

世界艺术与美学

SHIJIEYISHUYUMEIXUE

第九辑

文化艺术出版社

世界艺术与美学

SHIJIE YISHU YU MEIXUE

第九辑

湖南美术出版社

世界艺术与美学

第九辑

中国艺术研究院外国文艺研究所
《世界艺术与美学》编辑委员会编

文化艺术出版社

世界艺术与美学
第九辑

*

文化艺术出版社出版

(北京前海西街17号)

新华书店北京发行所经销

冶金出版社印刷厂印刷

*

开本850×1168毫米 1/32 印张14.875字数340,000

1988年12月北京第1版 1988年12月北京第1次印刷

ISBN 7-5039-0298-1/J·73

定价5.60元

《世界艺术与美学》

编辑委员会

主 编：郑雪来

副主编：李邦媛 李 醒 伍茵卿

编 委：丁扬忠 王 燎 王云缙 乐 刻 尚家骧
田 丁 伍茵卿 李 醒 李小蒸 李恒基
李邦媛 吕同六 邵大箴 邵牧君 吴元迈
佟景韩 陈 燊 陈继遵 张 黎 郑雪来
柳鸣九 姜 丽 崔君衍 萧 曼 富 澜
童道明 谭孺生 （按姓氏笔划为序）

目 录

文学史作为文学科学的挑战

……………〔联邦德国〕汉斯·罗伯特·姚斯 章国锋译 (1)

审美反应理论的基本原理

……………〔联邦德国〕沃尔夫冈·伊瑟尔 耿幼壮译 (35)

接受美学问题……………〔民主德国〕璩曼 宁 瑛编译 (76)

艺术接受理论的历史与现状概述

……………〔苏〕IO·鲍列夫 周启超译 (85)

艺术接受问题…………… 吴元迈 (100)

文学思潮是一种国际现象

……………〔苏〕B.M.日尔蒙斯基 濮阳翔译 (117)

比较艺术理论(本刊特约稿)

……………〔美〕罗伯特·沃特曼 齐小新译 (148)

电影学…………… 郑雪来 (172)

导演的著作权和影片的“语文学”

……………〔苏〕A·马契列特 伍菡卿译 (185)

生活和影片……………〔苏〕康·多尔戈夫 李小蒸译 (224)

——费德利科·费里尼的创作

导演艺术的学校

……………〔苏〕米哈依尔·施维泽 张 耳译 (333)

托尔斯泰，他无穷无尽		
.....	[苏] 谢尔盖·格拉西莫夫	张 耳译 (358)
托尔斯泰的世界.....	[日] 瓜生忠夫	谭得伶译 (375)
托尔斯泰在美国电影中		
.....	[美] 罗纳德·赫洛威	谭得伶译 (379)
倾听时代的声音.....	[苏] 安·冈察洛夫	李 珍译 (383)
希腊悲剧的风格特征		
.....	[美] 杰里·L·克鲁佛	田 园译 (398)
风格与风格化.....	[法] 米歇尔·圣-丹尼斯	刘 微译 (411)
表演风格.....	[美] 罗伯特·科恩	聂 晶译 (427)
编后记		(466)

文学史作为文学科学的挑战

〔联邦德国〕汉斯·罗伯特·姚斯

章国锋译

在马克思主义方法与形式主义方法的论争中，文学史问题并未得到解决。我认为，这个问题的提出，正是文学科学所面临的现实挑战。而我在填平文学与历史、历史与审美认识的鸿沟方面所作的尝试，恰恰可以从两种学派停滞不前的那条界线开始。两种学派都在生产和表现美学的封闭的圈子里理解文学事实，因而，二者都使文学丧失了一种无疑属于其审美本质和社会功能的因素：文学的接受与作用的因素。在两种文学理论中，读者、听众、观众，统言之，欣赏者的因素，仅仅起到一种极其有限的作用。正统的马克思主义美学看待读者——假如它曾经这样做过的话——同对待作者没有什么区别：它所关注的是读者的社会地位，或者说，它试图在文学所表现的社会阶层中识别读者。形式主义美学则要求读者仅仅作作为一种感知的主体，这主体必须依照本文的指点区别不同的形式或揭示各种方法。正如马克思主义学派将读者的自发经验与历史唯物主义的科学兴趣等量齐观一样，形式主义美学假设读者具备一位语言学家所拥有的理论理解能力，并能在

