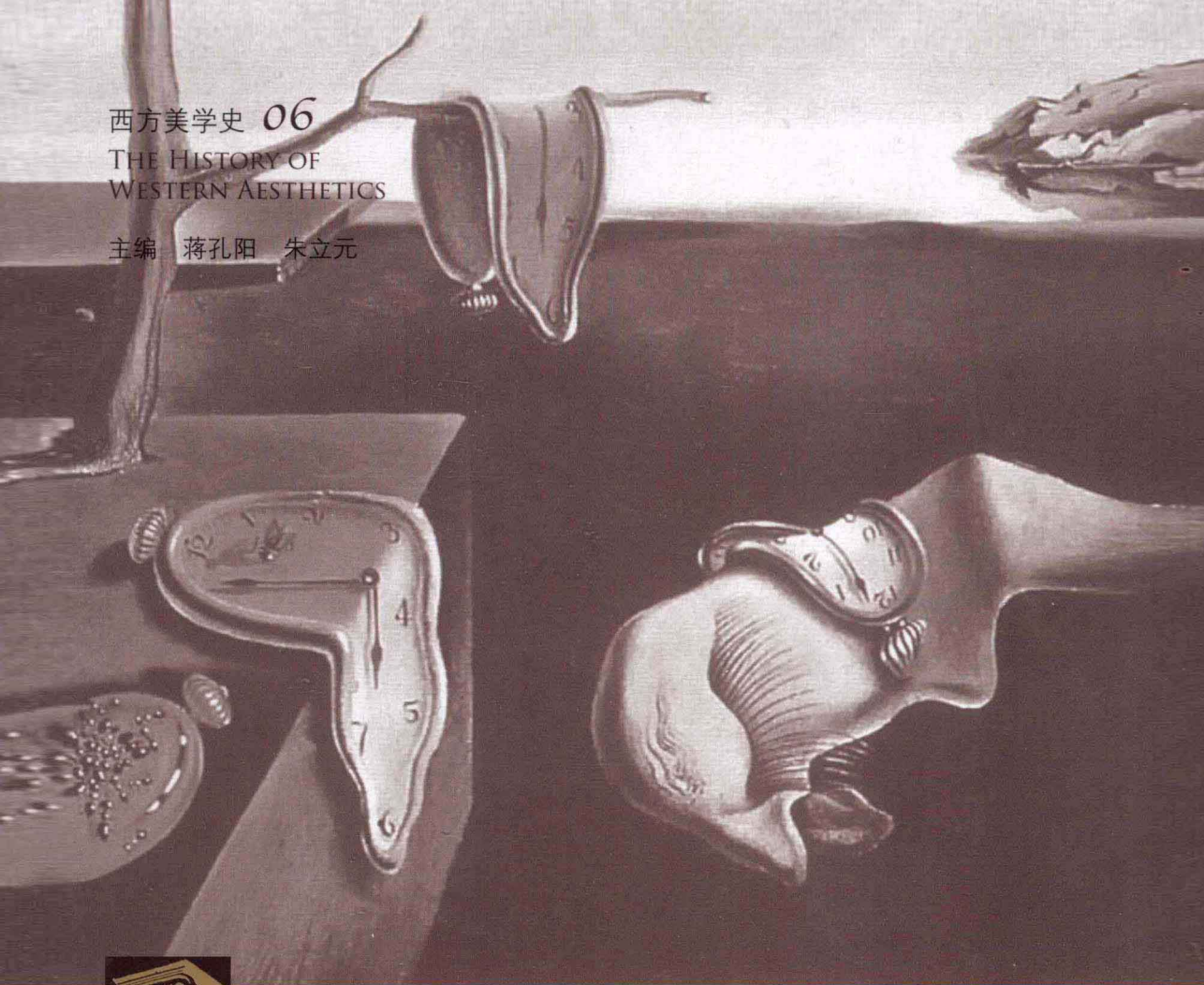


西方美学史 06
THE HISTORY OF
WESTERN AESTHETICS

主编 蒋孔阳 朱立元



THE TWENTIETH
CENTURY AESTHETICS
(I)

二十世纪美学 (上)

朱立元 张德兴等 著



北京师范大学出版集团
BEIJING NORMAL UNIVERSITY PUBLISHING GROUP
北京师范大学出版社

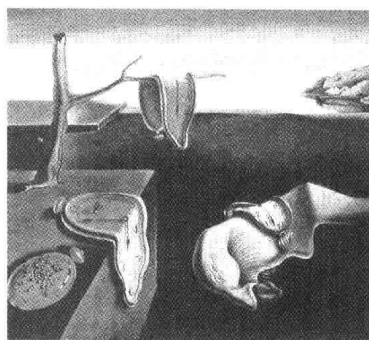
西方美术史 06

主编 蒋孔阳 朱立元

二十世纪美学

(上)

