

台港及海外中文报刊资料专辑

文艺研究

第2辑

书目文献出版社



编 后 记

本辑收入的是台湾、港澳地区学者在文艺理论研究方面的文章，包括中国古典文学和现代文学的研究；在当代文学方面，选录了对大陆和香港两位女作家的评介。另外，本辑还收入了《当代文学理论》和《吴尔芙论》这两部西方文艺理论的译作，前者的内容，国内刊物曾有所披露，本辑刊出的是全文。

编选本辑的宗旨，一是为了解台湾、港澳地区文艺研究的水平与现状；二是了解上述地区文艺理论界在某些研究领域中的不同看法和不同的研究方法，以开阔我们的视野。

文 艺 研 究 (2)

——台港及海外中文报刊资料专辑
北京图书馆文献信息服务中心剪辑

书目文献出版社出版

(北京市文津街六号)

河北省南宫市印刷厂印刷

新华书店北京发行所发行 各地新华书店经售

787×1092毫米 1/16开本 7印张 179千字

1986年10月北京第1版 1986年10月北京第1次印刷

印数1—5,000册

统一书号: 10201·57 定价: 1.80元

[内部发行]

目次

论 著

中国现代文学中深刻的时代性（上、下）

有我、无我之境的试释、演绎与疑问

诗意与写实

关于无我之境

当代文学理论

当代美国小说对“现实”观念的探讨（上、下）

现实主义的提升

中国古典诗歌研究

琵琶行的沉潜意识

唐《诗人主客图》试析（上、下）

中国古典小说研究

因果、宿命、改写问题——《金瓶梅》原貌探索

新刻绣像批评金瓶梅（内阁文库藏本）出版书肆之研探

外国作家与作品研究

《哈梦雷特》的评论（上）

传统与现代性：吴尔芙论（上）

中国现代作家与作品评论

容许作家走在政治家的前面——评张辛欣的《疯狂的君子兰》

《游园惊梦》从小说到剧本

“为人生而艺术”的女作家夏易

文艺动态

第九届比较文学会议

齐邦媛 一

林觉中 八

彭、歌 四一

谢筠扉 一〇

何纳地 一一

蔡源煌 三二

天 马 三八

连清洁 三六

王梦鸥 三九

魏子云 四三

荒木猛原 五七

颜元叔 六三

佛莱席门 九五

璧 华 一〇四

林承璜 一〇六

东 瑞 一〇八

一一〇

DD 38/71

首都师范大学图书馆



21120283

1120283



中國現代文學中深刻的時代性

齊邦媛

沈剛伯的感嘆與連雅堂的執著

沈剛伯先生在民國四十六年十二月寫了一篇發人深省的文章「中國文學的沒落」。^①史學家論文學之興衰當然多從時代因素着手。沈先生首先提出令人仔細思索的問題是，為什麼在近代的中國，自「紅樓夢」問世以後就「沒有再出過任何第二流有創造性的純文藝作品」？沈先生列舉近代中國「可以發人深思，可以感人性靈」的國家社會的動盪，生活經驗的豐富的因素如海禁開放以來，教育的推廣、出版的方便、新知的輸入、書籍的整理、藝術欣賞、文章的價格各方面的進步。他納悶為什麼帶來文藝的光輝？科學上的萬丈光芒不足以反映文學的暗淡無光。那時，四十六年，臺灣仍在種種建設開始的前夕，十年的艱苦克難日子在所有企盼的人心中，都似漫漫長夜吧。沈先生文中也提到「近幾十年來，繁重破碎的教育汨沒了青年的文思，流離瑣尾的生涯堵塞了作家的靈感，社會的需要使聰明人都走入理工之門……」更進一步分析寫作技巧、信念、環境的缺失，而以極強烈的願望作結論曰：「只好長跪陳詞，願黃帝有靈，尼父顯聖，上『令帝開關』，下使靈脩改度。讓從今後，一切不犯國法，不搞政治的讀書人能夠得到應有的自由，去閱讀思考，去遊歷觀察，去研討辯論，去寫作創造，而不要受到任何方面的歧視、猜疑、利誘、威脅、清算、鬥爭……」天果無意遂喪斯文耶？吾且拭目俟之！」

剛伯先生發出這樣強烈的感嘆距今快三十年了。這三十年中，我們由遷臺初期的種種艱困中奮鬥到經濟政治有抬頭挺胸的實力。值得告慰前輩的是，中國文學在我們的手裏不僅不曾淪入沒落之境，幾千年來祖先的傳統和新文學的種子都由我們渡海攜來，在此植了新根，長成樹木。在我們自己辦的大大小小書展上，在國內外舉辦的無數次的臺灣中國文學研討會上，可以看到這些樹木花果的繁茂。

促使作家提筆為文的是人性中最神秘而又最強烈的力量。尤其在中國悠長的人文傳統中，世世代代的詩人、散文家和小說家都不曾在顛沛流離或富貴榮華中停筆。每一個時代都留下了它的聲音。聲音的強弱也忠實地反映了那個時代的痛苦和喜悅。但是傳誦千古的多是具有強烈深刻時代性的作品。幾乎在每個中國人的血脈中都不自覺地具有強烈的歷史感。回憶和前瞻是我們思想的特性。臺灣光復即將屆滿四十年。回顧這四十年文學創作的內容與技巧，處處看到的是急劇變遷的歲月足跡，是強烈深刻的時代性。必須有這樣的時代、這樣的心境，才能有這樣的文學！

以時代性為討論重點時，臺灣的中國文學創作必須以淪日時代的經驗紀錄始，續以光復初期，安定中求進步，到突飛猛進的民國六十年代和我們今日所處的嶄新的七十年代。臺灣於一九四五年四月十七日簽訂的馬關條約中割讓給日本，開始了日本統治的五十年噩夢。初期武力抵抗異族統治的努力雖然失敗，在臺灣的同胞却在漫長的五十年中保持了中華文化的新火不滅。最顯著的代表人物如在光復前九年逝世的連雅堂先生（一八七八—一九三六）等位。

連雅堂先生是臺南人，七世祖「因為痛明室之亡，決計隱遯，所以渡海來臺……」連氏子弟不應清廷科舉……而與位公臨終時遺命以明服殮，更表示他至死都有左衽之痛，誓不屈服於異族統治的反抗之意。與位公的遺囑便垂為家規，從此連氏世代相奉。^②在這樣傳統中長大的連氏自幼受了相當完整的漢文教育。成年後花了十年時間獨力寫成「臺灣通史」三巨冊（一九二〇）。周遊祖國大陸和日本回到臺灣前後寫的「臺灣詩草」、「大陸詩草」與友好創辦南社，一九二四年創辦「臺灣詩書」雜誌。在第三期登有一則啟事：「鄙人發刊詩書，原非營業之計。良以臺灣今日之漢文廢墮已極，非藉高尚之文字，鼓舞活潑之精神，民族前途何堪設想？」

這份雜誌辦到三十二期便因無錢無力而停刊。連氏的詩作形式是傳統的，他的文學觀也是守舊的，但是在他那個時代的困境中，秉持如此高尚的文字情懷和強烈的民族意識，在維繫中華文化的承先啓後意義上有深遠的影響。

臺灣的新文學間接地受五四運動影響很早，民國九年在本東京的臺灣留學生創辦「臺灣青年」月刊，十年登載了陳端明的「日用文鼓吹論」。十二年黃呈聰的「論普及白話文的新使命」和黃朝琴的「漢文改革論」登載於「臺灣」月刊（「臺灣青年」停刊後的新生體，中日文參半使用），是臺灣提倡白話文的重要文獻。③但是真正以流暢的中文所寫日據時代經驗的純文學作品幾乎都完成或出版於光復後十年間，而普及深入讀者羣中又是民國六十年代的事了。唯一的原是有經驗的成年作家都花一段時期學習中文，葉石濤、鍾肇政、陳火泉、鄭煥、陳千武等都有自修研習中文的極動人的敘述。

吳濁流、鍾肇政、李喬與陳千武

日本佔據臺灣的五十年（一八九五—一九四五），是中華民族面臨歷史上空前劇變的時代。民國的締造，全國的統一和對日戰爭都發生在這半世紀中。而臺灣淪入異族統治的五十年，對國家的利益與尊嚴，對人民的生活與命運都是個創痛難忘的時代。至今已問世的文學作品，以長篇小說為例，已由不同的角度描繪出日據後期臺灣同胞的處境與反響，使那個時代的哭號申訴與不屈的民族精神由無聲到有聲，由有聲至洪亮的聲音。其中最洪亮明晰的有吳濁流的「亞細亞的孤兒」，鍾肇政的「寒夜三部曲」和「濁流三部曲」，李喬的「寒夜三部曲」，剛剛出版的陳千武的「獵女犯」等。由於是長篇乃至三部曲，這幾本小說有詳盡、完整的時代風貌和人物的代表性，比較適合作討論的根據。但是要深入了解那個時代，必須也讀賴和、張文環、鍾理和、楊逵、呂赫若、龍瑛宗、鄭清文等的短篇小說。在他們的筆下，光復前的種種人物，生活百態得以傳世不朽。

