

## 「美感體驗」意涵及對傳播研究之啟發\*

賴玉釵\*\*

---

投稿日期：2009年11月23日；通過日期：2010年1月6日。

\* 本文多改寫自博士論文《讀者理解與文本結構之交流過程——以閱讀金庸武俠小說之美感體驗為例》，感謝指導教授臧國仁教授之悉心批改與指正，敬表謝忱。

\*\* 作者為銘傳大學新聞學系專任助理教授，e-mail: fork@mail.mcu.edu.tw。

## 《摘要》

傳播學對「交流過程」之想像多從線性模式而來，且需與更多領域對話以論辯出傳播（含歷程）之核心特質為何。研究者倡言從「美學」接枝並從「非線性」觀點來思考互動歷程，或可為未來傳播研究之發展方向。考量接收美學承自詮釋學循環精神，加以過往傳播研究較少從美學角度切入，似可從接收美學取經思辨出不同以往之美感傳播歷程及交流方式。

就傳播學研究核心（閱聽人、傳輸歷程及效果）言之，未來研究或可依接收美學為切入點，更精細地說明審美視域意涵、交流歷程及體驗。

關鍵詞：美感反應、美感傳播、美感體驗、接收美學

## 壹、緣起

在澳洲渡假時，導遊聊起了電影。那時【臥虎藏龍】正熱滾滾地上映，海報四處可見，就連十字路口也常見到宣傳看板。

導遊突然有感而發地說，【臥虎藏龍】劇情節奏和緩，可惜主角死的死、傷的傷，讓他似有所失。無獨有偶地，返國後剛好看到一篇【臥虎藏龍】影評，覺得該片不但巧妙地融合了愛情、動作和懸疑成份，且輕功動作像是「無動力狀態下的跳躍」（fly through the air without regard for gravity），讓他深受吸引（adrianthomas, 2000, November 20）。也有位網友說，片尾玉嬌龍墜崖的動作「很美，就像彼得潘式的飛翔」（Peter Pan-like ability to almost fly）；尤因劇情、動作引人入勝，他給予【臥】片不錯的評價（Berardinelli, 2000, December 22）。

類似「觀賞好看與否」的爭議也出現在張藝謀執導【英雄】之影評。姑且不論片中是否蘊含了某些政治意識，其色彩應用與情節鋪陳的確耐人尋味。推崇它的觀眾認為，影片場景很美（因遠赴九寨溝拍攝）且鬼太鼓音效震撼人心，增加電影「可看性」（唐在揚，2003年1月13日）。批評者卻以為劇情不合常理的元素太多了，如哪有皇帝面對刺客還能老神在在地問「這是什麼招式？」（陳墨，2006）。

從上述【臥虎藏龍】到【英雄】的爭辯似乎突顯了作品「好看與否」常是觀眾個人的主觀感受，若觀看者能被劇裡人物、場景或招式吸引且能產生感動的體驗，即可評斷其為「好看」。

曾有研究者提到，好看的感覺來自審美心理，若閱聽人在觀看作品的過程中有了「美」的體驗（即認為符合其審美標準），便常評以「好看」（蔡琰、臧國仁，2003a）。反之，若劇本、場景、音樂等無法引

起共鳴，觀者就傾向認為劇情不自然（陳墨，2006）。是而好看與否實是觀眾審美後的評價。與其提問「作品是否好看」，真正應予討論之議題是：「觀眾是否覺得美？是否被感動？」

此種被感動的歷程便是學理所稱的「美感體驗」。<sup>1</sup> 簡單來說，美感體驗可以是愉快的、出神的、渾然忘我的心理狀態，指人們的審美需求在欣賞歷程中被滿足了（楊恩寰，1993；Maquet, 1986／武珊珊、王慧姬譯，2003）。

因此或可推知，當人們說某物好看，實是在說「它符合眾人（或個人）之審美標準」而有美感體驗，故一部有看頭的創作總需服膺閱聽人之審美標準才能被評以好看。那麼，閱聽人之審美標準從何而來？當閱聽人評析作品真美或為之喝采時，他先前的態度、認識與理解扮演哪些角色？

在此之前，似應先予釐清美感體驗定義及其所蘊含之核心概念，方能進一步說明閱聽人審美之依憑及標準。

由前例可知，閱聽人是在賞析歷程時有了美／醜體驗才會評價好看與否，亦即美感體驗乃是「人」（閱聽人）接觸「物」（object）後所引發的感受，因而可用人與物為核心進而探析此兩者之互動形式及交互作用（美或醜感）。<sup>2</sup> 此處所謂的互動形式，並非指使用者操控瀏覽介面以影響作品樣貌，而指「概念上的交流」（Fleming, 1988）。是故，就算作品、讀者維持著物理上的距離，只要能維持經驗傳遞或有著思維上的辨證與對話關係（臧國仁、蔡琰，2001，頁 36），一樣可視為交流之展現。<sup>3</sup>

下文擬先釐清美學典範各家學說討論之閱聽人、美感定義與假想，以為鋪陳論述之參考。美學典範對「美」與「美感」之討論延續了兩千多年，歷經許多典範轉移。本文擬先回顧各典範對人、物（作品）及其

間互動之討論。其次考慮當代之詮釋，選擇某一學派為參照對象，再扣合審美歷程之研究脈絡，再說明若以美感為切點對傳播研究可有何種啟發。

## 貳、美與美感之思辨與討論

一般而言，美感體驗指愉快的感受。除了舒適、歡暢等心理反應外，也可能包含某些外在行為表現，如看戲時之「叫好」或「安可」聲（楊恩寰，1993）。除此之外，在審美活動中人們只是為觀察而觀察，並不在意該行動之利益得失，異於日常生活強調現實或實用面向，此謂「無功利性」，乃美感核心特質之一（黎玲、張小元、張晶燕、李紅梅，2002，頁 258），故美感體驗可指涉個體在精神層次享用審美對象來追求心靈和諧之過程，無涉實用或功利性（頁 283）。

整體說來，美學典範討論人與物之互動約有幾個歷程：其一，早期研究者認為「美」來自超驗世界或以物體之客觀形式為參照對象，至於閱聽人是否參與或有何感受則非美感體驗之研究核心（李醒塵，2000；黃美綾，2000）；其二，美來自物與閱聽人的對話，即讀者以自身經驗為基礎試圖理解創作者的旨趣，以期達到「相互理解」【或云「視域融合」（fusion of horizon），定義請見以下說明】之交心感受（李魯寧，2004；洪漢鼎，2000；黃美綾，2000；Gadamer, 1986／洪漢鼎譯，2005）。自 1970 年代以降，研究者多主張美是物我交流、相互唱和之過程，強調讀者之主動性且其可賦予作品新義從而獲取自身的愉悅體驗（朱立元、張德興，1999；Berger, 1997）。以下擬以上述歷程分述兼而評析各取徑猶待補強之處，以為本文稍後選擇研究視角的標準。

## 一、道存物中：美源自外在世界

在西方美學研究中，蘇格拉底（Socrates）最早提出美之初步定義（李醒塵，2000），本文擬先從其門徒柏拉圖（Plato）《對話錄》（*Dialogues*）及亞里斯多德（Aristotle）《詩學》（*Peri Poietikes*）辯論著手以了解蘇格拉底等人對美的認識。

蘇格拉底認為，美的本質是種理念（idea），依著「美」本身的標準「使事物真正成其為美的」（Plato, n.d./朱光潛譯，2005，頁 267）。蘇格拉底區別了「美的事物」與「美本身」（美的概念）之異，進一步指出美是抽象概念或理型，「並不同於感官享受……，不是視覺、聽覺引發的快感」（頁 276-277）。

柏拉圖承繼這套說法，曾在《理想國》（*The Republic*）卷七提出「洞穴喻」，意指人們只能透過現實存在的事物來參透美的理型。因此，柏拉圖把審美後的愉快體驗看作是觀照、領悟美本身（理念）後的無限欣喜（楊恩寰，1993，頁 39），屬超驗的感受。

而柏拉圖弟子亞里斯多德則在《詩學》論及，美取決於客觀事物的特質（李醒塵，2000）。若事物大小適中、和諧統一，即可稱為符合美的「秩序、勻稱與明確」要件（頁 35）。易言之，美取決於「客觀事物」並具形式要件（如式樣必須明確、左右對稱），強調美源自客觀形式、秩序與和諧之「形式美」。

形式美概念對經驗主義學者大有啟發，如 Francis Hutcheson 認為，若該形式能引發和諧、愉悅「經驗」，人們便能將其納入美之範疇並成為日後審美依據（李醒塵，2000）。從上述學說觀之，談論形式美已有淵遠流長的傳統，以至康德（Immanuel Kant）與席勒（Friedrich

Schiller) 又承繼「形式」、「美存於客觀事物且排除個體參與」的說法，指出了「審美區分」概念。

對康德而言，美感是種和諧感受，也是物體形式與人之知性的相合狀態 (Minor, 1994)，即「形式(表象)符合想像力和悟性的諧調活動而生的愉快」。是而美感涉及了「物體形式」與人的「悟性」等心理活動 (楊恩寰, 1993, 頁 35)，如果審美對象老是存在不確定或變動特質，就易帶來不安感，從而阻斷了美感歷程。

比方說，當人們覺得〔大衛雕像〕好看，乃因其形式符合平衡、對稱等條件(即「形式美」)，使人們產生和諧之感 (楊恩寰, 1993, 頁 40; Minor, 1994)，且這種和諧狀態能被讀者掌握(即合乎目的性)。基於對「物相」的體認，康德主張物體「形式(現象)」應獨立出來研究，成為客觀且獨立於人而存在的「審美標準」(Gadamer, 1986/洪漢鼎譯, 2005)。據此，席勒接續提出審美乃是「對外觀的喜悅」，讓審美變成「只看形式」之歷程，排除感性衝動的影響 (楊恩寰, 1993, 頁 40)，此謂審美區分的觀察 (Schiller, 1967/馮至、范大燦譯, 1989)。