朱立元 张德兴等 著



THE TWENTIETH
CENTURY AESTHETICS
(I)



北京师范大学出版集团
BEIJING NORMAL UNIVERSITY PUBLISHING GROUP
北京师范大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

西方美学史, 第6卷, 二十世纪美学, 上 / 蒋孔阳, 朱立元
主编. —北京: 北京师范大学出版社, 2013.9
ISBN 978-7-303-16662-6

I. ①西… II. ①蒋…②朱… III. ①美学史—西方国家—
20世纪 IV. ①B83-095

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 135783 号

营销中心电话 010-58802181 58805532
北师大出版社高等教育分社网 <http://gaojiao.bnup.com>
电子信箱 gaojiao@bnupg.com

ER SHI SHI JI MEI XUE

出版发行: 北京师范大学出版社 www.bnup.com

北京新街口外大街 19 号

邮政编码: 100875

印 刷: 北京京师印务有限公司
装 订: 北京盛通印刷股份有限公司
经 销: 全国新华书店
开 本: 170 mm × 240 mm
印 张: 48.5
字 数: 820 千字
版 次: 2013 年 9 月第 1 版
印 次: 2013 年 9 月第 1 次印刷
定 价: 138.00 元

策划编辑: 曾忆梦 责任编辑: 曾忆梦 赵雯婧
美术编辑: 王齐云 装帧设计: 王齐云
责任校对: 李 茵 责任印制: 孙文凯

版权所有 侵权必究

反盗版、侵权举报电话: 010-58800697

北京读者服务部电话: 010-58808104

外埠邮购电话: 010-58808083

本书如有印装质量问题, 请与印制管理部联系调换。

印制管理部电话: 010-58800825

艺术的科学——美学——之所以不能阐明艺术的真相，和艺术在人性中的真正根源，其主要原因就是把艺术和一般的心灵生活分开，使它成为一种特殊的作用，像贵族的俱乐部……美学只有一种，就是直觉(或表现的知识)的科学。

——阿多诺

目 录

序 论 /1

- 第一节 美学的主导倾向 /1
- 第二节 美学主潮之一：现代人本主义美学 /4
- 第三节 美学主潮之二：现代科学主义美学 /14
- 第四节 两大主潮的历史性对立 /23
- 第五节 20世纪西方美学的基本走向 /29

第一编 现代西方美学的形成、初创时期

引言：20世纪初期西方美学的新变 /35

第一章 表现主义美学 /37

- 第一节 克罗齐的“艺术即直觉、即表现”理论 /38
- 第二节 科林伍德的表现主义艺术理论 /62
- 第三节 鲍桑葵的“使情成体”说 /77
- 第四节 卡里特表现主义的美与审美理论 /84

第二章 桑塔亚那的自然主义美学 /94

- 第一节 批判实在论的“存在—本质—心灵”三分法 /95
- 第二节 “美是对象化的快乐” /99
- 第三节 “艺术是意识到自己目的的创造性的本能” /103

第三章 布洛、闵斯特堡的心理学美学 /110

- 第一节 布洛的“心理距离”说 /110
- 第二节 闵斯特堡的“孤立”说 /113

第四章 艺术科学论和文化艺术史美学 /117

- 第一节 艺术科学论和文化艺术史美学的发展概况 /117
- 第二节 玛克斯·德索的艺术科学论 /121

- 第三节 沃林格的艺术理论 /139
- 第四节 沃尔夫林的艺术史美学 /147
- 第五节 斯宾格勒的文化历史哲学美学 /154
- 第五章 柏格森的生命直觉主义美学 /174
 - 第一节 以“绵延”为核心概念的生命哲学 /174
 - 第二节 直觉主义的艺术观 /183
 - 第三节 笑、滑稽、喜剧和悲剧理论 /189
- 第六章 英国形式主义美学 /204
 - 第一节 贝尔的美学假设：“有意味的形式” /205
 - 第二节 弗莱的形式主义美学观 /215
- 第七章 俄国形式主义美学 /224
 - 第一节 俄国形式主义美学的发展及概况 /224
 - 第二节 什克洛夫斯基的“陌生化”理论 /229
 - 第三节 艾亨鲍姆的科学实证主义美学 /235
 - 第四节 特尼亚诺夫的文学演变观 /240
 - 第五节 普洛普的童话结构形态理论 /245
- 第八章 精神分析学美学 /251
 - 第一节 弗洛伊德的精神分析学美学思想 /253
 - 第二节 荣格的“集体无意识”与“原型”理论 /269
 - 第三节 马斯洛的人本主义心理学美学 /287
- 第九章 语义学美学 /293
 - 第一节 语义学美学形成的学术背景 /293
 - 第二节 瑞恰兹的语义学美学理论 /295

