

May 2013

On Aesthetic Depth Psychology and the Appreciation of Art

Yuneng Zhang

Gong Zhang

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Zhang, Yuneng, and Gong Zhang. 2013. "On Aesthetic Depth Psychology and the Appreciation of Art." *Theoretical Studies in Literature and Art* 33, (3): pp.55-63. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol33/iss3/14>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

深层审美心理与艺术欣赏

——深层审美心理与“视界融合”

张玉能 张弓

摘要:深层审美心理对于人类的艺术欣赏活动具有决定性作用。在长期的社会实践过程中生成和发展起来的人类的审美无意识,审美潜意识使得人们在艺术欣赏中能够充分地利用审美无意识和审美潜意识之中的“前见”,达到“视界融合”,构成“召唤结构”,从而更加有效地实现艺术欣赏的主体性和创造性。

关键词:深层审美心理 艺术欣赏 “视界融合”

作者简介:张玉能,华中师范大学文学院教授,博士生导师。主要从事美学、西方美学、西方文论、文艺学等方面研究。电子邮箱:yuneng@126.com

张弓,华东政法大学人文学院副教授,马克思主义理论研究中心兼职副研究员,研究方向马克思主义美学理论、文化研究。电子邮箱:041011001@fudan.edu.cn

Title: On Aesthetic Depth Psychology and the Appreciation of Art

Abstract: Aesthetic depth psychology has a decisive role in art appreciation. Unconsciousness and sub-consciousness formed in the course of art appreciation as a social practice may act on a certain “pre-view” embedded in aesthetic unconsciousness and sub-consciousness and result in “horizon fusion”, and constitute “a schema of evocation”. Thus the subjecthood and creativity in the act of art appreciation may be attained.

Key words: aesthetic depth psychology art appreciation fusion of horizon

Author: Zhang Yuneng, is a professor at the School of Humanities in Central China Normal University (Wuhan 430079, China), with academic interests in Western aesthetics and literary theories in the West. Email: yuneng@126.com

Zhang Gong, Ph. D., is an associate professor at the School of Humanities and an adjunct research fellow at the Research Center of Marxist Theory East China University of Political Science and Law (Shanghai 201620, China). His research interests cover theory of Marxism aesthetics, theory and cultural studies. Email: 041011001@fudan.edu.cn

艺术欣赏是一个审美主客体相互作用的过程。在这个过程中,审美主体的深层审美心理(包括审美无意识和审美潜意识)与艺术文本的内容和形式的整体必须相互交流沟通,以致融会贯通,才能够形成真正具有主体性和创造性的艺术欣赏。关于此,西方现代美学的解释学美学和接受美学提出了一个重要概念——“视界融合”,值得我们借鉴(张玉能 348-66)。

一、“视界融合”与深层审美心理

“视界融合”(Horizontverschmelzung,一译“视野融合”)是伽达默尔的解释学美学的一个重要概念。它是指解释主体的视界与解释对象既有的视界融为一体的结合;只有在解释者的成见和被

解释者的内容能够融合在一起产生新的意义时,真正的理解才会出现。汉斯-格奥尔格·伽达默尔说:“理解留传下来的文字总是需要把重建的问题放入一个可以置疑的未决状态中,也就是说,要把它同传统对我们显现的问题融合起来。”在这里,视界融合“是在文本与解释者之间起中介作用的东西”。因为,“理解总是视野融合的过程,而平时这些视野是彼此分离的”(转引自王先需王又平 480)。由视界融合而形成的理解,既不再是解释者原有的成见,也不完全是作品或历史的原有内容,人们通过这种既在历史中接受,又在历史中更新的理解形式,给人生和世界开辟出新的可能。视界融合的方向不是让现代视界去契合历史视界,而是接受历史视界并将它融合到现代视界之中。伽达默尔说:“历史视野的注入,仅

是理解过程的一个插曲,它并不会凝固下来,成为一种过去意识的自我异化之物。历史视野要被我们现在的理解视野所占据。在理解的过程中,发生的是不同视野的融合,这种融合意味着当历史视野注入时,它也同时被革除出去了”(转引自 王先霈 王又平 480)。因此,伽达默尔把视界融合比作“对话的充分实现;在这种对话之中,表达出的东西不仅是属于我的或作者的,而是为人人所公有”(转引自 王先霈 王又平 480)。视界融合后所产生的新视界,包括了现代视界的扩大,也包括了历史视界的注入与更新。伽达默尔就此论道:“视野融合不仅意味着让诸视野一起构成一个大视野,而且还意味着‘作为历史视野的投射,同时它也被不断地改变’,以超越时间的距离,从而使历史与现实、传统与当代之间的差距,在这两个视野的融合中被克服。保尔·科利认为这一概念‘提供了参与性与间距性辩证关系的另一标志’,‘在伽达默尔看来,哪里有情境,哪里就有视野,视野可以缩小和扩大。各自处境不同的两种意识间的超距交流,是通过它们的视野的融合’”(转引自 王先霈 王又平 480)。

既然是“视界融合”,那就必须有两个以上的视界(视野),关于文本的视界(视野),接受美学有一个“隐含读者”和“召唤结构”涉及,这将在关于召唤结构的部分我们再来讨论。那肯定是与深层审美心理密切相关的。在此,我们主要来看看“期待视界”(期待视野)。

