

二十世纪西方美学名著选

蒋孔阳主编

下

ERSHI
SHIJI
FANG
MEIXUE
MING
ZHU
XUAN

复旦大学出版社

设

二十世纪西方美学名著选

蒋孔阳主编
朱立元副主编

下

复旦大学出版社

二十世纪西方美学名著选(下)

蒋孔阳主编

复旦大学出版社出版

(上海国权路 579 号)

新华书店上海发行所发行 · 复旦大学印刷厂印刷

开本 850 × 1168 1 / 32 印张 17.125 插页 0 字数 442,000

1988 年 1 月第 1 版 1988 年 1 月第 1 次印刷

印数 1 — 20,000

ISBN7-309-00002-1 / I · 02

统一书号: 10253 · 038 定价: 4.20 元

目 录

十、符号论美学	1
卡西尔	3
艺术	5
苏珊·朗格	25
推理形式和表象形式	27
情感的象征符号	42
艺术符号和艺术中的符号	47
十一、分析美学	62
摩尔	63
伦理学原理	65
维特根斯坦	78
美学讲演	80
维特根斯坦在一九三〇至一九三三年间的美学讲演	94
肯尼克	100
传统美学是否建立在错误的基础之上?	102
乔治·迪基	123
什么是艺术?	125
十二、新托马斯主义美学	148
马利坦	150
艺术和诗的创造性直觉	152

DN55/08

吉尔松	162
绘画与实在	164
十三、存在主义美学	179
海德格尔	181
艺术作品的本源与物性	183
萨特	200
什么是写作?.....	202
审美对象的非现实性	224
梅劳-庞蒂	232
眼和心	234
十四、现象学美学	246
英伽登	247
文学的艺术作品	249
艺术的和审美的价值	270
杜弗莱纳	289
审美经验现象学	291
十五、格式塔心理学美学	308
考夫卡	310
艺术与要求性	312
阿恩海姆	323
艺术和视知觉	325
麦耶	350
关于音乐中的价值和伟大的一些评论	352
十六、结构主义美学	368
列维-斯特劳斯	369
对神话的结构研究	371
罗朗·巴特	398
有没有诗的写作?.....	400

何为写作?.....	407
结构主义——一种活动	414
十七、法兰克福学派美学	421
马尔库塞	422
作为现实形式的艺术	425
阿多诺	439
艺术·社会·美学	441
十八、释义学美学	460
伽达默尔	462
美学和释义学	464
十九、接受美学	473
尧斯	475
文学史向文学理论的挑战	477
伊瑟尔	504
本文与读者的相互作用	507
二十、比较美学	519
多伊奇	520
勃鲁盖尔与马远:从哲学角度探索比较批评 的可能性	522

十、符号论美学

符号论美学的基石是由一位德国哲学家卡西尔奠定的，他以新康德主义的哲学观点来分析人类的文化现象，把语言、神话、仪式、艺术等现象都看作为用来组织和构成人类经验的符号形式，而不是客观现实的外观形式，这样他便抛弃了康德二元论所承认的“自在之物”，走上从思维中产生人类经验的唯心主义道路。虽然他不以美学家的身份出现，但符号论美学的基本原则是他在二十年代的《符号形式的哲学》和四十年代的《论人——对人类文化哲学的一个介绍》两本著作中提出的。他认为，人之所以区别于动物的根本之点就在于人能创造并运用符号来交流思想和认识对象，而艺术就是人创造出来的一种直观形式，用来把握自然和生活，所以这种形式具有意义，但它不是现实的再现，而是一种可以感知的形式符号。艺术不象逻辑概念那样是抽象的语言，而是一种直觉的语言。

美国的女美学家苏珊·朗格是符号论美学的最重要的代表，她的第一本美学著作《哲学新解》(1942)中通过对音乐意味的分析，把符号分为推理的符号和表象的符号，从而发展了卡西尔的基本思想。她认为音乐的曲调结构与人的情感生活有着逻辑的类似，因此音乐就成了情感的符号。在另一本被她称为《哲学新解》的续篇《情感和形式》(1953)中，她把对音乐意味的分析扩展到了所有的艺术，认为所有的艺术只有在创造形式符号来表现情感这

