

引 论

早在 30 年前，朱光潜先生在《西方美学史》的“结束语”中提出了编纂西方美学专题史设想。他认为：“美学史可能有两种写法：一种是通史的写法，顺时代的次序，就各时代具有代表性的人物对各种美学问题的看法，作广泛的叙述；另一种是专史的写法，以专题为纲，来追溯这个专题在不同时代和不同思想家的著作中的不同的提出方式和不同的解决方式。”^①

朱先生不仅提出了这样的设想而且还选了三个“关键性的问题”^②，写出了样子，以期待有关专题史的问世。现在，朱老已经过世快六年了。他的设想作为美学前辈的遗愿，留给了后人。本文特于第九章全文援引了朱老的遗著，作为专题史难得的范文，以飨读者，并寄予我们的缅怀之情。

仔细地体会，朱老关于编纂专题史的设想是很有意义的。专史与通史不同，二者各有侧重，但它们又是相辅相成的。因

朱光潜：《西方美学史》下卷，人民文学出版社 1964 年版，第 307 页。

② 1979 年《西方美学史》再版时又增添了一个“形象思维”问题。所以，后来是四个问题。

此，如果这两个方面都能兼顾起来，那么，我们就会从不同的侧面拓宽与加深对美学思想史的认识与理解。

目前，国内继朱老的《西方美学史》之后，又陆续有几种西方美学史的通史问世（包括译本），只是有关的专题史仍不多见。由此可见写一点专题史的必要性吧。至于可能性呢，也是有的。近一、二十年间，我国有关美学，包括中国美学史、西方美学史的研究与教学，都有了长足的进步。特别是对西方美学原著的翻译、介绍工作，自全国第一次美学会议之后，已经开拓了一个十分令人鼓舞的局面。这些都为开展美学专题史的研究，创造了有利的条件，奠定了初步的基础。正是基于对前辈遗愿的珍重与纪念，对上述的必要性与可能性的考虑，我们便贸然地想写一部西方审美理论史来试一试。

写美学的专题史，有很多题目可供选择，诸如美的本质、美感、形象思维、意境、典型、风格、流派等等，都是很好的题目，都能写出很多很像样的著作来。我们之所以选了审美这个专题，最初，还是着眼于当代西方美学的现状。19世纪70年代，费希纳提出的“自下而上”的经验主义方法，至今仍为西方美学沿袭着。美感或审美，以至于与艺术有关的一些课题，已经取代了对美的形而上学的探索，成为美学研究的热点。关于当代西方美学的这种倾向，朱狄先生曾有这样的概括：“20世纪以来，英美哲学和欧洲大陆哲学主要表现为经验主义和理性主义的对峙，随着战后情况的变化，在美学中必然表现为经验主义的抬头和理性主义的衰微。康德、黑格尔思辨的美学体系被看作‘自上而下’美学的标本，它们即使没有完全失去光辉，也被看作是上一世纪的里程碑了。一个新的经验主义的时代开始了。在经验主义者看来，那种对

美的思辨的、形而上学的探讨已毫无意义。甚至像桑塔耶那、杜威这样原来信奉黑格尔主义的美学家，也怀着沮丧的心情摈弃了黑格尔主义。美学研究的主题也变了，由对‘美，的形而上学探讨转变到对审美经验以及艺术中的一些专门问题的探讨。’^①这样看来，转向对审美经验的研究，已是一种不容忽视的潮流。这对我们自然有一种很强的诱惑力。

记得斯达尔夫人说过：“经过几千年的探索，留给人们唯一没有探索和值得探索的只有人的心灵本身。”这话说得很机智，但它只说对了一半。人们不是常常提起古希腊德尔斐神庙铭刻着的一句箴言吗：“认识你自己”！这虽说是一条神谕，但实质上却是对人的觉醒的呼唤。古往今来，这条出现在几千年前，极富于深刻哲理的箴言，启发、鼓舞了多少思想家去追求、去探索。一部人类思想史、或哲学史、心理学史，以至于审美理论的历史等等，无不记录着人类探索自己心灵本身的足迹。因此，不能说这是没有探索过的领域。当然，这位夫人也的确说对了后一半，人的心灵本身是“值得探索的”。

