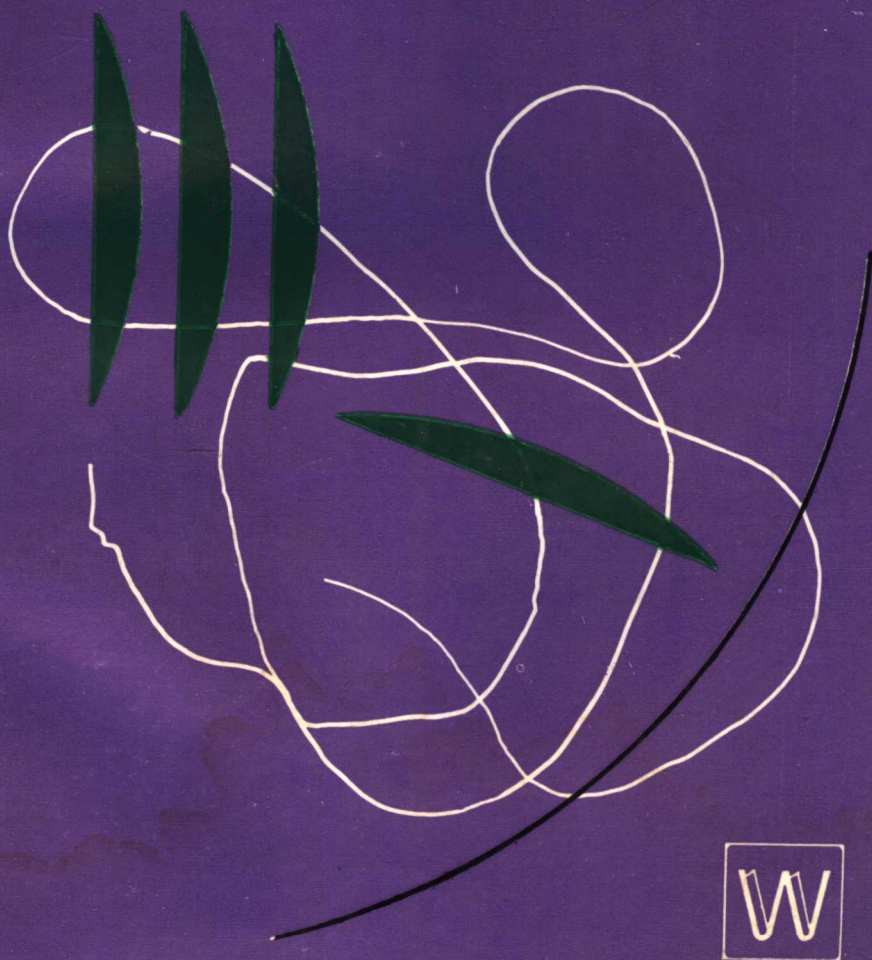


现代西方美学史

朱立元主编



(沪)新登字 103 号

责任编辑: 赵南荣

封面设计: 朱展程

现代西方美学史

朱立元 主编

上海文艺出版社出版、发行

(上海绍兴路 74 号)

新华书店经销 上海海峰印刷厂印刷

开本 850×1168 1/32 印张 33.25 插页 2 精 5 字数 888,000

1993 年 11 月第 1 版 1993 年 11 月第 1 次印刷

印数: 平 1-2,500 册 精 1-500 册

ISBN 7-5321-1079-6/I·803 定价: 29.40 元(平装)

ISBN 7-5321-1080-x/I·804 定价: 34.20 元(精装)

