兴味蕴藉：中国艺术品的本土美质及其世界性意义

（Xingweiyunjie：The NativeQuality of Beauty in ChineseWorks of Arts and ItsUniversalValue）

王一川

（北京大学艺术学院，北京 100871）

摘要：优秀的中国艺术品总能向公众呈现本土生活中的审美价值品质即本土美质。兴味蕴藉作为这种本土美质，是指艺术品所蕴蓄的感兴意义会对公众产生超出一般时间长度和意义繁复度的深厚意味。它在中国传统审美与艺术体制中成为衡量艺术品的艺术成就的高级指标。与西方文艺突出隐喻的作用不同,中国文艺更强调感物类兴从而突出兴味蕴藉。中国艺术品需锤炼自身的本土美质即兴味蕴藉，以便在开放地吸纳世界多元艺术过程中为世界文化多样性做出应有贡献。兴味蕴藉的实质在于类兴之法的运用，即是艺术家在感触外物时兴发的对其同类事物的超常直觉，其结果是创造有蕴藉的兴辞。中国艺术品无论古今或何种门类都应具备身心勃兴、含蓄有味和余兴深长等美学效果。从兴味蕴藉传统还可见出不同艺术门类的跨门异通性原理，由此推导出艺术批评的多种阐释模式。

关键词：兴味蕴藉；艺术批评；中国艺术品；本土美质；世界性意义；跨门异通性

中图分类号：J01 文献标示码：A

作者简介：王一川，男，四川沐川人，北京大学艺术学院教授。

在影片《立春》（顾长卫执导，2008）里，生活在中国普通县城师范学院的声乐老师王彩玲，虽无丽质却天生好嗓子，酷爱美声唱法及歌剧艺术，其人生理想就是唱到北京以及巴黎歌剧院，“只要把我办进北京去，我砸锅卖铁也都行。”同时，她身边的钢厂职工周瑜对普希金的诗痴迷到竟然能把《纪念碑》倒背如流的程度。尽管到头来她（们）终究还只是心比天高、命比纸薄的普通人，但其高远的理想主义精神和执着的追求却能使观众陷入深沉的反思和绵长的品味之中。这类面向外国艺术开放的事例在当今中国早已成为一种普遍现象了。在开放的全球化环境中，普通中国观众不必走出国门、甚至足不出户，就可在本乡本土乃至家中欣赏到来自全球不同国家的艺术品了。好莱坞大片、美剧、韩剧、日本动漫等异国艺术品，同中国本土艺术品如电视剧、电视综艺节目、电影、网络剧、微电影等之间的争奇斗艳的格局，已成为不争的事实。这意味着，世界多元艺术之间的国际竞争已然内置于我国国内环境中，成为中国公众日常艺术生活的当然组成部分了。那么，无论作为中国观众还是作为艺术批评家或文艺评论家，人们都难免会好奇地问：同在中国处处都可接触的世界各国艺术品相比，什么样的中国艺术品才称得上优秀的中国艺术品呢？这确实是当前艺术批评所不得不时常遭遇的问题。例如，优秀的中国艺术品是否就是那些娱乐性突出的高票房影片以及高收视率电视剧呢？假如当今世界多元文化之间已没有相互差异而形成了几乎完全的同一性，那么，这样的提问就显然是幼稚可笑的；而假如这样的相互差异或多或少地还存在，并且还是可以让中国观众从中国艺术品的鉴赏中实实在在地品味得到的审美体验，那么，这样的提问就是有意义的和可以回答的了。这里打算在简要梳理中国艺术品的本土标准基础上，着重以兴味蕴藉概念为例，探讨当前艺术批评中所面临的一个迫切问题，即中国艺术品的本土美质及其可能蕴含的世界性意义。

一、中国艺术品的本土标准与本土美质

谈到中国艺术品，困难的不是依旧从古代去找寻经典的或优秀的中国艺术品，因为《诗经》、王羲之、唐诗、宋词、关汉卿、曹雪芹等的经典地位早已牢固到无须再论证；而是放眼当代甚至当前，是否可以给出据以衡量优秀的当代中国艺术品的本土标准，从而据此回答什么样的当代中国艺术品才是名副其实的或优秀的中国艺术品？对此，不妨来看下列来自国家高层的文化战略设计：“马克思主义必须和我国的具体特点相结合并通过一定的民族形式才能实现。……使马克思主义在中国具体化，使之在其每一表现中带着必须有的中国的特性……而代之以新鲜活泼的、为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风和中国气派。”[[[1]](#endnote-1)]从这里的“民族形式”、“中国的特性”、“中国作风和中国气派”等表述可见，现代中国艺术所应当具有的中国本土标准早在1938年就成为新的现代国家战略提了出来。这在当时虽然并非专指艺术，但实际上却可以包含对现代中国艺术品的本土标准的战略规划在内。沿着相同的战略思路，改革开放时代有了如下好作品标尺：“通过有血有肉、生动感人的艺术形象，真实地反映丰富的社会生活，反映人们在各种社会生活中的本质，表现时代前进的要求和历史发展的趋势，并且努力用社会主义思想教育人民，给他们以积极进取、奋发图强的精神。”与此同时，中国本土元素也重新被提及：“认真钻研、吸取、融化和发展古今中外艺术技巧中一切好的东西，创造出具有民族风格和时代特色的完美的艺术形式。”[[[2]](#endnote-2)]到今天，可以见到有关优秀艺术品标准的最新表述：这是那种“有筋骨、有道德、有温度的文艺作品”，能“传播当代中国价值观念、体现中华文化精神、反映中国人审美追求，思想性、艺术性、观赏性有机统一”。[[[3]](#endnote-3)]符合这种标准的好作品总是要“结合新的时代条件传承和弘扬中华优秀传统文化，传承和弘扬中华美学精神。”[[[4]](#endnote-4)]这里把对优秀的中国艺术品的要求更加直接和明确地沉落到“中国特性”、“中国作风和中国气派”等本土价值标准上。可见，当前中国艺术品的标准已有了越来越明确而又突出的本土特征，这就是指那些能传达中华美学精神或中国精神的中国本土特性突出的艺术品。

进一步看，中国艺术品的本土标准中还应当有着更加基本的本土美学原质或基质，也就是凡是被视为优秀的中国艺术品的作品总需具备的基本美学品质，简称本土美质。美质一词，在古汉语里本来就有。《礼记·礼器》：“礼，释回，增美质，措则正，施则行。”[[[5]](#endnote-5)]《韩诗外传》卷八：“虽有良玉，不刻镂则不成器；虽有美质，不学则不成君子。”[[[6]](#endnote-6)]曾巩《熙宁转对疏》：“可传於后世者，若汉之文帝、宣帝，唐之太宗，皆可谓有美质矣。”[[[7]](#endnote-7)]这里的“美质”原义就是指美好的品质或素质，更多地是指人的美好素质或品质，显然偏重于人的德行修养方面，也就是“内美”而非“外美”。如今借用“美质”一词来表述中国艺术品自身的本土美学基质，就是要指向艺术品的符号形式系统所生成的意义系统蕴含着人的心灵或精神品质。可以这样说，这里的艺术品的本土美质，作为本土美学标准中的基础部分，是指艺术品向公众呈现的本土生活中的审美价值品质。

二、兴味蕴藉作为中国艺术品的原始本土美质之一

关于中国艺术品的本土美质，其实早已有众多论者做过先期探讨了，尽管他们或许不一定使用本土美质之类词语。早在20世纪30至40年代，即中国文化传统遭遇外来入侵打击的抗日战争时期，宗白华就致力于探寻“中国画中所表现的中国心灵究竟是怎样？它与西洋精神的差别何在？”[[[8]](#endnote-8)]因为他深信中国艺术中自有其独特的“中国心灵”在。他那时找到的答案在于，“中国画家并不是不晓得透视的看法，而是他的‘艺术意志’不愿在画面上表现透视看法，只摄取一个角度，而采取了‘以大观小’的看法，从全面节奏来决定各部分，组织各部分。中国画法六法上所说的‘经营位置’，不是依据透视原理，而是‘折高折远自有妙理’。全幅画面所表现的空间意识，是大自然的全面节奏与和谐。画家的眼睛不是从固定角度集中于一个透视的焦点，而是流动着飘瞥上下四方，一目千里，把握全境的阴阳开阖、高下起伏的节奏。”[[[9]](#endnote-9)]他还从与埃及、希腊和近代欧洲这三种外国艺术精神相比较的视角指出：“我们的空间意识的象征不是埃及的直线甬道，不是希腊的立体雕像，也不是欧洲近代人的无尽空间，而是潆洄委曲，绸缪往复，遥望着一个目标的行程（道）！我们的宇宙是时间率领着空间，因而成就了节奏化、音乐化了的‘时空合一体’。这是‘一阴一阳之谓道’。”[[[10]](#endnote-10)]他所醉心于其中的是中国式“全面节奏与和谐”及其以时导空的“时空合一体”形式。1957年，当时的青年美学家李泽厚感受到西方式现代“典型”范畴难以完整地反映中国本土审美价值尺度的特定要求，提出以“意境”范畴去补救：“读一首诗，看一幅画，总之，欣赏艺术，常常是通过眼前的有限形象不自觉地捕捉和领会到某种更深远的东西，而获得美感享受。齐白石的画，在还不懂事的小孩眼中，不过是几只不像样的虫、虾；……然而，也就在这虫、虾、音响之中，却似乎深藏着某种更多的东西，藏着某种超越这些外部形象本身固有意义的‘象外之旨’、‘弦外之音’。”[[[11]](#endnote-11)]他直觉那属于中国自己的艺术批评价值尺度的东西，就是蕴藉着似乎无尽意味的“象外之象”和“弦外之音”，这就是“意境”。他由此主张把中国式“意境”范畴提高到与西式“典型”这一中心美学原则相平行的高度：“诗、画（特殊是抒情诗、风景画）中的‘意境’，与小说、戏剧中的‘典型环境典型性格’是美学中平行相等的两个基本范畴。”[[[12]](#endnote-12)]让中式“意境”与西式“典型”平起平坐，这在当时条件下无疑属于中国化马克思主义艺术理论的一种面向本土美质传统返身加以复兴的大胆开放与建构之举。

另有旅美中国学者陈世骧于1969年从与世界上其它文艺的比较中，发现中国文艺讲求“兴”：“‘兴’乃是初民合群举物时所发出的声音，带着神采飞逸的气氛，共同举起一件物体而旋转；此一‘兴’字后来演绎出隐约多面的含意，而对我们理解传统诗意和研究《诗经》技巧都有极不可忽视的关系。这是古代歌乐舞即‘诗’的原始，‘诗’成了此后中国韵文艺术的通名。但我们可以把‘兴’当做结合所有的《诗经》作品的动力，使不同的作品纳入一致的文类，具有相等的社会功用，和相似的诗质内蕴；这种情形即使在《诗经》成篇的长时期演变过程里也不见稍改。原始的歌呼转化润饰而成为诗艺技巧和风尚，产生各种不同的意思，但我们仍体会得出那是最原始‘曲调’的基本成分。”[[[13]](#endnote-13)]他据此认为“兴”带有中国诗或文艺的原始范型的特点。随后有旅加学者叶嘉莹通过中国诗论传统与西方诗论传统的比较，指出“兴发感动之作用，实为诗歌之基本生命力”[[[14]](#endnote-14)]，还说“兴发感动”是“诗歌创作的一种基本要素”、“诗歌原始的生命力”[[[15]](#endnote-15)]，以及“在本质方面……某些永恒不变之质素”[[[16]](#endnote-16)]。另一旅加学者高辛勇则从现代修辞学角度重新考察“兴”的内涵和渊源，提出“中国诗所强调的则是‘兴’而不是‘比’。”[[[17]](#endnote-17)]。