世界上最美、最高贵的所在，莫过于人类的精神。它的丰饶、多彩，可以使大千世界相形见绌。而在精神世界里，审美的心灵却又显得格外的绚丽神奇。它以体现最高价值范畴的美作为对象。在柏拉图的著作里，它甚至可以“凭临美的汪洋大海”^②，得到丰富的哲学收获，可以“豁然贯通唯一的可以涵盖一切的学问，以美为对象的学问。”这又是何等的高尚与辉煌；人们熟悉逻辑思维，也听说过宗教的体验，但是

朱狄：《当代西方美学》，人民出版社 1984 年版，第 3、4 页。

无论哪一种心灵的活动，都比不上审美心灵的多彩与奇妙。在审美的领域也像在科学的领域里一样，人真的太了不起了，有时你竟会感到，人简直就是神。那么，还是把话说回来，如此绝妙神奇的心灵本身，不是的确“值得探索”吗？这也是我们选写审美专题的一个理由吧。

最初酝酿这本书的时候，我们沿用了“美感”这个比较一般的提法，以为它可能有更大的适应性。因此我们倾向把这本书叫做《西方美感专题史》。想得比较简单，也就似乎比较明确，就是要以美感这个专题为纲，写出它在西方美学史上的来龙去脉。用朱光潜先生的话来说，就是要追溯西方关于美感这个专题，“在不同时代和不同思想家的著作中的不同的提出方式和不同的解决方式。”具体到各个时代具有代表性的人物，就要写出他们在美感这个问题上都说了些什么，提出了哪些新的思想，新的概念、范畴；在美感专题史上，他们具有怎样的地位与影响，等等。这样的设想在当时认为是比较清楚的。但想不到问题却接踵而来。这些问题的出现与其说是我们知识准备的不足，勿宁说是我们对这个专题深层的不确定性，缺乏足够的警觉。

动笔不久，我们就感到“美感”的内涵过于狭窄，写的时候总放不开。那么最初选定它的理由是什么呢？于是我们发现“美感”这个概念本身就是比较含糊的。就它作为一个历史的范畴来看，在一个很长的历史时期里，“美感”是一个没有分化的概念。与此相关的是审美对象也是笼而统之的。远的不用说，就是到了鲍姆嘉通在 1750 年首次提出的“*Aesthetica*”美学这个名称的时候，他也只不过把美感理解

为“感性认识”美是“感性认识的完善”而已。只是随着近现代美学的发展，审美的对象进一步分化，甚至把荒诞和丑也包括进来，那么“美感”的内涵便也随着分化开来。分化后的“美感”只限于一般的和谐感和喜悦感，其内涵已变得相当狭窄。很显然，我们最初的毛病就在于手里抓住的与心里想的不是是一回事。这样写起来，自然会觉得这个“美感”掣肘了。

我们的设想是，凡是有关主体审美能力的探索，凡是涉及审美的内心世界，审美的各种精神现象的研究，我们都要收进这个专题。这是我们最初的，也是始终没有动摇的想法。当然这包括的方面是相当宽的。那么，既然“美感”没有这个福分把这一切都包容进来，那就只好把“美感专题史”改做“审美专题史”了。这样或许更准确些。尽管“审美”最初的希腊词 *aisthēsis* 意思仍然是通过感官的知觉，但演化下来，它的内涵已经不断拓宽，以至于作为一种积极主动的价值取向活动，几乎可以涵盖我们所预想的所有内容。当然，也还有“审美经验”、“审美意识”等提法，接近这个内容。但权衡起来，也都有一定的局限性。所以，我们想，就用这个“审美”的提法吧，或许正是它可以在宽泛之中，最大限度地容纳主体审美心理的方方面面，以及它的各个层次。直到最后交稿的前夕，又加进了对这本书“社会效益”的考虑，结果又把书名改做《西方审美观源流》。反复斟酌，觉得这个题目好在既可以解决不够周延的问题，也还比较平易近人，比较随和。于是，就这样定下来了。

