xīn liú pài xìn qìng xiàng



新流派 新倾向

实践派美学 五十年代中期起出现在我国的美学流派，代表人物是李泽厚、蒋孔阳、洪毅然、刘刚纪等。

李泽厚是我国当代著名哲学家和关学家，著有《中国近代思想史论》、《中国古代思想史论》、《美学论集》、《李泽厚哲学美学论文选》、《中国现代思想史论》等著作。他开创的实践派美学在我国美学界具有广泛的影响，对文学、艺术界也产生了一定作用。

李泽厚以马克思主义社会实践的观点，在中国当代美学史上第一次深刻地论证了美的本质是人的主观目的和客观规律的统一。李泽厚的美学思想三十多年来逐渐发展完善，最重要的美学观点有以下几个方面。

1.外在客观自然的人化。“自然的人化”是李泽厚美学思想的基本观点，他把这个观点概括为外在客观的自然人化和内在主体的自然人化两个方面。他在前期把着眼点放在外在客观的自然人化方面，后期则侧重研究主体的自然人化问题。1956年，李泽厚在他的第一篇美学论文中根据马克思《1844年经济学哲学手稿》对美的本质进行了探讨。在随后的研究中，他对车尔尼雪夫斯基“美是生活”的命题进行了改造，从“生活”议个概念引出了现实和实践、真与善、内容和形式三对范畴，并在这三对范畴的辩证关系中论证了美的本质。他认为美就诞生在人的实践与现实的相互作用或统一中，美是现实以自由的形式对实践的肯定。

2.从人的图腾到人的主体性。李泽厚前期的美学思想偏重于现实的客观性问题，到后期则把人的主体性问题推到了首位。所谓“主体性”就是人性，人性作为自然与社会、感性与理性的统一，是历史实践活动的产物。李泽厚认为主体性概念包括外在的工艺社会结构和内在的文化心理结构，以及人类的群体性质和个体身心性质这四层含义。李泽厚一方面论证了社会群体和个体存在的依存关系，反对那种失去了真正实践意义的抽象空洞的个体的绝对自由，另一方面，作为李泽厚关注中心的，却仍然是心理、个体和感性，这实际上是他提出人的主体性问题的思想动机和理论主题。

3.内在主体自然的人化——积淀。伴随着人的主体性问题的提出，李泽厚的美学思想从前期对美的本质的论证转向了后期对美感的研究。这主要表现在三个方面：第一，审美态度，第二，审美心理的要素和结构，第三，审美心理积淀。审美态度关系到美的本质向现象

需要全本请访问 www.ertongbook.com

形态的逻辑转化；关于审美心理，李泽厚提出了审美心理的四种要素，即感知、想象、情感、理解，他认为美感是四种要素的有机构成，四种要素的不同比例，不同方式的组合配列，形成各种不同的美感，在这四种要素中，情感是审美心理活动的推动力。心理积淀理论则是李泽厚在美感论上的主要贡献。

蒋孔阳、洪毅然、周来祥、刘纲纪等人则从不同方面展开研究，丰富了实践派美学的理论体系。

八十年代以来，李泽厚的研究生们及其许多青年学者开始从审美学、人学实践论美学、文化人类学美学等不同角度发展了实践派美学，使这一美学学派出现了勃勃生机。

实践派美学对我国新时期文学艺术的发展均有影响，它强调实践的重要意义，肯定人民群众进行革命实践、变革的美学价值，对我国文学创作中的现代现实主义倾向影响较大；它强调历史的积淀对人性结构的重要作用、强调文化心理结构对认识自我的重要性等问题，间接影响了“寻根文学”、“实验文学”的产生和发展。

主观派美学　五十年代中期出现在我国的美学流派，代表人物是高尔泰和吕荧。

高尔泰的美学思想是继承了中国现代美学中浪漫主义倾向（如郭沫若的美学思想、早期朱光潜的美学思想）后的一次变革。高尔泰在人的哲学的高度上对美感经验的能动性进行了更深刻的概括，把审美是一种解放的思想贯穿他整个美学研究的始末。高尔泰认为人的生命和精神世界并不是与自然对立的力量，人的活动不过是拥有人类的自然自身的活动；人对自然的改造是自然通过人而进行的自我改造，人的自我意识和对自然的认识，也是自然通过人面对自己的意识。他认为美感经验是美学研究的中心。审美心理是一个蕴含着深厚、巨大能量的动态结构和开放系统。审美心理的能量有三个来源：历史和文化的积淀，个人生活经验的积累，生命力的原始根源。这三个方面在心理结构中形成两个基本层次，历史和社会现象（即第一和第二个方面）构成心理的表层，自然的生命力构成心理的深层。高尔泰认为深层心理是根本的东西，它不待历史来创造，因此美感的历史可以上溯到生命的起源，与宇宙一样古老。美感的客观条件也有两个方面即历史条件和原始条件。历史条件是在人的社会实践中形成的价值客体，对应于心理结构历史文化积淀的层次；原始条件是物理的力在客体对象上面运动的不同轨迹或形式，对应于心理结构中的先天原型或生命力的原始形式。心理结构与外部结构两个层次的对应，表现为自由的主体和大自然的结合。

高尔泰指出，美的实现是一种审美体验，它只能发生在人的个体的审美过程中，必须承认个人参与美的创造。个体的审美体验一经发生便是一个确凿的事实，这是美感的绝对性。个体审美活动的高度变化、差异性和多样性及其创造的美，表明了生命在人这个层次上进入了高度自由的境界，因此美是自由的象征。通过这一命题，高尔泰把人的自由这个历史和人的最高目的引入了美学。但是，美不仅是自由的象征，而且

还是自由本身。自由的真实生命在现实中，在人的实践活动中，不论历史的进程是多么艰难，实践都在走向自由，实现着自由，尽管是有限的却是真实的，它正是精神的自由具有强大感召力的基础。因此，美的本质问题的解决还有待于从自由的象征转到自由的现实。

同我国其他美学派别相类似，主观派美学经历了一个五十年代中期形成、建设，六十、七十年代沉寂，八十年代重新发展的长过程。在这个历史阶段中，高尔泰修正、完善了他的美学思想，许多新概念，如“美是自由的象征”、“感性动力和理性结构”、“忧患意识”、自然科学精神的研究和应用等等，使得他的美学思想具有了更大的学术价值和科学意义。但万变不离其宗，他对美、美感的基本认识还仍然未变，他仍旧是主观派美学的代表人物。

