

高等院校 21 世纪人文素质教育教材

中国文学阅读与欣赏

郭纪金 高楠 赵有声 主编

首都师范大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国文学阅读与欣赏/郭纪金,高楠,赵有声主编. —2版. —北京:
首都师范大学出版社,2008.6

高等院校 21 世纪人文素质教育教材

ISBN 978-7-81119-318-3

I. 中… II. ①郭… ②高… ③赵… III. 文学欣赏—中国—高等
学校—教材 IV. I206

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 077508 号

ZHONGGUO WENXUE YUEDU YU XINSHANG

中国文学阅读与欣赏

郭纪金 高楠 赵有声 主编

责任编辑 张慧芳

首都师范大学出版社出版发行

地 址 北京西三环北路 105 号

邮 编 100037

电 话 68418523(总编室) 68982468(发行部)

网 址 cnuph.com.cn

E-mail master@cnuph.com.cn

北京嘉实印刷有限公司印刷

全国新华书店发行

版 次 2008 年 7 月第 2 版

印 次 2008 年 7 月第 1 次印刷

开 本 787mm×1092mm 1/16

印 张 30.5

字 数 626 千

定 价 43.00 元

版权所有 违者必究

如有质量问题 请与出版社联系退换

绪论 辉丽万有 东方意境

气之动物，物之感人。故摇荡性情，形诸舞咏。照烛三才，辉丽万有；灵祇待之以致飨；幽微藉之以昭告。动天地，感鬼神，莫近于诗。

——钟 嵘

诗者，志之所之也，在心为志，发言为诗。情动于中而形于言，言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足故咏歌之，咏歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。

——《毛诗序》

阅读和欣赏文学，必须回答的第一个问题似乎应该是：文学是什么？

文学是什么？这是一个人类追问了几千年、有无数答案却又无人给出最终结论的永恒之谜。亚里士多德说，文学是对自然的摹仿；柏拉图说，文学艺术是对理式世界的摹仿；孔老夫子说，诗三百，一言以蔽之，曰思无邪，“诗可以兴，可以观，可以群，可以怨”；《诗大序》上写道：“在心为志，发言为诗，情动于中而形于言”……数千年来，人们给文学下出了难以计数的定义或解释，文学是社会的“镜子”，生活的反映；文学是时代的感应，历史的记录；文学是人类心灵的发生发展史，文学是人类情感永恒的传达之途；文学是人类文化的集中体现，文学是世界文明的最丰厚的蕴积之一……马克思则与众不同，高屋建瓴地提出，文学艺术是人类掌握世界的一种方式。

一、文学：艺术地掌握世界

人类掌握世界的方式是多种多样的，马克思曾在 1857 年《〈政治经济学批判〉导言》中提出过人类掌握世界的不同方式：

整体，当它在头脑中作为思想整体而出现时，是思维着的头脑的产物。这个头脑用它所专有的方式掌握世界，而这种方式是不同于对世界的艺术精神的，宗教精神的，实践精神的掌握的。^①

^①《马克思恩格斯选集》第 2 卷，19 页，北京：人民出版社，1995。

在这里,马克思把人类掌握世界的方式区别为理论的,宗教的,实践的 and 艺术的等多种方式。各种方式有着各自不同的认识、掌握、理解和改造对象世界的范畴、途径与规律。理论的(科学的)掌握世界的方式,是指人类从精神上用概念、范畴、法则、学说、理论体系等抽象思维的方式,去反映客观事物的本质和规律的方式。它是人们的生产实践、社会实践和科学实践的历史经验在观念形态上的反映,其根本特征在于其主观认识方式的抽象性。它的主要指向在于认识和掌握真理,对人们的实践活动具有指导意义。

宗教的掌握世界的方式是人类自童年时期起,从精神上歪曲地认识世界的一种思维方式,对客观世界从总体上采取了非科学反科学的把握途径。远古的神话作为人类童年时期的意识形态,不仅是艺术的源头,也是宗教的源头。恩格斯说,宗教是“人的生活于头脑中的幻想式的反映”。从想象、幻想等假定性角度讲,它与艺术的掌握方式比较接近。但二者在要达到的目的、发展道路和参与方式上有着根本区别。

“实践精神”的掌握世界的方式是指人类日常生产和生活实践对客观世界的直接把握。一般来说,它以直接的实用功利的态度对待客观事物,使自身的日常实践行为切合事物的客观必然性。它的思维是一种日常思维。日常思维是不同于艺术思维与理论思维的常用思维方式,它伴随思维主体的具体行为活动,具有通俗、浅显、直接、易于交流的特点。其思维成果一般不构成特定的精神劳动产品。

包含文学在内的艺术的掌握世界的方式不同于以上各种方式,它是一种主要以审美的态度对待世界上一切事物的方式。其内容是观照以人为中心的社会生活和人的丰富多样的精神与情感,从美的角度观察和看待现实生活。其形式是用想象与幻想等艺术虚构方式创造富于美感内容的感性形象。

从总体上看,文学艺术的掌握世界的方式,是社会意识形态的一个重要组成部分,它同道德、哲学、宗教等一样都具有一般意识形态的共性,同时又具有一些自身独具的特征。

文学艺术是从审美角度出发来把握社会生活的。审美的观照是文学艺术的掌握世界方式的主导特征。这种艺术方式是满足人类的精神生活需要而发展起来的,它决定于人对现实的审美实践的历时性和共时性的深度与广度。它从内容到形式,从主体到客体,从形象形成到物化手段都具有审美价值。因此,它要求人们以审美的态度和方式观照对象世界。

文学艺术的掌握世界的方式是对社会现实的富于情感的理解和把握。感人心者,莫先乎情,情感是艺术掌握现实的核心。文学艺术的掌握方式中包含着极丰富的情感心理内容,是各种审美心理因素和谐运动的集中形态。

