

试论作品意义的“精神产权”

张 杰

谁是作品意义的创造者?或者说,谁对作品意义拥有“精神产权”?对这一问题的回答将有助于我们全面并深入地认识文学的本质特征。以下,我们拟从作者和读者两个方面,对这一问题作些分析。

创作意图:引导与影响

作品意义固然只存在于读者阅读理解之中,但却绝不应当象美国读者反应批评理论所主张的那样,否定作者对作品意义应当拥有的那部分“精神产权”。作品是作者创作意图的产物,读者的阅读理解要想不受创作意图的引导和影响实际上是不可能的。这是因为:

其一,语言表述只能是线性的,因此作品对生活画卷的描述,必然是作者从创作意图出发精心安排语言序列的结果,目的是使“句子在运动中建立起一个能够导向存在于读者头脑中作为相关物的审美对象的形式”^①。结构主义试图排除作品语言序列的形成与作者创作意图之间的联系,把这一序列形式孤立起来,以求得对作品的所谓“客观”分析,这显然有悖于创作规律。

伽达默尔在用“游戏”概念阐述艺术作品的存在方式时认为:“人的游戏活动玩味着某种东西,这所要说的就是,游戏活动从属于它的对活动的安排,具有着一个游戏活动者所‘选择’的规定性……”这就使得观者(读者)对游戏的观照也被限定在游戏者(作者)所选择的规定性之中。游戏者的这种选择绝非盲目的,因此,游戏本身尽管是由“游戏者和观者所组成的整体”,而且“游戏最根本地是由观者去感受的”,但“这不是说,就连游戏者也不能感受到,他于其中表现性地起着作用的整体意义”^②。当读者在作品语言序列的引导下建构审美对象时,他实际上就是在进入由作者所选择的规定性之中。当然,读者在“自造的幻觉”中建构的审美对象,无论在细节上还是在整体结构中,都会表现出鲜明的主体性;尤其是读者对这一审美对象的理解,即在阅读中生成的作品意义,必然受到主体“先结构”的制约。但是,阅读主体的创造是被限定在作者所选择的规定性——由作品语言序列显示出来的“诱导空间”之内的,作者的创作意图对作品意义实际生成的影响,首先就表现在通过语言序列的安排,使读者的理解被限定在特定的对象与范围之内。

例如,当我们读“孤帆远影碧空尽,惟见长江天际流”的诗句,想象着浩浩江水由黄鹤楼下流过,消失在天地交接处,诗人立于黄鹤楼上,极目远眺,在水天之间搜寻着什么的画面时,我们便被作者引入了一种特定的审美空间。在这种由作者选择的规定性中,凡是具有正常心理功能的读者都不难体验到,当载着友人的帆船已渺无踪迹,而送行的诗人仍在凭栏远眺不忍离去,这其中包含的是一种怎样的情感。当然,作品中的审美对象并非都象这首小诗这样单纯,但不论作品形象如何复杂,读者都要沿着作品的语言序列,在作者引导下逐步展开想象,并积极填补作品有意留出的“空白”,才能最终在读者头脑中形成具体、生动、丰满的审美对象。而作品在引导读者创造审美对象的同时,也就限定了读者理解的范围。

其二,通过形象传达情感,是文学创作的鲜明特征之一。托尔斯泰十分重视艺术的这种传达情感的作用,他把交流思想和情感看作使人们结为一体的两种基本手段,彼此不可替代。人们既不可缺少理解和传达思想的能力,但“如果人们并不具有另一种能力——为艺术所感染的力量,那末他们大概还会更加野蛮,而主要的是,更加散漫,更加互相敌视。”可见,托尔斯泰十分看重艺术净化人心、陶冶性情的作用。尽管他对艺术所表现的情感内容采取十分宽容的态度,认为:“各种各样的感情——非常强烈的或者非常微弱的,非常

有意义的或者微不足道的，非常坏的或者非常好的，只要它们感染读者、观众、听众，就都是艺术的对象。”然而在他自己的创作中，以及人类文明史上流传下来的那些真正被称为艺术品的作品中，所表现的总是真诚、善良、美好的情感。当然，作者的情感表现不能靠空洞的叫喊奏效，而是通过作品形象画面表现出一种情感倾向，以此来影响读者，达到陶冶性情、净化人心的作用。所以，托尔斯泰为艺术下的定义是：“艺术是这样的一项人类活动：一个人用某种外在标志有意识地把自已体验过的感情传达给别人，而别人为这些感情所感染，也体验到这些感情。”③毫无疑问，当读者“为这些感情所感染”时，他对作品的理解与评价，也会直接受到这种情感倾向的引导与影响。

