

电子图书



信息技术的结晶

人类文明的载体

网络的基本资源

汉译世界学术名著丛书出版说明

我馆历来重视移译世界各国学术名著。从五十年代起，更致力于翻译出版马克思主义诞生以前的古典学术著作，同时适当介绍当代具有定评的各派代表作品。幸赖著译界鼎力襄助，三十年来印行不下三百余种。我们确信只有用人类创造的全部知识财富来丰富自己的头脑，才能够建成现代化的社会主义社会。这些书籍所蕴藏的思想财富和学术价值，为学人所熟知，毋需赘述。这些译本过去以单行本印行，难见系统，汇编为丛书，才能相得益彰，蔚为大观，既便于研读查考，又利于文化积累。为此，我们从1981年着手分辑刊行。限于目前印制能力，1981年和1982年各刊行五十种，两年累计可达一百种。今后在积累单本著作的基础上将陆续汇印。由于采用原纸型，译文未能重新校订，体例也不完全统一，凡是原来译本可用的序跋，都一仍其旧，个别序跋予以订正或删除。读书界完全懂得要用正确的分析态度去研读这些著作，汲取其对我有用的精华，剔除其不合时宜的糟粕，这一点也无需我们多说。希望海内外读书界、著译界给我们批评、建议，帮助我们在这套丛书出好。

商务印书馆编辑部

1982年1月

美学 第三卷 下册

第三卷（下） 各门艺术的体系（续）

第三部分 浪漫型艺术（续）

第三章 诗

序 论

1. 古典**建筑**的庙宇要有一个神住在里面，于是**雕刻**就把具有造形艺术美的神放在庙里，供雕神所用的材料获得在本质上并非外在于精神的形式，亦即既定内容本身所固有的形像。但是雕刻形像的躯体和感性外貌以及观念性的普遍理想既不宜于表现主体内心生活，又不宜于刻划个别事物的特殊面貌，因此就必须有能运用这两方面因素的新型艺术，才能体现宗教生活和世俗生活的内容意蕴。这种既能表达内心生活又能刻划个别事物特征的表现方式，按照造形艺术的原则来说，就要由**绘画**提供，因为绘画把形像的实在外表转化成为观念性较强的颜色现象，而且把内在心灵当作描绘的中心。以上三种艺术，第一种是象征型的，第二种是造形艺术中的理想型（即古典型）的，第三种是浪漫型的，它们都在精神和自然界事物的感性**外在形像**这个共同范围里活动。

但是精神性内容在本质上属于意识界内心生活，对于这种内容，外任形像提供观照的一些纯然外在现象的因素却是一种异质的东西，所以艺术必须把它的构思从这种异质的东西解脱出来，移到一种任材料内容和表现方式两方面都较为内在即观念性较强的领域里去。我们前已说过，这就是**音乐**在艺术发展中向前迈进的一步，因为音乐把单纯的内心生活和主体情感，不是表现为可以眼见的形像，而是表现为专供心领神会的震动的声音图案。但是音乐也因此走到另一极端，走到未经明确他的主体凝神状态，其内容在音调里只获得一种仍然是象征式的表现。因为音调本身并无内容意义，它的定性只能从数量比例上见出；而精神内容的质的方面虽然也大体适应这种数量关系及其展现出的重要差异，矛盾对立与和解，而它的质的定性却仍不能通过音调而完满地表现出来。为着表现这种质的定性，为着克服音乐的片面性，就必须求助于文字的较精确的陈述，就要有一种歌词，才能表达内容中特殊的和见出特征的方面，才能使迸发于音调的那种主体因素得到较明确的充实。由于这种借助文字来表达观念和情感的方式，音乐所抽象地表现的内心生活固然得到一种较清楚和较明确的展现，但是由音乐这样构成的却不是观念本身及其符合艺术的形式，而是观念所伴随的内心生活，另一方面音乐也经常抛弃它和文字的结合，以便无拘无碍地在自己所特有的音调领域里自由发展。因此，观念的领域也分离出去，不再与单纯的抽象的内心生活结合在一起，而要形成它所特有的具体的现实世界，这样它也就离开了音乐，让自己在诗的艺术里获得一种符合艺术的存在。

诗，语言的艺术，是第三种艺术，是把**造形艺术**和**音乐**这两个极端，在一个更高的阶段上，在精神内在领域本身里，结合于它本身所形成的统一**整体**。一方面诗和音乐一样，也根据把内心生活作为内心生活来领会的原则，而这个原则却是建筑、雕刻和绘画都无须遵守的。另一方面从内心的观照和情感领域伸展到一种客观世界，既不完全丧失雕刻和绘画的明确性，而又能比任何其它艺术都更完满地展示一个事件的全貌，一系列事件的先后承续，

心情活动，情绪和思想的转变以及一种动作情节的完整过程。

2. 继绘画和音乐之后，诗更确切地形成了浪漫型艺术的第三方面。

2a) 这一部分是因为诗的原则一般是精神生活的原则，它不象建筑那样用单纯的有重量的物质，以象征的方式去表现精神生活，即造成内在精神的环境或屏障；也不象雕刻那样把精神的自然形像作为占空间的外在事物刻划到实在的物质上去；而是把精神（连同精神凭想像和艺术的构思）直接表现给精神自己看，无须把精神内容表现为可以眼见的有形体的东西。另一部分也是因为比起音乐和绘画来，诗不仅在更丰富的程度上能把主体的内心生活以及客观存在的特殊细节都统摄于内心生活的形式，而且能把广泛的个别细节和偶然属性都分别铺陈出来。

