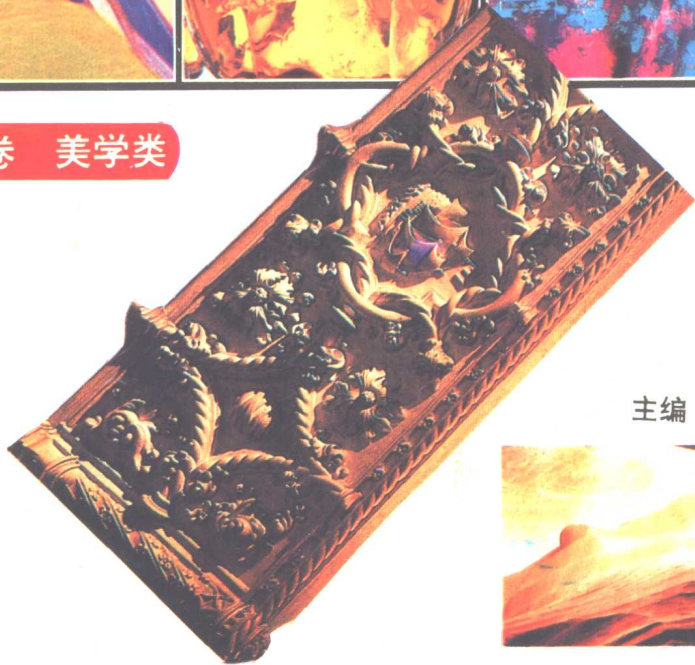


新兴学科百万个 为什么



第15卷 美学类



主编 邓佑玲



旅 游 教 育 出 版 社

新兴学科百万个为什么

美学卷

主编 邓佑玲

旅游教育出版社

(京)新登字 168 号

新兴学科百万个为什么
美学卷

邓佑玲 主编

※

旅游教育出版社出版

(北京市朝阳区定福庄1号)

遵化育才印刷厂印刷

新华书店首都发行所经销

※

850×1168毫米 1/32 印张:8.72 字数:200千字

1993年7月第1版 1993年7月第1次印刷

印数:1—3000册 定价:6.10元

书号:ISBN7—5637—0503—1/G·194

《新兴学科百万个为什么》

编 委 会

丛书主编 叶桂刚 王贵元

本卷主编 邓佑玲

本卷撰稿 刘兴明 陆贺本

周 迈 邓佑玲

林 野

目 录

1. 为什么说崇高揭示了人的伟大?	(1)
2. 怎样理解西方美学中的灵感?	(5)
3. 为什么说亚里士多德是西方审美动力说的始做俑者?	(8)
4. 为什么《拉奥孔》雕刻中的父子在极度痛苦中却仅表现为叹息?	(12)
5. 为什么说中世纪美学是神学的奴婢?	(15)
6. 怎样理解古典主义美学?	(18)
7. 为什么说黑格尔美学是理念论美学?	(20)
8. 什么是审美起源上的“性选择”说?	(24)
9. 为什么实验美学具有划时代的意义?	(26)
10. 英国经验主义美学的主要代表及简要内容是什么?	(29)
11. 什么是移情?	(33)
12. 昔日痛苦如何变成可爱?	(36)
13. 什么是比较美学?	(38)
14. 艺术是情感的表现吗?	(41)
15. 什么是现象学美学?	(43)
16. 什么是意味的形式?	(46)
17. 怎样理解新感性?	(48)
18. 怎样理解十九世纪西欧浪漫主义美学?	(51)
19. 什么是“内在的感官”说?	(54)
20. 为什么说日本美学是一个丰富的体系?	(55)
21. 西欧美学发展简况是怎样的?	(59)
22. 什么是审美游戏说?	(63)

