

美 学

美学基本概念

【美学】又称审美学。以人类审美活动及其规律为研究对象的科学。是人们审美意识的理论形态。这门科学的渊源，可以追溯到古代。古代思想家对于美与艺术问题的哲学上的探讨，对于艺术实践经验的研究、总结，是美学理论的萌芽。美学作为一门独立的科学，则是近代的产物。在 18 世纪哲学和科学蓬勃发展的时期，美学在德国古典哲学中作为一个特殊部门开始确立起来。鲍姆加登在 1750 年第一次用美学这个术语，并把美学看作哲学体系的一个组成部分。马克思主义哲学的产生，给美学研究提供了真正科学的世界观和方法论，改变了美学研究的面貌。

美学属于社会科学的范围，美学与哲学、心理学以及其他社会科学，特别是艺术科学之间，既有密切的联系，又有确定的区别。

美学是哲学性质的科学。是作为人们世界观组成部分的审美观、艺术观的系统化和理论化的学说。哲学以整个客观世界作为

对象，研究自然界、社会和人类思维的最一般的规律，而美学研究的只是社会现象中的一个领域的特殊规律。哲学为美学提供世界观和方法论的基础，而美学研究的成果又反过来丰富哲学的内容。美学则研究在社会实践基础上产生的客观现实的美和人对现实的审美关系的反映，揭示审美活动的普遍规律。人对客观世界的美的主观反映，即审美意识，是一种特殊的心理活动。对于这种特殊的心理活动的研究丰富了心理学的内容，而美学在这方面的研究也必须借助于心理学的科学成果。美学的研究对象包含客观世界的美和人对客观世界的美的反映的全部领域，它把艺术作为审美意识的集中表现来研究其本质和一般规律。艺术理论以各门不同艺术的特殊性、具体的创作规律、欣赏规律为研究对象，直接为指导各门艺术的实践活动服务。美学对各门艺术理论的研究具有方法论的意义，同时各门艺术理论的研究成果又能够反过来丰富和推动美学的研究。由于艺术是审美意识的集中表现，艺术理论与美学理论之间常常是彼此渗透和相互转化的。

美是社会实践的产物。人们的审美意识是为人们的社会实践所决定的对于客观世界的美的反映，同时它又反作用于社会实践。艺术作为审美意识的集中表现，同样是对客观世界的审美的反映。艺术和人们在日常生活中对客观世界的审美感受的区别，一方面在于艺术对客观世界的审美反映较之于日常生活中的审美感受更为集中地表现了一定社会、一定阶级的审美意识，另一方面在于这种反映获得了物质的体现，成为社会的普遍的审美对象；因此，艺术能够积极地影响人们对社会生活的认识，形成人们对待事物的特定的情感态度，最为有力地发挥审美意识对社会实践的反作用。总的说来，社会实践的客观方面产生了客观世界的美，在主观方面产生了人对客观世界的审美意识，艺术则是审美意识的物

质形态化了的集中表现。这就是人们关于美与艺术对客观世界的关系以及美与艺术两者的关系的一般理解。

根据这个观点，具体地分析起来，美学的研究对象包含以下几个相互联系的方面：从客观方面研究审美对象，阐明美的本质和根源，研究美丑的矛盾发展，美的各种存在形态以及崇高、滑稽、悲剧、喜剧等的本质特征和相互联系。从主观方面研究作为审美对象的反映的审美意识，阐明它的本质、反映形式的特征及其历史发展的规律性。研究作为审美意识的物质形态化了的集中表现的艺术，阐明艺术的本质、内容与形式、种类，以及艺术创造活动的规律性和作为这种创造成品的反映、评价的艺术欣赏、艺术批评等问题。上述各个方面在美学研究中，构成一个相互联系的有机整体。但是各个方面的问题又各有其相对的独立性，特别是有关美的研究和有关艺术的研究各有其相对的独立性。

【美的本质】由于与哲学基本问题的密切联系，美的本质问题成为美学领域的基本理论问题。美的本质问题的解决，是解决美学中其他问题的基础和前提。社会实践就是人类改造世界的过程。它是人类有意识、有目的的生活活动，是主观见诸客观的实际行动，是改造世界的能动的斗争过程。美学研究则应遵循这一基本观点，从实践对客观世界的能动改造中，来探究美的本质。

人和动物有根本不同。动物只是消极地、被动地适应自然，人则能积极地、能动地改造自然，使之适应于人类生活的需要，并且在这同时创造着自己的生活，改造自身。人们看到了自己的理想向现实的转化，看到了自己的实践、生活在现实中获得了积极的肯定，从而产生无比的热爱、喜悦和快慰。生产活动也成为美的对象。劳动成果体现着人们的创造力量。新的社会生活作为社

会革命的成果也是物化着革命实践的能动创造，也成为美的对象。美的多样性、丰富性的特点，根源于人的实践活动本身的多样性，人所改造的感性具体的物质世界的存在形式的多样性。美是人们创造生活、改造世界的能动活动及其在现实中的实现或对象化。作为一个客观的对象，美是一个感性具体的存在，它一方面是一个合规律的存在，体现着自然和社会发展的规律，一方面又是人的能动创造的结果。所以美是包含或体现社会生活的本质、规律，能够引起人们特定情感反映的具体形象。由此可见，就其本质而言，美并不是事物的某种与人无关的自然属性，也不是意识、精神的虚幻投影，而是事物的一种客观的社会价值或社会属性。这也就是美的客观社会性。因为美的所谓客观性，正是指美是客观对象所具有的这种不依存于人们主观意识的社会属性。所以，美是客观的存在，是社会的存在，美的客观性与社会性是统一的。美的客观社会性，是建立在人与自然之间的物质变换这个感性现实的客观社会性的运动基础之上的，不通过人的感性物质的客观社会性的活动，美也就不可能产生。所以，美的客观社会性，实质上是来自社会实践本身的客观社会性。

【美】美学的基本范畴之一。作为美学范畴的美是狭义的美，与丑是相对立的。美是主观与客观、感性与理性、现实与理想、本质与现象的统一。美是合目的性与合规律性的完美结合并通过和谐宜人的形式表现出来的完美现象形态。

美，不是孤立自在的东西；美的特殊本质，也表现在它与真和善的相互联系与相互区别之中；美的创造与欣赏在社会生活中的特殊作用，更是与真和善密不可分地联系看的。美作为人改造世界的能动创造的生动表现，就其历史的发生和起源来看，以对

于真的认识和掌握为前提；就其作为历史的成果、作为一个客观对象来看，与真有着密不可分的联系。美以善为前提，并且归根到底应符合和服从于善。美是在合目的的实践活动的过程或结果上所表现出来的对人改造世界的能动的创造性、智慧、才能和力量的现实的肯定。人类的社会实践，就它体现客观规律或符合于客观规律的方面去看是真，就它符合于一定时代阶级的利益、需要和目的的方面去看是善，就它是人的能动的创造力量的客观的具体表现方面去看是美。美是在与丑的比较中存在，与丑的斗争中发展的。美丑的对立统一和斗争发展，根源于人改造自然、改造社会的社会实践，根源于社会实践的主客体矛盾；它与真和假、善与恶的矛盾斗争紧密联系。

千变万化的美，包含着多种多样的社会内容，具有不同类型的魅力。由于美有具体物质形式的客观形象，它才是可以用感官直接感知的；由于美蕴含着丰富的社会内容，它才是动人的和耐人寻味的。美，总是内容和形式的独特的统一体。从根本上说，美的形式离不开内容，是由美的内容决定的。即便是某些较为抽象的形式美，也隐含着某种人们不易觉察的社会内容。每一具体事物的美，其美的内容与美的形式都只能是具体的历史的相对统一，而不可能是完美无缺的绝对统一。客观事物的美的感染力，通过光、色、形、声等物质属性传达给我们的感官。

【丑】美学的基本范畴之一。与美相比较而存在，具有与美相反的内涵性质的事物的属性。正如美与真、善紧密联系一样，丑与假、恶也是密切联系的。丑与恶的联系使它不但具有否定的美学性质，而且还经常作为社会实践的意志活动所支配的对象。美与丑作为客观现实彼此对立的方面，双方互为存在的条件，表现出现实对

象对实践的肯定和否定的方面。随着社会实践的发展，自然不断被改造，社会不断被改造，美丑通过矛盾斗争又因为一定的条件而各向着和自己相反的方面转化。

现实生活中的事物，既有美的，又有不美的和丑的。但是，通过艺术家的集中、概括，生活中的丑却也可以转化为供人欣赏的艺术美。一般说来，生活中的丑总是引起人们厌恶、不快、难受等否定性的情感反应，甚至还会引起恶心等生理上的强烈反感。丑作为审美活动中的质价值，是同人的本质力量所追求的目标背道而驰的。但是，生活丑却可以成为艺术描写的对象，这是由艺术创作的特性决定的。艺术创作，是艺术家通过一定的物质手段，把自己对现实生活的审美认识与评价，借助形象的形式表现出来。艺术家通过观察、研究、分析，深刻地认识到生活丑的本质及其背后所隐藏的社会意义，明确了美与丑相比较而存在，相斗争而发展。生活丑一旦进入艺术领域，成为反面艺术典型，就获取了一种特殊的审美价值。这是一种以其艺术的存在否定自身现实存在的美。

在艺术中，丑的价值主要表现为以丑衬美和化丑为美。以丑衬美，属于反衬，是映衬手法中的一种重要表现形式。以丑衬美，目的在于突出美。以丑相衬，美的就会显得更美。这种以丑衬美的方法，符合对立因素相生相克、相反相成的辩证规律。化丑为美，是从艺术形象的美学效果这个意义上来谈的。并不是说，经过化的功夫，丑就不存在了；而是说，经过化的功夫，这个丑已经不同于一般的生活丑了，从艺术效果上看，它已具有美学意义的美了。化丑为美的化，就是艺术的典型化。

【优美】实践主体与客体的和谐统一所显现出来的美。优美没有任

何统一过程的痕迹，是一个已经实现统一的形象实体，以比较单纯直接的形态表现了现实对实践的肯定。它不是一种压倒式的统一，而是现实与实践、真与善、合规律性与合目的性交融无间的辩证统一。它不是在自身构成中包含着丑，而恰是在与丑抗争中显现人的本质力量的美的形态；它本身排除了丑，并与自身之外的丑相比较而存在。由主、客体矛盾关系的特殊性所决定的优美的上述特点，归结到一点，便构成了优美最根本的美学特性：和谐。这种和谐，体现在主、客体的统一关系中，常突出地表现为合目的性的理想与合规律性的类的完满性的浑然交融。这种和谐，特别明显地体现在优美对象内容与形式的统一关系上。优美的和谐是在内容与形式统一关系和构成方式上的鲜明特色。优美在不同的领域有其各自的具体特性。社会生活中的优美，偏重于内容，突出地体现着真与善的和谐统一。自然中的优美，则偏重于形式。艺术中的优美是现实中的优美经过艺术家选择和加工的产物，因而能够更为集中而鲜明地显示出优美的审美特性。针对不同描写对象的特点和特定艺术环境的需要，在不同艺术门类中创造种种优美形象，有无限广阔的艺术天地。

【生动】中国古典美学的基本范畴之一，由谢赫在《古画品录》中提出。“生动”一词在中国文字中可以分开来加以解释。“生”和“动”的观念都显然同《易传》的思想密切相关，到了汉代又和以“气”说明宇宙生成的思想联系在一起。谢赫提出与“气韵”直接相联的“生动”的范畴，显然受到了《周易》与汉人的看法的影响。生动就其本有的含义说，指的就是生命的运动（包括生长、变化、向上、发展等含义在内）。生动是包含人在内的万物存在发展的表现。而生动又是由气的运动变化所引起的，没有气一切都是

死物，不会有生动的表现。“气”与“生动”不可分。因此，谢赫认为，那构成为艺术美的气韵，其表现的形式必须是生动的。要求气韵必须表现在一种生动的形式中，实质上就是要求艺术的美应具有和生命的运动相通、一致的形式。

【崇高】作为人类争取真与善达到统一的实践过程是动态的，其形式是严峻的、冲突的，人们在观照这种严峻的、冲突的动荡过程时，获得一种矛盾的、激动的愉悦，崇高对象就是在这种关系中呈现的。而那些反映着这种冲突印痕的静态物象，便也同样具有崇高的审美特征。崇高是在实践主体提出了理解、改造和掌握现实客体的历史要求，并且已经或必将趋于实现的历史条件下产生的。它以现实客体压倒实践主体为其外表特征；而其本质则在于受到压抑的实践主体，充分激发起人的本质力量，转而改造、掌握客体。归结到一点，崇高不是主客体的和谐统一的静态美，而是双方在对立、冲突之中趋向统一的动态美。在这里，人的本质力量的显现，呈现为实践主体迫使现实客体与之趋向统一的过程。崇高的美学特征，在自然界和人类社会中的表现形态，既有基本的共同性，又有各自的某些特殊性。自然界的崇高以量的巨大和力的强大显现出人的感官难于掌握的无限大的特性，显示出无穷无限的威力，以压倒之势向实践主体挑战。已经被改造的和尚未被改造的自然对象，呈现为两种不尽相同的自然崇高；但它们的共同特点，就是以客体的无限大间接地显示着人类的无限的改造力量。崇高的更为重要的领域，是在社会生活之中。那些体现着推动历史前进的进步力量及其代表人物，正是社会崇高的本原。在阶级社会中，崇高是先进阶级的、正义事业的不可战胜的威力和本性的显现。在斗争的曲折进程中，足以展现出实践主体的现实

的或潜在的威力和终将胜利的必然性。艺术崇高是现实中崇高的反映。艺术中的崇高所反映的大都是社会生活中英雄人物的斗争业绩。艺术作品反映崇高的形式是多种多样的。在以展现人物行动冲突为主要特征的戏剧、电影和文学等艺术中，崇高得到了最为普遍和集中的反映：悲剧和颂歌，就是最为突出和常见的类型。在造型艺术以及音乐中表现崇高，虽然受到艺术形象的静止性和表现观念内容的不确定性的限制，但其艺术表现方式和手段仍然是多彩多姿的。

【通感】感觉的挪移，也就是视觉、触觉、听觉、嗅觉彼此打通，眼、舌、鼻、身各个领域的官能不分界限。颜色似乎有温度、声音似乎有形象、冷暖似乎有重量、气味似乎有音响等。审美知觉中的通感，比较常见的有两种，一种是视觉所引起的通感，也就是听觉、味觉、触觉向视觉的挪移。据美国心理学家马克斯等人的研究，视觉所引起的通感有八种特殊的对应关系：视觉象的明度和亮度越高，通感中声音也越高越响；视觉象形象尺寸越大，唤起的听觉声就越低沉越微弱；红橙黄使人温暖，蓝绿则使人寒冷。还有一种是听觉引起的通感，即其他感觉向听觉挪移。其中也存在某种对应关系，常是较高的音，唤起的视觉象较明亮，低沉的音引起的视觉象较阴暗。关于通感的性质尚有争议。不过多数心理学家认为它是一种特殊知觉。如有的心理学家认为，通感的出现是由于各种感觉之间张力的型式、方向和强度等方面存在着共同性。认知心理学也认为，通感的出现是由于人的各种感觉之间有着一种按固定规则转换的对应关系。

【和谐】从构成形式美的物质材料的总体关系来看，其基本规律就

是多样的统一。和谐,就是多样的统一的具体表现。所谓多样,是整体中所包含的各个部分在形式上的区别与差异性,统一则是指各个部分在形式上的某些共同特征以及它们之间的某种关联、呼应、衬托的关系。客观世界是无比丰富的,因此,只有五色纷呈、五音协奏,才能符合人类的审美要求。客观世界的众多事物,又不是相互孤立的,它们都置身于特定的系统之中,因此,支离破碎、杂乱无章,又是违背人类审美要求的。所谓多样的统一就是寓多于一,多统于一,在丰富多彩的表现中保持着某种一致性。多样的统一包括两种基本类型:一种是各种对立因素之间的统一,谓之对比;一种是多种非对立因素互相联系统一,形成不太显著的变化,谓之调和。互相对立、互相排斥的因素结合在一起形成和谐,比非对立因素的统一更具有美的魅力。不同的色、形、声因素在质、量、空间、时间等方面都可以形成强烈的对比。无论是对立,还是调和,都要有变化,在变化中见出多样统一的美。在变化中求统一,在统一中有变化,看似无规矩而实不离规矩,内有统一情志贯穿其中,才能具有生动的气韵,深远的意味。和谐是一种普遍存在的审美形态。自然的和谐美没有刻意求工的人为痕迹,但是天工神斧也常造就出适度的协调。社会的和谐美主要表现在人类自身全面、均衡的发展上。艺术的和谐美是艺术家自觉的和谐意识在作品里的集中表露。和谐作为优美的属性之一,使人能在柔和宁静的心境中获得审美享受。它是最早被人发现和肯定的客观对象的审美属性之一。随着人类社会生活的发展,人们眼界的不断扩大,对自然认识的逐步深化,以及社会生活的复杂化,人们才又把崇高、悲剧、喜剧这样一些并不以和谐为主要特征的审美范畴概括进了对象的审美属性。和谐在艺术中是指艺术作品的一切组成部分的有机的相互联系。现实本身的合乎规律的

过程是艺术中的和谐的本原。

【中和】中和是以中国儒家哲学为灵魂的审美形态。它要求在日常人伦中表现出以忠、孝、友、悌为内容的君子人格，其中的关键是“尽心”、“尽性”的功夫。心性的基本规定是“仁”，即“美”。一个人能尽仁尽善，则其表现于外的言行莫不是和。“仁”是“和”的内核，“和”是“仁”的表现；善统率着美，美不能脱离开善，否则，发展太过就会“淫”，就会偏离正德修身的正道。中和美的艺术是对鼓荡起来的“情”的疏导和澄汰，有助于真正的心性之原的挖掘和导引，不仅如此，而且会使整个人格向上超越，达到“以德合天”、“赞天地之化育”的境界。当“中和”的宇宙、社会和心理秩序被破坏时，由挠、荡、激、梗、炙、击而后发的不平之鸣，也要注意怨而不怒，哀而不伤。后世儒者把中和之美等同于“温柔敦厚”，以与“狂”、“狷”对立，这样就取消了艺术对政治和社会的批判权，成为束缚人精神的桎梏。

【中和之美】“和”在中国美学史上是一个极为重要的范畴，出现在春秋时期。所谓“和”，包括主观感受的“和”与客观对象的“和”这样两个方面。前者是同美感相关的，后者则同审美对象相关。从一般地谈论“五味”、“五色”、“五声”的美进到讲“和”，这是中国古代美学的一个重大发展。中国古代美学对于同“乐”相连的“和”的认识，是从生理感官上的“和”，进到心理、精神上的“和”，然后再进到整个自然和社会的“和”。后者正是中国古代美学所追求的最高的“和”，也是最高的美。中国古代美学的“和”的观念，主要强调了自然形式的“和”具有社会伦理道德的意义。孔子继承了这种思想并对之加以发展。他把“中庸”原则

运用到自己的美学上，确立了儒家美学的批评尺度，这就是“中和”。这种批评尺度要求在美和艺术中处处都应当把各种对立的因素、成分和谐地统一起来，不要片面地强调某一方而否定另一方。孔子提出“乐而不淫，哀而不伤”，便是对“中和”这一批评尺度的运用。当然，“中和”的概念是在子思的《中庸》中提出，不过孔子的美学尺度确是“中和”的。既然美和艺术都应“中和”，那么艺术家及美学家就要时时把握“过犹不及”。这种思想包含着中国古代美学对艺术创造和艺术欣赏的辩证的深刻的理解，所以它对后世的影响相当大。“中和”最为典型地体现了中国古典美学的理想。

【自然美】自然事物的美，包括日月星云、山水花鸟、草水鱼虫、园林田野等。它作为经验现象，是人们经常能够欣赏和感受到的。自然界之所以有美，归根结底，是社会的产物，是历史的结果。自然与人类社会生活的客观历史的关系、联系，自然对象在人类社会生活中的作用、地位、意义、价值，成为产生自然美的必要前提。自然对象的美是随着社会生活中的美的扩大发展而出现和发展的。美的自然对象可以分为经过当前人们直接改造加工、利用的自然对象和未经直接改造的自然对象两种。前一种自然对象的美主要是以其社会内容的直接显露为特点，所以，它们与社会事物的美十分接近。随着人对自然的不断改造，不仅愈来愈多的自然物成为人们物质生活中有益有用的东西，而且它们在人们的精神生活中，也就由一种漠然的、对立的東西转化为一种可亲的东西。人们在被加工过的自然事物上打下了劳动创造的印记，这种自然事物的某些特征，后来就成为人的能动创造的特定标记。它经常作用于人们的感性和理性，唤起人们的审美愉悦。另一种自

然对象即未经直接改造加工的自然对象的美，其社会内容比较间接、隐晦曲折，但这种美在自然美中却占有广大的领域和多样的形式。它们主要是以其自身的自然形式而取悦于人，好象它的美就在它自身的各种质料、性能、规律和形式之中，与人类没有关系。实际上，自然的这些规律和形式都是在与人类社会生活发生长久紧密的关系时才成为美的。一定的自然质料如色彩、声音、形体，一定的自然规律如整齐一律、对称均衡、变化统一，一定的自然性能如生长、发展等，是在长时期与人类社会实践发生密切的联系、关系，被人们所熟悉、习惯、掌握、运用，对人们生活实践有用、有利、有益之后才逐渐成为人们的审美对象的。所以自然并不需要完全改变其外在面貌、形式、规律，并不需要与某个特定的狭隘社会功利目的直接联系起来，便能以其与社会生活的长久普遍的概括联系而成为人们的审美对象。自然美的这两种形态并不可以截然划分，相反，它们经常是相互渗透和转化的。

【现实美】包括社会生活、社会事物的美和自然事物的美。现实生活中的社会美和自然美虽然广阔、生动和丰富，但是由于许多限制，它们仍然不能充分地满足人们的审美需要。现实生活中社会事物的美在一般情况下，和艺术相比较并不经常表现得那样集中、精粹和典型，时间和空间的局限更使它们不能比较普遍地为人们所观赏，也不能以其具体感性存在直接地长久流传下来。自然景物的美虽然具有更大的时间上的稳定性和空间中的普遍性，但是他们也仍然经常被自然本身许多偶然因素所干扰和破坏，特别是它们不能集中展示出明确的社会内容。现实中的美虽然是美的唯一泉源，是无比生动丰富的，但因上述各种原因，又是比较粗糙、分散、处于自然形态的。

【形式感】与形式美产生的过程相一致，在人的主观方面相应地产生了感受形式美的形式感。客观上一定的自然形式与一定的社会生活现象的联系，在实践过程中反映到人的头脑里，经过千百次重复，在头脑里进行着一种深刻的概括过程，逐渐地把握其普遍、必然的联系，并在主体方面肯定下来，于是便形成各种带独立性的形式感。形式感是以直接的形式出现的。人们通过直观就能直接把握形式的力量，是以往全部世界史的产物。因为人的感觉通过社会实践的改造具有了与理性不可分离的性质；正是这样，才形成了感受音乐的耳朵，感受形式美的眼睛。所以，正如形式美不是自然事物自身的属性一样，形式感也不是人的一般生理快感，而是一种富于社会内容的美感。

【形式美】美的本质不在自然形式，特定意义的形式美不过是美的一种表现形态。通常人们所说的形式美，是指自然事物的一些属性如色彩、线条、声音等，在一种合规律的联系如整齐一律、均衡对称、多样统一等中所呈现出来的那些可能引起美感的审美特性。色彩、形态等本是现实事物的一些属性，它与具体事物的质的规定性是不可分的。但人们在长期的社会实践基础上所形成的认识能力，能够采取各种分析、综合的方式，逐渐把它们与事物的其他属性相对分离开来并加以把握。这些属于自然界事物的某种特性的色彩、形态等，按照一定规则组合起来，而具有了审美意义，其原因显然不能简单归之于这些自然特性本身。当然，不能否认自然物质材料的结构与人的感觉等心理结构之间的合规律关系在形式美欣赏中的意义；这种合规律关系，是构成形式美欣赏的一种客观基础。但是，形式美作为一种引起美感的审美对象，

其根据主要在于一定的色彩、线条等具体特征，同一定的社会生活内容的联系；同时，能欣赏、感受形式美的主体方面所表现出来的人的主观感受的丰富性，也只有从社会实践中才能找到合理的解释。作为美的形态之一的形式美，也是从人类实践的历史发展中产生的。要使形式美的研究取得有效的成果，需要以社会实践的观点为指导。一般地说，形式美就是一定的自然属性如色彩、声音、线条等，以及一定的自然规律如整齐一律、平衡对称、多样统一等，通过在社会实践中跟一定的生活现象所建立的普遍的必然的联系，从而形成对于这种生活现象的广泛而概括的表现。换句话说，在一定的自然形式中表现着广泛而概括的社会生活的意义，而不是为形式美而形式美，这便是形式美的实质。正确地认识一般形式美的本质，才能更好地理解艺术作品的外部形式美，也有助于艺术创作的创造性。每种艺术都有自己特殊的形式美。由于各种艺术长期历史的发展，在运用形式美的规则方面，每个艺术部门都积累了相当丰富的经验。要掌握并自由运用这些形式美的规律，必须付出一定的劳动。

【人体美】 介于自然美和社会美之间的人类自身体态的审美价值。就人体的生理形态而言，基本上属于自然美的范畴；就人体必然打上人的思想性格烙印而言，又属社会美的范畴。人体美主要通过人体的自然性因素表现出来。人体的自然性因素是人体美的基础。人体美是自然美的最高表现形态。人体美也是劳动实践的产物。人体美的社会性因素是不可忽视的，它不仅表现在人类整个历史的进化过程中，而且还特别地表现在具体的人身上。人体美首先是指身材相貌的美。美的身材相貌，必须是健康的，匀称的，充满活力的。人体美还通过姿态动作表现出来。姿态动作的美，是

身体各部分的配合所呈现出来的外部形态的美,具有造型性因素。通过遮盖、突显等方式的人工修饰,以增添形式美,同时有助于突出人的精神力量。

【造型美】人按形式美规律创造出来的产品直观形式美。是人在物质生产和艺术生产活动中对产品外形的基本要求。造型美是造型艺术的有机组成部分,是造型艺术作品表现力强弱的重要标志。在物质生产中,造型美主要体现为生产品的外观造型,它使按实用目的创造的产品在形式上获得一定审美价值。造型要充分发挥一定的物质材料的性能或特性,要有独到和新颖的设计,并充分运用形式美的规律。没有美的造型,就没有美的产品外形形象。在空间中塑造可视的平面或立体的美的形象,离不开造型美这一基本的因素。无论是在物质生产活动,还是在艺术生产活动中,都不应片面孤立地追求造型美,而应当把造型美与物质产品和艺术作品的内容美有机地结合起来。

【艺术美】现实美的主观反映的产物,是美的创造性的反映形态。现实美是艺术美的唯一的源泉,属于社会存在的范畴,即第一性的美;艺术美却是属于社会意识的范畴,即第二性的美。尽管艺术美也是能为审美主体所欣赏的客观对象,艺术创作也是一种实践性的活动,但其本质却是客观世界的反映,是意识形态性的。艺术美作为美的反映形态,是艺术家创造性劳动的产物。和普通实际生活的美相比较,它具有更高、更强烈、更有集中性、更典型和更理想的特点。当把现实的审美方面经过相对的抽象而化平淡为神奇,就可能具有更为长久的魅力。作为第二性的美,艺术美不仅来自现实生活,是现实美的反映,而且也反作用于现实美的

存在和发展。它不仅加深人们对现实中的美的感受和领会，而且更能影响人们的思想感情。通过人们的审美意识而反作用于人们的行动，反作用于人们的生产斗争、阶级斗争和科学实验，从而更进一步推动现实美的不断前进。艺术美是重要的审美对象，艺术对现实的审美关系是美学的重大问题。艺术美就是指艺术作品的美，即艺术创造主体的审美心理和审美理想借助一定的物质手段来表现的物态化产品的美，或者说，是艺术家审美心理物态化的对应品。艺术美的种类繁多，丰富多彩，存在于一切种类、样式的艺术作品中。艺术美是社会美和自然美的集中、概括和反映，它虽然没有社会美和自然美那样广阔和丰富，可是由于它对社会美和自然美经过了一番去粗取精、去伪存真、由此及彼、由表及里的改造制作功夫，去掉了社会美的分散、粗糙和偶然的缺点，去掉了自然美不够纯粹、不够标准的缺点。艺术美首先是指作品思想内容和生活内容的美。这里面既包括作品所反映的客观现实的美，也包含着作者对这种客观现实的审美评价和审美理想。艺术美也包括艺术形式的美，毕竟还具有一定的相对独立性。艺术美一旦创造出来，就是一种客观存在，具有客观物质存在性。它具有一种现实美不可代替的作用，这就是它对人的一种特有的精神教育、认识和美感作用。

【社会美】指社会生活的美，现实生活中社会事物的美。现实美的主要方面是社会生活的美，现实生活中社会事物的美，一般常称之为社会美。在人们日常经验中，经常感受和认识社会事物作为审美对象具有某种审美性质，使我们能对之作出审美评价或体验。美是社会实践的产物，社会美是这种产物最为直接的存在形式。人类的社会生活是多方面的，复杂的，丰富的。其中最为基本的，则

是生产劳动、阶级斗争和科学实验。与之相关的是人的思想品质和情操等。社会生活中的现实美主要表现在社会生活的这些领域中，特别是集中表现在作为一定时代、阶级的主体的社会先进力量、先进人物的身上，美在他们的性格和行为中得到了突出的体现。这也正是它在进步艺术创作的领域中经常占有重要和主导地位的原因。

【灵感】在艺术构思的过程中，形象的孕育由不成熟到成熟的质变阶段的表现，也就是艺术家在构思过程中所产生的强烈的创造欲望在形象上的体现。作为一种豁然贯通、喜出望外的心理现象的灵感，在形态上表现为突然而来，出人意料，茅塞顿开，文思如涌的现象。艺术家处于灵感来临的情况下，往往能够想象出他平时所未曾以至无法想象的东西。灵感在艺术创造活动中是一个重要的心理现象，它不仅促成独创的形象的产生，而且也是推动创作活动的一种心理动力，它加强着艺术家的创作冲动。灵感产生的基础仍然在于艺术家的生活实践和艺术实践。灵感所具有的想象和思考的敏捷和自由，与失去理性控制的下意识活动毫无共同之点，也不是靠外在刺激所唤起的生理本能。

【美育】又称审美教育或美感教育，然而它的内涵绝不仅仅限于审美或美感。由于美是人所特具的真与善的本质力量的感性显现，所以美育的内容要广泛得多，它有主体感受能力、认识能力的培养问题，也有主体在实践中创造美的能力以及自我完善的追求等更加重要的问题。因此，如果采用人们习惯的称谓，把美育叫做审美教育或美感教育的话，就一定要明确美育作为人类全面教育的一部分，作为人类实现自我发展的需要的重要途径所包括的全部

丰富内容。美育来自人类社会实践，又反过来促进和影响人类社会实践。一定时代的美育发展水平，不论是内容还是形式，都要受到一定社会生产力发展水平的制约。另一方面，美育活动总要消耗一定的物质财富，因而不可避免地依赖于一定的物质生产条件。还应看到美育的发展，还会受到一定社会的政治、文化的巨大影响。由此不难理解，美育的发展并不总是与社会生产力的发展保持平衡的。美育不同于一般教育的特殊性，是在引导人们对于美进行感受、鉴赏时，在按照美的规律进行创造美的活动时，不知不觉、潜移默化地实现的。美育是通过人对美的感受，引动感情的激荡，造成感情的共鸣，在愉悦中受到教育。美育不带有一般教育所具有的强制性，能使人们心甘情愿地去接受美的教育，在不知不觉中受到美的熏陶，在潜移默化中培养出高尚的审美情操，获得精神的满足与愉悦。正因为美育具有这些特点，所以成了教育事业中不可缺少的一个组成部分。美育在全面发展人的性格方面，具有重要的作用，它可以使人完善品格、丰富感情、开拓思路、增长才干等。它的具体职能表现在培养和提高人们对美的感受力、鉴赏力和创造力。

【审美主体】在社会历史实践中形成的与审美对象相对应的具有一定审美能力的人。审美主体是审美客体的对应存在。审美主体与审美客体的对立只有在认识论的范围内才有意义。人类的审美活动是审美主体与审美客体的统一，一方不能脱离另一方而存在。审美主体具有能动的创造性，通过审美实践积极地、能动地认识和改造客观世界，能够观照自身的本质力量，不断更新，不断创造。具有一定审美价值的审美对象要求审美主体具有与之相适应的审美能力。由于审美主体与审美对象之间存在着一种依存关系，审

美对象的客观价值能不能成为现实，一方面取决于审美对象能否反映并满足审美主体的审美需要，另一方面也取决于审美主体能否感受和理解审美对象的意义。

【审美对象】客观世界中的许多事物，经常给人以审美感受。凡是客观上与人构成一定的审美关系，能引起人的审美感受的事物，总称为审美对象。审美对象是指各种美的对象，也就是广义的美，它包括现实美、艺术美；包括崇高、优美、悲剧、喜剧等形态。审美对象是社会实践的产物。它随着社会历史的发展，具有丰富的内容。审美对象之所以无不给人以或壮美或优美的种种情感感受，正在于它们是人们的社会实践的具体的生活体现。审美对象的多种多样，促使人们探索它们的共同根源和一般本质。在现实生活中各种审美对象、美的不同形态是相互联系、彼此渗透和相互转化的。审美对象以其复杂多样的现象形态，多方面地展开和体现着美的本质，构成一个丰富多采的美的世界，诉诸人们的审美意识。

【审美活动】人所进行的一切审美创造和审美欣赏的实践活动。它表现在各种不同的活动形式中。它是按照美的规律进行创造、欣赏的一种社会性的活动。审美活动作为一种实践活动形式，实质上是由人对现实的审美关系决定的。也就是说，审美活动不同于一般改造活动、认识活动、交往活动的特殊性，正是由于人与现实之间构成的审美关系所决定的。动物基于性本能的展示其种属特征的行为，同人类的审美活动，有着本质的区别。前者是生理性的，后者是社会性的。动物求偶期的活动，同人类的审美活动不能等同视之。洞察美的本质，应从客观实际出发，紧密联系人

类丰富的审美活动。审美活动的内容、形式和倾向性决定于人们的社会生活条件。它的源泉和对象是客观存在的美，受对象美的特性的制约，并随着对象的发展而发展。审美活动是人从精神上把握世界、改造世界的方式之一，是人类按照任何一种外在的尺度和内在的尺度自由地认识美、创造美的社会实践活动，丰富、发展了人的审美意识和审美能力，满足了人的审美需要。艺术创作活动就是审美活动的特殊形式之一，它是为创作艺术作品服务的，与物质生产中创造的物品的审美属性不同，艺术作品中的审美属性起主要的作用。

【审美感受】一种由审美对象所引起的复杂的心理活动和心理过程，是审美意识的最基本最主要的形式，即狭义的美感。审美感受是其他审美反映形式的基础。审美意识区别于其他社会意识的本质特征，主要是由审美感受的本质特征所规定和制约的。对审美意识的反映特征和心理形式的研究，可以说主要是对审美感受的研究。审美感受的特点，归根到底，是审美对象的特点的反映。由于审美主体的各种复杂的心理因素以及它们之间的相互作用，而且也由于审美主体本身受着种种个体的特殊条件所制约，因此这种心理活动的结果，便不是客观事物简单的、机械的复写和模拟。审美感受情与理、感性与理性、直观与功利相统一的反映特点，需要从心理学的角度加以阐明。

【审美意识】客观存在的诸审美对象在人们头脑中能动的反映，一般通称之为美感。美感有两种不同的含义：一是指审美意识，这是广义的美感，它包括审美意识活动的各个方面和各种表现形态，如审美趣味、审美能力、审美观念、审美理想、审美感受等。美

感的另一含义是狭义的，专指审美感受，即人们在欣赏活动或创作活动中的一种特殊的心理现象。审美感受构成审美意识的核心部分。审美意识是社会意识的一种，它是社会存在的反映，通过积极地影响人的精神世界，反作用于人们改造客观世界的活动。审美意识就其反映内容或感受形式来说，都不是某种动物的本能或天赋能力，而是社会实践的产物。审美意识具有自己的特殊性质。它既和科学意识、道德意识有着密切的、深刻的联系，又有不能为它们所代替的具体特征。审美感受带有情感态度，因而比起一般的感觉经验和理性认识，在认识过程和心理形式上，都带有自己的许多特点。社会功利内容和效果经由实用到审美的过渡的漫长历史进程，已沉淀在一种似乎是非实用、非功利的心理形式里，恰恰正是通过这种似乎是非实用非功利的形式来实现社会功利的目的。人们通过这种娱乐、观赏，在思想感情上得到感染熏陶、潜移默化。它的社会功利内容和效果，是体现于比较间接的方式里，通过一种特殊的心理反映过程的发达，人的审美感受才日益扩展为对社会生活把握的能力，增添理性认识的深刻内容，获得自己特殊的本质，不断从生理快感中区别分化出来，审美意识从此得到进一步的独立和发展。

【审美能力】个人所具有的与进行审美活动相关的主观条件和心理能力。审美感受以视听两种感官为主，而在这方面并不是每个人都一样的。在这里，先天的条件特别是后天的训练都起着很大的作用。先天失明的人无法有绘画的感受，先天失聪的人也无法有音乐的感受。对绘画和音乐的敏感程度，与人的视听器官的先天的敏锐程度有关，而后天各人生活条件和经验的不同，对感官的培养、锻炼的不同，更现实地形成各人具有不同的审美能力。这

些个人的能力的产生、发展和形成，虽然和人们的生理和心理的素质有关，但在本质上是人类长期历史发展的产物，也是个人在生活中和审美活动中长期受到教育和训练的结果。审美能力只能结合着审美活动来加以研究。不能把它看成某种固定不变的东西，而应当把它看成可以在审美活动的过程中不断提高和丰富的东西。

