

世界艺术与美学

第三辑

天

文化艺术出版社

IO
69
2:3

13243124

世界艺术与美学

第三辑

中国艺术研究院外国文艺研究所

《世界艺术与美学》编辑委员会编



文化艺术出版社



B122618

309
世界艺术与美学

第 三 辑

•
文化艺术出版社出版

(北京前海西街17号)

新华书店北京发行所发行

北京通县潮白印刷厂印刷

•
开本850×1168毫米1/32印张11.75字数260,000

1984年7月北京第一版 1984年7月北京第一次印刷

印数00,001— 3,500册

书号10228·097 定价1.30元

目 录

西欧艺术理论中的新思潮和

- 马克思主义……………〔苏〕卢那察尔斯基 1
金铁柳 译 雪 原 校

《审美特征》序言

- 《美学》第一部……………〔匈〕卢卡契 19
范大灿 译

美国艺术文化中的后现代主义

- 及其哲学根源……………〔苏〕图甘诺娃 42
郭值京 译

美学·艺术学·艺术科学……………吴 火 59

从马克思主义和现代控制论观点

- 看审美现象……………黄海澄 69

现代派电影之我见……………邵牧君 99

美术中的表现主义……………邵大箴 109

——它的代表人物及其艺术实践

- 论剧场艺术——第一对话……………〔英〕戈登·克雷 162
李 醒 译

关于《安娜·卡列尼娜》

及其演出……………〔苏〕聂米罗维奇-丹钦科 192

孙维善 译

论莎士比亚悲剧中的鬼魂……………〔英〕戈登·克雷 227

聂 晶 译

世界电影中莎士比亚作品改编问题

与柯静采夫影片……………〔苏〕里普柯夫 241

李邦媛 译

论作品的结构(续完)……………〔苏〕爱森斯坦 263

俞 虹 译

戏剧美学与电影美学……………〔法〕安·巴赞 291

崔君衍 译

论新浪潮……………〔法〕让-皮埃尔·让科拉 324

王 蔚 译 徐 昭 校

论希腊人的艺术(续)……………〔德〕温克尔曼 344

邵大箴 译

编 后…………… 364

西欧艺术理论中的新思潮和 马克思主义*

〔苏〕卢那察尔斯基

金铁柳译 雪原 校

诸位女士们、先生们，作为一个来自苏联的马克思主义代表，我作这个报告的任务，当然不会来说明欧洲艺术理论中的一些新现象，向你们谈许多新东西，甚至不奢望在给演说者的有限时间里作一个面面俱到的报告。我的任务主要是向大会简略地叙述一下我认为对大多数与会者来说多少都是众所周知的东西，也就是马克思主义艺术观的基本原理以及它的演变，即马克思主义的艺术史哲学。我之所以感到自己有理由向你们简略地介绍一下这个理论，是因为在这一方面俄国已经有了一些极为重要的著作，而且在很大程度上是在最近一段时期里，在无产阶级掌握政权以后写出来的。当然，我在作这个报告时，并不打算来说服我的听众，但是我希望能够引起大家对俄国马克思主义者的著作的兴趣，他们选择了艺术和文学来作为自己探索的对象，也希望专家们对我们的学术成果进行恰当的研究。

* 本文是1930年8月卢那察尔斯基在英国牛津国际哲学家会议上作的报告。本文第一次刊于《共产主义研究院通报》1931年第2—3期（二、三月号）。

不过，我还是用我的报告——很遗憾，太简略了——的第一部分来描绘一下欧洲艺术科学的一般情况。我这样做，是为了勾勒一个背景，在这个背景上能够清晰地显出马克思主义的艺术理论和调节艺术演变的一些规律的轮廓。艺术是一种社会的现象，是一种社会的应力。

艾尔玛津格尔教授不久前出版了一本非常出色的名为《文学科学之哲学》的论文集。艾尔玛津格尔教授在他亲自编的这本论文集的序言中，把现代德国文学的状况讲得极其透彻正确，我在这里只引他一段原话：