第二编 多元展开时期

引言：30—50年代西方美学的全面推进与深化 /313

第十章 分析美学 /315

- 第一节 分析美学的产生和流传概况 /315
- 第二节 摩尔和艾耶尔对分析美学的贡献 /317

第三节	维特根斯坦的美学理论	/323
第四节	韦兹的美学取消主义	/339
第五节	肯尼克对传统美学的两点批判	/343
第六节	麦克唐娜的艺术和批评理论	/348
第十一章	现象学美学	/355
第一节	现象学哲学、美学的发生与发展概况	/355
第二节	英伽登的艺术本体论、审美认识论与价值论	/369
第三节	杜弗莱纳的审美经验现象学	/386
第十二章	存在主义美学	/399
第一节	存在主义美学形成的背景和发展概况	/399
第二节	雅斯贝尔斯的艺术美学	/402
第三节	海德格尔的存在论美学	/407
第四节	萨特的存在主义美学	/424
第五节	梅洛-庞蒂的“知觉现象学”美学	/435
第六节	加缪的“荒谬”说艺术理论	/439
第十三章	布拉格学派的美学	/444
第一节	布拉格学派的形成与发展概况	/444
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	/446
第三节	穆卡洛夫斯基的艺术符号学理论	/452
第十四章	英美新批评派美学	/458
第一节	艾略特的“非个人化”理论	/458
第二节	兰色姆的本体论批评理论	/463
第三节	布鲁克斯的“细读”法	/467
第四节	燕卜苏的复义理论	/472
第五节	维姆萨特和比尔兹利的“新批评”理论	/475
第六节	韦勒克的作品结构理论	/481
第十五章	新托马斯主义美学	/486
第一节	新托马斯主义美学的形成和发展概况	/486
第二节	马利坦的神学美学	/488
第三节	吉尔松的新托马斯主义绘画美学	/496

第十六章	符号论美学	/502
	第一节	卡西尔的人类文化符号论的艺术哲学 /502
	第二节	苏珊·朗格的艺术符号论美学 /527
第十七章	实用主义美学	/544
	第一节	杜威的“艺术即经验”论 /544
	第二节	刘易斯、佩珀等人的实用主义美学观 /561
第十八章	门罗的新自然主义美学	/570
	第一节	新自然主义的世界观和方法论 /570
	第二节	对美学学科的新划分 /575
	第三节	自然主义的美、艺术和艺术史论 /578
第十九章	格式塔心理学美学	/584
	第一节	格式塔心理学美学的时代背景和发展概况 /584
	第二节	考夫卡的“完形”理论 /586
	第三节	阿恩海姆的艺术美学 /589
	第四节	迈耶的音乐美学思想 /599
	第五节	埃伦茨韦格精神分析学的格式塔美学思想 /604
第二十章	前期西方马克思主义美学	/609
	第一节	前期西方马克思主义美学概说 /610
	第二节	卢卡奇:物化、总体性与现实主义美学 /626
	第三节	葛兰西的文化美学思想 /643
	第四节	本雅明的寓言式批评与技术主义艺术理论 /653
	第五节	阿多诺:现代性批判与否定的美学 /669
	第六节	马尔库塞解放的想象与新感性美学 /698
	第七节	布洛赫的乌托邦美学 /719
	第八节	布莱希特以理性为本的戏剧美学 /726
	第九节	列斐伏尔走向“总体的人”的新浪漫主义美学 /734
	第十节	费舍的新现实主义美学 /747
	本卷人名译名对照表	/757
	俄文人名译名对照表	/766

序 论

现代西方美学从什么时候开始？对此，国内外有种种不同的说法。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 19 世纪 70 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（含当代）基本上就指 20 世纪。20 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 19 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 20 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当代西方美学，在时限上大致界定为 20 世纪的西方美学。当然，下限并不框定在 20 世纪末，而是向 21 世纪延伸、开放。

第一节 美学的主导倾向

20 世纪各种哲学、社会思潮具有鲜明的反传统色彩。而 20 世纪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。而现当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 20 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 19 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、派生感性并与感性融化统一，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 18 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。综观黑格尔三大卷《美学》，他的基本思维逻辑、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”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。

20 世纪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，20 世纪欧美美学的全部发展同哲学相似，可以概括为现代人本主义美学与科

