# 浅析西方悲剧的美学特征

来源：网络 作者：枫叶飘零 更新时间：2025-03-04

*第一篇：浅析西方悲剧的美学特征浅析西方悲剧的美学特征——以《俄狄浦斯王》为例【摘要】悲剧艺术在西方有着悠久的历史传统。早在古希腊时代，悲剧创作就取得了很高的艺术成就。在西方美学史上，真正奠定了悲剧理论基础的乃是古希腊的亚里士多德。他在诗学...*

**第一篇：浅析西方悲剧的美学特征**

浅析西方悲剧的美学特征

——以《俄狄浦斯王》为例

【摘要】

悲剧艺术在西方有着悠久的历史传统。早在古希腊时代，悲剧创作就取得了很高的艺术成就。在西方美学史上，真正奠定了悲剧理论基础的乃是古希腊的亚里士多德。他在诗学中对古希腊的悲剧艺术进行了系统的理论总结，对于悲剧的情节、人物以及悲剧艺术的审美特征等问题进行了全面而深刻的探讨。如三大悲剧家之一的索福克勒斯创作的《俄狄浦斯王》就被亚里士多德誉为“最完美的范本”“完美悲剧的典范”。

【关键词】悲剧

过失说

俄狄浦斯王

【正文】

一、悲剧的定义

“悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿；他的媒介是语言，具有各种悦耳之音，分别在剧的各部分使用；摹仿方式是借人物的动作来表达，而不是采用叙述法；借引起怜悯或恐惧来使这种情感得到陶冶（又译净化）。”这是亚里士多德给悲剧下定义，除此之外，他对于悲剧理论的另外一个重要的贡献在于他对悲剧艺术带给人们的审美体验的深刻分析。他认为“悲剧艺术的目的在于使引起怜悯恐惧之情来使人们的灵魂得到净化和陶冶。”

二、悲剧的审美特征与过失说

而更详尽的悲剧理论或是说达到悲剧目的的理论是他的过失说：悲剧人物必须善良，不善良的女人们不能引起观众的怜悯恐惧之情，而悲剧冲突的本质是好人犯错。

悲剧主人公遭受的痛苦并不是由于他的罪恶，而是由于他的某种过失或弱点因此他的遭遇就会引起我们的同情或怜悯；而他又不是好到极点，而是和我们类似的，因此才会使我们担心自己由于同样的错误或弱点而受到惩罚，由此就产生了强烈的恐惧和不安。

总结来说，亚里士多德认为悲剧人物性格应该有以下四点：一是性格必须上来，二是性格要合适，三是要与一般人相似，四是性格要保持前后的一致性。而要造成可引起观众怜悯或恐惧之情的犯错除了他性格本身以外，最为重要的便是他的行动。

在亚里士多德的过失说中行动犯错又主要分为：无知的行动错误，如《俄狄浦斯王》；无节制的行动错误，如《美狄亚》；以及判断错误，如《安提戈涅》。悲剧塑造的人物的行动错误或过失要符合三个原则，首先他的行动错误要合乎常理也就是逻辑原则，他的行动过失要触犯人们习以为常的伦理思想也就是道德原则，最终他行动及其后果给人带来情感体验或是说甚美体验，也就是审美原则。

三、《俄狄浦斯王》的悲剧审美特征

以索福克勒斯的《俄狄浦斯王》为例，《俄狄浦斯王》讲述的是，俄狄浦斯是忒拜王拉伊奥斯的儿子，拉伊奥斯预知自己的儿子会杀父娶母，因此，俄狄浦斯一出生就被他父亲让牧人把他抛弃，但是，科林斯王发现了他，把他收为养子。俄狄浦斯长大成人后，知道自己可怕的命运，便逃了出去，可事不凑巧，他恰好来到了忒拜，在那里当了国王，还娶了前王的妻子。后来，忒拜城里发生了瘟疫，死了很多人，弄得人心慌慌。神说只有找出杀害前王的凶手，瘟疫才能停止。而当地的预言家说凶手就是俄底浦斯，俄底浦斯不信，认为是有人陷害他。王后告诉他前王是在一个三叉路口被人杀害的，俄狄浦斯怀疑前王是自己所害，因为他确实在一个三叉路口杀害过一个老人。后来，经过调查，找到了当年的牧人，事情的真相大白，应了神的预言，俄底浦斯受到命运的惩罚。俄底浦斯刺瞎了自己的双眼离开的忒拜王国流放自己。

俄狄浦斯王是一个好人，而他又不是好到极点。当得知自己可怕命运的时候，为避免伤害到自己的养父母，他出逃；俄狄浦斯智慧超群，热爱邦国，大公无私，猜破女妖的谜语，为民除害，当他成为王者的时候，他表现出的是爱民负责的态度，是一位贤明君主的形象；当查出真相时他又勇于承担责任，戳瞎自己的双目，主动请求将他放逐。这些都说明他是一个好人，并且他的“好”从悲剧的开始到了悲剧的结尾，保持了前后的一致性。但他又不是好到极点，旅途中曾来到众人所说的国王遇害的地方，杀过路人。这一点既是和一般的人相似，也是好人的难得犯错，无意之中却与他的命运重合。

俄狄浦斯王杀了前任国王，娶了前任国王的妻子，最后查出真相，俄狄浦斯杀的是自己的父亲娶得是自己的母亲，而在此之前，他是不知道的，充分体现出了主人公的无辜性。

俄狄浦斯王知道自己可怕命运时，他为了避祸，流落飘零，浪迹天涯，这符合一个“好人”在面对无法控制的事情时所会做出的反应：逃避，在杀过路人时杀死了自己的父亲，这种生活中的偶然性和必然性即造成了悲剧的合理性，这符合亚里士多德的过失说中的逻辑原则。

俄狄浦斯王在不知情的状况下，在三叉路口杀过路人，却不知道他杀的那位老人就是自己的亲生父亲，当他当上忒拜的国王时，他娶了前任国王的妻子，也就是他的亲生母亲，并和他的母亲生下了儿女。伊俄卡斯忒也就是王后“徒然面容惨白，她已经一切都明白了，绝望地冲出宫去。她发了疯，穿过门廊，双手抓着头发，直向她的卧房奔去。她悲叹自己的不幸：给丈夫生丈夫，给儿子生儿女。”俄狄浦斯王不仅犯上弑父，而且乱伦，这是对社会道德的冲击，符合了亚里士多德过失说中的道德原则。

四、悲剧的审美意义

亚里士多德认为，要使悲剧达到“净化”的效果，一方面，他要求：祸不完全是自取。自作自受是不能引起人同情的。“不应遭殃而遭殃，才能引起哀怜。”另一方面，他要求祸不完全是自取，也就是说主角遭殃并不是由于罪恶，而是由于某种过失或弱点。

俄狄浦斯王弑父娶母，在于强调命运的可怕。他本人却没有道德上的过错，无意中犯了不可饶恕的错误而自我惩罚，正表明俄狄浦斯王的道德高尚，勇于正视自己的错误，不回避矛盾。

《俄狄浦斯王》这一整个悲剧塑造的主人公俄狄浦斯王，是敢于反抗命运的英雄，在抗争中呈现了正直、诚实、意志坚强，负有高度责任感的优秀品质，是一位值得同情的主人公，虽然俄狄浦斯王在和命运的抗争中走向毁灭，但是成为了歌颂的对象。在他的身上，表现出了人的意志与邪恶命运的抗争，人在命运较量中失败了，却在道义上，人格上为人赢得了尊严。而借由他的毁灭，使观众们得到“净化”，也就是道德上的教化，从而使人不断的完善，达到悲剧的效果或是说达到审美的一种目的。

五、小结

从今天的眼光来看，亚里士多德对悲剧的定义以及他的美学思想虽有着明显的时代烙印，但其理论贡献是不可抹杀的。他以悲剧为代表的艺术创作原则，以及艺术教化伦理道德，陶冶审美情操的功用，对后世西方的美学思想、艺术理论有深远的影响，他的许多合理见解，至今值得借鉴。

六、参考文献

[1]朱立元·美学[M]，北京：高等教育出版社，2024年6月第1版

[2]

朱志荣·西方文论史[M]，北京：北京大学出版社，2024年11月第1版

**第二篇：读书笔记 西方美学**

读书笔记

扑朔迷离的游戏 现代西方美学史

扑朔迷离的游戏

王治河,《扑朔迷离的游戏--后现代哲学思潮研究》,1993年10月第1版, 流浪者四海为家而永远不在家，对他而言，无家存在，没有任何地方可以称其为家。第2页

“后现代文义”—词最早出现于l934年出版的菲德里柯德奥尼斯(FedericoDeonls)的《1882——1923年西班牙、拉美诗选》中，用来描述现代主义内部发生的逆动。第2页

