

现代外国文艺理论译丛

王春元 钱中文主编

艺术形态学

〔苏〕莫·卡冈著

凌继尧 金亚娜译



现代外国文艺理论译丛第二辑(3)

艺术形态学

[苏]莫·卡冈著 凌继尧 金亚娜译



生活·读书·新知三联书店

责任编辑：靳建国

封面设计：马少展

М.Каган
МОРФОЛОГИЯ ИСКУССТВА
Издательство «Искусство», 1972

现代外国文艺理论译丛

第二辑（3）

艺 术 形 态 学

YISHU XINGTAIXUE

〔苏〕莫·卡冈著

凌继尧、金亚娜译

生活·读书·新知三联书店出版

北京朝阳门内大街166号

新华书店发行

张家口地区印刷厂印刷

850×1168毫米32开本 14.5印张 344,000字
1986年12月第1版 1986年12月北京第1次印刷
印数00,001—10,000

书号 10002·80 定价 2.80 元

现代外国文艺理论译丛

说 明

本译丛主要编译介绍现、当代世界各国文学理论和文艺学研究的重要成果，也选收一些文学研究资料汇编，谨供有关科研机构 and 高等院校文艺理论教学参考之用。

近年来，我们围绕着撰写文学原理的准备工作，查阅并组织编译了一定数量的世界文学研究材料。在材料积累过程中，深感我们对最近数十年来国外文学理论研究的现状，知之甚少，有的甚至完全不知。这种状况，对于建设、发展具有中国特点的现代马克思主义文艺学的迫切要求，是很不适应的。我们编译这套译丛的主要目的，也就是期望在和文艺理论界共同改进上述状况的努力中，尽到一点微薄的力量。

马克思主义从来认为，只有确切地了解人类全部发展过程所创造的文化，只有对这种文化加以改造，才能建设无产阶级的文化。这个道理同样适用于社会主义文学理论领域的建设。所以，本译丛的选材，以有代表性、有较大影响或有较高学术价值者为主，兼收唯物主义与唯心主义各重要流派的研究成果。只要我们自觉地以马克思主义、毛泽东思想为指导，坚持四项基本原则，贯彻“百家争鸣”和“洋为中用”的方针，就一定能够用实事求是的科学态度和正确的分析方法去研读这些译著，取其精华，弃其糟粕，以达到为我所用的目的。

本译丛分辑刊行，每辑包括四部译本，每部译本均由译者或编

审人员撰写前言,对其内容作出必要的分析和评价。译者出版的先后和分辑的次序,只是根据编译或出版工作的具体情况而加以排定,并不标示其内在联系;但通观整套丛书,则当能见出其系统性来。

本译丛的编辑出版工作得以顺利进行,是和文学所内外许多同志的集体努力分不开的。感谢各位翻译家们的辛勤劳动;感谢朱虹、感谢陈桑、吴元迈、兴万生、张英伦、赵毅衡等同志的支持,三联书店编辑部的关心和鼓励。限于水平,这套译丛的编译工作一定会存在许多缺点和问题,希望学术界、翻译界和广大读者不吝赐教,给以批评指正。

本译丛编译小组成员名单如下(按姓氏笔画):王春元、刘保端、邢培明、何文轩、汤学智、杨汉池、钱中文。

王春元、钱中文为编译小组负责人。

中国社会科学院文学研究所
文艺理论研究室编译小组

目 录

中译本前言(凌继尧).....	1
作者序.....	15

第一编 艺术发展史和方法论

第一章 从艺术系统的神话概念到对这个系统的哲学分析.....19

1. 古希腊罗马美学中的形态学观念.....19
2. 中世纪的教义和文艺复兴时期价值的再评价.....30
3. 十七世纪和十八世纪前半期美学中的形态学问题.....38