① 怀特：《分析的时代》，7 页，北京，商务印书馆，1981。

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

学主义美学两大思潮的流变更迭。^①然而，20世纪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。另外，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旧的形而上学的方法，即‘从上而下’(von oben)的哲学方法。”^②我们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。20世纪西方美学正是从这两个方向反对以黑格尔为代表的传统美学，发展出现代人本主义与科学主义两大思潮来的。

下面，我们试图对20世纪西方美学这两大主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20世纪西方美学的基本走向进行探讨。

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、朱狄二位先生的意见。李泽厚先生认为，“如果说，19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·弗莱较重形式，在当代则有朗格等人予以继续发展；后一派如瑞恰兹、杜威等人，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了这两种不同倾向。它们又日益在符号美学的名目下接近和合流”（《李泽厚：美学论集》，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。朱狄先生则说：“整个20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’。”（朱狄：《当代西方美学》，4页，人民出版社，1984）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。

② 李斯托威尔：《近代美学史评述》，31页，上海，上海译文出版社，1980。

第二节 美学主潮之一：现代人本主义美学

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17、18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；但它们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19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，即不仅在社会观上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，如叔本华的唯意志论、克罗齐的直觉论、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。

20世纪人本主义美学的前驱是19世纪以叔本华、尼采为代表的唯意志主义美学，它的反理性主义思想，为现代人本主义思潮开辟了方向。

20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：“20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。”^① 吉尔伯特和库恩的《美学史》也说：“在19世纪和20世纪的交替时期，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。”^② 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

① 比尔兹利：《美学：从古希腊到现代》，318～319页，阿拉巴马大学，1975。

② 转引自蒋孔阳：《美学与艺术评论》（一），348页，上海，复旦大学出版社，1984。

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捡回来的现实”。^①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。”^②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^③，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。他将艺术与娱乐、技艺、模拟、宣传等一一作了严格区分，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”。^④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

① 黑格尔：《美学》，第1卷，201页，北京，商务印书馆，1979。

② 朱光潜：《西方美学史》（下），304页，北京，人民文学出版社，1964。

③ 吉尔伯特与库恩：《美学史》，转引自蒋孔阳：《美学与艺术评论》（一），348～349页。

④ 科林伍德：《艺术原理》，第六章第7节，牛津，1938。

所唤起的想象经验造成的愉快^①。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发展。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。^②“克罗齐—科林伍德”的表现主义美学可以说是 20 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人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。”^③这种“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于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”^④。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“20 世纪中对机械论、理性、唯理论、决定论和科学等绝对支配力在法国的最有影响的反动”^⑤。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”。^⑥这种神秘的直觉主义美学在 20 世纪前期发生过广泛的影响。

20 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，如布洛的

① 科林伍德：《艺术原理》，第七章第 5、7 节。

② 布朗：《新观念论美学：克罗齐——金泰尔——科林伍德》，12 页，底特律，1966。

③ 柏格森：《形而上学导论》，3~4 页，北京，商务印书馆，1963。

④ 同上书，31 页。

⑤ 怀特：《分析的时代》，61 页。

⑥ 伍蠡甫：《现代西方文论选》，90 页，上海，上海译文出版社，1983。

“心理距离”说，闵斯特堡的“艺术孤立”说等，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。”^①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，把审美活动的本质归结为超功利、非理性的主客体融合，无论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。

20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。其主要代表是弗洛伊德、荣格等。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。“力比多”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“力比多”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。因为人人在这

^① 布洛：《现代美学的概念》，见《布洛美学论文选》，斯坦福大学，1957。

实中都遭受过挫折与痛苦，“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得到安慰、升华与解脱。弗洛伊德对美学的最大贡献就是把“无意识”理论引入文艺创作，揭示了文艺创作的某些重要心理特征；然而，这一理论的最大缺陷亦在这里，它把艺术创造与审美活动完全归结为非理性的无意识活动，而且只局限于“性本能冲动”的“转移”与“升华”的狭窄范围（泛性欲主义），甚至把艺术创作与精神病（如“虐待狂”、“受虐狂”之类）联系在一起，从而走向理论上的荒谬与神秘。精神分析学美学在20世纪影响之巨大，是首屈一指的，“人们几乎可以这样说，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理论的影响”。^②