【审美态度】个体要进入美的欣赏，首先要自觉或不自觉地摆脱日常意识状态，而转入特定的审美心境，有宁静的、适宜接纳美的事物的心胸，或者说要对美的对象抱一种明确的态度，即审美态度。这种安宁、坦荡、专注的精神状态，正是个体进入美的欣赏所必须的。和日常看待事物的方式不同，以审美态度对待事物，要求割断种种实用、非功利对个人的羁绊，采取一种超功利而含功利的观赏态度。就对象而言，是它的感性外观触发了主体的情思；就主体而言，则已摒弃了一己的私欲，而着眼于人的本质力量的直观。审美态度同时也是一种持续的、兴味盎然的审美注意，是对审美对象的一种凝神观照。由于胸无利己的杂念而又注意力集中，主体就可能从形式方面充分感知对象，产生强烈的印象，同时也可更为顺利地诱发联想和想象，使主体的整个审美心理活跃起来。审美注意是不可轻易转移的，更不允许来自主观或客观的干扰，否则欣赏兴致一遭破坏，便会顿生幻灭之感，欣赏也就难以继续下去。只要人的内心保持安宁、平静的状态，就能明察周围的审美对象。可见，转入审美态度，实为进入欣赏的心理前提。研究审美态度，可以揭示艺术创作和日常欣赏中主观心理的巨大能动特征，从而扩大人们的审美的眼界和欣赏的范围。

【审美享受】通过审美感受获得的一种情感上的愉悦。这种情感上的愉悦是感知、想象、情感、理解诸多心理功能共同和谐运动的极致状态，它表现为满足感、快乐感，表现为人的一切精神力量处于一种高涨状态中。人的审美需要，即领会美并按照美的规律进行创造的需要，直接表现在审美享受的追求上。尽管这是通过个人的审美活动获得的，但却渗透着宽广的、积极的社会内容，反映了个体心理和社会心理的统一。因而在情感的愉悦和满足中，人的心灵可以受到净化，变得更加纯洁、更加高尚、更美。艺术的团结人和鼓舞人的力量，在于艺术能向人们提供审美享受。由人的审美享受所引起的情绪高涨，往往会使读者、观众、听众感觉自己似乎也是艺术作品所描绘的事件的参与者。审美享受是从思想上、情感上和道德上、政治上教育人的重要手段之一。

【审美判断】一种社会的普遍性的判断，它体现了一定时代的某一民族、阶级或阶层的审美要求和理想。审美判断是一种认识活动。它是带有情感性的判断，比科学认识的判断包含有更为复杂的心理因素，特别是包含着浓厚的情感因素。科学判断固然也以感知经验为基础，但是作为科学判断的感知经验，相对说来，是对对象的固有的规律和属性作客观的、冷静的反映，而审美判断则带有情感态度，因而它在认识过程中和心理形式上有自己的特点，相应的也有它的不同于科学认识要求的真的标准。在审美判断中，作为审美对象的真的形态，也不同于作为科学认识对象的真的形态。这种不同就在于前者灌注了审美主体的情感、生气和生命。人们在判断某一客观事物美与不美时，不但要求合于真，并且要求合于善。对功利性的审美要求是必然的。审美判断是以对象是否能引起人的愉悦之情为出发点，始终把客观事物作为审美对象进行

判断，要求思想包孕在形象中，功利溶解在情感中；而道德判断是直接以对象是否对人具有实用和功利作为出发点，并把功利和实用作为直接的目的。由于对功利性审美要求的这一特点，使得在审美判断中，既可以把对象固有属性的功利价值视为善，也可以把并非事物固有属性所具有的功利价值视为善。

【审美标准】人们总是自觉不自觉地运用着某种相对固定的尺度去衡量审美对象，这种尺度就是审美标准。它既是鉴别美丑的标准，也是考察对象审美价值高低的尺码。审美标准发展的历史说明，审美标准产生于人类的审美实践，是人们自觉不自觉地总结审美经验的积极成果。所以，它既具有主观性和相对性，又具有客观性和绝对性。审美标准，经审美经验上升到审美理想而凝聚出来，是社会意识的一个组成部分。它是人们在社会实践中对客观对象反映的产物，因而具有主观性和相对性。不同时代和社会的个人、阶级、民族，都按照各自的审美趣味和审美理想来进行审美评价，体现着各自的主观标准；但是，在所有这些主观评价中，有的符合事物的客观审美价值，有的与事物的客观审美价值相背离，因而有的具有普遍有效性，有的不具有普遍有效性。审美判断的标准，终究有着它的客观性。审美标准的客观性，归根到底是由美的价值的客观性决定的。在主体的千差万别的主观感受之中，总要包含着不依赖人的主观意识而客观存在的社会内容。审美标准也不是凝固的、一成不变的尺度，它同样是历史的、具体的尺度。在具体的、相对的审美标准中也具有着绝对性的内容。

【审美心理定势】审美主体在进入具体审美活动以前个体的特殊心理状态情况，是指影响或决定同类审美心理活动的趋势或形成审

美心理活动的准备状态，即按一种相对稳定的审美趣味和审美态度的思路进行审美创造和欣赏。一定的审美心理定势的形成，取决于审美个体过去的审美实践经验。但个体的审美心理定势的建构是无意识进行的，从这个意义上说，审美心理定势存在于个体的无意识领域。审美心理定势具有正负两种效应。它能使审美主体更迅速、更有效地抛开无用的知觉，而达到有效的审美知觉，会更好地培养艺术家的独特的艺术感受，使之具备敏锐超凡的洞察力，可使欣赏者进行有效的审美知觉的选择，并使艺术的假定性得以成功。它有时会使人们忽略许多美的事物和现象，束缚艺术家进行创造性的艺术活动。

【审美理想】作为美的理想，与世界观有密切的联系，直接间接地受世界观的制约，反映着人们的实践要求、愿望和需要，而最终被决定于一定社会物质生活条件。审美理想渗透于审美感受之中，主宰着一定民族、一定时代、一定阶级的审美趣味、风尚和趋向。从审美趣味、审美理想的差异、对应和变化、发展中，可以看出民族、阶级的差异和对立，看出社会生活时代的发展和变化。因此，人们就可以根据它所表现的审美倾向的历史具体内容，加以客观的判断。任何一种审美理想，都可以从其产生的社会条件得到说明，就一定民族、一定时代、一定阶级的审美理想来说，都有其普遍性的一面，都可以从其所反映的社会存在中找到衡量它的客观标准；同时审美理想既然随着社会实践的发展、社会存在的不同而发生变化和相互区别，因而也就不存在什么永恒不变的、绝对的标准，而只能是历史的具体的标准。审美理想是社会理想的表现之一，向前发展着的生活本身是审美理想的基础。审美理想把理想和现实统一起来，把实现理想的目的和手段统一起来。它

可以用来衡量和评价生活和艺术中的事物及表现，引导审美主体去为美好的、光明的未来而奋斗。

【审美趣味】虽然以主观爱好的形式出现，但归根到底，却是人们在审美活动中所表现出来的一种审美的倾向性，这种审美的倾向性正是一定的社会的审美理想的具体表现。事实上，在生活中，在艺术中，几千年来，一直在进行着激烈的审美趣味的争辩。依据社会的客观发展规律，才能科学地解决审美趣味的标准问题，才能真正掌握审美意识的客观社会标准。强调审美趣味的历史的、社会的客观标准，并不否认审美趣味由于个人条件的不同而形成的差异性。社会生活本身是丰富多采的，审美对象的具体形象是变化多端无比丰富的，同一阶级的各个成员的生活经验也是既有共性又有个性的。由于各个人的生活经验和审美经验的不同，形成了各人独特的审美趣味。正是在个性和偶然性的丰富性中，在千差万别的趣味爱好中，存在着普遍必然的社会的历史的客观标准。既然审美趣味是以主观爱好的形式体现对客观事物的认识和评价，那么人们在美的形态中，就有着广阔的选择对象的自由，趣味判断不是道德概念，爱好不能强制，它是在自由方式下体现着一种普遍的必然性。趣味判断的主观愉悦性和社会必然性是不可分割的统一体，因而承认这种差异性同时也是对于其一致性的具体肯定。

【审美价值】客体对象与主体审美需要之间的一种关系，是指自然、社会的事物和现象经过实践创造所具有的能满足人的审美需要，引起人的审美感受的某种社会性的客观属性。虽然人必须有审美能力才能认识事物的审美价值，但在审美活动中，审美对象所固

有的审美价值客观上决定人审美感受的方向、内容和程度。美、崇高是肯定性价值，丑是否定性价值。生活中的丑按正确审美评价被反映在艺术中，则转化为艺术美，转化为肯定性的审美价值。如果没有作为实践主体的人的审美需要，或者说外部客观不同主体审美需要联系起来，就不会有审美价值的产生。审美价值是主体与客体的统一。统一的基础和前提是人类的劳动实践。审美价值不同于科学价值和道德价值。科学价值直接服务于人类的实践活动；道德价值本身具有实践的功利性。这两者被用来评定实践的合适、效用，而作为它们的辩证对立面的审美价值则不包含直接功利目的的内容。审美价值的范围极为广泛。首先是指人本身及人按照美的规律而创造的一切创造性劳动的对象。许多自然界的事物和现象也具有审美价值。艺术作品是各类审美价值中最有意义的一种。艺术家按照美的规律塑造出来的审美化的艺术作品表现了现实和人的丰富的心灵世界，它既是审美产物，又是审美对象，是审美意识的物化形态，是真、善、美的综合反映，比之现实美更高、更集中、更典型，使人的本质力量在对象世界中得到一种特殊的、具体的肯定，因而具有更高的审美价值。审美价值的观念是在历史发展的进程中不断变化的，并受阶级性和民族性所制约。尽管如此，审美价值的标准却是统一的，凡使各民族生活得美好和有助于全面发展人的个性的东西，对于各民族都有审美价值。真正杰出的伟大艺术作品可以经得起历史的长期考验，有着超越时代、民族、阶级的共同审美价值；处于不同时代的人们，总是从自己的审美需要出发，从中不断地发掘它内在的、新的审美价值。审美价值在人们生活 and 人类社会历史中是有它的重大作用的。

【审美心理因素】一般说来，感觉、知觉、想象、情感、思维，是审美感受中不可缺少的几种基本心理因素。人们通过感觉感知审美对象，并在审美主体的一些主观条件的影响下将知觉专注于对象的感性、具体性的形态，从而构成审美感受。但审美感受不单纯是一种感性的认识。审美主体往往结合感性的形象，通过想象和思维的相互作用，把感觉和知觉到的直观和表象，加以去粗取精、去伪存真、由此及彼、由表及里的改造制作功夫，既保留了现象中的具体性、鲜明性、生动性，又达到了深刻地反映和认识事物的本质，从而构成审美感受中的理性认识，由此而产生的一种特有的情感愉悦，进入了审美感受的高级状态，完成审美感受作为情与理相统一的心理功能。

【审美观】人在社会实践活动主要是在审美活动中形成的对美、审美和美的创造、发展等问题所持有的基本观点，包括标准、趣味和理想等。它是世界观、人生观的重要组成部分之一。审美观是人的世界观在审美实践中的具体体现，它直接指导着人们的审美实践，制约着人们的审美倾向，是审美活动中的灵魂。审美观作为一种社会意识、世界观的体现，是一定社会的上层建筑，是由一定社会的经济基础决定的。只有适合社会发展、推动社会历史前进的革命的阶级和进步的社会势力的审美观，才是正确的或革命的审美观。随着社会的发展，历史的前进，审美观也要发展前进，人们不应墨守陈规，因袭旧的过时的审美观。审美观既有时代、民族、阶级的差别，也有个人的差别。每个人的审美观都受时代、民族、阶级的社会生活的各种影响和制约，受社会文化条件、政治哲学和道德观点、宗教信仰、自然科学观点乃至年龄、学历、职业、心理素质等各种因素的影响和制约。每个人的审美观

都是社会实践、审美实践的产物，既有其一般社会性，又有其个别性。各时代、民族、阶级的人由于社会实践、审美实践有延续性、共同性，他们的审美观常常互相影响，表现出一些共同特征。每个时代的人们的审美观又总在某一特定的历史环境中形成和发展，带上了各自时代的不同特征。审美标准和审美理想是审美观的主要表现方面。根据与社会历史的发展方向是否相符合，不同的审美标准和审美理想可以大致划分成进步的或腐朽的，健康的或颓废的。进步的、健康的审美观能帮助人们正确地发现并深刻地感受美，能分清美与丑，并按美的规律改造自身和世界。审美观与哲学观、政治观、道德观、伦理观等，是一个复杂的统一体，因而这些观点内部及彼此之间也就可能存在着某些矛盾。世界观内部充满矛盾的艺术家的作品，一般地说，他的作品的基本性质，总是由其矛盾的主导方面所决定的。艺术家世界观内在矛盾的表现形式是各不相同、各具特色的。

【审美静观】一种关于审美方式和审美状态的理论。指审美欣赏和创造过程中，主体全神贯注陶醉于对客体的感受与欣赏，而暂时忘却其他事物的存在及其功利价值等的特殊的心理状态。在审美活动中，当审美主体进入欣赏或创作状态时，往往需要集中注意于对象，摒弃实用功利等考虑，才能调动审美感受、情感、想象、理解等心理能力，同对象溶为一体，最终获得审美愉悦或创造出艺术品。审美静观是审美活动中特有的心理现象，对于审美欣赏和艺术创造有重要意义。研究审美静观有助于揭示审美活动的内在规律。在审美静观里直观表象始终停留在意识内，有时可以看作是审美意识所具有的创造性条件。在美的观照里自我超越实际生活的一切兴趣和欲念，纯粹地归附和沉入对象之中。

【审美观照】对于客观对象通过感知、想象、情感多种心理功能的综合活动而达到领悟和理解的感受方式。观照，作为哲学、心理学的专用术语，指的是通过感性直觉直接达到理性本质内容的把握的一种心理的过程。通过审美观照，主体就获得了审美上的精神享受。一旦饱含着情感的想象力和理解力的相对自由的活动达到和谐的程度，我们就到达一种精神亢奋的状态，体验到全身心的感动。审美观照不是一种消极被动的感受，不是一种既非认识又非情感的神秘经验，而恰恰是一种既有思维又有情感的反映和认识，是一种主动积极的感受，是导向实践激发人们行动的力量，是一种情感上的满足和喜悦。

【审美想象】审美主体在直接观照审美对象的基础上，调动过去的表象积累，丰富、完善对象和创造新对象的心理过程。审美中的想象，包括观赏风景的各种审美活动中的想象，区别于工程设计等科学研究中的想象的特征之一，是不带直接的功利目的，并伴随着爱或憎等情感，与情感互相作用着。按照想象内容的独立性、新颖性和创造性的不同，分为再造性想象和创造性想象两类。前者是主体在经验记忆的基础上，在头脑中再现出客观事物的表象。后者则不只是再现现成事物，而能创造出新的形象。想象在审美中具有重大作用，成为审美反映的枢纽。审美所以能使人透过对某种对象形式的知觉，直接去把握它的深刻的内容，产生认识与情感相统一的观照态度，主要是凭借和通过审美中想象活动来进行和实现的。

【审美创造】人们按照美的规律自觉进行生活活动和创造审美对象

的活动。它是人类所独有的，是人类在改造自然和改造社会的实践活动中产生和形成的一种特殊需要和能力。这种需要和能力是由于人的本质、人的生产活动的本质和特点决定的。审美创造活动首先出现于实践活动之中，继而存在于主体实践的产品之中，进而又表现在自然、艺术以及人本身。人类正是具有审美创造的能力才使它同动物区别开来，社会也正是由于人类不断地进行审美创造，才能有从野蛮到文明、从低级形态到高级形态的发展。现实领域的审美创造在审美创造中占有极为重要的地位，是审美创造的首要的和基本的领域。精神领域的审美创造，植根于现实领域的审美创造，但是又远比现实领域的审美创造复杂，并且反过来影响、推动现实领域的审美创造。

【审美差异】指人在审美中选择对象的差异和审美感受的区别、矛盾乃至对立。它包括选择审美对象和美感的差异两个相互联系又相互区别的含义。审美是一种自由的同时又有一定限制的实践活动和心理活动，并不是任何事物都能无条件地进入人的审美领域，而是有着客观的制约性和主体的选择性。人总是根据自己的经验，怀着不同的心理，选择他感兴趣的审美的某些对象或对象的某些方面。美感的差异性是指不同的人对审美对象产生的不同的或对立的审美感受、审美评价。审美差异反映了矛盾的普遍性、永久性，也反映了审美心理活动差异的普遍性。正确认识审美差异的表现和根源，对于认识审美的能动性，对于提高人们的审美能力，具有重要的理论意义和实践价值。

【审美经验】保留在审美主体记忆中的、对审美对象以及与审美对象有关的外界事物的印象和感受的总和。审美经验通常在审美实

践的多次反复中形成。人在实践活动、特别是审美活动中，积累大量关于外界事物的知识和经验，审美时，一旦受到审美对象的信息刺激就会调动有关的经验记忆，并产生联想，立即作出审美的反应。艺术创作中，审美经验显得更为重要。艺术家必须依靠自己在生活中积累的审美经验，并学习借鉴前人的审美经验，才能创造出新的、鲜明生动的艺术形象。审美经验为审美活动的主体提供了必要准备和基础。由于审美经验的参与，对美的欣赏常无需思考而直接作出判断。

【审美评价】对审美对象的审美价值作出判断的审美活动。只有通过审美评价，审美价值才能被主体把握。审美评价既受主体本身的个性、审美能力、审美需要的制约，又受审美对象客观价值属性的制约。审美是个过程，审美评价是审美知觉到审美愉快的必经环节。其特点表现为，由对象的感性形象开始，经由审美主体的想象、情感、理解和意志的协同，又回到对象的感性形象，已被审美主体把握了的美的形象。它不同于逻辑判断，由感性知觉开始，经由概念思维，逐渐扬弃主观情感因素，最终表现为逻辑概念形态。审美评价最直接地表现在情感之中，主体从审美对象那里体验到美或丑、崇高或卑下、悲或喜的感情时，也就从中对它们作出了自己的判断。

【审美情感】由于审美对象在意向关系中是一个非实在性的对象，它在审美主体中所引发的情感带有虚幻性，这种幻觉情感就是审美情感。它的虚幻性主要是指不是由审美主体个人切身利益所引发的情感，因此，人类各种各样的复杂情感都可涌进主体的心中，使主体对之进行个人认同，把自身的情感记忆和经历投射进入，从

而使自己十分真实和强烈地为这些幻觉情感所打动。它在审美活动中有多方面的功能：（1）调节功能，即可以作为审美过程中的生成性（非原初性）动力，还可以抑制和干扰主体的审美感兴活动。（2）定向功能和创造功能，审美感兴的全部过程都是在某种情感或情感背景中展开的，因此，无论是审美知觉还是审美想象，都受情感的性质和强度的制约；审美意象就是在情感和想象的渗透与契合中产生的。（3）评价功能：从某种程度上说，审美判断就是情感判断。

【审美直觉】指不离弃审美对象的感性外观而获得其内在意蕴的审美活动，它的基本特征大致可概括为以下三点：（1）它所关注的是事物的感性形式的存在，关注的是外观的多样性和丰富性，它不依赖于抽象概念，它的最终成果也不以概念的方式加以表述。这使它不仅区别于逻辑思维，而且区别于科学直觉。（2）审美直觉具有直接性和整体性。当它审视对象时，无须经历逻辑的分析或演绎过程，而是在对客体外观的感性观照的即刻，迅速地领悟到某种内在的意蕴和情感。（3）审美直觉具有情感体验性和模糊性，也就是我们通常所说的“只可意会不可言传”，这也是审美直觉不同于科学直觉的地方。审美直觉虽然区别于概念的逻辑思维，但仍可以把握对象的内在意蕴，因此也具有真理性，只是与科学的真理不同罢了。它对于人性的充实和完满是绝对必需的。

【审美意象】在审美感觉中，人物相接而创造出的属于主体自身的“世界”，既可存在于欣赏者心中，也可存在于艺术作品中。它是艺术的本体，不管是艺术创造的目的、艺术欣赏的对象，还是艺术品自身的同一性，都会归结到“意象”上来。对于艺术来说，意

象统摄着一切：统摄着作为动机的心理意绪，作为起源的经验世界，作为媒介的物质载体，还统摄着艺术家和欣赏者的感觉。审美意象根据它生成过程中“意”与“象”的关系，可分为三类：（1）兴象，它的特点是“天然”。一方面是主体某种忘我状态所达到的无我之境，另一方面它是把对象从自然浑然一体的连续性中“摄”出来，却让人感觉不到人为的痕迹。（2）喻象，由理性与情感主动寻访而得，使物象变形为艺术家内心情感的寄托。它大体可分为三类：比喻喻象、象征喻象和神话喻象。（3）抽象，它是用人造符号点、线、面、色彩等，按艺术家特有的个人方式组合而成的整体。

【审美统觉】审美知觉作为对事物感性面貌的整体把握，突出地表现着审美统觉的作用。统觉，指的是知觉内容和倾向蕴涵着人们已有的经验、知识、兴趣、态度，因而不局限于对事物的个别属性的感知，因为有统觉作用，主体就能将已有的知识、经验、情感、兴趣、意志的目的指向性融入于当下对象的知觉之中，使知觉的内容，不再局限于事物感性面貌本身，而附着特定的观念和情绪意义。要识别不显眼的生活痕迹所潜藏的意义，就得依赖必要的生活经验。生活的痕迹在了解它的原委的人们的心目中，就会变成传递某种思想情感的信息。作为眼前的信息，一经为主体获得，便同过去的头脑中储存的信息相接通，已有的经验和情感态度不知不觉地参与当下的感知，使感受的内容极大地丰富起来。正因为审美感知具有整体性的特点，所以在艺术美的创造中，就必须精心处理个别与一般、偶然与必然等之间的辩证关系，以便充分发挥欣赏者的统觉作用。

【审美教育】德国文学家席勒第一次提出“美育”的概念，使它从人道主义教育系统中分离，成为一个独立的范畴，与智育、德育一起形成三种不同的教育形态。美育的重心集中在个体的审美发展上。个体审美发展主要包括三个方面的内容：（1）审美态度。即形成充满意蕴的形式的情感的世界并对之进行品味的主体看待并处理主客体关系的特殊态度。（2）审美感兴力。即一种在特殊情感体验状态下体现审美创造性的认知能力或敏感性。（3）审美趣味。它是个体进行审美活动的参照系，主要表现为个体审美的偏爱、审美标准和审美理解。美育的主要内容，就是培养个体的这些态度、能力和趣味。审美教育与德育、智育相比，有三个特征：一是情感的体验性，二是效果的娱乐性，三是受教育者介入的自发性和主动性。美育与德育、智育是不可分离的，相辅相承的，是走向人格完美的必要条件。

【滑稽】现实中的滑稽包括笨拙的动作、荒唐的行为举止、不合时宜的语言等非常广阔的范围和多样的性质。滑稽的主要对象是人。动物在想象中被拟人化了的时候显得滑稽；植物或无机物一般并没有滑稽的性质。在各类艺术中都有滑稽的因素，而比较集中的形态则是作为戏剧类型之一的喜剧。滑稽作为失去必然性存在根据的丑的对象，在内容上是空虚的，在形式上是歪曲的，因而，总带有荒谬背理的特征。这种对象所引起的审美效果是笑，笑是滑稽感的具体表现形式。正是由于滑稽的对象表现为一种不符合规律的荒谬现象，从而对这种对象的审美反映就可以采取比较偏重于理智的冷静的批判态度，是非和善恶的判断非常明确，在这里，真与假、善与恶、美与丑的荒谬的对立，只能引起笑声，在笑声中包含着明确的批判的态度和否定的评价，在笑声中烧毁着一切

无价值的、虚假的、丑恶的东西。现实生活中很大一部分喜剧具有了新的性质，产生了一些新的滑稽的对象，这种滑稽对象与丑恶对象之间，有着性质上的不同，它可以引起善意的笑声。这种笑声是有情与无情、赞赏与批判的统一，其目的不仅在于提高自己的批判能力，也还在于善意地纠正对象的缺点；从而反映在艺术上，喜剧也不再只是对对抗性的丑恶事物的无情打击，而且也可以是对落后的错误思想、行为的善意的讽刺和批判。实际上，由滑稽对象引起的滑稽感的笑，只能从产生美与美感的社会实践中去探析。笑作为人类的情感反应，可以来自两种截然不同的情绪体验：肯定性的笑是由肯定型滑稽对象引起的，实际上是一种对人的本质力量的直接自我观照，这里对其乖谬形式的否定与对其美的内容的肯定是辩证统一的，是一种因产生喜悦之情而发生的笑；否定型的滑稽对象同样也能引人发笑，这是因为它的丑的内容偏偏以美的外观作为掩饰，真与假、善与恶的对立显得特别鲜明触目，从而引起人们的强烈的理智批判态度，立刻领悟到它的内容的空虚。这样，在对于人的本质力量的感性形态的曲折观照中，便得到一种充满自豪和满足的愉悦感。

【幽默】喜剧性的一种表现形式。它通过比喻、夸张、象征、寓意、双关、谐音、谐意等手法，运用机智、风趣、凝练的语言对社会生活中乖讹、不合理、自相矛盾的事物或现象作轻微、含蓄的揭露、批评、揶揄和嘲笑，使人在轻松的微笑中否定这些事物或现象。它带有讽刺的意味，但没有讽刺尖锐，是一种含笑批评。其强度比讽刺的批评性弱，比诙谐的批评性强。幽默是喜剧性的一个范畴，但有时又与悲剧性相渗透，具有以喜剧形式表现悲剧内容的特点，是一种含泪的笑。幽默是把内容和形式中美与丑的复

杂因素交合为一种直率而风趣的形式外化出来。美、丑因素的不同配置组合，又可以塑造出不同的幽默形象。以前者为主导，构成风趣潇洒、可亲可佩的正面形象；以后者为主导，则构成鄙陋可笑却不无可爱之处的反面形象。幽默的讽刺意味的轻微性，突出地反映了人们洞察事物本质和坚信历史发展趋向的乐观精神。这也正是幽默的鲜明的美学特征。幽默还具有表现人故意嘲笑自己，并借这种形式揭露不合理的事物和现象的特点。这种自嘲的实质是那些肯定自身内在价值的人对自己缺点、错误的风趣率直的揭示，和与之轻松愉快的诀别。幽默也有不带讽刺意味的，只是轻松地开玩笑，表现一种诙谐的风趣。幽默的内容和形式丰富多样。幽默是最富智慧意味的笑。幽默是人类智慧面对那些滑稽可笑的事物所发出的微笑。幽默是通过智慧的笑来达到对丑的事物否定的一种审美方式。它从高度的理性角度观察审视那些琐碎的、丑陋的、卑微的事物，因此，幽默的审美教育意义在于用智慧来展示丑陋事物的不合理性及荒诞性。讽刺的审美教育意义带有强烈的伦理道德倾向，多采取夸张变形的手段使丑陋滑稽的事物直接暴露出来。幽默则侧重诉诸人的理智，使人们在理智上清醒地认识到事物的丑陋愚蠢和历史陈旧性，因而它的美感特点更加轻松愉快、含蓄委婉、机智隽永。幽默在各类艺术中表现为一种独特的风格。幽默也常指人们言谈举止方式所表现出的特有性格特征。

【讽刺】是以真实而夸张或真实而巧妙之类的手段，极其简炼地把人生无价值的东西撕破给人看，引发人们从中得到否定和贬斥丑的精神和情感愉悦。这是否定型喜剧性的一种表现形式。它以正确先进的审美观点和尖锐有力的形式，戳穿社会生活中丑陋、反

动、落后、谬误、乖戾事物的伪装，揭露其表里不一、名不副实、内容与形式不符的实质，使人厌恶丑，热爱美，间接肯定了美，从而获得强烈的审美享受。讽刺的运用，在阶级社会中一般都带有阶级性，它可以用于对付敌人，也可以用于批评内部的弊端。因此，尽管讽刺的笑都具有否定性，但由于讽刺对象不同，讽刺者的立场和态度不同，笑的否定性质和程度会有不同，其美学意义也不能一概而论。讽刺比幽默和诙谐较尖刻、锐利、强烈、浓重。

【喜剧】审美对象的特征是用另外一个本质的假象来把自己的本质掩盖起来。喜剧本质上是两种社会力量的冲突，但由于这种冲突的性质和形式的不同，矛盾的主导方面的不同，形成了不同于崇高和悲剧的特点：它是新事物在取得胜利后或即将取得胜利时对旧事物的否定。当旧事物作为旧时代的残余已经同众所承认的公理发生矛盾时，它就成了嘲笑否定的对象。因为作为旧事物的残余在实践上已经显露出内在的虚弱、丑恶而必然被克服时，人们便可以在审美上嘲笑它。这种丑，不象悲剧那样给人带来悲剧性的激昂慷慨，它给人们的是轻松愉快的嬉笑和幽默，尖锐深刻的嘲弄、揭露和讽刺。如果说悲剧是通过丑对美的暂时压倒而揭示美的理想的话，那么喜剧则是美对丑的否定、揭露。如果前者着重在对美的间接肯定，那么后者则着重在对丑的直接否定。对悲剧来说，美是理想的境界，对喜剧来说，美已经是或即将是现实的存在。喜剧表现了对美的肯定的基础上，对旧事物清算的历史阶段。可见，作为喜剧对象的旧事物，一方面要看到它是微不足道的，另一方面也要看到这种旧势力如果不加以打击，也会有危害。作为艺术形式的喜剧的深刻美学意义也正在于它揭穿了旧世界、旧势力的内在空虚和无价值，激起人们最后埋葬它的信心

和勇气。

【悲剧】在审美对象中，悲剧有其重要地位。但这里所说的悲剧，不是作为一种戏剧类型而是作为一个美学范畴而言的。作为美学对象的悲剧，必须是能使人奋发兴起，提高精神境界，产生审美愉悦的。在以反映社会冲突为本质特征的戏剧艺术中，则表现得最为突出和集中，因而作为美学范畴的悲剧与作为戏剧种类的悲剧，经常结合在一起而不可分割。悲剧是新的社会制度代替旧制度的信号，是社会生活中新旧力量矛盾冲突的必然产物。悲剧冲突根源于两种社会阶级力量、两种历史趋势的尖锐矛盾，以及这一矛盾在一定历史阶段上的不可解决，因而往往导致其代表人物的失败与死亡。由于矛盾的主导方面不同，悲剧冲突大体有两种情形。一种是新事物、新生力量的悲剧。这主要在于新生事物在诞生时还不够强大，它虽然代表了历史必然的进步要求，但不能在现阶段实现这一要求；同时，由于新事物、新生力量本身还具有片面性，在主观上缺乏经验，有错误和缺点。因而新生力量会遭到旧势力的压倒或摧毁，从而形成丑压倒美的悲剧。但悲剧通过这种冲突和毁灭，却深刻地反映了社会发展的必然趋势。另一种是旧事物、旧制度的悲剧。这主要是由于在一定历史阶段上，曾经是先进的、合理的社会力量、社会制度开始转化为旧的力量，而与社会历史进程相矛盾，但是，它还没有完全丧失自己存在的合理根据，因而它的代表人物的毁灭，也有一定的悲剧性。此外，旧事物的悲剧，也可能产生在旧世界的内部的矛盾对抗中。历史上的各种悲剧艺术，反映了各个社会历史阶段上的现实生活中的悲剧冲突。作为审美对象，悲剧是人的社会实践暂时遭受失败，暂时被客观现实所否定，因而表面看来，悲剧效果的畏惧与悲悯，最

易为人们所注意。悲剧具有深刻的道德教育作用，能够提高人的品格，激发人的意志。这种悲剧的道德提高的作用，表现在悲剧效果上，并不是单纯的压抑的因素，而同时也有一种振奋的因素即惊赞。

【艺术批评】是以艺术欣赏为基础，按照一定社会和阶级的利益和理想，根据一定的批评标准，对艺术作品的是非、善恶、美丑所作的理论上的鉴别和论断。对于艺术欣赏和艺术创作来说，艺术批评比美学和艺术理论起着更直接的指导作用。它和一定时代的、民族的、阶级的审美观念、审美理想、艺术趣味、艺术风尚互相影响，也给美学和艺术理论提供加以概括的思想资料。艺术批评按其本质来说，主要不在表现批评家个人的爱好，而是要判定为他所爱好或不爱好的作品所具有的历史的客观的艺术价值。批评家总是依据一定的美学思想来对具体作品进行分析、评价的。自觉运用美学理论来进行艺术批评，有助于提高批评的理论水平；这种艺术批评自身就具备着美学的价值和性质。

【美感的生理运动过程】审美感受的生理外貌表现，是由其生理运动过程引起的。审美感受同其他心理现象一样，也是脑的能动表现，大脑皮层均起主导作用。但专门的研究证明：从神经活动过程来看，美感和一般认识过程又不同，美感主要是大脑皮层和皮层下中枢的神经过程协同活动的结果。美感体验，主要是由皮层下中枢的神经兴奋活动决定的，因为皮层下中枢神经控制着内脏器官、外部腺体和内分泌功能的变化，即它控制着美感的生理外貌表现和生理内部状态的变化。具体地说，美感的生理运动过程大致如下：审美对象作为客体刺激物，首先以它所具有的形象形

成要素，作为物质能量作用于主体的外部感觉器官，引起神经分支冲动，由物理过程转变为生理过程。这种神经冲动，由传入神经分支经由中枢神经系统传到大脑皮层下，再传到大脑皮层相应的区域，引起大脑皮层的神经过程，由生理过程转变为心理过程，经过大脑皮层的初步分析综合，产生感觉、知觉，某些强烈的刺激，同时在大脑皮层上留下印痕。这时，就是我们通常所说的获得了感性认识。但如前所述，大脑是一个复杂的信息加工系统，它不停止在已获得的感性认识上，在现实刺激物的作用下，过去的印痕复活起来，加上语言信息的加工，大脑皮层进一步进行高级的分析综合，就有可能获得理性认识。情感产生也要经过这样一个过程。大脑皮层的神经活动，包括认识活动所产生的神经兴奋，还要继续运动，再传到皮层下中枢，又引起皮层下中枢的兴奋活动。这时，皮层下中枢依其反应强度又传出神经冲动，引起内脏器官和腺体的变化，以及通过运动神经引起运动肌的相应活动，这时就出现了生理的内部状态和生理的外貌表现。由内脏、腺体、运动肌等效应器的活动变化所引起的内部行为，即构成了通常所说的情感体验的生理基础。内部行为又发出传入神经冲动，从皮层下中枢反馈到大脑皮层，并与皮层中正在进行的活动相结合，由此，产生出复杂的情感。这就是美感产生的全部生理过程。

【味】中国古典美学范畴之一。由老子提出。老子说：“道之出口，淡乎其无味，视之不足见，听之不足闻，用之不足既。”（《老子》第三十五章）老子此处所言之“味”，是指听别人说话（言语）的味道，是一种审美的享受。“淡乎其无味”这条审美标准，对后代影响很大。“淡乎其无味”是要提倡一种特殊的美感，一种平淡的趣味。老子说：“为无为，事无事，味无味。”（《老子》第

六十三章)“无味”是一种“味”，一种最高的“味”。后来晋代陶潜、唐代王维在创作中，唐末司空图在理论中，以及宋代梅尧臣、苏轼等人在创作和理论中，都继承和发展了老子的这种思想，从而在中国美学史和中国艺术史上形成了一种特殊的审美趣味和审美风格——“平淡”。

【气】中国古典美学的基本范畴之一。形成于魏晋南北朝时期。“气”作为一个美学范畴，主要包括以下三个方面的含义：(1)“气”是概括艺术本源的一个范畴。宇宙元气构成万物的生命，推动万物的变化，从而感发人的精神，产生了艺术。所以艺术作品不仅要描写各种物象，而且要描写作为宇宙万物的本体和生命的“气”。美离不开“气”，真也离不开“气”。(2)“气”是概括艺术家的生命力和创造力的一个范畴。“气”是人的生命力和创造力的本源。艺术家的艺术创作活动，也就是“气”的运动。它既是生理活动，也是心理（精神）活动，是艺术家整个身心协调一致的活动。(3)“气”是概括艺术生命的一个范畴。“气”不仅构成世界万物的本体和生命，不仅构成艺术家的生命力和创造力的整体，而且也构成艺术作品的生命。

【妙】中国古典美学范畴之一。最早出现于老子哲学中。老子用“妙”来体现“道”的无规定性、无限性的一面，妙出于自然、归于自然。老子之后，《易传》和《庄子》等书中，也用过“妙”，不过还多偏重于哲学的意味。到了汉代，“妙”就成为常用的审美的评语，成为一个美学范畴。魏晋之后，“妙”用得更为广泛，众妙层出不穷。在魏晋以后的书论、画论、诗论中，经常运用这个范畴。在明清美学家的小说评点中，也到处可以看到“妙极”、“神

妙之极”这样的评语。“妙”并不在于好看、奇特、美，它与“道”、“无”、“自然”等范畴有着密切的联系。妙通向整个宇宙的本体和生命。正因为“妙”这个范畴的内涵具有这种特点，所以后来美学史上出现的很多重要的美学范畴和美学命题，都和它有着直接或间接的血缘关系。

【气韵】中国古典美学的基本范畴之一。由谢赫在《古画品录》中提出。气韵的气，应该理解为画面的元气。这种画面的元气来自宇宙的元气和艺术家本身的元气，是宇宙元气和艺术家本身的元气化合的产物。这种画面的元气是艺术的生命。韵的概念的含义要比气复杂得多。首先，韵显然同音乐相关。韵本来是指音韵、声韵，但由魏至晋它又逐步地被应用到了当时的人物品藻中。从当时的人物品藻中引过来的韵这个概念，是就人物形象所表现的个性、情调而言的。有韵即有美，无韵则不美。韵意味着超群脱俗的风雅之美。韵是一种和每一人物特有的才情、智慧、风度直接相联，可意会而难于言传之美。韵这一概念突出了和味相关的美的直感性和不可重复的、微妙难言的个性。人物品藻的这种观念，转到绘画上，就要求人物画表现一个人的风姿神貌。韵与气不可分。气是艺术家的生命力和创造力，与人的气质、个性、精神直接相联，没有气当然不会有韵，韵是由气决定的。韵实质上是个体的才情、智慧、精神的美在人的生命、个性、气质上的表现。韵必然伴随着气。气和韵分不开，但两者又不能等同。气和韵相比，气属于更高的层次。就绘画作品而言，气表现于整个画面，并不只是表现于孤立的人物形象。气与韵有时难于兼备，或有气而韵不生，或有韵而气不足。韵不能离气，但气只有在呈现出韵之后才具有充分的美学价值。

