

目 录

绪言	(员)
第一章 文学审美的基本理念	(圆)
一 文学审美实质上是言语审美	(圆)
文学审美的对象	(圆)
文学审美对象的要素	(猿)
文学审美对象的特征	(猿)
二 古代文学审美的主体意识	(源)
什么样的文本是文学	(源)
审美主体意识的表现	(源)
我们在同古人开玩笑	(源)
文学审美与创作的互动	(缘)
三 与时俱进的文学审美意识	(缘)
历史意识	(缘)
时代意识	(缘)
本土意识	(远)
第二章 文学审美的功能	(苑)
一 汉字是具体可感的艺术符号	(苑)
初民造字的表象艺术	(苑)
汉字表象的特征	(苑)
文学与书法的整合	(愿)

二	言语逻辑背后的东西	(原原)
	语词的所指和能指	(原原)
	言语搭配中的语境意义	(怨怨)
	言语原初构架的深层意义	(怨怨)
	言语的文化意义	(怨怨)
三	审美言语的表情功能	(原原)
	言语是情感表现的形式	(原原)
	“缘情说”的审美价值	(原原)
	文学审美的情感规范系统	(原原)

第三章 文学美感的传达方式

一	形象的传达	(原原)
	传达一种观念形态的东西	(原原)
	文本形象的传达方式	(原原)
	“似与不似”的审美境界	(原原)
二	意象的传达	(原原)
	道可道 非常道	(原原)
	说话的困难	(原原)
	不可言说	(原原)
三	情感的传达	(原原)
	中国古代有没有移情理论	(原原)
	通过“记忆和联想”来移情	(原原)
	移情也需客观条件	(原原)
	想像中的移情活动	(原原)

第四章 文学美感的接受艺术

一	形象的接受	(152)
	实象 虚象 象外之象	(152)
	文本形象的种种制约	(153)
	读者的主观能动作用	(153)
二	意象的接受	(154)
	顺向接受与逆向接受	(154)
	历史接受、比较接受与审美接受	(154)
	两种值得研究的读书方法	(155)
三	情感的接受	(155)
	将自己“打”进去	(155)
	共鸣现象分析	(156)
	情感品味的距离	(156)

第五章 美感的言语架构..... (158)

一	整齐架构的美感	(158)
	语词重复的美感效应	(158)
	语段中的复杂重复	(159)
	对称言语的特殊作用	(159)
	内在与外在的相互关联	(160)
二	参差言语的架构	(160)
	符号系列的空间架构	(160)
	时间架构中的流动变化	(161)
	错杂能产生美	(161)
	多样统一的文体美	(161)
三	言语是一种特殊的音响艺术	(161)
	言语的音响与音响的言语	(161)

语素、节奏与和声	(四四)
大音希声	(四四)
四 言语色彩符号的审美意识	(四四)
色彩的文化心态	(四四)
文人对“绿”字符号的审美倾向	(四四)
汉字“色彩”符号的审美特点	(四四)
 第六章 富有民族特色的审美风格	(四四)
一 儒家追求的审美风格	(四四)
座中雅士 文质彬彬	(四四)
古朴端庄 赏雨茅屋	(四四)
眠琴绿荫 优美秀丽	(四四)
以正驭奇 允执其中	(四四)
二 道家向往的审美风格	(四四)
素朴天下莫能与之争美	(四四)
外枯中膏 文辞淡泊	(四四)
取其天然 文心真淳	(四四)
随物赋形 文法自然	(四四)
三 明晰之美	(四四)
直观的感受	(四四)
鲜明的个性	(四四)
广阔的共性	(四四)
四 含蓄之美	(四四)
含蓄是中国文学的传统	(四四)
欲露还藏 引而不发	(四四)
象征的意义和分类	(四四)

