

MA 楚尔加诺娃等著

当代国外文艺学

从文艺学的角度，法国结构派的先
要代表无疑是巴尔特。在和他同时
唯一——斯特劳斯、M. 富科和J. 拉康等
，他无疑是结构主义文艺学的主要
柱。正是由于他的影响和作用，结构
在现代国外文艺批评中发展成为最
的流派之一：先是在法国（还有比利
发展到西欧各国和美国。巴尔特、
斯、布雷蒙、戈尔德曼、德里达、热内
罗夫等人的著作大致上规定了这一
文艺学流派最初发展阶段的征象和特
这一阶段的起迄时间有各种不同的
我们就姑妄定之为起自一九五五年
斯特劳斯的《沉闷的热带地区》一
世，终止于一九六八年的五、六月。
个日期在法国知识阶层意识中留下
的印象。那时在《就象这样》杂志
以索莱和克里斯泰娃为首的一部

分批评家的活动已开始发
日益巨大的作用，因而这个
期标志着一个新阶段的开

人们常常将这个时期
为结构主义的危机时期。
构派的影响缩小了，符号学
开始了对结构主义的批评。
实上，德里达、德莱兹、吉
尔、克里斯泰娃等批评家的
述表明，结构主义的原始学
无疑地遇到了危机，人们在
力寻求着克服这一危机的
径。P. 布雷迪称这些研究者
后结构主义派和符号学派。
一评价对七十年代的格吕
斯和巴尔特的论著也同样
用。

王长春 高洪儒
孙立杰 译
上海译文出版社



当代国外文艺学

流派·趋向·问题

М.Б. 楚尔加诺娃等著

王长春 高洪儒 孙立杰 译

上海译文出版社

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ ИНФОРМАЦИИ
ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ НАУКАМ
ЗАРУБЕЖНОЕ
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ
СЕМИДЕСЯТЫХ ГОДОВ

本书根据苏联科学出版社1984年莫斯科版译出

当代国外文艺学

流派·趋向·问题

Е. А. 楚尔加诺娃等 著

王长春 高洪儒 孙立杰 译

上海译文出版社出版、发行

上海延安中路 955 弄 14 号

全国新华书店经销

江苏丹徒人民彩印厂印刷

开本 850×1156 1/32 印张 13.75 插图 2 字数 317,000

1993 年 7 月第 1 版 1993 年 7 月第 1 次印刷

印数 0,001—2,000 册

ISBN 7-5327-1072-6/I·588

定价: 8.30 元

(沪)新登字 111 号

内 容 提 要

本书系苏联科学院社会科学学术情报研究所集体编写的一部专著。书中以主要篇幅详细介绍了当代世界各国最有影响的文艺学思潮和流派(“新批评”、结构主义、后结构主义、语义象征批评、新阐释学、接受美学、现象学批评、文学社会学等等);书中提供了有关世界各国文学中社会主义现实主义和马克思主义文学批评发展状况的翔实材料,还专门论述了美国和日本的传统文学批评。本书力求运用马克思主义的世界观和方法论来剖析纷繁复杂的文艺学现象,因而在材料和观点两个方面均有较大的参考价值。

序 言

当代国外文艺学走过的七十年代，不仅是文学批评进行眼花缭乱的探索的十年，同时也是文艺理论研究普遍加强和深化的十年。如今已成为过去的这个十年中，社会主义各国、西欧各国、美国和日本的文艺学信息流空前膨胀。数量可观的一批专著、文集和专论在此期间问世，它们提出并程度不等地解决了一些带有一般性质的问题：为研究语言艺术创作的基础理论，即文学理论制定原则、确定文学批评在二十世纪文化中的地位、文学批评的专门化问题、文艺学各种概念之间的系统性联系问题，以及为建立文学的严密科学理论所必须解决的精确使用已变得十分繁杂的术语问题。

文学批评和文学理论领域里的研究活动蓬勃开展，结果使许多研究文学当前态势的新的组织机构陆续建立，使许多文学理论和文学批评方面的新刊物纷纷出版，例如：《新文学史》（《New Literary History》）、《评价》（《Diacritics》）、《批评研究》（《Critical Inquiry》）等等。

