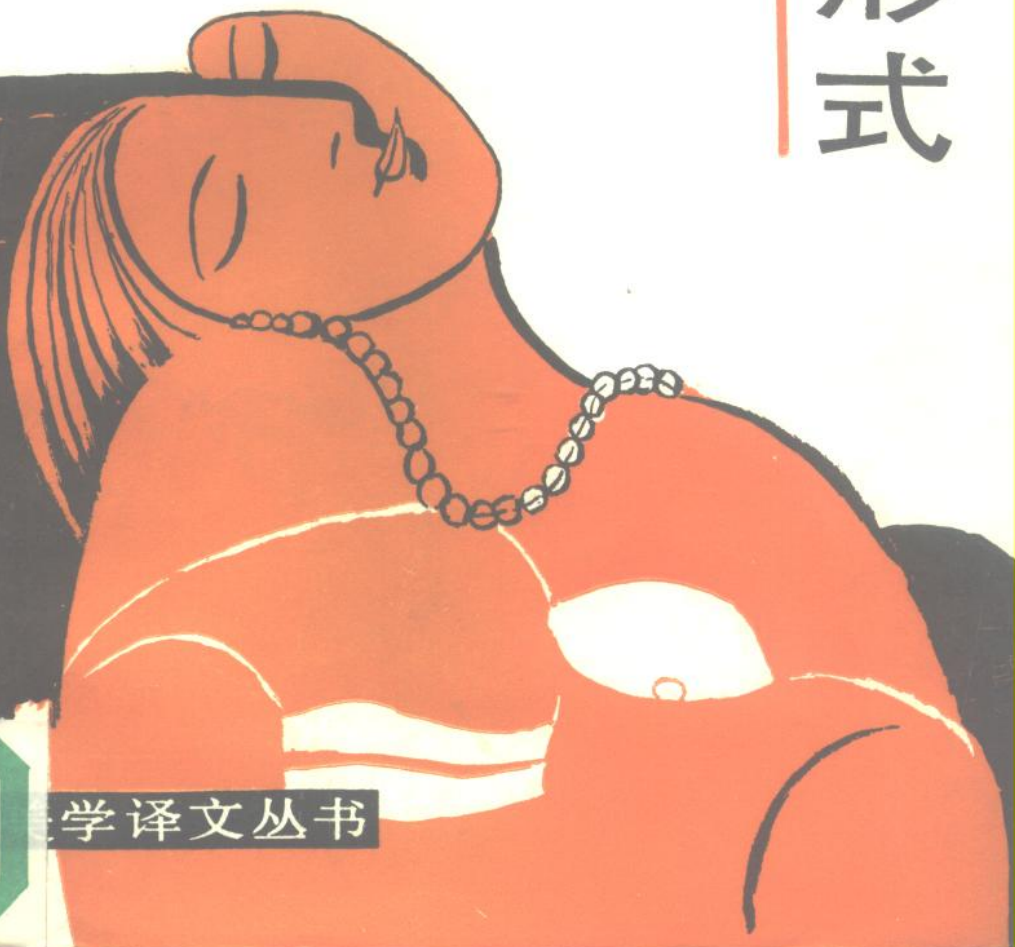


# 情感与形式

〔美〕苏珊·朗格 著



学译文丛书

B83-5  
1-1

李泽厚主编  
美学译文丛书

014789

# 情感与形式

〔美〕苏珊·朗格著

刘大基 傅志强 周发祥 译



女子学院 0039076

中国社会科学出版社

责任编辑：黄德志  
封面设计：毛国宣  
版式设计：王丹丹  
责任校对：王桂琴

情感与形式  
Qing Gan yu Xing Shi

\*

中国社会科学出版社出版  
新华书店北京发行所发行  
京安印刷厂印刷

---

850×1168毫米 32开本 16.75印张 2插页 392千字

1986年8月第1版 1986年8月第1次印刷

印数1—40,000册

统一书号：2190·132 定价3.45元

**谨以此书纪念**

**厄恩斯特·卡西尔**

# 美学译文丛书序

李泽厚

1980年6月全国第一次美学会议简报说：“中国社会科学院哲学所李泽厚同志在发言中强调指出：现在有许多爱好美学的青年人耗费了大量的精力和时间苦思冥想创造庞大的体系，可是连基本的美学知识也没有。因此他们的体系或文章经常是空中楼阁，缺乏学术价值。这不能怪他们，因为他们根本不了解国外现在的研究成果和水平。这种情况也表现在目前的形象思维等问题的讨论上。科学的发展必须吸收前人和当代的研究成果，不能闭门造车。目前的当务之急就是应该组织力量尽快地将国外美学著作大量翻译过来。我认为这对于彻底改善我们目前的美学研究状况具有关键的意义，你搞一篇有价值的翻译比你写十篇缺乏学术价值的文章作用大得多。我对研究生就是这样要求的，要求他们深入研究现代美学某某某派。而不要去写那种空洞的讨论文章。”

这确乎是我对当前也只是当前中国美学情况的一个基本看法，得到了与会同志们特别是社会科学出版社的热情支持后，就筹备出一套以整本著作为主的《美学译文丛书》（单篇文章已出版有《美学译文》刊物），以近现代外国美学为主，不同流派，不论观点，只要是有学术参考价值的，便一概拿来，尽量翻译，消化和批判则交给读者们自己去作。我想，博采众家之长，不拒一得之见，

