

## [Studies in Literature]

# A Comparison of Expression Theory Between Expressionism and Chinese Traditional Poetics

ZHANG Xianjun

Neijiang Normal University, China

Received: March 15, 2023

Accepted: April 4, 2023

Published: September 30, 2023

**To cite this article:** ZHANG Xianjun (2023). A Comparison of Expression Theory Between Expressionism and Chinese Traditional Poetics. *Asia-Pacific Journal of Humanities and Social Sciences*, 3(3), 021–034, DOI: [10.53789/j.1653-0465.2023.0303.004](https://doi.org/10.53789/j.1653-0465.2023.0303.004)

**To link to this article:** <https://doi.org/10.53789/j.1653-0465.2023.0303.004>

**Abstract:** Harmony in diversity is the basic requirement of the comparative study of Chinese and foreign poetics. Expressionism, as an important school of western literature, focuses on intuition and emphasizes performance. Their works focus on the expression of emotions, using a variety of artistic means to reflect the people's inner activities and mental state, while ignoring the description of the form of the object, often in the form of distortion and abstraction of reality. Therefore, in the works of expressionist writers and artists, abstract, deformation, symbol, illusion and so on are presented. Chinese ancient literature also attached great importance to expression, but the view of expression in expressionism literature was obviously different from that in traditional Chinese poetics. These differences are influenced not only by the time factors, but also by the national cultural differences. Through the comparative study of the two, we can find the differences and connections of expression between Expressionism and Chinese traditional poetics and promote the further development of the expression theory in contemporary Chinese literature.

**Keywords:** comparative poetics; Expressionism; Chinese traditional poetics; expression theory

**Notes on the contributor:** ZHANG Xianjun holds a doctoral degree in literature at Neijiang Normal University with academic interests in literary theory, comparative literature, and world literature.



# 表現主義理論與中國傳統詩學表現論之比較

張憲軍

內江師範學院

**摘要：**「和而不同」是進行中外詩學比較研究的基本要求，表現主義作為西方文學的一個重要流派重直覺，強調表現，作品著重表現內心的情感，運用多種藝術手段表現人的內心活動和精神境界，而忽視對描寫對象形式的摹寫，往往表現為對現實的扭曲和抽象化，因此，在表現主義作家藝術家筆下，抽象、變形、象徵、幻象等多有呈現。中國古代文學中也非常注重表現，但表現主義文學藝術流派的表現觀與中國傳統詩學中的表現論是具有明顯的差異，這些差異既有時代的因素又有民族文化差異的影響。通過二者的比較研究，可以尋找表現主義與中國傳統詩學中的表現論的差異與會通，推動中國當代文學理論表現論的進一步發展。

**關鍵詞：**比較詩學；表現主義；中國傳統詩學；表現論

## 引言

作為第一次世界大戰前後流行於歐美各國的一個文學流派，表現主義文學的理論綱領是「藝術是表現而不是再現」，認為藝術不是再現客觀現實，而是表現人的內心活動，表現內在的精神世界，他們的作品通常也是使用抽象的象徵性手法來表現具有深刻哲理的問題。該流派強調要突破事物的外在表像，表現內在的世界，用表現取代再現，注重抽象化，變形，在戲劇中運用面具，注重時空的真幻錯雜，注重聲光效果，使用象徵和荒誕的手法展現永恆的真理和普遍的本質，表現現代人的困惑。這與中國傳統詩學表現論在表現的內容與表現手法上有著極大的不同。雖然表現主義與中國傳統詩學中的表現論具有明顯的差異，但我們在承認差異的同時也注意到，二者並非完全是勢同水火，沒有點滴契合的。

## 一、心物感應與精神本體

中國傳統詩學講究感物起興，以人度物，物色帶情，寄情於景，托物言志。古代文論家們認為文藝創作由感於物、動於心而生。在中國古代詩學理論中，興最主要的含義之一就是激發情感，「興者，有感之辭也」。<sup>①</sup>作為最重要的表現論範疇，「興」將天人感應、觀物取象的原始思維方式融入文學與藝術創作過程中。《尚書·堯典》即有「八音克諧，無相奪倫，神人以和」之說，《易經》提出「大人者與天地合其德」，《禮記·樂記》中說「凡音而起，由人心生也，人心之動，物使之然也。感於物而動，故形於聲」<sup>②</sup>，認為藝術的發生是由於現實事物感動主體心靈而致，《莊子》認為「天地與我並生，萬物與我為一」，西漢董仲舒在《春秋繁露》中提

出「天人合一」說，並將人的喜怒哀樂情感與自然界的春夏秋冬一一對應。後來從文學角度論心物關係的典型代表是劉勰的「睹物興情」說，劉勰在《文心雕龍·連賦》中提出：「原夫登高之旨，蓋睹物興情，情以物興，故義必明雅；物以情觀，故詞必巧麗」，《文心雕龍·物色》中有雲：「春秋代序，陰陽慘舒，物色之動，心亦搖焉。……歲有其物，物有其容；情以物遷，辭以情發……是以詩人感物，聯類不窮；流連萬象之際，沈吟視聽之區。寫氣圖貌，既隨物以宛轉；屬采附聲，亦與心而徘徊。」<sup>③</sup>他認為外界景物與氣候的感召是喚起人們心靈美感的動力，而人的內心的觸發是對外物感召所做出的應答，「興」就是自然而然產生的審美情感反應，「情往似贈，興來如答。」此外《明詩》篇中也有「人察七情，應物斯感，感物吟志，莫非自然」論述。此後，鍾嶸《詩品序》中提出「氣之動物，物之感人，故搖盪性情，形諸舞詠」的「物感」說，宋代詩人楊萬裏在《答建康府大軍庫監徐達書》中說：「大抵詩之作者，興上也，賦次也，賡和不得已也。我初無意於作是詩，而是物是事適然觸乎我，我之意亦適然感乎是物是事，觸生焉，感隨焉，而是詩出焉，我何與哉？天也。斯之謂興。」<sup>④</sup>明代詩人宋濂在《葉夷仲文集序》中亦言：「及物有所觸，心有所向，則沛然發之於文。」<sup>⑤</sup>

