

林树明 著

588

文学阅读的
多维视野



文学阅读的 多维视野

林
树
明
著



文学阅读的多维视野

贵州 贵州人民出版社 出版发行

(贵阳市中华北路289号)

贵阳云岩印刷厂印刷

开本787×1092毫米32开本5.5印张118千字

印数1—2100册

1991年7月第1版

1991年8月第1次印刷

ISBN 7-89583-204-81G·203

定价：2.60元

目 录

话重读.....	(1)
阅读前的理解.....	(7)
叙事人称与读者反应.....	(13)
误读辨.....	(22)
阅读与性别.....	(29)
距离控制.....	(40)
文学接受的陌生化效果.....	(49)
虚拟读者.....	
——兼谈《红楼梦》的叙述接受者.....	(56)
阅读心境.....	(65)
文学阅读的格式塔质.....	(72)
套语的功能.....	(82)
读者的道德伦理界定.....	(89)
作家心目中的读者.....	(96)
期待欲与期待视野.....	(104)
大众读者与小众读者.....	(110)
读者社会学.....	(119)
好奇心与文学阅读.....	(125)
阅读与历史及理性.....	(133)
文字是不可替代的.....	(139)
读者的回归.....	(147)
女权主义文学批评与读者接受理论.....	(159)
后记.....	(172)

话重读

根据法国波尔多的文学现象社会学研究中心前些年的调查，大凡一批书出版一年以后百分之九十被淘汰，二十年后百分之九十九被淘汰。

目前却存在一股世界性的重读趋势。除一些经世之作外，其中也包括了大批被人们遗忘了的作品，譬如八十年代英国文坛的大事之一便是被冷落了二十多年的女作家巴巴拉·皮姆的大受推崇，她的作品被许多人重读。

这样的重新发现与重新阅读不仅与政治气氛或文艺思潮有关（如历史上被冷落的女作家重受青睐与女权运动的勃兴有一定关系），它还与重读这一行为本身所蕴含的美学价值有联系。重读不仅具有理论价值，不仅有助于从事文学研究或创作的思辩性或实用型读者，它还具有审美鉴赏价值，适宜于“暂时性阅读”或“非功利性阅读的”玩赏型读者。

诚然，就是欣赏一首四行字的小诗，或许也需要反复吟咏才能领略其中的旨趣，这种现象是古人津津乐道的。这只是文学接受的一种方式。某一特定情境或方式的阅读，缺乏接受视野的积极嬗变，所感所获必定有限，即使像画家阎立本那样“坐卧观之，留宿其下，十余日不能去”，充其量也只能是某一特定审美感受的累积或深化。而如果多次感知只是原有体味的重复或强化的话，接受者便无法获得一种新颖的感受，懒于进行多方位多角度的开拓探寻，使生动的审美感知

蜕变为枯燥的理性沉思，无法呈露审美对象具备的多元的复杂结构，导致作品产生“曝光不足”的现象。

文学作品是一种书写的言语，与对话不同的是，它没有确定的接受者，潜在地给予每一个能阅读的人。印刷术的发明大大增加了文学作品的艺术统一性与可重复性，文字符号的稳定存在可供人们多次消费。作品能脱离产生它的作者、社会及历史条件，即脱离产生它的对话语境，使自身面临被人们无限阅读的可能，形成一个有益于个体或群体鉴赏和阐释的档案。但每部作品并不是一个自身独立固定的、向读者的每次阅读都提供同样感知和理解的客体，而是一个包含各种层次和无数可能性的开放结构。阅读主体也是不断变化着的主体，他的知识构成、感知能力及接受心态、年龄等也在时间的进程中不断发生变化。所谓摒除自身的“个人存在”和“特殊环境”的理想读者是不存在的。这样，不同接受情景与方式的重读，就可能产生不同的审美价值，展示作品不同的审美底蕴。因而阐释学认为，书面材料的这种对于话语对话条件的解放，是书写最有意义的结果，文学本文的价值在很大程度上依赖于读者及其阅读方式。

