



论克罗齐美学思想的发展过程

——兼谈朱光潜对克罗齐美学的误译和误解

苏宏斌

内容提要 国内学界对克罗齐的美学思想存在一种广泛的误解，认为其早期著作《美学理论》所倡导的就是一种表现论美学。事实上，克罗齐此书中的美学思想是通过康德认识论中的先验感性论进行改造而产生的，其核心主张是，艺术创作是艺术家运用（广义的）语言对自己的印象和感受进行的表达，从而形成对个体事物的直观知识，这与表现论并无关系。只有当其在后来的批评实践中意识到艺术的抒情特征，并且在哲学上转向彻底的唯心主义之后，克罗齐才否定了感觉印象的外部根源，把情感和感受视为艺术表达的唯一对象，从而转变成了一个表现论者。我们认为，这种误解的产生与朱光潜对克罗齐美学的误译和误解有着内在关联。他把克罗齐《美学理论》一书中的核心概念 *intuition* 和 *expression* 分别译为直觉和表现，在一定程度上掩盖了这两个概念与康德思想之间的关联，诱导人们把此书中的思想与浪漫派诗学联系起来；他在解读此书时，又把克罗齐后来的美学和哲学思想引入进来，认为此书所说的印象乃是通过实践所产生的感受和情感，这导致他把克罗齐前期和后期的美学思想混为一谈，从而使人们误以为克罗齐在美学上一开始就是一个表现论者。澄清这些误译和误解，不仅可以帮助我们准确地把握克罗齐美学思想的发展和演变过程，而且有利于我们把他关于直观与表达具有同一性这一洞见重新凸显出来，从而真正揭示出其美学思想的现代意义。

关键词 直观；表达；印象；情感；表现论

克罗齐是表现论美学的创始人，这是许多中外学者公认的观点。不过，认为克罗齐一开始就是一个表现论者，却是一种重大的误解。事实上，克罗齐的美学思想经历了一个内在的发展和演变过程，其早期的《美学理论》^[1]（1902年）一书与表现论并无关联，直到1908年撰写的《纯粹直观与艺术的抒情性》一文，才开始强调情感在艺术活动中的重要性，从而转变成了一个表现论者。然而国内学界在介绍克罗齐的美学思想时，常常对其前后期思想不做区分，笼统地称其为表现主义者^[2]。之所以产生这种现象，与朱光潜对克罗齐美学的翻译和解读有着直接的关系。朱光潜在依据英译本翻译克罗齐的《美学理论》时，把其中的核心概念 *intuition* 和 *expression* 分别译成了直觉和表现，在

解读这部著作时，又把克罗齐后期的美学和哲学思想引入进来，认为克罗齐所说的印象指的是通过实践产生的情感和感受，尽管他并未直接称呼克罗齐为表现论者，客观上却在引导人们产生这样的联想。朱光潜是国内最早翻译和研究克罗齐美学的学者，并且迄今仍被公认为这一领域的权威，因此他的译法被沿用至今，他对克罗齐的解释也被视为公论^[3]。进入新世纪以来，部分学者开始注意到克罗齐后期美学思想的发展和变化，但仍未对其早期美学与表现论的关系提出异议。我们认为，这种现象极大地阻碍了我们对克罗齐美学思想的研究，使我们既无法准确地把握克罗齐美学的发展过程，也无法充分揭示出其早期思想的现代意义，因而需要正本清源，从根本上加以辨析和纠正。



坦率地说，我们把克罗齐早期的美学思想说成是对康德的认识论进行改造的产物，是一种简单化的做法。事实上，克罗齐的美学思想具有多种渊源。他关于直观是对个别事物的认识、美是成功的表达的思想，与鲍姆加登关于“美是感性认识的完善”的观点之间有着密切的关系；他关于直观的知识是一切知识的起源和基础、原初的语言是诗性的等思想，与维柯的“诗性智慧”理论有着内在的关联；他关于艺术作品是一个有机整体的观点，则显然来自浪漫派诗学。即便他与康德思想的关系，也并完全限于认识论方面，诸如艺术的非功利性和非道德性等思想，显然都受到了康德美学的影响。不过就其美学思想的整体结构而言，康德认识论中的先验感性论无疑是其最重要的根源。

我们做此断言的首要依据，就是克罗齐的直观概念与康德之间的一致性。早在20世纪60年代，美国学者奥西尼就明确指出了这一点。他在《克罗齐：艺术和文学批评的哲学家》一书中认为，克罗齐所说的直观来自康德，与该词在哲学史上的含义大不相同^[4]。不过，他并未说明这一说法的具体根据。我们认为，通过比较克罗齐和康德的直观学说，可以很清楚地印证这一观点。克罗齐在《美学理论》一书开篇就提出，人类的知识包含两种形式，一种是直观的，借助于想象力来产生意象，另一种是逻辑的，借助于理解力或知性来产生概念，这与康德在《纯粹理性批判》中把知识的来源归结于感性和知性如出一辙，而在康德看来，感性和直观实际上是一回事。不仅如此，克罗齐对直观活动的内在机制的看法与康德的感性直观理论也是一脉相承的。康德认为，直观就是借助于先天的时空形式对感觉材料进行整理，从而产生感性表象的过程，克罗齐则认为，直观是一个运用形式来同化并战胜物质的过程：“物质与形式并非我们的两个行动，且彼此相互对立，而是一个外在于我们，袭击我们，硬拉我们；另一个内在于我们，倾向于拥抱外在东西并将其同化。被形式所同化并战胜的物质，就产生具体形式。是物质，是内容，使我们的