吳濁流的「亞細亞的孤兒」原是由日文寫的，民國五十一年中文本出版④，六十六年遠景出版社印行了六冊「吳濁流作品集」，此書才普及至廣大讀者間。書中主角胡太明生長在日據時期的地主之家，在祖父的堅持下，幼年受的是四書五經的正統漢文教育，長大了進日本人辦的學校，又到日本留學，到大陸遊學。還鄉後在中日戰爭中被日本統治者徵召參加海軍作戰。在廣州因為作翻譯而必須親眼目睹日軍暴虐殺害中國的抗日份子，精神受了過度的刺激而被遣返臺灣，

而終於發瘋，在海邊徘徊不知所終。這幾乎可以說是個典型的知識份子的悲劇，他不發瘋也沒有別的出路。胡太明不是一個生不逢時的個人而已，而是如同鍾肇政在「風雨懷故人」一文中所說的吳濁流「以孤兒意識為具象象徵，為我們塑造了一種極為鮮明的殖民地性格。」⑤當然，書名「亞細亞的孤兒」已說明了作者的控訴，不是為了個人的受苦，而是擴大指臺灣的處境。如他在書中假朋友的口所說的：「歷史的動力會把所有的一切捲入它的漩渦中去的。你一個人袖手旁觀恐怕很無聊吧？我很同情你，對於歷史的動向，任何一點力量，但是別人却不一定會信任你，甚至還會懷疑你是間諜。這樣看起來，你真是個孤兒。」⑥

這種強烈的孤兒感覺，確實很生動地說明了日據時代臺灣知識份子的痛苦。光復後能夠用中文自由寫作的作家在自己的土地上受人尊重，他們的聲音有人傾聽。

鍾肇政的「寒夜三部曲」寫作出版花了十年時間⑦，是一部有史詩氣魄的長篇小說。第一部「沉淪」寫臺灣被割讓前後民間的抗日情緒；第二部「滄溟行」以日據中期農民對日本統治的反抗為經，以一個青年由迷茫無知到認識在所謂時代中自己的使命過程為緯，是評者一致認為最成功的一部。第三部「插天山之歌」寫一個由日本留學回臺的知識份子，在日據末期所面臨的困境。這部三部曲不僅有它本身的文學歷史價值，也鼓勵了許多後繼者。

李喬的「寒夜三部曲」寫的也是日據五十年間臺灣同胞三代反抗日治的故事，但是卻幾乎完全跳出了自傳性的紀錄文學的限制，寫出了藝術性極強的巨著。臺灣光復時，李喬十歲，就讀中文小學四年級。他的中文流暢優美，毫無語言的隔閡。對於他生長的時代和土地有深刻的認識，加上天賦的詩人的氣質，他的「寒夜三部曲」九十多萬字，充滿了人間關懷和強烈悲憤之情，可以作為一部人性與苦難的史詩讀。既沒有自傳或紀錄性的局限，全書就有了客觀視野的寬廣性，如他在序中所說：「『我』之所有，當也眾生所有。」書名雖是「寒夜」，「實際上稱作『母親的故事』也無不可。不過這裏所指的母親，不祇是生我肉身的『女人』而已。」

「揭開序幕，他用『神秘的魚』高山鯨作為在苦難中望鄉的象徵：『每到秋風起多寒來的時刻，深山絕多裏的鯨魚，晚上就開始作還鄉的夢。牠們祇能作夢，當然夢是很美的。夢裏，萬里迢迢，雲天無阻，很快就回到故鄉的懷抱；牠們會側頭仰望三千九百多公尺的大雪山，隨著二千五百公尺的雪

線，一直望向天邊。他們眼底網膜，腦壁灰層留有先天的一幅故鄉幻影：白山黑水邊，海洋江河寒暖流的交際，那裏是故鄉，是生命的發祥地，永恒的母親。……鱈魚，在寒夜，於荒村，憑着方寸一盞孤燈，望迢迢遠路……⑧這一段象徵描寫在「孤燈」近結束時，又重複而有力地出現，點明了遠鄉的題旨。被征往南洋的臺灣兵，隨日本戰敗在菲律賓荒山裏奔逃尋到海岸逃生之路。每夜，在絕望中，「二十幾個難友，都面朝同一方向寂靜地坐着。……他們，現在，都面朝北方，默默朝向故鄉臺灣的方向……」⑨這一批，只是許多批高山嶺似的青年的一部分。六百五十餘人除了倖存的四個人之外，全部作了異國的孤魂，永遠不知道自己為何而戰，為何而死，成了那個令人哀憫的時代祭品。

在那場戰爭結束後四十年，第一本由倖存者寫親身經驗的短篇小說集「獵女犯」才出版⑩。作者陳千武先生曾以恒夫的筆名寫詩，民國六十六年以短篇小說「獵女犯」得吳濁流文學獎。在這本集子裏共收了十六篇小說，以它們的排列次序看，實在是一本首尾呼應的長篇小說。書中主角林遠平民國三十二年「不是出自自己意願的」志願，成為「榮譽」的日本現役兵，後，由高雄登上運兵船到新加坡，再到爪哇，歷經戰爭中死亡、被俘等等劫難，萬幸於三十五年抵達送回臺灣。書中情節與人物雖未必全是赤裸裸的寫實，但基本的經驗是可靠的。作者把三年間親身的經驗重點寫成苦難與異國情調混合的故事。如「獸契」既是第十三篇篇名，又闡明了全書真正的主題：在日本帝國主義欺凌下，臺灣「志願兵」，被「獵」來作軍中「慰安婦」的土著女子和白種俘虜之間的人性關愛。其中有中華民族種族的認同，有生死之際相濡以沫的情懷——處處都是荒謬的戰火燒不盡的人性獸契。這本書中的戰爭經驗是如此生動真實，好似補足了李喬「孤燈」結尾留給讀者的遺憾⑪。也許只有一個生還者才能給那一個慘痛的時代作一個比較具體，比較真實的紀錄吧？李喬的「寒夜三部曲」以文學價值看來，是對那時代的一種批判，一種恆久的心靈的哭聲（「孤燈」第一章篇名）。他寫出了高山嶺遠鄉的心願，留待有陳千武這樣經驗的作者寫他的還鄉旅程和結局。

陳紀澄、張愛玲、姜貴與彭歌

光復後十年間，臺灣文壇上質量最豐的是被稱為「懷鄉文學」的作品。古往今來，人類對家鄉和往事的嚮戀一直是文學的主要題材。渡海來臺的人對大陸家鄉的記憶因隔絕而更

增其感人的力量，純以抒情方式寫這種心情的幾乎全是散文與詩。小說中反而多見客觀反映時代的有力作品。它們各自以相當完整的結構，比較超然的態度，由不同的角度，不同的文字風格記錄甚至分析了那個多苦多難的時代，血淚交迸的時代。茲舉數例說明：

陳紀澄的「秋村傳」出版於民國四十年，已有英、日、法文譯本⑫。書中寫的是清光緒二十年（一九〇〇）到民國三十七年那個「驚天動地的喜諺殘酷的時代」一個標準的中國農村和代表中國人民羣像的村民。藉主角魯常順兒的一生遭遇標示了這個時代的荒謬與痛苦。由此看來，「秋村傳」和所有持此主旨寫出的作品，都不能以簡單的「懷鄉文學」定義說明或歸類。魯常順兒也不是另一個阿Q。他像是命運的傀儡，至死未曾明白自己為什麼扮演各種角色，但是他卻真實地活過。他被捲入義和團的瘋狂行動，作過直率戰爭的伙夫，日本皇軍的保安隊，最後竟然在共產黨進村後「翻身」當了村長，終於在「反動」的罪名下被活埋。時代的脈絡在這幕悲喜劇中是十分清楚的。作者筆下的秋村實際上是所有中國村鎮的典型，書中的鄉野、街道、房舍都是我們熟悉的。無數個秋村的接壤即是中國。⑬「秋村傳」的文字簡潔，作者幾乎從未插入評論，到了結尾時也只沉痛地說：「白天，秋村是獸世界；晚上，秋村是鬼世界。無數的冤鬼，黑影像憧憧，在街心蠕動。尖厲凄慘的哭聲，常從村四週的草叢內發出。……」這哭聲和李喬的「孤燈」開始與結尾所寫的臺灣苗栗番仔林的哭聲在大約同一個年代，隔著數千里的海和陸地似乎都在呼應着。什麼時候，這象徵着民族創痛的哭聲才會全然停止呢？