作品的多重品质与阅读的多发性连袂而行。列宁夫人克鲁普斯卡娅在致友人的信中，谈到列宁阅读托尔斯泰的作品时曾说：“那本显得破旧不堪的《安娜·卡列尼娜》已经让他读了上百次了。”贪婪地吮吸作品“没有成为过去而是属于未来的东西”。对于车尔尼雪夫斯基的小说《怎么办？》，列宁认为每次阅读皆能发现一些新颖独到的思想：“这才是真正的文学，这种文学能教导人，引导人，鼓舞人。我在一个夏天把《怎么办？》读了五遍，每一次都在这个作品中发

现了令人激动的思想。”（《列宁论文学与艺术》，中文版第822页）许多简·奥斯丁研究专家指出，人们应多次阅读奥斯丁的作品，决不能因她文字表面上的流畅自然而浅尝辄止。著名小说理论家W.C.布斯更明确地指出，在第二次阅读奥斯丁的《爱玛》时，消除了第一次阅读的神秘感，但作为补偿，第二次阅读却因神秘感的失去而造成了新的强烈的戏剧性反讽效果。他还说，第二次阅读《卡拉玛左夫兄弟》时，读者会识破作者的一些小伎俩，但米德里的秘密与他周围的人们对他的秘密所了解的情况形成对照，却变得越来越有趣。嗜书如命与精于阅读的英国作家毛姆面对《傲慢与偏见》常常纳闷：“是什么创造了它，为什么即使你把这本小说读了一遍又一遍，而你的兴趣仍不减当年？”重读《包法利夫人》，毛姆感到炽热的调子变得清冷了，感到了生活的残酷并总结出人生的教训；他推荐人们重读《红字》，“不是因为它的故事，而是因为它的文辞具有一种给人深刻印象的特质”；他还推荐人们重读普鲁斯特的《追忆逝水年华》，虽然“即使是最心甘情愿的读者也不能不觉得疲累，不过，他的优点足够补偿他的缺点而有余”（毛姆：《书与你》，中译本第55页）。普鲁斯特本人亦将自己的作品比作一座教堂，要进入“教堂”，正确的方法就是重复阅读，一读再读，在不同时间、地点，朝各个方向、各个方面不停地浏览全书。

清人金圣叹说得更精彩：同一本《西厢》，要扫地时读，焚香时读，要对着雪读，“对雪读之者，资其洁清也”。要对着花读，“对花读之者，助其娟丽也”。要对着道人读，伴着美人读，“与美人并坐读之者，验其缠绵多情也”。以至于“《西厢》必须尽一日一夜之力，一气读之。

一气读之者，总揽其起尽也。《西厢》必须展半月一月之功精切读之。精切读之者，细寻其肤寸也”。对于这种精切读之与粗略读之的妙处，毛姆也曾说过极贴切的话：“我想在读到蒙田的作品时，按他当时的风尚，在他散文中像撒胡椒末一样大量引入的拉丁文格言时，只有专家学者才不需要练习这种有用的跳读艺术。……懂得如何跳读，也就等于懂得如何阅读才能既有益又愉快”，“日后，当你再回顾这些书，正如我一样，你会觉得由于你读过它们你已变得更好”（《书与你》第15页、第56页）。不同的心境、不同的运作方式会在相同的材料中创造出从未有过的新东西，审美价值的对象化或具体化可以在不同的程序及时间里发生。不可能有人在一次阅读中便达到终极完满的审视，每次重读皆能有所助益。

不同的年龄读同样的作品也会产生不同的感受。黄山谷在《书渊明诗后寄王吉老》里谈到读陶渊明的诗时说：“血气方刚时，读此诗如嚼枯木，及绵历世事，知决定无所用知，每观此篇，如渴饮泉，如欲寐得瓊茗，如饥啖汤饼，今人亦有能同位者乎，但恐嚼不破耳！”著名导演谢晋也曾说：“一部作品，读者、观众历来会有各种看法。就拿欣赏名著来说，我少年时代初读《红楼梦》，爱上了袭人，不理解林黛玉；年岁大了，就觉得晴雯、黛玉可爱。读《三国演义》，小时候同学们议论，都愿去投奔刘备；长大了，觉得曹操其人，实在了不起。”（《含泪的笑》，载《新观察》1982年第6期）