一个直观区别于另一个直观：形式是经久不变的，是精神活动；物质是瞬息万变的，没有物质，精神活动就不能摆脱其抽象性，从而变为具体与实际的活动，这一或那一精神内容，这个或那个确定直观。”^[5]可以看出，克罗齐所说的物质其实就是康德所说的物自体，通过物质对器官的刺激产生了感觉（sensation），直观就是通过形式对感觉进行整合，从而同化物质的过程。

正是由于克罗齐的直观概念来自康德，我们认为朱光潜将其译为“直觉”是一种误译。朱光潜翻译的《美学原理》是从1922年版的英译本转译而来的，英译者是道格拉斯·昂斯勒（Douglas Ainslie）。昂斯勒在翻译克罗齐的意大利语原作时，把其中的 *intuizione* 译成了 *intuition*，而朱光潜把 *intuition* 译成了“直觉”。英语中的 *intuition* 是一个多义词，源自拉丁文 *intueri*，本义是“看”“注视”“观察”，与视觉活动以及感性认识相关，但在哲学上衍生出了更加复杂的含义。根据尼古拉斯·布宁和余纪元编著的《西方哲学英汉对照辞典》中的解释，*intuition* “一般指心灵无需感觉刺激之助，无需先行推理或讨论，就能看见或直接领悟真理的天生能力。它是通过瞬间的洞察对普遍中的特殊事物的认知。直觉知识因此同推理的知识区分开来。直觉可以是经验的（可感对象在心灵中的直接呈现）；或者是实践的（对一个特殊情况是否符合普遍规则的直接意识）；或者是理智的（对共相、概念、自明真理和诸如上帝那类无法言表的对象的把握）”^[6]。可以看出，*intuition* 的基本含义是指既不借助感觉器官又不经过推理而直接获得知识的能力，因而属于理性认识，但有时也把感觉经验或感性认识包括在内^[7]。正是由于该词具有多义性，英国学者在翻译其他语种的哲学著作时，把拉丁语中的 *intueri*、意大利语中的 *intuizione*、法语中的 *intuitive*、德语中的 *intuitiv* 和 *Anschaung* 等，一概译成了 *intuition*。

然而中国学者在翻译这些术语时，并未采取统一的译法，而是有时译为“直观”，有时译为“直觉”。查阅现有的西方哲学著作中译本，会发现笛卡尔著作中的 *intuition*，斯宾诺莎著作中的 *intueri*，康德、费希特、谢林、叔本华、胡塞尔著作中的



Anschauung, 被译成了直观, 而莱布尼茨著作中的 intuitiv, 克罗齐著作中的 intuizione, 伯格森和雅克·马里坦著作中的 intuition, 则被译成了直觉。在汉语语境中, 直观一般是指感性认识, 直觉则既可以指不经逻辑推理的理性认识, 也可以指非理性的本能。不过在实际的使用过程中, 直观也可以引申为理性行为, 从而与直觉的含义发生了交叉, 这时译为直观或直觉就区别不大了。

既然如此, 我们何以单单认定朱光潜把克罗齐著作中的 intuizione 译为“直觉”是一种误译呢? 这是因为, 克罗齐在使用该词时所指的并不是理性认识, 而是与感性认识相关, 也就是说, 他所使用的是该词的本义而不是引申义, 这时将其译为直觉便不妥当了。上已述及, 克罗齐的直观概念来自康德, 康德在谈论这一问题时所使用的并不是德文中与 intuition 同义的 intuitiv, 而是特意选择了 Anschauung 一词。该词源自动词 ansehen, 基本意思是“注视”“看”“凝视”, 也就是说与 intuition 的动词本义完全相同。康德之所以如此煞费苦心, 就是因为 intuition 及其相关词语在被转化成哲学术语时, 主要采用的是其引申义, 以至于其本义都被人们逐渐遗忘了。从古希腊的柏拉图, 到近代的笛卡尔、斯宾诺莎、莱布尼茨等, 都主张直观是一种高级的理性能力, 因此称之为“智性直观”^[8]。事实上, 把直观与感性认识联系起来的第一个哲学家正是康德, 他不仅把感性视为一种直观行为, 而且明确宣称人类只具有感性直观而不具有智性直观能力。用他的话说, “我们的本性导致了, 直观永远只能是感性的, 也就是只包含我们为对象所刺激的那种方式。相反, 对感性直观对象进行思维的能力就是知性。”^[9]他之所以做此断言, 是因为在他看来, 知性是一种自发的而非接受性的认识能力, 如果知性能够直观, 意味着人类可以通过自己的思维直接创造出对象, 这与人类作为存在物的有限性是不符合的。在这一点上, 克罗齐也明确赞同康德的观点。他不无嘲讽地说: “形而上学若要同精神的科学平起平坐, 就不得不假设一种特殊的精神活动, 而它就是这种活动的永恒产物。那种活动在古代被称作心智的或超级的想象, 在近代往