吕荧的美学活动集中在解放前后的一段时间里。吕荧认为美是人的一种观念，这一论点借鉴了车尔尼雪夫斯基的美是生活的著名定义。他以社会生活论证美，他认为善或生活是美和艺术的最高原则；人对生活进行评价所依据的概念本身是生活提供和决定的。另外，他还提出作为主体的人在美的创造中的地位和作用问题。他试图为美、为生活找到人这个创造者，为美的本质找到正确的答案。但吕荧仅仅在反映论的范围内寻求问题的解决，便造成了他美学思想上的严重缺陷。

主观派美学在八十年代得到了较大的发展，受到了许多青年学生的青睐和偏爱，并且间接导致和推动了新时期文学、艺术的“向内转”，即发掘人物的潜意识、主观感受，表现艺术家的内心体验等等倾向。

客观派美学　五十年代中期在我国出现的美学流派，代表人物是蔡仪。

蔡仪是我国的著名美学家，著有《新艺术论》、《新美学》等美学著作多部。他的美学理论是从论证现实主义问题开始的。他强调现实的客观性，强调艺术必须反映现实生活的真实，概括现实的本质，反对把艺术当作单纯的说教的工具或时代精神的号筒。蔡仪认为美是典型，艺术典型就是个别之中显著地表现着一般的事物。

在蔡仪的美学理论中，美的认识、艺术认识以及艺术想象与形象思维是基本上同义的概念。蔡仪认为，形象思维就是借助概念的具象性进行的思维，即由具体概念去结合已知和未知的东西进行形象的判断和形象的推理。在这种形象思维中理智因素占有决定的支配的地位。建立在这个基础上的形象思维产生了两个特性：第一，形象思维是抽象的共相与感性形象的结合，感性形象本身具有抽象性，因而公式化概念化的缺陷不可避免；第二，形象思维中的情感因素是附带的，没有也不可能占重要地位。五十年代以后，他开始修正他的上述观点，把美的认识分为内容和形式两个方面，认为美的认识形式与感受和感情相关。七十年代末，他把认识的两重性作为美学研究的主要问题提了出来。他认为伴随着认识内容从感性认识向理性认识的发展，认识形式也由主观感受发展到感情。这是蔡仪美学思想的重大发展。

典型理论是蔡仪美学思想的重要组

成部分。他认为，美的事物就其与人的关系而言，是个别的东西显现着种类的东西；就客观事物本身而言，是个别的东西之中完全丰富地具备着种类的属性条件。因而美就是客观事物显现其本质真理的典型，美的本质就是事物的典型性。七十年代中期，蔡仪还提出了美的规律就是典型的规律的观点，即物种的本质和事物外表现象的结合。蔡仪的典型论所突出的是“一股”，不论是现实的或艺术的典型，个别与一般的统一都是以一般的东西为基础的。蔡仪的典型理论虽然强调了客观现实的重要，但在本质上是超脱、远离，甚至排斥真实的客观现实的，典型需要的不是变动发展的生活，而是人的思维中凝固的主观抽象品。因此，他的典型论所导致的艺术实践的结果必然是古典主义的类型化。

客观派美学所表现出来的机械唯物主义认识论偏向，在国内美学界受到了较多的非议。进入八十年代，这一偏向已开始在蔡仪的研究生们的美学文章中得到纠正。他们在重新研究和认识审美客体的特殊性及其导致审美发生的可能的同时，也对审美主体给以了重要地位。他们认为，主体是审美活动的发生地，是人们揭示审美活动秘密的关键所在。主体的第一基本属性是自然生物属性，主体的第二基本属性是他的理性特征，即在与客体的间接关系上，主体可以用各种意识形式，如感觉、知觉、表象、概念，以及各种逻辑思维的形式来反映、再现客体。另外，在与客体的直接关系上，人的感性物质的活动，是自觉改造对象的活动。主体最显著的特点是他的自觉能动性，是他的自我意识。这些研究生们（许明、钱竞等）的理论探索，为客观派美学的进一步发展提供了可能性。

客观派美学是较早把美学从艺术学的狭小范围中解放出来的，它把现实美的研究包含在美学这门科学中，这是它对中国美学的一个重要贡献。

主客观统一派美学　五十年代初期在我国出现的美学流派，代表人物是朱光潜。

朱光潜是我国现、当代著名美学家，著有《文艺心理学》、《悲剧心理学》、《诗论》、《西方美学史》等大量论著，并翻译了克罗齐的《美学原理》、维柯的《新科学》等西方美学著作，在几十年的时间里为中国现、当代美学引进提供了大量的思想理论资料。他的美学研究涉及面相当广泛，西方美学、中国古代美学均在他的研究视野之中，是中国美学史上第一个以美学理论的研究为主要内容的美学家。他一生都在坚持美是主观和客观的统一的观点，五十年代中期我国美学讨论时，有一部分人开始支持和赞同他的美学观点，主客观统一派美学即告形成。朱光潜美学理论主要有以下几个方面的内容。

1.审美感受的能动性。朱光潜认为，美是一种价值，因为美与人有关，包含着主观和客观两个方面及其统一，缺少两者中的任何一方，美这种价值就不能产生。在客观方面，朱光潜对物本身和物的形象作了区分，审美的对象是物的形象而不是物本身，物的形象的产生和人的审美态度相关；美是物的形象的特质。美是一种价值的观点贯穿于朱光潜半个多世纪美学思考的历程，经历了三

十、四十年代的心物统一说，五十年代的意识形态说和六十年代以后的生产实践观点三个阶段。心物统一说的主要观点集中在《文艺心理学》和《谈美》两部著作中，他认为美在心与物或情趣与意象的关系之中。在意识形态说里，他把审美的主观方面提到社会意识形态的层次，认为艺术作为一种社会意识形态对社会的反映是复杂的，积极主动的。六十年代以后，朱光潜把五十年代已经涉及到的劳动实践的观点提到了首要的地位。当然，实践的观点在朱光潜的美学思想中是不成熟的，他以此论证的仍然是审美过程中主观与客观的关系，是人在审美过程对美的产生所具有的能动作用。

2.审美感受的特殊性。朱光潜在这个问题上经历了从强调知情意的绝对分离到认识三者之间联系的过程。朱光潜早期美学思想的基本倾向是侧重于知情意真善美的区分而不是三者的联系。这是因为古代美学展示在现代美学面前的，是知情意浑然未开的原始统一，知情意三者的区分，不过标志着这种原始统一的分化，在分化的基础上进一步论证新的整体关系。就是在这种分离或联系的过程中，审美感受的特殊性被提出来了，即审美是独立于其他（如知、意）的存在。

