

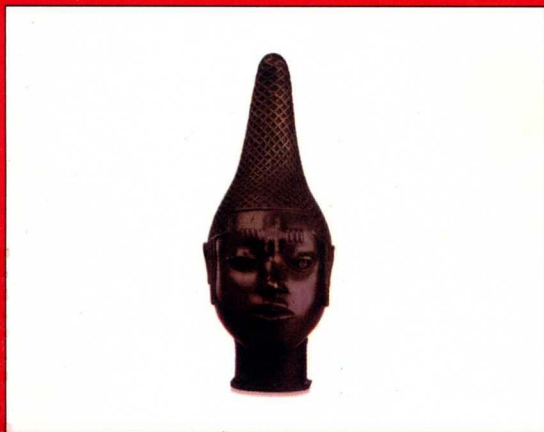
世界艺术史话

Shijie yishu shihua

世界

艺术文化

下



辽海出版社

1113174

世界艺术文化

(下册)

邢春如 编著



淮阴师院图书馆 1113174

辽海出版社

艺术与哲学

从茹毛饮血的原始社会开始，人类拥有了自身的历史和文明，在远古石器的研磨与碰撞上我们的祖先萌生了自己的思想。不同的人有着不同的世界观，更有着不同的审美观：朱熹是理学的创始人，他有自己的世界观；阿里斯多芬是古希腊伟大的歌剧家，他也有自己的审美情趣；尽管这些人都不是哲学家，但是他们个人思想体系的确立却是在哲学的推动下完成的。

哲学是人类理性思维的最高形式，而艺术则是人类感性思维的最高形式，他们相互关联，又彼此影响，构成了人类精神王国的两座高峰。研究和分析艺术与其他精神文化之间的相互关系，是以思辨的形式来加深我们对于艺术的理解和认识，而作为人类理性思维最高形式的哲学其要对作为人类感性思维最高形式的艺术产生影响，必然要经过美学这一中介。

美学的中介作用

或许人人对于美都有某种特殊的感知力，但却不能说人人都理解美。普通人在个人服饰、家庭装饰或诗歌和绘画的选择方面都有很高的鉴赏力，一旦让他们来阐发一下艺术是什么，或者降低一个层次让他们来解释一下为什么说这件东西是“美”的，而另一件东西是“丑”的时候，他们就颇感为难。就连具有熟练创作技巧和准确判断力的艺术家，他们在生活艺术方面可谓手段高明，应付自如，使人惊奇不已，然而对于自己的作品欣赏，却常常令人奇怪地缺乏明晰

的见解。更有甚者常常替自己辩护，名曰：“美这种东西太奇妙了，简直不可思议，人们怎么能把一种虚无缥缈的事物澄清为明确而固定的观念呢？”的确，对部分人来说，用“大音稀声，大象无形”的办法来避开概念的解释是再好不过的方法。但是毕竟艺术走过了漫长的里程，要求善于思考的人们长期不去表述他们对美的兴趣和人类其他兴趣之间的关系，以便确定美在生活中的地位，那是办不到的。于是，出现了像“雪莱”和“锡德尼”这样的人来阐述诗歌与科学的关系；又出现了托尔斯泰这样的人来思考整个艺术的性质。继而，在研究人类心理活动知、情、意方面，哲学系统又相对出现了漏洞，因为在研究“知”或“理性认识”的有逻辑学；研究“意志”的有伦理学；而研究“情感”即“混乱的感性认识”却一直还没有一门相应的学科。直到1753年德国哲学家鲍姆嘉通才设立了这样一门相应的学科，叫做“埃斯特惕克”（Aesthetik），这个字照希腊字根的原意看，是“感觉学”。鲍姆嘉通在《美学》的第一章里就这样写到：“美学的对象就是感性认识的完善。正确指导怎样以正确的方式去思维，是作为研究高级认识方式的科学，即高级认识论的逻辑学；美，是作为研究低级认识方式去思维的科学。”鲍姆嘉通把美学看作与逻辑是相对立的，美学研究的是具体的感性思维或形象思维。后来，黑格尔曾一度指出“埃斯特惕克”这个名称不恰当，用“卡力斯惕克”（Kallistik）才符合“美学”的意义。但同时黑格尔发现用“卡力斯惕克”还是不妥，因为“所指的科学所讨论的并非一般的美，而是艺术的美”。最后黑格尔索性将美学称之为“艺术哲学”，就是用理性的方法来研究感性认识的一门科学，这就更加明确的指出美学在艺术与哲学之间的桥梁作用。