往被称作直观的理智或理智的直观; 它在一个完全独特的形式中, 把想象性与理智性相结合; 提供凭借演绎法与辩证法, 就能从无限到有限、从形式到质料、从概念到直观、从科学到历史的过渡的方式, 它靠一种兼备普遍与个别、抽象与具体、直观与理智的方法运作。这真是神奇无比的效能, 但我们不知道拥有这种效能是大利还是大害; 然而, 像我们一样不拥有这种效能的人, 也无法断定它的存在。”^[10]无论这种观点是否成立, 这段话至少从侧面进一步证实了克罗齐的直观理论与康德之间的理论渊源。

既然康德明确把自己所说的 Anschauung 限定于感性认识, 并且反对将其引申为理性认识, 而克罗齐所说的 intuizione 又恰恰来自康德, 并且和康德一样否定智性直观的存在, 那么这一概念在汉语中就只能译为直观而不能译为直觉。这不仅是因为直觉一词与感性认识无关, 而且是因为该词中的“觉”与中国古代的道家和禅宗思想所说的顿悟、体悟有着密切的联系。这种顿悟能够在瞬间把握“道”这种宇宙本体和人生真谛, 它既不属于感性认识, 与西方学者所说的智性直观也有着本质的区别。事实上朱光潜也明确说过, “道家的直觉和克罗齐的直觉不是一回事”^[11]。既然他已经意识到这两者之间的差别, 那么把克罗齐的这个关键概念译为直觉显然就更不恰当了。

二

我们主张克罗齐的直观概念来自康德, 并不意味着两者的直观理论是完全等同的。事实上, 克罗齐对康德的直观理论进行了全面的改造, 由此才打通了认识论与美学之间的界限, 把康德的先验感性论改造成了一种美学理论。

克罗齐对康德认识论的改造, 首先体现在他对直观与感觉、知觉的区分上。在康德看来, 直观可以说是感性认识的同义词, 感觉和知觉则是其具体表现形式。克罗齐则明确划分了这三者之间的界限。就直观与感觉的关系来看, 康德把感觉称作经验性直观, 克罗齐则认为感觉是直观的起点, 其作用是为直观提供感觉材料。就直观与知觉的关系来



看，他认为两者的区别在于，直观并不区分实在与非实在，而知觉要进行这一区分。进而言之，他认为知觉是一种完整的判断，其作用是把直观所产生的意象与概念或范畴联系起来，因而属于知性的范围。因此，克罗齐实际上认为直观处于感觉和知觉之间，感觉的作用是提供印象，直观则通过把这种印象对象化而产生意象，知觉进一步通过判断把意象和范畴联结起来，从而产生命题和知识。其次，克罗齐对康德感性学说的改造还体现在他对后者时空学说的批评上。他认为，时间和空间并非直观的必然属性和形式，有些直观具有时间性而无空间性，有些直观具有空间性而无时间性，有些则既不具有时间性也不具有空间性。即使有些直观具有时间性和空间性，它们也都是作为质料而不是形式存在于直观之中的。另外，他认为时间和空间并非如康德所说，是一种直观形式，而是一种复杂的理智建构，也就是说时间和空间不属于感性认识而属于理性认识。

对康德直观学说的改造为克罗齐把直观概念纳入美学和艺术理论扫清了障碍。由于他把直观与知觉明确区分开来，强调直观并不区分实在与非实在，而只是运用形式把感性印象加工成意象，这样的直观活动与艺术创造自然就变成一回事了。不难看出，这种改造显然受了维柯的形象思维理论和鲍姆加登美学思想的影响。康德在《纯粹理性批判》中对鲍姆加登提出了尖锐的批评，认为他试图为审美鉴赏寻找普遍的先天法则的努力是徒劳的，因此认为感性学属于认识论而不是美学。尽管他在后来的《判断力批判》中对这一立场有所松动，宣称自己发现了鉴赏判断的先天原则，但仍坚持这一原则只是主观的而不是客观的，因而他实际上仍未把感性学这一称谓归还给美学。克罗齐显然认可了康德关于审美经验不具有认识功能这一观点，但他反过来把知觉这种认识能力从感性学之中清除出去，使其归属于理性认识，这样一来，感性学就脱离认识论而重归了美学的怀抱。

不过克罗齐并没有停留于此，他对美学思想的真正贡献在于，在否定了康德的时空学说之后，转而把康德所说的先天形式说成是广义的语言，从而提出了直观与表达具有同一性的思想。这一命题的

