

文学批评的新范式
——接受美学

接受美学产生的历史背景

1945年以后，在当时的联邦德国、奥地利和瑞士，统治着文学批评和理论领域的是“新批评”在德国的变种“文本批评”（werkimmanente Textkritik）学派。这一学派的代表人物如维尔利（M. Wehrli）、沃斯勒（K. Vossler）、凯瑟尔（G. Kayser）和施泰格尔（E. Staiger）等，强调文学的“自主性”与“独立性”，将作品（“诗作”）视为一种“自在的、全封闭的存在”和客观的认识对象，声称作品是文学唯一的实体，其价值仅仅蕴含在自身之中，因此，任何理解、批评、评价和研究都只能以此为出发点，以它为唯一的对象。离开作品这一“本体”，一切都失去依据和意义。在这一学派看来，每一部文学作品即“诗作”，是一种完整的语言构造，都包含了客观的认识与审美的前提和结构，其总体形态、价值和意义是它自身所固有的，超越时空并永远不变的，其社会和审美效果以及历史地位亦由它自身的性质所决定。由此出发，文本批评主张文学批评和研究必须“非意识形态化”，摒弃一切历史的、社会的、传记的背景材料，排除一切“主观的心理因素”，对作品的文本进行“无任何前提”的观照，才能获得“客观的科学性”，因为，所有这些背景材料和主观心理因素都将损害文本的绝对独立性，将“非美学的判断”带入文学批评，妨碍人们正确地、不带偏见地、公正而客观地认识和评价作品。维尔利称：“假如我们承认，诗作是文学理论研究的核心对象，那么，我们就不但应该，而且必须把作品的产生过程、它与作者的关系，它的来源、作用和影响、它在时代潮流中的意义和地位等等统统排除在研究范围之外”这一学派的另一代表人物凯瑟尔亦宣布：“文学批评是一种发现诗作的固有性质和价值的科学性工作，不容许批评者有丝毫的主观偏见，不论这种偏见源于何处，来自批评者个人或是社会。”

文本批评学派将文学作品从文学发展的历史背景下孤立出来，割断了作品与文学传统的纽带，既否定了它与它的创作者和接受者的联系，也否定了社会存在对文学作品的制约。更为严重的是，它作为统治着高等学府的文学教学、支配着文学研究与文学批评的方法论，严重地压制和阻碍了新的批评和研究方法的产生。到五十年代末，它已经僵化、凝固为一种经院式的理论教条和刻板而繁琐的研究程式。它不仅不能容忍对作品的不同解释，而且不容许在解释中出现的任何差异。正因为如此，在六十年代爆发的“反权威”浪潮中，它首当其冲地成为文学领域内叛逆者攻击的对象。

六十年代初，由于国际和国内政治局势的变化，西欧各国的公众意识日益活跃，知识界和青年学生对政治的关心大大加强，整个社会生活迅速“政治化”。六十年代中期，在法国、前联邦德国等爆发了大规模的学生运动。在学术领域，出现了一股强烈的革新潮流，猛烈地冲击着陈旧的治学方法和沉闷的学术空气。在这种形势下，文学批评和理论领域也发生了剧烈的反叛。在前联邦德国，越来越多的文学工作者，特别是年轻一代的作家和批评家，对以文本批评学派所代表的学院式文学批评和研究的合理性提出了强烈的怀疑。他们认为，这种极端形式主义的理论和过时的方法论严重脱离文学创作和批评的实际，早已不能适应新的时代、新的现实的需要，文学批评和理论

M·维尔利《文学科学导论》，维尔茨堡1948年，第17页。

W·凯瑟尔《语言的艺术作品》，1952年伯尔尼和慕尼黑，第23页。

界应当进行一次彻底的“自我反省”，开展一次广泛的讨论，以明确文学与社会存在的关系以及文学的本质、功能和效用；在方法论上，必须克服客观主义的倾向，从本体论形而上学的封闭圈子里走出来，在文艺与社会的广泛联系和相互作用的前提下考察文学的进程、存在方式、作用方式和结果。

以文本批评学派为主体的旧的文学理论和研究方法由于自身的缺陷，终于抵挡不住时代潮流的冲击和年轻一代文艺理论革新者的挑战，逐渐丧失其统治地位并日益衰落、解体。在随之出现的文学研究方法论的危机中，许多人开始探索新的道路，试图突破旧的理论框架，建立新的思维方式和理论构想。

接受美学便是在这一背景下产生的。它的创始人之一伊瑟尔 1987 年底在为《阅读行为》的中文版而写的序言中回忆道：

“接受美学产生的原因，无疑应当从六十年代德国高等学校所处的历史状况中去寻找，它既有科学史方面的，也有政治方面的。从科学史的角度看，六十年代标志着文学研究中幼稚阐释学的终结。传统的阐释方法遭到了愈来愈强烈的指责。这首先是因为，它不仅无视对文本的不同解释，而且不能容忍解释中出现的任何差异。尽管事实证明，文学需求的不同必然导致不同的解释，而这又会使同一部文学作品以不同的面貌出现，但人们却往往把自己对作品的理解宣布为唯一可能的解释。一旦出现与己相左的理解，他们总是通过标榜自己阐释方法的“正确性”去否定对方的解释。在这种情况下，各种为某一特定的阐释方法辩护的理论便应运而生。

以探究作者的本来意图和作品的意义，寻找建立在人物形像、寓意和各层次间和谐的基础上的作品审美价值为宗旨的本体美学，便是其中最突出的一种。这种简单的阐释方法之所以逐渐丧失其权威性，首先是因为，人们用它所主张的标准去衡量现代作品时，或者根本无法理解，或者会作出荒唐可笑的解释。在这一背景下，一种新的论点逐渐为人们所接受；过去似乎不言而喻的文学解释方法只不过是特定历史条件下的产物而已。”

“总之，在如何看待传统的问题上，人们的立场发生了根本变化。引起这一变化的原因，一方面来自现代文学的挑战，另一方面应归于六十年代的学生骚乱。现代文学首先是作为古典的艺术理想，如和谐、明朗、宁静、完美的否定而出现的。这种否定性特征不断地冲击着制约我们社会行为的常规，甚至颠覆着我们的日常知觉习惯。现代艺术一再使我们面临新的挑战。问题在于，这种挑战对我们来说意味着什么。为了澄清这一问题，我们必须更新文学研究的观念和对象，不再一味地沉湎于对‘意义’的探究，而应当致力于对“反应”的分析。

现代的文学经验愈是深入人们的意识，那种‘造就阐释者的场所’的合理性便愈是值得怀疑。直到第二次世界大战以后，这样的场所仍在顽固地维护着早已过时的阐释传统。在德国高等学府的讲坛上，以一种说教的口吻被传授的、关于经典杰作的解释，有意无意地在听众中培养了对经典艺术作品的虔诚崇拜。然而，人们在艺术作品中所找到的意义愈是不一致，不同解释之间的争论愈是激烈，这种阐释方法的弱点便暴露得愈充分。从这种意义上说，六十年代的政治局势为人们探索一条新的、具有时代特点的文学研究的途径提供了动力。在这一探索中，文学研究的基本对象经历了由作品的启示

向它的反应与接受转化的过程。”

1966年，前联邦德国五位年轻的文艺理论家和罗曼语、斯拉夫语、英语文学教授沃尔夫冈·伊瑟尔(Wolfgang Iser)、曼弗莱德·福尔曼(Manfred Fuhrman)、汉斯·曼伯特·姚斯(Hans Robert Jauss)、沃尔夫冈·普莱森丹茨(Wolfgang Preisendanz)和尤里·施特里德(Jurij Strideter)自愿聚集于德国南部新建的康士坦茨大学，决心对传统的文艺理论和方法作一番彻底的革新。后来，五位学者提出的理论便被称之为“接受美学”，并被冠以“康士坦茨学派”的名称。

“康士坦茨学派”的主要理论设计者是姚斯和伊瑟尔。前者于1967年发表了接受美学的第一篇论文《文学史作为文学科学的挑战》。此文提出了接受美学的文学观和历史观，被认为是该学派的纲领性文件，后者于1970年发表了《文本的召唤结构》，构建了接受美学的文本理论和读者反应理论。

姚斯，1921年生于巴登——符腾堡州的格平根，1952年在海德堡大学以论文《马塞尔·普鲁斯特的追忆似水年华中的时间与回忆》获博士学位，1957年以《中世纪动物史诗研究》取得大学罗曼语文学的授课资格。1959至1966年先后在明斯特和吉森大学任教，1966年被聘为康士坦茨大学教授。1967年发表题为《什么是文学史，文学史研究的目的是什么？》的就职演说，此演说于1970年更名为《文学史作为文学科学的挑战》正式发表，引起激烈争论。在此后的十年里，这篇论文再版达十次之多，并被译成二十三种文字在各国流传，产生巨大反响。姚斯的主要著作还有《审美经验小辩》(1972)、《审美经验与文学阐释学》(1977)、《中世纪文学的时代性和现实性》(1977)、《1912年的界限——纪尧姆·阿波利奈尔》(1986)等。

伊瑟尔1926年7月22日生于萨克森州的马利恩贝格，曾先后就读于莱比锡大学、图宾根大学和海德堡大学。1953年获博士学位，1954年起在符尔茨堡大学任教，1960年晋升教授，1963年在科隆大学教授英语文学和比较文学，1966年转至康士坦茨大学，与姚斯一起为建立接受美学作出了巨大贡献。他的学术演讲《文本的召唤结构》确立了他在国际文艺理论界的地位。1970——1971兼任美国威士康星大学研究员，1973——1974任荷兰乌特勒支高级研究院研究员，1987年以来兼任美国厄湾加利福尼亚大学客座教授。他的代表作有《隐在的读者》(1972)、《阅读活动的现象学研究》(1977)、《阅读行为》(1978)等。

姚斯和伊瑟尔虽然被认为是接受美学的两大理论家，但二人在研究领域和方法上却有相当大的差别。可以说，他们体现了接受美学内部两种不同的研究方向，尽管二者存在着紧密联系。姚斯所关注的是“接受研究”，即对文学接受现象的历史演变的考察，而伊瑟尔则把作品的文本视为一种“召唤结构”、“启示结构”，这种结构诱发了读者反映的潜能，不仅调动他对文本进行个性的加工，而且在一定程度上驾驭着这一过程。

因此，应当说，接受和反应构成接受美学的两大核心研究课题。而研究方向的不同，又决定了各自使用的方法的不同。具体地说，接受研究强调的是社会学——历史学的方法，而反应研究突出的是现象学的文本分析方法。只有把两种研究结合起来，接受美学才能成为一门完整的学科。

接受美学的理论渊源

早在接受美学诞生之前，一些文艺批评家和理论流派已经注意到文学艺术的接受活动及其特点和重要性，并从不同的视角出发，对作者、作品和观赏者之间的相互关系和作用作过一些论述。亚里士多德的《诗学》可以视为这方面的最早例证。在这部著作中，亚里士多德提出了“净化”（或“陶冶”）的概念，所涉及的便是艺术作品在接受过程中产生的道德与审美效果。同样，中世纪神学家阿奎因曾就信徒们对《圣经》和其他基督教经典的接受作过如下论述：“无论虔诚者接受什么，他们对真理和上帝的启示都是用自己的尺度来理解的。”此外，中世纪产生的修辞学在事实上始终把着眼点放在口头语或书面语言在交流过程中对听众或读者产生的影响上。莱辛对亚里士多德诗学范畴的解释便是接受研究的最初理论萌芽，在他的著作中，戏剧对观众的影响受到了实质性的重视。此后，康德在《判断力批判》中也对审美活动中艺术作品与观赏者的关系作了相当多的阐述。

然而，在所有这些著作和论述中，接受者（观众、听众、读者）都是完全被动的陶冶、影响、教化的对象，没有丝毫的能动作用。他们被看作艺术作品的附庸，没有任何参与艺术作品的权利，因而是无足轻重的，不能成为文艺批评和研究的对象。

只是到了本世纪，一些文艺理论流派才开始认识到接受活动和接受者在文艺进程中的积极作用，并试图对它们进行一些研究。然而，这种研究仅仅是零散、局部的，并未形成系统的理论阐述。而且，由于这些学派自身立场和观念的局限，它们并未从根本上突破本体论文艺观的框架，接受活动和接受者在它们那里仍处于被动的、从属的地位。

尽管如此，康士坦茨学派的理论家在创建接受美学的理论体系时，仍然吸收和借鉴了它们的一些概念、论点甚至思维方式，并对其加以改造和发展，使其符合自身的需要。具体说来，接受美学的主要理论来源有以下四方面。

俄国形式主义

本世纪初出现在俄国的形式主义学派虽然强调文学的“独立性”，仅从“本体”——文学作品——来研究文学，但却是文学批评史上第一个把重点从作者与作品的关系转移到作品与接受者之间的关系上来，并将“形式”的概念扩大到审美感知领域的文论流派。

形式主义学派的重要成员维克托·什克洛夫斯基在早期著作中便提出了“艺术知觉”的问题。在向波捷布尼亚的著名格言“艺术是形像思维”的发难中，他几乎是直接求助于知觉的。在他看来，形像并不足以构成文学的全部，形像本身只是创造最佳表达的工具，仅仅是达到目的的手段。在艺术批评中，只有从知觉的一般原则入手，艺术观察才能深入其本质。他指出，我们的日常知觉是与“实用语言”联系在一起的，实用语言导致了知觉的习惯化，或“自动化”，“代数化”，从而使我们总是用习惯的方式感知事物，对事物视而不见。正是建筑在日常实用语言之上的知觉的习惯化使人失去了对事物的新鲜感受，造成了知觉的迟钝和丧失。而艺术则恰恰相反，它最重要的功能正是使我们的知觉非习惯化，非日常化，从而使对象获得新的活力，使我们失去了的接受新鲜刺激的能力得以恢复。因此，在艺术批评中，知觉

起着极其重要的作用，在某种意义上决定了作品的艺术性质。我们可以将散文创造的对象当作诗来知觉，同样也可以把诗创造的对象作为散文来知觉，这是因为：“表现既定对象的诗之所以被赋予艺术性，是由于我们的感觉造成的。狭义地说，艺术对象是那些根据特殊设计创造出来的、旨在用最大可能的确定性将其作为艺术来感知的东西。”这段话的意思是说，只有那些脱离了日常知觉的习惯性和自动性的事物才能被当作艺术知觉的对象，才值得冠以“艺术”的称呼，唯有知觉而不是创造，才可成为艺术的基本构成因素。艺术创造仅仅是“设计”，是我们赖以知觉艺术对象的手段。

什克洛夫斯基在《作为技巧的艺术》中写道：“艺术之所以存在，就是为使人恢复对生活的感受……艺术的技巧就是使对象奇特化，使形式变得困难，增长感觉的难度和时间的长度，因为知觉本身便是审美目的，必须设法延长。艺术是体验对象的艺术构成方式，而对象本身不重要。”他确信，陌生、新奇的形式往往导致新的艺术风格、文体和流派的产生：“新的艺术形式的产生是由把向来不入流的形式上升为正宗而实现的。”

在这一认识的基础上，什克洛夫斯基进一步提出了“奇特化”（一译“陌生化”）的论点。所谓奇特化，就是使对象从日常知觉领域升华到非同寻常的高度，造成一种“知觉震撼”的效果，从而更新知觉者感知事物的方式。什克洛夫斯基认为，艺术必须通过“奇特化”手段，即通过破坏人们习惯的交流方式，使每日司空见惯的事物变得离奇古怪，从而恢复事物的新鲜感。一部艺术作品成功与否，首先有赖于它所使用的技巧所引起的奇特化效果。奇特化有两种功能：一方面，它对统治着生活的语言规范和社会传统予以揭露，迫使读者用新的、批判的眼光去看待它们；另一方面，它使读者的注意力集中到艺术作品本身，而不过多地把精力分散到内容和情节上去。

什克洛夫斯基认为，文学作品作为语言的艺术作品，必须通过语言的奇特化来强化语言的刺激效果，凸现其审美功能。他把这称之为文学语言的“审美偏离”。在他看来，这种偏离体现在三方面：一、对于日常生活中所使用的实用语言的偏离；二、对于已经模式化、读者早已熟悉的文学语言的偏离；三、对于已经陈旧的文本结构、描写方式、情感表达方式和思维方式的偏离。

俄国形式主义从审美知觉入手阐述了作品与读者、形式与接受活动的关系，从而为接受美学提供了理论依据。它对伊瑟尔“文本理论”的形成产生了直接的影响。在另一个重要方面，即文学史观方面，形式主义理论对接受美学，尤其是姚斯的接受史理论，也是一个重要的参照系。

在形式主义者看来，艺术是运用在文学作品中的形式手段的总和，文学的“进化”应当理解为艺术形式和手段的变化与更新。什克洛夫斯基认为，文学的进化是一条形式和技巧发展的长链，这种进化的标志是艺术技巧的“创新”，而创新又是艺术的形式结构内部“新”与“旧”斗争的结果，是这一结构的自我更新和变异，其动力在于文学自身。形式主义学派的另一成员尤里·蒂尼亚诺夫则进一步提出，形式的创新与更迭是文学史发展的根本动力，正是形式的更新带来了旧的文学风格和流派的死亡以及新的风格、流派的产生，导致了文学时代的更迭，文学史的运动与发展。据此，他反对用任何外

什克洛夫斯基《作为技巧的艺术》、《俄国形式主义批评论文集》，慕尼黑1964年，第47页。

《俄国形式主义批评论文集》1964年慕尼黑，第43页。

《俄国形式主义批评论文集》，第48页。

部原因来解释文学的历史变迁，而主张文学史研究把注意力仅仅集中在形式与技巧的“新陈代谢”上。

现象学美学

如果说，俄国形式主义理论对接受美学的文学观的建立起到了一定的启发作用，那么，波兰文论家罗曼·英加登的 12 现象学美学则构成接受美学的文本理论与读者反应理论的重要来源。具体地说，在对文学作品的存在方式、其审美功能的实现方式和接受过程的描述方面，伊瑟尔都继承了英加登的观点。

首先，英加登师承现象学哲学的创始人爱德蒙·胡塞尔的学说，反对传统美学与文艺理论中主客体相互分裂、相互对立的立场。在他看来，自古希腊始，在这方面一直存在着两个极端，或者过分强调“主体”，即文学创造者和观赏者的主观经验与能动作用，或者将客体，即外部世界和艺术作品对创作活动与观赏者的规定或制约作用绝对化。历来的美学家和文艺批评家无一例外地仅仅突出其中的一个方面而排斥另一方面，因此两种立场一直尖锐地对立着。在英加登看来，这两个极端都是片面的，错误的。实际上，文艺中的主客体并不是分裂和对立的，而是有机地统一在一起的。这种统一的基础便是所谓的“意向性”。意向性在现象学那里是指意识的客体指向性，即就是说，人的意识活动总是指向某个外在的客体，以某个对象为目的。意向性是意识的本质，构成了主客体之间的桥梁和媒介。在现象学看来，既不存在意识之外的对象，也没有脱离对象的纯粹意识，意识和意识对象是不可分割的。形像地说，外部世界在意识的意向性光芒照亮之前，是一片黑暗、一片混沌的，既没有意义也没有秩序，只有在意识的意向性投射到外部世界，当它成为意识的对象时，它才有了意义和秩序。

英加登认为，艺术活动是一种“纯粹的意向性行为”。文学作品作为观念性客体，既有客观实在物的物理基础（它必须以印刷纸张的形式存在），但又不是自满自足的客体，也就是说，它不象其他客体那样能够不依赖于人的意识而存在，而必须通过意识的意向性投射才能产生、存在并展现自身独特的性质。因此，英加登把文学作品称作“纯意向性客体”，不仅创作活动是作家艺术家意识的意向性投射，作品是这种投射活动的结果，而且，作品也必须通过读者的意向性投射才能实现其存在，而这就是阅读活动。他写道：“文学作品是一种纯意向性构造，其存在的本源应归于作者创造性意识活动，其存在的物理基础是以书面形式固定下来的文本或其他可复制物理手段（如录音磁带），其呈现则依赖于读者的意向性投射。”在创作活动结束后，作品虽然确立了它的本体论地位，有了固定的结构和审美特性，但这种结构和属性必须在接受活动中通过“具体化”才能显现出来。

其次，英加登认为，文学作品是一种“纲要式”的构造，它的各个层次（语音层次、意义单元层次、轮廓化图式层次和被表现的对象层次），尤其是轮廓化图式层和被表现的对象层，包含了许多“不确定性”和“空白”，需要读者在接受过程中予以填补。只有通过不断地消除和填补这些不确定性和空白，读者才能获得对作品的形像、生动的体验，对其艺术质量有准确的

把握。英加登对不确定性作了如下定义：“凡是人们从作品的语句中无法判断某个对象（或对象的环境）究竟具有或不具有某种性质的地方，都可称之为不确定性。”他举例说，托马斯·曼的小说《布登勃洛克一家》中，对参议员布登勃洛克的描写并没有提到他眼睛和头发的颜色，便是作者留下的不确定性。

英加登指出，不确定性和空白的存在，对于每一部文学作品来说都不是偶然的或作者的失误，而是必然的，不可避免的，因为，文学是语言的艺术，一部作品永远不可能通过语言把对象及其情态的每一个特征和细节描写得细致入微。他写道：“我们不可能通过有限的词句将作品所表现的每一个具体对象无限丰富的性质毫无遗漏地展现出来……即使是已被确定的地方也不是所有的细节都很明确，它们大多仍然有待于进一步确定。此外，从艺术质量的角度去考虑，只有对象的某些重要特征和状态才应当加以详细描写，而一些并非十分重要的方向宁可省略或仅仅稍加暗示。这样做的目的在于避免那些细枝末节起干扰作用，并使那些最重要的特征更加突出。”对于诗歌来说，不确定性的存在尤为关键，愈是好的诗歌，文本中正面提供的东西应当愈少。

在此基础上，英加登认为，文学作品只有经过接受者的意向性再构造，即他们的具体知觉和想象，其艺术质量和审美潜能才能达到直观的显现，这一过程便是作品的审美“具体化”过程。在具体化过程中，读者将主动地、下意识地填补作品文本中存在的确定性与空白，恢复文本中被省略的逻辑联系，把作品提供的形像描绘得更加充实、细致、具体。这时，他将面临各种填补的可能性，因而必须在它们之中不断地作出选择。通常说来，这种选择总是依照他们的知觉习惯、生活经验和审美经验进行的。不同的接受者由于在这些方面存在着差异，将作品具体化的方式、过程和结果也各不相同，甚至有根本的差别。从这种意义上说，具体化实际上是接受者参与作品艺术创造的活动。

具体化带来的结果首先是，不同的接受者对作品的意义、价值的认识和体验的差别。英加登认为：“文学艺术作品可能以非常多的方式被接受，在作品所能允许的范围之内，各种理解和具体化都是合理的。”文学作品的生命既是永恒的，又是历史的。之所以是永恒的，因为它在历史进程中永远不会改变，它的基本结构和质量始终保持着同一性；它之所以是历史的，因为它所显现的对象的意义和价值在不同时代的接受者心目中永远在流变。它与各历史时代读者的价值观和审美观相结合，与他们不断变化的心理结构相适应，导致不同的理解和体验，但同时，又在这种不同的理解和体验中保持着它的固有性质。

现象学美学的以上论点在伊瑟尔那里得到了继承和发展，成为接受美学理论的一个重要组成部分。这在他的主要著作《阅读活动的现象学分析》、《隐在的读者》和《阅读行为》中可以明白无误地看出来。

布拉格结构主义

英加登《论文学艺术作品的认识》，第19页。

英加登《论文学艺术作品的认识》，第21—22页。

英加登《论文学艺术作品的认识》，第63页。

布拉格结构主义学派的重要成员杨·穆卡洛夫斯基和费力克斯·沃季奇卡从交流学的角度把审美接受过程看作“信息发出者、信息和信息接收者”三元关系的体现，并以此为基础对文学作品的接受现象作了描述。在他们看来，语言的艺术作品作为一种“符号系统”，除了实用的功能（如传达信息、表达思想和描写的功能），还有审美的功能。但是，这种具有审美功能的符号系统必须与接受者意识相结合才能成为审美对象。穆卡洛夫斯基认为：“审美符号系统是物质的艺术客体 and 审美对象的统一，而语言的艺术作品作为审美对象，是物质的艺术客体在观察者意识中的存在物 and 对应物。”沃季奇卡更加明确地指出：“一部作品只有被阅读，才能得到审美的现实化，唯有如此，它才会在读者意识中成为审美对象。”