目 录

导论：现代西方美学发展概观	1
第一节 现代西方美学的主导倾向	1
第二节 现代西方美学主潮之一：人本主义美学	4
第三节 现代西方美学主潮之二：科学主义美学	17
第四节 两大主潮的历史性对立	28
 第一编 现代西方美学的萌芽酝酿时期	
引言：十九世纪中后期西方美学的发展走向	39
第一章 现代西方美学的前驱——唯意志主义美学	41
第一节 叔本华的悲观主义美学	43
第二节 尼采的强力意志美学	69
第二章 现代西方心理学美学早期诸流派	116
第一节 现代西方心理学美学形成的时代背景和 发展概况	116
第二节 实验美学	118
第三节 移情说美学	122
第四节 快乐说美学	133
第五节 布洛的“心理距离”说与冈斯特堡的 “孤立”说	138
 第二编 现代西方美学的形成、初创时期	
引言：二十世纪初期西方美学的新变	149

第三章 表现主义美学	151
第一节 克罗齐的“艺术即直觉、即表现”理论	152
第二节 科林伍德的表现主义艺术理论	174
第三节 鲍桑葵的“使情成体”说	190
第四节 开瑞特表现主义的美与审美理论	198
第四章 桑塔亚那的自然主义美学	210
第一节 批判实在论的“存在一本质—心灵”三分法	211
第二节 “美是对象化的快乐”	216
第三节 “艺术是意识到自己目的的创造性的本能”	221
第五章 人类学和艺术史美学	229
第一节 弗雷泽的《金枝》及其美学意义	229
第二节 希尔恩的艺术起源理论	235
第三节 沃尔夫林的艺术史理论	245
第六章 艺术科学派的美学	254
第一节 艺术科学派的产生与发展概况	254
第二节 玛克斯·德索的艺术科学论	258
第三节 沃林格的艺术理论	279
第七章 生命直觉主义美学	289
第一节 狄尔泰等人的生命哲学	289
第二节 柏格森的直觉主义美学	293
第八章 英国形式主义美学	323
第一节 贝尔的美学假设:“有意味的形式”	324
第二节 弗莱的形式主义美学观	336
第九章 俄国形式主义美学	346
第一节 俄国形式主义学派的建立与传播概况	346
第二节 俄国形式主义美学的基本主张	348
第三节 什克洛夫斯基的“陌生化”理论	354
第四节 特尼亚诺夫的文学演变观	357
第五节 普洛普的童话结构形态理论	361

第十章 精神分析学美学	367
第一节 弗洛伊德的精神分析学美学思想	369
第二节 荣格的“集体无意识”与“原型”理论	385
✓第十一章 语义学美学	405
第一节 语义学美学形成的学术背景	405
第二节 瑞恰兹的语义学美学理论	407

第三编 现代西方美学的多元展开时期

引言：三十一—五十年代西方美学的全面推进与深化	429
✓第十二章 分析美学	431
第一节 分析美学的产生和流传概况	431
第二节 摩尔和艾耶尔对分析美学的贡献	434
第三节 维特根斯坦的美学理论	440
第四节 韦兹的美学取消主义	454
第五节 肯尼克对传统美学的两点批判	459
第六节 麦克唐娜的艺术和批评理论	465
✓第十三章 现象学美学	472
第一节 现象学哲学、美学的发生与发展概况	472
第二节 英伽登的艺术本体论、审美认识论与价值论	487
第三节 杜弗莱纳的审美经验现象学思想	503
✓第十四章 存在主义美学	517
第一节 存在主义美学形成的背景和发展概况	517
第二节 雅斯贝尔斯的艺术美学	520
第三节 海德格尔的存在主义美学	526
第四节 萨特对于存在主义美学的深化和系统化	534
第五节 梅洛—庞蒂的“知觉现象学”美学	547
第六节 加缪的“荒谬”说艺术理论	552
✓第十五章 布拉格学派的美学	557
第一节 布拉格学派的形成与发展概况	557