羚羊挂角 无迹可求	(猿韵)
第七章 中国古代“丑的美学”	(猿源)
一 中国古代的“审丑”哲学	(猿源)
什么是“丑”	(猿源)
美丑是相对的	(猿源)
美丑是相通的	(猿猿)
二 古代文学审美中“丑的形态”	(猿园)
柔 :并非都是软弱无力	(猿园)
奇 :有的也令人作呕	(猿缘)
谐 :未免有点滑稽	(猿园)
三 古代文学的“审丑”效应	(猿四)
主体隐秘的情感得以宣泄	(猿四)
虚假、邪恶、荒诞的效应	(猿员)
性文学中的生命意识	(猿四)
赘言	(猿圆)

绪 言

一 建构中国古代文学审美理论的动因

中国古代文学审美理论,是介于中国古代文学、古代文学理论、古代美学等学科之间的一门新兴的边缘学科。我们之所以试图建构这个分支,主要是居于以下几方面的思考。

首先,是为了提高学习和研究中国古代文学作品的审美能力。中国古代文学作品是中华优秀传统文化中极其重要的组成部分,几乎涉及到中华文化的方方面面。而古代文人创作文学作品大多为了“明义理,切世用”(南宋·真德秀《文章正宗纲目》),主要是强调它的社会教化作用。我们今天的人,可能是受到祖宗文化遗传基因的影响,长期以来对中国古代文学作品的学习和研究,也主要是从政治的角度去解读,去审美。

20世纪 50 至 80 年代初期编写的形形色色“中国古代文学作品”的选本和读本,严格坚持“政治标准第一,艺术标准第二”的方针,而“政治标准”又往往被界定为“政策标准”,进而又被解释为以某位领导的讲话甚至爱好为标准。因而,所选的作品都免不了打上“以阶级斗争为纲”的烙印,稍不注意就会被扣上宣扬“封建主义糟粕”的帽子。描绘山水田园、追求隐逸生活的作品被视为逃避现实,书写十年寒窗、渴望建功立业的作品被视为个人奋斗,吟唱风花雪月、敞露爱恋情怀的作品被视为低级情调。至于表现宗教观念、宫廷生活、梦幻人生、女性体态、食色欲望的作品,则被当作“封建性的糟粕”排斥在中国古代文学作品的殿堂之外。且不说《金瓶梅》之类的言情小说被长期封杀,也不说萧纲的《咏内

员

人昼眠》等宫体诗被作为反面教材供批判。就连曹操的“人生几何”(《短歌行》)、苏轼的“人生如梦”(《念奴娇·赤壁怀古》)、杜牧的“十年一觉扬州梦”(《遣怀》)等感悟人生的诗句也遭到打压。而且认为,这类内容“不健康”的作品,艺术性越高就越应该加以排斥。因而,对古代文学作品中的真善美和假丑恶的问题,还须从审美理论的角度重新加以评判和选择。

上世纪 80 年代中期以来,随着“鉴赏热”的兴起,书店里陆续出现关于“阅读与欣赏”中国古代文学作品的著作,还颇受读者欢迎。为了抢占市场,招揽读者,精明的出版商们便争先恐后地推出了五花八门的古代文学作品的“鉴赏辞典”。有分类的,如《唐诗鉴赏辞典》、《宋词鉴赏辞典》、《元曲鉴赏辞典》、《全唐诗精华分类鉴赏集成》;有个案的,如《红楼梦鉴赏辞典》、《水浒传鉴赏辞典》,等等。这类鉴赏辞典,在大小书店工具书的柜台上堆得满满的,看得人们眼花缭乱。确也给大学一些初教古代文学作品的教师在编写讲义时提供了资料,更给那些懒得动脑筋的学生在做作业和写论文时带来了摘抄的方便。我们不否认这些琳琅满目的“鉴赏辞典”,对于提高人们的阅读和欣赏水平起到一定的作用,但更多是起到一种工具的作用。至于对人们的审美理论和能力究竟有多少提高,我们就不敢妄加评论。因为这类书往往是集体编写的,是各人对某一或某些文学作品欣赏实践的汇聚;虽不乏精辟、独到的体会和见解,但并没有真正上升到“文学审美理论”的高度,还不能用以指导一般。

