



西方审美教育 经典论著选4上

主 编 朱立元



江苏凤凰教育出版社
Phoenix Education Publishing Ltd



西方审美教育 经典论著选4_上

主
编

朱立元

副
主
编

栗永清



江苏凤凰教育出版社
JIANGSU EDUCATION PUBLISHING, LTD.

图书在版编目(CIP)数据

西方审美教育经典论著选. 第4卷: 全2册 / 朱立元
主编. — 南京: 江苏凤凰教育出版社, 2015.7

ISBN 978-7-5499-5323-3

I. ①西… II. ①朱… III. ①审美教育—西方国家—文集 IV. ①G40-014

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第171377号

书 名 西方审美教育经典论著选 第四卷(上册)
主 编 朱立元
责任编辑 吴文昊
装帧设计 张金凤
出版发行 凤凰出版传媒股份有限公司
江苏凤凰教育出版社(南京市湖南路1号A楼 邮编 210009)
苏教网址 <http://www.1088.com.cn>
照 排 南京前锦排版服务有限公司
印 刷 江阴金马印刷有限公司(电话:0510-86022033)
厂 址 江阴市滨江西路803号(申港)(邮编:214400)
开 本 787毫米×1092毫米 1/16
总 印 张 79
版 次 2015年7月第1版 2015年7月第1次印刷
书 号 ISBN 978-7-5499-5323-3
总 定 价 220.00元(上、下册)
网店地址 <http://jsfhjyebbs.tmall.com>
新浪微博 <http://e.weibo.com/jsfhjy>
盗版举报 025-83658579

苏教版图书若有印装错误可向承印厂调换
提供盗版线索者给予重奖

总 序

1850年,鲍姆嘉登出版了他的 *Aesthetic*, 作为一门学科的美学正式进入人类的知识图景,其后,尽管美学的学科对象、性质等等发生了巨大的变化,但鲍姆嘉登作为“美学之父”的学术史地位,却得到了绝大多数美学史家的认同。在随后的美学学科谱系中,“美的本质”即“美是什么”的问题在19世纪的西方美学研究中成为基本问题之一;而在当代中国,自20世纪50年代以来它更是成了美学研究的核心问题。鲍姆嘉登关于“美是完善”的表述,也被视作对“美”之本质的界说,为后世所重。不过,应当指出,鲍姆嘉登说“美学的目的是感性认识本身的完善(完善感性认识),而这完善就是美”^①,其实并不是在为美下定义,而是在强调感性认识“完善”乃是“美学”的根本“目的”所在。众所周知,鲍姆嘉登创立美学(感性学)的初衷即在于补足哲学界对“感性认识”缺乏关注的局面,对鲍氏而言,“美学”之创立,除了以一种认识论的方式对人类的较低级的“感性认识”、“自由艺术”(即今日所谓的“艺术”)进行分析之外,其实不无为人类的“感性认识”立法之初衷。^②换言之,对鲍姆嘉登而言,美学不仅仅是一门纯粹的理论性的学科,同时也具有着极强的“实践性”,美学将为人类指明一条如何实现“完善的感性认识”的坦途,而这在他本人对于其著作的架构中也可以约略见出^③。

① 鲍姆嘉登:《美学》,第18页。

② 鲍姆嘉登为美学所下的定义为“美学作为自由艺术的理论、低级认识论、美的思维的艺术和与理性类似的思维的艺术是感性认识的科学”(《美学》第13页),在笔者看来,其中“美学”作为“美的思维的艺术”、“与理性类似的思维的艺术”的定义本身就较为直接地呈现出鲍氏心目中的“美学”包含着如何让人类的“感性认识”臻于完善的“立法”诉求。

③ 鲍姆嘉登的《美学》只完成了一小部分,在他的构想中,“美学”当包括理论部分和实践部分,已经出版的两卷只是理论部分的大约三分之一(即他所说的“启迪学,关于事物与思维的一般规则”的部分),而“关于条理分明的安排的一般规划”的“方法学”和“关于用美的方式想到的和加以安排的东西的表达手段的一般规则”的“语义学”以及更具应用性的“研究在个别情况下如何运用的问题”的“实践美学”,鲍氏并未完成。(《美学》第17页)