上述诸人的论述之间无论如何不同，都共同地揭示了这样一条原理：中国艺术品在当代世界多元艺术格局中具有自身独特的本土美质。至于这种本土美质究竟是什么，无论是他们还是其他论者，当然都可以进行开放且多元的自由探讨，见仁见智。正是在他们及其他论者的基础上，我倾向于找到这样一系列关联性概念、命题或范畴，它们既来自源远流长的本土文化及艺术传统，又能在当代世界多元艺术竞争格局中有效地传承、复活或再现中国艺术的本土美质。对此，我想指出其中之一就是兴味蕴藉一词，当然还应有其它若干概念、命题或范畴（例如上述诸人的不同论述）。兴味蕴藉是由古典的“感兴”、“兴感”、“兴会”、“诗兴”或“兴象”等相互关联的词语丛所生发出来的概念。“感兴”被纳入当今时代中国美学体系，是在1988年由叶朗先生主编的《现代美学体系》中：“最核心的范畴乃是审美感兴、审美意象和审美体验。我们的体系可以称为审美感兴、审美意象和审美体验三位一体的体系。”[[[18]](#endnote-18)]该书还设置第四章专章论述“审美感兴”问题。次年，胡经之先生的《文艺美学》在把“审美体验”视为“艺术本质的核心”的时候，追根溯源地寻到“兴”这一古典传统根源。[[[19]](#endnote-19)]我也曾尝试将“诗言志”命题从源头上追溯和理解为“诗言兴”，[[[20]](#endnote-20)]而这一观点被随即纳入《中西比较诗学体系》中[[[21]](#endnote-21)]。如今，特别是在“平面化”、“浅薄化”或“非深度化”已然成为当前艺术创作的浩荡激流的情形下，在当代中国艺术批评或文艺评论的价值尺度中纳入兴味蕴藉这一本土美质尺度，自然就有其具体针对性和现实意义。

兴味蕴藉一词，最初来自笔者从中国古典美学与艺术批评传统标准出发对影片《三枪拍案惊奇》所做的批评。针对该片存在的缺乏兴味或余兴的缺点，我认为“对中国公众来说，重要的不是可否‘俗’和‘艳’的问题，而在于‘俗’和‘艳’的背后是否有某种重要的意义或价值蕴藉的问题，准确点说，是要求通俗的表层文本下面有着丰厚的带有感兴意味的人生意义或价值蕴藉，简称兴味蕴藉。而这种兴味蕴藉正是古往今来中国美学都特别注重的在感兴中对人生价值的直觉体验问题，例如对‘情义’、‘义气’、‘气节’、‘道义’、‘家国情怀’、‘先天下之忧而忧’、‘天下兴亡，匹夫有责’等中国式人生价值观的热烈占有和享受。”[[[22]](#endnote-22)]随后我在《文学理论修订版》（2011）中，把“兴味蕴藉”列入中国文学作品的“古典品质”中，与“空灵”和“流转有韵”相并列。[[[23]](#endnote-23)]

兴味和蕴藉两个词语，本来古已有之，它们在这里被组合起来成为一个词语，正可以表示中国人对艺术品的兴味及其蕴藉性具有非同寻常的特殊喜好和追求习惯。由于注重感物类兴或感兴，从魏晋时代起至今，中国艺术批评就形成了一种独特的艺术批评体制及其价值尺度，这就是：凡是优秀艺术品总具有令人兴起或感兴的意味，并且这种兴味可以绵延不绝或品味不尽。这就是兴味蕴藉。兴味蕴藉，也可称余兴蕴藉、余意蕴藉或余意不尽等，是指艺术品所蕴蓄的感兴意义会对公众产生超出一般时间长度和意义繁复度的深厚意味。由此看，前面几位论者所指认的属于中国文艺传统的本土美质的东西，“意境”、“兴”、“兴发感动”及“兴体”，在今天看来其实就同我这里所谓兴味蕴藉相近，或与它紧密相连。

三、兴味蕴藉与隐喻之比较及其世界性意义

兴味蕴藉作为中国艺术品的本土美质的独特性，只要同欧洲文学与艺术的隐喻特征相比较，就显得更加鲜明了，由此也有可能探寻兴味蕴藉在当代世界多元艺术格局中的某种普遍性意义。

隐喻（metaphor），历来被视为欧洲或西方文学的主要特征之一。“‘隐喻’一词来自希腊语‘metaphora’，其词源‘neta’意思是超越，而‘pherein’的意思是传送。它是指一套特殊的语言学程序，通过这种程序，一个对象的诸方面被传送或者转换到另一对象，以便使第二个对象似乎可以被说成第一个。隐喻有着各种不同的形式，其中涉及的对象也可变化多端，然而这种转换的一般程序却是完全相同的。”[[[24]](#endnote-24)]这里的论述揭示了隐喻的本质内涵：在表达对事物的感受时，不是直接陈述，而是以彼代此或以甲代乙。隐喻早在古希腊亚里士多德那里就得到了专门研究,他几乎用隐喻表示一切修辞格。[[[25]](#endnote-25)]卡西尔指出，隐喻是指“有意识地以彼思想内容的名称指代此思想内容，只要彼思想内容在某方面相似于此思想内容，或多少与之相似。”[[[26]](#endnote-26)]他相信，语言本身就具有隐喻功能，这是由于它植根于从原始时代传承下来的基本心理活动上，而后者正代表原始的“简单的感觉经验的凝结和升华”[[[27]](#endnote-27)]。从而，语言与神话一样都凭借“部分代替整体”的原则而起作用。[[[28]](#endnote-28)]在现代，“隐喻”（“甲便是乙”的陈述）甚至被抬高到“语言修饰手段的基本形式，或主要的修辞手段，而一切其它的修辞格都不过是它的变体”的高度。[[[29]](#endnote-29)]

直到当代，面对媒介或媒体的作用的丰富和增强，人们还提出“媒介即隐喻”的观点，认为媒介以及其它相关符号的作用“更像是一种隐喻，用一种隐蔽但有力的暗示来定义现实世界。不管我们是通过言语还是印刷的文字或是电视摄影机来感受这个世界，这种媒介—隐喻的关系为我们将这个世界进行着分类、排序、构建、放大、缩小、着色，并且证明一切存在的理由。”[[[30]](#endnote-30)]媒介被视为隐喻，是指媒介被人类创造和运用来在“暗示”中“定义现实世界”，由此帮助人类“将这个世界进行着分类、排序、构建、放大、缩小、着色，并且证明一切存在的理由”。人们如今对这个“媒介即隐喻”的世界早已习以为常了，以致常常忘记“媒介的独特之处在于，虽然它指导着我们看待和了解事物的方式，但它的这种介入却往往不为人所注意。”[[[31]](#endnote-31)]以媒介去隐喻世界，其实也意味着“改变”世界。“把诸如文字或钟表这样的技艺引入文化，不仅仅是人类对时间的约束力的延伸，而且是人类思维方式的转变，当然，也是文化内容的改变。这就是为什么我要把媒介称作‘隐喻’的道理。”[[[32]](#endnote-32)]

与西方式隐喻的以甲代乙或以甲暗示乙不同，中国的兴味蕴藉美质，特别是其中的兴或感兴特质，体现为甲乙两者之间的“不确定性”或“暧昧性”。按论者考察，中国古典诗歌中的“比”大体相当于西方的“隐喻”（metaphor），而“兴”则属于中国诗歌特有的一种传统，又称“兴体”，有着特殊的宇宙观渊源。与“比”显示的“二个事物之间的关系是明显的”（如“我心非石，不可转也”）不同，“兴”表达两者之间的“不明显也不明确”关系：“在兴的情形下，两者关系则不明显也不明确”，如“关关雎鸠，在河之洲。窈窕淑女，君子好逑。”[[[33]](#endnote-33)]与“比”或隐喻中的确定性代替关系相比，“兴”或“兴体”中的关系具有一种特殊的不确定性或“暧昧性”：“但也正因它的这种暧昧性，兴才受重视、才有价值。……一般认为比的意思明确但狭窄，兴则是含义暧昧但深广。”这种来自《诗经》的“含义暧昧但深广”的“兴”，在后世不断生发、演进：“兴这种伸缩的主客（或‘此’与‘彼’）的关系，后来发展成情景的诗观，兴代表的正是中国诗所强调的价值，如含蓄、微隐、取义广远、意味无穷等等。”[[[34]](#endnote-34)]这里等于把兴视为中国文学的基本审美价值系统的范式或范型，而后世的“含蓄、微隐、取义广远、意味无穷等等”价值无疑正是这个原型的多样拓展或衍生而已。

如果说，欧洲或西方文艺传统的独特性之一在于崇尚隐喻的作用，其实质在于以甲暗示乙，那么，相比而言，中国文艺传统则擅长于推举兴味蕴藉或感兴的作用，其特质就在于“联类”、“类同”或“类比”性思维原则的运用。也就是说，与西方更突出隐喻的作用不同,中国人并非不主张隐喻，而是相比而言更强调感物类兴，兴而生辞，兴辞成文，也就是突出兴或感兴的作用，进而必然把兴味蕴藉视为自身的本土美质。法国哲学家于连（Francois Jullien，又译朱利安，1951— ）就发现中国文艺历来注重“迂回”策略而非直接表达。在希腊人那里仅仅是极为“有限”的“迂回”策略，在中国却具有“普遍”地位：“希腊一方的有限情况（在“占卜”这一例外的形式下）——在中国一方是最普通常见的。因为，在中国不存在与人分离并受神启示的诗人范畴，就像俄底浦斯神话或荷马的人物让我们想象的那样。但在中国，每一个官员都必然是‘诗人’，诗意的表达成为政治生活的一种应用，而且唯有形象的模糊暧昧能使文人自卫。”[[[35]](#endnote-35)]希腊人的表达明确性与中国人的“迂回”性之分别的原因在于，“在希腊，人们指出的是‘真理’（表象或确立论证的真理），而在中国人们指示的则是（自然或社会调节之道）由之运行的‘路’。总而言之，在希腊，话语有个对象，人们应该努力以非命令的方式最大可能地贴近它；至于在中国则要求语‘缓’，言由于仅仅从容掠过而更加‘微妙’。而这个‘从容’很重要：因其模糊的活动而进行内在的活动。”[[[36]](#endnote-36)]由于“迂回”传统的影响力强劲，当士人在困难条件下仍坚持行使自己的政治劝谏职能时，往往就总要选用诗歌手段，作合法而又曲折的表达。“诗作为官方言语——即向朝廷启奏的言语——的补充，始终是一种合法的曲折表达，通过这种表达，以更加隐蔽的方式使人们听到在议论之下那些不能正面说出的东西。”[[[37]](#endnote-37)]而且这种曲折表达产生的修辞效果远比直露式表达更丰富而又蕴藉。

应当如何解释兴、感兴或兴体的指称的“迂回”或“含蓄”等特质呢？而且中国人何以明知有此特质而仍然偏爱和坚持这种用法呢？于连给出的原因在于，“中国思想的确是一种关系性的思想。……中国的宇宙论完全是建立在相互作用之上的（在天与地、阴与阳等极之间）。”[[[38]](#endnote-38)]而更早的英国科技史专家李约瑟（Joseph Needham，1900-1995）则提出了一种有着广泛影响力的看似不同实则相通的理论，这就是认为中国人秉持一种远为宽广而深厚的宇宙观系统即“有机宇宙观”（organic cosmology）。这种“有机宇宙观”，在李约瑟自己的著作中有时用“有机主义宇宙观”，有时也用“宇宙类比”等去表述。“宇宙类比已隐含在古代中国人的全部宇宙观之中了”[[[39]](#endnote-39)]，“宇宙类比贯穿于全部的中国思想史之中”[[[40]](#endnote-40)]。他列举的例证就有《礼记》之“故人者天地之心也，五行之端也”，《易传》之“乾为首，坤为腹”，还提及《淮南子》和《春秋繁露》等。[[[41]](#endnote-41)]他还引证了葛洪《抱朴子》中的国家类比观念：“一人之身，一国之象也。胸腹之设，犹宫室也；支体之位，犹郊境也；骨节之分，犹百官也；腠理之间，犹四衢也。神犹君也，血犹臣也，炁犹民也；故至人能治其身，亦如明主能治其国。夫爱其民，所以安其国；爱其气，所以全其身。民弊国亡，气衰身谢。”[[[42]](#endnote-42)]这种国家类比观念正是宇宙类比观念在国家层面的延伸。用这种“有机宇宙观”解释兴味蕴藉之兴的来源，可以看到，兴正是依托于“有机宇宙观”这一深厚基础：“兴的兴趣在于从不同的事物、经验看出它们的‘类同’，使它们能通感相应，而不在于它们之间的断裂与距离。西方汉学家称此同类相感的说法为correlativism，建筑在correlativism上的宇宙论，李约瑟（Joseph Needham）称之为organic cosmology，并认为中国哲学家设想的正是这种有机的宇宙论。”[[[43]](#endnote-43)]

