

朱光潜接受克罗齐美学再论

发布日期: 2007年11月22日 点击次数: 774

王攸欣
(湖南师范大学文学院, 长沙 410081)

内容摘要: 论文系统全面地论述了朱光潜对于克罗齐美学的接受, 尤其着力于研究朱光潜在接受过程中的无意识误读, 有意识转化和对中西诗学观念的创造性融合, 较为细致地辨析了朱光潜与克罗齐在一些关键性概念上的异同, 纠正此前朱光潜研究中的一些误断, 由此使得朱光潜美学最为重要的一个部分能够显现其真相。

关键词: 朱光潜; 克罗齐; 形象; 意象; 直觉; 表现; 情趣

作为美学家和西方美学史家, 朱光潜广泛地了解了西方美学史, 并接受了不少西方美学家和哲学家的影响, 从古希腊的柏拉图、亚里士多德, 到近代的维柯、康德、黑格尔、歌德、叔本华、尼采, 到与其同时代的克罗齐、立普斯、布洛等, 为数颇多, 但西方学者中对朱光潜一生美学历程和美学观念影响最大者, 应数克罗齐, 从具体的美学观念到思维方式, 从美学到哲学, 从早期到晚年, 克罗齐的影响都是相当明显的, 笔者在《选择·接受与疏离》中作了较充分的论述, 其实在1980年代以前, 这本来也差不多是学界共识, 但朱光潜自己晚年(1982年)为其《悲剧心理学》的中译本写序时, 似乎对此作出了相当明确的否定:

一般读者都认为我是克罗齐式的唯心主义信徒, 现在我自己才认识到我实在是尼采式的唯心主义信徒。在我心灵里植根的倒不是克罗齐的《美学原理》中的直觉说, 而是尼采的《悲剧的诞生》中的酒神精神和日神精神。〔①〕

此言一出, 颇有学者据此判断朱光潜与克罗齐、尼采的关系, 认定尼采对朱光潜美学的影响比克罗齐大。如果谈朱光潜对克罗齐的接受, 这个问题就涉及到对朱光潜美学中克罗齐影响的总体估价, 因此需要先略加辨析。

首先, 我们应该意识到, 上面所引这段文字后面是潜藏着朱光潜几十年的复杂人生体验的, 从1950年代以来, 朱光潜美学与克罗齐的关系, 一直是马克思主义美学家批评以至批判的靶子, 为此, 朱光潜也一直在着力澄清和摆脱自己与克罗齐的思想关联, 对于批评者们在论文中总是强调, 并且纠缠于他与克罗齐美学的关系, 甚为反感, 屡加驳辩, 即使到了似乎破冰的1980年代, 他仍然耿耿于怀, 思维的惯性促使他要以看上去真诚的自我反省, 进一步论证纠缠于他的美学和克罗齐关系的批评者们的不当——这样表述, 并不是想暗示, 这段引文的观点不是出自朱光潜当时的真实想法, 一位学者晚年回顾其青年时代的学术历程时, 因为生存体验和生存处境都发生了很大的改变, 也就是先在视界发生了重大变化时, 他从自己青年时代的著作中读出来的东西, 与文本中实际表现出来的东西, 可能相去甚远, 也不足为奇——他宁愿以对自己与尼采关系强调而否定论争对手对他与克罗齐关系的强调, 当然, 朱光潜的具体语词运用, 其实还有相当微妙的心理因素在起作用, 此处且不细说。

其次, 上引文字是朱光潜重读了他以英文出版的博士论文《悲剧心理学》, 特别是读完张隆溪刚刚译出的中文本以后的感想。在谈悲剧方面, 尼采的名作《悲剧的诞生》自然是最重要的著作之一, 在朱光潜对西方悲剧观的梳理和论述中, 也占了相当重要的地位, 在《悲剧心理学》中, 朱光潜就认为, 《悲剧的诞生》也许是出自哲学家笔下论悲剧的最好的一部著作, 因为尼采把握住了悲剧精神的两个方面——悲观主义和乐观主义, 他认为悲剧把酒神原始的苦难融入到日神灿烂的光辉之中。〔②〕而克罗齐根据其美学核心观念——直觉表现论的内在逻辑, 否定文学艺术分类的价值, 认为文学艺术的分类完全是经验性的, 没有必

然性，因此文体分类没有理论意义，也没有美学价值，所以他很少直接谈论悲剧，在朱光潜《悲剧心理学》中也就没有专门论克罗齐悲剧观的部分——尽管在参考文献中列了克罗齐的著作。当然，这样在《悲剧心理学》中，尼采显得比克罗齐重要得多，对朱光潜的悲剧观影响也大得多。但我们应注意，这并不是对朱光潜整个美学的影响，而只是对其悲剧观的影响。

最后，这段话其实主要谈的是人生观，而不是美学。在此段引文前，还有一句，说：“更重要的是我从此较清楚地认识到我本来的思想面貌，不仅在美学方面，尤其在整个人生观方面”。〔3〕克罗齐美学是纯粹的美学理论，几乎不涉及人生观的问题，而尼采所赞赏的日神式的静观人生，酒神式的体验人生，是朱光潜非常欣赏的人生态度，所以他强调在人生观上，尼采比克罗齐对他的影响更大。不过，这里还需要加以辨析的是，即使就人生观而言，朱光潜这段话至少也夸大了尼采对他的影响。尽管朱光潜的人生观或许确实受到过尼采的影响，但尼采只是众多影响者中并不很重要的一位，而且很可能是朱光潜在中国传统文化背景中，尤其在道家文化和儒家文化的潜移默化中，形成了相对稳定的价值模式后，才选择尼采作为自己的同道。这从集中体现其人生观的文章——《看戏与演戏——两种人生观》——可以看得很清楚，此文以赞赏的态度谈到尼采的悲剧观，认为日神精神和酒神精神代表着看戏与演戏两种人生理想，但他列举了古今中外大量的哲人、诗人来论证这两种人生理想其实是普遍的人生理想，他所罗列的人物包括老子、孔子、庄子、释迦牟尼、柏拉图、亚里士多德、第欧根尼、亚历山大帝、耶稣、但丁、歌德、叔本华、尼采等等，甚至包括克罗齐，所以朱光潜自称“尼采式的唯心主义信徒”，可能夸大了他与尼采的精神关联，实际上，从精神特点和性格特点来说，他和尼采完全是两类人，他的主导的人生信条——“以出世的精神，做入世的事业”，与尼采的超人哲学更是两种相去甚远的人生观。