第二节	罗曼·雅各布森:连接俄国形式主义与 结构主义的桥梁	559
第三节	莫卡洛夫斯基的艺术符号学理论	562
第十六章	新托马斯主义美学	569
第一节	新托马斯主义美学的形成与发展概况	569
第二节	马利坦的神学美学	571
第三节	吉尔松的新托马斯主义绘画美学	581
第十七章	符号论美学	588
第一节	卡西尔的人类文化符号论的艺术哲学	588
第二节	苏珊·朗格的艺术符号论美学	615
第十八章	实用主义美学	634
第一节	杜威的“艺术即经验”论	634
第二节	刘易斯、佩珀等人的实用主义美学观	654
第十九章	门罗的新自然主义美学	664
第一节	新自然主义的世界观和方法论	664
第二节	对美学学科的新划分	670
第三节	自然主义的美、艺术和艺术史论	674
第二十章	格式塔心理学美学	681
第一节	格式塔心理学美学的时代背景和 发展概况	681
第二节	考夫卡的“完形”理论	683
第三节	阿恩海姆的艺术美学	688
第四节	迈耶的音乐美学思想	699
第五节	埃伦茨韦格精神分析学的格式塔 美学思想	704
第二十一章	前期西方马克思主义美学	710
第一节	西方马克思主义美学的发生、发展概况	710
第二节	卢卡契的异化观与“总体性”美学思想	716
第三节	前期法兰克福学派的美学:本雅明浪漫的	

	技术主义艺术理论	730
第二十二章	其他美学家	741
第一节	哈罗德·奥斯本“超利害”的审美观	741
第二节	比尔兹利：“相对主义”的美学方法	745
第三节	马斯洛的人本主义心理学美学	748

第四编 西方美学的后现代时期

	引言：六十年代以后西方美学的新趋势	757
✓ 第二十三章	结构主义美学	759
第一节	结构主义美学的产生与传播	759
第二节	列维—斯特劳斯的结构主义神话学	766
第三节	戈德曼的“发生学结构主义”美学理论	781
第四节	托多洛夫的散文叙事学理论	787
第五节	阿尔都塞的“结构主义的 马克思主义”美学	794
第六节	格雷马斯的结构语义学叙事理论	800
第七节	罗朗·巴特：从“结构”走向“解构”	806
✓ 第二十四章	后分析美学	817
第一节	迪基的“习俗”论美学	818
第二节	古德曼的“审美征候”理论	827
第三节	布洛克的“审美态度”说与原始艺术理论	833
✓ 第二十五章	现代解释学美学	847
第一节	现代解释学美学的形成和发展概况	847
第二节	两个先驱：施莱尔马赫和狄尔泰	851
第三节	海德格尔的“本体论解释学美学”	855
第四节	现代解释学美学的主要代表—— 伽达默尔	861
第五节	赫什：传统解释学美学的继承人	876
第六节	利科尔的象征和本文理论	882

第七节	马戈利斯的折衷主义解释学美学	887
第二十六章	接受美学	895
第一节	接受美学的诞生背景与传播概况	895
第二节	尧斯的效果史观和审美经验论	905
第三节	伊瑟尔的阅读现象学	914
第二十七章	巴赫金的美学思想	924
第一节	巴赫金的坎坷经历与学术生涯	924
第二节	“复调”与“对话观”	926
第三节	“文学狂欢节化”与“怪诞现实主义”	930
第二十八章	解构主义美学	934
第一节	解构主义美学的形成与传播概况	934
第二节	德里达的解构理论	937
第三节	耶鲁学派的解构主义批评理论	955
第二十九章	后期西方马克思主义美学	993
第一节	后期法兰克福学派和当代欧美新马克思 主义美学发展概况	993
第二节	阿多诺的否定性美学	995
第三节	马尔库塞“新感性”和“造反”的美学	1010
第四节	詹姆逊的后现代文化审美特征论	1024
第五节	伊格尔顿的“意识形态生产”论	1031
第三十章	结语	1037
第一节	现代西方美学的基本特点	1037
第二节	关于现代西方美学的评价问题	1046
后 记		1054

