



只有心灵才是真实的，只有心灵才涵盖一切，  
所以一切美只有在涉及这较高境界  
而且由这较高境界产生出来时，才真正是美的。

# 走出艺术哲学迷宫

ZUO CHU YI SHU ZHE XUE MI GONG

——黑格尔《美学》笔记  
HEI GE ER MEI XUE BI JI

陈鹏 著

文化艺术出版社  
Culture and Art Publishing House

# 几点说明

1. 本书（以下称《笔记》）力图通过释疑解惑达到通晓易读的目的。主要有这样几种方式，一是说明观点、段落、文字表述背后的深层涵义；二是将繁复、晦涩的叙述条理化；三是提示重要观点、点评精彩论述；四是用浅易的语言解读重要观点和句子；五是加入笔者的部分观点进行评说。

2. 为方便对照阅读，《笔记》与原译著同目录、同结构叙述。其中引用的文字除标注处外，都是原译著同部分的内容。原文中下方加点的文字，引文使用加粗方式予以提示。另外书中还加了部分“楔子”，作为笔者对相应内容的专题论述。本《笔记》所用黑格尔《美学》文本，是朱光潜先生译、商务印书馆1979年1月第1版第1次印刷本。

3. 《笔记》分上下两卷。上卷主要记叙黑格尔《美学》第一卷“艺术美的理念或理想”的内容。这是黑格尔美学思想最深邃的部分，也是启动思考最能获得乐趣的地方；其思维方式、逻辑环节、叙述特点、语言表述，力求原汁原味。下卷主要记叙黑格尔《美学》第二卷的内容。黑格尔讲述艺术在不同历史时期呈现不同形态的同时，把人类进行艺术思维的历史（艺术思想史）深刻揭示出来了。艺术思维的脉络，从远古到近代，绵延不绝，环环相扣，清晰可辨，堪称绝唱。黑格尔《美学》第三卷主要讲具体艺术门类（如音乐、戏剧、绘画等）的美学特征，从理论层次上看似乎不属同类别内容，笔者将另书论述。

4. 本书无“导论”，一是因为“笔记”无“论”可“导”；二是担心先入为主的拙见影响了读者的思考和阅读兴趣。如果读者希望预先了解一点相关的情况，可阅读本书“楔子·承上启下”和“楔子·几个相关的问题”。本书无“序言”，无论讨劳哪位先生读完45万多字的文稿再来写序都不太现实；自序又恐自吹之嫌，免了也罢。

仅此说明。

陈 鹏

2006年春节

# 目录

## 几点说明 /1

## 全书序论 /1

### 一、美学的范围和地位 /2

1. 自然美和艺术美 /2
2. 对一些反对美学的言论的批驳 /3

### 二、美和艺术的科学研究方式 /10

1. 经验作为研究的出发点 /10
2. 理念作为研究的出发点 /12
3. 经验观点和理念观点的统一 /13

### 三、艺术美的概念 /13

#### A. 一些流行的艺术观念 /14

1. 艺术作品作为人的活动的产品 /14
2. 艺术作品作为诉之于人的感官的，从感性世界吸取源泉的作品 /16
3. 艺术的目的 /19
  - a) 摹仿自然说 /19
  - b) 激发情绪说 /20
  - c) 更高的实体性的目的说 /21

#### B. 从历史演绎出艺术的真正概念 /24

1. 康德哲学 /25
2. 席勒、文克尔曼、谢林 /28
3. 滑稽说 /29

### 四、题材的划分 /32

1. 艺术美的理念或理想 /35
2. 理想发展为艺术美的各种特殊类型  
——象征型艺术、古典型艺术与浪漫型艺术 /37

3. 各门艺术的系统  
——建筑, 雕刻, 绘画, 音乐, 诗歌等 /43

## 上 卷 艺术美的理念或理想

### 序论 /52

#### 楔子 /56

1. 艺术对有限现实的关系 /57
2. 艺术对宗教与哲学的关系 /63
3. 第一卷题材的划分 /66

### 第一章 总论美的概念 /67

#### 1. 理念 /67

##### 楔子 /71

#### 2. 理念的客观存在 /72

##### 楔子 /73

#### 3. 美的理念 /74

##### 楔子 /83

### 第二章 自然美 /87

#### A. 自然美, 单就它本身来看 /87

##### 1. 理念作为生命 /87

##### 楔子 /92

##### 2. 自然生命作为美 /94

##### 3. 对自然生命的观察方式 /97

#### B. 抽象形式的外在美与感性材料的抽象统一的外在美 /100

##### 1. 抽象形式的美 /101

##### a) 整齐一律, 平衡对称 /101

##### b) 符合规律 /102

##### c) 和谐 /103

##### 2. 美作为感性材料的抽象的统一 /104

#### C. 自然美的缺陷 /104

##### 1. 在直接现实中的内在因素仍然只是内在的 /106

##### 2. 直接个别客观存在的依存性 /107

##### 3. 直接个别客观存在的局限性 /109

##### 楔子 /111

### 第三章 艺术美, 或理想 /113



## A. 理想, 单就它本身来看 /113

1. 美的个性 /113
  2. 理想对自然的关系 /118
- 楔子 /123

## B. 理想的定性 /124

## 一、理想的定性, 就它本身来看 /124

1. 神性的东西, 作为统一性与普遍性 /124
2. 神性的东西, 作为诸个别的神 /125
3. 理想的静穆 /125

## 二、动作或情节 /126

1. 一般的世界情况 /127
  - a) 个体的独立自足性: 英雄时代 /128
  - b) 散文气味的现代情况 /134
  - c) 个体独立自足性的恢复 /134

楔子 /135

## 2. 情境 /135

- a) 无情境 (无定性的情境) /138
- b) 有定性的情境处在平板状态 /138
- c) 冲突 /140

楔子 /146

## 3. 动作 (情节) /146

- a) 引起动作的普遍力量 /147
- b) 发出动作的个别人物 /149
- c) 人物性格 /154

楔子 /159

## 三、理想从外在方面得到定性 /159

楔子 /162

1. 抽象的外在因素, 单就它本身来看 /162
  - a) 整齐一律, 平衡对称, 和谐 /163
  - b) 感性材料的统一 /165
2. 具体的理想与它的外在实在的协调一致 /165
  - a) 主体与自然的单纯的自在的统一 /166
  - b) 由人的活动而产生的统一 /168
  - c) 精神关系的总和 /171

3. 理想的艺术作品的外在方面对听众的关系 /172
  - a) 让艺术家自己时代的文化发挥效力 /173
  - b) 维持历史的忠实 /175
  - c) 艺术作品的真正的客观性 /175

### C. 艺术家 /181

1. 想象，天才和灵感 /181
  - a) 想象 /181
  - b) 才能和天才 /184
  - c) 灵感 /186
2. 艺术表现的客观性 /188
  - a) 纯然外在的客观性 /188
  - b) 尚未展现的内心生活 /188
  - c) 真正的客观性 /189
3. 作风，风格和独创性 /189
  - a) 主观的作风 /190
  - b) 风格 /191
  - c) 独创性 /191

楔子：“承上启下” /193

## 下 卷 理想发展为各种特殊类型的艺术美

序论 /202

第一部分 象征型艺术 /205

序论 总论象征型艺术 /205

1. 象征作为符号 /205
2. 形象和意义之间部分的协调 /206
3. 形象和意义之间部分的不协调 /206
  - a) 象征的暧昧性 /206
  - b) 神话和艺术中象征表现方式的暧昧性 /207
  - c) 界定象征型艺术的概念 /208
4. 题材的划分 /208
  - a) 不自觉的象征 /210
  - b) 崇高的象征方式 /211
  - c) 比喻的艺术形式：自觉的象征 /212

第一章 不自觉的象征 /213

- A. 意义和形象的直接统一 /213
  - 1. 古波斯教 /213
  - 2. 古波斯教的非象征性 /214
  - 3. 古波斯教的掌握方式和表现方式的非艺术性 /214
- B. 幻想的象征 /215
  - 1. 印度人对梵天的理解 /216
  - 2. 感性、漫无边际性和人格化的活动 /216
  - 3. 净化与忏悔的观念 /218
- C. 真正的象征 /218
  - 1. 埃及人关于死的观念和表现；金字塔 /222
  - 2. 动物崇拜和动物面具 /223
  - 3. 完整的象征：麦姆嫩，伊西斯，俄西里斯和狮身人首兽 /224

## 第二章 崇高的象征方式 /227

- A. 艺术中的泛神主义 /229
  - 1. 印度诗 /229
  - 2. 伊斯兰教诗 /230
  - 3. 基督教的神秘主义 /231
- B. 崇高的艺术 /232
  - 1. 神作为创世主和世界主宰 /233
  - 2. 抽去神的有限世界 /233
  - 3. 人的个体 /234

## 第三章 比喻的艺术形式；自觉的象征表现 /236

- A. 从外在事物出发的比喻 /237
  - 1. 寓言 /238
  - 2. 隐射语、格言和宣教故事 /240
    - a) 隐射语 /240
    - b) 格言 /241
    - c) 宣教故事 /241
  - 3. 变形记 /241
- B. 在形象化中从意义出发的比喻 /242
  - 1. 谜语 /243
  - 2. 寓意 /243
  - 3. 隐喻，意象比譬，显喻 /245

- a) 隐喻 /245
- b) 意象比譬 /247
- c) 显喻 /248

### C. 象征型艺术的消逝 /252

- 1. 教科诗 /253
- 2. 描绘诗 /253
- 3. 古代的箴铭 /253

楔子 /255

## 第二部分 古典型艺术 /257

### 序论 总论古典型艺术 /257

- 1. 古典型艺术的独立自足性在于精神意义与自然形象互相渗透 /259
- 2. 希腊艺术作为古典理想的实现 /262
- 3. 艺术创作者在古典型艺术中的地位 /263
- 4. 题材的划分 /265

## 第一章 古典型艺术的形成过程 /267

- 1. 贬低动物性的东西 /268
  - a) 动物供祭(牺牲) /268
  - b) 狩猎 /269
  - c) 变形 /269
- 2. 旧神和新神之间的斗争 /270
  - a) 神谕 /271
  - b) 旧神与新神的差别 /273
  - c) 旧神们的挫败 /275
- 3. 否定过的旧神因素以肯定的方式保留在新神体系里 /276
  - a) 秘密教仪 /277
  - b) 保存在艺术表现中的旧神 /277
  - c) 新神们的自然基础 /278

楔子 /278

## 第二章 古典型艺术的理想 /280

- 1. 总论古典型艺术的理想 /281
  - a) 理想起源于自由的艺术创造 /281
  - b) 古典理想中的新神们 /284
- 2. 个别神的体系 /287
  - a) 个别神的多样化 /288

- b) 缺乏系统的分类 /288
- c) 多神体系的基本性格 /288
- 3. 诸神各别的个性 /289
  - a) 个性化所用的材料 /290
  - b) 对伦理基础的维护 /294
  - c) 转向秀美和悦人的魔力 /294

楔子 /296

### 第三章 古典型艺术的解体 /297

- 1. 命运 /297
- 2. 神由于拟人而解体 /298
  - a) 缺乏内在的主体性 /298
  - b) 向基督教的过渡作为近代艺术的题材 /301
  - c) 古典型艺术在它自己领域里解体 /303

楔子 /305

- 3. 讽刺 /306
  - a) 古典型艺术解体和象征型艺术解体的区别 /306
  - b) 讽刺 /307
  - c) 罗马世界是讽刺的土壤 /309

### 第三部分 浪漫型艺术 /311

#### 序论 总论浪漫型艺术 /311

- 1. 内在主体性的原则 /312
  - 2. 浪漫型艺术在内容和形式上的主要因素 /312
- 楔子 /317
- 3. 内容与表现方式的关系 /318
  - 4. 题材的划分 /321

### 第一章 宗教范围的浪漫型艺术 /322

- 1. 基督的赎罪史 /325
  - a) 艺术在这里好像是多余的 /326
  - b) 艺术也必然要参预 /326
  - c) 外在显现中的偶然的特殊因素 /326
- 2. 宗教的爱 /328
  - a) 绝对的概念作为爱来看 /329
  - b) 心情 /329
  - c) 爱, 作为浪漫型艺术的理想 /330

3. 宗教团体的精神 /332
  - a) 殉道者们 /332
  - b) 内心的忏悔和悔改 /334
  - c) 奇迹和传说 /334

楔子 /335

## 第二章 骑士风 /338

1. 荣誉 /341
  - a) 荣誉的概念 /341
  - b) 荣誉的可破坏性 /343
  - c) 荣誉的恢复 /343
2. 爱情 /343
  - a) 爱情的概念 /343
  - b) 爱情的冲突 /345
  - c) 爱情的偶然性 /346
3. 忠贞 /346
  - a) 服役的忠贞 /347
  - b) 忠贞中主体的独立性 /347
  - c) 忠贞的冲突 /347

楔子 /348

## 第三章 个别人物的特殊内容的形式上的独立性 /349

1. 个别人物性格的独立性 /352
  - a) 个别人物性格的形式上的坚定性 /352
  - b) 性格作为没有发展完成的内在的整体 /354
  - c) 形式的人物性格在艺术表现中所引起的实体性的兴趣 /358
2. 投机冒险 /359
  - a) 目的和冲突的偶然性 /360
  - b) 对偶然性作喜剧性的处理 /362
  - c) 拟传奇式的虚构故事 /363
3. 浪漫型艺术的解体 /364
  - a) 对现成事物的主观的艺术摹仿 /366
  - b) 主体的幽默 /371
  - c) 浪漫型艺术的终结 /372

楔子 /379

楔子：综述几个相关的问题 /385

- 一、黑格尔美学的特点 /386
  - 1. 美作为理念的哲学意识 /386
  - 2. 作为思维动力车的辩证法 /388
  - 3. 作为概念伸展道路的历史 /391
- 二、黑格尔美学作为理论体系的特点及其影响 /393
  - 1. 历史的制高点 /393
  - 2. 作为悖论的反弹作用 /394
- 三、黑格尔辩证思维方式的现实意义 /395

**黑格尔小传** /399

**主要参考书目** /402

**后 记** /403

# 全书序论

黑格尔《美学》的“全书序论”讲了四个大问题：一是美学的范围和地位；二是美和艺术的科学研究方式；三是艺术美的概念；四是题材的划分。

“全书序论”是思想观点最多、最不易读的部分；“全书序论”把黑格尔《美学》中所有的重要观点几乎都在这里提出来了。黑格尔这样做的目的是为走进神秘宏伟的美学大厦铺平道路，扫清障碍，就此把读者的思维一步一步引入他所构建的体系中。

第一个问题“美学的范围和地位”，黑格尔老人利用“心灵”这个充满想象、富于情感、具有理性色彩和艺术品质的戒尺，牢固确定了艺术美作为美学研究对象的地位；轻而易举地把艺术之外的美挤出了“心灵”之外，挤出了美学理论的范畴。

第二个问题“美和艺术的科学研究方式”，分析总结了侧重于经验的美学研究方法和侧重于理念的美学研究方法的不同，运用辩证思维方法，实现了“经验观点和理念观点的统一”。

第三个问题关于“艺术美的概念”，这个问题比较复杂。首先，黑格尔在未充分展开理论与历史长卷之前，聪明地回避对“艺术美”的“概念”做内涵和外延的界定。其次，在关于“艺术的道德目的”的讨论中，黑格尔从他所创建的逻辑学的角度，论述了“概念”的哲学含义，并涉及了形式逻辑与辩证逻辑对“概念”的不同理解。这将使我们不得不专门拿出精力来进行一段黑格尔深奥哲学的晦涩之旅。另外，黑格尔分析了“流行的艺术观念”，并对康德之后艺术概念的演绎进行了总结，从中可以看出黑格尔美学观点的来源。

第四个问题“题材的划分”，是整个《美学》巨著三大部分（四册）的全部内容划分：一、“艺术美的理念或理想”，这也就是《美学》的第一卷；二、“理想发展为艺术的各种特殊类型——象征艺术、古典艺术与浪漫艺术”，也就是《美学》的第二卷；三、“各门艺术的系统——建筑，雕刻，绘画，音乐，诗歌等”，也就是《美学》的第三卷（两册）。

“全书序论”开章明义，确定了美学的对象和范围。“这些演讲是讨论美学的；它的对象就是广大的美的领域，说得更精确一点，它的范围就是艺术，或则毋宁说，就是美的艺术。”（第1页）<sup>①</sup>

关于“美学”的名称，黑格尔之前曾有两个称谓。一个是德国理性派哲学家鲍姆嘉通

<sup>①</sup> 注：1. 上卷只标页数者均出自第一卷，下卷只标页数者均出自第二卷；2. 引用同节段或同页的原文不再另注。



走出艺术哲学迷宮——黑格尔《美学》笔记

1750年首先提出的“伊斯特惕克”。这个西语词汇，在很大成分上表述了当时德国人欣赏艺术时所引起的情感因素。例如愉快、惊叹、恐惧、悲哀之类。黑格尔认为这个名称很肤浅。另一个名称是“卡力斯惕克”。因为这个词更多的指向宽泛的一般的美，也被黑格尔否定了。他认为，“伊斯特惕克”这个名称姑且可以暂用，但“这门科学的正当名称却应是‘艺术哲学’，或则更确切一点：‘美的艺术的哲学’”。

黑格尔关于“美学”名称和范围的界定，给人的第一印象并不完美。无论从我们的美学知识还是从我们的审美经验上讲，美学的范围都不应仅限于“美的艺术”。可是黑格尔只能这样来确定。这既可以看作是他体系的严谨，也可看作是他体系的局限。因为黑格尔美学框架中关于美的理念以及整个理论体系，就是以心灵为基础，以概念的辩证运动为动力，由主观抽象概念向客观具体对象过渡来完成的。美从本质上就是主观概念与客观对象的统一；由主观意识转化为客观对象的美，只能是艺术。

## 一、美学的范围和地位

### 1. 自然美和艺术美

如前文所说，“根据‘艺术的哲学’这个名称，我们就把自然美除开了。”（第4页）黑格尔用“艺术哲学”除开自然美，主要的理论依据是“心灵”。“心灵”这个词在西语中还有“精神”的含义。“我们可以肯定地说，艺术美高于自然。因为艺术美是由心灵产生和再生的美，心灵和它的产品比自然和它的现象高多少，艺术美也就比自然美高多少。”在黑格尔看来，尽管自然中有许多可以称之为美的事物，甚至包括美的人，但只要不是出自心灵或精神的，都不能和艺术美相提并论。他甚至认为，“任何一个无聊的幻想，它既然是经过了人的头脑，也就比任何一个自然的产品要高些”，即使像太阳出升那种恒定而辉煌的现象，也不如一个古怪而偶然的幻想。“因为这种幻想见出心灵活动和自由。”黑格尔用了心灵这把戒尺将自然美无情地挡在了美学范围之外。

黑格尔说艺术美高于自然美的两条主要理由。

第一，“只有心灵才是真实的，只有心灵才涵盖一切，所以一切美只有在涉及这个较高境界，而且由这较高境界产生出来时，才真正是美的。”（第5页）从这个意义上说，艺术美和自然美不能在同一观念范围内相提并论。这既不是量的分别，也不是外在形象的分别，而质的分别；是心灵、精神自由自在的创作与自然事物只能自在，不能自由再生的分别。总之，不是心灵创造的东西就不能与艺术美相提并论。

第二，自然美之所以不能成为美学的对象，还在于自然美的概念不确定，标准不明确。对待自然事物，人们都是从效用的观点来研究的。如药理学、矿物学、化学、植物学、动物学等。“从来没有人想到要把自然事物的美单提出来看，就它来成立一种科学，或做出有系统的说明。”因此，自然美“概念既不确定，又没有什么标准，因此，这种比较研究就不会有什么意思”。

我们说过，黑格尔对自然美的轻视是由“艺术哲学”的立论方式与体系结构决定的。不过在这一节的论述中，有一段话不应忽略：“自然美只是属于心灵的那种美的反映，它所反映的只是一种不完全不完善的形态，而按照它实体，这种形态原已包涵在心灵里。”（第5页）这一句话包含了这样几层意思。1. 说自然美属于心灵美的反映。这可以理解为，尽管自然美不是心灵创造的；但说心灵可以反映它，可以感受其美，这就与前面的说法有些矛盾。难道心灵感受到了的美也不能算作美吗？这或许可以看作是黑格尔用另一种形式、从另一个角度承认了自然美。2. 为什么说自然美“所反映的只是一种不完全不完善的形态”？这既不在其形式，也不在其内容，而在于黑格尔对“完全”和“完善”的理解。在他看来，只有心灵创造的，心与物合为一体的状态，才是“完全”和“完善”的；否则就是“不完全不完善的形态”。3. 自然美“按照它实体，这种形态原已包涵在心灵中”。“实体”这个概念在黑格尔的哲学中是既有主观又有客观、既有精神又有物质的表达词。也就是说，心灵中已经有了自然美的理想或理念，当自然呈现的形态符合人的理想时，美的意义就包涵在心灵之中了。黑格尔这一句话表达的意义相当丰富，这其中关于自然美也是“心灵反映”的思想，在后面关于自然美的论述中还有发挥和发展。

## 2. 对一些反对美学的言论的批驳

这里首先涉及的是美学能否作为科学的问题。

关于反对美学成为科学的观点，黑格尔归纳了三大类进行批驳。所采用的叙述方式由于句式结构的原因，正面道理与反面道理不间断地缠绕在一起，很容易混淆。读的时候精力要很集中。我们把它简化一下。

首先，怀疑或反对美的艺术成为科学研究对象的观点提出了如下理由：1. 尽管艺术到处都显出它的令人快乐的形象，从野蛮人的粗糙的装饰到庄严华丽的殿堂，这些形象本身究竟还是与人生的真正目的无关。艺术不过是精神的松弛和闲散，而人生重要事业却需要精神的紧张。2. 就艺术与人的思想精神的关系而言，特别就艺术与道德和宗教的关系而言，人们一方面可以说艺术能够调和理性与感性、愿望与职责之类互相剧烈斗争和冲突的因素；另一方面人们也可以说理性与职责是不容许调和的，因为按照它们的本质，必须维持理性与职责的纯洁性与神圣感。艺术一方面服务于崇高目的，一方面又要服务于闲散，这种既相互矛盾又相互调和的性质就不能成为科学研究的对象。3. 即使艺术具有服务于崇高目的的功能，但是其达到这种目的的手段也是有害的，因为它用的是幻相——非真实性的虚幻的形象（艺术美的生命就在于把精神内容表现于外在形象）。手段应当配得上目的的尊严，一个本身真实的崇高的目的，是不应该通过虚幻的形象去完成的。

其次，纵使美的艺术可以提供一般的哲学思考，却仍不是真正适宜科学的对象，因为：1. 艺术美是诉之于感觉、感情、知觉和想象的，这些都不属于思考的范围。2. 艺术美最可珍贵的是创作和想象的自由性；是对法则和清规戒律的挣脱和解放。而哲学思考所用的正

走出艺术哲学迷宫——黑格尔《美学》笔记

是规律和法则。用法则和规律来研究反法则、反规律，就自相矛盾了。3. 艺术的自由创作，形形色色、无穷无尽、纷繁多彩、丰富无比，思考似乎不敢、也不应把这样丰富的东西完全纳入固定的普遍公式。

再者，从科学活动的方法和规律来看，艺术美也不适合成为科学的对象。理由：1. 科学只能对无数同类的个别事例进行抽象思考，艺术活动及想象的偶然性和任意性，不能归入科学领域。2. 艺术赋予枯燥的概念以生机勃勃的形象，使抽象思维中的概念与具体形象融为一体。这时，如果纯粹思考性思维闯入，它就会把赋予概念以形象的手段本身（艺术活动）取消、毁灭，又把概念引回到它原来不与形象结合的抽象思维的枯燥状态。也就是说，纯粹抽象的思考会损害艺术形象的生动性和丰富性，把艺术的特点扼杀了。3. 科学所研究的是本身必然的东西，心灵和精神创造的东西充斥着任意性和独特性；所以艺术品没有科学研究所依赖的必然性基础。4. 人们对美的看法非常复杂，几乎是各人各样、各不相同，所以对美和审美的鉴赏力研究，就不可能得到具有普遍意义的规律。

以上基本概括了书中提到的关于反对把美学作为科学的观点。这些观点在叙述过程中有大量十分晦涩的语言，其中有叙述习惯的问题，也有大量黑格尔哲学观点的进入，使不了解他哲学思想和哲学方法的读者很难弄清楚。笔者在概括时尽量使用平易的方式表述，希望能给读者提供一点方便。下面，黑格尔要反驳这些观点了。

#### (1) 驳“艺术不值得成为科学研究对象”的观点

黑格尔首先把艺术和科学做了类比。他认为，艺术确实可以被看作一种飘忽无常的游戏，为娱乐消遣服务；而且艺术也可以作为一种手段来为其它目的服务。但是，艺术作为手段为其它目的服务，不是影响艺术成为科学的理由。众多的科学门类中，不仅艺术为其它目的服务，许多科学也可以为其它目的而思考；也可以被当成一种手段，用来为具体的目的、目标服务。从这个意义上讲，艺术和其它科学没有什么不同。另外，科学和艺术都有自己独立存在的价值，并不因为它们为其它目的服务为失去了独立存在的地位。将艺术提升到自由独立的地位，达到真理，“只实现它自己所特有的目的”。

关于艺术是否值得作为科学研究的对象，黑格尔在这里有一段重要的话：“只有靠这种自由性，美的艺术才成为真正的艺术，只有在它和宗教与哲学处在同一境界，成为认识和表现神圣性、人类的最深刻的旨趣以及心灵的最深广的真理的一种方式 and 手段时，艺术才算尽了它的最高职责。”（第10页）这一段精彩的论述，可以看作是黑格尔对艺术美的地位一个定性；也是批驳“艺术不值得成为科学研究对象”观点的核心，黑格尔大篇幅的批驳论述也基本上是围绕这个核进行的。

这里黑格尔提出了一个艺术与宗教、哲学地位的问题。他为什么说艺术与宗教、哲学处在同一个境界？因为“在艺术作品中民族留下了他们的最丰富的见解和思想；美的艺术对于了解哲理和宗教往往是一个钥匙，而且对于许多民族来说，是唯一的钥匙。这个定性是艺术和宗教、哲学所共有的”。可见，黑格尔是从记载历史、深化认识、丰富思想的角度

确定艺术与宗教、哲学的同一性的。也就是说，艺术、宗教和哲学，都能记载历史，都能让人认识历史。黑格尔从认识论的角度论述艺术和宗教、哲学的功能，这个思想贯穿于他的美学思想的始终。关于艺术与宗教、哲学更深层的关系，后面的许多地方我们还要不断地谈到，并从中引发另外的思考。

在说了艺术与宗教、哲学的共同之后，他又说了艺术与宗教和哲学的不同。黑格尔在谈这种不同时，实际已涉及到了艺术的本质。他说：“艺术之所以异于宗教与哲学，在于艺术用感性形式表现最崇高的东西，因此，使这最崇高的东西更接近自然现象，更接近我们的感觉和情感。”注意，这里黑格尔说“艺术用感性形式表现最崇高的东西”。“感性形式”，指的是可用感官察觉的形式。他还说艺术的“感性形式”更接近我们的感觉和情感。美的艺术的特点，就是将感官直接可以感觉的形象诉之于情感。正是这个“感性形式”诉之于“感觉和情感”决定了艺术的本质；见出了艺术与宗教、哲学的不同。关于艺术与宗教和哲学的不同的论述，黑格尔在这里有一段十分费解、却十分重要的文字。我们应弄明白这其中的道理，对以后理解黑格尔关于美的理念很重要。他是这样说的：

“思想所穷探其深度的世界是个超感性的世界，这个世界首先被看作一种彼岸，一种和直接意识和现前感觉相对立的世界；正是由于思考认识是自由的，它才能由‘此岸’——感觉现实和有限世界解脱出来。但是心灵在前进途中所造成的它自己和‘此岸’的分裂，是有办法弥补的；心灵从它本身产生出美的艺术作品，艺术作品就是第一个弥补分裂的媒介，使纯然外在的、感性的、可消逝的东西与纯粹思想归于调和，也就是说使自然和有限现实与理解事物的思想所具有的无限自由归于调和。”（第11页）

这一段论述充满了哲学的意味。尤其是“此岸”与“彼岸”，“有限现实”与“无限自由”，“调和”与“分裂”等词的意味，更是难以琢磨。这就需要从黑格尔哲学思想中寻找解答。在黑格尔看来，理性的超感性世界与外在的感性世界是彼此分裂、彼此分离的两个世界。“思考”或者说是包含哲学意义的概念，具有从纯粹理性世界推进到、发展到纯粹感性世界的的能力。也就是说，思想和概念可以把感性世界和理性世界连接起来。“思考”通过由此及彼、由彼及此的运动，把两个世界都从各自封闭的状态中解放出来，“无限自由地”在“此岸”与“彼岸”自由地驰骋。

但是，“思考”在两个世界之间往返，一会儿侧重于理性，一会儿侧重于感性。这两个世界总是处于不平衡的状态；“此岸”与“彼岸”总是不能连接在一起。那么，有没有一个种东西处于中间地带，在理性世界和感性世界之间，对理性与感性，对两个世界进行调和呢？有没有一种状态，既是感性的，又是理性的；既是此岸的，又是彼岸的呢？有！这就是艺术。这就是黑格尔所说的“心灵从它本身产生出美的艺术作品，艺术作品就是第一个弥补分裂的媒介，使纯然外在的、感性的、可消逝的东西与纯粹思想归于调和，也就是说使自然和有限现实与理解事物的思想所具有的无限自由归于调和”。

以上叙述，既说了艺术的本质，也说了艺术与哲学的不同：由心灵产生的、把感性与

理性调和统一的就是艺术；在两个世界之间自由驰骋、但不能兼而有之的就是哲学。

## (2) 驳艺术创造幻相，因而无价值的观点

黑格尔在这些批驳中，依然充满了哲学意味。下面还是用平易的语言来说明一下这一段的大体内容。

首先，艺术的形象显示、显现是符合事物存在规律的，是“真实的”，因此它是有价值的。从黑格尔哲学的角度讲，“真实性”具有特定的性质，它既是思维的对象，也是存在于现实可供感觉的对象。也就是说，“真实性”既包含了思考的概念，也包含着概念所对应的客观对象。说艺术是真实的，是因为艺术既具备了理性和心灵的品质，也具有感性的可被人感知的形式。而且这感性形式是经过理性观照过的，这理性就表现在感性形式中。黑格尔说艺术作品，“如果它不为任何人，不为它本身，尤其是不为心灵而存在，它就失其为真实了。”因为艺术是为心灵而存在的，所以艺术显现和幻相都符合真实性。

其次，如果拿艺术显现的形象与现实世界中的现象进行物质性和实用性的比较，非要实用的角度说画饼不能充饥。那么，说艺术虚幻也许有点道理。但在黑格尔看来，“这个的外在和内在的经验世界其实并不是真正实在的世界，比艺术还更名副其实地可以称为更空洞的显现和更虚假的幻象。只有超越了感觉和外在事物的直接性，才可以找到真正实在的东西。”

“超越了感觉和外在事物的直接性”，就是我们前面所说的，“主观”和“客观”这两个世界不再相互割裂，思考在“此岸”与“彼岸”之间自由飞翔。只封闭在“此岸”的事物“并不是真正实在的世界”。艺术形象是能将“此岸”与“彼岸”统一成为一体的，所以说艺术比“自在的”——“不自由”的事物更真实。

而且艺术的真实还有更重要的意义。艺术表现的往往是“普遍力量”，也就是人类的理想、爱情、道德、追求等内容。但是这些内容和思想，在日常生活中是以偶然、无序、杂乱的形式表现出来的。日常生活中以偶然、无序、杂乱的形式表现出来的“普遍力量”、所表现出的社会理想，不像艺术表现那样集中、典型，所以艺术“比起日常世界反而是更高的实在，更真实的客观存在”。

“艺术的功用就在使现象的真实意蕴从这种虚幻世界的外形和幻相之中解脱出来，使现象具有更高的由心灵产生的实在。因此，艺术不仅不是空洞的显现（外形），而且比起日常现实世界反而是更高的实在，更真实的客观存在。”（第12页）

黑格尔这一段关于艺术功用的论述极有见地，艺术把思想和情感从偶然、无序、杂乱中提炼出来，创作出真实的形象，关于艺术典型的理论都是以此为基础的。

再者，关于历史真实与艺术真实。比起历史著作的描绘，是不是可以说艺术的真实就显得比较虚幻了？也不是。历史的记载也不是心灵与客观世界直接的存在，“还是不免于日常现实世界以及其中事态、纠纷和个别事物等等的偶然性。至于艺术，它给我们的却是在历史中统治着的永恒力量，抛开了直接感性现实的附赘悬瘤以及它的飘忽不定的显现（外

形)。”黑格尔关于艺术比历史更真实的看法与亚里斯多德的“诗比历史更真实”的看法是一致的。

最后,关于艺术真实与哲学思考的区别。这个问题比起前几个问题来要深刻得多。这里关系到了美的本质与哲学本质的区别,笔者谈一下自己对这个问题的理解。

在黑格尔看来,哲学思考的“真实”是这种状况:思考在“此岸”与“彼岸”这两个世界之间驰骋,从而消除了两个世界各自的封闭性:纯理性的思考因此具有了客观事物的内容,纯粹的客观事物因此具有了主观理性的观照。于是双方都成为具体的、自由的、自觉的,从而也是真实的。如果概念不与客观对象连接,客观对象不与概念对应,它们就都是抽象的、不自由的、自在的,从而也就是不真实的。

哲学的真实不同于艺术的真实,哲学真实尽管对“此岸”与“彼岸”这两个世界都进行了思考的观照,但两个世界的状态或形态还是没有根本变化的。主观世界还是观念性的;客观世界也还是杂乱、偶然的。所以黑格尔说,在哲学真实中的“直接的现象虽不是看作虚幻而是看作真实的,不过这真实却被直接的感性因素所污损了,隐蔽了”(第13页)。

与哲学真实相比,“艺术的显现却有这样一个优点:艺术的显现通过它本身而指引到它本身以外,指引到它所要表现的某种心灵的东西”;“比起艺术作品,自然和日常世界有一种坚硬的外壳,使得心灵较难于突破它而深入了解理念”。也就是说,艺术真实的形象直接指向或直接显现理念,或者说艺术形象是理念与形象兼而有之的东西;哲学真实的现象是客观对象原始的形态,被一种坚硬的外壳包着,难于直接深入理念,不能直接表现理念。这就是艺术真实不同于哲学真实的地方。

注意!这里所涉及到的哲学真实问题与艺术真实问题,已经涉及到了黑格尔“美的理念”的本质,或者说,这已为我们理解“美的理念”提供了钥匙。许多读黑格尔《美学》的人都认为黑格尔“美是理念的感性显现”这一著名美学定义特别费解,原因就是没有弄清哲学真实与艺术真实的区别,没有弄清“真”与“美”的区别。这是一个十分关键的问题。

### (3) 再谈艺术与哲学、宗教的同异及艺术前途悲观论

黑格尔虽然给了艺术很崇高、很独立的地位,使艺术名正言顺地成为科学研究的对象,但他也毫不留情地宣判了艺术的“死刑”,提出了著名的“艺术消亡论”:

“不管这种情形究竟是怎样,艺术却已实在不再能达到过去时代和过去民族在艺术中寻找的而且只有在艺术中才能寻找到的那种精神需要的满足,……希腊艺术的辉煌时代以及中世纪晚期的黄金时代都已一去不复返了。”(第14页)

“艺术对于我们现代已是过去的事了。因此,它也已丧失了真正的真实和生命,已不复能维持它从前的在现实中的必需和崇高地位,毋宁说,它已转移到我们的观念世界里去了。”(第15页)

黑格尔为什么这样断言艺术的悲观前景?这基于他对艺术、哲学和宗教不同功能的认

识。首先，从内容与形式的关系来说明这个问题。他说：“无论是就内容还是就形式来说，艺术都还不是心灵认识到它的真正旨趣的最高的绝对的方式。”（第13页）从艺术形式的角度来看，只有“一定范围和一定程度的真实才能体现于艺术作品”，这些真实与内容必须根据艺术表现的能力和特点转化为感性形象的东西。例如古希腊人把他们对神的观念转化为神像雕塑。这里有一个艺术表现能力与所要表现内容适应不适应的问题，也就是某些理念适合不适合用艺术来表现的问题。在黑格尔看来，艺术内容与艺术形式结合的最好的范例是古希腊时期神像雕塑。但是随着时代的发展，宗教与哲学的文化内容已经超越了艺术形式所能够表现的程度，达到了一个更高的阶段，“艺术已不复是认识绝对理念的最高方式。艺术创作及其作品所特有的方式已经不再能满足我们的最高要求。……思考和反省已经比美的艺术飞得更高了。”（第13页）思想的丰富深刻，超出了艺术的表现能力。其次，他把艺术的功能主要看作是认识功能，从而忽视了艺术体现人的本质的其它功能。所以，他竟然从情感功能方面对艺术提出了质疑。他说：“艺术作品所产生的影响是一种偏于理智方面的，艺术在我们心里所激发的感情需要一种更高的测验标准和从另一方面来的证实。”“思考和反省已经比美的艺术飞得更高了。”

另外，在黑格尔看来，艺术是有“严肃目的”和“较崇高目的”的。所以，艺术也不会与近代发展、流行起来的“情欲和自私动机”为伍。也就是说，近代发展、流行起来的艺术风气已经不适合于严肃艺术的宗旨了，艺术终要走向衰落。

黑格尔对艺术的消极看法，除了艺术本身的原因外，还因为他已经看到并指出了近代社会发展，尤其是资本主义处于资本积累和掠夺时期，对艺术生存和发展造成的不利影响。一方面是科学理性化对现代社会的影响，“我们现代生活的偏重文化迫使我们无论个别情境还是在判断方面，都紧紧抓住一些普泛观点，来应付个别情境，因此，一些普泛的形式、规律、职责、权利和规箴，就成为生活的决定因素和重要准则。但是艺术兴趣和艺术创作通常所需要的却是一种生气，在这种生气之中，普遍的东西不是作为规则和规箴而存在，而是与心境和情境契合为一体而发生效用。”（第14页）另一方面，“艺术家本身，不仅由于感染了他周围盛行的思考风气，就是爱对艺术进行思考判断……自己也把更多的抽象思想放入作品里，而且当代整个精神文化的性质使他既处在这样偏重于理智的世界和生活情境里，就无法通过意志和决心把自己解脱出来。”

黑格尔产生对艺术的悲观论调，主要是受他整个思想和哲学体系的影响。在他的哲学思想中，艺术、宗教、哲学，都是绝对精神和绝对理念的范畴，是思维发展从低级走向高级的逻辑环节。绝对理念由艺术、宗教、哲学三个部分组成，并依序从低级向高级递进。黑格尔绝对精神的最高层次是哲学，艺术处在最低的层次，那么这个体系中处于低级的、过渡的环节就统统要被否定掉。艺术消亡论的产生，首先源于他对艺术功能的认识。他对艺术看重的主要是其认识功能，这种观点有历史渊源。从根上说，美学从来就是哲学的一个分支。最早的美学家都首先是哲学家，自古至今基本上就是这个状况。而且康德和黑格

尔都把美的艺术作为连接主观世界和客观世界的桥梁。艺术作为桥梁，主要解决的是认识中主观与客观统一性的问题。另一方面也与他所处时代的历史局限性有关。黑格尔所处的时代正是西方文化传统与现代断裂、古典向现代迈进的转型期。在德国理性哲学和英国经验哲学以及科学技术发展的影响下，消除愚昧、破除迷信，以“我思”之头脑、以科学理性之精神重新认识世界、主宰世界，成为精神发展的主流。整个时代的精神指向都是如此，哲学家们着重从认识功能角度来理解艺术也是不可避免的。

值得注意的是，黑格尔艺术消亡论实际上助长了现代艺术的发展，成为现代艺术的理论基础。黑格尔认为艺术的理性因素不及哲学，所以要走向衰落；现代艺术却利用非理性把艺术推向虚无：什么东西都可以成为是艺术；艺术也可以什么都不是了。

(4) 从艺术出于心灵、返回心灵的角度，继续对“艺术不能成为科学对象”的观点进行批驳”

反对艺术成为科学的观点认为，“因为它们起源于无规律的幻想和心情，而且以无限错综复杂的方式，专门对情感与想象发挥它们的作用。”所以难以成为科学对象。

黑格尔还是从心灵的角度对这个观点进行批驳的，并在批驳中重申自己的美学观点。首先，“构成心灵的最本质的东西正是思考”，心灵不会对由自己产生的东西失去思考的能力。“心灵能观照自己，……能意识到心灵本身，也能意识到由心灵产生出来的东西。”（第16页）那么心灵是以什么方式观照自己呢？一方面，心灵把思想和概念渗透到艺术品的感性形式中去，也就是使概念外化；另一方面，心灵又从外化了的艺术品中再认识到自己，也就是心灵从自己生产出的产品中再认识自己，由这些产品再产生新的思想，把外化了的艺术品转化为新的观念。心灵概念普遍性转化为艺术的特殊作品；心灵对特殊艺术作品的再认识又产生具有普遍性的思想。黑格尔认为，心灵就是这样不知疲劳地在理性与感性、普遍与特殊、“彼岸”与“此岸”之间奔波——这就是黑格尔美学的基本观点。

其次，“艺术和艺术作品既然是由心灵产生的，也就具有心灵的性格。”因此，“艺术比外在的无心灵的自然就较接近于心灵和它的思想；在艺术作品里心灵只是在做它本身的事。”“艺术作品是由思想外化来的，所以也属于领悟的思考领域，而心灵在对艺术作品进行科学研究时，其实只是满足自己的最基本的本质”（第16页）；只是心灵在艺术中重新审视自己的成果。

再者，艺术想象看似自由，但也不是无规律和任意的。“艺术的真正职责就在于帮助人认识到心灵的最高旨趣。”这种旨趣，“就内容方面说，美的艺术不能在想象的无拘无碍境界中飘摇不定，因为这些心灵的旨趣决定了艺术内容的基础，尽管形式和形状可以千变万化。形式本身也是如此，它们也并非完全听命于偶然现象。不是每一个艺术形态都可以表现和体现这些旨趣，……一定的内容就决定它的适合的形式。”（第17页）

艺术的真正职责就在表现心灵的最高旨趣，最高旨趣决定艺术内容，艺术内容决定艺术形式。黑格尔从艺术职责到艺术内容再到艺术形式的理论非常有见地，也符合艺术规律。



走出艺术哲学迷宮——黑格尔《美学》笔记

至此，黑格尔《美学》“全书序论”的第一部分，“美学的范围和地位”已经结束了。本部分共分两大项内容：第一部分是自然美和艺术美。在这部分内容中，黑格尔以“心灵”为戒尺，划清了自然美与艺术美的界限。其基本观点是，由心灵产生的艺术“高于”不是心灵产生的自然。这个“高于”，不是表层的、量的区别，而是深层的、质的不同。由此，确定了黑格尔《美学》的范围和对象。第二部分是“对一些反对美学的言论的批驳”。在这部分内容中，黑格尔以他的哲学思想为基础，从“心灵”具有思维能力的特点出发，初步论述了理性思维在“彼岸”与“此岸”、理性与感性之间的辩证运动的规律。从而，批驳了反对艺术作为科学研究对象的观点；牢固确定了美学作为科学的地位。

黑格尔这部分内容是以驳论为主的。既然要批驳，就必然要旗帜鲜明地亮出自己的观点。因此，黑格尔《美学》的基本观点在这部分内容中已初见端倪。

## 二、美和艺术的科学研究方式

关于科学的研究方式，从全篇论述的结构上看，充分体现了黑格尔式思维的特点——正、反、合。首先从艺术作品现象的特殊性和具体的文艺理论谈起，讨论美学研究中以“经验作为研究的出发点”的观点。然后，由经验走向它的反面，进入“理念作为研究的出发点”，从哲学角度认识事物，研究艺术美的本质和普遍性。最后达到“经验观点和理念观点的统一”。

### 1. 经验作为研究的出发点

从经验出发进行研究，主要对象是艺术作品、艺术现象和艺术史。因此，经验的研究实际上是文艺理论和艺术史的研究。

a) 文艺理论家所应涉及的知识方面。首先，要“对范围无限的古今艺术作品有足够的认识，”尽管它们分布在地球的各个角落，尽管其中大量的珍品已丧失。其次，“每种艺术品都属于它的时代和它的民族，各有特殊环境，依存于特殊的历史的和其它观念和目的，因此，艺术方面的博学所需要的不仅是渊博的历史知识，而且是很专门的知识，因为艺术作品的个性与特殊情境联系着，要有专门的知识才能了解它，阐明它。”最后，需要“很好的记忆力”和“敏锐的想象力”，才能抓住艺术品特色并进行比较。

b) 重视历史研究成果的总结。不同历史时期对各种文艺现象的研究，形成了各门艺术的理论。如亚理斯多德的《诗学》、贺拉斯的《诗学》等。这些理论所提供的一些一般性的公式，作为艺术的门径和规则用来指导艺术，曾被奉为准绳。但黑格尔认为如果用这些理论来指导创作，其“功效还不如一般医生所开”的药方。这些理论“在细节方面它们虽然含有许多有益的东西，但是它们的根据却是一个很狭小范围的艺术作品，……一般化不能解决个别具体问题，而解决具体却是真正要做的事”（第19页）。

还有一些理论是用来培养艺术鉴赏力的，如苏格兰心理学家荷姆的《批评要素》、德国

诗人冉姆勒的《美的艺术引论》等，都是从艺术作品外表细节方面引导人们的鉴赏。黑格尔认为，在艺术欣赏问题上，“每个人都按照他的见解和胸襟的深度与宽度，去了解人物、行动和事件。”因此，这些理论也是无深度的。

那么有没有让黑格尔感兴趣的文艺理论呢？也还是有的。那就是德国人希尔特、歌德等人的观点。

黑格尔说希尔特“正确地评判艺术美和培养艺术鉴赏力的基础就在于**特性**的概念。”“特性”的概念有点典型性的意味，也就是“艺术形象中个别细节把所要表现的内容突出地表现出来的那种妥帖性”。他进一步给美的定义是：“美就是完善”，“完善就是符合目的，符合自然或艺术的按照一个事物的种类去造成那个事物时所悬的目的。”如果以戏剧为例说明，就是“组成内容的是动作（或情节），戏剧要表现出这种动作是如何发生的”。“凡是和作为剧本真正内容的那个动作没有直接关系的，就应该一律抛开不要，这样才能使剧中一切对于那个动作都有意义。”（第23页）黑格尔进一步指出：“只有适合于照实表现恰恰某一确定内容的东西才应该纳入艺术作品，不应该有什么显得是无用的或是多余的。”

歌德的说法将以上观点又推进一步：“古人的最高原则是**意蕴**，而成功的艺术处理的最高成就就是美。”（第24页）意蕴具有“内容”、“含有用意”等意思。歌德所表达的是内容与形式、题材与样式的关系。黑格尔进一步说指出，“遇到一件艺术作品，我们首先见到的是它直接呈现给我们的东西，然后再追究它的意蕴或内容。”（第24页）形式因素的价值不仅在其自身，更在于形式把我们引向内容，“那外在形状的用处就在指引到这意蕴”。文字中的每一个字，艺术形式中的每一个线条、音调，它们各自都有意蕴，但价值却不在其自身，而在于引向了更深远更内在的意蕴。黑格尔总结说：“按照这种理解，美的要素可分为两种：一种是内在的，即内容，另一种是外在的，即内容所借以现出意蕴和特性的东西。内在的显现于外在的；就借这外在的，人才可以认识到内在的，因为外在的从它本身指引到内在的。”（第25页）

黑格尔之所以对他的两个德国同胞的理论格外青睐，主要是因为“完善”、“合目的”、“意蕴”等关于美的含义，已接近他自己对美的含义的理解。“美的因素可分为两种，——内在的显现于外在的；就借这外在的，人才可以认识到内在的，因为外在的从它本身指引到内在的。”这种总结似乎就是在印证黑格尔关于“美是理念的感性显现”定义。以后的论述中我们对此还会有更多的认识。

另外，关于美学的任务，他也有一个说法：“艺术哲学没有任务要替艺术家开方剂，而是要阐明美一般说来究竟是什么，它如何体现在实际艺术作品里，却没有意思要定出方剂的规则。”（第23页）

c) 以上所说的理论虽然很有道理，但随着时代的发展，已被当时德国新兴的艺术思潮所抛弃。取而代之的是新型的浪漫艺术：“一种真正有生命的诗歌兴起来了——人们把天才的权利、天才的作品以及天才作品的效果捧出来，反对那些规则的专横和理论的空泛。”

走出艺术哲学迷宮——黑格尔《美学》笔记

(第 25 页) 天才崇尚的是个性、自由、新奇; 反对的是规则、理性、传统。天才的浪潮冲垮了总结古典艺术时定出的清规戒律, 艺术进入了一个以浪漫为主流的新时代。黑格尔从历史与逻辑统一的角度评价浪漫艺术, 说它“把美的概念和本质了解得比上述那些理论所了解的更深刻些。与此相联系的还有一个因素: 思考的心灵, 在哲学里也得到了更深刻的认识, 这就直接使它能更深刻地理解艺术的本质”(第 26 页)。

我们应当怎样理解这段话? 原来, 黑格尔把艺术按历史进程分为三个阶段, 即象征型艺术、古典型艺术、浪漫型艺术。把人类认识发展的绝对理念又分为三个阶段, 即艺术的、宗教的、哲学的。艺术的三个阶段和认识的三个阶段, 从认识论的角度讲, 一个比一个更深刻, 一个比一个更深入, 一个比一个更接近绝对真理。正是在这个意义上, 他说浪漫艺术“在哲学里也得到了更深刻的认识”。当然, 他的这个说法已被历史证明并不正确。但这个理论从黑格尔体系的角度讲是自圆其说的。

## 2. 理念作为研究的出发点

这种研究方式完全运用理论思考进行, 为的是“认识美本身, 深入理解美的理念”。

从历史上看, 柏拉图是第一个“对哲学研究提出更深刻要求的人”。“他要求哲学对于对象(事物)应该认识的不是它们的特殊性而是它们的普遍性, 它们的类性, 它们自在自为的本身。”“他认为真实的东西并不是个别的善的行为, 个别的真实见解, 个别的美的人物或美的艺术作品, 而是善本身, 美本身, 和真本身。”(第 27 页)

怎样才能认识事物的本身? 黑格尔有一段十分费解的话。他说:“美既然应该从它的本质和概念去认识, 唯一的路径就是通过思考的概念作用, 无论是一般理念的逻辑的和形而上学的性质, 还是美这种特殊的理念, 都要通过这种思考的概念作用才能进入思考者的意识。”也就是说, 黑格尔所说的概念一方面具有普遍性和本质的意思, 另一方面也具有自我运动向客观对象转化的功能。如果概念不能与特殊性和现象结合, 那也还不是完整的, 或者说不是具体的、自由的。要从理性和概念上具体地、完整地认识美, 就要让概念由普遍到特殊、由本质到现象自由运动起来, 才能真正使思考进入本质、普遍、理性的层次。哲学意义上的概念, 具有辩证逻辑和哲学方法论的性质。也就是前面我们曾说到过的, 概念借助思考的特点和力量, 在理性与感性之间、普遍与特殊之间、“彼岸”与“此岸”之间自由运动; 从而消除了各自的封闭性, 使普遍性有了特殊性的对应, 使“彼岸”与“此岸”有了连接, 使本质与现象合为一体。从而, 双方都不再是孤立的、封闭的, 而是开放的、统一的。在黑格尔看来, 对美的理念的研究, 也不能脱离这种具有哲学意味的思考, 美学的理念也必须具有辩证运动的特征。但他对柏拉图的理论并不满足, 说柏拉图对“美本身”的思考, 还只停留在普遍性和“彼岸”的阶段, 还没有真正达到与特殊、与“此岸”的统一; 柏拉图的方法还是较低层次的, 不能真正认识美的理念。

### 3. 经验观点和理念观点的统一

经验观点与理念观点相统一的方法是正确的方法。经验观点从经验出发，着重个别感性现象而忽视概念的普遍性；理念观点从逻辑或概念出发，着重概念的普遍性而忽视个别感性现象。黑格尔认为真正的美学研究须把这两种片面的研究统一起来。因为按照他对于理念的看法，普遍概念必须体现于个别感性现象，个别感性现象也必须包含普遍概念。这样正应了朱光潜先生说的，“理在事中”而“事亦在理中”。也就是达到了理性与感性的统一。

## 三、艺术美的概念

从本节起我们就要进入正题：艺术美的哲学了。进入艺术美的哲学，其科学方法是“从研究艺术美的概念开始”。这样才能把美学与其它学科划分开来，也可以避免完全表面化的研究。

尽管黑格尔说研究要从美的概念开始，但还是给自己制造了一些不可回避的难题，而且他对这些难题的解说非常费解，似乎是有意让人读不懂。

他说：“每一门科学一开始就要研究两个问题：第一，这个对象是存在的；其次，这个对象究竟是什么。”（第29页）

关于对象的“存在”问题，在美的艺术中就很突出。一方面，不少人还“把它贬低成为一种纯然主观的观念，……往往看作观念里并不是自在自为地必然的，而是一种纯然主观的快感，一种完全偶然的感受”。（第30页）就是说人们还没有十分肯定地承认艺术美作为科学对象的存在。另一方面，黑格尔说：“我们现在是从艺术、艺术的概念以及这概念的实在性出发，而不是从艺术概念按其本质所必用为推演根据的先行条件出发。”（第31页）

什么是“概念的实在性”？什么是“艺术概念按其本质所必用为推演根据的先行条件”？理解这两项内容非常关键。

所谓“概念的实在性”，是说我们没有对艺术美概念的发生、发展、存在、演变进行广泛的、本质的论证，就确定美的概念已经存在了。所谓“艺术概念按其本质所必用为推演根据的先行条件”，是说应该把艺术概念放到整个哲学甚至于放到整个宇宙的范围，认识它的存在依据和先行条件；推演出它与整个哲学和宇宙的方方面面的关系。现在的问题是，艺术概念还没有经过“推演根据的先行条件”就已经“实在性”地预先出场了。

在黑格尔看来，世界是一个环环相扣而自身又结成圆的大圆圈，任何一个个别的学科，包括美学，都只是这个大圆圈中的一个环节、一个小圆圈。小圆圈必须要系到大圆圈上，个别科学必须放到整个哲学的体系之中，才能推演出它与世界各方面的必然联系，才能真正见出其价值，才能确定它的“存在”。显然我们现在还没有对艺术概念进行这样的推演，没有对艺术美的概念做这样庞杂的梳理。所以，对艺术美“这个对象是存在”的问题，我们只能说“现在既然不能讨论这个哲学系统以及它和艺术的关系，我们就不能以科学方式

走出艺术哲学迷宫——黑格尔《美学》笔记

来认识美的概念”。那么，“美和艺术的概念是由哲学系统供给我们的一个假定。”也就是说，既然还没有对艺术概念进行梳理，那就先假定它的存在；随着整个理论的进程再逐步解决。

根据这个情况，下面我们所能做的，“首先可以对我们的对象得到一种普泛的观念，其次借简短的批判，初步地认识到我们在下文所要研究的一些较高的原则。这样办，我们的最后一部分就会成为正式讨论本题的序曲，对本题的讨论可以提示一个大轮廓和方向。”（第32页）

## A. 一些流行的艺术观念

黑格尔所列举的流行的艺术观念可分三类：

- (1) 艺术作品不是自然的产品，而是由人的活动所造成的。
- (2) 它基本是为人而作的，而且是诉之于人的感官的，多少是从感性世界吸取源泉的。
- (3) 它本身有一个目的。

### 1. 艺术作品作为人的活动的产品

在本部分的观点中，共讨论了四种看法。

a) 艺术作品是可以由别人来学习和仿效。这种观点认为，艺术创作只要学会了方法，知道了规则，就可能随意依样画葫芦，制造出艺术作品来。黑格尔认为，这是不可能的；就是仿出来也是低劣品。“因为这样只关外表的东西只能是机械的”；就是一些规则说了“主题应该是有趣的，每一个人物说话都应该符合他的地位、年龄、性别和情况”之类的话，那也是空泛的，无济于事的。

“艺术创作并不是按照这些规定而进行的形式活动；作为心灵的活动，它就必须由它本身生发，把抽象规则所无法支配的那些更丰富的内容和范围更广的个别艺术形象拿到心眼前观照。”（第34页）而现成规则是肤浅的，它只适应外表。

b) 只适应外表不行，又有人走到了另一端，把艺术看作“完全是**资禀特异**的心灵的创作。这种心灵只消听任它的特殊天赋力量的特质，”完全不要服从普遍规律，不要让有意识的思考渗入本能的创作过程；更有甚者，还提出要防备有意识的思考的参与。害怕这种参与污染和歪曲了天才的创作。

黑格尔也不同意这样的看法：首先，“艺术家的才能和天才虽然确实包含有自然的因素，这种才能和天才却要靠对创造的方式进行思索，靠实际创作中的练习和熟练技巧来培养”。“因为艺术作品有一个纯然是技巧的方面，很接近于手工业；这一方面在建筑和雕刻中最为重要，在图画和音乐中次之，在诗歌中又次之。这种熟练技巧不是从灵感来的，它完全要靠思索、勤勉和练习。一个艺术家必须具有这种熟练技巧，才可以驾驭外在的材料，不至因为它们不听命而受到妨碍。”（第35页）这主要是从艺术的外在形式说的。其次，是

从艺术的内容、意蕴的角度说的。“一个艺术家的地位愈高，他也就愈深刻地表现出心情和灵魂深度，而这种心情和灵魂深度却不是一望而知的，而是要靠艺术家沉浸到外在和内在世界里去深入探索，才能认识到。所以还是要通过学习，艺术家才能认识到这种内容，才能获得他运思所凭借的材料和内容。”（第35页）他还以歌德、席勒以及荷马等人随着学习和人生阅历的丰富而在艺术上成就日隆的例子论证。黑格尔的这个观点很有哲理，语言表达也很精彩。

c) 第三种看法从艺术作品与自然的关系来看，认为人的艺术作品要低于自然的产品。

这种看法从泛神论的角度出发，认为自然是“神灵”的作品，而艺术是“凡人”的作品；“神灵”的作品当然要高于“凡人”的作品。黑格尔认为：不能只把自然看作神的产品，人也是神的产品，而且是更优秀，更能体现神的本质的产品。“神就是心灵，只有在人身上，神性所由运行的媒介才具有自生自发的有意识的心灵形式，而在自然中，这种媒介却只是无意识的，感性的，外在的，这在价值上远逊于意识。”（第38页）从这个意义上讲，人的作品远远高于自然的产品。

d) 艺术创造的动力是什么？“是什么需要使得人要创造艺术作品呢？”

艺术确有游戏、偶然、幻想的一方面，但是从另一方面看，艺术又有“较高尚的推动力，它所满足的是一种较高的需要，有时甚至是最高的、绝对的需要，因为艺术是和整个时代与民族的一般世界观和宗教旨趣联系在一起的”。

从一般意义上讲，“艺术的普遍而绝对的需要是由于人是一种能思考的意识，这就是说，他由自己而且为自己造成他自己是什么，和一切是什么。自然界事物只是直接的，一次的，而人作为心灵却复现他自己，因为他首先作为自然物而存在，其次他还为自己而存在，观照自己，认识自己，思考自己，只有通过这种自为的存在，人才是心灵。”

这一段非常精彩。人是自然物，正因为人知道自己是自然物，所以他又超越了一般的自然物——动物而成为人；人知道了自己是什么，又知道了一切是什么，人才成为人。人能够观照自己，认识自己，为自己而存在，这就是人的心灵。

在这段精彩的论述之后，黑格尔又论述了人获得自我意识的两种方法。篇幅虽然稍长了一点，因为它特别著名，我们还是有必要摘来一读：

“人以两种方式获得这种对自己的意识：第一是以认识的方式，他必须在内心里意识到他自己，意识到人心中有什么在活动，有什么在动荡和起作用，观照自己，形成对于自己的观念，把思考所发见为本质的东西凝定下来，而且在从他本身召唤出来的东西和从外在世界接受过来的东西之中，都只认出他自己。其次，人还通过实践的活动达到为自己（认识自己），因为人有一种冲动，要在直接呈现于他面前的外在事物之中实现他自己，而且就在这实践过程中认识他自己。人通过改变外在事物来达到这个目的，在这些外在事物上刻下他自己内心生活的烙印，而且发见他自己的性格在这些外在事物中复现了。人这样做，目的在于要以自由人的身份，去消除外在世界的那种顽强的疏远性，在事物的形状中他欣

走出艺术哲学迷宮——黑格尔《美学》笔记

赏的只是他自己的外在现实。儿童的最早的冲动就有要以这种实践去改变外在事物的意味。例如一个小男孩把石头抛在河水里，以惊奇的神色去看水中所现的圆圈，觉得这是一个作品，在这作品中他看出他自己活动的结果。这种需要贯穿在各种各样的现象里，一直到艺术作品里的那种样式的在外在事物中进行自我创造（或创造自己）。不仅对外在事物人是这样办的，就是对他自己，他自己的自然形态，他也不是听其自然，而要有意地加以改变。一切装饰打扮的动机就在此，尽管它可以是很野蛮的，丑陋的，简直毁坏形体的，甚至很有害的。”（第39页）

黑格尔从艺术需要出发，论述人的自我意识问题；其中人在实践中认识自己的观点被马克思在《经济学—哲学手稿（1844）》给予唯物论的发挥，成为马克思主义的重要组成部分。这一部分值得深刻读，而且也不是十分难懂。这里就不进行更多的解读了。

## 2. 艺术作品作为诉之于人的感官的，从感性世界吸取源泉的作品

以上的论述是把艺术作为人的创造成果来认识、来讨论的，现在要变换一下角度，从艺术品是为人的感官而造的角度进行讨论，因为艺术品或多或少要从感性世界吸取源泉。

a) 有这样一种观点，“美的艺术的用意在于引起情感，说得更确切一点，引起适合我们的那种情感，即快感。”德国哲学家摩西·曼德尔生对这种观点特别推崇，并把这种观点推行开来。黑格尔不同意这种观点，其理由是：1. 这样人们就把对艺术的研究转向关于艺术情感的研究；2. 究竟哪些感情才是艺术所应引起的？例如恐惧和悲怜等感情是怎样转化为快感的？3. “情感是心灵中的不确定的模糊隐约的部分；所感到的情感只是蒙在一种最抽象的个人的主观感觉里，因此情感之中的分别也只是很抽象的，而不是事物本身的分别。”（第41页）例如恐惧、焦急、忧虑和惊惶都是同一类型的情感所表现出的各种变化，很难做出质的划分。4. “情感就它本身来说，纯粹是主观感动的一种空洞的形式。”因为关于情感的思索只满足于观察主观感动及其特点，不能深入研究所应研究的艺术作品。所以这个观点不可取。

b) 过去有人要替艺术作品的美找出一种特别的审美的感情，还要找出一种特别的审美的感官，实践证明这种观点是行不通的。后来又有人说这种审美的感官需要文化修养，把这种有修养的美感叫做趣味或鉴赏力。鉴赏力既有文化修养，又是对象直接引起美感（不是由修养间接起作用）。因而成为一时的流行观点。黑格尔认为，这种观点忽视了艺术美的普遍性原则，只是下功夫把感情作为审美的感官来培养，以为无论何时何地，只要有美存在就可以靠鉴赏力直接发见它。这一方面对艺术美的理解过于简单；另一方面，鉴赏力只是停留在表层与浮面，一遇到较深刻的艺术美，尤其是当表层的東西消失时，就变得哑口无言了。

c) 鉴赏力的局限性暴露之后，人们又走向另一个极端，艺术学者凭其艺术方面的学识，就以新富的地位取代了鉴赏力。黑格尔认为，艺术学者优势的方面是对一件艺术全部

个别特点，例如时代、阶段、艺术家生平等有较深刻的见解，这些学问有利于艺术品的研究。“但是这种学问尽管应该看作基本的东西，却还不应看作心灵对一个艺术作品以至对一般艺术的唯一的乃至最重要的因素。因为就它的缺点来说，这种学问可能停留在仅仅是对外表方面的认识，例如技巧和历史的细节等等，而对艺术作品的真正性质只有模糊的认识，甚或毫无所知；它甚至可以低估较深刻的研究的价值，以为它比不上一些纯粹关于事实的、技巧和历史的知识。”（第43—44页）

不过，他认为艺术学者之路还是值得称赞的。

d) 现在要分两部分研究人与艺术的更基本关系：(1) 就艺术作为对象来看；(2) 就艺术家的主观方面，如他的天才、才能等方面来看。黑格尔认为，现在虽然涉及到了这些问题，但并不能真正进行更深入的研究，因为现在还是不能涉及艺术的普遍性和本质的东西，我们现在还没有真正站在科学的基础上，还刚达到艺术表层的思考范围。

d1) 艺术作品作为审美对象是诉之于感性的，诉之于外来的或内部的感觉，诉之于感性的知觉和想象的。尽管如此，艺术作品决不仅仅是感性的对象，从根本上讲它是诉之于心灵的。心灵也能够从艺术的感染中得到满足。因此，艺术决不是一种自然产物，不能因为艺术作品以自然物质为材料（如石雕），就认为艺术只具有自然的属性。艺术作品中的形式因素和物质材料之所以有存在的价值；并不是因为它的自然属性，而是因为它是为人类心灵而存在的。一个雕像呈现的人物形象之所以具有存在价值，不是因为它是一个真实的人的形体，而是因为它是一件艺术品，因为它表达了并感动着人的心灵。

心灵与感性的东西有以下各种不同的关系。

d1a) 最低级的而且最不适合心灵特色的关系是单纯的感性掌握。所谓单纯的感性掌握实际上是人与对象间的欲望关系。在这种欲望关系中，人“按照自己的个别的冲动和兴趣去对待本身也是个别的对象，用它们来维持自己，利用它们，吃掉它们，牺牲它们来满足自己。在这种消极的关系之中，欲望所需要的不仅是外在事物的外形，而是它们本身的感性的具体存在。欲望所要利用的木材或是所要吃的动物如果仅是画出来的，对欲望就不会有用”（第46页）。在黑格尔看来，主体与对象的欲望关系是一种低级的、不自由的关系。欲望要消灭对象，对象不自由；主体自己也被欲望的窄狭和庸俗的兴趣所束缚，主体本身也不自由。在美的艺术中，主体与对象的关系是一种自由的关系，主体感受对象，却不占有或消灭对象，双方各自都是自由的，各自都可以独立存在。因为艺术美是不针对、不满足欲望的。康德认为审美趣味是一种不凭任何利害计较而进行判断的能力，美的事物不满足欲望。黑格尔承续着这个观点。

d1b) 外在现实与心灵的第二种关系，就是主体与对象理智的纯粹的认识性关系。这种关系实际上是指主体只从理性认识的角度来看待艺术，只注意对象的真，而不注意对象的美。在这种关系中，主体“无意消灭事物的个体或是从事物得到感官的满足，…而是要学会认识事物的普遍性，找出它们的本质和规律，理解它们的概念”（第47页）。也就是说，



走出艺术哲学迷宮——黑格尔《美学》笔记

在理智的认识性关系中，主体与对象的关系已经不是占有或消灭对象的欲望关系，也不是艺术的、审美的关系，而是理智地从普遍性的角度来看待对象。主体把普遍理性与自然个别相连接，达到了普遍与个别、理性与感性的统一。于是，主体也就在对象中找到了自己，实现了自己。这里说主体在对象中实现自己，主要是从科学的角度讲的，不同于我们前面说过的主体在艺术的对象中实现自己。艺术与科学相比，无论是实现的过程，还是得出的结果，都是大相径庭的。科学理性角度与艺术审美角度根本的区别在于，前者只关心对象内在的普遍规律性，不在乎也不停留于外在形象；而艺术审美却一刻也离不开对象形象性，这形象就含着普遍意义。

科学从感性事物出发，获得对这一事物的知识和观念之后，就把这个别的、感性的东西丢开了，将其转化为知识和思考，从一个感性的具体的东西转化为一种抽象思考的东西。也就是把一个具体的客观对象变为概念和理性思考。这时，那个感性具体的东西对心灵已经无意义了。艺术与科学的方法不同，艺术的观照始终离不开它所直接接触的感性对象，也不把对象作为纯概念来理解。其实这里还有一个重要的区别，主体在艺术对象中实现自己是以情感为动力的；主体在科学对象中实现自己不是以感情为动力，而是以理性思考为动力的。

要之，欲望把对象转化为适合自己的用途，以至于毁灭、吞噬对象；科学探求到对象的本质、规律、普遍性后，丢开对象；艺术始终离不开它所生产的感性对象，让对象自由独立的存在。

d1c) 在区别欲望、科学、艺术三种门类与感性对象的不同关系之后，黑格尔又从艺术美的角度论述了心灵与感性对象的关系：“心灵在艺术作品中的感性事物之中所要寻找的既不是物体的具体物质，即欲望所要求的那种经验性的内充实而外体积的有机体，也不是普遍性的纯然观念性的思想，而是感性事物现形的显现（外形），这显现虽仍是感性的，却不应还是单纯的物质。因此，艺术作品中的感性事物，比起自然物的直接存在，是被提升了一层，成为纯粹显现（外形）；艺术作品所处的地位是介乎直接的感性事物与观念性的思想之间的。……艺术作品中的感性事物本身就同时是一种观念性的东西，但是它又不像思想的那种观念性，因为它还作为外在事物而呈现出来。”（第48页）

记住这段话，他已经把美的理念从纯粹理论的意义上传达出来了。这和后面要说到的著名的美的概念已经很接近了。艺术作品中的感性事物不是自然中实在的感性事物，不是欲望的对象；艺术作品中的理性因素也不是普遍性的纯然观念性的思想，不是纯粹思考的对象。艺术是感性又不是纯自然的感性；是理性又不是纯粹的思想。这正是心灵在艺术作品中的感性与理性的结合。而且这种结合把理性纯粹的思想状态和感性纯粹的自然状态都已经改变了，理性直接显现在感性形式中，感性形式直接显现着理念。这就是“美是理念的感性显现”。

接着黑格尔又说，在人的嗅觉、味觉、触觉、视觉、听觉这五觉中，只有视觉和听觉

是用于审美的感官。另外三个感觉只能引起快感，而不能引起美感。美感是无欲望，无实用性的。

这一大段黑格尔把艺术的美与欲望和纯理性对比着进行论述，在对比中分析确定了美的性质。说的很清楚，也很具说服力。

d2) 这里说艺术家怎样通过心灵来让感性因素发挥作用。也就是艺术家是怎样运用技巧和形象的。他是从三个层次说的。首先艺术创作“必须是一种心灵的活动，而这种心灵活动又必须同时具有感性和直接性的因素”。它既不是单纯的机械性技术活动，也不是先设置下一些非艺术性的东西再去装饰和修补（如写诗，先说白话，后注韵脚）。如果这样，艺术形象就好像是“挂在抽象思想上的装饰品”。真正的创造就是艺术想象的活动，就是把心灵的内容和意蕴直接放在感性形式和形象中，“一个伟大心灵和伟大胸襟的想象，它用图画明确的感性表象去了解和创造观念和形象，显示出人类的最深刻最普遍的旨趣。”（第50页）

这里，黑格尔实际上谈到了一个形象思维的问题。艺术家在进行艺术创作时，展开艺术想象所用的是具体形象，而不是抽象概念。而且，艺术家以形象为基础进行艺术想象时，是“无意识的方式在起作用”，他的观点是很有见地的。

接下来他在继续谈形象思维时，又涉及到了艺术创作的“天生禀赋”问题。他说艺术家进行形象思维“必须与艺术家主体方面的天生气质和天生冲动的形式相适应，……天才当然也并不是全靠天生禀赋组成的，实际上艺术创造同时也是运用智力的自觉的活动，但是这种智力却必须含有天生的善于创造画境和形象的本领”。天才不能失去智力，不过天才的成分占比重较大，当艺术达到一定水平时，就显得尤其如此。

而且天才在年轻的时候就显示出一种骚动不安的艺术冲动和早熟。“有这种才能的人一遇到心中有什么观念，有什么在感发他，鼓动他，他就会马上把它化为一个形象，一幅素描，一曲乐调或是一首诗。”（第51页）

d3) 说完了主体与艺术形式的问题就该说内容了。这里黑格尔主要从艺术的角度讲形式对内容的重要性，或者说在艺术中内容与形式是分不开的，纵使内容是心灵的，这种心灵的东西也必须借外在现实中的形象，才能掌握住，才能表现出来。关于艺术的内容，黑格尔后面还有大量论述。

### 3. 艺术的目的

人们进行艺术创作的目的究竟是什么呢？讨论下面的流行观点，会使我们转到真正艺术概念的本身。

#### a) 摹仿自然说

这一节，译书原著的语言文字表述比较易懂，要表达的意思也很明确。笔者就只列纲目，不赘述了。

摹仿自然说认为，艺术的目的是摹仿，所谓摹仿就是完全按照本来的自然形状来复写，如果成功，就可以令人完全满意。

a) 这个观点的目的就是由人把原自然界的東西，按其本来的面貌，用艺术形式所能达到的程度，复制一遍。

a1) 这种复制可以说是多余的，因为图画、戏剧等艺术形式摹仿所表现出来的东西，都是原来已经存在着的。

a2) 再进一步说，这种多余的费力的摹仿也可能说是一种冒昧的游戏，因为它总是要落在自然的后面。单纯的摹仿实际所给人的就不是真实生活的情况，而是生活的冒充。艺术摹仿与自然竞争，“那就像一只小虫爬着去追大象”。

a3) 如果把艺术的目的确定为摹仿，那摹仿的作品永远比不上自然的蓝本，艺术要造出毕肖自然的東西，就只可供娱乐了。一般地说，“摹仿的熟练所生的乐趣总是有限的，对于人来说，从自己所创造的東西得到乐趣，就比较更适合人的身体。”（第54页）

b) 摹仿的原则既然纯粹是形式的，如果把它看作目的，就失去艺术作为心灵产品的意义。而且其目的只在于形式摹仿的是否正确，也就无艺术的内容与意蕴可谈了，剩下的只是一个像与不像的问题。

这段还说了关于审美标准的问题，黑格尔认为艺术美没有一个人类共同一致的审美标准，不同民族、不同时代、不同地方的审美标准都有差异。首先，“美的主观趣味是没有严密规则的，”“……主观趣味的标准是既不能定为规律，又不能容许争辩的。事实上如果人们按照他们的趣味，从他们所认为美或丑，认为值得艺术摹仿的的东西之中，去选择表现的对象，那么，整个自然界就无须什么挑选，就没有什么东西找不到一个爱好者。”其次，“如果我们丢开个别人和他们的偶然性的兴趣，推广一点去看看各民族的趣味，我们也会发现差别和对立是很大的。”“……中国人的美的概念和黑人的不同，而黑人的美的概念和欧洲人的又不同，如此等等，如果我们看一看欧洲以外各民族的艺术作品，例如他们的神像，这些都是作为崇高的值得崇拜的东西由他们想象出来的，而对于我们却会是最凶恶的偶像。他们的音乐在我们听来会是最可怕的噪音，反之，我们的雕刻、图画和音乐在他们看来也会是无意义的或是丑陋的。”（第55页）

c) 即使“摹仿说”受到不少人，甚至不少大人物的认可。这也不可能成为艺术的一个具有普遍意义的观点。因为艺术种类的功能是大不相同的，绘画和雕刻尚可摹仿，而建筑和诗歌就完全不可能。艺术作品当然也要利用自然形状作为表现的手段，近代自然风景画也在摹仿自然上下了功夫，并得到认可。但那是因为心灵表现的需要或者是提倡某种艺术风格而为之。单纯摹仿自然，既不是标准，也不是目的。

#### b) 激发情绪说

由于摹仿说的观点不能成立，激发情绪说就把艺术的目的规定为：“唤醒各种本来睡着的情绪、愿望和情欲，使它们再活跃起来把心填满；使一切有教养的或无教养的人都能深

切感受到凡是人在内心最隐秘处所能体验和创造的东西。”(第57页)包括激发各种各样的情绪、情感,既有正义的,也有罪恶的;既有高尚的,也有卑鄙的。

对这种说法,黑格尔反驳说,“依这样看,艺术拿来感动心灵的东西就可好可坏,既可以强化心灵,把人引到最高尚的方向,也可以弱化心灵,把人引到最淫荡最自私的情欲,所以上述见解替艺术所规定的任务仍然完全是形式的,艺术还是没有有一个确定的目的,对一切可能的内容和意蕴就只能提供一种空洞的形式。”

黑格尔对艺术社会功能的看法还是很有现实意义和进步意义的。

### c) 更高的实体性的目的说

这一节的文字就不那么顺畅了,需要仔细地品味其中的奥妙。“更高的实体性的目的说”,其“实体性”主要是指社会发展理想和人生目标追求之类具有普遍意义的观念和理念;“实体性”的内容既具有主体性,也具有社会性。这里说“更高的”,是相对于前面论述艺术目的中,关于欲望、感情、激情之类具有较多感性因素的“较低的”艺术目的。“更高的”与“较低的”相比,具有了更多的道德、理性、理想的色彩。关于这个问题,黑格尔说:艺术“确实能把一切可能的材料都穿上艺术的外衣,呈现给知觉和情感,就像推理的思考也可以用一切可能的对象和行动方式,替它们找到根据和理由”。但这种观点的缺憾在于,各种不同的观念和理想会彼此交叉,互相矛盾,互相抵消。对立的因素也会把人弄得晕头转向,甚至陷入诡辩和怀疑的泥坑。这就使得我们不能满足这种说法。理性的思考,面临各种深刻的对立时(例如忠与孝、情与法等),就要从矛盾对立中找出一种更高更普遍的目的,这样就不是艺术所能容纳的事了。“艺术的概念正如国家的概念一样,既需要有一个为各个方面所共同的目的,又需要有一个较高的实体性的目的。”(第59页)

艺术的这种带有理想、道德性的目的,首先让人想到的就是“艺术有能力也有责任去缓和情欲的粗野性”。黑格尔从艺术道德目的缓和情欲讲起,说明这种观点的利与弊。

从“缓和情欲粗野性”说起,逐步说到道德的提高。黑格尔在论述问题时,总是从理性成分最低的部分开始,逐步向理论成分高的方向一层一层地推进。在一个问题由低到高地层层论述完毕后,这个问题最高的一层往往又成为下一个问题的起点;然后再一层一层往上推。留意这种方法,慢慢地就会悟出其中的奥秘;慢慢地就会感觉到黑格尔著名的“正、反、合”。

a) 一种观点认为,“艺术有能力也有责任去缓和情欲的粗野性”。这里首先要解决的问题是,艺术有什么特性能够消除粗野性,驯服并且涵养冲动、愿望和情欲。

黑格尔论述问题时,总要对重点、核心概念从本质上给予严格定位。因此,我们在读他的著作时,常会感觉他对许多问题的见解,包括一些非美学和哲学的见解都入木三分、令人叫绝。比如这里对“粗野性”的解释就很精彩。他说:“粗野性的根源在于情欲一般是完全自私的,一纵即发,不顾一切,只顾自己得到满足。情欲愈专注,愈狭隘,愈占领着整个人,它也就愈粗野蛮横,使得当事人失去控制,没有能力把本有普遍人性的自己和

走出艺术哲学迷宮——黑格尔《美学》笔记

这强烈的情欲分开，意识不到自己是一个具有普遍人性的人。”（第60页）这也就是人们常说的，“情欲比我自己还更强大有力”；人被野性完全统治了，甚至没有能力来反思自己，没有能力对自己的行为进行思考。

在分析了粗野的性质之后，他指出，艺术对于情欲的粗野能起缓和作用的道理是：艺术把当事人在粗野发作时所作为化作形象摆在当事人面前，让他意识到他不借艺术形象所意识不到的那种人被粗野控制的情形，意识到他的情欲和无理智。因此，当事人就可能认识到自己的狭隘和专注，“因而获得自由，不再受它们控制了”。艺术的这种情况，对陷入悲哀，陷入痛苦的人都有同样的效果。“情欲的力量之所以能缓和，一般是由于当事人解脱了某一种情感的束缚。意识到它是一种外在于他的东西（对象），他对它现在转到一种观念性的关系。”（第61页）也就是说，可以用理智的思考来分析情欲的性质，以旁观人的身份看清情欲对主体的束缚。经过了这样的旁观与分析，主体就不被其束缚和困惑了；艺术“用慈祥的手替人解去自然的束缚”。

黑格尔总结道，“人对艺术品的专心致志纯粹是认识性的，因此尽管艺术首先只培养人注意所表现的形象，后来却进一步培养人注意那些形象的意义，培养他拿它们和其它内容作比较，就它们作全盘考虑以及认识全盘考虑时可采取的各种观点的能力”。

b) 与上述密切相关的观点是，艺术的实体性目的是“情欲的净化，教训和道德上的进益”。

b1) 净化情欲说和前一个缓和欲望说都突出表明，艺术的表现需要一个标准来衡量它是否有价值。这个标准就在于艺术表现能否在情欲中把纯粹与不纯粹的部分分开；就在于能不能起到净化作用。黑格尔认为这种观点是不可取的，那这个标准究竟是什么？有什么普遍意义和理想目标。这些，都没有让人看清楚。

b2) 因此，人们便把艺术的目的定为教训。这样，就出现两个相反的看法：一方面，认为艺术的特征在于对艺术品及其表现和效果所引起的快慰和欣赏的满足；另一方面，艺术的目的只在于教训。对于教训说，我们要问，这教训应该是直接的，还是间接的；明示地，还是暗寓地含在艺术形象之中的。从根本上讲，如果这目的是普遍的，而不是偶然的。那么，由于艺术在本质上是心灵性的，这个终极目的也应当是心灵性的，是自在自为的。“艺术作品就应该把一种自在自为的本质上是心灵的内容摆在意识前面，使它认识。”而且从这个观点看，应该说，艺术性愈高，它就愈应该表现出心灵性的符合艺术规律和本质的内容，“只有从这内容的本质上才可以找到判断艺术表现是否妥当的标准”。

艺术虽然不以教训为目的，但“实际上艺术是各民族的最早的教师”（第63页）。

在说了艺术的目的应当在于自身之后，黑格尔又十分尖锐地批判了单纯说教的艺术品。“抽象的议论、干燥的感想、普泛的教条直接说明出来的，而不是只是间接地暗寓于具体的艺术形象之中的，那么，由于这种割裂，艺术作品之所以成为艺术作品的感性形象就要变成一种附赘悬瘤，明明白白摆在那里当作单纯的外壳和外形。这样，艺术作品的本质就遭

到歪曲了。”“因为艺术作品所提供观照的内容，不应该只以它的普遍性出现，这普遍性须经过明晰的个性化，化成个别的感性的东西。”否则，“艺术的想象的和感性的方面就变成一种外在的多余的装饰，而艺术作品也就被割裂开来，形式与内容就不相融合了。”

如果是这种情况，就会走向另一个极端，“把艺术看成没有自己的目的，使它降为一种仅供娱乐的单纯的游戏，或是一种单纯的教训手段。”

黑格尔对说教艺术的批判真的是非常到位。不仅理论思考深刻，文字表达也很精彩，有很强的现实意义。

b3) 这一部分由艺术目的是教训，转为艺术目的是道德提高。将艺术目的视为道德提高，“这种看法就把教训和净化合而为一了，因为艺术使人认识真正的道德的善，这就是说，通过教训，就同时产生净化；因此，只有改善人类才是艺术的用处，才是艺术的最高目的。”（第64页）

对此观点黑格尔仍不完全赞同，他所坚持的还是艺术要有自己独立目的的说法。同时还进一步说，“从每一件真正的艺术作品里都可以抽绎出一个很好的道德教训，但是这要看对它所作的解释是怎样，也要看抽绎这道德教训的人是谁。”“艺术有选择对象的自由，不像历史或科学只能运用既定的材料。”

从根本上批判以道德为目的的观点，就要追问这个观点所依据的道德观点究竟是什么。也就是说，应当怎样理解“道德”。在黑格尔看来，道德不仅是通常说的“德行”、“正派”之类。“一个德行好的正派人不一定是一个道德的人”。那么什么才算是真正的道德？这里，他又有一段关于道德和职责的深刻论述：

“道德要靠思考，要明确地认识到什么才是职责，要按照这种认识去行事。职责本身就是意志的法律，人决定要完成这职责，就依据这职责和它须完成的道理，这就是说，他先有这是善事的信心，然后才去做这善事。”（第65页）一个人“之所以是道德的，只是因为一方面他是出于对职责的自由信心，另一方面他不但克服了个别的意志，自然的冲动，倾向，情欲等等，而且也克服了较高尚的情绪和较高级的冲动。”因为从道德的本质来讲，“道德并不在于这两对立面的完全调和，而在于它们的互相斗争，这斗争就产生这样一个要求各种和职责相冲突的冲动都应屈服于职责”。也就是说，只要与职责冲突，较高级的冲动也要克服，包括自己要做出必要的牺牲。这样才能算是道德，道德不是一般意义上的德行好的正派人。

进行了道德论述后，黑格尔总结道，艺术不能作为手段，借教训和改善，去达到道德目的以及世界的一般的道德目的，这样艺术的真实价值就不在自身，而被附着到其它的事物上，艺术成了其它事物的附属和手段。“这样一来，艺术作品的意义就仅在于它是一个有用的工具，去实现艺术领域以外的一个自有独立意义的目的。”

这里还要指出两点：一是在这一部分的最后，黑格尔又提到了美的理念，即“艺术的使命在于用感性的艺术形象的形式去显现真实”，去表现矛盾的辩证运动所达到的真实的规

律性的事物过程。因为美的理念的问题后面还要重点论述，这里就不多解释了。二是在讨论道德的实质是职责与各种冲动的对立和矛盾斗争时，黑格尔用了较长的篇幅专门讲了哲学思维的问题，即形式逻辑与辩证逻辑的问题。

黑格尔认为，近代人的道德问题，心理上造成了激烈的矛盾对立，一方面，人被“囚禁在寻常现实和尘世的有时间性的生活里，受到需要和穷困的压迫，受到自然的约束，受到自然冲动和情欲的支配和驱遣，纠缠在物质里，在感官欲望和它们的满足里。但是从另一方面看，人却把自己提升到永恒的理念，提升到思想和自由的领域；把普遍的法则和标准定为自己的意志”（第66页）。人在“生活和意识之间的这种分裂替近代文化和近代知解力带来了一个要求，就是这矛盾必须解决”。他所说的“知解力”，就是思维逻辑中的形式逻辑，就是非此即彼的线形的直接因果关系。黑格尔认为形式逻辑是解决不了这种矛盾的。因为形式逻辑用静止地、孤立地、单方面地思维方式把握对象实质。如果近代文化落到这种矛盾里，“解决这种矛盾就成为哲学的任务了。这里说的哲学任务就是辩证逻辑的思维方式，其特征是：从对象的相互联系中，从其运动、变化、发展中，从矛盾的对立统一中去把握它。

黑格尔认为，“哲学应该指出：矛盾的任何一方面，只要还是抽象的片面的，就还不能算真实，但是矛盾两方面本身就已含有解决矛盾的力量；只有在双方面的和解与调停里才有真实，这种调停并不只是一种假定或要求，而是一种既已自在自为地实现，并且永远在实现的过程中。……哲学所要做的事只是就这种矛盾的本质加以思考的洞察，指出真实只在于矛盾的解决，所谓解决并非说矛盾和它的对立面就不存在了，而是说它们在和解里存在。”

这里有两重意义值得注意：其一，只有用辩证的方法，人的内心中的矛盾对立才能归于统一，道德中职责的力量才能克服情欲的冲动和各种对立的因素，弥合心理分裂，恢复人的完整；其二，黑格尔关于矛盾对立统一的观点，矛盾双方只有和解才是真实的观点，在激烈矛盾中寻求解决走向和谐的观点，对于建设和谐社会具有特殊的现实意义。

## B. 从历史演绎出艺术的真正概念

前面说了，理解艺术的概念必须按照艺术内在规律和必然性来进行，而德国古典哲学历史上对艺术的真正欣赏与了解，也正是从对艺术内在必然性的理解开始的。在黑格尔看来，这标志着艺术科学再醒觉。“正是由于这种再醒觉，美学才真正成为一门科学，而艺术也才得到更高的估价。”在黑格尔看来，德国古典哲学家开创了美学——艺术哲学的理性思维的先河。

回顾一下艺术再醒觉的历史很重要，而且有助于更深刻地理解关于艺术美的科学的基础观点。黑格尔所理解的美学科学观点的原则是：要把艺术作为人类把握和认识世界的几种方法之一（例如还有宗教的、哲学的方法），作为一项完整独立的门类，去解决抽象心灵

与外在现象、理性与感性、普遍与特殊的对立和矛盾，使这些对立归于统一。

我们用平易的语言叙述了黑格尔的这段引言之后，就可以进入欧洲哲学史上一位与黑格尔一样著名的哲人——康德的世界了。

### 1. 康德哲学

康德是美学史上的一个非常重要的人物，他的思想对黑格尔哲学、美学思想的形成具有特殊意义，我们在他身上要稍微多用一点功夫。

康德（1724—1804，德国）哲学在近代西方哲学发展中起着关键性的转折作用。前此西方哲学思想分为两大派，一派以先天的先验理性作为客观世界和人类知识的基础，即德国莱布尼茨和伍尔夫为代表的理性主义派；另一派承认为物质的独立存在，主张一切知识都从感性的经验开始，这就是以英国洛克和休谟为代表的经验主义派。这两派对立鲜明，斗争激烈。经验派认为一切知识都以感性经验为基础，解释世界的方法是因果律；理性派却认为没有先验的理性基础，知识就不可能，解释世界的方法是目的论（先天范畴的）。康德企图以主观唯心主义为基础，调和理性主义与经验主义。他提出的观点是著名的“先验综合”论，认为如果知识要成为可能，一方面要有感性材料和内容，即后验因素；另一方面也要有超感性的先验因素做“范畴”，才能使感性材料和内容具有形式。笔者理解这种观点的通俗说法就是，人头脑中天生长着一些铸造事物的模具，感性的材料进入大脑后，用模具进行定型，后验感性的材料就具有了形式（形状）。康德就是用这种先验模具和后验感性材料结合的方法，企图调和理性和感性两大派的对立。因为他所说的先验范畴是“假定”的，是不能自圆其说做出解释的。所以黑格尔肯定康德哲学在对立中“重新找到了统一”的同时，又说他“依旧把主观思维与客观事物之间的对立以及意志的抽象的普遍性与意志的感性的特殊性之间的对立看成是固定不变的”；“他还是把这种解决与和解看成是主观的，而不是自在自为真实的。”（第70页）

康德后来也认识到了自己理论体系中理性与感性之间实际还是存在着一条没有连接的鸿沟，于是就写了他的第三本书《判断力批判》，企图在两者之间架起一座桥梁，以此解除他理论中理性与感性的对峙，实现主观与客观的连接。

他用来连接理性与感性的核心概念是“判断力”。康德说，“判断力”并不是一种独立的能力，它既不像形式逻辑那样提供概念，也不能像辩证逻辑那样提供理念。“它是一种把个别的东西附属在普遍的东西之下而去思考的能力”，它只是在普遍与特殊之间寻求关系的一种心理功能。正因为“判断力”具有这种把个别的、特殊的东西附属于普遍性的功能，所以它可以在理性与感性、特殊与普遍的对立中搭起一座连接的桥梁。

“判断力”涉及到美学的是“审美判断力”。审美判断力是指在艺术审美、欣赏中寻求普遍与特殊统一的能力。康德把审美活动归于判断力而不归于单纯的感官活动。审美判断力有感性的成分，但不是纯粹的感性，这区别于英国经验主义；同时，他认为审美判断的



主要内容是情感而不是概念，有理性的因素，而又不是纯粹的概念，这又区别于理性主义的看法。于是，判断力就具有了在理性与感性之间构架桥梁的意味。黑格尔总结道，“康德对于审美的判断也是这样了解的，审美的判断既不单纯地出自知解力，即不出于概念的功能，又不单纯地出自感觉和感觉到的丰富多彩的东西，而是出自知解力与想象力的自由活动。”（第72页）由于对象的形式引起人的理解与想象力的自由而和谐的活动，它适合一般人的心理机能，所以使一般人都能感到愉快。“就在这两种认识功能的这种协调一致里，对象就和主体以及主体的愉快和满足的情感发生了关系。”

康德关于美学的一些具体的观点，在下面的论述中就可以看得更清楚了。

a) 审美判断的这种满足首先没有任何利益念头（兴趣）。也就是说没有对欲念功能的关系。这里有一段关于欲念性质的论述：“我们如果有好奇这样一个利益念头，或是要满足感官需要的一种感官方面的利益念头，一种要占领和利用的欲念，对象对于我们之所以重要，就不是因为它本身，而是因为我们的需要。在这种情况下，存在的东西之所以有价值，只是由于这种需要；情形就成了这样：一方面是对象，另一方面是和对象不同的一种属性，但是我们却要使这对象和这属性发生关系。比方说，我要把一个对象吃掉来获得营养，这个利益念头只是在我心里，对于那对象本身却是不相干的。”（第72页）按照康德的主张，我们在审美中的关系就不是这样的。审美的判断允许现前外在事物自由独立存在，它是由对象本身就可以引起的快感出发的。审美快感允许对象本身自有目的。

b) 其次，康德说，美应该是不借概念，即不借助于知识理解力就可以被接受，就可以被感觉为一种引起普遍快感的对象。

一个人的行为，它符合什么概念，这行为就可以被归纳在这个概念之中。这行为与概念的联系，是靠知识、理解和判断来完成的。美却不然，它是不借助于这种概念以及理解判断而直接引起普遍的快感。在审美时，我们不是事先意识到美的概念，然后把美的东西附属在美这个概念之下；而且也不容许像其它形式的判断那样把个别对象和普遍概念分开。在审美中，美的感觉与美的对象是共生的、密不可分的。

c) 第三，关于美的“合目的性”问题。“合目的性”问题是康德和黑格尔都很关心的问题。但黑格尔在这一段中，对康德美学中关于目的性的问题并没有进入细致的分析，论述也较晦涩。我们先来简单介绍一下康德的观点。康德关于“合目的性”的观点有两个方面：一个是“客观的目的性”，也就是“完善”；一个是“主观的目的性”，也就是“美”。他认为，美的事物虽然没有明确的目的，却有“合目的性”。说它没有目的，是因为审美判断不涉及概念，所以也可以说是它没有明确的目的；说它有符合目的性，是因为美的对象的形式适合于主体的想象力与知解力的自由活动与和谐性。而且，仿佛对象形式与想象力、理解力之间和谐自由的活动，是由一种属于上帝的“意志”来预先设计安排好的，这就是康德的先验论。

从这个观点出发，康德提出了他的著名的“纯粹美”与“依存美”的分别。“纯粹的

美”是那种不涉概念和利害计较，有符合目的性而无目的的纯然形式美，也称“自由的美”；如果美的对象涉及概念、利害计较和目的之类内容意义，这种美就叫“依存的美”。其实在康德看来，只有艺术的那些声音、色彩、线条、几何体等纯形式因素，才可算是“纯粹的美”；而其它有内容和意义的就不能算是“纯粹美”了。

黑格尔从主观与客观统一的角度理解康德的合目的性，他说美与“目的”的关系就像人的手足与身体的关系。人的手足不能离开人的身体而存在，“美”不能离开“目的性”而独立存在。“美的目的性并不是一种附加到美上去的外在形式，而见出目的性的内外相应一致才是美的对象的内在本质。”（第74页）

d) 第四，康德认为，美应该不须借助概念而认出它是一种引起必然快感的对象。这“必然”是什么？是指两方面之间的这样一种内在本质的关系：“只要这一方面存在，而且因为这一方面存在，另一方面也就因而存在”。这里有两重意义，这一方面是说在它的本质里就同时包含着另一方面，离开结果原因就没有意义；美所引起的快感就应有这样的必然性。另一方面，这种必然性与概念又没有任何关系，与知识的范畴也没有关系。例如，一些有规律的艺术形式，像对称、平衡等，很容易引起快感。这里的“对称”、“平衡”可以算是概念。但康德认为，如果要引起快感，只是这些概念是无济于事的。引起快感的“必然”，来自“主观的合目的性”。也就是前面我们说的，“意志”已经设计、安排好了的“目的性”。有了这“目的性”，美的对象一出现，不用通过概念，就能直接引起快感。

黑格尔总结康德的观点：康德的贡献在于“通常被认为在意识中是彼此分明独立的东西其实有一种不可分裂性。美消除了这种分裂，因为在美里，普遍的与特殊的，目的与手段，概念与对象，都是完全互相融贯的”（第75页）。所以康德把艺术美也看成是特殊事物按照“目的”（引起符合心理和谐活动的）存在的那种协调一致。关于艺术美这种特殊与普遍，偶然与必然的协调一致，黑格尔下面一段话可以作为总结：

“艺术美成为一种思想的体现，而所用的材料不是由这思想自外来决定，而是本身自由地存在着；这就是说，自然的、感性的事物以及情感之类东西本身具有尺度，目标与谐合一致，而知觉与情感也被提升到具有心灵的普遍性，思想不仅打消了它对自然的敌意，而且从自然里得到欢欣；这样，情感、快感和欣赏就有了存在理由而得到认可，所以自然与自由，感性与概念都在一个统一体里找到了它们的保证和满足。”

不过黑格尔对康德学说还是不满意，他认为康德对这些对立面统一的认识，还是停留在主观层面上，“本身还不是自在自为的真实”。这也正是黑格尔与康德的区别。一方面，黑格尔重视逻辑范畴如何与历史相一致，使历史从属于逻辑；因此黑格尔的思想具有强烈的历史感，与客观世界紧密相联。另一方面，黑格尔所理解的统一是一种辩证的统一，是矛盾的不同方面经过自身的辩证运动，否定自身同时又在否定中肯定自身，在相互转变中达到了统一。康德只注意知性范畴如何能与感性经验相联系，提出了“先验构架”作为感性与知性之间的桥梁，却没有与社会、历史和客观世界相联系。与黑格尔相比，康德所理

走出艺术哲学迷宮——黑格尔《美学》笔记

解的统一是观念中的统一、无逻辑运动的统一，所以他的哲学被看作是主观唯心主义的、先验论的哲学。

在美学方面也是如此。黑格尔美学重视逻辑范畴如何与历史进程相一致，坚持逻辑与历史相统一的方法，所以他的《美学》同时也是一部艺术发展史；逻辑演绎的顺序也是从早期开始，沿着历史的脚步层层向前推进。康德所涉及的美学实际上是他哲学的副产品，因此对艺术发展史和艺术具体问题涉及较少，而且不系统。涉及到的问题多是从艺术家个体思维的角度如“天才”等方面论述。因此，黑格尔批评康德的学术思想“主观”而“不真实”是有道理的。

在黑格尔看来，“对于了解艺术美的真实概念，康德的学说确是一个出发点，但是只有把康德的缺点克服了，我们才能凭借这种概念去对必然与自由、特殊与普遍、感性与理性等对立面的真正统一，得到更高的了解。”（第76页）

## 2. 席勒、文克尔曼、谢林

席勒（1759—1805，德国）既是一位诗人，也是一位理论家；有大量的剧诗作品，也有《论美书简》、《审美教育书简》等有影响的理论著作留传世。因此，他的思绪始终徘徊于诗与哲学之间；有时哲学妨碍他的诗，有时诗妨碍他的哲学。黑格尔说他是“一位心灵深湛而同时又爱作哲理思考的人，早就走在狭义的哲学之前，凭他的艺术感，要求而且阐明了整体与和解的原则，用它来反对那些永无止境的抽象的思考，反对那种为职责而职责的号召，反对把自然与现实、感觉与情感看作只是一种局限和敌对因素的那种抽象的理解”。他最大的功劳就在于“克服了康德所了解的思想的主观性与抽象性，敢于设法超越这些局限，在思想上把统一与和解作为真实来了解，并且在艺术里实现这种统一与和解”。与他基本上是同时代的歌德相比，席勒更多的是从理性思考出发，“在他的美学研究里不只是谨守艺术和艺术的兴趣而不顾它们与专门哲学的关系”，而是借助于哲学原则，才更深刻的理解美的性质和概念。黑格尔甚至认为席勒在诗与哲学间的徘徊也是在承受着时代之过。

席勒认为审美教育所要做的事就是调停与和解国家共同利益与个人利益、理性统一与自然杂乱间的对立。“按照席勒的看法，美感教育的目的就是要把欲念、感觉、冲动和情绪修养成为本身就是理性的，因此理性、自由和心灵性也就解除了它们的抽象性，和它的对立面，即本身经过理性化的自然，统一起来，获得了血和肉。这就是说，美就是理性与感性的统一，而这种统一就是真正的真实。”（第78页）

席勒还把这种普遍性与特殊性、自由与必然、心灵与自然的统一科学地理解为艺术的原则与本质，“并且孜孜不倦地通过艺术和美感教育把这种统一体现于现实生活”。并更进一步把这种统一看作为“理念本身”，认识它是认识的原则，也是存在的原则，并且承认这个意义的理念是唯一的真实。

文克尔曼（1717—1768，英国）对康德、歌德、席勒、黑格尔都有很大的影响，他理

论的启迪性是不可低估的。他对艺术和艺术史的研究既具体，又抽象。具体时具体到艺术品的工艺、气候，抽象时他在着眼于艺术具体问题的同时，始终不放弃理性的思考。文克尔曼对古典艺术作品有过深入的研究，在他的著作中，“理想”一词始终是经验运用和训练有素的知觉；他始终在进行着从繁杂的艺术现象中提炼普遍、共性和理性的努力。在他和莱辛之前，美学研究笼罩在空洞公式的云雾中。经过他们的努力，美学研究走上了与时代相结合、与现实相结合，前途光明、人气稠密的康庄大道。黑格尔说他“从观察古代艺术理想得到启发，因而替艺术欣赏养成了一种新的敏感，……很有力地主张要在艺术作品和艺术史里找出艺术的理念。他在艺术领域里替心灵发见了一种新的机能和一种新的研究方法”（第78—79页）。

谢林（1775—1854，德国）德国古典哲学的主要代表人物之一，客观唯心主义哲学家，与黑格尔是同学。书中黑格尔只用一句话带过了他的贡献。其实他被提及的主要原因是，他的先验哲学以人类生活为对象，描述了人类精神由理论活动到实践活动再到艺术活动的历程，在艺术活动中达到了主客体的同一，精神又回归自然，实现了更高阶段上的有意识的自然与精神的同一。正是在这个意义上，黑格尔把他也列为历史演绎出的真正概念。不过黑格尔说，因为有了席勒的这个基础，“到了谢林，哲学才达到它的绝对观点。……艺术的真正概念和科学地位才被发见出来。”应该说，这样评论谢林也不算低了。

### 3. 滑稽说

本节要论述“滑稽说”，但作者并没有对“滑稽”这个美学概念进行说明。因此，在开始黑格尔关于滑稽说的观点之前，有必要对“滑稽”做一点介绍。

一般地说，滑稽是喜剧的主要表现形式，主要特点是其实质是不正常、不合理的事物，违背正常情理，或表里不符、名实不符等。由于滑稽对象内在的空虚和无价值，所以其表面的抗争往往表现为夸张、歪曲、荒唐、装腔作势、忸怩作态等形式，或显得虚弱、愚蠢、情态可笑。黑格尔把滑稽说单列一段论述，主要是分析艺术家对现实世界形象的自由玩弄的心情，也是为了列举一种完全从主观意志出发随意对待客观对象的状态。

威廉和弗列德里希·许莱格尔弟兄是德国著名的文学史家和文学理论家，是滑稽说的重要人物。“所谓‘滑稽’说的各种各样的形式，就是从这种乖戾的倾向，特别是从弗列德里希·许莱格尔的见解和学说发展出来的。”（第80页）黑格尔对滑稽说的批判主要针对弗列德里希·许莱格尔学说中主观与客观关系的问题。首先，滑稽说把“自我”看作一切知识、一切理性和一切认识的绝对原则。当然，这个自我是完全陷入个人的沉醉与抽象的虚幻中的自我，并把“自我”作为万物中心和绝对真理。

其次，由于“自我”是绝对和中心，这种“自我”很单纯，或者说是很霸道。一方面，在滑稽的表现对象中，“每个特性，每个属性，每个内容在这种‘自我’里都被否定了”，一切积极的内容都被这抽象的“自我”给淹没了，都被霸道的“自我”给消灭了；另一方

面，每个对于“自我”有意义的内容，或者说每一部分被“自我”选定的内容，都只有通过“自我”才得到其地位和承认；同时这“自我”认为不好的东西，在对象中也将会被消灭。也就是说，这种抽象的或者说是很霸道的“自我”，从不顾忌所表现对象的客观特性。这种滑稽的、玩世不恭的心情，使对象的客观特性、规律、属性都变得无足轻重了。“一切东西都只能看作是‘自我’的主观产品。”“自我”成了一切事物的主宰，在道德和法律的领域里，在人和神、世俗和神圣的领域里，也被“自我”颠倒了秩序。一切事物，只有外形显现，没有本质和真实。

第三，这种“自我”是有生命的个体，而他的生命就在于能把自己的个性表现到自己的意识和旁人的意识里，就在于能表现自己，使自己成为现象。就是说，我的一切活动对于我只是一种外形的显现，都与真实的内容无关。“无论是对于这种内容，还是对于它的一般的表现和现实，我所抱的都不是真正严肃的态度。”为什么不抱严肃的态度？“因为真正严肃的态度都起于一种有实体性的旨趣，一种本身有丰富内容的东西，例如真理、道德之类，这就是说，引起严肃态度的内容就它本身来说，对于我就是有实体性的，所以只有我沉浸在这种内容里，在我的全部知识和行动里都和这种内容吻合，我才感觉到我自己有实体性。”（第81页）而滑稽说中的“自我”恰恰不能把自己沉浸在能引起严肃态度的内容之中，“我”只是虚幻的，只是外形显现的。“我”把自己在外形表现给别人看，别人固然可以抱严肃的态度，可能还以为我是认真的、严肃的。其实他们受到了“我”的欺骗。他们被“我”骗了，说明他们智商低，还没有能力从虚幻的、滑稽的角度来理解“我”的观点，达不到“我”的观点的高度。“我”在生活中所表现出的这种巧妙本领是神通广大的。凭着这种神通广大的本领，“我”就可以不受一切事物拘束地创造产品，不管这产品具有怎样的特性和要求。

“神通广大的滑稽态度的一般意义就是如此，它就是自我集中于自我本身，对于这自我，一切约束都撕破了，他只愿在自我欣赏的福境中生活着。”（第83页）这就是“滑稽”。

这种滑稽否定态度可以从两方面来看。从一方面来看，“它认为一切有事实根据的，道德的，本身有真实意蕴的东西都是无聊的，一切客观的自在自为的东西都是虚幻的。”因为“自我”停留在这虚幻的层次，也就变成空洞无聊。从另一方面看，“自我在这种自我欣赏中也许得不到满足，也许觉得自身有缺陷，因而感到一种渴望，想要找到一些坚实的，明确的，有实体性的旨趣。”这种情形就使“滑稽”陷入一种不幸和矛盾：一方面主体想深入了解真实，渴望追求客观性；另一方面，他又无法离开这孤独自闭的情况，摆脱这种未得满足的抽象的内心生活。所以他就患上这种精神上的饥渴病：既不满足于这种静止和软弱无能的状态，又怕有所作为，怕沾惹任何东西；唯恐这样会搅扰内心的和谐。就是这种心情产生了病态的心灵和精神上的饥渴病。在黑格尔看来，“一个真正的美的心灵总是有所作为而且是一个实实在在的人”。患上这种精神上的饥渴病的人，主体感觉空虚，无力自拔。

滑稽的艺术家通常在作品里把自己的生活、行为和特性表现出来。但是他们还不满足

于这样，除此之外，艺术家还凭借自己的想象把自身之外的东西创造出来。那么滑稽的艺术家在自身之外的创造所坚持的是什么原则呢？那就是“把神圣的表现为滑稽的”。这主要是在诗的创作方面。滑稽的艺术把高贵、伟大、辉煌的内容统统毁灭掉，就连艺术的形象也是极其主观化、漫画式的。这样以来，不仅对法律、道德、真理都持不严肃的态度，把这些严肃内容都虚化了；因为是用滑稽的人物、行为、性格来表现法律等严肃内容，在艺术形象的影响下，就连道德、法律、真理等内容的品质也给虚化了。这些品质因艺术形象的滑稽性而失去了最高贵最优雅的特征。

这里，黑格尔还说了滑稽与喜剧的区别。“喜剧只限于使本质本来不值什么的，虚伪的，自相矛盾的现象归于自毁灭，例如把一阵奇怪的念头，一点自私的表现，一种任性使气的态度，拿来与一种热烈的情绪相对照，甚至把一条像是可靠而实在不可靠的原则，或是一句貌似精确而实为空洞的格言显现为空洞无聊，那才是喜剧的。”滑稽“把实际上确是一个道德的行为，一个真理，一个本身有真实内容的东西表现于某个人身上，而又借这个人证实它们是空虚的，这就产生和喜剧的情况不一样了。”（第84页）

“所以滑稽的和喜剧的在本质上的分别就在于被表现的那东西的内容究竟如何。”

“凡是不能坚持重要的目的，而轻易地抛弃它们，让它们自归于毁灭的人就是些不道德的坏人。我们现在所说的‘滑稽’所喜爱的正是这种缺乏性格的滑稽。”“如果把滑稽态度作为艺术表现的基调，那就是把最不艺术的东西看作艺术作品的真正原则了。”

坚持滑稽态度的结果不外三种，“第一是形象平滑呆板；其次是内容意义空泛，因为它们的意义被认为是虚幻的；第三就是上文所说的那种精神上的饥渴病和心情上的未经解决的矛盾。”（第85页）

接着黑格尔又对艺术的社会价值进行了分析。他说社会不喜欢滑稽，社会需要的是坚持人生重大理想的性格：“提倡这种滑稽的人常常埋怨群众没有深刻的感觉、艺术的见解和天才，不能了解这样高度的滑稽；这就是说，群众所不喜欢的正是这种庸俗，这种既平滑而又缺乏性格的东西。幸而这种没有实体性的患上精神上饥渴病的性格不能讨人欢喜，这种恶劣和虚伪的东西得不到赞许，而人们所喜闻乐见的却是丰富而真实的旨趣，以及忠实坚持人生重大理想的性格。”

在滑稽说的最后，黑格尔还提到了两位德国理论家，一个是梭尔格，一个是路德威希·梯克。这两个人中，梭尔格的哲学观点引起黑格尔的兴趣。这个观点与黑格尔理念辩证运动的观点有共同之处。这里就不多说了。

在笔者看来，黑格尔在滑稽说上用了这么多心思，其用意不在于对滑稽说进行艺术上的评价，而在于它使艺术中主观与客观的关系有了新格局。我们回顾一下第三部分“艺术美的概念”的内容：首先论述的是以感性为主、以客观对象为各种概念；其次论述感性与理性相结合、客观对象与主观心理相结合的概念；最后论述的滑稽说则是以主观的、心理的为主（“自我”成了一切东西的主宰）的概念。这样正好完成了从以客观对象为主，

到客观与主观的结合，再到以主观为主的心理链条。当然，黑格尔的论述对包括滑稽说在内的许多艺术现象和艺术本质提出了很深刻的见解。初读黑格尔美学的人往往被其经典名句和精彩的局部段落所吸引，忽略了对大师的整体把握。不要忘记，黑格尔作为哲学大师，所有的论述都是整个大厦中的一个部分，都是整个链条体系中的一个环节。每一个局部都是为完整的理论体系服务的。或者说，黑格尔美学的每一个部分、每一种观点，都要将其置于体系的整体中才能确定其真正的意义。为了避免“盲人摸象”似的片面性，我们在读《美学》的过程中，始终都不要忘记这一点。

#### 四、题材的划分

“在以上一番序论之后，我们现在就可以进一步讨论我们的研究对象本身了。”（第87页）确实，在“全书序论”的第四部分中，黑格尔的论述将更精彩，更接近问题的实质。

序论“对我们将要做的科学研究全部进程作一种鸟瞰。……这鸟瞰中就应该至少能概括地说明本课程中各个部分如何从艺术即绝对理念的表现这个总概念推演出来”。

注意，这里黑格尔说的是要把各个部分从艺术即绝对理念这个总概念推演出来，这是理解全书的关键，也是理论体系建构的原则，也可以说是黑格尔美学、甚至包括哲学，在方法论上的核心点。在序论前三个部分中，这个意思已显露，从这第四部分开始，这种把各个部分从艺术的绝对理念中推演出来的情形就十分明确了。

第四部分关于题材的划分，其实就是把整个《美学》全部的内容浓缩简述。在这一部分中，我们还可以看出黑格尔在章节写作中的特点：既然是写全书题材的划分（也就是的内容与结构），他先在本章节的前面用占整个章节大约五分之一的篇幅，把本章节三个方面的内容简要地、提纲挈领地讲一遍。然后分三个题目，把全书三大方面的内容论述一遍；而这三个题目就是《美学》三大卷四册的题目和内容。从中可以看出，黑格尔理论论述的特点是：首先提出概念做简要说明，然后提纲挈领地论述，最后充分地展开。我们了解了他的思维方式和论述方式，读书时就会明了许多。

本章节的论述是从这样一个核心句子开始的：

“艺术的内容就是理念，艺术的形式就是诉诸感官的形象。艺术要把这两方面调和成为一种自由的统一的整体。”

我们从分析这个句子开始，先说内容。对内容的第一个规定和要求就是：“要经过艺术表现的内容必须在本质上适宜于这种表现。”如果“内容根本不适合于形象外在表现，偏要勉强被纳入这种形式，……偏要勉强把一种在本质上和它敌对的形式作为它的表现方式”，那就会是“一种很坏的拼凑”。

对内容的第二个要求是从第一个要求中推演出来的，即“艺术的内容本身不应该是抽象的”。这里说的“不抽象”就是“具体”，就是对立统一的“完整”，就是寓普遍（理）于特殊（事），也就是单纯概念与外在事物统一于一身的“真实”。“因为在心灵界和自然界

里，凡是真实的东西在本身就是具体的，尽管它有普遍性，它同时还包含主体性和特殊性。”（第 88 页）

这里黑格尔举了艺术中表现“神”的例子。这种例子对于我们来说不是很好理解，但这种例子对解释他的观点又很重要，所以还是要分析一下。在人类发展的早期，人们把神看成是单纯的、抽象的、不具体的“太一”。那是对神的一种非理性的、混沌的、僵死的看法。这样的看法不是按照神的具体真实性来理解，就不宜作为艺术的内容，尤其不宜作为造型艺术的内容。犹太人和土耳其人对神的认识就是这样，所以他们就不能像基督教那样用艺术把他们的神很明确地表现出来。基督教的神却是按照神的具体真实性来理解的，所以就是作为本身完全具体的，作为人身，作为主体，更精确地说，作为精神（或心灵）来理解。因此用具体真实的观念作为艺术内容而创作出的神的形象就栩栩如生。

除了栩栩如生之外，这神的形象还表现出了普遍性与特殊性的统一。作为精神象征的基督教的神——圣父上帝、圣子耶稣和圣灵是三位一体的。这三位一体中，有本体，有普遍性，也有特殊性。作为人的耶稣是特殊的，而从三位一体的角度说，他身上又有圣灵的成分，所以说这又是普遍的。于是，这个神的概念或者说内容，就既有普遍性，又有特殊性；这就是真实的、具体的。因此黑格尔说：“一种内容如果要显得真实，就必须这样具体，艺术也要这样的具体性，因为纯是抽象的普遍性本身就没有办法转化为特殊事物和现象以及普遍与特殊事物的统一体。”（第 88 页）

黑格尔对艺术内容的这些要求尽管是从理念的真实和显现角度讲的，但也很有现实意义。在现实的创作中，什么可以成为创作的内容，什么不宜于成为创作的内容；什么内容能够转化为栩栩如生的形象，什么内容不宜用艺术形象来表现，这确实是艺术创作中值得重视的问题。

第三，现在开始说形式，“一种真实的也就是具体的内容既然应该有符合它的一种感性形式和形象，这种感性形式就必须同时是个别的本身完全具体的，单一完整的。”艺术只有在内容和形式两个方面都是具体的，才能使艺术这两个方面结合而且互相符合。这就像是人体，人体就是这样一种感性的具体的东西。一方面，人体可以表现人的外形，它是感性的；另一方面人体也可以表现心灵，而且与心灵相符合。

有一种看法，“认为采取外在世界某一实在的现象来表现某种真实的内容，这是完全出于偶然的。”其实这种看法是不对。“艺术之所以抓住这个形式，既不是由于它是碰巧在那里，也不是由于除了它以外，就没有别的形式可用。”（第 89 页）这种内容之所以采取这种形式，是因为“具体的内容本身就已含有外在的，实在的，也就是感性的表现作为它的一个因素”。这感性的形式就是具体内容的一部分，是理性世界的真实内容在外在世界中找到了自己的另一半。另外，“在本质上就是心灵性的内容所借以表现的那种具体的感性事物，在本质上就是诉诸内心生活的，使这种内容可为观照知觉对象的那种外在形状就只是为着情感和思想而存在的。”这句话的意思是，适合于心灵内容的感性形式，从本质上讲就是诉



诸于内心生活的，就是为心灵而存在的。正是从这个意义上讲，内容与艺术形象才能互相吻合。双方如果不是这种互为依存的关系，就不是与具体内容相符合的具体形式。鸟禽五光十色的羽毛，昙花短暂的绚丽，美丽茂盛的森林，都不是为人的情感和思想而存在的，所以它们悄然枯谢也无人享受。

“艺术却不是这样独立存在着，它在本质上是一个问题，一句向反应的心弦所说的话，一种向情感和思想发出的呼吁。”黑格尔充满激情的表达，深刻透彻的思辨，把艺术内容与形式的关系阐述得清晰而富有魅力。

接下来，又有一段挺费解的文字：“艺术的感性化虽不是偶然的，却也还不是理解心灵性的具体的东西的最高方式。比这种通过具体的感性事物的表现方式更高一层的方式是思想；在相对的意义下，思想固然是抽象的，但是它必须不是片面的而是具体的思想，才能成为真实的理性的思想。”（第90页）说艺术的感性化不是理解心灵性的最高表现方式，相比之下思想才是更高的表现方式，可以从两个方面去理解：一个方面，在黑格尔整个思想体系中，认识的最高阶段“绝对理念”共分为三个阶段，即艺术的、宗教的、哲学的。在这三个阶段中，他从来都是把艺术作为绝对理念的初级阶段，而哲学则是“绝对理念”的最高层次。从这个角度看，黑格尔说比“感性事物的表现方式更高一层的方式是思想”，就是指哲学比艺术更能表现思想内容。另一个方面是从不同艺术类型的不同思想含量上讲，不同类型的艺术有不同的思想深度。这可以从接下来他所举的例子中见出。艺术例子的比较在希腊的神和基督教的神之间进行。希腊的神不是抽象的，而是个别的最接近人的自然形状的，所以“是既定的内容可以用感性的艺术形式恰当地表现出来”。而基督教的神固然也有具体的人身，但是这人身是看作纯粹心灵性的，人们把这神作为精神和心灵的象征来看待，而且人们也必须用精神和心灵去认识他、感知他。因此，基督教的神“在本质上就需要一种更高的更富于心灵性的表现方式”。区别在于，希腊神表现的基本上是内容与外形相一致的自然人体形状，没有很深的思想和意蕴；而基督教的神尽管也有人的外形，但这外形主要是看作精神性的，人们理解他不是靠人体形状，而是靠内心的知识和领悟。从这个意义上又可以说，“比具体的感性事物的表现方式更高一层的方式是思想”。

因为艺术的任务在于用感性形象来表现理念，因为艺术表现的价值和意义在于理念和形象两方面的协调和统一；所以艺术内容与形式相符合所达到的高度和优劣，就要取决于“理念与形象能互相融合而成为统一体的程度”。这里的要点是关于“理念与形象融合成为统一体的程度”，主要意思是：1. 说理念与形象相融合的程度有不同，可能有的融合度高，有的融合度低；2. 融合度的不同决定了艺术实际作品中所达到的高度和优劣；3. 理念与形象能互相融合而成为统一体的程度，也是不同历史时期的艺术分类的依据。黑格尔对三个历史时期的三种艺术类型——象征型艺术、古典型艺术、浪漫型艺术的划分，就是以理念与形象的融合程度为基础进行分类的。

黑格尔依据上段的观点提出艺术科学各部分的划分原则：作为心灵性的更高的真实，

在什么层次上、多大程度上得到了符合心灵概念的形象。“因为心灵在达到它的绝对本质的真实概念之前，必须经过植根于这概念本身的一些阶段的过程，而这种由心灵自生发的内容的演进过程就和直接与它联系的艺术表现的演进过程相对应，在这些艺术表现的形式中，艺术家的心灵使自己能认识到自己。”这一段还是不易懂。“绝对本质的真实概念”实际上指的是哲学的层次。也就是说，在达到哲学的层次之前，人的认识经历了一个由低到高、由浅入深的演进过程；在这个过程中，心灵、内容、概念等理性因素直接与艺术感性表现的演进过程相对应。有什么样的心理活动，就产生什么样的艺术；心理演进到什么程度，艺术就表现到什么程度。艺术家把自己的心灵因素转化为艺术，同时也在艺术形式中看到自己。正是这种心理演化的进度及艺术形象符合心灵概念的程度，成为艺术科学各部分划分的原则。

这种心灵艺术的演进在两个方面进行：一方面，这种演进是心灵性的、普遍的；各个不同历史阶段所产生的世界观，包括对自然、社会、人、神的看法，统统表现于艺术形象之中。另一方面，相对于上面所说的心灵性、普遍性，这里说的演进是在艺术形式上进行的；艺术对自身的规律和存在方式进行探索，使不同艺术门类各自找出自己的特点，找出艺术门类间的差异——这就是各门艺术。

全书题材的划分共分为三个主要的部分：

第一，是基本理论部分。包括：艺术美的普遍的理念；艺术美的理想；以及艺术美对自然，艺术美对主体艺术创造这两方面的更密切的关系。

第二，从艺术美的基本理论演绎出的特殊艺术类型：象征型艺术、古典型艺术、浪漫型艺术。

第三，艺术美的个别化，即各门艺术的系统以及其中的类与别。

### 1. 艺术美的理念或理想

黑格尔首先用一大段文字来谈艺术美的理念与哲学意义的理念的区别，这个区别涉及了美的本质问题：

“就艺术美来说的理念并不是专就理念本身来说的理念，即不是哲学逻辑里作为绝对来了解的那种理念，而是化为符合现实的具体形象，而且与现实结合成为直接的妥帖的统一体的那种理念。因为就理念本身来说的理念虽自在自为的真实，但是还只是有普遍性，而尚未化为具体对象的真实，作为艺术美的理念却不然，它一方面具有明确的定性，在本质上成为个别的现实，另一方面它也是现实的一个个别表现，具有一种定性，使它本身在本质上正好显现这理念。”（第92页）

这里有这样几层意思：1. 艺术美的理念不是专就理念本身来说的理念，也就是说，艺术美所说的理念不同于哲学（理念本身）意义上所说的理念。2. 艺术美的理念要化为现实的具体形象，而且理念的内容与现实的具体形象直接的妥帖的结合为一体；理念就表现在

形象里，形象就表现着理念。3. 艺术美化为形象的理念具有明确性、本质性和个别性。4. 哲学意义上的理念，从认识论的角度讲也是真实的，但这种理念没有形象的具体性、个别性，它本身只是普遍的意义，没有现实感性的形象；所以黑格尔说哲学意义的理念“还只是有普遍性，而尚未化为具体对象的真实”。这就是艺术美的理念与哲学意义所说的理念的区别。

注意，这里所说的艺术美的理念已经开始涉及到黑格尔美学定义的核心，而且已经开始对哲学的理念和美学的理念进行区分。据我所知，许多读过黑格尔《美学》的人，弄不清这两种不同的理念的本质区别。或者说是分不开黑格尔思想体系中的真与美。在黑格尔看来，哲学意义上的理念也是主观与客观、理性与感性的统一，但还只是偏重于概念的普遍性的，并不把概念再转化为具体对象的真实。艺术美的理念却不然，它一方面把具体的理念现显于适合的具体形象，具有特殊性；另一方面这具体的形象就直接体现着这理念的意义，同时具有了普遍性。而且这普遍与特殊两个方面，就直接体现在具体的形象之中；或者说这形象就是艺术美的理念。

这种不同于哲学理念的艺术理念，黑格尔也称作“理想”、“美的理想”或“艺术理想”。

艺术理想的具体定义：“具体的理念呈现于适合的具体形象”。也就是说艺术“理念和它的表现，即它的具体现实，应该配合得彼此完全符合。”

这里实际上提出的是内容与形式关系的问题。对此，黑格尔认为，不是随便哪一个理念，和随便一个能恰好表现这个既定理念的现实的形象结合，就算是符合了。如果是这样，理想所要求的真实就会与单纯认识上的正确相混淆。

那么，单纯的正确与理想的符合有什么不同呢？

“所谓单纯的正确是指用适当的方式把任何意义内容表现出来，一看到形象就可以直接找到它的意义。”

“理想是不能这样了解的。因为任何内容都可以按照它的本质的标准很适当地表现出来，但不因此就配称为理想的艺术美。”需要弄清楚，这里说的是“按照它的本质的标准很适当地表现出来”也不配称艺术美。那么怎样的表现才算是艺术美呢？黑格尔进一步指出，“用来表现理念的形象本身就是绝对真实的形象，因为它所表现的理念内容本身也是真实的内容。”

弄清这段话的关键是对“真实”的理解。“真实”在黑格尔的理论体系中主要指主观意识和客观对象经过辩证的否定，克服了各自的片面性达到了双方的统一。也就是说，双方在本质上是一体的，是互相依赖的，谁也离不开谁。也就是说，如果离开了理念的内容，艺术就只剩下了形式；离开了形式，艺术内容就只剩下了概念。这两种情况都不符合艺术美的真实。从这个意义上理解，这段话主要是说，艺术美的理念在称之为理念的那一刻就已经同时有了自己的另一半，就已经确定了能体现自己的形象。所谓“绝对真实的形象”，

就是已经包含着理念的形象；所谓“真实的内容”，也是已经包含了真实形象的内容。艺术美的理想，就是理念内容与形式形象互为依存的整体，理念中包含着形象，形象中体现着理念。

黑格尔对艺术美的理想的结论：“理念必须在它本身而且通过它本身被界定为具体的整体，因而它本身就具有由理念化为特殊个体和确定为外在现象这个过程所依据的原则和标准。”（第93页）这里，黑格尔提出了理念自己给自己确定原则和标准的问题。他所说的“本身被界定”，实际上就是艺术美的内在规律，这种规律的要点在于理念要转化为形象，内容要转化为形式。艺术理想中这种理念与形象的本质关系是它的一种内在定性，“具有定性好像是使理念显现为形象的桥梁。只要这种定性不是起于理念本身的整体，只要理念不是作为能使自己具有定性和把自己化为特殊事物的东西来了解的，这种理念就还是抽象的，就还不是从它本身而是从本身以外得到定性。”（第94页）黑格尔的“定性”主要是两点：1. 必须是“理念本身的整体”，这里所说的“整体”是指理念与形象不可分离；2. 把理念的普遍内容“化为特殊事物”。

这就是黑格尔对艺术美的理想的理解。为说明这个意思，他还例举了具体的艺术问题加以说明。这些例子对说明观点作用似乎不是很大。

关于内容与形式的关系，黑格尔还提出了两层意思：1. 内容（理念）决定形式（显现的形象）；2. 只有本身真实的内容表现于适合内容的真实形式，才能达到艺术美。

在问题的论述过程中，黑格尔还有些关于艺术的具体的观点也颇具道理。例如，他认为“艺术的缺陷并不总是可以单归咎于主体方面的技巧不熟练，形式的缺陷总是起于内容的缺陷”。对此他所举的例子是东方早期的艺术形象，那时神像和雕塑形象的丑陋和不真实，根本的原因是艺术作品的思想和内容是不明确的。这种看法虽然对东方艺术带有片面性，但艺术的缺陷主要源于内容的观点还是有道理的。

在内容与形式的关系问题上，他特别强调艺术的内容决定形式，“就这个意义上说，艺术作品的表现愈优美，它的内容和思想也就具有愈深刻的内在真实”。这句话可从两个方面来理解，一方面，艺术形式的优美是以深刻的内在真实为基础的；另一方面，优美清晰的艺术形象对表现艺术内容深刻性具有重要的意义。

## 2. 理想发展为艺术美的各种特殊类型——象征型艺术、古典型艺术与浪漫型艺术

理念既然是内容与形式具体的统一，“这个统一体只有通过理念的各特殊方面的伸展与和解，才能进入艺术的意识”；也就是说，这个统一体是内容和形式相结合的结果，内容与形式的结合以各种不同方式的结合转化成为艺术。正是由于内容与形式在不同历史阶段以不同方式结合，“艺术美才有一整套的特殊的阶段和类型”。这就产生出本书的第二部分：

走出艺术哲学迷宮——黑格尔《美学》笔记

关于艺术类型的学说。

各种艺术类型之所以产生，是因为把理念作为艺术内容来掌握的方式不同；所以理念所借以显现的形象也就不同。“艺术类型不过是内容和形象之间的各种不同的关系，这些关系就是从理念本身生发出来的，”（第95页）这种区分的原则就在“有待分化和区分的那个理念的本身之中”。也就是说，区分不同艺术类型的原则，就是看理念在不同历史时期是如何被把握的。

我们在这里要研究的是理念和形象的三种关系。黑格尔把三种关系的艺术命名为“象征型艺术”、“古典型艺术”和“浪漫型艺术”。与这三种艺术类型相对应、相联系的，是人类在这三个历史时期对自然、社会和人类自身的认识程度，也就是在不同时期反映出的世界观。这三个类型，最早的是东方古老艺术——“象征型艺术”，中间是古希腊文明——“古典型艺术”，最晚止于黑格尔所生活的欧洲19世纪40年代——“浪漫型艺术”。

这里说的“象征型艺术”是艺术的原始阶段，主要代表是东方艺术，而不是法国19世纪的象征主义和象征派；

“古典型艺术”指的是艺术发展的成熟阶段，主要代表是古希腊艺术，有别于17、18世纪欧洲的古典主义或新古典主义；

“浪漫型艺术”指的是艺术开始解体的阶段，主要代表是中世纪西方基督教艺术，与18、19世纪的欧洲浪漫运动不同。

明白了这个情况，对后面的问题就便于理解了。

a) “第一，理念在开始阶段，自身还不确定，还很含糊，或则虽有确定形式而不真实，就在这种状况之下它被用作艺术创造的内容。”（第95页）内容“既然不确定，理念本身也就还没有理想所要求的那种个别性；它的抽象性和片面性使得形象在外表上离奇而不完美。所以这第一种艺术类型与其说有真正的表现能力，还不如说只是图解的尝试。理念还没有在它本身找到所要表现的形式，所以还只是对形式的挣扎和希求”。这种类型就是黑格尔所说的象征型艺术。

上面说到的是关于象征型艺术在内容方面的情况，那么象征型艺术在形式方面是怎样的呢。黑格尔说“抽象的理念所取的形象是外在于理念本身的自然形态的感性材料，形象化的过程就从这种材料出发，而且显得束缚在这种材料上面”。例如原始民族用自然的木块或石头象征神，或者用木头、石头虽然经过加工，但还十分粗糙，自然材料的原始状态没有得到根本的改变，对神的概念表现得十分模糊。

这种象征型艺术有两个方面的特点：一是自然的对象如巨石、原木等，还是保留着它们原始的样子，或是基本保持着它们原始的样子；二是有一种具有内容和思想的东西被勉强粘附在这对象上面作为对象的意义。象征型艺术虽然只是用自然形态的感性材料表现勉强粘附上的内容，但这样的艺术对象还是担负着表现这思想和内容的任务，而且这对象要被了解或是作为本身就已经是包含了这思想和内容。

这样的形象或对象之所以能产生，是因为自然事物本来就有表现普遍意义或象征思想内容的可能性。但是由于在这种情况下，不可能达到理念与形象的完全符合，理念对一形象的关系就只能涉及某一个抽象属性。这里说的只能涉及某一个抽象属性，是说艺术形象不可能完整地表现内容，所以就只能用对象一个方面的特征来表达或象征一种思想和理念。例如用狮子来象征强壮，用器官的无限放大来象征某种观念。

人们在这种抽象的关系中意识到理念对自然现象是从外部附加上去的，思想和内容没有找到合适的表现，于是主体意识就在许多自然事物形状中徘徊。这种徘徊的状况是，某一种内容，利用这种物质表现也可，利用那种物质表现也可。这种因为内容和形式关系不直接引起的徘徊和不确定，也引起了主体意识的骚动与紊乱。内心的骚动与紊乱影响了主体对物质形象的选择，而且在艺术中表现出来。那就是“把自然形状和实在现象夸张成为不确定不匀称的东西，在它们里面昏头转向，发酵沸腾，勉强它们，把它们割裂成为不自然的形状，企图用形象的散漫、庞大和堂皇富丽来把现象提高到理念的地位”（第96页）。这种情况下，“理念仍然多少是不确定的，不能形象化的，而自然事物在形状方面却是完全确定的。”

夸张、不匀称、散漫、庞大、富丽堂皇，这些就是东方古代象征艺术的特征。这种特征不是别的原因造成的，就是因为理念不知道自己到底是什么，也就拿不准到底什么东西才能准确地表现自己；模糊的观念在不同的物质形象间徘徊，就产生了这种不确定的艺术特征。黑格尔在这段文字中把心理变化及其特征论述得特别好，从心理演进中把象征艺术的特点带出来了。

黑格尔接着说了一段关于这种情况下主体意识的变化：“由于两方面互不符合，理念对客观事物的关系就成为一种消极的关系，因为理念在本质上既然是内在的，对这样的外在形状就不能满足，于是就离开这些外在形状，以这些形状的内在普遍实体的身份，把自己提升到高出于这些不适合它的形状之上。由于这种提升，自然现象和人的形状和事迹就照它们本来的样子接受过来，原封不动，但是同时又认为它们不适合它们所要表现的意义，这种意义本来是提升到远远高出于人世一切内容之上的。”

这段话的大意是，“理念在本质上是内在”，就是说理念还是不清晰、不确定的，还没有与外形象完全符合的。而且黑格尔还说过，形象的缺陷总是由于内容的缺陷所造成的。理念的“内在性”，造成了内容与形式两个方面互不符合，也造成了理念对形象的不满足。这种不满足在理念自身无法克服，于是就采取了消极的办法。这种消极的办法就是，让理念不再在个别的具体形象上纠缠，而是让理念超出个别对象局限，提升到一种普遍的高度。这普遍的高度就是，理性对所有保持原来模样的自然都捧到了高高在上的地位，让自然远远高出于人世一切内容之上，甚至奉若明神。这种把握就是泛神主义。

泛神主义艺术的特点是：一方面拿绝对意义强加于最平凡的对象，也就是说把一般的自然都抬到了神的地位；另一方面又勉强要自然现象成为它的世界观的表现，也就是让自

已捧起的神表达自己的观念。这种状况也带来两方面的问题：一是内容与形式不相符合，显得怪诞离奇，见不出艺术理想和鉴赏力；二是采取一种消极的态度，随心所欲，以鄙夷的态度来对待一切现象，把它们看成无意义的，容易消失的。

“内容意蕴不能完全体现于表现方式，而且不管怎样希求和努力，理念与形象的互不符合仍然无法克服。”（第97页）这就是象征型艺术以及它的希求，它的骚动不宁，它的神秘色彩和崇高风格。

b) 第二种类型是古典型艺术。古典型艺术克服了象征型艺术在内容和形象两个方面的缺陷，“把理念自由地妥当地体现于在本质上就特别适合这理念的形象，因此理念就可以和形象形成自由而完满的协调。从此可知，只有古典型艺术才初次提供出完美理想的艺术创造与观照，才使这完美理想成为实现了的事实。”

古典型艺术中的概念与现实的这种自由妥帖的符合，不是单从纯然形式的意义来讲的。也就是说，古典型艺术不是为摹仿和毕肖自然而存在的，不是让“每一件摹仿自然的作品，每一个面容，风景，花卉，场面之类在作为某一表现的内容时，只要达到这种内容与形式的一致，就算是古典型艺术了”。与此相反，古典型艺术中的内容的特征在于它本身就是具体的理念，“也就是具体的心灵性的东西；因为只有心灵性的东西才是真正内在的。”

那么这种具体的心灵性的东西到哪里找呢？黑格尔认为，“必须在自然中去寻找本身就已符合自在自为心灵的那些事物。”自然中有这样符合心灵的事物吗？他接着说，上帝或宇宙必须“先把适合具体心灵性的形象发明出来”，这适合具体心灵性的形象就是人。也就是说上帝要先把人发明出来。黑格尔这样说的道理在于，古典型艺术是以希腊人体雕塑为主要代表的，所以他着重谈人既作为自然事物，又作为心灵代表的价值。有了人，“主体的概念——在这里就是艺术的精神——只须把那形象找到，使这种具有自然形状的客观存在（即上述形象）能符合自由的个别的心灵性。”因为有了心灵概念与人的形象的结合，“这种形象就是理念——作为心灵性东西，亦即作为个别的确定的心灵性——在显现为有时间性的现象时即须具有的形象，也就是人的形象。”（第98页）须说明，“个别的心灵性”在黑格尔哲学中是与“绝对永恒的心灵”相对而言的，个别的心灵只是心灵的一种具体的、特殊的存在方式，这种方式可以用艺术来表现；绝对的永恒的心灵指的是整个宇宙，那只能是哲学思考的对象，而艺术是不能把握的。个别的心灵转化为有时间性的具体的形象时，就是人的形象。“艺术既然要把心灵性的东西显现于感性形象以供观照，它就必须起到这种拟人作用，因为只有在心灵自己所特有的那种身体里，心灵才能圆满地显现于感官。”

下来一段说的是人的形象经过了纯洁化，没有纯然感性事物的一切欠缺以及现象的偶然性与有限性。另外，从人的形象中，可以明确为心灵表现范围，这是个别的确定的心灵，而不是绝对的永恒的心灵。或者说人的形象是诉之于感官而进入心灵的，而后者是纯粹诉之于思辨——哲学的。

c) 最后一个艺术类型又是一种有缺陷的艺术，这种缺陷使得古典艺术归于瓦解并要求

艺术转入到更高的第三种类型，即浪漫型艺术。

浪漫型艺术与古典型艺术的区别在于它“又把理念与现实的的圆满的统一破坏了，在较高的阶段上回到象征型艺术所没有克服的理念与现实的差异和对立”（第99页）。

出现这种情况是由古典型艺术本身的性质所造成的。“古典型艺术达到了最高度的优美，尽了艺术感性表现所能尽的能事。”但是在黑格尔看来，古典型艺术还是有缺陷的，“这个局限性就在于一般艺术用感性的具体的形象，去表现在本质上就是无限的具体的普遍性，即心灵，使它成为对象。”事实上在这种心灵与对象的融合中，“心灵是不能按照它的真正概念达到表现的。因为心灵是理念的无限主体性，而理念的无限主体性既然是绝对内在的，如果还须以身体的形状作为适合它的客观存在，而且要从这种身体形状中流露出来，它就还不能自由地把自己表现出来。”

这段话的意思是，心灵和概念从本质上讲是无限的、绝对的、永恒的，也就是前面我们说的是对应着整个宇宙的，是具有哲学的性质的。而在古典型艺术中，心灵在人的形象中的表现，尽管也是心灵的，但毕竟只是个别的、确定的心灵，毕竟只是整个心灵的一部分。心灵的其它部分，尤其是心灵作为无限的、绝对的性质还没有自由地表现出来。而心灵从本质上讲是要无限表现、自由飞翔的。这就是古典型艺术的缺陷，这也正是第三种艺术——浪漫型艺术要突破艺术美的理念与现实统一的原因。因为在浪漫型艺术中，“内容意义是超出古典型艺术和它的表现方式范围的。”

黑格尔在分析三个类型的艺术之间的区别时，总是从人与神的不同关系、人对神的不同认识出发，用不同时期代表着不同观念的神像雕塑作为实例，说明不同类型艺术中所表现的理念与现实的关系。这里也是如此，他认为浪漫型艺术中理念大于形象，“这种内容意义与基督所宣称的神就是心灵的原则是一致的，而与作为古典艺术的基本适当内容的希腊人的神的信仰是迥然不同的。在古典型艺术里，具体的内容是人性与神性的自在的统一，这种统一既然是直接的和自在的，就可以用直觉的感性的方式妥当地表现出来。”所谓“自在的统一”，就是主体“本身还不能在内在的主观方面认识到这种统一”。也就是说，希腊人还不像基督教徒那样自觉到人与神感通合一，即人与神还没有达到自觉地统一。“这种由自在状态提升到自觉的知识就产生了一个重大的分别。”（第100页）

人的自在状态与自觉状态有着重大分别，这个分别也是把人与一般动物分别开来的关键。人本是动物，并有动物的机能；但“人不像动物那样停留在自在状态，而是意识到这些机能，学会认识它们，把它们提升到自觉的科学。就是由于这个缘故，人才消除了他的直接的自在状态的局限，由于他自知是一个动物，他就不再是动物，而是可以自知的心灵了”。这段话既说明了人与动物区别的本质所在，也说明了人对希腊神与基督教神的不同理解，论述颇为精彩。

正是由于有了这种自觉，人性与神性由前一段的自在的统一提升为可以意识到的自觉的统一。因为产生了这样的提高，能够表现这种自觉内容的艺术媒介就不再是人体形状，



即心灵的感性直接存在，而是人自觉意识到的内心生活了。也就是说，在人还没有达到自身自觉的时候，人的形体就可以表达心灵的内容；待人达到了自身的自觉，人的形体就不能表达心灵的自觉性了。于是“基督教从感性表象退到心灵的内在生活，它用以表现它的内容的材料和客观存在也就是这内在生活而不是身体形状。人性与神性的统一也成为一种可以意识到的统一，只有通过心灵知识而且只有在心灵中才能实现的统一”（第101页）。

“这种统一所获得的新内容并不是被束缚在好像对它适合的感性表现上面，而是从这种直接存在中解放出来了，这种直接存在必须看作对立面而被克服，被反映在心灵性统一体里。”也就是说，在基督教的神的形象里，自觉意识不是被束缚在对象形象里，而是从个体形象中解放出来，个体形象被作为心灵活动的对立面或过程被克服，进入了一种心灵性的统一。或者说，在以基督教为题材的艺术里，神的形象、形式已经不重要了；教徒们在欣赏基督神像雕刻时重点不是放在对神像的关注，而是把精神和情感都返回到内心；在内心感受对神的虔诚。这就与希腊人对希腊神的欣赏大不一样了。在希腊雕刻中，心灵的东西就在形象中直接表现着；内容就体现在形式中，形式就直接体现着心灵。希腊人用不着将关注点离开形式，回到内心世界中。

“从此可知，浪漫型艺术虽然还属于艺术的领域，还保留艺术的形式，却是艺术超越了艺术本身。”也就是说浪漫型艺术其内容超越了艺术的形象本身，更多地进入了心灵生活。

在浪漫型艺术里，“艺术的对象就是自由的具体的心灵生活，它应该作为心灵生活向心灵的内在世界显现出来。”让艺术的对象作为心灵生活向内在世界显现出来，黑格尔说了两个方面的要求。一方面，感性形象与心灵必须紧密契合为一体并诉诸于内心世界，“诉诸主体的内心生活，诉诸情绪和情感。”这种艺术既然是注重于内在的，是心灵性的，感性的形象就显得不那么重要了，“感性现象就沦为没有价值的东西了”。

另一方面来，即使是侧重于内在的浪漫型艺术，它也还是艺术。是艺术就离不开形象。那么这种艺术的形象有什么特点呢？“由于心灵生活从外在世界以及它和这外在世界的直接统一中退出来，退到它本身里，所以感性的外在的具体形象，如同在象征型艺术里那样，是看作非本质的容易消逝的东西而被接受和表现的；主体方面的有限的心灵和意志，包括个别人物、性格、行动等等，以及情节的错综复杂等等也都是这样接受这样表现的。客观存在方面被看成偶然的，全凭幻想任意驱遣，这幻想随一时的心血来潮，可以把现前的东西照实反映出来，也可以歪曲外在世界，把它弄得颠倒错乱，怪诞离奇。”（第102页）也就是说，古典的艺术达到了理念与形象的完全统一，所以形象自身有绝对意义；在浪漫型艺术和象征型艺术里，形象都或多或少地是“象征”和“符号”，要从它所表现的内容里才得到它的意义，才是它真正的价值。

浪漫型艺术与象征型艺术都是理念与形象之间的漠不相关，不符合和分裂，它们之间有没有区别呢？当然是有的。它们之间的本质分别在于：在象征型艺术里，是理念和内容的缺陷引起了形象的缺陷，是内容左右不了形式；其特征就是形式大于内容。而在浪漫型

艺术里，理念和内容自身的完美的；正是由于内在思想情感的高度完美，理念和内容就从它和它的外在因素——形象的协调统一中退出来了。因为理念和内容已经找不到能够完全符合内容的形象，只有从它本身中才能找到它的真正的实在和显现。其特征就正好与象征艺术相反，是内容大于形式。

“概括地说，这就是象征型艺术、古典型艺术和浪漫型艺术作为艺术中理念和形象的三种关系的特征。这三种类型对于理想，即真正的美的概念，始而追求，继而到达，终于超越。”（第103页）这就是三种艺术类型的总结。从艺术特征上说，象征型艺术是形式大于内容；古典型艺术是内容与形式的完美统一；浪漫型艺术是内容大于形式。

### 3. 各门艺术的系统——建筑，雕刻，绘画，音乐，诗歌等

黑格尔认为，要论述各门艺术的系统，必须有一定的前提；这个前提就是假定美学的基本理论问题和艺术三种类型的问题都已解决了，剩下的只是如何用某种感性材料、如何用具体的艺术门类去实现那理想和类型。