2b) 但是从另一方面看，诗作为统摄绘画和音乐的整体，也应和它所统摄的两种艺术在本质上区别开来。

2b1) 从这个观点来看绘画，凡是要按照外在现象去把一种内容提供观照的地方，绘画总是占优势。诗固然也能运用丰富多彩的手段去使事物成为可供观照的鲜明形像，因为艺术想像的基本原则一般都要提供可供观照的形像；但是诗特别要在观念或思想中活动，而观念或思想是精神性的，所以诗要显出思想的普遍性，就不能达到感性观照的那种明确性。此外，诗为着使一种内容成为可供观照的具体形像，所使用的那些不同的项目细节却不能像在绘画中那样统摄于一个平面整体，使一切个别事物都同时并列地完全呈现于眼前，而是分散开来的，以致观念中所含的许多事物，须以先后承续的方式，一件接着一件地呈现出来。不过这只是从感性方面看才是一个缺点，而这个缺点是可由精神（心灵）来弥补的；因为语言在唤起一种具体图景时，并非用感官去感知一种眼前外在事物，而永远是在心领神会，所以个别细节尽管是先后承续的，却因转化为原来就是统一的精神中的因素而消除了先后承续的关系，把一系列形形色色的事物统摄于一个单整的形像里，而且在想像中牢固地把握住这个形像而对它进行欣赏。此外，如果拿诗和绘画来对比，在感性现实和外在定性方面的这种欠缺在诗里却变成一种无可估计的富饶，因为诗不象绘画那样局限于某一定的空间以及某一情节中的某一一定的时刻，这就使诗有可能按照所写对象的内在深度以及时间上发展的广度把它表现出来。真实的东西只存在一种意义上才退具体的，那就是它统摄许多本质的定性于一个统一体。但是就显现出来的来说，这些定性不仅展现为空间上的并列，而且展现为时间上的先后承续，成为一种历史，而这种历史的过程如果让绘画来表现，却只能使用不适合的方式。就连每一棵树或每一个枝条在这个意义上都有它的历史，都有一种转变和先后承续，都有许多不同情况结合成的完备的整体。精神领域的情况尤其是如此。精神只有作为实在的，显现于现象的精神，才可以完备地表现出来，要做到这一点，就必须使它的历史过程呈现于我们的观念里。

以上第一段说明诗在历史发展中的地位。诗与绘画和音乐同属于浪漫型艺术，是绘画和音乐两极端在更高阶段上的统一。绘画提供明确的外在形像，但在表现内心生活方面还有欠缺，于是才有音乐；音乐在表现内心生活的特殊具体方面又欠明确，于是才有诗。作为语言的艺术，诗既能象音乐那样表现主体的内心生活，又能表现客观世界的具体事物，所以诗是艺术发展的最高峰，是抽象普遍性和具体形像的统一。

第二段总题是诗与绘画和音乐的区别和优劣。这第一节就诗和绘画进行对比，可以说是就莱辛在《拉奥孔》里所提的诗画异质说加以批判的接受。莱辛认为画较宜于描绘在平面上同时并列的静态，诗较宜于叙

2b2) 上文已经说过, 诗所用的外在材料(媒介)是音调, 这是它和音乐所共同的。随着各门艺术逐渐上升的次第, 完全外在的东西, 即就坏的意义来说的客观物质, 在逐渐消失, 以至最后消失在声音这种主观因素里, 声音摆脱了可以眼见性, 用外在的东西(媒介)去使内在的东西(内容)成为可以感知的。音乐的基本目的是把音调仅仅作为音调去构成形像。心灵在乐调及其和谐的基本关系发展中所感受的尽管是对象的内在的东西或是心灵自身的内在的东西, 使音乐具有它的独特性格的却不是单纯的内在的东西, 而是与音调最密切地交织在一起的心灵, 是音调这种音乐的表现手段所构成的形像。由于这个缘故, 在音乐里占主要地位的愈是由内在的东西灌注生气的音调, 而不是单纯孤立的内在的东西, 音乐也就愈是音乐, 愈是独立的艺术。但是正是由于这个缘故, 音乐只是在相对的或有限的程度上才能表现丰富多彩的精神性的观念和观照以及广阔的意识生活领域, 而且就表达方式来说, 不免停留在它所采为内容的那种对象的抽象普遍性上, 只表达出模糊隐约内在心情。等到心灵愈能把这种抽象的普遍性展现为具体的观念, 目的, 动作和事件的整体, 而且在这种展现中逐步加上个别化的认识, 它也愈要抛弃单纯情感的内心生活, 凭着想像把这种单纯情感的内心生活转化为客观现实世界, 而且由于这种转化, 它也就愈要放弃完全用音调为媒介的办法去表达由转化而获得的新的精神财富。正如雕刻所用的材料(媒介)太贫乏, 不足以表达出绘画能表达得很生动鲜明的那种较丰满的现象, 音调关系和乐调的表达方式也不能完全体现诗凭想像所创造出来的那些形象。因为这些形象不仅具有意识到的观念的明确性, 而且是用外界现象铸成, 来供内心观照的。因此, 心灵不用单纯的音调而用文字作为表达工具。文字固然没有完全抛弃声音因素, 但是已把音调降低为只供传达用的单纯外在的符号。这就是说, 由于受到精神性观念的充实, 音调变成了语调, 而文字也从本来有自在目的的东西变成失去独立性的表现精神的工具。象我们前已确定了的, 这就是音乐和诗的基本区别。语言艺术的内容是由丰富想像所造成的全部观念(思想)领域, 这个领域如果单就它本身来看, 纯粹是精神性的, 而且从来不越出精神性范围, 但是当这种精神性的东西表现于一种外在的东西上面时, 它也只把这种外在的东西当作一种与内容本身有别的符号。在音乐里艺术已不再让精神性的东西淹没在一种感性的可以眼见的就在目前的形象里去(像在绘画里那样); 在诗里艺术也放弃了音调这个对立因素及其感觉, 至少是不把音调当作适合的外在媒介或表达内容的唯一工具。在诗里内在的东西当然也表现出来了, 但是它不愿在虽然也是观念性的而同时却也是感性的音调里去找它的真正的客观存在(体现), 它的真正的客观存征只有在它本身上才找得到, 这样才能把精神内容, 按照它在纯粹想像中的模样去表现出来。