基本意思是说，对印象和感受进行直观的过程，其实就是运用语言符号来对其加以表达的过程。这就是说，克罗齐把康德所说的时间和空间形式转换成了语言和符号等表达方式。在他看来，表象或意象的产生并不是借助于时空形式，而是借助于表达活动来完成的，“任何真正的直观同时也是表达。那些尚未在表达中把自身对象化的东西，就不是直观或者表象”^[12]。那么什么是表达（expression）呢？克罗齐指出，表达的形式并不仅限于文字（verbal），还包括了线条、颜色、声音等各种形式，因此演说家、音乐家和画家等所从事的都是表达活动。不难看出，克罗齐之所以要对表达活动的范围进行拓展，就是为了把艺术活动包括进来，由此才能把康德所说的认识活动与艺术活动联系起来，从而打通认识论与美学之间的界限。朱光潜以及其他中译者在翻译 expression 一词时，都将其译成了“表现”，我们认为是一种误译。这是因为，汉语中的“表现”一词在美学和文学理论中有着特殊的含义，即特指对情感、情绪等主观感受的表达。文学理论中的“表现说”其实就是浪漫派诗学的代名词。艾布拉姆斯在其探讨浪漫主义文论的名著《镜与灯》中明确指出，“表现说的主要倾向大致可以这样概括：一件艺术品本质上是内心世界的外化，是激情支配下的创造，是诗人的感受、思想、情感的共同体现”^[13]。那么，克罗齐所说的 expression 究竟是专指对情感（feeling）的表达，还是泛指一切印象（impression）呢？

这一点正是我们与朱光潜分歧的关键所在。他之所以把该词译为表现，恰恰就是因为在在他看来，克罗齐所说的表达活动的对象是特指情感或感受的。然而在《美学理论》一书中，克罗齐在谈到直观和表达的对象时，常常是把印象和感受并举的，比如他把直观称作对印象的对象化，认为表达是对印象和感受的构建，朱光潜对此当然是十分明了的，但在在他看来，克罗齐所说的印象并非来自外部世界对感觉器官的刺激，而是和感受一样，都是意志和实践活动的产物。他在谈到这个问题时引用了克罗齐的一段话：“在直觉界线以下的是感受，即无形式的物质。这物质就其为单纯的物质而言，是心灵永不能察觉的。心灵要察觉它，只有赋予它以



形式，把它纳入形式才行。单纯的物质对心灵为不存在，不过心灵活动须假定有这么一种东西，作为直觉以下的一个界线。物质，在脱去形式而只是抽象概念时，就只是机械的被动的作用，只是心灵所领受的而不是心灵所创造的东西。”^[14]在这段话之前他还做了这样的解释：“克罗齐部分地采取康德的心灵因赋予形式而铸造现象世界的主观唯心主义的论点，不过他迈进了一步：为着抛弃康德的二元论，他索性把康德的‘物自体’也抛弃了，这就是说，他否定了‘物质’的存在。‘物质’一词在他的词汇里只有‘材料’一个意义，而这‘材料’并不来自物质世界而还是来自精神世界或心灵活动：它就是实践活动所伴随的快感，痛感，欲念，情绪等。他把这些‘感动’的因素笼统地叫做‘情感’，并且认为‘情感’与‘感受’，‘印象’，‘自然’和‘物质’（即‘材料’）都是同义词。”^[15]然而查阅朱光潜所依托的1922年版英译本，会发现“单纯的物质对心灵为不存在”这句话是子虚乌有的，是朱光潜根据自己的理解所做的补充。从上下文来看，克罗齐的意思是说，物质就自身来说是精神所无法把握和认识的，精神只能运用形式来把握通过感觉产生的材料，因此精神只能经验和承受物质，却不能生产和创造物质。因此，与朱光潜的说法相反，克罗齐在此并没有抛弃康德的物自体，而恰恰是在重申康德关于“物自体不可知”的观点。

那么，朱光潜何以会产生如此惊人的误解呢？我以为直接原因是他没有意识到克罗齐所说的“物质自身”（matter in itself）和“无形式的物质”（formless matter）是两个概念。所谓物质自身其实就是康德所说的物自体，而无形式的物质则是指物自体在刺激感觉器官之后所产生的感觉材料。朱光潜之所以没有意识到这两者之间的区别，是因为在他看来，克罗齐在写作此书时已经完成了对康德哲学的改造，成了一个比康德更为彻底的唯心主义者。这样一来，无论是物质自身还是感觉材料就都是精神和心灵的创造物了。问题在于，克罗齐的哲学和美学思想都是逐步发展并相互影响的，并非同步发展并一蹴而就。具体地说，克罗齐的哲学思想萌发于他写作《美学理论》一书的过程之中，此书无论是在美学还是在哲学上都受到康德哲学的深