3.情感和想象。朱光潜的美学思想深化和发展了情感和想象两大范畴。他认为，情感是综合意象的原始力；情感是理智的驱遣者，情感发达于理智之先，情感较理智重要，情感与思想融为“情致”；艺术所表现的情感和本能欲望有关，不能把快感当作美，但也不能否认原始欲望是文艺的一种推动力；艺术直觉的主要功用是想象，想象和形象思维同义，它熔铸知觉、直觉、概念于一炉；想象活动融情于景，使情感客观化或意象化，情感与想象的协调就是它们的融合；情感在审美中得到解放和升华。

主客观统一派美学在八十年代也有一定的发展，但影响都较实践派美学、主观派美学小，仅有一些零星的文章问世。

完型心理学美学　当代西方美学的重要流派之一，代表人物是美籍德国美学家鲁道夫·安海姆。完型心理学又称‘格式塔心理学”(Gestalt psychology)。十九世纪末至二十世纪初，对于电磁现象进行研究以后，“场”就成为物理学中一个重要的概念。格式塔心理学依据了现代物理学中的这一新概念来反对冯特的要素论。他们认为人本身就是一个“场”，知觉也是一个“场”，安海姆把完型心理学具体而系统地运用于艺术，尤其是视知觉与艺术两者之间关系的分析研究。

他认为，艺术作品的意义是建立在知觉的规律之上，而知觉又是无处不在的。他把知觉、尤其是视知觉看作艺术创作和鉴赏中的最基本的规律，也是他研究的中心论题。但安海姆并不仅去研究某些与艺术相关的知觉原理，他相信自己已审核了一种支配着艺术家创作的知觉结构。在《视觉思维》一书中，他认为，对知觉结构的分析是对艺术分析的基础。他认为“概念”也是知觉的，在视觉艺术中就更是如此。人类的心灵具有各种不同的把概念和知觉活动联系

需要全本请访问 www.ertongbook.com

起来的能力，即使把一个最简单的东西看作是一个形，那也需要概念的介入。所以他把这称为“知觉的概念”。在《艺术与视知觉》中，他认为正由于“意义”是形式和色彩所固有的，因此基本的知觉模式就能带来主题。因此，艺术即使不再再现自然的对象，它也能继续完成它的使命。抽象艺术只是在用它自己的方式去做艺术所应该做的事情而已。在这本书中，安海姆多次提到知觉的“简化原则”，他认为一些复杂的刺激模式在观察者那里都会趋向简化。在这样的意义下，所有艺术形象都是原型的一种“简化”。

安海姆首先把完型心理学的基本理论用来解释视觉艺术中的似动现象。他认为，绘画作品或静态事物中的运动感觉并不象有些人所想象的那样，是由联想和移情作用所引起的，而是由艺术作品的形象结构所唤起的鉴赏者大脑皮层中的场效应所引起的。在他看来，所谓“运动”就是指某物所处的空间部位发生了变化。那样的一种运动，它既可以在一个物体上被直接加以观察，也可以被间接加以观察。在看不见物体的地方也可以看见运动。例如在一个黑暗的房间中，由于眼部肌肉的紧张所致，一点微弱的光束看上去就会象在作一种不规则的舞蹈。据此，他认为一件静止的艺术作品可以使人产生出一种动的感觉。这种拟动现象尤其对造型艺术具有巨大的重要性。安海姆强调了绘画中的这种静止中的运动的重要性，他用“方向性张力”这个概念去解释似动现象，认为绘画中这种似动现象和舞蹈、电影中所呈现的运动是完全不同的，它既不是物质的运动，也不是运动的幻觉。究竟什么才是似动现象产生的心理条件呢？安海姆的解释是：所有的知觉都是动力学意义上的知觉。他把知觉看作是一种外部力量对机体的入侵，由于推翻了神经系统的平衡，从而引起了生理场的对抗倾向的一种结果。因此，只有“力的基本结构模式”才能在审美知觉中造成包括似动感觉在内的种种幻觉。

安海姆认为一件名副其实的艺术作品至少要符合两个基本条件：一是它必须与现实世界相分离；二是它必须有效地把握住现实事物的整体性特征。他又认为，现实主义艺术是通过物质对象的自然结构去揭示本质，而抽象主义艺术则直接地揭示了事物的本质。在现实主义艺术中，由于再现性占了绝对优势，从而使艺术的隐喻意义反倒变得模糊了。在他把艺术定义为“观念及观念与物质显现的统一”中，实际上是认为抽象主义艺术具有更大的合理性，“观念”在这里的真正含义，就是在艺术中对现实客观性因素的扬弃。

安海姆象其它完型心理学家那样，用“场”的概念去解释力的样式在审美知觉中形成的原理，这一点还有待于科学的证明。由于他的艺术理论在本质上是对形式的过份强调，所以有人还把他同某些形式主义者联系在一起。

完型心理学的后继者有伦纳德·B·迈耶，他在1956年出版的《音乐中的情感与意义》一书中，用完型心理学的概念和原理去解释音乐作品。在哲学美学上，完型心理学的影响还可以在安德鲁·厄谢纳克的“向量领域”（Vector field）的美学理论中找到。另外，在英

国美学家哈罗德·奥斯本的美的“外形结构”理论中，也可发现完型心理美学的影响。

心理分析美学　精神分析学是本世纪发端于奥地利的一个新兴的心理学派别，创始人弗洛依德虽然并不是美学家，但他所创立的学说却对西方美学发生着深刻影响，以至形成了一个独立的、势力强大的美学流派。

在弗洛依德学说中，最惹人注目的就是对人的本能的强调，在1922年发表的《超乎愉快原理之上》一书中，他认为人类文化中最有价值的东西，都是建立在对本能的抑制上的。从本能出发，他给美的根源作了假设，并从艺术与梦的相似性、创造性想象、幻想与神经官能症之间的联系出发，对艺术创作的推动力作了某些推测。这些假设被一些后继者看作是一种自成体系的美学研究方法，而被广泛运用于对艺术创造与文艺批评的心理分析之中。

弗洛依德的理论结构有五大支柱：无意识、婴儿性欲、恋母情结、抑制和转移。对美学关系最大的是“无意识”这一概念。这在某种程度上是受叔本华的启发。叔本华认为“意志”是世界的本原和基础，它深藏于“无意识”之中。弗洛依德则根据他的临床经验，对“无意识”这一概念作了新的阐明，把它作为意识的对立物去解释某些变态心理，把它看作是由一种本能欲望所控制的潜在冲动，它比有意识的心理过程更为复杂，这种本能要求满足的冲动以各种奇妙的无意识过程表现出来。精神分析学的目的就是去探索这种精神现象的原因。这种理论认为，在任何心理现象的底层，都潜伏着一种更为深刻的本能欲望。他把人分成三部分，即“原我”、“自我”和“超我”。“原我”又称“伊德”，是最本原的一种本能冲动；“自我”，即受现实生活的各种伦理原则所抑制的伪装了的本能；“超我”即受伦理原则支配的道德化了的“自我”。本能冲突在道德化了的“自我”支配下，只有在无意识的状态下才能泄示出来。它在其后支配着意识。这里所说的本能冲动就是性的欲望。不能得到满足的欲望便压抑在“原我”中，弗洛依德把这种被压抑的性本能叫做“里比多”，认为它是生命和艺术的一种驱动力。在这种情况下，意识就象个马车夫，总是费力地想去控制时刻就要冲出去的本能，于是就产生了所谓的抑制。弗洛依德把这称之为“里比多抑制”，它是游离不定的，在正常情况下它可以在正当的性欲活动中得到发泄，但在性生活失调时，它可以附加到别的活动上去，这种活动从表面上看似乎和性的本能无关，而实际上却是它的象征性表现。

