

國外文學

3

1992

主编：季羨林

国外文学

一九九二年第三期(总第四十七期)

编辑者：北 京 大 学
《国外文学》编辑部

印刷者：北京海淀菀峰
图书文献服务部

发行处：石家庄市邮局

出版者：北京 大学 出 版 社

国外发行：中国国际书店

北京市期刊登记证号 197

刊

号：

Issn 1002-5014
cn11-1562/1

统一书号：17209 · 3-1 定价：3.60

目 录

论 文

- 西方古典文论中的艺术欣赏问题..... 袁玉敏(1)
- 谈谈俄苏形式主义流派 陈思红(22)
- 论越南李朝禅诗 钟逢义(31)
- ✓ 当代拉美小说的时间模式 朱景冬(52)
- ✓ 论莎士比亚戏剧中的男丑角形象 梁伟联(73)
- 西方鬼的故事:晚皮尔的传说..... 段 晴(82)

作品评论

幸福就在你身旁

- 读梅特林克的《青鸟》..... 曹 拉 乐(94)
- 论“三条街”中的性爱描写..... 陈 融(100)

比较文学

- 《沙恭达罗》与《美狄亚》之平行比较..... 李晓红(111)

小 说

- 辞职..... [印度]介南德尔·古马尔 唐仁虎译(122)
湿雪..... [俄]弗·索洛乌欣 陈玫译(194)

诗 歌

- 大雪封门 [美]J. G. 惠蒂埃 周向勤译(217)

资 料

- 全国主要报刊外国文学文章目录索引..... 杨新运(246)

西方古典文论中的艺术欣赏问题

袁玉敏

从遥远的古希腊时期起,至十九世纪末,西方文学以其浩瀚、绚丽多姿,在世界文学宝库中占据重要地位。与它的发展同步,西方文艺理论也呈现出丰富多彩的面貌。从古希腊的柏拉图和亚里士多德到近代的尼采、王尔德,古典文论家们给我们留下了大量的理论著作。他们总结文学创作实践经验,寻求文学的发展规律,对文学运动的发展做出了贡献。对于这一伟大的历史遗产,后人注意了研究和继承的。尤其是对其中总结的艺术原理和提出的创作实践规律都有许多成体系、有见解的分析研究。另外,随着时代的发展,在其它学科的影响渗透下,有人还注意从新的角度研究文学现象。如对创作心理的提出和研究。在研究的同时,人们注意了西方古典文论家对创作心理的记述。有柏拉图的迷狂说,亚里士多德的经验摹仿说及由他们决定的创作心理解释上的两种对立理论。创作心理学作为一特殊的科学部门虽然形成较晚,但古代文论家积累的由大量观察获得的资料和关于作家个性构思等等的珍贵思想提供了理论源泉。

如今,接受美学在文学的研究中提出了一个新的视点。它把读者作为文学作品形成的重要因素,使读者同作者一样处于同样的文学主体地位。从此出发,我认为对读者的研究尤其是欣赏心理的研究应放在首位,而不应只注意读者对作品决定地位的提出。同样,当我们着眼于读者欣赏心理的研究时,也不能忘记古代文论家在这方面已提出过的理论积累。

其实,自文艺理论产生之时起,理论家们就没有忘记文学作品面对的另一生命主体——欣赏者。从柏拉图,贺拉斯等古希腊罗马理论大家开始到中世纪的圣·托马斯,经文艺复兴时期的意大利文艺理论,到德国古典美学中的康德、黑格尔,他们都对欣赏者的活动和作用进行过观察和研究,提出了一定的理论见解。它们是我们今天研究文学作品读者的欣赏的理论基础。本文试从两个方面认识一下西方古典文论中的艺术欣赏问题。

有关欣赏者心理的分析

欣赏者的心理活动,是艺术欣赏中居于首位的,也是最重要的问题。人们在欣赏艺术作品时,不象观察一个科学实验或其成果那样冷静,清醒、明白。在艺术欣赏中积极活动的不仅有理智的头脑,还有激荡的心灵。而对美丽的维纳斯、神秘的蒙娜丽莎、优柔寡断的哈姆雷特、不幸的高里奥老头、热情的安娜时,人们时而会笑、时而会哭,时而感到忧虑、时而感到愤恨。总之,人们在艺术欣赏中经历着各种各样的心境。这里既有清醒的思考,也有模糊的情绪。

