



影视美学研究

席威
著

 吉林美术出版社 | 全国百佳图书出版单位

影视美学研究

席威 著

本书由江西美术出版社出版，未经出版者书面许可，不得以任何方式抄袭、复制或节录本书的任何部分。

本书法律顾问：江西豫章律师事务所 晏辉律师

图书在版编目(CIP)数据

宋代山水 / 卢禹舜主编. -- 南昌: 江西美术出版社, 2018.3
(历代名画汇)
ISBN 978-7-5480-5960-8

I. ①宋… II. ①卢… III. ①山水画-作品集-中国-宋代 IV. ①J222.44

中国版本图书馆CIP数据核字(2018)第009470号

出品人：汤华

企 划：江西美术出版社北京分社
(北京江美长风文化传播有限公司)

策 划：王国栋

责任编辑：王国栋

责任印制：谭勋

装帧设计：文化·邱特聪



历代名画汇——宋代山水

LIDAI MINGHUA HUI—SONGDAI SHANSHUI

卢禹舜 主编

出版发行：江西美术出版社

社 址：南昌市子安路66号江美大厦

网 址：<http://www.jxfinearts.com>

电子信箱：jxms@jxfinearts.com

电 话：010-82293750 0791-86566124

邮 编：330025

经 销：全国新华书店

印 刷：浙江海虹彩色印务有限公司

版 次：2018年3月第1版

印 次：2018年3月第1次印刷

开 本：787mm×1092mm 1/8

印 张：27

I S B N：978-7-5480-5960-8

定 价：388.00元

版权所有，侵权必究

若有印刷、装订质量问题，请与承印厂联系。电话：0571-85095376



目录

第一章 影视美学概述.....	1
第一节 影视美学概念.....	1
第二节 影视美学的内涵及其研究范畴.....	7
第三节 影视美学的原则.....	7
第四节 影视美学的规律.....	19
第五节 影视美学的逻辑体例.....	23
第二章 影视艺术与影视语言.....	31
第一节 关于美的本质.....	31
第二节 影视艺术美的本质.....	32
第三节 影视感知、影视语言与符号.....	34
第三章 影视艺术与电视文化审美.....	44
第一节 电视文化的基本审美特征.....	44
第二节 影视文化.....	49
第三节 电影与社会主题.....	60
第四节 电影的文化分析.....	75
第五节 电视的文化分析.....	85
第四章 影视审美特性与审美心理.....	99
第一节 影视审美特性的共同性.....	101
第二节 影视审美特性的差异性.....	115
第三节 电视艺术审美特性.....	126
第四节 影视艺术的本性.....	143
第五节 影视艺术作为审美活动.....	153
第六节 电影的超越维度.....	161
第七节 电视的审美哲学分析.....	173
第八节 影视艺术的审美心理.....	181
第九节 影视与审美需要.....	199
第十节 中国电影受众的审美心理.....	212
第五章 蒙太奇电影美学理论与先锋派电影美学.....	218
第一节 格里菲斯的电影剪辑实践.....	218
第二节 库里肖夫的实验与普多夫金的观点.....	220
第三节 爱森斯坦的理论与实践历程.....	225
第四节 爱森斯坦蒙太奇论和蒙太奇思维.....	229

第五节	现代主义和先锋派电影美学	233
第六节	欧洲早期先锋派电影及其观念表达	237
第七节	美国先锋实验电影的历史与观念	243
第八节	独立电影的创作形态	248
第六章	好莱坞电影美学与纪实电影	251
第一节	好莱坞制片厂制度和类型电影形态	251
第二节	经典好莱坞戏剧化叙事的构成	255
第三节	新好莱坞作者电影观念的建立	257
第四节	格里尔逊与克拉考尔的纪实论点	260
第五节	意大利新现实主义电影创作观念	264
第六节	巴赞电影本体论思想与长镜头理论	267
第七节	直接电影观念与新纪录电影理论	271
参考文献	274

