跨媒介摄影之美学探究
——从伽达默尔与姚斯的理论切入

张宝仪 王汀若

摘 要：以伽达默尔的“游戏互动理论”和姚斯为代表的“接受美学理论”为框架，检视跨媒介摄影的美学面貌，以解决当下层出不穷却又难以解读的跨媒介摄影热潮。文章先从摄影的美学历史流变切入，然后以游戏理论检视跨媒介摄影的自我呈现，以接受美学（特别是姚斯的“审美三段论”）探讨审美重心的转移，最后提出成功的跨媒介摄影离不开日常生活美学，切勿曲高和寡。

关键词：跨媒介摄影；摄影美学；游戏理论；接受美学

作者简介：张宝仪，女，助教，博士生。（中山大学南方学院 文学与传媒学院，广东 广州，510970；台湾世新大学 新闻传播学院，台湾 台北，11604）
王汀若，男，讲师，博士生。（广东技术师范大学 文学与传媒学院，广东 广州，510665；台湾东吴大学 中国文学系，台湾 台北，11102）

中图分类号：J401 **文献标识码**：A **文章编号**：1008-6552（2019）04-0024-07

2017年1月7日，《安迪·沃霍尔：接触》在北京798木木美术馆结束了为期五个月的展览。展览海报以“欢迎来到工厂”为题，以呼应沃霍尔（Andy Warhol）20世纪60年代在纽约的工作室——“工厂”，这里曾是艺术名流经常拜访并举办前卫派对的地方。策展人普雷斯卡·安（Presca Ahn）以沃霍尔的影像、摄影、沉浸式装置作品，把整个展厅打造成一间艺术工厂。各种媒材都有其独特的贡献，系统性地呈现，让观众沉浸其中与内容互动。受众进入展厅即可体会到独特的视觉美感。从影像作品《试镜》到宝丽来肖像摄影，再到装置《银云》，无一不贯穿着后现代美学对传统美学的用力一击，以及对各艺术门类“边界”的不屑一顾和嗤之以鼻。沃霍尔的艺术创作理念时隔半个世纪，在跨媒介创作热度不减的当下依旧具有启发意义。

现今，跨界艺术的表现形式庞杂不堪，有些作品的跨界仅仅是不同艺术门类的拼贴，门类的“边界”依旧清晰可见。本文所探讨的跨媒介指利用多种媒介系统性地呈现同件作品，每种媒材的内容同时发展并相互串联、互为一体。这与多媒体、跨平台皆不同，后两者多指同样的讯息在不同平台上的单一复制，例如漫威漫画改编成的系列电影，彼得兔故事改编成的动画、绘本等。20世纪末，克劳斯（Rosalind Krauss）便定义这种多媒介的混搭再创作为“后媒介状况”[1]，表征当代艺术更多采用混合媒介，摆脱了传统艺术的媒介分类。由此可见，若讨论“多媒体”“跨平台”，我们依旧可以从创作本体出发，但探讨“跨媒介”，其多种媒介杂糅的性质使得探讨角度不能仅从创作者、作品本体、受众任意一个角度出发，而应把三者看作彼此融合的一个整体来探讨。在跨媒介作品中，哪个媒材起到了何种作用已经不是讨论重点，所有媒介合作下如何展演了整部作品才是研究重点。

本文从爬梳摄影美学的历史流变着手，展现当前摄影艺术所呈现的美学面貌。然后以游戏互动理论和接受美学为理论根基，通过具体跨媒介摄影案例，探究跨媒介摄影的美学成因与面貌，试图弥补以往跨媒介摄影研究中过于关注影像本体而无切实的理论支撑，抑或仅谈美学而忽略理论和实践结合的现状，也为日后摄影者跨媒介创作提供理论参考。

一、摄影美学流变：从传统到跨媒介

摄影术在诞生的近半个世纪里始终扮演着辅助绘画、记录现实的角色，被誉为“自然的画笔”，备受“技术性”与“艺术性”之争，与古典主义绘画有着相同的美学原则。19 世纪 90 年代，大批摄影者开始为摄影的艺术性谋权，追求影像的艺术性，制造印象派美学效果，举办沙龙摄影展，成立连环会①（Linked Ring）以唤起人们对“画意摄影”的关注，将“画意摄影”推向高峰。连环会分会分布于欧陆、北美等地，会员基数庞大。

