

20世纪
欧美文论
丛书

美学或艺术 和语言哲学

〔意〕贝内代托·克罗齐著

*

5

中国社会科学出版社

二十 世 纪 欧 美 文 论 丛 书



美学或艺术
和语言哲学

中国社会科学院 外国文学研究所
二十世纪欧美文论丛书编辑委员会编

〔意〕贝内代托·克罗齐著

黄文捷译

中国社会科学出版社

(京)新登字030号

责任编辑 陈 新
责任校对 林福国
封面设计 宁成春
版式设计 张汉林

美学或艺术和语言哲学

〔意〕贝内代托·克罗齐著

黄文捷译

*

中国社会科学出版社 出版
发 行

经 售 处 经 销

太 阳 宫 印 刷 厂 印 刷

850×1168毫米 32开本 10.625印张 253千字

1992年8月第1版 1992年8月第1次印刷

印数1—4 000册

ISBN 7-5004-0952-4/I·38 定价：6.20元

总 序

二十世纪是战争、革命此起彼伏的时代，也是科技、经济突飞猛进的时代。时代的激变给予人们思想意识以巨大震荡，思想意识的震荡又促进了文学艺术和文学理论的千变万化。任何一个世纪没有涌现过如此变化多端的文学流派，任何一个世纪也没有出现过如此层出不穷的文学理论。

现在，二十世纪快要走完它的历程，而对于本世纪如此庞杂的文论派别，我们却所知无多。论者往往以此归咎于解放后文化上的“闭关锁国”。这部分地是对的。但平心而论，解放以前，这个领域也很少有人问津；而在当代马克思主义文艺理论的评介上，解放后可说是盛况空前。受冷落的主要是西方现代文论，这确是一个缺陷。它既令人闭目塞聪，难以知己知彼；又造成逆反心理，使人对马克思主义的和现代资产阶级的理论二者之间产生“新”、“旧”颠倒的看法。更何况马克思主义不应固步自封，它必须全面了解、接触全人类所创造的文化，或加以改造，或与之斗争，才能使自身得到丰富和发展。解放后数十年间，我国文艺理论之少有突破性的进展，原因之一或在于此。

毋庸置疑，当代的西方文论流派存在着许多消极因素，如宣扬唯心主义、非理性主义、泛性论等等。而且，诸如从新批评以来的当代许多西方文学理论流派，大都是本世纪初俄苏形式主义的苗裔，一般是偏重形式而忽视内容。不过，它们也开始不能给予马克思主义文艺学以滋养。众所周知，马克思主义批评家，如

梅林、拉法格、普列汉诺夫和卢那察尔斯基等，在服从于社会批评的美学批评中，许多论文虽主要侧重于思想分析，但仍闪耀着艺术分析的光辉。他们的渊博的学识中显然还包括了对非马克思主义文艺理论中某些有价值东西的吸收与融汇。由此来看，西方的一些偏重形式的论著，对我们也不无借鉴作用。当然，这必须经过扬弃，加以消化；而不应囫圇吞枣，全盘接受。

近十年来，我国出版界已开始注意评介当代各国文论著作，这一方面的著作已出版了不少，但显然在选题上一般还不够全面系统，在译文上也参差不齐。为了给我国文艺界、理论界和教育界提供一份比较系统、比较完善的资料，我们编辑出版这套丛书，精选本世纪以来苏、美、英、法、德、意各国有代表性、有影响、有学术价值的各流派的论著——包括当代马克思主义、西方马克思主义、实证主义、文艺社会学、接受美学、形式主义、新批评、存在主义、现象学、阐释学、精神分析学、结构主义等的重要论著，翻译出版。总数定为三十种，力求以这有限的数量，反映出本世纪重要国家的文论发展的基本轮廓；在译文上也力求完善，以信、达、雅为努力目标。

编辑这样一套比较系统的当代欧美文论丛书，难度甚大，我们经验不足，知识有限，虽然得到有关专家和出版社同志多方协助，选题的挂漏和译文的错误仍在所难免。尚希读者和专家不吝指正，以利我们不断改进工作。

