

# 重心迁移：从作者到读者

——20世纪文学理论范式的转型

周 宪

20世纪文学理论发生了几次重心迁移。本文着重讨论了浪漫主义以来，经过现代主义再到后现代主义，文学理论所发生的三次转向，并指出，从作者中心范式到作品中心范式，现代文学理论范式的建构得以完成，形成了以作者意图和页面词语为根据的意义解释模式，而60年代以来的“读者转向”，即从作者中心和作品中心的范式转向读者中心范式，明显呈现出后现代理论范式的基本特征。“读者转向”亦即从一元到多元、从确定性向不确定性的意义阐释模式的转变，是文学研究追问“是什么”向“做什么”的观念的转变。

艾布拉姆斯的《镜与灯——浪漫主义文论及批评传统》写于20世纪50年代初。该书导论以理论上的“取向”(orientations)为焦点，系统描述了西方文学理论从模仿论到实用论，再到表现论，最终到达客体论的完整过程。这一理论既建构了一个文学要素逻辑关系系统，又描画了文学理论历史发展的内在逻辑和不同历史形态。按照这一解释模式，客体论应是文学理论发展的最后一站，四种可能性已经被穷尽。60年代以来，西方文学理论的发展非但没有止步，反而经历了动荡和转变。沿用艾布拉姆斯的模式，我们该如何描述这些转变呢？换一种问法：客体论之后是什么理论占主导地位呢？

回到文学理论的现实发展境况，从“取向”视角来审视，显然有一个“读者转向”。当我们做出此一判断时，紧接着要申明两点。第一，这个转向与艾布拉姆斯所说的传统实用论有很大的差异；第二，从客体论到“读者转向”，其转变的历史根据要超越客体论，有必要把目光放到浪漫主义以来的“长时段”中加以考量。我认为，浪漫主义以降，一直到种种形式主义，它们构成了文学理论的现代范式，而“读者转向”的重心转移，则可以看作是文学理论的后现代范式。因为从现代到后现代，其间有一个明显的“取向”的变化。关于这一转变，罗兰·巴特的说法很是传神：“读者的诞生必须以那作者之死为代价。”<sup>①</sup>

本文是国家社科基金重点  
项目“文学理论基本问题：从现代到后现代”（批准号 06AZW001）阶段性成果

## 序曲 :作者沦为抄写者

历史地看,浪漫主义是现代思想史的一个重要转折点。今天看似新锐的许多哲学观念,都可以也必须追溯到浪漫主义才能说清。浪漫主义文学理论影响久远,其主要贡献之一是历史上第一次把诗人规定为神一般的立法者和英雄。一方面,浪漫主义强调文学的情感表现,如渥兹渥斯直言:“一切好诗都是强烈情感的自然流露。”<sup>②</sup>另一方面,受浪漫主义基本理念的感召,出现了一场启蒙运动以降的诗人自我提升,诗人被尊为无与伦比的英雄角色。一如雪莱慷慨激昂的陈说:

诗人是不可领会的灵感之祭司,是反映出“未来”投射到“现在”之上的巨影之明镜;是表现了连自己也不解是甚么之文字,是唱着战歌而又不感到何所激发之号角;是能动而不被动之力量。诗人是世间未经公认的立法者。<sup>③</sup>

以今天的观念来看,这一说法显然是夸大了的不实之辞,但在浪漫主义者看来却是合乎逻辑的结论。造成浪漫主义者自我升华甚至自我膨胀的原因有很多,这里,我们只从文学及文学理论内部的角度稍作分析。历史地看,先于雪莱约半个世纪,约翰逊的《英国诗人生平》(1779—1781),率先建立了一种作者传记批评的范式,这种古典主义的研究范式与其说关心诗作,不如说更关注诗人。此后出现的浪漫主义“诗人—英雄”观念,在提升诗人地位的同时也强化了古典主义的诗人崇拜,由此确立了作者中心的表现论范式。用艾布拉姆斯的话来说,“诗人本人就变成了产生艺术作品及其判断标准的要素”<sup>④</sup>。在我看来,“作者中心范式”有三个推论:第一,作者是一个特殊主体,无论将之界定为神、英雄还是天才,都是把诗人看作一种具有超然能力的创造性主体,由此必然导致了第二个结论:诗人乃是文学活动的重心所在,没有诗人就没有文学作品及其读者,甚至批评和理论也将不复存在;由前两个观念逻辑地推出第三个结论:作品及其意义的阐释的根据在诗人。换言之,作者是作品意义的起源、根源和根据。于是,作者(author)变成了权威(authority)。作者支配作品因而具体呈现为三种关系:发生学的起源关系,亦即作者是作品生产者,作者是因,作品是果;法律上的所有(著作)权关系,作者是作品权利的拥有者;阐释学的意义关系,作品意义的探究必须溯源到作者生平传记中去才能获得根据。这一理论的典型形态是所谓“作者意图论”(author-intentionalism),认为作者意图是作品意义阐释惟一可靠的根据。

随着俄国形式主义、英美新批评和法国结构主义的相继崛起,一种作品客观论的取向取代了浪漫主义的作者中心论。结构主义之后,作者中心的范式遭遇到了激进的颠覆。作者权威(authority)不再,读者及其阅读研究异军突起,完成了文学理论重心从作者到作品再到读者的过程。当然,导致这一转变的原因是复杂多样的。

首先,现代主义文学出现了两极分化。一方面,作家们强调文学个性的彰显,如丹尼尔·贝尔所言,现代主义运动的三大特征之一是“把自我(热衷于原创与独特性的自我)奉为鉴定文化的准绳”<sup>⑤</sup>。由于对个性消解的忧虑和对机械复制时代艺术同质化的担忧,现代主义作家非常注重彰显个性风格。但另一方面,从现代主义文学中发展出来的种种文学倾向,又从相反的方向抑制了个性张扬。最重要的理论是所谓“非人格化论”(或“非个人化论”)。福楼拜作为现代小说的开山鼻祖,首创非人格化的文学叙述。他于1857年明确提出:“我的原则是,艺术家的