鲍姆嘉登不仅专门开辟出一节讨论了“审美训练”的问题,指出“每当接受训练的美学家使美的认识有力地发挥作用时,通过这两种训练,不仅精神,而且情感和美的气质也能获得独特的技巧,并且由于适应而得以增强”^①,更明确指出,审美学说本身就包括“一切美的教养,即那样一种教养,对在具体情况下作为美的思维对象而出现的事物的审视,超过了人们在未经训练的状况下可能达到的审视程度。熟悉了这种教养,通过日常训练而激发起来的,美的天赋才能,就能成功地使兴奋起来的,转化为情感的审美情绪——包括在珀耳修斯那里看到的那种‘尚未沸腾’的审美情绪——对准美的思维的某一确定对象”^②。这已近乎是直接给出一个“审美教育”的定义了。我们似乎可以肯定地说,在“美学之父”那里,美学其实本身就包含着指导人如何抵达“美”的,亦即“审美美育”的维度。“美育”不是美学的“应用”,而直接的就是“美学”的有机构成。

然而,或许由于过于强大的形而上学传统的影响,或许是由于鲍姆嘉登对于“实践美学”的思考未能形诸笔墨,“美学之父”之后,美育,或者说“美的教养”的问题似乎并未成为美学的核心,直至席勒《美育书简》的问世。

19世纪西学东渐大潮之中,“美学”通过其他“舶来之学”一道进入中国,1906年,王国维在《去毒篇》中首倡“美术者,上流社会之宗教”^③,1915年,蔡元培提出“以文学美术之涵养,代旧教之祈祷”^④,1917年,蔡氏在北京神州学会演讲中明确提出“以美育代宗教”说。虽然第一代中国美学家们都对美育给予了高度重视,蔡元培执掌北大期间,更亲授美学课程,其对后世中国美学进程也着实产生了重要影响,在中国当代美学史上产生极大影响的实践美学的领军人物李泽厚在20世纪末亦再度重申了“审美代宗教”即可看做此种影响的表现。然而,理论家们的呼号与努力却并未真正“落地”。“美育”虽贵为“德智体美劳”五育之一,但在具体的教育中如何实施?教育工作者们却似乎并不了然,而美学家们对于美育的具体实践似乎也缺少足够的关注,甚至在美学家最为拿手的理论、学术史领域,关于美育的研究著作、美育史、美育思想史的著作也实为鲜见。

① 鲍姆嘉登:《美学》,第33页。

② 鲍姆嘉登:《美学》,第34页。

③ 《王国维文集》第三卷,中国文史出版社1997年版,第25页。

④ 蔡元培:《蔡元培全集》第二卷,浙江教育出版社1997年版,第339页。

在我们看来,这种局面的形成,原因自然是多方面的,但对美育史、美育思想相关文献资料的整理的不足,显然也是其中一个极为重要的原因。也正由于此,我们起了一个编辑西方美育经典著述的念头,承蒙江苏教育出版社的大力支持,才有了本套图书。

这套图书的编辑,在我们自己,确实是有些希冀的。在许多人,也包括不少的美学爱好者甚至研究者看来,作为哲学的二级学科的美学是象牙塔之内的逻辑推演,是不同理论模型、体系之间的思辨诘难,其实,在我们看来,美就存在于人生实践之中,美参与着个体乃至人类境界之塑造,而美育便是这种“参与”、“塑造”的行为本身。我们希望这套书能够为学术界对于美育的研究,教育界对于美育的实施,大众对于“美育”的重要性的理解提供一些帮助。自然,至于这些希冀可否达到,还需要时间和读者的检验。

第四卷上册的俄国形式主义美学、存在主义美学、前期西方马克思主义美学等流派只介绍了一位代表人物,所以这些流派的概述部分就略去了,以免重复。

是为序。

朱立元 栗永清

2013年7月10日

目 录

表现主义美学	1
克罗齐	2
美学原理	3
科林伍德	30
艺术原理	31
阿诺·里德	44
艺术作品	45
生命直觉主义美学	49
狄尔泰	49
当代美学的三个时期及其当前的任务	50
诗的伟大想象	54
体验和诗	57
柏格森	60
时间与自由意志	61
审美感情的诸阶段	62
笑	63
俄国形式主义美学	73
什克洛夫斯基	73
作为手法的艺术	74
早期心理学美学	81
屈尔佩	82
美学基础	83

