

The background of the cover is an abstract composition of vertical, irregular streaks and blotches of color. The colors include bright yellow, green, deep blue, red, and purple, set against a white background. The strokes vary in width and intensity, creating a dynamic, textured effect.

文艺欣赏学

张云鹏
宋伟
胡山林

文艺欣赏学

胡山林

李伟

汪云鹏

湖南文艺出版社

(豫)新登字 01 号

文 艺 欣 赏 学

胡山林 宋伟 张云鹏 著 责任编辑 杨吉哲

河南人民出版社出版发行 (郑州市农业路 73 号)

中国科学院开封印刷厂印刷 新华书店经销

开本 850×1168 1/32 印张 9.25 字数 235000

1993 年 5 月第 1 版 1993 年 5 月第 1 次印刷 印数 1—2,000

ISBN7-215-02154-8/I·231 定价: 7.90 元

目 录

第一章 绪论	(1)
第一节 建立文艺欣赏学的目的和意义	(1)
第二节 理论的追溯,历史的曝光	(4)
第二章 文艺欣赏的性质	(15)
第一节 文艺欣赏是满足欣赏主体精神需要的途经	(15)
第二节 文艺欣赏是社会心理自控制、 自调节的机制	(26)
第三节 文艺欣赏是文艺“实现自我”的重要环节	(37)
第四节 文艺欣赏是自由的审美体验	(46)
第三章 欣赏群体与类型	(58)
第一节 欣赏群体	(59)
第二节 欣赏类型	(74)
第四章 欣赏主体的需求与目的	(81)
第一节 文艺欣赏的内在需求	(82)
第二节 欣赏主体的直接目的	(99)
第五章 欣赏主体的心理结构	(125)
第一节 生理心理层次	(127)
第二节 文化心理层次	(132)

第三节 个体心理层次·····	(144)
第六章 欣赏心态·····	(151)
第一节 各种心理因素的全面调动·····	(151)
第二节 “可意会不可言传”·····	(156)
第三节 欣赏心态的类型·····	(163)
第七章 欣赏过程·····	(171)
第一节 入而化身其中·····	(172)
第二节 出而分析玩味·····	(179)
第三节 自我重建·····	(185)
第八章 文艺欣赏的原则·····	(190)
第一节 心灵的潜入和拥抱·····	(190)
第二节 缪斯眼光的审度·····	(203)
第三节 积极主动的再造意识·····	(218)
第九章 文艺作品内容的欣赏·····	(224)
第一节 对文艺作品内容的定性分析·····	(225)
第二节 内容的层次·····	(231)
第三节 内容的类型·····	(246)
第十章 文艺作品形式的欣赏·····	(259)
第一节 形式的整体观照·····	(260)
第二节 形式的构成因素及其功能·····	(268)
第三节 形式美的一般法则及其心理效应·····	(285)
后记·····	(293)

绪 论

文艺欣赏学是研究文艺欣赏现象的学问。它是通过对欣赏现象、欣赏活动的研究,揭示欣赏规律,总结欣赏方法,探寻欣赏途径,把握欣赏主体和文艺作品之间关系的一门科学。

第一节 建立文艺欣赏学的目的和意义

为了引导人们日益增长的审美需求,避免由艺术修养和文化层次的参差不齐所造成的对文艺作品的毫无规则的欣赏阐释,当务之急就是要建立“文艺欣赏学”,把欣赏活动从整个审美活动中凸现出来,将欣赏活动纳入科学的理论规范指导之下,帮助人们尽快地从单纯、狭隘、庸俗的功利审视和生理需求中解脱出来,促使人们正确地认识复杂的欣赏心态和过程,建立艺术的欣赏观和艺术的欣赏方法。使之充分意识到文艺欣赏不同于对现实的审视观察,而是艺术的感受和审美情感的升华;是欣赏自我,艺术地把握艺术客体的审美自我分裂。即“艺术的我”和“现实的我”同“文本”的双向交流。诚如现象学美学家布思所言:“作为读者的我自己,常