认识艺术手段的同时对这些手段进行反思，而历史唯物主义总是企图在文学作品中揭示上层建筑与基础的关系。但是，事实正如瓦尔特·布尔斯特所指出的那样，“从来没有一部作品写出来是为了让语言学家从语言上进行阅读和解释”^①，或者如我所补充的，是为了让历史学家从历史上进行阅读和解释。两种方法都忽视了读者所起的理所当然的、对于审美与历史认识都必不可少的作用——作为接受者的作用。而文学作品首先是为他们而创作的，因为，对一部新作品作出判断的批评家、面对自己过去的作品的积极或消极的评价而构思新作的文学家以及将一部作品列入某种传统并对它进行阐释的文学史家，在他们与文学的反思关系重新具有创造性之前，首先必须成为读者。在作家、作品和读者的三角关系中，后者并不是被动的因素，不是单纯作出反应的环节，它本身便是一种创造历史的力量。文学作品的历史生命没有接受者能动的参与是不可想象的，因为，只有通过接受者的媒介，作品才会进入变化着的、体现某种连续性的期待视野，而在这样的连续性中，简单的接受将转化为批判的理解，被动的接受会转变为积极的接受，被认可的审美标准将转化为新的、超越这种标准的文学生产。作品、读者和新的文学产品之间这种对话的同时又是过程性的关系构成了文学的历史性和人际交流性质的前提，它既可理解为信息提供与信息接收，也可理解为问与答、提出问题与解决问题的关系。文学科学的方法论迄今为止大多在生产与表现美学的封闭的圈子里活动，而要使文学作品的历史更迭怎样才能理解为文学史的联系问题得到新的答案，这个圈子就必须扩展为一种接受和作用的美学。

接受美学所展示的前景不仅恢复了被动的接受与积极的理解、形成规范的经验与新的文学生产之间的联系，而且，倘若从

作品和读者不断进行对话的角度用这样的观点去看待文学的历史，那么，文学中审美因素与历史因素的对立也将得到消除，这样，被唯历史主义割断了的过去的作品与当前的文学经验之间的联系也能得以恢复。文学与读者的关系既有审美的、也有历史的内涵。其审美内涵表现在，读者对一部作品最初的接受包括，将该作品与已阅读过的作品进行对比时，对前者的审美价值进行检验的过程，而历史内涵则体现在，第一批读者的理解在接受的链条中将世代延续下去并不断得到丰富。在此过程中，一部作品的历史意义与审美价值也将显示出来。文学史家千方百计回避这种接受的历史过程，并置那些导致他们的理解和判断的前提于不顾。然而，恰恰在这种接受的历史过程中，通过过去作品的重新接受，以往的艺术与当前的艺术、传统的价值与现实的文学尝试不断地得到沟通。一部建筑在接受美学基础上的文学史，其价值取决于，它能够在何种程度上运用审美经验积极地参与对过去的一切加以重新概括的过程。而这——面对实证主义文学史观的客观主义倾向——一方面要求作出有意识的努力去建立新的判断标准，另一方面——面对传统的研究工作中的古典至上主义倾向——又要求对遗留下来的文学规范加以批判的修正，假如不是彻底否定这种规范的话。接受美学已为建立这种新标准并不断改写文学史的原则勾画了明确的轮廓。每一部具体作品的接受史通向文学史的道路必然导致以这样的观点去看待并描述文学作品的历史更迭；这种更迭如何决定并说明了对于我们至关重要的、成为当前经验来源的文学的内在联系。

在上述前提下，今天的文学史应该建筑在何种方法论上并怎样才能改写的问题将在以下七个论点中得到回答。

革新文学史要求克服历史客观主义的偏见，用一种接受和作用的美学去取代传统的生产与表现的美学。文学的历史性并非建筑在一种事后的、人为编造出来的“文学事实”的联系之上，而在于读者对作品的接受过程之中。这种对话关系同时也是文学史最早的基础，因为文学史家在对一部作品作出理解和分类之前，他自己首先要成为读者。换言之，只有在意识到自己目前立足点的情况下置身于读者的历史行列中，他才能论证自己的判断。