一点上才有共性,所以艺术是表现人类情感的符号形式的创造。她具体分析了艺术作为语言符号有着自然的特殊性,即它是单一的完整的表象符号,具有丰富的含义,而逻辑概念只是推理的符号,有确定的意义。在表现问题上,她以情感的符号为基础,把强调形式特征的形式说和强调经验内容的表现说融合起来,认为只有通过创造出来的形式结构来表现情感,才使艺术成其为艺术。但是,她坚决反对个人情感的发泄,认为艺术表现的不是个人的实际情感的外部征候,而是艺术家所理解的人类情感,所以艺术的表现从根本上来说,不是自我表现,而是揭示人类普遍情感逻辑的表象符号。她的后期著作《精神》(1967)一书,把艺术放到整个人类文化之中去考察,但没有什么特别新的东西。

符号论美学没有放弃对艺术的哲学分析,又兼收并蓄美学诸家的成果,形成一套较为全面、公允的艺术理论,在西方为相当多的人所接受,成为现代艺术在美学上的重要依据之一,至今仍很有影响。

(陈超南)

卡 西 尔

恩斯特·卡西尔(Ernst Cassirer 1874—1945)二十世纪新康德主义马堡学派的最重要的代表人物之一。1874年出生于德国西里西亚的布累斯劳(第二次世界大战后划归波兰),在德国接受教育。他的新康德主义哲学观点来自就读于马堡大学时受赫尔曼·柯亨的影响。1919—1933年任汉堡大学哲学教授。希特勒上台后,卡西尔作为一个犹太人表示不满,1933年离开德国到牛津大学讲学。1935年在瑞典哥特堡大学执教。1941年去美国,任耶鲁大学和哥伦比亚大学客座教授,1945年死于纽约。

他的哲学观点继承了马堡学派的衣钵并有所发展。和康德相同的是,他认为哲学家不是研究客体,而是研究人们认识客体的方式,所以他不作本体论的研究。但是卡西尔认为康德的先验原则应该是发展的,应用的范围应该更为广泛。他把康德的“静态的”理性批判发展为“动态的”文化批判,把康德的先验原则应用到语言、宗教、神话、礼仪等新领域,把哲学扩展为研究整个人类文化的学说。他认为整个文化都是人类符号活动的结果,各种文化现象都是用符号形式表示出来的人类经验,创造和运用符号是人的基本特征。这些观点集中反映在他的三卷本著作《符号形式的哲学》之中。《论人——对人类文化哲学的一个介绍》于1944年发表,实为《符号形式哲学》一书的简要本,被认为是符号论哲学的第一本美学著作。

他认为,过去让美和艺术“隶属于一种外来的裁判权”,自从康德才第一次“给艺术的独立自足以明确而令人信服的证明”。认为美是“一种最清楚易辨的人类现象”,是心灵的一种积极活动。在艺术中“热情变成了造型的力量”,所以艺术不是经验对象的真理,而是纯形式的真理。由于这种形式与人的感情和感觉相联,所以艺术是一种有生命的形式。他的美学观点对苏珊·朗格产生了直接的影响。

这里选译的是《论人》中的第九章。主要论点如下:(1) 艺术不是对现实的复制和模仿,“而是对现实的一种发现”。语言和科学是对现实的一种简化,艺术则是对现实的一种强化。艺术不探究事物的原因和性质,“它给我们关于事物形式的直觉”,因此不是一种“单一的公式”。审美经验对事物不断变化的形式有着无法比拟的丰富性。(2) 艺术是感情的形象而不是感情的本身。艺术中的感情已被转化为从形式中所理解到的激情。因此审美自由中感情强化后改变了形式,艺术中不是生动事物的天地,而是“生动形式”的天地。(3) 关于想象。严格的现实主义者默认想象的作用;浪漫派艺术家视想象为现实的线索和譬喻。其实艺术既不靠模仿平凡的自然,也不靠表现神奇的幻想,“艺术是一种符号表示”。(4) 艺术心理学比形而上学美学优越,它的任务是研究审美的具体经验。但是艺术不等同于愉悦。艺术给我们是“形式的理性”,是人们所理解的第二自然,是对现实的形式构造的深刻洞察,是我们内心生活的真正显现。

(陈超南)

