

胡经之 张首映 主编

西方二十世纪 文论选



第一卷

·作者系统·

胡经之 张首映主编
第一卷 ·作者系统·

西方二十世纪文论选

中国社会科学出版社

责任编辑：杨铁婴
责任校对：李小冰
封面设计：葛 骞
版式设计：李玲玲

西方二十世纪文论选

第一卷 作者系统
胡经之 张首映 主编

出版
中国社会科学出版社 发行
新华书店 经销
太阳宫印刷厂印刷

850×1168毫米 32开本 14印张 2插页 343千字

1989年6月第1版 1989年6月第1次印刷

印数1—3100 册

ISBN 7-5004-0288-0/I·36 定价：5.85元

编 选 弁 言

一、为了帮助读者了解和把握西方二十世纪文艺理论的代表性论点，增强高等学校文科师生对西方二十世纪文艺理论的认识能力和判断能力，配合《西方二十世纪文论史》的教学工作，提高对西方二十世纪文论的研究水平，促进具有中国特色的马克思主义文艺理论的建设，我们编选了这部文论选。

二、本选集主要收集西方二十世纪文艺理论名家的主要论文，重点选录二次大战后的理论名篇。它们中的绝大多数在西方二十世纪文论发展中产生过影响，已被公认为代表性的论著和论文。

三、我们认为，文学主要是由作者、作品、读者、社会—文化四个子系统组成的审美体系，西方二十世纪文论基本上在这个总体系中发展，因此本文选也分为四个子系统：第一卷为作者系统，第二卷为作品系统，第三卷为读者系统，第四卷为社会—文化系统。所选文章，绝大多数可以纳入所归的各类。但是，也有些文章在不同流派中发生过作用，我们只能就其主要方面和联系最密切的系统加以分类。

四、本文集分十八编，每编归入所选的系统，使之形成一个总的体系，便于读者检索。但是，有的文章在西方的分类中颇有争议，我们选录时更多地根据我们对论文的理解予以归类。如海德格尔的文章，在西方有时归入现象学，有时归入存在主义或阐释学；伊塞尔的文章有时归入接受美学，有时归入读者反应理论

一类。我们则分别把它们归入阐释学和接受美学中。

五、在各系统之下有各编，在各编之下有所属的文章，文章的排列以时间线索为序。如批评学中的文章，原则上收入批评所属的各派之中，但是，我们考虑到批评学近二十年来日益成为显学，日益发展为各系统的综合趋向，我们另列一类，依时序编排，便于读者更好地了解其发展脉络。

六、在编选过程中，我们分别参照了国外的一些选本，如比尔兹利、洛奇、亚当斯、李卜曼等人的选本；也选录了国内有的译文集和杂志上的译文，如《文艺理论译丛》《文艺理论研究》上的译文；得到过北京大学比较文学研究所、西语系、英文系、俄语系、中文系的部分师生的支持，杨周翰、王太庆、乐黛云等教授或对整个编选予以指导，或校订了部分译文；同时，国家教委文科教材办公室一直关心《西方二十世纪文论史》的写作和本选集的编选工作，谨此说明，以志谢忱。

七、我们欢迎各界对本选集的编选工作给予批评指正，以便将来进一步完善。

胡经之 张首映

1987年1月于北京大学

西方二十世纪文论选

总 目 录

编选弁言

二十世纪文学批评的主要趋势（导论）……〔美国〕雷·韦勒克

第一卷 作者系统

第一编 表现主义

第二编 象征主义

第三编 文艺心理学派

第四编 原型批评

第二卷 作品系统

第五编 形式主义

第六编 新批评

第七编 结构主义

第八编 符号学

第九编 解构主义

第三卷 读者系统

第十编 阅读现象学

第十一编 接受美学

第十二编 文艺阐释学

第十三编 读者反应理论

第四卷 社会——文化系统

第十四编 自然——经验主义

第十五编 文化分析

第十六编 新马克思主义

第十七编 法兰克福学派

第十八编 批评学

第一编

表现主义

〔意大利〕克罗齐

“艺术是什么？”

在回答“艺术是什么”这个问题时，可以开玩笑地说（这个玩笑倒并不坏）：任何人把艺术理解成什么，艺术就是什么。其实，如果不对艺术有所了解，也根本提不出这个问题。每个问题本身包含着对问题所问的和所指的东西的某种了解，因此，发问者对问题被理解成什么和问题的范围也就有所了解。下列事实便可证明这一点：常常听到一些根本不搞哲学或理论的人对艺术谈出公正而深刻的看法。这些人有的是门外汉，有的是不喜欢推理的艺术家，有的是天真纯朴的人，有的甚至是普通的老百姓；他们的看法有时包含在对某部具体艺术作品的评价中，有时干脆采取了格言和定义的形式。这样，人们便以为可以随心所欲地使任何一个骄傲的、自以为“发现”了艺术本质的哲学家脸红，办法是把最浅显的书里摘下来的论断放在他眼前或是冲着他的耳朵一个劲嚷叫那些最平凡的对话中的句子，让他看到这些东西已经最清楚地包含了他自吹的所谓发现。