文学艺术还是一种形象的把握世界的方式,它从创作到欣赏,都离不开具体可感、生动丰富的艺术形象。这些艺术形象是从现实生活的形象中选择、提炼、概括出来,经过加工、创造,因而更生动、更典型、更富于个性特征,也更具普遍意义。

文学艺术的掌握世界的方式是一种“自由的精神生产”的方式，是人对自身认识、改造世界的本质力量进行全面自我肯定的方式。这种方式由于其虚构性假定性而使人的创作更接近一种“自由自觉的创造活动”，从而成为发挥人的创造个性，深化人的感性世界的自由形式。从某种角度说，艺术的掌握世界的方式反映人类感官不断解放的历史进程。

艺术的掌握世界的方式还有一种能够引起人们巨大精神愉悦的方式，它包含从生理到心理的娱乐、休憩、松弛乃至感官享受等不同层次的内涵，因此愉悦性也是艺术吸引世人、历久常新、永葆魅力的基本特性。当然，从纵情纵欲到舒心畅意，从感官快乐到悦志悦神，其间有审美趣味、艺术品位、修养爱好乃至个人偏嗜的不同。

二、东方诗文化：意境高远

阅读与欣赏文学，我们要问的第二个问题是：什么是中国文学？它有哪些不同于其他民族与国度文学的显著的特征？

中国古代诗文化是中国艺术辉煌时代产生的、无法企及也不可再造的世界艺术的经典文本。中国古代艺术中的以意境为主形态的中国文学意义的生成与运作机制，是中国诗文化的内在精蕴，具有东方艺术精神的某种全息性，也是中国古代文学理论和文学批评关注的核心论题。

什么是意境？通常认为“情与景统一，意与象统一，形成意境”。有的同志简单地概括道：“意境这个概念并不玄秘，我以为最简单的理解就是情景交融、形神结合。”另外一些同志不满意这种简单的解释，进行了进一步的探索。有的用作家的思想感情与他所创造的艺术形象来界定意境，还有的从典型化角度进一步将意境概括为艺术作品中的形象化和典型化的社会环境或自然环境和深情或深意的完美统一。

实际上，中国古代的文学理论家，对中国文学的意境，有过十分深刻的探索与总结。钟嵘在《诗品·序》中认为：“故诗有三义：一曰兴，二曰比，三曰赋。文已尽而意有余，兴也；因物喻志，比也；直书其事，寓言写物，赋也。宏斯三义，酌而用之，干之以风力，润之以丹彩，使味之者无极，闻之者动心，是诗之至也。”^①“无极之所已非字面所在，有余之意常蕴空白之中，诗的最高境界在于无极之味。刘勰认为：“隐也者，文外之重旨也”，“夫隐之为体，义主文外，秘响旁通，伏采潜发，譬交象之变互体，川渚之韞珠玉也。”^②他强调了深文隐蔚，余味曲包的含蓄深刻的美。司空图《与极浦书》引戴叙伦语：“诗家之景，如蓝天日暖，良玉生烟，可望而不可置于眉

① 钟嵘：《诗品序》，见《中国历代文论选》第一册，309页，上海，上海古籍出版社，1979。“干之以风力”中的“干”字，繁体为“幹”。另有版本作“幹”，亦通。

② 刘勰：《文心雕龙·隐秀》。

睫之前也。”^①又称“近而不俗，远而不尽，然后可以言韵外之致耳”^②。司空图上承庄子，提出“超以象外，得其环中”的诗歌理论，推崇“不着一字，尽得风流”，以“味外之旨”为“全美”：

古今之喻多矣，而愚以为辨于味而后可以言诗也。江岭之南，凡足资以适口者，若醯，非不酸也，止于酸而已；若醢，非不咸也，止于咸而已。华之人以充饥而遽辍者，知其咸酸之外，醇美者有所乏耳。……噫！近而不浮，远而不尽，然后可以言韵外之致耳。^③

司空图从审美角度深研细琢“韵外之致”，见解超拔，后世学者多步其后尘。严羽《沧浪诗话》说得最妙：“盛唐诸公惟在兴趣，羚羊挂角，无迹可求，故其妙处透彻玲珑，不可凑泊，如空中之音，相中之色，水中之月，镜中之像，言有尽而意无穷。”^④中国古代文论家虽然具体说法各有差异，但却毫无例外地都看到了中国文学中韵外之致味外之旨这一重要特征，对之赋予了极大注意，留下了一系列十分深刻的见解。朱光潜先生早年就曾对此作过深刻的概括：“无穷之意达之以有尽之言，所以有许多意，尽在不言之中。文学之所以美，不仅在有尽之言，而尤在无穷之意。推广地说，美术作品之所以美，不是只美在已表现的一小部分，尤其是美在未表现而含蓄无穷的一大部分，这就是本文所谓无言之美。”^⑤朱光潜先生用“无言之美”深刻总结了意境的这一东方艺术的本质特征。

从古代文论的发展来看，意境首先表现为本文层次上言与意、实与虚、显与隐、形与神的矛盾对立运动，是感兴的启端、虚实的转换、含蓄的寓意、曲致的妙着。其次，相对于接受者的审美感觉，它呈现为对兴会的引导，对体味的召唤，对顿悟的企待和对兴象的营造。它作为一种调节运作的中介机制，使本文的空白未定因素在读者参与中得到填补或具体化。在此二者相互作用的基础上，中国古代文论形成了以意境为主形态的古典审美意味世界，展现了艺术的审美本质，体现了中国诗文化独特的艺术把握方式。