其次,是为学习、研究和改写中国文学史提供理论依据。文学的发生、发展始终伴随着人们对它的认识和审美;文学史的研究,是今人对古人文学创作和发展历程的认识和总结。研究文学审美理论,对文学史的研究无论在实际上还是理论上都具有重要

圆为试读,需要完整PDF请访问: www.ertongb.com

意义。中国文学史的研究和编写大体经历了三个阶段。

第一阶段在上世纪初叶,是文学史的草创阶段。中国文学史的编写始于翟理斯英文版和林传甲中文版的文学史,这两部书对中国古代著名的作家、作品进行了批评和鉴赏,一开始就涉及到文学审美的某些问题。20世纪20年代,开始用历史的观念研究文学史,成就较高的当推郑振铎的《插图本中国文学史》和刘大杰的《中国文学发展史》。郑本较为系统地叙述了古代有代表性的作家与作品,“表现出中国文学整个真实的面目与进展的历史”,审美标准力图从士大夫的“园地”转向“平民的内心”(1934年12月郑振铎《插图本中国文学史·自序》)。特别可贵的是,提出了“人类的最高尚的情思”可以超越一切时代、地域和民族的精辟见解,这已涉及到审美知觉的心理因素的问题。刘本较为清楚地理出了中国文学发展的脉络,对各个时期的文学思潮、主要作家的艺术特征作了探究(但因1934年、1936年、1938年多次修改而失去昔日的棱角和光彩)。这一阶段中国文学史的研究和编写较少受到政治的干预,学者可以较为自由地按自我的审美标准和情趣品评作家和作品,不必过多地去考虑“棍子”和“辫子”。

第二阶段在上世纪中叶,是文学史的发展阶段。出现了一大批用社会学、政治学观点编写的文学史,其中影响较大的是游国恩等人合编的《中国文学史》(1938年12月人民文学出版社出版)和余冠英等人合编的《中国文学史》(1939年12月人民文学出版社出版)。这两部文学史,在“探究我国文学历史发展的过程及其规律,给各时代的作家和作品以应有的历史地位和恰当的评价”(游本出版《说明》),在论述各种文学思潮、文学形式源流演变乃至叙述言语的优美流畅等方面,都取得了显著成绩,影响遍及八九十年代蜂拥而来的各种文学史的版本。但对各个时期的文学现象

描述、对作家作品的评价更多是从政治历史的角度去研究,很少从审美文化的层面去透视,因而留下一些缺憾。这一阶段的文学史,摒弃了郑振铎先生强调的超越一切时代、民族和地域的“人类最崇高的情思”(即普遍的人性),而只局限于某一阶级和社会集团的精神和“情思”。对“文学历史的发展过程及其规律”的探索,主要着眼于文学与当时社会政治生活的关系以及现实主义、浪漫主义精神的体现和创作方法的运用等方面。有的还把浪漫主义分为“积极的”和“消极的”,庄子主张“万物与我为一”,强调人与自然和谐的散文就被视为“消极的”。对作家作品的评价,则机械的运用阶级斗争学说来分析。古代著名作家大都出生于“剥削阶级”的家庭,都免不了要被批判,即使是李白、杜甫之类世界级的大文豪也未能幸免。至于作为作家创作与审美的巨大内驱力的各种个人欲望,则被视为消极、颓废、色情的封建性的糟粕而受到更为严厉地排斥和批判。因而,对中国古代文学发展历程及其作家作品的评判,未必都很“恰当”。

第三阶段在上世纪末叶,是文学史的改革阶段。随着社会经济改革开放的深入,人们的思想文化观念也发生了很大变化(尽管比经济的变化缓慢得多),过去的“禁区”陆续被打破。而文学史的研究却像小脚女人走路,步履艰难,很长时间才挪动一小步。于是,人们在焦虑、默想、反思中小心谨慎地寻求改革的突破口,力图有所前进,有所创造。确也出现了一些有创意的版本,其中改革力度较大的应数章培恒、骆玉明主编的《中国文学史》(1997年猿月,复旦大学出版社出版)。这部书的最大的特点是以“人性”为纲,强调文学是“以情感来打动人的”,这种“情感乃是基于人性的”。它既体现“人类的本性”,又具有作者鲜明的个性,“所以能与读者相通”。认为“文学的演进与人性的发展同步”,但也源