20 世纪初，美国分会会员斯蒂格利茨（Alfred Stieglitz）召集了爱德华·斯泰肯（Edward Steichen）、保罗·斯特兰德（Paul Strand）等人成立了“摄影分离派”。起初其摄影美学与连环会保持一致，后因新兴摄影的兴起，斯蒂格利茨受超前“视域”驱使，“摄影分离派”的摄影观念转向直接摄影。重视记录时代与生活的真实面貌，传递摄影艺术的写实主义，追求摄影的纯粹性，与连环会所秉承的画意摄影美学大相径庭而就此决裂。“摄影分离派”的改变作为导火索有力地冲击了连环会的持续升温，致其解体。连环会的解体使得摄影艺术摆脱了对绘画的依赖，开始逐渐形成自己的美学特征，开启了现代主义摄影之门。

现代主义时期涌现的摄影者多借助社会舞台再现、记录肉眼所见，追求纯粹性与瞬间性的直接摄影美学，指意明确。如拥有“现代主义摄影之父”之称的斯蒂格利茨的纽约影像，奥古斯特·桑德（August Sander）的 20 世纪德国人类影像，比尔·布兰特（Bill Brandt）的伦敦众生相，欧仁·阿杰（EugèneAtget）的巴黎都市旧影，罗伯特·卡帕（Robert Capa）从西班牙到中国的战地影像，卡蒂埃·布列松（Henri Cartier-Bresson）“决定性瞬间”的凝视，安塞尔·亚当斯（Ansel Adams）和爱德华·韦斯顿（Edward Weston）“F64 小组”的力量与质感等等。

现代主义摄影者们所遵循的决定性瞬间、曝光精准、构图杜绝裁切的摄影美学在 20 世纪 50 年代被一举打破。罗伯特·弗兰克（Robert Frank）与威廉·克莱因（William Klein）的摄影实践开启了后现代摄影的序幕。弗兰克认为，决定性瞬间，除了美感和构图外，对任何东西都没有感受。[2]欧洲人罗伯特·弗兰克以“异乡人”的身份记录美国人，透过怪诞的构图、刻意模糊的焦点、后期裁减对美国进行异乎寻常的描写，其画册《美国人》更像一本“影像诗”②，图像间有严谨的逻辑关系，如同创作者的自白。同时代的叛逆者威廉·克莱因摄影风格随性，通过粗大的颗粒、巨大的影调反差、反叛的构图与模糊的焦点呈现了别具一格的纽约景象。罗伯特·弗兰克与威廉·克莱以自身的摄影实践批判了以往的摄影美学原则，改变了之后的摄影美学走向，后现代摄影美学揭开序幕。

后现代摄影打破了传统美学原则，光影、构图、色彩的精准控制都被抛之脑后，反而注重受众的观感和体验。这与后现代思潮对“主体性”的重视是一脉相承的。同时超现实主义把“蒙太奇”带入了摄影，曼·雷（Man Ray）的摄影作品即大量使用拼贴宣泄个人情感，具有浓厚的超现实主义色彩。另外，摄影作品呈现方式也开始由单一媒材演变为多媒材合作的形式呈现，文本、绘画、装置、影像、新媒体等媒材都成为摄影者使用的工具。克劳斯（Rosalind Krauss）定义这种多媒材的混搭再创作为“后媒介状况”，表征当代艺术创作更多采用混合媒介，摆脱了传统艺术媒介分类。其后又进一步分析“后媒介状况”产生的原因是一项技术自身过时而衰退，新技术能提供技术支撑来取代传统媒介。[3]罗伯特·弗兰克深受美国新电影的影响，在画册 Thank you（1996）中使用了明信片、信件、照片等素材，

---

① 连环会源于对英国皇家摄影学会的不满和对“画意摄影”的推崇，于 1892 年 5 月由艾尔弗雷德·马斯克尔（Alfred Maskell）、艾尔弗雷德·哈斯勒·辛顿（Alfred Horsley Hinton）等人在伦敦发起。

② 影像诗是透过影像、声音、文本以传达诗意的作品，参见 Konyves，Tom. Videopoetry：A Manifesto（PDF/Issuu），September 6，2011. from https：//issuu. com/tomkonyves/docs/manifesto_ pdf.