艺 术^{*}

美是作为一种最显而易见的人类现象而出现的。美的特征和本质,是不会因任何隐密和神秘的气氛而被遮掩其光辉的,也不需要捉摸不定的和混乱不堪的形而上学理论来解释。美是人类经验的重要部分;美,明了可感,不会弄错。虽然如此,但是在哲学思想史中却老是被证明为最自相矛盾的事物之一。直至康德的时代,美的哲学常指试图把我们的审美经验贬低为一种外来的原则,常指把艺术隶属于一种外来的裁判权。康德在他的《判断力批判》一书中,第一个给艺术的独立自足性以明确而令人信服的证明。以往所有的体系不是在理论认识中就是在道德生活中寻找艺术的原则。如果艺术被视为理论活动的产物,那么理论活动所遵从的对逻辑规则的分析就成为必要。但是,在这种情况下,逻辑本身就不再是一个同质的整体。逻辑本身就得分裂成为各不相同的较为独立的各个部分。想象的逻辑应当与理性的和科学思想的逻辑区分开来。亚力山大·鲍姆嘉通在他的著作《美学》(1750年)中首先进行了详尽而系统的尝试。然而,即使是这种企图在某种意义上已

* 选自卡西尔《论人》(1944),第九章。选入莫里兹·韦兹所编的《美学问题》(1955年纽约版)。

被证明是有决定性的和非常珍贵的，它仍然未能确保艺术真正自立的价值。因为想象的逻辑从没博得过象纯粹理智的逻辑同样的尊严。如果有过一种艺术理论，那它也只可能是低级的箴言，一种对人类知识中“较低级的”感性部分的分析。另一方面，艺术可能被描述为道德真理的一种象征。艺术被设想为一种譬喻，一种在自己的感性形式中隐匿着伦理感的生动表现。但是，在这两种情况下，在它的道德的和它的理论的解释中，艺术同样都不具备自身的独立价值。在人类知识体系和人类生活中，艺术仅仅是一种预备阶段，一种附属和辅助的手段，用以指明某种较高的目的。

我们在语言哲学中所遇到的在这两种对立倾向之间的冲突，在艺术哲学那里也同样显露出来。当然，这不纯粹是历史的巧合。它溯及在解释现实时完全相一致的基本分野。语言和艺术，在客观和主观这两极中不断地摆动。没有一种语言或艺术的理论能忘却或压平这两极中任何一极，虽着重点可能此刻放在这一极之上或者此刻放在另一极之上。

.....

正如所有其他的符号形式一样，艺术不纯粹是现成的、既定的现实的复制。它是把人引导到对事物和人类生活的一种客观观点的途径之一。艺术不是一种模仿，而是对现实的一种发现。当然，我们并不是在科学家使用“自然”这术语的同样意义上来发现自然。语言和科学是我们探查和确定我们关于外部世界的概念的两种主要方法。我们必须把我们的感官知觉进行分类并把它们置于总的观念和总的规则之下，给它们以客观的意义。这种分类是持续努力去简化的一种结果。艺术作品同样地包含着这样一种凝聚和集中的行为。当亚里士多德想要描述诗和历史之间的真正不同时，他主张的就是这种方法。他断言，戏剧给予我们的东西是整一的行动。它本身由于把各部分组合成一个活的东西，成为一个完整的整体；历史学家则相反；他不必去叙述一个行动，叙述的是一

个时期和其中已发生的涉及一个人或一些人的一切事件,尽管这些事件是如何地互不相关^①。

在这一点上,美和真都可按照同一的古典表述法来叙述:它们是“一个杂多的统一”。但是在两种情况中,要强调有一个差别。语言和科学是现实的缩写;艺术则是现实的夸张。语言和科学依赖于同样的抽象过程;艺术则可能被说成是持续过程的凝固。在我们给一个既定事实的科学说明中,我们从许多观察开始,这乍看起来仅仅是各种分离趋向于显出一个明确的形态而成为一个有系统的整体。科学所寻求的东西是既定对象某些主要的特征,从这些主要特征出发,既定对象的所有独特性质可能被推究出来。如果一个化学家知道了某种元素的原子数,他就有了一条线索去完整地得知它的构造和组成。他可能会从这个原子数推断这个元素的所有特征。但是艺术却不允许这种概念的简单化和演绎的一般化。艺术不探究事物的性质或原因;它给我们关于事物形式的直觉。但是这决不是我们过去经历过的某事物的一种简单的重复。艺术是一种确实的真正的发现。一个艺术家就是一个对自然形式的发现者,正如一个科学家是事实或自然规律的发现者一样。一切时代的伟大艺术家都认识到艺术的这种特殊使命和特殊禀赋。列奥纳多·达·芬奇用“学会观看”(“Saper vedere”)来说明绘画和雕塑的目的。在他看来,画家和雕塑家是视觉世界这个领域中的伟大教师。因为意识到事物的纯粹形式决不是一种本能的才干,一种自然的能力。我们可能会以我们通常的感觉经验一千次地与一个对象相接触而不曾“看见”它的形式。假如要我们描述的不是它的物理性质或效果,而是它纯粹的视觉形状和构造,那么我们仍然会不知所措。正是艺术它能填平这道空隙。在艺术那里,