虚实隐显之间

在作品层次上，中国古代意境的第一重意义充分表现为言与意、形与神、虚与实、隐与显、情与景、含蓄与明朗等一系列的矛盾对立运动。清代布颜图曾论及中国

①② 司空图：《与极浦书》，见《中国历代文论选》第二册，201页。

③ 司空图：《与李生论诗书》，见《中国历代文论选》第二册，196页。

④ 严羽：《沧浪诗话》，见《诗辨》，人民文学出版社郭绍虞校释本。

⑤ 《朱光潜美学文集》第二卷，480页。

艺术的这一“至道”：

吾所谓隐显者非独为山水而言也，大凡天下之物，莫不各有隐显，显者阳也，隐者阴也，显者外象也，隐者内象也。一阴一阳之谓道也。^①

这是中国艺术的一条根本精神。中国古代文论中的“比兴”说、意象说、形神论、风骨论、神韵说、气韵论、兴趣说、滋味说、象外说、性灵说无不包含有这种虚实隐显的矛盾对立运动。正是通过这些对立因素双方间的矛盾运动，才大大拓宽了艺术的表现领域，逐步展开艺术形式的独特发展史。而未定性与意义空白就是中国传统艺术形式最本质的构素之一，它在这种矛盾对立统一中臻达更复杂、更充分、更丰富的表现力。它是具象的，又是写意的；它是绘形的，又是入神的；它是确定的，又是未定的；它是直感的，又是默会的；它是直接的，又是间接的；它是征实的，又是空灵的。这一切对立矛盾的运动都是要通过表达与非表达、表达与无表达、表达与反表达臻达更高更巧妙的表达。因而，它既具有特定形象的直接性、确定性、可感性，又具有想象的流动性、开放性和可生产性。它的写实部分在本文中呈现为“景”、“境”、“象”，这些部分在本文中是一种笔触实相、自然妙会的直观性存在。这些直观性存在在本文中设定了一种婉转的曲径或者蕴蓄了一种势能，导引读者自己去抵达实境之外蕴含的那个尚且虚在并处于模糊状态的，蕴量很大、经过感性抽象再造的艺术虚境。入“神”临“意”，以实求虚，韵味涵泳，通幽默会。这就是作品中不确定的，作为空白、空无需要读者去现实化、具体化的部分，是所谓“言所不追、笔固知止”的部分。

含有空白与未定性的艺术虚境在阅读复现中产生了这样几个特点：

一是象外之象、景外之景具有间接的不确定的具象性。因为要唤起这种境界的艺术美，必须俟诸读者的审美想象，而审美想象又是通过意象运动来进行的。因而这种象外之象便包含着各种与作品中的实境之象相关的复现性意象和创造性意象（象外之象）。这种虚境中的创造性意象由于没有可以验证的标准或惟一模本，也无读者意图的当下参与和调节，呈现为一定程度的任意性散漫性和可生产性的特征；而复现性意象则更着重于本文信息的接纳，转换与复现，具有受动性，指向性和组织性。艺术虚境中的象外之象和景外之景就是复现性意象和创造性意象的和谐质。本文中所表现的只有象中的第一个象，因而象外之象的具象性就必然地显现出间接和模糊的特征。正由于其意象的创造性，因而充分地挖掘了接受者审美感受中的直觉和潜意识。同时，由于意象的复现性，又表现为理性对感性的渗透和沉积。所以，这种象外之象、景外之景便“至虚而实，至渺而近”，具有了更为丰富的内涵。二是由于艺术虚境的模糊性、泛指性、流动性和不确定性，“韵外之致”、“言外之旨”表现出诉诸想象的巨大容

^① 布颜图：《学画心法问答》。见《中国画论类编》。

量和可塑性。想象这种意象运动极其灵活，具有极大的自由性，它在创造性意象中呈现为无穷的广阔性，在复现性意象中又呈现为相当的准确性。所以，此中的情趣、气氛与联想往往是流动变化的，貌似确定而又不确定。特别是本文中的实境导向，往往为了保证韵外之致的容量而采用十分隐蔽、含蓄、曲折的形式来表现，不即不离、不皎不昧、不粘不脱，因而呈现于想象之中的言外之旨便必然表现出模糊性、泛指性与多义性。这时的“味外之旨”、“弦外之响”无法用概念简单地穷尽与说明，以至出现“秘响旁通、伏采潜发”、“含蓄无垠，思致微妙”，“会于心而难以名言”的特征，而且由于其直觉的瞬间体悟和情感的流动无羁，使作品呈现“其寄托在可言不可言之间，其指归在可解不可解之会”的复杂情形。

体味的具体化方式

东方意境的第二重含义指向接受者的审美感觉。它充分地体现了中国文学的东方感悟方式和对读者的极端重视。中国古代艺术在其自身形式的长期发展中形成了以含蓄、寓意、双关、寄托、讽谕、比兴、曲喻、暗示乃至象征等手法构成的一整套意义生成和表达体系。与之相应，也形成了知音、体味、顿悟、兴会、兴象等一整套艺术感知方式。这是一种绝不同于西方，也不同于当代认识论的反映论的审美感知方式，是一种类似于西方当代现象学所探寻的那种直觉感悟方式。这种感觉方式对艺术中空白与未定性的感知能力有极高的要求。《乐记》中就有“知声而不知音者，禽兽是也”^①；“是故不知声者，不可与言音，不知音者，不可与言乐。知乐则几于礼矣”^②的论述，强调“审声以知音”，否则就没资格欣赏艺术。这一层次的空白与未定性充满着这种积极的读者意识和召唤性。音为知者赏，伯牙鼓琴，知音善赏的钟子期听琴音而知雅意，领会到伯牙“巍巍乎志在高山，洋洋乎思在流水”的音情诗意，所以创作者在“情往似赠、兴来如答”中，先在地暗含着一种“读者”在文本之中。

