

中国古典美学的“玩味”说 与西方接受美学

董运庭

—

接受美学作为一种新的文学史论和文学研究方法论，出现在本世纪六十年代中期。它由西德美学家尧斯和伊塞尔首创，很快就在东欧国家、苏联、以及亚洲一些国家的学者中受到重视，形成一股国际性的理论潮流。这一派理论的核心是从接受者前景去研究文学艺术，把读者对一部作品的接受视为该作品存在的基本条件；若不具备这个条件，文学作品就只是一堆死的印刷纸张。它认为读者的积极介入与能动反馈不仅能感受已有的价值，而且还在此基础上创造出价值，因此文学作品的艺术价值是变量而不是常量。接受美学把读者作为文学的一个基本环节和重要动力来研究，并着重考察文学接受对整个文学过程的影响，这无疑它是它的一大贡献，也是它作为一个人引人注目的理论流派的突出特点。

在中国古典美学中，虽然找不到“接受研究”一类字眼，但是透过读者接受的能动作用考察文学价值、文学功能与文学过程，这一思想脉络却是源远流长、根深叶茂的。从先秦到明清的浩如烟海的文史典籍中，富有我们民族思维特色的“接受”理论多姿多彩，美不胜收，这跟我们民族“表现”型的文艺观念与文艺实践密切相关。中国古典美学中以“玩味”说为中心的鉴赏理论表明，中国人对文学艺术的接受意识萌动较早，尽管在其漫长的发展过程中有着多种形态，但始终与创作意识保持着比较自觉的联系。“玩味”说赋予读者的能动权限是相当可观的。如果一定要套用新术语，那么可以说，“接受美学”的基本思想在中国古已有之，而且思想资料极其丰富，理论形态独具特色，尤其是，更富有辩证法的精神与眼光。

当前，在理论界普遍热心于介绍国外文学研究新方法、新观点的时候，将我们古典美学中的“玩味”说与西方流行的接受美学进行某种比较研究，有利于开阔视野，从新的角度与高度去清理我们民族这一笔宝贵的文化遗产，发掘其中深厚的理论意蕴；同时也有助于认识我们民族文化的价值及其在当今世界上的与日俱增的地位。

二

西方接受美学在其二十年的发展中，著述已丰，其内部也各有门户，要作全面的比较研究尚有困难。但只要大致地比较一下中国古典美学“玩味”说与西方接受美学对作品存在、

作者与读者能起作用三个方面的不同认识，也容易看清中西方艺术观念的差异，认出我们民族古典美学鉴赏理论的优势所在。

第一，对作品存在的认识：“玩味”说强调被“玩”者自身之味。

西方接受美学的一系列根本理论，都是基于其对文学作品存在形式的认识。它认为：正如一部乐谱必须通过演奏才能变成美妙的音乐一样，文学作品也只有读者的阅读活动中才能获得现实的生命^①。这个道理，一般来讲是对的，对人有启发。魏晋时稽康也发表过“声无哀乐”的见解，认为乐声只是“自然之和”，即声音的快慢高低的变化而已，离开人，音乐无所谓哀乐之感。问题的关键是，对作品自身的存在究竟如何认识。伊塞尔认为：文学作品存在于作者创作的文本与读者的接受之间，它既不是书面上由黑字印成的文本，也不是读者对文本的主观接受，而只能是浮游于这两极之间的无法确定的结合体^②。他认为作家的创作仅仅是启示或呼吁，是一种所谓“开放性结构”^③。作品的文学意义也不是什么“藏于文内的值”，它将在阅读过程中产生出来，文本接受即是现今美学意义在文本指导下的产生^④。此在伊塞尔看来，作品的文学意义只能是一种被感觉到的效果，而不是一种被界定的客体。尧斯也认为：决定文学作品历史地位和价值的主要因素是读者的接受意识^⑤。这些看法都有理论上的创见，不幸的是，把一切推向了极端。西德另一位接受美学家格林在《接受美学研究概论》一书中介绍了四个公式，颇能显示这种弊端。大意是：以代码A表示作者赋予作品的意义，以R表示接受者领会和赋予的意义，再以S表示作品的意义结构，则得到公式I： $S=A+R$ 。经过一番复杂的推导，到公式IV，则得到 $S\approx R$ 这样近乎荒唐的结论^⑥。可以看出，这样的理论忽视作品自身的质量，因而必然忽视作品在事实上所具有的作用，这正是它致命的弱点。

