

# 从“兴观群怨”到“薰浸刺提”

——角度嬗变中的阅读效果研究

张 杰

阅读效果具有直接和间接两种表现形态。孔子的“兴观群怨”说着眼于创作,从创作意图对阅读效果的预成关系中较全面地概括了文学的社会作用,所以它所偏重的是阅读效果的间接形态,但又没有脱离对审美规律的认识与把握,并以此作为其立论的前提。梁启超的“薰浸刺提”说则既着眼于作品,又着眼于读者,从作品美感特征与读者审美需求的相互作用中较全面地分析了构成阅读效果直接形态的基本因素,因此它也可以看作是对“兴”的一种“放大”研究;但它的目的并不在于片面夸大的愉悦性与超脱性,而是为了更有效地运用文学服务于社会。可见,“兴观群怨”和“薰浸刺提”虽然对阅读效果的考察角度有所变异,但却有着理论上的互补性。

所谓阅读效果一般可以划分为直接和间接两种形态。直接形态是指读者在阅读过程中和阅读结束后一定时间内所处的一种审美情感状态。它的外在动因是作品感动读者,犹如孔子闻《韶》而“三月不知肉味”;它的内在动因则是读者的审美心理需求在作品中得到认同,即孟子所言,读者“以意逆志,是为得之”。因此,阅读效果直接形态的现实生成意味着读者与作品(作者)在相互作用的审美关系中经过心灵碰撞而达到某种程度的视界融合。它既标志着作品获得一次新的理解,从而丰富了作品的整体含义;也使读者在自我实现的同时,调整自己的文化心理结构,使其精神境界得到升华。

凡是优秀的作品,无不是真、善、美的统一体。它在唤起读者审美体验的同时,也将深厚的道德理性内涵诉诸读者。这样,读者在理解作品的同时,作为他理解的前提条件的文化心理结构,即海德格尔所说的先结构,也会在作品与读者的视界融合中得到调整以至改变,而这将意味着阅读能够调整以至改变读者对世界的理解,使阅读效果潜在地外延于主体的认识与实践行为中。我们将阅读效果的这种存在形态称之为阅读效果的间接形态。它与通常所说的文学的社会作用是两个可以证为同一的概念。因为,文学的社会作用也“只有在下列情况下才充分体现其真正的可能性:接受者从阅读中获得的经验进入他生活实践的期待视界、修正他对于世界的理解并且反过来作用于他的社会行动”。<sup>①</sup>

对阅读效果的上述理解表明:文学的审美本质是从阅读效果的直接形态中确证的;文学的社会作用也只是在与阅读效果的间接形态相重合时才有意义;因此,在一定程度上我们可以说,文学只存在于阅读效果之中。阅读效果的这种特性决定了人们对文学的所有认识都不可能脱离对阅读效果的考察。当然,历史的发展决定了人们考察阅读效果的角度会有所侧重,

但正是这种变异历史地丰富和深化着人类对阅读效果现象的整体认识。从这种意义上来说，宏观地把握前人阅读效果研究的已有成果，分析其角度选择与变异的原因，揭示角度变异中的互补关系，显示其理论的延续性、系统性和完整性，应当成为当代美学研究的重要课题。

中国人对阅读效果的最早的系统论述是孔子的“兴观群怨”说。它的提出一方面出于孔子对从远古以来人们对文艺(由于当时诗、乐、舞的融合，因此所谓“诗”亦可代指一切文学艺术)社会作用认识的总结，其中蕴含着对文艺审美规律某种程度的正确把握；另一方面也是出于孔子将文艺看作一种特殊的教化工具的功利目的，因而其考察的角度选择在创作方面，突出强调了创作意图对阅读(观赏)效果的预成作用。孔子对“兴观群怨”的具体内涵并未直接予以诠释，于是此后二千年封建历史中，历代文论家沿着这一特定角度对阅读效果各抒己见，在不同程度上不断丰富了“兴观群怨”的理论内涵。因此，“兴观群怨”在实际上可以看作是对中国古代美学思想中有关阅读效果研究的理论的一种概括。