批判改造对方，以丰富发展自己，是符合马克思主义的基本精神的。所译的书尽量争取或名著或名家，或当年或今日具有影响的著作。译文则因老师宿行不多，大都出自中、青年之手，而校阅力量有限，错译误解之处可能不少。但我想，值此美学饥荒时期，许多人不能读外文书刊，或缺少外文书籍，与其十年磨一剑，慢腾腾地搞出一两个完美完本，倒不如先放手大量翻译，几年内多出一些书。所以，一方面应该提倡字斟句酌，力求信、达、雅，另一方面又不求全责备，更不吹毛求疵。总之，有胜于无，逐步提高和改善。

愿我们这个美学翻译事业兴旺发达。同志们，大家都来帮忙吧！

1980年12月于北京

## 译者前言

苏珊·朗格的符号论美学，在本世纪中叶曾风靡一时。美国的一位评论家理查德·科斯特拉尼茨宣称：“战后十年，在美国几乎没有一种艺术哲学比苏珊·朗格所阐述的理论占据更大的优势。”著名美学家托玛士·门罗也承认，符号和符号论在当时是占统治地位的美学理论。<sup>①</sup> 尽管这个势头到了六、七十年代有所衰落，但影响并未全然消失，其中某些结论时常为人引用，某些研究方法也为人津津乐道。在现代美学理论中它无疑是十分重要的一支。因此，对符号论美学进行某种程度的研究和介绍，对其中的合理成分进行改造、挖掘和借鉴，显然是发展马克思主义美学所必需的。

苏珊·卡纳斯·朗格，1895年生于纽约市，父母系德国人。她曾经获得哲学博士、文学博士，并于哥伦比亚大学、纽约大学等院校任教多年，被聘为哲学教授和文学教授。五十年代后，把主要精力放在理论著述上。其著作主要包括下列数种：《哲学实践》，1930年；《哲学新解》，1942年；《符号逻辑导论》，1953年；《情感与形式》，1953年；《艺术问题》，1957年；《哲学随笔》，1962年；《心灵：论人

---

<sup>①</sup> 参见《美国当代美学》，理查德·科斯特拉尼茨编著，1979年纽约版。

类情感》，1967年；等等。朗格不仅在哲学、美学上建树不凡，而且对符号逻辑、心理学、生理学、人类学等学科进行过专门的研究，加之在文学和音乐上都具有相当厚实的功底，所以她的著作思想深刻，逻辑严谨，材料广博、切适，读起来颇具吸引力和启发性。