其实，这种“有机宇宙观”在中国人自己早就解释为“感物”中的“联类”或“类兴”之法。刘勰《文心雕龙·物色》：“是以诗人感物，联类不穷，流连万象之际，沉吟视听之区。写气图貌，既随物以宛转；属采附声，亦与心而徘徊。故灼灼状桃花之鲜，依依尽杨柳之貌，杲杲为出日之容，瀌瀌拟雨雪之状，喈喈逐黄鸟之声，喓喓学草虫之韵。皎日嚖星，一言穷理；参差沃若，两字穷形。并以少总多，情貌无遗矣。”[[[44]](#endnote-44)]诗人感于外物而动时，会变得兴会酣畅，情不自禁地从类比联想角度去“流连万象”，从而“写气图貌”、“属采附声”，形成兴辞联翩而来的结果。这里的“联类不穷”和“以少总多”包含着感兴的秘密：不是要像西方隐喻那样以甲暗示乙，而是要由对此物的直觉式感发而产生出对其同类的无穷联想，并通过这种同类联想去在有限的物象中蕴藉无限丰富的物象。这就是“联类”思维或“有机宇宙观”的做法。对此，叶燮用的是“触类而起”或“类兴”的说法并以“千古诗人”杜甫为范例：“我谓作诗者，亦必先有诗之基焉。诗之基，其人之胸襟是也。有胸襟，然后能载其性情、智慧、聪明、才辨以出，随遇发生，随生即盛。千古诗人推杜甫，其诗随所遇之人、之境、之事、之物，无处不发其思君王、忧祸乱、悲时日、念友朋、吊古人、怀远道，凡欢愉、幽愁、离合、今昔之感，一一触类而起；因遇得题，因题得情、因情敷句，皆因甫有其胸襟以为基。如星宿之海，万源从出；如钻燧之火，无处不发；如肥土沃壤，时雨一过，夭乔百物，随类而兴，生意各别而无不具足。”[[[45]](#endnote-45)]杜甫由于拥有特殊的“胸襟”，即便是在偶然的遇合中也能“随遇发生”，“因遇得题”,特别是“触类而起”、“随类而兴”。这表明，在与具体人、境、事、物等偶遇时，杜甫的特别富于审美生产能力的“胸襟”会力助他在瞬间“触类而起”或“随类而兴”，创生出前所未有的兴辞。这种“类起”或“类兴”之法同刘勰的“联类”之法是一致的，不妨统称为“类兴”之法。这样理解的“类兴”之法其实正触及到了兴味蕴藉传统的实质性方面：接触一事物就能兴发出对其同类事物的想象或联想。

假如这种有关兴味蕴藉特性为中国艺术品的本土美质的看法有其合理性，那么，在当代世界多元艺术格局中，这种本土美质作为外来他者眼中的他者，恰恰具有一种世界性意义、普遍性意义或普世价值：虽显独特而又毕竟可以而且已经获得外国人士的理解，从而构成文化及艺术多元性中的一元。假如只有本土特异性而缺乏任何世界共通性或同一性成分，那么就难以展开真正的异质对话和公正交流。置身于当今世界艺术开放与自由竞争格局中，中国艺术品难免会或多或少地接受来自世界各国艺术的影响，包括模仿世界时尚风潮去创作，正像中国艺术也会影响世界上其它国家的艺术一样。但是，要想在开放地吸纳世界多元艺术的过程中不仅不致丧失自身的独特性，而且还能反过来为世界文化及艺术的多元性或多样性做出应有的独特贡献，那么，中国艺术品就需要坚持锤炼自身的本土美质如兴味蕴藉等。因此，在当代世界多元艺术条件下伸张中国艺术品的兴味蕴藉这一本土美质，对中国艺术品来说就应当具有一种世界性意义或普遍性价值，可以促进中国艺术界更加自觉地创造当今全球多元文化时代属于中国人自己的独特族群特征或独立个性品格。特别是在面对当前那些高票房影片、高收视率电视剧、高上座率舞台剧、高度流行音乐及超级网络人气小说时，兴味蕴藉传统或标尺应当恰是一剂对症良药。它会清晰地告诫人们，优秀的中国艺术品应当懂得如何在视觉奇观、轻平喜剧情调或娱乐化场面等的下面，蕴蓄着某些可以令人回味的兴味。具体说来，当前艺术批评确需重点关注中国艺术品的如下方面：首先，它应能唤起公众的兴味或类兴，令其从身体感官的兴奋中产生更高的精神陶冶；其次，它应少一点直露而多几分感兴蕴藉，包括少一点感官刺激而多一些情感与思想的涵濡；最后，它还应注意创造出可让公众反复品评的余兴效果，并且还可让公众情不自禁地将其推衍或渗透入自己的日常生活过程中。

四、兴味蕴藉的实质及要素

兴味蕴藉是由此物而兴发出对其同类的直觉，也就是“触类而起”或“随类而兴”的东西，这与西方之隐喻突出以彼物代此物不同。作为中国艺术品的本土美质之一，兴味蕴藉的实质在于类兴或类兴之法的惯常性运用。类兴或类兴之法，是艺术家在感触外物时兴发的对其同类事物的超常直觉，其结果是创造出前所未有的新诗句或新诗文的符号表意系统即兴辞来，而这些兴辞又具备可以反复品评的深长蕴藉。这种感触外物而兴发对其同类事物的超常直觉，属于一种特殊的联类式想象，即对同类事物的想象或联想。也就是说，在类兴之法运用的瞬间，艺术家一感触外物就产生对其同类事物的想象或联想，从而实现对世界及自我的一种超出平常的特殊的直觉式把握。这里的联类式想象正体现了类兴或类兴之法的实质，即不是隐喻式地以彼物代替此物，而是一触此物即兴发出对其同类事物的丰富联想，从而有由小及大、“以少总多”、“万取一收”等特点。

这样的实例颇多。“关关雎鸠，在河之洲。窈窕淑女，君子好逑。”从眼前河畔的相互恩爱的雎鸠，可随其类而联想到君子的好配偶，再联想到君王与臣子的理想关系，可谓层层生发出“触类而起”或“随类而兴”的兴味蕴藉。再如中国诗人笔下的窗字。在汉语中，窗属象形字，从穴，囱（cōng）声。本作囱（cōng），小篆字，像天窗形状，即在屋上留个洞，可以透光，也可以出烟。后加“穴”字头构成形声字。窗的本义是天窗。《[说文](http://gj.zdic.net/archive.php?aid-1355.html)·穴部》：“囱，在墙曰牅，在屋曰囱。窗，或从穴。”《论衡·别通》：“开户内日之光，日光不能照幽；凿窗启牗，以助户明也。”又泛指窗子。杜甫《进艇》：“南京久客耕南亩，北望伤身卧北窗。”[[[46]](#endnote-46)]可见窗的本义就是在房屋墙上凿洞以透光，引申而有从房屋内外光亮变化显示时间上的昼夜更替变化的功能，再有就是进一步显示更长的时间连续体的演变踪迹。这里也都是类兴式思维方式在起作用。杜甫《绝句》：“两个黄鹂鸣翠柳，一行白鹭上青天。窗含西岭千秋雪，门泊东吴万里船。”这里的“窗”与“西岭千秋雪”的关系，不是西方式隐喻中的以彼代此，而是由小到大的联想、从具象到抽象的推衍、或由微观向宏观的拓展。如此，才可以从一扇“窗”可随类而触发对“西岭千秋雪”的丰富联想，跨度漫长的时间意识被唤醒。白居易《[夜雪](http://hanyu.iciba.com/shi/233.shtml)》：“已讶衾枕冷，复见窗户明。夜深知雪重，时闻折竹声。”从“窗户明”这一变化，随类而生回忆式联想：昨夜大雪降临，不时听见竹子被折断的声音。叶采[《暮春即事》](https://www.baidu.com/s?wd=%E3%80%8A%E6%9A%AE%E6%98%A5%E5%8D%B3%E4%BA%8B%E3%80%8B&tn=44039180_cpr&fenlei=mv6quAkxTZn0IZRqIHckPjm4nH00T1Y4mhcvnyczmh79P1K-nHf10ZwV5Hcvrjm3rH6sPfKWUMw85HfYnjn4nH6sgvPsT6KdThsqpZwYTjCEQLGCpyw9Uz4Bmy-bIi4WUvYETgN-TLwGUv3En1bsrj0kPjTLPHnvPHm4rjfd" \t "_blank)：“闲坐小窗读周易，不知春去几多时。”“小窗”在这里同《周易》及“春去几多时”联系起来，同样是时间意识在主导，显然还融进了历史意识。[卞之琳](https://www.baidu.com/s?wd=%E5%8D%9E%E4%B9%8B%E7%90%B3&tn=44039180_cpr&fenlei=mv6quAkxTZn0IZRqIHckPjm4nH00T1Y3PWnzPhwWPHu9n1csnyDs0ZwV5Hcvrjm3rH6sPfKWUMw85HfYnjn4nH6sgvPsT6KdThsqpZwYTjCEQLGCpyw9Uz4Bmy-bIi4WUvYETgN-TLwGUv3EP1RkPjfsnWm3njTYnjb1nHcY)《断章》：“你站在桥上看风景，／看风景人在楼上看你。／／明月装饰了你的窗子，／你装饰了别人的梦。”这里的“窗子”扮演了显著的中介角色：依托“窗子”，“楼上”人可窥见“明月”，而“桥上”人则可观赏到“明月装饰”下“楼上”之“风景”。“窗子”在此起到同时唤醒两方面以使其原本就同类的本质得以重现的作用，从而成为沟通“桥上”之人与“楼上”之人的中介环节。

这种类兴之法的运用的实例，可从对美术作品的鉴赏及批评中见出。以西式油画写实著称的徐悲鸿，改以国画方式绘出的若干种“奔马”图，之所以受到欢迎，就是由于它们显然更合于中国兴味蕴藉传统：“奔马”虽然只是一个具象之生灵，但它却可以让现代中国观众随类而联想到在现代民族危机境遇中仍然顽强奋飞之中国人、中国文化、中国精神等，如此可谓兴味无穷。现藏于甘肃省博物馆的国宝级文物及早已成为中国国家旅游标志的铜奔马《马踏飞燕》，最初于1969年出土于甘肃省武威市雷台汉墓，后于1971年9月被郭沫若看到，连声赞曰“太美了”，“是一件罕见的艺术珍品”。他不仅惊喜地将其命名为现名，而且满怀诗意地向国家领导人大力举荐，直到使其成为中国代表性文物到英国、法国、美国、加拿大、荷兰等多国巡展，让超过500万人次的外国观众欣赏过它的美丽，为中国文化赢得世界性声誉。听闻此讯，郭沫若又动情地挥毫写下“四海盛赞铜奔马，人人争说金缕衣”的诗句。人们还大可以驰骋自己的古典想象，忆及汉武帝的《天马歌》：“太一贡兮天马下，霑赤汗兮沫流赭。骋容与兮跇万里。今安匹兮龙为友。”[[[47]](#endnote-47)]如此一来，这匹奔马的美学价值或意义，已然逐渐地与写实意图相分离，而成为中华民族精神或中国国家形象的象征性符号。这件铜雕作品之从一件富有特征的出土文物而成长为国宝级文物及国家旅游标志的品质增益历程，同其被郭沫若等赋予诗意想象及诗意名称这一环节是密不可分的。也就是说，阐发这匹铜奔马的本土品质及其深长意蕴的最恰当方式莫过于作诗了。

由于以类兴之法为实质，兴味蕴藉在美学构成上应当有诸多要素。我想其中有三个是要紧的：身心勃兴、含蓄有味和余兴深长。身心勃兴，是指艺术品应能让观众在身体感觉和心灵陶冶两方面都产生兴奋和愉快。兴，就是起的意思。兴，就是说让观众随艺术品的符号形式系统而获得“兴发感动”，产生日常生活中所没有的特殊的身心体验。兴或感兴作为中国艺术与美学传统之重要范畴，有自身的发展与演变史。兴，在先秦是社会礼仪行为的一个环节[[[48]](#endnote-48)]，其本义是起、起身或站起，后来有关“兴者，起也”的语义解释可能正与此最初含义相关。可以说，“兴”最初是指人的礼仪行为中“起”的动作，后来引申而指伴随“起”这一动作而同时或先后发生的其它相关环节或过程：与“起”相关的人物、物品、言辞、姿态以及内在的情感、体验等都处在一种兴腾状态中。这里的身心勃兴，意味着优秀艺术品总会让观众在身体和心灵两方面都处在不同于日常生活状态的特殊的兴起或兴奋状态中，获得超常的身心愉悦。