刻影响。此书完成之后，他才致力于把其中提出的审美与逻辑、理论与实践的划开展开成为一个完整的哲学体系，其中关于逻辑的研究构成了他的逻辑学理论，关于实践的理论则进一步分解为经济学和伦理学。正是在他建构并完成自己的哲学体系的过程中，他受到了黑格尔的深刻影响，由此才否定了康德的“物自体”学说，转变成了一个彻底的唯心主义者。这种哲学立场上的深刻转变反过来又影响了克罗齐的美学，促使他在后续的美学著作中把情感确立为艺术表达的唯一对象，从而转变成了一个表现论者。事实上，克罗齐在自传性著作《自我评论》中对这一过程有着清晰的说明。他说道：“我的思想从这里发展进步，从《美学》到《逻辑学》第一版，再到《实践哲学》和《逻辑学》第二版（或更像重写），到《美学纲要》和论《历史学的理论和历史》的著作，以及后来发表的其他著作，这一思想从未停滞。限于主要东西，那种进步的成功在于越来越彻底地消灭自然主义、越来越强调精神统一性，美学中对直观概念的深化，现在已形成的抒情性概念。”^[16]在这段话中，克罗齐把自己思想的发展概括为一个逐步摆脱自然主义、确立精神或心灵的本体论地位的过程，并且特别指出这一过程与在美学中确立艺术的抒情性概念是同步的。他还特别指出，“在《作为表达科学和普通语言学的美学的基本论点》一文和《美学》（按即《美学理论》）第一版中还保留某种自然主义残余，主要是康德主义；因此，自然的幽灵到处显现”（着重号是引者所加）^[17]。显然，克罗齐认为自己的《美学理论》一书并未彻底摆脱康德的二元论，因而还不是彻底的唯心主义，这与朱光潜对此书的解读是截然不同的。

朱光潜之所以会忽视克罗齐前后期思想的差异，用其后期的哲学思想和艺术理论来阐释其前期的美学，我以为和他接受克罗齐思想的过程有着直接的关系。他是在20世纪20年代赴英留学期间接触到克罗齐的美学的，此时克罗齐整个思想体系的建构已经完成，其逻辑学、经济学和历史学方面的著作都已经正式出版。就其美学思想而言，克罗齐已经在1907年的世界哲学大会上宣读了题为《纯粹直观与艺术的抒情性》的报告，并且在1913年出版了



《美学纲要》一书，从而完成了向表现论的转变。这就是说，朱光潜最初接触到的克罗齐就已经是一个哲学上的唯心论者和美学上的表现论者，这显然很容易诱导他把克罗齐后期的思想与其前期的思想叠加在一起，从而忽视两者的差异。朱光潜自己的说法也有力地证实了我们的推测。他于1927年发表的《欧洲近代三大批评家（三）——克罗齐》一文堪称是最早向中国学界介绍克罗齐思想的文章。在此文中，他把克罗齐的《美学理论》简称为《美学》，《美学纲要》则译作《美学要素》，然后明确宣称，《美学要素》是“《美学》的撮要。他的基本学说，都在此中”^[18]，这表明他根本没有意识到这两部著作之间的差异。正是由于这个原因，该文在介绍克罗齐美学思想时，主要参照的是《美学纲要》而不是《美学理论》，因为克罗齐在《美学纲要》一书中并未全面展开其美学理论，而是集中讨论了艺术问题，而朱文对克罗齐美学的介绍恰恰也仅限于其艺术理论，对《美学理论》一书几乎未做任何具体介绍。这让我们有理由相信，朱光潜在这一阶段对克罗齐美学的了解可能主要限于《美学纲要》。而克罗齐此书恰恰是以他1907年提出的艺术直观的抒情性为出发点的，因此朱光潜把克罗齐的美学视为一种表现论自然也就不足为奇了。当然，朱光潜后来对克罗齐的了解无疑要全面和充分得多，他在20世纪40年代翻译了克罗齐的《美学理论》，并且通读了克罗齐的其他哲学著作，因此在他1947年所写的《克罗齐哲学述评》和60年代的《西方美学史》中，对克罗齐美学理论的介绍就转而参照《美学理论》而不是《美学纲要》了。不过，这种变化主要来自知识面的扩展，对这两部著作在思想上的差异，朱光潜似乎自始至终都没有予以关注。

基于以上分析，我们认为朱光潜把克罗齐《美学理论》一书中的关键词 expression 译为“表现”是一种误译，是他把克罗齐后期著作中关于艺术的抒情性的思想和哲学上的唯心论观点代入此书的结果。这种错误的代入使他忽视了克罗齐在此书中所持的二元论或自然主义立场，把克罗齐关于“艺术是对一切印象和感受的表达”的思想，狭隘化成了“艺术是对情感的表现”，由此造成了对克罗齐早期美学思想的重大误解。

