

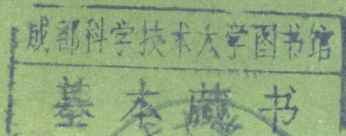
27

721863

7/2724

美学三讲

[英] 鲍山葵 著



上海译文出版社



美 学 三 讲

〔英〕鲍山葵著

周煦良译

上海译文出版社

Bernard Bosanquet

THREE LECTURES ON AESTHETIC

本书根据 Macmillan And Co. Limited, 1915 年版译出

美学三讲

[英] 鲍山葵 著

周煦良 译

上海译文出版社出版

上海延安中路 955 弄 14 号

新华书店上海发行所发行

上海市印十二厂印刷

开本 850×1156 1/32 印张 2.125 字数 44,000

1983 年 11 月新 1 版 1983 年 11 月第 1 次印刷

印数: 00,001—26,000 册

〈原人文上分版〉

书号: 10188·452 定价: (六)0.43 元

原 序

这本书是1914年秋天我在伦敦大学学院所作的讲演，现在印出来，可以说简直没有什么改动。

目前一些有高度权威的人士正在对“feeling”一词表示怀疑，盘算它究竟有没有意义可言（参看克罗齐的《美学》，和J. A. 史密斯在《亚里斯多德学会年鉴，1913—1914》中的讨论），而我却在这个词上大大强调一番，看上去确是很不凑巧*。我在这里只能说，这个词向我提示的意义，首先而且主要是关涉到整个“身-心”的（参看第四页注②），正如柏拉图根据“那人的指头有点痛”这样简单句子来建立他关于精神统一性论述时所讲的那样（见《理想国》462 D）。有痛苦的是整个人，亦即“身-心”，而且在痛苦中，“身-心”是合一的，虽则痛的是指手指，而且局限在那里。当一个“身-心”整个出现在经验里，我相信这就是我们所谓的 feeling 的主要特征。试设想一下这个人在唱歌或者恋爱或者打架时的情形。当他感到是一个人时，我相信这总是通过 feeling 的，不管我们会给 feeling 任何其他的区别。这种统一性，不管怎样说，就是这个词传达给我的主要意义。

* feeling 一词有“感觉”、“感情”及“情”等意义。在正文里，这一词多数译为“情感”，在和 esthetic, pleasant 等属性形容词连用时，则译作“感”，如“审美感”、“快感”等——译者。

我沒有打算充分闡述我的思想来源，原因是在我不得不遵守的短短时限內，使用这种权利反而会侵害到別人的权利。而且我是在竭力把話讲得浅显，而不想在我的听众面前显得太深奥；现在我想对我的可能的讀者保持同样的态度。

柏納得·鮑山葵。

目 录

第 一 讲

审美态度的一般性质——静观与創造 1

讲演的计划;讲演的兴趣所在;审美經驗的三个特征;另外两点。情感接受一个对象的规律;审美表象——审美态度的程度;依“形式”而定。“形式”的双重意义——形式是怎样被人感到的——“升起的山峰”論;四点批評。“使你成为一只瓶子”。想象的真正解释——想象的性质是自由心灵。

“静观”——創造的艺术家是如此嗎,跳舞或唱歌是如此嗎?嗜好的判断。批評家。即便是批評态度也要有真正想象态度的基础。語言表现;語言表现的危險。

第 二 讲

审美态度的体现——“自然”与各种艺术 20

简单图案——先驗的表现;图案再现事物时的新因素;与此有关的知識与事实——图案可以从經驗得到增益,反之亦然(如事实可从规律得到增益,反之亦然)。欣赏写实主义摹仿的真正根据,对不同媒介的胜利——把事物的灵魂从其身体分开。再现的价值和危險。亚里斯多德論音乐表现。先驗表现对艺术上的再现。戏剧里的图案。