23. 什么叫陌生化?	(66)
24. 什么是俄国形式主义美学?	(67)
25. 怎样认识印度美学的独特性?	(69)
26. 怎样理解《判断力批判》?	(73)
27. 如何理解西方现代艺术中的一种综合心态——荒诞?	(77)
28. 为什么柳树看上去是悲哀的?	(81)
29. 什么是符号论美学?	(85)
30. 什么是结构主义美学?	(89)
31. 什么是感伤主义美学?	(93)
32. 什么是后期印象派美学?	(94)
33. 你知道象征主义美学吗?	(95)
34. 什么是新康德主义美学?	(97)
35. 什么是新艺术运动美学?	(99)
36. 什么是新现实主义美学?	(101)
37. 劳动有没有美学可言?	(103)
38. 什么是新自然主义美学?	(104)
39. 你知道新托马斯主义美学吗?	(107)
40. 什么是理性主义美学?	(109)
41. 什么是新人文主义美学?	(110)
42. 你知道新批评派美学吗?	(111)
43. 什么是意识流小说美学?	(114)
44. 皇帝的女儿为什么也愁嫁?	(117)
45. 你知道正负全息美学吗?	(120)
46. 先锋派美学的含义是什么?	(123)
47. 有更好的消除环境污染的办法吗?	(126)
48. 吃也是一种美学?	(128)
49. 什么是舞蹈美学?	(131)
50. “第七艺术”为什么会美?	(134)

51. 什么是戏剧美学?	(137)
52. 为什么说公众是上帝?	(139)
53. 什么是实践建构美学?	(142)
54. 什么是电视美学?	(144)
55. 什么是商品美学?	(147)
56. 什么是审美心理学美学?	(150)
57. 什么是审美鉴赏学?	(152)
58. 什么是信息论美学?	(154)
59. 什么是控制论美学?	(156)
60. 什么是精神分析美学?	(158)
61. 什么是摄影美学?	(160)
62. 什么是审美教育学?	(162)
63. 为什么说“智者乐山,仁者乐山”?	(165)
64. “滋味”怎样从生理层面转向审美?	(167)
65. 为什么说“中和”是中国古典美学的审美理想?	(170)
66. 为什么嵇康说“声无哀乐”?	(173)
67. “神与物游”何以成为中国传统的审美方式?	(176)
68. 中国古代为何不欣赏“镂金错采”之美?	(179)
69. 为什么画鬼魅易而画犬马难?	(181)
70. 什么是儒家美学?	(184)
71. 为什么王国维独标境界说?	(188)
72. 为什么阳刚之美不是崇高?	(191)
73. 什么是禅宗美学?	(195)
74. 什么是道家美学?	(198)
75. 魏晋南北朝美学思想的特征是什么?	(202)
76. 如何区分“有我之境”和“无我之境”?	(206)
77. 明后期美学思想的特征是什么?	(210)
78. “澄怀味象”的美学意义是什么?	(215)

79. 中国古典美学是怎样发展的？	(216)
80. 什么是神韵说？	(221)
81. 谢赫为什么把“气韵生动”列为“绘画六法”的第一法？	(222)
82. 为什么眼中之竹不是胸中之竹，胸中之竹不是手中之竹？ ...	(224)
83. 中国近代美学是怎样发展的？	(228)
84. 什么是系统论美学？	(231)
85. 什么是接受美学？	(233)
86. 你了解自己生命活动的秘密吗？	(238)
87. “靠心灵而成为伟大”的贝多芬何以有神奇伟大的一生？	(240)
88. 人是什么？	(242)
89. 你理解生命的孤独吗？	(247)
90. 为什么“女人只能以一种方式显得美丽，却能以十万种方式变得可爱”？	(250)
91. 你有生存的价值标准吗？	(255)
92. 美丑之战如何展示美的斯芬克司之谜？	(261)
93. 如何理解“因为我爱你，所以我需要你”？	(269)
94. 你在生命最深的海洋上航行过吗？	(270)

