的定义结合，刘若愚认为“文学是一种艺术，以及文学是语言写成的。”文学同绘画、雕刻、音乐同属于

艺术，它们具有相同的艺术功用，但在结构上与其他艺术不同，即它的表现媒介是语言。只是这语言在用途上与一般语言也是不同的，即它是服务于艺术功用的，因此，文学可以定义为“艺术功用与语言结构的交搭”。这并不是说文学不能达成其他功用，如社会的、政治的、道德的等功用，但这些功用并非一件作品所以为艺术作品的原因。

那么，什么是文学的艺术功用？刘若愚认为“第一，（在作者方面）通过创造想象的境界而扩大现实

（在读者方面）再由创造想象的境界而扩大现实；第二，作者与读者双方对创造冲动的满足。”<sup>⑩</sup>为了详细说明这种文学的艺术功用，他提出一个四元的架构来加以



考察，如右图：这里的世界包括自然界与每个人所生存的人类社会或文化世界（如胡塞尔的 *Kulturwelt*）外界与自我的交互作用，构成一个人的经验世界或生存世界。当作者在创造过程中，探索他的“生存世界”，以及他的想象中的其他的、可能的世界，在此基础上创造出一个境界。这一境界一旦被创造出来，就不同于作家的“生存世界”，也不存在于现实世界中。它还只是作为一个可能的存在，有待于读者的意识再加以创造出来。因而，文学的艺术功用重要的一方面就在于创境（Created world）。对于一个作家的“生存世界”的考察，是传记作家的的工作，而批评家所关心的是作品的创境。

关于文艺的创境，这也不是一个新概念，中国的王国维曾说：“有造境，有写境，此‘理想’与‘写实’二派之所由分。”<sup>⑪</sup>刘若愚认为，这不是“理想”与“写实”之分，实为大诗人与次要诗人之分，因为文学必须创境。而西方的亚伯拉姆斯（A. H. Abrams）提出的诗中别有天地（The poem as heterocosm）在



西方已成为批评的常识了，这实际也是文学中的境界问题。英格尔顿也曾指出：在每一件文学作品中，有一种“多少确定了背景，它与表现出的对象，构成一个存在界（Ontic sphere）”，这个“存在界”也即“境界”。英格尔顿进一步指出“表现出的对象”所具有的现实特性，不该“与真正存在的真实对象的存在特性视为同一。”<sup>⑩</sup>杜夫海纳更进一步说：“作者全力以赴的不是描写或模仿某一预先存在的世界，而是唤起他们再创造的世界。”<sup>⑪</sup>并且他在说明这个审美对象的世界时，显出与中国古代批评理论的某些相似。如他论及“境界气氛”（Atmosphere de monde），认为是“文字所不能翻译但在唤起感觉中，将本身传达出来的某种特质。”<sup>⑫</sup>这如同中国古代批评的“气象”，实为境界的表征。严羽曾提到“气象混沌，难以句摘”，还有什么“水中之月，境中之象”、“言有尽意无穷”、“似与不似”等等，都是说明这种“气象”的特征的。

因此，艺术创作过程实际为艺术家创造一个想象境界的过程。而当作家成功地完成了一个境界的创造时，他即感到了一种创造冲动的满足，这也就是艺术功用的第二方面。这种创造冲动是不同于任何有目的的动机，如社会的、政治的、道德的或金钱的——这些动机，作家也可能具有，但不能说明他对艺术媒介的选择。作家何以要创作？刘若愚认为，作家或艺术家并非为了自我表现而创作，创作冲动只是一种朦胧的直觉，一种幽微的激动。人类想创造一些什么，并在创造中得到满足，这是极其自然的事。这样，在他看来，艺术家创造完全是无目的的，无意识的，非自觉的活动；因而，他认为一个小孩画画的创造冲动的满足同达·芬奇画《蒙娜丽莎》的满足程度是一样的。但艺术品的艺术价值还在于它是否能使别人也感到同样满足，这也是艺术功用的重要一面。艺术还必须满足读者的创造冲动，因为艺术品最后完

成即在读者，艺术品本身只是一可能的存在，还有待于读者加以实现，或如英格尔顿所说的具体化（Concretization）。故刘若愚说：“一首诗不是该是诗，而是该变成一首诗”（A poem should not be, but become）。这里“变成”（become）的过程，就是读者从作品字句结构中再创造境界的过程，也是追随作者创造的境界的一个近似的再演。这里只能是近似，因为读者的经验不可能真正与作者的经验完全一致。因此，读者所创造的境界，不应被误认为是作者的“生存世界”和作者创造的境界，这是由于语言能力、知觉力、想象力、个性气质等的多种因素的差异所决定的。一般地说来，读者的“生存世界”越是与作家相交，再创造的境界也就越类似原来的创境。同时读者在完成这个创境时，也即在阅读过程感到这是一篇成功的作品，体会到这些正是适当的字句。正是适当的程序，就会给读者带来一种满足。这种满足不能看作是“快感”，因为即使给人以恐怖或惊悸，只要合乎作品中的程序，同样也能得到满足。在考察了文学的艺术功用之后，刘若愚最后这样说：“以所提议的文学理论的大要暗示着：一件文艺作品是指涉的，也是自我指涉的，是离心的，也是向心的，是命意者（Signifiant），也是被命意的（Signifié）。换句话说，一件文艺作品的字句结构，即超越它本身，同时也将注意力引向它本身。在超越它本身时，它现出创境，那是现实的扩展；而在将注意力引向它本身中，它满足了作者与读者的创造冲动。这个理论当然无意作为‘文学是什么？’这一问题的最后解答，只不过是一个有助发现的原则，……假如别的批评家，不论关心的是中国文学或任何其他文学，发现它是适用的，这自然是莫大的欣慰；假如在另一方面，他们不以为然，因此而再检讨他们自立的假设，形成他们自己的理论，那么我也做了一些有用的贡献。”⑩