国外的著述者一致认为，文学批评在当代文化生活中处于中心地位。一切足以说明当代世界精神状况的重大问题，今天都要在文学批评的轨道上去求得解决。

苏共中央一九八三年六月全会指出：“应该经常想到人类正在经历的历史时期的特点：从整个战后年代来看，这是社会主义同资本主义两种截然相反的世界观、两种政治方针之间的对

抗空前激烈、空前尖锐的时期。”¹

文学与艺术领域中尖锐的意识形态斗争表现为社会主义文艺学以及进步民主文艺学同各种资产阶级文学理论的激烈对抗。要对国外当代文艺学的状况作出完整的描述，是一项十分艰巨的，多层次、多方面的任务。资产阶级文艺学中存在着各种不同的文学批评派别，其中不少在七十年代里发生了重大变化，它们之间的相互作用、相互影响和相互渗透状况也与过去迥然不同。此外，对当代文学批评的发展过程作认真的分析更要求我们揭示出这些学派本身没有直接阐明的内部演变过程。正是这些内部演变过程最终决定着这些学派的客观内涵，构成它们赖以产生的具体的历史和意识形态环境。

一九六八年事件在很大程度上决定了七十年代国外文学批评最初的一些动向。青年和大学生的反抗运动，曾经发展成为劳动与资本两个世界之间的尖锐冲突和对抗，尤其在法国和联邦德国达到了令人瞩目的规模，可现在却成了批判审度的对象，许多六十年代末在文化领域曾经风行一时的左翼激进理论和极端主义理论，现在失去了群众，威信扫地，这就生动地证明了对世界文化遗产采取虚无主义态度是站不住脚的。

七十年代中期显露出了对先锋派艺术的失望情绪、对传统文化精神产品的明显眷恋，从而对传统艺术形式——主要指现实主义艺术形式——重新发生了兴趣，这些重大现象就是上述变化过程在国外社会审美风尚中所引起的结果。

与资产阶级文艺学相反，国外的马克思主义文学批评经过一九六八年的考验，变得更加坚定，令人信服地表明它的原始立场在方法论上的正确性，表明它的社会、美学定向没有错误。事实再一次证明，马克思主义文学批评才是我们这个世界所创造的一切文化精神财富的最可靠的捍卫者，它也是我们时代最

人道的艺术——社会主义现实主义艺术——的宣传者和阐述者。

读者在这部专著中可以找到对当代资产阶级文艺学最有影响的思潮和流派所进行的批判分析，本书也将对马克思主义批评以及进步民主批评同这些思潮进行斗争的历程作简要回溯。

*

*

*

马克思主义批评同资产阶级批评在纯文艺学问题方面的对抗首先表现在如何确定文学批评方法论原则的问题上。在七十年代的资产阶级文艺学中，“学术折衷主义”一度曾十分流行。它提出的口号是：对一部文艺作品，我们了解得越多就越好。这种立场看上去具有实践上的合理性，但它是以实用主义的“*laissez-faire*”^①的原则为依据的，局限于对作品作一些品评性质的判断，而这些判断又往往前后不一贯，因而实际上恰恰表明这一立场的主张者缺乏系统思维的能力，不能对自己的结论作出前后没有矛盾的论证。

对艺术作品持多元论观点的批评家则反对“学术折衷主义”。华盛顿大学教授 H. P. 西蒙森在其所著的《文学批评的几种战略》一书中表示确信：构成文艺学基础的应是一系列独立的方法，忽视多种方法（或厚此薄彼）就会使批评家丧失文艺研究的前途。西蒙森写道：“真正的批评家理应集美学家、人类学家、心理学家、传记学家、社会学家、哲学家和神学家之大成。”²

前不久去世的法国结构主义首领罗兰·巴尔特在这个问题上公开声明的观点颇具代表性。他声称，“不同批评语言和平共处”的思想对他始终具有巨大的吸引力。“就我而言，我同时对

① 法语。意为：“随它去”，“听之任之”。——译者注

每一种批评语言都表示赞成。”³

由此可见，资产阶级文学批评各学派今天所面临的主要难题是：如何确定对艺术作品来说是“关联的”，即要点，而什么又是“非关联的”。在密执安大学执教的 D.达顿断言：各种现代批评理论的发展史就是一部在艺术中的划定“关联”范围而作的种种尝试的历史。⁴