德国文艺学的状况现在混乱得很，自这一学科的概念本身形成以来从未这样混乱过。在这一学科的不同门类中，反映出全部精神存在与政治经济存在都处于一种离析状态。我们没有任何统一的思想。各种方法、学派、流派之间的斗争很尖锐，有很多矛盾，甚至彼此之间往往并不了解。连文学判断的最简单的逻辑根据也靠不住，以致在人们的头脑中关于有这样一些特点的时代出现一些极其古怪的思想。在这个时代，不断从所有那些多多少少参与国家精神生活的人们的口里听到“哲学”这个字眼。①

我敢断言，艾尔玛津格尔教授关于文学史哲学所说的话，不仅适用于德国的，而且也适用于全欧洲的整个艺术科学。

可以有把握地说，近五十年来，即在十九世纪最后二十年和二十世纪头三十年内，在这个科学思想领域里没有提供任何特别新的或独创的东西。艺术理论家和新艺术史学家们多半都是由于掌握了丰富的事实而大大胜过自己的前人。他们往往使

① 卢那察尔斯基的译文与援引的瑞士文学史与艺术史学家艾米利·艾尔玛津格尔《文学科学之哲学》一书稍有出入。

我们感到形式逻辑运用得很熟练，术语用得也很精确。然而，所有在这一领域里工作的现代学者们，不过是那些生活在资产阶级文化的伟大进步时代的独特的天才人物的多少杰出的模仿者。

从十八世纪以来，资本主义的巨大成就以三个有逻辑联系的概念，在艺术科学中反映出来了。这些概念至今仍然左右着我们这个时代的思想家的理论工作。现在，这些概念牵扯在一起，要么逐一出现，要么同时铺开，经常为论战提供地盘。但是，论争的论据却没有任何实质性的新的或独创的东西。

至于谈到前两个概念，那么，它们尤其是在德国的哲学中得到了广泛而充分的反映。不必过分惊讶，正是十八世纪的德国，这个比较落后的国家，在这一方面却胜过了别的国家。这个时期的德国资产阶级知识分子——诚然，资产阶级还是很受压迫的，但正如亨利希·海涅^①关于这一点所发表的卓越见解一样，他们已经日益成为社会生活的重要因素——已经因小小日耳曼国家的极为分散的政治和经济状况而脱离积极的生活。他们失去了直接参加社会斗争的可能性，而这种斗争在他们的英国和法国同行们的生活中则起着主导的作用。因此，幸运也罢，不幸运也罢，德国资产阶级知识分子反正有很多闲暇进行哲学思考。正因如此，比如在盖尔维努斯^②身上，体现了一八四八年革命后在这方面所发生的变化。盖尔维努斯过去引以为

① 大概指的是亨利希·海涅《论德国宗教和哲学的历史》(1834)和《论浪漫派》(1836)两书中关于德国意识形态和文化的说明。

② 盖尔维努斯(1805—1871)，德国历史学家和文学家。——译注。

自豪的、其实是模棱两可的说法：德国人民是“思想家和诗人的人民”，同他后来有点悲观的结论：“我们贫于行动，富于思想”，适成鲜明的对照。^①

虽然法国百科全书派和他们的英国先驱者发现了关于世界的极其现实的和积极的观念，并且经常注意那种掌握物的物质本性和元素力量的思想，而德国人却展开了他们的巨大的、宏伟的、深刻的、但纯唯心主义的、形而上学的思想体系。他们总是力图确立精神的第一性及其先验性的威力。

这些唯心主义观念的作者们不自觉地但又深深地相信：凡是涉及物质问题和社会课题时，自己的阶级（资产阶级）实在是软弱无力。

第一个庞大的唯心主义体系，就是康德在他的名著《判断力批判》中所表述的美学概念。这个体系认真地研究了艺术，并且指出它的重要意义，但它却是一个缺少生命力的体系。

这篇论著的主要倾向在于：把艺术同它的实在的社会内容割裂开来，同时又千方百计地夸大形式的意义，把艺术移入纯粹的、神圣的形式王国，其所以崇高，就在于它本身不计较功用。^②就其底蕴来说，这是听天由命说。伟大而不幸的席勒很好地表现了这个特点。他步着自己导师康德的后尘，忧郁地断言：虽然思想在想象中连结起来，并在幻想和理想的无限可能性中十分