运用文本、影像等多种媒介，体现了跨媒介摄影的艺术表达。也不乏艺术家利用摄影的机械复制性，把摄影看作既成物进行创作，例如安迪·沃霍尔（Andy Warhol）与罗伯特·劳森伯格（Robert Rauschenberg）的既成摄影实践。

更重要的是，后现代摄影也改变了受众的审美接受方式，观众从“静观”状态逐渐“介入”到作品中的观照方式。正如开篇安迪·沃霍尔的展览中所体现的，受众仿佛置身于艺术品中，与装置中的云、照片中的人、影像中的建筑同处一时空，游戏互动。赋予受众主动性，正是当前跨媒介摄影美学最突出的特征，即本文探讨跨媒介摄影美学的切入点。

二、跨媒介摄影的美学探究

自苏格拉底以降，“美”一直是西方哲人所探讨的问题，直至康德，也在追寻无心之美、本体之美。伽达默尔（Gadamer）则不再追寻什么是美，转而关注如何感受美、体验美。这一问题的思考导向便是对互动过程的关注。伽达默尔的理论脉络深深影响了 20 世纪 60 年代德国康斯坦茨大学的学者姚斯（Jauss）、伊瑟尔（Iser）等人，接受美学理论应运而生。

跨媒介摄影美学的研究方向已从“客体”（艺术品形式）是否引起美感体验转向讨论受众如何“创造”审美经验以解读作品。[4-5]跨媒介摄影高度的开放性、变化性、模糊性使得受众与作品的互动成为作品完整表达的重要组成部分，受众掌有很大的能动性。接受美学是关于受众主动性探讨的重要理论。[6]下文笔者从两个方面展开论述，探寻理论根基与跨媒介摄影实践的契合点，以检视跨媒介摄影的美学面貌。

（一）艺术即游戏：跨媒介摄影的自我呈现

伽达默尔提出：“艺术即游戏，游戏即往返律动，游戏即自我呈现。”[7]在互动过程中，观赏者（受众）不同的视角会发散出不同的意义，展现出不同的面貌，游戏（艺术作品）被观赏者（受众）二次创造了。受众这一原本的生命体验或立足点被伽达默尔称之为“视域”，他认为视域是将人们的主观经验强加于文本作为理解、获得意义的基础。由此，艺术作品的诠释才能实现作者与受众相互游戏的过程，透过游戏才能体现作品意义的完整性。

2016 年“集美·阿尔勒摄影季”① 是跨媒介摄影实践的极佳案例，也较好地传达了受众与作品相互游戏的理念。首先，此届策展组织模式依旧沿袭往年的“策展人邀请制”②，有别于两岸任何大型摄影展的“主策展人制”。30 几位策展人皆来自不同领域，如电影、新媒体、音乐、美术、摄影等，每位策展人依自身不同的学术背景制定展览计划与方式，使展览形式和风格非常多元化。其次，此次摄影季“无界影像”单元凸显的“无界”即跨媒介的命题，7 位策展人从不同层面命题作文，展开跨媒介叙事，最终又回归影像本身。

由青年摄影史学者、独立策展人何伊宁在“无界”单元策展的“虚构叙事的转向”（图一）是她对以往艺术家的照片进行虚构叙事的一次尝试，作品借助照片、装置、文本、既成物、档案等媒材实现了跨媒介特性。在展览现场，一条印刷有影像的环形半透明纱布装置悬挂正中，受众可置身其中观看与之互动，体会影像中的人物、建筑等与创作者间错综复杂的关系。在西班牙摄影师朱利奥·加莱奥特（Julio Galeote）的《热带装饰》作品前，策展人则借用档案的形式生动地还原了加莱奥特所收集的迈阿密历史图像文件。

---

① “集美·阿尔勒摄影季”由阿尔勒国际摄影节主席与“三影堂”摄影艺术中心创办人荣荣于 2015 年共同发起。

② “策展人邀请制”是首届摄影季独立策展人李振华先生发起的组织方式，策展团队来自不同的领域，因而有助于展览呈现不同的面貌。

围绕此次展览的构思与形式，笔者对策展人何伊宁进行了访谈，试图挖掘她对当前跨媒介摄影现状的思考，她表示：“此次展览是通过考察 8 位青年摄影师/团体在近期摄影创作中运用虚构叙事所探讨的丰富主题，思考照片被并置在真实和虚构的文化与历史维度中的可能性，并探讨摄影在虚构叙事空间里的功能。这些艺术家在不同文本间灵活转换，从侧面体现了他们对图像的认知和理解，同时也表现出他们试图打破限制摄影媒介性的障碍，更加自由地运用图像进行创作的尝试。我认为这一趋势是释放摄影能量的集中体现，顺应了后媒介状况的发展。”



