

论文学的艺术品性

张 晶

(中国传媒大学 北京 100024)

摘要: 作为美学的分支或新兴学科,文艺美学的研究对象是文学艺术的审美特征与美学规律。这是与
统文艺学的明显区别之处,同时也可以视为其存在合法性所在。然而,以文学与艺术并列而泛论,而未能深入
腠理地揭示文学与其他艺术门类之间的具体同构关系,在很大程度上也正是文艺美学研究在目前阶段处于
停滞状态的重要原因。现提出“文学的艺术品性”的命题,旨在探讨文学与其他艺术门类之间的审美属性的
同构关系。

关键词: 文艺美学; 文学; 艺术门类; 艺术媒介; 审美享受

中图分类号: I02 **文献标识码:** A **文章编号:** 1000 - 579(2016) 03 - 0084 - 08

On the Artistic Attribute of Literature

ZHANG Jing

(Communication University of China ,Beijing 100024 ,China)

Abstract: As a branch of aesthetics or an emerging discipline ,the research topic of aesthetics of lit-
erature and art is the aesthetic characteristics of literature and art and law of aesthetics. This is the
point different from the traditional theory of literature and art ,and it can be regarded as the legitima-
cy of its existence. However ,literature and art is generally surveyed without thoroughly revealing the
specific isomorphic relationship between literature and other arts. This is the main reason why at
present aesthetics of literature and art become stagnant. This paper puts forward the proposition of
“the artistic attribute of literature” ,aiming at expounding the isomorphic relationship between litera-
ture and other art artistic categories.

Key words: aesthetics of literature and art; literature; art category; artistic medium; aesthetic enjoy-
ment

文艺美学之所以不同于文艺学,或者说文艺美学缘何能够存在和发展? 最重要的一点恐怕是在于
研究对象的差别。传统的文艺学,其实就是文学理论,多是从前苏联的理论体系传承过来的,而文艺美
学,则是以文学和艺术一体化作为研究对象。尽管在文艺美学的一些重要问题上还有很多争论,但是
在这个问题上,各位文艺美学的专家几乎都持这种观点,这也就成为文艺美学存在的前提。如胡经之先生
所说的“文艺美学的研究对象,就是研究文学艺术的审美特性和创美规律。”^{[1](p27)} 周来祥先生上个世
纪 80 年代以《文学艺术的审美特征和美学规律》(贵州人民出版社 1984 年版) 作为正题,而以“文艺美

收稿日期: 2016 - 03 - 16

基金项目: 国家社会科学基金一般项目“中国古代文艺理论对文艺美学的建构意义”(编号: 10BZW019)

作者简介: 张 晶(1955 -) ,男,吉林四平人,中国传媒大学资深教授、博士生导师,北京市美育与文明研究基地主任
兼首席专家。研究方向为中国古代文学、美学。

学原理”作为副题,充分表明了文艺美学的研究对象是文学艺术的审美特征及美学规律。杜书瀛先生也明确指出“与一般美学相比,文艺美学的对象范围要小得多,它集中研究文学艺术领域中的审美活动规律。”^{[2] (p9)}这几位先生都是文艺美学的奠基人或主要倡导者。由此看来文学艺术一体化并作为文艺美学的研究对象,已经是无须论证的前提了。

对这个关于研究对象的前提,笔者也是高度认同的。现在的问题在于,我们虽然将文学和艺术并置,一体化地作为文艺美学的研究对象,那么,需要追问的是:文学和艺术在何种意义上同构?文学和艺术的共性究竟在哪里?这个看似自明的问题没有得到探究,其实也正因如此,近年来的文艺美学还是停留在“原理”的程度而没有得到更为深入的进展。反过来看,只有深刻认识文学与艺术的审美共性这个问题本身,才能使文艺美学研究向前大大推进一步。

—

就文学本身的审美属性而言,文学是可以作为艺术之一种而存在的。此处所说的“艺术”,当然是广义的,而非那些具体的门类艺术。会有不少人质疑这种说法。而我们提出这种观点,主要是要揭示以文字为媒介的文学与一般的文字文本(包括科学的、哲学的、政治的及日常生活等话语)的区别。