若總結康德到席勒對人與美感的想像可發現，現象界的事物具有規律，只要合乎自然就可從中歸納出美的形式，而美感乃是人與物之調和結果。就算排除了悟性或感性衝動特質，美的形式仍存於萬物，意即美獨立於人存在且可明顯「區分」(也就是上述審美區分的概念; Gadamer, 1986/洪漢鼎譯, 2005)。

而這種強調審美對象的客觀形式觀點卻忽略了閱聽人參與的可能性。試想，當人們說「這枯木看來悲傷」時，是因為觀者看到枯枝有所感觸或因「這枝枯木正在悲傷」(Gadamer, 1986/洪漢鼎譯, 2005)?<sup>4</sup>

由上例來看，美感體驗實難摒除觀眾的參與（即「理解」）。於此，Hans-Georg Gadamer 等轉而強調人的地位，即審美歷程必須有閱聽人的參與方能具體展現（李醒塵，2000）。

## 二、渾然忘我——美是人與物間的遊戲

### （一）人憑視域來理解意義

Gadamer 曾提出遊戲說（即「遊戲的本體論」），<sup>5</sup> 藉以說明審美歷程得有玩家（人）的參與且須玩到渾然忘「我」，方能稱得上是審美過程之「物我兩忘」交心感受（Gadamer, 1985／洪漢鼎、夏鎮平譯，1995）。<sup>6</sup>

Gadamer 在《真理與方法》（*Truth and Method*）一書中以極大篇幅挑戰前述康德對人的想像（包括「人必須客觀」、「與事物保持距離，以便觀察」），認為讀者閱讀文章時必受其所在的知識體系、文化情境影響，不可能像客觀主義者所指「宛如白紙一般」（Storey, 1999／張君玖譯，2002）。

在不能排除「主觀」情況下，Gadamer 繼而提出了「視域」（horizon）想法，指閱聽者從某個立足點出發所悟得之事（Gadamer, 1986／洪漢鼎譯，2005）。此語源於哲學家 Martin Heidegger 之「前理解」（fore-understanding；Heidegger, 1994／孫周興譯，1994），<sup>7</sup> 指個體意會某件事物前即已存有的思想架構，能引導個體參與並預期事情如何發生（朱立元，1989）。依 Gadamer 之見，視域會將人們的主觀經驗強加於文本作為理解、獲得意義的基礎（Storey, 1999／張君玖譯，2002）。



## （二）美感是視域融合的結果

就藝術品與人之交流過程而言，由於生長背景、歷史情境不同，觀賞者與作者的視域本就不一致。隨著時間流逝，觀賞者對古早作品或有陌生、疏離之感（洪漢鼎，2000，頁 136-137），只好藉著重新解釋或藉著觀賞者與文本的來回對話始得克服社會情境的距離。此種審美歷程實係源自「詮釋學循環」原理，即「理解有賴於前理解、前理解又有賴於理解的循環」過程（李醒塵，2000，頁 626）。

舉例來說，當面對〔最後的晚餐〕（*Last Supper*）名畫時，隨著蛋白油彩的剝落，觀看者未必能辨別這幅圖畫。但藉由聖經故事的指引，或 Dan Brown《達文西密碼》（*The Da Vinci Code*）的帶領，「我」可以明白它（畫作）講述著耶穌基督被出賣後與使徒共進生命中之最後一餐（Brown, 2001／尤傳莉譯，2004）；此處援引之聖經與小說的詮釋就成為觀者視域。

然而在欣賞此畫時，此畫又會向欣賞者「提問」，讓觀看者發現先前未能發現之事物。仍以欣賞〔最後的晚餐〕為例，細看之餘猶能發現耶穌的 13 位門徒各有表情。而這層對表徵的新理解又能回饋至觀者「前理解」，讓欣賞者得以繼續思考：達文西（Leonardo di ser Piero da Vinci）當年為什麼要特別強調各門徒的「個人」不同表情？這種強調個體（individual）的表情特色，與達文西對人的認識有何關聯呢（Sicard, 1998／陳姿穎譯，2005）？

易言之，此番歷程仿若是畫作（文本）向欣賞者之提問——你又發現了什麼——亦即這幅畫作的文本將這發問交給了觀者，而觀者的回答又會回饋至其視域成為新視域或下一輪的對話（dialogue）基礎。經由不斷與作品對話（交流）的過程，讀者（觀賞者）遂能逐步理解作品之旨趣，亦即接近作者的視域。

由上可知，此種往復歷程實是閱聽人以其視域與文本對話並靠向作者視域之循環過程。若能達到視域融合（即「相互理解」，指讀者可了解作品之原義；見洪漢鼎，2000），則閱聽人就易理解作品真義並了解作者所為，繼而生成「審美愉悅」。

但若從當代閱聽人的思潮而言，Gadamer 的立場似仍有商榷之處。首先，閱聽人在詮釋訊息時是否完全「忘我」（忘卻自我）並消融於觀賞對象呢？Gadamer 對閱聽人的想像是否有需再思考之處？難道要脫離自我才能審美嗎？

其次，若說觀眾有審美體驗，此體驗必得貼近作者視域嗎？閱聽人會不會因自己的詮釋而再製出迥異的觀察並也樂在其中？Valentine（1962／潘智彪譯，1991）即曾指出閱聽人所讀出的若干線索無須是原作者本意：有位受試者在閱讀〈永恆的暗示〉的詩句「一顆巨大的心正安然平躺」時，竟聯想到「一塊平板上有一個大公牛的心」而有惡感（頁 210）；上述「公牛的心」並非原創者有意表達之概念，卻仍造成閱聽者的審美（醜）感覺。

大體言之，美學概念研究過去已從「客體」（藝術品形式）是否引起美感體驗轉向討論閱聽人如何「創造」審美經驗以體會作品的妙處（臧國仁、蔡琰，2001，頁 36），彰顯了閱聽人之主動性。研究者亦指出，閱聽人可沉浸在自身之美感體驗並由個人之喜好來了解文本特色（Holub, 1984），主體也能將所見字句及意象等經營成完美形態，「選擇性地注意」某些特質視而不見（劉思量，1992，頁 280；轉引自蔡琰、臧國仁，2003b，頁 108），引發相異之美感體驗；凡此種種均能說明觀者之「主動性」及「主控性」對於審美歷程之作用。

由前文可知，由閱聽人的主動性及主控性而來的美感體驗似乎是更待著墨的議題。那麼研究者們過去如何看待主動性？閱聽人之主動性會

展現在哪些層面？隨著主動性、主控性的改變，人與作品的關係會有何種轉換？又如何影響審美歷程呢？

### 三、物我相和——美感來自主動閱聽人與文本互動

有關觀者主動性之討論以接收美學典範（aesthetics of reception；亦可譯為「接受美學」）為箇中代表（Berger, 1997），研究者們多肯定閱聽人能從自身經驗出發並賦予文本新義。該典範研究者認為，欣賞作品是種不斷修正、擴展觀眾視野的過程，而在參與過程中，觀眾逐步修正前理解以貼近作者所想（Holub, 1984; Jauss, 1982a）；此種概念上的對話、交流便是互動精神之體現。不少研究者依接收美學之交流精神而將此說視為「互動美學」代表（王俊傑，2004；轉引自范銀霞，2004，頁18）。

換言之，接收美學典範強調美感體驗是內在心理與審美對象間相互交流與互動的結果（滕守堯，1987），亦即閱聽人之美感體驗乃取決於讀者、文本以及雙方之互動關係（朱光潛，2005）。

#### （一）閱聽人有主控性、主動詮釋能力

Jauss（1982a）延伸 Gadamer 視域之說並融入文學欣賞之討論脈絡，把它當成「審美心理的前結構」或是對審美經驗的「期待」，因而正視了閱聽人的主控性及生命經驗對欣賞藝術品的作用。

Jauss 指出，視域是「文學接受活動中，讀者原先各種經驗、趣味、素養、理想等綜合形成的對文學作品的一種欣賞要求……，在具體閱讀中，表現為一種潛在的審美期待」（朱立元、張德興，1999，頁295）。

Jauss (1982a) 在其著作《邁向接收美學》(*Toward an Aesthetic of Reception*) 中，開宗明義地點出視域對閱讀之重要性。如第一章〈來自文學史之挑戰〉(*Literary History as Challenge*) 曾提出七大命題以說明歷史脈絡、個人視域對審美之影響，承襲 Gadamer 反對客觀主義、物我二分之說，主張個體之閱讀歷程必會受到前理解之影響。他在命題二即云，個體對作品的前理解包括了：對類型的假想、該類創作應有哪些形式與主題、對作品用語之期許 (Jauss, 1982a, p. 22)。

那麼，為什麼讀者能在觀賞過程中覺察到「美」呢？影響因素有哪些？如上文 Jauss 與 Holub 等人所述，大體可分成讀者、作品（文本結構；text）、交流歷程及結果等四層面。

Jauss (1982a) 承襲 Gadamer 視域觀點進而提出「審美視域」(aesthetic horizon) 概念藉此說明人們審美時之依憑，並在《邁向接收美學》反覆提及視域說法，將其納入審美歷程討論，卻似未精確定義「審美視域」意涵為何。

其後研究者則依 Jauss 說法點出審美視域包括「審美期待」質素，倡言讀者可藉既有的「類型基模」與作品互動，即在「既往的審美經驗（對文學類型、形式、主題、風格、語言的審美經驗）基礎上……形成的文學期待視界」（朱立元、張德興，1999，頁 295-296）。審美期待同篩子般地決定了觀眾選擇哪些形式、內容來閱讀，也決定了觀眾該看哪些「重點」（頁 299）。若是故事中隱含了與觀眾過往經驗相仿的元素，則其應更易符合讀者之審美期待，即認定該故事「好看」。

由上可知，審美視域（包括審美期待）在接收歷程及美感體認中扮演要角作用，也點出了閱聽人之主控性、過往閱讀經歷之影響力。然而審美視域之確切定義似可進一步釐清，方能更仔細說明讀者與文本之交流歷程，其理解過程如何推演，又從此引發了何種體驗。