主题绝对不能是他自己。艺术家在其作品中必须像上帝创世纪那样，隐而不现却无所不能，他无处不在却从不现身。”<sup>⑥</sup>这种理念在诗人T. S. 艾略特那里得到了有力回应。艾略特坚信一个艺术家的进步就是不断消灭自己的个性，因此，诗人没有什么个性可以表现，他不过是一个工具而已。所以诗不是表现个性而是逃避个性。基于这一观念，他明确提出从关注诗人转向关注诗歌本身；关注诗歌是一种非人格化的诗学，其对立面对才关注诗与诗人的关系<sup>⑦</sup>。当艾略特1918年在英国提出这一主张时，在欧洲大陆的另一头，俄国形式主义同时也开启了一场驱逐作家的运动。俄国形式主义依据现代语言学理论，建构了一种全新的以诗的语言之文学性为核心的文学理论。形式主义涌动着要把文学研究变为科学的强烈冲动，这就需把主观的、印象的、非科学的因素排除出去，作者自然首当其冲。用日尔蒙斯基的话来说：

当今，科学最感兴趣的对象，不是哲学世界观或者从古代文学作品找到的“生活感受”的演化，也不是社会心理在与诗歌作者的个人心理交互影响下的历史发展和变化，而是对诗的艺术的研究，是历史的和理论的诗学。<sup>⑧</sup>

对诗的艺术的研究，也就是对作品的语言技巧或文学性的研究。与艾略特如出一辙，在俄国形式主义看来，作品与作者的关系不属于文学研究的考察范围，因此，“作者如何”的问题在文学研究中不必考虑。这一阵营里最彻底的说法乃是新批评的“意图谬误”说。1946年，美国新批评的代表人物韦姆萨特和比尔兹利明确认为，作者的构思和意图不是文学研究的恰当标准，因为诗一经诞生便脱离其作者而独立存在，更重要的是，诗的语言不是个人的产物，而是公众所有物。基于这样的认识，新批评主张文学研究应与作者心理学划清界线，避免把对诗的探讨和对诗人的个人探讨混为一谈，应当将诗人私事与诗歌分析明确区分开来。他们特别指出，“作者意图论”是浪漫主义的谬说，是历史上许多有关文学的误解、偏见和谬说的遗绪<sup>⑨</sup>。新批评所要实践的文学理论和批评范式，如韦勒克所言：

新批评派肯定是依据一个合理的前提论证了，连贯的认识主体无法确立，除非认识界定它的对象，这个对象之于新批评派是个别的艺术作品，它清楚地脱离了作者心目中的或者社会环境中的来龙去脉，同时也脱离了它在社会上的效果。……我们必须努力把一部作品看成一个总体，一个完形，一个格式塔，一个整体。<sup>⑩</sup>

韦勒克所描述的两个“脱离”，使得作品的整体获得了自身独立性和自足性。作者被逐出了文学批评和理论的“教门”。

从浪漫主义到新批评，是一个从作者权威到作品中心的递变过程，大抵可看作是文学理论现代范式的确立过程。其基本原理是：“它假定艺术的文学作品的价值和独特性，即假定文学意义就蕴含在页面的词语之中；它还假定，如果文学研究者要完整地把握作品所提供的东西，就必须经过某种批评过程的特殊训练。”<sup>⑪</sup>换个角度说，这也是从作者是作品及其意义本源的解释范式、向作品具有自身独立客观意义的解释范式的转移过程。有趣的是，作者丧失的权威性却部分转移到了批评家和理论家身上。正像社会学家鲍曼所说的，启蒙运动以来，美学家、理论家和批评家们逐渐成为艺术风格、审美规范和批评评价的“立法者”<sup>⑫</sup>。文学理论家皮斯的看法有异曲同工之妙，他认为批评家和作者干不同的活儿乃是现代文化劳动的分工形式，而导致作者与其作品生产方式分离的恰恰是文学批评家，因为批评家宣称他们能比作者

自己更好地理解 and 解释作家的作品。将作者的权威转移到批评家的文本阐释功能,这个降格过程正是通过“意图谬误”说而引入具体批评实践的。在皮斯看来,现代作者不再是自足的主体,他们要借助批评家的解释来增势并获得权威,因此,作家最终不过是批评家解释的产物<sup>⑬</sup>。

### 发展部I:作者之死和作者功能

我们知道,理论的嬗变有渐变和激变两种形态。前者是缓慢的发展,后者则出现取向的逆转。如果我们要确定现代文学理论激变的具体分期,那么20世纪60年代后期显然是一个重要的时间节点。正是在这一时期,出现了两种颠覆性的理论,一是巴特的“作者之死”说,二是福柯的“作者功能”论。对此欧文评述道:

就像尼采宣判“上帝死了”一样,巴特“作者死了”的断言彰显出某种不可忽略的挑战。尼采乃无神论者,“上帝死了”不是说上帝不存在了,而是说上帝在现代生活中变得不重要了;同理,巴特说“作者死了”也不是说男男女女们不再写剧本、长篇小说和诗歌了,而是说这些文本的“作者”不再重要,他们甚至在解释中被压抑了。……巴特的“作者死了”既成为后结构主义和解构主义文学批评家的起点,又成为意图论者们的丧钟。<sup>⑭</sup>