我们所说的“文学”,与一般的文字文本有什么区别呢?首先在于文学作品是以创造审美价值为目的,而一般的文字文本则不以审美价值的创造为其目的。文学作品最终要成为人们的审美对象。无论是抒情的还是叙事的作品,都是以文字为媒介,在读者的欣赏中形成内在的情景,真正的审美对象在于斯。著名的现象学美学家英加登的代表性著作《对文学的艺术作品的认识》,标题看似不够简洁,其实倒是标明了文学所具有的艺术品性。英加登指出“美文学作品根据它们独特的基本结构和特殊造诣,自认为是‘艺术作品’,而且能够使读者理解一种特殊的审美对象。”^{[3] (p5)}英加登这样区别“文学的艺术作品”与科学著作,他说“与科学著作中占主要地位的作为真正判断句相对照,在文学的艺术作品中陈述句不是真正的判断而只是拟判断,它们的功能在于仅仅赋予再现客体一种现实的外观而又不把它们当成真正的现实。”^{[3] (p11)}此论非常重要,它把文学与一般文字文本在功能上的最主要的区别揭示出来了。所谓“再现客体一种现实的外观”,是通过文字媒介而呈现于读者头脑里的。这才是文学的艺术作品作为审美对象的存在形式。英加登对于文学作品的层次分析广为人知,他认为“文学的艺术作品的基本结构”是这样“文学作品是一个多层次的构成。它包括(a)语词声音和语音构成及一个更高级现象的层次;(b)意群层次,句子意义和全部句群意义的层次;(c)图式化外观层次,作品描绘的各种对象通过这些外观呈现出来;(d)在句子投射的意向事态中描绘的客体层次。”^{[3] (p10)}在这几个文学作品的层次中,我以为“图式化外观”的层次最为关键,因为它既是与科学著作(以及一般的文字文本)相区别的核心所在,同时,也是“文学的艺术作品”作为审美对象的存在形式。

将文学作品作为审美对象,这是人们都能认同的看法。如果说一般的文字文本,在其局部也有可能成为审美对象,而文学作品(无论是诗歌、小说、散文或其他的体裁)必然是在整体上作为审美对象的,而且是以创造审美价值为其目的的。而文学作品作为审美对象的特殊性,则在于它是以文字为媒介,创造出在读者头脑中呈现的“图式化外观”,其实也就是幻象。而这正是与其他的艺术门类相通的关键之处。美国著名哲学家苏珊·朗格以“幻象”作为艺术的基本审美规定。她认为,“每一门艺术都有自己的基本幻象,这种幻象不是艺术家从现实世界中找到的,也不是人们在日常生活中使用的,而是被艺术家创造出来的。艺术家在现实世界中所能找到的只是艺术创造所使用的种种材料——色彩、声音、字眼、乐音等等,而艺术家用这些材料创造出来的却是一种以虚幻的维度构成的‘形式’。”^{[4] (p76)}苏珊·朗格是以不同艺术门类的基本幻象作为彼此区分的标志,认为各种艺术的本质特征是由属于自己的基本幻象决定的,如其所言“我们在此所要达到的目的就是要认识到:每一门艺术都有自己特定的基本幻象,这种基本幻象便是每一门艺术的本质特征。”^{[4] (p77)}如其论述绘画的幻象说“然而就一幅真正的绘画作品来说,即使这是一幅质量很差的作品,也会在我们心中唤起一种虚幻的空间幻象。”^{[4] (p77)}而朗格