三

我们主张把克罗齐的美学思想划分成两个阶段，并且认为其后期的美学思想才是一种表现论，这与国内外学界的主流观点无疑是背道而驰的。英国学者卡里特在其所著的《美的哲学》一书中，笼统地把克罗齐的美学称作一种表现主义理论（the expressionist theory），并且没有对其思想进行分期，而是将其作为一个整体加以介绍，认为克罗齐在《美学理论》一书中所持的就是一种唯心主义的观点，可以说与朱光潜的观点基本一致。吉尔伯特和库恩合著的《美学史》同样没有涉及克罗齐美学思想的发展问题，而是将其简单地概括为“关于艺术是抒情的直觉的理论”^[19]。国内学者则大多延续了朱光潜的观点，把克罗齐的美学思想作为一个整体来看待。直到2002年，张敏在《克罗齐美学论稿》一书中才明确提出了克罗齐美学思想的发展和“修正”问题，不过他仍然认为，“这种修正不是根本立场的改变，并没有造成克罗齐美学的多元化，而是属于理论成熟过程中必然出现的量变完善过程，属于理论上的自我完善与发展的自觉行为”^[20]。汝信主编的《西方美学史》明确把克罗齐的美学思想划分成了早期和后期两个阶段，并且认为这种变化的表现之一就是“把直觉的内容由‘感受’、‘印象’，转变为‘情感’”^[21]，不过该书编者与张敏一样，认为这些变化都是对其前期美学的补充、完善和必要的修正。除此之外，黄应全于2016年发表的《克罗齐后期美学的若干变化》一文，也采取了类似的观点。

迄今为止，与我们的主张最为接近的是美国学者比尔兹利。他在《美学史：从古希腊到当代》一书中认为，克罗齐后期的美学思想较之前期有重要变化，其中之一就是“发现了艺术的‘抒情’本性”^[22]。不过，他把这一发现归结于1913年的《美学纲要》，而我们认为，克罗齐美学思想转变的起点应该是其1907年所撰写的《纯粹直观与艺术的抒情性》一文，至于《美学纲要》则已经是这种转变完成之后的产物了。通过剖析这篇文章，我们可以清晰地看出克罗齐美学思想的转向与浪漫主



义诗学之间的关联。在这篇文章中，克罗齐明确宣称要回到以谢林和施莱格尔等人为代表的浪漫主义美学，并且提出和深入论证了一个全新的命题：“纯粹直观在根本上是一种抒情主义（lyricism）。”^[23] 克罗齐宣称，在一部艺术作品中，真正能够打动人心的是艺术家的感受和情感，是否成功地表达了这种情感，乃是区分真伪艺术的标准。如果说一部作品中包含着这种情绪和感受，那么它的其他缺陷都可以得到谅解。反之，如果缺乏这种情感，那么通过其他任何措施都无法加以补偿和补救。即便一部艺术作品中包含了最深邃的思想、最丰富的想象和对社会现实的最充分的再现，如果其中缺乏情感的温度，那么这一切便都是徒劳无功的。对艺术家的这些感受、情绪和情感，克罗齐统称其为艺术家的个性（personality）。他宣称：“我们并不要求一个艺术家为我们提供对于真实事件或思想的指引，也不要求他用自己丰富的想象力来震撼我们，而是要求他拥有一种个性，听众或观众的灵魂能够通过与此种个性的联系而被打动。在这一点上来说，任何种类的个性都是被需求的，它可以是悲哀的或愉快的，对他人充满热情的或毫不信任的，多愁善感的或尖酸刻薄的，仁慈的或邪恶的，但它必须是一个灵魂，其道德意义被排除在外。”^[24]

克罗齐承认，许多艺术家、批评家和哲学家都反对艺术作品展示艺术家的个性。这些论者认为，只有那些拙劣的艺术家才会在自己的作品中留下个性的痕迹，优秀的艺术家则会把这些痕迹统统消除掉。他们还认为，艺术家应该提供的是关于现实生活的真实画像，而不应该让自己的个人意见、判断和个性对此造成任何干扰。然而在克罗齐看来，这两种观点看似相反，实则同一。这是因为，好的艺术作品能够把艺术家的个性通过对社会现实的描绘成功地传达出来，因此人们看到的便只是一种客观的描绘，艺术家的个性和情感则隐匿无踪。反过来，如果艺术家无法成功地表达自己的个性和情感，那么作品中的人物形象和故事情节与艺术家的个性就是相互分离的，这样艺术家的个性就在作品中留下了痕迹。因此，反个性论者所反对的是艺术家的个性在作品中浮在形象和情节的表面，而克罗齐这样的个性论者反对的则是在喧嚣的社会场面和

充满戏剧性的情节背后缺乏真正的个性，两者可谓殊途同归。问题的关键并不在于艺术家是否应该在作品中表现自己的个性，而在于对个性的表现是否成功。因此克罗齐认为，纯粹的直观和纯粹的表达实际上是一回事，用他的话说，“毋庸置疑，如果说纯直观（以及纯表达，两者是一回事）在艺术作品中是不可或缺的，那么艺术家的个性同样是不可或缺的”^[25]。