① 看来，说的是盖尔维努斯关于十八至十九世纪德国哲学和文化作用的见解，这是与欧洲其他国家相比较而言的。见乔·盖尔维努斯《十九世纪历史》（1855—1866），圣彼得堡1873年第2版第1卷，第266—271、293等页。

② 康德把美的定义说成是一种主观范畴，与效用和利害无关（《无目的的合理性》和《纯趣味》）（见《判断力批判》一书前言第7部分第5、6、15、17、32节）。

友善地相处，而物质的东西则在空间激烈冲撞。①

然而，德国资产阶级获得了新的力量。西方革命的霹雳大有动摇坚固的社会基础之势。德国的形而上学由于这些事件的影响而改变了自己的性质。对于谢林来说，自然界和人类历史是一种充满了沸腾力量的统一的、完整的过程。依谢林看来，艺术所构成的正是本质与现象的令人惊异的世界阶梯的顶点，因为艺术纯粹表现事物的真正本质。② 黑格尔向前迈进了一大步。他深入这个世界过程的最深处，揭示这一进程的基本规律：相成相反，即对立的统一，内部力量的斗争。这种力量到处都在不可避免地发展着，并且引导着每一个基始部分和整体，经过创造的艰辛走向更高的综合统一，在其胚胎中蕴含着后来矛盾的种子。

只有这个时代的社会革命，才使黑格尔能够发现这个伟大的真理。而这使他有可能赋予全部艺术史以统一的意蕴。

当然，对黑格尔来说，这个巨大发展的实体本身是精神，而客观的自然界不过是那种对稚者说来认不透的、而对真正智者说来并不存在的衣服、布料。但是，被黑格尔认为是唯一存在的精神本身，却是一种生气勃勃的、积极能动的、运动的和革命的精神。

还有一部分德国知识分子——费尔巴哈、恩格斯、马克思则

① 指席勒把艺术和美作为人类精神的，特别崇高的领域同物质现实和社会现实的“卑贱”世界进行鲜明的对比。这是席勒许多美学著作的一个特点。这些著作是席勒在康德哲学的影响下终于放弃了“狂飚突进”反叛情绪的时期写成的。这种唯心主义倾向在他的《审美教育书简》（1795）中表现得特别明显（见《席勒文集》1957年俄文版第6卷第275—278、325—326、335—336等页）。

② 谢林关于自然界、社会和艺术的论断，是在他的《无验唯心主义体系》一书中第4和第6部分中阐述的。

更前进了一步。他们从自己的理论中驱逐了藏在黑格尔的实在物象和事件背后的绝对精神这个幽灵，只留下了自然界本身、实在本身。在他们看来，自然界就是物质，也就是统一的、但是运动着的实体，它富有无限的可能性，通过对立与综合扩展为宇宙的巨大过程，这里包括联合成为社会的有思想的生物和指导社会发展的规律。

但无论是德国资产阶级，还是社会发展更快的国家的资产阶级（他们的经验在很大程度上有助于马克思建立自己的巧妙的综合）都不能在这些新的途程中追随人类的思想继续前进。这时，资产阶级已能左右局势。而往后，资产阶级只关心阻止革命。在社会领域里，新的马克思主义学说预言了资本主义的终结和社会主义的必然到来。自然，资产阶级最大的兴趣就是以强制的手段摒弃这个对于它和它的制度来说不共戴天的真理。

资产阶级虽然厌恶马克思主义，抛弃马克思主义，但是，资产阶级——尤其是在社会进步的国家里——仍然没有立即转向唯心主义的反动。资本主义的资产阶级，过分注重精密科学的发展，结果他们得到了很多技术发明。这就使得他们在相当程度上崇尚现实主义精神。

这样就产生了实证主义：它是现实事实的狭隘、怀疑、不可知的奴隶。它的体系，虽然建筑在技术过程的基础上，但从社会性的观点来看却是保守的。这种妥协在艺术论和艺术进化论中找到了自己的表现。这种理论是由伟大的保守的实证主义者——伊波里特·泰纳^①以他那卓越的才能发挥出来的。泰纳