又指出音乐的幻象则是另外一种形态“音乐所创造的是另外一种幻象,虽然它有时也可以创造出一种空间经验,但从本质上来说,它却是处于一种特定的虚幻时间领域中。只有这种‘虚幻时间’,才是它的基本幻象;它所创造出来的形式,就在这一虚幻的时间中移动着。”^{[4] (p77)} 苏珊·朗格在《艺术问题》和《情感与形式》等著作中,旨在以不同的艺术门类所具有的基本幻象作为门类之间相互区别的规定,笔者则进而认为,由不同的媒介创造出属于自己门类的基本幻象就是文学艺术的通则;换句话说,文学之所以与艺术相通,或者说具有艺术的品性,最根本和最重要的依据,恰恰在这个所谓的“基本幻象”上。对于一般的文字文本(诸如科学、哲学著作、公文写作等)来说,不以这种基本幻象为目的、为功能,而是要以理性的思维方式来充分表明作者的观点。而文学创作的功能,则是以创造这种基本幻象为标志。小说、诗歌、散文、戏剧等概莫能外。在我的经验和回忆中,那些还没有电视等大众传媒的日子,读诗,读小说,是自己最大的爱好。读着《水浒》等小说,读着莎士比亚的悲剧或喜剧,眼前似乎就出现了林冲、武松、李逵等活生生的人物及其活动,出现了李尔王,出现了夏洛克;读着古典和现代的诗歌,头脑中便出现了“蒹葭苍苍”的迷茫,“杨柳依依”的婀娜,出现了“明月松间照”的清辉,出现了“山河扶绣户,日月近雕梁”的壮美。我曾以“内在视像”作为文学的主要审美特征,并且作了这样的阐述“是指作家通过文学语言在文学作品中所描绘的、可以呈现于读者头脑中的具有内在视觉效果的艺术形象。作为文学审美活动而言,这是实现其审美功能的最为关键的一个环节,也是判断其是否具有审美特征的文学作品有重要标志。甚至可以说,这种内在视像,对于读者来说,是真正的对象,至少是审美对象的核心要素。”^[5] 文学的艺术作品,与一般的文字文本的差别,首在于这种整体化的幻象。文学的魅力所在,也正是读者通过对作品文字的欣赏,而在头脑中呈现出动态的故事情景或意境。俄罗斯著名文论家哈利泽夫指出“词语的艺术形象缺乏直观性,却能够生动如画地描绘虚构的现实,而诉诸于读者的视觉。文学作品的这一方面被称之为词语的塑像。”^{[6] (p126)} 与我们上面所说的意思相同。中国古代的文艺理论中对于文学作品的幻象性质多有论说,如刘勰《文心雕龙》言“文之思也,其神远矣,故寂然凝虑,思接千载;悄焉动容,视通万里。吟咏之间,吐纳珠玉之声;眉睫之前,卷舒风云之色。其思理之致乎!”^{[7] (p493)} 就是指创作思维中的视听幻象。刘勰所说的“神思”,并非一般性的写作构思,而是指文学精品创作中的臻于“高峰体验”的思维状态。笔者曾这样阐述“神思”的性质“神思是中国古典美学中关于艺术创作思维的核心范畴,其内涵包括了文学创作的准备阶段、创作冲动的发生机制、艺术构思的基本性质、创作灵感的发生状态、审美意象的产生过程以及作品的艺术传达阶段等。神思具有自由性、超越性、直觉性和创造性等特点,是一个动态的思维过程及思维方式,而非静止的概念。”^{[8] (p8)} “神思”本身就带有内在视像的性质。唐代诗人王昌龄从“取境”的角度也揭示了诗歌意境中的幻象特征,如谈到“诗有三境”的“物境”所说“物境一:欲为山水诗,则张泉石云峰之境极丽绝秀者,神之于心,处身于境,视境于心,莹然掌中,然后用思,了然境象,故得神似。”^{[9] (p172)} 宋代诗人梅尧臣所说的“诗家虽率意,而造语亦难。若意新语工,得前人所未道也。必能状难写之景如在目前,含不尽之意见于言外,然后为至矣。”^{[10] (p267)} 宋代诗论家严羽在其《沧浪诗话》中也有一段名言“盛唐诸人惟在兴趣,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,镜中之象,言有尽而意无穷。”^{[11] (p688)} 这些都是讲诗的幻象。在这个意义上看,文学和其他艺术门类在审美共性上最重要的特征就在于都是创造属于自己的幻象。欣赏者是以这种呈现于头脑中的幻象作为审美对象的。

二

关于艺术媒介的存在与功能,这是文学和艺术相通的共同审美属性。艺术必依媒介而存在,文学亦如是。文学的媒介与其他艺术门类的媒介有所不同,但这是值得研究的。文学的媒介作用恰恰是一般的文字文本所不需要的。

先谈艺术创作中的媒介作用。这里所说的“媒介”,并非人们现在通常所说的“大众传媒”或“媒介文化”的含义,而是指不同的艺术门类所凭借的物质性外壳。艺术媒介,对于文学和艺术各门类都是必

要的存在条件,并非因为文学是以文字为媒介而否定了文学的物化存在。关于艺术媒介,笔者曾有这样的阐述“艺术媒介是指艺术创作中凭借特定的物质性材料,将内在的艺术构思外化为具有独创性的艺术品的符号体系。艺术创作远非克罗所宣称的‘直觉即表现’,而有一个由内及外、由观念到物化的过程,任何艺术作品都是物性的存在,艺术家的创作冲动、艺术构思和作品形成这一联结,其主要的依凭就在于媒介。”^{[12] (p50)} 艺术之所以为艺术,都有物性的一面,也就是说,艺术品之所以能够在人类的文化长河中传承不息,并有很多作品成为人类文明的永恒经典,其物性的特征是其最基本的条件。20世纪的伟大思想家海德格尔指出:“一切艺术品都有这种物的特性。如果它们没有这种物的特性将如何呢?或许我们会反对这种十分粗俗和肤浅的观点。托运处或者是博物馆的清洁女工,可能会按这种艺术品的观念来行事。但是,我们却必须把艺术品看作是人们体验和欣赏的东西。但是,极为自愿的审美体验也不能克服艺术品的这种物的特性。建筑品中的石质的东西,木刻中有木质的东西,绘画中有色彩,语言作品中有言说,音乐作品中有声响。艺术品中,物的因素如此牢固地现身,使我们不得不反过来说,建筑艺术存在于石头中,木刻存在于木头中,绘画存在于色彩中,语言作品存在于言说中,音乐作品存在于音响中。”^{[13] (p23)} 海德格尔所说的“物性”,包含了所有的艺术门类在内,而且特意指出了文学的物性特征,这就说明了文学与艺术在媒介问题上的通约性。