含蓄有味，是说艺术品的兴味不必过于直露或直接，而应当含蓄或蕴藉，而这正是衡量艺术品的艺术成就的重要尺度。标举“情往似赠，兴来如答”的刘勰，在《文心雕龙·隐秀》中提出“深文隐蔚，余味曲包”之说，提倡文学作品让深厚的文辞蕴藉而多姿，言外的余味尽量蕴蓄。这是认识到“感兴”中所产生的兴辞具有深长而蕴藉的“兴味”。钟嵘《诗品序》提出“文已尽而意有余”的主张，表明他推崇的是“文尽意余”的含蓄境界。晚唐司空图创立“韵味”说，认为文学作品不仅有味内之味，还有味外之味，即“韵外之致”和“味外之旨”，也就是在作品的兴辞之外还别有一番可以反复品评的深味在。清代贺贻孙特别突出“蕴藉”两字的作用，提出“诗以蕴藉为主”的理论主张[[[49]](#endnote-49)]，把“蕴藉而出”的“厚”作为艺术标准：“夫诗中之厚，皆从蕴藉而出，乃有同一蕴藉而厚薄深浅异者，此非知诗者不能别也。”[[[50]](#endnote-50)]他还指出“蕴藉”来自主体修养：“诗文之厚，得之内养。”[[[51]](#endnote-51)]这体现了中国美学传统中有关艺术家内在修养的作用。

与含蓄有味相连，余兴深长是指艺术品应当在时间上和味道上都拥有让观众延后一段时间持久感发和反复品评的特殊的兴味。北宋范温的《潜溪诗眼·论韵》把艺术品中的“韵”或“韵味”直接解释为“余意”。钱钟书指出：“吾国首拈‘韵’以通论书画诗文者，北宋范温其人也。”其所论者“因书画之‘韵’推及诗文之‘韵’，洋洋千数百言，匪特为‘神韵说’之弘纲要领，抑且为由画‘韵’而及诗‘韵’之转捩进阶。严羽必曾见之，后人迄无道者。”[[[52]](#endnote-52)]。范温的主张是“有余意之谓韵。”[[[53]](#endnote-53)]“韵”是“生于有余”的，即“有余意”才构成“韵”。“余意”就是与一般文本相比多出来的那部分意义。范温抓住“有余意”三个字，从时长、深度和复义三方面有效地解释了“有余意之谓韵”的道理，对理解兴味蕴藉中的余兴深长有帮助。首先，从时长看，“有余意”是指言尽而意长，即艺术品在主体心理上会产生更长时间的持续影响效应，令主体禁不住回头反复品味，从而产生“韵”。其次，从深度看，“有余意”是指言易而意深，即艺术品对主体而言会产生远比平常语句更为深远而丰厚的意义。正如范温所说：“备众善而自韬晦，行于简易闲淡之中，而有深远无穷之味，观于世俗若出寻常，至于识者遇之，则暗然心服，油然心会，测之而益深，究之而益来”。[[[54]](#endnote-54)]最后，从复义看，“有余意”是指言简而意多，即艺术品会让主体禁不住深入钻研其中蕴含的多层不确定意义。范温说“意多而语简”，正是指简练的语句中会蕴含丰厚繁复的意味。宋人姜夔记载说：“语贵含蓄。东坡云：‘[言有尽而意无穷](http://www.baidu.com/s?wd=%E8%A8%80%E6%9C%89%E5%B0%BD%E8%80%8C%E6%84%8F%E6%97%A0%E7%A9%B7&hl_tag=textlink&tn=SE_hldp01350_v6v6zkg6)者，天下之至言也。’山谷尤谨于此。清庙之瑟，[一唱三叹](http://www.baidu.com/s?wd=%E4%B8%80%E5%94%B1%E4%B8%89%E5%8F%B9&hl_tag=textlink&tn=SE_hldp01350_v6v6zkg6)，远矣哉！后之学诗者，可不务乎？若句中无余字，篇中无长语，非善之善者也；句中有余味，篇中有余意，善之善者也。”[[[55]](#endnote-55)]可见苏轼主张“言有尽而意无穷”，姜夔本人明确承认“余字”、“长语”、“余味”和“余意”具有至高无上的地位和作用。梅尧臣的“含不尽之意，见于言外”[[[56]](#endnote-56)]，严羽的“言有尽而意无穷”[[[57]](#endnote-57)]，也都是强调兴味蕴藉中之余兴深长效果。

这几方面之间其实并无精准界限而是相互融合和贯通一气的，分拆开来只为论述兴味蕴藉之特质之便。外国艺术诚然可能也会有类似兴味蕴藉的事例在，但真正重要的是，它们不曾像在中国艺术传统中那样被视为一把普遍的和至高无上的美学标尺。于连就明确地比较说，中国文艺传统历来注重“迂回”，从而把委婉、暗示或曲折等间接表达手法作为自己的普遍性表达方式。“最根本的问题无疑是要凭借诗文的曲折把握一种隐含的意义。”[[[58]](#endnote-58)]他所认识的“迂回”现象其实正与我们这里的兴味蕴藉相通。

五、兴味蕴藉的批评尝试

假如兴味蕴藉作为中国艺术品的本土美质之一，确实在当代具有一种世界性意义或普遍价值的话，那么，它就应当在无论面对哪种艺术门类时都具有批评的有效性；同时，它也应当在面对无论古代还是现当代中国艺术品时都能充当一把有效的美学阐释标尺，甚至可以引导艺术家或观众去创作或鉴赏优秀的中国艺术品。可以具体地说，按照这把本土美质标尺，优秀的中国艺术品无论何种艺术门类、也无论古今，都应当总是具备身心勃兴、含蓄有味和余兴深长等兴味蕴藉品质。

何以兴味蕴藉美质可以不仅在语言艺术即文学中而且同样美术、书法、音乐等其它艺术门类中获得贯通性呈现？这重要的是由于，中国各艺术门类之间本来就不存在天然界限，而相互贯通。宗白华指出：“中国画所表现的境界特征，可以说是根基于中国民族的基本哲学，即《易经》的宇宙观：阴阳二气化生万物，万物皆禀天地之气以生，一切物体可以说是一种‘气积’（庄子：天，积气也）。这生生不已的阴阳二气织成一种有节奏的生命。中国画的主题‘气韵生动’就是‘生命的节奏’或‘有节奏的生命’。伏羲画八卦，即是以最简单的线条结构表示宇宙万象的变化节奏。后来成为中国山水花鸟画的基本境界的老、庄思想及禅宗思想也不外乎于静观寂照中，求返于自己深心的心灵节奏，以体合宇宙内部的生命节奏。中国画自伏羲八卦、商周钟鼎图花纹、汉代壁画、顾恺之以后历唐、宋、元、明，皆是运用笔法、墨法以取物象的骨气，物象外表的凹凸阴影终不愿刻画，以免笔滞于物。所以虽在六朝时受外来印度影响，输入晕染法，然而中国人则终不愿描写从‘一个光泉’所看见的光线及阴影，如目睹的立体真景。而将全幅意境谱入一明暗虚实的节奏中，‘神光离合，乍阴乍阳’（《洛神赋》语），以表现全宇宙的气韵生命，笔墨的点线皴擦既从刻画实体中解放出来，乃更能自由表达作者自心意匠的构图。画輻中每一丛林、一堆石，皆成一意匠的结构，神韵意趣超妙，如音乐的一节。气韵生动，由此产生。书法与诗和中国画的关系也由此建立。”[[[59]](#endnote-59)]这里从《易经》所表述的中国宇宙观及其阴阳二气思想传统入手，揭示了同样的气韵生动及生命的节奏等中国式本体观念在中国绘画、书法、诗及音乐等各个艺术门类中的贯通式呈现。

正是出于对兴味蕴藉传统可以贯通各种艺术门类之作品的笃信，与德国美学家莱辛（Gotthold Ephraim Lessing，1729—1781）在《拉奥孔或称论画与诗的界限》（1766）中明确区分画与诗的界限不同，中国人坚持各种艺术门类之间不存在沟壑而可以天然地相互贯通。唐君毅指出，中国艺术各门类之间在“艺术精神”上存在“相通共契”特性：“西洋之艺术家，恒各献身于所从事之艺术，以成专门之音乐家、画家、雕刻家、建筑家。而不同之艺术，多表现不同之精神。然中国之艺术家，则恒兼擅数技。中国各种艺术精神，实较能相通共契。”[[[60]](#endnote-60)]这种“相通共契”特质与前面宗白华说的“生命的节奏”等一样，实际上正表明，兴味蕴藉传统在中国各艺术门类中具有普遍性存在，并且已成为一种普遍的和最高的美学追求。

这一点在钱钟书的“通感”论中也可找到一种解释。[[[61]](#endnote-61)]正像他在论述中指出的那样，如果说人的视觉、听觉、味觉、嗅觉和触觉等五官感觉之间存在相通处，那么正好说明一个道理：以视觉为主导的绘画和书法、以视听综合感觉为主导的音乐与舞蹈、以触觉为主导的雕刻和建筑等各个艺术门类之间，如唐君毅所说的那样，是可以“相通共契”的；也如宗白华所说的那样，其深层原因在于，受到诸如“生生不已的阴阳二气织成一种有节奏的生命”之类中国式古典宇宙观的支配。

至于面向古今艺术品的阐释情况，首先可以来看古代文学作品。王羲之的《三月三日兰亭诗序》是这样一篇富有兴味蕴藉美质的散文，它堪称兴味蕴藉美质的一个古代范本：

永和九年岁在癸丑，暮春之初，会于会稽山阴之兰亭，修禊事也。群贤毕至，少长咸集。此地有崇山峻岭，茂林修竹；又有清流激湍，映带左右，引以为流觞曲水，列坐其次。虽无丝竹管弦之盛，一觞一咏，亦足以畅叙幽情。是日也，天朗气清，惠风和畅，仰观宇宙之大，俯察品类之盛，所以游目骋怀，足以极视听之娱，信可乐也。夫人之相与，俯仰一世，或取诸怀抱，悟言一室之内；或因寄所托，放浪形骸之外。虽趋舍万殊，静躁不同，当其欣于所遇，暂得于已，快然自足，曾不知老之将至。及其所之既倦，情随事迁，感慨系之矣。向之所欣，俯仰之间，已为陈迹，犹不能不以之兴怀。况修短随化，终期于尽。古人云：“死生亦大矣。”岂不痛哉！每览昔人兴感之由，若合一契，未尝不临文嗟悼，不能喻之于怀。固知一死生为虚诞，齐彭殇为妄作。后之视今，亦犹今之视昔。悲夫！故列叙时人，录其所述，虽世殊事异，所以兴怀，其致一也。后之览者，亦将有感于斯文。[[[62]](#endnote-62)]

在这篇连标点在内也不足400字的短序里，开篇所提“修禊”本是古代汉族民俗，在季春时节组织官民到水边举办消灾祈福仪式，后来演变成文人雅士借此雅集的文化交游活动，其中就以发生在王羲之时代会稽郡山阴城的兰亭修禊尤为著名。王羲之在这篇序里记叙了他所参与的兰亭雅集的盛况。这个雅集仪式中包含值得注意的几个要素：第一，此雅集来源为具有消灾祈福功能的古代巫术仪式，后逐渐演化为文人雅集仪式，可见其依托着深厚的传统渊源；第二，时令在季春即阴历三月三，值一年的起始时节，“天朗气清，惠风和畅”，在此春回大地、万物复苏时节可以期盼全年好运；第三，地点在城郊或郊野，有“崇山峻岭，茂林修竹”、“清流激湍，映带左右”，可谓山崇、岭峻、林茂、竹修，流清、湍激，加之天朗、气清、风和，还有山溪如带环绕兰亭，这些都便于参与者置身于轻松闲适的自然与人文环境中；第四，人员为[谢安](http://baike.baidu.com/view/36074.htm)、谢万、[孙绰](http://baike.baidu.com/view/213385.htm)、王凝之、王徽之和王献之等社会名流或文人雅士共四十余人，可谓“群贤毕至，少长咸集”，便于共同激发人生感兴并产生艺术创作兴会；第五，方式大约为先举行“修禊”仪式，后从事“曲水流觞”及即兴诗文唱和等游戏及文艺创作活动，还包括沿途的“仰观”及“俯察”之类游览过程，而正是“仰观俯察”尤其能体现中国人对宇宙人生的感兴观照方式；第六，内容为雅士们饮酒赋诗作文唱和，“一觞一咏”，“畅叙幽情”，产生诗歌、散文、书法等艺术作品；第七，成果在于激发参加者产生丰富的感兴或诗兴或艺兴，不仅令其倍感“足以极视听之娱，信可乐也”，“快然自足，曾不知老之将至”，而且生发出一连串深邃而绵长的人生“兴怀”或“兴感”，如“每览昔人兴感之由，若合一契，未尝不临文嗟悼，不能喻之于怀”，“后之视今，亦犹今之视昔”等，产生诗作几十首，而且还促使王羲之乘微醉之感兴而写下号称“天下第一行书”的《兰亭序》。这次兰亭雅集以及这篇短序的出现，传达出魏晋人在山水之间获取兴味蕴藉的雅趣，留下一段有关“感兴”的千古佳话。到唐代，随着陈子昂、李白、杜甫等的大力推崇，“兴寄”、“兴致”、“诗兴”、“即兴”等术语陆续出现和流行。由此，“感兴”成为中国文学与艺术的一种被普遍认可的特性了。以上表明，兴味蕴藉在中国是逐步地演化成为一种传统的，这种传统突出地要求中国文艺必须拥有唤醒公众的感兴的品质，并且还能导引公众持续追寻艺术品中蕴含的深长兴味。

