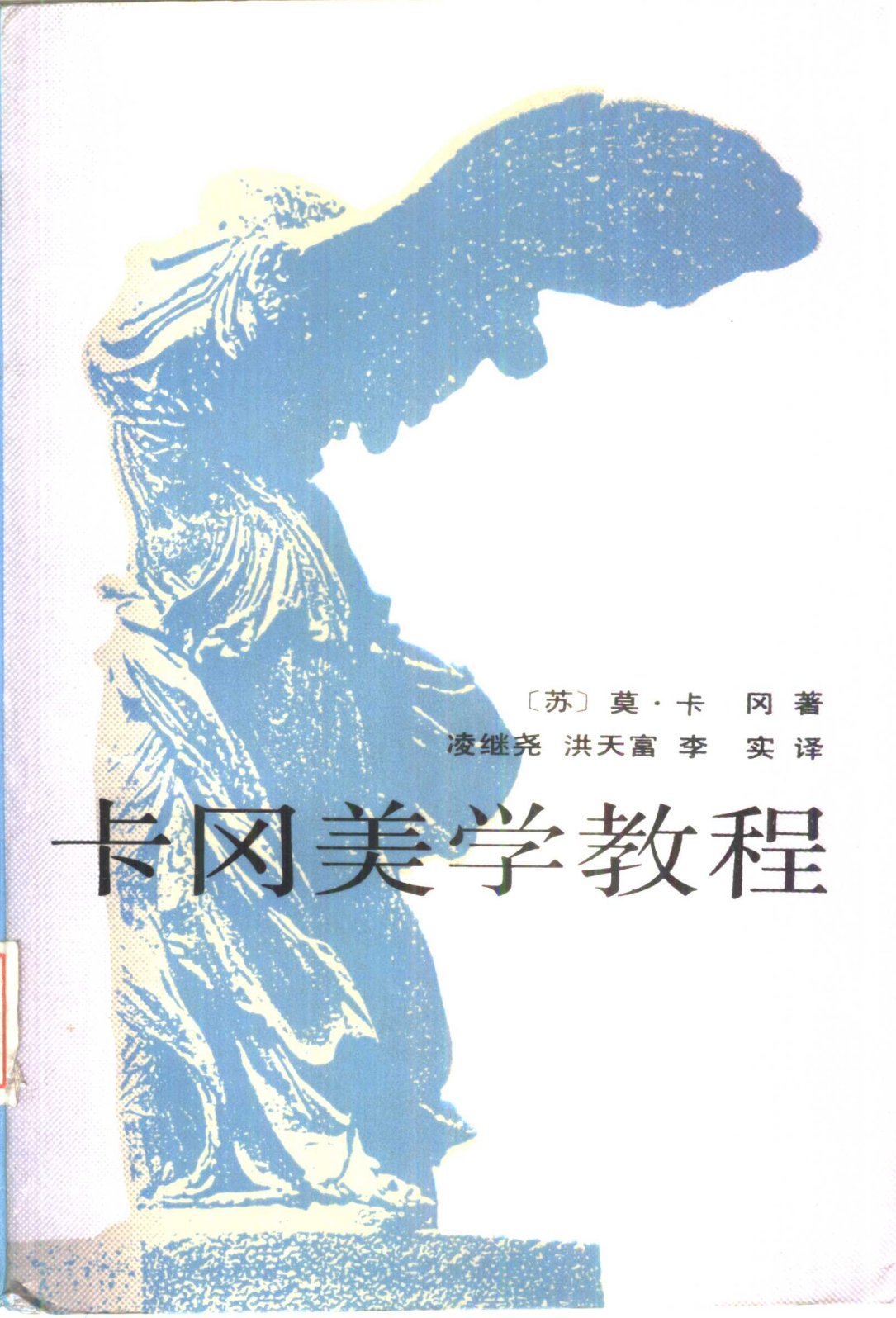




〔苏〕莫·卡冈著
凌继尧 洪天富 李实译

卡冈美学教程

PA
B77
44448

卡冈美学教程

〔苏〕莫·卡 冈 著

凌继尧 洪天富 李 实 译

北京大学出版社



44448

44448

还
圈
损
偿

М. С. Каган
ЛЕКЦИИ ПО МАРКСИСТСКО-ЛЕНИНСКОЙ
ЭСТЕТИКЕ

Издательство Ленинградского Ун-та 1971
根据苏联列宁格勒大学出版社 1971 年版译出

卡冈美学教程

〔苏〕莫·卡冈著

凌继尧 洪天富 李 实译

*

北京大学出版社出版

(北京大学校内)