## （二）作品結構召喚讀者參與

接收美學典範研究者 Iser (1978) 則提及，讀者雖具主控性，其反應並非毫無節制，而是受文本結構影響。由於 Iser 乃承襲 Ingarden (1973a, 1973b) 之觀察推論出對「文本結構提供大略骨幹」之概念，故此處擬先介紹 Ingarden 想法再述及 Iser 之體認。

從作品來說，文本之用語、字義、修辭、類型結構與主題均是文本召喚讀者的要素。如 Ingarden 所云，文本提供之大略結構包括：語音語調層、語義單位層、表現客體層、圖式化層等面向 (Ingarden, 1973a, 1973b)。「語音語調層」指文字聲調、韻律等 (Ingarden, 1973a, pp. 42-44)，意近 Saussure 所云之「能指」，即聲調在人們腦海中的「心像」(mental images; Saussure, 1983/2002)。至於「語義單位層」則是詞彙、文句的「組合關係」；單一字彙加總後能形成「部份總合大於整體」的效果，帶來不同的意義 (Ingarden, 1973a, p. 94)。而「表現客體層」，即是作者所欲再現之事物 (朱立元, 1989)，如角色、時空背景等實體。「圖式化層次」指文本作品的情節，經由其引導讀者們即能跟著文本文章來「視點游移」而涉入故事情境中 (朱立元, 1989；單德興, 1985)。

Iser 則承襲自 Ingarden 之想法，另從「想像力」角度補充上述論點，認為故事只提供大略框架留有許多空白 (blanks；未寫明的部份) 有待讀者用想像加以填補 (朱立元、張德興, 1999, 頁 310；Holub, 1984)。Iser 指出，文本乃是「由許多符號構成的人造物」，而讀者則在美感接收端及意義產製端，可用補空等方式來「具體化」文本世界之角色及場景 (單德興, 1985, 頁 17-18)。在交流歷程中，語言符號僅提供大略結構並隱含了許多未及言清的「不確定點」，由讀者運用想像力與文本溝通，以詮釋作品繼而順利進展閱讀歷程 (單德興, 1985, 頁

18-19)。在此填補過程中，讀者之視域便向文本靠攏並回應了結構的召喚。

### （三）讀者與作品之交流歷程——詮釋學循環

Jauss 在《邁向接收美學》（*Toward an Aesthetic of Reception*）與《美感體驗及文學詮釋學》（*Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*）均已指出美感體驗之意涵，與讀者之視域（即前文曾云之前理解）相關。而 Jauss（1982a, 1982b）所討論之體驗，在此二書中便僅限定為美感體驗；他對美感體驗與交流歷程之認識，則承襲自詮釋學之傳統。

如前文所述，Jauss（1982a, 1982b）師承詮釋學大師 Gadamer，並沿用後者所創之視域之說，作為鋪陳審美視域之學理基礎。另 Jauss（1982a, 1982b）分析交流歷程時，亦承襲詮釋學之對話原則，肯定美感體驗乃植基於詮釋學循環。雖然個體會隨特定歷史脈絡而擁有審美判斷，但可藉著詮釋學循環等對話歷程，由不斷地否認原初視域（即前文所言之「前理解」）而達視域融合之交心感受。Jauss（1982b）也在《美感體驗及文學詮釋學》專章指出，讀者與文本之交流方式則可具體區分為「創造」、「渲洩」與「否定」，此皆與詮釋歷程或有關聯。

由上可知，讀者可從審美視域出發，在文本結構之召喚下與文本結構互動，亦可投射其前理解、知識庫中的事物，有意識或無意識地連結至文本結構（單德興，1985，頁 22）。而文本結構之不確定點則能引發其「懸宕」感，得持續與作品（或隱含的作者）對話方能體現互為主體境界。此對話歷程具有詮釋學循環特性，顯示讀者必須帶入原有視域來與文本空白對話以同理作者所思（頁 23）。故其產製意義時，猶須傾聽作品訴說之事（聆聽作者所想）始能達成互為主體（頁 24）。

而在傾聽作者所思過程中，讀者之視域可隨作品發展而有變異甚至否定原有視域以接受創作者之想法並生成新視野，繼而跳脫先前框架且擁有新的認識，故享有知性的審美愉悅（Jauss, 1982a, p. 28）。Jauss（1982b, p. 57）仔細剖析此交流歷程，發現閱聽人得先憶起「審美視域」之評析標準，並正視「新」事物帶來的心靈衝擊，方能合宜地適應此陌生和不明確感並享有審美愉悅。易言之，交流歷程涉及了對視域及成規的再思考，始能以新視角認識事物。故讀者猶需跳脫成見並從新視點看待作品方能擁有不同發現（即「創造」）繼而開展「審美愉悅」的可能（p. 51）。

Jauss 承襲了 Gadamer 觀點從而肯定審美乃理解作品之過程：欣賞者先以自身視域為基礎，面臨特定類型之文本結構時，可引發對該類型之審美期待並激發其關切、注意之方向（Jauss, 1982a, p. 142）。從 Jauss 觀點進一步來看，審美歷程實為讀者與文本之交流過程，牽涉讀者如何理解作品內涵。

Jauss（1982a, 1982b）在《邁向接收美學》及《美感體驗及文學詮釋學》均曾言及閱聽人與作品之互動歷程，包括「創造」、「渲洩」及「否定性」等方式。下文擬以上述專書為軸，進一步析論創造、渲洩及否定性等互動方式。

## 1. 創造

### （1）創造以減少作品中的「空白」

創造意指某類行為或活動可助實現目標，並達生活圓滿。Jauss 延伸此想法而主張創造是人們基於先前視域以了解「自己能做什麼」，試圖從實踐中體現「自我能成就什麼」（Jauss, 1982b, p. 35）。從藝術欣賞角度言之，Jauss 將讀者地位提昇至與原作者同階，如可藉主觀詮釋

來賦予作品多重意義 (p. 36)。是而此種主觀解讀、豐富原作之意涵便是創造表現，可讓讀者意識到「原先懂了什麼」並進展到「能成就什麼」(p. 35)；這種伴隨個人解讀而得的成就感，便是具生產力之美感體驗。

而接收美學典範另一健將 Iser (1978) 也有類似觀察，文本之空白或懸而未決之事可刺激讀者「想像」，引導其繼續發揮創造力來補白以與文本互動)。Iser 也肯定主動詮釋對閱讀之重要性，且與文本對話時曾經補白、校正(又一輪的補白、校正)等歷程(單德興，1985，頁 29)。由於文本包括了許多不確定性，故需動用創造能力來彌補空缺。隨著讀者不斷地補白，也為作品增加意義並導致文本的開放性(永遠都沒有確切結論)，因而得以徜徉在詮釋文義遊戲歷程(單德興，1985，頁 20；Iser, 1988)。

總之，Jauss 與 Iser 皆主張創造力在互動歷程裡扮演要角，而 Jauss 亦肯定自身經歷可融入解讀活動而為作品打造新義，並從中體會創造後的成就感並進而擁有審美愉悅。

## (2) 創造可體現於讀者之「反思」

創造猶可體現於反思活動。如 Jauss (1982b, p. 5) 所言，反思在審美歷程中扮演要角。當人們沈浸於愉悅感受後，若能進一步用「旁觀者」身份理解感動從何而來，方能了解且進一步認識其現實生活處境。

Jauss 曾云，閱讀歷程分別涉及直觀與反思，此為「二級閱讀」之表現形態 (Jauss, 1982a, 1982b)。第一層級是較直觀的觀察，如前述「視點游移」或體悟「客體層次」所產生之某類心像等，旨在回應作品的提問 (Jauss, 1982a, p. 142)。如前文所述，人們必是帶著審美視域來欣賞作品，經過特定之基模與定向期待篩選後逐次將文本所描述之事



物「客觀化」為背景知識，成為下一輪對話來源。

而至第二層級時，讀者已能以較具批判力或可以反思方式與作品互動（Jauss, 1982a, p. 142），如省思用字遣詞與情節安排之用意或意境高超與否，終能臻至藝術批評之境，將原初直觀互動形態提昇為較理性之省思。

研究者曾云，反思（如分析作品）可帶來知性愉悅，亦即當大腦執行認知活動時即可感受到知識的火花而有滿足感（Amount & Marie, 1988／吳珮慈譯，1996，頁 322）。反思意指「抽絲剝繭」地徹底分析作品之歷程，近似於「兒童破壞手錶好看清楚裡面的時針」之行為，進而帶給人們滿足之快感（頁 323）。

故當閱聽人剖析作品時，若能重組故事內容（此即「再創造」的心理活動）或可享有創造的審美愉悅（Amount & Marie, 1988／吳珮慈譯，1996，頁 323）。此外，若能秉持反思態度，重新省察內心之感動從何而生，此理性分析亦可為審美愉悅的來源。

## 2. 不同的鑑賞方式：個人渲洩

「渲洩」是「讀者沉浸在自身之審美愉悅中，以其喜好來掌握作品意涵」（Jauss, 1982b, p. 36），包括了想像（聯想）、讚美、共鳴（同理）、釋放與反諷等行動，以下分述之：

### （1）聯想型的鑑賞方式

在聯想型的鑑賞方式中，人們觀賞想像之人、事及物並由此獲得解放、自由之愉悅感受（Jauss, 1982b, p. 155）。閱聽人對現存時空的前理解也可能阻礙了其對日常生活事物的認知（p. 164）。但若置換成不同時空（如劇場呈現的想像出的空間），則可更自在地了解某些規則並體悟到更完美的秩序。如觀賞基督誕生之宗教劇時不僅可理解耶穌降生