克罗齐不仅是朱光潜一到英国留学就最早了解的西方美学家，而且在他最先介绍欧洲批评家的系列文章中，对克罗齐推崇备至。他的第一部学术著作《文艺心理学》（初稿完成于1931年，1936年出版）中，克罗齐的直觉说作为最重要的美学原理予以阐述，在定稿中，专列一章对克罗齐美学作出全面的评述。其最具独创性的著作《诗论》（初稿约成于1932年，1943年初版），也是以克罗齐美学作为其核心理论支柱，融合中西诗歌观念，梳理中国诗歌的形式流变。朱光潜翻译的第一部西方学术著作是克罗齐的《美学原理》〔4〕，然后又出版了专著《克罗齐哲学述评》——这也是朱光潜学术著作中惟一一部以一位学者为研究对象的。1950年以后，朱光潜和克罗齐的关系成为批评对象，正是克罗齐美学的直觉论促使朱光潜与其着意区分，而接受马克思主义美学，提出实践论的观点，晚期朱光潜致力于维柯《新科学》的翻译，从某种意义上说，也是因为克罗齐对维柯的极力推崇。由这样一种简括的叙述，我们就可以知道，克罗齐美学在朱光潜学术历程中的作用。当然，我们应该更细致深入地考察朱光潜对克罗齐的接受。

1925年，朱光潜考上公费留英名额，到爱丁堡大学读书，非常渴望了解欧洲最前沿的学术成果，当时正值欧洲学界中，克罗齐美学、哲学、史学理论声名赫赫，最为风靡的时代，在美学领域，正如美学史家K. E. 吉尔伯特和H. 库恩所言：“在19世纪和20世纪的交替时期，及以后至少25年间，贝奈德托·克罗齐关于艺术是抒情直觉的理论，在美学界居统治地位。”〔5〕克罗齐的历史学名论“一切历史都是当代史”，更是惊人新论，在史学理论方面突破了实证主义的历史观，在英国学者柯林伍德等人的倡导和阐释下，尤其风行英伦。朱光潜与一般中国留学生不同的是，此前已经在香港大学经过了5年英式教育，掌握并能熟练地使用英语，对于当时最新的西方教育学和心理学成果都有了相当的了解，已经较深入地接触了西方学术，所以他一到英国，不需要再过语言关，也不止于基本的学术训练，而是自觉地迅速扩展自己的学术基础和学术视野，不仅深化了自己的心理学专业知识，写出了两部变态心理学专著《变态心理学》、《变态心理学派别》，他的兴趣还扩展到了欧洲文学和哲学，因此他积极关注欧洲文学界和哲学界最新的研究动态，如他对于当时逻辑学最新的成果数理逻辑也了解颇深，完成了一部介绍数理逻辑成果的著作《符号逻辑》，不过，根据他的学术历程的内在逻辑，他的学术重心最终落到了美学上。克罗齐作为当时声名赫赫，最为流行的美学家自然容易进入他的视野，使他受其影响。朱光潜自己后来就回顾说：“我

学美学是从学习克罗齐入手的，因为本世纪初期克罗齐是全欧公认的美学大师，我是在当时英美流行的美学风气之下开始学习美学的”〔⑥〕。当然，具体来说，朱光潜之最早知道克罗齐其人，又是有着一定的偶然性的。朱光潜刚到爱丁堡时，住在学校附近的旅馆中，遇见其中一位历史系讲师，叫汤姆逊，对克罗齐非常着迷，经常和朱光潜谈到克罗齐——此前朱光潜还从来没有听到过克罗齐的名字——讲到他的精神（心灵）哲学，也讲到他的绝对历史主义的历史观念，认为历史就是普遍精神的具体体现，当然也讲到他的美学，谈及他在当时欧洲哲学、史学、美学界的影响力，朱光潜受其影响，开始学习克罗齐美学。不久，他就写了一篇关于克罗齐美学的介绍性文章——《欧洲近代三大批评学者（三）——克罗齐》，对克罗齐极力推崇，称他是亚里士多德以后，以第一流哲学家而从事文艺批评者，欧洲首屈一指的人物。他认为克罗齐从历史学的基础上树起哲学，从哲学的基础上树起美学，从美学的基础上树起文艺批评，根源深厚，他关于美学上的种种革命性见解，即使不能确定，也极富于启发性。应该说朱光潜这时已抓住克罗齐美学的几个基本特点，那就是他的美学、哲学和历史学是贯通一气的，他的美学观念中充满了让人觉得具有很强陌生感，因此刺激、启发人思考的论断，但这些论断有时违背常理，让人怀疑。不过在这篇文章里，朱光潜并没有对克罗齐美学作出怀疑性的批评，也没有涉及他的哲学和历史学，而是以褒扬的态度介绍克罗齐的美学新见。

朱光潜认为克罗齐的全部美学都是从“美术即直觉”（艺术即直觉）这样一个基本的论断出发，这样一种论断就决定了其美学观念与传统观念的差别。因为艺术是直觉，直觉是一种精神活动，心灵现象，所以艺术作品（包括文学）并不是物理的事实，不是印刷出来的文本，不是演奏出来的乐曲，不是嵌在画框里的画，也不是表演出来的舞蹈，这些都是物理的形态，而艺术在物理形态之前就存在了，只不过借物理方法得以记载下来。艺术与功利活动无关，在克罗齐看来，不仅艺术活动的物理记载是实用的、功利的，把产生快感当作艺术直觉的特点也是功利主义的谬误。同样，艺术即直觉，也表明艺术和道德是无关的，直觉与意志，美与善完全是两个不同的领域，艺术是直觉，不含意志，是超道德的，不能以道德的标准加以评价。艺术的直觉是不涉概念和理性的，是单纯的具体的意象，是概念和判断的基础，但没有上升到理性的认知，这种意象也不是传统所说的典型形象，因为典型形象涉及到类的判断、理性的思考。这就否定了美学上的唯物主义、享乐主义、道德主义、概念主义，这些是传统美学观的误区，也是克罗齐对以往美学观的否定来显示他的美学观的特点。

朱光潜从正面阐释了克罗齐的“艺术即直觉”这一基本观念的理论内涵。艺术是直觉，直觉的成品是意象，而且艺术的意象与一般的意象是不同的。一般的意象即非艺术性的意象只是零落错乱的，缺乏感情的熔铸，心灵的整合，因此是没有生命力的，而艺术的意象则具有整一性（朱光潜的表述是单整性，英文词是 unity）的特点，是经过心灵的综合而形成的统一的有生命力的意象。朱光潜认为，在心灵的创造性综合成意象的过程中，背后的支配力是情感，艺术的直觉就是抒情的直觉，也是抒情的表现，就是把情感和意象融为一体，表现出来，而情感的背面又有全人格的阴驱潜率，所以艺术的直觉实际上是艺术家整个人格的表现。一切艺术都是抒情的艺术，传统的叙事文学、抒情文学之分就是没有把握住文学艺术的抒情性本质。