在他们看来，文学作品作为物质客体和作为审美对象是不同的，它们虽然表现为同一物，但从前者向后者的转换却需要接受者意识的介入，需要它从物质的客体“内化”为接受者意识中的观念实体。这一转换对于文学作品的意义与审美潜能的实现起着关键性作用。对于文盲和文化素质低下者，文学作品仅仅是毫无实际用途的东西而已。

此外，布拉格结构主义学派的文学价值观对接受美学的影响也是显而易见的。我们甚至可以说，这种价值观在康士坦茨学派的理论中得到了进一步充实和发展。

穆卡洛夫斯基认为，作为符号系统的文学作品成为审美对象后，读者对它的接受必然与某种评价联系起来，而文学评价总是以“时代的审美规范”为尺度的。由于这种规范在历史发展的过程中不断地变化，作为审美对象的艺术作品所具有的价值亦非固定不变，而会随着这种规范的变化而变化。他写道：“首先必须强调，艺术作品的价值决不是一个恒定的常数。随着时代、环境和社会状况的变迁，人们用以感知作品的艺术传统也会发生变化。在改变了的传统中，出现在各社会集团成员意识中的审美对象所具有的价值当然是不同的。一部特定的作品即使在两个相距甚远的时代都获得了积极的评价，它每次也都是以不同的审美对象，换言之，以不同的作品出现的。”沃季奇卡则强调，在传统文学史中，人们往往把作品看作某种被给予的客观价值的体现，而文学批评与读者唯一的任务便是去理解和发现这种价值，似乎世界上只有一种“正确的”审美规范。但事实上，这样一种绝对静止、绝对正确的价值判断标准是不存在的。在历史发展的过程中，文学的审美规范始终随着时代的更迭而发展着，因此，一部文学作品在不同时期所获得的评价也始终在变化。“文学作品的生命力取决于它在审美规范的历史发展过程中体现了何种内在的特性。倘若一部作品在审美规范变化后仍能获得肯定的评价，那么这便意味着，它比那些随着一种时代的审美规范被另一种新的规范所取代而丧失其审美效用的作品具有更强的生命力。”

为此，沃季奇卡把文学史研究的任务规定为：1. 追复以往各时代的文学规范以及这一规范发展的总体趋势；2. 追复各个时代的文学结构状况，即作为现实评价对象的作品构成，描述该时代文学价值的等级体系；3. 研究当

穆卡洛夫斯基《美学》德文版，法兰克福 1970 年，第 106 页。

沃季奇卡《文学发展的结构》德文版，慕尼黑，1975 年，第 60 页。

穆卡洛夫斯基《美学》，第 108 页。

沃季奇卡《文学发展的结构》，第 70 页。

代的和过去的文学作品被读者具体化的典型方式。即被各个时代的文学批评具体化的方式；4. 研究一部作品在文学审美领域和其他领域的作用方式、作用范围和结果，考察它在各个时代所获得的评价的变化。他认为，上述任务是相互联系的，考察的目的在于弄清楚文学自身结构的发展脉络、社会审美规范的嬗变以及二者的相互关系和相互影响。

伽达默尔的阐释学美学

阐释学是目前广泛流行于西方各国的一种哲学和文化思潮，一种探究对于“意义”的理解和解释的理论。它以对“意义”和理解行为的研究把当代人文科学的各学科如哲学、历史学、美学、文学艺术批评理论统一起来，成为一门新的边缘学科和指导社会科学研究的“元理论”，在世界范围内产生巨大影响，成为二十世纪后半叶西方人文科学的主导思潮之一。现代阐释学的主要理论代表是汉斯·格奥尔格·伽达默尔。在1960年出版的巨著《真理与方法》中，他提出了一种以理解问题为核心的阐释学美学体系，对接受美学产生了十分深刻的影响。

伽达默尔阐释学的基本精神是在主客体的统一中考察理解行为及其本质。他认为，“意义”虽然是一个十分抽象而难以界定的概念，但却与人的存在和人类文化密不可分。每一种事物，大到宇宙、世界、小到一文本，一句话，一个符号，无不具有某种意义。意义体现了人与世界、与社会、与他人、与自我的全部关系，是人的生存不可缺少的前提。它构成人与世界“遭遇”的方式，人际交往的纽带，文化传播的桥梁，自我理解的媒介。没有意义，人将无法生存。

既然意义是人的存在的基本前提和必然结果，对人把握世界起着关键的作用，那么，对意义的理解也就具有不言而喻的重要性。应当说，人类的一切活动，不论是自然科学对自然界的探索，人文科学对社会、历史、文化和人自身的研究，都是寻找意义的活动，即理解活动。这便决定了理解的普遍性。伽达默尔认为，理解现象遍及人与世界的一切关系，理解行为发生在人类生活的所有方面。但是，理解作为人存在的基本方式和原始特征，既不是主体对理解对象，即文本（伽达默尔不仅把文学艺术作品看作文本，而且将宇宙、自然、社会、历史等等也视为“扩大了文本”，而理解不过是对这些“文本”的解读）的纯客观的认识，也不是完全主观的行为，而是作为主体的人从特定的历史条件出发对事物的认识。在这一基础上，他指出理解行为有以下特征：

一、理解的历史性和有限性。由于作为个体的人的生命具有时间的有限性，人对自身和一切事物的理解也必然受时间的限制。这一性质决定了理解总是具有历史性和有限性。理解者总是要站在他自身、他所生活的那个时代以及他处处的环境的立场上看待一切，理解一切。这种历史的有限性是理解本身所固有的，永远无法消除。他写道：“历史性是人类存在的基本事实，无论是理解者还是文本，都内在地嵌于历史性之中。真正的理解不是去克服历史的局限，而是承认并正确地对待这种历史性。”人总是以一种特殊的方式存在于世，有特殊的环境，有先于他而存在的久远的历史，有先于他的语

言。这一切构成人的理解的无法摆脱的制约，而理解的历史性和有限性恰恰体现在理解的被制约性之中。

迦达默尔认为，过去，人们由于接受了以主客体相分裂为基础的意识与存在、主观与客观的区分，一直把理解的历史性作为阻碍人获得客观真理的前提而加以否定。他们不愿正视并承认理解的历史局限性，都把自己对世界和文本的理解宣布为唯一正确的客观真理。但事实上，历史性和有限性是一切理解的根本性质，我们不应回避和隐晦它，相反，应当从这一前提出发看待一切理解和解释，审视所有的学说、理论和观念。

二、理解的主观性。既然任何理解都无法摆脱历史的局限性，都是一种历史的现象，那么，理解行为必然会带有主观性，也就是说，它不可能是纯客观的，唯一的，绝对正确的，相反，它一定会表现出理解者本身的缺陷。迦达默尔确信，所谓超历史的、绝对的、客观的理解和认识并不存在，它只不过是某些人杜撰出来的一个神话。任何观念、学说、主义都是历史地形成的，都应当历史地加以审视。事实证明，一种理解一旦试图超越自身的主观性而将自己绝对化，就会变成迷信和教条。

理解的主观性不仅从历时性角度来观察是无条件的，即不同历史时代的人对事物的理解存在着差异，而且用共时性观点看来也是绝对的，不同地域、不同环境中的不同个人，对一事物、一种对象的理解也各不相同。因此，迦达默尔指出：“理解永远是不同的理解，理解的过程永远不会最终完成。”

三、理解的变化和运动。由于理解永远存在着历史的局限性，始终是主观的，相对的，它就不会是绝对静止一成不变的。不仅理解行为就其本质而言向未来开放着，永远不会完成和终结，而且理解的内容也永远不会达到终极真理。换言之，随着时间的推移，理解始终在发展，绝不会停留、凝固在某一水平上。前人的理解必然被后人所超越，这一过程也就是对传统进行批判、改造和发展的过程。一种理解一旦停滞不前，便会僵化、过时，即使它曾经是一种合理的理解，也会走向自己的反面而被后人抛弃。历史上过时的理解被后人超越或推翻的例子比比皆是。正因为理解永远处在运动和自我更新之中，人的认识才会不断地进步，人类社会才能向前发展。

四、理解的创造性。迦达默尔认为，理解不是一种被动的行为，而是一种积极的、建设性的活动，它本身便包含了创造的因素。理解必须被看作意义生成的过程，意义总是通过理解形成的，它决不是什么先验的、客观自在的、固定不变的东西。事物本身并不具有意义，只是当它作为理解的对象时才获得了某种意义。因此，意义是理解活动所赋予对象的，理解在本质上是创造意义的活动。

迦达默尔反对“客观主义”的态度。在他看来，文本并不是一堆批评家和读者可以重新发现或复制的东西，理解和解释不是一个机械被动的还原过程。任何批评家都要从某种立场出发，用某种观点去理解和解释文本，而每个人对文本意义的发现都是不同的，都包含了主观的成分，因此无所谓文本的本来意义。此外，人们在理解和阐释文本时实际上已经介入了文本，用自己的观念、经验、情感改造着文本，参与了文本意义的创造。

五、理解的语言性。在迦达默尔看来，在文本与理解者、传统与现在之间起桥梁和媒介作用的是语言，文本和解释者、过去和现在都只是正在进行着的语言过程中的要素。理解是一种经验，但它是语言的体验。一切文化传

统和历史，包括文学艺术，主要表现为语言。理解本身必须以语言的方式进行，因此，语言是理解问题的起源和归宿。

语言是理解必不可少的媒介，理解只有通过语言这个媒介才可能进行，因此，语言性是理解行为的本质。迦达默尔认为：“语言是我们与世界‘遭遇的方式’，被理解的存在即语言。”语言还规定了理解的对象。过去、现在和未来的整个人类文化都存在于语言之中，因此理解和解释的对象即语言的对象。由于我们的文化传统是由语言的形式固定下来的，它与我们便有了一种“绝对的共时性”，也就是说，当前的理解意识可以自由地进入这种传统。传统与理解者便有了一种“时间上的平衡”，使过去的精神与现在的精神得到沟通。这意味着，任何时代的理解者都可以从他那个时代的立场出发去解释过去的文本。文本的这种“绝对共时性”或当代性提供了将过去的经验与当前的经验联系起来的可能性，使过去成为一种“超时代的陈述”而不致于被后来的理解者所误解。

迦达默尔认为，既然不存在绝对的、唯一的、体现客观真理的理解，任何理解都是相对的、历史的、主观的、有限的、那么，判断理解是否合理的唯一标准便只能是“作用史”，即看一种理解在特定的历史时期起到什么样的作用，产生什么样的效果。一种合理的理解或较为正确的理解在历史上对于更新人的思维方式、看待事物的观念以及行为方式必然会起到积极的作用，而一种不合理的、错误的理解则会压制和束缚人的思想、情感和愿望。任何理解都必须在历史的延续中显示其有效性程度，因此，理解本身说到底是一种作用史的关系。

关于理解与文本的相互关系和相互作用，迦达默尔指出，每个人对文本的理解都有一定的“视野”，这意味着人从他已有的知识和经验出发所能达到的理解的可能范围。尽管每个理解者的视野各有不同，但决不会有封闭的视野。随着时间的推移，人们用以理解文本的视野也会不断地扩大和转移，永远不会固定下来。理解既不是理解者抛弃自己的视野而置身于异己文本的视野，也不是简单地将作为理解对象的文本纳入自己有限的视野之中，而是从自己现有的视野出发，与被理解文本的视野逐渐融合并形成一种全新的视野的过程。因此，理解是一种同化，是理解者通过理解活动扩展自己的意识内容的过程。一方面，理解者只有从自我出发才能理解文本，另一方面，他又必须超越自我的有限视野，才能从文本中接受一个扩大了自我。这一过程就是迦达默尔所说的“视野融合”过程。

接受美学的文学观

以往的美学与文学批评阉割了文学的全过程，仅仅关注文学的创作活动及其结果——作品，而无视甚至贬斥文学的接受活动。这显然带来了文学研究与批评的片面化。姚斯把这种倾向称之为“生产和表现美学”，并指出：“传统的文学理论在生产和表现美学的封闭的圈子里理解文学事实，因而使文学丧失了一种无疑属于其审美本质和社会功能的因素：文学的接受与作用的要素。在这种理论中，读者、听众、观众、统言之，欣赏者的因素，仅仅起到一种极其有限的作用。”过去的各种文学批评流派都将作家和作品在文学进程中的作用绝对化，仅强调其中的一种因素，如社会——历史学派关注的只是社会现实对文学的规定与制约，实证主义学派把全部注意力集中在作家的生平与经历对作品的产生及其内容的决定作用的研究上，而形式主义——结构主义学派则把文学作品视为形式和技巧的总和。

康士坦茨学派的理论家对所有这些倾向，尤其是本体论美学的文学观进行了尖锐的批评。在他们看来，文学的全过程应当由两个关键环节，即创作活动和接受活动，以及三种要素——作家、作品和接受者——组成，它们虽然各有其相对的独立性，但彼此间存在着内在的有机联系，是相互制约，相互影响，相作用的，不能把它们绝然分割开来，更不能突出前者（创作活动、作家和作品）而贬斥后者（接受活动和接受者）。

在这一认识的基础上，他们提出了一种全新的文学观，其要点可以归纳为以下六个方面：

一、文学艺术与自然科学和物质生产活动不同，它不是指向作为客体的物的世界的“对象性活动”，而是处理作为主体的人与人之间关系的“人际交流活动”。自然科学与物质生产活动的对象是没有生命的，完全被动的，而文学艺术的对象则是有思想、有情感的人。文艺的功能是激发人的思维、想象和认识，沟通人们的心灵。姚斯认为：“文艺的本质是它的人际交流性质，这种性质的根据是它的独特的对象性：不是死的物而是活生生的人。这决定了文艺作为一种交流媒介，不能脱离其观察者而独立存在。”文学艺术由于其独特的对象性，其作用方式和实现方式亦与物质生产中的对象性活动有根本的不同：这种作用不是单方面的，被作用的一方也不是完全受动的。文艺的过程是一种相互作用、相互影响的过程，姚斯把它描绘成一种“对话”：“文艺的进程应当理解作为一种对话过程，对话的双方——作者和接受者——是平等的伙伴，二者同等重要，缺一不可。”因此，文艺批评和研究不能仅仅局限于创作活动和作品，而应当将审美接受活动作为它的一项必不可少的基本内容。

二、文艺创作本身并不是目的，作家艺术家创造的作品是为了供人阅读、欣赏，文艺唯一的对象是读者和观赏者。文艺作品不经审美接受活动，只是些没有生命力的物质材料，仅仅是一种“可能的存在”，谈不上什么价值和影响，只有在接受活动中，它才能产生精神作用和审美效果，成为“现实的存在”。一件艺术作品虽然是作家艺术家思想和情感的结晶，或用英加登

姚斯《文学史作为文学科学的挑战》，载莱纳·瓦尔宁编《接受美学》，1975年慕尼黑第125页。

姚斯《审美经验与文学阐释学》，1982年法兰克福苏尔坎普出版社，第173页。

姚斯《文学史作为文学科学的挑战》，载《接受美学》，第187页。

的话来说，是“意向性投射”的结果，但它一旦被创作出来，只能以物质材料的形式存在，尚未转化为“观念的实体”。唯有审美接受活动才能将它从这种物性存在中解放出来，使其获得艺术生命力。姚斯指出：“艺术只有作为‘为他之物’才能成为‘自在之物’，因此，被阅读和欣赏是艺术作品的重要本质特征。”“艺术作品的历史的和现实的生命没有接受者能动的参与是不可想象的。”

三、艺术作品是作为物性存在的艺术客体与观念存在的审美对象的统一。艺术作品的存在具有双重性质，它既必须以物质客体的形式存在，但又与一般的物质客体不同，还是一种观念性实体。只有实现了从前者向后者的转化，它的存在才是完整的，然而，一件艺术作品并非在任何时候，任何情况下都能实现其观念性存在，即成为审美对象。当它未进入接受者意识时，它只是蕴含了产生精神作用和审美效果的潜在可能。只有当包含这种潜能的艺术作品与观赏者意识发生关系，在它的思想和审美特性为接受者所感知、理解，经过接受者意识的加工并在他参与创造时才能成为审美对象。因此，“审美对象是物性艺术客体在主体审美意识中的存在物和对应物。而作为审美对象，艺术作品又仅仅是主体审美意识的关联物。”正如马克思曾经指出的那样，“对于没有音乐感的耳朵说来，最美的音乐也毫无意义”，因为音乐对它来说“不是对象”，艺术作品只有被“懂得艺术和能够欣赏美的人”所接受，才能实现其完整的存在。当艺术作品的意义和审美潜能作用于接受者的意识时，作品才会产生现实的意义、价值和效果。

四、艺术作品在创作活动结束后并未完成，而只有通过接受活动才能最后完成。作品在被接受者“内化”和“心灵化”之前，尚未成为接受者审美意识中不可分割的一部分，它仅仅是一种包含了许多不确定性和空白点的“框架结构”，需要接受者的理解，体验，加工，补充和创造，溶进接受者的人生经验和审美经验，思想和情感，倾向和评价。只有这样，作品才能显现其作为艺术实体的思想内涵和审美价值，才能得到真正的完成。而在这个过程中，接受者在调动自己的经验和想象，填补作品中的不确定性和空白点，将作品中出现的情境、事件、人物形像在自己的头脑里呈现出来。这种形像描绘得更加细致、具体、生动、使其作为活生生的审美形像在自己头脑里呈现出来。这种形像应当说是艺术家创造与接受者创造相结合的产物。因此，接受过程是一个不断深入的运动过程，一个逐渐丰富的创造过程。

五、据此，接受美学提出了这样一种文艺价值观：艺术作品的意义，价值和效果并不是作品单方面给定的客观存在，不是接受者需要在审美过程中“发现”和“认识”的自在的对象，而是作品和接受意识相互作用、共同实现的产物。用伊瑟尔的话来说，它们“即不是作品的固有物，也不是接受者意识的固有物。”世界上不存在一种先于人、外在于意识的超验的意义，一切意义都是主体有意识的意向性投射的结果。同样，价值判断也是一种主体行为，前提是主体意识的介入。对于艺术作品来说，价值和意义决不能脱离

姚斯《审美经验小辩》，慕尼黑威廉·芬克出版社1972年，第81页。

姚斯《文学史作为文学科学的挑战》，载《接受美学》，第146页。

姚斯《审美经验与文学阐释学》，第一卷，第175页。

马克思《1844年经济学哲学手稿》，《马克思恩格斯全集》第42卷126页，人民出版社1979年版。

伊瑟尔《文本的召唤结构》，载莱纳·瓦尔宁编《接受美学》，第231页。

具体的接受活动而存在，它寓于审美接受活动之中，而且只能在这一活动中得到体现。离开历史的和现实的接受去谈论作品的价值和意义，把它们与接受活动完全割裂开来或对立起来，价值和意义便成了某种无法认识的神秘之物。“正如商品的价值不是物的自然属性，而是商品在交换过程中产生的社会联系的反映一样，艺术作品的价值和意义也不是作品本身所具有的性质，而是作品与审美接受意识共同作用的结果。”认为意义和价值是作品自动给予的一种先验的客观存在是毫无根据的，因为任何意义和价值都是“为我”而存在，与人的主观认识和需要紧密联系在一起。

六、接受美学主张，在观察文艺现象，研究文学艺术的历史，分析作品时，不能用孤立、静止、机械的眼光，而应当用变化、发展、运动的观点看问题。这便要求我们摒弃历史客观主义的偏见，实事求是地考察文艺作品在不同的历史时代接受状况的变化。不仅各个时代的观察者对一部作品的理解、体验与评价会有很大差异，即使是同一时代的接受者，出于生活经验与审美趣味和素质的不同，对同一部作品的解释与评价，即接受的程度与方式必然也各不相同。无视这一点，文艺的历史研究和批评必将导致荒谬的结论。一件艺术作品的整体形态、价值、意义和效果决不是静止的，超越时空并永远不变的，而会随着时间、地域和接受意识的变化而不断变异。姚斯指出，把作品的意义、价值和效果看成是作品单方面作用的结果和一成不变的恒量，无疑是一种“拜物教”，对作品的“无上权威”的一种迷信式的崇拜。他确信，不仅作品的潜能投射于不同接受者的意识时会引起不同的反应，导致不同的理解与判断，而且在不同的社会和历史条件下，由于价值观和审美观的差异与嬗变，人们用以评价艺术作品的标准也会发生变化，这将直接影响作品的历史价值和地位，使其不断处于运动、变化之中。在他看来，文学艺术的历史研究应当把重心由关注作家艺术家的“天才的创造力”和作品转移到接受活动和接受者身上来，因为，后者才是创造了文学艺术历史的主体。

七、接受美学强调文艺接受活动的创造性和能动性，认为这是人的意识活动的内在本质所决定的，意识不仅认识、理解对象，而且主动地构造着对象，使对象成为具有主观个性色彩的心理内容。姚斯称：“阅读和欣赏并非对作品原始存在状况的追复和重建”，在这一活动中“并非作品单方面作用于接受者，作品与接受的关系也不是纯粹的感知与被感知的因果关系，接受本身便是一种创造性的活动，这种创造性是人的意识所固有的能动性的体现。”

从以上七个论点中我们可以看出，接受美学作为一种新兴的文艺理论，对传统的文艺观念，特别是历史客观主义和本体论的文艺观提出了全面的挑战，进行了系统的驳难。它所提出的许多问题，所代表的许多看法是过去的文艺理论和美学所未曾注意到或没有深入探讨过的，这些看法包含了大量合理的成分，而这又集中体现在它对待审美活动中主客体关系的立场上。从中，我们可以得到不少启示。

如何看待与处理主体和客体的关系，是文学艺术的根本问题之一，也是人们历来争论不休而未能取得一致的问题。这一争论已持续了两千多年之

伊瑟尔《作为现实主义小说结构成分之一的读者》，载《隐在的读者》，慕尼黑1979年，第38页。

姚斯《文学史作为文学科学的挑战》，载《接受美学》第128页。

姚斯《审美经验小辩》，慕尼黑威廉·芬克出版社1972年，第101页。

久，最早可以追溯到古代希腊亚里士多德与柏拉图之间的辩论。进入二十世纪后，关于这个问题的论战仍在继续，不同理论思潮之间的分歧依然十分深刻。

关于审美主体（接受者）和客体（艺术作品）的关系，一直存在着两种对立的基本观点。一种强调客体的作用，将这种作用绝对化，认为文艺鉴赏活动不过是主体对客体所固有的意义和价值的重建和被动的认识；另一种则无限夸大主体的能动性，声称艺术作品仅仅是语言和形式的外壳，其意义和价值只不过是观赏者的主观体验而已。两种观点都强调了问题的一个方面，都有一定的合理之处，但又都隐匿着失误的陷阱。无论是将主体或者客体的作用片面地夸大甚至绝对化，把二者分割开来，对立起来，都可能走向极端，导致谬误。在这方面，机械反映论和心灵表现论已经向我们提供了例子。事实上，在审美活动中，主体和客体都起着十分重要，然而又完全不同的作用。用人们习惯了的说法，二者的关系是一种辩证统一的关系。

但是，仅仅笼统地谈论主客体的辩证统一，问题还远远没有解决，试图用辩证统一的简单提法把这个争论了二十多个世纪之久的问題一笔勾销，更是行不通的。只有分清文艺审美活动中的主体和客体在其相互关系中各占有什么地位，各起到什么作用，说明二者是如何“辩证地”统一起来，统一于何处，才助于问题的解决。