之彼時事件 (p. 166)，亦可感受慶典時的歡愉繼而擁有自由放鬆之感，也提供合適機會可在規律生活中體驗節慶感受 (p. 167)。

### (2) 讚美型的鑑賞方式

讚美型的鑑賞方式反映了人們對某審美客體 (如角色) 之期待及理想，如英雄都是個人故事 (individual story)，帶有楷模、獨特人格或人類美質的理想化形象 (Jauss, 1982b, p. 174)。Jauss (1982b, p. 168) 曾云，讚美意指「透過精確觀察，對於某種事物的模仿、複製其表現形態」；人們可能從事物的「美」(或神聖、聖徒、英雄舉動) 著手轉成讚賞態度。

讚許式的認同不僅是上述「反射活動」，更是由閱聽人的歷史經驗、每日生活累積的模式一代承接一代而來 (Jauss, 1982b, p. 169)，並可溯至真實的日常生活、歷史層次，由於渴望尋找解脫的感受，故而建構「想像出的完美世界」(p. 171)。如媒體正是「造夢的工廠」，滿足了人們追尋「更美好世界」的期許 (p. 172)。故人們可集體追憶中世紀傳說的英雄，透過不斷歌頌其事蹟而照亮每日平淡的日常生活，進而滿足了想要冒險之期待與追尋完美愛情的渴望 (p. 171)。

### (3) 同理型的鑑賞方式

人們投射自我至另一個體即屬情感反應 (Jauss, 1982b, p. 172)。Gotthold Ephraim Lessing 於 1756 年致 Friedrich Nicolai 之書信提及，讀者可從憐憫或同理角度出發進而了解不完美的英雄之處境，從中理解若干道德判準 (p. 173)。在此同理過程中，由於觀眾與不完美英雄處於同一立場，故能縮短審美距離；相對來說，若觀眾對英雄產生讚許等態度，實則審美距離加大 (p. 157)。大體來說，讀者必須發揮想像力與移情作用才能變成作品之某個角色，也只有緊扣詩歌之具體化歷程才能

實現「無距離」之審美理解（Ingarden, 1973b, p. 135）。

#### （4）淨化型的鑑賞方式

關於審美愉悅的定義則可回溯至亞里斯多德所云「淨化」之說，另 Jauss 亦認為淨化是改變原有信念及解放心智後的結果（Jauss, 1982b, p. 92）。

淨化讓人們從現實利益及情感干擾中解脫，並置於悲劇英雄的視角而從中得到心智解放（Jauss, 1982b, p. 177）。Jauss（1982b, p. 118）也肯定「美感反應除了『淨化』之外，別無他物」，可見淨化在美感體驗扮演了關鍵角色。

在審美歷程中，宗教、倫理或英雄故事均能予閱聽人淨化感受，從而享有美感體驗（Jauss, 1982b, p. 152）。以悲劇類型為例，人們能從英雄的遭遇中獲得解放及愉悅以了解人類行動之典型（p. 94）。淨化的歷程與無功利性相關，遠離日常生活中追尋某類目標之事物，故能讓觀眾認同英雄的作為或激起情緒的火花，此非日常生活經歷能達到（p. 95）。

淨化歷程多帶有情感認同（Jauss, 1982b, p. 181）。悲劇英雄能啟動人們既往且被壓抑已久的需求，使讀者秘密地潛入該角色所處情境，以其熱情及其生命經歷（如受壓抑的經驗）回應。

#### （5）反諷型的鑑賞方式

讚賞式的認同涉及了英雄典型，而反諷則牽涉了主觀評判，與讚賞相距甚遠（Jauss, 1982b, p. 182），係否定該表演、角色表現的方式（p. 181），可能伴隨有嘲弄英雄（如意外狀況）等行為（p. 182），原先視為楷模的片段則可能重新變造並顛覆既有尊敬態度（p. 183）。然而反諷情緒較難以客觀方式看待事物，也導致較不完善的美感態度，如覺得

無聊、平淡無奇等 (p. 158)。

大體言之，接收美學典範所云之美感體驗乃由讀者之主動性（如渲洩）實現，係主觀建構之產物，顯示讀者地位甚可凌駕於作者，如以「渲洩」活動對文本提出截然不同之解讀，追求屬於自己的閱讀快樂。

### 3. 以否定性校正視域

如前所述，Jauss (1982b) 曾引用「否定性」觀念說明閱聽人審美視域變遷的過程。他指出，當戲院的帷幕拉起或觀者為畫作感動時，閱聽人的「自然態度」便暫時消失，但這並不表示觀眾棄置現實經歷或以往視域 (p. 122)。讀者係以其既有視域為基礎，經由否定或「校正視域」過程來體現故事主題，明瞭文本世界的意義。

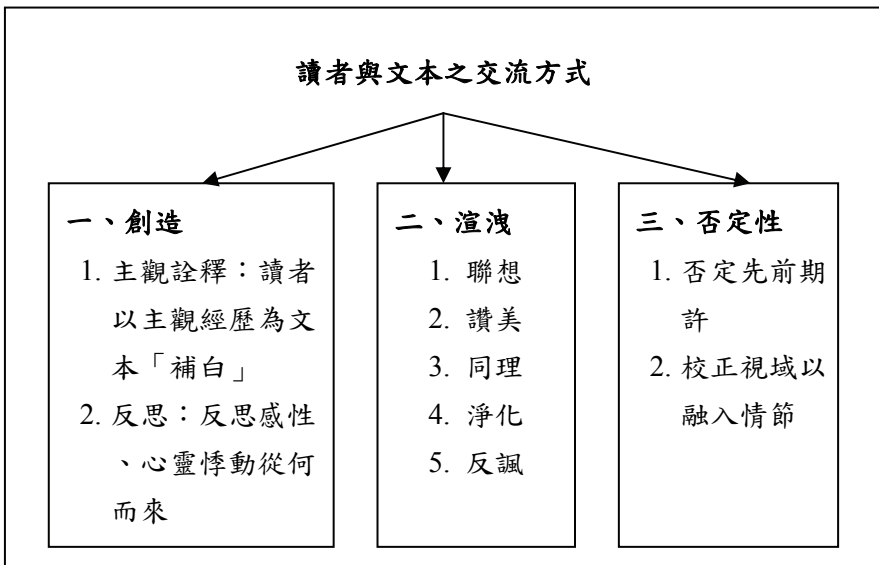
Jauss (1982b, p. 122) 以小說《唐吉訶德》(*Don Quixote*) 為例，指出它描述騎士歷險後獲得了平淡無奇的啓示，這段「啓示」對唐吉訶德彌足珍貴，但一般人或許覺得平淡無奇。讀者在賞析小說時，唐吉訶德冒險經歷可成其審美視域並感知主角平庸；特別當主角經歷一連串怪誕事物後，還能將平淡啓示視為珍寶則更加突顯其昏昧。故讀者可帶入人生體驗，經多重否定性（唐吉訶德追求的是不可能任務、理想超乎現實）來深刻地發掘主角人格特質。故讀者可經由不斷詮釋及否定原初視域之歷程，益發了解文本意涵並享有更多沈浸其中之感。

Iser (1978) 也提出類似想法，可呼應 Jauss 否定性之說。在閱讀過程中，讀者先前見解可能異於後來所思，得配合文脈來轉換視域以重構文本世界 (Iser, 1978)。故讀者會不斷校正自己的視域（期許），經補白、校正（又一輪的補白、校正）及其他形式的參與（觀察、形成假想或打破既定成見）以逐步找出合宜閱讀位置便與文本互動（單德興，1985，頁 29, 34；Iser, 1978, p. 129）。Iser 亦指出，讀者在賞析過程中經歷許多特殊的閱讀時刻，如選擇主題、組合（持續建構文本世界、將

文本圖像格式塔、形成想像)或經否定性以修正其視域並受文本世界所觀照(單德興,1985,頁36-37)。易言之,讀者得持著否定性固著想法之態度,讓「詮釋事物」的視角存於不確切、不膠著情境,方能保持開放心境以體認文本所欲「開顯」(disclosure; 揭露)之旨趣(Palmer, 1969/嚴平譯,1992)。讀者得憑否定性才能持續賞析歷程,並在可意會之範圍中形構自身的意義體系(單德興,1985,頁36-37)。

整體觀之,讀者與文本互動方式包括上述創造、渲洩及否定性三者,可如圖一所示。

圖一：讀者與文本之「互動方式」概圖



就創造言之, Jauss (1982a, 1982b) 認為其可體現在兩方面: 一是主觀解讀作品以填補文本「空白」並以既有審美視域或想像力來豐富作

品意涵。此外，創造也展現在反思活動，閱聽者可省察內心悸動從何而生，將感性抽繹至理性分析之層次。再就渲洩言之，讀者認同英雄時可能引發以下數種鑑賞方式：聯想、稱讚、同理、滌淨與反諷等（Jauss, 1982b, p. 159）。從否定性觀之，Jauss 承襲其業師 Gadamer 之觀察，肯定交流／對話歷程乃在開放及推翻既定視域中進行（Gadamer, 1986／洪漢鼎譯，2005；Palmer, 1969／嚴平譯，1992，頁 248-250），亦即讀者與文本交流時得經思辨、懸置疑慮、突破既定想法等歷程，逐步克服時間、經驗距離以邁向前述之視域融合境界。因此，審美理解歷程涉及個人不斷校正及否定視域以獲「嶄新的理解」。

整體言之，交流歷程中之理解、新認識與創造密不可分，此乃因有不同的認識和詮釋方式才有更多體認新觀點的可能性（Jauss, 1982b, p. 51）。

就接收美學典範言之，個體以其視域與作品互動，而其交流歷程則展現了運用想像力填補空白及否定（negativity）先前認知，至於對話平台則有賴語言社群之符號系統以作為「意義共享」基礎。

#### 4. 互動歷程後之美感體驗

觀眾可在賞析作品時擁有快樂、驚奇、恐懼等感受，亦需跳脫這些感受來「反思」（此即「二級審美歷程」；Jauss, 1982b, p. 153），方能構成完整的「美感體驗」。

