

现代美学文论选

外国文艺理论研究资料丛书

waiguo wenyi lilun yanjiu ziliao congshu

〔美〕麦·莱德爾 編

孙越生 陆梅林 程代熙等 译



文化艺术出版社

现代美学文论选

中国艺术研究院马克思主义文艺理论研究所
外国文艺理论研究资料丛书编辑委员会编

[美]麦·莱德尔 编

孙越生 陆梅林 程代熙等译

文化艺术出版社

A Modern Book of Esthetics(An Anthology)
Revised Edition, Edited With Introduction and Notes
by Melvin Rader.

本书据1957年俄译本翻译。

外国文艺理论研究资料丛书

现代美学文论选

〔美〕麦·莱德 编

孙越生 陆梅林 程代熙 等译

·
人民文学出版社出版

(北京前海西街17号)

新华书店北京发行所经销

冶金出版社印刷厂印刷

·
开本 850×1168 毫米 1/32 印张 19.75 字数 450,000

1988年12月北京第1版 1988年12月北京第1次印刷

印数 0,001—2,000册

ISBN 7-5039-0056-3/J·19

定价: 8.00 元

外国文艺理论研究资料丛书

编辑说明

一、为了有目的、有计划地了解世界文艺现象，了解国外文艺理论和美学的研究状况，其中包括马克思主义美学和文艺学的研究状况，特编辑这套丛书，供文艺界及从事文艺理论教学和研究广大读者参考。

二、本丛书史论并重，以现当代为主，旁及古代和近代。选材则以具有较高学术价值、重大社会影响或具有一定代表性的著作为主，兼顾不同学派、流派，出版单行本或多卷本，或为资料集纳，或为学术专著，或为当代理论信息荟萃。视具体情况，采公开或内部两种渠道发行。

三、本丛书包括下列几个方面的内容：（一）马克思主义文艺理论；（二）西方资产阶级各家流派文艺理论；（三）美学理论；（四）文艺学；（五）其他。

外国文艺理论研究资料丛书
编辑委员会

主 编：陆梅林 程代熙

副主编：盛 同

编 委：王致远 刘 宁 吴元迈 杜章智 陈玉刚

陈 桀 陆梅林 范大灿 易克信 郑 涌

张 黎 姜其煌 洪善楠 涂武生 高叔眉

盛 同 韩树站 绿 原 程代熙

(以姓氏笔画为序)

目 录

论《现代美学文论选》……[苏]阿·叶高洛夫著 陆梅林译 (1)	
编者序言……	陆梅林译 (41)

文 论 选

导言：艺术的意义……	陆梅林译 (47)
------------	-----------

第一辑

艺术和创作过程

一、现实和想象

亚克·马利登：美和模仿……	连铁译 (77)
赫伯特·里德：艺术的定义……	张冰译 (90)
罗絮尔·弗莱：美学札记……	孙越生译(110)
约翰·杜威：经验的掌握……	孙越生译(126)

二、直觉

贝内蒂托·克罗齐：直觉与

表现……韩邦凯 罗芄 朱光潜译(151)

亨利·柏格森：个性与典型……………都钟秀译(168)

三、愿望与无意识

西格蒙特·弗洛伊德：诗人与

幻想……………赵宝骅译 朱立人校(179)

赫伯特·里德：艺术和无意识……………董友译(188)

克里斯托芬·考德威尔：诗的梦想

象力(Dream-work)……………孙越生译(200)

四、情感和快感

列夫·托尔斯泰：艺术是情感的传达……………陆梅林译(224)

乔治·桑塔扬那：美的本性……………孙越生译(230)

威廉·贝贝莱尔·蒙塔古：美不是一切；

审美多元论的呼吁……………孙越生译(259)

第二辑

艺术作品

五、感觉的和生动的材料

伯纳德·鲍桑葵：审美关系的体现……………程代熙译(265)

大卫·瓦特·普罗尔：感觉的因素及审美的

序列……………程代熙译(275)

- 约翰·霍士彼尔斯：音乐的内容……………程代熙译(289)
- A. A. 瑞恰兹：科学和诗……………程代熙译(317)
- 查理·莫里斯：科学、艺术和技艺……………许恒声译(337)