朱光潜还就克罗齐关于内容与形式，直觉与表现，诗与散文，艺术分类等方面的观点作了介绍性阐述，而且认为克罗齐根据他的美学观所做的文学批评，改变了传统批评家的身份，以往的批评家分三类——指导者、裁判者和诠释者。批评家要么以指导者身份，抱着自己的某种艺术理性和艺术标准去要求和评价艺术家，向艺术家发号施令。要么以裁判者身份，判断一个艺术作品是否成功，美在何处，丑在何处。第三类是诠释者，试图阐发出作者想要表达的东西以及由作者自身的因素显现于作品中的东西。这些在克罗齐看来都只是真正的艺术批评的准备，都还没有涉及艺术品本身，艺术是抒情的直觉，是意象的表现，是灵感的活动，艺术批评家的关键在于领会到艺术家创作时的直觉意象和灵感，所以批评的关键仍然是创造性的直觉，直觉出完整的统一的意象，至于用名理的语言再把直觉出的意象加以陈述和评论，那只是艺术批评中次要的东西。

在《欧洲近代三大批评学者（三）——克罗齐》一文中，朱光潜对克罗齐美

学基本上没有什么批评，因为主要是译述性的介绍，就一些基本的观念而言，符合克罗齐的思想，但朱光潜当时显然缺乏对克罗齐哲学体系内在逻辑的整体把握，对其美学思想的介绍也还是流于浅易和零散，对克罗齐美学的关键性概念——情感在心灵活动特别是在直觉中的地位和作用的陈述，不太准确。他认为“在心灵的创造作用中，背面的支配力是情感”〔7〕，而在克罗齐的理论中，情感尽管是直觉的对象和基础，但只不过是被动的材质，是伴随着认识活动和实践活动产生的情绪素材，是模糊不清的，需要心灵的直觉进行创造性的综合，才能得以表现，不能看作是支配着心灵活动的因素，朱光潜在这里把他所接受的经验心理学知识作为背景去理解克罗齐哲学和美学，就出现了上述尚可斟酌的表述，克罗齐本人认为心理学与其说引人走向哲学不如说引人离开哲学〔8〕。

1931年，朱光潜在巴黎大学完成了《文艺心理学》初稿的主体，后来经过反复修改，到1936年，增加了5章，成为定稿，由开明书店出版。可以说，《文艺心理学》完成和出版，奠定朱光潜作为一个美学家的第一块学术里程碑。

《文艺心理学》中，朱光潜所理解的克罗齐的直觉说成为最重要的文艺心理学原理，而且克罗齐也是朱光潜唯一以专章加以批评的美学家，由此可见克罗齐在此书中地位之重要。不过在初稿改变为定稿的过程中，朱光潜对克罗齐美学的理解和评价发生了比较大的变化，他在《文艺心理学·作者自白》中对态度的变化讲得比较清楚：

在这新添的五章中，我对于美学的意见和四年前写初稿时相比，经过一个很重要的变迁。从前，我受从康德到克罗齐一线相传的形式派美学的束缚，以为美感经验纯粹地是形象的直觉，在聚精会神中我们观赏一个孤立绝缘的意象，不旁迁他涉，所以抽象的思考、联想、道德观念等等都是美感范围以外的事。现在，我觉得人生是有机体；科学的、伦理的和美感的种种活动在理论上虽可分辨，在事实上却不可分割开来，使彼此互相绝缘。因此我根本反对克罗齐派形式美学所根据的机械观，和所用的抽象的分析法。这种态度的变迁我在第十一章——《克罗齐派美学的批评》——里说得很清楚。我两次更改初稿都以这个怀疑形式派的态度去纠正从前尾随形式派所发的议论。我对于形式派美学并不敢说推倒，它所肯定的原理有许多是不可磨灭的。它的毛病在太偏，我对于它的贡献只是一种“补苴罅漏”。做学问持成见最误事。有意要调和折衷，和有意要偏，同样地是持成见。我本来不是有意要调和折衷，但是终于走到调和折衷的路上去，这也许是我过于谨慎，不敢轻信片面学说和片面事实的结果。〔9〕

从美学方法论的意义上来说，朱光潜虽然不是有意调和折衷，但他无意地走到调和折衷的路上，对于准确理解和介绍克罗齐美学也是有相当大的欠缺的。《文艺心理学》的书名就告诉我们，朱光潜主要是从心理学的角度来研究文艺理论的，事实上，该书从篇幅上看，主要也是介绍美感经验的心理学研究成果，如布洛的心理距离说，立普斯的移情说，谷鲁斯的内模仿说等等，与克罗齐的思辩性的美学、哲学体系思路颇不相同，也是克罗齐极力反对的，朱光潜对于克罗齐的直觉说的理解，正是把直觉当成了一种心理经验，因此在陈述中，就强调直觉中凝神关注，不涉利益的心理状态，以及在这种心理状态中，主体性格、情趣与形象的融合。这与克罗齐自己对于直觉的界定与阐释有相当大的差别，克罗齐的直觉实际上就是心灵的先验综合，强调的是心灵为主体的感受（feeling情感）赋形，他以思辩的方式，辨析直觉的知识与逻辑知识的分别（这一点朱光潜也作了较充分的介绍），辨析直觉与知觉，感受、联想、表象、表现的关系，尽管多少有一些心理经验的内容，但更多的是严格的逻辑思辩，和朱光潜以心理经验来解说直觉是不相同的。当然，从对直觉的具体内涵的理解而言，也有几个方面的区别。

第一个区别是，克罗齐认为直觉是心灵活动的起点——同时也是认识的起点，在直觉界限以下的是模糊的感受、印象、感觉、冲动、情绪，或无形式的物质，这无形式的物质，就其为单纯的物质而言，心灵永远不能认识，心灵要认识他，只有赋予它以形式，把它纳入形式才行。这一赋予形式的心灵活动就是直觉，直觉产生具体的形象，即意象，也就是直觉品。〔10〕而朱光潜则认为在直觉之前，物质是有形象的，直觉把外物的形象和主体的感情融合为一体，就形成意象——他有时也用形象一词表达意象的内涵，这个时候，形象不是物质的形象，而是融合了感情的形象即意象，但这种用法容易引起误解。——这种源于本体论的不同理解同时又引起朱光潜所理解的直觉与克罗齐直觉的第二个差别。