1945年，J．哈德那特在一篇题为《后现代房屋》的文里也使用了“后现代”—词。文章写道：“我将不为我的未来的房屋想像一个浪漫的主人，我也不捍卫我的委托人的那些与‘人性’有关的怪癖偏好。不．他将是一个现代的主人，一个后现代的主人，如果这样一件事是可能的话。解放所有的敏感性、幻想或空想，他的观点、他的趣味、他的思维习惯对于一个集体工业的生活模式来说将成为最必要的，„„他将为自己要求某种内在经验，使自己从外在的控制中解放出来，从集体共识的污染中超脱出来。当世界被社会化、机械化和标准化之后，机会将还可以在家中发现。”第3页

在50年代，诗人C．奥尔森将四、五十年代出现的一批不同于艾略特诗风的新诗歌称为“后现代主义”。第3页

首次明确地在肯定的意义上使用“后现代主义”—词的是1．哈桑和L．费德勒等人。费德勒将后现代主义与当代激进的文化潮流(后人道主义、后男权、后英雄、后白种人)溶为一体。他以主张大众文学为名，试图对正统的现代主义文学

传统提出挑战。而哈桑则将后现代主义与他的“沉默文学”(theiteratureofselence)联系起来。第4页

不是所有人都存在于同样的现在，他们凭借他们在今天可以被看到这一事实而仅仅外在地存在于现在，但这并不意味着他们与别人正生活在同样的时代。——[德]恩斯特·布洛赫第6页

“按照我所提出的后现代主义观，称福柯为一个后现代思想家并不意味着他的同时代人和幸存者同样也是后现代主义者或必须成为后现代主义者。历史的中断不是同时发生在每一个人身上的，也不是同时发生在所有地方的。同一个人，同一种纪律或设置在某些方面可以是传统的，在某些方面可以是现代的，在另一些方面还可以是后现代的。”——DC霍埃：《福柯：现代抑或后现代》第8页 根据《后现代主义与大陆哲学》一书的编者H．J．席沃尔曼的考察，“哲学中的现代主义”可以追溯到培根、伽利略、笛卡尔身上，指与古代的和中世纪哲学传统的决裂。这种现代主义的世界观是以下列观念为发端的：人是自然的解释者(培根)；或人是宇宙的观察者(伽利略)；人们可以通过科学改造和控制世界，主体(自我)能自己证明白己，自己肯定自已。现代主义哲学试图成为“科学的”，它诉诸于一种精确的方法，而不是权威。现代主义在康德那里取得了一种新的形式：它将笛卡尔的理性土义与洛克和休漠的经验主义结合起来。这样哲学中的现代主义便具有了超验的和经验的两个方面。第9页

席沃尔曼的扫描基本上抓住了现代主义的特征：对基础、权威、统一的迷恋；视主体性为基础和中心；坚持一种抽象的事物观。而对这一切的质疑便构成了后现代主义的特征。用席沃尔曼的说法，后现代主义是对现代主义的“划界”(deUmn)。第9页

一句话，“后现代主义是破碎的，非连续的、散播的，反之，现代主义则是肯定的、中心的、连续的和统一的。”——席沃尔曼《后现代主义——哲学与艺术》第12页 D．c．霍埃则从思维方式的角度讨论了后现代主义的特征。按照他的分析，后现代主义思维方式与现代主义思维方式的一个重要区别是，“后现代主义自愿接受而不是哀叹人类思考巨型未思(grandunthoght)的东西的不可避免的无能。此外，后现代主义思维方式否认思维是完全自明的，否认存在单一的、唯一的思考“末思”的思维方式第12页

在探讨后现代主义的理论特征方面最为详尽的要数I．哈桑的研究。在《后现代转向》一书中，他专门列了一个图表，来比较现代主义与后现代主义的区别。从理论的角度概括一下，后现代主义在哈桑那里主要有下列儿大特征：(1)不确定性。它包括多元论、反叛、随机性、分化、模糊和破裂；(2)破碎性。这包括对综合和总体性的不信任；(3)反正统性。对权威的挑战是其重要内容；(4)非我性。抛弃将主体等同于实体的传统，(5)内在性。反对赵验性，强调心灵与语言的自生能力。第12页

罗马尼亚学者A．博泰兹认为，“视角的多面化乃是后现代主义的特征，它强调个人与事物之间的相互作用，并认为只能通过解释的多元性来认识现实。这样，在科学思维中也有创造性的和诗的侧面，而人类的各种价值在后现代主义所提倡的认识论中找到了强大的支柱。”——A博泰兹：《关于人的科学哲学》译文载《国外社会科学》1989年第10期。第12页

现代西方美学史

朱立元主编上海文艺出版社1997年11月第三版

现代西方美学发展概况

西方人本主义美学主要指表现主义、直觉主义、精神分析美学、心理分析美学、新托马斯主义美学、存在主义美学、现象学美学、符号学美学、法兰克福学派美学、解释学美学等

所有这些流派都或明或暗到贯穿着一种意想：强调审美活动中的主体决定作用，追求审美的绝对自由与超越，用非理性因素来解释艺术创造与鉴赏的本质。这些，恰恰与以黑格尔为代表的传统美学相对立，显示了现代人本主义美学的反传统倾向。——21

本世纪西方第一位重要美学家是意大利的克罗齐，他所创立的表现主义美学，是现代人本主义第一个重要流派。——7

克罗齐美学的中心概念是“直觉”。在他看来，直觉是概念的基础，却并不依附于概念。7

生命哲学的代表柏格森也提出直觉说，他说“所谓直觉，就是一种理智的交融，这种交融使人们自己置身于对象之内，以便与其中独特的从而无法表达的东西相符合。”——9 20世纪前期的人本主义美\*\*流中，活跃着不少心理学美学流派。如立普斯、谷鲁斯、浮龙李等人倡导的“移情说”美学，„„布洛的“心理距离说”，闵斯特堡的“艺术孤立说”——10

弗洛伊德学说实质上是关于人的精神生活的本质、结构和作用的理论，„„他把人分为本我（即“伊德”，人的本能活动）、自我（受现实伦理原则压抑和伪装的本能）、超我（完全道德化了的自我），本我属无意识；自我代表理性的判断，协调自我与现实的冲突，属前意识领域；超我就是与本我对立的道德良心，指导自我去限制本我，属意识领域。

二三十年代兴起的新托马斯主义美学的代表人物是法国的马里坦和吉尔松。他们早年都是柏格森生命哲学的信奉者，后来转而接受中世纪托马斯阿奎的神学理论。

吉尔松提出艺术美的三要素：完整性、和谐性、人领悟上帝或对上帝发生冥想。所以，真正有创造力的艺术家是宗教性的。现象学美学是德国哲学家胡塞尔创立的，主要的代表是波兰的英伽登与法国的杜夫莱纳。

存在主义认为哲学应以“人”为中心对象，认为只有人才有“存在”，人的存在是非理性的人的主观本能意识活动的表现，人的存在状态表现为存在先于本质，存在的过程是虚无化的过程。

符号学前驱，德国哲学伽卡西尔认为，创造与运用符号是人的基本特征，整个文化都是人类符号活动的结果，各种文化现象都是符号形式表示出来的人类经验，„„认为艺术不是对现实的模仿与简化，而是对现实的一种发现与强化，艺术不是感情本身而是“感情的形象”。伽达默尔认为艺术的目的与哲学一样，都是为了追问“存在”的意义。艺术作品的意义不能归结为作者的原意或意图，而恰恰在于同代或后代人对作品的理解。

现代科学主义美学的思想基础是主观经验主义与逻辑实证主义，其哲学先驱是19世纪30年代孔德的实证主义和19世纪末20世纪初马赫的经验批判主义。孔德说：“科学哲学只能指述、记录、整理人对现象世界的主观感觉（经验），找出其先后、相似关系来。”“探索那些所谓始因或目的因，对于我们来说，是绝对办不到的，也是毫无意义的。” 科学哲学美学主要通过自然主义，实用主义、语义学、分析哲学、格式塔心理学、结构主义等美学流派得到体现。

自然主义美学的第一个代表是美国的乔治桑塔亚拉。他力图把人类各种精神活动放在生物学基础上作自然主义的描述。

理性主义是人本主义的核心尺度。35 弗洛伊德、荣格对无意识领域的开拓。卡西尔对“隐喻思维”的重视；苏珊·郎

格对作为“前逻辑”方式情感核生命形式的注意；胡塞尔对逻辑理性的“悬置”；

海德格尔对“前结构”的强调和用“诗”与“思”把语言从“逻辑”与“语法”中拯救出来的努力；伽达默尔“合法的偏见”的提出；尧斯对“审美期待视界”的解释；德里达要“涂去”概念的逻辑表达方式，等等，都是从不同的角度对传统科学、逻辑理性的进攻与突破，都是对人的本质力量中非科学、逻辑理性方面的发现与张扬。38