2c) 第三, 如果我们从诗与音乐, 绘画以及其它造形艺术的区别来看待

述在时间上先后承续的动作, 黑格尔基本上承认了这个分别, 但是认为诗不象绘画那样能使同时并列的事物一目了然地呈现出来, 这只是从感性方面去看, 才是一个缺点, 但是诗主要诉诸精神而不只是诉诸感官, 精神可以“统摄许多本质定性于一个统一体”, 因而弥补了上述缺点。更重要的是诗能显示事物的历史发展过程而画不能, 所以诗高于画。

这一节说明音乐与诗的基本区别在于: 音乐是单纯的声音艺术, 诗却是语言艺术。诗是音乐进一步的发展, 单纯的音调变成语调, 在内容方面音乐所表现的是内心生活的抽象的普遍性, 诗所表现的却是想像所创造的远较深广也远较明确具体的思想境界。

的特性，那就可以看出：诗的特性就在上文提到的感性表现方式的降低以及一切诗的内容的明确展现。这就是说，如果在诗里声音不能像在音乐里那样，颜色也不能象在绘画里那样，用来表达全部内容，音乐按照拍子，和声与旋律去处理内容的方式就不适用于诗了，剩下的大体上就只有字和音节的时间长短的配合以及节奏和声韵之类，这些因素并不是特别适合于表达诗的内容的，而是一种偶然的外在因素，但仍采取艺术的形式，只是因为艺术不能让作品的外在方面任意采取任何偶然的形式。

2c1) 这样把精神内容从感性材料(媒介)中抽回来，马上就要引起一个问题：诗所特有的外在客观因素既然不是音调，它究竟是什么呢？我们可以简单地回答说：那就是内心中的观念和观感本身。这些精神性的媒介代替了感性的媒介，成了诗的表现所用的材料，其作用就象大理石，青铜，颜色和音调在其它艺术里一样。我们在这里不应发生误解，认为观念和观感应该看作诗的内容。这种看法当然也有正确的一面，下文还要详谈，不过同时却要指出一个要点：观念，观感和情感等等是诗用来掌握和表达任何内容的特有的形式，——既然传达所用的感性媒介(声音)只起辅助作用，这些形式就提供要由诗人加以艺术处理的独特的材料(媒介)。在诗里，主题或内容固然也要成为对心灵是客观的或对象性的东西，不过这种客观对象是用内在于心灵的东西代替前此其它艺术所用的外在现实中的事物，它只有意识本身中作为心灵所观照出和想像出的纯然精神性的东西，才获得一种客观存在。这样，心灵就在它的主位变成自己的对象，把语言因素只当作工具，既用来传达，又用来直接显现于外在事物，这种外在事物仿佛是一种单纯的符号，心灵一开始就要从这种外在事物中抽脱出来而回到它本身。因此，对于真正的诗来说，接受诗作品的方式是听还是读，并无关宏旨；诗可以由一种语言译成另一种语言或由韵文改成散文，尽管音调变了，诗的价值却不会受到严重的损害。

2c2) 其次，还有一个问题：在诗里这种作为材料和形式的内在观念究竟运用到什么上去呢？回答是：应该运用到一般精神旨趣方面的绝对真实的东西上去。这不仅包括绝对真实事物的实体性，即象征型艺术所暗示的或古典型艺术所加以具体化的那种普遍性(理念)，而且还要包括体现这种实体性的一切特殊的和个别的东西，因而几乎全部包括凡是精神(心灵)所关心和打交道的事物。因此，语言的艺术在内容上和在表现形式上比起其它艺术都远较广阔，每一种内容，一切精神事物和自然事物，事件，行动，情节，内在的和外在的情况都可以纳入诗，由诗加以形像化。

意识到自己的内心活动，这种内心活动就变成自己的对象。心灵既是认识主体，又是认识对象，这样它才是自觉的。

照原文直译，意思艰晦。依黑格尔的辩证逻辑，精神外化于外在事物，这外在事物否定了精神的抽象性，但是同时因结合到精神意蕴，又否定了外在事物的纯然外在性，这种否定的否定，又使精神返回它本身，以精神与物质的统一体(作品)呈现于观照。

这一节进一步说明诗是语言的艺术。语言的声音是凭感官接受的，只是标志意义的符号，不象在音乐里作为唯一的传达媒介，而只是传达媒介中的次要要素。诗的主要媒介是字音所标志的意义或观念，所以观念在诗里既是内容又是传达媒介。观念是精神性的，内在的，所以黑格尔认为诗是用精神性的媒介传达精神性的内容，外在的感性物质的作用降低了，因此诗成为最高的艺术。

这一节说明诗应表现绝对真实的理念的普遍性和体现普遍理念的一切具体事物的特殊性，所以它的内容

2c3)但是这样最丰富多采的材料并不因为一般都可形成观念而就成为诗的，因为日常的意识也能用完全同样的内容来形成观念和个别具体化为一些零星的知觉，但不能因此就成为诗的。我们在上文就是着眼到这一点，才把观念称为**材料**和因素。这种材料只有通过艺术才获得一种新的形象，一种适合于诗的形式。这就象颜色不直接成为绘画的颜色，声音也不直接成为音乐的声音一样。这种区别可以概括为一句话：使一种内容成其为诗的并不是**单作为观念来看**的观念，而是**艺术的想像**。这就是说，如果艺术的想像把观念掌握住，用语言，用文字及其在语言中的美妙的组合，来把这观念传达出去，而不是把它表现为建筑的雕刻的或绘画的形像，也不是使它变成音乐的音调而发出声响。