^① 关于艺术及其进化的理论，伊·泰纳是在他的《英国文学史》（1863）、《艺术哲学》（1882）等著作中阐述的。

的实证主义受到英国实证主义（约翰·斯图亚特·穆勒、斯宾塞、格兰特·艾伦）的影响，它有很大的成就，并且风行一时。

但是，它渐渐失去了自己强有力的体系的性质，虽然它是一种有限的、肤浅的体系。它已蜕化为那种诚实的、目光短浅的和以其自身缺乏创造性为骄傲的“小型科学”了，这一点现在我们已经看得很清楚了。

我们对现代艺术科学借以发展起来的那些历史原则已经作了简要的说明。现在我们要看一看现代艺术科学。谁也不能否认，这门科学是在我已指出的那三个观念的框子里发展起来的。

现代资产阶级不再有理想了；长期以来，资产阶级不要求艺术有任何思想内容。艺术完全变成一种形式上的东西。资产阶级艺术开始否定思想、感情和客观事物的再现。它越来越讲究形式。帕萨尔盖^①教授在他已出版的一本书中曾就这个问题提出了许多值得重视的见解。他说：“艺术理论和艺术史上的形式主义，是同十九世纪末艺术中的形式主义相平行的。十九世纪末的艺术特点，是高度评价可被感知的东西，坚决否定一切精神的、富有创作诗意的东西，宣布要摆脱内在论的直观‘作用’。”

形式主义学派在艺术这门科学中统治了相当长的时期。昨天和今天的一些最著名的理论家：赖伊格尔^②、沃尔弗林^③、科伦^④、帕诺弗斯屈^⑤等许多人，都属于这个学派。

在我国也有形式主义运动的代表人物。

① 帕萨尔盖是法国艺术家。——译注。

② 赖伊格尔（1858—1905），奥地利艺术理论家。——译注。

③ 沃尔弗林（1864—1945），瑞士艺术理论家。——译注。

④ 科伦（1897—1961），尼德兰作家。——译注。

⑤ 帕诺弗斯屈（1892—1968），艺术理论家、肖像学派代表。——译注。

在欧洲的著名形式主义者中间，有一些人（如科伦、帕诺弗斯屈）在探索建立一种先验的、包罗万象的、形而上学的艺术原则，以便发挥一切艺术潜能的种种可能性。另一些人则在某种完全不同的基础上构造自己的体系。例如，赖伊格尔是在触觉和视觉的基础上建立了艺术史哲学。他在艺术史中看到了人的眼睛本身的进步。^① 沃尔弗林则把线条和色彩对立起来，即把素描原则和色彩原则对立起来。^② 孔-维涅尔在构造学原则和反构造学原则即结构原则和非结构原则的矛盾中，发现了流行的对比。^③ 但是，所有这些基点都包括不了真正的艺术生活的一

① 按照奥地利艺术家阿洛依斯·赖伊格尔的理论，艺术史就是艺术形式的不断演变。这种演变是由固定不变的因素——“艺术意志”决定的。赖伊格尔的“艺术意志”指无意识的心理素质。这种素质是人的一定集团在每一特定时期所固有的，并在历史发展过程中不断变化的。“艺术意志”既决定艺术家个人的创造意志，也决定艺术风格。两种感性的感知形式——触觉感知和视觉感知，是“艺术意志”的具体表现。触觉感知——“近视”，只能感知事物的表相及其平面。而视觉感知——则看得远，看得深。

在赖伊格尔看来，这种感知的演变，是艺术发展的基础。对这一理论，赖伊格尔在他的一系列著作中，如在《风格问题》（1893）和《从奥匈帝国所发掘的有关地中海沿岸各族人民造型艺术的一般发展看晚期罗马帝国的实用艺术》（1901—1923）及其他著作中，都有所阐述。

② 亨利希·沃尔弗林在自己一些著作中（如《艺术史的基本概念·最新艺术中风格的发展问题》（1915）），也是用一些固定不变的共同因素来阐明艺术发展的。在沃尔弗林看来，人类艺术视觉的进化，即艺术家心理本性的变化，是艺术发展的基础。这种变化引起了艺术家的世界视觉感知的变化和艺术家的不同的艺术表象方法，而不管其自觉意志如何。人们这种审美表象合乎规律性地从较简单向着较复杂发展，循着从线描原则向色彩原则的方向发展。