在人类精神活动中，还存在着一个非科学、非逻辑、非理性的心灵活动领域，这就是语言、神话、宗教艺术等精神文化领域。38

在战争中，现代科学技术的一些先进成果被用来充当杀人武器，这不仅给人类造成巨大的灾难，而且在世界各国人民的心灵上留下了难以磨灭的创伤。另外，人类在快速走向现代化的过程中，在先进技术征服、改造自然的同时，也在许多场合破坏了自然界的平衡，环境污染、气候改变、职业病增多„„使人类面临新的生存困境与危机。39-40

恐怖与文明是分不开的——阿多诺：《启蒙的辩证法》，伦敦1973年版第14页。转引自40

马尔库塞进一步抨击逻辑理性与科学，认为理性用形式逻辑与数学结构对丰富的现实进行抽象归类或等同，造成对现实的歪曲；科学只关心事物的量及技术的应用，而不问其质及应用的目的，“把真同善、科学与伦理分割开来了”，剥夺了善、美、正义的普遍有效性，从而蜕化为变了形、奴驭人的科学。41 “宗教、自然观、社会、国家制度，一切都受到最无情的批判，一切都必须在理性的法庭面前为自己的存在作辩护或者放弃存在的权利。思维着的悟性成为衡量一切的唯一尺度，„„人的头脑以及通过它发现的原理、要求，成为一切人类活动和社会结合的基础。”——恩格斯，《马克思恩格斯选集》第3卷第56页。

唯意志论美学

唯意志主义产生于19世纪上半叶的德国，主要代表是德国哲学家叔本华（AuthurSchopenhauer1788-1860）、尼采(FriedrichNilhelmNietzsche,1844-1900)。叔本华出生于一个大银行家家庭，母亲是一位有才气的作家，童年被送往法国生活，1809年在哥廷根大学学医，后改学哲学。“他熟悉世界甚于熟悉书本（恩格斯语）”曾与黑格尔同时开课争学生遭惨败，听课者从未超出三个。叔本华的哲学思想可概括为三个部分：生命意志本体论、直观主义认识论、表象世界。表象乃是认识的产物，意识才是认识的动力与源泉。55

因此我们可以看到叔本华生命意志本体论的基本框架：生命意志（自在之物）——理念（意志的直接客体化）——表象、现象（意志的间接客体化）。“一切因果性，即一切物质，从而整个现实都只是对于悟性，由于悟性而存在，也只在悟性中存在，悟性表现的第一个最简单的、自来即有的作用便是对现悲观主义人生观。

叔本华对世界的本原与本质提出两个观点：“世界是我的表象”、“世界作为意志”。在他那里，全部客观世界或现象世界都是表象世界。叔本华认为，世界是为主体而存在的，“只是作为表象而存在着，也就是说，这个世界的存在完全只是就它对„„一个‘进行表象者’的关系来说的，这个进行‘表象者’就是人自己”

叔本华认为人有两个半面以两种方式存在着，一种是身体的存在，这个身体也是表象之一；另一种就是意志的存在，是人的身体活动背后的本质与意义，是主体身体的“那些表现和行为的内在的、它不了解的本质”和内在的动力，“一切客体都是现象，惟有意志是自在之物。”——叔本华《作为意志和表象的世界》177页。转自53。

“意志本身在本质上是没有一切目的的、一切止境的，它是一个无尽的追求”也就是说，意志是一种盲目的，永无止境的、永不停息的欲求与冲动。它既是大自然又是人的本质。„„这种欲求与冲动，其目标就是生命或生存，一是维持自己的生存，二是繁衍后代，也是延长自己的生命。所以，叔本华的意志乃是生命意志。——同上235，转自53。

他（叔本华）把意志看成是先于、高于认识，认识和理性都是意志客体化发展到一定程度的产物，是个体为了维持生存与传代（生命）需要的一种辅助工具或器械。„„也就是说，世界原本只有意志，到它客体化到认识阶段时，才出现

实世界的直观——《作为意志和表象的世界》37页。转自57。

直观不像理性那样求助与假设与推理，它是本身自足的。-57

生命意志的本质就是痛苦。„„“第一，这是因为一切欲求作为欲求来说，就是从缺陷，也即从痛苦中产生的。„„第二，这是因为事物的因果关系使大部分贪求必然不得满足，而意志被阻挠比畅遂的机会要多得多，于是激烈的和大量的欲求也会由此带来激烈的和大量的痛苦。原来一切痛苦原来不是别的什么，而是未曾满足的和被阻挠了的欲求。”《作为意志和表象的世界》497-498页。转自57。

“人的本质就在于他的意志有所追求，一个追求满足了又重新追求，为此而永远不息。”——《作为意志和表象的世界》360页。转自58。要达到这种直观认识的唯一实际方式就是禁欲，禁欲即否定生命意志。分为三步：⑴自愿放弃性欲。因为性欲是生命意志最坚决的表现，性欲的满足等于延长了个人的生命和繁衍新的生命，把痛苦推至无限。⑵否定痛苦。痛苦是一个尽化炉，人通过痛苦煎熬而感到绝望，从而转向内心，清心寡欲，达到超脱一切痛苦的神圣境界。⑶死亡灭绝。把意志看作万恶之源，深恶痛绝之，最后甘愿以死达到彻底的解脱与涅槃，达到“不可动摇的安宁”和“寂灭中的快乐”，寂灭的最高形式是绝食而死。

（叔本华哲学）最根本的矛盾有两个：一是哲学本体论上的唯意志论与论理学上的否定意志论的矛盾，他把世界的本体本原说成是生命意志，认为意志创造了世界与人类，但在他的论理学价值体系中，生命意志又成了万恶之源，非得彻底否定不可，由此进而否定了人类自身存在的合理性，否定了整个世界。这构成了他哲学体系中不可调和的最基本的矛盾，足以动摇其体系的根基。二是意志本体论与直观认识论的矛盾。意志是本体，认识是工具，但直观认识却可以摆脱意志的控制，直观似乎又成了本体。这一矛盾集中体现在其人生观上，一方面意志成为痛苦的根源，认识无法不屈服意志，因此人生本质即痛苦；另一方面，直观认识又能使人从禁欲走向灭绝意志，从而彻底消除痛苦，直观似乎成为凌驾于意志之上的东西。——59-60 在日常个体的认识（无论是感性或理性）中，人们不可能认识不受根据律制约的理念，而只能滞留于表象世界（现象界），认识服从于根据律的个别事物。只有在认识主体挣脱了意志、欲望的束缚，上升为纯粹的直观状态——“观审”时，才能超越于根据律所左右的表象世界个别事物，而直接认识普遍的理念。这种状态“是在认识挣脱了它为意志服务的这一关系时，突然发生的。这正是由于主体已不再仅仅是个体的，而已是认识的纯粹而不带意志的主体了，这种主体已经不再按根据律来推敲那些关系了，而是栖息于、沉浸于眼前对象的亲切观审中，超然于该对象和任何其他对象的关系之外”。——《作为意志和表象的世界》249页。转自62页。

这观审状态，从主体来说是一种“自失”或自我丧失于对象之中，“也既是说人们忘记了他的个体，忘记了他的意志。他已仅仅只是作为纯粹的主体，作为客体的镜子而存在；好像仅仅只有对象的存在而没有感知这对象的人了。”《作为意志和表象的世界》2500页。转自62页。

这种“自失”实际上只失去了主体的个体性、感性的功利性和理性的根据律的束缚，而成为一种“纯粹的主体”，叔本华称之为“明亮的世界眼”—62页 而当主体进入观审状态时，与客体的关系也发生了变化，客体也摆脱根据律的束缚成为“纯粹的客体”，即理念。——62页。“当我们称一个对象为美的时候，我们的意思是说这对象是我们审美观赏的客体，而这又包含两个方面：一方面就是说看到这客体就把我们变为客观的了，即是说我们在观赏这客体时，我们所意识到的自己已不是个体的人，而是纯粹无

意识的认识的主体了，另一方面就是说在对象中已不是个别事物，而是认识到一

个理念；„„比方说当我们以审美的，也即是艺术的眼光观察一棵树，那我们并不是认识了这棵树，而是认识了树的理念；至于所观察的是这棵树还是其几千年前枝繁叶茂的祖先，观察者是这一个还是任何另一个在任何时间任何地点活着的个体，那就立即无足重轻了，这时个别事物和认识着的个体随着根据律的取消而一同取消了，剩下来的除理念认识的纯粹主体外，再没有什么了。”——《作为意志和表象的世界》291-292页。转自63