“期待视界”(Erwartungshorizont)又译“期待地平线”、“期待层面”。这一术语指读者接受文学作品的前提条件,如读者从已读过的作品中获得的经验、知识,对不同文学形式和技巧的掌握程度,以及读者本人的生活经历、文化水平与欣赏趣味等。它是汉斯·罗伯特·姚斯从科学哲学家卡尔·波普尔与德国社会学家卡尔·曼海姆那里移用过来的,并成为接受美学“方法论的顶梁柱”。波普尔认为:“在我们的前科学和科学发展的每一时刻,人们都有我通常称之为‘期待视野’的东西”,“‘期待视野’在每个场合都起一种参考框架的作用,离开它,经验、观察都将变得毫无意义”(转引自 王先霈 王又平 495)。姚斯在《作为向文学理论挑战的文学史》中所论述的七个论题,有三个是围绕“期待视野”而展开的。他说:“一部文学作品,即使是最新发表的作品,也不是信息真空中出现的绝对的新事

物。[……]它总是要唤醒读者对已阅读过的作品的记忆,使读者进入某种情绪状态,一开始就唤起读者对作品的期待,而这种期待在阅读过程中又会依照文学种类的一定规律或一定的作品形式保持、变化、转移或消失”(转引自 王先霈 王又平 495)。姚斯认为:“某些作品在发表时还没有专门的读者,它们完全违背了文学期待所熟知的视野,以致后来才能形成自己的读者。当新的期待获得普遍的性质后,改变了的美学标准便会显示其威力,读者将发现以前的成功之作已经陈旧并失去对它们的兴趣。”因此,“期待视野与作品间的距离、熟知的先在审美经验与新作品的接受所需要的‘期待视野的改变’之间的距离,决定着文学作品的艺术特征”(转引自 王先霈 王又平 495)。期待视界经常在以下几个方面表现出来:一、对不同形式、技巧和风格的作品兴趣与需求;二、对一部文学作品的不同的审美感知能力和理解水平;三、将作品审美现实化的不同方式。这一术语的方法论意义在于:我们可以“把对文本的这种最初的期待视野定为一种作为范式的异体。它被转换成一种内在的期待视野,使言语得以发展。这样,文学作品的接受过程就能够用一种扩展了的符号系统来加以描述,并在系统的发展和修正之间完成自身”。姚斯的结论是:“只有从期待视野变迁的角度去观察,在文学史的写作中对文学作品效果的分析才能把读者的因素考虑进去”(转引自 王先霈 王又平 495)。不少批评家也对这一术语饶有兴趣。英国美术史家 E. H. 冈布里奇在《艺术与幻觉》中把期待视野定义为一种“思维定向,以记录过分感受性的偏离与变异”(转引自 王先霈 王又平 495)。德国批评家卡·罗·曼德尔科提议将这个概念具体规定为“关于时代的期待、关于作品的期待和关于作者的期待”(转引自 王先霈 王又平 495);他还意识到,视野的差异并不只以这种区分发生于实际的接受过程中,毋宁说它是以视野交叉重叠的多重方式出现的,但他认为,这种区分可以揭示出“接受过程中的决定性因素”(转引自 王先霈 王又平 495)。另一德国学者尤斯特也认为“只有与历史学和社会学因素所决定的读者的‘期待视野’相联系,才能理解文学接受的诀窍”。他又说,纯粹个人的经验在这一研究方法中没有什么意义,“只有对于某一社会集团来说是共同的和独特的价值观念,才必定要构成读者的期待视野”(转引自 王先霈 王又平 495)。R. C. 霍

拉勃概括道:“‘期待视野’显然是指一个超主体系统或一个期待结构,‘一个所指系统’或一个假设的个人可能赋予任一文本的思维定向”(转引自 王先霈 王又平 495)。

显然,“期待视界”就是积淀在深层审美心理中的所有的“审美前见”所形成的,人们希望见到某种能够引起自己兴趣的审美对象或艺术符号的边界或视线。它制约和决定着人们的审美欣赏和艺术欣赏所能达到的深度和广度,也制约和决定着欣赏者所能接受的审美对象或艺术符号的内容和形式。只有当艺术作品的“文本视界”与欣赏者的“期待视界”达到“视界融合”,审美欣赏和艺术欣赏才能够真正实现,审美对象或艺术符号的意义和价值也才能够真正显示出来。因此,视界融合是审美欣赏和艺术欣赏的必要和可能的前提条件。那么,人们的深层审美心理层次也是人们审美欣赏和艺术欣赏的必要和可能的前提条件。只有人们的审美无意识中的饮食文化情结、性爱文化情结、生死文化情结、民俗文化情结和审美潜意识中的审美表象世界、审美图式世界、审美意象世界,都非常丰富多彩,深厚广博,人们的“期待视界”与作品的“文本视界”才可能广阔深刻,它们之间的“视界融合”也才可能深入细致,开放无垠,在“视界融合”基础上的审美欣赏和艺术欣赏也就才可能洞幽烛微。因此,从深层审美心理层次来揭示审美欣赏和艺术欣赏中的“视界融合”就具有关键性意义。

由于“期待视界”主要是积淀在人们的审美无意识和审美潜意识之中的“审美前见”,它们主要就是审美无意识中的饮食文化情结、性爱文化情结、生死文化情结、民俗文化情结和审美潜意识中的审美表象世界、审美图式世界、审美意象世界,而“文本视界”中的主要成分在于文本中的“空白”、“不确定性”所形成的“召唤结构”或“隐含读者”,这些“空白”和“不确定性”仍然需要接受者的想象力调动自己的审美无意识和审美潜意识中的“审美前见”来加以“补充”和“填补”,那么,“视界融合”就只能在接受者的审美无意识和审美潜意识之中来展开进行,因而“视界融合”的过程也是一个在深层审美心理层次中展开进行的过程。这个过程主要就是两种情况:或者是“审美前见”的“视界扫描→视界融合(同化)→共鸣”过程,或者是“审美前见”的“视界扫描→视界异