艺术作品作为审美活动的客体，为接受意识提供了对象和材料，审美接受必须以作品为原型和基础，这是任何人也无法否认的。任何接受者都不能脱离作品进行纯主观的想象和体验，否则，他所从事的就不是某一件艺术作品的审美接受，而成了与艺术作品无关的主观创造了。但是，作品作为对象，在审美活动中的作用毕竟只是提供了材料而已，仅仅构成接受活动诸因素、诸条件之一。它只不过提供了审美的可能，提供了作品产生意义、价值和效果的基础。未被接受的作品并未最后完成，尚未作为审美对象变成接受者意识中的存在，只有当它的意义和审美特性被接受主体所感知、理解并主观地加以现实化、具体化之后，它才能成为接受者意识中的内容，并得到最后完成，成为现实的存在。

因此，审美接受活动是主体对作为客体的艺术作品的支配、利用、改造，使其服务于主体的愿望、意图、需要和目的的过程。在这一过程中，由于先天条件和后天经验的差别，不同的主体所具备的现实的可能、所掌握的手段和方法，所遵循的意图和目的，所经历的过程以及所获得的结果必然会呈现出巨大的差异。这具体体现在接受者对不同形式和风格的作品的兴趣与需求，对作品的不同审美感知能力和理解水平，以及将作品审美现实化的不同方式之中。

在审美接受活动中的主体与客体这一对既矛盾又统一的范畴之中，应当说前者是能动的，后者是被动的，前者是占主导地位的、支配的一方，后者则是被支配、被利用的一方。认为接受活动可以离开作品的制约作随意的理解当然是荒唐的，但贬斥主体在接受活动中的能动性及其在二者相互关系中的主导作用，同样是违反辩证法的。

审美接受的创造性是和艺术作品真正的客观性相统一的，它把审美活动中的主体和对象两方面融合在一起，使得这两方面不再相互外在和对立。从一方面看，这种创造性揭示出接受者的最丰富、最亲切的内心生活；从另一方面看，它所给予的却又只是对象的性质，因而创造性的特征显得只是对象

本身的特征。我们可以说创造性是从对象的特征来的，而对象的特征又是从接受者的主体性来的。一方面，艺术作品以其内容和形式的特点作用于主体，激发他的情感、经验和想象，使他得到心灵的陶冶和美的享受，而与此同时，主体又必然会根据各自的理解水平、审美能力以及兴趣和需要对艺术作品进行主观的加工和改造，使其染上不同的个性心理色彩。接受理论家曼弗雷德·瑙曼的一段话对此作了精辟的论述：“接受意味着，观赏者作为主体占有了作品，并按照自己的需要改造了它，通过释放作品蕴含的潜能，使这种潜能为自身服务，通过实现作品的可能性扩大了自身的可能性。但是，作品在被接受、被改造的同时，也在占有并改造接受者，使其陶醉于自己的魅力，屈服于自己的影响。从前者看来，观赏者是作用者而作品是被作用者，但从后者看来，作品又成了作用者而读者成了被作用者。接受活动是使这两种对立的规定性统一起来的过程。”

接受美学的文学史观

在传统的文学史研究中，始终存在着这样一种倾向：把文学的历史缩减为文学的创作史和美学表现史，即作者和作品的历史。产生这种偏向的原因在于，文学史家大多认定，在文学的历史进程中，唯有作家的创作活动及其结果——作品——是可以追溯的历史事实和可见的、稳定的因素，文学创作和作品构成了一个独立的发展序列，以其连续性和累进性赋予文学以独特的历史性。姚斯指出：“过去的文学史家都在生产和表现美学的封闭的圈子里理解文学事实，因而都使文学丧失了一种无疑属于其审美本质和社论功能的因素：文学的接受与作用的因素。在他们的历史研究中，读者、听众、观众，统言之，欣赏者的因素，从来不起任何作用。”

传统的文学史观显然忽略了一个简单的事实：文学作品只有被接受并产生影响才能流传下去，成为历史学家研究的对象并在文学史上获得一定的意义、价值和地位。未被接受的作品无论如何都不会进入文学的历史进程。在姚斯看来，“离开各时代接受者的参与，文学作品的历史生命以及在文学史上的地位是无稽之谈，因为，只有通过以往接受者的媒介，作品才会进入变化着的、体现某种连续性的发展序列，而在这样的连续性中，简单的接受将转化为批判的解释，被动的欣赏将转变为创造性的发挥，被认可的审美标准将转化为新的、超越这种标准的文学生产。作品、读者和新的文学产品之间的这种对话的同时又是过程性的关系，构成了文学的历史性的前提。”因此，他认为，“文学作品的历史生命是不断延续的接受活动所赋予的，而不是文学史家主观臆想出来的。”应当说，迄今为止的文学史著作所描述的事件和事实，所列举的作家和作品，所给予的评价和历史地位，都只是文学接受的历史过程遗留下来的“沉淀物”，是这种活动筛选的结果。姚斯确信：“文学真正的历史是作者、作品和接受者三者之间的关系史，而决不是文学事件、事实和作品的编年史式的罗列。传统文学史中不断增长和延续的作家和作品的序列只是被积累、被分类的接受结果，它并不是历史本身，而是伪历史。”

文学的历史无疑是由各个时代的作家和接受者共同创造的。因为，面对作品而作出审美判断的批评家，面对过去的文学传统而进行创作的作者，将作品作为历史对象来研究并对其进行历史评价的文学史家，首先都必须是读者。文学作品仅仅是为读者创作的，其功用唯有在接受活动中才能实现，撇开接受活动的作用，一味地着眼于艺术家的创作活动和作品，在文学生产的封闭过程中考察文学的历史，把这一历史看作与接受活动无关的“社会历史的反映”或“自发的美学进程”，热衷于从人类精神、社会现实或题材、主题、形式、结构和艺术表现手段的发展与变化的序列中追寻文学的历史发展轨迹，而排除甚至否定接受活动在文学的历史进程中的作用，显然是片面的，荒唐的。

为此，接受美学主张，必须更新文学史写作的观念与方法，克服传统文学史研究的片面性，“用文学的接受史去取代文学的创作史和美学表现史，

姚斯《文学史作为文学科学的挑战》，载瓦尔宁编《接受美学》，第125页。

姚斯《文学史作为文学科学的挑战》，瓦尔宁编《接受美学》第126，127页。

姚斯《文学史作为文学科学的挑战》、《接受美学》，第128页。

用接受历史过程的描述去代替以往文学史中事实和作品的编年史式的排列”，才能再现文学历史过程的真实，还其以本来面目。文学事件和作品与社会政治事件不同，它不会带来后人再也无法摆脱的必然后果，换言之，它的影响不是自动延续的，相反，却必须通过接受活动的媒介才能继续发挥作用。因此，文学历史进程的真实便是接受过程的真实，文学的历史就是文学接受的历史。从这一认识出发，德国接受理论家哈拉尔德·魏因利希主张，应当写一部“接受文学史”，因为，“文学的历史是作者和作品与不同历史时代的观察者进行对话的过程，文学史写作的任务便是描述这种对话的历史。

这一看法当然有其合理的一面，但也存在着片面性。文学的历史固然与接受活动有紧密的内在联系，不能完全忽视，但把文学史仅仅看作是接受史，进而贬低甚至无视社会存在、作家的创造性劳动和作品的作用，便过分夸大了接受活动的能动性，将其绝对化了。此外，“写一部接受文学史”的要求也是难以实现的，因为，要写出一部这样的文学史，必须对自古以来的文学接受情况及其历史演变过程有全面、系统的了解并掌握完整的第一手资料。而要做到这一点却几乎是不可能的，人们所能获得的资料必然是残缺不全的，何况年代越是久远，这样的资料恐怕也越少。正因为如此，接受美学理论家的设想至今未能实现，虽然有人在这方面作过一些尝试，但还没有一部完整的文学接受史问世，只产生了一些个别作家和作品的接受史。

以往的文学史家不仅忽视接受活动及其主体在文学的历史进程中的作用，而且用一种机械的、形而上学的观点看待文学史写作中的一些问题，解释文学的历史现象，而且在判断文学作品的历史价值和地位时也采取了一种历史客观主义的立场。他们普遍认定，作品的价值和文学史上的地位取决于它自身的思想与审美内涵，思想性愈深刻，艺术上愈完美的作品在文学史上的价值和地位也愈高。因此，文学作品的历史价值和地位是作品所给予的客观存在，是固定的，永远不变的。

接受美学有力地驳斥了这种观点。姚斯指出，文学作品的历史价值、影响和地位并不能由作品单方面决定，而必须由两种因素——作品自身的质量和接受意识——共同作用。前者作为潜在的因素，能否转化为现实的价值，并在历史上产生一定的影响，占有一定的地位，完全取决于后者。因此，接受意识是文学作品的价值和历史地位的实现者，从这一意义上说，它决定了作品的价值的以及在文学史上的地位。

姚斯认为，审美标准的嬗变将改变人们的接受习惯和兴趣，使过去的成功之作变得陈旧并失去生命力，使一度未被接受，未能产生影响的作品重新焕发出活力，成为现实文学生活中人们普通欣赏的对象。

在十七世纪的法国，舞台上占统治地位的是以高乃依、拉辛为代表的古典主义戏剧。他们的作品严格遵循“三一律”（一出戏只能有一条情节线索，发生在一个地点并在一天之内完成），崇尚理性至上的原则并以道德说教和“劝善”为自己的主要任务。虽然这种戏剧风格在法国流行了半个多世纪，但到了十八世纪初却逐渐退出历史舞台。随着浪漫主义的兴起，人们的审美趣味发生了根本改变，古典主义戏剧遭到普遍的嘲笑和抨击，很快失去观众并迅速衰落。

姚斯《文学史作为文学科学的挑战》，《接受美学》第128页。

魏因利希《读者的文学史》，法兰克福1982年，第53页。

德国十九世纪著名小说家、1910年诺贝尔文学奖获得者保尔·海泽也是一个突出的例子。这位十九世纪下半叶至二十世纪初享有盛誉，其作品风靡一时的作家由于热衷于描写一种优美、和谐的生活，拒绝反映现实中的阴暗面和丑恶现象，追求一种矫揉造作的风格，在二十世纪二十年代后出现的西方现代主义文学的冲击下，几乎几年之内便退出了文学现实生活的舞台而销声匿迹。

相反，我们在文学的历史进程中也可以看到这样一种现象：某个默默无闻的作者或一部影响甚微的作品若干年后忽然被人们“发现”，逐渐受到重视，为愈来愈多的人欣赏并产生重大影响。例如，被称作“现代文学之父”的奥地利作家弗兰茨·卡夫卡不仅在生前，而且在死后的三十年里鲜为人知，其作品几乎无人知晓，无人阅读，没有一部文学史著作提到他的名字。可是，第二次世界大战以后，西言世界却忽然出现了一股强烈的“卡夫卡热”，卡夫卡的作品成为轰动一时的畅销书，不仅思想上在西方产生了深刻影响，而且其艺术风格也为许多现代作家所模仿。卡夫卡于是被奉为现代文学大师，在文学史上的地位迅速提高。

因此，由于接受意识及其所反映出来的时代审美标准的变化，一个作者或一部作品的接受状况在不同时代会有相当大的变化，也就是说，它们在文学史上的价值和地位绝不是一成不变的。某些未被认识的作者和作品在某个时候可能会被发现，而某些红极一时的作者和作品经过一段时间可能逐渐遭到冷落甚至被人遗忘。姚斯指出：“一部作品的艺术特性在该作品初次发表时并不总是为人们立即感知，更不用说在新旧形式的尖锐对立中将它穷尽。一部作品在读者的期待中引起的反抗可能如此之大，以致需要一个相当长的接受过程才能使首次出现在读者视野中的、使人震惊的、不熟悉的因素得到认可。在这一过程中，作品潜在的意义和艺术特性可能会长期不为人们所认识，直到文学进化随着一种旧的形式被抛弃，一种新的形式的接受达到一定的程度时，尚未被认识的新的形式才能被理解和认识。”

姚斯以法国小说家福娄拜和与福娄拜同时代的作家费杜为例，对此作了具体的说明：1857年，在巴黎同时发表了两部小说，一部是福娄拜的《包法利夫人》，另一部则是费杜的《法妮》。虽然两部小说描写了同一个主题——发生在外省小城一个资产阶级家庭中的通奸，但二者的命运却截然不同，《法妮》所取得的成功完全压倒了《包法利夫人》。前者在一年之内再版达12次之多，许多批评家把它誉为自巴尔扎克以来法国文学最优秀的小說，而福娄拜的《包法利夫人》却被斥之为“现实主义流派的拙劣产品”，“用英国钢铁制造出来的叙述机器”，福娄拜本人也由于这部小说遭到当局的起诉，罪名是“破坏公共道德”。直到上个世纪末，《包法利夫人》未能产生广泛的影响，得到的评价相当低。然而，到了本世纪初，情况却颠倒过来了。这部小说以其独特的艺术风格——客观、冷漠的、不带个人主观感情色彩的叙述方式——和深刻的寓意引起了人们的注意，不仅在法国流传越来越广泛，而且被译成多种文字在国外出版，被批评界推崇为“小说创作史上的里程碑”。而与此同时，费杜的《法妮》却由于华而不实的风格，对时髦效果的追求以及抒情信仰小说的陈腐模式变得使人厌倦和无法忍受，很快过时并被人遗忘。在今天的文学史著作中，费杜及其作品已没有任何位置，相反，福

娄拜却作为现实主义小说的代表占据着重要的地位。

很显然，在以上两种情况中，接受意识起着极其重要，甚至可以说决定性的作用。它证明，文学作品在历史上的价值和地位是随着接受过程的延续而不断变化的，只有用变化，运动、发展的观点看问题，才能对其作出正确的解释。接受美学对此作了辩证的分析，并指出，作品本身的思想内蕴和艺术质量是稳定不变的因素，一部作品一旦创作出来，便包含了产生某种意义、价值和审美效果的前提与特性。但是，它们是否能变成现实的价值和效果，却有赖于文学接受活动。具有时代特点在接受意识是可变的因素，在不同的时代，通过这种意识所体现出来的价值观和审美规范必然有所差异，而这将直接影响人们用以衡量和评价文学的标准，使一部作品在不同的时代以不同的意义和价值出现，产生不同的审美效果。姚斯写道：“一部作品的意义、价值及其审美效果在其历史接受过程中无疑会不断地变化、发展或转移、消失，永远不会停留在同一水平上。”

姚斯认为，一部作品的价值和意义应当用它的潜在特性作用于接受意识时产生的审美效果衡量，对一部作品进行接受和评价的历史实际上就是该作品的作用史。在文学史写作中必须引进作用史的原则，即追复该作品在各个历史时期所产生的思想影响和审美效用。这种作用史可以通过分析各时代接受者的文学“期待视野”的方法来加以描述。

“期待视野”是姚斯提出来的一个重要概念，它意味着接受者从自己现有的条件出发对文学作品所能达到的理解范围。“期待视野”具体地在以下三方面得到体现：一、接受者从过去曾阅读过的、自己所熟悉的作品获得的艺术经验，即对各种文学形式、风格、技巧的认识；二、接受者所处的历史社会环境以及由此而决定的价值观、审美观和思想、道德、行为规范；三、接受者自身的政治经济地位、受教育水平、生活经历、艺术欣赏水平和素质。

姚斯认为，文学期待视野具有“客观性”，“否认这种预先存在的、超越主观条件的期待视野，对文学接受和作用历史的描述便会陷入心理主义的泥潭。”因为，对任何一部新作品的接受和判断都必须以对文学规范的预先认识，对已经熟悉的作品的形式技巧与艺术风格的了解以及过去积累的审美经验为基础，而这种认识与经验总是先于人对该作品的主观理解和心理反应。“一部文学作品，即使是刚刚出现的作品，也不是信息真空中出现的绝对的新事物，而会通过公开或隐蔽的信号，人们所熟特点或含蓄的暗示，把它的观察者引向一种特定的接受方式。它一定会唤醒观察者对过去作品的记忆，引起一定的审美期待。”

姚斯确信，用一部作品作用于接受者的期待视野所引起的“审美距离”的大小可以衡量该作品的艺术价值。倘若一部作品仅仅适应了一般观赏者的趣味与期待，满足了普遍的审美需要，证实了人们的现实情感和愿望，那么，它与接受之间便不存在审美距离，它的审美价值便不能说很高，这样的作品只能归入“通俗文学”、“大众文学”之列，或只能是平庸、拙劣之作；反之，假若一件艺术品超出了一般接受者的审美期待，突破了普遍的审美经验和认识事物的方式而提供了新的思维、认识方式和审美经验，那么它必然具

姚斯《文学史作为文学科学的挑战》，载《接受美学》第157页。

姚斯《文学史作为文学科学的挑战》，《接受美学》，第143页。

姚斯《文学史作为文学科学的挑战》，《接受美学》第155页。

有较高的价值。它可能在一定的时期内不被理解或只为少数人所理解，但当普遍的文学期待视野随着时间的推移上升到某种高度时，它的意义和价值就会被广大接受者认识到，获得普遍承认。

文学期待视野随着时代的更迭和历史的发展会不断地变化、更新、而这又将引起人们文学兴趣和审美需求的转移以及文学判断原则和标准的嬗变。它带来的后果是：一批原来被广泛阅读、得到好评并产生较大影响的作品会渐渐过时，失去读者并退出文学接受活动，而一批新的、体现并引导着文学需求的作品将产生并被普遍接受。而在这一过程中，原来流行的题材、主题、艺术形式和技巧会逐渐由于被大量采用而变得陈旧，从而丧失其生命力并被淘汰，一些新的题材与主题、形式和技巧将不断地产生并被人们所接受。这时，接受者提高和扩展了的期待视野又会对文学创作提出新的要求。

接受美学的这一论点应当说对文学的运动和发展作出了合理的解释，揭示了它的规律性特点。从西方现实主义小说的衰落，现代派小说的产生、发展和没落中，它得到了具有说服力的证实。

众所周知，小说作为一种重要的文学形式，在十九世纪达到了高峰。欧美各国涌现了一大批杰出的作家如斯汤达、巴尔扎克、福楼拜、雨果、托尔斯泰、陀斯妥耶夫斯基、屠格涅夫、契诃夫、狄更斯、萨克雷、勃朗特姐妹等等，他们创作了大量被后世称为“经典”的优秀作品，对小说的发展作出了巨大贡献。许多人认为，小说从此找到了“最终、最完美的形式”，不需要再发展了，今后的作家只要以他们为楷模，⁴⁴按照他们的方法进行创作，便能写出“好的”小说。根据这一时期形成的小说模式，一部作品必定要叙述一个生动有趣的故事，塑造一个或几个性格鲜明的人物形象，而人物必定陷入某种心理的或社会的矛盾与冲突，随着情节的发展，这些矛盾和冲突最终将获得某种解决。

然而，时代在前进，人们的审美习惯和标准在变化，文学艺术也在不断发展。十九世纪的现实主义小说虽然在内容和形式上取得了卓越的成就，但它们毕竟只是小说发展史上的一个阶段。把它们视为不可超越的最高典范，要求后世的作家都以此为楷模进行写作，无疑是不现实的，徒劳的。

事实上，十九世纪现实主义的小说自上个世纪末起便遭到越来越强烈的怀疑和批评。一大批新的流派，如象征主义、表现主义、超现实主义、意识流小说、“魔幻现实主义”、“新小说”等相继出现，逐渐汇成一股声势浩大的潮流，向传统的文学价值观和审美观发出了有力的挑战，并成为新世纪文学中一种不容忽视的存在，二十世纪五十年代后甚至成了西方小说的主潮。尽管人们对它们褒贬不一，但一个无法否认的事实是，它们对小说的发展和人们审美习惯的变化起了巨大的推动作用，带来了小说观念和创作方法、所表现的内容和形式、艺术风格和技巧的根本变革。

首先，现代小说（人们习惯称它们为“现代派小说”）推翻了十九世纪现实主义小说的常规，不再把反映和摹写外部世界的现实作为自己的根本任务，而转向了对人的主观世界的探索和挖掘。它们重视和强调人对外部现实的体验、感受和反思。在这些小说中，对外部世界的客观描写让位于对现实的扭曲、夸张和变形。由于知觉方式的改变，现代小说对外部环境以及发生在其中的事件的描写缩简到最低限度，往往舍弃了故事情节的完整性和戏剧性，有的甚至完全没有故事情节。

由于故事情节的淡化甚至被舍弃，在大量现代派小说中不再有性格鲜明

的主人公和人物。它们着重表现的是人在一个“被统治的、混乱的世界”上所陷入的生存困境和无法摆脱的关系网络，以及对自身存在的体验。在这类小说里，人物是从不同的透视角度，放在不同的情境下来观察的，其形像模糊，破碎，好象由许多碎片拼凑而成。有时，他们没有形体，没有外貌，没有性格特征，只有一个名字，甚至只有一个字母作为代号，或仅仅是一个抽象的“他”或“她”。

此外，现代派小说突破了传统小说中时间和空间的结构框架，否定了事件发展的线性因果关系。作家们试图在作品中建立一种纯属内心世界的时间和空间。现实时间的顺序被打乱，颠倒，过去、现在和未来任意交错，其界限被混淆。在空间处理上，现代派小说家也完全摆脱了物理地域空间的限制，在他们的作品中，想象、幻觉、梦境的翅膀可以把他们带到任何地方，去往前人从未到达过的领域。

十九世纪小说的创作意图和主题大多是明确的，所叙述的故事往往着眼于对某种具体的确定的观念、道德原则或人生真理的宣示，所采取的叙述方式无论明显或隐蔽，无不试图灌输给读者以一种固定的阅读方式，引导他们得出明确的道德结论，以达到某种教化目的。二十世纪的现代派小说着力表现的是当代人对现实、人生、人的存在价值和意义的内省、反思，作品意图和主题的单—、明确性大大削弱，而变得越来越多义和模糊，人们难以从这些小说中读出某种确定的意义，得出某种道德结论，归纳出某种教化意图。它们仅仅提供了某种暗示，而作品的意义则需要读者自己去把握。

二十世纪现代派小说取得的成就无疑是巨大的，对于小说形式和内容的革新，表现方法、技巧和风格的发展产生了难以估量的影响。最初，当现代派小说以西方资产阶级社论的批判者和美学上的叛逆者的姿态出现于文坛，向传统的德观和价值观、陈旧的知觉和认识方式、流行的艺术趣味和统治的审美规范发起冲击时，曾引起过许多人怀疑，遭到尖锐的批评、责难甚至谩骂。然而，随着时间的流逝和现代派小说家艺术实践的开展，它们不但赢得了读者，获得了批评界的承认和赞扬，而且成为本世纪上半叶西方小说的主流。

但是，任何“反传统”的艺术风格或流派，一旦为人们所普遍接受，为社会所容忍和承认，成为流行的审美趣味，它也就丧失了它的独立性和批判性，逐渐被社会“招安”和吞并，并成为传统和现有社会文化的组成部分。整个西方现代派艺术，包括小说，同样难逃这种厄运。走过了近一个世纪的历程之后，作为西方现代社会的批判者和传统审美规范的叛逆者的现代派艺术，早已被这个社会所“中性化”，所吞并和消化，成为资产阶级意识形态“一体化”的牺牲品和当今西方世界文化结构中的基质。时至今日，它已经耗尽了它的批判潜力，磨平了它的反叛锋芒。在今天的西方社会，当初以反对艺术的商品化、反流行的审美规范为己任的现代派艺术，早已成为席卷一切的商业化浪潮的俘虏，其艺术风格成了商品广告和商店橱窗装饰的基本风格。斯特拉文斯基的音乐被汽车商用来推销产品；超现实主义画家达利的油画上了招徕人们去阳光灿烂的西班牙旅游的宣传品；现代派雕塑家的杰作则装饰着城市的公园和街头……在艺术革新方面，现代派艺术的创造力也趋于衰竭，原来被视为“试验”、“创新”的形式、风格和技巧被普遍采用和模仿，变成了新的规范和“一体化”模式。它再也变不出什么新的花样，创作水平能超越卡夫卡、乔伊斯、勋伯格、德彪西、毕加索、达利等经典现代派

大师的作品来。

总之，现代派艺术走入了死胡同。面对这一事实，许多人陷入了悲观和失望，重又弹起了黑格尔、阿多尔诺曾经弹过的老调，断言“艺术已经死亡”，“小说作为一种形式已经衰落”。然而，这样的断言显然为时过早，事实上，艺术（包括小说）并没有死亡，而是找到了新的形式和风格。从六十年代开始，人们越来越多地谈论一种新的艺术范式，即“后现代”艺术。