由此必然要产生的最迫切的要求就只有两方面：一方面内容既不应理解为理智性的思辨性的**思想**，也不应理解为未经语文表达的情感或纯然外在事物的鲜明和精确；另一方面内容也不应以**有限**事物的那种偶然的，零散的和相对的形式呈现于观念。因此，诗的想象有两个特点：第一，它应该介乎思维的抽象普遍性和感觉的具体物质性这二者之间，象我们在论造形艺术作品时已经说明过的。其次，诗的想象应该满足我们在第一卷里对每一种艺术作品所提的要求，这就是：诗的想象在内容上必须有独立的自觉的目的，把它表现成为从纯粹认识的兴趣来看是一种独立自足的完整的世界。内容只有通过适合它的表现方式才形成艺术所要求的有机整体，其中各部分显出紧密的联系和配合。它和相对的有限世界相反，是独立自由的，只为它本身而存在的。

3. 关于诗和其它各门艺术的区别，我们最后还要讨论的一点是诗的想像把它所造的意像表现于外在材料（语言媒介）时所处的与其它艺术不同的情境。

前此所讨论过的那些艺术都极其认真地对待它们所运用的感性因素（媒介），因为它们给内容所造的形象只能是用青铜，大理石，木材之类有体积和重量的物质以及颜色和声音所能表现的。在某种意义上，诗要完成的任务当然也与此类似，因为在诗的创作过程中诗人也必经常考虑到所创造的形象是要通过语言的媒介去传达给心灵领会的。但是整个情境就因此改变了。

3a) 这就是说，在造形艺术和音乐里，感性媒介起着重要的作用，而这种材料（媒介）又各有特殊**定性**，能完全靠石头，青铜，颜色，或声音去获得具体的实际存在（获得表现）的东西就要**局限于比较小的范围里了**，所以前此所讨论过的那些艺术在内容上和和艺术构思方式上都不免局限在一种框子里。因此我们前此曾把每一门艺术和一定的艺术类型紧密地联系起来，每一类型所特有的表现方式只对某一门艺术才适合，对其它各门艺术却不适合，例如建筑与象征型艺术，雕刻与古典型艺术，绘画和音乐与浪漫型艺术，都是紧密联系在一起的。当然，每门艺术在它的这一边缘或那一边缘，也有越界侵犯到其它艺术类型里去的情况，因此我们曾有可能谈到古典型和浪漫型的建筑，象征型和基督教型（浪漫型）的雕刻，乃至还必须提到古典型的

包括全部精神界和自然界的事物。

这一节说明诗的内容不是单纯的观念而是艺术的想象，即诗人按照语言艺术的特性进行艺术处理过的观念。这种观念既不是抽象的思想，也不是对具体事物的直接感觉，而是介乎这二者之间的诗的想象。这种诗的想象所形成的是一种排除偶然性的具有自觉目的的有机整体。

绘画和音乐。但是这些反常越界的现象并不能达到各门艺术所特有的最高成就，时而只是某门艺术开始分出旁支时一种准备性的探索，时而标志某门艺术的转变的开始，这门艺术所掌握的内容的处理材料的方式只有等待艺术的进一步发展，才可以形成完全适合于它的艺术类型。大体说来，在内容的表现方式上最贫乏的是建筑，雕刻已较丰富，而绘画和音乐的范围则可能推广到很大。随着外在材料的观念性日益上升，随着每门艺术向多方面专门化的倾向日益增长，内容本身以及表达内容的形式也就日益多样化了。至于诗则一般力求摆脱外在材料（媒介）的重压，因而感性表现方式的明确性并不至迫使诗局限于某一种特定的内容以及某些特定构思方式和表现方式的窄狭框子里。因此，诗也可以不局限于某一艺术类型；它变成了一种普遍的艺术，可以用一切艺术类型去表现一切可以纳入想像的内容。本来诗所特有的材料就是想像本身，而想像是一切艺术类型和艺术部门的共同基础。

在另一部分（第二卷）讨论各种艺术类型结束时，我们就已得与此类似的结论：艺术类型发展到了最后阶段，艺术就不再局限于某一类型的特殊表现方式，而是超然于一切特殊类型之上。在各门艺术之中，只有诗才有可能这样向多方面发展。这种可能性在诗的创作过程中以两种方式得到实现；一种是通过对于每一种特殊类型的实际加工，使其尽量发展；另一种是通过解放束缚，不再受某一类型的特殊内容和构思方式的限制，无论它是象征型的，古典型的，还是浪漫型的。

3b) 从以上所说的看来，我们所已确定的诗在科学发展中的地位也可以得到证实。诗比任何其它艺术的创作方式都要更涉及艺术的普遍原则，因此，对艺术的科学研究似应从诗开始，然后才转到其它各门艺术根据感性材料的特点而分化成的特殊支派。但是根据我们在各种艺术类型方面所已见到的情况来看，哲学阐明过程就应分两方面，一方面是对精神内容的深入研究，另一方面要证明艺术开始只在寻找适合的内容，然后找到它，最后就要越出它的范围。美和艺术的概念或原则也应在各门艺术本身得到证实。所以我们曾经从建筑开始，建筑还只是在努力寻求怎样用一种感性材料来充分表现一种精神内容，只有通过雕刻，艺术才达到内容与形式的真正的统一，到了绘画和音乐，由于要显出内容意蕴的内在性和主体性，已经达到的统一又开始分裂了，无论从构思方面看还是从感性表达方面看，都是如此。这种情况在诗里显得最突出，因为诗在它的艺术体现中基本上要脱离和降低现实感性因素，决不是还不敢冒然进入外在现实去施展身手和体现艺术的一种创作态度。如果要对这种解放进行科学的解释，首先就要弄清楚艺术所要设法摆脱的究竟是什么。这个问题和诗能采取一切内容和一切艺术形式这一情况是有密切联系的。我们也应把这种情况看作争取整体的成就，从科学眼光来