当然，美学的研究范围和对象并不仅仅限于艺术，美学的研究对象即包括艺术美，又包括自然美和其他一切的美，以及审美主客体关系和审美意识等具有普遍型的一般规律，尽管美学的范围和对象十分的广泛，它包括客观世界的美和人对客观世界的美的反映的全部领域，但作为审美意识的集中体现，艺术毕竟是美学研究的主要对象。

而研究哲学对于艺术的影响，恰恰要经过美学这一中介来进行。古往今来，许多著名的哲学家，常常也是对艺术发展产生重要影响的美学家。古希腊的“毕达哥拉斯学派”是一群数学和物理学家，他们以理性的数学和声学的观点去研究音乐，探求什么样的数量比例才能产生美的效果，得出了一个经验性的形式规范——这就是后来著名的“黄金分割”；毕达哥拉斯学派的“美即和谐”的观点也被推广到建筑、雕刻、绘画等其他艺术领域，对艺术创作和艺术鉴赏作出了巨大的贡献。前苏联美学史家阿斯木斯在《古代思想家论艺术》的序论中评论这种概念说，“音乐和谐的概念原只是对一种艺术领域研究的结果，毕达哥拉斯把他推广到了全宇宙中去……”再如，孔子是伟大的哲学家，他所提出的以“礼”、“乐”为中心的美学思想，并用“兴、观、群、怨”等范畴对诗的特点和功用作了概括，要求作到美与善的统一。文与质的统一，这对后来整个封建时代的艺术发展产生了极大的影响。

哲学与艺术的辩证关系

哲学对艺术的影响，首先表现在对艺术家的影响上。艺术家作为艺术创作的主体之一，在进行艺术创作活动时，总会自觉不自觉地受到特定哲学思潮的影响，并通过自己的艺术作品表现流露出来。东晋画家顾恺之，其审美思想就深受

魏晋玄学中简约玄澹、超然绝俗的魏晋学风的影响，他在艺术创作中所追求的“传神写照，以形写神”的画境，要求超越人的外表形体，把握人的内在生活情趣和个性，延续了先秦两汉时期“形”、“神”的关系，拓展了魏晋玄学中“精神之于形骸，犹国之有君”、“神形分殊本玄学”的立足点，而“妙得迁想”命题不仅要求作画者去发现、捕捉对象，更要突破有限的形体，通向无限的“妙”、“气”恰恰吻合了老子“道”中的无规定性和无限性的一面。

哲学对艺术的影响，还表现在它能起到促进艺术思潮的形成的作用。存在主义哲学形成于20世纪20年代，是西方现代哲学中的重要学派之一。它首先流行于第一次世界大战后成为战败国的德国，这次战争在社会经济、政治、精神文化的各个方面，都给德国社会造成了巨大的创伤。随之而来的又是1920年的欧洲经济危机，在这种社会环境下自然导致了焦虑、悲观和绝望，对传统价值的怀疑，个人的孤独和文化的危机意识。作为西方近代文化精神支柱的理性主义、人文主义、个人主义、进化论被看作古典主义和过时的价值体系而受到摒弃，于是存在主义哲学应运而生，它所带来的直接产物便是西方20世纪30年代至70年代存在主义文学思潮，以萨特、卡缪、卡夫卡为代表的“垮掉的一派”、“废墟”文学、“荒诞派”创作出了一大批具有新时代意识的文学作品。如：卡缪的《局外人》（1942）、《鼠疫》（1947），萨特的《呕吐》（1938）、《墙》（1939），贝克特的《等待戈多》等。这些作品大量采用象征性的手法，突出表现人的异化问题，为现代西方文化精神向颓废和悲观主义的转折，作了一种神秘的预言，对现代派文学产生了极其深刻的影响。可以大胆地说，世界上种种艺术思潮的诞生都