所谓“兴”，孔安国注为“引譬连类”，朱嘉注为“感发志意”，两种解释并非相互对立，而是各有侧重且又相辅相成。需要重视的一个理解的参照条件是，“兴”还被孔门弟子作为一种创作手法提出，即《周礼·春官》“六诗”说，以及由此沿袭而来的《诗大序》“六义”说中的“兴”。朱熹对它的解释是“先言他物以引起所咏之辞”，表明它在创作中起一种召唤、引导作用。“兴”之可以被用于创作与阅读两个领域，正说明两者间有其本质上的同一性。在创作中，“兴”一般用于作品的开头部分；在阅读中，则是由整个作品担负对读者参与创造的召唤、引导作用。作品的语言表达方式决定了真实的审美对象的创造离不开读者想象、理解、情感活动的参与，“兴”即是作者对读者参与的召唤与引导。所谓“引譬”，是说作者提供某种个别的、形象的譬喻，这是泛指文学的形象性特征。它对读者产生的审美作用在于“连类”。“类”有两种含义：一种是对读者想象而言，作品形象只有在唤起和引导读者类似的生活经验时，才能在读者“心目”中“栩栩如生”；另一种是对读者理解而言，作者描绘某种具体形象的目的在于引导读者感悟形象中包含的某种带普遍性的社会人生哲理。当读者的想象和理解活动在作者的笔触下展开时，绝不可能排除情感因素的参与，因此，“感发志意”，应当被看作是对“引譬连类”的完善。

从上述分析中可以看出，“兴”是对读者接受作品的方式，或者说是对文学整个作用的特征的一种概括，体现了前人对文学美感特征的重视。“观、群、怨”是以“兴”为基础的，脱离了“兴”，就丧失了文学的审美本质，也就谈不上什么“观、群、怨”了。因此，“兴”与其他三者不是并列关系，“兴”是从创作与阅读的审美本质的同一性中揭示文学全部作用实现的特殊方式，其他三者是在此基础上从创作意图与阅读效果的预成关系中突出强调文学具有的几种社会作用，体现着鲜明的功利目的。

所谓“观”，郑玄注为“观风俗之盛衰”。文学之所以产生这种阅读效果，根源在于“诗言志”。所谓“男女有所怨恨，相从而歌。饥者歌其食，劳者歌其事”<sup>②</sup>，这种“歌”便能真实地显示特定时代和社会中人们的道德情感和心理状态，这对读者而言便有了一种“观风俗之盛衰”的作用。

文学的这种认识价值早就为统治者所利用。《汉书·艺文志》有载：“古有采诗之官，王者所以观风俗，知得失，自考正也。”唐代的白居易，则是有意地在创作中运用文学的这种作用，提出要“惟歌生民病，愿得天子知”<sup>③</sup>，使“观”的内容成为运用艺术手段直接表现一定时代和社会的生活画面。这意味着作者的社会责任感和历史使命感的增强。在不违背文学审美规律的前提下，创作意图中这种社会功利意识的增强有利于创作出具有深厚社会历史内涵的

作品。

在先秦，诗与乐联系在一起。“诗可以群”也就是“乐和民心”之义。《乐记·乐本篇》中说：“礼节民心，乐和民心，政以行之，刑以防之。礼乐刑政，四正而不悖，则王道备矣。”这是说，礼乐刑政，各以其不同途径，达到实现“王道”的共同目的。乐之途径是使人“和”，也叫“同”。“乐者为同”、“同则相亲”<sup>④</sup>。乐能产生这种作用的原因首先在于审美是人类精神生活中不可缺少的部分，“乐者乐也，人情之所不能免也”<sup>⑤</sup>。文艺作品正是为满足人的这种精神需求而创作的。它的最直接的艺术效果就是唤起和沟通人的情感，“欣喜欢爱，乐之官也”<sup>⑥</sup>。用托尔斯泰的话来解释，就是：“如果一个人读了、听了或看了另一个人的作品，……就能体验到一种心情，这种心情把他和那另一个人结合在一起，同时也和其他同样领会这艺术作品的人们结合在一起，那么唤起这样的心情的那个作品就是艺术作品。”<sup>⑦</sup>可见，“乐和民心”与“诗可以群”的审美心理依据在于文艺活动中的情感交流。