我们估计到，即使把“美感”改做“审美”，也还会遇到一些麻烦。因为在有些人的习惯用法中，“审美的”也就

“美学的”两者几乎是一回事。所以如果有人一定认为既然谈审美问题，就必须有审美的主体与客体两个方面，所以也必须谈到审美对象，包括艺术。那这又有什么好争辩的呢？悉听尊便吧。由此我们深深地感到，美学的确还处在它的前科学阶段。它正在走向成熟，但并未成熟。它离“标准化”还差得远呢。概念、术语的含混不清，不正是它不成熟的表征之一吗？也是鉴于这样的不成熟，这里再补充一句的是，本书所讲的“审美”特别是就它的狭义而言的，不包括审美对象等问题。

写专题史还有一个不能回避的问题。既然是写专题就不能不把有关的思想从所论人物的完整思想中抽取出来，加以研究。那么这样做了之后，又如何能保持这被抽取出来的思想不走样，仍然保持它在原有思想整体中所固有的那种内涵与活力呢？离开了整体的部分，还算得上部分吗？

这当然是个很大的问题。不过冷静地想一想，问题也未必这样严重。从普遍联系的观点看来，这种类似专题史的“割裂”情况在任何研究的课题上都会出现。这或许还是个认识的必由之路哩。我们不能总是满足于对事物的整体直观。为了认识的深入，为了能够真切地认识事物的细节，认识它的方方面面，我们就不能不把事物的某些局部，某些方面从总体中抽取出来，从它们的特性，它们特殊的原因和结果等等方面来做过细的考察。没有这个过程，不下这种功夫，对事物总体的认识也就不可能是清楚的、深刻的。恩格斯讲：“把自然界分解为各个部分，把自然界的各种过程和事物分成一定的门类，对有机体的内部按其多种多样的解剖形态进行研究，这是最近四百年来在认识自然界方面获得巨大进展的

基本条件。’^①对自然界的认识是这样，那么对人的心灵，对人的审美能力的考察，也不能不是这样吧？抽取出来并不要紧，要紧的是，不要认为部分就是整体，不要把它看作是孤立、僵死的东西，即不要取一种形而上学的态度。读者不难发现，本书仍然能够见到某些通史的影子，比如仍然以代表人物划分章节，仍有文化背景，人物的生平、著述和他的基本哲学、美学思想的介绍等等。其目的，也无非是使读者能够在掌握审美专题的同时，仍然能见出它与学说总体的内在联系。这样的处理未必得当，但仍不失为一种解决问题的办法。

当从一个完整的美学思想中抽取它有关审美的部分时，我们往往小心翼翼，生怕这样做会有损一个整体，破坏了某种和谐。其实，当我们把抽出来的部分按照历史的逻辑，整合起来的时候，我们便又惊奇地发现了一个新的整体，一个有必然性、有内在联系的进程。它最初仿佛是涓涓的小溪，后来终于变成了恣肆汪洋的长河。那么，又是一种什么力量赋予它以生生不息的活力呢？确切地说，一部西方审美理论史，它的不断发展的内在张力又是什么呢？

还是不要因人废言吧。这里，我们要借用尼采曾经作过充分阐述的两个至深本质和至高目的都不相同的二元精神来予以说明。这就是他所谓的日神精神与酒神精神的对立与统一。纵观西方审美理论的历史，我们认为，似乎再没有比这两种精神的矛盾冲突更能准确地揭示这种张力了。