R·G·科林伍德在批评占统治地位的客观历史观时提出了以下假说：“历史无非是以往的思想在历史学家头脑里的再现。”^②应当说这一假说更加适用于文学的历史，因为实证主义的历史观——历史是对发生在已逝去时代的事件序列的“客观”描述——不仅无视文学的艺术特性，而且忽略了文学的特殊历史性。对每个时代的每个观察者来说，文学作品并不是以同一种面貌出现的自在的客体，不是一座自言自语地宣告其超时代性质的纪念碑，它更象一部乐谱，完全是为了在阅读过程中产生的、不断更新的反应而存在。只有这种反应能够把作品的本文从语言材料中解放出来，赋予它现实的生命。“语言在向自己的对象述说的同时，应当创造一个能够听到它的对话者。”^③文学作品的这种对话性质也说明了，为什么语言知识只有在同本文持续的对抗中才能存在，才不至于变成一种凝固僵化的、关于既成事实的知识。语言知识始终是同释义联系在一起的，而释义的目的在于，运用对阐释对象的认识去反映作为新的理解基础的认识发生的过程，并对这个过程进行描述。

文学的历史是一种审美接受与生产的过程，这一过程发生在接受的读者、反思的批评家、甚至进行再生产的作家将文学作品加以现实化的活动之中。被记录在常规文学史中的、无限增长的文学“事实”仅仅是这一过程的沉淀物，只是被收集、整理、分类的过去。它并不是历史本身，而是伪历史。谁要是把文学事实的序列看成文学的历史，谁便把艺术作品中的文学事件同历史中的真实事件混为一谈了。克雷蒂安·德·特罗亚所著《伯斯华，或圣杯的故事》作为文学事件，与大约同时发生的第三次十字军东征并非在同一意义上是历史的^④，它并不是一个“事实”，不能从环境的前提和起因的序列中，从可以追复的历史行动的动机中，从这一行动所引起的必然与偶然的后果中用因果关系的推论去解释。与一部文学作品的出现有关的历史联系并非某种事实性的、自在的、独立于观察者而存在的事件的链条。只是对于参照克雷蒂安以前的作品阅读《伯斯华，或圣杯的故事》，注意到这部作品与曾读过的作品的不同特点，并获得一种衡量未来作品的新尺度的读者，《伯斯华，或圣杯的故事》才会成为一种文学事件。与政治事件不同，文学事件不会带来对自己的继续存在不可避免的、后代人再也无法摆脱的后果。只有出现了阅读过去作品的读者或模仿该作品进行创作并试图超过或批驳它的作家，换言之，只有当一部作品重新被后人接受时，该作品才能继续发生作用。文学事件的连续性首先必须体现在当代的与后代的读者、批评家和作家的文学经验的期待视野之中，而这种期待视野的客观性又取决于，人们能否从文学本身的历史性出发，去理解和描述文学的历史。

三

对读者文学经验的分析，只有当它在可以具体化的期待的关联体系中描述一部作品的接受与作用时，才能摆脱心理至上主义的威胁。对于每一部处在其首次发表的历史时刻的作品，这种期待的关联体系要从对于文学类别的预先认识、对已阅读作品的形式与题材及诗的语言与实用语言的对立中产生。

这一论点是针对流行的、特别是雷内·威勒克对I·A·瑞恰兹的文学理论所提出的怀疑，即：从总体上看，作用美学的分析是否能深入一部艺术作品的意义领域；在进行这种尝试时，即使在最佳的情况下，它是否会变成一种幼稚的文学趣味社会学。威勒克争辩说，个人的意识状况只是一种瞬息即逝的、带有个性特点的东西，因此不论是它还是被穆卡绍夫斯基猜想为艺术作品效果的集体意识状况都无法用经验手段加以确定。^⑤ 罗曼·雅各布森试图用“集体意识形态”去取代“集体的意识状况”。照他看来，这种“集体意识形态”以一种规范体系的面貌出现，对每一部文学作品来说，它作为“语言”(langue)而存在，被接受者作为“言语”(parole)而加以现实化——尽管这种“言语”并不完全，始终不能构成整体^⑥。这一观点虽然削弱了在作用问题上存在的主观主义倾向，但仍然没有解决这一问题，即：用何种手段才能对一部杰作在一定的读者层身上产生的作用加以描述，并将这种作用纳入某种规范体系。在此期间，以往未曾想到的经验手段出现了，这便是文学数据的处理。从数据中，人们可以了解读者对每一部作品的好恶倾向，而这种倾向不仅先于每个读者的心理反应，也先于他的主观理解。象一切现实的经验一样，使人第一次认识一部陌生作