巴特是如何得出尼采式的判词的呢?对这一结论的方法论路径考量,有助于把握文学理论范式从现代向后现代演变的内在逻辑。首先,他从历史角度阐述了“作者之死”的进程。作者是一个现代人物,源起于文艺复兴对个性的崇拜以及资本主义意识形态的实证主义,并作为现代文学体制和版权制度的产物而出现。浪漫主义以降,出现了五次消解作者的浪潮。第一波是马拉美天才地预见言语活动取代其主体的发展,由此取消作者而崇尚写作的观念出现了。第二波是瓦莱里强调文学的语言学本性,嘲笑作者的作用。第三波来自普鲁斯特的发现,叙述者其实不过是即将写作的人,他将自己的生活经历变成一种创作,因此,那种作为作品完成者的过去时的作者必受质疑。第四波是超现实主义的自动写作,它进一步赋予言语至高无上的地位,使作者失去了原有的神圣性。最后一波来自语言学发现,即陈述过程乃是一种空的过程,言语活动中存在着特定的主语而非具体的个人<sup>⑮</sup>。如果加上我们前面提到的福楼拜和艾略特的“非人格化论”,这些冲击就在相当程度上动摇了现代作者的合法性。

然而,作者之所以死了,在巴特看来还有更深的原因。

巴特区分了两种写作者:一种是通常意义上的作者(the Author),另一种是所谓的现代抄写者(the modern scribe)。他们与作品或文本的关系,在时间上和逻辑上均有不同。作者先于书籍并筹划书籍,与其撰写的书籍之间存在着一种“父子关系”,这种关系既是时间上的,又是逻辑上的。抄写者则有所不同,他与文本同时出现,构成一种言语行为理论所说的“述行关系”,始终是第一人称现在时。抄写者与文本在逻辑上是同一的,在时间上是同时的。抄写者所开拓的是某种无起因的领域,那里只有言说活动<sup>⑯</sup>。巴特强调作者之死与抄写者的复兴,实际上是通过主张一种特定意义上的写作理念或活动来实现的。巴特所崇尚的写作具有多重性,它不断地提出意义又使之消失。“文学(今天更好的说法是写作)恰恰是以这样一种方式拒绝赋予文本(以及作为文本的世界)以某种‘秘密’,拒绝赋予一种终极的意义,由此解放了所谓的反神学活动,这种活动是真正革命性的,因为它拒绝了固定的意义,因而最终便拒绝了上帝及其替代物——理性、科学和法则。”<sup>⑰</sup>巴特的论证有三层意思。第一,写作是不停地提出意义



又不停地消解意义，它从未提供什么终极不变的意义。因此，意义是在建构和解构的交替中进行的。这么来看，写作的重要功能是“解开”而非“破译”出什么。第二，写作像是编织，文本是一个织物，写作的编织是无穷无尽的，是抄写者的第一人称现在时的述行行为。第三，写作不可能给予文本以终极意义，如果有终极意义的话，那不过是上帝及其替代物（作者）。它们曾经作为本源、根据和中心统治着文学的解释活动，当它不复存在时，如同陀斯妥耶夫斯基笔下的人物所言：如果上帝不在，做什么都是可以的。这么来看，写作就成为一种真正颠覆性的活动了。几年后，巴特更加明确地表达了这种写作观念：

惟有写作可以是不存在本原位置(without the site of origin)的有效运用，惟有写作可阻止任何修辞学规则、文类规则和体系的傲慢：写作是非主题的(atopic)，在与那场并非支配而是取代的语言战争之关联中，写作预见了一种阅读和写作实践的状态，它渴望的不是支配而是传布流转。<sup>⑮</sup>

或许可以这样来理解，巴特所提倡的写作就是一种抄写者或读者第一人称现在时的述行活动，就是编织文本无穷无尽的符号之网的过程。所以，巴特强调文本是由多重写作构成的，它们源自多种文化并相互对话、相互戏仿并相互争执，而将这多重性汇聚在一起的并不是作者，而是读者。至此，巴特的结论就不那么令人惊讶了：“我们很清楚，为使写作有其未来，就有必要颠覆那样的神话：读者的诞生必须以那作者之死为代价。”<sup>⑯</sup>

巴特宣判“作者之死”后不久，福柯紧接着提出了“作者功能”论。他不同意巴特“作者死了”的判断，而是主张从“作者功能”来思索作者问题。以下一段话清晰地表明了福柯的关切所在：

很清楚，在对一部作品（无论是一个文学文本、一种哲学体系或一部科学著作）做内部或结构分析时，在确定心理学的和传记式的参考时，对主体绝对特性和创造角色的问题就会产生怀疑。然而，不应完全抛弃主体，而应该重新考量主体，不是回到一个本原主体的议题，而是要把握他的功能、他对话语的介入以及所依赖的系统。我们不应再提出如下问题：一个自由的主体是如何穿透密致事物并赋予它们以意义的？一个自由主体是如何从内部激活话语规则来实现其谋划的？确切地说，我们应这样问：在什么条件下和通过什么形式，一个类似于主体那样的实体出现在话语的秩序中，他占据了何种位置并呈现何种功能？在每一话语类型中遵循何种规则？简言之，不必再把主体（及其替代者）视作创造性的角色，而是应该把他当作话语复杂多变的功能来分析。<sup>⑰</sup>

照福柯的说法，主体还是存在的，作者并未死去，但却发生了变化，这种变化只有通过话语功能才能说清楚。这里的核心思想是，作者功能也就是话语的功能，对作者的分析也就是对话语的分析。福柯的基本理念是：没什么可以逃离话语，一切均在话语中。对话语的研究不是要研究话语本身，而是要分析它们传播、增值、归属和征用等方式的发展变化。因此，“作者功能可揭示基于社会关系的话语表达方式”<sup>⑱</sup>。

那么，作者一功能何在？福柯将其最重要的特征概括成以下四个方面：

“作者一功能”与那些限定、决定和联结话语领域的司法的和体制的系统密切相关；

在各个时代、特定文化的各种话语中，“作者—功能”的运作方式不会是一成不变的；“作者—功能”不是通过将文本归诸其创造者来界定，而是通过一系列精确复杂的程序来加以界定；“作者—功能”可同时引出多个自我和任何阶级之个体都可占据的一系列主体位置，就此而言，它并非单纯地意指实际的个体。<sup>②</sup>