中国古典美学的“玩味”说十分强调作品自身的“味”，对作品的艺术质量有很高的要求。“味”在中国古典美学中是一个意蕴极其深广的理论范畴，它原指自然物的气味和饮食的味道。先秦时，老子的“味无味”（六十三章）和孟子的“口之于味，有同嗜焉”（《尽心下》）已经用它来譬况形而上学的内容；到钟嵘、刘勰，“味”作为理论范畴已逐渐定型，当其指称审美客体时，是指作品塑造的艺术形象自身所具有的悠长隽永的感染力和耐人咀嚼的质。在中国古典美学中，“味”被广泛地用来评价诗歌、小说、戏剧、音乐、绘画、书法等类作品的艺术造诣与审美特征，常用术语有“滋味”、“真味”、“余味”、“情味”、“韵味”、“意味”、“风味”，等等。无味之作，如同嚼蜡，令人生厌。需要说明，中国人的“味”同样是一个“开放性结构”，司空图在《与李生论诗书》中提出的“味外之旨”就很说明问题。旨，也就是味，是“味外味”。类似的说法，还有“韵外之韵”、“象外之象”、“景外之景”。由于突出一个“外”字，既拉开了作品与现实的审美距离，又拉开了读者与作品的审美距离，从而为作家、作品与读者多层次的审美创造提供了较为广阔的艺术空间。不过在中国人传统的美学观念中，作品的“味外味”终归是得之于“味内味”。味其内而得之外，方能兴发感悟；“外”而至于绵绵不绝，方能低回再三，赏玩不已。中国人的鉴赏理论从来没有无视作者的用心，陆机说：“余每观才士之作，窃有以得其用心”（《文赋》），董其昌提出“当境方知”，叶燮、刘大櫆、李渔都倡导“设身处地”。总之，中国历代文论家、美学家总是用各种不同的语言，反复强调接受者要做作品和作者的“知音”。刘勰曾慨叹“知音其难”，千载而下，赢来无数的理论回音。

中国古典美学十分重视作品自身的“味”，也就是重视作品文本对接受的制约与指导作用。“语不惊人死不休”，这既是诗人作家追求的境界，也是美学理论要求的境界。在此基础上，强调读者入乎其内，出乎其外。“味”在古汉语语法上既是名词又是动词，因而它之于作品文本与阅读接受，那是一而二，二而一，一点两面的东西，即一个问题的两个方面。中国古典美学的这种理论形态很富有辩证法精神。在中国，文章的地位历来很高，它是“代圣贤立言”，是“经国之大业，不朽之盛事”。后来文章与文学分家了，但这种观念仍多少沿袭下来，对文学作品的艺术质量要求很高。从这里，也表现出一种严肃的艺术态度与优良的理论传统。

第二，对作者的认识：“玩味”说强调“诗品”出于“人品”。

传统的西方文论基本上只从文学生产的角度，即只从作家创作意图及其最终产品的角度来研究文学的特性与功能，文学过程并不完整。鉴于此，接受美学把注意力移到读者方面，注意研究他们功能的反作用，这很有道理；不过，它既然忽视作品自身的质量，进而也必然无视作者的地位，甚至基本上目无作者其人。一种对接受美学很有影响的观点认为：由纸张和油墨做成的书就躺在它们被放置的地方，在桌上、书架上或在书店橱窗里都是同样的情况，它们等待着有人对它们发生兴趣，把它们从物质性和不变性中解脱出来。这段话有两个方面的意思：一、书作为客观存在的物体已基本上排除了书的制造者因素，它不过是象花瓶等物品那样摆在那里，谁是花瓶的制作者无关紧要。作者的创作意图及过程同书的印刷过程一样，此时对书的存在不起重要作用。二、一本书作为文学作品，即作为读者的阅读对象和批评家的研究对象，其存在是从他们打开这本书之时开始的^①。尽管接受美学创始人由此推演出一些不不见地的结论，但是毋庸讳言，上述两个方面的意思都存在严重的偏颇。

中国古典美学十分重视对作者的品评。曹丕《典论·论文》，就是从对建安七子的品评而开始论文的。钟嵘《诗品》论诗，起于汉魏，迄于梁，也是从对一百二十位诗人的品评入手，分他们为上、中、下三品，钟嵘自谓取法于刘歆、班固的“九品论人，七略裁士”。南齐谢赫《古画品录》，分画家为六品；梁庾肩吾《书品论》，分书法家为九品；沈约还有《棋品》，今已亡佚。要之，论人品艺之法历代相因，其所以如此，正如刘熙载快人快语：