本部分的任务：按照艺术美的普遍的基本原则，研究如何转化为艺术媒介的客观存在（艺术门类），它们在外表上彼此有哪些分别，以及在艺术美的概念中每个因素如何分别地实现为艺术作品。

在黑格尔的论述中，“种类”是指象征、古典、浪漫三种艺术类型；“门类”是指建筑、绘画、音乐等具体的艺术门类。研究艺术门类之间本质区别的原则和基础，就是关于三种艺术类型区分的原则。换句话说，“各门艺术之间的本质上的分别也和我们前已见到的一般艺术类型之间的分别是一样的。”“这些类型通过感性的材料，也就是特殊的材料，所得到的外在客观存在，使得这些类型分化为一些独立的特殊的表现方式，即各门艺术。”（第104页）或者说，三种不同类型之所以有它们确定的具体的性格，就是因为各类型艺术所使用的艺术门类不同，各艺术门类的表现方式也各不相同。另一方面，三种类型的艺术尽管各有特点，却也不是绝对割裂的，因此也不是每一种类型的艺术就仅对应一种艺术门类；例如，象征型艺术不是只对应着建筑这一个门类。一种艺术类型可以有多个艺术门类来表现它，不过是其中有主有次罢了。另外，每门艺术都各有特别适合、特别隶属的一种艺术类型；同时，每门艺术也可以以它的那种表现方式去表现三种艺术类型中的任何一种。例如，绘画这门艺术既可以表现象征型艺术，也可以表现古典型和浪漫型艺术。

再来重复一下本部分的任务，我们所要研究的是“艺术美如何在各门艺术及其作品中展开为一个实现了的美的世界。这个世界的内容就是美的东西，而真正的美的东西，我们已经见到，就是具有具体形象的心灵的东西，就是理想，说得更确切一点，就是绝对心灵，也就是真实本身”。

“美的世界就是具有具体形象的心灵的东西”，是“为着观照和感受而用艺术方式表现出来的神圣真实的境界”。这里有两层意思必须提出：首先，这神圣真实的境界是整个艺术

走出艺术哲学迷宮——黑格尔美学笔记

世界的“中心”，是艺术美的一个理想的契合点。既然是中心，是一个点，就有向相反的两侧延伸的可能和趋向。例如，古典型艺术可以看做艺术美的理想的中心，象征型艺术和浪漫型艺术就是这个中心向相反两侧的延伸。其次，这神圣的境界是由主观心灵和客观形象两个方面构成的，而且在构成过程中不同类型、不同门类的艺术还要分化为一些特殊的各自独立的方面和因素。所以在各门艺术的系统中，也会出现两个极端：“一个极端就是无心灵的客观性相，即神所创造的单纯的自然环境”。在这个纯自然的极端里，单纯的外在因素获得具体形象，却没有心灵的目的和理念的内容，而且还要从另外的事物中获得目的和理念。如建筑的目的和内容不在建筑本身，而在供人居住和敬神等。这“另一个极端就是内在的认识到的神圣性，……就是在个别主体的感觉、情绪和心灵中活动和起作用的真实，这种真实并不凝结在它的外在形状里，而是退到主体的个别的内心世界里”。“在这种状态中，神圣性不同于它的单纯的显现，……它转化为属于一切个别主体的知识、感觉、知觉和情感范围之内的那些杂多的特殊事物。”（第105页）例如音乐就是观念性的，就是直接与心灵相结合的。前面说过，艺术最理想的状态有一个中心的点，以这个点为中心向相反的两端延伸。这里的延伸不同于前面的延伸，这里的一端是纯客观的、物质性的因素；一端是纯主观的、心灵性的因素。如在建筑、雕刻、绘画、诗歌、音乐等各门艺术中，建筑就是客观物质的一端，音乐就是主观心灵的一端。

为了说明这艺术种类与艺术门类两个极端的性质，黑格尔结合人与神的关系进行论述，“艺术到了最高的阶段是与宗教直接相联系的”。人与神的关系发展可分列为三个阶段：1. 把尘世的自然的生命看作是有限的，单独站在一边的，也就是没有与人的意识相结合自然属性的人；2. 意识把神变成它的对象，在这对象里客体性与主体性的分别被消除了，主观与客观统一了；3. 神的意志、观念进到人的心里，信士群众们对神虔诚膜拜，神成为主体意识中的形象，并在主体意识中活着，显现着，主体意识成了主导的方面。“在艺术世界中也有这三种主要的分别在独立发展着。”

黑格尔用人与神的不同关系来说明艺术两端的性质，似乎显得离主题有些远。不过他的思维特点是任何事情都要从根本上说出原因，而人和神又是他理论最基本的对象，所以在论述中总是在举人和神的例子。神学、宗教史是黑格尔大学时期的专业，在他看来，人与神关系的历史实际上就是人的思想史。黑格尔在论述艺术种类和门类时，是把艺术演变与人类思想史的演变结合为一体来论述的。

a) 象征型艺术——建筑。“按照各门艺术的这个基本原则，我们须首先研究的一种就是美的建筑。”这个基本原则是从无心灵的客观性相这一极端开始，排在这一极端第一位的是建筑。

黑格尔对建筑的定性：“建筑的任务在于对外在无机自然加工，使它与心灵结成血肉因缘，成为符合艺术的外在世界。”从素材上讲，它是受机械规律制约的笨重的直接外在物质；从形式上讲它是没有脱离无机自然的物质按照靠知识理解的对称关系来构造。这种素

材和形式表现的是与理念对立，或外在于理念的抽象的关系；而且是以客观感性为主。所以建筑属于象征艺术类型。我们说过象征型艺术就是以客观为主，形式压倒内容。但是建筑也不是纯客观的，它在三个方面显得与理念有联系：一是为神的完满实现铺平道路，通过辛苦加工使原来的自然摆脱有限性和偶然性；二是替神铺平一片场所，布置好环境，建立起庙宇，作为心灵凝神观照的适当场合；三是建筑围墙避雨防兽并显示出会众的意志。这三个方面显示了建筑外在地具有了艺术的品质。建筑也能表现心灵的内容和意蕴，表现意蕴的多寡取决于建筑中加工进去的内容有无意义，是具体的还是抽象的，是深刻的还是肤浅的。最高水平的建筑是能用它的素材和形式把心灵内容完满表现的艺术品。到那一步建筑就已越出自己的范围而接近比它高一层的艺术——雕刻。

“因为建筑的特征正在于内在的心灵与它的外在形式相对立，因此建筑只能把充满心灵的东西当作一种外来客指点出来。”（第106页）心灵是外来客，艺术性是标贴上的，这就是建筑作为艺术的基本特点。

b) 古典型艺术——雕刻。雕刻的形象主要是神，建筑在自然中建立了秩序，净化了环境，建成了庙宇，第二艺术类型的对象——神就该出场了。神“以个性的闪电似的光芒照耀着并且渗透到那无生气的物质堆里，不再只是用对称的形式，而是用心灵本身的无限形式，把相应的身体性相集中起来而且表现出来。这就是雕刻的任务”。心灵的内在生活，在建筑中只能从外面指点出来，在雕刻里却像安居在感性形象及其外在材料里，并且这两方面显得契合无间，没有哪一方面压倒另一方面，所以雕刻以古典艺术类型为它的基本类型。雕刻在外在的感性素材上加工，不再只按照它的笨重的物质的机械的性质去处理，也不是用无机物的形式，而是要把感性严格要求雕刻成人体的理想形式，而且还要把人表现为立体。黑格尔要我们牢记：“只有在雕刻里，内在的心灵性的东西才第一次显现出它的永恒的静穆和本质上的独立自足。能和这种静穆以及这种自己与自己的统一相对应的只有本身也具有这种静穆和统一的外在形象。”（第107页）

“雕刻所表现的心灵在本身就是坚实的，不是受偶然机会和情欲的影响而变成四分五裂；所以它的外在形状也不是显现为各种各样的现象，而是在它的全部立体中都只现出抽象的空间性。”现出线条在空间的起伏。

黑格尔进一步说明古典型艺术不能表现不适合它的东西：“在雕刻里感性因素本身所有的表现都同时是心灵因素的表现，反之，任何心灵性的内容如果不是完全可以用身体形状呈现于知觉的，也就不能在雕刻里得到完满的表现。”也就是说，雕刻只表现它能充分表现的东西，对它不能表现的东西就无能为力了；由此可见，雕刻表现心灵的能力是有限的。

心灵在身体形状中不能表现的内容，要在下面的艺术中才能表现出来。

c) 浪漫型艺术——虔诚者观念性的神与绘画、音乐和诗。这里把浪漫型艺术列出了三种，即神、绘画、音乐。为什么要说成是“虔诚者观念性的神”？因为黑格尔这里所说的神不是古典型艺术里希腊雕刻的神，而是浪漫型艺术里的基督神。前面说过，浪漫型艺术里

走出艺术哲学迷宮——黑格尔《美学》笔记

的神已经不依赖于形象性，进入到虔诚者的心里。所以才用“观念性”这个词把希腊神与基督神分别开来。明白了这层意思，才能理解后面的论述

建筑者把庙宇建起来，雕刻的神被请进来，然后是虔诚者面对这个显现于感官的神。这时，神对于虔诚者来说不仅是感性的，而且也是内心观念性的。主体性和内心活动赋予感性的神以理念和内容。正是因为有了这种主体性和内在生活对感性形象的精神灌注，艺术的内容和形式才具有了特殊化、个性化和主体性的特点；它才是浪漫型艺术。

这种艺术的特点是，“原来在雕刻里所具有的那种坚实的统一就分裂成为许多个人的内心生活，而这许多个人的内在生活的统一不是感性的而是观念性的。”（第108页）这段话很不好理解。就是说，这许多个人内在生活的统一，不是统一于具体的感性形象，而是统一于共同的宗教情绪或目的。宗教虔诚的情绪或目的是共同的，但每个人宗教虔诚的表达方式是个别的。教徒们的宗教信仰是统一的，但表达虔诚的方式以及虔诚的程度是不同的。这种情绪与目的的统一是看不见的、不能由感官接触的。因此，这种内心信仰的统一就是观念性的统一。在这个阶段，统一的、抽象的、普遍的神性，转化到虔诚者个人或群体的主观认识中，在他们身上得以实现，于是神就成为真正的心灵，成为神的信士群众的心灵。

在这种情况下，神一方面解脱了自己只为自己而存在的片面性，神的精神在信仰者心中获得了存在的价值；同时也摆脱了古典型艺术中神把理念和形象紧密契合为一体不可分裂的状态。“这样神就被提升到心灵生活和知识里，即提升到在本质上是内在的作为主体生活而显现的那种反映里。”也就是说，神不停留在感性的形象上，神离开感性形象进入了人们心中；人与神的统一也就成了心灵性的统一。

黑格尔说，因为神的形象转向观念、走入心灵，所以“浪漫型艺术虽然还属于艺术的领域，还保留艺术的形式，却是艺术超越了艺术本身”。这句话可以这样理解，艺术本是理念的感性显现，是内容与形式的统一，但是浪漫型艺术的内容主要是内心生活，就不能完全由感性形象显现出来，就出现了内容溢出形式的情况，所以说“艺术超越了艺术本身”。

在艺术创造中，心灵性的东西是由个别主体对神的形象进行精神灌注的，也可以说是艺术家对艺术形象进行精神灌注；因此，这心灵性的东西同时也就具有个别性的色彩，是艺术家个人独特感受的表现。黑格尔看来，这种由个别主体创造的具有个别性色彩的东西，往往存在着不稳定、不确定因素。在现阶段，由于神所表现的不再是前种艺术类型无忧无虑的泰然自足，“所以在现阶段，多种多样的在活跃的运动和行动之中的主体生活，例如人的情欲、动作、事变，总之，人类情感意志的节制的广大领域，就有成为艺术表现对象的独立资格。”（第109页）也就是说，超越了希腊雕刻永恒静穆和本质上的独立自足阶段，进入浪漫型艺术阶段，人的各种情感和欲望都可以成为艺术表达的内容。

“要符合这种艺术内容，艺术的感性因素就也要化为个别的事物。”这些符合浪漫内容的个别事物就是，以颜色为媒介的绘画，以声音为媒介的音乐，以及“只对内在知觉和观念起暗示作用的声音”——诗。

这几门艺术的形式与内容都是观念性的，“它们抛弃了建筑的象征性和雕刻的古典理想，所以它们就以浪漫艺术类型为它的基本类型，因为它们最宜于用浪漫型艺术的表现方式。它们形成了一整套的艺术，因为浪漫艺术本身是最具体的。”

在第三个领域中，具体的艺术门类依下列方式去划分。

a) 适合古典型艺术的艺术门类是雕刻，紧跟在雕刻后面的艺术是绘画。黑格尔在这里从材料媒介到内容，论述了绘画的特点及与建筑和雕刻的区别。

绘画的材料和媒介是纯粹可以由肉眼看见的；绘画的特征是用颜色确定自己的性质。绘画用颜色与建筑和雕刻不同。建筑和雕塑也有颜色，但那不是为表现颜色的审美性而存在的颜色，不是根据色彩合成规律按照明与暗的对立统一所形成的颜色。绘画中的颜色是经过主观化的，是观念性的，是为了颜色自身的表现而使用的。它既不像在建筑里受到笨重物质机械性和体积的限制；也不像在雕塑中需要立体空间具备的所有的全部的感性的条件。绘画这种可欣赏性和实现这种可欣赏性的方式，相对于建筑和雕塑的根本特点就在于“它是比较观念性的，在于颜色的特殊性，它使艺术解脱了物质须完全占住空间的情况，因为它只局限于平面”（第110页）。这是绘画在材料和形式方面的特征。

在内容方面，“绘画的内容也得到广泛的特殊化（分化）。凡是可以在人心中占地位的东西，例如情感、观念、目的等，凡是可引起行动的，这一切繁复的材料都可以组成绘画的丰富多彩的内容。整个的殊相世界，从心灵的最高品质到最孤立的自然事物，在绘画里都可以找到地位。”“只要有任何一点可以指引到心灵因素的东西使它们和思想情感结成血肉因缘就行了。”

黑格尔在内容方面的观点，除了心灵的特点外，把“凡是可引起行动的”单列为绘画的内容，这是很有见地的观点。这赋予平面的、静止的画面以立体的、动感的内容和效果。后来不少绘画理论和实践使用这个观点。

b) “浪漫型艺术所借以实现的第二种艺术是与绘画相对立的音乐。”“音乐的材料虽然仍是感性的，却发展到具有更深的主观性和特殊化。”（第111页）这里说的主观性和特殊性的主要标志，就是感性因素更缩小、更具观念性。“绘画对于空间的绵延还保留其全形，并且着意加以摹仿；音乐则把这种空间的绵延取消或否定了，并且把它观念化为一个个别的孤立点。”音乐在时间中延续成线形，声音延续中的每一刻都只占住这条线上的一个点。乐器是占有空间的，人的嗓音不占空间。作为对空间的否定，这个不占空间的“点”，其实就是发音物质通过自己的振动和运动，把自己原有的空间性否定了。

绘画的观念性是空间的观念性，音乐的观念性是时间的观念性，是声音否定了感性因素的可见性而转化为一种可闻性。声音把观念内容从物质囚禁中解放出来了。用这种没有物质桎梏的观念性的声音，“去表现心中本身还没有确定的内在性和心灵性，使心境以及它的全部情感和情欲在它的声音里得到表现。”在黑格尔看来，艺术愈不受物质的束缚，愈显出心灵的活动，也就愈自由，愈高级，愈符合艺术的概念。

所以，“音乐成为浪漫型艺术的中心，正如雕刻成为建筑与几种主体性的浪漫型艺术之间的桥梁一样；音乐也成为由绘画所用的抽象的空间感性到诗的抽象的心灵性之间的转捩点。”

音乐与建筑的共同点，是它们都有一种符合科学要求的量的关系。音乐自身还有许多汇合传承的严格的规律性作为基础。黑格尔认为，音乐的这些严格要求和符合规律性，与音乐所要表现的情感生活和内在生活的自由性是自相矛盾的。

c) 浪漫艺术类型的第三种是最富于心灵性的艺术——诗。在浪漫型艺术中，绘画和音乐已经开始使感性因素中解放出来而更具有心灵性和观念性，诗在此基础上又更深入一步。“因为诗所保留的最后的外在物质是声音，而声音在诗里不再是声音本身所引起的情感，而是一种本身无意义的符号，而且这符号所代表的观念是本身已变成具体的，而不仅是不明确的情感以及它的各种深浅和等级。”（第112页）也就是说，在诗的艺术中，感性物质因素只剩下了声音，而且这声音是由字母和音节组成的，声音随着字而具有了明确的意义；而不像在音乐中，声音只是音程和格律的抽象变化。声音变成了字，“它的意义在于标示观念和概念，因为音乐所已达到的那种本身还是否定性的点现在已进展为完全的具体的点，这个点就是心灵，也就是有自意识的个人，这个人从它自身产生出观念的无限空间，把这无限空间和声音的时间性结合起来。”

因为诗中有了字和概念，其声音就不再像音乐那样只是抽象的声音；诗中的声音就更是心灵的、个人自意识的了。声音这种“感性因素在音乐里还是与内心生活合而为一的，而在诗里它却和意识的内容分开了，心灵自己为自己把这内容确定成为观念，为着要表现这种观念，心灵固然也使用声音，但是只把这声音当作本身无价值无意义的符号来用”。黑格尔认为，声音在音乐里可以直接引起情感（尽管是不明确的），在诗里却只起符号的作用，引起观念，间接地由观念引起感情。所以音乐与内心生活是合而为一的。在诗中，所有可闻的和可见的感性因素都不再是具有独立的意义，都只是一种单纯标记，这样诗中最富表现性的因素和艺术的质就是“**诗的梦想和心灵性的观照本身**”了。也就是说，在诗中，声音中是一种没有独立意义的标记，真正有意义的就是诗的梦想和内容。

其实黑格尔的这个看法有片面性。他说诗用声音表达语言，语言产生观念，观念显现美，这个道理是对的。但是，诗作为语言艺术，除了其语言的内容意义之外，还有语音、语调的成分存在，语音语调也会对艺术表达起到重要的辅助起作用。

在黑格尔的艺术分类中，他把戏剧纳入了诗的范围中，称作剧诗；戏剧中声音的作用就更显而易见了。

黑格尔认为，诗最突出的艺术特色就是“**诗的梦想和心灵性的观照**”。而诗的这个特点是一切艺术所共有的，“所以诗在一切艺术中流注着，在每门艺术中独立发展着。”“诗艺术是心灵的普遍艺术，这种心灵是本身已得到自由的，不受为表现用的外在感性材料束缚的，只在思想和情感的内在空间与内在时间里逍遥游荡。”

黑格尔认为，诗还不是最高阶段，到了最高阶段，“艺术又超越了自己，因为它放弃了心灵借感性因素达到和谐表现的原则，由表现想象的诗变成表现思想的散文了。”可见黑格尔还是认为思想高于想象，哲学高于艺术。其实从人类发展史看，这两者是并行的，不可互相取代的，黑格尔关于艺术消亡的观点已经为历史的进程所否定。

黑格尔以艺术美概念的辩证运动为出发点，按艺术在不同历史时期特点，对艺术进行分类。他也谈及其它分类方式的优劣，如以感性材料为分类的标准；以空间和时间的属性为分类标准等。他认为这些分类标准都不理想。一是因这些分类标准不能统一贯串所有艺术，例如感性材料不能对无材料的艺术进行评判；另一方面，那些分类标准没有一个更高的统制原则。

艺术分类“这种更高的原则就是象征的、古典的和浪漫的艺术类型——这些类型就是美概念本身的普遍的阶段或因素”。“这些类型对具有具体形式的各门艺术的关系是这样：各门艺术组成了艺术类型的真实存在。”（第 114 页）

“各门艺术在个别艺术作品中所实现的，按照它们的概念来说，只是自生发的美的理念所显出的那些普遍的类型。广大的艺术之宫就是作为这种美的理念的外在实现而建立起来的。它的建筑师和匠人就是日渐自觉的美的心灵。但是要完成这个艺术之宫，世界史还要经过成千成万年的演进。”





[上卷]

## 艺术美的理念或理想

### 介 引

“介引”本意，在于介绍材料内容。然此则不然。余未之思，乃更欲借题发挥。盖介引，固非寻常之介引，盖非寻常之介引也。于此，介引，盖非寻常之介引也。余未之思，乃更欲借题发挥。盖介引，固非寻常之介引，盖非寻常之介引也。

余未之思，乃更欲借题发挥。盖介引，固非寻常之介引，盖非寻常之介引也。于此，介引，盖非寻常之介引也。余未之思，乃更欲借题发挥。盖介引，固非寻常之介引，盖非寻常之介引也。

余未之思，乃更欲借题发挥。盖介引，固非寻常之介引，盖非寻常之介引也。于此，介引，盖非寻常之介引也。余未之思，乃更欲借题发挥。盖介引，固非寻常之介引，盖非寻常之介引也。于此，介引，盖非寻常之介引也。余未之思，乃更欲借题发挥。盖介引，固非寻常之介引，盖非寻常之介引也。

余未之思，乃更欲借题发挥。盖介引，固非寻常之介引，盖非寻常之介引也。于此，介引，盖非寻常之介引也。余未之思，乃更欲借题发挥。盖介引，固非寻常之介引，盖非寻常之介引也。于此，介引，盖非寻常之介引也。余未之思，乃更欲借题发挥。盖介引，固非寻常之介引，盖非寻常之介引也。

余未之思，乃更欲借题发挥。盖介引，固非寻常之介引，盖非寻常之介引也。于此，介引，盖非寻常之介引也。余未之思，乃更欲借题发挥。盖介引，固非寻常之介引，盖非寻常之介引也。

## 序 论

从第一卷开始就要对“艺术美的理念或理想”进行科学的研究了。在本“序论”中“首先应该简略地说明艺术美在现实领域里一般所占的地位，以及美学对于哲学其它部门的关系，以便建立真正的美的科学的出发点”（第117页）。

在前面的“全书序论”里我们把过去对美进行思考的各种观点，各种尝试都列举出来并做了分析和解答。这里黑格尔又提出一个有代表性的观点，做进一步的分析。“许多人都认为美，正因为美，是不能用概念来理解的，所以对于思考是一个不可理解的对象。”

黑格尔在这里重提了在“全书序论”中曾经讨论过的问题，即美能不能成为科学对象的问题。他再次提出这个问题，可能出于这样的考虑，第一，这个问题对美学学科的成立具有特殊的意义，如果美“不能用概念来理解”，黑格尔的“艺术哲学”也就不能成立了。第二，这个问题确实触及了黑格尔美学的核心，对其它问题的论述都绕不开这个环节，本节关于艺术美在现实中地位的论述也要由此开始。第三，从论述的方法看，这里的论述更直接地指向心灵性，尤其是集中于对“概念”的论述。

黑格尔特别重视对“概念”的性质的理解。可以说“概念”是黑格尔美学、哲学中的核心词，在后面的论述中，他还有许多关于概念的论述。我们先来看一下这里是怎样说的。

“许多人都认为美，正因为美，是不能用概念来理解的，所以对于思考是一个不可理解的对象。对于这种主张，我们在这里只作这样一个简短的答复：尽管现在有些人认为一切真实的东西都是不可理解的，可理解的只是些有限现象和有时间性的事物，其实这话是不对的，只有真实的东西才是可理解的，因为真实是以绝对概念，即理念，为基础的。”这里所说“有些人认为一切真实的东西都是不可理解的”，其实是对康德哲学本体不可知论的批判。黑格尔在这里所要强调的还是要把美作为理念来看待；把美作为理念来看待，美与心灵的关系、美与概念的关系、美作为科学对象等问题就迎刃而解了。

他说，“美只是真实的一种表现方式，所以只有能形成概念的思考真正有概念的威力武

装着，它就可以彻底理解美。”在黑格尔看来，理解美的关键是用概念去思考。这里的关键是如何理解“概念”的本质。为什么“概念的思考”、“概念的威力武装着”这样重要，黑格尔在这一段中没有详细说。但他批评了一个现象，即“在近代，没有什么概念比概念本身，即自在自为的概念，遭到更严重的误解，因为人们惯于把概念了解为单凭知解力的抽象的和片面的观念或见解，用这种抽象的片面的观念或见解当然既不能认识真实的整体，也不能认识本身具体的美”。这里，黑格尔批评了近代人们对“概念”的严重误解，在他看来，正因为人们对“概念”有严重的误解，才导致对美的误解。由此可见，正确地理解“概念”在他看来是多么重要。

“概念”在黑格尔的学说中是一个具有哲学意义的核心词语，他认为人们对这个词的严重误解，是造成认识失误，不能深刻理解事物的根本原因。他所说的对概念的严重误解，主要是指近代人只用形式逻辑的思维方法去理解概念，而没有用辩证逻辑的思维方法去理解概念。

形式逻辑中的“概念”是抽象的，也就是说只在主体思维中，还没有与客观对象相联系；还没有克服单方面的片面性，转化为具体的形象，没有达到主观与客观的统一。在形式逻辑中，概念与客观对象是对立的、分裂的、互为彼岸的。辩证逻辑中的概念是真实的、具体的。所谓真实具体，就是主观抽象性克服了自己的片面性，把自己投入到了客观对象中去，同时也就克服对象纯粹客观的片面性，而达到了新的统一。在黑格尔看来，艺术的美只有用辩证逻辑的方法才能认识，才能理解。所以他说，“美不是这种知解力的抽象品，而是本身就是具体的绝对概念，或则说得更明确一点，就是绝对理念融合在符合它自身的现象中。”（第118页）也就是说，美是概念与客观对象经过辩证运动自我发展的结果。凡是经离过概念与客观对象结合过程的事物，就是真实的、具体的，就是可以用科学方法来认识的。

关于概念的详细论述，黑格尔在本章第一节中还有大篇幅的说明，我们将按照本书的结构到后面再仔细分析。

黑格尔认为，艺术的美“说得更明确一点，就是绝对理念融合在符合它自身的现象中”。也就是说，艺术的美是概念与客观对象的融合，是理性意识与感性形象的融合。他的这个观点已经接近他对美的本质的定义，在后面关于“美的概念总论”这个观点得到了重要的发展。

黑格尔批判了对概念的严重误解之后，将话题转入“绝对理念”与心灵的论述。

“如果我们要按照它的真正的实质去简略地说明绝对理念，我们就应该说，它是心灵，当然不是有限的受约制受局限的心灵，而是普遍的无限的绝对的心灵，这绝对的心灵根据它本身去确定真实之所以为真实。”

黑格尔把“绝对理念”看作心灵，看作是不受制约、不受局限的心灵，看作是“普遍的无限的绝对的心灵”。“这绝对的心灵根据它本身去确定真实之所以为真实”。这实际上是

在反复阐述着一个观点，即从美学的角度讲，心灵与绝对理念是同等深刻、同等重要、同等价值，同样具有辩证否定能力的概念。心灵具有了概念的性质，就可以把主观与客观、内在与外在、精神与物质的对立克服掉，把自己与外界、与自然的矛盾化解。因为消除了对立，化解了矛盾，心灵就获得了自由与真实。

许多人“以为心灵和自然好像是对立的因而把它们看成有同等价值，但是这样把自然和心灵看作都是本质的两个领域，彼此并立而互相关联，就是从心灵的有限性与局限性去了解心灵，不是从心灵的无限性和真实性去了解心灵”。在黑格尔看来，心灵与自然不是同等价值的东西，心灵是自然的统帅，自然是心灵的产品。为什么说自然是心灵的产品？可看下面一段话。

“绝对心灵”有一个特异功能叫做“自我分化”。“心灵把自身分化为另一体，这另一体从一方面看来就是自然，心灵本着善意把它自己的全部本质付给它的这个另一体。……只有在绝对心灵把自然设立为它自己的另一体这个形式里，自然才是理念，……才把自然叫做一种产品。”也就是说，自然成为“真实”、成为“产品”，都是因为心灵把自身分化为另一体给了自然。如果没有心灵的分化和观照，自然就还是有限的、抽象的。有了心灵把自身分化给自然，双方就都是自由的、真实的、统一的、绝对的了。

心灵在把自己分化给自然的时候，有一个否定之还定的过程：心灵把自身分化为另一体时“虽然自分化和自否定了，却同时把它的这种分化和否定作为由它自己所设立的东西‘取消’了，它不是在这种分化和否定中碰到界限和局限，而是自己和自己的另一体在自由的普遍性里融合在一起。就是这种理念性和无限的否定作用形成了心灵的主体性的深刻概念”。也就是说，心灵分化，就是心灵否定了自己纯粹主观的抽象性，把主观的东西推进到自然中去，于是自然的纯粹客观的抽象性也就随之化解、否定了。这否定之否定，不是为双方设置了界限和障碍，而是自己和自己的另一体在自由的普遍性里融合在一起。冲破抽象性和有限性的桎梏，让心灵在自然中、在对象中、在一切由自己设立的领域中展现自我、自由飞翔。这就是理念——概念的自由和无限；“就是这种理念和无限的否定作用形成了心灵的主体性的深刻概念”。

心灵并不是一开始就这样自由和无限的。作为主体性的心灵，开始“只是自在地是自然的真实，因为心灵还没有认识到自己的真正的概念。自然和心灵对立着，不是作为由心灵设立而又可以使它与自己回到统一的另一体，而是作为未经克服的起界限作用的另一存在，……这就是说，心灵只可以成为自然的另一面或对立立面”（第119页）。这里所说的情况，是指心灵的活动和认识尚停留在自在状态，只是限制在形式逻辑思维单纯的因果关系之内；还达不到哲学辩证的深度，心灵尚未分化到对象中去的境界。在这种状态中，“心灵里像在自然里一样，现象还不够表现它的真正的本体，我们还只模糊地看到技能、情欲、目的、意见和才能，这些东西互相追逃，互相辅助和阻碍，互相错综，而在它们的希求、挣扎、意图和思考之中，无数形状的起辅助作用的偶然事故就纷纷涌现出来。”在这种情况下

下，“心灵所能得到的满足，由于还是有限的，总不免是狭隘的，混乱的，相对的，分立的。因此，意识、意志和思考就不得不努力克服这种情况，在无限和真实里去找它的真正的普遍性，统一和满足”。

那么怎样才能寻找到这种普遍性的统一和满足？黑格尔说：“由心灵凭推动的理性转化有限物质所达到的统一和满足，才能真正地揭示现象世界的本质。”

这里需要单独解释一下“推动的理性”。我们首先来弄清楚“理性”。理性在黑格尔的哲学中是宇宙本体，是无限的力量，是世界的主宰。理性把客观世界作为自己的对象，并有目的地推动着自己的对象世界。这种有目的的推动是自发性的，因为理性不是无力的、被动的，也不是隔离于现实之外的。理性是无穷事物的规律，理性使事物得以实现。理性也可以说是世界变化的节奏。理性有自我推动力，不需要外在的条件。理性说到底就是可以最终解释世界的辩证思维。

“推动的理性”，就是辩证法和事物发展规律的推动性，就是心灵的“自我分化”。心灵将自己分化到有限的物质对象里，克服了双方的抽象性和局限性，达到了心灵的统一和满足。这样才能真正透过现象世界揭示事物的本质。这里黑格尔说了一个很辩证的道理，“心灵认识到它的有限性，这本身就是对它自己的否定，因此就获得它自己的无限。”心灵的特异功能，就是心灵能从有限性转化为无限性的辩证运动；当自己认识到有限的时候，也就变得具有无限性了；无限性正是以认识到自己的有限性开始的。“心灵在它本身中设立了它的有限性然后把它取消掉。因此心灵在它的这个最高的领域里把自己变成自己的知识和意志的对象。……心灵上升到了意识的阶段，就在它本身中分辨出知识主体以及与此对立的知识的绝对对象。”（第120页）有了自我意识的主体心灵，既可以认识到自己的主体性，又可以认识到相对于主体的对象。

现在再来说“推动的理性”和心灵的“自我分化”就有了更高的角度。“正是绝对心灵本身为着要成为自己对自己的知识，就在自身中分化，因而设立心灵的有限性，在这心灵的有限性之中，心灵就变成自己对自己的知识的绝对对象。”

黑格尔的这些论述，反复强调心灵克服抽象性和局限性，成为绝对理念、绝对心灵的道理。在笔者看来目的只有一个，即最终解答全书一开始就提出的问题：美能否成为科学的对象；美是怎样成为科学对象的。从黑格尔大量的论述中看，这个问题可以说是解决了。解决的逻辑是：美是心灵的产物；心灵与概念一样具有自我认识、自我分化的能力，心灵就是“绝对理念”；理念与概念的对象就是科学；因此，美学也是科学。

我们还可以再来看一下心灵的运动特点。黑格尔所说的心灵“推动的理性”和“自我分化”，其真正的动力是心灵“为着成为自己对自己的知识”，也就是为着自己要认识自己。为着认识自己，心灵把自己的有限性作为认识对象，然后又去克服这种有限性，达到统一和满足。这一方面见出了心灵不甘孤独、挣脱局限，勇于在对立面中建立自己争得统一的特性。另一方面，也看出黑格尔学说中，概念通过自我运动、自我发展的辩证运动，推动

走出艺术哲学迷宮——黑格尔《美学》笔记

着思考环环相扣、层层深入。这就是黑格尔辩证思维方法在一个小环节上的体现，留心这种方法，对读书和写作都会有益的。

上述关于绝对心灵原则，就是后面我们进行艺术哲学研究的出发点。

为什么说上述绝对心灵原则只是研究的出发点，因为在黑格看来，“艺术美既不是逻辑的理念”，逻辑理念是以概念的自发展为动力进行的纯粹思维活动，是哲学的绝对观念；“也不是自然的理念”，自然的理念是以自然为对象的学科。这些科学不仅与艺术美的对象不同，而且结果的归属也不同。在艺术美中，无论心灵怎样自由飞翔，其形态都要落脚于具体的感性形象；而在其它科学，概念在研究了它的具体对象、抽出它的本质之后，就断然地放弃感性对象回到纯粹思考的状态中去了。艺术离不开形象，其它科学的结果都远离形象。艺术与哲学都是绝对理念，这是共同的；实现绝对理念的不同途径，成为两个学科的分界线。

艺术美属于心灵的领域。但艺术美不属于有限心灵的领域，而属于无限心灵的领域。从艺术具有无限性和最高的真实价值来看，艺术是和宗教与哲学属于同一领域的。“在绝对心灵的一切范围里，心灵都解脱了它的客观存在的窄狭局限，抛开它的尘世存在的偶然关系和它的目的与旨趣的有限意蕴，以便转到省察和实现它的自在自为的存在”（第121页），以便获得主体在它的对象中的无限发展和自由荡漾。

## 楔子

这一部分的主要旨在于进一步说明“绝对理念融合在符合它自身的现象中”这句话的含义，因为这个表达已经与“美是理念的感性显现”这一定义很接近了。

首先，黑格尔批判了美不可以凭思维来理解的流行说法。认为这种说法混淆了抽象概念与理念的分别，亦即混淆了形式逻辑与辩证逻辑的分别。形式逻辑及其抽象概念不能理解和认识艺术美；而依靠理性的辩证逻辑，美就是必然可以理解、可以认识、可以作为科学对象的了。其次，黑格尔肯定了理念就是绝对，就是心灵或精神。这里说的不是某一个别人的心灵，而是弥漫宇宙的普遍的绝对的无限心灵。这绝对心灵是自在自为的，凭自己的活动而自生自发自确定的。它依靠辩证思维的动力不断运动，自我发展，在运动中克服自己的片面性和抽象性，达到与自然的和解与统一。它是认识和实践的主体，它的认识和实践的对象不是外来的，而是由它自己生发或“设立”的。心灵这个主体和它的对象既是对立的，又是统一的。客体是主体在它自身设立的另一体，在设立之中就否定了有限心灵的抽象性和片面性，同时也否定了个别具体事物的抽象性和片面性。所以主体与客体、心灵与自然既互相否定，也互相成全（相反相成）。经过否定之否定，双方达到了统一，就形成了理念。艺术美成为理念，也就成为了科学。

艺术美作为科学，与其它科学形式是不同的：从感性形象见出理念就见出美，这就是

艺术将理念显现于感性形象的功能；抛开感性对象，从理性思维见出理念，便是哲学的功能，主要解决“真”的问题。在这两方面，黑格尔都否定了康德的有限与无限的绝对对立的观点和不可知论。

我们在黑格尔的文字中，多次见到了“理念”和“绝对理念”这两个概念，而且下一章节中还要更多的碰到。这两个概念是黑格尔哲学、美学中一个非常非常重要的概念。例如，他关于美的定义就是“美是理念的感性显现”。而且黑格尔整个美学的理论大厦就是在这个定义为基础构建起来的。按常理，要了解黑格尔的美学，不对他的哲学进行有重点的介绍是不可能完成的。不过笔者以为，捧到一本新书兴致勃勃地打开书页，急切地与黑格尔老人的美学思想照面；首先触及的不是关于美的文字，而是十分枯燥的哲学问题。性急的读者一定会感到很扫兴；这种扫兴说不定会影响攻克黑格尔深奥理论堡垒的决心。所以就没有在书的开始单独就哲学问题进行系统的介绍；甚至在“全书序论”中也没有拿出大篇幅的文字进行有重点的介绍。从现在开始我觉得有必要在理论的进行过程中结合书中内容对黑格尔的哲学进行有重点的介绍了。否则，他观点和理论的深刻性我们是无论如何也难以触摸的。本部分已经说了一些，以后的行进中我们还会不失时机地加以介绍。

### 1. 艺术对有限现实的关系

下面说艺术在自然生活与心灵生活的整个领域里的地位。

黑格尔首先描述人类生存的复杂系统，指出了人类生活的各种需要：“只要检阅一下人类生存的全部内容，我们就可以看出在我们的日常意识里种种兴趣和满足有极大的复杂性。首先是广大系统的身体方面的需要，规模巨大组织繁复的经济网，例如商业、航业和工艺之类，都是为着满足这些需要而服务的。比这较高一层的就是权利、法律、家庭生活、等级划分，以及整个的庞大国家机构。接着就是宗教的需要，这是每个人心里都感觉到而从教会生活中得到满足的。最后就是分得很细的科学活动，包罗万象的知识系统。艺术活动，对美的兴趣，以及美的艺术形象所给的精神满足也是属于这个范围的。”（第122页）

黑格尔用这样多的文字要说明一个问题，即艺术是人类生存复杂系统中各种需要其中的一种需要，人们对艺术的需要是一个现实。但要说明人们对艺术的“这种需要有什么内在必然性”？“按照科学的要求我们就得深入研究它们的本质上的内在联系和彼此之间的必然性。”

这里提出了艺术需要的必然性问题。什么是需要的必然性？从生活的层次上讲，必要性就是新的需要高于较低层次的需要。这里所说的需要的高与低，是针对人的需要从生理到物质再到精神逐步提高而言的；或者说人们对艺术的需要是在满足了生活基本条件之后产生的需要。人在满足了较低层次的需要之后，就要努力超越这个层次向更高的层次挺进，并争取在更高的层次中实现自己。这就是艺术与人的需要的内在的必然的联系。

回忆一下我们前面对美和艺术概念的论述，就可以看出艺术概念中有几重因素：“首先



是一种内容、目的、意蕴；其次是表现，即这种现象与实在——第三，这两种方面是互相融贯的，外在的特殊因素只现为内在因素的表现。在艺术作品里，除掉在本质上与内容相关的并且能表现内容的东西之外，就没有什么别的东西了。”当然这里说的“内容”、“意蕴”本身只是很简单的提要，只是从大概或要点上提出而已，只有完成的作品才是具体的。也就是说，黑格尔在这里要涉及艺术美的内容与形式问题了。

在黑格尔看来，内容与形式这两个对立面并不是彼此不相干的，不是相互外在的独立并存的关系，不像几何图形的并列或勾连那样简单。“在艺术里，作为简单内容的抽象意义却有一种定性，逼得它要实现于创作，并且在创作中变成具体。”（第123页）也就是说，在艺术美中，抽象的内容转化为具体的形式，变成为具体的艺术作品，在本质上是“一种定性”；这种“定性”就是一种规律上的“应该”或“必然”。

为什么把内容转化为形式是一种“应该”或“必然”？黑格尔认为，人们不满足“意蕴”和内容只停留在简单抽象内容的程度，而希望更进一步。把内容转化为形式的更进一步要求，“起初这只是一种未得满足的需要，就主体方面说，这是一种令人不满的欠缺，这就产生一种希求，要克服这种欠缺，达到满足。”

怎样才能克服欠缺达到满足？黑格尔还是把艺术美看做理念，从主体与客体的关系上来论述：“内容本来是主体的，只是内在的；客体的因素和它相对立，因而产生一种要求，要把主体的变为客体的。这种主体与客体的对立以及取消这种对立的‘应该’，乃是一个贯穿一切的普遍原则或定性。我们的身体方面的生活，尤其是我们的心灵方面的目的与旨趣，都要依靠这种要求：要把本来只是主体的和内在的东西变为客观存在，而且只有在这种完满的客观存在里才能得到满足。”

如果内容与形式不能达到统一会是一种什么状态呢？“因为目的与旨趣的内容本来只以主体因素的片面形式出现，而片面性就是一种局限，这个缺陷马上就造成一种不安，一种痛苦，一种否定面，作为否定面，它就须被取消（否定），就要弥补感觉到的缺陷，越过认识到的想到的局限。”而且这种局限对于主体来说，不是客体的，不是别人的，只是主体自己的；是主体方面的一种缺陷，一种否定。因此主体自身就“要求再经过否定”，在与客体的结合中满足自己，完善自己。“这就是说，在它本身，按照它的概念，主体就是整体，不只是内在的，而且要在外在的之中，并且通过外在的，来实现这内在的。”（第124页）也就是说，艺术作为理念是一个自身完整的整体，主体的内容只是这整体的一半，外在形式是其另一半，主体内容只有找到自己的另一半合成一个整体，才算达到完整、完善、自由。

可见，黑格尔论述人类对艺术的需要，不是从人们对艺术欣赏的角度讲的，而是从人内心生活需要得到表现，需要在另一半中找到自己这个角度讲的。这样就在内容与形式、主观与客观的关系上，进一步把主体与客体相结合的意义推向深入。这种深入，既谈了矛盾对立统一的普遍性和深刻性，又对生命的意义进行了精彩独到的阐释。他说：“经历这种对立，矛盾和矛盾解决的过程是生物的一种大特权；凡是始终都只是肯定的东西，就会始

终都没有生命。生命是向否定以及否定的痛苦前进的，只有通过消除对立和矛盾，生命才变成对它本身是肯定的。如果它停留在单纯的矛盾面上，不解决那矛盾，它就会在这矛盾上遭到毁灭。”

也就是说，生命存在的意义就是要不断地进行否定之否定，没有矛盾对立统一就不会有生命。这样的论述把矛盾对立统一的辩证道理说到了极致。如果把人的生命意义与人对艺术的需要联系起来看，甚至可以说，人们对艺术的需要是人的生命本质所决定的；人在艺术表现中的对立统一与人的生命的矛盾运动是一致的。

精彩的论述还不止于此，接下来黑格尔继续从心灵的角度给我们讲“自由”。仔细听大师演讲的“自由”，这里面充满着智慧的光彩。

先说“自由”在心灵中的地位：“主体方面能掌握的最高内容可以简称为‘自由’；自由是心灵的最高的定性；”自由在心灵中具有至高至尊的地位。

自由的本质从两个方面表现出来，一是形式的，二是内容的。从“形式的方面来说，自由首先就在于主体和它自己对立的东西不是外来的，不觉得它是一种界限和局限，而是就在那对立的東西里发见它自己”。也就是说，自由不是主体单纯的、无对立、无矛盾的感觉，而是有对立面；但这对立面对主体构不成限制和束缚，而且主体还能从对立的東西里发见它自己。正因为心灵能从对立面里发见它自己，所以“有了自由，一切欠缺和不幸就消除了，主体也就和世界和解了，在世界中满足了，一切对立的矛盾也就已解决了”。这里把自由说得这样美好，近似万能，其实真正能创造美好和满足的，是心灵克服对立面达到与对立面和解的能力，是消除外来的陌生感达到对立统一的能力。例如我们说工作很自由，这并不是说工作可以没有约束、无所顾忌；而是说我们对工作纪律有了充分的、正确的认识，遵守纪律对我们来说不是一种痛苦和约束，而是把纪律看成我们应该遵守、愿意遵守的。这样纪律对于我们来说就不是外来的、对立的，反而是主体性的、自愿的了。这是对自由本质认识的关键。

黑格尔所说的“自由的形式”，指的是心灵达到自由的一般性的普遍性规律和本质，即“在对立面里发见自己”。

“自由的内容”是指心灵与具体的思想和领域相结合，例如道德思想之类，这是自由的特殊性。自由的内容与形式、主体与客体又形成了一个问题的两个方面，形成了对立统一的双方。矛盾双方经过辩证的对立统一运动，达到自由的和解，主体在具体的思想方面获得具体的自由感。这就是黑格尔辩证思维的特点，也就是不断从对立统一中得到新的和解。

再来看自由的内容：“自由一般是以理性为内容的：例如行为中的道德，和思想中的真理。”

自由自身的对立统一也是从两个方面进行的。一方面，自由作为主体与社会现实的统一，“自由本身本来只是主体的，还没有实现的，就还有不自由，就还有作为自然必需的纯然客体的东西，跟主体对立，这就产生一种要求，要使这种对立归于和解。”这里的对立就

是从主体与客体的关系上说的。另一方面，自由作为主体，自身之内的对立统一；也就是人们在思想上和心理上的矛盾对立与统一。黑格尔论述的重点是自由作为主体自身方面的对立统一。

“自由一方面包括本身就是普遍的、独立自主的东西，例如关于法律、道德、真理等的规律；另一方面也包括人类的种种动力，例如情感、意向、情欲以及一切使个别的人动心的东西。”（第125页）人内心的这种思想道德与情感欲望的对立“导致斗争，导致矛盾，而一切焦急情绪，最深的痛苦，以及烦恼和失望都是在这场斗争中产生的”。也就是说，人的一切焦急情绪与痛苦都是人内心因素对立的结果，都是因为心灵没有达到自由的和解。

人的内心因素的对立是人类区别于动物所独有的。“动物彼此之间以及与周围事物都和平相处，而人的心灵性却酿成两面性和分裂，他就围困在这种矛盾中。因为人从单纯的内在生活，从纯粹的思考，从规律与普遍性的世界，还不能得到安身之所，他还需要有感性的存在，要有情感情绪等等。”

人类出现了这样的心理问题，怎么办？黑格尔开出的药方是哲学。“哲学对由此而生的对立加以思考，按照它的涵盖一切的普遍性如其本然地加以思考，然后进一步以同样普遍的方式把这对立取消掉。”也就是说，哲学依靠辩证的思维把对立面统一于一个更高的理念，矛盾就消解了。而且这些矛盾的对立与统一是从低级到高级层层完成的。

对立面矛盾的解决，首先从人的感性需要中开始。人身体的饥、渴、倦通过吃、喝、睡就完成了矛盾与矛盾的解决。这种人体感性的对立与解决是最基础的，也是低级的；周而复始，生理循环。所以“这种满足在内容上还是有限的，窄狭的”。但是，人不能局限于这种感性的满足，“所以再进一步走到心灵的领域，人就努力从知识和意志，从学问和品行里去找一种满足和自由。”这里黑格尔说了一个警句：“无知者是不自由的”，“因为和他对立的是一个陌生的世界，是他所要依靠的在上在外的东西（既高于他又外在于他），他还没有把这个陌生的世界变成他自己使用的，他住在这世界里面不是像居住在自己家里那样。”

无知与陌生是没有自由的，于是主体要克服这种无知与陌生，在对象世界中发现自己。“好奇心的推动，知识的吸引，从最低级的一直到最高级的哲学见识，都只是发源于一种希求，就是要把上述不自由的情形消除掉，使世界成为人可以用观念和思考来掌握的东西。”可见，消除不自由，消除无知，消除陌生感，是促使人改变自己，不断由低级走向高级的基本动力。

接下来黑格尔说了一个很辩证的观点：“在行为的领域里，自由是以相反的方式进行的，结果使意志的理性得到实现。”（第126页）这里说“自由是以相反的方式进行”是什么意思？是说心灵首先要克服自己个别性的冲动，让自己的特殊性服从于客观理性，这样才能获得自由。也就是说，自由要先克服了不自由，才能达到真正的自由。这就是“相反的方式”。

如黑格尔所说，“在一个真正的按照理性来划分生活各部门的国家里，一切法律和措施都只是按照自由的本质的定性来实现自由。既然如此，所以每个公民都发现这种制度恰恰是他个人理性的实现，在服从这些法律时，不是把它们当作外人，而是把它们当作心腹。”也就是说，自由把国家的法律变为公民自己愿望，让自己的个性服从、融合于国家理性中，按照“相反的方式”让理性和国家意志成为自己意志的一部分。这样就取消了个人与国家的对立，个人心满意足的与国家理性融为一体。

如果个别心灵不按照这种“相反的方式”进行，不让个体利益服从国家理性行不行呢？黑格尔的回答是否定的：“人们往往把任性也叫做自由，但是任性只是非理性的自由，任性的选择和自决不是出于意志的理性，而是出于偶然的动机以及这种动机对感性外在世界的依赖。”黑格尔看来，在自由问题上个人一定要服从国家的。任性不是自由，这个观点很辩证，也很有大局的、国家的意识。

人有身体方面的需要以及知识和意志方面的需要，“以自由的方式消除主体与客体的冲突，消除内在的自由与现存的外在的必然性的冲突”，事实上都在这世界里得到一种满足。从某种程度和某个方面来说，人的心灵确实得到了和解和满足。但是，这只是在个别的行为和个别的方面实现的满足。“意识在这里所察觉到的只是些个别现象，这些个别现象固然是彼此相关，组成一种关系网的，但是本身却只是些相对的范畴，受多种多样的条件的制约，在这种条件统治之下，可以暂时得到满足，也可以简直得不到满足。”这一段文字的大意是，自由可以满足人身体和知识意识方面的需要，但这些身体和知识意识方面的满足还都是个别的、局部的。世界是一张无限大的网，这些个别的现象是整个社会关系网中的一部分，个别现象不能脱离相互联系的整体而存在，个别需要还受着这个关系网的限制和约束。因为这网的约制，个别现象得到的满足只是暂时的，或者说简直得不到满足。而且不仅对个别人是如此，就是在更大的范围内（例如像国家），也还是避免不了这个问题。国家生活确实是一个机构庞大的有机整体，“但是国家生活所体现的，以及人所依据以寻求他的满足的那个基本原则，不管它包含多么繁复的内在的和外在因素，在它本身却还是片面的和抽象的。在这原则里只有意志的理性的自由得到发展；只有在国家里，而且只有在某一个别国家里，而且只有在存在中某一特殊领域以及这领域里个别方面的现实里，自由才能实现。”（第129页）这里说的是，自由只能在意志和理性的范围内才能得到不受限制的发展；而在现实世界里，只是在某一国的某一领域的某一方面才能实现。“所以人不免感觉到，这些部门里的权利和义务，……还是有限的存在方式还是不能令人完全满足的，无论在它们的客观存在上还是在它们对主体的关系上，它们都还需要一种更高的证实和批准。”

黑格尔描述了自由给人带来的满足与平和，但从总体上看，他仍然认为世界处于各方面的矛盾中。人们从各方面遭到有限事务的纠缠，受到社会关系网的制约。于是人们就希求一种更高境界。“在这境界里，有限事物的一切对立和矛盾都能找到它们的最后的解决，自由能找到它的完全的满足。这就是绝对真实而不是相对真实的境界。最高的真实，本然

的真实，就是最高的对立与矛盾的解决。在最高的真实里，自由与必然，心灵与自然，知识与对象，规律与动机等的对立都不存在了，总之，一切对立与矛盾，不管它们采取什么形式，都失其为对立与矛盾了。”这最高真实就是绝对理念。

这段话的大意是，日常生活中的意识克服不了自由与必然的对立，有限的自由也摆脱不了世界这张大网的制约。日常意识或是纠缠在矛盾里而感到绝望，或是把矛盾抛开逃避矛盾。与这种有限的自由相比，真正能够深入对立的矛盾中，把双方的片面性克服掉，达到和谐统一的是哲学。值得注意的是，黑格尔在这里强调了一个概念，即“真实”。

从本质上讲，“真实”就是矛盾双方的和谐统一。理解“真实”的和谐统一性，是哲学的任务。

“真实”是有层次性的。进行哲学思考时须使用概念，但概念此时还不是双方统一后的真实，而是没有与客观对象相符合之前的真实，即“自在的真实”。所谓“自在的真实”，是指在真实中应该统一的东西现在还处于分裂中。在自然界和现象世界，与概念相符的各种定性还都是彼此独立互不相干的。需要指出的是，此时的概念自身也包括这些对立方面，但是这些对立方面在概念自身内是和解了的，但还没有达到概念与客观对象的和解。概念自身的和解是这样进行的，矛盾的双方和对立不再坚持各自的独立性和固定性，而只是作为思考过程中的对立因素或逻辑环节，成为和解统一了的各种因素的自由协调。例如，在黑格尔逻辑学中，“有”与“无”对立，经过和解统一为“变”；在“变”这个统一体中，包含着“有”与“无”这两个对立面；但是这种对立面并不坚持本来的对立，只作为观念和思考的逻辑环节而存在。也就是说，概念自身包含着对立面，经过思考，这些对立面作为逻辑环节已经内在的、观念性的和解了。但是，这种内在的、观念性的和解还不是指概念与客观对象和解与统一。因为概念只是内在的和解，还没有在到与客观对象的真正和解，所以黑格尔称其为“自在的真实”。

黑格尔认为，“人从各方面遭到有限事物的纠缠，他所希求的正是一种更高的更有实体性的真实境界，在这境界里，有限事物的一切对立和矛盾都能找到它们的最后的解决，自由能找到它完全的满足。这就是绝对真实而不是相对真实的境界。最高的真实，本然的真实，就是最高的对立与矛盾的解决。在最高的真实里，自由与必然，心灵与自然，知识与对象，规律与动机等的对立都不存在了，总之，一切对立与矛盾，不管它们采取什么形式，都失其为对立与矛盾了。”

这就是黑格尔所理解的真实。与此相比，前面说到的“自在的真实”其实是一种不真实，或者说是一种有限的真实。

“只有这种最高的统一体的实在界才是真实，自由和满足的境界。这种境界里的生活，这种对真实的心满意足，作为情感，这就是享受神福，作为思想，这就是领悟，这种生活也一般地可以称为宗教的生活。”（第128页）因为宗教所面对的唯一具体的形象是人，这人既作为人本身的实质，也作为自然的实质进入膜拜者的意识。正是这和解了对立双方达

到“真实”意义的境地，才使人感觉它具有统摄自然和现象的最高威力。“由于这种威力，一切本来分裂对立的東西都还原到高一层的绝对的统一。”

这一节的主题是讲“艺术对有限现实的关系”。“有限现实”就是还没有被心灵所统摄的现实，就是纯然客体的现实。这个现实与我们通常说的现实生活不是一个意义。即使如此，黑格尔的论述似乎也没有紧扣住艺术。实际上他主要讲艺术内容和意蕴是怎样作为主观心灵与纯然客体的东西和解的。因为艺术美的本质就是心灵克服了感性的对立而达到相符合的统一。从动物没有对立意识到人的感性生存需要，从知识意识到心灵自由，从国家理性到哲学概念，从消除对立的满足到享受神福。由浅入深、洋洋洒洒，却始终没有离开双方的和解与统一。概念通过自身运动，克服对立和矛盾，达到与客观对象的和解，这是黑格尔辩证思维的基本原则。这里用大量篇幅叙述这个关系，其实是为后面讲述美的理念做准备。黑格尔把这种统一归结于了宗教，因为在他看来，艺术最高阶段与宗教的功能几乎是相同的了；而且艺术的终点正好是宗教的起点。这就是艺术与有限现实的关系。

## 2. 艺术对宗教与哲学的关系

艺术所从事的是理性与感性统一而达到真实的事物，所以它也属于心灵活动的领域。从这个角度讲，艺术在其内容方面，在主观与客观经过和解统一方面，与宗教以及哲学都处在同一基础上。它们同属于绝对心灵的领域。也就是说，艺术与宗教、哲学的共同点是：经过理性与感性的统一达到真实。

除掉内容方面的这种类似，艺术、宗教、哲学三个领域的分别只能从它们的存在形式上见出，从它们把对象呈现于意识的不同方式见出区别。也就是说，艺术、宗教、哲学的不同，主要是呈现于意识的对象不同。如艺术呈现于人们面前的是可供欣赏的艺术形象，而哲学呈现在人们面前的是可供思考的理念。

艺术、宗教、哲学这些不同形式的对象都源于绝对心灵本身。绝对心灵具有自在自为的性质，它不是与客观世界对立的抽象心灵，而是就在这客观世界内，在所有领域中实现着一切事物的本质。或者说，绝对心灵在最高的层次上达到了对立矛盾的统一，达到了最高的真实。

黑格尔叙述心灵的性质时还说了一句很让人费解的话：“它是自己认识到自己的本质的那种有限事物，因此它本身也就是本质的和绝对的有限事物。”（第129页）为什么说心灵是“绝对的”、是“自己认识自己的”，却又说它是“有限的”。在我们对黑格尔的理解中，“绝对”不是“无限的”吗？为什么“绝对心灵”又变成有限的了呢。原来这里说的“有限”，不是指主观与客观的对立和分裂，而是指这三种把握世界的方式——艺术、宗教、哲学在表现形式方面的不同特点或有限性。例如，在黑格尔看来，艺术的特点是在感性形式中表现理念，即“美是理念的感性显现”。但是他还认为，感性形式所能容纳的理念是有限的；也就是说，并不是所有的理念都适合于感性形式进行表现（理论深入到一定程度，就

走出艺术哲学迷宮——黑格尔《美学》笔记

只能用哲学方式来表现)。从这个意义上讲，艺术方式就是“本质的和绝对的有限事物”。这里的“本质的和绝对的”，是指艺术也是表现理念的一种方式；这里的“有限事物”，指艺术不能表现所有理念。从另一个角度讲，艺术、宗教、哲学也是不可相互取代的，黑格尔最推崇的哲学既代替不了艺术的形象性，也代替不了宗教的情感性。

具体说来，艺术是一种直接的也就是感性的认识，一种对感性客观事物本身的形式和形状的认识，在这种认识中绝对理性成为观照与感觉的对象；宗教的形式是想象（或表象）的意识；哲学的形式是绝对心灵的自由思考。

下面分别对这三个不同形式的进行具体说明。

a) 黑格尔对艺术的解说：“感性观照的形式是艺术的特征，因为艺术是用感性形象化的方式把真实呈现于意识，而这感性形象化在它这种显现本身里就有一种较高深的意义，同时却不是超越这感性体现使概念本身以其普遍性相成为可知觉的，因为正是这概念与个别现象的统一才是美的本质和通过艺术所进行的美的创造的本质。”（第130页）如果回顾前面我们曾不断重复的关于艺术美的原理，这段话不是很难理解。艺术的特征是感性观照，艺术用感性形象化的方式把包含了各方面统一的真实呈现于意识。这感性形象里含有理性对感性进行观照的意义；这感性形象既具有理性普遍性，又是可供知觉感知的。这感性形象是概念与对象的统一；普遍与特殊的统一，理性与感性的统一。感性形象有了这些统一，才能体现出美的本质和艺术进行美的创造的特性。艺术达到这种统一不仅靠感性的外在事物，而且还要靠观念。特别是在诗的艺术中，观念性更强。但就是在诗中，也还是要有普遍概念与个别形象的统一。“艺术既然以真实，即心灵，为其特有的对象，它就不能通过个别的自然事物本身，如日、月、地、星之类，来产生对这对象的观照。”心灵的对象必须是经过心灵创造的，自然事物没有经过心灵的渗透，所以自然事物不能直接表现心灵。

艺术既然是理性内容与感性形象的统一并具有心灵的特性，那艺术就有自己独立的属性，就不是运用其它属性的内容为其它目的服务。黑格尔在这里提出了一个文艺究竟从属于什么，或者说是什么而存在的问题。在他看来，艺术既然已经摆到“绝对的地位”，按道理它就可以不再为“一些与艺术不相干的旨趣服务”。但是他同时也承认，“话虽这样说，宗教却往往利用艺术，来使我们更好地感到宗教的真理，或是用图像说明宗教真理以便于想象；在这种情形之下，艺术确是在为和它不同的一个部门服务。但是只要艺术达到了最高度的完善，它所创造的形象对真理内容就是适合的，见出本质的。”

黑格尔在这里的观点值得注意，尽管他把艺术放到了绝对的地位，但不否认艺术可以为其它部门服务，其前提是艺术要达到最高的完善，“只要艺术达到最高度的完善，它所创造的形象对真理内容就是适合的，见出本质的。”例如希腊的诗人和艺术家就替希腊民族建立了关于神的事迹、生活和影响的明确观念，因此也就是替他们建立了明确的宗教内容。这种艺术对宗教的表现，不是在以前关于宗教的格言和定义上进行艺术的装饰。而是艺术家用艺术和诗的形式把他们心里酝酿成的东西表达出来。除了希腊时期，“在宗教意识的其

它阶段，宗教意蕴就不那样适合于艺术表现，在这种情形之下，艺术的作用就比较小些。”（第131页）

这就是艺术作为心灵最高旨趣的真正地位。

接下来黑格尔又说艺术在自然中和现实生活中“有比它较前的一个阶段，也有比它较后的一个阶段”。从较后的一个阶段来说，“我们现在已不再把艺术看作体现真实的最高方式。大体说来，人类思想很早就已反对艺术，说它只是对神圣的东西作图解式的表现，例如犹太人和伊斯兰教徒都是这样看，就是希腊人也这样看。”

黑格尔这里重复着艺术三个阶段三种类型的基本思路。所谓较后的一个阶段，就是艺术感性形象已不能妥帖合适地表现理性思考的阶段。“每个民族文化的进展一般都要达到艺术指向它本身以外的一个时期。”“后于艺术的阶段就在于心灵感到一种需要，要把它自己的内心生活看作体现真实的真正形式，只有在这种形式里才找到满足。”也就是说，艺术形式不适于表达深刻思想，概念要离开感性形象回到思考本身。

“在起始阶段，艺术还保留一些神秘因素，还有一种隐秘的预感和一种怅惘，因为它的形象还没有把它的完满的内容完满地表现出来供形象的观照。”这里指的是象征类型的艺术。到了古希腊时代，也就是进入古典型艺术阶段，思想与现实、内容与形式、理念与形象是和谐统一的。到了近代浪漫类型艺术时期，古典的和谐又趋于分裂，“后于艺术的阶段就在于心灵感到一种需要，要把它自己的内心生活看作体现真实的真正形式，只有在这种形式里才找到满足”。艺术就是走过了这样一个早期不及、中期适合、晚期过之的历程。“每个民族文化的进展一般都要达到艺术指向它本身以外的一个时期”。

黑格尔感叹，“我们尽管可以希望艺术还会蒸蒸日上，日趋完善，但是艺术的形式已经不复是心灵的最高需要了。我们尽管觉得希腊神像还很优美，天父、基督和玛利亚在艺术里也表现得很庄严完善，但是这都是徒然的，我们不再屈膝膜拜了。”（第132页）

这就是黑格尔的艺术消亡论。

b) 最接近艺术但比艺术高一级的领域就是宗教。宗教呈现于意识的形式与艺术不同，艺术是以感性形象的形式，宗教是以观念的形式。“宗教的意识形式是观念，因为绝对离开艺术的客体性相而转到主体的内心生活，以主体方式呈现于观念，所以心胸和情绪，即内在的主体性，就成为基本要素了。”这里“绝对离开艺术的客体性相”是指理性的东西、意蕴的东西、心灵的东西都已经不再集中显现在形象中，而是离开形象回到了内心。如果说艺术作品把心灵和理念显现于感性形象，使之成为感知的对象；那么宗教就是在这感性形象上再加上虔诚的态度，“即内心生活所特有的对绝对对象的态度”。

对于艺术本身来说，宗教的这种虔诚的态度与艺术形象是不相干的，也就是说这虔诚主要不是由这形象引起的。这种虔诚态度之所以发生，是由于“主体在情感上沉浸到由艺术用外在的感性形象所化客观的东西里去，和它达到同一，结果在观念里的这种内在的呈现以及心情振奋的情感就成为绝对达到客观存在的基本要素”。也就是说，主体把艺术形象



的神当成现实生活中真正的神了，然后像对待真神一样去虔诚对待。“虔诚态度是教众崇拜的最纯粹最内在最主体的形式，在这种崇拜里客体性相好像被吞食消化了，客体性相的东西脱离了客体性相本身而变成了心胸情绪所特有的东西。”

c) 第三种形式就是哲学。哲学是由宗教发展而来的。在宗教里，神开始是以外在形象呈现于意识，至于神的知识、意义、历史等，都必须学习教义中才能领会到，使神沉浸到内心生活里去。“但是宗教的这种情绪与观念的虔诚还不是内在生活的最高形式。”那么什么是内心生活的最高形式？在黑格尔看来是哲学。“我们必须把自由思考看作这种最纯粹的知识形式，哲学用这种自由思考把和宗教同样的内容提供给意识，因而成为一种最富于心灵性的修养，用思考去掌握和理解原来在宗教里只是主体情感和观念的内容。”（第 133 页）

按照黑格尔正、反、合的思维模式，艺术、宗教、哲学正好是一个否定之否定的完整过程。艺术和宗教这两方面在哲学里统一起来了：“一方面哲学有艺术的**客体性相**，固然已经把它的外在的感性的因素抛开，但是在抛开之前，它已把这种感性因素转化为最高形式的客观事物，即转化为思想的形式；另一方面哲学有宗教的**主体性**，不过这种主体性经过净化，变成**思考的主体性**了。”这里有几个问题要弄清。1. “把外在的感性因素抛开”是指哲学思考在对客观对象进行了分析、概括和判断之后，就不再依赖于客观对象，而是把思考的成果变为概念或理念。2. “把这种感性因素转化为最高形式的客观事物，即转化为思想的形式”，是指主体概念与客观对象对立统一之后，这外在对象就是被理性所思考过、否定过的，就不再是有限的客观事物；就是转化为具有思想形式的客观对象了，这被思考过的客观对象就是“最高形式的客观事物”。3. “宗教的主体性”与“思考的主体性”的区别是什么？黑格尔在这里没细说，笔者理解，宗教的主体性是情感化和情绪化的观念，哲学的主体性是理性化、逻辑化的思想。两者的区别就是情感与理性、朦胧与明晰、抽象与具体、观念与思想的区别。哲学正是从客观性相和主观情绪两个方面否定了艺术和宗教，达到了内心生活的最高形式——自由思考。“因为思考一方面是最内在最真实的主体性，而另一方面真正的思想，即理念，也是最实在最客体的普遍性，这只有在思考本身以内并且用思考的形式才能掌握住。”从主体思考方面讲，最深刻最真实；从客观对象方面讲，最实在最普遍，这就是人类心灵的最高形式——哲学。

### 3. 第一卷题材的划分

“我们既已知道艺术在心灵的领域中以及艺术哲学在其它哲学部门之中所占的地位了，在以下这个通论部分首先就要研究艺术美的**普遍概念**。

为着要按照它的整体来理解艺术美的理念，我们要分三个阶段来研究：

第一阶段**一般地讨论美的概念**；

第二阶段讨论**自然美**，自然美的缺陷使得**艺术美（即理想）**成为必要；

第三阶段的研究对象是**理想如何实现为艺术作品中的艺术表现**。”（第 134 页）

## 第一章 总论美的概念

《总论美的概念》是全书最核心的部分，也是理论性最强、表达最晦涩的部分。前面“全书序论”中的各种讨论，都是为讲述“美的概念”进行铺垫；后面的宏篇巨制也是以“美的概念”为基础伸展开来。我们也把本章作为重点。

### 1. 理念

理念是黑格尔美学也是他哲学的最重要的概念，对这一概念的理解是了解他整个美学体系的关键，须格外认真地对待。下面我们就来看看理念的实质。

关于美的理念，黑格尔这样说：“我们已经把美称为美的理念，意思是说，美本身应该理解为理念，而且应该理解为一种确定形式的理念，即理想。”（第135页）这里有两重意思要弄清楚：首先，把美作为理念来理解是说美是主观与客观、理性与感性、有限与无限的辩证统一，是心灵活动的产物；而不是一个僵化的、孤立的、感性的、有限的单面体。

其次，美虽然也是理念，但美的理念与一般意义上的理念不同。美的理念是理想。“理想”是什么？理想是理念存在的一种形式，这种形式不同于其它形式的特点在于理念的内容直接呈现于形式，内容与形式、理念与感性直接统一为一体。所以美的理想只是理念的表现形式之一。记住这一点对理解黑格尔美学思想的实质具有重要意义，在后面的观点中才能真正理解它的意义；才能真正理解美与真的区别；才能理解美在黑格尔体系中的地位。

理念的定义：“理念不是别的，就是概念，概念所代表的实在，以及这二者的统一。”

这里需要分清概念与理念的区别。

首先，“概念还不是理念，尽管概念和理念这两个名词往往被人用混了。只有出现于实在里而且与这实在结成统一体的概念才是理念。”也就是说，理念是概念与实在的统一，是既有概念，又有实在的复合体；而概念是还没有与实在结合前的理念。与理念相比，概念还是单方面的，是抽象的；或者说还只是前面我们说的“内在真实”。概念与实在相结合了，就是理念；概念没有与实在相结合，就只是概念而不是理念。区别的关键是与实在是否结合。

其次，概念与实在的“这种统一不应了解为概念与这实在单纯的中和，其中两方面的特性与属性都因而消失了，有如钾与酸化合为盐，这两种原素的对立盐里因互相冲淡而中和了”。在理念中，概念与实在的统一“与此相反，在概念与实在的统一里，概念仍是统治的因素。因为按照它的本性，概念本身就已经是概念与实在的统一，就从它本身中生发出实在，作为它自己的实在，这实在就是概念的自生发，所以概念在这实在里并不是把自己的什么抛弃了，而是实现了自己。因此，概念在它的客观存在里其实就是和它本身处于

走出艺术哲学迷宮——黑格尔《美学》笔记

统一体（实在和概念）。概念与实在的这种统一就是理念的抽象的定义”。

这里有这样几层意思：1. 概念与实在的统一，不是各自特性的中和，而是保留各自特性的和解，也就是说，感性的还是感性，只是有了理性的观照；理性还是理性，只是要把自己在感性中体现出来。2. 在概念与实在的关系中，这两个方面并不是同等重要，平分秋色的；概念与实在的统一，概念是主要的、占统治地位的。3. 实在只是概念的自生发，是概念实现了自己。这就是黑格尔客观唯心主义哲学的基本观点。

黑格尔认为“理念”的真实意义往往被人误解，其中包括许多有声誉的艺术鉴赏家。他特别批评了德国艺术史家吕莫尔在《意大利研究》中的观点，认为他不懂得新哲学所说的理念，“把理念和不确定的‘观念’以及著名的艺术理论和艺术学派所主张的那种抽象的无个性的‘理想’混淆起来。……以为理念也是和自然形式相对立的。如果按照这种抽象的观念和理想去进行艺术创造，这当然是不正确的，而且是徒劳的，就像思想者按照这种抽象不明确观念去思想，总是纠缠在完全不明确的内容里一样。”黑格尔认为这种理解是不合适的，理念“完全是具体的，是一种统摄各种定性的整体，其所以美，只是由于它（理念）和适合它的客体性相直接结成一体”（第136页）。

这里说到了美是理念和适合它的客体性相直接结成一体，也已经包含了美的本质内容。

与黑格尔的观点不同，吕莫尔认为“美包含一件事物的足以使视觉得到愉快的刺激，或则通过视觉而与灵魂契合，使心境愉悦的一切特性”。

吕莫尔的观点只说了感官的、形式的东西，而没有黑格尔最看重的理性内容，所以黑格尔批驳说，这种仅对应感官刺激和形式理解力的美学观点，“对于某种文化程度来说，这种看法也许可以过得去，但是从哲学观点来看，它却是很不圆满的。”（第137页）吕莫尔整个论点都环绕着引起快感这一点，比康德的观点还落后一步。黑格尔坚定不移地坚持这样的观点：

“理念就是概念与客观存在的统一。”

a) 要说明理念是概念与客观存在的统一，须先谈概念本身的性质。“概念本身的性质，单就它本身来说，概念并不是一种抽象的统一，和实在中的各种差异相对立，而是本身已包含各种差异在内的统一，因此它是一种具体的整体。”

这里说概念“本身”的性质，是指概念还没有转化为特殊实在的方面，还是在思想性的也就是观念层面上。参照黑格尔逻辑学中的意思，概念在这个层面上具有三种特性，即普遍性、特殊性和个别性。

说概念是“包含各种差异在内的统一”是指概念包含了所指事物的各种特性。以“人”这个概念为例，“人”的概念包含着人的感性与理性、身体与心灵等对立面；但人不是由这些两两并立、互不相关的对立面混合而成的，按照人的概念，人就是这些对立因素否定之否定过程成为具体的统一体。

黑格尔还说“概念是它的各种定性的绝对统一”（第138页）。也就是说，“人”的各种

对立和定性、人的感性与理性，在概念里原来就是不可彼此分裂各自独立的东西。否则“人”这个概念就会脱离统一，就不可能与实在中的具体的人融为一体。因此，“人”的概念包含了人的全部定性。“绝对”在这里是指对立面的自由运动和对立统一。

再来看一下黑格尔的分析：“例如金子具有一定的重量，颜色，以及对各种酸所起的某些反应关系。这些都是不同的定性，但是都完全化为一体。连极细微的一个金粒也必须把这些定性包含在不可分割的统一体里。对于我们人来说，这些定性是可以分析开来的，但是按照它们的概念，它们本身却处于不可分割的统一体。……一个更切近的例子是人对他自己的观念，即有意识的‘我’。所谓‘灵魂’或‘我’就是概念本身处在它的自由的客观存在里。这个‘我’包括一大堆最不同的观念和思想，这些简直就是一个世界的观念；但是这种无限繁复的内容既然都在‘我’以内，就还是无身体，无物质，好像挤塞到这种完全透明的显现。概念包含各种不同的定性于观念性的统一里，其情形就是如此。”

当然概念所包含的“人”的全部定性，到目前这个论述阶段还只是存在于思想里，属于“观念性”的。因为是观念性的，就还没有与实在中特殊的物体相融合，所以在这个阶段的概念又是“普遍性”的。这就是黑格尔所说的概念的普遍性，也就是说在思想中存在的“人”的概念是普遍性的概念。“这种观念性的统一体和普遍性组成了它所以有别于客观现实的主体性。”因为是在思想中、观念中的，还没有客体性相，所以是“主体”的。

按照概念的本性，概念具有三种较切近的定性，“即普遍的、特殊的和单一的。”对于概念的这三种定性黑格尔是这样说的，“这三种定性之中每一种，如果拆开来孤立地看，就会是一种完全片面的抽象的东西。如果还是片面的，它们就还没有出现在概念里，因为它们的观念性的统一才组成概念。因此，概念在这个意义上才是普遍的。”

这里可以分出这样几个层次：1. 三性不可分离：普遍性、特殊性、单一性（在哲学中也叫个别性）是彼此同一的，普遍性中包含特殊、单一；特殊性中包含普遍、单一；单一性中包含普遍、特殊。这三者是不可分离的。2. 关于概念的普遍性：概念包含了“人”的全部定性，而且又是在观念中和思想中存在的统一，所以具有普遍性。3. 关于概念的特殊性：概念如果与实在相结合，例如“人”的概念与具体的人或人群相结合，“这普遍的一方面自己把自己否定了，于是才成为有定性的特殊的的东西”。“因为特殊的就是普遍的本身的一些特殊方面，普遍的之转化为特殊的，并不是成为绝对的另一体，所以普遍的在特殊的之中。”（第139页）4. “有定性的特殊方面”指是概念的规定性。特殊性就是普遍性本身的一些方面，例如的感性、理性、肉体、心灵等都是特殊性，而这些特殊性就是“人”的普遍性的一些特殊方面。普遍性否定了自己化为特殊的方面，这些特殊方面因为有了普遍性向特殊本身的转化，特殊性也把自己否定了，又回到了与普遍的统一。这些否定不是对另一体的否定，而是自我确定，在这种自我确定中，概念达到了对自己肯定的统一。

我们还是以“人”的概念为例来简述概念的几个定性。1. “人”这个概念是包含了人的各种特性的，如果不能包含人的各种特性就不能算作“人”的概念，这就是所有“人”

都是如此的定性，也就概念的普遍性。普遍性全面包含了人的基本特性。2. 人是具有各种特性的，如感性、理性、肉体、心灵等，没有这些特性或者说是规定性人就不能称其为人，这些特性就是概念的特殊性。概念的这些特殊性是离不开概念的普遍性的，离开了普遍性单说感性、理性、肉体都不是完整的人。因此“人”的概念既有普遍性也有特殊性。没有普遍性概念不完整，没有特殊性不能对概念有规定性的认识，看不出人的特征。3. “人”的概念又是“单一的”。是“人”的概念，就不是其它别的概念。从这些意义上讲，概念具有普遍性、特殊性、单一性。而且三种定性是不可分离的。黑格尔从辩证法的角度强调的是从普遍到特殊的对立与统一。在他看来正是这种不断的对立否定才使概念成为自由的、无限的、具体的。不能达到对立的统一，不能进行自身的不断否定，那就是僵化的、有限的、抽象的。

接下来黑格尔又说了一段难懂的话，因这段话主要讲概念和理念的关系，我们还是结合原文述说：“由于它的这种无限性，概念本身就已经是整体。因为概念是在它的‘另一面’里和它本身的统一，所以它是自由的，它的一切否定都是自确定，而不是由另一体所外加的限制。作为这种整体，概念就已包含一切由实在本身所显现的现象，使理念恢复到经过调和的统一。”

概念在它的“另一体”里和它本身统一，是指概念与客观实在的统一。概念已经包含了客观存在中对象所具有的现象，为理念实现概念与客观存在的统一奠定了基础。因为“理念不是别的，就是概念，概念所代表的实在，以及这二者的统一”（第135页）。

理念与概念具有同样的性质，但两者还不是一回事，这两者的相同与不同是一个非常关键的问题。“凡是认为理念和概念完全不同的人就是对于理念和概念的性质一无所知。但是同时概念也确有不同于理念的地方；概念只有在抽象意义上才有可能向特殊分化，因为概念里的定性还是包含在统一和观念性的普遍性（这是概念的因素）里。”（第140页）也就是说，在通过自身否定达到统一方面，在包含普遍性、特殊性、单一性方面，概念与理念具有同一的性质。但是，概念中的统一性和普遍性，仍然是观念性的、主体性的；其中各定性还未体现于实在事物，还没有与客观对象结合。从这个意义上讲，概念还是抽象的。而理念的统一是概念与客观对象的统一，所以概念既有与理念相同的地方，也有与理念不同的地方。

这样，“概念本身还不免于片面性，还有一个缺点，这就是它本身虽然是整体，却只有在统一和普遍方面才有自由发展的可能。这种片面性并不符合概念的本质，所以概念按照它的本质就要取消（否定）这种片面性。概念因此就否定自己作为这种观念性的统一和普遍性，使原来禁闭在这种观念性的主体性里的东西解放出来，转化为独立的客观存在。这就是说，概念通过自己的活动，使自己成为客观存在。”也就是说，概念还是主体性的、观念性的，还没有与客观对象结合，这不符合概念作为自由、无限的本质的本质，下面就要把自己转化成为客观存在了。

b) 概念要转化的客观存在就是体现概念的实在。概念在转化为客观存在之前，概念只是主体性的，概念中所包含的一切对立因素还是处于观念性的统一中。概念要以另一种方式实现自己，在这种方式中，“原来它的一切因素都转化为独立的特殊性相和实在的差异面了”。也就是说，概念原来只是主体的统一所包含的一切定性和因素，还是观念性的；现在要转化为客观存在，变成实在事物的各种不同的性质和实在的差异面了。在客观存在里，概念原有的那些定性以及它们的统一还要重新显现出来。本质的区别在于，原来这些定性和统一只是观念性的，现在它们却变成实在的了。

因此黑格尔说，“概念的威力就在于此：它在分散的客观存在里并不抛开或丧失它的普遍性，它就通过实在而且就在实在里，把它的这种统一显示出来。因为概念的本质就在于它在它的另一体里保持住它与它本身的统一。只有这样，概念才是真正的实在的整体。”（第141页）

c) “这种整体就是理念。理念不仅是概念的观念性的统一和主体性，而同时也是体现概念的客体。”概念的客体就是客观实在。这就是前面说过的，理念是概念与它所代表的实在的统一，理念里既有概念的主体性，也有客体的实在性，所以说它是一个整体。“不过这客体对于概念并不是对立的，在这客体里，概念其实是自己对自己发生关系。”也就是说，概念在分散的客观存在里显示出了自己的统一性，是与自己所代表的实在发生关系。

“从主体概念和客体概念两个方面看，理念都是一个整体，同时也是这两方面的整体的永远趋于完满的协调一致和经过调和的统一。只有这样，理念才是真实而且是全部的真实。”这里又出现了“客体概念”一词，其实是指与主体概念相对应的实在。

这一节黑格尔从主体性—概念，客观性—概念所代表的实在，以及这两者的统一，论述了理念的性质。关于理念的性质，在下一节“理念的客观存在”之后再做一些补充性的解说。这里就不多讲了。

## 楔子

本节中应提醒注意的是黑格尔关于概念的论述。概念是黑格尔哲学中一个非常重要的范畴。黑格尔在《小逻辑》中列专门章节——“概念论”来论述概念问题。从哲学史的角度讲，不少史学家认为“概念”这个范畴的提出和论述，是黑格尔对哲学的真正贡献。黑格尔哲学中的许多范畴，如“有”、“无”、“变”、“必然”、“本体”、“因果”等，都不是黑格尔独创的，唯有“概念”才是黑格尔所提出的超出前人的范畴。我们在认识“概念”的本质时，首先要认识概念的具体性，具体性主要是指概念的特点。这特点有三，就是前面说过的普遍性、特殊性和单一性。其次要认识“具体概念”的辩证性。黑格尔之前的哲学把概念作为形式逻辑研究的对象，把概念理解为对事物静止的、片面的、孤立的抽象的概括。抽象概念抹杀了个别与一般，脱离了特殊的普遍，越抽象内涵越少。因此，事物只是

走出艺术哲学迷宮——黑格尔《美学》笔记

在头脑中的抽象、片面的存在，其实与客观现实存在的状况是对立的。黑格尔的具体概念是辩证逻辑研究的对象，它是普遍性自身的特殊化、单一化，在对方中仍然保持自己，所以具体的概念才是真正的整体。概念构成事物的本质，概念是无限的形式，是自由创造的活动。而且概念还含有真、善、美等内在目的性，是行为实践的指导原则，是事物的本性 with 本质，任何事物都在实现概念，同时又与概念矛盾。

注意，这里所说的概念是“具体的”，并不是说概念就是某个具体的物质，而是说概念具有具体的规定性、具体的发展运动方式。

黑格尔还认为，发展是概念的特性。在自然界中，只有有机的生命才算进入了概念的阶段。比如植物是从它的种子发展出来的，种子已经潜在地包含了整个植物的全部。但是，这并不是说植物的各个部分（如根、干、枝、叶等）已经原形地包含在种子里了。如果认为原形已经预先蕴藏在种子里，那就错了，因为它把最初只是在理想中的东西或者是未来发展中的东西看成是已经真实存在的东西了。但是，这种假设也有它合理的地方，即它说明了概念在发展里保持其自身发展的本性，并且在内容上没有增加任何新的东西，只是产生了一种形式的改变。也就是说，种子里面虽然没有原形的根、干、枝、叶，但种子里面包含着发展为根、干、枝、叶的基因。种子在生长中展示为枝叶；概念在运动中建立对方；发展是概念的本质。没有发展，概念就永远是种子，而不会成为具体的实在，也不会有自己的对方。其实发展出的实在也并非对方，而仍然是它自身，对立的双方只是形式上有所不同罢了。正如黑格尔在本书开篇所说，概念“不仅以它所特有的思考认识它自己，而且从它到情感和感性事物的外化中再认识到自己，即在自己的另一面（或异体）中再认识自己，因为它把外化了的东西转化为思想，这就是使这外化了的东西还原到心灵本身。……因为概念就是普遍性，这种普遍性就含在它自己的特殊事例里，统摄了它自己和自己的另一面，所以它有能力活动，去取消它所转入的外化”（第17页）。

按照基督教的教义来说这个道理：上帝创造了一个世界与它自身相对立，但是这个与上帝自身相对立的世界只不过是上帝的化身，上帝在它创造的这个化身里也包含着它的自身。

关于概念的问题就说这些。

## 2. 理念的客观存在

上一节也是在讲理念，但讲的主要是理念未与客观存在相统一的方面，所以上一节所讲的理念其实主要是指概念。这一节也是在讲理念，这里主要讲理念的客观方面，讲概念怎样与客观世界结合。这种结合的结果就是“真实”。真实是观念与客观世界相关的一个十分重要的概念，通过这一节可以对它有一个较清晰的认识。

黑格尔说，“一切存在的东西只有在作为理念的一种存在时，才有真实性。因为只有理念才是真正实在的东西。这就是说，现象之所以真实，并不是由于它有内在的或外在的客

观存在，并不是由于它一般是实在的东西，而是由于这种实在是符合概念的。”（第141页）这里要注意的是“实在”与“真实”的区别。“实在”不等于“真实”，“实在”不一定是“真实”的。两者区别的关键，是看有没有和概念相结合。符合概念的实在就是真实，不符合概念的实在就是不真实。“只有在实在符合概念时，客观存在才有现实性和真实性。”（第142页）

注意，这里又出现了“符合”这个词，表示“符合”或“不符合”的两组词是这样的，“现实的”、“真实的”就是指已经符合了概念；“现象的”、“实在的”就是指还没有符合概念。记住这两组词不同的用法和不同的意思，后面的叙述中再出现这种情况就比较易于理解了。

“而且这真实性当然不是就主观的意义来说，即不是说，只要一种存在符合我的观念，它就是真实的，而是就客观的意义来说，即是说，‘我’或是一种外在的对象、行动、事迹或情境在它的实在中实现了概念，它才是真实的。”黑格尔在这里提出了“主观概念”与“客观概念”的区别。主观概念的实在，可能只符合了概念的某些方面，而没有全部与概念相符合，它就还不是真实的。客观概念则实现了概念的普遍性、特殊性和单一性，这样的对象、行动、事迹才算是符合了概念，才是现实的、真实的。“所以只有符合概念的实在才是真正的实在，因为在这种实在里，理念使它自己达到了存在。”

## 楔子

黑格尔在本书中关于理念的一般性的论述到这里就结束了，下一节就要开始讲“美的理念”，在此我们有必要把黑格尔关于理念的观点进一步介绍一下。从前面的论述中我们已经知道理念是概念与客观存在的统一。这种统一也就是真实，真实是符合概念的客观实在。从这些意义上讲，理念就是真理，理念是各种真理的综合体。理念不但是真，而且是善，而且是美。一个真的国家是一个善的国家，一个合乎国家理念的国家，在理念的含义上是一致的。任何真正的哲学都要认识理念。任何一个真实的东西，既表现着理念，也表现着使命。理念是存在的真理，离开理念便不会有真实的存在。从这个意义上讲，理念在其自身包含着诸多的方面。

第一，理念是主体与客体的统一。在黑格尔看来，凡是合理的就是现实的，理念是客体——客观实在，又是主体——主体性概念；现实就是合乎理念的客观存在。从这个角度讲，理念具有实践性，把概念发展为现实的过程实际上也就是一个实践的过程。因此理念能够创造工具、利用工具改造客观世界以实现其目的。理念能够把概念转化为客观存在，又能把客观存在再转化为主体自身，所以理念是主观与客观的统一、思维与存在的统一。这也是黑格尔哲学体系所要证明的基本观点。这种主体与客体的统一又是理想与现实、“理应如此”与“已经如此”的统一。单纯侧重“理应如此”，便没有力量，理想不能完成；理



应如此达不到与已经如此的统一，就不是真实的。

第二，理念是有限与无限的统一。理想是无限的，现实是有限的。

第三，理念是身与心的统一，所以理念是有生命的。

第四，理念是知与行的统一、过程与结果的统一。理念一方面是过程，一方面又是结果。因为理念是生命，而生命不是静止的。理念是整个矛盾进展的表现，又是主观与客观的转化过程。

第五，理念是对外放射与对内返本的统一。理念是太一之放射，万物之返本。放射是往外决定，向外显示；返本是回到本体。

总之，理念决不是空的死的东西。与形式逻辑的思维方法相比，理念所包含的辩证法始终是对抽象的、僵化的、静止的、一成不变的思维方式的突破。因为单纯的主体与单纯的客体都是不真实的；孤立的无限与孤立的有限都是不稳定的。所以理念是实现在客观事物中的概念，而不是一个静止的全一体。只有在对立统一中才能把握事物的全面性。由此可见，理念本身就是一个突破僵化，在矛盾中探求真理的过程。理念是永恒的创造，永恒的活力，永恒的精神。理念永远借外在事物烛照自己，借对象发挥自己。

### 3. 美的理念

经过了漫长的跋涉，我们终于来到美的理念的门前，启动这扇通往艺术美中心的大门。

推开大门，首先呈现在我们面前的是真与美的关系问题。这个问题之所以成为认识美的理念的首要问题，是因为在黑格尔看来，美是“理念”，而理念作为概念与它的客观存在的统一，主要解决的是思维与存在的关系问题，或者说主要是从认识论角度来理解美的问题。而思维与存在的关系以及认识论涉及的根本问题是真实、真理，是主观意识与客观存在的一致性问题。可以说理念如果从哲学角度讲，主要是利用辩证法解决“真”的问题。主观概念与客观对象相符合，就是真实的、现实的；否则就是不真实、不现实的。那么，真也是理念，美也是理念，这两者的区别到底在什么地方？都是概念与客观对象的统一，都是主观与客观的统一，都是心灵因素与客观因素的统一，怎样区分什么是真？什么是美？这确是在把握美的理念时所必须解决的。

而且这也确是个很容易让人糊涂的地方，是理解黑格尔美学思想一个难点。据笔者所知，许多曾在黑格尔美学上下过功夫的人，对怎样区分“真”与“美”这个问题也茫然，可见这个问题也是理解黑格尔关于美的定义和本质的关键。

下面我们来看黑格尔到底是怎样论述美，以及美与真的关系的。

“美就是理念，所以从一方面看，美与真是一回事。这就是说，美本身必须是真的。但是从另一方面看，说得更严格一点，真与美却是有分别的。”（第142页）说美与真是一回事，是指它们都作为理念，都是概念与其客观对象的统一，都具有理念的本质特征，所以它们是一回事。这里还说出了一个前提，就是“美本身必须是真的”。不真实的，没达到了

主观性概念与客观性对象辩证统一的，就不可能是美。

同时，这里又指出，真与美是有分别的。我们来看一下它们的分别是什么。

“说理念是真的，就是说它作为理念，是符合它的自在本质与普遍性的，而且是作为符合自在本质与普遍性的东西来思考的。所以作为思考对象的不是理念的感性的外在的存在，而是这种外在存在里面的**普遍性的理念**。”也就是说，真的特点是它符合理念的本质，并把理念作为普遍性的东西来思考。思考什么？不是思考理念的外在的客观存在，而是思考在客观对象中包含着的普遍性的理念。也就是说，理念作为真、作为真理，在否定之否的过程中，在思维辩证发展的进程中，要思考客观对象；而且一定要思考客观对象中所包含着的普遍性和理念。

重视思维理性，不重视感性形象；重视普遍性，不关心特殊性；重视内在规律，不关心纷繁现象，这就是真一方面的特点。

但是“理念也要在外在对象中实现自己，得到确定的现前的存在，即自然的或心灵的客观存在”。理念要在外在对象中实现自己，在客观存在中确定自己，使客观对象成为具有理性关照的自然，或者是把客观世界变成具有心灵性的客观存在。

什么是“心灵的客观现实”？某一个事物原本对我们来说是陌生的。当我们弄清楚了它的规律，弄清了它的普遍性、特殊性和单一性（概念的三性），我们再遇到它时，它就与我们对它的认识相符合，就与我们的认识合为一体。这时该事物就不是外在于我们的了，而且从这个事物中我们还看到了我们自己，看到了我们理性思维的能力，看到了我们对它的思考。这就是我们在客观对象中实现了自己。这时，该事物也就变成得到我们理性观照和确定的客观存在，也变成了“心灵的客观存在”。这可以说是真的另一个特点。

理念所涉及的事物极为广泛，可能是自然界的一个现象，也可能是经过人类制造加工的物体，也可能是人类社会中的某方面的运行和精神（当然也包括艺术）。总之，凡是人类所有能涉及到的领域，都是理念所包括的范围。包括这些范围的理念都体现着理念的本质，也就是体现了各方面因素的统一。

回忆一下黑格尔在“全书序论”中说过的一段话：“人有一种冲动，要在直接呈现于他面前的外在事物之中实现他自己，而且就在这实践过程中认识他自己。人通过改变外在事物来达到这个目的，在这些外在事物上面刻下他自己内心生活的烙印，而且发见他自己的性格在这些外在事物中复现了。人这样做，目的在于要以自由人的身份，去消除外在世界的那种顽强的疏远性，在事物的形状中他欣赏的只是他自己的外在现实”（第39页）。这段话从人的本质方面替理念主观与客观的统一和辩证的发展做了一个很好的注解；这个著名的观点也由马克思主义的创始人借鉴、发展成为马克思主义的实践的观点。

应当指出的是，黑格尔在这一节的论述中强调的是主体从对象中见出自己；见出理念的统摄作用，见出心灵的滋润与烛照。概括地说就是主体从客观对象中认识自己、实现自己。这里强调在对象中认识自己，与哲学认识论中所说的在思维理性中认识自己有所区别。

前面我们说过，哲学的成果并不表现在客观对象的外在形象上，而是表现在思维的过程及其结果，表现中思考中。黑格尔所说的要在对象中认识自己，就必须留心于对象的外表，就要关注对象的特殊方面；实现注意力由内向外、由普遍向特殊、由抽象向具体的转变。这些转变其实就是理念由“真”向“美”的转变。因为美是以感性显现、感性形象为特征的。

经过了这样一些铺垫，我们就可以比较顺利地要进入黑格尔最著名的关于美的定义了。

“真，就它是真来说，也存在着，当真在它的这种外在存在中是直接呈现于意识，而且它的概念是直接和它的外在现象处于一体时，理念就不仅是真的，而且是美的了。美因此可以下这样的定义：美是理念的感性显现。”（第142页）

“真，就它是真来说，也存在着，”是说“真”作为主观与客观的统一，也存在着。但这种一般的统一还不能成为“美”的形态，要把“真”变成“美”还要有另外的要求。把“真”变成“美”这条件就是，在“真”所具备的主观与客观统一的基础上，“外在存在直接呈现于意识、概念直接和它的外在现象处于一体”。或者说，不能把主观与客观统一的结果只变为理性的思考，而要把这种结果变为具体形象直接呈现于意识，变为可以直观感受的东西。

把“外在存在直接呈现于意识，概念和它的外在现象处于一体”，实际上是指，意识的内容直接呈现于外在感性形象，概念的内容直接表现具体形式中；达到了这个要求，“美”就是“理念的感性显现”了。这样，理念就不仅是真，而且是美了。

美要具备理念所包含的主观与客观等因素的统一，还要把理念的这种统一表现在感性形象中。把理念表现在感性形象中，就是美；把理念收回到大脑的思考中，就是真。

笔者给“美”和“真”下一个两相比较的定义：

美是理念的感性显现；真是理念的理性思考。

这里有几个问题应该进一步弄明白。首先，理念是概念与它的外在存在的符合与统一。概念与外在存在的这种统一最少有两种方式存在：一是理念的外在存在直接呈现于意识、概念直接和它的外在现象处于一体的方式；这种方式呈现的对象就既是“真”也是“美”的。二是理念的外在存在不直接呈现于意识、概念没有直接和它的外在现象处于一体的状况；这样的统一方式就只是“真”，而不是“美”了。

对于理念的外在存在不直接呈现于意识、概念不直接和它的外在现象处于一体的状况，黑格尔有过这样一段话：“直接的现象虽不是看作虚幻而是看作真实的，不过这真实却被直接的感性因素所污损了，隐蔽了。比起艺术作品，自然和日常世界有一种坚硬的外壳，使得心灵较难于突破它而深入了解理念。”（第13页）在笔者看来，这是深刻理解认识“美”与“真”区别的特别重要的说明。从这段话中可以看出，艺术是心灵直接的产品，它没有被直接感性因素所污损、所隐蔽；没有自然和日常世界的坚硬外壳。所以美的感性形象可以直接显现理念，也就是黑格尔所说的把“外在存在直接呈现于意识，概念和它的外在现

象处于统一体”。作为非艺术品的自然现实直接的客观存在，因为有这些污损、隐蔽和坚硬的外壳，“使得心灵较难于突破它而深入了解理念”，它不能把“外在存在直接呈现于意识”，所以它不是美的对象。

其次，真与美对待客观对象的方式不同。“美是理念的感性显现”。这里，“感性显现”是其中的核心，感性形象是核心。因此美的理念与一般意义上的理念或真的理念具有完全不同的形式过程。美的理念核心是感性形象，所以无论理念所包含的因素有多少，也不管这些因素如何进行对立的统一，理性内容都要集中体现于感性形式与形象；也就是说，其客观形象性是不可或缺的。只要是美的理念，就不能少了形象；而且这理念的内容就要在对象化感性形象中直接呈现出来。而一般的理念，也就是真的理念，对待感性形象和客观存在的方式就不是这样。“真”的理念也需要客观对象，因为没有客观对象，理念就只是停留在主观性概念的状态，就没有通过自身的否定在对象中实现自己，也就是没有达到主观与客观的统一，也就是不真实的。所以“真”的理念必须有客观对象，没有客观对象就没有理念自己。但是，真的理念与美的理念对待客观对象的方式不同，或者说感性对象对于真和美具有不同的作用。前面我们说过，感性形象对于美的理念是不可或缺。而在真的理念里，客观对象只是一种临时性的东西。我们再来回顾一下黑格尔在“全书序论”中是怎样说的：“科学固然也可以从个别的感性事物出发，对于个别事物如何以它的特殊颜色、形状、大小等等直接呈现出来，先获得一个观念。但是这种孤立的感性事物，就其为孤立的感性事物而言，对心灵就没有进一步的关系，因为理智所探求的是对象的普遍性、规律、思想和概念，所以它不仅把个别事物丢在后面，而且把它转化为内在的，从一个感性具体的东西转化为一种抽象的、思考的东西，这就是把它转化为和感性现象根本不同的东西。”（第47页）黑格尔这段话把真的理念对待感性事物的方式和过程讲得很清楚，也很明确。接下来再来看他对美的理念中的感性事物是怎样说的：“艺术的兴趣与科学不同，它不这样做。正如艺术作品借颜色、形状、声音等方面直接的感性的个别定性，显现在对象一样，艺术观照也不离开它所直接接触的对象，不去把对象作为普遍概念来理解，……艺术兴趣让它的对象自由独立存在，不把它转化为普遍的思想和概念。”（第47、48页）“因为艺术的任务在于用感性形象来表现理念，以供直接观照，而不是用思想和纯粹心灵性的形式来表现。”（第90页）这就是美的理念与真的理念的又一个重要的区别方面。

我们在分析了美与真的区别再来体味黑格尔的这段话可能会有新的感受了：

“真，就它是真来说，也存在着，当真在它的这种外在存在中是直接呈现于意识，而且它的概念是直接和它的外在现象处于一体时，理念就不仅是真的，而且是美的了。美因此可以下这样的定义：美是理念的感性显现。”

黑格尔关于美的理念和美的定义是其美学体系的核心。这可以从黑格尔《美学》的结构看出。黑格尔《美学》共三卷（四册），三卷的重点是第一卷“艺术美的理念或理想”，第一卷的中心第一章“总论美的理念”，第一章的重心是第三节“美的理念”，第三节的要

点是所引的这一段话；这一段话的核心就是一句名言“美是理念的感性显现”。可以说，这一句名言就是全书的核心，全书都是围绕这一句话展开的。美的理念的最最近的存在是自然美，由自然美转为艺术美，艺术美又分为不同的类型，不同类型的艺术又有不同门类的艺术。这样，从一句话开始就能通过一个一个的逻辑环节把整部书，整个理论体系串起来。

对黑格尔美学中出现的许多词语，例如“真”、“理念”、“概念”、“外在存在”、“意识”等，必须依照黑格尔的哲学思想来理解；对他的许多观点，必须从结合他的理念体系来认识。只有结合他的哲学体系，我们才能比较准确地理解他的美学观点。否则，阅读就会有很大麻烦。黑格尔的文章，尤其是他关于理念方面的文章，大量的论述基本上是概念的堆砌，思考要在字面背后的深层进行意义与意义之间的连接，才能体悟出其中的意思。否则，就是把一段文字背得滚瓜烂熟，也还是感觉什么也没看懂，也还是不明白其中的奥妙。

书归正传，黑格尔在定义“美是理念的感性显现”之后，接着说了这样一段话：“感性的客观的因素在美里并不保留它的独立自在性，而是要把它的存在的直接性取消掉（或否定掉），因为在美里这种感性存在只是看作概念的客观存在与客体性相，看作这样一种实在：这种实在把这种客观存在里的概念体现为它与它的客体性相处于一体，所以在它的这种客观存在里只有那使理念本身达到表现的方面才是概念的显现。”（第143页）这段话中，感性客观因素在美里不保留独立自在性并把它存在的直接性取消掉，原著译者有这样一种解释：“取消存在本身，只取存在所现的现象。例如画马，所给的不是马的真实存在（不是活的马），只是马的形象。这形象却还是一种客观存在。”这种解释从艺术品和实用品的区别上说明“不保留独立自在性，……存在的直接性取消掉”也是有道理的。但是笔者以为，从美的理念的角度来理解，这里还应有另一层意思。客观因素取消直接性，主要是指这客观因素被主体概念否定掉，达到主观与客观的统一；取消客观因素直接性的主要目的，是为了让客观因素直接显现概念。所谓“取消直接性”，是指要把感性对象与概念不完全符合的偶然、隐蔽、污染的东西取消掉，让感性对象直接显现理念。客观因素与概念相符合了，客观因素也就“不保留它的独立自在性了”。这样也就对应了这段话后半部分的意思：客观存在体现着概念并与概念处于统一体；客观存在因理念得到表现而成为概念的显现。

黑格尔在提出了美的理念之后，又分正、反、合三个层次，对美的理念进行深入的分析。

a) 根据美的理念，“知解力是不可能掌握美的”。先来说一下“知解力”。“知解力”是形式逻辑范围内的一种思维方式，包括规定、判断、分析、推论、区别、比较等认识能力。它静止的、抽象的、孤立的认识问题，与黑格尔所说的理念、概念等思维方式相比，根本的区别是没有辩证思维的动力，没有由此及彼的发展进程，没有主观与客观等因素的对立统一。

说知解力不可能掌握美，就是“因为知解力不能了解上述的统一，总是要把这统一里面的差异面看成独立自在的分裂开来的东西，因而实在的东西与观念性的东西，感性的东

西与概念，客体的与主体的东西，都完全看成两回事，而这些对立面就无从统一起来了”。“所以知解力总是困在有限的、片面的、不真实的事物里。”

“美本身却是无限的，自由的。”“美的内容固然可以是特殊的，因而是有局限的，但是这种内容在它的客观存在中必须显现为无限的整体，（显现）为自由，因为美通体是这样的概念：这概念并不超越它的客观存在而和它处于片面的有限的抽象的对立，而是与它的客观存在融合成为一体，由于这种本身固有的统一和完整，它本身就是无限的。”

这里出现了一个问题，一方面，我们说美本身是“无限的，自由的”；另一方面又说“美的内容固然可以是特殊的，因而是有局限的”，这不是自相矛盾了吗。黑格尔在这里说的“有局限”指不是知解力所理解的那种种主观与客观不能统一的局限，而是说，美的理念中所表现的内容只能是适合于感性形式表现的内容。也就是说，从更深层的方面看，并不是所有内容都适合于感性形式来表现。在黑格尔看来，一些更深刻的内容只有哲学才能把握。从这个角度讲，美的内容是有局限的；“艺术远不是心灵的最高形式，只有科学才真正能证实它”（第17页）。在黑格尔看来，美所能表现的内容不像哲学那样深刻，它只能表现适合于它的内容。在适合于美理想的范围内，它的客观存在中就可以显现为无限的整体，显现为自由。“概念既然灌注生气于它的客观存在，它在这种客观存在里就是自由的，像在自己家里一样。因为概念不容许在美的领域里的外在存在独立地服从外在存在所特有的规律，而是由它自己确定它所赖以显现的组织和形状。”（第143页）

什么是美的本质：“正是概念在它的客观存在里与它本身的这种协调一致才形成美的本质。”

什么是达到协调一致的力量：“把一切结合成一体的绳索以及结合的力量却在于主体性，统一，灵魂，个性。”

b) “从美对主体心灵的关系上来看，美既不是困在有限里的不自由的知解力的对象，也不是有限意志的对象。”（第144页）

黑格尔在这里提到了两个概念，一个是“知解力”，一个是“有限意志”。关于知解力的性质上一部分已经说过，这里强调的是主体通过知解力与客体结合的情况。“用有限的知解力，我们去感觉内在的和外在的对象，观察它们，从感性方面认识它们是真实的，让它们进入我们的知觉和观念，成为我们的能思考的知解力的抽象概念，因而具有抽象形式的普遍性。”这句话不易懂，其中几种提法如感性方面的真实、抽象概念、抽象形式的普遍性等都挺陌生。其实这几种意思都是指“知解力”达不到辩证的思维的程度，不能在主体与客体的对立因素中自由地往返，与理念的概念和本质相比，就是感性的、抽象的、形式的了。

尽管“知解力”对事物的认识是感性的、抽象的、形式的，但也能给人造成一种假象，让人觉得它所看到的事物就是真实的、就是具有真理性的。如果“我们被动地接受，把全部活动限于形式的注意和消极地”认识，主体就是不自由的了，在主观与客观的关系上主

体就成了次要的、附属的了。“因为按照这个看法，对于主体了解，内容是既定的，主体的自确定便不起作用，只是按照存于客观世界的原状去接受和吸收现前的事物。这就好像是说，只有克服主体作用，我们才能获得真理。”（第144页）注意，这里黑格尔除了要说明知解力的有限性之外，更重要的是要说明这样一个状况：在主体与客体的关系上，由于知解力的作用，主体的自由被剥夺了，主体的作用被消解了，客体成为独立的、主导的东西。就是黑格尔所说的，好像“只有克服了主体的作用，我们才能获得真理”。

“知解力”和“有限意志”都把主体与客体进行了隔离，都没有达到两者的统一。但是，主体与客体在这两种情况上处境是不一样的。在“知解力”里，由于主体对客体认识的局限性，没有获得思考的自由，所以客体的作用显得特别突出，主体的作用被消解；与此相反，在“有限意志”的情况里，突出强调的是主体的作用，客体的作用反倒被消解了。

在有限意志里，“旨趣、目的、意图都属于主体，主体要使这旨趣、目的、意图等发生效力，就要牺牲事物的存在和特性。主体要实现它的决定，就只有把对象消灭掉，或是更动它们，改造它们，改变它们的形状，取消它们的性质，或是让它们互相影响。……这样，事物的独立自在性就被剥夺了，因为主体要利用它们来为自己服务，把它们作为有用的工具看待，这就是说对象的本质和目的并不在它的本身，而要依靠主体，它们的本质就在于对主体的目的有用。主体和对象交换了地位，对象不自由，而主体却变成自由了。”

以上分别说了“知解力”和“有限意志”的特性，下面再从主体与客体两个方面总结其局限性。

首先从主体方面看，在主体方面有两个方面的不自由。一是认识上的，二是实践上的。在认识上，因为形式逻辑用静止地、片面地、孤立地看待事物，“由于事先已假定了事物的独立自在性”，也就是“知解力”所认识的那样，主体不能自由地与客体互相否定而达到统一。不能用对立统一的观点来认识事物，就是不自由的。在实践的关系上，“由于目的和自外激发冲动与情欲既有片面性、冲突和内在矛盾，而对象的抵抗也没有完全消除。”因为主体对客体的认识不自由、不真实，所以其目的也就有片面性；主体目的的片面性必然导致实践中的失误，导致与客观对象的不适应及客观对象的抵抗。这就是主体在认识关系和实践关系上局限性和不自由。

其次从客观对象方面看，客观对象在认识和实践两种关系上也是有限的，不自由的。“在认识的关系上，它（客体）的先已假定的独立的自在性只是一种表面的自由。因为客观存在就它本身而言，只是存在着，它的概念（既主体的统一和普遍性）对于它并不是内在的而是外在的。”（第145页）由于客观对象没有与概念达到统一，没有无限和自由，那么客观对象就只是作为单纯的没有理性观照的特殊事物而存在。这样单纯特殊的存在，“本着它的丰富复杂性转向外在界与许多其它事物发生千丝万缕的关系，显出它受许多其它事物的影响而生长、改变、壮大和毁灭。”也就是说，由于客观事物没有得到辩证理性的观照，其单纯特殊的存在只是用知解力把握的对象，没有达到理念和概念认识的程度，所以对事

物的认识是表面的、抽象的、静止的。这样就不能认识事物的本质，就会把事物表面的与外在世界的关系看作本质的联系，就忽略了对事物内在的本质联系的认识。试以植物的生长为例，如果在实践中对植物由种子为起点的全部生长过程有深刻的认识，对该植物生长的条件也有清楚的了解，那样我们就会明确地知道这植物的生长是符合它的概念的，植物的生长是由它自身的、内在的本质所决定的。与此相反，如果对它没有概念与本质的认识，那么对它的生长、变化、壮大和毁灭就会从外在的方面找原因；注意力就会“转向外在界与许多其它事物发生千丝万缕的关系”。所以这种认识就是有限的，就是没有掌握必然王国的自由规律。

从实践的关系上看，“对象的这种依存性是已明白假定了的，事物对意志的抵抗也只是相对的，本身没有能力维持彻底的独立自在性。”这句话的大意是，知解力对客观对象的认识是抽象的、有局限性的。对象如果根据这样的认识和定性来与主体对抗，尤其是与辩证思维的具体概念对抗，其力量是有限的；客观对象是维持不住这种假定的独立性的。

以上两部分主要讲“知解力”和“有限意志”都不能把握美。如果知解力来把握美，对象自由，主体不自由；如果有限意志来把握美，主体自由，对象不自由。而且在有限智力和有限意志的两层关系里，主体与客体在认识和实践两个方面都是有限的、片面的、不自由的。怎样才能克服这些局限性，就要看下面的论述了。

c) “如果把对象作为美的对象来看待，就要把上述两种观点统一起来，就要把主体和对象两方面的片面性取消掉，因而就是把它们的有限性和不自由性取消掉。”（第 145 页）

怎样取消掉有限性和不自由性，黑格尔还是从认识和实践两个方面说的。

“从认识的关系方面看，美的对象不是只看作这样的存在着个别的事物：这个别事物的主体概念外在于它的客观存在，因在它的特殊实在之中，它朝无数不同的方面分散破裂为千丝万缕的外在的关系。”（第 146 页）这里说的还是用知解力把握对象，主体与客体不统一的状况。“美的对象却不如此，它让它所特有的概念作为实现了的概念显现于它的客观存在，而且在它本身中显现出主体的统一和生动性。因此，美的对象从向外在界的方向转回到它本身，消除了它对其它事物的依存性，对于观照，就把它的不自由和有限变为自由和无限了。”

从主体与客体关系的角度看，“自我在对对象的关系上也不只是注意、感觉、观察以及用抽象思考去分解个别知觉和观察的那些活动的抽象作用了。自我在这对象里本身变成具体的了，因为它为自己成就了概念与实在的统一，以及原来分裂为我与对象两抽象方面的统一。”也就是说，在美的态度中，对象与概念合为一体了，于是对对象的认识再也不是“分解个别知觉和观察的”抽象认识；美的对象“就在它本身中显出主体的统一和生动性”。

从实践的关系看，“在审美中欲念也退隐了；主体把他对对象的目的抛开，把对象看成独立自在，本身自有目的。因此，原来在一般对象的纯然有限的关系中，对象用作有用的实现手段，所以只有外在的目的，而在实现这种目的的过程中，对象或是不自由地抵抗，



或是被迫服从外在的目的；现在在美的对象中，这种一般对象的纯然有限的关系就消失了。”这里实际上说了人与对象间的两种性质的关系，一种是实用的、欲望的，另一种是审美的。在非审美的关系中，人与对象起码有两种关系，一是欲望的关系，一是实用的关系。在欲望的关系中，主体被私欲所统治要侵吞对象，主体与客体的关系不自由；在实用的关系中，主体从实用目的角度对待对象，主体与客体的关系也不是自由的。所以说美的对象，既不是欲望的对象，也不是实用目的的对象。而在审美的关系中，欲望没有了，实用目的也没有了。“实践主体的不自由的关系也消失了，因为主体不再把主观意图等等和实现这种主观意图的材料和手段分开，而在实现主观意图之中也不再处于只是‘应该’原则的那种有限的关系，而是面临着充分实现了的概念的目的。”这里说的“充分实现了的概念的目的”就是让对象完全地、充分地显现概念；就是概念按照美的本质进行自由的否定和对立的统一。“‘应该’原则的那种有限的关系”指的就是欲望与功利的关系。

黑格尔在这里用相当大的篇幅进行论述的目的，就是要说明“知解力”和“有限意志”不能把握美，“欲望”和“功利目的”都是审美的干扰因素。这些都不是真正的审美关系。

这样，我们可以归纳出四点：一、“知解力”用的形式逻辑的思维方式不能把握美，因为不用辩证思维便达不到对立统一；这种情况下是主体不自由。二、“有限意志”也不能把握美，主体的随心所欲牺牲了对象自身的特性，客观对象不自由。三、美不是欲望的对象，在欲望的关系中，主体完全侵吞了对象的存在价值。四、美不是功利目的的对象，美的对象不是为实用性而存在的。

在排除了审美的干扰因素之后，黑格尔重新确定审美的性质：

“因此，审美带有令人解放的性质，它让对象保持它的自由和无限，不把它作为有利于有限需要和意图的工具而起占有欲和加以利用。所以美的对象既不显得受我们人的压抑和逼迫，又不显得受其它外在事物的侵袭和征服。”（第147页）

黑格尔对审美或美感性质的论述可归纳这样几点：1. 自由无限的解放感；2. 不是欲望和实用目的的果实；3. 不受“知解力”和“有限意志”片面浅薄认识的压抑和逼迫；4. 不受外在事物的侵袭和征服。这些性质正是前面论述观点的总结。

黑格尔认为要让美具有上述的性质，还需要说明三点：1. 美的对象是美的概念的自我发展，两者有着“固有的统一与协调”；2. 说美的对象各个部分具有观念性的统一；3. 这种观念性的统一中各部分又还保留独立自由的状态，必然性寓于偶然性之中。

首先，“按照美的本质，在美的对象里，无论是它的概念以及它的目的和灵魂，还是它的外在的定性、丰富复杂性和实在性，都显得是从它本身生发出来，而不是由外力造成的。”也就是说，美的本质是概念自身运动发展而形成的，不是外力强加到美的对象中去的。“美的对象这所以是真实的，只是由于它的确定形式的客观存在与它的真正本质和概念之间见出固有的统一与协调。”也就是说，概念由主体性转化为客体，再转化为主体与客体的统一。这种统一是概念在客体中实现了自己。因此，概念与它的客观存在是真正本质的

固有的统一与协调。

其次，“概念本身既然是具体的，体现它的实在也就完全显现为一种完善的形象，其中各个部分也显现观念性的统一和生气灌注的作用。因此，外在的形式和形状不是和外在的材料分裂开来，或是强使材料机械地迁就本来不是它所能实现的目的，而按其本质，它是实在本身固有的形式，而现在从实在里表现出来。”黑格尔在这里强调体现概念的客观对象是一种完善的形象，这形象的各个部分都要表现出精神的统一性；看上去这形象的每一部分都是客观形象本身固有的。

“最后，美的对象里各个部分虽协调成为观念性的统一体，而且把这统一体显现出来，这种谐和一致却必须显现成这样：在它们的相互关系中，各部分还保留独立自由的形状，这就是说，它们不像一般的概念的各部分，只有观念性的统一，还必须显出另一方面，即独立自在的实在的面貌。”这里所说的是对概念的客观对象的要求，也就是对美的对象的形象形式方面的要求。在美的对象里，“各部分还保留独立自由的形状”。这与一般概念的对象不同。一般概念客观对象的各部分只有观念性的统一，但就其外在形象来说，还是自然、原始状态的，还是“独立自在的实在的面貌”。简单说来，绘画中的“树”是美的概念的外在形象，它的“各部分还保留独立自由的形状”，保持着概念的统一与协调；自然中的“树”是科学概念的外在形象，它还是自然形态的“独立自在的实在的面貌”，它可能充分体现了概念的统一，也可没有体现概念的统一。

不仅如此，黑格尔对美的对象的外在形象还有更进一步的要求：“美的对象必须同时现出两方面：一方面是由概念所假定的各部分协调一致的必然性，另一方面是这些部分的自由性的显现是为它们本身的，不只是为它们的统一体。”这里大意是说，美的概念与美的形象之间按照它们的本质，各部分必须、必然紧密联系在一起；各部分是相互依赖的，有这一部分就必须有那一部分。但是这必然性“不应该就以必然性本身出现在美的对象里，应该隐藏在不经意的偶然性后面”。也就是要显得很自由，貌似偶然，其实必然。美的对象，如果没有必然性，就见不出概念的本质，也就见不出事物的普遍性；如果没有自由性和偶然性，就没有特殊性，没见不出形象的个性。黑格尔强调“美的对象必须同时现出”这两个方面，可见其思考的辩证与深刻。

黑格尔总结美的理念：“无论就美的客观存在，还是就主体欣赏来说，美的概念都带有这种自由和无限，正是由于这种自由和无限，美的领域才解脱了有限事物的相对性，上升到理念和真实的绝对境界。”（第149页）

## 楔子

本章“总论美的概念”是黑格尔《美学》的核心章节，其重要程度可从全书结构上看出。黑格尔《美学》全书共分三卷（四册），三卷中第一卷“艺术美的理念或理想”是重

走出艺术哲学迷宮——黑格尔《美学》笔记

点，第二卷、第三卷都是艺术美理念的展开；第一卷中第一章“总论美的概念”是重点，第二章、第三章都是美的概念的展开；第一章中第三节“美的理念”是重点；第三节中第142页“真，就它是真来说，也存在着……”这一段是重点；第142页这一段中“美是理念的感性显现”这一句话是重点。也可以说“美是理念的感性显现”这一句话是是全书的核心。抓住这个核心，按照上面叙述的顺序逆转回去，全书的内容就全部展开了。这也就是黑格尔辩证思维建立体系的方法，从抽象的概念开始，不断丰富发展。在这个过程中，每发展一步就是一个否定之否定的过程，每完成一个过程就进入一个新的起点，每开始一个新起点就在体系的总链条上就增加了一个新的逻辑环节，最后用无数逻辑环节完成了整个体系；最后抽象的概念也就成为具体的概念，理论经过了一个大的螺旋上升，回到逻辑的起点。

“美是理念的感性显现”，全部《美学》就是这个著名论断的展开。第一卷写“艺术美的理想或理念”，先“总论美的概念”，主要写美的理念本身；再写进入感性的“自然美”；第三章写两者统一的“艺术美”。第二卷写美的“理想发展为各种特殊类型的艺术美”，即美的理念在历史发展中呈现出的三种类型：“象征型艺术”、“古典型艺术”和“浪漫型艺术”。第三卷又根据不同类型艺术的特征写“各门艺术的体系”，即建筑、雕塑、绘画、音乐、诗歌等。这样，“美是理念的感性显现”这个抽象的定义便展现为巨大的丰富和深刻的具体。但从根本上说，这一切又都是美的基本定义的自我运动、自我发展。这就是黑格尔建立体系的方法。我们常说，书，要读好、读透，就得先“由薄读厚”，再“由厚读薄”。

黑格尔《美学》的结构特点是小圆圈套大圆圈，大圆圈结成链，链又划成更大圆圈。读小圆圈时要明白与大圆圈的关系，读大圆圈时别忘记还有链；弄懂了辩证思维建立体系的方法，读完后用一个小指头（勾住逻辑起点）就把整个体系提起来了。这种方法对于把握和理解黑格尔的体系，对于读懂他的《美学》是有益的。

另外，黑格尔辩证思维的逻辑发展与历史的进程是一致的，真正实现了历史与逻辑的统一。他在第一卷论述了美的理念或理想之后，第二卷“理想发展为艺术美的各种特殊类型”就是美的理念在不同历史时期的具体展现。这种逻辑与历史思维方法给我们以启示：永恒的、亘古不变的“美的本质”是不存在的，存在的只是不同历史时期不同形态的具体美。遗憾的是，黑格尔对历史的思考充满了辩证法和历史感，对未来的展望却陷入了“绝对”的泥潭。

理解“美是理念的感性显现”，首先要弄清楚的是理念和概念。“一般说来，理念不是别的，就是概念，概念所代表的实在，以及这二者的统一。”我们在本章第二节“理念的客观存在”的结束时，曾专门对理念进行了解说并总结了它的五个方面的统一。概念与理念相比较，从一方面说它与理念具有相同的品质，即都具有自由的生发的本性，都是各种对立因素的辩证统一。但从另一方面来说，它又不同于理念。理念中，主观与客观已经达到了对立的统一；相对于理念，概念还具有主观的性质，即还没有与实在相结合。另外，概

念自身也有自身的特征，“按照它的本性，概念具有三种较切近的定性，即普遍的、特殊的和单一的。”关于概念的本质也曾在本章第一节结束时做过解说，这里也不再专门论述了。

笔者以为，阅读黑格尔《美学》，最大的难点就是对美学定义的理解。要深刻理解“美是理念的感性显现”的丰富内容，必须开明白“真”与“美”的区别。因为在黑格尔思想体系中，理念既是真，也是善，也是美。那真与美在本质上有什么不同。笔者以为这对认识美的本质很重要。

黑格尔关于“美是理念的感性显现”的定义就是从对“真”的论述引发出来的：

“真，就它是真来说，也存在着。当真在它的这种外在存在中是直接呈现于意识，而且它的概念是直接和它的外在现象处于统一体时，理念就不仅是真，而且是美的了。美因此可以下这样的定义：美是理念的感性显现。”（第142页）

关于“真”与“美”的区别，我们在本节开始时就结合对“美是理念的感性显现”的阅读用较大篇幅进行了讨论。这里还想再做一点补充。这个补充还从理念开始。

我们知道，理念就是概念，概念所代表的实在，以及这两者的统一。在这里，我们可以把“概念”看作是主观性的东西，把“实在”看作是客观性的东西。“真”作为理念，是这两者的统一；“美”作为理念，也是这两者的统一。都是“统一”，其中的区别是什么？

用一个形象来比喻：主体与客体像是隔岸相望的两端，一端是思维着的“概念”，一端是自在自为的客观事物。“真”和“美”作为理念，都致力于这两端的统一，或者说它们都在这两端之间操劳奔波。但是，它们的劳作方式不同。“真”的劳作方式像是一只袋鼠，在两点之间跳来跳去，从不在中间地带停留。也就是说，“真”从主观方面跳到客观方面，了解了客观事物内在的本质联系之后，又跳回到主观方面；它关心的是主观的思维对客观对象普遍性的总结，对具体对象进行归类定性后，就把具体对象遗弃了，留下只是思想的成果与理论体系。

美的情况与真不同，它不是非此即彼的跳跃，而是总要把两方面的因素结合在一起。用一个形象比喻一下美的情况。主观与客观两端是两个光源，中间有一个反光体，映出两端光源同时照射形成的混合光。反光体在漫长的历史长河中由一端向另一端游动，或者是反光体在两个光源之间游动。反光体与光源的距离变化造成混合光的变化。这里可以出现几种情况。

1. 如果以蓝色光源作为“客观”的代表，以红色光源作为“主观”的代表；那么反光体靠近蓝光源时，蓝光强、红光弱，就是客观形式大于主观内容，就是象征类型的艺术；反光体处于两者中间位置时，蓝光红光相当，就是客观与主观完美结合，就是古典类型的艺术；反光体靠近红光源时，红光强、蓝光弱，客观因素被主观因素压倒，就是浪漫类型的艺术。

2. 两个光源永远是同时照射以反光体上，不会出现只有一个光源的情况。反光体与不同光源之间的距离可以变化，近者强，远者弱，但总是两种光的结合，不会出现只反射一

种光的情况。只要成为美的对象，就必然是客观因素与主观因素的结合，不会出现只是纯粹客观或只是纯粹主观的状况；只是不同历史时期客观与主观结合的方式不同罢了。

3. 蓝色光与红色光的结合，也就是客观与主观的结合，总是直接显现在反光体上，直接从外有在形象上表现出来，用不着用分析思考就可以直观其色。这就是黑格尔所说的，理念的外在存在直接呈现于意识，它的概念是它的外在存在直接处于统一体。

形象的比喻总是一种比喻，不可能完全贴切，但美的状况大体就是如此。

## 第二章 自然美

“美是理念，即概念和体现概念的实在二者的直接的统一，但是这种统一须直接在感性的实在的显现中存在着，才是美的理念。

理念的最浅近的客观存在是自然，第一种美就是自然美。”（第149页）

黑格尔《美学》第一卷共有三个章节，其中单列一章来说自然美。这种结构可能会引起一点疑问，黑格尔在全书序论中不是说过自然美不属于美学的范围吗，怎么会拿出比第一章“总论美的概念”还要大的篇幅来专论自然美呢？

黑格尔确实说过这样的话：“我们可以肯定地说，艺术美高于自然。因为艺术美是由心灵产生和再生的美，心灵和它的产品比自然和它的现象高多少，艺术美也就比自然美高多少。”（第4页）而且还声明这里说的高低还不仅是一种量的分别，而是一种质的分别。因为：“只有心灵才是真实的，只有心灵才涵盖一切，所以一切美只有涉及这较高境界而且由这较高境界产生出来时，才真正是美的。就这个意义来说，自然美只是属于心灵的反映，它所反映的是一种不完全不完善的形态。”（第5页）那他为什么还要拿出专门章节来论述自然美呢。这个问题可以从黑格尔辩证思维的方式中找到解答。

第一卷的三个章节中，第一章讲“总论美的概念”。第一章中“美的概念”主要侧重于主观性的概念，按照概念自我生发、自我否定的本性，这主观性的概念一定要转化到客观方面中去；“概念和体现概念的实在的直接统一”要在感性的实在中显现出来。这样，概念就必须向客观存在转化，而主观概念向客观存在转化的第一个层次就是自然。因为黑格尔说过“理念的最浅近的客观存在就是自然，第一种美就是自然美”。这样，第二章“自然美”就是一个必不可少的环节。这个环节代表的是理念的客观方面，主观的美的概念只有经过了这个环节，才能达到主观与客观的统一，即第三章“艺术美，或理想”。弄清了黑格尔《美学》第一卷总的结构构思，就比较容易进入对自然美的认识了。

### A. 自然美，单就它本身来看

#### 1. 理念作为生命

“在自然界中，概念在实在中得到存在因而成为理念的方式有几种，我们须加以区别。”（第149页）也就是说，这里要弄清概念与自然界的客观对象相结合的几种方式。

a) “第一，概念直接沉没在客观存在里，以致见不出主体的观念性的统一，毫无灵魂地完全转化为感性的物质的东西。”前面说过，理念最浅近的方式就是自然，而在自然中实现理念的方式也可以分成许多种。黑格尔的这里分了三种，这第一种就是完全体现不出观念，毫无灵魂的东西。也就是人们从这种自然中完全见不出符合意识和具有统一性的观念。

走出艺术哲学迷宫——黑格尔美学笔记

这种完全见不出意识和统一性的情况是这样的，自然对象“纯然以机械的物理的方式分立的个别的物体就是属于这一种。例如一种金属物在它本身上固然具有许多复杂的机械的物理的属性，但是其中每一部分都同样含有这些属性”。

这种每一部分都含有同样属性的东西之所以显现不出观念性统一，是因为“这样的物体不但没有一种完整的组织，使其中每一个差异面都得到独立的特殊的物质存在，而且这些差异面也没有一种消极的观念性的统一，可以起到灌注生气的作用”（第149-150页）。比如一堆石头只是许多的石头堆集在一起，每一块石头都是独立的，与全堆无必然的内在联系，添上几块或是拿掉几块，并不影响石堆的性质。这石堆就缺乏生命或是灵魂，就没有内在的、主观的、观念性的统一，就不可能成为一种有生气灌注的不可分解的整体，而只是抽象的存在。

“这就是概念的第一种存在方式。”

b) “其次，较高一级的自然物却让概念所含的差异面处于自由状态，每一差异面在其它差异面之外独立存在。……在这个阶段，概念以这样方式显出它的身份：因为它作为统摄它的一切定性的整体，变成了实在，所以其中个别物体虽各有独立的客观存在，而同时却都统摄于同一系统。”（第150页）

这里黑格尔要说的是这样一种客观存在方式：一方面，它们同属于一个系统，每一种物体都是这系统中的一部分；另一方面，系统中的每一部分，每一个差异面又都是自由的、独立存在的。也就是说每一个部分和差异面都有自己的特点和属性，同时各自又不是完全没有关系的。从这个意义上讲，这种状况在一定程度上实现了概念的本质；实现了概念的客观性。因为概念的“客观性就是概念的各差异面所现出的这种互相外在的独立存在”；就是“其中个别物体虽各有独立的客观存在，而同时却都统摄于同一系统”。

这里黑格尔以太阳系为例子进行了说明：“太阳、彗星、月球和行星一方面表现为互相差异的独立自主的天体；另一方面它们只有根据它们在诸天体的整个系统中所占的地位，才成为它们之所以为它们。它们的特殊方式的运动以及它们的物理的性质都取决于它们对这整个系统的关系。这种密切联系就形成了它们的内在的统一，就是这种统一使各个别存在的天体互相关联而结合在一起。”

黑格尔所表述的这种既统一又各自独立的关系，用太阳系来说明是再合适不过了。但是这种关系和方式有一个大的缺陷。从一方面看，太阳系中这些个别的天体既是统一的，又是各自独立的，这似乎符合了概念的本质；但从另一个方面看，这些天体的独立与统一都是完全自在的，也就是说它们没有一个统一的中心，而且各天体之间也没有相互交流、相互生成、相互否定的关系。统一与独立之间没有交流的关系，就不能完全符合黑格尔所说的概念的本质。因为概念是要从统一转化为客观独立，然后再返回到统一的。从现象上看，太阳也可以算是太阳系中心，太阳发出的光也可以看做是这个系统的灵魂。但是，太阳的光发射到其它行星上之后就消沉在对象中了，那些对象还是各自独立的存在。而且光

本身也是一种抽象的存在，光也是没有差异、没有对立统一的东西。因此太阳系还不是概念理想的存在形式。这就是黑格尔所说的，“在太阳系中概念本身固然是变成实在了，每一个星体既然显现为概念的一个特殊的方面，概念的差异面是整体也明白外现了，但是在这里概念究竟还是沉没在它的实在里，还没有显现为这种实在的观念性和内在的自为存在。它的存在的基本形式还是它的各差异的各自独立，互相外在。”（第151页）概念在这里只能说是实现了一半，统一性与独立性的区别有了，但两方面还互相是外在的，没有内在联系的。在这个阶段，概念还没有达到真正的存在。

“如果要概念达到真正的存在，就要求实在中的不同方面（即各独立的差异面的实在与也是独立的客观化的统一的实在本身）能回到统一；就要求自然差异面的这种整体一方面把概念明白外现为它的各种定性，在实在界的互相外在，另一方面却又把它的每一特殊面的自封闭似的独立状态取消（否定）掉，使观念性（在这观念性里各差异面回到了这主体的统一）显现为对这些差异面灌注生气的源泉。”（第151-152页）

回顾一下黑格尔关于概念的三层关系，就更容易理解本部分的意思了。在他看来，概念分正、反、合三个阶段，在正的阶段，概念是主体的，具有观念性的抽象的统一；在反的阶段，概念得到客观性，见出差异面，即外现为各种定性；在合的阶段，概念的差异面经过否定，与原来的观念性的主体结成统一体，也就是“回原到统一”（否定之否定），这才是具体的统一。其实到了这个阶段，概念已经成为理念了，也就达到了真正的存在。

c) “只有这第三种自然显现的方式才是理念的一种客观存在形式，而这样显现于自然的理念就是生命。死的无机的自然是不符合理念的，只有活的有机的自然才是理念的一种现实。”（第152页）黑格尔说生命是理念的现实，是因为生命有这样三个特点：“第一，在生命里概念所含的差异面外现为实在的差异面”；如四肢五官各有其特性的独立的属性。“其次，这些单纯的实在的差异面遭到否定，因为概念的观念性的主体性把这实在统辖住了”；也就是说，各器官虽然各有其独立特征，也还是服从于、隶属于主体性和整体性，还是符合观念性的统一。“第三，这里也现出了生气，作为概念在它的躯体里的肯定的显现，作为无限的形式，这种形式有力量维持它在它的内容里作为形式的地位”；概念由主体到客体，又回到了它的统一，显出概念自生发、自否定的力量和统辖主观与客观等各个方面的能力。

c1) 生命是什么？一般会得到两个观念，“一方面得到身体的观念，另一方面得到灵魂的观念，对两方面都分辨出一不同的特性。”身体与灵魂这两方面是有区别，又是统一的。“身体与灵魂的这种区分对于哲学研究也是极其重要的，我们在这里也得研究它，不过灵魂与身体的统一的关系也同样重大，而且对于哲学思考一向是一个极难的问题。”（第153页）黑格尔为什么要在这里突出讲身体与灵魂的统一问题？因为“正是由于这种统一，生命才形成理念在自然界中最初阶段的显现。所以我们不应把灵魂与身体的统一理解为单纯的互相联系在一起，而应把它看得更深刻些。”



走出艺术哲学迷宫——黑格尔《美学》笔记

怎样再深刻些呢？论述中分了这样几个层次。首先，要把身体及其组织看成是“概念本身的有系统的组织外现于存在，这概念使生物的一些定性在生物的肢体中得到一种外在的自然界的存在。”例如，“人”的概念系统中本身就已包含了肢体和组织方面的内容，身体部分只是概念这部分内容得到外在的自然界的存在。身体组织既然是概念在客观自然中的显现，那么“概念在这种实际存在里就提升到形成上述那些定性的观念性的统一”。也就是说，身体组织既然是概念生发出来的、是符合概念的，那么这些身体的肢体存在就在概念的统一管辖下，概念对于这些实在就具有观念性的统一，“而这种观念性的统一就是灵魂”。

其次，“灵魂形成实体的统一和通体渗透的普遍性”。灵魂与身体并不是两种原来不同而后联系在一起的东西，而是统摄同样定性的同一整体。灵魂统辖身体，达到了概念所具有的统一，这统一“既见出主体性的统一又见出实体性的统一”。也就是说，这种统一既是概念性、主观性的，又是实实在在的。这可以从人的感觉中得到证实。“感觉弥漫全身各部分，在无数处同时感到，但是在同一身体上并没有成千上万的感觉者，却只有一个感觉者，一个主体。”这就说明，自然生命既包括实在的各部分的差异面和灵魂，同时却又包括这些差异面经过否定和调和的统一。“所以生命比起无机自然要较高一层。只有行成生命的东西才是理念，只有理念才是真实。”

最后，理念也有不能在身体里得到充分体现的时候，那就是在身体生病的时候。身体生病的情形下，“概念就不能作为唯一的力量而统治着，还有别的和它抗衡。”另外一种理念不能实现的时候就是生命终止。

c2) 上一部分说明灵魂是概念的整体，概念是灵魂与身体两方面在生命里的统一。这些论述，主要是从形式上来强调它们间的关系，着重讲对立中的统一；本部分的论述则注重于整体内部的矛盾，着重讲统一中的对立。

对立和矛盾是普遍的，“谁如果要求一切事物都不带有对立面的一种矛盾，谁就是要求一切有生命的东西都不应存在。因为生命的力量，尤其是心灵的威力，就在于它本身设立矛盾，忍受矛盾，克服矛盾。”（第154页）在黑格尔看来，生命是一种过程。这种生命过程主要包含着两方面的活动：“一方面它继续不断地使有机体的各部分种定性的实在差异面得到感性存在，而另一方面如果这些差异面僵化为独立的特殊部分，变成彼此对立，排外自禁的固定的差异面，它就又要使这引起差异面见出它们的普遍的观念性，即它们的性命源泉。”（第154-155页）生命的这两种活动看来似乎的矛盾的，一方面它要维持身体各差异面的独立性；另一方面又不能让这些差异面变成排外自禁的完全独立的东西，还必须使这些差异面符合生命的观念性统一。其实，这正是生命的力量，也是心灵的威力。这就是黑格尔所说的“生命的唯心主义”。

黑格尔所理解的唯心主义哲学，以观念、理念、概念作为统摄万事万物的基础，使杂多之中有统一，让个别之中有普遍性。这就是对立面的统一。他认为，生命把灵魂和身体

的对立面统一起来，也是遵照唯心主义的原则；是哲学上唯心主义在生命观上的一种反映。“只有这双重活动合而为一，只有一方面有机体的各种定性的继续不断的实现以及另一方面在观念中替现实存在事物设立主体的统一这两件事的合而为一，才是完满的生命过程。”（第 155 页）这种生命的过程还表现为一种灌注生气的作用。

这种作用在有机体中与无机体中效果是不同的。例如：“房屋的个别部分，如个别的石头，窗户之类，不管它们是否结合起来造成一座房屋，都还保持它们原来的性格；彼此结合在一起对于它们是不足轻重的，而概念对于它们还只是一种外在的形式，这种形式并不在各实在部分里活着，以便把这些实在部分提升到一种主体统一的观念性。”也就是说，房屋的“概念”对于房屋整体中的一砖一木是都外在的，砖木门窗里并没有房屋的概念，因此也就没有概念所应有的灌注生气于全体各部分的统一。与此相反，在生命中，概念、灵魂则有这种生气灌注的作用。“例如割下来的手就失去了它的独立存在，就不像原来长在身体上时那样，它的灵活性、运动、形状、颜色等等都改变了，而且它就腐烂起来了，丧失它的整个存在了。只有作为有机体的一部分，手才获得它的地位，只有经常还原到观念性的统一，它才具有实在。”（第 156 页）

房屋与门窗的关系，人体与四肢的关系，这两个例子让我们很清楚地看到了有机统一与无机统一的区别；也感觉到了生气灌注的作用。

c3) 这一部分黑格尔要对生命的理念做进一步的理论总结，于是便出现了较多的纯哲学的论述。本部分的第一句就很难懂，“理念作为自然生命时所获得的实在因此就是具有现象的实在。所谓‘具有现象’是指有一种实在存在着，但是不是直接在它本身具有它的‘抽象存在’，而是同时在它的‘客观存在’中被否定地设立。”

这里同时出现了几个很难懂的概念，“具有现象的实在”、“抽象存在”、“客观存在”、“被否定地设立”等。在黑格尔的辩证逻辑中，“抽象存在”有“潜在”、“虚有”的意思，是“正、反、合”辩证过程中的“正”，是一个过程的开端；“客观存在”是指“抽象存在”与外界事物建立了联系并获得定性，就是“反”；这正反两对立面统一就是“自为的存在”，也就是“具有现象的实在”。所谓“被否定的设立”，是指“客观存在”在否定“抽象存在”的同时确立了自己，客观存在作为抽象存在的否定因素或对立面而存在。

黑格尔在这里要表达意思的是，生命的存在是一种“自为的存在”，而无机物的存在是一种“自在的存在”。例如“石”这个概念还是抽象存在，与个别的具体的石头结合才是客观存在。但石头是无自意识的，包括太阳系中有规律运动的天体，都是无意识的，所以这些非有机体只能是“自在的”，不能是“自为的”。唯独有意识的东西才是“自为的”存在。无机物中各差异面是自我封闭的、无联系的；而有机物中各差异面是受到概念观念性的统一所统辖的。“有生命的东西里这种独立自在性被否定了，只有在身体的有机体以内的观念性的统一才具有力量对自己发生肯定的关系。”（第 157 页）在生命里，灵魂、观念等内在的因素就在身体的肢体和组织等外在因素中表现出来；身体的外在因素同时也表现着生命

走出艺术哲学迷宮——黑格尔《美学》笔记

的内在因素。这就是生命的概念。

黑格尔从唯心哲学的角度出发，认为只有生命才第一次符合了概念的本质。“只有生命才第一次找到了这种否定的统一：这统一点之所以是否定的，是由于只有通过观念中把实在的差异面设立为只是**实在的**，主体的自为存在才能显现出来，但是这些只是实在的差异面同时是与自为存在的主体的肯定的统一联系在一起的。把这方面的主体性突出地显示出来是非常重要的。只有作为个别的有生命的主体，生命才是现实的。”（第157-158页）

如果要追问生命是如何实现理念的，要点有三条：“第一，生命必须作为一种身体构造的整体，才是实在的；其次，这种整体不能显现为一种固定静止的东西，而是要显现为观念化的继续不断的过程，在这过程中要见出活的灵魂；第三，这种整体不是受外因决定和改变的，而是从它本身形成和发展的，在这过程中它永远作为主体的统一和作为自己的目的而与自己发生关系。”（第158页）这三点概括起来就是，第一整体性，第二内在矛盾运动性，第三自我生成自我发展。正是在这样三个方面，生命的本质与理念的本质是一致的。

“自发运动”是生命的一个重要特点。无机物的存在空间的固定的，是受束缚而不自由的。动物则利用自由的运动否定了外在环境对自己的束缚，有了外在的相对自由的空间。进一步看，动物在自己的身体组织内部又有一种可以感觉的空间，并以此维持自己的生命运转，如血液循环等。

另外动物声音的自由腔调是无机物所没有的。无机物只能在外力敲打时发出因而有的声音，而动物可以发出表达自己情绪和愿望的不同声音。

生命个体最深刻、更重要的表现是，生命可以“把外在世界变成为它自己而存在的：它达到这个目的，一部分是通过认识，即通过视觉等等，一部分是通过实践，使外在事物服从自己，利用它们，吸收它们来营养自己，因此经常地在它的另一体里再现自己”（第159页）。

这一切就是生命概念在有生命的个体中所显现出的特点。“这种观念性并不只是由于我们的思考，而是**客观地**呈现于有生命的主体本身”，“灵魂作为这种观念性的存在使它自己显现出来，永远把身体的只是外在的实在提升为显现，因而也使它自己在身体里客观地显现出来。”灵魂把身体组织提升为生命理念的显现，灵魂自己也就在身体中显现出来。

## 楔子

本节是“理念作为生命”，下一节就要讲“自然生命作为美”，在这两节之间，有必要专门介绍一下黑格尔关于自然哲学的一些基本的观点。这样可能有助于我们更准确地了解自然在美学中的地位。

黑格尔哲学中一个很重要的观点就是“从概念的观点进行分类”。具体到自然现象，就

是按照理性或概念辩证发展的次序阐述自然现象，以精神性、主体性体现程度之多少、高低作为衡量自然现象发展的次序和阶段的标准。自然的变化（本质的）只属于概念本身，只有概念的变化才是发展推动自然各阶段前进的内在本质。

黑格尔按照概念发展亦即自然内在本质自身的发展过程，把自然哲学分为三个大阶段：

第一，机械性。代表无差别的普遍性。这个阶段的特性或规定是彼此外在、无限的个别性，无形式的量与形式的统一。在这个阶段自然的重心在外面，就是物质靠外力来推动；它是力学研究的对象。也就是我们说过的乱石堆的状态。

第二，物理性。其规定为特殊性，物质在其内在形态中，有差别的形式规定，有亲和以及偏向，处于反思关系中，是有两极性对立的物质。也就是我们说过的太阳系与各天体的状态。它是物理学（包括化学）研究的对象。

第三，有机性。其规定为主观性（或主体性），是普遍性与特殊性的统一。其形式的差别达到了理想的统一，超出了彼此的外在，也超出了相互反映，而达到了有机统一，有生命的个体性。它是生物学（或有机物理学）研究的对象。

虽然，生命和有机性到了第三阶段才出现，但是在黑格尔看来整个自然界作为全体来看并不是僵死的、机械的，而是有生命的。所以他说“自然潜在地是一个有生命的全体”。因为无机的、非生命阶段皆必须从属于有机的、有生命的阶段。生命、概念的辩证发展成为自然的主导力量。这就是他的有机自然观。这个观点与机械主义的自然观是相对立的。这种“从概念的观点进行分类”的自然观得到了恩格斯认可。恩格斯在谈“物质的运动形态和科学分类”时写道：“黑格尔的（最初的）分类：机械论、化学论、有机论，在当时是完备的。”（《自然辩证法》，人民出版社1971年版第228页）

黑格尔的客观唯心主义与唯心辩证法同宗教和神学是三位一体的。这样的表述也出现在理念与自然的关系中，即把基督教三位一体的观念应用到哲学中，他说：

1. 理念即逻辑、普遍性，相当圣父、上帝；
2. 自然即特殊性的理念，介于理念与精神之间，相当于圣子；
3. 神属于单一性，指有限的精神，相当于圣灵。

把自然说成是上帝的儿子，意思是说，自然是理念的下凡，降为肉身或体现。但又与理念自觉地体现精神里不同，而只是不自觉地体现在自然里。理念可以过渡或转化为自然，自然也可以过渡或转化为精神。理念自己否定自己，而外在化、异化为自然，又否定其外在化、异化而回到精神。理念为自然所否定（即是理念的自我否定），精神又否定自然（即是自然自己否定自己，自己扬弃自己）。否定之否定的辩证法原理以唯心颠倒的形式表现在黑格尔的“自然是理念的外在化”这一思想里。