第二章 包罗万象的艺术“系统百科全书”的形成.....51

1. 从III. 巴德和 M. 门德尔松到 B. 克鲁格.....51
2. 从 A. 施莱格尔到 Г. 黑格尔.....68

第三章 十九世纪后半期和二十世纪前半期资产阶级美学

中艺术形态学分析的主要流派.....85

1. 思辨—演绎流派: 从 X. 威斯到 A. 别雷伊.....85
2. 心理学流派: 从 M. 拉查鲁斯到 III. 拉罗.....96
3. 功能流派: 从 Г. 森普尔到 II. 弗兰卡斯特尔.....99
4. 结构流派: 从 II. 雅科勃到 Э. 苏里奥.....106
5. 历史—文化流派: 从 II. 丹纳到 B. 翁特; 从 Ф. 尼采到
O. 施宾格勒.....120
6. 经验主义流派: 从艾伦到 T. 芒罗.....135
7. 怀疑主义流派: 从 Г. 洛兹到 Г. 莫尔普尔戈-塔利亚布埃.....140

第四章 苏联和国外马克思主义美学思想史上对艺术的形式学分析·····	145
第五章 美学思想史的教训和马克思主义美学中艺术形态学研究的方法论原则·····	173

第二编 历史 从原始艺术的混合性到艺术的现代系统

第六章 原始艺术的混合性·····	189
1. 原始艺术的复功用性·····	190
2. 原始艺术的“缪斯”形式和“应用”形式·····	197
3. 原始艺术的种类和体裁的无定形性·····	206
第七章 古代艺术混合性解体的历史过程·····	208
1. 民间创作作为艺术创作的独立形式·····	208
2. 艺术生产的划出和发展·····	214
3. 艺术样式形成的过程·····	226
第八章 艺术世界界限的扩大和缩小·····	246
1. 艺术史过程的整合力·····	246
2. 由于技术基础的扩大形成的艺术新形式·····	254
3. 艺术创作陈旧形式的衰亡·····	272

第三编 理论 艺术作为类别、门类、样式、品种、种类和体裁的系统

第九章 艺术的类别和门类·····	277
1. 艺术分类的本体论标准·····	277
2. 艺术分类的符号学标准·····	288
a). 时间艺术中创作的再现型和非再现型的相互关系的活动性·····	292
b). 空间艺术中创作的再现型和非再现型的相互关系的活动性·····	301
c). 空间—时间艺术中创作的再现型和非再现型的相互关系的活动性·····	312
3. 复功用艺术和单功用艺术·····	325

第十章 艺术样式及其品种	332
1. 造型创作的样式和品种	332
2. 表演创作的样式	339
3. 语言艺术的样式和品种	343
4. 音乐创作的样式和品种	354
5. 舞蹈创作的样式	367
6. 建造创作的样式和品种	370
7. 混合—综合型艺术的样式及其品种	381
第十一章 种类作为形态学范畴	398
1. 文学中的种类问题	400
2. 其他艺术样式的种类划分	410
第十二章 体裁作为形态学范畴	418
1. 题材方面的体裁分类	420
2. 体裁按其认识容量的分类	423
3. 体裁分类的价值说方面	424
4. 按照艺术所创造的形象模式的类型对体裁的分类	427
结束语	434
参考书目	435

中译本前言

莫伊谢伊·萨莫伊洛维奇·卡冈(一九二一年生)是苏联当代著名的美学家。在我们所见到的苏联百科全书中,有三种设了“美学”条目,除《哲学百科全书》的“美学”条目(一九七〇年)系老一辈美学家A·Φ·洛谢夫撰写外,其余两种——《苏联大百科全书》和《简明文学百科全书》——的“美学”条目(一九七八年、一九七五年)均由卡冈撰写。

卡冈于一九四四年毕业于列宁格勒大学语文系,接着攻读研究生,研究生毕业后留校任教。一九六〇年列宁格勒大学哲学系成立了马克思列宁主义伦理学和美学教研室,自那时至今,卡冈一直在该教研室工作。卡冈的学术兴趣很广,他屡次涉猎俄国和西欧美学思想,以及现代资产阶级美学的未曾得到研究的课题。但是他的主要研究方向是美学理论发展的现实问题。自六十年代中期以后,他越来越经常地跨越美学领域,深入到哲学的其他部门中去。一九八一年,一篇纪念他诞生六十周年和任教三十五周年的文章指出,当时他的学术论著达二百种以上^①。他的主要著作有《车尔尼雪夫斯基的美学学说》(一九五八年)、《论实用艺术》(一九六一年)、《马克思列宁主义美学讲义》(一九六六年,一九七一年)、《艺术形态学》(一九七二年)、《人类活动》(一九七四年)。另外,他还主编了《美学史讲义》(四册,一九七三——一九八〇年)。卡冈的美学思想在国际美学界颇有影响。据说,他的著作几乎被全部译