对此，我们只要随意从托尔斯泰创作中截取一、二段落，便可见到极好的例证。在《复活》第一章结尾，作者描写玛丝洛娃由监狱押往地方法院受审经过街道时的一段情景：

女犯走过这一家面粉店，门前有些鸽子走来走去，摇摇摆摆，没有人来欺侮它们。
女犯脚差一点碰到一只鸽子，它就扑啦啦飞起来，扇动着翅膀，飞过女犯耳边，给她送来一股风。女犯微微一笑，然后想起她的地位，就沉重地叹了一口气。

在这里，作者将特定的景物——鸽子，与特定的人物——女犯玛丝洛娃联系在一起，这就使得画面既表现出女主人公渴望自由的心情，也显示了作者对这一人物不幸遭遇所怀有的深切同情。这种情感倾向，对读者理解这个人物典型，以至理解整部作品，都具有明显的引导和影响作用。类似的例子，我们在读《红楼梦》九十八回以喜衬悲来写黛玉之死，以及鲁迅在《祝福》中借鉴这种结构方式写祥林嫂的悲惨结局时，都是不难感受到的。

其三，作者创作意图可以通过作品形象引导和影响读者理解作品意义的原因，还可以从人的社会意识中存在着某些内容的一致或相似方面找到答案。“意识在任何时候都只能是被意识到了的存在，而人们的存在就是他们的实际生活过程。”④人们的“实际生活过程”互有差异，因而人们的意识内容不会完全相同。但是，生活于同一时代或地域，或虽时代、地域不同而生活经历有某种类似，都会使主体之间因“实际生活过程”具有某种程度的一致或相似，形成人们意识中的某些思想内容的一致或相似。这样，当文学作品表现了某部分人意识中的一致或相似的内容时，作者实际上就担当了这部分人的代言人，作者的创作意图也就能与这部分读者的理解“不谋而合”，从而使读者对作品产生“共鸣”。

例如，《阿Q正传》问世不久，茅盾便评论道：“作者的主意，似乎只在刻画隐伏在中华民族骨髓里的不长进的性质——‘阿Q相’，我以为这就是《阿Q正传》之所以可贵，恐怕也就是《阿Q正传》流行极广的主要原因。”⑤茅盾不仅与鲁迅生活在同一时代，共同感受着当时的社会生活，而且两人无论在思想主张上还是创作意识中，都有着许多一致性。这样，茅盾对《阿Q正传》的理解，便能在很大程度上与鲁迅的创作意图“不谋而合”。鲁迅在写作《阿Q正传》时，确曾抱着批判“国民的弱点”的意图，根据这个意图，他还作了如下说明：“我的方法是在使读者摸不着在写自己以外的谁，一下子就推诿掉，变成旁观者，而疑心到象是写自己，又象是写一切人，由此开出反省的道路。”⑥当然，创作与欣赏之间的这种高度契合的情况是不多见的，但只要是真正具有“读者意识”的作家，善于深切感受和准确把握时代脉搏，从而使自己的作品在思想情感方面与特定的读者层或读者群的某种强烈的审美需求相适应，就能使作品与读者发生共鸣。这正象黑格尔所说的：“供观照欣赏的艺术作品，也就是为群众的艺术作品，群众有权利要求按照自己的信仰、情感和思想在艺术作品里重新发见它自己，而且能和所表现的对象起共鸣。”⑦

其四，创作意图对作品意义的实际生成所具有的引导与影响作用，除了体现在上述三方面能够为创作主体自觉把握的意识因素之外，创作中的潜意识因素，尤其是在无形中将作者与读者结为一体的“集体无意识”因素，也是构成作者创作意图并对作品意义的实际生成具有特殊引导和影响作用的重要精神因素。

荣格曾对“集体无意识”概念作过如下解释：“选择‘集体’一词是因为这部分无意识不是个别的，而是普遍的。它与个性心理相反，具备了所有地方和所有个人皆有的大体相似的内容和行为方式。换言之，由于它在所有人身上都是相同的，因此它组成了一种超个性的共同心理基础，并且普遍地存在于我们每一个人的身上。”⑧荣格认为，这种“集体无意识”心理常常凝聚成一个个的意象，因为这些意象是原始性的，所以荣格称之为“原始意象”或“原型”。“原始意象或原型是一种形象，成为妖魔，成为人，成为某种活动，它们在历史过