现代派艺术衰落和“后现代”艺术的兴起证明了姚斯的论断：“文学艺术的进化是在生产和接受的错综复杂、相互影响、相互促进的关系中发生的，其原因和动力既不能仅仅从外部社会的变革，也不能单纯从文艺结构内部新与旧的矛盾和斗争中去寻找。”否定文艺的特殊性，用社论发展的规律去取代文艺自身的发展规律，无疑是庸俗社会学的观点，而把文艺的发展等同于艺术形式和技巧的进化，并将这种进化看成是自发、孤立的，则是一种主观唯心的解释。

关于应当用什么样的观点去看待过去时代的文学作品的问题，接受美学也提出了自己的看法。

有人主张，评价过去的作品，应该站在“超越历史的立场上”，从作品本身出发，把对象“孤立起来”进行分析，才能克服由于用主观尺度判断作品而产生的谬误，发现作品“真正的意义和价值”。在他们看来，文学作品，尤其是已经成为经典的优秀作品，具有超时代的永恒价值，这种价值蕴含于作品自身之内并为自身所证明。

姚斯批评了这种“历史客观主义”的论点，并指出：“经典的作品并非天生就是经典，在它们产生的时代并未成为经典，而只是创造了新的艺术表现手段和观察、认识事物的方式，表达了新的审美经验而已。这样的作品之所以能成为经典，同样是接受活动造成的结果：它们在过去作品的背景下凸现出来，它们的艺术形式和看待问题的新方式被观察者所接受，所赞赏，被作为榜样模仿，并被推向一个时代的高峰。即使是已经成为经典的作品，其历史生命也只有在同观察者不断延续的对话中才能维持，换言之，只有后来的接受者把它们作为艺术传统看待，不断地阅读、欣赏它们，并赋予它们以新的、时代的含义，它们才不会被人遗忘，退出文艺的历史舞台。”

接受美学提出了一种新的文学史观，它强调文艺接受活动及其主体——观察者——在文学历史进程中的作用，用辩证的观点解释了文学发展的原因和动力，并指出文学作品的价值和历史地位并不是作品单方面决定并永远不变的，而是作品和接受意识共同作用的结果，是随着时间的推移不断变化、运动着的。这无疑有助于克服形而上学的客观主义历史观，推动文学史研究中方法论的变革。

姚斯《文学史作为文学科学的挑战》，《接受美学》，第152页。

姚斯《文学史作为文学科学的挑战》，《接受美学》，第153页。

接受美学的文本理论

在第一章中笔者已经提到，接受美学虽然以一种统一的文艺理论流派出现于世，但其内部却存在着两种截然不同的研究方向：一种是以姚斯为代表的“历史接受研究”，主要考察观赏者和接受活动在文学的历史发展进程中的作用，所使用的是建立在阐释学基础之上的社会——历史分析方法；另一种是伊瑟尔所倡导的“文本分析”，着重研究文学作品的内部结构和审美特质及其在阅读过程中作用于接受者的方式和读者作出反应的方式，采用的是现象学方法。关于前者，第四章已作了较为详细的介绍，下面着重谈谈伊瑟尔的文本理论以及他对文学作品具体接受过程的分析。

文学作品文本的特殊性

为了研究文艺作品的特点和文艺接受活动的规律，伊瑟尔首先分析了文学作品的文本与一般性著作（如学术著作、法律条文、新闻报道性文章等）的文本的区别。在《文本的召唤结构》中他指出：一般性著作的文本毫无例外地只是介绍一种事实或阐明一种道理，而这些事实和道理并不依赖于文本而存在。因此，一般性著作的本文通常并不创造自己的对象，而只是某种独立的外在对象的陈述而已。它所使用的语言是“阐发式语言”，要求表达的明确性。某些一般性著作的文本，如法律条文，虽然也创造自己的对象，但这类文本并不具有文学的性质，即使它的语言具有某种审美价值，这种价值与文本的基本功能也只有松散的联系或根本没有联系。

文学作品的文本则完全不同，它是通过艺术手段用从生活世界取来的素材创造自己的对象。文学作品的对象并不具有明确的指向性，与之相关联的只是一种不明确的现实性。文学作品所表现的事物在现实世界和人们的经验世界里找不到完完全全的对应物。伊瑟尔写道：“我们虽然能够在文学作品里发现许多在我们的经验世界里同样起作用的成分，但这些成分的组合方式完全不同，也就是说，它们以区别于我们经验的方式构成了一个我们似乎熟悉但又陌生的世界。这个世界不具有确定的对象性和现实性，它不是现实世界的摹写，与现实世界相比，它已经面目全非，因此，它是一种‘虚构’。”

伊瑟尔驳斥了文学作品是“客观现实的反映或摹写”的说法。他认为，文学作品所描写的事件、环境和人物不论与生活世界里的人和事有多少相似之处，都是现实生活中的一些素材经过作家头脑加工、处理和重新构建后的结果，前提是作家主观意识的介入。这种介入首先体现在作家对素材的选择上：在写作时，他决不会随意地描写每一个他所观察到的对象，而会在自己的观念、情感、价值标准的作用下选择他认为值得描写、应当描写、必须描写的对象，因此，选择素材的过程就是介入现实、改造现实的过程。其次，他必须用自己的意图、想象去统率、加工对象、使对象“主体化”。在这一过程中，作家的审美理想、心理结构、个性以及审美趣味和素质起着关键的作用。经过作家意识加工和重新组织过的对象，即作品中的艺术形象，于是与生活现实中的对象相比发生了质的变化，它已经渗透了主体的思想、情感、

意志、情绪、倾向，由客观的“自在之物”转化为与作家主体意识相关联的“为我之物”。

伊瑟尔认为，有人试图用“典型”为模仿论、反映论辩护，这同样是站不住脚的。所谓典型，按照反映论的解释，体现了生活世界的“本质”，因而具有无可怀疑的“客观性”。然而在伊瑟尔看来，“典型并不是外部世界所固有的，而仅仅是观念的产物。典型所反映的并非世界的‘本质’，而只不过是人们看待事物的方式。”对于不同的人来说，生活世界中的人和事呈现出不同的意义和本质，即具有不同的“典型性”。因此，说到底，典型性只是主体观察、把握、评价事物的一种观念，一种尺度，它完全是主体意识自身的标准，没有任何客观性可言。世界上从来没有什么普遍的、认同一致的、客观的“典型”，任何典型都是从某种固定的观念和立场出发看待事物的结果。

伊瑟尔指出，文学作品所描写的世界，与其说是生活世界的反映与摹写，不如说是作家运用从这个世界所取来的材料进行艺术创造的产物，是一种渗透了主观性的“虚构”。当然，文学虚构与现实世界有某种“功能上的联系”，通过它，人们可以获得对现实世界的新的、更加深刻的认识；而另一方面，它与现实世界又有着本质区别，它渗透了虚构者的主观想象和价值观念，是虚构者的主观世界与现实世界的某些成分相结合的产物，因而是现实世界的“参照物”。

以往的文学批评往往认定，每一部文学作品都具有一定的内容，而内容又是某种意义的承担者。因而，人们在评论和研究作品时，常常把作品缩减成某种特定的意义。伊瑟尔认为，这种所谓的意义充其量只不过证明了公认的习俗，证实了人们熟悉的、被认可的、至少是可以认识的事物而已。用现成的意义框架去套作品，文学作品有时就成为某种时代精神的产物，有时变成作者心血来潮的结果，有时则被当作社会状况的反映或别的什么。这样做只能使作品成为某种意义的图解而贫乏化。倘若文学作品的确象某些评论家相信的那样仅仅是某种意义的体现，那么读者便只有接受或拒绝这种意义的余地，作品与读者之间极其复杂的关系和相互作用将被粗暴地简单化。伊瑟尔指出，意义并非文学作品所给定的客观存在。事实证明，“虽然作品文本的每个字母、每个单词、每句句字在各个历史时期并无变化，但人们发现的意义却一再发生变化，这说明，文学作品只有通过阅读活动才能获得生命力，它的意义也只有在此过程中才会产生。意义是作品和读者相互作用的产物，而不是隐藏在文本之中、等待评论家去发现的神秘之物。”

诚然，在阅读活动中，作品的文本以其语义形象作用于读者，但这种形象仅仅是一种“潜能”，只是提供了产生意义的条件。只有当它作用于接受者的主观意识并引起反应时才能产生意义。由于接受意识是流动的、变化的，在不同的时间、地点和个体条件下呈现出相当大的差异，因此不同的读者即使阅读同一部作品，对于作品的理解和感受以及所把握到的作品的意义也千差万别。某些文学批评家极力否认文学作品意义的时间、空间和个体差异性，把他们自己的理解和认识宣布为作品固有的、本来的意义，无疑是极其荒谬的。其实，他们宣称的所谓唯一正确的意义仅仅是作品的理解方式之一，是

伊瑟尔《在批评的光圈下》，载《接受美学》，第373页。

伊瑟尔《文本的召唤结构》，见《接受美学》第229页。

各种不同的意义中的一种而已。鲁迅先生的一段话与伊瑟尔的这一看法不谋而合，他指出，一部《红楼梦》“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。”

文学作品文本的基本结构 ——不确定性与空白

伊瑟尔认为，文学作品文本所使用的语言是一种“具有审美价值的表现性语言”，这种语言包含了许多“不确定性”与“空白”（这一观点来自现象学文艺理论的代表人物罗曼·英加登，请参阅本书第二章）。以他之见，这种不确定性和空白在文学作品本文中的存在是不可避免的，并非作品的失误，而是文学作品的基本性质所决定的。它们在接受过程中有着不可低估的重要性，是沟通创作意识和接受意识的桥梁，是前者向后者转换的必不可少的“中间站”。不确定性和空白构成了文学作品本文的基本结构，这就是本文的所谓“召唤结构”。

文学作品文本由于不确定性和空白的存在而产生一种“动力性”，吸引读者参与到本文所叙述的事件中去，并为他们提供理解和阐释的自由。在阅读活动中，读者必须赋予文本中存在的确定性以确定的含义，填补文本中的空白，恢复文本中被省略的逻辑联系，才能获得对文本形像连贯、完整的印象并把这种形像描绘得更加清晰、生动、细致，体现在文本中的创作意图也才能逐渐被“现实化”。在此过程中，读者由于无法把作品所表现的世界与现实世界以及自身的经验完全对应起来，便不得不进一步作出反应并对二者进行反思，通过反思，文本于是会产生各种不同的意义。“不确定性与空白提供了将文本与自身经验以及自身关于世界的观念联系起来的可能性，它们能够使本文适应完全不同的读者倾向。文学作品的特点恰恰在于，它具有某种独特的平衡作用，始终在现实世界、读者的经验世界和作品虚构的世界之间来回摆动。因此，每一次阅读都是使文本的形像附着在产生于阅读过程中的意义之上的活动。”

应当说，不仅读者对文学作品的阅读是填补作品文本中不确定性和空白的过程，而且电影和戏剧的导演和演员，音乐作品的演奏者也从事着同样的活动。任何一个电影和戏剧脚本，无论对环境和故事情节的描写多么细致，人物刻划得多么鲜明生动，都只是一种“纲要式构造”，都会留下大量的未确定和空白之处，而这些未确定点和空白恰恰是导演和演员发挥自己的想象力、创造力的前提条件，它们给导演和演员们提供了自由展示自身能力和天才的广阔空间，使他们能根据原作创造出具有不同艺术风格、充分体现各自个性的作品与形象。正是由于这种个性的风格，不同的导演即使执导同一脚本，演员扮演同一人物，其结果也存在着巨大差异，而这种差异不仅应归功于导演和演员，而且更重要的原因在于原作为他们提供了相当大的自由创造的空间。

伊瑟尔认为，在阅读过程中，当读者下意识或无意识地填补本文中的不确定性与空白时，往往会面临各种可能性，而他必须在不同的可能性中作出

适当的选择。因此，阅读活动实质上是在不确定性与空白提供的诸多可能性中进行连续不断的选择的过程。作为“动力结构”，不确定性和空白调动了读者的形象思维能力，动员了他的想象。阅读时，读者意识中会呈现出画面，这种画面是流动的，具有一定的连续性并体现出因果关系。伊瑟尔写道：“通过想象，我们创造出一种现实中不存在的图像，它只存在于我们的意识之中，唯有我们自己才能‘看到’，因此，它带有我们个性的特征和主观的性质。”

“想象中的画面组合成作品文本的意义形像，它并非文本所提供，而仅仅是文本所激发的意识活动的产物。”

伊瑟尔分析了为什么许多根据文学作品改编的电影和戏剧会使读过这些作品的观众感到失望的原因。在他看来，许多人之所以觉得根据文学作品（特别是小说）改编的电影和戏剧比原作逊色，其原因有以下四点：1.与读者意识中的画面相比，影片和戏剧中的画面具有完全确定的性质，读者由于其主观能动性和创造性受到压抑，有一种完全被排斥在外的感觉；2.原作中存在的未确定和空白点在影片和戏剧中经过导演和演员的处理而得到填补，大部或全部消失，这种填补方式往往与读者填补的方式有差异或完全不同，而读者一般来说更“偏爱”自己的填补方式，觉得它更符合原作；3.影片和戏剧呈现的画面伴有音像等物理性质，而读者想象中的画面完全是观念性的“心灵虚像”。4.将原作改编成电影和戏剧时，编剧和导演由于篇幅和舞台的限制，会舍弃原作的一些情节和场面，但这种场面和细节在读者看来也许十分重要，不能省略的。在这种情况下，读者会觉得影片或戏剧比原作贫乏。反之，影片和戏剧编导所着力表现的场面和细节在读者看来也许是并不重要或可以省略的。这时，他们会认为改编后的作品过于繁琐、拖沓。

当然，伊瑟尔也指出：“不确定性与空白并不是文本中不存在的、可以由读者根据个人需要任意填补的东西，而是文本的内在结构中通过某些描写方式省略掉的东西。它们虽然要由读者运用自己的经验和想象去填补，但填补的方式必须为文本自身的规定性所制约。”在接受过程中，文本意向的规定性与它所包含的不确定性和空白之间有一种相互调节、相互补充的辩证关系，前者约束着读者能动的想象力，使其不至于脱离文本的意向，而后者则激发着这种想象，使其得到充分发挥。只有当读者的想象充分展开，文本的质量才能被发掘出来，它的意向也才能实现并“华彩化”。因此，从这种意义上说，填补不确定性与空白过程是一种“再创造的过程”。

伊瑟尔确信，在提供足够的理解信息的前提下，一部文学作品的文本所包含的不确定性与空白愈多，读者便愈是会深入地参与作品潜在意向的实现和意义的构成。倘若一部作品文本中的不确定性和空白太少，它就会面临使读者厌烦的危险。在阅读中，读者将由于遇到越来越多的确定性而被剥夺想象的自由，这无疑会使他们丧失阅读的兴趣。这样的作品决不能吸引读者，不能称之为好的艺术作品，甚至不能称之为艺术作品。因此，“文学作品文本中的不确定性与空白是产生作用的基本条件和出发点。”看一部作品不当看它说出了什么，而首先要看它没有说出什么，正是在一部作品意味深长

伊瑟尔《阅读活动，审美反应理论》，1976年康士坦茨，第187、203页。

伊瑟尔《阅读活动，审美反应理论》，1976年康士坦茨，第187、203页。

伊瑟尔《在批评的光圈下》，《接受美学》第326页。

伊瑟尔《阅读过程：现象学分析》，康士坦茨1978年，第148、265页。

的沉默中，在它的不确定性与空白之中，蕴藏着它的意义与审美潜能。“作家切不可把作品的意向过于明确地表达出来，而应当在文本中为读者留下思考的余地和想象的空间，只有这样，阅读活动才能成为真正的享受。”

在这里，伊瑟尔提出了一种新的衡量文艺作品艺术质量的尺度。他要求作家艺术家充分估计接受者的理解和审美能力，在作品中为他们提供尽可能多的思维和想象的空间，吸引他们参与作品的艺术创造，这是很有见地的。其实，接受者愈是深入地介入作品，发挥他们的创造性，作品的创作意图就愈是能在阅读过程中得到贯彻，作品对读者产生的影响、获得的社会和审美效果便愈是强烈。

在创作过程中，作家应当运用巧妙的技术手段在作品的文本中创造适当的不确定性和空白来调动接受者的想象力。伊瑟尔列举了几种最普通的手段：1、制造悬念的手法。这种技巧往往出现在小说和戏剧的结构和布局之中。当情节发展到紧张、有趣或即将出现剧烈冲突时，作者突然中断叙述，让新的线索展开或新的人物出场，以引起读者和观众的悬念，迫使他们思考已知情节与新的发展线索、已出场的人物与新出现的人物之间的关系，从而进一步猜测故事的发展与矛盾的解决办法。悬念技巧的作用在于，引起观赏者的强烈期待以增强作品的艺术效果。2、在情节中插入作者的议论以调动读者的判断力。在许多作品中，作者的议论并非从一种既定的、始终如一的立场去解释故事，而仅仅是单纯的假设。这种假设向读者提供各种判断的可能性，以便他们从中作出选择。这将引起他们进一步的反应，或使他们震惊，或启发他们深入思考。作品中许多可能被忽略的方面于是被揭示出来，作品的潜在意图也将充分地得到现实化。3、象征和寓意手法。这种技巧把要表达的意图寄寓于某种意味深长的形象之中，通过朦胧、含蓄的暗示激发读者的想象，从而使他们产生广泛的联想。在这种联想之中，作品将获得更为深刻而丰富的含义。4、蒙太奇和拼接技巧。通过对故事的各个片断、各条线索、各种场面的拼接，省去其间的直线性的因果联系而创造出强烈的戏剧性效果。此外，还有时空颠倒、多层次、多线条、多视角的手法等等。伊瑟尔认为：“一些现代文学技巧的运用使读者在接受过程中的能动作用更加突出。阅读不再是被动的感知，而成为一种参与创造的积极活动。这种读者角色的转变是文学艺术划时代的进步，应当归功于作品本文中不确定性与空白的增加。”

两极理论

伊瑟尔认为，研究一部文学作品，不仅应该关心作品的实际文本，而且应当同等程度地重视读者对这一文本所作出的反应，因为，文本只是提供了一种“轮廓化的图像框架结构”，而作品的意义和整体图像必须通过文本和读者的相互作用才会产生，这个过程便是读者将文本具体化的过程。

在此基础上，伊瑟尔提出了文学作品审美接受活动的“两极理论”。他写道：“文学作品有两极，我们可以称之为艺术极和审美极。艺术极是作者写出来的文本，而审美极则是读者对文本的实现。从这种两极化的观点看来，作品本身既不能等同于文本自身，也不能等同于读者对文本的具体化。”

伊瑟尔《阅读过程：现象学分析》，第178页。

伊瑟尔《阅读行为：审美反应理论》，第23页。

作为艺术极的文本仅仅包含了作品所固有的潜在效能，只有当它被读者接受并产生了影响，它才能够实现自身的存在，转化为现实的审美效果。但是，文本的全部潜在效能决不会在阅读过程中完全被实现，每一次具体的阅读只能发掘出文本的部分潜能，而不同的读者阅读文本的方式，即实现文本的方式，又是完全不同的，不存在什么共同的规则。正因为如此，在文学批评和文学研究中，既不能把对文本的理解视为主观随意的而牺牲文本，也不能把文本绝对化而牺牲读者。

理解行为必须由文本的结构所引导，这是确定无疑的，但后者并不能完全控制阅读过程，它只是诱导、激发读者参与作品意向的实现，意义的产生。换言之，文本的相对非确定性允许各种各样对文本的实现。但这并不是说理解可以完全脱离文本，因为确定性与非确定性的混合决定了阅读是文本与读者之间的相互作用，是一种“双向交流”。

由此便产生了一个问题：究竟是应当根据作品的文本，还是根据读者对文本的实现，即接受活动的“结果”，来判断文学作品呢？

伊瑟尔认为，文学作品的意义、价值和审美效果既不能还原为文本，也不能还原为读者的主体性，它介入于二者之间，存在于二者对世界透视的交汇点中。在他看来，文本潜在地预构了接受的结果，蕴含了将其实现的不同方式的可能性：“文学文本与其说实际地提供了意义，不如说引发了意义的‘发生’，它的审美特性恰恰寓于这种‘发生’结构之中。很显然，文学作品既不能等同于文本，也不能等同于接受的最后结果。”

文学作品的文本应当说在接受活动之中产生了一种并非属于它自身的东西。文本产生的东西既体现了文本自身的特性，又带有读者的个性心理特征，虽然它受到文本的制约，但却是读者在文本的暗示下自行设计出来的。因此，文学作品的文本所具有的意义不存在于客观世界中，而存在于读者的想象力之中。文本的结构里缺少一种关键性的因素，虽然这种因素已被设计在文本之中，但需要现实的读者的想象力去填充。这意味着，文学作品文本的结构始终需要读者参与到虚构的事件中去，动员他的想象力，使文本得到最终完成。

“ 隐在的读者 ”

在人们的观念中，文艺接受活动似乎只是在创作过程结束、作品到达读者和观赏者手中后才能开始，读者的作用仅仅表现在阅读和欣赏过程之中。至于文艺创作，那完全是作家艺术家的事，与接受者没有任何关系。

接受美学驳斥了这种看法。以它之见，接受的因素贯穿于文艺的全过程，只不过在不同的阶段，它的表现方式和作用方式有所不同而已。姚斯认为，文学艺术的本质特征是作者、作品与观赏者之间的“对话关系”，这种关系是文艺赖以生存的基础，是文艺的“人际交流性质”所决定的。接受活动早在作家艺术家进行创作构思时便已开始，这时，他必须为作品预先设计一种“接受的理想模式”。无论作家艺术家是否意识到或承认与否，这种“接受的准备过程”或“潜在阶段”是客观存在的。

伊瑟尔发展了姚斯的这一论点，并进一步提出了“隐在的读者”的理论。在《读者作为小说结构的重要成分》一文中他写道：“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。” 在此后出版的《隐在的读者》一书中，他又解释道：“隐在的读者是指文本中预先被设计和规定的阅读的能动性，而不是可能存在的读者类型。” 很明显，这里所说的读者并不是某一个具体的、现实的读者，而是“为了作品的理解和审美现实化所必须的读者”，亦即为读者所设计的作用。

伊瑟尔认为：“隐在读者的概念是一种文本结构，它期待着一位接受者的出现，而不对他作必要的限定：这一概念预构了每一位接受者所要承担的角色。” 由此可见，隐在的读者的概念是一种“超验范式”，一种现象学的读者。在他看来，每一位作者在创作一部作品时，都会在文本的结构中设计接受者的作用，只不过不同的作者在不同的作品中为他们设计的作用大小和作用方式不同而已。读者作用的大小和方式取决于作品的意向深度和文本的确定性程度。一部作品愈是深刻、隐蔽，文本的不确定性程度愈高，该作品意向的实现和意义的形成便愈是需要读者能动的参与，文本的结构为读者规定的作用便愈大；反之，如果一部作品的意向比较浅显，文本的确定性程度较高，那么它的作者在文本的结构中为读者设计的能动作用便较小，读者在文本现实化和意义形成的过程中所扮演的角色就比较被动。因此，“作为一个概念的隐在的读者，牢牢地植根于文本的结构之中。它是一个思维的产物，决不与任何实际读者相等同。”

在物质生产领域，一件产品的制造者总要根据消费者的实际需要和可能设计产品，并把使用者的能力、素质等在产品的构造上体现出来。文艺创作同样如此。通常，作家在构思新作时，无论自觉与否，必须估计到接受者的能力与需要，考虑他观念中的接受者（即“隐在的读者”）在作品的审美现实化过程中应当扮演怎样的角色，起到什么作用，并通过一定的艺术技巧有目的地把这种作用在文本的结构中体现出来。“当作品进入阅读活动后，隐在的读者便同现实的读者结合起来，赋予作品的接受以具体的外在形式，证实、补充或驳斥作者原来的设想。”

