



2

文艺美学

文艺美学论丛之二

文 艺 美 学

《文艺美学》(论丛)

第二辑

\*

内蒙古人民出版社出版

(呼和浩特市新城西街82号)

内蒙古新华书店发行 内蒙古新华印刷厂印刷

开本:850×1168 1/32 印张:12.25 字数:315千

1987年7月第一版 1987年9月第1次印刷

印数:1—3,270册

统一书号:8089·247 每册:2.60元

## 《文艺美学》论丛之二

顾 问 王朝闻 宗白华  
主 编 胡经之  
副主编 李可达  
编 辑 北京大学文艺美学研究会

---

# 目 录

论接受美学 .....	胡经之 张首映	1
文艺美学基本范畴系列简介 .....	盛天启	30
审美感官与审美感受 .....	周 宪	43
有与无及其展开		
——中西文化的根本差异 .....	张 法	58
文化的诗学与诗的文化学		
——转变与模式 .....	张旭东	96
诗意的思		
——试析宗白华美学方法论特色 .....	杨帆 李遥	116
尼采的悲剧观		
——《悲剧的诞生》初探 .....	赵 勇	130
	※ ※ ※	
茨威格小说中的精神分析手法剖析 .....	苦 寂	149
新时期绘画美学思潮初探 .....	王庆生	175
音乐艺术的审美本质初探 .....	荣 伟	194
比较文学研究的几个方面——文学与疾病 .....	维拉·波兰特	216
中西古典悲剧伦理目的异同论 .....	宋克夫	233
美是真的光辉		
——论《茵梦湖》和《伤逝》的细节描写 .....	赵鹤龄	240

※ ※ ※

文化——历史的相对主义和艺术

——斯本格勒的美学理论

……………(印度)雷卡·占吉 李小兵译 刘晓峰 校 245

审美与非审美……(美) 弗兰克·斯布里 王一川译 张法校 261

对神话的结构研究 ……(法) 列维·斯特劳斯 朱立之译 286

艺术和社会心理……(苏)列·尤勒达舍夫 白贵译 陈伧校 311

艺术与不可言传性：苏珊·朗格的牛津派美学

……………(英) 加里·哈堡 李晓芬译 郭小平校 331

关于电影艺术创作过程、研究的几个问题

……………(东德) N·契洛夫 刘小枫译 徐菲校 353

苏联美学方法论

……………(苏) 爱德华·M·斯维德尔斯基 著 郭桂堃译 374

# 论接受美学

胡经之 张首映

## 一 接受美学的发展与特征

整个西方文论的发展，一直以对作品的研究为特色。从亚里士多德到巴特，几乎很少有人不是从作品出发来研究文学的，到本世纪的英美新批评派、结构主义文学理论，这种以作品为中心的文学研究达到了登峰造极的地步。相形之下，对读者的研究显得过于薄弱。直到本世纪六、七十年代，对读者的研究才引起足够的注意，并产生了一系列关于读者研究的理论。其中，最有代表性的就是接受美学。

从西方文论的习惯上讲，接受美学（德文为Rezeption-sästhetik英文为Theory of reception）也称为接受理论、文学的接受与作用论、接受研究。它主要研究读者对作品接受过程中所产生的一系列因素与规律。其理论代表主要是几位德国文艺理论家、文学史家，如尧斯、伊塞尔等。

但是，在他们之前，西方不少文论家已在这方面做过一些思考。十九世纪，德国批评家F·施莱格尔（1772—1829）在研究莱辛的文章中，常提出过效果批评，并从效果的角度把作家分为两类：分析型作家追求特定的美学效果，综合型作家自己确定作品的效果。1932年，茹尔茨发表了“关于文学作品的文化效果的学说”，提出在读者身上进行接受分析。1947年，萨特发表《何谓文学》，认为作品是向读者的开放与呼吁，艺术只有在他人接受的情况下才存在。1957年，沃尔夫出版了《谈谈文学的一种效