当然，对今天来说真正要紧的，不是从古典诗词中找出富于兴味蕴藉之作去加以品评，因为那里可谓俯拾即是；而是看看现代文艺作品中运用现代汉语手段去创作的作品，是否还能唤起读者的兴味蕴藉冲动。这里可以来看卞之琳的诗《一块破船片》（1932）：“潮来了，浪花捧给她／一块破船片。／不说话，／她又在崖石上坐定，／让夕阳把她的发影／描上破船片。／她许久／才又望大海的尽头，／不见了刚才的白帆。／潮退了，她只好送还／破船片／给大海漂去。”[[[63]](#endnote-63)]这首短诗只有12行。诗人从“一块破船片”这一兴象中，感发出丰厚而又深长的兴味蕴藉，围绕它而做足了文章。或许不如说，诗人组合出以“一块破船片”为中心的富于兴味蕴藉的兴象整体，让读者产生解读不尽和回味无穷的感受。从开头首行的“潮来了”到临近结尾倒数第三行的“潮退了”，显示出一个有关海潮的完整的“故事”：飞涨的潮水给她送来一块破船片，这件不期而来的物品令她欣喜、沉思、想象和期盼，带给她长久的沉默、淡定和幻想。许久后禁不住向海上张望，才怅然若失地发现白帆船消失了。满含着失望、怅惘或遗憾，她把这块曾激发她无穷幻想的破船片，托退却的潮水去还给大海。应当注意到，这里通过开头的“潮来了”与结尾“潮退了”之间，构成一种首尾呼应的整体格局，呈现出事物及其变化中蕴含的一种循环往复宇宙机理或机制：凡来的总会退走，从哪里来又回到那里去。但是，尽管如此，凡来过的东西，例如那块被“送还”的“破船片”，总会在“她”内心留下一点什么。或许，来过了本身就是意义之所在。这个“故事”所蕴藉的兴味，应当是多重的和难以穷尽的：既可以说传达出一种有关爱情的从生成到幻灭的叹息；也可以说表达了有关从哪里来必然会回到哪里去的人生循环过程的洞察；又或许在述说艺术（“破船片”）对生活（“大海”）的依赖性，如此等等。这里的每一重品味，其实都各有其合理性，不妨相互共存和继续衍生下去。

绘画这类视觉艺术的兴味蕴藉效果，可以集中体现为古典式“画中有诗”的现代传承方式，也就是观众可从视觉画面中品评出丰厚而绵长的诗意来。当代中国观众之喜爱油画《父亲》（原名《我的父亲》，罗中立，1980），恰是由于这幅“父亲”形象的深层其实蕴藉着数量巨大的中国观众各自内心深处难以说清道明但又确实可以激发高度共通感的“父亲”体验。一首题为《读罗中立的油画<父亲>》的诗就从中品出如下诗意：“父亲，我的父亲！／是谁把这支圆珠笔／强夹在你的左耳廓？！／难道这就象征富裕？／难道这就象征文明？／难道这就象征进步？／难道这就象征革命？／父亲！你听见了吗？你听见了吗？／整个的展览大厅，／全体的男女人群，／都在默默地呼喊：／快扔掉它！扔掉那廉价的装饰品！”他不禁大声呼唤：“父亲！我的父亲！／你浇灌了多少个好年景！／可惜了！可惜了你背后一片黄金！／快车转身去吧，快！快！／黄金理当属于你！你是主人！／主人！明白吗？！主人！／父亲啊，我的父亲！／我在为你祈祷，为你祈祷，／再也不能变幻莫测了，／我的老天！我的天上的风云！”[[[64]](#endnote-64)]实际上，刚从“文革”劫难中艰难跋涉而来的工人、农民、军人、知识分子、干部等各类观众，都可能从“父亲”形象中观照到自己的生活现实，或者以自己的生活现实体验去诠释“父亲”形象，从而实际上赋予这幅视觉作品以绵绵不绝的诗兴。

与此相比，版画装置作品《析世鉴》（徐冰，1988）似乎可以让公众“读”出更加丰厚而又远为朦胧不定的诗味、散文味乃至小说味来。该作品由貌似汉字而实非汉字的上千个方块字符组成，可称为类汉字或拟汉字。它们在技术上做到精雕细刻、一丝不苟、以假乱真，而在规模上又多到足以震撼观众的视觉和心灵，成功地诱骗观众生出回归于传统汉字的冲动但却又一无所获，呈现出似乎谁也读不懂但又急切想读懂或者甚至装懂的“天书”面貌。随着时间的流逝和观众的持续诠释的逐层累积，加之处于当代世界多元文化激荡中的中国本土文化传统问题日渐凸显，这部“天书”居然逐渐地被公认为一部蕴藉着丰富而又深厚的中国本土兴味的“经典”了。“徐冰的《天书》是上世纪80年代中国观念艺术的经典作品。80年代前卫艺术中的‘禅宗热’好像是文革的怀疑一切、打倒一切的继续。而它也确实极大地冲击了保守的艺术观念，同时对任何形式的乌托邦无论是毛时代的，还是前卫艺术之中的。徐冰也很少卷入理论论争，但是他的‘天书’却是对乌托邦的最大颠覆。这个过程就像鼹鼠搬家，静悄悄地一点点掏空，这似乎是徐冰习惯用的策略。”[[[65]](#endnote-65)]类似这样的众多批评家或观众的解读竞相加入到自觉而主动的公共诠释流之中，从中不仅读出“诗”味、“散文”味或“小说”味，而且读出了更加丰厚而又更加不确定的“文化”味，从而共同铸就了这部当代艺术品在国内和国际艺术界的中国本土“经典”地位。可以说，在这两幅本土视觉艺术“经典”背后起作用的力量之一，无疑正在于兴味蕴藉传统所做出的无意识或有意识的美学指认。所不同的只是，《父亲》在当时一举登上“经典”地位，而《析世鉴》则用了更长时光，这种美学指认时间的短长差异可能与两者在具象表达与抽象表达上的分别有关（当然还有其他原因）。

在电影这种综合艺术门类中，兴味蕴藉传统仍然可以发挥其现代阐释效力。《集结号》（冯小刚执导，2007）把九连连长谷子地先是率领47名战士在汶河战场上舍生忘死、后又为这些英勇牺牲的战友们四处讨要公道的曲折故事，讲述得惊心动魄、荡气回肠，令人叫绝地活托出中国式侠义精神风范的深厚意味及其当代意义。影片中具有关键意义的情节核在于中国传统的“二人”关系之信义的信守上。在激烈的汶河战斗中，谷子地与全体战友之间的“二人”关系集中体现为情同手足，也就是众兄弟间结成生死相依的情义，彼此“有福同享，有难同当”，生死依托，一诺千金。即便是起初胆小懦弱的指导员王金存，也在谷子地的熏染下突变为大义凛然的真豪杰。正是出于这种战场上结下的义薄云天之兄弟情义，谷子地一旦发现唯独自己幸存而众战友为掩护大部队死战殉职竟然没得到“烈士”名分而只被列为“失踪”，就必然自觉地、义无反顾地肩扛起为兄弟们讨要正义的重任，宁肯舍弃个人安乐而为他们四处奔波讨要说法。自此，他加入解放军炮兵部队转战南北、甚至到了朝鲜战场，活着的唯一动力和任务似乎就只剩下寻找当年的团长以便为牺牲的战友讨要荣誉了。当然，他的讨义之路并不孤单，王金存的遗孀孙桂琴及其改嫁的团长赵二斗等都出于同样的无私情义协助谷子地完成其义举。影片的成功处就在于，这种依托于古典情义传统的兄弟情及其执着的信义之旅，其意义是如此深厚而又绵长，以致它可以在观众的观赏中拓展出种种不同的意蕴来，听凭各类观众把自己的个体体验尽情投射其中。普通观众可借机宣泄由日常生活的不平或挫折而生的怨气及对侠义英雄的崇拜和喜爱，知识分子可从中品味精英人物的自由思想精神，政府管理者可从中找到当今社会需要的集体主义意识和英雄主义气概……。而这种种不同的兴味却可以同时蕴蓄在谷子地形象及影片文本结构整体之中而不致被视为外加的，恰是由于它本身在创作时就预留了可供兴味蕴藉挥洒的开阔的美学空间。

本文开头提到的《立春》，在貌丑而内美的主人公王彩玲身上倾注了深长的多义蕴藉。她同周围的拥有画家梦想的黄四宝、舞蹈教师胡金泉、唱美声的高贝贝、喜欢普希金诗的周瑜等共同组成一个性格各异、命运不同的小城“文青”共同体，呈现出理想主义在现实生活中的多样而又坎坷的际遇。影片中有个长达30秒的背影凝视镜头，叙述王彩玲到北京的当晚，背对观众地倚靠在铁栏杆上，面向金光璀璨的天安门长久凝视，其间两名武警战士盛装走过，随后天安门上空升起高远的风筝，仿佛正是她的希望之所在。接下来她坐在音乐厅大门外台阶上，一直苦等到开演后20分钟，才从“黄牛”手中钓到符合她心理价位的降价票，进场观看心爱的歌剧。还有，正当她在教室里教一班学生演唱歌剧时，传来楼下黄四宝的尖叫，她随即在学生们无数双眼睛的注视下，勇敢地走下教学楼，任凭黄四宝毒打而不还手。由这些细节，观众可以对这位既平凡而又非凡的女性产生深深的同情心，品味到其中蕴蓄的平凡中的崇高气韵。特别是这种崇高气韵之在现实生活中无可挽回的失败命运，恰能反过来激发观众对理想主义及自由精神的深切向往和纵情呼唤。置身于这一复杂环境中的王彩玲，或许可以让不同观众品尝到他们各自所能想象或联想到的在自身的平凡境遇中执着地追求崇高境界的卑微而高贵的品格。

上述实例可以约略地说明，兴味蕴藉传统即便是在现代和当代多种不同门类艺术品的批评中也都能焕发出应有的阐释力量。同时，还应当看到，兴味蕴藉是中国公众或批评家不仅用以衡量中国本土艺术品的美学标准，而且也相应地成为他们情不自禁地以文化开放胸襟去衡量外国艺术品的标尺了。中国观众或批评家之偏爱达·芬奇的《蒙娜丽莎》、梵·高的《向日葵》及《星夜》等作品，也应当归结为中国式兴味蕴藉传统所给予他们的潜移默化的长久浸润之功，无论其在鉴赏具体艺术品时是否有此明确的自觉意识。

六、兴味蕴藉的批评模式

在上述讨论基础上，有无可能进而把兴味蕴藉传统在具体艺术品中的批评方式略加系统化或模型化整理，以便于具体的艺术批评操作、乃至在高校艺术理论课程教学中加以方法论化呢？我想应当是可能的。

初步考虑，应当以兴味蕴藉中的“类兴”之法为基本框架和主要依据，梳理出面对不同艺术门类之艺术品时而可予操作的若干艺术批评模式来。尽管可以尝试选用具象艺术与抽象艺术之分类去做，例如说油画《父亲》与版画装置《析世鉴》分属具象式类兴与抽象式类兴，这也有其合理性，但是，综合衡量，还是继续传承中国古典艺术理论传统方式去做，特别是其中各艺术门类之间的“相通共契”特性去做，才有可能贴近兴味蕴藉的本土美质。因为，按中国艺术传统，各艺术门类中的兴味蕴藉本来就是相互贯通而不存在天然界限的。“中国书画皆重线条。书画相通，最为明显。……而中国之建筑则舒展的音乐，与音乐精神最相通也。中国人又力求文学与书画、音乐、建筑之相通。故人论王维之诗画曰‘味摩诘之诗，诗中有画，味摩诘之画，画中有诗。’……西方歌剧之盛，乃瓦格纳以后事。以前之歌剧，皆以对白为主。而中国戏剧则所唱者，素为诗词。戏中之行为动作，多以象徵的手势代之，使人心知其意，而疑真疑幻，若虚若实。戏之精彩全在唱上，故不曰看戏，而曰听戏，是中国之诗文戏剧皆最能通于音乐也。中国之庙宇宫殿，及大家大户之房屋，恒悬匾与对联，则见中国人求建筑与诗文之意相通之精神。”[[66]](#endnote-66)