^① 参见《亚里士多德》原文第 23 版,1459^a P.17 — 29。英文版(拜瓦忒校订版)第 70 — 73 页。——原注。

我们生活在一个纯粹形式的王国里,而不是生活在分析和细察感觉对象,或者研究它的效果的领域中。

从纯理论观点来看,我们可能会同意康德的话:数学是“人类理性的骄傲”。但是对于这样一个科学理性的胜利,我们必须付出非常高的代价。科学意味着抽象,而抽象总是现实的一种改正。事物的形式由于在科学概念中被加以记叙而越来越趋向为纯粹的公式。这些公式是一种惊人的简化。一个单一的公式,例如牛顿的万有引力规律,似乎包含和解释了我们物质宇宙的全部构造。看来仿佛如此:现实不仅可以由我们的科学的抽象来理解,而且可以由科学的抽象来汲干。但是,我们一探究艺术领域就会证实,这是一种幻象。因为事物的种种形貌是不计其数的,而且从这一时刻到另一时刻在不断地变化。任何用一种单一公式来理解它们的企图都是徒劳的。赫拉克利特的名言是:太阳每天都是新的,它如果不是对科学家的太阳而言而是对艺术家的太阳来说,是正确的。当科学家叙述一个对象时,他用一整套数字,用该对象的物理的或化学的恒量来说明它。艺术不仅有一个不同的目的,而且有一个不同的对象。如果我们在说,两个艺术家在画“同一个”风景,我们就非常不适当地描写了我们的审美经验。从艺术的观点来说,这样声称的同一个是相当虚幻的。我们不能说这两个画家的题材是完全一样的事物。因为艺术家并不描写或复制一个确定的经验对象——一个有小山和大山,有小溪和河流的风景。他给我们的东西是这风景的个别的瞬间的面貌。他希望表现出事物的气氛,光和影的摇动。一个风景在日出前的微明中,在中午的暑气中,或在雨中或在晴天中不是“同一的”。我们的审美知觉显示了更大得多的多样变化,属于一种比我们通常的感觉知觉更为复杂得多的状态。在感觉知觉中我们满足于理解我们环境周围的对象共有的和恒常的特点。审美经验却有着无法比拟的丰富性。它由于种种不确定的可能性而富

有种种含义,这些可能性在通常的感觉知觉中是不曾意识到的。在一个艺术家的作品中,这些可能性成为了真实;它们已昭然若揭,并采取了一种明确的形状。事物形貌的这种无穷无尽的显现是艺术伟大的特权和最为深奥的魅力之一。

画家鲁德威格·里希特在他的回忆录中讲过,有一次当他还是青年时,曾在蒂沃利^①和三位朋友如何出发去画同一个风景。他们都下了坚定的决心决不违背自然;他们希望把他们所见的东西尽可能精确地复制下来。尽管如此,结果四幅画完全不同,各幅画的不同正如这些画家的个性的不同。叙述者从这一段经历中得出这样一个结论:没有客观的视觉这种东西,形式和色彩是按照个人气质来把握的^②。即使是严格的和毫不妥协的自然主义的最为坚决的斗士,也不可能忽视或否认这个事实。爱米尔·左拉把艺术定义为“通过某种气质所现出的自然一角”。由于气质并不纯粹是癖性或个人特异性,这里所指的是什么呢?当全神贯注于一件伟大艺术品时,我们并不感到主观世界与客观世界之间的分离。我们并不是生活在我们平淡无奇的物质事物的现实之中,也不是生活在十足是一个个人的天地之间。在这两个领域之外,我们发觉一个新的天地,即造型的、音乐的、诗歌的形式领域;而这些形式具有一种真正的普遍性。康德在他称为“审美普遍性”和属于我们逻辑和科学判断的“客观确实性”这两者之间作了鲜明的区分^③。……

……

从柏拉图到托尔斯泰,艺术一直被责备为激动我们的感情,因

① Tivoli, 位于意大利中部、罗马附近的一个风景悦人的休养地。

② 我这个说明取自 H. 沃尔夫林的《艺术史原理》一书——原注。

③ 在康德的术语中前者被称为 Gemeingültigkeit 而后者被称为 Allgemeingültigkeit——用相应的英语来作明白易懂的区别是困难的。至于这两个术语的系统说明可看 H. W. 卡西尔的著作《康德〈判断力批判〉译注》(伦敦, 1938)一书,第 190 页及其后诸页。——原注。