“诗品出于人品”（《艺概·诗概》）。中国古典美学强调“诗品出于人品”是基于这样两方面的认识：一、诗品是作者人品直接或曲折的反映。优秀的诗品来自高尚的人品，因此著作以立人为先，著作者应加强才、识、胆、力的修养；诗品还会随作者际遇的变异而变异，中国文论一再声称“诗穷而后工”，比如韩愈：“欢愉之辞难工，而穷苦之言易好也”（《荆潭唱和诗序》）、欧阳修：“盖愈穷则愈工”（《梅圣俞诗集序》）等。从司马迁到叶燮都反复说：“诗三百篇，大抵圣贤发愤之所为作也”，这说明中国古代文论不仅注重作者人品，而且已因此而注重文学的社会批判作用。二、作家之间存在着风格上的承传影响。钟嵘《诗品》很注意历代诗人的承传关系，论陶潜，认为“其源出于应璩，又协左思风力”；论谢灵运，认为“其源出于陈思，杂有景阳之体”；论曹丕，认为“其源出于李陵，颇有仲宣之体”；推本溯源，认为曹植出于《国风》，阮籍出于《小雅》，李陵出于《楚辞》。罗根泽《中国文学批评史》和朱东润《中国文学批评史大纲》，均对钟嵘所称诗家之风格渊源构拟了示意图。钟嵘之界说未必尽当，但他试图从风格世系与承传渊源入手来理出一个中国诗歌发展的脉络，这种方法与眼界对后世诗论产生了深远影响。

强调“诗品出于人品”，自有其深广的历史背景。一方面，中国文学批评到魏晋南北朝始能长足发展，这本身就跟当时盛行的品藻人物的社会气密切相关；另一方面，从中国哲学来看，借用康德的话说，它不是“纯粹理性”而是“实践理性”，不是偏重于求知而是偏重于道德追求，致力于成就一种伟大的人格。这样的哲学氛围必然产生相应的艺术观念，因此对作者人格、人品的高度重视，也就是题中应有之义了。我们的民族十分讲究“气节”、“格调”，通观一部中国文学史，作者人品卑污而诗文却有较高之格调者，实在鲜见。

第三、对读者能动作用的认识：“玩味”说强调鉴赏中的再创造。

接受美学将读者接受视为构成文学作品的基本要素之一，对读者的接受过程提出了许多独到的见解。伊塞尔认为，读者的阅读“使作品处于运动之中”，他不把读者与作品的关系看作是单纯的发出与接受的关系，而看作是能动的相互交流的关系。他认为，读者在阅读作品时要带一大堆预先存在于他的意识之中的观念，这些观念是他进行阅读时的“策略”。在阅读时，“策略”可能得到肯定也可能得到否定，就会不断地唤起读者的想象或联想，因而也会这样不断地改变作品本身，把它变成一个新的具有复杂联系的审美对象。在此基础上，伊塞尔具体论述了阅读过程：读者在读上一句时会对下一句产生“期待”，在下一句中这种“期待”会被证实或修正，而这种“证实”或“修正”又可以这回到上一句已读过的东西里去，对它发生影响。而且，读者在读下一句时会唤起对上一句内容的“记忆”，他所接受的下一句的新背景会对“记忆”产生对比和强化作用；“记忆”也对“新背景”产生相同的作用，这样，便引起更加复杂的“期待”。伊塞尔认为，读者的期待或想象在句子之间来回往复地运动，在这种充满了各种关系的复杂运动中，文学作品的意义便从文本的“原始材料”中显现出来。⑥当然实际的阅读情况可能更加复杂微妙，不过伊塞尔的理论启示我们，借鉴西方论系统周密的长处，一部符合实际情况的“文学阅读学”或“文学接受学”是有可能建立起来的。

相比之下，中国古典学不重对接受过程的剖析，而是跃动一种强烈的再创作意识。清人谭献的名言“作者之用心未必然，而读者之用心何必不然”（《复堂词录序》），可以说从总体上为这种再创作廓清了路子。在中国历代诗文评中，具体的表现主要是“比喻的品题”与“以诗论诗”。

