

## 一 美学的核心<sup>①</sup>

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诵过的某部诗作的片断：即维吉尔<sup>②</sup>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

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》。  
 ③ 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*<sup>①</sup> 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，或者索兴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和吉尔舍神甫<sup>②</sup>所干的怪事，他

莱伯尼茨 (1646—1716)；德国著名哲学家、数学家。——译注  
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<sup>①</sup>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*<sup>②</sup>，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。诗的内行人能直接接触诗的心脏，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

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

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，正象贺拉斯的诗句 *dephinus in selvis* 和 *aper in fluctibus*<sup>②</sup> 一样，也会失其形象魅力，除非发生形象在玩玩笑这类怪事。

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

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仿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 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*<sup>②</sup>；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

安娜·雷德克里孚 (1764—1823)：英国通俗小说家。——译注  
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，正如我们看待唐吉诃德或法尔斯塔夫时就是这样；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

法尔斯塔夫系莎翁名剧《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

意图的东西，不是被实用意图所驾驭和限制的，不论这种实用意图是什么样的意图，不论这意图是要把某种哲学的、历史的或科学的真理灌输到人们的心灵中去，还是要使人们的心灵产生某种特殊的感受，从而采取相应的行动，反正都是一样。总之，宣讲会使表现丧失“无限性”和独立性，使表现变为达到某一目的的手段，使它溶化到这一目的中去。艺术的特征——“不确定性”（席勒就曾这样称谓它）即由此而来，这种不确定的特征是同宣讲的特征相对立的，因为宣讲的特征是“确定”或“促动”。也正因如此，对“政治诗”抱有忌讳的态度就是有理的了（政治诗即整脚诗）：勿庸置言，这时，诗就会成为“政治”，也就不具备隽永、富于人性的诗味了。

7. 诗既然不能同那种哪怕是同它非常接近的实用活动形式——解说和宣讲——混为一谈，它也就更加不能同其他活动形式混为一谈，即便这些形式的目的在于产生某种欢乐、情欲、舒畅甚或乐善好施、侠肠义胆的效果。不仅艺术当中要避免产生淫秽作品，而且同样也要避免纳入那些促人行善的作品；情况尽管不同，劫都是非美学的，因而也都是为诗的爱慕者所不齿的；福楼拜固然告诫人们：淫书无vérité<sup>①</sup>，伏尔泰却也讥笑过某些“Poésies sacrées”<sup>②</sup>，因为他说过：这些诗确属“sacrées, car personne n'y touche”<sup>③</sup>。

艺术及其各种关系。——上述“否定”我们已经明确地阐述了；显而易见，从另一方面来看，这些否定代表着各种“关系”，因为不能设想，精神活动的种种不同形式彼此之间是互相分离

① 法文，指“真理”。——译注

法文，指“圣洁的诗”。——译注

法文，指：这些诗确属“圣洁，因为谁也不去碰它们”。——译注

的，它们各自在孤立地活动，各自只从自身汲取营养。本文不能把精神活动各种形式或范畴从它们的序列和辩证关系方面加以全面论述，但是，只消把论述仅仅局限于艺术范畴，也就足以说明如下一点了：即艺术正如任何其他精神活动范畴一样，往往是要以所有其他范畴的精神活动为前提的，因而也要受所有其他范畴的制约，同时也制约所有其他的范畴。诗是审美的综合，如果在它之前没有一种激动的心境存在的话，它又怎能产生呢？*Si vis me flere, dolendum est*<sup>①</sup>，如此等等。而这种心境，即我们所说的情感，如果不是曾经产生过思想、欲望、行动，如今也仍在思想，仍在抱有欲望，仍在感到痛苦或欢乐，仍在折磨着自己的全部精神活动的，又会是别的什么东西呢？诗就象阳光，它照耀黑暗，它用自己的灿烂光辉拥抱黑暗，使万物种种隐蔽的形象变得鲜明起来了。因此，诗不是空洞的心灵和愚钝的头脑所创造出的东西；也正因如此，凡是侈谈纯艺术和为艺术而艺术的艺术家的，也就必然把自己封闭起来，置生活的激动和思想的起伏于不顾，从而表明他们根本不能产生作品，充其量，也不过只能模仿别人或追求支离破碎的印象主义。因此，不论是什么诗，其基础都是人性，而正因为人性是在道德上实现的，任何诗的基础也就都是道德意识。当然，这并不是说，艺术家应当是什么深刻的思想家和犀利的批评家，也不是说，艺术家应当是一个品德高尚的人或英雄；但是，艺术家必须是想想和行动的世界的参与者，正是依靠这种参与，他才能通过亲身经历，或根据对别人产生同情心，来充分体验人世沧桑。艺术家可能会犯罪，可能会玷污自己心灵的纯洁，因为他是一个实践的人；但是，他必须以这种或那种形式感受纯与不纯，感受正直与罪孽，感受善与恶。艺术家可能会缺乏巨大的实践勇气，甚或表现出迷惘和胆怯；但是，