常是相当不同的自我。”^①因而,文艺欣赏不是世俗自我的品味,而是艺术自我的审美观照。在欣赏过程中,世俗的我,往往是被“悬置”的我。这就要求欣赏者超越世俗的观照动机,掌握一定的艺术欣赏原则和艺术的具体破译方法。只有这样,才能使欣赏朝着健康和科学的方向发展。并通过艺术自我的审度,在真正欣赏的过程中,培养人们正确的审美观和高尚的不为世俗污浊困扰的审美情操,净化人们的审美趣味。让“美”冲出世俗的阴云,自由翱翔。使人们在洁净的艺术殿堂中,拂去世俗烟云所带来的灰尘。避免在文艺欣赏过程中可能出现的偏差和过失,使文艺的价值得到科学和公允的确证。

学科的发展诚如“分久必合,合久必分”的道理一样。整合分化,分化整合是学科建设和发展的规律。没有整合的支点——混沌,不通过具体的分化,学科将无法向纵深挺进。没有分化后的整合,学科的发展就不会有新的支点,自然也就丧失了新的起点。就文艺创作活动的研究而言,起初在实用主义文艺观的支配下,只就如何发挥“文本”的社会功用进行理论的建构,后来又通过不同视角的分化研究,使基础理论突破了以实用为前提的“文本”功能研究,丰富了研究和探索的内涵。但,各行其道难以同步。这无疑是一种分化,久而久之,人们渐渐发现,这种分化将导致没有统一支点的无序状态,并在各自分离探索的艰辛中意识到:部分相加并不等于整体。于是系统方法就成了对创作活动重新进行理论整合的参照系。系统方法开拓了创作活动的研究领域,摆脱了以往孤立研究创作活动的僵死困境,使创作活动的研究,通过系统的整合得以涅槃更生。

整合必然带来分化,而分化又是新的整合前提。整合——分化——整合的循环往复,引导着不同学科的研究者,一步步地朝着最

^① 转引《阅读行为》沃·伊瑟尔著,湖南文艺出版社1991年版,第17页。

接近科学性的可能迈进……

文艺欣赏学作为一门科学,从创作和整个审美活动中独立出来,是一种分化。它既具有功利性的实际意义,也具有今后在新的支点上更高层次整合的学术意义。是去粗取精、去伪存真的基本过程。无庸讳言,建立“文艺欣赏学”,是为了更好地完善创作活动的研究,促进文艺创作良性循环的必由之路。诚然,欣赏活动是一种颇具个性的,甚至带有一定随机性的审美阐释活动。但欣赏又无疑是具有欣赏自我和“文本”的双向交流活动。这种质的规定性,就决定了文艺欣赏本身并不是单纯的只具个性感觉而随机阐释的无规则运动。相反,在相当程度上,它是有据可依(“文本”),有章可循(接受规律)的。正因为如此,“文艺欣赏学”的建立就具备了可能的前提。

文艺创作活动,在本体论的研究中,往往失之片面。虽然也涉及欣赏,但在整个研究框架里,欣赏无论如何也摆脱不了它的“小伙计”地位。尽管人们不得不承认“小伙计”的作用,却很难给它以真正的主人地位。建立“文艺欣赏学”,就是要还“小伙计”以应有的主人地位。使其能够在属于自己的天地里自由发展,以为今后对创作活动进行全面、系统的高层次整合,寻找坚实的理论依据。因为,就整个创作活动而言,是一个整体性颇强的流水线。创作活动的各个环节相互依存,没有主次的区别。而“文本”的价值,其最终的确认是通过欣赏的艺术接受,所以,欣赏是不容人们忽视的重要一环。倘使对欣赏了解不够,知之不深,把握不准,创作就会无的放矢。故而,伊瑟尔将“文本”的意义视为一种效果,一种阅读欣赏者对“文本”的反应。足见伊瑟尔深悉创作与欣赏相互关联的其中三昧。而接受美学站在接受的角度来审视整个创作活动,不也恰恰为我们印证了欣赏在创作活动中的重要性吗?

