

解释学视野中的文学活动研究

JIESHI XUE SHI YE ZHONG DE WEN XUE HUO DONG YANJIU

刘月新 著

『求索』语言文学学术文库

CENTRAL CHINA NORMAL UNIVERSITY PRESS

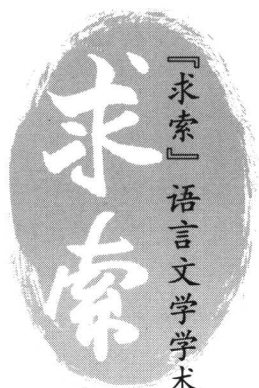


华中师范大学出版社

解释学视野中的文学活动研究

JIESHIXUE SHIYE ZHONG DE WENXUE HUODONG YANJIU

刘月新 著



『求索』语言文学学术文库



华中师范大学出版社

新出图证(鄂)字 10 号

图书在版编目(CIP)数据

解释学视野中的文学活动研究/刘月新著. —武汉:华中师范大学出版社, 2007. 5

(“求索”语言文学学术文库)

ISBN 978-7-5622-3512-5

I. 解… II. 刘… III. 文学研究—世界 IV. I06

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 138479 号

解释学视野中的文学活动研究

© 刘月新 著

责任编辑:周文利

责任校对:罗 艺

封面设计:罗明波

出版发行:华中师范大学出版社

社址:湖北省武汉市珞喻路 152 号

邮编:430079

电话:027-67867076(发行部) 027-67861321(邮购部)

传真:027-67863291

网址:<http://www.ccnp.com.cn>

电子信箱:hscbs@public.wh.hb.cn

经销:新华书店湖北发行所

印刷:武汉理工大印刷厂

督印:章光琼

字数:198 千字

开本:880mm×1230mm 1/32

印张:7.125

版次:2007 年 5 月第 1 版

印次:2007 年 5 月第 1 次印刷

印数:1—2000

定价:18.00 元

欢迎上网查询、购书

敬告读者:欢迎举报盗版,请拨打举报电话 027-67861321

三峡大学文学院
“求索”语言文学学术文库
编委会

主任：刘德富

副主任：李建林

编委：(以姓氏笔画为序)

王作新	王前程	邓新华	田 斌
刘月新	吴卫华	陈和春	李建国
张 朔	范 军	赵 宏	胡绍华
段 维	曾 巍		

总序

王先霭

三峡大学文学院组织出版“‘求索’语言文学学术文库”，整体地展示本院教师最新的重要学术成果，第一批书稿已经交付出版社，即将面世。这是他们学科建设的重大举措。学院领导向我介绍了他们的构想和当前的进展，嘱咐我就此写一点文字。我和三峡大学文学院及其前身宜昌师专中文系的多位同行交往几十年，对学院的发展轨迹有所了解，可以借此谈谈我对这个学术团队的观察和由此而生的感想。

从宜昌师专所在的北山坡，到今天三峡大学的葛洲坝与三峡大坝近边依山傍水的主校区，地理距离并不远，而几十年来几代人所经历的创业历程，却是并不平坦单纯，而有着十分丰富厚重的内涵。在学科建设中，传统是一种无形的资源，无形的力量，文科尤其如此。没有相当时间的积累，一个学术团队不可能于朝夕间突兀而起，更难有持续发展的后劲。二十世纪五六十年代到八十年代初的宜昌师专中文系的老师们，是一批非常敬业的园丁，倾注心力于教学，同时也在各自选定的领域学有专攻，功力扎实，学风朴实，撰写过不少很有见地的论著，带出了一批批后继学者。本丛书的作者们，出生于上世纪五十年代至七十年代，而今正是治学的黄金年龄。他们曾分别到国内多所大学攻读学位、进修和访学，既仰承本校先行者们的纯朴作风，又广泛吸纳校外、省外和国外多种学术营养，最近十年左右，陆续地开始崭露头角。他们大都有稳定的学术方向，从我十幾年来的接触，从这些作者的著作目录，不难看出他们在求索之途跋涉的清晰脚印，而本文库里的专著则多是作者在稳定方向上的新成果。我比较赞赏稳步渐进的治学方式，我以为，