在伊瑟尔看来，被设计在作品文本中的读者角色，即隐在读者的作用，是由三个基本部分预构而成。一是被表现在文本中的不同透视角度，例如在叙事性散之中，存在着四种主要的透视角度：叙述者、人物、情节、虚构读者，其中任何一种都不能独自构成文本的意义。二是能够将各种透视角度联系起来的有利位置，即所谓“移动视点”。由于它不拘泥于任何一种固定的透视角度，并且在具体的接受过程中不断地移动，所以能够同时审视不同的透视角度并将它们联接、综合起来。三是各种透视角度汇聚的焦点，文本的意义正是由此产生出来的。总而言之，隐在读者的概念包括两方面含义：作品的文本所提供的潜在条件以及使这些条件得以实现的读者作用。

当然，文本中设计的读者角色即隐在读者的作用只有在具体的读者在对文本的阅读过程中才能实现，因为，虽然文本提供的潜在条件，或者说各种透视角度是既定的，但它们的逐渐汇聚并最后形成的透视焦点并未在语言上

伊瑟尔《读者作为小说结构的重要成分》，载维克托·朗格编《接受研究》，慕尼黑 1974 年，第 59 页。

伊瑟尔《隐在的读者》，慕尼黑 1978 年，第 9 页。

伊瑟尔《阅读行为》，第 38 页。

伊瑟尔《阅读行为》，第 39 页。

伊瑟尔《隐在的读者》，第 283 页。

得到明确的表现，因此只能由读者自己通过想象去体会和把握。这样，文本所设计的隐在读者的作用与实际读者之间便产生一种特殊的张力。由于历史和现实环境以及个人条件的差异，隐在读者的角色会以不同的方式和程度得到实现，而每一次阅读都是对这一角色的一次实现。作品文本的结构只不过提供了这种实现的参照框架，它允许不同的实现方式。

当然，伊瑟尔也指出，蕴含在作品文本结构中的隐在的读者的作用在接受过程中决不会完全实现，它与现实的读者所起的作用也决不会完全重合。但无论如何，它为作品外在的实际接受方式勾勒了轮廓，界定了大致的范围。

“后现代”文学与 读者角色的转变

在深入分析了西方文学的发展历程后，伊瑟尔指出：从历史上看，隐在的读者在文学的演变过程中起着越来越重要，越来越明显的作用。十九世纪以前的文学在“模仿自然”的古典美学的影响下，文学作品中规定的读者作用较小，读者所扮演的大多只是一种被动的、单纯的感知与接受的角色。这类作品往往着眼于对某种具体的、明确的观念意图、道德原则或人生真理的宣示，所采取的叙述方式无不试图将读者引导到某个明确的道德结论上来，以达到某种教化目的。这样的叙述方式灌输给读者以一种固定的阅读方式：把文学虚构同现实生活对应起来，等同起来，期待从中获得对世界和人生的某种启示和教益。因此，十九世纪以前的文学作品具有相当大的确定性，给予读者的阐释余地和参与再创造的空间很小。

自十九世纪下半叶始，随着现代美学，特别是现代派文学的兴起，这种情况发生了变化。由于新的艺术形式和技巧的运用，新的题材和主题的创造，作品文本中的不确定性与空白大大增加，文本的意向也变得愈来愈含蓄、模糊，具有多义性，作品的具体化和现实化需要读者愈来愈深的介入。从波德莱尔到卡夫卡，从卡夫卡到乔伊斯，这种变化的轨迹可以看得很清楚。

本世纪六十年代中期以后，现代派文学开始衰落。在西方世界，一种被称之为“后现代”的文学范式逐渐取代现代派文学，成为当今文学的主体。

关于“后现代”的定义以及“现代派”文学与“后现代”文学的关系，许多人认为，后现代艺术是对现代派艺术的超越、抛弃和否定，是一种新的文学类型的兴起，由“现代派”向“后现代”过渡的基本特征是断裂、摧毁和颠覆。早在1967年，美国作家莱斯利·菲德勒便宣告：“今天，几乎所有的读者和作者——从1955年起——都意识到这样一个事实：我们正经历着文学现代派的垂死挣扎和后现代主义分娩的阵痛。那种自封为‘现代’（声称它在知觉和形式上代表了最先进的倾向，除它之外再也不可能有什么‘创新’），其胜利的进军始于第一次世界大战前，结束于第二次世界大战后不久的文学形态已经死亡。这意味着，它已经成为历史而不再属于现实。就小说而言，普鲁斯特、乔伊斯和曼的时代结束了，在诗歌言面，艾略特和瓦莱里也已成为过去。”德国文学批评家弗利德里希·基特勒也认为，现代派艺术是工业化社会里属于少数受过高等教育者的精华艺术，它强调艺术媒体的高雅和纯

菲德勒《跨越界限，填平鸿沟》，德译文见约尔格施罗德编《三月文本》，赫尔勃施泰因1984年，第67页。

粹，仍然体现出资产阶级社会的“一体化”要求，因而与当今时代格格不入。而后现代艺术与此截然不同，作为后工业大众社会的艺术，它摧毁了现代派艺术的“形而上常规”，打破了它封闭的、自满自足的美学形式，主张思维方式、表现方法、艺术体裁和语言方式的彻底多元化。在他看来，后现代艺术最突出的特点是对世界知觉方式的改变：世界不再是统一的，意义单一明确的，而是破碎、混乱、无法认识的。因此，要表现这个世界，便不能像过去那样使用“表征性”的艺术手段，而只能采用“无客体关联的、非表征的、单纯能指”的形式和话语。

目前，在西方得到“公认”的后现代作家在美国有雷蒙德·菲德曼、约翰·巴思、托马斯·吕钦、沃尔克·佩尔西，在法国有若治·塞普隆、阿兰·罗布—格里耶、米歇尔·布陶、米歇尔·图尼埃、克洛德·西蒙、罗贝尔·庞热，在德国有彼得·汉德克、罗尔夫·狄特·布林克曼、亚历山大·克鲁格、海纳·米勒、帕特里克·聚斯金德、托马斯·伯恩哈德，在意大利有翁贝托·埃柯和伊泰洛·卡尔维诺等。从他们的作品中，可以归纳出与经典现代派小说迥然不同的审美特征：

一、现代派小说虽然推翻了传统小说的表现原则（模仿现实）和方式（叙述故事），在小说的结构、技巧和语言方面作了大胆而成功的试验和探索，但仅限于小说形式的“内部革新，”并未动摇这一形式作为一个文学“品种”的地位。换言之，小说作为一种文学形式，其整体性、封闭性、“类”的纯洁性并未被触动。后现代小说则不然，它不但颠覆了传统小说的内部形态和结构，而且对“小说”这一形式本身及其叙述方式便产生了怀疑。后现代小说已不再是传统意义上的小说，而是对小说这一形式和“叙述”本身的反思、解构和颠覆，无论在形式或语言上都导致了传统小说及其叙述方式的解体。因此，后现代小说被冠以“反小说”、“元小说”、“关于小说的小说”等名称。萨特的一段话对这一特征作了恰当的概括：“我们这个文学时代最古怪的特征之一是到处出现生机勃勃却都具有否定性的作品，人们可以称之为反小说……反小说保留了小说的外表和轮廓，但这样做是为了使我们更加失望：作者们旨在用小说来否定小说，在它产生之时便在我们眼前将它毁掉，写一部关于小说的小说。这种奇特的而难以归类的作品并不说明小说这一品种的弱点，它仅仅表明，我们生活在一个思考的时代，小说正在进行自我反省。”

自法国“新小说”产生以来，这类对小说写作过程、小说的形式和叙述本身进行反思、解构甚至自嘲式的模仿和剖析的小说日趋流行。按照传统的定义，它们似乎很难归入小说的类，无论在内容、形式和语言上都是对传统小说的破坏。这类小说的作者声称，现实是语言造就的，而虚假的语言造就了虚假的现实。传统小说的叙述方式便是虚假现实的造就者之一：它虚构出一个虚假的故事去“反映”本身就是虚假的现实，因而把读者引入双重虚假之中。小说现在的任务是戳穿这种欺骗，把现实的虚假和虚构故事的虚假展现在读者面前，从而促使他们思考。

二、经典的现代派小说不仅恪守小说形式的“外部边界”（它仍然保持着这形式封闭的独立性和单一性，与其他文学形式和体裁界限分明，不容混淆），而且注重其“内部媒体”（如叙述技巧、作品的情境、结构、语言等）的纯粹和高雅。在这一点上，它仍然残留着传统小说的印记。后现代小说则力图突破小说形式的外部边界，模糊它与各种文学体裁的分野，破坏小说的

叙述常规。许多作品推翻了“纯小说”的概念，大量采用其他文学体裁的表现方法和技巧，如戏剧式结构、新闻报导式文体、政论式风格和语言等。在一些作品中，虚构故事、哲理、古代神话、民间传说、政论甚至报刊摘录融合在一起，时间跨越过去、现在和未来，人物不断地变换名字和身分。德国评论家伯恩哈德·格莱纳认为：“对于后现代写作来说，‘类’的概念已经消失……过去关于体裁、文类及其表现手段等种种流行的规范仅仅是人为设置的禁忌，强加在作者身上的枷锁。而现在，这种禁忌已经打破，枷锁已经腐烂，再也不存在应该如何写的统一标准了。从根本上说，一切仅仅是单纯的刺激材料而已。”

后现代作家们怀疑有一种“实体的、客观的、可以用元语言历史地加以固定的文学质量，”否认“文学性”是一种先验的自在之物，而认为它只不过是人为的语言艺术的效课。这种效果并非永远不变，在任何时代都适用的，而是随着时代的变迁变化不定的，没有一种客观的判断尺度能将其穷尽。文学质量的衡量标准始终是多元的，换言之，没有一种普遍的、统一的、对任何时代、任何文本都适用的文学质量的判断标准，所谓普遍适用的质量标准只不过是权威化了的欣赏趣味而已。

三、现代派小说虽然在语义上的确定性和明晰性已大大降低，但仍然提供了产生某种意义的暗示，或赋予它所表现的对象以某种形而上的意义，如世界的荒诞、人生的无意义、主体的失落、人的异化等等。现代派小说描绘了一幅阴暗的世界图像，叙述了一出人生的悲剧：人被抛到一个不可理解、无法逃脱的荒谬的世界上，存在失去了一切根基，丧失了一切意义与价值，一切理性的理想与信仰都已崩溃，人与世界的全部关系都已动摇。在这种状况下，人成了被遗弃者，陷入了孤独和绝望。然而，现代派文学虽然哀叹意义的丧失，价值的解体，主体的失落，但仍然流露出对这一切无可奈何的留恋与怅惘，仍然怀着对它们最终复归的梦想。

然而，在“后现代”小说中，这个乌托邦的幻想已不复存在，这种意义的承诺已被取消。在“后现代”作家眼里，所谓的意义、价值、主体等等，统统是人的主观设定。这种意义和价值仅仅产生于人造的语言符号的差异。换句话说，语言符号在被运用（说、读和写）的过程中创造了意义，这种意义即符号的排列组合所产生的效果。因此，写作（特别是虚构文本的写作）仅仅是一种语言的游戏。有人甚至声称，写作就是运用符号这副牌来创造意义，每一张单独的牌并没有意义，但通过一定的方式排列组合就产生了意义。其次，按照后现代语言哲学——“话语理论”——的一个重要论点，在当今的时代，语言符号日益失去其“表征”能力，即再也不能切中意义本身。我们说和写的话语，包括写作本身，都迷失在无穷无尽的“能指的链”中。任何文本都没有统一的意义核心，没有一个文本是带着“意义”的嫁妆来到这个世界上的。由于文本中心意义的缺乏，阅读和阐释便不是一种“发现”（因为发现是以一种尚未找到，但确实存在的东西为前提），而是一种“发明”。阅读活动为文本“发明”或“创造”的意义是无限多的，因此，没有一种衡量文本意义的同一性、本真性的客观、统一的尺度，阅读和解释在严格的意义上成了一种无法判断其真伪、优劣的活动。另外，一些人认为，对于后现代写作而言，每一个文本都不再与外部世界的现实发生关联，而仅仅依存于别的文本（与它们的区别与联系），特别依赖于读者的释读活去。只有读者的释读活动才能使文本产生意义，写作和阅读是两种同等重要的创造活动。

文本不经过阅读只不过是无意义的符号组合，而阅读则使一个本来无意义的文字组合获得了某种意义。因此，不存在一种完成了的、封闭的文本，任何文本都是开放的，未完成的。

基于上述观念，后现代小说不仅不提供关于某种特定意义的暗示，甚至拒绝承担任何意义的许诺。它们可以说仅仅是脱离了“所指”，即常规意义的“能指的链条”，而“所指”则在这一链条下不断地“滑动”。这样的文本彻底破坏了读者的期待，从中要读出某种意义是徒劳的，即使读者自以为把握到了某种意义，那也并非作品本身所固有的，而是他自己赋予作品的。

四、现代派文学仍然注重其语言、形式和艺术表现技巧的纯粹和高雅，因此，它是一种“纯文学”，真正的“象牙塔内的文学”，其对象仅仅是受过教育，具有较高审美素质和欣赏趣味的阶层，广大的普通读者是无法理解和欣赏的。而后现代文学却试图超越“纯文学”与“大众文学”、高雅文学与通俗文学的界限，把作为“有教养的知识分子的特权”的文学变成“读者大众的文学”。美国作家莱斯利·菲德勒称：“关于存在一种‘有教养者’的艺术和一种‘未受过教育者’的次等艺术的概念是工业化大众社会的一种恶劣区分的最后残余……后现代主义为读者大众树立了一个榜样，它填平了批评家和读者之间的鸿沟，弥合了艺术家与读者的裂痕，取消了外行与内行的界限。”许多后现代小说体现了这种“通俗化”倾向，它们情节离奇、怪诞、曲折、可读性较强。如意大利小说家翁贝托·埃柯的《玫瑰之名》（作者将它称为“后现代”小说）和德国作家帕特里克·聚斯金德的《香水》，叙述了引人入胜的故事，充满了怪诞的想像，带有浓厚的神秘色彩，事件发生的时代和地点难以确定。书中艺术性与消遣性、语言的优美和易于理解融为一体，不但层次较高的读者，而且文化水平较低的人也可以欣赏。

五、现代派小说最常用的艺术手段如意识流的内心独白、时空错位、联想、象征等等在后现代小说中虽未被全盘抛弃，但已退居其次，而另一些新的表现手法则得普遍运用，如讽仿（Parodie）：许多后现代小说家在他们的作品中对历史事件和人物，对日常生活中的一些现象，对古典文学名著的题材、内容、形式和风格进行夸张、扭曲、嘲弄的模仿，使其变得荒唐和滑稽可笑，从而达到对传统、对历史和文学范式进行批判与否定的目的。此外，蒙太奇（Montage）也是后现代作家常用的一种手法，他们将一些在内容和形式上毫无联系，处于不同时空层次的场景和事件衔接起来，或将不同文体、不同风格的文字、段落重新排列组合，以增强对读者的感官冲击。除了以上两种手法，拼接（Collage）和拼贴（Pastiche 或 Bricolage）在后现代小说中亦得到广泛使用。通过将不同的文本（如文学作品的片断、日常生活中的俗语对话、报刊摘录等等）组合在一起，甚至将各种广告、票据、招贴画拼贴起来，使这些似乎毫不相干的东西构造为一个相互关联的整体，从而打破传统文体的封闭凝固的形式结构，给读者的审美习惯带来一种“颠覆效果。”

六、在现代派小说中，虽然描写的重心已由外部世界转移到人的内心世界，但所指涉的仍然是一种外在的现实，表达的多是主体对这种现实的内心反应与体验。如乔伊斯在《尤利西斯》中，采用与古希腊史诗《奥德赛》相平行和对应的结构，运用意识流的内心独白，将现代大城市中平凡庸碌的日常生活推向悲剧的深度，揭示了现代人的精神流放及其空虚的内心生活，从而反映他们凄凉的生存处境。而卡夫卡的《变形记》则通过对主人公变成一只甲虫的描写，暗喻现代社会中令人窒息的生活环境、人际关系的冷漠残酷

以及人与人之间的隔膜与敌意。

但是，在“后现代”小说中，写作已失去它所意指涉的外部对象，而仅仅成为一种无客体关联的“指涉自身的活动”。在他们看来，所谓的现实只不过是语言造就的一个幻影，人们把它当作“真实”其实是一种自我迷误。过去的文学恰恰是在“模仿现实”的要求下虚构了一个想象的世界，虚构了人的思维、行为、情感和语言方式，而这一切又通过阅读为人们所模仿并以观念、规范、风俗习惯、道德标准、价值判断、行为准则的形式世代流传下去，成为“客观的真实”。罗兰·巴尔特曾提出一个论点：是爱情小说教会了人们恋爱的方式；如果没有过去的爱情小说，人们或许至今只会交配生殖而不知道怎样谈情说爱。这个论点看似荒唐，仔细想来却有一定的道理。因此，后现代小说家声称要“打破现实”，主张对世界和人生采取“冷漠的静观”态度，在写作中摒弃一切价值判断、道德说教和情感流露。他们强调“回到写作的临界状态”，提倡一种“冷漠写作”或“零度写作”。许多作品对世界和人生丧失了任何热情与信念，用一种游戏、调侃和玩世的态度对待一切。

西方文学从传统文学发展到现代派文学，又从现代派文学演变为后现代文学的过程说明，读者的能动作用已被作家们愈来愈深刻地认识到，并成为文学作品文本结构中一种极其重要的成分。在十九世纪末以前的文学中，读者面对的是一个和谐的、有机的、意义单一明确的封闭的结构，他唯一的任务便是理解、认识和实现作者的创作意图及其设计在文本中的意义，他所起的作用是被动的，极其有限的。十九世纪末以来的现代派文学作品，其文本的不确定性大大增加，作者的意图变得朦胧、模糊而难以捉摸，文本的意义变得极其隐晦、多元，因而需要读者全身心的投入，充分调动自己的想象力和创造力，为文本设计一种意义。读者的功能不再是依附于作者的意图，而是根据自身的人生体验消除文本原有的不确定性和开放性，使其成为一个意义明确的整体结构。在本世纪六十年代以来的后现代文学中，由于文本完全变成了一种无明确所指，即无客体指向性的“能指的运动”，不仅未提供任何明确的意义，而且拒绝一切意义的暗示。这样，读者就必须独立地、自主地承担文本意义构成的任务。

伊瑟尔指出：“二十世纪以来的文学愈来愈突出读者在审美接受过程中的能动的创造作用。阅读不再是被动的感知，而成为一种积极的创造性活动。读者角色的这一转变无疑是文学发展过程中的一次划时代的转折。”

这自然向作者，也向读者提出了新的、更高的要求。作为文学接受者，读者无疑应当提高自己的审美素养和能力，不再扮演受动接受者的角色，而是成为主动的、独立自主的创造者，才能适应这一新的发展趋势。而作为文学创作者，作家们必须改变文学观念，充分认识并调动读者的能动的创造性，用更加巧妙的手段为他们提供最大限度的自由空间，其作品才能满足新时代的审美需要，获得好的社会和艺术效果。

文学中的世界图像及其变化

世界究竟是怎样的？不同时代的人都曾作出过回答，而任何一个时代的文学也无不试图描绘一幅那个时代的人想象中的世界的清晰图像。从这幅图像的变化发展中，我们可以看到人类对自身生存及其外部环境的认识与思考。

德国著名哲学家曼弗雷德·弗兰克指出：“每一种意义，每一种世界图像都处在流动和变异之中，既不能逃脱差异的游戏，也无法抗拒时间的汰变。绝没有一种自在的、适用于一切时代的对世界和存在的解释。”

在启蒙运动以前的文学中，这幅图像包裹在一片神秘的迷雾之中，世界和人的命运被一种万能的、陌生的力量统治着，而神便是这种力量的象征和体现。作为凌驾于人之上的最高存在者，神（无论是古希腊罗马的神还是基督教的上帝）为世界和人的存在的意义与秩序提供了最终的依据和保证，而对神的畏惧和信仰则确保了人们对它们的普遍认同，即主体间的同一性。那时，神性的维度是人观照世界的最高尺度，一切世间的苦难，世界上的不合理，统统被看作神的意志，上帝的安排，而脱离这种苦难，消除不公正的全部希望都寄托在神对人的拯救上。

启蒙运动导致了对神的存在的怀疑与人的价值的发现。随着理性和人性的高扬，神的统治动摇了，具有理性的人的主体取代神，成为这个世界的主宰。理性作为普遍适用的原则，为人解释世界和存在提供了新的尺度和依据，正是在它的光芒照耀下，世界变得明晰了，获得了统一性和确定的意义，而人也被赋予了认识一切、澄明一切、支配一切的力量。理性为这个世界制订了一系列形而上的法则，如规律性、因果性、必然性、连续性、同一性、主体性、结构、中心、逻各斯等等，并以此为根据，为世界构建了一种秩序，为人生规定了一种统一的模式。在启蒙运动以来的文学中，人对世界和存在的观照同样失去了神性的尺度，人的尺度却凸现出来，人生被赋予某种明确的目的、价值、道德和理想，而这种目的、价值、道德和理想又构成人的生存的坚实的基础。

然而，自十九世纪末以来，这个被理性之光所照亮的、统一、明晰的世界蒙上了巨大的阴影。科学技术的进步对人的生存条件的破坏和摧毁以及带来的人的物化，资本主义政治经济制度对人的本质的压抑与扭曲，两次世界大战所造成的深重灾难使人对世界和存在的认识发生了危机：世界破碎了，陷入了混乱；支撑人的生存的整个价值体系动摇了，理性的绝对权威、超时空的普通性和万能力量遭到了严重怀疑。自尼采喊出“上帝死了”的口与以来，许多西方思想家如海德格尔、弗洛伊德、萨特、加缪、卡夫卡等，对世界和存在进行了重新思考，提出了新的解释。在文学艺术中，则出现了一大批被称之为“先锋派”、“现代派”的反传统流派，成为二十世纪文学艺术的主流。

现代派文艺所描绘的世界图像与传统文艺有根本的不同，其核心和实质可以概括为“荒诞”：世界和人的存在变得荒诞了。

“荒诞”是现代人对世界
和自身生存的语言命名

作为现代主义的世界观念，“荒诞”是二十世纪的人对这个世界和自身生存状况的一种语言命名。

现代语言学认为，人的世界观念是语言构筑的，其世界图像也是由语言描绘的。德国哲学家迦达默尔称“被理解的存在即语言”，人与世界的关系以及对世界的经验在语言中得到最终的体现。理解是人的存在的普遍方式，而语言作为理解的唯一媒介，则是“世界构成的无所不包的形式。自从人由自然中分离出来，拥有了语言，便开始了给无名者以名称，给不确定者以确定，即用语言符号去指称物，使符号成为物的替代（模仿，想象，再现）。假如用一个简单的图式来表示，那就是：

物 符号 物

在这里，物已不再是原初的自然物，而变成了它的符号替代，即转化为呈现在观念中的抽象物。通过语言的命名，二者发生了关联，获得了同一性。而没有这种命名，人对自然物的知觉将是杂乱无章、游移不定、模糊不清的，不具有任何确定性。

可是，客观自然物与符号，进而与符号所指称的物（观念之物）之间的同一性是谁赋予的，又是如何建立起来的？很显然，在语言命名的背后隐藏着一个主体，即人的意识，因为，既然是命名，那就必须有一个命名者。换言之，语言命名是一种主体行为，前提是主体意识的介入。于是，上面的图式应当扩展为：

物 主体意识”

符号 物

从物到物经过了两次转换，第一次是客观自然物转换为呈现在意识中的物的映像，第二次是这个映像转换为语言符号，而这个符号作为客观物的替代，被人为地赋予了与客观物的同一性。