六、形式

- 克莱夫·贝尔：有意味的形式……………孙越生译(347)
- 安德鲁·塞西尔·布莱德雷：“为诗而诗”……………孙越生译(363)
- 德·维特·柏克：审美形式问题……………孙越生译(385)
- 德·华·戈特沙尔克：典型结构……………孙越生译(397)

第三辑

个人趣味和社会理想

七、审美关系

- 雨果·闵斯特贝尔格：科学中的联系和
艺术中的孤立……………孙越生译(407)
- 爱德华·巴罗：作为艺术中的因素和作为审美
原则的“心理距离”……………孙越生译(419)
- 何塞·奥尔蒂加-伊-加塞特：艺术的非人
道化……………孙越生译(446)
- 威廉·沃林格：抽象和移情……………孙越生译(459)
- 浮龙·李：移情……………孙越生译(474)

八、批评

- 托多尔·迈耶尔·格宁：批评的性质及准绳……程代熙译(480)
库尔特·约翰·杜卡斯：批评的标准……程代熙译(490)
史蒂芬·科·伯伯尔：结构主义的批评……程代熙译(513)

九、艺术与社会

- 威廉·莫里斯：艺术与社会主义……程代熙译(535)
刘易士·芒福德：机器的审美掌握……程代熙译(557)
阿尔弗莱德·诺尔特·怀特黑德：艺术、教育和
 民族的理想……程代熙译(574)
参考文献……(582)
索引……弋人编(612)

论《现代美学文论选》

5

〔苏〕 阿·叶高洛夫 著

麦尔温·莱德所编《现代美学文论选》一书，在资本主义国家十分著名。无怪乎在卡·吉尔伯特和赫·库恩的《美学史》中，此书被列入现代美学巨著之林，这也是有一定根据的。收在莱德这部《文论选》中的，都是现代资产阶级最有名的艺术理论家的著作或著作摘录。其中所阐明的课题，范围极其广泛。可以有充分的理由说，现代资产阶级唯美主义者所殚精竭虑的那些极为主要的课题（艺术创作过程，直觉，关于美、审美感知、艺术对社会生活的关系、艺术的内容和形式的学说，艺术批评原则），都在书中得到了应有的反应。然而，这决不等于说，《现代美学文论选》一书能揭示出现代美学的真情实况。

在这部《文论选》中，没有提供现代美学思想发展的客观情况。只要指出书中完全没有东方各国美学思想的代表就够了；而且对于作者的选择也是极有倾向性的。书中提供的只是那些站在唯心主义立场上的哲学家、心理学家、批评家和艺术家的观点。而对那些见解不同的人，即唯物主义者，则绝无容身之地。看来，麦·莱德有意“不理睬”在反对为垄断资本主义利益服务的斗争中，在各资本主义国家中不断成长壮大的先进的、富有生命的力量；
“不理睬”在现代的条件下在艺术中起着主导作用的现实主义，在美学中起着主导作用的唯物主义。 6

如果想从麦·莱德尔的《文论选》中构成一个明确的观念，认清资本主义国家艺术界知识分子队伍中的思想界限，了解这些国家在美学领域中进行的尖锐的思想斗争，那是徒劳的。无怪乎麦·莱德爾在寻求代表社会主义和民主主义的人物时，求助于十九世纪下半叶（见威·莫里斯），而不触及那些用来武装现代进步艺术的、武装革命无产阶级的美学思想。虽然麦·莱德爾在《序言》中也写道，他力求避免片面性，并且尽力提供不同的，其中包括截然对立的观点，然而实际上他却忽略了现实的状况，而把全部美学简单地归诸于唯心主义的、形而上学的观点。因此，读他编的这部《文论选》时，只能得到一些片面的、单方面的材料。这种片面性是如此之大，以致靠这部《文论选》中提到的、为数较多的著作和作者，甚至对那里的这些或那些派别、大大小小的“学派”^①在现代资产阶级美学中究竟居于何种地位，也很难构成一个清晰的概念。