这里，福柯所描述的作者—功能的四个特征，都是围绕着一个核心理念，那就是作者功能是一个话语中的位置，不等于具体的个人，也就是决定个人如何行使话语的体制、方式、程序和主体位置。福柯以话语来取代作者，意在强调，任何作家无论其个性风格如何，最终都只不过是特定社会—文化语境中话语规则的产物。所以，谁说话并不重要，重要的是怎样说以及为什么这样说。这与福柯的一系列研究的贯穿主题“话语的形成”一脉相承。在《物的秩序——人文科学考古学》中，福柯直言：话语不能等同于符号，其内容要多于符号，这“多出来的东西”正是他所关心的东西，亦即形成话语谈论对象的多种实践<sup>③</sup>。后来，在其法兰西公学就职演讲中，福柯进一步细化了话语的基本功能。其一是话语排斥，通过词语禁忌、拒斥、对立来允许某些话语，禁止另一些话语；其二是话语规则，通过注解、学科等途径来限制和规约话语；第三是话语机制，即以言语惯例、话语圈子、信仰群体和话语的社会征用等机制，来区分和控制话语<sup>④</sup>。所有这些话语形成的机制、规则或路径，都是通过区分性的手段来允许或不许言说什么对象。它们同样适用于作者及其写作。历史上无数生动的事例说明了特定时代什么可写或不可写的话语规则，任何话语活动总是在特定权力秩序关系中展开的。

如果把福柯的这个结论推至极端，结论是令人沮丧的。那就是任何作者都不可能超越话语秩序，都只不过是这一秩序被动的依从者。值得注意的是，福柯为“另类作者”留有余地，他们是占据“跨话语”位置的作者。他特别提到了马克思和弗洛伊德，认为这样的话语实践的首创者不但为与其相似的话语留有空间，更重要的是还为与其相异的话语清出空间。在福柯看来，文学中的作者似乎不具备这样的功能。这一点在我看来大可质疑！或许我们可以这样来表述，应该说绝大多数的作者都是现行话语秩序的依从者，但文学中却有少数颠覆者和反叛者，他们以“跨话语”的方式为新的话语开辟了道路。

在巴特的“作者之死”说中，作者充其量只是一个“页面的作者”（a paper-author），他与文本之间并不存在某种“特权的、父亲式的、真理—神学性”的起源关系，在某种程度上可以说，巴特对作者与文本关系的割断更加彻底一些。较之于巴特，福柯注意到作者与文本之间实际上存在的种种复杂关系。依据他的看法，作者功能具有某种分类或区分的作用，一个作者的名字，既有助于归类一些属于他的作品，又可以排斥或区别不属于他的其他作品。进一步说，作者之名在诸多文本之间确立起复杂的差异关系、同质关系、起源关系、互释关系、原真关系、共同利用关系等。尽管如此，福柯坚持强调，作者的名字不过是话语存在的特殊方式的表现，其地位与接收方式最终要受到传播它的那个特定文化的制约<sup>⑤</sup>。这就把作者与文本的关系、文本间的关系系统统归到话语形成及其秩序上去了。也正是在这个意义上，文本与实际作者个人的关系并不重要。但值得关注的一点是，福柯特别指出，一旦作者话语被认为越轨和受到惩罚时，某些言论和书籍才会被归诸现实的作者个人。在我看来，越轨的作者与“跨话语”的作者关系如何？这倒是一个值得深省的问题。

“作者死了”和“作者功能”这两种最具代表性的理论，逼促了长久以来一直居于文学研究中心地位的作者的退场。作者在文学解释中所具有的时间上的优先权（从作者到作品）被取消了，同时，作者在逻辑上所具有的优先权（作者是作品意义的根源）也被宣布为无效。

作者的退场是意味深长的。作者退了,谁将出场呢?

## 发展部II:读者的出场

伊格尔顿在谈到文学理论现代发展分期时说道:浪漫主义以来的文学理论的发展,大致可以区分为三个阶段,换句话说,有三种取向构成了三个时期。第一个时期其取向是只关注作者,时间是从浪漫主义到19世纪,第二个时期则把全部注意力都转向了作品,主要代表是英美新批评,第三个时期取向陡转,焦点转向了读者,这是晚近一些年来文学研究新的发展方向。接着,伊格尔顿说了一句令人深省的话:“读者是三个要素中最微不足道的,奇怪的是,没有读者文学文本压根儿就不存在。文学文本并不是存在于书架上,它们只有在阅读实践中才能具体化为意义过程。文学若要存在,读者和作者一样不可或缺。”<sup>②</sup>的确,在文学理论发展的历史上,这个不可或缺的元素长期被忽略了,作者和文本轮流统治文学研究,直到20世纪60年代以后才改变了风向,出现了所谓的“读者转向”。

苏莱曼形象地描绘了这场变革:某些变革悄悄地发生了,没有宣言,没有游行和标语,没有大街上的暴乱,只是视角发生了转移,以一种新的方式看待总是如此的事物。新词语进入了语汇,旧词语很快采用了新意义:无产者、自我、结构。或者说,即使维持原状的事物现在也发生了位置变化,边缘的变成了中心的,跑龙套的成为了这出戏的主角<sup>③</sup>。这主角就是过去一向被忽略的读者,他们开始从边缘走向中心,从后台走到了前台。自20世纪初形式主义立足于文学研究以来,批评家和理论家们一度大谈作品、语言、技巧、形式和风格等,如今关注的重心转移到读者——作品上来。从作者生平、创作意图的索引,转向了阅读过程、情感作用、个体反应变化、作品和读者之间的互动、解释的特性和局限等。苏莱曼认为:“显而易见,晚近对解释的兴趣,以及更宽泛地对艺术文本(包括文学的、电影的、图像的和音乐的文本)接受的兴趣,乃是法语所说的人类科学(史学、社会学、心理学、语言学、人类学)和传统的人文学科(哲学、修辞学、美学)中总体发展倾向的一部分。”<sup>④</sup>显而易见,“读者转向”的直接后果乃是所谓“接受者导向批评”(audience-oriented criticism)的出现。