这实际上意味着，按照中国艺术美学传统，不同艺术门类之间会存在既彼此不同但又可以相互融通的特性。一方面，不同艺术门类之间确实存在因艺术质材、媒介及形式等之间的区别而形成的美学差异性，这可称之为跨门互异性。另一方面，这些不同艺术门类之间更存在基于类兴之法而形成的美学融通性，这可称之为跨门互通性。合起来说，不同艺术门类之间存在相异而又相通的特性，这可称之为跨门异通性。这不仅是中国艺术的本土美质的普遍美学原理之一，而且也是它的一种最高美学原理之一。也就是说，属于一个艺术门类的艺术品之达到最高美学成就的标志之一，恰恰在于它取得了本来是另一门艺术才可具有的美学成就，即实现了另一门艺术特有的美学效果。

假如这种跨门异通性认识是合理的，那么，能够在不同艺术门类的艺术品之间做兴味蕴藉的双门式或多门式跨门类批评，方才可能最大限度地贴近对中国式本土兴味蕴藉传统的应有把握。例如，从苏轼《东坡题跋·书摩诘〈蓝田烟雨图〉》所谓“味摩诘之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗”之说，可以引申出诗如画式类兴和画如诗式类兴两种批评模式（就模式这个词语的最一般含义而言）。再有，历来有关于戏如乐（诗）、乐如诗、舞如诗（乐）、书如乐（诗）、建筑如诗（乐）等诸多传统批评模式。至于电影及电视剧等现代综合艺术门类，则可沿用戏如乐（诗）之类传统批评方式去加以拓展。当然，单从理论逻辑上讲，在任何两门或两门以上艺术门类之艺术品之间展开双门式或多门式循环批评，都应当是可能的或可以允许的。同时，按照中国公众历来就有的面向“天下”（世界）的开放胸怀，即便是外来艺术也可以视如中国本土艺术去加以品评，这就有把他者化为我者的类兴模式——他如我式类兴。

如此，按照古典兴味蕴藉传统在不同艺术门类中的跨门异通性原理，简要地看，大体依循2011年艺术学科门类下一级学科分科顺序去整理，当今艺术批评可以有如下基本阐释模式（当然不限于此）：文如画式类兴、乐如诗式类兴、舞如诗式类兴、戏如乐式类兴、画如诗式类兴、书如乐式类兴、建筑如诗式类兴、他如我式类兴。

（1）文如画式类兴。也可作诗如画式类兴，是一种从文学作品的语言形象中品味出视觉式兴味蕴藉效果的批评模式。这就是说，要评点文学中的兴味蕴藉佳作，最恰当的模式莫过于尝试从原本非直观的语言形象特别是诗中窥见直观性视觉效果了。好诗如画、佳文如画，成为古往今来批评家的评点习惯。苏轼等称赞王维“诗中有画”，说的正是诗歌这种语言艺术中蕴含有深长的兴味。好诗就应当让人读出画意来，也就是从非直观的语言形象中想象出直观画面来。《红楼梦》第48回中香菱评王维诗的案例正是出于这个道理：“据我看来,诗的好处，有口里说不出来的意思，想去却是逼真的。有似乎无理的，想去竟是有理有情的。……我看他《塞上》一首，那一联云：‘大漠孤烟直，长河落日圆。’想来烟如何直？日自然是圆的；这‘直’字似无理，‘圆’字似太俗。合上书一想，倒像是见了这景的。若说再找两个字换这两个，竟再找不出两个字来。再还有‘日落江湖白，潮来天地青’：这‘白’‘青’两个字也似无理。想来，必得这两个字才形容得尽，念在嘴里倒像有几千斤重的一个橄榄。还有‘渡头余落日，墟里上孤烟’：这‘余’字和‘上’字，难为他怎么想来！我们那年上京来，那日下晚便湾住船，岸上又没有人，只有几棵树，远远的几家人家作晚饭，那个烟竟是碧青，连云直上。谁知我昨日晚上读了这两句，倒像我又到了那个地方去了。’”[[67]](#endnote-67)香菱恰如一名标准的兴味蕴藉式批评家，注意从诗人铸造的语词艺术中品评出视觉画面来。

（2）乐如诗式类兴。富于兴味蕴藉的音乐作品总能让人从中品出诗味来。李白《春夜洛城闻笛》以诗品评笛声之味：“谁家玉笛暗飞声，散入春风满洛城。此夜曲中闻折柳，何人不起故园情。”《忆崔郎中宗之游南阳遗吾孔子琴抚之潸然感旧》刻画听琴的体验：“昔在南阳城，唯餐独山蕨。忆与崔宗之，白水弄素月。时过菊潭，纵酒无休歇。泛此黄金花，颓然清歌发。一朝摧玉树，生死殊飘忽。留我孔子琴，琴存人已没。谁传广陵散，但哭邙山骨。泉户何时明，长归狐兔窟。”杜甫《赠花卿》表面看是评点丝管乐器的：“锦城丝管日纷纷，半入江风半入云。此曲只应天上有，人间能得几回闻。”但实际上蕴藉有深厚的兴味。诚如杨慎《升庵诗话》所言：“花卿在蜀颇僭用天子礼乐，子美作此讥之，而意在言外，最得诗人之旨。公之绝句百余首，此为之冠。”[[68]](#endnote-68)评价如此之高！沈德潜《说诗晬语》也说：“诗贵寄意，有言在此而意在彼者。……杜少陵……刺花敬定之僭窃，则想新曲于天上。”[[69]](#endnote-69)故杜甫此诗称得上一篇高超的兴味蕴藉式批评佳作。

（3）舞如诗式类兴。舞蹈佳作可以让人见出深厚的诗意。以注重“诗兴”著称的杜甫从观赏眼前李十二娘的精妙舞姿，想见有关书法家张旭观公孙大娘舞剑器而领悟草书笔法的传说，又忆及自己早年亲自观看公孙大娘舞剑器的情景，绵绵诗兴联翩涌来，于是写出《观公孙大娘弟子舞剑器行·并序》这一名作：“昔有佳人公孙氏，一舞剑器动四方。观者如山色沮丧，天地为之久低昂。霍如羿射九日落，矫如群帝骖龙翔。来如雷霆收震怒，罢如江海凝清光。绛唇珠袖两寂寞，晚有弟子传芬芳。临颍美人在白帝，妙舞此曲神扬扬……。”这篇诗作再配以序文，可谓文配诗的典范样式，运用这种文配诗形式去品评舞蹈艺术，本身就属于一次以文学（诗）方式去品评舞蹈艺术的兴味蕴藉式批评。当然，其间由张旭观舞而悟草书笔法，也涉及书如舞式类兴或舞如书式类兴两方面。

（4）戏如乐式类兴。也可作戏如诗式类兴。注重音乐元素在戏剧中的主导作用，是中国戏曲的一个源远流长的传统。元代戏曲就把音乐视为自身的主导元素，“女乐之百伎，惟唱说焉。”要求戏曲艺人把“唱”（音乐）和“说”（诗或文）列为看家技艺加以演练。在规定的戏曲艺人之“九美”中，就有“三美”直接涉及戏曲表演中的音乐与诗文技艺：第四条“语言辨利，字句真明”，第五条“歌喉清和圆转，累累然如贯珠”，第七条“一唱一说，轻重疾徐中节合度，虽记诵闲熟，非老僧之诵经”。[[70]](#endnote-70)正是由于音乐元素的关键作用，中国戏曲中的“唱论”受到高度关注。[[71]](#endnote-71)还有观点甚至把音乐与舞蹈视为中国戏曲的共同源头：“戏为小道，然发源则甚古。遐稽史籍，歌舞并言。”“是则戏曲者，导源于古代乐舞者也。”[[72]](#endnote-72)中国人看戏往往是听戏，听出其中与诗（唱词）紧密相连的音乐滋味。诚如前引唐君毅所言，“戏之精彩全在唱上，故不曰看戏，而曰听戏，是中国之诗文戏剧皆最能通于音乐也。”看传统戏曲如此，看现代话剧以及看电影及电视剧也都应采用同一模式，即都注重从戏曲、话剧、电影和电视剧中谛听到如乐或如诗般艺术效果。

（5）画如诗式类兴。这是指从绘画等视觉艺术品中品出诗意的批评模式，其通常做法是把画当做诗去阅读和品味，并从画中读出诗意来。梁实秋的《读画》就赞成这种主张：“《随园诗话》：‘画家有读画之说，余谓画无可读者，读其诗也。’随园老人这句话是有见地的。读是读诵之意，必有文章词句然后方可读诵，画如何可读？所以读画云者，应该是读诵画中之诗。”也就是说，读画的实质在于从画中寻找如诗的境界。“究竟诗与画是各有领域的。我们读一首诗，可以欣赏其中的景物的描写，所谓‘历历如绘’。如诗之极致究竟别有所在，其着重点在于人的概念与情感。所谓诗意、诗趣、诗境，虽然多少有些抽象，究竟是以语言文字来表达最为适宜。我们看一幅画，可以欣赏其中所蕴藏的诗的情趣，但是并非所有的画都有诗的情趣，而且画的主要的功用是在描绘一个意象。我们说读画，实在是在画里寻诗。”[[73]](#endnote-73)究竟应当如何在画里寻诗呢？“‘蒙娜丽莎’的微笑，即是微笑，笑得美，笑得甜，笑得有味道，但是我们无法追问她为什么笑，她笑的是什么。尽管有许多人在猜这个微笑的谜，其实都是多此一举。有人以为她是因为发现自己怀孕了而微笑，那微笑代表女性的骄傲与满足。有人说：‘怎见得她是因为发觉怀孕而微笑呢？也许她是因为发觉并未怀孕而微笑呢？’这样地读下去，是读不出所以然来的。会心的微笑，只能心领神会，非文章词句所能表达。”[[74]](#endnote-74)在画里寻诗，重要的是，“心领神会，非文章词句所能表达。”所以他没忘记补充说：“我想画的最高境界不是可以读得懂的，一说到读便牵涉到文章词句，便要透过思想的程序，而画的美妙处在于透过视觉而直诉诸人的心灵。画给人的一种心灵上的享受，不可言说，说便不着。”[[75]](#endnote-75)

画如诗式类兴之合法性的一个根据或标志在于，题画诗形式在中国画的存在。“画中已经有诗，有些画家还怕诗意不够明显，在画面上更题上或多或少的诗词字句。自宋以后，这已成了大家所习惯接受的形式，有时候画上无字反倒觉得缺点什么。中国字本身有其艺术价值，若是题写得当，也不难看。西洋画无此便利，《拾穗人》上面若是用鹅翎管写上一首诗，那就不堪设想。在画上题诗，至少说明了一点，画里面的诗意有用文字表达的必要。”[[76]](#endnote-76)所以，画如诗式类兴模式的典范的批评文类，就是大量的题画诗、题跋或提款等。苏轼为友人慧崇和尚的画作《春江晓景》题诗有“竹外桃花三两枝，春江水暖鸭先知。蒌蒿满地芦芽短，正是河豚欲上时。”虽然慧崇的画已不传，但该题画诗却流传下来，自成独立的语言艺术佳作。[唐寅](http://baike.baidu.com/view/7416.htm)为自己的《纨扇仕女图》题诗如下：“秋来[纨扇](http://baike.baidu.com/subview/143392/143392.htm)合收藏，何事佳人重感伤。请把无情仔细看，大都谁不逐炎凉。”借扇子而书写世态炎凉。[王冕](http://baike.baidu.com/view/19453.htm%22%20%5Ct%20%22_blank)自题《[墨梅](http://baike.baidu.com/view/332848.htm)》诗：“我家洗砚池头树，朵朵[花开淡墨痕](http://baike.baidu.com/view/3770602.htm)。不要人夸颜色好，只留清气满乾坤。”属以梅自喻。它们都可谓兴味深长之作。