拉丁文，指：“如果你刺伤了我，我才会感到疼痛。”——译注

他却应当感受到勇气的可贵：许多艺术灵感的产生并不是由于艺术家在实践上是作为人而活动的，而是恰恰相反，是由于他并非如此，是由于他感受到应当如此，是由于他看到这种现象就仰慕备至，并且渴望去追求这种现象；许多英勇壮烈、以战争为题材的诗篇，也许是最美丽的诗篇，都是由一些根本不会或不能挥舞武器的人所写的。另一方面，这也并不是说，只要具备道德人品就足以成为诗人和艺术家了：作为 *vir bonus*<sup>①</sup> 也并不足以成为演说家，如果不进而具备 *dicendi peritus*<sup>②</sup> 的话。对于诗来说，需要的就是诗，就是上面所说的那种理论综合形式，亦即诗的才华，没有诗的才华，所有其余的东西都象是一堆燃烧不起来的木柴，因为没有引火的办法。但是，一个纯诗人、纯艺术家、制造纯粹的美的人，一旦缺乏人性，也同样会失掉其本身这种形象，而成为一种漫画式的人物。——再者，诗不仅要以所有其他形式的人类精神活动为前提，而且自身也是所有其他形式的人类精神活动的前提，它不仅被其他形式的精神活动制约，而且也制约其他形式的精神活动，这种情况从如下一点也可以表现出来：即如果没有诗的幻想的话（这诗的幻想赋予情感的变动以欢赏的形式，使暗淡的印象具有直觉的表现，从而使自身得以表现出来并成为口头的或歌唱的或描绘或其他不论是什么样子的语言），那就产生不了逻辑思维，这种思维不是语言，但是从来不能没有语言；这种逻辑思维采用创造诗的语言，它利用概念来分辨诗的种种表现，也就是主宰这些表现。不过，上述诗的这些未来表现如果事先并未产生，要主宰这些表现也是办不到的。进而言之，没有进行分辨和批评的思维，也就不可能有行动，而有了行动，才会有好的行动，才会有道德意识和责任感。尽管一个人看起来

拉丁文，指“好人”。——译注

② 拉丁文，指“口才”。——译注

是多么富有逻辑性、批评精神、科学态度，或是看起来他是全身心地投入实践，再或则是他完全献身于履行自己的责任，但没有一个人在内心深处不保存有他那小小的幻想和诗的宝库；甚至学究气十足的瓦格纳，浮士德的法姆路斯也都承认自己经常有各自的“grillenhafte Stunden”<sup>①</sup>。如果一个人在任何方面都丝毫没有这种情况的话，那他就不是人，因而也不会是个有思想有行动的人；正因为这一极端的假设是荒唐可笑的，所以也只有根据这小小宝库中所藏东西的多少，才能看出思想上是否有某种肤浅和贫乏，行动上是否有某种冷漠。

艺术科学或美学及其哲学特性。——我们上面所谈的艺术概念，从一定的意义来说，是普通的概念，这种概念在围绕艺术所作的一切论述当中闪烁着光辉，或反射出光芒，不论是明说还是默认，大家都不断地引用这种概念，正象是一个重心一样，一切有关的论争都以它为中心展开。不仅在我们这个时代是如此，而且在所有时代也都是如此，正象我们可以从收集和解释作家、诗人、世俗人士甚至平民百姓所说的只言片语中加以验证一样。不过，也应当消除这样一种幻想：即幻想这种概念似乎是生来就有的一种思想，并且以这种概念作为一种 *a priori*<sup>②</sup> 的东西所体现的真理来取代这种思想。不错，这种 *a priori* 的东西从来是本身就具备的，它只不过是存在于它所制造的单个产品当中；正如艺术的 *a priori*，诗和美的 *a priori* 并不是作为思想而在任何超凡入圣的、可以感觉到的、本身就值得鉴赏的空间当中存在，这种 *a priori* 只不过存在于艺术本身所塑造的无穷尽的诗歌、艺术、美的作品中罢了；因此，艺术的逻辑 *a priori* 本不存在于任何别的地