《荀子·劝学》说的“螭蛇无足而飞，鼯鼠五技而穷”，在今天依然值得我们深思。学无定向，常常导致学无定见。趋时跟风，可以煊赫于一时，最终则消歇于长久。治学首先是个体独立的精神劳作，求索者要准备着经受孤独。但这绝不是主张单兵独人各自为战，恰恰相反，在一个院系、一个专业里，大家都应有整体意识，有学术上的交流、交融和碰撞。然而，也只有各人有专攻、有特长才能有效地交流、交融和碰撞，交流、交融和碰撞必须建立在大家各自独立思考和张扬学术个性的基础之上。本文库的作者们，分属若干二级学科，就我的了解，其中，文艺学和中国现当代文学力量较强，而语言类和文学类彼此呼应，有竞争更有协作。我觉得，中国文学一级学科的建设，文学专业和语言专业的配合相当重要。在自然界，物种多样、结构多层的环境有利于动植物的生存。在一个院系，所属二级学科既要有重点，又要有相对的和动态的均衡发展，这才有利于各学科的健康发展，有助于各个学科和各个成员适应当代社会的急速变化而不断调整自身的研究方向和研究思路。三峡大学文学学院的进步，与他们学术生态的合理是大有关系的，这套文库将有利于他们学术生态的进一步合理化。

现在看到的收入文库里的第一批著作，其学术含量彼此还是有些区别的。这也使我们可以期望，后续的作品给我们更多的惊喜。文库以“求索”为名，也表达了这样的意思：学术之路是无尽的，学者生命的价值在无休止的探求之中，最灿烂的明珠永远在我们的前面闪耀。

2007年3月26日

于武昌桂子山

目 录

一、作者与读者的潜对话	(1)
二、“隐含作者”的艺术生成	(11)
三、语言的异化与陌生化	(22)
四、文本结构与意义结构	(34)
五、意境的艺术结构	(47)
六、现代阅读理论的批判精神	(59)
七、法兰克福学派与接受美学	(72)
八、文学接受的心理张力	(82)
九、期待视野与文学接受	(94)
十、艺术接受的“乌托邦”体验	(105)
十一、文学释义范式的嬗变	(117)
十二、空白的文学接受意义	(130)
十三、创作意图与作品意义的关系	(151)
十四、读者意识的分离与整合	(163)
十五、超越离心式阅读与向心式阅读	(174)
十六、“出入”说与中国古代接受理论	(184)
十七、柏拉图与解释学	(196)
十八、诺曼·N·霍兰德的文本阐释理论	(206)
后记	(219)

一、作者与读者的潜对话

如果我们把文学活动看作一场大型的对话,那么最重要的应该是作者与读者的对话,作者与读者作为文学活动重要的两极共同参与这一活动。因为作者的作品是为读者而写的,是写给读者读的,读者的要求、趣味、愿望和心理都应该受到作者的尊重,都应该体现在作者的艺术构思和写作方式之中。如果我们把创作比喻为探索思想的过程,那么这一思想既不是产生于作者一方,也不是产生于读者一方,而是产生于作者与读者的结合部,产生于作者与读者的艺术交流之间。

萨特在《什么是文学》中对此作了精辟分析,他认为,在文学中,仅有作者是不够的,还必须有一个人们称之为阅读的具体活动。在一部作品的生产过程中,创作不过是一个不完备的、抽象的行为。“整个精神产品这个既是具体的又是想象出来的对象只有在作者和读者的联合努力下才能实现。只有为了他人,才有艺术;只有通过他人,才有艺术。”^①因此,他认为:“既然创造只有在阅读中得到完成,既然艺术家必须委托另一个人来完成他开始做的事情,既然他只有通过读者的意识才能体会到他对于作品而言是主要的,因此任何文学作品都是一次召唤。写作,这是为了召唤读者以便读者把我借助于语言着手进行的揭示转化为客观存在。”^②作者的写作就是召唤读者的参与和协作。伊瑟