## 2. 自然生命作为美

前面说的是“理念作为生命”，这一节说“自然生命作为美”。注意，这两节的逻辑起点是不同的。前一节中“理念作为生命”是理念经过了无机物的两种形态之后才进入生命的；只有在进入生命现象之后，自然在本质上与理念才达到了一致。这一节讲述自然生命作为美，美与理念还不是同一的东西。美是理念的感性显现，当概念与它所代表的实在直接融为一体时，就不仅是理念的真，而且是实在的美了。也就是说，在这一节里，主要讲自然生命作为理念的直接感性显现。这比理念作为生命的命题在逻辑上又前进了一步，时常记住美的概念。

本节的第一句话是，“作为在感性上是客观的理念，自然界的生命才是美的，这就是说真实（即理念）在它的最浅近的自然形式（即生命）里直接地存在于一种个别的适合于它的实在事物里。”（第160页）这里说的“感性上是客观的理念”，其实就是理念的感性显现。在黑格尔看来，自然界中只有生命是用感性显现理念的最浅近的自然形式。

那么这种美有什么特点，应该怎样来看待它呢。黑格尔在这里有充满哲学意味的解释。

“由于理念还只是在直接的感性形式里存在，有生命的自然事物之所以美，既不是为它本身，也不是由它本身为着要显现美而创造出来的。自然美只是为其它对象而美，这就是说，为我们，为审美的意识而美。”这里有几层意思：1. 说“理念还只是在直接的感性形式里存在”，是指理念还不是自由的，因为“直接的感性形式”受到外在条件和环境的束缚，理念还达不到在否定中达到统一的“自为的”程度。2. 因此，这美不是为心灵、为美而创造出来的，只是“自在的”而不是“自为的”。3. 自然的美是为其它对象而美，是因为人的审美意识感觉它是理念的感性显现而被称之为美。

下面具体说生命是以什么方式成为“感性上的客观理念”，并显现为美的。

a) 自然生命作为美“我们第一眼看到的就是自发的运动”。在这种自发运动里，黑格尔要说三层意思：1. 这种自发的运动完全是任意的、偶然的，是“有时间性的变动位置的那种抽象的自由”。“音乐和舞蹈却不然，它们固然也是本身里就有运动，但是这种运动不是纯然任意的和偶然的，而是本身符合规律的，确定的，具体的，有尺度的。”2. 也可以把动物的这种运动“看作是实现一种内在目的”；但这内在目的是受外在事物激发出来的，如生存的欲望等因素。这样的目的也还是偶然的、受到外物制约的。3. 这种动物运动还可以看成是“全体各部分的适应某种目的而且互相配合一致的动作”；也就是全体各部分为了达到目的的协调一致。“我们可以设想动物如何满足它的需要，寻求营养，抓住食物来吞食和消化。”（第161页）总之，这种运动还是受欲望支配的偶然、任意的活动。同时“协调一致”与“有机统一”还不是一回事，还表现不出运动的内在目的性；这种目的只是我们推测出来的，而不是表现出来的。

黑格尔认为这种运动的不足在于，“无论是个别的偶然欲望，自发运动和满足需要的动作所给我们的感性印象，还是由推理来见出的有机体的目的性，都不能使我们感到动物的

生命就是自然美；美却起于个别形象的显现，不论在静止中也好，在运动中也好，却与满足需要的目的性无关，与自发运动的完全孤立的偶然性也无关。”

那么美与什么有关呢？“美只能在形象中见出，因为只有形象才是外在的显现，使生命的客观唯心主义（即生命的观念性，或周流于全体各部分使它们成为整体的“灵魂”）对于我们变成可观照，可用感官接受的东西。……审美作用却按照它的显现着的实在来把它变成自为的。”这里黑格尔所强调的是，美不应用概念来思考生命的观念性和“灵魂”，而是要把这种观念性表现为可供感官接受的形象。“这种显现着的实在就是分成部分的有机体的外在形象，这形象对于我们既是一种客观存在的东西，也是一种显现着的東西。”这里，“既是一种客观存在，也是一种显现着的東西”，是说它既是符合概念本质的客观存在，又是直接表现概念的形象；而且有机体的多方面、各部分必须显现出“生气灌注”的整体作用。

b) 生命概念的形象显现，具有以下性质：“形象是在空间绵延的，有界限的，见出形体的，见出形式、颜色、运动等等多方面差异性的。”（第162页）生命形象具有多方面的特性，但对于一个生命有机体来说最重要的是生气灌注的作用。一个有机体如果要见出生气灌注，不能“从这种多方面的差异性得到它的真正存在”，因为多方面的差异不是形象存在的真正基础，也见不出生气灌注的真正意义。“要见出生气灌注，它就必须是这样：我们用感官所接触到的现象的各个差异的部分和方式都融化成为一个整体，因而显现为一个个体，一个把这些特殊部分既作为差异的，又作为协调一致的，而包括在一起的统一体。”

以下分层次说明这种统一体的性质。

b1) “第一，这种统一体却必须显得是没有意图的统一体，所以不应现出抽象的目的性。”也就是说，这统一体不是为了非审美的意图而存在，不是为别的目的而存在的；不是作为一种手段在为别的目的服务中成为观照的对象。同时，“也不应在结构和形状中失去它们彼此之间的差异”；还要保持自己形象在结构、形状方面的特征。

b2) 第二条与第一条相反，整体中差异的部分“对于观照（知觉）显得有些偶然性，这就是说，某一部分的定性并不同时是另一部分的定性。任何部分并不因为另一部分具有某种形状，也就具有那种形状”。这里要表达的意思是，整体中各部分的差异应是自由的、错落有致的、显出某些偶然性的；而不应是整齐划一，按固定规律安排的。“在有规律的安排里，各部分的形状大小等等都取决于某一抽象的定性”，像同一建筑上的窗子，像同一军营中的制服。这不是理想的状态。理想的状态应是“在有机的有生命的个体方面，情形却不如此。每个部分都是不同的，鼻子和额头，嘴和腮，胸膛和颈项，手和脚，彼此都有显然的差异。因为对于观照（知觉），每部分的形状都不和另一部分的相同，所以各部分就显得本身是独立自在的，因而彼此相望，是自由的，偶然的”。（第163页）这种状况才符合生命的统一观念。

b3) 第三，在有机体各部分的独立自在中，“还应有一种看得见的内在的联系”。这种

走出艺术哲学迷宮——黑格尔《美学》笔记

统一的内在联系有这样几个特点。1. 这种统一不是外在的，不能像是同一军营中的制服，不能像是一座房屋上的窗户，不能是有规律的整齐划一的安排。2. 这种内在统一不是可以直接用感官知觉到，“而是一种隐密的，内在的必然性和协调性。既然只是内在的而不是外表可以看得出的，这种统一就只能通过思考来掌握，完全不是可以由感官见出的。”但是从另一个方面说，生命的东西、理念的东西又必须显现在实在里，这样才能在感性形象中见出美。3. “这种统一作为用理念灌注生气于各部分的统一，尽管不应该只是感性的、在空间中绵延的东西，它却还必须在外在事物里现出来。”这就是说，这种统一不能是外在的，却又必须在外在的事物里显现出来。什么东西可以承担这个任务呢，那就是情感和灵魂。“这种主体的统一在有机的生物身上表现为情感。在情感和情感表现里，灵魂显出自己是灵魂。”（第164页）

在有机体中见出灵魂，只有身体各部分差异面孤立的存在是不行的。“因为对于灵魂，身体各部分的单纯的并存见不出真实，而对于灵魂的主体的观念性，杂多的占空间的形式也是不存在的。”只有当灵魂和情感在各部分的差异中表现出自己并克服了这些差异的独立性时，灵魂才能现出自己的地位。也就是“在发生情感的灵魂及其情感的表现流露于这些部分时，无处不在的内在的统一就显现为对各部分的只是实在的独立自在性的否定（取消），这些独立自在的部分现在就不再只是表现它们自己，而是表现灌注生气给它们的发生情感的灵魂”。

c) 在黑格尔看来，灵魂的情感表现并不是在任何情况下都能与有机体各部分的差异融为一体。这既是一个历史的演进过程，也是理念的逻辑发展过程。所以他说，“在开始时，灵魂的情感表现既不能使人看到身体各部分之间有一种必然的互相依存的关系，也不能使人认识到实在的各部分构造和情感本身的主体的统一之产有必然的统一。”灵魂和情感与有机体各部分差异面的统一，经过了“习惯”、“思考”、“敏感”这样三个阶段，才逐步接近了审美程度，才从各部分中朦胧预感了这种统一。

c1) 这一部分主要说从“习惯”上看到的统一。“如果单从形状就可以见出有机体各部分之间的这种协调以及这种协调的必然性，那可能是由于这种关系是我们在习惯上所常看到的这些部分的并存关系，我们见到某一类型的有机体，就想到这类型所惯有的形象。”

但是“习惯”是靠不住的，“习惯还只是纯然主体的必然性”。因为依照习惯标准，我们不常见的东西就可能觉得丑，就觉得惊奇，就觉得看不习惯。而对自然界有丰富知识的人就很少有看不惯的东西。

c2) 其次，从“思考”上看到的统一。我们“对于各部分的这种协调如果有较深入的了解，那就会使我们有识力和技能，根据某一孤立的部分，把它所隶属的全体形状推测出来”。（第165页）例如考古中的“片骨知身”，植物中的“一叶见林”等等。到了这个程度，就超越了“习惯”的阶段而进入了“思考与判断”阶段。“从一个爪或一片腿骨就可以断定牙齿的形状，从牙齿的形状也可以反过来断定臀骨和脊椎骨的形状。但是在这种研究

里，对于类型的知识已经不只是习惯的事，思考和判断已经参加进来起领导的作用。”

“这种观察方式单作为观察方式来看，当然可以看成是美的，巧妙的，因为它使我们可以认识形体的统一以及它的各种形式，而这统一却不是单调的重复，各部分的差异却还完全可以见出。但是在这种观察里主要的不是观照而是一种指引到一般性的思考。”（第166页）美是离不开感性的观照的，所以“我们只能说这主观思考的观察方式是美的”。离开感性观照，单凭思考达不到审美的方式的。

c3) 从“敏感”的角度来看统一。“如果我们用思考按照灵魂的概念来理解灵魂，就可以看到两方面：一方面是形象的观照，另一方面是用思考对灵魂作为灵魂所得到的概念。”这两个方面如果分开来用，都不是适用于审美的方式。“剩下来的就只有一种可能：对象一般呈现于敏感，在自然界我们要借一种对自然形象的充满敏感的观照，来维持真正的审美态度。”“敏感”这个词有两重意义，第一，它指直接感受的器官和感性形象性；第二，它也指思想、意义、事物的普遍性。“敏感”既涉及存在的直接的外在的方面，也涉及存在的内在本质；而且这两个方面也不分离，它把对立的方面包括在同一体里。那么这种“敏感”是不是理想的审美方式呢？黑格尔认为“敏感”还不是理想的审美方式，“因为这种观照统摄这两方面的性质于尚未分裂的统一体，所以它还不能使概念作为概念呈现于意识，只能产生一种概念的朦胧预感。”（第167页）“朦胧预感”是指对概念的认识还没有达到本质的程度，其方法也不是哲学的前提和方法。不过，黑格尔在这里还赞扬了歌德的“敏感”，说他“以卓越的智力，用朴素的方式对自然事物进行了感性的观察，而同时却完全预感到它们的符合概念的联系”。

总之，“敏感”的观照方式已经走到了审美殿堂的大门口。

### 3. 对自然生命的观察方式

综前所述，现在我们可以提出这样的问题了：什么是自然美。黑格尔的回答是：“自然作为具体的概念和理念的感性表现时，就可以称为美的”。（第168页）

这个回答其实就是“美是理念的感性显现”的“自然版”。

但是“自然”毕竟不是“心灵”直接生产出来的，那么自然美与艺术美作为理念的显现又有什么不同呢？黑格尔解释说：“在观照符合概念的自然形象时，我们朦胧预感到上述那种感性与理性的符合，而在感性观察中，全体各部分的内在必然性和协调一致性也呈现于敏感。”这里，黑格尔把自然美的观照方式、或者说是审美方式主要概括为两点：一是“朦胧预感到感性与理性的符合”；二是“全体各部分的内在必然性和协调一致性也呈现于敏感”。这样，感性与理性，预感（理性）与敏感（感性）就达到了对立统一。

但是这种方式还不是理想的方式，因为朦胧的预感还没有成为明确的观念和概念；敏感的“观察也只满足于看到各部分之中一般有一种必然的起生气灌注作用的协调一致那种普遍性”。所以这种方式还是不理想的。



走出艺术哲学迷宮——黑格尔《美学》笔记

a) 在这部分里，黑格尔又进一步对自然美做了更加具体的定义。这个定义是：“我们只有在自然形象的符合概念的客体性相之中见出生气灌注的互相依存的关系时，才可以见出自然的美。这种互相依存的关系是直接材料与材料统一的，形式就直接生活在材料里，作为材料的真正本质和赋与形状的力量。”在这个定义中，第一句话说还是在重复关于自然美的看法，即自然形象符合概念的本质并见出生气灌注。这第二句话就有了新的内容，这个新的内容是：自然形象与概念本质的“这种互相依存的关系是直接材料与材料统一的，形式就直接生活在材料里，作为材料的真正本质和赋与形状的力量”。也就是说，在自然美里，材料决定了形象与概念的关系，外在形式就是材料，是材料赋与自然以美的力量。为什么这样说呢？黑格尔以自然结晶体为例做了解释。

自然结晶体“有规律的形状不是由于外在的机械的影响，而是由于内在的本身特有的定性和自由能力，是由对象本身方面自由产生的，因为外在于对象的力量虽然也可以是自由的，但是在结晶体里，赋与形状的活动却不是外在于对象的，而是这种矿物质按照它的本质本来就有的的一种活动的形式”。也就是说，是材料自身的按照固有的活动形成了自己的特点，而不是被动地从外界接受它的定性。这种由对象自身运动而产生的特点，就是自然美的一种运动形式。

黑格尔关于自然美的这种观点，从本质上区别了自然美和艺术美。如果说前面的“心灵创造论”是区别艺术美与自然美的主观内在方面的依据，那么这里关于自然美源于自然材料的观点则从外在方面对艺术美与自然美做了区分。材料是天然的，自然的美就是以天然材料为基础的美。艺术美是人造的，从内容到形式都经过了人对客观自然材料的改造，这正是艺术美与自然美的区别。人们在讨论黑格尔关于自然美的观点时，往往过多地注意了他关于“心灵创造”的说法，而忽视了他关于自然美以材料为基础的说法，应当提醒注意。

b) 在自然美中要显出内在于生气灌注和灵魂统摄的作用，尽管这种作用的性质还是不确定的，也可以分别见出以下三种情况：

b1) 第一种情况是“根据我们对于生命的观念，根据对于生命的真正概念的预感，以及根据惯见的类型在正常现象中所现出的本质上的差异，我们就说一个动物美或丑”（第169页）。这里黑格尔用了三个词组来说明我们判断美与丑的根据：“生命的观念”、“概念的预感”、“惯见的类型（类型的习惯看法）”。也就是说我们平时对自然的判断就是以“观念”、“预感”和“惯见”为依据的。由于这些根据，我们对两类动物不喜欢，也不感到美。一是行动迟钝、行为懒散的动物，如癞虾蟆、鳄鱼等，“因为活动和敏捷才见出生命的较高的观念性”。二是混种动物，如鸭嘴兽等。“混种动物指从某一物种过渡到另一物种，把这两个物种的形状混合在一起，……尽管令人惊奇，却显得不美。这种情形可能首先只是由于习惯；我们对于某一物种的定型有一种习惯的观念。”总之这两种情形是有缺陷而无意义的，“这两种都不属于有生命的自然美的范围。”

b2) 第二种情形黑格尔讲得比较平易。“例如在对一片自然风景的观照里,摆在我们面前的并不是有机的有生命的形体,这里并没有什么由全体有机地区分成的部分,根据它们的概念,显现为生气观念性的统一体,而是一方面只有一系列的复杂的对象和外表联系在一起许多不同的有机的或是无机的形体,例如山峰的轮廓,蜿蜒的河流,树林,草棚,民房,城市,宫殿,道路,船只,天和海,谷和壑之类;另一方面在这种万象纷呈之中却现出一种愉快的动人的外在和谐,引人入胜。”(第170页)这里的要点是:1.没有一个具体的有机生命及表现出差异的相关部分;2.是一系列复杂的对象和外表组成的丰富场面;3.这场面呈现出一种引人入胜的“外在和谐”。这“外在和谐”实际上涉及了自然景观的形式美。这在后面还会再提及。

b3) 最后,“自然美还由于感发心情和契合心情而得到一种特性。”黑格尔关于自然美感发、契合心情的观点是一个很深刻的发现。他用很抒情的语言描述:“寂静的月夜,平静的山谷,其中有小溪蜿蜒地流着,一望无边波涛汹涌的海洋的雄伟气象,以及星空的肃穆而庄严的气象就属于这一类。”那么自然与心情是怎样契合的呢?这可是揭示自然审美心理的关键之处。他这样分析:“这里的意蕴并不属于对象本身,而是在于所唤起的心情。”这种由对象所唤起的心情还不仅在自然山水中,“我们甚至于说动物美,如果它们表现出某一种灵魂的表现,和人的特性有一种契合,例如勇敢、强壮、敏捷、和蔼之类。”这些对象之所以能唤起我们的心情,“从一方面看,这种表现固然是对象所固有的,见出动物生活的一方面;而从另一方面看,这种表现却联系到人的观念和人所特有的心情。”

黑格尔所说的“联系到人的观念和人所特有的心情”,实际上说出了自然美与人的心理的一种对应的关系。这种对应关系被哥式塔心理学派发展成为著名的移情说,并用“同形同构”和“异形同构”等原理解释对象与心理的同构关系。这种关系当然要涉及到了人的观念和特有的心情;而观念和心情是人类生活和历史进程的产物,这又涉及到了美的社会性和历史性。由此又引发了后来历史上关于美的本质的各种论说。

但是,这种观点也是黑格尔自相矛盾的地方。从这里的论述看,黑格尔认为自然可以唤起心情、与心灵联系在一起;但是从他对自然美的总的看法来讲,他还是认为自然美是低于艺术美的。他为了保持自己体系的严谨而贬低了自然美,或者说他没有为自然美进入逻辑体系找到更合适的方法。

c) “自然美的顶峰是动物的生命,但是动物的生命尽管已经表现出生气灌注,却还是很有局限性的,受一些完全固定的性质束缚。”我们记得,黑格尔在前面“自然美作为生命”一节里已讲了从美的角度观察生命的方式。这里又重提自然美的顶峰是生命,其目的不是要重复前面的观点,而是要着重指出自然美的缺陷。既使生命达到了自然美的顶峰,它也还是受局限的,不自由的。

生命作为美的缺陷可分为这样几层意思。首先,自然生命“存在的范围是窄狭的”,“它的兴趣是受欲色之类自然需要统治着的”。也就是说它的所有行为和目的都是以维持生

命的基本需要为基础的，见不出在心灵和审美上的自由，因此“它的生命是贫乏的，抽象的，无内容的”。其次，“自然生命并不能看到它自己的灵魂，因为所谓自然的东西正是指它的灵魂只是停留在内在的状态，不能把自己外现为观念性的东西。”（第171页）“自然生命”把“灵魂”停留在“内在状态”，这是自然美最根本、最致命的缺陷。

在黑格尔看来，美分自为的和不自为的两种。艺术的美是自为的，在艺术美中主体意识到形象与概念的统一是实在的，“这种实在并不只是在外表上是可感的，具有身体的，而是本身就是观念性的。只有在这种情形下，实在才有概念本身的形式，概念跟自己对立，使自己成为客观存在而且在这客观存在里是自为的。”也就是说，主体明确地知道美的对象是主观与客观、概念与形象的统一，而且这种统一就是要表现给旁人看的。但是“动物生命却不然，它只自在地成为这种统一，在这统一里面，实在（即身体）所有的形式并不是灵魂所有的观念性的统一那种形式”。也就是说，动物不能自我意识到自己与概念的统一，更不能自觉地通过否定去达到这种统一。“动物只能使人从观照它的形状而猜想它有灵魂，因为它只是依稀隐约地像有一种灵魂。”这就是自然美的自在性，“这就是自然美的基本缺陷”。自然美的这种基本缺陷，即使在它的最高形式——生命中也再所难免。

正是由于自然生命有这样的基本缺陷，正是由于自然生命不能明确地表现出灵魂性，引出了黑格尔对自然美另外两项定性的论述，即“抽象形式的外在美与感性材料的抽象统一的外在美”和“自然美的缺陷”。

## B. 抽象形式的外在美与感性材料的抽象统一的外在美

这一节将主要讲自然的外在美，即整齐划一，平衡对称，符合规律，和谐，以及美作为感性材料的统一。这里的题目让人读来费解，外在美被加了两个“抽象”，即“抽象形式”和“抽象统一”。为什么这样多的“抽象”呢？这与上节我们刚说到过的自然美的基本缺陷有关。

在黑格尔看来，自然美呈现给我们的是一种外在的实在，而这种外在实在最根本的不足是“它的内在的方面却还没有作为灵魂的统一而达到具体的内在性，还只是没有受到定性的抽象的东西。因此这种内在方面还没有得到适合于它的那种客观存在，还不是在观念性的形式里作为观念性的内容而自觉是内在的，而只是在外在现实里显现为由外因赋与定性的统一”（第172页）。就因为灵魂没有达到内在的具体的统一，外在的美就只能表现为由外因赋与规定性的统一，所以这种外在美就是抽象的。

为了进一步说明自然美的抽象性，黑格尔又重复了具体性统一的要点：“内在方面的具体的统一在于两点：一方面灵魂生活的原则是在自身以内而且自为地具有充实的内容，另一方面外在现实和它的这种内在方面是融合在一起的，因此使实在的形象成为内在方面的明显的表现。”这里说的“灵魂生活的原则”，是指富于灵魂性的观念性的统一；是指在形象的外在方面直接见出灵魂和概念的统摄力，是把内外因素化合为有机整体的原则。这些，

正是自然美所达不到的，自然美的内外因素结合只是我们依稀隐约地感觉到的，“这样，起表现作用的形式和感性的外在现实就分成互相外在的两回事，我们所得到的就是我们在这里所要研究的两个差异方面。”接下来就从抽象形式和感性材料两个方面进行讨论。

### 1. 抽象形式的美

自然美是有规律性的，自然美按照这种规律性去调节外界的关系，从而见出一种规律性的统一，见出审美的特点。这种规律性和统一，“并不是对象本身固有的内在性和起生气灌注作用的形象，而是外在的定性和从外因来的统一”（第173页）；是一种外在美的抽象形式。这种形式就是人们所说的整齐一律，平衡对称，符合规律与和谐。

#### a) 整齐一律，平衡对称

a) “整齐一律一般是外表的一致性，说得更明确一点，是一形状的一致的重复，这种重复对于对象的形式就成为起赋与定性作用的统一。”这种美是凭一般的常识和思考就可以掌握的美。具体表现：“例如在线条中，直线是最整齐一律的，因为它始终只朝一个方向走。立方体也是一个完全整齐一律的形体，无论在哪一面，它都有同样的面积，同样长的线和同样大的角度，由于它是直角形，这角度不能像钝角或锐角那样可以随意改变大小。”

黑格尔关于形式美概念的讲述很精彩。

b) “平衡对称是和整齐一律关联的。……一致性与不一致性相结合，差异闯进这种单纯的同一里来破坏它，于是就产生平衡对称。”平衡对称是“是结合到同样性质的另一种形式，……是得到更多定性的、更复杂的一致性和统一性”。“如果只是形式一致，同一定性的重复，那就还不能组成平衡对称，要有平衡对称，就须有大小、地位、形状、颜色、音调之类定性方面的差异，这些差异还要以一致的方式结合起来。只有这种把彼此不一致的定性结合为一致的形式，才能产生平衡对称。”（第174页）

“整齐一律和平衡对称这两种形式既然纯粹是外在的统一和秩序，所以它们主要地属于数量大小的定性。”为什么说是“数量大小的定性”？因为凡是“外在的而不是完全是本身固有的定性一般都是量的定性，而质则是使某一确定事物成其为那样事物的定性”。所以一件事物的质的定性改变了，它就完全变成另一件事物。也就是说，一个事物如果确定它是什么东西了，再变化就是量的变化；而一个事物要辨别它是什么东西，这就是质的定性。

整齐一律和平衡对称在有机自然与无机自然中广泛存在。这里有一个观点应当特别提出，黑格尔说两只眼睛，两个胳膊，两条腿等是整齐一律和平衡对称的，而心、肺、肝、肠等就不是整齐一律的。这种区别有什么意义呢？“大小，形状，地位等等的整齐一律所常表现的那一方面总是身体组织的纯然外在的那一方面。这就是说，按照事物的概念，整齐一律和平衡对称这两种定性所出现的地方，正是客观事物按照它的定性就是外在的不显出主体的生气灌注的地方。”（第175页）也就是说，表现出整齐一律和平衡对称的东西往往

走出艺术哲学迷宮——黑格尔《美学》笔记

不是有机内统一，而只是“抽象的外在统一”。“在生气灌注的生命里，在自由心灵里，这种单纯的整齐一律就要让位给有生命的主体的统一。”

这个观点值得注意。

下面对自然界的整齐一律和平衡对称依次序分别论述。

b1) 在几个主要自然界的等级中，首先看到的就是矿物，例如结晶体。矿物结晶体的形式还不是“起观念化作用的具体概念的全部影响”，因而还没有生气灌注。结晶体“所具有的统一和定性还停留在要用抽象理解来掌握的片面性，因而它本身是外在的统一，只能达到单纯的整齐一律和平衡对称，这就是说，只能达到根据抽象原则才能得到定性的形式”（第176页）。

b2) “植物比结晶体就要高一级。它已达到具有雏形的部分区分，而且进行不断的活动来吸收营养。但是它也还没有真正的受到生气灌注的生命，虽然已经按照有机体的原则区分了部分，它的活动却还是永远向外的。”它的活动还只限于为了吸取营养而不断伸展，全然没有为了观念和主观意识进行生发的内容，也没有独立性和统一性。植物比矿物有了更多变化和灵活伸展的意味，在整齐一律中更多地见出不同因素的性质。

b3) “最后，动物的生命的躯体就见出一个重要的差别，就是各部分的构造见出两种方式。”（第177页）这两种方式中，一种是身体内部的、“自己对自己发生关系的”方式；另一种是身体外部的器官。第一种内在的方式都是比较重要的器官，如心、肝、肺等，这些是与生命本身密切联系的，不属于整齐一律和平衡对称这种外部定性的范围。第二种方式都是与外在世界发生关系的那些器官，也就是四肢五官等。“视觉器官和听觉器官是管认识活动的；我们对于所见到和所听到的都让它保持本来的样子不动。嗅觉器官和味觉器官却已见出实践关系的萌芽，因为嗅只是嗅已经准备要去吃的东西。味觉也只在吞嚼的时候。”（第178页）四肢在形状方面也是整齐一律的。

总之，整齐一律和平衡对称对矿物和植物的外在美起全部作用，对动物只起一半的作用。

#### b) 符合规律

符合规律作为抽象形式美的一个定性，与整齐一律和平衡对称相比已站到了一个较高的级别上，已经转到生物内容的方面，而生物是自然界与心灵的自由过渡。

符合规律的定性是：它“是一种本质上的差异面的整体，不是仅仅现为差异面和对立面，而是在它的整体上现出统一和互相依存的关系。这种符合规律的统一及其统治虽然还只是适用于量的范围，却不像整齐一律和平衡对称那样本身是外在的，只是在数量大小上可以用数字来表示的差异面，而是让差异面之中有一种质的关系参加进来了。因此，在符合规律的关系中所见到的既不是同一定性的抽象的重复，也不是同与异的一致性的交替，而是本质上的差异的同时并存。我们看到这些差异面完全会合在一起，就感到满足。这种满足现出这样一种理性：只有通过整体，而且只有通过事物本质所要求的差异面的整体，

感官才能得到满足。”(第178页)“不过这里的各差异面互相依存的关系仍然只是隐秘的联系,它对于观照,时而只是一种习惯的事,时而也是较深刻的预感的对象。”(第178-179页)

这里的要点是:1.符合规律是本质上的差异面同时并存的整体,而不只是表现为表面的差异和对立;2.涉及质的关系,不仅是数字上的差异;3.超越了重复和交替,包含了各种差异面的整体性给人以理性的满足;4.差异面之间的依存关系还是隐秘的,靠习惯和预感感知。

黑格尔所举的具体的例子是三类几何形。一类是由直线构成的图形,其变化完全是面积的大小。第二类是圆,虽不像直线图那样整齐一律,但半径等长,引不起大兴趣。与符合规律概念相对应的是第三类,首先,“椭圆和抛物线就不然,它们的整齐一律性较少,只有从它们的规律才能认识它们。例如椭圆的向径是不等长的,……连大小轴线也有本质上的差异。”(第179页)其次,“在内的符合规律方面达到更高的自由的是卵形。……卵形不是椭圆,上部的曲线和下部的不同。”最后,比卵形更理想的是“波浪线”,也就是英国画家霍尔兹所说的“美的线”。卵形用大轴线分开还可以分成相等的两半;“波浪线”左右两臂下垂线的曲度彼此不同,表现出更大的自由而不失整体性。

总之,“符合规律是这样一种实体性:它见出差异面及其统一,但是一方面它还只是抽象地统治着,还不能使个体达到自由的动作,另一方面它还没有较高的主体自由,因此还不能显现出只有这种主体自由才有的生气灌注和观念性。”(第180页)

### c) 和谐

比符合规律更高一级的是和谐。“和谐是从本质上见出的差异面的一种关系,而且是这些差异面的一种整体,它是在事物本质中找到它的根据的。”“和谐”与“符合规律”相比可以看出这样的相同和不同。把差异面包含于自身并形成一种整体,这方面两者是一致的。从本质上见出差异面的关系并找到它的根据,这是“符合规律”所达不到的,是“和谐”独有。在和谐中,“质的差异面却不只是现为差异面及其对立和矛盾,而是现为协调一致的统一,这种统一固然把凡是属于它的因素都表现出来,却把它们表现为一种本身一致的整体。”

黑格尔并没有直接说出和谐中为什么、或者是怎样在事物本质中见出差异面的本质联系,但从这一段文字中可以看出,“协调一致的统一”是关键。也就是说,在“符合规律”中也有差异面,但差异面之间的联系还是模糊的;各方面之间的关系也不是协调一致的,有时是纯然对立的。与此不同,“和谐一方面见出本质上的差异面的整体,另一方面也消除了这些差异面的纯然对立,因此它们互相依存和内在联系就显现为它们的统一。”消除差异面纯然对立,建立内在联系、互相依存的统一,这就是和谐;也是区别于符合规律的地方。

黑格尔在具体分析时举了色彩和音响两方面的例子。在色彩方面,英译本和中译本都认为他对色彩学的分析不很准确,我们就不分析了。在音响学方面他结合一个三和弦这样

走出艺术哲学迷宮——黑格尔《美学》笔记

分析道：“在声音方面，基音、第三音和第五音就是声音的这种本质上的差异面，它们结合成一体，就在差异面中见出协调。形状以及它的位置，静止、运动等方面的和谐也可以由此例推。在和谐里不能有某一差异面以它本身的资格片面地显出，这样就会破坏协调一致。”（第181页）

和谐作为美也有不足，这不足还是自然美固有的不足，“和谐还见不出自由的观念性的主体性和灵魂。在灵魂里的统一不是单纯的互相依存和协调一致，而是差异面作为互相否定的因素对立着，因而使表现出来的只是它们的观念性的统一。”这里“差异面作为互相否定的因素对立着”是指概念没有在否定中自由运动，差异面在没有否定中相互融合，灵魂没有在否定中统摄所有部分，所以说是“观念性”的有机整体。

总结这三种抽象形式的要点：整齐一律、平衡对称，是同一形状的一致的重复，只有数字量的变化；符合规律见出差异面及其统一，已有质的变化；和谐，从本质上见出的差异面的关系达到协调一致的统一，并在事物本质中找到它的根据。

## 2. 美作为感性材料的抽象的统一

感性材料的抽象统一就不再涉及形式和形状，只关心它本身的感性材料。

“这里的统一是某种感性材料所表现的本身完全不含差异面的协调一致。这是单纯的感性材料所可具有的唯一统一。就这个关系来说，材料在形状、颜色、声音等方面的抽象的纯粹在这一阶段就成为本质的东西。”（第182页）

感性材料不涉及形式，这材料是又完全不含差异面的纯粹。那么关于感性材料就没有多少话可说了。黑格尔以这里也只是举了一些关于材料“纯粹”性的例子。我们就不再重复了。

## C. 自然美的缺陷

黑格尔真正要研究的是艺术美，在他看来只有艺术美才是符合美的理念的实在。而自然美是他的美学体系中的一个环节，是美的第一种存在方式。所以在讨论自然美的缺陷时，还是对照着艺术美的理念来进行的；实际上，弄清自然美与艺术美的区别最终还是为了说明艺术美。

自然美的演进逐级上升到了生命，应该说差异面的统一、对立因素的和谐等问题都已经解决了，自然美到底还缺什么呢？在黑格尔看来，自然美缺的是主体性和个性，“下一步要做的事就是要明确地了解生物的主体性和个性这两种因素。”（第184页）

这里有一段很长也很费解的文字讨论相关的问题，我们先摘录这段文字，这样感受黑格尔原汁原味的东西，然后再分出层次概要说明。

“我们在上文把美看作理念，所采取的意义与把善和真看作理念时所采取的意义是相同的，这就是说，把理念看作完全是实体性的，普遍的，看作是绝对的材料而不是感性的材

料,总之,理念就是世界的实体。说得更明确一点,像我们在上文已经说过的,理念不只是实体和普遍性,而是概念和体现概念的实在二者的统一,也就是在它的存在的范围以内作为概念来看的概念。我们在序论里已提到过,柏拉图是第一个人把理念看作唯一真实的普遍的东西,而且认为它本身具体的普遍的东西。但是柏拉图的理念还不是真正具体的,因为单就它的概念和普遍性来了解,柏拉图就已把理念看作真实的。但是单就这种普遍性来了解,理念就还没有实现,还不是在它的现实存在里自为地真实,它还只是停留在‘自在状态’。但是正如概念如果脱离它的客观存在,就不是真实的概念,理念如果没有现实存在而外在于现实存在,也就不是真实的理念。因此,理念必须进一步变成现实,而它之变成现实,只有通过本身符合概念的现实的主体性及其观念性的自为存在才行。例如种族只有作为自由具体的个体才是现实的;生命只有作为个别的有生命的东西才能存在,善要借个别的人才能实现;一切真理只有作为能知识的意识,作为自为存在的心灵才能存在。因为只有具体的个别事物才是真实的和现实的,抽象的普遍性和特殊性却不是真实的和现实的。所以我们所要紧紧掌握的要点就是这种自为存在,这种主体性。但是这主体性在于否定的统一,由于这否定的统一,各差异面在它们的实际存在中才显得是在观念中设立的。因此,理念和体现理念的现实二者的统一就是理念,即单就本身来看的理念和体现理念的实在二者的否定的统一,也就是双方差异面的设立与取消(否定)。只有在这种活动里,理念与现实的统一才是肯定地自为存在的,自己对自己发生关系的无限的统一和主体性。所以我们对于美的理念,也要如其本质地就在它的现实客观存在中作为具体的主体性因而也就是作为个别事物去理解,因为只有作为现实的理念,美的理念才能存在,而理念的现实性,只有在具体个别事物里才能得到。”(第184-185页)

分析一下大体的意思。

首先,“把美看作理念,所采取的意义与把善和真看作理念时所采取的意义是相同的。”这样,美作为理念就必须“是概念和体现概念的实在二者的统一”;概念必须在客观存在中实现自己。

其次,自然美中概念也能在客观存在中实现了自己,概念的普遍性也能与客观对象相符合。但这种符合只停留在“自在状态”;也就是说理念运动要完成两个否定,才能算是在现实客观存在中完成了自己。但这里只完成了一半,只把概念的普遍性发展到自然中去就终结了;概念没有从客观对象再回到自身。如果要全部完成,还应由客观对象再反馈到主观概念,并由此形成理念。所以自然美对于理念来说是不完美的。

第三,主体性是完成理念的“否定之否定”过程,达到“自为状态”的关键。主体性能根据概念、观念统一的原则对差异面进行否定。主体性具有自觉意识,能自己认识自己,自己否定自己。这样就在本质上与自然的“自在状态”区别开来。主体性是高于自然美的一个重要标志。

第四,个别性对于实现理念具有重要作用:“种族只有作为自由具体的个体才是现实



的；生命只有作为个别的有生命的东西才能存在，善要借个别的人才能实现；一切真理只有作为能知识的意识，作为自为存在的心灵才能存在。因为只有具体的个别的事物都是真实的和现实的，抽象的普遍性和特殊性却不是真实和现实的。……美的理念的现实性，只有在具体个别事物里才能得到。”另外，艺术也必须以具体的个别形象作为观照对象，离开了个别性，就失去了美的基础。

第五，自然美和艺术美都以客观现实为内容，本质上的差异在于：自然美把概念淹没在客观对象里（自在状态）；艺术美让概念再返回到主体自身。

这里需要重温一下理念：概念具体化为实在，形成概念与实在的统一，这就是理念。在这统一体中，概念否定了实在的片面性和个别性，实在也否定了概念的片面性和普遍性，所以叫做“否定之否定”或“否定的统一”。概念本身设立自己的对立面就否定了自己，同时又否定了这种对立面回到主体的统一，原来抽象的、片面的东西，就变成具体的统一体了。只有自意识的人作为主体，才能凭心灵设立和否定对立面并且认识到所形成的统一，所以这种统一也被称做“主体的观念性的统一”。这种统一能力是自然生命所不具备的。

下面从三个方面来进一步讨论自然美的缺陷。

### 1. 在直接现实中的内在因素仍然只是内在的

a) 动物通过器官吞食食物获得营养以维持自己的生命，动物器官系统唯一的目的是通过新陈代谢过程来维持生命。“所以动物的生命就只是一种欲念的生命，这些欲念的生展和满足就是通过上述器官系统来实现的。生物就按照这种目的性来构造成它的各部分：每一部分都只是一种工具，服务于自我保持那唯一目的。”（第 187 页）生命的这种维系过程使动物感觉到自己的生气和活力，同时也有了作为个体的自我满足感。但这种动物的生命还不是可以进行自我否定、自我生发的统一体，“而是器官的繁复性；这样，生物还是不自由的，还不能显现为个别的成为统一点的主体，和它的分布于外在实在界的各部分相对立。”也就是说还达不到观念性的统一，还没有灌注生气于全体各部分的心灵性。

因为我们看不到这种灌注生气的观念性统一，所以“有机生命的活动枢纽对于我们还是隐秘着的，我们只看到形体的外在轮廓”。从外形上看不出观念性统一，“这就是动物生命在美方面的一个大缺陷。我们从这种形体构造所看到的不是灵魂；露在外面的到处显现的都不是内在的生命，而是比真正生命低一级的那些构造。”生命得以维持和运转的器官都隐藏于躯体的内部，真正具有生命含义的东西没有与外的肢体进行交流，生命内在的意义没有在身体的外表表现出来。所以“内在的方面既然停留在纯然内在的状况，外在的方面也就显得是纯然外在的而不是每一部分都由灵魂彻底灌注的。”（第 188 页）

b) 刚才说的是动物，现在再来说人。“人的身体却属于较高的一级，因为人体到处都显出人是一种受到生气灌注的能感觉的整体。”这“显现为人所特有的生气活跃，生命的扩张。就连皮肤也到处显得是敏感的，现出温柔细腻的肉与血脉的色泽，使画家束手无策”。

即使这样，人体也还是有缺陷的，它的缺陷在于灵魂的“感觉还没有内在地集中到能呈现于身体每一部分；身体里有一部分器官和它们的形体还只适合于动物机能，只有一部分器官才更能表现出灵魂生活，感情和情欲”。也就是说，“灵魂和它的内在生活也还没有通过全部形体的实在而显现出来。”

这里要注意一个观点，“感觉还没有内在地集中到能呈现于身体的每一部分”。在黑格尔看来，艺术作品中的形象与自然中人的形状有着很大的区别，这区别的关键，就是看灵魂、情感是否体现到身体的每一部分。把概念和感觉表现于形象整体的每一部分，是黑格尔区别艺术作品形象与普通图像的关键，而且他还非常执著于这个看法，前面关于艺术美的论述中我们已经看到过这个观点，后而还会看到。

c) 这里要涉及一个较深刻的问题了，即心灵的缺陷。文本表现仍费解，用平易一点的语言概括大意。

黑格尔说，即使在“心灵世界以及它的机构里，也可以见出同样的缺陷”。也就是说，在心灵世界里也有些部分并不能完全体透地把心灵的本质都显现出来。因为“心灵世界的机构愈庞大，愈丰富，灌注生气于整体而且形成这整体的内在灵魂的那单一的目的也就愈需要辅助的手段。在直接现实中，这些辅助的手段当然显现为一些有目的性的机构。而且只有借意志的媒介作用，凡是发生的和完成的事情才能发生和完成”。（第189页）

在黑格尔看来，任何旨意和目的，如果需要有人个性意志加入，就必然会有偶然性，就会有与目的和旨意不协调的地方。例如国家和家庭中的每一部分、每一个个体都会有自己的意志和想法。这些想法和意志与整体国家和家庭的整体目的、整体灵魂可能是不一致的。因此国家和家庭的灵魂就不可能在社会每一部分、每一个人身上都显现出来。国家和家庭“显现出来的只是一种实在的整体，其中最内在的统摄一切的生气灌注作用却还是作为内在的因素而隐藏起来”。

这种情况在个别的个人身上也是如此，心灵的整体性有时也会被日常生活中的愿望和冲动所打破；正直善良性格的另一面有时也会有恻隐之心。

前面说了人体不能把感觉内在地集中于每一部分，现在说的是在灵魂、思想以及国家、家庭、个人等方面也有一个不能集中于每一部分的问题。那么反向思考一下可以看出，黑格尔对艺术美的要求，就是要通体贯注，外在形象不能遗漏任何一个部位，思想精神不能掺进任何杂质，达到纯粹的程度。这就是艺术美的理想。

以上从动物、人、心灵三个方面说明，灵魂、感觉在自然和现实中不可能全部显现出来；内在因素在不同阶段、不同程度上仍然还是内在的。这就是非艺术美的缺陷。

## 2. 直接个别客观存在的依存性

上一节说“内在因素只是内在的”，主要是从一般意义上解决具有普遍性的问题。这一节要说的是个别性的问题。

走出艺术哲学迷宮——黑格尔《美学》笔记

标题中，“个别客观存在”是指客观现实中的个别事物；“依存性”是指依赖性和相互牵连。“直接个别客观存在的依存性”就是指客观现实中个别事物对周围环境的依赖性。这里还是一大段晦涩的文字，我们概括简述如下。

“有了个别事物的直接性，理念就进入现实的客观存在，但是正是由于这种直接性，理念也就同时和外在世界交织成错综复杂的关系，卷入外在情况的条件约制性以及目的与手段的相对性，总之，卷入外在一般现象的有限性。”（第190页）也就是说，个别事物处在外在世界的复杂关系中，受到各种情况和条件的限制。个别事物“首先是一种本身圆满的单一性，但是正是由于这个缘故，它就自禁闭起来，以否定方式与其它事物隔开”。也就是说，它是“这一个”独立的事物，就不是“那一个”事物；它是一棵草，就不是树，不是风，不是雨。它成了草就是单一的、孤独的了。因为孤独，就要“被不在它本身以内的那现实整体的力量摆布，迫使它和其它事物发生关系，现出对无数方面的依存性”；就要受到风、雨、树、水、土的摆布，就要受到无数方面的限制，就要依赖和受制于别的事物。这种独立存在的个别事物生存于客观世界的复杂系统中，这个系统中每一个与之有关系的环节都会以某种方式和力量对其产生影响。

理念如果在这样的个别事物中体现或显现，就会受到偶然机会与必然需要的双重影响。因为从“美的理念”角度讲，个别事物应该显现理念的必然性和普遍性；而且这必然性和普遍性应该在个别形象中直接显现，而不是隐约显现。由于自然界的个别事物受制于外在世界（如小草受制于风和雨），所以理念在“这一个”小草中的显现就具有偶然性，就或高或矮，或肥或瘦。“直接的个别事物所生活在里面的是一种不自由的领域”，这个别事物对理念的显现也就是不自由，带有偶然性的。这就是“直接个别客观存在的依存性”

说明了基本道理，下面就可以分析具体情况。

a) “例如个别的动物是束缚在一定的的水陆自然环境的，这就限定了它的生活方式、营养方式以及整个生活习惯。动物生活的无数差别都是从此产生的。”（第191页）

“动物在自我保持中经常受制于外在自然，如寒冷、干燥和缺乏营养之类，在这种环境吝啬的控制下，形状可以长不齐全，花卉可以失去它的美丽，消瘦下去，只成为四周贫乏的象征。它对于它所分到的那一份美能保持住还是要丧失掉，都全靠外在的情况来决定。”

b) “人的肉体的存在也还是在不同程度上依存于外在自然的力量，也不免受制于同样的偶然机会，得不到满足的自然需要，致命性的疾病以及一切种类的穷困和苦恼。”

c) 甚至“在具有心灵意蕴的直接现实里也最充分地表现出对外在世界的依存性。它现出人类生存的全篇枯燥的散文。单纯的身体方面的生活目的和心灵方面的较高的生活目的是相反，它们可以互相阻碍，互相搅扰，互相消灭，这就已是这种散文的例证”。

对此，黑格尔大体说到了这样几点：1. 个别人为了自己的生存，不得不让自己成为别人的工具，替别人的目的服务。这样他自己就失去了人格的整体性，别人单从他本身也看不出他的价值，只能从他与别人的关系中才能了解他。2. “个别的主体不是以本身完满的

整体，而只是由于他的行动、愿望和意见对于旁人有最切近的个别的利益，他对旁人才有意义。凡是人感到兴趣的首先是某事物对他自己的意图和目的的关系。”<sup>3</sup>“有些站在最高地位的人物，在情感和意识上感觉到全部事业就是他们自己的事业，但是就连他们也显得是纠缠在多方面的个别情况、条件、阻碍和相对关系的复杂网里。”“无论个人怎样坚持他自己的目的，只促成有助于他自己利益的事业，他的意志的独立自由却仍然多少是形式的，取决于外在情况和偶然机会的，受自然障碍妨害的。”他也要服从于国家的法律等。

“这就是每人自己和旁人都意识到的世界的散文，它是一种有限的常在变动的世界，其中充满着个人所无法避免的复杂错综的相对事物和必然性的压力。每个孤立的有生命的东西都处在这样一种矛盾里：一方面自己对自己是一个自禁排外的统一体，另一方面却又依存于其他事物。为着要解决这种矛盾而进行的斗争总是跳不出试探的范围，成为继续不断的搏斗。”（第192页）

以上就是动物、自然人、心灵，这三个层面关于“直接个别客观存在的依存性”。

### 3. 直接个别客观存在的局限性

本节“直接个别客观存在的局限性”所要说的内容与上一节“直接个别客观存在的依存性”大体上是相同的。在这里所强调的是个体对于概念的符合程度。也就是强调个别事物“没有绝对的独立自在性，因为它是有局限性的，说得更精确一点，因为它本身是个别化了的”（第193页）。

这“个别化”的意思是指事物由类的存在变为了个别个体的存在。例如“张三李四”，在生活中他们既作为群体的一员存在，同时也作为“张三”和“李四”存在，作为个体的人而存在。既然是作为个别的人存在，就会有各方面的局限性，也就会遇到许多偶然因素的影响。

关于“直接个别客观存在的局限性”，黑格尔还是分a、b、c三个部分递进式论述的。为了便于理解，我们调换一下顺序，先看看“c”部分中黑格尔认为不受局限的标准：

黑格尔认为，个别客观存在“这种缺陷在本质上都应了解为一种有限，说得更精确一点，这种有限和它的概念不符合，而它的有限性也就由这种不符合里看出。因为概念，说得更具体一点，理念，在它本身以内是无限的，自由的。动物生命就其为生命来说，固然已是理念，却还不能表现出无限与自由；只有在概念完全灌注到符合它的实在里，因而在这实在里就只有概念本身而不让其它与概念无关的东西掺入时，无限与自由才能显现出来。只有在这种情况下，概念才成为真正自由无限的个别存在”（第194页）。

从这个段文字中，我们可以对个别事物的“局限性”有清楚的认识。所谓“局限性”，就是个别事物与它的概念不完全符合，掺入了其它与概念无关的东西，因此在它身上不能显现理念的无限的、自由的本质。

黑格尔是从以下三个方面说明这种局限性的。

走出艺术哲学迷宮——黑格尔《美学》笔记

a) “每一个别动物都属于某一种有定性的因而也是有局限性的固定的物种，而不能越过这个物种的界限。”例如马，每一个人心中都有一个关于马的一般轮廓的图形，但是在现实自然里，这一般的轮廓分裂成为无数个别的马，其中每一个别的马都符合这一般的轮廓，却又都因为外在环境以及对这外在环境的依赖性而存在一些特殊性和偶然性。这样，这个别的马就与人们心中的一般轮廓有不因素。在黑格尔看来，“这也就破坏了独立和自由的印象，而这印象却正是真正的美所必不可少的。”（第 193 页）

b) “人体机构里固然完全实现了自然生命的完整概念”，但是在人体中也就是分裂成为“不同等级的美”。人体分裂成为不同等级的美，主要由于三个方面的原因：1. 由于种族上的差异，这是带有一般性和普遍性的差异。2. “偶然形成的家族特性以及家族特性的混合，表现为某种生活习惯、仪表和姿态；……还要加上有限生活领域里各种工作和事务所产生的职业特性。”3. “还要再加上特种性格与特种性情的全部特点及其连带的歪曲和变态。穷困，忧虑，忿怒，冷淡，情欲的烈焰，对片面目的的执著，变化无常，心灵方面的分裂对外在自然的依存，总之，人类生存的全部有限性都造成了个别面貌的偶然特点及其经常的表现。”（第 194 页）例如有一种久经风霜的面相，上面刻下了种种情欲的毁灭性风暴的遗迹；另一种面相显出内心的冷酷和呆板，还有一种面相奇特到简直不像人。这些形状上的偶然分歧是无穷尽的。

在对人的审美中，黑格尔最看好儿童，“儿童是最美的，一切个别特性在他们身上好像都还沉睡在未展开的幼芽里，还没有什么狭隘的情欲在他们的心胸中激动，在儿童的还在变化的面貌上，还见不出成人的繁复意图所造成的烦恼，但是儿童的活泼气象尽管显出一切可能性，在他的这种天真中却还缺乏较深刻的心灵的特征，还没有现出心灵的深思远虑，专心致志于重要目标的那种神情。”

c) “无论在身体方面还是在心灵方面，直接存在的这种缺陷在本质上都应了解为一种有限，……自然生命不能越出在它本身以内的情感，不能贯注到全部实在里去，此外它还发见自身是直接受条件限制的，有局限性的，依存的，因为它的自由不是由自己决定而是受其它事物决定的。”

自然生命是如此，那么心灵是怎样呢？

“心灵的直接有限现实在它的知识、意志、行动和命运等方面也有类似的情形。……因为心灵的领域里虽然已经形成了一些比较本质性的中心点，但是它们究竟还只是些中心点，还是像个别事例一样，不能自在自为地具有真实性，而只是由取决于整体的彼此之间的关系来表现这种真实性。……还不能以它的整体显现出来，还只是一种内在的东西，所以只能成为内在的思考认识的对象，不能作为完全的符合，显现于外在现实，使无数的个别性相由分裂状态回原到统一，以便集中成为一个表现和一个形象。”（第 195 页）

对这段话主要应弄明白“中心点”和“个别事例”这两个词的意义与关系。1. “中心点”是指心灵所应显现的一种具有整体性和规定性的中心状态，如愤怒、善良等；而“个

别事例”则是现实中所遇到的具体的事情所发生的情况。由于外界的复杂性和偶然性，“中心点”与“个别事例”并不能自由自在地达到统一，不能完全相符合。2. 黑格尔所说的理想是：“中心点”与“个别事例”“由分裂状态回到统一，以便集中成为一个表现和一个形象。”这里，回到统一比较好理解，重要的是“集中为一个表现和一个形象”。也就是说，在黑格尔看来，外在形象与概念的符合，要集中于一个表现、一个形象。一个概念应该由一个形象集中地进行表现，这是黑格尔的艺术理想。3. 正是因为这个理由，心灵才是有缺陷的。心灵的缺陷就是“不能在客观存在的有限性及其附带的局限性和外在的必然性之中直接观照和欣赏它的真正自由，而这种自由的需要就必然要在另一个较高的领域才能实现。这个领域就是艺术，艺术的现实就是理想”。也就是说，现实生活中人的心灵受客观存在的局限，外在形象与概念的符合不可能达到一个概念由一个形象集中表现；自然的缺陷只有到艺术的领域才能实现。

在历数了自然美的种种缺陷之后，黑格尔对艺术的必要性和职责做了总结：

“所以艺术的必要性是由于直接现实有缺陷，艺术美的职责就在于它把生命的现象，特别是把心灵的生气灌注现象按照它们的自由性，表现于外在的事物，同时使这外在的事物符合它的概念。只有这样真实的东西才能从它的有时间性的环境中，从它的在有限事物行列中浪游的迷途中，解脱出来，才能获得一种外在的显现，这外在的显现使人看到的不是自然与散文世界的贫乏，而是一种与真实相适应的客观存在，而这客观存在也显现为自由独立的，因为它的定性是从它本身得到的，而不是由其它事物外加到它身上的。”（第196页）

由于这个理由，心灵就不能在客观存在的有限性及其附带的局限性和外在的必然性之中直接观照和欣赏它的真正的自由，而这种自由的需要就必然要在另一个较高的领域才能实现。这种领域就是艺术，艺术的现实就是理想。”

## 楔子

第二章“自然美”结束了，我们来整理一下黑格尔在这一章里所涉及的主要问题。

第一，黑格尔对哲学中的“自然”与美学中的“自然”有不同的理解。在黑格尔的哲学中，自然界是作为“绝对精神”的对立面而存在的，是理念在外在世界中找到了自己的外化对象。理念是自由自在的东西，而自然虽然也是“绝对精神”的一部分，却是自在而不能自为的。自然既然是“非精神性的”，是“理念”的外化，因此自然事物就不具有意志和目的，不具有自由、自主的品格，只受偶然法则、必然法则的驾驭。自然既不具意识，因此对自己的存在没有反思能力，对自己与他者的关系亦无知觉，纯然以麻木地状态持续存在着，并且是一种孤立的存在。黑格尔还指出，自然既然不是精神性的存在，因此，自然世界就不会出现“辩证性”发展。然而，自然既是“绝对精神”的外在化表现，自然

就不满足于以一种完全欠缺生命的方式存在，就会为着表现“绝对精神”而努力从“自在性”和“外在性”中挣脱出来。自然要使自己从“自在性”和“外在性”中挣脱出来，需要一个发展的过程，这个过程就是自然发展的三个阶段：即时空的、无机自然的和有机自然的。

黑格尔在论述艺术中的自然，即自然美时，对自然基本性质认识没有改变，但对自然作为对象的内容做了一些调整。在哲学中，自然分这样三个阶段或部分：时间与空间、无机自然、有机自然。而在美学中自然则分成这样三个部分：无机自然、有机自然、心灵；减掉了时空内容，增加了心灵内容。

第二，黑格尔论自然美其实是以论述自然美的缺陷为基础的。关于自然美的缺陷概括起来主要有这样几条。1. 自然是无意识的自在事物，因此便没有辩证发展的能力。2. 自然个别事物不能完全符合概念的本质，作为审美对象的事物都是个别的具体的，而这种自然的个别性又会因偶然因素和依赖性而不能完全充分地显现出概念的普遍性和纯粹性。3. 自然现实对外在世界的依赖性使自然事物和自然现象不能按照事物的本质自由发展。

第三，黑格尔所理解的人与自然的审美关系。人欣赏自然美的三种心理：一、预感与习惯；二、移情作用；三、符合概念性。在这三个审美心理中，对后人影响最大的是第二种，即人与大自然审美关系中的移情作用。如何认识自然美，人与自然的关系起着决定性的作用。而人与自然的关系，或者说人对自然的认识也有一个历史的发展过程。黑格尔所处时代是理性至上的时代，这个时代，人的力量被放大到“上帝”的地位，人成为世界的主宰，用科学理性这把锋利的匕首无情地解剖着大自然的有机体。黑格尔的哲学观和美学观都受到时代精神的影响，他忽视自然美也就情有可原。由此也可以看出，没有永恒的真理，没有不可动摇的逻辑定义。有的只是在不同历史环境下，具体的、历史的话语。

第四，既然连心灵都受现实世界的局限，那么现实生活中和自然界里就真的没有美可言了。由此可进一步加深对黑格尔美学理念的认识。如前所述，艺术美的理想，无论其形式，还是其内容，都不是自然现实中原封不动的东西，都必须经过人的重新创作、重新改造。未经改造的纯粹自然状态是事物是不可能成为艺术美的理想的。黑格尔用了一大堆观点说明自然界和现实生活中的原貌不可能直接成为美的对象，这也从另一个方面证明了美与真的不同性质。

有黑格尔论者认为，黑格尔只说了什么是美，而没说什么是不是美。其实黑格尔关于自然美缺陷的论述就是在证明什么不是美，认真读一下他关于自然美的论述就很清楚了。

## 第三章 艺术美，或理想

这一章讲“艺术美，或理想”。这个题目很值得研究，似乎没有引起人们太多的注意。黑格尔很执著地把艺术美称做“理想”，有时也称“艺术的理想”。笔者以为，把艺术美称做理想是体现黑格尔美学思想的一个重要标志。我们来分析“理想”的性质。

首先，“理想”不是现实，不是现实中、自然中固有的东西。理想的东西一旦实现，就不再是理想而转为现实。为什么把艺术称为理想？因为艺术的东西不是现实中、自然中固有的东西。黑格尔在第二章自然美的论述中，用大量的篇幅反复强调自然美的缺陷，这缺陷很重要的一个方面，就是因为实在和自然界固有的事物受外界各种条件的限制，不能充分地显现出美的特征。而且不仅自然界的事物受到外界的限制，就是人类社会中的日常事物包括精神生活，也受到社会千丝万缕的联系而不能充分显现出理想追求的纯粹和精神的执着。所以理想只能是经过心灵改造过的东西，其物质形式也是经过创造或加工的。艺术不是自然现实中固有的东西。其次，“理想”是人类精神和心灵的产物。只有人的精神和心灵才能产生出超越现实的理想，并在理想中寄托自己美好的追求。这正是黑格尔所说的艺术美高于自然美的理由。第三，理想是精神追求的目标和心灵憧憬的图像。也就是说，理想出自精神，但并不抽象、虚幻；而是具有明确的目标。理想出自心灵，但并不朦胧、混沌，而是描绘了清晰的图像，具有具体的意象性；也就是说，理想本身已经具有了内在的形象性和形式感，这样，理想就具备了艺术的品质。最后，最重要的一点就是：理想，是艺术地把握世界的具体方式。在黑格尔看来，哲学用概念的思考、宗教用观念的虔诚来把握世界，而艺术就是用“理想”、或者说是艺术的形象来把握世界。黑格尔说过，美、真、善都可以是理念的内容，把美的理念确定为理想，就从表述上也把美与真、善区别开来了。

在黑格尔的论述中，艺术理想具有形象的意味。

现在我们就可以转入原著的论述了。

黑格尔论艺术美是从三个方面进行的：

第一，理想，单就它本身来看；

第二，理想得到定性成为艺术作品；

第三，艺术家的创造的主体性。

### A. 理想，单就它本身来看

#### 1. 美的个性

“如果很形式地谈艺术美的理想，我们就可以得到这样一个最普泛的结论：从一方面看，真实的东西固然只有在展开外在存在时，才得到它的客观存在和真实性，而从另一方



面看，这真实的东西所含的并立的部分是结合为统一体而且都包含在这统一体里的，所以这展开为外在现实的每一部分都显现出这灵魂，这整体。”（第197页）

黑格尔在这里论述艺术美的理想，从文字上看是说了两个方面，即“从一方面看……，从另一方面看……”。但从实际内容上看，其实是说了三个方面。1. 艺术美的理想是展现在外在存在中的客观存在，具有真实性；也就是说艺术理想必然是展现为外在形象的，而不是纯思想性、观念性。2. 这客观的真实性中包含着对立的、带有差异性的因素，而且这些对立和差异还要结合为统一体。3. 各种因素的对立与统一表现为外在形式时，每一部分都显现出灵魂；也就是说在整体的每一部分中都能显现出整体性。

以上三个部分的定性基本上可以说是黑格尔关于艺术理想的定性。如果我们把这个定性与黑格尔关于美的定义相比较就会发现，艺术理想的定性比美的定义又增加了具体的内容。美的定义，美是理念的感性显现，强调的是理念要直接显现于感性形式；强调了感性形象性与理念内容的直接统一。而在艺术理想的论述中，除了要求理念显现于感性形象外，又多了两条定性，一是对立因素的有机统一，也就是强调了其整体意识；二是每一个别部分都要显现出整体和灵魂，强调整体的“每一部分”都要在显现出灵魂。这也是现实自然形象与艺术形象的区别。生活中的形象也可以显现出灵魂，但不是每一部分都能显现。可见艺术理想的内容比美的定义具体而丰富了。丰富的主要内容，就是要从整体形象的每一个点上看到事物的灵魂和整体。

黑格尔以人体为例来说明，“如果我们问：整个灵魂究竟在哪个特殊器官上显现为灵魂？我们马上就可以回答说：在眼睛上；因为灵魂集中在眼睛里，灵魂不仅要通过眼睛去看事物而且也要通过眼睛才被人看见。……艺术也可以说是要把每一个形象的看得见的外表上的每一点都化成眼睛或灵魂的住所，使它把心灵显现出来。”（第197-198页）

黑格尔的这个观点很值得注意，在他看来，艺术形象的最佳状态，就是让艺术形象的看得见的外表的每一个点都化成眼睛或灵魂的住所；艺术形象通体表现出灵魂。

希腊神话中有一种叫阿顾斯的怪物，生有一百只眼睛，黑格尔说：“艺术把它的第一个形象都化成千眼的阿顾斯，通过这千眼，内在的灵魂和心灵性在形象的每一点上都可以看得出。不但是身体的形状、面容、姿态和姿势，就是行动和事迹，语言和声音以及它们在不同生活情况中的千变万化，全都由艺术化成眼睛，人们从这眼睛里就可以认识到内在的无限的自由的心灵。”（第198页）

a) “艺术作品通体要有生气灌注，这个要求马上就引出一个问题：既然形象上的每一点都应化成灵魂的眼睛，这种灵魂究竟应该是怎样的呢？问得更具体一点，怎样的灵魂按照它的本性才有资格通过艺术达到它的真正的表现呢？”

首先，金、石、星辰、动物、植物之类自然物不具备艺术作品所要表现的灵魂。“单纯的自然物的‘灵魂’在本身身上就是有限的，容易消逝的，只配称为一种特殊化的自然，还不配称为灵魂。”在自然领域里，有些艺术表现也具有了自由的品格，但那是艺术从外面带

进来的，而不是事物本身固有的无限性。

其次，低级动物不具备艺术作品所要表现的灵魂。“能感觉的心灵作为自然生命固然也是一种主体的个性，但同时却也是一种纯然内在的个性，只是自在地出现于实在，还不能返躬自察，来认识到自己，因而还不能本身就是无限的。”所以这种能感觉的心灵的内容仍然是有局限的，而它的表现时而只能是这种低等动物的形式的生命表现，例如骚动、运动的能力、性欲、忧虑和恐惧之类；时而只能是一种本身有限的内在生活的外现。

再者，人的心灵中不具有普遍性、不能充分体现人类自由健全心理的内容不能成为艺术作品所要表现的灵魂。“心灵也只是由于实现了它的普遍性，而且把它自己所定的目的提高到这种普遍性，它才是自由无限的，所以心灵如果还没有掌握住这种自由，那么，按照它所特有的概念，它也就可以只是作为有限的内容，畸形的性格，或缺平庸的情绪而存在。内容既然这样空洞，心灵的无限表现就还只是形式的，因为我们所得到的只不过是自觉心灵的抽象形式，这种抽象形式的内容是和自由心灵的无限性相矛盾的。”（第199页）也就是说，在人类的心灵中，只有那些具有普遍性，具有自由自在本质，健康、美好东西才是值得艺术作品表现的灵魂。畸形、平庸、残缺、抽象、有限，都不是艺术所应表现的灵魂。

最后，真正有资格进入艺术表现的灵魂：“只有受到生气灌注的东西，即心灵的生命，才有自由的无限性，才是在实际存在中对本身为内在的，因为它在它的外现里能回顾本身，停留在本身（以自身为认识对象）。因此，只有心灵才能在它的外在表现上刻下它所特有的无限性以及自由回顾自己那种情况的烙印，……只有通过真正的本身有实体性的内容，有局限的变化无常的个别事物才能得到独立性与实体性，因而使它的定性，本身坚纯性，以及有局限的自禁排外的而却有实体性的内容（意蕴）都能在同一客观存在里变成现实，而这种客观存在（事物）也就因而有可能在它所特有的有局限性的内容上同时表现出普遍性，表现出圆满的自足的灵魂。”

这一段关于什么是艺术表现的灵魂，有两层很重要的意思：一层意思是说，作为艺术灵魂的心灵具有自由的无限性，其主要特点是能在自己的外现中回顾本身，能自觉地停留在本身以本身为对象认识自己；这样心灵就达到了自为自在、自由无限的境地。第二层意思，艺术怎样把客观现实中有局限的东西转化为无限的东西，把不自由转化为自由。用黑格尔的话说就是，“只有通过真正的本身有实体性的内容，有局限的变化无常的个别事物才能得到独立性与实体性，因而使它的定性，本身坚纯性，以及有局限的自禁排外的而却有实体性的内容（意蕴）都能在同一客观存在里变成现实，而这种客观存在（事物）也就因而有可能在它所特有的有局限性的内容上同时表现出普遍性，表现出圆满的自足的灵魂。”

这里的关键是如何理解“真正的本身有实体性的内容”。“真正的本身有实体性的内容”，实际就是要按照理念的内容来认识和把握现实中有局限的事物，即概念、概念所代表的实在及两者的统一。通过概念的自由运动，有局限的事物就变成了无限的自由的事物，

就达到了理念的高度。于是在有局限性的内容上表现出了普遍性，“表现出圆满自足的灵魂。”这里的观点有些费解，但对理解黑格尔的思想很重要。

他总结说：“总之，艺术的特性就在于把客观存在（事物）所显现的作为**真实**的东西来了解和表现，这就是说，就事物对于符合本身和符合自在自为的内容所现出的适合性来了解和表现。所以艺术的真实不应该只是所谓‘摹仿自然’所不敢越过的那种空洞的正确性，而是外在因素必须与一种内在因素协调一致，而这内在因素也和它本身协调，因而可以把自己如实地显现于外在事物。”（第200页）

什么是把“所显现的作为真实的东西来了解和表现”？就是让所显现的东西符合理念，使之达到概念与概念所代表的实在的统一；这样，事物就达到了“符合自在自为的内容所现出的适合性”。同时，内在因素与外在因素也就协调一致了。

b) 前面从理论上说明了怎样把所表现的东西作为真实来理解，作为符合理念的内容来理解；现在就从艺术创作的方法上来说明，怎样把所表现的内容作为真实来理解，怎样达到内在因素与外在因素的协调一致。黑格尔这一段文字很平易，对创作过程的描述也比较具体，可以直接摘来。

“因为艺术要把被偶然性和外在形状玷污的事物还原到它与它的真正概念的和谐，它就要把现象中凡是不符合这概念的东西一齐抛开，只有通过这种**清洗**，它才能把理想表现出来。”注意，黑格尔在这里用了“清洗”这个概念，说只有通过这种清洗，它才能把理想表现出来。这里的清洗实际上就是对现实生活与自然的提炼，就是典型化的思想雏形。

“人们可以把这种清洗说成艺术的谄媚，就像说画家对所画的人谄媚一样。但是就连最不问理想的画家也必须**谄媚**，这是就这个意义来说的：他必须抛开形状、面容、形式、颜色、线条等方面的一切外在细节，必须抛开有限事物的只关自然方面的东西如头发、毛孔、斑点之类，然后把主体的普遍性格和常住特征掌握住，并且再现出来。”

“画家把静坐在他面前的那个人的表面形状完全依样画葫芦地摹仿出来，这是一回事；他知道怎样把足以见出主体灵魂的那些真正的特征表现出来，这却是另一回事。因为艺术理想始终要求外在形式本身就要符合灵魂。”

“举例来说，现时流行一种所谓‘活的画’，画家兴高采烈地有意地要摹仿名画，他们很正确地抄袭一些次要的东西如衣褶之类，但是要在这种形象里找到精神的表现，所找到的往往只是一些平庸的面孔，这就产生出很坏的效果。拉斐尔所画的一些圣母像就不然，它们向我们所提示的一些面孔、腮颊、眼、鼻和口的形式，单就其为形式而言，就已与幸福的快乐的虔诚的而且谦卑的母爱完全契合。我们确实可以说，凡是妇女都可以有这样的感情，但是却不是每一个妇女的面貌都可以完全表现出这样深刻的灵魂。”

黑格尔在这里深刻而具体地论述了艺术典型化的原则和方法。

c) 艺术理想的本质是什么？“艺术理想的本质就在于这样使外在的事物还原到具有心灵性的事物，因而使外在的现象符合心灵，成为心灵的表现。”（第201页）把这句话换个

说法：艺术理想的本质就在于艺术的典型化，就在于用自由无限的灵魂对被玷污的、有限的现实进行“清洗”。也就是说，黑格尔在这里所理解的“艺术的理想”，就是用艺术理念提炼现实生活。

作为心灵表现，艺术理想与其它心灵形式（如思考）不同的地方是，“这种到内在生活的还原却不是回到抽象形式的普遍性，不是回到抽象思考的极端，而是停留在中途一个点上，在这个点上纯然外在因素与纯然内在因素能互相调和。”

这里说到了“中途点”。回忆一下我们在第一章关于美的理念的叙述中，以“楔子”的方式也曾经谈到一个作为反光体的“中途点”，也就是纯粹思考与纯粹客观事物之间的点。这个点是纯粹思考与纯粹客观事物的结合点；是一个既有心灵的思考性，又不离开事物的艺术形象。这个点，这个形象，既是内在的，又是外在的；既是理性的，又是感性的。这样一个“中途点”，不可能在纯粹客观自然中直接拿来，也不能凭思考推理出来。这也就是我们在说明美的理念时用蓝光和红光照射“反光体”的道理。“因此理想就是从一大堆个别偶然的東西之中所拣回来的现实，因为内在因素在这种与抽象普遍性相对立的外在形象里显现为活的个性。”

这里提出了“活的个性”。为什么黑格尔提出要显现为活的个性？“因为个别的主体性既含有一种有实体性的内容（意蕴），同时又使这内容显现为外在的，它所处的就是一种中途点，在这个点上，内容的实体性不是按照它的普遍性而单独地表现出来，而是仍然融会到一种具有定性的事物里去——就这事物方面来说，它也解脱了单纯的有限性和条件制约性，而与灵魂的内在生活结合为一种自由的和谐的整体。”

从这段文字中可以看出，黑格尔所说的“活的个性”，实际上就是思辨性与形象性、普遍性与特殊性、有限性与无限性在中途点上的统一；就是既给思想找到了形象，又给外在事物灌注了灵魂。尽管艺术理想是用感性形象表现出来的，它却能对这外在的感性世界灌注生气和灵魂，使这来自外在世界感性形象具有了心灵的自由。

正是“由于这个缘故，理想才托身于与它自己融会在一起的那种外在现象里，享受感性方式的福气，自由自在，自足自乐。这种福气的歌声在理想的一切显现上面都荡漾着，因为外在形象无论多么广阔，理想在它里面都不会丧失它的灵魂。只有这个缘故，理想才真正是美的，因为美只能是完整的统一，但也是主体的统一”（第202页）。

艺术理想的美：1. 把自己托身于与它自己融汇在一起的外在现象里；2. 外在形象无论多么广阔也不会丧失自己的灵魂；3. 充分享受感性世界和形象的愉悦福气。

在对艺术理想进行了理论上的定性分析之后，黑格尔还对艺术理想美的美感特征做了说明。在他看来，艺术理想的美感特征就是“和悦、静穆”。“我们可以把那种和悦的静穆和福气，那种对自己的自足自乐情况的欣赏，作为理想的基本特征而摆在最高峰。”

以下从三个方面来说明这种基本特征。

c1) “理想的艺术形象就像一个有福气的天神一样站在我们的面前。对于这种有福气的

走出艺术哲学迷宫——黑格尔《美学》笔记

神，有限领域与有限意图中的一切困苦、忿怒和旨趣都不是什么严肃的事，而这种否定一切个别事物而肯定地还原到自己，就使这种神们具有和悦和静穆的气象。”“我们在古代艺术形象里所看到的和悦的静穆正是这种个性的力量，这种集中于自身的具体自由的胜利。……就连主体本身有深刻的分裂，好像它的整个存在都遭受到挫折的时候也是如此。……束缚在命运的枷锁上的人可以丧失他的生命，但是不能丧失他的自由。就是这种守住自我的镇定才可以使人在苦痛本身里也可保持住而且显现出静穆的和悦。”

这里说的是古典型艺术中特征，“和悦、静穆”的理想使艺术作品中的物像无论处于怎样的艰难境地，也能守住自我的镇定。

c2) “在浪漫型艺术里，内在生活的分裂和失调当然是更厉害些，它所表现的冲突一般是更加深刻化了，这种冲突所形成的破裂也可以是很突出的。……不过浪漫型艺术尽管把烦恼和痛苦表现得比古代艺术里能更深刻地激发情绪和主体内心生活，它也还能表现出一种心灵的温柔亲密，一种退让任运的喜悦，一种在烦恼痛苦中的泰然自若，乃至于在一种在苦刑下的狂欢。”（第 203 - 204 页）

“这种表现在一般浪漫型艺术里可以说是通过眼泪的微笑。眼泪来自苦痛，而微笑则来自和悦，所以这种啼泣中的微笑表现出在烦恼痛苦中的怡然自得。”（第 204 页）

近代浪漫时期的人类应该比古典的人物有了更多的烦恼与不幸，但是“和悦、静穆”的理想仍让他们能在啼泣和痛苦中怡然自得。

c3) 这种从在烦恼和痛苦中显出镇定的精神，从近代滑稽说中也可以见出，对此我们在“序论”中曾经专门谈及。“不过这种滑稽从一方面看，往往没有任何真正的严肃性，它特别欢喜运用恶劣的题材；从另一方面看，这种滑稽的结局只是心情的怅惘，而不是引领人参加现实的行动和生活。”

## 2. 理想对自然的关系

上一节“美的个性”，主要是从理想自身所包含的内容来论述艺术理想的各种定性，也就是从形象的内在因素来谈理想。本节则主要从形象的外在因素来谈理想。所谓“理想对自然的关系”，实际上就是理想与外在形象性的关系，是理想与其物化形态的关系。更简要一点说，上一节说的是艺术最理想的内容，这一节主要说艺术理想的形式，当然这里也包含着艺术作品如何处理与自然的关系。

正如黑格尔所说，“形象的外在的因素对于理想是和本身真实的内容一样重要的，这两方面互相融合的方式就要引导我们去研究艺术的理想表现对于自然的关系。因为这里所说的外在因素及其形状构造是和我们一般称为‘自然’的东西密切相关的。”（第 206 页）

艺术理想与自然的关系，从来就是各种理论争辩不休的焦点。这一节黑格尔批判了当时德国流行的“追求理想”和“妙肖自然”两派对立观点，肯定了真实的内容意蕴与真实的自然表现手段相吻合的重要性。

理想与自然的对立包含以下几种一般特征：

a) “头一个特征就是艺术作品具有完全形式的观念性，因为一般说来，诗按它的名字所含的意义，是一种制作出来的东西，是由人产生出来的，人从他的观念中取出一种题材，在上面加工，通过他的活动，把它从观念世界表现到外面来。”（第 208 页）

这第一个特征实际上是指艺术家的观念和兴趣被放到了过分重要的地位，艺术家的主体意识被放到了过分重要的位置；由于过分主体化，忽略了客观客观因素、形式因素的地位，从而忽略了生活和自然应有的实质内容。

a1) “内容可以是完全不关重要的，或是如果没有经过艺术表现出来，它在日常生活中就只能引起一霎时的兴趣。”例如许多绘画作品中对生活中具体细节的过分细腻的表现。

这里说“内容可以是完全不关重要的”，是指艺术家不把重要的生活内容放在应有位置，而只是留意于“霎时的兴趣”。

对这种引起霎时兴趣的艺术观，黑格尔批评说“艺术既然把这种内容呈现给我们，它马上引起我们兴趣的也就是这种好像是由心灵创造的自然事物的外形和现象，心灵把全部材料的外在的感性因素化成了最内在的东西。”（第 209 页）也就是说，艺术既然是心灵与感性形式的结合，就不应只是注重那些纯粹外在的细节的东西、霎间即逝的东西。

a2) 这里所说的艺术情况是，“这种由心灵创造的形象就是观念性的奇迹，你也可以说它是一种开玩笑，一种对外在自然事物的滑稽态度。”这里说的大意是，实际生活中需用很复杂的劳动才能获得的财富，在艺术中不费吹灰之力就可以得来。例如实际生活中很难获得的财富，在艺术中可以取之不尽、用之不竭。所以艺术是创造奇迹与滑稽的游戏。

这种艺术态度的缺陷在于，“这种观念性的艺术是介乎单纯的有限客观存在和单纯的内在观念之间的。它也拿事物供给给我们，但是这些事物是从内在世界取出来的；它把它们供给给我们，并不是为着什么其它目的，它只是把兴趣局限在观念性的形象（显现）那一抽象方面，让这一方面单纯地供认识的观照。”（第 209 - 210 页）

也就是说，艺术家太随意了，只把兴趣局限在观念性的形象里，玩得都是脑子里忽发奇想的东西，忽视了客观的因素，忽视了生活的真实性与规律性。

a3) “艺术用这种观念性把本来没有价值的事物提高了，它不管这些事物的内容有没有意义，只为着它们本身而把这些事物凝定起来，成为目的，使我们对本来过而不问的东西发生兴趣。……在自然界本来是消逝无常的东西，艺术却使它有永久性；例如一阵突来突去的微笑，嘴唇上一阵突然起来的狡猾的表情，一种眼色，一阵浮光掠影，以至于人的生活中精神的表现，许多来来往往，一见即忘的事件——这一切在瞬间存在中都被艺术摄取去了；就这个意义说，艺术也是征服了自然。”（第 210 页）

对此黑格尔批评说，“艺术的这种形式的观念性特别引人入胜的并不是它的内容，而是心灵创造的快慰。艺术表现必须显得很自然，但是形式意义的诗的或观念性的因素不能是生糙的自然，而是取消感性物质与外在情况的那种制作或创造。一种使人感到快乐的表现

必须显得是由自然产生的，而同时却又像是心灵的产品，产生时无须通过自然物产生时所须通过的手段。这种对象之所以使我们欢喜，不是因为它很自然，而是因为它制作得很自然。”

艺术引人入胜出于心灵创造的快慰；艺术表现必须显得自然而不能生糙自然；对象使我们欢喜不是因为它很自然，而是因为它制作得很自然。这些观点都很值得我们体味。

b) 过分的细节、瞬间的兴趣、浮光掠影的摄取，都不是艺术理想的表现内容，都不是艺术与自然的理想关系。“艺术还唤起另一种更深刻的兴趣，这是由于它的内容不只是按照它在直接存在中所呈现的那种形式而表现出来，而是作为经过心灵掌握的东西，在那种形式范围之内推广了，变成另一种东西了。”

凡是自然地存在着的東西都只是一种个别体，无论从哪一点或哪一方面去看，都是个别分立的。经过心灵掌握的观念性的东西却不然，它本身含有普遍性。凡是出于观念的东西就因此而具有了普遍性。从这个意义上讲，“观念有这种优越性：它的范围较广所以能掌握内在世界，把它抽绎出来，表达成为有形可见的东西。艺术作品固然不只是一般性的观念，而是这种观念的某一定形式的体现，但是作为来自心灵及其观念成分的东西，不管它如何活象实物，艺术作品仍然必须浑身现出这种普遍性。”（第 211 页）

活象实物，又浑身现出普遍性，这就是艺术与自然的理想关系。

正是从这个意义上讲，“诗的观念性比起上述单纯制作的那种形式的观念性高一层。在这里艺术作品的任务就在于抓住事物的普遍性，而在把这普遍性表现为外在现象之中，把对于内容的表现完全是外在的无关重要的东西一齐抛开。”这里说的“诗的观念性”就是事物的普遍性，“形式的观念性”就是事物的个别性。艺术的任务就在于抓住事物的普遍性并将其表现于个别的事物之中。

为了完成把普遍性表现于个别事物的任务，艺术家就要把与内容表现关系不重要的、可有可无的、外在的东西抛开。“因此，艺术家所取来纳入形式和表现方式的东西并不是凡是在外在世界所发见的，或是因为他外在世界发见到那些东西。”也就是说艺术家不能在外在世界看见什么就表现什么。“如果他想作出真正的诗，他就只能抓住那些正确的符合主题概念的特征。”

“抓住那些正确的符合主题概念的特征”，这句话很重要。“如果他用自然及其产品，即一般现实，作为模范，这并不是因为自然把它随便造成某一种样式，而是因为自然把它造得很正确，但是这种‘正确’是一种比现实本身更高的东西。”

这段话的大意是，艺术家有时也采用自然界或现实生活中原已存在的東西作为艺术的范本。艺术家们这样做，并不是因为这范本出自现实本身，而是因为这东西恰好正确的符合了主题概念的特征。这里还出现了“正确”这样一个概念。这里说的“正确”，并不指说艺术模仿自然的“准确”；而是指“正确”符合于概念。黑格尔说“正确”是一种比现实本身更高的东西，其理由就在于概念高于现实本身。

接下来黑格尔举了一些例子来证明自己的观点，提出绘画中筋肉和脉络尽管也要画出，但不应像在自然中那样明确详细。因为这些东西和心灵或是关系不大，或是毫无关系，而“心灵的表现才是人的形体中本质的东西”。

从“心灵的表现才是人的形体中本质的东西”这个原则出发，黑格尔提出关于服装美的看法。他认为，服装美的原则是要通过服装的样式“表现出身体上所显现的心灵的变化，所以服装的某一特殊形式，褶皱，下垂和上耸都完全取决于内在的生命，适应某一顷刻的某种姿态或运动”。从这个意义上讲，“古代服装是可以适应各种形式的，只依照它本身的重量简单地自由地悬挂着，或是随着身体的站势，四肢的姿态和运动而得到确定的形式。”（第 212 页）这样身体上的心灵变化就自然而然地表现出来了。而近代服装“只是拙劣地摹仿体形，或是按陈规，趋时尚，对人体加以歪曲，一次剪裁成了就永远是那样，姿态和运动都不能决定它的形式。”身体上的心灵变化反倒被遮掩住了。

黑格尔认为，“上文所说的关于人的形体和服装的道理也可以应用到人类生活中许多其它外表和需要方面。这些外表和需要本身是不可少的，对一切人都是共同的，但是与本质的特征和重要的旨趣却不发生关系，而这些特征和旨趣按照其意蕴却正是人类生存中真正普遍的东西。”（第 213 页）这里强调的还是概念的特征和心灵的重要旨趣。与此无关的，就没有表现的必要：

“诗所应提炼出来的永远是有力量的，本质的，显出特征的东西，而这种富于表现性的本质的东西正是观念性的东西而不是只是现在目前的东西，如果把每件事或每个场合中现在目前的东西按其细节一一罗列出来，这就必然是枯燥乏味，令人厌倦，不可容忍的。”（第 214 页）

c) 我们谈理想与自然的关系，也涉及到自然与理想的对立。黑格尔在这里说的“自然”，其实已经不是文字上原本意义上的自然了，而是经过艺术而心灵化了的自然；这“自然”就是心灵的物化在形态，就是艺术的外在形式。

“因为作为心灵的外在形状，自然的東西之所以是自然，并不仅因为它是直接存在，像动物生命，自然风景那样，而是因为只有心灵才能把自己体现于身体，自然的東西在这里按照它的定性就只显现为心灵的表现——因而也就是显现为经过观念化的东西。因为这样纳入心灵，这样由心灵创造图景和形象，正是所谓观念化。”

艺术与自然的这种关系，与人的内心与外表的关系有些相似。人的面貌和整个形象的表情都是由内在生活决定的，例如不同民族和不同社会地位的人就有不同的心灵的倾向和活动，而这些倾向和活动都表现于外在形状。“在这一切方面，外在的东西既然是受到心灵渗透和影响的，它就已经是观念化过的，与生糙的自然不同了。自然与理想对立问题的真正意义就在这里。”（第 215 页）从这个意义上理解自然与艺术的对立，无论对强调自然神圣的观点，还是对强调艺术理想至上的观点，都是一个有说服力的答复。

接下来黑格尔有一段话，不太容易懂，但很重要：“事实上在心灵世界里，普遍的自然



走出艺术哲学迷宮——黑格尔《美学》笔记

有外在的和内在的两方面，这自然在外在方面之所以是平凡的，正因为它在内在方面是平凡的，在它的活动和整个外表上所显现出的只是妒忌怨恨的目的以及卑鄙淫逸的贪求。”

上面说的是心灵世界里的自然的两种情况，实际上黑格尔在这里要说的是艺术家在处理自然题材、塑造艺术形象时所持的两种艺术态度。一种是前面曾经讨论过的态度，其兴趣只在于细节过分细致夸张的表现，而无更深刻广大的内涵；一种是“艺术家通过他自己的理解，使这种内容变得更宽广”。这前一种态度就是他所说的内在平凡决定了外在平凡的态度；后一种态度就是他所希望和赞许的态度。

论证后一种艺术态度的例子是荷兰风俗画。黑格尔认为“在荷兰画家手里，这种画达到了高度的完美”。是什么原因让这些题材平凡的风俗小画具有这样大的吸引力呢？“荷兰艺术家的艺术表现的内容是从他们本身，从他们的当前现实生活中选择来的。用艺术把这种生活再一度变成实在的，……正是这种在无论大事小事上，无论在国内还是在海外所表现的市民精神和进取心，这种谨慎的清洁的繁荣生活，这种凭仗自己的活动而获得一切的快慰和傲慢，……正是这种新唤醒的心灵的自由活泼被画家掌握住和描绘出来了，荷兰画的崇高精神也就在此。”（第216—217页）

黑格尔在这里强调的是，平凡的题材必须由不平凡的心灵来把握，才能具有深刻的内容和崇高的精神。于是他进一步总结到，“所谓平凡的自然就应如此了解，才可以成为艺术的题材。”

以上说的是艺术表现平凡题材的原则。除此之外，“艺术当然还有更高的更理想的题材。因为人还有更严肃的旨趣和目的，来自心灵的广化和深化，只有这种旨趣和目的才符合人之所以为人。”（第218页）

这里就碰到这样一个问题：要表现这种由心灵产生的更深刻的内容，从哪里可以找到形式呢？也就是说，来自人类严肃旨趣和目的，有深度和广度的重大题材，需要什么样的艺术形象和艺术形式来表现呢？

第一种主张认为：既然是由艺术家要表现自己所提出的那些崇高的理想，那他也就应该自己创造适应的崇高的形式，例如希腊诸神、基督、使徒、圣者等等的形象，都是艺术家自己创造适合艺术内容的形象。

极力反对这个主张的是吕莫尔先生。他的理由是，如果艺术家凭自己的力量去找不同于自然的形式，这个方针就会导向艺术的迷途。他主张画家们应奉意大利和荷兰的艺术杰作作为典范；就连对于最崇高的心灵性的对象，在现实界都已有圆满的外在形式，所以无论题材是多么心灵性的，艺术的表现决不依靠由人任意设立的符号，而是完全依靠自然界、艺术史中已有的富有意义的有机形式。而那些可供选择的形象主要是从古典形式中去搜集。

第二种主张认为，“具有心灵意蕴的现实自然形式在事实上应该了解为具有一般意义的象征性，这就是说，这些自然形式并不因为它们本身而有意义，而只是它们所表现的那种内在心灵因素的一种外现。就是这种心灵因素使这些自然形式还在现实状态而尚未进入艺

术领域之前就已具有观念性，不同于不表现心灵的单纯的自然。”（第 220 页）

“在艺术的较高阶段里，心灵的内在的内容（意蕴）就应该得到它的外在的形象。这种内容既然存在于现实人类心灵里，它就如一般人类内心生活一样，可以得到足以表现它的那种现实外在形象。”

就此黑格尔谈了他关于内容与形式观点，以及对美的看法。他说：“形式的美一般说来并不是我们所说的理想，因为理想还要有内容（意蕴）方面的个性，因而也就还要有形式方面的个性。”（第 221 页）一些形式上完全均称的美的面孔，而在实际上却可以很索然无味，没有表现力。“理想之所以有生气，就在于所要表现的那种心灵性的基本意蕴是通过外在现象的一切个别方面而完全体现出来的，例如仪表、姿势、运动、面貌、四肢形状等等，无一不渗透这种意蕴，不剩下丝毫空洞的无意义的东西。……每一种形式都和体现的那种普遍的意蕴密切吻合。这种最高度的生气就是伟大艺术家的标志。”

在分析列举了德国、荷兰的一些绘画作品之后，黑格尔总结说：“画中人物在面孔上都集中地见出这一种表情，而一切形式如骨骼筋肉以及静态和动态都集中地见出这一种表情。这种全体结构的吻合一致就是真正理想之所以有别于寻常画家的地方。”（第 222 页）

将全体结构吻合于一种有特点的艺术表情，从而显现出最高度的生气灌注，这就是伟大艺术家的标志。这个观点还是很深刻、很有见地的。

黑格尔进一步对艺术提炼生活的塑形象的方法和艺术典型化的原则做了论述。“有人可能设想：画家应该在现实中的最好的形式中东挑一点，西挑一点，来把它们拼凑在一起，或是在铜盘或木刻上找些面貌姿势等等作为表现他的内容的适当形式。但是艺术的要务并不止于这种搜集和挑选，艺术家必须是创造者，他必须在他的想象里把感发他的那种意蕴，对适当形式的知识，以及他的深刻的感觉和基本的情感都熔于一炉，从这里塑造他所要塑造的形象。”

## 楔子

本节谈“理想对自然的关系”，这里说所的自然，实际是涉及艺术形象与形式的自然。黑格尔主要谈了理想与自然的两种关系。一是艺术与平凡题材的关系，二是艺术与心灵重大题材的关系。在艺术与平凡题材的关系中，批判了将兴趣停留在个别细节而表现的平凡，提出要在平凡中显现出心灵和精神的旨趣。在艺术与心灵重大题材的关系中，批判了只能从现成自然中找形象和东挑一点、西挑一点来凑形象的观点，提出了将基本的情感熔于一炉从中创造、塑造形象的思想。

本节在文字叙述上比较杂乱，但基本的思想脉络还是可以理清楚的。他批判了当时德国流行的“追求理想”和“妙肖自然”两派对立观点，肯定了真实的内容意蕴与真实的自然表现手段恰相吻合的重要性，这两方面起主导作用的仍是内容。艺术就是诗，就是创作，

走出艺术哲学迷宮——黑格尔《美学》笔记

就是为表现心灵而征服自然。在艺术里的自然是经过观念化的自然，不是生糙的自然。所谓“观念化”就是把自然纳入心灵，受到心灵的渗透和影响，在心灵里转化为观念或思想，于是成为表现心灵的材料。观念化了的自然，就是心灵的自然，就是艺术理想中的艺术形象，就是审美意识的物化形态。这种自然是经过提炼和提高，具有更高的普遍性，见出本质特征的自然。

黑格尔重视心灵，重视严肃旨趣和目的，但也不排除“平凡的自然”。他举荷兰画为例，荷兰画尽管使用的是平凡的自然（平凡的日常生活），却表现了战胜自然、战胜外来敌人的胜利感和民族自豪感，结果显得并不平凡。他反复论述理想与自然的关系问题，实际上是在讨论艺术怎样发掘和提炼生活的问题，也是艺术的典型化问题。其中的重要观点具有深远影响，成为后人（包括马克思主义的创始人）建立理论学说的基础。

## B. 理想的定性

目前为止，理想一直是按照普遍概念来研究的。单纯从概念上研究理想的本身，还是比较容易理解的。“但是因为艺术美，就其为理想而言，不能始终只是普遍概念，即使按照这普遍概念，它也必须转化为有定性的现实存在，这就引起一个问题，理想尽管转化为外在有限存在，因而转化为非理想，它用怎样办法还能同时保持住它的理想性呢？反过来说，有限客观存在怎样才能取得艺术美的理想情怀呢？”（第 223 页）

这段话的大意是，理想的定性，就是理念由普遍概念转化为具体客观事物。由艺术理念转化为具体的艺术形象，其中每一部分都有一些独立的规律；作为普遍概念的理想与作为具体形象的理想彼此之间也存在着一些差异和对立统一的关系。这些差异面或对立面在艺术中应达到统一。这种统一，使理想在有限客观存在里保持了自己的理想性，保持了艺术美的自由自在的本性。把艺术理念转化为具体艺术形象统一过程，就是“理想的定性”。

关于理想的定性，分三点：

一、理想的定性，就它本身来看；

二、理想的定性，就它由于它本身的特殊性发展到具有差异面的对立以及再发展到这对立的消除来看，我们一般可以把这种过程叫做“动作”或“情节”；

三、理想的外在的定性。

一、理想的定性，就它本身来看

### 1. 神性的东西，作为统一性与普遍性

理想就其本质来看是无限的绝对的，因为这种无限和绝对性，黑格尔把理想称做“神性的东西”。这神性的东西其实是指精神的东西，它既显现于神，也可以显现于人。

“艺术首先要把神性的东西当作它的表现中心。但是神性的东西本身既然就是统一性和普遍性，在本质上只能作思考的对象，而且本身是无形的，就不能纳入艺术想象所造的图

形，所以犹太人和伊斯兰教徒就禁止画神像，来供感官观照。造形艺术绝对要求形象的具體生动，所以不适合于表现神性的东西本身既然就是统一性和普遍性；只有抒情诗才能在感发兴起中歌颂神的威武庄严。”（第 223 - 224 页）

这一段是说，神从统一性和普遍性的角度讲，适合于思考，但不适合转化为形象。这里又出现了一个问题，既然神不适合于成为形象，为什么还要作为一个部分来说呢？这就是黑格尔的论述方式，或者说是论述方式：先从一般、抽象的东西开始，然后再进入形象的个别与具体。

## 2. 神性的东西，作为诸个别的神

“从另一方面看，无论神性的东西怎样具有统一性和普遍性，它在本质上也是具有定性的；它既然不只是一种抽象概念，也就应具有形状可以供人观照。如果想象用具体形象把有定性的神性的东西掌握住而且表现出来，它就会现出多种多样的定性，只有到了这一步，才算开始走进理想艺术的真正领域。”（第 224 页）这就是我们说，从这里开始就要由抽象走向具体，由普遍走向个别。而走向个别与具体的第一步是所抽象的神分化为许多具体的神。因为分化为具体的神就有形象性的了。

黑格尔把神的分化过程列为三个过程：

“第一步就分化为许多独立自足的神，例如希腊艺术中的多神观念；就连在基督教的观念里，尽管神本身是纯粹心灵的统一性，他也显现为现实中的人，和尘世的事物直接交织在一起。”第一步的要义是神与人相结合，神的普遍性要附着于人的具体形象了。

“其次，神性的东西在它的有定性的显现和现实存在中，一般都显现在凡人的感觉、情绪、意志和活动里，在凡人的心胸里，所以在这个范围里神的心灵所凭附的凡人，例如圣徒，殉道者，以及一般信徒，也就成为理想艺术的适宜对象。”也就是说，神不但要有人的形象性，还要有人的情感与意志。

“第三，神性的东西根据它的特殊性转化为有限的也就是尘世的存在，随着这个原则，人类现实存在的个别性相也因而出现了。从此，人的全部心情连同一切感人最深的东西，人心里面的一切力量，每一种感觉，每一种热情，以至胸中每一种深沉的旨趣——这种具体的生活就形成了艺术的活生生的材料，而理想也就是这种生活的描绘和表现。”

这一段为我们描述了神性进入艺术理想的三个阶段。神性的东西首先体现于神，其次体现于人的心灵活动，最后体现于人的一般生活和活动。

## 3. 理想的静穆

本节分神和人两个层次，说明理想的静穆。这里说的所谓静穆，实际上是指表现心灵和题旨的纯洁度。

走出艺术哲学迷宮——黑格尔《美学》笔记

“要想达到理想的最高度的纯洁，只有在神、基督、使徒、圣徒、忏悔者和虔诚的信徒们身上表现出沐神福的静穆和喜悦，显得他们解脱了尘世的烦恼、纠纷、斗争和矛盾。”（第225页）也就是说，所谓理想的静穆，实际上就是指艺术形象在典型化的过程中，对尘世现实的解脱。

表现神对现实的解脱，并不是所有艺术形式都适合的。从这个意义上讲，“雕刻和绘画特别适合于用理想的形式表现个别的神，……因为雕刻和绘画之表现本身真实的东西，只是表现它的自己对自己发生关系的客观存在，而不是表现它与许多其它有限事物的错综复杂的关系。”

黑格尔这里以希腊神像为例说明，神们虽然卷入了世事的纠纷，却仍保持住他们不可磨灭的纯洁无瑕的崇高性格，尽管在外在世界活动，却还保持着他们所特有的自由。“所以在理想的定性范围之内，只是现出一种孤立的个别性相还不够，心灵的自由还必须在本身而且对本身显现为整体，还必须在这种怡然自足的状态中显现出对一切的可能性。”（第226页）也就是说，这种静穆愉悦状态中，还包含着能取得任何定性或发生任何动作的潜能，它们可以发出任何动作，也可以把事态引向任何方面。

与神的静穆不同，在人类尘世里，理想则表现为另一种形态：“任何一种掌握人心的有实体性的内容（意蕴），都有力量统治主体方面纯然个别的东西。”例如一种道德的或政治的理想统治住一个人的一切情感意志的活动。“人类心胸中一般所谓高贵、卓越、完整的品质都不过是心灵的实体——即道德性和神性——在主体（人心）中显现为有威力的东西，而人因此把他的生命活动、意志力、旨趣、情欲等等都只浸润在这有实体性的东西里面，从而在这里面使他的真实的内在的需要得到满足。”

也就是说，人作为主体把生命活动、意志力、旨趣、情欲等等，都只浸润在道德和政治理想中，这只是一种单纯的理想。如果将其与客观世界的复杂的环境相联系，就会直接遇到差异面的对立和斗争。这就需要我们更仔细地研究理想在差异面和对立中发展的情况，那就是黑格尔下面所要重点讲的“动作”或情节。

## 二、动作或情节

神仙福分的慈祥，无为的静穆，高度的独立自主以及道德和政治信念所特有的那种完善和执著。这些都是纯粹理想境界的特点。但是，“内在心灵性的东西也只有作为积极的运动和发展才能存在，而发展却离不开片面性和分裂对立。完整的心灵在分化为它的个别性相之中，就须离开它的静穆，违反它自己而进入紊乱世界的矛盾对立，而且在这分裂过程中也不免遭受到有限事物的不幸和灾祸。”（第227页）

为什么静穆必然要进入紊乱世界的矛盾对立？黑格尔这样解释：一方面，神们也有情欲冲突和结党斗争，就连基督教的神也不免受刑受难的侮辱，大喊“我的上帝，我的上帝，为什么离弃我”。另一方面，黑格尔认为，“人格的伟大和刚强只有借矛盾对立的伟大和刚

强才能衡量出来，心灵从这对立矛盾中挣扎出来，才使自己回到统一环境的互相冲突愈众多，愈艰巨，矛盾的破坏力愈大而心灵仍能坚持自己的性格，也就愈显出主体性格的深厚和坚强。只有在这种发展中，理念和理想的威力才能保持住，因为在否定中能保持住自己，才足见出威力。”

黑格尔对艺术形象塑造的理解还是很有见地，让人物性格在矛盾对立中发展和保持的观点极为深刻。

理想要在外在世界的矛盾对立中发展，就必然会遇到与理想不一致的东西，就会有一些新的矛盾和关系。黑格尔在这里要解决的就是要“弄清楚理想所现出的那些定性是否本身原来就直接含有理想性，还是或多或少地有能力变成含有这种理想性”。（第 228 页）

关于这一层，我们要更仔细地研究以下三个要点：

第一，一般世界情况，这是个别动作（情节）及其性质的前提；

第二，情况的特殊性，这情况的定性使上述那种实体性的统一发生差异、对立和紧张，这种对立和紧张成为动作的推动力——这就是情境及其冲突；

第三，主体性格对情境的掌握以及它所发出的反应动作，通过这种掌握和反应动作，才达到差异对立面的斗争与消除（矛盾的解决）——这就是真正的动作或情节。

### 1. 一般的世界情况

所谓“一般的世界情况”，就是社会时代背景。

在黑格尔看来，“理想的主体性格，作为有生命的主体，既然完成和实现它本身所已有的东西，本身就必有具有动作及一般运动和活动的定性。要达到这一点，它就需要一种周围世界作为它达到的实现的一般基础。”（第 229 页）也就是说，主体要实现自己的信念、追求，就要把自己的理想付诸于行动；付诸于行动，就必须进入到现实生活，就必然要以周围世界和客观现实作为行动的基础。

这里所说的，“有实体性的东西”，有两个层次的意思：1. 要有价值，能体现心灵高尚品质，如“正义”，“忠贞”之类。也就是上文所说的“神性的东西”，下文还被称做“真实的生活内容”和“普遍力量”。这个范围很广，包括了“教育、科学、宗教乃至至于财政、司法、家庭生活以及其它类似现象”。2. 可以由普遍的概念性转化为具体的客观实在，或者说这“实体性”必须具有在普遍与特殊之间辩证的运动、对立统一的能力。

“我们所说的世界情况既然是心灵现实的世界情况，我们就要从意志方面来研究这种世界情况。因为一般说来，心灵是通过意志才进入客观存在，现实界所借以维系在一起的直接的有实体性的绳索就在意志的各种定性、道德法律的概念以及一般可以称为正义的东西所借以实现的一定方式。”黑格尔为什么强调要从意志的方面来研究一般世界情况，就是着重论述意志在现实中受到怎样的境遇，现实困难对主体的意志品格进行了怎样的考验和磨难，正义经过了怎样的曲折才得以实现等。

正是基于这个原因，我们要研究的问题的核心是：一般世界情况应该具有怎样的性质，才可以显出符合理想的个性。也就是研究什么样的社会时代背景才是塑造典型人物的典型环境。

a) 个体的独立自足性：英雄时代

这里有必要解释一下“英雄时代”。黑格尔认为个体实现“独立自足性”最适合的时代是原始社会的“英雄时代”。把原始社会作为适合个体独立自足的“英雄时代”，出于两个方面的原因：一方面是因为那个时代，个人与社会还未分裂对立，个人可以代表社会的普遍理想；另一方面则因为那个时代政治、经济、法律、道德等因素尚未凝定和僵化为死板的制度，个人受社会的影响和制约还不大，有尽量自由发展个人自由的空间。而希腊文艺的高峰就是建立在这个基础上的。

下面就这个题目展开讨论。

a) 个体的独立自足性：英雄时代

a) “理想本身就是统一，不仅是形式的外在统一，而且是内容本身固有的统一。”

这里有两个问题：第一，怎样才算是本身的统一？就是在前文所说的理想所特有的那种独立自足，静穆和沐神福的状态。“在讨论的现阶段，我们要把这种定性作为独立自足性提出，并且要求一般世界情况要显现为独立自足的形式，以便它能容纳体现理想的形象。”（第 230 页）也就是说，主体要有独立自足性，外在世界情况也要显现为独立自足的形式，这样主体与客体两者才能统一起来。

第二，怎样才算“独立自足性”？对“独立自足性”还有些什么含混不清的认识？请看以下分析。

a1) 这里黑格尔用了主体性、实体性、本原性等概念，很容易被说糊涂了。概括说来就是，忠贞等“有实体性的东西”，如果还只是处于普遍的、概念性的阶段，就不能算是具有“独立自足性”。这种处于普遍性、概念性阶段的东西必须与客观对象相结合，达到普遍性与个别性、概念性与实在性的统一；消除普遍性与主体特殊性的对立。这样才能看作是具有了“独立自足性”。

a2) 另一方面，人们也往往把具有坚强的主体性格的自由自在的个性说成是独立自足的。但是如果这种主体性格缺乏真实生活的普遍性的内容和意蕴，这种个性的力量就还只是单独存在的，就还没有达到性格内在与外在的统一，没有完成性格的整体性。要之，前面谈到只有普遍性和概念性不行；现在是说只有个性、特殊性，没有普遍性也不行。“只有在个性与普遍性的统一和交融中才有真正的独立自足性，因为正如普遍性只有通过个别事物才能获得具体的实在，个别的特殊事物也只有在普遍性里才能匠到它的现实存在的坚实基础和真正内容（意蕴）。”

a3) 一般世界情况里的真正的独立自足性是这样的：“有实体性的普遍性在这种世界情况中，如果要成为独立自足的，就必须本身见出主体性格的形象。”（第 231 页）这里说要

见出主体性格的形象，必须达到有实体性的普遍性与主体性格形象的统一，实际上就是要把某种理想实现于某个具体的人身上，在一个形象中体现出来。

把有实体性的普遍性与特殊性统一于具体形象，这种统一可以在几个不同的层次上实现：1. “最浅近的显现方式就是思想的方式。因为思想一方面是主体的，另一方面它也具有普遍性，作为它的真正活动的产品，所以这两方面，普遍性与主体性，在思想里达到了自由的统一。”但是，思想里的普遍性的东西并没有与个别的主体相结合，还没有形象性，还不属于以美为其特性的艺术。思想的普遍性脱离了具体个别事物而独立着。由此便进入了另一个统一。2. 普遍性与特殊性、独立个体与世界环境的统一。“在理想里，特殊的个别性相和有实体性的东西应该处于没有分裂状态的协调，理想获得了主体性的自由和独立自足，而周围世界的情况所具有的本质上的客观性也就不能离开主体和个体而独立。所以理想的个体必须是一种本身圆满的整体，客体的东西必须仍然属于这理想的个体，不能脱离主体的个别性相而自己单独运动和实现自己，否则主体对于本身既已完成的世界就要回到一纯然附属的地位。”这里强调的是两点，一是特殊的个别性与有实体性的思想内容的统一；二是个别的主体性与周围世界情况的统一。

“所以从这个观点看，普遍的东西应该作为个体所特有的最本质的东西而在个体中实现，所谓作为个体所特有的东西，并不是指具有思想的主体所特有的东西，而是指主体的性格和心情所特有的东西。”（第232页）也就是说，普遍的东西与个别主体的统一，从根本上讲主要不是思想上的结合，而主要是性格和心情的结合。这个观点很深刻。因为艺术美首先是形象性的，是供人直接观照的，这种统一就不应是通过思想的推理和思辨作用把握，而应当具有直观性，让人从形象上直接见出。另一方面，思想是具有普遍性的东西，而性格和心情才是主体中有个性的东西，在艺术表现中，个性的东西比普遍性的东西更重要。

“个体的独立自足性”需要多方面的统一，“就不免和偶然性相结合在一起。因为人生中普遍贯注一切的东西既然只有作为个人的主体的情感、情绪和性格资禀，才能在独立自足的个人身上直接存在，它既然不应获得其它形式的存在，它就不得不听命于意志和实践活动的偶然机会。”由于作为个人的普遍的东西要听命于意志和实践的偶然机会，“普遍的东西仍只是这种个人的特性和心理特点，而且作为个人的个别特性，单靠它本身它就没有力量和必要去实现自己，就不能依普遍的由自己决定的方式永远不断地重新实现自己，而是显得纯粹要听命于只依赖自己的主体，听他决定，听他实现乃至听他武断地不肯实现，听命于他的情感，资禀，能力，才干，计谋和技巧。”

黑格尔这一段其实主要讲了两个结合，一是关于普遍的实体性内容与个别主体性相结合，二是个别主体性与周围世界相结合。论述十分精彩，其深刻之处就在于充分依据艺术美的规律，在论及普遍思想性、社会时代背景与个别主体统一的同时，突出强调主体的性格、心情以及主体意志和实践活动中偶然性的作用。可见，黑格尔尽管是一个特别注重理



性、特别注重普遍意义的思想家，但他对艺术美的特征认识还是相当清醒、准确的。他的观点，不以普遍性牺牲特殊性，不以社会性牺牲个别性，不以必然性牺牲偶然性。这种思路充分反映了他对艺术的真知灼见，实在是难能可贵。尤其是对偶然性的看法，更是我们现在的许多理论所不及的。其实在艺术中，偶然性是一个非常重要而往往不被重视的概念，正如黑格尔所说，“偶然性就是这种情况的特色。”

b) 在黑格尔看来，理想所要求的最适合的世界是原始社会的英雄时代的世界情况，与此相对立的是封建社会和近代资产阶级的世界情况。这两种世界情况的区别在于有无个性自由或“个体的独立自足性”。为了把最适宜艺术表现的那种现实情况说得更清楚，下面分析一下与英雄时代相对立的、近代资产阶级世界的存在方式。

b1) 在黑格尔看来，近代资产阶级世界之所以不如“英雄时代”，首先是因为法律秩序的存在。“在这里，道德概念，正义及其符合理性的自由都已建立成为一种法律秩序，而且得到了认可，所以就在外表方面它也成为一种本身不可动摇的必然规律，不依存于某一个体和主体的情绪和性格。”（第 233 页）

“在真正的国家里，法律、习俗和权利形成了普遍的理性的自由所具有的定性，所以就只把它们作为这种普遍的和抽象的东西来看，它们也还是有效，它们并不受制于某个人的好恶和特性的偶然机会。”人们必须按照这些规章和法律行事，“如果个人想凭私意去抵抗法律，法律就可以凭公众的权力去制裁他。”

b2) 如果“正义之类，一切有实体性的本质的因素只有在个人身上作为情感和思想，才能成为现实，而且只有通过个人，它们才能成为现实的”话，那么，正义还是适合产生“独立自足性”的个性。但是“在文明的国家里，权利和正义，乃至宗教和科学，至少是对于培养宗教精神和科学精神的关心，都是公众权力范围以内的事，都由公众权力来领导和实现”。这就不适合于“独立自足性”了。

b3) 孤立的个人在法律健全的国家里所具有的地位是这样的：“他们必须服从这种牢固的秩序，受它节制，因为他们和他们的性格和心情不复是道德力量的唯一体现，相反的，在真正国家里，一切个人的感觉方式，主体的思想和情感都必须受法律的节制都必须和法律协调。服从这种不依存于主观意图的国家所表现的客观理性。”

“孤立的个人始终只是一些偶然附带的东西，离开了国家的现实，他们本身就没有什么实体性。因为实体性已不再是某某个人的个别特性，而是自为地而且以普遍的必然的方式在一切方面乃至最小细节里都打上烙印。”（第 234 页）

“最后，在文明国家里，个别公民的从属地位还可以在这一点上见出：每一个人在全体中所占的份儿是完全限定的，永远是狭小的。这就是说，在真正的国家里，为一般公众利益的工作，正如市民团体的工商活动一样，是用最复杂的方式来分工的，所以整个国家显得不是某一个人的具体事务，而且一般也不能委托给某一个人，听他的意愿，力量，勇气，才能和见识来摆布。……法律的执行不是某一个人的事务，而是在稳定秩序之下多方合作

的结果。此外，每个人还要遵守预定的一般原则作为他的行动的指南，而他按照这种规则所完成的任务还要受上级的判断和控制。”

c) 可见，“在一个有法律秩序的国家里，公众的权力并不是纯粹私人性质的，而是普遍的东西本着它的普遍性在统治着，在这种普遍性里个人的生命显得是被否定了的或是次要的，无足轻重的。所以在这种情况之下，就找不到我们所要求的独立自足性。”（第 235 页）

批判了文明国家的不足之后，黑格尔开始描述英雄时代的情况：“我们就需要一种与上述情况相反的情况，在情况之下，道德效力或价值完全要依靠个人，这些个人由于他们的特殊的意志，由于他们杰出的伟大性格及其作用，超然耸立于他们所处的现实界的高峰。就这种人来说，正义的事就是最足以见出他们的本性的决定，如果他们在行为上破坏了自在自为的原则，也没有公众的强迫的权力可以要求他们申述理由或处罚他们；正义对于他们只是一种内在的必然性，这种必然性经过生动的个别化，就成为个别的人物，外在的机缘和环境等等，而且它只有在这种形式里才变成现实的。……在我们认为艺术表现所应有的那种情况里，道德的和正义的行为应该完全具有个人的性格，这就是说，它应完全依存于个人，只有在个人身上，而且通过个人，它才获得生命和现实。…在没有国家政权的情况之下，每个人的生命和财产的安全都要依靠每个人自己的能力和勇气，每个人都须照管他自己的身家性命。”（第 235 - 236 页）

这就是史诗所歌咏的“英雄时代”。在这个时代中，普遍性与个性是统一的，而不是分裂的。“对于艺术来说，普遍性与个性就不能有上述那种方式的分裂，尽管这种分裂对心灵客观存在中其余部分现实也是必要的。不能有这种分裂的理由在于艺术及其理想是经过形象化以供感性观照的那种普遍的东西，所以这种普遍的东西与个别性相及其生命是处于直接统一体的。”（第 236 - 237 页）

c1) 在所谓的英雄时代里，英雄们以自己所理解的“道德”作为行动的基础。在这里，黑格尔特别指出了道德对古希腊人与古罗马人的不同意义。罗马人当时已经有了城邦和法律制度，在作为公共目标的国家面前，私人的人格被否定了，“把个人抽象化为只是一个罗马公民”。古希腊英雄却不然，他们都是些个人，“根据自己性格的独立自足性，服从自己的专断意志，承担和完成自己的一切事务，如果他们实现了正义和道德，也显得只是由于他们个人的意向。这种有实体性的东西与个人的欲望，冲动和意志的直接的统一就是希腊道德的特点，所以在情况之下，个人自己就是法律，无须受制于另外一种独立的法律，裁判和法庭。希腊英雄们都出现在法律尚未按规定的时代，或则他们自己就是国家的创造者，所以正义和秩序，法律和道德，都是由他们制定出来的，作为和他们分不开的个人工作而完成的。”（第 237 页）

接下来黑格尔举了希腊神话和《荷马史诗》中的人物以道德为行动基础，从而显出“独立自足性”的例子，这里就不一一引了。

走出艺术哲学迷宮——黑格尔《美学》笔记

c2) 上一段说英雄时代的人物的特点是以“道德”为行动基础，这一段说的是另一个特点，即他们对自己的行为后果负完全责任，显出敢做敢当的英雄气概：“在英雄时代的情况里，主体既然和他全部意志，行为和成就直接联系在一起，所以他也要对他的行为的后果负完全责任。”（第240页）

我们现代人不是这样，如果我们有所行动，或是评判一种行动，就须要求主体对他的行动和他完成这行动的情况了解清楚。只有这样他才会对自己的行动负责任。如果行动前他对情况的了解与行动后了解的情况有区别，他就不会对自己的行动后果负责任。“但是英雄性格就不作这种分别，而是要以他的全部个性对他的全部行动负责。”例如俄狄普斯就是在不知情的前提下弑父娶母，他也完全承担了责任。“独立自主的坚强而完整的英雄性格就不肯卸推自己的责任，……在英雄时代里，个人在本质上是个体，客观行动既是由他做出来的，就始终是属于他的主体也愿意要把他所做的事看成完全是由他做的，对它的后果负完全的责任。”

另外，英雄时代的人与现代人还有一些不同。首先，在个人与社会的关系上的不同，“英雄时代的个人也很少和他所隶属的那个伦理的社会整体分割开来，他意识到自己与那整体处于实体性的统一。我们现代人却不然，我们根据现时流行的观念，把自己看作有私人目的和关系的私人，和上述整体的目的分割开来。个人所作所为都是根据他私人的人格，目的也是为自己，因此他只对他自己的行动负责。”（第241页）其次，对家庭责任的看法不同。我们把个人和家庭看作是有区别的，“祖先的功绩不能使子孙受荣，祖先的罪恶和惩罚也连累不到子孙，也不能玷污子孙的主体性格。”英雄时代的人却不知道有这种分别，“祖先的罪过连累到子孙，整族的人都要为第一个犯罪的祖先遭殃；罪孽和过错所引起的厄运是遗传的。……每一个人决不推卸他的祖先的行为和命运，而是心甘情愿地把它们看成是自己的行为和命运；它们在他身上还活着，他的祖先是什么，他就是什么。”正是这种我们现代人不可理解的事实，使“英雄时代”的英雄们承担了更多的责任和义务，同时也表现出更多的性格光彩。

c3) 前面说英雄时代人物性格方面的一些特点。现在转入题材的讨论，即历史题材与当代题材的讨论。

黑格尔首先提出一个论述的前提，即理想的艺术为什么出现在神话时代——“英雄时代”。

黑格尔认为，“一般地说，在较早的过去时代，才找到它的最好的现实土壤。这就是说，如果材料是从现在时代取来的，它们在现实中所现出的本有的形式在我们的观念中就完全是固定了的，诗人免不了要加上去的改变就很容易显得纯然是故意的矫揉造作。”（第242页）也就是说，如果从现实生活中取材，艺术家对现实题材进行大量的、大胆的创作会因人们对题材的熟悉而引起非议。

“过去时代却不然，它仅属于记忆范围，而记忆本身就在人物性格、事件和动作上面蒙上一层普遍性的障纱，把外在的偶然的个别细节遮掩起来。一种动作或是一个人物性格的

现实存在都和许多细微的间接的情境和条件以及许多个别的事件和行动联系在一起，而在记忆的图形里，这一切偶然现象却都消失了。如果动作，故事和人物性格是属于古代的，艺术家既然摆脱了外在的偶然现象，他在处理特殊的个别细节时，在艺术表现方式上就可以比较自由。”

经过对比之后，黑格尔总结说，“所以细看起来，远古英雄时代比起较晚的较文明的情况有这样一个优点：就是在英雄时代里，个别的性格还不感觉到有实体性的、道德的、正义的东西是一种必然规律，跟他自己对立，因而直接现在诗人面前的就是艺术理想所要求的。”也就是说，在英雄时代里，有实体性的东西及正义等还没有与人物性格发生冲突，还不是外在于人物主体性的。这正是艺术理想所需要的。例如莎士比亚的许多悲剧就取材于古代故事，其中所述故事的社会背景也还没有形成一种完全固定的秩序，主人公的性格特征对他做出决定和实现决定中起主要的作用。

黑格尔把原始的“英雄时代”作为艺术表现的理想时期，但是他也并不因此而轻视艺术作品的社会意义，并且对追求牧歌式的创作进行了批判：“不管牧歌式的情境如何简单原始，不管它怎样故意地要摆脱文明时代心灵生活的枯燥气息，牧歌式的简朴从另一方面来看，即从它所特有的内容（意蕴）来看，就没有什么旨趣，可以作为表现理想的基础和土壤。因为它没有英雄性格所有的那些重大的动机，例如祖国、道德、家庭等等，以及这些动机的发展。”（第243页）牧歌式的艺术其内容中心往往仅限于一只羊的丧失或一个姑娘的恋爱之类。“所以牧歌体的艺术往往只是一种消愁遣闷的玩艺。……这种朴素风味，这种乡村家庭气氛中讲恋爱或是在田野里喝一杯好咖啡之类的情感是不能引起多在兴趣的，因为这种乡村牧歌式生活和人生一切意义丰富深刻的复杂的事业和关系都失去了广泛的联系。”

在题材方面，“一般地说，理想并不排除罪恶、战争、屠杀、报复之类题材，相反地这些现象往往是英雄时代和神话时代的内容和基础，在这种时代里法律和道德愈不发达，人物形象也就愈顽强，愈蛮野。”（第244页）在黑格尔看来，这样的环境更容易使人物性格显出力量和特点。

另外，黑格尔还对什么地位的人适合作为艺术作品的主人公进行了分析：“既然是特别在某一确定时代才有比较适合的世界情况，艺术也就特别选择一种确定的社会地位，才适合于表现这种世界情况的形象——这就是君主的社会地位。这并不是根据贵族主义和对于权势的爱好，而是因为意志和行动的完全自由在君主的形象里才得到实现。”而处在被统治地位的人物，他们的活动范围窄狭，自己支配自己的能力也很小；他们的所有举动，给人一种受到压抑和限制的感觉。所以一般来说，受到压抑和限制的小人物更适宜于喜剧和喜剧性作品来表现。莎士比亚作品中的人物虽然不完全属于君主，但由于他们所处时代的原因，他们具有与君主相似的权力与自由，有独立自足的性格。

走出艺术哲学迷宮——黑格尔美学笔记

## b) 散文气味的现代情况

散文气味的现代情况即枯燥的现代社会情况，主要是指社会秩序层次分明，行为准则严格规范，个人意志被限定在狭小的范围内，个性与情感被压抑，总之，其性质与特点与艺术的诗意是背道而驰的。黑格尔称这种情况是散文气味的现代情况：“我们现代的世界情况以及它的既已形成的法律、道德和政治的关系，我们就可以看出在当前现实中，理想形象的范围是很窄狭的。”（第246页）

黑格尔说现代社会的枯燥与窄狭，主要表现在这样几个方面：1. 题材窄狭，主人公“只有当家主的品质，诚实以及良夫贤妻的理想”，只有在很窄狭的范围内才可以按照他自己个人的意愿，做他所做的事。2. 没有深刻的内容和意蕴，其主要兴趣只在于显现个人生活和他的内在主体性，例如道德之类的方式。3. 个人主体责任方面的有限性，“如果一个法官按照他的职务和责任所要求的去行事，他就只是奉行符合秩序的由法律规定的某种确定的职责，至于他的个性，如作风的温和，审察的锐敏等等所带给这种国家职务的贡献，并不是主要的有实体性的内容，而是无足轻重的附带的现象。”4. 即使是现代君主和现代军队的主帅也没有了过去时代那种至高无上的权力和主体的自由独立性。

“总之，在现代世界情况中，主体取此舍彼，固然可以自作抉择，但是作为一个人，不管他向哪一方转动，他都隶属于一种固定的社会秩序，显得不是这个社会本身的一种独立自主的既完整又是个别的有生命的形象，而只是这个社会中的一个受局限的成员。所以他只能困在这个社会圈子里行动，这样一种形象以及它的目的与活动的意义所能引起的兴趣都是非常个别的。因为归根结蒂，这种兴趣只限于要知道个人的遭遇如何，他是否侥幸地达到了他的目的，他的进程受到什么偶然的或必然的事故阻碍或促进，如此等等。”（第247页）

现代个人已不像在英雄时代那样被看成是正义的化身，进步力量的体现者了。

## c) 个体独立自主性的恢复

尽管我们承认近代的市民生活已不是理想的艺术土壤，但“我们却也不放弃而且永远不会放弃对于现实的个体的完整性和生命的独立自主性所感到的兴趣和需要”（第248页）。也就是说，即使现代社会环境不如“英雄时代”那样适合人的表现，但也不能放弃关注现实、关注个体的责任和兴趣。

那么怎样在近现代生活中找回英雄时代的自足性？黑格尔看重的是席勒和歌德：“我们对于席勒和歌德早年在诗歌里的意图，要在近代现实情况中恢复已经丧失的艺术形象的独立自主性，不能不表示赞赏。”

黑格尔列举了席勒和歌德的多部作品进行分析。如《强盗》中的主角卡尔·慕尔、《阴谋与爱情》中的主角等，他们受到了现存秩序和滥用职权者的屈辱，就索性打破限制，跳脱法律的范围。歌德在《葛兹·封·伯利兴根》里采取了既相反而又类似的出发点。“葛兹和济金根的时代是很有趣的，当时骑士制度以及个人的贵族式的独立自主性由于一种新

的客观秩序与法律制度的建立而遭到毁灭。选择这种中世纪英雄时代与受法律限制的近代生活之间的交接和冲突作为他的第一部作品的主题，这就足以见出歌德的卓越的见识。”

这里谈到两种不同世界观之间的矛盾，以及在这种冲突中的个别人物的行动，这就已经开始涉及比一般世界情况更具体更见出差异的情况，这种情况被黑格尔称作“情境”。下一节我们就进入对“情境”的论述。

## 楔子

黑格尔关于“一般世界情况”论述极富启发性。作者把艺术与社会时代背景紧密地联系在一起，从中考察艺术作为意识形态与政治、与经济基础的关系；从而考察了艺术作品与其诞生的时代背景的关系。他沿着历史发展的脉络，检阅了世界情况的变迁及其对文艺的影响，并借此阐明他对于政治经济和法律道德的一些新兴资产阶级的看法。

黑格尔把个人的无限的独立自由为最高的人生理想和艺术理想，认为这种理想在原始社会的英雄时代最易得到实现，一则因为个人与社会还未分裂对立，个人可以代表社会的普遍理想，二则因为政治经济法律道德尚未凝定和僵化为死板的制度，个人受社会的影响和约束还不大，有尽量自由发挥个人自由的余地。希腊文艺的高峰就是建立在这个基础上。到了基督教的西方封建社会，骑士制度是“培养自由英雄性格和依赖自己个性的土壤”，君主与臣僚的关系建立在荣誉感上，没有死板法律或道德条文的约束，所以“每个人都能独立自主地根据他自己的意志和能力去行动”。这就产生了文艺复兴时代的卓越文艺。到了近代资产阶级社会，世界情况就变成了散文气的了，社会制度成为铁板一块了。个人随时都受到社会的束缚和压力，丧失了独立自由的主体性。人的自由个性与社会分裂，退缩到自私自立的狭小领域里；他们的行为和选择就代表不了什么崇高的普遍理想了。

黑格尔很深刻地论述了社会背景对艺术理想的重要性和近代资产阶级不利于文艺发展的情况，但也由于对资产阶级文艺的悲观而引发了他对整个文艺乃至美与艺术的悲观。结果他的悲观预言落空了。

### 2. 情境

上一节主要说的就是“普遍的世界情况”。在黑格尔看来，决定艺术形象的首要因素、或者说是基础的因素是“普遍的世界情况”，也就是“一般世界的情况”；这里指的是一个时代的总的社会背景。在大的社会时代背景上，人物生活环境的进一步具体化，就是“情境”。

“情境”是指某一个别人物和某一个别情节所赖以发生、发展、完成的具体情况和环境。例如歌德的《浮士德》所写的普遍世界情况是文艺复兴时代的社会精神和人生理想，其具体的情境就是浮士德的个人生活环境和遭遇。

走出艺术哲学迷宮——黑格尔《美学》笔记

相对于“情境”，黑格尔这样评价“一般的世界情况”即大的社会时代背景的作用。在“一般的世界情况”里，“我们所看到的只是艺术中有生命的个别人物所借以出现的一般背景。这一般背景固然要借个别人物性格而开花结果，要依靠个别人物性格的独立自主性，但是作为一般的世界情况，它还没有显示出个别人物在现实生活的活动，就像艺术所建筑的庙宇还不是神本身的个别表现，而只是包含神的萌芽。因此，我们要把这种世界情况看作是本身不动的，看作统治它的那些力量的谐和，这也就是看作一种有实体性而同样可生效的存在状态，但是却也不应了解为所谓‘天真状态’。”（第251页）也就是说，“一般的世界情况”是人物行动的大背景，是本身不动的统治力量，却也不是无矛盾对立的状态。人物行动要依附于这个大背景，真正矛盾的对立还要以这个大背景为基础展开。

这里可以看一下黑格尔思想的辩证性。从历史长河的进程来看，或者说相对于不同的社会形态来看，“一般世界的情况”是发展的、运动的、对立统一的；而相对于个别人物的行动环境和矛盾运动，作为具体事件的背景，它本身又是稳定的、居统治地位的。

人物只在“一般的世界情况”中展开是不够的，那样只能见出其普遍性而见不出特殊性。“个别人物性格必须有本质上的定性，如果理想要作为有定性的形象展现在我们面前，它就有必要不只是停留在它的普遍性或一般状态上，而是使一般的東西外现为特殊的样式，只有这样，它才得到客观存在和显现。就这一点来看，艺术所要描绘的就不仅是一种一般的世界情况，而是要从这种无定性的普泛观念进到描绘有定性的人物性格和动作。”（第252页）也就是说，艺术描绘不仅要有大的社会背景，还要把人物动作的环境更具体化、更明确。

所以，从艺术理想和人物性格需要的角度看，一方面“这普遍的世界情况就是他们面前原已存在的场所或背景，但是这种场所必须经过具体化，才见出情况的特殊性相，而在这种具体化过程中，就揭开冲突和纠纷，成为一种机缘，使个别人物现出他们是怎样的人物，现为有定性的形象。但是从世界情况方面看，个别人物的这种自我显现固然是由普遍性到一种有生命的特殊个体的转变，也就是到一种定性的转变”。另一方面，“在这种有定性的个体里，普遍的力量还是占统治的地位。因为得到定性的理想，从它的本质方面来看，是用一些永恒的统治世界的力量作为它的有实体性的内容（意蕴）的。”总之，“这些普遍的力量只有通过显现于它们的本质的差异面和一般动态，或则说得更精确一点，只有通过显现于它们的互相矛盾，才能在它们的客观存在里获得这种新的形象表现。”（第253页）也就是说，一方面大的社会背景要转化为具体性、个别性和特殊性；另一方面这具体性、特殊性还是要有社会进程、时代精神作为永恒的统治力量，作为艺术作品的思想基础。“一般的世界情况”与“情境”在艺术作品中具有不同作用，一个是背景，一个是小背景；一个是稳定的统治力量，一个是运动变化的具体机缘；一个是母体派生子体，一个是子体反映母体。这两者辩证统一的关系大体就是如此。

下面要说两者之间的转换，即由“一般的世界情况”向具体“情境”的转换。转换的

核心是矛盾的对立与展开。

“由普遍的东西这样转化而成的特殊性相里可以分出两个方面：第一方面是**实体**，即普遍力量的全部，通过这些普遍力量的**特殊化**，实体就分化为一些独立的部分；第二方面是**个别人物**，他们作为这些普遍力量的积极体现者而出现，并且给予这些力量以个别形象。”也就是说，普遍力量要转化为两种东西，一种是“**实体**”，一种是“**个别人物**”。“**实体**”要由普遍力量向特殊化方面转化，是普遍力量分化出的独立部分；它所体现的是艺术理想的内容（意蕴）的部分。“**个别人物**”是普遍力量的积极体现者，它把“**实体**”的普遍力量体现到艺术性格和形象中，成为普遍与特殊集合体。

由普遍的东西转化为特殊方面，其中包含着很多辩证的矛盾对立统一的道理。我们把黑格尔的论述概括说来：

一方面，由普遍转化为特殊，本来和谐的世界就会产生出诸多的差异对立和矛盾；这些矛盾对立看似破坏了原来普遍世界的和谐，其实这些矛盾正是普遍世界情况本身所蕴含的本质和矛盾，只不过是向特殊转化的过程中显现出来了。

另一方面，普遍的东西由抽象的理性转化成为客观存在，这普遍的东西就显现出偶然性、分裂和纠纷的现象，而这些现象不是外在于、独立于普遍世界之外的；普遍性否定了自己进入特殊性，实际上是它的对象化、客观化，与此同时，特殊性又被否定了，达到了普遍与特殊的统一，概念与形象的统一。这正是我们前面说过的理念、概念自身运动、自我否定的过程。这两者间还是统一的有机整体，而不是互相外在的不相干的东西。

普遍力量转化为特殊情境和形象，我们概括为这样几个方面：1. 只有在有具体规定性的环境和情况下，才能实现普遍到特殊的这种转化；具体的环境和情况是促使转化的动力。或者说，普遍性必须生活在自己的具体环境中。2. 普遍力量必须与具体形象、个别的人物相结合才有意义，尤其要看这普遍力量对于心灵的意义；要通过人的自意识才能将那些精神力量的内容积极转化为形象。3. 最重要的还要看普遍精神如何为个别人物所掌握，怎样成为个别形象表现的内在心灵需要、目的和心情，成为一种机缘。如果有意义的普遍概念，不能成为具体艺术形象内心生活的东西，那也不能成为普遍与特殊的有机结合。实现了上述要求，具体的、有规定性的环境和情况就可以称之为“**情境**”。

黑格尔给情境定义为：

“情境就是更特殊的前提，使本来在普遍世界情况中还未发展的东西得到真正的自我外现和表现。”

“一般地说，情境一方面是总的世界情况经过**特殊化**而具有**定性**，另一方面它既具有这种定性，就是一种推动力，使艺术所要表现的那种内容得到有定性的外现。”（第254页）

“情境”对于我们的重要性：“情境供给我们以广阔的研究范围，因为艺术的最重要的一方面从来就是寻找引人入胜的情境，就是寻找可以显现心灵方面的深刻而重要的旨趣和真正意蕴的那种情境。”在黑格尔看来，艺术最重要的东西，从来都是引起人物动作的具体



走出艺术哲学迷宮——黑格尔《美学》笔记

环境和缘由。这个观点很重要，没有具体环境和缘由，就不可能产生丰富深刻的人物；或者说，没有典型环境，就没有典型人物。

不同的艺术门类，对“情境”的要求也不一样。“在这方面不同的艺术有不同的要求，例如在表现情境的内在的丰富多彩性方面，雕刻是受局限的，绘画和音乐就比较宽广些，自由些，取之不尽用之不竭的莫过于诗。”

为什么黑格尔对诗有这样高的评价？因为在他的理论中，诗的概念是很宽泛的，连戏剧都是诗的一部分，许多艺术样式都包含在其中。

对情境的讨论依下列次第进行：

“第一，情境在尚未转化为具有定性之前，还保持着普遍性的形式，也就是无定性的形式，所以在我们面前的起初只是一种像是无情境的情境。因为无定性的形式本身还是一种形式，和另一种形式，即有定性的形式相对立，所以它本身显出一种片面性和定性。”

“第二，情境由这种普遍性转到特殊化，转到一种真正定性，但是首先这还是一种平板的定性，这种定性还没有产生矛盾和矛盾所必有的解决。”

“第三，分裂和由分裂来的定性终于形成了情境的本质，因而使情境见出一种冲突，冲突又导致反应动作，这就形成真正动作的出发点和转化过程。”

“所以情境是本身未动的普遍世界情况与本身包含着动作和反应动作的具体动作这两端的中间阶段。所以情境兼具前后两端的性格，把我们从这一端引到另一端。”（第255页）

这里说的两端，一端是“普遍世界的情况”，另一端是后面要讲的比“情境”更具体的“动作（情节）”。“情境”就是这两端的中间环节，就是把思考从这一端引到另一端的过渡。

#### a) 无情境（无定性的情境）

如果要在艺术作品中表现出社会时代背景，就离不了艺术的形象性和自身的完整性；这也就是黑格尔所说的，既个别而又本身见出本质的独立自足性。“单就它本身来看，这种独立自足性所产生的首先只是一种在严峻的静穆中泰然自足的神情。所以这样有定性的形象还没有跳出自己的范围而同其它事物发生关系，内外都处于自禁闭状态，只是和它本身处于统一体。这就是无情境。”（第255页）

还是要提醒一下，黑格尔论述一个事物的对立统一过程，总是从事物尚未对立分裂前的状态开始。也就是说，要论述“情境”须先以“无情境”为逻辑起点。

这里讲“无情境”，并不是分析解说无情境的具体状况；主要是说无情境的艺术形象，从无情境的形象反映出无情境的状况。

无情境形象的特点：1. 这形象是个别而独立自足的；2. 只在自己的范围内，不与其它事物发生关系，内部和外部都处于自禁闭的状态；3. 处于严峻、静穆的统一体中。其例子是艺术起源时古代庙宇，埃及和古希腊的雕刻，基督教的造型艺术等。

#### b) 有定性的情境处在平板状态

情境要有具体的规定性，就要跳出无情境的静止和沐神的静穆，跳出独立自足本身的

严峻状态。“这样，本来无情境的也就是内外都静止不动的形象就要动起来，就要放弃它的空洞的简朴。”（第256页）但是静止不动的形象动起来，却还不是要在本质上见出差异和冲突的情境。既然要使静止的形象动起来，为什么又不能见出差异和冲突呢？因为这个题目所强调的还是情境的“平板状态”。

具体说来，这种有定性而处于平板状态的情境就是一种类似游戏似的情境。“在游戏里面所发生的和所做的事都见不出真正的严肃性。只有通过矛盾对立，对立的某一方面遭到了否定和克服，行为和动作才能见出严肃性。所以游戏这一类情境既不是动作本身，也不是激发动作的机缘，而只是时而是虽有定性而本身仍太简单的情境，时而是一种行动，本身没有由冲突产生，也没有导致冲突的那种重要严肃的目的。”

a) 由无情境的静穆转到运动和外现，“这可以是单纯的机械运动，也可以是某种内在需要初步发生作用和得到满足。”（第257页）例如与埃及雕刻形象中紧缩为一团的形象相比，希腊的雕刻就松弛而多样化，采取让身体行走和各种运动的动作。雕刻形象的多样化，既显出是运动、是在由本身向外显现；又没有与更广泛的事物发生关系，没碰到矛盾对立。

“这种情境只是扼要地把一个神或英雄的特殊性格显示出来，不让他与其它神发生关系，或是造成敌对和分裂。”

b) 比上一种单纯的机械运动更进一步的情境是这样的：“显示出某一种特殊目的在它本身以内达到了实现，某一种行动与外在界发生了关系，并且在这种定性范围之内表现出在它本身以内的独立自足的内容（意蕴），那么，情境就算更进一步得到了定性。……在这方面希腊人的创造也是明智的，丰富的。要使情境无拘无碍，它所包括的行动就不能显得只是另一行动的开始，以至产生进一步的纠纷和对立，而是全部定性都要显得在这一行动中就可以完全见出的。”（第257-258页）

这里有三个要点，1. 有某一种行动与外界发生关系并实现了一种特殊目的，也就是说形象动起来了；2. 动起来的同时却不丧失它本身以内的独立自足性，没有扰乱形象的静穆与沐神福的和悦状态；3. 要在这似动非动的形象和某一行动中完全见出目的和规定性。

黑格尔认为，梵蒂冈好景厅的阿波罗雕刻所处的情境就是如此，雕刻家抓住了阿波罗刚用箭射死了庇通，就以胜利者雄赳赳的姿态向前迈步的那一顷刻。另外还有一些例子，这里就不引举了。

c) “从此就得出第三个结论，得到定性的情境一般可以看作一种纯粹外在的较确定或较不确定的原因，这原因成为一种机缘，引起与它多少相关的更较广泛的表现。例如，许多抒情诗就是用这种机缘式的情境。”（第259页）

“一种特殊的心情的情感形成一种情境，可以用诗的方式来认识和掌握，并且和庆祝、胜利之类外在环境联系在一起，就导向情感和思想的这一种或那一种或宽或窄的表现和形象。在最高的意义上，品达（公元前六世纪希腊抒情诗人——笔者注）的颂歌就是这种应合机缘的诗。歌德也常用这种抒情的情境作材料。……抒情诗人本来一般地都在倾泻他自

走出艺术哲学迷宫——黑格尔《美学》笔记

己的衷曲。借这种倾泻，原来闷在心里的东西就解放出来，成为外在的对象，借此我们一般人也得到解放，正如眼泪哭出来了，痛苦就轻松些。”

### c) 冲突

以上所说的“无情境的情境”和“有定性的情境处在平板状态”，都不是情境的理想状态，因为它们本身既不是动作，也不是激发真正动作的原因。“这些情境的定性仍然或多或少地只是纯粹机缘式的情况或是一种本身无意义的行为，……像是一种无害的游戏，用不着有真正的严肃性。”（第260页）

真正情境的规定性是要见出本质上的差异面，而且与另一面相对立，因而导致冲突的时候，情境才开始见出严肃性和重要性。这就需要冲突。

首先，“冲突要有一种破坏作为它的基础，这种破坏不能始终是破坏，而是要被否定掉。它是对本来和谐的情况的一种改变，而这改变本身也要被改变掉。”这里说了冲突的第一层意思，即冲突要把静穆和谐的基础破坏掉中；但也不只是破坏，而是要把这破坏了的状况再改变掉。也就是说破坏只是暂时的，破坏之后还要恢复到和谐。

其次，“冲突还不是动作，它只是包含着一种动作的开端和前提，所以它对情境中的人物，只不过是动作的原因，尽管冲突所揭开的矛盾可能是前一个动作的结果。”这里说的是冲突的第二个意思，即冲突尽管破坏和谐，但它还不是动作，还只是动作的开端和前提，而只是动作的原因。

艺术表现的任务有两个方面，“一方面是使自由的美在这种差异中必不至遭到毁灭，另一方面是使分裂和连带的斗争只暂时现出，接着就由冲突的消除而达到和谐的结果，只有这样，美的完满的本质才能现出。”（第261页）在黑格尔看来，由冲突破坏和谐然后再消除冲突达到新的和谐的美才是完满的美。

但这里又出现一个问题，究竟把这种由冲突造成的不协调演绎到什么程度才算合适呢？黑格尔认为这个问题没有一个统一普遍的原则，要根据不同艺术种类而定。据此，黑格尔提出了关于这冲突的第三个规定性，即根据不同的艺术种类来确定承受分裂的程度。

承受破坏性或分裂性的基本原则是：诉之于观念的带有思考性的艺术种类，比直接呈现于知觉的艺术种类，更经得起较大程度的分裂。也就是说，诉之于观念的文字性艺术承受分裂的能力强，而直接诉之于感官的造型性艺术承受能力弱。例如，“诗在表现内在情况时可以达到极端绝望的痛苦，在表现外在情况可以走到单纯的丑。造形艺术却不然，在绘画里尤其在雕刻里，外在形象是固定不变的，不能取消掉，不能像音乐的曲调刚飞扬起来就消逝掉。在绘画雕刻里如果在丑的东西还没有得到克服时就把它固定下来，那就会是一种错误。因此，凡是戏剧所能表现得很好的不尽量在造型艺术里表现出来，因为在戏剧里一种现象可以出现一顷刻马上就溜过去。”也就是说，诉诸于观念和有流动过程的艺术可以表现较大程度的分裂，而固定于时空、直接供观赏的艺术，则不应把分裂固定地表现出来，而应当表现分裂之前或之后的状态。

以上是冲突的三个规定性，下面从三个主要方面来研究：

第一，物理的或自然的情况所产生的冲突，这些情况本身是消极的，邪恶的，因而是有危害性的；

第二，由自然条件产生的心灵冲突，这些自然条件虽然本身是积极的，但是对于心灵，却带有差异对立的可能性；

第三，由心灵性的差异面产生的分裂，这才是真正重要的矛盾，因为它起于人所特有的行动。

a) 第一种冲突，是由物理或自然力量造成的冲突，“它们只能作为单纯的原因而发生作用，因为这里所涉及的只是外在的自然，以及自然所带来的疾病、罪孽和灾害，这些东西破坏了原来的生活的和谐，结果造成差异对立。”（第 262 页）这种冲突单就自然的灾害本身来说并没有什么意义，“其所以被采为艺术的题材，只是因为自然灾害可以发展出心灵性的分裂，作为它的结果。”也就是说，自然灾害的作用就是破坏和谐、引起心灵分裂、推动人物性格发展。黑格尔在这里还举了希腊悲剧中的例子来论证这些观点。这种由自然灾害引起人物心灵矛盾冲突的文艺作品比比皆是，我们就不列举了。“总之，艺术对于灾祸，并不是把它只作为一种偶然事件来表现，而是把它作为一种阻碍和不幸事件来表现，这种阻碍和不幸事件按其必然性只能取这形象而不能取另一种形象。”（第 263 页）只能取的形象是不幸对心灵的破坏性，不能取的形象是把灾祸只作为偶然的事件表现。

b) 第二种情况也是来自自然的，“它和心灵的关系紧密结合时，它只是一种基础（或背景），使真正冲突导致破坏和分裂。”这种冲突与第一种冲突的区别在于“凡是以自然的家庭出身为基础的冲突都属于这一类”。也就是说，黑格尔把血缘、家庭等因素也列入了自然的范围。从本质上讲，这种归类是有道理的。

这类冲突的基本情况约略可分为三种：

b1) 第一，与自然、出身密切联系的权利，例如亲属关系、继承权之类，“正因为这种权利是与自然性（或出身情况）相联系的，它就可以有杂多的自然定性。”但是在黑格尔看来，这种权利最主要的例子是王位继承权。在这方面，黑格尔举了希腊悲剧和莎士比亚剧作中的例子，来证明因王位继承及血缘关系所引发的戏剧冲突。

b2) 上面说血缘关系，这里要说的情况与上一类正好相反，“其中出身的差别——这本身就是一种不公平的事——由于习俗和法律的影响变成了一种不可克服的界限，好像它已是一种习惯成自然的不公平的事，因此成为冲突的原因。奴隶地位，农奴地位，等级的差别，在许多国家里犹太人的处境，以及在某种意义上贵族出身与市民出身的矛盾都属于这一种。”（第 265 页）这种冲突可以概括为种族、阶级、制度、出身等原因而造成的人物悲剧和性格冲突。其核心问题是，这类支配个人命运的决定因素是个人不能选择，但也是出于自然因素的生活关系和社会关系。个人凭自由意志和奋斗精神决定自己命运的权力被剥夺了。