也就是说，如果这位哲学家幻想用他自己的学说把他特有的、外在于人类普遍意识的和对一个全新世界之揭示的某些东西引入到人类普遍意识里来的话，那么，在这种情况下他是应该脸红的。可他并不脸红，照样走自己的路，因为他并非不知道：艺术是什么的问题（就象他并非不知道任何一个关于现实本质的哲学问题或认识问题一样）。即使从所用的言词看来，他也只取了问

题的一般的、总的外表，其目的是要一劳永逸地解决艺术问题。可是，艺术是什么的问题其实总有个划定的含义，涉及思想史上某确定时刻才有活力的某些特殊困难。当然，真理不胫而走的，就象法国著名谚语的聪明劲^①那样，或者象蒙田^②在他女仆的饶舌^③中所发现的隐喻（即修辞学家所说的“比喻的女皇”）那样。但是女仆的隐喻解决的是表现的问题，对于在那个时刻影响女仆的情感说来，这种表现是合适的；而人们每天有意无意所听到的有关艺术本质的明显断言要解决的是逻辑问题。尽管解答问题的这个人或那个人不是职业哲学家，但既然是人，在某种意义上也是个哲学家。与诗人相比，女仆的隐喻表现的只是一个渺小而粗俗的情感世界，同样，与哲学家考虑的问题相比，不是哲学家的人所作的明显断言解答的问题比较渺小。对于艺术是什么的这两种回答，看上去差不多，但由于其本质内容的丰富程度不同，又是不同的；因为名副其实的哲学家的答案面临的任务是要恰当地解决迄今为止历史上出现过的一切有关艺术本质的问题；而门外汉的答案，因为涉及的范围狭窄得多，所以一超出这些范围就显得无能为力。在永恒的苏格拉底方法^④的力量和博学者的敏捷中，可以找到有关这一点的实际证明：博学的人只要击中要害地提出他们的问题，就可以把那些开始时能说会道的不学无术者搞得张口结舌；在被盘问的过程中，他们发现自己那点十分贫乏的知识有露馅的危险，于是不得不缩进蜗牛壳，声言不喜“狡辩”。

① 此处原为法文：esprit。

② 蒙田 (Michel Eyquem de Montaigne, 1533—1592)：文艺复兴时期法国思想家和散文作家，其散文对培根、莎士比亚及十七、十八世纪法国的一些先进思想家、文学家和戏剧家影响颇大。

③ 此处原为法文：babel (of his) chambrière。

④ 苏格拉底 (Socrates, 公元前470?—公元前399年)：古希腊著名哲学家。所谓“苏格拉底问答法” (Socratic method) 就是用一系列简单的问题揭露出对方的无知。

因此，哲学家的骄傲仅仅是建立在他的问题和答案更加深入这一点上面，这是一种伴随着谦虚的骄傲——即意识到，在某个确定时刻，如果涉及的领域更广阔或尽可能大些，那么他的答案就要受到当时历史的限制，而不可能自封具有全面的价值，或自封是什么“最终的”答案。进一步的心灵生活不断重新提出并成倍地增加问题，对于先前不合适的答案，它总要重新措词，有的答案归入被人理解的真理之列，有的则需要再次研究，加以综合。心灵生活的这种做法并没有错。体系就是一所房子。房子一旦盖成，粉饰完毕，为保持它处于完好状态，多少需要再下点功夫（因为房子是要受其材料的腐蚀作用支配的）；到某一时刻，修复、维持这一体系已经无用，我们必须将它推倒，彻底重建。但在思维的作品中，主要的区别在于：这所永远崭新的房子永远要靠旧房子的支持，旧房子几乎象凭借魔法似地永远包含在新房子里面。我们知道，不懂这种魔法的浅薄或天真的人对此感到害怕；以致于他们对哲学发出种种令人讨厌的唠叨，其中之一就是说哲学总是重做它的工作，哲学家总是彼此矛盾：好象人从来就不盖房子、拆房子和重建房子似的，好象后来的建筑师与先前的建筑师从来就不矛盾似的，好象根据房子的盖了又拆又重盖和建筑师之间有矛盾，便可以得出结论：盖房子根本是无用的！