为什么有各种不同的艺术?不同媒介里的图案。任何艺术

都有其特殊理想，这是由于想象要靠其各自的媒介进行。

詩的媒介，有意义的声音——布拉德雷論雪萊；克罗齐，虚假的唯心主义，否认实体媒介的价值。灵魂必須有个身体；情感与对象；艺术的节日观。

第三讲

审美满足的形式及其反面——美与丑····· 39

前言；寻常人的审美教育，例如从十九世紀后期到现在。从仙境返回家园；传奇的残余；罗斯金論寶納，并論工人的生活；布朗宁和其他的人对欧里庇得斯的解释；前拉菲尔派主义；印象主义和以后。

上面的論述为我們准备了两种美的意义，审美上卓越的和看上去吸引人的；这两种意义的广义一种必須包括两类的美，“浅易的”美和“艰奥的”美。“艰奥”美的典型事例；复杂性、张力、广度。

現在我們可以來談丑了。丑是否仅仅“艰奥”的美呢，亦即因观众的軟弱而造成的錯誤引起的？多數的丑是如此，即并非真丑。愉快与不愉快也幫助不了我們作出決定；美是先于愉快、不愉快就有的特征。丑的矛盾，一如惡与差錯的矛盾一样，如果有任何意义可言，則往往会被列在它的对立面下面；然而丑又好像显示有它自己的正面特征。因此丑不能仅仅是无表现性，这样說是沒有审美意义的；丑必須是通过某种带有正面特点的矛盾所表现出来的无表现性。“所找的和在美里面要找的一样，但找到的却是相反的东西”。因此真正的丑只有和追求美的失敗企图最讲得通——即在人的作品里，特别是在艺术里才有。艺术和美的自由条件，因此抽象是最最有害的。歌德論典型艺术。

第 一 讲

审美态度的一般性质——靜观与創造

我在这三次讲演中打算做的是：（一）指出我們談到审美經驗有別于其他經驗时，例如有別于理論或实践时，我們是什么意思；（二）指出我們用以区别和联系审美經驗的不同領域，如自然美与整个艺术以及艺术的各个部门的区别和关系时，我认为的主要依据是什么；（三）最后，找出审美經驗的相反质地（如我們称做的美丑）的分野和关系。显然，在这样短短的篇幅里，我們决不能談得很深透。我們將直接描述和分析我們所研究的对象，尽力而为。大体上，我們这里要讲的都只是些提綱挈領的东西。

在第一讲里，我們將试图对审美态度取得一个初步概念，把我們的討論仅限于审美态度的愉快形式和滿意形式。丑及其类似的质地将引起更多的問題；这些我們將留在第三讲去談。

可是在談到正題之前，我却要耽擱一下。我得解释一下我假定我的听众对美学抱的是哪一种兴趣。这是对哲学的一个部门的兴趣。美学是研究生活的哪一方面能找到审美态度，它的特殊价值形式是什么，它和其他态度、其他經驗对象有何不同。美学并不为制造美或批評艺术作品提供法則。再者，美学的兴趣和审美科学的兴趣也不同，如果所謂审美科学指的就是对感觉与想象中的愉快与不愉快的原因作詳細解釋的話。我們

从这种科学可以学到不少东西，也往往从这种科学借用一些简单事例来说明问题，而审美科学所能研究的也只是一些简单事例而已。但是科学（即因果性解释和普遍规律所构成的体系）和哲学（即关于实在的诸形式及其价值的分析）在我们看来是两回事情。而我们的美学则是哲学的一个部门。

的确，有不少人说，哲学的美学是演绎的，是从上往下推论的，而不是归纳地从下往上推的，因此它采用的是一种过时的和形而上学的方法。我要说所有这些关于哲学方法的谈论，在我看来，都是愚蠢的、厌烦的。我知道哲学只有一个方法；那就是把所有的有关事实汇总在一起，扩充为许多概念，并在人们思想上看去是详尽无遗的和自圆其说的。