你或者在一次阅读中发现作品的故事很有趣，在另一次阅读中被词藻之美所陶醉，在再一次阅读中结识那隐含的叙述者；你或者“积极地”阅读，填补了作品中的许多空白

点，你抑或“消极地”阅读同一部作品，并不对作品加进自己的情感和想象，只为消磨时光而与之短暂地“邂逅”，以至于你可能在一年半载、十年、二十年后重读一部作品或某些片断，这时你一定发现作品的内涵已大异其趣（如黄山谷、谢晋等人所言），会感到鉴赏与理解完全是历史性的，它始终被我们所置身的具体情境所干扰，非历史或超历史的恒在阅读是不存在的。

象当代女作家残雪的《阿梅在一个太阳天里的愁思》，很多人都说他们在重读。抱怨这遍读懂了，下一遍又未读懂，今天读不懂，明天又读懂了，过几天又读不懂了。其实，读得懂是一种味道，读不懂也是一种味道，皆可产生不同的审美情趣。据我看，作者可能正是要使读者眩惑，以至产生对明确和谐的男性世界的质疑。母亲和丈夫在厨房干什么？丈夫为何在屋里搭阁楼独个儿睡？丈夫走了作妻子的为何无动于衷？第一遍阅读我们可能看到怪。又一遍我们可能瞥见丑：臭熏熏的泥、肥大的屁股、有许多紫疤的脸、红鼻头、大蒜味、脏兮兮的帐子、不灰不白的眼珠……。再一遍阅读我们可能又回到小说的怪事之中，不自觉地将“我”对母亲的拒斥与“恋父情绪”联系起来，抑或将如此的丑怪作为女性的象征框架来欣赏。但每次阅读的体味并未交融消失，各种感受与情境萦回脑际，历历在目。如此值得重读的当代作品还很多，恕不赘述。

这种阅读程序的多元性和开放性，不仅产生了后现代主义所倡导的“平面化”阅读那样片刻的快感和自适，它还会使阅读主体得到稳定持续的改造，形成一种高水平的综合素质。语境的蜕变也是自我的蜕变。重读这一方式成了形成和

改造感知的媒介或手段。艺术接受过程首先发生的是感觉的形成，不同语境的重读，除了一部分是寻求新的刺激、满足感官的浅层需求外，它还意味着怀疑我们自己的信念，并允许它们受到批判，使阐释融入了原初的审美感知。心理学已证明，心灵的主要特征之一便是同时让所有水平的心理功能进行活动，即能够在最高水平到最低水平间来回运动。因而不断的重读不仅内在决定了作品自身在内容和形式方面的拓展，使作品的审美价值潜势不断地具体化、对象化，而且也决定了它与鉴赏主体的本质力量进步生成的关系。当从不同情境重复地阅读一部作品时，我们打开了不同的感受和思考维度，不断地对自我理解本身以检查和解释，各种意象转化为人的内在现实，形成新的质素。因而作为鉴赏的重读具有双重作用：它开拓出作品蕴含的新世界，同时又使接受者的内心体验在高低不同层次上得到改造。

这必然要求作家在创作时，注重作品本身应包含丰富的审美价值，具备在不同经验背景中的可读性。文学社会学家埃斯卡皮说：“就文学作品能够比它的时代生存得更长久而言，它永远接受各种读者群的重新阐释和重新消化。附加到作品上的共时和历时层次上的意义共同形成了作品的真正历史性格。一旦再也不可能给予作品进一步的阐释或误释之时，一部书即在文学上宣告死亡。”（埃斯卡皮：《文学社会学》，中译本第16至17页）如果一部作品用一览无余的方式去组织，缺乏历时的历史品质和共时的人性追求，缺乏艺术上的独创之处，那它的存在必然是短暂的。文学作品并非存在于书架上，它仅仅在阅读实践中才具体化为有意义的客体。一部作品要有相对久永的魅力，就在于它经得起特定读者群的重读。