朗格的美学思想是在《哲学新解》中提出、在《情感与形式》中全面地展开，在《心灵：论人类情感》中作了溯本求源的生理学、心理学和人类学的论证。在《心灵》一书的序言中她曾专意说明：“本书是《情感与形式》的续篇，而《情感与形式》又是《哲学新解》的续篇。”<sup>①</sup>可见一个完整的思想体系包含在这三部著作中。但是，考虑到朗格美学思想的主干在前两部书中已基本展现，第三部更多地涉及生理学、心理学和人类学的专门知识，而有关美学的理论并未超出前两本书，故本文评论的内容主要来自第一第二部书，即《哲学新解》和《情感与形式》。关于第三部书，将另文述及。

## 一、艺术是人类情感符号的创造

朗格在《情感与形式》一书的结尾，曾极为虔诚地说：“正是卡西尔——尽管他并未承认自己是美学家——在其广泛的符号形式的研究中，凿就了这块结构的枢石。我不过将它放在了适当的位置，以连接和支持我们所建立的那些东西。”<sup>②</sup>在书前的题词中她这样写：谨以此书纪念恩斯特·卡西尔。这就足见朗格在理论上与卡西尔哲学的直接承继关系。为了更准确地把握朗格的思想实质，对其思想来源有个清楚的了解，我们不妨对卡西尔的符号

---

① 苏珊·朗格：《心灵：论人类情感》（Mind: An Essay on Human Feeling）第一卷序言第1页，（1967年英文版）。

② 见苏珊·朗格《情感与形式》第410页，伦敦1953年版。



论哲学作个简单的交待。

卡西尔被公认为“柯亨最优秀的学生”，他的著作被誉为新康德主义“马堡学派的学术总结”。卡西尔认为：康德的理论中心在于“经验的规律性和逻辑结构”，然而康德把各式各样的经验所得到的结构看成是静态的，这就错了。事实上这些结构恰恰不是静态而是动态的。这些结构的适用范围要远远地超出康德所想象的范围。“因此，正确的方法是在我们对物的存在作出任何断言之前，首先阐发经验的范围和准则。”<sup>①</sup>卡西尔声称自己的目的就是要将康德的统一的结构原则改造为动态的文化批判原则；把只研究理性认识的传统认识论，扩展为研究整个人类文化的学说。

卡西尔认为：一切人类的文化现象和精神活动：如语言、神话、艺术和科学，都是在运用符号的方式来表达人类的种种经验，概念作用不过是符号的一种特殊的运用。符号行为的进行，给了人类一切经验材料以一定的秩序：科学在思想上给人以秩序，道德在行为上给人以秩序，艺术则在感觉现象和理解方面给人以秩序。符号表现是人类意识的基本功能，这种功能对于理解科学结构固然不可缺少，对于理解神话、宗教、语言、艺术和历史的结构同样重要。人就是进行符号活动的动物。

卡西尔认为人类制造的信号——符号使得意识内容自我分化为一个更为持续的结构，符号同时连接了意识的流动，并为其加上了某种模式。就象康德的概念和范畴，符号不是反映了客观世界而是构成了客观世界。

卡西尔把语言、艺术、宗教和科学看成一个有机统一体的各个方面，它们都在不断地发展着，而每一个方面都表现了符号再现的基本功能，即在人的意识与能力之中建立自己概念和符号的

---

<sup>①</sup> 参见卡西尔《近代哲学和科学中认识论问题》。

世界——人类文化。正是对符号形式的研究，才给人类探讨一般概念形式提供了一把钥匙，符号概念是哲学家手中具有最大普遍性和灵活性的工具，各种符号形式的生成，就是一部人类精神成长的史诗。