張愛玲的著名傑作「秧歌」四十三年在香港出中文本，四十四年在美國出英文本，至今三十年，已確定了不朽的地位。「秧歌」的背景也是一個農村，也是在共產黨佔據的初期，但是它的主旨是寫人性。人性的軟弱與善良；人在恐懼與飢餓中的悲劇。作者以極高的文字藝術，不露痕跡地寫盡沉痛。書中處處是微妙精確的象徵，使讀者每次展讀都有新的感悟。

姜貴的「旋風」原以「今構杭傳」為名出版於四十六年。他的「重陽」出版於五十年。「旋風」的主角方祥平和「重陽」的洪桐葉都是有理想主義傾向而受共產黨的誘惑、欺騙而至家敗人亡的知識份子。在無情時代的旋風裏敏銳地知覺自己的敗亡。姜貴這兩本書佈局氣魄皆大，用嘲諷筆法與同情的態度寫活了那個錯綜複雜的悲劇。

以同一時期知識份子為題的小說，最成功的有潘人木的「蓮漪表妹」；王藍的「藍與黑」和鹿橋的「未央歌」等。三本書中的戰時大學生經驗大不相同，合起來看，給後世留下一個相當完整的紀錄。「藍與黑」曾攝成電影，改編劇本，英文譯本即將問世，可見此書的題材和技巧多麼吸引人。

彭歌的「落月」和「流星」都出版在四十五年，加上他在民國四十九年以前寫的數十篇短篇小說，都取材自抗戰初期到遷臺最初十年的各種經驗。他在「彭歌自選集（短篇小說）」的後記中說：「小說不是歷史，但還其中反映着時代的心聲與真實。這是我希望做而未必做到的——記錄這一代中國人的苦難與歡欣，從許多和我一樣的小人物身上，去描繪、去反映這個偉大的時代。」⑭「落月」出版後立即引起文壇注意。夏濟安為「文學雜誌」寫了一篇一萬多字的「評『落月』兼論現代小說」，可說是臺灣現代文學的第一篇重要文評。（上）

註：

- ①沈剛伯著「中國文學的沒落」，中國文學評論，臺北聯經出版公司，民國六十六年初版
- ②林文月著青山青史連雅堂傳，臺北近代中國出版社，民國六十六年出版（第二頁）
- ③黃得時著五四對臺灣新文學之影響，臺北「文訊」月刊第十一期，民國七十三年五月出版（第四十五頁至七十九頁）
- ④吳濁流著「亞細亞的孤兒」，原名「胡志明」日文本文三十五年分四單冊出版，民國五十一年傅恩榮中譯本，臺北南華出版社發行。
- ⑤鍾肇政：「風雨憶故人」載於「亞細亞的孤兒」，臺北遠行出版社，六十六年初版第四十一頁。
- ⑥「亞細亞的孤兒」，遠行版第一七七頁。
- ⑦鍾肇政著「臺灣人三部曲」六十九年遠景出版社印行，

最初登載於中央日報（「滄浪行」五十五年，「插天山之歌」六十四年）臺灣日報（「沈淪」五十七年）

⑧李喬著：「寒夜三部曲」臺北遠景出版社，民國六十九年出版第三頁。

⑨「孤燈」（全右）第四一九頁。

⑩陳千武著：「獵女犯」，臺中熱點文化事業出版公司，民國七十三年十一月出版。

⑪「孤燈」結尾時，在菲律賓隨戰敗日軍逃入荒山找尋生路的臺灣青年明基（書中第三代），在多日奔跑、飢餓、恐懼之後似已死了，但又似看到「一縷不是生命意識能看見的光，：阿媽就是那個光，那個燈啊，百千燈作一燈光，亮在蒼仔林，亮在太平洋上空，也亮在自己靈魂無盡之上。」（第五一五頁）對着那縷光，「他想他還是應該繼續前往挪動：」（第五一六頁）讀者的印象是不知他是否已經肉身死了？戰爭在書中出現時已是末期，作者敘述的重點在戰爭的殘酷，人性的墮落與善良，更多的是身心的痛苦。許多地方似乎不够具體。

⑫陳紀滄著「荻村傳」臺北重光出版社四十年出版

英文譯本：①英千里譯連載於臺北學生英文周刊，四十年至四十二年刊畢，未出單行本。

②張愛玲譯：「Fool in the Reed」香港寬虹出版社四十八年出版日文譯本：藤晴光（陳文忠）譯，東京新國民出版社六十二年出版法文譯本：邵可侶（Jacques reclus）：「L'innocent du village-aux-roseaux」Editions Aubier Montaigne 1984

⑬陳紀滄：「荻村傳」英日法文譯印紀詳」載於臺北傳記文學第四十五卷第一期，七十三年七月號，第九十九頁。

⑭「彭歌自選集（短篇小說）」，臺灣中華書局六十一年出版。

（原載：中央日報「台」一九八五年一月三十一日第一〇版）

中學文代現國中

性代時的刻深

媛邦齊

朱西寧、司馬中原、段彩華和紀剛

最早用文字精雕細琢，把來臺後懷鄉之情化作純藝術小說的首推朱西寧、司馬中原和段彩華了。這三位少年隨軍來臺的作家用各人獨特的風格講了許多大陸家鄉的故事，而且多是硬漢的故事。但是更多的時候他們是在柔情萬縷地重溫記憶中的家鄉景物。以司馬中原的「荒原」為例。它寫的雖是渾忘小我的英雄事蹟，主角却是洪澤湖東岸的紅草荒原。書中至少有三分之一的篇幅是描寫這片荒原的——她古老的傳說，她的秋況、天火、開墾和廟宇、甚至那奇特的紅草，開篇就有這樣的描寫：「但那九盡春來，一聲春雷響過，無數新綠又將從解凍的大地上萌芽。紅草一旦生長起來，快過任何植物，初茁時一片青綠，經陽光流注，葉面逐漸轉紅，到四月初成熟時，紅如潑天大火，發出濃郁的草香；南風拂過，草尖上走著一點點忽明忽暗的波浪，直達向極遠的天邊。」紅草這強烈的象徵性的野草一直與大火交替出現，象徵著戰爭、飢荒、迷信和種種苦難。每逢大火熄了，「初茁的草尖直立著，像一把把嫩綠的小劍，高舉在地上朝天發誓，宣誓它們永不死亡。」不僅紅草、荊棘、觀音柳、青崗木、帶刺的金橘——它本生長在江南，……不知誰多管閒事，硬把它移到江北來，它氣的渾身豎起毛刺，誰碰它它就扎誰！而且不再結甜橘子了，只結一種酒盞大的硬毛球，表示它不服異鄉的水土，害著懷鄉的病。」——在書的結尾一章，他至少寫了三十種樹木野草和

野菜，用這種近似擬人化的鋪張敘述它們生長的力量。我為什麼要用這些篇幅介紹這個寫法呢？目的是在說明懷鄉之情可以轉化為怎樣的藝術作品，既不落入浮淺的溫情主義，也超越了白描的寫實主義的平淡。何嘗不是一個最令人信服的例子，說明光復十年後的臺灣，在安定自由中所產生的藝術成果呢。這些年來，不斷地有新的作品問世，如五十九年出版的「浪浪遼河」——著者紀剛寫的在東北抗日工作的親身經驗。由書中名句「生命高史血寫詩」即可看出他嚴肅認真、種種織的生活、火的感情、血的工作，不是為人當茶餘酒後談助做的。——此書出版後即被製成電台小說選播，電視改編為連續劇。六十五年由山口和子譯成日文在日本「創價文學」連載，引起了廣大的反響。如果說「荒原」的真正主角是那土地；「浪浪遼河」的真正主角是那冰封數十年的偉大而悲慘的時代。

短篇小說的豐收期

自民國五十年以後，文壇上懷鄉之作漸漸稀少了。代之而起的則是彩色繽紛的多樣性文學。作家心中想的無論是北方的蒼松，四川的黃鶴樹，臺灣的大榕樹，還是美洲的楓樹，他們在報紙雜誌上的基本讀者都在臺灣，為他們結集出版的知音在臺灣。無論有多少賣備臺灣「教育失敗」的言論，多少年代文學作品質量之高却是教育成功的見證。這個時代的作家幾乎全是自小學開始受的是中文教育，隨著日漸富裕的社會成長的。令他們感覺興趣的是眼前在轉變中的世界，而不是

悲愴的往事。當年的文壇健將仍在繼續寫著，許多人仍在繼續超越自己的巨著；漸入中年的現代文學先鋒開始進入中堅地位；而三十歲左右的一批新銳已成績可觀。每日看到新書的預告，似是摸到一個新時代跳動的脈搏，令人興奮欣喜！