“比喻的品题”（罗根泽《中国文学批评史》第二册第238页）即用比喻的方法，揭示诗人的风格与诗歌的艺术特点。它最早是用来品题人物，如“稽叔夜之为人也，巖巖如孤松之独立，其醉也傀俄如玉山之将崩”（《世说新语·容止》），后来便用于品题文字。钟嵘《诗品》引汤惠休云：“谢（灵运）诗如芙蓉出水，颜（延之）诗如错彩镂金”。杜牧《唐太常寺奉礼郎李贺歌诗集序》评李贺诗作：

云烟联绵，不足为其态也；水之迢迢，不足为其情也；春之盎盎，不足为其和也，秋之明洁，不足为其格也……时花美女，不足为其色也；荒园侈殿，梗莽丘垤，不足为其恨怨悲愁也；鲸呿鳌掷，牛鬼蛇神，不足为其虚荒诞幻也。

这些话，相当准确地揭示了李贺诗歌的悲怨情调，以及奇警、夸张的艺术特点。宋人敖器《诗评》：“魏武帝诗如幽燕老将，气韵沉雄。曹子建如三河少年，风流自赏”。这把二曹的诗风评绝了，一语道尽，蔑以加矣。这些评论，都不是抽象地演绎或归纳，而是想象丰富，意境遥深，文辞优美。它们已不纯然是接受与评论，在很大程度上已成了鉴赏中的再创

作了。

“以诗喻诗”更是直接用文学作品的形式来评论文学作品，寄寓接受心得。《四库总目》谓司空图《诗品》“各以韵语十二句体貌之”，其实体貌二十四种诗品的“韵语”，往往自身就是挺不错的诗，如“遇之匪深，即之愈稀”（《冲淡》），“采采流水，蓬蓬远春”（《纤秣》）等。杜甫《戏为六绝句》与元好问《论诗三十首》自然更是如此，其中“尔曹身与名俱灭，不废江河万古流”与“一语天然万古新，豪华落尽见真淳”等无疑都是绝好的诗。总之，中国人的艺术鉴赏是跃动的而不是静止的，总不认为只要欣赏一下就算完事了，而往往是自觉地将欣赏活动延伸到某种再创作的过程。

春秋“称诗”和历来对诗的“断章取义”也很说明问题。《诗经》中大量情诗曾在外交场合被巧妙运用。赋“彼美孟姜，洵美且都”，借情人的赞词取悦外交对手（《左传·昭公十六年》）；赋“子不我思，岂无他人”，借恋人的拿捏，暗示自己在不得体恤的情况下可能转向（《左传·昭公十年》）；赋“舒而脱脱兮，无感我悦兮，无使龙也吠”，借情人的戏谑警告对方不得无理（《左传·昭公元年》）。那些创作国风的无名诗人，大约做梦也想不到他们的作品在后代会有如此神功。孔子从“巧笑倩兮，美目盼兮”悟出了“礼”，王国维从言情的词中悟出了成大事业大学问的“三种境界”。就此种“断章取义”而言，确乎可说 $S \approx R$ ， A 基本上被撇到一边；但“断章取义”者从不认为自己之所悟便是诗本义，王国维就专门作过这样的声明。实际上，春秋的外交家、孔子、王国维诸人都是借题发挥，借酒浇愁。他们之所为固然含有接受，又决不止于接受，而是由接受向创作自觉的延伸。中国人讲究兴感触发，此叩彼应，艺术态度比较空灵。接受时灵感一来，便豁然贯通，如车到下坡，欲罢不能，欲刹不止，情不自禁地延伸到创作过程去了。这算是或一意义的“接受创作”吧，尽管有人因此而给诗乱贴标签，但从总体上看，它体现了我们民族艺术思维的特点，显示了我们民族艺术理论的活力，推动了我们民族艺术生命的生生不已的发展。

可以说，伊塞尔论述的接受运动，主要地还是文本字句之间来回往复的运动；而中国古典美学实际上已揭示出的运动，则是由接受意识向创作意识自觉延伸的来回往复的运动。出现这样的理论模式绝非偶然，它跟中国文学艺术自身的“表现”型特点有关，跟中国人充满灵气的艺术思维有关，也同中国古代文艺理论队伍的素质有关。朱东润先生说：“吾国文学批评家，大抵身为作家，至于批判古今，不过视为余事。”^⑨罗根泽先生说得更明：“中国的批评，大都是作家的反串，并没有多少批评家”，“文学批评书，也大半侧重指导未来的文学。”^⑩既然批评家大抵乃作家之“反串”，既然批评也重在指导未来的创作，这就很容易刺激创作意识的高涨。积蓄于接受之中的创作意识骚动不已，就难免时时冲击大堤，并伺机溃堤而出，一泻千里。

