

经验传统的颠覆: 艺术经典化与文学解释

○ 徐向阳

(陕西理工大学 文学院, 陕西 汉中 723000)

[摘要] 解释学认为个人从属于传统, 解释活动是读者通过解释文本去探究对象的本源, 进而重构自身的过程。作为具有历史语境的读者, 是带着自己的主观前见与文本展开对话的, 读者在解释活动之前拥有的前见是其解释得以进行的基础。作为解释对象的文本符号、语言结构与作者、宇宙有着必然的关系, 艺术经典化是在与解释者的对话中形成的。解释者与作者因为精神生活与生命意识的同质性打破时空距离, 相通的生命底蕴基础成了理解历史整体的可能。

[关键词] 艺术经典化; 文学解释; 人类整体; 生命同情

DOI: 10. 3969/j. issn. 1002 - 1698. 2017. 05. 014

解释学 (hermeneutics), 导源于对《圣经》的解释, 词源为希腊动词 *hermeneuein*, 即神的使者赫尔墨斯。施莱尔马赫将解释学脱离单纯的圣经解经学而成为一门关于理解和解释的学说, 成为西方古典解释学的创始人。德国康斯坦茨大学文艺学教授尧斯 1967 年提出接受美学 (Receptional Aesthetic) 这一概念, 认为一切的研究、评论与阅读活动只有一个目的, 即如何认识、理解和诠释作品。伽达默尔关于解释学语言性和历史性的思想使其最终成为一种实践哲学。罗兰·巴特宣称“作者已死”, 意味着读者诞生。

文学史就是文学作品的接受史和效应史, 解释学在 20 世纪以来逐渐成为一门西方显学。文学史的书写从来只关注作家与作品二维展开的历史, 在文学史传统中, 读者有意或无意的隐退、失语, 造成了文学运动只存在于文学创作和形态表现的封闭圈中。作家和文学作品是文学进程的核心, 作为超越时间和空间的文本形态, 不管是思想性还是艺术性, 其价值是一种给定性的客观存在。

一、读者的发现:文学史重构对经验传统的颠覆

导源于海德格尔、伽达默尔的现代诠释学理论和英迦登的现象学理论,接受美学瓦解了文本批评学派完全脱离现实、脱离社会的理论缺陷,重视读者的地位,丰富文学作品的内涵。文学接受理论以海德格尔现象学和伽达默尔解释学为理论基础,重视文学接受实践,开创了文学理论的新局面。1967年德国H. R. 姚斯发表《文学史作为文学科学的挑战》一文,成为文学接受理论的宣言书。接受美学与接受理论作为20世纪70、80年代盛行于世的美学思潮,诞生在联邦德国南部博登湖畔的康斯坦茨,被人们称为“康斯坦茨学派”,逐渐成为文学方法论研究讨论最多、影响最大的理论流派之一。

《易经·系辞》言“仁者见之谓之仁,智者见之谓之智”。一件艺术品,如乐谱被演奏为交响乐之前只不过是一堆冰冷的客体性符号,而表演本身就是意义生成的过程,融入指挥与演奏者的思考,转化为曼妙的音乐。读者就是一部作品解释者和知音,把文字质料转为鲜活的艺术形象和意象,把诗与思、宇宙与人心联结起来,构筑成一幅幅氤氲富丽的交响篇章。接受理论奠定了由对作者、作品的研究走向对读者研究的坚定道路,文学接受的过程亦即文学解释的过程,积极的理解过程是创造意义的审美体验活动。文学阐释是对文学作品释义和理解的艺术,从读者立场,通观整个文学世界,对文学与宇宙、文学功能与影响效果问题作出系统的判断。文本只有在被阅读时才会被唤醒生命,文学作品的意义需要读者通过已有的审美阅读经验获得新的意义,从而唤回与以往不同的生命感悟。