现在来谈正题。首先，最起码的审美经验是一种快感，或者是一种对愉快事物的感觉——当我们注意到它时，它先就是这种情形。

是不是仅此而已呢？不然。我们区别审美经验的特殊质地时有一套形容词，其中美就是这种类型的形容词；这些特殊质地可以描述为三个主要特征，它们是密切联系着的。

一、它是一种稳定的情感——我们从这种愉快的事物所得到的快感不会象吃喝的快感那样自动地变为满足。我们听音乐会感到疲倦，但这不是因为我们会听音乐听多了，而是由于我们的身心不再能运用了。审美的欲望不是一种在满足之后逐渐减削的、容易消逝的欲望。

二、它是一种关涉的情感——我的意思是说，它是和某些对象，和对象的一切细节都联带着的；我也愿意说“有关的”，但是这个字眼太含糊了。我们不妨说，这是一种特殊的情感，或具体的情感。当我看见或听见什么东西，比如听见晚饭的钟声，我

可以有种种理由感到愉快，但是除非我的快感关涉到，也就是联帶到实际的声音，我感到的就不是一种审美經驗。我对声音的特殊质地所具有的情感，是由那个东西的特殊质地引起的；我的情感就是感到这个东西，而且事实上和它是一而二，二而一的。^①

三、它是一种共同的情感。你可以告訴別人分享这种情感，而它的价值并不因有別人分享而有所减少。如果說，“在好恶上爭論沒有用处”這句話是真理的話，這句話肯定对于审美快感說来是完全錯的。更沒有比好恶討論得更多的了；也更沒有比好恶更值得討論的了。教育更沒有在这件事情上更为重要，或更能說明問題的了。一切值得称为文化的東西，其目的就是使人能够喜欢得对头，討厭得对头。

这三种性质——稳定性、关涉性、共同性——都意味着审美态度有一个对象。我們說，情感是对某些事物具有情感。比如說，它不同于一般的健康感的愉快。这种愉快是靠一般的生命力的增加而来的，这种愉快可能含有审美因素在內，或者使我們对有利的审美条件較為敏感；但是大体說来，它要一般得多，而且不大关涉到什么。审美态度是这样一种态度，它使我們具有一种完全体现在某个对象里面的情感，因而經得起人去看它，而且原則上經得起任何人去看它。

这样就給审美經驗又添上两点新的內容。在审美經驗中，人的心灵态度是“靜观的”，它的情感是“有組織的”，是“塑造的”、“体现了的”或者“具体化的”。我們不妨把这同样情形說成是“理

① 这一点牵涉到意义或者再现的問題。我們下面还要談这个問題——原注。

性化了的”或者“理想化了的”；但是这两个名辞很容易誤会。

一、“靜观”一辞常被用来形容审美态度，下面我們还会批評这个名辞。初看上去，这表明它和理論、和实践既有其相似之处，又有其相异之处。这三种都是人們对待事物的态度；但是在理論和实践上，人們都对事物有所作为，并且改变它；只有采取审美态度时，他們才观看事物，而并不打算改变它。这样說，怎样能和艺术創造的事实調和起来，下面我們还要談。可是我們不妨在目前就說，在創造性艺术上，制造就好比是一种感受^①的形式；它是从属于十足的想象，完整的看和听的。

二、情感变得“有組織的”、“塑造的”或“具体化的”。这种审美情感的特征是十分重要的。因为情感在具体化或具有塑造的形状以后，就不再只是一个单独“身-心”^②的暂时反应了。开头提到的三点同时都被突出了。比如你对某个事物高兴或者不快。在日常生活中，你的不快多少是一种单調的痛苦，而不快的对象——即所不快的东西——始終只是和它有关系的一种思想。很可能这种关系并不增加或推进經驗，或使經驗有了新的深度。但是，如果你有能力把你的不快經驗的对象和素材提了出来，或者使之具有想象的形状，那么你的經驗就必須經過一次改变。你的情感就被納入一个对象的那些规律里面。它必须具备稳定性、秩序、和諧、意义，总之，必须具备价值。它不再只是沉浸在自己里面了。我們可以設想那部乔治时代詩集末尾的那首短詩，或者設想《紀念集》^③那样大规模的詩。在这里，情感所能

