

胡经之 张首映 主编

西方二十世纪 文论选



第三卷 · 读者系统 ·

胡经之 张首映 主编
第三卷 · 读者系统 ·

J109.5
25
Z:3

BE88 Y28

西方二十世纪文论选



中国社会科学出版社



005410

责任编辑：张晓丹
责任校对：王 新
封面设计：葛 寒
版式设计：李玲玲

578
西方二十世纪文论选

第三卷 读者系统
胡经之 张首映 主编

•
中国社会科学出版社 出版
发行

长 华 吉 店经销
太 阳 宫 印刷厂印刷

850×1168毫米 32开本 18.25印张 2插页 452千字

1989年5月第1版 1989年5月第1次印刷

印数1—3100 册

ISBN 7-5004-0290-2/I·38 定价：7.55元

第三卷 目 录

第十编 阅读现象学

〔波兰〕 罗曼·英伽登

艺术的和审美的价值…………… (2)

审美经验与审美对象…………… (16)

〔法国〕 米凯尔·杜夫海纳

《审美经验现象学》引言…………… (44)

文学批评与现象学…………… (69)

〔法国〕 让-保尔·萨特

想象心理学…………… (86)

为谁写作? …………… (119)

第十一编 接受美学

〔德国〕 汉斯·罗伯特·尧斯

文学史作为向文论的挑战…………… (132)

〔德国〕 沃夫冈·伊塞尔

阅读过程：一种现象学方法探讨…………… (185)

〔意大利〕 弗·梅雷加利

论文学接受…………… (205)

第十二编 文艺阐释学

〔德国〕 埃德蒙德·狄尔泰

体验与诗…………… (218)

〔德国〕 M·海德格尔

艺术作品的本源与物性·····	(238)
对荷尔德林诗的解释·····	(255)
〔德国〕 汉斯·乔治·伽达默尔	
作为象征的艺术·····	(281)
〔法国〕 保罗·利科	
言语的力量：科学与诗歌·····	(291)
据为己有·····	(305)
〔美国〕 西格德·布克哈特	
内审阐释理论简析·····	(318)
〔美国〕 艾利斯·维瓦斯	
诗的对象·····	(341)
〔德国〕 汉斯·罗伯特·尧斯	
文学与阐释学·····	(358)
〔美国〕 P. D. 却尔	
解释：文学批评的哲学·····	(370)
〔美国〕 J. E. D. 赫什	
客观阐释·····	(410)
解释的有效性·····	(447)

第十三编 读者反应理论

〔美国〕 珍妮·帕·汤普金斯	
历史进程中的读者：变化中的文学反应模式·····	(480)
〔美国〕 沃克·吉普逊	
作者、代言者、读者与伪读者·····	(513)
〔美国〕 斯丹利·E·费士	
读者内心中的文学：情感文体学·····	(522)
〔美国〕 诺曼·霍兰	
文学反应的共性与个性·····	(561)

第十编

阅读现象学

[波兰]罗曼·英伽登

艺术的和审美的价值^{*}

在这个讲演中我将主要关注于艺术价值和审美价值的区别。我将简要地论及，一个艺术作品到底是有确定形式的物理对象，还是建筑在物理对象上的、由艺术家的创造活动实现的全新创作的某种事物。这种创造活动的实质是由艺术家有意识的明确行为构成的，但这些行为总是以某种物理的作用来显示自己，而这些作用是由那实现或改造某种物理对象——物质材料——的艺术家的意志所引导的，赋予物理对象以它藉以成为艺术作品本身存在的基质的形式，譬如，一部文学或音乐作品，一幅画，一座建筑物等等，同时，这些作用保证物理对象获得同大量观赏者相关联的持久性与可理解性。然而，一个艺术作品总是按其结构和特性扩展，超越自身的物质结构和基质，即在本体论上支撑着它的真实东西，虽然这种基质的特性与依赖它的艺术品的特性毫无关系。艺术作品是艺术家的创造行为导致其构成的真正对象，而作品实存的基质的形成，却从属于将由艺术家实现的艺术作品本身的一种辅助的效用。