当然，“诗可以群”与“乐和民心”不是为了单纯强调文艺沟通、融合人心作用而提出的，而是出于对文艺鲜明的功利要求，即使创作意图具有特定的道德伦理内涵，通过创作意图对阅读效果的预成作用，将人心融合到特定的社会道德伦理规范中去。儒家美学思想中这方面的论述极多，最简洁而有代表性的论述是《诗大序》所言“发乎情，止于礼义”。朱熹注“群”为“和而不流”，显然符合孔子精神。

如果说“群”体现了儒家要求“上以风化下”的精神，则“怨”，便体现了儒家的“下以风刺上”要求。这样，“怨”与“观”便联系起来，“怨”指在下者率直宣泄真情实感，“观”指在上者善察人情，并据此调整治国方略。如此“下流上通”，国家便能治理好。白居易正是将此作为实现其理想政治的重要途径，只要在上者“欲开壅塞达人情，先向歌诗求讽刺”<sup>⑧</sup>，在下者“惟歌生民病，愿得天子知”，“若此而不臻至理，不致升平，自开辟以来，未之闻也”<sup>⑨</sup>。

需要强调的是，“怨”并不仅仅含有“刺上政”之意。黄宗羲《汪扶晨诗序》即已指出：“怨亦不必专指上政，后世哀伤、挽歌、遣滴、讽谕皆是也。”黄宗羲指出对“怨”的理解要超出“刺上政”的范围，这是对的；但他仍将理解局限在人之间的种种哀怨情感的范围，则又是作茧自缚。“怨”之“专指上政”时，儒家不也有“美刺”并举之说吗？对“怨”的理解似应取李肇《送宗子相序》所言：“诗可以怨，一有嗟叹，即有永歌。”这样，“怨”就成为对文学抒情特性的一种概括，所谓“男女有所怨恨，相从而歌”是也。王符《潜夫论·务本》：“诗赋者，所以颂善丑之德，泄哀乐之情也。”“颂善丑之德”是出于“群”之需要，“泄哀乐之情”则可为“怨”作注解，尤其一个“泄”字，将诗人“一有嗟叹，即有永歌”的那种强烈真挚不吐不快的情感状态传神地表现出来。

当我们将“怨”广义地理解为文学抒情特性的一种概括时，它对阅读效果的预成作用是什么呢？从审美心理学的角度来看，当作者产生某种强烈情感而又一时不得宣泄，其心理平衡就会被打破，只有到情感尽情宣泄后才能恢复。同样，作为社会的人，读者会由种种原因引发某种强烈情感并希望在与他人的交流中得到宣泄，如果没有这种机会，读者同样会处于一种心理失衡状态。而艺术，正如托尔斯泰所分析的那样，是人类用以交流情感的一种工具。在阅读中，读者的某种强烈情感能够通过作者的交流而得到宣泄，产生亚里士多德所说的“净化”效果。明代的大哲学家、大教育家王阳明就特别看重文学的这种泄导人情，调理性情的作用，认为“凡诱之歌诗者，非但发其志意而已，亦所以泄其跳号呼啸于咏歌，宣其幽抑结滞于音节也……”这种审美情感教育思想是值得肯定的。

从以上对“兴观群怨”的理解中可以看出，这种从创作角度对阅读效果的考察至少有三点

可取之处：其一是“兴”的提出揭示了创作与阅读在审美本质上的某种同一性，尽管这种揭示还显得理性内涵不足。其二是全面突出了文学的情感特性，这在“兴观群怨”的具体含义中都有体现，它揭示了人类精神生活中之所以需要文学的一个根本原因。其三是对文学社会作用的认识尽管在很大程度上出于教化目的，有其特定的实用性，但这些认识是以对审美规律的认识为前提的，因此其合理性即使在今天也是不容否定的。