北京新华印刷厂印刷

新华书店北京发行所发行 各地新华书店经售

*

850×1168 毫米 32 开本 23.5 印张 580 千字

1990 年 2 月第一版 1990 年 2 月第一次印刷

印数：0001—2000 册

ISBN 7-301-00972-O/B·074

定价：9.80 元

内 容 简 介

本书是著名美学家卡冈的代表作，集中反映了苏联美学中“主客观统一”派的基本观点。本书的特点是：强调审美是一种价值范畴，是客体与主体相互作用中产生的效果；充分利用系统方法；条理分明，论述详尽，材料丰富。作者为译本专门写了序言，介绍了此书出版以来他的理论观点的新发展。本书不仅可供高等学校教学参考，也可供美学、文艺工作者和广大爱好者使用。

致中国读者

莫·卡冈

如同任何一个有幸极大地扩展自己的读者范围的作者一样，我体验到拙著《卡冈美学教程》中文版出版的喜悦感。这不是我首次与中国读者晤谈，——1985年中国出版了我的论文集^①，1986年出版了我的专著《艺术形态学》，在中国的刊物上发表过我的一系列论文。不过，我以完整和系统的方式详加研究的马克思主义美学观点只是现在才为中国读者所知悉。

深为遗憾的是，这种观点以60—70年代之交、即20年前所形成的样式出现在我的新读者面前（中译本所依据的是1971年俄文第二版）。自那时以来，本书在其他国家——保加利亚、东德、西德、匈牙利、土耳其、古巴以及格鲁吉亚多次出版，为这些版本我屡次加工了现在在中国问世的那种版本。假若我及时地知道要翻译这本书，我本会向出版社提供这些年来我作出的所有补充和修正^②，本书就会获得更为现代的样式，在更大程度上符合现代科学的水准，符合我们近年来在苏联社会巨大的革命改革的时代中所形成的新思维。在不可能这样做的情况下，我寄希望于中国出版家将来可能按照保加利亚和东德（在那里本书出过四版）出版家的成例，在某个时候再版这部著作，从而使我能够极大地完善这个版本。

① 指《美学和系统方法》，中国文联出版公司出版。——译者

② 1987年译者告诉卡冈，我们准备翻译这本书。卡冈表示，可以提供得到补充和修改的保加利亚文本，由于译者不懂保加利亚文，所以没有接收。——译者

而暂时，利用盛情地提供给我的以展开的前言预告本书的可能性，我想向读者介绍我能够加以完善的一些主要方面，以便向读者通报这种观点在近 20 年来所发生的变化。

我立即要指出，作者认为这种观点的所有基本原理经受住了时间和批评性争论的检验，因此本书在以后各版中实际上未曾有什么本质性的变化，作者希望，将来也不会有。不过，这些原理得到更坚实的哲学方法论论证，更严密的逻辑联系，而在许多情况下得到更准确的说明，发展和补充了新思想。为什么会发生这一切呢？在这里可以揭示和划分出三个原因。