本丛书为国家第七个五年计划重点项目，得到国家社会科学基金资助。

中国社会科学院外国文学研究所
《二十世纪欧美文论丛书》编辑委员会

二十世纪欧美文论丛书

- 艾略特：文学论文选
- 瑞恰慈：文学批评原理
- 弗赖：批评的剖析
- 卡勒：结构主义诗学
- 考德威尔：文学论文选
- 杰姆逊：马克思主义与
形式
- 朗松：文学史、批评、
方法
- 瓦莱里：文艺杂谈
- 普鲁斯特：驳圣伯夫
- 巴什拉尔：梦的诗学
- 萨特：文学论文选
- 热奈特：叙事话语、新叙
事话语
- 布萊：批评意识
- 戈德曼：隐秘的上帝
- 克罗齐：美学或艺术和语
言哲学
- 埃科：符号学和语言
哲学

二十世纪欧美文论丛书

弗洛伊德：文艺论文选

本雅明：论文集

施泰格尔：诗学的基本概念

姚 斯：审美经验与文学
阐释学

阿多尔诺：美学理论

弗里契：艺术社会学

什克洛夫斯基：散文论

巴赫金：文学美学论文选

卢那察尔斯基：美学论文选

赫拉普钦科：文学论文集

（自选集）

二十世纪欧美文论丛书编辑委员会

顾问：冯 至 叶水夫 王佐良 陆梅林

主 编：陈 桑

副主编：郭家申 谭立德

编 委：王道乾 石永礼 白 桦 朱 虹

刘 宁 刘硕良 吕同六 吴元迈

李光鉴 李辉凡 张 羽 张 玲

张 捷 张 黎 余顺尧 陈 桑

胡其鼎 姚民有 郭宏安 郭家申

秦顺新 袁可嘉 夏 玫 夏仲翼

钱中文 黄宝生 章国锋 董衡巽

韩耀成 谭立德 (以姓氏笔划为序)

本书责任编辑：吕同六

内 容 简 介

本书选自意大利著名文论家克罗齐的代表性论文汇集《政治、诗歌、历史》。在18篇论文中，克罗齐对于美学的核心、艺术表现、艺术意识及作品的诗意等根本性问题做了别开生面的探讨，并对各种美学观点的代表人物及美学领域内带争议性问题、文学艺术不同门类的特点、文学艺术的研究方法及语言哲学等问题进行了卓有己见的论评。全书的分析鞭辟入里，论述引人入胜，充分显示了文论大师广阔的视野和对艺术的高屋建瓴的把握。

目 录

一	美学的核心·····	(1)
二	语言哲学·····	(40)
三	艺术表现的全面性·····	(55)
四	纯表现和其他所谓表现·····	(71)
	1. 情感的表现或直接的表现·····	(71)
	2. 诗的表现·····	(76)
	3. 散文的表现·····	(80)
	4. 演讲的表现·····	(87)
五	诗, 真理作品; 文学, 文明作品·····	(98)
六	历史—美学的解释·····	(114)
七	宽容真正的诗人·····	(126)
八	爱情诗和英雄诗·····	(141)
九	文学艺术史的改革·····	(149)
十	造型艺术的批评和历史及其现状·····	(171)
十一	论寓意观念·····	(191)
十二	民间诗和艺术诗·····	(200)
十三	艺术方言文学 ——艺术方言文学在17世纪的起源及其历史作用·····	(218)
十四	巴洛克·····	(231)
十五	鲍姆加登的“AESTHETICA”·····	(254)
十六	18世纪美学初探·····	(284)
十七	佛里德里希·施莱尔马舍的美学·····	(301)
十八	罗伯特·维舍尔和对自然的美学鉴赏·····	(320)

一 美学的核心^①

艺术或诗是什么。——如果拿出任何一篇诗作来考虑，以求确定究竟是什么东西使人判断它之所以为诗，那么首先就会从中得出两个经常存在的、必不可少的因素：即一系列形象和使这些形象得以变得栩栩如生的情感。比如说，我们可以追忆一下在学校中所背通过的某部诗作的片断：即维吉尔^②诗作中的那些诗句。在诗句中，埃涅阿斯叙述他如何听到他所到达的国家里，特洛伊人埃伦作了国王，成为埃伦的王后的则是安德罗玛克，这时他感到胸中有一股强烈的欲望在燃烧，同时，对这件出乎意外的事也感到惊奇；他想要再见一见这两个普里亚莫家族的劫后余生的人，也想由此了解这些惊天动地的大事。他在特洛伊城的城墙外面遇到了安德罗玛克，两人相会在重新被命名为西蒙恩塔河的河水波浪旁边；安德罗玛克正在一个绿草如茵的黄土空穴以及埃托雷和阿斯蒂亚纳特的两个祭坛前面举行葬礼。她看到埃涅阿斯，惊得呆若木鸡，身躯摇摇欲坠；她断断续续地问他人是人是鬼；接着，埃涅阿斯也同样心慌意乱地答复和询问。安德罗玛克在追述饱经劫难和屈辱而幸存下来的往事时痛不欲生，羞愧万分，当时她已经成为皮罗抽签选中的奴隶并被胁迫沦为妾妃。后来，皮罗玩厌