建立“文艺欣赏学”,自然要以把握接受现象为起点,通过现象的把握、分析和研究,总结欣赏规律,探寻欣赏途径。既要为欣赏指

出一条科学的道路，又要为创作提供一个较为科学的参照系。因为，“文艺欣赏学”有利于督促开发创作技巧，深化文艺创作的研究。常言道：学诗的人“功夫在诗外”。作家若无一点欣赏理论和常识，写出的作品必然只是供自己孤芳自赏的、毫无价值的废品，因而，写“诗”，除了要在写作技巧上磨砺修炼，而且，还要在其它方面下功夫。掌握欣赏理论，探索欣赏规律是作家非下不可的“功夫”。是的，文艺的创作过程，是作家实现自我本质力量的过程。但是，也要看到，作家施放自己的本质力量，并不是为了单纯的毫无目的的施放，而是为了“显现”这种力量。无论虚构的第二自我如何来掩饰自己的“傲慢”以示谦恭，但最终都不过是为了寻求他人的认同和自我价值的确定。所以，人们创作的作品，都不是为了自我玩赏，而是为了寻求确定自我价值的对象。优秀的作家，其作品的价值容易被确定，是因为能够不失时机的超越自我，把自我的力量和他人（读者）的力量凝铸在一起。当他人确定自我价值的同时，也确定了他的价值。反之，有些作家骄傲自大，总是自私地要别人来确定自己的价值，毫不照顾他人的显现欲望，那么，愿望和效果就会彻底背离。可见，欣赏者的认同，取决于作家和作品对他的尊重，而欣赏者一旦认同，就会使作家的本体价值得到确定，作品的价值得以实现，并在作品价值的实现过程中，得到作品价值和欣赏者价值的双重确定。为此，我们必须要建立“文艺欣赏学”，来深化创作活动的研究。

第二节 理论的追溯，历史的曝光

历史的悠悠岁月，刻下了文艺欣赏理论的印迹。当我们紧循着它的脉络极目眺望之时，不难发现，欣赏理论这个小“跟班”，经历了一个委屈而又曲折的发展过程。在浩如烟海的文艺理论长河里，时时都可以找到它的足迹。遗憾的是，它被拉来扯去，没有独立行

走的任何痕迹。

欣赏理论既古老悠长，又稚嫩破碎。论其“老”，是指早在两千年以前，中外的艺术家、理论家就从各自不同的审视角度，站在不同的观点上，给予欣赏现象以阐释。云其“稚”，是言直至今日仍没有一个较为完备的框架和体系。究其原因，我们不难发现，欣赏理论始终没有能真正确立起它的主体地位。在漫长的历史岁月里，它一直充当着附属的角色。人们手持功利的指挥棒，视文艺为单纯的“教化”工具。因而，欣赏者只能是被动的“教化”对象。狭隘的功利观念，决定了欣赏者的从属性质，并将欣赏理论摧残得肢离破碎，使它难以领略到真正属于完整自我的光辉。还是让我们紧扣着它的历史脉络，去追溯一下吧……

中国是四大文明古国之一，有着光辉灿烂的长达几千年的华夏文明历史，拥有自己独特的文化风貌和氛围。儒、释、道三家的结合，渗透交叉，使特异的华夏文明的内在结构，充满了内在的矛盾统一。入世的积极进取，出世的飘逸洒脱，功名利禄的强烈追逐，清静淡泊的超然于世，人道、天道等等……使华夏文明形成了一个相互制约、相互补充的天衣无缝的浑圆结构。正是这个浑圆的结构，滋润着这片古老的黄土地，孕养出独特的血液，流淌在炎黄子孙的血脉里，形成了中华民族独特的审美心态和审美意识结构。它播下的种子，不断的生根、发芽、开花、结果。正是在这片辽阔的土地上，欣赏理论长出了它的幼芽。