人的心理现象是很复杂的,它不仅有基于先天生理器官上的情绪活动,还有后天经验基础上的理性思考,加之以个体的人为活动过程的主体,更使对心理现象的考察不易。在考察艺术欣赏心理时,这也是一大难题。所以尽管艺术作品给欣赏者的心理活动界定了一定的范围,还是使我们不能确切把握它的过程轨迹。不独古代理论家,即使如今,人们还多以心理中的情绪活动或理性认识为自己研究的角度,以此出发解释心理现象。我们也从此出发看一下西方古典文论中对欣赏者心理的分析。

一、欣赏是心灵的情绪活动:

柏拉图是古希腊第一个成系统地建立了美学理论的人。他的理论的最大特点是强调“艺术无理性”,把文艺与理智截然对立起

来。创作上他提出神的迷狂说,灵魂轮回说,认为创作是神操纵着艺术家进行的。与其相适应,在艺术欣赏中他也排除一切理性成份。既然文艺不表现真理,诗人不摹仿人性中的理性成份,而“看重容易激动感情和容易变动的性格”(《理想图》卷十)。因此文艺与欣赏者沟通的只是情感心灵的活动,即一种情绪上的感伤癖和哀怜癖,它们是与理性相对立的自然倾向。柏拉图认为,为了满足这种自然倾向的情感活动,诗人就描写别人的痛苦,欣赏者以对别人痛苦的观照中得到快感。在创作者和欣赏者的对应活动过程中从来没有理性在起作用,活动的主体只是情感。除了情感因素外,柏拉图在《伊安篇》里还提出欣赏中的感染说,他用磁石和铁环之间的吸引来譬喻神、诗人、艺术与欣赏者之间的关系。神就好象原始磁石,它吸引诗人,诗人创造了艺术,艺术又通过诵诗人和演戏人最后吸引欣赏者。应该注意的是,柏拉图这个比喻中强调的仍是无理性的中心。神对诗人的作用、作品对欣赏者的作用就象磁石对铁的吸引力那样是客观就存在的自然倾向,其间不带任何理性成份的过程。也就是说作品与欣赏者之间沟通的只是无理性的情绪。应当指出的是,作为哲学家的柏拉图是不肯定人的情绪生活的。按照哲学家的通常主张,情绪应受制于理智,柏拉图也是这样认为的。因而他极端贬斥只表现和满足性欲而不表现真理的艺术。他对艺术欣赏心理的分析也是与他对艺术的根本认识相一致的。

贺拉斯是古罗马文学黄金时代的文艺理论家。他的文艺论著《论诗艺》主要讲当时在古希腊罗马文学中已经获得高度发展的戏剧,尤其是悲剧,其中也谈到悲剧的欣赏。贺拉斯的理论是后期古典主义文艺理论的基础。在人物性格问题上他从机械的认识角度把人物按照一定的类型划分和定型。在文艺创作问题上他强调法则的重要性,认为判断力是创作的开端和源泉,而以判断力为指导的艺术法则就应该是文艺创作的出发点。但在艺术欣赏中,贺拉斯却离开了自己僵化保守的理论体系而把欣赏者的心灵提到首位。

他说：“一首诗仅仅具有美是不够的，还必须具有魅力。必须能按作者愿望左右读者的心灵。。大自然当初创造我们的时候，它使我们内心能随着各种不同的遭遇而起变化：她使我们快乐，又能促使我们忿怒、时而又以沉重的悲痛折磨我们，把我们压倒在地上。”（《论诗艺》第142—143页）贺拉斯这段话里有两层意思。首先他谈到欣赏中欣赏者主体的活动方式。此时他完全抛开判断力这个在艺术创作中被他作为根本源泉的理智范畴中的成份，而把情绪活动的文体——心灵提到首位。他认为欣赏者在欣赏过程中是用心灵去感受艺术提供给自己的种种情感因素，或快乐，或忿怒，或悲哀。以致在心灵完全被震动时失去控制。贺拉斯认为这种波澜起伏的欣赏活动过程不是认识活动的主体判断力所能表现出的。故他要求艺术作品除了美以外还要有魅力，以满足读者的心灵需要。在西方文论中，这是较早的有关艺术魅力的认识。第二，贺拉斯谈到欣赏者情绪活动的根源。他认为，作为生物界一分子，是大自然赋予了人类善感的内心世界，使人能够感受不同的遭遇变化。这一点还是很符合唯物主义观点的。与艺术魅力问题相关，贺拉斯在自己研究的主要文学形式——戏剧的演出中，提出了一个舞台效果问题。这一问题的提出也是以应打动欣赏者的心灵为前提的。他认为：“通过听觉来打动人的心灵比较缓慢，不如呈现在观众的眼前。”（《诗艺》第146页）。在贺拉斯那里魅力应造成强烈的效果，效果尤其依靠魅力的表现方式。魅力是对欣赏者情感的刺激，效果则是欣赏者情绪活动的结果，通过它可以对艺术魅力进行检验，它们的活动都离不开欣赏者的情绪。在艺术欣赏问题上，贺拉斯的认识与后来的浪漫主义理论有不少相似之处。