当代机械唯物论与庸俗社会学将作品当作客观物体来认识，将阅读文学当成学习数学或物理公式，探囊取物，开门攫宝。根本忽略了文学本体充满着空白与未定性这一本质特征，忽略了由此产生的相应的对空白的艺术感知能力。中国东方式的文学感知追求交相呼应，追求对作品的参与与感应，共鸣与交流。刘勰在《文心雕龙·知音》中指出：

夫唯深识鉴奥，必欢然内怿；譬春分之熙众人，乐饵之止过客。盖闻兰为国香，服媚弥芬；书亦国华，玩绎方美。知音君子，其垂意焉。^②

①② 《礼记·乐记》，见《中国历代文论选》第一册，61页。

② 刘勰：《文心雕龙·知音》。

显然，如果文本中留下了众多的不全，它本身就留下了指向全的一种心理势能，如果作者在本文中设计了九曲幽径，本身就是对读者的探幽发微做出的诱导。艺术中选择未到顶点的含蓄蕴藉的描绘，正欲获得达到顶点的阅读效应。但能否实现只能取决于接受主体在何种程度上“激活”文本中的审美构素，在何种程度上填补本文召唤结构中的空白与未定性。马克思指出：“从主体方面来看，只有音乐才能激起人的音乐感；对于没有音乐感的耳朵来说，最美的音乐也毫无意义，不是对象。因为我的对象只能是我的一种本质力量的确证，也就是说，它只能像我的本质力量作为一种主体能力而自在地存在着那样对我存在着，因为任何一个对象对我的意义（它只对那个与它相适应的感觉说来才有意义）都以我的感觉所及的程度为限。”^①这也就是说，正是由于艺术形式中未定性与意义空白的存在和召唤，才激起了也生成了主体相应的艺术感觉。没有感觉形式与文学形式的同构对应，最有韵味的艺术空白也只能是真实的空白，永远得不到填充的空白。

由空白与未定性引起的中国文学的审美感知方式是独特的，这就是体味与顿悟的所谓“东方方式”。它是与文本创作的“写意”方式互为表里、互为体用的审美经验的中国式的接受阅读欣赏作品的方式。司空图在《与李生论诗书》中云：“愚以为辨于味而后可以言诗也。”^②所谓“辨于味”，就是“韵外之致”，“味外之旨”的实现所要求的接受者的品尝、把握、玩味、感悟的能力。“象外之象”、“景外之景”的世界是如此广阔、博大、深邃，每一深得中国文学空白精髓，曲尽其妙者都拥有了精骛八极、纵横联想的特权，“抚玄节以希声，畅微言于象外”。及至严羽，更在《沧浪诗话》中大倡“妙悟”。他说：

大抵禅道惟在妙悟，诗道亦在妙悟。且孟襄阳学力下韩退之远甚，而其诗独出于韩退之之上者，一味妙悟故也。唯悟乃为当行，乃为本色。^③

严羽借禅宗的宗门“极则事”，来说明在诗歌的创作与鉴赏中，应有别具会心的体验和颖悟，认为惟有这样，才是“本色”、“当行”。什么是“本色”，“当行”？就是指这种妙悟方式具有文学的本体特征，是中国文学之为中国文学的根本之处。严羽认为，诗有“别材”、“别趣”，不同于学术与理论。它“不涉理路，不落言筌”，“羚羊挂角，无迹可求”，因此，阅读与接受就只能“朝夕讽咏”，“熟参之”，“酝酿胸中，久之自然悟入”^④。西方现象学家费尽心机要将自然世界“加括号”，“悬搁”，达到所谓现象学

① 《马克思恩格斯全集》，第42卷，125页，北京，人民出版社，1979。

② 司空图：《与李生论诗书》。

③ 严羽：《沧浪诗话》。

④ 严羽：《沧浪诗话》。

还原。加括号本身使事物丧失自然观点上的真与假的区别、想象的虚幻对象与事实对象的区别。但终落西方逻各斯中心主义之筌。只有中国式的体悟方式力图真正达到某种“还原”。难怪海德格尔说，他如果早一点读到东方的“禅悟”，他的很多著作就不用写了。

体悟方式的进一步发展是进一步扩大读者对空白与未定性的玩绎、品味、填充的主动权。写意式的充满空白的文本，在不同的接受者对其意义的具体化中出现了多种差异，这正体现了艺术效果的丰富性。因为接受者各自的气质不同，情感不同，心理功能也不同。接受者“各以其情”与作品相“遇”，所形成的契合点必然不尽相同，所产生的共鸣的点与面也必然各有殊异。在王夫之看来，读者的接受是一种主动、能动的审美活动，是以自己灵的频率到作品中去寻求共振。谭献的主张相对来说更直率一些：“作者之用心未必然，而读者之用心何必不然。”^①这种“何必不然”，比起王夫之的“以情自得”更注重接受、感悟的创造性、能动性和自主性。

与西方批评将主体客体截然分开，将创作过程与接受过程截然分立不同，中国式的空白与未定性艺术思维将主体与客体，创作过程与欣赏过程浑然无界地融为一体。素处以默，妙机其微，文学成为一种完整的审美体验过程，是一种人生或生命形态的有机活动。西方人由于逻各斯中心主义的认知方式以及科学主义霸权时代科学范式对人文学科的侵越，其文学鉴赏无法达到东方艺术中审美的圆融境界。这种东方方式是在人类生存状态的一定时期一定语言中形成的，但却是后世人类永远不可及的艺术典范。

审美的浑融境界

东方意境的第三重意义建立在文本与读者建构活动的基础之上，它反映了艺术的审美本质。它是文学文本通过读者的阅读实践获得的整体的韵外之致、文外之旨，是审美意象所系、审美情感所在的最高审美境界，是审美的浑融境界。