外在材料（媒介）的感性方面（如木石铜之类）的作用日益降低，观念性媒介（如声音和语言）的作用就日益上升。

这一节说明诗在艺术发展中达到了最高阶段。诗作为语言的艺术，所用的材料或媒介是观念性的而不是单纯感性的，所以不受造型艺术和音乐所受到的感性材料的局限。诗凭想象而诉诸想象，而想象是一切艺术类型的共同基础，所以诗是“普遍的艺术”，不专属于某一艺术类型。但是黑格尔实际上却把诗和绘画和音乐同归到浪漫型艺术里讨论。

指诗从外在感性材料中解放出来。

黑格尔把哲学也包括在科学里，往往用“科学”称呼哲学，特别是辩证哲学。

看，这种成就只应看作对局限于个别特殊这一情况的否定或扬弃。要理解这一点，我们就必须先研究由整体所否定冒充为唯一有效的那些片面性的表现。

只有通过这样的研究，才可以看出诗也是这样一种特殊的艺术：到了诗，艺术本身就开始解体。从哲学观点来看，这是艺术的转折点：一方面转到纯然宗教性的表象，另一方面转到科学思维的散文。我们前已说过，美（艺术）这世界的界线之外一边是有限世界和日常意识的散文，艺术力求从这种散文领域里挣脱出来，走向真理；另一边是宗教和科学的更高的领域，到了这里艺术就越界转到用一种尽量不涉及感性方面的方式去掌握绝对。

3c) 因此，尽管诗用精神的（观念性的）方式把美的事物的整体再现得很完满，这种精神性毕竟也造成诗这最后一个艺术领域的缺点。为着说明这一点，我们从艺术体系中挑出建筑来和诗对比。建筑艺术还不能使精神内容统治客观材料，还不能用客观材料造成适合于精神的形像。诗却不然，它在否定感性因素方面走得很远，把和具有重量占空间的物质相对立的声音降低成为一种起暗示作用的符号，而不是象建筑那样用建筑材料造成一种象征性的符号。因此，诗就拆散了精神内容和现实客观存在的统一，以至于开始违反艺术的本来原则，走到脱离感性事物的领域，而完全迷失在精神领域的这种危险境地。在建筑和诗这两极端之间，雕刻以及绘画和音乐站在一种不偏不倚的中间地位，因为这几门艺术还能把精神内容充分体现于一种自然因素（感性材料）里，而且既可以用感官去接受，也可以用精神去领会。尽管绘画和音乐，作为浪漫型艺术，已经运用较富于观念性的材料，它们毕竟还显出客观存在的直接性（使客观存在直接显现于感官），而这种直接性随着观念性的强化，就开始消失。另一方面这两门艺术由于运用颜色和声音，比起建筑所用的材料来，能更丰富地显示出特殊细节的全貌和多种多样的形状构造。

诗当然也要找出一个弥补缺陷的办法，这就是使客观世界呈现到眼前，达到连绘画（至少是单幅画）也不能达到的广度和多样化。不过诗所表现的永远只是一种内在于意识的现实，如果诗也要凭艺术的体现去产生强烈的感性印象，它就只有两条路可走，一条是借助于音乐和绘画，运用不属于它本行的手段，另一条是坚守真正的诗的地位，只用音乐和绘画这两门姊妹艺术作为助手，把精神的观念，即向内心的想像说话的那种诗的想像，作为诗应特别关心的主要任务，提到突出的地位。

诗和其它艺术的基本关系大致如上所述。关于诗艺本身的较详尽的研究，我们须按照下列几个观点来进行。

上文已经说过，内在观念本身既提供了诗的内容，又提供了诗的材料（媒

这一节讨论艺术哲学的两种可能的研究程序。就诗是最高的艺术，具有一般艺术的普遍原则和共同基础来说，艺术哲学似应从诗开始，然后由一般转到特殊，即其它各门艺术；但是黑格尔所采取的不是这种从概念出发的程序，而是由低级到高级的历史发展的程序，高低是以精神内容与感性表现方式是否相适合为标准的。顺历史发展程序，黑格尔从建筑开始，经过雕刻转到绘画和音乐，最后终结于诗。到了诗，艺术就要解体，精神活动于是上升到宗教和哲学的领域。黑格尔想借此说明艺术发展的历史过程是精神因素逐渐上升而感性因素（实际就是物质因素）逐渐降低的过程，亦即精神逐渐从物质的局限中解放出来的过程。从他的辩证观点看，这也就是统一或整体否定片面的个别特殊事物的过程。这种观点是以精神外化为自然（物质世界），对立面经过调和而达到较高阶段的统一这种黑格尔式的客观唯心主义辩证法为基础的。

介)。但是在艺术范围以外，观念已是意识活动的最通常的形式，所以我们首先要**把诗的观念和散文的观念区别开来**。诗也不能停留在内心的诗的观念上，而是要用语言把臆造的形像表达出来。在这方面诗又有两件事要做：第一，诗必须使内在的（心里的）形像适应语言的表达能力，使二者完全契合；其次诗用语言，不能象日常意识那样运用语言，必须对语言进行诗的处理，无论在词的选择和安排上还是在文字的音调上，都要有别于散文的表达方式。