走出艺术哲学迷宮——黑格尔《美学》笔记

黑格尔对这种冲突的评价是，“如果一个人从出生时起就剥夺去这种选择的权利，他因此就被迫服从自然和它的偶然性，在这种不自由的情况之下，就可能造成出身阶级替个人所决定的地位与他的精神文化及其连带的合理的要求之间的冲突。”（第 266 页）也就是说，出身和阶级对个人所造成的不利条件与人物精神文化的合理要求发生了冲突。黑格尔认为，“这是一种悲惨的不幸的冲突，因为它来自一种不公平，这种不公平不是真正自由的艺术所应敬重的。……对于我们现代人来说，不只是一种不幸，而且在本质上还是一种冤屈，他就算遭到了冤屈。仿佛有一堵纯是自然的本身不合理的隔墙把他隔开了，按照他的聪明才能，他的情感和内外的修养，他本来可以跳越过这堵墙，可是现在这堵墙居然把他拦住，使他达不到他本来有资格能达到的东西，这种自然情况只是由于人的任意武断，才具有这种合法的固定性，而正是这种自然情况对于本身合理的心灵自由设下了这种不可逾越的界限。”（第 267 页）

黑格尔在这里表现出了强烈的人文主义精神。他把这种冲突又分出了三种主要情况：

第一，“个人必须凭他的心灵方面的优点就已经可以跳越过这种自然界限，使自然界限的力量屈服于他的愿望和目的，否则他的要求就还是愚蠢的。”

这一段表达的意思是，在文艺作品中也可以表现阶级与阶层的跨越，但这种跨越一定要表现出下等阶层的人物在力量、愿望和目的方面已经超越了本阶层的限制，达到了更高层次，这样才显得合理而不愚蠢。例如一个仆人爱上了一个公主或贵夫人，如果这个仆人在文化、修养、才干、气质等方面达到了与公主或贵夫人相当的层次，甚至于在某些方面还超过上等人。这样，这种跨越阶级的结合就是合理的、充实的；否则，仅凭冲动和情欲就仓促结合，则是愚蠢的。

第二种情况就是“出身地位的依存性成为一种法定的起妨碍作用的枷锁，套在本身自由的心灵以及它的正当的目标上面。”（第 268 页）也就是说，不利的出身和地位由于法定的原因成为不可逾越的障碍，影响个人目标和追求的实现。黑格尔认为这种冲突是“违反审美性的，与艺术理想的概念相矛盾”。为什么这样说呢？从一般的道理上讲，当事人完全有理由凭自己的能力、心灵追求和精神自由去反抗由地位和出身造成的障碍。但由于这种差异和障碍是法定的、不可逾越的，个人的努力和抗争就是徒劳的、悲剧性的。“有理性的人在这种必然状态面前既然没有办法克服它，就只得向它屈服，就应该安安静静地忍受这种不可避免的局面。”从这个角度讲，徒劳的抗争就不应进行下去；因为艺术理想是要显出“独立自足性”，要显出主人公对事物的准确判断。如果无谓地抗争下去，人物就显不出“独立自足性”，就不符合艺术美的理想了。所以黑格尔说“这种冲突也还是违反审美性的，与艺术理想的概念相矛盾的。”

但是黑格尔的这个观点也有两个方面的局限性。其一，认为抗争无果就不抗争，这是一种历史发展观上妥协的观点，带有宿命论的色彩。其二，把“独立自足性”作为艺术理想唯一的、不变的标准，也有很大的片面性。

第三种情况与第二种情况有关，“有关的个人从出身地位的关系、宗教条文、国家法律和社会习惯得到某种特权，他就要求享受这种特权。”出身地位好又得到宗教、法律和社会习惯的保护，他就要求享受这种特权。这种要求从现实的社会情况来讲，对于人物虽然也有一种符合艺术美的理想的“独立自主性”；但是它本身是非正义的，不合理的，缺乏人文精神的，所以它也不符合真正的艺术理想。“所以是种虚伪的纯然形式的独立自主性，艺术理想的概念在这里就消失了。”

这种情况不适合艺术理想是因为，“第一，在这种情形之下，普遍的东西之所以有权力，并不在于这个当事人，像英雄理想所要求的那样，而在于国家权力，即实际法律及其执行上面；其次，当事人所要求享受的是一种非正义的事，这就丧失了我们所提到过的艺术理想所应有的那种实体性。”（第 269 页）当事人依靠法律来要求自己的特权就其所生活的环境来说是有一定道理的，也无可厚非。但是这与社会历史的发展趋势不相符，对于我们来说，就没有什么道理和合理性，也见不出道德和力量。“如果当事人只是从个人情欲和自私动机出发，利用他的特权去实现他的私图，他就不仅是野蛮人，而且是个品格恶劣的人。”“因此，这种冲突只有一种真正的出路，那就是这种不正当的权利得不到实现。”

b3) “植根于自然性的冲突最后还有一种，就是天生性情所造成的主体情欲。”（第 270 页）最显著的例子是奥塞罗的妒忌。野心、贪婪乃至于爱情都属于这一类。

但是这些情欲只有在下列情况之下才会造成真正的冲突：“它们成为一种原因，使得完全受到这种情感支配的人违反了真正的道德以及人类生活中本身合理的原则，因而陷入一种更深的冲突。”也就是说，这种原因只能作为一种引子，由此引出更有实质性内容的冲突，那样才有真正的美学意义。

以上两种冲突方式，都不是黑格尔认为理想的方式，在对这两种方式讨论之后，我们就可以讨论第三种主要方式了。“这种方式的冲突的根源在于精神的力量以及它们之中的差异对立，因为这种矛盾是由人的行动本身引起来的。”注意，这种冲突是由人的行动本身引起来的不同精神之间的差异和对立。这才是真正的艺术理想的冲突。

c) 上面谈到的两种由自然引起的冲突，它们的作用只在于形是成更进一步的冲突的枢纽，“使绝对是精神方面的一些生命力量在它们的差异中互相对立，互相斗争。”（第 271 页）但这两种由自然引起的冲突都不是真正任命艺术理想的冲突。艺术的理想是心灵的东西，“凡是心灵性的东西只有通过心灵才能实现，所以精神方面的差异也必须从人的行为中得到实现，才能显现于它们所特有的形象。”

这种深刻的、通过心灵实现的冲突有两个特点：“一方面须有一种由人的某种现实行动所引起的困难、障碍和破坏；另一方面须有本身合理的旨趣和力量所受到的伤害。只有把这两方面定性结合在一起，才是这最后一种冲突的深刻的根源。”由现实行动引起障碍和破坏，这种破坏伤害了本身合理的有意义的东西。这就是引起心灵意义的冲突。

属于这个范围的冲突的主要事例可以分别陈述如下：

走出艺术哲学迷宮——黑格尔《美学》笔记

c1) 这里要说的冲突还是跟自然有点联系。所谓和自然还有关系，是说引起冲突的行动不是有意识的、用心造成的，而是当事人无意识造成的。“所谓‘自然的’就是人不是以心灵的身分所做出的事，也就是说人不自觉地无意地做了某一件事，后来他才认识到那件事在本质上破坏了某种应受尊重的力量，这种情况就还是属于‘自然’的范畴。”

这种情况之所以造成冲突的关键，就在于“后来他对他的行动有了认识，承认他原先没有认识到的那种破坏行为还是出于自己的，这样，他就被迫进入分裂和矛盾。这种冲突的根源就在于行动发生时的意识与意图和后来对这行动本身的性质的认识之间的矛盾”。行动时不知道是错的，行动后知道错了，于是陷入分裂和矛盾，陷入冲突。这里黑格尔还是用了俄狄普斯不知不觉中杀父娶母后自己陷入矛盾和冲突的例子。这种冲突在艺术作品中表现还要有一个前提，当事人“不自觉地损害了的对象必须是他在按照理性行事时所敬重的。如果这种敬重只是由于一种无根据的见解和错误的迷信，那么至少是对于我们来说，有关的冲突就不能引起深刻的兴趣”。（第 272 页）

这种冲突可以说是“不知者自责”的矛盾。

c2) 现在我们所讨论的冲突是由人的行动所引起的一种对于精神力量的精神性的破坏，那这“第二个重要原则就是：比较适合的冲突应起于意识到的而且由于这种认识和意图才产生出的破坏。”例如诸多作品中情与法的矛盾、忠与孝的矛盾等等，都可以算做这类冲突。意识到了利害关系，却又必须选择其一而采取行动，从而在精神上造成了矛盾与冲突。“这里的出发点还可以是情欲，暴力，愚蠢等等。”

这种冲突的“要点在于当事人所争求的对象本身是道德的，真实的，神圣的。如果不是如此，我们对于这种真正道德的和神圣的东西既然有所认识，我们就觉得这种冲突没有什么价值，没有什么真实性。”也就是说，如果当事人因为追求一种无价值的东西而陷入矛盾和困境，那我们就会觉得是无意义的。

c3) “第三，破坏并不一定是直接的，这就是说，一种行动单就它本身来看，并不一定就是一个引起冲突的行动，但是由于它所由发生的那些跟它对立矛盾的而且是意识到的关系和情境，它就变成一种引起冲突的行动。”（第 273 页）也就是说，一种行动本身不直接引发矛盾和冲突，但这行动间接地引发了矛盾与冲突，它就变成了引起冲突的因由。例如，罗密欧与朱丽叶相爱，这爱情本身并没有破坏什么；但是当他们认识到他们的双方家庭是互相仇恨的，他们双方的父母都不会允许他们的婚姻，由于这种背景矛盾的存在，他们就陷入冲突中了。

关于情境的三种情况就简赅地说完了，接下来黑格尔还有有一大段关于情境的文字：

“关于一般世界情况和具体情境的分别，以上所说的一些最赅括的话就够了。如果要把这种研究推广到这问题的各方面，各种变化和细微差别，并且对于每一种可能的情境都加以讨论，那么，单是这一章就会牵涉到无限的枝节问题上去。因为可能发见的不同情境是无穷的，而在每一事例中问题都在于怎样使某一具体情境适应某一具体艺术的体裁和表现

方式。例如神话所能做到的许多事是其它种类艺术掌握和表现方式所不能做到的。一般说来,发现情境是一项重点工作,对于艺术家往往也是一件难事。特别在现代,人们常听到一种抱怨,说找适当的题材来组成背景和情境有多么困难。第一眼看来,诗人如果有独创性,能自己去创造情境,他就会显得更有价值。但是这种倚靠自己的活动并不是艺术的主要方面,因为情境还不是心灵性的东西,还不能组成真正的艺术形象,它只涉及一个人物性格和心灵所由揭露和表现的外在材料。只有把这种外在的起点刻划成为动作和性格,才能见出真正的艺术本领。”(第274页)

我们概括黑格尔对情境的三点看法,第一,发现情境是艺术家的重点、难点:“一般说来,发现情境是一项重点工作,对于艺术家往往也是一件难事。特别在现代,人们常听到一种抱怨,说找到适当的题材来组成背景和情境有多么困难。”第二,作家创造新情境不如利用历史情境。因为,情境本身还不是艺术创作中最核心的内容,其最核心的内容是人物性格刻划和心灵的表现;情境本身“只涉及一个人物性格和心境所由揭露和表现的外在材料”。“应该允许它取材于现成的历史、传说、神话、编年纪事乃至于早已被艺术家运用过的旧材料和情境,……在这种表现中能见出真正艺术创造,比起发现某种情境来,要深刻得多。”第三,情境不易过于错综复杂。“外在情境的丰富并不算什么一回事。……因为艺术的要务不在事迹的外在的经过和变化,这些东西作为事迹并不足以尽艺术作品的内容;艺术的要务在于它的伦理的心灵性的表现,以及通过这种表现过程而揭露出来的心情和性格的巨大波动。”(第274~275页)

下一节就要进入黑格尔所说的最核心的内容,即关于“动作”的讨论。为此,黑格尔从情境与人物性格相互关系角度提出了三项总结性原则,以此作为进行“动作”研究的起点:

第一,情境与性格心灵相联系才能真正成为艺术的有机因素。“内在的和外在的有定性的环境、情况和关系要变成艺术所用的情境,只有通过它们所引起的心情或情绪才行。”(第275页)也就是说,情境要成为艺术作品中的有机因素,必须与心灵紧密结合并成为引起情绪和心情变化的动力和原因。环境不能为脱离人物和心灵独立存在。第二,情境展开矛盾对立,才能引起真正的动作。“情境在得到定性之中分化为矛盾、障碍纠纷以至引起破坏,人心感到起作用的环境所迫,不得不采取行动去对抗那些阻挠他的目的和情欲的扰乱和阻碍的力量,就这个意义来说,只有当情境所含的矛盾揭露出来时,真正的动作才算开始。”也就是说,符合艺术理想的情境,应当以矛盾对立的方式成为促使人物行动的动力,逼着人物以行动来对抗矛盾和破坏力量。只有当情境所含的矛盾揭露出来时,真正的动作才算开始。第三,冲突作为一种力量破坏平衡,同时也引起对立面力量与之相抗衡,从而达到新的平衡。“因为引起冲突的动作破坏了一个对立面,它在这矛盾中也就引起被它袭击的那个和它对立的力量来和它抗衡,因此动作与反动作是密切联系在一起的。只有在这种动作与反动作用的错综中,艺术理想才能显出它的完满的定性和运动。因为在这种情况下之



走出艺术哲学迷宮——黑格尔《美学》笔记

下，两种从和谐中分裂出来的旨趣在互相对立和斗争着，它们的这种互相矛盾就必然要求达到一种解决。”也就是说，在黑格尔看来，艺术最理想、最完满的效果是完整地表现矛盾对立斗争的过程，由平衡到矛盾斗争再到新的平衡。这种看法比他前面所提出的“独立自主性”标准要深刻得多。

上面说的三点原则严格说已经不属于情境与冲突的范围，它就要引领我们进入下一节真正动作的讨论。

## 楔子

“情境”是黑格尔对美学和文艺理论方面的一个重要贡献，是文艺理论中“典型环境”理论的坚实而丰厚的基础；下一节要说的“动作（情节）”可以说是“典型人物”理论的基础。“情境”和“动作”实际上就是“典型环境中的典型人物”理论的雏形。一般世界情况所造成的普遍力量或理想体现于具体情境中的具体人物的动作，才能产生艺术。情境是外在的，它对有自意识的人起精神作用时，它才有意义。它是一种机缘，引起不同人物做出不同反应、动作和反动作，才形成具体的动作情节。作为艺术的内容，这种情境不能是静止或平板的，必须见出分裂、矛盾对立和斗争终至矛盾的解决。冲突分为三类，一是纯自然情况造成的，也就是纯外在原因造成的；二是与人物有关的自然因素或人物自身的非心灵因素造成的，并在心灵引起反应；三是心灵本身的分裂和矛盾，这才是符合艺术理想的冲突。

### 3. 动作（情节）

前面我们从一般世界的情况开始说艺术理想的社会背景，然后进入到有规定性的具体情境，现在要讨论的是第三阶段：动作。

从对情境的分析中我们看到，动作须先有产生冲突、动作和反动作的环境。那么，动作究竟以哪一点为起点呢？黑格尔说，“这不是固定的。因为从某一观点看来是起点的东西，从另一观点看来，可能又是更早的事态错综的结果，这更早的事态错综就会成为真正的起点。但是就连这更早的事态错综本身也还是更早的冲突的结果，如此逐级例推。”（第276页）也就是说，在长长的情节链中，因与果是相对的。一个情形既是前因发展而成的后果，又是产生新后果的前因。这种追溯是令人厌倦的。“艺术的旨趣并不在于把某一动作的最初的起点作为起点，……这种最初的起点只有在考虑到事态的外在的自然演变时才称得上是起点，动作与这种起点关联只在于现象在经验上的一脉相承，它对于动作本身的真实内容可能无关。”因为，“生活情况、行动和命运的总和固然是个人的形成因素，但是他的真正的性格，他的思想和能力的真正核心却无待于它们而能借一个情境和动作显现出来，在这个情境和动作的演变中，他就揭露出他究竟是什么样的人，而在这以前，人们只是根

据他的名字和外表去认识他。”(第 277 页)

“所以动作的起点不能从上述那种经验上的起点去找，它应该只了解为被当事人的心情及其需要所抓住的，直接产生有定性的冲突的那种情况，所表现的特殊动作就是这种冲突的斗争和解决。”也就是说，动作的起点并不重要，在事物联系的链条上，任何一环都可以是起点，也可以是终点。所以动作没有必要去找经验上的起点，重要的是抓住当事人的心，并直接产生冲突。要开门见山地抓住直接产生冲突的主要矛盾，不要平铺直叙从头道来。

下面讲不同艺术门类表现动作的不同特点。诗(广义的)，善于表现动作、反动作和矛盾的解决等完整的过程；造型艺术，只能在动作及其派生事件的过程中抓住某一顷刻把它表现出来。就过程完整而言，造型艺术不如诗；但单从表现手段的丰富性来看，造型艺术比诗要强，可以把姿态表情、环境关系直接呈现于眼前。但上述种类都不如语言(这里主要说的是戏剧)。戏剧语言艺术能把个人的性格、思想和目的最清楚地表现出来的是动作，“人的最深刻方面只有通过动作才见诸现实，而动作，由于起源于心灵，也只有在心灵性的表现即语言中才获得最大限度的清晰和明确。”(第 278 页)

动作不是无穷无尽的，“适合于艺术表现的动作毕竟是为数很有限的。因为艺术只用符合理想的那一类动作。”

“关于艺术所表现的动作，我们应该挑出三个要点。情境和它的冲突一般是激发动作的原因；但只有通过反动作，运动本身——即在活动中的理想的差异对立——才能显现出来。”也就是说，1. 必须有情境冲突作为起因，才能引发动作；2. 只有动作还不够，还要有反动作。有了反动作与动作的对立运动，双方实质性的差异才能表现出来。

这种运动包含以下三点：

“第一，普遍的力量，这些力量形成艺术所要处理的真实内容(意蕴)和目的；

第二，这些力量通过发生动作的个人而发挥作用；

第三，这两方面须统一于我们一般所说的人物性格。”

#### a) 引起动作的普遍力量

a) “在真正的美里，冲突揭露的矛盾中每一对立面还是必须带有理想的烙印，因此不能没有理性，不能没有辩护的道理。各种理想的旨趣必须互相斗争，这个力量反对那个力量。这引起旨趣就是人类心中的有关本质的要求，也就是动作的本身必然的目的；它们是本身有辩护道理的，符合理性的，因此就是心灵性事物的普遍永恒的力量：它们不是绝对神性本身，而是某一绝对理念的儿子，所以是统治的，发生效力的；它们是某一普遍真实的东西的子女，尽管只是这普遍真实的东西的受到定性的特殊方面。”(第 279 页)

这里提出的重要的观点是：由情境引进的矛盾对立的双方，都必须是有道理的；所谓“有道理”，就是冲突中矛盾的每一方都必须有理想、有理性、合目的。正如黑格尔所说，矛盾的双方所具有的“普遍力量就是艺术的伟大的动力，就是永恒的宗教的和伦理的关系”。这个观点被成功与失败的例子反复验证着，但时至今日仍有许多艺术家不明白这个道

理，仍在正确与错误之间制造浅薄的戏剧冲突，实在令人遗憾。

“普遍力量”或者称“绝对理念的子女”就是指有价值、有理想色彩的精神因素，“例如家庭、祖国、国家、教会、名誉、友谊、社会地位、价值，而在浪漫传奇的世界里特别是荣誉和爱情等等。”黑格尔所说的“普遍力量”具有如下特点：第一，“这些力量在有效性的程度上是不同的，但是却必须本身符合理性。”第二，“它们都是人心的力量，人就其为人来说，就必须承认它们，让它们在他身上体现和活动。”第三，“这些力量又不能只是正规法律所规定的权利。……正规法律的形式有时与理想的概念和形状处于对抗地位，有时正规权利的内容可能是本身不正义的。”总之，“这些力量因为包含人性和神性的真正内容（意蕴），在动作中就不但是推动的力量，而且还是完成动作的力量。”（第280页）

黑格尔认为，这些“普遍力量”之间的对立斗争，是运动冲突的最重要、最合适因素。在索福克勒的《安蒂贡》悲剧里，就是这种旨趣和目的在互相斗争着。国王克里安下令，严禁俄狄普斯的儿子受到安葬的典礼，因为他进攻忒拜成了祖国敌人。这个禁令在本质上是有道理的，它考虑的是国家利益和全国人民的幸福。但是安蒂贡也同样地受到一种伦理力量的鼓舞，她对弟兄的爱也是神圣的，她不能违反骨肉情谊让弟兄裸尸不葬，任鸢鸟去吞食。所以她作为国王的儿媳，悍然抗拒克里安的禁令收葬了弟兄。国王忍痛下令把儿媳烧死。结果她自杀了，王子也自杀了。两个主人公都是在两项矛盾的普遍力量之间痛苦抉择。黑格尔认为这种悲剧是悲剧矛盾的典范。

b) 冲突和矛盾可以用无数不同的方式展开，“但是反动作的必然性不能是由荒谬反常的东西所造成的，它必须是本身符合理性的有辩护理由的东西所造成的。”

反动作是黑格尔关于动作和情节理论的一个重要概念。反动作是主要矛盾的对立方面，如果反动作设置得不好，艺术理想就建立不起真正的矛盾冲突，整个作品也就不会有真正的分量 and 价值。棋逢对手，才能精彩对弈，引人入胜；将遇良才，才能戮力搏杀，扣人心弦。如果一个武林高手和一个玩童打架，肯定毫无悬念，索然无味。

从理论上讲，“反面力量的实在性固然可以与客观存在的反面东西相适应，但是如果内在的概念和目的的本身已经是虚妄的，原来内在的丑在它的外在的实在（客观存在）中也就更不能成为真正的美了。”（第281页）也就是说，反动作固然也可以用邪恶的、非正义的、没有辩护理由的东西，由此而引发矛盾的对立。但是，这样有两个方面的不利，第一，本身丑恶的东西，在内容和意义上与本身是正确的东西形不成真正意义的对立和抗衡。真与假、善与恶、美与丑，一目了然，在审美判断上还有什么悬念？主人公必定会从善弃恶，不会产生矛盾和分裂。第二，“情欲的诡辨术固然可以企图通过人物的才能、坚强和活力，拿一种正面意义摆到反面东西里去，但是我们所得的印象毕竟只是一种粉刷的坟墓。因为纯然反面的东西总是呆板枯燥的，使我们觉得空洞无味或是厌恶。……恶魔本身是一种很坏的，不适用于艺术的角色，因为他纯粹是虚伪，因而是一种极端枯燥的人物。”

“总之，罪恶本身是乏味的，无意义的，因为它只能产生反面的东西，如破坏和灾祸之

类，而真正的艺术却应该给我们一种本身和谐的印象。特别可鄙视的是卑鄙，因为卑鄙起于对高贵的妒忌和仇视，把本身正当的东西转化为手段，去满足它自己的低劣可耻的情欲。”（第 282 页）

c) 只有本身是正面的有实体性的力量才能成为理想动作的真正内容。“但是在艺术表现里，这些推动的力量却不应该只现出它们的普遍性，而是必须形象化为独立自主的个别人物，尽管在行动的现实里这些力量仍是理想的重要方面。”（第 283 页）也就是说，如果普遍性的东西不能转化为个别人物，这普遍性的东西就只是抽象的、没有形象化的。所以也就不适合艺术的表现。

但是把普遍性东西转化为具体的艺术形象，也有规定性和原则。这种规定性要求普遍性转化为艺术形象：第一，不能太任意，太幻想化。“否则普遍力量的个性就必然被卷入有限事物的纠纷”，如果那样普遍力量就显得不十分严肃了。第二，无论普遍性如何转化为具体形象，它们都还要保持住普遍力量对形象的统治性，保持住独立自主的福气、和悦。不能显得过分执著于细节和琐事。例如荷马史诗中的神，无论在什么情况下，都保持着一副泰然自得的样子，不失去神性和普遍力量的显现。

黑格尔对“普遍力量”在近代艺术中遭到的冷落颇为不满，认为在近代艺术中“这些力量只是用一些代表仇恨，妒忌，怨望以及德行和罪行，信仰，希望，爱情，忠贞之类的枯燥冰冷的寓言来表现的，一般令人难以置信。”（第 284 页）也就是说，在近代艺术中，普遍力量更多是寓言式的表现，内容浅薄，毫无艺术感染力，因此令人难以信服的枯燥，越来越失去地位和观众。

黑格尔分析了近代艺术中普遍力量失去地位的原因，认为普遍力量在现代生活中遭到冷遇，原因在于“近代人在艺术表现中感到深刻兴趣的只有具体的主体性”。（第 285 页）这里说的“具体的主体性”，实际上是指个人的性格特征，指近代文艺思潮突出张扬个性、感觉和偶然因素。用寓言的形式表现社会普遍理想，不会引起人们的兴趣。人们不愿把美好的社会理念只作为概念来接受，“不愿把它们看作只是抽象的东西，而是要把它们看作人物性格的某些因素和方面以及它的个性和整体的关系。”普遍力量转化到具体的人物性格和人物形象中去，才是真正符合艺术理想的表现方式。

#### b) 发出动作的个别人物

在前面所涉及的各种情况中，艺术还不难保持住所需要的理想性。因为那些有实体意义的“普遍力量”还没有与个别的、具体的人相结合。“神们以及普遍力量一般固然是推动的力量，但是在现实中，他们并不直接发出真正的个别的动作，发出动作的是人。”也就是说，要把神的东西、普遍力量与具体个别的人相结合时，真正的困难就来了。

“按照真理，永恒的统治的力量是本身所固有的，这些力量就形成人物性格中的实体性的方面；但是如果把这些具有神性的力量理解成为一些个体，这就是理解成为排他的个体，它们就还是外在于主体。”（第 286 页）这句话的意思是，从一般意义上讲，人与神实

实际上是一体的，神的东西就在人的身上表现出来，“永恒的统治的力量是人本身所固有的”。但是具体艺术所要表现的是具体的个别的人，这样，把神性的普遍性与人的个性相结合，就很难了。

为什么说把神性的普遍性与人的个性相结合很难呢？“因为在神与人的这种关系中直接隐藏着一种矛盾。一方面是神们的内容就是人本性，人的个别的情欲，人的决定和意志；但是另一方面神们是被理解为自在自为的（绝对的），不仅不依存于个别的主体，而且对于主体还是推动和决定的力量，所以同一定性时而被看成独立自主的神的个体，时而又被看成人心的最本质的东西。因此，一方面神的自由独立，另一方面发出动作的个别人物的自由，都像遭到了危险。”这一段话不太好理解，这里说的神性的东西其实也就是人的理性的东西，这里所说的人与神相统一的困难，实际上是人自身理性与感性之间的矛盾。也就是人的七情六欲与道德理性、个性特征与普遍力量的矛盾。

也就是说，人既要按照普遍力量和道德理性的要求，去表现人作为神的一面，去追求理想；同时又受到自己欲望以及外在世界的限制，在追求理想的过程中，受到诸个人色彩、性格特征以及外在环境的局限。这就是神性的东西与人心本质的对立。

在这种对立中，“如果把发号施令的权力归之于神，人的独立自主性就要受到损害，……人的内心世界就显得是完全被动的场所，让神的精神在它上面发生影响，这样，人的自由意志就被消灭了，因为神的发生这种影响的意旨对于人就好像是一种宿命，在这宿命的力量下，人就不能按照他自己的意志去做人了。”也就是说，在这种人与神的矛盾中，人既要服从于神，又不能完全让神发号施令，做神的奴婢。适当的做法，还是要把神的普遍性统一于人的个别性之中。

a) 神与人可以有多种关系，还是从最浅层次的开始。这里说的是这样一种关系：“发出动作的人外在于神，即外在于有实体性的东西，跟它对立，那么，这种神与人的关系就还完全是枯燥散文气味的。神发号施令，而人只有听从。”（第 287 页）我们变换一种熟悉的情形来说明黑格器的意思，例如古装戏中矛盾激化到相持不下、难分难解的时候，由皇帝出来一句话定乾坤，事非曲直、生死存亡就此了结。

黑格尔认为：“这种神的出现在内容上固然有足够多的伏脉，而且也是预料得到的，但是剧情的转折终于是由外力决定的。……这种方式如果再推进一步，神就变成死的机械，而个别人物也就变成只是一种工具，任外在的飘忽任性的意志支配了。”

应该说黑格器的这个见解还是很深刻的，即使在现在的文艺作品中，尤其是大量的带有教化性的作品，人物和冲突还是被作为思想的工具，被飘忽任性的意志支配着。

b) “神与人真正的理想的关系在于神与人的统一，即使在把普遍力量看成独立自由的，和发生动作的人物及其情欲是对立的时候，这种统一也还必须清楚地见出。”（第 288 页）

怎样才能算是神与人的统一？黑格尔有精辟的论述：

“神的内容必须同时是个别人物本身固有的内在实质，这样，一方面统治的力量就显现

为本身是经过个性化的，另一方面这种外在于人的力量却同时显现为人的心灵和性格中所固有的。”这里说的两个方面基本上是相同的意思，即把普遍力量和神性的东西个性化；把外在于人的力量显现为人的心灵和性格。当然个性化与性格还不是完全相同的概念，个性化更倾向于突出特征，性格则需相对整个化。

把普遍力量个性化是艺术创作留给艺术家的重要任务，黑格尔告诉艺术家怎样完成这个任务：调和普遍力量与人的心灵性格这两个方面的差异，“用一种微妙的线索把它们结合起来；他应该使我们见出：人物的行动的根源在于内心方面，但是同时他也要把在这种行动中起统治作用的那些普遍的本质的力量显示出来，加以个性化，使它们成为可以观照的对象。”

“人的心情必须在神身上显现出来，神就是独立的普遍的力量，在人的内心中起推动和统治的作用。只有在这种情况下，神才同时就是人自己心中的神。”

“无论是把神们看成只是外在于人的力量，或是把他们看成只是内于人的力量，都是既正确而又错误的。因为神们同时是这两种力量。”（第289页）

我们用更贴近现实创作的语言来复述一下黑格尔的观点。这神性的东西、这外在的普遍力量其实就是我们在人物身上要表现的具有普遍意义的思想观念。艺术家在创作中要把思想观念变为人物心灵和性格中固有的，而不是强加于人物的；人物实现这思想的行动要有内心根据。人物身上所表现出的思想是经过个性化的，而不能是概念的、抽象的、说教的。这样，人物形象就是这种理想与性格的统一，外在与内心的统一，普遍性与特殊性的统一。艺术形象必须把这两个方面都充分表现出来。如果只表现出一个方面，无论偏重于思想，还是偏重于性格，都是片面的。

黑格尔认为能否处理好普遍力量与人物性格的关系，对艺术创作至关重要。同是《伊菲琪尼在陶芮斯》这个故事，歌德写得就比欧里庇德斯写得高出很多。其区别就在于欧里庇德斯把人物重大行动的抉择权都交给了神，而歌德则让重大行动的抉择出自主人公智慧的思想、情感的爱憎和性格的特征。

这些篇幅很长的例子就不全部摘录。

c) 上一部分主要说神与人、也就是普遍力量与人物个性的关系。在这种关系里，先说了两者相互外在的关系，接着又说了两者相互统一的关系。相比之下，两者统一的关系比相互外在的关系更适合艺术表现。

但是在黑格尔看来，这种一般性的统一还不是艺术最理想的表现，还有更细致、更妥帖、更理想的方式。“要找一个名词来称呼这种不是本身独立出现的而是活跃在人心中，使人的心情在最深刻处受到感动的普遍力量，”这个名词就是“情致”（第295页）。

黑格尔对“情致”的论述可概括为以下几点：1. “‘情致’是一种本身合理的情绪方面的力量”；也就是说，它是一种情绪，但这情绪一定要本身合乎理性。2. 情致是理性和自由意志的基本内容；也就是说，理性与自由意志相结合才是它的内容。没有两方面的结合

走出艺术哲学迷宫——黑格尔《美学》笔记

不行。3. “‘情致’只限于人的行动”，神没有情致。因为“神们只是推动个人采取决定和行动的那种力量的普遍内容（意蕴），”只是一种普遍力量或伦理理想的代表，神总是“处在静穆和不动情的姿态”。只有人才能既具有理想又有情绪和心灵，只有人才能把这两者结合起来。4. 情致“是活跃在人心，使人的心情在最深刻处受到感动的普遍力量”。这里重要的是使人的心情在最深刻处受到感动。也就是说它是一种能最深刻打动人心、令人感动的东西。5. 情致不同于情欲。一方面情致不像情欲那样“总带着一种低劣的意味”和不高尚的品质；另一方面“情欲”只是“心情的激动”、只是感性的反应，而“情致”是有理性的，只有“经过很慎重的衡量考虑”才是做出带有感情色彩的选择。

c1) 这里黑格尔又有一段关于“情致”的论述，主要说情致是艺术打动人的关键。其精彩促使笔者整段记下。

“情致是艺术的真正中心和适当领域，对于作品和对于观众来说，情致的表现都是效果的主要来源。情致所打动的是一根在每个人心里都回响的弦子，每个人都知道一种真正的情致所含的意蕴的价值和理性，而且容易把它认识出来。”（第 296 页）

“情致能感动人，因为它自在自为地是人类生存中的强大力量。就这一方面来说，外在事物，自然环境以及它的景致都只应看作次要的附庸的东西，其目的在于帮助发挥情致。因此，自然主要地应该用来起象征的作用，使真正要表现的那种情致可以透过自然而引起回响。举例来说，风景画虽然比历史画较次一等，但是如果把它看成独立自足的它也就必须放出一种普遍情感的声响，也必须有某一种情致。”

“艺术应该通过什么来感动人类呢？一般地说，感动就是在情感上的共鸣，人们，特别是现在的人们，往往是太容易受感动了。谁在流泪，谁就是在栽种泪根，这泪根是很容易蔓延起来的。但是在艺术里感动的应该只是本身真实的情致。”

这里黑格尔用精彩的语言说出这样的道理：情致最容易出艺术效果，因为它既能产生情感上的共鸣，也能让人感觉到普遍力量的价值；即使在没有动作的风景画里也要通过表现情致而引起回响。艺术里真正感动人的东西是“本身真实的情致”。

c2) 前面说的是情致的正题，这里要说情致的反题：情致不是什么，或者说什么不是情致：

第一，“无论在喜剧里还是在悲剧里，情致都不应该只是荒谬的主观幻想的东西。”“特别是在最近的诗里妄诞无稽猖獗到没有止境，想借光怪离奇来产生效果，但是决不能在任何一个健康的心胸中引起共鸣。因为对人性的真实情况作这种纤巧雕凿的理解，一切真正的内容（意蕴）就都消失掉了。”（第 297 页）黑格尔对主观幻想、光怪陆离的批判很有现实意义。

第二，“凡是有关真理的教条、信念和见解都不能成为可供艺术表现的真正的情致，因为它们的基本要求在于认识。属于这一类的有科学的认识和真理。”科学研究的“兴趣对于人心却没有普遍的感动的力量”。可见，凡是概念的、抽象思维的东西，都不是情致，也不是

艺术的内容。

第三，“纯粹宗教性的教义，如果要按照它的最深刻的内容(意蕴)来把它显示出来”，(第298页)也不是情致的内容。“对宗教教条的阐明以及对宗教真理的某种特殊见解都不是艺术所要关心的事，所以艺术应当心不从事这种阐明。”但是古代人世的东西基本上就包括在他们对神的观念里，这样就适合于艺术表现了。

黑格尔虽然是一个把理念奉为至高无上的唯心主义思想家，但他对艺术规律的理解很深刻，这里关于教条——思想，不适合艺术的观点具有很强的现实意义。

c3) 上面说了情致是什么和不是什么，这里要说怎样表现和描绘情致。“这样一种情致在本质上需要一种表现和描绘。所表现的心灵当然必须本身是丰富的，才能使它的丰富的内心生活滋养它的情致，而且不仅是停留在集中的浓缩状态，而是要广泛地外观，提升到具有完满的形象。”也就是说，情致的表现是以心灵为基础的，理性的东西必须与心灵融为一体才能成为情致。只有丰富的内心生活、深刻的心灵才能滋养情致。这种滋养和表现就是把聚精会神的心灵状态展现为可供观照的外形象。这也就是黑格尔所说的“内心的集中和展开”。

“这种内心的集中和展开形成一个很大的分别，而在这方面各个民族在本质上是彼此不同的。有些民族回味反省的能力发达，就比较善于表现他们的情绪。例如古代人就善于把鼓动个人的情致按照它的深度表现出来，既不陷入枯燥的思索，又不流于无聊的闲谈。”(第299页)在这方面法国人与德国人也不一样。法国人富于情致，有表现情绪方面的辩才；而德国人则欢喜含蓄沉默，不善于尽情表现自己。

情致的表现，一方面要有丰满的心灵，一方面还要把心灵外现表现出来，即“能表现情致的个人心灵必须本身是一种丰满的心灵，有展开它自己和表现它自己的本领。”

下面黑格尔说了两个例子，一个是歌德和席勒的对比，一个是莎士比亚和伏尔泰的对比。在前一个例子中，说歌德不如席勒表现情致深刻。在后一个例子中，说伏尔泰的东西“只是显得像那样”，而莎士比亚的东西显得真是那样。黑格尔认为，“艺术所要表现的正是说的和显得像的，而不是在自然现实中确实是的，如果莎士比亚真哭，而伏尔泰却显得像哭，莎士比亚就会是一个比较差的诗人了。”(第300页)

黑格尔所举的两个例子，前一个说歌德不如席勒深刻，可能是因为黑格尔更偏爱理性与思考，席勒进行艺术创作时往往加入了思考的成分，在诗中甚至有哲学的表达。其实从更艺术化的角度讲歌德不会比席勒差，马克思主义的经典作家还提出过要莎士比亚化不要席勒化的问题，就是认为在艺术作品中不应过于沉浸于理性思考。至于后一个例子，“真哭”好还是“显得像哭”好，这也要看从哪个角度理解。如果从中国传统戏曲艺术的体系讲，就是“显得像”更美；如果从斯坦尼的体系讲，就是“真哭”更真实。至于莎士比亚与伏尔泰艺术成就的比较就不是一句话能说清楚的了。



走出艺术哲学迷宮——黑格尔《美学》笔记

### c) 人物性格

前面我们说了“引起动作的普遍的有实体性的力量”；但是仅有普遍力量是不够的，“这些力量需要人物的个性来达到它们的活动和实现”；有了普遍力量和人物的个性还不够，“在人物的个性里这些力量显现为感动人的情致。”从普遍力量到个性，再到情致。经过这样三个环节之后我们走向了一个新的具有综合性的概念——人物性格。

关于人物性格：普遍力量“所含的普遍性必须在具体的个人身上融会为整体和个体。这种整体就是具有具体的心灵性及其主体性的人，就是人的完整的个性，也就是性格”。神们所代表的普遍力量“变成了人的情致，而在具体的活动状态中的情致就是人物性格”。

也就是说，性格既是整体的，又是个体的。普遍力量、人物个性、情致这三方面的因素集中于一体——性格，所以它是整体的。但是，性格又是个体的，作为有主体性的人，性格就是个体的。这两方面结合就是“人的完整的个性”——既完整又个别。

另外性格还有一个重要的性质，这就是主体性。

主体性是从理念与艺术理想的关系上讲的，“因为理念作为理想(这就是说，作为经过表现出来供感性知觉和观照的，而且在它的活动中发生动作和自实现的理念)，在它的得到定性状态中就是自己和自己发生关系的主体的个性。”理解这段话要联系前面我们曾经讨论过的理念与艺术形象的关系问题。“理念作为理想”就是理念要经过自身的运动转化为艺术理想，也就是转化为艺术形象。由理念到艺术形象的转化是“自己和自己发生关系”，是把理念表现出来供感性知觉来观照。由理念转化为艺术理想(形象)的过程是理念自我运动的过程，这个过程就体现出“主体的个性”。

这里，主体的个性主要是从理念向理想转化的意义上讲的，这种主体性表现在艺术形象中，就是人物自觉坚持他所代表的普遍力量和理性。从人物性格完成的角度讲，“真正的自由的个性，如理想所要求的，却不仅是要显现为普遍性，而且还要显现为具体的特殊性，显现为原来各自独立的这两方面的调解和互相渗透，这就形成完整的性格，这种性格的理想在于自身融贯一致的主体性所含的丰富的力量。”(第301页)从中可见，人物性格所要求的是普遍性与特殊性这两个方面的互相渗透；其丰富的力量在于理念与理想自身融贯一致的运动。

下面我们要从三方面来研究人物性格：

第一，“把性格作为具备各种属性的整体，即作为个别人物来看，也就是就性格本身的丰富内容来看”；

其次，“这种整体同时要显现为某种特殊形式，因为性格应显现为得到定性的”；

第三，“性格(作为本身整一的)跟这种定性(其实就是跟它本身)融会在它的主体的自为存在里，因而成为本身坚定的性格。”因为人物自觉到他所代表的那种普遍力量，并坚守其义，因而性格具有了坚定性。

下面具体说明这三个方面。

a) 情致既然变成了完满个性中的一个部分，它就不再是“艺术表现的全部的 and 唯一的

兴趣，而变成只是发生动作的人物性格中的一个方面。”原因在于“因为人不只具有一个神来形成他的情致；人的心胸是广大的，一个真正的人就同时具有许多神，许多神只各代表一种力量，而人却把这些力量全包罗在他的心里；全体奥林波斯都聚集在他的胸中。”也就是说，情致是人物性格中的一个主要方面，但不是唯一的方面。人能把各种力量包罗在心里，奥林波斯山是众神的聚集地，那里的神也都能聚集到人的胸中。这里强调的是人的丰富性，人的心中容积着许多不同性质甚至是矛盾对立的内容。

人的内心世界是丰富的，“人物性格也须现出这种丰富性。一个性格之所以能引起兴趣，就在于它一方面显出上文所说的整体性，而同时在这种丰富中它却仍是它本身，仍是一种本身完备的主体。”（第302页）

“如果人物性格没有见出这样的完满性和主体性，而只是抽象的，任某一种情欲去支配的，它就会显得不是什么性格，或是乖戾反常、软弱无力的性格。”

“个别人物性格的软弱无力，正在于上文所说的那种永恒的力量没有显现为他本身固有的自觉性，即没有显现为主体固有的属性。”没有显现出自觉性和固有的属性，就是普遍力量没有成为人物的自觉，人物没有坚定地实现所代表的道德信念。

黑格尔举《荷马史诗》中最年轻的英雄阿喀琉斯为例来说，“英雄是许多性格特征的充满生气的总和”。他一方面有年轻人的力量，另一方面也有人的一些其它品质。如阿喀琉斯爱他的母亲，极力维护荣誉，忠实对待朋友，尊敬老人，信任仆人，对敌人暴躁、凶狠。关于阿喀琉斯，我们可以说：“这是一个人！高贵的人格的多方面性在这个人身上显出了它的全部丰富性。”

“每个人都是一个整体，本身就是个世界，每个人都是一个完满的有生气的人，而不是某种孤立的性格特征的寓言式的抽象品。”（第303页）

“只有这样的多方面性才能使性格具有生动的兴趣。同时这种丰满性必须显得凝聚于一个主体，不能只是乱杂肤浅东西，或是偶然心血来潮的激动——就像小孩子们把一切可拿到的东西都拿到手，就它们临时发出一些动作，但是见不出性格。”

“性格不能如此，它必须渗透到最复杂的人类心情里去，守在那里，在那里吸收营养来充实它自己，而同时却又不停滞在那里，而是要在这些旨趣、目的和性格特征的整体里保持住本身凝聚的稳固的主体性。”“特别适宜于表现这样完整性格的是史诗，其次是戏剧和抒情诗。”

以上几段关于性格的论述可以说是至理名言。需要记住的是，这些观点都是以性格的整体性与主体性的统一为基础的。整个这一段主要强调的就是性格的整体性和主体性。这整体性中还包括着丰富性。在不同的部分中提炼出要点，然后把这些要点展开是黑格尔的论述方式。下一部分的要点是特殊性和个性。

b) “但是艺术还不能停留在这种**单纯**的整体上面，因为我们所说的是具有定性的理想，因此就有一个更迫切的要求，就是要性格有**特殊性和个性**。特别是动作，动作在它的冲突

走出艺术哲学迷宫——黑格尔《美学》笔记

和反动动作中必须见出界限明确的内容（意蕴）。……要显出更大的明确性，就须有某种特殊的情致，作为基本的突出的性格特征，来引起某种确定的目的、决定和动作。”（第304页）

这里的核心是特殊性和个性。特殊性要靠动作，引起动作的是情致。也就是说，特殊的情致引起有明确目的性的动作突出性格特征，这就是性格的特殊性。

特殊性是以界限明确的内容和意蕴为基础的，“但是如果这界限定得过分死板，以至使一个人物仅仅成为某种情致——例如爱情和荣誉感之类——的完全抽象的形式，那么，一切生气和主体性也就会完全消失了，而这种艺术表现也就会因此枯燥贫乏。”怎么解决呢？黑格尔这样说“所以性格的特殊性中应该有一个主要的方面作为统治的方面，但是尽管具有这个定性（主要方面），性格同时仍须保持住生动性完满性，使个别人物有余地可以向多方面流露他的性格，适应各种各样的情境，把一种本身发展完满的内心世界的丰富多彩性显现于丰富多彩的表现。”也就是说，性格的特殊性一方面要有一个主要的方面作为统治的方面；另一方面性格同时还要保持住生动性完满性，使个别人物多方面流露他的性格，把丰富多彩性表现出来。

黑格尔先以雕刻为例说明，“雕刻虽然有很明确的定性，却仍然可以表现性格的多方面性。它一方面要表现一种力求向外宣泄的、以全力集中于某一个焦点上的热烈情绪，另一方面在它的静穆风味里，它也把泰然融合各种力量于一身的那种坚定的中立性表现出来。但是这种安然无扰的统一性却不是停留在某一种抽象的定性上面，而是在它的美里让人预感到它在千变万化的情况里可以产生一切可能的表现，……其中包含有使一切力量得到实现的潜能。”这里的要点是，安然静穆的统一性与包含着一切变化的可能性、富于暗示性这两方面相结合。这也就是上面说的，有一个主要的方面作为统治的方面；同时还要保持住生动性完满性，把丰富多彩性表现出来。

黑格尔还说“真正的艺术家们都了解这一点”。例如《罗密欧与朱丽叶》中的朱丽叶就是从许多关系的整体中显出她的性格。她与父母、保姆、巴里斯伯爵，以及祖父劳伦斯之间有着很复杂的关系。尽管如此，“她在每一种情境里也是一心一意地沉浸在自己的情感里，只有一种情感，即她的热烈的爱，渗透到而且支持起她整个的性格。她的这种爱像无边的大海一样深广，所以她说得很对：‘我付出的愈多，我保留的也就愈多，这两方面都是无限的’。”（第305页）

黑格尔还特别指出抒情诗表现情致的特点及与戏剧的不同：“抒情诗里的情致不能变成具体情况中的动作。这就是说，在抒情诗里情致也须表现为一种发展完满的内心生活的内在情况，这种内心生活也可能在一切环境和情境中从一切方向表现出来。”抒情诗不是靠动作去表现情致，而是用语言借用事物的形象来表达情致：“有生动流利的语言，有一种能结合到一切事物上、能把过去化成现在、能把全部外在环境转化为内心生活的象征表现的想象力，能不畏避深入的客观思考而且在阐明这种思考中能显出一种高远宏大的清明高尚的心灵——这样一种能表现内在世界的性格丰富性对于抒情诗也是很合适的。”（第306页）

把语言与心灵、思考与物象、过去与现在，结合起来，表现丰富而高尚的心灵，这就是抒情诗的特点。

用形式逻辑的思维方法，即“知解力”不能理解性格的辩证统一。在它们看来，一方面是一种确定的有统治力的情致，而另一方面在这个范围之内又要有多样性和丰富性，好象是不可能的。“知解力爱用抽象的方式单把性格的某一方面挑出来，把它标志成为整个人的唯一准绳。凡是跟这种片面的统治的特征相冲突的，凭知解力来看，就是始终不一致的。”其实这样的观点是对人的性格的误解，也是对人的心灵特征的误解。因为“就性格本身是整体因而是具有生气的这个道理来看，这种始终不一致正是始终一致的，正确的。”也就是说性格的丰富性或矛盾性是基本的、始终一致的；而单一性、平面性才是暂时的、相对的。“因为人的特点就在于他不仅担负多方面的矛盾，而且还忍受多方面的矛盾，在这种矛盾里仍然保持自己的本色，忠实于自己。”包容兼顾，忍受矛盾，保持本色，忠于自己，这就是性格的基本特征。

丰富性、矛盾性产生有血有肉的人物，单一性、平面性导致死板的公式化；黑格尔关于人物性格所说的两种表现方式，就是马克思和恩格斯后来所强调的莎士比亚化和席勒式的分别。

c) 前面先说了人物性格的主体性及整体性，又说了性格的特殊性及丰富性。在这两种“具有定性的状况里必须具有一种一贯忠实于它自己的情致所显现的力量和坚定性。如果一个人不是这样本身整一的，他的复杂性格的种种不同的方面就会是一盘散沙，毫无意义”。(第307页)把性格中的丰富多彩性统一于一个统治的普遍力量或人生理想，“艺术里的个性的无限和神圣就在于此”。这里黑格尔在丰富性的基础上又提出一个要求，即在种种复杂心理因素中，要有一种统摄所有不同成分的坚定性，要有显出性格统一的整一性。

“从这方面看，对于性格的理想表现，坚定性和决断性是一种重要的定性。像我们前已约略提到的，性格之所以有这种坚定性与决断性，是由于所代表的力量的普遍性与个别人物的特殊性融会在一起，而在这种统一中变成本身统一的自己与自己融贯一致的主体性和整一性。”也就是说，理想的普遍性与个别人物的特殊性相结合，就是这部分要说的主体性和整一性；或者说整一性就是理想普遍性与人物特殊性的结合。这样人物性格中的三组特性——整体性与主体性、个性与丰富性、统一性与坚定性，就统一起来了。

黑格尔还举了几种不作符合于这种坚定的主体性的例子。

第一，是法国十七世纪剧作家高乃依的《熙德》，其主人公罗竺里格为了替父亲报仇，杀了他爱人的父亲，这部剧本就是写这种爱情与荣誉的冲突。黑格尔认为，“这样本身见出差异面的情致当然可以导致冲突；如果这种情致表现为在同一性格中的内在冲突，当然也可以产生堂皇典丽的修词和娓娓动听的独白，但是同一心灵的分裂，时而由荣誉转到爱情，时而又由抽象的爱情转到荣誉，这样翻来覆去，本身就违反性格所必有的真正决断性和统一性。”

走出艺术哲学迷宮——黑格尔《美学》笔记

第二，“另外一种情形也和个别人物的决断性相矛盾，那就是主角本已受某一种情致的驱遣，却又让一个次要的角色来约制他，说服他，因而可以把责任推诿到那个次要角色上去。”譬如一个公主受到其下人的支使而做出一些重大的决定。黑格尔认为，“一个真正的人物性格须根据自己的意志发出动作，不能让外人插进来替他作决定。只有在根据自己的意志发出动作时，他才能对自己的行动负责任。”（第308页）

第三，人物性格不坚定的第三种表现方式是那种统治着德国文坛的感伤主义的内在的软弱，并将这种内在软弱自视为“幽美的灵魂”。“这种‘幽美的灵魂’对于人生的真正有价值的道德方面的旨趣是漠不关心的，他只孤坐默想，像蜘蛛吐丝一样，从自己肚子里织出他的主观的宗教和道德的幻想。这种人除掉大肆炫耀这种过度的自我优越感之外，还加上无限的敏感，要求世上一切人都要时时刻刻能发现，了解并且尊敬他的这种孤独的灵魂美。如果旁人办不到，他就伤心刺骨，一辈子不平。于是他的全部人性、友谊和爱情就都马上垮台了。”其实，“没有人能同情这种乖戾心情，因为一个真正的人物性格必具有勇气和力量，去对现实起意志，去掌握现实。这种永远只把眼睛朝自己看的主体性所引起的兴趣只是一种空洞的兴趣，尽管这种人自以为是高人一等的真纯的人物，自以为有些神圣的东西藏在他的心灵最深处，而其实所谓神圣的东西一经揭露出来，只是穿便衣戴便帽，最平凡不过的东西。”（第309页）黑格尔对“幽美的灵魂”的批判，与现时代那些孤芳自赏的东西相对照，很有现实意义。

第四，“把上述那种奇怪的所谓较高尚的心情的幽美转化为实体，把它了解为独立自足的力量。”如反映魔术、磁性催眠术、“通天眼”等等的作品就属于这一类。“这种作品里人被认为与这些幽暗玄秘的力量有关系，这些力量一方面就附在他身上，另一方面对于他的内心世界却又是一种外在的另一世界，他要受它的决定和支配。”黑格尔认为这种东西不是艺术理想，“幽暗的力量一到艺术的领域就会马上被赶出，因为艺术的领域里没有什么幽暗的，一切都是清晰透明的，而这种不可知的力量只能是精神病的表现，而描写它的诗也只能是晦涩的、琐屑的、空洞的。”“真正艺术家用来作为理想性格的意蕴和情致所寄托的不是这些神奇古怪的东西，而是性格所熟习的现实生活的旨趣。”（第310页）“总之，为着要造成冲突或是要引起兴趣，而就精神病来代替健全的性格，这种办法总是永远不能成功的。所以在艺术里写精神病必须极端谨慎。”

第五，是我们前言中曾经讲到过的“近代滑稽说”，它“属于这种不顾人物性格的统一性和坚定性的荒谬的表现方法”。其特点是，一个人物初步形成性格规定性，马上就要转化到规定性的对立面，性格表现就成了反对规定性本身的否定。“这个错误的理论把诗人们引上迷途，使他们在一个人物里摆上许多不能融汇成为一体的差异面，因而使性格失其为性格。”“近代滑稽说”的拥护者还想用自己的理论去解释莎士比亚的作品，黑格尔给予有力的反驳：“莎士比亚的特点正在于他把人物性格描绘得果断而坚强，纵然写的是些坏人物，他们单在形式（性格表现）方面也是伟大而坚定的。哈姆雷特固然没有决断，但是他所犹

疑的不是应该做什么，而是应该怎样去做。”他对当时已经出现的扭曲莎士比亚作品的现象进一步批判，“现在人们却把莎士比亚所写的人物性格也弄成鬼魂似的，以为翻来覆去三心二意，毫无效果的软浆状态，本身就可以使人发生兴趣。但是艺术理想却在于理念是现实的，既然要现实，就要人物确实是个主体，这就是说，他应该是本身坚定的统一体。”（第311页）

黑格尔对人物性格做出总结：

人物性格的“主要原则就是要有有一个丰富充实的心胸，而这心胸中要有一种本身得到定性的有关本质的情致，完全渗透到整个内心世界里，艺术不仅要把这情致本身，而且还要把这种渗透过程都表现出来。但是这情致却不能人的心胸中自归消灭，以至显得只是一种本身不关本质的空虚的情致”。

## 楔子

现在来理一下进行的位置。《美学》第一卷第三章讲“艺术美，或理想”，这一章共有三个部分，即A. 理想，单就它本身来看；B. 理想的定性；C. 艺术家。我们现在所处的第二部分B，又分三个部分，即一、理想的定性，就它本身来看；二、动作或情节；三、理想从外在方面得到定性。我们刚刚结束的是第二部分“动作或情节”。

前面从“一般的世界”开始，由社会时代背景推进到“情境”，从人物生活的具体环境又推进到“动作（情节）”；在动作情节部分中，从“引起动作的普遍力量”具体到“发出动作的个别人”，又从个别的人深入到“人物性格”；最后确定了人物性格的三组特性——整体性与主体性、个性与丰富性、统一性与坚定性。

可以说黑格尔把艺术作品关于人物形象塑造的过程，由社会时代背景开始，环环相扣、层层深入、直至人物性格的特征，具体明晰地进行了描述。其中还包含着他对近代资产阶级颓废文艺的中肯批判和无情抨击以及他对艺术规律的真知灼见。黑格尔这部分的论述，是他对文艺理论的重要贡献。尤其是关于社会背景、情境、动作、性格的定性及其相互关系的论述，开创了文艺理论的新天地。可以说在此之前，没有人就这些艺术创作中的重要方面及其相互关系做这样系统、这样深刻、这样严谨的论述。他的这些观点对后人产生深远的影响。回想一下马克思主义的创始人关于典型环境和典型人物性格的论述，回想一下俄罗斯文艺理论家们关于这方面问题的论述，以及曾在我国占统治的地位的现实主义创作方法的理论，就会对黑格尔的这些论述有更深刻、更清醒的认识。而且论述中强调的许多重点、批判的许多现象，现在看来仍具有很强的现实意义和针对性。

### 三、理想从外在方面得到定性

关于理想的规定性，我们已经论述了这样两个问题：第一步，理想一般因为什么理由

走出艺术哲学迷宮——黑格尔《美学》笔记

和以什么方式体现于个别特殊形式，也就是“理想的定性，就它本身来看”。第二步，理想必须本身受到推动，因而通过自身的运动转到它自身的差异和对立面，这些差异面的整体就表现为动作（情节）。在论述了动作、情节、人物性格之后，艺术作为理想，从内在的、自身方面的论述就可以告一段落了。随之要做的就是由理想的内在定性走向外在世界了。这就是“理想从外在方面得到定性”。

“具体现实的这个外在方面应该怎样按照艺术方式得到表现，因为理想就是和实在统一起来的理念”（第311页）。也就是说，第一步、第二步都是在说艺术理想内容方面的规定性，现在要说艺术理想形式方面的规定性了，看艺术内容是怎样转化为艺术形式。因为艺术理想就是由艺术的内容与形式、内在方面与外在方面统一起来的，这种统一就是理念。理念是什么？理念是概念、概念所代表的实在，以及这两者的统一。现在要说的是概念外在方面的定性，就是概念所代表的实在。

前面讨论了人物个性与性格，“但是人也有一种具体的外在的客观存在。作为主体，人固然是从这外在的客观存在分离开来而独立自在，但是纵然在这种自己与自己的主体的统一中，人还是要和外在世界发生关系。”（312页）也就是说，人作为独立自在的主体是与外在自然相独立的，但人又离不开外在世界，这就必须研究外在方面的情况。“人要在现实客观存在，就必须有一个周围的世界，正如神像不能没有一座庙宇来安顿一样。就是为了这个缘故，我们现在必须理一理把理想结合到外在现实上和贯串到外在现实里的复杂的线索。”

黑格尔所理解的外在有限世界是一个广不可测的领域和一张无限错综复杂的关系网，它包括了社会、自然的方方面面。看黑格尔是怎样描述这个复杂世界的：

“这样我们就要走进外在相对世界这个广不可测的领域，这种无限错综复杂的关系网。首先跻到我们面前来的就是外在自然，例如地点、时间、气候之类，在这方面，我们每走一步就可以看到一幅新的有定性的图画。此外，人还要利用外在自然去为他的需要和目的服务，所以我们还应研究这种利用的方式和性质，这就包括工具、住房、武器、坐具、车辆等等的发明和装备，烹调的方式，以及生活舒适设备和奢侈等等主个广大领域。还不仅如此，人还生活在一种具体的现实的精神方面的关系网里，这些关系也都具有一种外在的客观存在，所以命令与服从的种种不同的方式，家庭，亲属关系，财产，乡村生活、城市生活，宗教信仰，战争，公民方面和政治方面的情况，社会——总之，一切情境和行动中的多种多样的道德习俗都属于人类生存的周围现实世界范围之内。”（第312页）

对待这广阔复杂的外在世界有两种艺术态度：一种态度是重视现实，把人的生活置于社会时代的广阔背景上；一种态度是漠视现实，把人封闭在自己内心。先说这后一种态度。

“在这一切方面，理想都直接牵涉到日常的外在实在，牵涉到现实界的日常生活，也就是牵涉到生活的平凡的散文。我们如果坚持近代关于理想的模糊观念，我们就会觉得艺术好像应该和这种相对事物的世界割断一切关系，因为外在世界的各方面都是完全不分什么

高低好坏的，比起心灵和它的内在世界来，都是低劣的，无价值的。……艺术不应降低身份来管这种领域的事。”

这里实际说了一个艺术与社会生活的关系问题。黑格尔认为这种脱离生活的艺术态度是错误的。这种错误表现在两个方面：“一方面是没有勇气去应付外在世界的近代主体性格的高度抽象化的结果，另一方面它也是主体加于自己的一种暴力，要勉强凭自力去超脱这种领域，假如他的家庭出身、社会地位和环境还没有自然而然地使他已经超脱这种领域的话。他没有别的办法可超脱这种领域，只得退隐于自己内心的情感世界。他跳不出这内心世界的圈子，在这种不现实的情况里自以为有高度智慧，两眼望着天空，以为尘世一切都卑不足道。”（第313页）

也就是说，人是脱离不了自己所生活的时代的，硬要脱离，就是自己对自己的一种暴力，强迫自己回到内心，陷于苦恼和孤立。但从另一个方面看，在资本主义兴起的时代，科学理性对自然和人的本性的扼杀也造成了人的自我封闭和心理矛盾，可以说人与社会的隔离、封闭就是社会矛盾在人的内心的反映。漠视现实的态度也成为后来发展起来的现代艺术的心理基础。

与上述态度相反的是一种积极的对待生活的态度，“真正的理想决不停留在这种朦胧的纯然内在世界，而是必然要以它的整体从一切方面出现于可以观照的有定性的外在形象。因为理想的完整中心是人，而人是生活着的，按照他的本质，他是存在于这时间、这地点的，他是现在的，既个别又无限的。……艺术既然不应把这种活动作为抽象的活动来掌握，而是应就它的得到定性的现象通过艺术来掌握，这种活动就只能借这种现象的材料而得到它的客观存在。”艺术的理想、艺术的人物性格必须植根于社会，人本质上是生活着的；这些观点不仅符合艺术规律，对于我们正确认识今天出现的艺术思潮也有现实意义；这从一个角度论述了艺术与生活的关系。

艺术与生活是统一的，人的内在方面与外在方面也是统一的，“因此就发生已经提到的一个问题：通过怎样的形式和形象，艺术才能按照理想把这整体以内的外在因素表现出来呢？”（第314页）这就是本部分要从三个方面论述的。

本部分要在艺术作品中区别出的三个方面：

第一，“单就它本身来看的纯粹抽象的外在因素，例如空间，时间，形状，颜色，客种外在因素本身就需要取得适当的艺术形式。”

第二，“外在因素现为如我们在上文所谈的具体现实，它要求在艺术作品中与处在这种环境中的人物的内在世界的主体性达成协调一致。”

第三，“就是供观照欣赏的艺术作品，也就是为群众的艺术作品，群众有权利要求按照自己的信仰、情感和思想在艺术作品里重新发见它自己，而且能和所表现的对象起共鸣。”



## 楔子

本部分黑格尔提出了一个很深的问题，“通过怎样的形式和形象，艺术才能按照理想把这整体以内的外在因素表现出来呢？”全面回答这个问题是本部分后面要讲的事，但这里要注意一种提法——“整体以内的外在因素”。这个提法的意义在于，它强调的是艺术整体中的“外在”与“内在”的辩证关系；即“外在”是整体以内的“外在”，“内在”是相对于“外在”的“内在”。也就是说，这外在是与内在紧密相关的，外在就是内在自身运动的结果，而不是外贴上的。如果我们不能准确的认识和把握黑格尔所说的这种内与外的关系，就没有理解他关于“美是理念的感性显现”的意义。

这种观点的现实意义在于，我们接触的文艺作品中，艺术理想和人物性格“内在”与“外在”的关系常常被曲解了，或者说是被隔离了。许多作品中，内在的人物性格往往被贴上大量不属于他的外在的东西。因为这些外在的东西不是人物性格自身运动所应产生的东西，于是外在的与内在的东西就不是矛盾运动的结果，也就不能达到真正的统一，给人以不伦不类、僵化说教的感觉。

另外，笔者理解的“整体以内的外在因素”还有一层意思。黑格尔说的是“艺术理想”怎样把整体以外的因素表现出来。也就是说，艺术理想在内心已经形成整体，那么艺术理想的内在整体与其它学科（比如哲学）的内在整体有什么区别呢？艺术理想的内在整体是一个形象系统，而哲学的内在整体是一个概念系统；形象系统建立使用的是形象思维，哲学系统建立使用的是抽象思维。艺术理想利用形象思维建立的内在整体，必然是在艺术想象的基础上以大量具体形象为基础的。所以我想，艺术理想以内的“外在因素”，就是艺术理想没有转化为物质形态之前的构思形象，就是一种创作状态中的“意象”。例如一个画家在动笔画一个形象之前就已经在心里想象、构思出这个具体形象了。这也就是人们常说的“胸有成竹”、“意在笔先”。

从这样两个方面来理解艺术理想整体以内的“外在因素”可能更充分一点。

### 1. 抽象的外在因素，单就它本身来看

理想要由内在本质转入外在的存在，也就是说概念要转入它所代表的实在，必须从两个方面进行，就是要获得双重的实现。“从一方面看，艺术作品一般地使理想的内容（意蕴）得到现实的具体的形象，因为把这内容表现为一种有定性的情况或特殊情境，表现为性格、事迹和动作，这样就把它表现为外在的客观存在的形式。从另一方面看，艺术把这种本身已完整的现象转化为一种有定性的感性材料，因而造成一种新的，目可见耳可闻的艺术的世界。”（第314页）也就是说，艺术的内容、活跃在艺术家内心的构思、冲动，要转化为外在的现实必须解决两个方面的问题：1. 要经过形象思维想象出具体的形象或意

象；2. 这些形象或意象要选择合适的物质媒介制造或塑造出来。黑格尔对这一问题的论述，主要是讲形式美在不同层次、不同方面的规律性。这些东西有的已经在第二章“自然美”中曾讲过，其基本原则是相同的。

#### a) 整齐一律，平衡对称，和谐

整齐一律和平衡对称所涉及的主要是艺术的外在方面的特性，而且“它们只在本身无生命的东西上才有地位，例如时间和空间排列之类”。这些形式方面因素的作用就是“在这种无生命的东西里它们现为一种标志，标明了即使在外在的东西里也有理智的控制”。（第315页）

整齐一律和平衡对称在艺术作品里有两重意义：第一，“如果它们坚持它们的抽象性，它们就会使生气消灭；因此理想的艺术作品纵然在外在方面也必须提高到能超出单纯的平衡对称。但是在音乐的曲调里整齐一律不是不能完全取消的，而只是降为一种单纯的基础。”（第316页）也就是说，这些因素不能只停留在单纯的平衡对称层面上，而应成为艺术作品有机整体的一部分，或一个层次。在音乐中，音乐曲调的变化是以整齐一律为基础的，这个基础就像一条平行坐标线，音乐的变化和曲线从坐标线上得以显示。第二，“这种不整齐中的整齐和不符合规则的规则也可以被某些艺术用为唯一的原理。”这也可以说是艺术表现的一种手法，一些形式感强的艺术就是在形式因素的对比和交差中显出内容或意蕴的。例如音乐中和谐音与不和谐音的对比，乐音与噪音的对比等。

下面谈这些形式规律在不同艺术种类中的作用。

“整齐一律主要地适用于建筑，因为建筑品的目的在于用艺术的方式去表现心灵所处的本身无机的外在环境。因此，在建筑中占统治地位的是直线形、直角形、圆形以及柱、窗、拱、梁、顶等在形状上的一致。”在黑格尔看来，整齐一律主要适用于建筑出于两方面的原因，一是建筑的主要功能是营造环境，自身不能喧宾夺主；二是整齐一律让人一目了然，用不着用很多心思就能感受到其意图，这正是环境主题衬托的作用。所以他说“建筑品的目的并不是只在它本身，而是供人装饰和居住的。……这种艺术品不应引注意力在它本身上。”

“这番关于建筑的话也可以应用到某种园林艺术，这可以说是把建筑形式变相地应用于现实自然。”

“在绘画里，整齐一律和平衡对称也有它们的地位，例如在全体的结构、人物的组合、姿态、动作、衣褶等方面。但是在绘画里比起在建筑里，心灵的生气远更深刻地贯注于外在形象，平衡对称这种抽象的统一所起的作用就较微细，只有在艺术起源时我们才看到严峻的整齐规则，而在较后时期，绘画的风格就变为接近有机体的较自由的线形。”（第317页）可见整齐一律和平衡对称在绘画中的作用越来越微细了。

“在音乐和诗里却不然，整齐一律和平衡对称又变成重要的原理。”为什么又重要了昵，这主要是由音乐的美学特征决定的。音乐是时间中稍纵即逝的艺术，不像其它在空间造型

艺术那样可以反复地玩味、对比、分析。所以音乐的变化要为人们所把握、所理解，就必须有一个简单、稳定的坐标系统，让所有的变化显得清晰、明确、易解。这个坐标就是整齐一律。黑格尔把音乐的这种整齐一律只理解为节拍，其实不止于此。例如声音的振频、振幅也是这一规律的重要内容，结合原文看就更清楚了。“在空间上并列的东西一目就可了然，但是在时间上这一顷刻刚来，前一顷刻就已过去，时间就是这样在来来往往中永无止境地流转。就是这种游离不定性需要用节拍的整齐一律来表现，来产生一种定性和先后一致的重复，因而要以控制永无止境的向前流转。”

黑格尔关于音乐的整齐一律论述中，最深刻的是对节拍的看法。他认为节拍是欣赏者在欣赏音乐时把节拍变成了主观创造的因素；这节拍的主观性与变化曲调相结合，使不易把握的音乐变得易于把握了。“节拍显得是纯粹由主体创造的，所以我们听到节拍时马上就得到一种信念，以为这样按规则去调节时间只是一种主体的作用，这就是说这种纯粹地与自身一致的原则反映出主体自己在一切差异情境和变化多方的经验中自己与自己一致和统一以及这种一致和统一的往返重复。”（第318页）也就是说，因为节拍的整齐一律、不断重复，听众不由自主地跟着打拍子，在从容进行中就感觉这节拍是自己主观的因素了，是按照自己意图在进行了，于是节拍与主体内心律动达到了统一；这也是整齐一律的统一。“因此，节拍能在我们灵魂最深处引起共鸣，从我们自己的本来抽象的与自身统一的主体性方面来感动我们。”

继而，黑格尔对解释了音乐感动人的原因，“从这方面来看，音调之所以感动我们的并不是心灵性的内容，不在情感中的具体灵魂；使我们在灵魂最深处受到感动的也不是单就它本身来看的音调；而是这种抽象的主体放到时间里的统一，这种统一和主体方面的类似的统一发生共鸣。”

黑格尔的这个观点，从论述上很有逻辑性，但并不是很准确。将来我们在专门谈音乐美的时候再仔细分析。

“整齐一律和平衡对称，作为空间和时间上的外在事物的抽象的统一和定性，主要地只对量（既大小的定性）起调节的作用。……所以艺术所用的题材愈脱离外在性，它也就愈不能由整齐一律来调节它的表现方式，而整齐一律也就愈降到有局限性的次要的地位。”（第319页）

接下来谈和谐。这是比整齐一律高一层次的形式美的规则。“和谐所牵涉到的不复是单纯的量的差异，而基本上是质的差异。这种质的差异不再保持彼此之间的单纯的对立，而是转化到协调一致，才有和谐。……说得更精确一点，和谐须假定一种包含各种差异面的整体，这些差异面按其自然性质是属于同一范围的。”质的差异不保持彼此之间的单纯对立，而是转化到协调一致，黑格尔对和谐的理解和定义实在是很精确的。

和谐在音乐里的例子是三和弦，其根音、三音、冠音之间的关系并不是单纯的量的关系，“它们在音上有本质的分别，而这几个本质上有所差别的音却结合成为统一体，它们各自

的定性不再在音响上显出尖锐的对立和矛盾。”

“颜色的和谐也很类似。艺术也要求颜色在一幅画中不显现为各种颜料的随意排列，也不显现为对立面完全消除，只是清一色，而是几种颜色被调解成为协调一致，产生一种完整而统一的印象。”

“不和谐则不然，它的对立矛盾还有待于消除。”

整齐一律和平衡对称的内容在第二章中已经有过论述可对照看一下。

#### b) 感性材料的统一

艺术理想的外在因素的第二个方面就是“艺术用作表现媒介的感性材料本身”。

感性材料统一的核心，“在于材料本身有单纯的定性和一致性。材料不应成为不明确的掺杂和单纯的混合，特别是不应显得不纯洁。”（第 320 页）

感性材料的统一，可用于空间艺术、时间艺术、音质和颜色等方面。

空间艺术的材料统一主要是“轮廓的清晰，直线或圆的完整之类”。时间性艺术的统一是“事物须有明确的定性，例如节拍的始终不乱”。在绘画里，“颜色不应该是脏的或是灰暗的，应该是本身明确单纯的。颜色的美就在于这感性方面是单纯的，愈单纯，效果也就愈大。”这里还有一个颜色的单纯性与和谐的关系问题。但黑格尔认为单纯是和谐的基础。“音乐的音质也要单纯。”这种单纯既表现在乐器的发音方面，也表现在人的歌唱的发音方面。在这里黑格尔认为用方言发音的歌唱声音不单纯。

艺术理想更进一步的表现，“要靠它的心灵性的具体的个性结合到外在因素上去，借这种外在因素来表现自己。所以这种外在因素必须通体贯串着它所表现的内在生活和整体性。”要达到这样的要求，单是整齐一律，平衡对称，和谐或感性材料的单纯性就显得不够了。这要使我们转到理想的外在定性的第二个方面。

## 2. 具体的理想与它的外在实在的协调一致

“具体的理想与它的外在实在的协调一致”实际上要说主体的内在理想怎样转化为外在形象，而且这种转化要达到协调一致的程度。黑格尔这样描述这种协调一致的程度，即内在理想实现为外在形象，就像“人必须在周围世界里自由自在，就像在自己家里一样，它的个性必须能与自然和一切外在关系相安，才显得是自由的”。（第 322 页）

在艺术理想中，“一方面是人物性格的内在的主体的统一以及他的情况和动作，另一方面是外在的客观存在的客体的统一，这两方面不是彼此分立，漠不相关，而是显出协调一致和互相依存。”也就是说，理想的内在统一与外在统一必须是协调一致、互相依存；内在统一与外在统一相结合后，就像生活在自己的家里。尤其是外在统一，“必须放弃它的抽象的客观的独立自足性和羞怯状态”，尽力与它所体现的那个理想处于统一体。

下面从三个不同角度来讨论这种协调一致：

第一，“这两方面的统一可以只是自在的统一，只是使人和他的外在环境结合在一起的

走出艺术哲学迷宮——黑格尔《美学》笔记

一种隐秘的内在的联系。”

第二，“因为具体的心灵性及其个性就是理想的出发点和基本内容，所以与外在客观存在的协调一致也应看作是人的活动的产品，是由人的活动创造出来的。”

第三，“这个由人的心灵创造出来的世界本身是一种整体，在它的客观存在中自成一种客体，在这个基础上活动的个别人物必须和这种客体处于本质上的互相依存的关系。”

#### a) 主体与自然的单纯的自在的统一

关于第一个观点，我们可以从这里出发：“由于理想的环境在这里还不是由人的活动建立起来的，它对于人就一般是外在的，即所谓外在的自然，因此我们首先要谈在理想的艺术作品中如何表现这种外在的自然。”（第 323 页）

每一个题目开始总是以最原始的、最简单的层次为起点，这里要说的是艺术家怎样表现自然及自然环境与人物的简单关系，因为人与自然及其环境的关系，是理想转化为形象过程中最原始的关系。

这里也是从三个方面来谈。

a) 第一，“如果按照它的外形来看外在的自然，它就是一种在一切方面都得以确定的方式得到形状的实在界。”也就是说，如果要表现自然，就要表现得合乎自然的本来面目。“这种实在界要求有表现的权利，如果使这种权利变成现实，就必须把实在界写得完全妙肖自然。”这里涉及艺术作品中，艺术环境的描写以及人物与自然的关系问题。

黑格尔认为，妙肖自然也不是完全依照自然原有的样子来写，在表现中“直接自然与艺术之间的一些分别在这里还应顾到”。那么这种区别是什么呢？这里强调了两点：一是真实、明确，二是人仿佛在其中感觉着、行动着。

“总的来说，伟大艺术家都有一个特征，就是在写外在自然环境时都是真实的，完全明确的。因为自然不只是泛泛的天和地，人也不是悬在虚空中，而是在小溪、河流、湖海、山峰、平原、森林、峡谷之类某一定的地点感觉着和行动着。”

他举例说《荷马史诗》中对环境的描写就很真实，以至历史学家能凭此找到当年的足迹。而另外许多作品中对环境的描写就模糊空洞。“要完全明确才能见出具体的个别现实情境，否则就会止于抽象，就和外在实在这个概念相违背。”

b) 第二，除了对自然环境的描写要真实明确外，还要有细节的描绘：“这里所要求的明确和真实要牵涉到一定程度的细节描绘，通过这种细节描绘，我们对于外在自然才能得到一幅图画，一种清晰的印象。”（第 324 页）

“不同的艺术由于所用的表现媒介不同，在细节描写上当然就有本质上的差异。例如雕刻，由于它的形象是静穆而赅括的，外在的细节描绘就比较少，雕刻所运用的外在界，不是情节发生的地点和环境，只是服装、头发样式、兵器、坐具这类。”这些细节也成为后来考古学家用来辨别历史年代的标志。“绘画在细节描绘上比任何其它艺术都较详尽。”

抒情诗与雕刻的情况相反，“抒情诗主要地表现内心情绪，因此在涉及外在界时，不须

把它写得很明确详尽。”

史诗与抒情诗又不一樣，史诗“要说出发生的事情是什么，在什么地方发生和怎样发生，所以在各种诗之中，史诗最需要宽广而明确的描绘，就连在外在地点方面也应如此。”

艺术作品中表现究竟应该怎样自然，黑格尔划定了一个非常重要的原则：“任何艺术中妙肖自然这一个原则都不应导入迷途，成为现实自然的散文或是现实自然的依样摹仿，使外在情境细节的描绘比起人物和事迹的精神方面的描绘还更显得重要。一般地说，我们不应该为妙肖自然而妙肖自然，因为外在界只应表现为和内在界是密切结合在一起的。”

这里有三点：1. 对自然细节的描绘不能比人物和事迹的精神描绘更重要，细节描绘要为表现人和事服务；2. 不应为妙肖自然而妙肖自然；3. 外在自然的描绘要与内在人物精神的表现紧密结合在一起。

黑格尔把握自然描绘的原则还是很有艺术见地的。

c) 第三，这里要谈的是关键性的问题，也就是怎样把自然与人物结合在一起的问题。

解决这个问题的关键是将人物置于适合他精神和事迹的自然环境中，也就是说自然环境的描绘要与人物的表现相符合。实现这个目的需要两个方面的条件：一是“带有主观性的人物本身”，二是“他的外在环境”；需要解决的问题也就是这两者的关系问题。

对此，黑格尔指出：“要使外在界显现为他自己的外在界，就需要这两方面有一种本质上的协调一致，这种协调一致可以或多或少是内在的，其中当然要夹杂一些偶然现象，但是不应因此就失去统一的基础。在史诗主角的一切心灵倾向里，例如在他们的生活方式、思想、情感和实践活动里，应该听得出一种隐秘的和谐，一种主体与外在界双方的共鸣，使它们事例成为一个整体。”（第325页）

这可以从两个方面来看，第一方面，是“本质上的协调一致”，这种“协调一致”包含着三个条件：1. 两者间有“内在的”联系，不是生硬拼凑的；2. 带有“偶然现象”的，显得自然而然；3. 有“统一基础”的。第二方面是从艺术效果上讲的，即“隐秘的和谐”、“双方的共鸣”、“一个整体”。这样，外在方面与内在方面的关系就从本质与现象两个方面总结出来了。

再来看一下这个例子。“例如一个阿拉伯人就是和他的外在自然处于统一体的，要了解他，就要了解他的天空，他的星辰，他的酷热的沙漠，他的帐幕以及他的骆驼和马。因为只有这种气候，这种地区和环境里，阿拉伯人才自由自在，像安居在自己家里。”

黑格尔还有一个观点，他认为历史题材的作品中处理人物与自然环境的关系，比新创作作品中的处理更和谐。因为新创作作品的“想象究竟不能得出所需要的实在生活中所已有的那种固定而明确的协调一致，在实在生活里，民族的特征就是从这种和谐里生发出来的”。这种看法还可以从另一个角度理解，黑格尔强调，真正的艺术感受是来源于生活的。

以上就是主体与外在自然的自在的统一，也就是简单的没有经过否定之否定的统一的普遍原则。

## b) 由人的活动而产生的统一

前面说的是主体与客体协调一致的第一种关系，即只涉及普遍情况的、处于自在状态的那种协调一致。现在说第二种协调一致的第二种关系，“主体与客体的第二种协调一致不复停留在这种自在状态，而是明显地由人的活动和技能产生的，因为人利用外界事物来满足他的需要，由于需要得到了满足，就把他自己和这种外在事物摆在和谐的关系上。”“只有在人把他的心灵的定性纳入自然事物里，把他的意志贯彻到外在世界里的時候，自然事物才达到一种较大的单整性。因此，人把他的环境人化了，他显出那环境可以使他得到满足，对他不能保持任何独立自在的力量。只有通过这种实现了的活动，人在他的环境里才成为对自己的现实，才觉得那环境是他可以安居的家，不仅对一般情况如此，而且对个别事物也是如此。”（第326页）

“可以适用于这整个领域艺术的基本思想可以简略地归纳成这样一句话：按照他的需要、意愿和旨趣的诸有限的个别的方面来说，人原来不仅是一般地与外在自然发生关系，而且这关系还是依存的关系。这种相对性（依存性）和不自由性是违反理想的，所以人如果要成为艺术的对象，他就必须先使自己从这种工作和需要中解放出来，把这种依存性抛开。”也就是说，人与生存环境如果处于一种为生活所迫的境地，如果人与生存环境纯粹是实用性的，那他就是不自由的，也就不是艺术理想的关系。如果人要成为艺术对象，就要从这种依赖的不自由的关系中解脱出来。

“主客两方面的这种契合可以从两种出发点来实现。第一，从自然的方面来说，它和善地供给人的需要，对人的旨趣和目的不但不阻挠，并且还自动地促成它们实现，一路顺从着人。第二，人还有些需要和愿望是自然不能直接满足的。在这种情况下，人就必须凭他自己的活动去满足他的需要；他就必须把自然事物占领住，修改它，改变它的形状，用自己学习来的技能排除一切障碍，因此把外在事物变成他的手段，来实现他的目的。如果主客双方携手协作，自然的和善和人的心灵技巧密切结合在一起，始终显现出完全的和谐，不再有互相斗争的严酷情况和依存情况，这就算达到了主客两方面的最纯粹的关系。”（第327页）

连续录了三段原文，第一段提出了主体与客体、人与自然符合艺术理想的新关系，即“人把他的环境人化了”，环境对他不再是“独立自在的力量”，“人在他的环境中成为对自己是现实的”。这一思想成为马克思实践的思想的萌芽。第二段说人与自然的系统中，具有依赖性、实用性那种关系不符合艺术理想。也就是说，人与自然的系统仅仅是生存需要的依赖性，是不可能成为艺术理想的；人需要从这种工作和需要中解放出来，把生存的依赖性抛开。第三段说主体与客体两方面的契合可以从两种出发点实现，一是自然主动和善地满足人的需要；二是人用学来的本领把外在事物变成人的手段，以实现他的目的。“自然的和善和人的心灵技巧密切结合在一起，始终显现出完全的和谐，不再有互相斗争的严酷情况和依存情况，这就算达到了主客两方面的最纯粹的关系。”

接下来黑格尔说：“在理想的艺术环境之下，人必须先摆脱生活的穷困。财富和优裕的境遇既然可以使人不仅暂而且完全摆脱需要和工作，就不但不违反美感，而且可以促成理想的实现。”但他又说，如果是艺术作品中的内容需要表现穷困，表现人对生存条件的需要，那也不能简单地忽略这种表现。如果忽略了，也是不真实的。

在以上“普遍原则的范围之内可以更明确地分辨出以下两点”。

a) “第一点是利用自然事物来达到纯粹认识性的满足。属于这一类的如人用在自己身上的一切装饰以及拿来摆在自己周围的一切华丽的铺设。”（第 328 页）

人为的华丽铺设目的是什么呢？黑格尔说，“通过这种装饰，人要显示出这些自然珍宝，这些光彩夺目的自然事物，例如黄金、宝石、珍珠、象牙和珍贵的服装之类最稀奇灿烂的东西，并不是因为它们本身而引起兴趣，不是作为自然物而显得有价值，而是要借它们显出他自己来，显出它们配得上他的环境，配得上他所爱所敬的，例如他的君主、庙宇和神。”通过华丽的铺设来衬托自己、衬托环境、衬托上司，这就是自然和善地满足人的需要。

一般地说，“艺术不仅只是描写这方面的精美，而且只要有可能，只要地方恰当，还描写制作过程，在这方面也显出同样的富丽。”自古以来各族人民都喜欢在他们的神身上显示他们的财富，用起黄金和象牙毫不节约。

“道德学家的想法当然可能搅扰这种欣赏，例如想到雅典娜的一件袍子就可以使许多穷苦的雅典人得到饱餐。……但是不管这些考虑会引起多少道德上的不安情绪，它们都只有一个原因，就是它们又令人想到穷困，而穷困的消除正是艺术所要求的。”（第 329 页）

最后黑格尔提出了一个对文化进行财力投入的呼吁，“一个民族如果能把他们的财宝花在既在现实本身之内而又能超越现实的一切必需的一种（艺术）领域里，他们就应该享受最高的荣誉。”也就是说，如果一个民族把钱花在超出生活的直接需要，而具有精神和文化价值的项目上，那他们应该得到最高的荣誉。

b) 人不仅要装饰他自己和他所生活的环境，“还要在**实践**中利用外在事物来适应他的实践方面的需要和目的”。进入这个实践领域，人就要涉及到工作，于是他的各种烦恼以及他对生活的依赖、所受到的限制也就显现出来了。怎样摆脱这种依赖，艺术在这个领域能有怎样的表现？且看下文。

b1) 艺术企图抛开全部实践领域、抛开依赖和限制的领域，最原始的方式就是所谓“**黄金时代或牧歌情况**的观念”。“在这种时代，从自然来说，它满足人所感到的一切需要，无须人去费力什么劳力；从人方面来说，在天真纯朴状态中他享受凡是草地、森林、牲畜、小园、茅棚所供给他的食宿以及其它可享受的东西，他还完全没有违反人性尊严的求名求利之类欲望。”（第 330 页）

这种情况乍看起来当然有几分理想色彩，但是如果往深里去看，很快就会使人厌倦。“因为这种狭隘的生活方式须先假定心灵还没有发展。对于一个完全的人来说，他必须有较



走出艺术哲学迷宮——黑格尔《美学》笔记

高尚的希求，不能满足于与自然相处相安，满足于自然的直接产品。人不应该降低到过这种牧歌式的生活，他应该工作。他如果有所希求，就应该凭自己的活动去得到它。”就连身体方面的能力都要在奋斗中增强，“许多更深刻的旨趣和深广的力量就是从这种内在的能力发展出来的。”

“在艺术里把身体方面的极端痛苦尽量描写出来，那是最坏不过的事。”有作家渲染一个人被饿死可怕的全过程情况，“这样处理题材就完全违反了艺术表现的原则。”

b2) 与牧歌式的情况相对立的是资本主义时代对文化的影响和对人的异化。这里黑格尔有一大段关于资本主义工业化生产与人的精神与文化的关系的论述，看他怎样对资产阶级的文化进行批判。

在大工业时代，“每个人都失去了他的独立自足性而对其他人物发生无数的依存关系。他自己所需要的东西或是完全不是他自己工作的产品，或是只是极小一部分是他自己工作的产品；还不仅如此，他的每种活动并不是活的，不是各人有各人的方式，而是日渐采取按照一般常规的机械方式。在这种工业文化里，人与人互相利用，互相排挤，这就一方面产生最酷毒状态的贫穷，一方面就产生一批富人，不受穷困的威胁，无须为自己的需要而工作，可以致力于比较高尚的旨趣。在这种富裕境况中，当然就是渐免于谋生中的一切偶然事故，用不着沾染谋利的肮脏。但是他也因此在他的最近的环境里也不能觉得自由自在，因为身旁事物并不是他自己工作的产品。凡是拿来摆在自己周围的东西都不是自己创造的，而是从原已存在的事物的大仓库里取来的。这引起事物是由旁人生产的，而且大半是用机械的形式的方式生产的。它们经过一长串的旁人的努力和需要才到他的手里。”（第 331 页）

这里可以从两个大的层次来理解其中的意思。一是从人的本性的角度来看工业化劳动对人的摧残；二是从艺术理想的角度来看人与周围世界的关系。从第一个层次看，主要说了这样几个方面：1. 人失去了独立自足性，被牵制在与外界、与他人的无数的制约中。2. 人的劳动不是创造性的了，而是机械的、与个人需求无关的，更没有了劳动的兴趣；人成了生产的附属品。3. 人与人的关系恶化，互相利用、互相排挤。4. 造成了贫富两极分化，而且“产生最酷毒状态的贫穷”。应该说，这几项已经把资本主义生产对人的摧残深刻地揭露出来。

从第二个层次看，黑格尔认为人应该生活在自己创造的环境中才是自由自在的，才是艺术创造所需要的主体与客体的理想关系。而资本主义社会化生产分离了劳动与需要的关系，也就是自己生产的不是自己需要的；而自己需要的又不是自己生产的。于是人物就不能像生活在自己家里一样，就不是主体与客体的理想关系。

黑格尔对资本主义工业时代精神文化的批判，尤其是对摧残人性的劳动方式的批判，是包括马克思在内的后来许多思想家批判思想的萌芽。马克思发挥了黑格尔类似的思想，建立了他的劳动的外化或异化的学说，并将这些思想集中于《经济学—哲学

手稿(1844)》中。

b3)“最合理理想艺术的是第三种情况”。这种情况是介乎于牧歌式的黄金时代与大工业生产时代之间的一种情况。“这就是我们前已谈到的英雄时代的那种特别符合理想的世界情况。”

“英雄时代已不复像牧歌情况中那样只有很贫乏的心灵方面的旨趣，而是受到更深刻的情欲和旨趣的鼓舞；另一方面个人的最近的环境，他的直接需要的满足，却仍是他自己工作的成绩。”(第332页)那时的英雄们亲手宰牲畜，亲手去烧烤，亲自训练马匹；他们平常所用的许多物品都是自己亲手制成的。“在这种情况下，人见到他所利用的摆在自己周围的一切东西，就感觉到它们都是由他自己创造的，因而感觉到所要应付的这些事物就是他自己的事物，而不是在他主宰范围之外的异化了的事物。”于是，劳动就不是一种辛苦，“而是一种轻松愉快的工作，没有什么障碍也没有什么挫折横在这种工作的路上。”

黑格尔在举了大量荷马史诗中诸人物亲手制作心爱物品的例子后说，“总之，到处都可见出新发明所产生的最初欢乐，占领事物的新鲜感觉和欣赏事物的胜利感觉，一切都是家常的，在一切上面人都可以看出他的筋力，他的双手的灵巧，他的心灵的智慧或英勇的结果。只有这样，满足人生需要的种种手段才不降为仅是一种外在的事物；我们还看到它们的活的创造过程以及人摆在它们上面的活的价值意识，它们对于人还不是死的东西或是经过习惯变成死的东西，而是人自己的最亲切的创造品。……只有在人类所创造和利用的一切事物都同时是准备为制造它们的那人自己所欣赏时，这种和谐与独立自主性才能出现。”也就是说，只有制造者能在自己制造品中看到自己的目的和价值，欣赏到其中的美，艺术理想的和谐与性格的独立自主性才能出现。

### c) 精神关系的总和

以上我们看到了主体与客体协调一致的两种关系，一种是“主体与自然的单纯的自在的统一”，即两者中没有直接相互联系统一；另一种是“由人的活动而产生的统一”。这第二种统一又分两种方式，一是自然事物满足人的装饰需要；二是人在实践中利用改造自然以适应自己的目的需要。

现在要说的是人与环境的第三种关系，“这就是宗教、法律、道德等方面的一般的**精神**关系，例如国家的组织形式、宪法、法律、家庭、公共生活和私生活以及社会关系之类。”(第334页)

每一个人只要生活在上，就必须和这些精神方面发生具体联系。“因为理想的人物不仅要在物质需要的满足上，还要在精神旨趣的满足上得到表现”。这些精神因素例如“母爱”、“忠诚”等，虽然从本质上讲是有其基本规定性，但是这每一个概念与客观外在相联系，都会产生多方面的变化，会遇到一些偶然现象。也就是说，不同时代、不同民族对同一精神概念的理解是不同的；即使是同一时代，同一民族的人，对同一精神概念的实践方

走出艺术哲学迷宫——黑格尔《美学》笔记

式也是不同的。这些精神概念及其具体现象也是主体与客体相互关系的一部分。主体和他更切近的精神因素发生关系，人物就会像生活在自己家里一样，显出独立自足性。也就是说，如果人物表现的“母爱”是与他所生活的时代、风俗习惯相符合，那他就能显出独立自足；如果他与陌生的、不相适应的精神因素和现象发生关系，他就得不到精神旨趣上的满足，也就达不到前面要求的“协调一致”。

### 3. 理想的艺术作品的外在方面对听众的关系

现在要谈艺术作品与听众的关系了。在黑格尔看来，艺术不是只为艺术家自己的艺术，而是要与听众交流的社会的艺术。而且他在论述艺术与听众的关系时，从时代性、历史性和历史题材的时代精神等三个方面，全方位地进行了思考。这些思想具有很高的理论价值，至今看来都有现实意义。尤其的黑格尔关于艺术与观众关系的精彩论述，在他之后的理论中也不多见。

“艺术是表现理想的，……而且把人物的内在的主体性和外在世界融合成为一体。但是艺术作品尽管自成一种协调的完整的世界，它作为现实的个别对象，却不是为它自己而是为我们而存在，为对照和欣赏它的听众而存在。”（第335页）

这里，首先肯定艺术是内在与外在和谐统一的完整体，但艺术决不以自身完整为目的，它不是为它自己而是为我们而存在的，为观照和欣赏它的听众而存在的。“例如演员们表演一部剧本，他们不仅彼此交谈，而且也在和我们交谈。……每件艺术作品也都是和观众中每一个人所进行的对话。”

“真正的理想是神和人的普遍的旨趣和情欲，这些固然是每个人都可以了解的，但是理想既然要把体现它的人物在某一定的道德习俗和其它特殊现象的外在世界里来显示给我们看，这就要引起一种新的要求：就是这外在世界不仅要与所描写的人物协调一致，而且也要和我们协调一致。正如艺术作品中的人物和他们的外在世界须协调，我们也要求这些人物的环境也和我们协调。”（第336页）也就是说，艺术是为听众而存在的，这就要使艺术与听众相协调。艺术与听众的协调是很重要的，其重要性可以与艺术理想主观与客观的协调相比。艺术内容与形式的协调有多重要，艺术作品与听众的协调也就多重要。

从这个角度讲，黑格尔不赞成艺术家过多的从过去时代取材。虽然从过去时代取材可以“由记忆而跳开现时的直接性，就可以达到艺术所必有的对材料的概括化。但是艺术家却属于他自己的时代，在那时代的习俗、见识和观念里过活”。“尽管艺术家对于神和人的普遍情致是很熟悉的，但是他所写的那些人物和动作的时代在许多具有条件性的外在形状上都已基本改变过了，对艺术家是生疏的了。”而且历史上诸多优秀作品就是产生于作者自己生活的时代。

如果不把黑格尔的这个观点绝对化，其中的道理还是很有启发性的。

注意，这里有一段关于创作出发点的名言：

“诗人是为某一种听众而创造，首先是为他自己的民族和时代而创造，这些听众有权要求能了解他的艺术作品而且感觉到它异常亲切。真正不朽的艺术作品当然是一切时代和一切民族所能共赏的，但是要其它民族和时代能彻底了解这种作品，也还要借助于渊博的地理、历史乃至哲学的注疏、知识和判断。”

在黑格尔看来，艺术首先应该为自己的民族和时代而存在；其次要为听众的欣赏权力着想，让听众了解，让听众倍感亲切。这些思想对于一个资产阶级思想家来说，实在是难能可贵的。在一些评述黑格尔的文章中，不少观点认为他是一个在美学上追求“为艺术而艺术”的人。看了他的这些论述，我们还会这样认为吗？

由于艺术作品是为听众而存在的，在创作中如何把握时代的问题就需要认真对待。艺术反映时代的问题从两个方面提出：“艺术家应该忘去他自己的时代，眼里只看到过去时代及其实在情况，使他的作品成为过去时代的一幅忠实的图画呢？还是他不仅有权利而且有义务要只注意到他自己的民族和时代，按照符合他自己的时代特点的观点去创作他的作品呢？”（第337页）这里，黑格尔提出了艺术家是厚古薄今？还是关注现实的问题。

再来看这一段，艺术家“应该怎样处理题材，是客观地按照它的内容和时代来处理呢，还是按照主观的方法来处理，使它完全适应时代来处理呢？”这里又提出了处理题材侧重于客观性？还是侧重于主观性的问题。

在黑格尔看来，如果让思维的方法趋于僵化、坚决对立，每种办法都会走到错误的极端。

下面就简单讨论一下这两种极端，以便找到正确的表现方式。

第一，主观地让艺术家自己来讨论这个问题；

第二，对过去时代谨守纯然客观的忠实；

第三，把另一时代和另一民族的题材配合到现时代、本民族的现实情况里，从中见出真正的客观性。

#### a) 让艺术家自己时代的文化发挥效力

让艺术家自己时代的文化发挥效力，实质上说的是一种不尊重历史的现象，主要是指用现时代的东西取代过去的时代特色，出现了忽视艺术传统的问题。从这个题目也可以看出，黑格尔是在提出一种希望，发出一种呼吁。同时这也是一种批评，批评艺术家的一些极端的方式：“如果把纯然主观的表现方式推到它的极端的片面性，那就会走到把过去时代的客观形态完全抛开，换上现时代的特色。”出现用现今时代取代过去时代的极端情况，主要出于以下三个方面的原因。

a) 第一种原因，出于文化修养的缺乏：“这种主观的表现方式之所以产生，是由于对过去时代的无知，也由于艺术家的天真，感觉不到或认识不到所写对象与这种表现方式之间的矛盾，总之，文化修养的缺乏就是这种表现方式的根源。”（第338页）黑格尔举了德国作家汉斯·萨克斯的作品为例，他用新鲜明晰的形象和愉快的心情把我们的上帝、亚当

以及夏娃以及希伯来祖先们都真正地“纽伦堡化”了。上帝被描写成一个小学教师，拿十诫和祈祷文来考问学生们。在德国南部，人们也用这种方式去表现耶稣临刑的情节。他评论说，“汉斯·萨克斯那样随便拿上帝和古代宗教观念开玩笑，并且把宗教的虔诚完全体现在粗俗平民的平凡关系里。这种勇气还可以说是伟大的，但是这种表现方式对情感毕竟是一种勉强，表现出艺术家缺乏精神文化修养，因为这种表现方式不仅不按照对象本有的客观性去描写它，而且还把它写成简直是相反的形象，只令人觉得妄诞可笑。”

b) 第二种主观的原因，“是由于艺术家对自己的时代的文化的骄傲，他认为只有他那时代的观点、道德和社会习俗才有价值，才值得采用，因此对任何内容都不能欣赏，除非那内容是用他那时代的文化形式表现出来的。”（第 339 页）这种情况的例子是法国古典派的“纯正的鉴赏力”。在这种艺术里，“凡是他们所爱好的都必须先经过‘法国化’，凡是其它民族特别是中世纪的形象都被称为低级趣味的，野蛮的，而被鄙视和抛开。”

黑格尔还对法国文化把一切东西宫廷化、纤巧化进行了批判（例如，汤匙不叫汤匙，叫“送液体饮食品入口工具”等），“他们的趣味是非常狭隘的；因为艺术所应该做的不是把它的内容刨平磨光，成为这种平滑的概括化的东西，而是把它的内容加以具体化，成为有生命有个性的东西。因此，法国人不会了解莎士比亚，当他们修改莎士比亚时，他们所删削去的往往正是我们德国人所最爱好的部分。”

“在法国，历史也往往是按照这个原则写出的，其目的并不在历史本身和历史所写的人物事件，而在适应当时的某些旨趣。”（第 340 页）例如向政府进一个忠告，或是唤起对政府的仇恨。总是在与现实有联系的地方故意大肆夸张、渲染，以哗众取宠。

黑格尔对这种不尊重历史、不尊重民族特征的现象，进行了批评；对将艺术个性和具体内容平滑化，将一切形象法国化的艺术方法也进行了批评。这些批评所反映出的思想还是很可贵的，现在我们的不少作品中也有把人物性格和具体内容概括化的倾向，这种概括较多地表现为政治理念和说教。大量以先进人物为素材创作的作品，就是因为把人物个性和内容平滑化、概念化而失去了生活原型的冲击力和激情。

c) “第三种主观的表现方式就是把过去时代和现时代的真正的艺术内容（意蕴）都抽去，结果就只表现出观众自己的偶然的主观现象，就像他们在日常生活中所作所为的那样。”（第 341 页）

“这种主观的表现方式不过是平凡生活中的日常意识的表现方式。每个人对这种表现方式当然都感到很熟习，但是谁要对用这种表现方式的作品提出艺术的要求，他就不会得到满足，因为正是这种偶然的主观现象是艺术所应摆脱的。”

看了这段话，让人想起了当前被炒得火热的“宝贝”们的写作。以日常生活中偶然的主观现象，甚至以偶然的主观“性感受”作为艺术的唯一内容，我们的艺术品格到了怎样一种边缘。黑格尔当时就说，“这种主观的表现方式不能使人感觉到或认识到形成艺术作品真正内容的东西”。到了我们的时代，这种东西、甚至更充满低级趣味的东西反倒成为艺术

受到追捧的内容。慎思之。

以上三种情况就是利用现代意识主观、片面、极端地表现另一时代、另一民族和另一些重要内容的方式。“这种主观的表现方式不能使人感觉到或认识到形成艺术作品真正内容的东西，按照以上三种观点去表现外在情况都是片面的主观的，不能产生实在的客观形象。”

#### b) 维持历史的忠实

维持历史忠实的情况与上述主观表现的情况正好相反。“它要尽可能地把过去时代的人物和事迹按照他们的实在的地方色彩以及当时道德习俗等外在情况的个别特征去复现出来。”

在维持历史的忠实方面，德国人特别擅长。德国人与法国人不同，“对于一切异代异方的特征都是最细心的记录者，所以在艺术里我们也要求对时代、场所、服装、武器等等都要忠实。”而且能够不辞劳苦地深入钻研异国异代的思想与知觉方式，“不仅能容忍异时异方的离奇古怪的东西，而且不辞劳苦地要求在不重要的外在事物上也要做到极端精确。”在德国形成一种看法，“一件艺术作品的客观性就要以上述那样的忠实为基础”（第342页）。

黑格尔不赞成这种沉溺于历史细节的艺术观，批评说，“提出这种要求就无异于说，我们既不应带一种更高的旨趣去问所表现的形象是否见出本质的东西，也不应带一种更切近的旨趣去问它对今日文化和利益有什么意义。”也就是说，德国人那种维持历史的忠实艺术，既见不出本质的东西，也没有对现实生活的文化意义。“总之，如果片面地坚持这种看法，它就不免于纯然形式的历史的精确和忠实，因为它既不管内容及其实体性的意义，又不管理代文化和思想情感的意蕴。”（第343页）

在艺术理想中，让艺术家自己时代的文化起绝对作用的方式和过分维持历史真实的方式都是有片面性的。黑格尔认为，“两方面之中不应片面地强调某一方面，以致另一方面受到损害；对于地方色彩、道德习俗、机关制度等外在事物的纯然历史性的精确，在艺术作品中只能算是次要的部分。”

下面要说的第三种方式就是兼顾了这两个方面的要求，实现了两者的协调一致。

#### c) 艺术作品的真正的客观性

黑格尔对艺术作品“真正的客观性”有一个标准：“它应该服从一种既真实而对现代文化来说又是意义还未过去的内容（意蕴）。”也就是说，既符合历史真实，又具有现代意义。

要说明兼顾了两方面要求的第三种方式，即艺术作品所要求的那种真正的客观性和主观性，需要对几种有缺陷的表现方式进行一番对照。

a) 第一，“表现某一时代的特征可以很忠实、正确、生动，而且是听众可以完全了解的，但是仍不免有散文的平凡气息，本身还不是诗。”

黑格尔所说的“散文的平凡气息”，前面我们曾解释过，是指时常生活所表现出的那种制度刻板、精神随意、未经理想化的、缺乏诗意的状态。他批评歌德的《葛兹·封·伯利

兴根》的某些场景，“把当场的人和骑士描写的极生动，容易了解，但是这些场面毕竟是很琐细的，本身干燥无味的，因为无论在内容还是在形式方面，它们都是极平常的表现方式和极平常的客观性相。”但是这些生活中琐细的东西写得“过分切近了，它们的内蕴有时是太琐屑了，所以这些作品就不免有些平凡浅薄。……所以《葛兹·封·伯利兴根》这部剧本特别适宜于阅读，搬上舞台，它就不能长久受欢迎”（第345页）。

这里黑格尔所反对的是对生活细节过于真实琐细的描写，因为它失之于浅薄。

b) 第二，“通过现时代的一般文化修养，我们可以对过去的时代得到多方面的知识，因此可以使我们熟悉和移植某一古代神话系统的历史内容以及对我们是生疏的异代政治情况和道德习俗。”也就是说，可以借助文化修养，使人们对古代的或生疏的东西感兴趣。

黑格尔也不赞成这种审美取向，认为没有必要对那些不属于我们的东西过分热情，艺术也不是教课书。对此他有一段很精辟的话，涉及到了艺术大众化的问题和为谁服务的问题，值得我们关注：

“在这方面我们所要说明的是：艺术作品所创作出来，不是为着一些渊博的学者，而为一般观众，他们须不用走寻求广博知识的弯路，就可以直接了解它，欣赏它。因为艺术不是为一小撮有文化修养的关在一个小圈子里的学者，而是为全国的人民大众。艺术作品如此，它所描绘的历史实况的外在方面也是如此。它也必须是属于我们的时代和我们的人民的，也用不着凭广博的知识就可以懂得清清楚楚，就可以使我们感到它亲近，而不是一个稀奇古怪不可了解的世界。”（第346页）

艺术属于全国的人民大众，不仅属于学术小圈子；属于我们的时代和我们的人民的，而不仅属于渊博的学者；应该不需凭借专业知识就可以看得清清楚楚、明明白白，而不能稀奇古怪。这些观点的人民性和进步性，似乎不是出自一个资产阶级学者之思。

c) 经过以上两个方面的话题，我们已经接近认识真正客观的、符合艺术理想的表现方式以及如何处理异时异族的题材了。

c1) 首先来看一下真正的民族诗歌。“一切民族的诗歌向来都是有这一特点：它的外在的历史的方面本身就已属于该民族，对该民族不是外来的或生疏的东西。”黑格尔列举了印度的史诗、荷马史诗以及希腊的诗剧在题材上的民族性；还说“莎士比亚在他的剧本里写的是英国的悲剧性的故事”（第347页）。

这里是在强调，民族诗歌一定要以本民族的、为大众所熟悉的题材为创作素材。因为“外在习俗的历史材料对于我们却是生疏的，要靠学问去掌握”；就是创作出来了，“这些人物经过作者用一套新奇的语言描绘出来，就使人有一种矫揉造作的感觉”。不如本民族自己的东西更易于为大众接受。

c2) 同时，黑格尔也看到，随着各民族互相往来日益加多，艺术家会日益广泛地从一切民族和时代吸取艺术的题材。但是他认为，一个艺术家就是对另一时代的生活体验入微，也不是成为伟大天才的标志。这里他又结合民族性的特点提出了另一个标准：“历史的外在

方面在艺术表现里必须处于不重要的附庸地位，而主要的东西却是人类的一些普遍的旨趣。”也就是说，重要的是在历史题材中表现出人类普遍的旨趣。“例如中世纪固然从古代借取题材，却把它自己的时代的形象嵌进去，在极端的例子里真正属于古代的不过是亚历山大、伊尼阿斯、奥克特维斯皇帝之类名称。”在作品中表现出来的是人类的普遍理想和旨趣。借用历史题材，说现在的话，说自己的话，这也是黑格尔认可一种方法。

接着他结合艺术的民族性提出了具体的标准，这个标准的特点就是“可直接了解性”。“艺术中最重要的始终是它的可直接了解性。事实上一切民族都要求艺术中使他们喜悦的东西能够表现出他们自己，因为他们愿在艺术里感觉到一切都是亲近的，生动的，属于目前生活的。”

喜悦的、亲近的、生动的、属于目前生活的，这些艺术的美学原则对于艺术的民族性和大众化都是有益的。不知车尔尼雪夫斯基关于“美是生活”的命题是否从“属于目前生活”中得到启发。

为说明“可直接了解性”的观点，黑格尔举了大量的例子，我们选莎士比亚和歌德的看看。“莎士比亚能在各种各样的题材上都印上英国民族性格，尽管他同时也能保持外国历史人物的基本特征，例如他写罗马人就是如此。”（第349页）歌德在以东方历史为素材的诗集里；“以远较深刻的精神把东方色彩放进德国现代诗里，把它移植到我们现在的观点上。在这种移植中，歌德很清楚地意识到自己是一个西方人而且是一个德国人，所以他在描写东方的人物和情境中始终既维持住东方的基本色调，又完全满足我们的意识和他自己的个性的要求。”

黑格尔总结说，“如果能做到这样，艺术家就当然可以取材于辽远的国度、过去的时代和异方的人民，在大体轮廓上维持神话、习俗和制度的在历史上本来的形状，而同时却只把这些形状作为他所写的画面的框子，把内在内容配合到现代的更深刻的意识上去。”（第350页）

把异地、异时、异方的东西作为画面的框子，把内在内容配合到现代的更深刻的意识上去，这就是黑格尔关于历史剧创作的观点；这样也就“把它自己时代的形象嵌进去”了。

历史环境等外在因素在各门艺术所处的地位不同，也就是说，不同的艺术门类在表现历史环境时有不同的特点。

在抒情诗的爱情诗里最不需要写出史实精确的外在环境，因为对于爱情诗，主要的因素是情感，是心情的激动。

史诗或叙事诗则不然，它要求最详尽的叙述，如果这叙述是明晰和易于了解的，我们对于所描写的历史的外在事物也就最容易感到乐趣。

对于戏剧来说，把历史外貌进行详尽的描写是最危险的悬崖。“因为在表演里一切情节都是直接向我们观众说出的，都以生动的方式诉之于我们的感性观照，所以我们也希望直接在表演里看到一切都是熟悉的，亲切的。因此在表演里历史外在实况的描绘必须尽量



地摆在次要地地位，只能作为一种轮廓。它必须维持住我们在爱情诗里所看到的那种情况，诗里爱人的名字并不是我们自己的爱人的名字，我们对于所表现的情感和表现的方式却仍然可以完全同情。”（第350-351页）

在进行了各门艺术的比较后，黑格尔用一大段文字对历史剧的大众化问题做了论述。

“艺术作品以及对艺术作品的直接欣赏并不是为专家学者们，而是为广大的听众，批评家们就用不着那样趾高气扬，他们毕竟还是听众中的一部分，历史细节的精确对于他们也就不应有什么严肃的兴趣。因为这个缘故，英国人现在表演莎士比亚的历史剧，只挑那些本身优美而又易于了解的场面，他们没有我们美学家的学究气，不认为一切已经变成生疏的引不起同情的外在史实都要搬到观众的眼前。如果要把情节生疏的剧本搬上舞台表演，观众就有权利要求把它加以改编。就连最优美的作品在上演里也需要改编。”（第351页）

经典作品是不朽的，还是可朽的？对经典作品怎样进行改编？这一直是艺术史学争论不休的问题。黑格尔回答说：“人们固然可以说，凡是真正优美的作品对于一切时代都是优美的，但是艺术作品都有它的带时间性的可朽的一方面，要改编的正是这一方面。因为美是显现给旁人看的，它所要显现给他们的那些人对于显现的外在方面也必须感到熟悉亲切才行。”

在当时的文艺思潮中，也有一些人对黑格尔提倡的这种处理历史题材、对待经典作品观点持不同意见，并扣以“反历史主义”的帽子。

批评黑格尔是“反历史主义”的人，从三个层次对黑格尔的观点进行批评。第一个层次出现在“纯然外在的事物方面”；也就是形象所涉及的表面的个别细节。例如神话中的人不能拉小提琴，小提琴是近代产生的乐器，与神话时代的矛盾太刺眼等诸如此类。黑格尔认为“这方面本来只是相对的，不关重要的”。

第二个层次的问题“在于一部分艺术作品中人物说话、表现情感和思想、推理，和发出动作等等的方式，对于他们的时代、文化阶段、宗教和世界观来说，都是不可能的，不可能发生的”（第352页）。黑格尔说，提出这种批评的人往往是从“妙肖自然”的角度来看的，“认为所表现的人物如果不按照他们的时代去说话行事，那就是不自然”。

对此黑格尔予以反驳，其观点可概括分为三点：1. “这种妙肖自然的要求，如果片面地坚持它也会引入迷途。因为艺术家在描写人的心胸以及它的情绪和基本情欲时，一方面应该保持个性，另一方面却又不应该把这种心胸及其情绪和情欲等写成像它们在日常生活中天天出现的那样，因为艺术家只应该用适合的现象把每种情致表现出来。”2. “艺术家之所以为艺术家，全在于他认识到真实，而且把真实放到正确的形式里，供我们观照，打动我们的情感。”3. 在表现历史题材的过程中，“艺术家应该注意到当代现存的文化、语言等等。”

这里黑格尔说了一个更为深刻的道理，“在特洛伊战争的时代，语言表现方式乃至整个生活方式都还没有达到我们在《伊利亚特》里所见到的那样高度的发展，希腊人民大众

和王室的出色人物也没有达到我们在读埃斯库罗斯的作品和更为完美的索福克勒斯的作品时所惊赞的那种高度发展的思想方式和语言表现方式。这样破坏所谓妙肖自然的原则正是艺术所必有的反历史主义。作品的内在实质并没有改变，只是已进一步发展的文化使得语言表现和形象必然受到改变。”（第353页）

第三个层次，“把宗教道德意识的较晚的发展阶段中的观点和观念强于另一个时代或另一个民族，而这个时代或民族的全部世界观是与这种新观念相矛盾的。”例如基督教产生了一些道德信条，这些信条对于古代希腊人就是很离奇的。例如在判断是非时，良心的内省、内疚和忏悔都只属于近代的道德修养；过去英雄时代的人物却不知道始终不一致的忏悔是怎么回事；他做了的事就算做了，不会去做忏悔。黑格尔认为这种把世界观强加于过去时代或民族的做法是不可取的，“一个时代和一个民族的这种实体性的核心或心理方面的基本特点是诗人所必须知道的，……我们理应要求艺术家们对于过去时代和外国人民的精神能体会到入微，因为这种有实体性的东西如果真实的，就会对于一切时代都是容易了解的。”

这里，黑格尔提出了在精神上“能体会到入微”的要求。也不是说，尊重精神真实、在精神上体会入微，而不拘泥于纯然外在的精确，这才是艺术应把握的基本点。

概言之，在“反历史主义”的讨论中，黑格尔强调了三点：第一，纯粹表面的东西有一个适当的度就可以了，不可看得太重要。第二，对情感、思想和推理等艺术表达方式，需要有比历史和生活原型更高度发展的文化和语言；这种文化上的提高是艺术所必需的“反历史主义”。在以上两个方面“不应剥夺艺术家徘徊于虚构于真实之间的权利”。第三，一个时代和一个民族的世界观、实体性的核心和基本心理结构是不能随意改变的，在精神上必须“能体会到入微”，否则就是真正的反历史主义了。

c3) 通过以上讨论，我们深入了解了艺术处理历史题材、表现过去时代所应持的态度，现在我们要解决“艺术作品如何才算具有真正的客观性”的问题

首先，从纯粹理性的层面上讲：“艺术作品应该提示心灵和意志的较高远的旨趣，本身是人道的有力量的东西，内心的真正的深处；它所应尽的主要功用在于使这种内容透过现象的一切外在因素而显现出来，使这种内容的基调透过一切本来只是机械的无生气的东西中发生声响。所以如果把情致揭示出来，把一种情境的实体性的内容（意蕴）以及心灵的实体性的因素所借以具有生气并且表现为实在事物的那种丰富的强有力的个性提示出来，那就算达到真正的客观性。”（第354页）

注意，这最后一句话连续用了这样一些关键的词：情致、情境、内容（意蕴）、心灵的实体性、生气、实在事物、丰富的、强有力的、个性等。这一句话也就算是对真正客观性的概括总结，艺术作品的美学特征就在于把黑格尔列出的这些东西，透过现象、通过形式，充分地表现出来，把理念在感性形式上直接显现出来。这就是艺术真正的客观性。

其次，从具体方式上讲：“要表现这样有实体性的内容，就要有一种适合的本身轮廓鲜

走出艺术哲学迷宫——黑格尔《美学》笔记

明的具有定性的现实。如果找到了这样一种内容并且按照理想原则把它揭示出来，所产生的艺术作品就会是绝对客观的，不管它是否符合外在的历史细节。”

这里主要提出两点：1. “要表现这样有实体性的内容，就要有一种适合的本身轮廓鲜明的具有定性的现实。”也就是说，既要有普遍理想作为内容，也要有相对具体、轮廓鲜明的现实情境和形象形式。2. 对普遍内容“按照理想原则把它提示出来”。这“理想原则”就是艺术美的概念与代表概念的实在互相转化、互相否定、互相生成的原则。“如果找到了这样一种内容并且按照理想原则把它提示了出来，所产生艺术作品就会是绝对客观的，不管它是否符合外在的历史细节。做到这样，艺术作品也就能感动我们的真正的主体方面，变成我们的财富。”

最后，历史题材作品的魅力在哪里？黑格尔认为，历史题材作品的魅力在于人类长久所共有的东西。“因为题材在外表上虽是取自久已过去的时代，而这种作品的长存的基础却是心灵中人类所共有的东西，是真正长存而且有力量东西，不会不发生效果的，因为这种客观性正是我们自己内心生活的内容和实现。”“至于单纯的历史的外在事物却是可消逝的一方面，读古代作品时我们对这一方面只是勉强宽容，……或是跳过不看。”

这里可以看出，黑格尔所理解的艺术魅力就是人类长久共有的、世代相传经久不息的精神力量。

与此相关的还有一个欣赏的问题。对于具有真正客观性的艺术作品，“读者就应该不要提出错误的要求，要在作品中看到自己的主体特点和细节。……有许多人在最美的爱情诗歌里找他们自己的情绪，找不到就说这些诗歌不真实。这种看法不正确，正如另外一些人只是从小说传奇中知道恋爱是怎么回事，以为没有碰到书中所写的那种情境和情绪，就还没有在实际生活中尝到恋爱的滋味一样。”（第355页）

黑格尔在如何处理历史题材及与听众的关系这一部分中，着重讨论了文艺对群众的密切关系。明确提出“艺术不是为一小撮有文化修养的关在一个小圈子里的学者，而是为全体的人民大众”。奉劝“骂听众趣味低劣”的人们“用不着那样趾高气扬”。当时艺术家们脱离现实，鄙视群众，炫耀书本知识的风气盛行，与此相比，黑格尔的思想有很大的进步意义和批判性。就是在我们建设先进文化的今天也有很大的现实意义。

从为人民群众服务出发，黑格尔提出了文艺创作能否运用以及如何运用历史题材和外国题材？怎样才算反历史主义或怎样才算忠实于历史？这样一些重要的创作原则。他反对艺术家“忘去他自己的时代，眼里只看到过去时代及其实在情况，使他的作品成为过去时代的一幅忠实的图画”；主张艺术家“不仅有权利而且有义务要只注意他自己的民族和时代，按照符合他自己的时代特点的观点去创作他的作品”。同时还指出在这种创作中，哪些东西是无关重要的，哪些东西是必须改变提高的，以及哪些东西是不能从本质上变动的。他的这些观点，既反对运用与现实毫无关系的陈旧材料而只强调历史忠实，又反对完全按现代人的观点歪曲古代社会。充满了辩证性和古为今用的意味，对今天我们的创作仍具有

很现实的指导意义。

### C. 艺术家

在第一卷里我们首先讨论了美的普遍理念是什么；其次，讨论了在自然美里美的普遍理念只得到有缺陷的客观存在；第三，从这两点出发，深入研究理想。

关于理想，我们首先是按照它的普遍概念来讨论的，也就是说主要讨论理想本身；其次才讨论到理想如何出现于有规定性的表现方式，也就是怎样把理想的内在整体转化为外在形象；现在要说理想的是第三个方面，即艺术创作的主体——艺术家。

“艺术作品既然是由心灵产生出来的，它就需要一种主体的创造活动，它就是这种创造活动的产品；作为这种产品，它是为旁人的，为听众的观照和感受的。这种创造活动就是艺术家的想象。”（第356页）现在要谈的就是理想的第三个方面：“研究艺术作品如何属于主体的内在生活，作为这种内在生活的产品，它还没有脱胎出来，投到现实界，而只是还停留在创造的主体性里，在艺术家的才能和天才里。”

在黑格尔看来，对艺术家想象和天才的讨论严格说还没有进入哲学的层次，只能提出一些概括性的原则。有人问艺术家“你那些鬼东西是从哪里来的？”拉斐尔在一封有名的信里回答说，“在追求表现某一种思想”。

下面从三个观点来讨论艺术创作活动：

第一，“确定艺术家的天才和灵感的概念”；

第二，“讨论这种创造活动的客观性”；

第三，“设法明确真正独创性的性质”。

#### 1. 想象，天才和灵感

要讨论天才，就要给天才下一个较精确的定义，因为天才这个名词的意义很广泛，不仅可以用到艺术家身上，也可以用伟大的将领和和国王们乃至科学界的英雄们身上。在这里我们也可以更明确地分三方面来说。

##### a) 想象

想象属于我们所说的“形象思维”中的一部分。黑格尔对想象做了两个评价：第一个是说，“想象是艺术创造的一般的本领”，这里说的一般，即基础的、必不可少的。第二个是说，“艺术最杰出的本领就是想象”；我们“不要把想象和纯然被动的幻想混为一事”，纯然被动的幻想不是想象，“想象是创造性的”。（第357页）

a) 黑格尔把想象这种创造活动分为两个层次来说：第一，想象“是掌握现实及其形象的资禀和敏感，这种资禀和敏感通过常在注意的听觉和视觉，把现实世界丰富多彩的图形印入心灵里”。这里注意三点：1. 对现实及其形象的资禀和敏感，善于捕捉形象；2. 捕捉形象需要使用的是听觉和视觉的注意力；3. 把丰富多彩的图形印入心灵。这“印入心灵”

主要是指把形象融化为艺术成分，而不单纯指记忆。

第二，“这种创造活动还要靠牢固的记忆力，能把这种多样图形的花花世界记住。”这里说的才是记忆。

以上这两点说的是想象的基础，也就是进行形象思维的基础或仓库。艺术想象没有这种积累是不行的，就像写文章不能没有词汇。

接下来说的是想象进入艺术创造的情况。“艺术家就不能凭借自己制造的幻想，而是要从肤浅的‘理想’转入现实。在艺术和诗里，从‘理想’开始总是很靠不住的，因为艺术家创作所依靠的是生活的富裕，而不是抽象的普泛观念的富裕。”

这段话不易懂。“从肤浅的‘理想’转入现实”，是指从概念或观念转入心灵中记住的图形，也可以说是从抽象思维转入形象思维。从这个角度讲，“艺术家创作所依靠的是生活的富裕，而不是抽象的普泛观念的富裕”。生活的富裕是指从生活中发现并记住的图形和场景丰富多彩，获取的生活感受和体验独特而富于意味，可供艺术家自由选择。如果没有生活具体感受的丰富，抽象观念再富裕也转化不成形象。

为什么艺术家创作所依靠的“不是抽象的普泛观念”呢？因为“在艺术里不像在哲学里，（艺术）创造的材料不是思想而是现实的外在形象”。这样就要求艺术家从生活中，从现实中努力地、用心地积累这种艺术想象的图形和场景，供艺术想象使用。

怎样积累生活形象？如何使想象的素材更加丰富，这里黑格尔也分了三个层次论述。

首先，“艺术家必须置身于这种材料里，跟它建立亲切的关系；他应该看得多，听得多，而且记得多。一般地说，卓越的人物总是有超乎寻常的广博的记忆。因为对于人能引起兴趣的东西，人才把它记住，而一个深广的心灵总是把兴趣的领域推广到无数事物上去。……这种明确掌握现实世界中现实形象的资禀和兴趣，再加上牢牢记住所观察的事物，这就是创造活动的首要条件。”（第358页）

其次，有了对外在世界的丰富积累，“还要加上熟悉人的内心生活，各种心理状况中的情欲以及人心中的各种意图”。也就是说要了解 and 熟悉人的精神和心理，知道他们的喜怒哀乐、悲欢离合。有了人物的心理依据，对生活的积累才更丰富、更深刻。

最后，在有了对图形和心理这双重的“富裕”之后，“还要加上一种知识，那就是熟悉心灵内在生活通过什么方式才可以表现于实在界，才可以通过实在界的外在形状而显现出来”。也就是说，要知道什么样的心理状态用什么样的图形或形象来表现；要知道内在情感与外在图形是一种什么样的对应和表现关系。

b) 其次，“想象还不能停留在对外在现实与内在现实的单纯的吸收，因为理想的艺术作品不仅要求内在心灵显现于外在形象的现实界，而且还要求达到外在显现的是现实事物的自在自为的真实性和理性。艺术家所选择的某对象的这种理性必须不仅是艺术家自己所意识到的和受到感动的，他对其中本质的真实的的东西还必须按照其全部广度与深度加以彻底体会。”

“想象的任务只在于把上述内在的理性化为具体和个别现实事物去认识，而不是把它放在普泛命题和观念的形式里去认识。所以艺术家须用从外在界吸收来的各种现象的图形，把在他心里活动着和酝酿着的东西表现出来，他须知道怎样驾驭这些现象的图形，使它们服务于他的目的，它们也因而能把本身真实的东西吸收进去，并且完满地表现出来。”（第359页）

这里说的是艺术想象的理性问题，也就是“形象思维”中用形象进行逻辑思维的问题。艺术家通过艺术想象对现实中的图像进行连接与组合，在这种连接与组合中反映出事物规律性和艺术家的理性思考，反映出所表现对象的深度和广度。这也就是艺术想象不同于“纯然幻想”的根本区别。“没有深思熟虑，人就不能把在他身心以内的东西搬到意识领域来，所以每一部伟大的艺术作品都使人感到其中材料是经过作者从各方面长久深刻衡量过的，熟思的。轻浮的想象决不能产生有价值的作品。……没有思考和分辨，艺术家就无法驾驭他所要表现的内容（意蕴）。认为真正的艺术家不知道自己在做什么，这是一个错误的想法。”（第358-359页）

通过图像连接表现出逻辑和理性，这是想象的任务。“想象的任务只在于把上述内在的理性化为具体形象和个别现实事物去认识，而不是把它放在普泛命题和观念的形式里去认识。所以艺术家须用从外在界吸收来的各种现象的图形，去把在他心里活动着和酝酿着的东西表现出来，他须知道怎样驾驭这些现象的图形，使它们服务于他的目的，它们也因而能把本身真实的东西吸收进去，并且完满地表现出来。”

这里说艺术家要完成这种任务需要做到三点：1. “求助于常醒的理解力”，在浮想联翩时不失去理性和逻辑性；2. “求助于深厚的心胸和灌注生气的情感”，用丰富的情感作为动力催生形象、唤起形象；3. 必须“凝神专注”，把自己沉浸在心无旁骛的纯粹境界中。

成功作品的艺术想象决不是轻浮和幻觉，“凝神专注对于艺术家也是必要的”，“没有思考和分辨，艺术家就无法驾驭他所要表现的内容（意蕴）。认为真正的艺术家不知道自己在做什么，这是一个错误的想法。”“只有缺乏鉴赏力的人才会认为像荷马所写的那样的诗是诗人在睡梦中可以得到的。”

c) 前面第一部分中说想象要在心中记忆住许多图形和场景以供想象时选择使用；在第二部分中又说了想象在选择图形创造形象时要符合理性，艺术想象是有逻辑思考的；现在第三部分要讲的是艺术想象要充满情感，而且只有充满情感艺术家才能在形象中显出自我。

“通过渗透到作品全体而且灌注生气于作品整体的情感，艺术家才能使他的材料及其形状的构成体现他的自我，体现他作为主体的内在的特性。”也就是说，艺术家要在作品中表现出自我、表现出个性特征，必须使形象充满情感；情感是艺术家个性和特点的纽带。“因为有了可以观照的图形，每个内容（意蕴）就能得到外化或外射，成为外在事物；只有情感才能使这种图形与内的自我处于主体的统一。”情感的纽带作用就是把内容与图形连接在一起。或者说什么样的内容选择什么样的图形是由感情决定的。由此也可见出情感在艺术

表现中的作用是多么重要。

因为情感对于想象如此重要，所以“艺术家不仅要在世界里看得很多，熟悉外在的和内在的现象，而且还要把众多的重大的东西摆在胸中玩味，深刻地被它们掌握和感动；他必须发出过很多的行动，得到过很多的经历，有丰富的生活，然后才有能力用具体形象把生活中真正深刻的东西表现出来。”

这里其实已不仅是感情，已经包含了深刻的生活的阅历；“重大的东西”、“很多的行动”、“很多的经历”、“丰富的生活”，这些都是用具体形象把生活中真正深刻的东西表现出来的必须的生活基础。黑格尔对艺术家的生活积累看得很重要，从中也可以看出他对艺术创作规律的认识是很到位的。艺术仅凭天才是不够的，没有丰富的感情，没有对生活的深刻感悟，成就不了伟大的作品；“天才尽管在青年时代就已露头角，但是只有到了中年和老年，才能达到艺术作品的真正的成熟。”

通过记忆图形、思维理性、生活情感这样三个层次，黑格尔把艺术想象的本质深刻而完整地表述了出来；同时也把艺术创作由内在理性转化为现实形象的过程表述出来了。

#### b) 才能和天才

“通过想象的创造活动，艺术家在内心中把绝对理性转化为现实形象，成为最足以表现他自己的作品，这种活动就叫做‘才能’、‘天才’等等。”（第360页）

什么是天才？天才就是艺术家把内心感受转化为外在形象的能力。

a) “天才是真正能创造艺术作品的那种一般的本领以及在培养和运用这种本领中所表现的活力。”天才创造艺术作品的能力是建立在“一般的”基础上的一个“本领”，“这种本领和活力都只是属于主体的，因为只有一个自觉的主体，一个把这种创造悬为目标的主体，才能进行心灵性的创造。”天才是艺术创作的基本能力，“活力”是这种能力中的特出特点和标志。天才及其活力只能的生于自觉的主体，而且这种能力是学不来的。

这里还要弄清楚天才和才能的共同点和不同点。“就艺术一般须经过个性化，使它的产品外射为现实现象来说，它需要一种不同的特殊的本领去达到这种实现的特殊的方式。这种特殊的本领就可以叫做‘才能’，例如某人有演奏小提琴的才能，另一个人有歌唱的才能，如此等等。”

能“演奏”、能“歌唱”，这些是才能和天才共同的，都是把内在感觉外射为外在的形象。它们不同的地方在于：“才能只是在艺术的某一个别方面达到熟练”；天才则是一种更高的艺术本领和“灌注生气的作用”。一个是“达到熟练”，一个是“灌注生气的作用”所达到的更高的艺术境界。这就是才能与天才的区别。“达到熟练”是很多人只要下功夫就能做到的；而能“灌注生气”的人则凤毛麟角，这才是天才。

只有天才能够达到更高的艺术本领。“灌注生气”是说要让情感与心灵的东西充满艺术作品，并赋艺术形象以灵魂。从这个意义上讲，天才是深刻的、富有灵魂的；才能则“总不免只停留在表现的熟练”。

概括说来,天才与才能的区别可分这样三个方面来看:1. 艺术表现本领是否具有活力;2. 对艺术作品是否具有灌注生气的作用;3. 是深刻地表现,还是表面的熟练。

b) “人们通常认为才能和天才对于人都是天生的”,也就是说所有的人都有才能和天才。“这种看法从一方面看是正确的,从另一方面看却也是错误的。”

说这种看法是正确的,是“因为人作为人,天生地就有对于宗教、思考和科学等方面的禀禀”,只要“加上教育、文化修养勤勉”就都可以认识和思考得来的知识。可以说在掌握一般知识方面,人人都能达到与个人努力相当的水平。

说人人都具有天才的看法是错误的,是因为“艺术则不然,它需要一种特殊的禀禀,……艺术作品既然把心灵性的东西表现于目可见耳可闻的直接的事物,艺术家就不能用纯粹是思考的心灵活动形式,而是要守在感觉和情感的范围内,或是说得更精确一点,要用感性材料去表现心灵性的东西。因此,艺术创作,正如一般艺术一样,包括直接的和天生自然的因素在内,这种因素不是艺术家凭自力所能产生的,而是本来在他身上就已直接存在的。只有在这个意义上我们才说,天才和才能必须是天生的”。(第361页)也就是说,艺术天才并不是所有人都有的,也不是仅靠个人的后天努力所能完成的。在这个问题上,黑格尔与康德有相似之处。康德认为,凡是可以学会的才能都不是天才,除艺术以外的所有科学成就都不能算做天才,因为其它科学都是可以通过努力学习掌握的,而艺术创造是无论怎样学习也学不会的,只能靠个人的天赋来完成。所以,只有艺术中才有天才,天才是天生的。

艺术天才还与民族性有关。“各门艺术都或多或少是民族性的,与某一民族的天生自然的禀禀密切相关”。例如意大利人天生来就在歌曲方面擅长,北欧人民则不然。希腊人特别擅长于史诗和雕刻,而罗马人则没有一门专长的艺术,只是把希腊的艺术移植到本土来。“艺术和它的一定的创造方式是与某一民族的民族性密切相关的。例如临时编唱是意大利人的家常便饭,他们在这方面显出惊人的才能。至今一个意大利人还能临时编唱出一部五幕剧,其中没有一句是由记诵得来的,一切都从人类情欲及其情境的知识以及当前的鼓舞力量涌出来的。”(第362页)

c) “天才还有一种本领也是属于天生自然方面的,那就是在某些门类艺术里,无论是在构成腹稿还是在传达技巧方面,都现出一种轻巧灵活。”

我们在观看艺术时,常会谈道“诗人受到音韵格律的束缚,画家碰到素描、着色、安排光影等在构思和下笔时所造成的许多困难”。对此,各门艺术当然都需要广泛的学习,坚持不懈的努力以及多方面的从训练得来的熟练。“但是天才和才能愈卓越,愈丰富,他学习掌握创作所必需的技巧也就愈不费力。因为真正的艺术家都有一种天生自然的推动力,一种直接的需要,非把自己的情感思想马上表现为艺术形象不可。这种表现的方式正是他的感受和知觉的方式,他毫不费力地在自己身上找到这种方式,好像它就是特别适合他的一种器官一样。”



走出艺术哲学迷宮——黑格尔《美学》笔记

这里黑格尔说了天才在艺术表现中的两种状态，一是各种艺术的技巧和规律对于天才好像有一种天生的适应和把握，他一点儿也不觉得受到形式和格律的限制，可以毫不费力地用他适用的形式把情感表现出来，就像特别适合他的一种器官一样。二是天才有一种非把自己的情感表现为艺术形象不可的冲动，可以凭直觉毫不费力地找到特别适合它的方式，准确地表达出来。“例如一位音乐家只能用乐曲来表现他胸中鼓动的最深刻的东西，凡是他所感到的，他马上就把它变成一个曲调，正如画家把他的情感马上就变成形状和颜色，诗人把他的情感马上就变成诗的表象，用和谐的字句把他所创作的意思表达出来。”（第363页）

黑格尔在描述了天才进行艺术创作时的状态之后，对天才的创造心理结构进行了理性地、有见地的分析。他把天才进行创造时的心理活动分为两个部分，一是认识性的创造力，二是实践性的创造力。

他说，“艺术家的这种构造形象的能力不仅是一种认识性的想象力、幻想力和感觉力，而且还是一种实践性的感觉力，即实际完成作品的力量。这两方面在真正的艺术家身上是结合在一起的。”他具体描述说，“凡是他的想象中活着的好像马上就转到手指头上，就像凡是我们所想到的东西马上就转到口上说出来，或是我们一遇到最深处的思想、观念和情感，马上就由姿势态度上现出一样。”

黑格尔在创造心理上的理论是非常有深度的。他把创造心理分为两大部分，一部分是“认识性的想象力、幻想力和感觉力”，也就是有理性参与、在思考支配下的创造力；这一部分可以说是有意识的创造。另一部分是“实践性感觉力”，从他所描述的情况来看这部分是没有理性参与、没有思考支配的创造力，也可以说是无意识的创造力。艺术创造心理正是这种有意识与无意识相结合的结果。这个见解是非常深刻的。而且，更值得指出的是，黑格尔所说的关于无意识的创造心理，并不完全是唯心的，不是凭空而来的。那是从实践中得来的，是长期的艺术实践逐步积累而成的结果，是有意识积累而积淀成的无意识。这个心理分析实际上对后来以心理学为重点的美学以重要影响。

“艺术家对于他的这种天生本领当然还要经过充分的练习，才能达到高度的熟练；但是很轻巧地完成作品的潜能，在他身上却仍然是一种天生的禀赋；否则只靠学来的熟练决不能产生一种有生命的艺术作品。按照艺术的概念，这两方面——心里的构思与作品的完成（或传达）是携手并进的。”在黑格尔看来，心里构思是有意识的思考性的创造，而作品的传达则更多的是“实践性的感觉力”，是无意识的。艺术创造正是在这种有意识与无意识的交替中完成的。

### c) 灵感

讲了想象、天才与才能之后，现在讲灵感。什么是灵感：“想象的活动和完成作品中技巧的运用，作为艺术家的一种能力单独来看，就是人们通常所说的灵感。”

从黑格尔的这个解释中似乎还看不出灵感与天才与才能有明确的区别，我们再从后面

论述。

a) 第一个问题是关于灵感的起源，对这个问题有很多不同的看法。

a1) “因为天才与心灵现象和自然现象通常都处在一种最紧密的关系中，人们就以为通过感官的刺激就可以激发灵感。”这里提出一个观点，即感官刺激可以激发灵感。提出这个观点有艺术创作规律上的原因，因为艺术创作中，内心情感总是要与外在形象或图形连在一起的。于是灵感好像是由外在因素激发感官产生的。

黑格尔对这个观点的反驳是，“单靠心血来潮并不济事，香槟酒产生不出诗来”；一位叫马蒙特尔的法国作家说，他坐在地窖里面对六千瓶香槟酒，可是没有丝毫的诗意冲上他脑子里来。“同理，最大的天才尽管朝朝暮暮躺在青草地上，让微风吹来，眼望着天空，温柔的灵感也始终不光顾他。”（第364页）

a2) “反之，单靠存心要创作的意愿也召不出灵感来。谁要是胸中本来还没有什么内容在活跃鼓动，还要东张西望地搜求材料，只是下定决心要得到灵感，好写一首诗，画一幅画或是发明一个乐曲，那么，不管他有多大的才能，他也决不能单凭这种意愿就可以抓住一个美好的意思或是产生一部有价值的作品。”

这里要分清的是，创作的意愿是不是活跃鼓动的具体内容，真正有艺术意义的东西是抓住“一个明确的对象和内容（意蕴）而得到坚实的表现。”

“无论是感官的刺激，还是单纯的意志和决心，都不能引起真正的灵感。要采用这些办法来引起灵感，这就足以说明心灵和想象还没有抓住真正有艺术意义的东西。”

a3) 要真正产生灵感，“面前就应该先有一种明确的内容，即想象所抓住的并且要用艺术方式去表现的内容。灵感就是这种活跃地进行构造形象的情况本身。”

这里提出“灵感就是活跃地进行构造形象的情况本身”，这样说似乎还不明晰，再看一段：

“艺术家的地位是这样：作为一个天生地具有才能的人，他与一种碰到的现存的材料发生了关系，通过一种外缘，一个事件，或是像莎士比亚那样，通过古老的民歌、故事和史传，通过这一类事物的推动，他自觉有一种要求，要把这种材料表现出来，并且因此也表现他自己。所以推动力可以完全是外来的，唯一重要的要求是：艺术家应该从外来材料中抓住真正有艺术意义的东西，并且使对象在他心里变成有生命的东西。在这种情形之下，天才的灵感就会不招自来了。一个真正的有生命的艺术家就会从这种生命里找到无数的激发活动和灵感的机缘，这些机缘临到了旁人就不发生影响，就轻易放过了。”（第365页）

这里说了艺术家产生灵感的几个环节：1. 与碰到的外在材料发生了关系，有了一种外缘；也就是要有一种外在的机缘为引子。2. 从外在材料中抓到了真正有艺术意义的东西，发现了独特的艺术价值；外在机缘来了，要从中抓住真正有价值的东西。3. 有一种自觉要求或冲动要把碰到的东西表现出来，同时也表现出艺术家自己；是一种冲动，既表现所抓住的东西，也表现自己的冲动。4. 把外在的对象深入到他的心里，并且变成有生命的东

西；达到外在形象与心灵的结合。5. 活跃地构造形象，把内容与形式融为一体，把意蕴与图形完美结合。这些就是灵感的整体，其实也是一种燃起激情的艺术创作状态。

“一个真正的有生命的艺术家就会从这种生命里找到无数的激发活动和灵感的机缘，这些机缘临到了旁人就不发生影响，就轻易放过了。”

b) 艺术的灵感究竟是什么：“它不是别的，就是完全沉浸在主题里，不到把它表现为完满的艺术形象时决不肯罢休的那种情况。”

从这里看，黑格尔认为灵感还是一种创作形态。

c) 艺术家把外在的对象转化为内心的、有生命的对象之后，在创作中还必须以作品的主题为核心点，处理好主观内容与客观对象之间的关系；“要知道怎样把他自己的主体的特殊癖性及其偶然的个别现象抛开，让自己完全沉浸在主题里面；这样，他作为主体，就好像只是形式，赋与形式于他所沉浸在里面的那个内容。”（第 366 页）也就是说，艺术家沉浸在对象里时，也要以作品的主题为出发点，并且保证作品的有机性；不能脱离主题，把自己的特殊癖性和外在对象中的偶然现象表现在作品中。“如果在一种灵感里，主体作为主体突出地冒出来发挥作用，而不是作为主题本身所使用的器官和所引起的生命的活动，这种灵感就是一种很坏的灵感。”

## 2. 艺术表现的客观性

### a) 纯然外在的客观性

在黑格尔的论述中，纯然的“客观性”这个词所指的是未经过创作加工改变的物质状态，“艺术作品的一切内容都要采取原已存在的现实事物的形式，就以这种人所熟悉的外开出现在我们的面前。”（第 366 页）其实也就是用一种完全自然的形态作为艺术表现形式。

黑格尔不赞成这种完全照搬现实，“依样画葫芦地把平凡的现实完全抄写一遍”的艺术观。他说：“艺术的目的是要在内容和表现两方面都把日常的琐屑的东西抛开，通过心灵活动，把自在自为的理性的东西从内在世界揭发出来，使它得到真实的外在形象。”

“纯然外在的客观性不能提示内容的完满的实体性，艺术家就不应致力于此。……如果它缺乏真正的内容（意蕴），它就还不能产生真正的艺术美。”

### b) 尚未展现的内心生活

在黑格尔看来，理想的艺术方式是艺术家用他的深刻的内心生活来掌握对象，使两者融为一体。“尚未展现的内心生活”这一部分所说的表现方式还达不到黑格尔所说的理想状态。

这里说的“尚未展现的内心生活”，指的是“这内心生活还是隐闭的，凝聚的，还不能挣扎出来，让意识可以清楚地认识到，从而达到真正的展现。情致的表达只限于通过与它共鸣的一些外在现象隐约地暗示出来，作者还没有足够的能力和文化修养，可以把内容的全部性质加以阐明。”（第 367 页）也就是说，心灵深刻的东西并没有全部在形象或形式中

表现出来，两者间只存在着一种隐约的联系。

属于这种情况的艺术形式是民间诗歌，“它们在外表上是简单的，却暗示出藏在骨子里的一种较深较广的情感，但是还不能把它明白表现出来，因为民歌艺术本身还不够完善，不能把它的内容（意蕴）透明地提示出来，所以只得满足于通过外在事物（象征），让同情的人可以隐约感觉到它的内容（意蕴）。”在这种情况下，“作者的心还是凝聚的，紧缩的，为着要使旁人的心可以了解除它，于是把自己反映到完全有限的外在的情况和现象上去，……不过它们对于所要表达的心情还只是一种隐约的暗示。”

“在真正的艺术里，这种情感与情欲不应该如上文所说的那样禁闭在心灵的深处，只通过外在事物隐约地暗示出来，而是应该完全全地把自己显现出来，它所寄托的外在事物须是清晰的，完全透明的。例如席勒在表达情致时，就把他的整个灵魂而且是伟大的灵魂摆进去，这种灵魂对于事物的本质能体验入微，而且能尽量用丰富而和谐的语言自由地光彩焕发地把事物本质的深微处表现出来。”（第368页）

黑格尔在这里主要是对民歌比兴手法的不满足，因此说它是一种“隐约的暗示”。他比较欣赏席勒式的把心灵直接说出来的方式。关于这个问题会有不同的看法，隐约与显露、比兴与直白，各有其审美的特色，人们欣赏的口味也会各有所好。我们主要应从论述逻辑上来理解他的用意。他先说了纯然客观的情况，接着又从其对立面说了隐闭的内心生活的情况，下面就要说客观与心灵的结合——真正的客观性。

### c) 真正的客观性

应该从怎样的角度理解真正的客观性？还是要从根本上来看，即按照理念的本质，从理念的感性显现来看。从理念的角度看，可以把客观性定成这样：“使艺术家得到灵感的那种真正的内容（意蕴）不能有丝毫部分仍保留在主体的内心里，而是要完全提示出来；而提示的方式又要是这样的：所选内容（意蕴）的普遍灵魂和实体既很明确，它的个别形象本身也很圆满，而整个表现出来的作品显得有那灵魂和实体灌注在里面。”（第369页）