每一部不论何种类型的艺术作品都有独特的性质，因此，它不是那种一切方面都完全由其初级特质所决定的事物，换言之，

* 罗曼·英伽登 (Roman Ingarden 1893—1970) 曾先后就学于卢瓦、哥廷根、马莱堡大学。毕业后曾在卢瓦和克拉科大学教授哲学。他的著作甚多，其中最享盛名的是《论文学的艺术品》。——译者注

在明确性方面，它在自身之内包含有明显特性的空白，即各种不确定的领域：它是纲要性、图式性的创作。而且，并非所有它的决定因素、成分或质素都处于实现的状态，而是其中有些只是潜在的。因为这样，一个艺术作品就需要一个存在于它本身之外的动因，那就是一位观赏者，为了——如我所表述的那样——使作品具体化，观赏者通过他在鉴赏时合作的创造活动，促使自己象普通所说的那样去“解释”作品，或者象我宁愿说的那样，按它有效的特性去“重建”作品。这样做时，如果作品处在来自它本身的暗示的影响之下，那么观赏者就去充实作品的图式结构，至少部分地丰富不确定的领域，实现仅仅处在潜在状态的种种要素。于是，就产生了艺术作品的“具体化”的东西。这样，艺术作品是艺术家有目的活动的产品；作品的“具体化”不仅由于观赏者对作品有效描述事物所进行的鉴赏活动是一种“重建”活动，而且也是作品本身的完成及其潜在要素的实现。这样，在某一点上作品就是艺术家和观赏者共同的产品。“具体化”必然地超过艺术作品的图式结构，但同时，它是——或者无论如何它能够是——为使与作品相适合的东西得以出现的那种图式结构，更确切地说，是作品在其中达到它充分、完整形象的结构——或者无论如何达到比在任何与作品本身不同的相象事物中所达到的更为完整的形象的结构。根据经验，一部作品总是在某种“具体化”中显现给一定的观赏者的。但是，这并不妨碍观赏者试图按作品的纯粹图式结构及其全部独特的潜在可能来理解作品。然而，就观赏者而言，如果他要防止自己对一切性质上的不确定作任意的完善，而同时又要充分地说明作品的每一潜在要素的特殊性质，那么，这种理解艺术作品的方式就需要一种特别的态度和努力。对艺术作品这样进行理解是不多的，是观赏者在同艺术作品交流中以日常的“消费者”态度所意识不到的。

某一具体化，作为艺术家与观赏者的共同产品，在从一种情

况到另一种情况的变化中，将在或大或小程度上有所不同，但是这种变化的性质与程度既取决于作品（特别是它所从属的艺术类型）的性质，又取决于观赏者的能力。艺术作品可能让人们感知的方式有两种。感知的行为可以发生在追寻审美体验时的审美态度中；或者可以在进入某种超审美的全神贯注中完成，如沉入科学研究中，或沉入某种单纯消费者的挂念时；人们要么关心从与作品交流中得到最大限度快乐的那个对象，要么——象通常在读文学作品时发生的那样——关心使自己熟悉作品中所描写的人物浮沉变迁的对象，或关心一个读者能在艺术作品基础上获得的某些其他超文学事实的对象（如通过读荷马的作品，古典学者寻求了解古希腊人的生活，他们的习俗、服饰，等等）。

就这两种态度而论，两种感知的目标中每一个都有可能占上风。或者，观赏者在同作品交流时将寻求实现对艺术作品最忠实的具体化；或者，他甚至可能寻求放任自由幻想，直到作品按个人的奇思怪想来具体化的程度。如果某个具体化发生在审美态度中，那么，就出现了我称之为审美对象的事物。这对象将同原来创作作品时呈现给艺术家心灵的东西相象或相合，假如具体化在被容许实现的限度内，始终贯穿着遵守艺术品的有效特性、尊重它提供的暗示的努力的话。但是，即使他试图忠实于作品本身，真正由观赏者生产的审美对象，在许多关键的细节方面还是不同于那被容许的东西，或者——如果我们可以用这个词的话——不同于艺术作品本身需要的东西。正因为这样，在对同一部艺术作品的不同“重建”中，整体的基本特性就被改变了，或者至少大量细节将发生矛盾——那是争吵与辩论的一个根源。对于每个艺术作品来说，存在着数量有限的、可能的审美对象——在各种意义上可能的审美对象；在广义上，就观赏者接受的审美态度来说，我们关注着真正被达到的具体化，但无须考虑有效的“重建”究竟是忠实于艺术作品，或对艺术品潜在要素的充实和实现