文学阐释学认为文学接受的主体——读者,是构成作者——宇宙——作品之间必不可少的环节,其以文学作品为对象,力求探颐索隐,把握文本深层意蕴。克罗齐指出,一切的历史都是当代史,那么,一切接受都是在读者已有的经验、文化视野下对文学属性、作品内容进行主动选择或扬弃的过程。文学接受是确保社会整体得以维系、社会价值得以建构、历史传统得以绵延的基本文化活动。但长期以来,特别是在以文艺社会学的美学观念作指导,以苏联式的社会主义现实主义原则为标准的历史条件下,文学研究以外部研究为主,脱离文本主体性,外部研究与工具理性思维的强化,更忽略了与读者对话立场。一般来说,文学接受的形式包含了文学鉴赏、文学批评、文学感悟等内容,其核心是理解与体悟。

文学作品是作者创作出来供读者与之交流的媒介,阅读文本就是与主体之间进行精神交流的过程。文学阅读并非只是辨识文字符号本身而已,其间包含了“兴观群怨”“熏浸刺提”等多种因素,文学阅读不仅仅是认知,同时也是通过文字与作者进行“对话”的活动。文学接受使阅读活动成为与古今作者共同交往、共享经验的过程,不再使接受活动成为读者在特定情境和为特殊目的而进行的知识、态度、价值观的分离活动。文学接受作为文学理论的重要流派,尤其重视对文学文本接受活动中读者再生产、二度创造的研究,文本的意义存在于作品与读者的相互碰撞,而非潜隐在作品肌质中等待人们去索隐、探源。

文学解释学认为一部文学作品自其作者完成之时,就已经不再是一件僵化之物,而是一鲜活的开放性结构,其面向不同的时代,每一位读者都可以汲取养料,获得不同的审美价值。因此,作品本身超越了自身有限的格局,而展现出形而上学的力量。在历时性对话中,文本从文字、词语的物质媒介中解脱,永远成为再创造、再补充的存在之物。一千个读者就有一千个哈姆雷特,不同的读者对蒙娜丽莎微笑的解释和理解也是不同的,因为读者,作品从阅读中挺秀超脱。这就是说,文学接受具有对话性特点,作品离不开读者主观的参与、评价与创造。所以,文学接受是以文本解读为中心,经由读者加工,融入个体的审美体验与感悟,在把握文学作品哲学意蕴、敞开真理世界的一种能动的意义融会过程,是读者在审美经验基础上对文学作品进行主动选择、接纳或扬弃的过程。

刘勰在《文心雕龙》里谈到,“知音其难哉!音实难知,知实难逢,逢其知音,千载其一乎!”在这里,古来文学批评存在着贵古贱今、崇己抑人、信伪迷真等不良倾向,优秀的文学评论者是很难遇见的。因为,从主观上看,评论家见识有限而各有偏好,难于恰切。

德国美学家伊瑟尔认为:“在文学作品的写作过程中,作者头脑里始终有一个‘隐在的读者’,写作过程便是向这个隐在的读者叙述故事并与其对话的过程。因此,读者的作用已经蕴含在文本的结构之中。”^[1]可见,作为文学活动场域的构成因素,读者是一种能动的存在,对作品的价值和地位起着直接的、决定性的影响。比如,对杜诗的学习,对晚唐及宋人以来影响巨大,超过了杜甫的物理生命本身。自欧阳修《六一诗话》始为创体以来,诗话著作一时蔚为大观。宋代处于杜诗学的兴盛期,宋人基本上没有不受杜诗影响的。宋濂强调“识见有精粗”,读者的识见非常关键。可以说,读者的接受史参与了文学史的建构,作品能否流传,可否成为经典,正来源于读者的阅读,甚至很大程度依赖读者的肯定性评判。刘勰说“缀文者情动而辞发,观文者披文以入情。”正确地理解作者之思,读者要含英咀华,将深文隐蔚、余味曲包的文字符号微妙之处进行解密,识见与细读必不可少。

二、文本开敞与间离性：文学解释的要素

文学接受不是对文学文本简单的还原与复现,而是一种积极能动的建构过程。读者以自己的期待视野为基础,将文学作品由“第一文本”转化为“第二文本”,填空与对话、解读与阐释是其必要性环节。以此为据,读者的阅读既是文学作品不同历史阶段接受的历史,更是评价和重构的历史。