③ 孔-维涅尔在《造型艺术风格发展史》（1910）一书中，将艺术形式发展问题与艺术风格的演变联系起来。他认为，从古至今在建筑和实用艺术中，经常重复两种风格：“结构的”（或“构造性的”）和“装饰—装璜的”（或“分解性的”）。孔-维涅尔所谓“结构的”（或“构造性的”）风格，系指由于实际需要而产生的、并与建筑和日常生活用品的实用意义有关的那样一种风格；而所谓“装饰—装璜的”（或“分解性的”）那种风格，系指装饰的成分超过了实用目的的意义。（见孔-维涅尔《造型艺术风格史》第211—216页）。

切多样性，也丝毫没有说明艺术史运动本身。

当然，在所有这些观点中都有一定的真理内核，但是这种真理又应当归结为什么呢？应当归结为对运动的观察，这些运动存在于真正的现实之中，由简单到复杂，由固定和确定到变动和不确定，由集体劳动到自由的个体活动。但是，这种运动不过是人类社会从封建主义到资本主义发展的必然反映。

我们只是在工商业技术取得进步的地方发现了这种整个进步过程，而且也只能在这里发现这种过程。形式主义者则是在某种内在的而且原则上是无法解释的艺术本身的力量中寻找这些变化的原因。然而沃尔弗教授证明，赖伊格尔的这种理论是站不住脚的。^① 他十分明确地指出：可以说，近几百年来，甚至几千年来，根本就不存在任何人类眼睛的生理发展。观点改变了，事物的心理统觉改变了，所有这些都是在社会制度发生重大变化的压力下改变的。

近十年来，形式主义的威信在西欧已显著下降。甚至可以断言，黑格尔学派的观点正在排挤康德学派的观点。

但是，这一运动的原因是怎样的呢？欧洲资产阶级现在已经公开走上了反动的道路。落后的一部分资产阶级还拥护的形式主义艺术，在本意上先进的，亦即最反动的资产阶级看来，却是轻薄的玩意儿。资产阶级的这些领导层重新要求使艺术成为一种武器。

资产阶级十分害怕革命。因此，它想使群众和青年回到这种那种旧的宗教、或者专门制造的宗教里去，躲在某种唯心主义的庇护之下。这种唯心主义用非理性的论据来证明现代社会

^① 可能指德国的拜占庭学家奥斯卡尔·沃尔弗的《造型艺术理论的基本特征及批判分析》(1917)一书及其别的著作中对艺术学中的形式主义派的评论。

制度的正确，因为理性根本不可能做到这一点。资产阶级这些政治上的功利主义目的，每时每刻都展现在我们眼前，在这些功利主义目的的影响下，艺术理论在思想上开始战胜形式主义。形式主义大师之一的赖伊格尔本人，就是在晚年转到这种观点上来的。捷克大学者德沃夏克发表了关于中世纪艺术实质的重要著作。^①属于这种倾向的有狄尔泰^②、诺赫尔^③和其他许多人。在英国，我们也看到了卡莱尔主义的复活。

但是，细致地了解了所有这些思想流派之后，你们就会发现，他们对中世纪特别感到兴趣。其实，他们不过是从那里借用一些例子，来证明新理论的正确性。

赖伊格尔的《艺术的意志》的意义，长期以来一直是十分模糊不清的，现在可以解释清楚了。根据新的理论，这种“意志”是从“世界观”，即从艺术家对世界的总的观念中产生出来的。

但是，难道人们不会问问自己：出现这种或那种哲学、世界观，究竟是些什么原因呢？它的生存和发展、产生和死亡说明了什么呢？现在的史学家、思想家和艺术理论家根本不打算回答这些问题。人们不禁要问，一些新的理论家的世界观为什么唯独守住宗教体系不放呢？

当然，着重思想的美学对着重形式的美学的胜利，是一个很大的进步，只要这不是在那些表现出一种推动艺术为更反动的宣传服务的鲜明倾向的条件下完成的话。

① 指德沃夏克的《作为精神史的艺术史·西欧艺术史研究》(1924)等著作。在这些著作中，德沃夏克在很大程度上摆脱了形式主义，而把艺术史和艺术理论同社会和意识形态的发展联系起来。