主体是整个命名活动，即符号指称活动的始者和原动力，它不仅授予了物以确定的性质，设立了自然物与符号以及符号所指称之物（观念物）的同一性，而且构造了一个完整的符号系统，确立了符号之间的差异与联系，即建立了一种语言的秩序。这个符号系统作为世界的替代与指称，也使世界获得了某种确定的意义，有了某种秩序。德国哲学家彼得·舍特勒指出：“语言并不只是传达意义的被动的媒介，相反，它在不同时代的组织形式——话语的结构——决定性地参与了意义的构成，而这种意义在各时代的生活中往往是主体的有意识的意向性投射。”由此可见，客观存在物之间的联系，世界的统一性，其确定的意义和秩序并非世界和存在本身所固有的，而完全是人的主观设定，人的世界观念和世界图像其实是人对存在物乃至整个世界进行语言命名的结果。

在启蒙运动以前和以后的时代，人对世界和存在的信念并未发生根本动摇。即使某些文学作品对社会的合理性和生活的意义流露出怀疑，那也只是个体在特定时间和特定情境下对自身具体状况的感受，并非对人类总体生存状况的认识。而绝大多数文学作品所描绘的世界图像仍然是明朗、清晰、统一、完整的，依然保留着对一种理想的道德和正面人价值的信仰。

可是，在以“荒诞”为重要主题之一的现代派文学中，人对世界和自身

存在的信念却发生了全面危机，世界变得陌生、冷漠、不可理解，人的生存也陷入了毫无意义、毫无价值的尴尬境地。“荒诞”反映了现代社会的人在理想、信仰、意义和价值丧失后的不知所措和空虚、恐慌的心理状态，表达了他们对世界和自身生存状况的总体体验和感受。

“荒诞”的哲学内涵

“荒诞”集中表达了生活在现代西方世界的人的生存危机感，体现了人的生存理想与生存条件之间的巨大反差、断裂和不可调和的冲突，以及人在与时间和环境的绝望抗争中对自身失败和无能为力的意识。

人来到这个世界上，除了无限的生命一无所有。而生命又是如此短暂和瞬息即逝，它被抛入一种单向度的时间的深渊飞快地坠落，没有任何东西会为它停留，为它提供依托。有限的生命意味着死亡，正是死亡迫使生命幻想超越自身唯一的真实性即有限性而成为无限的。人总是不甘心于自己倏忽即逝的存在，总是试图抓住什么永恒、确定的东西，渴望拥有至上的意义，绝对的善与美。有限的生命与无限的欲望于是产生无法弥合的分裂。

“荒诞”涉及的同时也是人与世界即外部生存环境的关系：人的本性决定了，他总是追求一种理想的生存，向往一个统一、和谐、充满阳光和温暖的世界。但是，世界永远充满了不合理，不公正，生活注定伴随着忧虑、痛苦和恐惧，人在任何时候都不可能拥有绝对理想的生存环境，人与环境永远处在对立之中。

“荒诞”既是一种批判和否定意识，又蕴含着一种期待与渴望，它对世界和存在的否定与批判针对着“当下”，而期待与渴望则或者回溯到过去，或者被推向虚无缥缈的未来。哈贝马斯指出：“现代主义最本质的经验之一……是始终在对过去的回忆中，特别是对未来的想象和祈祷中解释当下的状况。”过去不论有多少缺陷和痛苦，在人们的记忆中总是美好的。加缪在《西西福斯神话》中写道：“一个能用理性加以解释的世界，不论有多少毛病，终究是一个亲切的世界。可是，一旦宇宙中的幻觉和光明都消失了，人便觉得是一个陌生人。他成了一个无法召回的流放者，因为他被剥夺了对失去家乡的回忆，也缺乏对未来世界的希望。这种人与他自己生活的分离……真正构成了荒诞感。”同样，未来在人们的想象中，一定会闪耀出奇异的光芒，正是在对过去的回忆和对未来的向往中，时间断裂了，停滞了，“当下”变成了巨大的空隙，一道分隔过去与未来的黑暗深渊。在人们的心理体验中，“当下”在无限延长，在不断地重复自身，仿佛永远没有尽头。在贝克特的两幕剧《等待戈多》中，第一幕和第二幕不论是场景还是人物，或是人物的对话和动作都不过是重复。对于主人公弗拉第米尔和埃斯特拉冈来说，生存是一个无穷无尽的空虚的恶梦：在对“戈多”的无聊等待中，在这个荒漠的世界上，生存萎缩成一种浑浑噩噩的动物性存在，甚至连语言也破碎成空洞的、没有任何意义关联的呓语。这种空洞的破碎的语言是现代人发出的孤独、凄凉的呼喊，对自身生存状况的控诉，也是对一种“终极拯求”的祈求。

丁·哈贝马斯《后形而上思维》，法兰克福 1988 年，第 228 页。

加缪《西西福斯神话》，载《文艺理论译丛》第 3 辑，中国社会科学出版社 1985 年，第 313 页。

“荒诞”的悖论

“荒诞”暗示着一种缺失，即世界和存在的终极意义的不在场。尤奈斯库解释说：“荒诞是指缺乏意义”……人与自己的宗教的、形而上学的、先验的根基隔绝之后的不知所措。”阿达莫夫也指出，他的《自由》“写了那种人脱离熟悉的世界以后的痛苦与恐惧。”

因此，“荒诞”是一个巨大的悖论。这一概念本身便隐含着正面的参照系，一个“世界应是真善美”的预先假设。它反映了一个问题不可分割的两面：在对荒谬现实的否定中包含了对理想人生的向往；在诅咒意义和价值丧失的同时幻想意义和价值的重建；在悲叹主体失落的同时希冀主体的回归；在对当代人毫无希望的生存处境的控诉中寄寓了对一个“此在的彼岸”的梦想。总之，它期待和幻想着一次“最后的拯救”。这种拯救不再是上帝的恩赐，不再是理性的复归，它已经非对象化，非实体化、虚无化了，成了一种朦胧、空洞、难以表达，甚至不可言说的渴望。正因为如此，贝克特将它名之曰“戈多”。“戈多”代表了跌入深渊的人类的最后希望，“戈多”一旦到来，人类便获救了。

人习惯于过一种正常的、有秩序的生活，因为这种正常、秩序井然的生活给了他们安全感，为他们的生存提供了某种意义和价值，提供了依托。加缪说：“人是这个世界上唯一要求其生存具有一种意义的生物。”正因为这样，他们把反常、无意义和混乱称之为不幸，叫做荒诞。过去，在理性这个万能的上帝的鼓舞（其实是蒙蔽）下，人们总是幻想建立一个不存在任何缺陷的、光明普照的世界，渴望一个绝对和谐自由、绝对善的完整的主体，期待一种超越一切忧虚、痛苦和恐惧的本真的生存。这固然是人的美好愿望，但却是一个狂妄不实的梦，是对一个包裹在虚无缥缈的灵光中的幻影的企求。世界正是以其自身的破碎和混乱，以它的缺陷证明了它的全部真实性和合理性，人也以他们的不完美不自由证明他们是一个个真实的、活生生的个体，而生存则以它所固有的不美好、不崇高，以它必然会带来的忧虑和苦难证明了它的现实性和不可超越性。人所追求的所谓不朽、完美与永恒的意义和价值极而言之，只不过是死亡为终点的有限的生存赖以支撑的一种理想的自我遮蔽，自我欺瞒罢了。因此，理性对世界和存在的澄明并不意味着它的胜利，而毋宁说是它的失败。正是理性及其设立的世界和生存意义的失败导致了荒诞感的产生。

现代派文学所表现的“荒诞”虽然否定了理性设立的世界及存在的形而上意义，但它并未彻底摆脱主观的价值判断，因为无意义本身便是一种意义，无价值也是一种价值——只不过是一种负面的意义和价值罢了。它依然渴望一种虚幻的“终极意义”，梦想一次“最后的拯救”，但这种拯救一再向后延宕，被推向无限遥远的未来。其实，所谓的拯救永远不会到来，“戈多”即使来了，也会使人失望的。人的命运便是世代代辛苦劳作、生殖、死亡，人生的意义也许就在于忍受痛苦和缺失，忍受“荒诞”，西西福斯的工作本身便是生命的价值。

“荒诞”的形而上学基础

在过去的时代，人类的精神建立了一座宏伟的形而上学的大厦，一个凌

驾于物质世界之上的超感觉或非感性的世界。在此基础上，人为这个世界制订了一系列法则，设计了一种秩序，并将一切存在者纳入这种秩序的框架，对其进行严格的管理。形而上学为人提供了一整套概念、定义、原则、公式等等，作为“统治的知识”，赋予了人以主宰一切的力量。正是运用这种力量，人才能强迫存在屈从于思维的暴力。请看：

自然科学难道不正是运用这种统治的知识，为自然界制订了一整套定律与公式，并将它们强加于自然界吗？自然科学所有的“理论发现”都不过是在物质世界中不存在的理想化的实验条件下做出的，它所误认的任何实在的规律性说穿了无非是人的纯粹精神创造出来，并由人所拥有的语言符号系统来精确地加以描述和解释的。因此，自然科学的成果在自然界的运用实在是外在于自然，强加于自然的。

同样，各种各样关于人的存在的学说，关于社会的理论，不也是思维着的精神创造的神话，外在于人和社会的吗？将它们运用于社会，用它们来指导和约束人的生存，不过是把它们强加于人类和社会而已。

归根结蒂，自然和社会的法则仅仅是人的精神法则，是人对自己存在的主观尺度化。

精神建立的形而上学大厦虽然分明是虚幻的，但数千年来人们却相信它，依恋它，心甘情愿地受它的蒙蔽的摆布。一旦这座大厦倒塌了，人们便觉得失去庇护和依靠而惶惶不可终日，觉得世界和存在变得“荒诞”了。

“荒诞”赖以成立的依据恰恰是形而上学的假定：它仍然相信世界和存在具有某种客观先验的意义——只不过，这种意义已经暗淡；梦想一个完整的、绝对自由的主体——而现在，这个主体已经失落；渴望一种终极的、完美而幸福的生存——今天，这个希望也已破灭。因此，“荒诞”在本质上仍然是一种形而上学的思维。在这方面，西方六十年代兴起的后现代哲学——解构主义——无疑要比它激进和彻底得多。解构主义对形而上学作了尖锐的批判，这种批判集中在形而上学的三个要害问题上：历史、意义、主体。

关于历史：形而上学把人类的历史看作一个不断发展、不断进步的连续的统一体，理解为理性的逐步显现和一种确定的、先验的意义不断展开的过程。这种历史观——黑格尔的历史哲学使其得到了最后的完成——设立了一种普遍的、在任何时代、任何地域都起作用的历史理性。在它的支配下，人类社会的发展一方面在时间上体现出连续性、因果性、由低级向高级渐进的规律性，另一方面在空间上体现出统一性，即所有民族和国家的历史进程均是同一种合目的性的意义的展开和显现。正因为如此，过去人们总是把一个时代看作某种精神的实现，而政治、经济、哲学、文学、艺术等不同的现象仅仅是这种统一的精神的不同实现方式而已。

解构哲学家如福柯和黎奥塔等人对这种形而上学的历史观进行了无情的批评。在他们看来，在历史的背后并没有一种目的论的“世界理性”在起支配作用，使其体现出连续性、因果性、规律性，也没有一种超越一切的必然性使其成为一个统一体。历史并非某种先验的意义或精神逐渐展开和实现的过程。所谓的统一性、规律性和连续性无非是“主体精神”强加给历史的，是人的愿望和想象以及征服意志、支配意志（即尼采所称“权力意志”）的投射。实际上，历史是由各种形式的断裂、斗争、对抗、压迫、暴力、统治，由各种既相互关联又彼此矛盾和对立的“话语方式”所构成，应当看作诸多“话语方式”中的一种逐步权威化及其对其他话语方式成功地进行排斥，压

制和禁止的结果。

关于意义：形而上学设定任何事物，不论是宇、自然、社会、人的存在或文本，无不具有一种客观自在的意义。这种意义即自然科学和精神科学所孜孜不倦地寻找并试图发现的宇宙公式、普适规律和“真理”。一旦人们自以为发现了这种意义或真理，便把它视为万古不变的思维和行为准则，用它来解释和规定自然界和人的生存。在形而上学的语言中，宇宙和自然是一部庞大的自动机器，永远按照“普适规律”精确地运转，一切都可以预见，所有存在物都系统地、逻辑地、因果地相互关联，而人类社会和人的存在也是按照精神目的论的法则构成和存在，并逐步朝着最高的终极目标——绝对的完善、自由与幸福——发展进步的。

形而上学的真理观和意义观遭到了解构哲学家的猛烈抨击。德里达、黎奥塔等人指出，不论对于自然还是人类社会，都不存在一种先于人，外在于意识的超验的意义或真理，相信它无异于相信一个凌驾于人之上的、主宰着自然和社会的万能的上帝的存在。意义和真理并不是独立于人的意识而存在，等待人去寻找并发现的，而是为了主体精神的需要而被创造出来的东西。正是人把他自己对真理和意义的欲望，通过语言加以外化，使其以客观存在的假像显现出来。人作为真理和意义的创造者，他对意义与真理的信仰和需要虚构出真理，以便为他的生存提供一种精神的支撑，为他的意志和行为创造出合法化的根据。真正和意义的客观性恰恰是一切权威化了的思维方式和统治系统制造出来的自我辩护的工具。这种所谓的意义或真理，只不过是语言符号所构成的关系网络，是符号的差异和联结创造的效果而已，它存在于语言的实际运用之中，并无客观性可言。

关于主体：启蒙运动以来的精神科学最伟大的成就之一便是主体的发现和宏扬。随着意识哲学和认识论的建立和发展，人的主体被赋予至高无上的地位，获得了认识一切、主宰一切、改造一切的能力和超越一切必然性的自由。这个万能的、自由的主体不但最终将支配宇宙和自然，而且规划着人类社会和人自身的存在，使其最终达到绝对的善与美以及至上的幸福。

主体果真是万能和绝对自由的吗？对此，解构哲学家拉康、德律兹和瓜塔里作了截然不同的回答。他们争辩说，主体性完全是形而上学思维的一种想象和虚构，真正的主体性并不存在。传统哲学所谈论的理性反思的主体只是一种“异化了的主体”，虚假的主体。如果一定要说主体，那么，真正的主体应当是人的自发欲望，生命的本能冲动。这种被弗洛伊德称为“力必多”的本能欲望和冲动构成了人的生存的基本动力。可是，随着文明的产生、发展和人的社会化，它却不断地被压抑，被排斥，被逐出意识，从而日益被“俄狄浦斯化”和“信码化”，并最终成为无意识和“阴影”。在《反俄狄浦斯论》一书中，德律兹和瓜塔里把这一过程分为三个阶段：一、在氏族社会，血缘关系的信码将人的一部分本能冲动和欲望逐出了意识；二、在“专制国家”建立后，宗教信仰的信码又压抑了另一部分本能欲望，使其退变为无意识；三、启蒙时代以来，理性的信码将残留在意识中的本能冲动和欲望最终全部逐出了意识。于是，社会的秩序、道德准则、价值判断等一整套象征性的符号系统逐渐成为意识结构中的“超我”或“俄狄浦斯情结”中的父亲，成为主宰人的主体的暴君，而主体则被分裂为意识与无意识（即弗洛伊德所说的“自我”和“本我”）。真正的主体——本我——从此被禁锢在无意识之中，成为戴着荆冠的受苦受难的基督。

解构哲学从根本上摧毁了理性建立的形而上学大厦的三根主要支柱，从而也清除了作为现代主义思维方式的“荒诞”赖以成立的基础。形而上学的没落导致了“荒诞”的消解。

“荒诞”的消解

德国“西方马克思主义”哲学家阿多尔诺曾指出：“尽管荒诞艺术反映了人类进退两难的痛苦生存处境，它的纯粹存在作为这种痛苦生存状况的表现，却容忍了作为‘无差异状态’的现状的单纯延续——荒诞艺术由于给实在的苦难提供了幻想的避难所，即对‘未来救赎’的期待，已经变成了一种安抚。在艺术中令统治者如此恼怒的无用的东西，现在已转化为被普遍认同的否定性，或者说转化为某种负面有用的东西——非真实地、专为愤世疾俗者而准备的发汗药——从而甚至成为现存秩序系统的润滑剂。”

以“荒诞”为重要主题的现代派文学自上世纪末出现以来，无疑取得了巨大的成就，产生了广泛影响，对人们世界观念的变化起了重要的促进作用。它清除了过去人们误以为理所当然的虚假的世界图像，使人对这个世界和自身生存的真实状况有了更加深刻的认识。

但是，经过了近一个世纪之后，荒诞文学随着它所描绘的凄凉，暗淡的世界图景为人们所普遍体验和认同，它也就日益丧失了它那撼人心魄的启示力量，逐渐流于一种空泛、无害、陈旧的认识模式和审美模式，其艺术创造的潜能也几乎耗尽，再也产生不出能与经典现代派作品相媲美的伟大作品来了。

在六十年代以来的“后现代”文学中，“荒诞”作为一幅已经凝固、陈旧的现代主义世界图像，也已被消解。

首先，荒诞文学虽然哀叹意义的丧失，价值的解体，主体的失落，但仍然流露出对这一切无可奈何的怅惘和留恋，仍然怀着对它们最终复归的梦想。它依然包含着一个被延至无限遥远的未来，因而是无法兑现的乌托邦的允诺——终极拯救的到来。请看：卡夫卡的《城堡》和《在法律的大门前》中的K不是仍然期待着进入那虚无缥缈的城堡和从未有人进入过的法律的大门，贝克特笔下的埃斯特拉冈和弗拉第米尔不是仍在苦苦地等等“戈多”吗？

而在“后现代”作品中，这个乌托邦的幻想已不复存在，这种信念和意义的承诺已被取消。在后现代作家们眼里，所谓的意义、价值、主体并非一种先验的客观存在，而是理性形而上学的一种虚构。因此，后现代文学作品最突出的特点便是对传统文学所执着追求的所谓意义的摧毁。它集中体现在对以内容为主体的基本结构的否定，对一切服务于形而上意义和超验性决定论、因果论的清算。德国作家彼·汉德克认为，世界和人生的意义是语言创造并赋予的，因而是虚幻的，传统文学作品最大的弊病便是用语言虚构一个似乎真实的世界，捏造出一种骗人的意义，把读者引入歧途。他主张后现代写作必须“摧毁一切过去误认为理所当然的世界图像，剥去包裹在事物表面的先验意义的外衣，让世界呈现出自身的重量，让读者感受到它”。正因为如此，后现代文学作品彻底破坏了读者对于意义的期待。在后现代文学的阅

阿多尔诺《文化与控制》，载《文学札记》，法兰克福1966年，第2卷，第102页。

P·汉德克《怎样成为一个有诗意的人》，载《南德意志报》1973年10月28日第18版。

读过程中，读者不再依附于文本所指示的意义或作者的创作意图，而必须独立自主地、自由地参与文本无限延续的使能指（即语言符号）获得所指（即意义）的游戏。在这样的游戏中，意义一角被阻滞，被延宕，被破坏，成为一个有无限多解释的谜。而文本则始终保持其动态性、向无限多的意义的开放性。

审美经验

审美经验是美学和文艺学研究的重要课题之一。关于它的本质、内涵、产生的原因和过程以及生理与心理机制，以往的美学家和文艺理论家曾作过各种不同的解释。然而，这些解释大多从文艺创作的角度出发，探讨创作活动中主体（作家、艺术家）与审美客体的相互关系和相互作用，以及主体在审美经验形成、艺术作品产生过程中所经历的特殊心理体验，而很少涉及文艺接受活动中的主体（观赏者）对审美客体（艺术作品）的心理体验过程以及在此过程中形成的审美经验。接受美学在这方面开辟了一个新的研究领域，并通过深入的考察提出了很有说服力的见解。康士坦茨学派的代表人物之一姚斯的著作《审美经验与文学阐释学》（1982）对此作出了重要贡献。

审美经验三层次

在这部著作中，姚斯指出，把人类的文艺实践活动仅仅归结为创作活动是极其片面、狭隘的，人为地阉割了文艺完整进程中两种极其重要的基本环节。以他之见，人类的文学艺术实践应该包含三种根本成分：文艺的生产、文艺的接受和艺术效果的产生和传播。早在古希腊时代，人们使用三个词来概括它们，即创造（Poiesis）、知觉（Aisthesis）、净化（Katharsis）。“创造”（Poiesis）后来逐渐演变为“诗”（Poesie），而“知觉”（Aisthesis）则渐渐演变为“美学”（Aesthetik）。因此，对审美经验的分析也必须包括这三个方面，而不能仅局限于文艺创作活动。

此外，姚斯还认为，过去的美学和文艺理论在论述审美经验时，往往把审美过程看作纯感性的知觉活动，强调其情感色彩，而忽视甚至排斥这一过程中认识的成分以及理性判断的作用。从这一观点出发，人们把审美经验与美的快感和享受完全等同起来。实际上，审美经验绝不能仅仅归结为生理和心理的快感。它突出地表现情感，但又不能把情感看作唯一起作用的因素；它虽然区别于理性的认识，但又不能完全排除理性的成分；它既是感知，但又包含着价值判断。只有对它进行全面的、多层次的分析，才能把握其本质特征。

美的快感和享受无疑是审美经验的第一个层次，也是最基本的层次。姚斯把它称为“一切艺术实践活动的原初经验”——美的快感和愉悦不仅体现在文艺创作活动中，而且表现在文艺接受活动以及文艺效果的产生和传播过程中。在文艺生产活动（Poiesis）中，人剥夺了外部世界的冷漠与陌生的性质，把它变成自己的创作源泉，并从中获得一种既区别于科学的纯理性认识，又不同于具有某种实用和功利价值的手工技能的知识。在此过程中，生产者会从自己的创造活动以及所创造的作品中得到美的享受，满足自身对于美的需求，使自身在这个世界上感到心灵的自由与和谐。

同样，审美享受也是文艺接受活动（Aisthesis）的最原始的经验。在这一活动中，接受者通过“感知的理解和理解的感知”，或“欣赏的判断和判断的欣赏”得到美的愉悦，“在别人通过创造而感受到的享受中获得自身的享受”。但同时，艺术接受又不仅仅是被动的知觉，在审美过程中，接受者

本身的情感和想象会被调动起来。他将本能地以自己的人生经验为参照对艺术作品进行体验并对作品提供的艺术形象进行积极的补充、加工、改造、评价，使作品得到“个性的完成”，从而成为艺术作品的“共同创造者”，获得审美创造享受。

对于艺术作品审美效果的产生和传播(Katharsis)来说，审美享受则意味着，艺术作品陶冶接受者的心灵，使其情感和情绪发生变化，从而摆脱日常现实和情感的束缚，达到某种程度的内心平衡和自由。在艺术欣赏中，接受者的全部身心都投入作品所创造的艺术境界中，完全忘却日常生活中的烦恼和苦闷，感到自己的内心获得解放，情感得到升华，从而感受到审美的愉悦。

姚斯认为，美的享受是人类文艺活动区别于其他实践活动和认识活动的最根本的特征。但尽管如此，它并不是审美经验的全部内容。以往的美学家和文艺理论家在这个问题上常常把审美经验完全归结为美的快感，这是肤浅和片面的。依他之见，美的愉悦实际上仅仅构成审美经验较低的层次，只不过是一种感情的体验。

这一经验的第二个层次体现在，观赏者在艺术接受活动中“获得心灵的自由并得到自我本质的证实”这一层次的审美经验有两个特点：一、从事文艺活动的主体把艺术实践作为“日常生活的一种补偿”，从中发现一个与现实世界完全不同的世界。在那里，他可以不受日常生活中各种常规的约束，自由地展开想象，解放平日被压抑的情感和愿望，从而重新找回失去的和谐本性。二、在艺术活动中，实践的主体可以介入作品所描述的事件，自由地、独立地、按照自己的本来意愿作出判断，表达情感，而不必担心自己的安全和利益受到损害。而这将赋予他们审美和道德判断的自由。

审美经验的第三个层次是：通过文艺实践活动，人们可以“更新对于外部现实和自身内部现实的感知和认识方式，获得看待事物的新的方式和经验。”