瓦伦丁	90
美的实验心理学	91
布洛	102
作为艺术因素与审美原则的“心理距离说”	103
立普斯	114
论移情作用	115
悲剧性	124
浮龙·李	129
论移情作用	129
伏尔盖特	133
美学体系	134
萨利	144
美学	145
 形式主义美学	 168
克莱夫·贝尔	168
有意味的形式	170
罗杰·弗莱	185
论美学	186
回顾	199
 新批评派美学	 207
维姆萨特	208
感受谬见	209
 自然主义美学	 218
桑塔亚那	218
艺术的基础在于本能和经验	220
艺术和愉快	227
美感	235

艺术科学派美学	240
玛克斯·德索	241
客观主义	241
沃林格	253
抽象与移情	254
格式塔心理学美学	267
麦耶	268
关于音乐中的价值和伟大的一些评论	269
埃伦茨韦格	281
艺术的潜在次序	282
精神分析美学	294
弗洛伊德	295
戏剧中的精神变态人物	296
论幽默	301
荣格	305
美学中的类型问题	306
论分析心理学与诗歌的关系	315
实用主义美学	326
杜威	327
经验、自然和艺术	328
刘易斯	354
论审美判断	355
审美客观性——一个本体论范畴	364
分析美学	372
维特根斯坦	372
美学讲演录	374

符号论美学	390
卡西尔	391
人论	392
苏珊·朗格	404
表现力	405
存在主义美学	427
海德格尔	427
艺术作品的本源	428
前期西方马克思主义美学	458
马尔库塞	458
审美层面	459
审美判断	463
现象学美学	474
英伽登	474
艺术的和审美的价值	475
杜弗莱纳	490
审美态度	491
审美价值	497
语义学美学	507
瑞恰兹	507
虚幻的审美境界	508
燕卜苏	513
朦胧的七种类型	514

表现主义美学

表现主义美学流行于 20 世纪初直到二次大战前夕,并且至今仍有影响。它是现代西方美学中最重要的流派之一。它的创始人和主要代表是贝·克罗齐。克罗齐的代表作是《作为表现的科学和一般语言学的美学》、《美学纲要》。另一个代表人物是罗宾·科林伍德,其代表作是《艺术原理》。此外,阿诺·里德、鲍桑葵等人也是重要理论家。

表现主义美学认为,美就是情感的成功表现。情感的表现就是直觉的表现。美是直觉,是纯粹精神的和主观的。直觉是在概念形成之前的思维阶段,本质上是抒情的。直觉就是表现,就是艺术,就是美。美既不是有用的,也不是愉悦的或者善的。

表现主义美学认为艺术与情感表现之间具有本质的联系。艺术是情感的表现,是富于想象力的表现。情感表现是艺术的根本目的。艺术是纯粹的想象,它不是一种技艺。表现也不等于传达,在创造性想象中获得意象便已是艺术品了,因此,在某种程度上说,人人都是艺术家。

美学和语言学、艺术科学并没有什么区别。语言本质上也是一种表现,而表现又是基本的审美事实。这是表现主义美学的又一基本观点。

维柯的形象思维学说和列夫·托尔斯泰《艺术论》(1898)中关于情感问题的基本观点是表现主义美学的渊源。克罗齐奠定了表现主义美学的基础。这一流派在英国获得了最广泛的响应。除了科林伍德以外,伯纳德·鲍桑葵、E. F. 开瑞特、阿诺·里德等人都是这一流派的重要人物。鲍桑葵对克罗齐的理论有所修正,企图克服克罗齐不讲物质体现的“谬误”,主张审美态度的核心在于心物合一,心灵是情感,物是它的表现。稍后的科林伍德极端地发挥了克罗齐的唯心主义表现说,认为所谓情感表现并不是描述情感和发泄情感,或者激发观众的情感,而仅仅是在想象中意识到自己的情感。他把克罗齐的“表现即直觉”发展为“表现即想象”。阿诺·里德也和科林伍德一样反复强调想象在审美表现中的重要性,把