化→视界融合→共鸣”。前者是一个直接的“视界融合”过程,后者是一个间接的“视界融合”过程,然而,它们主要都是在深层审美心理层面展开进行的。从审美心理的角度来看,前者主要是一个直觉的联想想象过程,而后者主要是一个顿悟的联想想象过程。从过程辩证法的角度来看,前者是一种“合二而一”,后者是一种“对立统一”。比如,面对《金瓶梅》中的赤裸裸性行为的细节描写,如果读者的期待视界中的性爱文化情结是一种感性快感和感官刺激,那么,就可能直接产生一种视界融合或者视界同化,从而产生一种共鸣并沉溺于其中不可自拔;反之,如果面对同样的《金瓶梅》的色情描写,读者的期待视野是一种超越感性快感和感官刺激的倾向,就会对其中的露骨的挑逗性行为描写产生一种拒斥态度;这种拒斥态度可能坚持到底,那就是对《金瓶梅》的一种否定性态度;不过,如果读者从中顿悟到《金瓶梅》的作者如此写是为了“戒淫”,或者读者本身是为了研究《金瓶梅》的审美价值和艺术价值,那么,经过接受者的“期待视界”的调整,也可能产生另外一种认同或共鸣。当然,这两种不同的“视界融合”所经历的心理活动过程是不完全一样的,但是,由于长期的深层审美心理的积累沉淀,他们都具有一种条件反射式的自动化、系统化反应,即直觉或顿悟的反应,仿佛是不经过接受者的当下的知性思考和理性综合的,然而实质上这种反应已经是一种知性思考和理性综合了,只是它的知性和理性的因素已经隐含在感性和感觉因素之中了,然后在这种直觉或顿悟的联想想象过程中完成这种“视界融合”。再比如说,面对奥地利现代主义小说家卡夫卡的《变形记》,如果接受者的期待视界中的审美潜意识的审美图式世界就是表现主义的,而且读过了许多类似的小说,那么,这个接受者就会直觉地产生联想想象过程,从而直接达到视界融合,产生一种共鸣;如果一个接受者的审美图式世界是一种现实主义的模式,那么,一开始这个接受者就不大可能产生与文本的视界融合;只有当他调动了自己的某些现代主义(表现主义)审美图式世界的积累,他才可能调整好自己的期待视界,产生顿悟的联想想象过程,再去进行视界融合,从而最终产生视界融合以后的认同或共鸣反应。因此,从这个意义上来看,如果审美对象或艺术符号的“文本视界”与接受者的“期待

视界”之间的不相应或者不能达到“视界融合”，不仅接受者无法欣赏审美对象或艺术符号，甚至连审美对象或艺术符号的审美价值和艺术价值、审美意义和艺术意义都无法在这一次审美欣赏和艺术欣赏过程中生成出来。

二、“视界融合”与文本意义的生成

传统认识论的意义理论和阐释学认为，文艺作品的意义是作者赋予的一种固定内在蕴涵，读者、观众、听众等接受者的欣赏活动就是要通过审美认识和艺术认识去把握这个固定的内在蕴涵（内容）。但是，以海德格尔和伽达默尔为代表的现代解释学或本体论解释学，提出文本的意义并不完全是作者所赋予的固定内在蕴涵（内容），而是作者与接受者共同努力的结果，或者说是他们对话交流和“视界融合”的结果。伽达默尔认为，蕴涵于文本中的作者“原初视界”与解读文本的接受者“现今视界”是不可能完全一致的，时间距离和历史情景的变化所产生的“文本视界”和“期待视界”之间的差异是不可能消除的，因此，接受者的理解和解释过程就必须将两种视界交融起来，达到“视界融合”。文艺作品的文本意义就取决于这个“视界融合”的过程，因而文本的意义就是不断敞开的，是超越历史影响和个体经验的视界融合的结晶，是随着时代和个体的不同而不断变化的。不过，我们认为，文本的意义也不是像后现代主义的美学和文论所说的那样“完全不确定的”，所以，它可能如美国解释学家赫什所说的，一个文本既有作者所赋予的“含义”（Sinn），也有接受者所赋予的“意味”（Bedeutung），是二者的融合。从这个意义上看，“视界融合”制约和决定着文本的意义，这是一个符合实际，合理的理论观点。富于审美经验的美学家王朝闻在《适应为了征服》一文中说过：“艺术品是不随欣赏者的不同而改变的客观存在，欣赏者不能直接改造既成的艺术品。谁要是给展览室里的古画补一两笔，他可能成为破坏文物的罪人。可是欣赏者总是不可避免地要用他自己的生活经验或欣赏经验来‘丰富’艺术形象，‘扩大’艺术形象，而且这是好事”（北师大中文系文艺理论教研室 1121）。因此，我们可以看到，“视界融合”是一种审美欣赏和艺术欣赏的必然过程，也是艺术作品的文本意义的生成过程。一般说来，“视界融合”主要可能有三