西方研究者把批评家选择文学批评的方法或类型看作是过去十年中最为重大的问题，因为那十年里提出了好多种新的文艺研究方法论，并进而形成了文学批评的一些新的学派。美国的一位女研究者 P.克拉克对如何解决这个选择问题提出了一种头脑冷静的看法。她认为，二十世纪的“批评方法”实在太多，相互之间的差别也过于悬殊，因此不能通过文学作品分析的某个方法去揭示文学批评的本质，它的本质应从多种观点的相互作用中去发掘。文学批评的整体远远大于它的各部分之和。⁵这位研究者已超越了多元论的观点，接近于领悟分析文学批评过程的系统整体法。

批评家解释文艺作品，可以引用文艺学科任何部分的材料，但是批评家想对作品作出最大限度的完整和详尽的解释，就只能采取一种前后一贯的方法论立场。正是这一方法论准则把系统论者同多元论和相对论的信奉者区分开来。任何无视方法论这一根本要求的做法都会使被研究的现象简单化，导致对它作单视角的观察。在现代文艺学知识明显趋于繁杂、显示出多层次性质的条件下，对现象的分析提出采用系统法这一方法论要求，道理很明显，同时也势在必行。

然而，即使许多资产阶级研究者业已认识到完整系统、结构的存在（它们既存在于文艺作品中，又存在于文艺研究的著作中），并把它们当作研究对象，但在绝大多数情况下他们仍

然否认所谓系统综合体的存在，拒绝从结构和结构发生作用的诸条件会相互影响的这一角度去研究这些结构。对于马克思主义文艺学来说，通过与生活的各种现实联系来理解文学过程及文学批评过程，亦即使方法论思维具有历史的具体性，意义十分重大。

辩证唯物主义的方法论认为，系统方法的最重要的特性是它对系统综合体采取定性分析。真正的马克思主义文艺学必定将整个文艺作品和整个文学过程的本质描述和性质描述在分析过程中加以结合，并给种种特征的分析注入质的规定性。

国外文艺学的个别流派，诸如结构主义的古典变体（如同本书《法国结构派的情节组合诗学》一章所介绍的），将文艺作品当作内部相互联系、不可分割的整体来加以分析，取得了重大的进展。它们为研究文艺作品创造了某种思维逻辑和方法论，使研究对象得以具体化，促进了作品组成规律的深入挖掘。但是，当代理论思维的高度水准要求采用更为复杂的方法论加以处理，将研究对象不仅看作是它的本身，同时也看作是更加宏大的系统中的一个成分，并在与被研究的生活本质的各种有关概念的相互关联中加以研究。只有这样，文艺作品如同分析作品的研究方法一样，才能进入客观现实诸现象之间的全部联系的系统之中。

苏联科学院院士米·鲍·赫拉普琴科写道：“那种可以称作马克思主义系统方法的东西，其实不是什么新方法，它只是马克思列宁主义奠基人所创立的诸项原则的具体化和进一步发展，这里充分考虑了当代社会主义现实中新的过程和问题。”⁶

*

*

*

本书第一编《七十年代国外马克思主义批评的发展》中有关

东欧社会主义各国文艺学对社会主义现实主义理论问题的研究状况一章体现了马克思主义系统分析的原则。七十年代保加利亚、匈牙利、民主德国、波兰、捷克等国的文艺学的显著特点是对文学过程和社会主义现实主义方法的看法变得更加明确、开阔，得到了辩证的深化。社会主义现实主义被认为是“宽阔的审美系统”，这个系统与它赖以存在的、不断变化完善着的具体历史条件活跃而又敏感地相互影响着。对社会主义现实主义的这种深入研究，使社会主义国家的学者们必然地认识到，只有运用新的系统的观念才有可能正确分析美学发展的普遍规律，并在历史现象的不断演变中把握现在。

这一编的后面几章阐述了三个要点，这三点是我们所研究的这个时期的国外马克思主义批评及进步民主批评的发展进程中最主要的事实。第一，新的社会主义文化在许多国家，包括一些发展中国家里得以创立和逐步巩固，并同资产阶级文化形成分庭抗礼的局面；第二，在“马克思主义抑或结构主义”二者择一的抉择中马克思主义取得了明显的优势，而在六十年代，这对许多国家都曾是一个严重的问题；第三，对现代派艺术进行了认真的反击，对世界文学范围内的现实主义趋势给予了坚决的支持。

美、英、法等国的进步批评家在承认文艺学中的结构主义方法和结构派学者的具体研究有一定成效的同时，越来越感觉到，有必要对结构派的哲学及意识形态上的前提和结论作出批判性的评价。

