

西方现代 文艺理论研究

李寿福 主编



杭州大学出版社

浙江省“七五”重点研究课题

现代西方文艺理论研究

李福寿 主编

杭州大学出版社

(浙)新登字第12号

现代西方文艺理论研究

李寿福 主编

•

杭州大学出版社出版发行

(杭州天目山路34号)

•

杭州兴业印刷厂印刷

850×1168毫米 1/32 15.5印张 380千字

1991年12月第1版 1991年12月第1次印刷

印数0001—2000

书号: ISBN 7-81035-071-4/I·004

定 价: 7.50元

导 言

西方现代文艺理论是西方现代文化的重要组成部分。同哲学、伦理学等人文科学一样，它是现代社会的产物。20世纪以来，西方文艺理论呈现出学说纷繁、流派众多的景象，它一方面固然说明了学者们勤于思考，不断开拓新的思维视角，取得了新的进展；另一方面，也说明在瞬息万变的当今世界，那种忽视历史发展规律和艺术形象整体的“标新立异”，往往是缺乏生命力的。然而，在西方文化的历史长河里，现代文艺理论终究是不可忽视的浪花，它的影响不可低估。

20世纪的西方社会矛盾丛生、动荡不安。无产阶级和资产阶级的阶级斗争尖锐复杂，公开与隐蔽、暴力与和平的方式相间；资产阶级内部各派之间也不断地进行着争斗，不断地分化和改组。两次世界大战带来的破坏和灾难，摧毁了人们的“正义”、“博爱”和互相信任的价值观念，人们普遍感受到理性失落的悲凉。虽然，战争引起了革命，社会主义制度的建立，给人类带来了新的希望，但是对西方知识界的大部分人说来，社会主义是陌生的、不可理解的。在这个巨大的变动面前，他们感到震惊、迷惘和困惑，甚至采取敌视的态度。二次大战结束后，西方社会的经济处于相对稳定的发展阶段，物质生活有了较大的提高，但是资本主义的固有矛盾并未解决。在经济繁荣的背面，资本主义后工业化社会的生产方式，以及与之相联系的贫困、失业、欺诈、抢劫、谋杀、吸毒等种种污浊的社会风气，使人们承受着沉重的物质和精神的压力，从而在不同程度上感到自己被“异化”了。整个西方社会面对着他们所创造出来的这个怪异的现代化的世界束手无

策。这种无法摆脱的异化感使得唯意志主义、实证主义、唯我主义以及形式主义等哲学思潮应运而生，并且在很大程度上影响着美学、文艺学的发展。与此同时，20 世纪西方的科学技术获得迅速的发展。科学研究从微观的低速领域扩展到宏观、大尺度空间的高速领域，“自由地创造概念”成为这个时期自然科学研究的显著特色。自然科学的发展，语言学、符号学、信息论、控制论等学科的兴起，促使哲学、美学、文艺学在观念和方法上发生变革。西方现代文艺理论的发展与演变除了有它的社会基础外，社会科学、人文科学的迅速发展也起了推动作用，心理学、社会学、人类学、经济学、历史学以及新闻传播学的最新成果，不仅扩大了艺术研究的思维视野，而且被直接引入文艺学，成为它的有机组成部分。可以说，整个 20 世纪的西方文论大都突破了原先单一的封闭的思维定式（虽然通常是以一种思维定式代替另一定式，表现出克服一种片面性后的另一种片面性。但从总体看，人类的思维在不断的扬弃中得到综合），注重建构新的理论体系。

在 20 世纪的西方文艺理论中，除了传统的模仿说有了深入的发展（不仅模仿行为动作，而且“模仿”情绪、情感，出现“心理现实主义”、“梦幻现实主义”等），还出现了许多新的理论流派，主要的有：注重表现感情、欲望的理论，包括克罗齐的直觉主义、瓦雷里为代表的象征主义、弗洛伊德的精神分析学、荣格的原型批评以及意识流理论；注重文学本体的分析，强调文学是语言的艺术的理论，包括俄国形式主义、英美新批评和法国的结构主义、解构主义等；注重读者对作品的接受的理论，包括现象学美学、阐释美学和接受美学等；注重历史、社会研究的理论，包括新人文主义批评、“新马克思主义”等诸多理论。这些理论类型从不同的视角、用不同的方法探讨了艺术现象和规律，从而使整个西方的文艺理论旗号林立，纷繁复杂。为了使读