【意】中国古典美学范畴之一。大约出现于春秋战国时代。在中国古典美学家那里，一般把“意”与“言”、“象”并举。如，《庄子》有“语之所贵者意也，意有所随；意之所随者不可以言传也”，《周易》有“书不尽言，言不尽意。……圣人立象以尽意”。“言”与“象”皆以达“意”为目的，在达“意”上，“象”优于“言”。“意”的内涵是什么呢？“意”不是一些纯粹抽象的道理，也非与人事无关的自然规律，而是同个体的志向、情感、理想、作为、成败等密切相关的东西，并且还是一种深微神妙的东西。《庄子》、《周易》关于“意”的理论对后世影响颇大，尤其是《周易》的“圣人立象以尽意”，直接成为中国古典美学范畴“意象”的发源地。

【意象】中国古典美学范畴之一。由刘勰提出。刘勰在《文心雕龙·神思》篇中说：“独照之匠，窥意象而运斤。”又说：“神用象通，情变所孕。”刘勰从艺术构思的角度，提出了“意象”这个范畴。刘勰的意思是说，在艺术构思活动中，外物形象和诗人的情意是结合在一起的。诗人凭借外物形象驰骋想象，外物形象又在诗人的情意中孕育而成审美意象。“意象”这个范畴的形成，在中国美学史上有重要的意义。它发源于《周易》中的“立象以尽意”。刘勰说的“意象”是指作家头脑中的意象。“意象”还有另外一种涵义，指体现于作品中的意象。自刘勰之后，有许多书画理论家、美学家深化了“意象”理论，使得“意象”成为中国美学史上的一个特别重要的范畴。

【神】中国古代美学重要范畴之一。最早见于《周易》。《周易》反

复地论述了万物是在不断变化的，而这种变化不是径情直遂、机械简单的。相反，它是极其微妙、不易把握的。和对事物的变化的复杂性相联系，《周易》提出了所谓“神”的观念。《周易》所说的“神”，基本上指的是事物的变化没有一种固定的格式和常规，一切全凭具体的情况来决定。《周易》关于“神”的见解，虽然不是针对艺术创造而言的，但明显地和艺术创造有相通的地方。正因如此，后世的艺术理论常用《周易》的说法来讲艺术创造。那些看来好象是非人力所能产生，而且连艺术家自己也不知道如何产生出来的具有高度成就的作品，一向被称之为“神品”。“神”这个范畴，对于中国艺术而言，是相当重要的。

【传神】由东晋大画家顾恺之提出，见于《世说新语·巧艺》。顾恺之曾说过：“四体妍蚩本无关于妙处，传神写照正在阿堵中。”“传神写照”中的“神”，是指一个人的风神，主要指一个人的个性和生活情调。画家要用自己的审美眼光发现和捕捉人物的神韵（个性和生活情调），并要运用自己的技巧在画面上加以显现，从而艺术品才能“传神”。“传神”的关键是要抓住每个人的个性和生活情调的典型特征，同时，每个具有一定个性和生活情调的人总是生活在相应的环境中，这也是画家不可忽视的。顾恺之以后，一直到清代，画家和画论家对顾恺之的“传神”思想都很重视。“传神”思想深深地影响了中国的艺术实践及艺术理论。

【神思】由齐梁时代的美学家刘勰提出，见于《文心雕龙·神思》。刘勰提出的“神思”概念，是对于审美意象的创造过程的分析。所谓“神思”，就是艺术想象活动。具体而言，艺术想象活动又可析解为以下几层意义。首先，艺术想象是一种突破直接经验的心理

活动。“故寂神凝虑，思接千载；悄焉动容，视通万里”。其次，艺术想象需要人的生理方面和心理方面的全部力量的支持。“是以陶钧文思，贵在虚静；疏淪五藏，澡雪精神”。第三，艺术想象一方面要保持“虚静”，另方面又要依赖外物的感兴。第四，艺术想象是创造性的想象，它的结果是产生审美意象。第五，每个人的艺术想象力对外物的感应力是不同的，因此一个作家在平日就要注意培养自己的艺术想象力和感应力。总之，“神思”概念的出现，标志着中国古典美学已经开始对艺术创作的心理活动、艺术思维的特点进行探讨。

【神韵】由清代诗人和诗论家王士禛在《带经堂诗话》中提出。在这本书中，王士禛提出“神韵”说。所谓“神韵”是指，写情贵朦胧，写景尚清远。即写情要融情入景，用景来透露情，但不径接直说，只露一点苗头，因而朦胧、萌坼。写景要选取清迥绝俗而富有诗意的景物来表达诗人的情性，使情意包孕在景物之中，景清而意远。总之，无论是写情还是写景，都要力求含蓄朦胧。在王士禛的诗论里，神韵实际上是用以指诗歌（和绘画等艺术品）所具有的美感力量。他曾引用司空图、严羽的说法，指出好诗的美感是“不著一字，尽得风流”，“如镜中之花，水中之月，镜中之象，如羚羊挂角，无迹可求”。王士禛强调了这种美感常常是只可意会不可言传的，因为它深深地包孕在艺术形象和意境之中。神韵这种“无声弦指”之“妙”是“妙在象外”，是一种“味外味”。神韵说是王士禛用以审美及进行艺术活动的标准，是对审美心理特殊规律的探索。王士禛神韵理论的源头应在司空图、严羽那里。司空图、严羽都是受到禅宗理论影响的美学家，在他们的美学思想中带有许多禅宗哲学的印迹。与禅宗哲学近似，他们的美学都

极重视对审美意识的发掘。受到他们影响的王士禛的美学，可以说是继续着司空图、严羽的美学，王士禛的美学影响了清代前期的诗坛。

【意境】中国古典美学的一个重要范畴。从逻辑的角度看，意境在中国古典美学体系中占有重要地位；从历史角度来看，意境说的发展构成了中国美学史的一条重要线索。最早可以追踪到老子（“道”）、庄子（“象罔”），中经王弼（“得意忘象”）、宗炳（“澄怀观道”）、谢赫（“取之象外”）、王昌龄（“思与境偕”）、皎然（“采奇于象外”）、郭熙（“三远”）等。唐朝司空图在他的《二十四诗品》中论述了意境的美学本质。所谓境，指的是“象外之象”，即不是孤立的、有限的“象”，而是超出“象”外，体现了“道”，也就是宇宙的本体和生命的“象”。意境是有与无、虚与实的结合，是造化自然的气韵生动的图景，只有主体保持虚静的状态，才能达到这个境界。意境有很多种美，司空图在其名著《二十四诗品》中列举了 24 种，它们是：雄浑、冲淡、纤秣、沉着、高古、典雅、洗炼、劲健、绮丽、自然、含蓄、豪放、精神、缜密、疎野、清奇、委曲、实境、悲慨、形容、超诣、飘逸、旷达、流动。意境说是中国美学对世界美学的独特贡献。

美学学科体系

【中国美学史】中国美学是在中华民族改造世界，求取生存，开创

自己的历史的漫长岁月中逐步形成的。中国美学史以历史上各个时期的表现为理论形态的审美意识为研究对象，它的任务是：从理论上说明中华民族的美学思想产生、形成、发展、演变的历史过程；从理论上分析中国美学基本的范畴、规律和特征，探讨中国美学体系的基本构成；从理论上说明中国美学对世界美学的贡献。中国美学思想有如下几个基本特征，（1）高度强调美与善的统一；（2）强调情与理的统一；（3）强调认知与直觉的统一；（4）强调人与自然的统一；（5）富于古代人道主义的精神；（6）以审美境界为人生的最高境界。中国美学思想的发展经历了5个时期：（1）先秦两汉时期的美学。先秦时期是中华民族美学思想产生和形成的时期。先秦美学思想包含着后来各种美学思想发展的胚胎和萌芽，其中对后世影响最大的是儒家和道家。两汉美学较之于先秦美学，观点的系统性、概括性不足，但它表现了一种企图批判地综合先秦各家的趋势，反映了后期奴隶社会达于极盛时期的审美意识，具有宏大的气魄，在不少重要问题上发展了先秦美学。（2）魏晋至唐中叶的美学。魏晋南北朝时期的美学主要考察了审美与文艺的特征，它极大地扩展了先秦以来美学思想所涉及的领域；隋至唐中叶的美学侧重的是如何解决美与善的矛盾问题。（3）晚唐至明中叶的美学。这一时期，禅宗兴起，美学家们对审美意识的研究有了新的突破和发展。（4）明中叶到戊戌变法前的美学。这一时期的美学思想门户林立，除了反映资本主义萌芽产生的进步思潮之外，基本上未超出前代美学的范围。（5）戊戌变法到20世纪90年代的美学。戊戌变法前后，西方文艺理论和美学开始被介绍进中国，从此之后，中国美学获得了新的生命。自五四开始，中国美学一方面吸收着西方近代美学的内容，另一方面也引进了马克思主义美学。中华人民共和国成立后，中国现

代美学获得了比以往更为广泛、深入的发展。50年代中期到60年代初的美学讨论,取得了不可忽视的成就。中国改革开放以后,中国美学步入了一个新的全面繁荣发展的时期。

【中国古典美学】中国历史上从先秦到鸦片战争期间的美学。粗略地看,中国古典美学大致可划分为三个阶段。第一阶段,中国古典美学的发端,先秦、两汉。先秦是中国古典美学的第一个黄金时代,这个时代的美学家如老子、孔子、《易传》作者、庄子、荀子等都是大哲学家。他们的美学是他们的哲学体系的一部分。他们提出了许多后来成为整个中国古典美学都极为关注的范畴和命题,如“道”、“气”、“味”、“妙”等,中国古典美学上的两大对立派别儒家美学和道家美学初具形态。第二阶段,中国古典美学的展开,魏晋南北朝至明代。在这个漫长的时期中,美学家们围绕着审美意象这个中心,对人类的审美活动及其规律展开了多种方面、多种走向、多种层次的探讨、研究和分析。可以说,几乎整个古典美学中有价值的范畴和命题都在这个时期中出现了。有的是前人提出的,这个时期的美学家将之加以深化;有的是这一时期的美学家的新的见解,其见解得到后人认可并加以推广。在这个时期中,最引人注目的是魏晋南北朝、中晚唐和明后期。魏晋南北朝是中国历史上继先秦之后的第二度百家争鸣的时代,这样一种条件,使得魏晋南北朝成为中国美学史上的第二个黄金时代。大致从中晚唐开始,禅宗作为一个佛教派别,在中国兴盛起来。禅宗的哲理及实践操作对中国艺术及理论思维产生了强烈的影响,禅宗美学和儒家美学、道家美学一起,构成中国艺术及美学的魂魄。明代后期,社会经济领域出现了资本主义萌芽,与此相应,在思想领域出现了以李贽哲学为标志的思想解放的潮流。第

三阶段，清代前期。清代前期是中国美学史上的第三个黄金时代。这是中国古典美学的总结时期。中国古典美学具有如下几个基本特色。（1）高度强调美与善的统一；（2）强调情与理的统一；（3）强调认知与直觉的统一；（4）强调人与自然的统一；（5）富于古代人道主义的精神；（6）以审美境界为人生的最高境界。总之，中国古典美学是中国美学史中的一个重要组成部分。只有研究了它，才有可能理解中国艺术，才会更好地认识中国人的特性。

【儒家美学】儒家美学以春秋时代的孔子为奠基人，中经孟子、荀子到《周易》和《乐记》，获得了不断的深化、丰富和发展。儒家美学的主要内容是：（1）强调审美和艺术同社会政治伦理道德的关系，十分重视它所具有的认识作用、教育作用。在儒家美学那里，审美和艺术对于人的精神的影响特别深刻有力，所以审美和艺术在人们为达到“仁”的精神境界而进行的主观修养中就能起到一种特殊的作用。正因如此，所以他们认为艺术在教育中占有很重要的地位。反过来，他们又以此规定审美和艺术，艺术必须符合道德要求，必须包含道德内容，才能引起美感。在艺术中，美与善是统一的。（2）在审美和艺术活动中，强调情感的和谐和节制，用社会伦理道德原则来规范情感的活动。儒家美学依据美善统一的看法，提出了对艺术的审美标准。这个审美标准就是“乐而不淫，哀而不伤”，这也就是儒家美学常讲的“中和”。儒家美学的中心就是强调这种“中和”，而其着重点不在于艺术本身的和谐，而在于艺术表现的情感要受到“礼”的节制，要适度。（3）强调社会伦理道德的规范作用，强调以理节情相联系。儒家在社会生活中强调“锲而不舍”的人为努力和进取精神，强调一切行动都要合乎社会的规范、要求和约定；在审美趣味和艺术创造上强

调法度，强调人工的美。总之，儒家美学的中心是反复论述美与善的一致性，要求美善统一，高度重视审美与艺术陶冶、协和，提高人们伦理道德感情的心理功能，强调艺术对促进社会和谐发展的积极作用。与之相应，儒家美学也自有其短处。首先，儒家对审美和艺术的特征缺乏充分的认识，在不少情况下甚至企图干脆否定和取消这种特征。其次，儒家在不少情况下束缚甚至扼杀了人们情感的自由发展。再次，儒家对法度的强调，在不少情况下成了限制审美和艺术创造的清规戒律，变成了僵死的东西。儒家美学作为中国美学史上的一个强有力的系统，对后世文艺的影响主要在内容方面。

【道家美学】道家美学的开创者是春秋时代的老子，完成者是战国时代的庄子。老子已经认识到：真正的美和真正的善就在于使个体生命得到自由的发展，摆脱外物对于人的一切奴役；人只有处处顺应自然的规律才能取得自由。从而，老子就紧紧地把握住了和美与艺术的本质密切相关的根本问题。在老子之后，庄子进一步发展了老子的美学思想，最后形成儒道两家美学双峰对峙的局面。与儒家美学相比，道家美学强调了以下内容：（1）道家美学从来不讲审美和艺术所具有的教育作用和认识作用，它对审美和艺术创造活动的特征有着深刻的认识。其中最重要的，是看到了审美和艺术创造活动是一种消除了各种外在强制的自由的活动，一种超越了功利考虑的活动。（2）道家美学虽然也和儒家一样具有高度尊重人的理性精神，但它从不主张而且反对用特定的社会伦理道德来规范人们的情感，强烈地主张自然人为，“任其性命之情”，“达于情而遂于命”，强调情感的自由抒发和表现，想象的无拘无束的飞跃，“乘物以游心”。道家美学的这些思想经常成为冲

破儒家森严的伦理道德束缚的有力武器，具有一种反叛的批判的力量。(3) 道家美学强烈主张“无法之法”，揭示审美和艺术创造中存在的种种自然无为的现象，即无规律而合规律的现象，推崇天才，提倡天然美。总之，道家在看来是消极虚无的情态下，包含有素朴辩证法的思想和批判的精神。道家并不一般地否定美，它所否定的只是它所揭露批判的那种现象的美。道家追求的是一种“大美”、“至美”。所谓的“大美”、“至美”，是一种自然无为，摆脱了外物的奴役，在精神上获得了绝对自由的状态。道家美学在中国美学史上的贡献是巨大的。后世一切有关审美和艺术创造的特殊规律的认识，绝大部分源自道家美学，特别是庄子学派的道家美学。道家美学所包括的那些批判的因素，追求独创的思想，也对后世产生了深远的、良好的影响。主张超功利和追求绝对自由的道家美学远较儒家美学深刻，不理解道家美学，就无法把握中国艺术的本质与特性。

【禅宗美学】禅宗原以专修禅定为主，故名。南朝宋末菩提达摩由天竺来华传授禅法而创立。由达摩而慧可、僧璨、道信，至第五世弘忍门下，分成北方神秀的渐悟说和南方慧能的顿悟说两宗。但后世唯南宗顿悟说盛行。主张不立文字，教外别传，直指人心，见性成佛。禅宗兴起后，其影响迅速地扩大到社会各阶层，而且对文艺产生了强烈影响。不少文艺家是禅宗思想的信仰者，而专门从事禅宗研究宣传的宗教人士中，也有相当一部分人同时就是文艺家。禅宗哲学关于个体的“心”对外物的决定作用的强调，对通过个体的直觉、顿悟而达到一种绝对自由的人生境界的追求，在唯心主义的神秘形态下，包含着同审美和艺术创造极为类似的心理特征的深刻理解，因而它被一些文艺理论家和批评家所接受，并

用来解释文艺和美学上的种种现象。有趣的是，禅宗的不少法师在讲解禅宗哲学时，也常常以艺术现象为例证。大致从中晚唐开始，中国美学的发展明显地呈现出儒、道、禅三家合流的趋势，禅宗的影响不断地在加强，渗透到儒道两家的思想中去。禅宗所以能左右中国美学的发展，其原因，一方面是由于禅宗思想包含着比儒、道两家都更为深刻的对审美特征的理解；另一方面是由于禅宗思想极大地强调了主观心灵的能动性，适应了中国后期封建社会中个体与社会的分裂不断加深这样一种客观的社会历史状况和社会心理。禅宗美学的代表人物是杜牧、司空图、苏轼、严羽等人，他们把禅宗思想引入美学，使美学开了新的生面。这种新的生面在于，美学家们认为“父以意为主”（杜牧）。于是个体的“意”在艺术创造中的重大作用得到极大的突出。正因为如此，美学家们对审美感受的复杂、多样、深沉、细腻、微妙而难于言表的特征，作了超越前人的深刻描述。受到禅宗影响的美学家们，把平淡天然作为诗歌美的极致，把逸品放在绘画美的顶点，把抒发个体内在心灵作为艺术创作的目的。禅宗美学推动了中国古典艺术的世俗化，极为重视个体内在心灵的自由，比前人更加深入地阐发了审美意识诸特征。禅宗美学和儒家美学、道家美学一起，构成了中国古典美学的灵魂。

【中国现代美学】中国现代美学诞生在这样一个历史焦点上，即近代旧民主主义革命的终结和现代新民主主义革命的开端。对旧的生活模式的批判性反思与对新的生活图景的热烈向往，带来了人们审美思维的普遍兴趣，美学遂成为五四时期的热门科学。几乎当时所有文科刊物都发表过美学论文、译稿，仅五四前后就有数十人发表过百余篇美学论文。蔡元培最早大力倡导“以美育代宗

教”，鲁迅写过《摩罗诗力说》、《拟播布美术意见书》等美学论文。20 世纪 20 年代是中国现代美学的第一个高潮期。一大批新人如舒新城、黄忏华、吕澂、李石岑、华林、朱光潜、范寿康、陈望道、宗白华、邓以蛰等崭露头角。他们或大力提倡美育，或积极译介西方美学，或运用新方法探索中国美学、艺术原理，成果斐然。在 30 年代，除朱光潜、宗白华、邓以蛰、华林等继续在前台活跃外，丰子恺、梁宗岱、朱自清、闻一多等也汇入其中。朱光潜《文艺心理学》，宗白华《论中西画法的渊源与基础》、《中西画法所表现的空间意识》、闻一多的多篇诗论等，是这一时期的力作。与 20 年代相比，这时期更为活跃、更富于成果，无论是引进西方美学（朱光潜），还是探索中国美学（宗白华、闻一多），都可以说是中国现代美学史上收获的黄金时期。但随着民族危机的加剧和阶级冲突的日益尖锐，40 年代美学就相对沉寂些。值得一提的是周扬所译《生活与美学》（车尔尼雪夫斯基著）、蔡仪所著《新美学》两部著作。此外，马克思主义美学也在中国得到传播。鲁迅、瞿秋白、冯雪峰、周扬等先后译介了普列汉诺夫、卢那察尔斯基的美学著作，以及恩格斯、列宁有关文艺问题的信，都在当时产生过巨大影响。中国现代美学是中国现代文化的一部分。现代文化是处于衰落的旧文化与新兴的新文化相互夹击下的“夹缝”文化，于是当现代美学对历史作审美沉思之时，就不能不时时眷顾逝去的流年，这就决定了现代美学在承袭方面的偏爱和在开放方面的踌躇。中国现代美学的结构内部交织着几种不同的“力”：中国古代美学、西方美学和马克思主义美学。这几种力不断地冲撞、对接，但可以说时至今日尚未完全对接成功。

【50、60 年代美学争论】1956 年，朱光潜在《文艺报》发表《我

的文艺思想的反动性》一文，对自己在 1949 之前的美学思想作了自我批评。与此同时，《文艺报》、《人民日报》、《哲学研究》等报刊陆续发表了贺麟、黄药眠、敏泽、王子野、蔡仪等人的文章，对朱光潜 1949 年前的美学思想进行批评。于是，一场延续了 10 年左右的美学争论拉开了序幕。在这场争论中，美学工作者就美学基本问题展开了热烈的讨论。讨论主要集中于以下三个问题：（1）关于美的本质；（2）关于自然美；（3）关于美学的对象。对于美的本质，大体上有以下四种不同的看法。第一种看法，认为美是主观的，“美是观念”。持这种看法的主要代表人物是吕荧和高尔太。第二种看法，认为美是客观的，“美在物本身”。这种看法以蔡仪为代表。第三种看法，认为美是主观与客观的统一。这种看法的代表是朱光潜。第四种看法，主张美是客观性与社会性的统一。这种看法以李泽厚为代表。自然美的问题和美的本质的问题是密切相联的。在讨论中，对这个问题基本上有三种看法。第一种看法，认为自然美就在自然物本身的属性。蔡仪就是持这种观点。第二种看法，认为“自然美就是一种雏形的起始阶段的艺术美，也还是自然性与社会性的统一，客观与主观的统一”。其代表人物是朱光潜。第三种看法，认为自然美是“一种客观的社会性的存在”。李泽厚是这派意见的代表。在讨论中，对于美学的对象，出现了两种对立的意见。一派意见，认为美的本质最集中地反映在艺术当中，因此，美学研究的对象是艺术，美学就是艺术科学。其代表是朱光潜、马奇。另一派意见，主张美学是研究美的科学。其代表是洪毅然等。除以上两派对立意见外，还有一种意见，认为美学研究的对象是“客观现实的美，人类的审美感和艺术美的一般规律”，“其中，艺术美更应该是研究的主要对象和目的，因为人类主要是通过艺术来反映和把握美而使之服务于改

造世界的伟大事业的”。持这种观点的是李泽厚。50、60年代的美学争论，取得了不可忽视的重要成就，逐步出现了不同的理论派别。它为中国当代美学的发展打下了理论基础，对以后中国美学的发展产生了重要影响。

【印度美学】在印度产生和演化的以“情”、“味”、“韵”、“似”为基本范畴的艺术观点和美学理论的总称。在公元前后一段时期中，印度出现了各种“经”和“论”，《舞论》是其中第一部系统的艺术理论著作。《舞论》以“舞”为名，实际是戏曲学。它以“舞”为戏的核心和总名，是综合性艺术。该书提出了以后印度美学传统中最基本的范畴“情”和“味”。它以“味”为中心，“情”为基础，认为戏曲表演要将统一情调的“味”传达给观众。这里的“情”，兼指外在的情境和内在的情调。“情”是凭借表演以感染对方的内容。但表演中要有统一情调，这就是“味”。“味”分为8种：艳情、滑稽、悲悯、暴戾、英勇、恐怖、厌恶、奇异。“味”各有多种的“情”配合。“情”又分为“固定的情”和“不定的情”。“味”一直是传统文艺理论的核心问题。各派解说不同。到了8—9世纪时，印度又出现了《韵光》，提出了诗以有“暗示义”为最高的“韵”的理论。这里的“韵”是指暗示的言外之意。诗有了“暗示义”才算是上品。关于绘画的传统理论是流行到现代的绘画“六支”。这是四句歌诀，记载在《欲经》的13世纪注中，歌诀中讲到画的六个要素：“形别与诸量，情与美相应，似与笔墨分，是谓艺六支。”对于“六支”的解释历来有种种说法。印度音乐的理论和实践着重“调”，舞蹈和雕塑着重“姿”。从历史发展看来，直到10世纪左右，印度的美学思想一般都是注重实际技巧，理论不脱离现实。大约11世纪新护的《韵光注》和《舞论注》才结合神

秘主义哲学，提出了艺术最高境界应是“喜”，并以“喜”解说“味”的理论。“喜”本是哲学术语，在美学中指从艺术作品中得到的主客观合一的精神境界。印度传统艺术在公元前曾受古希腊影响，10世纪以后又有阿拉伯、波斯影响，但是无论在创作主流或基本理论方面都保持了自己的传统。19世纪末以来，西方艺术及美学的影响强烈，但印度的美学思想仍保持了自己的特色。

【日本美学】在日本产生和演化的，以“艺道”为传统，并逐渐与西方美学思想的研究相结合的美学理论的总称。日本在明治维新以前，主要受中国传统文化的影响。在美学领域，将中国作为技能的“艺”和作为理法的“道”结合起来，形成了关于“艺道”的思想。和歌曾被看作是艺道中最主要部分。藤原俊成著有《千载集》，其子藤原定家是《新古今集》的撰写者之一。他们主张超越单纯技能方面的训练，追求内在性的修养，以达到“幽玄美”的境界。在戏剧方面，观阿弥完成了能乐的理论，其子世阿弥又使之更加洗练，写下了《风姿花传》等约20部能乐论书，大大发展了艺道思想。后来艺道思想渗透到书道、画道、茶道、花道等所有艺能领域。千利秀把茶道发展为追求闲寂和孤寂心境的艺道。明治以后，虽然西欧美学思想的输入使传统的艺道思想逐渐衰弱，但它作为日本民族独特的艺术观和审美观仍被保持至今。

日语的“美学”一词来自德语的“*ästhetik*”。19世纪中江兆民最先使用了这一术语，20世纪20年代之后，随着西方美学在日本的传播，日本开始系统研究美学问题。从那时起，美学作为一门学科在日本正式确立。日本在翻译和诠释西方美学著作的过程中，逐渐发展起与日本传统美学思想相结合的日本美学。阿部次郎最先在日本介绍李普斯的美学思想。他认为，美学必须以心理

学为基础，而心理学的对象是自我的意识现实。阿部的美学思想带有很强的人格主义色彩。植田寿藏主要从事欧洲近代美学史的研究，他把艺术的科学研究方向确定为感性的科学。大西克礼是康德的《判断力批判》的译者，他强调正确地理解和介绍西方美学，主张摆脱以往注重经验性事实的心理主义美学，用社会学方法说明审美的民族性差异。中井正一主要研究电影等现代技术所带来的观念、意识的新特点。竹内敏雄、今道友信等也是当今著名的美学学者。

【阿拉伯美学】阿拉伯人系统的对于美的概括、总结和描画是在公元7世纪中期伊斯兰教统一阿拉伯半岛后开始形成的。伊斯兰教兴起后，阿拉伯人大举向外扩张，建立了阿拉伯帝国，接触到叙利亚文化、古希腊文化、波斯文化和印度文化，并翻译了它们的各种学术著作。因而除伊斯兰本身所特有的对于美的看法和观念，上述文化的影响也是不可低估的。在伊斯兰观念中，美是人类心中的一种感知。在一瞬间里，美即感知中的印象，人以心之骚动迎受自然中的美。人的灵性与宇宙的灵性仿佛彼此相通相感。阿拉伯学者主张，既然直觉是美的接受者，因此很难给美规定严格的法则和界限。至于用理智对“美”进行思考时，那些美的标准亦是来自直觉，而非来自单纯的理性思维。伊斯兰时期的阿拉伯学者认为宇宙万物的产生始于安拉（即真主）的意愿，是绝对自由的，不受任何人为的限制。它只遵从自然法则。自然法则是一种“秩序”，而不是一种“必须”。这使得人类感知中对于美的感觉首先是“秩序”，一种自然、轻松的“秩序”感，而不是强制的“必须”感。这种秩序，在宇宙万物中表现为一系列现象：精确、对称、均衡、联系和轻巧。阿拉伯美学家审视宇宙中的万物，看

到亿万颗星体准确地、神秘地运行在各自的轨道上，这种奇迹般的秩序，唯有独一的创世主才能掌握，这便是震撼心灵的精确的美。此外，家庭成员的亲密、融洽体现出联系；轻巧的举止是物与人内部所具能力的显示。所有这些都是宇宙中的美，是宇宙之美在地球和人类中的显示。阿拉伯学者由对日、月、星、辰的审美而进入到人自身和人的生活。主张美在自然而非强制。认为人类生活只有摆脱“必须”状态而进入“秩序”之中方才是美的。关于艺术美，他们对渲染非健康欲望的舞蹈、雕塑、裸画、色情文学等十分反感，主张表现人类的和谐、均衡与联系。认为艺术应描写信仰之爱、宇宙之爱，最高的美来自宇宙中的自然秩序。

【马克思主义美学】又称辩证唯物主义与历史唯物主义美学。是以辩证唯物主义、历史唯物主义的观点、方法研究美、美的意识、美的创造和发展的一般规律的美学思想体系。是马克思主义科学体系的有机组成部分，是马克思主义哲学、政治经济学、科学社会主义理论在美学上的体现。从19世纪40年代起，马克思、恩格斯就探讨了美学中的一系列基本问题，奠定了马克思主义美学的理论基础。20世纪初，列宁又对其作了继承和发展。拉法格、梅林、普列汉诺夫、高尔基、卢卡奇、毛泽东、鲁迅以及广大马克思主义美学家也在不同方面为马克思主义美学的发展作出了不同程度的贡献。马克思主义美学的主要特征有：（1）认为美学及艺术是属于上层建筑的一种社会意识形态，它们在一定的经济基础上产生，随着经济基础的变革而发展，又反作用于经济基础。由此阐明美学、艺术同社会生活的辩证关系，具有科学性。（2）认为在阶级社会中，美学、艺术具有功利性、阶级性，一切阶级的

美学、艺术都服从本阶级的利益。由此阐明美学、艺术与无产阶

级革命事业的辩证关系，具有自觉的目的性、功利性。(3) 认为美的崇高等都是客观的社会性的存在，是人类的物质生产、精神生产的劳动实践的产物，人与客体的审美关系是以劳动实践为中介而发生的对象性的关系。因此，实践性是马克思主义美学的一个特点。(4) 认为人的审美意识是对客观存在的美的反映，艺术是对社会生活的反映。能动性是马克思主义美学的又一特点。(5) 认为只有实现共产主义，才能使人得到全面解放和人性获得自由发展，充分发挥人的创造力，由此阐明美的发展同社会发展的辩证关系，具有革命性与理想性。(6) 认为美学、艺术、审美意识有历史发展的阶段性和时代、民族、阶级的差异性，又有自身的继承性和在一定条件下的共同性。由此阐明批判、继承与革新、创造的辩证关系。具有继承性、发展性。(7) 马克思主义美学还对丑、崇高、悲剧性、喜剧性、滑稽、幽默等美学范畴，自然美、社会美、艺术美等美的形态，事物的内容美和形式美，审美意识中的各种心理内容、心理形式以及艺术的思维规律、创造规律、批评鉴赏规律等美学的重要问题作了深入的研究，具有体系性。

【苏联美学】俄国十月革命后形成的前苏联各种美学思想的总称。从 20 世纪 20 年代中期到 30 年代初，苏联报刊开展过怎样建立马克思主义美学的讨论，提出了有关美学的对象、界限和原则等一系列原则问题。同时，在关于艺术创造方法的讨论中也涉及到许多主要美学问题。这时期著名的美学家有卢那察尔斯基和沃罗夫斯基。另外，高尔基、斯坦尼斯拉夫斯基、爱森斯坦、法捷耶夫等也分别在各自的艺术领域为建立和发展苏联美学作出了贡献。30—40 年代的苏联美学加强了对马克思、恩格斯、列宁文艺思想

的研究，相继编辑出版了一批经典作家的有关论述。50年代是苏联美学研究大发展的时期。一大批有影响的美学家形成了一支实力雄厚的美学队伍，在国际上也十分活跃。这些美学家大体上由三代人组成，包括以洛谢夫、阿斯穆斯、里夫希茨为代表的老一代美学家；以奥夫相尼科夫、齐斯、波斯彼洛夫、卡冈等为代表的第二代美学家；以斯托洛维奇、鲍列夫、万斯洛夫等为代表的第三代美学家。1956年是苏联美学发展的一个转折点，苏联首次用俄文全文发表了马克思的《1844年经济学哲学手稿》，引起了长达10年的关于审美本质问题的大辩论，形成了以波斯彼洛夫为代表的“自然说”和以斯托洛维奇为代表的“社会说”。这场辩论对国际美学界也产生了一定的影响。前苏联美学界普遍认为审美价值和艺术活动是多层次、多方面的现象。前苏联美学研究的特点是：（1）重视对艺术哲学的研究。（2）分工日趋细密。（3）物质文化领域里审美研究的扩大和深化。前苏联美学界还注重对资本主义国家的美学流派的介绍和研究，出版了不少这方面的专著。组织机构的完善和定期刊物的出版，也为扩大美学研究提供了条件。

【西方美学史】美学在西方一开始就是哲学的一个部门。早在古希腊罗马的时代，由于教育和科学的蓬勃发展，更由于希腊美学有丰富的文艺实践作为基础，以柏拉图的灵感说和亚里士多德的摹仿说为标志，美学理论渐趋成熟。也由于这两位思想家在哲学和其他学术领域中的权威，西方美学史形成了根深蒂固的传统。后来许多重要的美学家，大都与这两位哲人有着千丝万缕的联系。在罗马的希腊化时期，美学中的神秘主义已略现端倪。到了中世纪，美学家们更相信美的本体在超感觉的彼岸，轻视在艺术中取得美学考察的对象，而是从神学上考察宇宙整体的美。文艺复兴运动

处在欧洲由封建社会过渡到资本主义社会的转折点，是一个伟大的精神解放运动，并成为古代美学和近代美学之间的一个重要桥梁。17 和 18 世纪在美学思想当中的大事件是新古典主义运动和启蒙主义运动，涌现出一大批有影响的美学代表人物，在美学史有影响的一些重要学说也在这个时期产生出来。也是在这个时期，鲍姆加登正式提出“美学”的名称，美学自此成为一门独立的科学。在德国启蒙运动的高潮当中，产生和形成了西方影响最深远的德国古典哲学。至此为止的美学基本上属于纯粹的哲学。19 世纪后半叶，美学发生了根本的转向，近代美学所采用的方法，不是从形而上学的假设出发，也不从先天信仰出发，而是从人类实际的美感经验出发。而美感经验又从人类对艺术和自然的普遍欣赏中，从艺术家生动的创造活动中，从各种美的艺术和实用艺术长期而多变化的历史演变中表现出来。这就是费尚尔所开创的“自下而上”的方法。第二次世界大战以后，随着西方美学的中心从德国向法国、最后向美国的转移，美学又表现为经验主义的抬头和理性主义的衰微。当代西方美学上的经验主义的显著特征是，把美学问题分成两大类：第一类由经验主义的各种问题所组成，这些问题将用经验科学的方法来加以解决，即所谓“科学美学”。第二类是逻辑问题，即关于概念、术语和方法论问题，这些问题将通过哲学的分析方法来解决，即所谓“分析美学”。

【古希腊美学】欧洲最早有文献记载的美学思想，西方美学思想发展的重要基石。古希腊美学思想的产生与当时社会政治、经济和文化发展密切相关。公元前 5 世纪前后，古希腊艺术处于极盛时期，除产生于原始公社时期的神话的广泛传播外，戏剧、雕塑、建筑、绘画、音乐等都取得辉煌成就，成为古希腊美学思想产生和

发展的肥沃土壤。与此同时，研究哲学之风盛行，哲学家对艺术问题的思辨性思考和研究产生了最早的美学思想。古希腊美学思想发源于毕达哥拉斯学派、赫拉克利特、德谟克利特和苏格拉底，极盛于柏拉图和亚里士多德。他们的美学思想对西方古典美学产生了长期、深远的影响。古希腊美学思想与哲学思想、政治思想和自然科学都包含在一个总的还没有分门别类的科学之中。到柏拉图和亚里士多德才开始出现专论美学和艺术问题的论著。例如，柏拉图的《大希庇阿斯》专门论述美的问题；亚里士多德的《诗学》专门论述艺术问题。在艺术的本质问题上，朴素唯物论美学学派和客观唯心论美学学派都持“摹仿说”，但二者之间有本质区别。以亚里士多德为代表的“摹仿说”对后世产生重大影响，成为现实主义理论的重要基础。在美的本质问题上，古希腊唯心论和唯物论美学学派都承认美的客观性，不同的是前者从虚幻的客观存在（不依赖人的主观存在的理念世界），后者从现实的客观存在来解释美的根源。古希腊人最早注意到美与善的区别，强调美的形式特征，发现了一些美的形式因素。从自发的辩证观点出发，强调整体和谐与多样统一的法则，这是古希腊美学对西方传统美学最重要的贡献之一。古希腊美学思想虽然没有一个完整的思想体系，但却相当丰富，较广泛地涉及有关美和艺术的一些带有根本性的问题。例如，美的相对性、绝对性；美与善和真的关系，艺术与现实的关系，艺术的社会功用，审美心理和美感；悲剧、艺术典型化、艺术分类。

【中世纪美学】在公元5—15世纪的1000多年的历史中，欧洲文化占统治地位的是宗教和神学，艺术和美被认为是属于感性世界的享乐，因而当成异教的东西，受到排斥和打击。中世纪的美学

思想有以下特点：(1) 以上帝的名义来讲美。按照基督教的教义，上帝是唯一真实的存在，只有上帝的美才是真实的。上帝自己是美的，而他所创造的各种对象也都在不同程度上是美的；现实世界的美，是上帝作为万物的创造者，把自己的形象反映到他的作品中的结果。(2) 反对艺术，实际上却又承认了艺术的存在。中世纪继承了柏拉图对于艺术的谴责，认为艺术是一种欺骗，挑动感情。但是奥古斯丁说，艺术欺骗的目的在于一个真实的映象；感情也不能一概否定，为了使基督教的教义具有说服力，需要激发感情，象夸张、隐喻之类的东西，是可以允许的。(3) 重视形式。认为形式来自上帝。奥古斯丁说：美是“各部分的匀称加上色彩的悦目”。托马斯·阿奎那也说，美有三个要素：第一是完整或完美，凡是不完整的东西就是丑的；其次是适当的比例或和谐；第三是鲜明，鲜明的颜色是公认的美。(4) 美是有等级的。柏拉图给美划分过等级，新柏拉图学派更加重视美的等级。他们从物质感性的美，一层层引向道德性的内在的美，以至达到最高的上帝的美。越是物质的就越低级；越是精神的就越高级。中世纪美学思想复杂而又矛盾。它既是神学的附庸，又有反神学的东西。文艺复兴时期的美学思想，就是在中世纪美学思想的胚胎中孕育出来的。

