

To Hell with Culture



汉译精品

思想人文

让文化见鬼去吧

【英】赫伯特·里德 著 张卫东 译

by Herbert Read

汉译精品·思想人文

让文化见鬼去吧

To Hell with Culture

【英】赫伯特·里德 著 张卫东 译

Herbert Read

图书在版编目(CIP)数据

让文化见鬼去吧 / (英)里德(Read, H.)著;张卫东译. —南京:
江苏人民出版社, 2012.1

(汉译精品·思想人文)

ISBN 978 - 7 - 214 - 05546 - 0

I. ①让… II. ①里… ②张… III. ①艺术评论—文集

IV. ①J05 - 53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 030165 号

To Hell with Culture

Copyright © Benedict Read, 1963

Published by arrangement with Benedict Read c/o David Higham
Associates Limited

Simplified Chinese translation copyright © 2010 by Jiangsu People's
Publishing House

All rights reserved.

书 名 让文化见鬼去吧

著 者 [英]赫伯特·里德

译 者 张卫东

责任编辑 刘 焱

责任监制 王列丹

出版发行 凤凰出版传媒集团

凤凰出版传媒股份有限公司

江苏人民出版社

集团地址 南京市湖南路1号A楼, 邮编: 210009

集团网址 <http://www.ppm.cn>

出版社地址 南京市湖南路1号A楼, 邮编: 210009

出版社网址 <http://www.book-wind.com>

<http://jsrmcbs.tmall.com>

经 销 凤凰出版传媒股份有限公司

照 排 南京紫藤制版印务中心

印 刷 者 江苏凤凰扬州鑫华印刷有限公司

开 本 960×1304 毫米 1/32

印 张 6.375

字 数 155千字

版 次 2012年1月第1版 2012年1月第1次印刷

标准书号 ISBN 978 - 7 - 214 - 05546 - 0

定 价 19.00元

(江苏人民出版社图书凡印装错误可向本社调换)

谨以此书纪念

埃里克·吉尔(1882—1940)

劳特利奇经典版导言

在最近的十年当中,人们重新对赫伯特·里德这位现代派批评家产生了兴趣,劳特利奇出版社决定再版他那颇具活力的著作《让文化见鬼去吧》,仅仅是这种兴趣复苏的最新体现。可以说,这一过程始于1993年在英格兰的利兹城市画廊举办的题为“赫伯特·里德:世界艺术之英国景观”的大型展览,在展览会上,从雅各布·克拉默、布鲁斯·特纳之类默默无闻的人物,到巴勃罗·毕加索、亨利·摩尔等国际性的现代主义者,风格各异的艺术家的作品都融入了作为20世纪主要的现代派批评家、理论家之一的里德的语境。^①从此,与里德相关的文本,包括作品再版和新近的评论分析,开始缓慢而又坚定地浮出了水面。^②

虽然有了这一新的进展,人们对于里德的忽视——自从他1968年去世之后——仍然到了触目惊心的程度。他的观点很快就淡出了人们

① 本尼迪克特·里德、戴维·西斯尔伍德编:《赫伯特·里德:世界艺术之英国景观》(London, Lund Humphries), 1993。

② 例如,赫伯特·里德:《一个人的宣言》(London, Freedom Press), 1994; 戴维·古德威编:《再评赫伯特·里德》(Liverpool, Liverpool University Press), 1998。

的视线,其他批评模式迅速取而代之,因为它们顺理成章地对新的视觉文化形式做出了回应,而里德的观点则多半不合时宜。的确,尽管他名声在外,曾经不知疲倦地支持艺术上的“标新立异”,但到了晚年,眼看着当代艺术日趋琐碎平庸,里德开始大失所望,而波普艺术(在最近四分之一世纪当中主导了艺术潮流的运动之一)的兴起尤其让他感到沮丧。^①然而,无论是传闻还是确凿的证据都表明,里德在批评领域的消失还有更恼人的原因:某些反里德的批评家和历史学家把他的死亡当成了一个机会,对这个曾被称为“现代艺术的教主”的人进行报复,系统地篡改历史,极力否认里德为理解现代主义所做的贡献。^②