朗格接受了卡西尔的符号理论，她的主要贡献是对不同的符号方式加以确定，从而给符号创造活动和理解活动打下了更为清晰的印记。朗格的艺术理论是其整个符号理论的重要组成部分，一方面，她以符号行为这样一个人类特有的基本活动为支点，详细地解析了艺术活动的各个方面，另一方面，又试图通过对艺术现象，这种无比绚丽多彩、无比神奇美妙的人类活动的展示，进一步揭开人类心灵的奥秘。她说：“一个符号总是以简化的形式来表现它的意义，这正是我们可以把握它的原因。不论一件艺术品（甚至全部的艺术活动）是何等地复杂、深奥和丰富，它都远比真实的生活简单，因此，艺术理论无疑是建立一个有效于生动现实的心灵概念这样一个更为伟大事业的序言。”<sup>①</sup>

卡西尔曾经指出：符号在我们的意识中创造并显示了知觉信号同它们所包含意味的内在关系，二者在符号中构成了一个整体，从而使其超越了信号的意义。在卡西尔理论的基础之上，朗格对信号与符号的本质作了进一步区分。她指出：尽管信号与符号有着极为密切的关系，有时甚至出现交叉和重合的情况，但就本质来讲它们是截然不同的两回事。信号是事件的一个部分，“对于经验的观察者来说，它意味着某种显著特征的静止状态，它是事态的征兆”。<sup>②</sup>因此“信号是指令行动的某物或某种方法”。<sup>③</sup>符号则不然，它可以传达某种意味或某种内在含义，它不是事物的替身

---

① 苏珊·朗格：《心灵：论人类情感》第一卷，第244页。

② 苏珊·朗格：《哲学新解》第57页，1953年英文第三版。

③ 同上书，第63页。

而是概念的媒介，因此，二者在对应形式上也有所不同：指示信号与其代表的物体一一对应，象征性符号的内涵则包括了多层意思。在基本要素上也有所不同，“一般信号只包含三个基本方面：主体、信号客体……最为一般的符号功能则包含了四个基本要素：主体、符号、概念和客体。这样，信号意义和符号意义的根本区别就被逻辑地显示出来了。”<sup>①</sup> 由于符号活动中包含着概念活动能力，而概念抽象为人类独具，所以信号可以为动物和人共有，而“理解符号的能力，即把关于感觉材料每一物都完全看成其所包含的特定形式的能力，是人类独具的精神品质”。<sup>②</sup>

朗格对信号与符号活动在本质上所进行的严格区分，既是她哲学理论的出发点，也是为以后艺术本质讨论所做的铺垫。在这一过程中，她实际上明确了以下事实：

第一，符号活动已经包含了某种抽象、概念活动，已经不再停留在个别之上，它经过了一个由个别到一般的抽象过程。

第二，人类所具有的全部原始本能中，必然有某种本能自发地进行了理性实践活动，人类的抽象思维，就是在这个基础上发展起来的。这种本能的智力活动就是符号活动。这两点在她全部理论推演中至关重要。

朗格指出，符号活动所得到最惊人的成果就是语言。它是一种具有典型意义的符号体系，一种在各个方面都符合符号本质规定的“纯粹符号”。因此，人们运用语言不仅能够表达感觉世界中的一切现实存在，表达某些隐蔽起来的事实，甚至可以表达那些无可感觉的无形观念。正是凭借语言，人类才能进行思维、记忆，才能描绘事物，再现事物间的关系，揭示各类事物间相互作用的规律。也只有依靠语言，人类才能交流、沟通、从而反映出各种

