

美学译文丛书

艺术 --- 原理

〔英〕罗宾·乔治·科林伍德著

李泽厚主编
美学译文丛书

艺术原理

〔英〕罗宾·乔治·科林伍德著
王至元 陈华中译

中国社会科学出版社

责任编辑：苏晓离
责任校对：鲁 军
封面设计：毛国宣
版式设计：王丹丹

艺 术 原 理
YI SHU YUAN LI

*

中国社会科学出版社出版
新华书店北京发行所发行
湖南省新华印刷二厂排版
北 京 印 刷 二 厂 印 刷

850×1168 毫米 32开本 11 75印张 276千字

1985年11月第1版 1987年3月第2次印刷

印数 35,001—75,000册

统一书号：2190·120 定价：2.45元

美学译文丛书序

李泽厚

1980年6月全国第一次美学会议简报说：“中国社会科学院哲学所李泽厚同志在发言中强调指出：现在有许多爱好美学的青年人耗费了大量的精力和时间苦思冥想，创造庞大的体系，可是连基本的美学知识也没有。因此他们的体系或文章经常是空中楼阁，缺乏学术价值。因此不能怪他们，因为他们根本不了解国外研究成果和水平。这种情况也表现在目前的形象思维等问题的讨论上。科学的发展必须吸收前人和当代的研究成果，不能闭门造车。目前应该组织力量尽快地将国外美学著作翻译过来。我认为这对于改善我们目前的美学研究状况具有重要意义。有价值的翻译工作比缺乏学术价值的文章用处大得多。我对研究生就是这样要求的，要求他们深入研究、批判现代美学某家某派，而不要去写那种空洞的讨论文章。”

这确乎是我对当前也只是当前中国美学情况的基本看法之一，得到了与会同志们特别是社会科学出版社的热情支持后，就筹备出一套以整本著作为主的《美学译文丛书》（单篇文章已出版有《美学译文》刊物），以近现代外国美学为主，只要有学术参考价值的，便都拿来，尽量翻译，争取书前加一批判性的介绍序文，但消化和批判主要仍交给读者们自己去作。我想，博采众家之长，不

拒一得之见，批判改造对方，以丰富发展自己，是符合马克思主义的基本精神的。所译的书尽量争取或名著或名家，或当年或今日具有影响的著作。译文则因老师宿儒不多，大都出自中、青年之手，而校阅力量有限，错译误解之处可能不少。但我想，值此所谓“美学热”，大家极需书籍的时期，许多人不能读外文书刊，或缺少外文书籍，与其十年磨一剑，慢腾腾地搞出一两个完美定本，倒不如放手先译，几年内多出一些书。所以，一方面应该提倡字斟句酌，力求信、达、雅，另方面又不求全责备，更不吹毛求疵。总之，有胜于无，逐步提高和改善。

愿我们这个美学翻译事业兴旺发达。同志们，大家都来帮忙吧！

1980年12月于北京

译者前言*

罗宾·乔治·科林伍德(Robin George Collingwood, 1889—1943)是英国现代著名的哲学家、历史学家兼考古学家,出生于兰开夏郡的考尼斯顿,从小受到父亲给予的学术熏陶和艺术训练,并以哲学和历史学方面的优秀成绩毕业于牛津大学。毕业后他先后担任研究员(1912)和教授(1934)职务,在母校度过了自己的整个学术生涯,直到1941年因病退休。科林伍德的重要著作有《宗教与哲学》(1916)、《心灵的思辨》(1924)、《历史哲学》(1936)、《牛津英国史·第一卷》(1936)、《新利维坦》(1942)、《自然概念》(1945)、《历史概念》(1946)等书。他的美学理论是其哲学思想体系中的一个组成部分,主要专著有前期的小册子《艺术哲学大纲》(1925)和我们现在翻译的这本《艺术原理》(1938)。

按照科林伍德研究者阿兰·杜那根的说法,科林伍德哲学思想的发展大致可以分为三个时期:(1)1912—1927年为早期,这时他接受了唯心论;(2)1927—1937年为成熟期,他的思想仍以唯心论为基础;(3)1937—1943年为后期,他抛弃了某些过于明显的唯心论观点。因此可以说,科林伍德一生哲学思想的基调始终是唯心主义的,这也就决定了他的美学理论的基本特征。随着他的唯心主义哲学思想的逐步演变,他的美学思想也相应发生了某些变化。