就此而言,我自己侥幸免于对里德做出随大流的反应,或许不算什么。在我1989年进入大学之前,里德在我家已经是一个民间英雄。事情起因于我父亲——艺术家斯塔斯·帕拉斯科斯的被捕,1966年,他涉嫌在利兹的学院画廊里展出“淫秽”油画作品。这些作品遭受非议,根源在于描绘了正面全裸的男性胴体,它们被认定为色情作品,风格极不自然,尽管在今天看来这一认定有些怪异。我的父亲,一位来自英国殖民地塞浦路斯的移民,对于被捕感到极为恐惧,但是赫伯特·里德来了,叫他不要担忧,而且掏钱请约翰·莫蒂默(后来成为通俗小说家)替他辩护。在接下来的审判当中,里德还出庭作证,完全不顾自己此时已到了癌症晚期。^③这些经历全都成了我家历史的一部分。因此,当我后来成了一名艺术史方面的青年学生,我就开始质疑许多

① 赫伯特·里德:《现代艺术形式之瓦解》,收入赫伯特·里德,《艺术形式的起源》(London, Thames and Hudson),1965,第175—176页。

② 参看杰拉德·扎斯洛夫(Jerald Zaslove):《赫伯特·里德与理想的现代主义》,见古德威编,《再评赫伯特·里德》,第293页。

③ 斯塔斯·帕拉斯科斯:《向里德致敬》,展览会会刊(Canterbury, Canterbury College of Art),1984,第42页。

老师的通常是无意识的论断——他们认为里德不值一读。^①我们确实不应该高估这种论断的力量，然而，也不能误以为此类论调已经消失，因为在里德本该在场的艺术史和文学史领域，许多重要的学术著作依然在排斥他。

关于里德过去（也是现在）经常被批评史所排斥的原因，可以做出好几种解释，但最令人信服的解释是：20 世纪 70 年代以来，尤其是在里德的出生地英国（同时也在北美^②），马克思主义的批评模式给他留下了一群水火不容的读者。事实上，这一时期的一位重要的马克思主义理论家 and 实践家雷蒙·威廉斯看来就加剧了这一状况：在撰写那部名噪一时的《文化与社会》，卓有成效地为现代文化研究树立一个马克思主义“典范”的时候^③，他很乐意把里德这个同他“势不两立”的人排除在外。^④结果，那些追随威廉斯并且采用其马克思主义方法论的人，比如特里·伊格尔顿，使里德的缺席成了定局。

然而，悖论出现了：里德的批评与马克思主义有许多相同之处，甚至起初还与威廉斯的著作颇为相似^⑤，而最明显的例子莫过于《让文化见鬼去吧》。比如，在该书序言中，里德明确宣称，他接受马克思主义的基本主张——社会状况决定了艺术作品的形式、对它的接受和用途。^⑥而在《堕落的征兆》（The Symptoms of Decadence）和《集体性的赞助人》