王国维在《人间词话》中论词曰：“古今词人格调之高无如白石，惜不于意境上用力，故觉无言外之味，弦外之响，终不能与于第一流作者也。”^②在这里，王国维也是以有无言外之味、弦外之响来衡量是否能达到第一流的创作的，强调的也是未定性与空白的第三重意义。

毋庸赘言，中国古代文学将其最高境界概括为“超以象外，得其环中”，追求无穷之味，不尽之意，这种“味外之味”、“韵外之致”正是空白与未定性在最高审美本质上显现的意义，其最终的整体构成就是意境。

历来意境研究的首要失误在于将意与境分离开来。其实，意境是审美意趣构造之

① 谭献：《复堂词话》。

② 王国维：《人间词话》。

境。林纾早就讲过：“文章唯能立意，方能造境。境者，意中之境也。……意者，心之所造；境者，又意之所造也。”^①当我们把它区分为主体客体时，已然割裂了浑然一体的意境本身。同时，历来对意境问题看法的另一根本失误之处在于忽视了意境不仅仅是创作活动的产物，而且是创作活动与接受活动的共同产物。意境是过程，它只有在文本与读者相互作用的共同建构中，在审美对象浮现出来的基础之上才能最终形成。意境不仅是创作论，更是阅读体验论，是建其于中国式的东方体味方式的阅读经验论。情与景的妙合并非意境本身，而仅仅是构成意境的充分必要条件。唐代刘禹锡谈到“境生象外”，宋人梅尧臣说它是“作者得于心，览者会以意，殆难指陈以言”^②的某种境界；王国维则认为意境乃“须臾之物”，“惟诗人能以此须臾之物，铸诸不朽之文字，使读者自得之，遂觉诗人之言，字字为我心中所欲言，而又非我之所能自言……”，^③都非常模糊地注意到了文本与读者间的某种关系。因此，中国古代文学的意境，是创作理论与接受理论的视野融合；是艺术形式自身的历史发展与审美感觉的历史发展的视野融合；是文艺美学与人类学美学的视野融合。是人类艺术活动的一个本体论命题。所以，离开了作为过程的建构活动，离开了接受者的积极参与和创造，就失去了意境构成的一个根本基础。

从实象→意象→象外之象，并未完成中国意境的生成之路。只有在无象之象中，意境才体现了中国诗文化、诗哲学的终极关怀。华裔法国知名汉学家弗朗索瓦·陈在其论述中国绘画的《神游》一书中论及意境的哲学本质时，名之曰“第五度空间”。他指出，“虚外另有虚，此虚将人类不断地靠近世界的本原。除时空之外，中国绘画还表现了第五度空间，中国画家的最高追求也就在于此。……我们切莫忘记，绘画旨在创造一种生命得以存在的灵性空间。”^④这个虚外之虚体现着空白与未定性的最哲学化的蕴涵。作为终极关怀，其根本在于与世界本原——人的存在的亲和无间。意境的深渺遥远正系于“宇宙——人生”范畴的超逸高迈，却同时又是最世俗无羁的日常生活；而艺术的情感特质因而具有了本体论的意义。审美境界因生命境界而更放其辉光异彩，艺术终于在诗化的人生中找到了存在的意义和栖居的归所。人为自身的存在命名。

这一层次上的意境是一种超形态、无差别的空蒙境界。正是伽达默尔所言的“审美的浑沌”，是中国哲学中的老庄之“道”。它超越了文本层次的形式构素；超越了一般感觉的生理与心理感受；超越了情欲与伦理的冲突体验，而进入对于生命本体和灵性世界的顿悟与冥思。

① 林纾：《春觉斋论文·意境》。

② 欧阳修：《六一诗话》。

③ 王国维：《人间词话》附录。

④ 《外国学者论中国画》，78页，长沙，湖南美术出版社，1986。

中国哲学的庄禅一系正是把这种“审美的浑沌”看作文学艺术的最高境界——最高的空白：无。老子说：“大方无隅，大器晚成，大音希声，大象无形，道德无名。”^①这里的“大音”、“大象”，指的就是一种整合而非割裂、融融而一的浑沌境界。它不是直接看到和听到的，而是通过内视内听体悟到的一种道之所在的境界。所以庄子说：

视而不见者，形与色也；听而不闻者，名与声也。悲夫！世人以形色声名的足以得彼之情。夫形色名声，果不足以得彼之情，则知者不言，言者不知，而世岂识之哉！^②

现实的形色名声都是见诸于表的东西，而本质的“道”则隐匿未显，世人不得道之真谛而大言不惭，味得一二者则欲言不能。

这是一条直达道的捷径。通过对现实的形色声名的视与听，在一种审美性的瞬间的直觉感悟中体味人生，获得一种人生境界的平衡、协调的和谐境界。它不依靠逻辑的推理、概念的分析、理性的抽象，而取一种高举远慕浑融为一的情感心态，一种心灵的审美性的完整和谐，是对现实人生情感直觉的扬弃，是另一种抽象：情感抽象。这是意境的最高层次，因而呈现为一种“无形态的形态”。正是在这个层次上，艺术才“用多表现一，用形态表达无形态”，而最高的空白——无，在这里获得了超形式、超差别的存在。也正是在这一层次上，意境建立了从有限通达无限的道路，在相对有限的时间和空间里，在相对有限的语言、文字、音响、色彩中，在相对的独特性和偶然性中追求一种无限深远的超越时空的境界。“无味而和五味”，“无名而名万物”，是为意境之极致。