第一章 影视美学概述

第一节 影视美学概念

影视美学是门类美学中的一种。与实用美学相关，同大众文化、传播学的关系直接，受当代文化影响深刻，同时又深刻地反作用于当代的文化走向。影视美学仍然属于哲学性质，既有哲学属性又有社会属性。影视美学主要有以下特征：

一、综合性与技术性

(一)综合性

影视艺术的综合性，首先表现在它们综合了戏剧、文学、绘画、雕塑、建筑、音乐、舞蹈、摄影等各门艺术中的多种元素，并对其进行了具有质变意义的化合改造，使得这些艺术元素进入电影和电视之后相互融合，形成电影和电视自身新的特性，并且使得电影和电视最终成为两门崭新的、独立的姊妹艺术。

其次，影视艺术的综合性突破了艺术学的层次，更加集中地反映在美学层次上的高度综合性。主要体现在时间艺术和空间艺术的综合，视觉艺术和听觉艺术的综合，体现为再现性和表现性一、纪实性和哲理性的统一、叙述因素和隐喻因素的统一。

第三、现代科技与艺术的综合。

(二)技术性

从诞生到发展，电影始终是一门与现代科学技术紧密结合的艺术。科学技术的进步，对电影艺术的发展，对电影语言的创新，甚至对电影美学观念的演变，都有着不容忽视的重大影响。

二、逼真性与假定性

(一)逼真性

影视艺术的逼真性首先是由影视的技术特性决定的。影视艺术由于凭借现

代科学技术所提供的强有力手段，能够十分准确、十分精细地纪录客观现实的影像、色彩、声音、动作，并且能将它们在银幕或荧屏上重现出来。影视艺术手段愈先进，影视艺术的逼真性就愈强。

影视艺术的逼真性，首先表现在它们是一种直观的真实。这种直观真实就是视听的真实感。影视艺术借助于现代的音像实录技术，以直接的方式将物质现实诉诸观众的视觉和听觉，从而产生真实感，给人们以仿佛身临其境的审美感受。影视艺术的直观真实，可以达到其他艺术难以企及的效果，与此同时，这种直观真实，也使得影视观众不能容忍银幕和荧屏上有任何虚假，哪怕是极细微的细节失真，也会影响到观众的美感和影片的魅力。视觉真实感是影视逼真性最主要的方面。

其次，影视艺术的逼真性，还在于它们能够真实地再现空间与时间。

当然，影视艺术应当将本质的真实，寓于直观的真实之中，也就是要通过内在真实和外貌逼真的高度统一，真正达到影视艺术的本质真实。

(二) 假定性

电影电视可以高度逼真地再现物质世界的影像、声音、运动，但是，银幕和荧屏毕竟只是以二维空间的平面图像来表现三维空间的立体世界，展现的只是现实的影像而不是现实本身。更进一讲，影视艺术之所以能成为艺术，自然现实本身与艺术再现的影像之间也必然存在着一条界线。

影视艺术的假定性，主要表现在以下三个方面：

第一，影视艺术绝不是对现实生活的机械照相式反映，而是需要遵循各门艺术所共有的规律。它同样是客体与主体、再现与表现、反映与创造、纪实与艺术的有机统一。虽然影视具有逼真性的美学特性，同样也要表现创作者的主体意识，包括创作者对现实生活的价值判断、道德判断、审美判断。同其他任何艺术一样，影视艺术的审美价值必然包含着客观地再现和主观的表现这两个方面。

此外，影视的假定性也是由观众决定的。不但在影视创作过程中，影视艺术家与客观现实的相互作用产生了影视作品，呈现出主客体的统一。在影视的鉴赏过程中，作品的接受也是作为客体的影片与作为主体的观众二者结合交融的结果，同样呈现出主客体的统一。