媒介是物性的,也可以说是由物质材料(包括了文字)构成的,但是材料本身并不等于媒介。媒介是一个符号系统。不同的艺术门类有不同的媒介,这是不言而喻的。因此,媒介也是艺术分类的依据。英国著名美学家鲍桑葵认为对媒介的理解和把握是美学的基本问题,同时也是艺术分类的标准。他说:“对媒介所具有的情感;对在媒介里能做出什么样合适的东西,或者在别的媒介里做不好的东西,诸如此类的感觉;以及这样做时所感到的情趣——这些,我认为,是探讨美学基本问题的真正线索。”^{[14] (p31)} 对于艺术家来说,能够得心应手甚至是出神入化地运用媒介来进行创作,是再美不过的事情,也是最能体现艺术家价值的事情。不仅是在艺术品的物化阶段,艺术家以媒介进行艺术传达活动,而且在创作冲动的发生和艺术想象的内在世界里,艺术家也并非以一般性的思维方式,而是以媒介的方式来进行的。鲍桑葵这样指出:“因为这是一件无比重要的事实。我们刚才看到,任何艺人都对自己的媒介感到特殊的愉快,而且赏识自己媒介的特殊能力。这种愉快和能力感当然并不仅仅在他实际进行操作时才有的。他的受魅惑的想象就生活在他的媒介的能力里;他靠媒介来思索,来感受;媒介是他的审美想象的特殊身体,而他的审美想象则是媒介的唯一特殊灵魂。”^{[14] (p31)} 我们在面对艺术品时所接触的具体的物质材料只是媒介的组成部分而非媒介本身。媒介是由艺术家以材料创造出来的符号系统。呈现给欣赏者的审美客体,也并非单纯的物性材料,而是由媒介构成的整体形式。美国著名的美学家奥尔德里奇主张将媒介和材料加以区分,并认为真正的审美客体是由媒介来构成的“合成的调子”,他说:“即使基本的艺术材料(器具)也不是艺术的媒介。弦、颜料或石头,即使在被工匠为了艺术家的使用而准备好以后,也还不是艺术的媒介。不仅如此,甚至当艺术家在使用弦、颜料或石头时,或者在艺术家在完工的作品的终极样式中,基本的材料已被艺术家制作成一种物质性事物——艺术作品——它有特殊的构思,以便让人们把它当作审美客体来领悟。当然,在创作过程中,材料本身对于艺术家来说是物质性事物,而不是物理客体。艺术家并没有对它们进行观察。确切地说,艺术家首先领悟每种材料要素——颜色、声音、结构——的特质,然后使这些材料和谐地结合起来,以构成一种合成的调子(composite tonality),这就是艺术作品的成形的媒介,艺术家用这种媒介向领悟展示作品的内容。”^{[15] (p56)} 奥尔德里奇在这里将媒介和材料作了细致的区别,对于我们认识艺术媒介的性质及其意义是非常重要的。媒介是艺术品的物性的存在方式,但并非那些具体的物质材料(如绘画中的颜料、雕塑中的青铜、建筑中的石头等)就是媒介。只有当艺术家将其构成一种“合成的调子”,才是真正的媒介。因此,媒介并非仅是无生命的物质材料,而是经过了艺术家的“匠心”组织而成的。美国哲学家纳尔逊·古德曼有《艺术语言》一书,他解释其“艺术语言”的含义是:“严格说来,我的书名中的‘语言’(languages),应该代之以‘符号系统’(symbol systems)。”^{[16] (p2)} 我认为,“符号系统”大概是最能体现艺术媒介的性质的。在奥尔德里奇看

