

十九世纪西方美学名著选

[英法美卷] ● 蒋孔阳主编



• 复旦大学出版社 •

十九世纪西方美学名著选

· 英法美卷 ·

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 23 插页 3 字数 579,000

1990 年 3 月第 1 版 1990 年 3 月第 1 次印刷

印数 1-5,000

ISBN7-309-00248-2/B·13

定价: 9.00 元

序

蒋 孔 阳

《西方美学名著选》，20 世纪卷，已经出版了。19 世纪卷，现在也已编好了。20 世纪是以流派为主，因此我们按流派来编。19 世纪虽然也出现了许多流派，但总的来说，美学家个人的特点比较显著，他们主要是以个人而不是因为属于某一流派而取得历史地位，因此，我们按照个人来编，虽然也适当照顾流派。个人属于不同的国家，这样，我们又按照不同的国别来编选。不同国家的美学家，我们再按照时间的顺序，进行先后的排列。

如果说，20 世纪的美学是以美国为中心，一些不是美国出生的美学家也因到了美国而在美学上作出了贡献；那么，19 世纪的西方美学，则是以德国为中心。从以康德为首的德国古典美学，一直到移情说的代表人物里普斯，都产生在德国。不说三分天下有其二，至少德国占了 19 世纪的一半。正因为这样，所以我们在编选 19 世纪西方美学的时候，把德国单独列为一卷，而把英、法、美等其他国家，另列一卷。由于我不懂德文，为了使编选的内容更符合德国美学的实际情况，所以我把德国卷委托给北京大学的李醒尘同志代编，由他担任主编。醒尘同志不仅对西方美学有较好的造诣，而且曾到德国专攻美学三年，对德国美学比较熟悉，深有研究。我认为由他来主编，是很合适的。至于英法美卷，则由高若海

同志和我，共同负责。具体工作，若海同志担任得更多些。若海同志是研究中国古典美学的，但他对西方美学也深有素养。我们所写的《十九世纪英法美学概览》一文，就可知其一斑。

对于我们这些年逾花甲的人来说，谈到19世纪的美学思想和文学艺术，总有一种特殊的感情。歌德、巴尔扎克、雨果、托尔斯泰，这样一些大的作家；康德、黑格尔、叔本华、尼采，这样一些大的思想家和美学家；柯勒律治、丹纳、别林斯基、车尔尼雪夫斯基，这样一些大的文艺批评家和理论家；我们谁不曾读过他们的著作？受过他们的熏陶？我们谁不是在吮吸他们奶汁的过程中成长起来的？而我们的导师马克思和恩格斯，也是生长和工作在19世纪。他们把这个时期的美学思想和文艺理论，作了最为科学的总结和概括，一直到今天，还是我们的指导思想。正因为这样，所以人类的历史尽管已经发展到了20世纪，发展到了新的阶段，已经和19世纪以前的传统有了很大的差距，但是，我们仍然忘不了19世纪。我们总觉得，似乎迄今为止，19世纪还是人类思想和艺术的高峰，还是我们不可逾越的典范和楷模。20世纪美学思想的欣欣向荣和百家争鸣，在很大的程度上是19世纪的延续，是19世纪所撒下的种子在新的历史时期的开花结果和分枝分蘖！

19世纪是一个伟大的历史转折时期。它承前启后，继往开来。它把人类美学的历史，崭新地划分为传统的古典美学和反传统的现代美学两个阶段。一方面，以康德、黑格尔为代表的德国古典美学，把文艺复兴以来，从笛卡儿开始的理性主义和从培根开始的经验主义，加以综合、消化，总结了西方从古希腊开始的传统美学，将之发展到历史的最高峰；另一方面，也是以康德、黑格尔为代表的德国古典美学，对传统美学中的各种矛盾和问题，从更高的水平上提出了疑问和诘难，从而为19世纪中叶以后开始的反传统的现代美学，开辟了新的道路和新的领域。这样，我们可以说，西方美学到了德国古典美学，达到成熟；但也从德国古典美学开始，走