第二，影视艺术创作的方方面面，可以说都离不开假定性：首先，是影视时空的假定性。所谓假定性，一般是指通过艺术媒介对客观环境的非原样的表现。运用特殊的技术手段，可以造成银幕上的时空结构；但是，电影中的时空并不是客观现实生活中的时空，而是一种再造的时空或创造的时空。电影能够中断时间、空间的自然连续性，根据影片剧情的需要重新组接，造成与现实时空不同的银幕时空。其次是故事结构的假定。再次是影视作品中角色的假定。

第三，影视的假定性，更表现在影视语言和影视手段的运用、摄影机的角度和运动、拍摄速度和镜头焦距的变化、光影和色彩的运用、主观音响和无声源音乐等等，都体现出创作者对现实的装饰和诗化。

电影诞生初期，在寻找这崭新艺术的特殊表现形式时，就已经开始形成了以卢米埃尔和梅里爱为各自代表的两大流派，克拉考尔称之为“纪实派”和“造型派”，并把它们分别同实体美学和形式美学相联系，我国电影理论家或将其概括为西方电影史上的写实主义与技术主义两大传统，或将其分别称为照相本性论和形象本性论。

前者强调电影的照相本性和再现性，通过强调电影对于现实的近亲性为依据来论证电影是一门独立的艺术；而后者则强调电影的艺术形象和表现性，通过调电影手段对于现实的疏离性为依据来论证电影是一门独立的艺术。不难看出，如果从美学特性上讲，其实质是逼真性与假定性之争，归根结底是在于逼真性与假定性孰重孰轻的问题。

20世纪电影发展史与电影美学史上，“长镜头”与“蒙太奇”是十分引人注目的现象。长镜头理论并非巴赞首倡，只不过巴赞的“摄影影像本体论”确实为长镜头美学奠定了理论基础，因而便约定俗成地在电影理论界流传开来。

以爱森斯坦、普多夫金为代表的苏联蒙太奇电影美学流派，被公认为第一个重要的经典电影理论流派。他们不但将蒙太奇作为电影剪辑的具体技巧和技法，而且将其作为电影的基本结构手段和叙述方式，尤其是他们把蒙太奇从电影技巧和手段上升到美学的高度，提出了电影反映现实的独特艺术方法即蒙太奇思维，在电影美学史上产生了巨大而深远的影响。

以巴赞、克拉考尔为代表的纪实性电影美学观，对蒙太奇电影美学展开了激烈的批评，并且成为经典电影理论发展史上第二个里程碑。他们的纪实主义

美学观在战后世界电影史中起到转折性的关键作用。巴赞和克拉考尔都十分强调电影的“照相本性论”，强调电影是具有逼真性的艺术，认为对于其他任何艺术(例如绘画、戏剧、文学)来说，在客观世界和艺术作品之间总有艺术家作为“中介”去加以干预，都需要经过艺术家的加工改造，因此都不够真实。他们认为，只有电影这种艺术是唯一的例外，因为电影是一种通过机械把现实形象记录下来的20世纪的艺术，电影的本性是“照相艺术的延伸”，是“物质现实的复原”，电影应当是对客观现实的复写和模拟，把拍摄对象按照生活原样完整地摄录下来，使其犹如真人真事一样出现在银幕上。从这一点上说，电影区别于照相艺术只不过由于它是一种“活动的照相术”。从这种美学思想出发，巴赞和克拉考尔对经典的蒙太奇电影美学观进行了尖锐激烈的批评。巴赞和克拉考尔都强调电影的空间真实、整体真实和客观真实，强烈谴责蒙太奇的“强制性”，反对滥用假定性，他们斥责蒙太奇原则是一种左右观众思想的“欺骗手段”，提出“蒙太奇应予禁止”的口号。他们主张“照相式地忠实再现物质现实”，强调电影的逼真性，要求摄影机纯客观地记录下现实的全貌，供观众自己去选择和思考，提倡多用景深镜头和长镜头，强调电影的纪实性与再现性。然而，尽管巴赞大力提倡的纪实性电影能够造成强烈的逼真效果，但却仍然不能客观完整地复原现实，在电影创作和摄影手段的各个环节都存在着假定性。“对电影的符号学和假定性分析，使我们得出与巴赞、克拉考尔完全相反的结论，电影不得不接受人的主观干预，并且人的主观介入和操纵是电影与生俱来的属性。”