【文艺复兴时期美学】14 世纪产生于意大利，15、16 世纪盛行于全欧的美学思潮。是新兴资产阶级对于古希腊罗马美学的继承和批判，以及对于普洛丁以来中世纪宗教神秘主义和禁欲主义的否定。代表人物有意大利达·芬奇、卡斯特尔维屈罗，英国莎士比亚等。文艺复兴是资本主义同封建主义相对立的产物，是一次伟大的思想解放运动。这时期美学建立在日益抬头的唯物主义和人

文主义思想基础上。文艺复兴时期美学崇尚人性。倡导人的尊严和人性的全面实现，以人性、人权对抗神性和神权。要求艺术表现人的生活理想。文艺复兴时期美学对确立文艺的地位有历史性贡献。西方自柏拉图到普洛丁，文艺一直受到中世纪神学的责难和压抑。这时期的美学家强调文艺的理性和真实性，争取文艺的应有地位。他们多继承亚里士多德“净化说”和贺拉斯“寓教于乐说”，强调文艺的社会功用。这时期美学第一次认识到文艺是为人民大众的。文艺复兴时期美学打着复兴古典文化的旗号，大胆创新。意大利剧作家瓜里尼更首创悲喜混杂剧，突破古典审美范畴如美、崇高、悲剧性和喜剧性等之间不可逾越的界限，为启蒙运动时期狄德罗的严肃剧开了先河。在文艺与现实的关系上，他们恢复和发展了为中世纪所中断的亚里士多德“摹仿说”传统，同时又强调艺术的理想化和典型化。认为美在事物本身，是自然的一种作品，艺术的源泉在自然而不在心灵。文艺复兴时期美学重视艺术技巧。在文艺创作特别是造型艺术的实践基础上，它注意探讨与造型艺术相关的科学技术，把技巧的难易和付出劳动的多少作为判断美的标志。受毕达哥拉斯学派形式主义美学影响，美学家们一般沿袭美在形式尤其是美在比例的观点。与此相关联，他们大都相信绝对美的存在，认识到理性与经验的统一。文艺复兴时期美学是西方古典美学跨入近代美学的转折点。对后世影响极为深远。

【法国古典主义美学】17 世纪的法国，在中央集权的君主专制下，建立起法兰西学院，制定了许多清规戒律。由于它继古罗马贺拉斯的古典主义之后，再次标榜以希腊古典艺术为典范，所以又称新古典主义。16 世纪末，欧洲大陆上唯理主义哲学兴起。唯理主

义反对盲目崇拜，主张理性高于信仰，反对中世纪反理性、反自然的封建神学，推崇人的理性的价值及意义。以法国的布瓦洛为代表的古典主义理论家们，就是以唯理主义哲学作为其文艺美学理论基础的。他们提出了一系列的文艺主张，主要认为文艺以表现理性为最高原则和标准，艺术美的来源就是理性。法国古典主义美学有以下三个特点：首先，在政治上拥护王权，宣扬个人服从封建国家的戒律规范，有时又能对封建专制和宗教信条有所批判，崇尚资产阶级的理性和自然人性论，在思想体系上显露出一定的内在矛盾。其次，把理性绝对化，否定感性的意义，把理性作为处理题材、情节的准绳，强调以理性准则衡量文章的价值，所以作品中多表现理性与情感的矛盾，并提炼以理性克制感情的主题，作品中极力塑造理想的英雄，导致了人物性格多流于类型化。最后，在艺术上，运用典雅的民族规范语言，模仿佛古希腊典范，强调模式规范，重视格律，要求依循古代艺术法则，运用大量古代题材，恪守古希腊戏剧的“三一律”，即规定剧本情节、地点、时间必须完整一致，也就是故事情节单一，并在同一天、同一地点完成。由于古典主义轻视个性特征与感情、想象等，所以，虽然古典主义美学在一定程度上反映了社会生活面貌，具有一定的现实主义倾向，但它脱离历史去标榜与模仿佛古典艺术，具有明显的保守性，艺术创作上的观念化、形式主义、教条化、概念化等倾向是很明显的。后来终于被 19 世纪的浪漫主义思潮所取代。法国古典主义美学的代表人物有：布瓦罗、高乃伊、拉辛、莫里哀、普桑、安格尔等。

【法国启蒙运动美学】启蒙运动是思想和文艺领域里反新古典主义的运动。法国启蒙运动最著名的代表是伏尔泰、狄德罗和卢梭。伏

尔泰反对古典主义的泥古倾向，但又持相当保守的传统态度，他想把新的启蒙思想的内容装进旧的古典形式里面去。理性主义仍然是他的艺术准则。他总是用古典形式来写史诗和悲剧，蔑视反映市民生活的新型喜剧。狄德罗的美学观点主要集中在《美之根源及性质的哲学研究》、《绘画论》、《沙龙》等著作中。他提出“美是关系”的论点，认为只有“关系”的性质才能使事物成为美的事物。他还区分出“实在的美”和“相对的美”，前者是独立于人之外的客观存在的美，后者是关系到审美者个人的美。在审美标准上他提出了真、善、美的统一论。他认为艺术来源于生活，主张艺术模仿自然。他还提出艺术创作中的形象思维问题。在戏剧方面，他主张建立一种新型的严肃喜剧或市民剧。卢梭从文明社会与原始社会的对比中证明：科学和艺术不能移风易俗而只能伤风败俗。他这种否定艺术的思想是针对为统治阶级服务的新古典主义的，他认为艺术应当描写公民的英雄行为和道德范例，应当反映人民群众的要求和利益。他的著名小说《新爱洛绮丝》对近代欧洲文艺特别是对浪漫主义思潮产生了深远影响。

【英国经验主义美学】18世纪英国经验主义美学在西方美学史上是一个承前启后的重要阶段，是传统美学过渡到近现代美学的开始。它最显著的特点是强调感性经验的重要性，把经验的事实作为研究美学问题的出发点。除了象沙夫茨伯里这样的柏拉图主义者外，当时绝大多数英国经验主义美学家都深受洛克哲学的影响。主要代表有爱迪森、哈奇生、阿里生、休谟、博克等人。沙夫茨伯里认为美德是对秩序和美的喜爱，审美活动和道德活动一样，都不能以“利益”为目的。他还认为人生来就有审辨善恶美丑能力的“内在感官”。爱迪森认为美的事物引起想象的乐趣，美具有一

种直观的性质，无须经过思考就能判断美丑。在审美欣赏中不应掺杂占有的欲望。哈奇森把美分成绝对美和相对美两种。绝对美是指一事物单凭其自身存在就美。相对美，是指从对象中认识到的美，主要是指模仿艺术中的美。他也认为审美判断的重要特征就在于它和效用观念无关。阿里生认为美和崇高最后都要归结为事物对心灵的表现，直接或间接地成为心灵性质的符号。他尤其强调联想的作用。在阿里生以前，审美无利害关系的命题往往指的是一种审美注意力的组织方法，在他之后，就发展为特殊的审美的心灵状态。英国画家荷迦兹曾提出蛇形线是最美的线条，因为它能表现动作。他认为适宜、变化、一致、单纯、错杂和量这6种因素恰当地混合在一起，就能产生美。休谟认为美不在事物本身而在主体的心中，美和价值只具有相对性，它们包含在愉快的情感之中。他认为美大部分起源于效用观念，人们的效用观念不一样，就会产生审美上的不一致，因此，休谟怀疑审美具有真正的普遍性。但是，他又主张，尽管审美趣味变幻莫测，终究还有某些普遍的褒贬原则可资遵循。博克认为审美判断的客观基础在于人的生理结构，其中感觉是最重要的因素。在他看来，美的原因就在于使人的机体组织松弛舒畅。博克对美学最大的贡献，在于对崇高与美的界线所作的划分。他认为，对心灵能造成强烈印象的各种观念，可分为“自我保存”和“社会交往”两大类型。崇高感涉及前者，美感涉及后者。崇高感是由痛感转化而来，美感则由快感转化而来，两者具有完全不同的心理根源。

【德国理性主义美学】18世纪在德国以莱布尼茨、伍尔夫和鲍姆嘉通为代表的美学思想，是与英国经验主义美学相对立的思潮。莱布尼茨认为感觉经验靠不住，具有普遍性和必然性的永恒真理，应

当来自“理性的永恒法则”。而“理性的永恒法则”则来自人内心的“天赋观念”。人的认识，就是要使“天赋观念”，经过感觉经验的“机缘”，加以触发，从朦胧的认识达到清晰的认识。“清晰的认识”又分“混乱的”（感性的）和“明确的”（理性的）两种。“明确的认识”要经过逻辑思维，而审美鉴赏力就属于“混乱的认识”。伍尔夫把莱布尼茨的哲学通俗化了，在美学思想方面，他特别提出了“完满性”的概念，认为美在于一件事物的完满，它能引起人们的快感。一事物要完满，必须符合该事物的概念，而它之所以能产生快感，则在于它符合人的主观目的。鲍姆嘉通接受了莱布尼茨“混乱的认识”和“明确的认识”的分法，认为这就是从感性认识到理性认识。他根据传统的说法，把人的心理活动分成知、情、意三个部分。知，是理性认识，已有逻辑学来研究；意，是道德活动，已有伦理学来研究；情，就是感性认识，也应当有一门专门的学科来研究。他称这门学科为“感性学”，这也就是“美学”，并且把它研究的对象和范围确定为人的感性认识。他在1735年写的博士论文中对此有所阐述。1750年出版的《美学》一书，更进一步发挥了这一思想。人们据此称他为美学学科的创始人。鲍姆嘉通把莱布尼茨的感性认识和伍尔夫的“完满性”的概念统一起来，认为“美是感性认识的完满”。所谓“完满”，是说一件和谐而又有秩序的整体。当感性认识达到“完满”的时候，它反映了客观事物的和谐与秩序，使人一目了然，得到快感，因而是美的。他把艺术的认识，当成是一种混乱的认识，是走向逻辑思维的明确认识的一个阶梯。

【近现代西方美学】¹⁹ 世纪末以来的西方美学。德国古典美学是近代西方美学的转折点。德国是近现代西方美学的第一个故乡。自

康德、黑格尔以后，现代德国美学界分成内容派和形式派两大派别。内容派代表有费尚尔、罗森克朗兹、卢格等；形式派代表有侯巴特、齐麦尔曼。德国美学对近现代西方美学特别有影响的是移情派美学，费尚尔、立普斯、谷鲁斯等是这派美学的主要代表。费希纳也是一位重要美学家，他创立实验美学，改变了传统的研究方法，对西方美学界影响较大。此外，得索尔、乌提兹等也是第二次世界大战前西方美学界的重要人物。近现代西方美学的第二个中心是英国。19世纪末到第二次世界大战前，英国美学的主要代表人物和理论有斯宾塞的游戏说，格兰·阿伦和马霍尔的快乐的快乐说，布洛的心理距离说，鲍申葵和科林伍德的表现说，贝尔和弗莱的形式说。此外，罗斯金对艺术研究也有一定影响。第二次世界大战后，西方美学的中心逐渐转移到美国。战前，美国的主要代表人物和理论是桑塔耶那的自然主义和杜威的实用主义。第二次世界大战后，较有影响的苏珊·朗格的符号论，托马斯·门罗的新自然主义和马尔库塞的“新感性”论。除以上三个主要国家外，美学研究比较发达的还有意大利、法国、奥地利等。意大利最重要的是克罗齐。法国比较有影响的是泰纳的实证主义、利科尔的解释学、德里达的后结构主义。奥地利则有心理学家弗洛伊德创立的精神分析理论。近现代西方美学与传统美学相比，在研究方法上已有很大区别，更加侧重于对审美主体特别是审美心理活动的研究，侧重于“自下而上”的实验方法。近现代西方美学在批评传统美学的旗帜下，抹杀或取消对美的本质和美学基本范畴的研究，主张所谓“开放性体系”。近现代西方美学中不少美学理论与艺术创作流派、思潮互相呼应、彼此配合，起到推波助澜的作用。近现代西方美学与生产实践、日常生活的联系越来越紧密，一些新的美学分支学科相继兴起，美学的普及程度不断提

高。

【实验美学】运用心理学和物理学中的定量分析方法来测定某些刺激物所引起的人的审美感受的学科。该学科的开创者德国心理学家费希纳认为，美学应该采用实验的方法系统地研究和比较许多不同的人的美感经验。实验美学开始仅是试图发现种种令人愉快的简单形式。这时常用的方法有：选择法，制作法，常用物测量法等。这些简单的实验得出的某些结论是：人最喜欢的图形是比例接近于黄金分割的长方形。随着这门学科的发展，它所使用的方法和测定美感经验时所用的刺激物也逐渐复杂。通过一系列实验和观察，费希纳总结出了 13 条心理美学规律，其中有一些曾在美学中发生广泛的影响。例如“审美联想”律，“审美对比”律，“用力最小”律等。在费希纳之后，实验美学得到了继承和发展，其中较有影响的是屈耳佩。他着重探索了实验美学中所施用的种种有效的方法，他在《关于实验美学的现状》一书中把实验方法归并为三大类，即：印象法、展现法和制作法。这些方法被广泛地运用到心理—美学实践中。20 世纪实验美学家最关心的是如何找出一套计算审美价值的公式，其中最有代表性的是美国的伯克霍夫于 1933 年发表的《审美测量》一书。80 年代以来，实验美学又发展了一个较有希望的领域，即信息论美学。

【形式主义美学】现代西方美学流派之一。20 世纪初至 20 年代产生于英国，很快传播到欧洲各国。主要代表人物有英国的贝尔和弗莱、法国的苏里奥等。把艺术和美的本质归结为单纯的形式组合关系，从而把以康德为鼻祖、赫尔巴特等形式美学派为先驱的形式主义美学思潮推向一个新的阶段。该派的共同特点是把艺术

和美的形式关系放到首位，强调审美的非功利性，主张艺术与现实人生相分离。但在对形式的说明上各人有所不同。苏里奥主要从认识论上探讨美学问题，认为美学是一门形式的科学。艺术是具有一定秩序的、为创造事物而创造事物的一种形式结构。艺术按其内外形式的需要分为表现的与非表现的两种。贝尔和弗莱都是英国著名学术团体“布卢姆斯伯里学会”的重要成员。他们的美学观点受到这个团体很大影响，特别受到康尔关于审美情感和形式美理论的影响。他们对后期印象派艺术作了深入的研究，提出了美是“有意味的形式”的重要理论。认为艺术作品的基本性质是色彩、线条等形式因素之间的排列组合关系，这些排列组合关系能以一种独特的方式打动观众，这就是艺术作品的审美价值。形式是造型艺术的最重要的特征，审美感情只是一种关于形式的感情。这一理论为现代派艺术，如以塞尚为代表的后期印象派艺术和以毕加索为代表的立体主义艺术作了理论上的总结和辩护。现代形式主义美学与赫尔巴特的形式美学派的区别在于：前者提出“有意味的形式”不仅是指对象本身的形式结构，而且强调形式只有表现情感的性质，它不是对外部事物的模仿或复制，而是艺术家的主观创造，是独立于外部事物的一种新的精神性的现实；后者则只讲对象的外在的机械形式。形式主义美学对现代西方美学的许多流派，如符号学、格式塔心理学、现象学、结构主义、新批评派等都发生了一定的影响。该派代表作有《美学的未来》、《艺术》、《视觉与构图》等。

【结构主义美学】运用语言的结构和模式来研究、解释文学现象的现代西方美学思潮。主要流行于法国。它不关心作品所表现的客观世界，而是研究语言信息场内语言的美学功能，力图以此规定

出文学的本质、功能，以及作品与社会的关系、作品与作者和读者的关系。20 世纪 20 年代出现的俄国形式主义是结构主义美学的端倪。60 年代法国人类学家勒维—斯特劳用结构主义语言学方法研究原始部落社会中的社会现象与社会意识，创立了结构主义人类学，使以结构主义语言学为方法论的结构主义思潮几乎在哲学、美学、历史学、心理学等领域同时漫生。美学方面形成了批评、叙述学、文本分析等三个流派。

【精神分析美学】应用弗洛伊德的精神分析理论解释艺术创造的原动力、艺术的功用以及美感起源等重大问题的现代心理美学流派。他们认为艺术创造是被压抑的性欲的无意识升华过程，艺术家是一些被过分的性欲需要所驱使的人。艺术想象是艺术家的未能在现实中实现的性欲的替代性满足，它与白日梦的唯一区别就是：白日梦是除梦幻者外其他任何人者不能闯入的私人世界。而艺术家经过一番改动和伪装，把这种以自我为中心的白日梦柔化，并以能使人得到审美愉快的形式将这一幻想展示出来。弗洛伊德认定，美感是从性感这一领域中延伸出来的，对美的热爱中隐藏着一个不可告人的性感目的。对于“性”所追求的对象来说，“美”和“吸引力”是它最重要和最必备的特征。弗洛伊德还经常用恋母情结来解释艺术品。

【接受美学】20 世纪 60 年代末、70 年代初在联邦德国出现的美学思潮。联邦德国的文学史专家、文学美学家姚斯和伊泽尔提出，美学研究应集中在读者对作品的接受、反应、阅读过程和读者的审美经验以及接受效果在文学的社会功能中的作用等方面，通过问与答和进行解释的方法，去研究创作与接受和作者、作品、读者

之间的动态交往过程，要求把文学史从实证主义的死胡同中引出来，把审美经验放在历史—社会的条件下去考察。姚斯的《提出挑战的文学史》和伊泽尔的《本文的号召结构》是接受美学实践的开山著作。姚斯指出，美学实践应包括文学的生产、文学的流通、文学的接受三个方面。伊泽尔则认为，文学作品的显著特征在于，作品中所描绘的现象与现实中的客体之间不存在确切的关联作用。

【表现论美学】20 世纪前半期出现在西方的美学派别。主要代表人物是克罗齐和科林伍德，前者的主要著作是《美学原理》(1902)，后者的主要著作是《艺术原理》(1938)。克罗齐背叛古典美学，特别是黑格尔美学，从直觉，即从主体心理开始立论，他认为审美是一种直觉，直觉与逻辑是不同的，且并不依赖逻辑就可存在。直觉不是感受和印象，而是一种对感受的形式把握，是心灵主动的创造，创造即表现。克罗齐的表现理论有审美心理学的特征，科林伍德从艺术着手，重新构建了表现理论，他认为不是直觉，而是想象即表现。想象是一种意识活动的结果，这种意识活动的对象是感觉，感觉与外界是否相符无关紧要。意识把感觉经验变形为想象，使感觉印象成为表现。在这个过程中，意识的责任在于直面一切感受，从而保持从感受到想象的真诚性。表现就是不同于物理事实和感觉经验，不沉乎其中而超乎其外的心灵性的东西。它着重呈现的是非理性的狂涛和一种现代的悲剧性。

【现象学美学】建立在胡塞尔创立的现象学哲学基础上的一种当代西方美学流派。最著名的代表人物和著作是波兰美学家茵加登的《论文学的艺术品》和法国美学家杜夫海纳的《审美经验现象学》。

现象学美学在注重对审美对象和审美经验进行详尽的研究考察时，一方面并不否认审美对象初始阶段的“实在性”和最终对它的审美价值的理智判断；一方面则特别强调感觉知觉的直观性在审美经验各阶段的决定作用和本质特征。茵加登认为，审美过程的最有趣和最难把握的部分就是从对一个实在对象的感觉向审美经验诸方面的过渡和转变。这就是在我们对某个实在对象的感觉过程中为一种或多种特殊性质的东西所打动，即所谓“预备情绪”。这就是审美经验过程的开端。

【分析美学】分析美学有狭义与广义之分，狭义的分析美学起源于20世纪40年代，50年代后期和60年代初曾非常红火，80年代又一次放过光芒。主要由一批美学家组成：维兹、肯尼克、齐夫、盖格等。广义的分析美学包括20世纪所有分析哲学家论及美的著作，特别是维特根斯坦的著作。分析美学家对传统美学进行“语言清洗”，对于传统美学的中心命题“美是什么？”，他们认为是无意义的，因为它在世界上无对应的事物，既不可证实，也不可证伪。人们把美的本质问题当作真问题来讨论是因为对语言的误解。从词性上讲，美是形容词，是用来形容事物的，而人们却把它当作事物本身的属性。从句型上说“美是什么”与“氦是什么”，看似相同，实则相差万里，而人们却用追求“氦是什么”的方式去追问美，因而众说纷纭。其实，美这个词的意义来源于它的用法，具体语境不同，美的意义也不一样，可见美的本质是不存在的。众多的事物之所以被称为美，是由于家族相似。分析美学对西方美学影响至今仍很大。

【技术美学】20世纪初以来，随着现代科学设计、工业设计的发展

而产生的一个新的美学分支。技术美学，是以工业品的艺术设计为主要研究对象的理论科学。人类除艺术活动之外，还要进行以实用为目的、按照美的规律创造物质产品的实践活动。技术美学所涵盖的范围，是物质产品创造中在设计、生产工业制品的同时考虑其实用、方便、耐用以及产品外在形式令人赏心悦目的特点。其基本内容为工业品的艺术设计。技术美学是依据现代工业生产过程中对于自然规律的认识和掌握，通过一定的技术手段，在一定的物质结构方式中，自觉地按照美的规律铸成产品。从技术到产品的转化，要经过工业设计、技术美学这几个环节才能达到产品生产预期目的。技术美学的一个重要原则，就是形式追随功能，即实用功能第一，造型结构第二的原则。技术美学注重在现代科学技术的应用中与造型艺术的时代特点相结合。新的科学技术要求改变产品的空间形态，具有现代感、简洁化、微型化等形体结构特点；技术美学强调从科学技术转化为产品的设计与制造过程，要充分发挥物质材料自身固有的审美因素和工艺处理上的精致完美性。技术美学特别重视工业设计中人机系统的关系，使产品能取得工效最佳状态，人与物的高度和谐，精确统一。

【文艺美学】美学的分支学科之一。下属学科有文学美学和艺术美学。是研究文学和艺术在审美的创作、欣赏中的特征和规律的学科。文艺美学着重研究文艺作者按照社会、阶级、个人的审美意识去感受和概括反映生活美丑属性，按照美的规律，创造出有美的艺术形象体系，适应和提高欣赏者的审美欣赏的趣味和能力，以激起欣赏者的美感，并给予审美教育的规律。其研究对象和学科特点是，通过对文学艺术进行分门别类的具体研究，把美学理论和文艺创作及欣赏的实践结合起来，丰富和发展美学。由于文艺

活动主要是一种审美的活动，因此从审美的角度对文艺活动进行研究，能更好地揭示文艺活动的审美特性。研究文艺作品所以美和不美的内在原因，并从理论上给予规律性的说明和总结。所以也是探讨和研究文艺活动审美奥秘的一门学问。文艺美学有赖于一般美学解决重大的原则问题，也有赖于部门美学提供实践和理论研究的成果。是一门新兴的交叉学科，把文学艺术活动作为一个系统，对创作、欣赏等方面的有关美学问题进行研究。

【文学美学】文艺美学的一个分支。是研究文学这一门艺术的审美特征和审美规律的学科。着重研究文学这一门艺术如何按照美的规律，运用文学的艺术手段，以反映生活的美丑属性，表现作者对生活美丑属性的审美意识，呈现为有美的艺术形象体系，以激起欣赏者的美感，满足各种欣赏者多样的审美要求，引导欣赏者提高审美的能力、趣味、水平和情操。关于文学的美学思想，有悠久的发展史。文学以语言或它的书面符号文字为物质手段，构成一种表象和想象的形象，从而反映现实生活，表现艺术家的审美感受。文学语言经过了艺术的加工，精炼而生动，突出的长处是它的表现性和形象性。文学以直接唤起表象和想象的方式作用于欣赏者的再创造。文学不受视觉形象和听觉形象所特有限制，表现方式更为自由，反映的范围更为广阔。是一种最自由，最带普遍性的艺术种类。文学美学对于描写、叙述、比喻、暗示、象征等手法，对于文学形象表现生活和人的思想情感的复杂性及其发展过程等方面，也都有一定的指导作用。

美学流派与方法论

【赋比兴】中国古典美学基本范畴，是战国时代的学者总结《诗经》的艺术经验而提出的。汉代和汉代以后的经学家、美学家、文学家，对“赋”、“比”、“兴”这一组范畴，纷纷进行解释、引申和发挥。“赋”、“比”、“兴”这一组范畴，概括了诗歌中三种最基本的表达方式。所谓“赋”者，有铺陈之意，是把所要叙写的事物加以直接叙述的一种表达方法；所谓“比”者，有拟喻之意，是把所要叙写的事物借比为另一事物来加以叙述的一种表达方法；而所谓“兴”者，有感发兴起之意，是因某一事物之触发而引出所要叙写之事物的一种表达方法。这三种表达方法，实质上也就是诗歌中情意与形象之间互相引发、互相结合的三种不同的关系。“赋”、“比”、“兴”这组范畴，实际上是在审美领域把《周易》中的“立象以尽意”这个命题加以进一步的展开。“立象以尽意”，仅仅是把“象”和“意”联系在一起，而“赋”、“比”、“兴”这组范畴则涉及诗歌艺术中的“意”和“象”之间以何种方式互相引发，并互相结合成统一的审美意象，而这种审美意象又以何种方式感发读者。也就是说，它们涉及审美意象产生的方式与结构的特点。“赋”、“比”、“兴”这组范畴，表现了中国古代艺术的审美特点。这种审美特点并不在于情感性重于形象性，因为“赋”、“比”、“兴”无一例外都重视形象，无一例外都不能脱离形象。这种审美特点在于重视内心的感发。

【虚实】最早见于《老子》、《庄子》，而后《考工记·梓人为荀虚》也涉及到“虚”、“实”问题。虚实问题，直接涉及到中国艺术的特色。中国画很重视空白，中国书家也讲究布白，要求“计白当黑”，中国戏曲舞台上也利用虚空，如“刁窗”，中国园林建筑更是注重布置空间、处理空间。中国艺术讲究的是以虚代实，以实代虚，虚中有实，实中有虚，虚实结合。同时，中国艺术家更讲究的是“化景物为情思”。以虚为虚，就是完全的虚无；以实为实，景物就是死的，不能动人；唯有以实为虚，化实为虚，就有无穷的意味，幽远的境界。中国艺术中的虚实观，是在中国古典哲学，尤其是老庄哲学的影响下产生的。虚实问题，是中国美学思想中的一个重要问题。

【诗言志】“诗言志”这个命题最早见于先秦文献《尚书》。《虞书·舜典》说：“诗言志，歌永言。”《尚书》中的这种思想反映了随着文化艺术的发展，人们对诗与歌的不同特点有了进一步的认识。汉代人著的《毛诗序》发展了“诗言志”，《毛诗序》说：“诗者，志之所之，在心为志，发言为诗。”《毛诗序》在继承了古老的命题“诗言志”的同时，又把“志”和“心”联系起来。诗不是别的，它是同人所追求的目的（“志之所之”）联系在一起的情感，也是通过语言而表现出来的产物。于是，“诗言志”这个古老的命题就同情感的表现完全统一起来了，“言志”同时也就是表情，两者不分离。自此之后，“诗言志”作为一个儒家美学命题，在中国美学史上发挥着一种不可忽视的作用。

【诗缘情】由西晋美学家陆机在《文赋》中提出。陆机在《文赋》

中说：“诗缘情而绮靡”，从而中国美学史上的“诗缘情”命题正式出现。“缘”是因、由之意。说诗“缘情”，即是说诗是由情而生的。陆机的这种见解和儒家传统的“诗言志”的说法有重大区别。虽然在儒家“诗言志”的“志”里也不是没有“情”，但占重要地位的不是“情”，而是孔子所说过的“志于道”的“道”。陆机则不同，他极为明确地提出了“诗缘情”，当然陆机并没有否认“情”须符合于礼义。但是，陆机所说的“情”是和个体对人生的志趣及理想的追求感叹相联系的，这种“情”属于审美、艺术之情。陆机提出了“诗缘情”，也就第一次在中国美学史上最为明确地从美学角度来观察文艺。“诗缘情”这个命题，在中国美学史上的影响相当大。

【得意忘象】三国时魏人王弼提出的一个美学命题，王弼的这个命题可溯源至《庄子·外物》提出的“得意而忘言”。王弼在《周易略例·明象》中把“得意而忘言”作了进一步的发挥，提出“得意而忘象”。王弼认为，“意”要靠“象”来显现，“象”要靠“言”来说明。但是，“言”和“象”本身不是目的。“言”只是为了说明“象”，“象”只是为了显现“意”。因此，为了得到“象”，就必须否定“言”；为了得到“意”，就必须否定“象”。否则，“言”就不是真正的“言”，“象”就不是真正的“象”。“得意忘象”这个美学命题在美学史上的影响是积极的，首先，它从一个角度对意和象的关系作了深一层的探讨，这在美学史上是一个很大的进步。其次，这个命题对于后人把握审美观照的特点，提供了启发。再次，它对于文学艺术家认识艺术形式美和艺术整体形式之间的辩证关系，很有启示。

【迁想妙得】由东晋大画家顾恺之提出，见于《魏晋胜流画赞》。“迁想”，就是发挥艺术想象。要想发现、捕捉、把握一个人的风神、神韵，光靠观察是不够的，还必须发挥艺术想象。“妙得”，即得“妙”。把握了一个人的风神、神韵，就可以说突破了有限的形体，而通向无限的“道”（“气”）。这就叫“妙得”。“迁想”是为了“妙得”，也唯有“迁想”才能“妙得”，而所谓“妙得”，就是得超出于象外的“神”的微妙。“迁想妙得”指出了艺术想象在艺术创作中的重要作用，同时还涉及了艺术创作中想象的特征。“迁想妙得”与魏晋玄学佛学中的某些说法相近，可以说它是受了魏晋玄学、佛学影响的产物。“迁想妙得”这个命题为一代又一代的画家和画论家所重复，“迁想妙得”在中国古典美学中有着不可忽视的地位。

【澄怀味象】南朝宋人宗炳在《画山水序》中提出的一个重要美学命题。宗炳在此所讲的“味”，是一种精神的愉悦、精神的享受，是“凝气怡身”，是“万趣融于神思”。“味”是如何产生的呢？从主体方面来说，主体要“澄怀”。也即，“澄怀”是审美观照的必要条件；从客体方面来说，首先当然要有“象”。此处所讲的“象”不是一般的形象，而是审美形象。宗炳把“味”和“象”联系在一起，认为“象”要成为审美形象，必须能引起“味”（审美享受）。宗炳提出的“澄怀味象”这个命题，是对老子美学的重大发展。宗炳要求主体要“澄怀”味象，就是要以空明虚静的精神状态去从自然本身得到审美享受。这个命题和孔子的“智者乐水，仁者乐山”根本不同。

【风骨】刘勰在《文心雕龙·风骨》中提出的一对美学范畴，对

“风骨”这对范畴的理解差别很大，主要有以下几种看法：（1）认为“风即文意，骨即文辞”，据此，有人把这对范畴理解为概括文学内容与形式的范畴，风与骨的关系，也就是质与文的关系。（2）认为“风骨”是概括艺术风格的概念，刘勰《风骨》篇专门论述的是“风清骨峻”这种壮美的风格。（3）“风骨”是一种美学标准，其中一种认为这个标准的具体内容是“传神”“自然”等。另一种则认为，“风”是要求文章情志方面要刚健骏爽，“骨”是要求文章言辞方面要事信义直。（4）“风骨”是对文“意”的分析，“风”是指文章要认情动力，有感染力；“骨”指文章要结言端正，有说服力。风的形成是情感活动和形象思维的结果；骨侧重于“理”，来自充实的思想内容和严密的逻辑思维活动，情理结合，使文章产生一种强烈的鼓动、讽谏、教化的力量，这反映了刘勰儒家传统的“风教”思想。持最后一种观点的人较多。

【神与物游】由齐梁时代的美学家刘勰提出，见于《文心雕龙·神思》。《文心雕龙·神思》云：“故思理为妙，神与物游。”“神与物游”是“神思”的基本特征。作家创作之时，“神思”（艺术想象）要“形在江海之上，心存魏阙之下”。艺术想象超越了时空，艺术思维不受时空的限制。与此同时，艺术想象还往往可以超出“常情”、“常理”之外。艺术家在创作时，做到了“神与物游”，也就是做到了超越时空，从而就可以在画面上表现心理的时空，艺术创作的天地自然就广大无涯了。“神与物游”这个命题，首先直接来源于魏晋玄学，其次在最根本上它渊源于先秦的道家学派思想。“神与物游”这个命题的提出，显示了中国古典美学在艺术思维认识上的水平。

【中得心源】由唐代画家张璪提出。张璪是水墨山水画的创始者，著有《绘境》，现已佚。张璪的理论只有一句话，“外师造化，中得心源”，存于张彦远的《历代名画记》卷十。张璪的这句话概括了画家创作过程中反映客观事物与主观思想情感的联系作用。外师造化是画家从客观事物汲取的创作原料，忠实于他描绘的对象。而中得心源是，画家还必须进而对他表现的对象作分析研究、评价，在头脑中加工改造。外师造化与中得心源有机地结合起来，才是正确的完整的创作过程。张璪的这句话是对艺术创作规律的认识的深化，它深化了南朝姚最在《续画品录》中提出的“心师造化”的观点。“外师造化，中得心源”一经提出来，千余年来，成为指导美术创作的名言，丰富了中国绘画美学思想。

【兴趣说】“兴趣”是宋代严羽《沧浪诗话》中的中心范畴，它的含义与“赋”“比”“兴”中“兴”这个含义有联系，而“兴”就是“触兴”、“感兴”、“兴发”，就是指外物形象直接感发诗人内心情趣，这种感发是感性的直觉的触兴。“兴趣”从兴的这种涵义引申出发，指的是诗歌意象所包含的审美情趣，这种审美情趣由外物形象自然触发。“兴趣”是诗的生命，那种“以文字为诗，以才学为诗，以议论为诗”的人，其结果是破坏了审美意象，因而破坏了“兴趣”。理论说教，堆砌事实，雕琢词句，都没有审美情趣，因而也就不能产生审美的意象，只有有了审美情趣，才有可能创造精妙的审美意象。他强调诗的意象“不涉理路”，但又说“唐人尚意兴而理在其中”，认为兴趣与理是可以统一的，不过他没有具体论述“兴趣”与“理”的统一，因此两者在他那里还没有真正统一。他的贡献在于把审美意象和审美感兴紧密联系起来，从审美感兴出发，对诗歌意象作了重要规定，对后来的王夫之和叶燮

有重要影响。

【唯情说】元代大戏剧家汤显祖的美学观点。他认为文学艺术的本质就是“情”，各种文学艺术都是由“情”产生出来的，文学艺术之所以能感动人，也是因为有情。所谓“世总为情，情生诗歌”。而情与理是不相容的，理就是封建伦理规范；情与法也不相容，法就是指明代那一套封建专制的政治法律制度。汤显祖反对认理格情，认法灭情，而认为人世而有情。他追求“有情之人”、“有情之天下”，而现实中的情被理法扼杀了，于是“因情成梦”，“因梦成戏”。梦就是理想，戏就是梦，就是把理想化为艺术形象，在艺术中再现有情之人，有情之天下。为了追求“情”的解放，艺术家应充分自由地发挥自己的想象，在题材上，不必拘泥于真实，可以使死生相互转化；在形式上，必须突破通常的艺术法则和艺术模式，使作品显示出灵气。汤显祖的唯情说具有反封建的内容，带有浓厚的理想主义和浪漫主义气息，他的思想对后世，特别是对曹雪芹有深厚影响。

【妙悟说】宋代严羽《沧浪诗话》中提出的观点。严羽强调“兴趣”是诗的生命，诗歌意象应在审美感兴中产生，这种审美感兴就叫“妙悟”，就是在外物直接感发下产生审美情趣的心理过程，严羽认为这是构成诗人本质的东西，所以说“惟悟乃为当行，乃为本色”。妙悟是一种感兴的、直觉的触兴，与一个人的学力并无必然的联系，所以严羽又把这种“妙悟”的能力称之为“别材”，而认为“诗有别材，非关书也”。但一个人的学力与一个人的审美感兴能力并不一定互相排斥，所以他也认为“非多读书，多穷理”，“不能极其至”。不过，他没有能够阐明“别材”与“学力”

的具体统一，所以他这个命题依然是一个抽象的命题。严羽的妙悟说的贡献在于把审美感兴与逻辑思维区分开来，强调审美感兴是构成艺术家本质的东西，从而对艺术家的审美创造力作了一个重要的规定，这对后来的美学家有着重要影响。

【性灵说】明代表袁宗道、袁宏道、袁中道三兄弟的美学观点。三人都是公安（今湖北公安）人，所以世称“公安派”。他们认为文学作品应该表现“性灵”。所谓性灵，首先就是不受“闻见知识”的束缚，因“喜怒哀乐嗜好情欲”任性而发，这样的人就是“真人”，他们的文章就是“真声”、“真文”。“性灵”除包含真性情这一层涵义外，还含有“灵”这一层涵义，“灵”就是“慧”，或有“慧黠之气”，这是人天生的才气。性灵的揭发，慧气的流动，就会产生“趣”。趣是“山上之色，水中之味，花中之光，女中之态”，是不可言传的，实际上就是事物给人的美感。要追求“趣”，就必须不受限制地抒发自己的喜怒哀乐，聪明才智。可见，他们把美的追求与个性解放的追求联系起来了。不过，公安派推崇“于业不擅一能，于世不堪一务”的“山林之人”，为那种追求“酒肉声伎”的生活作理论论证，因此，他们的性灵说包含着脱离现实的消极因素和庸俗的趣味。

【童心说】明朝思想家李贽（1527—1602）提出的基本观点。所谓“童心”，就是“真心”、“赤子之心”、“最初一念之本心”，它不是指生来就有的先验观念，而是人们对社会人事的真实感受和真实反应。他认为一个人学了六经等儒家经典后，童心就丧失了，人就成了假人，言就成了假言，事就成了假事，只有保持童心，才能写出天地间的至文。保持童心就是要作家挣脱世俗的、传统的

观念的束缚，各人从自己的性情和阅历出发，不用统一的封建礼教、封建规范而扼杀自己的见解和个性。他在《续焚书》中说“各人自有各人之事，各人题目不同，各人只就题目里滚出去，无不妙者”。可见，李贽的童心说包含有某种个性解放的要求，反映了明代中叶后出现的思想解放的潮流和人文主义的潮流，他对真“情性”的强调，对于明清美学特别是明清小说美学的发展，产生了极为深刻的影响。