者能从众多的论述中，理清各种理论类型的主要观点及其沿革，我们在此先作简明扼要的概括介绍（对于“西方马克思主义”的理论主张，将另有著述予以评析）。

按照时间范畴，西方现代文艺理论当起始于20世纪初，特别是第一次世界大战前后。但是，19世纪中后期西方兴起的非理性主义思潮，此时不仅没有失去它的影响，相反，却以新的形式一再登台。因此，无论是从阐明理论渊源抑或探究造成哲学思潮的社会心态的需要看，在评析20世纪文艺理论前对以叔本华、尼采为代表的唯意志论和权力主义及其美学理论加以介绍都是十分必要的。

叔本华（1788—1860年）认为世界的本质是意志，宇宙间一切事物都是由意志派生的。意志是一种“盲目的、不可遏止的冲动”，它不受理性支配，却是世界的原动力。人的本质是“求生的意志”，人的一个欲望实现后又会产生新的欲望，欲望是永远不能满足的，因而人生像钟摆一样永远处在痛苦之中。人为了摆脱痛苦，就要割绝欲望，通过“涅槃”，达到解脱。叔本华从唯心主义和悲观主义出发，认为审美是一种非理性的直观，是把审美主体从情欲中解放出来的一种途径，因而是超功利的。他提出，诗的对象是最高级的理念，悲剧则是诗的艺术的顶峰。他认为悲剧“展示人生的可怕方面”，“看到这样一种景象，我们感到我们自己必须抛弃生存意志，不要再想它，也不要再爱它”。世界和人生不可能给人以真正的快乐，也不值得留恋，“悲剧的实质就在这里，它最后引导到退让”。这里，叔本华悲观主义得到充分的表证。叔本华还将意志引入艺术分类，由意志客观化程度安排艺术序列，客观化愈低，表现的意义愈小，美的程度也愈低，在艺术序列中的地位也就低，如建筑；诗表现意志客观化程度最高，因而最美，在艺术品位序列中的位置也越高。此外，他还认为，意志是一往直前的，在遇到障碍

时，就会有斗争。而斗争的强弱，表现在审美范畴中，可分为优美与壮美。我们可以看出叔本华美学理论的人本主义特点是十分明显的。叔本华的由意志论推导出的悲观主义，引起了尼采（1844—1900年）的不满。尼采说：“我的哲学是硫酸，不是牛奶！”他认为，个人的意志（欲望）必须最大限度地发挥；只有自我扩张，将对方打倒，才能生存，因而权力是生命意志的最高目标；“这个世界就是权力意志”，甚至连真理也成了权力意志的工具。他还认为，每个人都有自己的权力意志，整个社会就是各种权力意志的堆集；而且，每个人都是利己的，生命的原则就是暴力、掠夺和征服践踏异己者，否则就等于否定生命。尼采从极端利己主义的权力意志出发，提出艺术是一种表现权力意志的工具，艺术不仅表现思想、感情、欲望，而且以丰富的感染力来弥补“力”的不足，是一种克服环境的战斗力。他认为，艺术是作者个人意志的扩张，它力图通过克服障碍实现“自我翻身”。尼采用“日神精神”和“酒神精神”来指称两种不同的两种艺术类型，而且从心理学的角度指出梦境是“有我的境界”，醉境是“忘我的境界”；梦境是“个人原则”；醉境是“集体原则”；梦境创造形象的美，醉境表达感情的力。尼采说的“日神精神”实际是超现实的梦幻，而“酒神精神”实际则是非理性的本能冲动。尼采强调“酒神精神”同他的扩张自我、表现自我的艺术主张是一致的，因而它同20世纪的非理性主义思潮有着密切的联系，可以说后来的精神分析理论、原型批评以及意识流理论，都是这种思潮的延续和发展。