在中国历史上，儒家思想占据着绝对的统治地位。在儒家积极入世思想的支配下，实用主义的文艺观称霸文坛，极其注重文艺的社会功用，主张“文以载道”，一切皆服务于“道”，为“道”之所用，因而竭力推崇文艺的“教化”作用，视文艺为统治者的“教化”工具，“治国、安帮、平天下”之手段。文艺几乎和政治等同为一。在这种文政不分的情况下，诗之所用高于诗质，人们根本无暇顾及欣赏问题，接受者只是被动的“教化”对象。偶尔涉及欣赏现象，也并不是

站在艺术欣赏的角度去阐释，而是以功利之“道”为前提，来阐发“道”之效应。孔子曰：“诗可以兴、可以观、可以群、可以怨。”人们常常以此来确定孔子对欣赏的重视。事实上孔子的本旨并不在欣赏，不然又何以导出“迩之事父，远之事君”呢？对此，刘若愚的阐释是精当的。他认为这段话“孔子的出发点是读者，而并非诗人。另外，‘可以’一语又是一个迹象。可见孔子所重在于诗‘用’，而不在于诗‘质’。”^①以读者为出发点来检验文艺的功能，是实用主义文艺观的特点之一。在实用主义文艺观的支配下，虽然也有许多人诚如孔子那样，从欣赏接受角度来把握，认识艺术客体，但最终都不免喧宾夺主，主客颠倒。如《左传》中记载的“季札观乐”，亦是从接受角度出发，甚至深入到了心理体验的层次，但仍没有跳出对文艺本体“教化”之“道”印证的窠臼。“思而不惧”，“乐而不淫”，“思而不贰，怨而不言”，皆循着实用之道而展开。诸如此类的见解，“教”与“化”并而论之，以“教”强行贯“化”，在中国文艺批评发展的历史长河里，可随手拈来，并非鲜见。其极端的功利倾斜，在实用主义文艺观支配发展的线索里，没有动摇过一丝一毫。

中国长达几千年的大一统专制统治和频繁的朝代更叠，使实用主义的文艺观不断加固和强化。孔子、孟子对文艺功用的极端推崇，被后人奉为圣言，延用扩展。而墨子的“声乐害政”以及后来朱熹的“文以害道”，表面看来与孔、孟所倡水火不溶，其实同出一辙。“载道”，“害道”，皆是为“道”。他们同站在实用的起跑线上，因而，绝不会给欣赏者以自由和自主的独立地位。“道”是前提也是目的，而文艺作品只是“传道”的工具。大教堂筑起来了，“善男信女”必须在这里修炼自己的“灵魂”。在这里“道”的力量可以通过“善男信女”们的俯首贴耳，得到“道”之功能的充分印证。

与实用主义的文艺观相对应，中国玄学主义的文艺观则显得

① 见《中国的文学理论》J·刘若愚著，中州古籍出版社，第116页。

空灵、精深而博大,崇尚人与自然的和谐统一。这种“天人合一”的哲学精神,虽然缺少严密的哲学骨架,然而在中国则精神不死,具有巨大的穿透力。它深植于中华民族的文化土壤之中。赏识见解在这种空灵文艺观的支配下,散发出了浓郁的芳香。注重主客体的内在联系,相信它们之间存有深厚的精气。加之实践理性的配合呼应,通过具体的“体悟”,使欣赏者得到了他们应该得到的殊荣——主体的地位。然而,这并非自觉。但是,这份丰厚的遗产则值得我们后人借鉴、研究和探索。