但意境又决不归之于冥冥的虚无。它既有超逸高迈的形而上层次，同时又直接禀有生机盎然的内在活力。苏珊·朗格称艺术为“栩栩如生的”“生命形式”。因为艺术具有真正的生命形式所具有的能动性、不可侵犯性、统一性、有机性、节奏性和不断成长性。特别是具有高级复杂的生命结构——人类的情感和人性，因而是“情感的表现”，是“情感的特殊符号形式”。^③这是两种生命形式的同构对应。也就是说，韵味隽深的意境与生生不息的人生境界互为表里，与宇宙普遍性的情感形式互为表里，因而使艺术意境展开了广阔无垠、深邃无比的硕大背景，又表现了蓬勃旺盛、弹跃鲜活的生命力。在这里，情感内在地暗含着本体论意义。这种情感性，既属于审美对象，又属于接受主体；既属于艺术自身，又属于人生境遇。“视乎冥冥，听乎无声。冥冥

① 老子《道德经》第三十五章。

② 郭庆藩：《庄子集释·天地第十二》，第二册，453页，北京，中华书局，1985。

③ 苏珊·朗格：《艺术问题》，中译本，北京，41～55页，中国社会科学出版社。

之中，独见晓焉；无声之中，独闻和焉。^①”所以正是在这种形上与情感直接同一的意境中，我们才既得到了冥冥的宇宙感、神秘感、超越感，又体验到了绵长的命运感、生命感和人生境界感。“无”在这里展示了无限的丰富性，意境在这里展示了无限的意味。

三、文学鉴赏：心理结构与心理活动

现在让我们回到文学的阅读与欣赏本身。第三个问题是面对文学，我们该如何阅读，如何欣赏？文学的阅读欣赏是文学艺术活动全过程中的一个重要组成部分，与创作主体一样，我们作为文学艺术的欣赏主体也有自身独特的心理结构和艺术规律，其活动过程需要仔细地学习与探讨。

文学欣赏主体的审美感性

首先，我们需要探讨文学欣赏主体的审美感性。感性，是人类学美学的历史的和逻辑的第一块基石，也是接受主体进行艺术欣赏的逻辑的和现实的起点。马克思在《巴黎手稿》中，从人类最基本的实践活动出发，对人的感觉的丰富、全面、深刻的本质给予了科学揭示，使我们将目光投注于感性的审美生成的逻辑推演和历史机制。马克思说，“社会的人的感觉不同于非社会的人的感觉。只是由于人的本质的客观地展开的丰富性，主体的、人的感觉的丰富性，如有音乐感的耳朵、能感受形式美的眼睛，总之，那些能成为人的享受的感觉，即确证自己是人的本质力量的感觉，才一部分发展起来，一部分产生出来。因为，不仅五官感觉，而且所谓精神感觉、实践感觉（意志、爱等等），一句话，人的感觉、感觉的人性，都只是由于它的对象的存在，由于人化的自然界，才产生出来的。五官感觉的形成是以往全部世界历史的产物。”^②马克思所谓的感性（感觉、感官），不同于经验主义者或唯理主义者所认定的初级认识能力，它具有人类学美学的本体论意义。在他看来，人的感性至少有两层意思，首先是指人的现实实践的活动的活动方式，其指向为外部世界的“自然的人化”，即对世界（自然、社会）的能动改造，结果是技术世界和文化世界的形式的生成。所以，马克思说工业是人的心理学打开的书卷。另一方面，感性是指人内在的实践诸感觉（视、听、嗅、味、触、思维、观照、意志、爱等）的质的生成，其指向为人的内部感觉的“自然的人化”，即对人类自身进行能动的改造。所以，迄今为止的人类感官的形式及能力是从古至今全部世界史工作的成果。感性的内展的循环与外展的循环以实践活动作为根本动力，推动历史的发展，在改造自然改造社会的同时又改造人本身。从美学角度说，

① 郭庆藩：《庄子集释·天地第十二》，第二册，411页，北京，中华书局，1985。

② 《马克思恩格斯全集》，第42卷，126页，北京，人民出版社，1979。

由感性外展的循环产生了以艺术为主导形态的审美形式，形成了艺术美学丰富而又博大的系统；而感性内展的循环则生成了能够欣赏艺术美的审美感觉，构成了人类学美学的深刻基础。审美实践是二者双向交错循环、沿历史展开和上升的最基本的动力。

审美鉴赏必须具备能够欣赏形式美的审美感官。在艺术欣赏中，艺术作品与欣赏主体构成了一种对应关系，欣赏主体通过感觉直接感知作品的内容和形式，形成主体与作品的对象性联系。在艺术欣赏中，同一部作品，对于知音来说它是“巍巍乎高山，洋洋乎流水”，对于不懂艺术的接受者，它却只能是“对牛弹琴”。所以，马克思说，“如果你愿意欣赏艺术，你就必须是一个有艺术修养的人。”^①任何一种艺术，都有它自身的形式发展史和内在规定性，欣赏一种艺术，主体除了天生的颖悟力外，必须通过长期的审美实践建立和培养欣赏这种艺术的能力。否则就会出现面对艺术却视而不见，充耳不闻，不知何以为美的情形。这就是马克思所说的，“对于没有音乐感的耳朵来说，最美的音乐也毫无意义，不是对象，因为，我的对象只能是我的一种本质力量的确证，也就是说，它只能像我的本质力量作为一种主体能力自为地存在着那样对我存在，因为任何一个对象对我的意义，（它只是对那个与它相适应的感觉说来才有意义）都以我的感觉所及的程度为限。”^②每一种独特的艺术类别如音乐，音乐中的每一种更小的分类如声乐、器乐等等，都会对欣赏者的能力提出特定的要求，更何况音乐与绘画及其他造型艺术的区别。因为，“眼睛对对象的感受不同于耳朵，眼睛的对象是与耳朵的对象不同的。”