叔本华的审美“观审”论有三个基本特点。一是强调美的非功利性。他直接继承了康德关于审美“鉴赏判断的快感是没有任何利害关系”的观点。二是主张审美的非理性。三是暗示了审美的主体性。

叔本华提出了美的三种形态：优美、壮美、媚美。

所谓优美（感），是指在观审中，认识的对象由于其形态很容易成为其理念的代表，使主体布置不觉就摆脱了意志和为意志服务的对于关系（根据律）的认识，从而进到纯粹直观的状态，而壮美（感），则是由于认识的对象与主体的意志存在某种敌对关系，因而只有靠主体的强制努力才能摆脱这种敌对关系达到纯粹观审状态。——66页。

“我所理解的媚美是直接对意志的自荐，许以满足而激动意志的东西。”„„显然，媚美实际上已经不是真正的美了，因为它已经超出纯粹的审美关系，（观审）而陷入欲求、功利关系中了。——68

“艺术复制着由纯粹观审而掌握的永恒理念，复制着世界一切现象中本质的和常住的东西。”——《作为意志和表象的世界》258页。转自69页 “艺术是唯一源泉就是对理念的认识，它唯一的目标就是传达这一认识。”——《作为意志和表象的世界》258页。转自69页

作为表象的这世界，要是人们把它和欲求分开，孤立地加以考察，仅仅只让它来占领全部意识，就是人生中最令人愉快和唯一纯洁无罪的一面。——那么，我们要把艺术看作这一切东西的上升、加强和更完美的发展。”《作为意志和表象的世界》369页。转自71页

叔本华把天才的本质规定为摆脱意志进入纯粹观审的能力，想象力“是天才性能的基本构成部分”。天才与常人的区别在于，普通人决不可能持续地进行“完全不计利害的观察”，即观审或静观。“一个聪明人，就他是精明人来说，当他正是精明的时候，就不是天才；而人。

“从生存获得最大成果和最大享受的秘密是：生活在险境中。”——尼采全

集85

‘酒神精神的一个重要标志，乃是支配你自己，使你自己坚强。《看那这人》85 一个天才的人，就他是天才来说，当他是天才的时候就不精明。”——《作为意志和表象的世界》265页。转自74页

叔本华把艺术分为四类：按层次高低依次为建筑艺术、造型艺术、文艺（文学）、音乐。

尼采

尼采(FriedrichNilhelmNietzsche,1844-1900)，德国哲学家，出身于乡村牧师家庭，其父与普鲁士国王是故交，故从小接受的是贵族教育。他曾自负地说：“格言、警句——在这方面我在德国人中是首屈一指的大师。”

尼采把世界分为本体与现象两方面，而把世界的本质归结为“永恒生命”。尼采的生命意志本体论摒弃了叔本华否定、灭绝生命意志的悲观主义成分，注入了创造奋斗、进击和热爱人生的肯定生命意志的精神，在尼采思想的中后期，这种积极进取的生命意志本体论进一步发展、完善，并形成“强力意志本体论”。肯定生命，哪怕是在它最异样最艰难的问题上；生命意志在其最高类型的牺牲中，为自身不可穷竭而欢欣鼓舞——我称这为酒神精神。《偶像的黄昏》84 上帝这个概念是作为与生命相对立的概念而发明的，因而是生命的最大的敌

尼采强调生命基本冲动不在于自我保存，而是“最求力量的扩展”；竞争不是处于贫乏，而是由于丰裕、过剩所形成的争优势、发展、扩大和强力。因此，强力意志固然也是生命意志，但不是“求生命的意志”，而是“求强力的意志” 尼采把强力意志贯穿到时空关系中，提出历史“永恒轮回说”。他说：“世界就是：一种巨大无匹的力量，无始无终；一种常驻不变的力量，永远不变大变小，永不消耗，永远在流转易形，而总量不变„„”

尼采根本否认了真实世界的存在与可认识性。他把一部西方哲学史概括为“真实世界”逐渐变为“寓言”的过程。他说：“存在是一个空洞的虚构，‘假象’的世界是唯一的世界，‘真实的世界’是编造出来的。”（《偶像的黄昏》）88 “现象世界是个加工改造过的世界，是我们感觉的现实世界。与这个现象世界相对的并非‘真实世界’，而只是一片混乱、毫无形态无法表述的感觉世界”89

尼采提出透视主义的认识原理，并认为有三个层次的透视视界制约着人的认知：

1、从对生命的保存和发展有无益处去选择感官和感知。他说：“我们具有感官，只是为了选择这样一些感觉——我们必须依靠它们，才能保存自己”

2、从生命实践需要出发，用逻辑、规则、范畴等理性思维手段去整理世界。

3、语言作为认识现实的必经之途，本身也限制了人的认识。他认为语言有遮蔽、歪曲内外在世界的作用。

尼采认为，认识过程经过三重视界的透视，所获得的不是对世界之真的认识，二是主体对对象的价值评判，是主体从价值关系出发塞入对象的自我：“人在最后的事物中找出的东西，不过是他自己塞入事物的东西。” 尼采把认识过程看成是人通过直觉体验自己生命和强力意志的过程。“人类认识世界的程度与人类认识自己的程度密不可分，就是说，人类认识世界的深度与人类对自己及其复杂性的惊讶性相一致。” 尼采认为，人与动物最根本的区别在于人是“尚未定型的动物”，因此人还有自由发展的余地和无限多的可能性。

尼采认为“人是非动物和超动物，上等人是非人和超人。”

尼采认为，日神和酒神分别象征着宇宙、自然、人类的两种基本的生命本能和原始力量。日神象征着美的外观的幻觉力量，酒神则表现惊骇狂烈的情绪放纵的力量。日神展现为“梦”的幻境和美的形象，酒神则借“醉”态表现为激情的狂烈。

日神精神表现为梦境，是幻想的，外观的；酒神精神表现为醉态，是惊骇的，狂喜的。日神精神在情感上是有节制的、适度的宁静；酒神精神是无节制的，是性与力的放纵。日神的形而上意义表现为其预言能力，和把“个体化原理”化作审美的幻象从而超越之。酒神则显示为“永恒的本原的艺术力量。代表日神精神的典型艺术是造型艺术，代表酒神精神的典型艺术是非造型艺术。

海德格尔

海德格尔（1889－1976），出生于德国默斯基尔希，主要著作有《存在与时间》（1927）、《论真理的本质》(1929)、《什么是形而上学》（1929）、《论人道主义》（1947）、《形而上学导言》（1953）、《林中路》（1953）、《尼采》（1961－1962）、《诗·语言·思》等。

在一系列著作中，海德格尔吸收了克尔凯戈尔等人的思想成果，系统地阐发了他的存在主义哲学。632

无论柏拉图的“理念”、是笛卡儿的“我思”、斯宾诺莎的“实体”、康德的“自在之物”、黑格尔的“绝对精神”，还是马克思的“物质”，都还不是真正的存在。问题就在于传统的本体论提问题的方法不对，不应当以“存在是什么”这种方式提出问题，而应当代之以这样一个问题：“存在何以成为存在”633 海德格尔认为，哲学应当研究的是“存在（DasSein）”，而不是“存在者（DasSeiende）”。633 他认为，只有通过一种特殊的存在者——此在（DaSein）才能领悟存在。他所说的此在实际上就是人。人为什么能够领悟存在呢？这是因为“对存在的领悟本身就是此在的存在规定”。作为一种特殊存在者的人，是一个尚待规定的存在者，他能决定自己的存在方式，追问自己为什么存在，询问存在的意义。634 此在“这种存在者，就是我们自己向来所是存在者，我们用此在这个术语来称呼这种存在者”。海德格尔的全部哲学就是从对此在的探讨出发的。634 他认为此在的最基本的存在状态是“在世”。在世也就是人处在“被抛状态”。也就是说，人要面对人生，承担自己的责任。634

人在世的基本状态是“烦”、“畏”、“死”。烦的基本含意是焦虑；畏是人面对敌视他的世界产生的茫然失措的情绪。

海德格尔认为，每一件艺术品都有一个自己的世界，这个世界是由天、地、神、人自由结合在一起的“反映游戏”所构成的。„„他举古希腊神殿的例子加以说明，认为，神殿根植于大地，拔地而起，它把大地遮蔽于它之下，同时又与天相接。神殿的屋顶用柱子支撑，这样它形成的空间既向外敞开，又对外关闭。因此，神殿就是存在的直观的敞开性和遮蔽性者两种原初力量相互联系相互斗争的产物。天是敞开性的场所，而地是遮蔽性的场所