题画诗何以不仅不会破坏画的表意效果反而会使其增辉？宗白华的解释如下：“在画幅上题诗写字，借书法以点醒画中的笔法，借诗句以衬出画中意境，而并不觉其破坏画景（在西洋油画上題句即破坏其写实幻境），这又是中国画可注意的特色，因中、西画法所表现的‘境界层’根本不同：一为写实的，一为虚灵的；一为物我对立的，一为物我浑融的。中国画以书法为骨干，以诗境为灵魂，诗、书、画同属于一境层。西画以建筑空间为间架,以雕塑人体为对象，建筑、雕刻、油画同属于一境层。”[[77]](#endnote-77)现代也有以“题画诗”形式所做的批评，如丰子恺为自己的漫画《生机不息》配有题画诗：“大树被斩伐，生机并不息。春来怒抽条，气象何蓬勃！”而前引《读罗中立的油画<父亲>》则以类似题画诗的方式去抒写从油画《父亲》获取的兴味。

（6）书如乐式类兴。也可作书如舞式类兴。这是指从书法艺术品中体味到音乐或舞蹈境界的批评模式。有关书如舞的评论，已见于前引杜甫诗《观公孙大娘弟子舞剑器行·并序》。宗白华指出：“书法为中国特有之高级艺术：以抽象之笔墨表现极具体之人格风度及个性情感，而其美有如音乐。”[[78]](#endnote-78)书法之美在于其美如音乐，其原因如下：“中国乐教失传，诗人不能弦歌，乃将心灵的情韵表现于书法、画法。书法尤为代替音乐的抽象艺术。”[[79]](#endnote-79)这是说书法艺术以“抽象艺术”的方式去“代替”性地保留早期音乐所有的教化功能，所以要衡量书法的价值就需要从中品评出音乐味来。这自然属一家之言，允许见仁见智。

（7）建筑如诗式类兴。西方人喜欢讲“建筑是凝固的音乐”，将建筑之美比作音乐之美。黑格尔曾这样论述音乐与建筑的关系：“音乐和建筑最相近，因为像建筑一样，音乐把它的创造放在比例和结构上。”[[80]](#endnote-80)与西方的建筑如同音乐般注重实体的比例和结构不同，中国建筑艺术高度注重诗歌或舞蹈般韵律、节奏的传达，其至高境界在于诗或舞的灵动境界，也就是建筑如诗、建筑如舞。“中国的书法、画法都趋向飞舞。庄严的建筑也有飞檐表现着舞姿。”[[81]](#endnote-81)故这种批评模式也可作建筑如舞式类兴。“中国之庙宇宫殿，及大家大户之房屋，恒悬匾与对联，则见中国人求建筑与诗文之意相通之精神。”[[82]](#endnote-82)为突出灵动性或飞动姿态，中国建筑总会配以对联、门匾等诗意形式。梁思成还看到一个民族的诸种“思想精神”会“寄托”与建筑平面分布上：“……证明政治、宗法、风俗、礼仪、佛道、风水等中国思想精神之寄托于建筑平面之……分布上者，固尤深于其它单位构成之因素也。结构所产生立体形貌之感人处，则多见于文章诗赋之赞颂中。中国诗画之意境，与建筑艺术显有密切之关系，但此艺术之旨趣，固未尝如规制部署等第等之为史家所重也。”[[83]](#endnote-83)建筑不仅被“文章诗赋”赞颂，而且与“中国诗画之意境”密切相关。中国古代有大量的刻画建筑艺术的诗歌传世，可见建筑如诗早已成为中国艺术传统的一部分。李白《夜宿山寺》：“危楼高百尺，手可摘星辰。不敢高声语，恐惊天上人。”以诗意语言去刻画高楼给人的特异体验。王勃则有《滕王阁诗并序》，其滕王阁序文和滕王阁诗之间堪称一次绝配。

（8）他如我式类兴。中国人总是以古来如此的开放与容纳胸怀把他者视为我者，以他如我，以我化他，从而把外来异质艺术品当做本土艺术品去体味。青年宗白华于1920年在巴黎初次欣赏到罗丹的雕塑，产生了震惊体验：“罗丹的雕刻不单是表现人类普遍精神(如喜、怒、哀、乐、爱、恶、欲），他同时注意时代精神，他晓得一个伟大的时代必须有伟大的艺术品，将时代精神表现出来遗传后世。他于是搜寻现代的时代精神究竟在哪里？他在这十九、二十世纪潮流复杂思想矛盾的时代中，搜寻出几种基本精神：（1）劳动。十九、二十世纪是劳动神圣时代。劳动是一切问题的中心。于是罗丹创造《劳动塔》（未成）。（2)精神劳动。十九、二十世纪科学工业发达，是精神劳动极昌盛时代，不可不特别表示，于是罗丹创造《思想的人》和《巴尔扎克夜起著文之像》。（3)恋爱。精神的与肉体的恋爱，是现时代人类主要的冲动。于是罗丹在许多雕刻中表现之《接吻》。”[[84]](#endnote-84)

郭沫若当年翻译歌德的《少年维特之烦恼》时，针对意大利美学家克罗齐（Benedetto Croce）有关此书只是“素朴的诗”的批评，首先就想到为其“诗”的体裁辩护，这一视点应当引起注意。“此书几乎全是一些抒情的书简所集成，叙事的成分极少，所以我们与其说是小说，宁肯说是诗，宁肯说是二部散文诗集。……诗的本质，不在乎脚韵的有无。有脚韵者可以为诗，而有脚韵者不必都是诗。……诗可以有韵，而诗不必一定有韵。读无韵的抒情小品，人们每每称其诗意葱茏。由此可知，诗的生命别有所在。古人称散文其质而采取诗形者为韵文，然则称诗其质而采取散文形者为散文诗，正十分合理。韵文=Prose in poem，散文诗＝Poem in prose。韵文如男优之坤角。散文诗如女优之男角。衣裳虽可混淆，而本质终竟不变。……有人始终不明散文诗的定义的，我就请他读这部《少年维特之烦恼》吧!”[[85]](#endnote-85)他把该书判定为“散文诗”，实际上是暗地里按照中国古代诗歌高于散文的传统，把该书提升到了“诗”的高度。同时，他强调“我译此书，于歌德思想有种种共鸣之点，此书主人公维特的性格，便是‘狂飙突进时代’（Sturmund Drang）少年歌德自己的性格，维特的思想，便是少年歌德自己的思想。歌德是个伟大的主观诗人，他所有的著作，多是他自己的经验和实感的集成。”[[86]](#endnote-86)这里明确地把该书视为“狂飙突进时代”歌德自己的性格、思想的投影，还进而概括出如下几个特点，即一是主情主义，二是泛神思想，三是对自然的赞美，四是对原始生活的景仰，五是对小儿的尊崇。这些评价，特别就第一、三、四条而言，是与中国古典艺术传统中有关真情、天然之美、原始礼乐风范等的崇尚一致的，有助于激发中国读者的“共鸣”。

以上只是简要列举，实际上类似以上情形的开列还可以延伸下去而难以穷尽，因为各门艺术之间的相互交融或相互“跨界”以及中外艺术汇通状况，在当代中国艺术创作界早已成为常事。但就中国艺术传统而言，各艺术门类之间的跨门异通性，已为各艺术门类的艺术品之间在艺术批评上的相互阐释，特别是对兴味蕴藉这一本土美质的把握，提供了美学传统依据。当然，还须说明的是，这样的带有“秘响旁通”特点的甲如乙式批评模式，在现当代中国艺术及艺术批评中，更多地属于一种精神的传承而非原样的实录。例如，就画如诗式类兴模式而言，评论现当代绘画作品未必非得要机械地一律采取诗歌形式不可，而只要注意寻觅其中的诗意或诗味方为得其道。同时，更加要紧的是，在面对当代中国艺术品时如何像面对古代中国艺术品那样成功地寻觅其兴味蕴藉的本土美质，确实还是一个有待于认真研讨的重要课题。

尽管发自中国本土的兴味蕴藉传统，其在古代艺术品与现代艺术品或当代艺术品中的具体表现会存在差异，这需从古典性与现代性或后现代性的关联上去分析（十分必要，但鉴于问题复杂，需另行探讨），但重要的是，正是由于历代文人或艺术家的接力式传递和提倡，在中国古代审美与艺术体制及其现当代传承中，兴味蕴藉业已成为衡量艺术品的本土价值的一项高级指标了。这不仅是艺术创作的标准，而且也同时是艺术鉴赏的标准。艺术家和公众被要求分别致力于兴味蕴藉的创造和鉴赏。反之，假如没有兴味蕴藉的自觉创造和主动鉴赏，那他们作为艺术家和公众就都是不合格的或低级的了。[[87]](#endnote-87)《三枪拍案惊奇》受到观众批评，原因众多，其中重要的一点恰是由于在表面的视觉奇观的深层欠缺应有的兴味蕴藉，特别是欠缺灵魂深处的颤动。回到本文开头提出的问题，近年来那些高票房或高收视率影视作品要想取得更高的本土美学成就或获取更地道的本土美质，无疑需要在兴味蕴藉传统的传承方面下倾注更多。

