

现代外国

美

学教程

凌继尧 周文彬 朱立元

南京大学出版社

An aesthetics course

大学
4

现代外国美学教程

凌继尧 周文彬 朱立元

南京大学出版社

1991·南京

（苏）新登字第011号

现代外国美学教程

凌继尧 周文彬 朱立元

南京大学出版社出版

（南京大学校内）

江苏省新华书店发行

丹徒印刷厂印刷

开本：350×1168 1/32 印张：15.75 字数：392千

1991年8月第1版

1991年8月第1次印刷

印数：1—1500

ISBN 7-305-01187-8/B·52

定价：7.90 元

目 录

导 论	(1)
第一节 现代西方美学.....	(1)
1. 两大主潮：人本主义与科学主义.....	(1)
2. 两种倾向：理性主义与非理性主义.....	(9)
3. 两极分化：技术文明与精神危机.....	(13)
第二节 现代苏联东欧美学.....	(18)
1. 苏联美学发展的阶段划分.....	(18)
2. 70—80年代的苏联东欧美学.....	(21)

现代西方美学部分

第一章 表现主义美学.....	(31)
第一节 克罗齐的直觉表现美学.....	(31)
1. “开列人类心灵的清单”	(32)
2. “艺术的独立性”：直觉即表现.....	(34)
3. “艺术的独立性”：艺术即直觉，美即表现，表现 即语言.....	(38)
4. “艺术的依存性”：心灵的循环与进展.....	(45)
第二节 科林伍德的语言表现美学.....	(48)
1. 艺术是情感的表现.....	(48)
2. 艺术是想像性经验.....	(51)
3. 艺术是语言.....	(54)

4. 艺术的预言性质·····	(57)
第二章 自然主义美学 ·····	(61)
第一节 桑塔亚那的自然主义美学·····	(62)
1. 批判实在论的“存在—本质—心灵”三分法·····	(62)
2. “美是对象化的快乐”·····	(65)
3. “艺术是意识到自己目的的创造性的本能”·····	(69)
第一节 门罗的新自然主义美学·····	(74)
1. 新自然主义的世界观和方法论·····	(74)
2. 对美学学科的新划分·····	(77)
3. 自然主义的美、艺术和艺术史论·····	(80)
第三章 形式主义美学 ·····	(86)
第一节 贝尔的美学假说——“有意味的形式”·····	(87)
1. 徘徊在实在论与经验论之间·····	(87)
2. 审美情感：相应于纯粹形式的情感·····	(90)
3. 艺术的本质在“有意味的形式”·····	(92)
第二节 弗莱的形式主义美学观·····	(96)
1. 主观经验主义的思想基础·····	(97)
2. 审美情感是关于形式的情感·····	(98)
3. 形式是艺术作品最基本的性质·····	(101)
第四章 精神分析学美学 ·····	(106)
第一节 弗洛伊德的个体无意识美学·····	(106)
1. 艺术的源泉：“无意识”·····	(107)
2. 艺术的本质：“升华”·····	(112)
3. 艺术的思维：“白日梦”·····	(118)
第二节 荣格的集体无意识美学·····	(123)
1. 集体无意识和它的原型·····	(123)
2. 艺术和艺术家·····	(127)
3. 抽象和移情·····	(133)

第五章 杜威的实用主义美学	(138)
第一节 审美经验的起源：生物与环境的适应	(140)
第二节 审美素质：经验的完整性与统一性	(144)
第三节 艺术作品：本质与形式及其道德作用	(147)
第六章 现象学美学	(155)
第一节 茵加登的现象学文学美学	(155)
1. “文学作品是一种层次构造”	(156)
2. “对文学的艺术作品的认识”	(161)
3. “艺术的和审美的价值”	(166)
第二节 杜夫海纳的现象学哲学美学	(171)
1. 审美是知觉现象学还原	(171)
2. 美是感性之中的意义	(173)
3. 美的本原：自然	(177)
第七章 存在主义美学	(182)
第一节 海德格尔的艺术本体论	(182)
1. 对解答“艺术之谜”的形而上学传统及其出路 的反思	(183)
2. “艺术是置设于作品中的真理”	(187)
3. “艺术就是真理的生成和发生”	(191)
4. 诗，思与诗	(196)
第二节 萨特的艺术创作和鉴赏论	(200)
1. 作品是作家的“介入”	(200)
2. 作品是“向读者的自由提出吁求”	(205)
3. “艺术品是一种非现实”	(210)
第八章 符号论美学	(214)
第一节 卡西尔的人类文化符号论	(214)
1. 奠基于人类文化哲学体系的符号论	(215)
2. 作为一般文化符号的神话和艺术	(220)