1、为什么说“崇高”揭示了人的伟大？

崇高是悲剧的基本特征之一。在西欧的各民族中，原始神话比较丰富，其中就有崇高的神的形象。神是人创造出来的，据说是按照自己的形象创造的，所以在神身上闪烁着人类高于自然界和一切生物的神性的光辉，也可以说有着神性的光辉，因为神是人按自己的形象创造出来的，神性中必然有着人性。人的灵魂是最接近神的世界的，它永恒不朽，不停息地向往着神的上天，总有离世而去，飞升高举的愿望。崇高，就是人面临险境，从恐惧中唤起人性中伟大的神性的力量，以一个挺立的形象站在天地之间，敢于迎接挑战，虽死犹生的行动中具有了性质。在早期往往和神性连结起来。崇高接近于悲壮。人生的有限和追求的无限决定了人是悲剧的存在。古代神话中普洛米修斯的壮举就是神的崇高。哥特式建筑直插云霄的神秘的风格就是崇高的一种形式。

在古代美学中从理论上最早论述崇高这一概念和范畴的要算罗马时代的修辞学家朗吉弩斯(公元 213—273 年)的《论崇高》。在他看来，崇高是一切伟大作品所共有的风格。这种风格总是体现于一种措辞的高妙之中。它必须具备五个先决条件，即：“庄严伟大的思想。”、“强烈而激动的情感”、“运用藻饰的技术”、“高雅的措辞”、“整个结构的堂皇卓越”。而最重要的就是“庄严伟大的思想”。但是在这里他依然强调的是人的伟大。因为“崇高可以说就是灵魂伟大的反映”。“真正的才思只有精神慷慨高尚的人才有。”“崇高的思想是当然属于崇高的心灵的。”

在第三十五章中有一段更能说明崇高揭示了人的伟大。

“大自然把人放到宇宙这个生命大会场里，让他不仅来欣赏这全部宇宙壮观，而且还热烈地参加其中的竞赛，它就不是把人当作一种卑微的动物；从生命一开始，大自然就向我们人类心灵里灌注进去一种不可克服的永恒的爱，即对于凡是真正伟大的，比我们自己更神圣的东西的爱，因此，这整个宇宙还不够满足人的观赏和思

索的要求,人往往还要游心骋思于八极之外。一个人如果四方八面把生命谛视一番,看出一切事物中凡是不平凡的、伟大的和优美的都巍然高耸着,他就会马上体会到我们人是为什么生在世间的。因此,仿佛是按照一种自然规律,我们所赞赏的不是小溪小涧,尽管溪涧也很明媚而且有用,而是尼罗河,多瑙河,莱茵河,尤其是海洋。”(转引自朱光潜《西方美学史》上册第114—115页)

这是最早的一段歌颂人类尊严的人道主义文献。这里,崇高的特征是伟大和不平凡的,崇高的效果是提高人的情绪和自尊感。这也是康德崇高学说的萌芽。这里我们联想到英国伟大的戏剧家诗人、人文主义者莎士比亚那充满热情的、对人的赞美。在《哈姆雷特》中他赞美人是一部了不起的杰作,是万物的精华和宇宙的灵长。高尔基在《大写的人》中赞誉人的形象,人是悲剧般完美的形象,高傲的前额,炯炯有神的眼睛,眸子里闪烁着大无畏的思想的光辉、审美的力的光辉。更不用说歌德笔下浮士德那永恒的追求。

随着历史向近代工业化进程推进,人的乐观向上精神得到了张扬。十八世纪英国经验派美学大师博克(1729—1797)在他的美学著作《论崇高与美两种观念的根源》中再次论述了崇高这一美学范畴,在对崇高的分析中突出了人的伟大。他在探讨崇高感和美感的生理心理基础时,把人类基本情欲分成两类,一类涉及“自体保存”即要求维持个体生命的本能,一类涉及“社会生活”,即要求维持种族生命的生殖欲以及一般社交愿望或群居本能。崇高涉及前者。某种苦痛和危险在威胁生命时激发起这种情欲。崇高感就是由此引起的恐怖或惊惧。但崇高感不是对实际生命危险的恐怖而生的痛感,而是恐怖中夹杂着快感。它的条件是种某种距离,使危险或苦痛受到某些缓和,从而可以变成愉快的。在谈到如何使痛感变成快感时,博克把竞争心和崇高感联系起来,提出这是人的自豪感和胜利感。这样就揭示了人的伟大。“任何东西只要能提高一个人对自己的估价,都会引起对人心是非常痛快的那种自豪感和胜