有一定的哲学渊源，但却具有不同的哲学基础。

当然，哲学对艺术的影响是相对的，并不是每个艺术家都在自己的作品中表露哲学观点，更不是每个艺术作品都非得具有哲理性。

与此同时，艺术也对哲学产生影响。南北朝的文学艺术在吸收魏晋玄学思想的同时也对其产生深刻影响。《世说新语》是南朝刘义庆编著的一部记录魏晋士大夫言行的散文集子。它以大量具体、生动的材料，反映了魏晋时代士大夫的审美品味和风尚。从书中大量的人物对话里我们可以看到，魏晋士大夫对于自然、人生、艺术的态度，往往表现出一种形而上的追求。他们往往倾向于突破有限的物象，追求一种玄远、玄妙的境界。而这种打破有限物象，感受无限宇宙的玄远境界则正是魏晋玄学的主要哲学命题：“得意忘象，得象忘言。”所以，《世说新语》虽是一部散文集子却冥冥之中宣扬了魏晋时期的美学思潮。此外，还有宗炳的《画山水序》、谢赫的《古画品论》、刘勰的《文心雕龙》、钟嵘的《诗品》等等。这些著作大多是文艺学和文学批评的著作，但是都包含有丰富的美学内容，因此，对于当时的哲学思潮起了一定的传播作用。

1、中国古典哲学与中国古代艺术

一个民族、时代和社会的艺术，总是深深的植根于这个民族、时代与社会的哲学基础之中。源远流长、博大精深的中国哲学，历经几千年的演化，孕育出光辉灿烂、绚丽多彩的中国传统艺术，构造出迥异于欧洲艺术理论的概念和范畴。

中国传统美学，是以儒家思想为主体的中华传统美学。它的悠久历史根源在于“非酒神型”的礼乐传承，它的基本

的观点、范畴，所要解决的问题，以及所包含的一切矛盾，都全然蕴涵在中国传统的“礼乐”根基中。从而，如何处理社会与自然、情感与形式，如何理解自然的人化和人的自然化，成为中华美学的重心所在，从远古的礼乐、孔孟的仁义、庄生的逍遥、屈子的深情和禅宗的形而上追索，都不约而同的追寻以直觉的方式去认识万物的本质或宇宙的整体，在中国传统的美学中既有以“悟”为代表的审美直觉方式，又有以“和”为代表的审美辩证思维方式。所以，当你翻阅中国哲学、文艺和伦理政治的鸿篇巨著时，都会云游于某种莫名的心理主义之上，这种心理主义不是某种经验科学的对象，而是以情感为本体的哲学命题。这个本体不是道德，不是理智，不是露水情缘，不能逢场作戏，而只能是一种发自肺腑的情感宣泄。它既“超越”又内在，既是感性，却又超感性，是一种审美上的形而上学。

正是由于这种“乐而不淫，哀而不伤，怨而不怒”的中庸哲学理念，使得中西艺术哲学的范畴之间出现了一条巨大的鸿沟。中国古典美学极力强调美与善的统一，注重艺术的伦理价值，在创作中直接以塑造、陶冶、建造人化的情感为基础和目标；而西方传统美学则强调美与真的统一，注重艺术的认识价值，把再现生活图景唤起人们的认识而引起情感作为最终目的。

中国传统美学排斥了各种过分强烈的悲伤、愤怒、忧愁、喜悦等种种感性情欲的展现。因此在传统美学里所有的艺术活动都离不开与自然界的和谐，艺术家们不断主张冷静的反思和自我的克制，人们也都不经意开始抵制各种动物本能欲求的泛滥，极力的使对象人化、社会化；情欲、食欲、性欲等也变得含糊其辞，人的情感开始显露出规范和制度