① 萨特:《什么是文学》,《萨特文论选》,人民文学出版社 1991 年版,第 118 页。

② 萨特:《什么是文学》,《萨特文论选》,人民文学出版社 1991 年版,第 121 页。

尔更为明确地指出,读者的接受活动不是在作者的创作过程完成之后才开始的,而是贯穿于作者创作过程的始终。因此,作品是作者与读者共同完成的。在此基础上,伊瑟尔创造性地提出了一个“隐含读者”的概念。他认为,在文学作品文本的写作过程中,作者的头脑里始终有一个隐含读者,而写作过程便是向这个隐含读者叙述故事并进行对话的过程,因此,读者的作用已经蕴含在文本的结构中。“隐含读者”具有两层含义,第一,是指文本的内在结构,它将读者的接受包含其中,预先假定了读者在接受中所要扮演的角色。第二,是指读者的结构化行为,读者按照“隐含读者”的要求,对作品进行重新组织与综合。但由于时间、空间和心理的距离,读者的接受与“隐含读者”之间永远不可能重合。

作者与读者的对话有两种方式,第一种是口头文学的对话,其对话的方式是口耳相传,作者的对话直接面对接受者,对话的渠道比较畅通,作者能够随时随地按照接受者的愿望和要求来调整自己对话的口吻和方式。第二种是书面文学的对话,作者不能直接面向读者,而是与“隐含读者”展开对话。这个“隐含读者”虽然只存在于作者的内心深处,但并不是作者的凭空虚构,而是作者对现实读者阅读趣味和审美取向的概括,是现实读者的心理转化。因为读者的阅读趣味和审美要求会通过各种渠道传递到作者那里,作为审美信息积淀在作者的意识与无意识中,作者在这些信息中抽象出自己作品的“隐含读者”。它虽然是一种心理的存在,但不是什么神秘之物,而是一定读者群的接受模式和期待视野在创作中的反应。

大多数作家心目中是具有明确的读者意识的,他们总是表明自己为何种读者写作。托尔斯泰认为,任何一个作家写作时应该注意到自己作品的理想读者,必须弄清楚这些理想读者的要求,即使全世界真的只有两个读者,也应该只为他俩而写作。他在《战争与和平》的草稿中就谈到了他未来作品的读者有两类,一类是欣赏艺术的读者,他们对作品中枯燥乏味的历史和哲学的议论没有多少兴趣,“这是欣赏艺术的读者,他们的裁判对于我比一切都宝贵……书的成功取决于他们的批评,

而他们的批评是无庸反驳的”^①。另外一类读者的主要兴趣在于哲学和历史,相对而言,他们的意见就没有第一类读者那么重要了,因为他们不是将文学作品当作艺术来欣赏,而是当作哲学与历史著作来读。他回顾了构思这部作品的过程,谈到为什么放弃了十二月党人主人公的中心地位,而选择那些男男女女老老少少居于首位时,向读者说:“我这种感情也许大多数读者感到奇怪,但我希望我珍视他们意见的那些人能够了解,我是出于那种类似羞怯,但并非一言可以说尽的感情做了这个。如果只描写我们在与波拿巴法兰西斗争中所获得的胜利,而不是写我们的失败和我们的屈辱,那我觉得问心有愧。”^②这里说的读者不是现实中的这个或那个读者,而是能够理解他的良苦用心的理想读者,是作家对读者的期待。他是根据这些读者的愿望来写作的。

“隐含读者”是一种心理存在,是作者所感受到的一定读者群在阅读过程中所形成的阅读模式,它一旦形成之后就具有一股反冲力,有力地影响作者的创作行为。这是一种创作主体和接受主体相互影响和彼此对话的过程,也是一种循环往复、逐渐提升的过程。作者的创作会不断影响、改变读者的阅读心理和接受趣味,拓展读者的审美眼光,充实调整读者的接受模式。反之,一定读者群的接受模式也一定会影响作者的创作心理和艺术倾向,使作者根据读者的需要去写作。这里的深层心理根源在于作者自我实现的冲动。创作除了作者感情表达的需要外,还在于作者希望通过写作来实现自我价值,获得读者的赞同和认可,产生满足的愉悦。马克思对此作过精辟的分析:

我们每个人在自己的生产过程中就双重地肯定了自己和另一个人:(1)我在我的生产中物化了我的个性和我的个性的特点,因此,我既在活动时享受了个人的生命表现,又在对产品的直观中由于认识到我的个性是物质的、可以直观地感知的因而是毫无疑问

① 《文艺理论译丛》,第1期,人民文学出版社1958年版,第223页。

② 《文艺理论译丛》,第1期,人民文学出版社1958年版,第223页。

的权力而感受到个人的志趣。(2)在你享受和使用我的产品时,我直接享受到的是:既意识到我的劳动满足了人的需要,从而物化了人的本质,又创造了与另一个人的本质的需要相符合的物品。(3)对你来说,我是你与同类之间的中介人,你自己意识到和感觉到我是你自己本质的补充,是你自己不可分割的一部分,从而我认识到我自己被你的思想和你的爱所证实。(4)在我个人的生命表现中,我直接创造了你的生命表现,因而在我个人的活动中,我直接证实和实现了我的本质,即我的人的本质,我的社会的本质。^①

同样的道理,当文学作品被读者所认可接受时,当作者与读者达到沟通时,作者就会感到自己是读者本质力量的补充,是读者不可分割的一部分,从而获得创造和满足的愉悦。读者也感到自己的本质力量被作者和作品所延伸,进一步确证了自己的本质力量。但作者的这种愉悦感不可轻易获得,而是需要付出艰苦的劳动和努力,需要作者反复不断研究读者,进行艰苦的艺术探索,形成与读者相适应的“隐含读者”,并与之进行积极的对话。

作者与“隐含读者”的对话主要表现在如下几个方面。第一,对话影响作者的创作动机。作者确定什么样的创作动机,不是完全从自己的主观意愿出发,而是按照一定读者群的需要来确定的。作者通过对一定读者群心理的感受、分析和了解,将他们的需要与愿望内化为自己的创作动机,产生强烈的创作冲动。郭沫若就是一个对读者的需要非常敏感的作家,自觉按照读者的反应来调整自己的文学活动。年轻时他曾经翻译过尼采的《查拉斯图拉如是说》,译得相当有趣,但反应者却寥寥,偶尔在朋友之间传阅,都说很难懂,就渐渐失去了翻译的兴趣。抗日战争期间,他十分关注读者的心理需求,顺应了民众的抗日情绪,通过文学创作参与抗战,写了著名的历史悲剧《屈原》,引起读者强烈的感情共鸣,产生了巨大的社会反响。公演时,郭沫若坐在台下观察群众的反应,和观众一起欢笑落泪,感情达到高度一致。群众的反应给他以

^① 《马克思恩格斯全集》第42卷,人民出版社1963年版,第37页。

极大鼓舞,使他沉浸在高昂的创作激情中,又接连写了《虎符》、《高渐离》、《孔雀胆》、《南冠草》,树立了中国现代戏剧史上的一座丰碑。这一事实很好地说明了创作过程中读者和作者相互作用的辩证关系,现实读者的反应转化为作者心中的“隐含读者”,作者按照读者的需要形成了自己的创作动机,满足读者的愿望。只有这样,才能充分发挥文学的社会功能,使作品潜在的价值很快转化为现实的作用。