阅读前的理解

我们讲过读者能多次具体化同一作品，本文则试图阐明，这种具体化是在一定的时间和理解序列中发生的。

一般的文艺鉴赏心理学只研究了阅读主体的先在结构，未涉及具体鉴赏情境中的前理解问题。

所谓鉴赏主体的先在结构，是指阅读主体的生活累积、知识构成、性别年龄及审美趣味等在接触文学作品之前便存在的主体结构，它在很大程度上影响了鉴赏效果。

这样的界定还是很粗略的，读者的具体阅读如何展开仍隐绰未彰。由于上述诸因素的作用，接受主体在正式阅读之前都会进入一种特定的、与某一具体作品相关的境域，形成一定的情感和想象与作品的正式阅读保持一种积极的联系，影响阅读的进行。只有在这种特定的境域中，作品才能实现自身的意义。

阐释学正确地指出，没有什么认识是没有前提条件的。所有的理解都以先前的掌握，以一种作为整体的前理解为前提。人的认知开始并活动于“成见”之内，人们在开始阅读活动之前已分享了一大堆心照不宣的假定。海德格尔在《存在与时间》一书中说，我们之所以将某事解释为某事，其解释的基点是建立在“先有、先见与先概念之上”，生命决不是某种现成存在，它本身就是某种特定的存在者的存在样

式，各种科学运作都是人的活动，因此都包含有这种存在者（人）的存在方式，解释决不是一种对于显现于我们面前的事物的没有先决因素或先在理解的领悟。

在文学阅读中，前理解便是指读者在进入作品的文字语音层或故事叙事层之前的“边缘感觉”，是他通过想象猜测对作品的试探性解释或感受。这种领悟超出了简单的外部视觉直观，产生于某一具体作品的诸多外部形式的综合体验。这一过程往往是在并未明确意识的状态下发生的，不象一些人所强调的“审美感知必须首先由有意识的强化注意开始”。

文学的接受活动是在一个时间过程中完成的。一般来说，它由三个阶段构成：阅读前阶段、阅读阶段及阅读后阶段。读者在各阶段的审美交流活动是不一样的。第一阶段是一种初步的鉴赏感知，这时审美主体对文学形式处于准备反应的状态，整个感受系统都在积极地调整，以适应与本文的实际接触。这一阶段的体验包括对图书预告、专栏书评等宣传材料的理解，对作品封面、标题和容量的领会，以及对形式惯例的预测与对鉴赏效果的期待等等。

苏联著名导演戈尔恰科夫确切地描述了戏剧中的前理解现象。他说，观众对演出的体验产生于他入座之前，戏剧新闻和报上的广告已经引起了将要观看这些演出的观众的注意，从这种对演出的最初预感，便开始形成了观众对即将演出的剧目的态度。其实，观众早在决定要观看某部戏剧时便存在着一定的理解，譬如我们倍受交通之苦，花了两个小时，几乎穿越整个上海市由复旦大学到上海戏剧学院去观看某部歌剧时，我们绝没有想到该剧在几分钟之内便会结束。

一名读者在正式阅读之前，首先必须认识到自己即将开

始进行审美鉴赏，进入特定的接受心境，将作为读者的“我”与正在排队买酱油，与妻子吵架或与小孩嬉戏的那个“我”加以区别，也要与科学探索时的心境相区别。科学研究完全排除了主体先入为主的偏见，将本文与一个相对应的具有实体独立性的领域比照。文学鉴赏要求读者从日常事务或科学研究的实际状态脱离出来，并保持一定的主观性。