① 借用哈曼的一篇文章题目。本文是为《大英百科全书》(Encyclopaedia Britannica)第14版“美学”(Aesthetics)一项所写的。——原注

(哈曼(1830—1888)，德国哲学家，反对康德的“神秘主义”，把康德称作“北方的巫师”。——译注)

② 维吉尔(公元前70—19)，古罗马著名诗人，著有《牧歌》、《农事诗》、《埃涅阿斯纪》。——译注

了她，把她作为女奴又许配给另一个奴隶埃伦为妻。奥雷斯特手刃了皮罗，埃伦重获自由，成为国王。埃涅阿斯和他的随从人等进入城里，得到这里普里亚莫家族的人们的欢迎，欢迎他来到这小小的特洛伊城——这个仿效大佩尔加莫城建筑起来的小佩尔加莫城，还有那新的克桑托斯河；埃涅阿斯并跪吻了新谢亚门的门槛。以上这些具体情节以及其他从略的细节，都是人物、事件、神情、姿态、言语的形象，都是纯粹的形象；它们不是什么历史，不是什么历史评论；它们既不是资料，也不是被人作为资料来加以了解的东西。但是，这些形象都灌注着一种情感，这种情感不再是诗人的，而是我们自己的；这是一种人的情感，它充满痛心的回忆、令人毛骨悚然的恐怖景象，充满哀怨、怀恋、缠绵悱恻的情绪，甚至还有某种既纯真又虔敬的东西，象是在徒劳地恢复业已丧失的旧物，以宗教怜悯的心情来塑造 *Parva Troia, dei Pergama simulata magnis arens Xanti cognomine rivus*^① 等种种玩具似的东西时油然而生的那种情感；总之，是某种从逻辑推理来说是无法言传的东西，而这种东西只有诗才能以其特有的方式充分地表达出来。这两个因素在进行最初的和抽象的分析时虽然看起来是两个，但是我们却不能把它们比作两条线索，而且它们也并不是交织在一起的，因为情感确实已经全部转化为形象了，即转化为上述全部形象，并且成为一种欣赏性的、因而也是业已获得解决和完成的情感。由此可见，诗不能把自己说成是情感，也不能把自己说成是形象，同样也不能把自己说成是二者的总合，相反，诗是“情感的欣赏”或“抒情的直觉”，再或“纯直觉”（这和前者一样），其原因在于：诗是纯粹的，它剔除了对它所包含的种种形象是否具有现实性作任何历史判断和任何评

① 拉丁文，意谓：“小特洛伊城、仿造大佩尔加莫城、以克桑托斯命名的干涸的河流”。——译注

论的内容，因而它是从生活的理想性中来捕捉生活的纯粹脉搏的。当然，在诗中除了这两个因素或要点以及二者的综合之外，还可以发现其他东西，但是，这其他东西要么是一些诸如思索、鼓舞、争论、幻觉等局外因素的混杂之物，要么则无非是原有的这些情感——形象，而这时，二者之间已经失掉联系了，它们被人从物质上加以看待，恢复了它们在诗创作之前的原貌：在前一种情况下，这些因素就不是什么诗的因素了，它们不过是牵强附会地注入其中的东西，或是强行堆砌在一起的东西；在后一种情况下，这些因素则同样也是被剥去了诗的外衣，被那种不懂得或不再懂得何以为诗的读者弄得失掉了诗味；这类读者之所以把诗味驱除干净，有时是由于他无力使自己置身于诗的理想境界，有时则是为了达到某些正当合理的目的，要进行什么历史研究，或是为了达到某些其他实际的目的，而这些目的却降低了诗品，或者索性把诗当作了资料和工具。