一、60 年代末期，当准备再版本书的俄文本时（中译就依据这种版本），作者反复考虑，为什么在分析艺术时，他不满意当时我们美学中占统治地位的艺术活动观点呢？这种观点把艺术活动理解为或者是对现实的形象认识，或者是意识形态的形象表现，或者是对世界的审美掌握，最后，或者是这三者的某种集合。为什么他在艺术活动中划分出四种对于这种活动足值的存在所必要的和充分的方面，即认识方面、价值定向方面、创造方面和交往方面呢？关于艺术活动结构的这种概念，纯粹是从作者多年的艺术经验、美学教学和对各种艺术现象的艺术学研究的经验中真凭实感地、直觉地产生出来的（从 30 年代末期，还是在大学学习阶段，我就在 И.И. 约费教授的指导下，开始以 17—18 世纪法国艺术文化为素材，对文学史和造型艺术史进行对比分析；战后，在研究生阶段又恢复了对这个课题的研究，而从 1946 年起，我在列宁格勒大学讲授艺术理论、美学和苏联造型艺术史），但是未能获得深刻的理论论证。

在寻求这种论证的过程中，我诉诸活动的哲学理论，公正地提出，艺术活动的结构应该类似于人的活动的总结构。既然在那

些年代的苏联哲学中还没有详加研究的理论——这种理论被归结为认识论，而一般往往把认识论等同于哲学（依据是教条主义地释读列宁的见解：逻辑学、辩证法和认识论是一致的），那么，本书作者不得不自己从事这项任务的解决：1970年我在《哲学科学》杂志上发表了《人类活动的系统研究尝试》一文；这篇论文论证了活动的四种成分结构的概念，四种成分结构包括人的能动性的实践改造形式、认识形式、价值定向形式和交往形式；并且发现，这四种形式融为一体就产生了艺术创作。1974年在莫斯科出版了拙著《人类活动》，这些思想在书中得到展开的阐述和认真的论证。1988年，在发表一系列论文后，我的又一本哲学专著《交往的世界（主体间的关系问题）》问世了。由于这方面的理论工作，在一版又一版的《教程》中，艺术的本质和结构、艺术的复功能性、艺术结构的多面性和可变性的特征，得到更深入、更展开的说明（对《教程》最新的加工是为即将在古巴出版的本书西班牙语第二版所作的）。

在这里特别重要的是运用了交往理论。在对交往理论进行哲学研究的过程中所获得的关于人类交往的“主体—主体”本质的结论，对于理解艺术的本质具有巨大意义。人类交往的这种本质使它不同于人与人联系的其他形式——不同于交际（传递信息）和学习（掌握这些信息），管理（传递指令）和操作（利用这些指令），这些是作为主体的个体和作为客体的另一个个体的联系形式。与科学、意识形态和语言相比，艺术处在另一种文化领域中，处在作为主体的人们的交往领域中。这既适用于“艺术家—读者、听众、观众”的关系和“艺术家—艺术形象”、“形象—读者、观众、听众”的关系；也适用于集体创作的情况下艺术家之间和集体知觉的情况下观众、读者、听众之间、以及“居住”在艺术作品中的艺术形

象之间的关系；还适用于原初的关系“艺术家—现实（自然、人、物）”和终结的关系“读者、观众、听众—现实”。

在这种概念的基础上有可能揭示审美活动和艺术活动的辩证法，它们既不同，又不互相吞噬，而是在文化的整体中相互作用。

二、本书所阐述的观点得到扩展、深化和更准确说明的第二个方面，是由于力图在文化关联中理解人的审美能动性和艺术创作能动性的意愿所产生的，人的审美能动性和艺术创作能动性在文化中产生出来，发挥功能并得到发展。这要求超越美学的范围而进入文化学，对于马克思主义科学来说，这是一门新的知识领域，它在 70—80 年代形成于一系列科学的交界处，这些科学有哲学、历史、艺术学、东方学、人种志学、考古学和人类学。

近 20 多年来，我们在研究一般文化理论方面做了许多工作，在研究文化发展阶段和文化史的某些阶段方面迈出了第一步。在这里，有不少问题仍然是不清楚的和有争议的，这些问题从文化作为一种特殊的社会现象的界限、“文化”和“社会”两个概念的相互关系、文化的结构开始，一直到世界文化史和年轻的社会主义文化形成史的分期为止。而在 70 年代初期，状况更加吓人——马克思主义学者不能以统一的和更有根据的关于文化的本质、结构、功能和发展阶段的观点，与 19 世纪末期以来资产阶级哲学和社会学中所提出的对文化的数十种不同解释相抗衡。而既然美学中活动方法的研究使我得出一个逻辑结论：对现实的审美掌握和艺术创作的实质，而然后审美意识和艺术实践的历史发展，是文化现象和文化过程，因为文化是人们活动的特殊的人的方式，和这种活动对象化的产品的总和（“第二自然”），那么，美学观点的完善要求依据文化理论的坚实基础。我们科学中这种基础的缺乏迫使