程中不断重现，凡是创造性幻想得以自由表现的地方，就有它们的踪影，因而它们基本上是一种神话的形象。更为深入地考察可以看出，这些原始意象给我们的祖先的无数典型经验赋以形式。可以说，它们是无数同类经验的心理凝结物。”^⑨

作家与其他人一样，在接受本民族文化遗产的过程中，精神上也会留下民族文化传统中的潜意识积淀，从而拥有或强或弱的“集体无意识”心理，并在不自觉中将其带入作品。其表现形式便是“原型”的使用，即以各种面貌重复某种意象，而读者的“集体无意识”心理则使他能够在与作者类似的不自觉状态中接受这一意象。

例如，有论者通过将鲁迅所说的“我们中国的文人学子，不是总说女人先来引诱他”进行“放大”分析后发现，无论是在中国古代的诗歌（如爱情诗多为男性作者假托女性口吻写作），还是小说（典型的当推《金瓶梅》，其他如鲁迅提到的《平山冷燕》、《玉娇梨》、《好逑传》等）中，这一现象的确是十分普遍的；在近现代文学，如苏曼殊与张资平的小说中，也可以找到这种现象的痕迹；甚至在新时期文学，如1984年问世，受到评论界好评的长篇小说《故土》中，也隐约可见这种现象。这说明鲁迅指出的这种文学模式，这种“原型”，可以反复出现在各个历史时期的作品中，而且作者并非出于有意的模仿，可能只是一种无意识的偏好带来的因袭。论者认为这种传统模式的特异之处在于，不是夸大男性的主动性，而是夸大女性的趋附性，其实质是以一种扭曲的、微妙的方式来发泄欲望^⑩。当然，传统文化中这种控制原始情欲的方式是不足取的，选择此例的目的，只是为了说明，在创作与欣赏的联系中，除了意识因素在起作用外，潜意识因素，尤其是具有显著民族性和超个体性的“集体无意识”因素，也是使创作意图与读者理解之间保持某种契合的重要精神因素。

阅读理解：美学的与历史的

对创作意图在作品意义实际生成过程中重要作用的强调，不是为了用它来取代作品意义这个概念。作品意义应当是包括创作意图与阅读理解两部分精神内涵的一个整体性概念。就阅读理解而言，创作意图虽然对读者产生引导和影响作用，但不能完全决定甚至代替读者的理解，具有生产性应当是阅读理解的根本特征。

作品意义的生产性包含两层意思：首先，作品的语言形式中所能容纳的精神内涵，不象科学文本那样，由能指与所指之间的社会约定所直接确定，而是由读者所赋予。阅读“从一开始，意义就不再包含在词语中，因为让每一个词的词义变得可以理解的，反而正是读者”^⑪。因此，“艺术作品是在其所获得的表现中才完成的，而且我们不得不得出这样的结论，即所有文学的艺术作品在阅读中才能完成”^⑫。其次，作品意义的生产性还表明，它是一个不断增殖的过程，既不为创作意图所囊括，也不为任何一种“权威批评”所穷尽，而是一个在作品流传中不断为读者的新“发现”所丰富的无限的意义整体。正如伽达默尔所说：“本文的意义超越它的作者，这并不只是偶然的，而是永远如此。这也就是为什么理解不只是一种复制的态度，而始终是一种生产性的态度。”^⑬

姚斯曾将作品意义生产性的上述含义概括为文学与读者关系的美学的和历史的内涵。他指出：“文学与读者的关系有美学的、也有历史的内涵。美学蕴涵存在于这一事实之中：一部作品被读者首次接受，包括同已经阅读过的作品进行比较，比较中就包含着对作品审美价值的一种检验。其中明显的历史蕴涵是：第一个读者的理解将在一代又一代的接受之链上被充实和丰富，一部作品的历史意义就是在这过程中得以确立，它的审美价值也是在这过程中得以证实。”^⑭要全面把握作品意义生产性特征，正确回答作品意义的“精神产权”问题，有必要对作品与读者关系的美学的和历史的内涵作些具体分析：

其一，作品意义生产性的美学内涵，主要是就个体阅读而言的。对此，姚斯的论述有其不完善之处。姚斯仅仅强调了主体以往阅读经验对现实阅读的先在的解释功能，但读者之所以能够“生产”出作品意义的原因并不局限于此，而是如下几种主要心理因素综合作用的结果。

(1) 审美距离。人的审美活动不同于日常认知活动的一个重要原因，在于人对对象采取了一种审美态度；而造成并能维持这种心理状态的根本条件，在于人与对象保持了一定的审美距离。