海德格尔认为，艺术品不能单纯地归结为物，不过，它的一个基本前提乃是作为一种物，具有物性。„„因此，艺术品也包含着这四者的内在联系。他曾以壶为例说明这种物的本性。壶的性质不是由他的底和四壁所能说明的，而只能以它所包容的虚空加以说明。正是由于这种虚空才使它成为壶。而虚空可以容纳和贮存注入物，注入物从壶里倒出，就是赠送。对于赠送的收集成为赠物，在赠物中同时含有天和地。因为壶的注入物若是水，那么，水来自山泉，从而涉及了泉，语言的作用在于通过它的作用使存在者敞亮，一词来保护存在者。在语言中，最纯粹的东西和最晦暗的东西，亦即最复杂的东西和最简单的东西都可以用言词表达出来。——《文艺美学》

萨特（1905－1980）

存在是一切现象的基础，它既具有现象性，又具有超现象性。超现象的存在是自在的存在，自为的存在则是具有想象的存在。642 泉则涉及岩石，岩石涉及土壤，水是天地联姻的赐予物，雨来自天上，又渗入大地。另一方面，水既可以供人饮用解渴，又可以用于供奉神明。这样，在赠物中，天地神人联系在一起了，从而壶的本性得到了规定。635 “艺术品以自己的方式敞开了存在者的存在。这种敞开就是揭示，也就是说，存在者的真理是在作品中实现的。在艺术品中，存在者的真理自行置入作品。艺术就是自行置入的真理。”——《诗歌，语言，思想》的39页 海德格尔通过对凡高的油画《农鞋》的分析说明作品对真理的显现：“从农鞋磨损的黑洞洞的口子中，凝聚着劳动步履的艰辛。在这双硬邦邦、沉甸甸的破旧农鞋里，凝聚着那寒风料峭中，在一望无际的永远单调的田垄上迈出的步履的坚韧雨滞缓。鞋面上沾着温润的沃土。黄昏中，这双鞋在田间小径上踽踽独行。在这双鞋中，回响着大地无声的召唤，显露着大地对成熟的谷物的馈赠，也透露着冬天的荒野中大地的冬眠。着这农鞋浸透了对于聊以糊口的面包的担忧和战胜了贫困的无言的喜悦，隐含着分娩阵痛时的哆嗦和死亡逼进时的颤栗。着农鞋属于大地，大地在农妇的世界中得到了保存。”——同上 人类拥有了最危险的东西——语言，来证实自己的存在——《荷尔德林与诗的本质》

语言之所以是危险的，是因为通过语言，“人被开启而明晓自己作为存在者，得为自己的存在而苦恼焦心，作为一个非存在者又使自己失望荷不满。”

萨特存在主义哲学思想包含三个核心内容：

1、存在先于本质。他认为人首先是存在，然后才按照自己的思想造就自身，而物的本质则是事先被人规定好了的。

2、人是绝对自由的。人面前充满各种可能性的括弧，每个人都可以通过自我选择、自我设计来填充这一括弧。

想象是一种活动，它通过不是由于本身的缘故，而仅仅是作为意象化对象的一个“相似的替代品”所给予的物理或心理内容，具体指向一个不在场或非实存的对象——《想象》

萨特认为，想象具有四个特征：第一，它是一种意识；第二，它具有近似观察的性质；第三，想象性意识把对象设定为虚无；第四，它具有自发性。萨特认为，美的本质只能由想象来界定。他说：“现实的东西决不是美的，美是一种只适合于想象的东西的价值，而且这种价值在其基本结构上又是指对世界的否定。”《想象心理学》

我们称之为美的，正是那些非现实对象的具像化。——《想象心理学》 人之所以能够从事想象，也正是因为他是超验性自由的。但是，反过来说，曾经成为一种心理和经验的功能的那种想象，却又是世界当中的经验的人的自由的必要条件——想象心理学645

在萨特看来，美的本质也是以自由为基础的。美也就是对于现实世界的否定，从根本上摆脱世界。

萨特的一个基本看法是：实际存在的世界是一种“自在的存在”，是一片混沌，是一个巨大的虚无，是偶然的和荒谬的。

萨特明确指出，在艺术作品中，“审美的对象是某种非现实的东西”。例如，现遮蔽了无限的无知。人的能动性在于去蔽，去蔽越多，真理的显现就越丰富。

人的存在是一切存在者的基础，人是一种不断超越的存在者。

此在，既是时间上的“此”，即此时的存在者；也是空间上的“此”，即此地的存在者。人生存的环境就是人生存的内容。

绘画作品，而现实的东西如画布、颜料并不是审美对象。

萨特认为，自由最基本的含意就是在世界中选择自我。我们之所以产生了美感，是因为我们在审美对象中发现了自由。649 自由不是任何存在，它是人的存在，„„人并非有时是自由人，有时是奴隶，因为人要么是完全彻底的自由，要么干脆不存在。——萨特，651

西方文论笔记王攸欣老师

形式主义批评思潮，大文学概念，认为文学与哲学、社会批评是一体的。文学生存论，西方现象学描述下的人的生存，文学是人的一种生存方式。文学的根本性质是生存。

胡塞尔抛开现象后面的所谓本质，直观现象世界，人所感觉到的一切即意识。

海德格尔：解释学的现象学。显现即真理，显现同时又是遮蔽。有限的显

任何此在都不是现成的，而是生生不息的；每一个此在都是独特的、不可归类的、不可重复的。

世界是人所显现的世界，人是显现在世界中的人，这里没有主体和客体之分。世界构成了人生存的基本内容。

生存先于本质，人没有固定的本质，人在生存结束之后才显示其本质。人无法实证真理的正确性。

先在视界：在经验积累的基础上形成的一种文学视界。

文学生存的内容根本无法分离出所谓纯文学。文学中充盈的是人们通过人文学术思维所获得的生活内容。在20世纪以前的中国和19世纪以前的西方，文学指的是学术。在中国的传统范畴中，根本就没有一个词可以涵盖小说、诗歌、散文戏剧四个方面。且这四者之间也没有共性，没有本质上的一致性，我们只是拿“文学”这个词语来职称这四者。

诗词曲被统称为诗歌，但是，它们既没有共同的起源，也没有共同的本质特征。

文论的分类可以以文本、作者、读者、世界之间的关系为标准来划分：侧重于作者－文本的文论有心理分析理论；侧重于读者－文本的有接受美学、解释学、现象学；侧重于世界－文本的有现实主义、历时批判、文化批判，专注于文本的有形式主义、结构主义、叙事学。生存就是真理，生存就是世界本身，人的认识力照亮了世界，创造了世界。性的语言即话语，我恩所处的时代是一个向权力话语宣战的时代。

认识也是生存的一部分，是生存的一种基本样式。

文学的背后并不存在着别的的东西——客观世界、理性世界、精神世界、感情世界——这些东西其实就是文学本身。

把文学作品看成一个独立于人的、自足的个体，或者看成一个更大文本的一部分，这种形式主义理论曾经在20世纪占据主导地位。

后现代主义是对现代主义的反叛，现代主义有着普遍主义和本质主义的倾向，突出主体性，强调人对世界的认识，后现代主义则反普遍主义，反本质主义，消解主体性。

后现代主义对现代主义的认识：现代主义的本质是启蒙，即以理性取代信仰，用批判精神取代迷信，用人这个主体取代上帝，人是一切价值的根源。启蒙由3个方面构成：⑴知识真理，⑵人的普遍解放，⑶人的主体性神化。启蒙企图获得世界的永恒真理，揭示客观主观世界的真相。启蒙构成了现代主义的核心内容。现代主义的叙事是一种大叙事。

后现代主义的特征：

1、反基础主义。基础主义相信存在着某种永恒不变的知识基础。传统基础主义的代表是黑格尔的绝对精神论，现代分析哲学是现代基础主义的代表，他们试图通过语言分析来确定什么是可以认识的界限。从柏拉图到胡塞尔都在试图寻找这个认识世界的基础。后现代主义根本不承认存在这么一个基础，任何所谓永恒的基础都是一个创造物，是人的一种构建，不是一个真实存在。

他们认为，深度模式是基础主义是的一个变体，后现代主义只谈论语言，而不讨论其背后的“深层次的”的东西。

他们反对由基础主义而产生的等级观念，认为人的本质是由社会、语言编织起来的，事物的多样性、复杂性就是其本质。用言语构成的带有倾向性、系统

他们认为，后工业时代带来的知识爆炸给人们带来的是把握现实的不确定性。

2、非中心主义。不承认存在永恒的、中心的东西，也没有可以指导人行动的东西，理念、理性、真理、科学、人，都不可能构成中心。

不是人在说话，而是话在说人，所以人不是主体。是社会、经济、文化决定着人的生活，而不是人决定自己的生活，人的自由是被规定了的，后人道主义其实就是反人道主义，他们首先发对的是人道主义的基础——人，否定人的此在。他们认为，人道主义假设了人的建构性、超越性、超验性、自由性，人道主义是人为中心的，是用人代替了上帝的宗教，人道主义的观点反映了人的自大。