哲学家的答案尽管具有比较深入这个优点，可是也蕴藏着更大错误的危险，这些答案常常由于缺乏通常的情理而变得有缺陷。这种缺乏属于较高的文化范围，因此具有一种高贵的特性，甚至在应该受到谴责时，它都不光是蔑视和嘲笑的对象，而且也是私下嫉妒和羡慕的对象。这正是普通人智力平庸与哲学家智力极度丰富的悬殊差别的基础（许多人喜欢指出这一点）；因为很清楚，没有一个通情理的人会说艺术是性欲本能的反映，或者说艺术是某种有害的东西，在安排合度的共和国里应该被取

缩。^①然而，这些怪论正是出自哲学家之口，甚至还是伟大的哲学家。常人的无知是贫乏，是没有文化的无知；尽管人们常常惋惜没有文化的无知生活或常常从哲学中祈求解救常理的办法，但事实却依旧是；心灵在其发展中，既要勇敢地面对着文明化的危险，又要面对着常理的一时丧失。为了找到真理的道路，哲学家关于艺术的研究就得被迫地踏上错误的道路。真理的道路与错误的道路并无区别，正是在那些错误的道路上含有顺利通过迷宫的暗示。

真理与错误的紧密联系起于如下事实，即：彻底而绝对的错误是不可思议的，惟其不可思议，所以是不存在的。错误用两种声音说话，一种声音肯定错误的东西，另一种声音否定错误的东西；错误即“是”与“非”的抵触，亦即所谓矛盾。因此，当我们抛开一般的看法，走下来仔细检查一番被斥为错误的理论时，我们在这种理论本身之中就找到了治疗的方法——即正确的理论。它是从错误的土壤中成长起来的。因而结果倒是：那些主张把艺术降为性欲本能的人，为了说明他们的论点，借助辩论与思索，而这些辩论与思索非但没有把艺术和性欲本能联在一起，反而把艺术和性欲本能区分开来了；那个要把诗赶出理想共和国的人，真这样做时又禁不住发抖，他自己倒创造出了一种崇高的新诗。在历史上的某些阶段，是有过最粗糙、反常的艺术理论占统治地位的情况，但是这并不妨碍在这些阶段里对美与丑有习惯的、可靠的区分，也不妨碍在抽象理论被人遗忘，个别情况被人研究时，对这一题目有着非常深刻的讨论。错误往往不是受仲裁者之口的谴责，而是受到错误自身之口的谴责。^②

由于同错误的紧密联系，确定真理总是一个斗争的过程。真

^① 此处暗指两位哲学家：一位是弗洛伊德（Sigmund Freud, 1856—1939），心理分析学的创始人，性欲说的倡导者。另一位是柏拉图，他攻击诗人有两大罪状，一是诗不表现真理，是所谓“摹本的摹本”，二是诗败坏风俗。

^② 此处原为拉丁文：ex ore suo。

理用斗争的方法不断使自己摆脱一个又一个的错误；于是又产生一个虔诚而不可能实现的欲望，即要求把真理直接地揭示出来，不要任何讨论或争辩；即应该允许真理独自在其道路上昂首阔步地前进：好象这种舞台游行就是适合真理的象征，真理本身就是思想，而作为思想，它永远是积极努力的。实际上，要是不批判关于真理问题的不同答案，那么任何人也不能成功地揭示真理；任何一篇哲学论文（不论其论证是多么无力），任何一本小的教师手册或学术论文，在文章的开头或中间总有一个对各种观点的回顾，这些观点要么是历史上曾出现过的，要么在观念中是可能的，而论文所要反对或加以修正的正是这些观点。尽管这一事实经常是变幻莫测的、杂乱的方式被人认识，但是却表达了回顾一切答案的正当愿望。这些答案曾在历史上被人尝试过，或者在思想上可能是有成就的（即现在是有成就的，在历史中往往也是如此），这样一来，新的答案本身将包含以往人类心灵的一切劳动成果。

但是，这是一种逻辑要求，对于每一种真正的思想，这个要求是内在的，不可分割的；我们不该用确定的文字形式的揭示来混淆这种逻辑要求，为的是不至陷入卖弄学问，而中世纪的经院哲学家^①和十九世纪黑格尔派的辩证学者是以卖弄学问著称的。这种卖弄学问与形式主义的迷信也有紧密的联系，它表现了对某种外部的、机械的哲学揭示所具备的奇妙功效的信仰。总之，我们必须从实质的意义上，而不是从偶然的意义上理解这种逻辑要求，必须重视精神而不是文字，必须根据时间、地点和人物，自由地表达我们自己的思想。因此，这些简短的演说可以说是旨在提供探讨艺术问题的指南，而不是叙述美学思想的历史或辩证地