虽然如此，《现代美学文论选》一书毕竟包罗了大量的材料，可以使人了解资产阶级美学的特有现象。这些现象反映出“时代的象征”，并且还对资本主义国家艺术界知识分子的和读者公众的审美趣味发生相当大的影响。同时，此书与编者的意图恰恰相反，它能够使人了解：在唯心主义和形而上学的根基上成长起来的现代资产阶级美学，并不能解答现实生活、先进艺术实践向它提出的问题；它正经历着衰颓的过程，陷入了绝境。而现代资产

^① 现代资产阶级美学中许许多多时髦的“新货色”，在《文论选》里全然阙如。而且，那些培植反动的资产阶级艺术的许多美学体系的反动含义，在书中都被掩饰起来了。譬如：《文论选》中引用的弗洛伊德主义艺术论的材料（弗洛伊德的《心理学论文》摘录和赫·里德的《艺术和社会》一书的片断）所阐明的，只是这种理论的一些个别方面；它们不能使人了解弗洛伊德主义的全部反动性，而它的一个突出的特征便是极端的非理性和反人道主义。

阶级美学的这种状况却有其深刻的根源。

问题在于：在资产阶级美学中，也同在资产阶级意识形态的其他领域中一样，唯意志论和主观主义的野草莓花繁盛一时。同时值得注意的是，西方当代美学中的唯心主义，用过去全部最落后、最反动的东西把自己武装了起来。而进步的理论不是遭到摒弃，就是被主观主义甚至神秘主义的精神改造得难以辨认。譬如，亚里士多德的基本上是唯物主义的反映现实的艺术理论，便遭到了这样的命运。

大家知道，亚里士多德把艺术看作是生活在艺术的形式中的真实再现。他由此得出的结论是：艺术在社会生活中具有重大的教育意义；艺术作品用生活知识丰富人的头脑，从而使人在道德上和审美上趋于完善。但是，在现代资产阶级美学家的解释中，亚里士多德却完全是另一副样子。例如，亚克·马利登在《艺术和经院哲学》中，一再引用亚里士多德的言论。但是，这些引语不过是给实质上是神秘主义的新托马斯主义艺术观蒙上一层幕纱。马利登认为，艺术给人提供的快乐决不在于“认识现实的行为或与实际事物相一致的行为”；照马利登的看法，这种快乐的来源在于“某种真实”，它是一种神祇的、“潜在的理性因素”。

当然，亚克·马利登也同其他新托马斯主义者一样，不是直接否认自然界的因果制约性，因为，如果那样做就太鲁莽笨拙了。他做得比较巧妙。马利登只是限制决定论^①在生活中发生作用的范围。他硬说，自然界中除了许多受因果制约的现象外，还有非物质的、彼岸的本质，他把艺术家的意志就归入其中。在马利登看来，自然界对于艺术家来说，不过是一种障碍或刺激，以发现“现实”。

^① 决定论是关于一切事物和现象的有规律的、必然的联系及其因果制约性的学说——译注。

中那些为别人所不能识别的精神辐射”，发现那种“在事物中起着作用的看不见的精神”。而依马利登的看法，在艺术中，创作的人绝对地、完全地不受客观规律、外在必然性的制约，并且他想要做什么，就能做什么。譬如马利登写道：假使未来主义者想把一个妇人画成只有一只眼睛或四分之一的眼睛，那么，谁也不会否认他有权这样做，因为我们有权要求的一切——而整个问题就在这里，——便是在这个场合使妇人有四分之一的眼睛，这就完全够了。

由此可见，新托马斯主义美学是依照自己的看法，即本着中世纪经院哲学家而且首先是阿奎那的精神，来领会和改造亚里士多德的艺术再现现实的理论的。同时，它又显然把这一理论“修改得”适合颓废的资产阶级艺术的现代口味和意向，培植艺术创作中的随心所欲、主观主义。

不能说，资产阶级的艺术理论家愿意鼓吹自己的主观主义、自己的唯意志论。其中有许多人尽力把它乔装起来，宣扬对自然界作自然主义的摹仿。另一方面，在现代资产阶级美学中，对亚里士多德的“创造性的摹仿论”当然也作了露骨的主观主义的解释。