德文，指“怪僻的念头”。——译注

拉丁文，指“先验性”。——译注

方，它只存在于艺术本身所形成的具体判断、艺术所作出的辩驳、它所进行的说明、它所创建的理论、它所解决的种种问题和各类问题当中。上面所提出的定义、区别、否定和种种关系，都有其各自的历史背景，都是经过千百年的岁月逐渐形成的，我们如今是把它们作为一种多样、费力和缓慢的劳动的果实来掌握的。因此，美学是艺术科学，它不象某些经院学派所想象的那样，能够一劳永逸地确定什么是艺术，能够张开种种概念织成的布幕，将整个科学天地都遮盖起来；美学只不过是按照不同的时代所提出的种种问题不断地整理艺术构思，而且这种整理工作要时时革新，时时充实，因而美学为艺术的思辨提供条件，是完全同对种种困难的解决，同对那些推动和促进思维不断进步的错误所作的批判相辅相成的。既然如此，任何美学的陈述更不要说是简单的陈述，正象本文现在所做的那样，绝不可能把美学历史发展过程中过去或现在所提出的无穷无尽的问题都加以探讨并且弄得清清楚楚；美学只不过是追述和探讨其中的某些问题，最好则是追述和探讨那些在普通文化中依然存在并继续存在的问题。不言而喻，就是探讨那种“诸如此类”的问题，以便让读者去按照他自己所掌握的标准，进行研究，要么是重温以往的争论，要么则是等待我们时代所进行的多少具有新内容的争论，这种争论是在变化中的，形式多种多样，而且可以说，每个小时都会发生变化和产生新的形式，具有新的内容。还有一点注意事项不可忽略：即美学虽说是一种特殊的哲学理论，因为它把一种特殊而与众不同的精神范畴作为自己的原则，正是因为它具有哲学性，它就永远不能脱离哲学这一主干，因为它的问题涉及艺术和其他精神形式之间的关系，不过，这种关系既有差异，也有一致：其实，美学完全就是哲学，尽管它是在有关艺术方面发射出更加照人的光彩。过去曾不止一次把美学设想成另一种东西，要求它或指望它

成为自我存在的东西，而不受任何特定的一般哲学概念所制约，说它可以同许多哲学概念或同各种哲学概念交融在一起；但是，这种作法是行不通的，因为它自相矛盾。甚至连那些声称美学是自然主义的、感应的、物质的、生理的或心理的东西（总之，是非哲学的东西）的人，在从论述转向实践时，也悄悄地采用了一种实证主义的、自然主义的或索兴是唯物主义的一般哲学概念。而那种认为上述实证主义、自然主义、唯物主义的哲学概念是虚假的和过时的人，也会毫不迟延地批驳那种以上述概念为基础、又在上述概念促进下得以成立的美学或伪美学理论，这种理论将不会认为那些由此产生的种种问题依然是悬而未决、值得讨论或继续讨论的问题。例如，随着心理结合论（亦即取代先验综合论的机械论）的失效，不仅逻辑结合论失效了，而且以“内容”和“形式”相结合为特点的那种美学或“两种表现”相结合的那种美学也失效了，因为这种美学（同那位使自己成为 *cum magna suavitatem*<sup>①</sup> 的康帕内拉所说的 *tactus intrinsecus*<sup>②</sup> 相反）是一种 *contactus*<sup>③</sup>。正因如此，上述因素在 *discedebant*<sup>④</sup> 后不久，又结合在一起了。由于从生物学和进化论角度解释逻辑学和伦理学价值的作法失效，解释美学价值的类似作法也便失效了。这说明经验主义的方法无力理解现实，这种方法只能把现实加以分门别类，也正因如此，任何指望把美学变成一种依靠分类编纂美学事物并从中归纳出其法则的东西的作法也就失效了。