^① 见《列宁格勒大学校刊》一九八一年五月十五日。

成德文。民主德国在一九七一年，即他的《马克思列宁主义美学讲义》（第二版）出版的同一年，就翻译出版了这本书。迄一九七五年，该书在东德已出四版。卡冈在自己的著作中，对他当年的导师、二十年代就闻名的美学家伊·伊·约费屡次流露出深深的敬意，他的《艺术形态学》一书就是献给约费的。

《艺术形态学》是苏联美学中第一部专门分析艺术世界内部结构的著作。全书分为三编：第一编是学术发展史和方法论，纵观古今世界美学思想研究这一问题的历史；第二编是历史，展示艺术文化发展过程中各种艺术样式如何成熟和相互影响，并且形成新的综合艺术；第三编是理论，探讨整个艺术世界内部结构的规律性，即艺术各个类别、门类、样式和品种，以及种类和体裁的相互关系。为了深入理解这部著作的内容，必须对卡冈总的美学思想有一个基本的认识。

自六十年代起，苏联美学界认为审美现象和艺术活动是复杂地组织起来的系统，是多侧面而完整的，用任何单一的方法去研究，都不能作出完全相符的解释，把不同的研究方法机械地结合起来也不能奏效，而系统方法揭示了完整地理解这些客体的前景。在苏联美学界中，对系统方法倡导最力、著述最丰的当推卡冈。他以系统方法分析了艺术这个系统所归附的更大的系统——艺术文化和社会文化，分析了艺术的本质和功用，美学研究的对象，艺术活动的各个环节——艺术创作、艺术作品和艺术知觉。他的指导思想在于把艺术看作为某种内部组织起来的、合乎规律地被安排、被调节的整体，而不是杂乱无章的堆积。在《艺术形态学》一书中，卡冈运用这种指导思想研究了艺术世界的内部结构或者艺术创作活动的分类规律，目的是寻求和发现各门艺术反映现实的特征和规律，以便自觉地认识和掌握它们。可见，艺术的形态学研究是卡冈运用系统方法对美学所作的研究的一个组成部分。

在进行艺术的形态学研究时,卡冈所悬的目标有三个,第一个是揭示艺术创作活动分类的所有重要水准。为了达到这个目标,必须制定区分形态学水准的严格准则。卡冈把艺术样式的划分看作为形态学分析的中心,高于样式划分水准的,是类别和门类的划分,而艺术的每个样式本身又可以进行品种、种类和体裁诸水准的划分。这样,类别、门类、样式、品种、种类和体裁就形成了艺术形态学的术语系统。这种术语系统不是对纯形式性的术语的涵义的进一步确定,而是对不同范围、不同方面艺术现象的客观相互关系的规律性的理解;不是为已知的艺术分类规律穿上简单的术语法衣,而正是关于这些规律的探寻。

美学史表明,艺术作品可以按照许多特征来划分:按照使用材料的特点(语言、声音、石头、动作等),按照知觉作品的方式(视觉的、听觉的等),按照作品的创作方式(个体的和集体的,“第一性的”和“第二性的”,即演奏的),按照反映现实的方式(再现的和非再现的),按照艺术形象存在的形式(静态的和动态的,或者空间的和时间的),等等。究竟哪一种分类方法是根本的、决定性的方法呢?卡冈认为,所有这些方法并非平等和并列的,其中心环节无疑是艺术作品的现实存在。也就是说,以艺术物质存在形式的差异为基础的艺术分类的本体论原则,应该成为首要的和原初的分类原则。艺术作品首先作为某种物质结构——声音、体积、颜色、斑点、词汇和动作的组合,即作为具有空间特征、或者时间特征、或者空间时间特征的对象被创作出来,存在并出现在知觉者面前。艺术作品作为精神产品,蕴涵在这种结构中,不脱离于它,只有通过它才能够被知觉。因此,根据把艺术作品看作为各种各样的物质结构时所显示出来的联系和差异,可以把艺术分为三个类别:空间艺术,时间艺术和空间时间艺术。