中國傳統詩學「感物」說中的「感」即「動人心」，是對外界事物的感應、感發、感悟和感興，它並非再現、複製和模仿的意思，而是對象物所引起的一種詩意審美心理活動，這種活動的審美性使它與一般的認知活動區分開來。杜甫的《春望》：「國破山河在，城春草木深。感時花濺淚，恨別鳥驚心。」開篇伊始即寫春望之所見：國都長安已經淪陷，曾經堅固的城池如今變得殘破不堪，雖然山河依舊存在，可是映入眼簾的卻只有遍地生長的亂草和蒼鬱的樹木，街市上熙熙攘攘的人流卻不見了。詩句開始一個「破」字，點明曾經輝煌的大唐王朝在安史亂軍的強勁攻勢下兵敗國破，皇帝和一些大臣倉皇出逃，破碎的故國山河一望而使人怵目驚心，繼而一個「深」字，渲染出長安城繁華不再，街市破碎凌亂、滿目瘡痍的景象，令人望之心頭產生淒然之感。杜甫在此看似寫景，實則感物，他寄情於物，托感於景，為全詩創造出了一種悲傷蒼涼氣氛。

表現主義注重對直覺的表現。直覺指不以人類意志控制的特殊思維方式，它是基於人類的職業、閱歷、知識和本能存在的一種思維形式。直覺主體可以不通過逐步的分析過程而直接獲得對事物的整體認識，直覺的結果產生得很迅速，這種快速性以致思維主體對所進行的過程無法作出邏輯的解釋，並且直覺思維一旦出現，就迅速擺脫了原先常規的束縛，從而產生認知過程的急速飛躍和漸進性的中斷，當主體以直覺方式得出結論時，理智清楚，意識明確，這使直覺有別於臨時性的衝動行為，認知主體對直覺結果的正確性或真理性具有本能的信念，但是，非邏輯思維是非必然的，有可能正確，也可能錯誤。因此，直覺具有迅捷性、直接性、跳躍性、個體性、堅信性、或然性等特徵。

早在意大利哲學家、美學家貝奈戴托·克羅齊提出「藝術即直覺」命題之前，法國哲學家亨利·柏格森就提出了「直覺境界說」，他認為直覺雖然是一種理智的體驗，但這種直覺體驗是由內而外的，其意義是瞬間生成的，直覺的結果則是見出「生命的衝動」也就是世界的本質。所以，藝術就是直覺的產物，它與任何的理性無關；藝術的目的在於揭開罩在「實在」亦即生命衝動外面的帷幕，以便使人們更直接地看到「實在」本身，藝術只能「表現心靈狀態」，這種心靈狀態既不通過感官，也不參與行動，所以藝術並非現實的反映，而是內心直覺的表現，藝術的真實就存在於意識那不可分割的波動之中。而藝術創作就是捕捉那被必然性所遮蔽的但卻在瞬間出現的偶然性的過程，達到物我相融的境界。

而克羅齊將黑格爾的「絕對精神」當作世界萬物的基礎，提出「精神就是整個存在」，並以此建立起他的「純粹精神哲學」體系。他認為，直覺雖然是認識活動的最低階段，但它可以脫離理性知識而獨立存在，並且

直覺也不同於知覺，因為它並不囿於感官的直接把握，在認識活動過程中，只有直覺能給情感和心境提供可感的觀念形式，而藝術正是通過這種觀念形式來實現審美主體情感的傳達的。對於直覺而言，不管是被表達的對象置於眼前也好，還是非實在的存在也好，人們都可以通過直覺活動獲得其形式，產生意象，這是因為直覺所依靠的是審美主體心靈的綜合作用，它突出地表現為審美主體創造性想像力的活躍，它既可超越感官界限，亦可突破人們知覺的時間和空間的局限，又能跨越主體自身回憶、聯想的藩籬，從而達至一種全新的自由創造境界——藝術直覺境界。

從總體上看，表現主義文學藝術作為一種創作活動是基於表現主義者在對社會生活進行認知時而產生的一種理性觀念之上的，他們認為表現主義首先是為本真而戰的革命，「無物比呈現本真來得更加純粹、更富有道義、更加高尚。」<sup>⑥</sup>表現主義者所持的是一種以我觀物的立場，他們的認知則是對外在世界的有意識的觀照。因此，他們覺得「與精神的同一完全不會限制表現，相反它立即為藝術家提供了普遍的靈感，永不枯竭的和諧形式的靈感，並給予藝術家在直接平面上進行創作的絕對自由，直到用他掌握的所選藝術手段不再能實現目的的程度。」<sup>⑦</sup>

眾所周知，表現主義文藝運動一直以來都不是一個完全統一的運動，表現主義藝術家作家之間的政治思想和哲學觀念存在著非常大的差異。但絕大多數表現主義者受到過康德哲學思想、柏格森的直覺主義理論和弗洛伊德精神分析學的影響，他們強調反抗傳統，對社會現狀不滿，認為人的主觀才是唯一真實的，因此要求保守主義的改革、要求激進的革命。在文藝創作上，表現主義者認為，世界存在著，僅僅複製世界是毫無意義的，所以表現主義者再也不滿足於對客觀事物表面現象的摹寫，而是要求表現客觀存在的事物的內在本質；要求突破傳統創作中的對人的行為舉止和其所處的外部環境的描寫去揭示人物的靈魂；要求不再停留於對暫時的偶然的現象的記述而展現出其永恆的品質。藝術在表現主義者看來是精神而非現實，是表現而非再現。所以他們對自然主義事無巨細地模仿現實生活的做法表示極為不屑，而他們藝術的表現就是其直覺。因此，一些研究人員認為，在表現主義文藝家的作品中，「直覺」——靈感爆發形式的突現，也是他們的意識長期以來一直被壓抑的一種扭曲的噴湧。表現主義者將直覺作為藝術表現的中心，是其面對那個使他們憎惡的資本主義社會和習見的腐敗墮落的生活現象所做出的一種潛意識的本能反應，由於深諳現實生活的腐朽不堪，每天都直面諸多的社會醜惡，所以，表現主義文學藝術家才能迅速捕捉到並將一個一個的孤立意象連接起來，想要通過支離破碎的語言和畫面擊碎那醜惡的世界，絕對的想像在堅硬而抽象的形式上敲擊，就形成了令人吃驚的文字與圖像。在這個意義上看，「表現主義其實是某種過分渲染的表達方式的回歸，它超然於現實、邏輯和因果的傳統……它們都是抵制現實世界的反映。」<sup>⑧</sup>