这里主要说了三点：1. 内容（意蕴）的普遍性和心灵的实体性要很明确；2. 表现这内容的形式和个别形象本身要很圆满；3. 内在的、内容的东西要毫无保留地揭示出来。这前两点把内在主观和外在客观用“很明确”与“很圆满”结合起来了。第三点在黑格尔看来也很重要：“因为最高尚最卓越的东西都不是什么不可言说的东西，认为诗人在作品里所表现的之外，还有远较深刻的东西，那是不正确的。作品就足以见出艺术家的最好的方面和真实的方面；他是什么样人就是什么样人，凡是只留在内心里的就还不是他。”

## 3. 作风，风格和独创性

上一部分主要讲的是客观性，“尽管我们应该要求艺术家有上述意义的客观性，表现出来的东西却还是他的灵感的作品。因为作为主体，艺术家须使自己与对象完全融合在一起，根据他的心情和想象的内在的生命去造成艺术的体现。”

“艺术家的主体性与表现的真正的客观性这两方面的统一就是我们所要略加研究的第三个要点，以前我们分裂为天才与客观性两方面来看的东西在这里就可以统一起来。我们可以把这种统一称为真正独创性的概念。”

独创性是天才灵感与客观性的统一，这是一层意思。还有一层意思，就是在研究独创性之前还有两个概念与独创性有关，这就是作风和风格。作风和风格都是带有主观性的，“要消除这两个项目的片面性，才能达到真正的独创性”。

#### a) 主观的作风

“单纯的作风必须和独创性分别开来。因为作风只是艺术家的个别的因而也是偶然的特点，这些特点并不是主题本身及其理想的表现所要求的，而是在创作过程中流露出来的。”（第370页）也就是说，主观作风是艺术家个别的、偶然的、主观的特点，是应避免的狭隘的特殊性，因为这些特点不利于表现主题及艺术理想。

a) 作风不是创作中不同题材的不同表达方式，例如风景画不同于历史画的处理方式，叙事性作品不同于抒情性作品的处理方式。

作风到底是什么？“作风则是特属于某一艺术家的构思和完成作品时所现出的偶然的特点，它走到极端，可以与真正的理想概念直接相矛盾。”这里首先指出，“作风”是艺术家创作、构思过程中的偶然特点，其实也就是创作上的不良习惯；同时也指出了艺术家把自己的偶然特点使用到极端的危害性。

作风对于创作的危害是：“艺术家有了作风就是拣取了一种最坏的东西，因为有了作风，他就只是在听任他个人的单纯的狭隘的主体性的摆布。但是艺术家无论在内容方面还是在表现方面都要消除偶然现象。所以它要求艺术家也要消除他的主体方面的一些偶然的个别的特点。”

b) 作风不利于艺术创作的原因在于：“作风不是和真正的艺术表现直接相对立，它只是在外在方面起作用。最容易见出作风的艺术是绘画和音乐，因为这两种艺术在掌握题材方面和完成作品方面都须借助于极广泛的外在因素。”这里所说的外在因素主要是指形式感方面的东西，如绘画的色彩、音乐的结构方式等。

作风形成的原因是：“某一种特殊的表现方式由某一个别艺术家创造，由他的摹仿者和门徒的仿效，反复沿袭，成为习惯，这就形成了作风。”可见作风是对一种独特表现方式的反复仿效、沿袭而形成的习惯。这就可以看出作风的低劣性了。作风可以朝下列几个方向发展。

b1) “第一个方面是掌握题材。例如在绘画里，气氛、枝叶、光影的分配以及整个色调都可以有无穷的变化。”如果某种特殊的“色调碰巧落到某个艺术家眼里，他把它掌握住了，于是他就养成习惯，看一切事物和表现一切事物，都把它摆在这种色调里。”“不但对着色如此，处理对象本身以及它们的组合、姿态动作等也还是如此。”（第371页）黑格尔说在荷兰画家的作品里常看到这种作风。

b2) “其次，作风可以表现于艺术实践方面，例如画笔的运用以及涂色和配色的技巧之类。”

b3) 作风的危害性还在于：“这种掌握题材和表现题材的特殊方式经过反复沿袭，变成普泛化了，成为艺术家的第二正确性了，就有这样一个危险：创见愈特殊，它就愈易退化成为一种没有灵魂的因而是枯燥的重复和矫揉造作，再见不出艺术家的心情和灵感了。到了这种地步，艺术就要沦为一种手艺和手工业式熟练，于是原来本身没有多大坏处的作风就变成枯燥无生命了。”

c) “因此，比较正确的作风就得避免这种狭隘的特殊性，力求开阔，以免同样的特殊处理方式僵化成为呆板的习惯；艺术家要用比较一般的方式抓住题材的性质，学会掌握符合概念的比较一般的处理方式。”这里说的比较一般的处理方式，就是按照题材的需要来处理；不要让作风的狭隘性影响了题材的表现。黑格尔认为歌德具有比较一般的处理题材的能力，他能在不同题材中表现出不同的处理方式。

#### b) 风格

黑格尔在风格方面的论述不多，一共只占一页篇幅，也没见出多少深刻之处。

法国人有一句名言：“风格就是人本身”，指的是个别艺术家在表现方式和笔调曲折等方面完全见出他的人格的一些特点。

吕莫尔在他的《意大利研究》中提出，风格是“一种逐渐形成的对于题材的内在要求的适应，用这种适应，雕刻家雕成他的雕刻形象，画家画成他的绘画”。

黑格尔对这两种观点都不同意，他所提出的观点是一种无关个人特点的风格理论。“我们无须把风格这个名词只限于感性材料这一方面，还可以把它推广，用它来指艺术表现的一些定性和规律，即对象所借以表现的那门艺术特性所产生的定性和规律。”从这个意义上讲，“风格就是服从所用材料的各种条件的一种表现方式，而且它还要适应一定艺术种类的要求和从主题概念生出的规律。”“根据这个意义，人们在音乐中区分教堂音乐风格和歌剧音乐风格，在绘画中区分历史画风格和风俗画风格。”（第372页）

从这些论述中可以看出，黑格尔理解的风格是题材与形式之间的关系，或者说是题材与物质媒介之间的关系，而不是艺术家的个性以及格调与气质。对此，我们就不多讨论了。

#### c) 独创性

黑格尔用一段绕来绕去的话来解说独创性：“艺术家的独创性不仅见于服从风格的规律，而且还要见于他在主体方面得到了灵感，因而不只是听命于个人的特殊的作风，而是能掌握住一种本身有理性的题材，受艺术家主体性的指导，把这题材表现出来，既符合所选艺术种类的本质和概念，又符合艺术理想的普遍概念。”

这里用了几组关于主体与客体对立统一的概念：风格的规律与主体的灵感；有理性的题材与主体性的指导；艺术种类的本质与理想的普遍概念。这三组对立统一的概念，就是上段文字论述的核心。黑格尔就是从这几对概念的矛盾运动中理解和论述“独创性”的。

这也从另一个角度说明，“独创性”从本质上讲要解决主观与客观的统一问题。

a) “独创性是和真正的客观性统一的，它把艺术表现里的主体和对象两方面事融合在一起，使得这两方面不再互相外在和对立。”（第373页）

主体与客体是这样统一起来的：“从一方面看，这种独创性揭示出艺术家的最亲切的内心生活；从另一方面看，它所给的却又只是对象的性质，因而独创性的特征显得只是对象本身的特征，我们可以说独创性是从对象的特征来的，而对象的特征又是从创造者的主体性来的。”也就是说，心灵与对象融为一体了；心灵的特征来自对象，对象的特征来自心灵。互为依存，不可分割。我们可以把这看作独创性的第一个标志。

b) 根据上面的观点，“独创性应该特别和偶然幻想的任意性分别开来。人们通常认为独创性只产生稀奇古怪的东西，只是某一艺术家所特有而没有任何人能了解的东西。如果是这样，独创性就只是一种很坏的个别特性。”（第374页）

偶然、幻想、任意、稀奇古怪，这些都不是真正的独创性。因为在这些东西里，心灵和对象是分离的，不能融为一体的。不仅偶然、稀奇古怪等因素不能算是独创性，就是诙谐和滑稽也不能算是独创性，因为它们把主体性膨胀到目空一切的地步，忽略了与客观因素的统一。

“在诙谐和幽默里，艺术家从他自己的主体性出发，走来走去，总是脱离不掉这种主体性，把所表现的真正对象只是看成一种外缘，……对象或客观事物与这种主体性就互相脱节。”这不能算是独创性。

“滑稽是对于任何内容都不持严肃态度，只是为开玩笑而开玩笑，人们以为这种滑稽就是最高的独创性。”其实它把客观的东西随意拼凑，完全无视严肃的有价值的东西，也不是真正的独创性。

c) 真正的独创性：“它就得显现为**整一**的心灵所创造的**整一**的亲切的作品，不是从外面掇拾拼凑的，而是全体处于紧密的关系，从一个熔炉，采取一个调子，通过它本身产生出来的，其中各部分是统一的，正如主题本身是统一的。”（第376页）这里黑格尔特别强调了独创性有机整体的性质。整一的心灵在一个熔炉里用一个调子创造整一的作品。这可算是独创性的第二个标志。

“如果作品中情景和动作的推动力不是由自身生发的，它们就显得是偶然的，由一种第三因素，即外在于它们的主体性，把它们联系在一起的。”也就是说，独创性的作品必须有种自身生发的活力和推动性，否则心灵与对象没有紧密结合，而是有另外的东西凑了进来，作品便失去了整体性，也就不能算是独创性。

这里黑格尔以歌德为例进行分析，我们看一下他怎样理解独创性的整体性。“人们常称赞歌德的《葛兹·封·伯利兴根》，特别是因为它有很大的勇气，把当时美学理论所规定为艺术规则的东西踢开了。但是这部作品的写作毕竟没有见出真正的独创性。因为我们在歌德的这部早年作品里可以看出材料的贫乏，许多片段乃至整幕情节不是从主题本身发展

出来的，而是杂采当时一些时事，把它们从外面机械地凑合在一起。例如葛兹和修道士马丁（暗指马丁·路得）会谈那一幕所含的观念都是由歌德从当时流行的观念中采取来的。……像这一类的东西都是与主题本身无关的赘瘤。”

“只有在受到本身真实的内容（意蕴）的理性灌注生气时，才能见出作品的真正独创性，也才能见出艺术家的真正独创性。只有在艺术家完全掌握了这种客观的理性，不把它和从内来或从外来的相干的个别情节混杂在一起时，他才能在所表现的对象里同时也表现出他自己的最真实的主体性，这最真实的主体性就是过渡到独立自主的艺术作品的桥梁。”（第377—378页）也就是说，艺术家的主观情感与客观理性要完全融合，不让内心的和外来的杂质混入其中；才能既完美地表现对象、也完美地表现艺术家自己。

“艺术的独创性固然要消除一切偶然的个别现象，但是所以要消除它们，只是为着要使艺术家可以完全听命于他的专从主题得到灵感的天才，使他能在按照真实性来充分发展主题之中，也表现出他的真实的自我，而不是只表现出个人的好恶和主观任意性。”（第378页）这一段还是在说，只有消除偶然的个别现象，艺术家才能专心于主题从而得到灵感，才能在充分表现主题的同时也充分表现出自我。

独创性不能只表现个人的好恶和主观任意性，“不要有什么作风，这才是从古以来唯一的伟大的作风，只有在这个意义上，荷马、索福克勒斯、拉斐尔和莎士比亚才能说是有独创性的”。

本章第三部分——艺术家，所讨论的是“艺术家从哪里得到他的创造作品时所表现的那种构思和表达的才能以及他怎样创造艺术作品”。黑格尔承认“这一方面并不属于哲学研究的范围”，但是这问题所涉及的“想象，天才和灵感”以及“作风，风格和独创性”之类项目，正是当时德国资产阶级文艺理论家们争论不休的问题，黑格尔也从他的美学体系出发，提出他的一些看法，他认为“天才”是生来就有的资禀，在艺术里它是“艺术创造的一般的本领”，其中最重要的是既有别于幻想又有别于哲学思维的“想象”，因为艺术的任务是把精神内容表现于具体形象，这要靠“生活的富裕”，要“看得多听得多，而且记得多”，既要有“常醒的理解力”，又要有“深厚的心胸和灌注生气的情感”，要“熟悉人的内心生活”，再加上创作的熟练技巧。所谓“灵感”不是别的，就是“想象的活动和完成作品中技巧的运用”，也就是“完全深浸在主题里，不到把它表现为完满的艺术形象决不肯罢休的那种情况”。所以“天才”和“灵感”这类名词在黑格尔看来已摆脱了原有的神秘气息和迷信色彩；而且具有了可理解、可追求、可调整的意味。对想象等艺术才能的认识也有了更多的实践的、生活的基础。

### 楔子：“承上启下”

我们现在处于上卷与下卷衔接的位置，为此给这个楔子取了个名称为“承上启下”。



走出艺术哲学迷宮——黑格尔《美学》笔记

上卷我们详细讲述了黑格尔《美学》第一卷“美的理念或理想”的内容，现简要回顾一下其思想脉络。

美是理念的感性显现。

美是理念，理念是概念与概念所代表的实在的统一；理念是主观与客观的统一，理性与感性的统一；理念是矛盾双方经过自我运动、自我否定、互相转化达到的统一。

感性显现是把所有内容都直接呈现于形式，从这种形式可以直接见出理性的内容。

“美是理念的感性显现”，感性显现的形式是形象的，而不是抽象的；感性显现是诉之于感官的，而不是诉之于思考的；感性显现是把概念与客观实在经过转化和创造以之后产生的新形象，而不是客观自然原样式或理性的纯概念；感性显现是把理性与感性直接体现于形式或形象；由此，感性显现不仅是真，而且是美。

理念是主观理性与客观感性的统一，必然要把自己外化到客观实在中去。美的理念的向外延伸的第一个层次是自然美。自然美又可分为三个层次，机械的杂乱无章的状态是最低的层次；在自然物质运动中显出规律性是较高的一个层次；生命是自然中能显现出理念的唯一、也是最高的层次。生命中既见出了对立的差异，也见出了有机的统一。

自然美的根本缺陷是，所有自然现实中的个别对象都受到外在世界这个无限大的网的制约，每一个个体都处于这个大网的方方面面的牵制中。因此偶然性、特殊性、欲望、意志、冲动等因素就必然会影响到他（它）们的发展；他（它）们作为个体形式就不能直接地、充分地显现出概念。自然的形象或胖或瘦或高或矮总是有缺陷的，就是不如艺术家按概念的理想所显现的形象更能表现理念。因此在黑格尔看来自然美总是低于艺术美。这个高于或低于，不是水平的差别；而的造物主的差别。由心灵创造的哪怕水平再差也是高的；在自然中存、在自然生长的东西，因为不是出自心灵的自觉的创造，就是再美也是有缺陷的。从根本讲，心灵创造的东西无论如何都是高于自然美的。心灵的创造是黑格尔区分自然美与艺术美的分界线，也是高与低的分界线。

第一章“总论美的概念”主要是对美的概念进行理论研讨，可以说是美的理念自身的讨论。第二章“自然美”把主观的概念转化到外在实在中去，可以说是对理念客观存在的讨论。第三章“艺术美，或理想”则是把两者结合起来对美的理念进行主观与客观统一的讨论。

在第三章的中，首先讨论“理想，单就它本身来看”。黑格尔认为“美的个性”就在于使整个形象的每一个部分都能显现为灵魂。关于“理想对自然的关系”，他认为“艺术家必须是创造者，他必须在他的想象里把感发他的那种意蕴，适当的知识，以及他的深刻的感觉和基本的情感都熔于一炉，从这里塑造他所要塑造的形象。”其次，讨论“理想定性”，讲述艺术创作的社会时代背景，动作与情节，情境与性格以及艺术与听众的关系等。最后

讲“艺术家”，讨论了想象、天才、灵感等问题，并对艺术家创作个性和不良习惯进行了分析。

从以上脉络中还可以看出黑格尔建立体系的方法。笔者将这种建立体系的方法总结为，以“正、反、合”为基本内容的“三三制”。就是说，黑格尔《美学》总共是大三卷，每卷三大块，每大块都是在三个层次上展开。比如第一卷，它是三卷中的一卷，这一卷又分三个章节，每个章节又分三个大部分或三个小部分，每个大部分中又必然是三个小题目。例如，第一卷的三个大章节是“总论美的概念”、“自然美”和“艺术美，或理想”；第一章的三个部分是“理念”、“理念的客观存在”和“美的理念”；第二章的三个部分是“自然美，单就它本身来看”、“抽象形式的外在美与感性材料的抽象统一”和“自然美的缺陷”；第三章的三个部分是“理想，单就它本身来看”、“理想的定性”和“艺术家”。这其中每一个需要展开的部分又都是再分三个小题目。这样的框架，从结构上看是“三三制”，从内容上看就是“正、反、合”。

黑格尔在论述方面的特点：第一个环节一般都是“单就它本身来看”，就是从正面对提出的观点进行“立论”，也就是“正”。第二个环节一般是从“就它本身”走向反面，在“客观方面得到定性”；也就是让“立论”进行自我否定，走向反面，在对方中确定自己，这就是“反”。第三个环节一般是把正与反两个方面结合起来，双方在自我否定中克服了各自纯主观或纯客观的局限性，并都在对方中肯定了自己，达到辩证的统一，也就是“合”。

这就是黑格尔建立体系的辩证思维方法，即笔者说的以“正、反、合”为内容的“三三制”。周来祥先生曾说读黑格尔“美学”要背目录。理解了黑格尔“正反合”的“三三制”，再记熟目录；那样就有可能像周先生说的那样，用一个小指把整个体系勾起来。

## 二

如果说黑格尔《美学》第一卷是把美的理念在自身展开，那么《美学》的第二卷就是把美的理念在不同的历史阶段中展开，第三卷则是把美的理念在不同的艺术门类中展开。也可以说，第二卷是在历史的纵向上展开，第三卷是在艺术门类的横向上展开。

我们现在要展开的是黑格尔美学的第二卷“理想发展为各种特殊类型的艺术美”。

看黑格尔把美的理念在不同的历史阶段展开，给人以深刻的启示。在他看来，不存在超时空的永恒的真理，也不存在适应于所有时代、所有历史环境的“美的理念”本身。任何有生命力的理论都是历史的产物，都是思想家在他所处的社会环境和学术条件下创造出的硕果。这些理论可以是所在时代的最高成就，也可以对后世产生巨大影响。但它毕竟会有历史的局限性，都会留下时代的烙印。或许有人会反驳说，一个“理论”的价值应该按其形成的理性思考和逻辑推理的正确性以及这“理论”摆脱历史桎梏、超越时代局限的情况来确定。如果“理论”保持了逻辑演绎的严谨性、客观性、中立性，它就能保证“理论”的正确性，就应具有超越历史、超越时代的穿透力，达到永恒。

走出艺术哲学迷宮——黑格尔《美学》笔记

但是黑格尔告诉我们的不是这样的思维方法。因为没有什么纯粹的、绝对的逻辑演绎及其推论，有的只是具体历史语境下构成理论话语陈述的逻辑，这个逻辑是历史的、具体的，不是纯粹的、抽象的。这种具体历史语境下的逻辑陈述就是历史的局限性和腐蚀性。在这种腐蚀性破坏下，任何纯粹的、永恒的东西都会显现出其局限和斑斑锈迹，无论是“永恒真理”、“纯粹逻辑”，还是上帝雕像、金字塔。

因此，我们对美学理论的理解也不应该把任何美学理论看成是“永恒真理”，或是对“美”本身的“本质定义”；不应该把包括黑格尔在内的各种美学理论的“逻辑演绎”理解、描述为纯粹的、客观的，而应理解为历史性的话语。实际上，“美”或“艺术”，并不存在其“本身”，或“永恒”的美或艺术，有的只是随历史进程而不发展变化的具体的美或艺术。

由此我们也就引出了黑格尔辩证思维中的另一个突出特征，即历史与逻辑相统一的观点。历史的观点，历史与逻辑相统一的观点是黑格尔思维方法的重要观点。黑格尔所说的“美的理念”只能存活在具体的历史时期中，存活在具体的艺术门类中。

“美的理念”存活在具体的历史时期，“理想发展为艺术美的各种特殊类型”。美的理念各种因素的不同结合方式，构成不同的艺术形态。形式大于理念的，就构成了“象征型艺术”；形式与理念完美统一的，就构成了“古典型艺术”；理念大于形式的，就构成了“浪漫型艺术”。自从柏拉图追问“美本身”开始，就在人们脑子里形成了一个观念，好像真的存在着一个客观的“美本身”，认为是这“美本身”的客观存在产生了美学理论；仿佛任何美学理论都是在寻找亘古不变的“美”。其实是不同的话语陈述构成了它们的对象——“美”及“艺术”；不同时代、不同语境所理解的美和艺术不仅是变化的，而且是千差万别的。在理论问题上，应该保持历史的开放性，避免僵化的“本质释义”的陷阱。

按照这样的历史态度，对黑格尔美学的理解就不是简单了解他的美学理论提供了什么观念，得出了什么具体的理论结论，而是要提示这些理论或观点是怎样被讲述的，这些理论的表述是依据什么样的力量得以形成的。这样我们就必须绕过具体理论和观点的背后去发现是什么样的历史语境驱动了这些具体理论的完成。初读黑格尔《美学》的人容易产生一种错觉，以为他仿佛只是在抽象的理念和概念中兜圈子，与现实联系不大。其实我们如果联系当时欧洲的哲学思想、美学思想和文化思潮来理解黑格尔，就会感觉到他是密切结合现实，并把当时的美学和文艺思想推向了新的境界。

### 三

黑格尔美学第二卷“理想发展为各种特殊类型的艺术美”还是一部不可多得的艺术思想史。在漫长的历史进程中，艺术演绎了洪荒巨变，人类经历了沧海桑田。由人类创造的艺术是怎样发生、发展至今的。这是一代代艺术史家所关心的问题。在繁多的各类艺术史中，从社会学的角度谈艺术与社会生活的关系的，很多；从艺术形态学的角度谈不同时

期艺术具体特点的，很多；从历史考证的角度谈艺术的由来及其真伪的，很多；从美学角度谈不同时期艺术规律的也很多。唯独从艺术思想发展的角度进行论述的不多。黑格尔的艺术思想史，把艺术思维在不同时期的特点及其发展逻辑环环相生、丝丝入扣地揭示出来了。

黑格尔给自己的艺术史下了这样的定义：“我们要确定意义和形象之间的艺术关系以及这种艺术关系在象征型艺术里和在古典型艺术与浪漫型艺术里究竟有什么不同。”（第20页）黑格尔这里所说的“意义”是指人类对世界的认识和内心想要表达的意愿；“形象”是指表现这种认识和意愿的具体艺术形态。内心有怎样的认识和意愿，选择怎样的形象来表现，这是艺术美学的内容；人类经历过怎样的认识和意愿，曾选择了怎样的形象去表现，这就是艺术思想史的内容。黑格尔艺术思想史所跨越的历史自远古到十八世纪；他把这个漫长历史进程中，人类所经历的客观认识和主观意愿，所选择的表达方式和物化形态，一类一类、一级一级、一层一层地论述出来了。

这里说的“一类一类”，是指黑格尔把十八世纪之前的艺术共分为三个大的类型，即“象征型艺术”、“古典型艺术”以及“浪漫型艺术”。“一级一级”是指在每一个大的类型中，又分为三个级别，如象征型艺术中又分为“不自觉地象征”、“崇高的象征方式”以及“比喻的艺术形式：自觉的象征表现”三个级别。“一层一层”是指在每一个级别中，又有三个层次，如在“象征型艺术”类，“不自觉地象征”中，又分“意义和形象的直接统一”、“幻想的象征”以及“真正的象征”。到此我们就不再往细里分了，如果再分，每层次中还可以分出更细的格。这样小圈套大圈，大圈套长链。黑格尔在每一个小圈上都做了深入地探讨和详细地分析，人类艺术思想史中大大小小的逻辑就都被扮演出来了，人类艺术思想在漫长历史长河中的变迁也就完整地、符合逻辑地被演绎出来了。这样的艺术思想史，独一无二，值得我们用心回味。

## 四

黑格尔在以下几个主要方面作出了自己的贡献。

第一，黑格尔对康德美学思想的继承与超越。康德在《美的分析》里把审美活动看成只是感性活动，认为“纯粹美”只与形式有关，美只要涉及到内容和意义就一是“纯粹美”了。这种形式主义的美学思想在当时美学界占主导地位，以至成为后来的一些文艺思潮中理论基础。黑格尔的全部美学思想就是要驳斥那种风靡一时的形式主义和感性主义，强调艺术与人生重大问题的密切联系和理性的内容对于艺术的重要性。美学从康德到黑格尔的转变是一个很大的转变。康德只把审美判断作为一个孤立的现象，依据形式逻辑的范畴，加以仔细剖析，不曾离题半步，也不曾结合文艺实践；黑格尔却用大量篇幅讨论艺术的理性内容和艺术的发展史，涉及狭义美学不曾接触也不敢接触的大量艺术本身的问题和相关的问题。到了黑格尔，美学变得天高地阔、源远流长了。

第二，把辩证思维的方法应用到美学里，并把这种辩证发展的道理应用到艺术发展的历史，为美学铺垫了一个坚实的历史基础。他把艺术的发展联系到“一般世界情况”来研究，即联系到人与自然以及人与社会的关系，联系到经济、政治、伦理、宗教以及一般文化来研究。他认为艺术的发展是有规律的，而且这种规律与历史发展的进程密切相关。作为艺术发展规律的基础，他提出了一系列的辩证的对立统一原则，例如人与自然，精神与物质，主观与客观，感性与理性，特殊与一般，认识与实践，个人性格与时代精神等对立范畴的辩证统一。辩证思维的方法、历史与逻辑相统一的方法，成为当时及后人建立理论体系竞相学习的典范。

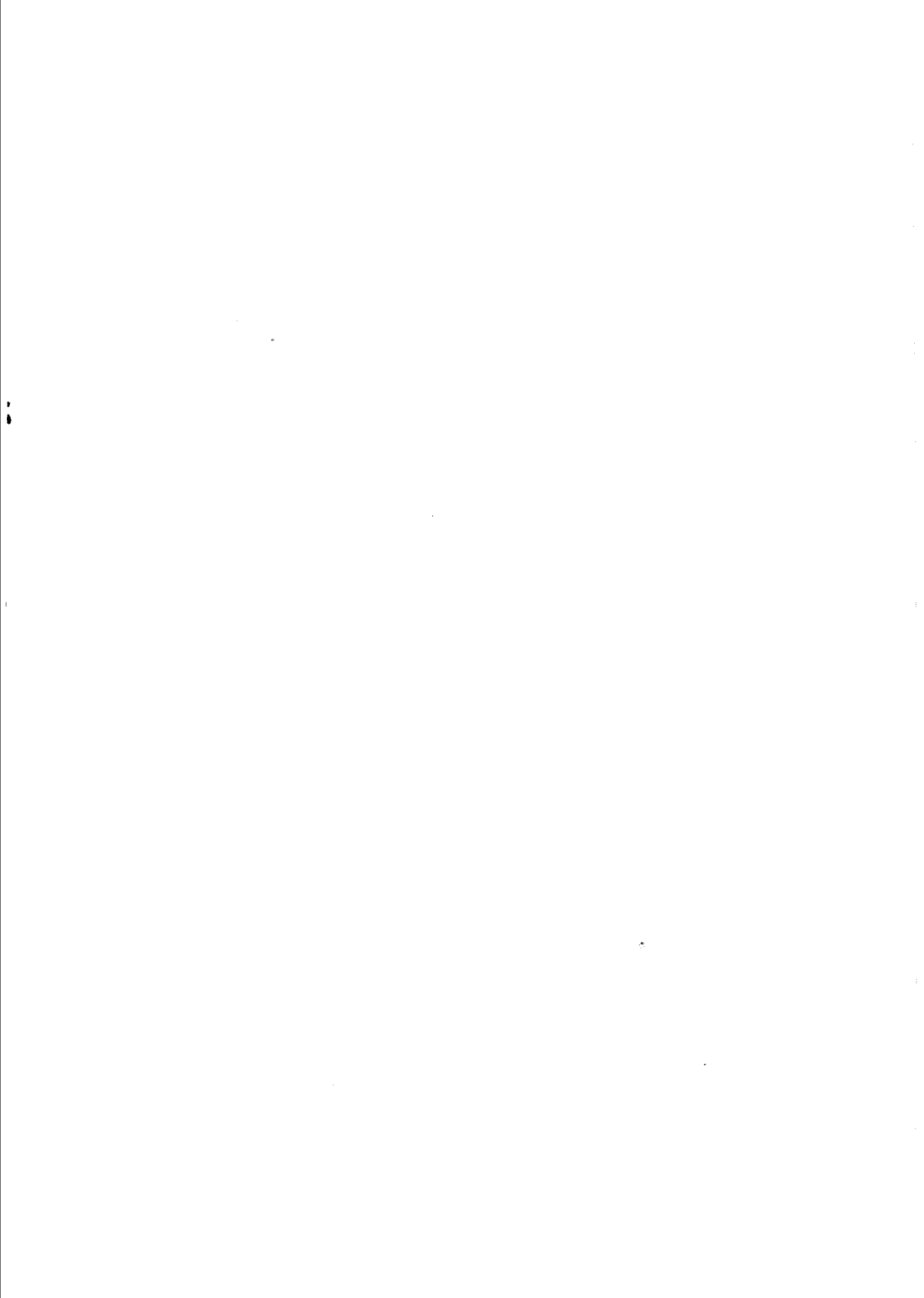
关于辩证法还有两点要说明，1. 黑格尔的辩证法是他所有学科的基本的思维方法，在精神现象学、逻辑学、历史与政治学哲学中普遍运用。美学只是黑格尔所有学说中占比例很小的学科，但是黑格尔对辩证思维方法的使用，在美学中最为娴熟、自然。英国著名美学史家鲍桑葵认为，黑格尔在别的哲学著作中使用辩证法，都显得有些牵强和困难；在《美学》中却没有炫耀辩证法，在体系结构中显得清楚自然。这可能由于两个方面的原因：一是《美学》是黑格尔后期的著作，在完成了诸多重大课题之后，对辩证法的使用臻于完美；二是相对于逻辑学、哲学，美学更易于论述。2. 一说到辩证法，我们脑海中出现比较多的是矛盾、对立、斗争；是矛盾的对立斗争一方战胜另一方产生新的事物。而黑格尔所说的辩证法除了有这些方面外，还强调和解；事物的不同方面，不一定就是直接对立斗争的，还是在运动中不断地通过自我否定，克服自身的局限性在更高的层次上达到和解和统一。这种和解，既是矛盾双方的自我否定，又是双方在对方中得到的相互肯定。或者说没有对方也就没有自己，顽固地坚持自己也就等于丧失了自己。

笔者以为这里有一个用什么样的方法来看待辩证法的问题。如果用形式逻辑的方法理解辩证法，就是“你死我活”、“不是东风压倒西风，就是西风压倒东风”、“宁要社会主义的草，不要资本主义的苗”；如果用辩证思维的方法理解辩证法，就是“双赢”、“共识”、“互利”、“可持续协调发展”。所以辩证法既是“一分为二”，也是“合二为一”。时代的发展给我们以启示，黑格尔的辩证法具有特殊的现实意义。

第三，为文艺理论的发展提供了丰厚思想基础。黑格尔是其时代文艺理论的集大成者，他第一卷第三章关于“艺术美，或理想”的论述实际上已经不是纯美学的理论，更多的是文艺理论的成果。1. 在“一般的世界情况”中论述了文艺创作与社会历史背景关系，不但肯定艺术是发展的，而且把这种发展和经济、政治、伦理、宗教等联系起来看，认为这种联系是有规律可循的。经济基础和意识形态的性质决定了艺术的性质和历史走向。2. 大的社会历史背景与人物联系还需要具体化，需要转化为揭开冲突和纠纷，显现出特殊性的东西成为人物活动的一种机缘，这就是“情境”。如果说情境是人物行动的具体的、特殊的外在环境，那么“情致”就是把“一般的世界情况”中“普遍力量”转化为人物主观情绪、人生态度的内在心理根据。“一般的世界情况”具体化为“情境”作为外在依据，“普遍力

量”具体化为“情致”，这样就引起矛盾冲突，激起行动，推动人物性格发展。3. 总结了理想的“人物性格”的三大特征：丰富性，许多方面的情感都包括在人物心中，“全体奥林波斯（所有的神）都聚集在他的胸中”；明确性，多方面的性格中“应该有一个主要方面作为统治的方面”；坚定性，始终一贯地“忠实于它自己的情致”，具有“独立自主”的特征。4. 冲突论和悲剧论。黑格尔的冲突论：一、以破坏原有平衡为基础，造成人物动作开端和前提；二、冲突的双方都是有价值的思想或人生理想，这样冲突双方才有对抗力；三、冲突不能始终对立，终要经过否定消除对立达成和解，重新回到和谐。黑格尔的悲剧论：一、悲剧所表现的是两种对立的理想或“普遍力量”的冲突和调解，两者都是正确的；二、悲剧是一种成全某一方就必须牺牲另一方的两难境地，从个人角度看是应该坚持的，而从世界整体来看就应该被否定掉；三、人物所代表的理想被否定了是一种苦难和磨难，其理想并不因此毁灭而是转化为一种精神的永恒，所以悲剧结局产生的心理效果不只是亚理斯多德所说的“恐惧和怜悯”，而是愉快和振奋。精神力量与观众同在。

另外，关于艺术家的“想象”、“天才”、“灵感”、“独创性”；关于艺术史划分的原则；关于艺术分类的原则等，都为文艺理论的形成和发展提供了重要的思想基础。







## 序 论

第一卷主要讨论了艺术美的理念或理想，也就是以“美是理念的感性显现”为核心，谈什么是理念，什么是美的理念，美的理念外化到客观实在中的自然美如何，美的理念进入艺术形态如何，创作艺术美的艺术家如何。这些都是从理论的定义出发一般地涉及的艺术美理想，即艺术是普遍理念与个别形象、内容与形式的对立统一。

但是这些艺术理想或艺术样式不可能完全吻合于一个理想、一个样式，它们必然呈现出千姿百态、千差万别的形态。这就是黑格尔所说的“艺术的各种特殊的类型”，也就是艺术美的理想在不同历史阶段所呈现出的不同类型。

黑格尔《美学》在第二卷、第三卷中各有一个通用的概念，第二卷中是“种类”、第三卷中是“门类”。“种类”是指不同历史时期的艺术类型，如象征型艺术、古典型艺术和浪漫型艺术。“门类”是指不同的艺术，如建筑、绘画、音乐等。

第二卷“艺术的各种特殊的类型”实际讲的是艺术发展史。对艺术进行历史的划分，可以有许许多多的方法和原则。黑格尔认为“艺术表现的普遍性并不是由外因决定，而是由它本身按照它的概念来决定的，因此正是这个概念才自发展或自分化为一个整体中的各种特殊的艺术表现方式。”（第3页，此后引文只注页数者皆出自黑格尔《美学》第二卷）也就是说，黑格尔划分艺术史的不同阶段以及不同的艺术种类，是以美的理念中对立因素不同结合方式为原则的。在黑格尔看来，艺术美的理想，是内容与形式、主观与客观的统一。这种统一的方式并不是完全相同的，这种统一可以分为完全的统一和不完整的统一。完全的统一容易理解，就是内容与形式、主观与客观的完全吻合；不完整的统一可分为两种，一种是内容大于形式的统一，另一种是形式大于内容统一，正是这些不同方式的统一决定了艺术种类的划分，同时也决定了艺术不同历史阶段的划分。

这种划分，“我们既可以把这种发展过程看作理念本身的内在的发展过程，也可以把它看作体现理念的具体形象的发展过程，结果都是一样，因为这两方面本来就是密切联系在

一起的。”(第4页)也就是说,我们既可以把它看成是理念内容方面的发展过程,也可以把它看成感性形式方面的发展过程,其实都是一样的,因为内容与形式、理性与感性本来就是密切联系点在一起的。

推动三种艺术类型辩证发展的动力,或者说在不同历史时期都存在的艺术冲动,出自一个在任何历史时期都不例外的普遍需要,那就是人类为了认识自身总要把自己的内心生活的烙印印刻在外部世界上。也就是说,无论什么年代的艺术,无论什么类型的艺术,都出自于人类的一个冲动,这个冲动就是人类为了认识自身总要把自己的内心生活的烙印印刻在外部世界上。因此可以说,理念的感性显现,正是人类把自己的内心生活印刻在外在世界中。这种由内在转化为外在的冲动,是人在对象中见出自己力量的冲动,是人类的一种普遍需要。黑格尔在第一卷中曾论述这个观点,“只有人把它的心灵定性纳入自然事物里,把他的意志贯彻到外在世界里的時候,自然事物才达到一种较大的单整性。因此,人把他的环境人化了,使那环境可以使他得到满足。”马克思后来称其为“人化的自然”。

人认识自身并把内心刻画为外在形象,是一个漫长的历史过程。人对自然的认识是由浅而深、由模糊到清晰的过程,因此,人把自己的内心感受印刻于自然时,有时是具体的,有时是抽象的。这其中的规律就是:如果理念本身是清晰具体的,体现理念的形象就是清晰具体的;如果理念本身是抽象模糊的,体现它的形象就必然是抽象模糊的。正是这种或抽象或具体,或模糊或清晰的体现,构成了艺术在历史上的不同类型。这个意义也可以引申到艺术内容与形式的关系,其规律是内容决定形式,“内容必须首先本身是真实和具体的,然后才可以找到真正的美的形象。”(第4页)

艺术类型的划分主要有三种,即象征型艺术、古典型艺术和浪漫型艺术。

象征型艺术。象征型艺术产生于人类的早期,理念本身还是抽象的,由于它本身的模糊不定,理念还在摸索它的正确的艺术表达方式。心灵追求感性表现的初步探索就像梦境或梦魇一样。人的精神还没有充分觉醒,因此就把它自己的朦胧的幻想任意加在感官对象上。这些感官对象不是心灵具体形象的创造,只能借用客观自然中已有的物体作为象征。也就是说,心灵自己还没有想清楚要表现什么,所以就创造不出具体的形象,就要借用客观自然中的类似物品作为象征。心灵既然要借用客观自然中的物体隐约暗示出自己的朦胧幻想,或是把自己尚不明确的意图勉强纳入一个具体事物里,客观对象对心灵的表达就不免有所损坏或歪曲。因为内容与形式的结合是任意的、不合理的,这两者统一就是不适合、不和谐的,就是彼此外在的。内容的模糊决定了形式的扭曲。这也是内容与形式不完全统一的第一种情况,即形式大于内容的情况。

古典型艺术。随着人类的发展,思想逐步变得深刻而清晰。“精神作为自由的主体,是由自己决定自己的,由于这种自确定,它在本身的概念里就已具有符合它的实际存在而与它融成一体。”(第5页)心灵由朦胧变成清晰,也就知道这些清晰的情感需要什么样的形象来表达。于是就放弃了对客观自然物体的借用,而是自己创造、制作形象表现自己。

“到了古典型，艺术就已达到它所特有的概念，就能把理念作为精神的个性，很完满地纳入它的肉体的实际存在里，使外在的东西第一次不再和它所应表现的意义相对立而保持自己的独立；从另一方面来说，内在的东西在它为解决观照而造成的形象里也只显出它自己，肯定它自己。”（第6页）这是内容与形式完全统一的情况。

浪漫型艺术。人类思维能力又发展了，发展到仅凭形象已经不能够表达那些深刻丰富的思想内容，或者说思想已经超出了形象的表达能力和适应范围。希腊人精心制造的心灵与形象和谐统一的小天地，被巨大的历史力量所打破，理念已经不再是用一种形状或形象就可以充分描写的了。这时，“它就丧失了古典型艺术的内在意义与外在形象的吻合，精神就离开外在世界而退回到它本身。”这是内容与形式不完全统一的第二种情况，即内容大于形式的情况。

象征型艺术与浪漫型艺术都是内容与形式的分裂，前者形式溢出内容，后者内容溢出形式。

“总之，象征型艺术在摸索内在意义与外在形象的完满统一，古典艺术在把具有实体内容的个性表现为感性观照的对象之中，找到了这种统一，而浪漫型艺术在突出精神之中又越出了这种统一。”

# 第一部分 象征型艺术

## 序论 总论象征型艺术

象征型艺术从内容与形式的统一上看是艺术美的理念的一种不完善形态，从艺术史的角度看，它是艺术的开始，是“艺术前的艺术”，也可以说是“史前史”或“艺术的准备阶段”。

象征型艺术产生于东方，在审美上具有崇高品格。

崇高是什么？崇高是“理念超出有限事物的形象，就形成崇高的一般品格”。从黑格尔的这个定义看，具有崇高品格的艺术不仅是象征型艺术，浪漫型艺术也具有崇高的品格。因为在浪漫型艺术中，理念也是“无法从具体现象中找到受到定性的形式，来完全恰当地表现出这种抽象的普遍的东西”（第9页）。

在象征型艺术里，“本应该表现于形象的那种理念本身还是漫无边际的，未受定性的，所以它无法从具体现象中找到受到定性的形式，来完全恰当地表现出这种抽象的普遍的东西。”这里还是说明，象征型艺术是因为心灵思考的内容不清晰，所以不可能找到具体明确的形象来表现自己。

从感性形象方面讲，象征型艺术的形象一般是直接呈现于感性观照的一种现成的外在事物；它不是经过心灵创造和艺术家制作的。从审美特性方面讲，象征艺术形象的审美，不是直接就它本身来看，而是就它所暗示的一种比较广泛普遍的意义来理解。也就是说，现成的外在事物本身并不重要，重要的是它所暗示的意义；在浪漫型艺术中，暗示的东西比直接显示在外表的东西更为重要。

这样在象征里就分出两个因素，第一是意义，意义就是观念或内容；第二是表现，表现就是感性存在或形象。黑格尔关于象征艺术的论述也就是以意义（内容）和表现（形式）这两条线展开，以两个方面不同的结合方式为依据展开。

意义与表现的关系分三个层次。

### 1. 象征作为符号

象征首先是一种符号。不过艺术符号和其它事物中的单纯符号并不相同。在单纯符号

走出艺术哲学迷宮——黑格尔《美学》笔记

中，意义和表现的联系是一种完全任意构成的拼凑。例如语言中绝大部分语音和它们所代表的观念在意义上都是任意结合在一起的。国旗和国徽是用来标志国籍的，颜色和形状并不具有什么性质，只有把它与具体的指定性内容结合起来才具有意义。“在艺术里我们所理解的符号就不应这样与意义漠不相关，因为艺术的要义一般就在于意义与形象的联系和密切吻合。”（第10页）也就是说，在艺术的象征中意义与形象之间有着必然的联系，须能够从形象中见出意义。

## 2. 形象和意义之间部分的协调

作为象征艺术来用的符号，形象须与意义建立某种联系，如用狮子象征刚强，狐狸象征狡猾，圆形象征永恒，三角象征神的三位一体等。

在这些符号里，现成的感性事物本身已经具有了它们所要表达出来的那种意义。形象在这个意义上已经不只是一种本身无足轻重的符号，而是一种在外表形态上就已经可以暗示出要表达思想内容的符号。狮子、狐狸本身的特点与所要表达内容的已经有了必然的稳定的联系。这就是“形象与意义间的部分协调”。当然这种联系和协调只是部分的，而不是全体一致的。下来要说的就是它们之间的部分不协调。

## 3. 形象和意义之间部分的不协调

象征型艺术的象征虽不像语音、国旗象征那样完全是任意联系，而是具有了部分的稳定的联系。但既然是象征，它就不能完全和意义相吻合。在象征艺术里，内容意义和表示它们的形象在某一个特点上彼此协调，但象征的形象却还有完全与所象征的普遍意义毫不相干的一些其它性质。例如用狮子象征刚强，但狮子除了刚强之外还有别的其它的性质；狐狸除了狡猾之外，都还有其它的性质。在黑格尔看来，艺术美的理想是以古希腊艺术为代表的古典型艺术。在古典型艺术中，形象与意义完全吻合，“全体每一个部分都成为眼睛，都能表现出灵魂”。相比之下，象征艺术中形象与意义之间有一部分是不协调的。例如，除了狮子可以象征刚强，其它动物如牛或牛角也可以象征刚强。也就是说形象与所象征意义之间不是唯一的、不可替代的关系。这样象征在本质上就是双关的或模棱两可的。这当然就达不到艺术美理想最完美的程度。

### a) 象征的暧昧性

象征的暧昧性在于我们看到一个象征时，总不免要怀疑这个形象究竟是否可以看作一个象征。如果一个狮子的形象摆在我们面前，它只是作为狮子本身，还是作为艺术象征来表现或暗示别的东西，还是有某些抽象的意义。也就是说，我们是取其本义呢，还是兼取它的本义和暗寓意呢，还是只取它的暗寓意呢。这种关系不容易弄明白。要分析形象与其它因素的关系才能做出判断。

只有在意义和表现意义的形象以及二者之间的关系都明白地说出时，才没有上文的暧昧性。但是如果真的达到形象与意义之间没有暧昧性的程度，也就不是象征，而是通常说的比喻了。

什么是比喻？比喻有两个因素摆在我们面前，首先是一般性的观念，其次是表现这观念的具体形象。这两者的联系是明确的稳定的。

#### b) 神话和艺术中象征表现方式的暧昧性

黑格尔认为，象征的暧昧性涉及范围广泛的艺术领域，几乎是全部东方艺术的内容。“当我们初次走进古代波斯、印度和埃及的形象和图形的世界里，就不免茫然不知所措，好像闯进了一个到处是难题的领域。这些图形单从直接使我们观照到的方面看并不能满足我们，还迫使我们越过这方面向更远的方面去看，去探索它的意义，而这意义比起图形本身是较深远的。……我们在印度和埃及的艺术表现里就确实可以找到这种内容意义，尽管他们的秘奥的图形只隐约暗示出它们的意义，要猜出往往很难。”（第15页）

对古代艺术图形与意义的巨大差异，黑格尔提出了一个现在我们也回答不了的问题，“意义与直接的艺术形象之间的这种不吻合究竟在多在程度上要归咎于艺术的贫乏和想象和芜杂和空洞呢？还是由于比较纯美和恰当的形象不足以表达出比较深刻的意义，非求助于光怪陆离的形象不可呢？在很大范围之内，这种问题乍看是很难解答的。”

看来这个问题不仅过去难以解答，就是现在也难以解答。让中年人去揣摩儿童心理只能是猜测和以己度人。

象征的暧昧不仅困惑着对古代东方艺术的理解，就是对黑格尔认为合乎艺术理想的希腊艺术也存在着不同的理解。例如对希腊神话，有人认为只应从故事文字表达的层面上去看，这些故事虽和神们的身份不相称，而本身却隽妙可爱，引人入胜，甚至具有高度的美，没有理由要进一步去推求更深刻的意义。另一种看法坚持要找出它们后面的更普遍更深刻的意义，并且认为研究神话就是要以提示出这种隐藏的意义。所以从这个意义上讲，神话就是象征性的。“所谓‘象征性’只是说：不管神话看来多么妄诞无稽，夹杂着几多幻想的偶然的任意的成分，归根到底，它总是由心灵产生的，总要含有意义，即关于神性的普遍的思想，亦即神学。”（第17页）

黑格尔认为，在艺术作品的形象背后寻找古代人的思想和理性是应该的，“就人类心灵所创造的图形和形象来找出人之所以为人的道理，这是一种高尚的事业，比起堆砌浮面史实的勾当要高尚得多。”他还认为，“古人在创造神话的时代，就生活在诗的气氛里，所以他们不用抽象思考的方式而用凭想象创造形象方式，把他们的最内在最深刻的内心生活变成认识对象，他们还没有把抽象的普遍观念和具体的形象侵害开来。”（第18页）也就是说，古代人对事物的把握还没有从表象深刻到抽象，还不会用概念来把握外在事物，所以就使用形象来直接表达思想和观念；从这个意义上讲，希腊神话也是有象征性的。

### c) 界定象征型艺术的概念

尽管各个历史时期的艺术都具有象征的意味，但不能说这些艺术都是象征型艺术。“象征型艺术”这个题目有其确定的意义，它所要探讨的是确定意义和形象之间的艺术关系，以及这种艺术关系在象征型艺术里和在古典型艺术与浪漫型艺术里究竟有什么不同。也就是说，首先要弄明白象征型艺术中，意义和形象之间的关系；其次要看象征艺术的这种关系，与古典型艺术和浪漫型艺术有什么不同。我们的任务不在于把象征推广到一切艺术领域，而在于明白地把它局限于以象征为其特有的表现方式，并分出它的适应范围。

前面我们讨论美的理念时，对艺术的理想有了一个了解。艺术美的理想所表述的，就是古典型艺术的特征。古典型艺术的特点是内容意义与表现形式达到具体的、自由的、完美的统一。与古典型艺术相比，从艺术发展的过程来看，象征型艺术只能算是过渡到真正艺术的准备阶段，或者说是美的理想的准备阶段。

## 4. 题材的划分

黑格尔在艺术史论方面一个突出的特点是在重视艺术形态的同时，特别重视对艺术思想史的分析。在艺术起源问题上他首先要解决的艺术起源的思想动因。他认为，“艺术观照，宗教观照（无宁说二者的统一）乃至科学一般研究一般都起于惊奇感。”（第22页）

那么惊奇感是怎样产生的呢？“只有当人已摆脱了原始的直接的自然联系在一起的生活以及对迫切需要的事物的欲念，他才能在精神上跳出自然和他自己的个体存在的框子，而在客观事物里只寻求和发见普遍的，如其本然的，永住的东西；只有到了这个时候，惊奇感才会发生，人才为自然事物所撼动，这些事物既是他的另一体，又是为他而存在的，他要在这些事物里重新发见他自己，发见思想和理性。”（第23页）也就是说，惊奇感的产生有三个特点：1. 摆脱了原始生存的欲念，跳出自然和个体的框子进入精神层次；2. 把客观事物里作为另一体，把自然作为自己的对象；3. 在这对象里重新认识自己，发现思想和理性。

黑格尔关于惊奇感的发现可以启发我们的思考。因为惊奇感具有这样三个方面的特性，人与自然就形成了这样的一种关系：一方面，把自然界的客观事物看作与自己相对立、但又必须赖以生存的基础，并把自然作为一种神圣威力来崇拜；另一方面，人又要满足自己的成就感，把自己对自然的理性思考转化成可以观照的外在对象。这样自然事物就不再是个别的、零散的东西，而成为人的理性能够把握的的认识的观念性的东西，是具有思想普遍性的对象了。

由惊奇感而产生的人与自然的这种新的关系，对于人类思维的发展具有十分重要的意义。这里，人把自然变成了依赖的对象、崇拜的对象、思考的对象、显示自我的对象。只有当人与自然而然的的关系达到了这种地步，自然才有可能转化为艺术的对象，因为自然成为思考的对象，本身就具有普遍意义了。

这种既是个别对象、又具有思想普遍性的东西就接近于艺术了。“艺术就是从这里开始：它就是按照这些观念普遍性和自在本质把它们表现于一种形象，让直接的意识可以观照，使它们以对象的形式呈现于心灵。”（第24页）也就是说，当普遍观念与外在形象融为一体并以对象的形式呈现于心灵时，艺术也就即将产生。

由惊奇感引发的艺术感，是从主观角度论述艺术的起源。如果从客观角度讲，艺术的起源从客体或对象的方面看与宗教的联系最密切。最早的艺术作品都属于神话一类。宗教呈现于人类意识的是神圣和崇拜。这种神圣和崇拜最初展现为自然现象。人们从自然的规律和威力中隐约窥视出普遍性，于是就用自然事物的形式来把神圣和崇拜变成可以观照的。也就是从具体的形象中见出普遍性和神圣感。这种企图就是最早的艺术起源。

人为什么崇拜自然现象，因为他们从这种个别现象中隐约窥视出具有普遍意义的东西；由此，这自然就成为可以观照、具有神圣感的东西了。在人与自然的这种关系中，黑格尔看重的是个别对象与普遍意义之间的关系，这种关系正是艺术起源的基础。艺术不就是将理念显现于具体的感性形象吗？

但是，只把自然对象作为观照对象还不是艺术，因为黑格尔理解的艺术不是在客观自然中直接选取形象，而是主体心灵按照自己的意志创造形象。所以他说艺术只有在这样的情况下出现，“人不是只从现成的现实事物中直接见到绝对而就满足于神性的这种实际存在，而是要由意识本身既产生出从本身外在的事物中所得到的对绝对的认识，又产生出或多或少地符合这种认识的客观形象。因为艺术必须有一种通过心灵来理解的内容意义，这种内容意义固然直接显现于外在事物，而这外在事物却不是现成的，俯拾即是的，而是由心灵创造出来，既能用以认识那内容而又能用以表现那内容的。”（第24页）也就是说，人们从客观事物中得到了对外在对象的认识，但要把这种认识再表现出来却不能直接从客观自然中找形象，而是要用心灵创造形象。因为这形象要或多或少地符合人们所得到的普遍性观念，而不只是自然现成的、原样的物体。

但是在黑格尔看来，惊奇感并不是所有艺术的心理基础，只是象征艺术的心理基础。随着人类历史的不断发展，随着人们对客观世界认识的不断深入，对自然的各种现象就不感到惊奇了。这时人类就靠概念和理念把握自然了。概念和理念都是清晰的、深刻的、真实的思想内容和成果。思想内容的清晰明确带来了表现形式的准确妥帖。这时就进入了另一个类型的艺术，即古典型艺术。古典型艺术“由自确定的概念（本质）体现在适合它的实际存在里，这概念只有在把它调解的两个抽象方面的片面性消除（否定）掉之后，它才能变成可以掌握的。如果这一点做到了，概念既已按照它的本质表现为整体了”。（第25页）也就是说，古典型艺术把清晰明确的概念，表现于适合它的感性形象，内容与形式两个方面的不确定性都消除了，概念的本质充分完整地显现出来。

象征型艺术达不到古典型艺术那样内容与形式完美统一的程度。“一切象征型艺术都可以看作对内容意义和形象的互不适应所进行的继续不断的斗争，而象征型艺术的不同阶段



并不是不同种类，而只是这同一个矛盾的不同阶段和不同方式。……象征型艺术的起点就是艺术内容意义和所追求的象征表现形式之间的虽未分裂而在结合之中却仍有矛盾的那种带有神秘意味的不巩固的统一，这是一种地道的不自觉的原始的象征方式，所用的形象还没有被定作象征（符号）。……象征型艺术的终点就是它的消失和自瓦解，前此意义与形象之间的自在或自发的斗争现在已为艺术意识所察觉到，因此象征过程终于变成内容意义与和它联系在一起的感性形象之间的一种有意识的割裂，不过这种割裂之中仍然有一种有意识的联系，这种联系还显不出紧密的统一，而只是意义与形象之间的一种比喻，还现出前此未经意识察觉的那种差异。到了这个阶段，象征就成为意识到的象征：其中意义是就它的普遍性来认识和领会的，它的具体显现是有意地摆在意义下的一个单纯的形象，和意义比较，显出某种类似的。”（第26页）

也就是说，在黑格尔看来，象征型艺术的前期，内容与形式还没有分离。所谓没有分离，就是还没有明确的意识到用什么形式表达什么内容。所以是一种地道的不自觉的原始的象征方式。象征型艺术的后期，内容与形式有了一种“有意识的割裂”。所谓“割裂”也就是思想内容与表现形式不再是混为一体的了，全体明确了要表现的内容是什么，用什么样的形式去表现。

当然这种表现还只是一种“比喻”式的，还只是意义与形象之间显出某些方面的类似；还不是内容与形式的有机统一。黑格尔所理解的有机统一就是由概念自生发而转化的形象，这时，概念内容与感性形象在本质上就是一体的了。

从这里还可以看出，象征型艺术起点是浑然一体的，后来是割裂开来的，最后又达到了新的统一。这新的统一就产生了一个质的飞跃，即达到了古典型艺术。古典型艺术以这种统一为起点，再走向分裂，然后又产生了浪漫型艺术。“正、反、合”，“否定之否定”就是这样一环扣着一环推动事物向前发展的。

黑格尔把象征型艺术又详细划分为如下三个分阶段，即“不自觉的象征”、“崇高的象征”和“比喻的艺术形式：自觉的象征”。

#### a) 不自觉的象征

1) 不自觉的象征在第一阶段还不能称为真正意义的象征，因为它“只是用精神意义的绝对和还没有和绝对分开的感性客观存在这二者之间的在一种自然形象中的直接的实体性的统一”（第28页）。也就是说，精神的东西与物质的东西还没有分别开来，就用现成的自然事物来象征绝对意义或普遍意义。而不是用经过艺术家创造的事物来象征绝对意义和普遍意义。因此，它只是替象征和艺术铺平道路；还不能算做真正的艺术。

2) 第二阶段是向真正象征的过渡。在这个阶段，上述原始的统一开始分解，开始寻求一种方法，改变用现成的自然事物直接象征普遍意义的状态。这种分解和寻求，一方面力求把自然的现成事物转化为精神事物；另一方面，力求把精神成果转化为感性事物。这种

把自然事物转化为精神事物，又要把精神事物转化为感性事物的双重努力，反映出在这个阶段的象征型艺术的状态：意义和形象还是不相吻合的，离奇幻想、挣扎酝酿以及颠倒错乱成为拼凑意义和形象的基础。这种象征型艺术虽然也隐约感觉到意义与形象的不适合，却无法弥补这个缺陷，只能借助于歪曲形象，使它变成漫无边际地巨大，来产生一种单是数量和体积方面的崇高印象。因此这个阶段的艺术特色就是，世界充满着纯粹的虚构和难以置信的使人惊奇的东西，我们还见不到真正的艺术作品。

3) 第三，经过意义与感性形式之间的斗争，才达到了真正的象征，才见到具备艺术特性的象征的艺术作品。这时，不像第一阶段那样，是用现成的自然事物不经加工直接表达意义；也不像第二阶段那样，只凭幻想对个别自然事物加以无限夸张放大，来补救形式与意义之间的差异和互不适应。在第三阶段，“凡是作为象征的形象而表现出来的都是一种由艺术创造出来的作品，一方面见出它自己的特性，另一方面显出个别事物的更深广普遍意义而不只是展示这些个别事物本身。因此，这个阶段的象征的形象仿佛是一种课题，要求我们去探索它背后的内在意义。”

上述三个阶段的象征的具体例证是：第一阶段的例子是古波斯宗教，第二阶段的例子是印度宗教，第三阶段的例子是埃及宗教。

#### b) 崇高的象征方式

崇高的象征方式与不自觉的象征方式的不同，首先在于人对客观世界的认识达到了新的水平。这时人类已经对宇宙中的一些根本性的规律有了一定认识，崇高的象征就是为表现这些规律而产生的艺术，它代替了前此单纯象征的幻想性的暗示、歪曲和谜语。

崇高的象征方式有两种主要观点，这两种观点都是从宇宙的普遍规律与有限现象世界之间的关系的不同而来的。宇宙的普遍规律具有宏大的、深远的性质，有限的自然现象难以表现无限的神圣和世界的造物主。于是就出现了肯定的（积极的）和否定的（消极的）两重关系。

1) 第一阶段的情况是这样：神的力量和宇宙的法则是摆脱一切特殊性的浑然太一，它是有限现象世界的创造者和灌注生气的灵魂，它是世界万物的主宰。人认识到了它的伟大和力量，忘我地把自己投身到充满神力的万事万物中去，他就深深地体验到了神的无限普遍力量，并欢欣鼓舞地歌颂这种主宰力量。处处都有神的力量，处处都是神的力量显现。人们以积极的态度肯定这种力量，于是就产生了崇高的泛神主义的艺术。这种艺术在印度已露萌芽，在伊斯兰的神秘主义的艺术里大放光芒，最后在基督教的某些神秘主义的艺术表现里以较深刻化的主体的方式再度出现。

2) 真正崇高的否定的或消极的情况却要从希伯来的诗歌中去找。这种诗歌所要颂扬的天地主宰本来是无形可见的，所以要颂扬他，就只能用一种反衬的方式来表述，就只能让自己处于一种渺小、卑微、顺从的地位去颂扬上帝。“因为这种诗歌无法找到恰当的充分肯定的表现方式，去表现上帝的威力与庄严，被创造的事物就只有通过屈服顺从才得一种肯

定的或积极的欣慰，只有在感觉到和承认自己渺小卑微时才符合自己的身份和意义。”（第30页）也就是说，崇高的象征方式无法以有限事物表现无限的造物主，只能使人从有限事物的渺小中体会出造物主的伟大。崇高以自卑感为基础，所以有否定的或消极的一面。

### c) 比喻的艺术形式：自觉的象征

在自觉的象征里，内容意义已经作为一个纯然独立的因素存在于人的意识，这样内容意义就与感性形象分隔开来。虽然说是分隔，其实还是要现出一种内在联系。不过这种联系不是意义与形象本身固有的，而是由一个第三者即主体外加上的。这个第三者——主体凭他个人的见识，在形象与意义之间发见某些类似点，于是就利用这些类似点关联个别形象去阐明意义。这也就是比喻。

“但是在这种情况下之，形象已不象前此那样是唯一的表现，而只是一种装饰。这就不符合美的概念，因为形象与意义彼此对立，不像在真正的象征艺术那样融成一体。……用比喻这种形式为基础的艺术作品只能是次要的，它的内容还不是绝对本身，而只是一种有限的情境或事迹。”

自觉的象征也可以分成三个主要阶段：

属于第一阶段的有寓言、隐射和道德故事之类表现方式。其共同特征是形象与意义的分裂还不很明显，比喻的主体也还不很突出。因此，借以说明普遍意义的个别具体现象的描绘还占主要地位。

第二阶段却不然，这里普遍意义本身占了统治的地位，凌驾于起说明作用的形象之上，形象变成一种单纯的符号或是任意选来的图形。属于这类的有寓意体作品，以及隐喻和显喻。

第三阶段，前此意义和形象的两种结合（不自觉地象征、崇高地象征）到现在已经完全瓦解了。于是出现两种情况：一种是艺术形象对于普遍意义和内容来说，完全是外在的或不相干的，例如教科诗；另一种是只注重对外在的事物表面形态的描绘，不注重内容和意义，例如所谓描写诗。从此，象征艺术所应有的意义与形象的结合与联系就消失了。艺术也就要进入新的真正符合艺术概念的形态——形式与内容的统一。

## 第一章 不自觉的象征

艺术是从象征型开始的，“从一方面看，象征的基础是普遍的精神意义和适应或不适应的感性形象的直接结合，这种结合的不圆满却是还没有意识到的。但是从另一方面看，这种结合又必须是由想象和艺术来造成的，而不是作为一种纯然直接的现成的具有神性的实际情况来理解的。”（第33页）也就是说，虽然象征艺术中精神意义和感性形象是不圆满的、在意识方面也是不明确的，但它也是想象的成果和艺术的产品，而不是未经心灵想象纯然直接的现成的物品。从这个意义上讲，象征型艺术尽管不圆满，它也高于直接自然的现成物品，因为它具有了心灵的创造性，而且把精神的普遍意义与直接的自然事物区别开来。

“不自觉的象征”共分三个层次：意义和形象的直接统一、幻想的象征、真正的象征。

### A. 意义和形象的直接统一

所谓意义和形象的直接统一，是指我们思考的东西与表现这种思考的感性形式还没有分离开来，内容与形式是一体的。而且“这一体”就是自然中的人与物。例如在喇嘛教的崇拜仪式里，现实生活中个别的人就直接被看作神（活佛）而崇拜。在其它自然宗教里，太阳、山、河、月以及牛和其它动物也被视为神而受崇拜。甚至在天主教义中，圣餐礼所用的面包就真正是上帝的身体，酒就真正是上帝的血，而基督就直接在这种面包和酒里出现了。

上述那种精神与物质、内容与形式的完全直接的统一只有在古波斯民族的生活和宗教中才得到最彻底最广泛的发展。

#### 1. 古波斯教

古波斯教的始祖是沙拉斯屈罗，大约生于公元前六世纪，崇拜火。古波斯教把自然界的光，即发光的太阳、星辰和火，看作绝对或神，不把神和光分别开来，神（意义）和光（神的实际存在）是统一的。在黑格尔看来，真正的艺术应把内容和形式分开理解。神是人们所思考的神的意义，而光是神的实际存在。但在古波斯教中，这两者是一体的。

a) 神的名字叫奥茂斯德，本身是纯洁的；它的对立面是黑暗，名字叫阿里曼，本身是不纯洁的。尽管名字把神人格化了，但实际上它不像基督教的上帝那样表现出自我意识和真正精神。它作为具体事物只是这一类事物中的一个，还没有脱离个别性表现出普遍的意义。光，代表着善、正义、福气、生命的支持者和传播者；黑暗则代表光的反面，即污浊、祸害、恶、毁灭和死亡。

走出艺术哲学迷宮——黑格尔《美学》笔记

b) 这种看法推广到光的整个领域和黑暗的整个领域。光神奥茂斯德的最高代表是天空中的七大星及小星们组成的天神世界。凡是具有生命和幸福而又能促进生命和幸福的东西都是体现为光明和纯洁的，因而也就是体现奥茂斯德的；每一种真、善、爱、正义和温和的表现，以及每一个有生命的，做好事的保护人和施福于人的事物都被看作光和本神本身。在人与物身上，凡是真和善的就是光，一切事物的光辉大小之别就取决于它所体现的那种光的量和质。

反之在黑暗之神阿里曼那里也是如此，他就是假、恶、丑的代表。

c) 全部人类生活都指向这个唯一目的。每个人的任务就只在追求自己的精神和肉体的净化，广造福泽，在一切领域与黑暗及其表现作斗争。古波斯教徒们说，只要这些事物是善良的和光明的，它们身上就有奥茂斯德，就宠爱喜欢它们。对天上精灵的祈祷也按星辰的出人的时间、方式不同而用不同的方式进行。

## 2. 古波斯教的非象征性

在我们看来，光一方面固然是一种自然存在物，另一方面却也有善、福和支持的意义；也可以说光的实际存在只是一种见出联系的形象，用来表达周流于自然界和人类世界的普遍意义。但是在古波斯教徒看来，存在物和它的意义的划分是错误的。因为在他们看来，光本身就是善，就应作为善来理解；而一切的善就是光，一切积极向上的、生命的东西就是光本身。这里，意义与形象之间具有不可分割的统一性。统一性中存在的区别只是光的强弱、长短、早晚等类别方面的差异，如星辰、植物、人等，而在它们中所表现的神性，就是光明或黑暗。

古波斯教经典所规定的祭典里也很少有象征性。在这里看不出庆祝或摹仿星辰错综运行的象征性的舞蹈，也看不出用一个形象来表示某种普遍观念的动作。教徒们在宗教仪式中采取的一切动作都旨在宣扬维持内心与外表的纯洁，都要实现一个目的，那就是实现光神对一切人和自然事物的统治。这个目的用不着借用象征的动作，用维持纯洁这一种动作本身就已充分实现了。

## 3. 古波斯教的掌握方式和表现方式的非艺术性

古波斯教的整个观照方式都不是象征型的，也就没有真正的艺术性。这些信徒的想象方式与纯粹偶然的、自然的、无意义的状态相比，已经具有了本质性的东西——神；而且在自然与人的个体形象中所含的普遍性也有“光”这种形式作为载体。应该说这些已经具备了一点诗的意味，已经具有它的美，它的深度和广度；但这还不是真正的艺术。说它不是真正艺术的理由：1. 这些内容和形式都不是由心灵产生的，它们都是自然现存的事物。如太阳、星辰、动物植物、人等。2. 个别特殊事物的存在与其普遍意义还没有划分开来。

想象既没有创造出一种更深刻的普遍意义，也没有创造出一种个性较丰富的独立形式。3. 神赋予一切事物并要求一切事物的，都不过是对奥茂德斯统治的符合和纯洁性。并不曾创造出一件生动鲜明的艺术作品，比不上希腊人创造的战士和角斗士之类栩栩如生的形象。

因此，这种精神方面的普遍性和感性方面的现实存在之间的初步统一，只是艺术中象征作用的始基，还不是真正的艺术作品。要达到真正的艺术作品，就要由意义与形象的直接统一转到两者之间的差异与斗争。

## B. 幻想的象征

在古波斯宗教的不自觉的象征中，神性、普遍意义与现成的自然存在是直接联系在一起的。下面我们要涉及的幻想的象征，就要把上述直接统一的两个方面分裂开来，即把意义和形象分裂开来。分裂是一种斗争，这种斗争又迫使人努力去用幻想的方式把已分裂的两个方面交织在一起，以挽救这种破裂。也就是说，人们已经看出了意义与形象的区别，同时又不把这种区别作为最终的理想，于是就用幻想的方式来实现意义与形象的统一。见出意义与形象的区别，又去追求这两者的统一，这就是真正艺术的需要和基础。也就是黑格尔所说的，“用更新的从精神创造出来的方式，把普遍性的观念以幻想的方式表现出来，让人观照和认识，而在这种活动中就创造出艺术形象。”（第45页）

当意义和表现形式之间的区别和联系初次呈现于意识时，对这两方面，即分裂和结合，都还认识得很模糊。因为这两个方面还不是一个真正的有机整体，也就是说这两个部分还不是既相互矛盾又相互统一；还不是一个部分通过自我否定发展为另一部分，然后再达到辩证的统一。这主要是因为意义和精神的东西还没有具体化、清晰化、概念化。正如黑格尔前面曾说过的，形式的模糊主要是因为内容的模糊。你不知道“忠诚”的明确意义，怎能创造出准确表现“忠诚”的感性形象。

由于内容意义还不是具体化的精神性而只是些抽象的意识，而它们的表现形式也还没有得到具体思想的对应和转化的抽象的感性形式。因此，“既要分裂又要结合的冲动只造成一种晕头转向的狂乱跳舞，从未受定性的涣散的个别感性事物就直接跳到普遍意义，对由意识掌握的内在意义只能找到一些杂乱的感性形象。正是这种矛盾才能把互相冲突的因素统一起来，但是从这一方面推向另一方面，又从另一方面推回到这一方面，弄得左右摇摆，神魂颠倒，这样力求解决矛盾的方式就是想在左右摇摆中达到骚动的平息。”（第45页）

想象和艺术的这种最初的、最原始的、最妄诞的尝试，主要是在古印度进行。因为既不能掌握本身明晰的意义，又不能就它们所特有的形象和意蕴去掌握当前的现实事物，所以他们努力追求的是把一切事物和每一件事物都看作绝对和神性，把最寻常、最感性的事物也幻想为神的现实存在。尽管在他们的令人昏眩的五花八门的幻想中也显出丰富多彩和大胆，他们的幻想总不免从最深湛的内在生活一跳就跳到最庸俗的现实事物上，从一个极端跳到另一个极端，把双方都歪曲了，弄得颠倒错乱了。

抓住这种持续不断的酣醉状态，这种恍忽癫狂的较明确的特征，就可以看出古印度关于幻想的象征的要点。

### 1. 印度人对梵天的理解

“梵天”就是“梵”，就是“婆罗门”，就是印度教的最高主宰。古印度人对“梵天”的理解是一种无知无觉、冥顽空无境界的理解。一般说来，或者是从真正艺术的意义说来，认识活动是自我与对象的同一，凡是自我不理解不认识的的东西，对于我来说就是陌生的另一体的东西；凡是我理解、我识的东西，才可能转化由我的思想转化为感性的表现对象。古印度人对梵天的理解却是完全抽象化的，在这极端抽象品里，不但全部具体内容，就连自意识本身也都要消失掉，然后才可以达到梵天的冥顽空无。“所以印度人所理解的自我与梵天的和解与同一并非指人意识到这个统一体，而是指意识与自意识以及世界内容和人格内容都消失掉。这种绝对无知无觉的冥顽空无境界才是最高的境界，到了这种境界，人就变成最高的神，即变成婆罗门。”（第47页）也就是说，人的所有意识、知觉都消失在梵天的混沌冥顽中；在这种无知、无区别的混沌中，最极端的神性与最现实的人性合为一体。

这种可以想象到的最空洞的抽象品，无论从感性对象看，还是从放弃自我意识、绝欲弃知的内容看，都不是想象和艺术的对象。

### 2. 感性、漫无边际性和人格化的活动

与上面所说的相反，古印度人的观照方式也很容易马上从这种超越感性的抽象活动跳到最粗俗的感性事物中去。因为当时古印度人的思维还未达到主观意识与客观对象的统一，还不是在同一性中见出差异。“这种矛盾就把我们从最有限的事物直接抛到神性，然后又从神性抛回到最有限的事物；我们所见到的就是这种辗转抛掷所产生的形形色色，简直是一种巫婆世界，没有什么能维持固定的形状，等你想把它住，它就立刻变成相反的东西，或是膨胀成为庞大离奇的怪物。”（第48页）

印度艺术的一般表现方式有以下几种：

a) “一种是想象把绝对尊神的极大内容塞入个别的直接的感性事物里去，要它以原封不动的形状完全代表这种内容，使这种内容成为可以目睹的。”（第48页）印度著名史诗《罗摩衍那》中的主角是猴王哈努曼；在印度，猴子被尊为神，还有一个猴子城。绝对尊神的无限内容就在猴子这种个别动物身上受人瞻仰和崇拜。印度还有一些家庭把有精神障碍的成员看成是神与绝对的体现。此外，印度人所描绘的最平凡的事情之一就是生殖，这种活动在许多描绘的形象里都很感性，男女性生殖器是看作最神圣的东西，每逢神降临到现实的世界时，他也以很庸俗的方式参预日常生活的活动。

在黑格尔看来，上述现象是把神圣与物体直接看作一体，也就是“把绝对尊神的极大

内容塞入个别的直接的感性事物里去”，而不是用一个形象对一种精神做象征。这样，感性的个别事物与神性的普遍意义就处于尖锐的矛盾中，“因为意义在这里是就它的普遍性来理解的，却由幻想把它和最感性个别的事物看作是同一的。”（第50页）印度艺术在发展中就要设法弥补这种分裂。

b) 怎样弥补，就是依靠形象的漫无边际性。为着使普遍性体现于感性形象，这些形象就被扩大成为光怪陆离的庞然大物。具体的类型有这样几个方面：1. 因为这种个别对象所应表现的不是它自己和它作为一种特殊现象所特有的属性，而是一种外在于它的普遍意义，就只有把感性对象伸延成无边无际的庞大怪物，然后才可以满足观照。艺术形式上就采取浪费的夸大手法，在空间形状和时间的无限上都是如此。2. 按倍数去扩大同一性因素，例如一座神像可以有許多身体或许多手，借此去勉强表达意义的广度和普遍性。3. 夸大某一具体对象的特殊含义，例如卵是蕴含着生命的，于是把整个世界都视为一个大卵，让生殖神梵天在其中孕育成长。4. 把个别的人和事件也提高到表示一种神的程度，神可以忽然变成人，人也可以忽然变成神。

黑格尔认为，“真正的象征应使它所运用的确定的形象保持它原有的确定的状态，它并不是要在形象里按照意义的普遍性而直接显出那意义，而只是用对象的某些相关联的性质去暗示那意义。”（第51页）也就是说，在象征艺术中，意义不是形象本身，而是形象的某些性质可以暗示出那种意义。相比之下，古印度人的象征就不是这样，他们把无限的意义通过幻想直接塞到具体的感性事物中，造成了内容与形式的混乱，“在这种情况下我们所看到的与其说是真正的象征，不如说是崇高风格的一种同调的东西。”

黑格尔说印度艺术的幻想不是象征，是一种与崇高同调的东西，有两重意思。一方面，崇高是用有限现象表达无限、用相对表达绝对，印度艺术中的“千手”、“千里眼”、“千年如一日”等，都在数字方面具有了崇高的意味。另一个方面，在印度人的幻想艺术中，只有想入非非的形象表现无限的意味，还没有无限意义对形象的具体否定；或者说只有感性形象向无限意义延伸的趋向，没有无限意义返回来对感性形象的观照，两个方面没有形成矛盾的运动与发展。从这个意义上讲，印度艺术只是崇高的同调的东西，而不是真正的崇高。

c) 在这最后一个阶段所见到的是最纯粹的表现形式是人格化和人的一般形象。这里的人格化还不是精神的主体性，而只是某种抽象的定性，或是把河、山、日、星之类单纯的自然生活拟人化。在这里人的概念不是从精神和心灵意义上理解的，而只是一种象征或外在符号。

一般地说，这类人格化也还不是真正的象征，因为它们既是形式的和表面的，它们和应该用象征方式去表达的那种既定的内容意义并没有本质的联系和紧密的亲属关系。或者说这些表面的东西没有暗示出本质的深刻的意义。

印度幻想和艺术主要题材之一就是神和万物的起源，即神谱和宇宙谱。因为这他们的



走出艺术哲学迷宫——黑格尔《美学》笔记

幻想总是不断地把最没有感性、最抽象的东西纳入外在现象里，反过来又使最自然、最感性、最具体的东西消失在极端抽象的处理方式里。“贯串在这些起源史里的一个基本观念不是精神创造的观念，而经常复现的是自然生殖的描绘。”（第56页）

《罗摩衍那》里有一段有名的故事，叫做“恒娥的降临”。其中一节说：一个叫湿婆的男神与一个叫乌玛的女神结了婚，生下了一些不长草木的荒山。湿婆和乌玛交媾，一次就达一百年之久，中间从不间断，使得众神对湿婆的生殖力感到惊惧，替将来的婴儿担忧，就央求湿婆把他的生殖力（精液）倾泻到大地上去。湿婆听从了众神的央求，不再进行生殖，以免破坏了整个宇宙，就把他的精液倾泻到大地上；经过火炼之后，这堆精液就长成了白山，把印度和鞑靼隔开。乌玛对此勃然大怒，就诅咒世间一切当丈夫的。这部作品不是在表现什么，只是令人猜测它们背后的意义。另外这些作品让许多外国译者因为羞耻而不敢按原文细节真实译录。

其实希腊、埃及等民族也有以生殖为主要内容的作品，但都不像印度神谱那样放荡恣肆，在塑造形象方面也不那样随意任性，不顾体统。希腊、埃及的神谱就比较清楚明确，意义表现很明显，此外在形象足以把内容清晰地表达出来。

### 3. 净化与忏悔的观念

我们如果要找过渡到真正象征的转折点，在印度幻想里也就可以找到它的萌芽。在古印度艺术中，由于最高抽象与最感性形象的不适应，造成了另一种心理特征和思维方式。印度艺术总是不惮烦地用最多样的方式去表现人的感性方面的禁欲苦行和凝神默想、收心内视的力量。不但最古的史诗如《罗摩衍那》和《摩河婆罗多》，就是后来的许多诗歌也表现出这样的主题。这种忏悔确实往往受到荣誉感的反指使，或至少是祈求某种确定的目的。他们坚信，忏悔以及日渐离开一切具体有限事物的长久默想可以使人越过自己所出生的等级，还使人不受制于自然和自然的神。

在描绘这种忏悔及其不同方式、步骤和等级方面，印度艺术是很富于创造力的，不亚于它在描绘神的体系方面，而且以极端认真的态度从事于这种创造。

这种忏悔的人生态度为艺术走向新的象征提供了出发点。

### C. 真正的象征

在古印度艺术里，所要表现的意义与它的外在存在处于原始的直接的统一，例如直接用自然界的猴子表示最高的神。这样，所要表现的意义与它的外在原始存在没有区别和差异，神性的意义与外在存在的自然原始性直接处于一体，这样不符合象征或美的艺术的原则。“只有当感性的自然的事物是作为应当否定而且已经否定的反面来理解和看待的时候，这种自由独立才能实现。”（第60页）也就是说，感性的自然事物经过了精神意义的把握，精神的意义否定了感性存在的原始自然性，感性存在作为精神的一部分象征或表现着精神，

这时精神内容与感性形式才算达到了真正艺术中的那种自由独立。

这里其实说了两个方面，一方面，精神意义要与外在感性存在分别开来，这里强调的是在最原始的艺术中两者没有分别开来。如光与发光体的直接统一，神与猴子的直接统一，都没有把两者分别开来。另一方面，精神与感性即使分别开来了，也不能只是分离着，还要经过否定结合成为一个整体；感性存在要成为精神意义的一部分，成为表现精神、象征意义的形式。这一点针对的是印度人的神话。印度人的幻想也并非没有看到否定面，例如湿婆是生产神也是破坏神，这既生产又破坏就是否定面。“但是在印度人的这种观念里，否定面有时只是一种转化和改变，有时只是一种抽象，抛开了具体的定性，以便勉强纳入一种无定性的，因而是空洞的无形象的普遍性里。”（第61页）也就是说，这里只有否定，只有对立，没有统一。而艺术需要的不仅是否定的对立，而且要达到否定的统一。

“所以我们现在所要迈进的一步就在于一方面要通过意识把对立面本身定作绝对，另一方面又要把它看作神性的一个方面，——不过这一个方面不只是外在于真正的绝对，出现在另一个神身上，而是要归原到绝对里，使得真正的神作为他本身的否定而显现出来，因为这否定面也就是他所固有的定性。”这就是我们所说的，精神意义与外在存在既要分离，又要统一。因为这否定面就是他所固有的。

总结上述观点，“前此意义都有双重缺陷，或是由于抽象而完全没有定性，因而没有形象，或是虽然前进一步，得到了定性，又直接和自然事物叠合起来，否则就是落到形象与形象的斗争，达不到平静与和解，这双重缺陷正是现在要消除的，无论是按照内在的思想过程，还是按照民族观照方式的外在演变。”（第62页）

克服双重缺陷的方式如下：

第一，“由于绝对的每一定性本身就已经是转化到外在显现的起点，内与外之间就已形成了一种更紧密的联系。”

这句话的意思需要结合后面的论述才能理解。这一部分用很费解的语言讲述自由理念的规律，并引出对下一个逻辑环节——埃及艺术的论述，其基本意思可概括这样几点：

1. 关于否定的理解。从美的理念的要求讲，精神内容和外在形象的否定都不能在自身完成。精神自身的否定和形象自身的否定，都只是自己对自己的直接否定，所达到的只是否定的对立，只是两者的分离。这种否定不具有辩证统一的品格，不是艺术美的理想的性质。理想的否定是精神与形象两者之间的否定，是内容与形式间的运动和发展；两者互为否定的对象，又互为统一的双方。

2. 经历了前面艺术的双重缺陷，现在要进行的是更进一步意义上的否定。“自然的否定在最广泛意义上就是死亡。因此，绝对现在被理解为应进入这种否定面里去，按照它的概念，这否定面就是它所应达到的一种定性，这就是说，应进入到消逝和死亡的路上去。”也就是说，死亡成为最广泛意义上的否定，成为人类思想史上的第一个重要的内容。“因此，我们看到对死亡和悲痛的赞扬首次进入一个民族的意识，是就可死的感性事物的死亡

走出艺术哲学迷宮——黑格尔《美学》笔记

而发的；自然事物的死亡是作为绝对生活中一个不可少的部分而被人意识到的。”

3. “但是绝对一方面须获得一种客观存在，才能经过死亡过程，另一方面它也不能在死亡的消灭上停留住，而是要从此升到较高的肯定或正面的统一里，重新恢复到自己。所以死亡在这里不是被看作全部意义而只是被看作意义中的一个方面，……但是另一方面也被理解成一种返回到本身，一种再生和通过这种否定过程而达到的本身永恒和神性的存在。死亡本来具有双重意义：首先是自然事物的直接的消逝；其次是死亡的只是自然事物，通过自然事物的死亡，就有了一种更高的精神的东西产生，从这种更高的东西之中自然的部分消逝了，这是就精神（更高的东西）本身就已包含这一方面（自然的部分）为其必要的组成部分这个道理来说的。”（第63页）作为自然的生命消逝、死亡了，这种否定产生了更高的精神意义。而自然生命生死本身就是精神内容的一部分。这就是精神与感性存在辩证的否定、辩证的统一；是理念的自我发展、自我运动。两者是互为依存、互为对象的统一体。现在我们再回过头来理解本部分开始的话，内容与形式，“内与外之间就已形成了一种更紧密的联系”。

第二，“自然形象因此就不再单从它的直接性和感性存在而理解为和它所表示的意义叠合在一起，因为外在事物的意义就在于它须在实际存在中死亡和否定自己。”例如死亡，就是在否定自己中获得了精神的升华。

第三，“真正的象征就是要弥补这两种缺陷的一种表现方式”。真正的象征具有两个方面的特点：1. 真正的象征其精神意义能够挺立出来具有独立的地位。因为其意义不像印度观念里那样反复无常，时而直接沉没在事物里，时而又从外在事物回到抽象性的孤独状态。2. 真正的象征也达到了明确的形象化。精神意义开始从自然事物中挣扎出来，不再被淹没在外在自然事物中；努力寻找明晰的形象把普遍性呈现于意识。

什么样的形象比较适合于精神意义的显现呢？黑格尔认为一般的生命辩证过程，即出生，成长，死亡以及从死亡中再生，向真正的象征形式提供了适合的内容。“因为在一切自然生活和精神生活的领域里，都有一些现象以这种辩证过程为它们的存在的基础，因而可以用来阐明和暗示这种意义，因为这两方面（现象和意义）之间实际上常有一种实在的关联。”（第64页）例如植物从种子里生出来，就发芽，抽苗，开花，结果；果子烂了，又出现一些新种子。人的各个生命阶段，童年，幼年，壮年和老年也表现出这种普遍的过程。当人类对这些自然现象和规律有所认识时，真正的象征就有了可供选择的对象。过去的双重缺陷也可以克服了，过去提到的那种动荡不宁的酣醉状态也就平静下来，变为一种较便于理解的深思熟虑了。

因为有了自然现象中辩证法的启示，现在我们所谈到的艺术与最初阶段的艺术现象已经有所不同。“所不同者是意义和它的实际客观存在之间的同一不是直接的同一，而是一种从差异中见出来的同一，因而不是现成的，而是心灵创造出来的协调一致。内在方面一般从此开始达到独立和自觉，要在自然事物中找到自己的副本（或反映），而自然事物从它那

方面也在精神的生活和命运里找到它的副本。”(第65页)也就是说,这里的进步在于内在意义与外在形象都不是自然中现成的、直接联系的一起的东西,而是各自都有了自然的独立性。有了各自的独立性,也不是孤立的保持独立,而是要从对方中找到自己。内在精神要在自然事物中找到自己的副本,自然事物也要在精神中找到自然的副本。这样内容与形式的结合就具备了艺术美的理想的意味。

论述至此,黑格尔有一段富有哲理而又不十分难懂的总结:“正是迫使在另一方面里认出这一方面,迫使内在意义与外在形象的结合,内在意义和外在形象互相凭藉而得呈现于观照和想象的这种压力,在现阶段成了追求象征型艺术的巨大推动力。只有在内在方面既变成自由的而又带有一种动力,要按照它的本质,把自己变成可以表现于实在的形象,而这种表现又须成为一种看得见的作品时,真正艺术(特别是造型艺术)的动力才算开始出现。只有到了这个时候,才有必要去使出自精神活动的内在因素获得一种显现形式,而这种显现形式不是在自然中原已存在的,而是由心灵本身发现出来的。这时想象造成了一个第二种形象,这第二种形象本身并不是目的,而只是用来阐明一个与它相关联的意义,因而依存于那个意义。”

这里可概括这样几层意思:1. 在这个阶段,精神已经有了独立自由的性质,已经从直接的自然事物中解放出来;由于精神品格的独立和精神内容的明晰,寻找适合表现它的外在形象成为可能,在自然事物的基础上再造形象也成为可能。2. 内在精神不甘于用现成的自然事物模糊地表现自己,急需找到或创造能表现自己的形象;外在事物要使自己的存在具有精神的意义,这成为象征型艺术的巨大推动力。或者说这也是真正艺术产生的巨大推动力。也就是说,艺术产生于精神的独立以及精神要表现自己的愿望。3. 基于上述条件,精神活动获得了一种显现自己的形式,这种形式不是现成的自然事物的形象。如果把现成自然事物的形象称之为第一形象,那么精神创造的这种显现自己的形象就可称做“第二种形象”。这第二种形象不是自然中现成的,而是由心灵发现、由心灵创造的。

看了上述观点,人们可能会这样想:意识先从意义和内容出发,然后才去寻找有关联或适合的形象来表达这内容。其实并非如此。因为当时人类的精神成果还没有达到从客观现象中完全抽象出来,进行独立的自由自在的程度。那时人们进行精神活动的基础,“是自然界和精神界的现成的具体的客观存在”。人们把对客观存在的一些理解推广到普遍的意义。这其中虽然具有了精神的意义,但还只是对客观事物规律的比较狭窄、比较表面的认识和理解。例如人们了解了石质的刚强,于是就用石来表达人的刚强。其实石并不能完全表达出刚强作为人的品质的全部内容。这也就是象征艺术的特点。

黑格尔深入分析了这种艺术思维的过程:“于是它就抓住这个对象,凭想象用它来造成一个形象,想用这个形象的特殊实在去表达上述普遍的意义,使它对于意识成为可观照、可想象的对象。既然是象征的,这类艺术形象就还没有真正符合精神的形式,因为精神本身在这里还不是明确的,因而还不是自由的;但是它们毕竟还是一些形象,足以显示出它

们之所以被选用，并非只表现它们本身，而是要暗示一些更深刻更广泛的意义。……不管它提供观照的是自然现象还是人的形象，它都要由本身指引到本身以外的东西，而这东西却必须和所提供的形象有一种内在的因缘和本质的关系。”（第 66 页）

在象征艺术中，具体形象和它所表达的普遍意义之间的协调一致可以是多种多样的。

象征艺术中最抽象的表现是数目。古埃及建筑中经常出现七和十二这两个数目。因为七是行星的数目，而十二则是月份的数目和尼罗河水为着造成丰产所要达到的水位度数。这样的数目是被看作神圣的，在被尊为统治全体自然生活的威力的那些基本关系中，这些数目都要出现。所以七级台阶和七座石柱都是象征的。

比数目较具体的象征性是空间图形：例如，迷径象征行星的运行轨道，而某些舞蹈在曲折变化中也含有一处隐藏着的意思，它们用象征的方式摹仿一些巨大的自然物体的运动。

再前进一步，象征就运用动物形象，其中最圆满的是人体形状。在这个阶段，人体形状显得已刻划成为一种更高的更适合的表现形式。因为人体既是自然的、又是精神的；精神就寄托在人的身体里。在黑格尔看来，艺术进行到人体，其重点就开始由东方向西方转移了。

最高的象征性是长生鸟。长生鸟把自己烧死，但是又从为焰和灰烬中跳出来，不但回生，而且还童了。另外在希腊神话中也有死而复生，循环往复的故事。太阳一年四季的往复也具有这种象征的意味。

前面曾提到，死亡具有最广泛意义上的否定的意义。旧的生命消逝了，新的生命又诞生了。死否定了生，重生又否定了死；否定之否定的过程象征着精神世界与自然世界两方面的否定与统一。

“真正的象征”部分的主要例证是古埃及人的艺术。黑格尔说，“埃及人在前此提到的几个民族之中要算是真正的艺术的民族。但是他们的作品仍然是秘奥的，沉默的，无声的，寂然不动的，这就因为精神还没有真正发现它自己的内在生活，也还不会说响亮而清楚的精神的语言。埃及的特征可以一言蔽之：冲动和需要还没有得到满足，以无声的方式挣扎着要通过艺术把自己变成观照的对象，使内在生活成为形象，通过外在的相关联的形象去意识到自己的内在生活以及一般内在的生活。”（第 69 页）

这一段既可看做是对埃及人的评价，其实也是对象征艺术特点的概括。埃及人已经开始从精神上进行自我拷问，他们要利用精神来自我破译精神的密码。但人类的精神还没有达到可以自译精神的密码程度，所以他们提出的认识自己的命题并没有得到回答。于是就以无声的方式挣扎着，通过艺术形象把自己的内心生活转化为可供观照的对象。那些天才的建筑为人类历史留下了宝贵的遗产。

### 1. 埃及人关于死的观念和表现；金字塔

古埃及艺术一个突出的特点我们在这里初次看到，内在的精神的东西很明确地和直接

的自然事物相对立着。也就是说，这个东西很明确是为着表现内在精神的而存在的，而且这个可供观照的东西也不是自然事物中现成的东西，它是与现成的自然事物相对立的东西，是经过人工制造的东西。黑格尔说这是初次出现，因此就格外值得重视。

a) 印度人也有了由物质上升为精神的要求，但他们只是把自己提升到把一切具体事物都空洞化、抽象化的程度，以至于把物质抽象到了形象的虚无。在埃及，死从生本身获得了内容。生命直接的存在虽然被剥夺了，死在它的无生状态中却仍保持对生的联系，而且借助于具体形象获得了独立和保存。埃及人把许多动物和人的尸体制作成木乃伊来敬奉，他们对死者的尊敬不是埋葬而是尸体的永久保存。

b) 埃及人对精神和永久的认识还不仅停留对尸体的长久保存上。“埃及人是世界上第一个民族，宣扬人的灵魂不朽。他们也是第一个民族以较高的方式解决了自然事物与精神事物之间关系问题，认识到凡是不只是自然东西也自有一种独立的地位。”（第70页）黑格尔对古埃及人表现出来的精神追求给与高度评价，灵魂不朽就很接近精神自由，因为自我把自己理解为脱离了肉体自然状态的存在，这种认为精神脱离肉体的认识就已经符合自由原则。

当然还不能说古埃及人就已经懂了自由精神的概念，我们也不能用我们现在对精神与死亡的理解去度量古埃及人。但是埃及人确实已认识到，凡是已丧失生命的东西还保持住它的存在，也就是说尸体还存在，灵魂也就还存在于人的观念或想象里。而且他们还把这个观念扩充成为一个和现实存在相对立的独立的亡魂国度。在他们看来，在阴间也有一个与现实相对应的王国。在这种不可以眼见的国度里还举行一种死人的法律裁判，庭长就是死去的传说中的埃及国王俄西理斯。

c) 埃及人的这种观念在什么象征的艺术形象里可以见出？我们需要到埃及建筑里找。“关于金字塔的的性质和意义，许多世纪以来人们提过各种不同的假说，现在已可以不用怀疑，金字塔是些国王或神牛、神猫、神鹭之类神物的坟墓的外围。它们这样就使我们认识到象征型艺术的简单图形。它们是些庞大的结晶体，其中隐含着一种内在的（精神的）东西，它们用一种由艺术创造出的外在形象把这种内在的东西包围起，使人得到这样一种印象：它们立在那里，是为着标志出一种已摆脱单纯自然（物质性）的内在的东西，而且也只靠这个情况才有它们的意义。”这时，埃及人虽然认为死者的魂可以脱离体而存在，却还没有认识到精神的独立自由；或者说精神还没有达到自由自在的程度。所以“金字塔就是这样一种隐藏一种内在精神的外围。”（第71-72页）

## 2. 动物崇拜和动物面具

金字塔是隐藏着内在精神的外围。内在精神既然已经被看作是寄生于外在形式而存在的东西，埃及人又从相反的方面在牛、猫之类活的动物身上崇拜一种神性的存在。“有生命的东西高于无机的外在事物，因为有生命的有机物有一种由外在形状指出的内在的东西，

因其是内在的，所以是很隐蔽或神秘的。所以这种动物崇拜应理解为对隐蔽的内在方面的观照，这种内在方面，作为生命，就是一种高于单纯外在事物的力量。”（第72页）

但是，埃及人崇拜动物与印度人崇拜猴子是不一样的。埃及人不把动物形象作为动物本身直接运用，而是用动物形象来表达某种普遍意义。埃及人与印度人都崇拜动物，黑格尔从埃及人使用动物面具这一活动中见出了他们之间的不同的。“最朴素的事例就是动物面具。动物面具特别是用在描写制造木乃伊过程的作品里。在制造木乃伊这种职业里，解剖尸体取出内脏的人们都戴着这种动物面具。这里动物的头显然不是代表它本身，而是要暗示一种和它有别的普遍意义。此外，动物形象还和人的形象混在一起来用；我们看到人身狮首，人们认为这是代表智慧女神明诺娃；还有人身鹰首，而天神阿蒙的头上还长着一对角。这些显然都有象征的意味。”（第73页）

另外在埃及语言文字中也有类似中国同音象征的现象。如芙蓉代表“夫荣”，蝙蝠代表“福”，鹿代表“禄”之类。

### 3. 完整的象征：麦姆嫩，伊西斯，俄西里斯和狮身人首兽

在埃及，一般说来，每一个形象都是一种象征和象形文字，不是表现它本身，而是表现与它相近因而有关联的另一意义。如果这种关联是比较基本和深刻的，完整的真正的象征才出现。下面提几个常见的观念。

a) 这里要说的是麦姆嫩石像。麦姆嫩是传说中埃塞俄比亚国王，其石像是埃及雕像中常用的母题。石像的特点有二：一是庞大镇静，安然不动，两只胳膊紧贴着身躯，双足紧并在一起，严峻呆板无生气；二是等着太阳射到身上能发出一种乐音。据此，黑格尔说：“这种巨大石像是作为象征而表示出这种意义的：它们本身还没自由的精神性灵魂，为着具有生气，它们不能从灵魂的内在方面吸取（这里才有尺度和美），而是要从外来的阳光吸取，有阳光才能把灵魂的声音敲响。……在埃及，人的形象的内在精神还是哑口无声的，还须乞灵于自然因素，才得到生气灌注。”（第74页）

b) 这里说两个神，一个是埃及的女地神、后来是女月神伊西斯，另一个是埃及的太阳神、后来是阴间皇帝俄西里斯。这两个神作为象征的意义与前面的有所不同。前面说的麦姆嫩石像只是作为自然的象征。这两个神，一方面作为自然的象征，是太阳和尼罗河的代表，显示自然的力量与恩赐；另一方面他们又是掌管农业与阴间司法的神，这就具有比单纯自然更具人性化的意义和内容，精神生活更具有了人的形象与内容。精神生活中人的形象与内容的增多，其象征的意义就会逐步减少；或者说即将走出不自觉地象征。

c) 埃及艺术作品都是些谜语，可以说就是客观事物的谜语。我们可以把狮身人首兽看作埃及精神所特有的意义的象征，它就是象征方式本身的象征。这些石像上身是女人，下身是狮子，形状巨大。“人的精神仿佛而努力从动物体的沉闷的气力中冲出，但是没有能完全表达出精神自己的自由和活动的形象，因为精神还和跟它不同质的东西牵连在一起。”

(第77页)“人首”象征精神,“兽身”象征物质力量;人首和兽身连在一起,一方面象征精神要摆脱物质力量,另一方面也象征精神还没有完全摆脱物质力量,所以还没有达到自由。

人首兽身像提出过一个有名的谜语:什么东西早晨用四条腿走路,中午用两条腿走路,傍晚用三条腿走路?俄狄普找到一个简单的解释:那就是人,于是就把这怪兽从悬崖上抛下去。黑格尔说:“这个象征谜语的解释就在于显示一种自在自为的意义,在于向精神呼吁说:‘认识你自己!’就像著名的希腊谚语向人呼吁的一样。意识的光辉就是这样一种明亮的光:它使自己的具体内容,通过属于自己而且适合于自己的形象,透明地显现出来,而且在它的这种客观存在里所显现出来的就只是它自己。”(第77页)

## 楔 子

象征型艺术共经历了三个阶段,即不自觉的象征、崇高的象征和自觉的象征。

第一章讲“不自觉的象征”。不自觉的象征也分三个阶段:第一阶段还不能称为真正意义的象征,也不能列入艺术的范围。黑格尔在这一个阶段所举的例子是古波斯教。这个阶段,意义与形象还处于“直接统一”的状态,“它还只是用作精神意义的绝对和还没有和绝对分开的感性客观存在这二者之间的在一种自然形象中的直接的实体性的统一。”(第28页)自然现象和事物本身就被看作绝对精神的直接实际存在。古波斯教崇拜自然界的光和发光体,他们把光和发光体就看作是神,是绝对精神。精神与形象是直接联第在一起的,没有区别,也没有分离,或者说人的精神还没有从自然生存活动中独立出来。

第一章第二段讲幻想的象征。幻想的象征超越了前一阶段精神与形象直接统一,意义与形象之间开始分裂,开始斗争。在黑格尔看来,只有意义与形象开始分裂的时候,真正的艺术才开始萌生。因为想象力一旦从客观事物的直接存在中看出了精神和内容的东西,并用心灵来把握它,人与自然的新关系就开始了。精神也就有了脱离自然事物而独立存在的可能。黑格尔在这里用的实例是古印度教的思维方式。其特点是,一方面普遍的意义溢出于零散的自然现象之外,另一方面意义的普遍性又要通过具体自然事物的形式才能呈现于意识。也就是说,由自然事物向精神事物的转化以及再将精神事物向自然事物的转化,是双重的。因为此阶段还只是意识与存在的最初分离,所以这双重的转化又是离奇幻想、挣扎拼凑、颠倒错乱的。古印度教造了自己的神,却又把神理解得极其漫无边际、放浪不羁,例如湿婆与乌玛的生理描述。

第一章第三阶段是“真正的象征”。在这个阶段中,形式和形象已不再像在第一阶段那样,把自然事物当作绝对的实际存在;也不像第二阶段那样,只凭幻想对个别自然事物加以夸张放大,来补救形象与意义之间的差异或不适应。这个阶段的象征,一方面意义或内容的因素已经开始紧把住自己的独立地位,和单纯的现成的自然现象相对立;另一方面象



征现在也必须达到形象化，而且这形象是凭借明确的意识找到最适合自己的形象的。黑格尔在这里举得实例是古埃及的思维方式和古埃及包括金字塔在内的艺术。这里特别值得提出的是埃及人对死、对永恒、对精神、对人自己身的诘问。在黑格尔看来，人的真正的精神世界是从这里开始的。

## 第二章 崇高的象征方式

我们一直在讲象征艺术，那象征艺术的目标是什么？象征艺术的目标就是，精神从自身的明确性出发找到能够表现自己的形象，而且这种表现应是很明白的，不是谜语式的。要实现这个目标有一个前提，那就是把精神因素或内容意义先从整个现象世界、也就是从纯粹自然事物中解放出来，把精神单独地呈现于意识。也就是说，要把精神内容与自然物质剥离出来。

本书第一章述说了精神内容逐步与自然事物分离的过程，即古波斯、古印度教和古埃及人对待精神与物质的三种不同方式，或者说是他们在认识问题上所经历的三个阶段。黑格尔说：“古代波斯人缺乏艺术性，正由于直接从自然事物中看到意义与具体现象的统一。这二者既已划分而又要直接地在自然事物上面再接合，这种矛盾就造成了印度人的幻想的象征方式；而在埃及，内在精神也还没有从现象界摆脱出来而获得自由，成为可认识的对象，还没有自在自为地具有意义，这就产生了他们的象征方式的谜语性和暧昧性。”（第78页）

在黑格尔看来，这三种方式都不满意。第一种两者直接统一，第二种两者用幻想的方式进行统一，第三种两者谜语式和暧昧性的方式进行统一；都不是真正理想的象征方式。“自在自为的东西（绝对精神）初次彻底地从感性现实事物，即经验界的个别外在事物中净化出来，而且和这种现实事物明白地划分开来，这种情况就要到崇高里去找。”

崇高是黑格尔美学中，也是整个美学中一个非常重要的概念。这个概念是从公元三世纪左右希腊修辞学家朗吉努斯的《论崇高》一书来的。此书淹没很久，到了十八世纪才为浪漫主义理论家和美学家所推崇。许多著名美学家都对其有所论述。来看一下黑格尔关于崇高的论述。

首先，崇高性初步作为精神的东西从自然物质的东西中解放出来，成为精神发展的基础。“崇高把绝对提升到一切直接存在的事物之上，因而带来精神的初步的抽象的解放，这种解放至少是精神性的东西的基础。”这里为什么说崇高只是“抽象的解放”、“精神性的东西的基础”。因为这时崇高还没有作为具体的精神性来理解，也不能在有限现象中找到真正能表达它的形象。所以崇高作为精神只能是抽象的、基础性的。

其次，崇高性具有这样的特点，即理性的东西、精神性的东西不能容纳在任何感性形式里。这种理性内容与感性形式的不适合正是崇高的美学特征。黑格尔借用康德的话说，“真正的崇高不能容纳在任何感性的形式里，它所涉及的是无法找到恰合的形象来表现的某种理性观念；但是正由这种不恰合（这是感性对象所能表现出的），才把心里的崇高激发起来。”“崇高一般是一种表达无限的企图，而在现象领域里又找不到一个恰好能表达无限的

对象。无限，正因为它是从客观事物的复合整体中作为无形可见的意义而抽绎出来的，并且变成内在的，按照它的无限性，就是不可表达的，超越出通过有限事物的表达形式的。”（第79页）

这里实际上还涉及到一个精神与物质的关系问题。在黑格尔看来，崇高作为精神因素，实际上是一个类似中国古代哲学中所说的“太一”那样的东西。这个“太一”本身虽然是浑然一体、抽象无形的，但它是与现象界相对的纯精神、纯思想。虽然它不是具体的思想，但所有的具体思想都由此而生。而这种纯精神、纯思想是不能用感性事物来表现的。这也就是黑格尔说的，“绝对”就是“太一”，而“绝对”是不能用感性事物来表现的。

第三，按照上述观点，崇高性就是太一似的绝对，这样崇高是不能用感性形式来表现的。可是没有感性形式表现，就没有了象征，也没有了艺术。所以还是要找办法来表现。这个表现方法就是，“如果要把这个本身整一的东西变成可观照的，那只有一个办法，那就是把它既作为实体又作为创造一切事物的力量来理解，藉这些事物它才可以得到显现。”也就是说，崇高不能作为一个具体的思想和一种清晰的观念明确地表现出来，而是作为一种力量，一种整体的实体性的东西表达出来。这种力量和实体是超越于个别现象和所有个别现象总和之上的。

第四，关于崇高审美过程的否定与肯定问题。黑格尔对崇高性的特征用肯定和否定两重意义来表述，原文表达费解，我们来概括一下其内容。首先崇高具有“肯定”的审美意义：崇高要表达的内容必须借助于感性形式才能成为人们可以观照、可以感知的形象，或者说崇高的内容尽管具有无限性，但也须借助某种感性形式才具有艺术的可感知性。从这个意义上讲，崇高性的内容和意义首先要肯定感性形式，要依托感性形式使自己成为存在，成为可感对象。这就是肯定。其次是具有“否定”的审美意义，因为崇高所表达的内容是太一、是绝对、是一种不可言状的浑然一体的实体，这种内容是什么具体的感性形式也表达不清楚、涵盖不了的。崇高的意象“虽然表示出来了，这实体却仍超越出个别现象乃至个别现象的总和之上，因此可能的结果就只是把原来肯定的关系又转化为否定的（消极的）关系，这就是说，把实体从一切不适合于表现它而在它里要消失的个别特殊现象中净化出来。”（第80页）也就是说崇高的内容因不能得到具体、完整的表现而从感性形式中再净化出来，或者说为了舒展自己又离开了束缚它的感性形式。这样，用来表现的形象就被所表现的内容消灭掉了。这就是肯定之后的否定。

第五，黑格尔与康德对崇高性理解的同与异。康德把美和崇高对立起来，认为美在对象的形式，崇高在对象的无形式；美感始终是一种快感，崇高感则开始是一种畏惧或消极的痛感，接着就转化为一种积极的快感或精神的提高或振奋，所以崇高的来源不在客观对象而在主体的道德情操和理性观念。黑格尔赞同康德的崇高有消极的和积极的两对立面因素这一看法，这正是黑格尔把崇高分为肯定和否定两个方面的基础。但他不同意康德的崇高与客观事物的内容意义无关的看法。他认为崇高的来源就在于要表现的内容就是绝对实体，

而用来表现的有限事物的形象对这种内容极不适合。“内容的表现同时也就是对表现的一种否定，这就是崇高的特征。”（第80页）也就是说，内容与形式的不合适才构成了崇高，这两个方面缺少了任何一方也就不是崇高了。

第六，崇高的肯定与否定分别由两种宗教代表。肯定部分由泛神主义所代表；否定部分则由基督教的思维方式来代表。下面就讲这两方面的内容。

## A. 艺术中的泛神主义

泛神主义，从一般意义上讲是指神无处不在，每一事物中都有神。因为“泛”字具有“全体”的意思。泛神主义与基督教的区别在于，基督教创造和主宰世界而又超越独立于世界之外，神并不驻在具体的事物之中。

但是黑格尔不同意这种观点，他认为把泛神主义理解为神在每一事物中的看法是荒谬绝伦的。“所以‘泛神主义’一词中的‘全体’（一切，‘泛’）并不是指这个或那个个别事物，而是指‘大全’，即唯一实体，这实体固然内在于个别事物，却不是从个别事物和它们的经验性的实在中提炼出来的抽象品，所以着重指出的不是单纯的个别事物，而是也在这引起个别事物中存在的普遍灵魂，或则用流行的话来说，真实与优美的东西。”（第82页）

黑格尔认为东方人对“泛神主义”的理解最为准确。东方人掌握了神性的绝对统一以及一切事物都包含在这种统一里的思想，这就是太一。太一是在不同事物中所固有的，太一既是这个，又是那个，又是其他一切个别事物。它无处不在，却又处处不在，它不在某一个具体的事物里。太一既是生命，又是死亡，因而就不只生命或死亡。所以具体的生命、或太阳，或海洋本身并不就形成太一。

因为在崇高中内容是难以用具体的事物表达的，所以其艺术形式只能通过诗而不能通过造型艺术才能得到表现。因为造型艺术把具体的特殊事物只作为固定的对象来观照。“在纯粹的泛神主义统治的地方，就没有用造型艺术作为它的表现方式的。”（第83页）

### 1. 印度诗

黑格尔认为，印度诗作为最早的泛神主义诗，去除掉其幻想的因素，还是取得了辉煌的成就。

古印度把最抽象的普遍性和太一作为最高的神，由这最高的神又派生出一些具体的神，如在梵天之下又派生出三神一体和因陀罗之类。

印度史诗《摩河婆罗》有这样一段文字：

“地，水，风，气，火，精神，理智，我性，这是我的生命力量的八个因素，但是你还应在我身上见出另一件东西，一种更高的东西，它灌注生气于世间一切众生，撑持这个世界；它是一切众生的本原；你须知道，我是全世界本原，也是全世界的毁灭；我之外没有东西比我更高，这一切都联结到我身上，就像一串珍珠都串在一根绳子上那样，我是一切

流液中的美味，我在日光里也在月光里，我是圣经中的奥义字，人的人性，土地的纯香，为焰中的闪光，一切众生的本质，忏悔者的默想，一切众生的生命力，智者的知慧，光中之光。”（第84页）

可见，普遍的神性成了一切事物的不变的基础。这段话也把实体太一说得清清楚楚，神内在于一切事物，同时又超越了个别事物。

## 2. 伊斯兰教诗

东方式的泛神主义在伊斯兰那里，特别是在波斯人那里用一种较高的方式表现出来了。这里说的较高，主要是指诗人在主体方面表现出了更多的自由，表现出了一种特殊的理解。

a) 由于诗人要在一切事物中见出神性，于是他就忘却了自我，在内心体会到了一种神性的自由和普遍性。神性就在他的心中，他自己的内心世界被解放被扩张。“这就在他心里产生了东方人所特有的那种心情开朗，那种自由幸福，那种游魂大悦；他从自己的特殊存在中解放出来，把自己沉没到永恒绝对里，在一切事物中认识到而且感觉到神的存在和神的形象。”（第86页）这样就达到了人和神契合成为一体，在全宇宙中到处都看到神这个太一，把一切事物都归属于神。神在这些诗里形成了中心，向四面八方扩散光辉。

b) 由于波斯人的信仰是神内在于万物，这样就把尘世的自然和人类存在本身提高到独立、伟大、庄严的地位，因为这些东西就是神的体现。神性给人类和自然现象灌注了生气和精神，同时也给诗人灌注了情感和灵魂。这样诗人与他所歌颂的事物之间就形成了一种特殊关系。“既然充满了这种被灌注生气的伟大庄严，心情就泰然自得，自由自在，宽弘开朗，……它就凭想象使自己进到事物灵魂里，去分享其中同样的平静统一的生活，和自然事物及其庄严景象。”

十四世纪波斯最伟大的抒情诗人哈菲斯在《胡床集》中有这样的诗句：

感谢吧，你现在沉浸  
在友谊的光辉里，  
蜡烛燃烧着，纵然像流泪，  
且尽情欢乐吧。

在这诗中，蜡烛会笑，出会哭；它凭火焰笑出灿烂的光辉，同时溶解成为热泪；在它的燃烧之中，它广布着灿烂的光辉。这也就是全诗的一般性格。

另外，波斯人还常把玫瑰和夜莺、花卉和宝石作为歌咏的对象。这种方式在西方人看来可能很枯燥无味，但这也是波斯诗人把自己的心灵沉浸在这玫瑰与夜莺的灵魂里。

c) 歌德晚年的诗歌风格一反他早年的抑郁伤感，展现出无忧无虑、自由自在的爽朗精神，渗透了东方气息，在热情的诗篇里流露出无限幸福和自由。他在《给苏莱卡》一首歌

里就这样描绘过这些诗歌：

这些诗艺的珍珠，  
由你那热情的狂澜  
抛掷到我的生涯中，  
这寂寞荒凉的海滩。  
请你用纤纤玉指，  
仔细将它们拾起，  
把它们穿成一串，  
饰以金丝和翡翠。

他于是向他所钟情的女郎呼吁：

请把它挂在你的颈项  
垂到你的胸脯！  
海蚌孕育这些明珠  
曾费几番辛苦。

要作出这样的诗，就要有开阔的胸襟，在大风大浪中临危不惧的镇定和深沉，还要有一颗赤子之心，以及

一个生命沸腾的世界，  
在它的真力弥满之中  
已预感到布尔布尔的爱，  
荡气回肠的歌声。

黑格尔在这三个部分里说的都是一个意思，即神性与诗人合为一体，诗人心情开朗、自由幸福、游魂大悦，把自由沉浸在神性永恒里，在一切事物中体味神的存在和精神的陶醉。

### 3. 基督教的神秘主义

如果在泛神主义的人神合一中，过分重视人作为主体的身份，在泛神的关系中过分重视主体的存在，就会产生神秘主义。神秘主义在基督教中得到发展。

黑格尔以十七世纪德国宗教哲学诗人安杰路斯为例，“他以最大胆和最深刻的思想情感

和惊人的神秘的表现力，把神内在于万物，自我与神以及神与人的主体性的统一都表现得很好。”（第90页）正因为他把神性与人的主体性统一的很好了，他才不是泛神主义的了。因为真正的东方的泛神，“更强调的是在一切现象里观照太一实体和抛舍主体自我。主体通过抛舍自我，意识就伸展得最广阔，通过摆脱尘世有限事物，就获得完全的自由，结果就达到自己消融在一切高尚优美事物中的福慧境界。”也就是说，在泛神主义中，是不能表现出自我的主体性的。自我只有沉浸在神性中，神性、太一、绝对、实体才能得到最广阔、最自由的表达。

## B. 崇高的艺术

“但是只有当作全体宇宙的真正意义来理解的唯一实体才是真理，只有它已摆脱在幻变的现象世界中的实际存在，作为纯然内在的实体性力量而返回到精神本身，因此摆脱有限世界而获得独立，它才能被看作真正的实体。只有在认识到神在本质上纯粹是精神性的，无形的和自然界对立的情况下，精神才能完全从感性事物和自然状态中解脱出来，也就是从有限存在中解脱出来。”（第90页）类似的文字这里还有很长一段，我们就不摘录了。黑格尔这里要表达的思想可以这样概括如下。

泛神主义中，神性和太一融合在全体事物中。虽然神性不是某一个特殊的具体的事物，但它毕竟是与自然现象融为一体，互为依存的。从这个角度讲，也可以算作崇高对现象与感性事物的肯定。这就是前面曾提到的泛神主义是崇高的肯定意义。

黑格尔说过，崇高性不仅是肯定，还有否定。什么是否定？那就是上面引文中提到的，“只有它已摆脱在幻变的现象世界中的实际存在，作为纯然内在的实体性力量而返回到精神本身，因此摆脱有限世界而获得独立，它才能被看作真正的实体。”也就是说，神性和太一只有从现象世界的实际存在中摆脱出来，返回到精神本身才符合真理性，才符合精神的性质。这就是崇高的否定意义。不管整个现象世界多么丰富，多么雄伟庄严，对于实体和神性来说，它就是处在被否定的位置上。

为什么神性和精神实体一定要否定现象世界？这要从这两者的关系说起。在黑格尔看来，神本身是上帝，是造物主，是万物的创造者。而现象世界只是被创造的事物，是神的派生物，是飘忽不定的。神性存在的意义决定了自然事物存在的意义。神是有实体性的，神否定了自然事物才显出了神的法力无边。现象世界是虚幻的，它只有被否定掉才表示出自己的无能 and 从属地位。这种造物主与被造事物之间的关系，可以看做艺术处理内容与形式关系的基础，也是崇高性格中否定意义的基础。

崇高与美的不同：理想的美是“内在因素渗透到外在现实里，成为这外在现实的内在生命，使内外两方面显得互相适合，因而也互相渗透。在崇高里却不然，用来使实体呈现于观照的外在事物被贬低到隶属于实体的地位，这种贬低和隶属地位就形成唯一的条件，使本无形体的而且按其本质也不能用尘世有限事物来表现的浑然太一的神通过艺术能获得

一种表现，成为可观照的对象。”（第91页）也就是说，在美的理想中，内容与形式是平等的，互相适合；在崇高中，内容必然要否定形式，因为形式表达不了内容，内容必须否定掉形式才能把无限的意义表达出来。这种内容与形式的不适合、不对应，正是崇高性形成的基础。

对黑格尔本部分的观点作进一步的研究，我们关注以下观点。

### 1. 神作为创世主和世界主宰

希伯来诗的最普遍的内容是神。神作为世界的主宰，整个世界都是服务于它的。神不能体现于外在事物，而是从客观世界里退回到他的太一、他孤寂的内在世界。

所以，在第一章“不自觉的象征”里还是结合为一体的东西现在已分裂成两概，一是神的抽象的自为存在，一是客观世界的具体存在。

a) 神作为太一、作为纯粹的自为存在本身是无形象的，是不能以这种抽象概念的身份呈现于感性观照。所以在这里，艺术的想象力就无用武之地，也不可能找到适当的艺术形象。剩下的唯一内容就是神对他所创造的世界的关系。也就是说，神创造了万物，却没有一个具体的事物能表现他，只能从造物主与被造物的统治与被统治的关系中见出神的力量。

b) 神作为造物主的造物方式有了新变化。在古印度诗中，神是靠自然生育能力来造物。现在神凭精神的力量和活动来造物。朗吉努斯举例说“上帝说要有光，于是就有了光”。这句话最突出地说明，造物主不是靠具体的生理劳作，而是靠精神力量和旨意来造物了。

c) 神创造了万物，但它并不实际生存于现实存在中，而是退回到神的精神世界中。现实世界作为神的产物，是神的外表，但不是神的本质的真正表现。现象世界不能真正表现神的本质，这就构成了神与精神的崇高。

### 2. 抽去神的有限世界

综上所述，有限现象世界沦为这样一种地位，只有通过显出它们自己的有限性才能成为神的一种表现。或者说只有贬低自己，才能显示出神的伟大。

a) 在崇高中，自然和人的形象第一次被抽去了神的或太一的东西，因而也就变得像日常生活一样枯燥。或者说更像日常生活中的人。在第一章的象征中神性的东西与自然的东西可以相互转化，令人昏眩错乱。如果我们读了古印度诗再去读《旧约》，就会感觉进入了一个完全不同的境界。《旧约》中的情境、事迹、动作和人物性格尽管和古印度诗里所表现的不同，但我们仍然会觉得它们很家常亲切。从古印度艺术思维那种令人昏眩的颠倒错乱的世界转回到现实性的有限世界，人物虽然显得没有了神性，却非常自然；他们的坚定的宗法性格在其定性和真相上也让我们易于理解。



b) 上述观照方式使事物的自然过程成为可理解的，自然规律和生活经验也得到承认。在这种情况下，惊奇才第一次获得了它的地位。在印度的观照方式中一切都被颠倒了，一切都是惊奇的对象，所以就显不出惊奇了。

什么是惊奇：人们按照正常的可理解的线索以及清醒意识思考问题，这时思维惯性突然被打断，就产生了惊奇。古印度的艺术让我们惊奇，而回到现实正常生活的逻辑，就不显得惊奇了。

c) 如果要有真正的崇高，就必须把客观现象世界看作是有限的，受局限的，因此也只是为显示神的光荣而存在的。客观现象的价值就在于用自己的琐碎与平庸来显示神的伟大，神性在有限世界中获得无限地光荣和充分地肯定。这就是崇高的意义。

### 3. 人的个体

在崇高阶段里，人的个体正是从这种对万物虚无的承认以及对神的崇敬和赞扬里，去寻找自己的光荣、安慰和满足。

a) 关于这方面，《旧约》中的《诗篇》替真正的崇高提供了经典性的例子，显示出人在对神的宗教观念中闪耀着灵魂的最强烈的崇高的光辉。《诗篇》中说：

“你披着光就像披着一件衣裳，你把天空展开，像一幅帷幕……”在诗里，光、天空、云、风都不是自身有意义的东西，而是为神服务的外衣、车辆或信使。

“你藏起你的面孔，它们就恐惧；你收回它们的气，它们就消逝了，又变成尘土。”神的一切在这里显得何等伟大，凡是神创造的也由神维持其生存。

b) 涉及到人的崇高有两方面的内容：一方面表现人自身的有限性，表现人的渺小，从反面衬托神性的伟大；另一方面从正面表现的神高不可攀性和神圣的感觉。这两者结合起来就是人作为个体所能表现出的崇高性。

b1) 人们灵魂不朽的观念不是从崇高起源的，也不是崇高领域的内容。因为不朽的观念必须有一个前提：即个别的自我、灵魂、人的精神必须一种自在自为的、有特殊价值的东西。在崇高中，只有神性和太一才被看作不朽的，人的精神只能是神的精神的体现，而不能有人的精神的独立存在。

b2) 因此，人们就觉得在神面前，自己毫无价值；人只有在对神的恐惧以及在神的忿怒之下的颤抖才得到提高。在一些艺术作品中，我们看到对这种人生空虚的苦痛哀歌怨词、长吁短叹，在这些发泄深心苦楚的祷祝中，人自身的价值和地位已荡然无存了。

b3) 如果个人对着神坚持自己的有限性和自主性，这种有限性和自主性就成为一种罪恶。罪恶和祸害都是人和自然这些非神的东西造成的。神没有这种责任和痛苦，神也就不再拯救人类。

c) 在这种崇敬神灵和贬低自我的过程中，人毕竟还获得了一种比较自由独立的地位。这可从三个方面来看：1. 从神的意志与命令中产生了人类应用的法律，人类有了作用于群

体的指令，现时也有了服从这种指令的意识；2. 人从中见出了人与神、有限与无限的区别，这种区别实际上就是物质与精神的区别，内容与形式的区别，这种区别对提高人的独立思维具有重要意义；3. 人提高了分辨善与恶、对与错的能力，有了人生态度和行为准则。“因此，在他的正当行为和对法律的遵守中就可以见出他和神有一种积极的关系，他就会认识到，他的生活中的积极的情况，例如幸福、欢乐和满足，都是遵守法律的结果，而消极的情况，例如苦痛、灾祸和压迫，都是违反法律的结果，前者是恩宠和报酬，而后者则是考验和惩罚。”（第 97 页）

### 第三章 比喻的艺术形式：自觉的象征表现

为了说明比喻的艺术形式——自觉的象征表现，需要重温一下第一章“不自觉的象征”和第二章“崇高的象征方式”的内容。

崇高的象征与不自觉的象征相比较，崇高突出地显示出两点：一是意识到的内容意义与具体形象之间的分裂；二是这两者之间的直接或间接显露出来的互不适应，因为普遍的意义溢出于个别特殊的现实事物。这两者的共同点是，无论在“不自觉的象征”里，还是在“崇高的象征”里，它们真正的内容都是普遍的神性，都是太一和绝对。这种太一与神的内容是离不开客观现象世界的，如果这些内容不联系到具体存在感性事物，其意义就不可能呈现于感性观照。尽管这些感性事物与内容不适应，形象不能充分地表现出内容的体质。所以在这两类象征里，意义与形象的联系是本质的、必然的，双方彼此不是外在的而是内在的。应注意，这里强调的是双方的关系的必然性、内在性。

本章要说的是象征形式是“自觉的象征表现”，这种自觉的象征表现说的更确切一点，就是比喻的艺术。

自觉的象征表现根本特点是：意义与形象的关系不是内在的、必然的，而是外在的、偶然的；是由诗人通过他的理解寻找到一种外在于意义的形象把两者结合到一起的。“意义与形象之间的联系不再是一种由意义本身决定的联系，像是在前一阶段（崇高）时那样，而是或多或少是偶然拼凑的一种结合，取决于诗人的主体性，取决于他的精神渗透到一种外在事物里的情况，以及他的聪明和创造才能，——凭这些因素，他时而从一种感性现象出发，然后替它想出一个和它有联系的精神方面的意义，时而也可以从实际的或相对内在的观念出发，把它加以形象化，或是把它联系到另一个具有类似性质的形象上去。”（第99页）黑格尔这里列举了几种比喻的象征表现中，意义与形象结合的方式，用来说明它们与前面说过的两种象征方式的不同。

我们进一步研究一下比喻的象征表现，也就是自觉的象征表现与前两种象征的不同还表现在这样几个方面：1. 主体（艺术家）对于他选作表现内容的意义和内在本质，以及他用来以比喻方式去表达这内容的外在形象的性质，都认识得很清楚，而且自觉地把所发现的两者之间的类似点摆在一起来进行比较。也就是说，主体很清楚要表现的内容是什么，也清楚用什么形式来表现；他把内容与形式结合到一起的根据，就是两者之间的可以作为比喻的类似点。2. 在崇高的象征表现中，意义内容是太一和广泛的神性，而这种太一、绝对的意义和内容是浑然一体，不明确不清晰的。比喻象征中，意义明确了，但内容也不象前者那样宽广、深远，而具有更多的局限性了。正如黑格尔所说“如果意义可以从本身有局限的有限事物中找到它的类似形象或比喻，那么，意义本身就会更是有局限的”。（第100

页) 3. 比喻象征中的意义已经有了比较明确的内容, 它与形象的关系也有了艺术家的主观选择, 意义与形象的关系就是并列的了; 崇高象征中那种意义一定要超出形象的关系也就不存在了。4. 比喻的象征依据的是意义与形象之间的类似点, 但“类似”并不能使每一个形象都充分地、如实地把要旨和意义表现出来, 所以这形象只能是意义的一种图解或比喻。

进一步说明其中的关系, 可以说自觉的象征表现是前两个阶段——崇高的象征和真正的象征的统一; 因为它既有崇高中意义与外在形象之间的分裂, 又有真正的象征里用具体现象去暗示一种相关联的普遍意义的方式, 所以第三阶段的象征是前两个阶段象征的总结和统一。或者说这正是象征艺术经历的一个“正、反、合”的过程。

虽然自觉的象征是前两个象征的总结, 在黑格尔看来它仍不是一种理想的艺术类型:

“这种象征方式在整部艺术作品里成为基本类型时, 只能算是一个次要的种类。因为它所用的形象只不过是一种直接感性存在或事件的描绘, 是应和意义明确地区别开来的。……这种比喻就只能作为附带的因素才有用, 例如在古典型艺术和浪漫型艺术的作品里, 它只用来作为一种雕饰或附属品。”

“这种统一也不能形成一种较高级的艺术形式, 而只能形成一种虽清楚却肤浅的构思方式, 在内容上是窄狭的, 在形式上多少是散文气的, 既没有真正象征的那种秘奥的深度, 又没有崇高的那种高度, 而是从这两个阶段降低到平凡的意识。”

可见, 在黑格尔看来, 象征艺术本身就不是理想的类型, 而比喻的艺术在象征艺术中又是较低浅的。它把艺术的内容从神秘太一转到了平凡意识, 从天上转回了人间。

如果对自觉的象征进行分类, 一般总是把意义放在首要地位, 而形象则只是单纯的外衣和外在因素。“不过另一方面也会发觉这样一个差别: 这两方面之中, 有时是这一方面, 有时是那一方面首先出现, 作为出发点。这就是说, 有时是形象作为一种独立的外在的直接的自然事件或现象摆在那里, 要从此见出一种普遍的意义, 有时是意义先单独地出现, 然后替它从外面挑选一个形象。”(第 101 页)

从这样的分类原则出发, 比喻的艺术分了三个部分:

- A. 从外在事物出发的比喻。
- B. 在形象化中从意义出发的比喻。
- C. 象征型艺术的消逝。

#### A. 从外在事物出发的比喻

在黑格尔看来, 如果要把比喻的艺术纳入真正艺术的概念中进行分类很麻烦。“它们在美学里所处的地位一般就像某些动物变种或其它自然界偶然现象在自然科学里一样”, (第 102 页) 困难在于很难把它们纳入真正的科学概念中。它们只是些还有缺陷的形式, 刚离开发展的前一阶段而还不能达到下一阶段。“属于象征型艺术的艺术前阶段, 因为它们一般是不完全的, 因而只是追求真正艺术的一种企图, 尽管具有造成真正形象的因素, 但是只

走出艺术哲学迷宫——黑格尔《美学》笔记

就有限、分裂和单纯的联系方面去掌握这些形象，所以仍然处在附属的地位。”（第103页）黑格尔把象征艺术看做是“艺术前”的艺术，即处于艺术准备阶段的艺术，正是出于这种思考，也不把寓言、隐射语等形式纳入诗艺术的真正艺术种类。

“我们把这些种类划分如下：先讨论寓言，接着顺序讨论隐射语，宣教故事和格言，最后讨论变形记。”

### 1. 寓言

“崇高的象征”，表现的是绝对太一通过否定有限事物的空虚和渺小来显示它的不可分割的威力。相比之下现阶段比喻的艺术在内容上的有限的。

“真正的象征”，神与自然直接统一的，自然界的人由一个许多神的世界围绕着的，他自己的所作所为就是要在行动中实现神与自然的统一；因此，人的行为既然是符合神性的自然存在的，也就显得是神性在人身上的显现和实现，神与人与自然是统一的。

“但是等到人返躬自省，隐约感到自己的自由时，他自己就凭自己的个性来决择自己的目的；它就按照自己的意志去行动和工作，他过着一种他自己所特有的自我中心的生活，感觉到他的目的的基本性质都取决于他自己，而自然事物对这些目的只有一种外在的关系。因此，自然在他四周就分裂成为个别孤立的事物来为他服务，使得他在涉及神性方面不能在自然中看到绝对，而只把自然看作神们的一种手段，用来使人认识到如何尽善尽美地达到他的目的；因为神们通过自然的媒介向人的心灵启示他们的意志，让人去解释这种意志。……预言家们就自然现象来解释意义，主要只是为实践的目的，或是有利于某一个人的某一计划，或是有利于全民族的共同行动。”（第104页）

这里黑格尔很精辟地论述了人随着对客观世界的认识深入，逐步摆脱了对神的精神依赖，逐步有了自己的自由意志。这些变化从思想史的角度讲无疑是进步的，但从艺术的角度讲，艺术内容中更多地融入了人的正常思维的方式。艺术的精神内容和意义更人性化、主体化了。这种人性化和主体化的结果就是，人把“一种自然现象或事件，其中包含着一种特殊情况或过程，可以用作一种象征，去表现人类行动和希求的范围中的某一普遍意义，某一伦理的教训，或某一种为人处世的箴言：总之，这里所说的意义，就内容来说，是一种关于人的事情，即意志方面的事情，应如何处理的感想。这里所涉及的已不再是神的意志，通过自然事件和宗教的解释，按照其内在意义，来启示给人，而是一种极平常的自然事件的经过，从这中间可以个别地用易为人所理解的方式抽绎出一种道德格言、告诫、教训或箴规；因为其中含有这种感想的缘故，就把它表达出来，供感性观照。”（第105页）

这就是比喻的艺术的思想基础，也是黑格尔着重要论述的《伊索寓言》的意义和地位。

伊索是公元前六世纪的一个住在小亚细亚佛里基亚的奴隶，他的寓言到公元后译成希腊文，其中参杂了一些旁人的作品，大半出自中东民间，不应记在欧洲文学史的账上，但此书在欧洲影响颇大。

a) 《伊索寓言》的原始形态正符合上面说过的比喻的关系，即通过自然现象或事件作为象征，用来表现人类行动和希求的某种普遍意义，或说明一种伦理的教训。对此，黑格尔指出了一些《伊索寓言》之所以成为比喻艺术的因素，概括起来有如下几个方面。1. 动物与人同是动物，有其追求生存方面的共同要求。2. 寓言的事件是从实际生活中忠实观察来的，不是凭空杜撰；尤其是其故事发展符合叙述对象的特点，如北雁南飞，乌鸦呱呱，毒蛇咬人等。3. 所用的事例不能就它的普遍性来叙述，而是作为具体个别情况、作为一件真事来叙述。4. 寓言对自然动物特点的原始尊重，是其最有吸引力的东西。人类从中抽绎出普遍性教训目的，所依赖的都是以此为基础；当然这也是后来的事情了。

关于伊索本人，据说他是一个畸形的驼背的奴隶生活在古代小亚细亚的佛里基亚城邦。值得注意的是，印度和埃及把意义与形象直接联系在一起的不自觉的象征方式（真正的象征）这时已过渡到另一个国家开始自觉的象征，开始比喻的艺术。这说明此时此地的人已经开始认识精神和他自己。伊索“所想到的东西只显示出一些聪明劲儿，说不上精神的力量、见识的深度以及对实体的观点，他没有诗也没有哲学。他的见解和教训很富于常识，很机警，但是终不免小题大作，没有凭自由的精神创造出自由的形象，而只是就既定的现成的材料，例如动物的某些本能和冲动以及微细的日常事件之类，见出某种可以引伸推广的意义。”（第108页）

b) 寓言的本质在于让动物代替人来行动和说话。寓言的巧妙在于把寻常现成的东西表现得具有不能立即察觉的普遍意义。

伊索寓言中也有很大一部分的构思和表达的方式很枯燥，它们纯粹是为教训的目的而想出来的，以至于有时把动物混同于神了。人们对这类寓言都习以为常地首先想到道德教训，所叙述的事件只是一种外衣。但这种外衣，特别是在所述事件不符合动物本性的时候，是最枯燥无味的毫无意义的作品。

关于寓言的吸引力，有人说是源于惊奇感，其实在原始的寓言里，能说话的动物并不曾引起惊奇；有人说是用动物形象叙述简洁易懂，其实用动物来代替人并不方便。

黑格尔对寓言的实质性看法可从下文见出。

c) “寓言的巧妙一般在于从多种多样的自然现象之中，找出一些事例，可以用来证明关于人的行为仪表的带有普遍性的感想，同时却不至歪曲动物界和自然界的真实生活情况。”（第110页）

“至于把所谓道德教训和个别事件联系配搭起来，这却只出于作者的任意幻想和巧智，因而单就它本身看，只是一种戏谑。”

以上两段文字可以看作黑格尔对寓言的美学总结。或者说，寓言的审美特征就是这两者的结合——巧妙的戏谑。

首先，寓言的题材是戏谑的。黑格尔举了歌德的诗《吠犬》为例。

骑马大街小巷，  
我自作乐寻欢；  
马后汪汪狂吠，  
犬乎汝太颠狂！  
守厩是汝本分，  
为何马后追踪！  
如此喋喋不休，  
只为报我行程。

其次，真实意图严肃的戏谑。中世纪法国和德国民间流行一些关于禽兽、特别是狐狸的讽刺性的小故事。其内容反映出一个无秩序无法纪无信仰的时代，在这种情况下，只有狡猾、奸诈和自私自利才能取得用处。这实际上反映了中世纪德国的社会状况，讽刺了强大封建诸侯表面对国王恭顺，实际无恶不作的现状。而且故事叙述符合动物的天性，对动物本身的描绘也充满了趣味和智慧。这就是一种真实意图的严肃的戏谑。

## 2. 隐射语、格言和宣教故事

### a) 隐射语

隐射语实际上是取材于人的寓言。它与寓言的类似点是它也采用日常生活范围中的事件，但是它赋与这种事件的目的以一种较普遍的意义，使这种意义在平平常常中成为可理解可观照的。

隐射语与寓言的区别是，它所用的日常事件不是取材于自然界和动物界，而是取自人的行动和希求。这样带来两个优点，一是让人们更熟悉更易于接受；二是取材虽微不足道，但具有较高的意义和较普遍的兴趣。

综上所述，从内容上讲，意义更普遍、更含蓄丰富了；从形式上讲，在比喻和教训的抽绎中主体性作用显得更为突出了。

举一两个例子来看什么是隐射语。

公元前六世纪的起义领袖居鲁斯用这样的故事煽动人民起义：第一天他让大家带着镰刀到生满荆棘的地里开了一天荒，大家苦不堪言；第二天带着大家洗澡并用丰盛的肉酒犒劳大家。欢宴之后他问大家哪天过得快乐，大家一致说第二天。居鲁斯就大声喊道：如果你们跟我走，将来还会有许多今天这样好的日子；如果你们不跟我走，就会有数不尽的像昨天那样劳苦的工作等着你们。于是大家跟他起义推翻了暴君。

还有《新约》中，耶稣用种子落到不同的土壤里就会结出不同果实这个道理，比喻上帝的道理说给不同的人听，就会起不同的作用。

### b) 格言

格言——从人的日常生活中采取某一个别事例，但使它具有一种较普遍的意义。在这类比喻中，普遍意义和具体表现都是结合在一起的，相映成趣使形象恰好表达意义。

例如，“一只手洗另一只手”，“各人自扫门前雪，不管他人瓦上霜”，“替旁人掘墓的人自己要落到墓里”，“你给我解饥，我就给你解渴”，如此等等。

### c) 宣教故事

宣教故事也可以看作一种隐射语，它与其它比喻的不同是，它不仅运用个别事例去使一种普遍的意义呈现于感性观照，而且在这个个别事物的外衣上就带来并且表达出一种普遍的教训。而寓言等个别事物本身并不披有教训的外衣。

歌德《上帝和印度舞女》写妓女的卑屈、爱和信仰的坚强，在经受了上帝的考验之后，得到了上帝的崇敬和赦宥。

## 3. 变形记

变形记这种称谓原于公元前一世纪罗马诗人奥维德所著的《变形记》，实际上指的是象征性神话中人物因各种原因由人变为自然界的事物，例如岩石、动物、花或泉水之类。黑格尔举了一些我们不太熟悉的西方象征神话。中国也有大量类似的传说，如梁山伯与祝英台中的化蝶等。

变形记中反映出的艺术思维特点是：

第一，它在自然与精神之间见出了本质性的区别。西方许多变形记中往往是人物做了错事才变为自然，变形为自然事物，这样精神与自然事物就明确对立起来，有了一种特殊意义，即原属精神界的事物因堕落而受到惩罚。人变为自然事物后，精神生活的自由被剥夺了。

第二，变形记与第一阶段不自觉的象征方式的区别在于：在埃及，自然界事物与精神（神性）是直接地结合成为一体的，两者间没有区别和分离；变形记中两者是分离并见出等级差别的。变形记与寓言的区别在于：在寓言里，“道德教训与自然事情的结合是一种无害的结合”，（第117页）自然界事物的象征意义与人的精神意义是一致的，不存在堕落与惩罚的问题。

第三，变形记在自然与精神之间见出本质的区别，成为从象征性神话到真正的神话过渡。在黑格尔看来，真正的神话“尽管是从太阳、海、河、树、大地之类具体的自然事物出发，却把其中纯然自然的方面划分开来，取出自然现象中的内在意义，把它作为一种由精神灌注的力量，用适合的艺术方式，把这力量个性化为内外两方面都具有人形的神。荷马和赫西俄德就是用这种方式去初次替希腊人创造神话，……即用人体形状去体现精神性的宗教的开始。”（第116页）简要说明个意思：从自然力量中抽出神性，灌注到人身上表现这精神和神性。这就是最早神话或真正神话的本质。变形记的过渡意义在于它把自然与



走出艺术哲学迷宫——黑格尔《美学》笔记

精神分离开来，为真正神话向人体灌注神性做好了准备。

“从外在事物出发的比喻”已经讲完了，这一类比喻的主是特点是，具体现象（不管是自然事物还是人类事迹）一方面作为出发点，另一方面也构成表现的主要方面。这些具体现象当然是由于它包含和显示的普遍意义才被选入，但在具体现象和普遍意义的结合中，主体的作用和活动还没有明确表现出来；主体的作用和活动显得象是具体现象的附属或装饰。这就是寓言、隐射语、宣教故事、格言和变形记。

## B. 在形象化中从意义出发的比喻

意义和形象是构成艺术表达的两个方面，在没有进入真正的艺术理想情况下，在当前比喻的艺术形式阶段，这两个方面是相互独立的。在这个前提下，就可能出现或是“意义”在先、或是“形象”在先的状况，也就是一方在先、一方在后的状况。我们说过，在前一类比喻中是具体“形象”在先的，那么这第二类的比喻就是“意义”在先，也就是首先从意义出发。“从内心中的一般观念、感想、情感和基本原则之类出发。因为这种内在的东西也和外在事物的形象一样，是一种在意识中存在着的東西，在它不依存于外在事物的情况之下，它是由它本身生发出来的。”（第118页）因为意义成为首要的出发点，就有了以下特点。

第一，意义为了表达自己，须借用具体事物为做形式和形象。应当注意的是，以具体形象为出发点和以意义为出发点本质上是不一样的，以具体形象为出发点，意义就是装饰和附属；以意义作为出发点，具体形象就成了装饰和附属。“如果意义这样成了出发点，它的表现或现实存在就是从具体世界借来一种手段，用来使抽象的内容意义成为可想象、可观照、可以从感性方面界定的对象。”（第118页）“……意义通过外在于它的形象而获得生命，同时也是凭主体作用去解释一种现实存在事物的意义，把这种事物联系到原来属于精神的观念、情感和思想上去。”（第119页）也就是说，谁在先，谁就是主导；否则就是装饰或附属。

第二，诗人作为创作主体，在艺术方面的才能显得格外突出。诗人要从大千世界中找出适合表达自己思想内容的具体形象，使这些意义和内容得以形象的表现。这里主要用的手段是意象、类比、寓意和隐喻，许多诗人凭着自己的聪明才智为自己赢得了荣誉。

第三，意义与形象的结合以类似点和可比拟性作为基础。“要结合在一起的意义和形象两方面既然是本来互不相关的，为着使主体的联系和比拟有理由可辩护，所用的形象在内容上就应该包含有与意义确有某种关联的情况和特性。对这种类似点的掌握是使意义具体化时所必依据的唯一基础，通过它才能把某一意义结合到某一形象。”

第四，因为这类比喻是以意义为出发点的，意义就是显现的真正目的，就对形象起统治作用；形象就只是意义的显现手段。

下面从三个方面进行论述：

- 第一，先要谈谜语，它与前一阶段的那些体裁最相近；
- 其次，谈寓意，其突出特点是抽象意义对外在形象的统治；
- 第三，真正的比喻：隐喻、意象比譬和显喻。

### 1. 谜语

谜语主要地属于语言的艺术，它的历史发祥地主要在东方。象征艺术经过了由较幽暗的象征方式，向智慧、明朗、有意义的象征方式的转变，谜语就是这两者之间过渡时期的产物。

真正的象征都带有谜语的性质，因为把一种普遍意义在外在事物中表现出来，这件事情本身就有个适合不适合，能不能看明白的问题。

谜语的本质是：“制谜语的人完全清楚地意识到谜语的意义，因而着意选择一个形象把这个意义隐藏起来，去让人猜测。”（第120页）谜语中意义与形象的关系是清清楚楚、早已确定的，这是谜语与其它象征的区别。

a) 谜语在制造时，出发点就是意识到的意义。

b) 在明确了意义的基础上，再根据意义内容到外在世界中挑选一些原来分散杂乱的个别特征和属性，用不伦不类的因而显得奇特的方式，把意义和具体事物的特征属性结合起来。这种结合，一方面看，缺乏主体起综合作用的统一，而且意义与具体事物之间没有内在联系和意义。另一方面看，这其中也具有统一，这种统一使那些显得不伦不类的个别特征毕竟得到一种意义的解释。

c) 谜语中意义与形象的统一，“就是谜底所含的那个简单的观念，要从表面错综复杂的外衣中去发觉或猜出这谜底，这就是谜语的课题。从这一点看，谜语是一种有意识的运用象征的戏谑，它考验人们的机巧和拼凑配合的本领，它的表现方式既然引人以谜语进行猜测，猜出了，它自己就消灭了。”（第121页）

### 2. 寓意

“寓意”在汉语中也译为“寓言”的，在西方这两个词区分很清楚，“寓言”专指以动植物影射人事，“寓意”则指抽象概念的人格化。这里谈到的寓意也是从抽象概念的人格化这个意义来讲的。

“在从普遍意义出发的比喻这一类里，寓意是和谜语相对立的。寓意固然也设法通过感性具体对象的相关的特性，来使某一普遍观念的既定的特性较清楚地呈现于感性观照，但是不是为着隐藏一半，叫人猜谜，而是抱着明确的目的，要达到最完全的明晰，使所用的外在形象对于它所显现的意义必须是尽量通体透明的。”（第122页）黑格尔把寓意与谜语的区别及寓意本身的性质就得很清楚了。谜语是留着一半让人猜测，寓意则要尽量地让人