* 在写作本前言时,我参考了英国哲学百科全书中由阿兰·杜那根撰写的科林伍德条目,以及我的老师李泽厚发表在《美学》第1期上的《美英现代美学述评》一文。

此外，由于受到黑格尔的影响，他强调对于人类精神要从历史角度进行研究，认为哲学实际上是历史的一个分支，这一思想在他的美学理论中也有所反映。

在《心灵的思辨》这本前期代表作中，科林伍德以获得真理的不同程度为次序，提出人类有五种从低到高的经验形式，即艺术、宗教、科学、历史和哲学，它们分别在不同水平上满足人类精神的需要，而艺术则是人类经验的最低形式（在这里，我们不难看出黑格尔精神哲学对他的影响）。继意大利著名哲学家兼美学家克罗齐之后，他也把艺术定义为纯粹的想象；但是，他不赞成克罗齐的“想象即直觉”的理论，而是主张想象既不同于知觉也不同于推理。艺术想象与知觉不同，因为它是一种主动的活动，而且以美为自己的指导原则；艺术想象与推理不同，它既不真也不假，它仅仅是表现性的。此外，科林伍德也不赞成克罗齐的“表现即想象”的理论，他认为艺术中的想象总要与艺术中的表现发生冲突，因而使艺术不能满足人类精神的需要，这种不满足只有在宗教中才能得到解决云云。

《艺术原理》（1938）是科林伍德哲学思想转变之后的晚期著作。这时，他在很大程度上改变了自己前期那种与克罗齐不尽相同的美学思想，从许多方面向克罗齐靠拢，并接受了克罗齐美学的基本命题，即想象与表现是同一的，以及一切表现活动都是语言（广义）的命题。他指出，审美活动是思维在意识形式（他在该书中将通常所讲的思维分为意识与理智两种水平不同的形式）中将感觉经验转化为想象的活动，艺术就是想象活动，或者说是总体想象性经验。通过想象，主体意识到自己本来没有意识到的情感，把无意识的情感提升为自觉的情感，从而使情感获得表现；艺术想象不是对现成情感的单纯表现，而是对情感的探测和完成。与克罗齐片面强调“表现即直觉”不同，科林伍德重视思维（意

识和理智)在审美活动和艺术创作中的地位,指出语言的理智化(他认为语言的原始的和基本的目的在于表现情感,为了表达思维才需要理智化和符号化)并不降低其对情感的表现力,它反而因此获得了表现伴随思维活动的理智情感的能力。

科林伍德在《艺术原理》一书中对艺术概念进行了考证和辨析,他严格区分了艺术与技艺,驳斥了艺术的技巧论(即认为艺术象任何制造物品的活动一样是一种技艺的理论),主张艺术创作与有计划有目的的技艺不同,本质上是一种无计划无目的的创造活动,艺术作品可以且往往同时也是技艺品,但它本质上却不是技艺品。他的这种见解抹煞了或至少是贬低了理性、世界观和逻辑思维在艺术创作中的指导作用,明显地违反了艺术创作的普遍事实。他有关艺术与技艺之间差别的种种说法固然使问题具体展开了,但未能把握艺术与技艺的真正区别,例如一切技艺与艺术一样都包含着创造和探索,而一切艺术也都包含着与技艺类似的创作目的和技巧手段,它们的区别主要在于程度和具体内容方面。他关于艺术创作不是加工原料以制造产品的说法也是似是而非的,当然精神生产有着不同于物质生产的基本特点,它所加工的原料是形象而非实体。

《艺术原理》一书的中心思想,是片面强调艺术的表现特征而根本否认艺术的再现特征,即否认艺术的基本职能是反映和说明现实社会生活,并把主张艺术再现的美学理论斥之为所谓技巧论,因为再现必然意味着运用手段去达到一个目的,而这在科林伍德看来,只能是技艺的而非艺术的特征。这样,他就背离了西方古典美学的优秀传统,抛弃了“艺术模仿自然”(古典美学中“自然”一词即指现实生活)中所包含的合理内核,突出地体现了他的唯心主义哲学思想。在他看来,只有表现情感的艺术才是所谓“真正的艺术”,而任何再现艺术都是名不符实的艺术,都是所谓