直觉和表现。一前面所谈的几个问题中的一个问题，由于艺术作品被称作为“抒情形象”，就涉及到“直觉”和“表现”之间

拉丁文，指“既伟大又文雅”。——译注

拉丁文，指“内在接触”。——译注

拉丁文，指“外在接触”。——译注

④ 拉丁文，指“分离”、“分开”。——译注

的关系，涉及到从这个过渡到那个的方式。从实质上说，这也是哲学的其他部分所提出的同一个问题，如内部和外部、精神和物质、灵魂和肉体的关系问题，而在实践哲学中，则是意图和意志、意志和行动的关系问题，如此等等。就这一点来说，这个问题是解决不了的，因为把内部和外部分离开来，把精神和肉体、意志和行动、直觉和表现分离开来，就没有办法使上述两个因素中的这一个因素过渡到另一个因素去了，或者也没有办法把二者重新结合起来，除非这种重新结合是作为第三个因素出现，而过去不时就把这第三个因素说成是上帝或冥冥之灵：这种两点论必然导致先验论或不可知论。但是，既然这些问题在它们被提出来的那种条件下证明是无法解决的，那么也就只能批判这种条件本身，只能探讨这种条件究竟是如何产生的，这种条件的产生究竟在逻辑上是否合情合理。在这种情况下，这一探讨就会得出如下结论：这种条件的产生并非出自某个哲学原则，而是由于经验主义和自然主义的分门别类作法所致，这种作法造成了内部实体和外部实体两类东西（仿佛这些内部实体就不同时也是外部实体，外部实体在没有内在性时也能成立似的），把灵魂和肉体、想象和表现也弄成两类东西；我们知道：把那种并非在哲学上和形式上彼此有别、而不过只是从经验主义和物质角度看是彼此有别的東西，通过最高综合来结合在一起，那是白费力气的。灵魂之所以为灵魂，因为它也是肉体；意志之所以为意志，因为它能使大腿和胳膊动弹起来，亦即意志就是行动；直觉之所以为直觉，因为通过本身行动，它也就是表现。一种没有获得表现的形象，也就是说，它不是言语、歌曲、图案、绘画、雕刻、建筑，甚至不是喃喃私语的言语，至少也不是在自己胸中轻轻吟唱的歌曲，不是自己在想象中所看到的并由其自身来对整个灵魂和肌体施以色彩的图案和颜色，这种形象是根本不存在的。我们也可以假定它

存在，但是却不能断定它存在，因为要断定，只能依靠一个凭据，即：这个形象已经具体化了，已经表现出来了。况且，这种把直觉和表现看成同一个东西的意义深刻的哲学主张也是符合普通的良知的，普通的良知会笑话那些说自己有思想却不知如何表达自己的思想，说自己构思了一幅了不起的绘画，却又不知如何把它绘制出来的人。 *Rem tene, verba sequentur*<sup>①</sup>；如果没有 *verba*，也就不会有 *res*<sup>②</sup>。这种同一性对于精神的一切领域都是应予肯定的，而在艺术领域中，它则具有它在其他领域中也许缺乏的那种鲜明性和突出性。在诗创作中，我们所看到的就象是创世纪那样神秘莫测的东西；也正因如此，美的科学才依靠“一个-全体”这一观念对整个哲学产生作用。美学否认艺术生活中有抽象精神论，也否认由此而来的两点论，因此，它既以唯心主义或绝对精神论为前提，同时又由它提出唯心主义或绝对精神论。

表现和沟通。——不同意把直觉和表现等同起来的看法，一般来自心理上的幻想，即认为自己在任何一刹那都拥有丰富的具体而生动的形象，而实际上他所掌握的几乎只不过是一些符号和名称罢了；这种看法或者来自未加很好分析的情况；正象有些艺术家的情况那样，人们认为，这些艺术家只是零星片断地表现出一种形象世界，而这个世界在艺术家本身的心目中则是完整的；不过，艺术家心目中所具有的恰恰就是这些片断零星的东西，而且同这些片断零星的东西在一起的，也不是那人们所设想的世界，充其量也不过是对这个世界的向往和朦胧的追求；也就是说，对一个更加广泛、更加丰富的形象的向往和追求，这个形象