克罗齐的心灵哲学继承了康德、黑格尔哲学的本体论，是唯心主义的，一切心灵活动都是精神自身的创造和生展，不是对于某个外在世界的反映，他所说的直觉也是创造的直觉，是对于感受、情绪等的创造性综合，这种直觉对于主体而言，又是表现。但在写作《文艺心理学》的时期，朱光潜基本上把克罗齐的直觉理解为反映论的直觉，他认为“形象是直觉的对象，属于物；直觉是心知物的活动，属于我。在美感经验中，心所以接物者只是直觉，物所以呈现于心者只是形象”[11]，而且他引述叔本华《作为意志和表象的世界》中一大段话来解释形象的直觉，在引述中把叔本华哲学中的“理念”翻译为“意象”，这样，实际上完全是用反映论的观点来理解形象的直觉，而且这种反映并不是对于他自己在前面所讲的客观世界外物的反映，而是对理念世界中理念的反映，这就和克罗齐美学所说的直觉完全相反了。

第三个区分是，直觉在克罗齐的哲学中是认识的起点，是一切其他心灵活动的基础，这一点朱光潜是基本上接受了的，但是当他引述叔本华的直观（按：即直觉，直觉与直观是同一个英文词intuition的不同中译），来解释克罗齐的直觉时，直观实际上就是指叔本华的纯粹直观，而在叔本华哲学中屏除欲望的纯粹直观不是认识的起点，而是认识的最高境界，是对于世界本质的认识，而且克罗齐、叔本华哲学中的直觉和纯粹直观内涵具有根本性的差别，如上文所说，一个是创造性的综合，一个是绝对真实的反映和再现；一个是人的认识在达到理性之前的基本条件，另一个是认识超越理性之后的最终结果；一个是对于感触、情绪的充分表现，另一个恰恰是屏除感情、欲望后的纯粹认识。克罗齐直觉产生的意象是纯粹的精神（心灵）现象，是审美主体自身性格和情趣的表现，而叔本华纯粹直观所见的意象则是客观存在的理念世界中的理念，并不是主体性格和情趣的显现，正是因为二者有根本性的差别，所以朱光潜的引证解释有时是矛盾的。

当然，朱光潜以叔本华的纯粹直观印证、解说克罗齐的直觉，也自然因为二者有一些共同点。如果不能细致深入地去理解、分析叔本华和克罗齐的哲学体系，也确实不太容易区分这两个概念之间的差别，朱光潜当时对西方哲学虽然已经有了相当的修养，写了诸如《黑格尔哲学的基本原理》这样的文章，甚至还在伦敦中华学艺社分社作过《唯心哲学浅释》的学术演讲，但是确实未必真正融会贯通地掌握了西方哲学史，对叔本华和克罗齐哲学所花功夫也是有限的——朱光潜是非常用功的，涉猎广泛，而且著述勤勉，在短短的6年多的时间内，竟然完成了八部著作[12]，但毕竟人的精力有限，不可能精通一切，何况哲学并不是他所学的专业——正是叔本华直观和克罗齐直觉的共同点构成朱光潜所说“形象的直觉”的基本内涵，而他们的差异构成朱光潜游移不定的范围——这种游移，到了极端，有时可以说是根本不相容的。

《文艺心理学》中，朱光潜把直觉是意象与情感的融合这一论断中的情感概念，分解为艺术家的性格与情趣，显然这是朱光潜在自己先在文化视野的影响下所发生的误读——这种误读是如此明显，以至于容易使人相信，这是一种有意识的改造。不过朱光潜自己并没有提到他是有意还是无意的误读，也就是说，从他的陈述中我们很难判断，究竟他是真以为克罗齐所讲的情感是性格和情趣的组合呢，还是他觉得情感应该是指性格与情趣的融合。其他如直觉与表现同一，艺术作为直觉活动与其他功利、道德活动的区分等等，朱光潜的理解都没有发生变化，与《欧洲近代三大批评学者（三）——克罗齐》相比，最大的变化是他从几个方面对克罗齐美学提出了批评。

首先，他认为克罗齐美学根据的是所谓机械观，由此对克罗齐美学的所谓机械观进行批评。朱光潜认为克罗齐以及形式派美学把美感经验和艺术活动等同，不问其因果，忽视了艺术活动中的其他内容如艺术家的道德、遭际、信仰、人生经验，以及艺术家创造艺术中的联想和使用的媒介对艺术品产生的影响，把艺术看作是与人生绝缘的，因此不免象老鼠钻牛角，没有出路。把克罗齐的美学看成是机械的，实在是一种太大的误解，因为克罗齐强调他所讲的四种心灵活动的密切关系，并没有把直觉看作是孤立的，尽管直觉是其他心灵活动的起点，是逻辑认识、实践活动的基础，但逻辑认识和实践活动（包括经济活动和伦理行为）中都包容了直觉本身，而且直觉对象也就是审美的材质来自认识活动和实践活动，这些活动的成败得失引起的情绪，构成直觉的内容，直觉就是心灵赋予这些无形式的材质（一般所谓内容）以形式。所以不能认为克罗齐哲学中，美感的人与科学

的人、实用的人是分裂的。但是作为哲学，作为美学理论，当然必须就这些成分进行分析论述，否则就失去了理论的明确性和细致性，克罗齐哲学和美学是思辨性、分析的，同时也是有机整体观的，在他自己看来是一个完满自足的体系。朱光潜本人对所谓克罗齐的机械观的批评，也只限于《文艺心理学》，后来他对克罗齐哲学作出更深入的解读后，并没有再把这一点作为克罗齐美学的缺失。

其次，朱光潜对克罗齐美学把传达与表现相区分，而否定传达是表现，是艺术活动之一部分，作出了批评。克罗齐认为艺术就是直觉，就是在心灵中直觉到一种整合了情绪的意象，所以艺术只是一种心理的活动，就艺术本身而言，并不需要把直觉到的意象以物理的方式传达出来，也就是说文学家并不要以文字形成文本，画家不需以具体的绘画作品来显现心中的意象等等，把意象以物理的方式传达，在克罗齐看来，是一种实用活动，不是艺术活动，这种实用活动或者为艺术家本人备忘，或者把意象传达给观赏者，并非不重要，但是与艺术本身的性质是不同的。这里，克罗齐以纯思辨的方式强调，艺术作为艺术，最本质的是艺术家的创造性直觉，而不是艺术家的技巧性才能。朱光潜应该说不太可能不理解，但他对克罗齐的批评又确实显示他误解了克罗齐的这一关键性的论断。他说：