中國傳統詩學注重感物起情，與表現主義文學創作中主體將生命灌注對象而情感化有某種相似之處，從某種程度上看來，都是主客體相交，都是情感投射。但二者之間明顯不同的是：首先，表現主義的直覺是創作主體主動地將自身情感外射，表現激情和狂熱，注重向外探索，強調美的多樣性和新異性。而中國傳統詩學中的「物感論」卻強調體驗、興發，重物我的交流的親和感受性，講求物我相親相授，把人看作是自然的一部分，並表徵出一種親和關係。在審美活動中，注意一種特有的「虛靜」狀態，通過有限去獲得無限，從而體認生生不息的宇宙之道，顯示出感物興懷，寄託情操的特點。其次，在表現主義者看來人與外界事物是一種對立的關係，物主要成為主體情感、意志的容受對象，強調人的主動性和自我性。因此，直覺說過分強調主觀性，對象的人格化，以人度物，造成外物與自身的類比。而「物感」卻重點在直觀感物，然後起興，且視點



是不固定的,是隨情所至,可以「精驚八極,心遊萬仞」的。

## 二、言志與寓意

「詩言志」是中國傳統詩學表現論中的重要理論之一。雖然中國傳統詩學理論中「志」的含義具有多重性,諸家說法不一,但在「諷諫怨刺」的詩教觀念上,各方卻達到了最大程度的統一,從而使「志」在心理功能之上更添加了濃重的倫理和道德色彩。詩教本是中國春秋末期魯國思想家孔子提出的以「溫柔敦厚」為核心的儒家文學批評原則。語出《禮記·經解》:「子曰:入其國,其教可知也。其為人也溫柔敦厚,詩教也。」<sup>⑨</sup>(唐孔穎達《禮記正義》解釋說「溫柔敦厚,詩教者也。溫謂顏色溫潤,柔謂性情和柔,詩依違諷諫,不指切事情,故雲溫柔敦厚是詩教也」)可見「溫柔敦厚」本意是指人的品性溫和寬厚,用於論詩則體現出了儒家關於文學要維護正統封建禮教和統治秩序的思想,其實質在於要求詩人的情感抒發要作到平和溫柔,即使是諷諫怨刺也要合乎禮義,達到樂而不淫,哀而不傷,哀樂中節的效果,追求藝術作品中主體與客體契合而成的意境,從而符合中和之美。

由於「詩教」觀念注入了儒家學派的道德倫理思想,所以成了中國傳統詩學中考察文學社會作用的指導性原則,其後,漢代《毛詩·大序》也對詩教的作用進行了強調:「《關雎》,後妃之德也,風之始也,所以風天下而正夫婦也。故用之鄉人焉,用之邦國焉。風,風也,教也,風以動之,教以化之……故正得失,動天地,感鬼神,莫近於詩。先王以是經夫婦,成孝敬,厚人倫,美教化,移風俗。」<sup>⑩</sup>這篇序言還從另一個角度指出,由於詩教的對象不同,其目的也不盡相同:「上以風化下,下以風刺上,主文而譎諫,言之者無罪,聞之者足以戒,故曰風。」<sup>⑪</sup>從兩漢的「詩言志」到唐代的復古運動中韓愈強調的「文以明道」,再到明代王夫之的「經世致用」,直至清代的崇德重道,其間雖然有一些波折,但儒家的詩教思想仍一脈相傳,連綿不斷。

從儒家學者和各個時代的文論家的論述可以看出,其詩教對象有兩種。一是統治者,由於文學作品可以反映出當時的民情世風,所以統治階級就可以通過文學作品所反映的內容來考察其治下政治的得與失,以裨補時闕,從而使其的統治地位得以穩固。另外,統治者還可以利用文學作品的感染作用對國民進行道德人倫教化,使臣民順應其意志,以穩定社會。其二則是臣民百姓。文學作品既然有反映民情世風的功效,耿介之臣就可以借助詩文向君王委婉地表述自己的政治見解,平民百姓也可以通過「怨刺上政」來諷喻統治階層,文學特別是詩歌的這種作用既可以通過「賦詩言志」來實現,更需要通過「作詩言志」來完成,如《詩經·碩鼠》。當然,無論是官吏還是平民諷諭其上時,也都可以通過直接頌揚的方式來進行,以促使統治階級繼續勵精圖治,構建出一個明君盛世的美妙社會圖景,如杜甫的《奉和賈至舍人早朝大明宮》,這就是所謂「美刺」之中的「美詩」,儘管這類詩歌在中國古代諷喻詩只佔有很小的比重。

表現主義形成於資本主義的普遍危機時期,在二十世紀初就已嶄露頭角,但它的迅速發展與1910年以來德國整個政治、文化、社會和經濟所經歷的活動和發展是分不開的。「在人的內心性被現代工業文明剝奪了的時代。人被迫從夢幻中驚醒,認識到自身的困境、孤獨、恐懼與絕望。在這一特定的時代中精神的覺醒,喚起的是一種個人存在意識的反抗」<sup>⑫</sup>作為精神革命的表現主義的時代精神體現在對現存社會秩序的否定和瓦解上,表現主義文學的主題大都帶有批判現實的意味。不同於現實主義的是,表現主義批判的不是局部的、具體的社會現象,而是總體的、抽象的存在秩序。所以表現主義作家不是以合乎常情常理的社會生

活、人生行為來編撰故事情節、抒發自我情感，以此達到貼近生活、關注人生的社會目的。表現主義的創作一般不追求細節上的真實性，而是追求整體上的象徵性、寓意性。其目的是要以表面上的違逆生活真實來達到最大限度地逼近生活本質，從而實現更高意義上的真實。