① 汤姆·斯蒂尔博士是一个可敬的例外，他是《阿尔弗雷德·奥雷奇和利兹艺术俱乐部》（Aldershot, Scolar Press, 1990）一书的作者。

② 参看乔纳森·哈里斯（Jonathan Harris）：《新艺术史》（London, Routledge），2001，第 1—28 页。

③ 前引书第 301—303 页，扎斯洛夫文章。

④ 雷蒙·威廉斯：《政治与文学》（London, New Left Books），1979，第 99 页。

⑤ 扎斯洛夫，前引书第 302 页。

⑥ 赫伯特·里德：《让文化见鬼去吧》（London, Routledge），1963，第 X 页。

(The Collective Patron)等文章当中,他所关注的正是此类在 20 世纪 30—70 年代之间吸引过马克思主义批评家注意力的问题,并且他也赞同他们的观点:在资本主义社会,赞助人只会扶持那些他们能够借以维护某些经济乃至政治控制的艺术。^①这种唯物主义的社会范式能否套用在艺术身上? 尽管卡尔·马克思本人都举棋不定,但新马克思主义者很早就把它表述成了一种理论:艺术是社会环境的产物,艺术创作离不开社会环境;而艺术评价则是社会背景的产物,艺术欣赏离不开社会背景。^②阿诺德·豪泽就是一个例子,他采用了马克思主义的辩证法理论(该理论是从资产阶级和无产阶级之对立关系的角度来考察社会的),并且将它与艺术领域的各种等级联系起来,比如高雅艺术和低俗艺术、艺术和技艺、历史画和风俗画,等等。^③这意味着艺术是社会统治集团所创造的,并且受其利用和操纵,目的在于维护其统治地位,而艺术则被视为社会中的保守力量,意在维护不公正的经济和政治现状^④——这些观点里德都乐于接受(我们会发现其中有一些修正)。事实上,在担任劳特利奇出版社董事期间,里德就曾经着力推广许多马克思主义批评家(包括豪泽)的思想,成绩显著。^⑤

当然,里德与新马克思主义也存在着根本的分歧,这在很大程度上是因为他坚持要在艺术与文化之间做出严格的区分。里德在《让文化

① 赫伯特·里德:《让文化见鬼去吧》(London, Routledge),1963,第 88—90 页。

② 唐纳德·德鲁·埃格伯特:《社会激进主义与艺术》(New York, Alfred A. Knopf),1970,第 86f 页。[事实上,马克思在《〈政治经济学批判〉导言》中对社会存在决定社会意识有明确表述,下文艺术与社会环境/背景的关系,应已涵括在内。此处显系误解。——译注]

③ 阿诺德·豪泽:《艺术史的哲学》(London, Routledge),1959,第 279f 页。

④ 同上,第 30 页。

⑤ 埃格伯特,前引书第 564—567 页。

见鬼去吧》序言中声称,就艺术的本性、起源及审美价值提出问题,这是很有必要的,而马克思主义批评家们通常都忽视了,并且恐怕也无力回答这些问题。^①就这样,里德背离了马克思主义,他认为马克思主义所描述的艺术之社会功能实际上是文化的功能,而“艺术”一词应该专指更为根本的、与人类本真的肉身生存紧密相连的过程。将正统的马克思主义者与里德关于肉身的看法加以比较,也许就可以估量出这种背离已到了何种程度。马克思主义的理论家们往往认为肉体的生物学存在跟社会和文化几乎毫不相干,把肉身看成了天生就缺少性格和个性,与“空盒子”没什么差别,只能由社会(它在其中被社会化)来塑造其性格和个性的东西。^②但里德拒绝接受这一看法,并在第一次世界大战之后不久运用了新兴的精神分析学观点,以恢复肉身作为人类生存之关键因素的地位。在此过程中,他掌握了许多精神分析学家的思想,在他们看来,个体及社会的动机并非源于当下社会的权力关系,而是源于身体的无意识的需要或欲望——这就是西格蒙德·弗洛伊德那众所周知的力比多理论所描述的令人激动的欲望。^③弗洛伊德认为,力比多的力量非常强大,对于身体来说,力比多的释放是无法避免、十分必要的,但是,由于力比多对秩序谨严的社会生活有潜在的破坏性,所以更高层面的心智屡屡阻止力比多的释放。的确,即使撇开社会因素,力比多的本性——它本身就常常包含了相互矛盾、不可调和的欲望——也会迫使心智对其进行压制。因此,力比多受到了压抑,在压抑当中逐渐扭曲或“升华”成了其他的形式,并借此得以释放。有些时候,这种释放似乎无