“读者转向”的历史过程是漫长的,其原因应说是复杂的,多种因素的合力造就了这个转向。根据美学思想史家克利斯特勒的看法,在歌德和康德之前,美学家和艺术批评家多半是从读者的角度来解析艺术作品的,只是到了他们之后,才开始关心艺术家和美学家们的专门理论和技术问题。他主张应该把业余接受者看作是现代艺术诞生的重要因素。由于现代读者的出现,才有现代文学的出现,同理,由于现代观众的出现,现代绘画、雕塑和戏剧才得以存在<sup>⑤</sup>。这种说法对我们重新考量文学理论颇有启发性。但不管怎样,读者在历史上至多是一个隐含的读者,尚未光明正大、合理合法地走到文学研究的前台。此外,英美新批评虽极力抨击“感受谬误”,但其先驱瑞恰慈关于诗歌情感反应的研究,亦可谓“读者转向”的序曲。有学者认为,当下读者反应批评的崛起实际上是对新批评“感受谬误”的反动<sup>⑥</sup>。新批评的文本细读从一方面说是对文本的解析,从另一方面看,也是对批评家鉴赏分析能力的一种探究。还有,捷克布拉格学派,尤其是第二代代表人物沃迪奇卡(Felix Vodicka)的理论,很大程度上开启了后来的德国接受美学<sup>⑦</sup>。更显著的是,波兰美学家英加登的现象学批评,特别是其文本空白点和阅读具体化的观点,直接启迪了后来接受美学家伊瑟尔的阅读现象学<sup>⑧</sup>。而跨越了俄国形式主义、布拉格学派和结构主义的雅各布森,其晚年著名的“语言交往六模式”理论,也是基于信息发送者和接受者的关系模式来阐述的<sup>⑨</sup>。看来,尽管不少学派刻意打压读者,但读者及阅读问题总是这



样或那样地隐含这些学派的理论之中。只是到了60年代后期,这些原本潜在的取向形成了巨大的合力,将读者作为主导取向推举出来。伊瑟尔说得好:“如果说文学研究源于我们对文本的关注,那么,毋庸置疑的是,我们以读者身份在阅读这些文本时发生了怎样的状况,以及文本促使读者做出了什么举动,便具有重要意义。”<sup>④</sup>

我认为,“读者转向”的解读应置于从现代到后现代的语境转换中加以理解。从作者中心模式到文本中心模式,大略说来可以算作现代文学理论范式的建构,而由前两种模式转向读者中心模式,则可以看作是文学理论现代范式向后现代范式转换的一个标志。换言之,就文学理论发展的内在逻辑而言,“读者转向”与通常所说的“后现代转向”是相当一致的。

从作者和文本到读者,表面上看只是研究重心的迁移,但却揭示了文学研究方法从一元到多元的激变。巴特在描述从作品到文本的变化时,就特别引证了《圣经》的一段话,“我名叫‘群’,因为我们多的缘故”<sup>⑤</sup>。他接着写道:“文本肌质的多重性导致了阅读,这就使得那些向来奉行独白论的领域发生了巨大变化”<sup>⑥</sup>。比如传统上对《圣经》的一元论解释就让位于各种意义的漫射的解释方式。巴特的这一形象的说明极为重要,它意味着,从一元论的作品解释到多种意义的解释的自由,此乃“读者转向”最关键的含义。作者也好,作品也好,无论是对作者主观意图的追索,还是对后者页面上词语客观意义的开掘,最终都是趋向于某种“一”。但读者是一种“群”的构成,是无限开放、人数杂多、看法迥异的,必然趋向于“多”。这个从一到多的意义阐释观念的变革,导致了文学研究方法的极大解放。由此来解释巴特所谓“读者诞生的代价是作者之死”,那么可以说,一个“作者”的“死”换来了多种意义探究的合法化。进一步说来,这种多元论恰恰就是后现代的基本理念之一。

促使这一转变的原因很复杂,这里我想提出两个关键点。其一,“读者转向”是影响深远的,“话语转向”是一个重要方面。所谓“话语转向”,强调的是告别结构主义那种抽象的语言系统研究,转向人们现实的语言活动;不再去考察语言的抽象规则,而是深入解析语言的现实用法、规则和语境限制。“话语转向”不再把语言看作是外在的传达工具,而是把语言活动看作是生产性,是对现实世界的建构<sup>⑦</sup>。文学理论的现代范式是一种意义实体论,它把意义看作是一个本然存在着的东西,或存在于作者意图里,或存在于页面的词语后面。既然意义本然地存在于某处,那么,语言不过是传达或呈现这种意义的媒介手段而已,可以通过对页面上的词语解析找出作品的意义。但以“话语转向”的立场来看,这类看法是令人怀疑的。作品的意义并非本然地存在于作者意图或页面上的词语之中,毋宁说,意义乃是一种读者阅读中的建构性活动。

根据这种观念,文学研究的焦点必须从“是什么”转向“做什么”。如果把文学作品意义的阐释看作是文学研究的基本任务,那么,文学研究的核心问题便不再是探寻作品意义何在,而是考察如何通过对文学活动的主体行为及其互动关系生产出意义。这就导致了文学作品意义观的深刻变化。关注“是什么”的现代理论范式,必定把那个“什么”看作是已经存在的实体性之物;相反,强调“做什么”的后现代理论范式,则认为那个“什么”是在“做”的过程中被建构出来的。因此,意义并不留存在作家意图和作品词语中,而是有赖于读者的阅读,通过读者的话语(或言语)行为,作品意义才能实现。也正是在这个意义上,巴特强调文本有别于作品,文本乃是一种方法论领域或语言活动,不同于物质性和实体性的作品。作者之死导致读者诞生,也就是作者统治作品的观念的衰落,读者建构文本的观念的兴起。福柯对话语构成的知识考古学研究,以及他的所谓作者功能论,也把思考的焦点集中到作为话语的文本如何历史地或现实地实现。哈贝马斯的交往行动理论,注重交往理性和交互主体性,将交往理解活动带入了现实的语言活动。巴赫金的对话和复调理论,彰显文本中各种类型的对话关系,彻底颠覆了作者