利感。在面临恐怖的对象而没有真正危险时,这种自豪感就可以被人最清楚地看到,而且发挥最强烈的作用,因为人心经常要求把所观照的对象的尊严和价值或多或少地移到自己身上来。”联系竞争心的论述,我们看到崇高的心理恰恰是人类面临危险时,以人的伟大对其的超越并且在苦痛中体验到自豪和胜利,显示了人的尊严,在这点上康德有更清楚的论述。

在了解到崇高的主体方面的状态后,顺便提一下崇高的对象的特征。“凡是可怖的也就是崇高的”。博克指出可恐怖性是崇高的对象的一个共同性。他又具体地分析了崇高对象的感性性质。他们是:体积的巨大(如海洋)、晦暗(如宗教的神庙)、力量(如猛兽)、空无(例如空虚、黑暗、孤寂、静默)、无限(如大瀑布的不断的吼声)、壮丽(如星空)、突然性(如巨大的声音突然起来或停止)。基于主体的心理,这些都是被人所超越的。

博克之后对崇高有精彩论述的是德国古典美学大师、哲学家康德(1724—1804)。在《判断力批判》中康德专门对美和崇高进行了分析研究。他认为,崇高的对象是无形式的“无限大”。崇高感是一种间接的快感,“因为它先有一种生命力受到暂时阻碍的感觉,马上就接着有一种更强烈的生命力的洋溢迸发”。接着在数量的和力量的崇高分析中,都强调了主体心灵的作用,揭示了人超越自然的自由伟大。

数量的崇高涉及的是对象体积的无限大。人的理性在认识对象中要求见到对象的整体,想象力(感性认识认能)不法把握无限大,在面对无限大的对象时,想象力不足以达到理性所要求的整体。正是想象力的这种无能或不适应终于唤醒人心本有的一种“超感性功能的感觉(理性观念)”崇高感就是在感性能力无法把握无限大的对象时产生的痛苦转而变为理性功能弥补感性功能欠缺的胜利感产生的快感。

在论及力量的崇高时,康德把它局限在自然界。康德举例道:

“好像要压倒人的陡峭的悬崖，密布在天空中迸射出迅雷疾电的黑云，带着毁灭威力的火山，势如扫空一切的狂风暴雨，惊涛骇浪中的汪洋大海以及从巨大河流投下来的悬瀑之类景物使我们的抵抗力在它们的威力之下相形见绌显得渺小不足道。但是只要我们自觉安全，它们的形状愈可怕，也就愈有吸引力；我们就欣然把这些对象看作崇高的，因为它们把我们心灵的力量提高到超出惯常的平庸，使我们显示出另一种抵抗力，有勇气去和自然的这种表面的万能进行较量。（转引自朱光潜先生《西方美学史》下册第379页）接着，“自然威力的不可抵抗性迫使我们（作为自然物）自认肉体方面的无能，但是同时也显示出我们对自然的独立，我们有一种超过自然的优越性。……”（引文同上）以上这段话说明，崇高是人作为理性的存在对自然（自然物和作为自然物的人的感性存在，如想象力）的超越。在近代，人是作为理性的存在而显示人性的光辉和人类的伟大的。所以崇高是揭示人的理性伟大和突出人的尊严的一种情感。“自然之所以被判定为崇高的”，“是由于它唤醒我们的力量，来把我们平时关心的东西看得渺小，因而把自然的威力看作不能对我们和我们的人格施加粗暴的支配力。”“这种情况下，心灵认识到自己的使命的崇高性，甚至高过自然。”所有这些对崇高的分折是和康德哲学的基本思想分不开的。他强调人是自然的立法者，人是目的本身，他的哲学就是以人和人的自由为中心的。人本主义是其思想的基本基调。