罗马时期另一个文艺理论家朗吉努斯在艺术欣赏问题上的论述与贺拉斯惊人地相似。在《论崇高》中，他把艺术欣赏中强烈效果的要求作为中心。朗吉努斯认为具有崇高风格的作品就“以它的力量、气魄、速度、深度和强度，象迅雷疾电一样，燃烧一切，粉碎一

切”。“不平凡的文章对听众所产生的效果不是说服而是狂喜，奇特的文章永远比只有说服力或是只能供娱乐的东西具有更大感动力”。（《论崇高》第一章）。狂喜是指这样一种心境，即欣赏者受艺术品所提供的观照对象的感动时“那种惊心动魄，情感白热化，精神高度振奋，几乎失去自我控制的精神状态”。（《西方美学史》第112页）。这里，比贺拉斯重情感的朗吉努斯更加明确地看到了以心灵情绪为主体而进行的欣赏活动所具有的特点，因而在概括论述上也更明确具体。接下来，朗吉努斯也谈到大自然在赋予人心灵情感中所起的决定作用和由此决定的人的欣赏心理趋向。他说：“做庸俗卑陋的生物并不是大自然为我们人类所制定的计划……它一开始就在我们的灵魂中植有一种所向无敌的，对于一切伟大事物，一切比我们更神圣的事物的热爱……一切日用必须的事物，人们视为平淡无奇，他们真正欣赏的，却永远是惊心动魄的事物”。（《论崇高》第三十五章）。同贺拉斯一样，朗吉努斯也认为心灵情感是自然界赋予人类的一种自然能力，这种能力使人具有本能基础上的情绪活动。而基于本能基础上的情绪活动的特点是与基于经验基础上的理智活动的特点相反的。它热烈、高昂。它使做为艺术欣赏主体的人具有一种趋向“惊心动魄事物”的心理定势。艺术家应该认识到这种心理定势，而用自己具有崇高风格的作品去满足它，去震撼读者心灵（朗吉努斯语）。

文艺理论在中世纪停止了向前的发展，这是由于历史进入了强大的封建制度的一统时代。与此适应，基督教成了人们精神的统治力量。在教会力量的压抑下，此时的文坛一片凋零，文艺理论又何以发展。中世纪美学思想的代表者圣·托马斯的文论只不过是从小基督教神学的角度去继承了普洛丁的新柏拉图主义的神秘理论，多是谈由神赋予的美的形态和实质。但奥古斯丁在《忏悔录》里也谈到艺术欣赏问题。值得注意的是，奥古斯丁在这个问题上倒不保守拘泥于“统一”的美学法则，而重视活的心灵。他从悲剧欣赏过

程中的快感入手并分析其产生原因。他认为这原因就是欣赏者做为一个旁观者以慈悲为怀对别人的不幸而忧郁。由此奥古斯丁得出结论：“倘若那些人物没有打动观众，使他落泪，他就感到厌恶，批评一通而走开了。但是，倘若他被打动，产生激情，他就留下来专心看戏，因愉快而落泪了”。（《忏悔录》第三卷第二章）。这里，产生激情是抓住戏剧欣赏者的关键。如果没有这个效果戏剧就不能吸引观众。而怎样产生激情呢？奥古斯丁认为唯一的就是打动欣赏者心灵，艺术依靠自己美的特质触动欣赏者的主观感受。如果再进一步问：为什么艺术打动了欣赏者的心灵就能使他产生激情呢？这就显然看出，奥古斯丁把欣赏者的情感看做欣赏活动的主体，而激情是人的心灵情绪活动的产物而非冷静的理智思维的结果。奥古斯丁把它的原因就与欣赏者的情感主体联系起来了。大家知道，宗教是人类情绪因素的死对头，它提倡禁欲，提倡对冥冥之中上帝的服从，压制人的心灵自由。活动于中世纪并以自己的文艺理论为宗教思想服务的奥古斯丁，在艺术欣赏问题上能如此认识艺术欣赏者的心灵活动与其特点和产生的结果，可以说是难能可贵的。尽管他以上帝为一切活动的源泉和归宿。