① 感受(perception)亦譯知觉，事实上就是“感性認識”——譯者。

② 这个名辞，我在这里把它写成这个样子，主要是为了美学討論的原因。在审美討論上，心灵是整个身体，而身体就是整个的心灵——原注。

③ 英国丁尼生紀念亡友哈兰姆的一首长詩——譯者。

具有的价值就象磨琢和鑲嵌的宝石那样都被提了出来，被揭露出来了。我說“情感所能具有的”，我不过是記述情感因这样而被发展了的这一事实。因为这里的情感当然已經改变了，而那最后表现了的情感是一个新的創造，并不是人开头感到的那种简单的、沒有多大意义的痛苦了。

如果这种情感体现是碰到的，而不是創造出来的，在原則上也是一样；这可以是一座山或一朵花。这里的情感或情感的体现是你沒有的。这里的体现，当你感到时，是审美的情感。

这就导致一种矛盾。我們可以作如下的两种陈述。

一、在审美态度上，体现情感的对象仅仅是靠它本身所有而受到重視的。

二、在审美态度上，体现情感的对象仅仅是靠它在感受或想象上的表现而被重視的。

这是因为审美情感的体现，只能在我們感受它或想象它时才成为一个对象。任何实际存在的事物，在我們感受不到或想象不到时，在領会我們的情感上就沒有帮助。因此我們对一个实际存在的事物，可以知道一大堆东西——它的历史、它的組成、它的市场价值、它的原因或者效果；然而对于审美态度說来，这一切的存在或不存在都是一样的。这全是順帶的东西，不包含在审美对象里。除掉那些可以讓我們看的東西外，什么都對我們沒有用处，而我們所感受或者想象的只能是那些能成为直接外表或表象的东西。这就是审美表象的基本学說。人类除非学会重表象，輕实在，在审美上就不是有文化修养的人。下面我們就会看到，这其实是更高的实在——是事物的灵魂和生命，是事物本身所有的。

到目前为止，审美态度好象是这样的：貫注在一个愉快的情

感上，体现在一个可以静观的对象上，因而遵守一个对象的那些规律；而所谓对象，是指通过感受或想象而呈现在我們面前的表象。凡是不能呈现为表象的东西，对审美态度說来是无用的。

当然，这种态度在实际生活中碰到时，存在許多程度上的不同，而許多边缘事例則很不容易区别出来。我要說，差不多所有愉快的情感可能都有点审美态度的痕迹。这里不妨举一些由低級到高級的事例来看看。你饿了吃东西会有一种愉快的情感。这种愉快里面很少具有我們开头強調的那些特征，如稳定性、关涉性和共同性。在你的胃口过份满足以后，你就不能保持那种愉快；这里很少有什么可以使你留連的；这里很少有什么可以告訴人的。在另一方面，当你并不口渴时飲一杯美酒，那种愉快就有不少可以告訴人的。在梅里狄斯的小說《利己主义者》里面，作者通过米都登博士所作的对葡萄酒的頌贊就是好例子。他能够根据稳定的和普遍的价值，来分析各种葡萄酒所特有的各种不同的愉快质地。这就使我們超过那种简单的快感，而接触到一个想象的对象，而且这个对象是具有合成它的特殊性的許多特性的。在另一方面，冷热的感觉簡直不能产生这种情形；它没有什么結構、图案、或者成份关系可以揭示出来。嗅觉初看上去也产生不了这种情形；如果嗅觉好象曾給审美态度提供什么素材，肯定說，能提供的并不是什么最愉快的香味，而是那些帶有最有意思的联想的味道，如泥炭味或海水的气味。而且单单这样看也只是一种虚假的价值，因为海洋或沼泽的美并不会真正包含在这些气味里，而只是因为过去和海或者沼泽一同感受到，所以和海或者沼泽联系起来罢了；这多少有点象我对佛劳伦司的記憶可以和我的旧皮包联系起来一样，而我的皮包并不因为有这种联想而具有什么审美价值；即使有，也是极少极少的。