柏格森（1859—1941年）是19世纪末、20世纪初法国最有影响的哲学家，是生命哲学和直觉主义的主要代表。柏格森没有建立自己的美学体系，但由于他的哲学倾向与西方现代主义思潮的发展相一致，因而他的学说成了现代派艺术的重要理论基石之一。柏格森的哲学思想可以概括为心理绵延说、创造进化论以

及直觉主义认识论。柏格森认为绵延是人的内心深处的一种意识状态，是一个连续的、无间断的、无方向的变化着的心理流，它构成人的自由意志的本质，或者说是人的“生命冲动”。物种的进化，就是生命冲动克服物质障碍的结果。认识的任务也就在于把握实在的生命之流的绵延，也唯有直觉才能达到，因为“直觉沿着生命本身的方向前进”，通过体验把握实在。柏格森从上述思想观念出发，提出审美过程是纯内心的绵延，是情感因素的增加而引起的心理流动。它不受物理时空的制约，只有通过事物的暗示和审美主体心理结构相应和才能产生，因此它不能用语言描述。同时，柏格森认为审美是直觉，即“直接的意识”，具体的活生生的整体把握，这就将理智和功利排除于审美和创作之外。

柏格森的生命哲学特别是他的“绵延”说和“心理时间”观，直接影响着“意识流”思潮的产生。意识流小说从纯个人反应的角度展示生活，以直接表现人的内心意识，特别是潜意识的活动为特征。现代心理学认为意识是一股切不开、割不断的“河”或“流”，因此，称之为“思维流、意识流或主观生活之流”。这股意识流由“栖息之所”（实体部分）和“飞行过程”（过渡部分）交叉构成。意识流小说理论认为“可以把小说看做个人的直接的生活印象的反映”（詹姆斯），强调小说应该写人物的感受和意识，反对“情节就是一切”的观点。这种理论认为满足于“描写事物”，切断现时的自我与过去和未来的关系，实际上反而离现实更远。乔伊斯认为艺术就是自由地、不受约束地表现自己的心灵。意识流理论的代表弗吉尼亚·伍尔芙强调表现内在主观真实，即表现一种内在的精神、各种杂乱的印象和感性活动的总和。作家要“依据他的切身感受”来写作，将直觉的印象和想象的念头，不作选择、不加组织地全部倾倒出来和记录下来。伍尔芙的内在主观真实显然仍是一种非理性思潮的反映。

意识流理论为表现复杂多变的内心世界开辟了新路，但是，它割裂了物质与精神、主观与客观的关系，把人物主观的东西绝对化，这就必然走向神秘主义。

克罗齐（1885—1952年）在很大程度上吸收了柏格森的生命哲学所倡导的“直觉”说。只是柏格森强调通过直觉去领悟真正的实在，或者接受感情、产生印象，而克罗齐则强调“直觉即表现”，这是表现论美学的核心。在克罗齐看来，“直觉”是心灵的综合活动，是一个创造过程，是把感受与印象转化为意象的过程。用“意象”来表现“感情”，因此“表现其实就是直觉的一个不可缺少的部分”。既然直觉就是表现，表现活动也就是艺术活动，那么一个人在心中有了直觉的意象也就有了艺术的表现，在这个意义上说人人都是艺术家。艺术家不同于一般人之处，只是在于他们善于把心中的直觉“外射”到固有的物质材料中。“作为一个艺术家，他既不采取什么活动，也不说明理由，而是写诗、作画、歌唱；简而言之，是在表现自己。”艺术就是通过“直觉”来表现艺术家的心灵状态的。由此出发，克罗齐反复强调艺术不是物理的事实，“也不可能是功利的活动”。它与“有用”、“快感”、“痛感”无缘。“艺术活动不是一种道德活动”，不能进行道德评判。克罗齐的艺术即“直觉”说，意在提倡表现，强调艺术的独立性和自主地位，是对传统理论的反拨，他的理论在意大利影响甚为深远。但是，以“直觉”为中心的表现主义，将艺术当作纯精神的活动，割裂了它与社会实践活动的联系，否定艺术家的社会使命感，在文艺学研究中，否定社会学的、传记学的、心理学的研究，不可避免地带有印象主义色彩，仍属非理性主义的理论范畴。