“伪艺术”。为了证明自己极端表现论的观点是正确的，他还求助于柏拉图和亚里士多德的有关著作，但他的一番考证是完全不能令人信服的。

科林伍德还把再现艺术细分为巫术艺术和娱乐艺术两类，它们的共同特点在于通过再现实际生活以激发情感。巫术艺术（这个古怪的名称是从研究原始文化的人类学中借用来的）追求实用的目的，它激发情感并使之保持下去，以便在日后的实际活动中再释放出来，从而作为推动实际活动的一种情感能量，换言之，它具有宣传、鼓动的职能。娱乐艺术则追求享乐的目的，它激发情感并使之在娱乐过程中就释放消耗掉。科林伍德并不否认巫术艺术和娱乐艺术的社会功能，他尤其重视巫术艺术对于社会文明的重要意义，主张创立新时期的巫术艺术，并反对现代西方社会那种过分追求娱乐艺术的危险倾向；但是，既然他断然否认巫术艺术是真正的艺术，仅仅把它作为另外一种不属于艺术的有用活动，那么他就必然贬低反映实际生活又反过来影响实际生活的“巫术艺术”的重要地位，实际上损害了这种最重要的艺术的发展。

众所周知，再现（客观生活）与表现（主观情感）都是艺术的基本功能，在这两种功能之中，不同的艺术种类、艺术体裁和艺术作品可以也必然各自有所侧重，但是却绝不可以偏废。因为，只有通过再现（即令是间接地、概括地、抽象地、象征性地）实际生活才能表现主观情感，与实际生活无关的赤裸裸的主观情感是不可能有的；反之，艺术作品必须表现一定的情感才能使作品成为“灌注生气”（黑格尔语）的整体，才能使作品获得审美意义，成为艺术欣赏的对象。音乐说得上是最典型的表现情感的艺术，但正如贝多芬所言，它在表现情感的同时，间接、概括地再现产生情感的一定环境，因而能够使高尚的心灵迸出火花。科林伍德本人作为一个表现派美学的代表人物，如果他仅仅是较多地强调艺

术的表现功能，本来也是无可厚非的；问题是他走得太远了，竟然干脆把（反映实际生活的）再现艺术从艺术王国中驱逐出去，从而一笔勾销了艺术认识生活的基本功能。但是，既然他根本否认“真正的艺术”具有再现实生活的特征，那么，这种艺术所表现的情感就不大可能是现实生活引起的现实情感，而只能是一些谁也说不清来历的神秘情感，例如后来苏珊·朗格所讲的那种“人类情感”。

可是，我们应当说明，科林伍德很强调艺术表现的情感乃是能够引起观众共鸣的社会性情感，他一再表示反对把艺术创作说成是艺术家个人情感的“自我表现”，极力主张任何艺术作品都是不同艺术家之间、艺术家与观众之间相互合作的产物，认为真正的艺术家是社会公众的代言人，艺术家的作品表现了一定的观众表现不出或表现不好的共同情感。这些主张固然给他的美学理论增添了较多的资产阶级自由主义的色彩，但同时，也使他的理论前后自相矛盾。首先，与现实生活的再现完全割裂、绝缘的主观情感表现不可能引起社会公众的共鸣，这样表现出来的艺术家个人的情感也不可能是社会性的共同情感，它们至多只能是一些不以社会现实生活为基础的生物性共同情感。他与克罗齐一样忽视、贬低审美情感的客观体现以及相应的传达技巧，片面强调真正的艺术作品本质上只是存在于艺术家心中的总体想象性经验；虽然他并不否认甚至论证了这种内心审美体验外化的必要性。诚然，科林伍德正确地指出，艺术语言所能传达出来的只是艺术想象活动的一小部分，总体想象性经验有赖于观众在自己头脑中完成；但是，这并不能成为忽视传达、贬低技巧的理由。写到这里，我们不禁想到中国古代古人有关言不尽意与含蓄的艺术理论，他们把握这一问题的方式虽然比较素朴，但就深度、广度而言都远远超过了科林伍德。例如中国古代艺术家清楚地懂得，凭借想象生发的