垄断的独白模式。乔姆斯基的转换生成语法理论，从语句的外在形态转向人内化的语言知识和能力考察。奥斯丁和塞尔等人的言语行为理论，凸显意义过程中语境和述行的重要作用，这就消解了词语具有自身固定独立意义的传统观念。诸如此类的种种理论似乎有一个共同点，那就是将重心转向了语言活动或行为的“做什么”，不再关心孤立的作者意图和页面词语意义“是什么”。种种接受者导向的理论正是在这样的背景中应运而生的。

导致“读者转向”的另一个深层原因是所谓的“解释的冲突”。传统的解释学认为，文学作品的意义就蕴含在作品之中，无论何人去分析，最终都会得到一致或相近的看法。当代解释学则提出了文本解释的历史距离问题，正是这一历史距离使得同一文本古今看法迥异。加达默尔试图通过解释学的“视域融合”来解决这一问题，即将文本出现时的阅读期待与读者当下的阅读期待这两种视域加以融合，由此形成更大、更开放的新视域<sup>⑧</sup>。这种思路把文本解释的兴趣点从文本自身转向了“效果史”。接受美学的兴起正是受到这一理念的启发而出现的。它要解决的文学研究的难题是：为什么一个文本自身并无变化，而对其意义的解释却总是在历史上不断被修正和改变？伊瑟尔指出了这种解释冲突现象：

这种状况使我们意识到，左右阐释的假设在很大程度上决定了文本应有的意义。因此，当有人宣称自己找到了那个意义时，其实是在暗示只有他的设想和假设才具有正当性，这就引发了长久以来被称作解释的冲突的现象。

这种冲突以竞争的形式展现出来，每一种方法都试图通过否定其他方法来维护自己的地位，以证明自身的重要、见解的深邃、涉猎的广泛。然而，解释的冲突所揭示的正是所有假设本身固有的局限性，从而揭示它们在完成所承担的任务时其应用是有限度的，也正是这一点使解释的冲突显得有趣。<sup>⑨</sup>

伊瑟尔这里所说的“假设”相当于加达默尔的“视域”，换言之，每一种解释不可避免地假设了它对文本意义的解释框架（或视域），解释活动就发生在这个框架（或视域）之内。“解释的冲突”说穿了也就是种种假设之间的冲突，这是由于时间、空间和文化差异所造成的。“解释的冲突”所揭示的真相是，任何假设都有其固有的局限性，只有通过视域的融合才能克服其局限性。照此理解，研究文本意义的重心不是就文本分析文本，而是要考察文本与人们所做出的种种不同解释和假设之间的复杂关系。这就导致了文学研究范式的深刻转变。需要指出的是，尽管范式出现了变化，但对作者意图和作品寓意的考察并没有消失，只是它们不再各行其是，而是融入接受或阅读研究的理论背景中去了。

## 尾声：读者出场的意义

在接受者导向的文学理论和批评中，最有影响的是德国接受美学和美国读者反应批评。从接受美学的立场上看，它所面对的主要问题有三个：其一，文学文本类似于一个事件，它必须经由读者加以处理并做出反应；其二，文本在多大程度上预示了读者的解读？读者有多大的自主行动的空间？其三，文本与其社会历史语境、与其读者所选择的处理方式之间关系如何<sup>⑩</sup>？这些问题集中在文本与语境以及与读者的双重关系上，尽管文本仍是关节点，但重心已经不在文本自身了。与接受美学的立场相近，美国的读者反应批评提出了这样的观念：意义并不是文本固定和确定的特征，也不是不受约束的读者的属性。确切地说，意义“是解释团体所共有

的特征。解释团体既决定读者(阅读)的活动形态,也制约了这些活动所制造的文本”<sup>①</sup>。费什这里强调的是读者阅读对意义的建构有赖于一定的社会体制和共同体,并不是读者个人的自由想象决定了文本的意义,具有决定性的是特定语境及其团体共享的解释策略。这种策略看起来是个人做出的,实际上它深藏在公众的理解系统之中,读者也好,批评家也好,最终都不过“是社会和文化思想模式的产物”<sup>②</sup>。于是,文学意义的探究不再是孤立的文本,而是制约着解释团体的解释策略的那些公众理解系统。

从更加宽泛的视角来看,接受者导向的文学理论包括更多的派别,苏莱曼认为有如下六种理论:修辞学批评,语义学和结构主义批评,现象学批评,主观的和精神分析的批评,社会学和历史的批评,解释学批评<sup>③</sup>。在她看来,这些理论主要关心四个问题:接受者是如何(通过什么规则)被内嵌在一个作品的系统中的?这个内嵌的接受者如何对作品可读性有所贡献?是否存在决定可读性或可理解性之作品的其他层面(无论形式的或主题的)?读者把握文本意义(简化或复杂化、甚至受挫)所参照的规则和惯例是什么?前三个问题涉及作品的系统分析,即一系列相关联的结构和形式技巧,而后一个问题则涉及文本与其语境的关系考察。前三个问题反映出经典的结构主义分析的诉求,包括早期的巴特、格雷马斯、热奈特、托多洛夫、普林斯等;后者则阵营更加庞大,劳特曼、巴赫金、埃柯、费什、卡勒等一大批人都涵括其内<sup>④</sup>。