3. 神话符号的特殊品性与结构	(221)
4. 艺术符号的特殊品性与结构	(224)
第二节 苏珊·朗格的艺术符号论美学	(229)
1. 语言符号和情感符号	(230)
2. 艺术是人类情感符号形式的创造	(234)
3. 生命形式和艺术直觉	(238)
第九章 阿恩海姆的格式塔心理学美学	(245)
第一节 视知觉“是对有意义的整体结构的把握”	(247)
第二节 “表现性的唯一基础就是张力”	(250)
第三节 格式塔审美心理学的重要启示	(255)
第十章 马尔库塞的社会批判美学	(259)
第一节 艺术与新的革命	(260)
第二节 艺术与建立新的现实	(266)
第三节 艺术与建立新的感受能力	(270)
第十一章 结构主义美学	(277)
第一节 列维-斯特劳斯的结构主义神话学	(279)
1. 神话研究的语言学基础	(280)
2. 神话研究的结构主义原则与应用	(283)
第二节 罗兰·巴特的结构主义叙述学	(296)
1. 结构主义作为一种重建意义的活动	(296)
2. 结构主义叙述学原理	(300)
第十二章 阐释学美学	(308)
第一节 伽达默尔的阐释学美学	(310)
1. 哲学阐释学的基本原则	(310)
2. 把美学作为阐释学的一部分	(317)
3. 对艺术作品存在方式的探讨	(323)
第二节 赫什等对伽达默尔的批评	(326)
第十三章 接受美学	(334)

第一节 尧斯的接受史观和审美经验论	(335)
1. 致力于解决“文化史悖论”	(336)
2. 把读者提到中心地位	(340)
3. 对审美经验的深入探讨	(342)
第二节 伊瑟尔的阅读现象学	(346)
1. 本文与读者的相互作用	(346)
2. 文学本文的召唤结构	(348)
3. 对阅读的现象学描述	(352)

现代苏联东欧美学部分

第十四章 俄国形式主义	(359)
第一节 俄国形式主义的来龙去脉	(361)
第二节 文学作品的特殊性	(365)
第三节 “陌生化”理论	(369)
第四节 小结	(373)
第十五章 庸俗社会学学派	(376)
第一节 庸俗社会学学派演化的轨迹	(376)
1. 哲学中的庸俗社会学	(376)
2. 美学和文化学中的庸俗社会学	(377)
第二节 庸俗社会学的理论谬误	(380)
1. 曲解意识形态的经济和阶级制约性	(380)
2. 否定艺术发展的内部规律	(383)
第三节 对庸俗社会学的反思	(386)
1. 庸俗社会学和艺术社会学	(386)
2. 庸俗社会学和马克思主义	(389)
第十六章 自然派和社会派	(391)
第一节 审美本质问题的十年讨论	(391)
1. 十年讨论的缘起	(391)

2. 十年讨论的结局	(394)
第二节 自然派和社会派关于审美本质问题的观点 ..	(396)
1. 社会派的观点	(396)
2. 自然派的观点	(400)
3. 审美本质的劳动观点	(404)
第三节 关于审美本质问题的其他观点	(407)
1. 主客观统一说	(407)
2. 人和自然的统一说	(410)
第十七章 系统论美学	(413)
第一节 系统方法的基本原则和卡冈美学思想的 理论基础	(413)
1. 系统方法的基本原则	(413)
2. 卡冈美学思想的理论基础	(415)
第二节 文化学：文化系统中的艺术	(417)
1. 文化的概念	(418)
2. 艺术文化	(420)
3. 艺术文化的形态学结构	(423)
第三节 艺术形态学：艺术世界的内部结构	(425)
1. 划分形态学水准的准则	(425)
2. 形态学分类水准的内部组织规律	(427)
第四节 小结	(429)
第十八章 价值学美学和符号学美学	(432)
第一节 价值学美学	(432)
1. 价值学美学的理论基础	(433)
2. 审美价值的特征	(436)
3. 艺术价值	(438)
4. 小结	(441)
第二节 符号学美学	(442)

1. 符号学美学的理论基础	(444)
2. 艺术本文结构举隅	(446)
3. 小结	(452)
第十九章 东欧美学	(455)
第一节 东欧美学的现状	(455)
1. 70—80年代东欧美学的共同性	(455)
2. 70—80年代东欧各国美学的特殊性	(459)
第二节 卢卡契的美学思想	(468)
1. 卢卡契学术思想的发展历程	(468)
2. 现实主义理论	(471)
3. 审美特性	(474)
第二十章 技术美学	(478)
第一节 技术美学的产生和发展	(478)
1. 什么是技术美学	(478)
2. 技术美学的兴起	(480)
第二节 艺术设计	(482)
1. 概况	(482)
2. 迪扎因的特点	(484)
第三节 人体工程学	(487)
1. 在“人-机”系统中为操作者创造最佳的劳动条件	(488)
2. 协调色、光、声、味等的审美作用和心理生理作用	(489)
第四节 技术美学的若干启示	(491)
后 记	(494)