享有“电影界黑格尔”尊称的法国著名电影理论家让·米特里，在他的巨著《电影美学与心理学》中，反对将蒙太奇和长镜头截然对立起来的观点，他以辩证的方法来对待现实与艺术的关系，尤其是他从格式塔心理学出发，确立了他自己的电影美学理论的三个层次：影像、符号和艺术。他认为，摄影机摄录下来的影像确实是现实的片断，逼真地记录了现实，但这只是第一个层次。第二个层次就需要将这些影像按照一定的规则组织结构起来，使电影成为语言，这就具有了符号的意义。再通过第三个层次，将其创造成为艺术，这才是最高的美学层次。让·米特里正是从这种辩证的立场出发，克服了蒙太奇与长镜头两派互相排斥的弊端，成为现代电影理论的先驱。

从根本上讲，影视艺术的逼真性与假定性是具有辩证关系的美学特性。逼真性虽然是电影和电视的本性，但它却并不是电影艺术和电视艺术的目的。影视的艺术真实不仅仅在于画面的逼真，而且要求寓本质真实于直观真实之中，这就是说影视艺术的逼真性离不开假定性。与此同时，影视艺术的假定性也离不开逼真性，电影电视的假定性只能建立在逼真性的基础上，因为银幕和荧屏的视听效果必须由可见可闻的人物造型、环境造型和声音造型等来完成，照相性是电影电视天生具有的属性，正是这一点，构成了电影电视的假定性迥异于其他各门艺术假定性的特殊性质。

虚与实，无论是在中国传统哲学还是在中国传统美学中，都不仅仅是指两种性质相反的特性，更是指它们的互对、互补、互动的态势，虚实相互涵盖，你中有我，我中有你，相互感通。尤其是中国古代戏曲小说等叙事文学中，关于虚实关系的论述，更接近影视艺术的实际。

在影视艺术创作实践中，逼真性更加强调反映与再现，假定性更加强调创造和表现；逼真性使影视艺术能够最大限度地再现现实，假定性使影视艺术家能够最大限度地表现自我；由此使得影视艺术具有再现与表现、纪实与写意两大美学功能。

三、造型性

电影电视首先是以视觉为主的视听艺术，必须通过影视画面来塑造人物、叙述故事、抒发情感、阐述哲理，将活动的画面形象作为影视艺术的基本表现手段。电影之所以区别于其他艺术，就在于它是由具有动感的画面所组成的。

在影视作品中，色彩、光线、画面构图等都具有视觉造型的功能。

“影视画面造型可以通过色彩来表现。安东尼奥尼执导的影片《红色沙漠》(1964)，堪称运用色彩造型的经典影片，甚至有的西方影评家称之为“第一部美学意义上的彩色影片”。

影视画面造型也可以通过光线来表现。英国影片《钢琴课》采用自然光效，以灰蒙蒙的散射光为主，创造出笼罩全片的沉闷压抑的悲剧氛围，剧中女主角的造型则多采用较硬的侧逆光来勾勒出她冷峻的面部轮廓，以表现她刚毅的性格。

影视造型更需要通过画面构图来表现。电影造型上不同的创造倾向和美学

追求，形成了世界影坛上两大摄影流派。一种是绘画派摄影，讲究画面造型的整体布局，注重借鉴绘画构图的原则，运用和谐、对比、变化、均衡等构图规则，追求画面的完整感。另一种是纪实派摄影，追求画面的自然感与生活化，常常在完整的总体造型构思下采用不完整的画面构图，重视运动镜头和自然光源的运用。