果说》一书，对效果量与效果质作了区别。1965年，东德学者荷曼发表《谈文学的效果研究的探究》，主张文学是一种社会媒介，文学的效果对社会发生影响，对社会的意识形态产生作用，读者不是被动地阅读，而是参与了创作，因此，艺术品往往是在阅读者的意识里完成。<sup>①</sup>在尧斯以前的这些人的研究，都为接受美学的正式确立奠定了重要的学术基础。显然，没有前人的努力，尧斯等人不可能凭空构造一种新的学说。此外，文艺阐释学也为接受美学铺平了哲学与文艺学的道路，使尧斯等人的理论一旦产生，就产生了广泛的影响。

接受美学的诞生地是联邦德国南部博登湖畔的康士坦茨，创始人为五位年轻的文艺理论家和教授伊塞尔 (Wolfgang Iser)、福尔曼 (Manfred Fuhrmann)、尧斯 (Hans Robert Jauss)、普莱森丹茨 (Wolfgang Preisendanz) 和施特利德 (Jurij Striedter)，由于他们活动在康士坦茨，所以，人们叫他们为“康士坦茨学派” (die Konstanzer Schule)。这五人之中，常为人所称道的是伊塞尔与尧斯。尧斯以《文学史作为文学理论的挑战》 (Literary History as a Challenge to Literary Theory) 一文而震动整个德国和欧美文艺学界，此后，他陆续写了《试论接受美学》 (Toward an Aesthetic of Reception)、《审美经验与文学阐释学》 (Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics) 等书，这两本书现已成为当代文论的经典著作，在 W·高茨齐、J·S 一塞色合编的文学理论与“文学史丛书”中，这两本书皆已入选，此外，托多罗夫的《诗论》也在其中。尧斯的主要的文学主张都体现在这两本书中。伊塞尔一方面发挥了尧斯的理论，另一方面也在发挥尧斯理论的过程中形成了自己的一些文艺观点。他的代表作为《隐含的读者》、《阅读活动——审美反应理论》、《阅读过程的现象学研究》等。他们的共

---

<sup>①</sup>参阅 G·格林：《接受美学研究概论》。德文版。



同主张是：研究文学与文学史，必须侧重研究读者的接受过程。基于这种思想，他们提出重新撰写文学理论与文学史。尧斯与伊塞尔以及“康士坦茨学派”文论家的代表作都彼莱纳·瓦尔宁编入1975年慕尼黑威廉·芬克出版社出的《接受美学》一书中。

接受美学很快从西德传入东德，激起了民主德国文艺学界的强烈反响。从七十年代开始，东德有些文艺学家开展了这方面的研究，并探索从马克思主义认识论的角度来研究接受美学，从而建造以马克思主义理论为基础的接受美学体系。瑙曼（Manfred Naumann）等人合著的《社会——文学——阅读》（1976）一书为这方面最权威的著作。这本书从马克思主义的生产——产品——消费理论出发，认为艺术也有艺术生产——艺术品——艺术消费，那么，接受美学的主要任务是研究艺术消费。瑙曼等人的这种观点很快为苏联学者所接受，苏联学者也写了一些有关这方面的文章。此外，欧洲的一些国家及美国、日本也相继介绍和研究了这方面的理论，蔚然成为一时风气。

接受美学的特点主要表现在以下三个方面：

第一，强调读者研究的重要性、客观性。与英美新批评派、结构主义文论不同，接受美学的理论家们把读者研究抬到了很高的地位，在西方文论史上第一次使大多数文论家认识到：不研究读者的文艺学，不属于健全的文艺科学，不注重读者的作家，不算优秀的作家，不尽心关注读者的文学史家，不算全面研究文学史的专家。因为读者是作品的直接承受者，作品的意象与表现形式有赖于读者完成，所以，读者本身是文学艺术的一个组成部分。既然读者是文学艺术的一个组成部分，那么，研究文艺自然就必须研究读者。但是，接受美学所说的读者研究，又不同于戏剧理论中的“观众学”，后者过多地进行演出效果、卖座率、观众文化层次与欣赏趣味的研究，而接受美学始终把读者作为文艺的一个组成部分来研究，作为与作者、作品并行的文艺领域来研究，作为艺术思维的又一补充来研究，所以，接受美学的研究始