正是出於對總體的、抽象的存在秩序進行審美觀照，表現主義的作家在進行文學創作時將主題與情節寓言化，其主題的表層結構內涵比較多的是寓言故事：如卡夫卡作品中一個人一覺醒來變成一只大甲蟲（《變形記》），一個人費盡心血百般努力，最終還是不能進入想進的城堡（《城堡》），一個人無辜被審判、處死（《審判》），一位真誠的藝術家為了延續自己的藝術生命，竟不得不採用毀滅自己的手段——絕食（《饑餓藝術家》）等，這些表面上看似荒誕不經的故事，實則是嚴肅深刻的現代寓言，其思想內涵始終是一個正直的作家在現代社會普遍的異化中所感受到的孤獨和苦悶，是揭示社會和人生非理性的現代啟示錄。卡夫卡的短篇小說《鄉村醫生》中的醫生又充當牧師，不但替別人治療身體的疾病，也治療心靈的疾病，他同時又是一個心靈有病的人。小說中現實和非現實的因素交織，透過這些荒誕的細節和神秘的迷霧，寓意著人類患了十分嚴重的病，其肌體已經無可救藥。人類社會的一些病症是醫生醫治不了的，所以醫生最後也變成了流浪者，在風雪交加的夜晚自歎息：「受騙了！受騙了！只要被夜間的鈴聲捉弄一次——這永遠不可挽回。」他的中篇小說《變形記》更是具有多重寓意：首先是「人的異化」。它主要表現在兩個方面。一是人無法感覺到自己作為一個「人」存在，作為旅行推銷員，格裏高爾完全成了一架工作或掙錢的機器，不僅思想個性得不到認可，就連最一般人的權利，也被剝奪殆盡。二是人所能感受到的，只有自己的非人存在。雖然格裏高爾只是在變成大甲蟲之後，才真切地感受到了自己的存在，但卻只能是非人的存在。其次是「孤獨」。格裏高爾變成甲蟲，直接意味著他工作能力或使用價值的完全喪失，其結果就是被徹底遺棄。公司秘書主任見狀後的奪門逃走，標誌著格裏高爾已經被公司除名；他的家人也因為他已經無法再出去掙錢，並且成了家庭生活的累贅，而厭惡他的存在。再次是「無家可歸」。作為旅行推銷員，格裏高爾常年在外辛勞奔波，為父親還債、為供養妹妹上學、為日常的家庭開支掙錢，可是回到家裏後，他卻感受不到家庭溫暖的撫慰，在一定意義上，他的變形也就是自己潛意識裏對於「無家可歸」的生活現實的一種抗爭。不料這一抗爭（變形）的結果卻更為殘酷，他連形式上的家也失去了。此外還有「恐懼」。現代社會中，人無法把握自己的生活命運，並始終感到隨時都可能會有莫名的災難突然降臨到自己頭上。主人公就是突然陷入一場莫名其妙的災難的。

中國傳統詩學中也存在「寓意」的概念，如劉勰《文心雕龍》頌贊篇中有「及三閭《橘頌》，情采芬芳，比類寓意，又覃及細物矣」的說法，只是這裏的「寓意」不過是「比喻」的同義語，宋代蘇軾《寶繪堂記》中提出「君子可以寓意於物，而不可以留意於物」中的「寓意」則是「托物言志」的意思。從創作實踐上來看，中國古代文學中除了莊子之外，其後的柳宗元、劉基等人的寓言也是「言志」之作。事實上，不論是中國傳統詩學中的「言志」，還是表現主義文學的「寓意」，其目的都在於社會批判，在於對社會的審美觀照，其區別僅在於「言志」者關注的社會面有大有小，而「寓意」者則是以人類整體社會拯救者的姿態投入創作的。

### 三、性情與激情

中國傳統詩學向來標舉「性情」，漢代《毛詩序》中就有「吟詠性情，以風其上」的說法，晉代陸機提出的「詩緣情而綺靡」明確告訴我們，詩歌作為文學作品，是為了抒發情感、吟詠性情的，南朝梁蕭子顯的《南齊

書·文學傳論》開篇就說「文章者，蓋性情之風標，神明之律呂也。蘊思含毫，遊心內運，放言落紙，氣韻天成。莫不稟以生靈，遷乎愛嗜，機見門殊，賞悟紛雜」。指出了文學是性情的象徵，是精神的旋律，是心靈的創造，是以人的個性為轉移的。劉勰《文心雕龍·體性》中將「性情」解釋為作家的個性，認為它包括「才、氣、學、習」四方面的因素。北宋詩人梅堯臣提在《答中道小疾見寄》一詩中提出「詩道本性情」，李贄的「童心說」要求作家表現自己的真性情，公安派的「性靈」就是作家的個性表現和真情發露，雖然清代大部分學者和理論家在思想上有所倒退，但明末清初詩人馮班也曾主張「詩以道性情」，袁枚的「性靈」說、黃宗羲的「抒發真性情」論亦推動了「性情論」的發展。

中國傳統詩學中的「性情」後期通常被稱為「性靈」，它指的是作家或詩人的「真我」，真實的情感、真實的思想，這種「性情」既有屈原的「惜誦以致淪兮，發憤以抒情」（《惜誦》）式的激烈吶喊的情感抒發，也有梅堯臣「詩道本性情，不須大厥聲」的淺酌低唱式的平淡。在不同的作品中，是激情與平淡的和諧相處，在某一個作家身上，是溫柔優雅與情感傾瀉的完美統一。魯迅在論及古代詩人陶淵明時曾說他的詩，除論客所佩服的「悠然見南山」之外，也還有「精衛銜微木，將以填滄海，刑天舞幹戚，猛志固常在」之類的「金剛怒目」式，在證明著他並非整天整夜的飄飄然（《且介亭雜文二集·「題未定」草六》）。

在表現主義運動興盛之際，除了少數奉行「為藝術而藝術」的創作者之外，大多數表現主義者都把創作當成了表達其個人的反抗情緒的手段，或者說當成了傾瀉他們內心情感的突破口。

「表現主義，如同表現主義者看到及談論的那樣，當然也是一種技巧性的表現形式——它正站在自然主義者的對立面，就像 80 年代「徹頭徹尾」的德國人看待自然主義一樣。但它首先意味著，除敘述外，設立一類道德意志的期望，這份意志是鬥爭的、它是激進的、它憤慨地舉起自我們古典時代以來引領高尚私人生活的藝術，將其扔到街道的另一邊——甚至擲向毀滅的危險。」<sup>⑬</sup>

表現主義作家由於切實感受到當時社會中人的異化和存在的悲劇性，因此，他們憑藉主觀精神進行內心體驗，並將這種體驗的結果化為一種激情，他們作品中表現出的大都是一種反傳統反權威反現代文明的激情。他們希望通過社會批判來拯救人類，拯救世界，他們宣稱戲劇不是舞臺上的表演藝術，而是鼓動者的大聲疾呼的講壇，藝術的轉變在於引起世界的轉變。他們要運用一切藝術手段、聯合各種力量來復興業已被損害的社會。理查德·胡森貝克指出：「表現主義並非自發的行動。它是渴求衝破自我的困乏之人的姿態，為了遺忘這個時代、這場戰爭以及滿腹愁悶。為此，這群人為自己創造了「人性」，邊走邊吟誦，唱著《詩篇》穿過一條條街道，街上滾動的階梯在行駛，電話鈴聲尖銳刺耳。」<sup>⑭</sup>表現主義者要行動，要發揮作用，要改變現狀，他們怎麼著手呢？只有一件事！他們只能吶喊，竭盡全力地吶喊，文學批評家赫爾曼·巴爾在《表現主義》一書中總結表現主義運動時說：「人從他的靈魂深處發出尖叫，整個時代變成了一聲奇異的、刺耳的呼嚕。藝術也在尖叫，尖叫著進入深沉的黑暗，為求救而尖叫，為靈魂而尖叫。」<sup>⑮</sup>