① 里德:《让文化见鬼去吧》,第30页。

② 埃格伯特,前引书第86—87页。

③ 里德:《精神分析与批评家》,《标准》杂志1925年第3卷10期,第216—220页。

伤大雅,比如被压抑的性诱惑“偶然”通过一次口误或无意中的双关语得到释放;但在神经症和精神病患者的行为当中,它也有可能采用一种极端的形式。不过,正如乔治·怀特海在1930年出版的《精神分析与艺术》一书(里德手头有一册^①)所提到的那样,弗洛伊德认为艺术同样是升华了的力比多的产物。怀特海写道:“就艺术和文化而言,我们需要某些未经释放(亦即被压抑的)的力比多以备升华之用,否则创造便会缺少动力。”^②这使里德认为艺术创作源于人的身体的需要或欲望。^③

相对于那些强调艺术是一种社会现象的理论来说,将创造力的根源归于人的生理因素,也就不可避免地突出了个体在艺术创造中的作用。在20世纪三四十年代的政治气候中,这种倾向把里德和政治上的无政府主义联系起来了^④——它同样强调个人主义,反对马克思主义及法西斯主义的集体主义。因此可以说,后来的马克思主义历史学家之所以忽视里德,恐怕与先前的政治分歧有关。的确,将这种情形与同一时期西班牙内战中的马克思主义者和无政府主义者之间的关系进行比较,是很有意思的。二者虽然都在与佛朗哥的法西斯军队作战,却常常在意识形态和现实之中彼此敌对^⑤,20世纪30年代的西班牙内战就是一例。这种比较特别适合于1938年里德与当时的马克思主义艺术史家安东尼·布伦特关于毕加索油画《格尔尼卡》——该作品描绘了1937年亲法西斯的德国军队轰炸西班牙巴斯克同名小镇的情景——

① 现存于利兹大学布拉泽顿图书馆的里德档案室。

② 乔治·怀特海:《精神分析与艺术》(London, Faber), 1930, 第13页。

③ 里德:《让文化见鬼去吧》, 第78页。

④ 里德:《无政府状态与秩序》(London, Faber), 1954, 第44—48页。

⑤ 同上书, 第89—90页。

的公开论辩：布伦特抨击这幅画未能认识到“格尔尼卡的政治意义”^①，但里德语含讥讽地对布伦特说，毕加索应该专门为“他骨子里是个共产主义者”这一意识形态信条画一幅画。里德认为，《格尔尼卡》其实是一幅准宗教性质的画作，它表现了人类在大轰炸之下的痛苦挣扎。^②

《让文化见鬼去吧》名副其实，它是里德 30 年代对马克思主义政治理论以及（尤其是）文化理论进行批评的续篇，也是他那活跃、激进的另类主张的延续。事实上，该书中的不少篇目就来自那个时期，而且先前曾以“非政治之政治及其他”为题在劳特利奇出版社刊行。^③然而，正如“非政治之政治”这一标题（该书保留了这一标题）所显示的那样，里德相信，他所攻击的是一些更为基本的原则，而不只是“马克思主义”这一政治标签，他对马克思主义是公平的，因为他对其对手法西斯主义同样苛刻。^④这就把里德的著作与他的朋友乔治·奥威尔的作品紧紧联系在了一起，我们可以毫不费力地将《让文化见鬼去吧》中的许多文章当做奥威尔小说《动物庄园》和《一九八四》的政论版来加以解读。两位作家有着同样的恐惧：所有的意识形态，无论来自政治上的左派、右派还是中间派，全都不可避免地通向了摧残人性的社会形态。有鉴于此，里德试图指出另一条路线，一种“非政治之政治”——他指的是一种社会生活，在这种生活当中，个体无需让自己屈服于社会潮流或外在的意识形态。事实上，在《艺术家的自由》当中，里德指出，这样的社会乃是为之奋斗的完美的乌托邦。^⑤可以说，这种生活也曾经是温斯顿·史