导 论

第一节 现代西方美学

现代西方美学，如果从19世纪末期算起，已经走过整整一个世纪的漫长历程了。

这一个时期的西方美学，与西方哲学一样，思潮迭起，学派林立，论战不息，多元并存，而且此起彼伏，更替迅速，没有中心，没有“坛主”，像19世纪以前那样以两三个流派、四五个“领袖”称霸美学领地的现象再也不曾出现过。

然而，这并不意味着现代西方美学的历史发展就像一团乱麻或一盘散沙，无“线”可循，无迹可寻了。我们认为，现代西方美学在多元并进的巨流中是有着基本方向比较确定的主潮及其鲜明的理论特征的。这里试图对看似浩若烟海的现代西方美学思潮、流派作一梳理，对其主导倾向、特征、趋势等从宏观上作一概述。

1. 两大主潮：人本主义与科学主义

20世纪西方哲学、美学有两大主潮，即人本主义与科学主义，它们分别是19世纪哲学、美学思潮的延伸：19世纪以叔本华、尼采为代表的唯意志主义哲学、美学，是现代入本主义哲学、美学的源头；而孔德和马赫为代表的实证主义和经验批判主义，则是现代科学主义哲学、美学的前驱。

现代人本主义与传统人本主义的根本区别，是对人的理性的怀疑与幻灭，而把人的本质归结为“自我”的生命、灵性和本能，从而把人的某种非理性因素抽象化、普遍化，上升到本体论和认识论高度。

本世纪西方第一个重要的人本主义美学流派是以克罗齐、科林伍德为代表的表现主义美学。克罗齐美学的中心概念是“直觉”，在他那里，直觉是概念的基础，却不依附于概念；直觉创造出意象来表现人的情感，而赋予无形式的物质、感受、被动、自然以形式。因而，直觉即抒情的表现，也即艺术。不过，克罗齐对于直觉与概念的关系后期则有所改变。柏格森的直觉主义美学以生命哲学为基础，认为世界的本质是向上的、创造的“生命冲动”，一切理智的认识和方法都是机械、间断、僵死的，因而无法把握活生生“绵延”着的生命冲动，唯有“直觉”这种神秘的心理体验才能直接把握世界的本质，艺术的创造和欣赏都有赖于“直觉”。

20世纪心理学美学中影响最深远的莫过于以弗洛伊德、荣格为代表的精神分析美学了。弗洛伊德的学说，实质上是关于人的精神生活（人格、个性）的本质、结构和作用的理论，它突出强调了人的本能、特别是性本能的作用，并首次确认了人的无意识的存在及其在心理领域中的基础地位。弗洛伊德的美学思想就是建立在这一理论基点上的。他把艺术创造的本质归结为性欲的升华和转移，把“无意识”范畴引入美学，揭示了艺术活动的某些为人所忽视的心理特征，并用“恋母情结”等来分析一些著名的文艺作品，产生了很大影响，以至于有人认为，“在我们时代，差不多没有一种美学理论不在某种程度上受到弗洛伊德的影响”^①。荣格抛弃了弗洛伊德的泛性欲主义，把个体的“无意识”概念扩大、改造为“集体无意识”，作为解释文艺现象的中

① 吉尔伯特·库恩：《美学史》下，上海译文出版社，1989年，第737页。

心概念。他认为一切优秀艺术品都是通过集体无意识遗传和保留在一代代人大脑中的一个种族的“原始意象”和“原型”的再现，文艺“创作过程存在于原型的无意识活动之中”^①。精神分析学美学把“无意识”或“集体无意识”这一人类心理结构中的非理性部分上升到主导地位，并作为全部美学的基础与出发点，这正是现代人本主义思潮的典型体现。