现在看看触觉；我是指那种我們借以摸出凸出的綫条和表面的感觉。这里有許多听众都要比我在行。我想，触觉能給人大多大的审美快感，要看它能传达給人一根綫条或图案或模型表面的特性的多少而定。我敢說，沒有动作，它是根本不能做到的。有了动作，我想便是一个盲人的手也能传达不少审美质地。我觉得在原則上，这就象眼睛通过一条在画面上移动着的細縫去欣賞一张油画一样——我想你們都能做到，只是程度不同而已。要回答每一个特殊事例是困难的，但是把許多事例拿来比較一下，就能看出在这些事例里，那个決定审美质地多少的因素是什么性质。一般說来，如我們全都知道的，审美的感觉据說仅仅只是视觉和听觉；而且无疑的，是由于这两种感觉突出地具有我們在寻求的那种特性。

这里我們就面临着—一个关于审美态度最基本特性的一个新陈述。當我們說审美态度是体现在“形式”上的情感时，我們到目前为止对审美态度所观察到的一切，都概括在一个辞里面了。

这个“形式”就是我們看见在审美态度里以不同程度、不同层次存在着的，而且只要是不存在审美态度的地方，也就不存在形式。形式观念对美学理論，对一切哲学，都极其重要，而且只要我們能彻底地掌握一种对待形式的正确观点，也就是有效的观点，我們的这几次讲演就不是白听的了。

我們將从两个相反的关于形式的陈述开始：

一个对象的形式不是它的内容或实质。

一个对象的形式恰恰就是它的内容或实质。

这两句話都是对的，理由是，我們領会一个对象时，是帶着不同程度的洞察或者精力的；因此我們可以把对象估价为一堆枯燥无味的东西，也可以估价为許多联系的生动单元，整个儿充

滿了特色。一个对象所能具备的最少的和最低級的相互关系，是它在空間內的輪廓，而这好象和制成它的质料是不相干的。而这就是形式与内容的起碼区别。当然，我們永远不能把对象化为純形式、純精力或者活力，否則我們就成了神人了——任何东西在我們看来都只是泉源、生命和完善，一点残余都沒有。相反，象輪廓和质料这样的区别在某种程度上总是要纏着我們；尽管我們愈来愈懂得这两个因素是不可分的；例如，任何质料都有它本身的特殊輪廓。

因此，(一)形式是指輪廓、形状、一般的法則，例如造句或組織論證的法則；它也可以指詩歌里面的节拍，或者詩歌的类型，如十四行詩或者其他什么。在所有这些里面，形式都是一种表面的、一般的、图表性的东西。我們說，空洞的形式，只是形式，形式上的恭敬；它和一个事物的內在精神，和本质的东西、实质的东西等等，是相反的。

但是，(二)当你把你的见解彻底地用来看各个部分的次序和关系时，同时也不忽略掉这些次序和关系是怎样影响各个部分的，那样你就发现形式变得(正如一个律师会說的)“很实在”了，形式就不仅仅是輪廓和形状，而是使任何事物成为事物那样的一套套层次、变化和关系——形式成了对象的生命、灵魂和方向。不仅如此，任何形式(这是你說不定想要拿来区别于实质的)的后面还有一个来自实质本身的更深邃的形式；因为是这个形式决定，如我們常說的，“你能把它怎么办”的問題，即把陶土、或銅、或大理石或油彩或水彩，或者琴弦的振动或者希腊語言或者英国語言怎样办的問題；这些质料各部分的次序和关系就是一种形式，它决定你能給予质料以怎样的更人工形状，比如說，艺术作品的形状。