诚然,以接受者为导向呈现为一种文学理论大趋势或主导取向,但实际上还可以细分出作者中心、作品中心和读者中心的三种形态。首先,作者中心的读者论强调读者对作者精神和情感体验的理解,因此,读者成为作者的现身,其阅读成为作者体验的重构。在这种理论构架中,读者虽然出场了,但最终并未成主角,一定程度上仍不过是作者主角的陪衬。现象学文学理论和批评,从英加登到布莱,都主张阅读过程就是回到作者的意识,而解释学的另一代表人物赫施,也大同小异,力主读者回到作者的内心意欲状态<sup>⑤</sup>。其次,作品中心的读者论也不少,比如结构主义的文学理论,尽管关注读者及其阅读分析,但其理论最终都折回到对作品文本性的解释。如普林斯、里法岱尔等人,他们与其说是关心读者及其阅读,不如说是通过阅读来发现已经存在于纸面上的意义。充其量是承认阅读是作品意义的实现,而意义则本来就隐含在作品页面上的词语之中<sup>⑥</sup>。最后,比较彻底的是读者中心的读者论。同样关注读者及其阅读,但这一取向否定了意义是一个存在于作者意识(或意图)中、作品页面上的词语中的观念。如费什所断言的,文本客观性乃是一种幻象,阅读活动才是真实的客观存在<sup>⑦</sup>。这好比本特森的提问:《蒙娜丽莎》在卢浮宫,那么,《哈姆莱特》在哪里<sup>⑧</sup>?前者是指一个实体性的物,达·芬奇所画的那幅画,就在卢浮宫的某个展厅里陈列着;后者则是一种语言活动的产物,不能说就在书店里的那本同名书里。这也是巴特区分作品和文本差异的重点所在<sup>⑨</sup>。以读者为中心的读者论,把意义看作是一个在读者阅读活动中产生出来的语言建构过程的产物。《哈姆莱特》需要经过解释团体的阅读活动才能被创造出来。

至此,我们可以概括一下读者出场的意义了。如前所述,读者出场意味着一种新的文学理论范式的出现。它颠覆了本质主义的意义观,把意义看作是在读者阅读实践中所建构的产物。从一元到多元,从客观到主客观互动,从确定性到不确定性,从闭合到开放,读者的出场动摇了线性的现代范式,催生了非线性的后现代范式。假如说浪漫主义把作者看作是意义的唯一根源,而新批评等形式主义把页面词语视作意义的唯一载体的话,那么,读者的出场颠覆了这些单因论的框架,进而转向多因互动论的格局。读者作为文学意义建构的重要一环,在文学内部,构成了与作者、文本的动态的关联;在文学外部,确立了与历史、社会、文化语境的关联。看起来只是重心向读者的迁移,带动的则是整个文学研究观念和范式的转变。就像汤普金斯所

指出的那样,强调读者开始消解了客观的文本,因此读者导向的批评家们努力重新界定文学研究的目标和方法。理论假设的变化导致了批评家们对研究提出某些道德要求,始于作品的隐含叙述者到隐含读者的这些微小变化,最终形成诸多世界观之间的交流<sup>①</sup>。显然,读者中心的读者论为文本意义建构打开了更多的可能性,为各种不同的解释和叙述创造了广阔的空间。也许正是对读者及其解释多元合法性的认可,各种地方性的、小叙事的和差异性的解释才有可能出现。于是,女性主义、后殖民批评、生态批评等各种意义建构的新取向如雨后春笋般地涌现出来。

“读者转向”带来的范式变革是深刻的,它动摇了现代理论范式最为核心的普遍主义、本质主义、绝对论等观念,但又带来了相对主义、不确定性、混乱和无序。这种理论的极端形态显然是值得深省的,因为极端的相对主义、不确定性和解释自由,将会从根本上解构文学的可交流性与解释的可理解性。关键的问题在于,如何在读者的解释自由和限制之间保持某种平衡。这就需要某种限制和制约,在主观与客观、个体与社会、当下与历史、个人见解与可交流沟通性之间形成某种张力。我们看到,尧斯的历史传统与期待视野、费什的解释团体及其解释策略、卡勒的读者文学语言能力、伊瑟尔的代码和特定时期理解的主导态度等说法,实际上都是为达到这样的平衡所提出的限制性要素。由此看来,种种接受者导向的理论似乎隐含了一个潜在的共同取向,那就是文学接受和意义建构的研究最终将聚焦于文学活动的社会体制问题。用美学家阿瑟·丹托的话来说,存在着一个使这些解释活动有效并合法的“艺术界”<sup>②</sup>,用布尔迪厄的术语来说,就是有一个符号生产的“文学场”<sup>③</sup>。伊格尔顿也表达了相同的看法:“有一种学术体制,它强有力地决定了什么样的阅读通常被允许,这是千真万确的;‘文学体制’包括了出版商、文学编辑、评论家和学者。然而,在这一体制内,可能存在着各种各样解释的争斗。”<sup>④</sup>这么看来,从作者到文本再到读者,“读者转向”最终将把文学研究和文学的社会学思考融汇在一起。

最后,让我用美国诗人斯蒂文斯的两行诗来结束全文:

阅读不易,页面晦暗

但他深知自己期待着什么。

①⑤⑦⑨ Roland Barthes, “The Death of the Author”, in William Irwin (ed.), *The Death and Resurrection of the Author?* Westport: Greenwood, 2002, p. 7, pp. 4-5, p. 6, p. 7.

② 渥兹渥斯《抒情歌谣集》,刘若端编《十九世纪英国诗人论诗》,人民文学出版社1984年版,第6页。

③ 雪莱《为诗辩护》,刘若端编《十九世纪英国诗人论诗》,第160页。

④ 艾布拉姆斯《批评理论的方向》,洛奇编《二十世纪文学评论》上册,上海译文出版社1987年版,第31页。

⑤ 丹尼尔·贝尔《资本主义文化矛盾》,赵一凡、蒲隆、任晓晋译,三联书店1989年版,第30页。

⑥ Francis Steegmüller (ed.), *The Letters of Gustave Flaubert, 1830-1857*, Cambridge: Harvard University Press, 1980, p. 230.