“这种见解显然是太偏激一点。第一，每个人都能用直觉，都能在心中想见种种意象，但是每个人不都是艺术家。为什么呢？艺术家除着能想象（这是他与一般人相同的）以外，还要能把所想的‘象’表现在作品里（这是他所独有的本领），艺术家决不能没有艺术作品。” [13]

这确实是整个的误读了克罗齐，但这种误读又有克罗齐本身的原因，所以情有可原。克罗齐恰恰认为艺术家与普通人的差别，就在于想象（即直觉意象的创造性能力）的差别，艺术家比普通人的想象，更清晰、准确、富于创造性，而朱光潜似乎认为只要是想象，性质就一样。为什么又说这种误解情有可原呢？这是因为克罗齐在谈直觉的时候，一般又把它当成人的最基本最原始的认识能力，又说每个人都是艺术家，人天生是艺术家——实际上克罗齐这样使用“艺术家”这个词的时候，带有比喻的性质——这就导致朱光潜的误解。克罗齐认为真正的艺术家能够创造性地直觉出完整清晰、充分表现特定情绪的意象，而普通人只能直觉出片段、零散、模糊的、不能充分表现感情的形象。有些人或许会据自己的经验反驳：我并非艺术家，但也能直觉出清晰完整的意象。这就应该清楚，克罗齐所说的艺术家，并不是指已经为社会承认的艺术家才是艺术家，而是以思辨的方式确定，凡属能够直觉出完整清晰的意象的就是艺术家，否则就不是，真正的艺术家，不需要以物理形式经过社会认可。因此，从某种意义上说，人们总是在某些时候是艺术家，另外一些时候又不是。这样一种思辨性的分析，与习惯的表达方式颇不相同，所以容易导致误解。

朱光潜对于克罗齐关于表现与传达的另一论断的批评，显得更为合理。克罗齐认为艺术不能分类，因为艺术只是直觉的心理过程，是内在的，而不是物理的，人们把艺术家划分为诗人、画家、音乐家、雕塑家等等，就是没有把握住艺术的内在性特质，以物理媒质的表现形态为艺术分类。克罗齐认为创造性直觉不涉及艺术的媒质问题，因此艺术不需也不能分类。这与艺术创作的 actual 心理过程确实是有距离的。朱光潜批评他没有注意到即使是艺术家在心里酝酿意象时，也常不能离开他所常用的特殊媒介或符号。例如一棵竹子的意象，可写为诗，可写为画，可雕为像，甚至可表现为音乐或舞蹈，粗粗看来，好象是同一个意象，因为所用媒质不同，所以产生出不同的作品，实际上不同的作品所传达的意象并不同一，画家想象竹子时，要连着线条、颜色、阴影一起想，诗人想象竹子时，要连着文字的声音和意义一起想，音乐家想象竹子时，连着声调、节奏一起想，所以他们想象出来的虽然都是竹子，却并不是同一个意象，而是差别甚大的不同意象，也就是说，艺术媒质的运用，也是内在于直觉这一心理过程的，并不纯粹是外在的物理事实。艺术的分类因此也是内在的。

朱光潜还指出，意象的创造不止是表现，也受到传达过程的影响，不仅是媒质本身的影响，更重要的是传达这样一种目的，构成意象创造的心理背景。艺术家创造出意象来的目的，究竟是准备传达出去，还是仅仅停留于内心世界，心理背景大不相同，一个受社会情境的影响支配，一个不受影响。克罗齐把艺术家当成超越功利的自言自语者，但实际上艺术家具有社会性，总不免有意无意受社会环境的影响。艺术的动机出自于内心，但外力可以刺激它、鼓励他，也可以钳制

它、压抑它。一个艺术家在创作时，考虑到艺术的接受者，就会对艺术品直觉的过程发生作用。同时，一个时代流行的艺术样式和媒质，也往往影响到艺术家的选择，譬如，伊丽莎白时代，英国戏剧流行，莎士比亚的艺术成就以戏剧的方式呈现，这说明一个社会、时代的风气，实际上影响着艺术家的创作。而克罗齐把艺术完全看成是个人的，似乎传达及其媒质的选择不会影响艺术品的形成，这不符合实际的创作过程。朱光潜对克罗齐忽视传达媒质及目的对艺术本身的影响的批评是言之成理的，克罗齐以思辩的方式分析艺术，有时有其优势，那就是能够突出艺术的本质的东西、核心的东西，但有时也带来问题，那就是以思辩删削了实际的艺术经验，并不能够完整地解释艺术创作。

朱光潜《文艺心理学》中，对克罗齐作出批评的第三个方面就是关于艺术作品的价值及价值评价标准的问题。朱光潜认为，严格地说来，克罗齐美学不能存在价值问题。因为克罗齐否认传达为艺术的活动，否认传达出来的东西为艺术品，他所谓的艺术就是存在于心中的意象，那是除自己以外，没有人能够看得见的，所以旁人无法评判它的好坏美丑，所以否定传达是艺术，同时也就意味着抹杀了对于艺术的价值评判。克罗齐美学强调创造与欣赏的同一，也就是认为创作者和欣赏者，都是在直觉中创造意象，但实际上，克罗齐忽略了创作者与欣赏者的一个重要区别——创作者直觉意象时，凭借自己的切身经验，而欣赏者将原形象再造出来时，凭借的首先是创作者所传达出来的作品，就创作者而言，艺术的价值可在形象本身见出，而就欣赏者而言，则必须从以物理形式传达意象的作品见出，文学艺术批评不仅批评意象本身的价值，还要批评该意象的传达或表现是否恰到好处。克罗齐否认传达出来的作品为艺术，也就使欣赏者失去了价值评判的对象。朱光潜进一步批评克罗齐美学不止是失去了评价的对象，而且把美绝对化。克罗齐认为“美就是成功的表现，说得更干脆一点，就是表现，因为没有成功的表现并非表现”，而一旦得到表现，就具有绝对的价值，任何两种表现之间，并没有价值的高下之分，莎士比亚的《李尔王》并不见得比他的一首十四行诗更美。朱光潜认为克罗齐实际上是取消了美丑之分，艺术就是美，而丑是不成功的表现，根本不能进入艺术的范围里来。所以，克罗齐如果彻底，就只能承认艺术与非艺术的分别，而在艺术的范围里，美成为绝对价值，无比较可言了。朱光潜相信，绝对价值论其实根本否认价值的存在，因为价值是程度差别的比较中见出的。而这样一种认为表现必有程度上的分别，是文艺批评的基本信条，文艺批评就是试图分辨作品的价值，否则，批评无法开始。