不是一帆风顺,而且还“有赖于艺术成就的不断提高”。这部书继承和发展了郑振铎先生关于“文学乃是人类最崇高的最不朽的情思的产品”,文学史的目的在于把“人类的最崇高的精神与情绪”表现出来、让读者为之感动的理论。并针对第二阶段存在的弊端,大胆地肯定了“自我意识”和“个人欲望”在文学发展进程中的作用。这不能不说是个重大的突破。而从文学审美理论的角度看,对文学的本质,文学美感的表现、传达和接受,文学与宗教的关系等方面的问题还有待进一步深入探讨。

如果说,上个世纪中国文学史的研究可以概括为“历史的”、“社会的”、“人性的”三个阶段的话,那么,下个世纪文学史的研究将会是“审美的”。文学审美理论,将在未来审美文学史的研究中发挥巨大的指导作用。

再者,可以拓展中国古代文学理论研究的新领域。古代文学理论,是古人从他们当时和以前的文学创作实践中总结出来的。有的形成了完整的理论体系,如南朝刘勰的《文心雕龙》、清初叶燮的《原诗》等;有的只是随感而发但却十分精辟的见解和论断。而总体构成了重伦理、讲情感、凭悟性、贵含蓄的有别于西方的文学理论体系。

从“史”的角度研究古代文学理论,发轫于上世纪 40 年代日本铃木虎雄的《支那诗论史》和陈钟凡先生的《中国文学批评史》。之后,陆续出版了若干部各具特色的文学批评史,其中影响较大的是郭绍虞先生的《中国文学批评史》。50 年代初,刘大杰、王运熙等人编写的《中国文学批评史》,注意从文学创作的实际来阐释、评判古代文学理论的很多观点,这是一个新的发展。60 年代中后期,蔡钟翔等人合著的五卷本的《中国文学理论批评史》,在观点、资料、评述上又有长足的进展。特别突出的是,提出了“政缘

教”、“审美”、“双中心”的问题,并作为整部书的指导思想。他们认为:“从周秦以至清末,中国文学理论发展的历史,基本上就是以儒家思想为基础的政教中心的文学理论与以道、释哲学为基础的审美中心的文学理论,在对立、斗争、渗透、融合中,辩证发展的历史”(《绪言》)。这部书把一度曾视为“唯心主义”的审美理论引入古代文学理论的研究中,对老庄、玄学、佛教的哲学对文学理论的影响作了正面的积极评价(只是未谈及道教)。20世纪年代,在古代文论的研究中,逐步摆脱了机械唯物论和狭隘阶级论的束缚,无论是在文论历史的梳理,还是在理论的阐释、建构、实践方面,都取得巨大成就。特别是经过中西文论的比较、古代文论的现代转换、古代文论的史料和理论的建构、古代文论与现、当代文论的关系、古代文论的当代意义中国文论与哲学、历史的关系等问题的讨论,研究的路子愈来愈宽,社会影响也愈来愈大。

20世纪的古文学理论研究,应在上世纪研究的基础上有新的创造和发展。研究古代文学审美理论,就是一条可供开发的新领域。上世纪末期,这个问题已经引起一些学者的注意,从各个侧面发表了一些颇有见地的论文和著作,为今天的人们较为系统地建构古代文学审美理论起到了破冰的作用。在一些重大的理论问题上,启迪人们更深入地去反思、默想。例如从中国古文学理论史的视角看,说存在“政教”和“审美”两个中心似乎也未尝不可。但如果我们换成“审美”的视角,答案就是:“未必”。在中国古代人们的审美意识中,“政教”的核心就是“善”。“善”与“美”从人类摆脱原始状态、进入文明社会以来,不但不是“对立”的,而且几乎是“同一”的。一切“善”的事物必然是“美”的,而“美”的事物如不体现“善”,也就不成其为“美”。即使是儒家一贯主张的“诗言志”说,也不排斥情感、排斥审美。儒家及其受儒家