图一　“虚构叙事的转向”展览现场
（图片来自三影堂摄影艺术中心）

同时，笔者也访问了一位年龄 26 岁，硕士毕业于英国某艺术类大学，但无摄影相关背景，现在厦门从事新媒体行业的观展者范小姐。问及她对“无界”单元不同媒介使用的直观感受时，她的回答与影像从业者颇有偏差。她认为：“跨媒介影像的确更能吸引观者，但也容易喧宾夺主，让受众只关注装置的形式而忽略影像内容。创作者应给予受众更多探索、互动的权利，让受众有兴趣挖掘影像的意义，而非哗众取宠，用其他媒介吸引受众注意力，反而削减了影像本身的力量。”

对于何伊宁策展的“虚构叙事的转向”，范小姐则表示仅从影像上很难理解其中的意义。转而谈起“无界”单元中王欢策展的“被介入的对象”，艺术家苏育贤的彩色有声录像作品《花山墙》（图二），她认为，这个结合了多媒体、定格动画、摄影元素的作品，涵盖了民俗手艺扎纸，又配有滑稽的粤语旁白，作品显得怪诞却直入心底，让她想到了福建当地的闽南语、歌仔戏和提线木偶。她认为这件作品更能激起她的思考与共鸣。



图二　彩色有声录像作品《花山墙》展览现场
（图片来自三影堂摄影艺术中心）

可见，因受众背景不同，欲达到互动效果绝非易事。即使被业界认可的创作，依旧可能是披着“皇帝的新衣”，难以达到预期的互动效果。正如伽达默尔所述，一方面受众需按照规则进行游戏，同时受众不同的“视域”会产生不同的互动效果。只有受众在互动过程中不断地与作品对话，才可能接近创作者的视域。若能达到“视域融合”[7]，受众即可理解创作者的意图，生成审美愉悦。当然，受众也可由自身的美感体验与喜好来阅读作品。[8]这也正提醒策展人/创作者在构思与创作时，遵从自己内心的同时，也应站在受众的角度考虑问题。

（二）审美重心转移：从审美再现到审美互动

伽达默尔已经把审美愉悦放入了互动过程中，给予受众主动性。姚斯（Jauss）师承伽达默尔，进一步延伸伽达默尔“视域”的理论脉络，完善了受众的主控性及生命经验对欣赏艺术的作用，发展出接受美学理论。它强调美感体验从审美再现论到审美互动论，美不是艺术作品静态地再现，而是在受众和作品的互动中体现。姚斯在《审美经验与文学解释学》（*Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*）中提出了审美互动三段论：“创造”“感知”与“净化”，[9]以此划分审美经验的生产端、

接收端与交流功能。下文将借姚斯的审美互动三段论，结合笔者创作于 2014 年的跨媒介摄影作品《十日谈》[①] 展开具体论述。

《十日谈》（图三）是由现代主义肖像摄影、文本与声音组成的跨媒介摄影作品。此专题艺术表现形式上的灵感来自交响乐，由几个“乐章”独立而成，章与章之间又互有关联性。创作者基于人物肖像、空间与故事在不同国家、城市进行创作。被摄者为不同国家、不同宗教信仰与职业阶层的普通人。首先，通过交换故事的方式进行访谈，被摄者先分享一个故事，这个故事可关乎生活、工作、政治、信仰或其他，拍摄者响应一个同主题的故事并为其拍摄一张肖像照。然后，依故事、人物、城市特点拍摄一张具有某符号意涵的空间。最后，写一首短诗。人物肖像、空间与诗并置拼贴组成一张完整的影像。薄伽丘在《十日谈》中，用现实主义笔法深描了 10 人 10 天内讲述的百个故事。本人则用纪实手法，通过影像和短诗讲了 10 个人的故事。拍摄结束后，本人把 10 张影像分别发给 10 位媒体工作者，让其通过录音设备录下对影像的感受。背景声则为 10 个不同空间的环境音，包括海浪声、车水马龙声、清真寺众人祷告呢喃声、马蹄声等。



图三 《十日谈》展览现场（Goldsmiths，University of London Degree show，2014）

在展览现场，本人挂置影像、耳机与录音设备。观者可以通过影像、文字、音频选择互动、评论或批判。此作既是创作者与被摄者之间的互动、创作者与空间的互动，也是受众与作品之间的互动，从而实现三者联动，较好地完成了审美互动的过程。

1. 创造：“留白”与“反观”