作為理想主義者，表現主義作家藝術家的目標在於消除人類身上的痼疾，改造整個人類，為此他們曾大聲疾呼，試圖喚醒社會和民眾。恩斯特·布洛赫在 1918 年呼喚烏托邦精神時說：

「我吃誰的麵包，就唱誰的歌謠。而拒絕敲鼓的行為又令人詫異。這使我們不具備社會主義思想。



我們變得比溫血動物更加值得憐憫；沒有感情的人，國家便是他的上帝，其餘的一切都墮落為樂趣及消遣。我們不再有集體，而它應當存在，但我們又無法將它構建。我們擁有渴望與不長遠的知識，和很少的行動，而行動的缺席則表明，沒有廣度，沒有前景，沒有結果，沒有內在的界限，並預感到無法忍受的一點，即沒有烏托邦式的原則性概念。為找到這一概念，為發現正當性，應當，去生活，去組織，去擁有時間，為此我們動身，開鑿一條條開闊的大路，呼喚還未現身的事物，進入藍色建造，讓我們為了自己進入藍色建造並在那兒尋求真實，在那裏純粹的事實隱遁——開始新的生活。」<sup>⑩</sup>

但殘酷的現實使他們的各種努力變成無望的徒勞。在失望中，他們轉向了幻滅的迷惘與孤獨中，他們的激情逐漸消失，但我們從他們曾經的充滿激情的吶喊與呼號中，見出了他們的真性情。

#### 四、興與象徵

晉人摯虞《文章流別志論》中認為「興者，有感之辭也」，唐代詩人賈島在《二南密旨》中也說：「感物曰興。興者，情也。謂外感於物，內動於情，情不可遏，故曰興。」<sup>⑪</sup>在中國傳統詩學中，感興是一種直接觸及人的生存意義的特殊感受，是實際生存與心理感受、意識與無意識，情感與理智等要素的多重複合體，是它們的無間遇合。《詩經·采薇》詩中「昔我往矣，楊柳依依；今我來思，雨雪霏霏」詩句，寫為了抗擊獫狁，一位士兵離家出兵打仗，在歸來的路上，他憶念起自己的家。詩中短短四句詩就唱出從軍將士的艱辛生活和思歸的情懷。詩中的依依楊柳似充滿不舍之柔情，但這柔情是作者的感情投射，而非楊柳在當時的情境中真的具有不舍之情，它是主體與對象融合為一的結果。《采薇》一詩的作者或有過從軍的親身經歷，或是十分瞭解士兵生活的人，如果換成他人，看到飄動的楊柳和紛飛的大雪，產生的就有可能可能是季節變換、生命易逝的慨歎以及其他的感受，而非征戍之人思歸的情懷。至於那些「為賦新詩強說愁」者，由於沒有實際生存的實踐和經驗，是很難起「興」以至於「情不可遏」的。

中國傳統詩學中的「感興」是一種非功利性的審美活動，這種審美創造的活動雖然有實際生存作為依託，但並不能為實際生存提供直接的服務的，因為在感興的過程中，客觀事物已經成為審美對象，是虛幻的、非使用的和偽陳述的，所以它是超越了實際生存的藝術實踐。這種審美活動是一種直覺性的活動，它具有直接性、整體性、情感體驗性和模糊性，雖然其中蘊涵著理性的內容，但不能條分縷析，否則，美感就會蕩然無存了。進一步說，「感興」是一種創造性的審美活動。通過審美的發現，加之以適當的想像，使司空見慣的樹木和雨雪具有了人的生存意義的深刻內涵。

表現主義者的創作活動從實質上來說，也是一種「興」，但由於他們對現實的憎惡，所以他們感物動情的結果不是通過白描的手法表現出來，而主要是通過象徵的手段呈現給人們的。象徵的本意是為了簡單而準確地表示複雜事物的觀念，借助有關的物象來表示其意味。它不僅是一種符號，更有其特殊的精神與感情特性。表現主義並未糾纏於這種簡單的象徵，而是通過神話式象徵來表達自己的「感興」的。

神話式象徵的意義在於對未知領域的詩性揣摩，是將最內在的、最深刻的心靈體悟轉化為認識的對象，因而，它的價值就不在於對象本身而在於它所包含的內在體悟，這種體悟往往是多義性的。出於表現內心生活和心理真實的需要，表現主義作家不注重對社會生活的表像作直觀的再現，而往往用非紀實性、時空顛



倒與變形、結構錯亂等手段，構建一個象徵性的神話式藝術世界，以揭示生活中更深刻、更廣泛的意蘊。卡夫卡的小說往往故事背景模糊，主人公無名無姓，是某種觀念、思想、意志的代表，他用象徵隱喻的思維方式創造了一個個與現實世界相統一的神話世界。他的未完成的長篇小說《城堡》描寫了一個名字叫做 K 的土地測量員從遙遠的家鄉趕到城堡，準備履行自己的職責，城堡雖然近在眼前，但可望不可及，不論 K 怎樣努力都無法靠近城堡，最後甚至斷絕了與城堡聯繫的一切可能性。城堡作為一種權力的象徵，是整個國家統治機器的縮影，它陰森地窺視著廣大黎民百姓，給人民構成了威脅。

## 五、白描與抽象

在德國藝術史家威爾漢姆·沃林格所著的《抽象與移情》中，他認為人類藝術的發生主要是在兩種心理需求的驅動下完成的，一是移情衝動，二是抽象衝動。「移情衝動是以人與世界圓滿的具有泛神論色彩的密切關聯為條件；而抽象衝動則是人由外在世界引起的巨大內心不安的產物。」<sup>⑧</sup>毋庸諱言，表現主義文學和中國古代詩學都認為文學是社會和人類生活、情感、意志的表現，德國表現主義作家、評論家庫爾特·品圖斯就這樣說：「一直以來，詩歌都是人類心靈狀態、人類運動以及動盪的晴雨錶。」<sup>⑨</sup>中國古代文論中則有「詩言志，歌詠言」的說法。但在如何表現人類社會和生活上，表現主義主張在較大的時空範圍內，對現實、對人生作整體的思考，所以對具體生動的形象不感興趣，側重表現抽象的情境與人物等，而中國古代文學則從「中和之美」的立場出發偏重於白描。