十四世纪开始于意大利而后席卷全欧的文艺复兴运动，在哲学思想和政治思想上与中世纪都是针锋相对的。唯物主义和无神论是当时哲学思想的两个主要内容，“人道主义”是日渐强大的资产阶级的政治理想。文艺复兴反对中世纪神学，重视人性主要是强调人性中的理性，它的个性自由的提倡也是极富针对性而非强调人的情欲。文艺复兴时期，西方文艺进入了又一个发展高潮。但与此不太相应的是，文艺理论家（指有较成系统的文论的）却不多。虽然当时的巨人们多才多能，对文艺问题有过一些论述。也由于他们的身兼数职，不免认识角度与众不同。他们从劳动技艺的角度谈美感，认为只有经过劳动才能具有美感，艺术欣赏的乐趣（即情绪快感）也只能从中得到。我们在此粗略一提是想说明，以达·芬奇为

代表的意大利文艺复兴时期的美学思想虽然与当时强调人性中的理性的社会思想一致，但也承认艺术欣赏是一种情绪快感。

十七世纪英国经验主义美学家较系统地谈艺术欣赏。他们的观点都是建立在经验主义哲学基础上的。由于经验主义强调感情经验，强调感觉。所以经验主义美学家在艺术欣赏问题上更多地注重心理探讨，较多地注意到想象力和快感等容易直觉把握的问题。霍布士是奠定英国经验主义美学的人，他在研究作家创作时把想象力与作家的欲念和情感联系起来。以后的休谟又把它扩展到对审美即艺术欣赏的研究中。休谟把审美称为审美趣味，在他看来审美趣味与理智是相对立的：“理智运用真和伪的知识，趣味则产生美与丑和善与恶的情感。”（休谟语，引自《西方美学史》第231页）。而“理智是冷静的，超脱的……趣味则能产生快感和痛感”。（同上，第232页）。很明显，休谟把理智排斥在审美力之外。而审美力则是艺术欣赏活动的主体，因此也就是说，休谟认为艺术欣赏是不以理智为活动主体的。在美的本质问题上，休谟强调美不是对象的属性而是人心产生的效果，与之对应，休谟在艺术欣赏中强调的是欣赏者的心灵。心灵所有的不包括理智成份的审美力使欣赏者在对艺术对象的观照中产生情感活动。后来的博克在这个问题上的看法也与休谟相似，但更系统了。

十八世纪启蒙主义文论家的根本主张是继承了十七世纪古典主义的理性原则的（当然二者的性质和目的不同）。启蒙主义文论家把普遍人性原则做为审美趣味基本规则赖以建立的基础。但在具体谈及艺术欣赏时，他们没把普遍人性做为僵化的原则运用，显然是把其中人的情感做为出发角度的。伏尔泰在《论史诗》中说：“情节必须是动人的，因为一切的心灵都要求受到感动”（引自《西方美学史》第322页）。狄德罗主要研究戏剧，他对严肃喜剧在欣赏中的作用提出了要求，认为戏剧是应“打动人心”的。欣赏者对戏剧是“心灵本身舒展着迎受打击”。欣赏者要得到一种情绪的体验