^① 中世纪经院哲学：西欧中世纪天主教会学院思想派的总称。最主要的代表为托马斯·阿奎那（Thomas Aquinas, 1226—1274）。这种哲学使理性服从信仰，把哲学变成“神学的婢女”。

叙述从艺术的错误概念里解放出来的全过程（在别处我已经这样做过），也不是从最简讲到最详，我要从我的读者身上，而不是从我身上，卸掉一部分包袱。在高空飞行中鸟瞰这个国家时所见到的景色吸引怂恿了他们之后，他们将在这个国家的这部分或那部分完成更为细致的航行，或者再次从这端到那端跨越这个国家，到那时，他们自己会再背上那部分包袱的。

然而，联系到引出这篇必不可少的开场白的那个问题（我的演讲想要扫除一切矫柔造做和不实用的缺点，为达到这个目的，这篇开场白是必不可少的）——即艺术是什么——我愿意立即用最简单的方式来说，艺术是幻象或直觉^①。艺术家造了一个意象或幻影；而喜欢艺术的人则把他的目光凝聚在艺术家所指示的那一点上，从他打开的裂口朝里看，并在他自己身上再现这个意象。当谈到艺术时，“直觉”、“幻象”、“凝神观照”、“想象”、“幻想”、“形象刻划”、“表象”等词就象同义词一样，不断地重复出现，这些词都把心灵引向一个同样的概念或诸概念的一个同样范围，一个大体一致的指定。

但是，我的答复——艺术即直觉——是从它绝对否定的一切及与从艺术有区别的一切中汲取力量和含义的。在这个答复中，哪些否定是绝对的呢？我将指出几个主要的否定，或至少指出那些对我们当前文化是至关重要的否定。

首先，它否定艺术是物理的事实^②：例如，某些确定的颜

① 直觉 (intuition)，照字面解释是：“心灵的一种能力，凭借这种能力，不必进行推理和分析，心灵就能直接领会到事物的真相。”但在克罗齐的哲学体系中，直觉有其特殊的含义：直觉是介乎感觉 (sensation) 和知觉 (perception) 之间的一种心灵活动，它能产生个别的意象，这种心灵活动是全部心灵活动（其他三种心灵活动依次为：概念、经验、道德）的基础。心灵的直觉活动把形式给了“感觉”，使“感觉”转变为意象，这样就使“感觉”获得形式，被表现出来。克罗齐美学思想的核心就是：艺术即直觉，直觉即表现。参见《美学原理》第一章注①②。

② 物理的事实：参见《美学原理》第一章注⑭。

色，或颜色的关系；某些特定的形体；某些特定的声音，或声音的关系；某些热或电的现象——总之，任何被称为是“物理的”东西。在普通的思想中已有了这种把艺术物理化的错误倾向；正象用手摸肥皂泡甚至还想去摸彩虹的孩子一样，人类心灵由于爱慕美的事物，自发地急于从外部自然中寻找出事物美的原因，于是人类心灵证明自己必须认为，或相信自己应该认为：某些颜色是美的，另一些颜色是丑的；某些形式是美的，另一些形式是丑的。而这样的尝试在思想史上，曾多次有目的、有手段地进行过：从希腊理论家与艺术家为人体美所定的“规范”，到对于形状与声音的几何、数字关系的推测，^①一直到十九世纪美学家（如费希纳^②）的研究以及现今哲学、心理学、自然科学会议上，对于物理现象与艺术关系并不内行的人之间的“意见交流”。如果有人问为什么艺术不是一种物理事实，我们首先必须回答，物理事实并不拥有现实，^③而许多人为之献出毕生精力并从中得到崇高乐趣的艺术则是高度真实的；物理事实是不真实的，因此，艺术不可能是物理事实。开始，这听上去有点似非而是，因为对于普通人说来，好象没有什么东西比物理的世界更实在、更可靠的了，但我们坐在真理的座位上，就不该仅仅因为好的理由可能具有谎言的外表而回避它，代之以一个较差的理由；另外，为了战胜并熟悉可能包含在真理之中的陌生而困难的东西，我们可以考

① “规范”和“推测”在这里指的是毕达哥拉斯学派在探求什么样的数量比例才会产生美的效果时所得出的一些经验性的规范。例如，人体画中头部与全身长度之比及著名的“黄金分割”等。参见朱光潜著《西方美学史》上卷第32—34页。