化；同时现实中“超我”原则的过早出现，使得个体生命中强烈的情感、狂暴的安乐、屠杀、泯灭、怪、丑等难以接受的艺术形式便通通被排除了。故而中国的艺术和美学总会令人觉得没有充分地发挥出表情的效力，无论是快乐或是哀伤都没有发挥得淋漓尽致，“半吞半吐，欲语还休”。的确，中国传统美学和艺术都只属于一种独特的“意图模式”，无论是音乐中所追求的节奏、旋律、反复或是诗歌中“一唱三叹”的惯例和模本，都是在不停地提炼一款最美的程式和类型，而这种美的纯粹形式最终还是在锤炼和塑造人的情感，这便是中国传统美学的精髓。

中国传统美学对于艺术的影响是巨大的，它遍及艺术的各个流派、领域和思潮，而且突出反映在一些中国特有的传统艺术门类中。例如：中国的古典建筑具有独特的民族特色，其形式从不模仿自然，而是巧妙地吸取自然的样式来进行布置，古代建筑样式里的各种“借景”、“分景”、“隔景”等处理空间的方法就是受到了传统哲学里“天人合一”思想的启发而创造出来的。

“天人合一”是中国古代特殊的哲学观。在古代，先哲们习惯于将“天”、“人”放在一起加以思考，认为宇宙之根本原理，亦即人生的根本准则；宇宙自然之理，是人生社会之在天上的返照；人生社会之理又是宇宙自然之理在地上的俗化。正所谓“天亦人之曾祖父也。此人之所以乃上类天也，人之形体，化天数而成；人之血气，化天志而仁；人之德行，化天理而义；人之好恶，化天之暖清；人之喜怒，化天之寒暑；人之受命，化天之四时；人生有喜怒哀惧乐之答，春秋冬夏之类也。”

这种“自然的人化，人化的自然”的民族文化心理模

式，可以说是深深地植入了炎黄子孙的灵魂骨髓。每每提及宇宙，往往从人的生理心理深处便附会到：“天亦有喜怒之气，哀乐之心，与人相副。”而再谈及人生，又要到天那里去寻找根源，“人之身，首盆而员，象天容也发，象星辰也。耳目戾戾，象日月也。鼻口呼吸，象风气也。胸中达和，象坤明也。腹胞实虚，象百物也。”真可谓“有天地，然后有万物；有万物，然后有男女；有男女，然后有夫妇；有夫妇，然后有父子；有父子，然后有君臣；有君臣，然后有上下；有上下，然后礼仪有所错；弥纶天地，无所不包，天人相类，天人相通，天道亦即人道，天地人只一道也。”

那么，在这个天人统一体中，在天面前，到底有没有人的位置呢？或者说，在人面前，天的形象又是如何呢？中国古代儒道两家均为“天人合一”说。不过，儒家一般主张天“小”人“大”，亦即“有为”说，也称“入世”说；以“有为”、“入世”追求“天人合一”的人生境界、道德境界，实现人的存在价值，而道家一般主张天“大”人“小”说，亦即“无为”说、“出世”说，以“无为而无不为”，追求“天人合一”的人生境界。

儒道两家的“天人合一”说，在哲学文化上对中国古代建筑文化的影响尤为深刻持久。它们各自在中国古代建筑美与自然美之关系上占有一定的分量，古代的宫廷、坛庙、官邸、陵寝建筑等往往偏重于受到传统儒家规范的影响，其建筑美学性格强调平面的中轴线、对称群体安排，其伦理观念、等级思想相当强烈，这类建筑也十分注重建筑与自然环境的“有机”统一，但由于这类建筑的人为因素与信息十分触目，成了积极地改变自然景观的一种现实、明朗的建筑美。一般而言，园林建筑，尤其文人园林建筑，则偏重于受

到传统道家情思的濡染，其安排灵活多样，在大胆的舍弃了中轴线的建筑理念之后，设计师们模山范水，竭力的使用人工借景、分景的方式，来追求以小见大，景有限而意无穷的人生意境，使建筑形象完全消融在人化的自然与天趣的自然之中。

