



凤凰文库  
当代思想前沿系列

*Thought* | 艺术哲学论

[英] 赫伯特·里德 著  
张卫东 译

To Hell with Culture

By Herbert Read

 江苏人民出版社



凤凰文库  
当代思想前沿系列

*Thought* | 艺术哲学论

[英] 赫伯特·里德 著  
张卫东 译

To Hell with Culture

By Herbert Read

江苏人民出版社

## 图书在版编目(CIP)数据

艺术哲学论 / (英)赫伯特·里德著;张卫东译.

—南京:江苏人民出版社,2019.6

(凤凰文库·当代思想前沿系列)

书名原文:To Hell with Culture

ISBN 978-7-214-21826-1

I.①艺… II.①赫…②张… III.①艺术评论—文

集 IV.①J0-02

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第 329869

书 名 艺术哲学论

---

著 者 [英] 赫伯特·里德  
译 者 张卫东  
责任编辑 刘 焱  
特约编辑 曹富林  
责任监制 王列丹  
出版发行 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.jspph.com>  
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.jspph.com>  
照 排 南京紫藤制版印务中心  
印 刷 者 江苏凤凰通达印刷有限公司  
开 本 652毫米×960毫米 1/16  
印 张 12.5 插页4  
字 数 162千字  
版 次 2019年6月第1版 2019年6月第1次印刷  
标准书号 ISBN 978-7-214-21826-1  
定 价 34.00元

---

(江苏人民出版社图书凡印装错误可向本社调换)

## 出版说明

要支撑起一个强大的现代化国家,除了经济、政治、社会、制度等力量之外,还需要先进的、强有力的文化力量。凤凰文库的出版宗旨是:忠实记载当代国内外尤其是中国改革开放以来的学术、思想和理论成果,促进中外文化的交流,为推动我国先进文化建设和中国特色社会主义建设,提供丰富的实践总结、珍贵的价值理念、有益的学术参考和创新的思想理论资源。

凤凰文库将致力于人类文化的高端和前沿,放眼世界,具有全球胸怀和国际视野。经济全球化的背后是不同文化的冲撞与交融,是不同思想的激荡与扬弃,是不同文明的竞争和共存。从历史进化的角度来看,交融、扬弃、共存是大趋势,一个民族、一个国家总是在坚持自我特质的同时,向其他民族、其他国家吸取异质文化的养分,从而与时俱进,发展壮大。文库将积极采撷当今世界优秀文化成果,成为中外文化交流的桥梁。

凤凰文库将致力于中国特色社会主义和现代化的建设,面向全国,具有时代精神和中国气派。中国工业化、城市化、市场化、国际化的背后是国民素质的现代化,是现代文明的培育,是先进文化的发

展。在建设中国特色社会主义的伟大进程中,中华民族必将展示新的实践,产生新的经验,形成新的学术、思想和理论成果。文库将展现中国现代化的新实践和新总结,成为中国学术界、思想界和理论界创新平台。

凤凰文库的基本特征是:围绕建设中国特色社会主义,实现社会主义现代化这个中心,立足传播新知识,介绍新思潮,树立新观念,建设新学科,着力出版当代国内外社会科学、人文学科的最新成果,同时也注重推出以新的形式、新的观念呈现我国传统思想文化和历史的优秀作品,从而把引进吸收和自主创新结合起来,并促进传统优秀文化的现代转型。

凤凰文库努力实现知识学术传播和思想理论创新的融合,以若干主题系列的形式呈现,并且是一个开放式的结构。它将围绕马克思主义研究及其中国化、政治学、哲学、宗教、人文与社会、海外中国研究、当代思想前沿、教育理论、艺术理论等领域设计规划主题系列,并不断在内容上加以充实;同时,文库还将围绕社会科学、人文学科、科学文化领域的新问题、新动向,分批设计规划出新的主题系列,增强文库思想的活力和学术的丰富性。