符合于它的有效方面，还是在某种程度上偏离它。在狭义上，只是在已知作品的种种具体化包含着对该作品忠实重建的地方，也只是在对作品的充实、对其潜在要素的实现存在于由它的有效特质所指明的界限之内，我们才谈到可能的审美对象。这些具体化就自身而言，在各个方面仍然可能不同，因为一个艺术作品容许有人们可以对其不确定范围加以充实和完善的多种方式：在这些充实中有一些与作品充分明确表现出的要素协调得较好，与其余对其不确定性的充实也协调得较好，而有些充实则协调得较差。

一个艺术作品“可能的”具体化有效的出现还取决于各种历史条件。因此，任何艺术作品贯穿各个辉煌的时代，在这些时代，作品引起了频繁的、正确的审美的具体化，而其他时代，如果它“对于它的公众”不再是“易读的”，它的吸引力就减弱，或者甚至消失了。或者，它还可能遇到那些有完全不同的感情反应方式的观赏者，那些对作品的某些价值已变得感觉迟钝、或真诚地抱有敌意的观赏者，那些因此而不适宜产生这种具体化的观赏者，即使这些价值曾在这种具体化中闪闪发光并作用于观赏者。在不同时代，完全同样的艺术作品以不同方式的具体化出现的事实，以及作品仿佛改变了自己性质和面貌失去了它作用于观赏者的力量，并只能不完善地显示其潜在价值的事实——所有这些，说明审美和艺术价值的相对性和主观性理论为什么如此地流行，似乎如此地有道理。

然而，有一种“主观的”意义——通常未经精确、系统地阐述——按此意义，审美（或艺术）价值的主观性理论应该被彻底抛弃，尽管这种理论十分流行。这种看法是，一个艺术作品（或一个审美对象，它通常被混同于艺术作品）的价值，除了被理解为由某个接触已知的艺术作品的观赏者所经历的明确的心理状态或体验的愉快（或就否定价值而言是不愉快）外，别无他物。他得到的愉快越多，观赏者就认为这个艺术作品价值越大。然而，根

据这一理论，实际上艺术作品就没有价值了。诚然，观赏者是通过评价艺术作品而报告他的愉快的，但严格地说，他是在评价他自己的愉快；他的愉快对他是有价值的，他不加鉴别地把这愉快转移到引起他愉快的艺术作品上去。但是，同样的作品在不同的主体身上唤起不同的愉快，或者也许根本不引起愉快，甚至完全在同一个主体身上在不同时候它也引起不同的愉快。因此，所谓艺术作品的价值对于观赏者及其状况来说，将不仅是主观的，而且是相对的。这样来理解的艺术作品价值的相对性在前述意义上是它的主观性的必然推论。

就一般人而言，都珍视他们的愉快，而避免那些不愉快的东西。如果承认这个事实，我们就会只抱怨未能辨别出那种由艺术作品传递给我们的愉快，未能辨认出愉快的多样性是如何关系到艺术作品内在价值的多样性的。由于认识到这些愉快有一种它们自己的特性，并以不同于来自一顿好饭或新鲜空气、或洗个舒服澡的方式存在着，我们就应当让我们的事情有些推进。虽然这将丝毫无助于解决价值是不是、或本质上怎样就存在于艺术作品自身中的问题。因为，这一点似乎可以肯定：这些愉快，或是心灵的真实状态，或是精神状态和体验的特质，它们都不包含在艺术作品中，或受艺术作品的牵制。但如果在我们同艺术作品交流时这些愉快构成唯一表现出来的价值，那么，要把价值归于艺术作品自身就是不可能的。因为愉快完全在艺术作品之外保持着。作品是某种超出我们经验及其内容范围的东西，是某种在与我们自己的关系上完全超验的东西。同样的话也适用于构筑在艺术作品基础上的审美对象。