种情况：一种是“一拍即合”，另一种是“对立统一”，再就是“逐渐融合”；其结果就是文本意义的“丰富”或“扩大”，即深度和广度的扩展。

“视界融合”的“一拍即合”方式主要是一种以“文本视界”为主导的直觉联想和想象过程，它把文本的“历史视界”与接受者所期待的“当下视界”融合起来，产生出文本“含义”的延伸和拓展。这种方式，在审美欣赏和艺术欣赏中是比较常见的一种，因为审美对象或艺术符号的“含义”，由于时代、地域、民族、阶级等社会和历史的状况大同小异，就比较容易与接受者的“期待视界”相融合，从而产生某种程度的“共鸣”；不过，由于作者及其作品的社会和历史状况毕竟不完全一样，因而接受者有可能在一定程度的“共鸣”的基础上，直觉地调动起自己审美无意识中的饮食文化情结、性爱文化情结、生死文化情结、民俗文化情结以及审美潜意识中的审美表象世界、审美图式世界、审美意象世界，展开相应的联想想象过程，进而使得作品的“含义”得以在文本基调的引导下得到丰富和扩展，产生出与“含义”大同小异的“意味”，生成文本的真正意义。王朝闻说：“对作品思想内容的深刻认识，基于接受形象时的消化。形象的‘再创造’，也就是深入地认识所反映的生活。欣赏者依靠想象‘丰富’了艺术形象，同时加强了他对于形象所包含的意义的认识”（北师大中文系文艺理论教研室 1121）。王朝闻所谓的“消化”实质上就是“视界融合”，正是视界融合直觉地引发了接受者的审美无意识和审美潜意识的积累沉淀，使得接受者能够展开自己的联想想象过程，这样就丰富和扩展了作品的文本意义。鲁迅的第一篇小说《狂人日记》在“五四”运动前后的中国社会产生了极大的共鸣，就是这样一种“一拍即合”的“视界融合”，大家一下子看清了中国几千年封建社会及其礼教的“吃人”本质，呼喊着“救救孩子”的社会变革。“由于这篇小说内容的深刻和形式的新颖，在当时曾经产生了很大的影响。《新青年》上有不少批判‘吃人的礼教’的文章，就是从这篇小说引出来的。《狂人日记》以对封建制度及其礼教传统的彻底的不妥协的批判精神，开始了中国文学史的一个新时代”（王瑶 98）。《狂人日记》之所以能够在“五四”运动前后产生那么大的影响，令许多人震惊地“共鸣”，就是因为它引发了人们审美无意识和审美潜意识中

的不满情绪,勾起了他们的直觉上联想想象过程,重新目睹了自己身边的“吃人”现实,把《狂人日记》文本的“含义”扩大到了整个中国封建社会,深掘到了中国封建社会的几千年的根基上,其“意味”的涵蕴就不只是一时一地,也不只是一人一事,成为了“典型环境中的典型性格”,构筑了中国新文学史的批判现实主义的文本意义。一般来说,文学艺术的经典作品主要就是这样生成的;由于这些作品的“含义”反映了作者在审美无意识和审美潜意识中积淀的社会和历史状况及其审美图式世界和审美意象世界,并且与许多接受者的“期待视界”相融合,融汇了接受者的审美无意识和审美潜意识中的“集体无意识”以及审美图式和审美意象,生发出“一拍即合”的文本“意味”,引发了广泛的共鸣,产生了深远的影响,在作品文本“含义”的基础上开掘了更深刻的“意味”,使得整个文本的意义丰富和扩展了,取得了洛阳纸贵的接受效果,经过后来反反复复的“视界融合”就逐步成为了“经典”作品。

“视界融合”的“对立统一”方式主要是一种以“期待视界”为主导的顿悟联想想象过程,它把文本的“社会视界”与接受者的“个体视界”的对立融合起来,修正文本“含义”,扩大文本的“意味”。这种“视界融合”主要是创新性文艺作品及其意义生成的方式。当一种在内容和形式上背离当时占统治地位的“期待视界”的“文本视界”出现时,立即就会产生一种“视界”上的对立,然而,具有创新性的“文本视界”及其“含义”会使得接受者的“期待视界”所依赖的审美无意识和审美潜意识发生重大的震荡,而接受者中的那些锐意创新的人,就会在顿悟中猛醒,在新的联想想象过程中产生一种对立统一的“视界融合”,并且影响到整个社会的“期待视界”,从而推进着审美欣赏和艺术欣赏的革新,同时也就丰富和扩大了这些创新性文艺作品的文本意义。像欧洲印象主义绘画的奠基人马奈的作品《草地上的午餐》和《奥林匹亚》就是如此。1863年在落选者沙龙中展出的《草地上的午餐》一画,在题材和表现方法上都与当时占统治地位的学院派的新古典主义原则大相径庭。它在表现尘世环境的画面上,将衣冠楚楚的绅士与赤身露体的裸女并置,大胆革新了传统绘画方法,摒弃了精细的笔触和棕褐色调,以鲜艳明亮、对比强烈、近乎平涂的凝练色块表现艺术家

瞬间的感觉,遭到了官方沙龙和学院派保守势力的抵制。1865年展出的《奥林匹亚》也以离经叛道的艺术形式和内容表达引发了轩然大波,被评论界和新闻界咒骂为“无耻到了极点”。马奈把他的维克托里娜(奥林匹亚画中的裸体女子)画成了宠物与玩偶的混合体,违背了裸体表现天神的西方艺术传统观念和原则。传统艺术观念的美、真实、生命都在他的画面中被他的“艺术”吞没了。他的观察方法自由奔放。在马奈那里印象主义绘画后来所信奉的艺术手法变成了他的审美理想,打开了他的创作想象的宽广道路。在《奥林匹亚》这幅画中,马奈的这种自由的艺术观察方法和感官印象的瞬间表达,后来就成为了当代艺术的基本方法和基本原则。它首先赢得了以左拉为首的进步作家和青年画家们的热烈喝彩。左拉说:“马奈将在卢浮宫占一席之地。”这场艺术论争让马奈名声大振,在他周围聚集了一批年轻画家,他们受马奈新颖画风影响,努力探求艺术风格与手法的创新,成就了当时保守派所讽刺的所谓“马奈帮”,也就是西方绘画史上划时代的印象派。马奈就是这样以绘画敏感性和典范性作品的“审美视界”,引领风骚,使得西方现代美学和绘画艺术发生了天翻地覆的变化。