【一画论】清代杰出的山水画家石涛在《画语录》中提出的观点，他认为太古是一片混沌，没有具体的物象，也没有法，后来，混沌打破了，万象产生了，法也产生了。法就是一画，是万象的最基本因素，其中包含了产生各种形象的可能性，因此也是绘画形象结构的最基本的因素，所以“一画”也是绘画的根本法则。画家把握了这个根本法则，对于山川人物之秀错，鸟兽草木之性情，池榭楼台之矩度，就能“深入其理，曲尽其态”，从而获得艺术创造的高度自由。可见，石涛的一画论从宇宙的发生引出了万物形象和绘画形象结构的最基本因素和法则，其中包含了创作中自由与法则统一，整体性与多样性统一的思想，使绘画史上关于创造自由的探讨，进到了一个更高层次，更哲理化而又更具体化了。

【美在和谐说】对美的本质的一种界说。古希腊流行的美学观点。最早由毕达哥拉斯派提出。该派从宇宙是由数的和谐关系构成的观点出发，视和谐与比例为寓于一切美的形体、美的事物、美的艺术作品的一种共性，是诸种事物之所以美的根源。该派运用美在和谐的观点广泛研究人体美、文学作品、音乐、雕塑、建筑和心理活动，并以研究人体美作为探讨艺术美的基础。毕达哥

拉斯派关于美是和谐与比例的观点注重从事物的外部特征探索形式美的规律，成为西方美学史上形式主义的萌芽。亚里士多德在《诗学》中就指出各部分的安排见出大小比例和秩序，形成融贯的整体，才能见出和谐，从而将和谐的观点建立在有机整体的概念上。文艺复兴时期出现论和谐、比例的专著，追求和谐，致力于科学地表述和谐的规律。米开朗基罗、达·芬奇等努力探求最美的形式，认为和谐是美的重要特征，是美的源泉。启蒙运动时期的艺术家、美学家接受了古希腊美在和谐的观点。荷伽兹、博克、夏夫兹博里、温克尔曼、莱辛等在这方面多有论述。德国古典美学中，康德、黑格尔也对和谐这一概念进行了自己的界定。

【灵感说】古希腊的柏拉图最早提出的美学概念。柏拉图认为，获得灵感就是“失去平常理智而陷入迷狂”，即迷失本性；而灵感的来源，第一是神灵的赋予，第二是由于不朽的灵魂从前生带来的回忆。在灵感问题上，黑格尔认为，无论是感官刺激，还是单纯的意志和决心，都不能引起真正的灵感。要煽起真正的灵感，眼前就应该先有一种明确的内容，即想象所抓住的并且要用艺术方式去表现的内容。因而，创作的推动力的要求是：艺术家应该从外来材料中抓到真正有艺术意义的东西，并且使对象在他心里变成有生命的东西。在这种情形之下，天才的灵感就会不招自来。而马克思主义美学则把艰苦的劳动看作是获得灵感的条件。

【美在理式说】古希腊哲学家柏拉图的美学基本观点。柏拉图以理式说的核心理论，构成自己美学观的哲学基础。他继承并发展了苏格拉底的概念说和巴门尼德的存在说，在《理想国》中提出美在理式。柏拉图认为在现实世界之外，另有一个理式世界，它是

永恒、绝对的“精神”或“真理”，它决定着现实世界中的一切事物。现实世界中的各种事物都分别有它的理式，统摄众多的个别同名事物，唯有理式是真实的，一切现实事物乃是“理式”的摹仿，是“理式”的影子，而摹仿现实的艺术乃是“影子的影子”，与理式隔了三层。柏拉图认为，美的本质与美的事物是完全不同的两回事，现实世界中千千万万被称为美的事物，它们只是美在某些方面的表现，不是美本身。个别的美的东西是相对的，在此地美，在彼地不一定美。唯有美的理式，即美本身才是美。美本身是绝对的，真实的，是一切美的事物的源泉。文艺复兴时期，一些人把“理式”概念与亚里士多德的“普遍性”概念结合起来，论证典型的客观性与美的普遍标准。浪漫主义时期往往把“理式”理解为“理想”。康德、歌德、席勒、黑格尔所标榜的“理想”都受到柏拉图的后发。

【分享说】古希腊哲学家柏拉图在《斐德若》、《会饮》等篇中提出的美学观点。古罗马晚期的希腊哲学家普洛丁继承了该学说，并在其主要著作《九章集》中加以完备化，成为他的美学理论的核心。柏拉图的分享说与其理式论密切相关。他认为，美本身不仅是绝对的，而且是神圣的，世界万物万事的美都是由于分享了美的理式、然后才成为美的。至于美本身究竟怎样为个别事物所分享，分享的方式如何，柏拉图未能作进一步的阐述。普洛丁完成了这一任务，他认为，物质世界的美是由“流溢”的方式分享“太一”的美的。“太一”在流溢的过程中每一步都比前一步降低本质或退化。因此，美是由高到低分等级的。

【摹仿说】关于艺术本原的一种最古老的学说，产生于公元前5世

纪的古希腊，代表人物有德谟克利特、柏拉图、亚里士多德等。摹仿说的一般观点都认为艺术是来源于对自然的摹仿。德谟克利特认为，在许多重要的事情上，我们是摹仿禽兽，作禽兽的小学生。后来柏拉图虽然也主张摹仿说，但他摹仿的最后根源不是客观现实世界，而是他所谓的理式世界——不依人们的意志为转移的客观存在的观念世界、理性世界。亚里士多德则认为所有的艺术都来源于摹仿，由于摹仿的媒介和对象的不同，才有艺术的不同种类。但这里的摹仿不是简单的抄袭，而是再现和创造的意思。亚里士多德之后，摹仿说在欧洲得到了广泛的传播。到19世纪末，摹仿说逐渐衰落。

【净化说】关于文艺的社会功用的最古老的学说之一，创始人是古希腊哲学家亚里士多德。他在《诗学》中指出，悲剧“激起哀怜和恐惧，从而导致这些情绪的净化”。在《政治学》卷八里论及音乐的功用时，也提到“净化”的问题。认为具有净化作用的歌曲可以产生一种无害的快感。“净化说”是欧洲美学史上的重要问题之一，但关于它的涵义，却没有一致的说法。在中国有两种说法，一是认为它的要义在于通过有关的艺术欣赏，使欣赏者本身已有的某种过分强烈的情绪得到宣泄、发散和疏导，从而达到心情平静，并因此恢复和保持住心理的健康，同时在客观上也就有益于社会。另一种说法认为它的要义在于悲剧能够引起怜悯与恐惧之情，使它们经过锻炼，达到适当的程度，而不是把怜悯与恐惧之情加以净化与宣泄，而达到适度的感情，也能获得心理健康。

【流溢说】古罗马晚期的希腊唯心主义哲学家、美学家普洛丁哲学思想的核心，语出其主要著作《九章集》。普洛丁把整个世界分为

理想世界和感性物质世界。他认为，神创造理想世界和感性物质世界的过程是一个“流溢”的过程。按照“流溢”说，“太一”最先流溢出“理式”，继而流溢出“世界精神”或“世界心灵”，由世界心灵再流溢出个别心灵，最后流溢出感性物质世界。“流溢”说表现在美学上，虽然普洛丁承认物质世界有美的存在，但这种美仍然是“太一”所“流溢”出来的“理式”的表现，并不在物体本身。按“太一”“流溢”过程的先后，美可分为不同的等级。“太一”是“美上之美”，是美的本原。然后是精神事物之美，诸如道德、灵魂的美等。最低级的美是感性事物的美。

【美在关系说】18世纪法国启蒙思想家、唯物主义美学家狄德罗提出的著名的美学命题。他在《美之根源及性质的哲学研究》中将美分为“外在于我的美”和“关系到我的美”。“外在于我的美”，是指引起审美感受的客观存在；而“关系到我的美”则是指已经唤起审美感受的事物。按照狄德罗的观点，物质现实中的美的共同基础或者说是一般本质是多种多样的关系。他认为只有“关系”这一性质，才能使其成为美的对象。狄德罗又把“关系”分别为三种：真实的关系，见到的关系以及智力的或虚构的关系。其中，“真实的关系”是存在于物本身的，是最为根本的关系。在狄德罗看来，虽然一个物体之所以美是由于人们觉察到它身上的各种关系，但这不是由我们的想象力移植到物体上的智力的或虚构的关系，而是存在于事物本身的真实的关系，这些关系是我们的悟性借助我们的感官而觉察到的。狄德罗提出“美即关系”这一命题的意义是深远的。它说明，主体对美的判断都是受一定条件（历史条件、主体的主观条件等）制约的，因此主体的主观条件不同，时代历史条件不同，对美都会作出不同的判断。这样，“美即

关系”的命题便为研究美的历史内容和社会内容开辟了道路。

【美是理念的感性显现说】德国古典美学家黑格尔提出的著名命题。按黑格尔的哲学体系，在精神界，绝对理念显现为艺术、宗教、哲学三个由低到高的不同层次。艺术是绝对理念自我认识的最低阶段，其特点是这一阶段中，绝对理念以感性形象来认识自己。美是理念的感性显现这一命题，就是由此推导出来。黑格尔认为，美是理念的感性显现，“有两重因素”，首先是一种内容、目的、意蕴；其次是表现，即这种内容的现实与实在；第三，这两方面是相互融贯的，外在的特殊因素显现为内在因素的表现。也就是理性与感性、内容与形式、一般与特殊的统一。黑格尔在阐释这一命题过程中表现出的辩证的、历史的研究方向，对后世影响很大。

【美是生活说】俄国 19 世纪革命民主主义者、美学家车尔尼雪夫斯基在其所著《艺术与现实的美学关系》一文中提出的命题。他认为，任何事物，凡是我們从中看到依照我们的理解应当如此的生活，那就是美的；任何东西，凡是显示出生活或使我们想起生活的，那就是美的。按上述理论，艺术的本质，是“再现现实，并不是为了消除它的瑕疵，并不是因为现实本身不够美，而正因为它是美的”。而自然界的美只有作为生活的暗示或有益于人类生活的情况下，才有美的价值。例如，动物界的美都表现着人类关于清新刚健的生活的概念。从以上看来，“美是生活”的命题说明美存在于生活本身，美存在于生活的合乎规律的发展中。不仅如此，车尔尼雪夫斯基还在美学史上首次提出人对美的概念的阶级性和历史性。这就是说，在一定的生活历史条件制约下，各个阶级可

以形成不同的审美理想和审美标准，亦即形成不同的美的概念。“美是生活”的命题，对俄国及世界美学及文艺的发展，曾经起过重大的作用。

【意志冲动说】19世纪产生于德国，是唯意志论哲学在美学上的体现。主要代表有叔本华、尼采等。该派在哲学上主张意志高于理性，意志是宇宙的本体或本质。叔本华以生命意志为本，认为意志客观化为理念，美是不带意志的纯粹主体对理念的观照。美分优美与壮美两种类型：当纯粹主体不用斗争就把一客体与意志的关系推出意识之外时，其对象便是优美；当纯粹主体有意挣脱该客体对意志的不利关系而超脱于意志之上时，其对象便是壮美。提出悲剧是意志的各种现象的自相斗争、杀戮，展示了人类的悲哀和世界的谬误，使人们弃绝生命意志，获得解放。尼采肯定生命意志，并将叔本华的生命意志发展为权力意志，认为只有充满生命的人才是美的，反之则是丑的；艺术能拯救人类，促进人生，帮助人们体验生命的伟大。主张文明社会中的真、善、美是阻抑生命的东西，人只有权力意志的本能，人把真、善、美作为肯定和促进生命的权力意志的手段。提出艺术展示痛苦的人生，目的不在于求得精神的解脱，而在于征服恐惧和怜悯，在巨大的不幸和最高的牺牲前保持永久的欢愉。

【欲望升华说】奥地利心理学家、精神分析学创立者弗洛伊德重要的美学观点之一。弗洛伊德认为，人的初级的、自发的本能力便是以生与死为中心的本能冲动。其中，生派生了性欲、恋爱、建设的动力，死派生了杀伤、虐待、破坏的动力。人的这种本能受到压抑时，便转求其他途径求得满足。本能冲动的升华支持了这

种转化，艺术与梦、宗教、哲学一样成为这种本能冲动的抑制和转移的一种方式。在弗洛伊德看来，文艺创作不过是一种白日梦，他认为人以幻想的形式创造了一个与现实世界不同的艺术世界，就其幻想和非真实的意义而言近于梦幻；但又与梦不同，它既有艺术技巧的安排又有热情的创造。由于艺术家的白日梦是一种新方向上的升华，有去路也有回返之路，有自欺的能动性，且又以审美形式出现，其中既有“美的享受或乐趣”，又有“美的快感”，因此，有效地减少了个人的利己主义性质，成为可供观赏者抑制和转移本能冲动的手段。从这一观点出发，弗洛伊德认为，倘若人的原始本能不能通过一种转移活动而得到发泄，那么被抑制的本能为了要寻找出路就会走上犯罪道路或精神失常的道路。因此，艺术作品可以缓解人们的情绪紧张。

【快感说】兴起于 19 世纪末，流行于 20 世纪初的美学理论。主要代表是法、英、美、意等国的心理学家和生理学家，如居约、艾伦、马歇尔和波伦那等。他们把美学研究的重点移置审美经验上，从快乐的生理和心理基础来探讨美的本质。居约认为，美是一种知觉或活动，分感觉的、理智的和意志的三种形式刺激生命，对这些刺激的领悟便产生出快乐。营养与生殖功能的满足、对高贵艺术的享受所产生的快乐都属于美感经验。艾伦认为，快乐是生命力的增进和肌体的健康，美感就是一种快乐，是一种以最小的体力消耗取得最大的神经系统的刺激。马歇尔认为，对人来说，对刺激的反应力大于刺激力，就会感到快乐，美是相对稳定的真正的快乐。这些观点揭示了美和快感的某种联系，涉及审美快感的生理和心理基础的某些方面，但把美感归结为纯粹的心理或生理的快乐，则有片面性。后来，居约在后期著作中也摆脱了纯粹生

理美学的局限，涉及到艺术与社会的关系。快感说对美的生理与心理基础作了有益的分析，适应了西方物质生活提高的需要，但未能克服忽视美感中的理智、道德以及社会因素和历史条件的缺陷。它上承费希纳实验美学的“自下而上”的研究方向，下启 20 世纪西方各派心理学美学，产生了重要影响。

【情感表现说】艺术起源理论之一。主张艺术起源于人的内在情感的表现。在西方，此说与“模仿说”相对。德国的赫尔德，施莱尔马赫、英国的雪莱均有过论述。最早正式提出表现说的是法国魏朗。他在《美学》中把艺术界定为情感的表现，认为艺术的价值全在于它表现情感的范围的广度和深度，伟大的艺术是伟大灵魂的回声。俄国大作家托尔斯泰对此提出异议，他在《艺术论》中认为如果只表现情感而不传达情感依然算不上艺术，艺术起源于一个人为了要把自己体验过的感情传达给别人，于是在自己心里重新唤起这种感情，并用某种外在的标志表达出来。康定斯基则从绘画角度系统地论述了表现说。

【移情说】19 世纪后半期西方美学界最盛行的一种说法，其先驱是德国美学家劳伯特、费尚尔父子，其主要代表人物有德国美学家里普斯、谷鲁斯、英国美学家浮龙·李和法国美学家巴希等。所谓移情作用就是感情的外射作用，即把原本在我的情感外射或感入到物的身上去，使这些情感也为外在事物所有。也就是人在观察外界事物时，设身处地，把原来没有生命的东西看成有生命的东西，仿佛它也有感觉、思想、情感、意志和活动。同时，人自己也受到对事物的这种错觉的影响，多少和事物发生同情和共鸣。这种移情作用的特征是物我同一；所谓物，是受我的生活灌注的

物，因而也是有生命的物，而不是客观存在着的自然的物；所谓我，是观照的自我，是生活在物中的我，我通过物，可以观照到自我。简言之，我就是物，物就是我。里普斯把这种审美的移情说当作他的美学的一条基本原理，普遍应用于艺术审美领域。移情说揭示了审美活动中一种带规律性的现象，同时它作为 19 世纪浪漫主义运动的思想结晶，强调了审美者的主观能动作用，及形式表现内容的必然性。这对于反对当时由新古典主义所造成的形式主义倾向有一定积极意义。

【心理距离说】瑞士心理学家、语言学家、美学家爱德华·布洛提出的一个观点。他的主要著作有《心理距离》等。布洛认为，所谓“距离”就是一种“无我的但又如此有我的境界”。就主观方面说，距离就是无我，就是超脱于一切个人利害之外；就客观方面说，距离又是有我，又要局限于那些使我感兴趣的东西。他认为，正是这样的审美“距离”，为审美价值提供了一个特殊的标准，使它与实用的、科学的、社会的价值区别开来了。“距离”是一种心理状态，它既可获得亦可丧失。在两种情况下距离就会消失；一种是距离太近，一种是距离太远。距离太近，主体与客体过分接近，引不起审美经验；距离太远，主体客体完全脱离了关系，也引不起审美经验。

【克罗齐—科林伍德表现说】20 世纪初，由意大利美学家克罗齐提出，被英国美学家科林伍德继承、发展的一种把艺术和美视为主观情感外化的美学学说。克罗齐在其《美学原理》中将美学定义为研究直觉或表现的科学。他根据“直觉即表现”的基本观点，给美下了一个定义，并对美、丑分别作出了界定。他说，美是一种

“成功的表现”。是正价值。而丑则是一种“不成功的表现”，是负价值。依照“直觉即表现”的原理，克罗齐认为艺术同样是一种直觉，因而也是内在情感的表现。他认为，艺术作为表现与直觉作为表现，区别只是在量上，而不是在性质上。科林伍德也把艺术定义为情感的表现，是一种纯粹主观想象的活动。但他却不赞成克罗齐“直觉即表现”的理论，认为艺术想象是一种主动的活动，因而在没有思想参予的情况下进行想象是大可怀疑的。他指出，审美活动是思维在意识形式中使感觉经验转化为想象的活动。通过想象，主体意识到自己本来没有意识到的情感，并把它提升为自觉的情感，使其获得表现。因此他反复强调，艺术想象不是对现成情感的单纯表现，而是对本来并不明朗的内在情感的一种探测和使之“明朗化”的过程。

【情感符号说】德国哲学家卡西尔从语义学出发，归纳的一种“符号美学”。他认为，包括艺术在内的一切文化现象都是人类符号活动的结果。人区别于动物的特点，就在于他能运用符号进行活动。而符号就是能被知觉的，含有某种意义或意象的一种“载体”。根据这种理解，符号论的美学家便认为艺术创造就是“符号化了的人类情感形式的创造”。美国哲学家苏珊·朗格进一步发展和完成了符号论的美学理论。他把符号区分为“推理的符号”（即语言的符号）和“表象的符号”（非语言的符号），并从艺术创造的角度注重研究了表象性符号的性质和特点。在朗格看来，艺术是一种具有表象形式的独立的符号，是一种直观的，表现情感的符号。它所表现的应该是“人类的情调”。

【游戏说】探讨艺术起源和本质的较有影响的一种理论，最初由德

国美学家莱辛提出，为席勒、康德等所发展。席勒认为，模仿之于艺术固然重要，但产生艺术的最后动力不是模仿而是游戏冲动。游戏冲动是人的感性冲动与理性冲动的融合统一，它不是动物精力过剩的那种纯粹体力发泄，而是创造力的自由表现。它不仅是达到完美人生境界的手段，而且本身就是完美的人生境界。英国学者斯宾塞从动物进化的角度认为，游戏和艺术都是精力过剩的发泄。游戏的主要特征是没有实用的目的。这种脱离实用目的的活动就是艺术的起源。这种活动之所以能产生并得以发展，就在于一种无实用目的性。虽然游戏参加者是无实用目的的，但游戏活动本身却自然而然地使游戏者的各种器官得到练习，这对游戏者个人以至整个部族都是有意义的。

【内幕仿说】主要是谷鲁斯和浮龙·李提出的观点。他们认为美即美感，而人们进行审美观照产生美感时，往往进行一种内幕仿活动。可以是知觉的摹仿。看见圆形物体，眼睛就依循物体作一个圆周运动。这主要是谷鲁斯论述的；也可以是内脏器官的反应，这是浮龙·李主要论述的。如观看一个花瓶，瓶是左右对称的，两肺的活动因而左右平衡，随着瓶腰由左右向外从细到粗到细，再到瓶颈时变粗，两肺随之作吸气、呼气、吸气运动。瓶左边的曲线使身体的重心移到左边，右边的曲线又使它移到右边，观看瓶的形象，周身同时发生一系列极匀称的适应运动。这种身体与器物合一的内幕仿活动是美感的基础，甚至可以说是美感本身。只有能产生内幕仿时，才有审美愉快，内幕仿是美感的关键因素。内幕仿说表达了审美主体和客体相互影响产生美感的思想，有一定影响。

【直觉说】德国美学家克罗齐的理论。他认为，人在面对事物时，既可采取认识的态度，即获得关于对象的概念，也可采取直觉的态度，即表现事物外观。同样，一切客体都有两个方面，一是外在形象，一是内在性质。外在形象是供人的直觉感受的，内在性质是供人的理智认识的。当主体之心以直觉方式观看事物和世界时，事物和世界就以纯粹的形貌、色彩、姿态向主体呈现，而与它的实用性、概念性割断关系，表现为纯直觉形象。这时，心之所接物者只是直觉，物之所呈于心者只是形象，主体与客体、人与物在直觉中相互结合时，主体产生的就是美感，客体也表现为美。当人以认识方式去对待事物时，则既无美感，也不出现美。即使有心注意到事物的外观而又忘不了认识方式，仍不能获得美感。因此直觉＝美感＝美。直觉是美的关键因素。直觉说从审美心理学的角度寻求美的起源和本质，指出审美对象的出现依赖于主体采取不同于以往的审美态度，对美学研究很有影响。

中国美学思想史

【老子】中国古代哲学家、美学家，古典美学的重要代表人物之一。其美学思想主要有以下几点：（1）老子美学中最重要的范畴是三个互相联结的范畴：“道”——“气”——“象”。“道”的性质和特点是，“道”是原始混沌；“道”产生万物；“道”没有意志，没有目的；“道”自己运动；“道”是“无”与“有”的统一。“气”和“象”是两个同“道”紧密联系的范畴。“道”包含“气”，“道”产

生“气”。万物的本体和生命是“道”、“气”，“象”（物的形象）不能脱离“道”和“气”。否则，“象”即失去了本体和生命。老子关于“道”、“气”、“象”的论述，对中国古典美学中的审美客体、审美观照以及艺术生命的理论产生了极为深远的影响。（2）老子关于“有”、“无”、“虚”、“实”的见解，对中国古典美学影响很大。老子认为，无论从宇宙本体还是就现象界而言，宇宙万物都是“无”和“有”的统一，或者说，是“虚”与“实”的统一。任何事物都不能只有“实”而没有“虚”，不能只有“有”而没有“无”。“虚实结合”成了中国古典美学的一条重要原则，概括了中国古典艺术的重要的美学特点。（3）老子谈“美”时，已能把“美”与“善”区别开，同时“美”相对于它的对立物“恶”而存在。老子还谈到“味”，“味”是听别人说话的味道，是一种审美享受。“淡乎其无味”深刻地影响了后世美学。老子所言之“妙”，通过整个宇宙的本体和生命，后世美学的许多范畴和命题受到其启发。（4）老子所说“涤除玄鉴”的第一层涵义是，把观照“道”作为认识的最高目的，第二层涵义是要求人们排除主观欲念和主观成见，保持内心的虚静。老子的“涤除玄鉴”理论成为中国美学史上审美心胸理论的源头。

【孔子】（前 551—前 479） 中国古代哲学家、美学家，中国古典学重要代表人物之一。孔子美学的出发点和中心，是探讨审美和艺术在社会生活中的作用。孔子的美学思想的主要内容是：（1）文质彬彬——形式与内容的适度统一。孔子首先明确地把文与质做为彼此对立而又互相制约、互相影响的矛盾概念提了出来。他从形式与内容、外饰与素朴的谐和上，指出“质胜文则野，文胜质则史”，“文质彬彬，然后君子”。（2）“乐而不淫，哀而不伤”——

美感的适度要求。在对《关雎》的评论中，他指出它情感的中和而不过度的基本特点，即“乐而不淫，哀而不伤”。这句话和季札所言相同，但由于它集中地突出了哀乐的两种基本情感，和孔子的整个思想相一致，因而影响很大。它表明了哀乐情感的抒发不能听其自然发展，必须受到一定政治伦理观念的制约，即合乎仁、礼的要求。而在子思提出了“喜怒哀乐之未发谓之中，发而皆中节谓之和”之后，对美感特性的认识便提到了哲学、心理学的高度。（3）尽善尽美——美与善的高度谐和。在对《韶》尽美又尽善和《武》尽美未尽善的评价中，他表明了美和善是对于艺术的不同方面的要求。孔子建立起美善统一和尽善与尽美相谐和的观点。这种观点与“美善同义”的见解，代表了审美认识发展的两个不同阶段。孔子的美学思想在历史上影响很大。在孔子的影响下，形成了一种把艺术和政治教化结合在一起的传统。这是中国美学史上一种强有力的传统。

【墨子】（约前 476—前 390） 中国古代哲学家、古典美学重要代表人物之一。墨子的美学思想集中表现于他提出的“非乐”的主张。所谓“非乐”，就是否定审美和艺术的社会价值，反对进行审美和艺术活动。墨子着眼于广大人民的物质生活，从各个方面阐述了他“非乐”的理由。（1）进行音乐艺术活动，必须制造乐器，而乐器的制造需要付出很大的代价，这就必然要大量搜刮人民的财富。（2）乐器造好之后，为“王公大人”演奏，也是一种很沉重的负担。（3）乐奏起来了，需要有人欣赏，而欣赏使“君子”治国的活动和“贱人”生产的活动都停了下来。这些理由归结到一点，就是“乐”只能“亏夺民之衣食之财”。墨子“非乐”，从社会的审美和艺术活动的领域有力地揭露了现实生活中普遍存在的

贫富对立、剥削与被剥削的尖锐矛盾。在这一点上，墨子“非乐”有着应当充分肯定的合理性和正义性。但是，在另一方面，墨子“非乐”否定了审美与艺术。如果象墨子说的那样，要统治阶级爱惜人民的钱财，停止审美和艺术活动，这不但是根本不能实现的幻想，而且将使整个社会处于一种普遍的粗野无文化状态，一切科学和艺术上的伟大创造都将成为不可能。此外，墨子认为人民根本不需要也不应当进行审美和艺术活动，是极端狭隘的小生产者的看法。墨子以“非乐”为“万民之利”的所在，一方面包含有对统治者的揭露批判，另一方面却从根本上违背了人民对自身发展的要求。

【孟子】（约前 390—前 305） 鲁国贵族后裔，是孔子以后儒家学派中最有影响的人物之一。他的美学思想的主要内容是：（1）充实之谓美。在人的精神美方面，孟子作了很大发挥。他把人的道德修养境界细致地区分为善、信、美、大、圣、神 6 种，明确提出了“充实之谓美”，指出精神美的基本特征在于一定道德的充实。在孟子看来，善是人性的初步恢复，善与不善，划分了君子与小人；美则是经过相当努力才能达到的境界；至于在人性充实的基础上进一步发扬光大到顶点的圣与神，在整个人类中都极为罕见。（2）“今之乐，由古之乐”。在孟子之前，传统的看法是雅俗乐严格对立，不得混乱，而孟子却认为二者有共同性。“今之乐，由古之乐”的提出，包含着对音乐本质特点认识的一个重大变化。过去传统的今古乐对立的见解，是建立在音声表现哀乐的基础之上，它强调音乐表现情感的不同对人的主体的决定作用。“今之乐，由古之乐”的提出，则说明不论什么乐，君子与小人都能得到相同的快感，这意味着音声只有美丑之分，与情理无关。（3）耳有同

听，心有同悦。孟子的这种概括，指出了君子与小人拥有共同的美感。不论雅俗，只要采取“与民同乐”的审美方式，君与民就不仅得到共同的耳之所乐，而且还得到共同的理义之乐。孟子美学对后世影响颇大。

【庄子】（约前 369—前 286）中国古代哲学家、美学家，中国古典美学重要代表人物之一。庄子美学的核心内容，是对于“自由”概念的讨论，以及对于“自由”和审美的关系的讨论。这些讨论，在美学史上有两方面的意义。一方面，庄子关于主体必须超脱利害得失的考虑，才能实现对“道”的观照，从而获得“至美至乐”的论述。在美学史上建立了关于审美心胸的理论。另一方面，庄子在“庖丁解牛”等寓言故事中关于创造的自由就是审美境界的论述，在美学史上第一次触及到了美和美感的实质。这两个方面，在历史上都产生了深远的影响。（1）庄子认为，“道”是最高的、绝对的美，而现象界的“美”和“丑”则不仅是相对的，而且在本质上是沒有差别的。因为“美”和“丑”的本质都是“气”。庄子的这一思想，对于中国古典美学的逻辑体系产生了重要影响。（2）庄子通过对于一大批兀者、支离者的描绘，指出人的外貌的奇丑可以更有力地表现人的内在精神的崇高和力量。在庄子这一思想的启示下，在美学史上形成了一种和孔子“文质彬彬”的主张很不相同的审美观，在艺术史上则出现了整整一个系列的奇特的审美形象。（3）庄子通过“象罔得到玄珠”的寓言，用老子“有”、“无”、“虚”、“实”的思想对《周易》的“立象以尽意”的命题作了修正，强调只有有形和无形相结合的形象才能表现宇宙的真理。庄子的这个思想，对中国古典艺术的意境结构有着巨大的影响。

【荀子】（约前 298—前 238） 战国时期赵国人。名况，又称孙卿子。荀子的美学思想的主要内容是：（1）全粹为美。他对精神美的认识与他对人性的看法紧密相关。他认为人性恶。他的全粹为美是经过后天的社会实践，在学与习的过程中，改变先天的性恶而后实现。（2）水、玉比德。《荀子》所记孔子的流水之观和对玉以比德的阐述，明确地表达了战国时儒家学派对自然美的认识。其基本特点是“比德”。“德”，指政治、伦理；“比”，指从不同的角度联想和想象自然与人之间形、性的相类或相似；“比德”就是自然的特性人格化、道德化和人的特性客观化、自然化，一种审美上的主客体的统一。（3）物欲相持而长。荀子认为，只要充分认识和正确发挥人的主观能动性，通过“以道制欲”，就可以做到“欲必不穷乎物，物必不屈于欲，两者相持而长”，即在提高审美、物质的欲求和能力中，促进审美物质产品的增长与发展。（4）重己役物。在审美的感觉与物的关系上，“同类同情者，其天官之意物也不同”。在感觉与思维的关系上，“心有徵知，必将待天官之当簿其类然后可”，耳之于五声，目之于五色，都是如此，从而对审美中的心、感觉和物之间的关系，做出了空前明确的理解。但他并不曾把审美中的心看成为被动的消极的。不研究荀子，就不可能完整地认识中国古典美学。

【韩非子】（约前 280—前 233） 战国末期的思想家。韩国没落贵族的后裔。韩非子美学思想的中心问题是，美与艺术同实用功利的关系。韩非子把实用功利看作是决定事物价值的最根本的东西。一个事物如果只具有审美的、艺术的价值，而不具有实用功利的价值，那就是毫无意义的。不仅如此，他还进一步声称美和艺术

是有害于实用的。当谈到美与艺术同社会政治的关系的时候，韩非子极为强烈地表明了他的美与艺术同功利的目的不能相容的观点。对于儒家所说的包含美与艺术在内，能够起“化成天下”的作用的“文”，韩非子认为是绝对有害、必须加以禁绝的东西。儒者所擅长的“文学”不但不能起斩敌拔城、富国强兵的作用，不能实现任何功利的目的，而且还有“乱法”的极大破坏作用。所以，习文字的儒者是不能用的，以习文字而达到显荣的地位完全是无功受禄，是应加唾弃的“匹夫之美”。对儒家认为在实现理想政治中有着重大作用的“乐”，韩非子同样采取了根本否定的态度。和否定“文”、“乐”相联系。韩非子对儒家十分重视的同“礼”相联系的文物典章，即表现于社会的物质文化和政治生活中的美，也采取了否定的态度。韩非子所以要以不能直接实现功利的目的为理由来否定美和艺术，关键在于他把统治阶级的统治完全建立在对人们的“欲利之心”的利用和满足上，认为人是不可能通过精神上的教育和感化而使之向善的。“有术之君”治国的必行之道是运用严刑峻法。

【扬雄】（前 53—18） 或作杨雄，字子云，蜀郡成都人。扬雄同美学有关的言论，主要见于《法言》。从扬雄的整个思想来看，他的美学思想的最重要的东西，是要求美必须与求善统一。为了说明这个问题，扬雄从两方面展开了论证。一个是和汉赋的美相关的“丽以则”和“丽以淫”的问题。扬雄一方面宣称赋是雕虫小技，同时又把赋分为“诗人之赋”和“辞人之赋”两种，并且把前者划归“丽以则”，即美丽且合乎圣人之道，后者划归“丽以淫”，即美丽而不合乎圣人之道。最后说孔门是不用赋的。扬雄关于美善统一的看法，强调的仍然是人所应当承担的社会责任。另

一个是儒家美学历来不断在讨论的文与质的问题。扬雄认为,“文”就是外部的“威仪文辞”,“质”就是内在的“德行忠信”,两者的关系是表里内外的关系。没有“文”就“无以见圣人”;但是,“文”必须是“质”的外在表现才有真正的价值。此外,和扬雄对个体的认识能力和人格修养的高度重视相联系,他还提出了“言”为“心声”,“书”为“心画”的重要观点。扬雄认为,要做到“言”能达其“心”,“书”能达其“言”是很不容易的。由于“言”以及与之相关的“书”是用来传达人“心”中的思想感情的,所以扬雄把“言”称之为“心声”、“书”称之为“心画”。与此相联,扬雄又提出了“声画形,君子小人见矣”。扬雄美学思想对后世的影响,主要表现在他的“心声”、“心画”说,强调艺术与个体人格的不可分的联系这些方面。

【王充】(公元 27—96) 字仲任,会稽上虞人。他的美学思想体现在《论衡》中。在美学上,他在一些问题上有重要贡献,但又表现出对美与艺术的特征缺乏了解。王充对于艺术作品,提出两个基本要求,一是要真实,二是要有用。王充写《论衡》,总的指导思想是六个字:“疾虚妄,求实诚”。“实诚”就是“事”要实,“理”要真。根据这个要求,在内容与形式的问题上,王充的观点是把内容的“实诚”放在第一位,在“崇实”的前提下,要求内容和形式的统一;根据这个要求,王充反对夸张。王充还不了解艺术的真实和历史实录的区别。第二个要求是“善”的要求。王充强调文章要“为世用”,“为世用”一方面意指“劝善惩恶”的道德教化作用,以及为统治者歌功颂德的作用,一方面意指它在认识方面的作用:使人们明白事理。从王充的“实诚”和“为世用”这两个要求,可以看出,在王充那里,艺术的“真”、“善”、

“美”是统一的。但是这个统一，是一种初级形态的统一，是在理论发展的一种较低层次上的统一。此外，王充的文化发展观很值得注意。第一，他认为，社会生活是“实”，而文化是“华”。社会生活总是越来越发展，越来越丰富，因此社会文化也应该越来越发展，越来越丰富。第二，王充反对“尊古卑今”，主张文化应该发展。

【嵇康】（223—262）字叔夜，祖籍会稽上虞，因避怨迁至谯郡铨。嵇康的美学思想集中表现在他的《声无哀乐论》中，其直接的理论基础是嵇康的养生论。嵇康是从他对社会人生的看法，特别是从他的养生的观点来看待音乐的。嵇康的养生论，其特征是不否认饮食的作用，但以养神为主。养神比养形更重要，而养神的关键在于不以爱憎忧喜而伤生，精神上应达到一种“和”的境界。“和”是养生的根本，音乐有助于养生。据此，嵇康认为音乐的本质就是“和”。“基于“和”的观念，嵇康在《声无哀乐论》中系统地论证了他对乐的本质的看法。首先，嵇康把乐的问题提到宇宙本体的高度来加以观察。他认为，五音产生于天地自然，并且有一种不变的本体，而这个本体就是“和”。“和”与不“和”决定于自然，于是，音乐之贵在于“导养神气，宣和情志”，而不在表现危苦、悲哀。其次，嵇康并不否认音乐能唤起人心中的情感，但他认为音乐的本体超然于哀乐的“和”。因此，他认为声的哀乐只是主体的情感判断的产物，不同于声自身具有的性质，“心”、“声”实为两物。第三，在嵇康看来，“乐”的“移风易俗”作用在远古的理想社会中乃为自然而然之事，然大道既废，“乐”既不存，“乐”之作用自然归于虚无。总之，嵇康的以“和”为核心的乐论的建立，可以说是魏晋玄学的美学的完成。

【王弼】（226—247）字辅嗣，魏国山阳（今河南焦作）人。曾任尚书郎，与何晏、夏侯玄等同开玄学清谈之风。著作有《周易注》、《周易略例》、《老子注》、《老子指略》。他继承庄子思想，提出了“得意忘象”这样一个命题。他在《周易略例·明象》中说：“夫象者，出意者也。言者，明象者也。尽意莫若象，尽象莫若言。言出于象，故可寻言以观象；象生于意，故可寻象以观意。意以象尽，象以言著。故言者所以明象，得象而忘言，象者所以存意，得意而忘象。”其中包含的美学积极意义表现在：（1）对艺术本体的认识，从《易传》提出的“象”向更内在的层次“意象”的前进了一步。（2）在审美观照上，他启发人们不能限于有限的物象，而要伸向无限。从审美观照中获得的美感，往往含有深沉的宇宙感、历史感、人生感。而这种美感的获得往往要超越概念，处于一种“忘言”的境界。（3）在艺术形式美和艺术整体形象之间的关系上，说明了艺术形式美只有否定自己才能实现自己。

【葛洪】（283—363）字稚川，自号抱朴子，丹阳郡句容县人。葛洪的美学思想存诸《抱朴子》。葛洪认为，人们对美或丑的认识，只能在万物的相互比较中才能获得。他说：“聆《白雪》之九成，然后悟《巴人》之极鄙。”他还认为，尽管美的外现形式多种多样，但“众色乖而皆丽”，给人们的美的感受却是相同的；尽管美和丑各自有其内在的规定性而“妍媸有定”，但人们对它们的爱憎却可以千差万别。其原因如何？葛洪认为，主要有以下几个原因：（1）时代的变化引起审美价值的变化；（2）由于不见不晓，所谓“眼不见则美不入神”，“不得晓者必毁之以恶”，乃自然之理；（3）一般人的贵古昔而贱同时，使得今人再好的文章也不会被人