品的文学经验的基础也是一种“预先获得的知识”，它本身便是经验的一种要素，通过它我们才能了解所感知到的新事物，也就是说，能在经验的前后联系中认识新事物^⑦。

一部文学作品，即使是首次发表的作品，也不是信息真空中出现的绝对的新事物，而要通过预告、公开和隐蔽的信号、熟悉的特点或含蓄的暗示把它的读者引向一种特定的接受方式。它将唤起读者对已阅读过的作品的记忆，把读者带到一种特定的情绪状态中，并且一开始便引起读者对“经过和结局”的期待。在阅读过程中，这种期待将依照一定的文学种类的规律或作品的形式保持或变化，转移或消失。在审美经验最初的视野中，一部作品的接受的心理过程决不仅仅是主观印象的随意堆积，而是特定的暗示在一个被引导的感知过程中的贯彻，这一过程可以按照该作品形成的动机和所引发的信号被认识，并从作品的语言来加以描述。如果用W·D·斯汤帕尔的术语，把一部作品预先存在的期待视野确定为某种规范的对应物，而这种对应物又象陈述一样不断增长，并转化为一种内在的、衍生的期待视野，那么接受过程便可以用介乎系统展开与系统更正的符号语义学系统的扩张来描述^⑧。与此相应的、进一步的视野产生和变迁的过程同时也决定了一部作品与构成文学种类的作品序列的关系。新的作品唤起读者(听众)从过去的作品中所获得的熟悉的期待与规律的视野，而这种视野和规律又会变异、被修正、转移或仅仅被重复。变异和修正规定了种类结构的空间，转移和重复则划定了它的边界。对一部作品的阐释性接受总是要以审美感知的经验联系为前提：只有在解决了理解的超越主观的视野如何决定了作品的作用时，提出不同读者或读者层的主观性或阐释与趣味的问题才会有意义。

能够使这种文学史的关联体系具体化的典型例子是这样一些

作品：它们唤起读者对某种常规的种类、风格或形式的期待，然后又逐步打破它。这样做决不仅仅服从于某种批判的意图，而是要使自身的文学效果得以发挥。通过《堂吉珂德》，塞万提斯让读者对于深受他们喜爱的古老的骑士小说的期待重新复活；通过对这类小说的模仿，他意味深长地让读者看到他所描写的最后一位骑士的冒险故事是多么荒唐可笑。在《宿命论者雅克和他的主人》中，狄德罗在小说一开始便用读者向叙述者提出的虚构问题的方式，唤起人们对时髦的“漫游小说”的模式以及(亚里斯多德化的)常规小说的情节和这类小说中惯有的天意的期待，为的是接着以挑战的姿态，用一种完全非小说的“历史真实”去与读者期待的漫游和爱情小说对抗：在扭曲变形的现实与作者所设计的故事的道德判断的对比中，生活的真实不断地揭露了文学虚构的欺骗性。奈瓦尔在《幻景》中吸收、运用并综合了著名的浪漫和玄妙主题的精华，从而唤起了读者对神秘的宇宙变化的期待视野，这样做是为了暗示他已背弃了浪漫派诗歌的道路：当抒情的自我所尝试的个人神话破灭，提供充分信息的规则被打破，变得富有表现力的朦胧状态也获得一种诗的功能时，读者所熟悉的或可以把握的神秘状态的认同化与关系便转变成一种使读者感到陌生的东西了。