读者往往是在对一部作品的整体有所判断估价之后才去阅读它的，譬如对《战争与和平》或《红楼梦》等卷帙浩繁的长篇小说的读者来说，在正式阅读之前他首先得估算一下可供自己支配的阅读时间；他还得使自身的心理体验进入一种特殊状态，即一种能忍受长时间的、好奇心不能马上满足的心理承受力；他还得准备承受间断阅读的考验，因为这种阅读如果没有读者积极的追忆活动和综合理解的话，只能得到一些零碎的感受。与此相反，中、短篇小说则能在较短的时间内给读者一个完整而满足的体验，毋需耗费大量心智。因而很多人会不自觉地存在对此类作品的前理解，以满足短暂的文学鉴赏需求。

这实际上包含了对文学范式或形态的期待。任何作品，即使以崭新的面目出现，它都有一种能为一部分读者的经验所容纳的特殊风格。因而读者往往都存在对文学的体裁和风格的习惯性理解。在正式吟诵一首律诗之前，读者的前理解要求他调整自己的期待视野，更多地注意作品的语言形式而不是意义语境，并渴望从语言序列中产生一个统一协调的样式，保持一种类的旋律。而如果我们即将开始阅读一篇小说，那末绝不会像读律诗那样期待文字的韵律美，而更多去注意主人公的盛衰变迁的故事。“正如在每一次实际经

验的状况中，对于一部先前鲜为人知的作品，文学体验也需要一种体验自身原来的先在知识，在此基础上，我们遇到的所有新的东西才为经验所接受，即在经验背景中具有可读性。”（姚斯等：《接受美学与接受理论》，中译本第28页）

对作品的封面或作者的署名也存在前理解问题。鲁迅先生对书籍和杂志的封面及插画就十分重视，有很多都是他自己动手设计的。《呐喊》一书的封面，“是在红色的书面纸上印一个黑色的长方块，书名字像利刀镌刻的那样充满着力量。那大面的红色沉着有力，它渲染着受害者的血迹，召唤着斗争和光明”；而鲁迅翻译的童话集《桃色的云》，其自行设计的封面是在白色封面纸上，用红黑两色套印，和那汉画的人物、禽兽及流云组成的带状装饰联系，富于童话的想象、朴素及轻盈，没有“呐喊”那样沉重与庄严。这样的封面设计都助成了读者对作品的理解（见邱陵：《书籍装帧艺术史》，第70页）。当前市场上的畅销书刊封面女郎的大量流行便是针对消费者的前理解而设计的。良母贤妻型的温柔女性适应了读者以家庭为本位的前理解，而以性感形象出现的封面女郎则有一种性招徕的本领，对于促使某些观者进入正式阅读有较大的感召力。同理，作品所栖止的刊物或出版社的知名度也影响到读者的接受，前理解也包括了对刊物“档次”的理解。何士光曾透露，《收获》的编辑曾对他说，如果他的《似水流年》在该刊物上发表，那末读者肯定会多得多。作者的姓名也会唤起读者的联想，这直接影响尔后的正式阅读。作者的名字扮演的是一个角色，承担一种功能，署名马克思所写的文章与署名张三或李四等无名小辈所

写的文章，读者对它的理解是不一样的。“马克思”三字构成了一整套体系，它意味着：一、这是一套哲学；二、这是有着权威的，为许多人所认可的科学体系等潜在因素。一些西方女权主义者指出了这种现象，她们以《简·爱》和《呼啸山庄》为例证，说明了一些男性评论家在阐释作品的艺术价值时受到署名的迷惑，产生了不少偏见：当《简·爱》以柯勒·贝尔及《呼啸山庄》以艾丽思·贝尔的中性笔名发表而批评家们不知道作者的性别时，他们将之作为男性之作或男女合写的作品说了不少好话，而当他们知道作者是女姓后，则对同一部作品大肆贬低。毋庸置疑，包括姓名在内的语言符号并非在中性环境中传播的，它具有意识形态的涵义。