在七十年代的葡萄牙，这方面的情况就比较复杂。那里热衷于结构主义的首先是左派运动中的极端主义分子和激进分子这一翼。他们（其中如 D. II. 卡埃里尤）认为，作家参加葡萄牙革命，会导致知识分子偏离创立“真正革命”理论的任务。这种

理论要通过“向语言开战”，进行“智性研究”才能得以建立。这种立场暴露了具有结构主义倾向的研究者们的一种最普遍的错误看法：似乎语言既决定思维，又决定人的社会行为。结果是革命性从社会变革领域被搬到新先锋派艺术的语言实验中去，似乎这种艺术已经克服了意识形态的影响。

这种看法遭到葡萄牙马克思主义批评家和作家的激烈反对。他们在一九七四年五月一日参加“五·一”游行的时候，高地举起“写作就是斗争”的标语牌。

人们迫切需要寻找一种能够将当代文化的不同侧面同人们的现实社会经验综合在一起的关于世界的一般观点。这种客观需求导致了人们在七十年代对现实主义艺术的兴趣反倒浓厚起来，与此同时，那种将现代派奉为二十世纪主导流派的企图却遭到了抵制。

但是，毋庸讳言，七十年代的资产阶级文艺学确实出现了一点新事物，这就是“后现代主义”。后现代主义在文学和文学批评方面提出了一整套相当明确的概念，从而为自己确立了生存的权利。美国的研究者G·格拉夫曾经写道：“……后现代派可以认为是当代文学与当代批评内部对文学及艺术有关真实和人性的吁求持怀疑态度的一个流派。”⁷后现代派宣称，它的美学纲领的特点是要推翻浪漫主义和现代主义的艺术理论。尽管如此，格拉夫却强调指出：“后现代主义不应看作是一种决裂……它更象是浪漫主义和现代主义逻辑发展的高潮……”⁸浪漫主义艺术和现代主义艺术都以不同方式表现出对想象力的建设作用深信不疑，相信文学能给工业社会的杂乱无章注入秩序和理智。第二次世界大战后这种信念在很大程度上受到削弱。人们现在对于文学力图做到真实和严肃，并使自己具有某种价值等项追求更多的是采取一种讥讽的态度。如果现代派文学在资

产阶级批评中常常被说成是“毫不妥协的智性”⁹，那么后现代主义则将这种智性颠倒过来，总是加以讽刺挖苦。现在轮到现代派自己做“噩梦”了，——后现代派（其中如反小说《白色的雪》的作者唐纳德·巴特爾姆）就是这样断言的。处处与现实格格不入是后现代主义的基本特征。

但是，如果认真思考一下就不难发现，将现代主义视为一种“毫不妥协的智性”本身就暴露出，这种智性已经提供了众多的口实，使人们不得不对它打上一个问号。“使现代主义失去神秘光环的那些理论，都源出于现代主义本身。周围的现实变得毫无意义、用神话创作取代现实、处处与现实格格不入——这些因素构成我们所研究的这个时期创作的出发点。”¹⁰

后现代派文学将现代主义的逻辑推导到它的顶端，把新先锋派艺术提出的基本命题异常尖锐地摆到我们面前：现代主义是对现代资产阶级现实的批判，还是这一现实的危机性的反映？在这个问题的答案上，当代文艺学界内部互相抗衡的基本力量之间的分歧是极为尖锐的。

新批评派是作为现代派艺术的平行理论而形成的。同样，眼下的后现代派艺术的平行理论则是后结构主义。后者的基本信条是：一部作品中，除语言以外，再没有什么现实对象；除作品本文以外，再没有什么现实生活；除批评阐释以外，再没有什么现实作品；除述说之外，再没有什么实际事物，一切都局限在作品的“本文性”之中。

马克思主义批评认为，当代进步文学真正的创新之处，在于它是一种积极参与世界社会变革的现实力量。社会主义现实主义也是我们评价现代主义和后现代主义这些当代文艺批评流派的基本立场。这两种流派都反映了当代资产阶级文化危机的深刻程度。马克思主义文艺学不仅不排斥艺术与现实生活的关

系问题，而且把它看作是一个具有根本性质的问题。

*

*

*

本书的第二编和第三编反映了资产阶级文艺学中持结构、语义倾向的研究者同阐释、接受方法的拥护者之间存在着的那种矛盾的相互关系。这种相互关系在七十年代，尤其在后五年，十分令人注目。