② 费希纳(Gustav Theodor Fechner, 1801—1887)：德国科学家、哲学家、实验美学家。

③ 说明两点：第一，克罗齐认为哲学应是心灵的哲学，即把现实(心灵即现实)当作整体来研究，而自然科学只研究部分(the abstract)。自然科学使我们越来越远离那不可分割的整体(the concrete)，而只有整体才是真实的(real)。第二，克罗齐把艺术看成直觉，而直觉是一种心灵活动，是心灵所能掌握的东西，所以是真实的；与此对立的是“被动的”自然，“物理的事实”只是自然，而不是心灵的活动，所以说“物理的事实”不拥有现实。

虑这样的事实：不仅所有的哲学家（这些人不是愚不可及的唯物主义者，也没陷入唯物主义刺耳的矛盾中去）以无可辩驳的方法证实并承认了物理世界非真实性的表现，而且原来那些物理学家在自发的哲学中也承认了这一点。他们把这种哲学同自己的物理学混淆在一起，他们把物理现象看作是超经验原则的产物，原子或以太的产物，或者把物理现象看作是一种不可知世界的表现：再说，唯物主义者们的物质本身就是一个超物质的原则。于是物理现象，由于其内在的逻辑和由于其泛泛的一致，表明自身并不是现实，而只是我们为了科学目的用我们的理性所构想出来的一种结构。因此，艺术是不是物理事实的问题理当带有另一种不同的含义，即：是否能用物理的方法来构成艺术？当然是可能的，因为我们确实经常这样做，例如，我们撇开诗的含义，不去欣赏诗，而去数一遍诗的词数，并且把单词分为音节和字母；或者我们不考虑雕像的审美效果，而去称雕像的重量，量雕像的大小；这工作对包装雕像的工人最有用，而前一种工作对排印诗稿的排字工人最有用；可是对艺术的观赏者和学者却最无益处，把学者同他理所当然的对象分隔开来是无用的，也是不正当的。于是，从这第二个意义上说，艺术也不是物理的事实，也就是说，当我们自己要去看透艺术活动的本质和方式的时候，用物理方法去构成艺术完全是无用的。

艺术即直觉这个定义还包含另一个否定；艺术既是直觉，而直觉若就其“观照”的原意来讲，同“认识”是一回事，因此，艺术也不可能是功利的活动；因为功利的活动总是倾向求得快感避免痛感的，所以，考虑到艺术的本质，艺术就和“有用”、“快感”、“痛感”之类的东西无缘。实际上承认这一点并不困难，快感之为快感，不论是哪一种快感，就其本身来讲并不是艺术的。喝水解渴的快感，露天散步、伸展一下四肢以便使血液循环更加畅通的快感，或者获得盼望已久的工作岗位以使我们在实

际生活中安顿下来的那种快感等等，都不是艺术的。最后，快感与艺术的区别还着眼于我们与艺术作品之间的关系上面，因为被再现的人物可能使我们感到亲切，勾起最令人愉快的回忆，但是绘画却可能是丑的；或者，情况相反，画倒是美的，而人物却使我们讨厌，或者即使我们同意说画本身是美的，但这幅画却也可能叫我们发火或嫉妒，因为画为我们的敌人或对手所作，这幅画将使他们获得优势，给他们以新的力量；我们的实际兴趣及与其有关的快感与痛感和艺术掺在一起，有时和艺术混淆起来，干扰了我们的审美兴趣，但却决不等于我们的审美兴趣。为了更有效地主张艺术是引起快感的事物这个定义，最多可以断言，所指的不是普通的引起快感的事物，而是特殊形式的引起快感的事物。可是加这么一个限制也无济于事，这个限制实际上取消了这个命题：假如艺术是一种特殊形式的引起快感的事物，那么其特征则不是来自一切引起快感的事物，而是来自把这个引起快感的事物同其他引起快感的事物区别开来的东西。那么，很自然，注意力将转向那个区别性质的因素——它要么更能引起快感，要么与引起快感的事物不一样。然而，把艺术定义为引起快感的事物这种学说，还有一个专门名称（快感主义美学^①），它在美学流派史上的发展是渊源流长、十分复杂的：在希腊罗马时代就开始露头，在十八世纪盛行，在十九世纪下半叶又再次风行，至今仍颇有市场，尤其受到美学初学者的欢迎，因为他们首先看到的事实是：艺术引起快感。这种学说的存在是由于轮番提出这种或那种快感，或者几种快感一起（高级感官的快感，游戏的快感，意识到我们自身力量的快感，性快感，等等），或给这种学说加上不同于快感的因素，例如功利（当它被认为是不同于快感的时候）、求知欲与道德欲的满足等等。这种学说的发展正是这种不

① 快感主义美学；参见《美学原理》第十章注④⑩。