曾是弗洛伊德门徒而后又与之分道扬镳的卡尔·荣格创立了心理分析学美学。他抛弃了弗洛伊德的泛性欲主义，把“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心概念。他通过原始文化的研究，指出无意识是人的心灵的一部分，分为个人无意识与集体无意识两部分。“集体无意识”是由遗传保留下来的一种具有普遍性的意象“原型”或“可能性”，“从原始时代起，可能性以记忆中的意象的明确形式传给我们，或者以解剖学上的大脑结构遗传给我们。它不是遗传的观念，而是观念遗传的可能性，这种可能性对最大胆的幻想也会加以明确的限制，它为我们的幻想活动提供形式”，“它们是我们祖先无数典型经验的形式化的结晶”；集体无意识原型的唤起，“是伟大的艺术的秘密，也是艺术魅力的秘密”，“创作过程存在于原型的无意识活动之中，存在于促使这个意象向完成的作品变化和形成之中”。^③荣格的理论在一定程度上删除了弗洛伊德美学中生物学因素，注意了无意识的社会、群体内容，但是，他把艺术本质完全归结为唤醒尚难确证的“集体无意识原型”，并把这种非理性心理看成艺术成功的根本动力和源泉，则又在一定程度上陷入反理性主义与神秘主义的泥淖。

二三十年代兴起的新托马斯主义美学是现代入本主义美学的重要流派之一。其代表人物法国的马利坦和吉尔松早年都是柏格森生命哲学的信奉者，后来转而接受中世纪托马斯·阿奎那的神学理论，并毕生从事研究与宣传。在本体论上他们坚持世界的本质与“第一原则”在上帝的的神学唯心主义；在认识论上否定感觉

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

② 吉尔伯特与库恩：《美学史》，转引自蒋孔阳：《美学与艺术评论》（一），372页。

③ 《分析心理学与诗歌的关系》，见《分析心理学论文集》英文版。

与理智能达到实在，认为只有一种在上帝启示下获得的“创造性直觉”才能认识上帝；在伦理学上，鼓吹建立以神为中心的人道主义；在美学上则提出以神学直觉主义为中心的艺术论。马利坦认为，诗是人类自我与事物间在“内在存在”上的沟通，即神的启示；诗的源泉一方面是一种先验的、无意识的、非理性的“智性”活动，另一方面又是自由的创造性的直觉活动；艺术是诗的直觉进入实践的产物。^① 吉尔松认为，艺术创造类似于上帝赋予形式于质料而从无到有地创造世界的活动，也体现了上帝的创造力，但没有上帝创造得完美。他提出了艺术美的三要素，即：完整性、和谐性及人领悟上帝或对上帝发生冥想，所以真正有创造性的艺术家是宗教性的。^② 显而易见，新托马斯主义美学乃是中世纪神学与柏格森直觉主义美学结合而生的现代畸形儿。

与此同时兴起的现象学美学与存在主义美学，是至今仍不断产生影响的两大人本主义的美学流派。从思想来源讲，它们最早是同宗的；在观点上讲，它们也是互相交叉、重叠的。现象学美学是德国哲学家胡塞尔创立的。胡塞尔认为哲学要寻求绝对真理，必须以既非物质又非感性经验的“纯粹意识”（意识自身）为对象，并采取现象学的“括弧法”与“还原法”，把整个外部世界与传统知识全部排除出去，然后对剩下的“意识流”进行先验的“本质还原”，即“还原”为不含任何经验内容的纯“意向性”意识。这全靠一种突如其来的非理性的“本质直观”。^③ 现象学美学就是在胡塞尔的现象学哲学基础上发展起来的。其主要代表是波兰的英伽登与法国的杜弗莱纳。英伽登在扬弃胡塞尔神秘主义的还原说后，把他的“意向性”概念引入美学，在本体论上提出文学作品既非一种“观念的实体”如数目，也非一种“真正的实体”如纸上的油墨，而是作为一种“意向性客体”的方式存在的；它是一个包括声音、意义、再现的客体与图式化观相四层次的“复调和声”结构，每一层次都有其自身的审美价值质素，最高的审美价值质素是贯穿整个作品的“形而上学性质”，即哲学与伦理性质；在鉴赏论上，他提出了一“具体化”与“重建”等概念，强调了观赏者对作品“意向”的领悟与再创造作用，从而把艺术品看成艺术家与观赏者的共同产品。^④ 杜弗莱纳则把现象

① 参见马利坦：《艺术与诗的创造性直觉》英文版，第3、4、7章，1955。

② 参见吉尔松：《绘画与实在》英文版，引言，第4、6、7、9章，1957。

③ 胡塞尔：《作为严密的科学的哲学》英文版，29～38页，1968。

④ 参见英伽登：《文学的艺术作品》英文版，第1、3、10章，及《艺术的和审美的价值》（朱立元译），载《文艺理论研究》，1985年第4期。