来,这种媒介结构所呈现的整体,才是对于欣赏者来说的审美客体。它是以“外观”的样子出现在欣赏者的视听之中的。所以,奥氏又说“审美客体就是在其种类外观下出现的按一定构思组合的物质性事物(艺术作品),这种外观是适合于领悟性知觉的。”^{[15](p57)}媒介对于艺术创作来说,是至关重要的,艺术的媒介主要的用途不在于模仿,至少不止于模仿,而是构形或创造。20世纪著名哲学家卡西尔不同意把艺术视为被动地感知外物,而是以其情感为动力,通过媒介来进行“构造活动”。卡西尔指出“艺术家的眼光不是被动地接受和记录事物的印象,而是构造性的,并且只有靠着构造活动,我们才能发见自然事物的美。”^{[17](p192)}艺术创造与其他科学、哲学活动的一个区别,就是它不能以概念、范畴等为媒介,而是要以物性化的媒介来进行构形。对此,卡西尔明确指出,“艺术家不仅必须感受事物的‘内在的意义’和它们的道德生命,他还必须给他的感情以外形。艺术想象的最高最独特的力量表现在这后一种活动中。外形化意味着不只是体现看得见或摸得着的某种特殊的物质媒介如粘土、青铜、大理石中,而是体现在激发美感的形式中;韵律、色调、线条和布局以及具有立体感的造型。在艺术品中,正是这些形式的结构、平衡和秩序感染了我们。每一种艺术都有它自己独特的方言,这种方言是不会混淆不可互换的。不同艺术的方言是可以互相联系的,例如将一首抒情诗谱写成歌曲或给一首诗配上插图来讲解;但是它们不能彼此翻译。每一种方言在艺术的系统中都有一个特定的任务要完成。”^{[17](p196)}卡西尔所说的不同艺术的“方言”,其实也就是属于此种艺术的媒介。

从艺术媒介的性质来看,文学是不是也要以媒介进行创作?如果是,那么文学的媒介与其他门类艺术的媒介是否一样?我们讨论文学的艺术品性,这应该是一个难以回避的话题。

如果不否认文学的艺术品性,媒介之于文学当然也是题中应有之义。这一点,哲学家或美学家们都是把诗(文学)和其他艺术门类同样看待的。如果是在一般性的文字文本中,媒介的问题就不会提出;而关于“文学的艺术作品”,媒介问题就得充分讨论了。这里我们会面临一个事实:其他门类的媒介的物质性是显而易见的,很容易说得清楚;文学的媒介就是语言文字本身,这一点与一般性文字文本并无二致。如果把文学视为一类艺术,首当其冲的任务,就是要把文学的语言功能和一般文本的功能区别开来。苏珊·朗格说“当人们称诗为艺术时,很明显是要把诗的语言同普通的会话语言区别开来。”^{[4](p135)}真可谓是一语中的!文学作品是以语言文字的勾勒描绘而创造出呈现给读者的内在视像或意境,它是颇为虚化的,更多的要依赖于读者的想象活动。但是,美学家们仍然特别重视文学创造中的媒介性质。

鲍桑葵辨析了这个问题。他说“如果我们关于艺术的区别和关系的看法是对的,如果这里的问题仅仅是所采用的媒介各自不同,而媒介的能力又由经验证明各自不同,那么诗歌的特点能是些什么呢?诗歌在某种意义上好象并没有什么材料因素,它好像是直接运用传达想象对象的有意义观念写成的。语言是这样的透明,可以说消失在它自己的意义里面,于是使我们找不到任何特殊媒介了。这里的真正态度,我觉得是无可怀疑的。诗歌和其他艺术一样,也有一个物质的或者至少一个感觉的媒介,而这个媒介就是声音。这可以是有意义的声音。它把通过直接图案的形式表现的那些因素,和通过语言的意义来再现的那些因素,在它里面密切不可分地联合起来完全就像雕刻和绘画同时并在同一想象境界里处理形式图案和有意义形状一样。”^{[14](p33)}鲍桑葵明确地批评了克罗齐“直觉即表现”的观念。克罗齐认为直觉作为艺术家的内心境界,是唯一的真正表现,而外在的媒介在他看来,是多余的,没有意义的。克罗齐对媒介的虚无态度,等于说是取消了艺术的分类。鲍桑葵在谈到媒介问题时,重点强调了诗歌的艺术媒介性质,这是值得我们特别关注的。在他看来,诗歌(兼及其他文学样式)和其他艺术都是以媒介为其存在条件的。鲍桑葵指出“而且原则上一切的艺术都是如此。艺术家所运用的一切物质手段——例如诗歌里的英国语言就是一种——都经过多少世纪来的采用和适应而变得精炼的,变得神明的;在采用和适应过程中,它和情感融合起来,并且把所有这一切努力的精神保留在它的血液里;这就是我们一而再、再而三地说的,情感怎样得到体现,体现是怎样找到情感的。艺术材料中模塑图画、诗意和音乐制作;如果你把思想和幻想从材料本身割下来,你就使你的幻想变得贫乏了,妨碍它的成长了,并使