---

① 《哲学新解》第63页。

② 同上书，第72页。

概念,反映出知觉对象或概念对象间的联系。然而语言并非万能,在人类需要表达的范围中,还存在着另外一些内容和状态,它们非语言所能表达却又非要表达不可。

在人类的内在生命中,有着某些真实的,极为复杂的生命感受。它们相互交织在一起,不断地改变着趋向、强弱和形态;它们毫无规律地时而流动,时而凝止,时而爆发,时而消失,“这样一些东西在我们的感受中就象森林中的灯火那样地变化不定,互相交叉和重迭;当它们没有相互抵销和掩盖时,便又聚集成一定的形状,但这种形状又在时时地分解着,或是在激烈的冲突中爆发为激情,或是在这种冲突中变得面目全非。所有这些交融为一体不可分割的主观现实就组成了我们称之为‘内在生命’的东西。”<sup>①</sup>对于这种内在生命,语言是无法忠实地再现和表达的。语言“只能大致地、粗糙地描绘想象的状态,而在传达永恒运动着的模式,内在经验的矛盾心理和错综复杂的情感、思想和印象、记忆和再记忆,先验的幻觉……的相互作用上面,则可悲地失败了。”“语言对于描绘这种感受,实在太贫乏了。”<sup>②</sup>

语言所以不能表达人类情感,完全取决于语言符号的性质特征。语言有着自己发生和发展的历史。最初的语言,不过用来表示某些人类感觉对象的简单称谓或关系,它与表示物一一对应。由于人类具有某种对形式要素进行抽象的能力,这种能力又是为其智力发展而不可压制的本能,从而使语言出现质的飞跃成为必然。其结果,单一的称谓分化为相互对立的两种意义:抽象的与具体的,一般的与个别的,即花的概念与具体的某朵花。然而,不论是抽象的还是具体的,如果要进行有意义的表达,就必须参与到表达事物的概念综合之中,单独使用毫无意义。既然加入到

---

① 苏珊·朗格:《艺术问题》第21页,纽约,1956年版。

② 《哲学新解》第101页。

概念的综合中使用，各概念之间就势必形成一定的关系，久而久之这种关系得以固定，形成一定的语法、句法、形成体系自身的逻辑。这样，“语言诸成分一旦被接受下来，作为句子的含义也就自然地显露出来了。”<sup>①</sup>这种由概念到判断，由判断到推理或者由一堆零碎的材料按照特定的规则形成一个完整语义的过程，显然是一种逻辑推理的过程。故此，朗格把语言又称作推理形式的符号体系。由于推理形式符号体系的内在结构，决定了其表达含义的明确和固定，进而决定了它可以胜任有余地表达确切的事物，确切的关系，确切的过程和确切的状态，可以胜任有余地充当交流沟通的媒介，甚至成为感觉经验赖以进行的构架。但恰恰又是这种表达含义的固定和明确，这种由一而二，由二而三的逻辑结构，排除了它表现情感或内在生命的可能。因为在这个逻辑结构中包含着语言与对象的同一性原则，即各种不同的可能性相互排斥，非此即彼的原则。显然，这种静态的、机械的结构，不可能有效地呈现那种你中有我，我中有你，非此非彼而又亦此亦彼的交错、有机的状态。而人类的情感特征，恰恰就在于充满着矛盾与交叉，各种因素互相区别又互相接近互相沟通，一切都处于一种无绝对界限的状态中。“语言的描述，只能强调它们的区别。”<sup>②</sup>

语言绝非人类唯一的表达工具，既然语言不能完成情感的表达，人类的符号能力，就必然创造出服务于情感表现的另一种符号，艺术应运而生。它必然是一种非推论的形式，遵循着一套完全不同于语言的逻辑。在历史上，两种符号的产生并没有先后，却各有所长。“语言能使我们认识到周围事物之间的关系以及周围事物同我们自身的关系，而艺术则使我们认识到主观现实，情感和情绪……使我们能够真实地把握到生命运动和情感的产生、