审美距离包括空间的、时间的和心理的等多种形式。其中，空间距离在直观性审美活动中有着积极意义，不仅观赏自然美可以因空间角度的变换而“横看成峰侧成岭”，就是观赏一幅绘画，也会因角度与距离的不同而产生不同的观赏效果。时间距离则不论对直观性审美还是幻觉性审美都具有积极意义。就直观性审美

而言,一件原始器皿,在我们祖先手中无非具有实用价值,而一旦经过漫长的历史隧洞重现于今人眼前时,便成为一件把玩不尽的艺术品。就幻觉性审美而言,时间距离对作品意义的生产性尤其显得重要。伽达默尔曾指出:“每一个人都知道,在时间距离没有给我们确定的尺度时,我们的判断是出奇的无能。因此,科学意识认为,对现代艺术品的判断是极端不确定的。显而易见,我们是以我们不能控制的成见,以那些高于我们而对我们了解这些艺术品具有极大影响的前提来看待这些作品的;这些成见与前提使这些现代创造品具有一种外在的共鸣,这些共鸣并不就符合于它们的真正内容和它们的真正意蕴。只有当它们与现时代的一切联系都消失后,它们的真正本性才显现出来,从而对在它们中所言说的东西的理解才有权自称是本真的和普遍的。”^⑮显然,伽达默尔所说的时间距离实质上是读者“视界”的改变,新时代的读者看待作品具有新的眼光,正象诗人海涅说的:“每一个时代,在其获得新的思想时,也获得了新的眼光。这时他就在旧的文学艺术中看到了许多新精神。”

当然,仅仅是空间因素或时间因素本身,并不足以成为审美态度的根本原因,造成主体对审美对象采取审美态度的根本原因是布洛所说的审美的心理距离^⑯。只要我们能够排除利害关系的干扰,“尽可能地用自由大胆的精神去观照和欣赏”^⑰,读者对同时代的作品也完全可以作出盲从的和有个性的审美理解。

(2) 审美经验。黑格尔曾经对作为哲学范畴的“有”(存在)与“实有”(定在)作过区分,他认为:“有是不曾规定的,因此在有那里并不发生规定。但实有却是一个规定了有的,是一个具体的东西,因此,在它那里,便立刻出现了它的环节的许多规定和各种有区别的关系。”^⑱作品的孤立存在与它在阅读中被读者感受理解时的存在之间,就体现着黑格尔所说的“有”与“实有”之间的区别。当作品从“有”向“实有”转化,即当“艺术欣赏把艺术作品变成了意识的现实”时^⑲,作品为读者所意识到的“它的环节的许多规定和各种有区别的关系”,便会因阅读主体的不同而不尽相同。用鲁迅的话说,就是“看人生是因作者而不同,看作品又因读者而不同”。^⑳

作品之所以在由“有”向“实有”转化时会因主体的变换而获得不尽相同的规定性,原因在于主体对客体的反映不是机械复写性的。从审美角度看,作品的语言信息不可能全部为主体接受,而是要经过主体审美经验心理结构的选择与认同。这是因为,“我的对象只能是我的一种本质力量的确证,也就是说,它只能象我的本质力量作为一种主体能力自为地存在着那样对我存在,因为任何一个对象对我的意义(它只是对那个与它相适应的感觉说来才有意义)都以我的感觉所及的程度为限。”^㉑

马克思所说的感觉,即主要指主体审美经验。它包括主体在以往审美活动中逐渐培养起来的审美感知能力,以及在这一过程中逐步产生的审美理想、审美趣味和个性偏爱。正是这些因素参与并制约着主体对客体信息的选择与认同。例如,一个读惯了传统小说结构模式的读者,与一个对现代小说结构技巧有较高感知能力的读者互换阅读对象时,他们显然会因对作品结构的不适应而影响到对作品语言信息的选择与认同。再比如,由于主体审美理想、趣味和偏好不同,尽管同是一部《红楼梦》,同是一样的对薛宝钗进行描述的语言文字,但在不同的主体幻觉中就会出现或端庄贤淑,或狡诈虚伪的完全不同的形象。因此,伊瑟尔认为:阅读的具体实现“取决于许多主观因素,诸如记忆、趣味、情感及思维能力等,它们都影响着过去语境向现在的转化。毫无疑问,这种转化对不同的读者也是不同的,但这正是制约着产生于相关事实与其语境间相互作用的感知的首要条件。……个别化的细微差别完全取决于主体因素。这就是为什么相同的文学本文的主体间结构可以呈现出如此纷繁多样的主观实现的原因。”^㉒