“视界融合”的“逐渐融合”方式主要是一种融合“文本视界”和“期待视界”的弥散联想想象过程,它把文本的“历史视界”和“社会视界”与接受者的“当下视界”和“个体视界”水乳交融起来,丰富文本的“含义”,开掘文本的“意味”。这种方式是审美欣赏和艺术欣赏的常态,大部分人接受审美对象或艺术符号及其文本意义,多半都是通过这种方式来实现的。一般说来,这个过程在视界融合的时间长短和接受快慢上不尽相同,但基本上都是接受者调动自己的审美无意识和审美潜意识中的生活经验和审美经验积累,与作品文本的“含义”或“隐含读者”和“召唤结构”进行对话和交流的弥散性的联想想象过程,其结果就是“视界融合”和文本“意味”的生成,最终丰富和扩展作品文本的意义。鲁迅曾经说过:“但看别人的作品,也很有难处,就是经验不同,即不能心心相印。所以常有极要紧,极精彩处,读者不能感到,后来自己经验了类似的事,这才了然起来。例如描写饥饿罢,富人是无论如何都不会懂的,如果饿他几天,他就明白那好处”(致董永舒信,1933

年8月13日)(转引自 龙协涛 9)。叶圣陶在《文艺作品的鉴赏》(1937年)一文中就生动地谈到过文艺欣赏中的作者与读者的对话和交流或者“视界融合”。他说:“文字是一道桥梁。这边的桥堍站着读者,那边的桥堍站着作者。通过了这一道桥梁,读者才和作者会面。不但会面,并且了解作者的心情,和作者的心情相契合。”不过,叶圣陶还强调了这个视界融合过程中的想象的作用。他说:“我们鉴赏文艺,最大目的无非是接受美感的经验,得到如人生的受用。要达到这个目的,不能够拘泥于文字。必须驱遣我们的想象,才能够通过文字,达到这个目的。”只有“驱遣着想象来看,这才接触到作者的意境”(转引自 龙协涛 7-8; 9)。我们似乎可以说,一般人的审美欣赏和艺术欣赏就是一个作者和接受者的“视界融合”过程或者说对话和交流过程,在这个过程中,作者虽然没有主动出场,可是他在接受者的想象中作为“隐含读者”或“召唤结构”由接受者的审美无意识和审美潜意识的弥散性的联想想象过程,与接受者“逐渐融合”、“契合”而完成了对话和交流,从而实现了文艺作品的审美教育作用,同时也丰富和扩大了作品文本的意义。叶圣陶以欣赏高尔基的《海燕》为例,具体描绘了这个想象“融合”、“契合”的过程。他说:“要领会这首诗,得在想象中生出一对翅膀来,而且展开这对翅膀,跟着海燕‘在闪电中间,在怒吼的海上,得意洋洋地飞掠着’。这当儿,就仿佛看见了聚集的阴云,耀眼的闪电,以及汹涌的波浪,就仿佛听见了震耳的雷声,怒号的海啸。同时仿佛体会到,一场暴风雨之后,天地被洗刷得格外清明,那时候在那格外清明的天地之间飞翔,是一种无可比拟的舒适愉快。‘暴风雨有什么可怕呢?迎上前去吧!教暴风雨快些来吧!让格外清明的天地快些出现吧!’这样的心情自然萌生出来了。回头来看看海鸥、潜水鸟、企鹅那些东西,它们苟安、怕事,只想躲避暴风雨,无异于不愿意看见格外清明的天地。于是禁不住激昂地叫道:‘让暴风雨来得厉害些吧!’”(转引自 龙协涛 11)。众所周知,叶圣陶这里所描绘的具有普遍意义的“视界融合”的联想想象过程,无疑是接受者的审美无意识和审美潜意识的弥散性的心理活动过程,即逐渐弥漫开来的联想想象过程。因此,文艺作品的意义是在“视界融合”过程中生成出来的,而这个生成过程必须

依赖于接受者的深层审美心理的积累沉淀,也就是接受者的审美无意识中的饮食文化情结、性爱文化情结、生死文化情结、民俗文化情结以及审美潜意识中的审美表象世界、审美图式世界、审美意象世界。正是在这个意义上,我们才可以说,文艺作品的文本意义是“视界融合”的产物,否则,这个命题就是一个空泛的说法。