---

① 《情感与形式》第30页。

② 同上书，第242页。

起伏和消失的全过程。”<sup>①</sup>从艺术降生的第一天起，它似乎就接受了两项戒条：它不能是推论形式；它不诉诸人的推理能力。从而造就了它的两种品格：它是包含了多种复杂含义的综合体；它必须直接呈现于人类的知觉面前。准确地讲，艺术就是将人类情感呈现出来供人观赏，把人类情感转变为可见或可听的形式的一种符号手段。（请注意：朗格情感一词的含义要广于人们的一般理解，它用来指人所能感受到的一切。）基于这点，艺术可以“称为‘表现符号体系’以显示它同推论符号即语言的本质区别。”<sup>②</sup>朗格认为，从人类发展的角度看，表现性符号的产生甚至比推论性符号的产生具有更大的可能性和历史必然性。因为在人类最初的符号活动中，实际上就有过一种对符号更为基本的使用，即将经验构成某种形象性的东西。符号的最基本功能，恰恰在于将经验客观地呈现出来供人们观照、认识和理解。艺术这种表现性符号的出现，为人类情感的种种特征赋与了形式从而使人类实现了对其内在生命的表达与交流。

情感表现有着两种基本含义：其一是个人情感的直接流露，更明确地说就是从从事着表现行为的人的自我表现。其二则是指某种情感概念的形象性表达，即表现者对于某种更为广泛的情感的呈现。艺术所表现的究竟是这两种基本含义中的哪一种呢？对此，朗格作了大量的分析。

朗格首先驳斥了艺术是自我表现的理论。自我表现说产生于浪漫主义思潮在西方占统治地位的年代。这种理论时起时落，时盛时衰，却从来没有消失过。它不仅为某些理论家如克罗齐、柏格森、赫尔曼、艾耶尔等人坚持，尤其为一大批伟大的艺术家奉为信条。音乐方面从十九世纪的伟大音乐家贝多芬、李斯特、舒

---

① 《艺术问题》第66页。

② 《哲学新解》第97页。

曼、勃拉姆斯到二十世纪的音乐巨人勋伯格及后继者贝尔格、威伯思；绘画方面的凡·高、爱德华·孟克以及现代舞蹈创始人伊莎多拉·邓肯、著名作家詹姆斯·乔埃斯等，无一不鼓吹艺术自我表现论。在他们看来，艺术就是艺术家内心情感的流露。只有当创作者的情感集聚、浓缩、濒于迸发时，他们才能创作出最感人的作品。创作者与创作的角色必须具有完全相同的内心境况，内心状态，二者融为一体，分不出真假，否则就不能再现这种情感。勋伯格说：“一件艺术品，只有当它把作者内心中激荡的感情传达给听众的时候，它才能产生最大的效果，才能由此引起听众内心情感的激荡。”他曾公开宣称：“事实上，艺术家所努力追求的只有一个最大的目标，就是表现自己。”<sup>①</sup>朗格的观点与此针锋相对，她指出：“发泄情感的规律是自身的规律而不是艺术的规律。”“纯粹的自我表现不需要艺术形式”（重点号为朗格所加），“以私刑为乐事的黑手党徒绕着绞架狂吼乱叫；母亲面对重病的孩子不知所措；刚把情人从危难中营救出来痴情者浑身颤抖，大汗淋漓或哭笑无常，这些人都在发泄着强烈的情感，然而这些并非音乐需要的东西，尤其不为音乐创作所需要。”<sup>②</sup>她嘲笑地请问：嚎啕大哭的儿童恐怕比一个音乐家表现出更多的个人情感，可谁又会为了听这样的哭声去参加音乐会呢？朗格指出，现实中存在着极大量的事实，它们都可以从反面说明自我表现不是艺术的主题：情绪悲哀的画家，可以画出轻松愉快甚至兴高采烈的人物画像；寡言沉默的作家却可以爆发出连珠炮一般激昂的长篇大论；高明的导演在引导演员去演一场激愤的戏时，总是用某种相似的情景去启发她的联想而不真正地诱起她的激愤。这一切都说明：艺术家的主观情感与蕴含于艺术作品内的“客观”情感有可能吻合，