顺便说一点，尼采对于日神与酒神精神的概括，并不完

恩格斯：《反杜林论》，《马克思恩格斯选集》第3卷，第60页。

全是他个人的天才。早在尼采之前，作为对西方文化和人的心灵的反思，类似日神与酒神精神的二元性看法，在谢林、席勒、黑格尔、叔本华、瓦格纳等人的思想中，都或隐或显地可以见到，仿佛是具有时代精神的理论成果。比如，荣格就曾明确地指出，尼采的日神与酒神的冲动，曾被席勒注意到。荣格认为：“在席勒的著作中，人们还只能加以猜测的内容（……）在尼采的著作中是完全确定的。”^①至于尼采的观点受到叔本华的影响，这一点连尼采自己也不否认。所以，我们无意于格外地青睐尼采。我们赞同的是这种概括，不管它出自张三还是李四。

尼采这样的论述了日神阿波罗与酒神狄俄倪索斯的二元性：

“当我们一旦能够直接把握到——不仅是由于探讨而知道——艺术的不断演进是由于阿波罗和狄俄倪索斯的二元性，正如种族的繁殖是基于两性间不断的矛盾和协调活动一样时，我们便在美学上得到了很大的收获。”^②

他说得的确不错，日神与酒神的二元性矛盾，不仅可以推动艺术的不断演进，它同时启示我们从更为宏观的领域，找到了推动西方审美思想不断发展的内在矛盾。

尼采从希腊神话中请来了日神和酒神。然而这神话中的

荣格：《心理学与文学》，三联书店 1987 年版，第 233 页。

尼采：《悲剧的诞生》，作家出版社 1986 年版，第 13 页。

神也和人一样，有血有肉，有欲望，有爱憎，有轰轰烈烈的业绩，也有委琐卑劣的隐私。围绕着每一个神，都有许多饶有风趣的故事，述说着初民对各种自然与社会现象的原始的理解。因此要使他们能够确切地象征着某种精神力量，那就必须对他们进行一种变形和蒸馏的处理。尼采关于日神与酒神的象征意义，就是经过这样处理得到的。

阿波罗作为希腊神话中的日神，他象征着智慧和理想。尼采在《悲剧的诞生》中，把阿波罗精神看作是一个梦幻的世界。对于尼采的表述，朱光潜先生曾做过洗炼而又生动的概括，他是这样讲的：

“具有日神精神的人是一位好静的哲学家，在静观梦幻世界的美丽外表之中寻求一种强烈而又平静的乐趣。人类的虚妄、命运的机诈，甚至全部的人间喜剧，都像五光十色的迷人的图画，一幅又一幅在他眼前展开。这些图景给他快乐，使他摆脱存在变幻的痛苦。他对自己喊道：‘这是一场梦！我要继续做梦！’他深思熟虑，保守而讲究理性，最看重节制有度、和谐、用哲学的冷静来摆脱情感的剧烈。他的格言是：‘认识你自己’但‘不要‘过度’。所以尼采把他描述为‘个性化原则的光辉形象’，‘他主张面对梦幻世界而获得心灵恬静的精神状态，这梦幻世界乃是专为摆脱变化不定的生存而设计出来的美丽形象的世界。’^①

朱光潜：《悲剧心理学》，人民文学出版社 1983 年版，第 145。

显然，日神精神也是一种审美精神。在这里，我们看到的是超功利的超然无为，是理性、节制与和谐。

那么，狄俄倪索斯作为酒神，则象征着享乐、本能与放纵。尼采把狄俄倪索斯精神看作是一个狂醉的世界。他认为：“狄俄倪索斯的激奋如果不是透过原始民族在其赞美歌中所说的麻醉剂的影响而产生，就是透过欣喜地贯穿整个自然结构中春天活力的来临而产生。”^①我们还借用朱光潜先生的概括来转述尼采的理解吧。