只要人们把这种价值设想为某种工具价值的反映，由于我们在不同作品接触中体验到某些愉快而把这种价值归于作品，或者如果把艺术作品看作一种为唤起这样那样美感的工具，那么我们就不可能在艺术作品本身中（或在它的审美具体化中）找到这种

价值。当然，对这些愉快的体验常常是这样一种情况，即对体验者来说，愉快表现为对艺术作品价值的一种虚妄的幻想。之所以产生这种幻觉，特别是由于那些在艺术方面缺乏教养的幼稚的人非常容易受自己感情的影响，因而无甚体验的人就极易被那些缺少真正价值的艺术作品引起的激情所冲昏头脑。这种价值幻想的出现并不符合于无论是艺术的还是审美的真正价值，也不能够提供一种关于价值只取决于这类反射出来的愉快并因而是主观的或相对的论据。我们将不从这类特质来探寻艺术作品的价值，而是有可能仅仅在某种自身独立持续存在的质素中发现这种价值。

艺术作品贯穿变动着的接触形式（这种接触未受不同观赏者多种形式欣赏影响），而仍保持为某种已完成的、完全为它自身的东西。只是在观赏者达到对作品本身的某种即使部分的、目前仍不完善的理解时，在他同作品的交流达到作品的内在特性（那种在初次接触时很少自行显出的特性）展露出来时，在对作品结构与质素的理解使他能发现其本质价值时，只是在这样的时刻，我这里所探寻的价值或价值质素才向观赏者们显现自身。当然，观赏者必须成功地达到这种理解和欣赏的交流；如果他在对作品的领悟或反应方面的熟练是令人失望的话，那么，无论作品的种种质素还是价值，都将不向他展示自身。但是，这并不意味着，那样的话，作品就被剥夺了价值，而只是意味着，观赏者在这点或那点上是无能的——或者由于他一般地缺乏艺术素养，或者因为他缺少训练，或者在特殊场合他不能够欣赏特殊的作品。

这就是说，如果我们在寻求那种我想要称之为艺术作品的“艺术价值”的东西，那么它必须遵守以下要求：

1. 它不是在我们与艺术作品交流时，我们的经验性体验或精神状态的一部分或一方面，因而不属于愉快或欢乐的范畴。
2. 它不是因为被看成某种为引起这样那样形式的愉快的工具而被归功于作品的东西。

3. 它把自己显现为作品本身的一种确定的特征。

4. 当并且只有当它存在的种种必要条件都以作品自身的特性呈现时，它才存在。

5. 它是这样一种东西，即它的出现造成艺术品具有不同于所有其他文化产品的完全独特的形式。

换言之，如果任何对象缺少我这儿称为艺术价值的东西，那末，结果它就不再成为艺术作品。如果一方面它以其否定形式出现——不是作为优点而是作为不完善——那末，这作品在某种程度上就是失败的，就是说，如果除了否定价值外，还表现出某些肯定价值（那是在这个词的较狭的、精确意义上的价值）的话，它才完全能被当作艺术作品。

首先，我必须把在艺术的或审美的或道德意义上有价值的各种质素（即价值的规定性）与在对象中出现的价值区分开来，这种价值是在给定的范围里对象具有的诸质素的特殊集合体必然产生的结果。换言之，价值出现在诸有价值质素的明确的集合体基础上，无论对它的价值程度，还是对它的类型来说，它都特别依赖于这种集合体。只是由于它们有明确的规定和限定的质素，所以诸价值互不相同。这些质素中有一些规定着价值的一般类型（即它是审美的，或道德的，或经济的，或功利的），而另一些则规定着一般类型内特定的多样性，譬如象审美价值的普遍类型内的“美”、“漂亮”或“丑”。我称为任何价值的“程度”或“高度”的东西就属于某个一般类型中的变种。如即将看到的那样，我们面临着许多不同的质素、层次，只有通过逐一细致地对它们分析和阐述，才有可能在这一般的价值理论中在很小的研究范围内取得进展。