由於反思涉及「視域變遷」及觀看視角的改變，故與詮釋學、理解歷程相關，讀者可將文本蘊含之語音語調、片段意義、客體事物及隨情節演變之圖式等皆具體化成腦海圖像進而擁有驚喜等感動。而在擁有此感受之同時，閱聽人也需跳脫情感氛圍，從另個角度詢問自己：「為何這麼想」、「感動從何而來」、「與先前生命體驗有何關係」（Jauss, 1982b, p. 153）？易言之，其在賞析作品時得適切「反求諸己」，同理

自身感動從何而來，釋放出先前被壓抑的記憶後始能獲得「自由」及「解放」之美感體驗。

由上可知，Jauss 等人談論之美感體驗亦帶有詮釋學色彩，自我反省及視域融合概念亦屬構成美感體驗之重要因素。故美感體驗可因反思而與感官愉悅區隔，並因心靈解放而可回歸現實生活並融入社會（Jauss, 1982b, p. 30）。

故美感體驗似不僅提供人們再次細探事物的機會，亦能帶來「審美愉悅」讓人們在現實生活中感到快樂。它喚起人們的想像力，以此突破客觀時間之限制而得遨遊於古老甚或未來時空，更讓人們認識社會禁忌，以旁觀者之抽離態度來了解現況，使人們在賞析（參與、遊戲）過程中獲得愉悅感動（Jauss, 1982b, p. 10）。

總結來看，接收美學典範之美感體驗乃植基於理解（詮釋）作品之過程。當讀者與作品互動時，其視域就能持續與作品對話、辨證，逐步調整原初之認知方式以順應文本結構，最終可得物我合一的感動（朱立元，1989，頁 163），同時亦可加入想像力而將文本理解為某一心像，故能擁有「自我愉悅」之體驗。

#### 四、選擇接收美學之緣由

由前述美學典範發展歷程來看，其辯證內容不脫對閱聽人本體、物（作品）是否存在形式美之持續討論，繼而牽引出人與物究係如何互動。早期觀點習視閱聽人爲被動、易受外在形式之導引而少「主動」判定（如前引康德與席勒之「審美區分說」），繼 Gadamer 提出「審美無區分說」後其弟子 Jauss 與後進 Iser 多肯定閱聽人參與對審美歷程的重要性。

由於文本與讀者之互動乃牽涉了訊息交流，亦帶來其感動與否之「效果」，以下擬從交流歷程著手，說明接收美學典範之互動方式有何獨到之處，藉此探討其可能予傳播研究的啟發。

### （一）接收美學對傳播研究之重要性

傳播研究以往多從社會學、心理學及社會心理學入手，強調訊息對人類行為及認知之影響（Lachman, Lachman, & Butterfield, 1979; Wahl-Jorgensen, 2000）。研究者亦多將閱聽人接收過程類比為電腦傳輸歷程，且以數理模型預測閱聽人的決策能力、評估結果或記憶量（Lachman, Lachman, & Butterfield, 1979; Littlejohn, 2002; Markman, 2002; Rogers, 1998／唐錦超譯，2006），如注意力之選擇過濾理論（selective filter theory）、說服理論或使用與滿足理論皆為例證（Frenandez-Duque & Johnson, 1999; Littlejohn, 2002; Wahl-Jorgensen, 2000）。即便在探討美感傳播歷程時，研究者亦多從認知心理學取向出發，假定「美」是個體接收外在資訊並對照自身基模後所評估與決策之結果（Riley, 2004; Solso, 1994）。然而在傳播歷程中之閱聽人是否僅用較智性的資訊蒐集特性來解讀訊息？是否有較感性或不計功利的層面涉入呢？

近年來談論美感歷程時，越來越多創作者及研究者從「感動」角度切入，有別於如上述認知心理學取向。如日本三大建築師之一的安藤忠雄強調感受及親身體驗對傳播之影響力（李清志，2007；藍麗娟，2008），其幼年時常待在閣樓裡凝望木質天花板篩落的陽光，受到綺麗的光影流轉所打動，故常以「光」為素材來創作（藍麗娟，2008）。其代表作〔光之教堂〕即是將牆壁鑿了十字形的間隙，讓陽光自然地灑落以形塑出澄色光輝的十字架（李清志，2007；姚健，2008；藍麗娟，



2008)。此效果讓觀者宛若沐浴於神的慈光中，也能彰顯教堂溫暖與和諧氛圍（姚健，2008，頁 67-71）。以此例言之，傳播者（建築師）所欲傳達之感動及觀者接收訊息歷程，實難用計量角度詮釋，需考量更多個人生命體驗或感性成份。若僅從既往取徑切入，討論人與作品之交流歷程時或有不足。

此外，研究者所述之美感傳播模式多以線性（刺激—個體—反應）傳輸形態為主軸，與 Wilbur Schramm 早期之「傳播者—產製訊息—發送予接收者」概念相關（Lachman, Lachman, & Butterfield, 1979; Riley, 2004; Solso, 1994）。然而除了線性模式外，是否亦有其他角度可用以思考人與文本之交流呢？

如奧斯卡金像獎最佳美術設計得主葉錦添（2008）曾在《神思陌路》論及創意發想歷程，從中國古代的刺繡、布料及京劇形式著手，融入個人對西方美術作品之體認，發現人與作品之交流歷程離不開「神思」（being；指觀者此時此刻之感受宛若神遊於另一世界）及「陌路」（unbeing；指面對未知事物之不確定感，需要迴觀尋求澄明狀態）。<sup>8</sup> 在神思與陌路的混雜歷程中，觀者一方面接受著新事物之刺激，另則亦從中反思或創造更新穎之表達方式（葉錦添，2008）。故美感傳播端賴閱聽人直覺（頓悟）以開展更多對話空間並誘發出新體認，異於往昔「智性」及計量取徑。

此番神思陌路歷程或與詮釋學主張相呼應，該學派認為閱聽人以其視域漸近文本世界終能獲得視域融合之感動。<sup>9</sup> 詮釋學主張解讀過程實乃文本與閱聽人之交流歷程，以讀者視域為基礎而與作品往復對話，屬不斷循環（環形）歷程（洪漢鼎，2008），有別於既往美感傳播線性模式。

而接收美學對交流歷程之觀察則承襲詮釋學而來，指人們得以藉詮

釋學的循環與文本交流，涉及了解文本、釋義者與原作者多方溝通的歷程。若從接收效果言之，讀者可從文本裡洞察釋義者之觀點，體會作者旨趣以體認視域融合之悸動。隨著文本情節推演，讀者可能接收新資訊而需不斷更正視域以切合文脈，努力貼近作者所想後才算良好溝通並達成意義共享之傳播目標。故若從詮釋學循環著手，或能激起更多對傳播歷程之想像，進一步思考傳播本質。

本研究認為，美感體驗對傳播研究具啓示的作用。首先就對交流歷程言之，接收美學從詮釋學循環以出發點，說明閱聽人如何與文本相互唱和且其視角何以轉變，有別於先前研究僅將閱聽人視為被動接收之線性傳播歷程。

其次，就閱聽人反應而論，接收美學探索閱聽人之情感、淨化心境及靈性思想等層次，多面向地刻劃欣賞者之整體面貌。相對來說，先前傳播研究多以認知心理學為思考點，著墨於閱聽人記憶訊息之情況、如何以計量方式評估資訊。

然而，閱聽人乃是理性與感性並具的個體，在解讀資訊歷程中必會融入自身經驗以投射或同理方有美感反應。故若捨感性層次而僅專論理性特質，似乎難以探討閱聽人之全貌，亦增加了細緻刻劃美感傳播歷程之困難度。是而，若能著墨美感等體驗層次，似乎可補先前多重理性及計量思維之不足，詳加勾勒閱聽人整體之輪廓。

整體言之，傳播理論原就應從不同觀點著手，如從美感歷程當可擴充交流／溝通歷程的多元面向，並為反思線性傳播模式的起點。接收美學過去一向以詮釋學循環為基礎討論閱聽人與作品之互動過程，當能與既有傳播模式對映，藉此多元論辯增進吾人對討論傳播本質及歷程之理解。

## (二) 接收美學典範對傳播研究之啟示

以下擬省察審美視域、交流歷程及美感體驗等概念，說明細緻化接收美學典範之理由，作為深化傳播研究（如對讀者、文本與交流歷程及效果之想像）之開端：

### 1. 精確定義審美視域

審美視域乃為理解之本源，也是閱聽人與文本交流／對話之基礎。然而接收美學典範談到審美視域時卻未細緻定義，其初步想法乃由 Jauss (1982a) 提出，承其業師 Gadamer (1986／洪漢鼎譯，2005) 之視域觀點而來，故有必要從視域觀點出發並扣合 Jauss 之相關討論，方能準確掌握審美視域之意涵。

Gadamer 早先係以「教化」（德文 Bildung；化育、薰陶）說明歷史條件對塑造視域之影響，認為教化確能影響個人之審美涵養並為品味的主要來源（Gadamer, 1986／洪漢鼎譯，2005）。Jauss (1982a) 雖提出審美視域概念，然其僅以審美視域一詞帶過，並未確切指陳定義、質素及對美感體驗之影響。故釐清審美視域概念時似可再釐清 Gadamer 對視域觀察，並佐以 Jauss 相關討論以精確說明審美視域旨趣。

### 2. 精確說明交流歷程

Jauss (1982b, p. xi) 吸收了 Gadamer 之交流歷程觀點，肯定讀者可與文本平起平坐地對話。Jauss 進一步分析，當賞析者與文本碰撞、交流時，可能引發一連串問題：閱聽人賞析時發生了什麼改變？其拜讀作品時，帶入了什麼視域？能否從類型及其表現手法、風格推論讀者的期許與反應嗎？讀者能否與文學作品直接溝通？其詮釋有否可能異於作者之原初意圖？

故未來研究可從詮釋學循環著手，提出異於先前美感傳播線性模式。故釐清閱聽人與作品之交流歷程，了解前者在接收歷程裡發掘哪些新觀點及體悟，亦是接收美學可予傳播研究之協助。