上述有关“诗”的说法，对所有其他“艺术”，也都是适用的：如绘画、雕刻、建筑、音乐，只要所争论的问题涉及到从艺术的角度来看这种或那种精神产品的性质，那就必须考虑如下二者必居其一的情况：要么这种精神产品是抒情的直觉，要么它必将是任何其他东西，这个东西尽管非常值得推崇，却不是什么艺术。如果绘画象某些理论所说的那样，是对特定事物的模仿或再现，那它就不是艺术，而是机械的、实用的东西；如果画家象其他一些理论所说的那样，能别具匠心，运用自己的创造力和技巧，将线条、光线和颜色综合在一起，那他们也就不过是技术发明者而已，而不是艺术家；如果音乐是指以类似的手法把音调综合起来，那就会干出莱伯尼茨^①和吉尔舍神甫^②所干的怪事，他

① 莱伯尼茨（1646—1716）：德国著名哲学家、数学家。——译注

② 吉尔舍神甫（1602—1680）：德国著名耶稣会学者。——译注

们谱写出一些乐曲，而自己却根本对音乐一无所知，否则，就得担心——就象普鲁东对诗表示担心，斯图亚特·米尔^①对音乐表示担心一样——一旦歌词和曲调可能形成的那种综合消失掉，诗味和音乐性也就从世界上烟消云散了。在所有这些艺术当中，正如在诗中一样，有时也混杂着一些局外因素，有的是 *a parte obiecti*，有的是 *a parte subiecti*^②，有的是实际存在的，有的则是属于当事人和欣赏者所作的美学水准不高的判断，这一点是众所周知的事；而那些艺术的批评家们叮嘱人们要排除或是不要注意那些被他们称为绘画、雕刻和音乐的“文学”因素的东西，同样，诗的批评家们也叮嘱人们要寻求“诗味”，而不要使自己被那种纯属文学的东西引上歧途。诗的内行人能直接触及诗的心脏，能在自己的心中感受到诗的心脏跳动；凡没有这种心脏跳动的地方，就可断定：那里没有诗，不论在作品中堆砌了多少别的东西，哪怕这些东西由于技巧精湛，才华卓著，风格高雅，手法灵活，效果喜人，而堪称异常珍贵的东西。诗的外行人则会步入歧途，追求上述这些别的东西，而错误并不在于他欣赏这些别的东西，而在于他欣赏这些别的东西却又把这些东西称之为诗。

决定艺术特性的东西。——既然确定艺术是抒情直觉或纯直觉，艺术就不言而喻地表明它是有别于所有其他精神生产形式的。现在可以用明确的方式将这些特性加以说明，由此也就可以得出如下若干否定结论：

1. 艺术不是哲学，因为哲学是对存在的一般范畴的逻辑思考，而艺术则是对存在的非反射性的直觉；因此，前者是超越和

① 斯图亚特·米尔（1806—1873），英国著名哲学家、经济学家，主张实证进化论。——译注

② 拉丁文，意为“客观方面的”，“主观方面的”。——译注

消除形象的，而艺术则是生活在形象的圈子里的，就象它生活在自己的王国里一样。有人说，艺术是不能以非理性的方式来进行的，也不能不要逻辑性；当然，艺术本来既不是非理性的，也不是非逻辑性的，不过，艺术自身的理性和逻辑性是同辩证观念的理性和逻辑性有别的，而正是为了突出艺术的特征和独特性，才找到“感觉逻辑”或“美学”这类名词。人们并非不经常要求给予艺术以“逻辑性”，这种要求其实是在观念逻辑和美学逻辑之间玩弄辞藻，或是由前者来象征后者。

2. 艺术不是历史，因为历史意味着要对现实和非现实作出批判性的区别，即要批判地区别实际存在的现实和想象存在的现实，行动的现实和希望的现实，而艺术同这类特点相去甚远，它是象前面已经说过的那样，是依靠纯粹的形象而存在的。埃伦、安德罗玛克、埃涅阿斯的历史存在，同维吉尔诗歌中的那种诗品毫不相干。在这个问题上，也曾有人提过不同看法，说什么历史准则对艺术也并非不相干的，而且艺术要遵守“逼真”这一规律；但是，在这个问题上，也要看到：“逼真”绝不是别的什么东西，而无非是一种不大贴切的譬喻罢了，其含意是用来说明形象之间的联贯性，而形象之间如果没有内在的联贯性，它们就会失其形象魅力了，正象贺拉斯①的诗句 *dephinus in selvis* 和 *aper in fluctibus*② 一样，也会失其形象魅力，除非发生形象在开玩笑这类怪事。

3. 艺术不是自然科学，因为自然科学是经过鉴定的、抽象化了的历史现实；艺术也不是计算科学，因为数学是依靠抽象概念进行活动的，而不是观赏。有时，人们把数学家的创造同诗人的创作相提并论，这种作法不过是以一些外在而笼统的相似点为依据