终是从文艺学的角度来研究文艺的。R·C·赫留甫在《接受理论》一书中写道：“‘接受理论’主要是指有关作者和作品到文本与读者的一般的转移。”<sup>①</sup>赫留甫在读书中还区别了接受理论、接受史、接受美学的不同，他把读者反应理论等都作为接受理论来研究，把接受美学作为尧斯早期的文艺思想研究，把接受史作为文学史的一部分研究。但是，无论从哪个方面说，接受美学或更广义的接受理论都是在作者、作品、读者的整个系统中专事研究读者的学问。

第二，注意研究读者的审美经验及其他基本条件。读者在阅读作品前，头脑里并非完全是空白，而有一系列自觉或不自觉的准备，如审美经验、生活经验、文化水准、赏析能力等等。接受美学家认为，审美经验使人产生一种潜反射的审美态度，比如，读者在生活中接触到大量的事件与人物，在阅读作品时发现作品有虚假的现象，会自然地产生一种抵制接受，对这部作品所表现的内容一时难以接受，发出与作品的审美意象对峙的观点。再比如，对待同一部作品，由于读者的审美经验与阅读条件的不同，会产生不同的批评意见。这就是萨特所说的：“读者的接受水平如何，作品就如何存在，”也就是鲁迅先生所举例分析的，一部《红楼梦》：“单是命意就因读者的眼光而有种种。经学家看见《易》，道学家看见淫，才子看见缠绵，革命家看见排满，流言家看见宫闱秘事……”<sup>②</sup>。对这种现象，接受美学家认为从作品到接受者之间有一系列的中介因素，如欣赏惯例、阅读密码等，读者必须“动员”自己的知识去破译作品的“密码”，从中挖掘并再造作品中的审美信息。经学家之所以读《红楼梦》时看到《易》，是因为经学家的阅读“惯性”，长期从事经学研究，思维中形成了一种经学的思维定势，这样，阅读《红楼梦》时这种

---

①R·C·赫留甫：《接受理论》第12页（xii），伦敦与纽约1984年版。

②《鲁迅全集》第1卷第419页。

思维定势发生作用，俗话说“习惯成自然”，研究经学的习惯自然在《红楼梦》中看到《易》了，道学家、才子、革命家、流言家也是因为这种思维定势，导致了对《红楼梦》的不同意见。

第三，接受美学十分关注文学史的研究，提出了接受的文学史观。所谓接受的文学史观，就是从接受的角度研究文学史。这一点，一直是过去所忽视的。长期以来，西方文学史家一直在作者与作品的圈子中研究文学史，比如研究莎士比亚，要么分析莎士比亚的生平、经历、思想倾向等，要么解析莎士比亚的剧本、诗歌自身的构造要素，很少从读者角度研究莎士比亚及莎士比亚时代的文学艺术。鉴于这种情况，尧斯提出重写文学史，即从作者、作品、读者“三位一体”的全方位的角度研究文学史，在目前实在非常缺乏从读者角度研究文学史的情况下，可以甚至必须矫枉过正，撰写接受的文学史。尧斯认为，研究接受的文学史，必须从史料中寻找读者们当年对文学作品的复杂的反应，研究不同时代的读者为何对一部作品有不同意见的原因，指出读者们在不同时代不同环境下对作品的期待心理、审美情趣、文学爱好以及对作家创作的影响。比如，研究莎士比亚，必须既把莎士比亚作为一个读者又把他与当时的读者群的关系联系起来进行研究，看看在十七、十八世纪的读者群中为什么不能产生莎士比亚，而在文艺复兴时期能产生莎士比亚。因为莎士比亚的出现，不仅有政治、社会、经济、文化、美学的原因，而且还有读者的各种的生活、心理、美学的因素，所以，要全面研究莎士比亚及其作品，必须研究莎士比亚与读者的关系，从文学史的多方面的史料中找出其中的规律，使文学的作者、作品、读者的“三位一体”的研究贯穿到文学史研究中去。