从中国由农业文明向工业文明转型、由传统社会走向现代社会这样一个大视角出发,从中国现代化在世界现代化浪潮中的独特性出发,中国已经并将更加鲜明地表现自己特有的实践、经验和路径,形成独特的学术和创新的思想和理论,这是我们出版凤凰文库的信心之所在。因此,我们相信,在全国学术界、思想界、理论界的支持和参与下,在广大读者的帮助和关心下,凤凰文库一定会成为深为社会各界欢迎的大型丛书,在中国经济建设、政治建设、文化建设、社会建设中,实现凤凰出版人的历史责任和使命。

谨以此书纪念

埃里克·吉尔(1882—1940)

## 译者的话

赫伯特·里德(1893—1968),英国艺术史家、诗人、文学批评家和哲学家,活跃于1930—1960年代,曾经担任英国美学学会主席。

里德1893年12月4日出生于英格兰东北部约克夏郡的一个农民家庭,少年时代离开田园诗般的乡村,前往工业城市哈利法克斯和利兹。一战爆发时,他中断在利兹大学的学业,入伍前往法国和比利时,获得军功十字勋章和杰出服务奖章,晋升为上尉。在战争期间,里德与弗兰克·拉特创办了一本文艺杂志,由T.S.艾略特出版。1915年,自费出版诗集《混沌之歌》,1919年出版《赤膊战士》,深受意象派和玄学诗人的影响。他写过小说《绿孩子》,还向《标准》和《听众》杂志投稿,撰写关于英国浪漫派和意象派诗歌的评论。1928年出版《英国散文风格》,开始显露出强烈的理论关切。1931—1933年担任爱丁堡大学美术教授,1933—1939年任《伯林顿杂志》编辑。里德与Unit One、泰特美术馆、维多利亚和阿尔伯特博物馆、伦敦当代艺术学院等机构关系密切,策划过伦敦国际超现实主义艺术展(1936)。1953—1954年担任哈佛大学诺顿讲座教授,1964—1965年担任卫斯理大学高等研究中心研究员。

里德勤于写作,涉猎广泛,除了艺术批评,还有诗歌、散文、小说和政论、哲学等方面的著作。他是英国现代艺术的捍卫者,大力推荐过保

罗·纳什、本·尼克尔森、亨利·摩尔、芭芭拉·赫普沃斯等艺术家。他与库尔特·施威特斯、瑙鲁·加博等国际现代派艺术的重要人物有密切的交往,还曾与乔治·奥威尔、T.S.艾略特等作家共事。在政治上,里德自认是一个无政府主义者,是英国无政府主义运动的活跃分子,直至1953年接受爵士封号。在哲学上,里德倾向于欧陆的唯心主义传统,也是英语世界中较早接触精神分析学说和法国存在主义哲学的人。

里德的著作约有40种,译成中文的已有六七种。为便于读者查找,现根据互联网上的资料,列举其大部分著作如下:《艺术与工业》(*Art and Industry*, 1919)、《通过艺术进行教育》(*Education Through Art*, 1925)、《英国散文风格》(*English Prose Style*, 1928)、《现代诗的形式》(*Form of Modern Poetry*, 1932)、《艺术与疏离感》(*Art and Alienation*, 1932)、《让文化见鬼去吧》(*To Hell With Culture*, 1937)、《埃里克·吉尔》(*Eric Gill*, 1938)、《对立的体验:自传文学》(*The Contrary Experience: Autobiographies*, 1938)、《第十个缪斯》(*The Tenth Muse*, 1941)、《偶像与理念》(*Icon and Idea*, 1943)、《一战一世界》(*A World Within A War*, 1944)、《五彩外套:偶得集》(*A Coat of Many Colours: Occasional Essays*, 1945)、《革命与理性》(*Revolution & Reason*, 1945)、《雕塑艺术》(*The Art of Sculpture*, 1949)、《为和平而教育》(*Education for Peace*, 1950)、《存在主义、马克思主义和无政府主义:自由之链》(*Existentialism, Marxism and Anarchism: Chains of Freedom*, 1949)、《艺术与社会》(*Art and Society*, 1953)、《无政府主义的悖论》(*The Paradox of Anarchism*, 1955)、《无政府主义哲学》(*Philosophy of Anarchism*, 1957)、《英国当代艺术》(*Contemporary British Art*, 1951)、《文学评论选集》(*Collected Essays in Literary Criticism*, 1951)、《艺术的草根性》(*The Grass Roots of Art*, 1963)、《当今艺术》(*Art Now*, 1963)、《现代雕塑简史》(*Modern Sculpture: A Concise History*, 1964)、《欧洲艺术的风格》(*The Styles of European Art*,