活动,因此狄德罗要求戏剧应“更具备我们叫做感情的东西,没有感情这个品质,任何笔调都不能打动人心。”(引自《西方文论选》第349页)。伏尔泰和狄德罗都明确提出“打动人的心灵”这一史诗和戏剧欣赏的现象和要求,说明他们是把情绪活动做为艺术欣赏的主要特征的。尤其是狄德罗更从戏剧的作用方式上将欣赏者的心灵提到首位,有助于我们认识他的观点。当他谈到愉快的喜剧和严肃的喜剧时,尤其借后者指出喜剧的效果就基于它作用于欣赏者的心灵。一部感伤的喜剧打动了欣赏者的情感,就能产生强烈的效果,进而更好地达到道德目的。伏尔泰和狄德罗都比较重视艺术欣赏问题,伏尔泰曾探讨过欣赏者共同的鉴赏趣味,最后他从大自然中找到了根源:人的心灵都要求感动是大自然给予的主要法则,这使情感活动成为欣赏活动的主体和特征。狄德罗的自然观也可以佐证,他崇尚原始自然,所以他较重视接近人的本性和情绪活动,并清楚地看到这在艺术欣赏中的重要性。

以上是将艺术欣赏看做心灵情绪活动的理论的综述。当然其中有的不尽符合,我们是以主要倾向为阐述着眼点的。

二、欣赏是理性的认识活动:

这也要追溯到古希腊罗马时期的理论。大家知道,柏拉图的弟子亚里士多德是爱真理甚过于爱其师的。在哲学的根本问题上他和他的导师柏拉图就尖锐地对立,在文艺问题上也同样如此。在文学问题上,亚里士多德的“摹仿说”与柏拉图的“神似迷狂说”针锋相对,认为创作基于摹仿这种人的天性,而不是神的赐予,这是符合唯物主义观点的。同样,亚里士多德也反对把艺术欣赏活动的主体看做人的心灵情感,坚持它是受理性认识制约的。他承认艺术家对现实的摹仿引起欣赏者的快感“人对于摹仿的作品总是感到快感”(《诗学》第11页)。但他不认为这快感是纯然的情感活动,他把情感与求知联系起来。“我们看见那些图像所以感到快感,就因为我们一面在看,一面在求知,断定每一事物是某一事物”。(《诗

学》第 11 页)。亚里士多德的这个提法是与他的根本认识相联系的。文艺是对现实的摹仿,现实是真实的,故摹仿的文艺也是真实的,因此文艺对欣赏者是有认识作用的。文艺的认识作用是欣赏者快感的原因,也是目的。亚里士多德把二者联系在一起认识,他认为文艺的认识作用使欣赏者在欣赏活动中产生快感,而快感失去了求知的认识目的,也就违反了文艺起源上的真实性原则。接下来,亚里士多德谈到欣赏过程中观众的理性作用。他反对柏拉图的这一看法,即认为观众是无理性的,在欣赏中放纵自己的情欲。亚里士多德不认为欣赏者的欣赏是唯情感的,是处于一种无法控制的情感白热化状态。他承认情感是天性,人人都有它,但他也认为人人都有理性。观众欣赏时,情感是积极活动的,因为艺术家的摹仿引起了他们的快感,他们不会无动于衷。但这快感是受理性约束和指导的,而不象柏拉图所说的不受理性控制。理性使观众在欣赏的快感中不失去对艺术真实性的认识,这认识又能帮助他们理解艺术中所表现的东西。他们的情感怜悯剧中的人物,但这怜悯是有对象所指的。命运多舛的善良者,遭受不幸的正直人都能引起他们的同情。可一个恶人的痛苦虽能打动他们的慈悲心怀,却不能使们起怜悯之感,因为他们知道,他的痛苦完全是咎由自取。理性就是这样通过认识理解在艺术欣赏中控制着那时时冲动的情感,因此艺术才能有一种有效的社会功能,即“陶冶人”。亚里士多德和柏拉图同是哲学家,理智应该控制情感是他们做为哲学家的一致主张。但二人在认识艺术欣赏中的理性与情感时,却各自提出了一套截然不同的理论。自他们以后,西方古典文论在艺术欣赏问题上也如同在哲学问题上和文艺的本质探讨上一样,有着两种不同的认识发展。

罗马时期的普洛丁是“新柏拉图主义者”。在哲学的根本问题上他完全继承了柏拉图的神的概念,并把它更加系统化,提出“放射说”来解释物质世界的形成。在美学上他反对美是比例、和谐的