席勒（1759—1805）在《论崇高》中对崇高的论述，肯定了人的价值。在“人的最高目标是自由”的思想基础上，说明了崇高是理性的自由，对人的尊严的肯定。“通过崇高感，我们就得知我们的精神的状态并不是必然地根据感性的状态而转移，自然的规律并不是必然地就是我们的规律，我们自身之中有一项自主的原则，它不依赖于一切感性的触动而独立存在。”“没有崇高，美将会使我们忘记我们的尊严。”当他认识到工业化带来的人性的分裂和异化之后，

他对人性的赞美是多么勉强。“对于理性生命体来说，能意识到自己不依赖于自然条件的独立性有多大价值。”这是理性对感性分裂的补偿。（以上引文出自冯至译《审美教育书简》中《论崇高》）

随着工业化的进步，人的异化的普遍加深，在西方现代社会人失落了。在现代人眼中崇高的东西失去了昔日神圣的光环。一切荒诞，不再崇高。达尔文打击了人的神性，尼采高喊：“上帝死了”一切不再有灵光。弗洛伊德使理性的人堕落为受盲目性力支配的存在物。一切不再崇高，更无所谓人的伟大。

崇高即伟大、人的伟大，这已是古远的声音，远得近乎神话……一声沉重的叹息。

2、怎样理解西方美学中的灵感？

有时你突然思如涌泉，挥笔直书，一挥而就，我们说，你有了灵感。处于灵感中，人或激情满怀或心中怪状万千不得不吐不写以为快，这就是写作创作的精神状态，一种顿悟和激情爆发。金开诚先生所著《文艺心理学》中对此有过较详尽的论述。但在西方美学中尤其在古希腊的古代美学中灵感却有着神秘的意义。在那里，灵感有“神灵感应”的意思。

在已存的资料中，最早论述或谈到灵感问题的恐怕算是古代原子论的创始人德谟克利特（公元前 460—370 左右）。他认为“荷马由于生来就得到神的才能，所以创造出丰富多采的伟大的诗篇”；“没有一种心灵的火焰，没有一种疯狂式的灵感，就不能成为大诗人。”这种普遍流行的观点和古希腊神话有着密切的联系。按照希腊神话，人的各种技艺如占卜、医疗、耕种、手工业等都是由神发明，由神传授的。每种技艺都有一个负责的护神。诗歌和艺术的总的最高的护神是阿波罗，底下还有九个女神叫做缪斯。现在我们还常用缪斯代表文学艺术。这种看法突出地表现在柏拉图的灵感说中。我们知道神话是原始初民对世界的解释，是世界各民族初始

阶段共有的现象,且在神话中也有相似之处。在我华夏民族的远古上古时代也留下丰富的神话传说,如,神农氏教人耕作,伏羲氏教人结网渔猎。

在西方美学史上,柏拉图是对灵感解释比较充分的一个。诗人凭借什么写出他们的伟大诗篇?他的答案是灵感说。他有两种解释,一是神灵凭附,一是灵魂回忆。在他的对话录中灵感不限于艺术灵感,它包括人类生活的各种灵感现象。指一切失去正常理智的迷狂状态。可指艺术创作,也可指艺术欣赏。他强调诗歌创造是神通过人说话,诗人只是神的代言人。另外,还有三种迷狂状态。一种是预言的,指女巫们凭借神灵的感召而预言未来的事件。一种是教仪的,指人们举行仪式、祈祷神灵时的迷狂现象。一种是爱的,指哲学家静观理式时的迷狂状态。