对资产阶级文艺学名目繁多的文学批评学派作历史的研究，不仅要求考察它们的纯文艺学内涵，而且需要审度它们对具有代表性的社会、文化现象——其中首先是对当代哲学思想的新发展所作出的反应。这种历史研究表明，理论构想的建立有两种类型：科学主义类型和人类学类型；所有这些批评学派都非此即彼地分属于这两种类型。结构主义，一定程度上的新批评派以及某些信奉新实证主义学说的社会学学派可以划入科学主义类型，而存在主义、现象学、阐释学、神话学等批评学派以及接受美学派，则属于后一种——人类学类型。

前一种思想倾向范围内的思潮和学派相互投合之处，首先是它们都力图建立科学研究的方法论，赋予自己的理论构想以精密科学的形式，并将世界观、社会和意识形态等方面的问题从自己的研究领域中排除出去。

持后一种思想倾向的人则反其道而行之。他们以实录作品的创作者或接受者个人的精神、心理状态为出发点。他们强调人的各不相同的内在的心态，并以人的“存在”作为个性的聚焦点。他们认为，用经验主义方法是无法理解艺术作品的，作品只可以感受、感觉，只能直觉地去认识。

从更广阔的视野来看，这种分野也反映了当代资产阶级社会的固有现象——精密科学和人文科学的日益脱节和当代资产

阶级文化日渐加深的分崩离析。如果资产阶级古典哲学和古典文艺学的特点是崇拜知识和理智，信仰科学进步，那么，今天科学技术进步的结果却使人们为人所特有的各种感受及人的未来感到焦虑和恐惧，因此对人的关注程度也相应提高了。

在七十年代西方不同文学批评流派和学派间的斗争中最引人瞩目的动向是美国的新批评派丧失了它在美国保持了五十多年的主导地位。外国研究者一致认为，新批评派是二十世纪文艺学中影响最大的一个流派。它在本世纪的头二十五年间产生于美国，接着就在其他各国发展起来。欧洲新批评派的代表人物就新批评派的历史和发源地等问题，提出了另一种看法，不同意业已约定俗成的美英新批评派的起源说。但是，不管怎样，新批评派的各个分支，毫无疑问具有近亲的方法论基础。它的不同追随者在分析文艺作品时所持的共同的目的是任务、一致的方法和原则都决定了这一点。

新批评派在美国保持了如此长久的统治地位，原因盖在于它是多年来唯一纳入高等院校教学大纲必修课程的批评方法。在意大利，新批评派最热心的追随者也来自大学教授圈内。但是在法国，恰恰是大学的学者们最激烈地攻击新批评派。法国的纯牌新批评派寿命很短，前后不超过十五年。这个学派到了七十年代，在方法论上已提不出什么新颖独到的思想，¹¹而且本身也起了很大变化。

法国的新批评派历史短暂，原因不仅在于它未能纳入法国高等学校的文学课程，更主要的是在于它抱有一种远远高于美英新批评派的奢望：它想让自己成为一个包罗万象的批评派，它的理论则成为一种普遍的艺术理论。以Tz.托多罗夫和罗兰·巴尔特为代表的法国新批评派提出构造文学形式的万能法则，某种共通的文学“形态学”，并以之作为文学科学的专门研究对

象。美国的新批评派就没有给自己提出过这样的任务。它没有热中于建立什么包罗万象的文学诗学，但却制定了一系列形式上的技术手段和方法。这些手段与方法连法国的新批评派也认为是他们自己诗学的基本手段与方法，而且首先与叙事方法和情节组合方法相关。

七十年代期间，新批评派的总体演变趋势变得清晰了。现在它已经渭分明地分成主题批评和结构批评两派。这两派之间的区别如下：主题批评派关注的首先是“想象力创造世界”（G·巴什拉尔^①语）的规律，可是结构批评派感兴趣的则是文学语言和文学本文的规律，它对人的心理活动规律却兴趣索然。