远为试读,需要完整PDF请访问: www.ertongb.com

思想影响的文学家和文论家,赞赏讲究仁义的人格美、娴静柔和的情感美、博雅丰富的才能美、上下和谐的社会美,同时也喜欢音乐舞蹈的艺术美、山川原野的自然美(仁者乐山、智者乐水)。只是强调,人们的审美应符合儒家伦理、道德的规范。道家、玄学、道教、佛教的教义中也不是完全不讲“政教”,也不是绝对的超功利。它们有各自的道德标准,很多方面与儒家的标准并不相悖。老子的《五千言》本来就是“南面之术”,道、释的不少代表人物也曾积极地参与政治。它们都谆谆教导人们如何“做人”,做什么样的人,都教人“从善”、“积德”。儒、道、释三家的思想虽有区别但并不完全“对立”,中唐以后便逐步合而为一。

另外,古代文学审美理论,对中国古代传统文化、美学思想乃至古代汉语的学习和研究也是十分有益的。仅从文化的层面看,就涉及到哲学、宗教、道德、旅游、女性等方面的问题,对人们了解和研究这些问题也是大有裨益的。

建构古代文学审美理论这个新的学科,显然有助于拓宽古代文学理论研究的新领域,促进古代文论与现代文论、西方文论的接轨,使古代文学和文学理论更好地为今天的创作与审美服务。

二 中国古代文学审美理论研究的对象

(一)文学审美的本质、特征。“文学史”研究的对象主要是文学发展的历程,虽也对作家作品进行评价,用的多是现成的理论;一般不进入审美领域,不对理论作阐释和发挥。“文学作品选”主要是帮助读者扫清文字障碍,读懂文本,一般也不进行审美。“文学理论史”研究的对象主要是文论家的话语、术语、概念,一般不深究作家作品。而“文学审美理论”研究的对象则几者兼而有之。

文学是有意义的言语形式,文学审美在本质上就是言语审美。言语具有两重性:既是工具又是审美对象。在有阅读能力的苑

人面前,文学作品主要是作为审美对象而存在。面对有意义的言语形式,人们能在生理上、心理上获得各种快感和愉悦。杨万里在读王安石的绝句时,深深被它的美感所吸引,竟忘了吃早饭(“半山绝句当朝餐”)。人们在读古代优秀小说、戏剧时,之所以或哭或笑,如醉如痴,就因为进入了文学审美的领域。这时候,人们一般不顾及文字符号的构架和语法、逻辑的形式,而是紧紧追寻人物情感的变化和故事情节的发展。这也就是唐代诗僧皎然所说的“但见性情,不睹文字”(《诗式》)。文学审美具有间接性、观念性、经验性、情感性、想象性等特征,前两种是有别于音乐、绘画、舞蹈、雕塑等其他艺术审美的特征,后三种是有别于文学史、文学理论史研究的特征。

古代文学审美,是把古代文学作品作为审美对象来观照,这就比现代、当代文学的审美多了一层时间距离。古代的言语规律、道德规范、文化观念、价值标准同今天的已有很大差异,古代认为“美”的今天可能视为“丑”,反之亦然。古代妇女以“从一而终”、“夫死殉身”为“美德”,以死后能立“贞节坊”,建“烈女祠”为最高的追求。在今天的女性看来,这种“美”的追求不仅可悲,简直可笑。《水浒传》第三十一回“张都监血溅鸳鸯楼”,武松一口气杀了十多个人,大多是无辜的仆人和手无寸铁的柔弱妇女。他还自以为豪地用血在白粉墙上写了:“杀人者打虎武松也”八个字。从今天的价值观看,“打虎”恐怕不能再算是英雄,“杀人”就必然要受到法律的制裁。

今天的读者阅读古代文学作品,就是在读历史,读传统文化。人们总是习惯于用今天的审美意识和价值观念来体验古人的情感、欲望和各种生活,来鉴别真善美与假丑恶。因而,研究古代文学审美理论应顾及当代人的审美需求,这样才能真正弘扬优秀的愿