同时,艺术分类的本体论原则要求符号学原则来补充。因为按

照卡冈的理解,艺术中的物质结构主要作为艺术信息的载体而“工作”,它不仅荷载这种信息,而且要把这种信息从艺术家传输给观众,它的基本作用是成为保障艺术家和他的观众、读者之间交际联系的那种符号系统的信号基础。所以,艺术的外在形式具有双重性,一方面它是物质结构,另一方面它是形象本文。艺术的对象是价值世界,艺术可以以两种方式反映价值:一、以价值载体的现实外貌——自然对象、物、人等——向我们的观照提出这些价值载体;二、不显现某些价值载体,而直接揭示对存在的某些方面或者整个生活的价值关系。在第一种情况下,形象符号具有再现性;在第二种情况下,符号系统具有非再现性。例如,在空间艺术中,绘画、雕刻、摄影艺术的语言具有再现性,建筑、实用艺术的语言具有非再现性;在时间艺术中,文学的语言具有再现性,音乐的语言具有非再现性;在空间时间艺术中,表演艺术的语言具有再现性,舞蹈的语言具有非再现性。这样,艺术的三个本体论类别(空间艺术、时间—艺术和空间—时间艺术)和三个符号学类别(再现艺术、非再现艺术、再现—非再现艺术)相互交叉,就产生出九种艺术门类:语言艺术,音乐艺术,语言创作和音乐创作综合体;造型艺术,建造艺术(包括建筑、实用艺术等),造型创作和建造创作综合体;表演艺术,舞蹈艺术,表演创作和舞蹈创作综合体。这九种艺术门类囊括了历史上形成的所有艺术活动形式。

在每种艺术门类中,又可以进行艺术样式的划分。卡冈指出:
“艺术样式是对世界的艺术掌握的这样一种具体方式,其中艺术符号系统的某种类型(再现型、非再现型或者混合型),在取决于所用材料(或者一组同类材料)的物理属性的性质的那种信号基础上得到实现和折射”(《艺术形态学》第十章)。可以以造型艺术为例来说明这个观点。造型艺术所利用的材料的物理属性制约着它的审美属性,这使木雕具有不同于石雕和金属雕刻的艺术特性。不过,

木雕、石雕、金属雕刻只是雕刻的不同部门，而造型艺术的样式及其品种的特征不建筑在纯技术基础上，而建筑在符号学基础上，即建筑在这些材料改变艺术的再现—表现可能性的能力上。而这种能力对于木、石、金属都是共同的，也就是说，它们只能提供共同的符号学基础。而雕刻和绘画作为艺术样式的区别，在于它们借助材料所创造的形象的立体性、三维性和平面性、二维性上。根据这种原则，卡冈把造型艺术分为艺术摄影、书画刻印艺术、绘画、雕刻、全景艺术(兼容背景的二维绘画造型和三维雕刻造型)、玩具艺术和化妆艺术等样式。有的样式还可以进一步分为若干品种，例如雕刻这个艺术样式就包括浅浮雕、深浮雕、全型雕刻、透视浮雕等品种。

诗学在把诗歌分为叙事诗、抒情诗和戏剧诗时，运用了“种类”的概念。而在美学中，迄今还没有种类的范畴。卡冈从美学角度研究种类时，把它看作为“贯穿”整个艺术世界的某种形态学分类水准。卡冈认为，所有艺术样式在形成和发展的现实过程中，两种对立的力量——互相吸引力和互相排斥力——相遇并相互作用。一方面，每种艺术样式具有特殊的掌握现实的方式；另一方面，同其他艺术的接触，迫使它掌握它们的经验，寻求和它们直接结合、形成综合艺术结构的途径。种类形成的一般规律，就是一种艺术样式的结构在毗邻样式的影响下发生变化。拿语言艺术来说，叙事种类是它的自我肯定。在叙事种类中，文学不依赖于其他艺术的影响，获得某种内在的纯洁性。叙事种类和音乐的联系产生了语言艺术的抒情种类。诗歌之所以是抒情的，因为音乐在本质上是抒情艺术。叙事种类和表演艺术的有机联系产生了语言艺术的戏剧种类。戏剧是文学对表演艺术的存在向它所客观提出的那些要求的回答。而叙事种类和电影艺术、电视艺术、广播艺术的联系，则分别产生了语言艺术新的种类：电影剧本，电视剧本，广播剧本。有趣的是，音乐中的种类划分和文学中的种类划分具有某种