导论：现代西方美学发展概观

第一节 现代西方美学的主导倾向

现代西方美学从什么时候开始？对此，目前有种种不同的说法。有的上限划得较早，从叔本华、尼采算起，主要是就其反对德国古典哲学、美学的反传统倾向而言的；有的则把上世纪七十年代西方主要发达国家从自由资本主义进入帝国主义阶段，作为现代社会的起点，从而也作为包括哲学、美学在内的整个现代西方思想文化的起点，这是从社会经济形态的角度所作的分期；还有的以十月革命为界，认为十月革命开辟了人类历史的新纪元，是世界史由近代走向现代的转折点，因而现代西方哲学、美学也应从 1917 年开始，这是一种政治化的分期。

我们认为，从思想文化的发展来说，现代基本上就指二十世纪。二十世纪是一个充满重大变革的世纪，是人类创造力空前高涨与迸发，创造出远远超出前十九个世纪总和的生产力的世纪，是人类科学文化突飞猛进、达到“知识爆炸”程度的世纪，当然毋庸否认，也是发生过两次世界大战、人类蒙受前所未有的灾难与牺牲的世纪。在本世纪，人们的自然观、宇宙观、社会观、伦理观，乃至生活方式、行为方式、思维方式都发生了、并继续发生着剧烈而深刻的变革。据此，我们把作为现代西方文化一翼的现代西方美学，在时限上界定为二十世纪的西方美学。

本世纪各种哲学、社会思潮具有鲜明的反传统色彩。而现代西

方美学的反传统倾向,则集中体现在对以黑格尔为代表的德国古典哲学与美学的反叛。黑格尔美学是德国古典美学的高峰,也是柏拉图、亚里士多德以来的整个西方传统美学的集大成。所以反黑格尔,实质上就是反整个传统。而现代西方美学的基本方向就是反黑格尔、逐步脱离黑格尔影响的方向。美国当代著名哲学家 M·怀特说得好:“几乎二十世纪的每一种重要的哲学运动都是以攻击那位思想庞杂而声名赫赫的十九世纪的德国教授开始的”,“我心里指的是黑格尔”^①。美学的情况亦大体相同。

黑格尔美学首先是一种理性主义美学。他的三大卷《美学讲演录》整个儿地奠基在“美是理念的感性显现”这一中心定义和基本构架上^②,是理性决定感性、派生感性、并与感性溶化统一,才创造出美的艺术来。所以理性是灵魂。需要说明的是,黑格尔的理性主义,就其实质而言,是人本主义的理性主义,是十八世纪启蒙思想家们人本主义理性主义的体系化与精致化。黑格尔把社会的人(或人类社会)作为理念发展的最后、最高阶段,即绝对精神阶段,认为现实的人是思维(理性)与自然在更高阶段的统一,是理性的实现或现实的理性。这恰恰表明黑格尔同先驱者们一样,对人无比崇尚,对人的理性充满着信心。这是一种以颠倒形式表现出来的根深蒂固的人本主义倾向。

黑格尔美学又是一种“形而上”的即思辨的美学。从根本上说,这也是由黑格尔美学的理性主义性质决定的。综观《美学》全书,黑格尔的基本思维逻辑、构造体系的方式与理论阐述的程序,鲜明地体现了思辨哲学的特点。他不是从观察、描述感性的艺术或审美经验出发上升到理性的观念、逻辑,而是从“美的理念”出发,来演绎出全部的现实美和艺术美的,具体的艺术和审美经验,只是作为他进行美的理念发展的逻辑推演的例证和材料,只是作为他“理念感性显现”

① 怀特:《分析的时代》,商务印书馆 1981 年版第 7 页。

② 参见朱立元《评黑格尔美学体系的构架》,《学术月刊》1984 年第 2 期。

的先验理论框架中的充填物；有时为了求得理论推演的自身完整（大大小小许多三段式拼接成套），而不惜歪曲、背离经验事实；整个理论推演是极其抽象、晦涩、枯燥的，充满思辨色彩，而且为了追求“大而全”和包罗万象，不得不使美学体系枝蔓横生，过于庞杂。