弗洛依德认为，艺术家就是一种能借助于他的创作使他的里比多压抑转移到作品中去的人。艺术家和平常人不同的地方就在于他能在一种幻想的生活中去放纵他的情欲。借助他的创造才能，把他的幻想铸造成一个崭新的现实。在他看来，艺术创造也就是艺术家的原始本能冲动转化到一种新的方向上去的升华过程。他甚至更为明确地说过：“美的观念植根于性刺激的土壤之中”。从这样的观点出发，弗洛依德认为许多艺术作品都是“求看和求被看”的性本能冲动的升华。艺术作品对我们来说是

“比较高级和比较好”的东西，并且和那种粗野的原始本能的冲动比较起来，它的激烈程度总的说来是趋向缓和而且被分散到各个方面，我们不再感到有压迫感了。

弗洛依德把艺术家看作是个“内向性格者”，由于过剩的本能欲望的推动，不可能去接受现实向他提出的种种要求，因此他只能在幻想的世界中来满足自己。那么，艺术家的作品为什么对其他人具有魅力呢？是因为艺术家和其他人一样地感到寂寞，他在安慰别人之时自己也能感到一种安慰。正是在这样的意义上艺术不仅是种补偿的手段，又是一种社会性的治疗手段和一种公众摆脱苦闷的出路。

在弗洛依德的美学观中，另一重要概念就是他所谓的“诱惑的奖赏”，艺术家借助于一定的艺术形式使幻觉变成了一种有形的现实，因为有了这种形式，幻想凝固为一种可供鉴赏的对象，从而与一般日常生活中的梦幻相区别。他认为这种艺术作品形式的美就是种诱惑的奖赏。艺术作品形式的美提供给我们的那种诱惑力是种“可预期的愉快”。

另一位心理分析学家C。G。融恩则提出了“集体无意识”的新概念去分析文学现象，他认为，这种被称之为无数同种类型的经验在心理上残存下来的沉淀物的集体无意识原型，一旦在一些伟大的艺术作品中出现，我们的心灵就会突然感到一种奇妙的解脱，心旷神怡，好象被一种能压倒一切的力量所慑服。因为在这种情况下，我们能从中发现一种最深刻的生命的原动力展现在我们面前。而艺术家只有把这种原型意象用形象表现出来，也才能使人们隐约地追溯到生命起源时那种最深奥的境界。

心理分析美学在世界各国都得到了发展，继承者不乏其人，但这一学说本来就具有的那种极大的片面性反而被作了更为牵强附会的解释和发挥。

自然主义美学　当代西方美学的重要流派之一，代表人物是美国现代最著名的美学家和哲学家乔治·桑塔耶那。他在其美学著作《美的感觉》中试图创立一个完整的美学体系，他给美下了一个定义：美就是一种“客观化了的快感”。虽然他站在自然主义的立场上，把艺术作品看作是实际存在于时空中的事物，而且强调艺术从题材、模特儿到各种事物和形式都取自现实生活，但又认为所有这一切都要纳入艺术自己的结构之中，而这种结构则和人类心灵相一致，主体必须把热情和理想去赋予对象，对象才能显示出美来，审美趣味中的偏爱就是美之所以为美的原因：“一切事物决不是同样的美，它们之间由于人们的主观偏见才成为美的根本原因。”

虽然桑塔耶那也承认美的存在就因为美的事物存在，世界上存在某种物的特质，它与美有关，但究竟是什么样的一种特质或属性呢？对此他的解释是自相矛盾的，他认为，美之所以存在，就因为美的事物存在，或者是那事物所在的世界的存在，或者说我们这些观赏事物与世界的人存在，它是一种经验。对美究竟属于客体还是属于主体，他表现的极为含混。他在肯定美的事物即美的存在原因时，又使作为观赏者的主体处于同样重要的地位。他既否定美是一种客观存在，也否定美是一种主观判断。所

有这些矛盾都被他那看作是可以在“感觉”这一术语之中自然而然地消失的，他是这样解释他所谓的“客观化了的快感”的含意的：情感的客观化在其它方面都已消失，唯独在美感中还存在着。原因是事物所唤起的快感在大多数情况下是容易和对它的感觉区别开来的，某一能引起快感的事物，例如酒，首先作用于一种感觉器官，如味觉器官，才能产生快感，所以这种快感总是容易与感觉相分离。然而当感觉过程本身是愉快的时候，各种感觉因素结成为一个整体投射到某物上，从而构成某物的形式和本质的概念，此时快感立即与事物相结合，使我们不能把这种快感和客观化了的情感相分离，快感就象是事物的一种属性，这种情况就可以把它称之为美。换言之，一种不是消融在感觉器官中的快感，而是与感觉并存的快感就是美的感觉。

桑塔耶那认为我们意识中的许多因素都可以对美感有所贡献，只要这些因素被“客观化”就行。这些因素包括生命的、社会的、感觉的，甚至是性本能。在他看来，美的事物的存在和观赏者的经验是同格的，美因此只是种经验。他甚至认为某一事物即使本身并不美，但由于它激发了我们那种飘忽无定的情感，它就可能成为美的一种表现。他赋予表现一词以决定事物美或不美的含义，认为“表现”一词可以表示出经验能授予任何一个形象使之能在心灵中唤起另一个形象的能力，它能促成事物的审美变化，因此，这种表现力本身就构成一种审美价值。

桑塔耶那还用生物学概念去解释他所谓的心灵，把生命看作是种机械的、纯物质性的东西，而意识只是一种状态或一种过程，并无因果的效能。心灵的效能要由情感来加以拨动。在他看来，人体就是一部机器，它由若干维持生命所必须的机能组合在一起，只要某些基本的机能发生混乱，就会引起意识的巨大痛苦，没有健康也就不会有纯粹的快感，也不可能有剩余精力去从事艺术。没有健康就不可能有纯粹的快感，它决定我们闲暇时的兴趣，提供剩余精力去从事游戏、艺术和思索，审美境界的存在确实都要归功于我们机体活动的效能和健全。这些看法都是比较典型的自然主义的看法。