### 3. 再精確定義美感體驗之意涵

如前所述，以往傳播研究多由認知心理學等取徑探討美感體驗，故可從詮釋學及接收美學取經以理解美感之不同樣貌。然則，接收美學等典範探討美感體驗時，由於根植於宗教文化之討論脈絡，<sup>10</sup> 故其體認之美感意涵未必適用於其他情境（如讀通俗小說、看電影等）而有若干拓展之空間。

前文言及，Jauss（1982a, 1982b）之美感體驗意涵具宗教況味。但美感體驗意涵可否有其他定義呢？或文本與讀者交流後，帶來的效果是否僅止於神學層次？特別處於現今出版量多的文本森林中，閱聽人之美感體驗可能有哪些面貌呢？可見美感體驗內涵似乎值得深入探究，從更多元層次豐富閱聽人意涵。

### （三）小結

上文說明了傳播學對交流過程之想像多從線性模式而來，且需與更多學門對話以論辯出傳播（含歷程）之核心特質為何。若從 Craig（1999）倡言從美學接枝並從非線性觀點來思考互動歷程，或可為未來傳播研究之發展方向。考量接收美學承自詮釋學循環精神，加以過往傳播研究較少從美學角度切入，似可從接收美學中取經思辨出不同以往之美感傳播歷程及交流方式。

再就傳播學研究核心（閱聽人、傳輸歷程及效果）言之，接收美學亦可從審美視域、交流方式與美感體驗擴展既有理論體系。故本研究擬

以接收美學為切入點，思考閱聽人如何與文本交流並引發何種美感反應。

由前文闡述可知，文本「好看與否」實則涉及了觀眾審美體驗與評斷（朱光潛，1984；臧國仁、蔡琰，2001；蔡琰，2000；蔡琰、臧國仁，2003a），而此美感體驗又來自讀者與文本之互動過程。是而當人們如本章之初所問之「什麼是好看的作品」時，實即已觸及了觀眾欣賞文本時之美感體驗。而此審美感受從何而來？觀眾如何以自身經驗為基礎回應文本召喚呢？整體言之，研究者可從既有接收美學核心旨趣入手，更精細地說明審美視域意涵、交流歷程及體驗。故未來傳播研究似可探究：

- (1) 接收美學典範中，審美視域之確切意涵為何？如閱聽人之狹義審美期待（既定期待與創新期待）與廣義審美期待（如五感聯想等）在賞析歷程中扮演哪些角色？這些過往之體驗如何牽引閱聽人揀擇特定元素，加以詮釋？
- (2) 讀者與特定文類之交流歷程為何？雖接收美學點出了補白、創造與否定等對話方式，但若回饋至 Jauss（1982a, 1982b）原初關心之審美期待旨趣，似乎可聚焦於特定類型並研析讀者與不同作品之對話方式？
- (3) 美感體驗之精確定義為何？是否僅為視域融合等美感體驗？如隨著閱讀類型相異，是否會引發不同之美感體驗？而交流方式與美感反應間，是否存在對應關係？

整體言之，接收美學予傳播研究之啟示包括：閱聽人之審美視域、文本與讀者交流歷程及美感體驗意涵等層次。

## 參、未來美感傳播研究的方向舉隅

如前所述，作品「吸引人與否」實則涉及了賞析者審美體驗與判斷（朱光潛，1984；臧國仁、蔡琰，2001；蔡琰，2000；蔡琰、臧國仁，2003a），使讀者有「真好看」或拍案叫絕等觸動。

研究者 Rosenblatt（1938）於《文學探索》（*Literature as Exploration*）說明美感體驗始自於讀者與文本之交流歷程，讀者可將其心智與情感注入文本符號，並讓鉛字承載著賞析者之主觀感受。Rosenblatt（1938）並將讀者感受分成實用（*efferent*）與美感閱讀，前者指對日常生活有效益之資訊，後者是經由感官與情緒的體驗而深刻地了解人生。其後接收美學亦主張讀者主動參與對美感傳播之重要，提出美感來自讀者接收與文本結構之交流歷程，蔚為 1980 年代美學思想主流（Holub, 1984; Jauss, 1982a, 1982b）。然而，接收典範美學探索讀者與文本交流過程時，似未集中於特定年齡讀者，多聚焦於成年人對詩歌、宗教劇及歌曲、現代小說與歌劇之解讀（Ingarden, 1973a, 1973b; Iser, 1996; Jauss, 1982a, 1982b）。若置於特定年齡層賞析文學脈絡，該典範似可針對不同讀者而作細密發揮。

以兒童為例，其對美之體認或與現今美學討論相異，如孩童對讀本之反應較情感傾向，異於成人以文學作品、生命事件、週遭人事物之境遇為軸之事件聯想（梁秋月，2001；劉苓莉，1998）。另外，兒童對具象、誇張之視覺刺激較為敏感，不同於成人依抽象概念思考或推論（黃玉滿，2005）。因「悅讀」等美感體驗乃孩童成長歷程扮演要角，也是培養一輩子閱讀習慣之基石（洪蘭，2004），故傳播研究若以兒童為探索對象，應在美感傳播領域具其研究價值。未來傳播研究談論審美愉悅

時，似可依針對特定年齡層讀者（如孩童）及其適直接觸之文學類型，而有進一步的探索。

專為兒童（嬰幼兒至青少年時期讀者）服務之文學類型為「兒童文學」，呈現形式可有圖畫書、詩歌、小說或散文（Lynch-Brown & Tomlinson, 2005）。兒童文學以悅讀為訴求，盼能讓孩童純粹地樂在其中而並非功利式地追尋目標；就算孩童乃為某種目標而研讀文本，亦能再三回味知性愉悅或分析事理之樂（邱淑雅，1996；洪蘭，2004；Lynch-Brown & Tomlinson, 2005）。

單就兒童文學類別言之，「繪本」實具備不少引發小讀者審美愉悅之因素。繪本俗稱圖畫書，採獨特之視覺表達系統以訴說一系列具因果關係之情節（林德姮，2004年12月，頁49-50；轉引自游嘉惠，2006，頁17）。其表現方式乃以圖為主、從圖引發之文字為輔，透過圖文結合形式，組織圖像及說故事（王慧寧，2009；謝正瑜，2005；Lynch-Brown, & Tomlinson, 2005）。再如近年《促進國際閱讀素養研究》（*Progress in International Reading Literacy Study*）強調，培養孩童興趣可從繪本中選取圖文訊息開始，並進行推論與判斷等心智運作過程（林美秀，2009）。另在國內之出版市場中，如格林文化、天下文化、天衛、小魯與聯經等均致力於開發繪本內容，盼藉圖文並茂之方式拓展孩童世界觀以體驗他國風土民情（聯經編輯部，2009）。可見國內外均重視繪本議題，肯定其為孩童成長之啟蒙讀物。凡此種種，均可見兒童賞析繪本之議題應在傳播研究中扮演要角。

前文論及，閱聽人之所以有「故事好看」的感受取決於文本結構、讀者及此二者之互動歷程。以下擬以閱聽人、文本結構、交流歷程與效果，舖陳傳播研究未來可行之方向。

以閱聽人層次言之，兒童多以自身經歷（如遊戲、父母之關懷或友

誼等)來解讀文本,並評析作品好看與否,其生命廣度、寬度均未及成人(吳靖國,2006)。就文本結構言之,繪本包括圖像與文字等兩層次,異於接收美學典範先前多重於長篇小說等文字表述。以兒童「審美視域」為例,可探究孩童閱讀繪本時,其先前把握之想法或概念,及其狹義審美期待與廣義審美期待之意涵。

繪本結構以圖像為主軸,涉及視覺所引發之心理觸動(支媛,2009;何應傑,2003)。若就讀者與文本之交流歷程而言,讀者如何整合圖文亦是未來可鋪陳之方向(賴素秋,2003,頁16-17)。

圖文整合涉及視覺(圖像)及聽覺(淺語之文字韻律)兩層次,其間連結關係宛如合奏歷程般(游嘉惠,2006,頁130-131),故繪本之圖文形式整合方式與效果亦值關注。如兒童如何發揮其創造力或主觀意識來讀圖及文,孩童賞析繪本愉悅感受可能展現之層次為何,均值得關注。

## 肆、結語

本研究主張,論及美感體驗時,似難僅以計量之智性角度言之,亦需兼顧文本予閱聽人之觸動或讀者所投入之情感強度。

近年來研究者提倡「生活美學」,鼓勵人們從五感體驗等審美視域延伸自己的視角,獲得心靈之紓解。如蔣勳(2006)在《美的覺醒》一書裡,曾提及某日授課時忽見從花朵緩緩飄落,而學生們亦受此景像吸引而醉心其中。此時蔣勳直想建議學生暫時別分神,應將注意力拉回課堂知識,但他後來省思「美可能比知識還高」且為「心靈上的享受」,或許用再多論述或邏輯均難言喻「夏夜的那一天,你猛然看到滿天繁星時的激動跟複雜變化」並感受到「心靈飛揚的快樂」(頁22,26)。若



從生活體驗切入，似應多著眼日常事物予閱聽人之觸動，而不僅將美感反應視為智性評估之結果。

蔣勳（2006）亦言及，當人們細品七里香、玉蘭花、茉莉花的「白」時，或有「天地有大美而不言」之感。故如何維持在平和與悠緩情緒中以便體認事物之美好、不再依現實標準為外界「打分數」，方為美感體驗之基本條件（頁 287）。以此審美歷程言之，閱聽人之心理狀態與情感反應等實為與自然事物相互唱和之因素（Gendler, 2007／陳宜妙譯，2008），故探索美感體驗時閱聽人之情感、投入程度與彼時心緒狀況均應涵蓋。

整體言之，以傳播歷程（閱聽人、傳輸歷程及效果）為例，接收美學可從審美視域、互動方式與美感體驗擴展既有理論體系，故未來美感反應研究實可續以「審美理解活動」為切入點，思考生活體驗如何與文本互動並引發何種美感體驗。