四、电视艺术美学特性初探

电视具有多种功能和属性。一般认为，电视至少具有新闻信息功能、文化娱乐功能，以及社会教育功能和社会服务功能等四种作用与功能。但是，世界各国电视收视调查统计均表明，前两种功能（即新闻信息功能和文化娱乐功能）最为重要，占据了观众绝大部分的电视收视时间。

关于电影美学与电视美学之间的区别，过去一般都将其归结为二者在制作手段、表现形式、传播途径、接受方式等诸多方面存在着明显的差异，从而使它们具有各自不同的美学特性。电视与电影之间有着本质的区别，形成了电视艺术自身的美学特性，尤其是集中体现在兼容性、参与性、即时性以及日常性接受等几个方面。

美国著名女学者吉妮·斯克特认为，电视谈话节目的兴起和发展，是由于人们在现代社会中深感孤独和焦虑，尤其在闲暇时间更加强烈，正是由于这种逃避痛苦的现实生活的潜在愿望，才造就了一个为数众多的电视脱口秀观众群体。她指出：“广播和电视谈话节目具有强大的吸引力，是因为它们是听众放松身心和表达自己的愤怒和痛苦的一个途径。在今天的地球村里，这些节目还起着古老时代社区议事场的作用，人们在那里进行面对面的交流，讨论现实问题；交流闲闻逸事，或是谈论哲学、艺术，和文学。”

第二节 影视美学的内涵及其研究范畴

一、影视美学的一般内涵

影视美学是门类美学中的一种。与实用美学相关，同大众文化、传播学的关系直接，受当代文化影响深刻，同时又深刻地反作用于当代的文化走向。影视美学仍然属于哲学性质，既有哲学属性又有社会属性。

二、影视美学的研究范畴

1、影视美学是研究影视艺术中关于美和审美的科学。尤其重点应研究影视作品背后的文化哲学思潮和文艺思潮，观众与影视艺术间的审美关系。

2、影视艺术与摄影、灯光、音响、电子编辑、三维动画等密切相关，因此它又有一定的社会属性和实用(技术)属性。

3、影视艺术首先研究的是影视艺术的审美特性，影视艺术的规律，尤其是影视语言，影视思维，但又不仅仅只是研究影视艺术的审美特征，它还应该包括影视艺术所包含的思想，影视艺术与现实，与社会和人的关系。

第三节 影视美学的原则

对影视进行美学的阐释，首先要解决的是影视美学的理论基础问题。对美学的认识将直接影响对影视的美学阐释，因此，它实际上也是影视美学阐释的前提。在这里，要解决的问题是：什么是美学，或者说，美学的精神是什么？本文将美学看作是在感性现实基础上解决人类生存的方式之一。而人类生存或存在的最基本方面，从根本意义上讲，就是理想和现实的关系问题。因此，解决理想与现实的关系、探求人类生活的终极意义，这就是美学的精神。而所谓影视美学，实质上就是根据美学的精神对影视进行的美学阐释。

现实状况是，无论国内还是国外，都有一些被称为“影视美学”“电影美学”“电视美学”的著述，但严格说来，这些著作只是抓住了影视艺术的某些

方面，所做的理论概述，还不是我们所说的影视美学。因此，要建构影视美学，仍需要从最基本的原则问题入手。影视美学的理论建构至少要涉及四个原则：(1)美学原则，(2)影视学原则，(3)历史原则，(4)实践原则。

一、美学原则

在何谓美学这一问题上，历来存在着不同的看法——审美关系说、美的本质说、美感经验说、艺术说等等。美学是以审美活动为研究对象的，而审美活动是人类活动的最高形态，实质是自由生命活动。如此，一切审美对象都必须具有指向这一价值目标的本质特征。换言之，电影艺术作为审美对象，必须纳入人类的价值目标体系内来审视，即将之视作对人的自由全面发展的促进、对人的提升。它应该昭示一种人类生存的理想境界，它不仅应该是现实的、个体的、功利的，更应是历史的、社会的、心灵的和精神的。所以，此处的“美学”，就是我们所说的人的生命的本真之学，是对于人类生存和生命的“求本”之学或“诗学”。换句话说，美学是在感性现实基础上解决人类生存的方式之一。而人类生存或存在的最基本方面，从根本意义上讲，就是理想和现实的关系问题。理想作为人类生存的最高目标，是人的生存的终极意义所在，因而对这一境界的追求，就必然是对人的全面发展的追求，但它又必须落实在人的现实存在的基础上。因此，从人的具体生存境遇出发解决理想与现实关系的问题，探求人类生存的终极意义，就是美学的精神。