尽管诗用语言的表达方式，诗却最不受其它各门艺术所必受的特殊材料所带来的局限和约束，所以诗具有最广泛的可能去尽量运用各种不同的艺术的表现方式，却不带任何一门其它艺术的片面性。诗的种类因此也显得最完备。

按照这个观点，我们在下文将讨论：

1. 诗的一般意义和诗的艺术作品；
2. 诗的表现；
3. 诗的分类：**史诗，抒情诗和戏剧体诗**。

这一节讨论诗由高度观念化，脱离感性材料所产生的缺陷在于破坏精神内容与客观现实的统一，补救的办法在于借助其它艺术，同时却保持诗诉诸想象的特点；最后给诗的全部题材画了一个轮廓。

A. 诗的艺术作品和散文的艺术作品的区别

凡是写过论诗著作的人几乎全都避免替诗下定义或说明诗之所以为诗。事实上如果一个人事先没有研究过什么才是一般艺术的内容和表象方式，一开始就谈诗之所以为诗，就想确定诗的真正本质，那确是很困难的。这种困难会显得更大，如果从一些个别作品的特殊属性出发，就想根据这方面的认识去确定可以适用于各种诗的一般原则，这样做就会把许多性质极不相同的作品都算作诗了。如果人们接受了这种办法，然后再追问有什么理由要承认这些作品是诗，马上就会碰到上文所说的困难了。很幸运，我们在自己所站的立场上就可以克服这种困难。就一方面来说，我们一般并不是从个别现象出发去找到关于事物本质的普遍概念，而是设法从概念中抽绎出概念的实际体现，因此我们无须把一般人所称为诗的一切作品都放在我们现在所研究的范围里，都纳入我们的诗的概念里，先要知道诗的概念，然后才能确定一部作品是不是诗。就另一方面看，我们现在也无须说明诗的概念，因为诗的概念就是我们在第一卷里关于一般美和理想所已阐明过的道理。诗的本质在大体上是和一般艺术美和艺术作品的概念一致的，因为诗的想像并不像在造形艺术和音乐里那样受到材料（媒介）的限制和创作中的多方面的约束，被迫落到片面性里去，而是只要服从一种观念性的符合艺术的表现方式的基本要求就行了。所以我在这里从许多适用于诗的观点之中，只挑选下面几个最重要的：

1. 诗的**掌握方式**和散文的**掌握方式**的区别，
2. 诗的艺术**作品**和散文的艺术**作品**，
3. 关于创作主体[即**诗人**]的一些看法。

1. 诗的掌握方式 和散文的掌握方式

a) 两种掌握方式的内容

首先关于适合于诗的构思的**内容**，我们可以马上把纯然外在的自然界事物排除在外，至少是在相对的程度排除。诗所特有的对象或题材不是太阳，森林，山水风景或是人的外表形状如血液，脉络，筋肉之类，而是精神方面的旨趣。诗纵然也诉诸感性观照，也进行生动鲜明的描绘，但是就连在这方面，诗也还是一种精神活动，它只为提供内心观照而工作。对这种内心观照，精神性的事物比起具体显现于感官的外在事物毕竟是较亲切较适合的。所以在全部事物之中，只有那些可以向精神活动提供动力或材料的才可以出现在诗里。例如作为人的环境或外在世界的那些外在事物本身并没有什么意义，只有在和人的意识中精神因素发生联系时，它们才有重要的意义，才成为诗所特有的对象，适合于诗的对象是精神的无限领域。它所用的语文这种弹性最大的材料（媒介）也是直接属于精神的，是最有能力掌握精神的旨趣和活动，并且显现出它们在内心那种生动鲜明模样的。语文这种材料就应用来完成它所最胜任的表现，正如其它各门艺术各按自己的特性去运用石头，颜色或声音一样。从这个观点来看，诗的首要任务就在于使人认识到精神生活中各种力量，这就是凡是在人类情绪和情感中回旋动荡的或是平静地掠过眼前的那些东西，例如人类思想，事迹，情节和命运的广大领域，尘世中纷纭扰攘的事务以及神在世界中的统治。所以诗过去是，现在仍是，人类的最普遍最博大的教师，因为教与学都是对凡是存在的事物的认识和阅历。星辰，动物和植物都不能认识和阅历它们本身的规律，但是人只有在认识他自己和他周围的事物时，才是符合他本身的存在规律而存在着。人必须认识到推动他和统治他的那些力量，而向他提供这种认识的就是形式符合实体内容的诗。

b) 两种掌握方式的区别

但是**散文**的意识也可以掌握上文所说的内容，也能教人认识到普遍规律，也会就五光十彩的现象世界的分散的个别现象来进行区分，整理和解释。这就引起了一个问题：内容既可熊类似，散文和诗在观念方式上究竟有什么基本区别呢？

1. 比起艺术发展成熟的散文语言来，**诗**是较为古老的。诗是原始的对真实事物的观念，是一种还没有把一般和体现一般的个别具体事物割裂开来的认识，它并不是把规律和现象，目的和手段都互相对立起来，然后又通过理智把它联系起来，而是就在另一方面（现象）之中并且通过另一方面来掌握这一方面（规律）。因此，诗并不是把已被人就其普遍性认识到的那种内容

掌握方式译原文 Auffassungsweise, Auffassen, 的原义为“掌握”，引申为认识事物，构思和表达一系列心理活动，法译作“构思”，俄译作“认识”，英译作“写作”，都嫌片面，实际上指的是“思维方式”。下文提到“观念方式”，是把它和“掌握方式”看成同义词。