美定义为:“美是完美的表现。”

(张德兴)

克罗齐

克罗齐(Benedetto Croce, 1866—1952),意大利哲学家、历史学家和美学家。克罗齐的美学理论是20世纪最有影响的美学理论之一,他在欧美各国拥有不少追随者。他的主要美学著作有:《文学批评》(1894)、《作为表现的科学和一般语言学的美学》(1902,包括两部分:第一部分是《美学原理》,第二部分是《美学的历史》)、《美学纲要》(1912)、《诗论》(1936)等。

克罗齐美学理论的核心论点是“直觉即表现”。从这个论点出发,他得出了一系列结论。

他认为直觉就是抒情的表现,直觉就是美,就是艺术,艺术的创造和欣赏之间并没有本质的区别,并把语言和艺术等同起来。他把艺术从与周围事物的联系中孤立出来,认为艺术不是物理事实,不是功利活动,不是道德活动,也不是概念或逻辑的活动,艺术不能进行分类。这样,从五个肯定的方面和五个否定的方面,“直觉即表现”说得到了界定。

克罗齐的“直觉”是一种精神性的东西,直觉作为“心灵的综合作用”既表现了情感,又创造了客观世界中的事物。因此,建立在“直觉说”基础之上的整个克罗齐的美学理论是一种主观唯心主义的理论。克罗齐受到了维柯的很大影响,他把维柯关于形象思维的学说发展为“直觉即表现”说。这一学说对“为艺术而艺术”的观点作了系统的辩护,因而在现代西方发生了广泛的影响。

这里节选的是《美学原理》的第二、十、十一、十二、十六章中的片断,从这些材料中,我们可以大致了解克罗齐美学理论的一个轮廓。克罗齐认为每一个直觉同时也就是表现。直觉的活动能表现所直觉的形象,能掌握那些形象。直觉与表现是无法分开的,两者其实是一个东西。直觉是离开理智的作用而独立自主的。艺术与直觉是统一的,艺术也就是直觉,是我们从外界得到的印象的表现。他进一步论述了“艺术即直觉”这一观点所包含的五个否定。

(张德兴)

美学原理

第二章 直觉与艺术

【附带的结论和说明】在作进一步的讨论以前,我们最好先就已经成立的原理之中抽出一些结论并加以说明。

【艺术与直觉的知识统一】我们已经坦白地把直觉的(即表现的)知识和审美的(即艺术的)事实看成统一,用艺术作品做直觉的知识的实例,把直觉的特性都赋予艺术作品,也把艺术作品的特性都赋予直觉。但是我们的统一说和连许多哲学家也在主张的一个见解却不相容,就是以为艺术是一种完全特殊的直觉。他们说:“我们姑且承认艺术就是直觉,可是直觉不都是艺术,艺术的直觉当自成一类,和一般的直觉不同,在一般的直觉以外还应有一·点·什·么。”

【它们没有种类上的分别】但是没有人能说明这另外一点什么究竟是什么。有时人们以为艺术并不是单纯的直觉,而是直觉的直觉,正犹如科学的概念不是一般的概念,而是概念的概念。

因此,人在成就艺术时,并不像一般的直觉只把感受外射为对象,而是把直觉本身外射为对象。但是这种提升到第二级的过程并不存在;拿它和一般的概念与科学的概念的关系相较,也不能证明所要说明的,因为科学的概念也并非概念的概念。这个比较所能证明的适得其反。一般的概念如果真是概念而不是单纯的表象,就是十足的概念,不管它的涵义怎样贫乏窄狭。科学以概念代替表象,以涵义较富较宽的概念代替涵义较贫较窄的概念。它常在发现新关系。它的方法和最平常的人形成最简单的概念所用的方法并无差别。普通叫做真正的艺术所组合的直觉品,比我们通常所经验的直觉品固较广大较繁复,可是这些直觉品仍不外用感受与印象做材料。