言外之意必须以语言传达的言内之意为基础,即所谓“诗家圣处,不在文字,不离文字”;所以他们非常重视语言表达的技巧,非常讲求“炼字”,以为只有这样,艺术作品才能达到“言有尽而意无穷”的境界。此外,我们还应当指出,科林伍德忽视传达、贬低技巧的见解,也与其“表现即语言”的基本原则相矛盾。因为,多数艺术家都很清楚地了解,而且科林伍德本人也指出:运用语言技巧传达审美体验的活动本身就是情感表现过程中一个不可或缺的组成部分,语言传达的过程也就是思想意识继续探测、认识和提升尚未最终形成的情感的过程,只有当内心审美体验外化为语言形象之后,艺术家的情感表现才算完成了。

无可否认,对于艺术创作、艺术作品所涉及的各个因素或成分,如创造、技巧、“巫术”、娱乐、再现、表现、感觉、想象、意识、语言等等,科林伍德所进行的某些分析较之前人是更为具体和深入了,他所提出的某些观点(如“巫术”艺术、娱乐艺术与情感的不同关系,情感表现是一个从无意识到有意识的探测、提升过程等等)也不无启发性。但是,由于他处处只看到区别,而看不到联系和统一,因此不能在系统整体中把握这些因素或成分之间的关系,而是错误地把它们加以人为的割裂。他十分武断地主张只有某些因素(如表现、想象、意识等)才是“真正艺术”的特征,而另外一些十分重要甚至更重要的特征(如再现、技巧、“巫术”等),通通被他排除于艺术本质之外,从而使活生生的艺术有机体和艺术创作过程变得支离破碎,丧失了它们的全部丰富性和真实生命力。这就暴露出,科林伍德的表现说不仅是唯心主义的(否认再现),而且在方法论上也具有孤立、片面的形而上学特征。

在现代西方美学史上,克罗齐首倡表现说,经科林伍德和开瑞特的积极鼓吹和发挥,其影响逐渐扩大,后又被贝尔(艺术作

品是“有意味的形式”）、佛莱(“审美感情只是一种关于形式的感情”)等人发展成为形式说,直到在卡西尔(“艺术可以定义为一种符号的语言”)和苏珊·朗格(“艺术是情感的符号”)那里演变成符号说,逐步形成了在现代西方美学界影响很大的表现主义-形式主义流派,成为英美美学的正宗主流。科林伍德的表现理论在这一发展过程中占有一个十分重要的地位,它至今仍有影响。贝尔的形式说与朗格的符号说重视艺术想象经验的客观体现和语言传达,强调情感内容和符号形式的有机统一,从而在一定程度上弥补了克罗齐-科林伍德表现说的缺陷;当然,在脱离社会现实生活、片面强调主观表现这一基本方面,贝尔、朗格等人是沿着克罗齐、科林伍德开辟的道路走下来的。顺便应当指出,从表现主义到形式主义乃是完全合乎逻辑的发展。既然艺术仅仅是艺术家主观情感的表现,对实际生活的再现又被排斥在“真正艺术”的领域之外,那么对于表现情感的“真正艺术”说来,就只剩下了抽象的线条、色彩、音响等等“纯粹”形式,从而表现主义最终必然走向完全脱离社会现实生活的形式主义迷途;这不仅是西方现代美学理论所走过的发展道路,而且也正是西方现代派艺术实践几十年来所走过的发展道路。从克罗齐、科林伍德的表现主义到贝尔、朗格等人的形式主义的美学理论的发展,并不是少数美学家在书斋中的玄虚冥想和空洞议论,它适应并服务于现代西方反现实主义的现代派艺术实践的发展。虽然我们并不否认,现代派的艺术实践和相应的表现主义-形式主义的美学理论在探索情感表现和形式技巧方面作出了某些可资借鉴的(局部性的)成绩,但是就总体而言,它们无疑是现代西方资产阶级的精神文明在艺术领域中的一种“表现”(当然,也应当指出,表现主义-形式主义的现代派艺术实践和美学理论从来不曾完全统治西方的文艺界)。批判地阅读科林伍德的《艺术原理》这本书,有助于我们了解和认