看重；(4) 人们审美心理上的“爱同憎异，贵乎合己”，凭个人爱好而定文章的是非美丑；(5) 文章其体难识，表现复杂微妙，有其特殊之处；(6) 在作品鉴赏的过程中，只看到表面形式，以入耳为佳，不了解它的内容。从葛洪的这些分析中可以看出，人们对审美认识差异原因的探讨，较魏汉之前要深入细致得多了。葛洪的美学理论构成了从曹丕的《典论·论文》到刘勰的《文心雕龙》、钟嵘的《诗品》、谢赫的《古画品录》之间的一个重要环节，在中国美学史上它有着一种不可取代的地位。

【顾恺之】（约 346—约 407） 东晋大画家。字长康，小名虎头。晋陵无锡（今江苏无锡）人。传世论画著作有《论画》、《魏晋胜流画赞》、《画云台山记》三篇。他在美学上的主要贡献是提出了“传神写照”这样一个重要命题。神，主要指一个人的个性和生活情调。他认为画人物，不必局限于精细地刻划人的自然形态的“形”，而应该捕捉人物的内在风神，并用技巧在画面上表现。当然每个人个性和情趣不一样，表现他个性和情趣的典型特征也不一样，如顾恺之画裴楷时就在他颊上增加三根毫毛，表现他“俊朗有识具”；画陶情山水的隐士谢鲲时，就把它画在岩石里。顾恺之强调“传神”，即是对本人和他的前人的绘画实践经验的总结，也是受他所处的哲学美学环境影响的结果，对后世有很大启发作用。

【宗炳】（375—443） 南朝宋山水画家，佛教徒。字少文，南阳涅阳（今河南镇平）人。他在美学上的主要贡献在于提出了“澄怀味象”、“澄怀观道”的重要美学命题。这两个命题表达的是同一个审美愉悦和审美享受的心理过程。它们从主体和客体两方面

说明了审美关系的产生。首先，从主体方面说，澄怀，就是保持虚静空明的心境，有一个审美的心胸，这是审美观照的必要条件。这是从老庄美学继承下来的概念。其次，从客观方面说，必须有“象”，象是“以形媚道”，是“质有而趣灵”的。因此，不是一般的形象，而是审美形象。象的本体就是道，所以“味象”的同时也是“观道”。可见在宗炳看来，审美观照的实质乃是对于宇宙的本体和生命——道的观照，只有实现对“道”的观照，感觉经验才成为审美的经验。宗炳的这个命题是对老庄美学的发展，对后世很有影响。

【刘勰】（465—约 532）字彦和，祖籍东莞莒县（今山东莒县），世居京口（今江苏镇江）。早年曾依沙门僧佑，博通佛教经论。武帝时历任奉朝请、东宫通事舍人等职。晚年出家，更名慧地。他的《文心雕龙》是一部“笼罩群言”、“体大而虑周”的文章学巨著，其中的美学思想表现在：（1）在美学史上第一次铸成“意象”这个词，并提出“风骨”、“隐秀”等范畴，对意象进行了分析。所谓“秀”，是指审美意象的生动性，可感性；“隐”，即指“情在词外”，也指“文外之重旨”。隐秀结合，使读者有持久、丰富的美感。所谓“风”指文章情感方面的感染力，“骨”，指文章逻辑方面的说服力，风骨结合，使文章具有很强的教化作用。（2）提出“神思”范畴，分析了艺术想象活动，神思，即保持虚静与物感兴，使想象活动思接千载，视通万里。（3）提出“知音”范畴，论述了审美鉴赏问题。分析了知音难遇的原因和提高鉴赏力的重要性，提出了“六观”的鉴赏方法。六观，即观“位体、置辞、通变、奇正、事义、宫商”。

【谢赫】南朝画家。生卒年不详。著有《古画品录》一书。据丁羲元考据,《古画品录》原名应是《画品》,成书时间大约在梁元帝承圣年间(552—553)。其中提出的“六法”,在中国绘画史上影响极大。所谓“六法”,谢赫是指:“一、气韵生动是也;二、骨法用笔是也;三、应物象形是也;四、随类赋彩是也;五、经营位置是也;六、传移模写是也”。其中“气韵生动”在中国古典美学体系中占有十分重要的地位。“气韵”中的“气”,应理解为画面的元气。这种画面的元气来自宇宙的元气和艺术家本身元气,是宇宙元气和艺术家本身元气化合的产物,是艺术的生命。“韵”指一个人的内在个性,情调,主要指合乎玄学的情调。“气韵生动”不仅指画面“形似”,而且有“取之象外”,使画面形象通向那个宇宙的本体和生命的“道”的意思,从而达到“神”、“妙”的境界,这是绘画的总原则,总要求。谢赫的这个提法包含有老子美学的影响,与中国古典美学的意境说有内在联系。

【司空图】(837—908) 字表圣,河中虞乡(今山西永济)人。咸通末进士,官中书舍人。唐末农民大起义发生以后,隐居中条山五官谷,自号知非子、耐辱居士。朱温代唐,不食而死。著有《司空表圣文集》十卷,《诗集》三卷。最著名的著作是《二十四诗品》,其中区分了不同类型的意境,它们是:雄浑、清奇、委曲、实境、悲慨、形容、超诣、飘逸、旷达、流动。在对这些不同类型意境的区分中,司空图论述了意境的美学本质,那就是,诗的意境必须表达“道”,道就是宇宙的本体和生命,而道是“有”与“无”的统一,所以诗的意境不能局限于孤立的、有限的“象”,而必须超出象外,达到所谓“象外之象”、“景外之景”,这样虚实结合,表现出造化自然无限的生动气韵。而要达到这点,诗人必须

保持内心虚静，不受世俗欲念干扰，让真实客观的“境”在心中体现。司空图对意境的这些论述，是对老庄美学的发展，同时也是对中国美学的贡献。

【沈括】（1031—1095）字存忠，钱塘人。他的美学思想散见于《梦溪笔谈》中。沈括是北宋的大科学家，学识极为渊博。在他的《梦溪笔谈》中，不但记载了当时社会的种种情况，反映了他对各部门科学的精湛的研究成果，同时也论述了他对艺术的见解。他的艺术观的主要内容是：（1）“识画当以神会”。沈括认为，在绘画欣赏上，只能“指摘其形象、位置、彩色瑕疵”的人，并不是善赏画者。善于赏画的人当以“神”领悟书画之“妙”。（2）“学书须自法度入”。学习书法，必须遵循法度，有了法度，方可谈及创造。此与苏轼的“出新意于法度之中”不谋而合。只遵从法度，“犹是奴书”。学了法度，尚能变通，就可达到“妙境”、“无迹可窥”，这样创造的书法就有了入“神”的机会。（3）在山水画的创作上，画家应学会“以大观小”。沈括在此实际上讲的是两种透视法的区别，即散点透视与定点透视的区别。沈括强调散点透视，贬低定点透视，对中国山水画的发展产生了深远的影响。（4）“声中无字，字中有声”。在音乐创作上，沈括要求创作音乐的人应达到“声中无字，字中有声”。所谓的“声中无字”，指“字字举本皆轻圆，悉融入声中，令转换处无磊砢”；所谓“字中有声”，指象宫声字而曲合用商声，则能转宫为商歌之者。沈括的美学思想主要是影响了后世的中国艺术的发展。

【朱熹】（1130—1200）字元晦，徽州婺源人。朱熹的美学思想散见于《晦庵先生朱文公文集》、《朱子语类》等著作中。朱熹的

美学思想的主要内容是：（1）在文艺与政治的关系上，朱熹继承了北宋以来道学家的有关见解，进一步提出了“文皆是从道中流出”等观点，以反对“以文贯道”的主张。朱熹认为，“道者文之根本，文者道之枝叶”。文章的“根本”是“道”，三代圣贤都是根据这种看法写出其文章。苏轼的文章是从“大本”上就有问题，因为他没有“先理会得道理了方作文”，而是“因作文却渐渐说上道理来”。据此，朱熹认为，文字的目的就是达意得理。不让文字达此目的，而是用力于文词本身，那么人们宁可读经观史。（2）对于诗与乐的关系，朱熹认为，“志者诗之本，而乐者其末也，末虽亡不害本之存”。诗只是“言志”的，从古而然，声乐只是助诗达志的一种辅助手段。从这个角度，朱熹认为，有乐无乐无关于诗之存亡。朱熹否认了乐对人的思想情感的重大作用。清初王夫之对朱熹的这个观点作了详尽的批判。（3）朱熹强调诗歌的意象是一个活的整体，它的内部有血脉流通。如《诗经·大雅·棫朴》本是歌颂周王能够培养人才，前面加个“倬彼云汉，为章于天”，“便愈见活泼泼地”，这就是“兴”。读诗的人应该反复涵咏，把握这个意象。朱熹的这个主张比较深刻。总体而言，朱熹美学制约了中国美学的进步。

【李贽】（1527—1602） 原名载贽，号卓吾，又号温陵居士。福建泉州人。在美学上，李贽的基本观点是童心说。所谓“童心”，就是“真心”或“赤子之心”。李贽认为，人一旦学了六经、孔、孟等儒家学说，“童心”就丧失了。只有保持“童心”，才能写出天地间的至文。他认为人的个性是不同的，是不能强求一律的。根据这种童心说，李贽肯定了小说、戏曲在文学上的价值。李贽要求文学作品发自并表现童心，并不意味着他主张文学创作脱离社

会生活。他关于“发愤著书”的论述可以说明这一点。他认为,《水浒传》是发愤之作,这种发愤是面向社会的,是对于宋代的社会政治和社会生活的一种批判。实质上,李贽强调的是要作家挣脱世俗传统观念的束缚,敢于把自己对于社会生活的真实感受和真实见解写出来。“童心说”的实质就在于此。童心,并不是指一种生来就有的先验的观念,而是指人们对于社会人事的真实的感受和真实的反应。所谓“最初一念之本心”,所谓“真心”,就是这个意思。李贽的童心说,包括他关于发愤著书的论述,集中反映了明代中叶以后出现的思想解放的潮流和人文主义的潮流,对于明清美学特别是明清小说美学的发展,产生了极为深刻的影响。

【汤显祖】(1550—1616) 字义仍,号海若、若士,别署清远道人。江西临川人。他是明代大戏剧家,写过《牡丹亭》、《还魂记》、《南柯记》等,他的美学观点主要表现为“唯情说”。他认为“人生而有情”、“世总为情”,而“情有者,理必无,理有者,情必无”。反对以封建伦理扼杀情,也反对以明代宗法制度桎梏情,而现实中的情正是被理法扑灭了,于是“因情成梦”、“情生诗歌”、“因梦成戏”,梦就是理想,文学作品就是创造有情之人,有情之天下,把理想艺术形象化,抒发理想。从唯情论出发,汤显祖主张艺术创作要敢于想象,在题材上,可以使死者复生,生者复死,在形式上,可以打破常规的艺术法则和艺术模式,不能以形式损害内容,这样作品才有灵气,作家才能发挥才气。汤显祖的美学思想富有理想主义和浪漫主义气息,对后世影响很大。

【公安派】明朝重要美学派别,主要人物是袁宗道(1560—1600)、袁宏道(1518—1610)、袁中道(1573—1636)三兄弟。袁宗道,

字伯修，著有《白苏斋类稿》；袁宏道、字中郎，号白公，著有《袁中郎集》；袁中道，字小修，著有《珂雪斋集》。他们都是公安（今湖北公安）人，故世称公安派。公安派提出“性灵说”。“性灵”一层涵义指喜怒哀乐嗜好情欲等真性情，还有一层涵义指“慧”、“慧黠之气”，即通常所谓才气。慧黠之气流动，性灵抒发，就会有“趣”。趣即事物给人的美感。公安派在美学史上的主要功绩是大力反对前后七子的复古主义，提倡艺术的独创性。他们提出“世道既变，文亦因之”的口号，认为人事、物态、乡语，方言都是变化的，所以文学也不能例外。文学的革新要有“胆”、即“随其意之所欲言，以求自适，而毁誉是非，一切不问”的自由创造的勇气。他们的学说对中国传统“温柔敦厚”的美学原则有冲击作用，他们的弱点在于有脱离社会生活来谈人生、人情、个性的倾向。

【王夫之】（1619—1692）字而农，号薑斋，湖南衡阳人。王夫之的美学思想，主要表现于他的论诗的著作《薑斋诗话》中。王夫之美学思想的主要内容是：（1）反复强调“诗”不同于“志”（或“意”），“诗”也不同于“史”，“诗”的本体乃是审美意象，即“情”与“景”的内在统一。在王夫之看来，“情”与“景”的关系是“情不虚情，情皆可景，景非虚景，景总含情”，“情”与“景”是内在的统一，而不是外在的拼合。（2）王夫之对审美观照、审美感兴的基本性质作了深刻的分析。王夫之指出，因明学中的所谓“现量”具有三层涵义，即“现在”义、“现成”义和“显现真实”义。他用这三层涵义对审美观照、审美感兴的性质进行规定。他指出，美是天地间的景物所固有的。诗歌意象在本质上乃是对于自然美的真实反映。这种真实的反映，是通过审美感兴即

瞬间直觉实现的。在王夫之那里，审美感兴、审美直觉是和他的唯物主义反映论相统一的。(3) 王夫之在情景说和现量说的基础上，对诗歌意象的整体性、真实性、多义性、独创性等特点作了深入的分析。诗歌意象的整体性不是依靠词和意的连接，而是在直接审美感兴中的自然的连接；诗歌意象的真实性是说诗歌意象要显示“物理”，要显示客观事物作为一个完整存在的本来面目；诗歌意象所以具有多义性，是因为诗歌的审美意象直接从审美感兴中产生；而诗歌意象的独创性则在于诗人每一次审美感兴的不可重复性。总之，王夫之的美学是中国古典美学的一种总结的形态。

【叶燮】(1627—1703) 字星期，号己畦，浙江嘉兴人。叶燮的美学思想见诸《己畦文集》和《原诗》。叶燮美学思想的主要内容是：(1) 宇宙万物的本体是气，气的流动，就有了“理”、“事”、“情”。气的流动，也就是美。现实美与“理”、“事”、“情”是统一的。任何艺术作品都是“理”、“事”、“情”的反映，也可以说，任何艺术作品都是现实美的反映。(2) 诗歌并不是实写“理”、“事”、“情”，诗人所创造的是艺术境界。艺术境界是从对于“至理实事”的“妙悟”中产生的，它的特点是“虚实相成，有无互立，取之当前而自得”。(3) 艺术家的审美创造力，包括“才”、“胆”、“识”、“力”四种因素。四者之中，“识”是首要的、决定性的。“才”要依赖于“识”，“才”还要依赖于“胆”，“才”也要依赖于“力”，四者缺一不可。(4) 主张“文”与“质”的统一，诗品与人品的统一。在此，他提出了“处异则志不能不异”、“作诗有性情必有面目”等命题。诗人的“胸襟”决定着诗歌作品的深层意蕴。(5) 详细地分析了诗歌史上“正”、“变”、“盛”、

“衰”的关系，有力地论证了“变”和“创”的合理性。(6) 主张艺术意象、艺术风格的多样化，反对单一化、标准化。总之，叶燮的美学思想处处贯穿着对于艺术上的教条主义、复古主义和形而上学的强烈的批判精神。

【石涛】(约 1642—约 1717) 清初杰出的山水画家，与八大山人朱耷齐名。原姓朱，是明宗室靖江王朱守谦的后裔。初名若极，后又名道济，元济，字石涛，号苦瓜、阿长、钝根、大涤子等。他的《画语录》是一部极有价值的绘画美学著作，其核心是“一画论”。他认为太古本是一片混沌，后来混沌打破了，万象产生了，法也产生了，法就是一画，贯穿在万象之中，也是绘画形象结构的最基本的因素，掌握了它，就能获得艺术创造的高度自由。在一画论的基础上，石涛论述了绘画法则与自由的关系，认为自由只能在掌握并依据根本法则的基础上才能产生。石涛还论述了绘画的继承和创新的关系，在古与今的关系上，他认为应“借古以开今”，在识与受的关系上，他认为应“藉其识而发其所受，知其受而发其所识”。石涛还提出了“蒙养”与“生活”的概念，“生活”即山川万物的活生生的殊态，“蒙养”，即太古时代宇宙的混沌状态，由一而万靠用笔，由万而一靠运墨，两者的统一就是绘画形象的多样性与整体性的统一。石涛把宇宙观和绘画理论、绘画技法联系起来，是对前人思想的哲理化和具体化。

【蔡元培】(1868—1940) 字鹤卿，号子民，浙江绍兴人。一生致力于美育事业，要用“美育代宗教”。蔡元培早年提倡美育，是以康德美学作为理论基础的。他认为纯粹的美感可以破人我之见，去利害得失之心，因此可以陶冶人的性灵，使之日进于高尚的境

地。而美感之所以有此效能，又因为美具有普遍性的缘故。正因为美感能“破人我之见”，“去利害之计较”，所以美感就成为由现象世界进入实体世界的桥梁。美感教育则可以把人由现象世界引以到达实体世界之观念，因而美育实质上是世界观的教育。到了后来，蔡元培虽然仍在提倡，但已很少强调从康德美学引来的这一套理论。如1930年他为《教育大辞典》所写的《美育》条目，就从德育、智育和美育三者的关系来说明美育的重要性。又如，1930年和1932年他写了两篇题为《以美育代宗教说》的文章，都是从美育不能受宗教的限制、美育要随时代进步、美育应在一切人中普及这三个方面来论证“不能以宗教充美育，而只能以美育代宗教”。在后期蔡元培的思想中，康德美学的影响已经淡薄得多了，占的比重已经不象前期那么大了。蔡元培在“五四”前后提出的“以美育代宗教”，在中国产生了极大的影响。

【梁启超】（1873—1929）字卓如，号任公，广东新会人。梁启超的美学思想见于《饮冰室合集》。梁启超美学思想的主要内容是：（1）鼓吹宗教，强调“先有理论后有事实”，“我之耳目，我物我格”。所著《惟心》一文，突出地表现了他世界观审美观的基本特点。在文章中，梁启超认为，“境者，心造也，一切物境皆虚幻，惟心所造之境为真实”。心不同而境相异。他以同一景物在不同艺术家那里意境的不同表现为例，说明仁者见之谓之仁，智者见之谓之智，忧者见之谓之忧，乐者见之谓之乐，最后得出三界惟心，心外之境无真的结论。梁启超的整个美学思想就是建立在这种哲学基础之上。（2）梁启超把美看成人类生活要素之最要者，认为人离开美，甚至活不成。他把趣味看作生活的原动力，认为一个民族麻木了，那个民族便成了没趣的民族，就需要通过趣味的营

养，使它振奋起来；而这种营养则主要来自审美艺术，来自情感教育。梁启超特别强调小说的作用，认为小说趣味的嗜好是“人类之普通性”，心理之自然。在这种认识的基础上，他得出中国群治腐败的根源就在于以往许多小说对人们的毒害。所以“欲改良群治，必自小说界革命始，欲新民，必自新小说始”。梁启超美学涉猎面虽然很广，但在总体上却显得粗浅，也缺乏一贯的系统。他在美学上的建树并不大。

【鲁迅】（1881—1936） 原名周树人，字豫才。浙江绍兴人。早期鲁迅的美学思想，以《摩罗诗力说》为代表。《摩罗诗力说》包括相互联系的两方面内容：（1）对“摩罗诗派”的介绍，以及对中国儒家传统美学的批判；（2）关于艺术的社会作用的论述。鲁迅认为，“摩罗”诗人的诗歌是争取自由、民主和民族解放的武器，是召唤不愿做奴隶的人们起来作拚死斗争的号角；“摩罗”诗人是真理的传播者，所以他们对于旧传统、旧思想、旧习惯决不妥协；“摩罗”诗人，不仅是诗人，而且是为自由、真理、祖国解放而战斗的勇士。相形之下，中国儒家传统文学则多“芳菲凄恻之音”，缺乏“反抗挑战”之声。在鲁迅看来，文艺可以涵养人的神思；启示人生的真理。晚期鲁迅，转向马克思主义美学。具体表现为大量译介马克思主义的美学思想。晚期鲁迅的美学思想主要有如下几点。（1）倾向于伟美。晚期的鲁迅，把对于伟美的倾心，融化在他全部的战士生活之中；（2）要求作家“写真的活的人”，离开真实的人生，离开了艺术典型化的要求，是有背于艺术美学的法则的；（3）鲁迅认为，“人们灭亡于英雄的特别的悲剧者少，消磨于极平常的，或者简直近于没有事情的悲剧者却多”。这个见解是鲁迅一生对于美学、社会学理论的一个重大的贡献。纵观鲁迅的

美学，我们看到了一种非个人的战斗的精神。

【王国维】（1877—1927）字静安，一字伯隅，号观堂。浙江海宁人。王国维的美学思想主要体现在《人间词话》、《宋元戏曲考》、《红楼梦评论》中。王国维以叔本华哲学作为自己的理论基础，吸收了许多西方美学思想。他认为生活的本质是“欲”，“欲与生活与苦痛，三者一而已矣”。要摆脱这种生活之欲带来的苦痛，只有求助于美和艺术。他认为，“文学者，游戏的事业也”；“美术之务，在描写人生之痛苦与其解脱之道，而使吾侪冯生之徒于此桎梏世界中，离此生活之欲之争斗而得其暂时之平和，此一切美术之目的也。”认为美的根源是游戏冲动，目的是求解脱，美和美感都是超功利的，艺术不应为政治伦理服务。在艺术创作鉴赏方面，王国维提出过许多很有价值的见解，其中以“境界说”为代表。“境界说”中如“有我之境”与“无我之境”，“隔与不隔”，“诗人之境与常人之境”，“写境”与“造境”、以及“入乎其内”，“出乎其外”等见解，皆有精辟之处。以写境、造境为例，他指出“此理想与写实二派之所由分。然二者颇难分别。因大诗人所造之境，必合乎自然，所写之境，亦必邻于理想故也”。又说：“自然中之物，互相关系，互相限制。然其写之于文学及美术中也，必遗其关系、限制之处。故虽写实家，亦理想家也。又虽如何虚构之境，其材料必求之于自然，而其构造，亦必从自然之法则。故虽理想家，亦写实家也。”王国维关于境界的认识对人们是有启发的。

【李大钊】（1889—1927）字守常，河北乐亭人。中国共产主义运动的先驱者，伟大的马克思主义者，中国共产党的主要创始人

之一。1927 年被奉系军阀张作霖杀害。五四时期，他在北京发表过不少杂感，其中有几篇谈到了美学问题，这几篇是：1919 年 3 月 2 日《每周评论》上的《光明与黑暗》，在其中李大钊表达了美与劳动、工作、创造不可分离的观点；1919 年 11 月 9 日在《新生活》第十二期上的《牺牲》，在其中李大钊认为人生的壮美常与壮烈牺牲联系在一起，这对于我们理解壮美的特点很有启发；1923 年 12 月 30 日在《新国民》第一卷第二期上，李大钊写了《艰难的国运与雄健的国民》一文，他认为壮美的境界是与“崎岖险阻的道路”上的艰苦奋斗联系在一起的，并认为这种境界是在社会历史进程中产生的，有丰富社会内容，而主体对之的感受，必须有修养，“非雄健的精神，不能感觉到”。这些文章都是在历史唯物主义指导下写的，其中联系人类改造世界的伟大实践谈美，表现了无产阶级积极进取的革命精神。

【邓以蛰】（1892—1973） 现代美学家。重要成就是在书法美学上的建树。所著《书法之欣赏》一文系统研讨中国书法美学，有许多精到之见。他认为，“书法者，人之用指、腕与心运笔之一物以流出美之笔画也”。这是他对书法美学的总的认识，并力图从书体、书法、书意、书风四个方面来进行具体深入的阐发。在邓以蛰看来，书法为一活物。书体与书体的关系，是“孳乳而浸多”，孳乳于前，浸出于后，后来的书体乃由从前的书体进化而来。书法之美表现在形式与意境。以笔画言，骨、肉、筋、血、力、气，人的气质都要在笔画中得到体现。从结体言，字的结构要有物理、人情的根据。以章法言，要求字体一致，形势一致，讲求血脉气势，笔墨气韵。此三者之结合，或体现停匀整齐之美，或体现齐整端庄之美，或体现性灵飞动之美。在“气韵为书画之至境，美

感之极诣”的认识上，邓以蛰尤为欣赏草书。他认为，“行草实为意境美之书体”，“行草书无体不色”，“草书又为行书之极至”，“意境美”之书体至草书而极。邓以蛰极为推崇魏晋书法。邓以蛰对书法美学的研究，推动了现代中国艺术美学的研究。

【宗白华】（1897—1986） 原名宗之樾，江苏常熟人。美学思想见诸《美学散步》、《艺境》。宗白华的美学研究是通过西方美学了解中国美学，西方美学是他把握中国美学特色的参照系。他的这种美学研究，着眼于艺术特征的分析。他从中西绘画开始研究中国艺术的特色，在他看来，属于中国艺术的本质的东西有四条。第一，抽象线纹；第二，笔墨传神；第三，空间处理；第四，透视之法。从这四条，中国艺术获得了自己的特色：虚灵、物我浑融。沿着这条路径，宗白华把视野放宽至中国诗歌、书法、音乐、舞蹈、雕塑、建筑等诸种艺术样式，进一步深化了他对中国艺术特征的看法。宗白华赞赏中国艺术中表现生命的律动，在他看来，晋代是精神上的大解放、人格上思想上大自由的时代。宗白华赞赏艺术中所表现的境界的空灵。他说：“空寂中生气流利，鸢习鱼跃，是中国人艺术生灵与宇宙意象两境相入，互摄互映的华严境界。”宗白华的美学把握了中国艺术的特征，并突出地强调了中国艺术的特征。

【朱光潜】（1897—1986） 中国当代最早研究美学的学者之一。安徽桐城人。一生著译丰富，著名的作品主要有《文艺心理学》、《诗论》、《西方美学史》（上、下册）、黑格尔的《美学》（三卷）等。朱光潜认为，“美不完全在外物，也不完全在人心，它是心物婚媾后所产生的婴儿”，“美之中要有人情也要有物理，二者缺一都不

能见出美”。“情趣”在艺术美中占有重要地位，因此朱光潜主张人们应该具有广泛的美学趣味，在生活中不断地开辟趣味的疆土。在艺术创造和艺术鉴赏上，朱光潜认为，艺术可以“怡情养性”。要洗刷人心，怡情养性，就必须净化人心，而要达此目的，又必须美化人生。在诸种艺术样式中，诗是最高的一种。他说：“文学到了最高境界都必定是诗”。“一切艺术到精妙处都必有诗的境界”。朱光潜所谓的“诗的境界”，是指最高的艺术美，在此他把诗的情趣的感受、体现当作人生和艺术上的最高追求。朱光潜还运用中国古代哲学的术语来总结艺术美的规律。他说：“‘从心所欲’而却能‘不逾矩’。诗的难处在此，妙处也在此。”其实，不仅是诗，“‘从心所欲，不逾矩’是一切艺术的成熟境界。”总之，朱光潜丰富的著译，推动了中国美学事业的发展。

西方美学思想史

【毕达哥拉斯派】（前 580—前 500）由古希腊哲学家毕达哥拉斯和他的信徒组成，产生于克罗多尼（意大利南部）。成员多是自然科学家，他们实际上把美学作为自然哲学的一个组成部分。认为万物最基本的元素是数，认识世界就在于认识支配着世界的数。美表现于数量比例上的对称与和谐，和谐起于差异的对立。他们发现音调的高低，由音弦的长短决定，认为音乐就是对立因素的和谐统一，基本原则在数量的关系。他们把数与和谐的原则用于天文学研究，形成“诸天音乐”或“宇宙和谐”的概念。认为星体

在轨道运动中产生和谐音乐。这是希腊辩证思想和美学思想中“寓整齐于变化”原则的最早萌芽。从数量比例观点出发，他们找到一些美的形式因素，如完整、比例、对称、节奏等。他们还从音乐的和谐论及人与艺术的关系，认为由于人的内在和谐与外在和谐的同声相应，人才能欣赏艺术和美。他们强调音乐的“净化”作用，认为音乐有刚和柔两种风格，不同的音乐风格可以使审美主体产生相应的美感活动而引起性格的变化，使人恢复内心能力的和谐，达到教育目的，并增进身心健康。这是后来艺术社会功用说的起源。

【柏拉图】（前 427—前 347） 古希腊著名的哲学家。柏拉图的美学思想贯穿在他的理念论哲学思想之中，成为其中不可分割的组成部分。他认为，个别事物的美是相对的、变幻无常的，只有美的理念或“美本身”才是绝对的、永恒不变的。“美本身”可以独立存在，而美的事物却不能离开“美本身”而存在。一个事物之所以是美的，乃是因为“美本身”出现于它之中或者为它所“分有”。因此，“美本身”先于美的事物，是个别事物的美的创造者。只有哲学家才能喜爱和认识美的理念本身，并具有真正的美的知识。对美的理念的认识只能凭借思想，而不能凭借感觉，这是一个循序渐进的“回忆”过程。柏拉图的艺术理论也十分重要。他把模仿看作艺术的本质，认为艺术模仿自然，但因为自然本身只是理念世界的“影子”，所以模仿自然的艺术就沦为“影子的影子”了。因此，他要把诗人逐出他的“理想国”。主张对文学艺术规定严格的审查监督制度，并要以社会效用作为衡量艺术的标准。关于文学艺术的创造，柏拉图强调要靠灵感。他认为，诗人写诗是凭天才和灵感。只有失去平常理智而陷入“迷狂”，才能充当神

的代言人而进行创作。柏拉图是西方美学的真正奠基人。

【亚里士多德】（前 384—前 322） 古希腊著名的哲学家，渊博的学者。他的美学思想体现在《诗学》中。“模仿说”是亚里士多德美学和艺术哲学的核心。他认为，艺术的模仿比历史还更接近哲学，因为前者的对象是可能发生的必然事件，而后者只涉及已发生的事件。据此，他认为诗比历史更真实。亚里士多德虽然沿用了“模仿”这一传统概念，但并不认为艺术作品只是自然和生活的“翻版”，而是通过人的创造，对事物规律性的一种掌握。所以，艺术在他那里还保持着“技术”的含义。亚里士多德是历史上最早对艺术的审美教育作用和道德教育作用作出理论区别的哲学家。在他看来，艺术家应当描写更加广阔的天地。恶的、丑的东西，经过艺术“模仿”，作为艺术作品，仍可以给人以精神上的“愉悦”。在这个思想指导下，亚里士多德在《诗学》中探讨了“史诗”、“悲剧”，“喜剧”等艺术种类，在《政治学》中讨论了音乐的作用，在《修辞学》中研究了文学修辞。他认为，悲剧之所以引起人的“怜悯”，是因为悲剧英雄遭受到不应有的灾难；而“恐惧”的原因则是观众感到有遭到剧中人同样结局的危险。生活中给人以“怜悯”和“恐惧”的事，经过审美的“净化”，就会有悲剧式的“愉悦感”。

【贺拉斯】（前 65—公元 8） 罗马帝国初期著名的诗人和文艺批评家。生于意大利南部，成年后到罗马学习哲学，熟谙古希腊文化。后因打仗时临阵脱逃遭流放，屋大维上台后回罗马，成为诗人，至今留下的诗有：《讽刺诗集》二卷，《长短句》一卷，《歌集》四卷，《世纪之歌》一首。他的美学思想集中表现在两卷《书

信集》中。其中《诗艺》一篇最为重要。贺拉斯根据自己的亲身体会，广泛探讨了诗，特别是悲剧的创作问题。他认为诗可以传达神旨，指导人生，因此当诗人是光荣的，但又是来之不易的，既要有天才，又需勤学苦练。艺术创造必须懂得它的特点和规律，既要有贯穿在结构、性格、语言、音韵等各方面的整一性，同时还要有真实的感受和情感，要表达崇高的思想境界。因此，必须培养良好的判断力。判断力不仅是认知能力，在艺术中，它贯穿在题材的挑选、形象的塑造之中，是产生高贵的艺术效果的必要条件。可见，贺拉斯的思想既是对古希腊思想的继承，又有自己时代的气息。

【普洛提诺】(约 204—270) 古罗马时期希腊唯心主义哲学家，新柏拉图主义创始人，中世纪宗教神秘主义哲学的始祖。有遗著 54 卷，由学生玻尔菲利辑为 6 集，每集 9 章，故称《九章集》。第一集和第五集各有一专章论美，其他各集也常涉及美学问题。他在西方美学史上的重要性在于批驳了流行的西塞罗关于美在比例对称和悦目颜色的形式主义美学观，提出“流溢”说，这是他美学思想的核心。认为美不是源于物质世界，而是源于物体所分享到的从“太一”(即神)流溢出的“理式”。理式就是真实。理式与混乱的事物结合为整一形式就产生美。理式是真善美的统一体。美的对立面是丑，丑是缺乏理式并被排斥在神和理性之外的东西。美就是善，丑就是原始的恶。认为物体美主要通过视觉来接受，文词和各种音乐的美也可通过听觉来接受。灵魂具有识别美的能力，物体美须由灵魂凭借经验来判断。认为理性是神所赋予的一种先天的神秘的直觉力，是一种为审美而设的特殊功能，它用它本身固有的理式来判断美。认为艺术美不在于物质，而在于它体现了

艺术家的心灵及其想象力。他重视艺术的创造功能，认为艺术不光摹写可见世界，还可“添加现实所缺少的美”。艺术本身具有美的源泉，可以弥补事物的缺陷，艺术高于自然。

【朗吉弩斯】（213—273）古罗马帝国时期政治家和文艺批评家。生于幼发拉底河西岸的帕尔米拉城。曾任帕尔米拉摄政王吉诺比娅的谏议大臣，鼓动帕尔米拉从罗马帝国独立，失败后被处死。公元10世纪才发现的《论崇高》一书，一般认为是朗吉弩斯所作。他认为崇高是一切伟大作品的风格，崇高的作品是高超的、令人惊叹的，操纵一切读者的，它来源于庄严伟大的心灵、思想、强烈激动的感情以及壮丽的藻饰、高雅的措辞、堂皇的结构，而把这些方面沟通起来的是想象。想象分为产生“意象”或“心象”的阶段和产生艺术形象的阶段。想象是由美感和热情感发之下产生的，它的过程始终伴有生动具体的感性形象，目的是造成“惊心动魄”的艺术效果。作家应该树立一个伟大的志向，敢于做“大自然”的竞争者和一切古典作家的竞争者，才能产生崇高的作品。朗吉弩斯被称为西方美学史上古罗马美学的集大成者，他的思想对后世影响很大。

【奥古斯丁】（354—430）欧洲中世纪基督教神学的重要代表。著有《论美与适合》，已佚。美学思想主要见于他的神学著作和《忏悔录》。他把美分为无限美（最高美，绝对美）和有限美（“低级的美”，相对美）两类。上帝是一切美的源泉和最高美。感性事物的美（包括自然美和艺术美）不过是最高美的实体形式，它反映最高美，是“低级的美”。低级的美又可分为“事物本身和谐的美”和配合其他事物的“适宜”的美。前者指事物的整一、和谐

和各部分比例适当并加上一种悦目的颜色；后者指事物的合乎目的性。认为人可以从有限美见出无限美，有限美本身无独立价值，只是通向无限美的阶梯。人并不欣赏艺术作品本身而只欣赏它所包含的上帝的理念。认为欣赏艺术会使自我远离集真善美于一身的上帝，从而要求艺术抛弃现实世界而反映上帝，达到为宗教服务的目的。在美的本质方面，他曾受毕达哥拉斯学派神秘主义影响，认为现实世界的整一、和谐是上帝按数学原则创造出来的，因而美的基本要素是数。在美里可见出图形，在图形里见出尺度，在尺度里见出数。秩序和数是一切美的基础。数的和谐是上帝创造的。对于美和丑，他认为美是绝对的，丑是相对的。孤立的丑可以在整体里烘托出整体的美，是形成美的一种积极因素。

【托马斯·阿奎那】（1226—1274） 欧洲中世纪基督教神学和经院哲学的重要代表。美学思想见于《反异教大全》和《神学大全》。托马斯把普洛提诺新柏拉图主义引向神学，同时也接受亚里士多德影响。认为美寓于天国和人世一切事物中。上帝是最高美，人只有与上帝合一才能理解美；但又认为美是感性的，凡使感官获得愉悦享受的就是美。美是直接的和不假思索的，只在形式而不在内容。认为美具有三个要素：完整、和谐和鲜明（而丑是“不完整的东西”）。美感则源于对象（上帝和万物）所具有的这三个形式因素。认为人体美在于四肢五官端正匀称，再加上鲜明的色泽；精神美与善相同，在于待人的合理公正。他最早对美感与一般快感作出区分。认为审美感官只包括视觉和听觉，其他感官则主要获得欲念方面的快感。感官之所以喜爱比例适当的事物（美），是由于这种事物在比例适当这一点上类似感官本身。强调审美活动只是对于人才有效，因为只有人才可以单从对象本身的

美得到乐趣。他认识到美与善的一致性和它们之间的区别。认为美与善不可分割，因为二者都以形式为基础，所以人把善的东西也称为美的。同时，没有什么事物分享不到善和美。每一个事物凭它所特有的形式就是善的和美的。

【达·芬奇】（1452—1519） 意大利文艺复兴时期画家、自然科学家。美学思想主要见于《论绘画》和《笔论》。他的绘画理论对美学有重要意义。主张艺术是自然的再现。强调画家的感觉和经验对于认识自然的重要性，把视觉比作心灵的窗户，通过它研究和反映自然。他重视摹仿自然，要求在艺术中表现自然和人。认为画家应该是“自然的儿子”。他主张“镜子说”。认为画家只是凭着眼睛和技术作画，而没有任何理想，就好象一面镜子只是将放在它面前的事物原封不动地照进去，实际上并没有意识到这些事物的存在。文艺创作中最重要的是艺术的思想内容能造福于民众，能为民众服务，艺术家要有热烈的爱憎感情，丰富的生活知识和深刻的理性思想。他认为美感的根源在于审美对象事物本身。美感具有变动性。不同的艺术形象所引起的美感有强弱之分。他重视对艺术技巧的追求，认真研究解剖、透视、配色和构图等与绘画有关的科学和技术，整理出一套系统的绘画理论。他强调绘画是最高的艺术，画与诗的界限在于：诗处理精神哲学题材，画处理自然哲学题材；诗描绘心的活动，画研究身体运动对心的影响；诗以间接的文字为媒介，画以直接的具体形象为媒介。画在效用、美和美感等方面远远高于诗。