现代西方美学恰好同黑格尔美学的上述两个基本方向背道而驰。我们认为，本世纪欧美美学的全部发展，同哲学相似，可以概括为人本主义美学与科学主义美学两大思潮的流变更迭^①。然而，现代人本主义美学的基本特点是非理性主义或反理性主义，这无疑是对黑格尔以理性主义为特征的传统人本主义美学的反动。另一方面，现代科学主义美学无论是审美经验的描述，还是语言和逻辑的分析，都是建立在实证主义和主观经验主义基础上的，都是从具体特殊的审美经验或事实出发来进行理论推演和一般概括的，这是从另一侧面对黑格尔的思辨美学的反动。李斯托威尔曾对“近代科学美学的创立者”费希纳开创的实验美学评价道：“这是一种‘从下而上’（‘Von unten’）的方法，从特殊到一般的方法。他用这一方法来代替

① 在对现代西方美学发展趋向的基本概括上，我们不同意李泽厚、朱狄二同志的意见。李泽厚同志认为，“如果说，上世纪末的快乐说是美英资产阶级美学的新阶段的开始，那么今天的种种理论则是它的发展或完成。其中也可以说两派，一派着重所谓经验内容，一派着重表现形式。……在英美，前一派如贝尔—佛莱较重形式，在当代则有朗格等人予以继续发展；后一派如茵恰兹、杜戎等人，着重所谓经验本身的内容关系，门罗等人可说循此方向，甚至在心理学的美学中，格式塔派与弗洛伊德也可说是以不同的面貌表现这两种不同倾向。它们又日益在符号学的美学名目下接近和合流”（《美学论集》第471页）。这是按重内容与重形式作为划分现代美学思潮的主要尺度。这种分法未能揭示出现代美学同传统美学的根本差异，因传统美学亦可作如是划分；同时未顾及现代美学的复杂基础。当然李先生此文撰写于1964年，当时两大哲学、美学思潮的动向还未如今日展现得那么清楚，所以用传统的内容形式二分法来区分美学思潮是不奇怪的。朱狄同志则说：“整个二十世纪，西方对美学的思考就是以加深经验的方法和逻辑的方法这两种类型的区别来进行的。这样，这两种最基本的类型就被划分为‘科学美学’和‘分析美学’。”（《当代西方美学》第4页）我们以为这样概括，恐更失之偏颇。因为就基本倾向而言，科学美学与分析美学都可归入科学主义美学思潮的范畴，这样，人本主义美学这另一大潮流就整个儿地被忽略了。

旧的形而上学的方法,即‘从上而下’(‘Von oben’)的哲学方法。”^①我以为这一评价完全适用于现代科学主义的美学思潮。而科学主义美学“从下而上”的方法,正是对黑格尔“从上而下”的“形而上学”美学方法的革命。而且,严格说来,这不仅是方法的变革,而且也是思想观念和思维方式的巨大变革。现代西方美学正是从这两个方向反对黑格尔为代表的传统美学,发展出人本主义与科学主义两大思潮来的。

下面,我们试图对现代西方美学这两大思潮及所属各流派的发展演变和来龙去脉,从总体上作一简要的历史考察,并在此基础上对现代西方美学的基本特征和评价问题进行初步的探讨。

第二节 现代西方美学主潮之一:人本主义美学

所谓人本主义,就是以人为本的哲学理论与思潮。其根本特点是把人当作哲学研究的核心、出发点与归宿,通过对人本身的研究来探寻世界的本质及其他哲学问题。

人本主义思潮在西方源远流长。从文艺复兴起始的反神学的人文主义,经十七、十八世纪形形色色的人道主义到费尔巴哈的人本主义,属古典人本主义范畴,它们都竭力提倡理性、发扬个性,提高人的地位与价值;它们在自然观上,一般倾向于唯物主义,在社会历史观上由于主张抽象人性而陷入唯心主义。然而,从十九世纪中叶起,人本主义思潮在延伸中开始发生质的变化,而具备了某些“现代”特点,即不仅在社会观,而且在自然观与本体论上也转向唯心主义;不仅把人抽象为生物学上的自然人,而且把人的本质等同于“自我”的生命、“心灵”、“幽灵”或其他某种非理性的生理心理功能(如意志、欲望、直觉、情感、人格等);这样,就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的高度,如叔本华的唯一意志论、克罗齐的直觉