(一) 视野融合与阐释的循环

文本从属于绵延的历史,文学作品通过它自身的现时意义去克服时间的距离。文本虽然处于开放中,所有的历史理解都不是纯粹摹仿或者重复,而是新的理解,各种视野不是彼此无关的,新旧视野总是不断地错综杂糅在一起,藉此沟通往昔的文学想象与当今读者的审美经验之间的关联。海德格尔认为阐释不仅

只是一种阐释技巧,他认为从事情本身出发处理前有前见和前把握,他认为任何存在都是在一定时间空间条件下的存在,超越自身历史环境而存在是不可能的。同时,与不同的艺术类型或科学著作而言,文学作品以文字符号为媒介,具有抽象性和时间性意味,读者的想象与主动性参与是视域融合的内因。

阐释需要把文本产生时的历史视野同读者的历史视野相融合,在某些历史时期,读者由于审美情趣与审美标准的差异而对作品评价不一,但并不能改变作家应有的历史地位与作品的客观价值。陶渊明的诗歌地位在南朝不高,《宋书·谢灵运论》《文心雕龙》均忽视陶渊明,在钟嵘《诗品》中,被列为“中品”,在宋人那里却得到了极大的歆羡,视为自然平淡的正宗。至于曹操则被列为下品,在今天来看都是不可思议的。在文学史上经常出现这样的情况,作家在某时昙花一现之后很快就被遗忘;或者素来不名一文,但数年以后其作被奉为经典。

新旧视野总是不断结合在一起,阐释的循环意味着部分和整体的循环是所有理解的基础,文学作品的接受需置于文本的整体语境来理解。对文学作品陌生对象的把握,理解的运动就这样不断地从整体到部分,又从部分到整体。在伽达默尔看来,部分和整体的循环是所有理解的基础。单个因素不应凭借个人的经验来品味,必须置于文本的整体语境来理解。从根本上说,理解总是处于这样一种循环中的自我运动,这就是为什么从整体到部分和从部分到整体的不断循环往返之中。^[2]从文学接受的要素到过程,阐释的无限性是针对语境的无限性而言的,是历时与共时语境共同作用下的产物,海德格尔指出其大都在前理解作用下对当下语境所做的一种“合乎情理”的解释。历史语境不仅拥有种种意义生产能力,它还保留了特有的答辩制度和否决权。阐释是受语境的制约,不等同于历史语境的无限宽容,并非可从文本之中任意召来各种意义,因此也是有限的。

(二) 间离与意义的显现

文学作品是供读者阅读认知的,如果没有一定的可解性,不能符合阅读者的欣赏习惯或趣味,往往会束之高阁。作品是敞开的文本,存在召唤结构,因而读者在作品意义的构成中起重要作用。经典作品留下的意义空白给阅读实践开辟了道路,这种间离感让读者参与作品意义的生成。

作为文学接受的客体,文学作品则具有召唤结构。魏晋时期著名玄学家王弼认为经典包含了“言、象、意”三重关系。“夫象者,出意者也;言者,明象者也。尽意莫若象,尽象莫若言。言生于象,故可以寻言以观象;象生于意,故可以寻象以观意。意以象尽,象以言著。故言者所以明象,得象而忘言;象者所以存意,得意而忘象。”^[3]文学解释学指出文学文本布满了对未定点的确定和对空白的填补,读者要在作品的不确定性和空白处寻找意义,参与文学意义的构成。读者把自己的经验与对世界的感受联系起来,有限文本展示出意义的无限可能性。文学作品的不定点或空白越多,读者沉潜作品审美世界进行艺术再创造的空间就越大。期待视野构成作品生产和接受的框架,是阅读作品过程中读者以往的文

学阅读经验构成的思维定向或先在结构。文学作品并不具有超时代的固定含义,文学作品的接受史也就是无数的前见反复叠加的过程。读者究竟是曾经怎样看待和理解某部作品的接受史,折射出对一部作品最初的理解和当今的理解之间的差异。伽达默尔认为读者的期待视野会同作品的期待视野碰撞,文学研究要探究其跨越历史的、超越原来交流语境的意义,是过去的和当前的审美经验的融合。一部作品的接受往往带有修正甚至推翻的过程,只要人类存在,这一过程便会无限延续下去,永远不会终结。读者的期待视野以及文学的下属概念、判断原则和标准在这一过程中将会不断地变迁和更新。