而新的看待世界的方式和经验会改变他们的知觉和情感习惯、思维、判断以至行为方式，扩大他们生活实践的视野，并将他们从强制性的日常现实的传统约束和偏见中解放出来，促使他们对现实存在进行反思和重新审视。姚斯把通过审美实践获得的这种看待事物的新的方式视为审美经验的最高层次，因为它“体现了艺术的审美和社会效用的最深刻、最彻底的实现。”艺术以美的形式向人们提出社会认可的道德无法解答的问题，世俗法则终止之处即艺术法则开始之时。艺术帮助人们对传统的习俗、道德、价值以及现实存在的合理性提出怀疑，促使他们作出自己的判断。

姚斯指出，人在文艺实践活动中获得的审美经验并不总是能够达到最高层次，在许多情况下，可能仅仅停留在第一或前两个层次。但是，上述三个层次的审美经验无疑体现了文学艺术社会功能的全部可能性。

与主人公的认同

文艺接受活动是一个情感介入的过程。姚斯认为：“审美接受要求观察者对艺术作品发出的情感召唤作出反应与回答。这种反应与回答愈是鲜明、

强烈，作品产生的审美与社会效果便愈深刻。”在他看来，接受活动中形成的审美经验最核心的体现便是“观察者与艺术作品主人公的认同”。这种认同在本质上是接受者运用自己的生活经验对现实进行反思和联想而产生的审美态度。

加拿大原型批评家诺思罗普·弗莱在《批评的解剖》一书中根据文学作品主人公力量与其他人物及环境力量的对比，提出了主人公的五种原型：神、半神、英雄、“我们之中的一个”和“反英雄”。在这一划分的基础上，姚斯列举了接受者与作品中主人公认同的五种基本类型：联想型、崇敬型、同情型、净化型和讽刺型。

联想型认同是随着中世纪宗教仪式上的演出活动逐渐被世俗娱乐活动所取代，其游戏性质愈来愈明显而带来的观众“自主化”的倾向。这导致世俗演出活动中观众与主人公的认同不再象宗教演出活动时那样具有信仰的强制性，而是通过“自由联想”的方式实现。它反映戏剧的雏型——民间演出活动——对宗教信仰和教条的抵制与反抗。

亚里士多德在《诗学》中把文学作品中的主人公分为三类，一类“比我们好”，另一类“比我们坏”，第三类“与我们相似”。姚斯把这一区分作为划分其他四种认同类型的依据，因为，这三类人物大致与现实生活中人的类型相符合。

崇敬型认同的发生是由于接受者认为作品中的主人公“比我们好”。这样的主人公超出了一般人所能达到的道德高度，或做出了凡人无法做出的举动和业绩。因此，在审美欣赏过程中，接受者只会对他们表示崇敬和钦佩，把他们作为榜样模仿，或觉得他们高不可攀而仅仅把他们的行为当作异乎寻常的事物来欣赏。这种类型的认同通常只能使接受者得到情感的宣泄而无法触动他们的心灵。

在同情型认同中，接受者觉得主人公“与我们相似”，是日常生活中的普通人，因而把他们的身世、处境、遭遇和命运与自己相比较，为他们所感动，对他们报以同情和怜悯，并进而在道义上站在他们一边，为他们鸣不平。这一类型的认同需要接受者自身生活经验和情感的完全介入。

所谓净化型认同意味着，接受者在主人公悲剧性的命运或喜剧性的经历中心灵上受到强烈震撼，精神上得到陶冶，道德上得到升华，从而摆脱传统习俗和社会规范的束缚，获得价值判断的自由。这又将促使他们对人的存在和社会现实进行反思，形成看待事物的新方式。这一类型的认同无疑要求接受者理性判断和认识能力的介入。

讽刺型认同只有在接受者认为作品中主人公“比我们坏”时才会发生。在此种认同中，主人公通过其反常、荒唐甚至邪恶的行为引起接受者的惊异、嘲笑、反感和愤慨，唤起他们对现实中存在的类似丑恶现象的联想和思考。讽刺型认同与其他认同类型的区别在于，接受者不是毫无保留地介入审美对象，而是与其保持一定的距离，对其采取怀疑与否定的态度，从而实现道德的自我证实与超越。姚斯认为，以上五种认同类型既涵盖了艺术作品审美和社会效果的不同实现方式，也体现了欣赏者在接受活动中的审美和人生态度。请看姚斯设计的图表：

与主人公认同的相互作用模式：

认同类型	相关对象	接受倾向	行为 (+ = 肯定的, - = 否定的)
一、联想型	娱乐\赌赛 (庆祝仪式)	将自己置于参与者的角色	+ 享受自由的存在 - 被允许的纵欲 (倒退为原始的宗教仪式)
二、崇敬型	完美无缺 的主人公 (圣贤, 智者)	钦佩	+ 榜样的追随 - 模仿 + 典范作用 - 使人振奋/ 从非同寻常的事物中得到愉悦 (超脱态度, 逃避现实的需要)
三、同情型	不完美的主人 公 (日常生活 中的主人公)	怜悯	+ 道德兴趣 (行动的愿望) - 感动 (从别人的痛苦中得到自我安慰) + 为某种目的而表示声援 - 自我证实 (自我庆幸)

认同类型	相关对象	接受倾向	行为 (+ = 肯定的, - = 否定的)
四、净化型	1. 受苦受难的主人公 2. 处在困境中的主人公	悲剧性的震惊\心灵的解放 会心的笑\喜剧性的轻松感	+ 不涉及自身利害的关心\自由反思 - 旁观的好奇 + 自由的道德判断 - 嘲笑
五、讽刺型	落魄的主人公 正在灭亡的主人公 反英雄	感到惊讶和愤 慨 (挑战)	+ 反感 - 唯我主义 + 知觉的更新 - 无动于衷 + 批判的愤慨 - 冷漠

文学接受的心理机制

接受美学认为，文艺作品是物质性的艺术客体与观念性的审美对象的统一。一件艺术作品并非在任何时候、任何情况下，对任何人都能成为审美对象。文艺作品的完成和产生只能表明创作过程的终结，这时，它的存在仅仅处于物质状态，尚未成为社会和个人意识的有效组成部分，因此，它只是一种“可能的存在”。一部小说在文盲眼里仅仅是一堆印上了文字的纸张；花腔女高音的演唱在无音乐素养的人听来嘈杂刺耳；一块古代书法大家的篆刻石碑被农民用来垫猪圈。这说明，只有当具有审美潜能的艺术客体与观察者意识发生关系并作用于后者时，在它的审美特质为观察者所感知、理解、认识，经过观察者意识的加工并在其参与创造的情况下，才能产生审美效果和价值，成为审美对象。因此，审美对象是作为艺术客体的作品在接受者意识中的存在物 and 对应物。联邦德国接受美学家君特·格里姆指出：“审美对象固然必须以物质形态的艺术客体为原型和基础，但它并非艺术客体的同一物，而是接受者意识对艺术客体加以观念化和心灵化，对其进行主观改造的结果。”

据此，接受美学认为，审美接受活动的核心和本质是艺术客体进入观察者的意识并向审美对象的转化。揭示这一过程是探讨审美接受活动的奥秘，分析驾驭这一活动的心理机制的关键所在。

接受心理学家彼得·霍恩达尔在格式塔理论的基础上提出，具有一定审美素养和艺术欣赏能力的接受者的意识作为一种能动的知觉整体，对于艺术作品发出的信息有高度的组织和建构能力。这种能力是由接受主体的天赋、气质、性格等先天条件所决定的，因而是“超验的”。当作为审美客体的艺术作品的各种性质投射于接受者的意识时，会引起它积极的反应，刺激它对这些外来信息进行筛选、分析、综合并作出评价，然后对加工后的信息重新组合，使艺术客体在接受者意识中转化为具有新的质量的艺术形象，成为观念化了的审美对象。审美接受并不是对艺术客体各种性质的简单相加和机械反映，而是接受者意识运用自身的选择和组织能力对艺术客体发出的各种刺激进行复杂的处理和重新构建的结果。当人们欣赏一件艺术作品时，常常并不把注意力集中在它的个别细节，而是把它作为一个整体来观察，这是因为，艺术作品有一种独立于组成它的各个部分的基本存在，而部分的存在和特性则依赖于它在整体中的地位，为整体的内在规律所制约。接受者在审美过程中，往往会把自己的知觉、意向、经验、情感和愿望与在意识中呈现出来的审美对象的整体结构和形象融合在一起，使其具有全新的质量。霍恩达尔认为，不同的接受者由于先天条件的差别，对审美信息的感知、加工和组织能力自然也因人而异。这不可避免地会导致出现在各个接受者的意识中的艺术作品的整体形象、意义和价值的差异。世界上绝不存在完全相同的审美体验，即使对于同一审美对象，不但不同的接受者会有完全不同的独特体验和感受，同一接受者在不同的时间和情境下的体验和感受也各不相同。

霍恩达尔还指出，在审美过程中，接受者总是以“经验的方式”去感知和理解艺术作品。这意味着，对一部作品的接受必须以以往的审美和人生经验为媒介，在这一经验的基础上进行。这里所说的经验，既指接受者从过去

的审美活动中积累的对各种文艺形式、风格、技巧的认识，所形成的审美能力和欣赏水平，也包括他在特定的社会历史环境中对生活的特殊感受。这些经验积淀在他的意识之中，形成他对文艺作品特殊的“期待视野”，成为审美接受活动的基本心理态势。在接受活动中，艺术作品经过经验的过滤和改造，会染上接受者的主观心理色彩，不仅在整体上发生不同程度、不同方式的“变形”，而且某些性质会被当作本质凸现出来，另一些则会被忽略。另外一位德国接受理论家狄特里希·克鲁彻也认为：“在阅读过程中，读者通常所读的是他想要读的东西，换句话说，他总是期待用作品中出现的东西去证实他经验中已有的东西。”这段话的意思是，每一位接受者在欣赏文艺作品时，总是会以他的审美情趣为尺度，以他的人生经历为参照去审视艺术作品，从中发现自己熟悉的人和事甚至自己的影子，从而产生某种联想和情感的共鸣。在这种意义上，审美接受活动是一个自我发现、自我实现的过程。歌德的《少年维特之烦恼》之所以在三十年代的中国产生巨大影响，无数青年男女为小说中男女主人公的爱情悲剧所感动，为他的命运而悲伤，恰恰是因为他们从这部小说主人公的不幸中看到了自己的处境和遭遇，从歌德所描写的社会环境联想到中国当时的状况。而这又激发了他们反对封建礼教、争取个性和婚姻自由的愿望和决心。

审美接受活动不同于纯理性的认识活动，它带有鲜明的感性特点，即主要通过形像的感知来进行。我们通常把这一特点称之为“形像思维”。在接受活动中，作为审美对象的艺术作品首先是通过它所提供的图像（直观图像，如绘画、雕塑、戏剧等；间接图像，如音乐和文学作品所表现、描写的形像）来吸引、感染欣赏者。而作为审美的主体，接受者在生活和审美实践中通过反复的观察和体验，头脑里同样积累了各种各样的图像，这些图像作为“心灵虚像”储存在意识之中。德国著名文艺心理学家亚历山大·阿克森道夫把艺术作品提供的图像称之为“外来图像”或“客体图像”，而把接受者意识中储存的图像叫做“内生图像”或“经验图像”。他认为，文艺审美活动是客体图像与主体经验图像相互作用，彼此印证，互相交融的过程。在《审美心理学》一书中他写道：“审美鉴赏活动是运用储存在经验中的内生图像对艺术作品提供的图像进行比较、检验和更正的过程。”依他之见，当外来的客体图像与经验中的内生图像完全相符或相悖时，作品的接受均会遇到障碍。在前一种情况下，作品由于仅仅证实了已有的经验，会被接受者认为是平庸陈旧的而失去新鲜感；在第二种情况下，由于客体图像与经验图像完全冲突，将使接受者觉得完全陌生而被拒绝。只有当艺术作品提供的图像与经验部分相似但又突破了经验图像的既成模式时，才会引起知觉者意识的兴趣，将它吸引到审美活动中来。

根据以上论点，一些接受美学家提出，对审美信息进行组织、加工的先天能力与后天获得的审美经验两种因素共同构成了接受者的“审美心理定向”。姚斯把这种心理定向称为“接受的期待视野”，伊瑟尔则借用格式塔心理学的概念把它叫做“格式塔优势”（或“完形优势”）。在他们看来，不同的接受者由于先天条件和后天经验的差异，其审美接受的心理定向或“期待视野”或“格式塔优势”会有相当大的区别。而这种区别在文艺接受活动中又会在以下三方面具体表现出来：一、对不同题材和内容以及形式、技巧

和风格的作品兴趣与需求；二、对艺术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。接受心理定向的差异不仅导致不同的人有不同的选择作品的标准和趣味，而且对同一部作品的理解、体验和评价也不尽相同，也就是说，对于一件艺术作品，不同的接受者所把握到的总体形像、意义和审美价值是有差别的，作品对他们产生的审美效果也各不相同。因此，不同接受者的心理定向决定了，审美对象——艺术作品——本身便体现出多种接受的可能性，而每一种可能都是对作品的一种理解和体验，一种方式的审美具体化。它们互不相悖，而是各有其存在的心理根据。在这种意义上，一千个读者便有一千个哈姆雷特。

作为知觉整体的个人意识结构不仅从共时性观点来看千差别，而且从历时性角度来观察也不是绝对稳定、一成不变的。随着审美经验的积累，接受者的审美感知能力、理解水平和欣赏趣味也将不断地得到提高，而与此同时，体现在审美经验中的价值观也会发生嬗变。这无疑将带来接受心理定向的局部变迁甚至全面转移。

接受美学把作为审美对象的艺术作品视为接受意识的“关联物”。在它看来，随着接受者意识结构和审美心理定向的变迁，艺术作品的整体形像、意义和价值也会不断地变化。它们绝不是超越时空、永远不变的客观存在，相反，作为审美接受活动的产物，是因时、因地、因人而异的，始终处在运动和变化之中。

接受美学的实际运用

接受美学作为文艺研究和文学教学的一种新的方法论，近年来在西方的文学研究和高等学校的文学教学中得到了广泛的运用，并且已有大量的研究成果问世。这种方法的运用主要体现在以下方面：

一、不少人用接受美学的观点和方法，对某些作家和作品的接受史、作用史作了专门的研究，有的考察了不同时代的读者（尤其是批评家）对某一作家或作品的不同理解与评价，并在此基础上探索了接受者是怎样对作家和作品在文学史上的地位发生影响，发生怎样的影响的。还有的则分析、研究了某些在文学史上原来默默无闻的作家或作品忽然被发现，被接受并产生深远影响的背景和原因。如盖哈德·林克曼在《卡夫卡的崛起与时代意识》一书中，从第二次世界大战后西方出现的“卡夫卡热”出发，对卡夫卡的接受过程进行了深入的研究。他认为，卡夫卡由二战前一位鲜为人知的作家上升为一位对现代社会里的人的观念以及现代主义文学潮流发生巨大影响的“经典作家”，这恰恰是创作意识——体现在卡夫卡作品中的精神价值和美学质量——与接受意识——二战后普遍存在的生存危机感以及改变了的审美期待视野——共同作用的结果。前者为卡夫卡的接受提供了客观的对象和条件，后者则为这种接受准备了主观的需要和可能。它说明，某些作品在思想和美学上的潜藏含义并不总是立即能为人们所认识，只有当读者的生活与审美期待视野以及“文学的进化”随着时代的变迁达到一定高度时，这种潜能才会逐渐被发掘出来。在这部著作中，林克曼还通过大量统计数字论述了卡夫卡的作品所产生的不同社会效果以及不同类型和社会阶层的读者对作品的主题、人物形像和寓意的不同解释，分析了造成这种理解差异的客观社会原因和主观心理原因。

二、一些研究者分析了文学题材、主题和人物形像在各历史时期文学中的再现，研究了它们在含义上的变化以及不同时代的文学如何“改造”它们，赋予它们以新的时代内容和意义而为自身服务的。这类研究著作很多，涉及的面也很广，研究对象大多出自古代神话、民间传说、《圣经》和古希腊、罗马文学。在此仅介绍一例。

在《历史主题的魅力》一书中，康拉德·贝尔拉赫对《荷马史诗》中奥德修斯（拉丁文中为尤利西斯或尤利斯）的主题在不同历史时期的文学作品中的不断再现作了详细的分析。他指出，每次再现并不是机械的重复，其内容和意义总是有所丰富，有所变化。奥德修斯这个形像在有的作品中作为正面人物，而在另一些作品中则作为反面人物出现。例如，在但丁的《神曲》中，他由于欺骗、狡诈和助人为恶而被打入地狱，永远遭受火的折磨；在德国自然主义作家盖哈德·豪普特曼的戏剧《奥德修斯之弓》里，他却成了坚贞不渝的爱情的典范；爱尔兰小说家乔伊斯在《尤利西斯》里用奥德修斯漂泊海上十年的经历暗喻现代西方社会里孤独、彷徨、精神流浪的人生感受；而法国作家让·季洛杜在戏剧《特洛伊战争不会爆发》中，运用奥德修斯的主题，通过颂扬人类的智慧鞭笞了民族偏见和狭隘的政治党派之争；德国作家汉斯·沙夫纳的小说《尤利西斯的幽灵》却借用奥德修斯在海上战胜各种土著居民的故事，讽刺、揭露了德国法西斯征服、屠杀异民族的暴行。

三、接受美学认为，随着时代的变迁、更迭，读者的文学期待视野会不断地发生变化，而这又会引起文学观念和审美判断标准的嬗变，这种变化必

然会反映在各时代的文学评价尺度中并通过文学创作得到体现。它表现为旧的形式、流派、风格和艺术技巧的死亡和淘汰，新的形式、流派、风格和技巧的产生和运用。按照这一观点，一些人研究了文学形式、流派、风格和表现手段演变的历史。通过分析不同时代读者的阅读兴趣和文学批评的倾向性，他们考察了各个时期的文学公众的期待视野以及这种视野变化、转移的情形，并在此基础上探索了各种流派、形式、风格、技巧和发生、发展、衰落的过程和原因，从而试图通过对“文学进化”过程的分析来揭示文学内部“新陈代谢”的规律。

四、接受美学不仅在文学的历史研究中，而且也在文学现状的研究中作为一种重要的方法受到文学工作者的重视。108 不少人运用这种方法对读者的阅读心理、读者群和阶层接受的情况以及所产生的社会反应、文学市场的变化等等作了大量的调查分析，得出了具有规律性的结论，从而为文学研究和文学创作、文学出版界和销售业提供了直接可靠的信息和第一手资料。虽然有人认为这种调查应属于社会学的领域，但它作为一种行之有效的手段却为越来越多的文学研究者所采用。这一方法在德国被称为“经验法”，即通过民意测验、召开座谈会、讨论会，散发调查表格，进行实地采访和电话采访等形式就某一专题或某一作品广泛了解读者的看法，并用电子计算机将获得的材料进行加工、处理，然后对得出的数据进行分析、评价。调查大致涉及以下方面：

1. 关于阅读行为的调查。通过调查各种年龄、职业、文化水平、社会阶层的读者的阅读习惯、欣赏趣味和阅读心理，了解各种人对不同文学作品的需求、兴趣与好恶。

2. 关于文学作品接受状况的调查。了解不同的读者（包括文学批评家和作家）对一部作品的评价、阅读感想以及对作品的内容、人物形像和艺术质量的看法。

3. 关于文学社会效果的调查。分析一部作品在不同的读者、读者集团和阶层中产生的反应、影响以及所带来的后果。

4. 关于文学市场的调查。通过了解各种文学作品销售状况和销售量的变化研究读者文学需求的动向，从而对读者“文学期待视野”的变化倾向和未来的需求动向作出预测。

五. 在文学教学中的运用。接受美学作为一种方法论，不仅在文学研究中得到应用，而且在欧美各国越来越普遍地被引进到高等学校的文学教学中，从而带来了教学工作的根本变革。传统的教学法把学生看作被动的接受者，采用的大多是灌输式方法，而新的教学法把学生看成能动的读者，具有一定的创造力，教学的任务是最大限度地鼓励、启发他们进行创造性思考，培养他们独立分析问题的能力。1982年，笔者曾在康士坦茨大学作过考察，听过姚斯的几节课。据我的观察，他采取了以下步骤：

1. 准备阶段：当一个单元的新课开始时，教师首先介绍背景材料，提供参考书目，讲解作品中的难点，并就作品的内容和艺术特点提出思考题。

2. 阅读思考阶段：学生阅读作品和有关参考资料，准备发言

3. 讨论阶段：学生分为小组对作品发表看法并展开讨论，然后选择几种较典型的看法在全班作重点发言。

4. 教师归纳、总结，并把自己对作品的理解与认识作为参考提供给学生。

5. 每一个学生写一篇书面小结作为作业。

新的教学法有助于调动学生的主观能动性，激发学生的学习兴趣，发挥自己的才能，使教学内容陈旧、教学形式呆板僵滞，学生失去兴趣的弊病得以避免。在共同探讨的过程中不仅使师生关系亲密融洽，课堂气氛活跃，而且也能达到教学相长的目的。实践证明，这种教学法已取得了良好的效果。

东西方关于接受美学的争论

接受美学诞生后不久，便在国际上引起了极大重视，产生了强烈反响。前苏联和民主德国的一些美学家和文艺理论家如梅拉赫、福尔图纳托夫、璠曼、施伦史泰特、巴尔克等，于70年代初也开始了接受美学的研究。他们一方面吸收了康士坦茨学派的一些基本论点，并在唯物主义认识论和反映论的基础上对其进行改造，建立了一种“马克思主义接受美学”，另一方面，对姚斯和伊瑟尔等人的“资产阶级唯心主义的文艺接受观”展开了尖锐的批判。1975年，姚斯和伊瑟尔分别著文为自己的观点辩护，并对前苏联和东德的接受理论进行反批评，二者之间发生了一次激烈的论战。这场论战涉及文艺接受的几个基本理论问题。今天，虽然国际局势发生了重大变化，苏联已经解体，东西德也已统一，但回顾一下这次论争，对于加深我们对接受美学的了解和认识，促进我们的理论思考，无疑是有益的。

“马克思主义”的接受理论

在前苏联和东德关于接受美学的著作中，最有代表性的是鲍里斯·梅拉赫的《论艺术接受的几个问题》（1974）和曼弗雷德·璠曼等人合著的《社会——文学——阅读，从理论高度看文学的接受》（1973），尤其是后者，被公认为“马克思主义接受理论的权威性著作”。

在这本书中，璠曼等人从马克思1857年《政治经济学批判 导言》里论述的生产与消费的辩证关系出发，阐明了文艺生产与文艺接受、作品与接受者的相互关系。他们认为，在文艺的总体进程中，“文艺的生产是起点，文艺被接受和产生效果则是终点；文艺的生产是首要的、决定性的因素，而接受则是第二位的、次要的因素。因为，没有生产便没有消费，没有文艺创作便没有作品，也没有接受的对象。接受理论只能从接受的对象性中获得其存在的合理性。作为接受对象的艺术作品不能凭空产生，而需要作家艺术家去生产。”同样，在文艺接受过程中，作品是决定性的因素和被认识的客体，而接受则是次要的、从属的因素。否认前者对后者的规定作用，把它从文艺的总体过程中孤立出来显然是主观唯心的。

但是，文艺的接受对文艺生产起着反作用，影响着文艺的再生产。从这种意义上说，文艺的接受又构成“文学再生产的起点”。在接受活动中，不仅作品对观赏者发生影响，观赏者本身也起着能动的作用。这是因为，作品的内容和审美潜能要通过他们才能实现，其效果也只有在审美活动中才会产生，所以，“接受者是文艺作品社会效果的实现者”。

基于这一论点，璠曼等人认为，作品对于接受过程起着“驾双作用”。“作品不仅创造了接受的需要，而且创造了满足这一需要的材料和接受的方式。每一部作品都体现了一种内在的意义，具有一种特定的结构，一种个性，一系列特点。这一切为接受活动预先规定了作品的接受方式、它的效果和对它的评价”因此，每一部作品都是一种“接受前提”。