① 贺拉斯（公元前65—8）：古罗马大诗人——译注

② 拉丁文，指：“树木郁郁葱葱”，“果园繁花似锦”。——译注

的；况且，这样一种比喻，也是由于硬说艺术深处蕴藏着数学或几何学所起的作用，因而也就不知不觉地把数学或几何学看成是诗性的凝聚而统一的创造力，而诗性则是塑造自身的具体形象的。

4. 艺术不是想象的游戏，因为想象的游戏是在种种不同的需要推动下，在休神养性、消愁遣烦、留连一些事物的令人喜爱或引人眷恋之情和伤感之思的表象等等需要的推动下，完成从形象到形象的过渡；而在艺术当中，想象是如此被要把激荡的感情化为明确的直觉这唯一的问题所困扰，因此，人们曾不止一次地感到：应当不把艺术称作“想象”，而是把它称作“幻想”，称作诗的幻想或创造性的幻想。想象本身同诗无缘，正如安娜·雷德克里孚^①或大仲马的作品同诗无缘一样。

5. 艺术不是直接情感。安德罗玛克看到埃涅阿斯时，她 *amens, deliquit visu in medio, labitur, longo vix tantem tempore fatur*，她在讲话时又 *longos ciebat incassum fletus*^②；但是，诗人本身却并未惊愕万状，面部也并非呆若木鸡，他没有身躯摇摇欲坠，也没有找不出什么话可说，更没有长时间嚎啕大哭，而是用和谐的诗句表达自己，把上述全部激动情绪都化为自己讴歌的对象。当然，正如人们经常说到的，这些直接情感也确实“表达出来”了，因为如果没有表达出这种直接情感，如果与此同时这种情感没有变为可以感受到的、具体的情感（就象实证论者和新批判主义者称这种情感为“心理—物理现象”），那么这种情感就不会是具体的东西，也就是说，就会不伦不类；安德罗玛克就是用上面所说的那种方式表达情感的。但是，上述“表

① 安娜·雷德克里孚（1764—1823）：英国通俗小说家。——译注

② 拉丁文，指：“惊愕万状，呆若木鸡，身躯摇摇欲坠，不知说什么好”，“长时间嚎啕大哭”。——译注

现”，尽管是有意识的，却也会沦为简单的比喻，这时就会把这种表现看成是“精神的表现”或“美学的表现”，而只有这种精神或美学的表现才能真正表达情感，也就是说，才能使情感具有令人信服的形式，才能把情感变为语言、讴歌和形象。有人曾认为，艺术的天分正在于上述那种经过观赏而来的情感或诗同那种使人们激动或不得不承受的情感二者之间的这种差别，因为艺术的天分能“使人摆脱情感的束缚”，能“使人心情恢复平静”

（亦即净化）；因此，与此同时，美学就要否定那些洋溢或发泄直接情感的艺术作品，或否定艺术作品中有此类情况的那些部分。从上述差别中也可以引申出另一个特征（这一特征和前者一样，也是诗的表现的同义语），亦即表达直接情感或激情的“无限性”，这一“无限性”同表现的“有限性”恰恰是相对立的，这也就是人们所说的诗的“普遍性”或“宇宙性”。确实，情感如果不是在其痛苦的过程中加以体验，而是经过观赏而得，我们就可以看到：它会在整个精神领域中广泛传播，而这个精神领域就是指世界领域，它会得到无限的共鸣：欢快和忧伤，欣悦和痛苦，紧张和放任，严肃和轻率，如此等等，在这样的领域中，种种情绪是相互联系的，彼此渗透的，尽管程度上有细微差别；甚至每一种情感，虽然保存着它独自的面貌和原有的主要动机，却已经不是局限于自身、归结为自身了。一个滑稽可笑的形象——如果从诗的角度来看，这个形象是滑稽可笑的——本身就带着某种并不滑稽可笑的东西，正如我们看待唐吉珂德或法尔斯塔夫^①时就是这样；一个可怕东西的形象，在诗当中，是绝不会使人从崇高、善良、爱抚方面得不到某种安慰的。

6. 艺术不是解说或宣讲，也就是说，艺术不是一种抱有实用

① 法尔斯塔夫系莎士比亚名剧《温莎的风流娘儿们》、《亨利五世》中一个阴险、狡诈而又胆小怕事的人物。——译注