那么主张天“大”人小，崇尚自然的道家园林建筑里却大量的使用了人为的借景和隔景方式，何也？因为，道家虽然主张“无为”，同时却认为“无为”即“无不为”，因“无为”而“无不为”。道家的“无为”，显然并非出于对大自然盲目的全人格的恐惧，而在将“无为”与“无不为”（即“有为”）划了等号。当然，这种“有为”与儒家相比，并不主要表现在改造、改变自然的实际行为中，而是在某种意念之中。这便是深受道家情思熏陶的园林建筑等没有走向迷狂的一个文化心理根源。另一方面，就“无为”而言，既然主张放弃人为的努力，似乎与真正的审美无缘，然而，在观念中摒弃实用功利与种种杂念，“无为而无不为”又是一种超脱的典型的审美心理。于是，便形成了一种奇观，园林建筑美的意境是“悠然意远而又怡然自足的”。它是超脱的，但又不是出世的，正如美学家宗白华所说的：“它是讲求空灵的，但又是极写实的。以气韵生动为理想，但又要充满着灵气。一言以蔽之，是最超越自然而又最切近自然，是世界心灵化的艺术，而同时也是自然的本身。”

可见，中国古代建筑深受儒、道“天人合一”的审美理想与人生追求的影响，体现出了一种“有机”的、“模糊”的自然美，一方面它表达了人对自然的占有；但另一方面也将人为的景观植入自然之中，达到了一种人与万物的和谐。正如中国古代绘画与自然之关系那样，它一般“既不是以世

界为有限的圆满的现实而崇拜模仿，也不是向客观世界作无尽的追求，烦闷苦恼，彷徨不安；它所表现的精神是一种深沉静默与无限的自然、无限的时空的浑然融化、体合为一”。传统美学予以中国建筑的启示是静谧的，有机的，中国古代建筑在儒、道、佛的影响下所形成的性格也是独特的，那就是顺着自然法则既吮吸无穷时空于建筑之美，又在建筑之美中透露出与人生境界相和谐的自然野趣。

“非礼勿视，非礼勿听，非礼勿言，非礼勿动……”礼和乐作为中国封建的主要思想支柱，它最为直观的体现就是以孔子为代表的儒家学派对于古典音乐的影响。在中国音乐美学史上，是孔子首先区分了音乐的内容美与形式美，并提出了两者的统一。据《论语·八佾》介绍，孔子在评论《韶》与《武》两部经典性乐舞时，做出了不同的评判。谓《韶》为“尽善矣，又尽美也”，《武》则为“尽美矣，未尽善也”。《韶》《武》两书里提出的是乐舞的政治、道德标准（“善”）与艺术形式标准（“美”）的区分，并且是以“善”为评价音乐艺术作品最基本的审美评价标准。在书中，孔子强调了人类社会的进步与发展中道德力量对于音乐创作的首要作用。于是，在这种“尽善尽美”的音乐审美标准下，孔子提出了一套完整的乐教思想，这对于我国古代音乐教育及其发展做出了巨大的贡献。

首先，孔子在兴办私学时，是以礼乐为其教学的主体部分的。根据《论语》的记录，孔子的教育内容，在教学科目上，包括礼、乐、射、御、书、数六项；在教材上，是以《诗》、《书》、《礼》、《乐》、《易》、《春秋》这“六书”为基本教材的。“志于道，据于德，依于仁，游于艺，兴于诗，立于礼，成于乐。”在这里，“乐”的完成，显然是孔子教

育完成的最后阶段。在此之前，受教者通过学习《诗》（其中包括弦歌颂诵），在内心修养、情感意象等方面得到培养和陶冶，再加上心智智慧（“智”）与意志体魄（“勇”）这些“成人”的必要条件，又在礼的学习中学会各种社会礼仪、行为规范，在行为修养、人际交流等方面得到培养和陶冶，外在与内在修养两方面同时受到教育，最后才成于“乐”的。所以，中国的古典音乐在直接诉诸人的内在“心”、“情”的同时也离不开与“礼”的相辅相成，即所谓的“发乎情，而止于礼、乐”。

其次，孔子在哲学思想上主张的“和而不同”、伦理学思想上主张的“礼之用，和为贵”、“中和且平”，以及品评人物时的“过犹不及”思想都直接的促成了“乐从和”思想的形成。孔子在艺术审美与人生实践中讲的“和”，是一种符合其“中庸”哲学思想的观念意识，有“中和”的性质。这一思想在音乐审美教育上的主张，就是要求音乐的表现，应当是“乐而不淫，哀而不伤”（《论语·八佾》）。他要求音乐的情感表现要有所节制，适度而不过分，使音乐审美的内在情感体验与外在表现都保持在“中和”的状态，这同时也要求音乐以及整个艺术创作过程都不能只是个体情感的自我表现，而应当与整个宇宙和人际关系相互沟通、协调、均衡。