对称性。纯音乐是音乐的自我肯定，它和语言艺术的联系产生了标题音乐的种类。可见，在文学的影响下，音乐努力表现外部世界，就象在音乐的影响下，文学把视线集中于艺术家的内心深处一样。

如果种类表明一种艺术样式在另一种艺术样式的影响下结构发生的变化，那么体裁表明一种艺术样式由于内在的原因所引起的结构变化。卡冈按照这种原则从四个方面对体裁进行分类：一、题材方面。根据艺术作品反映生活的领域进行分类，比如小说、电影的历史体裁、科学幻想体裁等；绘画的风景画、静物画、肖像画体裁等。二、认识容量方面。小说有短篇小说、中篇小说、长篇小说和长篇系列小说等体裁。三、价值说方面。既有积极地评价生活现象的体裁——赞颂体裁：赞美歌、颂歌、教堂等；又有尖锐地否定、讽刺生活现象的体裁，还有这两极之间的过渡性体裁。四、艺术所创造的形象模式的类型方面。形象中个别性绝对地大于一般性时，产生自传体叙述体裁、绘画中的写生体裁等；个别性和一般性相对平衡时，产生大部分叙事的文学体裁等；一般性无限地大于个别性时，则产生寓言一类的体裁。

艺术的类别、门类、样式、品种、种类和体裁是怎样形成一个完整的系统的呢？揭示这些分类水准的协调联系和从属联系，理解它们的内部组织规律，这是卡冈在《艺术形态学》中力图达到的第二个目标。在这方面，卡冈所依据的方法论立场是系谱系列（光谱系列）的概念：区分艺术的毗邻的样式、品种、种类或者体裁的疆界，不是不可穿透的墙壁或者不可逾越的鸿沟，而是一种现象向着另一种现象过渡的边缘地带。这种过渡不是急剧的、跳跃式的，而是平稳的、逐渐的，它在两种因素活动的比例关系的广阔比率中展开。艺术间的“边界线”实际上不是线，而是宽窄不等的“地带”。构成艺术系统的原则对于所有的艺术都是共同的、统一的，只是在不

同的艺术中得到特殊的折射。

我们可以按照卡冈的思路来看一下时间艺术的内部结构。在时间艺术中，文学是以再现为基础的创作，音乐是以非再现为基础的创作。这两种艺术仅仅在最“纯粹的”表现形式上互相对立。实际上，它们中的每一种都是独特的梯级，是阶梯式地变化着的诸变体的系列，这个系列对毗邻艺术中的同样的系列作相向运动。在文学中，这种光谱由散文向诗歌的运动而形成，在音乐中则由所谓“纯音乐”向再现音乐的运动而形成。对于文学系列来说，纯粹的散文和诗歌是对立的两极，不过，在这两极之间存在着运动着的文学形式的广阔领域。粗略划分一下，就可以发现这样一些过渡环节：“自由诗”，“无韵诗”，“散文诗”，“有韵律的散文”等。而且，文学创作形式从散文向诗歌的运动正是面向音乐的运动。因为第一，这种运动的特征是形象的语言组织音响方面的艺术作用逐渐增长（由于韵律的活跃，韵脚的出现）。第二，这种运动的特征是再现性在文学中的作用逐渐减小。诗歌紧挨着音乐形象性的结构，达到这种形象性所独具的纯抒情性。

另一方面，在音乐创作范围内面对诗歌展开着类似的形态学运动——由“纯音乐”经过一系列过渡形式到再现音乐。这中间，音乐可以利用标题，或者形象的纯拟音构造。而文学和音乐相遇，就形成语言音乐综合体。这种综合有两种结局：第一种结局是音乐表现力完全征服了它的语言竞争对手，指的是歌咏的旋律原则，这种原则使歌词的作用比歌曲的作用小得多。第二种结局是语言完全征服了音乐表现力，指的是歌剧和歌曲中宣叙调的原则，在这里音乐性不脱离说话的节奏构造和音调构造。这样，“散文——过渡形式的系列——诗歌——语言音乐综合体（宣叙调）——音乐语言综合体（旋律歌咏）——再现音乐——过渡形式的系列——‘纯’音乐”就是时间艺术的形态学光谱系列，这种系列是由于文学和音乐