## 二 以研究读者为核心的文学对象论

接受美学之所以命名为接受美学，首先是因为它对接受者或

读者进行了史无前例的研究。

而要明确接受美学所谓的读者中心说，必须从哲学与信息论方面作些说明。在哲学方面，接受美学象吸取了黑格尔、海德格尔等哲学大师的思想。黑格尔《逻辑学》中研究的“存在”与“定在”可以帮助我们理解接受美学的有关言论。黑格尔说：“存在是不曾规定的，因此，在存在那里，并不发生规定。但定在却是一个规定的存在，是一个具体的东西，因此，在它那里，便立即出现了它的环节的许多规定和各种有区别的关系。”<sup>①</sup>黑格尔在这里说的存在指未被规定的客观存在的事物，定在却是规定了的存在。黑格尔本无意在此谈文艺，但哲学的广义性总却可以帮助我们理解艺术。在艺术中，如果说作品是存在的话，那么，读者对作品的介入就是定在，即读者去规定作品。在这里，存在与定在本是两回事，却构成了互为对象的关系，成为辩证的统一体。德文中的存在为Existenz，定在为Dasein。海德格尔把黑格尔作为规定存在的定在Dasein作为自己哲学体系的中心概念进行研究，把它作为人在某一有限时间中的个人存在来理解，即“亲在”，“亲在”与“在”（sein）有关，“对‘在’的领悟本身就是‘亲在’的‘在’的规定。”<sup>②</sup>这就是说，个人的存在对其他一切存在居有优势地位，个人的存在是一切其他存在的根据；只有从个人存在出发，才能理解其他一般事物的存在；个人的存在是通过其存在本身而被领悟的。海德格尔进一步指出：“凡是以没有‘亲在’的‘在’的性质的‘在者’为课题的各种本体论都是赖‘亲在’本身的‘在者状态’的结构作根基并作说明”<sup>③</sup>，以文艺为例，如果说作品为“在者”的话，那么，“亲在”则是接受者或

①黑格尔：《逻辑学》第2卷第102页，商务印书馆。

②海德格尔：《存在与时间》，见《西方现代资产阶级哲学论著选辑》第361页，商务印书馆。

③海德格尔：《存在与时间》，见《西方现代资产阶级哲学论著选辑》第362页。

读者。这样，对艺术作品的理解与阐释必须有接受者或读者的理解与阐释才能实现，否则，作品只是孤立于读者以外的事物。

在信息论看来，信息的传播过程有三个单位：一是发送者，二是媒介者，三是接受者。发送者是开始的信息，其目的是将信息传给接受者，使接受者得到发送者发出的信息。媒介者指由在发送者与接受者之间的中介，借助一定的信码、语境等，将发送者发出的信息传送到接受者，其作用是一种过渡机制，联结发送者与接受者的纽带。接受者主要是接受由发送者发出的与由媒介者传过来的信息。这样，整个信息流通过程才告完成。如果把文艺也作为一个信息流通过程看待，很显然，作者是文艺信息的发送者，读者是文艺信息的接受者，在这两者之间，作品即为文艺信息的媒介者，联结作者与作品两极。这样，研究文艺，必须研究文艺的整个信息流通过程，不能只重视作者与作品，还必须研究读者，只有把读者作为整个信息流通过程中的一个重要的方面看待，才能更好地研究作者、作品以及整个文艺信息的流通过程。

无论从黑格尔的存在与定在之分，还是从海德格尔的亲在与在者之别，抑或从信息流通过程看来，文艺研究必然离不开读者研究。哲学的推动，信息论的促进，还有直接给接受美学家以影响的俄国形式主义者、R·英伽登、布拉格的结构主义者，加达默尔、文学社会学家，都在自觉或不自觉地、程度不同地注意到读者<sup>①</sup>，接受美学家不过是把读者研究特殊地提出来，让人们充分认识到读者研究的重要性与科学性。

接受美学的核心内容，是把作家、作品、读者联系起来考察，着眼于读者研究。在他们看来，缺乏读者研究的文艺学是不可想象的，正象只研究商品而不研究市场的经济学一样的糟糕。因此，在文艺学的研究对象方面，接受美学家十分明确地提出：读者应是其重要的一个组成部分。举例来说，研究杜甫，不能仅