向一个新的转折点,一股新的反传统的美学潮流,在自然科学和意志哲学以及其他思潮的影响下,诞生了出来,为人类现代的美学思想,闯开了一个新的局面。

高若海同志说:“19世纪英法美学给人的第一个印象就是它的色彩缤纷”。对于19世纪的德国美学来说,也是这样。那就是说,19世纪反传统的美学,突破了传统美学的那种单一的、封闭的理论体系,反对把流动的、复杂的、多样的美学现象和美学思想,变成单一的哲学美学,而要求向着多样化的方向发展。怎样向多样化的方向发展呢?高若海和李醒尘两位同志的文章,已有详细的论述,我就不多谈了。我想谈的只有一点,那就是19世纪的美学思想,虽然色彩缤纷,千姿百态,但主要的却不外两个方向:一是在自然科学的影响下,所产生的实证主义精神。也就是用实验的方法,根据实际的事实,自下而上地探讨美学中的各种根本问题。费希纳的实验美学、丹纳的艺术社会学,就是这方面的例子。二是在意志哲学的影响下,把美学研究引向反理性的、重情感的人类深层的心理结构。浪漫主义、唯美主义、心理分析派、移情说等,都是这方面的例子。这两个方向,发展到20世纪,就演变为科学主义的美学和人本主义的美学。

我们编选这套书,得到了各有关方面的支持和帮助。经过同志们的辛勤努力,现在终于又把19世纪卷编选好了,我们衷心地感谢。张唤民同志特地从东京大学美学研究室,帮我们复印了巴希的《康德美学批判》寄来,我们特表谢意。但可惜的是,由于资料的欠缺,有的应当编选进来的书,仍然没有编选进来。例如快乐说在英国的代表人物之一马夏尔(H. Marshall),他的《美学原理》(Principles of Aesthetics)一书,就没有编选进来。我们认为这是本书的一个缺陷,将来有机会,再行补救。当然,本书的缺陷可能还很多,希望同志们给以指教和批评。

编 选 说 明

(一)本书全名《西方美学名著选》，是为大专院校师生、一般文艺工作者以及有关读者，学习和研究西方美学和文艺理论，所编选的一部辅助性参考资料书。

(二)本书共分四卷：希腊罗马中世纪一卷，文艺复兴至18世纪一卷，19世纪一卷，20世纪一卷。每卷各分两册。20世纪卷已经出版，现在编选的是19世纪卷。

(三)19世纪卷编选的体例和标准：

(1)考虑到19世纪西方美学中，德国占了最大比重，其次是英、法、美等国，因此，19世纪卷又分为德国卷和英、法、美卷。英、法、美卷，兼收了芬兰的希尔恩。

(2)19世纪西方美学，时限以19世纪为准。但个别美学家，如康德，他的主要美学著作《判断力批判》出版于1790年，时间上属于18世纪，但因为他开拓了19世纪的美学思想，思潮上属于19世纪，因此我们把他编入19世纪。另有个别美学家，时间上跨入了20世纪，但因他的美学思想属于19世纪，我们也仍然把他编入19世纪。

(3)20世纪西方美学，以流派和学说为主，我们按照流派和学说来编选；19世纪则以美学家及其代表著作为主，因此，我们就以美学家及其代表著作，作为编选

的对象。其中形成了流派的,在编选时,兼顾流派。

(4)“名著”的界限,一般以曾经在历史上产生过一定影响,并具有相当的稳定性和公认性者为限。

(四)本书内容,以选文为主。但为了帮助读者参考和理解,我们对各个主要的美学家及其代表著作,分别作出简明的介绍说明。介绍说明的内容,主要包括:(1)生平和简历;(2)主要著作和主要观点;(3)在历史上的地位和影响;(4)形成流派的,对其所代表的流派加以简单的介绍。