三、“视界融合”与艺术欣赏再创造

“视界融合”不仅生成了文本的意义,而且也再创造了审美对象和艺术形象。一般说来,“视界融合”的再创造主要有三种方式:一是意义阐发,二是形象重构,三是意境再现。

所谓意义阐发就是,在文艺作品文本“含义”的基础上不断阐发出新的“意味”,甚至有些是作者原本没有意识到的。每一个接受者都是以自己的生活经验和审美经验的积累作为出发点来欣赏和评价审美对象和艺术作品的,所以,接受者的理解和解释并不一定就是作者的原本的“含义”,有许多看法和评价是作品的“文本视界”和接受者的“期待视界”的融合的产物,这样就势必使得文本的实际意义自然而然就是作者的“文本含义”与接受者的“文本意味”的融汇。鲁迅先生在《〈绛洞花主〉小引》(1927年7月16日)中指出:“《红楼梦》是中国许多人所知道,至少,是知道这名目的书。谁是作者和续者姑且勿论,单是命意,就因读者的眼光而有种种:经学家看见《易》,道学家看见淫,才子看见缠绵,革命家看见排满,流言家看见宫闱秘事[……]”(转引自 龙协涛 5-6)。换句话说,不同的接受者由于自己的审美无意识和审美潜意识以及观点、立场、方法不完全相同,因此在作品文本的“含义”中所理解和解释的意义就不完全相同。他们总是要把自己的理解和解释融汇到作品的文本“含义”之中去,从而丰富和扩大了文本的“含义”,而加进了接受者看出的“意味”,于是作品的实际意义就超出了作者所赋予的“含义”,得到了进一步的意义阐发。这种意义阐发不仅是作品的内容方面,也包括作品的艺术形式和艺术方法等方面。所以鲁迅在《中国小说的历史的变迁》(1924年2月21-29日)又说道:“至于说到《红楼梦》的价值,可是在中国底小说中实在是不可多得的。其要点在敢于如实描写,并无讳饰,和从前的小说叙

好人完全是好,坏人完全是坏的,大不相同,所以其中所叙的人物,都是真的人物。总之自有《红楼梦》出来以后,传统的思想和写法都打破了”(转引自 龙协涛 5-6)。这实际上是从现实主义的精神方面或现实主义审美图式对《红楼梦》的一种“意义阐发”,说明曹雪芹的创作方法具有了现实主义精神,打破了古典主义的传统美学原则。曹雪芹当然不知道文学思潮的古典主义与现实主义的嬗变,但是,他实际上这么做了,“如实描写”了形形色色的典型人物,所以具有现实主义精神,这种精神就被鲁迅的欣赏和评价给揭示出来了,也就是一种关于创作方法、写作技巧、文艺思潮的审美图式的“意义阐发”。一些伟大的文艺批评家,像俄国革命民主主义者别林斯基、车尔尼雪夫斯基、杜勃罗留波夫等对俄国果戈理以后的所谓“自然派”的批判现实主义文学艺术作品的批评,就是在充分的文艺欣赏的基础上发现和分析了作品的“文本含义”之外的“意义阐发”,得出了他们自己的“文本意味”,从而给予了新的欣赏和评价,使得 19 世纪的俄国批判现实主义文艺的文本意义达到了淋漓尽致的阐发,成为了世界文艺欣赏和批评的典范。^①因此,优秀文学批评家的欣赏和批评对一些杰出和伟大文艺作品文本的意义的丰富和扩展,往往就成为了“视界融合”而达到作品文本的意义阐发的典范。

所谓形象重构就是,在文艺作品文本的艺术形象和艺术形象世界的基础上重新建构起新的艺术形象和艺术形象世界,大大丰富和扩大了原本的艺术形象和艺术形象世界。人们的审美欣赏和艺术欣赏是从艺术形象和艺术形象世界的再现为起点的,特别是像文学和音乐这样具有形象间接性的艺术,人们必须通过作品文本的文字符号和音乐符号再现出作者所创造的艺术形象和艺术形象世界,其他的直接呈现出艺术形象和艺术形象世界的艺术,如绘画、雕塑、摄影、戏剧、影视等等,作品文本的艺术形象和艺术形象世界同样还是要由接受者反映到自己的心理世界中才可能被接受者欣赏,因此,接受者的“期待视界”及其审美无意识和审美潜意识中的“前见”或“成见”,就必然渗透到这个艺术形象和艺术形象世界的再现之中,形成为一种接受者的“再创造”;更进一步,在这个接受者再现出来的艺术形象和艺术形象世界的基础上,接受者还可能调动自己的审美无意识和审美潜意识的“前见”或“成见”的积累,展开新的联想想象过程,从而补

充、丰富、扩展作品文本的艺术形象和艺术形象世界,形成了接受者所“再创造”的形象重构。现代著名作家李广田在《谈文艺欣赏》(1949 年)一文中,对这两种“再创造”进行了论述。他举欣赏唐代诗人牛希济《生查子》词来谈第一种文艺欣赏的“再创造”。^②李广田写道:“当我们未读牛希济这首《生查子》以前,我们的感情是静的,我们的眼前也没有甚么意象,但既已读过之后便不同了,我们的感情随着作品由静而动,在我们想象中也就有了一种新鲜而具体的意象,假如你反复吟味,假使你也有和词中所写的同样的或近似的经验,你一定感觉非常激动,非常亲切,这不但唤起了你的回忆,也启发了你的想象,在这一顷刻,你的内在生命也许就和词人在创造的时候是一样的了,这时候我们不但觉得这首词作得真好,而且觉得自己的生命也扩大了,提高了,净化了,而这,也就正是创造的一种境界”。他还用王国维在《人间词语》中的那段关于“三种境界”的话,^③来阐述后一种“再创造”。李广田指出:“如照这三首词的文字上看,第一首不过说离愁别恨,故曰‘明月不谙离恨苦,斜光到晓穿朱户’,第二首不过说春日相思,第三首不过说‘邂逅相遇’。关于这些内容,王国维自然懂得的,他自然是欣赏过的,然而他抛开这些,凭了他自己的生活体验,凭他自己在学问事业上的甘苦,他又作了新的说明。照他的意思,第一首是说眼光远大,立定目标,第二首是说锲而不舍,虽败不馁,第三首是说‘踏破芒鞋无觅处,得来全不费工夫’,是成功的愉快。这当然不是词人的原意,所以王国维接着说,‘此等语皆非大词人不能道。然遽以此意解释诸词,恐为晏欧诸公所不许也。’晏欧诸公所不许是一事,而自己凭了欣赏而有所创造,这实在是一种最高的享受,一种很大的愉快”(转引自 龙协涛 29-30)。换言之,王国维以自己的审美无意识和审美潜意识的“前见”或“成见”,“再创造”出了一个与晏殊、柳永、辛弃疾等词人原作完全不同的另一种艺术形象和艺术形象世界,并且扩大和改变了原词的意义意象和意境,是一种创造性运用,也就是一种“视界融合”的形象重构的“再创造”。这后一种的形象重构的“再创造”在先秦时代的“以诗言志”或“赋诗言志”的社交活动中是司空见惯的,而且成为中国诗歌鉴赏史的一种独特的“再创造”景观,成为中国传统社会中士大夫阶层的一种含蓄而文雅的社交方式,其中都包含着“视界融合”的形