第二,作者与读者的对话影响作者观察生活、表现生活的眼光。作者观察生活的眼光、表现生活的角度既要受到自己生活经验和情感体验的制约,也要受到读者反应的影响。作者只有将读者的眼光包容在自己的眼光之内,才能突破自己眼光的局限性,摆脱生活经验的限制,确立自己观察生活和表现生活的角度。俄国作家果戈里初入文坛的时候,就从自己的生活经验出发,不自觉地将眼光投射在那些平凡、琐屑、丑恶、无聊的生活现象上,注重在无意义的生活细节中开掘诗意。这一创作特点被文坛的保守势力所曲解,批评他的作品没有任何意义和价值,缺乏诗情画意,不能给读者任何艺术享受,将他排斥于文坛之外。这使果戈里陷入了苦闷,甚至决定搁笔不写。但是以别林斯基为代表的进步文学界则对这一创作取向给予高度评价,别林斯基认为果戈里作品的价值在于“从生活的散文中抛出生活的诗,用这生活的忠实描绘来震撼灵魂”,“这些十分普通、为你所熟悉、为你所常见的同样的人物,用这些平淡、陈腐、在实际生活中使你生厌,但在诗的表现中又是以赏心悦目而迷人的同样的环境来包围读者”^①。这一评价代表了一部分读者对果戈里作品的反应,使果戈里受到极大鼓舞,自觉而坚定地按照这一路子走下去,更加注重对平凡、琐屑生活材料的收集,他的创作手记中所记载的有琐屑的日常生活场景,有房屋摆设,有动物形态,有撒网渔夫的对话,有县长受贿记事,有土话俚语,生活中的一切细枝末节都引起他的兴趣,都进入了他的眼帘,并从中开掘出深刻的主题,将俄国现实主义的讽刺文学推向了高峰。如果说果戈里在开始步入文坛时

^① 《别林斯基选集》第1卷,上海译文出版社1980年版,第181~185页。

还只是自发地从自己的生活经验出发来写作的话,那么当以别林斯基为代表的进步文学批评界给予他高度评价后,他的创作取向就趋于自觉了,有意识地按照读者群的眼光与期待来选择和提炼生活,确定自己观察和表现生活的角度,坚定了在平凡中开掘诗意的信心。中国当代作家高晓声的“陈奂生系列小说”的创作也是如此。作者创作了《漏斗户主》,塑造了陈奂生这一艺术形象,在读者中引起广泛反响。很多读者对陈奂生的未来充满兴趣,建议他把陈奂生的生活继续写下去。作者在读者的激励之下,接连又写了《陈奂生上城》、《陈奂生包产》、《陈奂生转业》、《陈奂生出国》,构成了陈奂生系列小说。可以想见,没有作者与读者之间的对话和交流,这部系列作品就难以问世。

第三,作者与读者的对话还影响作者的艺术构思过程。这主要体现在一些长篇巨著的创作过程中,作者一边写作,一边收集读者的反应,调整自己的创作思路,使作品与一定读者群的需求相适应。罗曼·罗兰的《约翰·克利斯朵夫》的创作就是如此。由于小说触及了法国上流社会和腐朽的法国文坛,致使新闻界、批评界始终对作品怀有敌意和冷漠,但在广大贫民读者群中却引起了巨大反响。罗曼·罗兰深感欣慰,认为这是对自己创作的最好回报,明确了自己的作品不是给文人看的,不是为了博取新闻界和文学圈的喝彩,而是写给那些文学圈子之外的普通读者看的。“但愿他(约翰·克利斯朵夫)直接接触到那些生活在文学之外的孤寂的灵魂和真诚的心。但愿他在这些人中间找到一个平静的小家庭。对他忠实。”^①这样,罗曼·罗兰就有意识地按照这个贫民读者群的期待和愿望去创作,描绘了约翰·克利斯朵夫向压抑艺术天才的世俗社会的反抗与挑战,表现了他充满艰辛与痛苦的悲剧命运。全书完成后,罗曼·罗兰说道:“我写下了快要消灭的一代的悲剧。我毫无隐蔽地暴露了它的缺陷和德性,它的沉重的悲哀,它的混混沌沌的骄傲,它的英勇的努力,和为了重新缔造一个世界、一种道德、一种美

^① 参见罗大冈:《罗曼·罗兰在创作〈约翰·克利斯朵夫〉时期的思想状况》,《文学评论》,1963年第1期。

学、一种信仰、一种新的人类而感到的沮丧。——这便是我们过去的历史。”^①由此可见，作者在创作过程中，如果随时关注读者的反应，不断与读者进行对话和交流，就能够找准作品构思的方向，调整作品的创作思路，满足读者的愿望和需求。