白描是中國古代文學中最主要的描寫手法，除去漢賦中的鋪排誇張和六朝駢文以及宮體詩的彩麗競繁之外，它一直是中國傳統文學描寫方法的主流。白描具有不寫背景，只突出主體；不求細緻，只求傳神；不尚華麗，務求樸實的特點，要求作者用簡練筆觸，對所描寫之物的特徵、狀貌作真實的勾畫。明代作家歸有光的《項脊軒志》通過記作者青年時代的書齋，著重敘述與項脊軒有關的人事變遷、「百年老屋」的幾興幾廢，回憶家庭瑣事，抒發了物在人亡、三世變遷的感慨。文章緊扣項脊軒，善於擷取生活中的細節和場面來表現人物。白描這種手法不僅運用於敘事體裁的文學，而且廣泛運用於詩歌創作，如馬致遠的小令《天淨沙·秋思》：「枯藤老樹昏鴉，小橋流水人家，古道西風瘦馬。夕陽西下，斷腸人在天涯。」只用了 28 個字就給讀者勾畫出了一幅羈旅荒野圖，讓我們體會到那種孤寂淒涼的心境。在與愛克曼談到中國古代文學作品時，歌德曾表示「中國人在思想、行為和情感方面，幾乎和我們一樣；只是在他們那裏，一切都比我們這裏更明朗，更純潔，更合乎道德」。這裏固然有道德的評價，也未嘗不是對中國古代寫作風格的評價。

與中國傳統詩學重白描不同的是，表現主義者恢復了意識的先驗性，他們更注重抽象。表現主義認為，他們所要表現的「本質」，並非客觀事物的本質規律或內部聯繫，而只是作家的主觀感受、意念、體驗。它是一種直覺的東西，要接近它，不需要依賴一般的從感性到理性的認識程式。因此，邏輯和語法往往是不必要的。「藝術家說：我即意識，世界是我的表達。那麼藝術便是在意識與世界間斡旋；或者說，藝術興起於意識的形成過程中。這便是表現主義偉大的逆轉：藝術品令意識成為前提，令世界變成結果；這一點當比印象主義藝術品更具創造性。」<sup>⑩</sup>

「在表現主義中有一種無可否認的傾向，那就是脫離自然、逼真和規範，傾向原始、抽象、激情和尖叫，在戲劇和抒情詩中這一傾向最為明顯。」<sup>⑪</sup>表現主義認為原始民族：



「困於混沌的關聯以及變幻不定的外在世界,便萌發出了一種巨大的安定需要,他們在藝術中所覓求的獲取幸福的可能,並不在於將自身沉潛到外物中玩味自身,而在於將外在世界的單個事物從變化無常的虛假的偶然性中抽取出來,並用近乎抽象的形式使之永恆,他們便在現象的流逝中尋到了安息之所。他們最強烈的衝動,就是把這些外物從自然的關聯中,從無限的變化不定的存在中抽離出來,淨化一切依賴於生命的事物,淨化一切變化無常的事物,從而使之永恆並合乎必然,使之接近其絕對價值」。<sup>②</sup>

抽象衝動之所以受到表現主義者的看重,主要在於它與 20 世紀初期德國的社會形勢相契合,「德國表現主義作為當時一種世界性危機的徵兆和表現的藝術,是對德意志帝國現實社會生活的狹隘性、束縛性和封閉性的一種反叛和抗議。」<sup>③</sup>所以,「在我們被『文明』幾乎帶到了毀滅的邊緣時,我們在自己的內心發現了無法摧毀的力量。我們背著死亡的恐懼,把這些力量聚集在一起。把它們用作抵禦『文明』的符咒。」<sup>④</sup>在表現主義藝術家看來,藝術的抽象衝動是一種先於藝術作品的先驗存在,是對咄咄逼人的現實社會進行反抗的意志,亦是對資本主義工業社會的平庸世界拒絕和擯棄的姿態,更確切地說,它是表現主義者以主觀意志統攝外在世界的野心,「表現主義讓世界覺醒。它統攝整個宇宙的意識,並將其領入精神的王國。」<sup>⑤</sup>但表現主義並未將意識置於萬物之上,而是將它放入萬物之中。

「我們正處在擺脫印象主義的時刻:不是不加選擇地複刻空氣與光線的真實,並讓每個藝術家都認為這是他們的目標,而是要精選;不要理想主義式的歪曲,但也許尋找自然中強悍及純淨的色調並將它們充分地呈現便是藝術家的工作。他們期望在未被削弱的純淨顏色裏觀望這個世界;這個他們的世界將會愈發美麗,因為它是絢爛的,並憑藉著不為印象主義所知的嶄新意義使詩意的世界再次降臨。」<sup>⑥</sup>

正因為表現主義文學藝術家反對現象真實,強調文學藝術表現的內容不是社會現實,而是創作主體的主觀精神,但表現主義者所強調的「主觀精神」則指的是具有普遍性、規律性的東西,他們普遍追求一種所謂「持久的藝術」,其主要標誌是作品的哲學品格。所以,在表現主義作品中,其情境往往脫離具體的時空,與生動的現實世界相隔離。作品中的人被抽象成為表現某種認知的符號,於是,對於他們來說,名字有還是沒有無所謂,性別能否區分也無所謂。他們的存在就在於能夠傳達某種認知、某種精神和理念,不管他是 K,還是約瑟夫·K,或是某甲、某乙,或是楊克,亦或大猩猩。因此,變形、荒誕、象徵、蒙太奇等表現手法在表現主義藝術和文學作品中司空見慣,而這樣一些表現手法的巧妙運用則將表現主義文學藝術的抽象衝動發揮到極至。

## 六、幻象與怪誕

王一川在《興辭詩學片語》中是這樣界定幻象的:「幻象也可以視為心象的一種特殊形態,是人們的想像與幻覺構成的非現實的內心形象。」<sup>⑦</sup>所有事物在表現主義作家眼中都是非原形的,而是一種幻象,對於表現