但是，归根到底，这两个极端是归于一致的：在前者，将自然界摄取来，使其同人、同人的活动相脱离；而在后者，则将人摄取来，同自然界相脱离，凌驾于客观规律之上，把人说成是可以随意按照自己的样式创造万物的缔造者。客体和主体在艺术认识过程中的实际的相互联系，人对他周围的外在世界的依存性，无论在前一场合或后一场合都被忽略和歪曲了，而这必然造成对艺术创作过程的错误解释。

最后，在资产阶级美学的怀抱里，还有这样一些哲学家、心

理学家和艺术学家，他们试图把上述观点折衷地结合在一起，即把本着自然主义地摹仿现实的精神整理出来的亚里士多德的理论，同露骨的主观主义者的观点，例如同反动的浪漫主义糅合在一起。在这类著作中，赫伯特·里德的著作尤为突出。他说，艺术和“对自然形态的无意识的感知”不同，它力图有意识地摹仿自然，但是它在艺术家的下意识的意向中得到最高的表现，艺术家竭力超越自然形态的结构完善，突破实际生活的狭窄的水平线。用赫·里德的话来说，艺术家在再现实在的现实时，“不是进行创作，而是单纯地摹仿”。而真正的创作则是从艺术家靠着无限的艺术想象力，进入“不知不觉之境”时开始的。不难理解，在这里，赫·里德事实上抛弃了亚里士多德的理论立场，而同反动的浪漫主义者，同他们的绝对的“想象自由论”结合在一起。亚里士多德的基本上是唯物主义的美学理论，实质上被赫·里德化为乌有，而他的避免主观主义和相对论的尝试也就破产了。

这种结果是十分清楚的。赫·里德在扼杀了唯物主义之后，也不可能得到别的什么结果。他口头上反对主观主义，实际上宣扬艺术中的主观主义。他说“艺术种类的划分应当同我们对人的分类相一致”。而这就是说，“现实主义和理想主义、表现主义和结构主义是自然的现象”，因为“从科学观点来看，每一种艺术都是某一类型的心理个性的合理表现”。

赫·里德对亚里士多德的理论所提出的这种“理解”，在现代资产阶级美学中有着深刻的根源。这种明显的表现是为资产阶级意识形态向右转，走向反动时所固有的现象。

要知道，甚至黑格尔和康德都不能使西方资产阶级“称心如意”，更不要说过去的唯物主义哲学家了，其中也包括资产阶级的唯物主义哲学家；西方资产阶级的思想家非常厌恶“物质”这个

10 词。因此毫不奇怪，例如，贝·克罗齐根据“新时代”的精神既反对康德容许不以人为转移的“自在之物”的存在，又反对黑格尔承认自然界是绝对精神的异在。不难了解，克罗齐和西方资产阶级其他思想家一样，是从右边来批评康德和黑格尔的，他枉费心机地替精神消除物质的“细微杂质”，并且声言“除了心灵而外，没有任何其他实在”。

在美学中克罗齐对唯物主义的仇恨达到了极点。要是精神在艺术作品中用物质手段表现出来，他就根本不认为这些作品是艺术。既然艺术离开物质外壳便不存在，而且也不可能存在，那么，克罗齐事实上便把雕像、出版的叙事诗以及其他所有艺术创作的作品都从艺术领域中排除出去，其唯一的根据就是它们具有“物的形式”。照克罗齐的武断说法，所有这些作品不过是形象活动的“记忆标志”，绝不是艺术活动，不是艺术活动的产物，因为艺术只在“纯粹的思维”中存在，同物质没有任何牵涉，它是心灵的自我形象的观照，同真善没有任何关系。取消艺术，这就是克罗齐的美学唯心主义的最终结论。

应当指出，克罗齐的这种露骨言论也不适合许多唯心主义者的口味。然而，克罗齐为了“安慰”自己的反对论者，说他们之间并没有什么不同。在这一点上，克罗齐是说得对的。作为反动的资产阶级美学理论基础的唯心主义，正在败坏、歪曲艺术。它把艺术同生活、同社会发展的迫切需要隔离开，使艺术创作无所作为。所不同的只是：有些唯心主义者直截了当地这样做，另一些则用迂回的方法。