提法,认为美不在物本身而在它所接受的神的放射所反映出的神的光辉。物体美首先就在于它分享到的神的理式,“物体就是在这样的方式下,由于分享了来自神那里的理性,而成为美的了”。(《西方文论选》第139页)。这理式含真、善、美三位于一体的流一物,因此美与真实又是相联系的。根据对美的分析和认识,普洛丁在艺术欣赏问题上提出“理性说”,主要就是物体的美应凭理性判断,欣赏者只有通过理性系统去分析、认知那包含在物体美中的理式,才能够感到美的存在。当然,普洛丁并不完全否认美的欣赏中有心灵的感应活动,因为他本身是一个主观的唯心主义者,且信仰神。既然美反映着神的放射,那它对人的心灵就必然有强烈的感应,产生动荡的效果。但普洛丁把这种心灵活动与美所含的真实性紧紧联系起来。他认为心灵本身是真实界的东西,物体美也具有真实性,所以真实性是欣赏者心灵与物体美相通的基点,也是物体美引起欣赏者心灵激荡的原因。心灵通过认识系统认识了对方存在的与己同样的真实性,感到了一种共同与神相通的超出感官美的最高的美。普洛丁说:“当(我们的)灵魂处于踌躇、苦恼、情况不顶好的时候,仔细的推理就在我们中间发生了。”(《西方美学史》第139页)。据普洛丁的意思,人们欣赏美并不是欣赏它的实体,受实体制约的主观活动并不是真正的审美,人们欣赏的是由物体体现的美,因此必须经过推理认识。艺术欣赏中,当推理进行到最后,欣赏者就能说清那种物质对感官的污染,欣赏到真正的美。普洛丁把认识系统在艺术欣赏中的作用强调得很重要。

中世纪另一个文艺理论家圣·托马斯在艺术欣赏上的认识与其同时代的圣·奥古斯丁有一致和相异之处。一致的是他们都把艺术欣赏活动看做一种带情绪色彩的情感活动。但相异是他们的根本,故我把圣·托马斯放在第二类理论家中。奥古斯丁把欣赏当做纯粹的心灵活动,而托马斯则属于用理性认识去说明艺术欣赏的理论家,只不过他是从认识的低级阶段——感官感知论述欣赏

过程的。他认为：“美却只涉及认识功能，因为凡是一眼见到就使人愉快的东西才叫做美的。”粗之看来，似乎托马斯将艺术欣赏归为使人的愉快的情感特征，而他所说的认识也只是认识美使情感愉快的方面，它是作用于人的情绪的。其实不然，结合他的其它论述则可以明显看出：其一，托马斯把美看做是纯形式的东西，是适当的比例。他认为，人们的感官与合比例的美形成一种对立关系，故低级感官就可有认识美的能力。“感觉是一种对应，每种认识能力也都是如此”。（《西方美学史》第131页）。其二，托马斯只承认视觉和听觉为审美感官，而把嗅觉、味觉、触觉一概排斥在外。这就不难看出，他不是把纯心灵情绪的快感与审美愉快等同起来，而把美的欣赏看做认识活动。这与他把美和善严格区分相联系，他之所以要界清二者，关键就在于他认为美不涉及欲念，只是人们的认识对象，而善则是人们的欲念所追求的。托马斯只是从认识活动的低级阶段谈艺术欣赏，而没论及认识高级阶段中的理性判断在艺术欣赏中的活动。

前面曾简要谈过文艺复兴时期有关艺术欣赏的理论。以达·芬奇等为代表的意大利文艺复兴时期的文艺理论并没有把艺术欣赏中的快感完全排除。他们承认愉快是艺术欣赏呈现出的一个特征。但在根本上，意大利文艺理论家们是把艺术欣赏看做认识过程的。首先，在文艺的根本性质上，达·芬奇提出文艺与哲学、与逻辑同一说，突出地强调了文艺的真实性。另外，此时的文艺重视技巧是一大特色，这与当时的科技进步有关。他们把劳动做为美感的一个来源，这是前所未有的。在他们的观念思维中，劳动既然是创造美的手段，也是欣赏美的途径。因为劳动使艺术按照摹仿自然的法则产生出带真实性的美，而也进行过劳动的欣赏者能够体会和认识艺术真实性，从而能够更好地欣赏艺术的美。这里美的创造者和美的欣赏者有同一性，而劳动是构成这同一性的中心点。对于艺术欣赏者来说，劳动是他认识美、欣赏美的手段和途径。达·芬奇