我靠自己的努力解决这项任务，制定这种文化学理论。在《人类活动》一书中这项工作有了开端，其中有一章叫做“人类活动和文化”。接着发表了一系列论文（《哲学范畴系统中的“文化”概念》，《文化作为哲学研究的客体》，《一种文化和诸多文化》，《文化中物质和精神的辩证法》，《论精神性》，《建立文化史类型学的原则》^①等）。而现在，大型专著《文化理论》即将完稿。这样，就有可能把美学和文化学牢固地联系起来，在马克思主义文化理论的原理中找到解决关键的美学问题的依据。这具体表现在美学理论的下述原理中。

第一，承认人对世界的审美掌握是一种文化现象，由此应当说，无论理论研究抑或历史研究都必须运用文化学方法，也就是要在文化关联中考察人的审美意识和审美实践，从而，“审美文化”概念成为我们科学的最不可少的范畴，所有涉及审美领域的问题，都应该纳入对社会审美文化的结构、功能和发展的分析中。我们的科学沿着这个方向的运动是在 70—80 年代由众多的学者集体实现的，它产生了重要的成果，在拙著《教程》随后的各版中不能不利用这些成果。而且，《教程》的作者是这些集体的参与者或者参与者兼领导者（例如，这些集体撰写了专著《苏联人的审美文化》，列宁格勒，1976 年；《审美文化和审美教育》，莫斯科，1983 年）。

第二，为了专门的分析，划分出社会艺术文化这种相对独立的文化领域。由此，在美学思想面前出现了一项任务：研究艺术文化的结构，它与审美文化和其他文化分支——道德文化、政治文化、宗教文化、科学文化、技术文化、体育文化的联系，艺术文化历史发展的规律。这项任务在本文作者领导并参与的三卷本大型著作中得以完成（《前资本主义形态中的艺术文化》，列宁格

^① 该文见《美学和系统方法》，中译本第 303—328 页。——译者

勒, 1984 年;《资本主义社会中的艺术文化》, 列宁格勒, 1986 年;《社会主义社会形成时代的艺术文化》, 在排印中)。当然, 在这种研究的过程中所获得的一系列结论, 不能不在本书最近的一些版本中得到反映。

第三, 在艺术文化的关联中分析艺术本身, 艺术是艺术文化的中心成分; 而通过艺术文化、以艺术文化为中介, 在整个文化关联中分析艺术本身。我在专门的论文中、在我组织的大型集体著作中(《文化系统中的艺术》, 列宁格勒, 1987 年)、在与 T.B.霍洛斯托娃合著的对话小册子《文化—哲学—艺术》(莫斯科, 1988 年)中所进行的一系列研究, 得出一个结论: 艺术是文化的自我意识, 而哲学是文化的意识、世界观; 这可以阐明哲学和艺术的同源联系与它们的本质差异的辩证法。

在这方面, 对苏联艺术发展规律的思考变得特别重要。在改革的时代中, 由于重新理解近半个世纪以来我们社会发展的整个进程, 由于过去对人民禁锢的许多重要的文学、电影艺术和绘画作品得以解禁, 对苏联艺术的发展正从新的角度加以理解。看待现代过程的观点的这种更新, 也涉及到对社会主义审美文化的特征, 艺术与政治、意识形态、道德的联系, 苏联艺术和社会主义现实主义创作方法的相互关系问题的理解; 我们的刊物上围绕这组问题所进行的激烈的讨论, 我本人对这些课题的思考——它们反映在一系列论文和小册子中:《社会主义社会中的审美教育和艺术教育》(列宁格勒, 1984 年)、《改革和加速的审美因素》(列宁格勒, 1988 年); 最后, 若干年时间内准备《社会主义社会形成时代的艺术文化》一书的作者集体对这些问题的积极讨论, 本都应该在概括性著作《卡冈美学教程》中得到反映。在为古巴再版本书作准备工作时这些都作到了, 然而遗憾的是, 未能为中国出版本书