“新批评”作为最成熟的一种形式主义美学，同结构主义有着理论上的承启关系和方法论上的姻亲关系。但是结构主义与“新批评”也有不同之处，前者不仅感到了研究对象自主化的必要性；而且认为结构主义方法的特色还表现在力图找出那些足以决定对象整体性的恒定不变的特征上。结构派的任务相应地被认为是对象的再创造，目的在于弄清对象的功能及其组成原则。在文学领域中结构主义研究的主要原则有四个。首先要揭示文艺结构内部各成分之间的相互关系。文学作品的某个单独成分只有在与这个作品的其余成分发生相互关系的时候才能获得自身的全部意义；意义产生于成分的结合上，并用近似关系和差异关系来加以确定。

因而，将“手法”看成是作品的主要结构原则的这一形式主义的基本概念，也受到重新估价。结构主义否认“手法”具有独立的意义。只是它在系统中所处的地位，才使它获得意义。系统同样决定着手法同作品内其他成分之间的结构关系。

① G·巴什拉尔(1884—1962)，法国哲学家。——译者注

结构派在诗学方面的第二个原则是从诗歌语言同语言其他陈述方式所形成的对照来确定前者的特征。

第三个问题是把文艺作品的内在性原则加以确切化。新批评派的著作中强调文学作品的“自主性”，即认为作品应封闭在自身的框架之中，起码是封闭在文学的范围之内。结构派则着手讨论文学同文学以外的结构之间的关联问题。

第四个原则是使文艺作品的共时研究和历时研究相互靠近，克服这两种研究的相互割裂状态。这意味着从原先只研究内在结构中各成分之间的相互关系向研究有条不紊地连接在一起的多种结构跨进了一大步。

在结构派看来，自主的结构同文学以外的结构的关系——不仅仅是自主结构同外部现象的关系，同时也是不同结构之间的关系。这些结构在各自自主的发展过程中只是相互影响，谁对谁都没有相互支配的作用。结构主义虽然摆脱了一点形式主义，但是毕竟并未摈弃它用内在性原则来理解文艺作品这一主要之点。

法国的结构主义最有特色，因而法国出现了从“新批评”转向结构主义的质的飞跃。它的核心由最先聚集在《就象这样》杂志周围的罗兰·巴尔特、朱丽娅·克里斯泰娃、菲利普·索莱等人组成。

当代文艺的结构主义，因其方法的客观程度和是否考虑研究对象的历史变化而划分为各种不同的流派。按菲利普·贝提尼的看法，意大利的结构主义批评奢求建立的那种新方法论，科学根据最不充分，是一种扭曲了的理论。¹²

应该承认，美国的“新批评”至今仍然处于大学教学的中心，继续对文学批评的进程保持着影响。前景可以这样推测：任何一个学派想要取而代之，还必须同新批评派长期共存。新

批评派之所以具有非同寻常的生命力，最根本的原因在于它使现代主义艺术概念得以普及，在于它研究出一整套作品的“细读法”。

最近二十年间，人们有过或多或少地超越“新批评”的诸多的尝试。但这类尝试都未触及“新批评”的根本原则，即对通过社会现实的承启关系来审度文学的做法采取敌视态度。因此，所有这类尝试只能看作是先锋派内部的“革命”。七十年代期间，这类“革命”愈见频繁。这样的“派别”集团，首先可以包括后结构主义和“自我意识”批评的各种变体。

以上就“新批评”的现状及其历史演变的特点所作的分析表明，我们有理由将“新批评”解释成一个十分广泛的概念，它既包含英美的“新批评”，又包含法国的“新批评”、联邦德国和美国的结构主义和新阐释派。本书的《新批评派的十年变迁与现状》一章，便是基于这一思路写的。

上述研究角度，毫无疑问反映了七十年代文学批评进程中两种基本思潮之间矛盾关系中的一个侧面，即西欧各国的文学批评同美国的文学批评之间的差距有了某种程度的缩小。但是另一方面，这样做也会在某种程度上掩盖、冲淡这些流派内部趋于极化的倾向，到了七十年代这种倾向变得尤为明显。

这种极化倾向主要表现在资产阶级文艺学——首先是联邦德国文艺学，从六十年代末开始，对阐释学问题及接受美学研究和社会学研究之兴趣的急剧增长上，而这就意味着对内容方面的阐释、对文学的文化涵义问题、对文学作品理解上的社会背景问题又重新恢复了兴趣。

接受美学的理论形形色色，各不相同。这里只有一点是共同的，那就是各种方法论的先决条件——都将读者及其对作品的态度纳入研究范围。接受美学认为作品本身不是一种终结的