(五)本书译文,凡人名、书名、专有名词和术语,尽可能注明原文,以便读者查考。个别难懂的词汇,适当加以注释。

(六)参加本卷工作的有:蒋孔阳(主编)、高若海(副主编)、陈超南、张德兴、符锦荣、程介未。

(七)本书译稿,国内已出版的,尽量优先选录。国内尚无译稿的,除本卷编辑同志外,王又如、于沛、党明明等同志,都积极提供译稿,特表谢意。

(八)复旦大学中文系和中国语言文学研究所、上海社会科学院哲学研究所和文学研究所,以及复旦大学出版社,均大力支持本书的编选工作,特此表示衷心的感谢。

(九)由于资料缺乏,加上水平限制,本书选文的准确性,译文的正确性,以及对各个美学家及其代表著作的介绍说明,都可能存在不少问题,敬希读者批评指正。

目 录

序.....	蒋孔阳 (1)
编选说明.....	(1)
十九世纪英法美学概览.....	高若海 (1)

英国

柯勒律治	(23)
文学传记	(25)
论诗或艺术	(35)
卡莱尔	(38)
象 征	(40)
作为诗人的英雄: 但丁; 莎士比亚	(46)
罗斯金	(53)
论生命力之美	(55)
论感情的误置	(60)
哥特式建筑的特征	(78)
拉斐尔前派的艺术主张	(93)
达尔文.....	(112)
人类和动物的情感表现.....	(114)
人类的由来.....	(119)
斯宾塞.....	(123)

心理学原理	(124)
梅瑞狄斯	(127)
喜剧的观念及喜剧精神的效用	(129)
艾 伦	(142)
生理学美学	(144)
萨 利	(167)
美 学	(169)
佩 特	(200)
《文艺复兴:艺术与诗的研究》序	(202)
鉴赏·附风格论	(207)
王尔德	(209)
谎言的衰朽	(211)
批评家即艺术家	(216)
《道林·格雷的肖像》序	(225)
布拉德雷	(227)
莎士比亚悲剧的实质	(229)
为诗而诗	(242)
费雷泽	(251)
金 枝	(254)
浮龙·李	(287)
论移情作用	(288)
法 国	
史达尔夫人	(293)
论想象的作品	(296)
论 诗	(312)
论古典诗与浪漫诗	(317)
夏多布里昂	(321)

论神秘的性质·····	(323)
战士——理想的美的定义·····	(325)
安格尔 ·····	(329)
谈艺术的美·····	(331)
谈批评与趣味·····	(337)
库 申 ·····	(341)
论 美·····	(343)
雨 果 ·····	(371)
《克伦威尔》序·····	(373)
德拉克罗瓦 ·····	(392)
论 美·····	(395)
美的多样性·····	(406)
波德莱尔 ·····	(420)
维克多·雨果·····	(423)
再论埃德加·爱伦·坡·····	(426)
一八五九年的沙龙·····	(432)
维 龙 ·····	(439)
什么是艺术? ·····	(442)
丹 纳 ·····	(458)
艺术品的本质·····	(461)
罗 丹 ·····	(476)
遗 囑·····	(479)
对于艺术家,自然中的一切都是美的 ·····	(485)
塑 造·····	(493)
居 约 ·····	(499)
从社会学观点看艺术·····	(501)
里 博 ·····	(542)
造型想象·····	(544)

扩散想象.....	(551)
创造性想象的心理基础与表现形式.....	(565)
巴 希	(578)
康德美学批判.....	(580)

美 国

爱默生	(615)
论 美.....	(617)
论艺术.....	(624)
莎士比亚;或诗人	(636)
诗 人.....	(656)
詹姆斯	(661)
论《我们共同的朋友》.....	(663)
小说的艺术.....	(669)

芬 兰

希尔恩	(693)
艺术的起源.....	(696)