艺术是诸印象的表现,不是表现的表现。^①

① “印象”(impression):即事物印在心中的象,起于感受(sensation)。事物刺激感官,所起作用名“感受”,感受所得为印象。感受与印象都还是被动的,自然的,物质的。心灵观照印象,于是印象才有形式(即形象),为心灵所掌握。这个心灵的活动即直觉,印象由直觉而得形式,即得表现。表现是在心内成就的工作。一般人认为表现是把在心内的已经心灵综合掌握的印象(即直觉品)外射出去,即借文字等媒介传达于旁人。克罗齐反对此说,以为印象经心灵观照,综合,掌握,赋予形式,即已得到表现。传达是另一回事,是下一步的事。

【它们没有强度上的分别】同理,我们不能说普通叫做艺术的直觉是强度较大的直觉,所以与一般的直觉有别。如果说艺术的直觉与一般的直觉在同一材料上起不同的作用,这话也许是对的。但是艺术的功能虽伸展到较广大的区域,在方法上和一般的直觉并无分别,所以它们的分别不是强度的而是宽度的。一首最简单的通俗情歌,比起千千万万普通人在表示爱情时所说的话,是一样的,或差不多,它的直觉在强度上也许仍是完美的,尽管简单得可怜,可是在宽度上,它比起列奥巴迪^①的情歌那样繁复的直觉,就显得太逊色了。^②

【它们的分别是宽度上的和经验的】所以艺术的直觉与一般的直觉的分别全在量方面,就其为量的分别而言,与哲学不相干,哲学是讨论质的学问。有些人本领较大,用力较勤,能把心灵中复杂状态尽量表现出来。这些人通常叫做艺术家。有些很繁复而艰巨的表现品不是寻常人所能成就的,这些就叫做艺术作品。叫做艺术的表现品或直觉品,就其与通常叫做“非艺术”的表现品或直觉品相对立而言,它们的界限只是经验的,无法划定的。如果一句隽语是艺术,一个简单的字为什么不是呢?如果一篇故事是艺术,新闻记者的报道为什么不是呢?如果一幅风景画是艺术,一张地形速写图为什么不是呢?莫里哀的喜剧中那位哲学教师说得好:“每逢我们开口说话,我们就在做散文。”^③但是世间总有一些学者像茹尔丹先生,惊讶自己说了四十年的散文都还不知道,不大相信他们在使唤仆人妮果萝拿拖鞋来时,他们所说的其实就是——散文。

我们必须坚持我们的统一说,因为艺术的科学——美学——之所以不能阐明艺术的真相,和艺术在人性中的真正根源,其主要原因就在把艺术和一般的心灵生活分开,使它成为一种特殊作用,像贵族的俱乐部。从生理学我们知道,每一个细胞就是一个有机体,每一个有机体就是一个细胞或细胞群,没有人觉得稀奇。发现一座高山的化学成分和一块石片的

① 列奥巴迪(Giacomo Leopardi, 1798—1837):意大利诗人,他的短诗极有名,颇富悲观色彩。

② 克罗齐这段话的意思是艺术作品不能有质的分别,只能有量的分别。比如莎士比亚的某一首十四行诗如果自身是完美的,某一部悲剧如果自身也是完美的,虽然它们在量上悬殊,我们却不能说在质上此优于彼,因为它们同是艺术,同是直觉的成就,同是恰如其分的表现。直觉虽有大小的分别,却没有本质上的分别。

③ 莫里哀(Molière, 1622—1673):法国最伟大的喜剧家。这里所引的故事见《贵人迷》一部喜剧。剧中主角茹尔丹先生有了钱,想充当绅士,请一位哲学教师教他读书。那位哲学教师告诉他说话就是做散文,他大为惊讶,说自己做了四十年的散文还不知道。(见该剧第二幕第四景)

化学成分相同,也没有人觉得稀奇。世间并没有一种大动物的生理学和一种小动物的生理学,也并没有一种化学原理只适用于石头而不适用于高山。同样的,世间也没有一种小直觉的科学和一种大直觉的科学,一般直觉的科学和艺术直觉的科学,彼此截然不同。美学只有一种,就是直觉(或表现的知识)的科学。这种知识就是审美的或艺术的事实。