玄学主义的文艺观确立于庄子,表面看来玄不可释,然而细细品味,却使人留恋忘返、叹服不止。其赏识见解多是开放的,具有很高的研究价值。可以说,中国欣赏方面的有价值的见解,绝大多数受孕于玄学主义文艺观的胎盘上。随着历史的“积淀”,形成了中国欣赏理论的蔚为大观。庄子在《庄子·天运篇》中有许多关于欣赏方面的陈述,可谓开欣赏理论于心理功能的先河。他记载道:“帝张《咸池》之乐于洞庭之野,吾始闻之惧,复闻之怠,卒闻之而惑。荡荡默默,乃不自得。”北门城对皇帝之发问,是对欣赏心理的具体阐发,颇为精新而独道。“荡荡默默,乃不自得”,存之于心又难以言表。这是由审美经验“惧、怠、惑”三种具体“体悟”的经验结果。这里没有严密逻辑性的归纳总结,却又道尽了闻《咸池》之乐之欣赏心态和欣赏心理的体验活动。这是中国欣赏理论研究的突出特征。理论见解很少有形而上的抽象概括,多见于具体的现象描述和深刻的“体悟”之中。凭借“体悟”引而深之。因而,在实践理性的支配下,玄学主义的文艺观注重具体的审美体验,是一种感性意识较强的理论。正因如此,就在不自觉中给予了欣赏者以主体的地位。我们从后来玄学主义的文艺观所标举的审美概念中可得到充分的印证。诸如“虚静”、“妙悟”、“感兴”、“性灵”、“滋味”等等……无不透出以我为主的观照意识。

随着道家思想被统治者的接纳,两汉时期的“独尊儒术”的一

言之堂开始消落。两汉以后,道家思想登入庭室,玄学主义的文艺思想争得了一席之地,并开始了与实用主义文艺观的交叉渗透。当然,这种渗透并没有动摇实用主义文艺观的支配地位。但是,由于玄学主义文艺思想的介入,改变了实用主义文艺观只重实用,轻于“诗质”的局面。文艺的内部规律受到了越来越多的关注。魏晋南北朝将中国文艺理论的发展推向了高峰。这并非是孤立的异军突起,在某种意义上,也可以说是实、玄并进的结果。为“道”而“道”的庸俗的文艺观念,在受到文艺自身规律的顽强抵抗和玄学主义文艺思想的冲击以后,进入了一个从未有过的沉闷时期。文可“传道”,但文不是“道”,随着传统的文政不分的局面被打破,文艺理论的发展得到了一定程度的解放,甩掉了一些不该强加给文艺自身发展的累赘。松了缰绳的马,开始了较为自由的奔驰,怎能不出现理论的繁荣呢?理论的繁荣也为后来创作的繁荣打下了坚实的理论基础。唐诗的兴盛在一定程度上也得益于这一时期的理论发展。

文艺的内部规律受到了关注,那么必然要涉及欣赏问题,于是,当内部规律的研究得以解放,文艺的欣赏问题也得到了迅速的发展。最值得我们借鉴和吸收的较为完整而系统的理论著作是刘勰的《文心雕龙》。其中记述和探讨了一些颇有价值的欣赏见解。另外,在其它的理论著作中,诸如“诗话”、“词话”、“文论”当中,也有许多可供借鉴的欣赏见解。由于实践理性的作祟,这些见解多来自于他人和自己的切身体验,生动形象,活泼而具体。甚至可以说是体验的记述和描绘,尤其在欣赏心态、欣赏心理以及欣赏效果方面,为我们留下了一份需认真研究的宝贵遗产。然而,我们还必须看到,这份丰厚的遗产,虽然涉猎广泛,但缺少严密的逻辑性和系统性。具体、生动缺乏整合和概括。包括《文心雕龙》中的欣赏见解,也同样具有见龙首不见龙尾的弊病。这种缺欠一直延续了很长时间,就连李渔、王国维等人的欣赏见解,也同样没有弥补上这种缺欠。长于感悟,短于分析综合,不善于构筑体系是中国人治学的一