这一节说明诗所掌握的内容主要是精神性的而不是单纯感性的，共作用是教育人认识他本身和周围世界的客观规律，使人可以自觉地生活着。

意蕴，用形象化的方式表现出来；而是按照诗本身的概念，停留在内容与形式的未经割裂和联系的实体性的统一体上。

1a) 由于运用这种观照（认识）方式，诗把它所掌握的一切都纳入一个独立自足的整体里，这种整体固然内容丰富，可以包括范围广阔的情境，人物，动作，事迹，情感和思想，但是这些广泛复杂的东西却是紧密联系在一起的，是由一个原则产生和推动的，其中每一个别事物都是这一原则的具体表现。所以在诗里凡是普遍性的理性的东西并不表现为抽象的普遍性，也不是用哲学证明和通过知解力来领会的各因素之间的联系，而是一种有生气的，现出形像的，由灵魂贯注的，对一切起约制作用的，而同时表达的方式又使得包罗一切的统一体，即真正灌注生气的灵魂，暗中由内及外地发挥作用。

1b) 在诗里这种掌握，塑造形像和表达还是纯粹**认识性的**。诗的目的不在事物及其实践性的存在，而在形像和语言。人一旦要从事于表达**他自己**，诗就开始出现了。有表达出来的话就是因为有表达的需要。人一旦从实践活动和实践需要中转到认识性的静观默想，要把自己的认识传达给旁人，他就要找到一种成形的表达方式，一种和诗同调的东西。姑且只举一个例子，希罗多特在他的《历史》里载过一首两行体的短诗，歌颂因守卫托莫庇莱关口而牺牲的将士们，诗的内容很简单，只是一句枯燥的叙述：三百个斯巴达人在这和四千敌军进行过战斗，但是有意思的是要刻个墓碑铭，使当代人和后人知道这一英勇事迹，所以碑铭采取了诗的表达方式，这就是说，碑铭要显得是一种“制作”（诗），让内容保持它原有的简单面貌，而表达出来的话却是着意制作出来的：这样表达观念的语文着意要使自己有别于寻常的话语，造成了一首两行体短诗，因此就具有较高的价值。

1c) 从此可见，就连单从语言方面来看，诗也是一个独特的领域，为着要和日常语言有别，诗的表达方式就须比日常语言有较高的价值。总之，无论从语言来看，还是从一般观照方式来看，我们都必须把在寻常的艺术性散文还未发展成熟**之前**就已存在的原始的诗，和在散文的生活情况和语言都已完全发展成熟时发展出来的诗的掌握和语言，区别开来。前者在思想和语言两方面之成为诗是无意的或自发的，后者为着要跨进自由的艺术领域，有意地要脱离前一个领域，所以有意地或自觉地要和散文对立起来。

2. **其次**，诗所要脱离的那种**散文**意识要有一种和诗不同的思想和语言。

2a) 这就是说，从一方面看，散文意识看待现实界的广阔材料，是按照原因与结果，目的与手段以及有限思维所用的其它范畴之间的通过**知解力去**

这一节强调诗应表现精神内容的普遍性和繁复具体现象之间未曾分裂的原始的统一体。这统一体是诗的灵魂，对全诗各部分起统摄作用，约制作用，以及灌注生气的作用。

这里所举的例来自公元前五世纪希腊历史家希罗多特的《历史》第七卷，所叙述的是希腊人抵御波斯人侵战争中一段英勇事迹。托莫庇莱关口是波斯入侵必经的要塞，守卫这个要塞的是三百个斯巴达人，他们至终不屈，由于寡不敌众，全部牺牲了。希腊诗人西索尼德斯替他们写了一首只有两行的墓碑铭是有名的，意译如下：“过路人，请传句话给斯巴达人，为了听他们的嘱咐，我们躺在这里。”以上一节说明人从实践活动转到静观默想，有意要用一种艺术性的语言把自己的认识传达给旁人，于是就开始有诗，所以说诗的活动是认识性的。

这一节说明诗的特征之一是自觉性，诗愈向前发展，自觉性就愈高。黑格尔把“自觉”，“自为”和“自由”都看成同义的。“自由的艺术”就是自觉的艺术。

了解的关系，总之，按照外在有限世界的关系去看待。因此，每一个特殊事物时而被错误地看成独立的，时而又被简单地联系到其它事物上去，因而也就只按照它的相对性和依存性来认识的，不能达到一种自由的统一。这种自由的统一在它的一切派生和具体化（分化）中始终还是一个完整的自由的整体，其中各个方面（因素）都只是这二个内容所特有的开展和显现，这一个内容就是中心和起融合（联系）作用的灵魂，实际上起灌注生气于整体的作用。所以上述通过知解力的思维方式只能得出一些关于现象的特殊规律，既要使特殊事物与普遍规律之间的割裂和简单的联系僵化起来（成为死板的），又要使这些规律本身互相分裂成为一些固定的特殊现象，它们的关系也只能以外在有限事物的形式被人认识。

2b) 从另一方面看，日常的（散文的）意识完全不能深入事物的内在联系和本质以及它们的理由，原因，目的等等，它只满足于把一切存在和发生的事物当作纯然零星孤立的现象，也就是按照事物的毫无意义的偶然状态去认识事物。诗的观照把事物的内在理性和它的实际外在显现结合成的活的统一体在散文意识里固然也并非由于知解力加以割裂而完全被消灭，但是散文意识所缺乏的正是上文所说的对事物的内在理性和意义的洞察，因而这种内在理性和意义对于意识就成为空洞的，不能满足理性方面的兴趣。这样，对世界及其各种关系融贯一致的理解就被对一些并列杂陈无关轻重的事物的浮面认识所代替。这些事物固然也可以显出外表方面的丰富生动，却终不能满足更深刻的需要。因为正确的观照和纯洁的心智只有在从现象中确实可以看到和感到现象所体现的本质与真理时，才获得满足。外在的有生命的事物如果不能显现出独特的意义丰富的灵魂，对于较深刻的心灵来说，就还是死的。