---

<sup>①</sup>参阅R·C赫留甫：《接受理论》第13—52页。

仅研究杜甫本人、杜甫作品，还得研究杜甫的读者。过去，把对杜甫的读者的研究只是作为文学批评史、学术史、杜甫研究史看待，很少把它作为杜甫研究本身的一个重要问题看待。现在的情况不同了，接受美学理论的出现，客观上向人们宣告：必须把读者研究摆到议事日程上来，必须把读者研究作为文学理论工作者的一个重要的研究课题。与此相类似的，在杜甫研究中，有必要把杜甫的成千上万的不同时代的读者历史的、社会的、文化的、美学的分析与研究。当然，接受美学并不仅仅是一种呼吁，叫人们加强对读者的研究，更重要的它是一种理论探讨，具有理论价值。

首先，接受美学家提出了“第一文本”与“第二文本”的区别，认为“第一文本”是艺术家创作的艺术制品（Artefact），“第二文本”是指与读者直接发生关系的审美对象（Aesthetic object）。在以往的美学与文论中，不少人将两者混为一谈，把艺术制品与审美对象同一化，认为艺术制品就是审美对象，审美对象就是艺术制品。接受美学家认为，这两者有很大的区别：作为艺术制品的第一文本，并没有与读者发生关系，是一种“自在”的存在；如那些藏之名山的艺术品，没有示人，没有读者，它们又确实是艺术品，但又的确没与读者发生联系，因此，只能叫第一文本。从这里我们可以引申出：在艺术史上，并不一定所有的艺术品都与读者发生了关系，也就是说，并非所有的艺术品都能成为审美对象。他们继而认为，没有与读者发生关系的第一文本，承认它是艺术品，但也得承认它没有对读者产生作用，不能作为审美对象，因而没有产生美学意义，更没有接受美学的价值，用伊塞尔的话说：“作品的意义只有在阅读过程中才能产生，它是作品和读者相互作用的产物，而不是隐藏在作品之中，等待阐释学去发现的神秘之物。”<sup>①</sup>这样，作品一旦与读者发生

---

<sup>①</sup>伊塞尔：《文本的召唤结构》，见瓦尔宁编《接受美学》第229页，慕尼黑威廉·芬克出版社1975年版。

关系，便成为了审美对象即第二文本，它已经不是一个孤立的存在，而是读者感悟、阐释、融化后的再生的艺术情感与形象，这种情感与形象作为审美对象，很难说哪一部分是艺术品本身，哪一部分属于读者的再造，这两者已经象水乳交融一样构成了一个新的艺术世界，是一种“自为”的存在。

如此看来，接受美学家所谓的第二文本由三种因素构成：首先当然是作为第一文本的艺术品，这是最起码最基本的，没有艺术品，其他一切根本谈不上；其次是作为读者欣赏对象的艺术品，即作为第二文本的艺术品，简单地说，就是把文学作品摆出来，读者进行阅读；第三是读者对象化了的作品，即读者将自己的思想情感、艺术趣味与作品融为一体，从而构成了作者与读者共同创造的新的艺术品。打个比方，曹雪芹的《红楼梦》，在曹雪芹没有交给人们阅读之前，只是第一文本。一旦曹雪芹把稿子交出去，人们辗转印刷、互相阅读，《红楼梦》成了人们阅读的对象，这是第二文本的第二层次的构成，即审美对象。但是，人们阅读作品不是消极的、被动的，而是把自己的情感等因素加进去，象鲁迅先生所说的经学家把自己的知识、思想、情感因素加进去，对象化即外化为“《易》”的《红楼梦》，道学家也把自己的标准与禁欲思想加进去，外化为“淫”的《红楼梦》，才子把自己的柔肚情肠“加”进去，外化为“缠绵”的《红楼梦》，革命家、流言家也把自己的思想情感加进去，外化为“排满”的或“官闱秘事”的《红楼梦》。接受美学与英美新批评、结构主义、符号学不同，主要研究的不是第一文本，而是第二文本的后两个因素：作为审美对象的艺术品与读者的思想情感对象化了的艺术品。前者侧重与读者的外在联系，后者侧重与读者的内在联系。

因此，第二，接受美学家在对审美对象的特殊性方面进行了研究。伊塞尔写道：“效果及反应既非本文固有的所有物，也不是读者固有的所有物；本文表现了一种潜在性，而它在读者阅读过