到了近代，黄遵宪、梁启超等维新人士为宣传资产阶级改良主义思想，大力倡导“诗界革命”和“小说界革命”。他们一方面高度重视文学的社会实用性、功利性，其对文学教化作用的强调已到了过分夸张的程度；另一方面，他们又接受西方美学思想影响，深入探讨了文学的美感特征问题，并将对阅读效果的考察角度转移到文学美感特征的物化形态——文学作品上，希望通过对文学作品产生感染力的美学分析，认识文学发挥社会作用的内在规律，其目的仍在于如何更好地运用文学作为教化工具去改造人心，改造社会。这方面研究最有代表性者，无疑是梁启超的小说美学理论。

梁启超十分看重人对美的追求的自然性、重要性，认为：“‘美’是人生一大要素——或者还是各种要素中最要者，倘若在生活全内容中把‘美’的成分抽出，恐怕便活得不自在，甚至活不成。”<sup>⑩</sup>从这种认识出发，梁启超在对小说文体审美特征进行分析时，已经能够自觉赋予读者参与作品审美创造的权利。这与单纯注重创作意图对阅读效果预成作用，忽视读者主体创造权利的传统观念相比，显然是一次值得充分肯定的观念调整。

梁启超对小说文体审美特征的分析是从小说受人普遍欢迎的原因开始的<sup>⑪</sup>。在他看来，小说的通俗和有趣还不是它吸引人的根本原因，根本原因在于它对读者的想象力有着特殊的召唤作用。这表现在两个方面：其一，他认为人所生活的“现境界”对人的发展常有诸多限制，这不符合人之本性。这种思想很有点卢梭“人是生而自由的，但却无往不在枷锁之中”<sup>⑫</sup>的味道。人因此而寻求实现其“精神生活的绝对自由”<sup>⑬</sup>的补偿机制，而“小说者，常导人游于他境界，而变换其常触常受之空气者也”，使读者能够在想象活动中满足其“精神生活贵能对物质界宣告独立，至少要不受其牵制”的心理需求<sup>⑭</sup>。梁启超的这一认识符合艺术的基本规律。黑格尔就曾说过：“我们在艺术美里所欣赏的正是创作和形象塑造的自由性……艺术作品的源泉是想象的自由活动……”<sup>⑮</sup>其二，小说在将读者引入“他境界”，使其想象有一个自由驰骋空间的同时，并没有脱离读者的经验，而恰恰是对读者“心不能自喻，口不能自宣，笔不能自传”的个体经验的一种“代言”，这便令读者有一种“夫子言之，于我心有戚戚焉”的亲切感，小说赖此而“感人之深，莫此为甚”。梁启超的这一认识也完全符合想象心理的科学规律。亚里斯多德早就指出：“记忆和想象属于心灵的同一部分。一切可以想象的东西本质上都是记忆里的东西。”<sup>⑯</sup>

梁启超的上述分析在揭示小说受人欢迎原因的同时，也显示了阅读主体在阅读效果实际生成中所具有的根本作用：首先，作品只有在能够满足读者精神需求的前提下才能成为阅读鉴赏的对象；其次，作品只有在能够调动读者经验参与创造时，才会产生真实的阅读效果。在此认识基础上，梁启超进一步具体分析了小说感染人，产生阅读效果的四种作用因素，即“薰浸刺提”之说。

所谓“薰”，是指阅读空间，即作品向读者展现的“他境界”培养读者创造力的作用。在《什么是文化》一文中，梁启超把人类的文化创造力比喻为种子，把创造物比喻为果实。美感是人的一种特殊创造力，作品便是这种创造力结成的“文化果”，因此，作品所展现的“他境界”是作者作为人的本质体现的自由创造精神的物化形式。如果从“他境界”不可能与人的“现