赖伊格尔在自己的晚期研究中发展了类似的思想。

② 狄尔泰(1833—1911)，德国文化史学家、哲学家。——译注。

③ 诺赫尔(1879—1960)，德国哲学家和教育学理论家。——译注。

我不打算在这里谈近来出现的实证主义美学的一些努力。我不知道，品得在自己的代代相传的理论中^①，或者是泰尼从生物学中借鉴来的原则^②，究竟能在多大程度上有助于解决教育和艺术史的问题。

在报告的第二部分中，我想谈谈马克思主义的艺术观，及其如何在俄国确立起来的问题。但是，我对德国马克思主义者哈森斯坦的巨大功绩不能保持缄默。这位作家的光辉风格深深地吸引着我们。他的社会学著作，毫无疑问，对于我们是非常亲切的，并且大大地丰富了我们的认识。^③但是我们，充满了积极乐观精神的俄国马克思主义者，都为这位杰出的思想家的不确切的思想、颓废和悲观主义的危机而难过。无论如何，根据我们的判断，从哈森斯坦的思想的明确性和富有成果来说，远远胜过全部现代艺术哲学。

现在，请允许我非常概括地谈谈马克思主义的艺术理论。

长期以来，在俄国，进步的和自由的感情遭到书报检查机关的压制，但是，它们几乎是例外地在小说文学中表现了出来。我们的诗人和小说家们，向广大读者说明了和展现了这些——形象的资料——解放的开端。而文学批评则在广大读者和伟大作家之间起了中介的作用。俄国人民的真正的先知——别林斯基、车尔尼雪夫斯基、杜勃罗留波夫——正是在对文学作

① 德国艺术理论家维里盖里姆·品得（后来依附法西斯）在他的《西欧艺术史的代代相传问题》一书中阐述了一种关于艺术家创作代代相传的反动理论。他用生物学的因素来说明艺术史，把艺术史理解为艺术家代代连续的传替。别捷尔森和其他一些学者也拥护这种理论。

② 可能指法国艺术家、形式主义理论家莫利斯·泰尼在《理论，一八九〇至一九一〇年。从象征主义和戈根到新古典主义风格》一书中所阐述的原理。

③ 看来，卢那察尔斯基夸大了哈森斯坦著作的意义。

品进行评论时，阐述了自己的深刻原理。可以完全正确地肯定，如果别林斯基和车尔尼雪夫斯基生活在我们这个时代，一定会纯粹是政治领袖，也许根本不会关心艺术理论，只是由于他们那个时代的条件，艺术理论才在他们的著作中居于一个特殊的地位。他们两人确定了俄国艺术理论的基本原则，虽然后来俄国的唯心主义者几十年来都力图动摇他们建立的这个基础，但却是枉费心机。

可以非常简洁地把他们的原理归纳为这样两个公式：

一、艺术不保持教育的力量，并为提高自己国家的精神和道德水平服务，就不可能是健康的和有益的东西。

二、任何艺术都是通过形象来表现自己的。它只有用这种方式才能激动人心，影响人的发展。如果艺术让自己去追求直接的宣传，点出自己的功利主义倾向，那么，艺术就会削弱自身的力量，脱离自己的目的。

不言而喻，这两点本身都含有某种启蒙的东西，含有一些与伟大的宣传家、十八世纪末法国《百科全书》作者的思想极其近似的东西。艺术领域中的第一个马克思主义思想的代表普列汉诺夫所批评的正是自己先驱者这一方面的思想，同时他在许多方面又坚决捍卫了他们的理论。他极其坚定地断言：艺术科学不能使用希望的和应当的范畴。它应该是真正客观的和述事的科学。它的任务是解释艺术史中每一个现象的起源，了解它的必然性和规律性，把它当作社会生活的产物。这样一来，普列汉诺夫就创立了艺术哲学的社会学和起源学的学派。^①

但是，按照普列汉诺夫的看法，艺术本身究竟是什么呢？什

① 关于这个问题，详见《普列汉诺夫是文学批评家》一文。