通过把艺术创作视为对艺术家情感和个性的表达，克罗齐就明确地转变成了一个表现论者。那么，克罗齐的美学思想何以会发生如此重大而剧烈的转变呢？事实上他早期的美学思想与浪漫主义之间就有着密切的联系，只不过他主要吸收的是浪漫派关于艺术作品是一个有机整体的思想，在基本的艺术观上则采取了一种开放性的立场。他之所以转变为一个彻底的浪漫主义者，根本上是由于他在批评实践中发现了文学的抒情本性。克罗齐在建构起了自己的美学体系之后，立刻就充满自信地将其运用到了文学批评之中。正是在对具体的作家和作品进行分析的过程中，克罗齐意识到了作家的创作总是浸润着自己的情绪和情感，这才促使他对自己的美学思想进行反思，从而写下了《纯粹直观与艺术的抒情性》一文。他对意大利作家吉奥瓦尼·韦尔加（Giovanni Verga）的研究就是一个典型的例证。韦尔加本人是一个自然主义者，他主张艺术家应该像科学家一样对人的本性进行经验性和非个人性的观察，克罗齐却发现他作品中所描写的一切都浸透着作者个人的激情和情绪，因此他针锋相对地宣称：“艺术总是个性化的。”^[26] 除此之外，这与克罗齐哲学立场的转变也有着一定的关联。前已述及，克罗齐在完成《美学理论》一书之后，致力于建构自己的哲学体系，在这一过程中由于受到黑格尔的影响，转变成了一个彻底的唯心主义者，这就促使他不断清除自己思想中的自然主义倾向，因而抛弃了康德关于感性印象来自物自体的刺激的学说，认为印象与情绪、情感一样，都来自主体的精神实践。如此一来，艺术就变成了一种纯粹的情感表现活动。

从美学史的角度来看，克罗齐的表现论对推翻模仿说在西方艺术理论中的统治地位无疑起了积极



的作用。模仿说从古希腊开始就一直在西方的艺术理论中占据着主导地位。19世纪初兴起的浪漫主义思潮开始强调艺术是对情感的表现，不过浪漫主义者仍然把这种表现视为一种模仿，只不过模仿的对象从外在自然转向了内在自然。因此，模仿说尽管在艺术家的创作实践中被抛弃了，但在艺术理论中却仍未受到根本的动摇。克罗齐确立了艺术的抒情性和直观性之间的同一性，并且强调对情感的表现必须达到古典主义的精确性和严谨性，这就把浪漫派诗学的基本主张引申成了一种较为完整的理论体系。就此而言，克罗齐的表现论无疑有力地推动了西方艺术理论的现代转型。

不过就克罗齐自己的思想发展来看，这种转变却不能简单地看作是对其早期思想的完善，而是一种重大的转向。在《美学理论》一书中，克罗齐在艺术观上持一种包容性和开放性的立场，并没有在模仿说和表现说之间择其一端。他尽管对模仿说提出了批评，但只是反对艺术机械地模仿自然，主张应该在模仿中对自然加以理想化。而在这篇文章中，克罗齐完全倒向了表现说。当然，这篇论文只是他思想转向的起点，因而显得有些极端。在后来的《美学纲要》一书中，他对此做出了修正，主张伟大的艺术应该是古典主义和浪漫主义的统一。不过他所说的古典主义并不等于现实主义或模仿说，而是指一种对艺术表达的精确性和严谨性的追求。因此，这实际上是对表现说的完善，而不是要把表现说和模仿说统一起来。就此而言，克罗齐的思想转向实际上使他的艺术观变得狭隘化了。不仅如此，这种转向还在一定程度上遮蔽了克罗齐早期美学所蕴含的现代意义。不少学者已经指出，克罗齐主张美学与语言学是一回事，与西方现代哲学和文学理论中的语言论转向正相契合^[27]。不过在我们看来，仅仅指出这一点并不能充分彰显克罗齐美学的现代意义。克罗齐对现代美学的最大贡献，在于提出了“直观与表达的同一性”这一命题。如果说近代美学的核心问题是，艺术作为一种感性活动何以能够表达某种普遍性的真理，从而达到感性和理性的统一，那么现代美学的核心问题就是，艺术家的印象和感受在经过具有普遍性和抽象性的语言符号表达之后，何以仍能保持其形象性和直观性。在

《美学理论》一书中，克罗齐对这一问题的回答是，艺术家的表达方式除了具有抽象性和观念性的语言之外，还有线条、色彩、音调等具有直观性的符号。至于文学作品中的抽象概念，则已经融合在感性的形象之中，从而丧失了自己的独立性：“融合在直观中的概念，鉴于它们被真正地融合，就不再是概念，因为丧失所有独立性和自主性。它们曾经是概念，但现在变成直观的单纯要素”^[28]。问题在于，概念是如何通过融合而丧失其独立性的？进而言之，线条、色彩、音调一旦转化为艺术家的表达方式，就已经丧失了原来的个别性，变成了具有普遍性和抽象性的符号，它们又是如何与艺术家的个别印象和感受结合在一起的呢？对这些问题，克罗齐都没有做出具体的论述。他只是提出而并没有真正解答现代美学的基本问题。其所以如此，是因为他所说的只是一种广义的语言学，把一切表达形式都包括在内，这样一来，他就无法把语言、符号和形式这三个概念区分开来，而是笼统地强调它们的同一性。克罗齐关于表达以及语言的理论是通过康德先验感性论中的时空形式理论改造而来的，但他所做的改造是不彻底的，因为他还停留在语言符号是一种认识形式这一洞见之上，这样他所提出的就只是一种语言哲学和符号哲学，而不是真正意义上的语言学和符号学。因此，克罗齐的美学还有待进一步的发展和完善。从一定意义上来说，卡西尔的符号形式的哲学和苏珊·朗格的符号论美学所从事的就正是这一工作，不过这个问题已经越出了本文的范围，只能留待另文加以探讨。