如果一位接受者不具备相应的鉴赏能力，不但作品高雅的艺术价值得不到承认，反而会使明珠蒙尘，是非颠倒。比如当年的罗德里希·贝奈狄克，便对莎士比亚大肆攻击，他在其所写的《莎士比亚狂热病》中，将莎翁贬为二、三流的小诗人，马克思看到之后异常气愤，他在给恩格斯的信中说，“假如他和他这类人懂得莎士比亚的话，他们怎么能鼓起勇气把他们自己的‘作品’公之于众呢？”^③另一位作家茹尔·让南不懂得艺术作品中是不宜直接说教的，他十分不满狄德罗在《拉摩的侄儿》中未做出道德的结论，于是根据自己的“发现”去任意地修改原著。马克思对此甚感愤慨，他揶揄道：“从狄德罗到茹尔·让南的道路正是生物学者称作退化的变态的道路。”可见，接受者的审美素养是何等重要。马克思认为鉴赏能力是长期实践的结果。比如意大利优秀女歌唱家倍尔西阿尼，人们之所以能正确地认识她歌唱的无与伦比，就因为他们根据自己耳朵的正常组织和音乐修养与其他歌唱家进行了比较。

文学艺术的审美欣赏活动按照马克思所说，是人“在他所创造的世界中直观自身”的一种方式。艺术的欣赏交流是双向建构的审美实践活动，它既肯定了作者的创造，

① 《马克思恩格斯全集》，第42卷，155页，北京，人民出版社，1979。

② 《马克思恩格斯全集》，第42卷，126页，北京，人民出版社，1979。

③ 《马克思恩格斯全集》。第33卷，109页，北京，人民出版社，1979。

也肯定了读者的创造。作者和读者的独特本质在两种创造中都得到了对象化，因而他们都从中欣赏(享受)到了自己生命的表现，并因而感受到生命的乐趣。同时，作者的创造通过读者的创造获得确证，读者的创造又因为对艺术的阐释、欣赏和评价而获得作者的确证。每一方直接是它的对方。因为在作者创造的这面“镜子”中，读者看到了“我的人的本质，我的社会的本质”。看到作者的创造成为自己不可分割的一部分，因而心神激荡，神志俱悦。于是，个人的需要通过社会实践被提升为类的需要，个人的本质被提升为类的本质，个人的生活显现被提升为类的生活显现。从而个人在任何人所创造的美的产品上，都能够反观人类变革世界的本质力量，从而获得美的愉悦。

艺术欣赏中主体的审美体验

艺术欣赏过程中的第一个问题是把艺术当作艺术来欣赏，这就是艺术欣赏中的预备审美情绪。在对文学艺术的接受中，接受者遇到的第一个问题就是面对一部文学艺术作品，以什么样的态度去进行阅读。接受者可以采取像阅读科学书籍以求获得知识那样的纯认识的态度，也可以采取如马克思所痛斥的书报检查官的态度；可以采取直接的社会功利的态度，也可以作为艺术欣赏者采取一种审美的态度。文学艺术的多级本质群集的全息性特点，决定了我们对之进行接受的多种取向。但是，“每一种本质力量的独特本质，因而也是它的对象化之独特方式，它的对象性的、现实的、活生生的存在的独特方式。”^①虽然文学艺术的本质为多级的群集，但这种本质决不是多级本质的简单叠加，而是各级本质的综合的系统质。这一系统质的对象性的、现实的、活生生的存在的独特方式是其审美性。艺术欣赏得以进行的前提就是把艺术当作审美的对象来欣赏。梅林曾经指出：“马克思把欣赏文学当作精神上的休息。在他整个一生中，文学始终是他的一种慰藉。”^②

从文学欣赏的交流特性我们看到，接受者确定将一部作品作为文学文本来欣赏，就确定了以文学的审美感知的方式来进行交流。它一方面规定了作品作为虚构本文的基本特性，人物、情节、形象、表现等系列范畴；规定了审美的无目的的目的性功能：如审美、娱乐、谐谑、休息、游戏、认识、评价、启迪、交际、净化以至寓教于乐等功能；规定了音韵、修辞、结构、语词技法等艺术形式对于读者审美活动的意义。另一方面，确定将一部作品作为文学文本来读，也就相应地确定了读者将以一种审美态度来迎纳文本，确定了一种无功利的功利的审美直觉的感知态度，确定了读者必须采取超越现实情感的审美情感态度，确定了他将实行不同于科学和日常生活中的想象活动的审美想象，以全部审美理想的前理解进入欣赏，并因此而获致审美的精神愉悦。

① 《马克思恩格斯全集》，第42卷，125页，北京，人民出版社，1979。

② 梅林：《马克思传》，621页，北京，人民出版社，1965。

那么，艺术欣赏中的主体的审美心理活动过程是怎样的呢？

艺术欣赏是艺术感知、艺术情感、艺术想象和艺术理解等审美心理要素的动态综合运作过程。首先，在确定对某一作品进行艺术的欣赏态度之后，欣赏者便将自己的注意力集中并停留于欣赏对象之上。这种审美注意不同于科学的、实用的、功利的一般注意，也不同于自然的、日常生活的注意，而是由欣赏者自身内在趣味的驱动，进入一种自由而非功利的，无具体实用目的的，与对象浑然一体的一种注意状态。他不关心对象的实用的功利的性质，而更关注对象的艺术形式的、艺术情感的、文学形象等的审美特征，使感觉更充分地感受艺术的审美意义。当审美注意开始捕捉到形式感的时候，艺术欣赏便进入审美感知阶段。审美感知是欣赏主体对对象的感受和知觉过程，它是一切艺术欣赏的基础，贯穿于欣赏活动的始终。在审美感知中，审美直觉具有十分重要而特殊的地位。在这一过程中，情感与趣味构成了感知活动的发动动力。人在吃、穿、用、住之外总是离不开文学艺术，除社会原因而外，就是要解决精神需要的问题，解决情感、意志、趣味、爱与欲望的问题。