人知识语言游戏种的一个词。角色是人的唯一表现方式，肉体、灵魂、性、理性、精神都不是人的本质。

解构主义是后现代主义的基本精神。它把一切东西还原城支离破碎的部件，它甚至消解整个人类文明。

德里达批评西方传统哲学的逻格斯（logos）中心论，logos是逻辑的词根，所谓逻格斯中心论，就是企图找到一个表象背后的基本的东西的理论，也就是在场的本体论。Logos的意思是内在的理性，略同于中国的“道”。言语总是与特定的情境相伴出现的，它是特定的，透明的，而文字总是脱离情境，因而容易产生歧义。

书写，原书写是解构主义掷向结构主义的手榴弹，它自我炸裂后也炸裂对手，他们并不需要把书写树立起来 分延（de-fferance）即差异与延续，分是空间的，延是时间的。语言只有在分延种才能显示其意义，单个的词是不含有任何意义的。语言的能指与所指不存在一一对应的关系，所指实际上是不存在的，因为它几乎可以是一切事物。实际存在的只有流动的意指。

一个词的出现总是受到其他未出现的词的影响，这种影响即痕迹。痕迹暗示了词语无穷无尽的信息。

所有的文本都是未完成的的文本，它们是由各种各样的痕迹编织出来的，文本就是互文。

增补逻辑认为，一切事务都是亦此亦彼，所有呈现物都是未呈现物的一个特例，呈现物实在与未呈现物的比较中出现的。呈现物与未呈现物相比，没有任何优先性，但是，人们总是只关注呈现在眼前的事物。

在场与不在场，现象与概念，中心与边缘，理性与情感，主体与客体，都是无法区分的，因为它们是相互转换的。

**第三篇：三大美学特征**

服装设计的三大美学特征

关于戏曲服装的特点、特征、特性，在理论界有诸说。但我认为可舞性、装饰性、程式性为戏曲服装的美学特征。

一、可舞性

“可舞”，从字面上看，就是可以舞动的意思，指服装经过特殊的艺术加工后，可以舞动，并且舞得很美。古人云：“长袖善舞”，就包含了这两层意思，说舞者的衣袖很长，利于舞蹈；还能有助于舞者形成优美舞姿。需要指出的是，“长袖善舞”中的“舞”，是特指古代舞蹈（或歌舞），而不是后来的戏曲（以歌舞演故事）中的舞——这两者必须严格区分开来。

那么，“可舞”的深层次涵义是什么呢？戏曲客观实际表明：戏曲表演艺术形态的成熟，是与重视服装作用有关的；演员塑造人物，是一种意象创造，性格、品格、气质的体现，一是主要靠自身的语言、唱腔、形体动作，二就是有赖于服装、化妆等外部因素的辅助和衬托。表演艺术要求服装的是：可以让演员充分借助，以帮助演员表情达意。这样，表演艺术形态一旦成熟，被赋予了表情达意功能的服装，自然也随之成熟并

一、平衡、对比、对称、比例、节奏、宾主、参差、和谐等。在现代的艺术学体系完整构建起来之前，我国历代的艺术家和民间艺人实际上正是符合上述形式美法则，创造了无比璀璨辉煌的民族传统艺术（包括戏曲服装艺术在内）。对于戏曲服装，创造者们从“可以舞出情感”的特殊要求出发，提炼出延伸、宽松、分离、悬垂、颤动、增扩、放射等一系列特殊的形式美要素，正是由于这些形式美要素的共同作用，才使得服装“舞出情感”。

可以说，戏曲服装的可舞性，表现于款式。在七种形式美要素中，除增扩、放射作用于表现气质，其他五种（延伸、宽松、分离、悬垂、颤动），既表现气质，又表情达意，以表情达意为主。

延伸

水袖是衣袖的延伸，形成了“长衣袖”制式，以长为特色。因其长，就利于舞。在表演上被规范出多达数百种舞法（程砚秋先生概括为勾、挑、撑、冲、拨、扬、弹、甩、打、抖等十大类），成为戏曲歌舞化表演中夸张、传神的主要表演语汇之一，强烈地外化角色性格及心理、情绪。化妆上的长甩发、长线尾子与服装上的长衣袖相协调，也极力追求延伸。延伸，实质是角色手势的夸张与放大，是内心世界的视象化。

宽松

蟒、帔、靠、褶和衣类中的长衣，几乎全部是宽松式的服装制式，平面裁剪，不讲究“称身适体”；同时，又都有

（激动、狂喜、焦虑、彷徨）。《杀驿》中吴承恩处于生死关头的激烈思想斗争，就是通过帽纱翅颤动而表现出来的。另如盔头上的翎子，因其柔韧性强，用于《群英会》之周瑜，随动作而飞舞，表现了一股“骄狂”之气；用于《小宴》之吕布，通过双翎一上一下的颤动，传达出他急切盼望美女貂蝉的焦急心情，待到与貂蝉相见时，用手将一根翎子刮向貂蝉下颏，通过这“以翎代手”的调情动作，艺术地表现了吕布的贪色品格和轻浮气质。

关于增扩和放射这两种形式美要素，一是从横向上加宽角色身材，二是从纵向上加高角色体形，都属于表现人物气质的装饰性范畴，留待下面去讲。

现在，我们可以对可舞性做如下总结：可舞性主要表现在服装款式上，由于款式具有内在的“可以舞出情感”的一系列形式美要素，服装的静态美与动态美有机融合，使服装成为了服从表演、有利表演的重要工具。鉴于戏曲服装以上述独特形式塑造戏曲人物外部形象，所以，可舞性成为戏曲服装的显著美学特征、第一美学特征。

对于延伸、宽松、分离、悬垂、颤动、增扩、放射等七种形式美要素，为便于记忆，还可以进一步高度概括为这样七个字：长、松、离、垂、颤、宽、高。

二、装饰性

究厚，这是装饰性的另一种重要表现，具有“拔高”人物的形式美感；作为内用辅助物的胖袄，一方面是为“撑起”宽袍之所需，而更主要是垫宽肩部，具有“增扩”人物的形式美感。纵向和横向的装饰性，把人物的外部形象衬托得高大魁梧，从而更加强烈地突出了民族气质的“神韵”。

2、整体和谐

在服装的装扮上，在服装与化妆的关系上，体现了人物外部造型装饰性的统一美、和谐美。

（1）服饰组合装饰性强：戏衣的完美艺术形式是靠“装扮”出来的，依赖一定的服饰组合和特殊的装扮技艺。例如箭衣需要“拾”，“拾”出修长挺拔的英武之气；靠要“扎”，“扎”出扩张放射的威武之气；抱衣需要“束”（即以绦绳束胸），“束”出灵巧轻盈的潇洒之气。

（2）服装和化妆都一致强调纹样装饰，施于服装的刺绣纹样，施于面部的油彩纹样，都强调夸张化，色彩艳丽，对比强烈。服装与化妆浑然一体（同时也与砌末和整个舞台上的装饰纹样达到戏曲舞台的整体统一）。

3、褒善贬恶

根据戏曲人物善恶分明的特点，服装上特别注重装饰性的倾向性，在装饰纹样、色彩上寄寓褒贬，褒善贬恶；褒善用装饰，贬恶也用装饰。同情善良人物苏三，让她穿的罪衣裤是鲜艳、洁净的，面庞是俊美、秀丽的，连刑具也是银的、有纹饰的。贬斥丑恶人物高衙内，让他敞穿满绣红、美等诸构成要素组成的综合艺术，故各部分都有程式的特称，在表演上称“行当表演规制”，在音乐上有“声腔规制”和“锣鼓经”，在舞台美术的服装上就叫做“穿戴规制”。

程式在戏曲中普遍、广泛的运用，这就构成了戏曲的重要艺术成份，因此就具有了程式性。程式性是中国戏曲的整体美学特征之一，同时也是戏曲服装的重要美学特征。

戏曲服装程式性内涵，可概括为下列四点：

1、从类型出发到个性表现的程式

服装中应用最普遍、广泛的蟒、帔、靠、褶等四大系列，从应用角度上看，是类型化服装。蟒是帝王将相等高贵身份人物用于隆重场合的礼服，帔是帝王及后妃、官臣豪绅及其眷属用于闲居场合的常服，靠是正规军或非正规军男、女武将用于战斗场合的戎服，褶是中、下层社会人物用于普通场合的便服。据此，可以说，戏衣中的蟒、帔、靠、褶本是身份与场合结合的特殊的礼服、常服、戎服、便服。这四种类型服装，在表现历史题材的剧目中，覆盖了封建社会上、中、下三个大的社会层面，显示出独特而非凡的艺术概括力。除此，衣类中的长衣和短衣，同样是身份与场合结合的类型服装。