① 彼得·汉森：《二十世纪音乐概论》第64页。

② 《哲学新解》第216页。

但这种吻合绝非一种必然，事实上它们经常处于尖锐的对立之中。

另外，朗格关于信号与符号的划分，实际上是从根本上对自我表现理论的一种否定。自我发泄、自我表现严格地讲是一种暂时、个别的情感流露，它没有普遍性和典型性，自然没有概念的抽象，因此，它还停留在信号行为的水准上。显然是一种人类与动物共同具有的行为能力。现代科学已经证明动物确实有情感，也时常发泄情感。倘若艺术仅仅是一种自我发泄或自我表现，就无疑是说动物也能够从事艺术活动，进行艺术创作。这种结论恐怕很难为任何严肃的理论家所接受。朗格正是在对自我表现论的驳斥与批判基础上，提出了自己的主张：艺术表现的是一种艺术家所认识到的人类普遍情感，一种关于情感的概念。

朗格认为，在人类社会中存在一种普遍的情感。这是一种脱离了每一个人的情感，是人类普遍共有的情感，亦即各具体情感的抽象物。朗格认为人类情感由具体向一般的过渡是个极为复杂重要的过程，人类正是为了获得关于客观情感的知识，掌握一般情感的概念才从事艺术活动的。朗格借用并发挥了巴恩施以下的论述：“我们如何才能捕捉、占有和把握情感，从而使情感内容不需要严格意义上的理解，即不用概念的方式便可以理解，用一种普遍的形式便可呈现给我们的意识呢？答案是：可以通过创造某种客观对象来达到上述目的。在那里，我们所寻找的情感如此鲜明地体现着，以致每一个人都被强烈地吸引，每个人都不得不全神贯注地经历一番对该情感的无意识感受。这客观的对象就是‘艺术品’，而创作艺术品的活动，就是艺术。”<sup>①</sup>朗格赞赏巴恩施把艺术看成情感的客观化(外化)，尤其赞赏巴恩施把艺术外化的

---

① 《情感与形式》第21页。



情感能理解为艺术家想象的“假托”的情感而不是艺术家亲身经验的情感，然而朗格也指出巴恩施的错误就在于他忽视了情感本身与情感概念的差别，在于把艺术所表现的情感看做一种生物性活动，而没有看成一种符号的内涵。朗格一再强调艺术所表现的是一种概念，是标示情感和其他主观经验产生、发展和消失过程的概念，是再现人类内心生活统一性、个别性和复杂性的概念，这些概念就是艺术形式的内涵，艺术正是那种将这些概念细腻而深刻表现出来的符号手段。语言无力完成的任务，即呈现情感本质与结构的任务，艺术完成起来却得心应手。艺术表现的正是人类情感的本质。

朗格同时认为，艺术活动中个人情感也并非毫不相干，它往往是把握普遍情感的一个媒介。朗格对此作了如下的论述：“……音乐也可以表现我们没有感觉过的情感和情绪，我们过去所不知道的激情，其主题与‘自我表现’的主题相同，必要时，它的符号甚至可以从各种表情征兆的领域之中借用，但借用来的示意性因素则是形式化的，其主题从艺术观点看已有了‘距离’。”<sup>①</sup>朗格的意思十分清楚，她是说艺术表现尽管不是自我情感、个体情感而是一种情感概念，但二者主题一致，从而可以通过对自身情感的体验而对其有所感悟，甚至可以从自身情感材料之中实行“移植”和“借用”，不过这种移植和借用过来的情感必须是一种形式化了的情感，亦即抽掉了具体内容的一般形式。由于这种情感与个人具体的情感是一种一般与个别的关系，具有相同的结构，所以可以把握可以理解，但它绝不等同于个人情感，它与个人情感保持着某种“心理距离”。这就是说，艺术内容尽管真实，实际表现的情感却为虚幻。如果艺术的内容是情感、冲动或激情的整个过

---

① 《哲学新解》第222页。