此外，孔子对于乐教的影响，还体现在他对教育对象“有教无类”的规定上。“有教无类”的本质，就是在教育对象上，无有贵族与平民、华夏与华夷之分。一反原来“礼不下庶人”的规定，突破了周代乐教中的等级制，是乐教史上的重要之举。“有教无类”的教育思想，体现了孔子从事乐教的道德观念。“有教无类”之举扩大了社会受教育面，

变“无教”为“有教”，在音乐教育史上具有划时代的意义。从其教学实践上看，孔子将一些“贫而贱”的人造就“显士”，是适应当时文化更新、学术下移的时代潮流的，为士族阶层的崛起并由此开始在中国的历史舞台上发挥其重要作用客观上做了必要的准备。孔子的学生中，属于“贫而贱”阶层的成员，有颜渊、子华、子路、樊迟、曾参、闵子骞、子张、子夏以及虽“家累千金”却仍属“鄙人”的子贡等，“七十二贤”中，绝大部分是原属“无教”的人，孔子施教于这些人，并且将他们培养成天下列士，对于乐教作出了不可磨灭的贡献。

中国古典美学对于艺术的影响还突出表现在一些特有的艺术门类中。

譬如书法艺术就是中国特有的一种传统艺术形式，它是文字产生之后，人们通过汉字的点画结构、行次章法等造型原理，来表现人的意境情操和审美品味的艺术形式。中国书法史的演变经历一个从文字崇拜到艺术自觉的阶段，而造成这种嬗变最大的因素就是中国的古典易学思想。

“八卦”是易学的主要原理，相传是伏羲所创，用草作符号，排列成八种形式，用以卜筮，去决疑难，据近年的出土文物研究，八卦的始用期可推至殷商。虽然八卦的应用可断定是在周以前，但它真正成为一个具有规模的体系却是周代完成的，这个体系便是著名的《周易》。“易学八卦”的基本观念，是由两条线来表现的，一条是实线，即“—”，叫阳爻；一条是虚线，即“--”，叫阴爻。由这两个观念符号，作上、中、下三个位置交错排列，就产生了不同的“卦”。而所谓太极，则是宇宙浑然未分、超现实的意念，太极生出二仪，也就是阴、阳。从此，宇宙万物万事，也便再

由阴、阳生化而出。所以，阴、阳二爻，是哲学观念的符号，而上、中、下三个位置，则是人自身与外物（天、地）的象征，八卦发展的这个程序，是古人对自然宇宙、人伦关系、事物变化原理的观念寄托。

《周易》所提出的八卦，是一种玄妙的思维模式，它的精神理念直接把书法艺术带入了一种理性的创作框架。不仅如此，卦在一定历史阶段还代行了文字的使命，直到文字日渐兴起后，二者才在形式上殊途异趣了，但玄秘的易学精神却贯注到了以文字作素材而成立的书法中。这也使得书法与其他艺术之区别，不仅仅在于形式，而更多的是在于精神意境上的区别。例如：纸上画一朵盛开的牡丹，则其时空皆已界定，是不能无限延展的；书法则不然，它源自彩陶之线纹，与卦的爻线一脉相承，本身就是抽象的，是观念的表征，所以也就没有了时、空之涯垠，不论古人、今人在欣赏书法作品时，都可由思想作无限的遐思。古典哲学精神的这种注入是深及骨髓的，书法艺术也因此变得越发理性，这种理性蠕呻，不仅因为形式之远离物象，更因它在胎育期中，即与卦的形式及精神交融了，它是玄秘难解的“太极”元气的产儿，是易卦的直系之裔，更是直至今日仍有生命灵光的“符号艺术”。