1965)、《诗选》(*Collected Poems*, 1966)、《华兹华斯》(*Wordsworth*, 1966)、《艺术的意义》(*The Meaning of Art*, 1956)、《现代绘画简史》(*A Concise History of Modern Painting*, 1968)、《此路欢欣: 给青年的诗》(*This Way Delight: A Book of Poetry for the Young*, 1960)、《真切的心声: 英国浪漫派诗歌研究》(*The True Voice of Feeling: Studies in English Romantic Poetry*, 1968)、《机器人的救赎: 我的艺术教育遭遇》(*Redemption of the Robot: My Encounter with Education Through Art*, 1970)、《英诗中的习语》(*Phases of English Poetry*, 1972), 等等。另有自传《天真的眼睛》(*Innocent Eye*, 1933)、《完满的体验》(*The Full Experience*, 1963), 以及一本与人联合主编的《艺术和艺术家辞典》(*The Thames & Hudson Dictionary of Art and Artists*)。

关于这本书的内容, 帕拉斯科斯的导言、作者的序言已有精辟的概括和提示, 我不再赘述。里德属于一个已经远去的时代, 而即使在二战之后所谓“理论的时代”, 里德的观点也不算新奇, 很难引起轰动。时至今日, 至少在汉语学术界, 在文学理论和文化研究领域, 里德的影响几乎可以忽略不计。在翻译和修订的过程中, 我揣摩里德的文字, 遇到许多熟悉的高频词, 尤其是与政治、经济相关的概念, 常有错位之感, 觉得里德的“理论旅行”误入了一个奇怪的语境。在海量的专业术语、译名争奇斗妍、科层化日益加深的汉语学术界, 里德的句子似乎过于朴素, 思想则近乎迂执。换一个角度, 对于习惯呆在思想的小格子里的专业人士来说, 里德或许是一支清醒剂, 有助于破除诸多迷信。

2012年秋天, 本书中译本面世不久, 我路过上海, 在五角场的一家书店橱窗瞥见它被放在显眼的位置, 不禁莞尔, 也颇感欣慰。在一个急速变化的时代, 有多少中国读者被英文版愤青式的书名所吸引, 进而有耐心去咀嚼其中略显“过气”的观点? 此次修订, 纠正了个别误译之处, 删除了少量冗余词语, 惟愿减少一些阅读的阻力, 让里德的汉语表述不至于太蹩脚。

2017年6月于涪陵

## 劳特利奇经典版导言

最近十年,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《艺术哲学论》,就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。<sup>①</sup>从此,与里德相关的文本,包括作品再版和新近的评析,开始缓慢而又坚定地浮出了水面。<sup>②</sup>

尽管有了这一新的进展,人们对于里德的忽视——自从他1968年去世之后——仍然触目惊心。他的观点很快就淡出了人们的视线,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,而里德的观点多半不合时宜。是啊,尽管他名声在外,曾经不知

---

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。

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。<sup>①</sup>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。<sup>②</sup>

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。<sup>③</sup>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，我就开始质疑许多老师的通常是无意识的论断——他们认为里德不值一读。<sup>④</sup>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

---

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：《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。