程中得到现实化”。<sup>①</sup>也就是说，没有本文表现出来的潜在性，读者阅读时难以现实化。既然如此，本文的潜在性就不是可有可无的。瑙曼把本文看成是接受前提 (Rezeptionsvorgabe)，伊塞尔更是在这方面作了探索。伊塞尔认为：作为审美对象的文学作品有许多“不确定性”与“空白”。这两个概念本是R·英伽登常用的概念，为的是说明文学现象学方面的问题；伊塞尔借用过来，为的是说明接受美学的问题。伊塞尔用不确定性与空白来说明文本之所以能被读者接受的前提条件，他说：“作品的意义不确定性和意义空白促使读者去寻找作品的意义，从而赋予他参与作品意义构成的权利。”<sup>②</sup>比如，苏曼殊描写南方秋景的小说《莫愁湖寄望》：“清凉如美人，莫愁如月镜。终日对凝女，掩映万荷柄。”曼殊把清凉山比作盛妆的美人，将莫愁湖比作明净的圆镜，湖光山色，碧水白荷，一片清秀，景清形叠，但是要说清凉山确实是美人，莫愁湖真是镜子，恐怕谁也不会相信，正是这些不确定的东西使读者可以浮想联翩，思寄象外，在此四句中，诗人留下了一大片空白，在清凉山与莫愁湖之间，在美人与月镜之间，在荷花与湖之间，在人与湖之间，有许多意象并不是象京派文人写考据文章那样的扎扎实实或严严实密或没有空隙，而是充满了空白，象中国古代文人山水画那样的空白；也正是这些空白，使读者能发挥想象，用自己的知识、经验、情感“填补”这些空白。这样，意义不确定性与意义空白就成了文本的基础结构或审美对象的基础结构，也就是伊塞尔高度重视的所谓文本的“召唤结构” (Appellstruktur)。

这种召唤结构自然会产生读者阅读理解所产生的对文本的不同或接近的或相同的意义，同一部作品，有人这样看，有人那样

---

①伊塞尔：《阅读活动—审美反应理论》，霍普金斯大学出版社1978年版。

②伊塞尔：《本文的召唤结构》，见瓦尔宁编《接受美学》第236页。



看，意见分歧很大，按接受美学看来，造成这种现象的原因不仅是读者的知识结构；而且还有审美对象本身的模糊性与不确定性以及那些空白点。因为审美对象用的语言是描写性语言（darstellende Sprache），其他科学文本用的是解释性语言（erläuternde Sprache）。描写性语言比解释性语言具有更多的意义的不确定性与空白，造成人们理解上的不一致，西方人常说：“一千个读者就有一千个哈姆莱特”，实际上正是《哈姆莱特》本身的不确定性与意义的空白“隐含”了这些不同意见的读者，伊塞尔把它叫做“隐含的读者”（The Implied Reader）。与此同时，对同一作品的认识很多人都是一致的，这也有作品与读者的原因。显然，人们决不会用分析蒋子龙《乔厂长上任记》的结论去套在阿城的《棋王》、《孩子王》、《树王》的分析上，因为这些作品本身具有指向性，具有使读者得出大体接近或基本一致看法的基础。在文学史上，象李商隐的《锦瑟》那样难解毕竟不占多数，这就为文学史家在研究作品时导致基本一致的结论提供了客观基础，否则，整个文学史研究就无法有一个大体一致的基本认识了。

第三，尧斯认为，作品的意义来源于两个方面：一是作品本身，一是读者的赋予。作品具有“隐含的读者”，读者必将作品中的空白与意义的不确定性“填充”与具体化或定形化，读者对作品意义的“赋予”是主要的、决定性的。他认为，仅仅从作者角度研究作品的意义，是一种“作品拜物教”，这种研究越深，作品的意义便越混乱，事实上，这本身不是在研究作品，而是读者或研究者把自己的各种因素在研究作品时具体化了，也就是说，它本质上仍然是读者的赋予。G·格林在《接受美学研究概论》中，评介并总结出了一套模式，可以帮助我们理解。作品（用S表示）的意义结构包含两极：作者赋予的意义（用A表示），接受者领会并赋予的意义（用R表示），于是有：

公式I 
$$S = A + R$$