【培根】（1561—1626） 英国唯物主义和整个现代实验科学的始祖，经验主义哲学的先驱。著有《学术的促进》、《新工具论》、

《新大西洋》等。培根是近代把哲学结合于实验科学，使人生理想由内心观照转到行动的第一个人。在美学上，他的重要贡献在于奠定了科学实验和归纳法基础，使美学由内省思辩领域转到科学实验领域，从而使17世纪崛起的英国经验派美学面目一新。他把人类学术分为历史、哲学和诗三部分。又把人类知解力分为三种活动。认为“历史涉及记忆，诗涉及想象，哲学涉及理智”。他明确把诗归入想象范畴，为美学重视对想象的研究开了先例。他又分想象为记忆想象和创造性想象，指出后者的特点在于“放纵自由”，即对自然理想化。这是近代心理学上“联想”和“分想”说的发轫，明显地影响霍布斯创立著名的“观念联想”说。他赞成亚里士多德、贺拉斯以来的“寓教于乐”说，主张艺术须有娱乐和教育双重功效，要求借提高自然来提高人的心灵。认为凡是属于虚构历史而能使心灵感到满足的作品，不论散文或韵文，皆可称之为诗，因为这种虚构符合上帝启示。培根的美学思想，经由霍布斯奠基到洛克，在英国一直处于统治地位，影响深远。

【笛卡尔】（1596—1650） 法国唯物主义的奠基人，近代唯理论的第一个代表。著有《论方法》、《形而上学的沉思》、《哲学原理》等。他从理性出发，认为科学认识必须符合“明白与确切”的标准，把这一方法论引进美学。他主张创设一些严格、稳定的法规，让艺术体现理性的标准。他主张“灵”与“肉”截然对立，对于与“肉”相关的“情”，应当用“理性”和“意志”加以压制。在艺术创作中则提倡以理性抑制感情冲动，把艺术当作纯理智产物，蔑视想象和情感，导致美学中的理性主义。认为声音美是因为愉快，声音愉快是因为与人内在的心理状态对应或相符合。认为“美和愉快是人的判断和对象的关系”。人的判断不同，美和愉

快的尺度也就不同。这甚至与人的嗜好和经历相关。他对美提出的标准是：内容上必须使欣赏者感到难易适中，形式应尽可能协调、谨严，文辞应“明晰”、“纯洁”。古典主义美学的重视理智、规则和标准，讲究逻辑性，强调明确易解及结构单纯等见解都可溯源于他的理性主义。他对理性的过分强调（轻视情感与想象），使文艺作品的气魄力量及韵味都受到束缚。笛卡尔的美学思想未形成体系。他的唯理主义思想对古典主义美学流派影响极为深远，布瓦洛著名《论诗艺》就是《论方法》在艺术领域的具体体现。

【莱布尼茨】（1646—1716）德国哲学家、自然科学家，大陆理性主义代表人物。著有《人类理解力新论》、《神正论》、《单子论》等，美学思想散见于上述著作。他认为“明晰的认识”是高级阶段，它下面有不同程度的“朦胧的认识”。“明晰的认识”又分为“混乱的”（即感性的）和“明确的”（即理性的）两种。前者只能认识事物的笼统形状，印象可以很生动具体，却未经分析，不能分清事物各部分关系；后者经过逻辑思维，能清楚辨别事物。这些观点对大陆理性派美学影响很大。他对美感持不可知论。认为美感是一种混杂的、朦胧的感觉，是无数微小感觉的结合体。审美趣味或鉴赏力由一些混乱的感觉组成，人不能充分说明它的道理；它和人的本能很近似，人了解它是通过心灵而不是通过理解力去感觉的。认为音乐就它的基础来说，是数学的；就它的出现来说，是直觉的。他认为美是天赋的，好比一块有纹路的大理石，它适宜于雕刻什么东西，早已由“某种方式天赋在这块石头里”，艺术只是“加工”，“琢磨”，使天赋的美的纹路显现出来。在一切可能存在的世界中，最完满地体现了和谐即寓杂多于整一的原则的世界是最好最美的。上帝则是一切美的安排和体现者，是“最

完善最实在的存在物”。

【维科】(1668—1744) 意大利法学家、历史哲学家、美学家。著有《新科学》等。维科推崇培根经验主义哲学，力图从心理学中的经验事实出发去寻求人类心理功能和人类文化各部门之间的因果关系。美学上，他十分重视文艺的想象问题，他把人类心理功能的发展分为三个阶段：接受感官印象（感觉）、综合感官印象（想象）和理解。三者之中尤重视综合感官印象。他认为想象是诗的起源，并且从人类史上着重考察了想象活动。他将人类原始时期比拟为儿童期。认为儿童的行动主要是想象活动，所以，诗也是想象活动。因为想象活动是形象思维，所以人类最初的文化，包括宗教、神话、语言以及各种社会制度，都是通过形象思维而不是抽象思维而形成的；又由于形象思维具有创造和虚构的性质，因而创造和虚构就成了诗的基本活动。透过想象，维科从形象思维的进行程序中发现了两条基本规律，一条是以己度物的隐喻，一条是“想象性的类概念”。前者是由“人心的不明确性”及“对事物的原因”的无知即缺乏抽象思维能力造成的。因此，人就把有生命的事物的生命移交给物体，使它们具有人的功能。后者是说原始人还不会抽象思考，不能对同类事物形成抽象的类概念。但他们喜欢在事物中见出相同或类似，于是就用形象鲜明的突出的个别具体事例来代表同类事物。

【伍尔夫】(1679—1754) 德国唯心主义哲学家，理性主义代表之一。美学思想见于《关于上帝、宇宙和灵魂的合理思想》、《关于人类理解能力的合理思想》等。伍尔夫继承莱布尼茨的哲学思想，并把它系统化为一种神学目的论。在美学领域，他除了

沿袭莱布尼茨的一系列观点外，提出了著名的美在“完善”说。认为美的本质是“一种适宜于产生快感的性质，或是一种显而易见的完善”。“美在于一件事物的完善，只要那件事物易于凭它的完善来引起我们的快感”。所谓完善，就是指事物部分与部分，部分与整体的相互协调，物体的结构适合于它们自身的目的性。这种协调和合乎目的性加上具有引起人快感的性质就是美。与美在“完善”说相联系，他采用事物在人心中产生的感觉来作为分辨美与丑的标准。认为“产生快感的叫做美，产生不快感的叫做丑”。与目的论和预定和谐说相适应，他也相信绝对美的存在，相信莱布尼茨“在一切可能的世界之中这个世界是最好的世界”的看法；所谓最好就是最完善、最美。上帝是美的最高体现者。伍尔夫的哲学和美学思想是莱布尼茨观点的系统化和通俗化。他关于美在“完善”的看法对理性主义美学发生了重大影响。

【休谟】（1711—1776） 英国哲学家、历史学家、经济学家，经验主义集大成者。著有《人性论》、《论审美趣味的标准》。在美的本质问题上，他认为美不是对象的属性，美是事物形状在人心中所产生的效果；效果的产生在于“人心的特殊构造”。在说明心理构造和美感来源时，他有两种看法。一是效用说。认为美是相对的，随人的利益不同而不同。他把美分为来自感觉的和来自想象的两种。前者直接诉诸感官，只涉及对象的形式；后者却能引起便利和效用之类的观念联想，涉及到内容意义。二是同情说。认为由于“人性的本来的构造”，我们可以设身处地地分享旁人的情感乃至分享物被人假想为有情感活动的旁物的“情感”。旁人的利益可因同情而被视为自己的利益，旁人觉得美的，自己也觉得美。对艺术作品的批评，他提出两条原则；一是把作品放到它自己的

历史背景中去考察；二是了解作品的目的，看它多大程度上适合于达到这个目的。他认为审美趣味带有极大的个人主观性，所以有极大的相对性。但他却认为人的心理构造虽有差别，却有着基本的一致性。判断的分歧，只是因为心理功能的某种缺陷和反常，而这又是因偏见、缺乏训练或不敏感所造成。认为人与人之间敏感性的先天差别极大，但可通过训练和学习得到提高。

【卢梭】（1712—1778） 法国思想家、作家、音乐家，18 世纪法国三大启蒙领袖之一。著有《论语言的起源》、《论科学和艺术的发展是败坏了风俗还是净化了风俗》等。卢梭把文明社会和原始社会相对照，谴责古代神话和雅典文艺是道德堕落的产物，他推重苏格拉底、法布里哀的说教，提倡“节制与德行”，赏识蒙昧的善和美，并坚持二者的统一。他认定随着科学与艺术的发展，人们的道德也就消逝了。他进而主张毁弃一切艺术，放弃一切物质和精神文明，退回到人类的少年时代。他认为诗的地位高于散文。冲破古典主义崇奉的理性束缚，他把情感提高到统治地位，主张个性和情感自由，赞美自我，强调个性和人的价值。他的“返于自然”的主张，对后来的浪漫主义思潮影响很大。认为音乐不能只是摹仿自然，而必须通过摹仿来表达人的感情；以旋律表达感情，才能征服人心。

【鲍姆加登】（1714—1762） 德国启蒙运动时期哲学家、美学家。主要代表作有《关于诗的哲学默想录》、《美学》等。鲍姆加登的哲学思想直接师承莱布尼兹和伍尔夫的理性主义。莱布尼兹把人的认识分为“明确的认识”和“混乱的认识”。鲍姆加登认为，“混乱的认识”也是人类认识的一种，也应有专门的学科加以研究。

因为人类的心理活动分为知、情、意三部分，而研究知或理性认识的有逻辑学；研究意志的有伦理学；他把研究感性认识的学科定名为“感性学”，这样，鲍姆加登使美学这门学科第一次取得了与逻辑学相对的独立的地位，所以，在西方美学史上他被誉为“美学之父”。他继承了伍尔夫的“完善”说，提出了美是“感性认识的完善”的命题。与伍尔夫不同，他强调的是感性认识本身的完善。而感性认识本身的完善，其关键在于认识的主体，这一点对康德影响很大。“感性认识的完善”，按鲍姆加登的解释包括三个基本要素：即思维的和谐、秩序、意义。他把这三者称之为“认识的三种普通的美”。这三方面和谐一致的“完善”就是美。鲍姆加登使美学取得独立的地位，还在于他把艺术理论有机地统摄于美学研究之中。他对艺术品的内容构成规定了五要素：丰富性、宏伟性、真实性、鲜明性和可靠性。

【康德】（1724—1804） 德国唯心主义哲学家，德国古典哲学和美学的奠基人。先后著有《纯粹理性批判》、《实践理性批判》、《判断力批判》、《未来形而上学导言》等。创立了德国古典哲学第一个庞大而完整的唯心主义体系。康德把美学作为沟通知性和理性、认识和伦理、自然和自由的中介环节。他的美学思想主要见于《判断力的批判》的第一卷《审美判断力的批判》在这一卷里，他逐一讨论了美、崇高、艺术、天才、审美意象等范畴。康德对美的本质做了详尽考察。他从质、量、关系和方式四个方面分析了美的判断。（1）审美判断不涉及利害计较，不是欲念的满足。（2）审美判断具有一种普通的可传达性。（3）审美判断是一种无目的的合目的性的形式。（4）审美判断不凭概念而必然产生愉快的对象。在“崇高的分析”中，他对崇高的审美经验着重在量的

考察和分析。他认为，崇高是想象力在巨大而有威力的自然对象面前因无力把握而唤起理性理念与之抗争，并在精神上战而胜之，从而产生喜悦之情。艺术理论在他的美学思想中占有重要地位。认为自由是艺术的精髓，艺术与游戏相通，艺术创作靠天才和审美趣味。天才是替“艺术定规则的一种才能”，认为美的艺术应当创造审美意象。

【博克】（1729—1797） 英国政治家、政论家，经验派美学集大成者。著有《论崇高与美两种观念的根据》。博克把人类基本情欲分为“自身保存”和“社会生活”两类，前者是维持个体生命的本能，后者是维持种族生命的生殖欲及一般社交愿望或群居本能。认为崇高感涉及“自身保存”的情欲；美感涉及“社会生活”的情欲。崇高感的心理内容主要是恐怖和惊惧，这只有在生命受到威胁、个体感受到痛苦或危险时才能产生。崇高的对象不同于实际危险，因为它“处于某种距离以外，或者受到某种缓和，危险和苦痛可以变成愉快的”，崇高感就是“面临恐怖的对象却没有真正的危险”的自豪感和胜利感。美感的主要心理特征是爱。爱是一种“复合的情欲”，包括异性间的性欲和人与人之间的社交要求和群居本能。他认为美和崇高的观念还关涉客观事物感性方面的性质和特征，它们机械地直接打动人的某种基本情欲，同理论或意志无关。美的品质是：（1）比较小的；（2）光滑的；（3）各部分的方位有变化；（4）各部分融为一体；（5）有娇柔纤细的结构；（6）颜色净洁明快；（7）颜色间构成多样的变化。人体美则在于内在美和外在美的统一。崇高感的性质是：力量、庞大、壮丽、无限、突然、虚无和暗晦等。他把美和崇高对立起来，认为崇高感在情感调质上以痛感为基础，而美感则以快感为基础。

【狄德罗】（1713—1784） 法国唯物主义哲学家、美学家，百科全书派的主要代表，第一部法国《百科全书》主编。狄德罗依据唯物主义观点，提出了“美在关系”的命题。认为“美”是一个存在物的名词，它标记着存在物一种共有的性质，这个共有的性质就是“关系”。这就是“美在关系”的含义。他把“关系”基本上分为3类：实在的关系、察知的关系和虚构的关系。与此相应，美也分为3种：（1）实在的美。对称“在我身外的美”，是尚未被认识的美。（2）见出的美。又称为“与我有关的美”，是借“悟性”来判断的美。（3）虚构的美。实际是艺术家创造的美。按照“美在关系”的观点，狄德罗解释了现实美和艺术美。他认为，自然美是依关系的多少来定美与不美的，是在比较中来的确定的。对于艺术美，他肯定艺术是对自然的模仿，认为大自然是艺术的第一个范本。因此，他认为大自然高于艺术，自然美高于艺术美。狄德罗认为，审美鉴赏不单是审美感受力，也是审美创造力。从审美感受来说，关系的知觉是美感的基础。从审美创造来说，审美鉴赏是指“趣味”和“天才”。狄德罗把“美在关系”说用于戏剧理论。狄德罗认为，他所提倡的新的市民剧的主要任务就是描写“情境”。“情境”也就是关系，应借“情境”去展现人物的身份和性格。狄德罗的美学思想，上承亚里士多德，下启车尔尼雪夫斯基，在西方美学史上有重要地位。

【歌德】（1749—1832） 德国诗人、剧作家和思想家。歌德的美学思想主要反映在他的自传《诗与真》、《箴言与回忆》和他与爱克尔曼的谈话中。他认为美不是抽象的存在，难以用抽象概念来表达；美是一种“本原现象”，就在自然之中。事物之美的原因就

在于感性形式符合理性内容，即符合自然意图和目的。事物达到了自然发展的顶峰，就显得美了。他认为人的完美就是人的自然定性的表现，但他又认为自然和人之美是不能持久的，为了弥补这一不足，才有艺术美的产生。如果说自然美是事物构造符合自然意图，是自然意图的显现，那么艺术美则是人的心灵自由、内在性格的显现，它以理想的形象伫立在世界上，有一种持久而巨大的作用。它使人比自身更高大，并把人提高到神的地位，使人的生活和活动更趋完善。人通过艺术美看到了“至高的美”。在美的发展系列上，艺术美高于人的美，人的美又高于自然美。另外，歌德还断定艺术家对于自然具有双重关系，艺术家是自然的奴隶，要服从自然的必然；又是自然的主宰，要表现自由精神，使自然为艺术家的较高的意旨服务。

【席勒】（1759—1805）德国诗人。其美学代表作为《论美书简》、《美育书简》及《论素朴诗与感伤诗》。他在《美育书简》中提出了人具有两种基本冲动的理论。感性冲动要求绝对的实在性，要使人的潜在能力成为现实；理性冲动要求绝对的形式性，要把客观外在事物消融在人的自身，使现实服从必然性的规律。这两种基本冲动的结合形成游戏冲动。游戏冲动的对象是活的形象，是最广义的美。活的形象是指在对象中融合了审美主体的生命内容，从而使对象的形象成为主体自身生命内容的体现。席勒认为，只有在游戏冲动中，人才是自由的。因为这种冲动才真正把人的感性与理性结合起来，把物质过程与精神过程统一起来。他认为，在审美过程中，思维、感觉和情感是交织在一起的。美不仅是我们的对象，而且是我们主体的状态。审美游戏已经不是盲目的本能活动，而是掌握了必然性的自由创造。艺术的本质在于审美外观。

对外观的兴趣是人摆脱了动物状态达到人性的一种标志。席勒把人性的全面和谐发展作为他的审美理想。《美育书简》的主题思想是要通过美育来变革社会，以达到人们的精神解放。

【黑格尔】（1770—1831）黑格尔的美学思想主要反映在他的《美学讲演录》中，这是他整个哲学体系的一个组成部分，也是他的哲学体系在美学和艺术领域中的具体表现。黑格尔认为艺术的根本特点，是理念通过感性的形象来显现自己，认识自己，“美是理念的感性显现”成为黑格尔美学思想的核心。他认为一般的理念是抽象的、概念性的，美的理念却必须具有确定的形式，与现实的具体特征结合在一起，只有具体的理念，才能显现为感性的形象。而他所认为的感性形象，是理念自身显现出来的，并不具有自然的物质存在，而是心灵化的东西经过感性形式来表现的。在黑格尔看来，自然显现理念不充分、不完善，不是真正的美。只有艺术美，才是心灵的产物，因此，只有艺术美才是真正的美。黑格尔探讨了艺术发展的历史类型。他从理念的精神内容与其物质表现的感性形式的关系出发，把艺术的历史发展分为3种类型：（1）象征主义类型；（2）古典主义类型；（3）浪漫主义类型。黑格尔建立了各门艺术分类的体系，认为理念通过不同的感性材料显现出来，成为不同的艺术。感性材料是区分各门艺术的一个标志。在艺术分类中起决定作用的，仍然是理念。黑格尔的美学思想在西方美学史的发展过程中，起了划时代的作用，成为古典美学的集大成者。

【谢林】（1775—1854）德国古典唯心主义哲学家和美学家。主要著作有《自然科学体系初稿》、《先验唯心论体系》和讲稿《艺

术哲学》等。谢林有一套比较完整的美学体系。他从“同一哲学”的立场来考察美学和艺术问题，强调美和艺术是绝对的象征和体现。他认为主要有三种理念：真、善、美。真是必然性，善是自由，而美则是二者的结合。美把真的科学知识和善的道德行为，综合实现在艺术之中。因此，在谢林看来，艺术高于哲学。这里的艺术是指具有艺术形式的宇宙，认为整个宇宙是一件艺术品。关于如何认识宇宙最内在的本质的问题，他认为，只有通过直觉，从事物的本身，从事物的内部来认识事物。这样的直觉，谢林称之为艺术的直觉或审美的直觉，这种艺术直觉的特征是有意识的活动和无意识的活动的统一。他认为艺术的任务在于描绘绝对精神。关于艺术的分类，谢林认为，艺术发展的过程就是绝对精神从物质形式中解放出来的过程，艺术发展愈高，就愈能超过物质的东西。因此，在造型艺术中，雕刻低于绘画。关于神话和艺术发展的关系问题，谢林认为，哲学的题材是理念，艺术的题材则是神话，艺术是通过对于神的描写，来象征地表现绝对的。神是特殊的，又是一般的，因而神话是特殊和一般的统一，艺术是特殊和一般得到统一的神话。

【叔本华】（1788—1860） 德国哲学家，唯意志论的创始人。叔本华深受柏拉图、康德和佛教的影响，力图把三者的思想融合起来。他认为，人受盲目的求生意志的支配，不断追求，始终得不到满足，因而产生苦恼和烦闷。解脱之道，一是佛教的涅槃，二是哲学和道德，三是艺术。他认为艺术则是一种观照。在这种观照中，对象不是现实生活中的个别事物，而是柏拉图式的理式，主体也不再是某一个别的人，而是不受意志奴役，没有痛苦、没有时间意识的纯粹主体。纯粹主体通过直观与审美对象达到物我两

忘的状态，就从现实的苦海中解脱出来，这时，就产生了美。可见，美不美的关键在于有没有审美的态度，一切审美态度都是无利害感的。说自然风景或艺术作品美，都只是就其本身永恒的形式而言，与周围的时空环境和因果联系无关。科学只研究现象界的规律，艺术则直指现象界后面的物自体，因此艺术高于科学。在各种艺术中，叔本华又认为音乐比其他艺术高得多，因为其他艺术只是理式的表现，而音乐却是意志的直接客体化和写照。他认为悲剧的目的不在于改变人生的不幸，而在于把人生的不幸揭示出来，使人认识到人生无可留恋。

【别林斯基】（1811—1848） 俄国革命民主主义者、文艺批评家、哲学家。别林斯基认为，现实生活是艺术的基础、对象和材料，文学艺术是用形象对现实生活进行复制和创造性地再现，忠实于现实是真正的、优秀的文艺作品的显著特点。衡量文艺作品优劣的尺度，主要是它的真实性。但是，他又指出，艺术家并非是现实的奴隶，而是要把自己的理想带到现实里去的创造者，并且要求按照自己的理想来改变现实。在西方美学史上，别林斯基明确提出“艺术是寓于形象的思维”，把艺术的反映现实与科学的反映现实区别开来。哲学家用逻辑反映现实，艺术家用形象反映现实。别林斯基强调典型性在艺术创作中的重要性，认为科学是从现实中抽出其本质，而艺术则是向现实借用材料，把它们提高到普遍的、类的、典型的意义上来，使它们成为严密的整体。每一个典型对于读者都是“熟悉的陌生人”。别林斯基突出提到文学的民族化和人民性的问题，认为只有深刻而真实地反映民族生活的文学，才既是真正的民族文学，又是全人类的文学。他坚决反对“为艺术而艺术”的理论，主张艺术应当担负教育人民的崇高使命。

【尼采】（1844—1900） 19 世纪德国哲学家，唯意志论的主要代表。尼采的美学思想受叔本华的影响。叔本华认为人生是苦恼，艺术把这一苦恼变成形象，在纯粹的观照中求得解脱。尼采则提出希腊悲剧具有阿波罗和狄奥尼索斯两种精神。阿波罗精神高踞奥林帕斯的神山上，俯瞰宇宙人生，把它当成一个梦境和意象去赏玩。希腊的雕刻和史诗，就是阿波罗型的艺术。狄奥尼索斯精神则是酒神的酩酊大醉，它在狂歌醉舞中忘记了人生的苦恼，从而感到生命的酣醉和欢悦。希腊的舞蹈和音乐，就是狄奥尼索斯型的艺术；而希腊的悲剧，则诞生于两种精神的结合。一方面，它是动的，象音乐一样，是苦闷从内心发出的呼号；另一方面，它又是静的，象雕刻一样，是一种光辉的形象。就在这二者的结合中，希腊悲剧在阿波罗的形象中拯救了狄奥尼索斯的痛苦；一些悲剧英雄如俄狄浦斯、普罗米修斯等，也从痛苦中得到提高。真正的悲剧精神就是用最大的痛苦去换取最高贵的人生。而崇高则来自于对恐怖的克服。象这样的悲剧，纯凭自觉，与理智无关。因此他认为科学与道德阻碍生活，艺术则发扬生活，肯定生活。

【车尔尼雪夫斯基】（1828—1889） 俄国革命民主主义者、作家、哲学家、美学家、文学批评家。他的著作极其丰富，涉及了哲学、历史、政治经济学、美学、文学理论和文学史等方面，主要有《艺术对现实的审美关系》、《果戈理时期俄国文学概观》，还有大量的文学评论。在美学思想上他继承和发展了别林斯基唯物主义传统。他针对当时流行的黑格尔派的美学观点，从唯物主义出发提出“美是生活”的著名论断，认为“任何事物，我们在那里面看得见依照我们的理解应当如此的生活，那就是美的；任何东西，

凡是显示出生活或使我们想起生活的，那就是美的”。这一定义不但肯定了美及其他审美范畴的客观性，而且指出了美的理想性，强调美随着时代的变化而变化，新的时代有新的要求，只有新的美才能满足人们的要求。他还指出美的观念受社会条件制约，不同的社会集团有不同的审美标准。他强调艺术美是现实美的反映，艺术的目的和本质在于再现生活。他十分重视艺术的社会教育作用，认为艺术应成为人的生活教科书。但他往往片面地强调生活的决定作用而贬低艺术的价值，认为艺术是对生活的“苍白的”、“可怜的再现”，未能科学阐明审美客体和审美主体、艺术和现实的辩证关系。

【列·托尔斯泰】（1828—1910） 俄国批判现实主义作家，也是很有影响的文艺美学理论家。著有《战争与和平》、《安娜·卡列尼娜》、《复活》。托尔斯泰的文艺思想、美学思想，都散见在他的各种文体的著述中，比较集中的有酝酿了15年之久的专著《艺术论》。在他看来，美是享受，是物欲私念，是从艺术中得到的某种快感，是我们喜爱的东西。美学，是伦理学的表现，美学和伦理学，这是一根杠杆的两端。一个人如果丧失道德的感情，那他就对美特别富有官能的敏感。正因如此，他认为真善美三者，不可能是三位一体的。美是一种享受，是一切热情的基础；而善是生活中永久的、最高的目的。我们的生活总是竭力向往善的——换言之，总是竭力向往上帝。托尔斯泰认为，“艺术是人类精神生活的表现之一种”。“是人与人之间交际工具之一种”，“人们用艺术互相传达感情”。艺术起因于这样一个事实：就是抱着想把自己感情传达给别人的目的，他认为，真假艺术的判断标准，就在是不是具有感染力，艺术家的“我”跟感受者的“我”融合为一体。没

有这种感染，就没有艺术。艺术感染的程度，取决于感情的独特程度、清晰程度和真诚程度。

【鲍申葵】（1848—1923） 英国美学史学家、表现派美学家。著有《美学史》、《美学三讲》等。鲍申葵在哲学上是新黑格尔主义者。他企图调和古代着重客观物质形式的美学观与近代着重主观精神内容的美学观。认为古代关于美的基本理论总是与韵律、对称、和谐等“变化统一”的原理相联系，而现代则着重于意义、表现和生活（即“特征”或“性格”的彻底表达），将这两个方面结合起来，便可得到美的完备定义，即：美是对想象与感官有个性特征的表现，同时，美要受到表现条件的制约。他“补正”了克罗齐不讲物质体现的“谬误”，认为审美态度的核心在于心物合一，心是情感，物是它的表现；从性质上论，审美态度是一种想象。他界定了审美观照的三个特征：（1）特殊的快乐感情。（2）观照性。（3）经常在实际的想象的知觉中欣赏审美对象，所关心的只是事物的外形或外观，其他一切都与审美无关。他的最大贡献在美学史方面。他是最早写作西方美学史的人。在《美学史》中，他对哲学史中的这一个部门的大体发展，从希腊罗马时代，经过中世纪，一直到19世纪后半叶德国古典美学的终结，作了一个轮廓分明的描述。选材谨慎、表述准确、知识渊博、脉络清晰，是这部美学史的特点。

【杜威】（1849—1952） 美国实用主义哲学家。《艺术即经验》一书集中表述了杜威的实用主义的文艺观和美学思想。杜威把自己艺术和美学思想的核心概念：“经验”解释为主客体兼收并蓄的混沌整体。在他看来，艺术的秘密就在人们的日常生活经验之中，艺

术品就是一次充分的、强烈的经验。要理解艺术品的意义，就必须迂回到人们通常不认为是审美的那些平常的生活经验之中，就会发现萌芽状态的艺术。因此必须恢复美的经验与日常生活进程之间的延续关系，美感经验与其他任何经验并没有什么不同，区别仅在于经验的完整性和强烈性的程度。杜威认为是近代博物馆和美术展览馆的发展分离了艺术与生活经验之间的关系。在用“经验”说明艺术欣赏时，杜威指出，艺术作品的感染力产生于人对作品与自己的经验之间的联系和认识，但又认为：如果追问艺术家在作品里表现的“真正”意义是什么，那是荒谬的。他认为灵感来自过去的经验，是过去的经验中涌出的成分被激发起来成为新鲜的愿望、冲动和表象，只是没有被意识到罢了。杜威十分强调艺术要“有用”，即强调艺术的工具作用。指出所谓“有用”就是满足需要，而人类的需要就是去占有和欣赏事物的意义。艺术应该有助于人们创造新的经验，即艺术能通过想象的方式使人利用旧经验而进一步造成圆满的新经验。

【普列汉诺夫】(1856—1919) 俄国早期的马克思主义宣传家、理论家、文艺评论家，俄国工人运动和国际工人运动活动家。普列汉诺夫是第一个在俄国用马克思主义的唯物史观研究美学的人，著有《论艺术》、《无产阶级运动和资产阶级艺术》、《艺术与社会生活》等书。在这些著作中他用马克思主义关于社会存在决定社会意识的基本规律对一系列艺术问题进行探索。他分析了原始部落的大量史料，明确认为艺术起源于人类的生产劳动，有力地驳斥了“游戏先于艺术”、“艺术先于有用的物品的生产”的观点。他认为艺术历来和政治关系密切，在阶级社会里艺术大都是“政治艺术”，大都是为阶级斗争服务的。超阶级的文艺除了在原始社会

外，从来没有存在过。他一再强调艺术的对象是人，现实主义艺术必须多方面地描写人，既要表现人的感情，也要表现人的思想。艺术的特点是形象思维。他强调艺术作品内容与形式的统一。他认为生活是艺术的唯一源泉，艺术必须写真实，但现实主义的真实是要在先进思想的指导下，深入到“现象的外壳”的里面去，深刻“阐明社会关系的某一方面”，表现普遍的和必然的东西。能否做到这点，关键在于典型，在于描写出一定的社会环境中的人物性格。

【弗洛伊德】（1856—1939） 奥地利著名的精神病医生、心理学家、精神分析学派的创立人。他的精神分析理论在 20 世纪初风行全世界，广泛影响到文学艺术和美学，形成为精神分析美学与文艺学。著作有《梦的解析》、《性学三论》、《图腾与禁忌》等。他认为文艺创作是一种白日梦。人以幻想的形式创造了一个与现实世界不同的艺术世界，就其幻想非真的意义上说近于梦幻；与梦不同的是一有艺术技巧的安排，二有热情的创造，所以是“白日梦”。就“白日梦”来说，与精神病患者意识相似，但艺术家的“白日梦”是一种新方向上的升华，有能动性，且又以审美形式出现，成为可供观赏者抑制和转移的手段。弗洛伊德用性本能的观点分析和解释艺术，提出了“俄狄浦斯情结”的主张。弗洛伊德通过对自己童年生活的回忆，并结合自己的临床观察研究，认为人在儿童时期就产生了广泛的性感，以后随着年龄的增长又发生了转移。婴儿性欲会发展为“恋母情结”或“恋父情结”，而古希腊剧作家索福克勒斯的剧本《俄狄浦斯王》所写的俄狄浦斯杀父娶母的情节，便被他引为范例，并以此方法说明达·芬奇和莎士比亚的作品。

【柏格森】（1859—1941） 法国唯心主义哲学家、生命哲学和非理性主义的主要代表。他的哲学和文艺思想被称为直觉主义。主要著作有《试论意识的直接材料》、《笑的研究》等，他的论著经常涉及艺术、美学问题，借以解释他的生命哲学。柏格森认为，艺术表现直觉，与理性无缘。艺术不是现实的反映，而是内心直觉体验的表现。艺术表现的是“某种深刻的心灵状态或内心冲突。而这并不是从外面获取的”。“除了我们的心灵之外，我们很难说彻底懂得了什么”。此外，他认为艺术没有预期目的，也没有任何功利性。艺术也包蕴在绵延、创造之中，绵延是永无止境的创造。因此不可能有预期的目的。柏格森认为，艺术使人面对“实在”，超脱生活现实，艺术有助于消除我们与“实在”之间的障碍，绘画、雕刻、诗、音乐都可以克服我们与“实在”之间的距离，提高灵魂、超脱现实，因为艺术“把我们立刻转到产生这种感情的心理状态中去”，“打破时间与空间在艺术家与我们的意识之间所造成的疆界”。柏格森认为，艺术欣赏是被动地感受“实在”所予以的暗示。艺术的目的是要麻醉我们个性中的积极的或具有相当反抗性的力量，从而把我们带进一种反应状态中，使我们认识到启示给我们的观念，并且与被表现的感情发生共鸣。

【泰戈尔】（1861—1941） 印度近代文学家、艺术家、哲学家。泰戈尔的美学思想比较集中地表现在《人格》、《创造的统一性》、《文学的本质》、《人生之实现》等论文和演讲集之中。泰戈尔以“人格”作为他哲学和美学思想的核心。他认为艺术就是人格的表现，艺术中的美只是一种工具，是为表现人格服务的。这里的“人格”是人神合一，他的哲学和美学的最高境界就是人认识到人

存在于自我，并且和神融为一体。在泰戈尔的美学理论中，着重强调统一与和谐的原则。他认为，在艺术中，和谐的法则产生于同一和差异两个方面。艺术品的内容和形式都应该既有同一又有差异。只有同一，艺术品就会单调乏味；只有差异，艺术品就会奇形怪状，令人生厌。艺术美产生于一和多之间的和谐关系。泰戈尔美学中的和谐原则与“爱”是紧密联系一起的，他认为爱是使一切达到和谐的妙方。对于文艺的功用，他一方面反对功利主义，认为艺术的特征不受实用需要的影响，另一方面他又认为这个本来和谐的世界被人类的竞争弄得不和谐了，而文艺家的任务就是重新使之和谐。他还认为文艺是人的“剩余感情”的发泄，文艺是感情的产物。

【荣格】（1875—1961） 瑞士精神分析学家。他的主要著作有《精神分析学理论》、《寻找灵魂的现代人》、《现代悲剧面面观》。他曾做过弗洛伊德的学生和信徒，后与弗洛伊德因观点分歧而决裂，自立学派。他与弗洛伊德的基本分歧在于“力比多”的实质问题。弗洛伊德认为“力比多”是性爱，荣格则认为“力比多”是普通的生命力，性爱只是其中的一部分。他的理论观点可以概括为三个方面：（1）“集体无意识”是他理论体系的中心概念。他主张把人格结构分为三个层次，即意识、个人无意识和集体无意识。他认为无意识中不仅有个人出生后经验过的东西，还有祖先经历过的经验。基于这种想法，他从无意识的研究转向原始民族的研究。并发现了一些集体无意识的原型。（2）他创立了以区分“外向性”和“内向性”为主的“性格学”。他把人格分为八种类型，各种类型有不同的规定性。（3）他提出精神治疗法的基本内容就是尽量使病人适应周围现实环境。这与弗洛伊德把精神病的根源归

结为意识与无意识的冲突显然不同。他所以这样认为，是基于他对于人的能动性的基本看法——人具有积极的开拓环境的精神，以自己的行为创造自己的主体性。

【克罗齐】（1866—1952） 意大利哲学家、美学家、历史学家和文学批评家。他的主要美学著作有《作为表现的科学和一般语言学的美学》、《美学新论》、《美学与政治》等。克罗齐在哲学上属新黑格尔主义。他把精神活动分为认识和实践两大类别。认识和实践又各分两阶段。精神活动的四个阶段，分别是属于认识的直觉、概念阶段，属于实践的经济、道德阶段。其价值分别是：美、真、利、善，与其对应的则是美学、逻辑学、经济学、伦理学等部门。他的全部美学观点都从一个基本概念出发：直觉即表现。按克罗齐的观点，直觉是一种认识活动，其实质是各种感觉印象。他从直觉即表现出发，推导出两个命题：直觉即艺术；美是成功的表现。在克罗齐看来，艺术同直觉一样，是最低层次的认识活动，而且直觉或表现本身就是艺术活动。艺术创造的实质，就是把各种感觉印象即“感触”或“情感”化为形式。他强调：艺术不是物理的事实，即不是未受到直觉或心灵综合作用的客观存在的事物；所谓美是成功的表现，同直觉即表现这一总的出发点也存在着必然的联系。直觉活动在把感触或情感这类本无形式的感觉印象赋予形式的过程中，有成功与失败两种结果，成功的表现就是美、不成功的表现就是丑。

【科林伍德】（1889—1943） 英国表现论美学家，他的《艺术原理》一书使之成为公认的克罗齐主义者。他在该书论述的中心议题是艺术与语言的同一性，即艺术与表现的同一性——艺术与情

感表现间的本质联系，系统地发展了克罗齐的“艺术即直觉”学说。他认为美学主要研究艺术。艺术本质不是美，而是感情的表现。感情表现不是有意识地描述感情，也不是发泄感情或通过某种手段去激起对象的感情，而是在想象中不自觉地显露某种感情。艺术是想象，而想象是一种先于逻辑判断的“活动”。伴随这种感情的表现或想象活动的轻快之感就是审美感情。审美感情既不是静观，也不是感官的愉快，而是想象或表现。审美活动是在思想意识的形式中将感觉经验转化为想象的活动。认为欣赏实际上是欣赏者在想象中体验艺术家感情的表现。凡属随同艺术家参与艺术表现的人，都可以和艺术家打成一片，艺术创作与欣赏之间没有任何差别。艺术的审美价值主要在于让欣赏者体验到艺术家的真情。科伍林德虽追随克罗齐，但他比较强调意识、思想在审美活动中的作用，不十分强调直觉的作用。认为艺术表现的感情是一种社会性的感情，艺术家实际上是欣赏者心灵的代言人；艺术家应与欣赏者合作，不应片面地追求“自我表现”。

【马里旦】（1882—1973） 法国哲学家，新托马斯主义哲学及其美学的代表人物。其哲学著作主要有：《哲学概论》、《完整的人道主义》。他认为，上帝是诗和艺术活动至高无上的主宰，诗和艺术必须为上帝服务。他的美学论著有：《艺术与经院哲学》、《艺术和信仰》、《在艺术与诗中的创造性直觉》。马里旦在美学方面所关注的核心问题就是艺术和诗的各自特点以及作为能动的智性表现的诗的创造性直觉。他认为，艺术是人的一种心灵活动，其特点是创造性，这就是说，它是创制作品的。而诗则是指广义的原始的活动，是事物的内在存在和人类自我的内在存在的沟通，这沟通就是神的启示，因而，诗是一切艺术活动的隐秘的目的之所在。在