“艺术价值”——如果我们终究要承认它存在的话——是在艺术作品自身内呈现的、在那儿并有它存在基础的某种东西。

“审美价值”是某种仅仅在审美对象内、在决定对象整体性质的

特定时刻才显现自身的东西。审美价值的基础是由在审美上有价值的诸质素的某种集合所组成的。这些质素又依赖于使它们有可能在对象中出现的各种属性一定结合的基础。为设立一个审美对象，观赏者的共同创造活动是必要的，所以，几个审美对象有可能在完全同一个艺术作品的基础上出现；这些对象中，在审美价值上可能是不同的。但是如前所述，这并不是证明价值主观性的根据。

审美对象在被构建的时刻，是观赏者所直接接触的某种东西，但观赏者可能理解它或对它作出反应。尽管如此，对象还是某种同观赏者及其经验有关的东西；同时，就象艺术作品或任何其他在实存方面独立的、有自己存在权利的自然对象一样，审美对象也是超验的（一种独立的自我存在的整体）。这种对经验的超越不仅扩展到价值上中性的艺术作品或审美对象的那些质素上，而且扩展到对象的有价值的质素以及在此基础上建构起来的种种价值。

那些决定我们所接触的艺术类型的特征基本上属于第一种范畴（按：价值上是中性的），无论它是文学作品，还是绘画、音乐等等。所以，譬如一个文学作品，是一个多层次的结构，有着类似时间的结构，因为它的各部分在时间的顺序中互相跟随，这使它能够它在它所描绘的世界的时间里来描述事件。在这个意义上，一幅画就不是类似时间的，即它的各部分并不在连续的顺序中互相跟随，所以一幅画如果是再现性的，那它只能描绘在一个特定时刻发生的一个简单的事件。另一方面，一幅画不象一部文学作品，它是凭借在视觉空间中二维或三维的延伸来显示特性的。文学作品首先和主要是语言学的构造。它的基本结构是由双重语言学层次组成：一层是现象和语言学的声音现象层；另一层是词、句的意义层，由于有了词和句，出现了较高水平的意义单位，作品的再现内容与表现主观东西的那些方面就出自这些单位。虽然

一幅画缺少语言的双重层次，但它有着自己表现对象面貌的合适手段，通过被表现的对象和再现它们的方式，有可能建构起象情景或叙事一类的较高水平的基础。

除了这些决定艺术作品基本类型的价值论上的中性质素外，在所有艺术类型中还出现另一些价值论上的中性质素，这些质素以其绝对的独特性结合起来，建构起艺术的“个性”。这样，在一部文学作品中，就有完全明确的、以确定秩序安排的句子，这种秩序具有既定的意义和精确的、按句法组织的结构，这些句子由语词组成，而语词具有固定的声音，属于既定的语言，是从那种语言的词汇中挑选出来的，作品以这样的方式构成，以创造一种只为作者或甚至只为特殊作品所特有的语言学个性风格。还有许多其他价值论上的中性质素，所有这些质素同那些决定其类型形式的一般质素一起，我将称之为作品价值论上的中性骨架，如无这种骨架，这作品就不作为只是唯一的而非其他的艺术作品而存在。但是，很清楚，这骨架并不构成完整的艺术作品，不管我们是以其纯粹的图式形式来关注它，还是关注它的具体化，都是这样。尽管那些属于艺术作品骨架的质素在价值论上是中性的，但它们对于价值论上有意义的一系列质素并非无关紧要。相反，只要恰当地赋予这骨架，它的特性就会导致种种似乎本来属于艺术作品而其实不同的全新特征的出现，因为这些新特征是价值论上有意义的、艺术上有价值的特征，它们在这个或那个集合体中出现，并赋予作品以种种艺术价值。它们基本上有两种：一是有这样一些质素，它们与艺术的匠艺——那是艺术技巧的效能——的优点或缺点密切结合；二是由于一部艺术作品有某些质素、成分而没有另一些质素、成分而造成作品所具有的各种功能。

在文学作品中，个别的句子可以是简单的，也可以是复杂的，它们的结构可以是不用连接词排列的，也可以是用连接词排列的。这些质素就其自身而言在价值论上是中性的，属于作品价