[本文系国家社科基金项目“审美经验的直观本性研究”(项目编号17BZW060)的阶段性研究成果]

[1] 克罗齐此书原名为《作为表达科学和一般语言学的美学》(*Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic*)，包含“美学理论”(Theory of Aesthetic)和“美学的历史”(History of Aesthetic)两个部分，中译者朱光潜和田时纲都只选取了其中的第一部分，分别译为《美学原理》和《美学的理论》，本文所采取的译名则是《美学理论》。

[2] 国内许多学者把克罗齐说成是表现主义者，英国学者埃德加·卡里特在其《美的理论》(中译名《走向表现主义



的美学》)一书中也采用了这一说法,我们认为并不恰当。表现主义(expressionism)是指20世纪初在德国产生的一种现代艺术流派,主张通过对客观世界的扭曲和变形来表达艺术家极端化的激情和幻想,具有强烈的非理性主义倾向。表现论(expressive theory)则源自19世纪初的浪漫派诗学,主张艺术是对艺术家情感和感受的表达。克罗齐早期并未对浪漫主义艺术观给予明确的肯定,后期则强调艺术的抒情性,主张把浪漫主义的抒情原则和古典主义的形式法则统一起来,但从未对正在兴起的表现主义思潮给予关注和肯定,因此称其为表现主义者是不恰当的。

[3] 根据我们从“知网”下载的数据统计,迄今为止国内学界关于克罗齐美学的研究文章共有100余篇,其中约有1/3探讨的都是朱光潜与克罗齐的关系问题,足见朱光潜在国内的克罗齐研究中无与伦比的权威地位。另据我们的考证,在intuition和expression的翻译问题上,国内学者和译者一概接受了朱光潜的译法,唯一的例外是杨岂深于1961年翻译的意大利学者亚尔多·斯卡里恩奈《克罗齐的文学批评观》一文(载于《现代外国哲学社会科学文摘》1961年第8期),其中把intuition译为“直观”,而expression仍译为“表现”。

[4][26] Gian N. G. Orsini, *Benedetto Croce: Philosopher of Art and Literary Critic*, Carbondale: Southern Illinois University Press, 1961, p. 32, p. 203.

[5][10][28] 克罗齐:《美学的理论》,田时纲译,第5页,第55页,第2页,中国人民大学出版社2014年版。译文有改动,凡“直觉”均改为“直观”,“表现”均改为“表达”。

[6] 尼古拉斯·布宁、余纪元编著:《西方哲学英汉对照辞典》,第520页,人民出版社2001年版。

[7] 事实上,除了以上两种含义外,intuition还有第三种含义,即指一种非理性的、本能的认知能力,伯格森的生命哲学即持此种观点。

[8] 有关“智性直观”理论在西方哲学史上的演变过程,可参看邓晓芒:《康德的“智性直观”探微》,《文史哲》2006年第1期。

[9] 康德:《纯粹理性批判》,邓晓芒译,第52页,人民出版社2004年版。

[11] 参见《外国学者论朱光潜与克罗齐美学》,《读书》1981年第3期。

[12] Benedetto Croce, *Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic*, trans. By Douglas Ainslie, London: Macmillan and Co., Limited, 1909, p. 13.

[13] 艾布拉姆斯:《镜与灯》,郅稚牛、张照进、童庆生译,第25页,北京大学出版社1989年版。

[14][15] 朱光潜:《西方美学史》下卷,第632—633页,第632页,人民文学出版社1980年版。

[16][17] 克罗齐:《自我评论》,田时纲译,第37页,第34页,商务印书馆2015年版。部分译文有改动。

[18] 朱光潜:《欧洲近代三大批评家(三)——克罗齐》,《朱光潜全集》第8卷,第230页,安徽教育出版社1993年版。

[19] 吉尔伯特·库恩:《美学史》,夏乾丰译,第722页,上海译文出版社1989年版。

[20] 张敏:《克罗齐美学论稿》,第47页,中国社会科学出版社2002年版。

[21] 汝信主编,彭立勋、李鹏程副主编:《西方美学史》第4卷,第156页,中国社会科学出版社2008年版。

[22] 比尔兹利:《美学史:从古希腊到当代》,高建平译,第539页,高等教育出版社2018年版。

[23][24][25] Benedetto Croce, *Pure Intuition and the Lyrical Character of Art, Appendix of Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic*, trans. By Douglas Ainslie, London: Macmillan and Co., Limited, 1909, p. 394, p. 389, p. 391.

[27] 张敏的《克罗齐美学论稿》和汝信主编的《西方美学史》都指出了这一点。

[作者单位:浙江大学中文系]

责任编辑:何兰芳