传统文化。否则,古代的很多文学作品,随着时间的推移就会失去读者。文学作品一旦失去了读者,就不再是文学。汉代“讖纬”中许多有趣的神话故事和民间传说,刘勰认为“事丰奇伟,辞富膏腴,无益经典,而有助文章”(《文心雕龙·正纬》)。今天,除少数几个学者偶尔作为“资料”翻翻外,几乎没有谁还把它当作“文学”来欣赏。

(二)文学的审美功能和“审丑”效应。汉字符号有别于拼音文字符号的一个显著特征是具体可感性,这就使汉字成为当今世界上仅存的具有特殊审美功能的艺术符号。汉字的形体符号、语音符号都是具体可感的,用汉字组成的符号系列——书面言语,也是具体可感的。西方人文哲学家海德格尔等人所要寻找的“语法和逻辑背后的东西”,就存在于汉语的言语形式之中。汉语词语的意义是多层面的,除了字典中列出的“所指”和“能指”的义项外,还有更深层次的语境意义、文化意义和审美意义。这些就是海德格尔等人所苦苦寻觅的言语“更原初的本质构架”,也就是他们所说的“思和诗的事”(《海德格尔基本著作选》)。

言语之所以能给人以美感,就因为它是情感表现的一种形式。汉语的语音形式、文字形式本身就具有一定的表情功能。甲骨文“哭”字的形体,就像一个侧立的人睁着两只大眼睛,流下了眼泪。读音 ㄎㄩ,是舌擦音,气流在舌面和上腭间受到阻碍。见到这个字,听到这个音,我们立刻会想到与“哭”有关的各种各样的情感。悲伤会流泪,高兴也会流泪,而悲伤的情况要多一些。当然,词语的表情功能主要不在它的形式上,而在它的意义中。文学的审美功能集中到一点,就是表情功能。自陆机明确提出“诗缘情而绮靡”的论断后,人们更注重用诗歌的言语形式来表现自我内在的情感。只是儒、道两家各有自己的一套情感规范系统,

怨

儒家强调以“礼”为防,道家主张以“真”为美,儒家注重群体之情,道家珍惜个体之情,儒家之情讲究包装,道家之情任其自然。它们从两个不同的侧面,强调文学情感表现的审美功能。

言语不仅具有审美的功能,也具有“审丑”的效应。佶屈聱牙、生僻古怪的词语,残缺、错位、畸形的句式,险恶、异化、拗口的声律,能使人产生奇特的美感。甚至粗俗、谩骂、呵斥的言语,也能给人以幽默诙谐的美感。佛祖、菩萨在一般佛教徒的心中是极其崇高的偶像,本应高唱赞歌,顶礼膜拜。而禅宗内的一些派别居然敢大骂:“达摩是老臊胡,释迦老子是干屎橛,文殊、普贤是担屎汉”(《五灯会元》卷七《德山宣鉴禅师》)。骤然一看,不可思议;仔细一想,妙在其中。禅宗通过这些脏言丑语,深刻地揭示了“佛在我心中”、“莫向身外求”的佛理禅机,以此激发弟子们把对佛的外在偶像崇拜转变为内在“自心觉悟”。这对中唐以后的文学审美理论产生很大影响。

古代文学中一些丑陋的形象,如庄子寓言中的瞽叟盲人、佝偻丈人、身上长着瓮盆大瘤甚至没有嘴唇和七窍的人,却都具有超人的智慧和本领。紧皱眉头的“西施”、面目狰狞的“钟馗”、一歪一拐的“铁拐李”、肮脏破烂的“济公”以及投错了胎的“猪八戒”,都具有不同寻常的“内美”。当然,在古人的审美文化中,也有把真正的“丑”视为“美”的,较突出的如“三寸金莲”。《金瓶梅》楔子中说“三寸金莲,是砌坟时破土的锹锄”。就是说,纤小柔软的“小脚”,对男人具有钩魂摄魄的功效,甚至能把他送入黄泉。书中的女主角潘金莲就是因脚裹得小巧诱人而得名。西门庆第一次见到她时,就被她那双富有性感的小脚逗引得“心颤身麻”。现代的男青年见到描写女人裸露“金莲”的文字,最多只能产生一种好奇感。再读到有人竟把它“高擎手中,鼻嗅口咬”,恐怕就要