① 引自罗伯特·雷德福：《艺术的目的性：艺术家国际联合会》（Winchest, Winchester School of Art Press），1987，第 90 页。

② 里德：《毕加索的格尔尼卡》，见 London Bulletin，1938 年 10 月，第 6 页。

③ 里德：《非政治之政治及其他》（London, Routledge），1945。

④ 里德：《让文化见鬼去吧》，第 38—48 页。

⑤ 同上，第 117—118 页。

密斯(《一九八四》中的那个倒霉英雄)的梦想,但他后来发现,那些为意识形态所驱使的人经常粗暴地把自己的观点强加在别人头上。

在《堕落的征兆》和《集体性的赞助人》中,里德与马克思主义的这种分歧也是显而易见的,他以果断的道德语调抨击了资本主义在经济和政治上对于艺术的控制,而这种语调与他所钦佩的几位 19 世纪的批评家——比如约翰·罗斯金和威廉·莫里斯——的共同之处远甚于它与后来的马克思主义的共同之处。里德认为,在实施控制的过程中,“赞助人的自负导致艺术家被奴役”,而“奴性的心灵无异于在道德上已经自杀的心灵”。罗斯金主义同时也是一种道义感,带着这种道义感,里德才能如此彻底地对艺术史进行谴责:“在现代文明史上,任何一位伟大的艺术家如果拥有了精神和经济上的安全感,其作品将更为杰出。”^①当一个人读到“精神上的安全感”之类的字眼时,他就不难判断这并非马克思主义的宣传手册了。

同样,如果说里德在《堕落的征兆》一文中勾画出了马克思主义者们所漠视的难题,那么,在《集体性的赞助人》中,里德就是在寻求具体的(但同样是而非马克思主义的)解决方案。他认为,一个艺术家的成长需要三样东西:欣赏、赞助和自由。其中的第一条反映了里德的信念,即艺术家有一种社会责任,这种责任要求他(她)服务于社会,但反之亦然,正如里德所说:“根本之处就在于艺术家需要感觉到受众的存在——意识到他的声音并非在一个空房子中间回荡却无人响应。”关于赞助,里德提到:

这一事实耐人寻味:在(17 世纪的)赞助体系消失之后,那些

^① 里德:《让文化见鬼去吧》,第 88—89 页。

获得声誉的画家、诗人和作曲家大都有继承而来的足以自给的收入。

这就足以让他们免受资本主义及其他奴役性赞助形式的影响了，但是，那些没有个人收入的艺术家的则需要其他形式的资助——它们具有同样的影响。这就引出了里德的第三个条件：自由。他写道：“某些赞助必不可少，但只有与自由相伴，才是可以忍受的。”^①

在努力进行正面阐述的时候，里德对他的朋友、雕刻家埃里克·吉尔的观点心存感激，《让文化见鬼去吧》就是题献给他的。里德写道，艺术家们可以建立一个合作性的协会，它类似于中世纪的手工业行会，可以让他们团结一致，有力量抵御赞助人的干扰，确保公共财产的合理分配。^②此外，这样的观点在19世纪就已经有了一些先例，其中包括罗斯金的“圣乔治协会”(Guild of St. George)，而把里德看做一个迟到的哥特式复兴主义者(Gothic Revivalist)，也并非夸大其辞，尽管他有一种现代主义者的锋芒，更像那些建立了德国包豪斯学派的“哥特式复兴主义者”。当然，里德曾经出版过一本题为“不可或缺的共产主义”的小册子，建议以一种有效的合作性的“行会主义”来替代马克思主义之集体主义。^③但问题在于——正如他在《集体性的赞助人》一文中语带嘲讽地指出的那样——要推广此类主张，他所能列举出来的最顺手的、大体相当的例子是马克思主义艺术家们在苏联的合作社。里德承认，在这些合作社当中，艺术家们依然要服从最糟糕的审查形式，只不过个体的