## 註釋

- 1 本文擬用「體驗」指涉美之感受。如陶東風（1990，頁 369）所云，體驗（experience）在英文中兼有經驗、經歷、體驗等意涵，其意義卻有差別。體驗源自西方哲學，如詮釋學宗師 Dilthey 曾謂，人憑著理性來認識現象時無法窮盡生命意義，必須憑直覺、體悟方能了解生命。故若要把握生命的意義得憑感性體驗，即從直覺著手，而非理論或邏輯式之思考方式（黎玲、張小元、張晶燕、李紅梅，2002，頁 200）。而經驗則指主體認識客體後所留之印象。在認知活動中，主體多能意識到自身乃獨立於認識對象，故能論及「我有哪些經驗」。總體言之，在經驗範疇中，主、客體保有距離；然在體驗狀態中，主、客感受多渾然為一，故此處以美感體驗係指涉讀者欣賞作品時之體認（頁 202）。
- 2 廣義來說，「醜感」也是美感體驗的討論範疇。當我們說某物「醜死了」，實非指它不具美的特質。相反的，由於這項物品具有「似有表現性」（好像隱含了什麼美的質素）及「實無表現性」（沒有將觀眾預期的美感表現出來），我

們才能說它「真醜」。若某物引發了觀者的遐想，卻又阻斷了後者的想像——「好比是閃爍很快的光，剛引起視覺活動，馬上就強迫他停住」——就易造成了觀看者的不快（朱光潛，2005，頁 33）。這種不快的體驗乃來自於出乎預期及失望，從人與物的互動歷程言之，也屬美感研究範疇。但因本文聚焦於賞析作品之愉快感受，故擬捨棄醜感而採較狹義的美感討論方式。

- 3 舉例來說，當人們讀到宋朝周敦頤的〈愛蓮說〉時，可能以為宋人不太喜歡牡丹而較為偏好清雅蓮花；讀者對「宋人不愛牡丹」之既定印象便是一種「前理解」（fore-understanding）。秉持著前見，當讀者憶及宋詩有關牡丹之描寫「仙衣不用剪刀裁」（出自蘇軾〈述古聞之，明日即至，坐上復用前韻同賦〉），可知宋代文人也有歌詠牡丹之風。於此，讀者以前理解為基礎進入文本之世界，方能領悟到宋人喜愛牡丹形貌，並以仙衣擬之。

而該詩下一句「國色初酣卯酒來」，又為讀者揭示了：牡丹色澤鮮紅，宛若美人微醺之貌（陳貞俐，2001）。回溯這一連串閱讀歷程可表示為：讀者原以為宋人不愛牡丹，讀了蘇軾之詩才領會了不同意涵；再繼續欣賞，又領會牡丹色美之貌。以此可見，文本向讀者揭示了宋代文人之思想，豐富了讀者的前理解；這種讀者、文本間之對話過程即為概念之交流（或互動表現）。

- 4 朱光潛則舉了下列妙喻。植物學家、建商、畫家個別欣賞古松時，應是想法各異：植物學家看到的也許是古松的針狀葉、椎狀果實等生物部份，畫家也許能欣賞它的挺拔，建商則著眼於實用性，思考它適不適合蓋房子；即便同一行業，亦會因年歲不同而體悟相異（朱光潛，2005，頁 50）。
- 5 在《真理與方法》一書中，Gadamer 曾以「遊戲本體論」為喻來說明人與藝術品（物）的互動（對話）關係。按洪漢鼎之說法，Wittgenstein 之「遊戲」（原文為 Spiel，英譯 game）概念風靡一時，Gadamer 亦受其霑蓋（洪漢鼎，2000，頁 82）。簡單來說，Wittgenstein 認為語言使用乃像遊戲一般，規則是在互動過程中被體現（Storey, 1993／李根芳、周素鳳譯，2003）。比方人們玩足球時，何以得知自己犯規呢？或許在玩耍過程中要被裁判舉了黃牌、紅牌，才知自己誤觸了規則。另一角度來說，世界上並沒有遊戲的實體存在，必須透過玩家進入玩樂場域，遊戲方能被具體實踐。Gadamer 引用了 Wittgenstein 對遊戲的觀察，認為人與藝術品（物）互動時必須要有人的參與（進入遊戲的場域）並與作品對話，才能讓藝術品的精神存於現世。簡言之，Gadamer 以遊戲為喻說明藝術品之本體為何，此即藝術品之遊戲本體論（洪漢鼎，2000；Gadamer, 1986／洪漢鼎譯，2005）。
- 6 此處引文出自沈清松對《真理與方法》之導讀，洪漢鼎、夏鎮平譯（1995），台北市時報出版社印行。在洪漢鼎（2005）重新譯過的《真理與方法》中（上海譯文出版社發行）便未收錄沈清松之引言。參考書目羅列了該書之中譯兩版

本，方便讀者查閱。

- 7 Heidegger 乃是 Gadamer 之業師（石朝穎，2006，頁 38；吳靖國，2006），其前理解概念啓迪 Gadamer 甚深。在《真理與方法》一書之〈一種詮釋學經驗理論的基本特徵〉專章中，Gadamer 曾引 Heidegger 對「前理解」之觀察，推導出「視域」概念（Gadamer, 1986／洪漢鼎譯，2005），此處先回溯 Heidegger 之想法作為舖陳「視域」意涵之基礎。
- 8 「神思」詞義可溯及《文心雕龍》〈神思〉，其間曾云「文之思也，其神遠矣。……夫神思方運，萬途競萌，規矩虛位，刻鏤無形。登山則情滿於山，觀海則意溢於海」（周明譯注，2007，頁 252-253）。研究者指出，「神思」不能單視為「想像」，應指創作構思之心神活動（如想像發展至意象、語言及聲律之過程），且不拘於時空限制並可讓事物「具體呈現」；神思亦與文字表述與作者情感相關，若語言表達通順則能全然展現物體特色，則如作者情意飽滿，則能「登山則情滿於山，觀海則意溢於海」（周明譯注，2007，頁 252-253；周振甫譯注，1986，頁 244）。
- 9 詮釋學（hermeneutics）一字乃從希臘信差之神赫密士（Hermes）其名轉化，暗喻赫密士在傳達（翻譯）神諭過程所扮演之要角，一方面得貼切體察諸神原義，另一方面須用人類知曉的語言傳遞神意，因而合適的解釋乃皆為詮釋學核心精神所在（洪漢鼎，2008）。
- 10 Jauss 在《美感體驗與文學詮釋學》中文版序言指出，該書根植於西方文化環境並與西方讀者對話（Jauss, 1982／顧建光、顧靜宇、張樂天譯，2006，頁 1）。其舉之例包括《聖經》與《懺悔錄》等，以此探究美感體驗及審美歷程研究之發展。

## 參考書目

- 尤傳莉譯（2004）。《達文西密碼》。台北：時報。（原書 Brown, D. [2001]. *The Da Vinci code*. New York, NY: Bantam Books.）
- 王俊傑（2004）。〈「漫遊者—2004 國際數位藝術大展」—全互動裝置作品完整呈現數位藝術發展脈絡〉。上網日期：2004 年 5 月 16 日，取自 <http://navigator.digiarts.org.tw/lounge/news02-0525.html>
- 王慧寧（2009）。〈繪本的概念界定及中日現代繪本溯源〉，《太原師範學院學報（社會科學版）》，8(1): 54-56。
- 支媛（2009）。〈論繪本文學的審美特質〉，《六盤水師範高等專科學校學報》，21(1): 25-30。

- 石朝穎 (2006)。《藝術哲學與美學的詮釋問題》。台北：人本自然。
- 朱立元 (1989)。《接受美學》。上海：人民。
- 朱立元、張德興 (1999)。《西方美學通史 Vol. XI——二十世紀美學 (下)》。上海：文藝。
- 朱光潛 (1984)。《朱光潛美學文集》。上海：文藝。
- 朱光潛 (2005)。《無言之美》。北京：北京大學。
- 朱光潛譯 (2005)。《柏拉圖文藝對話錄》。台北：網路與書。(原書 Plato, [n.d.] )
- 何應傑 (2003)。《兒童閱讀書書意義建構之研究》。嘉義大學國民教育研所碩士論文。
- 吳珮慈譯 (1996)。《當代電影分析方法論》。台北：遠流。(原書 Amount, J., & Marie, M. [1988]. *L'analyse des films*. Paris, France: Fernand Mathan.)
- 吳靖國 (2006)。《生命教育——視域交融的自覺與實踐》。台北：五南。
- 李根芳、周素鳳譯 (2003)。《文化理論與通俗文化導論》。台北：巨流。(原書 Storey, J. [1993]. *An introductory guide to cultural theory and popular culture*. New York, NY: Harvester Wheatsheaf.)
- 李清志 (2007)。《安藤忠雄的建築迷宮》。台北：大塊文化。
- 李魯寧 (2004)。《加達默爾美學思想研究》。山東：山東大學。
- 李醒塵 (2000)。《西方美學史教程》。台北：淑馨。
- 周明譯注 (2007)。《文心雕龍校釋譯評》。南京：南京大學出版社。
- 周振甫譯注 (1986)。《文心雕龍今譯》。香港：中華書局。
- 林美秀 (2009)。《繪本有什麼了不起?》。台北：天衛。
- 林德姮 (2004 年 12 月)。〈圖畫故事書中的諧擬〉。《兒童文學學刊》，12: 163-206。
- 武珊珊、王慧姬譯 (2003)。《美感經驗》，台北：雄獅。(原書 Maquet, J. [1986]. *The aesthetic experience: An anthropologist looks at the visual arts*. New Haven, CT: Yale University Press.)
- 邱淑雅 (1996)。〈幼兒圖畫書的欣賞與應用〉，《蒙特梭利雙月刊》，7: 29-31。
- 姚健 (2008)。《面壁：安藤忠雄建築考》。台北：御書房。
- 洪漢鼎 (2000)。《理解的真理》。山東：山東人民。
- 洪漢鼎 (2008)。《當代哲學詮釋學導論》。台北：五南。
- 洪漢鼎譯 (2005)。《真理與方法》，上海：譯文。(原書 Gadamer, H. [1986]. *Truth and method*. New York, NY: Continuum.)
- 洪漢鼎、夏鎮平譯 (1995)。《真理與方法》。台北：時報。(原書 Gadamer, H. [1986]. *Truth and method*. New York, NY: Continuum.)
- 洪蘭 (2004)。《歡樂學習，理所當然》。台北：天下文化。