“这是一种类似酩酊大醉的精神状态。在酒神影响之下，人们尽情放纵自己原始的本能，与同伴们一起纵情欢乐，痛饮狂歌狂舞，寻求性欲的满足。人与人之间的一切界限完全打破，人重新与自然合为一体，融入到那神秘的原始时代的统一之中去。他如醉如狂，‘几乎就要飞舞到空中’。像停不住的孩子一样，他不断地建筑，又不断地破坏，永远不满足于任何固定而一成不变的东西。他必须充分发泄自己过于旺盛的精力。对他说来，人生就是一场狂舞欢歌的筵席，幸福就在于不停的活动和野性的放纵。用尼采自己的话来说，具有酒神精神的人要求紧张有力的变化”

显然，酒神精神也同样是一种审美精神，只不过它体现出来的是这种精神的另外一面，即极功利的享乐与陶醉，本

尼采：《悲剧的诞生》，第 16 页。

朱光潜：《悲剧心理学》第 145 页。

能的放纵与对理性的不屑一顾。

这两种精神尖锐地对立着。尼采这样讲过：

“这两种创造倾向彼此并肩发展，平常它们强烈地对立着，每一个倾向由于它对另一个倾向的反抗而使另一个倾向更具有活泼的创造力，两者保持长久竞争的不协调关系，一直到最后，由于希腊人意志活动的魔力，两者才合在一起，于是产生了希腊悲剧，而表现出上述两个渊源的显著特质。”^①

尼采借用日神与酒神来象征两种相反相成的“艺术世界”。有时，他也把这叫做两种“情态”。荣格则把这看作是两种相反的心理倾向或心理状态。尼采以此来揭示两种不同性质的艺术产生的依据。日神之于造型艺术和史诗；酒神之于音乐。而这两者的结合便产生了希腊的悲剧。

在这里，我们不想展开尼采有关艺术史的论述。我们试图做的是把这两种精神做进一步的提炼与升华，把蕴含于日神与酒神精神中的两种对立的审美观念提纯出来。看看在它们的矛盾运动中，西方审美观念又是怎样发生、发展的。具体到审美领域，我们认为，日神与酒神精神集中体现出来的是理性主义与非理性主义、超功利主义与功利主义之间又对立又统一的错综矛盾。如果不从抽象的概念出发，也不做无谓的演绎推理的话，那么，我们将发现，这两对矛盾几乎贯

尼采：《悲剧的诞生》，第 13 页。

穿于西方审美理论史的全过程。

我们不会忘记，柏拉图把灵魂比喻成一个御车人赶着一对飞马。这一对飞马，一匹驯良，一匹顽劣，分别代表着理性和情欲。他生动、形象地描述了这两匹马的矛盾冲突。^①这是西方美学史上有关理性与非理性对立、冲突的最初的，也是最著名的文献。柏拉图是位复杂的人物。一方面，他继承了苏格拉底崇尚理性的传统“在人类精神生活的领域里第一次建立起一座相当宏伟的关于真善美的理想的宫殿。”^②然而，他又在神秘的“理式说”、“回忆说”、“迷狂说”中，走向了非理性主义。和古希腊的前苏格拉底时期的素朴自然哲学坚信人类可以揭开自然之谜的理性主义相比，这无疑又是一种倒退。的确，当人类的心灵从神话中解脱出来以后，最初的一批把目光转向自然的哲人，几乎都是坚定的理性主义者“发现一个必然性胜做一个国王”这是他们引以自豪的格言。柏拉图学说正是由于上述的两重性，后来到了普洛丁那里，便有非理性主义的崛起，即出现了所谓的新柏拉图主义。中世纪，神学把理性变成了它的奴婢和论证的工具。非理性的统治持续了近千年之久。直到文艺复兴，经过了漫长的中世纪的黑夜之后，理性终于高高地升起了自己的旗帜。它同人性的全面发展一起，迎来了新世纪的光辉的日出。阿波罗又战车隆隆地载着太阳，从东方奔驰而来。随后我们看到，不论是大陆的理性主义，还是英国的经验主义，不管它们之间的分歧有多么明显，他们却都坚信“理性至上”坚持“一