它降为一种没有血肉的影子了。”^{[14] (p36)} 文学的媒介固然有其特殊性所在,但与其他艺术门类一样,都是通过媒介来创造艺术幻象的。

三

艺术以不同的媒介方式创造出诉诸人的情感的审美客体,引发人们的审美快感;然而,审美快感其实并非只有娱乐层面,而是欣赏者的情感与形式建构感的激发。艺术品的审美伴随着感官的兴奋,但更有直觉观照中所获得的心灵净化。当我们面对不同的艺术品时,会产生不同类型的兴趣和韵味,但却都以心灵的惊奇感作为艺术审美的标志。如同康德为“鉴赏判断”所下的规定“美是不依赖概念而作为普遍愉快的对象被表现出来。”^{[18] (p48)} 也就是不通过概念、判断、推理的逻辑思维方式进行。这对于艺术审美而言,的确是客观正确之途。欣赏者作为审美主体,在面对艺术品时,远离逻辑思维方式而以直观的领悟获得审美快感,如严羽《沧浪诗话·诗辨》所言“诗有别材,非关书也;诗有别趣,非关理也。”然而,对于艺术的欣赏,却少不了在一定的审美经验积淀前提下,通过审美知觉的幻象建构。这一点,无论是艺术各门类抑或文学作品,都依此方式而获取具有快感的审美经验。

在艺术创作中一定有借助媒介而进行审美构形的过程,反过来,在对艺术品的欣赏中,也必然伴随着通过审美知觉而进行幻象建构。著名的美国哲学家桑塔亚那明确主张审美快感的客观化存在“这快感必不是事物的功利作用,而是对事物的直觉;换句话说,美是一种最高的善,它满足一种内在的积极价值,是一种快感。”^{[19] (p34)} 在对艺术品的欣赏中,心灵的知觉作用同样是引起美感的重要因素,它不是被动地接受,而是以积极的、活跃的知觉来感受对象的形式,并引起情感的共鸣。卡西尔认为,“关于一般的感知,我们可以在一定程度上接受感伤主义的理论,我们可以像休谟那样说,每一观念都是印象的模本。但在艺术经验中,这个理论破产了。事物的美不是一个仅用消极的方式就可以来知觉和享受的属性。为了理解美,我们总是需要一种基本的活动一个人心的特殊能力。在艺术中我们不是对外来刺激作简单的反映,不是简单地再造我们自己头脑中的叙述。为了欣赏事物的形式,我们必须创造它们的形式。”^{[20] (p140)} 这也是卡西尔一直以来的观念。他认为在审美快感中就应包含着创造的心理因素。桑塔亚那认为美的真正标准“是一件作品所给予最能欣赏者的快感的程度和性质”。^{[19] (p29)} 并主张“艺术满足我们娱乐的要求,——而真实性在艺术上只是有助于达到这些目的罢了”。^{[17] (p203)} 而卡西尔质疑这种观点,认为“如果艺术是享受的话,它不是对事物的享受,而是对形式的享受”。^{[17] (p203)} 卡西尔认为,对艺术美的欣赏,其实是对其形式的一种心理上的重建。“一切古代和现代的美学快乐主义体系的一个共同缺陷正是在于,它们提供了一个关于审美快感的心理学理论却完全没能说明审美创造的基本事实。”^{[17] (p203)} 如果从卡西尔的眼光来看,文学的艺术作品则更为典型。

从欣赏的角度来看,人们往往认为艺术的娱乐功能,基本上是体现在休闲类的作品中,而另一类则是有思想内涵的作品,这类作品是没有娱乐性质的。前苏联著名美学家斯托洛维奇认为娱乐性质同样存在于这两类作品之中。斯氏指出“充填自由时间的两种类型的艺术适应它的这种结构:一种是主要用于休息的艺术;另一种是这样的艺术作品,掌握它们是‘较高级活动’。所谓‘轻松的’艺术体裁——惊险文学、喜剧影片、轻音乐(舞蹈音乐、游艺歌曲)等属于第一种类型。如果认为,从艺术价值的观点看,这种体裁的艺术注定是第二流的,那是不正确的。当然,它可能是这样的,也往往是这样的。但是,这里没有任何必然性。不仅有低劣的侦探小说,而且有优秀的、艺术水平高的侦探小说。轻音乐也是如此。”斯托洛维奇认为,艺术中的娱乐功能不仅存在这类作品,而且在严肃的艺术中也同样有娱乐,而且,在轻松的艺术中也有深刻的内蕴,如其所说“当人们谈到艺术的娱乐功能时,往往指的就是这类定向于休息的艺术创作。但是,这不正确。娱乐意义为任何一种艺术、其中包括最严肃的和最‘沉重的’艺术所固有,因为这样的艺术也具有游戏因素,能够产生审美快感。”^{[21] (p161)} 斯托洛维奇对艺术功能的看法是颇为辩证而深入的。他进一步指出“专门用于休息的‘轻松’艺术中,例如在喜剧创作中,可能隐蕴着非同儿戏的深刻,同时又以自己的通俗性、愉悦性和娱乐性吸引人。这样的艺术作品不仅促进休