马里旦看来，诗的直觉是一种创造性直觉，它一方面转向自我运行，但又不构成作品的精神，也就是说，它超越了艺术的特点，另一方面，这种创造性直觉又来自于灵魂固有的自由、想象的能力和智性固有的力量。它不能加以学习、训练和改造。他进一步指出：科学以作为本质的“存在”为对象，艺术以被制造的作品为对象，而诗则没有对象，诗的精神的创造性是自由的创造性，它不受任何事物的制约，诗只有一个要求，即去表现直觉的认识，因此，美只是诗的关联物。

【维特根斯坦】(1889—1951) 现当代西方著名数理逻辑学家、哲学家、美学家。英籍奥地利人。他的主要哲学著作有：《逻辑——哲学论》、《哲学研究》等。维特根斯坦的早期代表作《逻辑——哲学论》认为“我们对于不能说的事情就应该沉默”。他所谓不能说的事情是指不能用命题来描画的事物。这类事情产生问题的根本原因，在于普通语言的不完善和误解。在他看来，美与善是同一事物；美的问题也属于无意义的命题之列，是不能谈论的。后期的维特根斯坦认为哲学问题的解决途径只能是靠语词到日常生活中的使用，而不是靠对语言作抽象的普遍的释义。维特根斯坦将其语言哲学的分析方法运用到美学研究方面，主张只能对美与艺术实际用途的问题作以逻辑的描述，否定对美的本质、艺术的本质进行科学的探求。在他看来，所有的艺术类型之间并没有一种共同的特质，只存在某些因素相似的情况。所谓美，实际上不过是个在审美判断中常常被使用的、含义不明晰的形容词或感叹词罢了。审美判断的标准是随鉴赏者的时空背景发展、变化而处于不断变化更换状态的，所以他认为美、艺术的概念不可能有其确定的含义。后来的英美等国的美学家韦兹等人，都继承发展了

维特根斯坦的美学观点，形成了在现当代西方美学界影响较大的分析美学学派。

【卡西尔】(1874—1945) 德国籍犹太人，现当代西方哲学家、美学家、符号论美学学派代表人物之一。主要代表著作有：《自由与形式》、《论人》、《语言与神话》。卡西尔是德国新康德主义中马堡学派的代表人物。他认为，美在本质上是一种符号，是艺术符号形式的平衡与秩序所产生的一种特质。艺术可以定义为一种符号的语言。因此，艺术审美经验比较一种纯粹的感性知觉要显得意义丰富。卡西尔认为，符号形式都包含两个方面：物质的呈现与精神的意义。由两者联系不同而决定了人类精神文化活动的三大符号体系：表现功能的艺术与宗教；直观功能的日常语言；概念功能的科学。在表现功能的艺术实践中，人们直观地把握了既是自然现实又是人类生活现实的双重现实，可以给予自然和生活以一种其他功能符号所不能做到的新的解释。卡西尔指出，史前时期产生的语言与神话是符号表现形式中最古老的两种，它们孪生并一起发展。由语言而产生了理性，由神话而生成宗教与艺术。因此，两者可以视作人类活动的两个不同的中心。卡西尔肯定了两者同样对于人类生活不可缺的重要意义，但又把艺术的认识作用限定在再现和模仿事物表象的现实性之内，从而显示出康德哲学不可知论的色彩。

【萨特】(1905—1980) 法国作家、哲学家、存在主义的重要代表。主要哲学著作有：《存在与虚无》、《存在主义是一种人道主义》、《辩证理性批判》。主要文艺作品有《呕吐》、《墙》、《词语》。萨特的美学主张以及文学创作同他的存在主义哲学紧密相关。在

哲学上，他的主要理论是“存在先于本质”论，“自由选择”论和关于世界是“荒诞”的思想。他认为，人生是荒诞的，世界是令人恶心的，人作为存在者经过“自由选择”、“自由创造”而后获得自己的本质。他的整个文学创作就是宣传他的哲学思想。他的艺术主张比较集中地体现在《什么是文学》中。他从“存在先于本质”的存在主义名题出发，强调人是自由的，每个人都进行自由选择，作家之“介入”写作，也正是一种选择，“写作是某种要求自由的方式”。他要求文学具有倾向性，干预生活。他从作者与读者、创作与阅读、美与审美各对关系，阐明了个体人的创作活动的严肃性和社会性，完整地论述了艺术既不能脱离“别人”和社会，同时也必须为“别人”、为社会的美学哲理。并针对“为艺术而艺术”和“艺术家不动感情”的美学观，提出“艺术品就是召唤”、写作就是“介入”以及要“在审美命令的深处觉察道德命令”等一系列深刻思想。

美学著作

【乐记】中国古代一部较系统的音乐美学著作。现存的《乐记》，共11篇，同时保存在《礼记》和《史记》中，分别为《乐记第十九》和《乐书第二》，内容相同。《乐记》是对于孔子以来的儒家音乐美学思想的系统总结。它围绕着“礼辨异，乐和同”的命题，反复论述音乐在社会生活中的地位和作用。这些论述，构成了全书美学思想的主干。《乐记》作者对音乐的本质进行了探讨，提出

了一些重要的命题，如：“人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声，声相应，故生变，变成方，谓之音”；“乐者，通伦理者也”；“声音之道与政通”等。这些命题，对后代产生了很大的影响。

【声无哀乐论】三国时魏人嵇康著。文中嵇康通过“秦客”和“东野主人”两人之间的反复辩驳，论证声无哀乐问题，系统地展示了自己对乐的本质的看法，其中包含着三个相互关联的问题：乐的本体论；声有无哀乐；乐的社会作用问题。嵇康以“和”为乐的本体，而“和”是超于哀乐的。音乐虽然可以引起人的哀乐的情感，但作为音乐的本体的“和”却是不包含哀乐的。只是在远古的理想社会中，乐的移风易俗作用才是存在的。而这种理想社会衰败之后，乐就不存在移风易俗的作用了。《声无哀乐论》是重要的中国美学文献，它不限于一般的音乐理论，而是充分地体现了魏晋玄学的美学理想。

【淮南子】又名《淮南鸿烈》。汉高祖刘邦之孙淮南王刘安的幕客所编。书中以道家的自然天道观为中心，综合了先秦道、法、阴阳等各家思想。《淮南子》中，保存了比较丰富的古代美学思想资料。它在美学上的主要贡献是：（1）美和丑都是事物在客观上具有的一种价值，人们并不能随主观意愿而加以改变。美丑在于整体形象。美和丑是对立的，但是美或丑的事物都不是纯粹的，故无绝对的美或丑。（2）美的存在形式是多种多样的，而不是单一的。同样，艺术的表现形式也是多样的。（3）《淮南子》认为产生美感差异的原因多种多样，审美主体的文化修养、心理状态等的不同，都会引起美感的差异。但美感虽有差异，却不能因此否定

美的客观存在。《淮南子》在中国美学史上占有着重要的地位。

【文赋】西晋陆机著。《文赋》是在广泛深入地研究了许多文学家的成就和经验后写成的。在这篇文章中，他认为“佇中枢以玄览”和“颐情志于典坟”是文学创作的根本条件。一是强调对外在的无限广大的宇宙万物的极览尽观，另一是强调通过对典籍的阅读，对含有深刻理性的内在情感体验的培育陶养。二者都得到发展并结合起来的时候，才有文思，才有创作。在艺术构思上，陆机极大地突出了想象。在此之后陆机讲到了实际写作，要传达出所思，就必须先做到“抱景者咸叩，怀响者毕弹”。然后还要有“挫万物于笔端”的能力。在陆机看来，创作自身就有一种愉快。在实际的艺术创作中，有许多问题需要注意。首先艺术创造是变化多端的；其次文体不同，“美”亦不同；再次要注意文章的利害得失；第四文章有五病：一是内容贫乏，二是言辞疲弱，三是“遗理以存异”，四是迎合流俗，故为妖艳，五是“雅而不艳”；第五艺术创造有着不可能机械规定的特点。文学创作有如此多应注意的事项，所以作文很难。于是灵感问题就显得格外突出了，灵感是文思“开塞之所由”。陆机认为，“伊兹文之为用，固众理之所因”。陆机的《文赋》不但开了从审美上具体研究文艺问题的先声，而且为这种研究奠定了基础。

【列子】托名列御寇著，一说张湛作，约为魏晋人所作。《列子》全名《冲虚至德真经》，共8卷：天瑞第一、黄帝第二、周穆王第三、仲尼第四、汤问第五、力命第六、杨朱第七、说符第八。全书由张湛编定并作注。《列子》从它对宇宙人生的根本看法出发，提出了一种享乐主义的人生哲学，与此同时，又提出了一种享乐主义

的美学观。《列子》的享乐主义建立在两个基本的前提之上。一是认为人生既是短暂的，又是痛苦的，几乎没有什么欢乐可言。二是认为人死了就毫无知觉，所以对于死后的荣誉名声是根本不须去考虑的。人要怎样才能获得欢乐呢？《列子》认为应在当前有限的时间中尽情享乐。而享乐的手段不外四种：丰屋、美服、厚味、姣色。《列子》在美学史上值得注意的地方，是它反映了一种新的思想倾向，提出了一种享乐主义美学观。

【诗品】南朝梁钟嵘撰。原名《诗评》，后《诗品》成为定名。³卷。此书专论五言诗，选择自汉至梁部分诗作，别其等第，分为上、中、下三品，再论其作品的优劣和前后作家间的继承关系。钟嵘对诗的品评是建立在他对诗的本质的认识的基础之上的。有关诗的本质的认识，是《诗品》所表现的美学思想的中心。钟嵘认为，“气”使天地万物发生了运动变化，这种运动变化感染了人，使人的心灵、情感发生了摇荡，亦即产生了种种不能自己的感受，然后表现出来就是舞蹈和诗歌。诗与天地万物相通，它不但能“照烛三才，辉丽万有”，而且“灵祗待之以致飨，幽微借之以昭告”，因此，诗有“动天地，感鬼神”的作用。同时，钟嵘以诗为情感的抒发和表现，相当具体地描述了诗所表现的情感，并且把“怨”的表现摆在了中心的位置。总之，钟嵘对诗的本质的认识，是以“气”为基础，以“怨”的表现为中心的。它提高了个体对人生感受的表现在诗中的地位，确立了一种与汉代《毛诗序》不同的诗论。此外，钟嵘还谈及过诗的“兴”、“比”、“赋”，并强调诗人作诗应重视“直寻”，并能得“自然英旨”、“真美”，“味之者无极，闻之者动心”是“诗之至”。不过，这些观点都是由他对诗的本质的认识生发出来的。

【文心雕龙】南朝齐梁时代刘勰撰。全书 10 卷，分上、下两编。上编除《原道》、《宗经》等五篇带有绪论性质外，其他如《明诗》、《诠赋》诸篇，着重论述各体作品的特征和历史演变，分类相从，条理明晰。下编有《神思》、《体性》、《风骨》、《通变》、《时序》、《物色》、《知音》诸篇，探讨创作、批评的原则和方法，以及文学和时代的关系等。从美学理论的角度看，《文心雕龙》的理论结构大致包含以下几个相互联系的方面：（1）艺术本体论。《原道》、《征圣》、《宗经》、《正纬》、《辨骚》这一组被刘勰认为是同“文之枢纽”相关的文章，所要解决的是艺术美的本质及其与善和真的关系问题。（2）艺术想象论。在《辨骚》之后，刘勰分析了各种文体。在对文体的分析完成之后，他写了《神思》。所谓“神思”的问题，也就是艺术想象问题。《物色》也与艺术想象论有密切关系。（3）艺术作品分析论。在《神思》之后，刘勰进入了对艺术作品的分析。其中，《体性》、《风骨》、《情采》三篇最为重要。（4）艺术的形式美法则。《声律》、《章句》、《丽辞》、《事类》、《炼字》是对文词之美的具体分析。《熔裁》、《章句》、《附会》是对文章结构美的分析。（5）艺术反映现实和表达情感的三种基本方式。《诠赋》、《比兴》、《夸饰》等篇是对这一问题的系统探讨。（6）艺术家论。表现在《养气》、《总术》、《才略》、《程器》诸篇。（7）艺术的鉴赏、批评论。表现在《指瑕》、《才略》、《知音》诸篇。（8）对艺术的历史的和社会的考察。表现在《通变》、《时序》、《才略》诸篇。《文心雕龙》在美学上具有重要理论意义的篇章是《原道》、《神思》、《风骨》、《情采》。刘勰美学思想的形成受到过道家、玄学的影响，但其根本的思想是儒家的。刘勰的儒家思想主要是与荀学——《易传》——《乐记》这个系统相联系的。于是，

《文心雕龙》的美学思想有如下几个重要特征：（1）它充分肯定和高度重视自然的、感性物质世界的美；（2）它充分肯定和高度重视“情”与艺术的不可分离的关系；（3）它第一次明确地把《易传》的“刚健”概念引入文学理论、美学。在美学史上，《文心雕龙》基本上是一部受到冷落的著作。《文心雕龙》的受到重视，自现代始。

【叙画】南朝宋人王微著。因张彦远的《历代名画记》的转录而得保存。王微在他的文章中首先讲到了山水画所画之形与地理图的根本区别，然后讲到山水画的创造与技巧。首先他特别讲了用笔的问题，其次他又讲了通过用笔而描绘出来的山水所取得的艺术效果，最后他讲了山水画中用以点景的各种东西要分别应用的问题，以及在创作完成之后对山水画的欣赏。王微这篇文章在美学上的意义有三条：（1）自然山水中包含着某种可以诉之于人的情感体验的精神性的东西（“本于形者融灵”）。（2）王微所说的“本于形者融灵”的“灵”，是与它在自然山水中的微妙生动的表现分不开的。（3）王微的“本乎形者融灵，而动变者心也”和“望秋云，神飞扬；临春风，思浩荡”的思想，强调了在审美感受中“心”的能动作用，以及想象、情感的飞扬高举，热烈奋发。

【古画品录】中国画品评著作。南朝齐肖像画家谢赫著。1卷。序论中提出绘画具有“明劝戒，著开沉，千载寂寥，披图可鉴”的社会功能；又提出气韵生动、骨法用笔、应物象形、随类赋彩、经营位置、传移模写等“六法”。“六法”是对中国古代绘画经验的系统总结，它是人物画绘画的基本方法，六者是一个互相联系的整体，气韵是对作品审美的最高要求，为六法的核心。谢赫以六

法为准，对过去绘画作品进行了品评，区分了上、中、下三品，开创了以人品上中下之分运用于文艺批评的先例。“六法”对后世影响很大，特别影响了唐宋时期。“六法”一词，后来甚至引申为中国画的代称，或理论和技法的总称。其谓“述而不作，非画所先”，有贬因袭、崇创造之意。其后，南陈姚最著有《续画品录》一卷，作为《古画品录》的续篇。

【历代名画记】中国画论及画史著作。唐张彦远著。10卷。《历代名画记》成于大中元年（公元847）。前三卷通论画学，并记述长安、洛阳两京和外州的寺观壁画，以及古代画的跋尾押属，宫廷和私人的收藏印记等。张彦远认为，书画同体；绘画具有成教化、助人伦与怡悦情性的功能；“六法”之中，立意与用笔最重要；评议绘画须知师资传授和南北时代；书画用笔同法，笔法不同，风格各异。意存笔先，画尽意在；意不在于画，故得于画。后七卷系从轩辕时起至唐会昌元年（公元841）间画家共370余人的小传。叙述简要，除吸取前人评论外，亦参己见，征引俱注明出处，并收录若干画家画论。间有资料舛错，但为存世同类著作之最早者，是中国古代画论及画史的要籍之一。

【二十四诗品】诗论。简称《诗品》。唐司空图撰。1卷。司空图的美学思想集中地反映在他的这本《二十四诗品》中。主要涉及的是意境风格之美。它的成就和特点是：首先，它建立了一个完整的意境风格体系。二十四品中，除个别如“洗炼”等属于修辞结构外，其余雄浑、冲淡、纤秣、沉着、高古、典雅、劲健、绮丽、自然、含蓄、豪放、精神、疏野、清奇、实境、悲慨、超诣、飘逸、旷达、流动等，都属于意境风格的范围。这些风格是在对立

的形态中展开的，基本上属于刚柔两类。其次，二十四品既是对自然、现实美的展现与赞美，又是对艺术风格的描绘与欣赏。司空图将现实美与艺术美融于一体，使人们对艺术风格的品味与自然形象的感受交织在一起。表明了对艺术风格的审美认识的深入。第三，司空图所侧重的是“雄浑”与“冲淡”，二者之中又突出了“冲淡”。这种倾向与司空图逃避现实的政治态度有着密切的关系。司空图诗品中这种脱离现实生活的空灵意境和与此相关“味外之旨”、“韵外之致”的要求，对后代的美学思想影响甚大。宋代严羽的“妙悟”说，清代王士禛的“神韵”说，就是司空图这种美学思想的继承和发展。

【书谱】书学论著。唐孙过庭撰。2卷6篇，现存其手书真迹一卷，题作“书谱卷上”，（《宣和书谱》则题作《书谱序》）。在《书谱》中，孙过庭提出了许多深刻的见解。他认为，书法艺术“达其情性，形其哀乐”。这种认识比起蔡邕的“书者散也，欲书先散怀抱”的看法，显然明确深入了。书法既然抒发情感，那就“莫不随其性欲，便以为姿”，不同的情性以不同的形态表现出来，以致质直者径挺不遒，刚狠者倔强无润，矜敛者弊于拘束，脱易者失于规矩。书法既然抒发情感，书写的对象内容不同，作家的情感则必须随之而有不同。这样，“写乐毅则情多怫郁；书画赞则意涉瑰奇，黄庭经则怡怿虚无；太师箴则纵横争析；暨乎兰亭兴集，思逸神超；私门诫誓，情拘志惨”，情深而调和，就是自然而然的了。同时，孙过庭既赞扬书法艺术的“中和之美”，也颂扬书法艺术的“自然之美”。他反对书写情性的偏颇，赞美王羲之的字“志气和平，不激不励”，这显然与儒家的传统审美观念的影响分不开。

【笔法记】中国山水画论著。唐末、五代梁荆浩著。1卷。著者假托在太行山中与一老叟的答问，论画有气、韵、思、景、笔、墨“六要”，笔有筋、肉、骨、气“四势”，复有无形、有形二病。指出“水晕墨章”兴于唐代，并略评诸家山水画的得失。荆浩在《笔法记》中，提出了一些具有高度概括的美学思想范畴，对艺术的本质、艺术创造的规律作了深入的探讨。他认为“画者，画也，度物象而取其真”。他所谓的“真”与似相对立。因为客观对象本身都有华有实，有形有质，而生气贯串于其中。画家在创作时应既得其实，又得其华，从而使艺术的形象达到气质俱盛。荆浩讲到的“六要”则涉及到艺术创作的规律问题。“六要”中的“气”，是创作中的一种最高境界；“思”是讲艺术想象活动。荆浩的《笔法记》是中国古代画论中的要籍之一。

【林泉高致】中国画论著。北宋郭熙及其子郭思合著。1卷。《四库全书》本有《山水训》、《画意》、《画诀》、《画题》、《画格拾遗》、《画记》6篇。而通行本无《画记》。前4篇为郭熙作，郭思有附注，后两篇为郭思撰。认为画山水的“本意”，在于抒发“林泉之志”，“高蹈远引”，以快心意。山水画家须“身即山川而取之”，“远望之以取其势，近看之以取其质”，并分别四时，“春融怡，夏蓊郁，秋疏薄，冬黯淡”（“云气”）；“春山淡冶而如笑，夏山苍翠而如滴，秋山明净而如妆，冬山惨淡而如睡”（“烟岚”）。提出平远、高远、深远为“三远”，综括了山水画的取景法。关于画学，则主张兼收并览，广议博考，自成一家。都是郭熙的创作经验心得，为中国古代山水画论中卓有见解的著作。

【沧浪诗话】南宋严羽（号沧浪逋客）撰。1卷。分诗辨、诗体、诗

法、诗评和诗证五类，附《荅吴景仙书》。严羽以禅喻诗，指出：“大抵禅道惟在妙悟，诗道亦在妙悟”，“惟悟乃为当行，乃为本色”，并进一步把“悟”分为“透彻之悟”与“一知半解之悟”。提出了“兴趣”。他说：“诗有别材，非关书也，诗有别趣，非关理也”，“不涉理路，不落言筌，上也”。严羽的这些思想对后世诗歌创作和理论影响很大。

【艺苑卮言】诗文评。明王世贞撰。12卷。其中8卷，皆评述诗文。附录4卷，分论词曲、书画等。王世贞是明代后七子的代表。主张文崇秦汉，“为文须先熟读汉以前文及六朝、韩柳佳文”；诗法盛唐，对李杜诗极为推崇，尤为优膺杜甫。王世贞还对词典、书画有一定的研究。他论画推崇真趣。认为，五代以前画山水的人很少。唐代的“二李”虽能描画精工，但“微伤板细”，而王维尽管能“发景外之趣，而意犹未尽”。他论词曲极重自然，不拘成见。王世贞的诗论在当时有一定的影响。

【画引】画论。明顾凝远撰。不分卷。这篇画论，凡七则。一是兴致，二是气韵，三是笔墨，四为生拙，五是枯润，六是取势，七是画水，文章虽短，其义却精。在“生拙”一则中，顾凝远阐明了文人画的创作特色。他提到“元人用笔生，用意拙，有深义焉”。同时他还说“生则无莽气故文，所谓文人之笔也，拙则无作气故雅，所谓雅人深致也”。“生与拙，唯元人得之”。生、拙成为艺术评价的褒词，用以概括元人绘画的特色。顾凝远所说的生、拙，都不是绘画幼稚阶段的生涩、笨，而是艺术成熟后的一种表现。生、拙理论对于清代以至现当代绘画界都有很大的影响。

【绘事微言】中国山水画论著。明末唐志契编著。4卷。第一卷自撰，凡五十一则，各有标题。一画尊山水，二画名，三传授，四画以地异，五山水写趣，六写画要读书，七画不可苟，八画要看真山水，九存想，十品质，十一画有自然，十二大小所宜，十三逸品，十四老嫩，十五仿旧，十六山水要明理，十七苏松品格同异，十八画要天分带来，十九山水性情，廿气韵生动，廿一用墨，廿二积墨，廿三写意，廿四皴法，廿五丘壑藏露，廿六笔法，廿七山水意纤巧，廿八冗与杂不同……。后三卷则节抄南朝齐谢赫至明沈颢等的论说。天启六年（1626）刻版行世。

【闲情偶寄】杂著。明末清初李渔撰。成书于1671年。全书包括8个部分：词曲部，演习部，声容部，居室部，器玩部，饮馔部，种植部，颐养部。其中，词曲部和演习部涉及到戏曲实践及理论。词曲部论述戏曲结构、音律、语言等问题，提出了“立主脑”、“减头绪”、“密针线”等主张。演习部主要探讨戏曲演唱技术。居室部介绍堆假山、砌墙壁等技术。《闲情偶寄》在美学上值得注意的地方主要表现在两方面，一是他的戏剧美学思想。在戏剧上，他主张真与奇的统一。传奇“非奇不传”，传奇不必尽有其事，传奇人物的语言要富于个性，同时传奇作品要大众化。二是他的园林美学思想。反对模拟、抄袭和因循，重视独创。他认为，园林艺术的特点在于以“一卷代山，一勺代水”，与其他艺术不同。园林艺术的突出要求在于求真，在于自然。

【画筌】中国画论著。清初笪重光著。王翬、恽寿平加评。1卷。重光字在莘，号江上外史，京口（今江苏镇江市）人。康熙进士，官御史，工书能画。从美学角度看，这篇画论值得注意的地方有：

(1) “善师者师化工，不善师者抚缣素。拘法者守家数，不拘法者变门庭”。只有以造化为师，绘画才能气韵生动，绘画才可不拘家数。(2) “空本难图，实景清而空景现。神无可绘，真境逼而神境生。……虚实相生，无画处皆成妙境”。(3) 认为“寻常之景难工，工者频观不厌”。又认为，“千笔万笔易，当知一笔之难”。无论从美学史，还是从艺术史来看，《画筌》都拥有自己特殊的地位。

【画语录】即《苦瓜和尚画语录》，又称《石涛画语录》。清石涛著。共1卷，分18章。《画语录》中提出了“一画”。一画的思想是佛学与道家“有生于无”、“一生万物”的宇宙本体论在他绘画理论上的应用，成为他的整个绘画美学思想体系的一块基石。“一画”主要是对世界、对审美创造的一种基本认识。此外，石涛强调“我自用我法”，要求画中“有我”。一味临摹古人，一切以古法为师的做法是“知有古而不知有我”。同时，他还强调山川与自己神遇而迹化。认为“墨非蒙养不灵，笔非生活不神”。画家必须面向山川，“山川使予代山川而言也”，“予脱胎于山川也，搜尽奇峰打草稿也，山川与予神遇而迹化也”。著者另有手写刻本名《画谱》，有康熙四十九年胡琪序。

【原诗】诗话。清叶燮撰。4卷。分内外2篇，内篇论述“数千年诗之正变、盛衰之所以然”；外篇杂论诗歌创作各方面的问题。叶燮的美学思想集中于《原诗》一书。他认为，宇宙万物的本体是“气”，“气”的流动就有了“理”、“事”、“情”的流动。任何艺术作品都是“理”、“事”、“情”的反映，但诗歌并不是实写而是“幽渺以为理，想象以为事，惆怅以为情”。艺术家的审美创造力，包括“才”、“胆”、“识”、“力”四种因素。这四种因素是互相依

赖的，其最后目的都在于真实地反映客观的“理”、“事”、“情”。叶燮主张诗品与人品是统一的，艺术是发展的，“变”是合理的。本书贯穿着对于艺术上的教条主义、复古主义和形而上学的批判精神。

【画学心法问答】中国画论著。四册。清布颜图撰。布颜图，满州镶白旗人，姓乌梁海氏，字竹蹊，累官绥远城副都统。《画学心法问答》中论及“经营位置”、“布置”时，充分体现了中国艺术家的“以大观小”意识。布颜图认为，宇宙之间，惟山川为大。因此，所谓布置，就是布置山川。“制大物必用大器。故学之者当心期于大”。从而，“拘拘于石法树法之间，求长觅巧”就是极为卑微的技艺。对于画家而言，必须意在笔先，铺成大地，创造山川。在经营位置上，他说：“以素纸为大地，以炭朽为鸿钧，以主宰为造物。用心目经营之，谛视良久，则纸上生情，山川恍惚，即用炭朽钩定，转视则不可复得矣！”

【艺概】清刘熙载撰。6卷。分文概、诗概、赋概、词曲概、书概、经义概六类，分论诗、文、赋、词曲各体，兼及书法、制义。刘熙载的美学思想集中于《艺概》中。主要成就是对审美艺术的辩证认识。不论对审美主客体关系的认识，还是在创作方法、艺术风格、作家的独创性等问题的分析上，都可以发现这种思想。此外，强调批判地继承，强调作家的独创性；强调风格上兼和对立之美。在创作方法上，刘熙载还提出了两种与现在的现实主义与浪漫主义接近的方法：“实事求是”与“因寄所托”。

【人间词话】近人王国维撰。六十四则，发表于1908年。嗣后有人辑有《人间词话删稿》、《人间词话附录》。论词以“境界”说为中心，“境界”说中如“有我之境”与“无我之境”；“诗人之境”与“常人之境”；“写境”与“造境”，以及“入乎其内”，“出乎其外”等见解中，都不乏精辟之见。王国维以“能写真景物，真感情”作为“有境界”的“最上”之作。提倡“不隔”，要求言情必沁人心脾，写景必豁人耳目。其所谓“真感情”，是指先验的“赤子之心”。作者最为欣赏李煜的词，认为最能体现这种“真感情”，称其“真所谓以血书者”，“俨有释迦基督担荷人类罪恶之意”。他的美学思想深受康德、叔本华等人的影响，与过去时代的文学理论有所不同，成为中国美学承前后、继往开来的重要环节。

【论诗艺】古罗马初期著名诗人和文艺批评家贺拉修斯用抑扬六步格的诗律写了一些书信。其中有一封写给皮索父子的信，被稍晚于他的著名修辞学家昆提利弩斯称之为《论诗艺》。在其中贺拉修斯广泛探讨了有关诗，特别是悲剧的创作问题。他继承了亚里士多德的整一性观点，强调艺术创作必须懂得自己的特点和规律，把握住整体的美。同时，诗人必须表达自己的真实感受和情感，并用恰当语言表达出来，艺术才有魅力。除此之外，崇高的思想境界也是不可少的。崇高的境界是艺术高贵性的来源，它凭借作者良好的判断力达到。判断力不仅仅是认知能力，它在题材的选择、形象的塑造、效果的达到中都起重要作用，因此含有创造性表现的因素。认为诗是神旨的传达，人生的指导，只有既有天才，又善于学习古人，勤学苦练的人才有可能成为诗人。

【论崇高】一般学者都认为是公元前1世纪罗马人朗吉弩斯所作。

是作者给罗马某贵族的一封信，共 44 章。是西方美学史上一部重要著作，17 世纪被布瓦洛翻译成法文。印行版本只是原本的三分之一，并非原著的全貌。该书把人的崇高精神思想和艺术作品的崇高风格看成是崇高的内涵，认为崇高的精神思想和崇高的艺术风格是互为依存的；具有崇高精神思想的人，才能写出具有崇高风格的作品，来源于具有崇高精神思想的作家的语言。崇高是由庄严伟大的思想、强烈而激动的感情、运用藻饰的技术、高雅的措词和结构的堂皇卓越等五个条件构成的。从这个观点出发，《论崇高》得出了崇高是“伟大心灵的回声”的结论。

【拉奥孔】18 世纪德国莱辛著。或称《论绘画与诗的界限》，1766 年出版。书中集中了造型艺术和诗的不同特质，效果和互相补充等问题。他认为希腊造型艺术的最高法则不是“静穆的伟大”，而是“美”。图画和雕刻不宜表现丑，而剧烈痛苦所伴随的面部扭曲却是丑的。拉奥孔雕像不同于维吉尔诗的地方，都说明雕塑家要表现美而避免丑。认为诗不适宜表现物体美，但是在表现物体丑时，效果却不象在造型艺术里那样坏。他从媒介、题材和感觉三个方面来比较诗画的异同。作者还论证了空间艺术的绘画、雕刻和时间艺术的诗，是可以突破各自的界限而互相补充。绘画、雕刻可寓动于静，选择物体在其运动中最富于暗示性的一刹那，使观赏者想象这物体在过去和未来的状态。

【审美教育书简】1794 年席勒写给丹麦王子克利斯谦的信。1795 年经过修改后发表。这些信是席勒美学思想最集中最系统的表现。认为要想精神获得解放，人格得以形成，首先应该进行审美教育，这是进行政治经济改革的前提。他还从保持主体人性的统一方面去

论述文化修养的作用。认为人里面包含两个对立的因素，一个是持久不变的“人身”，一个是经常改变的“情境”。两种因素在“绝对存在”中是统一的，在有限存在中则是分裂的。而完成这个统一任务的，主要是文化教养。由于这两种因素的结合与统一，形成了一种新的冲动，就是游戏冲动。席勒把美和艺术与游戏冲动联系起来，认为艺术便产生于这种精力过剩的游戏冲动中。游戏冲动的对象是美，美便是活的形象，这种形象是内容与形式的统一，感性与理性的统一，物质与精神的统一。

【新科学】18世纪的意大利美学家维柯著。初版于1725年。全名为《关于各民族的共同性质的新科学原则》，是一部阐述古代文化史、诗歌和美学的理论著作。该书力图说明人类如何从神的时代，经过英雄时代，进入到人的时代。他认为，在神的时代，人类还处于野蛮状态，不会思考，一切从感官印象出发，想象特别丰富，由此产生了诗歌。英雄时代则用英雄来代替神，把个别的英雄看成是人类的代表，把英雄的性格看成是人类某种“类概念”的代表。到了平民阶级兴起，于是人类进入人的时代，学会了抽象思维，哲学和散文等才产生。维柯联系人类文化的历史来研究诗和文学艺术，探讨了形象思维与抽象思维的区别，给美学带来了历史发展的观点和史与论相结合的方法。

【论审美趣味的标准】英国休谟著。1757年出版。认为美不是事物本身的一种属性，“它只存在于观赏者的心里”，美是事物形状在人心中所产生的效果；效果的产生在于人的特殊构造。对于审美趣味不必作无谓的争辩。不过，尽管趣味多种多样，终归还有些普遍的褒贬原则，该文的宗旨就是力图给审美趣味确定一个标准。

他认为，只有卓越的智力加上敏锐的感受，由于训练而得到改进，通过比较而进一步完善，最后还清除了一切偏见的人，才可称得上真正的鉴赏家。这种内外相应的观点对康德美学产生了深刻的影响。

【艺术哲学】德国古典哲学家谢林在 1802 年前后的讲演录，谢林去世后，于 1859 年出版，是谢林在美学方面的主要著作。认为有三种不同的理念存在着，即真、善、美。美是真与善、必然与自由的综合，把科学知识和道德行为综合于艺术之中。谢林认为，艺术高于哲学。他把艺术看作人类的一切活动。把整个宇宙都看成一件艺术品。他认为，美是表现在有限中的无限性。他用“绝对观念”来统一必然和自由，绝对观念是一切，是整体，美也就是整体。另外，谢林把艺术看成是“哲学的真正的和永恒的感官”。这一思想在浪漫主义美学理论的发展中占有重要地位。

【美学】黑格尔著。原为作者于 19 世纪 20—30 年代在德国海德堡大学和柏林大学的授课讲稿，他死后，由其学生根据听讲笔记整理编辑，在 1835—1838 年首次出版，故又被称为《美学讲演录》。全书共分三卷，第一卷主要论述了美的概念和艺术美的基本原理。他视美学为“艺术哲学”，认为艺术是美学的主要对象。在《美学》中，他以“美这个理念”为逻辑起点，论证了理念如何通过许多中介环节而步步化为感性的艺术形象来显示自己、认识自己，最终实现为理念与形象完满统一的艺术美这一全过程，从而构筑了完整的美学理论体系。第二卷主要是纵论艺术发展的历史类型。第三卷主要是根据感性材料显现理念的不同功能，来对艺术门类作了具体划分，并探索各门艺术发展的逻辑过程。

【美的分析】英国近代著名画家荷迦兹著。这是作者年已 56 岁时写成的美学理论著作。它主要从绘画的角度来考察美的问题，也可以看作是作者对于自己数十年艺术实践进行的系统概括和总结。他主张从经验所证实的事实中来探索美，激烈地反对 17 世纪以来古典主义的所谓“理想美”的原则。他提出蛇形曲线是最美的线条，因为它能表现动作。这一见解在美学史上较为著名。在对美的探索中，他通过分析具体作品，提出了美的六条原则。认为“适宜、变化、一致、单纯、错杂和量——所有这一切的共同合作（彼此矫正，彼此约束）产生了美”。

【艺术的起源】德国 19 世纪艺术史学家、社会学家格罗塞著。他在美学上的贡献在于详尽地探讨了艺术的起源问题，并将成果写在《艺术的起源》一书中。强调艺术的目的是理解艺术的一般规律及在一般情况下支配各种艺术发展的特殊规律，而不是应用这些规律。他运用人种学和比较人类学方法，深入探讨原始民族和史前民族，把发掘出的资料加以详尽分类和分析。他仔细探讨的主要是那些在艺术中起作用的心理、气候或地理诸因素，尤其是各民族的求生方式因素被认为是决定性的。他认为艺术活动无论在其发展过程中，或就其直接后果看，都具有直接的感情价值，是愉快的价值，而不同于其他实际活动。

【笑——论滑稽的意义】法国现代直觉主义哲学家柏格森的一部重要美学著作，1900 年出版，汇集了作者于 1899 年发表在《巴黎评论》上的关于“由滑稽引起的笑”的三篇论文。柏格森试图用与亚里士多德不同的方法，在喜剧、闹剧、丑角艺术等中间探索制

造滑稽的方法。根据这种方法和写作目的，柏格森首先提出了关于在何处寻求滑稽的三点基本看法：（1）滑稽首先表示人对社会的某种不适应；（2）避免激起感情是造成笑的必要条件；（3）滑稽具有“群性”。柏格森提出了关于滑稽的一个核心规定性：滑稽总是同生活中那些机械性的东西联系在一起的，凡“镶嵌在活的东西上面的机械的东西”总会引人发笑。这个观点贯穿全书，从“形式的滑稽”、“动作的滑稽”到“情景的滑稽”、“语言的滑稽”，再到“性格的滑稽”，都与机械性分不开。

【美学原理】意大利现代美学家克罗齐著。本书以“直觉即表现、即艺术”的命题为核心，论述了直觉、表现、美丑等问题，并通过对美学与物理学、语言学的关系探讨了美学与艺术的本质属性。克罗齐把精神活动分为认识活动和实践活动两个阶段、四个层次。认识活动包括直觉和概念；实践活动则指经济和道德。直觉认识是认识的最低阶段。但直觉又是相对独立的阶段。所谓直觉就是见到一个事物不假思索，只领会那事物的形象或意象的心理过程。所以美学就是以直觉为对象的科学。在他看来，直觉与表现是同一的，美是成功的表现，失败的表现即为丑。他认为艺术是直觉的结果，每个人都有具备艺术家的条件。艺术不是物理的事实。最后，他认为审美（艺术）和语言有一致性，所以语言学也就是美学。

【审美价值的本质】前苏联美学家斯托洛维奇著，前苏联政治书籍出版社 1972 年出版。中文译本 1984 年由中国社会科学出版社出版。作者是前苏联美学界的“审美学派”或“社会说”美学家。该书的中心概念是“审美价值”。作者认为，艺术是审美关系主客观

方面的综合,“艺术作品本身是价值的特殊形式——艺术价值”。审美价值不同于功利价值、道德价值和宗教价值。它也不等同艺术价值,因为“审美关系一方面是非艺术的,另一方面又是艺术的”。在人类实践中,非艺术的审美关系比艺术的要广得多,而且对它的审美感知先于对艺术的审美感知。只有能够产生艺术成果,创造审美价值的实践活动才是艺术活动。因此,“艺术价值把审美和非审美(功利、道德、宗教、政治等价值)交融在一起,因而是审美价值的特殊形式”。