① 里德：《让文化见鬼去吧》，第94f页。

② 同上书，第95—96页。

③ 里德：《不可或缺的共产主义》(London, Stanley Nott Ltd), 1935。

赞助人被“国家赞助”(Patron State)所取代了。^①

然而,《集体性的赞助人》通篇都在暗示(透过少量零散的论述),里德无论如何都不是“合作性行会”的真正鼓吹者。他对“行会运动”(Guild Movement)——该运动值得纪念之处在于它是 20 世纪早期的一股严肃的、相对强大的政治力量——的态度始终暧昧不明^②,他承认自己真实的信念并不是做一个行会会员,而是做一个政治上的无政府主义者。“正如我在写作中一再强调的,解决这一问题的正确方案,就是将艺术与工作重新整合在一起,使艺术真正成为在社群中制造、完成、表达出来的一切事物之质的方面。”^③这样的解决方案事实上使那种要为艺术负责的个体艺术家的观念变得多余了,而且,这样一来就消除了自负、固执的赞助人带给那些个体的压力。它将有效、彻底地废除艺术家这一“职业”。

可以看出,里德采用了许多方式来抵制马克思主义,但他对弗洛伊德学说的吸收或许才是最值得注意的。不过,起初他也想抵制弗洛伊德的精神分析理论,这在当时可没什么好奇怪的,但里德终究还是理解了弗洛伊德那影响深远的观点:艺术活动与精神疾病几乎没什么差别。^④站在弗洛伊德的立场上,里德利用卡尔·古斯塔夫·荣格(他是弗洛伊德在精神分析领域的主要对手)的理论统合了他长期以来对于唯心主义哲学的兴趣,尤其是对谢林、菲德勒和柯勒律治著作的兴

① 里德:《让文化见鬼去吧》,第 96—97 页。

② 比如里德对行会运动的主要发起人亚瑟·彭蒂的态度,参见詹姆士·金:《最后的现代》(London, Weidenfeld and Nicolson), 1990, 第 54 页。

③ 里德:《让文化见鬼去吧》,第 97 页。

④ 相关评论可参阅约翰·多希尼:《赫伯特·里德对弗洛伊德学说的运用》,见古德威前引书第 74—79 页。

趣。^①唯心主义者倾向于否定这一观点：肉身能够客观地认识我们身居其中的物质世界；原因很简单：它要靠那五种感官向它提供关于世界的信息。换一种视角，我们可以看到肉身接受来自感官的信息并借此建构出一种心灵的图像或者现实之可能的版本。说得更准确一些，是无意识创造了现实征象（symbols for reality），然后当做现实重新呈现（represented）给它自己。这种唯心主义事实上影响了荣格，他同样断定，一个人对于现实的感知是心灵的产物，而意识则来源于两种截然不同的状态的融合——它们一个包含了内在的自我（内倾性），另一个则包含了介入外在世界的装置（外倾性）。在里德看来，这种理论认为“活生生的现实从来都不单单是彼此对立的态度中的某一方的产物，而是一种特殊的生命活动的产物，它将这些态度结合在一起，（并）在二者之间的鸿沟上架起了桥梁”^②。这是一种非马克思主义的辩证法理论，它是里德一生著述的核心，或多或少保持了某种连贯性——尽管有些批评者声称里德是一个反复无常的理论家。

可是，这并不是说里德把艺术品的创造看成了肉体产生意识之过程的简单的副产品，也不是说他相信艺术仅仅是（资产阶级和无产阶级之间的）阶级斗争的产物或一种升华了的力比多。^③恰恰相反，他认为艺术的肉身性（physicality）极其重要，因为正是通过肉身之对象的创造，由心灵生发出来的现实征象才被赋予了长存于人类意识中的感觉。离开了肉身性，心理上挥之不去的苦闷或焦虑，似乎就要归因于现实之