可以看到，朱光潜在《文艺心理学》中，一方面把克罗齐的“形象的直觉”观念作为最基本的文艺原理加以介绍阐释——只是在阐释中存在着有意无意的误读，另一方面，他又在几个重要的方面对克罗齐作出批评，有的切中肯綮，有的则有所偏失，不过总的来说，还处于介绍与批评的平面上，没有具体的运用。

在《文艺心理学》稍后完成初稿的《诗论》，后来成为他在北京大学、武汉大学为中文系学生授课的教材，几经修改增删，1943年出版，后来又于1948年增加三章，予以再版。《诗论》同样受克罗齐美学的影响，但与《文艺心理学》中主要是介绍评述不同，他已经较为自觉地把克罗齐美学应用于诗歌这种文学体裁，而且试图把中国古代诗论和克罗齐以及叔本华、尼采等人的美学观念相印证和融合，提出新的诗学理论“诗的境界”论（以下简称“诗境”论）。他对克罗齐的表现说也加以改造，提出“我们的表现说”。

朱光潜认为“每首诗都自成一种境界，无论是作者或是读者，在心领神会一首好诗时，都必有一幅画境或是一幕戏景，很新鲜生动地突现于眼前，使他神魂为之钩摄，若惊若喜，霎时无暇旁顾，仿佛这小天地中有独立自足之乐，此外偌大乾坤宇宙，以及个人生活中一切憎爱悲喜，都象在这霎时间烟消云散了。纯粹的诗的心境是凝神注视，纯粹的诗的心所观境是孤立绝缘。心与其所观境如鱼戏水，忻合无间。……[诗境]都是从混整的悠久而流动的人生世相中摄取来的一刹那，一片段。本是一刹那，艺术灌注了生命给它，它便成为终古，诗人在一刹那中所心领神会的，便获得一种超时间性的生命，使天下后人能不断地去心领神会。本是一片段，艺术予以完整的形象，它便成为一种独立自足的小天地，超出空间性而同时在无数心领神会者的心中显现形象。……诗的境界是理想境界，是从时间与空间中执着一微点而加以永恒化与普遍化。……诗的境界在刹那中见终古，在微尘中显大千，在有限中寓无限。”[14]

这样一种诗境的创造和欣赏，需要两个条件，一个是直觉，另一个是意象与情趣的契合。朱光潜在论证时，都是以克罗齐美学作为直接根据的。朱光潜所指的诗境的直觉，是一种对于个别事物的认知，不涉及对象与其他事物的关系，不涉及对象的价值和意义，只关注对象本身的形象，他说：“在凝神注视梅花时，你可以把全副精神专注在它本身形象，如象注视一副梅花画似的，无暇思索它的意义或是它与其他事物的关系。这时你仍有所觉，就是梅花本身形象（form）在你心中所现的‘意象’（image），这种‘觉’就是克罗齐所说的‘直觉’”。[15] 他在这里明确说他所讲的形成诗境的条件的直觉就是克罗齐的直觉，但实际上他对直觉的解说与克罗齐本人是有距离的，朱光潜所讲的直觉，仍然和《文艺心理学》中一样，基本上还是一种反映论的直觉，是在凝神状态中，对于对象本身形象的观照，而克罗齐的直觉是一种创造性的活动，是心灵借自己造作、赋形的能力，使模糊的印象、情绪形式化即形成意象的活动，不是显现出对象本身形象，而是创造形象。当然，朱光潜并不是完全没有注意到克罗齐直觉的创造论性质，他也以灵感、想象和悟来解说直觉，就意味着他所理解的直觉也具有创造性，他不很精确地把克罗齐直觉解释为灵感、想象，甚至等同于禅家的“悟”：“读一首诗和做一首诗都常须经过艰苦思索，思索之后，一旦豁然贯通，全诗的境界于是象灵光一现似地突然现在眼前，使人心旷神怡，忘怀一切，这种现象通常人称为‘灵感’。诗的境界的突现都起于灵感。灵感亦无若何神秘，它就是直觉，就是想象（imagination，原谓意象的形成），也就是禅家的‘悟’”。[16] 这三个概念中，想象或许离克罗齐直觉最近，想象融合情绪和外物形象（眼前的或回忆的），形成意象，但想象往往有一个过程，不是瞬间的。灵感就其发生的瞬间性而言，与直觉相近，但灵感是长期紧张思考、积累的结果，而且往往并不象克罗齐直觉那样在凝神观照时突现，而经常是在精神松弛下灵光突现，突现的也不一定是具体的意象，很可能是理性的判断。至于禅家的“悟”，更不见得是悟出特定的意象，禅家的“悟”一般讲的是悟道，是对于真理的领悟。当然，朱光潜所指的“悟”，其实并不是真正禅家的悟，而是诗家的悟，是王夫之在《姜斋诗话》中所讲的以禅喻诗的“现量”，是严羽在《沧浪诗话》中以禅喻诗的“妙悟”——这样一种比喻的内蕴本来就已缠夹不清，再加转用，更易生误解，不过由此也可以看到，在对克罗齐直觉概念的接受中，朱光潜也有中国传统诗论作为其先在视野的基本构成因素。

诗境形成的第二个条件是意象与情趣的契合。这第二个条件是阐述诗歌表现的内容及内容形式的关系这一根本性问题，因此对诗境论来说也是根本性的，实际上，由此可见朱光潜的诗境论强调诗歌应该创造出以情趣为本、情景交融的境界。他引述了克罗齐《美学纲要》（朱光潜误为《美学》）的一段话作为诗境论的根据：

艺术把一种情趣寄托寄托在意象里，情趣离意象，或是意象离情趣，都不能独立。史诗和抒情诗的分别，戏剧和抒情诗的分别，都是烦琐派学者强为之说，分其所不可分。凡是艺术都是抒情的，都是情感的史诗或剧诗。[17] 引述这段话，似乎意味着诗境论来源于克罗齐美学，而实际上此段引文与朱光潜自己的译文有关键性的出入，而与韩邦凯、罗芘1980年代译文则更是相去甚远。1935年，朱光潜在《文学季刊》上发表克罗齐《美学纲要》第一讲《艺术是什么？》的译文，与上述引文对应的文字是：