主義藝術家來說,文藝創作就意味著將他們的感情或激情轉化為幻象,這幻象便是表現主義者「內在需要的外在表現」,或者說是他們內心體驗的外部投影。謝爾頓·切尼則在《抽象與神秘主義》中提出:「從表面自然中提取的主題在表現派中,其重要性已經降低了,……凡是有創造性藝術的地方,對客觀自然的歪曲變形就可能是『自然的』」。<sup>②</sup>表現主義作家大都捨棄對細節的描寫,追求事物的深層「幻象」構成的內部世界,以怪誕的方式表現醜惡和私欲的「瘋人院」式的人世罪孽和無窮痛苦。羅納德·格雷在《1871—1945年文學中的德國傳統》中對表現主義作家的創作做了如下描述:

「在他們的戲劇中一種騷動不安的特質隨處可見,他們所描繪的恐怖事物總有一些情節劇的特點,他們激發情感的語言亦不加節制。骷髏們像士兵一樣列隊遊行並滾動頭骨以多取勝;一個被切下來的腦袋在布袋裏與他以前的主人交談,一個女人輕聲顫抖地對一只公山羊訴說她那狄奧尼索斯式的愛,父親鞭打兒子,兒子圍著桌子貪求地追逐母親,為了把自我變成野獸而組成了社會。某人靠吃活老鼠維持生命,一夥觀眾對著參加七天自行車賽跑的筋疲力盡的騎者毫無憐憫地欣喜若狂;莎士比亞和克萊斯特的影子在戰場上高視闊步;在斯卡帕灣德國海軍在狂歡和啟示錄般的輝煌中沉沒……」<sup>③</sup>

表現主義作家和詩人為我們提供的是一個不同於我們的感官所知所感的世界,使我們領悟到生活的深層和隱秘的東西。表現主義戲劇家格奧爾格·凱澤在《幻象與形象》(1918)一文中則把幻象看作是理念,他認為,千差萬別、多種多樣的人物形象都體現著「幻象」(理念)——它們只是模仿品,是幻象的反映,但又永遠不可能反映它的全部。形象的功能在於體現思想,劇本的情節不產生於行動,而是產生於人物的思想,不產生於現實生活,而是產生於人物的幻想,「只有一種幻想,這就是更新的人類的幻想。一切均屬於幻象,因為它是統一的。這統一體中包括天和地,也包括天上和地上的人。」<sup>④</sup>在凱澤看來,舞臺形象只是思想的表達者,所以研究者將他稱為「思想的劇作家」。

雖然儒家要求不語「怪、力、亂、神」,但幻象在中國傳統詩學表現論仍佔有極其重要的地位。浪漫主義是重表現而輕再現的,一般認為,中國古代浪漫主義有兩個源頭——莊騷,劉勰《文心雕龍·辨騷》中說:

「至於托雲龍,說迂怪,豐隆求宓妃,鳩鳥媒娥女,詭異之辭也;康回傾地,夷羿彈日,木夫九首,土伯三目,譎怪之談也;依彭成之遺則,從子胥以自適,狷狹之志也;士女雜坐,亂而不分,指以為樂,娛酒不廢,沉湎日夜,舉以為歡,荒淫之意也。摘此四事,異乎經典者也。故論其典誥則如彼,語其誇誕則如此。」<sup>⑤</sup>

中國古代詩人李白、李賀的作品中亦多幻象,吳承恩的《西遊記》和蒲松齡的《聊齋志異》則集小說幻象之大成。但中國傳統詩學對幻象要求「奇」中有「正」,「幻」中有「真」,使它們合乎「人物情理」之深意。另外,傳統詩學還提出「極幻極真」的觀點,慢亭過客(袁於令)在《西遊記題辭》中指出:「文不幻不文,幻不極不幻。是知天下極幻之事,乃極真之事;極幻之理,乃極真之理。故言真不如言幻。」<sup>⑥</sup>古代文論家之所以認為「極幻極真」,是因為作家不僅可以通過幻想的方式將現實真實地體現出來,而且可以通過幻想的方式把理想的境界描繪出來,能夠更加深刻地反映現實的某些本質方面。





幻象在表現主義作家的作品中佔據主要地位,但表現主義的幻象並非像中國古代文學作品中那樣「極幻極真」,而是怪誕的。怪誕原本是一種視覺效果,早就出現於諸多美術作品中,在表現主義興起之後,怪誕被廣泛運用到文學創作中,它往往通過破壞表現客體的正常狀貌或其和諧協調感而達到一種滑稽的、諷刺性的藝術效果;或改變正常的邏輯,使之乖張;或按照雨果的「對照原則」,將美麗與醜陋、崇高與卑下加以對照,使其產生強烈的反差;或將客觀事物加以極度的誇張,使之奇特不堪,等等。片山孤村在《表現主義》一文中指出表現派作家感興趣的題材是:近代心理學所發現的潛意識的奇詭,精神病的現象,性及色情的變態等。表現派的作家認為這些特殊題材可以凸現他們的內心世界,從而取得強烈的陌生化的藝術效果,從而引起讀者的充分注意,因而表現派作品中,常出現離奇怪誕的情節描寫。由於直接表現本質和傳達主觀感覺的需要,表現主義作品往往失去常規,極度的誇張,形象的變形,大段的內心獨白,即所謂「原始語」,是他們慣用的藝術手段;在戲劇中,則常常出現乖張和瘋子一般的動作,莫名其妙的對話,以及夢囈和號叫等等。伊萬·戈爾在《超戲劇》(1919)中提出:

「藝術不是為了讓肥胖的市民舒心,讓他們搖頭晃腦地說:對對,就是這樣!讓我們現在去茶點室!但凡藝術還想教育、改進或如往常般有效果,它就必須擊斃庸人,嚇唬他,如面具之於孩童,如歐裏庇得斯之於蹣跚前行才找到出路的雅典人。藝術應當讓人重新成為孩子。最簡單的方式即荒誕,但又不要引人發笑。人的單調及愚蠢是如此厲害,龐然大物才堪與其匹敵。」<sup>③</sup>