的接近和疏远、由量的积累到质的飞跃、不间断性和间断性的统一的辩证的相互关系所形成的。

卡冈以同样的原则分析了空间艺术的结构。在空间艺术中,建筑、实用艺术、工业品艺术设计(卡冈把它们统称为建造艺术)使用的非再现语言,和造型艺术(绘画、雕刻、艺术摄影)使用的再现语言的对立不是绝对的,而是相对的。例如,在建造艺术中,可以不要再现手法的任何帮助(有些现代建筑就是如此),但是也能够利用再现性成分——这种情况出现在古希腊柱式建筑中,这种建筑直接使人联想起植物形式;或者出现在船形、鸟形的木质器皿中。建造艺术在利用再现语言时,仿佛发生着面向造型艺术的阶梯式的运动。在第一个梯级上,自然形式得到最彻底的改造,如民间的鸟形的或者略似荷花的古希腊图案花纹。在下一个梯级上,对自然形式的再现符合这种形式,不过,是从自然整体中截取了个别成分——沙发腿的动物的爪、织物缘饰花纹中重复的树叶等。最后,再现完整的对象,然而这些对象不具有独立的意义,只是从属地发挥作用——象建筑中的人形支柱和女像支柱。在这里,建造创作紧挨着使它同造型创作隔开的边界,但是没有超越这条边界。在造型艺术中也发生着类似的运动:从再现被再现对象时所能达到的最大的相符性(如摄影艺术),到本质上非再现的建造性、节奏性、图案装饰性起决定作用(如后期印象主义的作品)。建造艺术和造型艺术由相向运动而直接交融,导致双联的艺术整体的出现,如毕加索的陶盘或者巴黎联合国教育科学文化组织大厦。不过,这种整体的结构许可有某些变体:比如在毕加索的陶盘中,综合体的造型方面、而不是建造方面具有主导意义;相反,在联合国教育科学文化组织大厦中,整体构造的建造方面起着首要的作用。当然,这两方面的相互关系也可以接近于某种平衡。

从上述分析中,卡冈得出了重要结论。在空间艺术、时间艺术

和空间时间艺术中,存在着两种对立的、相互关联的审美方向。虽然可以用不同的概念来称呼它们,如“散文性”和“诗歌性”,或者“叙事性”和“装饰性”,但是它们包含着对于所有艺术来说都是共同的涵义,体现了统一的艺术创作活动原则。在一种情况下,艺术创作力图以生活本身的形式再现生活;在另一种情况下,艺术公开追求把现实生活“语言”“翻译”成艺术形式的程式化语言,使存在逻辑服从于艺术思维和艺术成形的逻辑;最后,这两种对立的力量有可能结合。同时,在艺术世界中,这两种力量的相互关系的变化是波浪式地、逐渐地和匀称地实现的。

卡冈还从“光谱系列”的概念出发,分析了各种艺术门类的内部构造。我们且以音乐创作为例加以说明。按照卡冈的理解,位于音乐创作“光谱系列”的一端的是打击乐器,如鼓、锣、铃鼓等,它们创造了纯节奏的音乐结构。音乐形象性要求节奏因素和旋律因素相联系,并且要求前者服从后者。节奏因素是表现精神运动的生理基础的基本手段,因为节奏的阶段性和周期性是任何一种物质运动所特有的,其中也包括为生物生命的运动所特有(行走、呼吸、心跳等的节奏)。而旋律因素主要荷载情感的精神内容,荷载对感情的理解。这就是打击乐器在弹拨弦乐器的发明提供了旋律音乐形象的可能性以后,越来越退居到次要地位的原因。弹拨弦乐器如三弦琴、吉他、竖琴等,摆脱了打击乐的纯节奏原则,趋近于声乐所固有的旋律原则。不过,弹拨弦乐器无法克服音响组织的不连贯性,因此还不能使器乐和声乐相等价。为了克服弹拨弦乐发声方式的局限性,发明了弓弦乐器(如小提琴)和键乐弦乐组乐器(钢琴)。小提琴非常接近于声乐的旋律曲调,极“象”人的歌喉。而钢琴把十指变成同时和连续发声的工具,这能大大增加弦的数量。

位于音乐创作“光谱系列”的另一端的是声乐、歌咏。歌咏的发声方式同所表现的内容的联系是直接的、不借中介的。由于人嗓的