它们的应用，遵循着两个程式法则：

（1）从类型出发：即按照表演行当所规定的人物类型，与类型服装相对应，使用相对应的服装种类及其具体品种。

新程式。

4、程式在应用、创造等两个系统中起作用

一般说的“某服装应当用于某人”，既是应用系统中的概念，又是创作系统中的概念。对于演员和箱倌，谙熟服装应用程式（穿戴规制），是为了正确使用；对于设计者，谙熟服装应用程式，才能正确掌握程式性这一艺术成份，进行以程式思维为先导的意象创造。

**第四篇：从俄狄浦斯王来看悲剧的美学特征**

从俄狄浦斯王来看悲剧的美学特征

摘 要：古希腊悲剧巨匠索福克勒斯的代表作《俄狄浦斯王》可以视作人类文艺史上悲剧美学诞生标志。《俄狄浦斯王》是古希腊悲剧中最知名的，也可以视作命运悲剧的代表作。他一方面描述了俄狄浦斯王勇于对抗杀父娶母的残酷诅咒，却最终倒在命运之神的无情诅咒之下的痛苦、无奈，另一方面又歌颂了人性中不畏艰难险阻的可贵品质，以及无怨无悔甘于接受命运残酷安排的勇气与从容。本文拟从《俄狄浦斯王》的悲剧性质和悲剧形象的塑造等方面来阐述悲剧美学的特征。

关键词：俄狄浦斯王；悲剧美学；悲剧形象；特征

弗·施莱格尔说古希腊悲剧是整体的和谐的美，是最高级的美，而希腊悲剧则被他释为“人类与命运的一切必然冲突，不过这种冲突在和谐之间得到解决。”黑格尔把古代悲剧看作是类型悲剧，把近代悲剧看作是个性悲剧，古代悲剧强调的是两种带有实体性的理论力量的冲突，是两种义务的冲突，而近代悲剧强调的是个人与社会的冲突。《俄狄浦斯王》作为古典悲剧的经典之作，无疑具有古典悲剧的共同的美学特征“命运感”。整部悲剧呈现在一种静穆中，看不到激情的骚乱和痛苦的扭曲，使得“怜悯与恐惧”摆脱情欲的冲动，升华到澄静的心灵之中，最后达到彻底的净化，这就是古典的和谐，与古典悲剧的美学特征相一致。

一、俄狄浦斯的悲剧形象分析

1、人的意志与命运的冲突

索福克勒斯认为俄狄浦斯的悲剧不在于他有罪，而是因为他极力逃避杀父娶母的命运。而俄狄浦斯的斗争乃至失败，曲折反映了当时雅典人既相信自己的力量，但又面对复杂的各种社会矛盾不能理解的矛盾困惑心理。就认为命运具有不可抗拒性、不可逃避性、神秘性。进一步可以认识到，俄狄浦斯处处在反抗命运的摆布。尽管失败了，但是他还是保持着“困兽之斗”的反抗精神，这种反抗精神使得失败英雄俄狄浦斯的更高大、更高贵。也使得他的悲剧更能引起人们“怜悯和恐惧”的情绪，从精神上得到陶冶。这也是处于强盛繁荣时期的希腊人对待命运对待生活的一种积极自信的态度，这也是俄狄浦斯悲剧的现代性价值七十之一。

2俄狄浦斯的困惑和人性复杂性

他是忒拜的拯救者，又是忒拜灾难的制造者：一心想追查杀害过国王的凶手，凶犯却是自己。他的悲剧告诉我们：一个追求正义的人，可能会成为一个制造罪恶的人；高尚和卑鄙、正义和邪恶、天使和魔鬼往往互为因果。这里人本身的复杂性被描绘了出来。可以说，俄狄浦斯的故事是西方文学史上揭示人的复杂性的无穷魅力的作品之一。3弗洛伊德的“俄狄浦斯情结”——“恋母情结”

俄狄浦斯的悲剧就是在不知情的状态下杀死自己的父亲并娶了自己的母亲。俄狄浦斯想极力逃脱命运的安排，但最终在逃脱中中了命运的圈套。无论俄狄浦斯怎样的努力，最终难逃命运的掌控。俄狄浦斯是索福克勒斯的《俄狄浦斯王》的主人公，其悲剧就是恋母情结，杀父娶母。当然，此情结在弗洛伊德的精神分析学中曾有过经典论述。俄狄浦斯情结，又称恋母情结。根据弗洛伊德的解释，是“也许 们所有的人都命中注定要把 们的第一个性冲动指向母亲，而把 们第一个仇恨和屠杀的愿望指向父亲。弗洛伊德认为，俄狄浦斯的故事表明了男性婴儿的恋母情结，即在一定的时期内，一种占有母亲而排斥父亲的心理。在弗洛伊德的《图腾与禁忌》中的专门术语解释，俄狄浦斯情结：一组无意识观念和情感，其核心愿望是占有双亲中异性的一方，排斥同性的一方，精神分析学认为，这种情结一班在里比多（欲力，性欲相近）和自 的发展阶段出现，也就是3到5岁之间，不过有些可能出现的更早，在弗洛伊德看来，这种情结是一种极为普遍的现象，也是许多无意识犯罪的原因所在。要消除俄狄浦斯情结，可以是本人和双亲中同性的一方同一化，并暂时放弃和异性一方的关系。

4俄狄浦斯悲剧——人类迈向文明的艰辛的艺术写照

古希腊人认为，高尚而正直的俄狄浦斯走向“犯罪”，是神秘的命运“所为”。其实从人类文化史和文明史的角度来看待，这命运就是人自身的原始野性。原始时代，杀父娶母无所谓不道德，到了人类文明时期，这种行为才被认为是大逆不道的乱伦行为，是不道德的被禁止的。而人类文明的初期，由于原始时期延续下来的野蛮习性并没有也不可能很快消失，相反还会在人的潜意识中存在。俄狄浦斯是文明初期的人，一方面他要摆脱这种陋习，成为一个文明的人；但一方面，他的潜在的无法控制摆脱的野性冲动，使得他走上了所谓的杀父娶母的道路。那种野性冲动，和外界自然一样，具有强制的无可抗拒的力量。他自然没有办法理解这种野性，古希腊也无法理解，于是就认为是“命运”。

其实这个故事结局的真实性和可能性，我们无法用理性、科学逻辑来推敲、演示，只能把它作为一种神话隐喻，从神话隐喻的角度阐释它所象征的普遍性意义。俄狄浦斯在为摆脱原始的、自然的属性而导致毁灭的悲剧，是人类走向文明所付出的艰苦努力和沉重代价的一种艺术写照。体现的是文明对于野性、对于自然的抗争，是走向文明的人对原始野性的摒弃文明具有某种正义感。故而，俄狄浦斯向文明迈进的悲剧就有了悲壮与崇高的审美特征。

二、俄狄浦斯的悲剧美学分析

从悲剧的内容模式来看，《俄狄浦斯王》无疑最具有悲剧色彩，关注到“命运”的母题。悲剧可以有三种模式：第一种是人无论怎样抗争都是徒劳的，他人生的路怎么走都是一个圆圈，从起点出发，最终回到起点；第二种是人作为极其有限的微小的存在却不得不想往那“不可企及”的无限胜景并不断追求，因而被迫踏上无限悲壮遥远的征途。人一辈子劳碌挣扎在可朽与不朽、瞬间与永恒之间，欲求不能欲罢不能，从而陷入悲剧性的两难困境，这也是人类悲剧中最为普遍的一种。第三种模式如曹禺所说“人正如一匹跌在沼泽里的赢马愈深沉的陷在斯王的泥沼里。”如此残酷。显而易见，《俄狄浦斯王》正属于此种模式。俄狄浦斯和他的父母越是激励抗争“杀父娶母”的神谕却越是无法摆脱，一步步走向神谕。无论他们怎么用心想拯救自己，都无可奈何的被深渊吞噬。我们或许可以用现代悲剧成因理论方法来解释此悲剧的形成，或者可以从主人公的性格缺陷来寻找原因，也可以从人的行为方式去寻找悲剧的原因，但谁又能否认这斗争背后有一个主宰呢希伯来先知称这个主宰为“上帝”，希腊戏剧家称之为“命运”，近代人称之为“自然法则”，称呼如此众多也只是因为这背后的力量太大太复杂，人们并不能真正完全确实的把握它。