象重构及其理解和阐释。

所谓意境再现就是,在文艺作品文本的“含义”基础上再现了无穷的韵味,韵外之旨,言外之意,让人浮想联翩,神与物游,余音绕梁,回味无穷。我们认为,意境是一种抒情性文学艺术作品中的审美意象,它的特点就在于情景交融的象外之象,弦外之音,言外之意,韵外之旨的表现。因此,接受者在欣赏过程中的“再创造”就在于,不仅仅根据艺术符号再现出情景交融的画面,更重要的是在直觉或顿悟的联想想象过程中再现出象外之象,弦外之音,言外之意,韵外之旨。王朝闻指出:“比如说杜甫的《望岳》有两句诗:‘会当凌绝顶,一览众山小’。请同志们注意这个‘众山小’。众山与东岳自身的大小是客观存在,观山者立足点的变换给他造成了‘众山小’的感受。他登上绝顶而往下俯视,才会觉得许多山头显得很渺小。但是如果作为一种情感的表现来说,为什么你对于‘众山’那个‘小’那么敏感呢?这些作品为什么我读起来也是很过瘾的呢?那是因为我也有登山的经验,而且我不单纯是在用透视学的观点来观察自然。用透视学的观点来观山,对山的审美感受难免是很低级的。孟浩然的《宿建德江》那‘野旷天低树,江青月近人’,和上述杜甫诗句一样,对读者可能引起美感的客观原因,在于诗句在主观上,相应地反映了读者的审美经验。就形象的特点来说,田野很广阔,天与树相对衬树木就显得很矮了,这样的感觉经验,看来是绝大多数的读者都有的。‘江青月近人’,语言更加平易。这里的‘近’字,和上句的‘低’字一样,显得很有神韵。这样的诗句,读起来觉得有味的主观原因,在于觉得这样的诗句生动地再现了月影与水所构成的美,体现了诗人对自然美的敏感,它可能普遍地唤起与此相联系的记忆或想象”(转引自 龙协涛 54-55)。也就是说,读者在欣赏“会当凌绝顶,一览众山小”和“野旷天低树,江青月近人”的意境时,不仅仅可能再现人们在现实中已经有的情景交融的画面,而且还可以超越诸如“透视学的观点”这些现实的感受,从自己的审美潜意识中所积累的生活经验和审美经验出发,展开相应的直觉或顿悟的联想想象过程,去体验和体味那诗句中的言外之意,象外之象,弦外之音,韵外之旨,从而达到了诗人与读者的“视界融合”,使得诗的意境再现出来了,并且显示出读者

自己独特的“意味”。王朝闻还以抒情性的舞蹈和戏剧来阐释这个道理。他说:“不管是对于自然风景的欣赏,还是对于艺术形象的欣赏,我们不是接受它的一切,总是对它有所选择的。同志们不妨回忆自己的经验,每当你欣赏作品而叫好的时候,你是否是在肯定它的一切?不!我认为你自觉不自觉地都有所选择,有所侧重。正因为这样,对象‘也就成了自己的对象化’。欣赏经验表明,只有‘实现他的个性的对象’,对象才能‘变成了他的对象,也就是说,人自己变成了对象’。对于社会的人来说,自然界的蛇美不美?一般地说它不美。特别是毒蛇,看到那个样子就讨厌。但你能不能因此就把蛇的一切,例如执着都否定掉了呢?如果说《白蛇传》的人物具有一种蛇性,那么,白娘子和小青疾恶如仇的反抗性,与她们的一定程度的蛇性中的锲而不舍这一点分不开。当然,如果白娘子完全象一条蛇,像她吃了雄黄酒而在帐子里显了原形,不要说许仙看见害怕,我们看见就不害怕吗?不能否认,作为蛇变成的白娘子,与她那锲而不舍的“蛇性”相对应,也有非常善良非常多情的一面。白娘子的形象,代表中国妇女某一方面的美德——忠于爱情。[……]陈爱莲的蛇舞之所以受欢迎,也是因为她把蛇性表现得独特。与象征善的白娘子不同,这一角色所象征的是恶。但形象具有狠毒的一面,又有优美的一面;在优美中见狠毒,这比表面化的狠毒更有助于揭示狠毒,也更有利于提高观众对形象所象征的恶的警惕。如果为了自然属性的逼真感,把对象固有的美的因素排斥到一边,使观众仿佛面对一条冷冰冰、凉嗖嗖的大爬虫,对你还能引起艺术的美感吗?而且,当观众觉得舞蹈不过是对于自然的蛇的模仿,形象丧失了社会的人的特殊本质,艺术家企图透过蛇的属性表现人的属性这一目的就不免落空。这里涉及一个值得注意的问题:自然物例如蛇自身,是不是丑就绝对丑,一切皆丑?基本上显得丑的自然物,是不是一点也引不起美感呢?我以为不宜作这么简单的判断。如果可以作这么简单的判断,带蛇性的白娘子怎么还有可能对观众引起美感?绘画中的女媧,蛇身人首,这样的造形并不意味着是对神话中的神的讥讽。至于《蛇舞》中的蛇,作为恶的象征,陈爱莲是用舞蹈的形式把蛇的灵活性规范化了,使它的动态更富于节奏感了,这种美化完全没有现实依