十九世纪英法美学概览

高 若 海

提起 19 世纪西方美学,人们往往想到的是德国,而不是英法。名噪一时的鲍桑葵《美学史》,将占全书近 1/3 的篇幅给了从康德到哈特曼的德国美学,却没有只字述及法国 19 世纪的美学,对于自己故乡的英国美学,19 世纪也仅仅写了一章,不及德国的 1/5。吉尔伯特、库恩的《美学史》,对于这一时期美学在英法的发展,也是语焉不详。

这也不奇怪。因为 19 世纪西方美学的成就,集中地表现于德国。是德国古典美学的建树,给 19 世纪初的美学带来划时代的光辉;而随着德国古典美学的解体,才孕育着美学从古典向现代的嬗变;人们考查现代西方美学的理论根基,找到的还是康德、叔本华这些德国人。是德国的费希纳提出的“自下而上”的美学,领导着美学从哲学体系中分化的新潮;风靡一时的“移情说”,也是从德国传遍欧洲各国的。克罗奇在谈到德国的哲学和美学时曾指出:“它们理所当然地在欧洲思想的一般历史中和美学的特殊历史中占据第一位,而使其他民族的哲学退居第二位、第三位和不重要的地位。”^①这话是一点也不错的。

① 克罗奇:《作为表现的科学和一般语言学的美学的历史》,中国社会科学出版社 1984 年版。

但是,这决不意味着英法等国的美学就没有长足的发展。诚然,英法等国没有出现像康德、歌德、席勒、谢林、黑格尔、叔本华、尼采这样出类拔萃的美学大师;没有出现像黑格尔《美学讲演录》那样博大精深的宏伟巨著,但它们同样是多姿多采的,同样有着自己的传统、自己的创造与贡献。下面,就让我们回溯到这样的时代,对英法等国的美学,做一番匆匆一瞥式的观览。

19世纪英法美学给人的第一个印象就是它的色彩缤纷。在这里,法国古典主义美学、浪漫主义美学、现实主义美学、唯美主义美学纷然迭起,各领风骚。这种流派的兴替与20世纪现代派美学的流派纷呈是不同的。在现代派美学那里,往往是哲学、心理学的流派归属,决定着美学的流派差异,即有什么样的哲学、心理学流派,就有什么样的美学流派。而19世纪英法美学的流派分野,却往往是以艺术的对垒为根基的,即有什么样的艺术流派,就相应地产生什么样的美学流派。这就形成了19世纪英法美学一个很鲜明的特点:作为理论形态的美学思想不具有形而上的性质,却相当接近该时代的艺术创作与批评活动。

首先崛起的美学流派是英法浪漫主义美学。这一流派的崛起,有着风起云涌的文化背景。如法国浪漫主义美学的诞生,就是出于反叛传统的保守的古典主义的需要,也是为浪漫主义作品鸣锣开道,提供理论根据的需要。在拿破仑执政和帝国时期,僵化的古典主义在文坛上占据统治地位,它已经失去昔日法国大革命时期的激情而趋向保守,成为“帝国风格”的表征。在美学上,这种古典主义强调必须模仿古希腊罗马的典范,崇尚理性,追求“理想美”,恪守审美标准不可动摇的原则,严格区分美与丑、崇高与卑下、喜剧性与悲剧性的界线,强调个人利益服从国家、社会、宗教利

益的原则。正如司汤达所说：“古典主义是只能给当代人的祖先以愉快的文学”^①。显然，它不能满足当代人已经发展、变化了的审美趣味与要求。于是，才有浪漫主义文学冲断桎梏，勃然兴起。一批富于浪漫色彩、展示奇异想象的诗作问世了；《文学纪事》，《法兰西缪斯》等浪漫主义文学刊物雨后春笋般地涌现了；浪漫主义者的社团“第一文社”、“第二文社”等相继成立了。在此种情况下，不在理论上阐明浪漫主义的美学原则，就不能缴掉古典主义手中的美学圭臬，不从理论上总结处于自发阶段的艺术实践活动，就不能更鲜明地举起浪漫主义的旗帜。这些，都呼唤着浪漫主义美学的勃兴。