预测读者的前理解并正确引导之是十分重要的。既不过分满足读者的前理解，又不使他们的期待过分失望，将有益于读者的鉴赏和作者的创造。老练的作者皆明确或不明确地注意到了读者的前理解问题。《列那狐的故事》的作者在作品的开头便宣明他的读者知道特洛伊、特里斯坦、英雄史诗及韵文寓言之类的故事。《唐·吉珂德》的作者的创作目的便是要根本动摇传奇读者的前理解。简·奥斯丁对哥特式小说的讽刺也是建立在假设读者迷恋于那类小说的基础之上。曹雪芹也估计《红楼梦》的读者看过“皆蹈一辙”的稗官野史，读过“市井俗人喜看的理治之书”，以及“那些胡牵乱扯，忽离忽遇，满纸才人淑女、子建文君红娘小玉等通共熟套之旧稿”，于是“披阅十载，增删五次”，创造了不朽之作。

对于鉴赏者来说，前理解决定了他在多大程度上实现具体鉴赏的方式和态度。对一部作品的每一次鉴赏评品，根据

它的特殊性，可采取各各不同的方式而获得不同的收益。作者与读者的默契首先建立在前理解的基础上，有了这种默契，读者便会对艺术处理上的一些不同手法或人物设置有了思想准备，不去细细追究作者故意避而不说的问題，进行一种有节制的情感交流。通过这种试探性解释，读者还可进行粗略的比较类推，进行价值预测，为取得良好的鉴赏效果奠定基础，避免不必要的时间浪费及欢快心绪的销毁。

当然，前理解也有弊端，可限囿对作品审美价值的深层开拓，还导致一些人以道听途说为凭，或唯以护封或刊名取舍作品，漏过了好东西。英国作家毛姆在推荐人们读蒙田的散文时指出，“请别以篇名来决定内容是否合你口味，因为蒙田的篇名大多与内容并无很大的关连”。我们传统上称这类不用心思的鉴赏为“鼻鉴”或“耳鉴”。鲁迅先生对这类现象作了深刻的讽刺。他在《三闲集·扁》中，写了两位近视眼为比眼力到庙子看扁额的故事，那两人事先听得扁上写的什么字，一个只听到大字写的是什么，另一个听到小字写的是什么，两人争得难舍难分脸红脖子粗，正在这时来了个人说，看你们争的，扁还没有挂上去哩！这种毫无益处的前理解形成一个个陷阱，避开它们可不是件易事。

叙事人称与读者反应

叙事人称是一种与读者相关的叙述者的话语。由于作为读者的能力，我们往往意识不到它赖以产生的若干基础。正如人类的经验只有具备叙述性才能在语言中表达。“叙述”（narration）一词指的就是把叙述内容作为信息由发话人（叙述者）通过语言传递给接受者的交流过程。叙述人称的多样性来源于经验本身的多样性，对于纷繁的大千世界，我们始终是从这一或那一视点去体验观察的。叙事技巧毕竟不是目的，而是实现某些效果的手段，读者在阅读中并不对人称进行分类，而是享受特定人称叙事所产生的效果，一旦读者进入叙事活动之中，就必然从某种角度去观照作品，尔后人物与事件才沿着叙述的发展被构筑起来。尽管读者并不回答叙述者，但他们通常都觉得叙述人在向他们说话，通过它提出和回答的问题引起特定的体验而使作品获得生命。意义的创造是一项合作的事业，读者与作者一样，对此皆应有所贡献。遗憾的是，叙述人通过某种方式与读者之间的关系在文学评论中仍未受到足够重视，无怪著名美国文艺学家布斯曾说：“也许用得最滥的区别是人称。说出一个故事是以第一人称来讲述的，并没有告诉我们什么重要的东西，除非我们更精确一些，描述叙述者的特性如何与特殊的效果有关。”（《小说修辞学》，中文版第163页）

简·奥斯丁将《理智与伤感》从书信体改为一部第三人