从悲剧的形象塑造来看，主人公俄狄浦斯王本身就是一个充满悲剧美学色彩的人物。俄狄浦斯王这个人物形象不仅传达了古典悲剧的命运感，更加展现了一种近代悲剧的核心内容：“人的自由对必然的反抗”，更多的体现了一种人类生存的困境。俄狄浦斯王得到杀父娶母神谕——这个不幸的象征，但真正的悲剧并不是这个不幸，而是通过自己的行动，进入必定毁灭他的悲剧困境。相反如果没有抗争，而是忍受、哀叹悲剧现实，这是悲剧前的尚未觉醒的知识文明。雅斯贝尔斯称这为“悲剧前的知识”，就是说其目的及悲剧手段本身就是悲剧的形式，没有超越就没有悲剧，即便是在对神抵和命运的抗争中抵抗之死，也是超越的一种举动。这种超越正是悲剧的哲学意义所在，而悲剧英雄总是通过体验边缘处境而成长。

悲剧作为一种美学范畴，强调的是其中的对立冲突及斗争，从而引起人们进行更深层次的思考，同时作为美学范畴的悲剧、又可以称之为悲剧性，是建立在近代主体性哲学之上的，它包括社会生活和文艺作品所展示的一种人生悲剧性所构成的悲剧审美形态。悲剧美学考察的对象主要是人生悲剧性的现象及其本质特征，人生悲剧性的审美形态及其艺术创造规律，悲剧观念的历史发展及其理论形态。

悲剧伴随着人类社会的诞生而存在。人在多重复杂的悲剧矛盾关系中，始终不懈的追求自我本质力量的实现，在这个漫长的追求过程中，不可避免的会经历苦恼、不幸、哀痛甚至毁灭。但是，人的生命价值和意志激情却在追求中不断显现，在抗争苦痛与死亡中升华并获得新生。人类的悲剧精神伴随着社会的发展而发展，同时也带着人类不断充实自己的生命不断的趋向完美。而悲剧意识是人类对人生悲剧性的认识，是人类对生活中悲剧形态以及包含于其中的人的悲剧精神的反映，因此，悲剧意识与悲剧精神有着难以割舍的关系。悲剧意识以悲剧精神为基础，同时悲剧意识又能调节、强化人的悲剧精神。没有悲剧意识，人的悲剧精神便褪化乃至丧失，顶多处于一种自发的非自觉状态。

三、结语

悲剧被人称为艺术的“最高阶段和冠冕”，从古至今都有很多大家对其精心研究创作，苦苦求索人生悲剧性的真谛和悲剧创作的规律。在人类历史长河中，悲剧是一颗不会消失的长明星，因为在人类没有完全真正到达自由王国前，人生的悲剧性将会是永恒的，人类的生命悲剧精神及人类对悲剧真谛的思考也将是永恒的，悲剧艺术也将在无止境中不断的发展。参考文献：

[1]黑格尔.美学,第二卷[M].北京:商务印书馆,2024.[2]朱光潜.悲剧心理学[M].北京:人民文学出版社,1985.[3]罗念生.论古希腊戏剧，罗念生全集.第八卷[M].上海:上海人民出版社,2024.[4]罗念生.索福克勒斯悲剧四种,罗念生全集.第二卷[M].上海:上海人民出版社,2024.

**第五篇：《当代西方美学》读后感**

当代西方美学呈现出一个总体倾向——舍弃传统的“自上而下”的思辨方法，而采取“自下而上”的经验主义方法。书中提到20世纪以来，随着二战的爆发，欧洲大陆哲学在英美等国家的“水土不服”，美学中出现了经验主义抬头和理性主义式微的现象。如果说康德、黑格尔思辨的美学体系遵循的是一种理性原则的话，那么当代西方美学思想更多遵循的是一种经验原则。作者还认为，美学按可划分为“科学美学”和“分析美学”。并以此将本书第一章中分述的10种美学流派一分为二。

科学美学

阿恩海姆、弗洛伊德与荣格的美学论证本身便是科学的一个分支，他们通过采用实验现象和临床经验等论证来研究美学问题，对艺术创造和艺术欣赏的动力作出心理学上的分析，成为了心理美学的代表。阿恩海姆的美学思想是建立在完形心理学上的，他认为知觉是艺术思维的基础，并且用“方向性的张力”去解释似动现象。

弗洛伊德则以精神分析学说解释艺术创造的原动力、艺术的功用等问题。他认为艺术家是受到过剩本能欲望的推动而从事艺术创造以在幻想的世界中满足自己。同时提出“诱惑的奖赏”这一概念，将艺术作品形式的美视为对诱惑的奖赏。荣格他提出集体无意识及其原型是人类艺术创造的动力，反对文化起源于精力过剩的说法。

自然主义美学的乔治·桑塔耶那，对“美”和“表现”两种审美现象作出心理学上的解释。他认为美是客观化了的快感，将美的产生归功于人的情感。

实用主义美学的约翰·杜威认为艺术就是经验，审美经验不可与日常生活经验分离。佩珀同样推崇认识源于经验的观点，认为艺术作品的审美价值要在对艺术作品的实际感受和评价中方能实现。

新自然主义美学流派的托马斯·芒罗不赞同将美学局限抽象定义和概念分析上，主张从艺术的具体现象，以类似自然科学研究的实验方法来研究美。

表现论美学的科林·伍德认为再现艺术是伪艺术，只有表现情感的艺术才是真正的艺术。强调情感与想象活动对艺术创造的作用。阿诺里德同样主张知觉的对象必须被表现才可构成审美对象，只有完美地被表现了才可达到美。

现象美学的杜夫海纳揭示了审美对象与其他一般知觉对象的区别，突显具有智慧、富含情感的审美知觉。“只有当审美对象存在于鉴赏者意识中的时候，它才是完整。”

分析美学

新实证主义美学的理查兹区分了情感语言和符号语言，并认为美属于后者，是一种主观的情感反应。他还美的本质进行讨论是没有意义的，持相同看法的还有分析美学的维特根斯坦。维特根斯坦认为语言的含义是处于流动中的，所以无法对美和艺术做出定义。他的追随者韦兹也提出艺术是一个开放式的概念，属于类概念。只有属于亚概念的各种具体艺术才可以被定义。符号论美学的卡西尔提出艺术是一种承载人类情感的符号形式，既有物质呈现，又包括精神外观。延续卡西尔观点的朗格还将自我表现与表现区分开来，认为艺术的作用和其本质不等同。

从书得第一章可以看出当代西方美学派别林立，纷繁复杂。这些美学理论多依附于各种学科来建立，包括哲学、心理学、语言学或社会学等。其实关于美的讨论已经持续了两千年之久，至今依然众说纷纭。以美的本质为例，客观论、主观论以及主客观论均得到一定数量的美学家支持。书中提到有关客观论的几种见解。“美是事物的一种客观属性。”这种观点颇有“你见或不见，美就在那里不来不去”的意味。因为它是不依靠人的主观能动而存在的，相反在审美的过程中，审美主体只是被动地“吸收”了事物固有的审美属性。有人认为这种属性是自然属性。事物的物理属性和形式构成了美，如线、形、色、质、味等等。像希腊人推崇美在于比例和谐。蔡沁提出了黄金分割律，费希纳用测试的方法得出一种愉快的经验标准„„这种理论无疑是为美设定了一个客观的标准，而忽略了人的差异性和历史的差异性。

我个人认为美不是物质的一种属性，而是人所确定的一种价值。并非某一事物的审美属性均能够“打动”人心。因为知觉主体的生理条件不尽相同，面对同一“形式刺激”也可能有不同的感受。加之知觉主体自身的人生经验和价值观念，审美就变得更加复杂。也有的人认为这种属性是社会属性。如“有用就是美”的观点，美的审美属性在于对人类有实用价值的属性。此种标准也必须放在特定的社会关系和社会活动中去考察。梅里尔提出的审美判断的普遍有效性的观点被认为主观论者最正面的反驳。他认为审美判断又正确和错误之分。一般来说，人们都应该在某一具体审美对象上取得一致的判断。未能做到这点的便是审美判断错误。其实梅里尔是避开了美的标准，而建立起审美判断的标准——将整个人类社会的审美统筹起来，预先设定有一种正确的判断标准并且适用于所有人。个人的好恶是导致审美主体做出错误判断的原因。那么这种标准具体是什么？谁拥有有限解释权？会不会造成权威压迫的问题？这都值得思考。从历史上看，人们不是先有了公认的、客观的标准，才去创造美的现实，而是在理论的总结出现以前很久，就有了这种创造，这个事实要求人们重新认识理论的功能、作用以及方法。乔德却认为自然界存在着一种可以脱离人而独立存在的美，用不着有人去感受它，它也是美的。虽然在人类出现之前，自然界依旧存在，但是在人类出现之前，自然美却不见得存在。这便又回归到“美不是物质的一种属性，而是人所确定的一种价值”上了。

本DOCX文档由 www.zciku.com/中词库网 生成，海量范文文档任你选，，为你的工作锦上添花,祝你一臂之力！