璠曼等人批判了西德接受美学家的基本论点，指责他们过高地估计接受

璠曼、施伦史泰特等著《社会——文学——阅读》，柏林建设出版社1973年，第37页。

璠曼等《社会——文学——阅读》，第41页，91页。

者的能动作用，夸大其解读作品的自由，是“主观唯心主义的态度”。以他们之见，读者在阅读活动中只能在接受前提（作品）所规定的可能范围内将作品的内容和审美潜能现实化。读者的自由也并非无限度，而只能以作品的对象性为基础。因此，文艺作品的审美和社会效果首先取决于接受对象——作品——的思想内容和艺术质量。思想性愈深刻、艺术上愈完美的作品愈是能产生好的、强烈的效果，而思想性低劣、艺术上粗糙的作品无论如何是不会产生积极的效果的。

不仅如此，文艺作品的效果还有赖于接受者所处的社会状况，如社会的政治经济制度、所实行的文艺政策和路线、社会的文化传统和背景等等。一部作品在成为个人接受对象之前，或多或少必须以社会的接受为准备。在作品的生产和个人接受之间存在着各种“社会中介机构”，如出版社、书店、图书馆、文艺理论和文艺批评、文艺宣传和教学等等。它们代表了“社会的、阶级的、集团的意识和利益，指导着接受者应当如何评价作家和作品，如何看待不同的文艺流派和文艺现象甚至整个文学艺术的历史，应当阅读和欣赏哪些作品，应当以什么样的思想和艺术标准去衡量、评价作品”等等。这一切为文艺的接受制订了明确的社会规范，而个人的接受必须在这种社会规范的指导和约束下进行。

但是，璠曼等人又认为，文艺作品仅仅提供了一种接受的基础，它还必须经过读者、听众和观众的理解、体验和反思才能产生效果。作品的意义和审美内涵只是产生效果的“潜能”，而要把这种潜能转化为现实的效果，还有赖于观赏者能动的接受活动。因此，文艺作品的社会效果还取决于接受主体的具体状况和条件，如社会经济地位、职业、生活经历和经验、文化水准、艺术修养、兴趣、爱好、性格等等。在接受过程中，接受前提所包含的内在意义、结构、作品的个性特点对接受者的理性和感性认识能力，对他们的意识和潜意识以及整个心理形成一种“召唤”，调动他们的思想和情感，解放他们的想象力，促使他们随着作品情节的展开同作者一起积极地思维。这样，接受者便成了作品的“共同创造者”。在此过程中，被唤醒的接受者的想象力将把作品塑造的形象描绘得更加具体、细致、生动，对作品所揭示的意义加以补充和丰富。这便决定了，一部作品的接受方式、接受程度、对它的理解和评价以及它所产生的效果必将呈现出差异。但这种差异是在作品提供的意义和审美基础上，在社会接受的指导下表现出来的。

概括地说，璠曼等人提出的“马克思主义接受美学”的核心就在于，在文艺创作和文艺接受、作品和欣赏者的相互关系中，它强调前者对后者的决定、指导和驾驭作用，认为只有在这一前提下谈论接受活动及其主体的自由、能动性和创造性才有意义，否则便会跌入“主观主义”和“相对主义”的泥坑。

1975年的论战

综观康士坦茨学派与前苏联和东德的文艺接受观，我们可以发现以下几点主要分歧，而1975年的那场论战也正是围绕这几个问题展开的。

分歧和争论的焦点之一是文艺生产（创作）与文艺消费（接受）的关系以及接受活动在文艺总体进程中的地位与作用问题。在璠曼等人看来，文艺的生产和消费构成文艺总进程中的两个基本环节，二者既相互独立，又相互

联系。然而，前者是首要的，占主导地位的，对文艺的消费起着决定的作用，因为，“生产不仅创造了消费的需要，而且提供了消费的材料，并决定着消费的性质和方式。”因此，接受活动在文艺总进程中只能处于从属的地位。文艺接受离开了创作活动及其结果（作品）便无从谈起，因为它既没有目的，也没有对象。康士坦茨学派的理论家则认为，璠曼等人的这一看法歪曲了马克思关于生产和消费的论述。姚斯指责说，这一观点貌似辩证，但有两点经不起推敲。首先，璠曼把文艺生产和文艺消费（接受）完全割裂开来，似乎生产和消费只有通过作品的媒介才能发生联系，只有当作品被创作出来并进入流通领域后才能成为接受对象，接受活动才会开始。在此，他有意忽略了马克思的另一论处述：“消费生产出生产者的素质，消费为生产提供想象的对象……消费作为必须，作为需要，本身就是生产活动的一个要素。”姚斯认为，接受的要素贯穿于文艺的全过程，只不过在不同的阶段，其表现和作用方式有所不同而已。接受活动早在作家艺术家进行创作构思时已经开始。这时，他必须为作品预先设计一种“接受模式”。无论作者是否意识到，这种“接受的准备过程”或“潜在阶段”是客观存在的。伊瑟尔在《隐在的读者》一书中充分展开了姚斯的论点。以他之见，作家艺术家在创作过程中必然会把接受者的作用，即其能力、素质、审美期待等设计在作品的结构中，因此，接受的因素本身便是创作活动的一个不可缺少的要素。

其次，姚斯认为，璠曼等人把马克思关于生产和消费的关系的论点牵强地运用到作品与接受者的关系上，声称作品作为“接受前提”对观赏者起“驾驭作用”，“预先规定了接受的方式”等等，这也是荒唐的。这实际上是说，读者只能受作品的摆布，按照它“预先规定”的方式去阅读，接受它给予的含义，实现它所要求的效果，才是“正确的阅读”，而偏离这一切便是“错误的接受”。按照这一逻辑必然会产生一个问题：究竟应当由谁来判断对作品的接受是否正确呢？是作者本人还是文艺批评家？或者是主管文艺的权力机构？璠曼等人的这一论点实质上是把某个人或某些人对作品的解释和评价强加给广大读者，从而剥夺他们的“能动性”。它赋予作品以无上的权威，只允许读者充当作品意义和效果的完全被动的实现者。这既是荒唐的，也是完全不可能的。

东西方接受理论家争论的另一个核心问题是文艺作品的意义究竟存在于何处的的问题。姚斯和伊瑟尔认为，文艺作品的意义并不是作品所固有的，“没有一部作品是带着意义的嫁妆来到这个世界上的”，作品仅仅提供了产生某种意义的潜在可能，要使这种潜能转化为现实的意义，还必须要有接受者能动的参与，因此，意义是作品与接受意识共同作用的产物。璠曼等人对这一论点提出了严厉的批评。以他们之见，文艺作品的意义无疑存在于作品之中，只能是作品本身所固有的。无论以何种方式否认这一点，都将导致对作品的“相对主义、主观主义”的解释。作品的意义是作家、艺术家创作意图的体现，而任何接受者都不能脱离它臆造出一种与此毫不相干的“意义”，并把它强加给作者和作品，否则只能是对作品的误解或歪曲。璠曼指责道，姚斯

璠曼等《社会——文学——阅读》，第143页。

马克思《政治经济学导言》，马恩全集第12卷，第743—744页。

姚斯《“资产阶级”的与“唯物主义”的接受美学》，载瓦尔宁编《接受美学》，图宾根1975年，第345页。

等人否认艺术作品有一种客观的意义，声称接受者有“参与作品意义构成的权利”，而这种权利即“包含在理解的创造性之中”，这实质上是把接受者的主观感受与作品自身所具有的意义混同起来，从而否定作者意图对作品意义的规定性。以瑙曼之见，艺术作品的意义必须以作品的内容和作者设计在作品中的意向为前提，任何使意义主观化、随意化的企图都将导致抹杀对作品的正确理解和错误理解的本质区别，否定对作品意义和效果的判断存在着客观标准。

此外，对于伊瑟尔的“召唤结构”理论，东德理论家也提出了强烈的批评。盖哈德·凯瑟尔称，把不确定性和空白说成艺术作品的“基本结构”显然是毫无根据的臆想。这种理论将不确定性视为作品被接受并产生作用的前提，认为作品的艺术质量取决于不确定性的程度，这就把不确定性的作用夸大到荒谬的程度。按照伊瑟尔的逻辑，似乎读者可以随心所欲地用自己的想象、体验和理解去填补不确定性，而这必然会使对作品的任意理解和阐释合法化。其实，这种逻辑应当颠倒过来：对一部艺术作品来说，起决定作用的是确定性而非相反。作品的质量只能体现为形式的完整、形象的鲜明生动、语言的清晰、表达的准确。只有这样，它才能为读者的理解提供充分的条件，使它的意义和审美价值明朗化，确定化，并获得完满的艺术效果。倘若如伊瑟尔所主张的那样，把不确定性作为作品的基本结构和作用的前提，便意味着鼓励作家艺术家创作出形式上有缺陷、结构不完整、语义模糊、意图含混甚至费解的作品，从而把文艺创作引向歧途。这样的作品读者也绝不会感兴趣。

读者、观众、听众对艺术作品的理解与阐释究竟有多大程度的自由，这是东西方接受理论家存在根本分歧的另一个重要问题。姚斯和伊瑟尔认为，在文艺欣赏活动中，接受者不仅可以运用自己的经验和想象对作品进行充满个性特点的理解与阐释，而且应当从主观的立场出发赋予作品以不同的意义。因此，接受活动是一种“参与创造”与“再创造”的过程。这一论点被前苏联和东德接受美学家斥之为“资产阶级所谓的舆论自由在接受理论中的表现”是“将作品主观相对化”的企图。瑙曼等人指责道，姚斯等人“慷慨地许诺给读者自行设计作品意义的自由，因而完全否定了作品作为接受前提对接受活动的规定性和制约作用”事实上，接受者在文艺欣赏中只能在作品规定的前提下去理解和阐释作品，他们的自由只能在作品的对象性范围内活动，对作品的任何阐释只能是实现建筑在作品结构之上的意义潜能。不承认这一点，接受研究便会滑入主观唯心论的泥淖。即使不同的接受者对作品的体验和理解有所差异，那也仅仅是由于个人具体条件所引起的细微的局部差异，而非本质的差异。

姚斯和伊瑟尔对瑙曼等人的指责进行了驳斥，并对他们用“接受前提”和“社会阅读方式”对接受活动施加种种限制提出强烈异议，认为这完全取消了对作品作出不同理解和判断的自由。这种论调强调作者意图和作品的无上权威性，只允许接受者按照其规定的方式去阅读和欣赏。这样一来，接受活动便成了对作者意图和作品的复制，而理解也无任何创造性可言。伊瑟尔指责道，在瑙曼等人那里，接受者似乎都是没有头脑、没有判断力的群氓，

瑙曼等《社会——文学——阅读》第 247 页、280 页。

瑙曼等《社会——文学——阅读》，第 345 页。

因为，他们必须在“社会接受方式”的指导下学会“如何评价作家和作品，如何看待不同的文学流派、文学时期甚至整个文学史，应当阅读或不应当阅读哪些作品，应当用什么样的思想和艺术标准去衡量作品”文学批评家、理论家和教学工作者必须教育他们“用社会主义的方式”去阅读作品并“正确地认识作品”。按照这种说法，似乎只有遵循某种被规定的阅读方式去阅读作品才是“正确的、社会主义的”，否则便是“错误的、资产阶级的”。在这里，阅读方式显然变成了一种政治判断标准，艺术欣赏同政治立场挂起钩来了。这无疑是极其荒唐的。

此外，关于文艺与现实的关系、文艺的社会功能和作用、文艺作品的价值和评价等问题，东西方接受理论也存在着明显的分歧。然而，所有的分歧归根结蒂集中到一点，这就是：是否应当按照唯物主义反映论来看待文艺及其接受的问题。瑙曼等人主张，文艺创作和文艺接受、作品及其理解必须具有同一性，因为它们的基础是共同的——对客观现实的反映。唯物主义反映论认为，任何观念的东西都是物质形态的东西在人的头脑里的反映，作为意识形态的文艺同样也是社会存在经过作家艺术家头脑加工后的再现。因此，文艺作品所表现的对象，包括它的思想内容甚至艺术形式，与现实生活在本质上是一致的。在接受活动中，欣赏者总是根据自己对客观世界的认识和经验来理解、体验作品，而这种认识和经验同样是客观现实在他们头脑里的反映。作品所表现的事物会引起他们对现实的联想。于是，通过客观世界的媒介，作品所表现的世界与接受者头脑里的世界得到沟通。现实世界、作品所表现的世界与接受者的主观世界三者的同一性构成了接受活动得以进行的前提。这种同一性也决定了，作者的创作意图、作品的内容、接受者对作品的理解、所领会到的作品的意义以及作品所引起的社会效果必然是一致的。

姚斯和伊瑟尔对瑙曼等人的观点从根本上持否定的态度。以他们之见，文学作品并非对现实的摹写，而是一种“虚构”。作品应当说创造了一个自己的世界，这个世界虽然包含了现实世界的某些因素，但它们经过作者的观念和想象的加工、改造和重新组合，构成了一个与现实世界完全不同的、全新的世界，它突破了现实时空的限制，不受外部存在和个人感观经验的束缚，能够推进到人的情感和愿望所能达到的任何高度和远度。此外，他们还认为，瑙曼等人把现实世界里事物的形式与文艺自身的形式等同起来，试图用前者去取代后者，也极大地贬低了作家艺术家的创造性。实际上，艺术形式的创造在本质上是作为主体的作家艺术家心灵形式的对象化，是主体的心灵和内心体验的外化和形式化，即一种客观世界中并不存在的主体心理形式的创造。既然文艺从内容到形式都是作为主体的文学艺术家主观心灵的创造，与现实世界中的事物有着根本的区别，那么，它就不仅应该允许，而且要鼓励接受者参与这种创造，并在艺术作品中最大限度地为他们留下创造的空间。实际上，接受者介入作品、参与作品艺术创造的程度愈深，作品在他们身上引起的社会效果和审美效果就愈是深刻、强烈。

接受美学的启示与缺陷

接受美学给我们以哪些启示，又有哪些不足之处呢？要回答这个问题，必须首先对迄今为止文艺批评与研究工作中存在的偏见作一番剖析。

在文艺批评界普遍存在着这样一种看法，认为文学艺术唯一的存在方式、唯一的实体是作品，而作品需要文艺生产者去创作，因此，任何阐释、评论与研究都必须以创作活动与作品为出发点，把它们作为对象，离开这个“本源”，一切便失去了依据，不再有任何意义。从这种认识出发，人们在批评和研究工作中把注意力仅仅集中在文学艺术家、创作活动及其结果——作品——之上，试图通过这种方式来解释一切文艺现象，并认定，这才是文艺研究唯一正确的途径。尽管各种文艺批评流派在理论的侧重点和方法上有所不同，对许多问题的看法存在着分歧，但在这一点上却是完全一致的。基于上述观念，人们往往把文学艺术的全部进程等同于创作过程，无视文艺接受活动和接受者在这一进程中的作用和地位，或者，把读者、观众和听众视为完全被动的感知者和接受者，不屑于对其进行研究。一些批评家强调“作品本体论”，主张作品的意义是它本身所固有的，对作品的评价与其自身价值是同一的，作品产生的社会效果和审美效果则是由它的内容与审美内涵所决定的。

接受美学合理地驳斥了这种观念，甚至可以说，它的整个理论体系是对这种观念的全面逆转。

一、创作过程是文艺进程的首要环节，作品是文学艺术的存在方式和实体，这是毫无疑问的。但是，文艺创作本身并不是目的，作家艺术家创作出艺术作品是为了供人阅读欣赏，文艺唯一的对象是接受者，它的存在也只有通过接受者才能得到证实，离开接受活动，文艺创作便丧失了存在的目的、意义和基础。此外，文艺作品不经过阅读欣赏，只是一堆死的物质材料，仅仅是一种“可能的存在”，只有在接受活动中，它才能获得艺术生命力，产生影响和作用，成为“现实的存在”。因此，接受者同样是文艺进程中不可缺少的要素，接受活动是这一进程不可忽视的重要环节。

接受美学把传统文艺理论封闭在创作过程中的文艺进程加以开放并扩大到接受领域，突出了文艺欣赏者和文艺接受活动在这一进程中的作用和地位。不仅如此，它还指出，接受的因素贯穿了整个文艺的进程，读者和观赏者的能动作用不但体现在接受活动中，而且介入文学艺术家的创作活动并存在于作品的内在结构之中。这无疑将带来文艺观念的变革，丰富文艺理论的内容，为文艺批评和研究开辟新的课题和领域。

二、伊瑟尔认为，“显指”与“隐指”的辩证关系使文艺作品的“文本”具有一种“动力性”，不确定性与空白是文本的基本结构和产生作用的重要条件，并把文本中包含的不确定性和空白视为衡量作品艺术质量的尺度之一。这一见解应当说是合理的。文艺作品不应当把一切都说得明明白白，把所有细节都毫无保留地表现出来，而应当为欣赏者留下思考的余地和想象的空间。费尔巴哈曾说：“聪明的写作手法还在于：它预计读者也有智慧，它不把一切都说出来，而让读者自己去说出这样一些关系、条件和界限——只有在这些关系、条件和界限都具备时，说出来的那句话才是真实的和有意义

的。”列宁在引用这段话时加以“中肯！”的旁注表示赞同。

伊瑟尔的这一论点归纳了本世纪文艺创作（特别是西方的文艺创作）中普遍出现的重大变化，总结了现代文艺作品（尤其是现代派以来的文艺作品）共同的审美特性。这就是：作品的主观色彩更加浓重，普遍重视对现实的感受、体验、领悟和反思；对外部世界客观、真实的描写让位于对现实的主观扭曲、夸张和变形，不再追求外在细节的真实，而致力于表现一种更高的真实，即主观心理的真实；舍弃了情节的完整性和戏剧性，而深入人的潜意识甚至无意识领域，捕捉转瞬即逝的意念和心灵感应；创造并运用了一系列新的艺术形式和技巧，如时空的颠倒错位、多层次、多线条、多视多的手法、回忆、联想、暗示、幻觉、梦境、内心独白、怪诞、变形、象征、隐喻、蒙太奇、拼接和拼贴技巧等等。这一切使文艺作品的不确定性和空白大大增加，其意图变得朦胧模糊并具有多义性。倘若再用传统的释读方法去欣赏这类作品，它们将变得难以理解或根本无法理解。只有改变阅读方式，积极地介入作品，并运用自身对人生的领悟和感受，最大限度地发挥自己的想象力，调动自己的思维，对作品进行主观的体验，才能从中获得对世界，对人生、对现实和人的存在价值与意义的新的认识，得到特殊的审美经验和享受。

三、关于文学作品的意义存在于何处，以往的批评家有截然不同的看法。一种看法是：意义存在于作品自身之中，是作者真实创作意图的体现，是一种客观存在，在接受活动中，读者只能理解、体会作者的本来意图并在此基础上把握作品的意义，而不能脱离它赋予作品以另外的意义。与此相反，另一种看法完全否认作者的本来意图与作品的内容对意义的客观规定性，而把文学作品仅仅看作语言的外壳，声称其内容必须由接受者用自己的经验和想象去填充，因此，作品的意义是读者所赋予它的，是他们的“个体心理体验”。

上述两种看法显然都是片面的、极端的。应当说，文学作品的意义既不能等同于作者的本来创作意图，也不能完全归结为接受者的主观体验，用伊瑟尔的话来说，它既非“文本的固有物”，也不是“读者意识的固有物”。把意义等同于作者的创作意图，局限于作品的“原始存在状态”，显然不符合实际情况。阅读和欣赏并不是也不可能是对作家艺术家创作意图的机械的复制，理解本身便包含了创造性因素。在接受活动中，读者必然要将他从作品的内容中（部分地）领会到的作者创作意图与他自身的经验、处境以及他的价值观、审美观联系起来，赋予作品以新的、个性的、现实的意义。一部作品的意义无疑带有接受者主观认识和体验的成分并超出作品的原始存在状态。但是，我们也决不能把意义混同于接受者的主观体验，否则，就会否定作品内容和作者意图对意义的客观规定性而使意义主观随意化。接受美学对文学作品的意义提出了合情合理的解释，既驳斥了形而上学的客观主义观念，又纠正了主观唯心的相对主义倾向。

四、迄今为止，许多人确信，文艺作品所产生的社会效果和审美效果以及所获得的评价取决于作品本身，一部作品有什么样的内容和艺术质量，便将产生什么样的效果，得到怎样的评价。

接受美学对这个问题的看法完全不同。它指出，作品的效果与评价是它的思想内容和美学特征与接受者意识共同作用的结果。毫无疑问，一部作品

费尔巴哈《宗教本质讲演录》，《费尔巴哈全集》第8卷，莱比锡1851年版第447页。

《列宁全集》中文版，第38卷77页。

对接受者产生什么样的影响，获得怎样的评价，与其自身性质有着密切的关联，但是，我们也决不能把效果与评价仅仅看作作品单方面作用的结果。唯物辩证法认为，外因是变化的条件，内因是变化的根据，外因通过内因才能起作用。一部艺术作品的思想内容无论多么深刻，艺术上无论多么成功，都只是提供了产生效果的客观条件和可能。只有通过接受者主观意识的参与，这种条件和可能才会得到贯彻并转化为现实的效果。由于阅读和欣赏的动机与需要、认识水平和审美趣味、生活经历和艺术修养各不相同，不同的接受者从同一件艺术作品中接受的内容、接受的程度、对它的判断与评价以及作品所产生的影响必然会不同。而随着时代的变迁和地域的差异，人们的价值观和审美标准也会发生变化。因此，一部作品的效果以及对它的评价始终存在着差异，始终在变化。文艺作品的效果和评价不是固定的、一成不变的常数，而是变化、流动的，是作品的自身性质和不同时代的接受意识辩证的统一。无视接受者意识在效果生成的过程中的作用，片面强调作品的决定作用，甚至以作品的一时影响与局部效果判断作品的优劣，这显然是不足取、不公正的。

然而，我们也不能不看到，接受美学作为一种新的文艺批评理论和研究方法，仍然存在着某些缺陷，有一定的片面性。它提出的一些问题并未得到完善的解决。这些缺陷和问题仍有待于文艺理论工作者去进行深入的探讨。

首先，文艺的全过程应当视为一个整体，包括创作活动和接受活动两大方面，而两个方面的各个环节、各种要素虽然有其相对独立性，但它们又错综复杂地交织在一起，相互制约、相互影响，彼此间存在着有机的联系，不能把它们截然分割开来。因此，不适当地强调任何一个环节或要素，对它作孤立的研究都可能导致绝对化、片面化的弊病。无视接受者和审美欣赏过程，单纯地以创作活动和作品为研究对象固然有失偏颇，但完全抛开创作过程和作品，把接受活动从文艺进程中孤立出来，接受研究也将成为无源之水，无本之木，丧失其意义和合理性。因此，文艺批评和研究的方法论不应限制在一元化的可能性之中，而应当力求各种方法的多元综合运用。只有各种方法结合起来，互为补充，我们才能正确而全面地解释艺术的本质、存在方式、作用方式和运动规律。

其次，接受美学看到了欣赏者在文艺接受过程中的能动作用，这显然是正确的。但过分强调接受者主观因素的作用，认为这种作用是艺术作品产生意义、价值和效果的决定性原因，这就未免有唯心主义之嫌。不适当地夸大接受者能动的创造因素对作品的形象、意义、价值、效果甚至历史地位的影响，便有可能带来相对论的危险。应当说，无论接受者具有多么大的主观创造性，对作品的理解与体验有多么大的差别，都不能完全脱离作品进行随心所欲的创造。我们说有一千个读者就有一千个哈姆雷特，这是对的，但这一千个哈姆雷特必须以莎士比亚笔下的哈姆雷特为原型和基础，否则它们便不是哈姆雷特，而是与原著无关的另外一个人了。

再者，伊尔提出了文艺作品“召唤结构”的理论，认为不确定性和空白是作品产生审美效果的重要原因，这当然有合理的一面，但不确定性和空白应当达到什么程度，才能既使接受者的能动作用得到充分发挥，又不至于给理解造成不必要的困难呢？这个问题看来也并未得到彻底的解决。

文艺接受活动是一种极其复杂的现象，涉及的方面和问题相当广泛。接受美学虽然在这一领域作了深入而成功的探索，提出了许多独到的、令人信

服的见解，但应当说，它的理论思维尚未结束，这方面的研究仍有待于继续和加强。