息和精力的恢复,而且是个性精神创造发展的重要因素。另一方面,‘严肃’艺术为了吸引广大观众的注意和兴趣,也应该使读者、观众、听众入迷,以意料不到的情节转折避免让人生厌。难道巴尔扎克和陀斯妥也夫斯基的小说不是真正有吸引力的吗?‘严肃的’与‘枯燥的’并不是同义词。”^{[21] (p161)}

无论是文学还是其他艺术门类的作品,欣赏者会在欣赏过程中得到审美享受,由于能够满足人们的审美需要,审美享受是审美主体在欣赏艺术中最为基本的价值体现。审美享受包含着快乐,但又不止于快乐,对于审美主体来说,有着不可遏止的吸引力。审美需要是人的基本需要之一,它通过感性的形态得到满足,但却远非是浅薄与庸俗的代名词。相反地,审美需要恰恰是人的灵魂、人的品性向上升华的极佳助力。笔者对审美享受与快乐的关系曾经作过这样的表述:“作为一种价值形态,享受是与快乐有着密切关系的,享受包含着快乐的体验,这是毋庸置疑的。无论是物质的还是精神的享受,都与主体所感受到的快乐有着不解之缘,不承认这一点,就缺少起码的客观态度。但是,享受不在于对于物质本身,而在对主体来说,客体在对象化的过程中,主体所感受到的体验过程。主体对客体的体验过程越是丰富,越是沁人心脾,这种享受也就越是高级,越是具有审美的意味。从这个意义上说,享受并非止于快乐。”^{[22] (p39)}在我看来,这是审美享受的性质所在。艺术品能够给予人们的也应该是这种审美享受,而非仅止于快乐。人们的审美需要有着丰富的内涵,情感体验是其中最主要的部分,艺术品是以“有意味的形式”来使人们进入情感体验的,而且这种情感体验应该是个性化的。人们在艺术品的欣赏中,加入进自己对形式的发现与敏感,并且激发了审美情感,如刘勰所说的“夫缀文者情动而辞发,观文者披文以入情”(《文心雕龙·神思》)。英国著名艺术理论家克莱夫·贝尔从美学的根本问题出发,谈到艺术品激发审美情感的功能,他说“所有美学体系的出发点,必须是某种独特情感的个人体验。激起这种情感的对象,我们称为艺术作品。所有敏感的人都同意这种看法:艺术作品能激起一种独特的情感。当然,并不是说,所有的作品都引起相同的情感。恰恰相反,每一件艺术作品都产生一种不同的情感。但是可以看出,这些情感是属于同一类的。就此范围而言,无论如何,最佳意见在我一边。那就是:视觉艺术作品会激起一种特有的情感,这种情感可由任何一种视觉艺术所引起。它可以是绘画、雕塑、建筑、工艺品、雕刻、纺织品等等。我认为,对于任何有能力感受它的人,这都是毋庸置疑的。这种情感被称为审美情感。如果我们能在激起这种情感的所有对象中,发现某些共有的性质,那么,我们将会解决我认为美学的中心问题。”^{[23] (p155)}克莱夫·贝尔提出的最有名的美学命题便是将艺术称为“有意味的形式”,而其所指还主要在于视觉化的艺术形式,如他所说的“这种特性是什么?能激起我们审美情感的所有对象中所共有的性质是什么?索菲亚像,夏特勒的玻璃窗,墨西哥的雕刻,波斯的地毯,中国的陶瓷,乔托的帕度亚壁画以及普桑、西朗西斯卡和塞尚的杰作,在它们之中,共同的性质是什么?只有一种可能的回答——有意味的形式(Sinificant form)。在每件作品中,激起我们审美情感的是以一种独特的方式组合起来的线条和色彩,以及某些形式及其相互关系。这些线条和色彩之间的相互关系与组合,这些给人以审美感受的形式,我称之为‘有意味的形式’。‘有意味的形式’也就是所有视觉艺术作品所共有的一种性质。”^{[23] (p156)}我们不难看出,克莱夫·贝尔从美学的角度对艺术所下的定义,是以视觉艺术为其基础的,然而,就作品的功能是激起人的审美情感的意义来说,文学和这种视觉艺术的本质是一样的。中国文论中有“诗缘情而绮靡”(陆机《文赋》)的著名命题,当然是讲诗歌的发生动力;而刘勰对于“兴”所定义的“兴者,起也”(《文心雕龙·比兴》)则是说诗歌的功能是唤起人的情感,所以接下来又说“起情故兴体以立。”刘勰所说的“情”,并非是个人的自然情感,而是形式化了的审美情感,也即他所说的“情文”。20世纪德国著名哲学家海德格尔谈诗时所说的“创建性持存”,其内涵也指人类情感。