這是一個有自信、有雄心、有競爭的創作時代。傲然屹立在苦難的大陸旁邊，臺灣由文學創作中反映的是個美醜善惡都可自然滋生的開放社會，但也是藉人性和知識不停發展而強調自我超越的時代。每逢談到這個時代，首先都會想到白先勇的「臺北人」。自它六十年出版以來建立於海內外的聲譽是大家熟知的。作者在書首獻辭是：「紀念先父母以及他們那個憂患重重的時代」。這一句話說明了他關心的不僅僅是父母的記憶，更是他們那憂患重重的時代。「臺北人」一書固是十四個短篇的合集，實際上應作一本長篇小說讀才能看到作者的深意。歐陽子在「白先勇的小說世界」中認為這些由大陸隨政府來臺的人，可以說存在於臺北都市社會的各階層。「他們都有過一段難忘的『過去』，而這『過去』的遺痕，直接影響到他們目前的現實生活，這兩點共同點，便是將十四篇串聯在一起的表層鎖鏈。……而潛流於這十四篇中的撼人心魄之失落感，則源於作者對國家興衰，社會劇變之感慨，對面臨危機的傳統中國文化之鄉愁。」——白先勇對這些痛苦地徘徊在過去與現在之間，「看起來像臺北人，其實並不是一」的人物持著「同情遠超過批評，憐憫遠超過譴諒」的態度。也正因他所抱持

的態度，書中有一種詩意的悲憤，似是給那憂患重重的時代唱一首不朽的輓歌。

那個時代的苦難憂患終是要被過去的。白先勇和他同創「現代文學」雜誌的作家朋友們事實上相當幸福的一代。他們在一個日漸繁榮的安定社會中成長，受大學教育，留洋讀書，接觸到一個廣大的世界，因此寫作取材面極廣，技巧變化創新不已，中國現代文學進入了令人欣喜的成熟期！王文與小說中呈現的精密的藝術性，細膩地探索各種角色奧秘的內心世界。歐陽子的「秋葉」可以說是第一本由許多角度描寫現代女性心理的小說。書中現代女子與別人的關係多半是不正常，甚至反倫常的，而作者則由客觀冷靜的觀察，敏銳地寄透她們的「黑暗之心」。他們這種創作態度早在四十九年「現代文學」刊詞中已作闡明：「……我們相信，一件成功的藝術品，縱使非立心為『載道』而成，但已達到了『載道』的目的。……我們感於舊有的藝術形式和風格不足以表現我們，『追求藝術形式與風格的創新，可說是這一代作家最大的心願，而他們的成績也極可觀。』

配合藝術形式與風格創新的需要，六十年代以來作家的題材範圍也比前人寬廣更多。其中最具特色的如二十年來面貌變化的「留學生文學」和描寫鄉里人物的「鄉土文學」等。最早的留學生文學如於梨華的長篇小說「又見棕櫚又見棕櫚」（五十六年）和「考驗」（六十六年）和吉錚的「拾鄉」和「海那邊」（皆出版於五十六年）寫的是那

幾年從臺灣到美國留學的青少年男女初臨異國的艱辛寂寞和留下之後的愛情、婚姻、事業的新困境。當時的留學生文學的主調是灰黯的：徬徨的乃至幻滅的。但伴隨著臺灣經濟能力的增強，留學生人數的增多，被張系國稱為「戀愛、吃飯、睡覺流水賬」的留學生文學已被時間無情地淘汰了。張系國的長篇小說「昨日之怒」（六十六年）和「黃河之水」（六十八年）及他的「遊子魂」組曲「十二篇」（「香焦船」中五篇、六十五年）、「不朽者」中五篇、七十二年）思索探索「個人生活以外的國事與知識份子」的態度。書中表現的是前所未有的「極端的關懷和冷靜觀察的文學精神」。這種取材深廣，以正常人生態度為居留國風光的尚有東方白白的長篇「露意湖」等小說；鄭愁予、楊牧、葉維廉、夏菁、張錯等人的新詩，莊因、劉紹銘、傅孝先、簡宛、喻麗清等人的散文。他們筆下的異國生活已不是寂寞、疏離的困境，而有一種到處為家到處是家的自適灑脫，寫人寫景都有一份清新之感。

鄉土文學的定義很難界定。最先是六十年代中期用在以臺灣鄉里題材創作的作品，一則有別於大陸來臺作家懷舊之作，再則標明不受西洋文化影響的作品。黃春明、陳映真、七等生、王祯和等人初期的短篇小說以清新自信風格引起欣賞與重視。季季、楊青矗、王拓、宋澤萊、林懷民、施淑青、李昂、東方白、洪醒夫等的作品中亦各呈現了不同地區各種小人物的生活面貌。好似先有了這些年輕作家造成的

聲勢，然後才更重視他們的前行代，鍾理和、吳濁流、楊遠、鍾肇政、葉石濤、鄭清文、李喬等的作品。由於幾篇立論偏激的評論文章，曾引起所謂「鄉土文學之爭」，而十年後的今天看來，作者和讀者所受影響甚輕。有意義，有藝術價值的作品必會傳世不朽。鍾肇政說的最中肯：「用一種比較廣泛的眼光來看，所有的文學作品都是鄉土的，沒有一件文學作品可以離開鄉土。我看到的許多中外的文學作品，百分之九十九還是有它的鄉土味，因為一個作家寫東西必須有一個立足點，這個立足點就是他的鄉土。」◎幾乎所有的作家也有此見識，所有文學的名稱如「抗戰文學」、「懷鄉文學」、「鄉土文學」、「傷痕文學」等都是自我設限的，惟有探討人性的作品是不受時空拘限的。

這個充滿了生機，充滿了展望，有自信，有雄心，有競爭的創作時代，實際上剛剛開始。許多三十歲左右的新人正以令人驚喜的速度和深度「佔領」文壇顯著的地位。僅以小說作家來看，黃凡、蕭麗紅、袁瓊瓊、蕭蕭、蘇偉貞、保真、廖輝英等人作品之暢銷，所受的重視，都是以前作家所未見。他們的作品許多已改編為電影，影響廣大。散文方面，席慕蓉、蔣勳、林清玄、陳幸惠等年輕作家，在書局展示架上與梁實秋、余光中、琦君、王鼎鈞、張曉風等等已成名多年的作家「平起平坐」，為一九八四前後這個時代作更翔實，瑰麗的見證。

每天讀到新書的預告，看到坊間的新書，真似分享了自己骨肉的成長壯實。這個蓬勃的現象固是肯定了作者的才華，而更證明了社會整個的努力。出版事業和讀者就是社會的代表。進一步深思，更感悟到時代與時代之間，作家與作家之間密切的關聯，沒有中華文化薪火相傳的精神和世世代代的耕耘，我們怎能僅憑才華，在短短三、四十年間迸發這樣的花果！

作家的歷史地位

英國作家卡萊爾(Thomas Carlyle)在他的名著「英雄與英雄崇拜」書中論詩人英雄莎士比亞一篇的結論他竟激昂地說：「一個國家有了一個嘹亮的聲音，有了一個能和諧地把她內心要說的話講出來，實在是件偉大的事！」義大利有了但丁，英國有了莎士比亞，德國有了歌德，所以她們「能講話了」。可是「俄羅斯沙皇，他擁有這麼多的刺刀，這麼多的哥薩克人和大砲，他很強盛。……他還沒有天才的聲音，讓所有的人和所有的時代聽到。他必須學習講話。直到此時，他還是個偉大的啞口的怪物。他的大砲和哥薩克騎兵生鏽消滅時，但丁的聲音還是清晰可聞的，一個有但丁的民族能團結起來，而暗亞的俄國則不能。」◎

也難怪卡萊爾會稱俄國是偉大的啞口怪物，當他寫這本書的時候，托爾斯泰只有十二歲。二十八年以後他的「戰爭與和平」才問世，譯成英文又是許多許多年以後的事了

。今天的世界文學中，托爾斯泰、屠格涅夫、杜斯退夫斯基和詩人普希金等人的聲音是何等響亮！今天任何一個準備激動我們的作家都會說，我們中國怎麼就寫不出「戰爭與和平」這樣偉大的作品？這和剛伯先生說自紅樓夢問世以來就沒有再出過任何第一流有創造性的純文藝作品一樣的是強烈的激勵。