文学经典具有超时代性,作品的历时性特点,以其永久的艺术魅力而为历代读者所共享。孔子有“不学诗,无以言”“兴于诗,立于礼,成于乐”“诵诗三百,授之以政,不达;使之四方,不能专对;虽多,亦奚以为”的说法,认为不管是出入应对,《诗经》都是教人为温柔敦厚的君子,以寻求或建构自己的文化价值。比如读道家文学,不管是《老子》,还是《庄子》,但其中老子、庄子和我心有灵犀,合而为一。“朝彻而后能见独,见独而后能无古今。”

(三)文本开敞与诗学秩序的重构

文学消费既是一般商品消费,又是特殊的精神产品消费。文学接受反对以新批评、结构主义为代表的文本中心论,一部作品在不同历史时期的接受史就是文学作品的消费史和对话史。犹如一个产品,强调文学作为商品的属性,通过精心的策划设计,在流水线上复制、生产,文学生产的资本化使得文学不再成其为文学,大量的文学写作正在按照文化工业的逻辑推进,消费写作模式已经使得文学创作成为一种产业。发端于20世纪初叶上海的“鸳鸯蝴蝶派”,通俗文学等把文学生产的使用价值转换成交换价值进入消费领域。随着影视、图像等现代媒体在中国的崛起,文学形成新的商业操纵力量,抹平日常生活与艺术虚构之间的界限。

现代性以来,“先锋性”“后现代”“实验写作”日渐萎缩,欲望化展示与狂欢化诗学成为消费社会文艺的总体风格特征,娱乐至死的观念深刻影响到文学创作,“宏大叙事”被“日常摹写”所取代,日常生活的审美化正在消解艺术与生活之间的距离。消费时代的到来冲垮了许多古老的观念,泛滥时尚,对人文精神、严肃文学的怀疑使文学原有生存方式被否定,迫使文学调整自身的节奏和表达。

与同化、顺应的相互容纳、转化不同,读者审美经验与作品间的距离决定着文学作品的艺术审美特征和魅力,阅读活动中,读者由于认知能力超越了文本结构,阅读会转向索然寡淡,导致文学消费遇挫无法进行。还有一种情况,文学作品在表现形式、内涵涌现、创作手法等因素过于晦暗滞涩,读者接受能力或审美水平的局限,会使读者放弃文学阅读行为。当读者期待视野与文学内容产生巨大差异时,形成严重受挫,阻隔读者进一步的阅读愿望。即使有的作品具有很高的审美价值,但因无法建立阅读关系,艺术欣赏与感悟无从发生,艺术魅力亦不可生成。歌德指出艺术精神的探索在于“谁要伟大,必须聚精会神,在闲置中才

能显出来身手,只有法则能给我们自由”。文学接受就是在同化与顺应、遇挫与震惊交替出现的精神历险活动中不断提高和充实自己的审美水平。

三、经典化进程:人类整体与生命同情

解释学认为,个人从属于传统,解释活动是读者通过解释文本去探究对象的本源,进而重构自身的过程。作为具有历史语境的读者,带着自己的主观前见与文本展开对话,读者在解释活动之前拥有的前见是其解释得以进行的基础。作为解释对象的文本符号、语言结构与作者、宇宙有着必然的关系,文本的意义在于其现实性,是在与解释者的对话中形成的。解释者与作者因为精神生活与生命意识的同质性打破时空距离,相通的生命底蕴成了理解历史整体的可能。

(一) 阅读行为与君子盛德

从文学经典的形式与内容关系来看,“质胜文则野,文胜质则史。文质彬彬,然后君子。”出于对艺术创作手法、技艺的领悟,文学阅读有借鉴模仿的动机。《诗·周南·关雎序》言“美教化,移风俗”,《礼记·经解》云:“故礼之教化也微,其止邪也于未形,使人日徙善远罪而不自知也。”文学阅读给读者以风化陶冶,获得精神的熏染澡雪。同时,读者出于审美与鉴赏的需要,对文学性的审美愉悦感更多有偏好,理性分析判断也会融入其中。