走出艺术哲学迷宮——黑格尔《美学》笔记

明白。

a) 寓意的首要任务就是把人和自然界某些普遍的抽象的情况或性质，例如宗教、爱、正义、名誉、春、夏、秋、冬、死之类加以人格化，也就是把这些抽象的意义作为人来理解，作为主体来理解。但是，“这种主体性格无论从内容看还是从外在形象看，都不真正在本身上就是一个主体或个体，它还只是一个普遍观念的抽象品，只有一种主体性格和空洞形式，其实只是一种语法上的主词。一个寓意的东西尽管被披上人的形状，却没有一个希腊神、一个圣徒或是任何一个真正主体的具体个性：因为既要使主体性格符合寓意的抽象意义，就会使主体性格变成空洞的，使一切明确的个性都消失了。”（第 122 页）也就是说，尽管寓意中有主体性，但并没有作为艺术人物性格所需要的丰富性和个性，只有抽象的普遍意义。所以当人们拿它和希腊神话中的人物相比较时，说寓意是冷冰冰的东西，而不是艺术想象的结果。

b) 其次，寓意的意义尽管是抽象的，毕竟还是有明确限定的，所以是容易认识的。

抽象的意义加以人格化，这些概念必然与主体的彼此外在的。“这种主体与属性的分裂，一般与特殊的分裂，就形成寓意体的枯燥性的第二个因素”。而且有些东西用自然事物做象征，比用来表现寓意更适合。例如用武器、战鼓等表现战争，用植物表现四季，用天平表现法律等。

c) 由此可见，从意义和表现两方面看，寓意都是枯燥的；它的普泛的人格化是空洞的，抽象意义的人格化本身就是没有意义的符号。因此在黑格尔看来，“寓意以及它就抽象意义和标志进行人格化所形成的那种独立自在性是不值得严肃对待的，因为凡是绝对的独立自在的东西都不能由寓意性的人物所能真正表现出来。”（第 123 页）如果拿希腊神话中的人物与寓意性的东西相比，黑格尔甚至说寓意“都和艺术不相干”。

寓意在不同艺术中的适合性是不一样的。诗最不宜于采用这种方式作为栖身之处，而雕刻却不能完全不用它，特别是近代雕刻必须运用寓意，因为它下工夫最多的是塑像，须较精确的把所塑人物的复杂关系刻画出来，例如在英雄的塑像周围看到荣誉和胜利的护神。

寓意在古代用得较少，在中世纪浪漫艺术里才用得较多。这出于两个方面的原因，一方面是中世纪人们思想中作为内容的是一些特殊类型的人物个性和主观目的，例如爱情和荣誉以及信仰等；个人思维的活跃和外部世界的丰富多彩为人物施展才能提供了广阔地天地。另一方面，中世纪的生活中由于认识的深入普遍性因素比古代艺术时期大大增多，而偶然性因素大大减少，“如果艺术家要表现他的观念中的这种普遍性因素不想让它披上偶然的描绘形式的外衣，只想把它仍作为普遍性因素表现出来，那么，除掉运用寓意的表现方式之外，他就没有其它办法。”（第 125 页）例如圣母玛利亚、基督以及使徒们的事迹和命运，尽管他们还是个别的人物，但是基督教同时也要显出一些普遍的精神性的本质的东西，而这些东西却不能体现在现实界的具体的个人身上，因为它们本来就应该作为普遍的关系而表现出来，例如爱情、信仰和希望之类。“因此，对具体表现的兴趣只能居于次要地

位，对内容本身仍是外在的，最容易而且也最适宜于满足这种要求的表现形式就是寓意。”

这里黑格尔讲了但丁与《神曲》中女神的故事，很有意味。“但丁在《神曲》里就用了很多的寓意。例如神学和他所钟情的比阿屈理契的形象是融为一体的。这种人格化摇摆于真正的寓意和对幼时钟情对象的写照之间，而诗的美也就美在这里。但丁九岁时初次见到比阿屈理契，在他看来，她不是凡人的女儿而是上帝的女儿。他的意大利人的热烈的性格使他一见钟情，一直到老不忘。她唤醒了他的诗的天才，由于她的早死，他失去了他的最亲爱的人，他就在他生平最大的杰作中，替他的对主体内心最亲切的宗教建立了那座神奇的纪念坊。”（第126页）

### 3. 隐喻，意象比譬，显喻

谜语把意识到的意义隐藏起来，要点在于用有关联的但是不同质的隔得很远的性格特征作为意义的侨装。寓意却把意义的明晰看作唯一的主导的目的，使人格化和它的属性降低到符号的地位。“意象比譬则结合寓意的明晰和谜语的谐趣。它把在意识中显得很清楚的意义表现于一种相关的外在事物的形象，用不着让人猜测，只是通过譬喻，使所表现的意义更明晰，使人立即认识到它的真相。”这就是本部分内容要说的基本的特点。

#### a) 隐喻

黑格尔关于隐喻的第一句话就是：“单就它本身来看，隐喻也就是一种显喻，因为它把一个本身明晰的意义表现于一个和它相比拟的具体现实现象。”（第127页）这就需要先把隐喻与显喻的相同点与不同点弄明白。

亚里斯多德早就指出显喻与隐喻的区别在于显喻用“似”、“如”之类的词，而隐喻不用。或者说，显喻是“水似眼波横，山似眉峰聚”，“人比黄花瘦”之类的比喻；隐喻则是“红杏枝头春意闹”，“已是悬崖百丈冰，犹有花枝俏”之类的比喻。

a) 隐喻的范围和各种形式是无穷的，它的定性却是简单的。“它还没有使意象和意义互相对立起来，只托出意象，意象本身的意义却被钩消掉了，而实际所指的意义却通过意象所出现的上下文关联中使人直接明确地认识出，尽管它并没有明确地表达出来。”举“红杏枝头春意闹”为例说明一下这段话的意思。这句诗中没有用“似”、“如”等词把自然形象比做它物，就是没有使意象和意义互相对立起来；因为其中的一个“闹”字已把红杏比喻成人意，所以又说意象本身的意义被勾消掉了。

b) 隐喻主要是用在语言的表达方式里，这可以从下列几方面来看。

b1) 第一，每种语言本身就已包含无数的隐喻。例如我们常用的词“把握”，原义是指用手握住一件东西，引申义就是对一抢占东西的理解或控制力；本义是感性的，引申义就是精神性的。

b2) 但是这种字与词用久了，就逐渐失去了它们隐喻的性质，用成习惯，引申义就变成了本义，意义与意象在无意识娴熟运用中就不再分立，意象也就直接变成抽象的意义了。

例如我们对“把握”使用。

b3) 隐喻变为非隐喻，就有必要通过诗的想象去制造新的隐喻。这种创造的两个途径，  
1. 把一个较高领域中的现象、活动和情况转移到较低领域的内容上去，用这较高领域中的形象和图景去把较低领域中的意义表达出来。例如“微笑的草原”、“愤怒的波涛”等，就是自然的、感性的事物用精神现象的形式表达出来，因而高尚化了。2. 与上述方法相反，用自然界的事物形象把精神界复杂现象表达得更清楚。不过这种形象化的方式很容易流于矫揉造作。莎士比亚在《理查二世》第四幕国王临别时向王后说：

无情的火焰也会对你同情，  
你那转动的舌头在发出哀音，  
由于怜悯，火焰要哭到把火灭熄，  
它们纵使变成灰烬，变成黑炭，  
也会为合法的国王被黜而哀吟。

c) 最后谈关于寓意的目的和旨趣是什么。可以说本义字是一种单就本身就可以了解的词，而隐喻则不然。这就引出一个问题，为什么要用这种双重意义的隐喻呢？有一种回答是：隐喻是用来使诗的表现显得生动的，这种生动得到许多人的赞扬。所谓生动性就是具有较明确的形象，通过意象比譬使之感性化，把一些抽象的字的模糊性消除掉。黑格尔认为生动性不是隐喻存在的真正理由和价值，如果文字中过多地追求形象化还会给作品整体带来比例失调的毛病。

“隐喻词的意义和目的一般在于适应思想和情感的强烈力量和要求，这种思想和情感不满足于简单平凡和呆板乏味，而要跳越到别样事物，玩索差异，异中求同，化二为一。”（第130页）适应思想和情感强烈力量要求的理由有以下几种：

c1) “第一个理由是强化效果。高度激动的情绪要通过感性方面的夸张去把它们的强烈力量呈现于观照，同时还要东奔西窜，奔向许多有关的类似现象，反复参较联系，从而找到适合于表现自己的意象比譬。”（第131页）例如卡尔得隆的《向十字架祈祷》里，朱丽叶看到被杀害的兄弟的尸体，而凶手就是她所爱的男子幼西比俄，朱丽叶对尸体旁的情人说出一段话：

无辜的血在呼吁报仇，  
我但愿闭起眼睛不瞅，  
那血是一堆红石竹花，  
从他身上迸出，到处奔流，  
根据你淌的满眼泪珠

我宁愿相信你真无辜  
伤和眼都张着大口，  
这大口从来不出谎言。

幼西比俄更激动地抽身后退，当朱丽叶最后要投到他怀中时，他喊道：

你那双眼睛射出了火焰，  
你叹息的气也在燃烧，  
每一句话都是一座火山，  
每茎头发都是电光闪耀，  
每个字都是死亡，  
而地狱就是你的拥抱。  
看到你胸前的十字架，  
我就吓得心惊胆跳。

这一段文字确实把隐喻形象化用来强化效果的作用充分显示出来了。

c2) “隐喻的第二个理由在精神处在内心激动时，深入观照当前有关事物，而同时又要求摆脱其中外在因素，要在这些外在事物中寻找自己，把它们转化为精神的。它把自己和自己的情绪转化为美的形象，从而显出自己对外在事物的优越。”（第 132 页）

c3) 第三，隐喻的表达方式也可以起于想象力的恣肆奔放，不愿按常规形状去描绘事物或不用形象而只简单地直陈意义，于是到处搜寻一种相关联的可供观照的具体形象。

另外，隐喻也可以起于艺术家主体浮想联翩的巧智，为着避免平凡，尽量在貌似不伦不类的事物之中找出关联的特征，从而在思维的跳跃中出人意料地结合在一起。

关于隐喻，黑格尔还提出了两个命题：在作品中，是本义词占优势还是隐喻词占优势。第一，是古代风格与近代风格的分水岭。从柏拉图、亚里斯多德之类大哲学家到荷马、梭福克勒斯之类大诗人，都坚持用本义词，只是偶用譬喻。现代人倒是多用隐喻。第二，是散文风格和诗的风格的分水岭。散文风格较少用隐喻，而诗的风格、尤其是近代诗的风格多用譬喻。

隐喻的缺点是，“隐喻总不免是一种思路的间断和注意力的不断分散，因为它唤起与题旨和意义无直接关系的意象，勉强拼凑，从而跳开题旨和意义。”

#### b) 意象比譬

意象比譬介乎隐喻与显喻之间。它和隐喻极接近，其实就是一种尽量展开的隐喻。而展开的隐喻又很类似显喻。意象比譬与这两者的区别是：“差别在于意象比譬中的意义不是单就它本身来看而与着意拿来和它打比譬的那个外在事物对立起来的。”（第 133 页）也就

是说，把两个本身各自独立的现象或情况结合为一体，其中一个事物是表达意义的，而另一个则用来做阐释意义的形象。

它的基本特征就是：意义和意象来自两个领域各自独立，二者的共同点、特点、情况等明确具体的存在；其中一个代表意义，一个是使意义成为感知的意象。

我们先举出歌德的《穆罕默德之歌》这个例子。这首诗歌写的是从悬崖流出一道清泉，从岩顶流向深潭，和汇流的溪水一起冲向平原，沿途随时接纳其它河流，许多地方都从这些河流得名，许多城市都躺在它脚下，然后把这一切庄严景象，它的弟兄儿女们和许多珍宝都献给等着它们的造物主。只有在诗题里才指出这大河的广阔的光辉形象所要表达的就是穆罕默德的降生，他的教义迅速传播以及他要使一切民族接受唯一信仰的意图。

有了这个例子我们再来看黑格尔说的意象比譬的几个特点。

1) 第一，“意象比譬可以用一系列的情况、活动、生产和生活情况之类作为意义，用另一个独立而却相关的领域中取来一系列类似现象来暗示这个意义。”比如上面的例子，穆罕默德的系列就是意义，大河流的一系列情况就是暗示这个意义的意象。

2) 第二，“内容是一个制造事物和经历情境的行动主体，但在意象比譬里得到表现的并不是主体本身，而只是他的行动、制造和遭遇。主体本身不用意象比譬介绍出来，只是他的行动和情况才获得非本义的（即比譬的）表现形式。”（第134页）还是用前面的例子来说，河流就是行动和制造的主体，而穆罕默德就是被表现的意义。河流行动很多，但它是作为意象来表现神的意义的。

3) 黑格尔认为东方人在运用意象比譬方面特别大胆，他们常把彼此各自独立的事物结合成为错综复杂的意象。如波斯诗人哈菲斯的诗句：“世界的行程是一把血染的刀，滴下的每点血都是皇冠。”“太阳的锋刃把深夜的血溅到晨曦的红光里，它战胜了夜。”这些诗句都显得错综和怪诞。

### c) 显喻

隐喻和意象比譬表现意义，都不把意义明白说出来，只有从它们的上下文关联中才可以看出它们所说的究竟是什么。“在显喻里却不然，意象和意义——尽管时而是意象，时而是意义，或多或少地发挥得较详明——是完全划分开来的，每一方面都是独立地摆出来的，只有在这种分裂状态中才根据内容上的类似把双方联系在一起。”（第135页）也就是说，意象和意义都是互相分离的、独立的，两者内容上的类似和可理解性把双方联系在一起。

显喻的使用如果不恰当，也会有冗长和画蛇添足的感觉，于是也有人在疑问显喻的真正目的什么。黑格尔说其真正目的是：“诗人的主体的想象对所要表达的内容，尽管已就其抽象的普遍性而摄入意识，并且把它表达出来了，还是受一种冲动驱遣，要替这种内容找到一个具体的形象，使根据意义来理解的东西也可以从感性显现上认识清楚。”（第136页）

其实，这是一种把理性思考转化为感性形象的冲动，是在理性满足之后实现情感满足

的冲动，也是艺术家玩味智力和想象创造力的冲动。“把外表上相隔很远的东西结合在一起，摄取最丰富多彩的东西来为这独一无二的内容服务，并且通过心灵的工作，把一个五光十色的现象世界联系到既定的题材上去，这种塑造形象，通过巧妙的联系和配合把一些不伦不类的东西联结在一起的能力就是一般的想象力，它也就是显喻的根由。”

1) 第一，“对显喻的兴趣可以单凭显喻本身而得到满足，不在这些富丽的意象中别有所求，只求显示出想象力本身的大胆。”黑格尔说东方人表现出这种想象力的尽情恣肆，并说他们在南方的平静懒散的生活中，尽情享受他们所创造的形象的富丽和光辉。同时他也说“东方诗人也往往使人惊赞他们的神奇才力”。

2) 其次，显喻是在同一个对象上流连眷恋，从而使这一对象成为一系列其它隔得较远的观念的中心，通过对这些观念的阐明和描绘，就提高了对中心内容的兴趣。

这种流连眷恋有几种在原由：

2a) 第一个原由是心情沉浸于使它活跃并且和它紧密契合的那种内容里，使它对这种内容所引起的经久情趣依依不舍。这里有前面我们说过的东方人与西方人的思维习惯问题，但更主要的是感情方面的原因。

首先，“这种流连眷恋主要是感情特别是爱情方面的兴趣，它对苦和乐的对象感到喜悦，由于内心里摆脱不掉这种感情，就不厌其烦地反复从新描绘它的对象。钟情的人们都特别富于欲望、希冀和变化无常的幻想。显喻也就应归到这些幻想之列。爱情和感情往往乞援于显喻，特别是当它们占领住整个灵魂，本身就单独可以引起比譬的时候。这种情感往往集中于人个个别的美的对象，例如所爱者的口、眼睛和头发之类。……这种情况就导致把一切其它方面的材料都联系到形成内心世界中心的那一种感情上去。”（第136-137页）

与爱情相反，情欲动荡不宁地集中在一个内容上，也会表达出许多意象和比喻，这些意象和比喻其实只是关于同一对象的幻想；这种情欲可以左右徘徊，在四周外在世界中替它的外在生活找出一种反映。

如果比喻的对象完全是孤立的和感性的，而且是缺乏感情、无深刻性的东拼西凑，就会让人感到枯燥无趣。如“你的眼就像鸽子眼，你的头发就像基列山上的羊群，你的牙齿就像毛剪得很齐整的母羊群，刚出浴”等等。枯燥无趣。

显喻的这种流连眷恋对于抒情诗比较适合；对于戏剧情节发展来说，如果不是题材的需要，就会起到延缓节奏的作用。

2b) 与上面感情沉浸到内容里去的纯然抒情诗的显喻相对立的是史诗的显喻。在史诗里，诗人进行比譬时如果流连于某个对象，不外出于两种目的。一方面他要把读者对于主人公的某些个别的情节和动作的后果所抱的好奇心，以及期待希望和恐惧都转移掉，让读者不去追问因果关系，只关注艺术家所提供的静穆的形象。另一方面，通过对某一具体环节的反复提示、多角度的描绘，用以突出、加强这些对象和内容的分量，不至于被忽视过



去，不至于被诗词和事迹的急流匆促地卷去。《荷马史诗》中写阿喀琉斯急于要投入战斗的情形就是这样，“他冲上去，像一只吃人的雄狮将被人猎杀，一大群人都围上来了，他先带着藐视的神色，大踏步走上来，这时一位年青的斗士用矛来戳他，他就转过身来，张着大嘴，满口喷泡沫，心在胸膛里激烈地跳动，用拳打着自己的腰和臀，要准备战斗。他眼睛里冒怒火，勇敢地前进，心里盘算着在第一回合中能否杀死一个人还是要被人杀死。”

3) 显喻的第三个根由主要体现在戏剧体诗里。黑格尔的艺术体系中，戏剧不是单独的一个门类，而是诗的一部分，所以称作戏剧体诗。关于显喻在戏剧中的利害关系，这里有一大段文字。我们概括说明：1. 戏剧的内容是斗争着的情欲、活动、情致、动作以及内心意志的实现。2. 这些内容表现到舞台上就不能像在史诗中那样有时间与空间的自由性；戏剧要按照舞台表演的节奏进行，诗人不能作为中间人插足进来干预。3. 戏剧要求感情表现很自然，哀伤和欣喜等情感的激烈性和表演要求的自然性，都不容许运用比喻。4. 如果用了，就会转移观众的注意力而显得不伦不类；尤其不易用大量循规蹈矩的礼节和华丽的词藻放进戏剧进行中；为此，连莎士比亚都受到了英国批评家的指责。

这样，显喻在戏剧实践中的目的就有一个：“就是显示出个别人物并不完全陷在他的情境、感情和情欲里，而是作为一个具有高尚品质的人，能超然于这些情境、情感和情欲之上，因而可以摆脱它们的束缚。”（第143页）

怎样理解黑格尔这段话，他的意思是这样。在舞台上，情欲能把心灵局限住、束缚住，甚至压迫得人物喘不过气来、哑口无言。但是人物心情的伟大和心智的坚强却能超越这种狭隘性，超然于使他动荡的激情之上，保持一种优美沉默的静穆。在这时，“比喻首先要完全从形式上表达出的正是心灵的这种解放，因为只有镇静和坚强的人才能把他的痛苦和哀伤转化成为对象，拿自己和其它事物进行比较，从而在异己的对象里观照自己，认识自己；也才能对自己抱着最可怕的嘲讽态度，泰然自若地看待自己的毁灭，仿佛事不关己一样。……因为这种沉浸到外在事物中的情况就是使内心从单纯的实践性的兴趣中获得解放，或是使直接感受的情感变成自由的认识性的形象。”（第144页）也就是说，通过比喻，把演员从实践性、实际性的情欲压迫中解放出来，让情欲成为供审美观照的。

这个解放过程可以分解出以下几点，在这方面莎士比亚提供了绝大部分的例证。

3a) 如果我们看到一个人碰到足使他失神落魄的大灾大难时，如果他当时立即用哀号来发泄他的恐怖、苦痛和绝望，使自己感到舒畅一点，那么这就会是一个庸俗的人。“一个坚强高尚的心灵却能压下哀怨，忍住苦痛，因而保持住自由，即使在深刻地意识到自己在苦难之中，也还能和在观念上隔得很远的东西上用心思，用这些隔远的东西来把自己的命运表现于意象。这种人就能超然站在自己的苦痛之上，不把整个自我和那苦痛同一起来，而是和它分别开来，因而还能流连眷恋那些和他的感情有关的其它事物。”（第144页）这一段把坚强高尚的人物利用比喻保持自己性格的原理说得很清楚了，在最痛苦时，能引用或者联想到相关的形象，才是坚强伟大的人物性格。看一下莎士比亚的《亨利四世》里，

诺坦伯兰老人知道自己儿子已死，在极端的痛苦之下询问报信者的一段话：

你在发抖，你那张灰白的面孔  
比你的舌头还更能完成你的使命；  
你就像在深夜里揭开帷幕  
要见普里安的那个人一样憔悴，  
一样哀容满面，有气无力，  
要报告特洛伊已烧毁一半，——  
但是不等他开口，普里安就看到了火——  
你不说，我也就看到了我儿子的死。

这就是极度痛苦状态下的老人，用比喻保持了她的坚强和高尚。

3b) 另一种是一个人物已经和自己的旨趣、痛苦和命运结成一体，却设法要去使自己从这种直接的（紧密的）统一体中解放出来，他还能运用比喻，这就足以证明他已获得了解放。举两个例子，一是布鲁塔斯在《凯撒大帝》里在盛怒中向克西阿斯所说的一段话，鼓励他要提起勇气：

克西阿斯啊！你是和羊在一起驾辕，  
胸中盛住怒，像燧石含着火一样，  
敲了一下，就迸射出短暂的火星，  
马上就冷却了。

布鲁塔斯处在当时的情境，仍能找到比喻，这就足以证明他能压住怒火，开始摆脱了怒火的控制而获得自由。

二是《麦克伯》第五幕麦克伯临死前所说的那段有名的话：

熄灭吧，熄灭吧，短促的烛焰！  
生命不过是个行走的影子，一个可怜的演员  
在台上大摇大摆，大叫大嚷一阵，  
等他的时辰过去了，就不再听见他的声音；  
它是蠢人说的故事，尽是吵吵嚷嚷，  
没有一点意义。

莎士比亚特别擅长的是让犯罪的人物无论是在罪行中还是在灾祸中都显出一种精神的

走出艺术哲学迷宮——黑格尔《美学》笔记

伟大，能超越他们的罪恶情欲，让他们具有想象力，能观照自己，仿佛就像观照旁人的形象一样。

3c) 所以在这种客观化和比喻表达方式里可以见出人物性格的安详和镇定，他借此可以缓和自己崩溃的痛苦。《安东尼和克利奥帕屈娜》第五幕克利奥帕屈娜把一条毒蛇放到自己的胸膛上时向她的侍婢卡弥安说：

莫做声，莫做声！  
你没有看到我的婴儿在我怀里  
吃奶，吃到喂奶的人睡着了？  
香甜像油膏，绵软像空气，这样地柔和。

毒蛇咬了，四肢绵软起来，以致临死也自欺，把自己看成在睡——这个意象可能用来说明这类比喻的缓和镇定的性质。

### C. 象征型艺术的消逝

象征型艺术与真正的艺术理想对比，与古典型艺术相比，其不足就是意义和形式还没有达到完全互相渗透互相契合。下面依次总结一下内容与形式的不符合情况。

在第一部分不自觉的象征里，内容与形式之间的不相适合性还是自在的，以不自觉的直接统一方式表现出来。

在第二部分崇高的象征里，这种不适合性却明显地现出来了，内容是绝对意义或神性，形式就是外在现实或自然现象，这两者就是要在结合的消极性、对立性关系中显现出内容的不可表现性和太一的无限绝对性；而且这种表现只有在内容否定形式的前提下才能完成。

在第三部分比喻的艺术形式里，内容与形式的关联就成了由主体任意撮合成的，这种任意性在隐喻、意象比譬和显喻里都不折不扣地存在着，但其表现方式仍然隐藏在内容与形式关系的后面，是利用两者的类似点把内容与形式联系在一起的。

在比喻的艺术方式中，“比喻的主要因素不是外在形式，而是通过主体的活动所造成的内在情感、认识和思想以及与它们相关联的那些形象这间的联系（或结合）。不过如果把内容和艺术形象结合在一起的不是主题本身的概念，而只是主体的任意性，这两方面的结合就是一种本来就没有关联的拼凑，其中形象只是意义的外加的装饰。”（第149页）也就是说，比喻的艺术方式内容与形式的结合也不是由概念自运动的结果，因此也只是拼凑和装饰的性质。“而意义与形象之间的缺乏关联也正足以说明象征型艺术的自毁灭。”

“艺术的概念所要求的既然不是意义与形象的分离而是它们的同一，所以就连在现阶段里生效的也不只是上述两方面的分离，同时也是它们的联系。”不过内容与形式的这种联系不是“教科诗”、“描绘诗”等附属的开式所能解决的，只能等待古典的艺术来完成。下面

简略说一下那些附属的形式。

### 1. 教科诗

意义本身已经形成一个具体完整的体系，却还没有用形象表现出来，它这种意义从外面加上一种艺术的装饰，就产生了教科诗。教科诗就是以韵文传授知识的文体，类似中国的《三字经》、《千字文》等。

因此在教科诗里，作为装饰性而存在的艺术也只能涉及一些外在因素，“例如韵律，提高了的语言，穿插的故事，意象，比喻，附加上去的感情吐露，较快或较慢的进展和转变之类，这些因素和内容并没有互相渗透，而只是一种附加品，用意在于借它们的相对的生动性来减轻教科书的严峻和枯燥，把生活弄得愉快一些。”（第150页）这是对教科诗本质的准确概括。

在黑格尔看来，只要本质上不属于艺术的东西都不应转化为诗，只能算是披上了一件诗的外衣。从这个意义上讲，园林艺术大部分都只是安排自然界现成的东西；建筑艺术是用外在雕饰，使别有用途的场所显得较悦目一些，这其实都不能算是真正的艺术。

教科诗的历史已久，希腊哲学在初期就采用了教科诗的形式，之后欧洲历史上这类作品不断。但是到了黑格尔生活的年代，这类作品已经不太多了。

### 2. 描绘诗

描绘诗与教科诗相反。教科诗内容完整具体、意义普遍，只是没有外在形象将其表达出来；描绘诗则没有内容意义，只有单纯的外在事物，例如自然风景、建筑物、季节、时辰以及它们的外在形状等等。可以说描绘诗是作为外在材料而独立存在的，现有精神意义渗透到外在现象和个别面貌中。“这样一种感性内容只形成真正艺术的一个方面，即外在方面；它只有作为精神的现实，个性的现实及其对周围世界所发生的动作和事件，而不是作为和精神割裂开来的独立的外在事物，才有资格在艺术占地位。”（第152页）也就是说，它只有依附于精神时，才有资格进入艺术。

### 3. 古代的箴铭

从艺术理想的角度出发，教科诗和描绘诗都不能固守各自的片面性，这种片面性会把艺术完全否定掉。我们把真正的艺术理解为外在现实与内在意义的结合，古代箴铭是一种抽象的普遍性，而抽象的普遍性出须重新联系到它的具体现象。

a) 在教科诗中，普遍的意义离不开外在情况和个别现象的描绘以及神话性的和例证性的穿插叙述。“但是精神的普遍的东西和外在的个别事物这间的这种平等，所达到的不是一种彻底的统一，而只是一种完全偶然的联系，而且这种联系还只涉及个别的因素和特点，

走出艺术哲学迷宮——黑格尔《美学》笔记

而不涉及整个内容以及它的全部艺术形式。”

b) 内容与形式的这种偶然联系在大部分描绘诗里显得更突出，因为描绘诗总是使所描绘的东西配合上时辰的交替，季节的区分，一座长着草木的山，一个湖或一道流声潺潺的泉水，一座教堂，一个布置得很怡人的村庄之类景物所引起的情绪。“因此在描绘诗里也像在教科诗里一样，要用一些附带的穿插，特别是对于激动的情感、柔和的愁绪以至日常生活中琐事的描绘。但是这里精神性的情感和外在自然现象的配合也还只能是外表的。因为自然界某一地点是原已独立存在的，人走到这里来，固然对这件或那件事物发生感情，但是外在形象如月色、森林、山谷之类景物和所引起的内在情感毕竟是互相外在的。”（第153页）也就是说，描绘诗与教科诗一样，也是外在于内容与形式的有机关系的。

这里黑格尔有一段关于自然美的论述值得注意：“我并不是大自然的解说者或授与生命者，我只是在这个场合感觉到我的某种内心感触和当前景物之间有一种依稀隐约的和谐。”内心感触与当前景物的隐约和谐其实是对自然美的一种主体性的肯定，也是主体心情与外在自然融为一体的审美现象，是人对自然美感悟的基础。这种主体与自然的隐约和谐已超越了黑格尔在第一卷中对自然美的评定。

c) 如果现阶段要在内容与形式的关系中找到一种较深刻的联系，那就需要到古代箴铭去找。

c1) “箴铭”这个名词就已说明了它的原始本质：它是一种铭语。它当然也有两个方面，一方面是一个对象，另一方面是适于这个对象所说的话。箴铭是“一种表达形式，就某些个别事件、艺术作品和人物之类提出一些巧妙的、俏皮的、使人喜悦或感动的幻想，其作用与其说在阐明对象本身，还不如说在显示出这对象所引起的主体的感情态度。”（第153页）

c2) 黑格尔对近代箴铭的表达方式并不满意，他说：“对象本身在这种表达方式里愈不大突出，这种表达方式也就愈不完美。”他认为近代艺术作品中对箴铭的使用都是不完美、不理想的。

c3) 克服上述缺点的要求很简单，那就是内容和形式的结合，既不能如在近代事例中那样处于彻底地互相分裂，也不是在象征、崇高或比喻的结合中所达到的那种统一。“所以正确的表现方式只有在一个情况下才可以找到：那就是事物通过它的外在显现而且就在这外在显现之中提供它的精神内容的阐明，其中精神性的东西在它的现实存在中完全展示出来，而外在躯体也只是内在精神的一种恰当的阐明。”（第154页）这里说得还是内容与形式的关系，理性与感性的关系，主观与客观的关系。这是黑格尔美学思想的基础。

为了实现这两大方面理想关系，“我们就得向象征艺术形式告别，因为象征艺术的特性正在于意义的灵魂和它的躯体形象还只达到一种不完全的统一。”而真正完全的统一只有到下一个艺术类型——古典型艺术中寻找。

## 楔子

黑格尔把艺术共分成三个部分，即象征型艺术、古典型艺术和浪漫型艺术。第一部分象征型艺术分三个章节全部论述完了。现在来总结回顾一个。

首先，看什么是“象征”。象征有两种意义，第一种意义是把它作为一个历史阶段的、完整的、特定的艺术类型或艺术形态。这就是黑格尔论述的作为艺术基本类型之一的象征型艺术。第二种意义是在古典型艺术和浪漫型艺术中也能看到的具有象征意义的艺术。不过这只是它们部分的、局部的、次要的表现，不能形成整个艺术作品的灵魂和特定的性格。另外，象征型艺术无论从它的概念来说，还是就它在历史上出现的次第来说，都是艺术的开始。因此它只应看作艺术前的艺术，或是艺术的准备阶段。

其次，象征型艺术与古典型艺术和浪漫型艺术相比，有一个基本的形态特征，这个特征可以用一个词来表述，那就是“崇高”。崇高的基本特征是，“一般地说，在象征型里，本来应该表现于形象的那种理念本身还是漫无边际的，未受定性的，所以它无法从具体现象中找到受到定性的形式，来完全恰当地表现出这种抽象的普遍的东西。这种不适合就使得理念越出它的外在形象，不能完全和形象形成一体。这种理念越出有限事物的形象，就形成崇高的一般性格。”（第9页）也就是说，在崇高中，作为意义和内容的东西是漫无边际的，是太一，是绝对，是人的思维能力和认识能力所不能清晰具体地把握的。所以它无法找到能够准确、完整地表现这内容的具体的形象。这种理念越出有限事物的形象就形成崇高的艺术特征。另外我们还不要忘记黑格尔曾经说过的原则，内容的不清晰决定了形象的不清晰；在内容与形式的关系中起决定作用的是内容，而不是形式。

第三，虽然整体上讲，象征型艺术的基本特征是崇高的，但在整个象征艺术的历史发展中，又分成了三个阶段，即不自觉的象征、崇高的象征方式和比喻的艺术形式（自觉的象征表现）。

1. 第一阶段：不自觉的象征。所谓不自觉的象征，其实就是精神还没有成为自觉意识，分不出精神与物质的区别。所以象征对于主体来说是不自觉的。不自觉的象征又分为三个层次，也各有一个民族宗教作为代表性的具体的例子。第一个层次是“意义和形象的直接统一”，也就是神性的东西和自然现象在人的意识中是没有分离的，自然形象与意义直接合为一体的。这还不能算是艺术，只能算做艺术的准备和前奏。所列举的例子是古波斯教中对光与火的认识。在他们看来，神（意义）和光（神的实际存在）是同一的，不可分割的。第二层次是“幻想的象征”，是趋向真正象征过渡。在这个阶段上述原始的统一开始分解，一方面太一、绝对、普遍的意义溢出于自然现象中零散的自然事物和形象；而另一方面意义的普遍性内容又一定要通过具体自然事物的形式才能表现出来，否则内容就不能呈现于意识。也就是说，意义与自然事物虽然分离了，但还不具体，还是朦胧的、浑然一

走出艺术哲学迷宮——黑格尔《美学》笔记

体的。这就“暴露出象征型艺术在这个意义和形象还见出差异的阶段的离奇幻想，挣扎酝酿以及颠倒错乱的拼凑”。其例子是印度宗教对梵天的理解。第三个层次是“真正的象征”。在这个层次上，象征的形象是一已经是由艺术创造出来的作品，一方面能见出形象自身的特性，另一方面也能在个别的形象中显出更深广的普遍意义。这个层次的例子是埃及宗教。

2. 第二阶段：崇高的象征方式。这个阶段的象征方式分为两个层次，第一个层次是“艺术中的泛神主义”。泛神主义的要义是，神存在于感性世界的所有个别事物的之中，是大道无形的规律；但是，神并不是某一种具体事物，个别的具体事物并不能代表神。第一层次具体的实例有三个，一是印度诗所表达的神在万物中；二是伊斯兰教诗所表达的对神的崇敬和颂扬；三是基督教的神秘主义所表达的神与人相统一、主体通过抛舍自我而得到神的自由与广阔的福境。第二个层次是“崇高的艺术”。如果说上一个层次是利用万物的存在来对神进行肯定，那么这个层次就是通过贬低或否定具体事物及其形象来反衬出神的伟大，或者说所有的感性形象都是为衬托神的伟大而存在的。这种艺术思想最好的体现就是希伯来的诗歌。值得注意的是，在崇高的象征方式中，黑格尔说内容与形式之间的关系中有肯定与否定的双重关系。什么意思？实际就是上面我们说的，在第一个层次中，利用万物中神的存在来肯定神；在第二个层次中，利用否定万物的价值来证明神。也就是说，神必须显现为形象才能被认识，这是感性事物肯定神，也就是肯定的含义；与神相比，感性事物微不足道、不能充分完整地表现神，只能贬低感性反衬神，这就是否定的意思。

不过这里的肯定和否定不能与美的理念中“否定之否定”相混淆。因为这时艺术理念还没有达到由概念自身运动来自我否定、同时也是自我肯定的阶段。

3. 第三阶段，比喻的艺术形式：自觉的象征表现。这一阶段的特点是，内容意义已经被充分的意识到，成为一个完全独立的因素；这种内容意义与感性形式的关系是不适应的、分裂的；内容与形式的关系虽然是分裂的，但两者间仍然存在着一种内在的联系；这种内在联系不是内容与形式本身所固有的，而是由一个第三者即主体外加上的；主体凭他个人的见识，在形象与意义之间发现某些类似点，用似有关联的个别形象去阐明意义内容。这里也分三个层次；第一个层次有寓言，隐射和道德故事之类表现方式。其特点是形象与意义的分裂还不显著，比喻的主体性还不很突出，借以说明意义的个别形象的描绘占主要地位。第二个层次有寓意性的作品，及隐喻和显喻。其特点是普遍意义占了统治地位，形象变成一种单纯的符号或任意选来的图形。第三个层次是教科诗、描绘诗之类，其特点是，意义与形象的象征性的结合已经完全瓦解，艺术形象与抽象内容的关系，或是外在的、不相干的，如教科诗；或是单纯描写事物的外在形象，不涉及内容，如描绘诗。至此，象征型艺术所应有的意义与形象的结合与联系就消失了。

## 第二部分 古典型艺术

### 序论 总论古典型艺术

古典型艺术是黑格尔美学的核心，是他美的理念的最理想的形态。黑格尔说“美是理念的感性显现”，而古典型艺术就是理念与感性显现的典型代表。说古典是美的理念理想形态，主要还是从艺术内容与形式关系的角度看。“内容和完全适合内容的形式达到独立达到完整的统一，因而形成一种自由的整体，这就是艺术的中心。……向古典型艺术提供内容和形式的是理想，古典型艺术用恰当的表现方式实现了艺术概念的真正的艺术。”（第 157 页）

黑格尔用了相当的篇幅叙述了上段的基本观点，概括起来有这样几点应该弄清：1. 内容与形式“独立达到完整的统一”，指的是两个方面的符合程度，是适合表现的艺术内容与恰好能够表现这内容的艺术形式的完美统一；而不是像象征艺术中那样，内容与形式互不适应。2. 内容与形式“形成一种自由的整体”，主要说的是内容与形式怎样结合？是什么意义上的结合？这种结合不是有了内容以后再把形式配上的。“因为古典型的美用自由的独立自主的意义作为它的内在因素。它不是用随便哪一件事物的意义，而是它本身就是意义，因而也就由它本身显出意义。这就是精神性的因素，一般把自己变成自己的对象，在这样使自己对象化之中，精神性的因素就有了外在的形式，这种和内在意义统一的外在形式也就有了它自己的意义而且显示出它对自己的认识。”（第 157 页）回顾一下在美的理念的论述中的观点，内容与形式是一个有机整体的两个部分，内容里本身就包含了形式的东西，由内容转化为形式，是内容作为概念自身运动发展的结果。所以说内容与形式是一种自由的整体。是整体不同部分自由发展运动的结果。从这个意义上讲，古典型艺术中的内容和形式的统一，与象征型艺术中的内容与形式的统一，是两个不同性质的统一。所以黑格尔在这里用“自由整体”这个词。3. 决定古典型艺术内容与形式关系的是“理想”，这是古典型艺术的理论基础。“理想”是第一卷第三章的核心议题。温习一下黑格尔给艺术美的理想下的结论，“从一方面看，真实的东西固然只有在展开为外在存在时，才得到它的客观存在和真实性，而从另一方面看，这真实的东西所含的并立的部分是结合为统一体而且都包含在这统一体里的，所以这展开为外在现实的每一部分都显现出这灵魂，这整体。”（第一



走出艺术哲学迷宮——黑格尔《美学》笔记

卷 197 页) 这里除了上面说的内容与形式自由运动外, 主要提出了形式“展开为外在现实的每一部分都显现出这灵魂, 这整体”; 也就是说形式展开的每一部分都要展现内容, 展现整体。是每一部分都要展现, 总体上展现局部细节不展现不行; 一部分展现另一部分不展现也不行。黑格尔甚至还进一步说, “把每一个形象的看得见的外表上的每一点都化成眼睛或灵魂的住所, 使它把显现出来。”(第一卷 198 页) 4. 由于以上原因, 古典型艺术是“按照艺术概念的真正的艺术”, “这就是艺术的中心”。

在象征型艺术里, 我们也讨论了意义与感性表现之间的统一, 但那种统一在象征型艺术里只是直接的, 是未经艺术调解的、自在的、不自觉的统一, 因而也就是不适合的统一。它的统一不外乎两种情况: 一种情况是对意义的理解只限于自然因素本身, 内容就是形式, 精神意义就淹没在感性形式中。因而这样的统一只是个别的孤立化的自然存在, 尽管也是在表现, 但看不出其普遍意义。另一种情况是用混沌的、不明晰的绝对精神因素作为内容, 去寻找与精神不同的直接存在的个别感性事物; 这种以抽象内容去寻找个别感性事物的结合方式也还不是适合的表现方式, “因为意义和形式的关系一般只是类似和暗示的关系, 从某些观点看, 双方可以凑合在一起, 从另外一些观点看, 双方却互不相干, 因此, 统一就遭到了破坏。”(第 158 页) 也就是说, 象征型艺术把原来对立的精神因素和自然因素拼凑在一起, 不能达到真正的统一, 而是对真正统一的破坏。例如在印度教的世界观里所表现出的那样, 就不是精神独立自主的统一。

那么什么是精神的独立自主? 黑格尔有一段话: “这种独立自主性在本身而且为本身就是自由的绝对的意义, 也就是自意识(自觉性), 这种自意识以绝对为内容, 以精神的主体性为形式。和这种自己确定自己的能思考又能起意志的力量相比, 其它一切都只相对地、暂时地显出一种独立自主性。”独立自主和自意识是同一的东西, 这里的关键是怎样理解“以绝对为内容, 以精神的主体性为形式”这句话的意思, 尤其是对“绝对”的理解。前面我们已经对黑格尔哲学, 包括“绝对理念”做过一些介绍, 不过还是有必要再来重复他的基本观点。

在黑格尔看来, 在自然界和人类出现以前就已存在神秘的“绝对观念”。“绝对观念”按其本性来说就是一种活动基础, 可是它的活动只是在思维中、在自我认识中表现出来。“绝对观念”的内部是矛盾的; 矛盾的运动和变化使矛盾向自己的对立面转化。黑格尔把“绝对观念”分为三个阶段。第一个阶段是逻辑的阶段, 那时“绝对观念”是作为在自然界出现以前的“存在”作为“纯思想的原质”而活动着。由“存在”开始, 黑格尔建立了他的逻辑学体系。在第二阶段, “绝对观念”转化为自然界。在黑格尔看来, 自然界是“绝对观念的存在”。黑格尔在“自然哲学”中阐述了他关于自然界的学说。“绝对观念”自我发展的最高阶段, 即第三阶段, 是“绝对精神”。黑格尔在“精神哲学”中阐述了“绝对精神”的内容。在这一阶段“绝对观念”否定了自然界, 并还原到精神本身; 发展重新在思维领域中进行, 但这时的思维已经是人间的思维了。这种人间的思维包括个人意识阶段、

群体意识阶段和社会意识阶段，并在艺术、宗教、哲学的形式之下最终达到自我认识的最高峰。从我们所需要认识的程度讲，绝对精神阶段就是人类对自己的思维进行思维的阶段；在这个阶段只有三种方式，即艺术的、宗教的、哲学的。这也就是我们前面曾说过的，绝对精神的三个阶段；它们依次由低级向高级发展，一个高于一个，一个代替一个。

现在我们再回到“以绝对为内容，以精神的主体性为形式”这句话。“以绝对为内容”就是以辩证发展为内容，绝对从黑格尔哲学的第一个阶段起就是以辩证逻辑为内容的；“以精神的主体性为形式”是指“绝对”经过逻辑学、自然哲学这两个阶段之后，现在到了以人类精神为思维对象的阶段。我们说过，黑格尔把这个绝对发展的这个阶段称为“绝对精神”。简而言之，“以绝对为内容，以精神的主体性为形式”，就是以辩证逻辑为内容，以人类精神为形式；就是“绝对精神”。不过还有一点不能忽略，这里说的精神不是普遍的人类精神，而是“主体性”的精神。这就具有了个人精神的色彩。从艺术的角度讲，一方面艺术与宗教、哲学具有同样的性质，都是绝对精神阶段的产物，或者说都是绝对精神的对象；另一方面，艺术与宗教、哲学相比，它本身就是独特的、个性化的。从这个意义上讲，“以绝对为内容，以精神的主体性为形式”，还可以说是以辩证逻辑为内容，以人类精神为形式，以艺术的个性化和独创性为特点。

黑格尔强调这些意义的关键是要说明，只有具有自意识的精神才是绝对的，独立自主的，自己决定自己的，和它的实际客观存在处于统一的；只有这种精神才可以用作真正艺术内容。绝对就是辩证，就是概念自我运动。单纯的自然界事物则没有自觉性，各自孤立而且依存，互相影响，显不出绝对或独立自主性。“只有在精神中，在具体的，自由无限的自己与自己一致的精神中，真正的绝对的意义才在它的具体存在中显现为真正独立自主的。”（第159页）

黑格尔还重复了象征型艺术三个主要阶段中的不足，即不自觉的象征、崇高的象征方式和比喻的艺术方式。它都显出内在意义和外在形象的分裂，没有达到真正的统一。这些缺点就导致古典型艺术的产生。

### 1. 古典型艺术的独立自主性在于精神意义与自然形象互相渗透

在黑格尔看来，古典型艺术是精神意义与自然形象互相渗透的独立自主的艺术。他对独立自主艺术的论述从这样几个方面展开。

1. 这种艺术具有绝对自由的哲学品质，“这种本身自由的整体在它自确定中所转化成的另一体里仍然保持它自己的独立，这内在意义在它的外在存在里仍然是自己与自己一致，这种整体或内在意义就是绝对真实的、自由的、独立自主的，它在自己的客观存在里不表现别的，就只表现它自己。”（第162页）这里所说的转化成另一体仍然保持自己、意义在外在存在里自己与自己一致、在客观存在里只表现它自己等，都是在强调内容与形式的辩证关系，强调自我运动和自我发展。强调的实质上是一种辩证的内容。这种辩证关系在绝

走出艺术哲学迷宫——黑格尔《美学》笔记

对精神的各种方式，如艺术、宗教、哲学中都是相同的。

2. 艺术的特点是要把意义和内容表现成为感性的形式，而不是表现为哲学概念。“在艺术领域里，这样的内容意蕴还不是表现于无限的形式，也就是说，它还不是以自己为对象的思想，把自己看作本质的绝对的东西，使自己取观念性的普遍性形式而成为客观的，而是仍表现于直接的自然的感性存在。”（第163页）这里所说的“无限的形式”、“观念性的普遍性形式”，都是指思想性、观念性的东西，指非感性的、非艺术形象的东西。艺术离不开可感知的感性形象，艺术内容不能用观念性的东西、理论性的概念来表述。这样艺术就有了两重性，一方面它要具有绝对的、独立自足的辩证品格，另一方面又要有具体的非观念性的感性形象。也就是说，艺术还不是哲学，它的内容意义还不是普遍概念，而只表现为具体形象。

3. 古典型艺术中意义是自然自足的，主要是指艺术的内容与形象是有机整体。“意义既然是独立自足的，它在艺术里就须从它本身获得它的形象，它本身就应包含它的外在存在的原则。”艺术意义本身应包含外在存在的哲学基础，就是我们在第一卷中反复说过的概念的自由运动，概念本身就包含着它的外在存在，就具有形象性，通过概念的否定之否定，达到内容与形式的统一，感性与理性的统一、思想与形象的统一。

4. 意义的独立自足性，决定了意义与形象、内容与形式的新关系。它们不再是互相外在的，而是互相内在的了。“因此它固然必须回转到自然，但是它仍统治着外在的因素（自然），这外在的因素既然是内在整体本身的一个方面，就不再以单纯的自然的客观事物的身份而存在，它已没有独立自足性。而只是精神的表现。在这种互相渗透之中，由精神转化成的自然形象和外在存在那一方面也因而直接获得它本身的意义，不再把这意义暗示为某种从物体现象割裂开来、与物体现象不同的东西了。”在象征型艺术中，意义与形象、内容与形式是互相外在的，仅是靠某种偶然因素才联系在一起的。在古典型艺术中，内容与形式、意义与形象是互相联系的有机整体；经过精神渗透的外在形象已不再只是它本身的自然感性意义，而是含有精神因素并表现精神意义的感性形式。

5. 精神意义的独立自足性，把艺术理想提升成为一种更高的精神整体。“这就是符合精神概念的精神与自然的一，它不只是停留在两对对立的平衡上，而是把精神提升为更高的整体，在它的另一体里仍维持住它自己的独立，把自然的化成理想的，使自己通过自然而且就自然中表现出来。”这个观点的关键是把自然的化成理想的，再利用自然把理想表现出来。这个过程，既可以说是否定之否定的统一过程，也可以说是内容与形式的表现过程。正是因为有了这个过程，古典型艺术成为整个艺术的中心标志、成为更高的精神整体。

“古典艺术形式的概念就以这种统一为基础。”

a) “这种意义与形体的统一还可以更确切地理解成这样：在它们的既已完成的统一体里就不再有分裂，不至于使内在意义又脱离形体和现实而回到它本身，作为只是内在的精神性，因而又回到差异双方的对立。表现精神的客观外在因素，按照它的概念来说，既然

是完全受到定性的和向特殊分化的，那么，自由的精神，在由艺术加工而获得适合的现实存在之后，就只能是一种既受到定性而又本身独立自足的，处在自然形象中的精神的个性。”

黑格尔的论述还是侧重于艺术理想哲理性的思考，所以文字显得有些晦涩。我们归纳条理，例为以下几个方面。

1. 意义与形象的统一不因内容向形式的转化而重新分裂。“在它们的既已完成的统一体里就不再有分裂，不至使内在意义又脱离形体和具体现实而回到它本身，作为只是内在的精神性，因而又回到差异双方的对立。”也就是说，精神必须保留在感性形象中，感性形象也必须具有精神性，两者不因统一而分裂，因为两者本来就是相互依存的。这样才符合古典型艺术的理想。

2. 经过精神渗透的外在形象已不再只是它本身的自然。“表现精神的那个客观外在因素，按照它的概念来说，既然是完全受到定性的和向特殊分化的，那么，自由的精神，在由艺术加工而获得适合的现实存在之后，就只能是一种既受到定性而又本身独立自足的，处在自然形象中的精神的个性。”也就是说，作为精神有机组成部分的客观形象受到了精神的规定性并经过了艺术的改造，因此它就是一种富有精神个性的自然形象，而不是纯然自然的客观形象。

3. 古典型艺术理想以人类作为中心和内容。“形成真正的美和艺术的中心和内容的是有关人类的东西；但是作为艺术的内容，有关人类的东西，按照已经讨论过的理想概念来说，须具有具体个性的本质定性，而且获得恰当的外在显现。”前面说过要使自然的客观形象具有精神的个性，这精神的个性只有从人类获得。所以形成真正美的中心和内容就是有关人类的东西。

b) 从本质上讲，古典型艺术不同于象征型艺术，那么这两者的区别是什么？这其中的关键是看意义与形象的统一性。我们还是把这些不易懂的论述内容条理一下：

1. 在古典艺术里，内容和形式是互相适合的，就形象方面来说，也是和内容相符合、具有整体性的。“因为整体具有独立自足性，这是古典型艺术的基本定性，这就要求双方的每一方，无论是精神内容方面，不是它的外在显现方面，都有本身就是整体，就是这整体形成了作品全体的概念。”（第164页）这一段的意思比较容易明白。关键是黑格尔后面的解说，“只有这样，每一方才是在本身上与另一方统一的，因此，它们之间的差异就变成同一对象之中的纯然形式的差异，从而使整体显得是自由的，而在这双方里都是同一件事。”这里要弄清两点，一是每一方“在本身上与另一方统一”，二是“同一对象之中的纯然形式的差异”。其实这两点说的是一回事，美的理想就是概念与代表概念实在的统一；艺术形象需要表现意义，意义需要有艺术形象表现出来；“人”这个概念需要用人的形象表现出来，人的形象也要以人的概念为依托并符合概念。“人”，有概念，也有形象；两者的统一，这就是“在本身上”与对方统一；这两者的差异在于一个是用概念的形式来表述，一个用形

走出艺术哲学迷宫——黑格尔《美学》笔记

象的形式来表现；这就是“同一对象之中的纯然形式的差异”。不知这样说明白了没有。

2. 象征型艺术，“正由于缺乏在同一个整体之内的这种自由的双重化，象征型艺术才在内容和形式两方面都缺乏自由。”这里说缺乏自由，一方面是精神对自己就没有清晰明确的认识，因此它就不可能清晰地选择自己的外在形象；另一方面，意义没有准确地找到自己的形象或形式，形式也就只能表现出意义的一部分，或在某些因素上见出联系，而不可能成为完全地统一。例如金字塔只有一部分见出所象征的崇高气魄，其中其它部分见不出这个象征的意义。

3. 要消除内容与形式的不符合、不自由重要地是要选择本身就富有精神意义的形象，这种形象本质上讲就是人的形象。“因为只有人的形象才能以感性方式把精神的东西表现出来。……通过眼睛，我们可以看到一个人的灵魂深处，而通过人的全体构造，他的精神性格一般也表现出来了。所以肉体如果作为精神的实际存在而属于精神，精神也就是肉体的内在方面，而不是对外在形象不相干的内在方面，所以这里的物质（肉体）并不包含或暗示出另外一种意义。……人体的全部构造，它显得是精神的住所，而且是精神的唯一可能的自然存在。所以精神只有在肉体里才能被旁人认识到。……艺术的要务正在于消除单纯自然与精神之间的差异，使外在形体成为美的，彻底塑造过的，受到生气灌注的，在精神上是活的形象。”（第165-166页）

黑格尔这段关于人体与精神意义的论述值得重视。而且他还特别强调，“这番关于人体和它的表现的话也适用于人的感情，本能冲动，事迹，遭遇和行动。”

c) 由于古典型艺术把自由精神作为具体的个性，并直接从肉体现象中来认识这种个性，于是就有人批评这种艺术是“拟人主义”的。黑格尔反驳道，“古典型艺术，单从艺术观点来看，的确是够拟人主义的；如果从较高的宗教观点来看，它的拟人主义就还太不够。”（第167页）因为在基督教中，上帝不仅是一个按照人来造型的个体，而且是一个实际存在的个体；既完全是上帝，又完全是一个处在一切实际生活情况里的有血有肉的人。这些，比按照人来造型的美和艺术的理想更突出了对人的重视。“如果上帝就是精神，他就应该显现为人，显现为个别的主体，而不能显现为观念性的人，他就要在实际上进展到具有时间和外在形状的直接的自然生命。”所以，对古典型艺术的拟人主义批评是无道理的。

不过古典型艺术对人与社会的理解与浪漫型艺术对人与上帝的理解是不同的。在浪漫型艺术中，人与上帝的关系还要经历一种分裂和对立。这是后面论述的内容了。

## 2. 希腊艺术作为古典理想的实现

从艺术史的角度看，古典型艺术的理想，是在希腊完成并达到顶峰。“古典美以及它的内容意蕴、材料和形式方面无限广阔领域是分授给希腊民族的一份礼品。这个民族值得我们尊敬，因为他们创造出一种具有最高度生命力的艺术。”（第169页）

古典美的理想产生于希腊的原因：

从他们的直接现实生活来看，“希腊人生活在自觉的主体自由和伦理实体的这两领域的恰到好处的中间地带。”也就是说，一方面，他们没有沉溺于宗教，也没有被专制统治，还保持着自我的独立性；另一方面，希腊人也没有完全沉浸于自我，还具有相当的社会性和普遍观念。这种既有个人意志又有普遍精神的状态，达到了人与社会的和谐统一。“美的感觉，这种幸运的和谐所含的意义和精神，贯串在一切作品里，在这些作品里希腊人的自由变成了自觉的，它认识到自己的本质。”

正是由于希腊人生活在这样一个个人意志与社会责任和諧统一的时代，“因此，希腊人的世界观正处在一种中心，从这个中心上美开始显示出它的真正生活和建立它的明朗的王国；这种自由生活的中心不只是直接地自然地存在，而是由精神观照产生出来，由艺术显示出来的；这是一种介乎既有思索教养，却又不假思索这两种情况的中心，它既不把个人孤立起来，也还不能把个人的消极方面，痛苦和灾祸带回到积极的统一与和解里去。”（第170页）

这里有这样几个对立统一：1. 既是自由生活的直接存在，又是由精神观照产生出来、由艺术显示出来的；也就是生活存在与精神观照的统一。2. 既有思索教养的过程，又是不假思索的过程；也就是有意识与无意识的统一。3. 既不把自己孤立起来，也不让个人的消极和痛苦破坏艺术的和谐与统一；也就是个性特征与艺术共性的统一。正是这些方面的统一，促成了古典型艺术中内容与形式的对应与和谐。内容与形式不再互相对立、互相外在、互相不适应，这就是希腊艺术作为古典理想实现的根据。

不过在黑格尔看来，以希腊为代表的古典型艺术也成为艺术由最高度生命力走向衰落、由和谐走向分裂的开始。

黑格尔的思想之所以说是辩证的，还在于他与中国古代朴素辩证法的思维是相似的，事物达到高潮就开始向低处回落；物极必反、乐极生悲。

### 3. 艺术创作者在古典型艺术中的地位

古典型艺术，从意蕴和内容方面看是自由而富有个性的，从感性形象方面看也同样是自由而自然的；可以说内容与形式完美统一，个性与形象完全融合。但是，不管两者表现的如何完美统一，“却不能是一种本来就是天造地设的统一，而是必须显得是一种由主体精神造成的结合。古典型艺术，由于它的内容和形式都是自由的，只能认清自己的（自觉的）那种精神的自由。”（第171页）这样，作为艺术品创造者的艺术家就成为理论关注的新的焦点。

“艺术家获得了一种不同于前一阶段的地位。这就是说，他的作品显得是理智清醒的人的自由创作，他既知道自己所做的事，也能做到自己所做的事，所以他既不会对他们想要表现于感性观照的意义和实体性的内容毫不清楚，也不会由于技巧能力的缺乏而在完成作品中受到阻碍。”

这里有四点：1. 艺术家获得了前所未有的地位；2. 他是理智清醒的自由创作，有目标、有追求；3. 对意义和内容清晰明确；4. 具有完成形象的艺术技巧。

下面进一步论述艺术家。

a) 关于内容。艺术家无须像象征型艺术家那样在动荡不宁的酝酿中去搜索内容。象征型艺术家寻找内容的工作是艰难的，“一方面是仍在直接自然形态的事物，另一方面是普遍，太一，改变，转化，生长和消逝这些内心中的抽象概念。”他们要从中寻找清晰明确的内容是不可能的，因为人类还没有将自己的认识水平提高到所需要的水平。“所以象征型艺术的表现虽然本来是应该阐明内容的，本身却还是一些谜语和待解决的课题，只显示出力求明晰的挣扎和心灵的反复搜寻中动荡不宁和孜孜不倦的努力。”

相比之下，古典型艺术家们就幸福多了。“对于古典艺术家来说，内容是现成的，已经完成了的，所以它对于想象来说，在基本意蕴上是已经确定了的，它来自信仰，民族信仰或是历代相传曾经发生过的事迹。对于这种客观的确定了的材料，艺术家可以自由处理，他无须亲自去经历孕育的过程，也无须费力探索它对艺术的真正意义，对于他来说，一种自在自为的内容已经摆在那里，供他信手拾取，任他凭自己的意思去自由地再造。”（第172页）由此可见，黑格尔把形成艺术发展高峰的基础和原因首先归为了历史。尤其从内容方面讲，希腊艺术家是从民族宗教中吸取材料的，而这民族宗教是已开始由希腊人从东方接受过来而加以改造的。人类认识的进程为艺术家提供了思想的基础；历史的积淀和发展为古典艺术提供了丰富的艺术养料。

这些看法是符合历史唯物主义的观点对于我们认识希腊艺术的形成和人类艺术思想史是有益的。

b) 关于形式，黑格尔有一个结论性的观点。“对于艺术家来说，在民族信仰、传说以及其它实际情况里愈易找到现成的绝对自由的内容，他也就愈能集中精力去替这种内容塑造恰当的外在艺术显现形式。”

就这方面看，象征型艺术总要在无数形式中徘徊搜寻，仍找不到一个完全合适的形式。黑格尔说愈有现成的内容就愈容易找到恰当的艺术形式，主要是从内容对形式的对应关系上讲的，因为内容明确了，形式也就确定了。“古典型艺术家却不如此，他却知道约束和节制。这就是说，在古典型艺术里，内容本身就决定着它的自由的形象，而那形象本身也就自在自为地符合那内容，因而艺术家显得只是完成按照概念本身既已成就的东西。”这就是内容决定了形式。

既然内容已经决定了形式，那么艺术家的任务是什么？第一，艺术家“仿佛只是就现成的外在显现形式上洗刷去一些不适合的附赘悬瘤。”（第171页）第二，艺术家对内容的表现也不是临摹或墨守成规，而是在整体上有所改进。第三，内容是在形式的描绘中不知不觉地完成的，“在创造形式成为主要兴趣和艺术家的特殊任务的地方，随着描绘的进展，内容与就不知不觉地逐渐形成，正如我们已往所见到的，如果形式与内容都完善，二者总

是携手前进的。”

c) 关于艺术媒介,对于古典型艺术家来说,他所用的艺术媒介,如声音、色彩、线条等,也应该是现成的,并应消除一切生硬和粗糙的缺点。“所以古典型艺术家须处在一种熟练技巧高度发展的阶段,才能使感性材料听从艺术家随意指使。”这种完善的、高度发展的技巧“直接能把心灵和它所构思的东西都表达出来”。(第173页)

要达到这种境地,需要在一种稳定的行业中、甚至是机械性的千篇一律的工艺中,经过长时期的磨练才能达到。这就是在教堂里进行神像的艺术制作。黑格尔认为,只有在教堂中通过制造神像把技艺性的问题克服了,技术娴熟了,才有可能进行真正的艺术创造。应该说这种在工艺实践中掌握技术,然后再进入真正艺术创作的观点是有道理的。

#### 4. 题材的划分

从一般意义上讲,人们通常把每一件完美的艺术作品都称作古典的,或者说古典在很多场合就是艺术完美的代名词。而且这样使用古典时,无论在象征型艺术中,还是浪漫型艺术中都是如此。

我们现在用“古典型艺术”这个词当然也包含或采用了艺术完美这个意义,不过也并不是全部相同。古典型艺术的“完美必须植根于内在的自由的个性与它所借以显现的那种外在存在之间的彻底的互相渗透,所以我们把古典型艺术及其完善和象征型艺术与浪漫型艺术都明确地区分开来。”(第174页)也就是说,黑格尔说古典型艺术完美,并不是从一般的意义上理解,而是从自由个性与外在显现的彻底的互相渗透这个意义上理解;也就是从内容与形式的完全适合、完美统一的意义上来理解。完美是指两者的彻底渗透、完全符合。这是一个标准,达到这个标准的,就是区别于象征型艺术与浪漫型艺术的古典型艺术;达不到这种“彻底”、“完全”标准,但内容与形式也达到了一定的统一的,就是一般意义上的完美。本书中讨论的古典型艺术,就是从“彻底”、“完全”这个标准出发,作为一个历史阶段的代表,并区别于其它两个类型的艺术。

古典型艺术的概念本身产生出这样几个不同的阶段:

第一点,古典型艺术是从象征型艺术表现方式的发展过程中发展出来的。象征型艺术是古典型艺术的前提,古典型艺术是象征型艺术的结果。这一段里,有几个定性的语言应该提出来注意:

古典型艺术的内容是:“明确的自觉的个性”;

表现这内容的形式是:“完全由精神灌注而显现生气的人的躯体”。

古典型艺术的自由本质:自己决定自己是什么。

以上这些都是古典型艺术中非常核心的东西,在后面的论述中我们再深入认识。

黑格尔认为古典型艺术有一个逐步形成和发展的过程,艺术形成初期的东西也不应排斥在古典型艺术范围之外。“所以初看像只是古典型艺术起源的条件和前提而应放在古典型



范围之外的题材还应放在古典型范围之内，才能显示出古典型是怎样克服不适宜理想的消极因素而达到真正内容和正确形象的。通过这种形象塑造过程，真正的古典型的美，无论在内容上还是在形式上，才能由自己产生出来。”（第175页）这是第一章里要讨论的内容。

第二章里论述达到古典型艺术的真正理想的情况，“在这里希腊人的新的美好的艺术神的世界形成中心点。我们将从精神个性与直接和这种个性联系在一起的人体形象这两方面来追溯这个艺术神世界的发展。”

第三，古典型艺术这个概念，不仅包括古典型艺术自生展的过程，而且包括古典美的解体。古典美的解体就导致另一个领域，即浪漫型艺术。“古典美的领域中神们和个别的人们先由艺术意识产生出来而后又从艺术意识中消逝了。”而后生出两种去向，“或是转回到希腊艺术在其中曾攀登过完美高峰的自然方面；或是转向一种失去了神的鄙陋平庸的现实世界，把其中虚伪的和消极的因素暴露出来。”也就是说，在古典型艺术消逝后，转向两个方面，一是走向艺术化的自然，一是走向现实的庸俗世界。

导致古典型艺术解体的原因是，内容与形式、自由个性与人体形象等因素的对立与分裂。“内容和外形既已分裂，内心世界独立地处在—边，和它割裂开的外在世界处在另一边，退回到自身的主体就不再能从以往的那些形象中找出能表现它所理解的现实。”而这些因素的直接融合正是古典型艺术的精髓。

这种解体中的艺术活动就是第三章的题材。

## 第一章 古典型艺术的形成过程

在黑格尔看来，古典型艺术是自由精神的产物。“自由精神这个概念之中直接地包含着精神回到自己，为自己而存在而且客观地存在着这样一个阶段，尽管像过去已经指出过，这种沉浸到内心世界的情况既不是脱离精神中一切实体性的因素和自然中一切有持续性的因素的那种主体的否定或消极的独立自足化，也不是进一步发展到真正无限的主体自由所形成的那种绝对的和解。”（第177页）古典型艺术是一种自由精神，而这一段就是对古典型艺术作为自由精神的概论。这里有几个方面：1. 自由精神存在的方式之一就是精神自己回到自己。2. 古典型艺术作为自由精神的一个阶段，其特点是为“自己而存在而且客观的存在着”。意思是说，精神的存在并没有脱离客观性，它既是精神的，又是物质；既存在于主体心灵，也存在于客观物体。3. 这种自由精神（古典型艺术），不是把精神完全消沉于客观事物和自然中的那种没有主体意识的独立自足化。4. 这种自由精神，也不是像哲学那样让精神否定感性形象，纯粹用概念和思辨把握世界，主体完全生活在内心生活中。古典型艺术作为自由精神的一个阶段，既要有精神自我，也要有客观形象；既要有理性内容，也要有感性形式。这些因素的直接融合正是古典型艺术的精髓。

从一般的意义上讲，精神要回到自己，一般要经过精神否定物质这样一个过程。即精神要先进入自然，在否定了自然的纯粹外在性之后，再回到精神自己。总得说来，精神回到自己有三种方式：第一种是没有回得来，消沉到自然中直接被自然吞没了；第二种是既保持着精神自己，也保留着自然本身；第三种是在否定自然之后，完全回到了内心，没有了自然的影子。

“如果要问古典型艺术要否定或扬弃什么具体对象才能获得精神的独立自足性，回答就是：古典型艺术的对象并不是单纯的自然而是已由精神意义渗透了的自然。”这可以说是从另一个角度重复了前面说的观点，精神意义与自然的渗透、结合，谁也不能脱离谁，你中有我，我中有你，这就是古典型艺术的精神独立自足。

接下来黑格尔提出了一个历史的传承问题：“希腊人是否曾从其他民族借来他们的宗教呢？”这里说的是对宗教的借鉴，其实是对艺术从内容到形式对历史的继承与借鉴问题。对此，黑格尔认为希腊古典型艺术在这方面主要有两点：一方面古典型艺术继承、借鉴了象征型艺术的东西，象征艺术对于古典型艺术来说“是一种现成的资料，是新发展的艺术的出发点。”古典型艺术的前提或现存的资料是象征型艺术所提供的，象征型艺术是古典型艺术的出发点。另一方面，“希腊精神对这些前提或现成资料的关系，基本上是一种制造的关系，说得更确切些，是一种起否定作用的改造的关系。假如不是经过推陈出新，观念和表面观念的形象就会照旧不变。”（第178页）也就是说，古典型艺术对象征型艺术的继承是

创造性的，有选择的，否则古典型艺术就不会创造出那样伟大的成果。

如果具体分析古典型艺术对象征型艺术的超越，主要还是从黑格尔一贯主张的精神意义与感性形象的统一方面找差别。如前所述，象征型艺术中内容与形式的关系是分裂的、对立的、互相隔离的。而古典型艺术则不然，“对于古典神的理想来说，还须使精神不只是像个人精神那样处在抽象的有限的孤立自足状态，和自然及其基本因素的力量相对立，而是要按照精神的概念，使精神本身就包含一般自然生命的基本因素作为它的组成部分。正如神们在本质上就是既具有普遍性而同时又是一些受到定性的个体，在肉体方面也应具有自然性作为一种广泛作用的基本的自然力量，和精神活动交织在一起。”（第179页）

概念本身就包含着一般自然的因素，精神与肉体自然交织在一起，这就是古典型艺术对象征型艺术的超越。

本章主要讲古典型艺术的形成过程，具体划分如下：

第一，贬低动物性因素，把动物排斥到自由的纯洁的美的领域之外。

第二，克服原先看作神的一些原素性的自然力量，也就是通过新神与旧神的斗争，使真正有精神意义的东西成为主宰。这里说的“旧神”是指那些对原始自然力量的认识，如西方的“地、水、火、风”，中国的“金、木、水、火、土”。

第三，作为精神代表的新神获得主宰和自由之后，又将上述对旧神的否定变成肯定，让以旧神为代表的自然因素沐浴精神的光辉。

### 1. 贬低动物性的东西

在印度人和埃及人中间，一般地在亚洲人中间，我们看到动物或至少是某些种类的动物是被作为神圣而受到崇拜。崇拜动物就是把动物作为神的代物品来供奉、观照。因此在象征型艺术里动物形体成了主要因素。古典型艺术要把精神因素渗透于自然，达到精神与自然的统一，就必须贬低动物性因素。“向古典型艺术过渡中应该注意的下一步就是把动物的崇高地位和价值降低，而且把这贬低本身用作宗教观念和艺术创作的内容。”（第180页）

降低动物的崇高地位和价值的事例，黑格尔主要讲这样几项。

#### a) 动物供祭（牺牲）

“动物供祭”这一节，主要是讲不同的文化背景和艺术类型对待动物供祭活动的不同态度。用动物来供祭神，这其中肯定有对动物的敏感与信仰，因为神通过这些动物向人宣示预兆。其中的不同是，印度人把被视为神圣的动物完全不杀，并善加护养；埃及人甚至在被视为神圣的动物死后，还替它们防腐。希腊人献给神的只是动物的一部分，而且是不能吃的那一部分；能吃的部分自己都留下吃了。

普罗米修斯偷天火的故事也与此有关。普罗米修斯宰了两头牛，把两副肝全烧作祭供，把两条牛的骨头包在一张牛皮里，把肉包在另一张牛皮里，让天神选择。天神受了骗，选择了骨头，因为体积显得比较大些，这样肉就留给人吃了。天神受了骗一怒之下收回了火，

让人没有办法把肉烧熟。普罗米修斯又为人类把火偷了回来。回来的路上兴高采烈，快速如飞。因此现在还有这样的传说，报喜信的人跑得比飞还要快。“——希腊人就是用这种方式去解释人类文化的每一步进展，并且把它表现在神话里，在意识里保存下来。”（第181页）

### b) 狩猎

另一个可以说明动物性受到进一步贬低的例子就是关于狩猎的传说。希腊人把狩猎与一些英雄联系在一起，并作为丰功伟绩来感谢和纪念英雄。在印度，人们却把毁灭某些动物视为罪行，犯者就应该处死。

### c) 变形

在第一章象征型艺术中，我们曾谈到过“变形记”，其主要叙述内容是人受主观和客观等方面因素的影响，变成了与人不同类的各种自然事物。这是一部比荷马史诗还要古老的书籍，虽然写得很啰嗦，似乎只是把单纯的神话游戏和外表的事实杂凑在一起，但是其中还是有一种不易察觉的较深刻的意义。

1) 变形的观念与埃及人对动物崇拜的观念是相反的，“因为从精神的伦理方面来看，变形对自然是抱否定态度的，它们把动物和其它无机物看成是由人沦落而成的形象。……自然事物形状被看作人所遭受的变形，为着要惩罚他的某种或重或轻的过错或罪行；这种变形被看作一种剥夺神性的空难的痛苦的生存，在这生存中人就不能再保持人形。所以这种变形不能指埃及人所理解的灵魂轮回，因为这种灵魂轮回是一种不涉及罪孽的变形，人变成兽，反而被看成一种提高。”（第183页）可见，变形记的观念认为变形就是惩罚；动物是低于人的范畴。而埃及人的灵魂轮回则与此相反，兽比人高，人变成兽是一种提高。

黑格尔在这里以相当的篇幅举了一些我们不熟悉的例子，用来论证上述观点。我们就不再列出了。

2) 这一部分主要是说一些神要做不光彩的事情时，就把自己变成动物的形象。如天神宙斯好色而多事，在抢欧罗巴公主时，就把自己变成一头牛；在追求列达公主时，就变形为天鹅；他还变形为一阵金雨，使达娜公主受了孕；这些变形目的都是为了伪装自己欺骗别人，要达到的都不是精神性的而是粗鄙的出于自然冲动的意图。神在做坏事的时候就变成动物，这本身就是对动物的贬低。

3) 最后还有些人兽同体的杂种，仍在希腊艺术中保留着。不过其具有动物特性的部分是被看作精神性的和由堕落来的。例如在埃及，牡山羊孟德斯被崇敬为神，象征大自然的生殖力，特别是太阳的生殖力。人们崇拜它达到了淫秽的程度，据诗人品达说，连女人们也献身给这些动物。在希腊，畜牧神潘恩却是令人见到就恐惧的神，而它是人兽同体的杂种。在希腊，半人半兽的杂种，都是“以自然方面的淫逸和肉欲为主要的性格特征，精神方面却退居次要地位。……从此可见，在古典型艺术中动物形状在各方面都受到改变，总是用来表示罪恶，低劣，单纯自然而缺乏精神，而在希腊以外，它们却曾用来表示正面的

绝对的东西。”(第189-190页)

## 2. 旧神和新神之间的斗争

古典型艺术以精神意识的自我运动、自我发展为基础,“即精神性的个性本身所固有的力量,为他们的内容,他们也就能作为认识和意志的主体,即作为精神的力量,而呈现于观照。”(第190页)这样,这一部分就比贬低动物的部分更高出一个层次。

把精神力量作为认识和意志的主体,主要是把精神表现为人的形象,“这人性的因素不是由想象从外面强加于这种内容的一种单纯的形式,而是内在于意义、内容或内在因素本身。”也就是说,把精神力量与人的形象相结合达到内容意义与感性形式的统一;人的形象是渗透着精神意义的形象,而不是把人的形象作为单纯的自然形式来看待。这是古典型艺术整体上的基本特点,“只有这种谐和(统一)的不同的表现方式才形成这一阶段的各种艺术形式和各种宗教的发展阶段。”

现在来说新神与旧神的差别。这里黑格尔用大段文字进行理论,我们概括如下:在黑格尔看来,一般意义上的凡人,与自然事物是没有什么区别的;他们也是自然的一部分,也是有限的不自由的。“有限的凡人的精神如果要打破这种界限和范围,它就只有在认识方面用思考来掌握自然,在实践方面能实现观念、理性、善和自然之间的和谐,才能把自己提升到无限。”这里黑格尔提出,从两个方面努力,可以把人从自然状态转化为精神状态。这两个方面,一是在认识方面用思考来掌握自然,二是在实践方面能实现思想、观念、道德与自然的和谐。黑格尔的这个观点重要。尽管他是一个客观唯心主义的思想家,尽管他在艺术中也大谈神的问题,但许多哲学的根本问题上还是显出了很深刻的思考力。人的发展不是神来决定的,人的发展离不开对客观世界的认识和社会实践的积累。人从这两个方面发展起来了,人就得到了提升,就获得了自由,就达到了无限。

黑格尔所说新神是什么?新神就是获得自由、达到无限的人,“这种无限的活动就是神,因为神才达到对自然的统治,他作为这种无限的活动及其认识和意志,本身就是自为的(自觉的)。”(第191页)所谓人对自然的统治,其实就是人对自然有了深刻地认识,对社会深入地了解,克服了盲目性,取得了自由性。新神其实就是丰富发展起来、克服了盲目性的人。这就是黑格尔关于新神的基本概念。

在象征型艺术所表现的宗教里,也就是在旧神里的情况却与此正好相反,“内在的观念性因素和自然这两方面的统一是一种直接的结合,因而这种结合在内容意义和形式两方面都以自然因素为其基本定性。所以太阳,尼罗河,海洋,大地,生和死以及生殖和再生殖的自然过程以及一般自然条件的变化过程都被看作神的一种存在和生活而受到崇拜。”也就是说,在旧神中,看不到精神的力量,看不到人对自然获得的认识和自由,精神与自然、内容与形式还是相互分裂的、对立的。随着人类对客观世界的认识和社会实践的发展,旧神就面临被取代的命运。“所以古典型艺术的情况就必然与此相反,被贬低的不是动物性,

而是一般自然力量，以便精神性得到相应的提高；因为形成基本定性的已不是人格化而是主体性格。”“在美里一般与个别、精神与自然这双方面在艺术表现里都充分享受各自的权利而毫不削减。所以古典型艺术的神仍然保持着自然力量，不过这种自然力量不是作为一般的大自然来理解的，而是太阳、海洋等等的明确的因而有局限的活动（作用），一般地说，就是这种特殊的自然力量显现为一些精神的个性，而且就是这种精神的个性为它们各自特有的本质。”（第192页）

“古典的理想，既然不是直接现成的，而是只有通过否定精神形象中的消极因素的过程才能出现的，所以对起源于较早的宗教观念和艺术观点之中的生糙的、不美的、粗野的、离奇的纯然自然性或幻想性的因素进行改革和提炼，就成为希腊神话的基本旨趣，因此就要达到表现的是一定范围内的一些特殊事物的意义。”这里有三层意思：1. 古典型艺术作品中用的形象都不是自然现成的东西；2. 希腊神话的基本旨趣是对象征型艺术中的所列举的不适合因素进行改革和提炼；3. 古典型艺术的表现能力是“一定范围内的一些特殊事物的意义”，而不是所有范围的所有意义；因为黑格尔说过，并不是所有精神内容都可以用形象表现。

研究希腊古典型艺术，我们面对的东西浩如大海，黑格尔选择雕刻作为主要论述对象。“因为雕刻按照神们的真正形象把他们表现出来供感性观照，形成了古典型艺术的真正中心，……或则说，把人的世界和神的世界按照它们的活动和运动表现出来。……我们在这里也是要从尚无形式的生糙原始的自然力量开始，只把这些自然力量提高到具有精神性的个性和凝聚为固定的形象所经历的步骤标志出来。”（第193页）在雕刻中，自然的东西（材料）转化为形象，形式的东西转化为精神。这个历程是黑格尔感兴趣的。

为说明这个问题，主要从三个方面或者说是三个步骤进行讨论。

第一，首先应引起注意的是神谕，神谕只是通过自然事物把神的本无形象的见识和意志宣示出来。

第二，涉及一般自然力量以及法权之类抽象概念，这是真正具有神性的个别神的发祥地和基础。

第三，否定旧神中的肤浅向理想的目标前进，通过对过去消极因素的否定，建立、巩固独立自足的精神个性。“这种变革形成了古典神的起源史中的关键，它在希腊神话中以既朴素而又明确的方式表现为新神和旧神的斗争，即表现为巨灵族的崩溃和以宙斯为首的神族的胜利。”（第193-194页）天神宙斯在希腊神话中造反推翻了旧神族才获得统治，黑格尔说他在两个不同艺术类型转型中，也成为新神胜利的标志。

#### a) 神谕

神谕就是神向人发出的旨意。神谕在古典型艺术中出现的意义在于，“在古典型艺术中单纯的自然现象不再受到崇拜，既不像古波斯人那样向石油矿和火祈祷，也不像埃及人那样把神仍看作不可思议的、神秘的无声的谜语，而是把神看作有知识、起意志的主体，能

凭自然现象向人类启示他们的智慧。”（第194页）也就是说，能做谕旨的神，已经是具有独立精神和个性意志的主体，这就是塑造美的理想形象的基础，尽管他还没见诸于形象。

希腊最古的求神谕的地方是“多多拿”，天神宙斯的神坛就在那里。神谕通过风吹树叶等自然声响来回答人的求问。

1) 神们宣谕所用的符号大部分是很简单的；在多多拿，这些符号就是对圣橡的响声、流泉的细语以及起风时铜器的震动声。阿波罗神坛所在的爱琴海上的德罗斯岛，神谕用的是桂树的响声。除去自然声响外，人本身也是神谕的喉舌，他失去清醒的理智，进入灵感状态，弄得神魂颠倒，例如德尔斐的女巫受到地下迸发的蒸汽麻醉，弄得神智不清，就说出神谕等。

2) 神谕有了符号还要加上第二方面的因素。在神谕里被看作知识的主体是神，阿波罗神就是知识神，他的旨意影响最大。尽管如此，神宣示意旨的方式还是暧昧的，是一个自然的声响或一些不连贯的音节。形式的暧昧决定了内容的隐晦，所以需要解释和说明。

3) 通过解释和说明，原来仅是自然形式的的神谕转化为精神形式，并成为意识的对象，但神谕本身毕竟是隐晦的、模棱两可的。另外从神谕的普遍性来说，也具有一定可选择性和不确定性。这样就给人的行动带来了麻烦，“所以当他要按神谕来作出决定时，人从神谕的模棱两可的意义中只能挑选某一方面，因为每个特殊情境之下的行动是有定性的，所以人只能按照神谕的某一方面作出决定而排除其中的另一方面。”（第195页）传说波斯大帝若克色斯征希腊，遣使者支德尔斐的阿波罗神庙求神谕，回答是“一个强大的国家要遭倾覆”，他认为这是波斯要胜利的意思，但结果遭倾覆的不是希腊而是波斯自己。这就是神谕的隐晦性和人的选择的两难境地。

神谕尽管难以判断，选择尽管身处两难，但是把这种权力交给了人，就为人创造了体现自身价值的机会。“一旦他发出动作了，把所作的事在实际中完成了，这件事就变成他自己的事，他须为它负责，这时他就陷入冲突；他马上就看到神谕所包含的另一方面是反对他或对他不利的，他的动作的命运，违反他的认识和意志，就落到头上，知道这种命运的不是他自己而是神们。”

黑格尔认为，神谕之所以在古典型艺术中占有重要地位，“这是因为其中人的个性还没有达到内在性（精神性）的最高峰，而只有在这种最高峰上主体才能完全凭自己替自己的行动作出决定。”（第196页）为什么说希腊人还没有达到精神的最高峰？因为“依我们近代人的意义来了解的‘良心’在古典型艺术中还没有地位。希腊人固然往往凭自己的情欲去行动，不管那种情欲是好是坏，不过应该鼓舞他而实际上也是在鼓舞他的那种真正的情致却是从神们那里来的，神们的内容和力量就是这种情致所属的一般。希腊英雄们或是胸中充满着这种情致，或是在神们不是直接现在眼前命令他们怎样行动时，就求教于神谕。”这里主要有这样几层意思：1. 所谓没有达到精神的最高峰，是指还没有达到哲学性思维的高度，思考还没有脱离形象进入思辨；2. 在黑格尔看来，神与伦理信条或理想是同一的东

西,是这些东西产生了情致,成为艺术作品中人物行动的动力;3.当情致发挥不了作用时,人物就以情欲为动力对照神谕进行命运的选择;4.回忆情致,“在这种具体化过程中,就揭开冲突和纠纷,成为一种机缘,使个别人物现出他们是怎样的人物。”这种“特殊的”,揭开冲突,引起动作,显现性格的“机缘”就是“情致”。总起来说,在古典型艺术中,还是情致在起主要作用。

#### b) 旧神与新神的差别

在神谕里,旨意或者说是“内容来自有知识和起意志的神们,而外在显现的形式却是抽象的外在的自然的东西,所以另一方面,自然的东西,从它的普遍的力量及其作用来看,就变成了内容,从这种内容中独立自主的个性先要挣扎涌现出来,然后才获得一种形式的肤浅的人格化,作为它的最近似的形式。”(第196-197页)也就是说,神谕,从内容上讲是有精神意志的,而形式还是用自然的方式如树叶声音等表达,这就是一种不和谐;但由于这种自然形式也是由神的精神意志传达出来的,所以这种自然形式又具有了精神的意味,其缺陷就是缺乏独立自主的个性,所以也就是一种“近似的形式”。真正古典型艺术的重要贡献就是内容与形式的符合与统一,神谕中,精神对自然形式渗透,可以看作由象征型艺术向古典型艺术过渡中的一个重要环节。

下面就开始谈旧神与新神的差别。

1) 谈新神还是要从旧神说起。旧神中有一些浑沌的自然神代表着自然的普遍力量。浑沌就是开天辟地以前神和人所处的浑茫无限的空间。据希腊神话,浑沌生育出天神乌冉弩斯和地神迦来,天神与地神交配生巨灵族神,子女共十二人,天神把其中六个儿子抛到阴间,地神愤怒,唆使他们造反,把天神推翻,由巨灵族之一库诺斯继承天神位。这些就是后来由宙斯推翻的旧神体系。以这些旧神体系为基础,产生了一些有代表性特点的神,如旧海神和旧日神。“这些神是后来一些在精神上个性化了的神的自然基础。这样就出现了一套由想象造成而由艺术加以形象化的神谱和宇宙学,其中最早的一批对于观照还是不明确的或体积巨大无比的,同时还带有很多的象征性质。”(第197页)

这一段主要是说,古典型艺术中的一些代表自然的神,是从象征型艺术中的自然神进化而来的。这个进化过程用黑格爾的话说,就是不断有了规定性,其实就是性格不断丰富、个性特征不断鲜明。

2) 这些巨灵族旧神们之间有下列几种较明显的差别。

2a) 首先是关于天体和地球的威力,这是些没有精神的伦理的内容,因而还是些丑陋、庞大、无形式的神,像印度人或埃及人的幻想出来的那样。刚才我们说过,这天神乌弩斯统治着这些天体和他的丑陋的子女们(相传旧天神的子女有些长了五十个头和一百只手)。旧天神对天体和子女的统治象征着时间,他把子女全部吞吃掉,就是象征时间把它所产生的一切终于消灭掉。这个象征是很有道理的,实际上所有自然生命都要受到时间的控制,时间让有生命的、可消逝的东西成为时间的奴隶。“只有在法律、道德和国家政权里才



走出艺术哲学迷宮——黑格尔《美学》笔记

有不随时代消逝的固定的东西；诗神也是如此，她也使一切作为自然生活和实际行动而随时间消逝的东西能持久和固定下来。”（第198页）在黑格尔看来，处于自然状态的东西就是易逝的，就会被时间吞没。而进入文明社会的东西，人类思考的成果就可以不受时间的控制。法律、道德、国家、政权、诗歌等，都是可以世代相传的，所以不受时间的控制。

2b) 属于旧神体系的不只是一些单纯的自然力量，此外还有些驾驭自然原素的威力。这主要是指通过气、水和火之类原始的自然原素的力量对金属进行最早加工的手艺神们。

这里黑格尔主要举了普罗米修斯的例子。普罗米修斯从天上偷来智慧和火，送给了人类。人类从此得到了生活、生产必需的技艺和火种，具有了满足生活需要的能力。遗憾的是普罗米修斯没有能够把社会、政治、战争的技艺传授给人类，因此曾出现了人类自相欺凌，分裂混乱的局面。黑格尔认为，人类首先通过生产去满足直接需要，然后才进入政治生活或精神生活，他根据这个标准把希腊神分为仅涉及自然力量的旧神和涉及社会生活的新神两种。这种认识还是极有创造性的。从这个意义上讲，普罗米修斯就是驾驭自然力具有生产技艺的代表。

2c) 除了上述的两种神之外，还有另外的一些神，如运气女神涅米什斯专门把祸福分配给人类，特别使过分幸运而傲慢的人遭到灾祸；正义女神狄克；复仇女神厄运弩等。这些神不再是“人格化的单纯的自然力量，不再保持着粗野或奸诡，也不再是服务于次要人类需要的那些驾驭自然原素的力量，而是很接近观念性、普遍性和精神性的一些神”。（第201页）这些神从一定程度上讲，已经接近古典型艺术中的一些形象，“但是这些力量或神还缺乏精神的个性以及适合这种精神个性的形象和显现，所以他们在作用上或多或少地和自然的必然性与本质保持密切的关系。”

上面说到的神，从分工上看，正义、复仇等已经含有法权和正义的意义，但这种必要的公理，在黑格尔看来还不是道德的精神（回想一下黑格尔关于道德的定义），还“只是一般的抽象概念或是在精神关系之内的涉及自然关系的一种不明确的公理”，（第202页）并不属于自由自觉的精神。

另外，黑格尔认为家庭关系也不能看作是完全道德精神的内容。因为血缘关系是自然的、不能选择的关系。但婚姻关系则是不同于血缘关系的另一种关系。“这就是说，亲子关系是以自然一体为基础的，而夫妻关系却来自婚姻，婚姻就不只是起于单纯的自然的或自然的血缘关系，而是起于自觉的愿望，因而属于自觉意志的自由道德范畴。所以不管婚姻与爱和情感有多么密切的联系，它究竟不同于爱的自然情感，因为它还带有不依存于自然情感的自觉的职责，纵使爱情已消逝，这些职责还要受到承认。”（第203页）

黑格尔关于家庭、婚姻、道德的论述很精辟，亲子关系建立在自然血缘基础上，夫妻关系建立在道德精神基础上，其性质是不一样的。而且人类对婚姻的实质性概念认识也较晚，也更为深刻。以此标准分出了旧神与新神。另外，与婚姻的概念相比，正义、复仇等神祉也确实显的更原始了一些。

3) 旧神与新神在威力上和在统治期限上彼此之间是有差别的。这里有三点。

3a) 旧神是按照先后承续的次序而出现的。这个次序一方面显出由抽象的无形象的自然力量到较具体的、形象已较明确的自然力量的上升；也就是说一个比一个规定性更具体、形象性更明确。另一方面也显示出精神力量对自然力量占优势的开始；也就是说在精神力量与自然力量的对比上，精神力量越来越占优势。

3b) 这种先后的次序既显示了神们向深刻化和丰富化的进展，也显出旧神体系中原始、自然、抽象力量的下降及社会、精神、具体力量的上升。

3c) 上述新神与旧神力量对比的转变以及新神否定旧神的方式，是古典型艺术第一阶段的真正的中心。“但是重要的进展在于古典型艺术的真正内容和特有的形式都由自然转向精神。这使我们能看到上述精神个性的进展和冲突已不再专属于旧神体系，而是落在新神为着巩固他们对旧神的长久统治所进行的战争的范围之内。”（第205页）这里有三点：1. 古典型艺术的重要进展是真正内容和特有形式由自然向精神转变；2. 过去神对神的否定是在旧神体系内部进行的，进入古典型艺术，神对神的否定变成新神对旧神的否定；3. 在新神对旧神的全面否定中，古典型艺术确定了自己的性质与地位。

#### c) 旧神们的挫败

“自然和精神的对立是绝对必要的。因为我们在前文已经看到，精神作为真正的整体，它的概念（本质）就它本身来看，只在于把自然分裂开来，本身既是客体（对象），又是主体，以便通过这种对立，从自然里解脱出来，然后作为胜利者和胜利者的威力，自由地明朗舒畅地对待自然。所以精神本身的本质中的这种首要因素也就是精神对自己的观念（认识）中的首要因素。”（第206页）把这段话的内容概括如下：1. “自然与精神的对立”是指精神自身的对立，是精神把自己转化为自然形象的对立；2. 精神作为真正的整体，本身就已经包含着另一半，这另一半就是精神对象化的自然，是精神自我否定而产生的自然，从这个意义上讲，精神既是主体，又是客体；3. 因为客体的自然就是精神自身的一部分，所以精神可以自由、明朗、舒畅地对待自然；4. 精神要自我否定转化为客体对象，首先要对自己的观念有清晰明确的认识（内容的清晰度决定了形式的清晰度），这就是精神本质中的首要因素。

旧神向新神的转变、自然向精神的转变，在人与神两个方面展开。首先，从人的转变看，“这个转变表现为由自然人改造为具有法治的情况，即具有所有制、法律、宪章制度和政治生活的社会人的前进过程。”其次，从神的转变看，“从神的永恒的观点看，这就表现为通过具有精神个性的神们来战胜自然力量的过程。”也就是从自然的抽象的神，向具体的具有精神个性的神转变。

由自然人转变为社会人，由自然神转变为具有精神个性的神，黑格尔准确地概括了象征型艺术与古典型艺术在思想内容与艺术形式方面的区别和特点。

1) 新神与旧神的斗争及其地位转变是通过神话故事中战争的胜败和英雄事迹体现出来

走出艺术哲学迷宮——黑格尔《美学》笔记

的，“只有通过这种事迹，旧神和新神的主要差别才可以显现出来。所以对突出这种差别的战争，不应看作一般神话，而应看作形成转折点的和表现新神的形成过程的一种神话。”也就是说，神话中新神的胜利和突出事迹都是新神与旧神斗争标志和结果。

2) 神们在这场猛战中收获着不同的结果，主要趋势是巨灵族旧神的挫败和新神们的胜利，从此，新神们就获得了稳固的统治地位。同时巨灵族旧神们被处罚和放逐。例如普罗米修斯被钉在黑海北岸的什提亚的山崖上，一只老鹰在啄他的那副吃了又长的肝肠等等。“希腊人具有神明的正确的感觉力，他们并不把对空阔渺茫的追求看作人类的一种最高理想，像我们近代人那样，而是把它看作应受天惩的罪孽，要把犯者打到阴曹地府里去。”(第 207 页)

3) “如果我们泛泛地追问从现阶段以后，对于古典型艺术来说，是什么因素应退到后面，不应再作为最终的形式和恰当的内容而保持它的价值，我们就应该回答说，首先就是自然因素。与此同时，应该从新神世界中消逝去的还有一切混乱的、离奇古怪的、不明晰的东西，一切自然与精神，本身有实体性的意义与偶然的外在形状这二者之间的杂乱混淆。在这种新神世界里，凡是还没有足够的精神性的漫无节制的观念的产品都没有地位，都必须逃开白日的阳光。”这里提出了古典型艺术否定象征型艺术的三个特点：一是要消除自然因素；二是要消除混乱的不明晰的东西；三是要突出精神性的东西。

那么什么是精神性的东西呢？黑格尔这里有一段很精彩的论述：“只有精神性的东西才要求阳光；凡是还没有显现出来的，本身还没有显出明晰意义的东西都还是非精神的，就还须退回到黑夜和昏暗里。是精神性的东西就要显现自己，净化自己，把幻想的任意性以及形象和它的混乱的象征雕饰都要净化去，因为精神性的东西要由自己决定自己的外在形式。”(第 208 页)这里也突出了几点：1. 精神性的东西要显现出明晰的意义，似阳光般明亮；2. 精神性的东西要净化自己，把幻想的、任意的、混乱的东西清除；3. 精神性的东西要自己决定自己的外在形式，这里还有两重意思，一是指这外在形式就是精神本质包含于自身的，二是指这外在形式是按精神需要创造的，而不是用现成的自然形象代替的。

另外，消除自然因素也包括消除人类活动中的自然因素。“精神不是就它的抽象的内在意义来看的，而是就它和适合于它的外在存在处于同一体来看的，正如柏拉图的思想里，灵魂和肉体天然形成一体，在这种天衣无缝的坚实状态中，这个统一体就是神性的，永恒的。”

### 3. 否定过的旧神因素以肯定的方式保留在新神体系里

从这个题目可以看出，这实际上是一个艺术上的继承与发展的问題。古典型艺术把象征型艺术在总体上否定了，这种否定是一锅端泼掉，还是有选择的继承并发展。总体上取而代之并不等于要进行包括局部在内的全面否定。黑格尔在这里把以犹太教和古典型艺术作对比，从而阐述了自己对继承与发展问题的看法。

他说，“只有狭隘的犹太民族才不许自己身旁有其他神，因为尽管由于他的定性，他没有超出只是一个民族的神的局限，犹太神却要在一切中作为太一。……因此，他既不作为精神而与自然处于肯定的一致，又不能脱离他的定性和客观存在，真正作为绝对精神而显示出他的普遍性。所以这位严峻的民族神是很狂热的，由于心怀妒忌，下令叫人把其他的神都看作伪神。”（第 209 页）也就是说，犹太教的艺术固守于自己而不善吸收和借鉴。

与此相反，“希腊人却不然，他们从一切民族中发见他们的神，肯把外来的因素吸收进来。古典型艺术的神具有精神的和肉体的个性，因而不是太一和唯一的神而是一种特殊（个别）的神性，这种神性，像一切特殊的东西一样，身旁还围绕着一系列其它特殊的东西，或是把它们作为自己的另一面而与它们对立，它就是从这另一面产生出来的，这另一面就还保着它的效力和价值。”也就是说，古典型艺术对旧神既否定又肯定，在这种对立统一中，继承了过去艺术中有益的东西，同时也创造了自己时代的艺术。

#### a) 秘密教仪

希腊人保存旧神因素的最初形式是秘密教仪。教仪在雅典西南部爱琉什斯举行，这是希腊最著名的秘密教仪，崇拜的对象是谷神德米特和她的女儿普罗索聘娜，传说她们都是农业生产的护神。

这里说的“秘密”不是说人们不知道教仪的内容，其实这些教仪在希腊几乎家喻户晓；所谓秘密就是不准把在传授典礼中所学习到的东西说出来。研究过这些教仪的学者说其中并没有大智慧和真正高尚的内容，“这种被奉为神圣的内容意蕴在秘密教仪中从来没有清楚地表现出来，而只是用一些象征符号来暗示的。……从这方面来考虑，象征的表现方式也就是这些秘密教仪的秘密中的另一面，因为在象征表现里意义总是暧昧的，表现意义的外在形式总要包含一些有关意义以外的东西。”（第 210 页）在黑格尔看来，这种带有象征性的表现方式，就是希腊古典艺术形成初期所保留的旧神的因素；也就是象征型艺术所遗留下的因素。

#### b) 保存在艺术表现中的旧神

对旧神的崇敬和保存，在艺术表现本身可以看得较清楚。黑格尔举例说，普罗米修斯“是一个遭到天惩的灵族旧神，但是我们也发见他获得了解放。因为普罗米修斯送给人类的火（因此他教会人类食肉），也和大地与太阳一样，是人类生存中一个重要因素，是满足需要的一个必不可少的条件，因此他长久受到人类崇敬。”（第 211 页）而且在梭福克勒斯等人的作品中出现，并得到肯定性的表现。

与此类似的例子还有不少，如埃斯库罗斯的《复仇的女神们》，其中对复仇女神们的最终判决，就是在旧神身上体现了希腊的民族精神。这些是在说明，象征型艺术所遗留下的旧神形象经过改造后，在古典型艺术中保存不来了；或者说古典型艺术是在对象征型艺术的继承与创新中发展起来的。

走出艺术哲学迷宫——黑格尔《美学》笔记

### c) 新神们的自然基础

这里说的“自然基础”是指旧神们，如海神、日神等所代表的自然属性和特征。这些自然属性和特征，在古典型艺术中经过改造后保存下来，成为新神（也就是古典型艺术中的形象）的精神因素，并在新神们身上发挥着长久的作用。

1) 在希腊艺术中，艺术形象不是自然元素的寓意和简单象征，而是按照古典型艺术的理想，让代表自然的旧神符合古典理想的精神个性。这样，保存在古典型艺术中的自然基础就不是自然力量的寓意或象征，而是具有精神个性、符合艺术理想的新神。

2) 另外，“希腊人从来不把单纯的自然的的东西看作神性的东西。他们有一种明确的看法：是自然的就不是神的；这一点有时虽未明说而却由他们的神的概念所隐含着，有时却明确地说出来了。”（第 214 页）也就是说，在希腊艺术中，自然因素与精神因素已经有了比较明确的区别。

3) 但是，自然因素与精神因素的区别，并不完全否定自然的基础，古典型艺术中，“在新神们身上却仍保留着自然力量的回声，这些自然力量的作用（或活动）仍属于神们的精神个性本身。精神和自然的这种肯定的融合的基础在于古典型艺术的理想。”（第 215 页）也就是说，由于古典型艺术的理想就是把精神性自然、内容与形式、理性与感性融为一体的，所以古典型艺术中的精神和自然的关系必然属于精神个性本身。具体说明。

3a) 在追溯新神的起源史之中，我们就可以比较容易地认出古典理想中的神们所保存的自然因素。例如罗马人所崇拜的雷神朱匹特，在旧神的艺术表现中，主要是以其自然力量和属性来著称的；但是到了《荷马史诗》中，雷就已经是厌恶或赞许的符号，是一种预兆，因此就获得一种精神的人道的意义。

3b) 在新神们身上，“一般的自然因素一方面贬低了，而另一方面也提高了，单纯的动物性因素也是如此。……古典的神们既然摆脱了象征的表现方式，获得了自觉的精神内容，所以动物的象征的意义也随着动物的形象愈有权利和人的形象以不伦不类的方式夹杂在一起，而愈趋于消失。”（第 217 页）这时，动物的形象只作为标志而出现，被摆在人的形象的旁边，例如鹰跟在朱匹特的旁边，鸽子们跟在阿弗洛狄特的旁边等。这些动物形象尽管还保留着一些象征意义，但已失去了它原始的意义，只剩不一种自然意义的残余和特殊外在标志而留存下来。

## 楔子

本章“古典型艺术的形成过程”通过三个部分，即“贬低动物性的东西”、“旧神和新神之间的斗争”、“否定过的旧神因素以肯定的方式保留在新神体系里”，描述了由象征型艺术向古典型艺术过渡的历程。黑格尔说，“随着一方面单纯的自然力量和动物性因素以及另一方面精神关系的抽象的普遍性的贬低，随着这两方面提升到精神个性的较高的独立自主

性(个性到了自然的渗透,而自然也受到了个性渗透),我们就已把必要的起源史定作古典型艺术本质的真正的前提了,因为在这个过程中古典理想就凭本身的力量形成符合它的概念的那种样子了。精神性的神们的这种符合概念的实际存在就把我们带到古典型艺术的真正理想。”(第218页)

也就是说,由象征型艺术向古典型艺术的过渡,首先表现于神话中自然因素和精神因素的提高,例如在希腊神话中这种过渡表现为旧神和新神的斗争,旧神侧重代表自然,新神侧重代表精神;最后新神取得了胜利。在这上过程中,新神一方面贬低了单纯的自然力量和动物性因素,另一方面也把自然力量提高到具有精神的意义。

这里值得注意的是,贬低自然的力量,是为了把自然与精神分别开来,把内容与形式分别开来;把自然力量提高到具有精神意义,不是说自然本身有精神意义了,而是把自然作为精神的对象,作为精神的客观部分,两者成为统一整体。在这个意义上自然具有了精神意义。或者说古典型艺术用精神来统摄自然,去掉了自然的“野”气,增加了自然的“文”气。这样就可以明白既贬低自然又提高自然的道理了。否则,一会儿贬低自然、一会儿提高自然,就容易造成理解上的混乱。

由象征型艺术向古典型艺术过渡的过程,也是一个批判继承的过程,也是辩证发展的过程,在否定旧的东西的同时也肯定了而且提高了旧的东西,从而建立了新的东西。古典型艺术中新的东西主要是自觉的精神个性成为决定内容和形式的力量,从而达到内容与形式、理性与感性、一般与特殊的真正的统一。

另外,黑格尔把社会发展进程作为艺术演变的基础。在他看来,把自然力量提高到精神意义的决定因素不是别,就是社会物质生产的发展。“女谷神色列斯也是以自然繁殖为出发点,后来才有精神的内容参加进去,这种关系是从农业和财产之类概念发展出来的。”(第217页)可见,女谷神的精神提高是以农业和经济发展为基础的。

## 第二章 古典型艺术的理想

艺术理想的真正本质是什么，这个话题曾在第一卷关于艺术美的讨论中就已经谈过了；关于古典型艺术理想是什么，曾在“总论古典型艺术”中也谈过了。“现在所涉及的理想只是古典型艺术实际达到了形成它的最内在本质的因素而且把它表达出来了。”也就是说，现在所说的理想是指古典型艺术有了符合理想本质的内容并通过适合的形式把这内容表达出来。

古典型艺术的内容——“古典型艺术所掌握的内容是精神性的，同时也把自然和自然力量纳入精神领域里，因此不把精神表达为纯然内在的生活和对自然的统制。”（第 219 页）

古典型艺术的形式——“古典型艺术用的是人类的形状，事迹和情节，通过这些因素，精神内容就完全自由地透明地显现出来，所用的感性材料不是只以象征的方式去暗示意义的外在形体，而是精神自己就已把感性材料作为符合精神本质的客观存在而居住在它里面。”

为了更好的理解这些内容，我们再来回忆一下黑格尔前面一段关于内容与形式的论述。“在古典型艺术里，内容和形式须是互相适合的，就形象方面说，也要求本身具有整体性和独立自足性，因为整体具有独立自足性，这是古典型艺术的基本定性，这就要求双方每一方，无论是精神内容方面，还是它的外在显现方面，都须本身就是整体，就是这整体形成了作品全体的概念。只有这样，每一方才是在本身上与另一方统一的，因此，它们之间的差异就变成同一对象之中的纯然形式的差异，从而使整体显得是自由的，而双方也显得是互相适合的，因为这整体在每一方都表现出来了，而在双方里都是同一件事。”（第 164 页）

这里有几个方面：1. 内容是精神性的；2. 这种自由精神不是纯然内在的精神，而是把自然形象作为自己的一部分；3. 形式所用的是人类的形状、事迹和情节；4. 形式把内容完全自由地透明地显现出来，而不是用象征和暗示的方式表达内容；5. 内容与形式必须具有整体性和独立自足性，双方都是同一件事，双方相互依存、不可或缺；6. 内容与形式的整体性和统一性，就是艺术形象，就是作品的全体概念。

本章可以划分为下列几个部分：

第一，讨论古典理想的一般性质；它在内容和形式两方面都是涉及人类的，而且内容与形式互相渗透，达到最完满的对应或契合。

第二，“人类的因素既然渗透到肉体形状和外在线象里，就会形成一种受到定性的外在形象，只适合于一个明确具体的内容意义。这样我们所看到的就是一种呈现于特殊个别事物的理想，理想就具体化为一系列的采取人类形状而存在的某些特殊个别的神和统治人类生活的力量了。”（第 219 页）

第三,“这种特殊个别因素不是只有一种定性的抽象品,由这种定性的基本性格来形成全体内容和指导表现的片面性的原则,而是同时本身就是一种整体及其特殊个别因素的统一和协调。”(第220页)也就是说,艺术理想,既是普遍的、特殊的,也是个别的。但是这种个别不是只有一种特征或定性的抽象品。个别性作为人物的性格基础还是要具有丰富性和整体性,达到一种整体性与个别性的协调统一。

这三个方面其实也就是理想的普遍性、特殊性和个性。

### 1. 总论古典型艺术的理想

古典型艺术理想的起源在于对象征型艺术的传统进行了改造,“这种改造只能通过两方面的贬低,一方面是贬低一般自然力量及其人格化,另一方面是贬低动物性因素及其象征的意义和形象,这样就可以获得精神性的东西作为真正的内容意义,获得人的显现方式作为真正的形式。”(第220页)这里说一下自然力量的“人格化”。

“人格化”这个概念容易引起误解。把自然人格化不就是把自然艺术化了吗?其实不然。看黑格尔使用概念,要注意这个概念在什么语言环境下、在思维的哪个层次上、其逻辑关系是哪些因素。“人格化”这个概念黑格尔是在象征型艺术里使用的。在象征性艺术中,自然力量的人格化实际上是自然的神化,如雷神朱匹特、日神俄西里斯、月神伊西斯等,都是涉及人类的代表自然力量的神。把某一种自然力量用一个具体的神来代表,就是自然力量的人格化。在黑格尔看来,“人格化”还只是一种较低级的艺术表现方式,属于象征型艺术的范畴。所谓低级,就是还没有达到精神自由的程度,精神与自然也没有经过否定之否定达到辩证的统一。所以古典型艺术在改造象征型艺术时,就要贬低自然力量及其人格化。

#### a) 理想起源于自由的艺术创造

古典理想对过去的材料进行改造,并在改造中实现自己的理想。这理想从何而来:“理想是从精神产生出来的,因此它的根源在于诗人和艺术家的最内在最亲切的东西,诗人和艺术家用既明晰而又自由的沉静的思索把这种理想带到意识里来,而又抱着艺术创造的目的把它表达出来。”黑格尔用简明的语言表达了深刻的内容:1. 理想来自精神;2. 艺术精神不是哲学思辨和抽象,而是诗人和艺术家的最内在最亲切的东西;3. 精神要转化为艺术作品的内容,其创作状态是,明晰、自由、沉静的思索;4. 内容要显现于形式,即按艺术创造的目的(理念的感性显现)把它表达出来。这一段关于内容的话特别深刻,值得重视。

下面分层次论述自由的艺术创造。首先,有一个事实好像和艺术理想的创作方式不相容,那就是希腊神话中有许多古老的传统因素。荷马和赫西俄德替希腊人创造了许多神,但他们在自己的作品中也借用了大量埃及等国的古老的神。这里似乎出现了继承与创新的矛盾。对此,黑格尔有一段关于继承与创新的精彩论述。

“这些多种多样传统根源乍看起来当然和上述两位古诗人创造了神们的名称和形象的说



法是不相容的。但是承袭传统和自己创造这两方面是完全可以统一的。传统在前，它是出发点，当然要流传下来一些因素，但是传统并不同时带来神们的真正内容意义和正确形式。这种内容意义是上述两位诗人从自己的精神里提供出来的，他们在就传统材料进行改造之中也找到了真正的形象，所以他们实际上就是我们在希腊艺术所惊赞的那种神话的创造者。不过荷马所写的神们也不因此就纯粹是主观的虚构或臆造，他们的根源在于希腊的精神和信仰以及民族宗教的基础。”（第 221 页）

这里有这样几层意思：1. 创造离不开继承作为出发点；2. 继承来的形象不具真正的意义，需要诗人提供自己的精神成果；3. 赋旧神以新的真正意义也是令人惊赞的创造；4. 艺术理想的成果不是艺术家主观的虚构或臆造，而是植根于希腊的精神和信仰以及民族宗教的基础。

对希腊艺术前无古人、后无来者的成就，黑格尔感叹，“这些神是绝对的力量和威权，希腊想象的最高成就，一般美的中心，仿佛是女诗神自己传给诗人的。”（第 222 页）

其次，关于象征型诗人与希腊诗人在创造方法上的不同立场。

印度的诗人和哲人们也用现成的材料作为出发点，例如自然元素，天空，动物，河流之类，否则就是一种抽象概念，没有神的形象性，即无形象无内容的梵是不能被人所认识的。印度诗人的特点是，“他们的灵感导致主体内在因素的破灭。他们接受了一种困难的任任务，要就外在于他们的材料进行加工，由于他们的幻想漫无节制，缺乏任何坚定的绝对方向，他们的作品就不可能真正是自由的和美的，他们只能始终困在材料里，漫无约束地游离不定地矫揉造作。”他们就像一位没有地基的建筑师，一些断瓦颓垣、丘陵和悬崖成了他们的障碍，他们对自己要建筑的房子心中没有蓝图，所以他们所造成的只能是一堆粗野的不调和的离奇古怪的建筑物，“而不是一种由想象根据精神来自由创造出来的作品。”

另外，希伯来诗人作品所给我们的，不是艺术家的个性与创造精神的表现，而是“他们从上帝那里听来的启示，所以这里又是一种不自觉的灵感，和艺术家的个性与创造精神是割裂开来和区别开来的。”这就出现了崇高艺术中的情况，“抽象的永恒的东西，要通过一种和它不同而且外在于它的东西的关系，才能呈现于观照和意识。”精神与自然、内容与形式是相互外在的，只达到了象征的意义，而达到双方的统一。

古典型艺术的情况与此相反，诗人和艺术的目的是让人们认识到绝对的和神性的东西，认识到精神的具体内容。其中的区别：

1) “第一，他们的神的内容不是外在于人类精神的自然，也不是唯一尊神（太一）的抽象概念。”这就是说，希腊诗人不像印度诗人那样运用自然材料来象征某一概念，或是把一切归结到无形象的梵。“希腊神们的内容是从人的精神和人的生活中取来的，所以是人类心胸所特有的东西，人对这种内容感到自由而亲切的契合，他所创造的就是表现他自己的最美的产品。”（第 223 页）这既是象征型艺术与古典型艺术在内容方面的区别，也反映出艺术内容的历史发展变化。

2) 上面说了内容的不同, 这里说形象塑造的不同, 其实也就是艺术形式的不同。象征型艺术家从来不考虑艺术形象的自身完整性, 而古典型艺术家们则把这种材料和内容, 塑造成自由的本身完满的形象。古典型艺术家塑造形象的具体方法是: “他们把多种多样的外来因素都投进了熔炉, 却不像女巫们那样只造出一些糟粕, 而是用高深精神的纯洁火焰把一切混乱的、自然的、不纯的、外来的和无尺度的东西都烧光, 使它们只留下一点微弱的痕迹。在这方面他们的任务一部分在于消除传统材料中凡是无形式的、象征的、不美的、奇形怪状的东西, 一部分在于突出精神性的东西, 使它个性化, 替它找到适合的外在表现。”

黑格尔在这里实际上说了一个艺术形象的提炼过程。1. 提炼的方式是把多种多样的外来因素都投进艺术家创造的熔炉; 2. 提炼的动力和向度是“高深精神的纯洁火焰”; 3. 取舍的尺度是, 消除无形式、象征、不美和奇形怪状; 4. 目标是三点, 突出精神性的东西, 把精神个性化, 用适合的外在形式表现出来。可以看出, 黑格尔关于艺术形象的提炼看法还是很深刻的, 后来的许多文艺理论都涉及到这个问题, 其深度也不过如此。

另外, 黑格尔还特别说了对人的形象塑造的要求。在象征型艺术里, 人的形象只是个别的动作和简单的人格化; 而古典型艺术则是完整的、整体性的、独立自主的塑造人的形象。用这样的要求塑造人的形象, “先须把其中偶然的不适合的因素消除掉, 然后才能显示出人的精神内容, 按照它的本质来看, 适合表现神和永恒的力量。这就是艺术家的自由精神的创造而不只是主观任意的拼凑。”用完整的人的形象表现神和永恒的力量, 需要艺术家自由精神的创造而不只是主观任意, 还要除掉偶然因素显示出人的精神内容。

3) 第三部分要说神的表现与人的行动和命运。神们不仅要为他们自己而存在, “而且也要在自然的具体现实和人类事件里发挥作用, 诗人的任务也就要涉及认识神们的这些人世间事物的关系里的现身和活动, 以及阐明显出神力干预的那些具体的自然事件和人的行动和命运。”也就是说, 希腊古典型艺术的神代表精神理想, 但不是停留在抽象概念上, 也不运用象征的方式来表现, 使自然事物勉强暗示精神意义; 而是用最适宜于表现精神的人体来表现神性, 因而内容与形式能完全吻合, 用人来表现神, 表现神的同时也就表现了人本身。

我们现代人按照普遍的规律和力量去解释自然现象, 按照人的内心意图和自觉的目的去解释人的行动。“希腊诗人们却随时随地都要着眼到神性的东西, 把人类活动表现为神们的动作, 通过这种阐明, 才把神们发挥力量的各种不同方面都塑造出来了。”(第 224 页) 这个意思需要结合具体的例子才更易于理解。黑格尔举例, 《荷马史诗》中的阿喀琉斯之死: “希腊人打了一整天的仗, 等到天神宙斯把交战的两军隔开之后, 他们才把这具高贵的尸体运上船, 把它洗干净, 哭了一阵又一阵, 然后把它涂上油。突然间海上传来一阵神的号哭声, 惊惶的希腊人正想跳下空船舱里, 一位见闻广博的老人, 名叫涅斯托, 把他们拦住了, 这位老人的智谋一向是顶高明的。”

接着他这样解释了这个现象：

“这是他母亲带着不朽的女神们踊出海面来迎她的死了的儿子”。听了这句话，忠勇希腊人就不再恐惧了。”

这就是说，他们已经懂得：这是人之常情，哀伤的母亲来会自己的儿子了。神的行动在人之常情的原则下显得充满了人性；或者说，“把人类活动表现为神们的动作”，实际上就是在神的动作中表现出人之常情。于是诗中继续描述到：“你的四周站着海上老斐的女儿们在哀悼，她们穿着仙裳；还有那九位女诗神也在轮流唱美妙的挽歌，没有一个人听着不流泪，都被那清脆的歌声感动了。”

### b) 古典理想中的新神们

这里要讲古典方式艺术活动的产品是什么，希腊艺术的新神们有什么样的性质。

1) 这里黑格尔集中讲了艺术作品中新神个性的问题，很值得重视。“能使我们对这些神有最普遍最完满的概念的是他们的集中的个性，这种集中的个性使多种多样的次要的细节，个别的动作和事件，都围绕着一个单纯的统一体的焦点。”（第 226 页）也就是说，新神们最突出的艺术特征就是个性；由于有了集中的个性，所有次要的细节都要集中于个性、服从于个性。黑格尔所理解的个性具有这样三个层次。

1a) 第一个层次说的是精神个性。“这些新神引起我们注意的首先是具有实体性的精神个性，这种个性从必然界的特殊事物的繁复现象以及有限事物的繁复目的所产生的动荡不宁状态中脱离出来，回到自己所特有的普遍性上，也就是把自己更安稳地安置到一种永恒的明白基础上。只有这样，神们才显现为不可毁灭的力量，这种力量的未受干扰的统治不是显现于和许多异质外在的东西纠缠在一起的个别事物，而是显现于他们所特有的不可变性纯真性。”艺术个性的第一个层次是精神个性。精神个性有这样的特点，一是从繁复的有限事物和现象中脱离出来；二是具有精神力量的普遍性，而且不为其它力量所干扰，不可变化地保持纯真性。

1b) 个性的第二个层次是个体的性格性。个性只有普遍性是不行的，“这些神们又不只是一些精神方面的普遍性的抽象概念，不是一般人所谓普遍的理想，而一些个体，显现为一个理想，这种理想具有性格。没有性格就显不出个性。……这些精神性的神也有一种确定的自然力量作为他们的基础，同这种自然力量融合在一起的是一种确定的伦理性的实体，每个神各有一个界限明确的范围可以发挥他的作用。这种个性所带来的多种多样的因素和特征归结到一个单纯的统一体，这就形成神们的性格。”

黑格尔所说的“理想”就是精神显现为形象统一体；

说新神是“伦理性的实体”，就是把精神的普遍性与性格统一起来的理想；

什么是性格？把多种多样的因素和特征归结到一个单纯的统一体，这就形成神们的性格。

1c) 在前两段论述中，精神个性主要侧重于理性和精神的普遍性，性格主要侧重感性

方面的多样性统一；而真正的艺术理想是这两者，即普遍性与性格的统一。“在真正的理想里，神的这种定性也不应该局限在狭窄的框子里，只见出性格的片面性，而是要同时回到神性的普遍性。由此可见，每个神本身既然具有神性的（因而也是普遍的）个性作为他的定性，他就有一个明确的性格，或是有一种概貌，游离于抽象的普遍性与抽象的个别性二者之间。就是这种情况使真正的古典理想具有无限的安稳和宁静，十全的福慧气象和不受阻挠的自由。”（第 227 页）也可以说，个性以明确的性格为中介，游离于抽象的普遍性与抽象的个别性二者之间，从而实现了普遍与特殊、精神与自然、内容与形式的统一。

黑格尔关于个性的论述值得重视。

2) “作为古典型艺术的美，由自己确定的神的性格并不只是精神性的，而是要外现于身体方面，成为肉眼和精神都可以看见的形象。”黑格尔在上一部分主要讲个性，这一部分要谈形象与形式的问题了。

2a) “这种美既然不只是以经过精神性人格化的自然因素和动物因素为内容，而是以适合精神本身的客观存在为内容，它就只能附带地采用象征的方式，而且只限于单纯的自然关系领域；它的正当的表现是适合精神——而且只适合精神——的外在形象，因为这形象里面的内在的内容凭自己就获得存在，达到完整，通过这形象而显现出来。”

这段话的意思是，古典型艺术的美不是以人格化的自然因素和动物因素为内容，所以它主要不是用象征的方式来表现，而只是附带地采用象征的方式。希腊古典型艺术用适合精神的外在形象来表现内容，因为艺术的表现形式是内容内在的决定了的。由内容而决定的形式，就能达到完整并能通过形象把内容表达出来。

2b) 从另一方面看，古典美不能表现崇高。“因为产生崇高印象的只是抽象的普遍的东西，这种东西本身没有明确的定性，对个别特殊的东西一般只持否定的态度，因而对任何具体的体现也持否定的态度。”这是说，崇高作为艺术的内容，具有混沌、抽象、不清晰、不具体的特点，而这些特点正是与古典型艺术相反的。“古典的美却不然，它把精神的个性纳入它的自然的客观存在中，只用外在现象的因素来阐明内在的东西。”

2c) 古典型艺术美的形式或形象具有这样的特点，“外在形象正像它所表现的精神内容一样，必须摆脱外在定性中的一切偶然性，一切对自然的依存和一切病态，必须把一切有限性，一切可消逝的暂时性的东西以及一切事务性的东西都看作纯然感性因素，必须使它（形象）的和神的明确的精神性格紧密联系的那种定性得到净化和提高，使它（定性）和人的形体的普遍形式能自由合拍。”（第 228 页）也就是说，形象所表现的神的精神能恰如其分地通过人的形体表现出来。“只有无瑕疵的外在形式（其中一切弱点和有限性都消除了，一切任意的特殊性的毛病都克服了）才能符合精神的内在意义，让这内在意义渗透到外在形式里，借外在形式而变成有形体的东西。”

黑格尔认为，艺术形式的理想状态就是形象与精神的高度统一。这种统一是严密的、完美的、不带丝毫瑕疵的、没有任何偶然性的。

走出艺术哲学迷宮——黑格尔美学笔记

3) 古典型艺术所表现的神,既要有普遍性,又要有明确的性格特征。因此,“他们在所显现的形象上也就应显出精神的自我存在,即具有镇静自持,在外在形式里感到安稳的意味。”

3a) 古希腊艺术作品中,神们具体的个性都显出一种精神的高贵气象。产生这种高贵气象的原因在于,“尽管它(个性)完全渗透到肉体的感性形象里,却仍使人感到它完全脱离了有限事物的一切缺陷。单纯的独立自足和对一切定性的摆脱就会导致崇高;但是古典理想既然外现于它所特有的客观存在,即精神本身的客观存在,它所含的崇高就显得和美融成一片,就直接转化为美。”这里的文字不太好懂,意思是,普遍性脱离具体形象只剩下精神,就会导致崇高。精神与感性形象融为一体,并摆脱了有限事物的缺陷,就转化为美。崇高具有精神普遍性的品格,这种品格与人的感性形象相结合,便“有一种永恒的严肃,一种不可改变的静穆安息在神们的眉宇间,由此洋溢到整个形象。”

3b) “凭他们的这种美,神们仿佛提高到超越了自己的躯体,从此就产生出他们有福泽的崇高气象(就是精神方面的独立自足和镇静自持)与他们的美(这是外在的,肉体方面的)之间的矛盾。”(第229页)黑格尔在这里所说的“崇高气象”与“美”的矛盾,实际上是精神与感性形象之间的矛盾;人的肉体形象表现出了精神的永恒,但表现这永恒的肉体形象却是易逝的。“精神仿佛完全渗透在它的外在形象里,可是同时又仿佛从外在形象里退出来,凝聚在精神本身上。这就像一个不朽的神变形为可朽的人。”

黑格尔用一段很详细、具体的审美感受,说明自己的这个观点。同时我们也可以看一看他是怎样欣赏作品的。

黑格尔例举的是德国雕刻家劳哈所雕刻的歌德上身像:

“你们也许都见过这座雕像:高额头,强有力的仿佛居统治地位的鼻子,活跃的眼睛,丰满的腮帮,和蔼的精工细凿的嘴唇,显示出才智的头部姿势,眼光侧向一方,略向上仰视,显出全部的丰富的沉思的友爱的人道精神;此外还有额头上那些仔细雕出的筋肉,神情以及情感和热情的表现,在生气蓬勃之中又有老人的平静、肃穆和高昂的气象;和这些并列的还有因口中无齿而后缩的衰老的嘴唇,颈项和腮帮的松散,使鼻梁显得特别高大,额头显得特别突出。这个坚定的形象的力量特别使人感到不朽,尤其是雕像的松散的环境和昂起的头使它显得特别突出,很像一位围着宽头巾、披着飘荡的长袍、拖着便鞋的东方人的形象。所现出的是一种坚定的强有力的无时间性的精神,在可朽事物的掩盖之下,正要脱去这层掩盖,但是暂时仍让它无拘无碍地围绕着自己。

“希腊神们给人的印象与此颇为类似,他们的高超的自由和精神的宁静把他们提高到超越了自己的躯体,使他们仿佛觉得自己的形状和肢体不管多么完美,毕竟是一种多余的附属品。但是整个形象仍然是气韵生动,和精神生活是处在不可分割的同一体内,本身坚固的部分与本身柔弱的部分并不是互相脱节的,精神并没有脱离肉体而上升,而是双方形成一个完美的整体,流露出精神的镇静自持、雍容肃穆的气象。”(第229-230页)

这里实际上提出了一个悖论，即精神的不朽与肉体的可朽性的矛盾，但精神与形象又密不可分，在艺术美的理想中，人的外形的可朽性因得到精神光芒的照耀而成为不朽的了。

3c) 黑格尔总觉得这些雕刻中，精神的永恒性与具体物体的可朽性之间存在着一种矛盾，并进一步分析产生矛盾的原因。“有些见识深刻的人在古代神们的形象中感觉到形体完美之中毕竟还有一股哀伤气息，上面所说的情况就属于这种崇高精神的范围。神的静穆和悦不应降低到个别场合下的欢乐和满足感，永恒的和平也不应降低到表现出自满和舒适时的微笑。”（第 230 页）在黑格尔看来，表现神的普遍性气象时，不应有凡人的个人的感情色彩。例如在神像中表现出的“满足”就是很个人化的情感。“因为满足感只是对自己生存、活动和努力的赞许；到了极端，它就成为每个油滑人都在所不免的那种庸俗市民的情感。但是这种情感和它的表现却与造型艺术的永恒的神们不相干。”可见是满足、哀伤等个人化的情绪破坏了神的静穆。“自由的完善的美不能满足于迁就某一种确定的有限的存在，它的个性在精神和形象两方面尽管都是具有特征的，本身明确的，却不能离开自由的普遍性和镇静自持的精神性。”也就是说，古典艺术美尽管在精神方面和形象方面都需要有个性，但是这种个性必须保持着神的普遍性和镇静自持的精神性；不能迁就于某一种具体的个人化的情绪。

黑格尔所说这种状况是由艺术形式的特点所决定的。以上论述主要指的是雕刻神像，雕刻艺术本身就不易表现复杂情绪，而应当表现出静穆。“在各门艺术之中特别适宜于表现古典理想的是雕刻，它可以表现出单纯的镇静自持，使重点不在特殊性格而在普遍的神性。……诗则不然，它却要神们采取行动，这就是说，使神们要对一种客观存在持否定态度，因而导致他们的冲突和斗争。”（第 232 页）

“在真正的古典理想里，神们的精神个性并不是就它对外在事物的关系来理解的，即不是通过它们向特殊分化所导致的冲突和斗争来理解的，而是就他们的永恒的镇静自持以及和平中的忧伤状态表现出来的。因此，他们的确定的性格起作用时，不至激发他们的特殊个别的情感和情欲，或是迫使他们定下某种明确的目的。与此相反，他们正是要离开一切冲突和纠缠，离开一切对本身不协调的有限事物的关系，才能回到专注自我的状态。这种最严峻的静穆并不是僵硬的、冷淡的或死板的，而是沉思的，巍然不可变动的，这就是古典神们的最高的最适合的表现方式。”（第 231 页）

对古典艺术中精神与肉体、无限与有限的矛盾，黑格尔下了一个结论：“精神性与感性存在这二者之间的矛盾一旦实际出现了，它会终于导致古典艺术本身的衰颓。”

## 2. 个别神的体系

“作为凭感官来观照的，用直接自然事物表现出来，因而成为具有定性的特殊个体，神性就必然要分化为多数形象。”（第 232 页）也就是说，古典型造型艺术是用具体明晰的形象来神性，具体的神的形象不能是单一的而应当是多样化的，所以古典型艺术只适宜于

表现多神教，而不适宜于表现崇高和像犹太教那样的一神教。崇高是混沌的，没有具体的形象性；而一神教只能有一个神的形象。这些都不符合艺术形象多样化的要求。

#### a) 个别神的多样化

神的多样化主要有这样两个方面：一方面在希腊多神体系中，“其中每个神都是一个与其他神相对立的个体”，每个神都有自己的个性和专业职守。另一方面每个神都是多神体系中的一部分，其主要的因素仍是普遍的神性原则。即“希腊神的体系是由多数个体组成的，其中每个神尽管是一个具有明确性格的特殊的，却仍可兼有另一神的特性，构成一种综合的整体。因为每一个形象，既然是神性的，就总是一个整体。只有这样，希腊的许多个别的神才各有许多丰富的特征。”（第 233 页）

例如阿波罗不只是代表知识，在《复仇的女神们》里阿波罗也保护俄瑞斯王子，亲自为他复仇；宙斯不只是代表最高统治的神，宙斯也完全可以代表知识。

黑格尔说希腊的多神体系，“既不是抽象的特殊，也不是抽象的一般，而是许多特殊都从它发源的一般。”因为“抽象的特殊”是象征的表现方式，“抽象的一般”是混沌的思维内容；这些都不是古典艺术的东西。“许多特殊都从它发源的一般”是说，特殊的东西由普遍性发展而来，或者说是普遍的东西经过否定转化为特殊；内容决定了形式，形式表现（显现）了内容。这才是古典艺术的本质。

#### b) 缺乏系统的分类

上面说了古典型艺术原则，内容决定形式，理性转化为感性，“包括了自然界和精神界的一切必然力量的整个范围”，这些东西可以说已经具备了前面说过的理念的性质。按照通常的道理，具备了这些因素的东西应该可以进行依系统分类。但是古典型艺术并没有系统分类。这出于三个方面的原因：第一，如果进行了分类，就要把心灵力量和绝对精神方面一般内心生活的力量都要排除在古典诸神的范围之外，因为心灵生活和精神力量是很难进行分类的。第二，“个别神既是多样化，就必然有一些偶然因素参杂进来，因而就不能按照概念上的差异去加以严格分类，因为不可能强使某个别神局限在某一种定性里。”（第 234 页）也就是说，掺杂了偶然因素和个别性，就不可能进行严格分类。第三，神们都具有崇高永恒的力量，悠然凭高俯视冷酷而严峻的有限世界，而神的这种普遍性会否定概念的差异；或者说把神的无限性纳入以概念差异为标准的归类中，会使无限性受到歪曲。

#### c) 多神体系的基本性格

黑格尔认为，希腊神话尽管充分地表现了自然界和精神界力量，但是希腊的艺术形象从总的方面看，无论是就普遍性方面看还是从个性方面看，却都没有出现“有系统的整体”，也就是说艺术形象还没有类型化。如果希腊艺术形象类型化，“如果现出一个有系统的整体，神们就不会是具有个性的神，而只是一些寓意式的抽象品，也就不会是一些具有神性的个体，而只是一些有限的受局限的和抽象的性格。”（第 234 页）可以看出，黑格尔说希腊雕刻艺术没有形成一个有系统的整体，并不是对希腊艺术的贬低，而是对希腊艺术

赞赏。没有系统整体，才不至于出现类型化的现象，才会有一个个性鲜明的艺术形象。

因为没有系统整体性的桎梏，希腊群神雕刻，各式各样、五光十色，表现出丰富的个性特征，那么它们的基本性格是什么呢？黑格尔说对此只说了一句不甚明了的话：“他们之间的基本差异以及这些差异所形成的整体都是表现得很明确的”。也就是说，希腊艺术形象之间的差异很明显，反映着这些差异性的整体形象把差异表现得很充分。例如宙斯手操统治神和人的大权，但不因此就在本质上损害到其他神们的自由独立性。他是最高神，他的权力却没有吞并其他神们的权力。他固然和天空、雷电以及自然界的自相残杀生命力有关系，但是更多地要符合本质地代表国家的权力、事物的法律秩序、契约、信誓和主宾情谊之类的约束力量，“总之，人类的实践的和伦理的实体性的约束力量，乃至知识和理智的威力”。（第 235 页）

这里实际上说的是神们性格的统一性与特殊性。宙斯是决定神们生杀大权的神，但是他也不取代其它的神，阿波罗照样是精神旨趣的代言者和美好事物的体现者；交通神赫尔斯、战神阿列斯、火神赫斯陀斯等等，都还在操持着自己的事情、保持着自己的特征和个性。作为精神的代表，他们是统一的，作为个别的神他们又各具特色，丰富多彩。从艺术理想的色度看，这正是普遍与特殊的统一，抽象与具体的统一，理性与感性的统一，内容与形式统一。

“适合于表现神们的这种特殊性格的是雕刻，……把外表上最完备的最本质的定性凝定在神的形象上。”“它仍可把多方面的丰富的个性集中成为一个定性，即我们在上文所说的性格，然后把这种性格表现于简单明了的形式，以供感性观照，这就是说，把外表上最完备的最本质的定性凝定在神的形象上。事实上从外在现实方面来看，雕刻所表现的形象永远不是很确定的，纵使雕刻也像诗那样就这内容加工，发挥成为神的许多故事、遭遇和事迹。”（第 236 页）也就是说，雕刻是最适合表现普遍与特殊的统一的艺术形式，它能把丰富的个性集中成为一种规定性，同时它的外表形象又永远是很不确定的，可以想象出许许多多故事。“因此，雕刻一方面理想性较强，而另一方面又把神们的性格个性化为完全具体的人类面貌，使古典理想中的拟人主义达到完备的程度。”希腊艺术形象，一方面表现神的精神性，另一方面又用人的躯体作为表现形式。这正是理性与感性、内容与形式的统一。因此黑格尔把希腊雕刻作为古典型艺术的美的中心。“作为理想的这种表现方式，作为符合内在本质意义的外在形状，希腊的雕刻形象就是自在自为的理想，为自己而存在的永恒的形象，古典型造形艺术美的中心。”（第 237 页）

古典型艺术美的理想就是普遍性与特殊性的统一，特殊性服从普遍性；其代表的艺术品种是雕刻。以各种神构成的希腊艺术系列，形成了古典造型艺术美的中心。

### 3. 诸神各别的个性

本节开篇的第一句话是，“但是个性和它的表现却不能满足于性格的相对抽象的特殊



性。”(第237页)注意这里又提出了特殊性,而且这特殊性比前面所说的艺术个性更丰富多样。

艺术形象的个性和特殊性是逐步形成的:星辰完全由简单规律统辖着,它们只表现出这种规律;矿物界的性格只有很少数的特征;植物界就有了比较丰富的形式,如过渡的形式、混合的形式,乃至于变态的形式;动物的形体结构则显出更广泛的差异以及和它有关的外界事物的交互影响。最后上升到精神的世界,就发见它的内在存在和外在存在都具有更繁复的多样性。

“古典理想既不固守独立自足的个性而要使个性处于运动状态,和其它事物发生关系,因而在其它事物上面发挥作用,所以神们的性格也就不能停留在它的本身还是实体性的定性,而是要结合到较广泛的特殊事物。”前面说过,与特殊性相比性格还是抽象的,古典理想不能停留在性格的抽象性(实体性的定性)上,而是要向外发展,展示出更大的丰富性。“这种向外在存在展开自己的运动以及联带的改变才提供较确切的特征来形成每个神的特殊性,正如只有这种运动和改变对于一个活的个性才是适合的和必要的一样。”也就是说,抽象的、理性的、内容的东西只有向外展开,才能获得丰富具体的形象性,才能形成每一个艺术形象的丰富性。或者说,艺术形象的丰富性是抽象内容在向外展开的过程中逐步实现的;是一个由理性到感性、由抽象到具体的过程。

由性格到特殊性、由抽象到具体的过程,也会产生一些与普遍理性不直接对应或契合的东西。“这种特殊性同时是和个别特征的偶然性联系在一起的,而这些偶然的个别特征却不能引回到实体意义的普遍性去;因此,每个神的这个特殊方面就变成一种积极因素,只能作为外在的附属品起陪衬和应和的作用。”也就是说,艺术形象中某些偶然的特殊细节与所要表现的普遍理想无直接关联,但仍可起陪衬作用,所以仍可成为积极因素。

#### a) 个性化所用的材料

所谓个性化所用的材料,是指艺术形象在其个性化的展开中,以什么为背景、以什么为素材、有什么取舍原则、发展方向是什么。对此,黑格尔把神与普通人作了区别。

如果把一个普通人的性格向特殊性发展,他所用的资料就是一些客观情境,如出生时代、天赋资禀、家庭出身、教育、环境,和时代的关系之类,然后结合他所介入的事件以及所遭遇的命运就可以把性格向特殊性展开。每一个人的社会背景和经历是各不相同的,所以个别人的生活记录会显出最大限度的差异。

但是自由的神的形象却不能这样处理,“他们并不存在于具体的现实界而只是由想象产生出来的”。也就是说,塑造普通人艺术形象的方法是不能用于神的,神只能靠想象产生。靠想象,“人们不免相信,诗人们和艺术家们一般都根据自己的自由精神来创造理想,所以只是根据想象力的主观任意性来挑选材料,来表现偶然的特殊性。但是这种看法是错误的。”(第238页)为什么说是错误的,因为在黑格尔看来,塑造神的形象,“只有通过对其必然属于它自己领域的那些前提起反应,才能使它成为真正的理想。正是从这些前提中生出

使神们具有生动个性的那些个别特殊细节。”也就是说，神的形象展开只能用“自己领域的那些前提”作为材料，即神的形象有一个历史形成的系统和系列，对神的塑造只能在继承和改造原有神的基础上进行。诗人“根据想象力的主观任意性来挑选材料”对神来说是不适应的。可见，古典型艺术神的形象不是凭空杜撰的，而是在继承的基础上创造产生的。下面把神的主要前提，也就是神进行特殊化的基础简要回顾一番。可见黑格尔艺术见解之高。

a) 把神的性格特殊化，最早的丰富源泉是象征型的自然宗教。这些自然宗教经过改造，就成为希腊神话的基础。把象征型的神变为古典型艺术的神，经过了一些根本性的改造。“这些借来的特征在希腊神话里是分配给表现为具有精神个性的神们的，它们就必然要基本上失去原来作为象征符号的性格；它们现在不再保存一种不同于个体本身所固有的和表现出来的意义。所以原先的象征的内容现在变成了神性主体的内容；因为那种内容既不涉及神的实体本质，而只是神的一种较偶然的特殊因素，所以这种材料内容就沦为一种不相干的故事，一个行动或一件事，说是神在某一特殊场合所做的。”（第 239 页）

这里有这样几层意思：1. 象征型艺术神的特征和内容还保留在古典型艺术神的身上；2. 旧神的特征和内容虽然还保留着，但已失去了原来象征型艺术的特征，即不再是内容与形式的象征关系；3. 旧神的特征成为新神有机整体的一部分，成为新神在整体活动中的一个动作或一件事；4. 旧神的活动转变成新神的动作或情节，与理想精神的关系可能是必然的，也可能是偶然的。“全部早期宗教诗的象征传统就是这样被接受过来，改造成为表现某一主体个性的动作，采取了人类事件和故事的形式，这些事件和故事本来就应记在神们的账上，而不是仅由诗人任意创造的。”

例如宙斯出生的故事，据说他父亲把所有生下的孩子全都吞吃掉，他妈妈怀着宙斯时到山里生产，用一张皮把孩子包起来，拿一块石头给丈夫吃，保住了宙斯的生命。诸如此类的故事，就是在改造旧神的基础上，又加入了一些人类的事迹，成为新神的内容。

b) 地方情况、地方特色作为另一个来源，成为新神们向特殊分化、向个性发展的新内容。这里也涉及到神们观念的起源问题，他们的宗教仪式的流传和输入以及他们受崇拜的主要地点。

b1) 在艺术作品中，尽管创作的基本规律和对普遍美的表现是最根本的东西，“要把许多个别的外在因素融化在一个符合实体意义的完整形象里”；但是，上述新神对旧神的继承以及地方色彩还是起到重要作用的。这些因素有助于表现鲜明的个性和丰富的色彩，尽管地方特色可能只是表面性的东西。例如雕刻就要观照许多带有地方性的东西，如地方传说、图画、雕像之类；“希腊神话也是把由外方输入的传统和地方色彩与本土的传统和地方色彩杂糅在一起，这一切都或多或少地涉及一些国家的起源和建立（特别是通过殖民地）的历史。”（第 240 页）不过这些东西进入艺术作品，毕竟不是最重要的因素，处理不当有时也会显得芜杂、混乱，对作品没有意义。例如埃斯库罗斯在他的《普罗米修斯》里对伊娥的

走出艺术哲学迷宮——黑格尔《美学》笔记

叙述，说她被宙斯所爱，天后嫉忌并迫害她；“这段故事在严峻的风格和外在细节上活像一件浮雕，但是没有接触到任何伦理的、民族史的或自然方面的意义”等等。

b2) 此外，古典型艺术的永恒力量还在于把一些普遍性的实体，即精神和伦理的内容，表现为实际的希腊人的生活和行动，所以从英雄时代（即希腊时代）起的关于希腊民族起源的原始材料以及其它传统的材料在后来也有许多特殊细节的残余附加到神们身上去了。也就是说，神们所表现的精神和思想，有许多就是希腊人的生活行为和思想精神，“所以在复杂的神话之中有许多特殊细节当然要隐射到一些历史上的人物，英雄，古老的部落，自然界事件，以及殴斗和战争之类事件。”（第 241 页）

家庭和部落的划分是国家的起点，所以希腊人还有家庭护神、部落护神乃至个别城市和国家的护神。因为这种神话与史实的混杂，以德国古典文化专家赫涅为代表部分学者认为希腊神的起源都可以找到历史的事实。黑格尔不同意这种看法。尽管历史因素在神话中起过作用，某些部落曾使他们对神的看法发生影响，不同区域的地方色彩对神们的个性化也提供了材料。但是，“神们真正的起源却不在于这些外在历史资料，而在生活中的一些精神力量，神们就是被理解为这些精神力量的。至于某些有实证的地方和历史的因素之所以被引进来发挥较广泛的作用，只不过是它们可以把个别神们的个性描绘得更明确些。”（第 242 页）

b3) 再进一层，“神既然被表现为人，尤其是在雕刻里表现为有肉体的现实的形象，而对这种形象人们又在突破者活动中持崇拜的态度，所以通过这种关系又出现一种新的材料，可以在神话中添些有实证的偶然性的东西。”塑造神用人的形象，而人是有偶然性的，因此塑造神的形象就有了一些人类生活的偶然成分。例如用哪些动物伴神、用哪些果实供神，宗教仪式采取什么程序，司祭们和群众穿什么服装之类情况，都可以使用最具变化的个别细节。这些细节，当初在选择时是具有偶然性的，但是一旦转化为形象固定下来，就具有了不可变的仪式性。就像中国戏曲，什么行当穿什么服装在当初选择时是有偶然性的，一旦确定下来，就成为不可随意变更的规矩。希腊神话中酒神祭典穿葡萄色的服装，秘密仪式的受传者也穿这个颜色的服装。神们穿的服装和所用的东西也就由此而成为一种象征，例如阿波罗的鞭、杖和许多其它外在的东西。“这类东西逐渐变成了一种单纯的习俗；在用它们时不会还想到它们的最初起源；我们从学术观点才指出它们有什么意义，但是对于当时人来说，它们都不过是一种单纯外在的细节，他们遵守这种细节是由于直接的兴趣，例如游戏，消遣，逢场作乐，对神的虔诚之类，因为它是固定的习俗，人人都那样办，自己也那样办。”（第 243 页）

例如年轻人喜爱的舞蹈，“人跳舞不是因为要从此获得一些思想，他的兴趣只限于跳舞本身以及它的优美动态所表现的赏心悦目的节日气氛”。其实舞蹈的“形成原始基础的意义所用的表达方式是供想象和感性观照的，它本来带有象征性，现在一般却已变成一种意象，其中许多个别细节之所以使我们高兴，正如一篇故事或是历史叙述中某时某地所发生的一

件事，”看到爱神的箭、酒神的葡萄色的服装，我们只对它说“原来是这样”。

希腊艺术中的神们把这些实证性的材料，也就是把过去神话中的一些细节，经过想象重新进行加工，与希腊的神们结合，“就使希腊的神们具有活人的魔力，把原来仅仅是有实体性和有力量的东西纳入现在目前的个体里，这种个体把绝对真实的因素和偶然的外在的因素结合在一起，而且使对神们的观念中本来就有的那种不明确性得到较明确的定性和较丰富的内容。”也就是说，希腊神的理想与过去神中的细节相结合，也就是必然因素与偶然因素相结合。

雕刻艺术既要表现纯粹的神的理想，也要表现性格和表情，为着加强个性化，细节就会发挥作用。例如赫克利斯头发很短，宙斯头发很厚，在空中飘荡着；女月神和女爱神的头饰各不相同，雅典娜头带钢盔。此外武器、腰带手环之类外在事物也可以起类似的个性化作用。这就是过去的细节在对表现希腊新神的作用。

c) 表现希腊新神个性化所用的第三种材料，“就是神们对具体现实世界及其丰富多彩的自然现象以及人类行动和事迹的关系”。“精神的个性，无论就它的普遍的本质还就它的个别特殊性来看，是从较早期的具有象征意义的自然基础和人类活动产生出来的，所以它（精神的个性）现在乃作为在精神上自为存在的个体，而与自然界和人类生活发生持续不断的活的联系。”（第244页）这里，黑格尔说了一个很深刻的观点，即使是艺术个性这样充满偶然性东西，也是以自然和人类活动为基础产生的。古典型艺术中，塑造形象个性的材料就是自然和人类活动。