大特点。因而，我们常常看到光彩夺目的龙躯，却神龙不见首尾。在长达几千年的中国历史上，人们总对“悟”有着特殊的依恋，必要的抽象推理则成了被遗忘的角落。基于这种原因，欣赏活动的研究在不善梳理的情况下，从没有迸射出它们集聚的综合能量。然而，西方不亮，东方亮。在实践理性的操纵下，中国人在欣赏方法的研究上得天独厚。就宏观的方法而言，多渗透着玄学主义的文艺思想，空灵而开放。注重心境，强调欣赏时的状态。如“虚静”，“养气”，“妙悟”，“兴会”等等……要求欣赏要达到澄心静虑的境界，进而以心幻化，通过联想和想象，纵横驰骋。正所谓“目尽尺幅，神驰千里”。在“神”游中，探幽入微，“沿波讨源”。以“形”求“神”，一但抓住“神”的踪迹，就随“神”而思，随“神”而“兴”。在心荡神驰“物我两忘”的境界里，完成欣赏的全部过程。这些主张精深玄妙，却又不是“深”而无踪，“玄”而无形，它们紧系着欣赏主体的心态，紧扣着欣赏主体的心理行程，碎而不乱，疏而不漏，直至今日仍具有极高的借鉴和研究价值。另外，刘勰倡导的在欣赏过程中要“无私于轻重，不偏于憎爱”，“振叶以寻根，观澜而索源”，则比较好的丈量出了欣赏的尺度和切入的方法。并为欣赏能力的培养和磨砺，提出了“操千曲而后晓声，观千剑而后识器”的主张，独到精辟。我们今天要构筑欣赏的原则框架，这些仍是我们极好的理论依据。在欣赏的具体方法上，更是见仁见智。其中尤以刘勰的“六观”说和桐城派的“神理气味格律声色”的“八字”说更为引人注目。从内容到形式，都为我们找到了欣赏的具体把握方法。另外，金圣叹、毛宗岗的小说评点，在具体的欣赏实践中，也为我们留下了可供深入分析、归纳、综合的具体欣赏方法。

玄学主义的文艺观和实践理性的交相呼应，使中国在欣赏理论的发展上，尤其在欣赏方法的研究上捷足先登，居于世界的领先地位。尽管它缺少严密的系统性和逻辑性，但我们仍可以毫不夸张地说，中国是欣赏理论丰富的大国。随着历史长河的时光转换，会

越来越显示出它深厚的底气。

当中国人在几千年以前不自觉的开启欣赏问题之时，西方人也正以同样不自觉的方式触及欣赏问题。

文艺复兴运动以前，西方虽然在文艺本质的探索上优于中国，但仍带有浓重的实用主义的功利气息。文艺的社会功用被推向了极端……柏拉图的“理念世界”，是极端功利的产物。在“理念”的“普照”下，欣赏者没有一丝一毫的主体地位。“理念”是理，“理念”是法。因而，在他的理论体系里，“理念”是“美的最高境界”。欣赏只能在“理念”的“参与”下，通过“灵魂回忆”才能完成。到了亚理士多德，这种极端的功利性，由于亚氏对文艺内部规律的重视，使之相对减弱。因而，亚理士多德成了西方文艺理论发展史上的一位杰出的人物。他对文艺接受功能的重视，又使得后人在美学的研究上，往往追溯到他的理论。不仅如此，我们今天研究欣赏，也不会忘却他的贡献。因为他的悲剧理论皆从接受角度出发，产生于对欣赏者的观照之中。例如，亚氏重视情节，但他并非孤立地研究情节，始终是站在接受者的角度，在对接受者的观察中，建构自己的理论。他认为创作选择事件，要选择那些“足以引起恐惧与怜悯之情的事件。”^①“悲剧所摹仿的行动，不但要完整，而且要能引起恐惧和怜悯之情。”^②一切都要从接受效果来考虑。包括人物性格的刻画等等……亚氏都紧紧围绕着接受效果来论证，并对西方文艺理论和美学的发展产生了深远的影响。但是，也应清醒地看到，亚氏虽然注重接受效果，却无意于研究欣赏。而是为了将悲剧理论建构在较为系统和全面的基础上。善于横向的联系和把握是西方人的思维特征。它不同于中国人单线型的链条式的思维方式。另外，亚氏所处的时代，是社会功利性强盛的时代，注重接受效果，也是为了更