托爾斯泰的「戰爭與和平」確是有極強烈深刻的時代性的作品。它是寫實、歷史、人性和思想的混合體。托爾斯泰自己在後記(Some Words About War and Peace)中即說這本書「不是小說而已，是作者希望表現和能表現的一種形式。」或者更具體的說，托爾斯泰在「戰爭與和平」中不斷呈現着令他着迷的羅馬史詩和基督教精神的衝突。前者歌頌世間的榮譽與勇氣力量，後者信服的是謙遜與愛。這種衝突是純粹西方的困境。中國文化中沒有史詩和基督教。因此也不會有這種精神上的衝突。也沒有這種強烈的表現形式。我們有類似的衝突，表現的方式也大為不同。「戰爭與和平」中超越個人遭遇痛苦的大悲大憫精神，我們文學中寫得不够。托爾斯泰寫拿破崙的失敗是由於他以人類有限的能力向無限的自然挑戰。這種胸襟才能寫史詩，已超過窄狹的仇恨與判斷。

中國現代文學中有一些寫戰爭的作品。但太易落入善惡、正邪的兩分法中，錯過了應呈現的錯綜複雜的人性，或人類的苦難的大機緣。這種機緣只有深沈的悟性極強的作家才有。這種作家必須有詩人的氣質才能寫出悲憤而非單純的仇恨和悲傷。也必須有詩人的氣質才能塑造出天賦靈性，有三分癡迷，七分誠懇天性的娜塔霞！

純文學作品與報導文學不同，必須有相當的時間距離，曹雪芹寫「紅樓夢」於繁華成空之後；托爾斯泰在拿破崙被俄國大地寒多擊潰後五十年寫「戰爭與和平」。二世紀的中國是個文學題材的金礦，尚待開採。我們仍須繼續鼓勵，待。願我們這個耳目開放，智識高的自由世界的健筆不斷寫出讓者同胞，國際討論會上中華民族代表更能抬頭挺胸的作品。盼作多取用這個時代積極的主題，未的作品中不再充滿了受迫害的，委曲曲的可憐人物；也少些背口，發空論的「成功人物」；而寫今日現實生活中令人信服的，有腦、有思想，以悲天憫人之心正人類命運的人物。

註：

這樣的作品才能發出一個民族一個時代嘹亮的聲音！
七十三年十二月廿三日

⑤ 可馬中原著「荒原」，高市大業書局，五十四年臺再版。現僅有皇冠出版公司版）第六頁。

⑥ 「荒原」第二九六頁。

⑦ 王文興著「龍天樓」，文書局，出版於五十六年（現僅有林文庫版）作者在大林版「後記中說此書」是一篇懷鄉(Nostalgia)小說，文化上的懷鄉。

⑧ 王鼎鈞著「碎琉璃」九歌出版，六十七年出版。「山裡山外」洪書店七十三年出版。是介於小說散文之間的短篇集子。都可稱為出的懷鄉作品。前者抒情性強，字造詣極高。

⑨ 歐陽子著「王謝堂前的燕」臺北爾雅出版社，六十五年出版。副標題是「『臺北人』的研析索隱」作者對白先勇寫作之態度技巧，有深闢的見解，至今仍是份量的一本評論作品。

⑩ 如前所述，鍾理和、吳濁

、楊逵、鍾肇政、葉石濤等的重

作品直到近十年才由遠景出版社

版普及本。鄭清文仍在創作的中

，他的短篇小說集「現代英雄」

現名「龐大的影子」六十五年

雅出版社初版，「最後的紳士」

十三年純文學初版，「局外人」

十三年學英出版公司初版。李喬

「寒夜三部曲」六十九年初版。

⑪ 「出版家雜誌」五十二期

⑫ 卡萊爾原著：Thomas Carlyle (1795-1881,) "On Heroes Hero Worship and the Heroic in History" 一八四一年初版。

知在臺出版的中譯本有①何欣譯

英雄與英雄崇拜「中華書局五十

年初版。②曾虛白譯「英雄與英

崇拜」臺灣商務印書館，五十六

臺一版。此段引文出自何欣譯本

一四二頁。本人略作字句變動。

(原載：中央日報「台」一九八五年二月七日第一〇版)

有我、無我之境的 試釋、演繹與疑問

林覺中

王國維先生在他的「人間詞話」裏，一開始就提出「境界」二字，認為詞有境界，則自高格，自有名句。又把境界分為造境（即理想之境）與寫境（即實境）二者，接着便說到「有我之境」與「無我之境」，並舉例以解說，再略作期盼的說：「古人為詞，寫有我之境為多，然未始不能寫無我之境，此在豪傑之士能自樹立耳。」隱約之中，暗示無我之境是高於有我之境的。

讀之再三，對靜安先生點到為止的簡略指示，除略有所悟外，亦有感發與疑難之處，乃不揣淺陋，試作闡釋、演繹、質疑；佛頭著糞，不知靜安先生能寬宥否？

靜安先生說：「有我之境，以我觀物，故物皆著我之色彩。」這幾句話的意思，極為明顯，其中三個我字十分重要。此「我」，指任何一個自我的思想、見解、情感、遭遇等無形因素，而不包含其有形器官等生理現象。明乎此，乃可知末句「色彩」二字，即是指某一自我的思想、見解、情感、遭遇等而言。試就其所舉二例來說，一是馮延巳鵲踏枝中的「淚眼問花花不語，亂紅飛過鞦韆去」。二為秦少游踏莎行中「可堪孤館閉春寒，杜鵑聲裏斜陽暮」。前例中淚眼問花的哀傷，亂紅飄落的悲嘆，一看即知乃是作者自身情感的表現，讀其鵲踏枝全首詞，正是寫暮春風狂雨驟，落紅飄零之時，作者思念意中人而無由會面的傷感。後例是秦觀於郴州旅邸中所作，全詞充滿孤獨旅人，於暮寒日暮之時的枯寂苦思，例句中的「孤」「寒」「斜」「暮」等悲感感受，全是秦觀個人情懷所致。

由此可知，所謂「有我」之境，純屬一己的私念、私見、私感、私情，是一己特殊的型態，而非普遍的型態，寄託發洩於文字之中，他人未必有此感受，即使其處境與馮秦二人相同，感受亦未必完全相同。如此說來，「有我」之境所生共鳴，震撼力道，並不強大，所以境界也就較低了。像李後主「問君能有幾多愁，恰似一江春水向東流」；像李清照整首的「聲聲慢」；像柳永、張先等人傷春感秋，念舊懷人之作，動人之點，只在技巧、文辭，而情感終屬「有我」之境，恐難獲靜安先生的至高評價，至於無病呻吟的作品，那就更不屑一提了。（黃維樸先生在他「王國維人間詞話新論」中，引傅庚生、賀光中、饒宗頤、涂經治、邢光祖等諸家說法及對王氏的修正意見，並引朱光潛先生見解，認為王氏二境分法，恰好給顛倒了。本文僅依王氏見解而加探討，上述諸家意見姑置不論）。

什麼是無我之境呢？靜安先生說：「無我之境，以物觀物，故不知何者為物，何者為我。」此中「以物觀物」四字，自是主體，乍見似難索解，再思就知道是：「對任何事物，不加人為因素，純從事物原本面貌去觀察分析的意思。」既然無人為因素，當然就是「無我」了。他舉出二例，一是陶淵明的「采菊東籬下，悠然見南山」。二是元好問的「寒波淡淡起，白鳥悠悠下」。前例的重點在「悠然見南山」一句，而「悠然」二字又是重點中的重點。原來這二字既表達了陶淵明的心境，也顯示了南山的情態，真是到了物我合一的地步了。後例以「瀟瀟」形容寒波湧起（該句可能自陶淵明詠

荊軻中「瀟瀟寒波生」轉變而來），以「悠悠」形容白鳥飛下；此瀟瀟、悠悠二字，均是事物本態，並無人為因素在內，所以便成「無我」之境了。這種無我境界，為什麼會比有我之境來得高，而使靜安先生盼豪傑之士能自樹立呢？就在於無我之境非一己私念，而是人人認同的普遍型態，表現於文字之中，其共鳴、震撼力道，比有我之境要強大得多的緣故。（事實上，瀟瀟、悠悠，亦是人之意念，並非完全無我；傅庚生就說：「自然瀟瀟之境，並非其中無我，只是頗混我相，仍是以自然之我觀物耳；淡遠亦是一種情，非虛無也……。」）

闡釋至此，就令人發覺靜安先生「以物觀物」的無我說法，未免有疏失之處：我有小我大我之分，那麼，能代表國家民族等大我情感的境界，應屬何境呢？有我之境既是一己私意私念，當然沒有資格來統括這大我之境了。因此，說無我之境是「以物觀物」而來，是欠周全的，應擴展為「以大我觀物」而得，就完滿而崇高多了。如此，則從古至今，許多忠義激烈，驚天地泣鬼神的一些心聲（詩詞），如岳飛的滿江紅，文天祥的正氣歌，乃至杜甫、蘇軾、辛棄疾等人，憂國憂時，豪壯悲憤的語句，應是無我之境的傑作，因為這些詩詞鼓盪人心，同仇敵愾，振奮士氣，一往無前啊。