由于阅读行为具有一定的自娱性和个体性,他们的接受动机便具有更多的主观性或随意性,一般读者在阅读《红楼梦》的过程中经常从个人生活体验、兴趣爱好和道德立场作出评价。不同读者的接受动机也是不同的,《红楼梦》是一部诗性的文学作品,其主题思想的解释没有统一的认识。袁枚称《红楼梦》“备记风月繁华之盛”;晚清“中兴名臣”胡林翼视《红楼梦》为洪水猛兽,给予更多的道德批评;清人鸳湖月痴子评点《红楼梦》时说其“使天下后世直视《红楼梦》为有功名教之书,有裨学问之书,有关世道人心之书,而不敢以无稽小说薄之。”^[4]

(二) 阅读心境与生命感怀

不同的阅读心境会影响阅读的效果,受一定的情绪状态的影响,文学感悟与体验的境况会发生深浅不一的变化。中国美学一直强调情感是艺术的内在生命,“情者文之经,辞者理之纬”,清代刘熙载把审美风格分为“花鸟缠绵、云雷奋发、弦泉幽咽、雪月空明”为诗之四境。诗境就是心境,一般来说,接受心境可分为欢愉、抑郁和虚静三类。面对“花鸟缠绵、云雷奋发”的欢愉之境,给人以振奋乐观的情绪;“寒塘渡鹤影,冷月葬诗魂”“弦泉幽咽”的抑郁之境带来感伤落寞、郁闷难平的情绪;“雪月空明”“澄怀观道”的和平静穆之美则空灵虚无、超以象外,朱光潜将“雪月空明”列为最高的美的境界。

接受心境与接受效果相互影响,庄子讲心斋、坐忘、朝彻而见独,刘勰《文心雕龙·神思》“陶钧文思、贵在虚静”,读者的接受心境随环境、文学内涵等因素影响而发生变化,虚静通向精神自由,遨游天地太玄,妙悟而充分唤起感知、情感、想象、理解等心理机制,融入自己的审美经验形成新的艺术形象,从而完成审

美创造活动。

(三)涵泳自得与味道天然

中国古典美学往往并不满足于对感性形式的追求,而更多心仪于终极的价值关怀和对意境的追寻。文学阅读的意义应该是作品的审美意义,而非对作品文字的训释和考证。司空图《二十四品》载:“不著一字,尽得风流。”皎然《诗式》曰:“但见性情,不睹文字”“不顾词彩,而风流自然”。将与人共处的自然宇宙、人性心理都纳入到“对话——体悟——理解”的框架中。

形象大于思维,伊瑟尔指出艺术存在于读者与文本的对话中,文学文本只是一个不确定的“召唤结构”“未定的无人区”。孔子删订六经,并没有进行文字的考订,而是对文章大义的阐幽发微,用以教化的目的。阐释要沟通古人与今人,融合过去与现在,联系自己与他者,会通主体与客体,要“丢弃自己”,以便设想古人之处境,把自身一起带到历史的视域中去,以避免古今隔离。英伽登认为文学作品最终完成依靠读者去“填空”,解释就是让语言文字瓦解,将意义释放出来。伽达默尔认为本文是一种吁请、呼唤结构,它渴求被理解,文学意义在读者与文本的“对话”中生成,文学作品的意义是开放、不确定的,处于无限的对话中。刘勰在《物色》篇提出“物色尽而情有余”,中国古代文论中所强调的“兴味”,实际也已包含着与英伽登的“填空”,与伽达默尔的“对话”相近的见解。钟嵘《诗品序》倡“滋味说”,使味之者无极,闻之者动心。

一般人们将文学作品的图式结构区分为“文学语言符码层——意象图式层——哲学境界层”三个层面。由词组到段落,由文辞到意象,由形象到意蕴,文学作品的感性与不确定性特点使文本形成了带有虚构的纯粹意向性特征。宋人严羽《沧浪诗话·诗辨》云:“盛唐诸人,唯在兴趣,羚羊挂角,无迹可求。故其妙处,透澈玲珑,不可凑泊。”关于《红楼梦》的主题思想,读者提出了如“爱情说”“色空说”“正反说”“封建家族衰亡说”“双重悲剧说”“痛苦解脱说”及“多重主题说”等,进入21世纪,又有“市民说”“农民说”“传统思想说”“晚明思想说”等多种不同看法。对于贾宝玉形象的叛逆性问题,今天也看法不一,甚至结论截然相反。正如同柏拉图吊诡之言“美是难的”,文学作品的最终完成,必须依靠读者自己体验、去填空,在理解的历史性基础上不断建立新的阐释。