^① 李斯托威尔:《近代美学史评述》,上海译文出版社1980年版第31页。

论、柏格森的生命哲学、弗洛伊德的泛性欲论等无不如此。这种表面上不一定强调人，实质上把人局部的非理性的精神本质夸张到荒谬和神秘的地步的做法，正是现代人本主义的显著特点。

现代人本主义美学的前驱是十九世纪以叔本华、尼采为代表的唯意志主义美学。叔本华极度贬低理性，认为世界的本质和原动力是一种非理性的“生活意志”，而认识与理性只是这种“意志”客体化发展到一定级别(人的阶段)后才产生的，是意志的派生物与工具；而且在对世界的认识中，理性也低于直觉，以直觉为据才能达到真理，而理性一旦介入就会出现谬误；他还把这一观点运用于美学，认为只有用一种直觉式的神秘的“观审”方法，即艺术的方式才能认识理念，艺术就是由纯粹观审而掌握的永恒理念的复制品，艺术的唯一源泉与目的就是认识理念和传达对理念的认识。叔本华建立这种反理性主义思想体系，一开始就是自觉地以黑格尔的理性主义学说为靶子的。他说自己之所以不懈地构筑自己的理论，就因为“不断地看到”黑格尔“那些虚伪的、恶劣的东西，还有荒唐的、以及无意义的东西反而普遍地被赞赏、被崇拜”，就因为当代“二十年来把黑格尔这个精神的迦利本(按：恶魔)当作最伟大的哲学家叫嚷着”^①，所以他要出来唱唱反调。叔本华，还有尼采的反理性主义美学，为现代人本主义思潮开辟了方向。

本世纪西方第一位重要美学家是意大利的克罗齐，他所创立的表现主义美学，是现代入本主义美学第一个重要流派。美国当代著名美学家比尔兹利(M. Beardsley)指出，“二十世纪的美学讨论可以说是由克罗齐这位无疑是我们时代最有影响的美学家所开创的。他半个世纪来坚持不懈地从事于美学和批评(以及其他哲学问题)的研究，给每一个认真思考过这些问题的人留下了极为深刻的印象”^②。吉尔伯特和库恩的《美学史》也说，“在十九世纪和二十世纪的交替时

① 叔本华：《作为意志和表象的世界》，商务印书馆1982年版第9、13页。

② 比尔兹利：《美学：从古希腊到现代》，1975年阿拉巴马大学版第318、319页。

期,和此后至少二十五年中,克罗齐关于艺术是抒情的直觉的理论,在美学界居统治地位”^①。克罗齐本人是一位新黑格尔主义者,但是他的哲学、美学实质上对黑格尔作了根本的改造:一方面阉割了黑格尔的辩证法,另一方面把黑格尔的理性主义观点导向了非理性主义。同黑格尔美学的中心概念“理念”相对立,克罗齐美学的中心概念是“直觉”。在他看来,直觉是概念的基础,却并不依附于概念;直觉创造出意象来表现人的主观情感,赋予无形式的物质、感受、被动、自然以形式;直觉即表现,即抒情的表现,也即艺术。反过来说,因为艺术是直觉和表现,所以他断言艺术不是物理事实,不是功利活动,不是道德活动,不是概念或逻辑的活动,也不能分类。这样一种美学观点在以下两点上背离了黑格尔:第一,黑格尔认为艺术应以表现客观现实中的理念为宗旨,所谓理想艺术“就是从一大堆个别偶然的東西之中所拣回来的现实”^②。而克罗齐则要求艺术表现主观的情感。这是反古典主义的浪漫主义艺术思潮的回响,又是现代主义思潮的先声。第二,黑格尔美学坚持真善美在绝对理念基础上的统一,而克罗齐美学,正如朱光潜先生所说,“剥夺去艺术的一切理性内容和一切实践活动和社会生活的联系,把艺术降低到最单纯的最基层的感性认识活动,亦即表现个人霎时特殊心境或情感的意象”^③。这样,非理性的直觉取代了理性,主观的情感表现成了艺术的本质。所谓“克罗齐使艺术从误认的依附地位中获得自由”,取得“独立自主性”云云^④,实际上是把艺术引向与真善隔绝的孤立的神秘主义道路。