第四，作者与读者的对话影响创作对艺术技巧的选择。艺术技巧是作者写作能力的熟练化，是作者表情达意的手段。从心理学的角度说，艺术技巧是与作者的创作目的和心理指向密切相关的。除了使自己的思想情感得以表达之外，更重要的还在于能够引发读者的共鸣，增强作品的艺术吸引力。关于这一问题，歌德曾经说过一段话：“我把一些印象接受到内心里……作为诗人，我所要做的事不过是用艺术方式把这些观照和印象融会贯通起来，加以润色，然后用生动的描绘把它们提供给听众或观众，使他们接受的印象和我自己原先所接受的相同。”^②这里，歌德把写作的技巧定位在“听众或观众”的接受上，充分说明了艺术技巧是指向接受者的。艺术技巧的作用在于写读平衡，在作者的思想情感和读者的艺术接受之间找到结合点，保持作品对读者的吸引力，使读者能够进入艺术交流渠道。我们可以分析一下布托尔的《变》的叙述方式和读者接受心理的关系。从开篇的第一句“你把左脚踏在门槛的铜凹槽上”，到结尾的“你走出车室”，全是用“你”来称呼主人公的。作品虽然展现的是“你”意识流动的过程，但由于采用了特殊的叙述人称，仿佛使读者进入了人物的内心深处，直接面对人物的意识，进行面对面的艺术交流。小说的中文版译者桂裕芳认为，这好比是一种邀请，使读者置身于小说中，与主人公同呼吸，共命运；这个“你”也好比是种命令或指责，要主人公去回想不愿重提的往事，从而有所觉醒。伊瑟尔在《阅读行为》中对欧洲小说的叙事特征进行了分析，他认为，欧洲近代小说的叙事很注重事件脉络的清晰与结构的完整，那是为

① 参见罗大冈：《罗曼·罗兰在创作〈约翰·克利斯朵夫〉时期的思想状况》，《文学评论》，1963年第1期。

② 爱克曼：《歌德谈话录》，人民文学出版社1978年版，第147页。

了引起读者一种整体有序的感受,这既是为了减轻读者阅读的难度,又是为了唤起读者重建社会秩序的信心,使读者相信社会是可以认识的,可以在事件与事件之间发现因果逻辑线索,找到它们之间的内在关联,求得对世界的明确解答。而现代小说却是叙事线索的断裂和紊乱,文本往往由支离破碎的片段所构成,这既与现代碎片化的社会相对应,又唤起读者的混乱感,增加读者阅读的难度,很难在碎片之间建立起有机的联系,从而使读者产生世界不可认识的荒诞感。因此,作者选择特定的艺术手法,总是为了在读者的阅读中唤起特定的艺术效果和心理反应。

作者和读者对话的艺术功能是不容忽视的。首先,作者与读者的对话能够将自我提高到理想的高度,摆脱自我的褊狭,走出自我封闭的主体,实现更加完美的自我形象,生成与广大读者相通的“审美个性”。对话根源于自我的贫乏与不足,作者在与读者的对话中,能弥补这种贫乏和不足,打破话语的独白性,使视野处于开放和变化状态。如果我们将作者和读者的对话看作游戏,那么,在作者与读者规定的游戏情境中,作者已失却了主体性,并不不知不觉地被卷入其中,自我意识和经验发生变形,形成更加开放和完美的自我形象。其次,作者与读者的对话能不断地更新自己的思想,避免思想的僵化和保守。巴赫金说:“思想(根据艺术家陀斯妥耶夫斯基对它的观察)并非是一种主观的个人心理的产物,而‘固定居住’在人脑中;不是这样,思想是超个人超主观的,他的生存领域不是个人的意识,而是不同意识之间的对话交际。思想是在两个或几个意识相遇的对话点上演出的生动的事件。”^①巴赫金是针对思想的对话原则而言的,但也适合于文学创作的规律。思想是文学作品的灵魂,作者在作品中表现什么样的思想,直接关系到作品艺术质量的高低。有的作者表现的是过时陈腐、人云亦云的观念,有的作者是从别人作品中剽窃的、貌似高深的名言警句,有的作者成为主流意识形态的传声筒。这些作者从来不用自己的脑子思考问题,就谈不上有思