这种美学才真是逻辑的姊妹科学,逻辑也把最小最寻常的概念的构成和最繁复的科学哲学系统的构成,都看作性质相同的事实。

【艺术的天才】我们也不承认“天才”或“艺术的天才”一词。就其与一般人的“非天才”有别而言,它在量的多寡以外不能有其他涵义。大艺术家们据说能使我们看见我们自己。除非他们的想象和我们的想象性质相同,只在量上有分别,这如何可能呢?“诗人是天生的”一句成语应该改为“人是天生的诗人”;有些人天生成大诗人,有些人天生成小诗人。天才的崇拜和附带的一些迷信都起于误认这量的分别为质的分别。人们忘记天才并不是天上掉下来的,它就是人性本身。天才家如果装着,或被人认为,和人性远隔,这就会显得有些可笑,可笑就是对他的惩罚。浪漫时代的“天才”和我们时代的“超人”都是例证。^①

但是这里应该提到一点:有些人把“无意识”^②看成艺术天才的一个主要的特性,他们又不免把天才从高到人不可仰攀的地位降低到人不可俯就的地位。直觉的或艺术的天才,像人类的每一种活动总是有意识的,否则它就成为盲目的机械动作了。艺术的天才只可以没有“反省的”意识^③,这反省的意识是历史家或批评家应有的进一层的意识,它对于艺术的天才却非必要。

【美学中的内容与形式】材料与形式(或内容与形式)的关系,像人们常说的,是美学上一个争辩最激烈的问题。审美的事实是只在内容,或只在形式,还是同时在内容与形式呢?这问题有各种不同的意义,各人所见不同,我们到适当的时候当分别提出。但是如果认定这些名词有如上文

① “天才”(genius)在浪漫时代的德国特别受人崇拜。人们以为艺术家须有凡人所不可高攀的天才,才能有大成就。克罗齐以为艺术的天才是人人都有,只是分量多寡不同,一般人的与大艺术家的天才在本质上并没有分别。

② “无意识”(unconscious)是意识所不能察觉到的心理活动。近代心理学家大半都以为“天才”是“无意识”的心理活动的成就,最显著的是弗洛伊德派的学说。

③ “反省的意识”(reflective consciousness)是就已经意识到的事物,加以反省,即由直觉进入逻辑的思考。

所定的意义:材料指未经审美作用阐发的情感或印象,形式指心灵的活动和表现,我们就毫不怀疑地说,我们必须排斥这两种主张:(一)把审美的^①事实看作只在内容(就是单纯的印象),和(二)把它看作形式与内容的凑合,就是印象外加表现。在审美的^②事实中,表现的活动并非外加到印象的事实上面去,而是诸印象借表现的活动得到形式和阐发。诸印象好像是再现于表现品,如同水摆在滤器里,再现于滤器的另一端时,虽还是原水,却已不同。所以审美的^③事实就是形式,而且只是形式。

由这个看法,并不能断定内容是多余的东西(它其实对于表现的事实是必要的起点),只能断定内容的诸属性并没有一种通道可转变到形式的诸属性。有时人们以为内容如果要成为审美的(这就是说,可转变为形式),必须具有某种已确定或可确定的属性。但是如果是那样,形式与内容,表现与印象,就须是二而一了。内容确可转变为形式,但是在转变之前,它就还没有可确定的属性。我们对于它一无所知。只有在它已经转变了之后,它才成为审美的内容。也有人给审美的内容下定义,说它是“引起兴趣”的东西。这话倒不是错误而是没有意义。对什么引起兴趣呢?对表现的活动吧?当然,表现的活动不会把内容提升到有形式那个尊严地位,如果它不曾在那内容上发生兴趣。发生兴趣就恰是把内容提升到有形式那个尊严地位。但是“引起兴趣”一词也被人作另一种不正当的意义用过,待下文再说。

【评艺术模仿自然说与艺术的幻觉说】艺术是“自然的模仿”一句话也

① “审美的”(aesthetic)一词源于希腊文 aisthētikos,原义为“感觉”,即见到一种事物而有所知。这种知即克罗齐所谓直觉的知,与逻辑的思考有别。因此研究直觉的知识的科学叫做 aesthetic。研究概念的知识的科学叫做 logic(逻辑)。Aesthetic 应译为“感觉学”,它原本丝毫没有“美”的涵义。但是凡是“美”的感觉都由直觉生出,所以一般人把 aesthetic 和“美学”(the science or philosophy of beauty)混为一事。本译沿用已流行的译名,深知其不妥,所以特将原义注明。又 aesthetic 也当作形容词用。这有两个意义:一是“美学的”,例如审美的经验、审美的态度、审美的活动之类。现在一般人常把“美学的”和“审美的”两个意义混淆起来,例如说音乐是“美学的对象”,所指的实是“审美的对象”。“美学的对象”应该指美学这门科学所研究的对象。