把美学定位于对人类生存意义和终极价值的探询方式和解答方式，是因为它要解决的根本问题是理想和现实的关系，而理想和现实的关系对人类的存在来说具有根本的或本体论的意义。马克思曾经揭示人的存在具有二重性，即人一方面是自然物，直接的就是自然物；另一方面，人又不同于动物，它不仅受“外在尺度”的制约，更追求自己的“内在尺度”的实现。在此意义上，人不仅是现实的自然存在物，更是为理想而存在。人生存于“天”“地”之间，其下是水源出的大地即自然界，其上是人所神往的理想世界，这“‘两者’之间是赋予人的居住”。自然界为必然性所笼罩，是一个必然性王国，不可能存在自由；理想界则是由人的意识所设想出来的世界，因而是扬弃了必然性的自由王国，自由是理想世界存在的法则。人类世界，既然立足于自然界，就不能不受制于自然界的必然性；而人类既然超出了自然界而指向理想世界，便不能

不同时受作为理想界存在规律的自由的支配。这样，如何超越现实而奔向理想，超越必然而达到自由，就成了人的生存的根本问题。人注定要在现实与理想之间挣扎，为解决二者之间的矛盾而殚精竭虑。

理想与现实构成人生存的根本矛盾，还在于人是肉体 and 灵魂的统一体。作为感性自然的存在物，人与动物一样要寻求物质需要的满足，以使自身得以存在和繁衍；作为精神的存在物，人又远远超出了动物界，具有意识、语言、情感和想象能力，在满足生存需要后，他还要为了精神需要、享受需要和发展需要而从事活动。在给定的自然物和必然性之上，人要创造出一个人造物及人化的世界，以满足更高的精神需要。人还借助于想象，构想出一个理想的世界，树立一个“意义”的尺度，以安抚人类永不满足、永远寻求人生意义的灵魂。如海德格尔所言，人要“诗意地栖居”。“诗意乃是一种度量”，“‘诗意’的尺度乃是人用以衡量自身的神性”，“神性是衡量它居住、居于大地之上天空之下的‘尺度’。只是因为人以此种方式运用它居住的尺度，他才能与他的本性相当”。因此，人的真正的存在和生存，并不是要游离于自然和现实之外，相反，人必须在大地之上，在现实世界寻找和想望人生的诗意。此种想望，直达天空，同时，又停留于大地。人的生存意义在于人对理想的向往，他等待理想、承受理想，更追求理想和超越理想，用理想的尺度度量自己。因此，“人诗意地居住”，“充满劳绩，但人诗意地居住在此大地上”。

总之，人存在的二重性，人性的二元结构，人的自然性和超自然性，生命本性与超生命本性，说到底即理想和现实的矛盾本源性地存在于人的生存中，并在人的活动中实现着否定性的统一。这种否定性统一的历史生成和实现，就意味着人的价值的确立和人生意义的生成。它昭示着：人之为人，人与其他一切存在物的根本不同，就在于他不满足于现实世界，更要追求和创造一个理想世界，或者说，人在根本上就是为理想而存在的。

理想指的是人的生活目标，是对当下现实生活的不满和抗争。它像一个标尺，总是存在于人类现实生活之上，作为一种人生境界和追求，作为生命的本真和渴望，导引着人类的现实生活；或者，理想也可以被视作一个“召唤结构”，召唤着人与其合一，召唤人的生命的永恒和生命力的升腾。理想更像人的一种内在动力，总在激励着人为它的实现而抗争。因而，如何实现理想，如何将理