同克罗齐的表现主义理论直接相通的是象征主义。中世纪的“寓意”说可以说是象征主义的滥觞。近代的象征主义最早是从法国兴起的，从波特莱尔到马拉美再到瓦雷里（1871—1945

年),然后转到德国。象征主义常运用象征、暗示等手法,注重表现心灵和自我,它的理论基石是“唯意志论”和神秘的“对应论”。瓦雷里认为诗歌是一个“感应、改造和象征的系统”,“诗人传达他所接受而未必了解的东西,因为这东西乃神秘的声音所赐予”。在艺术创造中,这种传达就是通过语言、色彩、线条寻找到它的对应物。象征主义强调艺术是表现,但又不同于克罗齐的“直觉”说,克罗齐强调的是心灵的综合,是渗透着感情的抒情直觉。瓦雷里却否定感情,追求沉思,“在思想中再现创造过程”,“全部意念和感情都同时被消除”。为了表现思想,瓦雷里十分重视物质手段和文学形式。他宣称他“使‘内容’从属于‘形式’”,这就是说形式先于内容而存在,形式决定内容。他多次强调诗“是一种语言的艺术”、“是一种语言中的语言”。因而,以瓦雷里为代表的象征主义流派必然走向形式主义。

表现论美学的这种注重内心世界的倾向,与当时心理学的发展是有密切关系的。随着心理学向文艺学渗透,文艺心理学应运而生,并且逐渐成为现代西方文艺理论(批评)的一个重要流派。弗洛伊德(1856—1939年)的精神分析理论对人格结构和心理结构进行了天才的猜测和假设,并付诸于精神病学临床。他认为人的心理由无意识、前意识和意识三个层次构成。在无意识理论基础上提出了人格结构理论,即人格由本我(id)、自我(ego)和超我(superego)三部分组成。本我是人格结构的最低层,处于无意识状态,它是一种浑沌的、沸腾的激情,它包藏着里比多(libido),即性欲的内驱力,是人类精神活动的能量来源。本我的最高原则是获得快乐,它的享乐原则经常同外界现实发生矛盾,本我将因此受到压抑和摧残,于是自我承担起调节、保护本我的任务,它是一种理智的审慎。“超我”是道德化的自我,是体现社会利益的心理机制,它运用社会原则控制“自

我”、支配“自我”。在通常的情况下，人的原始欲望经常受到超我的压抑，享乐原则总是不能得到实现。弗洛伊德认为人的原欲的核心是性欲，它是人的一切行为的动机。弗洛伊德从他的精神分析理论出发，提出艺术是性欲的升华，是无意识的欲望在幻想中的实现。他认为外界条件压抑原欲冲动，为了减轻和逃避痛苦，就要有一种“代替的满足”，这种替代就是艺术。文学艺术就是用一种社会可以接受的文化现象来补偿原欲所不能直接实现的需要。艺术家如同造梦者一样，借助于感性象征，创造了一个幻想世界。而读者则在这个世界中使被压抑的原欲得到宣泄和净化。弗洛伊德的无意识理论在心理学发展史上填补了一个空白，他的原欲说以及在艺术理论上的“升华”说对文学研究提出了新的探索视角。然而，弗洛伊德对艺术家的无意识的分析，多少属于一种猜测和假设，有的甚至是非科学的。

瑞士心理学家荣格（1875—1961年）在弗洛伊德的无意识理论基础上对其加以独特的发展。他认为人格是一个整体，由意识、个人无意识和集体无意识构成。意识有思维、情感、感觉、直觉四种心理功能，同外倾和内倾两种心态一起决定其方向。个人无意识是一个记忆仓库，由带有感情色彩的情绪构成。集体无意识则是原始时代的文化积淀在世代的心灵中的埋藏，人格面具、男性的女性特征、女性的男性特征（即阿尼玛和阿尼姆斯原型）、阴影和自性（即人格的组织原则）等构成了原型的基本内容，由此，荣格认为神话和传说是人类集体无意识的存在者。艺术是从神话和传说中发展出来的，文艺创作也就是激活原型意象的过程，正是这种集体无意识决定着一个作品的艺术魅力。艺术作品的象征价值也就在唤起“更深的声音”，激活原始意象，来补偿今天的匮乏。荣格的集体无意识亦属一种假设，它的合理性仍需心理学的发展去证实。但是，他的原型批评采用“向后站”的方法，通过艺术直觉、自我感受来寻求原型，甚至返回到