記着这种有层次的区别，我們就能很容易地看出，把“形式”和“形式的”这类名辞用来形容經驗时，怎样就是对的，怎样就是不对的。这全看你根据什么程度的洞察来估价經驗对象；当然，也看一个事物实际上具有多大程度的生命和結構而定。在原則上，形式与实质是一个东西，就象身体和灵魂一样。但是我們总是要把它区别开来，就象我們总要把身体和灵魂区别开来一样，因为人們总沒法子把它們完全合在一起，这也許是它們本身的緣故，但肯定說是我們本身的毛病。

“一个事物实际上具有多大程度的生命和結構。”这一点在影响事物的审美质地上，并不如我們所能設想的为甚，理由如下：

我們已經看到，审美态度的“对象”只能是表象，而不是我們叫做的实在东西，亦即我們自称知道的东西。所以我們的想象，或想象感受，在对象上几乎可以有无穷尽的選擇，因为事物的一切表象，在任何情势或关系下的表象，都可供我們選擇。显然，我們辨别“形式”的可能性是随那个表面对象的不同而有所不同的。試拿一片云彩來說，我們知道，这是一堆寒冷的水气；但是当我們看見太阳光射在它上面时，它就具有揭示审美形式的許多不同可能性，因为它的神奇万狀的結構全被不同程度地照亮了，而这样一照亮之后，它就是對我們最有关系的对象或者表象。而我們的情感所要附着的，所要找到形式的，就是这个表象。这說明了一件很有意思的事情。我們往往认为，从低級事物上溯到高級事物，一定会愈来愈碰見更高級的审美质地，因为这样会使我們碰見更高級的构造。但是事实是，这些高級的构造，例如动物，反会限制你的想象。它們不象海洋或者云彩那样容易和一个新情势打成一片，因为海洋和云彩的表象可以有无穷的变化。而审美感受——即轉变为想象的感受——的任务就是選擇表象

或对象，使这种表象或对象的形式或灵魂或生命会满足情感。

现在所必须理会的原则是，当人们在审美经验中更多程度地欣赏到形式时，情感就逐渐被引了出来，或体会得更多了。除掉我在上面所举的那些例子之外，我们不妨选择一些属于同一级次的事例来看——如一个方形，一个立方体，一个道里斯式的圆柱，一个装饰性图案。当对象显示更多的形式时，和形式联在一起的情感就会如我们说的，“含有更多的东西”；有更多的可以掌握，可以流连，可以交流。伟大的艺术作品就含有千千万万属于不同程度的形式成份，束缚在越来越复杂的体系里，直至作品所要求的情感要占用到最伟大心灵的全部能力，以及更多的能力，如果这些能力能够获得的话。

我们经常谈情感与对象或表象的交融，尤其是与其形式或联系的和渗透的各种关系的交融——这就是我们简略地概括为事物的生命或灵魂的东西。所以有可能这样做，其根源我们在开头已经提到了；就是说，任何情感都是感到某种东西。这是我们的“身-心”的活力通过生活在某一经验里所获得的特殊不同感觉。一个情感究竟怎样和一个对象被看成是一个东西，这好象需要进一步的解释，而单单作为一个说明事例，我们不妨提下一个有时儼然以全部美学自居的学说来看看。它是这样的：你望见天边有一座山^①，于是你说这山是从平地上升起来的。这种山从平地升起来的想法充满了各种各样的生活、精力、勇敢的联想。怎么会同时是你的一种情感而又是山的一个特征呢？回答是，在你望着那座高山的感受行为上，你事实上是在抬起眼睛，

① 见维农·李《论美》第61页起。这属于移情说的范畴，但远不能说明它的道理——原注。