做到这一点。

三、作者之所以屡次顾及本书，以期使它日臻完善的第三个因素，是70—80年代期间我本人在方法论上的长进，这种长进是由这段时期内世界科学和苏联科学中发生的最重要的方法论进程所形成的，——越来越深刻和广泛地研究了系统方法，系统方法是认识最复杂的、发展着的和自我调节的系统的方法。

在加工《教程》俄文第二版的过程中，我已经评价了系统方法对现代科学的划时代意义，试图用它来检验第一版中所阐述的观点的正确性和进一步发展，并且在绪论中简要地阐述了系统方法所包含的基本立场。不过，在随后的年代里，我沿着这个方向走得远得多，对系统方法的方法论研究，成为我的学术活动的独立的和对于我极端重要的一脉。这项工作的结果反映在各种杂志和论文集所发表的一系列论文中（《论对系统方法的系统方法》、《系统和结构》、《分类的基本方式的系统考察》、《论提出社会客体结构的方式》、《系统性和历史主义》、《系统的发展和发展的系统性》等）。这不能不影响到美学理论内容所包括的一系列问题的解决。

首先，解决美学问题的活动方法、文化学方法和美学本身的方法的结合，要求在人类活动的整体中、在人类活动各种种类和形式的系统中理解审美能动性和艺术创作的联系。而要在文化关联中研究审美能动性和艺术创作，以及在文化关联中划分出审美文化和艺术文化，只有借助文化整体存在的系统观才能够实现。其次，正是系统方法能够进一步揭示社会审美文化的结构，以及把社会审美文化转变为个性审美文化的方式，这种方式称作为审美教育。同时，系统方法揭示出艺术文化的结构——艺术文化的三维存在，它包括：

a. 社会设制的系统，这些社会设制组织社会艺术生活——艺术生产，艺术消费，艺术实践；

b. 艺术活动精神取向的系统——由社会历史决定的世界和人的形象，这种形象在某种(或者某些)创作方法和艺术风格中得到体现；

c. 艺术的样式、种类和体裁的系统，它们的相互关系和相互作用对于每种艺术文化类型都是独特的。

由此就容易理解艺术文化在整个文化空间中的功能和发展。在分析艺术活动本身的结构时，系统方法起了决定性的作用，揭示出组成艺术活动、并处在动态的相互作用中的四种活动潜能。如果说这项任务在准备中译本所依据的那个版本时就已经解决了，那么，艺术的系统分析的进一步发展的任务，是在发表于1975年的论文《艺术活动作为信息系统》^①中得到阐述的。这篇论文表明，艺术的这四种成分的结构在与第五种整合环节的统一中，是一种功能信息，也就是“流动的结构”。因此，正是这种结构说明艺术家的创作、使这种创作对象化的艺术作品、使艺术作品非对象化的艺术消费、以及使作品获得生命的艺术功能系统的特征。在《艺术的社会功用》小册子(1978年)^②中沿着这个方向又迈出了一步，其中系统方法的运用能够把艺术的复功能性，理解为多维的和多水准的功能系统：原来，本书中所描述的那些功能，并未穷尽艺术的功能特征，而只是描述了决定艺术对个性的作用的那“一组”功能、或者“一系列”功能、或者功能“子系统”。然而，艺术不仅作用于人，而且作用于社会、自然、文化和艺术自身，因此，理论分析能够揭示相应的功能——社会生活的精神组织；自然的装

① 该文见《美学和系统方法》中译本，第195—235页。——译者

② 同上书，第157—194页。——译者

饰，即提高自然的审美潜能；文化把自身理解为具体的社会历史的和民族社会的整体；制订艺术自身发展的机制，传递所积累的对世界的艺术掌握的经验，以及把这些传统与革新相结合。