所谓艺术就是把一种心情寄托在一个意象里，心情离意象或是意象离心情都不能单独存在。史诗和抒情诗的分别，戏剧和抒情诗的分别，都是烦琐派学者强为之说，分其所不可分。凡是艺术都是抒情的，都是情感的史诗或剧诗。[18]

比较引文和译文，可知后面两句话没有差别，但第一句关键性的概念由“心情”变成了“情趣”，而朱光潜在整个译文中从没有把克罗齐的情感（feeling）或灵感（inspiration）译为情趣的情况，而实际上，在克罗齐原文中，心情是指灵感，朱光潜晚年指导其研究生韩邦凯、罗芘翻译《美学纲要》时，引文第一句就译为：“在艺术中，灵感不仅通过再现，再现也不只通过灵感。”[19] 在克罗齐美学中，情感和意象的关系，也不象朱光潜诗境论中那样是一种并列、寄托的关系，情感是基础、是动力、是实质性内容，而意象是情绪、感触、印象等经过直觉先验性综合的产物。他们的关键性差别是：朱光潜把情趣和物象（按：有时作形象或意象，用词并不严密）当作两个本来各自独立的

因素，这两个因素对于直觉的作用而相互渗透、结合，形成诗的境界；而克罗齐不把情感当作独立的因素，情感只有通过直觉才能以特定状态得到表现，情感的表现过程就是意象的形成过程，这是同一个过程的两面，两种不同的描述。

朱光潜明明以克罗齐美学来论证诗境论，为什么会以这种方式对诗境论加以表述呢？原因是中国诗论中对情感和意象的关系有着相当充分的论述，如谢榛《四溟诗话·卷三》、王夫之的《姜斋诗话》等，形成了强大的传统，这一传统在朱光潜的知识结构中可能早已根深蒂固，以致于难以摆脱，很自然地以之与克罗齐的直觉论相比附。朱光潜把情趣简称“情”，认为意象即是“景”，而中国诗论中情景对举是普遍的提法，而且只要论及情与景的关系，总是认为情景交融是诗的佳境。[20]

朱光潜诗境论是情趣与意象的契合，还有另一个不同于克罗齐直觉—表现说的重要因素是，他把克罗齐所讲的情感替换为情趣，实质性地改变了诗境或直觉品的内涵，也就是文学艺术所表达的内容。克罗齐直觉—表现说中的情感概念前后有所变化，前期包括感触、情绪、印象等，在《美学纲要》（1912）中他明确定义为：“情感，或灵魂状况并不是一种特定的内容，而是用直觉范畴所看到的整个宇宙”[21]——这里，情感就指直觉品（即意象）中所包容的一切内容。后期多采用一般的情感概念——指在心灵的认识、实践活动中产生特定情绪状态。而朱光潜所说的情趣更多地偏向于中国古代诗学的审美趣味与取向，不仅包括了情感，也包含了智性的趣味——这种智性的趣味往往带有了诗人的个性特点——表达了和中国传统诗论中兴趣、理趣、禅悦、别趣、性灵等概念相近的审美意蕴。

《诗论》举证了不少中国古代诗歌作品中所存在的禅趣，可以说，朱光潜最欣赏的诗人如陶渊明、谢灵运、王维、苏轼等，在他看来都带有禅趣，而这样一种禅趣，在西方文学艺术和美学、文论传统中似乎是甚为少见的，在西方文论或诗论中，很难找到相当于中国传统诗论中“兴趣”或“性灵”的概念。而中国诗论自南宋严羽在《沧浪诗话》中标举兴趣以来，形成了相当强大的传统。不过严羽所标举的“别趣”、“兴趣”并不是指诗人作为个体的那种独特的情趣，而是指与理相对的普遍之“趣”，尽管朱光潜的诗境论也带有严羽“兴趣”说的影响，但朱光潜可能更多地受到晚明诗学观念的潜移默化。晚明被一些思想史家和文学史家视为个性解放的时代，也正是在这个时代，作为诗人的独特的个人情趣在诗歌表现中的重要性才得到了理论上的充分表达，这种表达相当明确，不止是像此前的诗论中隐含着个人意味。如公安三袁所提倡的性灵说就是专力于强调诗歌表达个人情趣的——而且在情与趣中，偏重于趣。袁宏道为其弟中道（字小修）诗作序，认为“天下之物，孤行则必不可无，必不可无，虽欲废焉而不能”，评价小修诗曰：

大都独抒性灵，不拘格套，非从自己胸臆流出，不肯下笔。有时情与境会，顷刻千言，如水东注，令人夺魄。其间有佳处，亦有疵处，佳处自不必言，即疵处亦多本色独造语。然余则极喜其疵处；而所谓佳者，尚不能不以粉饰蹈袭为恨，以为未能脱近代文人习气故也。[22]

很明显，这是对于诗人个人情趣和特点的强调，虽然没有明标“趣”字，其实与朱光潜所讲的情趣是相近的。至于清代性灵说的倡导者袁枚论诗，更强调诗歌是个人性情的表现：

诗者，各人之性情耳。[23]

作诗，不可无我。[24]

朱光潜认为袁枚的性灵说道及了他的诗境论中情趣与意象的片面——即情趣。由此，我们也可以更清楚而深刻地认识到，朱光潜诗境论的实质性内涵，与中国审美传统有更深的渊源。不过，朱光潜的情趣概念，毕竟不是完全因袭中国文论传统，他时时把诗人的性格、经验与情趣并列，作为贯注意象的主观因素，而他把情趣作为诗境构成之一个方面时，情趣就包含了与其并列的性格和经验，以及其他构成意象表现内容的主观因素，比传统诗论所标举的性灵、性情、趣味内涵更广而又强调诗人当下情趣的独特不可复现的性质。[25]

克罗齐的表现说与其直觉说是一体的，他认为直觉就是表现，就是抒情的表现，同时也是艺术、是语言、是诗、是美，美学就是一般语言学、是诗学、是艺术哲学，当然也是表现的科学，其美学名著书名即为《作为表现的科学和一般语言学的美学》。美学史有时称他为表现主义美学家，“表现”可以说是其美学的

核心概念，朱光潜《诗论》第4章，据克罗齐表现说的基本观念，加以吸收和改造，提出了自己的表现说。朱光潜认为克罗齐关于艺术是表现的基本论述是非常有力的，那就是强调，艺术的本质是艺术家直觉到一个意象恰好能表现一种情趣，这样一种表现具有单整性，实质与形式不可分离的特点。朱光潜澄清了自己的表现说与一般表现说的不同，也区分了与克罗齐表现说的差别，他以三组公式来清晰显示这种差别。