值论上的中性骨架。我们并不把价值附加到这些内在固有质素上去，但是，如果我们谈到某一句子（不管它是简单的还是复杂的），说它在结构上是清楚明白的，而说另一句句子在有碍明晰表达的意义上是复杂的，或者如果我们说它是模糊不清的或难于理解的；这样的话，我们就是在说明这些在艺术上并非中性的句子的独有特征。我们就是在提出那些无论对作品整体还是对作品的某些部分在其艺术价值上具有肯定或否定意义的质素。当然，特殊句子或本文的模糊性可能有各种根源，但是，除了后面将要提到的一种情况外，不清晰、模糊性、晦涩难懂在一个已知的句子或作品中总是缺点，而明晰、表达的清楚和结构的精巧总是优点。于是，这些语言学的成分，就变成揭示文学作品本身的价值质素了。在文学的艺术范围内，这种与其他类似的价值质素一起出现的明晰性（或它的反面），可以在被结构成有机整体的艺术作品中获得一种特殊的性格，一种特殊的功用。它同其他艺术的价值质素相谐调，可以或在艺术作品中，或在作品的具体化中诱发新的价值特性出现。

模糊、不精确、部分或完全晦涩难懂等等，不仅就它们本身来说是缺点，而且也是拙劣手艺的标志，是文学技巧的缺陷，这暴露出对语言驾驭上的不充分，或语言使用上的无能。这些作者创造力方面的不足随之就带进作为他活动成果的作品里去，这些缺点于是又构成艺术作品的否定价值。

当然，许多句子或整个句子集合体的上述否定的价值特性可能被作者有意识地引入文学作品。但这样做时，作者的意图必须从作品本身来看就是一目了然的。一句句子意义的模糊可能是为某种艺术效果而被利用；或者，一个结构得不好、有毛病的句子是作品中某人物所讲或所写的，这病句的特点有可能形成作品所描绘素材的一部分。在这种场合，模糊性就不是一个作品本身的缺点，而是作品所描写的对象的一个特点，是一个直接显示出来

的、而不是间接描述出来的特点。在作为整体的作品中为实现某种特殊效果的有意识的不完整，并不是作家本身缺乏文学技巧的证据，也不是作品本身的技术失误。相反，它是技巧熟练的一个标志；它仿佛是伪装的无技巧；其目的是要更好地展示技巧的纯熟和艺术作品中的技艺。

依此类推，无论文学、音乐还是绘画，一个作品某些局部的构成特征，本身在价值论上是这有机结构整体的中性质素，它能够通过对该作品的纯粹客观分析而得到说明。但是，这些自身在价值上中性的结构质素又可能需要具有肯定或否定价值意义的其他种种质素配合。也许发生这种情况：在一个特殊作品里，有作品的其他质素为基础，结构上的无序性可以被看成是有意识的，是在整体中实现确定的功能。它并不因而停止这种无序状态，但是它作为一种否定价值因素的作用还是可能最终地导致这有机整体中肯定价值要素的出现。例如，小说中对人物命运的叙述可以不符合事件的时间顺序——一种著名的、不断被运用的小说家的技巧。在这一点上，为了揭示作品的某一方面有肯定价值还是否定价值，仅仅孤立地考察这一方面的价值特性是不够的。有必要把我们的探索扩大到整个作品，因为就价值特性而论，这种多样的质素可能、有时候必定发生相互影响。只有在作品完整的有机统一中（在这种场合，作品的中性质素和价值质素才受到人们注意），诸质素的决定性形式才显露出来。

为了再提供一个艺术价值质素的例子，我将涉及罗丹的某些大理石雕刻的特征。在这些雕刻中震撼我的是极端的精确，同时是表面加工方面的极端轻柔，通过雕像，再现了被表现的女子身体的柔软。这儿这种加工大理石表面的方法，在表现对象的功能方面发挥了核心作用，这对象——一个女子的身体——性质上不同于物质材料，雕像就是这样由这种材料构成，以致于观赏者在某种程度上产生这样的印象：在视觉上他不是在和大理石接触，而