这个阶段的活动把个别的神们和人类的动作很生动地交织在一起，诗人的想象和概括把许多人的动作归到神们身上。这样把事件的个别性和神的普遍性结合起来，但其中起决定作用的还是要看神的性质，是神的性质决定了选择和使用哪些东西。“就在日常现实生活在里，希腊人遇到任何纠纷、需要、恐惧和希望，都要求助于神。原先本是一些外在的偶然的的东西，司祭们把它看成吉凶预兆，联系到人类的目的和情况来对它们进行解释。”（第245页）这就是把普遍性与偶然性统一的一大进步。“诗人们在解释这类现象之中又向前进了一大步，因为他们把凡是涉及普遍的本质性的情致，人类的抉择和行动的东西都归之于神们和神们的行动；因此人类的活动显得也就是神们的事迹；神仿佛通过人来实现他们的决定。”也就是说，这样，神就是内容、人类行动就是形式，神是精神、人类运动就是物质，神是理性、人类活动就是感性。这样的性质正符合古典艺术理想的本质。在符合理想本质的前提下，自然基础和人类活动为神们提供着感性的、个性的、偶然性的材料。

在希腊神话中，神所代表的普遍力量与发出动作的个别人物之间的关系充满偶然性。看一下黑格尔举的例子，阿喀琉斯是特洛伊阵前最勇敢的人，荷马这样解释这种勇敢：他出生时浸泡了阴阳河水，所以全身没有一处可以受损伤，唯一的例外是脚踵，因为他母亲把他浸在阴阳河里时须抓住他的脚踵。或者说他的脚踵因为没浸上阴阳水而可以受损伤。这个故事出自诗人的想象，诗人的解释注重外在的事实。如果确实的对此信以为真，或者

走出艺术哲学迷宮——黑格尔《美学》笔记

非要去找其根据，就没有意思了。这里表现的就是诗人对偶然性的兴趣，或是对外在事物的智趣。

这里有两点：一是诗人表现偶然和特殊并不是无聊与迷信的，“因为荷马每逢用神们的干预来解释某一特殊事物时，这些神们总是人们内心生活中所固有的力量，就是人自己的情欲和思虑的力量，或是人所处的情况中的一般的力量，也就是人由于这种情况而遭遇到的一切事物的决定因素和力量。”（第 247 页）也就是说，这里表现出的虽然看似是神的因素，其实是人的思维和力量。二是“希腊人知道很清楚，召来这些显现（神）的是诗人们，如果他们相信这些显现，他们的信仰也只涉及人心所固有的那种精神性因素以及在当前事件中实际上起发动和推动作用的普遍力量。所以无论从哪观点看，我们都无须抱着任何迷信，才能欣赏这些对神们的诗的描述。”（第 248 页）

### b) 对伦理基础的维护

维护伦理基础是古典理想的一般性质：“在古典型艺术中，无论是神是人，不管他们看样走向特殊外在的方面，却都必须显出对肯定性的（正面的）伦理基础的维护。”古典型艺术对伦理基础维护的具体方法是，“主体的性格和它的力量的实体性内容总是始终处于统一体。正如自然因素在希腊艺术中必保持住它与精神因素的和谐一致。”这里说的“对伦理基础的维护”，主要不是从道德伦理的角度进行判断，主要是指在古典型艺术中，性格、自然因素、特殊性等，都是理性内容、实体性普遍性的派生部分，它们都是与精神因素、伦理因素处于统一体，和谐一致的；也就是美与善与真的本质性内容处于牢固的统一体。“从这个方面来看，古典理想既不知道有内在意义与外在形象的分离，也不知道有主体的（因而是目的的与情欲中的抽象的任意性的因素）与抽象的普遍的因素这两方面之间的割裂。”这些话都是从古典型艺术的基本规律出发而引伸出的观点，在古典型艺术中，美与善与真的本质性内容处于牢固的统一，内容与形式、理性与感性都处于牢固的统一。因为有这种统一，美的理想就必然表现出对伦理基础的维护。

就此，黑格尔又一次谈到了性格：“所以人物性格的基础必然永远是有实体性的东西，而主体把自己局限在小我时所具有的那些恶劣的、有罪的和丑陋的东西都是古典型艺术所一律拒绝表现的。”（第 249 页）在浪漫型艺术中占重要地位的生硬、粗俗、卑鄙和凶恶，在古典型艺术里是不存在的。当然古典型艺术里也有许多罪行，如弑母、弑父以及其它损伤家庭和伦理之类的事，但这类东西不是作为单纯的凶恶行为，而是用这些东西来表现另外的更合乎理性的精神，最终使神的旨意和精神的力量得到伸张。

### c) 转向秀美和悦人的魔力

尽管古典型艺术有实体性的内容为基础，而且古典型艺术最高峰、最典型的形态是理想的静穆，但是“我们看到古典的神们在艺术上的形成过程是日渐从理想的静穆走到个别的外在显现的多样化，走到对事件和动作的细节描绘。”（第 249 页）这种由外在显现的多样化到事件和动作的细节描绘，都预示着一个趋向，即古典型艺术的解体与浪漫型艺术的诞生。

古典型艺术向浪漫型艺术的过渡是从内容与形式两个方面进行的，“因此，古典型艺术终于在内容上走向到偶然的个性差异方面的分化，在形式方面走到悦人和吸引人。”这里黑格尔指出了一个重要现象，即古典型艺术向浪漫型艺术转化的标志：在内容上走向偶然、个性；在形式上走向悦人秀美。

黑格尔具体解释了秀美与悦人给艺术带来的性质上的变化：“悦人的因素在于对个别特殊的外在现象的尽量渲染，从而使艺术作品把握住观众，不仅诉诸他们自己的实体性的内在因素，而且也和他们有限的主体性格有千丝万缕的联系。艺术作品的有限化就使得它和本身也是有限的主体发生更亲切的关系，主体在艺术形象里重新认识到自己，就像他们在现实界本来的那个样子，所以感到喜悦。神们的严肃变成了秀美，不是震撼人或是使人超越他的特殊性，而是使人平静地安息在它里面，只求它能使他喜悦。”

这里讲了由古典型艺术向浪漫型艺术过渡的几个层次：1. 内容由理性必然向个性偶然转变；2. 形式由表现静穆向悦人和吸引人转变；3. 悦人的特征：一是对个别特殊的外在现象的渲染，二是与观众主体个别产生千丝万缕的联系；4. 着重具体细节的描绘，产生亲切感（“艺术作品的有限化”就是指此）；5. 具有生活本来的样子，主体在形象中重新认识到自己，而不只是认识到神的旨意；6. 神们的严肃变成秀美不是让人超越自己，而是把艺术更生活化，使人安息在这种亲切与现实中。这些正是古典型艺术向浪漫型艺术的过渡的特征。

这种过渡的思想基础：“一般说来，当想象力掌握了宗教观念，有意要按照美的要求把这些观念自由地表现出来时，它就要使宗教虔诚的严肃性开始消失，就尽量用使人喜悦的因素来损害宗教之所以为宗教的东西，这正是我们现在所处的阶段的情况。”（第250页）

用“想象力掌握了宗教观念”，是指人们可以用对现实生活认识的逻辑来理解和想象宗教，这实际上就是把宗教现实化、平易化、生活化了。因为对宗教的这种现实化和平易化，宗教原来所具有那种神秘性、虔诚感和宗教之为宗教的东西就逐步消退。因此，秀美的、亲切的、细节的、生活化的、个别化的东西也就有了表现的基础。“因为通过悦人的因素并不能发展实体，神们的意义和普遍性方面，只能借有限的因素，感性存在和主体内在生活去引起兴趣和满足兴趣。所以在所表现的事物中，美的悦人的魔力所占的比重愈大，它们的秀美也就愈远离普遍性以及唯一的能满足真纯趣味的那种深刻内容。”这里黑格尔说了一个很深刻的道理，外在形式魔力越大，其外在的美就离深刻的内容越远。我们能从中得到怎样的启示？

当艺术走到这个阶段时，就快要进入另一种艺术类型了。“这种使神们的形象在外在的特殊方面得到了明确性的情况要联系到过渡到另一艺术类型的发展。因为外在方面所含的有限事物的多样性如果获得自由发挥作用的机会，最后就要和观念及其普遍性和真实性处于对立地位，就要开始使思想对不再符合它的现实感到不满。”外在事物的多样性和自由发挥，形成了与观念及普遍性的对立，这时浪漫型艺术就正式开始了。

## 楔子

第三节主要叙述了希腊神们的普遍性在个别具体事物（主要是人的形象）中得到日益明确的定性的过程，也就是古典型艺术的理性内容具体化为感性形式的过程，或者说就是怎样把艺术理想具体转化为具体的艺术形象。黑格尔把这个过程称为神的普遍性具体化或个性化的过程。

把理想形象化，必然要涉及用什么素材来塑造形象的问题；用黑格尔的话说就是“个性化所用的材料”问题。这种具体化或个性化的过程所用的材料（即素材）以原始的自然宗教为基础，但是摆脱了象征的表现方式。也有一部分是人类的历史事实附加到神们身上去，其作用主要在于使神们得到更明确的个性化。这里无论是对自然宗教的使用，还是从人类的历史事实获取材料，都涉及到一个继承与借鉴的问题。在这个问题上，黑格尔批评了犹太教自我封闭的观念，主张兼收开放的原则，只要达到感性形象与普遍理性的符合与统一，只要符合古典型艺术的理想，各种材料都可以为古典型艺术所用。

黑格尔还提出了关于神们的真正起源问题，这里说的神们的真正起源问题其实也就是艺术真正起源问题，因为这些神就是艺术形象，就是艺术作品的主人公。黑格尔认为神们的真正起源不是历史事实，即不是所谓“实证性资料”或“外在的”、“偶然的”因素。而在于人类生活中的一些精神力量，即“有实体性的”“伦理基础”，亦即神们所代表的“普遍力量”。这里说的“有实体性的”“伦理基础”、“普遍力量”，其实就是人类对客观世界的一种认识，是人类实践的动力，是所谓人生的理想。从这个意义上讲，神们的产生、艺术的产生，不是历史的事实记录，而是人类对世界认识的产物，是把自己的力量和本质体现于对象的冲动，是生活理想的规划。也可以说是人类对生活的追求与向往催生了艺术。黑格尔的这个观点是值得注意的。

希腊艺术始终维护“伦理基础”，这是这一节中的另一个命题。这可以从两个方面来理解，一方面希腊艺术确实具有强烈的道德感，一般不表现纯粹反面的东西，即使表现，亦必须见出正面的意义，表现是爱憎分明的道德感。另一方面，希腊艺术作为古典型艺术的代表，其特点是理性内容、普遍观念与感性形象、个性特征的完全统一，而在黑格尔看来，可以作为古典型艺术内容的东西，都是有实体性的、有社会价值和人类追求的东西，从理性内容与感性形式统一的角度讲，希腊艺术不可能丧失“道德基础”。

在希腊艺术中，雕刻充分体现着艺术理想一般与特殊的统一，最符合古典型艺术的理想。希腊艺术后来的发展日益侧重特殊细节与主体内在因素，严肃便变成秀美，震撼人和提高人的力量变成悦人和吸引人的力量。这就是艺术由古典型向浪漫型过渡的开始。黑格尔把“特殊细节”、“内在因素”和“悦人秀美”等因素作为古典型艺术向浪漫型艺术转化的标志。值得注意。

### 第三章 古典型艺术的解体

在黑格尔看来,任何事物从成熟的那一刻起,就包含着衰亡的萌芽。古典型艺术不会违背这个规律,“等到他们所固有的这个缺点由艺术的进展而为意识所察觉的时候,神们自己的解体就带来了古典理想的解体。”(第251页)

古典型艺术的原则是“精神个性”,这种“精神个性”在人类生活中,在人的肉体形状中找到了大致适合的表现方式。“但是这种精神个性分化成为一整体系的个别的神,这些个别的神各有并非绝对必然的定性,所以一开始就受到偶然性的支配,这就使永恒地操纵统治的神们在内在意识里和在艺术表现里都遭到解体。”

#### 1. 命运

“雕刻在它的鼎盛时期固然把神们看作一些有实体性的力量,把他们表现于形象,使他们泰然若若地安息在这种形象的美里,因为偶然的外在的因素在表现里被压低到最小限度。”(第251页)希腊雕刻艺术既表现神的实体性(意志、理想、信念、追求等),同时又把偶然的外在因素压低到最小限度,这正是古典型艺术的理想和标志。但是这种理想的状态是不能长久的。前面说了,“精神个性”分化成为一整体系的个别的神,“他们的杂多性就是他们的偶然性,而思想却要把这些杂多的神还原到一个神性,凭这唯一神性的必然威力,这些杂多的神互相斗争,互相贬低。因为不管我们设想每一个别的神的力量具有多在普遍性,它的范围毕竟是很窄狭的。”

这里包含这样几层意思:1. 思想观念的东西分化成很多神就变得庞杂了;2. 杂多就产生偶然性;3. 每个神都有自己的代表思想和能力,都被视为一种普遍力量;4. 神们的用途不同,并卷入现实世界的矛盾和斗争中,相互之间就会产生对立;5. 神们之间的对立斗争,就把它们所代表的高贵、尊严和优美给瓦解了,落入到尘世,陷入任意的和偶然的领域里。这样,在古典型艺术理想中神们所应有的那种静穆就被消解了。正如黑格尔所说,“神们作为发出行动的个体所处的这些引起特殊个别的情况就带有偶然性,这就就会损害到神的实体性(尽管这种实体性还是起主导作用的基础),并且使他们卷入受条件限制的有限世界的矛盾和斗争里去。由于神们本身就具有这种有限性,他们就和存在中的高贵、尊严和优美发生矛盾,这也就使他们降落到任意的和偶然的领域里去。”(第252页)

怎样才能掩盖住神们的这些矛盾?那就要把个别神表现成没有生活气息、没有情感并充满了哀伤的神色。“正是这种哀伤构成了他们的命运,因为它显示出还有某种较高的东西站在神们之上,使由杂多的特殊事物上升到普遍的统一体这种转变成为必然的。”也就是说,在神们身上表现出的哀伤和忧郁,似乎代表着一种高于具体个别神的更高的必然的东



西，这就是命运。

但是黑格尔认为这种必然的命运与神们所处的具有偶然性的地位是对立的。或者说这种命运感不符合具体神的地位。它“是一种本身抽象的无形象的东西，也就是必然或命运，它在这种抽象状态中只是一般较高一级的东西，对神和人都有约束力，但是本身又是不可理解的，不可纳入概念的。命运还不是一种绝对的自觉的目的，因而还不是一种有主体性的有人格的神的意旨，而只是一种超然于个别的神们的特殊性之上的唯一的普遍的力量，因此它本身不能表现为一个个体，否则它就成为许多个体之一，而不是统摄一切个体而超然于这些个体之上了。因此它既无形象，也无个性，在这种抽象状态中，它只是一种单纯的必然，无论是神还是人，都要把这种必然当作命运来服从。”正是这种命运，把神带入了既自由（因为是神），同时又要受命运支配的矛盾境地。处在这样矛盾境地神们的形象，就是使古典型艺术理想解体的原因。

总结“命运观”，具有普遍性的伦理的神分化为许多个别的神，因为杂多，涉及特殊，就带有偶然性，所以须假定有一种统治这许多神的力量，这就是命运。而这种命运是盲目的必然，既无形象，也无个性，而同时又使神们陷于既自由而又受命运支配的矛盾。命运是凌驾于所有个体之上的一种力量，但是它既无形象，也无个性，因此就产生命运与个别神的矛盾，这就成为古典型艺术解体的原因之一。

## 2. 神由于拟人而解体

拟人就是把神当作个别的人来理解和表现。绝对、必然、命运等这些带有普遍性的东西都不属于个别的神们，只是飘荡于他们之上的一种无定性的抽象的东西。个别的神不是绝对和必然，从这个角度讲他们是自由的；但是这些东西又始终飘荡于他们之上笼罩着他们，“所以特殊个别的神们就既获得自由而又逃不脱命运，他们须由于体现为人而涉及外在事物，由于拟人而落到有限事物中，这就违反了神之所以为神与实体之所以为实体的本质。”（第253页）也就是说，神们要有形象和内容，就必须依附于外在事物或拟人；要体现神的普遍必然性，就要把自己形象化，就要依附于命运。拟人是偶然的、有形的；命运是必然的、无形的。这就是造成神解体的矛盾。“所以艺术中这些优美的神们的衰亡是由神们本身所造成的必然现象，因为意识终于不能从这些神方面得到安息，就须从神们那里退回到意识本身。”

“从神退回到意识本身”这句话应该不陌生吧。在第一册中我们曾多次说过，黑格尔认为当艺术形象不能表现丰富深刻的思想时，艺术就走到了尽头，思维就要从形象退回到意识。这一节要说的，“总之，使神们对于宗教信仰和艺术信仰都终于解体的原因首先是希腊的拟人主义的性质和方式。”

### a) 缺乏内在的主体性

“内在的主体性”是指主体的自意识或自觉的内心生活。因为“内在的主体性”是自觉

的、自意识的，所以又是无限的，是可以自由运动的。“缺乏内在的主体性”就是指艺术形象的内心生活还不是自觉的、自意识的，所以也就是有限的。“因为精神个性固然作为理想而体现于人类形象，却也只是体现于直接的肉体的形象，而不是体现于自在自为的人，而只有这种自在自为的人才能在他的主体意识的内在世界里认识到自己和神有差别，却又能消除（否定）这种差别，从而不能与神化为一体，变成本身无限的绝对的主体性。”（第253-254页）也就是说，精神个性虽然体现于人的形象，但并没有进入形象的内心，并没有成为形象个体的自觉意识。这样人就是没有自觉意识的人，就不知道自己与神的同与异。正是因为人没有自觉意识，所以就是不自觉的、就是有缺陷的，就要造成古典型艺术的解体。

1) 希腊古典型艺术的典型代表是雕刻，而“造型艺术的理想所缺乏的正是这一方面，即不能把自己表现为认识自己为无限的内在主体性。那些造型美的形象不仅是用石头和青铜雕成的，而且在内容和表现两方面都缺乏无限的主体性。”（第254页）为什么雕刻在内容和表现两方面都缺乏主体性？因为“不管人们从美和艺术方面受到多么大的精神鼓舞，这种精神鼓舞却始终只是限于主体的，在观照对象即神们身上却找不着”。

这句话很难理解；关键是怎样理解“主体性”与“观照对象即神们”的关系。在笔者看来，“观照对象即神们”，主要是指精神的、理性的、普遍性的东西；而“主体性”主要是指个性的、偶然的、感性的或者说是“秀美”之类的东西。这段话的意思是，人们在欣赏中受到鼓舞的，主要是感性的、个性的、秀美的东西；理性的神性的东西与人们得到的审美鼓舞没有关系。所以说审美鼓舞“在神们身上找不到”，或者说普遍性的东西与审美鼓舞是不相容的。黑格尔指出这种状况的目的还是要说明艺术形象本身各种因素的不统一。

造成这种状态的原因在于，艺术形象的内在精神与外在形式没有形成自由无限的整体。“真正的整体却也要求主体的自觉的统一和无限，因为只有这种主体的自觉的统一和无限才能形成有生命能自觉的神和人。如果这种统一和无限不是绝对性质和内容中的一个主要组成部分，这种绝对就不是真正的精神主体，而只是处在客体状态，没有自觉的精神。”也就是说，神们没有达到自觉，自己就只能是认识的对象，不能成为认识的主体；或者神们只能被别人认识，而不能自己认识自己。

这样评价希腊雕刻艺术，黑格尔是不是前后不一、自相矛盾了？不是的。黑格尔所说的这种情况主要指神们处于偶然因素的制约的时候。神们的个性特征需要与个体个别情境中的动作相结合，与个别动作结合就要涉及有限与偶然；这样就抛弃了古典型艺术的理想——静穆。形象离开“静穆”和“幸福状态”，就失去了精神主体的地位。

2) 刚才说了神们没有达到自觉，所以不能成为认识的主体。现在要说“与造型艺术的神们相对立的主体性也还不是本身无限和真实的。”

在黑格尔的艺术哲学中，艺术作品既是一个完整个体，也是可以分解成许多不同成分的综合体。前面把艺术作品分成了神们的普遍性和主体性，一个代表理性，一个代表感性；

并说了神们没有达到自觉，现在要说的是与神们对立的主体性也没有达到无限和自觉，即“与造型艺术的神们相对立的主体性也还不是本身无限和真实的。”

主体性达到无限和真实的标准是“把本身无限的自觉的神作为和自己相应的客体或对象的”；即主体性以神为对象，经过辩证的否定，达到统一。“但是现阶段的主体在完美的神像里并没有把自己显现出来，因而在观照中也没有把自己作为对象或客体而带到意识里，所以这种主体还是和它的绝对客体分别开来和分裂开来的，因此还只有偶然的有限的主体性。”

“绝对客体”指的也是“观照的神”。这段话的意思是，主体性与神的普遍性还是分裂的，主体只见出自己与神的分别，但没有经过否定之否定达到自己与神的统一。所以主体性还不是无限的，而只是有限的。

3) 这一部分还是比较难懂，却是思维逻辑中的一个重要环节，结合原文仔细琢磨。

“人们也许认为上升到一个较高领域的转变似应由想象和艺术了解为新的神们之间的一次斗争，就像由自然神的象征转变到古典艺术的精神理想时所发生的旧神和新神的斗争那样。但是事实却正与此相反，这次转变是在完全不同的另一领域里，以现实生活中的有意识的斗争的形式来进行的。”（第 255 页）

这里含有这样几层意思：1. “较高领域的转变”是指由古典型艺术向浪漫型艺术转变。2. 象征型艺术向古典型艺术的转变曾表现为旧神与新神的斗争。3. 旧神与新神的斗争前面曾说过：古典型艺术理想通过精神力量，“把原先对自然活动和最抽象的精神关系所进行的一些肤浅的人格化作为本身次要和消极的因素而加以否定，把它们排斥到后面去，通过这种贬黜（否定），独立自足的精神个性以及它的人的形状和行动才获得巩固的统治。”（第 193 页）总得说，就是精神力量战胜非精神的和自然的象征性。4. 由象征型艺术向古典型艺术的过渡是在旧神与新神的斗争中完成，是在艺术本身以内完成的；而由古典型艺术向浪漫型艺术转变却不能在艺术本身以内完成。“第一次转变和神们之间的斗争是从艺术观照和想象中起源的。这种艺术观照和想象从内心生活里创造出它的教训和想象，于是向惊赞的人们提供一个新神体系。……所以出自拟人主义的希腊神们并没有实际的人类生活，并非既是肉体的而又精神的神。”（第 255 - 256 页）5. 由古典型艺术向浪漫型艺术的转变以现实生活中的有意识的斗争形式来进行，或者说生活意识将决定艺术转变的走向。也就是说，一个是由艺术观照和想象为动力在艺术内部完成；一个以现实生活的意识和趋向决定艺术的走向。

“因此，艺术要用新的形式去掌握这种较高一级的内容，它就处在一种和前一阶段完全不同的地位。这种新的内容是不能作为可凭艺术来表现的东西而发生效力的，它无须借助于艺术，就可以把它自己表现出来；它先已站在凭理由来辩驳的散文性基础上，然后主要通过惊奇感、殉道感之类情感和宗教情操，进入主体的意识，——同时带着对一切有限事物与绝对之间矛盾对立的意识，这种矛盾对立在实际生活历史里表现为一系列的事件，不

是想象出来，而是作为事实而发生的。”（第 255 页）

这里含有这样几层意思：1. 新的较高领域转变之所以不能在艺术本身以内完成，主要因为艺术有了个“较高一级的内容”。2. 这新内容与古典型艺术中的内容不同，希腊雕刻中所表现出的静穆和沐浴神福的状态是其它任何形式（如哲学、宗教）都表现不出来的；而新的较高的内容却可以不凭借艺术来表现。3. 新内容具有了更多的理性思辨的色彩，可以“凭理由来辩驳”，也就是说是以理性思辨为特色，而“讲理论”就不是艺术的专利了。4. 新内容不是艺术家想象出来的，而是现实生活中发生的，是生活中各种矛盾的对立与纠缠，“这种矛盾对立在实际生活历史里表现为一系列的事件”。5. 艺术无力完整全面地表现这新内容，只能“通过惊奇感、殉道感之类情感和宗教情操”表达对社会历史生活的感叹。

这种转折的代表形象是基督耶稣。神性或神本身变成肉体，脱胎出世，生活着，忍受着苦痛，死了，又从死人中复活起来。“这种内容不是由艺术虚构出来的，而是在艺术之外本来就存在着，所以不是由艺术从它本身取出来的，而是尚待表现的现成材料。……只有基督教才第一次把这种肉体和精神的实际当作客观存在，表现为神本身的生平事迹，把它引到世界里来。”（第 255 - 256 页）

基督耶稣形象的出现具有这样的意义：1. 肉体的感性的东西原本是应当被理性和精神否定的，但是在他身上，肉体与精神、理性与感性混杂在一起了，人就是神、神就是人；人把神解体了。2. 这个形象是生活和历史提供给艺术的题材，而不是艺术家凭想象创造的形象。3. 基督的意义和思想内涵不是艺术所能完整表达的，从把握宗教和哲理的角度讲，艺术已经达不到宗教和哲理的高度，黑格尔的艺术终结论出现了。4. 希腊的神和基督教的神在性质上完全不同，一个是象征自然的神，一个是人神合一的启示人类的神；一个是只具有观念性，与现实没有直接联系，一个是源于历史生活，就生存在现实生活中。5. 陷入现实生活的繁杂和有限性，又涉及了宗教和哲学的内容，古典型艺术中的和谐、统一、静穆等性质就保持不住了。

#### b) 向基督教的过渡作为近代艺术的题材

在古典型艺术向浪漫型艺术转变中，在题材方面没有形成一个首尾贯串的阶段。黑格尔在这里要说的其实是近代浪漫型艺术与古典型艺术的区别，以及这两种艺术在人们心目中的影响。

基督教在浪漫型艺术之前就已经成为艺术的重要内容，重要的是它进入浪漫艺术之后所发生的变化。“基督教本身当然也含有艺术的因素，但是当它发展到启蒙运动时代的过程中却达到了一个转折点，就是凭思想和知解力把艺术的一个绝对必要的因素抛开了，这个因素就是实在的人的形象和神的显现。因为人的形象和它所表达出和说出的东西、人的事件、行动和情感是艺术必须用来理解和表现精神内容的一种形式。现在知解力既然把神弄成了一种单纯的思想方面的东西，不再相信神的精神在具体现实中的显现，从而把思想中的神和一切现实存在割裂开来，这就导致这种宗教方面的启蒙运动必然要接受一些与艺术

不相容的观念和要求。”（第 257 页）

这段重要的文字有这样几层意思：1. 基督教由古典型艺术进入浪漫型艺术，成为这两种艺术过渡的一个转折点。2. 这个转折点的实质就是，理性思考和思维判断把艺术作品中的形象性因素抛开了；或者说浪漫型艺术的特点就是重理性思考而忽略艺术的形象性因素。3. 艺术是一种用人的形象、事件、行动和情感表达精神内容的形式，理性思考把艺术的形象抛开，势必导致艺术中理性与感性、思想与情感、内容与形式的割裂，从而也会产生一些与古典型艺术不相容的观念和要求。

但是，浪漫型艺术在欧洲近代兴起，并不是很快就能够深入人心的。“近代往往有人哀悼希腊艺术的衰亡，而对希腊的神与英雄们的深心向往也有多次由诗人们在诗里表达过”。这种哀伤之的产生主要出于两个原因：一是“由于对基督教世界持对抗的态度。人们固然也承认基督教世界掌握着比过去较高的真理，但是对此却作了一点保留，认为从艺术观点来看，古典时代文化的衰亡毕竟是很可惜的”。二是艺术上以理性和思考代替形象性的东西并不符合艺术的特点和审美要求，“等到知解力再离开这些抽象概念而提升到理性的时候，人们就重新要求具体的东西，也要求艺术表现具体的东西”。

德国著名学者、诗人席勒就走过这样一段曲折。在启蒙运动中，他曾写过一些符合浪漫型艺术要求的作品，以适应时代潮流，“但是到后来他感觉到知解力不能满足理性、想象和热情的需要，于是他就对一般艺术，特别是对希腊古典型艺术及其神们和世界观，怀着衷心的留恋。”（第 258 页）

席勒曾这写过一首诗，名为《希腊的神们》，用以表达他对希腊神和基督神的不同态度。他赞扬希腊的世界观，因为它把整个自然界看作是充满生气，充满神性的；而基督的世界则“凄惨的寂静”，充满阴暗，摧残人的性情、情感和自然冲动。就此，席勒提出了自己的理想名句：

“神们既然比人还更富于人性，  
人们也就比神更富于神性。”

但是他还是要尊重历史的进程，感叹：

“从时间的潮流中抽身出来，  
解放了，他们飘荡在品都斯高峰；  
不朽者在诗歌中必然要活下去，  
在实际生活中却必然要消亡。”

希腊神们普照的神圣可以在人的观念和想象里飘荡；但他们在现实生活中却没有生存

的空间，也不能使有限的精神获得最高的满足。希腊神从生活现实中退出，让位于基督教的现实与人性化。

### c) 古典型艺术在它自己领域里解体

认识古典型艺术的解体，除了看其外在条件和环境的变化外，更重要的还是要看古典型艺术自身变化的情况。这种变化在一定程度上推动或决定了古典型艺术的解体。

古典型艺术在其前后过程中，确实发生的本质性的变化。前期的古典型艺术，“精神个性是被看作与自然和人类生活中的真正的实体和谐一致的，而精神在它的生活、意志和活动中自己认识到这种和谐一致。”（第 261 页）也就是说，古典型艺术在前期的特点是精神个性与自然、人类生活是真正的和谐一致，而且从精神上认识到这种和谐一致。但是到了后期，情况就不一样了，精神与自然生活相脱离了；“但是到了现阶段，精神却开始返回到内心生活的无限，但是所达到的并不是真正的无限，还只是一种形式甚至有限的回返到本身。”也就是说，精神脱离了自然和现实生活，返回到内心；脱离外在世界，收心内视。其实精神脱离物质、理性脱离感性，就已经不再是古典型艺术的理想和标志，更多的具有了浪漫型艺术的色彩。

在下面一大段里，黑格尔从希腊社会基础的角度分析了希腊艺术的成因及其特点。文字有些晦涩，但道理很深刻，思维方式也很有启示性。我们用一种更易于理解方式和顺序来表述。

首先，希腊艺术作品中的神们是以现实中人的生活、行动以及思想愿望为表现内容的，这成为古典型艺术的一种基本规律和普遍要求。对于艺术来说，精神显现为外在现实事物，理念得到感性显现是一种基本要求。从黑格尔的客观唯心主义哲学角度看，人类的绝对精神也要经过加工，成为一种“起显现精神作用的真正的现实事物，要求个别人与这种现实事物中的实体性和普遍性和谐一致。”从这个角度讲，艺术本质与生活本质是统一的。

其次，再来看希腊生活与希腊艺术的关系。在古希腊，国家是和全体公民处于统一体的。全体公民享受着充分的自由。“全体公民把一切公众事务的最高的活动都掌握在自己手里。”（第 262 页）但是黑格尔并不认为这种政治生活方式是一种理想的方式，反倒认为一个把什么东西都让全体公民自由决定国家“只能是又小又弱的，有时由于内部原因而遭覆灭，有时由于外部原因在世界史的进程中被消灭掉”。但是无论如何，公民与国家的关系是和谐的，国家的利益与公民的利益是一致的，因为国家目标就是公民自己提出的。在思想精神方面，国家与公民的价值观和道德观也是相同的，国家的思想代表着公民的愿望。在希腊艺术中，神们的表现出的那种静穆、和谐、福运沐浴的状态，正是希腊国家与公民处于和谐状态下的生活现实。或者说，正是希腊社会政治生活的性质和状态，决定了希腊艺术总体的性质和状态。艺术中理性与感性、思想与情感、内容与形象的和谐统一，正是社会生活中各种因素和谐统一的反映。艺术源于生活、反映生活、服务生活的原理在这里得到充分体现。

再者，打破艺术和谐的社会思想原因。这一部分显出黑格尔在思想分析方面的深刻性。上面我们说过，在古希腊社会政治生活中，公民得到充分的自由，国家与公民的关系是和谐的、密不可分的。但是，正是“由于个人与国家生活的普遍性之间的这种紧密的结合，一方面的结果是主体的特性和私人的特殊情况还不能实现他们的权利，找不到一种对集体无害的尽量发展机会。这种主体的特性既然有别于实体而没有纳入实体，它就只是狭隘的服从自然本能的自私，走自己的道路，追求自己的不符合公众利益的利益，因而变成毁坏国家的原因，因为它拿主体方面的力量来对抗国家。另一方面的结果是上述那种自由还引起对一种更高的自由的要求。这就是主体本身的自由，主体不仅要求在具有实体性的整体，即国家里，在既定的道德和法律的范围内享受自由，而且还要求在他自己的内心生活里享受到自由，要使他凭主体的知识从它本身中产生好的正当的东西，并且要使这种好的正当的东西得到承认。主体要求意识本身成为具有实体性的主体，因此在这种自由里又产生了国家的目的与本身自由的个人的目的之间的一种新的失调。”

黑格尔从内、外两个方面深刻剖析了希腊人思想失调的原因。

从外在方面看，他以为国家意志与公民意志不能结合的太紧密了，因为从人的本性上讲，其主体性和私人要求都需要的得到发泄。当然对国家来说，需要的是主体性“对于集体无害的尽量发展的机会”。在古希腊的社会生活中，因为国家事务与公民事物结合的太紧密了，什么事都是集体的、公众的了；个人的主体性因素不能转化为一种有价值的思想和智慧，也就是“这种主体的特性既然有别于实体而没有纳入实体”。这样，主体性就只剩下出于自然本能的自私性了，这种自私性“因而变成毁坏国家的原因，因为它拿主体方面的力量来对抗国家”。概言之，个人的主体性应当有既无害国家又能显示个人价值的空间，不能把主体性完全与社会性、国家性融为一体，否则就会导致主体性中自私自利本质的显露，就会产生不利于国家和社会的副作用。这个道理是非常深刻的。

从内在的方面讲，主体性除了需要社会空间，还需要心理空间。也就是不但“在既定的道德和法律的范围内享受自由，而且还要求在他自己的内心生活里享受到自由，并且要使这种好的正当的东西得到承认。”也是由于希腊国家生活与公众生活的过于紧密的结合，“因此在这种自由里又产生了国家的目的与本身自由的”新的矛盾。

黑格尔认为这种矛盾在苏格拉底时代就已经开始出现了，但是由于当时“民主制度和暴民政治制度下的所流行的虚荣心、自私自利和漫无法纪的情况，使现成的国家受到动摇”。

由于出现了上面所说的思想基础方面的分裂，涉及到艺术思想的内在精神与外在现实的矛盾也就不可避免了。看黑格尔这样一段话：“所以这种转变的实质首先在于独立自在的精神与外在事物之间的分裂。精神既然与现实割裂开来了，在现实中就再找不着精神了，精神就变成抽象的精神了，但是还不像东方的太一神那样抽象，而是自觉的实在的主体，在他的主体的内心生活里见出一切在思维中具有普遍性的东西，例如真实的、美好的和道

德的东西，把它们牢固地掌握住，而真实获得的并不是对当前现实的认识，而只是他自己的思想和信念。”（第263页）

这段话有这样几层意思：1. 这段话是针对思想精神与外在事物之间的关系而说的，而这两者的关系正是黑格尔美学观点中的核心关系，所以说这种分裂主要是针对艺术的过渡而言的。2. 由于上面所说的原因，精神与外在事物分裂了，其特点是：在外在事物和感性形式中找不到精神；精神与物质相脱离，精神就成为抽象的了。3. 但是这种抽象还不是完全的抽象，不是理性内容的混沌和模糊；这种抽象只是精神与外在现实没有合一，从思想和内心来说，存在着很具体的意象，如真实的、美好的和道德的东西，只是这种美好精神没有与现实和感性形式结合。4. 东方的太一式的抽象指得是玄学之道，“道非常道”、“大道无形”；这种“道”不是指具体的思想和信念，所以黑格尔说两种抽象是不同的。

这时，精神与现实的分裂呈现出这样的特点：“从一方面看，这时固然出现了一种意识，它有坚决的意志要实现善，并且认为要实现自己的这种意志，就只有通过表现自己的道德情操和服从古代的神们以及古代的道德和法律。但是与此同时，这种意识对当前的现实和实际政治生活感到不满，对古代思想，以及过去的爱国主义和政治智慧的解体都感到惋惜，因而当然处在主体的内心生活和外在现实之间的矛盾对立中。因为那些真正道德的单纯概念并不能充分满足它内心的要求，于是它就转向它所否定和仇视的外在世界，目的在对它进行改造。”也就是说，内心有自己确定的急待表现的思想内容，而自己所处的外在世界却是与内心的内容和意蕴是矛盾的。但是艺术又必须把现实生活中违背善与真的腐朽的情况形形色色描绘出来。

在这种情况下，“有一种新的艺术形式出现了，其中对立面的斗争不是通过思想来进行，不是停留在分裂中，而是用这样一种方式把现实中腐朽愚蠢的实况描绘出来，要使它（现实）像是自己毁灭自己，就通过这种自毁灭来反映出真正正确的东西毕竟是坚固耐久的力量，而愚蠢和无理性那一方面并没有力量来构成本身真实的对立面。这种新的艺术形式就是喜剧。”也就是说，已经开始出现对立的斗争，但并不进行思想交锋，也不停留在分裂状态，而是用揭露腐朽、描绘愚蠢的方式，让反面的东西自己毁灭自己。这种表现腐朽，让腐朽自己毁灭自己的艺术形式就是喜剧。像亚理斯托芬就在希腊人中间运用这种形式来处理现实题材的代表，他的作品不带忿恨，而带着一种明快爽朗的笑谑。

## 楔子

以上三个小部分继续在讨论古典型艺术的解体。

首先在“缺乏内在的主体性”部分，主要说希腊神们是用拟人的方式来展开想象表现艺术形象的。但是他们还缺乏人的精神所应有的自觉性，因而缺乏主体性、个性和现实性；神与人、无限与有限，都没有真正统一起来，在这方面古典艺术比不上基督教的浪漫型艺



走出艺术哲学迷宫——黑格尔《美学》笔记

术。因为“出自拟人主义的希腊神们并没有实际的人类生活，并非既是肉体的而又是精神的神。只有基督教才第一次把这种肉体和精神现实当作客观存在。”这种缺陷是它解体的一种原因。

其次在“向基督教的过渡作为近代艺术的题材”部分，主要说明由希腊的神们到基督教的神的转变以及两种神之间的斗争向近代艺术提供了题材，希腊神们在实际生活中已让位给基督教的神。但是这种转变引起了有些诗人的伤感和惋惜，他们认为希腊古典型艺术在文艺领域还有生活力，还可以继续活下去，特别是启蒙运动时期在席勒、歌德等人的作品里，不时的流露出这种忧郁和眷恋。

最后是“古典型艺术在它自己领域里解体”部分。其中一大部分的篇幅分析了希腊艺术的社会思想基础，在此基础上又引出古典型艺术解体的意识形态方面的原因，细细看来，十分深刻。古希腊社会是一个全体公民自由决定国家事务的政治体系。就是这样一个看似非常民主自由的体制，由于没有给个人留出展示主体价值的空间，造成了个人的自私自利和内心的失调。这种自私自利与内心失调形成了个人与社会现实及国家的矛盾。表现在艺术上就是内在精神与外在形象的分裂。从社会政治生活到主体精神心理分析，再到艺术形态分析，黑格尔堪称用历史的、唯物的、辩证的、社会学的观点研究艺术现象的典范。同时他还指出，在古典型艺术到浪漫型艺术的转变之间，产生了一种新的艺术形式，即喜剧。喜剧是在精神与现实分裂的形势下应运而生的。它作为一种演变形式的特点在于，精神不满足于客观现实而退回到它本身，内心的理想与外在的现实发生了矛盾，喜剧的任务就在解决这种矛盾。解决的办法是尽量描绘现实的腐朽方面，显出这方面无力对抗普遍的真实和善的东西；具体的手法就是通过对腐朽的描绘让腐朽自己毁灭自己。

### 3. 讽刺

喜剧作为一种过渡时期的艺术形式，虽然不用分裂和思想斗争就表现了腐朽的无力，但还是不能真正解决问题的。“因为对立还是保持着对抗的形式，因而所带来的不是一种诗的和解，而是在对立双方之间建立一种散文性的关系，这就显然要使古典型艺术遭到消灭了，因为它使造型艺术的神们和优美的人类世界都消失掉了。”（第264页）

这一节要研究的是由古典型艺术向浪漫型艺术的转变，以及这种转变与象征型艺术向古典型艺术的转变有什么区别。

#### a) 古典型艺术解体和象征型艺术解体的区别

这两种艺术的区别还是应该从形象和意义的关系上分析。在真正的象征艺术形式里，形象和意义本来就是分开的、互相生疏的，尽管它们也有些接近和联系；它们形成的关系不是完全的结合，“因为一旦双方显出某种类似点，这就成为把它们结合在一起来进行比喻的基础了”。如果象征型艺术里出现要把形象和意义紧密联系到一起的状况，那就标志着这种艺术要解体了。

古典型艺术的理想却不然，它一开始主显出“意义与形象，内在的精神个性与它的躯体，都完全融成一片”。在古典型艺术中，如果这种完整的统一体的对立双方如果又分裂开了，那就说明双方不能再共处下去，原来和平共处的关系不能维持下去了，变成敌对的关系了。这时古典型艺术就要解体了。

也就是说，象征型艺术是以形象与意义的不适应为基础的，如果看到形象和意义紧密联系时，象征型艺术就要解体了；古典型艺术是以形象和意义的统一为基础的，如果出现形象和意义分裂的状态，古典型艺术就要解体。另外，象征型艺术里形象和意义的关系虽然不是融为一体，但也是友好的，有可比喻的基础的；而古典型艺术形象和意义分裂时，这两者的关系就是互相对抗的，就没有共同合作基础了。

#### b) 讽刺

继续看不同类型艺术关于内容方面的比较。

“在象征型艺术里，通过象征的艺术形象而获得一种寓意式的感性表现的是些抽象概念，一般性的思想，或采取一般性的感想形式而意义明确的格言；而在由古典型艺术到浪漫型艺术过渡阶段中所采取的形式里，内容虽然仍是类似象征型艺术所用的那些一般性的思想的抽象概念，意见和出自知解力的格言，但是向对立双方中意义那一方提供内容的却不是这些抽象概念本身，而是在主体里，亦即在独立自主的自我意识里存在的那种抽象概念。”（第265页）

上述关于内容方面的区别很重要，也不太好懂。这里说的核心问题还是形象与意义的关系问题。象征型艺术与古典型艺术的后期都存在着形象与意义不融合的问题，这种不融合的原因都是因为出现了抽象概念造成了内容于形式的不统一。但两者的性质是不一样的。区别在于：在象征型艺术里，连接形象与意义之间关系的抽象概念所取的是两者之间相近的意义，如类似、比喻、寓意等；这样内容与形式两者的意义是接近的，关系是友好的、亲和的，或者说内容一方形式一方提供意义支持。在过渡时期的古典型艺术里，形象与意义之间也出现了分离，但是双方关系变了；这时，向形象方面提供意义支持的，不是作品原有的内容，而是主体意识。也就是说，形象所表现的东西，只存在于主体的自我意识里。这个意思不太易说明，在黑格尔看来，社会、思想、精神发展到现阶段，人类主体意识的深刻性和广泛性，已经找不到适合的形象予以表现。这时艺术表现的内容就是“主体性力求驾驭对它已不适合的形象和外在现实”，因此内容与形象之间的关系已经不是按照常理进行的寓意、比喻、类比、象征等，而是主体自我意识对形象的把握和使用。在这种情况下，起决定作用的完全是主体自我意识的选择；就是从这个意义上讲，向形象提供意义的已不是一般的抽象概念，而是主体意识本身。

另外，艺术形象的作用也发生了变化。古典型艺术的理想是把理性和思想直接显现在形象中，或者说思想和意识就驻留在形象里。但是现在就不是如此了。主体意识驾驭对它已不适合的形象，并不是要把意识驻留在形象里，而是要利用形象与意识的不适用性，使

意识脱离形象返回到内心生活和自我意识本身。这就是黑格尔说的，“现在这个过渡阶段所要表现的主体性却在力求驾驭对它已不适合的形象和外在现实。因此，精神世界就变成独立自由的已脱离了感性世界，因而就通过这种回返到精神本身的过程，而使主体变成了自觉的，只满足于自己内心生活的了。”（第 266 页）

理论思辨的逻辑继续往下延伸。主体精神为什么要离开形象？主体精神离开感性形象返回到自身，只是表现出主体对感性现实的失望和对自我意识的陶醉，其实主体的精神世界到现阶段就已经失去了无限和自由的性质，或者就没有了精神与物质、内容与形式的统一；留下的只是那种个人逃避腐朽脱离现实生活而陶醉与自己的内心生活的情况。也就是说，这时主体精神还没有丧失了黑格尔所说的“以绝对为内容、以自觉的精神性为形式的真正的整体，而是不免和现实对立的一种纯然抽象的、有限的、没有得到满足的主体。”

主体精神回到了内心，与精神相对立的形象、现实因为失去了精神的支持，“它就变成了一种无神性的现实，一种无生命的东西了”。

主体精神成了内心生活中一种抽象的、有限的意义，感性形式成了一种没有精神、没有生命的形象；这时艺术观念发生了变化。“就在这种情况下，艺术带来了一种从事思维的精神，一种单凭主体自身的主体，在带有善与道德的认识与意志的抽象智慧中，对当前现实的腐朽持着敌对的态度。这种矛盾不得解决，内在界与外在界处于更尖锐的失调，就是这种情况造成了对立双方关系的散文性。”这里有这样几层意思：1. 在主体抽象精神回到内心，客观感性形象失去精神和生命的情况下，艺术有了一种新思维。2. 这种新思维实际上是主体以自己的道德观念和对事物的理性思考来决定自己的态度，并把这种态度表现于艺术中。3. 主体对当前现实的腐朽持敌对的态度，造成了内在精神与外部现实的对立，即内心善良智慧与现实腐朽丑恶的对立。4. 这种对立关系造成了艺术中意义与形象双方关系的散文性；黑格尔所说的散文性实际上就是指精神与物质、理想与现实、意义与形象、内容与形式之间的对立，实际上就是与古典型艺术理想的背反。

黑格尔精彩地描述了处于散文状态的艺术创作：“一种高尚的精神和道德的情操无法在一个罪恶和愚蠢的世界里实现它的自觉的理想，于是带着一腔火热的愤怒或是微妙的机智和冷酷辛辣的语调去反对当前的事物，对和他的关于道德与真理的抽象概念起直接冲突的那个世界不是痛恨，就是鄙视。……以描绘这种有限的主体与腐化堕落的外在世界之间矛盾为任务的艺术形式就是讽刺。”（第 266 - 267 页）

本节的题目就是“讽刺”，黑格尔从艺术中意义与形象双方的关系着手，深刻地论述了“讽刺”这一新的艺术形式的思想基础。

在关于“讽刺”的理论中，有一种说法认为“讽刺”是从史诗和抒情诗中转变而来的。黑格尔批判了这种观点。他认为讽刺和史诗不相干，它也不属于抒情诗。“因为讽刺所表现的不是情感生活而是关于善和本身必要的品质的一般概念。这种概念固然结合到主体的特殊性格，显现为这个或那个的道德品质，但是讽刺不能令人享受到表现所应有的自由的无

拘无碍的美，而是以不满的心情保持着作者自己的主体性抽象原则与经验的世界之间的失调。”黑格尔的批判是深刻的。前面我们看到了，讽刺本身就是主观与客观对立的产物，是艺术家用火热的愤怒对腐朽现实的批判。这种对立从艺术思维上讲是以善和真的抽象概念为基础的，是意义与形象的不统一。这样的艺术形式就没有古典型艺术理想的美可谈，它只能是古典型艺术走向解体、走向散文性的产物。所以黑格尔更坚决地说，“在这个意义上来说，讽刺既不是真正的诗，也不是真正的艺术品。”

这个说法可能有点过分，但讽刺充其量也只能算是古典型艺术向浪漫型艺术转变中的过渡性艺术品。

### c) 罗马世界是讽刺的土壤

根据讽刺艺术的性质，讽刺作品表现的只是古典理想在意义与形象的分离情况下的一种特殊的艺术状态。那么，我们就不能从希腊那样的产生古典艺术理想美的国度找到真正讽刺艺术的土壤。为此，黑格尔说讽刺是罗马人所特有的。

为什么说罗马是讽刺的真正土壤，因为“罗马世界的精神特点是抽象概念和死板法律的统治，是美和爽朗的道德生活的破灭，作为直接的自然道德发源地的家庭遭到了轻视，个性一般遭到了牺牲，完全听国家政权摆布，只以在服从抽象的法律之中才能见到冰冷的尊严和知解力方面的满足。这种政治道德的原则迫使各民族都要服从它的冷酷的统治，而在罗马内部，拘形式的法律也一样严峻，繁文缛节，多如牛毛。这种政治道德的原则是和真正的艺术不相容的。所以我们在罗马看不见美的、自由的、伟大的艺术。”（第267-268页）这一段黑格尔从罗马世界的精神特点、政治制度特点、社会生活特点以及道德原则特点，论述了罗马艺术的社会基础。在这样的社会土壤上，产生不了美的、自由的、伟大的艺术，只能孕育讽刺这样的畸形的艺术之花。在罗马土生土长的只有喜剧性的滑稽剧，庆丰收和结婚的地方歌剧之类。黑格尔说罗马也有一些比较优秀的喜剧，但这些都是从希腊借鉴来的。

在罗马最突出的就是讽刺，“这里往往是一种对周围世界起义愤的精神力求从空洞的宣言里得到发泄。这种在本质上是散文性的艺术形式只有在一个意义上才能成为诗的，那就是它把现实界的腐朽形象摆到我们眼前，使这种腐朽由于它自己的空虚而陷于总崩溃。”（第268页）

黑格尔认为，罗马讽刺不能成为真正诗的例子是贺拉斯。贺拉斯是罗马最有影响的诗人，黑格尔恪守的原则是举例子就要举最好的。贺拉斯对当时罗马习俗描绘出一幅生动的画面，揭示出一些愚蠢荒唐的人物，这些人物由于手段不恰当，结果就是自毁灭。但是他的笑谑尽管是隽妙的，见出文化教养的，却不能说是诗的，因为它只满足于使坏人坏事成为笑柄，而见不出理想和信仰。讽刺艺术，用抽象的正义、德行与流行的罪恶形成尖锐的对照，时而是愤怒、烦恼、痛恨，里面是高贵心灵的义愤向当时的腐朽和奴颜婢膝进行攻击，或是拿当时的罪恶和古代的、自由的情况进行对比。这样的状况是成为不了真正的诗

的。因为诗的重要因素是希望、理想和信仰。而罗马人在对比和愤怒中只表现出人们在那个时代的摇摆不定和变化无常。这与诗的境界是有天壤之别的。

黑格尔还认为“今天不会再有成功的讽刺了”。因为讽刺产生的基础，一是一种抽象的智慧，二是一种固步自封的、违反现实的道德。这两个方面随着时代的发展都已不是那个时代的状态了。正如希腊艺术中所表现出的人类童年时代的那种纯粹与美好，是人类其它时期所不可重复的，因而就是不可企及的。

整个第二部分的结束语：“艺术不可能停留在这种抽象的内在的思想与外在的客观世界的分裂上而不违反艺术所特有的原则。主体方面应当看作本身是无限的，自在自为的，它尽管不容许把有限现实看作就是真实的，却也不和有限现实处在单纯的对立状态，对它取否定的态度，而是要进一步走向和解，只有在这种和解活动中，它才能表现和上述古典艺术的那种理想的个人相对立的绝对主体性格。”（第270页）

这里包含这样几层意思：1. 古典型艺术理想的解体从罗马时代盛行的讽刺诗可以见出；在讽刺诗里，诗人的主观理想变成抽象的、死板的、脱离现实而对现实持否定态度的，因此破坏了古典理想的主体与客观世界、意义与形象、内容与形式的完全统一，并形成了主体与客体的对立。2. 主体与客体的对立是不符合艺术规律的，这种状况必然要改变。3. 改变的基础是主体要找回自己的无限性，不允许客体固执地与自己对立着；主体一定用自己的能动性使两者达到统一。4. 这种统一活动的结果是主体获得绝对主体性格，也就是在主体与客体的关系中，主体找不到适合自己的现实形象，就以自己的内心生活为主，离开形象，使精神回到自身。

精神离开物质回到自身的统一（绝对主体性格）与古典型艺术的统一以及个性都已经完全不同了。新的统一标志着新的艺术类型——浪漫型艺术的诞生。

## 第三部分 浪漫型艺术

### 序论 总论浪漫型艺术

黑格尔对艺术的基本观点之一就是内容决定形式。“浪漫型艺术的形式是由艺术所要表达的内容的内在本质所决定的。”(第 273 页)所以序论首先要把决定浪漫型艺术的新内容弄清楚。

为弄清楚新的艺术内容,还是从艺术的回顾开始。

“在艺术的开始阶段,想象力倾向于努力从自然转到精神。这种努力还只是对精神追求,精神还没有替艺术找到真正的内容,因此只能用外在的形式来表现自然界的意义,或是表现具有实体性的内在因素(这才形成艺术的真正中心)的无主体性的抽象概念。”这里说的是浪漫型艺术初期的情况,从内容方面讲,“内在因素”是对宗教、伦理或自然的看法,这些看法因为是“无主体性的抽象概念”,也就是说精神还没有达到自觉。所以艺术想象力只是对精神的追求,但是精神还没有替艺术找到真正的内容。简单说,象征型艺术的内容只是朦胧的精神追求,还达不到自觉和清晰,所以艺术形式也就是朦胧的、象征的。

“在古典艺术里,精神形成了艺术内容的基础和原则,不过精神只有通过否定自然界的意义才能显出它自己;而有血有肉的感性的自然现象则提供适合精神的外在形式。这种形式却不像在第一阶段那样只是表面的,不明确的,不由内容意义渗透的,而是由精神完全渗透到它的外在显现里,使自然的東西在这美妙的统一里受到理想化,成为恰好能表现具有实体性的个性的那种精神的现实事物,从而使艺术达到完美的顶峰。因此,古典型艺术是理想的符合本质的表现,是美的国度达到金瓯无缺的情况。没有什么比它更美,现在没有,将来也不会有。”(第 273-274 页)

黑格尔在这里对古典型艺术的评价达到了无以复加的程度。后来马克思在论及艺术与经济不平衡关系时,也对以希腊为代表的古典型艺术给予了极高的评价:“为什么人类历史上的童年时代,在它发展得最完美的地方,不该作为永不复返的阶段而显示出永久的魅力呢?”“希腊人是正常的儿童。他们的艺术对我们所产生的魅力,——是一种规范和高不可及的范本。”(《马克思恩格斯选集》第 2 卷第 112 页)

下面要说浪漫型艺术的特点。前两种艺术类型都是精神直接显现在感性形象中的艺术类型,而浪漫型艺术是“比这种精神在它的直接的(尽管还是由精神创造来充分表现它自己的)

走出艺术哲学迷宮——黑格尔《美学》笔记

感性形象里的美的显现还更高的艺术。因为要借外界因素来实现，从而使感性现实符合精神存在的这种统一毕竟是和精神的本质相矛盾的，因而迫使精神离开它与肉体的和解（统一），而回到精神与精神本身的和解。于是理想原有的单纯的牢固的整体就分化为两方面的整体，一个是独立自主的主体本身方面的整体，一个是外在现象的整体，通过这种分裂才能使精神达到它与它本身的内在因素的更深刻的和解。”（第 274 页）这里有这样几层意思：1. 象征型艺术和古典型艺术是“精神直接显现在感性形象里的”艺术，而浪漫型艺术不是如此。2. “借外界因素来实现”精神，不可能也没有能力整体、深刻、完全地表现精神，当精神发展到一定阶段就要离开感性形象，回到精神自身，也就是“精神与精神本身的和解”。3. 精神回到自身，就将两个原来融为一体的因素分裂开来，即一个是独立自主的精神主体，一个是外在现象构成的形象整体；而且这种分裂是精神回到自身的条件。4. 因为精神回到了自身，浪漫型艺术就是用精神本身表现精神，所以它是精神与精神本身的统一。

### 1. 内在主体性的原则

内在主体性的原则就是指精神返回自身。这一部分也不太易懂，我们条理一下论述。

一、精神返回自身是浪漫型艺术的基本原则。前两种艺术类型“精神原先要从外在的感性事物中去找它的对象，现在它既提升到回返到精神本身，它就从它本身获得它的对象，而且在这种精神与本身的统一中感觉到而且认识到自己了。”也就是说，自觉的精神能返视自己，自己成为自己的认识对象。到这一步，精神就是无限的，自由的了。

二、艺术美的标准也发生了变化。古典型艺术理想的标准是“形象最适合于内容的美”；进入浪漫艺术，“现在的美却要变成精神的美，即自在自为的内心世界作为本身无限的精神的主体性的美。”这种精神美有三个特点：1. 侧重于内心世界；2. 自由的精神性；3. 无限的主体性。

三、两种拟人主义的区别。此前两种艺术是“纯然形式的有限的人格”，浪漫型艺术要达到的是“绝对的人格”。绝对的人格也有三个特点：1. “精神必须是由完全实体性的东西渗透”，也就是说须代表普遍永恒的伦理理想。2. 要有无限的主体性，也就是要“把自己作为知识和意志的主体表现出来”。3. 希腊艺术的拟人是把自然和神作为人来看，这样人的主体性自由精神还没有表现出来；浪漫型艺术把人作为既能认识客体，也能认识自己的主体来看，所以这种拟人是自由无限的；“只有这样，拟人主义的东西才能达到完善化。”（第 275 页）

### 2. 浪漫型艺术在内容和形式上的主要因素

浪漫型艺术的内容：“浪漫型艺术的真正内容是绝对的内心生活。”（第 276 页）

浪漫型艺术的形式：浪漫型艺术“相应的形式是精神的主体性，亦即主体对自己的独

立自由的认识”。

浪漫型艺术内容与形式的结合，形成了浪漫型艺术本身无限的精神的主体性。这种主体性具有下列特征：1. 绝对普遍的东西“是对一切特殊性相的否定，是自己与自己的单纯的统一，它消融了一切彼此的分化，一切自然过程及其出生、消亡和再现的轮回，以及一切精神存在的局限性，它把一切特殊的神分解在真纯的自己与自己的统一体里”。也就是说，古典型艺术中的特殊属相、现实的过程及其局限性都统一到精神本身的绝对和自由中。2. 由于上述原因，第二个特点是在浪漫型艺术的神宫里，“所有的神们全被推翻了，由主体性的火焰把他们焚化了，从此艺术所承认的不是多神教的许多神而是唯一的神。”也就是说，在浪漫型艺术里，古典型艺术的多神体系又变成单神系了。3. 这唯一的神就是精神、就是绝对独立自足性，“作为对自己能有知识和起意志的绝对，自己与自己处于自由的统一体，就不再分化为许多特殊的性格和功能而仅凭一种隐藏的必然来迫使它们联系在一起。”也就是说，现在多神统一于一个精神的主体，即一个代表自觉精神的个人。

虽然各种因素都统一于精神的绝对主体性，但是这种主体性还是要“成为实在的符合它的本质的主体性，亦即还没有先纳入外在存在里而后又从这种实际存在里返回到它自己，它就还不是艺术所能掌握住的，而是只能由思维去掌握的”。也就是说，主体的精神主体性必须成为“实在的”、具有客观形象性的形式存在；否则，它就不是艺术而成为思辨了。而且在黑格尔看来，绝对精神本身就是包含着实际存在的。“实际存在这个因素本属于绝对，因为绝对就是无终止的否定，它的活动的结果就使它自己成为它的认识与它自己的单纯统一，亦即使自己成为直接存在。”前面我们介绍过，黑格尔所说的绝对始终处于不断发展的辩证运动中，这种运动是在主观与客观、感性与理性、自然与社会间无限展开的；绝对就是理念给宇宙的最终依据。从这个意义上说，“直接存在是以绝对为基础的，……真正的绝对要展示自己，要现出自己的可由艺术掌握和表现的那一面相”（第277页）。总的来说，绝对主体性和自觉精神如果还只是抽象的概念，就只能是哲学的对象而不是艺术的对象。但真正绝对的东西按照本质不能停留在概念上，而是要成为在实在界中直接存在的东西，随着具体条件不同，而显现出各种不同的面相，这才是艺术的对象。

但是由绝对展现的存在，“并不就是单纯的自然的感性的东西，而是感性的东西变成非感性的东西，变成精神的主体性，这种精神的主体性在它的外在显现里并不丧失其为绝对，而是正是通过它的实际存在才获得自己实际就在目前的确实性。”

这里包含着这样几层意思：1. 由绝对精神体现的形象，不管是看似偶然的，还是必然的，都“知道它自己在这里面是神性的主体，它本身还是无限的，而且使这无限成为自觉的”；这些形象绝不是“单纯的自然的感性的东西”。2. “艺术只有在现阶段才获得更高的权利”，这权利就是“运用人的形象和一般外在状态去表现绝对”。在古典艺术里人的形象和外在状态表现的神的一般精神，而现在表现的是绝对精神。绝对精神与希腊神的一般精神相比，具有了自己观照自己、自己返视自己、自己与自己统一的性质；也就是具有了可



走出艺术哲学迷宮——黑格尔《美学》笔记

以自由无限地辩证思考的性质。从这个意义上说，“艺术只有在现阶段才获得更高的权利”。3. “艺术的这个新任务只能在于表现内心生活反省它本身，亦即在主体中表现神的精神自觉性，而不是表现内心生活沉浸在外在躯体里。”也就是说，艺术的新任务是产生让精神返回自身的作用，而不是让人只对着形式感兴趣，在形式上流连忘返。这里所说的艺术的新任务很重要，是浪漫型艺术区别于古典、象征艺术的关键。

逻辑继续往下推，根据上面的要求，能看出艺术“特征的因素从此就从人身上找到它们的显现”。也就是说，只有人的形象才能以感性方式把绝对精神表现出来。“在这种表现方式中产生内容和形式的既不是单纯的自然的東西，如太阳、天空和星辰之类，也不是希腊的优美的多神体系，也不是英雄们在家庭习俗和政治生活中的事迹，而是具有活泼的内心生活的实际的个别的主体才得到无限的价值，因为只有在这种主体里绝对对真实界（这只有作为精神，才是实在的）的永恒的因素才可以展开和集中起来。”也就是说，浪漫型艺术的对象是个人的内心生活，从此作为主体的个人身上普遍永恒的原则和理想才得到体现。“绝对的内在主体性在它的实际存在中既然表现为入，而人和整个世界又是联系在一起的，所以无论在精神主体方面还是在精神所紧密联系到的外在事物或材料方面，都是极其丰富多彩的。”（第278页）

下面把古典型艺术与浪漫型艺术做一个具体的比较，从这个比较中我们除了可以看到两种艺术类型的差异，还可以看到黑格尔艺术感觉的准确以及把这种感觉转化为逻辑思考的深刻。

古典型艺术最典型的代表是希腊雕刻，比较看来，“我们就会发现造型艺术中的神们的形象表现不出精神的运动和活動，精神并没有离开它的肉体的实际存在而反省它本身，没有通体渗透着自觉的内心生活。在神们的那些崇高的形象中，经验界中个别事物可改变的偶然因素当然都被剔除掉了，但是它们所缺乏的是自为存在的主体性那方面的实际存在，即关于它们自己的知识和意志。在外表方面这个缺陷表现于在雕像上没有单纯灵魂的表现，即没有眼睛放出的光。美的雕刻中头等作品都是没有视觉的，人物的内心生活不能凭眼睛所表现的那种精神凝聚而流露出来，并且表现出它是自觉的内心生活。为种灵魂的光只是观众才有而雕像本身却没有，观众看雕像，不能用灵魂去看灵魂，用眼睛去看眼睛，达到心领神会。”

再来看浪漫型艺术，“浪漫型艺术的神却是长着眼睛能见事物的，自己认识自己的，具有内在的主体性的，把自己的内心生活展示给观众内心的。因为无终止的否定，精神对它本身的反省就消除了精神在躯体里泛滥的情况；主体性就是精神的光，照耀着精神自己，照耀着前此是昏暗的地方；自然的光只能照耀到一个对象，而精神的光却以它本身为对象或照耀的领域，使它认识到它本身。”这里说的“主体性”即自我意识或自觉心；“前此昏暗的地方”指古典型艺术没有达到的自觉；“自然的光”指的眼睛的光，目不能自见，所以只能照耀到一个对象，不像精神的光那样具有普遍性和自由性。

黑格尔的艺术感觉能力，将感觉转化为概念的能力，将概念转化为逻辑并建立体系的能力，令人赞叹。

浪漫型艺术表现主体性所用的外在形式，或者叫“实际存在”可以有以下几种内容和显现方式。

a) 浪漫型艺术表现内容的“第一出发点就是绝对本身”，就是精神的无限性和自觉性。在黑格尔看来，表现出绝对性的标志是“人的形象应表现出能使人一眼就看到它本身含有神性的东西”。而且还进一步说，“人不应只显现为人，只具有人的性格，人的狭隘的情欲，有限的目的及其实现，或是只意识到神，而是应显现为唯一的普遍的认识自己的神本身，这个神的生活和遭遇，生、死和复活也向有限的意识启示出永恒和无限的真实情况。”（第279页）

在浪漫艺术中，能利用生活和遭遇“向有限的意识启示出永恒和无限的”最好题材，就是基督教的内容，具体说来也就是基督、圣母、信徒们的生命史。因为基督教题材所表现出的内容“是本身具有普遍性的神，神的这种实际存在就不限于基督形象的个别的直接的存在，而是要推广到全人类，在全人类身上，神的精神使自己现为摆在目前的东西，而在这种实际存在里，它还是和它自己处于统一体。”也就是说，在基督身上表现出神与人的统一，无限与有限的统一，存在与精神的统一。基督作为人，是神的一种显现或实际存在方式，神在基督这个人身上实现了他的精神与他的实际存在（肉体）的统一，从而成为自觉的亦即无限的精神，或绝对的主体性。

b) “但是这种同一既然以绝对本身的本质为基础，作为精神的自由和无限，它就不是自然和精神在现实世界中本来就存在的和解（同一），而是只有在精神摆脱它的直接存在的有限性而上升到它的真实时才能实现。”（第280页）这一段比较晦涩，其实主要说了一个意思：浪漫艺术以无限与有限的统一为前提，那么表现这种统一的感性形象的东西，就不能用自然和现实世界原来就已经有的东西照样搬来，而是要经过精神的把握和提升、改造与修整，让这感性的东西摆脱“直接存在的有限性”，上升到有精神观照的层次。因为只有通过精神观照，在这感性形式中才能见出无限与有限的统一，才能见出精神的主体性。

下面还是讲精神怎样获得完整自由的表现，不过表达更晦涩了。

“因此，精神如果要获得完整与自由，就须使自己分裂开来，使自己作为自然和精神本身的有限的一面和原来本身无限的一面对立起来。另一方面，与这种分裂联系在一起的还有一种必然：通过精神本身的分裂，有限的，自然的，直接的存在，自然的心，就被确定为反面的，罪孽的，丑恶的一面，因此，只有通过这种反面东西的克服，精神才能摆脱本身的分裂而转入真实与安乐的领域。”

这里有这样几层意思：1. 黑格尔说了一句看似矛盾的话，精神要获得完整与自由，就须使自己分裂开来。其实这正是他辩证法的道理，否定之否定，就是先要否定了精神的抽象完整，进入分裂，然后再否定了这分裂达到新的完整。也就是说，没有进入分裂、没有

与现实结合的完整是抽象的，只有经过分裂的完整才是具体的、真实的。2. 精神的分裂和对立是这样的，一方面绝对精神还保持着无限的一面，另一方面把自己分裂到自然和现实世界中，与自然和现实中的实际存在相结合；在黑格尔看来，能把自己分裂为自己的对立面，这也正是绝对精神自由运动的结果。精神能够运动、能够转化为现实、能够进行辩证的否定，这正是绝对的特点。3. 绝对精神分裂出自己的对立面，这些对立面一般有这样的特点，即反面的、罪孽的、丑恶的东西都被设在这个对立面里，代表正义、善良、美好的绝对精神正是通过对它们的否定而克服了分裂，转入真实与安乐的领域。4. 由于以上原因，“精神的和解只应理解和表现为精神的一种活动或运动，即一种过程，在这种过程中发生了一种挣扎和斗争；灾难、死亡和空无的痛感，精神和肉体的痛苦作为和中重要的因素而出现了。”也就是说，包括苦难和丑恶在内的各种人类负面的东西，都成为绝对精神的对立面，同时也都成为艺术表现的内容。

各方面的苦难和丑恶都成为艺术的表现内容，这就带来一个不同艺术的题材忌讳的问题，例如关于死亡。“这种个人主体性的牺牲所带来的无限痛苦和死亡是古典型艺术多少要避免表现的，或是仅作为自然灾害来表现的，而在浪漫型艺术中却第一次成了它所特有的必然。”浪漫型艺术与古典型艺术对死亡题材采取不同的态度，是因为这两种艺术对死亡的认识不同。

“希腊人不能说是已理解了死的基本意义”，他们不把死作为绝对精神的对立面来看，“所以他们把死看作一种抽象的消逝，值不得畏惧和恐怖，看作一种停止，对死人并不带来天大的后果。……所以对于他来说，死有比较和悦明朗的形象。”（第 280、281 页）

浪漫型艺术把绝对精神和主体性奉为至高无上的东西，“等到主体性变成这精神本身的自觉性因而获得无限的重要性的时候，死所含的否定就成为对这种高尚而重要的主体性的否定，因而就变成可怕的了，——就成为灵魂的死亡，灵魂从此就成为对本身的绝对的否定面，永远和幸福绝缘，绝对不幸，受到永无止境的刑罚。”（第 280 - 281 页）也就是说，到了浪漫型艺术时期，人们认识到了死亡的可怕性；只要人死了，主体性、自由精神等有价值的东西都随之而消失了。“人只有对他认为最有价值的东西消亡才产生畏惧。只有当主体认识到自己是精神的具有自我意识的唯一的实在，有理由怕死，把死看作对自己的否定时，他才意识到上文说的生的无限价值。”

死是恐惧的，但浪漫型艺术也有从死亡中解脱的途径。“在浪漫型的世界里，死却意味着否定的否定，这就使它转化为肯定，成为精神从单纯的自然性和不适合的有限性之中解放出来的复活。消逝的主体的痛苦和死亡转化到自己的反面，转化到欣慰的幸福，转化到经过和解的肯定性的存在，要达到这种存在，精神就必须脱离否定它自己真实生命的那种存在。”（第 281 - 282 页）

c) 本节的第一部分讲浪漫型艺术的内容是绝对精神，第二部分讲绝对精神要把自己分裂形成对立的双方，这一部分讲完成精神的第三个方面——人。不过这里所说的人，既不

是直接、纯粹地表现绝对精神和神性的人，也不表现人由有限上升到无限的过程，“而只是停留在人所特有的范围里”。

什么是“人所特有的范围”，就是构成人的生活的平凡的、有限的东西，“无论是从精神性的目的、尘世的旨趣、情欲、冲突、苦与乐、希望与满足方面看，还是从自然和它的个别现象领域的外在方面看，都是如此。”也就是说，“人所特有的范围”指的就是普通的、平凡的、有局限性的人。为什么浪漫型艺术要这种普通的、平凡的人作为表现对象，可以从两个方面来理解。一方面，精神在普通人的形象找到了一个恰当的满意的活动场所并使自己得到肯定，因此要表现出得到肯定的满足了亲切感。另一方面，普通人身上有许多纯粹偶然的东西，这些东西谈不上有什么独立的价值，于是精神就可以用自己的绝对无限性把这些内容作为对立面否定破除了，这样正好达到了精神与实在的统一。

## 楔子

以上两节进一步对古典型艺术和浪漫型艺术进行比较，说明二者在主体性、自由精神与外在世界、感性形象的统一上两点重要的分别。第一，在古典型艺术中，这种统一或和解是自在的，直接的，没有经过冲突的和解；在浪漫型艺术里，这种统一或和解是自为的，由精神克服自己与外在自然的对立矛盾才达到的精神性的和解。这里蕴藏着有一个文字上不易察觉的问题。细心的读者可能看出，黑格尔在论述古典型艺术时也说其用了辩证的方法，通过否定之否定达到和谐统一。怎么现在又说古典型艺术没有达到和谐了呢。黑格尔确实在事物发展的不同阶段都在用辩证逻辑的思维进行论述，但事物发展的不同阶段各有不同的具体内容，或者说形成对立面的矛盾性质不同，辩证否定的具体实质也不同。在古典型艺术中，思想观念方面没有矛盾，对立面的统一是在内容与形式的关系中进行，内容否定了观念的抽象性转化为具体形象，形象又否定了自己的纯然物质性而具有了精神品质。这样辩证的对立统一就完成了。在浪漫型艺术中，在思想观念方面有了矛盾，即前面说过的个人的真善观念与社会现实的丑恶观念的矛盾，在这里，对立统一的内容就是个人意识与社会意识之间的矛盾，辩证否定的对立面都是思想方面的了。也正是从思想观念的方面看，黑格尔说古典型艺术没有达到对立面的和解。

其次，两种艺术类型关于统一或和解的区别，影响了艺术作品中为生与死的看法。希腊人把与自然相安的生看作是肯定的，把死看作单纯的的对生的否定；因此希腊人基本上是一种简单、明快的生死观。到了基督教和浪漫型艺术出现时，生与死意义都改变了，人和神统一了，耶稣基督就是一个代表。人就是神或绝对精神的体现，具有自由和无限，所以生有最高的价值，生就是神或绝对精神的体现。这样，死所否定的就不只是肉体，而同时是与肉体统一的精神，因而带来牺牲主体性的痛苦与罪恶。这是古典型艺术很少表现或避免表现的，而在浪漫型艺术中死及其痛苦这一否定面就经常获得表现。

走出艺术哲学迷宮——黑格尔《美学》笔记

但是，死对于浪漫型艺术的人生观却不是单纯的否定，而是否定的否定。死否定了生，死也否定了自己，从而“精神才能摆脱本身的分裂，转入真实与安乐的领域”，即“摆脱它的直接存在的有限性而上升到它的真实”，也就是否定了有限而达到精神与它自己的较高级的统一。黑格尔在这里宣扬的是基督教义，说这就是精神的“复活”。所以他认为，浪漫型艺术在“理想的美”这一点上虽比不上古典型艺术，而在精神发展上却处于更高的阶段。

### 3. 内容与表现方式的关系

最后，关于这全部内容与表现方式的关系，可以提出以下几点：

a) 在浪漫型艺术的内容里，“神性的因素是大大地削减了”。黑格尔从两个方面说明浪漫型艺术作品中神性的削减：一是说现在不表现什么，二是说现在主要表现什么。

我们先来看现在不表现什么。在浪漫型艺术的内容里，“自然已被夺去神性；海、山和谷、河流、泉源、时间、夜以及一般自然过程都已失去了它们表现绝对和形成绝对内容意义的价值。自然界的形象不再有象征性的引伸义；自然事物的形式和活动也不再担负代表神的特征的任务了。”（第283页）前面说过，在古典型艺术作品中，许多自然事物都代表着不同的神性，并成为人们意识和意义的一部分；而且这些自然神性的意义还不断得到引伸，成为更高更大范围的精神整体，甚至象征和引伸着世界、人类、物质起源的根本性问题。但是这些东西已经不是浪漫型艺术的主要内容了，这些内容为什么在浪漫型艺术里削减了？黑格尔这样解说：

世界由古希腊时代发展到十七、十八世纪的资本主义时代，人类对世界、对自然的认识有了突飞猛进的发展，“凡是关于世界起源，被创造的自然和人从何而来，向何而去，为何而来之类大问题以及象征时代和造型艺术时代为要解决和表现这类问题所进行的尝试，现在都由于神在精神中启示自己不复存在了，而且就连在精神界，那丰富多彩的世界以及其中由古典型艺术所描绘出的那些人物性格、动作和事迹也已集中到绝对及其永恒的赎罪史这唯一的光的焦点上去了。所以内容全都集中到精神的内在生活上，亦即集中到感觉、想象和心情上。”这里黑格尔所说的把古典型艺术内容都“集中到绝对及其永恒的赎罪史这唯一的光的焦点上去了”，是指到了浪漫型艺术时期基督教精神成为艺术的中心；耶稣以自己的死，替人类永远赎罪就是基督教的永恒主题。这一段的意思很明确，人类对世界与自然的认识发生了变化，艺术的内容也就起了变化。

接下来是说现在的浪漫型艺术主要表现什么。浪漫型艺术要表现的是精神性和心情的东西，“这种心情要追求和真理达到统一，竭力挣扎要在主体身上产生和保持神性的东西”。注意，这里也说到保持神性的东西，但现在说的神性既不是保持在自然身上，也不是要表现自然的神，而是要神性移植到主体身上，这是浪漫型艺术与古典型艺术区别。另外，黑格尔强调这种神性的东西是“心情与真理的统一”。这个特点很重要，因为心情是否与真理统一决定了艺术表现内容的走向。正是为了追求心情与真理的统一，“它在尘世里所要实

现的目的和任务并不为尘世的缘故，而毋宁是把人本身的内心冲突和人与神的和解看作它的唯一的基本任务，它所要表现的也只是人格和保持人格的方式以及为实现上述目的（任务）所采取的措施。”（第284页）也就是说，浪漫型艺术所表现的精神内容，并不是为了反映和表现现实世界，而是为了表现人类自己的内心生活，为了表现人类自己的目的与追求。

从一定意义上讲，表现人类自己的生活目的与精神追求也是具有英雄主义色彩的。但是这种英雄主义与古典型艺术里的英雄主义有质的不同。简述黑格尔的看法，可以说古典型艺术时期作品中的英雄主义是强势的英雄主义，英雄们自己制定法律、制定措施、制造和改造情境；而浪漫型艺术中的英雄主义是弱势的英雄主义，他们不能凭自己的力量制定法律、制造和改造情势，只能是客观现实的服从与和解。所以黑格尔说它“只是一种退让屈从的英雄主义，只接受超越自己的一切现成的东西，它唯一的任务就是在按照这些现成的东西去调整时间性的东西，把较高的有绝对价值的东西运用到现成的世界里，使其发生具有时间性的（尘世的）效用。”这个观点对认识近现代艺术中的小人物很有意义。

论述转入下一个环节，浪漫型艺术的精神因素虽然内心化了，但是历史上的所有具有绝对精神品格的东西都纳入到人的心理历程，于是人类的内心世界就形成了无限丰富多彩的世界。“因为形成上述客观历史的尽管都是心灵中具有实体性的东西，主体毕竟从各方面阅历到这部客观历史，展示出其中某些个别点，或是不断更新地把人的特征加到它里面去，此外还可以把整个自然界都吸收到自己身上来，作为精神所在的环境和场所，使它服务于上述唯一的伟大目的。因此，心情的历史就无限丰富，可以适应永远在改变的和情境，表现为最繁复的形象。”因为人的内心世界和精神追求无限丰富，整个人性和它的全部发展都会成为浪漫型艺术的用之不竭的材料。

b) 但是，浪漫型艺术不是为着艺术目的把这些深刻内容表现出来的。因为“浪漫型艺术作为艺术并不揭示教训，并不是只用艺术的形式来创造真实的内容以供感性观照，而是内容先已存在于艺术领域之外，即先已存在于思想和情感里”（第285页）。黑格尔说“内容先已存在于艺术领域之外”，其实是说内容已先存在于宗教里。“宗教作为全属另一级的对真实界的普遍认识是浪漫型艺术的基本的先行条件，即使从外在的表现方式方面来看，宗教对于实际意识也先已在感性现实界中作为一种散文性的现成事迹而存在。”也就是说，浪漫型艺术的内容是宗教的思想和情感，是先于艺术创作就已经存在的。

我们把黑格尔论宗教思想和情感特点的内容概括如下：1. 宗教精神摆脱了单纯的自然因素，外在因素只成为一种偶然性的世界，精神只有跳离这种自然因素才能成为自由精神，才能成为具有否定意义的真实。2. 精神感觉到它的外在实在的形象配不上它，它也不能从外在形象中得到满足。3. 外在方面就变成一种可有可无的因素，精神对它已无所依赖、无所信任。4. 古典型艺术中内容与形式、理性与感性的统一，在浪漫型艺术里变成了背离；浪漫型艺术的内容已不可能在感性形象中达成双方的和解。

走出艺术哲学迷宮——黑格尔《美学》笔记

也就是说，在浪漫型艺术里，绝对精神不能在有限现实里获得充分的表现，于是摆脱有限现实而缩回到内心生活方面，因此外在现实的形象成为不重要的因素，尽管它们还是在反映着内容，而且扩大了内心生活的内容。

c) 因为外在方面显得不那么重要了，所以在浪漫型艺术里实际表现所用的外在形象基本上不超出日常现实的范围。浪漫型艺术所用的外在形象特点是：1. “它并不怕采用客观现实中有限事物的一切缺点”。2. 再也见不到理想的美，即便也有把枯萎变成鲜花的现象。3. 它把内在的因素和偶然形成的外在因素交织在一起，不怕让显然不美的因素尽量发挥它们的作用。4. “不求表现出既自由生动而又绝对静穆的存在以及肉体里渗透着灵魂的气象”，也不以表现生活本质为目的。

总结浪漫型艺术内容与表现方式的关系。

第一，在浪漫型艺术里有两个世界。“一个是本身完满的精神世界，即自己与自己和解的心灵，这种心灵使生、死和复活的直线式复演变成真正的不断地回原到自己的循环的复演，变成精神的不死鸟式的生活。”浪漫型艺术的精神世界由否定旧精神而产生新精神的循环往复无穷。“另一个是单纯的外在世界，它由于脱离了和精神的紧密结合，就变成一种完全经验性的现实，对它的形象，灵魂是漠不关心的。”（第286页）

第二，浪漫型艺术对外在的东西听其放任自流，按照自然偶然的样子原封不动地出现在艺术作品里。但是，“只有在心灵渗透到它里面去的时候，在它不仅能表现内在的东西而且还能表现内心生活的深刻而亲切的方面的时候，它才有真正的价值”。（第287页）这第二个特点似乎与第一个特点有些矛盾。外在的东西不是与内容没有紧密的联系了吗，心灵怎么又可以渗透到外在形式里去。其实并不矛盾，在浪漫型艺术里内容与表现方式的关系，即使是结合，也不是古典型艺术的那种结合方式了。这可以从第三个特点中看出。

第三，“内心生活的深刻而亲切的方面是不能和外在的东西混合在一起的，它只能显得自己与自己和解”。“不能混在一起”、“自己与自己和解”，是指内在精神的东西深刻到一定程度，就不能用外在形象来表现了，只能自己认识自己。黑格尔这样形容这种状态：“一种既无对象又无形象的单纯的声音，水面上的一丝波纹，一种飘浮在这样一种世界之上的声响：这种世界在和它异质的现象里只能获得这种灵魂收心内视状态的一种隐约的认识和反映。”“异质”指的已不是物质，而是精神；“灵魂收心内视”指的是带有神秘主义色彩的“收视返听”、“默察内心”的状态。也就是说，浪漫型艺术里内容与表现方式的结合，不再是古典型艺术的那种结合方式了，而是一种内容不直接对应形式，形式不直接反映内容的状态。即使心灵渗透到形式中去，审美上也是一种“收视返听”、“默察内心”、自己认识自己的状态。

黑格尔最后总结：“如果我们用一句话来总结浪漫型艺术中内容与形式之间这种关系的特点，我们就可以这样说：因为浪漫型艺术的原则在于不断扩大的普遍性和经常活动在心灵深处的东西，它的基调是音乐的，而结合到一定的观念内容时，则是抒情的。抒情仿佛

是浪漫型的基本特征，它的这调质也影响到史诗和戏剧，甚至于像一阵由心灵吹来的气息，也围绕造型艺术作品（雕刻）荡漾着，因为在造型艺术作品里，精神和心灵要通过其中每一形象向精神和心灵说话。”

#### 4. 题材的划分

浪漫型艺术按照它的基本概念，从它的内在的规律出发，可以分列出三个阶段。

第一个范围是单纯的宗教，在宗教范围里占中心地位的是赎罪史，即基督的生、死和复活。宗教内容在艺术中的意义在于其“返回”的性质。“精神对它的直接的有限存在持否定态度，把这方面克服掉，通过这种解放，精神在自己的领域里显示出自己的无限性绝对的独立性。”（第288页）也就是说，基督否定了自己的尘世生活，精神得到解放，变成纯然精神的、无限的、绝对独立的神。这是精神由否定自己而肯定自己的辩证过程，所以黑格尔称其为“返回”。在后面的文字里，这种情况还称为“从有限的人上升到神”。

其次，“由于精神本身的神性，由于有限的人上升到神的过程，上述独立性接着就推广到尘世了。这里首先是单纯的主体变成对自己是肯定的，并且把这种肯定的主体所崇尚的道德，亦即浪漫时代骑士风尚中的荣誉、爱情、忠实、勇敢、目的和职责，看作主体意识中的实体和实际生活中所遵循的旨趣。”这里说的“有限的人上升到神”，实际上就是基督的精神在尘世凡人身上体现，成为骑士风尚中的一些道德理想，这就是所谓从精神转入尘世。

在浪漫型艺术里，一共分三个章节，第一章宗教范围的浪漫艺术；第二章骑士风；第三章个别人物的特殊内容的形式上的独立性。第三章讲人物性格的形式上的独立性，主要是说主体在这个阶段达到了精神方面的独立性，而且与精神相对应的外在环境和情境也变成独立自由的，或者说是充满偶然性的。“因此浪漫型艺术就到了它的发展的终点，外在方面和内在方面一般都变成偶然的，而这两方面又是彼此割裂的。”到了这个阶段，由于内容与形式两方面的又一次对立与分裂，“艺术就否定了它自己，就显示出意识有必要找比艺术更高的形式去掌握真实了。”也就是说，浪漫型艺术的最后阶段，或者说整个艺术的最后阶段以精神与客观存在分裂为本身特征，这就是否定艺术本身的特征。在黑格尔看来，艺术从此就要让位给宗教，作为掌握真实的更高的形式。这也就是在第一卷里曾说过的著名的艺术消亡论。



## 第一章 宗教范围的浪漫型艺术

论述浪漫型艺术还是要从与古典型艺术的对比中开始。

先说古典型艺术：“在古典型的理想里，神性的东西一方面被纳入个性的框子里；另一方面每一个神的灵魂和幸福完全透过他的肉体形象而流露出来；此外古典型的理想还有第三个特点，那就是它所依据的原则既然是个体与它自身和与它的外在形式之间都须具有不可分割的统一，所以否定或消极的因素例如分裂，肉体的和精神的痛苦，牺牲和忍让（或抛弃）都不能作为重要的因素则出现。”（第 289 页）这里说了古典型艺术的三个特点，前两个好理解，后一个稍费解。第三个特点主要是说，古典型的理想是精神与外在形象的对立统一，但是精神没有在精神自身分裂出来一个精神的对立面；或者说古典理想中，精神本身只有一种精神因素，如只有真、善、美，没有假、恶、丑。这样在古典型的理想里就没有在精神上完成否定之否定的过程的能力；或者说没有从精神上建立自己的对立面。这就是黑格尔说的“这种神也没有一个罪恶、罪孽和错误的世界和自己对立，因而没有要解决这种矛盾的任务”。

浪漫型艺术与古典型艺术不同，浪漫型艺术在精神方面要经过一个设立对立面并解决对立面的过程。对此，笔者的理解是：古典型艺术在一个作品中只表现出“真”就可以了；而浪漫型艺术却要表现“真（个人的）——假（现实的）——真（返回自身的）”这样一个过程。为什么浪漫型艺术要表现这样一个精神对立的过程，黑格尔是从这样几个方面论述的。首先，浪漫型艺术的理想所依据的精神实质是“绝对主体性”，这个概念包含着“普遍性与个人人格之间的矛盾，这种矛盾须完全达到和解，主体才具有实体性”；也就是说，“绝对主体性”是普遍精神与个人精神之间经过对立面斗争之后的结果，普遍精神与个人精神之间的对立是其必不可少的条件。其次，精神的主体性实际上还有一个更深刻的矛盾，“即它与有限世界的矛盾，只有消除这有限世界的有限性，使它与绝对和解了，无限的东西才能凭它自己的绝对活动而获得它自己的本质，成为绝对精神。”（第 290 页）也就是说，除了普遍与个体的矛盾，还有主体与社会现实的矛盾。就是这两个方面的原因形成了浪漫型艺术不同于古典型艺术的精神对立过程。

由于这两种艺术在精神内容方面的区别，也造成的艺术感性形象方面的差别。

“希腊的美表现精神主体的内在方面所用的完全就是他的肉体形象，动作和事迹；内在因素完全由外在因素表达出来了，而且在外在因素里而生活着，显得很有福气。”

浪漫型的美却不然，它有一个绝对必要的条件，那就是灵魂尽管显现在外在的躯体里，却同时要显得脱离这躯体而退回到灵魂本身，去过独立自在的生活。“因此，浪漫型的美不再涉及对客观形象的理想化，而只涉及灵魂本身的内在形象，它是一种亲切情感的美，它

只按照一种内容在主体内心里形成和发展的样子，无须过问精神渗透的外在方面。”也就是说，浪漫型的旨趣不再关心精神与形式所达到的古典型的统一，不再关心艺术外在的东西，只是把外在的东西信手拈来，让它随心所欲地存在着。浪漫型艺术让外在的东西随心所欲地存在的原因就在于，精神并不在外在形象中永驻，它终究要脱离外形而回到它本身，回到内在精神。

浪漫型艺术“对灵魂与肉体的理想化的统一所表示的这种漠不关心就导致肖像式的艺术出现，这种艺术侧重外在方面的个别特点，按照个别特点及其形式在自然中本来的样子描绘出来，不把它瑕疵和缺陷洗刷掉，用较适合的东西来代替它们。”（第291）也就是说，浪漫型艺术精神与现实、内容与形式脱离导致了一种新的艺术——肖像式的艺术。所谓肖像式艺术的特点就是不按照艺术美的理想来塑造形象，而是按照事物本来的样子，不加修改和掩饰的表现事物。这种创造方式与古典型的美按照艺术理想创造形象的方式完全不同。

古典型的理想是一个本身完满的，独立的，有节制的，自身完整的个体，把一切和自己异质的东西都排除掉了。或者说古典美的形象是完美的，完美到观赏者无法把这种形象与自己、与自己的生活和经历联系起来，“永恒的神们的形象尽管就还是人类的形象，却不是属于可朽的凡人的，因为这些神没有有限存在的弱点，把这类弱点都克服掉了。他们和经验界的有限事物已断绝了联系。”这就是古典型艺术不同于浪漫型艺术的创造观念。

浪漫型艺术一方面因为过于追求和重视内在精神生活，而使自己沉浸在自己本身，无视外在存在的状况，“因而把它的外在方面作为一种听任其自由而抛舍给旁人的东西，不把它看作为它自己的东西。”另一方面，它还要采取和利用现实生活中的平凡形象，绝对精神需要与现实的事物结合才能使灵魂有所附着；观赏者也就能无限精神中看从亲切熟悉的形象。或者说，浪漫型艺术虽然没有像古典型艺术那样把精神直接显现在感性形象，但它用从生活中信手拈来的东西表现绝对精神，还是给人以亲切熟悉的感觉。“正是这种对平凡事物的家常亲切感使浪漫型艺术能引起人们对外在形体的喜爱和信任。”

另外浪漫型艺术牺牲外在形象是有自己的独特意图的，“浪漫型艺术之所以牺牲（忽视）外在方面的表现，是因为要借此揭示心灵美即内心的高尚和心情的神圣。因此它同时也就要主体沉浸到精神的内在方面及其绝对内容意义里去，把它据为己有。”（第292页）也就是说，让外在事物已脱离精神只保持着日常平凡的状态，这是有意识地牺牲外在事物。这种牺牲起到一种衬托的作用，为的是揭示心灵美。不过这外在事物还是有自己的价值，毕竟还分享到了精神的内容意义，只不过侧重点不同罢了。

这里出现了一个问题，一方面说浪漫型艺术脱离了外在形象使主体生活在内心生活自身；另一方面又说浪漫型艺术揭示和表现出心灵美和内在方面的绝对意义，这其中的逻辑怎样连接？我们进一步看黑格尔怎样说：“在浪漫型艺术里，无限主体并不像希腊的神那样孤独镇静，本身完整，过着独立自足的幸福生活，而是从本身中跳出来和另一体发生关系。

走出艺术哲学迷宫——黑格尔《美学》笔记

但是这另一体还是属于它自己的，在这另一体里它重新认识自己，保持自己与自己的统一。这种自己在另一体里的统一就是浪漫型艺术所特有的美的形象，也就是它的理想。这理想按照本质是以内心生活和主体性，心灵和情感为显现形式的。所以浪漫理想所表现的是和另一精神性的对象的关系，这另一体和主体的内心生活紧密地结合在一起，使得具有这种内心生活的灵魂只有在这另一体里才能过着自己与自己统一的生活。这种在本身也在另一体的生活在情感上就是爱的内心生活。”

这一大段抽象费解的文字可以概括这样几个方面：1. 这一段主要是针对主体性而言的，浪漫型艺术的主体性不是从外在形象中表现出来，而是从自身跳出一个另一体。2. 从自身跳出的另一体不是感性的、物质化的，这另一体里也是精神性的。3. 这另一体实际上是主体性本质的外延，正是在主体性与另一体的关系中显出了主体精神的本质，所以浪漫理想所表现的是和另一精神性的对象的关系。4. 浪漫型艺术美的理想就是让主体性在与另一体的关系中显现出的主体精神，主体自己与另一体的统一与和解就是浪漫型艺术美的本质所在。5. 因为主体与另一体都是内在的、精神的，也就是从这个意义上讲，浪漫型艺术具有绝对主体性或心理无限性的特点。6. 用通俗的语言说明主体与另一体的关系，在宗教内容是主体信仰与信仰对象的关系，在生活内容是两性相爱的关系；主体从本身中跳出来和另一体在精神上结合在一起，说白了就是“爱”；是人与神之间的爱，是男女之间的爱。

在黑格尔看来，这种精神上达到统一和无限的爱，要经历痛苦的磨难，要由肉体的局限进化到精神无限，“要展现出神为着世界和人类而出生、受苦难和死亡以及世界和人类与神达到和解的过程”。（第293页）因此本章就细分为这样三个部分。

第一是基督的赎罪史：这是用神本身来表现绝对精神的各发展阶段，神变成了人，在有限世界及其具体的关系之中获得了一种实际存在，而且在这种本来是个别的存在的显现出绝对本身。

第二是爱：就它的正面形象来看，爱是人与神和解的情感；神圣家族，圣玛利亚的母爱，基督的爱，基督徒的爱。

第三是宗教团体：神的精神出现在人类身上，这是由于心灵的皈依，对自然性和有限性的贬黜，总之，由于人回到神的过程，——在这种转变中首先是忏悔和殉道成为人神统一的中介手段。或者说是忏悔和殉道把人与神结合为一体。

进入浪漫型艺术的论述以来，“主体性”成为论述的一个核心词语。在黑格尔的哲学中，主体性是与绝对精神经常联系在一起使用的词语。在这里大量地使用“主体性”这个概念有两重意思：一方面是指“绝对精神”已经体现为人对客观世界的认识 and 把握，人成为这个认识阶段的绝对精神代表者；另一方面主体性其实就是把人作为精神的掌握者、把人作为认识的获得者、把人作为问题的思考者，在艺术作品中表现人的精神自由度、认识程度和思考深度。“主体性”之所以成为浪漫型艺术表现的主要特征，是因为进入近代，人

类的思维能力和精神追求成为体现人的本质的根本特点；或者说精神生活（包括精神的失落与苦难）成为人们最重要的生活内容。

### 1. 基督的赎罪史

浪漫型艺术一直在讲神与人的和解，也就是精神与客观存在的和解。黑格尔认为，“精神和它本身的和解，绝对的历史，真实界的演变过程，是通过神在尘世中显现而使人认识到和确信不疑的。这种和解的过程的单纯内容就是绝对真理与个别的人的主体性结合为一体的过程：一个个别的人是神而神也是一个个别的人。”（第294页）接着是一段晦涩的文字在讨论这个问题：

“这就意味着人的精神本身，按照它的本质来看，就是真正的精神，因此每一个个别的主体在人的地位就有无限的使命和重要的意义，就是神的一种目的，而且须与神处于同一体。但是这也就对人提出一个要求，要他由原来的单纯的自在物变成实现了本质的实在之物，这就是说，要他把自己与神的统一定为他的生存目标，并且要达到这个目标。如果他实现了这个使命，他就成为本身自由无限的精神了。他只有在一个条件下才有可能做到这一点，那就是上述神与人的统一，就是人性和神性的根源和永恒基础。”（第294页）

这里有这样几层意思：

1. 精神与客观的和解就是神在尘世中显现，把神变成人，也把人变成神。这也就是神与人的统一。注意，这里“神”也好，“精神”也好，都具有黑格尔所说的绝对精神的意味；都是绝对精神在客观世界中的生发。

2. 精神与客观、人与神达到了这种和解与统一，人就具有了精神的意义，就有了神性，于是每一个个别的主体在人的地位就有无限的使命和重要的意义。在这里黑格尔就是把人作为绝对精神在现实发展的代表，把人作为精神的代表。

3. 怎样才能达到这种和解与统一？必须有宗教的意义和信仰，人以神为生存目的并努力完成神的使命。人以神为生存目的就是人把精神作为自己的追求目的，并努力去完成这精神的目的。按照宗教意识，神须变成人，变成肉体，变成个别的主体（如耶稣的历程）；同时人也可以变成神，追求神的旨意，赎罪超生。这样人与神的和解与统一就不再是现象的、有限的、不自觉的，而变成本质的、无限的、自在自为的了。

4. 人的主体性真正要成为精神，必须要完成一个历史的过程，“个别的人在精神和肉体方面都消灭了他的个别性，这就是说，他遭受了苦难和死亡，但是通过死亡的痛苦，从死亡中又复活了，成为光荣化的神，实在的精神，他尽管作为这一个别的主体而进入存在，只有和他的团体处在一起，才是在本质上作为精神的神。”（第295页）也就是说，只有成为基督教的全体成员，才能在本质上成为精神的神。这里还具有一层意思：人要消灭他的肉体方面这个不难理解，即使精神更加纯洁化；同时还要消灭人的精神的个别性，即把精神中的个性化、极端性的色彩都要消除掉，这样的目的是为了精神更具有普遍性的色彩，

走出艺术哲学迷宫——黑格尔《美学》笔记

更靠近“绝对精神”。

#### a) 艺术在这里好像是多余的

纵观浪漫型艺术，宗教内容占了其题材的很大比例。黑格尔认为，艺术“如果纯粹地看作艺术，在一定程度上却是多余的”。为什么黑格尔说从纯粹艺术的角度看艺术是多余的？1. 浪漫型艺术的“要旨在于内心的信服，在于对这永恒真理的情感和思想，总之，在于信仰。这种信仰本身就提供了这种绝对真理的证据，因而就形成内心世界的观念。”也就是说，浪漫型艺术所追求的审美效果其实是主体内心情感和思想的波动，是信仰的力量使然。2. 从艺术的角度讲，思想情感与感性形式是直接融为一体的，观赏者就直接从这形象中获得审美感受。前面说浪漫型艺术主要是主体内心情感和思想的波动，这样艺术的形式、形象就不是美感的直接或真正的源头，艺术形式的美就成了无关紧要的了，从这个意义上讲艺术就显得是多余的了。

#### b) 艺术也必然要参预

虽然说艺术好像是多余的，但是从另一个方面看，艺术也还是必不可少的。即使是表现宗教题材的作品，这题材的内容与精神也必须与形式、形象相结合。正如我们前面所讨论过的，宗教中神的精神必须与外在的、以肉体显现的人的形象相结合，成为一种可供人观赏的有形作品；也就是黑格尔所说的“它必须把神性按照它结合到自然的缺陷和有限的现象时所具有的那种个别性相描绘出来”。从这个方面看，艺术可以为神的意识“提供一种如在目前的个别的实在的形象，还可以就基督的诞生、生活、受苦难、死亡、复活和升天成神这类事迹所涉及的外在细节提供一个生动鲜明的画面。所以一般说来，只有在艺术里，神的随时消逝的实际显现才可以既持久而又永远更新”（第296页）。也就是说，艺术除了可以把神的意识转化为可感形象外，还有两点作用：一是为神的事迹与经历提供细节和生动的画面，而“细节”、“生动”、“画面”正是艺术所擅长的；二是为飘然易逝的神塑造了“可以既持久而又永远更新”的形象。

#### c) 外在显现中的偶然的特殊因素

先来看一下这段话：“但是在这种显现里重点既然在于神在本质上只是某一个别主体而不是任何其它主体，所表现的不只是一般的神与人的主体性的统一，而是神与人的主体性在这一个人身上的统一，所以由于内容本身，外在的有限存在的一切偶然的特殊因素都要出现在这一阶段的艺术里，而这些因素却是美在古典型艺术顶峰中所要清洗掉的。凡是美的自由概念所认为不适合、非理想而加以排斥的因素，在现阶段的艺术里却作为一种取决于内容本身的因素而必须采用和提供观照的。”

这里主要说了这样几个意思：1. 在浪漫型艺术中，艺术形象性的重要性还不仅是前面提到的一些表面性的问题，还有一个内容与形象的关系问题。2. 在内容与形象的关系方面浪漫型艺术与古典型艺术是不同的，区别在于：在古典型艺术中神与人的统一（内容与形象的统一）表现的是人的一般性，表现的是人的共性；而在浪漫型艺术中人与神的统一表

现的是人的特殊性，也就是人的个别性。这两者在本质上是不一样的。3. 两者有所区别的具体表现是，在古典型艺术中，艺术形象与形式基本上不表现人的偶然因素或有限性，艺术形象主要表现精神中或神性中普遍的、共性的东西；而在浪漫型艺术中偶然因素或有限性是可以随意成为艺术内容而提供观照的，外在世界的特殊性、个别性、偶然性、局限性统统转化为艺术形象表现的东西。这就是本部分要讲的“外在显现中的偶然的特殊因素”。4. 黑格尔这一段关于古典型艺术与浪漫型艺术区别的观点很有意义，尤其是表现一般还是表现特殊，表现共性还是表现个性，表现必然因素还是表现偶然因素，是艺术发展的一些关键性的转折。

1) 本段一开始黑格尔就有一个很有趣的假想，如果用古典型艺术美的理想来塑造基督的形象会怎样。黑格尔认为那会是一条错误的路。因为表现基督既要有内心的深度和纯粹普遍的精神性，也要以主体的人格特征和个性。这是两个极端的结合，而这种结合与古典型艺术塑造形象的原则是完全不同的。如果按照古典理想去塑造，那就必然是一条错误的路。

接下来黑格尔提出了浪漫型艺术形象塑造的原则：“涉及外在的形式方面，最好的表现方式应介乎特殊的自然的美与理想的美之间。”这个原则的另一种表述方式是“既不应降低到平凡丑陋，也应勉强提高到单纯的崇高”（第297页）。这里的两个关键词是“特殊的自然美”和“理想的美”。

“特殊的自然美”所说的“特殊”主要是指不具有普遍性、没有典型意义和理性的深度；“特殊的自然美”更多的意味是现实生活中平凡的、偶然的、个别的现象。“理想的美”主要是指古典型艺术美中沐浴神祉的静穆和幸福状态。与“特殊的自然美”相提并论的是“平凡丑陋”；与“理想的美”相提并论的是“单纯的崇高”。而浪漫型艺术要做到的是这两个极点的中间状态。也就是说，既不能像“特殊的自然美”那样“平凡丑陋”，也不能像“理想的美”那样“单纯的崇高”。这里提出的关于浪漫型艺术的原则很重要。下面结合古典与浪漫的区别继续讲“偶然的特殊因素”。

“在古典型艺术里，艺术家要把精神性和神性直接表现在肉体的形式亦即人的形体结构里，因此他的主要的旨趣在于对这些肉体形式中平凡的有限的因素加以清洗和改造。”这里有两点，一是精神直接表现于形式，二是对平凡、偶然、有限因素加以清洗和改造。

在浪漫型艺术里，“形象却是平凡的，熟悉的，它们的形状在一定程度是无足轻重的，是一些这样那样的特殊细节，可以听任艺术家自由处理的。所以最重要的旨趣一方面在于艺术家通过平凡的熟悉的东西去显示出精神方面最内在的东西时所用的方式和方法，另一方面在于艺术家在创作过程中使用技巧工具和技巧方法的本领，凭这套本领他可以把精神的生气吹到他的形象里去，使精神中最深刻的东西成为可以观照和领会的对象。”这里的要点是，艺术家通过平凡的熟悉的东西去显示出精神方面最内在的东西；尽管黑格尔提出浪漫型艺术的外在形象是无要紧要的，但是艺术家还是可以把精神的生气吹到艺术形象里，

走出艺术哲学迷宫——黑格尔《美学》笔记

使精神中最深刻的东西成为可以观照和领会的对象。

2) 上一部分主要讲浪漫型艺术介于平凡丑陋与单纯崇高之间的特点,这一部分讲浪漫型艺术的不和谐特点。前面曾经说过,个别的主体与神的和解与统一不是自始至终都直接表现为和谐,而是只有经过无限痛苦、抛舍、牺牲和有限的、感性的、主体方面因素的消除才能达到和谐统一,有限与无限才能紧密结成一体。所以“这样的矛盾所带来的苦难,殉道和苦刑的严酷性和不协调性,也是符合现阶段精神本质的,这种精神的绝对满足就形成现阶段的艺术内容”(第298页)。也就是说,浪漫型艺术的内容就是要表现苦难的过程和矛盾对抗的不和谐性。

这种苦难的过程和矛盾表现在一个人身上只是一个一般的精神和概念,但是每一个人的经历都是这样复演着这种历史,它就具有了普遍性并转化为一种历史意识。“尽管是一个个别的人的历史,它仍须保持一种较广的意义,即同时也是普遍绝对精神的历史。”

基督题材的艺术作品中,最具本质特征的转折点是他的受难史,十字架上的忍痛,精神的折磨,死的痛苦,直至他作一个人的个别存在的消灭。按照黑格尔辩证哲学的逻辑,这些苦难、死亡内容的作用是在痛苦中显出了自己是否定面,而精神正是通过牺牲感性主体的个别性而达到了普遍性,通过牺牲感性主体的矛盾性而达到了和谐性,最终达到真实与无限。当然这种艺术理念是古典型艺术美的理想所不能相容,“基督受嗤笑,戴荆棘冠,背十字架到刑场,忍受殉道者的苦刑和拖得很久久的死,这一切都不能用希腊美的形式去表现。”在浪漫型艺术所表现的基督情境里,“伟大崇高的是神性本身,是深刻的内心生活,是精神中永恒因素的无限的苦痛,是坚忍和神的宁静。”(第299页)

在浪漫型艺术所表现的基督情境里,除了基督本身的苦难历程外,他身边、周围的人物及其心理也不是美的。

3) 苦难和死亡只是基督形象和生命历程中的一道关口,通过了这道关,“精神就可以达到自己与自己的和解,神与人,单纯的一般与显现它的主体这两方面就以肯定的方式结合成为一体。”黑格尔认为表现精神与人的和解,表现经过否定之后的肯定,是浪漫型艺术的重要任务。因为只有这样辩证的过程才是完整的,才显示出了精神最后战胜感性物质的力量。同时他也认为要表现出这种肯定也是不容易的,概括起来有三个方面必须注意:第一要表现出单纯的精神及其内在的深度;第二普遍精神要以肯定的方式与个别主体达到统一,并超越直接存在;第三要用肉体的外在形状把精神的无限性和内在本质表达出来,供感性观照和感受。

## 2. 宗教的爱

“精神单就它本身来看,并不是艺术的直接对象。精神与它本身的最高的实在的和解只能是一种精神内部的和解与满足,它纯粹是观念性的,所以不能用艺术去表现。”(第300页)这句话的意思看来似乎与前面论述古典型艺术时的说法不一样。这句话真实的意思表

达了这样的内容，在黑格尔看来，“绝对精神”发展到现阶段已经高于古典型艺术用形象来表现精神的阶段。

那么到了近代，艺术是否还可以表现精神呢？黑格尔认为还是可以的，精神也可以把自己的存在显现于艺术，使精神成为“情感和观照的对象”。这样艺术的形式可以满足两个方面的要求，一种是精神的要求，另一种是通过艺术可以掌握和表现的审美要求。但是，把精神显现于艺术需要一定的条件，艺术的“形式须能表现精神方面的亲切感或心情”，这种能在自身获得满足的精神方面的亲切感或心情就是爱。

#### a) 绝对的概念作为爱来看

看这个题目，把爱作为“绝对的概念”来看主要的意思是在“绝对”中取“概念”的性质。“绝对”既可以事物的是原始状态的，也可以是事物的终结状态的。把“绝对”作为“概念”来看，就是从“绝对”的原始状态来看的。“概念”是还没有与概念所代表的实在相结合之前的理念；也就是说它还处于一种没有发展，没有在现实中展开，没有经过辩证的运动真正成为现实的阶段。这个题目所说的“爱”就是从“概念”的这种原始角度来讲的。这也就是“绝对的概念作为爱来看”的意思。

看一段关于爱的定义：“爱的真正本质在于意识抛舍掉它自己，在它的另一体里忘掉了它自己，而且只有通过这种抛舍和遗忘，才能享有自己，保持自己。”忘记自我，把自己的情感倾注于对方，倾注于自己的另一体，而且只有投入另一体，自己的情感才能有活力。黑格尔关于爱情的概念是深刻的。

深刻还不止于此，黑格尔把放弃自我、与另一体达到融合的情感经历看做是精神上的辩证过程，是否定之否定的过程。这种抛舍和忘我的过程使爱情达到了绝对自由的境地：“精神的这种自己与自己的和解和充实成为整体就是绝对，但是和解的方式不是绝对只作为一个单独的有限的主体和另一个有限的主体紧密结合在一起，而是在一体中达到自己与自己的和解的那种主体的内容就是绝对本身；这样一种精神只有在另一精神里才实现要达到绝对的意志而且认识到自己就是绝对，并且在这种认识里获得满足。”（第301页）

在黑格尔的辩证哲学中，绝对、自由、无限的运动，既是一个个体向另一个个体的发展，也是一个个体自身概念的运动发展。在爱情概念的含义中，只有把两个人的精神相融合，才能构成爱情的整体；把自己的情感投入另一方，并不是一个单独主体与另一个单独个体结合，而是在爱情整体的范围内自己与自己的和解，从这个角度讲，爱情就是绝对的。

这就是从“概念”的哲学角度来理解“爱”。

#### b) 心情

“心情”是一种把深不可测的广度和深度集中于一点，却又不把它的一切丰富内容展现给人看的心理状态。爱情所具有的心理特征就是心情，它具有不可测知的广度和深度却又不把这丰富内容表现出来。从一般意义上讲，爱情作为纯精神的一个组成部分，艺术是不可以表现的，“但是如果就它作为情感存在于主体方面来看，却是艺术可以掌握的，……因



为它一方面由于保持着还未展现的深度（这是心情的特征）还没有必要展现得清清楚楚，成为一目了然的东西，而另一方面它却也从这种形式里获得一种符合艺术的因素，因为心情、心肠和情感尽管都是精神性的和内在的，却和感性的肉体的东西永远有一种联系，所以它们可以从外表方面，通过肉体，通过眼光、神色或是较富于精神性的音调和言语，把精神的最内在的生活和存在揭露出来。”也就是说，表现“心情”是浪漫型艺术把握爱情的最佳方式。这样，浪漫型艺术就不至于降低到平凡和丑陋的感性形象来表现深不可测却又含而不露的“爱情”内容。

### c) 爱，作为浪漫型艺术的理想

按照上面说的道理，“现在就可以把爱称为宗教领域中的浪漫型艺术的理想。爱就是单纯的精神的美。”（第302页）爱是“精神的美”、是“浪漫型艺术的理想”，黑格尔对“爱”充满了温情。

爱是浪漫型艺术的理想，浪漫型艺术所表现的爱与古典型艺术所表现的爱有什么区别？这两者的区别还是在于辩证运动的方式不同。“古典型理想里精神的另一体就是精神所渗透的外在的东西，就是它的躯体结构。”也就是说，古典型理想中辩证运动的双方是从精神到物质、内容到形式。浪漫型艺术的方式“在爱里却不然，精神的另一体并不是自然的躯体，而是具有精神性意识的另一主体，因此，精神是在它自己的领域里自己来实现自己”。也就是说，浪漫型艺术的理想中辩证运动是从精神到精神的。也就是在这个意义上说，浪漫型艺术是绝对主体性的，与其说是一种“理想的美”，不如说更是一种“精神的美”。“这种美由于是内在的，只能表现于亲切的情感。因为精神就在精神里出现，而且直接意识到自己的出现，因此它的实际存在的材料和基础本身就是精神性的东西。这种精神本来就是亲热的，说得更确切一点，它就是爱的亲热感（心心相印）。”

1) 关于神的爱。神的爱是一种适合艺术表现的爱。神的爱具有这样的特点，在爱的整体中，一方面是神本身，另一方面是待拯救的人类。所以神的爱并不像一般的爱情那样，某一主体和另一主体的契合。神的爱体现着带有普遍性的爱的理念，黑格尔把这种普遍性的爱的理念规定为“取情感的形式和以情感为因素的绝对或真实精神”。这句话的意思是，用情感方式、用情感自身运动的形式来体现出绝对性和真理。黑格尔所说的绝对性就是概念在自身否定中完成的辩证运动，也就是前面说的“爱”由一体投入到另一体而完成的自己否定自己、同时也自己完成自己的运动。

同样是神的爱，在古典型艺术中的表现与浪漫型艺术中的表现是不同的。在古典型艺术中，如古希腊的巨灵族的男神和乌冉诺斯族的女女神，都是侧重于对象方面的普遍性而把爱普遍化了。“但这和浪漫型艺术中的爱毕竟有所不同，只有在浪漫型艺术的表现里，在基督更多的被看作本身深化的个别主体时，爱才表现为主体方面的亲热的情感，尽管爱的内容的普遍性支持了而且提高了这种亲热的情感。”也就是说，与古典型艺术相比，浪漫型艺术对爱的表现更多地突出了个别性，并因这种个别性而深化、而更具亲热感。

2) 前面讲神的普遍的爱,这一部分讲圣母玛利的爱,即母爱。黑格尔认为母爱是最适宜于艺术的题材,也是浪漫型艺术最成功的题材,他为母爱总结出这样几种性质。1. 母爱中的关系是自然属性形成的亲属关系,是血缘的而不是社会的。2. 是一种不带利害计较和欲念、无所希求的爱;不仅不是利害关系,甚至也不是友谊,“因为友谊不管多么真挚,毕竟要求有一种内容意义,有一种要旨,作为结合的目的”。或者说“目的”铺垫了友谊的基础,而母爱是不要任何外来基础的。3. 母爱既忘却自己又保持自己,圣母知道“这位圣婴是她的血肉,却比她高;而这种较高的地位毕竟还是属于她自己的,这也就是她既忘去自己而又保持自己的对象”。4. 母爱也充满着痛苦,这种痛苦可以从三个方面看出,一是孕育过程产生的痛苦;二是对儿子受苦难、垂危和死亡痛苦;三是由于外来的不公平和苦刑或是由于自己和罪孽的无止境的冲突以及内心中的痛苦。

母爱的审美特性:“这种亲热情感就是精神的美,就是理想,就是人间的人与神、精神和真实的统一:一种纯粹的忘我,一种完全的舍我,而这我在这种遗忘中却从一开始就和我所沉浸到里面去的那个对象处于一体,就是这种统一产生了沐神福的喜悦。”(第303页)

黑格尔认为“这种母爱必然要出现在艺术里,否则这个领域里的艺术表现就会缺乏理想,缺乏肯定的令人满足的和解”。在历史的一段时间里,尤其是在基督教中旧教即天主教盛行的时期和地方,圣母的母爱才摆在最高最神圣的地位受到崇拜和艺术表现。

黑格尔对母爱还有一段令人费解的话:“如果以这样美妙的方式出现于浪漫型艺术的是母爱,这种仿佛就是精神的肖像,而不是精神本身,那就是因为精神只有处在情感的形式里对于艺术才是可以掌握的,而个人与神统一的情感也只有在圣母的母爱里才最原始地、最实在地、最生动地现出。”

为什么说母爱是“精神的肖像”,而不是“精神本身”?怎样理解“精神只有处在情感的形式里对于艺术才是可以掌握的”。在黑格尔看来,母爱较之其它的爱,毕竟是一种比较和顺、比较单纯的情感。而黑格尔所理解的浪漫型艺术最适合的艺术情感是这样:“只有通过待解决的矛盾的巨大和坚强才显得出和解深刻和亲切以及中介(转化)过程的力量。所以这样的矛盾所带来的苦难,殉道和苦刑的严酷性和不协调性,也就是符合现阶段精神本质的,这种精神的绝对满足就形成现阶段的艺术内容。”(第298页)与黑格尔所说过的这种情感相比,母爱没有那样的力度和深度,反倒是显得单纯、和谐、平面多了。所以黑格尔说母爱“仿佛就是精神的肖像”,而不是精神的本身。精神本身是要经过深刻的辩证运动的,艺术中能精神本身的只有刚才说过的那种严酷而不和谐的情感。

3) 体现宗教的爱。这种宗教的爱,在精神上要达到肯定与和解,这表现在基督的门徒身上,以及跟着基督走的女人们和朋友们身上。这些人虽然没有亲身经历过改变宗教信仰的肉体和内心的痛苦,但是他们相信基督的友谊和教诲,理解基督教义的艰苦,按教义行事,并且深谋远虑地有力地维护教义。基于此,他们结合成为一个团体。

走出艺术哲学迷宮——黑格尔《美学》笔记

### 3. 宗教团体的精神

前面讲了基督的赎罪史和宗教的爱，现在过渡到宗教范围的最后一个领域——宗教团体的精神。宗教团体的信徒们作为个别的、肉体的人，由于对神的信仰他否定了自身，把肉体的人显现为神。作为个别的人格来看，人并非单独地直接地就是神性的，而是有限的，人性的，只有把这有限的人性作为否定面而消除掉，人才能达到与神的和解。只有通过解脱有限事物的缺点，人才能成为绝对精神的实际存在，才能成为一个团体的精神。在宗教团体里，人的精神与神的精神统一于人的现实世界本身，成为双方调解的、真实的统一体，成为绝对真实的存在。对此黑格尔这样表述，“绝对的真实存在，作为无限的主体性来看，只能是精神本身，神只是存在于认识或内心世界，所以神的这种绝对存在，作为既是理想性的而又主体性的普遍性来看，并不局限于某一个别的人（这个人在他的历史中表现出人的主体性与神的主体性的和解），而是要扩展到与神和解的人类意识，即扩展到由无数个个体组成的全人类。”（第305页）

浪漫型艺术对这种新内容的主要表达形式承担着这样的任务：把在有限世界里过着罪孽、斗争和穷困生活的个人解脱出来，达到和解和统一；个别的人作为主体也须力求自己和神达到和解。在基督赎罪史的阶段，主要任务就是否定直接的个别存在，“个别的主体就只有通过否定自然的有限的人格，才可以把自己提升到自由和安居在神里的和平。”（第306页）

这种对有限性的否定或消除可以按以下三种方式实现：

第一，从外在方面复演基督的受难史，这就变成实际的肉体方面的痛苦，也就是殉道。

第二，心灵内部的转变，也就是通过内疚、忏悔和悔改而达到的内心方面的和解。

第三，用神力创造奇迹的表现形式显示神的威力和存在，也就是把自然的普通运动过程和事件的常规形态否定掉，用奇迹、非常规显示神灵的威力。

#### a) 殉道者们

宗教团体的精神体现在人性主体身上的第一个方式就是以人为镜子，把基督赎罪史、把基督的苦难复演一次。这个阶段的特点就是否定人的有限性，“因为假定的前提是人类的不适合和无价值，要克服这个缺点就成为人的最高的和唯一的任务了。”

1) 这一领域的真正内容就是对酷刑的忍受以及出于自愿的抛舍、牺牲和艰苦生活。信徒硬要自己忍受困乏，招致苦难、酷刑和痛苦，从而显示自己的精神，感觉到自己是在自己的天国里享受协调的、称心如意地幸福生活。“对于殉道者来说，苦痛这种消极的（否定的）东西本身就是目的，人所忍受的痛苦愈可怕，他也获得愈大的神的光荣。……当事人都出于宗教狂热，不把所忍受的痛苦看作一种冤屈而是把它看作一种神福。只有这样，人才能克服生来就是有罪的能感受的肉体，心肠和情感，从而达到自己与神的和解。”（第307页）

从审美的角度讲，这种内心转变必然带来对躯体的摧残，所以美感就要受到损害。“这

里所涉及的苦刑和骇人听闻的残暴行为如凌迟处死，残酷的肉刑，上断头台，斩首，下油锅，活剥皮之类本身就是一些引起恐怖、嫌恶和恶心的外在形状，距美甚远，不应由健康的艺术选作题材。”可见，黑格尔对违背审美要求的题材持坚决的否定态度。而且他还认为，艺术家再有技巧也不能解决题材所决定的劣痕：“尽管艺术家处理方式从创作技巧方面看可以是很卓越的，对这种卓越技巧的兴趣毕竟只涉及主体方面，这主体尽管显得有一些艺术本领，却是枉费力气，因为他无法使他的材料和他自己的本领完全协调一致。”“材料与本领不能协调一致”是指，素材和内容造成的形象方面的劣痕，再好的艺术技巧也难以弥补；或者说创造美感的技巧与违背审美要求的艺术内容是不能协调一致的。黑格尔这些艺术思想值得我们面对今天的创作进行反思。

2) 殉道者们所受的磨难总会得到回报，这就是与神的和解，与精神本身的和解，从而转向肯定的方面，“也就是忍受苦痛所达到的目的和结果”，而且这种勇气和坚忍不拔的精神还要在艺术中表现出来。

对这种精神如何表现，黑格尔做了仔细的分析：“这种对宗教信仰的亲热和笃爱尽管带有精神的美，却没有渗透到健康身体里去的那种精神的健康；而是一种由苦痛孕育出来的或是在苦难中表现出来的亲热情感，即使显出神的光采，也毕竟含有痛苦作为它所特有的本质性的因素。”（第308页）也就是说，在这里表现出的是一种病态的美；在这种病态的美中渗透出精神的福祉。这种状况往往出现在绘画里。那一个时期绘画的任务就在于“用摧残肉体的形状把殉道者的沐神福的气象衬托出来”。而这种状况就不适合雕刻来表现。

3) 殉道者自己折磨自己，也能得到艺术病态美的表现，但在黑格尔看来，他们是没有修养的。他们肉体上受苦痛和死亡，心灵向往天国走向极端，以至把人间基本的道德和理性都一律抛弃或加以鄙视。“一个人的精神如果专注到悔改的观念上去，他愈是没有教养，他也就野蛮地抽象地集中虔诚的力量去反对一切与这种简单的宗教狂热的无限性相对立的有限事物，反对人的一切情感，反对人心的多方面的道德愿望，关系、倾向和职责。”

艺术作品中也有一些宣传宗教狂热的故事。例如有一人本来很爱他的妻子和家庭，他家里人也都爱他，他却抛开了家，到处流浪，最后他打扮成乞丐回了家，却不肯泄露自己的身份。家里人施舍了一些东西给他，可怜他，让他住在楼梯下一块小地方。他就这样生活了二十年，看着他家里人对他久别而悲伤，一直到临死他才把真相告诉家人。所以黑格尔说处于殉道阶段的宗教狂热者“本身就还是抽象的，在心肠简单的人身上就表现为信仰坚强而却缺乏广度，表现为一种孤独自封的心灵的虔诚，这种心灵还没有发展到具有全面展开的信心，对自己还没有充分把握。……所以按照现代意识的观点来看，我们对这类表现中的宗教虔诚的萌芽固然可以重视和尊敬，但是如果这种虔诚走得太远，像我们实际所看到的，我们对这种宗教狂热就不仅不能同情，而且要把这种抛舍看作不道德的而且违反宗教本质的，因为它把本身合理的和神圣化的东西都抛弃和践踏了。”（第309页）黑格尔对宗教疯狂的批判态度是值得称道的，在我们所生活的现实社会也会产生共鸣。

## b) 内心的忏悔和悔改

宗教中还有一种与殉道者态度相反态度。这种态度一方面不从外在的肉体上折磨自己，另一方面也不对现实世界中合理的、有价值的东西进行拒绝和否定，“只表现于精神方面的痛苦和心灵的悔改”。这种态度的特点是，“它根据一种高度的信心，以为信仰和精神对神的向往就有能力把过去哪怕是罪孽和罪恶的行为都变成与主体无关，把它永远一笔勾销掉。”（第311页）这种态度的思维特点是从精神上执著地追求神的旨意，抵制邪恶；拒绝否定方面，追求肯定方面。黑格尔认为，“这种凭主体的精神和意志对罪恶加以厌恶和消除的活动，这种向肯定面（积极方面）的回转（从此这肯定面就作为真正实在的东西巩固下去，反对过去的罪恶生活）就是宗教爱的真正无限的威力，就是绝对精神在主体本身上的现实存在。主体精神的坚强和持久的感觉，借助于它所皈依的神，就可以战胜罪恶；主体精神既然与神和解，自觉与神结成一体，接着就会感到满足和幸福。”

以这种内容为题材的创作在绘画中比较多。但是绘画如果把殉道者的内容也纳入自己的视野，就会把罪恶和引起反感的東西也描绘出来。因为表现外在肉体苦难的因素，就会夹杂进去许多不美的因素。例如《新约》《马可福音》中抹大拉的马利亚由淫妇悔改为良女的故事就是特别适合的、最好的绘画题材。黑格尔说意大利画家表现这个题材时创造出“显得是一个美的女罪人，她的罪恶和她的悔改都同样有吸引力”（第312页）。她的敏感和优美本身给人这样一种印象：她在她的爱里是高尚的，显出深刻心灵的。

## c) 奇迹和传说

先来看“奇迹”的定义：“我们在这里可以把奇迹称为直接自然存在的转变史。”

“直接自然存在的转变史”的含意是这样，现实世界作为一种平常的自然的存在摆在我们面前；这种平常自然的现实由于接触到了神性，神性的力量直接影响到平常现实的外貌和自然的进程。自然现实遭到了破坏和颠倒，变成完全另样的东西，对这种破坏和颠倒，人们凭习惯的思维方式做不出“合理的”解释，就相信这是神创造的奇迹。或者说，传说的神奇就是正常思维的不合理。

遇到奇迹人们会怀着一种特殊的心情去猜测，“描绘这时他所处的心情就是许多传说的主要内容”（第313页）。

概括起来说，奇迹是人们对超出常规的事物进程的判断；传说是人们对奇迹的描绘和传播。

黑格尔是个神学主义者，他大学主修的专业就是神学，而且他早期的研究对象和学术著作主要就是神学方面的。但他不是荒诞的神学论者，而是理性主义的神学论者。在他看来神性、理性、绝对性、无限性都是同样的东西，是一体的。知道了这个背景我们再来看一下他对奇迹、传说之类的看法。

“实际上神性的东西也只有按照理性，按照神所制定的不可转移的自然规律，才能影响自然和驾驭自然；它不应在破坏自然规律的特殊的情况和活动中显出自己是神性的东西，

因为只有理性的永恒规律和原则才能在自然界发挥真正的作用。从这方面看来，传说往往不必要地流于神秘、低级趣味、妄诞和滑稽可笑，因为它要影响人的精神和心灵，使人相信绝对无理性的妄诞的、违反神性的现象之中正足以见出神的存在和威力。”

这里有这样几点应当强调：1. 神性与理性是一致的，而这两者与自然规律性又是一致的；说得更深入一点，这些都是与绝对精神相关的，都是绝对精神不同方式的表现。所以神与人与自然都是一致的，都不应违反规律性。2. 说“神制定自然规律”，是黑格尔客观唯心主义哲学的思维逻辑。神即是绝对真理，这样就可以理解宇宙存在着一种由神制定的、先天的客观规律，即神性、绝对理性、无限真理；世界上所有事物都按照这个规律运动；就此马克思主义的经典作家说黑格尔客观唯心主义的哲学“首足倒置”的哲学。3. 在奇迹与传说中不应流于神秘、低级趣味、妄诞和滑稽可笑，因为这样做是不合理性的。

## 楔子

总结一下本章内容。西方中世纪文艺的宗教题材的内容占了相当大的比重，尤其是绘画方面主要就是宗教性的。对宗教性的内容，黑格尔划分了三个大的部分，即“基督的赎罪史”、“宗教的爱”和“宗教团体的精神”。

第一部分“基督的赎罪史”应当提示的几点：

1. 精神与客观的和解就是神在尘世中显现，把神变成人，也把人变成神。这也就是神与人的统一。

2. 精神与客观、人与神达到了这种和解与统一，人就具有了精神的意义，就有了神性，于是每一个个别的主体在人的地位就有无限的使命和重要的意义。

3. 怎样才能达到这种和解与统一？必须有宗教的意义和信仰，人以神为生存目的并努力完成神的使命。按照宗教意识，神须变成人，变成肉体，变成个别的主体（如耶稣的历程）；同时人也可以变成神，追求神的旨意，赎罪超生。这样人与神的和解与统一就不再是现象的、有限的、不自觉的，而变成本质的、无限的、自在自为的了。

4. 人的主体性真正要成为精神，必须要完成一个历史的过程，“个别的人在精神和肉体方面都消灭了他的个别性，这就是说，他遭受了苦难和死亡，但是通过死亡的痛苦，从死亡中又复活了，成为光荣化的神，实在的精神，他尽管作为这一个别的主体而进入存在，只有和他的团体处在一起，才是在本质上作为精神的神。”（第295页）也就是说，只有成为基督教的全体成员，才有在本质上成为精神的神。

人与神的和解从根本上讲，就是人克服肉体与个性这两个方面的局限性，达到理性的、普遍精神的境界。让人成为绝对精神的代表，让绝对精神成为人自身行为的体现。

另外还应注意的，在艺术的内容与形象的关系方面浪漫型艺术与古典型艺术是不同的，区别在于：在古典型艺术中神与人的统一（内容与形象的统一）表现的是人的一般性，

走出艺术哲学迷宮——黑格尔《美学》笔记

表现的是人的共性；而在浪漫型艺术中人与神的统一表现的是人的特殊性，也就是人的个别性。这两者在本质上是不同的。这种不同的具体表现是：在古典型艺术中，艺术形象与形式基本上不表现人的偶然因素或有限性，艺术形象主要表现精神中或神性中普遍的、共性的东西；而在浪漫型艺术中，偶然因素或有限性是可以随意成为艺术内容而提供观照的，外在世界的特殊性、个别性、偶然性、局限性统统转化为艺术形象表现的东西。这就是“外在显现中的偶然的特殊因素”。

第二部分“宗教的爱”着重指出，宗教内容是以精神性为主的，许多精神不具有形象性，所以并不是所有宗教内容都可以用艺术表现。要把精神显现于艺术必须具备一定的条件，艺术的“形式须能表现精神方面的亲切感或心情”，这种能在自身获得满足的精神方面的亲切感或心情就是爱。也就是说，在宗教精神中，爱这种精神最适合艺术表现。宗教的爱是以虔诚为基础的，宗教的虔诚就是凡人自觉与神（基督）契合的亲热情感，这就是爱。在第一部分中说过，浪漫型艺术侧重于内心世界主体性的表现，所以这种爱是符合浪漫型艺术所侧重的主体性原则的。

表现内心的主体性，他提出了一个重要的概念——“心情”。“心情”是一种很有意味的审美心理状态，“它一方面由于保持着还未展现的深度（这是心情的特征）还没有必要展现得清清楚楚，成为一目了然的东西，而另一方面它却也从这种形式里获得一种符合艺术的因素”，它内在却也和外在外在方面，如肉体、眼光、神色、语言语调联系着。

黑格尔强调宗教题材的艺术应侧重精神方面积极因素的表现，例如基督临刑时所表现的由否定肉体生活而达到肯定精神生活，圣母对圣婴的爱，信徒自觉契合基督的亲热情感以及殉道和悔改的情感。这些都具有健康积极的意义。

第三部分讲“宗教团体的精神”。也是分了三个方面，即“殉道者们”、“内心的忏悔和悔改”和“奇迹和传说”。

在“殉道者们”中主要讲的问题：1. 殉道者们自愿抛舍、牺牲，硬要自己忍受困乏，招致苦难、酷刑和痛苦，从而显示自己的精神对天国的向往。但这些东西是不易在艺术中表现出来，因为它们损害美感；而且即使艺术有高超的技艺也与事无补。2. 艺术应当表现主体超出身体和灵魂痛苦之上的精神的和解，表现战胜苦难的“这种勇气，坚忍不拔的精神和沐神福的气象”。由于主体曾受过苦难，所以表现出来的形象可能内心充满了温情与幸福感，但外形上仍有身軀体弱的状况。3. 处于殉道阶段的宗教狂热者可能丧失理智走向与社会、道德、责任、家庭伦理对立的地步。而且“他愈是没有教养，他也就野蛮地抽象地集中虔诚的力量去反对一切与这种简单的宗教狂热的无限性相对立的有限事物，反对人的一切情理，反对人心的多方面的道德愿望，关系、倾向和职责”（第308页）。这是很值得关注的社会问题。

在“内心的忏悔和悔改”中主要讲的问题：1. 既然苦难痛苦的外在形象不易艺术表现，那就转为内心，“只表现于精神方面的痛苦和心灵的悔改”；这样更适合于艺术表现。

2. 在这种表现中，黑格尔提出了一个有意味的概念——“显得美的女罪人”，她付出过很多的爱或者说是情感，这并不是她的过错；但是她却相信自己是一个罪人，仿佛就是她的过错使她优美动人，因为她的敏感和优美本身给人这样一种印象：她在她的爱里是高尚的，显出深刻心灵的。

在“奇迹和传说”中主要讲的问题：1. 奇迹——人们看到的是破坏了事物自然进程的不自然的现象；传说——对奇迹的惊讶心情及其解释。2. 任何奇迹都是符合神性的，而神性本身就是符合理性、符合规律性的。3. 因为“奇迹”也需符合理性的，所以“传说”不应“流于神秘、低级趣味、妄诞和滑稽可笑”。



## 第二章 骑士风

前面说过，人的主体性在宗教精神中经过由人到神、人与神精神上合为一体的过程，达到了绝对，也就是达到了自己否定自己、同时也是自己肯定自己的自由境地。人的精神与人的意识经过信仰的中介达到和解，于是人的精神成为自由的、真实的、实体性的，所以它也成了浪漫型艺术表现的内容。但是这种状况在黑格尔看来还是不理想的，因为“这种浪漫型的神秘教义由于只局限于在绝对中沐神福，不免只是一种抽象的内心生活，因为它对尘世的东西不是持肯定的态度，不是要渗透进去，把它吸收进来，而是持对立的态度，要把抛弃掉”。（第314页）也就是说，在宗教中尽管由于人与神的和解使精神成为自由的、真实的，但宗教拒绝尘世、与现实世界隔离开来，只局限于宗教封闭之中，所以它还是有限的、抽象的。这种抽象状态把人与人类存在的具体现实生活割裂开来，与健康正常的人际关系脱节；人类只在宗教中才彼此相爱，才获得精神的统一，“这观念世界歪曲了生动活泼的发展着的存在，还远不能把自己的充满着人世内容和向现实发展的生活看作实现的最高生活要求。”（第315页）这样，已经完成在神的天国里享受沐神福的心灵就要离开神的天国，寻找更广阔的想象空间和生活天地；“这就会使原先的宗教的亲热情感变成世俗的亲热情感”。

“等到神的王国在人世间占住地位，渗透到世俗的目的和旨趣中去，并且在它们上面渲染上神的光荣了，等到父母兄弟起都是一个宗教团体的成员了，世俗的东西就开始有权利要求得到承认和实现。……我们可以把这种转变总结为一句话：主体的个性现在变成不再依存于与神的和解而独立自由的了。”

离开了神和宗教，人的亲热情感究竟应当换成什么，原来由宗教和虔诚填满的心胸现在要用什么代替。黑格尔的“回答就是：这内容只涉及主体对自己的无限关系；也就是说，主体只塞满了它自己，作为本身无限的个体，并不另外涉及一些旨趣、目的和行动所含的本身客观的具有实体性的内容意蕴的具体展现和重要性。——说得更确切一点，使主体达到这种无限性的主要有三种情感：那就是主体的**荣誉、爱情和忠贞**”（第316页）。这里值得引起注意的是代替宗教精神的三个新的概念：荣誉、爱情和忠贞。

先来看这三个概念的定义：

**荣誉**——“所争取的人格独立并不表现于对社会的英勇或是公私生活中的诚实公正，反之，它只是为个别主体的地位的承认和不可侵犯而奋斗。”也就是说，荣誉的目标是个人地位的承认和不可侵犯。

**爱情**——“这一主体对另一主体所感到的偶然情欲，尽管由想象加以扩大，由亲热情感加以深化，毕竟还不是婚姻和家庭的伦理关系。”

忠贞——“它不只是为自己，而是要坚持一种较高的涉及公众利益的东西，让自己受另一个人的意志支配，服从一个主子的愿望或命令，因而否定了自己个人意志的自私企图和独立性。”但是这种情感不是针对国家利益和社会公益的，而只联系主子的人身。

值得注意的是，在黑格尔看来，荣誉、爱情和忠贞这三种情感，都不是伦理内容，“这些并不是真正的伦理的和道德的特质，而只是主体塞满了它自己的那种浪漫型的内心生活所采取的一些形式。”为什么说这些都不是伦理内容？因为，在荣誉中不表现对社会的英勇或诚实公正；在爱情中毕竟不是婚姻和家庭的伦理关系；在忠贞中也只对主子的人身而不针对国家利益和社会利益。由于这些理由，这三种情感不是伦理道德的特质，而只是一种浪漫型的内心生活形式。应注意这里说的骑士风的非伦理性，这是浪漫艺术与古典艺术的一个重要标志。

骑士风的这三个因素放在一起而且彼此互相影响，就形成了中世纪后期的骑士风的主要内容。骑士风的形成有这样几个方面的意义：1. 标志出由宗教的内心活动的原则向活跃的世俗性精神生活的必然转变。2. 世俗的精神生活获得立足点，就可以独立地按照自己的心理特征进行创造，“并且产生一种仿佛比较自由的美”。3. 这一时期的浪漫型艺术事实上处在固定的宗教观念与复杂的世俗生活之间的一段自由空地上，两者都不可预见地出现在艺术作品中。4. 各种艺术形式中最适宜表现这两者混杂内容的是诗，“因为诗最擅长于表现一心想着自己的内心生活及其目的和事件。”（第317页）

论述至此，我们可能注意到了一个问题，古典型艺术与浪漫型艺术又回到同一个共同点上了。前面曾经说过，古典型艺术是以客观现实性和人性为基础的，黑格尔“曾把古典型艺术叫做具有客观真实的人道的理想”。这里的共同点就是都以现实生活和凡人的心情作为艺术的内容，这些内容都是“由人从他自己的胸中，从纯粹凡人世界中取来的，所以这个阶段的浪漫型艺术仿佛是和古典型艺术站在同一基础上的”。有了这个同一的基础，两种艺术又可以以现实性为参照系进行比较了。

先说古典型艺术，黑格尔说：“古典型艺术的想象以实体性的伦理情致的内容为中心。”这一句话的核心词是“伦理情致”。古典型艺术以伦理情致为核心主要表现在两个方面，1. 无论在荷马史诗中还是在古希腊悲剧中，所表现的内容、所使用的叙述方式和风格都严格节制在道德旨趣的情致范围内；所塑造的一系列英雄人物也都独立自觉地维护着一种伦理情致。2. 在这些人物之上还有一系列的神，这些神的客观精神色彩更为突出，它们每一个神几乎就是一种伦理情致的代表。即使到了古典型艺术临近解体的时候，在“箴铭”等体裁中表现的东西也还是表现出很强的伦理特征。这里要强调的是，伦理情致是古典型艺术内容表现的中心。

浪漫型艺术表现骑士风的诗却完全不同，因为骑士风是世俗性的，而不是紧密结合到基督的宗教史里，那样它里面的主人公的行为准则也就不是希腊英雄的。这里要注意的一个重要问题是为什么古典型艺术以伦理情致为中心，而浪漫型艺术不以伦理情致为核心主

走出艺术哲学迷宮——黑格尔《美学》笔记

为中心。这其中有一个我们平时不太注意的道理。黑格尔认为，“希腊的道德以人类的既成形的现状为前提，在这种现状里意志既要绝对按照自己的概念（本质）进行活动，就要接受现成的确定的内容以及其中一些已成现实的自由关系，这些关系都是绝对合理有效的，例如父母与子女，夫与妻，获得自由的城市中或国家中公民与公民之间的关系。因为动作情节的这种客观内容是属于人类精神发展的，而它的自然基础是人们承认为正面的东西而加以保证的。”（第318页）也就是说，希腊的道德是希腊人意志自由发展形成的自由关系，希腊人身上表现出的伦理道德不是他们约束力的结果，而是人自由本质的体现；伦理道德的功能就是对人类精神发展的自然基础加以保证。黑格尔的这些观点对于我们如何看待伦理道德，如何看待伦理道德与人性自由发展的关系，都具有很强的启示性。

浪漫型艺术中伦理与道德的就完全不同，“到了浪漫时代这种客观内容就不再能符合力求否定人的自然因素的那种凝神内视的宗教情绪，就要让位给和它对立的谦卑，对人类自由的抛舍以及镇静自持之类德行。”也就是说，古典型艺术所表现的内容既是客观的，又是人道的；到了浪漫时代，客观内容和人道精神就不能像在古典型艺术中那样表现了。因为浪漫时代的客观内容和人道精神与人的自然因素的宗教情绪不相符合了，客观内容、人类自由、自然因素等要让位于宗教的德行。

进一步说，古希腊时期的神和宗教是符合人的自由发展和客观实际的，而“基督教的虔诚所包含的各种德行从抽象的立场出发，要把世俗的东西都否定掉，要使主体把自己的人性完全否定掉才算自由”。正是因为浪漫时代宗教与人性的这种矛盾和对立，浪漫型艺术不能把以宗教精神为基础的伦理内容作为自己的主要表现内容。

为什么浪漫型艺术主要不表现伦理而要表现人的自由和客观内容？这其中还蕴含的一条书面上没有说出的道理，我们可以推断。在黑格尔看来，只有人的主体精神才是艺术表现的中心。当古典时代的伦理道德符合人的主体精神发展时，古典型艺术就可以把伦理道德作为表现的中心；当浪漫时代的伦理道德不符合或者在否定人的主体精神时，浪漫型艺术就不再把伦理道德作为表现的中心。这里有一个标准，即把是否符合主体精神的自由发展成为检验是否可以作为艺术表现内容的标准；或者说，艺术表现要以表现主体精神的自由发展为中心。虽然黑格尔的这个观点有些理想化的色彩，但其立论的基础是极有价值的。

在浪漫型艺术里，“主体的自由固然已不再取决于忍受苦痛和自我牺牲，而是本身要在世俗生活中起肯定作用的；但是主体的无限，像上文已经说过的，还是以单纯的亲热心情为内容，还是以主体内心活动实现自我的世俗场所。”这里有几层意思：1. 主体对世俗自由生活的肯定是艺术表现的主要内容。2. 对主体生活表现的重点是内心活动。3. 表现内心活动主要是表现肯定生活时产生的“单纯的亲热心情”。4. 世俗生活中的“单纯的亲热心情”地从过去宗教生活中的“亲热心情”继承过来的。

因为脱离了宗教的伦理束缚，艺术在世俗世界获得了广阔的想象空间和生活天地，“从这个观点看，诗在这里没有现成的客观材料，没有神话，没有图画和形象，供它利用来表

现。诗变成完全自由的，没有既定材料的，完全靠发明创造的。它像鸟儿直泻胸怀而歌唱那样自由。”（第319页）

浪漫型艺术可以尽情地表达主体性和世俗内容了，但在处理主观与客观、感性与理性的关系方面不免带有任意性和偶然性，“因为他们所追求的精神目的和感想的产品在普遍性和伦理的内容意蕴方面还有所欠缺。”这种状况与古典型艺术的理想相比较，会看出其中的区别：在浪漫型艺术的人物身上所见到的不是希腊理想中的普遍情致以及与此情致联系在一起的不同个性、生气和独立性；看到的是在爱情、荣誉、勇敢和忠贞等方面表现出的不同的英雄主义，但这些英雄主义的程度、成效主要取决于个体自己心灵的状况，即看心灵的卑劣或高尚。例如中世纪英雄和古代英雄只有一个共同的品质，那就是勇敢。古代英雄的勇敢来自天生自然的勇气，靠身心的健康和健全的发育，靠实现一些客观的理想和目的来支持；而中世纪英雄的勇敢是从精神的内在因素，从荣誉感和骑士风产生出来的，在大体上是幻想性的，“因为这种勇敢受制于主观任意性的行险侥幸，受制于偶然的外在的纠纷，或是受制于神秘主义的宗教虔诚的鼓动，而一般来说，受制于主体只顾自己的主观关系。”

浪漫型艺术在东方与西方安了两个家：“在西方，它表现于精神沉没到主体的内心世界里；……诗所表现的是回到本身反省的心灵，心灵就成为它自己的中心，至于他的世俗性只是它的一个方面，终须服从一个较高的世界，即宗教信仰”。“在东方，它表现于意识的开始扩张，要从有限事物的禁锢中得到解放；……特别是阿拉伯人，他像一个点，起初摆在他面前的只有干燥的沙漠和天空，他以强旺的生命力跨进世俗生活的光辉和原始的广阔面积里，却永远保持住他的内心自由。”伊斯兰教把信仰与世俗完全合为一体，“在幻想中夸大自己周围事物的价值，欣赏着，爱着，心满意足，过着幸福的生活。”（第320页）