中国古典哲学对于艺术的巨大影响既体现在作家和作品中，也体现在对于某些艺术流派的影响，如中国文学史上的“正始玄言诗派”，在魏晋时期流传了近百年时间，这些玄言诗以老庄玄理为主要内容，有明显脱离现实的倾向，也是哲学和艺术生硬的结合。中国哲学——美学对艺术的巨大影响，更是体现在历代的诗文理论、绘画理论、戏剧理论和书法理论等等之中，形成了意境、意象、元气、虚实、理趣、

风骨、神韵等许多中国艺术特有的范畴和命题，直接对艺术的创作和欣赏产生重要的影响。此外，中国美学的三大主流——儒家、道家和禅宗都以各自不同的哲学思想影响着中国艺术，互相对立又互相补充，使得这种影响更加错综复杂，需要我们从多彩多姿的艺术作品中去仔细辨析。

2、西方现代哲学与西方现代派艺术

在艺术与哲学的相互关系中，另一个典型的现象便是西方现代哲学与西方现代派艺术的紧密联系。

现代西方哲学始于 19 世纪中叶，19 世纪是人类社会历史发展中的重大转折时期，是人类走向历史新纪元的开始。18 世纪以来，资本主义生产关系经过几百年的发展，在欧洲主要国家取代了封建主义生产关系的地位。资产阶级经过与封建地主阶级百余年的斗争和较量，先后在欧洲一些主要国家登上了政治统治宝座。英国、法国以及其他一些资本主义国家，先后发生了产业革命，促进了生产力的迅速发展。资产阶级在它不到一百年的阶级统治中所创造的生产力，比过去一切时代创造的全部生产力还要大、还要多。19 世纪中叶及以后，随着资产阶级统治地位的确立和巩固，资本主义经济的发展，资本主义的基本矛盾以及由此规定的大大小的矛盾尖锐地暴露出来。在这个新的历史条件下，反映资产阶级革命时期的古典资产阶级哲学已经走到尽头，思想家们陷入了愿望与可能、义务与权利、欲望与自责之间的矛盾。为了寻找摆脱矛盾的出路，许多唯心主义思想家便转向美学，企图在艺术、在美的享受中找回生活中所失去的和谐，于是流派纷呈的现代西方哲学应运而生。

西方现代哲学派别林立，理论体系相当庞杂，几乎每一派都有不同于其他派别的见解，就是同一学派的哲学家，在

具体观点上也往往各异，但是，从现代西方哲学主要思潮整体来考察，相对于西方近代哲学，它又有自己的基本特征。

首先，现代西方哲学，关注并深化了对人的问题的研究，人本主义各流派，都把人的问题作为自己哲学的对象和主题，或者作为自己哲学的重要内容之一。与近代西方哲学不同，后者主要是在人与神的关系中高扬了人的价值和意义；而前者则是在人与非人世界的关系中，阐明了人的价值、地位和作用。人本主义思潮的始创者叔本华，克尔凯郭尔及其后继者，要求哲学摆脱外在自然界的诱惑，探索人和世界的真正的内在本性，维护人的价值和尊严。他们把人的本质或者看成是“生存意志”（叔本华），或者看成是“精神的自我”（克尔凯郭尔），或者看成是“权力意志”（尼采），或者看成是“生命冲动”（柏格森）等，并且认为，人的本质决定人的存在，同时也决定人以外的世界的存在。现代西方哲学中影响较大的存在主义，也把人的价值和地位、生活和遭遇、自由和命运等问题作为重要问题进行研究，并建立了一种以人为中心的本体论，这种本体论不是由人的存在直接派生出世界的存在，而是由人的存在来揭示世界的存在，并赋予世界存在以意义。存在主义者大都认为，人的存在具有超越性。对这种超越性，萨特则解释为超出人的现在而面向未来。人最初只是作为一种纯粹主观性而存在，人的本质是由作为主观性的人自己选择和造就的，选择和造就就是自由。

其次，现代西方哲学一反以往西方哲学理性主义传统，着墨于非理性的研究。意志主义、生命哲学、存在主义、历史主义学派等，对诸如意志、情绪、奇想、灵感、直觉等非理性因素，在认识和科学中的作用，从自己的哲学立场上作