最後，靜安先生說：「無我之境，人惟於靜中得之；有我之境，於由動之靜時得之。故一優美，一宏壯也。」根據他所舉用，來說明「以物觀物」無我之境的例子，我們可以理解，通常是人必須在心境閒靜，毫不動念時，才會產生無我之境並顯得優美。但如擴展如上所述的「以大我觀物」的無我之境時，則其內容何僅止於優美，連豪邁壯壯也可包括在內。譬如：陶淵明詠荊軻的「商音更流涕，羽奏壯士驚」；杜甫聞官軍收復河南河北的「却看妻子愁何在，漫卷詩書喜欲狂；白日放歌須縱酒，青春作伴好還鄉」；王翰涼州詞的「醉臥沙場君莫笑，古來征戰幾人回」；范仲淹漁家傲的「羌管悠悠霜滿地，人不寐，將軍白髮征夫淚」等感人吟詠，均可網羅涵蓋，其內在將何等豐美。這些境界雖不於靜中得之，但為大我所認同，又何害於無我之境？

論到有我之境，靜安先生說是由心有動念轉往心無動念時而得。他所舉兩個例子的前一句，一是「淚眼問花花不語」，一是「可堪孤館閉春寒」，的確是在動念中的；而兩例的後一句，一是「亂紅飛過秋千去」，一是「杜鵑聲裏斜陽暮」，均是事物景象，並無人為因素在內，誠然是在靜中的，都不難領悟；但他說內涵「宏壯」，就令人極感費解了。從所舉例句上來尋繹，怎麼也不見宏壯的形影呀，那「淚眼」「不語」「亂紅」「孤」「閉」「春寒」「杜鵑」「斜陽暮」等字詞，我們只能感受到哀傷悲感。靜安先生如此說，真令人莫測高深了（黃維樸先生的王國維人間詞話新論中說，是借自西方美學上的說法，但認為相當奇特，甚至有點不可思議。）

當然，有我之境，並非沒有宏壯內涵，像劉邦的「大風起兮雲飛揚，威加海內兮歸故鄉」；像岳飛「三十功名塵與土，八千里路雲和月」；像寇準「只有天在上，更無山與齊；舉頭紅日近，回首白雲低」；像李白「興酣落筆搖五嶽，詩成笑傲凌滄洲」，不都是有我境界而頗宏壯的嗎？

詩詞要到「以大我觀物」的無我之境，的確不是十分容易的事，因為這不單乎文學造詣的深淺，而繫於心志的高下，能抱「民胞物與」「先天下之憂而憂，後天下之樂而樂」的胸襟，則無我之境，將不求自致了。（完）

原載：中央日報（台）一九八五年
二月二十八日第一〇版

（上接第三九頁）

章莊所推許，章氏廣之為「又玄繁」，所選人數殆倍於主客圖，而二者相關之人數亦僅居十之一，是皆可見其別詣之所在，倘從其區分六派之人物及詩例按之，其間有取「清奇雅正」之人物最多而詩例亦較繁富；又，撰者張為，自列名於「博解宏拔」一派為「入室」之客，細味「博解宏拔」之涵意實與「清奇雅正」表裏相資，如其興趣有所繫屬，似可由是而窺之。至於疑其取錄未廣，但因原書不全，固難為之定論。今試從其人之身世粗探一二，或亦有助於理解。

張為，其人不為史傳所記載，文苑英華（卷七一四）載林嵩撰「周朴詩集序」，間言及詩人張為嘗貽詩周朴云云，唐詩紀事（卷六五）即據以入錄於張為名下，並引杜光庭神仙感遇傳之言及毛仙翁事為證，謂：「大中戊寅（八五八）張為薄遊長沙，不汲汲隨計，獲女奴於岳麓下，惑之，歲餘成痼疾。仙翁一見曰：子妖氣邪光，決過肌膚，苟不相值，殞於旦夕也。以鮑南海丸一粒授為，於香爐焚之，妖妾一變而為，乃不偶人也。又吞以丹砂如黍者三，疾遂瘳。為作詩別之（詩略）。後入約台山訪道而去。」據此故事，可略知張為於唐宣宗大中末年曾遊長沙，其曰「不汲汲隨計」者，必其人實懷鄉黨，為一鄉貢進士，然未赴禮闈即中途還疾而罷舉。其時，倘以年二十餘計之則張為當生於唐文宗開成年間。查徐松登科記考（卷二七）據永樂大典引宜春志，別錄不明登科年代之進士二十六人，其第五人即張為。因其雖領鄉薦而未登科，固自難明其登科年代；然以此略知其時為唐宣宗末年，

而張為之籍貫為江西宜春。宜春與湖南接壤，其「薄遊長沙」者，或即因隨計北上京洛而取道於此，既逢妖女，乃不汲汲於科名了。辛文房才子傳（卷十），附張為於張鼎傳內，謂「張為閩中人，離羣拔類工詩，存一卷，及著唐詩主客圖等，並行於世」。辛文房生世在後，其所輯載，不過摭拾前人記載而捏合之。唐詩紀事稱張為「江南（疑當作西）詩人，與周朴齊名」，而辛氏既誤周朴為閩中長樂人，遂併張為於閩中，實則二者皆非。陳騄編福建通志，於溪南人物志（見卷一七〇）謂「周朴吳興人，隱於安溪縣小溪場，後寓福州烏石山僧寺。」至於張為之入閩，當即杜光庭所言「後入釣台山訪道而去」之時。釣台，是傳說閩王無諸釣白龍之台，亦即福州。蓋張為入閩，與周朴相見，並贈詩云「到處只閉門，逢君便展眉」，林嵩探入周朴詩集序者，其事當為實錄。唯當時張為不特與周朴齊名，亦且與僧貫休及方干等互為詩友，今存貫休禪月集中（卷三千等互為詩友，今存貫休禪月集中）卷七（卷八）有「懷周朴張為」及「懷方干張為」詩三首。其一云：「張周二夫子，詩好人太僻，更不過嶺來，如今頭盡白。人傳：『禹力不到處，河聲流向西。』（周）又，『到處即閉戶，逢君方展眉。』（張）君，不知是不是，若是即大奇，我又聞二君，心與人不齊，一生常在寂寞中。有時狂吟入僧宅，錦囊鳥啼荔枝紅。有時冥搜海山腦，珊瑚枝動日杲。聖君在上知不知，赤面獨謬許多好。」周朴生平軼事，傳世較多，茲不備述；但觀貫休此詩，亦略可曉張為之為人，宜其與周朴臭味相投，又不僅以詩「齊名」而已。（上）

關於無我之境

謝筠扉

呢？就是處處以「自

己爲中心，死守自己的財物，有極深的家庭觀念、民族意識、國家觀念，及對自己的文化戀念之情。你可以爲衛護這些自以爲是屬於「我」的事事物物而犧牲自己，這種見解，這種感情是純主觀的，有堅定不移的自我立場之意識的，這稱之爲「有我」的境界。即使是一般人認爲屬於大公無私、急公好義、輸財仗義、博愛衆生、悲憫人世的慈善心腸，那也還是主觀的、有立場的、自以爲是的「有我」之境。惟其如此，所以岳飛、文天祥、史可法以及歷來、中外爲人羣福祉奮鬥、犧牲的壯志、豪情都是「有我」的境界，而不是如林先生所說的「以大我觀物的無我之境」，「我」固可分爲自私小器的「小我」和襟抱家國、壯烈爲民的「大我」，但「大我」仍是「有我」之境，而並非「無我」之境。再舉一事爲例，如：今有黃金五千兩。若因自己很窮，站在貧窮的立場觀之，便會認爲那是很大很大的一筆財物；反之，若因自己爲富，任意提出數萬兩黃金也不困難，而站在自己富有的立場來看這五千兩黃金，則會認爲那是一筆很小的財物。這很大或很小不是黃金的問題，而是人的主觀立場的觀點問題，因爲兩方面都用自己主觀立場去看黃金，所以所得的「大」「小」結論都是不對的，這便是「有我」的見解。五千兩就是五千兩，不能說是大，也不能說是小；不能說是多，也不能說是少。因爲任何人不可用自己主觀的偏見來量斷事物，這就是「無我」的見解。惟其如此，所以莊子認爲人世間沒有大小、高低、多少、長短、輕重、厚薄、好壞、善惡、是非、貴賤，就是指在超然無我的情況之下而說的，如若先有一個主觀的立場來與某一自然現象比較，則一切相對的觀念便會因此而產生了，而這一切也就是「有我」的觀念了。

須知，「我」是一個人，只是萬物中的「一物」罷了。如果一定要有自我的主觀，唯「我」而獨尊的話，任何有知之物都可自貴而相賤的；如果能拋開自我而不自貴的話，則萬物各自爲萬物，是齊一而無貴賤之分的。若以主觀的立場來看，縱使無用的臭爛泥，到需要運到二十層高樓的