三

中国古典美学注重对读者的研究，是由文学的社会作用自然推及的。在中国，最早出现的是以诗为大宗的抒情性文学作品。言志也罢，缘情也罢，都重在主观情志的表现，手法上比西方更含蓄；言不尽意，诗无达诂，客观上要求读者积极介入，“共同完成”乃是出于必要。西方艺术在二十世纪以前，一直重再现与摹仿，讲究逼真，留给读者的余地相对狭小。且在启蒙运动前，文学作品的发表与阅读数量不多，美学理论对读者的研究基本上乏善可

陈。只是到了现代，文学创作陡然由再现向表现转化，作品普遍带有主观化与心理化色彩，在观念上，对艺术的看法才从“社会学现象”，到“符号体系”，直到“信息”。相应地，文学研究的重心，也由“社会背景”，转到“作品文本”，一直转到“读者”。这种现象，从根本上可以看作是西方艺术与美学向中国艺术与美术的靠拢。在西方基本上白手起家，在中国却有源远流长的传统。自钟嵘《诗品》以下，历代诗、词、曲话，文评，画论，众多的笔记，甚至目录学著作，都保存了接受思想的重要资料，丰富程度为任何别的国家所无法比拟。在接受理论的研究上，目前我们虽无领先地位，却自有特殊优势。

伊塞尔关于作品存在形式的理论，启发人不要把见于字面的东西看得过死；但如果忽视作品自身，就等于从根本上取消了文学。尧斯设想的以接受史取代了文学史，可以对传统文论起到纠偏补弊的作用；但这种设想是不可能完现的，因为文学接受必然受制于文学生产，接受史只能渗于整个文学史中，通过与创作史、表现史的相互关系而共同昭示整个文学过程。相对而言，中国古典美学的鉴赏理论显得更稳健、深广。它以“味”为核心与枢纽，既将作品、读者与作家三方连贯成一个整体，又兼顾到每一个方面的地位与作用，它自发地契合着系统的观念。在这个系统中，平衡只是动态的平衡：通过接受指导创作，接受过程向创作过程自觉延伸；自然，创作又为接受过程提供更高层次的精神产品。周而复始，灵气往来。这种动态平衡使整个机体血脉畅通，活力不衰。

现代科学的发展表明，数学与逻辑中也无法排除悖论，因此，我们不会因接受美学存在的偏颇而否认它的价值；同样，我们也不把中国传统的文化看作尽善尽美，因为其中确有不少糟粕、弊病，乃至劣根。就中国古典美学而言，一个突出的问题就是缺乏周密完整的理论构架，术语混杂，概念又经常含糊其词，缺乏明确的界定，以致引起不少误解（孟子“以意逆志”便是一例）。究其原因，一方面固然是古代人用语过于简古，另一方面，更重要的恰如叶迦莹所说：“因为中国说诗人所采取的，原来也是同诗人相同的重感发的态度，而却未能采取诗人所应具有的重分析的态度。”^⑩在这里我们又遇到一个“悖论”：重感发、有灵气可以化“虚”为“实”，有灵气，重感发也冲淡了“分析的态度”，化得的“实”中仍留下“虚”。说到底，中国古典美学仍未脱离古典理性主义的范围，即使它的精华部分，也需要用自然科学和社会科学的最新成就来加以整理与发展，使之在当代条件下焕发出新的光彩。而这，正是今天我们美学研究的一项使命。

注 释

①⑤参看章国锋：《接受美学》

②⑦⑧参看易丹：《文学作品的存在与读者：接受美学对阅读的认识》

③参看周始元：《文学接受过程中读者感受的作用——从接受美学谈起》

④⑥参看G·格林：《接受美学简介》

⑨朱东润《中国文学批评史大纲》第157页

⑩罗根泽《中国文学批评史》（一）第14页

⑪叶迦莹：《〈人间词话〉境界说与中国传统诗说之关系》

附记： 本文写作，自始至终得到皮朝纲老师的具体指导，并参考了他的教材与著作，谨此说明，并志谢忱。