这批风云姣子在英国有柯勒律治、卡莱尔、拜伦、雪莱；在法国有史达尔夫人、夏多布里昂、雨果、德拉克罗瓦等等。虽然从社会倾向上，人们通常把他们分成积极与消极两派，但在美学主张上，却有不少共同点：他们热爱大自然，崇拜大自然，追求直接认识自然现象；主张抒发个人的真情实感，珍视感情的冲动与自然流露，肯定直觉与灵感在艺术创作中的巨大作用；把自由提到最高的地位，认为“人类的第一需要，第一个权利，第一个义务，就是自由”^②，“浪漫主义，其真正定义不过是文学上的自由主义而已”^③；重视个人价值，认为它大于社会价值，艺术家的个性绝对自由，不受任何理性、法典、道德的约束，应当以心灵的火焰代替冷冰冰的理性，以热情代替逻辑，以灵感代替勤奋的写作。无疑，这些都是与古典主义美学原则针锋相对的。

重视艺术想象，给其以极高的评价，是浪漫主义美学的一大贡献。柯勒律治在《文学传记》中，把想象与幻想区别开来，认为想象

① 司汤达：《拉辛与莎士比亚》，上海译文出版社版。

② 雨果：《致洛桑和平大会的信》1869年9月4日。

③ 雨果：《欧那尼》序。

有“第一性”与“第二性”之分，“第一性想象”是“无限的我在所具有的永恒创造活动在有限心灵中的重现”；“第二性想象”则是“第一性想象的回声，与自觉的意志并存”。而幻想“无非就是从时间和空间的秩序里解放出来的一种记忆”。“良知是诗才的躯体，幻想是它的衣衫，运动是它的生命，想象则是它的灵魂。”雨果也指出，“诗人是哲学家，因为他想象。”“莎士比亚首先是一种想象”¹。稍后的波德莱尔把想象力提到更高的程度，他认为想象力“这个各种能力的王后真是一种神秘的能力！”它不用思辨的方法而能洞察事物之间隐秘的、内在的、应和的关系，“整个可见的宇宙不过是个形象和符号的仓库；想象力给予它们位置和相应的价值”²。所惜的是浪漫主义美学虽然重视想象的创造作用，但对这一心理机制的深入研究，则是后来审美心理学完成的。

与强调艺术想象的同时，浪漫主义美学家还触及象征问题。柯勒律治区分了象征与寓义的差别，卡莱尔在他的著作《旧衣新裁》中专门写了论象征一章。他认为象征的作用就在于能把“沉默”与“秘密”两者完善地结合起来，“在一个象征中既有隐蔽，又有显示”，“我们能够称为象征的物体中，总多多少少清晰而又直接地包含并显示出一些永恒的东西；无限的东西与有限的东西被结合起来，可望而又似乎可及”，它能使人感受到愉快或者不幸。他还探讨了象征物的外在意义与内在价值问题。这种对象征的注重，实为现代象征主义的先河。

与古典主义绝对排斥丑相反，浪漫主义美学主张艺术表现丑与怪诞，并把丑提高到审美中心范畴的地位。雨果在著名的《〈克伦威尔〉序》中提出，在结束了中世纪的漫漫长夜之后，一种新的诗学在成长起来。这种诗学发现，万物中的一切并非都是合乎人情