② 形式与内容是文艺思想史上的一大争执。一般人以为要作品好,先要选择好内容(即题材),批评作品的好坏也要从内容着眼。克罗齐和一般哲学家都以为艺术作品是完整的有机体,内容和形式不能分,犹如人的形体和生命不能分。艺术之所以为艺术,就在内容得到形式。未经艺术赋予形式以前,内容只是杂乱的现象,生糙的自然,我们就无从从艺术的观点去讨论它。既经艺术赋予形式之后,内容和形式混化为一个有生命的东西,我们也就无从从艺术的观点把内容提出讨论。

有几种意义。它有时显出(或至少暗示)一些真理,有时也产生一些误解,大半是根本没有确定的意义。把“模仿”看作对于自然所得的直觉品或表象,看作认识的一种形式,这个意义在科学上是妥当的。在这句话作此解时,而且为着要强调这模仿过程的心灵的性质,另一句话也是妥当的:艺术是自然的理想化,或理想化的模仿。但是模仿自然^①如果指艺术所给的只是自然事物的机械的翻版,有几分类似原物的复本;对着这种复本,我们又把自然事物所引起的杂乱的印象重温一遍,这种艺术模仿自然说就显然是错误的了。模仿实物的着色的蜡像陈列在博物馆里,只能令人站在前面发呆,却不能引起审美的直觉。幻觉和错觉与艺术直觉品的静穆境界是毫不相干的。但是如果一个艺术家把蜡人馆的内部画出来,或是一个戏剧家在台上戏作一个蜡人像的样子,我们就有心灵作用和艺术直觉品了。最后,照相术如果有一点艺术的意味,那也就由于它传出照相师的直觉,他的观点,他所要抓住的姿态和组合。如果照相术还不很能算是艺术,那也恰由于它里面的自然成分还有几分未征服而且不能割开。最好的相片是否能叫我们完全满意呢?一个艺术家不想在它们上面加一点润色,添一点或减一点吗?

【评艺术为感觉的(非认识的)事实说——审美的形象和感觉】

人们常说:艺术不是知识,不说出真理,不属于认识^②的范围,只属于感觉^③的范围。这些话的来由是在不能洞悉单纯直觉的认识性。这单纯直觉确与理性知识有别,因为它与对实在界的知觉有别。上述那些话是起于“只有理智的审辨才是知识”的一个信念。我们已经说过,直觉也是知识,不杂概念,比所谓对实在界的知觉更单纯。所以艺术是知识,是形

① “模仿自然”是欧洲美学思想中很古的一个信条,它可以溯源到柏拉图的《理想国》和亚里士多德的《诗学》,到了十七八世纪假古典主义时代,一般学者把“模仿自然”当作一个基本的信条。

② “认识”(theory):旧译一律为“理论”,甚不妥,详见第183页注①。

③ “感觉”(feeling):旧译为“感情”。这字在西文本有“触摸”的意义,“触摸所得的直觉”也还是用这个字来表示。在心理学上这字的较确定的意义是指“快”和“痛”的感觉(the feelings of pleasure and pain)。由此引申到温度感觉(例如说“我感觉冷”),再引申到情感发动时种种生理变化的感觉(例如说“她感觉害羞”,“他感觉恐惧”)。Feeling大半指器官变化所生的感觉,这种感觉想来没有像对外界事物的知觉那么清楚,所以近于“知觉”(perception)而仍不是“知觉”;可是它比“感受”(sensation)又进一步,“感觉”只是“感官领受”,实际上在这阶段时我们还没有“觉”,“感觉”则于“感”时即有明暗程度不同的“觉”。这“感觉”的对象有时是“情”的成分,有时却不一定有,比如我们可以说有“痛的感觉”、“冷的感觉”、“身体不适的感觉”,却不能说有这些生理状态的“感情”。参见本书第十章。