⑦ 艾略特《传统与个人才能》,洛奇编《二十世纪文学评论》上册,第128—139页。艾略特的这一理论和福柯后来的作者—功能论很接近,诗人只是一个工具(艾略特)与作家是话语功能(福柯),两个判断有异曲同工之妙。

⑧ 日尔蒙斯基《诗学的任务》,方珊编《俄国形式主义文论选》,三联书店1989年版,第209页。

⑨ 维姆萨特、比尔兹利《意图谬误》,赵毅衡选编《新批评文集》,百花文艺出版社2001年版,第233—254页。

⑩ 韦勒克《近代文学批评史》第6卷,杨自伍译,上海译文出版社2005年版,第258页。

⑪③⑤⑨ Jane P. Tompkins (ed.), *Reader-Response Criticism*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980, p. x, pp. x-xi, p. x.

- ⑫ 参见鲍曼《立法者和阐释者》,洪涛译,上海人民出版社2000年版,第179页以下。
- ⑬ Donald E. Pease, "Author", in Frank Lentricchia & Thomas McLaughlin (eds.), *Critical Terms for Literary Study*, Chicago: University Press of Chicago, 1995, pp. 110-112.
- ⑭ William Irwin (ed.), *The Death and Resurrection of the Author?* p. viii.
- ⑮ Roland Barthes, "The Death of the Author", in William Irwin (ed.), *The Death and Resurrection of the Author?*, p. 5. 按传统的理解,作者就是文本的起因。
- ⑯ Roland Barthes, *The Rustle of Language*, trans. Richard Howard, Berkeley: University of California Press, 1989, p. 110.
- ⑰⑱⑲⑳ ①②③④⑤ Michel Foucault, "What Is an Author?", in Hazard Adams & Leroy Searle (eds.), *Critical Theory since 1965*, Tallahassee: University Press of Florida, 1986, p. 48, p. 147, p. 145, p. 142.
- ②③ Michel Foucault, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, London: Routledge, 2005, p. 54.
- ②④ Cf. Michel Foucault, "Discourse on Language", in Hazard Adams & Leroy Searle (eds.), *Critical Theory since 1965*, pp. 148-162.
- ②⑤②⑥③ Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, pp. 64-65, p. 70, p. 77.
- ②⑦②⑧③③④④ Susan R. Suleiman & Inge Crosman (eds.), *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, Princeton: Princeton University Press, 1980, p. 3, p. 4, pp. 7-8, pp. 6-7, pp. 12-13.
- ②⑨ Paul Oskar Kristeller, "The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics", *Journal of the History of Ideas*, Volume 13, Issue 1 (Jan. 1952), p. 45.
- ③① Jurij Striedter, *Literary Structure, Evolution, and Value*, Cambridge: Harvard University Press, 1989, p. 5.
- ③②③③④④ 伊瑟尔:《怎样做理论?》,朱刚、谷婷婷、潘玉莎译,南京大学出版社2008年版,第68页,第69页,第70页。
- ③⑤ 《圣经·新约》,中国基督教协会1998年版,第45页。
- ③⑥④⑨ Roland Barthes, *Image Music Text*, trans. Stephen Heath, London: Fontana, 1977, p. 160, pp. 155-164.
- ③⑦ 周宪:《文学理论:从语言到话语》,载《文艺研究》2008年第11期。
- ③⑧ 加达默尔指出:“如果没有过去,现在的视域就根本不能形成。正如没有一种我们误认为有的历史视域一样,也根本没有一种自为的现在视域。理解其实总是这样一些被误认为是独立存在的视域的融合过程。……在理解活动中产生一种真正的视域融合,这种视域融合随着历史视域的筹划而同时消除了这视域。我们把这种融合的被控制的过程称之为效果历史意识的任务。”(加达默尔:《真理与方法》,洪汉鼎译,上海译文出版社1999年版,第393—394页。)
- ④①④②④⑦ 费什:《读者反应批评:理论与实践》,文楚安译,中国社会科学出版社1998年版,第46页,第57页,第158—160页。
- ④⑤ 英加登:《对文学的艺术作品的认识》,陈燕谷、晓未译,中国文联出版公司1988年版;布莱:《批评意识》,郭宏安译,百花洲文艺出版社1993年版;赫施:《解释的有效性》,王才勇译,三联书店1991年版。
- ④⑥ Jane P. Tompkins (ed.), *Reader-Response Criticism*, p. xii. 汤普金斯同时也分析了里法岱尔理论,她指出里法岱尔的读者阅读理论最终也仍是肯定文本客观性的假说。它避免把任何价值置于读者反应的解释,而是强调意义是语言本身的某种特征(property),而非任何读者活动的产物。读者反应只是文本中特定点上诗歌意义在场的例证(evidence),但这并不是意义的构成。
- ④⑧ F. W. Bateson, *The Scholar-Critic: An Introduction to Literary Research*, London: Routledge, 1972, pp. 53-54. 本特森认为,文学与绘画物质性的对象不同,不能简单地等同于书页上的油墨字迹,所以现实的《哈姆莱特》有赖于读者的阅读和反应,有赖于伊丽莎白时代的英语、戏剧和对此感兴趣的读者或观众的互动交往之中。
- ⑤① Arthur Danto, "The Artworld", in Carolyn Korsmeyer (ed.), *Aesthetics: The Big Questions*, Oxford: Blackwell, 1998, pp. 33-43.
- ⑤② Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, ed. Randal Johnson, Cambridge: Polity Press 1993, p. 29.

(作者单位 南京大学文学院)

责任编辑 张颖