阅读中的想象是艺术欣赏活动的核心因素，是主体进入对象、展开形式、投注情感、实现理解的方式或路径。主体正是依据想象，才能构筑一个不同于现实也不同于历史的艺术境域。想象的存在必然是因为想象对象的缺席，易言之，想象以想象之物的不在场为其前提。但阅读中的想象又有其特殊性，它同创作中的想象有所区别。创作中的想象是那种“精骛八极，心游万仞”的自由而任意的想象。它“浮天渊以安流，濯下泉而潜浸”，“谢朝花于已披，启夕秀于未振，观古今于须臾，抚四海于一瞬”，作者在构思阶段驰骋神思之骏，飞腾幻想之翅，将创造性想象发挥到极致，然后，“选义按部，考辞就班”寻找将想象形象转化为文字符号的传达之途。阅读欣赏中的想象不是那种创作中主体天马行空般的任意自由的驰骋，而是在创作想象结束的地方——语言符号中引发和展开。它是在作品本文的导引和召唤下发生的积极活动。在阅读欣赏中，主体从语词开始，将本文中沉默的符号转化为有声有色、灵动鲜活的心理意象，将语词形象复活为生机盎然、呼之欲出的形象体系。

同视觉艺术等直观艺术相比，文学的阅读欣赏有更高的要求。在视觉艺术中，由于视像本身的丰富性和确定性，因而对创造想象的要求没有文学这种间接艺术那样强烈。而文学欣赏的成功与否，所能达到的质量与品位高低，往往以读者的想象能力直接相关。在文学阅读中，本文只提供了一种意念，提供了一种图式化纲要化的框架，它要求读者必得时时以想象去填充这些文字构成的“空框”、空白和空缺，因而这种想象只能是在本文导引下的创造性想象。它是一种在对本文各视角综合的基础上展开的艺术创造，必然诉诸欣赏者的专注、陶醉、迷狂，进入忘却自我的“神移”状态。这种作品和读者之间产生强烈的心灵感应、相契相合的现象就是文学艺术的“共鸣”。共鸣是文学欣赏进入高潮阶段的一种审美状态。

艺术欣赏中的理解是这一综合运作过程中的认识要素。它不是通过概念和推理获

致结论，而是通过与情感和想象的协调运动来获致某种本质性的东西。康德讲审美是想象和理解的和谐运动，超感性而又不离开感性，趋向概念又无确定的概念，在审美欣赏的现象描述上，仍然是准确合理的。艺术欣赏中还必然伴同着审美愉悦。康德早年就提出过判断在先还是愉快在先的问题，是由愉快而生判断，还是由判断而生愉快，这是艺术欣赏中的一个要害问题。愉快在先，是为快感，判断在先，方为美感。因此艺术欣赏中主体的审美体验只能建立在多种审美心理要素的综合运作之中。

主体的心理综合贯穿阅读欣赏的始终。文学的欣赏活动中，欣赏主体必须将作品中被特意安排、分散切割的各个视点联结融合起来，以获得联贯统一的作品意义，这就导致了欣赏主体贯穿阅读活动始终的意义综合。这种综合包含从句子间的初级综合直到最终作品的整个审美对象完成的整体综合在内的多级综合。欣赏活动中的主体综合既不同于创作过程中的作者的综合，又不能完全由欣赏主体的想象来创造，它具有被动综合的双重本质：它从读者中呈现出来又必须受到将之“投射”进读者大脑的作品这一原发信号源的导引。“视角”是作品提供的，“故事”是作者讲的，同时它又发生于读者的意识阈界之下，往往含有无意识渗透的性质。就此而言，这种综合是被动的。但欣赏综合却只能由接受者的大脑来完成，作品中的信号又必须通过欣赏主体的积极投射才能充分激活。作者在这里是沉默的，作品的符号是限定的，不可能有随机变化的建构行为。而读者在这一过程中则充分展开了想象，创造性的填补了作品中的空白，联结各视点，形成作品的意味世界。就此而言，阅读欣赏又是充分主动的，充满了主体能动展开的广阔余地。所以，这种综合的根本特点是作品与欣赏主体间的对话性，是被动见于主动的特质。正是从这种被动见于主动的意义出发，文学作品才获得了自身的存在。

阅读欣赏中的综合本质上是将相关视角融合为一，进行“一致性构筑”的建构活动。所谓一致性构筑，是阅读欣赏中主体在理解基础上产生的心理完形，它是欣赏阅读中心理运动的成果，又是再综合的前提。读者在阅读中不可能记忆读过的每一个词，而总是对读到的东西不断集合、加工、整理、融合，作为“我”的“东西”而进行储存的。这个“我的东西”就是经过综合的一致性构筑。

艺术欣赏的最后阶段是欣赏主体的心理沉淀和情感净化阶段。随着欣赏实践中审美经验的积累，欣赏者便必然进入一个审美沉淀和审美净化的过程。在这一阶段，欣赏者对过去的审美经验进行选择 and 提炼，感性经过审美抽象向艺术理解积淀，情感经过审美净化向审美理想积淀，想象经过塑形和实践向审美趣味积淀。这样，艺术理解的能力得到提高或升华，艺术趣味发生变化或转移，并最终影响到审美理想的变革或重建。

文学欣赏中的通感现象

文学欣赏中主体的一个重要感觉是艺术通感。艺术欣赏中的通感是欣赏者具备了