(3) 审美发现。尽管阅读理解在很大程度上受主体审美经验的制约,但这并不意味着主体一定要排斥那些与审美经验不相适应的东西。相反,现代心理学所揭示的“差异原理”表明,能够充分调动主体阅读兴趣的,并非完全适应主体经验的作品,当然也不是完全陌生的作品,而是处于二者之间的那种“似曾相识”的作品。这样的作品一方面因为具有某种能为主体所规定的东西,使读者理解具有某种可能;另一方面,又有读者尚不能确定的某些东西,使阅读包含着未知成分,从而诱发读者寻求“发现”的强烈愿望,充分调动读者的阅读兴趣。

关于发现,伊瑟尔写道:“发现是审美愉快的一种形式,因为它提供给读者两种独特的可能性,第一,使他自己——即使是暂时地——从他自己在的东西中解脱出来,摆脱他自己社会生活的约束;第二,积极地练习他的各种官能——一般是情感和认识的官能。”^㉓伊瑟尔说的第一种可能性,即前面谈到过的审美距离,

它使读者感受到一种不受束缚的、自由创造的快乐。伊瑟尔所说的第二种可能性,则是对刚谈过的审美经验问题的一种补充。如果阅读完全为审美经验所操纵,将会使它失去重新建构的活力,蜕变成一种自我陶醉式的简单重复,一种缺乏创新意识的单纯消遣。要避免这种倾向,就应当使主体“各种官能”在阅读中充满活力,寻求发现,而绝不仅仅是重复。这将培养读者在审美中寻求发现的创造心理,长远地看,“艺术的力量也还在于它教导人们审美地对待现实生活本身,养成形象思维的习惯,并使自己的无论何种活动都带有创造性的成分和艺术性的色彩。”^{②④}

其二,作品意义生产性的历史内涵,是指作品流传过程中读者与作品关系的美学内涵的历史总和。它表明,作品意义将始终处在一种随历史发展而不断充实和丰富的过程之中。“因为文本是这样一种社会空间,即对它来说,没有哪一种语言是稳定的、未受触动的,也不允许任何阐释主体处在法官、导师、分析学家、忏悔者或破译者这样的地位。”^{②⑤}因此,揭示作品意义生产性的历史内涵,实际上意味着作品意义这一概念永远具有开放性,它的外延是无限的。

伽达默尔十分重视理解的历史性。他认为:“艺术品的创造者可能面向他自己时代的公众,但其作品的真正存在是它能够有所叙说,以及这一存在对历史局限的根本超越。”^{②⑥}在他看来,作者的创作意图尽管可以直接与同时代读者的理解取得共鸣,但这并不等于作品意义的完全实现。一旦作品脱离了产生它的时代、社会环境,进入一种新的理解环境,它便因为失去了它的最初读者和作者共同拥有的参照背景而成为一种具有“自述性”的存在物。这时,新的读者更多地将是自身生存环境作为参照系来理解作品,从而使作品在新的对话环境中超越它的作者与最初读者对它的理解而显示出新的含义。这样,作品在其流传中不断进入一个个新的理解环境,也就能使其意义不断超越先前的历史局限而得到丰富与发展。所以,伽达默尔认为,理解的历史性构成了一部作品无限的意义整体。

在对这一思想进行阐述时,伽达默尔提出了“造物”和“转化”两个概念。造物指作品中能够为人所理解的全部意义。它存在于作品中,只有经过个体读者的理解才部分地、具体地显示出来。而读者要理解作品,就必然参与作品的创作,“再生产”出作品的意义,因此在阅读中读者实际上处于“作者”境地。这种角色的改变就是转化。“只有通过这种转化,游戏才赢得了它的观念性。”^{②⑦}由此可见,转化就是指作品意义的具体实现。伽达默尔特别强调,转化并不意味着读者对创作意图的复制,因为读者只是从参与作品意义创造的角度来说,是处在“作者”的境地,但并不等同于实际的作者。他只是从他的视界审视作品,而他的视界不可能与作者的相同。同样,不同读者各自所实现的转化,也是各不相同的。作品的意义整体,即造物,就体现在每一次个性的转化之中,因为“只有……由正在观照者出发,而不是由作为该作品的创造者而被称为该作品真正作者的人,即艺术家出发,游戏(作品)才获得了其意义规定。”^{②⑧}