桑塔耶那把美分成材料美、形式美和表现美三种。认为初级的审美快感往往只注重材料的贵重，而对形式美的鉴赏则需要训练。如果有人因为玻璃珠光洁美丽而喜爱它，尽管幼稚但不庸俗，而仅仅因为宝石贵重而去喜爱它，这就庸俗了。

自然主义美学在世界各国也有较大的发展，产生了一定的影响。

新自然主义美学　新自然主义美学，也称科学美学。当代美国美学的重要流派。代表人物是托马斯·门罗，世界著名美学家，美国美学学会的组织者和创立者。门罗早年在哥伦比亚大学随杜威学习哲学，深受杜威自然主义哲学思想的影响。他宣称，他的宗旨就是要把美学从少数人手里解放出来，送到多数人手里，所以美学要走科学实证的道路，对审美中的经验作出具体的描述。

门罗宣称，他信奉的是自然主义哲学，这种自然主义反对理性，推崇感性经验，主张美感来自自然的或日常的感

需要全本请访问 www.ertongbook.com

受。这种自然主义与杜威的自然主义一脉相承，发展出一种新自然主义，所谓“新”，实质上只不过是进一步运用进化论和所谓科学的实验方法，使得杜威原来那种极为错误的理论显得似乎合理一些。门罗认为，美感和艺术是生物性的个体对环境适应的产物，因此也同自然物一样，有一个从低级到高级的发展过程。既然它们是一种自然现象，那么就可以用研究自然科学的方法去加以研究。因此从本质上来说，美学其实是物理科学和生物科学的继续，是一门理性的和科学的学科。它的目的在于获得知识和控制，就象物理学和生物学一样。门罗为美学指出了一条他自以为是最正确的道路，即科学的、实验的道路，他为这种美学规定的原则是，不带任何理论色彩，不受以往的任何哲学体系对美的本质的看法的影响，完全满足于对美的经验作现象的描述和研究。门罗把美学变为一种实用的、技术的和工具性的学科，这就混淆了人与生物的界限、审美经验与日常生活经验之间的界限，并进而走向否定理论思辨的重大作用。结果只能是永远不能把握事实的真相，更无法指导现实。

门罗还为他的科学美学制定了一套他自以为更加新颖和更加完备的实验方法，即描述法，就是从各种来源和考察中，利用所有审美现象的线索，将这些线索放到一起，在这些基础上通过归纳和假说以走向试验性的概括。

门罗的自然主义和实用论，不仅值接影响着其美学研究方法，而且进而影响着他对“美”本身的看法。使他持的“美”的含义与传统的见解有了截然的不同。这种不同表现在两个方面：1.美学范畴不再局限于“美”，而是更广泛的审美经验，但“美”的范畴仍然需要保留，它将被视为众多审美对象中的一种；2.美既不全是主观的，也不完全是客观的，而是两方面的折衷。关于第一个方面的转变，门罗指出，在科学美学发展起来之后，“美”的范畴几乎已经从美学中消失，在整个美学中，美的概念已不再占据中心和显要地位，即使人们偶尔提到“美”这个字眼，也常常带有嘲讽的味道。关于第二个方面的转变，他认为客观主义和主观主义都各自抓住了美的一个方面，而他持的是一种自然主义的经验主义立场，兼取这两种极端观点的长处，取其中间。这就是说，“美”一方面取决于一种审美态度，另一方面取决于艺术品或事物本身的结构形态。这二者相辅相成，互为表里，构成了美的本质。

门罗对于“科学美学”有一个宏伟的设想，声称它可以解决一切在传统美学中无法解决的问题，而要解决这些问题，就不能靠笼统抽象地讨论，而是根据不同的侧面，作出细致的分工。门罗认为，美学最应重视审美形态学、审美心理学和审美价值学三个方面的研究，它们分别研究激起美感经验的客体的结构性质，审美活动中主观经验方面的特征，审美价值的由来与标准等。他指出，美学作为一门经验科学，它的研究领域主要由下面两组现象组成，一组包括艺术品（绘画、诗歌、舞蹈、建筑、交响乐等）或其他类型的产品、形式或作品；另一组包括与艺术作品有关的人类活动，如：外在的和内在的行为和经验方

式、技巧、对刺激的反应、创造、生产和表演艺术的活动，还有领会、鉴赏、使用、欣赏、评价、管理、教学诸如此类的活动。第一组现象，即艺术作品的形式，属于审美形态学研究的范围；第二组现象则属于审美心理学的研究范围。审美价值学，则趋向于把注意力集中在上述两个领域之间，时而涉及艺术作品，时而涉及艺术作品对个体产生的不同影响。

新自然主义美学在西方产生了较大的影响，但因其否定客观规律性的多元论和极端的相对主义，也带来了不少消极作用。

表现论美学　当代西方美学重要流派之一。先由意大利美学家克罗齐首倡，经英国美学家罗宾·乔治·科林伍德的发挥，其影响逐渐扩大，后又被贝尔（艺术作品是“有意味的形式”）、佛莱（“审美感情只是一种关于形式的感情”）等人发展成为形式说，直到卡西尔（“艺术可以定义为一种符号的语言”）和苏珊·朗格（“艺术是情感的符号”）那里演变成为特号说，逐步形成了在现代西方美学界影响很大的表现主义——形式主义流派，成为美、英美学的正宗主流。其中，科林伍德的表现理论在这一发展过程中占有十分重要的地位。他在其美学代表作《艺术原理》中，在克罗齐理论的基础上发展了艺术的表现论。

科林伍德论证了艺术与情感表现之间的本质联系，认为艺术是一种富于想象力的表现，当这种表现活动结束时，当心灵摆脱了随之而来的压迫感时，表现活动也就宣告结束。可以看出，当科林伍德把艺术定义为一种情感表现的时候，他是就艺术创作的推动力方面而言的，他把艺术的动因当作艺术的本质，并给予一种生理学和心理学意义上的解释。在他看来，对艺术创作的心理上的动因的分析，不需要包括媒介活动。这样自然就导致了他在艺术本质的问题上过份强调了一种自发的情感状态的重要性。他认为，艺术的目的就在于唤起读者或观众身上的一种相应的情感，艺术家希望在读者或观众那里产生出一种情感效果，他不仅使读者能理解他是怎样去表现的，而且务必能使读者在自己的产品中发现读者自身的影子。科林伍德对艺术的看法可以简单归结为：1.艺术必然与情感有关；2.艺术或是唤起情感，或是表现情感，两者必居其一；3.艺术不是一种技艺；4.如果艺术仅仅是种技艺，它就不可能唤起情感或表现情感；5.艺术是种情感的表现。