境界”根本脱离的角度来看，则“他境界”的创造体现了作者在“对物质界宣告独立”的基础上，观察、认识“现境界”的独特眼光。当读者响应作品召唤而进入“他境界”，即意味着他在接受作者引导，从作品提供的特定视野中观察、认识生活，从而使读者对生活的观察、认识能力融进了创造性的成分。梁启超之所以将作品对读者精神境界的影响作用称之为“熏”，意在强调这种影响作用是在潜移默化中实现的。当读者陶然于“他境界”中，便“如入云烟中而为其所烘，如近墨朱处而为其所染”，“久之而此小说之境界，遂入其灵台而据之，成为一特别之原质之种子”。所谓“特别之原质之种子”，即指通过阅读而融入人的爱美本性中的美感创造力。这使我想起了尼·德米特里耶娃的一段论述：从长远来看，“艺术的力量也还在于它教导人们审美地对待现实生活本身，养成形象思维的习惯，并使自己的无论何种活动都带有创造性的成分和艺术性的色彩。”<sup>⑩</sup>

所谓“浸”，梁启超解释为“入而与之俱化者也”，并举例说：“人之读一小说也，往往既终卷后数日或数旬而终不能释然，读《红楼》竟者，必有余恋有余悲，读《水浒》竟者，必有余快有余怒，何也？浸之力使然也。”可见，“浸”是就小说的情绪感染作用而言。强调文艺情感作用是中国古代美学思想的一个鲜明特征。《尚书》的“诗言志”和孔子的闻《韶》而“三月不知肉味”即其发端，“兴观群怨”说和先秦乐论更是全面论述了文艺的情感特性。与之相比，梁启超能够超出前人的地方是什么呢？这表现在他揭示了小说所具有的调动读者情感的独特方式。小说并不以抒发作者自己的情感来感染读者，而是在故事的叙说中将读者引入“他境界”，让读者自己将自己的情感与人物命运联系起来，为之欢喜为之悲愁，这便是所谓“入而与之俱化”。为了突出小说感染人的这一特点，他还有意强调了作品篇幅长短与作品感染力的关系。在同样是优秀作品的情况下，篇幅长的作品能够更细腻更完整地展示人物命运，自然能够使读者更充分地熟悉人物，情感上的融合也愈加密切，作品对读者的情绪感染力自然也就愈大。故此他认为：“浸以时间言，故其力之大小，存其界之长短……等是佳作也，而其卷帙愈繁事实愈多者，则其浸人也亦愈甚。”这话虽不免机械，但是有一定道理的。至于说到梁启超强调小说对读者情绪感染作用的目的，与传统文论是一致的，只是表述更明确。一方面，他强调情感在人类生活中的重要性，认为它“是人类一切动作的原动力”；另一方面，他又明确指出：“情感的作用固然是神圣的，但他的本质不能说他们都是善的，都是美的；他也有很恶的方面，他也有很丑的方面。他是盲目的，到处乱碰乱进，好起来好得可爱，坏起来也坏得可怕。所以古来大宗教家大教育家，都是注意情感的陶养，老实说，是把情感教育放在第一位。情感教育的目的，不外将情感善的、美的方面尽量发挥，把那恶的、丑的方面渐渐压伏淘汰下去。这种工夫做到一分，便是人类一分的进步。”<sup>⑪</sup>这段话无疑可以看作对“群”和“怨”的极好注解。

所谓“刺”，指的是作品培养读者审美接受能力的作用。小说的“熏”、“浸”之力固然重要，但如果读者并不具备相应的阅读鉴赏能力，“熏”、“浸”之力也无从发挥。对小说的审美能力只能由阅读小说来培养，这就是马克思所说的：“艺术对象创造出懂得艺术和能够欣赏美的大众。”<sup>⑫</sup>梁启超曾认为“爱美是人类的天性”<sup>⑬</sup>，但这并不等于说审美能力也是与生俱来的。因此，梁启超很看重艺术作品培养读者审美接受能力的作用，认为“专从事诱发以刺激各人器官不使钝的有三种利器：一是文学，二是音乐，三是美术”<sup>⑭</sup>。所谓“器官”，即马克思所说的“有音乐感的耳朵，能感受形式美的眼睛”<sup>⑮</sup>。所谓对“器官”的“诱发以刺激”，即是指作品培养读者审美接受能力的作用。这种作用使读者“能入于一刹那顷，忽起异感而不能自制也”。小说何以能够唤起读者如此强烈的艺术感觉呢？梁启超揭示了两方面的原因：其一是作品要