发恶心了。而有些“丑恶”的情感,如死亡的恐惧、痛苦的呻吟、脆弱的人性、邪恶的欲望等,却能使人在阅读和欣赏中获得某种心理的满足。

(三)文学美感的传达和接受。文学美感的传达,有形象传达、意象传达、情感传达等类别。

文学美感是通过文学形象表现出来的。文学形象是一种观念形态的东西,外在审美对象反映到作者心中已经隔了一层,作者心中的形象用言语表现出来又隔了一层,作者往往因找不到适当的词来传达而感到苦恼。文学形象的传达方式有的注重形似,有的注重神似,更高层次的追求是神形兼备、似与不似。要想使文学形象达到生动传神并非易事,要想准确地传达出自我心中的意象就更不容易了。老子高度精辟地阐明“道可道非常道,名可名非常名”(《老子》第一章)的哲理。韩非专门写了一篇《说难》,论述说话人传达心意的种种困难;传达不好,轻则见疑,重则被杀。庄子更深有感触的说“语之所贵者,意也。意有所随。意之所随者,不可言传也”(《庄子·外物》)。就是说,人们所想到的一些精微的东西是无法用言语传达的。用到文学审美上,就形成“文不逮意”(陆机《文赋》)、“文有尽而意有余”(钟嵘《诗品序》)、“含不尽之意见于言外”(梅尧臣语,见欧阳修《六一诗话》)等观点。

情感是一种看不见、摸不着的无形的东西。在文学作品中,主体要想把自我内在隐秘而丰富的情感形象地传达出来,就得巧妙地借助外在的事物,把自我的情感暂时移植到审美对象身上,让对象代“我”去说话。这种表现手法西方美学家称之为“移情”。中国古代的文学家和文论家虽然没有明确地这样称谓,但在创作和审美的实践中早就成功地运用了这种方法,而且比西方“移情”

概念的范畴要大得多。西方“移情”作用的对象仅限于“多利安石柱”式的无生物,中国古代“移情”的对象除此之外还可移到“他人”身上。有把自我的情移植到历史人物身上的,如“周公吐哺,天下归心”(曹操《短歌行》);有移植到作品人物形象中的,如白居易把自我宦海沉浮之情移入“商人妇”艺海漂零之情中。还有文学作品的人物之间相互移情的,据《古今乐录》载,南朝宋少帝时,“南徐一士子”与华山畿“客舍”的一个姑娘相互为对方而殉情的故事。

文学美感的接受,也是从形象、意象、情感三个方面来接受。文本形象中的“实象”比较容易接受,“虚象”就不那么直观,需要通过联想、想象的工夫才能接受。最有美感、也最难捕捉的是文本中的“象外之象”(司空图《与极浦书》)。前一个“象”浮现在文字的表层,后一个“象”隐藏在文字的背后。“象”外的那一个“象”,有的是作者有意隐藏的,有的是无意隐藏的,有的是作者始料不及的。李商隐根本想不到他的“蜡炬成灰泪始干”(《无题》)的诗句,会被现代的人们用来讴歌教师的形象。现代的人接受古代文学形象,也不能随心所欲、各取所需,必然要受到文本形象的种种制约。除文字、文体、时空的制约外,最主要的是形象本身具有明确的规定性。不能把月亮理解为太阳,不能把香花说成是毒草,更不能把张飞误认为岳飞。但读者在接受文本形象的过程中,也不总是被动的,应当而且可以发挥自我的主观能动性。文本形象中不确定的因素要力图使之确定,留下的空白要积极主动地去填充,甚至可以进行二度创造。这也就是清人谭献所说的“作者未必然,读者未必不然”(《复堂词话》)。文本意象的接受,一般读者只需从读者到文本,弄清意思就行了。高级的读者不仅要经过从读者到文本再到作者的顺向接受的过程,还要经过从作
图