① 见亚理士多德《诗学》，第13章，人民文学出版社1982年版。

② 见亚理士多德《诗学》，第9章，人民文学出版社1982年版。

好地发挥文艺的社会功用。他的“净化”理论，虽然是对接受效果的最终概括，但也透出了实用主义的基本主旨。

贺拉斯是继亚里士多德之后，又一个重视“观众”的理论家。他的“探幽棒”总是深入到艺术接受的心理层次。在贺拉斯的《诗艺》里，从始到末都没有脱离“观众”一词。重视“观众”是贺拉斯《诗艺》的突出特征。他的每一理论主张的出台，都会念起“观众”。“请你倾听一下我和跟我在一起的观众要求的是什么”。^①由于注重欣赏效果，贺拉斯提出了著名的“寓教于乐”的主张。将文艺的社会功用同文艺的接受心理密切地联系在了一起。朗格诺斯更把接受者的审美经验推到了一个显著的位置。他的著作《论崇高》正是建筑在接受者的审美基础上。由此，我们可以看出，西方人在美学的研究上所以处于领先的地位，是与他们注重接受效果，善于整体性的把握和形而上的抽象密不可分的。

中世纪的黑暗，摧残人性的宗教统治，使文艺的理论研究跌入低谷……十四世纪，随着资产阶级人文主义的抬头，拉开了文艺复兴运动的帷幕。注重接受效果的传统，由于中世纪的“清规戒律”被打破，人的地位被突出，得到了进一步的继承和宏扬。卜迦丘从接受者的审美判断入手，开掘艺术的秘密。他谆告作家不要直露的表现真理，而是要欲扬先抑，把真理隐藏起来，只有这样才能吸引读者。他说：“经过费力才得到的东西要比不费力就得到的东西较能令人喜爱。一目了然的真理不费力就可以懂，懂了也感到暂时的愉快，但是很快就被遗忘了。”^②这种深刻的艺术辩证，来自于对接受者的深刻观照。接受效果由以前的感性把握，转化为深邃的理性思索。而对于接受者的功能研究，也不单单从接受者的外在反应入手了，而是探入到了接受者的理性深处。塞万提斯说：“凡是作寓言，

① 见贺拉斯《诗艺》，人民文学出版社，1982年版，145页。

② 《西方文论选》上编，176页，上海译文出版社，1979年版。

必须能不背戾读者的理性，必须把不可能的写得仿佛可能，而使读者的惊奇与愉快并存不背。”^①这是对接受效果研究的深化。由“观众”深入到了接受者的审美心理功能。维加虽然与贺拉斯有相似之处，每论必提“观众”，但是维加已比贺拉斯深入了许多。他认为作品不可“装腔作势”，要“始终用期待来逗引观众”，“以免观众发生厌恶”。等等。注重接受效果，并以此为参照研究创作规律和作品的功能，是西方文艺理论研究的突出特征。犹如一条纽带，紧系着各个历史时期。并为西方美学的全面突破和发展打下了坚实的基础。

文艺复兴运动以后，接受者的地位越来越受到人们的关注。实用主义的成分渐渐削弱。但是，接受者的附属地位虽然得到了一定程度的解放，但仍没有改变它的被动地位。而启蒙运动以后，接受者的客体地位，随着美学研究的全面展开，晋升为审美主体的角色之一。尽管接受者没有独立的主体地位，但他毕竟获得了审美主体的青睐。这是一次历史性的突破。

启蒙运动，揭开了西方文艺美学发展新的一页。理论研究发生了“质”的变化。以本体为中心的理论研究，转向了以美的把握为前提的审美研究。而且“形而上”的美学传统，开始受到了前所未有的冲击。这是一次哥白尼式的革命。其发展走向，由“形而上”的玄思，转化为“形而下”的探索。用费希纳的话说就是，由“自上而下”的思辨方法，走向了“自下而上”的经验主义方法。这种变化是必然的。经验主义的思想家们，对美学的框定决定了他们在研究方法上的新的变化。鲍姆嘉通将美学框定为“感觉的科学”。“感觉”这种质的规定性，必然导致经验主义的美学家们，把目光投向审美主体，使审美主体的感觉、情感、知觉、想象、直觉、审美趣味等诸多的心理现象，占据了美学研究的中心地位。于是“鉴赏力”的研究，被推

① 见《西方文论选》上编，上海译文出版社，210页。