当然，在这篇简短的前言里，不可能列举中国读者所见到的这本书中我已经加以完善、更准确地说明、发展、修正、补充(或者相反，变得陈旧而应该压缩、删节、合并)的所有局部的原理。不过，我试图在这里阐述了主要内容，以便让研读本书的读者能够尽可能清晰和充分地设想，本书“经历了20年后”是什么样子的。作者希望，这篇前言或许能够部分地补偿书中所缺乏的、符合作者美学研究的现代水准的那些东西。他还希望，这不是他与知识界的最后一次晤谈。

1988年10月。列宁格勒

译者前言

在苏联美学家中，莫伊谢伊·萨莫伊洛维奇·卡冈(Моисей Самойлович Каган)是一个学术观点深刻、个性特点极其鲜明的人物。我国读者已经从他的著作《美学和系统方法》、《艺术形态学》、《马克思主义美学史》的中译本中知道了他的名字。现在，他的另一部力作《卡冈美学教程》(原名《马克思列宁主义美学讲义》)的中译本又与广大读者见面了。

我常常喜欢把卡冈和另一位著名的苏联美学家斯托洛维奇相比较。他们都是典型的哲学美学家，长期以来一直在哲学部门工作，主要研究哲学美学问题。他们都是犹太血统，生长于列宁格勒(卡冈1921年生)，先后毕业于列宁格勒大学，当斯托洛维奇在列宁格勒大学就读时，卡冈是该校的青年教师。他们也都在列宁格勒大学答辩了副博士、博士论文。然而，他们两人的性格迥异。斯托洛维奇为人温和宽厚，彬彬有礼，与大部分美学家保持着良好的关系。卡冈直人快语，有棱有角。他有股才气，也有股傲气。

在学术研究上，卡冈充满着探索精神。他的著作总是具有深刻的思想性和严密的逻辑性。在学术问题上经常与卡冈进行争论的斯托洛维奇，在和我交谈时这样评价卡冈的著作：“您可以同意卡冈的观点，也可以不同意卡冈的观点，但是，这些观点迫使您思考。”本书也是这样的著作。民主德国在1971年，即本书在苏联出版的同一年，就将其翻译出版，迄1975年，已经出版了四版。该书最新的国外译本于1985年在索非亚出版。

《卡冈美学教程》一书的特色很多，我们认为其中最重要的有

两点：一、对美和审美本质的理解；二、美学和艺术研究中系统方法的运用。

我们先看第一个问题。苏联美学界关于审美本质问题的争论已经延续了30多年。在50年代末期，围绕这个问题的解决形成了相互对立的三个阵营：以斯托洛维奇为代表的社会说，以波斯彼洛夫为代表的自然说，和以卡冈为代表的主客观统一说。他们的观点分别体现在《现实中和艺术中的审美》（中译本由三联书店于1985年出版）、《审美和艺术》（中译本改名为《论美和艺术》，由上海译文出版社于1981年出版）和《卡冈美学教程》这三部专著中。

卡冈认为，“‘审美’是从自然和人、物质和精神、客体和主体的相互作用中产生出来的效果，我们既不把它归结为物质世界的纯客观性质，又不归结为纯粹的人的感觉。”“审美依照人对它评价的程度成为对象的属性。美——这是价值属性，美正是以此在本质上有别于真。”^①“只有当我们观照和体验对象时，它才获得自己的审美价值。”^②

卡冈持这种观点的根据是什么呢？首先，这种观点把美确定为主客观的统一时，力图强调作为主体的人、特别是作为主体的艺术家在审美关系中的能动性。按照卡冈的意见，这种能动性因为承认客观审美的存在而被排除。第二，把美和其他审美现象解释为主客观的统一，显然比较容易讲清属于不同社会集团或历史时代的各个主体所作出的审美评价的多样性。第三，这种观点深信，把美、审美看作一种客观存在，原则上不可能捕捉审美的特