20年代产生、风行于四五十年代的符号论美学也是人本主义思潮中的重要一翼。其创立者卡西尔把康德主体认识领域的先验论原理应用于语言、宗教、神话等领域，把科学理性的批判扩展为精神文化的批判，为前逻辑的神话、隐喻等非理性思维争得了一席之地，并在此基础上提出符号理论，用“人是符号的动物”代替了传统的“人是理性的动物”的命题，认为整个文化都是人类符号活动的结果，艺术作为“情感的形象”也是“一种符号的表示”^②，是我们内心生活的真正显现。美国美学家苏珊·朗格继承、完善了符号论美学，提出“艺术是人类情感的符号形式”的论点，并把人类情感生活归结为一种生命活动，因而进一步把艺术符号规定为“为表达基本生命而发展了的、可塑形式”^③，即“生命形式”。可见，符号论美学同样是把人类的非逻辑、非科学理性的生命活动和情感活动看作艺术的本体，虽然它并未绝对排斥和贬低理性。

本世纪30年代以后兴起的现象学和存在主义美学是两个渊源与观点都相交叉、重叠的美学流派。现象学美学的主要代表是波兰的茵加登和法国的杜夫海纳。他们都力图把胡塞尔的现象学方法——把人们习惯的逻辑（理性）思维及其外部对象即存在

① 《分析心理学与诗歌的关系》，引自《20世纪西方美学名著选》上，复旦大学出版社，1987年，第459页。

② 《人论》第9章，上海译文出版社，1985年。

③ 《情感与形式》，伦敦，1953年，第62页。

“悬置”起来，“放入括号”，以达到对事物非理性的“本质直观”——应用于美学。他们在具体观点上和研究的侧重点上差别很大，但在一个基本思路上很接近，就是都引入胡塞尔的“意向性”概念，提出了能动的审美对象理论，即把审美对象看作主体意向或知觉、经验的能动建构过程，而非纯然独立于主体意向的艺术客体。存在主义美学以海德格尔、萨特为代表，“他们的共同点在于他们都相信存在先于本质这一事实——或者……说，我们必须从主观方面出发”^①。在他们看来，传统理性主义哲学都是企图寻找普遍有效的真理、理性和知识，即寻求“本质”以把握一切存在的本源与根据，而把具体的个人、个性、差异性、“人的时间性”……都看作是永恒“本质”的显现因而忽略不计；存在主义则反其道而行之，把个体、主观的“自我”的非理性的具体存在看作先于、高于“本质”的世界的本源和根据。存在主义美学就是这一哲学思路在艺术问题上的展开。海德格尔认为“艺术的本质应是存在者的真理（按：即“存在”）自行设置入作品”，艺术作品中寄寓着“被创造的存在”^②。萨特认为文学创作是一种绝对的意志和选择，一种具体的自由（权利），指出读者的欣赏也是参与艺术创造的自由心灵活动，突出了非现实的想像在艺术活动中的关键地位。他们都把艺术看作人依凭主体的自由与能动性，通过非理性途径把握世界本质的方式。

法兰克福学派美学鼎盛于50至70年代，代表人物有马尔库塞等。其主要特征是将马克思主义与弗洛伊德主义、存在主义、新黑格尔主义等拼合成一个以反对现代异化为主旨的新人道主义哲学、美学体系。马尔库塞认为现代资本主义技术文明把社会异化为片面的“单向度社会”，把人异化为内心生活僵化、无创造性与批判能力的机械性工具——“单向度人”，只有通过艺术审美

① 萨特：《存在主义是一种人道主义》，法文版，第25—26页。

② 《艺术作品的本源》，英译本，第2章“结构与存在”。

思维，人才能保存自由、享乐、愉快和社会良心；并提出由于艺术和审美活动处于与社会异化现实相对抗的地位，因而人类所创造的艺术形式将成为人类解放和未来归宿的浪漫主义理想。阿多诺也认为，艺术的自主性源于人性观念，现代社会造成的人性异化严重损害着艺术，艺术因此应当参与社会批判，通过对异化现实的否定而恢复和拯救其已丧失的人性。

与人本主义相比，科学主义思潮在本世纪前半期是颇有声势的，但六七十年代以来，则呈现衰退的征兆。科学主义美学在哲学上是英国经验主义和法国实证主义的继承与发展，是以对主观经验的确信为前提的。

自然主义美学是科学主义思潮的最初流派，代表人物为美国的桑塔亚那与门罗。桑塔亚那是新实证论的代表人物，在美学上采取自然主义和主观经验主义的立场，认为经验是唯一可靠的东西，力图把包括审美在内的人类各种精神活动放在生物学基础上作自然主义和经验主义的描述。他早年提出“美是客观化了的快感”，后受马赫主义影响，认为美感是非物非心的“中性”的感觉经验；他突出艺术与人的经验和生物本能实现的关系，甚至自然主义地把“理性”也归结为“本能”；他强调艺术的物质体现，肯定美的功利性与效用性。这些观点恰与克罗齐的表现主义美学形成鲜明对照。托马斯·门罗奉桑塔亚那为正宗，举起“新自然主义”的旗帜，致力于建立“科学的美学”，明确主张美学应在特定意义上成为“自然科学”，强调美学应坚持实验的道路、“描述的和求实的方法”，“尝试科学地描述和解释艺术现象和所有与审美经验有关的东西”。^①在他看来，唯有忠实地描述主观的审美经验，才能使美学走向科学。