- 范銀霞（2004）。《【金錢遊戲】電腦互動式多媒體藝術研究與創作》。台灣藝術大學多媒體動畫藝術研究所碩士論文。
- 唐在揚（2003年1月13日）。〈英雄 氣壯山河 攝影、音樂、服裝重量級 敦煌大漠、九寨溝磅礴入鏡〉，《聯合晚報》，第17版。
- 唐錦超譯（2006）。《創新的擴散》，台北：遠流。（原書 Rogers, E. M. [1998]. *Diffusion of innovations*. New York, NY: Free Press.）
- 孫周興譯（1994）。《林中路》，台北：時報。（原書 Heidegger, M. [1994]. *Holzwege*. Frankfurt am Main, Germany: V. Klostermann.）
- 張君玫譯（2002）。《文化消費與日常生活》，台北：巨流。（原書 Storey, J. [1999]. *Cultural consumption and everyday life*. London, UK: Arnold.）
- 梁秋月（2001）。《國小教師、家長與兒童對薛佛西斯坦愛心樹之詮釋》。嘉義大學國民教育研所碩士論文。
- 陳宜妙譯（2008）。《關於美之必要》，台北：天下雜誌。（原書 Gendler, J. R. [2007]. *Notes on the need for beauty: An intimate look at an essential quality*. New York, NY: Marlowe & company.）
- 陳姿穎譯（2005）。《視覺工廠——圖像誕生的關鍵故事》，台北：邊城。（原書 Sicard, M. [1998]. *La fabrique du regard*. Paris, France: Lieu de publication.）
- 陳貞俐（2001）。《蘇軾詠花詩研究》。高雄師範大學國文研究所碩士論文。
- 陳墨（2006）。《張藝謀的電影世界——青春的吶喊》。台北：聯經。
- 陶東風（1990）。〈文學語言的表情功能〉，童慶炳（編），《藝術與人類心理》，頁350-395。北京：十月文藝。
- 單德興（1985）。《自許的理想讀者：三位小說評點家的研究》。台北：台灣大學外國語文研究所博士論文。
- 游嘉惠（2006）。《從閱讀安野光雅圖畫書反思圖畫書閱讀》。台東大學兒童文學碩士論文。
- 馮至、范大燦譯（1994）。《審美教育書簡》。台北：淑馨。（原書 Schiller, F. [1967]. *On the aesthetic education of man, in a series of letters* [E. M. Wilkinson & L. A. Willoughby, Trans.]. Oxford, UK: Clarendon Press.）
- 黃玉滿（2005）。《圖文互動繪本創作模式之研究與應用》。嘉義大學視覺藝術研究所碩士論文。
- 黃美綾（2000）。《高遠美的藝術哲學——藝術的真理經驗》。台灣大學哲學所碩士論文。
- 楊恩寰（1993）。《審美心理學》。台北：五南。
- 葉錦添（2008）。《神思陌路》。台北：天下文化。
- 臧國仁、蔡琰（2001）。〈新聞美學之研究與實務〉，《新聞學研究》，66: 29-60。

- 劉思量 (1992)。《藝術心理學—藝術與創造》。台北：藝術家。
- 劉苓莉 (1998)。《兒童對童話中「友誼概念」之詮釋：以《青蛙和蟾蜍》為例》。嘉義師範學院國民教育研究所碩士論文。
- 潘智彪譯 (1991)。《實驗審美心理學》，台北：商鼎。(原書 Valentine, C. W. [1962]. *The experimental psychology of beauty*. London, UK: Methuen.)
- 滕守堯 (1987)。《審美心理描述》。台北：漢京。
- 蔣勳 (2006)。《美的覺醒》。台北：遠流。
- 蔡琰 (2000)。《電視劇：戲劇傳播的敘事理論》。台北：三民。
- 蔡琰、臧國仁 (2003a)。〈電視劇好看嗎？——從感覺到評鑑的歷程〉，「2003 年中華傳播學會研討會」，新竹：交通大學。
- 蔡琰、臧國仁 (2003b)。〈由災難報導檢討新聞美學的「感性認識」：兼談新聞研究向美學轉向的幾個想法〉，《新聞學研究》，74: 95-119。
- 黎玲、張小元、張晶燕、李紅梅 (2002)。《藝術心理學》。台北：新文京。
- 賴素秋 (2003)。〈臺灣兒童圖畫書理念流變〉，《兒童文學學刊》，10: 1-21。
- 聯經編輯部 (2009)。《大世界系列兒童繪本 (第二套)》。台北：聯經。
- 謝正瑜 (2005)。《兒童圖畫書的圖像語言表現賞析教學對兒童繪畫表現影響之研究 (以 6-9 歲兒童為例)》。新竹師範學院進修暨推廣部教師在職進修國民教育研究所美勞教學碩士班碩士論文。
- 藍麗娟 (2008)。《跟著安藤忠雄看建築》。台北：天下文化。
- 嚴平譯 (1992)。《詮釋學》，台北：桂冠。(原書 Palmer, R. [1969]. *Hermeneutics: Interpretation theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, and Gadamer*. Evanston, IL: Northwestern University Press.)
- 顧建光、顧靜宇、張樂天譯 (2006)。《審美經驗與文學解釋學》，上海：譯文出版。(原書 Jauss, H. R. [1982]. *Aesthetic experience and literary hermeneutics*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.)
- adrianthomas (2000, November 20). In Crouching Tiger, Hidden Dragon. *Everything2*. Retrieved November 3, 2010, from <http://everything2.com/title/Crouching+Tiger+%252C+Hidden+Dragon>
- Berardinelli, J. (2000, December 22). In Crouching Tiger, Hidden Dragon. *Reelviews*. Retrieved November 3, 2010, from <http://www.reelviews.net/movies/c/crouching.html>
- Berger, A. A. (1997). *Narrative in popular culture, media, and everyday life*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Craig, R. T. (1999). Communication theory as a field. *Communication Theory*, 9(2), 119-161.
- Fleming, J. (1998). *Web navigation: Designing the user experience*. Sebastopol, CA: O'Reilly.

- Frenandez-Duque, D., & Johnson, M. L. (1999). Attention metaphors: How metaphors guide the cognitive psychology of attention. *Cognitive Science*, 23, 83-116.
- Holub, R. C. (1984). *Reception theory: A critical introduction*. New York, NY: Methuen.
- Ingarden, R. (1973a). *The literary work of art: An investigation on the borderlines of ontology, logic, and theory of literature* (G. G. Grabowicz, Trans.). Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Ingarden, R. (1973b). *The cognition of the literary work of art* (R. A. Crowley & K. R. Olson, Trans.) Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Iser, W. (1978). *The act of reading: A theory of aesthetic response*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- Iser, W. (1988). *Laurence Sterne: Tristram Shandy* (D. H. Wilson, Trans.). New York, NY: Cambridge University Press.
- Iser, W. (1996). The emergence of a cross-cultural discourse. In B. Sanford & W. Iser (Eds.), *The translatability of culture: Figurations of the space between* (pp. 244-264). Stanford, CA: Stanford University Press.
- Jauss, H. R. (1982a). *Toward an aesthetic of reception*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Jauss, H. R. (1982b). *Aesthetic experience and literary hermeneutics*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Lachman, R., Lachman, J. L., & Butterfield, E. C. (1979). *Cognitive psychology and information processing: An introduction*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
- Littlejohn, S. W. (2002). *Theories of human communication*. Belmont, CA: Wadsworth.
- Lynch-Brown, C., & Tomlinson C. M. (2005). *Essentials of children's literature*. Boston, MA: Allyn and Bacon.
- Markman, A. B. (2002). Knowledge representation. In H. Pashler & D. Medin (Eds.), *Stevens' handbook of experimental psychology: Vol.2. Memory and cognitive processes* (3rd ed.; pp. 165-208). New York, NY: Wiley.
- Minor, V. H. (1994). *Art history's history*. New York, NY: Prentice Hall.
- Riley, D. (2004). Perceptual modes, semiotic codes, social mores: A contribution towards a social semiotics of drawing. *Visual communication*, 3(3), 294-315.
- Rosenblatt, L. M. (1938). *Literature as exploration*. New York, NY: Modern Language Association of America.
- Saussure, F. (2002). *Course in general linguistics* (R. Harris, Trans.; 12th ed.). La Salle, IL: Open Court. (Original work published 1983)
- Solso, R. L. (1994). *Cognition and visual arts*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Wahl-Jorgensen, K. (2000). Rebellion and ritual in disciplinary histories of U. S. mass communication study: Looking for "the reflexive turn". *Mass communication & Society*, 3(1), 87-115.

## Revisiting the Definition of “Aesthetic Responses”: Reception Aesthetics Perspective

Yu-Chai Lai\*

### ABSTRACT

In the field of communication, the process has often been analyzed linearly and rationally by most researchers, who rarely pay attention to the emotional and non-rational elements of it. However, reception aesthetics paradigm is commonly emphasized by its aesthetic responses, which comes from the interaction of the audience’s horizon and textual structure. The audience-text relationship therefore is regarded as a “hermeneutics circle,” as indicated by Heidegger and Gadamer. In addition, the reception aesthetics perspective induces us to think about the ontology of audience, communication process, and the essence of aesthetic responses in communication studies. Such a perspective also helps us to define aesthetic communication as a dialogic process, including aesthetic horizon, text structure, interaction and aesthetic responses.

**Keywords:** aesthetic communication, aesthetic experience, aesthetic response, reception aesthetics

---

\* Yu-Chai Lai is Assistant Professor at the Department of Journalism, Ming Chuan University, Taipei, Taiwan.