讀七十四年二月廿八日「文藝評論」林從中先生「有我、無我之境」的試釋、演繹與疑問一文之後，謹提出個人對「無我之境」的一點私見，約略詮釋如下，以供林先生之參考。

大凡要了解無我之境，須先自莊子之「天」「人」兩個超境界的概念瞭解開始。莊子的「人」就是主觀的、主觀的、感情的、有必然之立場的境界；莊子的「天」就是無我的、客觀的，以理智思辨的、絕無自我立場的境界。

若要悟得「無我」之境，我們可以作一個假設的試驗，把自己的眼睛閉上，用瞑目靜思之法，將自己的思想騰躍到宇宙之外去，然後再用你那居於宇宙之外的思想，回首遙看宇宙之內，這時，你將可看到宇宙的空間之內有星球、有太空、有地球，而地球上則有山川、草木、鳥獸、蟲魚、有人類，也有自己留在宇宙內的肉身；這時，你也可看到宇宙的時間之流中，有遠古、近古、近代，和現代，你又可以看到生、老、病死、火山、地震、海嘯、戰爭、災荒等一切的事物，而你對那一切事物，都不會有特別的感

我的觀念爲中心的見解，如：我愛自己的親人，死守自己的財物，有極深的家庭觀念、民族意識、國家觀念，及對自己的文化戀念之情。你可以爲衛護這些自以爲是屬於「我」的事事物物而犧牲自己，這種見解，這種感情是純主觀的，有堅定不移的自我立場之意識的，這稱之爲「有我」的境界。即使是一般人認爲屬於大公無私、急公好義、輸財仗義、博愛衆生、悲憫人世的慈善心腸，那也還是主觀的、有立場的、自以爲是的「有我」之境。惟其如此，所以岳飛、文天祥、史可法以及歷來、中外爲人羣福祉奮鬥、犧牲的壯志、豪情都是「有我」的境界，而不是如林先生所說的「以大我觀物的無我之境」，「我」固可分爲自私小器的「小我」和襟抱家國、壯烈爲民的「大我」，但「大我」仍是「有我」之境，而並非「無我」之境。再舉一事爲例，如：今有黃金五千兩。若因自己很窮，站在貧窮的立場觀之，便會認爲那是很大很大的一筆財物；反之，若因自己爲富，任意提出數萬兩黃金也不困難，而站在自己富有的立場來看這五千兩黃金，則會認爲那是一筆很小的財物。這很大或很小不是黃金的問題，而是人的主觀立場的觀點問題，因爲兩方面都用自己主觀立場去看黃金，所以所得的「大」「小」結論都是不對的，這便是「有我」的見解。五千兩就是五千兩，不能說是大，也不能說是小；不能說是多，也不能說是少。因爲任何人不可用自己主觀的偏見來量斷事物，這就是「無我」的見解。惟其如此，所以莊子認爲人世間沒有大小、高低、多少、長短、輕重、厚薄、好壞、善惡、是非、貴賤，就是指在超然無我的情況之下而說的，如若先有一個主觀的立場來與某一自然現象比較，則一切相對的觀念便會因此而產生了，而這一切也就是「有我」的觀念了。

樓頂上去種花時，它也照樣會顯得珍貴無比的，所以，古人有「敝帚自珍」之言，其意即在於此。若是有一天，黃金鑽石多到遍地可拾之時，給誰誰也不要，於是你會覺得這東西不能吃也不能穿，多了還沒地方可堆呢，多討厭哪！所以，一切相對的主觀立場促成的，以物的本身來看，並無貴賤的區別。

王靜安先生舉的「采菊東籬下，悠然見南山」，「寒波澹澹起，白鳥悠悠下」，可以說是詩文中鍊句描物的概念最平實、最純真的無我境界，以「采菊」句來說：我是我，菊是菊，東籬是東籬，了無塵俗情懷；以「南山」「寒波」「白鳥」來說，只是三種自然之物，也沾不上絲毫主觀的色彩；至於「悠然」「澹澹」「悠悠」，只是三個自然的形容詞，與白鳥之「白」，寒波之「寒」並無絲毫差別，只是對自然形態的直描，談不上任何的主見和偏私於「我」的立場。莊子「秋水」篇中稱無主觀見解的超然胸襟爲「嚴嚴乎若國之有君，其無私德；繇繇乎若祭之有社，其無私福；泛泛乎若四方之無窮，其無所畛域。」那種不偏不倚一端的客觀無我之情，正是這種「悠然」「澹澹」「悠悠」的自然現象。因爲「無我」是自然的，不著感情和主觀色彩的，所以它必是悠然無畛域的靜謐、自然之美，所以靜安先生稱之爲「優美」。「有我」之境因爲是主觀的，所以必是感情的、偏執的，所以只能在「動之靜時得之」，而感情之衝動是千變萬化、洶湧澎湃的，豪氣干雲，長歌當哭，慷慨激昂，壯懷千古，幽情萬世，既引人共鳴，復賺人熱淚，所以這種美是屬於「宏壯」的。

王靜安先生所提出來的境界說明之正確不謬，千古不易，應無疑義。但「無我」之理，自來便令人嫌其過於高深，不幸不解者誤加評斷，竟而有「王氏二境之分法新論」等的論說，啓引於人者少，誤導於人者多，真是罪過。可惜，此種境界之高妙，實非本文短短數語所能盡述的，有心於此者，尚望多加尋思，細作揣摩，也許可約略得其崖略。

(原載：中央日報〔台〕1985年3月21日第10版)

當代文學理論

何納地 (Paul Hernadi) 著·陳界華譯

韋勒克 (René Wellek) 與華倫 (Austin Warren) 出版其「文學理論」 (*Theory of Literature*) (一九四九) 之時，從事於系統化、理論化的學院批評家並不多；大多數的學院批評家似乎均滿足於向作家或哲學家學習，祇要了解何謂文學及文學研究應當達成何種目標也就夠了。而長久以來，一些作家和哲學家也都樂見如此。最近，既是劇作家，也是小說家，同時亦是哲學家的沙特 (Gean-Paul Sartre)，已經注意到第一個問題：「何謂文學？」 (*Qu'est-ce que la littérature?*) (一九四七)；至於第二個問題，溫莎特 (W. K. Wimsatt) 及哲學家比爾茲里 (Monroe C. Beardsley) 則已禁止幾乎所有在文學作品的因果或果上面的交易，認為那種努力是「意圖的謬誤」 (*The Intentional Fallacy*) (一九四六) 和「情感的謬誤」 (*The Affective Fallacy*) (一九四九)。

也許因為在作家與哲學家之中，長久缺乏共識的情形較前尤為明顯，許多學者——批評家今天都能輕鬆自在地把未經證實的理論掛在袖口。這種情勢，加上最近各門各系的哲學、語言學、人類學、社會學、心理學和文學批評，相互雜交的結果，使得歐美的文學理論工作成長驚人，有些人甚至會認為那種成長的某些部份是癌性的病態現象，而建議手術將之割除。然而，諷刺的是，所有反對理論的有效言論，其本身也必須是理論。因此，祇有更多以及假定上更好的理論，才能整理今天在文學理論化方面我們所感知到的錯誤或極端之種種。

當然，文學讀者，尤其是專業的文學讀者，都不可能對文學理論一無所知。把一首詩或一本小說當做文學或一種特殊的文學來讀，便是把該作品及閱讀，曝置在一種多少是顯見的理論指涉的架構之中，所以，韋勒克在把文學理論（「對文學原理及其範疇、批評準則等等的研究」）拿來跟文學批評及文學史（「對實體的文學作品……的個別研究或依其時序發展所做的研究」）比對之後，乃堅稱三者缺一不可。那麼，我們的問題是：在我們逐漸發展成更具經驗的讀者之時，我們應該慎重地精讀我們的理論，但，精讀到何種程度，慎重到何種程度？或者，用實體的教育話彙來說：是否唸文學的學生——或其他門科的學生——應該被鼓勵去涉入他們本

門科目的理論？

如果我們來開個紀念庭，原原樣樣地審議早期學院派的說法，也許我們所獲得的結論是：學生不應該被鼓勵去涉入他們本門科目的理論。在哥德（Goethe）的「浮士德」（*Faust*）裏，有個初生之贖，被這個問題弄得狼狽不堪，經過一次長談之後，他聽到如下的結論：