人一经认识这些或那些生活现象和熟悉某些艺术创作的作
11 品，就会评价他们；他把一些现象鉴定为美的，把另一些鉴定为

丑的；有一些艺术作品他喜欢，另一些他不喜欢。这就是对现实和艺术文化创作的审美评价；这种评价能力人人都有，并不是艺术专家所独有的。不同的人甚至对于同一件艺术创作的看法，有时也不一致。这有许多原因，取决于人的世界观、他的艺术文化水平、生活经验，等等。但这决不等于说，生活和艺术中的美是不可认知的，不存在美的客观标准。这种客观标准是存在的。而美学科学理应揭示它们，说明它们，从而帮助艺术家和艺术“消费者”在思想和艺术上的成长。

现代资产阶级美学担当不了这个任务。既然无法说明生活和艺术中的“美”的本质，它就不能为“美”的评价提供客观标准。它不是把审美领域同生活隔绝开来，便是把它看作某种非物质的、彼岸力量的“回光”或反射。

当然，也许觉得奇怪，在二十世纪竟然还有人企图在彼岸中探求“美”的来源。这是奇怪的，然而却是事实。例如，新托马斯主义美学便为这一点提供了确证。正象上面已经说过的那样，这种美学是一种改头换面的、粉饰一新的中世纪的神秘主义；然而，这种美学不独在天主教僧侣中，而且在世俗知识分子中都有它的拥护者。为什么呢？首先是因为新托马斯主义这种客观唯心主义的神学观，与许多其他唯心主义学派不同，它这样那样地承认外在世界的实在性，承认审美素质的实在性和认识现实的可能性，坚决反对直觉的不可知论。新托马斯主义美学正是靠这一手而在资产阶级知识分子中博得了不少的拥护者。

那么，新托马斯主义者怎样解释美和“美”的本性呢？在这方面，前面提到的亚克·马利登的《艺术和经院哲学》一书是很有代表性的。

马利登引用阿奎那的说法，给美下了这样一个定义：“美就是 12

以自己的外观、完整、相称和宏伟给人以快感的东 西。”但是，“美”的源泉是什么呢？是我们周围的、依照自己客观规律发展着的世界的物质素质吗？绝不是的。诚然，马利登承认外在世界的实在性。然而，他马上就补充说，我们周围的世界只是不以人为转移，而完全以……神为依归。马利登根据这一点从“神的能动性”中引申出现实和艺术的审美素质。他武断地说，美就是用人的言语表达出来的完善物的显示。由此他把艺术解释为同神的交互作用，因为神赋予艺术家以灵性，给他创作生活以冲动；并且把艺术作品说成是这种神秘的视觉的产物、象征。

在现代资产阶级哲学另一个极有名的代表人物桑塔扬那的美学体系中，所谈的与其说是无处不在的神的精神，不如说是人的精神。但是，对于“美”的理解的唯心主义实质并未因此而消失，虽然在许多资产阶级哲学家的著作中，桑塔扬那往往被列为唯物主义者。约·桑塔扬那在《美的感觉》一书中写道：“美就是被当作事物素质来看待的快感”；美就是“客观化了的快感”。只要仔细考察一下，就不难看出，在桑塔扬那那里根本谈不上什么唯物主义。“客观的”这个字眼，不过是一种诡辩和花招；因为桑塔扬那的所谓客观化，无非是人的心灵对物的世界的投影，或者象他本人所说的那样，无非是“感觉因素的改造成为物的素质”。例如，我们说，“快乐的事情”或“雄壮的橡树”；照桑塔扬那看来，这就是我们把自己关于雄壮所固有的观念加到了树的身上，或者是把自己的快乐感给予了事情，不管这一事情或物象是怎样的。一切以主体为依归。“我们现在理解为属于实在客体的那些素质，大部分是视觉和触觉的形象”——桑塔扬那就是这样断言的。他进而又说，“美就是情感的因素，我们的快感，虽然如此，这种快感我们仍然当作物的素质来看待”。要是相信桑塔扬那的话，一切都很简单：