具有较高的艺术性。对此，梁启超是通过列举世所公认的一些艺术性强的篇章所引起的强烈效果为例进行说明的：“我本蔼然和也，乃读林冲雪天三限，武松飞云浦一厄，何以忽然发指？我本愉然乐也，乃读晴雯出大观园，黛玉死潇湘馆，何以忽然泪流？我本肃然庄也，乃读实甫之《琴心》、《酬简》，东塘（孔尚任）之《眠香》、《访翠》，何以忽然情动？若是者，皆所谓刺激也。”其二是作品的艺术形式要具有通俗性。这体现了明清许多戏曲、小说理论家的一种共同思想。在《译印政治小说序》中，梁启超一方面不满于《水浒》、《红楼》之内容，认为是海盜海淫之物；但另一方面又不得不肯定其通俗性，以及由此带来的传播、影响的广泛性，以至“彼夫缀学之子，黉熟之暇，其手《红楼》而口《水浒》，终不可禁；且从而禁之，孰若从而导之”。梁启超对《红楼》、《水浒》的评价显然是错误的，但他从《水浒》、《红楼》不仅具有很高的艺术性，且又能采用“俗语”形式而为人广泛接受的事实中得到启发，感悟到要与“旧小说”抗衡，光靠禁止是不行的，而应当努力创作出同样具有较高艺术性，且又通俗易懂的“新小说”来引导大众的审美趣味。这种认识中包含的合理因素即使在今天仍是有意义的。

如果说梁启超在对前三种作用的解释中自觉融入了他对读者参与作品创造的肯定，但其着眼点毕竟偏重于构成阅读关系的两个端点中作品这一极；那么，第四种作用“提”的提出，则是从根本上确定了读者在阅读效果的现实生成中所处的主体地位。这使人们对阅读效果的认识已经从单纯看重创作意图对阅读效果的预成作用，转向了对作品与读者相互作用的考察。

梁启超在解释“提”时指出：“前三者之力，自外而灌之使入，提之力，自内而脱之使出，实佛法之最上乘也。”这是说，前三者谈的是作品对读者的影响，但如果这种影响得不到读者的响应，仍不可能产生现实的阅读效果。这就要求读者不再做被动的接受者，而应当是积极的参与者、创造者，使自己与审美对象融为一体，“极力往高洁纯挚的方面，向上提挈，向内体验”<sup>②</sup>。这种“向上提挈，向内体验”，本是梁启超对创作者的一种要求，现在把它用之于读者，可见梁启超已经看到了阅读的创造性质。梁启超就此举例分析道：“凡读小说者，必常若自化其身焉，入于书中，而为其书之主人翁。读《野叟曝言》者，必自拟文素臣。读《石头记》者，必自拟贾宝玉。读《花月痕》者，必自拟韩荷生若韦痴珠。读《梁山泊》者，必自拟黑旋风若花和尚。……夫既化其身以入书中矣，则当其读此书时，此身已非我有，截然去此界以入于彼界……”读者为什么会有这种“忘我”而入“他境界”的心理要求呢？在梁启超看来这是由于人的“精神生活贵能对物质界宣告独立，至少要不受其牵制”，只有当读者能够“忘我”以入“他境界”，他才能真正实现这种“精神生活的绝对自由”。

梁启超所激赏的这种阅读效果颇类似于马斯洛的“高峰体验”。马斯洛将“高峰体验”视为人的“自我实现”的最高表现形式。“自我实现意味着充分地、活跃地、忘我地、集中全力地、全神贯注地体验生活”<sup>③</sup>，而“表达这种体验的关键词语是‘忘我’”<sup>④</sup>。这说明，人的精神自由的获得一方面来自于人在创造中充分发挥自我潜能，即梁启超所说的使自己“极力往高洁纯挚的方面”去；另一方面它又必须通过“忘我”的形式来实现，即梁启超所说的“此身已非我有，截然去此界以入于彼界”。马斯洛说他对这种“忘我”境界的体验，“帮助我理解了胡塞尔这样一句话的含义：‘如果你要画鸟，就必须变成一只鸟。’”<sup>⑤</sup>