流行的表现说：

艺术创作包括：第一阶段：情感+意象=想象=艺术的酝酿

第二阶段：想象+语言文字=表现=传达=翻译=艺术的完成

克罗齐的表现说：

艺术创作包括：第一阶段：情感+意象=直觉=表现=创造=艺术活动

第二阶段：直觉+语言文字=外达=物理的事实≠艺术活动

而朱光潜的表现说则是：

艺术创作包括：第一阶段：情感+意象+语言=表现（传达=艺术活动）

第二阶段：艺术+文字符号=记载≠艺术活动

这里他对克罗齐表现说的符号概括有不很准确的地方，他把情感和意象当作并列的因素，不符合克罗齐的直觉观念，已如前述，但这几个方程式清楚地表明，他把语言（一切媒质）与情感、意象的结合是当成表现的题中应有之义，而认为克罗齐表现说中，语言没有着落——实际上，克罗齐认为语言就是直觉、就是表现，只是克罗齐的语言概念也是不同于一般的语言概念的，也不同于朱光潜使用的语言概念——这就道出了他的观点与克罗齐观念的渊源和分别。[26]

朱光潜接受克罗齐，当然还有一些值得关注的內容，如他在翻译克罗齐《美学原理》和撰写《克罗齐哲学述评》中显示的理解和误读，在1950年代对于克罗齐态度的变化等等，因篇幅所限，无法深论。总之，从朱光潜的一生看来，他作为一个美学家的成长经历，其美学的实质性内容，都受到克罗齐的重大影响，我们甚至可以说，没有克罗齐，就没有作为特定美学家的朱光潜。

On Zhu Guangqian' s Response to Croce' s Aesthetics

Wang Youxin

(School of Liberal Arts, Hunan Normal University, Changsha)

Abstract: The thesis probes systematically into the aesthetic relations between Zhu Guangqian and Benedetto Croce. We find that Zhu Guangqian has misread unconsciously, has modified consciously Croce, thus integrating Chinese and Western aesthetic traditions creatively. By analyzing Zhu Guangqian and Croce' s similarities and differences, we try to correct some wrong judgments about Zhu Guangqian .

Key words: Zhu Guangqian ; Benedetto Croce ; figure ; image ; intuition ; expression ; feeling

作者简介：王攸欣，文学博士，湖南师范大学文学院教授、博士生导师

[①] 朱光潜《悲剧心理学》，《朱光潜全集》第2卷，安徽教育出版社1987-1993年版，第210页。

[②] 朱光潜《悲剧心理学》，《朱光潜全集》第2卷，第363页。

[③] 朱光潜《悲剧心理学》，《朱光潜全集》第2卷，第209—210页。

[④] 该书是克罗齐美学的原理部分，历史部分朱光潜没有翻译。

[⑤] K. E. 吉尔伯特 H. 库恩《美学史》（下），夏乾丰译，上海译文出版社1989年版，第722页。

[⑥] 朱光潜《答郑树森博士的访问》，《朱光潜全集》第10卷，第648页。

[⑦] 朱光潜《欧洲近代三大批评学者（三）》，原载《东方杂志》第24卷第15号（1927年8月），《朱光潜全集》第8卷，第236页。

- [⑧] 见克罗齐《美学纲要》的英译者序中，道格拉斯·昂斯勒对克罗齐观点的转述。克罗齐《美学原理·美学纲要》，韩邦凯、罗芾译，外国文学出版社1983年版，第200页。
- [⑨] 朱光潜《文艺心理学》，《朱光潜全集》第1卷，第198页。
- [⑩] 克罗齐《美学原理·美学纲要》，韩邦凯、罗芾译，外国文学出版社1983年版，第10页。
- [11] 朱光潜《文艺心理学》，《朱光潜全集》第1卷，第209页。有学者认为朱光潜在《文艺心理学》里并不是介绍克罗齐的观点，所以也就不存在误解的问题。实际上朱光潜在《文艺心理学·作者自白》里明确讲到“形象的直觉”受康德到克罗齐一线相传的形式派美学的影响，第11章也说“我们在本书里大致是采取他[引者按：指克罗齐]的看法”（《朱光潜全集》第3卷，第353页），在同时完成初稿的《诗论》里更是明确说他所讲的直觉就是克罗齐所说的直觉。见《朱光潜全集》第3卷，第51页。
- [12] 八部著作包括《给青年的十二封信》、《变态心理学派别》、《变态心理学》、《文艺心理学》（初稿）、《符号逻辑》（手稿）、《谈美》、《悲剧心理学》、《诗论》（初稿）。
- [13] 《朱光潜全集》第1卷，第362页。
- [14] 朱光潜《诗论》，《朱光潜全集》第3卷，第49—50页。
- [15] 朱光潜《诗论》，《朱光潜全集》第3卷，第51页。
- [16] 朱光潜《诗论》，《朱光潜全集》第3卷，第52页。
- [17] 朱光潜《诗论》，《朱光潜全集》第3卷，第54—55页。
- [18] 原载《文学季刊》第2卷第2期（1935年6月），《朱光潜全集》第20卷，第37页。
- [19] 克罗齐《美学原理·美学纲要》，韩邦凯、罗芾译，外国文学出版社1983年版，第227页。在朱光潜的译文中，“再现”一般译为“意象”，而且删节了一些用“意象”翻不通的句子。如“也不能称为古典的或再现的”，朱光潜译为“我们不能把它叫做古典的”，去掉了“再现的”。而韩邦凯、罗芾译文中，大概受朱光潜著作影响，反而出现了情趣字样。
- [20] 参见王攸欣《选择·接受与疏离》，三联书店1999年版。
- [21] 克罗齐《美学原理·美学纲要》，韩邦凯、罗芾译，外国文学出版社1983年版，第235页。
- [22] 袁宏道著，钱伯城笺校《袁宏道集笺校》，上海古籍出版社1981年版，第187—188页。
- [23] 《清代文论选》，人民文学出版社1999年版，第515页。
- [24] 《中国美学史资料选编》（下），中华书局1981年版，第355页。
- [25] 朱光潜《诗论》，《朱光潜全集》第3卷，第56页。参阅王攸欣《朱光潜美学的传统文化渊源》，《湖南师范大学学报》2002年第3期。
- [26] 朱光潜《诗论》，《朱光潜全集》第3卷，第90—97页。

上一篇>>重新解读《联副》的“船长事件”——台湾戒严时期被判“叛乱”罪的一首现代诗

下一篇>>钱玄同参与《刘申叔先生遗书》编纂始末发微

【 关闭本页 】