西方美學認為,怪誕由醜惡和滑稽兩種成分構成,使人感到既可怕又可笑。怪誕不同於荒誕,荒誕的本意是不和諧,荒誕可以表現醜惡,如波德萊爾的《惡之花》和艾略特的《荒原》,但它們並不滑稽,反而充滿一種嚴肅性<sup>④</sup>。同樣,一部作品充滿滑稽意味缺少了醜惡也不能構成怪誕,如《巨人傳》、《吹牛大王歷險記》等作品。怪誕以極端的反常化為構成原則,將常見、熟悉、美善的東西變成極為罕見、陌生、兇惡的東西,具體表現為極端陌生化、極端醜惡化、極端超現實化,極端人體化<sup>⑤</sup>。表現主義詩人呈現給讀者的大都是極端醜惡的意象,是反常的和病態的,以求震撼讀者的心靈,促使人類的警惕。德國學者沃爾夫岡·凱瑟而在《美人和野獸——文學藝術中的怪誕》中對卡夫卡小說的怪誕性進行過認真的分析,認為其怪誕性表現為夢幻性、隱晦迷惑和冷漠,卡夫卡認為「真正的現實總是非現實的」,他的作品中的主人公往往總是在沒有任何衝突的情況突然被拋入某種困境和危險中,但其後所做的任何反抗都無濟於事,所以人在本質上是怪誕離奇的,作為感、知、行的「我」永遠也不能通過感、知、行來確定,它可以被壓縮到一個字母的最小極限,但永遠也不可能是別的什麼東西。他的作品極端的反常化告訴我們的是權威不可抗拒,障礙不能克服,孤獨不能忍受,真理不可求尋。

## 結語

文明在互鑒中加深瞭解,在互鑒中共同發展。「和而不同」是進行中外詩學比較研究的基本要求,也是學界對中國傳統表現論與西方表現主義進行研究時應堅持的原則。中西表現論因其不同的文化傳統和不同的時代生活,會各具其不同的特點,但天下的文心也存在共通之處,發現其異趣和匯通則是新的時代賦予



文學研究人員的責任,我們應當通過自己的研究為中國傳統詩學的重新發現和中國文學理論的進一步發展貢獻自己的力量。

## 注釋

- ① 郭紹虞(主編):《中國歷代文論選(第一卷)》,上海:上海古籍出版社2001年版,頁190。
- ② 郭紹虞(主編):《中國歷代文論選(第一卷)》,上海:上海古籍出版社2001年版,頁61。
- ③ 郭紹虞(主編):《中國歷代文論選(第一卷)》,上海:上海古籍出版社2001年版,頁241。
- ④ 魯樞元、童慶炳、程克夷、張皓(主編):《文藝心理學大辭典》,武漢:湖北人民出版社2001年版,頁296。
- ⑤ 胡經之(主編):《中國古典美學叢編(中冊)》,北京:中華書局1988年版,頁305。
- ⑥⑬⑭⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓ Anz, T., & Stark, M. (Eds.). (2016). *Expressionismus: Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910–1920*. Springer-Verlag.
- ⑦ 謝爾頓·切尼:《抽象和神秘主義》,載(英)弗蘭西斯·弗蘭契娜、查爾斯·哈裏森(編),張堅、王曉文(譯):《現代藝術與現代主義》,上海:上海人民美術出版社1988年版,頁279。
- ⑧ (德)庫爾特·品圖斯(編),薑愛紅(譯):《人類的曙光——德國表現主義經典詩集》,北京:人民文學出版社2012年版,頁7。
- ⑨ 郭紹虞(主編):《中國歷代文論選(第一卷)》,上海:上海古籍出版社2001年版,頁22。
- ⑩⑪ 郭紹虞(主編):《中國歷代文論選(第一卷)》,上海:上海古籍出版社2001年版,頁63。
- ⑫ (奧地利)赫爾曼·巴爾(著),徐菲(譯):《表現主義》,北京:生活·讀書·新知三聯書店1989年版,頁3。
- ⑬ (奧地利)赫爾曼·巴爾(著),徐菲(譯):《表現主義》,北京:生活·讀書·新知三聯書店1989年版,頁58。
- ⑭ 王一川:《興辭詩學片語》,濟南:山東友誼出版社2005年版,頁129。
- ⑮ (德)沃林格(著),王才勇(譯):《抽象與移情》,北京:金城出版社2010年版,頁13。
- ⑯ (德)庫爾特·品圖斯(編),薑愛紅(譯):《人類的曙光——德國表現主義經典詩集》,北京:人民文學出版社2012年版,頁16。
- ⑰ (英)R. S. 弗內斯(著),艾曉明(譯):《表現主義》,北京:昆侖出版社1989年版,頁28。
- ⑱ (德)沃林格(著),王才勇(譯):《抽象與移情》,北京:金城出版社2010年版,頁14。
- ㉑ 張憲軍:《「表現主義與中國古代詩學中的藝術發生論」》,《文學教育》2016年第2期,頁154。
- ㉒ (奧地利)赫爾曼·巴爾:《表現主義》,載(英)弗蘭西斯·弗蘭契娜、查爾斯·哈裏森(編),張堅、王曉文(譯):《現代藝術與現代主義》,上海:上海人民美術出版社1988年版,頁271。
- ㉓ 王一川:《興辭詩學片語》,濟南:山東友誼出版社2005年版,頁209。
- ㉔ (英)弗蘭西斯·弗蘭契娜、查爾斯·哈裏森(編),張堅、王曉文(譯):《現代藝術與現代主義》,上海:上海人民美術出版社1988年版,頁273。
- ㉕ (英)R. S. 弗內斯,艾曉明(譯):《表現主義》,北京:昆侖出版社1989年版,頁84–85。
- ㉖ 蘇聯科學院(編),項星耀、範一、謝翰如、陳正元(譯):《德國近代文學史(上卷)》,北京:人民文學出版社1984年版,頁136。
- ㉗ 張壽康:《中國古代文學創作論》,北京:北京大學出版社1983年版,頁135。
- ㉘ 張壽康:《中國古代文學創作論》,北京:北京大學出版社1983年版,頁143。
- ㉙ FENG Dehe. (2022). *Diaspora and Home-back: Origin and Evolution of Wole Soyinka's Poetic Practice and Theory*. *Asia-Pacific*



*Journal of Humanities and Social Sciences*, 2(4), 004–012.

- ③⑤ XU Fang. (2022). A Study of Translating English Poetry into Chinese from the Perspective of Steiner's Fourfold Hermeneutic Motion: A Case Study of Guo Moruo's *Selected English Poem Translation*. *Asia-Pacific Journal of Humanities and Social Sciences*, 2(1), 184–191.

(Editors: Joe ZHANG & Bonnie WANG)