参阅《柏拉图文艺对话集》，第 131、132 页。

② 杨适：《哲学的童年》，中国社会科学出版社 1987 年版，第 414 页。

切都必须在理性的法庭面前为自己的存在作辩护或者放弃存在的权利。’^①到了德国古典美学，西方近代美学便达到了它的巅峰。特别是到了黑格尔，理性获得了前所未有的光荣。高扬的理性成了宇宙的主宰，世界被看作是绝对精神的产物，美被界定为“理念的感性显现。”于是，绝对理性便成了新的上帝。理性走向了它的反面。以黑格尔哲学为代表的传统的理性主义，最早遇到了克尔凯戈尔的阻击。接着便是叔本华、尼采开了现代西方非理性主义的先河。随后，诸如表现主义美学、生命哲学、新托马斯主义、现象学、存在主义、弗洛伊德主义等等，都相继出台。流派之多，更迭之速，是以往任何一个时代都无法比拟的。在这里，人们又依稀地感到了酒神精神的躁动。

下面，我们再来谈谈在审美理论史上，同样体现着日神与酒神精神的“审美无利害关系”的命题与功利主义的对立。以日神的超然无为地观照梦幻般的世界，和以酒神的酩酊大醉，性欲的放纵与发泄，分别象征着审美的超功利主义与功利主义，应该说并不牵强。“审美无利害关系”的命题，在西方许多美学家看来，完全可以确立为审美经验的核心问题。有人甚至认为，它就是整个现代美学的“出发点”。它不仅可以用来定义审美经验，而且可以用它来把近代美学与传统美学区别开来。因为近代美学正是以这“无利害关系”的命题为轴心运转。由此可见这个问题的重要。

那么，“审美无利害关系”的命题难道只是到了近代才具有这样重要的意义吗？狭义地讲，这个命题是康德作为审美

恩格斯：《反杜林论》，《马克思恩格斯选集》第3卷，第56页。

鉴赏的“第一契机”提出来的。当然是近代的事情。但是我们看到，在康德之前，已经有舍夫茨别利对审美的无利害关系说，作过系统的论述。对此，不少美学史家都曾给予很高的评价，认为从舍夫茨别利提出这个思想开始，审美便作为一种特殊的经验模式，为美学理论提供了一个新的重心。舍夫茨别利之后，又有艾迪生、哈奇生、杰勒德等人，进一步发挥了这个思想。^①但即使是这样，也不能说这些 18 世纪英国经验主义美学家们，就是这个思想的首创者。因为我们至迟在比舍夫茨别利还要早四百多年的托马斯·阿奎那那里，就见到了如下的提法：“美在本质上是非关欲念的，除非美同时分得善的本质。”^②其实，有的美学史家甚至把这个问题的源头，追溯到更早的柏拉图。^③当然在这个问题上，柏拉图同样是复杂的。他对审美对艺术的功利主义是讲得很多的。然而人们从他认为艺术是“摹本的摹本”、“影子的影子”、“和真实隔着三层”因而是更不真实的攻击中，又恰恰可以看到他抓住了艺术具有“无利害关系”的某些特质。

以上，由于行文的方便，我们采取了一种逆向叙述的方式，回顾了“审美超功利说”的源流。历史的考察发现，审美的功利主义与超功利主义一样，都是源远流长的。特别是当我们回溯到审美意识的起源时，大量确凿、生动的人类学、考古学的资料表明，在人类审美活动的萌芽时期，恰恰是功利主义的观点占据着主导地位。原始人的音乐、舞蹈、诗歌