拉丁文，指“屡受挫折，事物依旧”。——译注

拉丁文，*verba* 指“打击”、“挫折”；*res* 指“事物”，复数为 *rem*。——译

也许会显现，也许不会显现。但是，上述不同看法也由于表现和沟通二者之间的交替关系而得到了充实，其实，沟通本身至少是同形象和形象的表现有区别的。沟通关系到把直觉一表现贯注在一个客体上，我们可以把这个客体用比喻的说法说成是物质或形体，尽管实际上在这一部分当中涉及的并非物质和形体，而是精神产品。但是，鉴于上述说明的问题是关系到那个被称为形体的东西的非现实性以及把它加以精神化，这种说明虽然对整个哲学思想来说是具有首要意义的，对澄清美学问题却只有间接的意义，为简明扼要起见，我们就可以在这里借用比喻的说法或象征的说法，谈论物质或自然了。显然，当诗人把诗表现为语言，从自己的内心把它讴歌出来时，诗就已经是完整的了；而且随着把诗转变为高声朗诵，以便令人听到，或是寻找一些人能把诗默记在心，并让别人象在Schola cantorum<sup>①</sup>里那样，把诗复诵出来，或是把诗变成书写和印刷符号，这样，我们就进入了一个新的阶段，这个阶段肯定是具有十分重要的社会意义和文化意义的，而且这个阶段的性质也不再是美学的了，而是实用的。对于画家来说，情况也类似：因为画家是在画板或画布上作画的，但是，如果说在他工作的每个阶段，从打草样或初步勾勒到完成画稿，直觉的形象、凭想象而画出的线条和色彩，不是走在笔触前面的话，那么画家本身是无法作画的：因为确实如此，如果笔触先于形象，画家就必然要改动自己的作品，从而把这笔触抹掉或以其他笔触来替代。表现和沟通二者之间的区别之处，肯定是在实际当中十分难以捕捉的，因为实际上，这两个过程一般是迅速地交替出现的，而且看来二者是混合在一起的；但是，在思想上，这一区别之处是清楚的，必须牢记不忘。如果忽略了这一点，或是由于重视不够而对此发生动摇，那么就会把艺术和技术混为一

拉丁文，指“音乐学校”。——译注

谈，这种情况至少已经不是艺术内在的东西，而是恰恰同沟通这一概念联系起来。一般说来，技术是一种知识，或是用来展开实践行动的一系列知识，就艺术来说，则是要展开这样一种实践行动：这种行动是要制造一些用来记忆和沟通艺术作品的手段和工具，譬如对画板、画布、有待作画的墙壁、颜料、油漆等的知识，或是对如何取得良好的突出效果和令人叹为观止的效果的知识，等等。技术条件不是美学条件，也不是美学条件的部分或局部因素。当然，只要严格地考虑这些观念，并根据观念的严格性来恰如其分地运用语言，就能认识到这一点，因为可以肯定，不必去在“技术”一词上争吵不休，相反，应当把“技术”一词作为艺术劳动本身的同义语来运用，也就是从“内在技术”的意义上加以运用，而“内在技术”本身也正是直觉一表现的形成；也就是说，要从“学科”这种意义上来运用这个说法，即要同历史传统保持必要联系；虽然谁都不想简单地同历史传统联系起来，但是，谁也无法摆脱它。把艺术同技术混为一谈，以技术取代艺术，这种作法是一些无能的艺术家的相当向往的手法，因为他们希望从实际的事物中，从实际的发明创造中找到他们在自己本身当中求之不得的援助和力量。

艺术客体：特殊艺术论和自然美。——沟通工作，亦即对艺术形象的保存和传播，是以技术为先导的，因而它能产生物质客体，用比喻的话来说，即人们所说的“艺术”客体：绘画、雕刻、建筑，此外还有更复杂一些的，文学和音乐，在我们今天，又有留声机和唱片，这些东西能复制声音和音响。但是，不论是这些声音和音响，还是绘画、雕刻和建筑的符号，它们都不是艺术作品，因为艺术作品不存在于任何别的地方，只存在于创造这些作品的或再创造这些作品的人的心目中。如果把这种客体和美的事