1 雨果：《莎士比亚论》。

2 波德莱尔：《1859年的沙龙》。

的美,丑就在美的旁边,畸形靠着优美,丑怪藏在崇高的背后,“美与丑共存,光明与黑暗相共。”围绕丑的审美属性以及它在艺术中的地位,雨果提出了如下观点:第一,丑是客观存在的,它与崇高、优美一样,都“是大自然给予艺术的最丰富的源泉”;第二,在新的诗歌中,“滑稽丑怪则表现了人类的兽性”;第三,描写滑稽丑怪的艺术,虽然古已有之,但它在艺术中广泛运用和发展,还是近代艺术的事,特别是在浪漫主义艺术中,“滑稽丑怪在文学中比崇高优美更占优势。”第四,滑稽丑怪的作用在于可作为“崇高优美的配角和对照”,它提供了“一段稍息的时间,一种比较的对象,一个出发点”,使人们从这里带着更新鲜更敏锐的感受朝着美上升。雨果关于丑的美学观点,后来在波德莱尔、罗丹关于艺术如何表现丑的阐述中,在德国美学家罗森克兰兹《丑的美学》中,有了进一步的发展。

19世纪40年代,随着欧洲资产阶级民族民主革命走向低落,资本主义社会矛盾的加深,英法民族的浪漫热情已经衰退,兴盛一时的浪漫主义美学日渐显现出危机,它强调抒发个人主观情感,文学与社会生活脱离的主张,越来越暴露出其不能反映时代的弱点,从而催促着一种以严峻眼光正视现实的美学原则的诞生,这就是现实主义。法国画家库尔贝在《1855年个人画展目录》前言中申明:“现实主义名称强加于我,正如浪漫主义者的名称被强加于1830年的艺术家们一样。”“像我所见到的那样如实地表现出我那个时代的风俗、思想和它的面貌,一句话,创造活的艺术,这就是我的目标。”英法的现实主义大师们没有给我们留下系统地论述美学基本问题的著作,他们散见于序言、综述、评论、书信中的美学观点,本书限于篇幅,未能入选,兹不赘。

到了19世纪70年代,英法美学界出现了浪漫主义艺术向唯美主义的转化。唯美主义美学在英国的代表人物为佩特、王尔德,在法国的代表人物为戈蒂埃、波德莱尔。唯美主义不赞成浪漫主

义,更反对现实主义,认为“作为方法来说,现实主义是一个完全的失败”。¹“19世纪对现实主义的厌恶,正是丑恶而残忍的人在镜中看到自己面容后发出的狂怒”,“对浪漫主义的厌恶,正是丑恶而残忍的人在镜中看不到自己的面容而发出的狂怒。”²为了避免这两种倾向,他们主张不应采用浪漫主义直抒胸臆与现实主义模写自然的方法,而应当“为艺术而艺术”,表现与生活无关的、独特的、纯粹的美。

通常认为,“为艺术而艺术”是法国唯美主义者戈蒂埃提出的,其实这一美学命题的提出者应是法国美学家库申。他于1840年在《两个世界》杂志中写道:“应当为了道德而懂得和热爱道德,为了宗教懂得和热爱宗教,为了艺术懂得和热爱艺术。”这种非功利观点明显源于康德美学,但是库申又主张“艺术的目的在于借助物质美表现道德美”,从而使他不能成为“为艺术而艺术”的真正倡导者。倒是唯美主义美学家高扬这一口号,把艺术推到神秘而又至上的地步。

在美与真、善的关系上,他们否定美与真的统一,认为艺术是不真实的,“伟大的艺术家不曾看见事物的真面目。如果他看见了,他就不成其为艺术家。”³王尔德还把艺术看作一种“谎言”,认为“‘谎言’,即关于美而不真事物的讲述,乃是艺术的本来目的。”⁴

在艺术与现实的关系上,他们主张“艺术除了表现自己之外,不表现任何别的东西”⁵,强调美的非功利性,提出“唯一美的事

1 王尔德:《谎言的衰朽》。

2 王尔德:《道林·格雷的肖像》序。

3 王尔德:《谎言的衰朽》。

4 王尔德:《谎言的衰朽》。

5 王尔德:《谎言的衰朽》。