神话的倾向，迎合了时代“标新立异”的需要，因而在西方文艺理论批评中造成极大影响。

现代哲学和语言学的发展使现代文艺理论出现巨大的转折，产生了一个重要的理论思潮，即文学研究的中心由作家的心灵转向作品“本体”。这一理论思潮延续了几十年，直至今天仍然以各种理论形式反复出现。瑞士语言学家费迪南·索绪尔把传统意义上的语言分成两个系统：言语（parole）和语言（langue）。前者为实际应用的言语，后者为潜在的语言系统。语言是现代语言研究的唯一对象，他的结构语言学理论对形式主义文艺理论发生直接影响。20世纪20年代俄国形式主义兴起，他们将文学视为永恒的、自由独立的活动，把作品作为研究的中心。他们认为文学作品是一个独立的自足体，是运用语言技巧制作出来的语言体，“艺术从来都是独立于生活之外的”（什克洛夫斯基），只有艺术的内部规律才能说明艺术的形式和结构。在俄国形式主义者看来，所谓“文学性”就是通过技术技巧使日常事物变得“陌生”，增加感知的困难，延长感知的过程。什克洛夫斯基说文学作品“就是指用特殊的旨在使作品尽可能艺术化的技巧创造出来的东西”，甚至说作品的内容是它的文体技巧的总和。雅各布森更认为“诗不过是语言的美学操作”，（什克洛夫斯基将诗歌定义为“复杂的、被约束的语言”或“一种语言构造”），语词只有在结构的系统中才产生新的意义。“结构”也是小说等叙事文学的栋梁，情节不过是故事经过排列（结构）得以陌生化的结果。俄国形式主义基本上是语言工艺学，其宗旨是探求艺术的特殊本质，它开创了研究作品文本的先河，为文学研究的科学化趋向奠定了基础，以至直接影响了后来的结构主义学派的方向。

通过对文学语言内在特性的把握来认识整个文学也是30年代兴起的语义学派方法论的基础。语义学派的创始人是瑞恰兹，他同时被视为新批评派的奠基者，他在文论史上较早提出陈述语

言和情感语言的区分。他认为文学语言的语义具有多义性和复杂性，对它的审美把握必须注意语言格式中的上下文及左右关系的限制（即“语境”）。瑞恰兹的学生燕卜苏在《含混七型》中指出，“含混”是语言的一种本质，同时，给文学带来了勃勃生机。文学的语义学研究提倡直接对作品中的价值本身作出分析，有助于人们对文学的基本特质进行新的透视。这种主张在后来的文艺理论发展中虽没有掀起狂澜，却也延绵不断，直至与分析学派交混在一起。

英美新批评是本世纪影响最大，持续时间最长的一个文学批评流派。它首先产生于英国，直接与现代派诗歌中的意象派相承，它的理论源头当起于瑞恰兹的“语义”批评和艾略特的“意象”论。新批评反对“外在论”批评方法，将作品的本体——文本当作文学作品的最高存在，强调通过细读详尽地分析、阐释作品。研究文体、词语的搭配、比喻和象征的运用，讲究结构技巧成为他们共同的特点。他们提出“把兴趣从诗人转移到诗”，这标志着西方文艺理论从注重研究作家与现实的关系，转向注重研究作品与读者的关系。艾略特提出作家不能脱离传统，不能完全个性化，“诗歌不是抒发感情，而是逃避感情，不是表现个性，而是逃避个性”，反对从诗人的情绪去推导作家的作品，强调从作品出发，进行内在研究。他提倡“比较和分析”的方法，将批评的对象与过去的作品相比较，将有关的事实提供给读者，让读者自己下判断。艾略特的这些见解，意味着一种新的批评理论模式的形成。语义学派创始人瑞恰兹认为诗的价值，归根到底是一种语言运用的结果。诗的语言是情感的语言，“含混性”是它的最大特点。语言在文学作品里担当感受、感情、主调、意向四大功能，阅读作品就是“读出意义”。兰色姆在批评艾略特、瑞恰兹的理论基础上，正式提出“新批评”的概念，呼吁出现一批“本体的批评家”，并且认为诗是“具有离题的局部肌质的松散的