① 巴赫金:《陀思妥耶夫斯基诗学问题》,三联书店1988年版,第132页。

想。真正的作家总是敞开心扉,不断与读者交流,进行思想的对话,获得新鲜的思想。再次,作者与读者的对话会增强作品的艺术吸引力,使作品产生更大的社会反响。前面所举郭沫若创作《屈原》的例子、罗曼·罗兰创作《约翰·克利斯朵夫》的例子都很好地说明了这一问题。

作者与读者的对话是平等的交流,必须避免两种偏差。第一种偏差是作者自以为是主体和真理的拥有者,将读者视为客体和真理的接受者,创作不过是作者主体对读者客体的强制性灌输,苦心经营作品的“隐含读者”,要求读者去扮演,去洗心革面,重塑自我。由于“隐含读者”和读者之间心理距离过大,读者很难成功地扮演作品所规定的角色。中国当代文学中 20 世纪五六十年代的“教化文学”、90 年代的“精英文学”“先锋文学”就是如此,前者表达的思想过于僵化和保守,后者表达的观念与艺术手法过于前卫,都与读者的期待视野距离过大,很难被读者接受,最终没有受到读者的认可,成为一种短命的文学。另一种偏差是作者自贬为客体,把读者奉为主体,设计的“隐含读者”就是读者的现实观念与艺术趣味的体现,读者非常便利地去扮演作品所规定的角色,自满自足,自我陶醉,缺乏对自我的反思与超越,心灵世界没有受到任何触动。一切“大众文学”都具有这一特征,它是作者按照读者流行的趣味创作的,以迎合读者趣味为最终目的。如法兰克福学派所批判的“文化工业”炮制出来的大众文化就是如此。第一种偏差是作者征服读者,第二种偏差是读者征服作者,都背离了文学平等对话的根本原则。对话既不是置读者的趣味于不顾,也不是无原则地满足读者的趣味,而是作者对读者的趣味的分析和取舍,通过交流,超越各自的视野,使双方在一个新的基点上达到“视野融合”。这里引证一下伽达默尔对于对话的分析是有必要的。

一切谈话都是以一种共同的语言为前提,或者说都在创造一种共同的语言。正如希腊人所说,中间放着某件事物,这是进行对话的双方所共有的,他们可以就此交换意见。因此,谈话所取得的目的,即关于这件事达成一致意见,必须意味着谈话中首先要构造一种共同的语言。这并不是一个单纯让我们的工具去适应的外界

问题,甚至说谈话的双方互相适应也不正确。确切地说,在成功的对话中双方都处于所谈事物的真实性的影响之下,从而在一种新集体中相互结合起来。^①

伽达默尔谈到对话的三个特点,一是共同的语言,这是基础;二是共同的话题,这是前提;三是达成一致意见,这是结果。对话就是以共同语言为基础,就某一共同关心的问题展开争辩,达成一致意见,建立一种新的关联。对话不是彼此迁就,而是彼此超越,相互渗透,我们逾越到他人的思想世界中,他人也参与了我们。因此,对话“既不是一个个性移入到另一个个性之中,也不是使另一个人受制于我们的标准,而总是意味着向一个更高的普遍性的提升,这种普遍性不仅克服了我们自己的个别性,而且也克服了那个他人的个别性”^②。双方通过反复的争辩与交流扬弃了各自的片面性,向更高的层面跃迁。作者和读者的对话也应该服从这一基本原则。

作者与读者的对话是文学活动的重要中介,正是对话将作者和读者紧密联系在一起,使创作向读者开放,维持了文学活动的运转与平衡,也为解决文学创作与时代精神的关系提供了一个恰当的中介。过去的文学理论认为,时代精神对作家的创作具有制约作用,但这一作用如何发挥,一直没有合理的解答。我们认为,对于文学创作而言,时代精神主要体现在一个时代的读者群对作品的反应与评论,体现为读者群的期待视野,它们渗入作家的内心深处,积淀为作家心中的“隐含读者”,从而对作家的创作发挥作用。也就是说,时代精神不是直接影响作家创作的,而是通过作者与读者的对话这一中介来间接地产生发挥的。

① 伽达默尔:《真理与方法》,引自《哲学译丛》,1986年第3期,第160页。

② 伽达默尔:《真理与方法》,上海译文出版社1999年版,第391页。