科林伍德把想象的理论作为他的审美经验理论的基础。他认为，艺术是一种想象活动，它和表现活动不可分割地联系在一起，在这两种活动的联合作用下，艺术趋向于与语言相同一。科林伍德反对把想象活动看作为一种任意性很大的无意识活动，这点使他和弗洛依德等人严格区别开来。他认为艺术家总是同时做两件事：想象并且知道他是在想象。他的思想是双重的，当他想象时，在他面前有一个想象的对象；当他思考时，他在他自己想象活动面前思考着对象，他知道没有这种想象活动，他就不能是个艺术家，这种想象活动是种审美活动，虽然思想的自我控制着想象的自我，但艺术家可以并不意识到这一点，因为他只是意识到他是在想象，而不是

在思想；他知道有一种有别于想象的东西在控制着他的想象活动，但却不知道这东西就是他自己的思想。

在科林伍德看来，每一种艺术形式所表现出来的特定情感都是其它艺术形式所无能为力的。用音乐所表现出来的情感，决不可能用语言来加以表达，因为它们所表现的是两种不同的情感。

科林伍德还把再现艺术细分为巫术艺术和娱乐艺术两类，它们的共同特点在于通过再现实际生活以激发情感。巫术艺术追求实用的目的，它激发情感并使之保持下去，以便在日后的实际活动中再释放出来，它具有宣传、鼓动的职能。娱乐艺术则追求享乐的目的，它激发情感并使之在娱乐过程中就释放消耗掉。科林伍德并不否认巫术艺术和娱乐艺术的社会功能，他尤其重视巫术艺术对于社会文明的重要意义，主张创立新时期的巫术艺术，并反对现代西方社会那种过份追求娱乐艺术的危险倾向；但他断然否认巫术艺术是真正的艺术，仅仅把它作为另外一种不属于艺术的有用活动。

另一位表现论重要美学家是英国的阿诺·理德。他把美定义为“美是完美的美现”。凡不是审美的表现，也就根本不是表现，它的特征是：1.它包括审美经验的一般条件，主体给予知觉客体的意义以及这些意义与知觉客体的关系；2.它涉及知觉客体的特征在对心灵的适应性中所暗示出意义，当这种意义构成了一种整体上的和谐体系时，这种和谐的体系就被我们称之为美；3.事物表现审美意义可以有两种方式，一种是直接的表现，一种是间接的表现。这两者之间的区别就是后者要依赖于联想的作用。

阿诺·理德认为审美经验的存在需要三个条件：一是称之为物质材料的一定的物体；二是具有意义或价值意义的内容；三是想象力和产生想象力的主体的存在，即在审美体验中能把内容和形式结合在一起的主体的心理能力。他把美定义为完美的表现，即当一定的客体对于想象而言完美地表现了意义时，我们就说它的表现是完美的，在这种情况下，形式就变成为整体和意义的一部分，这种复杂的自我完成的表现，就是“美”。

新实证主义美学　当代西方重要美学流派之一。所谓新实证主义，是为了和19世纪孔德等人的实证主义相区别。新实证主义也就是逻辑实证主义，它具有现代分析哲学所具有的共同特征。即从经验主义出发，把对科学语言的逻辑分析和经验的实证结合在一起，强调尊重事实，尊重经验，并认为一切科学知识均起源于经验，一个陈述的意义也必须由经验来证实。这种哲学态度运用在美学中，则认为只有对语词，句子和意义作出科学的分析，在此基础上讨论与审美判断有关的问题才有意义。新实证主义美学的主要人物是英国美学家和批评家L．A。理查兹，他在美学上的主要著作是1925年出版的《文学批评原理》等。新实证主义的重要原则之一就是“实证”原则，按照这种原则，凡不能由经验的事实所核实的意识的事实都是一种“拟陈述”，它缺乏科学的意义。理查兹就用这一原则去解释符号和记号之间的区别。符号的使用能与实证原则相符，因为在经验中有语词所指客体，

但情感却并不符合于实证原则，在经验中也没有与其相对应的语词所指的客体，因此只能依赖于不科学的记号的使用。“拟陈述”一词，原意就是想要去强调诗的语言和科学的语言在使用上的本质区别。科学的陈述仅仅是为了传达信息，而诗的陈述则仅仅用于表达情感，它的任务不在于对事实作出报导，诗歌中的陈述所引起的作用就是要去影响情感，使情感得到条理化。诗中陈述本质上是非逻辑推理的，即使在诗中出现了逻辑推理，它也是从属于情感，用以激发情感态度的。在诗歌中，信号作用仅仅处于一种从属的地位。

理查兹的美学观点主要围绕着两个问题。一个是艺术的传达问题，另一个是艺术的价值问题。他认为，人类从事于传达信息的活动已经有几千年的历史，我们的思想结构必然在很大程度上为这一历史事实所左右，而在人类所有的信息传达活动之中，艺术是传达活动的最高形式。假如人们能从传达的角度去考察艺术本质的话，许多难题就都可迎刃而解。因为人们有着同样的生理和心理结构，各人的经验都具有某种同一性，这就构成了传达的基础。与此同时，他主张一种自然主义的价值论，其核心概念就是“冲动”。冲动既是生理的需要，又是心理的需要。在后一种情况下，冲动是一种有意识的活动，是种欲望，一种参照符号，一种利害欲。而在前一种情况下，无论它是一种无意识的冲动或是一种潜意识的冲动，都是一种生理本能的需要。价值在任何一种情况下都与冲动的满足有关。艺术可以从几种冲动的冲突中，由其中一种冲动所取得“胜利”来获得价值。也可以通过把各种冲动推向协调，从而把心灵带入一种沉静状态，以便增加在未来加以满足的可能性来获得价值，这些都可以是一种价值。艺术通过包容和排除或综合和消除这两种方式去使各种冲动条理化。理查兹的这种价值论无疑根源于一种情感主义的立场，它源出于对审美价值客观性的否定，因此本质上是种主观论的立场，但他又企图去克服这种主观论，这样就使他的价值理论带有一种自相矛盾的特点，即一种是情感价值，另一种是自然的价值。

在理查兹看来，艺术是和现实世界的客观事物不相关的，诗的作用仅能激发情感而不依赖于客观事物，因此，他也未能对艺术和现实之间作出比较。艺术作品在他看来完全是一个与世隔绝的封闭系统。他认为艺术作品是： 1.能产生出某种情感效果；2.艺术作品能以它的特征对我们产生出某种情感效果； 3.我们能在艺术的效果中知觉到一种特质，那就是美。