① 参阅朱狄：《当代西方美学》第 282、283 页。

② 参阅朱狄：《当代西方美学》第 288、289 页。

③ 参阅朱狄：《当代西方美学》第 288、289 页。

等等活动，几乎无例外地都是从他们的劳动生活中派生出来的。有些简直就是劳动或生殖繁衍的组成部分。换句话说在原始人那里，首先是以功利的、有用的观点去对待最初的审美。因此可以说，在审美理论史上，最古老的观点不是超功利主义，而是功利主义的。即使到了古代希腊罗马，乃至中世纪，可能是美善统一的传统观念分化太晚的缘故，所以从总体上来看，审美的功利主义仍然占着绝对的优势。这或许可以解释，为什么托马斯·阿奎那明确地提到美是非关欲念的之后，竟中断了几百年之久，才在英国经验主义那里重新出现了这个思想。

依据上述的回顾，认为“审美无利害关系”的命题是将近代美学与传统美学区别开来的重要标志的这种看法，不是没有道理的。在西方近代美学中，审美的超功利主义的确取得了主导地位。但也只是主导而已并不能说是“一边倒”的。事实上，审美的功利主义与超功利主义的对立，并不是以时代来划分的。即使是在近现代，反对审美超功利的也还是大有人在。比如居约、亚历山大·贝恩、H·R·马歇尔 其中也还有大家都比较熟悉的杜威、桑塔耶那、乔治·迪基等等。

我们匆忙地勾勒出了两对矛盾运动的轨迹。诚然，现实审美领域里的矛盾，要比形诸文字的矛盾复杂得多。一是其中的矛盾决不只是理性主义与非理性主义、超功利主义与功利主义的矛盾。除此之外，诸如人与自然，个体与类，主观与客观，感性与理性，生理与心理，反映与体验，有限与无限，理想与现实，创造与超越，等等，可谓林林总总，不胜枚举，也都与审美相关。当然，相形之下，还是前面强调的两对矛盾是更能体现出审美本质特征的矛盾。二，即使是这

两对矛盾，也是在对立中相互渗透、融合，你中有我，我中有你。这种情形极其错综复杂。有时它可以体现在同一个流派或某一代表人物自身的思想中；有时相隔不同的时代，却仿佛可以见到同一个思潮。鉴于这种复杂性，在个别的章节划分上 我们就没有勉强地以时间来“一刀切”。比如叔本华只比黑格尔小 18 岁，可以说是同时代的人。但叔本华就不能放到德国古典美学中去。他的影响是在 19 世纪末和 20 世纪这个阶段。所以我们就把他挪到第十二章来讲。个别的人物也有类似的调整。再比如当代部分，以人本主义与科学主义两大主潮分成两章来写。其中有些人物的归属也很难说是怎样准确的。其原因在于当代西方美学各流派之间的相互渗透、交叉、融合，似比以往任何时代都要突出，都难于把握。因此，在以两大主潮划分之后，我们不能再附上“相近诸流派”，以体现上述的渗透与融合。

让我们还回到审美理论的内在张力上来吧。有人可能会问：你们用两对矛盾来揭示这种张力，这叫不叫做“二元论”其实提出这样的问题 是出于一种误解 即忘记了我们一开始就指出了基本的矛盾只有一个，那就是日神精神与酒神精神的矛盾。至于所谓的两对矛盾，实际上还应当包括前面谈到的那许多矛盾，最终是都可以归结到日神与酒神精神的对立统一里面来的。当然，既然是象征意义，就不能十分准确。不过，对于像审美这样摇荡性灵、云谲波诡的精神活动来说，或许也只有这样的象征意义，才可能更接近它的实际。

写到这里似乎应当打住了 尽管仍然觉得言不尽意。既然下面就是奉献给读者的本书的正文 那么 还是请各位读者自

己来思考、评说吧。编者不能不谈谈想法 但这往往都带有很大的局限性。“诗无达诂”。那么“史”难道能“达诂”吗？