神灵凭附到诗人或艺术家身上,使他处在迷狂状态,把灵感输送给他,暗中操纵着他去创作。这是对灵感在诗人艺术活动中作用的第一种解释,即上面说明的神灵凭附。这个解释是在最早的一篇对话《伊安》里提出来的。伊安是个说书人,苏格拉底追问他诵诗和做诗凭什么专门技艺。伊安说不出为什么歌咏战争,却没有军事专门知识,描写鞋匠却不会做鞋。柏拉图把这种不自觉的创作归结为灵感即神灵凭附。他说,诗神就象一块磁石,她首先给人灵感,得到灵感的人们又把它递传给旁人,让旁人接上他们,悬成一条锁链。凡是高明的诗人,无论在史诗或抒情诗方面,都不是凭技艺来做成他们的优美的诗歌,而是因为他们得到灵感,有神力凭附着。因为,诗人是神的代言人,诗歌和占卜预言一样都是神凭依人所发的诏令。

灵感的第二种解释是不朽的灵魂从前生带来的回忆。这是在《斐德若》篇里提出来的。灵魂是不朽的,肉体只是灵魂的短暂的寓所,灵魂依附肉体是对它的罪孽的惩罚,它失去真纯本色。但灵魂在本质上是努力向上的,脱离肉体之后(死后)还要飞升真纯灵魂

的世界。它努力有大小，飞升所达境界也有高低之分。如达到最高境界，就能扫去一切尘障，如其本然地观照真实本体，即尽善尽美的“理式”世界。当它再度依附肉体，投到人世时，人世事物就使它依稀隐约地回忆到它未投生人世以前在最高境界所见到的景象。这就是从摹本回忆到它所根据的蓝本。因为世上一切都是理式世界的摹本和影子。回忆到蓝本时，即回忆到理式世界时，它不但隐约见到“理式”世界的美的景象，而且追忆到生前观照那美的景象时所起的高度喜悦，对这“理式”的影子欣喜若狂，油然起眷恋爱慕的情绪。这种迷狂状态其它就是“灵感”的征候。这时灵魂发酵似地滋生发育，向上奋发。文艺创造和欣赏如此，犹如爱情一样。

柏拉图的灵感说影响了后世许多美学家，都强调艺术活动中无理性的因素。例如在其后的德国古典美学大师康德那里，天才就是不同于技艺的创造性活动，虽然他没有用灵感一词，但他在论天才中强调的那种不期然而然的协合契合就是对艺术创造中灵感现象的解释，不过除去了柏拉图神秘的面纱，使其理论得到科学的表达。

天才是替艺术定规律的一种才能，是作为艺术家的天生的创造功能。才能本身是属于自然的，所以我们也可以说，天才就是一种天生的心理的能力，通过这种能力，自然替艺术定规则。（转自朱光潜《西方美学史》下册第 386 页）

康德强调艺术的不可摹仿性。天才不是通过套用规则来创作的。在此康德区分了天才的艺术和科学的不同。科学是可以通过摹仿学习的。如牛顿可以把他的重要的发明传授给别人，艺术却不能通过摹仿去学习，如荷马无法教会旁人写出伟大的诗篇，因为他自己“并不知道他的那些想象丰富而思致深刻的意象是怎样涌上他的心头而集合在一起的。”就是说，诗人创作是自己都不自觉的过程，自己无法描述这个过程，这和柏拉图《伊安》篇中的伊安的情况是一样的

康德美学中有浪漫主义的萌芽,其后的浪漫主义运动中的作者,往往以泛神论世界观为基础,强调灵感的作用,强调神秘契合。我们依然看到柏拉图灵感理论中神秘主义的痕迹。

3、为什么说亚里士多德是西方审美动力说的始做俑者?