识现代西方美学理论和艺术实践的性质和演变，这也正是我们翻译本书的目的所在。

此外，还应当提请读者注意，《艺术原理》虽然是一本美学理论的学术专著，但在书中少数地方也涉及到某些应当加以批判的社会、政治观点，在这个简短的前言中不可能一一加以剖析，仅举一例说明。在第十五章全书结论部分作者写到：“在它（指作者评述过的爱略特的著名诗篇《荒原》——译者注）描绘的邪恶中，没有任何人和任何东西应当受到谴责，这种邪恶依靠打死资本家或者毁灭一种社会制度是治疗不了的，这种疾病已经腐蚀到了文明内部，以致再使用政治补救办法，大约就象给癌症敷药一样无效了。”他竟然宣称只有艺术，即他所主张的那种不再实际生活的纯表现情感的“真正艺术”，才能够“专治最危险的心理疾病——意识腐化症”，即只有艺术能够挽救西方精神文明的深重危机。这些见解显然都是完全错误的，只不过充分“表现”了作者的唯心主义历史观和维护资本主义制度的政治立场而已。我们认为，绝不能把业已没落的资本主义制度造成的社会精神危机笼统地说成是什么人类文明的疾病，也绝不能把资本主义私有制产生的种种邪恶腐朽现象错误地归因于所谓人类心理的意识腐化症。造成这种危机、产生这些邪恶的私有制和资产阶级应当受到正义的谴责，不仅应当受到谴责，而且只有通过无产阶级的政治革命推翻资产阶级的反动统治（但这并不一定意味着要打死资本家，那些拚命反抗的除外），消灭资本主义私有制的剥削压迫制度，才能达到荡涤一切邪恶、改造人类社会的伟大目的。我们不否认艺术有移风易俗以至改造社会的重大作用（这里的艺术不能仅仅是表现情感，而且必须再现实际生活），但我们反对夸大这种作用，要挽救、保存和发展资本主义文明中的积极成果，只能主要依靠无产阶级的社会主义革命。这种革命的确首先是一种“政治补救办法”，但它

是一种根本的“补救办法”，并且历史已经证明，而且将继续证明，它是一种非常有效的“补救办法”。

※

※

※

《艺术原理》原书文字流畅易晓，如日常谈话，中译本力求忠实地体现原著语言风格。但是，由于译者的中、外文水平均甚低下，又因本书是陈华中同志和我两人合作翻译的，所以虽经认真推敲，译出的中文本在文字方面风格不尽统一，远远不能令人满意，对原书思想的理解也必有许多不准确甚至讹误之处，恳请各位读者不吝赐教指正。

为方便读者，译者对书中一些内容加了注释，这一工作基本上是由陈华中同志做的。为区别起见，作者注释用“原注”字样标明，译者注释用“译注”字样标明。

最后，我要特别向本书的责任编辑苏晓离同志表示深切的感谢，是他仔细校读了本书的全部译稿，从内容到文字都提出了许多宝贵的修改意见，还作了一个会有益于读者的术语译名对照表。没有他的帮助，本书是不可能以现在这种面貌出版的。

王至元

1983年11月10日

于北京社会科学研究所

序 言

十三年以前，我应克莱仁登出版社的邀请，写了一本题为《艺术哲学大纲》的小册子。今年年初该书售尽之后，人们要我修订一下以便再版，或者另写一部新书。我选择了后一种方式，这不仅仅因为在这一时期我改变了自己对某些事情的看法，而且也因为我国艺术和美学理论的状况业已发生了变化。各种迹象足以表明，艺术本身的重大复兴已经开始了。旧日的风尚在战前似乎还固守着自己的地盘，尽管它们那时已经明显地失去了活力；到了1924年，甚至可以说它们已完全过时了，然而却几乎还没有什么东西可以取代它们；现在，它们开始趋向消失，新的风尚正代而兴起。