文学与艺术其他门类之间的关系其实是错综复杂的,远非本文所能尽述。本文的初衷也不是全面解析文学与艺术的关系。出于对文艺美学发展的现状估计,我们一直把文学艺术合而为文艺美学的研究对象,已经不同于以往的文艺学或艺术理论,然而,其中的内在根据究竟何在?文艺美学现有的论著还只是止步于泛称“文学艺术的审美特征与规律”的层面,而并未深究文学与其他艺术门类的共性与差异。似乎这个问题已经是自明的了,其实值得深入考量的问题还非常之多。在这个问题上没有深入进

去,文艺美学目前处于停滞状态,也就“事出有因”了。本文所及几点,离这个问题的解决相距甚远,真正要使其向前大大推进一步,需要各位学者的真知灼见,本文只能算是引玉之砖吧。

参考文献:

- [1]胡经之. 发展文艺美学[A]. 文艺美学研究(第一辑) [M]. 济南: 山东大学出版社, 2002.
- [2]杜书瀛. 等. 文艺美学原理[M]. 北京: 社会科学文献出版社, 1998 (2).
- [3]〔波〕英加登. 对文学的艺术作品的认识[M]. 陈燕谷 晓 未译. 北京: 中国文联出版公司, 1988.
- [4]〔美〕苏珊·朗格. 艺术问题[M]. 滕守尧 朱疆源译. 北京: 中国社会科学出版社, 1983.
- [5]张 晶. 中国古典诗词的内在视像之美[J]. 社会科学战线, 2007 (2).
- [6]〔俄〕瓦. 叶. 哈利泽夫. 文学学导论[M]. 周启超等译. 北京: 北京大学出版社, 2006.
- [7]范文澜. 文心雕龙注[M]. 北京: 人民文学出版社, 1958.
- [8]张 晶. 神思: 艺术的精灵[M]. 南昌: 百花洲文艺出版社, 2009 (2).
- [9]王昌龄. 诗格[A]. 张伯伟. 全唐五代诗格汇考[M]. 北京: 江苏古籍出版社, 2002.
- [10]欧阳修. 六一诗话[A]. 历代诗话[M]. 北京: 中华书局, 1981.
- [11]严 羽. 沧浪诗话[A]. 历代诗话[M]. 北京: 中华书局, 1981.
- [12]张 晶. 艺术媒介论[J]. 文艺研究, 2011 (12).
- [13]〔德〕海德格尔. 诗. 语言. 思[M]. 彭富春译. 北京: 文化艺术出版社, 1991.
- [14]〔英〕鲍桑葵. 美学三讲[M]. 周煦良译. 上海: 上海译文出版社, 1983.
- [15]〔美〕v. c. 奥尔德里奇. 艺术哲学[M]. 程孟辉译. 北京: 中国社会科学出版社, 1986.
- [16]〔美〕古德曼. 艺术语言[M]. 彭锋译. 北京: 北京大学出版社, 2013.
- [17]〔德〕恩斯特·卡西尔. 人论[M]. 甘阳译. 上海: 上海译文出版社, 1985.
- [18]〔德〕康德. 判断力批判(上卷) [M]. 北京: 商务印书馆, 1985.
- [19]〔美〕桑塔亚那. 美感[M]. 缪灵珠译. 北京: 中国社会科学出版社, 1982.
- [20]〔德〕恩斯特·卡西尔. 语言与神话[M]. 于晓等译. 上海: 三联书店, 1988.
- [21]〔爱沙尼亚〕斯托洛维奇. 艺术活动的功能[M]. 凌继尧译. 上海: 学林出版社, 2008.
- [22]张 晶. 论审美享受[A]. 美学(第二卷) [M]. 南京: 南京出版社, 2008.
- [23]〔英〕克莱夫·贝尔. 艺术[A]. 蒋孔阳. 二十世纪西方美学名著选(上卷) [M]. 上海: 复旦大学出版社, 1987.

(责任编辑: 张立荣)