阐释以读者“先有”“先见”“先理解”为基础,这种意识的“先结构”使理解和解释总带有解释者自己的历史环境所决定的成分,所以不可避免地形成阐释的循环。与科学论著严密、重视逻辑与理性的样貌不同,文学作品带有明显的朦胧性和含蓄性特点,填空与对话成为意义解密的孔道。中国古代诗学重视直觉体验的积极意义,从整体把握作品的意旨,始终将对作品意味的品鉴看得高于对作品意义的理解,而兴味、涵泳是中国古代诗学解释学提出的独特的文本理解途径,弥补了西方阐释学重理性分析的缺憾。

(四)生命之喻:兴会与同情

《论语》云:“诗可以兴,可以观,可以群,可以怨。”朱熹将“兴”解释为“感发

志意”，“兴”可以“感”，强调了主体的审美体验，正所谓“感同身受”。《知音》云：“夫缀文者情动而辞发，观文者披文以入情，沿波讨源，虽幽必显。”外物触动了作者的感情，引起无穷联想。钟嵘《诗品》释“兴”为“文已尽而意有余”，他评张华“兴托下奇”，就因其诗“其体华艳”“务为妍冶”。诗的审美本质在于抒情，诗的妙处就在于“味”，艺术作品中的“味”指超越生理上的感觉，在语言上具有难以穷尽、无限妙处的精神感通。刘勰《文心雕龙》谈“味”，他说：“始正而未奇，内明而外润，使玩之者无穷，味之者不厌矣。”只有使赏玩者余味无穷、永不厌倦的作品才是好作品。兴味更多地带有欣赏论的色彩，注重欣赏者的个体情感、审美享受与趣味。钟嵘认为“滋味”为“诗之至”，司空图以“韵味”辩诗，诗的审美特征见著于“味外之旨”“韵外之致”。

中国古代文论以生命之喻为特色，涵泳有优游从容、自在自得之意，深入体会，沉潜其中，反复玩索和推敲的体认方式去接近对象。“涵”指潜入水中，有沉潜之义，朱子讲“虚心涵泳，切己体察”，清人王夫之《姜斋诗话》卷二：“熟绎上下文，涵泳以求其立言之指，则差别毕见矣”，朱熹《论读书诗》云：“读书切忌在慌忙，涵泳工夫兴味长。未晓不妨权放过，切身须要细思量。”虚心则客观而无成见，切己则设身处地，视物如己，以己体物，用理智的同情以理会省察。所谓“涵泳工夫兴味长”，通过字斟句酌，反复玩味，才能悟出其中的意趣。

读者还原文学作品的过程是一个在特定语词序列的导引下，还原作家心目中的理想形象、情感体验和思想世界的过程。《孟子·万章上》：“故说《诗》者，不以文害辞，不以辞害志；以意逆志，是为得之。”文，指文采修饰；辞，指词语含义；意，指作品思想主旨。文学接受要切己体察，不能拘于文采修辞而误解词句含义的理解，也不能拘于辞句而误解诗人之志（作者本意），尚友古人的致思方向在于通过主旨联结作者本意。艾柯认为，如果诠释者的权利得到了过分的夸大，种种离奇同时又无聊的诠释可能毫无节制地一拥而上——这即是他所指出的“过度诠释”，他们抛弃了“本文的原义”概念，竭尽全力地在本文的帷幕后面搜索那个并不存在的终极答案。刘勰主张“无私于轻重，不偏于憎爱”地去从事文学批评，“然后能平理若衡，照辞如镜矣”，获得客观性解释。