① 相关评论可参阅约翰·多希尼：《赫伯特·里德对弗洛伊德学说的运用》，见古德威前引书第74—79页。

② Herbert Read, n. 20, pp. 216—20. [与前引文献所标杂志期数不一致，疑有笔误。——译注]

③ 里德：《让文化见鬼去吧》，第91页。

变动不居的特性了。^①无论如何,这同样可以解释艺术中的历史性变化,因为即使是对于现实征象之恒久性的信念,也不同于真正的恒久性——无论显现在作品形式中的象征如何固定不变。而自然的物质世界最终将变成一个岬角,在那里,现实征象将不复存在。因此,艺术家有必要不断建立新的、反映了此类变化的现实征象,并且建立一种观念:艺术史可以被看做不断变动的现实征象的历史。

所以,在《让文化见鬼去吧》当中,里德提出视觉形式有两个来源,一个是对于物质环境的自然的、生物学意义上的反应,另一个是文化上的压服。里德在思考后面这一点的时候,其术语的运用与马克思主义的文化理论家们十分相似:经济和政治上的主流精英将文化准则强加在社会大众头上,是为了满足自己的目的,维护其强势地位。但与马克思主义者不同的是,里德认为这种强势地位最终是从特定时空中的社会性的现实感(perception of reality)或社会意识中间滋生出来的。当艺术家挑战那种现实感并提出替代方案的时候,精英的统治地位就会受到威胁,而他们的反应一向都是尽力支持那些最初赋予他们崇高地位的陈旧的现实感知方式。这样,他们就会创立一些机构,比如国家剧院、画廊和博物馆,把过时的、物化的(reified)现实征象强加给平民百姓。因此,文化只不过是僵死的艺术、俗套和一再重复的陈旧的现实征象,而社会对于文化的固守既是病态的,也是心口不一的。

里德相信,俗套是个人和社会之不幸和病态的根源。关于这一点,在《让文化见鬼去吧》中再没有比《论色情文学》一文表达得更为清晰的了。他在文中谈到,要不是社会想方设法加以控制,互不相容的性欲或情欲(sexual or libidinous desires)本该是人类心理之不可避免的部分。

① 里德:《图像与观念》(London, Faber), 1955, 第 65 页。

在现代西方社会中,力比多受到了俗套的压制,最普遍的例子就是对于所有来自童年时期的性欲记忆的压制。这样,人们就被一种“错误的记忆”——它由套语构成,描绘了人们未曾真正经历过的无邪、天真、快乐的童年——麻痹了。里德还指出,即使是在成年以后,对关于性欲的公开讨论也是很忌讳的,以至于“性成了一个肮脏的字眼”。结果,力比多就以病态的方式从自然的过程中升华了,而且“所有关于性反抗的出版物都成了那种声名狼藉的现象……色情文学”。可是,在另外一些社会当中,比如在尚未欧化时的巴厘岛或公元前5世纪的雅典,因为没有压制真实体验的迷幻记忆,也就不存在什么色情作品。这样,力比多就可以转化成为艺术符号和神话,并且以一种社会允许的方式释放出来。里德写道:

艺术与幻想之间的区别在于,一个是丧失的经验得到恢复并融入了当下的现实,一个是丧失的经验由于被套语和现存的道德习俗所遮蔽而残留在了无意识当中。^①

里德认为,导致色情作品产生的原因,仅仅在于晚近对于性的态度,而不是性、裸体或欲望本身,理解了这一点,便很容易明白为什么里德会受到亚历克斯·康福特——其《性爱的乐趣》(*The Joy of Sex*)一书竟然引发了20世纪60—70年代的“性解放”——的推崇。^②同样,它

① 里德:《让文化见鬼去吧》,第152页。

② 康福特将《艺术与社会》(London, Falcon Press, 1946)一书题献给里德,而且他的许多项目都涉及里德。参阅约翰·多希尼:《赫伯特·里德对弗洛伊德学说的运用》,见古德威前引书,第62页。