逻辑结构”，提出文学研究的对象应是“本体即诗的存在现实”。在“新批评”理论发展中，雷·韦勒克起着极大的作用，虽然国内学者对韦勒克是否属“新批评”理论代表仍有不同意见。在他和沃伦合著的《文学理论》里，他们虽然承认“文学的外部研究”的合理性，但是他们以为“文学研究的合情合理的出发点是解释和分析作品本身”，即以“内部研究”取代“外部研究”。他“把艺术品设想为一个符号和意义的多层次结构”，并对此作了深入的研究。从这个意义上，将韦勒克视为“新批评”理论集大成者是有一定理由的。“新批评”将作品当作独立的整体，在批评方法上必然走向详尽的分析与注释。为了适应这种需要，他们建立了一套繁复的概念系统。细读对于批评的精确性和客观性是必要的，然而将作品视作封闭的独立系统，割裂艺术家、社会与作品的联系，往往容易使文学理论走上主观随意性的歧途。

文本研究经过几十年的酝酿流变，终于在本世纪60年代形成了思潮。结构主义是一个松散的理论流派，它的理论源头是语言学领域的瑞士“日内瓦学派”和数学领域的法国“布尔巴基集团”。结构主义文艺理论是结构主义方法论在美学领域的一种应用。结构主义诗学强调诗句在组合与聚合两个方位上的互相渗透和扩散（“对等性原则”）和诗句在整个系统格式里的接受的价值定向和主体阅读心理的程式规定（“定向性原则”）。结构主义叙事学主要研究叙述与故事、叙述与叙述活动以及故事与叙事活动之间的关系。结构主义文学批评则强调从个别作品的“言语”中，发现其内在的“语言”系统（这个系统既是作品的表达方式，也是作品的内容——母题与原型）。它主张批评与作品拉开距离，创造崭新的意义，批评的重点是文本的形式。总观结构主义文艺理论的三个部分，可以发现它注重作品中的语言现象，认为文学作品是“一个以语言形式出现的问题”，是“语言的某些

性能的扩展和应用”，视文学作品为封闭的语言结构自足体，带有明显的形式主义倾向。同时，由于它强调语言应用，因而常常同符号学互相参照。随着对艺术作品内在结构的研究日益深入，文艺符号学也逐渐受到重视。结构主义的倡导者之一罗兰·巴特1970年发表了《S/Z》，开始对自己传播的结构主义思想进行了批评，标志着后结构主义（解构主义）的开始，这场运动的发起人是法国哲学家德里达。用结构主义的方法来消解结构主义自身是他的旨意所在，德里达说“从符号学的内部改变概念，移动它们，使它们反对原有的先决条件，把它们重新列入别的语句中……从而产生新的构型”。德里达抨击“逻各斯中心主义”（即“语词中心主义”）的重语词轻文字的传统，认为词语所表达的“存在”其实只是“非在”，文字才是思想的第一媒介，才是人类表达符号的原生点（在德里达那里文字既指“文字”，也包括“言语”），从而对传统哲学的由中心结构确定“中心意义”的思维模式进行消解。他认为语言所构筑的作品——文本，不仅是一种自我参照的系统，而且也没有确定的意义。阅读一部作品不过是追踪“忽隐忽现的灯光，我们永远无法把握其语义”。

20世纪后半期，西方文艺理论开始由文学文本的研究转向读者的研究。在这个转变过程中现象学美学和存在主义美学都起了相当大的作用。现象学的创始人胡塞尔主张对经验的现象作直接的研究和描述，即将意向性活动当作意识的本质予以研究。胡塞尔的学生、波兰美学家罗曼·英加登把艺术看作一种纯意向性的行为，用“还原”的方法，将作家的创造活动“悬置”起来，从艺术作品本身着手，建立现象学美学。他认为人与艺术作品的接触交流是一种十分特别的活动。首先艺术作品是一种独特的存在领域，它不是“真实客体”也不是“理念客体”，而是“意向客体”。其次艺术作品还要依赖于欣赏者的意向性行为。艺术作品仅仅是一个框架或“图式结构”，必须通过欣赏者使之具体