2c) 第三，玄学的思维可以克服凭知解力的思维和日常散文意识的观照方式的上述缺陷，就这一点来说，它与诗的想像有血缘关系。因为理性认识既不单看偶然的个别特殊现象而忽视现象的本质，也不满足于上文所说的凭知解力的观念和感想所犯的割裂和简单联系的毛病，而是要把有限的观察（凭知解力的思维）所视为彼此分散孤立的或是没有形成统一体而简单联系在一起的事物结合成为自由的整体。但是玄学的思维只以产生思想为它的结果，它把实在事物的形式变成纯概念的形式。纵使它也能按照现实事物的基本特殊性和客观存在去认识事物，也毕竟要把这些特殊性相提升为一般的观念性的因素，它只有靠这种一般的观念性的因素才能自由活动。因此，玄学的思维就造成一个和现象世界对立的新的世界。这个新的世界固然也显出现实世界的真理，但是这种真理在现实世界本身里却显不出自己就是它所特有的灵魂或使它成其为它的那种力量。玄学思维只是真理和现实世界在思维中的和解，诗的创造活动却是真理和现实世界在现实现象本身中的和解，尽管这种

这一节说明散文意识的思维方式是单凭知解力的，看不到活的统一体，只能得出一部分特殊事物的特殊规律，实际上是割裂规律与现象的统一，而且把这种割裂固定下来。这种思维方式把事物看成片面孤立的和静止的，实际上就是形而上学的方式。注意：黑格尔把“知解力”看成比“理智”或“理性”低一级，参看第一卷 64 页注。

这一节说明散文意识不如诗的意识，不能见出事物的内在联系和本质，达不到内在理性和外在现象的统一，因此不能满足理性的要求。

“玄学的思维”即辩证的思维，黑格尔把自己的辩证逻辑称为“玄学”，即最高的哲学。

和解所采取的形式仍然只是精神性的。

3. 从此可见，诗和散文是两个不同的意识领域。在古代，还没有一种依据宗教信仰和其它范围知识的明确世界观来形成一套有条有理的观念和知识的体系，也还没有规定人类实际活动要符合这套知识体系，诗就比较轻而易举地发挥它的作用。因为当时散文还没有作为内心世界和外在世界的一种独立的领域而与诗对立，即还没有成为诗首先要克服的一个领域。诗的任务还只限于就寻常意识进行加工，使它的意义深化，使它的形象明朗化。等到散文已把精神界全部内容都纳入它的掌握方式之中，并在其中一切之上都打下散文掌握方式的烙印的时候，诗就要接受彻底重新熔铸的任务，它就会发见散文意识不那么易听指使，而是从各方面给诗制造困难。诗就不仅要摆脱日常意识对于琐屑的偶然现象的顽强执着，要把对事物之间联系的单凭知解力的观察提高到理性，要把玄学思维仿佛在精神本身上重新具体化为诗的想像，而且为着达到这些目的，还要把散文意识的寻常表现方式转化为诗的表现方式，在这种矛盾所必然引起的意匠经营之中，还必须完全保持艺术所应有的自然流露和原始状态的自由。

c) 诗的观照向特殊方面分化

我们已经极概括地讨论了诗的内容，并且把诗的形式和散文的形式也区别开来了。最后还要提到的第三点就是诗向特殊方面的分化。在这一点上比起其它发展不那么丰富的艺术来，诗的发展就较为丰富。建筑固然是许多不同的民族都有的而且持续到许多世纪之久的，雕刻却只在古代已由希腊人和罗马人发展到它的最高峰，绘画和音乐则到近代才由信基督教的各民族发展到它们的高峰。诗却不同，它几乎在一切民族中和一切时代中都很繁荣，只要那些民族和时代有什么艺术成就的话。因为诗是包罗全部人类精神的，而人类向特殊方面的分化是很复杂的。

1. 因为诗的题材并不是科学抽象的一般，而是体现于个别具体事物的理性，所以诗始终要受民族特性的约制。诗出自民族，民族的内容和表现方式也就是诗的内容和表现方式，这就导致诗向许多特殊方面分化。东方诗，意大利诗，西班牙诗，英国诗，罗马诗，德国诗等等在精神，情感，世界观，表现方式等方面都各不相同。

这一节说明诗的诗的想象与玄学的思维的类似和区别：类似在于二者都不满足于散文意识单凭知解力的思维方式把事物看成分散孤立的或只有偶然的和相对的联系。而重视事物的本质和内在联系以及由此形成的统一；分别在于玄学思维只产生一些普遍概念，诗的想象却产生具体的艺术形像，用黑格尔的原话来说，“玄学思维只是真理和现实世界在思维中的和解，诗的创造活动却是真理和现实世界在现实现象本身中的和解”。依黑格尔的客观唯心主义的辩证法，矛盾都由对立达到和解，即达到较高阶段的统一（正→反→合），“和解”就是“统一”或“合”。从本章可以见出，黑格尔把思维方式分成三种，第一种是散文所用的日常意识的单凭知解力的思维方式，第二种是哲学所用的凭理性的玄学思维方式，第三是用形像显现真理的诗的思维方式。他在本章概括说明诗的诗的想象既不同于散文的单凭知解力的思维方式，又不同于单凭理性的玄学思维方式。从此可见，黑格尔虽强调形象思维，却也不排除诗也用近乎哲学的理性思维（与一般知解力的抽象思维有别），诗要在形象思维中显出理性。

这一节说明诗在古代还没有散文和它对立，任务比较轻松；等到散文发展成为一个独立领域时，诗在克服散文意识和改变散文表现方式方面就会遇到种种困难的任务。