① 卡冈：《马克思列宁主义美学讲义》第1部（《审美现象的辩证法》），列宁格勒，1963年，第36页。

② 同上书，第37页。

征，只有考虑到客观对象同主观意识的相互关系，这种特征才能够被揭示出来。“只有当人对自然的精神知觉形成‘电路’时，只有把自然同人们的社会理想联在一起时，自然才能够燃烧起审美之光。中断这条‘电路’——自然在审美上熄灭，仍然保持自己全部的物质现实性，可是失去审美意义。”^①

若干年后，在经过重大修改的《卡冈美学教程》第二版中，卡冈仍然坚持审美本质的主客观统一说的观点。他写道：“人只要感觉到他所知觉的对象外貌、结构、形式与自己的理想相协调，这个对象对于他就是美的；反之，只要人在对象中看到与他的理想相矛盾、相敌对的某种东西，对象就是畸形的、丑陋的”（见本书第5讲）。

60年代初期，苏联大部分持社会说和主客观统一说的美学家，转移到对审美本质作价值理解的立场上来。于是，解决审美问题基本上有两种观点：自然说和价值说。卡冈在1963年第一版的《美学讲义》中，第一次阐述了列宁格勒大学著名教授B. 图加林诺夫在《论生活和文化的价值》一书（1960年）和《美即价值》的论文（《哲学科学》，1963年第4期）中所提出的新概念，把审美看作为一种价值范畴。把美看作为价值，表明自然说毫无学术前途。因为价值不是对象独立的实质，而是对人和社会的意义。自然说却认为审美已经存在于物质的基础本身，产生于人类社会以前的自然界。

价值说美学家肯定审美的价值本质，既从现实现象的客观属性方面，又从具体历史的人的方面，即从在社会实践、首先是物质生产实践过程中形成的人的方面，来看待审美的制约性。在这个总的原则上，他们的观点是一致的。然而在比较具体的、但又

① 卡冈：《马克思列宁主义美学讲义》第1部，第48页。

极其重要的问题上，他们之间存在着分歧。如果不计细微的差异，那么，价值说美学家可以分为两组：一组以卡冈为代表，包括 A. 伊利阿杰、H. 科罗特科夫、A. 皮拉多夫、B. 图加林诺夫等；另一组以斯托洛维奇为代表，包括 IO. 博列夫、A. 叶列梅耶夫、A. 齐斯、C. 拉波波尔特等社会说美学家。这样一来，美学界争论的重心转移了。社会说美学家主要论战的对象不再是自然说美学家，而是主张主客观统一说的卡冈、图加林诺夫等美学家了。

“审美价值”和“艺术价值”的概念是以“价值”这个类概念为前提的，“审美价值”和“艺术价值”是“价值”的具体变体。因此，价值说美学家们的分歧首先表现在对价值涵义的理解上。斯托洛维奇主张，价值不是对象独立的实质，而是它的属性；不是对象的所有意义，而是它对社会和人的意义，这种意义是在社会历史实践的过程中客观地形成的。而按照卡冈的观点，价值不是本体论范畴，不是客观存在的表现。因此，必须严格区分价值和价值载体。价值载体可以是物质对象、任何一种物（自然物或者人造的物）、具体行为等，而价值是这种对象对主体的理想、利益和需要的关系。这就是说，价值既不可能是物质的，又不可能是精神的。所谓“物质价值”和“精神价值”这些流行的说法，从哲学观点看来是极其错误的。价值作为“客体—主体”价值联系的因素产生于人类活动中。严格地讲，“价值”概念必须要一个补充性前置词“对于”：该客体对于谁、对于什么样的主体具有价值？而既然起着主体作用的可以是人类、某个社会、某个社会集团以及个别人，所以价值可以具有各种规模。

“价值”表示客体对主体的意义，不同于“效用”和“愉快”，尽管这些范畴比较接近，以致在日常意识中常常把它们混为一谈。卡冈指出，“效用”和“愉快”表示某个客体对于另一个客体的意义，这