化、凝固化。因此作家、作品和观赏者是不可分割的有机统一体。英加登的现象学美学中一个重要部分是对艺术作品本体结构的研究。他认为文学作品由几个不同质的层次构成，即“语音构造”、“意义单元”、作品中“再现的客体”以及“图式化观相”，这四个层次各把自己的特殊的東西献给整体又不影响整体的统一性。英加登的层次论直接导出接受理论。他的关于审美经验的合成理论（即“初发的情感”、“审美对象的构成”以及“情感反响”）认为，作品中存在着“不确定点”和“空白”，阅读就是对这些空白的填补和具体化，接受理论很大程度上就是从这里延伸出来的。至于以萨特为代表的存在主义美学在强调艺术家的自由选择的同时，还注意到作品对读者的“召唤”，读者在阅读作品时同样有自由选择的权利。阅读是一个“预测和期待的过程”，在猜测、假设、证实或推翻的过程中，作为历史一次性的读者始终是主动者，走在作品的前面。萨特的这些观点正是后来的接受理论的理论前提。

文学接受理论是60年代中期兴起的，是一种以读者为中心的文学理论。它的创始人是联邦德国康士坦茨的五位年轻的理论家。姚斯于1967年发表的《文学史作为文学科学的挑战》被认为是接受理论的宣言书。接受理论是文艺学引进其他学科研究成果，开展多元的整体研究的结果。促使接受理论产生的主要是现代阐释学，它的认识论基础是“发生认识论”，直接的理论渊源是俄国形式主义、英加登的现象学美学。文学的接受理论的出现，标志着文艺学研究中心由文本研究转向读者研究。接受理论认为作者完成的文学文本不是决定性的自足的存在，而是一个多层面的未完成的图式结构。它的存在本身不能产生独立的意义，只有通过读者阅读，将图式结构具体化才能产生意义。通过读者的想象和联想将文本中的时间和空间填补起来，使未定性得以确定，因此文学作品是一个动态的完成过程，在这个具体化过程

中，读者参加了文学作品的创造。姚斯说，“文学史就是文学作品的消费史，即消费主体的历史”；在作家、作品和读者的关系中，读者自身就是历史的一个能动的构成，因而对文本的理解的差异成为普遍的文学史现象。姚斯从波普尔那里借用了“期待视野”这个术语来说明读者在阅读前的阅读经验构成的思维定向（或先在结构）即已经具备的审美经验和能力。作者在写作时总是有意无意地考虑读者的接受水平，使自己的创作适应理想中的读者的期待视野。读者在阅读过程中则以“垂直接受”和“水平接受”两种方式理解文本，并且在两者交融点上产生文学的历史维面。伊瑟尔进一步提出文学文本的功能模式应当包含潜在文本和文本生成两个方面的内容。潜在文本指有待实现的隐含的文本。文本生成（“策略”）相当于俄国形式主义的技巧。文学文本给读者的解释和接受留下了广阔的空间，读者在阅读中的想象活动是一个时间延伸和记忆加强的过程，即“游移视点”，是期待、记忆、想象的连接活动。同时，也是一个分解的过程，是自我的分解，通过吸收“突前因素”，达到“自我意识的提高”。阅读是意识实现自身的手段。接受理论作为新兴的理论与批评方法，它的价值与局限几乎是共生的。在它将读者提到崇高的地位的同时，却贬低作者的创造和作品的客观意义，走上了绝对的相对主义。因而瑙曼对它作了批评，从而完善了接受理论，进一步扩大了它的影响。

从上的简述中可以发现，西方现代文艺理论是一个复杂的时空存在，派别繁多，花样不断翻新。但就主要倾向看，有一些共同的特点。首先，在哲学基础上，基本属于唯心主义（主要是主观唯心主义），否定或贬低社会存在的意义，强调意识的绝对作用。在艺术观点上表现为否定艺术是现实的能动反映，割裂艺术与社会的有机联系，片面强调艺术创作的非理性倾向，强调自我表现；其次，在艺术发展问题上，变相宣扬形而上学，倡导艺术的