④ 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。

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:1970年代以来,尤其是在里德的出生地英国(同时也在北美<sup>①</sup>),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和实践家雷蒙·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<sup>②</sup>,他很乐意把里德这个同他“势不两立”的人排除在外。<sup>③</sup>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<sup>④</sup>,而最明显的例子莫过于本书。比如,在序言中,里德明确宣称,他接受马克思主义的基本主张——社会背景决定了艺术作品的形式、接受和用途。<sup>⑤</sup>而在《堕落的征兆》(The Symptoms of Decadence)和《集体性的赞助人》(The Collective Patron)等文章当中,他所关注的正是此类在1930—1970年代之间吸引过马克思主义批评家的问题,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。<sup>⑥</sup>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:

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

② 扎斯洛夫,前引书第301—303页。

③ 雷蒙·威廉斯:《政治与文学》(London, New Left Books),1979,第99页。

④ 扎斯洛夫,前引书第302页。

⑤ 赫伯特·里德:《让文化见鬼去吧》(现译名《艺术哲学论》London, Routledge),1963,第X页(本篇所引《让文化见鬼去吧》,页码为英文版页码)。

⑥ 同上,第88—90页。

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。<sup>①</sup>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。<sup>②</sup>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<sup>③</sup>——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。<sup>④</sup>

当然,里德与新马克思主义也存在着根本分歧,这大体是因为他坚持要在艺术与文化之间做出严格的区分。里德在本书序言中声称,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。<sup>⑤</sup>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

---

① 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86页以后。[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]

② 阿诺德·豪泽:《艺术史的哲学》(London, Routledge), 1959, 第279—280页。

③ 同上,第30页。

④ 埃格伯特,前引书第564—567页。

⑤ 里德:《艺术哲学论》,第30页。

在其中被社会化)来塑造其性格和个性的东西。<sup>①</sup>但里德拒绝接受这一看法,并在一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。<sup>②</sup>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<sup>③</sup>)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)的力比多以备升华之用,否则创造便会缺少动力。”<sup>④</sup>这使里德认为艺术创作源于人的身体的需要或欲望。<sup>⑤</sup>

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。

---

① 埃格伯特,前引书第86—87页。

② 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。

③ 现存于利兹大学布拉泽顿图书馆的里德档案室。

④ 乔治·怀特海:《精神分析与艺术》(London, Faber), 1930, 第13页。

⑤ 里德:《艺术哲学论》,第78页。

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<sup>①</sup>——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的关系进行比较,是很有意思的。二者虽然都在与弗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<sup>②</sup>,1930 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》的公开论辩,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。布伦特抨击这幅画未能认识到“格尔尼卡的政治意义”<sup>③</sup>,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。<sup>④</sup>

本书名副其实,它是里德 1930 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。<sup>⑤</sup>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

① 里德:《无政府状态与秩序》(London, Faber), 1954, 第 44—48 页。

② 同上书, 第 89—90 页。

③ 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。

④ 里德:《毕加索的格尔尼卡》,见 *London Bulletin*, 1938 年 10 月, 第 6 页。

⑤ 里德:《非政治之政治及其他》(London, Routledge), 1945。

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。<sup>①</sup>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》中的许多文章当作奥威尔小说《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，全都不可避免地通往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，这样的社会乃是他为之奋斗的完美的乌托邦。<sup>②</sup>可以说，这种生活也曾经是温斯顿·史密斯（《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产阶级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上的自由和经济上的安全感，其作品将更为杰出。”<sup>③</sup>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

---

① 里德：《艺术哲学论》，第 38—48 页。

② 同上，第 117—118 页。

③ 同上，第 88—89 页。

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:“最根本的是要意识到受众的存在:感受到他的声音并非在一个空旷的房间里回荡,并非毫无反应。”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。”<sup>①</sup>

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。<sup>②</sup>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),而把里德看作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

---

① 里德:《艺术哲学论》,第94—95页。

② 同上书,第95—96页。