姚斯认为，受众与创作者有同等的地位，可经由自己的解读诠释或创造。在《十日谈》中创作者即把作品的诠释权主动交给了受众。作品中存在诸多不确定性，具有开放性和反思性，由受众参与的语音创作是完整作品很重要的一部分。一方面，可以激发受众走到白墙前，静静观赏，而非远观；另一方面，也刺激受众参与其中，可根据自身观感、听感填补创作者的“留白”，进行二次创作，为作品带来了更广阔的美学空间。

伊瑟尔（Wolfgang Iser）提出的“隐藏读者理论”（The Implied Reader Theory）与姚斯有异曲同工之妙。伊瑟尔认为，文本中最重要的部分是“未书写的部分”，受众要从“已书写的部分”读出玄机，体会到“未书写的部分”，这部分才是美学展现最丰富的部分。[10] 如同中国古典诗词歌赋或水墨画，“留白”是很重要的一部分，其他艺术创作亦然。

此外，姚斯认为，受众二次创作过程也是“反观”的过程。也许某幅作品中的人、地、诗恰好勾起了受众某段回忆、联想、悸动。当受众沉浸于愉悦感受后，若能进一步用“旁观者”身份理解感动从何而来，就能进一步认知自我，姚斯把这种“反观”称为“二级阅读”的表现方式。比如罗兰·巴特（Roland Barthes）在看到照片中俄罗斯妇女系的丝巾时联想到了自己过世的母亲而潸然泪下，他把影像中带来别样感受的细节称为“刺点”。[11] 受众在“反观”时，同样是个人独特的“视域”产生“刺

① 《十日谈》曾展览于 2014 Goldsmiths，University of London Degree show、2015 中国青年影像大展、2015 丽水国际摄影展、2016 台北国际摄影展，2014 年被英国约克现代艺术美术馆收藏。

点”的情感表征。

2. 感知

“感知”即受众接收客体（作品）的方式，以其不同的“视域”诠释作品意涵。从接受美学而言，“感知”是最能体现受众能动性的方面。受众可通过“感知”解读文本，其地位可以凌驾于作者之上。从受众的诠释中，创作者可窥视到姚斯所言“感知”的不同途径，如联想、同情、反讽等。



图四　《十日谈》之二“失忆的犀牛·尼斯”

以《十日谈》之二“失忆的犀牛·尼斯”（图四）为例，此影像拍摄于法国南部海滨小城尼斯，被摄者是一位无外语沟通能力的中国东北大叔，早年离异，跟随儿女定居此地。他每日在海边钓鱼，没有朋友，遇到渔友也只能通过身体语言沟通，生活异常苦闷。当遇到同样来自中国的拍摄者后，他打开了话匣子，毫无顾忌地讲起了他日常生活中唯一的乐子——通过金钱交易的性生活。看似温饱无忧、生活优越的移民，对他而言却缺少真正的爱和自由。于是本人在空间与短诗中通过大量比喻试图表达被摄者的苦闷和处境。但受众的诠释却迥然不同：被摄者终日暴晒的皮肤质感与犀牛皮的对照、衬衣上玫瑰花的异域感、热带飞禽，都成了受众独特而有趣的诠释因子，表征受众不同“视域”带来的不同“感知”。

3. 净化

“净化”最初来自亚里士多德《诗学》中对古希腊悲剧审美功能的阐述。姚斯认为，古典主义肯定审美的净化作用，现代艺术则开始质疑它。尤其阿多诺为了避免艺术成为现代工业或意识形态所操控的工具，丧失其独立性和对社会现实的批判性，认为艺术只有“否定”才能破除文化工业对它的控制。姚斯则认为阿多诺在处理艺术与社会的辩证关系时，简单地将其视为“否定”与“肯定”的两极，而忽视了两者之间的转化。很多最初具有“否定性”（批判作用）的作品会随着时间的流逝（受众“视域”的变化）而逐渐丧失它的“先锋作用”，反之亦然。于是姚斯跳出“肯定”与“否定”的两极，认为审美经验有更广阔的交流与对话空间，“净化”即审美经验的交流功能。