表现主义美学另一位重要代表英国的科林伍德也是一位新黑格尔主义者。他1938年出版的《艺术原理》一书全面继承和发挥了克罗齐的“艺术即直觉即表现”说,提出艺术即表现、即想象的理论。他

① 转引自《美学与艺术评论》第348页。

② 黑格尔:《美学》第1卷,商务印书馆1979年版第201页。

③ 朱光潜:《西方美学史》(下),1964年人民文学版第304页。

④ 吉尔伯特与库恩:《美学史》,转引自《美学与艺术评论》(一)第348—349页。

将艺术与娱乐、技艺、模拟、宣传等一一作了严格区分,而认为艺术是情感的表现,但不同于“发泄情感”或“激发情感”,它只是艺术家在创造性想象中意识到自己的情感,艺术家的表现是“纯粹的表现”即“运用系统的表现或语言”来探索他自己的情感:在自身中发现未曾意识到的情感,并把观众当作这种发现的见证人,同时又使他们在自己身上进行一种类似的发现”^①。这种表现的实质是创造性想象,因此,艺术又是“一种绝对活动的想象经验”,是“为我们自己创造一种想象的经验或活动,从而表现了自己的情感”。他进而指出,艺术鉴赏和审美的愉快实质是对象的“感性要素所唤起的想象经验造成的愉快”^②。这些观点比起克罗齐来,非理性成分有所减少,对艺术创造与鉴赏活动的特质的揭示也有所前进。但在他的理论框架中,艺术想象活动本身是先于概念和不关逻辑判断的,这就在根本上仍未跳出克罗齐“直觉”说反理性主义的窠臼。科林伍德的理论继克罗齐之后,在西方发生了巨大的影响,布朗宣称科林伍德是克罗齐以外整个西方新观念论美学的最重要代表^③。“克罗齐—科林伍德”的表现主义美学可以说是本世纪形成最早、影响最长的一个非理性主义美学派别,在美学由传统转向现代方面起了重大作用。

与克罗齐同时的另一个现代入本主义美学派别是以柏格森为代表的直觉主义美学。柏格森是西方生命哲学的主要代表。他提出所谓世界的本质是向上的、创造的“生命冲动”。“生命冲动”既是创造万物的宇宙意志,又是一种主观的、非理性的心理体验。认识论上,他贬斥理性,认为一切理智的认识和方法都是机械、间断、僵死的,无法认识活生生“绵延”着的生命冲动,因此他提出“直觉”说。他说:“所谓直觉,就是一种理智的交融,这种交融使人们自己置身于对象之内,以便与其中独特的从而是无法表达的东西相符合”^④。这种

①② 科林伍德:《艺术原理》,1938年牛津版第六章第7节、第七章第5、7节。

③ 布朗:《新观念论美学:克罗齐——金泰尔——科林伍德》,1966年底特律版第12页。

④ 柏格森:《形而上学导论》,商务印书馆1963年版第3—4,31页。

“理智的交融”不是理性认识，而是排斥正常感知与理性的熔主客体为一炉的神秘的心理体验。唯有依靠直觉，才能超越现象，“朝向事物的内在生命的真实的运动”^①。正如怀特所说，“柏格森是一个直认不讳的非理性主义者”，柏格森哲学是“二十世纪中对机械论、理性、唯理论、决定论和科学等等的绝对支配力在法国的最有影响的反动”^②。柏格森将“直觉”说应用于美学，提出艺术能消除和克服我们与“实在”之间的障碍，使灵魂得到升华，超脱现实生活；艺术也受到“创化”、“绵延”的包蕴，表现为永无止息地创造，因此艺术的目的“不可预期”，也就意味着艺术作品最终被归结为“无”；艺术创造和欣赏都须依赖直觉，所谓“美感”，乃是“艺术把我们的主动力和对抗力量置于睡眠中，并使我们对暗示有所反应”^③。这种神秘的直觉主义美学在本世纪前期发生过广泛的影响。