这样，我们有了新式的戏剧，它取代了老式的反映“人生片断”的消遣戏剧；在那种戏剧中，作家的主要任务是依照观众相信的行为方式去表现普通人的日常生活，演员的主要职能则是从盒子里取出一支烟来，轻轻一磕，然后往嘴上一叼。我们现在已经有了新式的诗歌，也有了新式的画法。在采用新式方法写作散文方面，我们也做了一些非常有趣的试验。这些新的事物已经日渐站稳脚跟，对于它们，人们本来应当表示欢迎的态度，可是，由于陈腐理论的种种破烂依然充斥、束缚着人们的头脑，因而严重妨害了新事物的发展。

与此同时，在美学理论和文艺批评方面，我们已经取得了新的进展，尽管略带混乱，但却充满了生气。新的著作绝大多数并

不是学院派哲学家们或者艺术业余爱好者们所写的，而是来自诗人、戏剧家、画家和雕塑家们本人的手笔，这正是本书之所以问世的道理。只要我国主要还是由学院派哲学家们在从事艺术理论的研究，那末我就会认为，写作象本书这样的长篇大论是不值得的，它既耗费我自己的时间，又耗费出版家的金钱。但是，有关艺术和美学的研究著作近来的发展趋势表明，如今艺术家们自己对此也感到兴趣了，这是英国一百多年来未曾有过的事情。我所以要出版这本书，正是希望用我自己的方式对艺术理论的发展做出一点贡献，并因此而间接地对艺术本身的新潮流做出一点贡献。

我认为，美学理论的目的，不在于针对那个被称为艺术的永恒对象，去考察和阐述有关其性质的永恒真理；美学理论的目的，在于对艺术家此时此地所处情势中出现的某些问题，通过思考找出解决的办法来。我相信本书所写的一切，都直接或间接地与1937年英国艺术的状况有着实际的关联；而且我希望，首先是艺术家，其次是那些对艺术有着强烈同情心的人们，会觉得我写的这些东西对于他们是有益处的；我是抱着这种态度来写作本书中的每一句话的。书中几乎没有什么地方是致力于批评其他人的美学理论，这既不是因为我不曾研究过它们，也不是因为它们不值一顾而予以摒弃，而是因为我自己有些话要说；并且我认为，我对读者的最好效劳，就是尽我所能把这些话说清楚。

全书分为三编。第一编所涉及的主要内容，任何一个比较熟悉艺术作品的人都已经知道了；讲述它们的目的，在于从我们的思想上弄清真正的艺术与其他一些东西的区别。前者是美学研究的对象，后者不同于前者，却常常给予同样的称号。许多错误的美学理论都相当精确地说明了这些其他东西，而许多拙劣的艺术实践都起源于把这些东西与真正的艺术混为一谈。一旦澄清了艺

术与非艺术之间尚存疑问的区别，理论上与实践上的各种错误就会消失了。

以上述方式，我们将初步说明艺术。但是立即遇到了第二个困难。依照在我国目前最流行的哲学流派的想法，对艺术的这种初步说明不能说是正确的，因为它违背了这些流派所传授的某些信条。照它们看来，这些初步说明极端荒唐，纯系谬误。因此，本书的第二编将致力于从哲学上阐发在这些初步说明中所使用的一些术语，并且我们力图指明，不管流行的偏见如何反对，这些术语所表述的概念是持之有故的，即使在反对这些术语的哲学之中，那些概念在逻辑上也确确实实是不言而喻的。

对艺术的初步说明，至此也就转化成为一种艺术哲学。然而又出现了第三个问题。这个所谓的艺术哲学，它是一种单纯的智力活动呢，还是一种在我们应该如何从事艺术实践（不论是作为艺术家还是作为观众）的方式上、以至如何从事生活实践（因为艺术哲学是关于艺术在生活整体中所处的地位的理论）的方式上有其实际结果的活动呢？我早已表明，我赞成后一种见解。因此，在本书的第三编我试图说明，艺术家和观众，如果接受了这种美学理论，他们将要承担哪些义务，要用一些什么方式才能履行这些义务；并且，我将进而指出某些相应的实际结果。

罗宾·乔治·科林伍德

1937年9月22日于柏克郡西亨德里