据吗?”(转引自 龙协涛 56-57)。实际上,不论是《白蛇传》中的白娘子还是《蛇舞》中的蛇,其中都有其象外之象,韵外之旨,言外之意,弦外之音,那就是“人的本质力量对象化”,是现实中的“蛇”所引申出来的人的社会属性,特别是人的情感意志,作者的创作要能够引导接受者去联想想象这些表面上并没有直接表现出来的东西,那就可以真正达到作者与接受者的“视界融合”,从而再演出审美对象或艺术符号的“意境”,也就完成了审美欣赏和艺术欣赏的“再创造”。

总而言之,“视界融合”是审美欣赏和艺术欣赏中的一个十分重要的审美现象,它是作者的“文本视界”与接受者的“期待视界”的交融汇合;正是因为它,作者赋予作品的“文本含义”才与接受者赋予作品的“文本意味”合二为一,水乳交融,使得作品文本的意义得到了丰富和扩大,使得接受者的审美欣赏和艺术欣赏成为了一种具有主体性和创造性的“再创造”;“视界融合”的“一拍即合”方式、“对立统一”方式、“逐渐融合”方式分别成就了经典作品、创新作品、一般作品的文本意义生成;“视界融合”的“再创造”表现为意义阐发、形象重构、意境再现等三个方面;它们充分地显示了“视界融合”在审美欣赏和艺术欣赏中的重要地位和作用。

注释[Notes]

①“自然派”是俄国 19 世纪中期的一个重要的批判现实主义文学流派。在果戈理的创作影响和别林斯基的理论指导下,“自然派”在 19 世纪 40 年代的俄国形成。其主要代表作家有:屠格涅夫,涅克拉索夫,冈察洛夫,谢德林,陀思妥耶夫斯基等。该派作家以果戈理的讽刺作品为榜样确立了俄国文学的批判倾向。当时的反动文人攻击果戈理的剧本《钦差大臣》、小说《死魂灵》为“自然派”,因而得名。别林斯基坚决支持“自然派”,写了《论俄国中篇小说和果戈理先生的中篇小说》、《乞乞科夫的游历或死魂灵》、《一八四六年俄国文学一瞥》、《一八四七年俄国文学一瞥》等著名论文阐述了“自然派”的形成过程及其特点。他认为,“自然派”的特点就是真实地描写和批判沙俄时代农奴制社会的黑暗面,以下层社会的“小人物”为主人公,反映人民的疾苦和呼声。这正是当时俄国社会所迫切需要的文学,而果戈理的作品无情揭露和辛辣讽刺了黑暗社会现实,为“自然派”树立了榜样和开辟了道路。格里戈罗维奇的《苦命人安东》、屠格涅夫的《猎

人笔记》、赫尔岑的《谁之罪?》、谢德林的《错综复杂的事件》、陀思妥耶夫斯基的《穷人》、涅克拉索夫的《诗和特写》等等是“自然派”的代表作。陀思妥耶夫斯基的《穷人》堪称“自然派”的杰作,它对“小人物”的深切同情和对主人公心理的细腻刻画,老公务员玛尔卡·杰符什金,妓女瓦尔瓦拉·陀勃罗谢洛娃等典型人物成就了俄国批判现实主义文学。

②牛希济:《生查子》:春山烟欲收,天澹星稀小。残月脸边明,别泪临清晓。语已多,情未了,回首犹重道。记得绿罗裙,处处怜芳草。

③王国维在《人间词话》中的那段关于“三种境界”的话:古今之成大事业大学问者,必经过三种之境界。“昨夜西风凋碧树,独上高楼,望尽天涯路”[晏殊]此第一境也。“衣带渐宽终不悔,为伊消得人憔悴”[柳永]此第二境也。“众里寻他千百度,回头蓦见[当作“蓦然回首”],那人正[当作“却”]在灯火阑珊处”[辛弃疾]此第三境也。此等语皆非大词人不能道。然遽此意解释诸词,恐晏、欧诸公所不许也。

引用作品[Works Cited]

- 龙协涛编:《鉴赏文存》。北京:人民文学出版社,1984 年。
[Long, Xietao, ed. *Collected Essays in Literary Appreciation*. Beijing: People's Literature Publishing House, 1984.]
北京师范大学中文系文艺理论教研室编:《文艺理论学习参考资料》(下)。沈阳:春风文艺出版社,1982 年。
[Division of Literary Theory Teaching and Research at Beijing Normal University, ed. *Reference Materials for Literary Theory Studies*. Vol. 2. Shenyang: Chunfeng Literature and Art Press, 1982.]
王先霈 王又平主编:《文学理论批评术语汇释》。北京:高等教育出版社,2006。
[Wang, Xianpei, and Wang Youping, eds. *Terms for Literary Theory and Literary Criticism*. Beijing: Higher Education Press, 2006.]
王瑶:《中国新文学史稿》上。上海:上海文艺出版社,1982 年。
[Wang, Yao. *A History of Chinese New Literature*. Vol. 1. Shanghai: Shanghai Literature and Art Publishing House, 1982.]
张玉能主编:《西方文论教程》(第二版)。武汉:华中师范大学出版社,2011 年。
[Zhang, Yuneng, ed. *A Course Book in Western Literary Theory*. (2nd edition). Wuhan: Central China Normal University Press, 2011.]

(责任编辑:王 峰)