二十世纪前期的人本主义美学潮流中活跃着不少心理学美学流派。如立普斯、谷鲁斯、浮龙·李等人倡导的“移情说”美学，“比起任何其他理论来，得到了更为普遍的承认。它在整个本世纪中（按：指三十年代之前），在欧洲大陆的美学思想中，取得了支配的地位”^④。又如布洛的“心理距离”说，冈斯特堡的“艺术孤立”说等，也受到了广泛的重视和欢迎。这些心理学美学流派或学说，虽然具体论点各不相同，但在根本上却是一致的。首先，研究重点从传统美学着重的审美客体转到了主体的心理功能和体验上。诚如布洛所说：“现代的‘心理学’美学的素材，乃是加在欣赏者们意识之上的美感印象，也即现代‘心理学’美学，乃是对由观赏（主要是对艺术品的鉴赏）产生的效应的研究。”^⑤其次，把主体的情感、想象、感觉等非理性心理因素提到首位，认为是艺术创造和审美活动的前提。再次，把审美活动的

① 柏格森：《形而上学导论》，第3—4、31页。

② 怀特：《分析的时代》，第61页。

③ 《现代西方文论选》，上海译文出版社1983年版第90页。

④ 李斯托威尔：《近代美学史评述》，第144页。

⑤ 《现代美学的概念》，《布洛美学论文选》斯坦福大学1957年版。

本质归结为超功利、非理性的主客体融合，无论是主张把主体情感“移入”对象形式中的“移情”说，或是鼓吹通过制造同对象实用功利关系的“距离”来进入审美状态的“距离”说，还是强调只有割断与周围世界的功利关系成为“孤立”的形象时，才能进行艺术欣赏并获得美感的“孤立”说，都是这样。这些心理学美学显然都具有非理性主义、非功利主义和形式主义等反传统倾向。然而，这些美学理论主要依靠内省体验对审美心理特征作一些现象的描述，缺乏科学的论证，因而失之于肤浅与粗糙。

二十世纪影响最广泛、深远的心理学美学流派是发轫于奥地利的精神分析学美学。其主要代表为弗洛伊德、荣格和兰克等。弗洛伊德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，它最突出地强调了人的本能作用。他把人分为“本我”(即“伊德”，人的本能活动)、“自我”(受现实伦理原则压抑和伪装的本能)和“超我”(完全道德化了的“自我”)。“本我”属“无意识”领域，其中活动着各种原始本能与欲望，最主要的是“性力”即“里比多”(Libido)，“自我”代表理性的判断，协调“本我”与现实的冲突，属“前意识”领域，“前意识”看守“无意识”的大门，防止其闯入“意识”区；“超我”则是与“本我”对立的道德良心，专门指导“自我”去限制“本我”，属“意识”领域。“里比多”是人的全部精神活动的基础与动力，它总要冲破无意识领域得到表现，但受现实制约的意识与前意识就要压抑它。在正常性生活中，它要得到发泄；在性生活失调时，它可通过其他途径(如梦、艺术等)得到转移与满足。弗洛伊德的美学就建立在这一基本思路上。他认为，艺术创造的本质就是一种特殊的“里比多”转移，即把性本能冲动“升华”到一种体现精神和智力的艺术作品中去。艺术的这种“补偿”作用不仅适用于艺术家与创作，也适用于公众与鉴赏。因为人在现实中都遭受挫折与痛苦，“审美的态度虽然很少能防范痛苦的威胁，却能作出大量的补偿”^①，使艺术家与公众都能在美的愉快中

① 参见弗洛伊德《文明与它的不满》，载韦兹编《美学问题》第761—763页。