想与现实统一起来，就成了萦绕于人心的“情节”。

在西方，古希腊的柏拉图也许是看到审美与理想境界关系的第一人。他用一系列的范畴来表示理想与现实的矛盾，如本质与现象、灵与肉、理性与情欲、神与人等。在柏拉图看来，理念世界乃理想的本体界，在这个理念世界，安住着一个“无始无终、不生不灭、不增不减”的“美本身”：

这种美本身的观照是一个人最值得过的生活境界，比其他一切都强。如果你将来有一天看到了这种境界，你就会知道比起它来，你们的黄金、华装艳服、娇童和美少年——这一切使你与许多人醉心迷眼，不惜废寝忘食，以求常看着而且常守着的心爱物——都卑微不足。请想一想，如果一个人有运气看到那美本身，那如其本然，精纯不杂的美，不是凡人皮肉色泽之类凡俗的美，而是那神圣的纯然一体的美，你想这样一个人的心情会是什么样的呢？朝这境界看，以适当的方式凝视它，和它契合无间，浑然一体，你想，这对于一个凡人是一种可怜的生活么？只有循这条路径，才能通过可由视觉见到的东西窥见美本身，所产生的不是幻相而是真实本体，因为它所接触的不是幻相而是真实本体……

然而，如此令人神往的美的本体世界，在柏拉图这里是过于高高在上了，要靠回忆来达到，而回忆的触引则在于尘世的美，由尘世的美而忆起上界里的美的本体、本体的美：“只有借妥善运用这种回忆，一个人才可以常探讨奥秘来使自己完善”，凡夫俗子对之只能仰望，并无亲身体验一番的荣幸。

18世纪德国哲学家、美学家席勒则从康德出发，试图以古希腊人的理想人格为标本对现实中人性的分裂状态进行修补。他痛苦地看到，古希腊的那种充满人性在现实中已经不复存在，代之的是感性与理性、物质与精神的分裂：“正是教养本身给现代人性造成了这种创伤。只要一面积累起来的经验和更明晰的思维使科学更明确的划分成为必然，另一方面国家越来越复杂的机构使等级和职业更严格的区别成为必然，那么人的本性的内在纽带也就断裂了，致命的冲突使人性的和谐力量分裂开来。直观的知性和思辨的知性现在敌对地占据着各自不同的领地，互相猜忌地守卫着各自的领域。人们的活动局限在某一个领域，这样人们就等于把自己交给了一个支配者，他往往把人们其余的素质都压制了下去。不是这一边旺盛的想象力毁坏了知性辛勤得来的果实，就是那一边抽象精神熄灭了那种温暖过我们心灵并点燃过想象力的火焰。”而且，“由艺

术和学术在人的内心所开始造成的这种混乱失调，又由近代统治的精神贯彻下去并普遍化了”。而要使人性恢复完整，只有通过审美才能做到，因为只有通过游戏冲动才可以弥合人感性冲动和理性冲动的分裂。在人的一切状态中，正是游戏而且只有游戏才使人成为完整的人，而游戏冲动的对象就是美。所以结论是：在审美中，人是完整的人，“人应该只同美一起游戏”，“只有当人在充分意义上是人的时候，他才游戏；只有当人游戏的时候，他才是完整的人”。“只有游戏，才能使人达到完美并同时发展人的双重天性”，并且，“只要这两种特性（指感性冲动和理性冲动——引者注）结合起来，人就会兼有最丰满的存在和最高度的独立与自由，他自己就不会失去世界，而是以其现象的全部无限性将世界纳入到自身之中，并使之服从于他的理性的统一体”。那么，游戏为什么能完成感性冲动和理性冲动的融合？原因在于其对象是感性冲动的对象（生活、生命）和理性冲动的对象（形象、形式）的完美融合——活的形象。活的形象是生命的形象，形象的生命，或说是生命的形象化，形象的生命化。因而游戏的意义在于感性与理性的审美生成。与此相应，人有三种存在形态，而审美状态是使人由自然状态上升到道德状态的中介，经审美，人达到人的存在的终极境界——道德的人，“神性”的人。