（原载《河南社会科学》2016年第2期）

1. []毛泽东.中国共产党在民族战争中的地位.毛泽东选集第2卷[C].北京:人民出版社,1991.534. [↑](#endnote-ref-1)
2. []邓小平.在中国文学艺术工作者第四次代表大会上的祝辞.邓小平论文艺[C].北京:人民文学出版社,1989.6、8. [↑](#endnote-ref-2)
3. []习近平.在文艺工作座谈会上的讲话.中共中央宣传部.习近平总书记在文艺工作座谈会上的重要讲话学习读本[M].北京:学习出版社,2015.7、8-9. [↑](#endnote-ref-3)
4. []习近平.在文艺工作座谈会上的讲话.中共中央宣传部.习近平总书记在文艺工作座谈会上的重要讲话学习读本[M].北京:学习出版社,2015.29. [↑](#endnote-ref-4)
5. []吕友仁、吕咏梅译注.礼记全译孝经全译[M].贵州:人民出版社,1998.450.杨天宇撰.礼记译注[M].上海:上海古籍出版社,2004.284. [↑](#endnote-ref-5)
6. []屈守元笺疏.韩诗外传笺疏[M].成都:巴蜀书社,1996.729. [↑](#endnote-ref-6)
7. []曾巩.曾巩集[C].陈杏珍、晁继周点校.北京:中华书局,1984.435. [↑](#endnote-ref-7)
8. []宗白华.介绍两本关于中国画学的书并论中国的绘画[A].宗白华全集[C].第2卷.合肥:安徽教育出版社,1994.43. [↑](#endnote-ref-8)
9. []宗白华.中国诗画中所表现的空间意识[A].宗白华全集[C].第2卷.合肥:安徽教育出版社,1994.422. [↑](#endnote-ref-9)
10. []宗白华.中国诗画中所表现的空间意识[A].宗白华全集[C].第2卷.合肥:安徽教育出版社,1994.436-437. [↑](#endnote-ref-10)
11. []李泽厚.“意境”杂谈[N]..光明日报1957-6-9-16.李泽厚.门外集[C].武汉:长江文艺出版社,1957.138. [↑](#endnote-ref-11)
12. []李泽厚:李泽厚:“意境”杂谈[N].光明日报.1957-6-9-16.李泽厚.门外集[C].武汉:长江文艺出版社,1957.138-139. [↑](#endnote-ref-12)
13. []陈世骧.原兴:兼论中国诗的特质[A].台北中央研究院史语所集刊第三十九本[C].1969:正月刊.陈世骧文存[C].沈阳:辽宁教育出版社,1998.155～156. [↑](#endnote-ref-13)
14. []叶嘉莹.王国维及其文学批评[M].石家庄:河北教育出版社,1997.301. [↑](#endnote-ref-14)
15. []叶嘉莹.王国维及其文学批评[M].石家庄:河北教育出版社,1997.284､286. [↑](#endnote-ref-15)
16. []叶嘉莹.古典诗歌兴发感动之作用[A].迦陵论词丛稿[C].石家庄:河北教育出版社,1997.3. [↑](#endnote-ref-16)
17. []高辛勇.修辞学与文学阅读[M].北京:北京大学出版社,1997.68. [↑](#endnote-ref-17)
18. []叶朗主编.现代美学体系[M].北京:北京大学出版社,1988.33. [↑](#endnote-ref-18)
19. []胡经之.文艺美学[M]. 北京:北京大学出版社,1989.79-84. [↑](#endnote-ref-19)
20. []王一川.“兴”与“酒神”——中西诗原始模式比较.北京师范大学学报(哲学社会科学版)[J].1986(4):20-27.王一川.中国“诗言志”论与西方“诗言回忆”论——兼论中西诗的起源与特质.文化:中国与世界[J]2.北京:生活·读书·新知三联书店,1987:167-203. [↑](#endnote-ref-20)
21. []黄药眠,童庆炳.中西比较诗学体系[M].北京:人民文学出版社,1991：93-134页. [↑](#endnote-ref-21)
22. []王一川.中国电影拒绝寡俗——从张艺谋导演经历看<三枪拍案惊奇>.当代电影[J].2010(2): 39.王一川､冯雪峰.从中国美学兴味蕴藉传统看通俗艺术品位提升——以赵本山作品为个案.北京师范大学学报(哲学社会科学版)[J].2011(1): 42. [↑](#endnote-ref-22)
23. []王一川.文学理论修订版[M].北京:北京大学出版社,2011.239-243. [↑](#endnote-ref-23)
24. [][英]霍克斯.论隐喻[M].高丙中译.北京:昆仑出版社,1992.1. [↑](#endnote-ref-24)
25. []李幼蒸.理论符号学导论[M].北京:社会科学文献出版社,1999.416. [↑](#endnote-ref-25)
26. [][德]卡西尔.语言与神话[M].于晓等译.北京:生活·读书·新知三联书店,1988.105. [↑](#endnote-ref-26)
27. [][德]卡西尔.语言与神话[M].于晓等译.北京:生活·读书·新知三联书店,1988.106. [↑](#endnote-ref-27)
28. [][德]卡西尔.语言与神话[M].于晓等译.北京:生活·读书·新知三联书店,1988.109. [↑](#endnote-ref-28)
29. [][加拿大]弗莱.诺思洛普·弗莱文论选集[M].吴迟哲编.北京:中国社会科学出版社,1997.213-214. [↑](#endnote-ref-29)
30. [][美]波兹曼.娱乐至死[M].章艳译.桂林:广西师范大学出版社,2004.12. [↑](#endnote-ref-30)
31. [][美]波兹曼.娱乐至死[M].章艳译.桂林:广西师范大学出版社,2004.13. [↑](#endnote-ref-31)
32. [][美]波兹曼.娱乐至死[M].章艳译.桂林:广西师范大学出版社,2004.16. [↑](#endnote-ref-32)
33. []高辛勇.修辞学与文学阅读[M].北京:北京大学出版社,1997.68. [↑](#endnote-ref-33)
34. []高辛勇.修辞学与文学阅读[M].北京:北京大学出版社,1997.69. [↑](#endnote-ref-34)
35. [][法]于连.迂回与进入[M].杜小真译.北京:生活·读书·新知三联书店,1998.62. [↑](#endnote-ref-35)
36. [][法]于连.迂回与进入[M].杜小真译.北京:生活·读书·新知三联书店,1998.383. [↑](#endnote-ref-36)
37. [][法]于连.迂回与进入[M].杜小真译.北京:生活·读书·新知三联书店,1998.64. [↑](#endnote-ref-37)
38. [][法]于连.迂回与进入[M].杜小真译.北京:生活·读书·新知三联书店,1998.384. [↑](#endnote-ref-38)
39. [][英]李约瑟.科学思想史[M].中国科学技术史第2卷.何兆武等译.北京:科学出版社.上海:上海古籍出版社,1990.324. [↑](#endnote-ref-39)
40. [][英]李约瑟.科学思想史.中国科学技术史第2卷[M].何兆武等译.北京:科学出版社.上海:上海古籍出版社,1990.325. [↑](#endnote-ref-40)
41. [][英]李约瑟.中国科学技术史第2卷[M].何兆武等译.北京:科学出版社.上海:上海古籍出版社,1990.324-325. [↑](#endnote-ref-41)
42. [][英]李约瑟.中国科学技术史第2卷[M].何兆武等译.北京:科学出版社.上海:上海古籍出版社,1990.325-326. [↑](#endnote-ref-42)
43. []高辛勇.修辞学与文学阅读[M].北京:北京大学出版社,1997.70. [↑](#endnote-ref-43)
44. []刘勰.文心雕龙·下册[M].范文澜注.北京:人民文学出版社,1958.693-694. [↑](#endnote-ref-44)
45. []叶燮.原诗[M].丁福保编.清诗话下册[C].上海:上海古籍出版社,1978.572. [↑](#endnote-ref-45)
46. []古代汉语词典[M].北京:商务印书馆,2003.231. [↑](#endnote-ref-46)
47. []“马踏飞燕”的身世之谜[N].华兴时报.2014-2-26-12. [↑](#endnote-ref-47)
48. []郑玄注,贾公彦疏,彭林整理.仪礼注疏[M].上册.北京:北京大学出版社,1999.133-134.李瑞卿.中国古代文论修辞观[M].北京:中国传媒大学出版社,2007.42～55. [↑](#endnote-ref-48)
49. []贺贻孙.诗筏[M].郭绍虞编选.清诗话续编[C].第1册.上海:上海古籍出版社,1983.135. [↑](#endnote-ref-49)
50. []贺贻孙.诗筏[M].郭绍虞编选.清诗话续编[C].第1册.上海:上海古籍出版社,1983.158. [↑](#endnote-ref-50)
51. []贺贻孙.诗筏[M].郭绍虞编选.清诗话续编[C].第1册.上海:上海古籍出版社,1983.135. [↑](#endnote-ref-51)
52. []钱锺书.管锥编[M].第4册.北京:中华书局,1979.1361. [↑](#endnote-ref-52)
53. []范温.潜溪诗眼[M].郭绍虞.宋诗话辑佚[C].上册.北京:人民文学出版社,1980.373. [↑](#endnote-ref-53)
54. []范温.潜溪诗眼[M].郭绍虞.宋诗话辑佚[C].上册.北京:人民文学出版社,1980.373. [↑](#endnote-ref-54)
55. [][姜夔](http://www.baidu.com/s?wd=%E5%A7%9C%E5%A4%94&hl_tag=textlink&tn=SE_hldp01350_v6v6zkg6).[白石道人](http://www.baidu.com/s?wd=%E7%99%BD%E7%9F%B3%E9%81%93%E4%BA%BA&hl_tag=textlink&tn=SE_hldp01350_v6v6zkg6)诗说[M].何文焕辑.历代诗话[C].下册.北京:[中华书局](http://www.baidu.com/s?wd=%E4%B8%AD%E5%8D%8E%E4%B9%A6%E5%B1%80&hl_tag=textlink&tn=SE_hldp01350_v6v6zkg6),1981.681. [↑](#endnote-ref-55)
56. []欧阳修.六一诗话[M].何文焕辑.历代[诗话](http://www.baidu.com/s?wd=%E8%AF%97%E8%AF%9D&hl_tag=textlink&tn=SE_hldp01350_v6v6zkg6)[C].上册.北京:[中华书局](http://www.baidu.com/s?wd=%E4%B8%AD%E5%8D%8E%E4%B9%A6%E5%B1%80&hl_tag=textlink&tn=SE_hldp01350_v6v6zkg6),1981.267. [↑](#endnote-ref-56)
57. []严羽.沧浪诗话[M].何文焕辑.历代[诗话](http://www.baidu.com/s?wd=%E8%AF%97%E8%AF%9D&hl_tag=textlink&tn=SE_hldp01350_v6v6zkg6)[C].下册.北京:[中华书局](http://www.baidu.com/s?wd=%E4%B8%AD%E5%8D%8E%E4%B9%A6%E5%B1%80&hl_tag=textlink&tn=SE_hldp01350_v6v6zkg6),1981.688. [↑](#endnote-ref-57)
58. [] [法]于连.迂回与进入[M].杜小真译.北京:生活·读书·新知三联书店,1998.51. [↑](#endnote-ref-58)
59. []宗白华.论中西画法的渊源与基础[A].宗白华全集[C].第2卷.合肥:安徽教育出版社,1994.109. [↑](#endnote-ref-59)
60. []唐君毅.中国文化之精神价值[M].桂林:广西师范大学出版社,2005.230-231. [↑](#endnote-ref-60)
61. []钱钟书.通感.七缀集[C].北京:生活·读书·新知三联书店,2002.62-76. [↑](#endnote-ref-61)
62. []王羲之.三月三日兰亭诗序.全晋文卷26,严可均校辑.全上古三代秦汉三国六朝文[C].二.北京:中华书局,2000.1609. [↑](#endnote-ref-62)
63. []卞之琳.卞之琳文集·上卷[C].合肥:安徽教育出版社,2002.14. [↑](#endnote-ref-63)
64. []公刘.读罗中立的油画《父亲》.诗刊[J].1981(11):4. [↑](#endnote-ref-64)
65. []高名潞.天才出于勤奋,观念来自手工——艺人徐冰.中华手工[J]. 2004(1):66. [↑](#endnote-ref-65)
66. []唐君毅.中国文化之精神价值[M].桂林：广西师范大学出版社，2005：230-231. [↑](#endnote-ref-66)
67. []曹雪芹、高鹗.红楼梦[M].俞平伯校.启功注.北京：人民文学出版社，2000：522-523. [↑](#endnote-ref-67)
68. []杨慎.升庵诗话.历代诗话续编.全三册[M].丁福保辑.北京：中华书局，1983：644. [↑](#endnote-ref-68)
69. []沈德潜.说诗晬语.清诗话.下册[M].王夫之等撰，上海：上海古籍出版社1978：522. [↑](#endnote-ref-69)
70. []胡祗遹.黄氏诗卷序.陈多、叶长海选注.中国历代剧论选注[M].上海：上海古籍出版社，2010:67. [↑](#endnote-ref-70)
71. []见被元人杨朝英编散曲选集《阳春白雪》列为卷首的燕南芝庵作《唱论》，据陈多、叶长海选注.中国历代剧论选注[M].上海：上海古籍出版社，2010:71-72. [↑](#endnote-ref-71)
72. []刘师培.原戏. 陈多、叶长海选注.中国历代剧论选注[M].上海：上海古籍出版社，2010:559、562. [↑](#endnote-ref-72)
73. []梁实秋.读画.雅舍小品全集[M].上海：上海人民出版社1993：120. [↑](#endnote-ref-73)
74. []梁实秋.读画.雅舍小品全集[M].上海：上海人民出版社1993：120-121. [↑](#endnote-ref-74)
75. []梁实秋.读画.雅舍小品全集[M].上海：上海人民出版社1993：122. [↑](#endnote-ref-75)
76. []梁实秋.读画.雅舍小品全集[M].上海：上海人民出版社1993：121. [↑](#endnote-ref-76)
77. []宗白华.论中西画法的渊源与基础.宗白华全集[M].第2卷.合肥：安徽教育出版社，1994：102. [↑](#endnote-ref-77)
78. []宗白华.徐悲鸿与中国绘画.宗白华全集[M].第2卷.合肥：安徽教育出版社，1994：49. [↑](#endnote-ref-78)
79. []宗白华.论中西画法的渊源与基础.宗白华全集[M].第2卷.合肥：安徽教育出版社，1994：101-102. [↑](#endnote-ref-79)
80. []黑格尔.美学.第3卷.上册[M].朱光潜译.北京：人民文学出版社，1979：356. [↑](#endnote-ref-80)
81. []宗白华.中国艺术意境之诞生（增订稿）.宗白华全集[M].第2卷.合肥：安徽教育出版社，1994：369. [↑](#endnote-ref-81)
82. []唐君毅.中国文化之精神价值[M].桂林：广西师范大学出版社，2005：230-231. [↑](#endnote-ref-82)
83. []梁思成.中国建筑史[M].天津：百花文艺出版社，1998：19. [↑](#endnote-ref-83)
84. []宗白华.看了罗丹雕刻以后.宗白华全集.第1卷[M]. 合肥：安徽教育出版社，1994：315. [↑](#endnote-ref-84)
85. []郭沫若.《少年维特之烦恼》序引.严家炎编.二十世纪中国小说理论资料.第二卷[M].北京：北京大学出版社.1997：205. [↑](#endnote-ref-85)
86. []郭沫若.《少年维特之烦恼》序引.严家炎编.二十世纪中国小说理论资料.第二卷[M].北京：北京大学出版社.1997：206. [↑](#endnote-ref-86)
87. []唐宏峰副教授和博士生吴键对本文写作有帮助，特此致谢。 [↑](#endnote-ref-87)