由此看来，梁启超所说的“提”和马斯洛所说的“高峰体验”，其实质就是美学上所说的“移情”。梁启超之所以特别看重阅读效果的这种特性，一方面固然与他强调人的精神生活的自由性相关，因为读者只有通过“忘我”而入“他境界”，才能真正获得自由创造的权利；另一方面，从社会功利性的角度看，文学正是以这种使人“移情”的途径来达到“移人”的目的，因

为“移情”意味着读者视界进入作品视界，通过视界融合，就能使读者的先结构得到调整以至改造。因此，“提之力”的实现将使读者在从审美对象中返观自身的同时，自身也被审美对象所重新塑造，“文字移人，至此而极”。

从以上对“兴观群怨”和“薰浸刺提”的诠释中不难看出，这两种阅读效果研究既各有侧重又相辅相成。“兴观群怨”着眼于创作，从创作意图对阅读效果的预成关系中较全面地概括了文学的社会作用，所以，它所偏重的是阅读效果的间接形态，但又没有脱离对审美规律的认识与把握，并以此作为立论的前提。“薰浸刺提”则既着眼于作品，又着眼于读者，是在作品美感特征与读者审美需求的相互作用中较全面地分析了构成阅读效果直接形态的基本因素，因此它可以是对“兴”的一种“放大”研究；但是，它的目的并不在于片面夸大美的愉悦性和超脱性，张扬趣味主义（梁启超后期美学思想中出现这种偏颇），而是有其鲜明的社会功利目的，根本意图在于更有效地运用文学服务于社会。这样，“兴观群怨”和“薰浸刺提”虽然对阅读效果的考察角度有所变异，但却有着理论上的互补性。当然，建立在这种互补性基础上的前人对阅读效果研究的丰富内容并不意味着我们可以在此止步，相反，梁启超将读者心理因素融入对阅读效果的考察，这已预示着一种新的角度选择，有待我们这些后来者去进行新的探索。

#### 注 释：

- ① 姚斯：《文学史作为向文学理论的挑战》，转引自朱立元：《接受美学》，上海人民出版社1989年版，第14—15页。
- ② 何休：《公羊传·宣公十五年解诂》。
- ③ 白居易：《寄唐生》。
- ④⑥ 《乐记·乐论篇》。
- ⑤ 《乐记·乐化篇》。
- ⑦ 托尔斯泰：《艺术论》，《文学理论学习资料》，北京大学出版社1982年版，下册，第578页。
- ⑧ 白居易：《采诗官》。
- ⑨ 白居易：《策林六十九》。
- ⑩⑪ 梁启超：《美术与生活》。
- ⑫ 主要见于梁启超《论小说与群治之关系》。以下引梁启超语未加注者，均出自本文。
- ⑬ 卢梭：《社会契约论》，商务印书馆1980年版，第8页。
- ⑭⑮ 梁启超：《东南大学课毕告别辞》。
- ⑯ 黑格尔：《美学》第一卷，商务印书馆1979年版，第8页。
- ⑰ 《外国理论家作家论形象思维》，第8页。
- ⑱ 尼·特米德里耶娃：《论艺术欣赏》，《世界美术》1983年，第2期。
- ⑲⑳ 梁启超：《中国韵文里所表现的情感》。
- ㉑ 马克思：《〈政治经济学批判〉导言》，《马克思恩格斯选集》第2卷，第95页。
- ㉒ 梁启超：《书法指导》。
- ㉓ 马克思：《1844年经济学哲学手稿》，《马克思恩格斯全集》第42卷，第126页。
- ㉔㉕㉖ 马斯洛：《自我实现的人》，三联书店1987年版，第115、116、141页。

（本文责任编辑 张炳煌）