还曾明确论及艺术欣赏是一种认识过程，他在理论著作《笔论》中说：“对一件东西的爱好是由知识产生的，知识愈准确，爱好也就愈强烈。达到这准确，就须对所应爱好的事物全体所由组成的每一个部分都有透彻的知识”。（《西方美学家论美和美感》第70页）。达·芬奇把情感爱好与知识联系起来，他的认识较能代表文艺复兴时代诸理论家对艺术欣赏的看法。

古典主义是十七世纪在法国产生的一个文学流派。与古典主义的创作发展同时，古典主义的文艺理论也达到了一个有体系的成熟状态。古典主义理论的中心占即强调理性。其哲学奠基者笛卡儿的“我思故我在”既强调了理性对物质形成的决定作用，又提出了由此决定的理性的认识作用。他的不多的几篇文艺理论文章对理性主义美学的成熟影响极大。笛卡儿认为美在对对象的理性判断。没有认识高级阶段的理性判断，也就不能认识美，欣赏美。古典主义最大的文艺理论家希瓦洛把笛卡儿的观点完全用在有关文艺的论述中。他的主著作《诗艺》始终以理性为线。艺术欣赏问题上也以此为论点。希瓦洛认为艺术家写的作品是否受人欢迎，在于你的作品是否反映了真实，能给人知识。应：“处处能把美和真与趣味融成一片。”因为“一个贤明的读者不愿意把光阴虚掷，他还要在欣赏里获得妙谛真知”。（《西方美学家论美和美感》第80页）。那么诗怎样才能供人欣赏呢？只有达到“情理和音韵永远地互相配合”（同上第81页）。布瓦洛的中心意思即欣赏者对作品的观照是理性的认识过程。他要在欣赏中获得知识，而求知目的的达到应由理性认识完成。理性认识观照到欣赏对象中包含的也是来自理性的真实和情理，经过判断后肯定对方的美的，他的欣赏就完成了，目的也就达到了。当然，布瓦洛并没有完全无视艺术欣赏中的情感色彩，他也曾谈到过悲剧欣赏中那使人涕泪纵横的快感，但那不是他的根本点。

十七到十八世纪与欧洲大陆理性主义相对立的英国经验主义

在艺术欣赏问题上重与欲念有联系的情感,前面我们已经提到过。当时的英国美学中还有与经验派对立的理性派,他们是以理性主义哲学为思想基础的。以复夫兹博里和哈奇生为代表,在审美问题上最突出的是他们提出了“内在感官”理论,认为人天生就有一种审美能力,但这种审美能力不是与动物感官相通的视觉、听觉、嗅觉、触觉、味觉五种,而是人特有的一种内心的感官,是内心的感受力。因为有了这第六感官,人的美感才不同于快感。哈奇生并不是从认识的高级阶段即理性判断上谈美是一种认识能力的,他只把审美看做认识低级阶段的感官知觉,但他是把审美完全当做认识过程的。他说:“如果动物因为是动物,只具有感官(动物性部分),就不能认识美和欣赏美。其理论就会是,人也不能用这种感官或动物性的部分去体会美感欣赏美;他欣赏美,要通过一种较高尚的途径,要借助于最高尚的东西,这就是他的心和他的理性”。(《西方美学史》第213页)。这里,心指内在感官,理性指理性判断,哈奇生是借后者而强调前者的。在哈奇生的认识中,美是认知的对象,而不是感官满足的刺激物。欣赏者必须通过心里的感官,借助于理性去认知他所要达到欣赏的目的。“内在感官”的提出除带些新柏拉图主义的神秘色彩外也为对审美的研究拓宽了视野。

以上是西方古典文论中将艺术欣赏做为认识活动过程的理论的综述。当然,与前一样,其中有的也不尽符合,我们仍是以其主要倾向为着眼点的。

在艺术欣赏中,心灵情绪活动和认识活动的过程不是泾渭分明、绝然相对的,更多的情况下它们是互相包容渗透在一起的。正象雪莱说过的那样:“给最高意义的快感下个定义,是很难的;这定义会引起许多表面上好象自相矛盾的理论”。(《西方美学家论美和美感》第219页)。我们对艺术欣赏过程的认识也是如此。情感快乐不是艺术欣赏的终极目的,认识活动也不是艺术欣赏的唯一特征。因此,十八世纪鲍姆嘉通正式提出美学科学的建立后,人们在