人同此心，心同此理，杨春时先生认为“理解使自我主体与他我主体在认识论上得到沟通，同情使自我主体与他我主体在价值论上得到沟通。”^[5]亚里士多德认为，陶冶是“无害的快感”，弥合审美与道德、艺术与认识、自由与遵循之间的鸿沟。审美同情和审美理解都是对人生意义的把握方式，他们殊途同归，正是由于审美理解与审美同情的充分融合，才有物我一体、主客同一。狄尔泰认为“只有同情才使真正的理解成为可能”，同情意味着消除自我与他者的距离，换位体验克服了现实存在个体价值的狭隘性，使自我与他者接近融合，从而克服了自我中心主义。同情使人的生命与自然生命开始融化为一体，物我不分、物我两忘。同时，文学接受虽有明显的个体差异性，又存在着广泛的社会共通性。黑格尔认为，古典艺术“有生气的灵魂”的遗失在很大程度上是因为世界的变迁而丧

失了原生的动态关系,作品不能让概念、判断成为审美的注脚,艺术的内在情感意蕴处于流动不居的状态,并随着读者的境况差异、时间变化而有所不同,超越语言外在的形式束缚而进入深广的内心世界。艺术作品的生命灌注般的共鸣能够激起观众内心的快感和痛感,从而使观众的情感达到极致的状态。托尔斯泰就曾经说:“在自己心里唤起曾经一度体验过的感情,在唤起这种感情之后,用动作、线条、色彩、声音,以及言词所表达的形象来传达这种感情,使别人也能体验到这同样的感情,这就是艺术活动。”〔6〕

在文学接受活动中,读者在文本含义生成时融入其间,主动扮演角色,并对作品的历史生命具有决定性影响。文学的理想状态应该是在共鸣的基础上来实现超越的宏图,超越与共鸣共生共荣。〔7〕中国文论历来重视人情人性,“情动于中,故形于言”“人禀七情,感物吟志,莫非自然”,情感的共鸣性是文学力量彰显的基本形式。林黛玉因为听了《牡丹亭》戏文而“心动神摇”“如醉如痴,站立不住,便一蹲身坐在一块山子石上”“心痛神痴、眼中落泪”。又如歌德《少年维特的烦恼》笔下少年维特的形象,维特爱上已与人订婚的少女绿蒂,最终以悲剧结束。作品引发了大量读者的共鸣,据说许多青年不仅模仿维特的服饰,甚至还模仿了因情自杀的行为,在欧洲掀起了一股强劲的“维特热”。

文学的历史是作家、作品和读者三者之间的关系史,接受过程与读者的文化教养、期待视野、个性趣味密切相关。对一部过去作品的理解就是今昔对话,以达到今昔审美经验的融合。反思语言与存在的关系问题,诗与思成为话语的核心。在伽达默尔看来,作品并没有固定的含义和意义,意义是在与读者的对话中形成的。误读(misunderstanding)在于摆脱前人解释的巨大阴影,通过有意误读而达到某种创新的境地。例如对儒家经典的解释,注、疏、传、笺、解、章句等形成了对原典的阐发与会通。欲知人先知言,孟子将语言分为“诋辞、淫辞、邪辞和遁辞”,对语言遮蔽真理的显现,因文明道,体现为对道的体悟。道为文之体,文为道之用,美如何超越有限而抵达无限,正是古今艺术思考的核心。

注释:

- [1]郭宏安:《二十世纪西方文论研究》,北京:中国社会科学出版社,1997年,第331页。
- [2][德]伽达默尔:《诠释学:真理与方法》,洪汉鼎译,北京:商务印书馆,2007年,第263页。
- [3]楼宇烈编:《王弼集校释》(卷2),北京:中华书局,1980年,第609页。
- [4]一粟:《古典文学研究资料(红楼梦卷)》,北京:中华书局,1963年,第377页。
- [5]杨春时:《审美理解与审美同情:美主体间性的构成》,《厦门大学学报》2006年第5期。
- [6]托尔斯泰:《艺术论》,伍蠡甫:《西方文艺理论名著选编(中册)》,北京:北京大学出版社,1986年,第412页。
- [7]寇鹏程:《共鸣:一个更需重视的悲剧生成审美机制》,《云南师范大学学报》2014年第1期。

[责任编辑:陶婷婷]