理查兹的美学理论有相当大的影响。当代分析哲学家艾耶尔和C．L．史蒂文生都深受他的影响，艾耶尔认为情感语言的价值判断是独特的，它不具有一个经验的含义，因为当它出现时，对陈述的主题是没有什么东西可以补充的。这些本来是一种伦理学语言的理论，后来很快就发展为包括审美价值的理论，它一出现，就为美学理论中的一些核心概念的讨论提供了一种强有力的背景材料。而史蒂文生则在艾耶尔止步的地方又向前迈进了一步。

新实证主义美学已被介绍进我国，

开始对我国的文学批评产生影响。

比较诗学　国外比较文学中一种新的发展趋向，目的在于探寻世界文学的共同规律，也叫“共同诗学”。“诗学”本是公元前 3世纪希腊哲学家和文艺理论家亚里斯多德的一部著作的名称。西方后来一直把它作为　文学理论的别名，因此，“诗学”可以等同于“文学学”或文学理论。近年来它成为比较文学中的新发展趋向，在我国学术界及海外文坛近年出现的中西文论的比较研究著述，已不胜枚举。

从不同系统的文论的直接比较中寻求各国文学的共同规律或异同性，表面上看来只是概念的排比，似乎要比从无数作品中去发现规律性的东西容易一些。其实不然，各国文论都不只是与相应的文学创作活动发生密切的联系，同时还与不同的历史文化背景息息相关。就我国古典文论而言，它的主体部分典型地融化于哲学、 史学、宗教以及伦理学等思想意识的各个领域之中，反映在文学批评和文学理论上的往往是一些印象式的警语或格言。西方文论年代久远的不说，近代便有各家的“美学”以及本世纪涌现的各种文学批评流派的“方法论”。它们不仅与西方近代社会科学发展潮流密不可分，而且大量地吸收了自然科学的研究成果。面对人类历史积淀的如此五光十色的思想产物，且不说对等的比较，我们能轻而易举地先加以整理和归类吗？不对各自的渊源作些追溯，显然会令人茫无头绪。但只要加以分割处理，把相 近或相类似的概念参酌比较，彼此的含蕴便都能清晰、明朗。文学理论的比较研究与对作品进行审美判断不同，这里主要不是比个高低，而是发现不同“硬果”中的“合理内核”。刚刚崭露头角的“比较诗学”取得了可喜的成果。

如果不问名称出现的早晚，而以实质存在出发的话，“比较诗学”在各国是古已有之的，正象国外一位学者所说的“没有文学不是比较的”，我们可以更明确地补充一句，没有文学理论不是来自于比较并在比较中发展的”，这里当然存在着比较的范围和程度的差异。在六、七十年代以前，跨越文化系统的“比较诗学”，只是零星地散见于各国文论之中，没有成为文学研究的一种趋向，而“比较诗学”的提出，对于开放各国固有的文学理论体系，无疑会产生一定的推动作用。

“比较诗学”与一般文学理论研究的不同在于：前者是后者的一种特殊方式，虽然有时难以截然分开，如在素材的整理和准备的过程中，没有什么差别。但是，前者的着眼点在于从两种以上不同的文学理论体系的比较研究中确立规律性的东西，涉及面更广，直接面对着各个历史时期的世界文学思潮。

“比较诗学”与比较文学一样，它将主要在扩大研究范围方面给予传统的文学研究以“方法论的冲击”。“比较诗学”同比较文学一样，在我国还处于草创时期，引进、研究工作才刚刚开始，目前仅有一本《中西比较诗学论文选》由中国社会科学院文学研究所编辑出版。

符号论美学　当代西方美学的重要流派。代表人物是德国哲学家恩斯特·卡西尔和美国哲学家苏姗·朗格。

卡西尔虽未专心致力于美学问题的研究，而且涉及艺术哲学的著作也很少，但就在他对神话、语言的分析中所透露出来的那些见解，就为一种新的美学理论——符号论美学铺平了道路。卡西尔由于把神话、艺术等都看作是和语言相等的符号形式，从而扩大了符号论的范围。它的中心论题是：艺术是种形式的创造，是种特殊形式的创造，即符号化了的人类情感形式的创造。包括艺术在内的一切文化现象都是人类符号活动的结果，艺术就是运用符号来表现人类各种不同的经验。人的特点也就在于他的符号活动。

卡西尔给艺术的特征勾划了一个大致的轮廓，他认为“艺术可以被定义为一种符号的语言”，艺术是一种符号的形式。艺术的符号形式象其它符号形式一样，有着两方面的内涵。一方面它是一种物质的呈现；另一方面它是一种精神的外观。他认为，艺术是表现的，因为在艺术中，各种感觉的平衡暂时被破坏了，物质的和意义的方面以某种方式突出出来，在一种外观和情感这样两种特征的融合中，使人观照现实。他认为，为了使艺术作品获得意义，因而意义的媒介物才是不可缺少的。只有借助于一定的物质载体，艺术才获得它能诉诸于感觉的可能性。同时，也只有诉诸于一定的知觉客体，艺术方能传播它的意义，总之，艺术家所创造的符号形式必须在一种知觉的媒介物中得到具体的实现。他指出，艺术中的形式不仅在于反映客观事物的各种形式，它们的主要作用是去组织和构成人类的经验。艺术的符号形式的特征就在于它的那种构成力量。艺术中的真正主题是我们在形式中所感觉到的那种最重要的构成因素。因此，艺术的意义就在于形式。

当然，就卡西尔创立的符号论本身来说，它还不是非常完备的，但却在苏姗·朗格的理论中得到了充分的发挥，最终使符号论美学成为一个完整的、新的美学派别。

苏姗·朗格使被新实征主义的语义学所排除了的情感表现问题得到了语言方法的启示。一方面，她的理论与理查兹等人有区别：理查兹把符号语言和情感语言作了区分，苏姗·朗格则进一步把符号区别为推理的符号和表象的符号。前者即语言的符号，后者即非语言的符号。另一方面，她的理论又与卡西尔有区别：卡西尔由于把神话、艺术等都看成是和语言相等的符号，从而扩大了符号论的范围,而苏姗·朗格则进一步发展了这种非语言的符号论，把艺术看作是具有表象形式的独立符号。这种符号与推理的形式相反，它表现情感意义。朗格对美学的另一贡献就是她又坚决地否定了科林伍德等人的表现说。她说：假如艺术真的是种情感的表现的话，那么“哭泣的婴儿比音乐家更能发泄他的情感。但是，并没有人愿意到音乐厅去欣赏婴儿的哭泣。……艺术家所要表现的不是他个人的实际情感，而是他所了解的人类的情感。朗格并不完全否认艺术具有表现情感的特征，事实上她给艺术所下的定义也是以“表现”的概念为中心的,但是在她对艺术的定义中,“形式”具有更重要的作用。她在其著作《哲学新解》、《情感与形式》、《艺术问题》等著作中，一再强调艺术是种