造物既然是作为作品意义整体而存在,它所代表的实际上是一种可能性、潜在性。“游戏(作品)就是造物——这个命题是指,游戏不顾其被限定在被游戏(即阅读)上,它就是一种意义整体。游戏作为这种意义整体就能反复被表现,并能反复在其意义中被理解。”反之,转化就意味着确定性。造物在其一次次地被表现中一次次地被理解,即一次次地转化,也就是一次次地获得其意义的规定。“造物也就是游戏,因为,造物——不顾其精神性的统一——仅仅是在各自的被游戏中达到其完满存在的。”^{②⑨}所谓“在各自的被游戏中达到其完满存在”,即每次转化中意义的具体实现。作品“精神性的统一”,即它潜在于历史进程中的意义整体,正是在这一次次“完满存在”中得到体现。因此,作品意义这一概念,不仅表示作品已被理解的具体含义,而且还包含着作品随历史发展将可能被理解的潜在含义。从这种意义上来说,作品意义的“精神产权”属于所有它的创造者,包括它的作者,以及已经和将会在阅读中转化为作者的读者。

注释:

①② 伊瑟尔:《本文与读者间的相互作用》,译文载《文艺理论研究》1988年第6期。

②⑬⑲⑳ 伽达默尔:《真理与方法》,中译本,第155、159页,第241—242页,第161页,第161页,第170页。

③ 托尔斯泰:《艺术论》,中译本,第44—48页。

(下转45页)

通过认识交往，才能传递信息，沟通思想，联络感情，使协作者在思想上相互启发，在心理上相互激励，实现协作者的信息互补，增大协作者的智力功能，加快完成认识任务的速度，提高协作产品的水平（详见拙作：《论认识交往关系的要素、形式和功能》载于《江汉论坛》1990年第7期），认识占有是认识协作的基础。认识占有关系直接影响着协作者的积极性和占有的认识条件状况，不仅决定着协作能否进行，而且制约着认识协作的效率。因此，认识协调、认识交往和认识占有关系是影响认识协作关系优化的主要社会因素。

认识协作关系是否优化，其客观标志就在于，协作群体能否充分发挥协作者的聪明才智，完成个体无法完成或难以完成的认识任务，提高完成任务的效率。如果能够，则表明该关系是优化的，反之，则是非优化的。

注释：

- ① 《马克思恩格斯全集》第23卷，第362页。
- ② 马克思：《资本论》第1卷，第362页。
- ③ 见拙作：《论认识的协调关系》载于《华中师范大学学报》1991年，第3期。
- ④ 见拙作：《论认识占有关系》载于《江海学刊》1991年，第4期。



（上接109页）

- ④ 马克思、恩格斯：《费尔巴哈》，《马克思恩格斯选集》第1卷，第30页。
- ⑤ 《茅盾论创作》第109页。
- ⑥ 鲁迅：《且介亭杂文·答〈戏〉周刊编者信》。
- ⑦ 黑格尔：《美学》第1卷，中译本，第306页。
- ⑧ 荣格：《集体无意识的原型》，译文载《文艺理论译丛》第1辑。
- ⑨ 《神话原型批评》第104页。
- ⑩ 王友琴：《一个小说“原型”：“女人先来引诱他”》，《上海文论》1989年第2期。
- ⑪ 萨特：《为何写作》，《现代西方文论选》第196页。
- ⑬⑮ 伽达默尔：《时间距离的解释学意蕴》，译文载《哲学译丛》1986年第3期。
- ⑭ 姚斯：《文学史作为向文学理论的挑战》，《接受美学与接受理论》第21—25页。
- ⑯ 详见布洛：《作为艺术因素与审美原则的“心理距离说”》，《美学译文》第2辑。
- ⑰ 《歌德谈话录》第138页。
- ⑱ 黑格尔：《逻辑学》上卷，中译本，第102页。
- ⑲ 鲍列夫：《美学》，中译本，第323页。
- ⑳ 鲁迅：《俄文译本〈阿Q正传〉序》。
- ㉑ 马克思：《1844年经济学哲学手稿》，《马克思恩格斯全集》第42卷第126页。
- ㉒ 伊瑟尔《暗含的读者》摘译，译文载《上海文论》1988年第5期。
- ㉔ 尼·德米特里耶娃：《论艺术欣赏》，译文载《世界美术》1983年第2期。
- ㉕ 巴特：《从作品到文本》，译文载《文艺理论研究》1988年第5期。
- ㉖ 伽达默尔：《美学与阐释学》，译文载《文艺理论研究》1987年第3期。