朋友，所有的理論都是灰的，

而生命的金樹則是綠的。（二〇三八——三九行）

這個年輕人似乎是寬心了。但是，這兩行常被引述的文字，並不能解決他的問題或我們的問題。即使我們不理會這個巧言麗詞裏的警告訊號——生命之樹是綠的還是金的？——我們仍須留意「灰的理論」（gray theory）之拙劣的牛皮師其含渾曖昧的可信度。當然，不是哥德，甚至也不是浮士德，而是梅非斯塔非麗斯（Mephistopheles），她喬裝在浮士德的學院外衣裏，把他的輔導工作引向邪惡之路，並進而把創世紀第三章第五節中那隻狡蛇的話，銘刻到那個用敬不疑的學生的名片簿冊之中：「你會跟上帝一樣，知辨善惡。」

此地不擬「遞解」（decipher）這段深刻而又模稜的引文，但是，在該批評工作之中，隱含有三項基本的難題，可以說明文學理論與其他形式的文學研究之間，相互運作的情形。

首先，我們是否應該把這段文字詮釋成「原浮士德」（*Urf Faust* 一七七五——七六）的一部份？或詮釋成哥德出版於一七九〇年的「浮士德片段」（*Faust: A Fragment*）的一部份？或者是「浮士德：第一部」（*Faust: Part One* 一八〇八）的一部份？或者應該把它解釋為哥德死後才出版的全本（一八三二）的一部份？詮釋的理論（例如，史來瑞赫 Friedrich Schleiermacher 在詮釋學上傑出的研究）告訴我們大家：對一部作品每一部份的適切了解，有賴於對該作品整體的適切了解，反之亦然。但是，要決定何為適切的部份及何為適切的整體，我們需要相當的本文研究工作和許多批評性的詮釋行為，而這些工作替此一「詮釋循環」（hermeneutic circle）塑造一種特殊的見解。

其次，我們是否應該把一部作品，放在它的互典關係（*intertextual context*）中，然後加以研究處理。即除原作品之外祇參涉其他作品，此外，一概不談？或將該作品放置在作品之外的背景（*extratextual context*）中，此背景即哥德所稱之「生活與時代」（*life and times*），而此「生活與時代」又複與其他的生活、時代相融合，我們是否應該用這種方式來處理一部作品呢？一旦我們採行上述方法，處理一部文學作品，理論上的考慮（如尼采 Friedrich Nietzsche 在「歷史之利用與 misuse」[*The Use and Abuse of History*]一書上所做的一般）應該充塞於文學批評家與文學史家的有關決定之中，這也就是說，在文學批評家與文學史家

的學術工作之中，必須具備理論的基礎。然而，一如史基那（Quentin Skinner）最近所注意到的：「我們可從說明那個關係背景（context）有助於解出手中作品的意義之前，我們必然已經獲致某種詮釋方法，而該詮釋方法能夠提示我們，什麼環境最值得我們探討，最能進一步協助我們的詮釋工作。」所以，把作品與關係背景分別當做部份跟整體，而建立一種作品與背景、部份與整體的關係，乃是「一種詮釋循環的例證，而不是一種逃脫。」

最後，我們是否應該決定，而且在何種意義——如果有的話——之下，該引文是真的、好的或美的？大致而言，此類評價的明確原則，都能夠在理論當中鋪列清楚，但是，正如康德（Immanuel Kant）在一個相關的背景中所注意到的一樣：沒有普遍而有效的規則可以告訴我們如何應用規則。故而個別的讀者和批評家，必須對他們的各個價值評斷自行負責，即使他們的價值評斷是建立在他人的理論架構上，也是一樣。

本文原為「現代語文學入門」（*Introduction to Scholarship in Modern Languages and Literatures*）而寫，該書旨在提供文學研究者一些理論依據，以便在諸多方法學中做一選擇，所以全書整體來說，可算是一部「理論的」（theoretical）學術入門。然而，因為當代文學研究，對本身的功能及其材料的特質，在觀念上類別互異，頗有衝突；本文的主要工作乃在提出一些看起來容易被誤解為簡單的問題，並簡要地加以檢查。我在文章一開始的時便已提到，這些問題都指向理論，即「何謂文學？」（what is literature?），以及屬於文學研究的「何謂批評？」（what is criticism?）

我最近編纂這種類型的經驗已經告訴我，意見的歧異廣佈於當代的批評家身上，甚至在談到上述兩道問題所要求或允許的答案之「種類」（kind）的時候，也互有歧見，令人莫衷一是。譬如，在界定文學方面，許多主要的途徑都可能出現深具說服力的論調；有些批評家喜歡中立的態度，有些則喜歡帶有敬意的界定；有些人把他們對文學的觀念，建立在完整的作品上，有些則建立在某種文學特質上，以便鼓吹某些或所有程度上有所不同的論述（discourses）；有些人把文學或文學之所以為文學所具備的質性，栓連到作品（texts）和敘說（utterances）上，有些則把它接合到字句所引發的心智行動（mental acts）上；更有一些批評家，甚至懷疑界定文學的可行性，而不管其界定基礎為何。最具哲學思考的定義反對者則認為：作品（works）、品質，或文學上的反應，祇不過顯示維根斯坦（Ludwig Wittgenstein）的「族系類似性」（family resemblance）而已，在同一文學「族系」中的兩個法定成員，本身却可能毫無共通點可言。

無論如何，研究文學的批評家都面對著某種類型的難題，即：在我知道應該把我的定義建立在什麼例案上之前，我怎麼能講得出來文學是什麼？可是，在我完成界定工作之前，我又怎麼能夠舉例說明文學？有些批評家總愛緊拉這個難題的一隅，以便強調一個文學規範成形的過程，而其他批評家，則藉此以強調其原則——此過程與原則，即是在談論文學課題的時候，用以建立驗證的過程和原則。

當然，一個文學或文學理論的歷史學者，可以把一套「原則」想成是，在歷史過程中暫時性的顯現，最終也將退回到歷史過程之中。然而，就有利於理論的觀點來看，任何對歷史「過程」——或者把所有的歷史過程做爲一個整體——的特殊見解，都肇因於許多可能的觀念化（possible conceptualizations）之一，而這些觀念化來自懷特（Hayden White）所謂的：「未經過程處理的歷史紀錄（unprocessed historical record）」。我們是否因而應該提議說：文學是一切在時間中的任何一刻被稱爲文學者，以便回答諸如「何謂文學」的問題？一旦我們了解到區別觀念與術語的需要，上項解答方式很快便會喪失其原有的魅力。曾經有一段很長的時間，「文學」（literature）一詞及其同系外語，主要都用以指稱現存的書寫的文章之整體，而「詩」（poetry）及其同系語，則主要用以指稱詩作、劇作和虛構的敘述文。所以，一旦該「歷史」原則字面上的應用，被判定違背歷史的規矩，我們便必須回到「理論的」工作上，利用我們在文學上和批評上的經驗，根據我們對「文學的」（literary）一詞的了解，界定什麼使得一部作品（text）或一項閱讀（reading）變成「文學的」。祇有在這項工作完成之後，我們才能有效地探討，在較早的說法中，或在其他二十世紀的讀者所用的語彙當中，什麼術語（term）——如果有的話——約與我們對文學的觀念相等。

附表一試圖將過去幾十年以來，被提過且堪稱最具影響力的一些理論架構關聯起來（當然是透過相當程度的簡化工作）。本表把文學作品，像任何其他口說或可口說的敘述一樣，放置在溝通的修辭軸（the rhetorical axis of communication）與再現的模仿軸（themimetic axis of representation）的交會處。嚴格說來，溝通發生在作者或說話者（the writer or speaker）和讀者或聽話者（the reader or listener）之間，而再現活動於一個文字構成（verbal construct）與觀念上起指涉作用，及認識上起激發作用之種種之間，使它們彼此發生關係。但是，溝通和再現的所有環境遠較表列者爲大。一方面，作者、說話者、讀者和聽話者，都住在這個世界之中，把這個世界當做激策的源泉和動作的現場；另一方面，每一個用語（employed language）的情況，和所有經由言語的行爲（locutionary acts）所傳送出來的消息，都參與了這個世界，把這個世界當做一個訊號貯藏庫（a reservoir of signs），以及可用訊號再現的事實與虛構（fictions）之整體（totality）。這就是爲什麼，表一顯示出作品（the work）——一種被說及被做出來的事物（a thing said and made）——被它的世界重重包圍住。

這種圖表所可能給我們的第一印象已如上述，但是，同時存在於作者（author）、讀者、語言（language）和資訊（information）彼此之間的種種關係，所形成的不具時間性的網羅之中，並沒有任何作品存在，此四座顯然堅固不屈的實體，終究要遷徙於連續不斷的更易。例如：「錯中錯」（*The Comedy of Errors*）的年輕作者，我們很難說即是「暴風雨」（*The Tempest*）的成熟作者；同樣地，初讀「李爾王」（*King Lear*）的大二學生，我們希望，當他爲了要準備期末報告而重讀該劇的時候，已然不是同一個讀者。甚