“表现符号”的形式。她对艺术所下的定义是“艺术是人类情感的符号形式的创造”。

苏姗·朗格的艺术理论主要由这样两个基本点所构成：1.艺术的定义；2.艺术的作用。并由七个核心概念组成的多种多样的相互关系构成了她的整个理论的基石。这七个核心概念是“符号”、“抽象化”、“表现性”、“情感”、“形式”、“幻觉”和“假象”。前五种概念已包含在她的艺术定义之中，而后两种概念，即幻觉和假象主要包含在她对艺术作用的叙述之中。在朗格看来，艺术的作用决不能与它的本质相等同，艺术确有表现个人的作用，但这种作用却不是艺术的本质，艺术的本质就在于它能把情感形式用符号表现出来。这样，朗格明确地把艺术作为一种符号，即她所说的“艺术符号”和“艺术中的符号”区别开来。后者只是艺术作品中的一种因素，如日晕、羔羊等等，它们往往只是作为“神圣”和“爱”的象征，而前者则把艺术作品看作是一个整体，可以是后者也可以不是后者。各种艺术都以自己独特的方式把“人类情感”符号化了。例如，音乐是人类情感生活的“声音的类似物”。所以朗格的符号论的核心概念是“符号的转换”。她认为人为了要使发生在大脑中的经验符号转换成一种外部的活动，因而创造了一种生物学上的需要。说话、艺术、礼仪活动，都是一种经验符号的转换活动。它们与一定的心灵需要有关。这样某种类型的思想在它发展和交流的某一阶段中，就自然会产生出一和符号的转换。艺术在这种意义上就是一种符号的转换活动。

朗格的理论深受形式主义美学理论的影响，她把阐明这种形式看作是她的任务。她还指出了符号和记号的区别：仅仅指明一个事实的是记号，而能给想象的静观提供形式的则是符号。艺术是情感的符号形式而不是事实的记号。这就可以得出这样的结论：任何艺术作品的价值不取决于它所表现的对象是什么，而取决于怎样表现。

符号论美学在西方影响很大，近年来传入我国，受到了人们的广泛注意。

现象学美学　当代西方美学的重要流派之一。现象学美学的主要代表人物有两个：一个是波兰籍的美学家罗曼·茵加登，其代表作是《文学的艺术作品》，另一个是法国美学家米凯尔·杜弗莱纳，代表作是《审美经验现象学》。

杜弗莱纳认为，审美经验包括创作者的审美经验和欣赏者的审美经验。历来各派美学都是建立在创作心理学的基础上的，这些美学有陷入心理主义的危险。他继承现象学派的创始人胡塞尔对心理学方法的攻击，拒绝采用这一方法，另辟蹊径，专门从欣赏者的立场探讨和论述审美经验。他认为“艺术固然需要艺术家的首创精神，但它确实又在期待公众的赞成”。

杜弗莱纳研究的审美对象不是自然对象，而是艺术作品。他认为，直接来自艺术作品的审美经验最为纯洁，也许事实上最为重要。因此，他以艺术作品为基础来界定审美对象。但是艺术作品不等于审美对象。艺术作品只是一般对象。必须在艺术作品上面增加审美知觉才会出现审美对象。审美对象是被感知的艺术作品，列成公式，那就是：艺术

作品 + 审美知觉 = 审美对象。可以说，《审美经验现象学》的中心便是审美对象和审美知觉的关系。他认为审美知觉是审美对象的基础。审美对象是只有在知觉中才能实现的感觉物。艺术不是单纯的静观，需要欣赏者积极参与，达到心醉神迷的境界。所以审美经验始终是，也仅仅是知觉经验的形式。他把知觉过程分为三个阶段：一、呈现；二、再现和想象；三、反照和感觉。

杜弗莱纳还提出了审美要素或感觉要素的说法。艺术的审美要素是作品的材料被审美地感知时形成的那种东西。审美要素的组合则为审美对象。审美要素保证审美对象的特别充实性。审美要素是主体和客体的共同行为。它构成审美对象的自在性，是审美对象绝对存在的基础。但是，审美要素不是审美对象的唯一构成成分。另一种构成成分是意义，意义在审美对象中达到饱和程度，它使人集中注意审美要素，它构成审美要素的真正结构。

审美要素作为中介物，联结被表现世界的深度和这一世界的观察者的深度。感觉是两种深度的相互作用。知觉主体和审美客体通过这种作用达到谐调，进而实现统一。

杜弗莱纳还用不同形式的先验图式分析音乐和绘画，证明传统上把艺术分成“时间艺术”和“空间艺术”是完全错误的。他认为所有艺术都有时间因素和空间因素。审美对象包含着时空内部关系，变成了准主体。这些关系反过来构成审美对象的世界，称为“被表现的世界”。它主要表现为充溢其中的特殊情感性质。关于被表现世界的思想是杜弗莱纳的突出贡献之一。

在这同时，茵加登的研究也取得了显著的成果，他更系统，更深刻地提出了建立真正现象学美学的可能性，并且对这种美学的构想提出了具体的例证。他从形式上对文学的艺术作品所作的分析对杜弗莱纳也产生了很大的影响。但在有些问题上，杜弗莱纳与茵加登又有不同。茵加登把艺术作品视为纯意向的对象，不能自主，没有意识便没有活力，不能实现自身的具体化。茵加登始终集中于一种艺术的分析，其理论不具备普遍的意义。杜弗莱纳则广泛论述绘画、雕塑、戏剧、音乐、舞蹈、电影，内容丰富多彩，因而他的论述带有普遍性。

现象学美学是当代西方美学中最晦涩的派别之一，五、六十年代盛行一时，近年来，国内逐渐有了译介和研究的文章发表。

东方美学　美学研究中的一种倾向。对西方美学的研究已有悠久的历史，而把东方美学作为一种综合的美学现象来研究才是近年来的新现象。日本著名美学家今道有信近年来致力于东方美学的研究工作，发表了著名的《东洋的美学》专著。虽然令人遗憾的是在内容上仅限于中国和日本，但他承认东方美学的广阔疆域。在这部著作中，他通过科学的论证，呼吁东方美学的复兴和崛起。他认为：自动化时代带来了非人化，从而实行了非人性。要想把人性再度恢复起来，要想使变为计算思考的人作为人获得再生，必须知道因此产生的人的无力化程度，必须有不属于计算思考的思考。这种思考就是超越悟性的合理性的思考，是基于意象的思考。只有这种思

需要全本请访问 www.ertongbook.com