《十日谈》之七“乌托邦·卡帕多西亚”（图五）拍摄的是一位加拿大女士为了远离城市喧嚣而前往土耳其卡帕多西亚的一家马场做义工，这里没有喧嚣与干扰，恰似一方安静平和的乌托邦世界，给疲乏的灵魂栖息之地。毫无疑问，这位被摄者的故事与拍摄者（“我”）有着“钦慕式的认同”之互动模式，而这幅影像作品与受众之间也有以“认同”为中介的交流与对话，即“净化”。“认同”是姚斯接受美学里的关键概念，他阐述了五种审美经验交流中的认同模式：联想式认同、钦慕式认同、同情式认同、净化式认同、反讽式认同，“‘净化’包含着认同的要求和行为模式，它是一个交流框架”[12]。跨媒介摄影尤其强调这个交流框架，更需要受众动态地介入其中，“也能让观察者在独自的心灵解放中获得纯粹个人的满足”[12]。

综上所述，对跨媒介摄影而言，受众的参与无可回避，且是十分重要的一环。以往对摄影美学的论述，多从摄影本体（作品）出发，即使罗兰·巴特从现象学、生命史书写摄影，也不乏摄影本体的讨论。然受众主体性才是跨媒介摄影独特的美学新意。

三、余　　论

罗兰·巴特提出“作者已死”，德希达（Jacquea Derrida）提出“写作对作者而言就是自身的灭亡”，他们已经把关注重心全部放在了读者对作品意义的诠释上，而忽视了文本本身。本文则通过伽达

默尔的“游戏互动理论”和姚斯的“接受美学理论”阐明跨媒介摄影的美学特征。然仅透过受众与作品的互动关系就能判断作品的“好”“坏”吗？答案显然是否定的。常言道：不会走怎会跑？艺术创作亦然。追求个人风格和创新固然重要，但传统摄影美学中的基本功也不可忽略，对影像的把控与叙事能力仍是跨媒介摄影创作的基础。对影像本体的分析也是诠释作品之外的基础，基于本体研究再上升到作品之外的诠释，才可能会实现受众与作品/作者间的“视域融合”。



图五 《十日谈》之七“乌托邦·卡帕多西亚”

另一方面，作品若曲高和寡也难与受众互动起来。因此，谈及跨媒介摄影时，日常生活美学也是不可忽略的。新写实主义者强调，艺术创意与制作过程中，“现实”之美须再现于作品中，成为艺术作品最重要的实质内涵之一。[13]作品悬在空中难以被欣赏也非创作者意愿。简·福西（Jane Forsey）指出，新写实主义导引出“日常生活美学”的艺术创作观，凸显超凡的美感体验是来自平凡的美感体验。[14]因此，即使观念主义摄影创作，也要适应现实，传递出创作者的意图，这样受众才能介入到作品中。总之，创作一个完整的、有意义的跨媒介摄影作品绝非易事，需要创作者全面衡量，否则容易“捡了芝麻丢了西瓜”，只为迎合一方而失整体。

参考文献：

[1] Rosalind Krauss. (1999). Reinventing The Medium. *Critical Inquiry*, 25 (2): 289-305.

[2] 赵刚. 两个人的“革命”——后现代摄影的序幕 [J]. 中国摄影家, 2015 (6).

[3] Krauss, Rosalind. (2006). Two Moments from the Post-Medium Condition. *October*, 116 (1): 55-62.

[4] 赖玉钗. “美感体验”意涵及对传播研究之启发 [J]. 新闻学研究, 2011 (1).

[5] 臧国仁, 蔡琰. 新闻美学——试论美学对新闻研究与实务的启示 [J]. 新闻学研究, 2001 (1).

[6] Berger, A. A. (1996). *Narrative in popular culture, media, and everyday life*. London: SAGE Publications.

[7] Gadamer, H.-G. (1991). *Truth and Method*. New York: The Crossroad Publishing Corporation.

[8] Holub, R. C. (1984). *Reception theory: A critical introduction*. London: Methuen.

[9] Jauss, Hans Robert. (1982). *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*. Translated by Michael Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press.

[10] Iser, Wolfgang. (1972). *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: Johns Hopkins UP.

[11] Barthes, Roland. (1981). *Camera Lucida: Reflections on Photography*. New York: Hill and Wang.

[12] [德] 姚斯. 审美经验与文学解释学 [M]. 顾建光, 顾静宇, 张乐天译. 上海: 译文出版社, 2006: 116.

[13] [美] 克里斯汀·汤普森, 大卫·波德维尔. 电影百年发展史（后半世纪）[M]. 廖金凤译. 台北: 麦格罗·希尔, 1988: 601-604.

[14] Forsey, J. (2013). Appraising the Ordinary-Tension in Everyday Aesthetics. *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, 5, 237-245.

[责任编辑：赵晓兰]