不过，期待视野具体化的可能性也存在于历史联系并不很明确的作品中。由于缺乏明确的信号，作者所估计到的读者对某一部作品的特殊爱好也可能从下列三种普遍作为前提而存在的因素中产生：一、读者所熟悉的文学标准或诗的艺术种类；二、文学史的环境中著名作品之间的内在关系；三、虚构与现实、语言的诗的功能与实用功能的对立，这种对立始终给予阅读过程中反思的读者以比较的可能性。第三种因素还包括读者既从狭义的文学期待的视野又从生活经验的广义的期待视野来感知一部新作品。

关于这种视野的结构及其用问题与答案的阐释学加以具体化的可能性，我将在论及文学与生活实践的相互关系时再次提到（见第八节）。

四

以这种方式构想的一部作品的期待视野使人们能够从该作品对预期的读者群产生作用的方式与程度来确定它的艺术性质。假如对一部新作的接受由于否定了人们熟悉的经验或使人们意识到第一次获得的经验而引起了某种“视野变化”，并且把这种变化了的视野与原来的期待视野之间的距离称之为审美差距的话，那么，这种差距可以从读者的不同反应和文学批评的不同判断（自发的成功、拒绝或反感、零星的赞扬、逐步被理解或若干年后才被理解）历史地加以描述。

一部作品在其发表的历史时刻以何种方式引起、超过它的第一批读者的期待，或驳斥这种期待并使它失望，显然为确定该作品的审美价值提供了一种衡量尺度。期待视野与作品、已有的审美经验中熟悉的东西与由于一部新作的接受而引起的“视野变化”之间的距离决定了一部作品的艺术性质：假如这种距离迅速缩小，接受意识毋需把尚不熟悉的经验运用到它的视野中去，那么该作品便接近了“享受”或消遣艺术的领域。从接受美学的角度，这种消遣艺术可以这样来加以描述：它不会引起视野变化，而会适应已成为普遍欣赏趣味的期待；这又是通过满足人们对复制已经习惯了的美的要求、证实人们熟悉的情感、认可人们的愿望、把非同寻常的经验当作“耸人听闻的事物”来描绘从而使人获得快感来完成的；在此过程中，作品也可能会提出某些道德问题，但

这样做仅仅是为了把它们作为预先已经解决了的问题而“令人喜悦地加以解决”。与此相反，倘若一部作品的艺术性质可以用该作品由于违背了它的第一批读者的期待而产生的审美距离来衡量，那么便可以推论出：这种开始时作为看待事物的新方式的、令人愉悦或震惊的审美距离对未来的读者将会消失，因为该作品未被理解的因素会逐渐变得自然而然并作为熟悉的期待进入未来审美经验的视野。迄今为止的所谓杰作的经典性便是这后一种视野变化的突出的例子：从接受美学的角度看，它们那变得理所当然的美的形式和似乎无可争辩的“永恒意义”把它们带到了盲目崇拜与欣赏的危险边缘，以致需要作一番特别的努力，一反习惯了期待去阅读它们，才能重新认识它们的艺术性质(见第六节)。

文学与读者的关系既不表现在每一部作品都有它专门的、可以从历史学和社会学的角度加以确定的读者群，也不表现在每一位作家都受他的读者的环境、观念和意识形态的束缚，更不表现在一部体现了读者群的期待与世界观念的作品便一定会获得成功。一旦一部作品持续的、流传久远的影响得到合理的解释，这种把文学的成功建筑在作品的意图与某一社会阶层的期待完全等的基础之上的客观主义观念就会使文学社会学陷入不可解脱的困境。为此，R·埃斯卡尔皮特为一个作家的“持续影响的幻想”设计了一种“存在于时间与空间之中的集团基础”。借助于这种基础，他对莫里哀作了如下令人惊异的预言：“莫里哀对于二十世纪的法国人仍然是年轻的，因为他的世界仍然活着。一种文化的、观念的、语言的圈子仍然把他与我们联系在一起……但是，这个圈子会变得越来越小，一旦我们的文化类型同莫里哀的法国之间目前尚存的共同点消失，莫里哀也会衰老和死亡。”^⑩按照这种说法，似乎莫里哀仅仅反映了“他那个时代的风俗”，仅仅由