实用主义美学同自然主义美学有着血缘的联系，在哲学上也是马赫主义的直接后裔，主要代表人物是杜威。他认为世界本原

^① 引自美国《美学与艺术评论》杂志1961年冬季号。

是作为“人和环境相互作用的统一体”的“纯粹经验”，强调“经验与自然的连续性”^①，并把这种实证经验主义观点应用于美学研究，认为艺术是自然经验的延续与完善化，审美经验与日常经验不可分割，艺术的创造与欣赏，以及艺术品本质归根结底都是“完整的经验”^②。杜威美学思想的核心是“经验”，而他对经验又作了生物学的进化论的理解，因此，在他看来这使美学有了自然科学的基础，而实质上却重蹈自然主义、生物主义的覆辙。

实证主义的逻辑化，是科学主义美学的另一发展方向，其特点是把美学研究导向语词与概念、符号与意义、逻辑与结构等方面的实证分析和具体解释。以瑞恰兹等人为代表的语义学美学是这一方向的最初代表。他们用语义学方法考察了传统与现代种种“美”的定义，批评了传统美学语词运用与定义的不精确，主张抛弃“美”的幻影，提出将语言学与心理学研究结合起来，以分清词义，加强美学的科学性。他们认为语言符号具有陈述事实与表达、唤起情感“双重功用”，文学艺术属于后一种语言。他们还认为审美经验与日常经验并无本质区别，“美”不过是对象在观照者身上引起的一种情感反应，即经验。可见语义学美学与自然主义、实用主义美学的哲学基础是一致的。英美新批评派美学就是在语义学美学基础上发展起来的。

作为现当代西方最主要、影响最大的科学主义美学流派分析美学，就是“那些遵循这一路线（按：指语义学方法）的哲学家，考虑采用语义学的研究成果去处理美学问题”的产物。其代表人物为摩尔、维特根斯坦。从20年代起，它的发展经历了情感主义、怀疑论与复归肯定论三阶段。其基本特点是通过“语言批判”来清理传统美学中种种没有意义、不能分析、无法定义的概

① 《经验与自然》，第8—9页。

② 《艺术即经验》，英文版，第1章。

念与命题，促使美学的科学化。其哲学基础仍然是主观经验主义，所谓“不能分析”、“无法定义”等等，无非是不能通过经验给予证实或证伪而已。这派美学至今在英美仍有相当影响。

形式主义美学也曾发生广泛影响，代表人物为贝尔和弗莱。他们提出“有意味的形式”的著名命题，阐述了艺术的本质只在于能激发主体与现实生活无关的纯审美情感的那些纯形式和结构关系。这派美学在哲学上直接受到摩尔的新实在论的影响。贝尔在《艺术》中赞赏摩尔的《伦理学原理》，他在揭示一切唤起审美情感的客体所具有的某种既共同又独特的性质方面，吸收了摩尔的新实在论方法。

格式塔美学是更倾向于科学主义的一个心理学美学流派，其主要代表人物是美国美学家阿恩海姆。他成功地运用格式塔原理来分析艺术与视知觉的关系，认为视觉只有把对象作为统一结构或整体来把握时才能创造或欣赏艺术，而此时主体的诸心理功能也是作为整体而活动的；客观对象之所以能够表现人类情感和心理，是因为其物理“场”与人类心理“场”之间具有相同或相似的结构（“力的样式”）。格式塔美学重点研究艺术作品与主体心理的异质同构关系，为美学科学化开辟了新路子，在五六十年代发生较大影响。

鼎盛于60年代的法国结构主义美学，是科学主义思潮中十分强大有力的一股。它滥觞于俄国形式主义，中经布拉格结构主义，最后在法国作为对存在主义的反抗而崭露头角。主要代表是列维-斯特劳斯与罗兰·巴特。结构主义公开提出“反人本主义”的旗号，要求运用自然科学的方法达到人文科学的科学化。列维-斯特劳斯把索绪尔和雅可布逊的结构语言学方法运用到原始文化研究中，开辟了文化人类学的新方向。他在美学上的贡献，主要是创立了结构主义神话学。他把神话看成一种特殊的语言现象。他在搜集大量神话的基础上，对之进行了结构分析，力