席勒之后，不少美学家在新的工业和后工业社会的社会背景和新的异化现实中，开始逐渐将人的视野转向人的个体的存在状态，从个体的存在出发来建立起新的美学探求，如叔本华的“生命意志”、尼采的“永恒生命”、狄尔泰的“生命流”、柏格森的“绵延”、弗洛伊德的“原欲”、马尔库塞的“爱欲”等等，其共同倾向都在于求得人的生命力的解放和充盈，而这也正是生命之源。它充溢于宇宙万物之中，显现于一切生命现象之中，生生不息，奔腾不已，是一种永恒的、绝对的、终极的存在，从而也就具有了人之生存本体论的意义，成为人类所有生命活动包括艺术和审美的终极性追求，艺术和审美也被他们推举为救人于水火的良药秘方。

总之，无论是古代的柏拉图，近代的席勒，还是现当代德国的浪漫派，都将审美和艺术视为人性完整、人生意义获得实现的重要、甚至唯一途径，尽管他们对这一意义的理解并不完全相同。

那么，艺术是否可以承担起弥补现实和理想的鸿沟的职责，换句话说，理

想与艺术究竟有什么本质性的相通之处？

虽然理想以及生存的终极意义恰如“镜中像，水中月”，“羚羊挂角，无迹可求”。它如“韵外之致，味外之旨”，只有“不着一字”，才可“尽得风流”。也许它就像中国道家的“道”，魏晋玄学的“无”，西方美学中的“形而上的质”（英伽登）、“终极实在”（克莱夫·贝尔）、“高峰体验”（马斯洛）……总之，对它，我们难以用平常的理智去把握，只能诉诸以情感的体验。但这种理想之境，却必然通过如下环节展现出来。

第一，理想之为理想，意味着对现实的超越和否定，对更为“符合人性”“应当如此”的生活的肯定。而这种否定和肯定的辩证法又必须植根于现实世界之中。正因为如此，审美和艺术成为其最适当的存在领域。在艺术中，一方面离不开对现实人生的关爱，另一方面又以对人类理想的想望为价值尺度来超越现实，召唤人向人生最高境界攀升。也就是说，艺术既是现实的，更是理想的，理想和现实的矛盾存在于古今中外一切伟大的艺术作品之中。艺术也正因为有了这个性质，它才有如此的灵魂震撼力和打动人心的力量。

第二，理想之境是一个包容性极大的范畴。它不仅包含着真与善，更包含着真与善相统一的美。也正因为如此，它是对人的本质力量的全面肯定，是人的理想境界也是人的全面发展之境。而审美和艺术，正为人的理想的这种包容性和全面性提供了最好的诗性空间。艺术离不开对真的认识、对善的追求，并在二者之上创造出一个美的世界。正是在这美的世界中，人们可以体验到一种审美的情感——不仅是感性的快乐，更有对宇宙、人生和永恒无限的感悟，从而直达生命的整体。也正是艺术的这种整体性、包容性，使得审美的体验成为对人生终极意义和价值的领悟，并反过来规定了审美和艺术的人生价值所在。

“在艺术的体验中，就存在着一种意义的充满，这种意义的充满不单单是属于这种特殊的内容或对象，而且，更多的是代表了生命的意义整体。某个审美的体验，总是含有对某个无限整体的经验，正由于这种体验没有与其他的达到某个公开的经验进程之统一体的体验相连，而是直接再现了整体，这种体验的意义就成了无限的意义”，“由此，艺术作品就被理解为生命之完美的象征性再现”。

第三，理想必须落实于个体性上，或说它必须以肯定每个个人的独特性为