而搅乱了我们道德生活的秩序及和谐。按柏拉图的说法,诗的想象灌溉着我们的烦恼、忿恨、欲望和痛苦的感受,并且在它们理应枯萎之时去滋养它们^①。托尔斯泰在艺术中看到了感染的源泉,他说:“不但感染性是艺术的一个标志,而且感受的程度也是衡量杰出艺术的唯一标准。”^②但是在这种理论中,缺陷是显而易见的。托尔斯泰提出了艺术的一个基本要素,即形式要素。审美经验——观照的经验——是与我们理论判断的冷静和道德判断的严肃不同的心灵状态。它充满着最生动的激情力量,但是激情本身的性质和意义在审美经验中被转化了。渥兹华斯把诗定义为“在平静时忆起的感情”。但是我们在伟大诗篇中所感受到的平静已不再是忆起的平静了。由诗人唤起的感情不属于遥远的过去。它们就在自己的身边——活生生的和直接的。我们意识到它的饱满的力量,但是这种力量趋于一个新的方向。它与其说是直接感受到的,还不如说是懂得的。我们的激情已不再是未开化的和费解的了;它们似乎成为透明的了。莎士比亚从没有给我们一种美学理论。他不曾思辨过艺术的本质。然而,他的一个作品的一小段里说到戏剧艺术的特性和作用,全部重点放在这一点上:哈姆雷特解释道,“自有戏剧以来,它的目的始终是反映自然,显示善恶的本来面目,给它的时代看一看它自己演变发展的模型。”^③但是激情的形象不是激情的本身。表达激情的诗人并不以这种激情来感染我们。在莎士比亚的戏剧中,我们感受的不是麦克白斯的野心,理查三世的残酷,或奥赛罗的嫉妒。我们不受这些感情的支配;我们

① 柏拉图:《理想国》,606D (Jowett 的英译本)。(可参见柏拉图《文艺对话集》朱光潜中译本第 86—87 页。——译者注。)

② 参见列夫·托尔斯泰《艺术论》(丰陈宝中译本),第 140—150 页。译文稍有不同。——译者注。

③ 参见莎士比亚:《哈姆雷特》第二场。——原注。译文参见朱生豪中译本,——译者。

把它们看穿；我们似乎透入它们的本性和精髓。在这一点上，莎士比亚的戏剧艺术理论——如果他真有这样一种理论——完全符合文艺复兴时期伟大画家和雕塑家的艺术概念。我们愿意赞同列奥纳多·达·芬奇的说法：“学会观看”是艺术家最高的天赋。伟大画家向我们显示外在事物的形式；伟大的戏剧家向我们显示了我们的内在生活的形式。戏剧艺术揭示出生活的气息和深度。与我们普通生活方式所表现出来的贫乏和琐碎相比，它传递了对人类事业和人类命运有关的意识，传递了对伟大和不幸的意识。我们大家都感觉到生活中的模糊、暗淡、不确定的可能性，它们都在静候着把它们从蛰伏之中唤起而进入到意识的明亮的强烈光照之中这个时刻的到来。不是感染的程度而是强化和照亮的程度，这才是衡量杰出艺术的标准。

假如我们接受这个观点，我们就能更好地理解一个首先在亚里士多德净化理论中碰到的问题。这里，我们没有必要讨论亚里士多德术语的所有难点，或注解家们想弄清楚这些难点的不计其数的成果^①。人们仿佛弄清楚了，现在普遍承认的东西是：亚里士多德所描述的净化过程不是指激情本身中的特性和性质的一种清洗或一种改变，而是人的心灵的改变。通过悲剧诗歌，心灵取得了一种对自身感情的新态度。心灵所经验的怜悯和恐惧的感情，不是被它们搅乱和失去平静，而是被带到完稳和平静的状态之中。这种说法一看就似乎是一个矛盾。因为亚里士多德所认为的悲剧的作用，是在现实生活和在我们实际的存在这两种要素之间的一种综合，其实它们是相互排斥的。我们感性生活的最高强化被认为同时能给我们一种恬静感。我们通过我们所有的激情来生活，感受到它们的全部领域和最高强度。但是，当我们经过艺术

① 详见 Jakob Bernays:《关于亚里士多德戏剧理论的两篇论文》(柏林, 1880); Ingram Bywater:《亚里士多德论诗艺》(牛津, 1909)第 152 页及其后诸页。——原注。