人类告别了伊甸园里裸体的生活,开始穿上了衣服,而最初当然是以树叶、兽皮蔽体。有人说这是为了遮羞,而有人说这恰恰是为了增强性吸引能力而进行的体饰,后者就是文艺起源的一个假说。或者说,这是为了保暖。解释众说纷纭,不一而足。但今天人们穿衣就不再是仅仅为了保暖,也为了美丽。以上这些个“为了”说明了一种需要。任何一种活动都是为某目的并满足需要的活动。穿衣为了美丽,这是满足人的审美的需要,同时这种需要就是人的审美的冲动或动力。我们把研究审美活动的需要或冲动的学说暂且称为审美动力说。它是审美活动中的重要因素,联系到审美和艺术的起源具有重要意义。它是现代心理学的成果在审美活动研究中的运用或尝试。当我们打开人类审美和艺术历史的长幅画卷,我们会惊喜地发现先哲们的天才的猜想和精辟的论述,不啻给我们以智慧的启迪。西方美学史上,古希腊的哲学家、美学家亚里士多德在这方面的论述足以让我们视为审美动力学说的首创者。

亚里士多德批判了柏拉图对艺术的贬斥,他把柏拉图逐出理想国的诗人艺术家请了回来,赋予了合理的社会地位,并对艺术和审美进行探讨和研究。他的美学、文艺思想集中表述在《诗学》这一著作中,长期以来被认为是“欧洲文艺思想的法典”。他则被称为“欧洲美学思想的奠基人。”另外在他的《形而上学》《政治学》《修辞学》中也有关于美学和艺术的论述。在他的美学思想中最著名的莫过于著名的“摹仿说”和“净化说”。正是在这两种学说中包含了审美动力说最早的阐述和天才的猜想。

“摹仿说”在亚里士多德那里是不同于他的老师柏拉图的,正

象他的全部哲学不同于他的老师一样，他曾写道：“我爱吾师，但我更爱真理。”柏拉图的摹仿说就是他的影子的影子的说法。柏拉图认为我们的现实世界不是真实的，而是变化不居的。他认为只有“理式”才是最高的真实的，是真理。现实的自然的世界是对理式的摹仿，是理式的影子。而文艺则是对自然的摹仿，是自然的影子，文艺和真理隔三层，是“影子的影子”，是不真实的，所以他贬斥文艺，把艺术家和诗人逐出了他的理想国。亚里士多德是在肯定现实世界和文艺的基础上提出摹仿说的。他把人类活动分为三类：认识或观照，实践行动，创造。认识是对真理的观照，也是人生最高幸福。“实践活动”是伦理和政治方面的活动。“创造”则是艺术活动，这里“艺术”包括一切人工制作在内，不专指我们所通常指的文艺。至于我们通常说的艺术在亚里士多德那里被称为“摹仿的艺术”。根据人类活动的以上三种分类，亚里士多德把科学分为三个门类：理论性的科学，包括“数学”“物理学”和“形而上学”；实践性的科学，包括“政治学”，“伦理学”；创造性的科学，包括“诗学”和“修辞学”。他的《诗学》就是研究创造的科学。在《物理学》中，亚里士多德认为，任何事物的产生和存在都出自四个原因：质料因、形式因、动力因和目的因。后来亚里士多德又把四因归纳为形式与质料二因。形式因可以代表动力因和目的因。这里提出的动力因运用于艺术中就指作家的艺术创造动力。艺术又是摹仿的艺术，它们的共同基础在于摹仿。在《诗学》中他写道：“史诗和悲剧、喜剧和酒神颂以及大部分双管箫乐和竖琴乐——这一切实际上是摹仿，只有三点差别，即摹仿所用的媒介不同，所取的对象不同，所采的方式不同。”（引自马奇主编《西方美学史资料选编》上册第87页）接着在《诗学》第四章提出诗的起源是出于人的天性。这样他从人的本性中找到的诗歌艺术得以产生的原因，把诗歌艺术的创作看作如同吃饭一样的出于人的天性的东西，从而找到人性结构的坚实基础，这也是审美和艺术活动从发生学角度的根本动力，所以我们说亚里士多德是