## 1. 荣誉

荣誉这个母题在希腊古典艺术里是不见的。在《伊利亚特》里，阿喀斯琉的忿怒形成了诗的内容和原动力，全部情节的进展都是以此为依据，但是这里并没有我们所理解的荣誉。他们之间的争夺有时也是为了互相间的礼貌，但那些都不是致命的。真正引起仇恨和战争的，更多的是关于物质方面和实际利益方面的争夺。

### a) 荣誉的概念

进入浪漫时代，荣誉所注重的东西就不同了。黑格尔分这样几个层次说了荣誉的概念。

1. 荣誉的核心不是物质而是人格（面子）。“对荣誉的损害所触及的不是有实在价值的具体事物如财产、地位和官职之类，而是单纯的人格，自己对自己的评价。”（第321页）

2. 荣誉的价值与人的主体一样是无限的。当一个人感到荣誉时，他对自己的无限主体性具有亲切的肯定的意识。“凡是一个人所占有的对他算是特殊的东西（如果这东西丧失了，它的价值并没有丧失），荣誉感都可以使这东西具有主体性的绝对效力，他自己这样看，旁人也会这样看。”也就是说，任何一点东西，只要涉及到“面子”的时候，就会变得

走出艺术哲学迷宫——黑格尔《美学》笔记

无限大；自己和别人都这样看。

3. 荣誉的标准是自己把自己看作什么。荣誉的标准不是主体实际是什么样的人，而是他自己把自己看成什么样的人。这种对自己的看法使每一件特殊的東西具有普遍的意义：“这件特殊的東西是我的，我的全部主体性（人格）就体现在它里面。……荣誉应该说是由主体自己看到的主体的外貌和反映，主体性本身既是无限的，它的外貌也就是无限的。……每一个特殊的品质只要由荣誉照耀到，主体都把它看成自己的组成部分，它就凭这种外貌而提高到具有一种无限的价值。”

4. 荣誉的基础超越宗教与内心封闭。荣誉的形成需要有这样一个前提：人不仅跳出了宗教观念和内心生活的局限，而且跨进了生动活泼的现实世界，此后就依靠这现实世界的环境条件来实现自己的纯粹私人方面的独立性和绝对价值。

5. 荣誉具有最多种多样的内容。“凡是我所代表的性格，凡是我所做的事和旁人对我所做的事也都属于我的荣誉。”（第322页）也就是说，我可以把我身上一切有实际内容的东西都看作我的荣誉，林林总总，方方面面。但是所有这些方面真正要成为荣誉的一部分还必须有一个前提：“只有当我把我的主体性（人格）体现在它们里面时，它们才成为荣誉攸关的事。”如果我没有把我的人格面子与某事联系在一起，某事就不会成为荣誉攸关的事。

6. 荣誉的思维特点是以绝对私人化为底线。由于以上原因“一个重荣誉的人在一切事情上总是首先想到他自己；他并不问一件事本身是好是坏，而只问以他这样的人来做或不做这件事是否符合他的身份，是否关系到他的荣誉。”在这种情况下，障碍他的那些困难和纠纷也不在事实本身而在他的主观想象里，“因为要做到把自己想象成的人物所应做到的事，对他才是荣誉攸关的。”

因为荣誉往往取决于主体的主观想象，所以一般说来，“荣誉的内容带有偶然性，因为荣誉发生效力要靠主体而不靠荣誉本身的内在本质。”于是在浪漫型艺术中对荣誉产生了两种不同的态度，一方面把荣誉看成绝对合理的东西，看成金科玉律，“主体把自己的整个主体性（人格）都必须纳入这种要求或禁令里，不让对这种要求或禁令的违反在任何事件上遭到忽视、代替或弥补，主体就只能听从这种要求或禁令，此外一切都不听从。”（第323页）

但是另一方面，荣誉也可以毫无内容而完全正确是形式的，因为它所包含的不过是一个人抽象的、空洞的“面子”，在这种情况下，“荣誉就变成完全冷冰冰的、死的東西”。特别是在戏剧作品里，就会把许多无足轻重的东西搬来，用以表现荣誉的空洞和抽象。黑格尔说西班牙人用对妻子喋喋不休的猜疑来丧失荣誉的威信；法国人把本身完全抽象的荣誉概念拖入空洞的思辨；德国人更加冷酷，主角杀害自己笃爱的妻子为的是可以娶国王的女儿获取驸马的荣誉。

### b) 荣誉的可破坏性

荣誉是自己的，也是别人的；我的荣誉需要得到别人的承认，别人也有权力要求他们的荣誉得到承认。从这个意义上讲，荣誉是可以破坏的。荣誉的范围纯粹取决于自己的主观任意性，“人在具体的现实界里可以和无数的事物发生无数的关系，他看成关系到他自己和他的荣誉的事物范围也就可以推广到无限，而在每个人都要维持独立性，人与人互相隔绝的情况下，荣誉所酿成的争执和冲突也就没有止境了。”（第 324 页）

另外，对荣誉的破坏和侮辱也不是在内容问题上，受害人不是在内容上遭到损害，而是在人格和面子上受到损害。当受害人把某一方面的东西与荣誉联系在一起的时候，就感到荣誉受到了侮辱。

### c) 荣誉的恢复

荣誉有一个基本原则的定性：“每个人都不应通过自己的行动给旁人以凌驾于自己之上的权利，因此，不管他做了什么或遭受到什么，他在事前事后都必须把自己看作一个不可改变的无限的主体，并且也要求旁人这样看待他。”（第 325 页）

这里含有这样几层意思：1. 这里所说的破坏荣誉是指受害人感觉到侮辱，要求对方赔罪。2. 受害人的自我意识是无限的，他可以把任何事物与荣誉相联系点；同时他把对他荣誉实施破坏的人也看作是一个重荣誉的人，“因为我要从旁人那方面得到对我的荣誉的承认，如果我想他承认我的荣誉，我就要把他看成一个重荣誉的人，这就是说，我就要把他（尽管他伤害了我，我仇恨他）看成在人格上也是无限的。”3. 荣誉无论就它所引起的冲突还是它的赔偿来看，都要靠人格的独立性，不受任何东西的限制而凭自己的人格来行动。4. 荣誉所依靠的独立性是和自己对自己的看法联系在一起的，这种独立性就是坚持自己对自己的看法。独立的自我意识加上主观任意的坚持，就是荣誉真正内容；不管这种内容本身是理性和必要的，还是偶然的、无意义的。

## 2. 爱情

在浪漫型艺术的表现里，第二种起特别作用的情感是爱情。

### a) 爱情的概念

黑格尔论述爱情的概念比较易懂，不像论述荣誉那样往往“依靠思考和知解力的诡辩”。我们摘录其中的经典段落即可。

爱情的最高原则——“主体把自己抛舍给另一个性别不同的个体，把自己的独立的意识和个别孤立的自为存在放弃掉，感到自己只有在对方的意识里才能获得对自己的认识。”（第 326 页）

“我应该把这主体性所包含的一切，把我这一个个体的过去、现在和未来的样子，全部渗透到另一个人的意识里去，成为他（或她）所追求和占有的对象。在这种情况下，对方就只在我身上生活着，我也就只在对方身上生活着；双方在这个充实的统一体里才实现各自

走出艺术哲学迷宮——黑格尔《美学》笔记

的自为存在，双方都把各自的整修灵魂和世界纳入到这种同一里。”

“爱情如果要显出它的本质，就只有通过主体按照他的内在精神和本身的无限性而进入这种精神化的自然关系。这种反自己的意识消失在另一个人身上的情况，这种忘我无私的精神（只有凭这种精神，主体才会重新发见他自己，才真正实现他的自我），这种忘我的精神（由于忘我，爱情的主体不是为自己而存在和生活，不是为自己而操心，而是在另一个人身上找到自己存在的根源，同时也只有在另一个人身上才能完全享受他自己）就形成爱情的无限性。”（第326—327页）

“这里的美主要在于爱情这种情感并非始终都只是冲动和情感，想象围绕着爱情的关系创造出—整个世界，把一切其他事物，一切属于现实生活的旨趣、环境和目的都提升为这种情感的装饰，把一切都拉入爱情这个领域里使一切都由于与爱情的关系而获得价值。”（第327页）

“爱情在女子身上特别显得最美，因为女子把全部精神生活和现实生活都集中在爱情里和推广成为爱情，她只有在爱情里才找到生命的支持力；如果她在爱情方面遭遇不幸，她就会像一道光焰被第一阵狂风吹熄掉。”

把爱情与荣誉相对照，有区别，也有共同处。荣誉的基本定性是“主体自己想象为具有绝对独立性的个人身上的主体性”。从荣誉只具有绝对独立的主体性来看，爱情与荣誉是互相对立的。但是从另一方面看，“我们也可以把爱情看作荣誉所已包含的东西的实现”，因为荣誉所需要的正是要得到旁人的承认，要在旁人身上认识到自己的无限性。从这个意义上讲，荣誉与爱情又是相同的。

黑格尔认为，古典型艺术表现爱情，只把爱情作为一般的次要因素，或是只涉及感官享受方面。在荷马史诗中，作者并不把重点放在爱情上，只是列出了一些爱情最体面的形象，这些形象或是表现为家庭生活中的婚姻，或是表现于贤妻良母的关注，或是表现为其它的伦理关系，就是没有表现出浪漫型艺术所要求于爱情所应有的那种深刻与内在。罗马的诗歌也有同样的情况，由于共和政体的崩溃和道德生活的堕落，爱情变成多少只是一种感官的享受。

黑格尔认为浪漫型艺术在表现爱情方面还是卓有建树的。十四世纪意大利人文主义者彼得拉克用商籁体诗创作《罗娜夫人的生和死》，尽管作者自己把诗歌看成一种玩艺，“但他毕竟写出一种幻想式的爱情，使在意大利晴空之下由艺术陶冶的爱情的热焰和宗教情操熔化在一起，这就使他永垂不朽。”（第329页）

但丁在《神曲》里让他童年所钟情的比阿屈理契做他上天堂的向导，去朝见圣母；“这种爱在他心里升华成为宗教的爱，他凭勇敢大胆建立起一种雄壮的宗教的艺术观，做出前人所不曾敢做的事，把自己放在人类裁判的地位，把他们分配到地狱和天堂。”

黑格尔也对浪漫型艺术在表现爱情方面的劣痕进行了批判。“薄迦丘有时把爱情写成强烈的情欲，没有丰富的幻想，带有嬉戏的意味。在西班牙人那里，爱情在表现上富于幻想，

骑士风的色彩很浓，在追求和辩护爱情的权利与义务之中，往往显得计较毫厘，很琐碎，他们把这种权利与义务看作是个人荣誉攸关的事，在这里他们也最突出地沉湎于幻想。”在法国人那里，“爱情变成更是向女人献殷勤的事，颇近于虚荣。它是矫揉造作成为带有高度隽妙的诗意，夹杂着俏皮的诡辩的一种情感，时而是只有感官享受而无热情，时而是只有热情而无享受，它是一种升华过的、富于思索的情感和敏感。”（第 330 页）

### b) 爱情的冲突

黑格尔认为，世俗生活的旨趣一般分为两个方面，一方面是与爱情无关的单纯的社会生活内容，如家庭生活、政治关系、公民责任、法律、权利、道德风尚之类。另一方面就是热烈而深厚的爱情生活，“它使自己成为生活中唯一重要或至高无上的事，不仅要抛弃一切其它，和心爱的人逃到一个沙漠里去，使自己和世界隔绝，而且还走到做爱情的奴隶，为它而牺牲一切人类尊严的极端。”因为与世界的隔绝和走向极端，“爱情的旨趣在具体现实世界里就不能不遭到冲突，因为爱情之外还有许多其它生活的旨趣，也要求得到实现，这就会破坏爱情的垄断。”

1) 第一种最常见的冲突就是荣誉和爱情的冲突。前面说过，荣誉与爱情都是以主体为中心的无所限制的，荣誉所重视的东西可能成为爱情的一种障碍，与爱情发生冲突。例如一个地位高的人对一个地位卑微的女子的爱；一个纯洁青年对一个风尘女子的爱，都会发生荣誉方面的冲突。对社会地位及阶级差别的冲突，黑格尔一方面为阶级差别辩护，“认为按照事物的本质，阶级地位的差异是必要的，现成的”；另一方面他也看到这种阶级差别将来是会变革的，“只有等到按照真正自由的绝对概念对生活加以重新缔造的时候，阶级地位，职业等等才可以由主体来自由选择。”

2) 第二种冲突是“政治旨趣，对祖国的爱，家庭职责之类永恒的实体性的力量本身，也会与爱情发生冲突，阻止爱情的实现。”（第 331 页）特别是在近代艺术表现里，社会生活中形成了许多基本的运行规则，这些基本规则和理想是艺术用来表现爱情冲突的主要对立因素。“在这种情况下，爱情作为主体心灵中的一种本身重要的权利，就和其它权利与职责发生矛盾对立，使得心情把这些职责视为次要的东西而抛开，否则就要承认这些职责，而走到自己和自己，即和自己的情欲的威力，发生冲突。”

3) 第三种和爱情发生矛盾对立的还可以是一些外在因素所形成的突发性障碍，例如事物的寻常演变，生活中特殊情况，灾祸，情欲，偏见，心胸的狭隘，别人的自私以及多种多样的事故。黑格尔说，“这里往往夹杂着很多可恨可怕的卑鄙的东西，因为这里和爱情的温柔的灵魂美相对立的总是情欲中粗鄙的和野蛮的因素。特别是在近代的戏剧、故事和小说里，我们往往看到这类外在的冲突，其中主要的兴趣在于对不幸的恋爱者的苦痛，希望和失望所抱的同情，它们通过悲或欢的结局来感动人，满足人，或是一般仅起消遣的作用。”



走出艺术哲学迷宮——黑格尔《美学》笔记

### c) 爱情的偶然性

从各方面看，爱情确实是一种高尚的品质，“因为它不只停留在性欲上，而是显出一种本身丰富的高尚优美的心灵，要求以生动活泼、勇敢和牺牲的精神和另一个人达到统一。”（第332页）但是这种浪漫型的爱情也有它的局限性，缺乏普遍性，因为爱情是一种很私人化的感情。

爱情的私人化表现在这样两个方面：一方面是它缺乏普遍性，爱情中“不包括人类生存中的永恒旨趣和客观内容意蕴，例如家庭，政治目的，祖国，职业，社会地位，自由和宗教等方面的责任；……在家庭、婚姻、职责和国家的领域里所应涉及的主要因素并不是主体情感和只爱这个人不爱任何其他人那种排他性的结合”。另一方面爱情是极具私人化色彩的感情，“爱情的内容只有恋爱者的自我，由另一个人（恋爱对象）的自我反映出来，恋爱者从这反映中又感到自己的自我。……在浪漫型的爱情里，关键正在于这个男子就只爱这个女子，而且这个女子也就只爱这个男子。”

现在我们来反问一个问题，为什么这个男子就只爱这个女子，而这个女子就只爱这个男子呢？这里唯一的回答就在于主体方面的特殊癖性和偶然的心血来潮。每个男子或女子都觉他或她所爱的那个对象是世界上最美，最高尚，找不到第二个人，尽管在旁人看来只是很平凡。在爱情上，所以人或是多数人都显出这种排他性。但是从这种排他性中黑格尔推出了另一个公理：“可以看成女爱神的人多得很；……事实上每个人也都知道世上有无数的漂亮的或是品质高尚的姑娘，她们全体（或是其中大多数）也都找到了她们的情郎，求婚者和丈夫，在他们的眼中，她们都是美丽的，善良的，可爱的。”从这个道理中我们证实爱情的偶然性，也就是说，所以偏爱某一个人而且只爱这一个人的现象纯粹是主体心情和个人特殊情况方面的私事，恋爱者只肯在一个人身上发见自己的生命和最高意识，这种顽强固执正足以说明爱情既是随意任性的，又带有必然性的。

因为爱情是偶然性的主观任意性的情感，所以当权利、责任、义务、理想等黑格尔所说的“有实体性的旨趣”与爱情对立斗争的时候，爱情总是因其偶然、任意的原因而显得无理可辩。个人的主观的感情取向往往敌不过社会通常的哲理与伦理。

也正是因为爱情有这种主观任意的性质，所以黑格尔认为失恋也并不是多么了不起的事。在某种情况下，恰巧碰上一个姑娘不接受他而没有达到目的，这并不算什么冤屈，“因为他恰巧心血来潮，非爱这个姑娘不可，这里并没有什么必然性”。（第334页）

### 3. 忠贞

骑士风的第三个重要因素是忠贞。这里的“忠贞”所指的既不是始终不渝地坚守爱情方面的信誓，也不是友谊方面的坚贞。

在友谊方面，黑格尔对青年人与成年人的友谊做了分析。

“人当青年时代还生活在不很明确固定的现实社会关系里，彼此容易紧密契合，联系成

为一条心，一个意志，一种活动。一个青年人着手去做一件事，其他青年人也就都跟着做起来。”

“成年人的友谊就不如此，他们的生活情况不同，各走各的道路，彼此不可能有那样紧密的共同生活，不可能那样相依为命。他们时而聚会在一起，时而又分散了，因为他们的兴趣和事务时而使他们碰头，时而使他们分手，友谊，意气相投，见解和方向一致，可以很长久地把他们联系在一起，但是这已不是青年人的友谊，在决定做一件事的时候，不是那样一唱百和了。”（第 335 页）

较低沉的生活基本准则：“每个人都要替自己开辟出一条生活的道路，缔造出一个现实世界，并把它保持住。……在大体上人各为己，每人都在对付自己的现实生活”

#### a) 服役的忠贞

只有在地位平等的人们之间才可以有友谊和爱情两方面的忠贞。现在讨论的是对一个比自己地位高的上级或主子的忠贞。谈到这种忠贞我们首先想到的是古典型艺术中或是中国古代题材作品中奴仆对主子的忠贞。《荷马史诗》中，俄底休斯离家二十年后，乔装回家，只有牧猪奴认出了他，牧猪奴不分昼夜寒暑，辛辛苦苦地照料他主子，帮助他消灭了许多谋夺他王位和向他妻子求婚的人，表现了奴仆对主子的最坚定的忠贞。

我们现在要讨论的也不是奴隶与奴隶主之间的忠贞，而是浪漫型艺术阶段的封建社会的忠贞。“奴隶对奴隶主的忠贞尽管也可以优美动人，但毕竟缺乏个人人格的自由独立性以及真正属于自己的目的和动作，所以毕竟是次要的。”

我们现在要谈的是骑士风所崇尚的封建臣属的忠贞。这种忠贞有两个方面的情况是值得重视的：1. 主体全然效忠于某个上司，不管这个上司有多高贵，主体都还能保持自由独立的地位和人格。2. 忠贞成为骑士风中的一个重要原则是因为它是社会团结和社会秩序的基础。

#### b) 忠贞中主体的独立性

这里说的主体的独立性是指骑士风的忠贞要支持财产、权利、个人的独立性的荣誉。因为这种忠贞的基础还不是爱国主义，还不是一种客观普遍的伦理观念。这种忠贞只是联系到某一个主体或主子，取决于个人荣誉、个人便利和自我独立意识。

“在这种无法律的实际情况里，最有力量和最有才干的人就挤上固定的中心地位，作为领袖和君主，其余的人就自愿地聚集在他们的周围。……一个人可以选择一个主子来依靠，也可以自由决定这种关系要维持多久。”（第 336 页）也就是说，主体与上司的这种忠贞关系是主体自由选择而建立的。这里同时还引出一个反题，即“人们不认为忠贞就是主体尽管违反自己意愿也必须尽的一种单纯的义务；与此相反，每个人都使忠贞的保持以及与之相关的公众秩序的保持依存于他自己的意愿、欲望和特殊的意见”。

#### c) 忠贞的冲突

前面说过，忠贞也是一种主体个人色彩很重的情感，它没有类似爱国主义之类社会公

德和法律作为支持的依据，因此它是很脆弱的。“对主子的忠贞和服从很容易和主体的情欲，荣誉的破坏，受屈辱的感觉，爱情以及其它内在界和外在界的偶然事故发生冲突，这样它（忠贞）就变成很靠不住的。”（第337页）

这种冲突的最好例子是西班牙的民族英雄熙德，他既忠于国王，也忠于自己；国王做得对，他就帮助；国王做得不对，或是侮辱了他，他就收回他的强有力的支持。查理大帝与臣僚们的关系也是持这种态度。宙斯和其他神们的关系也是如此，头目下命令，咆哮争吵，但是独立的强有力的僚属们可以随心所欲地违抗它。

## 楔子

骑士风其实是摆脱宗教的世俗之风。在古典型艺术中，社会意识与神的旨意基本上是一体的东西；从艺术形象上说，希腊英雄就是神，神就是英雄，这两者基本上是合二为一的。进入浪漫型艺术阶段，第一章说的也是“宗教范围的浪漫艺术”。可以说，艺术从起源到现在，从未摆脱宗教的统治。只有从骑士风开始，与人的社会生活联系在一起，表现现实生活的骑士风才吹进艺术王国。

骑士风是脱离社会普遍意识的主体独立自主之风。从黑格尔关于艺术三个历史阶段的划分看，象征型艺术的基本特征是崇高，主体的思维完全是对自然神的迷信与崇拜，毫无主体自由意识可言。古典型艺术中社会意识与神的旨意基本上是一致的，人的意识就是神的意识。另外，主体没有自己的独立意识，个体与集体、独立与普遍、个人与社会是统一的；双方的统一其实就是没有独立的一方。骑士风的三个组成部分，荣誉、爱情和忠贞都是建立在主体独立性的基础上，都不断地展现于日益广阔丰富的精神追求，而在这些精神追求中都始终如一地忠实于自己，按照自己的意愿自由选择生活。所以这些因素在浪漫型艺术里形成了纯粹宗教以外的最优美的部分。

骑士风的三个组成部分所涉及的都是世俗的人类生活，这至少从主体自由方面来看，让我们感到了亲切感，感到了同情心。不像以前在宗教领域里的艺术那样，在题材和表现方式等方面都和我们的艺术概念发生冲突。骑士风的形成开始了主体独立的思考和自由选择，开了独立自主的风气。

黑格尔关于荣誉、爱情、忠贞的概念定义是类似定义中最深刻、最有说服力、最能让人接受的阐述。他对这些概念不仅有平面的简单定义，而且还分段落进行了正、反、合的延伸论述。荣誉、爱情、忠贞等概念是西方现代思想史的重要组成部分；西方现代艺术基本上也是以此为基础繁衍发展起来的。后现代艺术以解构现代艺术为主旨，以解构西方近代的思想情感为目的，弄清楚西方近代产生的这些基础性的思想史概念，对我们认识西方现代艺术和后现代艺术具有重要作用。

### 第三章 个别人物的特殊内容的形式上的独立性

这个题目看上去就不好理解，这要结合前面的内容来看。这个题目是浪漫型艺术由前两个阶段发展而来的结果，“个别人物的特殊内容的形式上的独立性”实际上说的是经过了宗教与人的和解，经过了骑士风，进入了一个满足于现实世界的平凡事物为目的，不求美、不求绝对、不求骑士风范的阶段。

关于浪漫型艺术，我们首先研究了在宗教范围内主体与神达成和解，或者说是精神与它本身达到和解的一般过程。这个阶段的特点是心灵牺牲了属于世俗性的自然的人世方面的东西，退回到心灵本身，以便与神达到统一，使精神在天国里得到满足。其具体的经历就是人先从肉体 and 世俗方面否定自己，然后在精神上再肯定自己。具体的形象性是耶稣。其次，我们研究了世间正常的凡人对自己和对亲人的肯定。在这个阶段研究了纯然世俗性的骑士风——荣誉、爱情和忠贞。具体说来就是研究了凡人“在荣誉中的独立性”，在爱情中主体把自己投入到对方的“亲切情感”和在忠贞中自由选择的“服役关系”。这个内容的优点是，表现了在多种多样的复杂情况之下的各种色调和强度不同的情感和情欲；这个内容的缺点是情感尽管是多种多样、各种强度，但概括起来说“总不外是主体的独立性和亲切情感”。也就是说，凡人还不能只生活于独立亲切的主观情感，他毕竟还是要回到所生活的客观现实中去。黑格尔把这个环境称作“独立自主的客观存在的个别特殊事物的世界”（第339页）。

这个世界的特点是，不需要第一章里所说的宗教精神渗透或与神达成和解，也不需要与荣誉、恋人、上司结成统一体，“它是立在自己的脚跟上而且在自己的领域里独立行走。”

黑格尔这样概括第三章所要讲的情况，“在浪漫型艺术的这第三个领域里，宗教的题材、骑士风以及它的由内心产生而不直接符合现实的那些高尚的观点和目的都已消失不见了。现在要满足的却是对现实本身的希求，要能满足于**客观存在**的事物，满足于自己，满足于人的有限性，总的来说，满足于一般有限的、特殊事物和写生画式的风格。”（第340页）这里要注意的是几个“满足”。也就是说，宗教、骑士，观点、目的，高尚、荣誉，都不值得或者说已经无力顾及了，现在要满足的却是另外的一些东西——“现实本身的希求”、“客观存在的事物”、“自己”、“人的有限性”以及按照现实本来的样子来对待的纪实性的风格。从这些论述中可以看出，艺术到了现在，过去所追求的优美、理想，内容、形式，风格、样式都变了。

具体变成什么样子呢？这里有一段很重要的概括：“人要在他的现实世界里凭艺术把现实事物本身按照它们的本来生动具体的样子再造出来（尽管要牺牲内容和表现两方面的美和理想性），作为具有这种精神的人的作品，摆在面前来看。”这里应注意这样几点：1. 人

走出艺术哲学迷宮——黑格尔《美学》笔记

要让他现实世界里进入艺术创造，而不是凭空杜撰；（艺术与现实生活的关系）2. 按照现实“本身”的样子再造出来；（创作原则）3. 现实的样子本来就是“生动具体”的；（生活本身的美）4. 牺牲了内容与形式的美和理想；（艺术类型的转变）5. 虽然没有了美和理想，只是生活本身，但所再造出来的仍是“人的”、“精神的”作品。（人的、精神的、艺术的）

不同类型艺术创作的思维方式，是由不同历史时代在社会上占统治地位，并起主导作用的思维方式所决定的。三个不同类型的艺术，产生于三种不同的宗教思维基础。象征型艺术在思维方式方面与东方神是相同的，古典型艺术在思维方式同与希腊神是相同的，浪漫型艺术与基督教的思维方式是相同的。黑格尔说，“基督教在内容和形式上都不像东方神和希腊神那样是从想象的土壤中生长出来的。”（第340页）也就是说，源于东方神和希腊神的象征型艺术和古典型艺术都是以想象为创作基础或特点；源于基督教的浪漫型艺术就不是以展开艺术想象为创作特点。

最能体现想象特征的艺术是古典型艺术，“如果说，正是想象才能凭它本身的力量造出意蕴来，使真正的内在的东西和它的完整的形式达到统一和紧密结合，这种理想在古典型艺术中真正达到了。”接下来再看浪漫型艺术：“那么，我们在基督教里所看到的却不是这样，它一开始就把现象界的世俗性特点，按照它本身的样子用来作为理想中的一个因素，使人的心灵满足于外在世界的平凡的和偶然的事物而并不要求美。”这里有这样几层意思：1. 基督教的思维方式决定着浪漫型艺术的特点；2. “理想”这个词在黑格尔的美学中具有形象的、样式的、风格的意味，“美的理想”就是美的艺术形象；3. 浪漫型艺术从外在形式上看是生活“本身的样子”不刻意美化，从内容上看是“平凡的和偶然的事物”所带来的“心灵满足”，从特点上看是表现“现象世界的世俗性”，“而并不要求美”。

接下来黑格尔深刻分析了艺术，或者说是宗教，或者说人的精神追求为什么由高高的神坛走向世俗。“人与神的和解原先只是一种可能性；固然一切人都被邀请来享受这种幸福，而真正被选上的只有少数人。对于多数人的心灵来说，天上的王国和世间的王国都同样是一种彼岸，这种心情为着宗教生活的缘故，不得不抛弃世俗性的东西和自私自利的实况。这种心灵从无限悠远的境界出发，要使它原来抛弃掉的现实世界成为一种肯定性的此岸，要在它的现实存在中发见自己和行使意志，这种情况本来是个开始，而在浪漫型艺术的发展中却形成了终结，而且也是人向自己内心世界深刻化和精微化所达到的最后阶段。”

面对这段文字，心里透出丝丝悲凉。在黑格尔那里，人对神的追求与人对高尚精神的追求是同一的东西。人对神、对精神的追求“只是一种可能性”，“一切人都被邀请来享受这种幸福，而真正被选上的只有少数人”。绝大多数人是经受不了这种艰难历程的。“天上的王国和世间的王国都同样是一种彼岸”这句话的意思是说：追求与神和解的人，在世间、在日常生活中也要按照进入天国的要求来戒守自己，也要放弃世俗的东西和人性固有的东西。这种追求精神的心理历程，“从无限悠远的境界出发”，从表现东方神的象征型艺术出

发,途经表现希腊神的古典型艺术,一直梦想着可以舍弃世俗世界而进入精神上的天国。但是到了浪漫时代实在坚持不下去了,最终被抛弃的不是“世俗性的东西和自私自利的实况”,而是心灵对精神彼岸的追求。由于漫长的追求而难以修得正果,为数众多的人们疲倦了、心灰意冷了,“这种心灵从无限悠远的境界出发”的历史性努力最终“在浪漫型艺术的发展中却形成了终结”。面对世俗的诱惑,人们放弃了自己自远古以来的追求。黑格尔这段人类思想历程的总结令人倍感沧桑。

正是因为人类的精神经历了这样一个沧桑的历程,正是因为人的追求发生了这样一个深刻的转变,所以艺术由对神的表现转向了对人自身以及人的日常生活的表现。

浪漫型艺术与古典型艺术相比一个重要的区别就是内容与形式的分离,就是“本身无限的主体性在它的独立状态中就无法与外在材料结合起来,这两方面是必然要分离的。这两方面的独立和对立以及心灵沉浸在内在世界的情况就形成了浪漫型艺术的内容”(第341页)。我们回顾一下浪漫型艺术,第一章“宗教范围内的浪漫型艺术”主体沉浸在宗教中与形式的分离;第二章“骑士风”中荣誉、爱情和忠贞也都是突出了主体意识的独立自主性;现在讲的主体满足于现实世界的平凡事物,也是主体的无限性与世俗的偶然、任意性分离;因为在黑格尔看来,平凡事物偶然的原始状态是不能表达心灵和精神的丰富与无限的。

古典型艺术在走向解体的阶段也出现过内容与形式、主体性与客观现实分离的现象,如喜剧、讽刺诗等。但这与浪漫型艺术最后阶段的分离不一样。古典型艺术最后阶段是艺术的手段“迷失在卖弄学识、死板无味的摹仿,最后堕落到一种粗疏低劣的技巧”的状况。而浪漫型艺术发展与终结不是形式和技巧方面的问题,“而是艺术题材本身的内部瓦解,题材中的组成因素互相脱节,各部分变成独立自由了,而结果使创作主体方面的娴熟技能和艺术表现手腕却随题材的瓦解而日渐提高,实体性的内容愈消失,技巧方面也就愈趋完美。”(第342页)也就是说,浪漫型艺术的题材决定了其瓦解的趋向,而且内容愈消失,技巧方面反而愈趋完美了。

最后一章可以细分为三部分。

第一是人物性格的独立性;这种独立性实际上是指艺术作为统一体,其中两对立面分裂开来。性格的独立性即个人的特殊性和旨趣,其表现是主体“自禁闭于自己的天地”里。

其次,“与人物性格的这种个别特殊的形式相对立的是情境,事迹和动作(情节)的外在形状。”由于浪漫型艺术的亲切情感对外在事物一般是漠不关心的,所以实际外在现象就变成独立自由的,“既没有由目的和动作的内在精神所渗透,又不能充分表现这种内在精神,于是就以独立的姿态出现。结果在它的不紧凑的松散的表现方式中,事态的发展、情境,事件的承续次第和结束方式都带有偶然性,像在冒险投机似的。”

第三,在黑格尔看来,真正艺术概念就是那两个方面的完满统一。现在这两个方面既然已经分裂了,艺术就只剩下两方面的功能:一方面,“只描绘单纯的平凡的现实,按照事物本来的偶然个别性相和特殊细节把它们描绘出来,它的兴趣只在于凭艺术的熟练技巧,

走出艺术哲学迷宫——黑格尔《美学》笔记

把这种客观存在转化为幻象”；另一方面，走向另一个极端，“转到完全主观的偶然性的掌握方式和表现方式，转到所谓‘幽默’，通过巧智和主观幻想游戏去对一切现实事物加以歪曲颠倒，最后走到艺术创作的创造力高于一切内容和形式的局面。”

这里有几点已成为现代艺术的“热点”：1. 艺术走向了“幻象”世界；2. “主观幻想”对现实事物进行“歪曲颠倒”、抽象变形；3. 体现艺术家创造价值的“创造力”，“高于一切内容和形式”。

### 1. 个别人物性格的独立性

在浪漫型艺术中，主体的孤立的无限性是共同的特点。但是在本阶段即第三章中，这主体的这种独立性又加入了一些新的因素：1. “内容的特殊性”，主体的世界成为内容的重要部分；2. 主体内容的特殊性与主体的愿望和目的直接结合，即主体内容就是主体的愿望或目的；3. 人物性格坚定而完整，富有“行动具体的个性”。

在这个阶段，人物性格成为一个重要的话题。概括地说，本阶段的人物性格特征是“每一个人有每一个人的特征，本身是一个整体，一个具有个性的主体。”这种人物性格与古典型艺术中的人物性格是不同的。形成浪漫型艺术中人物性格特征的，不是他们身上所体现的社会理想和道德理念的东西，而是他们身上特有的个体独立性，“这里个人之所以成为他那样的个人，并不是由于他具有实体性的或是本身有理由可辩护的内容，而只是由于具有人物性格的主体性，这种主体性因此不是靠内容和坚定的情致，而是靠它自己所特有的个体独立性。”（第343页）也就是说，这种性格特征的形成不是靠具有普遍意义的思想性，也不是靠体现社会发展趋向的、具有现实意义的情境；而是靠个体的顽强与坚定。

具体说来，本阶段的人物性格有两个突出的特点：“一方面人物性格有**顽强实现自己的坚定性**，替自己定下明确的目的，把片面的个性所有的全副力量都用来实现这种目的；另一方面人物性格表现为**主体性的整体**，但是这种主体性的整体还禁闭在它的内心世界里而没有展开，它的内心深处还没有揭开，所以不能用言语来说明，不能达到完满的表现。”（第343-344页）在第一个方面中，突出强调的是性格虽没有很具价值的支持性格的理由，但主体自己实现自己的决心很大；在第二个方面中突出强调的是主体性表现是整体性的，而不是支离破碎的，但因为尚没有在内心深处充分展开，所以还不能达到完满的表现。

#### a) 个别人物性格的形式上的坚定性

现在我们所谈的人物性格是一种与生俱来的性格，“他生来是什么样人，他就要做那样的人。就像动物是彼此不同的，它们就把这种不同作为辨别出自己的标志。”（第344页）因为是与生俱来的，所以在范围和特征方面说不出什么理由，每个人的不同只能看作是偶然的。

1) 这种与生俱来的特殊人物性格可分为这样几个特点：1. 无普遍道理可言，没有忠诚、爱国、奉献等具有实体性的普遍情致和经过深思熟虑的意图和目的。2. 本性起决定作

用，凡是它所有的东西，所做的事，所达到的成就，都是由它凭它所特有的本性，不假思索地当场立即表现出来的，它的本性是怎样，它就让它怎样，并不求使它建立在某种较高的原则上，具有某种实体性，有理由可辩护；3. 顽强地坚持自己，毫不屈服地任性行事。4. 结果的成败分明，在这种坚定态度之中它不是功成名就，就是身败名裂。

这样的特殊人物性格，“只有在丧尽神性而让人的特殊癖性的效用和价值得到充分承认的地方，人物性格的这种独立性才可以出现。”也就是说，主体特殊性格的出现是一定社会发展环境的产物，适合主体特殊性格生存的前提条件是人性作用的提高，即神性不再是人性的主宰，人性可以在没有精神桎梏的环境下自由甚至是任意的顽强、顽皮。

黑格尔认为，“莎士比亚的人物性格主要地属于这一种，他们的顽强的坚定性和片面性特别值得惊赞”。这些人物性格所涉及的不是出于对宗教虔诚，不是出于人与神在宗教上的和解与统一，也不是出于主体的道德选择。这些人物性格“所追求的特殊目的是只有他们才有的，是完全由他们的个性决定的，他们带着始终不渝的热情去实现这些目的，丝毫不假思索和考虑普遍原则，只求达到自己的满足”。在《麦克伯》、《奥赛罗》、《理查三世》之类悲剧，每部中都有一个这样的人物性格的，他比周围的人显得都突出而强有力。

黑格尔用这种观点评论艺术形象：

例如麦克伯的性格就决定了他的追求名利与权力的野心。起初他还踌躇，但是接着就伸手去抓王冠，为着要抓到手，不惜谋杀国王；为着要保持住王冠，不惜采取一切残暴凶恶的手段。这种不顾一切的坚定性，这样一心一意地坚决实现自己抉择的目的，就是麦克伯的主要吸引力所在。什么东西都不能使他动摇，无论是对神圣王权的尊敬，他妻子的疯狂，部下的叛乱，还是迫在眼前的毁灭，无论是天上的还是人间的法律，他都不顾一切，勇往直前，决不后退。麦克伯夫人的性格也和他很类似。只有审美趣味低劣的近代批评家胡说八道，才在她身上发见到所谓爱。从一开始，麦克伯写信给她谈他会见女巫们和女巫们预言他的命运，女巫预言说，“祝贺你，考道郡的领主！祝贺你，你要做国王！”她谈到这里就说，“你本是格来弥斯郡的领主和考道郡的领主，将来还要做预言说你要做的国王。但是我怕你的性格软弱；肚子里人类善心那种乳汁太多了，怕不能采取最捷便的道路。”她没有丝毫恩爱的味道，对丈夫的幸运毫不感到欢喜，没有道德的情操，没有同情，没有高尚心灵的怜悯，她怕的只是她丈夫的性格成为她达到野心的障碍；她把丈夫看作只是一个工具；在她身上找不到踌躇，找不到迟疑，找不到顾虑，找不到退缓和后悔，而她的丈夫麦克伯起初还现出这些心情；她完全凭自己纯粹抽象的（专一的）顽强的性格行事，只要对她有利，她马上就做下去，直到毁灭自己为止。这种毁灭对于麦克伯本人来说，是在他谋杀了国王之后从外界冲击到他身上的，而对于她来说，却是女性内心世界的毁灭，她变成疯狂了。

与这种人物性格相比，近代作品中的人物可以说是都带着一种可怜相。前面我们说过的、创作了二百多个剧本的德国作家考茨布，他所写的人物看起来最高尚，伟大，卓越，



而内心却是软弱下贱的。后来的许多作家们也并不比考茨布高明。例如德国作家亨利·封·克莱斯特所写的克钦姑娘和洪堡亲王，这两个人物性格都违反始终一致的清醒心理状态，把催眠状态，梦游症和睡行病看作最高尚最卓越的心理状态。洪堡亲王是一个可怜的将军，在下令指示战事部署时发了疯，命令写得很坏，他头天夜里生病失眠，第二天早晨上战场，就干出一些糊涂事。“这些作家写出这些双重人格的、人格分裂的、内部失调的人物性格，就自以为在追踪莎士比亚。他们不知道自己和莎士比亚有天渊之别，因为莎士比亚的人物都是首尾融贯一致的，始终忠实于自己和自己的情欲的；他们是什么样的人，有什么样的遭遇，都是由他们自己凭自己的坚定的性格来决定的。”（第346页）黑格尔的艺术感觉和分析能力令人折服。

2) 特殊的人物性格是坚定顽强的，但是“人物性格愈特殊，愈坚持只按照自己的性子行事，因而容易走上罪恶的道路，他在具体现实世界也就愈要把他推向毁灭”。也就是说，他如果实现了自己的意图，他就会碰到植根于他的性格本身的一种自作自受的毁灭。一意孤行、孤芳自赏、固步自封，都是要付出代价的。

造成这种毁灭命运的主要不是取决于外在环境和他个人的“外在动作”，“同时也取决于一种内心变化，即人物性格本身在横冲直撞，失去自制，直至损伤困顿的发展。……在我们现在所谈的这个阶段里，动作的进展却不只是一种外在的发展，而且也是主体内心的发展。”例如前面说过的麦克伯的动作情节就显得同时是他的心灵逐渐转向野蛮的恶化过程，这个过程一个环节套着一个环节，开始时的迟疑一旦打消了，骰子掷了，以后就急转直下，没有什么可以抵挡住。他的妻子一开始时就很果敢，她的发展只限于内心的焦虑，一直发展到身心双方的崩溃，发展到致命的疯狂，近代人物性格大半都如此。

3) “在现阶段的这些人物性格里，由于他们所选择的目的是偶然的，由于他们的个性是独立自主的，就不可能有客观的和解。”（第347页）也就是说，人物性格选择的目的是独立自主，都没有对客观现实情况的了解，也没有把自己的行动选择与实际情况对照、比较、权衡的过程。他们的选择和行动是没有客观条件为基础的，他们唯一依靠的就“在于他凭自己的无限期的独立自主性和坚定性，超然独立于他的情欲和命运之上，对它们无动于衷”。人物性格的独立性还表现在，主体对行动带来的遭遇无所谓，无论造成什么恶果都是一样的，用不着思索前因后果。“事情既然发生了，人就要使自己成为铁石，来对抗这种统治力量。”

黑格尔对于近代浪漫型艺术人物性格，特别是对莎士比亚的《麦克伯》的分析是非常深刻的，因为他抓住了近代新兴资产阶级思想潮流中的最本质东西——“自我中心”或个人主义。正是这种自我中心论的思想反映到艺术作品中，产生了一大批这方面典型的艺术形象，如巴尔扎克的《高老头》、《欧也妮·葛朗台》中的主人公性格的刻画。

#### b) 性格作为没有发展完成的内在的整体

人物性格的表现还可以采取与上述情况完全相反的方式，即不表现为外在的发展过程，

而是表现在单纯的内心生活上，当事人没有把这内心的目的和选择发展和实现出来，而是停留在内心里。

1) 现在要讲的是一些具有实体性的心灵，它们各自的内心就形成一个整体，但是这个整体“在简单的凝聚状态中每一个内心深处的运动都只在内心里进行而不展现到外在世界”。这种状态不像前面说的那样，性格有明确的内容，个人集中全力于某一个目的，然后顽强地实现它，自己或是成功或是毁灭。现在这种状态的内心没有揭开，无形象，没有表现到外面的内心生活：“这种内倾反省的心灵好像一块珍贵的宝石，只在某些点上，而且只在一瞬间，才现出光彩。”（第 348 页）

2) 这种未揭开的内心生活也可以有自己独特的价值，“这种深藏状态如果要有价值和兴趣，就得有心灵的内在的丰富性，但是无限深沉和丰满的心灵只凭很少的，可以说是无声的表现，甚至于凭沉默，才可以认识出来。”要把深藏状态的性格无声地表现出来需要注意三个方面的问题：1. 含蓄而深刻，“这样一种单纯的不自觉的沉默的本性也可以显出最高度的吸引力，不过这种沉默应该是无风波的深不可测的大海的水面上的那种寂静”。2. 切忌表面肤浅，大海的沉默并非“不是由于肤浅空洞和迟钝的哑口无言。因为一个笨头笨脑的人有时也可以因为话说的很少，意思模棱两可，就自以为具有巨大的智慧和丰富的内心生活，乃至使人相信和称赞他这个人的心灵里深藏着一些了不起的货色，而到最后却暴露出那里是‘空空如也’。”3. 需要艺术家的天才表现，人物性格“沉默的心灵的无限内容和深度之所以被人认识到，要凭艺术家有巨大的天才和表现技能，用零星的，分散的，素朴的，无意的，却又生动活泼的语言（或表现），虽然没有意图要使旁人了解，却仍能显示出这种心灵凭深湛的见识掌握了当前现实情况中的实体性的意义，但是它的思索并不纠缠在一些个别特殊的旨趣、考虑和有限的目的的错综复杂的关系网里，它不受它们沾染，对它们不熟悉；它不让人心的寻常的仇视和同情来干扰自己。”（第 348 - 349 页）这一段话说了创作上一个很深刻的现象，越是表现深沉丰富宏大的东西，反倒需要用表面的、零星的、素朴的、无意的方式，要显得没有直接的意图，也不纠缠于具体的意图。这种欲擒故纵、举重若轻的创作方法比直奔主题、死缠硬打的办法要聪明的多，感人的多。

3) 表现这种自禁闭于内心生活的心灵，除了上面说的那种举重若轻的方法，还需要把握好时机：“这时它在内心世界的某一点上受到触动，把它的全副力量投进一种对生命起决定作用的情感上，专心致志地抓住这种情感不放，从而感到幸福或是失去立足点而倒塌下来。因为要有立足点可以站得稳，人就须有一种广泛发展的伦理实体，只有这种实体才使人有坚定性。”（第 349 页）完整的看这段讲“时机”的话，前半部分是说时机要从感情上把握，专心致志地抓住情感不放，直至幸福或倒塌；后一句又是在讲这种“时机”要有伦理实体才能使人坚定。其实这两方面的内容是一致的，从黑格尔后面举的例子看，表现人物性格的“时机”，既是情感的，也是伦理的；从生活的丰富性上讲，许多思想内容与情感内容是一体的。比如说，朱丽叶的爱情就既是情感的，也是伦理的，这两者的结合才形成

走出艺术哲学迷宮——黑格尔《美学》笔记

了表现人物性格的最好“时机”。

黑格尔认为“属于这种人物性格的有浪漫型艺术中的最优美动人的形象，特别是莎士比亚在这方面达到最完美的境界。”《罗密欧与朱丽叶》中的朱丽叶就是一个例证。她开始是一个十四五岁的完全孩子所的天真烂漫的小姑娘，人们看得清楚，她还意识不到自己，也意识不到世界，她没有什么活动、欲念和愿望，她看着周围的世界就像幻灯所投射的影子一样，不从中学习到什么，也不就它进行思索，只是天真地瞪着眼睛看着。可是突然间我们看到这个心灵的全副坚强的力量，机智，审慎的思虑，魄力都展现出来了，让自己经受最艰难的考验，使我们感觉到这一切好像一朵玫瑰突然放蕊，每一片花瓣和每一条皱纹都现出来了，又好像潜伏在心灵最深处的一股清泉突然源源不绝地迸射出来了。前此，她还是浑然一体，见不出差异，还没有发展成形成，现在却在一个刚醒觉的旨趣——爱情的直接影响之下，以她美丽丰满的英姿，从以前那种禁锢住的精神中脱身出来，连她自己也没有意识到。这是一点火星点燃的火炬，一朵刚由爱情触动的花蕾突然呈现为一朵盛开的花，但是开得愈快，衰谢得也愈快。“一般说来，对于优美高尚的女性，只有在爱情中才揭开周围世界和她自己的内心世界，她才算在精神上脱胎出世。”（第350页）可以说爱情就是朱丽叶内心得到表现的“时机”。

黑格尔还认为民间诗歌，特别是日耳曼的民间诗歌，大半也属于这种不能完全表达出来的深刻的内心生活的范畴。“在这些民间诗歌中，心灵具有丰富而凝炼的内容，尽管显得由某一种旨趣所统治，却只有藉一鳞一爪才能把灵魂的深处表现出来。”

这里有一个问题需要提出来，这种用一鳞一爪就把灵魂表现出来的方式不是与前面说过的象征型艺术的表现方式一样了吗，不也是用一种符号来暗示吗。其实这两者还不是一回事。象征型中用符号来暗示的方式，表现的东西仅限于普遍性的抽象意义；而浪漫型艺术中用“时机”或“一鳞一爪”所表现的内容是“主体的生动具体的心灵本身的表现”。同样是以简炼的表现方式，象征型与浪漫型的区别在于，一个抽象普遍，一个生动具体。

黑格尔认为，“在近代，完全使用思考的意识与这种心灵凝聚在本身的素朴状态相距甚远，这种表现方式是极端困难的，能用这种表现方式就显示出作者具有原始的诗的精神。”（第351页）这里包含这样几层意思：1. 浪漫型艺术生存的时代，其思维特点是脱离具体形象、使用概念进行抽象思考的时代。2. “心灵凝聚在本身”的状态是情感与理性思考直接统一于形象的状态，是内容与形式相统一的状态。3. 这里所说的“原始的诗的精神”实际上是指古希腊时期那种以形象思维为主的社会普遍思维方式。4. 人类发展的不同时期具有不同的思维方式，不同的思维方式决定了不同的艺术创作方法。

歌德是在浪漫型艺术中用这种象征型方式的高手，他能用外表方面仿佛无关要旨的寥寥几笔“把心灵中全部真实和无限都揭示出来”。例如在《浮士德》中吐勒国王与恋人抛酒杯的细节。这位国王用来显出他的爱情的不过是他心爱的女子留给他的一个酒杯，在临死之前，这位酒徒站在他的王宫大厅里，身旁站着他的骑士们，他把自己的王位和珍宝传给

他的继承人，却把酒杯投到海里，不让旁人保管它：

他看到杯子抛下去，装满水  
沉到海的深渊里去，  
他的眼睛昏眩，他自己也沉下去了，  
此后他就一滴酒也不再喝了。

歌德在这首简单的、外表看来仿佛无关要旨的民歌里用寥寥几笔把心灵中的全部真实和无限都揭示出来了。

上面的例子以及歌德的才能都值得赞赏，但在黑格尔看来这种艺术的表现方式仍是有缺陷的，也就是本节的题目所说的，性格还是“没有完成的内在的整体”。为什么说是“没有完成的内在整体”，我们来看这段文字：

“这种深刻而静默的心灵藏着精神的力量，就像燧石蕴藏着火种一样，还没有表现出来，还没有充分发展出自己的生命和对自己的生命思索，所以还不能通过这种教养而得解放。它仍不免碰到残酷的矛盾，如果它的生命响起失调的哀伤音调，它就束手无策，找不到桥梁来沟通自己的心灵与现实的隔阂，也无法使自己摆脱外在情况的压力，抗拒它，来保全自己的独立自持。一碰到冲突，它就毫无办法，或是不假思索地匆忙采取行动，或是让自己被动地陷在纠纷里。”这一段就是黑格尔所说的性格没有完成的那一个方面的情况，或者说是在艺术中表现出来的情况。这里有这样几层意思：1. 深刻、静默的精神力量像火种，但没有表现出来，还是静止的、没有展开的。2. 没有展开就是没有辩证的运动，因此也就没有与现实的沟通，也就没有生命力和无限的自由性。3. 遇到外在矛盾就要陷入被动。

例如哈姆雷特就是这样具有优美高尚心灵的人；他并没有内在的弱点，只是没有强健的生活感，所以他在阴暗的感伤心情中徘徊歧路；他具有一种精微的嗅觉，本来没什么可以猜疑的标志或理由，但是他总觉得不稳妥，事情并不总是那么顺利，他就想到发生过的某种不稳妥的事。他准备报仇，却又在犹豫，他不像麦克伯那样凭一时感情用事，也不像拉俄提斯那样说干就干，而是固守着一种优美的沉浸在内心生活在的同灵魂的寂然不动状态，这种灵魂不能使自己成为现实的，不能使自己适应当前的情况。他几乎是听任外在的情况牵着他走，在这种缺乏现实感的情况下，导致全局的命运归宿以及他自己的沉思内省的内心生活的归宿。

性格没有发展完成的另一方面是近代下层阶级人们的情况。“这种人没有受到教养，不追求带有普遍性的目的，没有多方面的客观的旨趣，所以如果没有达到某一个目的，就找不到另外的精神的寄托和行动的据点。这种教养的缺乏就造成心灵的褊狭，它愈没有得到发展，也就愈顽强地抓着尽管是片面性的东西不放，仿佛这是整个人格攸关的事。”（第352

走出艺术哲学迷宮——黑格尔《美学》笔记

页) 这里有这样几层意思: 1. 下层人性格的未完成与艺术作品中的性格未完成有所不同, 一个是具有优美高尚的心灵并获得过良好教育, 一个是没有受过良好教育而且心灵褊狭。2. 没有普遍性目的, 没有高远追求。3. 把片面性的东西看作涉及人格的大事, 以令人震惊的方式去解决自己的内心生活与自己被牵入的外在生活, 导致令人震惊的效果。

黑格尔说, “德国人的性格里特别具有这种返躬内省、沉默寡言的单调性, 所以他们在这种沉默状态中很容易流于顽固倔强, 动辄生气, 满身锋芒, 不可接近, 而在行动和表现上总是完全不可靠, 充满矛盾。”黑格尔对自己同胞的剖析毫不留情。另外, 《罗密欧与朱丽叶》中人物性格展开的过程及其结局就是这种性格以令人震惊的方式解决外在问题的典型。

总结一下这种性格的两个方面的表现: 一方面“它们只显出个别主体的意志力, 这种主体性格要如其本然地发挥自己的效力, 就按照自己的意志横冲直闯地干下去”; 另一方面“它们显出一种本身完整的不受局限的心灵, 这种心灵在某一点上受到触动, 就把自己的整个个性的深度和广度完全集中到这一点上, 但是由于对外在世界还没有充分经验, 就碰上冲突, 没有能力使自己适应这种局面, 想出解救的办法。”(第 353 页) 黑格尔在这段文字中把“a) 个别人物性格的形式上的坚定性”和“b) 性格作为没有完成的内在的整体”这两部分的内容都概括了。

### c) 形式的人物性格在艺术表现中所引起的实体性的兴趣

前面已经说了性格两方面的特点, 现在所要提到的第三点是这样的: “这种形式的人物性格, 如果从他们所追求的目的来看, 虽是完全片面的, 受到局限的, 而从他们的意识来看, 他们的性格却是充分发展了的, 他们就不仅能引起形式上的兴趣, 而且还能引起实体性的兴趣。”(第 353 页) 这一段可以算是这第三种性格特点的概要, 其中有这样几点应提出来分析: 1. 这种性格特点从不同角度看有不同评价: 从它们所追求的“目的”来看是片面的、受局限的, 从他们的“意识”来看却是充分发展了的。关于“目的”的片面性主要应从“客观”的方面来理解, 一是缺乏远大的理想和有普遍性价值的生活目标, 二是主体与客观世界缺乏沟通和相互适应。这些在近代文艺作品中可以见出, 小人物、平凡性、不适应性、隔离感等。关于“意识”的充分发展主要应从“主观”的方面来理解, 一方面它们能利用一个“时机”显出本身完整的不受局限的心灵, 另一方面它们作为小人物在平凡中显出高贵、智慧和个性的光彩。这样就容易理解黑格尔所说的那些“片面”、“局限”和“充分发展”了。2. 关于“形式上的兴趣”与“实体性兴趣”, 在这个语境中, “形式”更多的是指看得见的东西, “实体性”更多的是指看不见的东西; “形式”就是形象的直观的东西, “实体性”就是意义内容方面的东西。结合文字中的话可以理解为, 他们不仅能引起艺术形象和艺术形式方面的兴趣, 也还能引起对其思想意义和人生目的旨趣方面的思考。

上面说的只是第三种性格特点的概要, 黑格尔说“使我们认识到精神方面的这种深刻和丰富的莎士比亚”, 如果具体到莎士比亚式的丰富性格, 可以分出以下几个层次: 1.

命运感。“我们会从他们身上得到一种印象，仿佛他们的主体性中这种局限性本身就只是一种命运，换句话说，就是它们的特殊定性与另一种深刻的内在精神之间的一种纠纷。”主体的意志力抗拒不了一种具有深刻规定性的制约，这种制约就是命运。2. 个性化。“人物所作所为，即他们所实现的特殊目的，都植根于他们自己的个性。”3. 超越性。“这类人物具有自由的想象力和天才的精神，能凭思考使自己超越出环境和具体目的的局限，而显出比自己实际所表现的更高的人格，……这些人物也同时具有一种高度，把他们实际上在具体的目的、旨趣和行动方面所表现的人格淹没掉，显出是比实际更深广更高大的人物。”这种超越实际上是指这些人物在艺术作品中所表现出的人格力量、智慧能力以及高贵心理，淹没了他们在平凡现实中为着生活琐事而行动、忙碌的目的和旨趣。也就是在平凡的小事件中显出超越事件本身的更高的人格。4. 客观性。“在莎士比亚的作品里，我们却从来找不到辩护和谴责，只看到对一般命运的检阅，剧中人物们都用命运必然性的观点来看事物，他们看自己也像看旁人一样，仿佛跳出自身以外来看自己，既不诉苦，也不追悔。”（第355页）这实际上是在总结现实主义创作方法的审视角度。5. 难能可贵。“从以上这些观点来看，这一类的个别人物性格是一个无限丰富的领域，但是写这类人物也有一种危险，即易流于空洞和平板，所以只有少数大师才具有诗才和卓越的见识，去掌握住这类人物性格的真实面貌。”

## 2. 投机冒险

上一节我们讲了非宗教性的独立的人物性格的内心生活，这可以算是“表现于艺术的内在方面”，本节就要考察一下艺术的外在方面，“即发动人物性格的那些环境和情境的特殊性，人物性格所牵连进去的冲突，以及内在方面（内心生活）在具体现实里所采取的总的面貌。”（第355页）

因为这一节说的是艺术表现的外在方面的情况中，还是要进一步明确浪漫型艺术中主体与客观世界的关系。“浪漫型艺术的一个基本定性就在于精神性，或反省本身的心灵，形成了一个独立自主的整体，因此外在现实对于它来说，不是由它渗透进去的实在界，而是和它割裂开来的纯然的外在的东西中，离开精神而独立地向前推进，卷入纠纷，流转无常，全凭偶然毫无目的地到处乱窜。对于自禁锢于本身范围以内的心灵来说，它碰上哪一种环境都是一样，哪一种环境出现在它面前都是偶然的。因为这种心灵采取行动时，重要的目的不在要完成一件首尾融贯的能持久的作品，而在表现自己，为行动而行动。”这里有这样几层意思：1. 浪漫型艺术的定性就在于精神性，是反省本身的独立心灵整体。2. 外界现实对于它来说不是互相渗透，而是相互外在，无论如何都不可能改变。3. 对于被桎梏的心灵来说，无论碰上哪一种环境都是一样的。4. 主体采取行动不是为了与环境相统一，而是为了表现自己。根据这些原则，艺术的内在表现就要在不同条件下展开。

### a) 目的和冲突的偶然性

目的和冲突的偶然性也可以说是从自然中排除神性的情况。记住，黑格尔所说的神性就是指精神性。自然脱离精神，一方面精神已脱离外在现象世界而回到它本身；另一方面自然世界因失去了精神的渗透，也就与主体的精神内容相背离独立自在的进展。也就是说，“上文所说的排除神性的过程也就涉及发出动作的人物性格，人物性格因此带着本身偶然的目的走进一个偶然的世界，不能使自己和这偶然的世界统一起来，形成一个彼此完全契合的整体。”（第 356 页）

这一节的大题目是“投机冒险”，在艺术中怎么出了这样一个类似“商海探险”的题目。其实黑格尔所说的“投机冒险”是指浪漫型艺术中，主体目的与客观自然之间相脱离的关系，也就是说，“投机冒险”是指主体目的与外界自然情况不统一、两者间没有必然联系的情况。我们已看到，在浪漫型艺术中，主体目的与客观自然之间的关系是分离的。一方面主体目的是相对的、有局限的，它所处的环境也是相对的、有限的，也就是说它所处的环境并不是由主体来决定的，而是由外在偶然情况自生自发的结果；另一方面外在自然因没有精神的渗透而无目的性，也充满了偶然因素和无规律性。“这种情况就使冲突也成为偶然的，仿佛像零乱的叉枝乱缠在一起一样，——这种一切都凭偶然的情况就构成‘投机冒险’，就事件和动作的形式来说，投机冒险是浪漫型艺术的一个基本类型。”也就是说，黑格尔所说的“投机冒险”，是由于主体目的的偶然性与客观自然的偶然性造成的，因为这两者间没有必然的联系，“这种一切的偶然的情况就构成‘投机冒险’”。

按照艺术美的理想和古典型艺术的标准，动作和事迹要有一种本身具有真实性和普遍意义的目的，而这目的的内容意义也就决定这些动作和事迹的外在形象及其表现的方式，也就是决定了艺术的内容与形式、理性与感性的统一；同时也决定了主体目的与客观自然之间的相互依存的关系。浪漫型艺术的动作和事迹却不是如此。浪漫型艺术尽管也要表现主体的目的和实现这目的的过程，但是这种目的的表现过程却不能决定客观自然的进程。也就是说，“这种目的本身却不能决定动作及其内在演变过程的次第，而是听任动作自由地卷入纠纷，听偶然外在事物摆布。”

“目的和冲突的偶然性”从三个方面说明。

1) “浪漫世界只有一个绝对的工作要完成，那就是推广基督教的影响，鼓舞教会团体的精神。”（第 357 页）黑格尔所说第一项目的与行动的冲突其实是指十字军东征行动。发动十字军东征行动的目的是要把摩尔人和阿拉伯人那些伊斯兰教徒们赶出基督教国家，尤其是要夺回基督的圣墓。因为十字军东征本来就是为了证实一句话：“你不要让他安息在坟墓里，不能允许你的神圣的人腐朽。”黑格尔说十字军东征是中世纪基督教徒的集体投机冒险有这样几个方面的理由：1. 这种目的不是社会普遍性的意识和目的，它要靠由许多零星的个人组成的集团去实现，这些人都是凭个人自愿来参加这种流水般的行列的。也就是说它不是一种更具社会普遍意义的有目的的行动。2. 这种投机冒险行动本身就是零散的，凭

幻想的：它涉及精神方面的事，却没有真正的精神性的目的，如果作为艺术表现内容，其动作和人物性格虚伪的；如果从宗教运动的角度来看，其追求的目标是极端空洞的。因为基督的解放主要是精神上的，而不是肉体 and 坟墓上的。3. 这个运动还带有掠夺和征服的目的，这种对外在事物的追求也就和宗教目的毫不相容的；人们本来应该追求的内在的东西，而他们实际所追求的却是精神已从其中消失的一个纯然外的地方；他们还追求尘世和利益，把世俗的目的增加到宗教的目的上面。

“这样三心二意就使十字军东征具有上文所说的零乱性和幻想性，导致内在的和外在的两方面的互相颠倒而不是转化为和谐整体。因此在具体执行之中，互相对立的因素也没有达到和解而只是拼凑在一起。虔诚堕落到粗暴和野蛮残酷，这种粗暴使人的一切自私和情欲都发泄出来，然后到了一定的时机，又转化到自己的反面，回到精神的永恒深刻的激动和悔恨，……由于这些互相冲突的因素，追求同一目的的动作和事迹就完全见不出统一性和先后承续的因果关系：它们整体分裂开来了，分散为许多零散的投机冒险行动，胜利，挫败有及各式各样的偶然事件，所达到的结果和所用的手段以及大事铺张的准备毫不相称。而且目的本身在执行过程中也被放弃掉了。”（第 358 页）这些就是黑格尔从第一个方面说的目的和冲突的偶然性，也就是第一种“一切都凭偶然的情况就构成‘投机冒险’”。

2) 此外是一种较高尚的工作，“那就是每个人要靠自己来完成的工作和实现的生活，去决定自己的永恒的命运”。例如但丁在他的《神曲》就里根据天主教的对每个人的题材进行了掌握。这里可以分两个部分来看，一方面按照天主教的观点描述了奖善惩恶的工作，但这种提出并非显出绝对和普遍意义，而是提出无数个个别具体的事例。另一方面是作者主体意识在作品中的展现，即“诗人僭夺了教会的权利，把天国的钥匙拿到自己手里，宣布赏罚，使自己成为世界的裁判人，把古代和基督时代的一些最有名的人物，其中包括诗人，公民，战士，大主教，教皇之类，分配到地狱、净界和天国里”。（第 359 页）

3) 这第三种类型的目的和冲突主要是世俗世界中、日常生活中各种观念的、无限多样化的投机冒险，“有关爱情、荣誉和忠贞的外在的和内在的偶然情况；有时是为着自己的名誉而进行殴斗，有时是为受迫害的无辜者打抱不平，为自己所崇拜的贵夫人而做出最奇特的事，或是靠拳头的力量和手腕的灵巧来捍卫侵犯的权利。”

说这些事情和观念是投机冒险的理由在于，“在这类题材的绝大多数事例中都没有必然要导致行动、情境和冲突的机缘，只是当事要显示自己的身手，故意地去寻求投机冒险的事干。”例如在爱情方面的表现大多数除掉要证明或者显示爱情的坚定、忠贞和持久以外，本身没有其它特殊的内容和目的；前面我们说过，爱情是极端个性化的事情，生活环境和周围世界的情况都是特殊爱情的条件和机缘，因此爱情的当事人采取什么方式来证明或者显示爱情就完全是他们一时的心血来潮或听任偶然外在事物摆布。

荣誉和勇敢的目的也完全如此。在大多数情况下，追求荣誉和勇敢的主体离开具有实体性的内容、离开具有社会普遍意义的有目的很远，他们可以抓住任何偶然出现的内容，



把自己放进去。他们是站在自己的角度来看待荣誉的，一些本来并无损于他的事也可以看作是被侮辱，或是把这一点当作自己显示勇猛和才能的机会。“这里既没有什么标准可以断定某种东西是否可以选作动作的内容，也就没有标准可以断定究竟什么才是对于荣誉的侮辱”。

骑士风中对权利的保护也是这般情形。因为权利和法律在这里并不是看作绝对固定的，不是根据法典及其必要的内容来实现的情况和目的，而是看作纯然主观的临时的想法，所以在法律应否干预的问题上以及在这种事例究竟是否合法的问题上，都得听从主体的完全偶然的裁判。

以上就是“目的和冲突的偶然性”中三种类型的表现，第一种是从教会团体精神的角度说的，主要讲十字军东征的非理性和缺乏社会普遍意义。第二种讲个人依靠自己的努力来决定自己的命运，主要讲但丁在《神曲》中的内容及其意义。第三种讲现实社会和日常生活中各种观念的、无限多样化的投机冒险，如爱情、勇敢、荣誉等，这些也是由于主体目的的偶然性而缺乏普遍意义和实体性内容。这三种合起来统称投机冒险中“目的冲突的偶然性”。

#### b) 对偶然性作喜剧性的处理

这里主要是讲“动作发生的环境和行使意志的主体心灵这两方面的偶然性”，也就是说从动作发生的外在原因和意志主体的内在原因这两个方面来讲偶然性的喜剧处理。

黑格尔为什么要从外在原因和内在原因这两个方面来讲偶然性的喜剧处理？因为个别人物采用完全偶然的因素作为他们行动的内容，这种内容只是靠人物性格的力量来支持；而这种行动的成败则要靠外在环境制约的冲突来决定。也就是说，内在心理决定行动选择，外在环境决定成败结果。这两者缺一不可。

从外在与内在两方面的特点来看，一方面骑士风时代所应付的环境是个别的，所以完全是偶然的。根据黑格尔的思维方式说它是偶然的，主要是指它所要实现的不是一种带有普遍性的意义，而是一些个别特殊的目的；更重要的是环境与主体的思想内容没有形成相互依存、辩证发展的关系，或者说是还不是自在自为的关系。另一方面从个别人物的主体精神来看，行动的意图、计划和执行也都带有任意性和幻想性。因为外在与内在两方面都是偶然的，就必然地产生了这样的结果：“这种投机冒险的勾当，如果始终一贯地支持到底，就会在行动和事迹乃至在结果上都显示出一种自己瓦解自己的因而是喜剧性的事件和命运的世界。”（第360页）

黑格尔在这里把“自己瓦解自己”作为喜剧的本质。这种自己瓦解自己的喜剧性命运在阿里奥斯陀和塞万提斯的作品里以及在莎士比亚的一些特殊个别的人物身上特别达到有意识的和最合式的艺术表现。

1) 关于阿里奥斯陀的特点，他“所侧重的是投机冒险的童话性方面”。他的作品里特别引人入胜的是“命运与目的之间的无限的错综曲折、离奇的关系和荒唐的情境的童话般

的拼凑，诗人用这一切来进行投机冒险式的游戏。”（第361页）从具体的喜剧性特点上讲，可以分为这样几点：1. 他的英雄们郑重其事地干一些十分荒谬和愚蠢的勾当，把爱情这个主题从但丁的宗教性的爱和彼特拉克的想象的柔情堕落到淫秽故事和可笑的冲突。2. 因为英雄在荒谬中英勇无比并达到极端，因此人们从艺术上感到的不是信服和惊赞，而是一种对妄诞不经的行为的微笑（或者说是无奈）。3. 由于环境发生方式的偶然性，许多奇妙的纠纷和冲突就被引到故事里来，时断时连、时合时分，最后突然出人意料地达到了解决。

总之，“阿里奥斯陀不仅擅长用喜剧方式来处理骑士风，而且也很会见出而且表现出骑士风中真正伟大高尚的品质，他既描绘出骑士们的勇敢、爱情和荣誉，也很出色地描绘其它情欲、机智、狡猾、镇静之类。”

2) 关于塞万提斯的特点，他的作品“发挥了传奇性方面”。塞万提斯的代表人物是唐·吉珂德，他具有一种高尚的性格，但在他身上骑士风变成了疯狂。我们也可以从喜剧的角度总结几个方面的特点：1. 把骑士风的投机冒险放在一种稳定的、明确的、外在关系描写得很详细的现实情况里，产生了一个安排的有秩序的世界和一个与它脱节的孤立的心灵之间的喜剧性的矛盾；这种心灵妄想单凭它自己和骑士风来建立一种自己想象的秩序。2. 主体具有很好的品质，使我们对他感兴趣；他的疯狂就是他对自己和他的事业抱有充分的信心，就是他对自己追求的执着。或者说正是这种执著造成了作品的深刻意义和人物的艺术魅力。3. 两相比较，唐·吉珂德是对浪漫的骑士风深刻的百分之百的讽刺，而阿里奥斯陀的作品只是对投机冒险开一种轻佻的玩笑。4. 唐·吉珂德的事迹仿佛只是一条线，非常美妙地把一系列的真正传奇性的不故事贯串在一起，把书中其它用喜剧笔调描绘的部分的真正价值衬托出来。

3) 莎士比亚的特点是：“他或是把坚定的具有个性的人物性格和悲剧性的情境，喜剧性的人物和场面的冲突并列在一起，或是通过对自己和自己所追求的粗鲁的狭隘的和虚幻的目的进行一种深刻的嘲讽，来提高人物性格。”（第362页）属于前一种的有福斯塔夫、《李尔王》中的小丑以及《罗密欧与朱丽叶》中写音乐家的一场；属于后一种的有理查三世。

### c) 拟传奇式的虚构故事

前面两部分——目的和冲突的偶然性及其喜剧处理，都是在说浪漫型艺术的解体原因和过程；与此相联系的第三个阶段就是这里要说的“近代意义的拟传奇式的虚构故事”。

“拟传奇式的虚构故事”不同于中世纪的“传奇”或“传奇故事”。这种不同，一方面从题材上讲前者基本上是近代西方小说；另一方面近代似传奇式的虚构故事在社会背景上发生了巨大的变化，它已经失去了传奇所应具有的那种神奇自由想象的基础，甚至它把骑士风的性质也改变了。这种改变的状况是，“外在世界的偶然情况现在已转化为公民社会和国家的固定安稳的秩序，所以警察制度、法律、军队、国家行政机构代替了过去骑士们所追求的虚幻的目的。……这些英雄们站在个人的立场，抱着关于爱情、荣誉和野心的主观

目的，或是抱着要改良现存秩序和现实的散文气味的理想，而现存秩序和现实却从各方面阻挡着他们的道路。”（第363页）

警察制度、法律、军队、国家行政机构等，像一堵堵墙挡在了骑士风英雄们面前，挡在了“唐·吉珂德”们面前。在这种矛盾对立中，骑士风的英雄们把“主观的愿望和要求不适当地推到非常高的地位”。每个人都面对着一个完全不适合自己的世界，这个世界造成了巨大的压力，冷酷地站在那里，不给他的情欲让路。特别是属于这种新骑士阶层的青年人。他们要在阻挠他们实现理想的世道与现实里打出一条路来，他们所不能忍受的是到处都有家庭，社会，国家，法律，职业之类的势力，因为这些确定的生活关系及其约束总是在残酷地抗拒他们的理想和心灵的无限权利。青春的活力和稚气促使他们要在这种事物秩序中打开一个缺口，要把世界加以改良和改变，或是不管它怎样，至少要在这尘世间辟出一个人自由的“天堂”。

社会发展的规律是不可改变的，骑士风的英雄们毕竟抵挡不住国家机器和社会法则的强劲进程。所以黑格尔说“在近代世界里，这种斗争只限于学徒时代，亦即个人从现实世界受教育的时代，因而这种斗争的真正意义也就在此。因为学徒时代的教育目的在于使主体把自己的稚气和锋芒磨掉，把自己成为世界锁链中的一个环节，在其中站上一个恰当的地位。”（第364页）“把自己成为世界锁链中的一个环节，在其中站上一个恰当的地位。”这是黑格尔对个人在近代社会中作用和地位的基本定位。几乎每一个生活在近代社会和现代社会的人都不可避免的定位。一个人不管和世界进行多少次的争吵，多少次被现实扔到一边去，到头来他大半会找到他的姑娘和他的地位；他会结婚，会变成和你我一样的庸俗市民：“太太管家务，生儿养女，原来是世间唯一天使的受崇拜的太太，现在的举止动静也和许许多多其它太太差不多；职位带来了工作和烦恼，婚姻也带来了家庭的纠纷，总之，他也要尝到旁人都尝到的那种酒醒后的滋味。”

在“拟传奇式的虚构故事”这一部分中，我们所看到的还是关于投机冒险的人物性格，与前两部分不同的是投机冒险的人物性格在这里得到了纠正，其中幻想性的因素更多的为社会的现实性所代替；骑士风的英雄们更接近“庸俗市民”了。

### 3. 浪漫型艺术的解体

第三章“个别人物的特殊内容的形式上的独立性”分了三个部分，第一部分“个别人物性格的独立性”，主要讲在人物性格方面，也就是在主体内心方面浪漫型艺术与古典型艺术的区别。从这个角度看，浪漫型艺术的人物性格不像古典型艺术那样把精神直接与客观对象融为一体，而是自禁于自己的小天地，即个人的特殊性格和旨趣中。第二部分“投机冒险”，主要讲与人物性格的个别特殊性相对应的外在环境和情境，这种环境与个别人物的独立性是相互分离的，彼此缺少内在的联系，更达不到精神概念在辩证的否定是发展、生成的意义。因此在主体与客体的关系中，事态的发展，情境，事件的承续次第和结束方式

都带有偶然性，像在冒险投机似的。

以上这些已经形成了浪漫型艺术解体的基础，这第三部分“浪漫型艺术的解体”，就是更具体地说明这种解体是如何实现的。

具体说明浪漫型艺术的解体还是要从主体与客体、精神与对象、内容与形式的关系说起。在主体与客体、精神与对象、内容与形式方面，古典型艺术与浪漫型艺术有着本质的区别。“古典型艺术的造型艺术风格里，主体的内在世界和外在世界是紧密联系在一起，这个外在世界就是内在世界所特有的形象，并不离开内在世界而独立。”（第364页）“在浪漫型艺术里却不然，主体对内在的世界静观反省，闭关自守，外在世界的全部内容就获得自走自路的独立自由，就按照它自己的本性和特殊情况存在下去。”（第365页）也就是说，在浪漫型艺术里，内心世界闭关自守，外在世界独立自由，这样互不依存、互不关联，各自形成了自己的世界。在黑格尔看来，主体与客体、内容与形式的相互依存、对立统一是“艺术美理想”的根本条件，浪漫型艺术因为失去了这种依存和统一，也就分解了美，也就分解了艺术。

但是，浪漫型艺术毕竟也是艺术，它的存在一定有其存在的理由。这里有一段很重要的文字，说明黑格尔怎样解释浪漫型艺术的美：

“主体的亲切情感既然成为艺术表现的基本因素，心灵究竟要沉浸在哪种外在在现实界和精神界的内容里，也还是同样要听便于偶然性。

“所以浪漫型的内心活动可以表现于一切情境，展转投合成千上万的机缘，情况，歧途和迷径，冲突和满足，因为所寻求的并且使它生效的不是一种客观的绝对生效的内容意义，而只是心灵对它本身的主观的反映，即心灵的表现方式和领会方式。

“所以在浪漫型艺术的表现里，一切东西都有地位，一切生活领域和现象，无论是最伟大的还是最渺小的，是最高尚的还是最卑微的，是道德的还是不道德的和丑恶的，都有它们的地位。特别是艺术愈变成世俗化的，它也就愈来愈多地栖息于有限世界里，爰用有限事物，让它们尽量发挥效力。”

这里涉及到关于浪漫型艺术美学特征的这样几层意思：1. 情感成为艺术表现的“基本因素”，而且这情感是“亲切的”；这是艺术史上的重要转折，是近代艺术不同于古代艺术的分界线。2. 浪漫型艺术所寻求的“不是一种客观的绝对生效的内容意义”，也就是说寻求的不是客观内容的真实性，而是前面说的情感。3. 既然不追求“真”，不以客观内容的真实性为标准，而以“亲切的情感”为“基本因素”，这样主体内心活动实现自我时就充满了偶然因素和无规律性。4. “亲切的情感”完全是主体心灵个性化的标准，它可以选择任何最伟大的或是最渺小的作为艺术表现的内容。5. 任何进入浪漫型艺术表现的东西，都只是为了体现主体从情感方面对它的亲切和反映，都是心灵个性化的标志。6. 因为艺术表现“基本因素”的偶然性决定了内容与形式、主体与客体的分离。

上述各项带来了创作方法和审视角度的转变：“对于艺术家来说，他在这有限世界里也

走出艺术哲学迷宮——黑格尔《美学》笔记

感到如鱼得水，只要他按照它本来的样子去描绘它。”

这里黑格尔又提出了一个重要的观点，“按照它本来的样子去描绘它”。这个说法让我们想起了许多由此而引发的观点，如车尔尼雪夫斯基“美是生活”、批判现实主义、自然主义等。黑格尔认为莎士比亚的创作就是按照生活本来的样子去描绘它，在他的作品里，“动作情节一般都是最具体的有限的生活关系中进行的，分化为一系列的偶然事件，一切情况都各有它的价值，最高的境界和最重大的旨趣和最不重要的或次要的东西摆在一起。”黑格尔这样评价的理由是，在莎士比亚的剧本里，有小丑、粗人以及日常生活中的平凡事物，例如小酒馆、搬运夫、夜壶、跳蚤之类，正如在浪漫型艺术中以基督为题材的宗教画里就有牛、驴、牛槽和饲料之类的东西。这些正应了《圣经》里的一句话：“凡是卑微的都要得到提高。”

这样的情况造成了两个方面的问题：一方面从艺术所表现的客观角度看，作品中表现的生活内容都是一些散文性的，也就是繁杂的、与艺术追求相距甚远的东西；平凡的东西没有表现出有社会意义和理想追求的实体性内容，而只是表现为心灵情感的偶然性和变化无常。另一方面从艺术表现的主体心理看，主体性凭自己的情感和见识，凭它的巧智的权利和威力，把自己提高到主宰的地位，不让任何事物和形象能达到与这种情感和见识相对应、相媲美的程度；或者说不让任何事物和形象直接表现出主体的意蕴，进行作品的事物和形象只是作为情感和观照的附庸，这样主体性才得到了满足。正是由于上述客观与主体的分离，造成了浪漫型艺术的解体。

本节也是分三个部分。第一部分讲“外”，描绘眼前平凡事物和外在现实的原则，也就是一般所说的“摹仿自然”。

第二部分讲“内”，即主体的幽默或脾气，近代许多诗人的作品都以此处主体的脾气为基础。

第三部分总结，从内外两方面的情况看，艺术在近代所发挥的作用。

#### a) 对现成事物的主观的艺术摹仿

“对现成事物的主观的艺术摹仿”这个题目可能是包含着这样几层意思：1. “亲切的情感”成为基础因素，不以客观内容的真实性为条件；2. 主观心理因素的表现不以内容与形象、情感与形象的有机统一为基础和条件；3. 任何卑微的、繁杂的、与艺术追求相距甚远的东西都可以成为艺术中的因素。所以这种状况只能算是“对现成事物的”、“主观的”、“艺术摹仿”。

黑格尔认为“对现成事物的主观的艺术摹仿”其领域和题材是无穷的，“因为在这里艺术用作内容的不是范围有限的带有必然性的东西，而是偶然的现实事物，包括变化无穷的形状和关系，自然及其五光十彩的零散图景的交互辉映，人的日常动作和努力，自然需要和舒适生活的满足，偶然的习惯，态度，家庭生活的活动，公民社会的活动，总之，客观世界中的无穷的错综复杂的变化都可以用作内容。”（第366页）

艺术到了这个时候，几乎没有什么不可以进入其内。而且问题还不仅在于任何卑微的、繁杂的东西都可以进入其内，更重要的是“艺术家把自己完全消失在这种写生画里”，消失在对自然的摹仿中，消失在偶然性的直接现实事物。这就让人们提出了一个疑问：“像这类作品是否还配称为艺术？”

关于真正艺术作品的概念，黑格尔曾有过明确的定义：一方面它的内容不应是本身偶然的，可消逝的；另一方面它的表现形式应完全符合内容。

如果我们用这个标准来衡量，现阶段的这种摹仿自然的作品当然差得很远。但是，我们不应忘记黑格尔是一个非常理性的现实主义者，他看待世界的原则（凡是存在的就是合乎理性的）决定了他必然会为浪漫型艺术找到作为艺术而存在的理由。

他为浪漫型艺术找到了两个作为艺术存在的理由：首先，“艺术另外还有一个因素，在这里特别具有根本的重要性，那就是主体方面构思和创作艺术作品的活动，也就是个人才能的因素，凭这种个人才能，艺术家可以忠实地描绘尽管处在偶然状态而本身却具有实体性的自然生活和精神面貌，通过这种真实以及奇妙的表现本领，使本身无意义的东西显得有意义。”（第367页）这一条理由主要说了两点，一是说主体的构思与创作是艺术的重要组成部分；二是说主体在精神创造、艺术构思和技艺技巧方面的劳动具有价值或意义。这条理由的基础出发点是人要在艺术活动在显示出自己价值的本能需求。

其次，“加上艺术家的精神和心情完全沉浸到这类对象的内在和外在的形象里去，和它们享受共同的生活的那种主体方面的活跃的同情，而且把这种灌注生气于所写对象的情况表现出来。”（第367页）这一条理由从文字上看似乎还是说了主体精神和心情方面的内容，其实这一条与前一条是对应的，说的是艺术形象、形式方面的特征。因为艺术家要在艺术形象的创造中显示自己，艺术家的精神和心情就完全沉浸到对象中去，艺术形象的内里和外表都被灌注了精神和心情的生气，艺术作品从形式上就把这种灌注生气于所写对象的情况表现出来。从某种意义上，讲把主体精神灌注于外在形象本身就是艺术产生的基本方式，所以黑格尔认为，如果有了以上两点，即使没有达到古典艺术作品的标准，也“不能拒绝称这类作品为艺术作品”。

黑格尔为浪漫型艺术辩护的理由是成立的，但从中也可以看出他自己在论点上的矛盾。在论述古典型艺术时，那些绝对的、唯一的、不容更改的定律，随着时代的发展已经遭到否定。不同时代会有不同的艺术，不同时代的艺术也会有不同的美的标准。黑格尔只把古希腊时代古典型艺术作为美的标准、美的顶峰，其观点有些僵硬。

在各部门艺术之中特别适宜于表现这类题材的主要是诗和绘画。因为描绘事物特征和外在现象，建筑、雕刻和音乐都不适宜于完成。

1) 首先来看诗是怎样摹仿现成事物的。从内容方面讲，诗所描绘的是平凡的家庭生活，“这种生活的实体性的内容是正直，通达人性世故和服从当时的道德习俗”。从情节方面看，“其中情节的纠纷限于日常市民日常生活，背景和人物取自中下层阶级”。（第368

走出艺术哲学迷宮——黑格尔《美学》笔记

页)从创作方法方面各国诗人有不同的特点:法国作家特别是狄德罗,提倡对自然和现实事物的摹仿。德国人中,歌德和席勒都是“要从这种生动自然的特殊具体的题材里找到深刻的内容意义和有重要旨趣的冲突”;而德国人中的考茨布和伊夫伦却以对当时日常生活中散文性的琐屑细节的描绘来冒充诗,前者在构思和创作上都肤浅粗疏,而后者则比较讲究严谨准确和庸俗市民的道德。

在论述艺术对自然的摹仿时,黑格尔提到了一种很重要的、值得重视的倾向:

“现在转向当前现实,这里就有一种需要:所用的题材必须对于艺术是本身固有的,本乡本土的,也就是说,它应该是诗人和听众自己的民族生活。

导致这种转向现实的表现方式的动机正是以掌握这样一种艺术为出发点的:“这种艺术在内容和表现形式上都应该是我们自己的,纵使牺牲了美和理想性,毕竟能使我们感到家常亲切的。其他民族过去都鄙视这类日常现实生活中的题材,或是到最近才对它们发生活跃的兴趣。”

这里有几层意思值得注意:1. 艺术走向“本乡本土”的、“听众自己的民族生活”的;2. 在艺术内容和形式上都应该是“我们自己的”,“能使我们感到家常亲切的”;3. 为了达到上述目标,“纵使牺牲了美和理想性”也在所不辞;4. 这种艺术追求过去遭到鄙视,现在对它们发生“活跃的兴趣”。

黑格尔在这里实际上指出了艺术民族化和平民化的趋向。从艺术的发展总体上看应该是一种时代的进步,是艺术从神圣化、英雄化走向社会现实的重要转折。黑格尔敏锐地看到了艺术的这种变化及其积极意义,但对其长久的生命力却没有真正的认识。甚至还认为这种变化是艺术走向分解、走向消亡的标志。

2)在艺术摹仿自然方面最值得赞赏的成就是近代荷兰人的风俗画。黑格尔对近代荷兰人在风俗画方面取得的成就给予极高的评价。他深刻分析了荷兰风俗画取得成功的原因:

首先,荷兰人珍惜和热爱现实生活,是因为这生活是他们凭艰苦的奋斗和辛勤劳动才获得的;为此他们付出了比其他民族更多的努力,因此“他们对最微细的东西也要注意和珍视,最微细的东西对他们也成了重大的东西。”其次,荷兰人是一个主要由渔夫、船夫、市民和农民组成的民族,“所以他们从小就懂得他们亲手用辛勤劳动所创造的最大的乃至最小的必需品和日用品价值。”也就是说,他们知道劳动成果来之不易。第三,荷兰人在宗教上是新教(耶稣教)徒,这也是重要的原因。“只有新教才完全过着散文气味的生活,让它不受宗教关系的牵制,完全凭它本身而独立地发挥效用,可以尽量自由地发展。”(第369页)

黑格尔从民族历史、民族结构和宗教思想三个方面分析了荷兰风俗画取得成功的原因,正是因为这些原因,“处在其它情境的其他民族就不可能运用荷兰画拿来摆在我们面前的那些题材,作为艺术作品的最主要的内容。……他们感觉到自己挣得的自由,可以享受幸福,舒适,正直,勇敢和快乐的生活,甚至可以对愉快而平凡的事物感到骄傲。这就是他们选

择这类艺术题材的辩护理由。”

黑格尔分析艺术现象、艺术作品的方法和思维方式，给我们以启示。

黑格尔对荷兰风俗画的审美追求是充满赞美之心的，他赞美这种艺术追求，也就要为这种艺术（尽管它是浪漫型的）找出它值得喜爱理由。在对荷兰风俗画的赞美与论证过程中，黑格尔的艺术观发生了很大的变化。

黑格尔认为，如果坚持用古典型艺术美的理想来要求，荷兰风俗画也许不能满足深刻的内容意蕴与形式统一的要求；但是这种情感和思想方面的欠缺可以从艺术的外在形式中得到弥补。为什么艺术的外在形式可以弥补思想方面的欠缺，“因为应该使我感到喜悦和惊赞的是画家在绘画里所显示出来的艺术”。

什么是绘画出所显示出来的艺术，这个问题非常关键，它涉及到了黑格尔艺术观念的新变化。我把黑格尔这种新的艺术观念总结为以下几个方面：

第一，艺术作品的关键已不单单是一种观念的体现，即“美是理念的感性显现”，而转向了它的外貌，而且这种外貌具有了独立存在和审美的价值。黑格尔认为，“问题的关键并不在画家是否能通过艺术作品来使我们对他所画的那个对象获得一种观念”，风俗画中所画的那些东西，如马、战士、农民、葡萄、海、太阳、天空以及各种各样的家庭场面，我们原先就已看够了。“引人入胜的应该不是内容和它的实在状况，而是本身毫无趣味的那种对象所显现出来的外貌”。（第370页）黑格尔很少脱离内容单独强调形式和外貌的重要性，这里外貌不再是观念的显现，而自身有了独立的存在和审美价值。

第二，因为作品的外貌成为艺术的重要组成部分，对“艺术”本身的理解也发生了变化。“艺术也就是把外有现象中经过深化的外貌所含的秘密描绘出来的巨匠本领。”这里“描绘”作为“巨匠本领”也成为一种艺术的理由。

第三，怎样把外貌所含的秘密描绘出来，这给艺术提出了新的任务要求。“艺术的任务首先就见于凭精微敏感，从既特殊而又符合显现外貌的普遍规律的那种具体生动的现实世界里，窥探到它的实际存在中的一瞬间的变幻莫测的一些特色，并且很忠实地把这种最流转无常的东西定成为持久的东西。……要捉摸住金属物的一刹那的闪光，葡萄上面的闪烁流动的光彩，落日或落月的一瞬间的光辉，一丝笑容，一种心情变化的突然面部表情，一个滑稽的动作，姿态或姿势之类一纵即逝的效果，而且要百分之百地按照它们的生动具体的面貌把它们凝定下来，供人长久观赏，这就是现阶段艺术所要解决的难题。”我们引了这一大段原文，就是要记住黑格尔已经把凭精微敏感窥探一瞬间的变幻莫测，当成了现阶段艺术的首要任务。

第四，在驾驭偶然与流动性方面，浪漫型艺术取得了对古典型艺术的胜利。“如果古典型艺术按照它的理想基本上只表现具有实体性的东西，这个浪漫阶段的艺术却只凝定住和表现出自然变化中流转不息的外在面貌。”也就是说，古典型艺术主要表现有实体内容的概念，而浪漫型艺术则不在乎概念内容而注重外表、尤其注重在自然变化中流转不息的东西。



例如一股流水，一个瀑布，海上的浪花，杯盘上偶然放射出来的闪光中的静物状态，一个人在特殊情境中的表情，一位妇女在灯泡之下穿针，一个强盗的微笑与狞笑。“这是艺术对流转消逝情况的胜利，在这种胜利中实体性的东西仿佛受到欺骗，丧失了它驾驭偶然的流动的东西的威力。”或者说古典型艺术对自然的流动与变化显得无能为力。

第五，单纯的艺术表现手段和技能成为艺术的独立目的，并具有了客观独立的地位。“对象的单纯的外貌在这里既然提供真正的内容，艺术把这种一纵即逝的外貌凝固下来，并不就此止步。”这里有两层意思：1. 对象单纯的外貌或者说艺术的外在形式，已经成为艺术真正的内容。注意，把艺术的形式本身作为艺术内容，这是传统艺术观向现代艺术观转变的重要标志，也是所谓“形式主义”艺术观的核心所在。我们通常把黑格尔看作德国古典美学的代表，看作以希腊古典美为最高理想的古典美的倡导者。看了他对浪漫型艺术的论述就会明白，其实他也是现代美学和现代艺术的始作俑者。这在后面的观点中还会得到证实。2. “这就是说，除掉对象（题材）以外，表现手段本身也自成一种独立的目的，所以艺术家的主体方面的技能和艺术媒介的运用也就提升到艺术作品的客观对象的地位。”（第371页）黑格尔除了把艺术形式看作内容本身，这里还把艺术家的技能和对艺术媒介的运用也看成一种独立的目的。这比所谓的形式主义更进了一步：“现阶段艺术的主要任务也在于用颜色和光影这些感性因素来对客观世界的外在方面作主观的再现——不管对象本身如何。”

黑格尔又从两个方面论述了把表现手段本身也作为一种独立目的的问题。首先，在艺术形式方面不同因素的组合方式和相互关系就是内容。“在音乐里，孤立的单音是无意义的，只有在它和其它的声音发生关系时才在对立，协调，转变和融合之中产生效果，绘画中的颜色也是如此。”也就是说，单纯一个声音或一个色彩本身可能看不出什么意义，只有在不同因素的组合和相互关系中才能显出意义和内容。注意，这里说的是形式组合也是内容。其次，表现手段及媒介本身也具有客观的性质。例如十四世纪荷兰大画家梵·艾克兄弟会把金银的色泽以及宝石绸缎和羽毛的光彩摹仿得惟妙惟肖。其实这时入画的不是主体心情在画面上的反映，“而是艺术家的主体方面的技能，以这种客体的方式表现为媒介方面的技能，仿佛媒介本身凭它的生动的音乐效果就可以创造出一种客观事物。”（第372页）也就是说，一种单纯的表现手段和技能在一定情况下也具有客观的性质，也具有独立性。

3) 由于以上原因，艺术表现的兴趣改变了。过去注重对客观世界的反映，注重主观与客观的结合。现在兴趣只针对着艺术家本身的主体性了，“这种主体性所要显示的就是它自己，所以对它来说，重要的事不是造成一件独立完整的单靠自己来发挥作用的作品，而是要造成一件供创造主体来表现自己能力的作品。”这里又涉及到了艺术作品的目的要求，现在的目的不像过去那样单靠一件独立完整的作品自己发挥作用；而是要利用作品来表现主体自己的表现能力。也就是说，过去作品自身完整，而艺术家藏在作品背后；现在作品自身完整不再重要，重要的是要在作品中把艺术主体的表现能力显示出来。作品不再是反映

客观的东西，而成为让艺术表现主体创造能力的东西。这样“这种主体性所涉及的不只是外在的表现手段，而且也涉及内容本身，使艺术就变成一种表现奇思幻想和幽默的艺术。”

### b) 主体的幽默

幽默在西文里的本义是体液，古代生理学认为人的各种性情或脾气都是由五脏中的液汁决定的，因此幽默一般指脾气、心情或癖性。在近代用法里，幽默就是“诙谐”、“滑稽”或“暗讽”。这里讲“主体的幽默”，就是“在幽默里是艺术家的人格在按照自己的特殊方面把自己表现出来，所以幽默所涉及的主体是这种人格的精神价值。”（第372页）

黑格尔把“幽默”看做是主体“人格的精神价值”，非常深刻。

1) 按照上面的定义，幽默不是让作品按照客观的结构和完整性来达到自己的艺术表现，而是让艺术家把自己渗透材料里显出自己的精神价值。这里有三点：1. 艺术家的主体活动“就是凭主体的偶然幻想，闪电似的念头，突现的灵机以及惊人的掌握方式，去打碎和打乱一切化成对象的获得固定的现实界形象或是在外在世界中显现出来的东西。”2. 因此，它把客观内容的任何独立性以及由事物本身产生的有本身融贯一致的形状都破坏了，于是艺术表现就变成一种任意处理事物（材料）的游戏，对它加以歪曲和颠倒。3. 这样艺术创作就成为作者“用来暴露对象也暴露自己的一种主观表现方式，见解，和态度的纵横乱窜和徜徉恣肆”。（第373页）

2) 人们在幽默上有一种很自然的错觉，惯于拿自己和眼前的事物显示小聪明，来造喜剧效果。“但是主体如果放任自己的偶然的和戏谑，听其在迷离恍惚中恣意横行，故意把不伦不类的东西很离奇的结合在一起，幽默也往往变成很枯燥味。”

各民族对幽默的接受度不尽相同。法国人对幽默一般不大喜欢，而德国人就更易于接收一点。另外在幽默中，“主体如果没有由一种真实的客观旨趣充实起来的心灵作为他的核心和立足点，就很容易流于感伤和过度敏感”（第374页）。

3) 真正的幽默要避免怪癖，“要有深刻而丰富的精神基础，使它把显得只是主观的东西提高到具有表现在事物的能力，纵然是主观的偶然的幻想也显示出实体性的意蕴。”这里强调的是艺术家在创作过程中，既要无拘无碍地、自由自在地不着痕迹地信步漫游；同时又要在信手拈来的东西中表现出深刻意义，看似没有秩序的零散的东西中也会有深刻内在的联系，放出精神的火花。

讲完幽默的三个方面，关于浪漫型艺术的话题已近尾声了。黑格尔说了这样一段话：“到此我们已经达到浪漫型艺术的终点，亦即最近时代艺术的立足点，它的特征在于艺术家的主体性统治着他的材料和创作，而不再受内容和形式在范围上都已经确定的那些现成条件的统治，这就是说，艺术家对内容和表现方式都完全有权力去任意选择和处理。”

这段话有这样几层意思：1. 艺术家的主体性可以任意选择和处理内容与形式，客观的内容与形式已经不再是艺术作品的制约因素。2. 这种情况是浪漫型艺术的终点，也就是说浪漫型艺术在这里终止了。3. 浪漫型艺术的终止，也正是“最近时代艺术的立足点”；是

否可以说浪漫型艺术之后的新的艺术开始了？其实黑格尔自己也看出了古典型艺术局限性，说古典型艺术“基本上还受人的自然形体的约束，把人的形体当作一个肯定的因素。只有浪漫型艺术才初次把精神沉浸到它所特有的内心世界里去”（第375页）。这种说法值得我们重视。

### c) 浪漫型艺术的终结

说一种艺术的终结，首先要看它是对什么而言的终结。黑格尔所说的终结，主要是说浪漫型艺术对古典型艺术所确立的艺术原则的终结。

再看一下黑格尔所说的艺术标准：“艺术的基础就是意义与形象的统一，也包括艺术家主体性和内容意义与作品的统一。正是这种具体的统一才可以向内容及其表现提供实体性的，贯串到一切作品中去的标准。”（第374页）这里主要说了两个统一，一是内容意义与形象形式的统一；二是艺术家主体意识与客观事物及其内容的统一。这两个统一的标准在黑格尔看来是贯串到一切作品中去的标准，是放至四海而皆准的标准。这个标准的确立，既成为他整个美学体系的核心动力，也决定了他艺术哲学的局限性。

用这个标准来衡量不同历史时期的艺术，就划分成三个不同类型的艺术。在东方艺术起源时，精神与物质是分离的，精神还不是独立自由的，而是要从自然事物中去找“绝对”，找解释世界的理由，因此把自然事物本身看作具有神性和精神力量的。

到了希腊时期，古典艺术把神们表现为一些个体，他们是自由自在的，由精神灌注生气的；于是人的形体被精神灌注，达到了各方面的统一。

“只有浪漫型艺术才初次把精神沉浸到它所特有的内心生活里去，与这内心生活的肉体、外在现实以及一般世俗性的东西原来都被视为虚幻的东西，尽管精神性的绝对的东西只有借这些外在的因素才能显现出来。”（第375页）

1) 这一部分黑格尔稍稍离开一点关于浪漫型艺术的终结，用精辟而流畅的语言从历史的、美学的角度发表了他对艺术的一些看法。

首先，艺术是他那个时代的儿子，艺术的使命就在于替一个民族的精神找到适合的艺术表现。“世界观形成了宗教以及各民族和各时代的实体性的精神，它们不仅渗透到艺术里，而且也渗透到当时现实生活的各个领域里。因为每个人在各种活动中，无论是政治的，宗教的，艺术的还是科学的活动，都是他那个时代的儿子，他有一个任务，要把当时的基本内容意义及其必有的形象制造出来，所以艺术的使命就在于替一个民族的精神找到适合的艺术表现。”

其次，艺术家的创作思想与时代精神的高度统一，形象和形式也就自然流露出来。“只要艺术家和这种世界观与宗教观的具体内容处于统一体，对它有坚定的信仰，他才会以真正的严肃态度对待这种内容及其表现；这就是说，这种内容对于他就是他自己意识中的无限的和真实的东西，他在自己的最内在的主体性方面就和这种内容处于原始的统一体，而他用来表现这种内容的形象对于他（作为艺术家）也就是表现绝对和一般的灵魂的最后、

必然的、最好的一种。”把时代精神与个人意识紧密地、原始性的融为一体，这样他不仅在思想内容方面会成为时代的儿子，就是在形式方面也做出符合灵魂的、必然的、最好的选择。因为“内容及其适合的形式事实上都是艺术家本身所固有的，也就是他的存在的本质，并不是由他想象出来的，而且他自己就是这种本质，因此他所要做的事就是把这种真正本质性的东西化为客观的（加以对象化），让它自己流露出来，形成生动具体的形象”（第376页）。

第三，只有当艺术家把所要表现的东西化为自己生命体质的一部分，让精神意义自然流露出来，“这种情况下艺术家才完全在精神上受到鼓舞，来对付他的内容和表现方式，而他的创造才不是主观任意性的产品，而是在他本身里，从他本身，从这种实体性的土壤，从这种基础产生出来的。（如果）这种基础的内容在还未经艺术家替它找到符合它的概念的个别形象以前，他就得不到安宁。”

第四，艺术家与普通人、与一般的宗教虔诚者不同的在于：艺术家“唯一的要求不过是艺术的内容对于艺术家应该是他的意识中实体性的东西，或最内在的真实，而且使他认识到须用某一种表现方式的必然性。因为艺术家在他的创作中也是一种自然物，他的艺术本领也是一种自然（天生）的才能，他的活动不是和它的感性材料完全对立的概念活动，只有在纯粹思考中才和材料结合在一起，而是还没有丧失自然的面貌，和对象密切结合，相信那对象，以最内在的自我和那对象同一起来。这时主体性就完全渗透到客体（对象）里，艺术作品也完全从天才的完整的内心状态和力量产生出来，这样的产品是坚定的，不摇摆的，把全副雄强气魄都凝聚到自己身上的”。

黑格尔关于艺术的这些观点很有深度，尤其是他把艺术创作活动看做是艺术家本领的一种天生才能，是艺术家与素材结合后进行的一种自然活动。这样，创作就不仅是一种为理念寻找形式的活动，而且是艺术家身心投入的一种无意识的创造活动。“这就是艺术完整的基本条件”。

2) “在我们给艺术在它的这段发展过程中所定的地位中，情况却已完全改变过了。”这句话充满了一种历史的流动感，其的意思是，在我们给艺术设定了许多基本条件的时候，世界和现实的情况已经改变了。值得注意的是，黑格尔并不把这种改变看作是不幸的事，“我们不应把这种改变看作是由时代的贫困、散文的意识以及重要旨趣的缺乏之类影响替艺术所带来的一种纯粹偶然的幸事；这种改变其实是艺术本身的活动和进步，艺术既然要把它本身所固有的材料化为对象以供感性观照，它在前进道路中的每一步都有助于使它自己从所表现的内容中解放出来。”（第377页）这里提出了艺术发展的原动力——“有助于使它自己从所表现的内容中解放出来”。也就是说，黑格尔认为，艺术发展的原动力是从所表现的内容中解放出来。这样，艺术就不再是客观世界的摹写和现实生活的显现，而是与表现内容建立一种自由的、解放的关系。这种看法与他前面对艺术的定性有了很大的变化。我们甚至感到这种变化是革命性的，它为重新认识艺术发展的规律提供了新思路——“从

走出艺术哲学迷宮——黑格尔《美学》笔记

所表现的内容中解放出来”。

那么艺术如果不“从所表现的内容中解放出来”会有什么坏处呢：1. 艺术如果一览无余就失去了吸引力。“对于一个对象，如果我们通过艺术或思考把它摆在肉眼或心眼面前看得十分透彻，把其中一切内容意蕴都一览无余，一切都显得很清楚，再没有剩下隐晦的内秘密了，我们对这种对象也就不会再感兴趣。因为兴趣只有新鲜的活动才能引起。”2. 时代发展了，旧的内容也应改变。“如果艺术把它的概念中所含的基本的世界观以及属于这种世界观的内容范围都已从四方八面表现得很清楚了，那么，对于某一定民族和某一定时代来说，艺术就已摆脱了这种确定的内容意蕴了；此后只有到了有必要反对前此唯一有效的内容时，才会引起重新回到找内容的需要。”这里黑格尔表现出一种可贵的与时俱进的倾向。内容决定形式，内容随时代改变了形式也应随之改变。旧时代旧社会的旧内容已经枯竭，反抗和革新就随要而来；艺术也就有了“重新回到找内容的需要”。例如希腊时代亚里斯托芬起来反对当时现成的东西，琉善起来反对整个希腊的过去；在中世纪末期，阿里奥斯陀在意大利，塞万提斯在西班牙，都起来反对骑士风。可见黑格尔虽然特别推崇希腊古典艺术，但还是反对复古倒退，提倡与时俱进。

黑格尔关于反动复古与提倡革新的几层思考：1. “在过去时代，艺术家由于他所隶属的民族和时代，他所要表现的实体性的内容势必局限在一定的世界观以及其内容和表现形式的范围之内，现在我们见到一种与此相反的局面，这种局面只有在最近才达到完满的发展，才获得它的重要性。”这种完满的局面就是由于自由思想的影响，我们这个时代里各民族都获得了思考和批判的教养，“这就使得这些艺术家们在创作时发现材料（内容）和形式都变成‘一张白纸’，特别是在浪漫型艺术所必需的各阶段都已走完了之后。”（第378页）也就是说，新时代的自由风和思考教养把过去时代的内容和形式否定了，艺术走到今天变成了“一张白纸”。2. “限制在一种特殊的内容和一种适合于这内容的表现方式上面的作法对于今天的艺术家们是已经过去的事了，艺术因此变成一种自由的工具了，不管是哪一种内容，艺术都可以按照创作主体方面的技能娴熟的程度来处理。”这里重要的是按照创作主体方面的技能娴熟的程度来决定、来处理艺术内容和形式。经典、法规、定律都已经是过去的事了，它们不再是艺术创作的限制。3. 按照创作主体方面的技能娴熟的程度来处理，“艺术家就可以超然站在一些既定的受到崇敬的形式和表现方式之上，自由独立地行动，不受过去意识所奉为神圣永恒的那些内容意蕴和观照方式的约束。任何内容，任何形式都是一样，都能用来表达艺术家的内心生活，自然本性，和不自觉的实体性的本质；艺术家对于任何一种内容都不分彼此，只要它不违反一般美和艺术处理的形式方面的规律。”

看了这些文字，是不是觉得黑格尔实际上是一个提倡改革、鼓励创新的理论家。

但是这种依照自己的想法自由创作的状态只是理想性的，在实际运作中不会那样自由。例如许多艺术作品的题材是别人附加于艺术家的，艺术家必须按照雇主的要求和订货条件而工作。尤其是碰到宗教的或世俗的故事、场面、人物肖像、教堂建筑之类题材的创作，

“尽管他们也很用心去体验那种已定的内容，那内容对他毕竟只是材料，而不是直接就是他自己意识中具有实体性的东西。”

与这种“命题作文”类似的还有一种作法是为了表现宗教题材而强迫自己去信教。

就此，黑格尔认为，“艺术家并没有必要使自己的心灵洁白无瑕或是关心自己的灵魂得到解救；他的伟大的自由的心灵，在动手创作之前，首先就要有自知之明，要对自己有把握，有信心，特别是现代的大艺术家要有精神的自由发展，才能不受只用某些既定的观照方式和表现方式的迷信和成见之类因素所束缚，而是把它们降低到自由心灵所能驾御的因素，不把它们看作创作或表现的绝对神圣化的条件，而是把它们看作只是作为服务于较高内容的手段才有价值，他要按照内容的需要把这些因素加以改造之后才放到作品里去。”（第379页）这里实际上是说了艺术家的思想修养和思维方式的问题。要点有三：1. 不要自寻苦恼地追求圣洁和拯救，不必为了受命写宗教题材而去信教；2. 要有自知之明、自信、自由发展；3. 冲破迷信和成见束缚，把它们降低到为自己创作服务的地位；4. 自由的心灵执着于较高的目的。这样，艺术家的才能就能从既定的艺术形式的局限中解放出来而获得独立自由，使自己面对面对“任何形式和材料都听他随心所欲地指使和高度”。

3) 这一部分可以说是浪漫型艺术的一个总结。在具体述说之前黑格尔又有一段晦涩的关于艺术普遍性原则的话：

“一般艺术类型都首先涉及艺术所达到的绝对真实，至于它们各自特殊的原则在于如何具体了解所有对于意识是作为绝对而发生效力的，而且本身就已包含应该用什么方式表现的那种内容意蕴。”

这是一段典型的黑格尔式的哲学表达方式，从书中章节内容的逻辑连接上看可以忽略不提。不过在本书即将结束的时候，重温黑格尔的哲学品格可能还会给人留下一点别样的韵味。

这段文字中让人费解的还是“绝对真实”。关于“绝对”，我们曾用一定数量的文字做过说明，现在再来说几句。德国古典哲学学派的哲学家们在学术上都有一个远大的目的，那就是要为世界提供一种科学的终极说明，提供一种解释世界的最高根据。这种“终极说明”或“最高根据”具有两个方面的任务，一方面要解释这“终极说明”为什么能够解释一切；另一方面是要用这个“终极说明”具体地解释一切。黑格尔认为自己的哲学达到了既可在学术上自圆其说，也可用以解释一切的程度，已经实现了“终极说明”和“最高根据”的目标。这种“终极说明”和“最高根据”就是“绝对”。我们说过“绝对”是方方面面、形形色色的统一，说到底就是所有的东西都能够由“绝对”做出解释。“绝对”就是解释一切的“终极说明”和“最高根据”。

从这个意义上讲，“绝对真实”就是以能够解释一切为前提的“真实”，而不是存有许多假定性和不可知性前提下的“真实”。用通俗一点的话说，我是把什么事都弄明白了以后才做出这个判断的，而不是在什么都不清楚或有些事还没弄清楚之前就做出这个判断。

走出艺术哲学迷宮——黑格尔《美学》笔记

还需要说明的是，“绝对”是有层次性的，过去不同时期的、较低层次的哲学成果和对世界的认识，可以作为“绝对”的一个下属层次或下属环节，进入“绝对”的整个体系。

现在我们来分析那段话：

“涉及艺术所达到的绝对真实”，实际上是指，艺术在认识世界和解释世界方面达到了什么程度。

“对于意识是作为绝对而发生效力的……内容意蕴”，实际上是指，反映出对世界认识水平的内容和意蕴。

我们来完整表达一下那段话的大意：各种不同艺术类型的区别，首先要看它在认识世界和解释世界方面达到了什么程度；其次，更具体的差异和各自的特殊性则要看它们的内容和意蕴如何表达了对世界的认识和理解；最后，而且要看艺术内容和意蕴本身理应包含的表现方式。更简要一点说：对各种艺术类型进行区分，第一要看对世界总的认识水平达到了什么程度；第二要看各种类型的艺术解释世界时，其具体内容上有什么区别；第三要看体现内容的艺术形式有什么不同。

根据这样的原则，黑格尔论述了三个类型艺术的区别：“我们已经看到象征型艺术里内容是自然的意义，表现形式则来自自然事物和人格化；在古典型艺术里内容是精神的个性，表现为摆在面前的肉体存在，这肉体存在是受命运的抽象必然性支配的；在浪漫型艺术里内容是精神性及其本身所固有的主体性，对这种主体性的内在方面，外在的形象始终是偶然的。”（第380页）

浪漫型艺术又这样一些具体的特点：1. 浪漫型与象征型艺术都是以自在自为的神为艺术题材，但浪漫型艺术要更多地加入主体性的世俗内容。2. 无限的主体性和人格“首先见于荣誉、爱情和忠贞，然后见于特殊的个性，见于和人类生存中某一种特殊内容意蕴结合在一起的具体人物性格”。3. 最后出现的是幽默，“它消除了人物性格与某一特殊的有局限性的内容的联系，它能使一切定性都变成摇摆不定，乃至于把它消灭掉，从而使艺术越出了它自己的界限。”也就是说，幽默把人物性格与客观内容的联系切断了，变得摇摆不定和变化无常，这样就破坏了黑格尔关于艺术基础的两个统一，即内容意义与形象形式的统一，艺术家主体意识与客观事物及其内容的统一。于是艺术就越出了它自己的界限，走向消亡。

艺术越出了它自己的界限走向何处，真的是消亡了吗？我们来看黑格尔的指向。

艺术越出自己的界限后：1. 回到“人”自身。“人”是什么？“‘人’就是人类心灵的深刻高尚的品质，在欢乐和哀伤，希求，行动和命运中所见出的普遍人性。”艺术越界以后，人就“摆脱了某一种既定内容和掌握方式的范围的严格局限”，回到心灵的深刻高尚的品质。也就是说人不必非要按照既定内容和掌握方式来创造艺术了，可以采取各种方式来实现心灵的深刻和高尚。

2. “从此艺术家从他本身上得到他的艺术内容，他变成实际上自己确定自己的人类精神，对自己的情感和情境的无限方面进行观察、思索和表达，凡是可以在人类心胸中活跃

的东西对于这种人类精神都不是生疏的。”自己从自己身上得到他的艺术内容，自己对自己的情感和情境的无限方面进行观察、思索，这不是人随心所欲、酣畅淋漓的自由发挥吗？多么富于人性的想象力。

3. “这种内容意蕴不是绝对可以用艺术方式来赋与定性（确定）的，内容和表现的形象都听命于艺术家的随意任意性的创造活动，——任何旨趣都不会被排除掉，因为艺术现在所要表现的不再是它的某一阶段中被认为绝对的东西，而是一切可以使一般人都感到亲切的东西。”（第380-381页）这里重要的一点是艺术表现不再以哲学认识世界的内容作为自己的内容。

以上这三个方面基本概括了浪漫型艺术之后的艺术走向，对我们认识西方十八世纪之后的艺术发展具有很大的启发性。这里这样几层意思：1. “绝对”等与哲学认识有关的客观性内容不再是艺术的表现题材，艺术再也无须受客观标准的限制，艺术再也就兼备认识世界的使命。2. 艺术成为艺术家自己内心的事，或者说从认识客观“真”的使命转向表达主体“善”的追求，转向心灵情感内容的表达；对自己的情感和情境的无限方面进行观察、思索和表达。3. 这种表达无论在内容上还是在形式上都不受任何既定艺术成规的限制，内容和形象都听命于艺术家的随意性和任意性。4. 而这一切表达只要让人感到亲切就行。

我们来细想一下这些内容，除了第四条，简直就是一个后现代艺术的宣言。或者说黑格尔从理论上理顺了从浪漫型艺术到后现代艺术的逻辑环节，这是人们所忽视的方面。在诸多后现代艺术理论中，从社会学角度分析的居多，而真正从艺术发展逻辑上理顺这种关系的不多。

黑格尔还从题材的时代性上对浪漫型解体后的艺术做了界定，并对历史题材的创作提出了古为今用的要求。

“面对着这样广阔和丰富多彩的材料，首先就要提出一个要求：处理材料的方式也要显示出当代精神现状。”（第381页）在艺术中显示出当代精神现状，当然也可以与不同时代的古人为邻；做一个荷马派诗人，尽管是最后的一个，也还是很好的；甚至反映中世纪浪漫型艺术倾向的作品也还有它们的功用。“但是今天某种题材的普遍适用、深刻和具有特性是一回事，而对题材的处理方式另是一回事。不管是荷马和梭福克勒斯之类诗人，都已不可能出现在我们的时代里了，从前唱得那么美妙的和说得那么自由的东西都已唱过说过了。这些材料以及观照和理解这些材料的方式都已过时了。只有现在才是新鲜的，其余的都已陈腐，并且日趋陈腐。”这最后一句话可作铭言。

就此，黑格尔还“从历史和美学的观点对法国人提出一点批评”，用来论证“时代精神”和“古为今用”的观点。黑格尔说法国人把希腊和罗马的英雄们以及中国人和秘鲁人都描绘成为法国的王子和公主，把路易十四和路易十五时代思想和情感转嫁给这些古代人外国人的做法是拙劣的，甚至会产生恶劣影响。

黑格尔用一段很优美同时也很深刻的文字对文艺时代性和历史性关系做了总结：



“一切材料，不管是从哪个民族和哪个时代来的，只有在成为活的现实中的组成部分，能深入人心，能使我们感觉到和认识到真理时，才有艺术的真实性。正是不朽的人性在它的多方面意义和无限转变中的显现和起作用，正是这种人类情境和情感的宝藏，才可以形成我们今天艺术的绝对的内容意蕴。”

这段文字很晓畅，就不必多说了。值得赞赏的除了黑格尔思想的精深，还有朱光潜先生的文笔和功力。阅读时我们常常会被其广博深厚的学识所折服。

以上是对这个阶段的艺术内容方面的讨论，下面讨论一下浪漫型艺术在解体阶段所采取的形式。但是应当指出的是，这里说的“形式”，不是指艺术的物质媒介形式或形象；而是指解体过渡中艺术家进行创作时的思维形式过程，是思维的方式，而不是艺术形象或形式。

浪漫型艺术的衰落有两个原因，一方面“由于就偶然形状对外在事物进行摹仿”；另一方面是由于幽默，“即主体性在幽默里按照它的内在的偶然性而趋向自由化”。这两个方面一外一内、各不相同；其共同点则有三条：一是走向偶然性与自由化，二是脱离了以“绝对”的客观内容为尺度的制约，三是内容与形式、主观与客观相脱离。

我们在分析古典型艺术向浪漫型艺术过渡时，曾讨论到“意象”、“比喻”和“箴铭”之类过渡形式，现在也要把这两个过渡结合起来，认识一下浪漫型艺术中的类似过渡形式。“在这些过渡形式里，构思方式的主要特征就是内在意义与外在形象的分裂，这种分裂部分地由艺术家主体活动消除掉，特别是在箴铭里它可能转化到统一。”（第382页）

黑格尔在这里要进行比较的是浪漫型艺术在解体阶段所出现的与“箴铭”相似的状态，而且这里也出现了一种类似“箴铭”的“统一”。不过这个过程，或者说这个思维发展形式过程较复杂，需要一个环节、一个环节地连接。我们来捋一下这些环节构成的逻辑：

1. “浪漫型艺术从一开始就显出满足于自己的内心生活中的更深刻的分裂”；
2. 这种分裂是“由于客观事物一般不能完全适合静观反省闭关自守的精神，这种内心生活对客观事物不是断绝关系，就是漠不关心”；
3. 这时“它的唯一兴趣或是集中在偶然的外在事物上，或是集中在同样偶然的主体性上”；
4. 但是无论是单从外在事物上、还是单从内在主体性格上得到的满足，按照浪漫型艺术的原则，“都可以转到心灵沉浸到对象里去”；这种转化是由幽默造成的，因为幽默按照主体的偶然性来选择所有进入心灵的对象；
5. 幽默按照主体的偶然性把对象选入艺术作品后，“我们就因此得到了一种心灵对对象的亲密情感，这仿佛就是一种客体的幽默”；也就是说，由于心灵对对象的亲密情感，心灵与对象、主观与客观、内容与形式达到了一种特殊的统一，或者说是一种类似“箴铭”而非真正艺术性的统一；
6. “这种亲密情感只能是部分的，只能表现于一首歌的范围里，或是一部完整的巨著

中的某一片段”。如果真正把对象伸张到客观世界和现实生活中，就需要对客观现实进行全面地描述，那又不是这个艺术阶段的特点了；

7. 这种“心灵对对象的亲密情感”是心灵对对象的一种“情感性的自我渗透，……是主体的想象和心情的一种微妙的活动——一种突然起来的观念，但却不纯粹是偶然的和任意的，而是精神完全集中在对象上时的一种内在的运动，这就成了它自己的兴趣中心和内容。”（第383页）这里有两点值得注意：第一，“心灵对对象的一种情感性的自我渗透”，实际上就是后来德国美学家所津津乐道的“移情作用”。“移情说”的倡导者费肖尔本来就是黑格尔派。黑格尔认为这是浪漫型艺术末期才出现的一种审美现象。第二，这种“亲密情感”虽然从外在和内在方面讲都是出于偶然的，但形成之后又不是纯粹偶然的和任意的，而是精神完全集中在对象上时的一种内在的运动，一种物我之间的相互交流；这时对象就成了主体的兴趣中心和内容。从这里可以看出，这种“亲密情感”毕竟还是有了一些必然和普遍的意义。

黑格尔还把“浪漫型艺术的这种最后开出的花朵”拿来与古希腊的箴铭进行了比较。箴铭“这种形式的特点在于说到一个对象并不只是一种单纯的命名，不是说明对象是什么的一种题记或标签，而是要有一种深刻的情感，一种中肯的巧智，一种聪敏的反思和活跃的想象活动参与进来，使最微细的东西通过诗的领会而变得有生气和显得开阔。”但是这种形式毕竟是次要的，显得纤弱，而且多了还会使人厌倦。与此相比，浪漫型艺术的“亲密情感”这朵花则植根于人们的心灵里，以“深刻的精神和丰富的意识，完全沉浸在情况和情境等等里去，住在那里面，体验对象的生活，从而根据那对象创作出一件新鲜优美、本身有价值的作品来”（第384页）。

黑格尔的结束语：

“关于艺术理想在它的发展过程中所产生的特殊类型的研究到这里可告结束了。我比较详尽地讨论了这些类型，目的在于说明这些类型所用的内容，这种内容本身产生了和它相应的表现形式。因为在艺术里像在一切人类工作里一样，起决定作用的总是内容意义。按照它的概念（本质），艺术没有别的使命，它的使命只在于把内容充实的东西恰如其分地表现为如在目前的感性形象。因此，艺术哲学的主要任务就在于凭思考去理解这种充实的内容和它的美的表现方式究竟是什么。”（第385页）

## 楔子

浪漫型艺术的主要特征就是主体与客体的分离，但分离的方式和对象不同。第一章“宗教范围内的浪漫型艺术”，主体沉浸在宗教中与形式相分离；第二章“骑士风”，荣誉、爱情和忠贞也都是突出了主体意识的独立自主性；第三章讲的是主体满足于现实世界的平凡事物，也是主体的无限性与世俗的偶然、任意性分离；因为在黑格尔看来，平凡事物偶

走出艺术哲学迷宮——黑格尔美学笔记

然的原始状态是不能表达心灵和精神的丰富与无限的。

在浪漫型艺术中，我们首先研究了在宗教范围内主体与神达到和解，或者说是精神与它本身达到和解的一般过程。这个阶段的特点是心灵牺牲了属于世俗性的自然的人世方面的东西，退回到心灵本身，以便与神达到统一，使精神在天国里得到满足。其具体的经历就是人先从肉体 and 世俗方面否定自己，然后在精神上再肯定自己。具体的形象性是耶稣。其次，我们研究了世间正常的凡人对自己和对亲人地肯定。在这个阶段研究了纯然世俗性的骑士风——荣誉、爱情和忠贞。具体说来就是研究了凡人“在荣誉中的独立性”，在爱情中主体把自己投入到对方的“亲切情感”和在忠贞中自由选择的“服役关系”。这个内容的优点是，表现了在多种多样的复杂情况之下的各种色调和不同强度的情感和情欲；这个内容的缺点是情感尽管是多种多样、各种强度，但概括起来说“总不外是主体的独立性和亲切情感”。也就是说，凡人还不能只生活于独立亲切的主观情感，他毕竟还是要回到所生活的客观现实中去。黑格尔把这个环境称作“独立自由的客观存在的个别特殊事物的世界”（第339页）。

第三章第一部分讲的是“个别人物性格的独立性”。在这个阶段，人物性格成为一个重要的话题。概括起来说，本阶段的人物性格是“每一个人有每一个人的特征，本身是一个整体，一个具有个性的主体。”但是这种人物性格的形成并不是因为他们身上具有体现社会理想和道德理念的实体性的东西，而是因为他们身上特有的个体独立性，“这里个人之所以成为他那样的个人，并不是由于他具有实体性的或是本身有理由可辩护的内容，而只是由于具有人物性格的主体性，这种主体性因此不是靠内容和坚定的情致，而是靠它自己所特有的个体独立性”（第343页）。也就是说，这种性格特征的形成不是靠具有普遍意义的思想性，也不是靠体现社会发展趋向的、具有现实意义的情境；而是靠个体的顽强与坚定。具体说来，本阶段的人物性格有两个突出的特点：“一方面人物性格有**顽强实现自己的坚定性**，替自己定下明确的目的，把片面的个性所有的全副力量都用来实现这种目的；另一方面人物性格表现为**主体性的整体**，但是这种主体性的整体还禁闭在它的内心世界里而没有展开，它的内心深处还没有揭开，所以不能用言语来说明，不能达到完满的表现。”在第一个方面中突出强调的是，性格虽没有很具价值的支持理由，但主体自己实现自己的决心很大；在第二个方面中突出强调的是，主体性表现是整体性的，而不是支离破碎的，但因为尚没有在内心深处充分展开，所以还不能达到完满的表现。

黑格尔说“使我们认识到精神方面的这种深刻和丰富的是莎士比亚”，莎士比亚式的丰富性格可以分出以下几个层次：1. 命运感。“我们会从他们身上得到一种印象，仿佛他们的主体性中这种局限性本身就只是一种命运，换句话说，就是它们的特殊定性与另一种深刻的内在精神之间的一种纠纷。”主体的意志力抗拒不了一种深刻规定性的制约。2. 个性化。“人物所作所为，即他们所实现的特殊目的，都植根于他们自己的个性。”3. 超越性。“这类人物具有自由的想象力和天才的精神，能凭思考使自己超越出环境和具体目的的局

限，而显出比自己实际所表现的更高的人格，……这些人物也同时具有一种高度，把他们实际上在具体的目的、旨趣和行动方面所表现的人格淹没掉，显出是比实际更宽广更高大的人物。”这种超越实际上是指这些人物在艺术作品中所表现出的人格力量、智慧能力以及高贵心理，淹没了他们在平凡现实中为着生活琐事而行动、忙碌的目的和旨趣。也就是在平凡的小事件中显出超越事件本身的更高的人格。4. 客观性。“在莎士比亚的作品里，我们却从来找不到辩护和谴责，只看到对一般命运的检阅，剧中人物们都用命运必然性的观点来看事物，他们看自己也像看旁人一样，仿佛跳出自身以外来看自己，既不诉苦，也不追悔。”这实际上是在总结现实主义创作方法的审视角度。5. 难能可贵。“从以上这些观点来看，这一类的个别人物性格是一个无限丰富的领域，但是写这类人物也有一种危险，即易流于空洞和平板，所以只有少数大师才具有诗才和卓越的见识，去掌握住这类人物性格的真实面貌。”（第355页）

第二部分的题目是“投机冒险”。黑格尔所说的“投机冒险”，是由浪漫型艺术中主体目的与客观自然之间的脱离决定的。我们已看到，在浪漫型艺术中，主体目的与客观自然之间的关系是分离的。一方面主体目的是相对的、有局限的，它所处的环境也是相对的、有限的，也就是说它所处的环境并不是由主体来决定的，而是由外在偶然情况自生自发的结果；另一方面外在自然和现实社会因没有精神的渗透而无目的性，也充满了偶然因素和无规律性。说这些事情和观念是投机冒险的理由在于，“在这类题材的绝大多数事例中都没有必然要导致行动、情境和冲突的机缘，只是当事人要显示自己的身手，故意地去寻求投机冒险的事干。”（第359页）

黑格尔认为表现“投机冒险”和偶然性的最适合形式是喜剧。是近代社会的现状与“骑士”英雄们的理想与行动形成了这种喜剧关系。警察制度、法律、军队、国家行政机构等，像一堵堵墙挡在了骑士风英雄们面前，挡在了“唐·吉河德”们面前。在这种矛盾对立中，骑士风的英雄们把“主观的愿望和要求不适当地推到非常高的地位”。每个人都面对着一个完全不适合自己的世界，这个世界造成了巨大的压力，冷酷地站在那里，不给他的情欲让路。特别是属于这种新骑士阶层的青年人。他们要在阻挠他们实现理想的世道里打出一条路来，他们所不能忍受的是到无处不在的家庭，社会，国家，法律，职业之类的势力，因为这些确定的生活关系及其约束总是在残酷地抗拒他们的理想和心灵的无限权利。青春的活力和稚气促使他们企图在这种事物秩序中打开一个缺口，要把世界加以改良和改变，或是不管它怎样，至少要在这尘世间辟出一个人自由的“天堂”。于是演绎了一幕幕带有悲壮色彩的人喜剧。

几个著名喜剧作家的特点各不相同。阿里斯陀喜剧的特点的“所侧重的是投机冒险的童话性方面”。他的作品里特别引人入胜的原因是“命运与目的之间的无限的错综曲折、离奇的关系和荒唐的情境的童话般的拼凑，诗人用这一切来进行投机冒险式的游戏。”塞万提斯的喜剧特点是“发挥了传奇性方面”。塞万提斯的代表人物是唐·吉河德具有一种高尚的

走出艺术哲学迷宮——黑格尔《美学》笔记

性格，但在他身上的骑士风变成了疯狂。莎士比亚的喜剧特点是：“他或是把坚定的具有个性的人物性格和悲剧性的情境，喜剧性的人物和场面的冲突并列在一起，或是通过对自己和自己所追求的粗鲁的狭隘的和虚幻的目的进行一种深刻的嘲讽，来提高人物性格。”（第362页）

第三章的第三部分是“浪漫型艺术的解体”，笔者以为这是第三章中最重要的部分。黑格尔所说的浪漫开艺术的解体有这样几层意义：第一，它是浪漫型艺术特点的总结，是在为浪漫型艺术进行辩护；第二浪漫型艺术解体期间的艺术特点正是现代艺术的起点，黑格尔为现代艺术的特点做了很好的描述；第三黑格尔论述了艺术发展由象征型艺术、古典型艺术、浪漫型艺术，最后过渡到现代艺术的艺术思维逻辑，尤其是他论述了进入现代艺术的思维逻辑，理出了艺术向现代发展的脉络，这是难能可贵的。不过他的这些成果并没有引起人们的关注。

关于浪漫型艺术的美学特征可以从以下几个方面进行表述：1. 情感成为艺术表现的“基本因素”，而且这情感的性质是“亲切的”；这是艺术史上的重要转折，是近代艺术不同于古代艺术的分界线。2. 浪漫型艺术所寻求的“不是一种客观的绝对生效的内容意义”，也就是说寻求的不是客观内容的真实性，而是前面说的情感。3. 既然不追求“真”，不以客观内容的真实性为标准，而以“亲切的情感”为“基本因素”，那么，主体内心活动实现自我时就充满了偶然因素和无规律性。4. “亲切的情感”完全是主体心灵个性化的标准，它可以选择任何最伟大的或是最渺小的作为艺术表现的内容。5. 任何进入浪漫型艺术表现的东西，都只是为了体现主体从情感方面对它的亲切和反映，都是心灵个性化的标志。6. 艺术表现“基本因素”的偶然性决定了内容与形式、主体与客体的分离。

根据这样的美学原则，黑格尔还提出“按照它本来的样子去描绘”、“凡是卑微的都要得到提高”和“对现成事物的主观的艺术摹仿”等美学概念，对后人以重大影响。

黑格尔尽管说艺术到了浪漫型就要解体了、消亡了，但他还是为浪漫型艺术列出了两个作为艺术存在的理由：首先，“艺术另外一个因素，在这里特别具有根本的重要性，那就是主体方面构思和创作艺术作品的活动，也就是个人才能的因素，凭这种个人才能，艺术家可以忠实地描绘尽管处在偶然状态而本身却具有实体性的自然生活和精神面貌，通过这种真实以及奇妙的表现本领，使本身无意义的东西显得有意义。”（第367页）这一条理由主要是说主体在精神创造、艺术构思和技艺技巧方面的价值或意义。

其次，“加上艺术家的精神和心情完全沉浸到这类对象的内在和外在的形象里去，和它们享受共同的生活的那种主体方面的活跃的同情，而且把这种灌注生气于所写对象的情况表现出来。”这一条理由从文字上看似乎还是说了精神和心情方面的内容，其实这一条是前一条的对应，说的是形象、形式方面的特征。这个特征就是艺术家的精神和心情完全沉浸到对象中去，艺术形象的內里和外表都被灌注了精神和心情的生气，艺术作品从形式上就把这种灌注生气于所写对象的情况表现出来。黑格尔认为，如果有了以上两点，即使没有

达到古典艺术作品的标准，也“不能拒绝称这类作品为艺术作品”。

黑格尔为浪漫型艺术辩护的理由是成立的，但从中也可以看出他自己在论点上的一些矛盾。在论述古典型艺术时，那些绝对的、唯一的、不容更改的定律，随着时代的发展已经遭到否定。不同时代会有不同的艺术，不同时代的艺术也会有不同的美的标准。黑格尔只把古希腊时代古典型艺术作为美的标准、美的顶峰，其观点有些僵硬。

黑格尔说了这样一段话：“到此我们已经达到浪漫型艺术的终点，亦即最近时代艺术的立足点，它的特征在于艺术家的主体性统治着他的材料和创作，而不再受内容和形式在范围上都已经确定的那些现成条件的统治，这就是说，艺术家对内容和表现方式都完全有权力去任意选择和处理。”（第 374 页）

这段话有这样几层意思：1. 艺术家的主体性可以任意选择和处理内容与形式，客观的内容与形式已经不再对作品具有制约性。2. 这种情况是浪漫型艺术的终点，也就是说浪漫型艺术在这里终止了。3. 浪漫型艺术的终止，也正是“最近时代艺术的立足点”；是否可以说浪漫型艺术之后的新的艺术开始了？其实黑格尔自己也看出了古典型艺术局限性，说古典型艺术“基本上还受人的自然形体的约束，把人的形体当作一个肯定的因素。只有浪漫型艺术才初次把精神沉浸到它所特有的内心世界里去”。（第 375 页）这种说法值得我们重视。

第三章最后一节最后一个小题目是“浪漫型艺术的终结”。说一种艺术的终结，首先要看是对什么而言的终结。黑格尔所说的终结，主要是说浪漫型艺术对古典型艺术所确立的艺术原则的终结。

黑格尔所说的艺术标准是一种至今仍可以被许多人接受的标准：“艺术的基础就是意义与形象的统一，也包括艺术家主体性和内容意义与作品的统一。正是这种具体的统一才可以向内容及其表现提供实体性的，贯串到一切作品中去的标准。”（第 374 页）这里主要说了两个统一，一是内容意义与形象形式的统一；二是艺术家主体意识与客观事物及其内容的统一。这两个统一的标准在黑格尔看来是贯串到一切作品中去的标准，是放至四海而皆准的标准。这个标准的确立，既成为他整个美学体系的核心动力，也决定了他艺术哲学的局限性。

其实这两个统一的标准是没有问题的，只是怎样统一的问题。黑格尔自己也承认艺术在不同的历史阶段各自有各自的统一方式，只不过他过于偏爱古典型艺术的统一方式罢了。

尽管黑格尔对艺术的命运的看法有一些来自体系和认识的偏颇，但是他对本质特征的大量论述还是很深刻的。

首先，他认为艺术是他那个时代的儿子，艺术的使命就在于替一个民族的精神找到适合的艺术表现。“世界观形成了宗教以及各民族和各时代的实体性的精神，它们不仅渗透到艺术里，而且也渗透到当时现实生活的各个领域里。因为每个人在各种活动中，无论是政治的，宗教的，艺术的还是科学的活动，都是他那个时代的儿子，他有一个任务要把当时

的基本内容意义及其必有的形象制造出来，所以艺术的使命就在于替一个民族的精神找到适合的艺术表现。”

其次，艺术家的创作思想与时代精神的高度统一，形象和形式也就自然流露出来。“只要艺术家和这种世界观与宗教观的具体内容处于统一体，对它有坚定的信仰，他才会以真正的严肃态度对待这种内容及其表现；这就是说，这种内容对于他就是他自己意识中的无限的和真实的东西，他在自己的最内在的主体性方面就和这种内容处于原始的统一体，而他用来表现这种内容的形象对于他（作为艺术家）也就是表现绝对和一般的灵魂的最后、必然的、最好的一种。”（第375页）把时代精神与个人意识紧密地、原始性的融为一体，这样他不仅在思想内容方面会成为时代的儿子，就是在形式方面也做出符合灵魂的、必然的、最好的选择。因为“内容及其适合的形式事实上都是艺术家本身所固有的，也就是他的存在的本质，并不是由他想象出来的，而且他自己就是这种本质，因此他所要做的事就是把这种真正本质性的东西化为客观的（加以对象化），让它自己流露出来，形成生动具体的形象。”（第376页）

第三，只有当艺术家把所要表现的东西化为自已生命体质的一部分，让精神意义自然流露出来，“这种情况下艺术家才完全在精神上受到鼓舞，来对付他的内容和表现方式，而他的创造才不是主观任意性的产品，而是在他本身里，从他本身，从这种实体性的土壤，从这种基础产生出来的。（如果）这种基础的内容在还未经艺术家替它找到符合它的概念的个别形象以前，他就得不到安宁。”

第四，创作状态的艺术家把全副雄强气魄都凝聚到自己身上。艺术家与普通人、与一般的宗教虔诚者不同的在于：艺术家“唯一的要求不过是艺术的内容对于艺术家应该是他的意识中实体性的东西，或最内在的真实，而且使他认识到须用某一种表现方式必然性。因为艺术家在他的创作中也是一种自然物，他的艺术本领也是一种自然（天生）的才能，他的活动不是和它的感性材料完全对立的观念活动，只有在纯粹思考中才和材料结合在一起，而是还没有丧失自然的面貌，和对象密切结合，相信那对象，以最内在的自我和那对象同一起来。这时主体性就完全渗透到客体（对象）里，艺术作品也完全从天才的完整的内心状态和力量产生出来，这样的产品是坚定的，不摇摆的，把全副雄强气魄都凝聚到自己身上的”。

第五，关于批判地继承、古为今用及人性化标准。艺术家面对广阔和丰富多彩的材料，“首先就要提出一个要求：处理材料的方式也要显示出当代精神现状。……一切材料，不管是从哪个民族和哪个时代来的，只有在成为活的现实中的组成部分，能深入人心，能使我们感觉到和认识到真理时，才有艺术的真实性。正是不朽的人性在它的多方面意义和无限转变中的显现和起作用，正是这种人类情境和情感的宝藏，才可以形成我们今天艺术的绝对的内容意蕴。”（第381页）

看了黑格尔关于艺术的这些论述，尤其是艺术是“他那个时代的儿子，……艺术的使

命就在于替一个民族的精神找到适合的艺术表现”等论点，实在让人折服。

黑格尔这样概括了浪漫型艺术之后的艺术走向：1. “绝对”等与认识有关的客观性内容不再是艺术的表现题材，艺术再也无须受客观标准的限制，艺术再也就兼备认识世界的使命。2. 艺术成为艺术家自己内心的事，也可以说艺术从表现客观认识的“真”的转向表达主体追求的“善”，转向心灵情感内容的表达，转向对自己的情感和情境的无限方面进行观察、思索和表达。3. 这种表达无论在内容上还是在形式上都不受任何既定艺术成规的限制，内容和表现形象都听命于艺术家的随意任意性。4. 在浪漫型艺术中，最核心的问题是我们从中“得到了一种心灵对对象的亲密情感，这仿佛就是一种客体的幽默”；也就是说，由于心灵对对象的亲密情感，心灵与对象、主观与客观、内容与形式达到了一种特殊的统一。这样在浪漫型艺术中尽管内容与形式都是偶然的，都是不强调客观真实性标准的，但这其中还是有一种带有普遍性的东西；这种普遍的东西就是“亲密情感”。

我们仔细分析一下这些内容，简直就是一个现代艺术的宣言。或者说黑格尔从理论上理顺了从浪漫型艺术到现代艺术的逻辑环节。这是人们所忽视的方面。在诸多现代艺术理论中，从社会学角度分析的居多，而真正从艺术思想史的发展逻辑上理顺这种关系的不多。

艺术的特征随着人的社会存在和社会意识的变化而变化。艺术、宗教、人的精神追求，从高高的神坛走向世俗是艺术转变的根本原因。黑格尔深刻地表述了人的宗教理想与精神追求破灭的过程：人对神（精神）的追求“只是一种可能性”，“一切人都被邀请来享受这种幸福，而真正被选上的只有少数人”。对于多数人的心灵来说，天上的王国和精神的企求只是一种彼岸。但是为着要达到成仙的程度，就不得不抛弃世俗性的东西和自私自利的实际，日常生活中也要按照进入天国的要求来戒守自己，也要放弃世俗的东西和人性固有的东西。这种心灵的追求从无限悠远的境界出发，或者说是从遥远的人类之初出发，多少代人在苦苦地挣扎着、努力着。但要达到神圣的彼岸实在是太艰难了，多少人的希望破灭，多少人把企求留给了来生。由于漫长的追求难以修得正果，为数众多的人们疲倦了、心灰意冷了，“这种心灵从无限悠远的境界出发”的历史性努力最终“在浪漫型艺术的发展中却形成了终结”。黑格尔这段人类思想历程的总结令人倍感沧桑。正是这种沧桑，造成了浪漫型艺术离开神坛，回到人间，回到世俗，回到亲切情感。

### 楔子：综述几个相关的问题

对于有心于黑格尔《美学》的人来说，此书是一把入门的钥匙，一烛探索的微光，一种对话的回应，一个攀援的伴侣。

黑格尔被公认为一个艰深的思想家。这种困难是由以下几个方面的原因造成的：一是跟随任何一种新的思想进入思考都会引起的理解困难，这种困难在任何一位具有独创性或改变了问题的讨论方式的思想家那里我们都会遇到。二是黑格尔的思想里蕴含着一种内在



走出艺术哲学迷宮——黑格尔《美学》笔记

固有的困难。在某种意义上说，所有重要的哲学家都是难懂的，因为他们革新了而不是重复了那些已被接受的或形成共识的观念。这些思想家要求他们的读者们努力去理解在他们的写作中有哪些新的东西，尤其是，在某个被讨论的问题上，他们是革新了讨论的方式。三是黑格尔作为著名的哲学家，在从事“美学”讲述之前就形成了自己的一整套哲学思维体系，他对“美学”讲述是以他的哲学思想为基础、为前提的，而他的哲学思想又是艰深的，所以这种先要进入哲学然后理解美学的过程特别增加了理解的难度。四是表现方式和语言习惯方面的不同。黑格尔的语言表述中含有多层附加内容和多重限定，使我们阅读时常有一种被绕糊涂了的感觉。

黑格尔在柏林做哲学教授的时候曾说：伟大的人物迫使人们理解他。

黑格尔也是一个伟大的人物，是人类历史上最伟大的思想家之一，所以这句格言也适用于他自己。也就是说，即使他难以理解，我们仍被他的深刻和伟大所吸引，仍要努力去理解他。

黑格尔美学的具体内容，我们在书中已经说了很多很，这里就不再重复。在将要结束本书的时候，我们来看一下黑格尔美学其它方面的特点。

## 一、黑格尔美学的特点

如果尝试用最简练的文字描述黑格尔美学的特征。

第一句话：以美的理念为主干，以辩证法和历史观为两翼的概念运动体系。

第二句话：驾着辩证动力车，沿着历史—现实的路，载着美的理念，完成了人类史上最伟大的美学远征。

### 1. 美作为理念的哲学意识

从历史的渊源上看，美学孕育于哲学母体。在美学学科形成之前，关于美学的内容就孕育在哲学的母体中。柏拉图是古希腊的大哲学家，也是美学史上言不可缺的美学家。但他所写的40多篇对话，重点主要在哲学、政治、伦理等方面，美学只是其中零星附带的问题出现在他的对话中。亚里斯多德被称为第一个以独立体系阐明美学概念的人，他的学术影响也是其它方面大于美学。美学在相当长的一个历史阶段属于哲学家族的幼小成员，解放后的新中国也是把美学归于哲学研究部门。美学真正的创立者是康德。即使在康德那里，美学思想的内容主要服从于建立哲学体系的需要和对“人”的思考。或者说康德的美学思想是为了完成哲学体系的需要，从思考人的“先天”本质出发而产生的。

康德在从事美学写作之前已经完成了著名的两大批判，即“纯粹理性批判”和“实践理性批判”。前者研究知识与认识中的先验范畴和原理，后者研究理性在实践中的道德；认识论（真）与伦理学（善）构成康德哲学两大方面。前一方面讲自然因果现象界，后一方面讲自由与伦理实践。这样现象与本体，也就是必然与自由、认识与伦理，在康德的哲学

理论体系中是彼此对峙、截然二分的。但实际上这二者又是不可分离的。于是康德下决心要把这两个分离的方面联接起来，要在这两个“知”与“行”之间建立一个中介。这就是著名的美学著作“判断力批判”。

康德说所的“判断力”并不是一种独立的能力，它既不像知识那样提供概念，也不像理性那样提供理念。判断力是一种心理功能，是一种在普遍与特殊之间寻求关系的一种心理功能。在普遍与特殊之间寻求关系，就是在寻求实践与理论之间、认识与伦理之间、必然与自由之间、感性与理性之间的关系；这种关系就是一种人的心理功能。谈心理功能必然是离不开“人”，这就决定了判断力的建立需要以“人”为基础。或者说，整个康德哲学的真正核心、出发点和基础就是社会性的“人”。

康德所理解的“人”既区别于卢梭和法国唯物主义的“自然”，也剥落了中世纪以来的“神”性外衣。康德的“人”以社会性作为普遍的基础和本质，同时保存着人作为感性个体的自然存在。或者说，在康德看来，“人”既是社会的、又是个体的，既是理性的、又是感性的，所以“人”的特殊心理判断就可以在普遍与特殊间找到契合点，承担起连接“纯粹理性”与“实践理性”的任务。这就是康德赋予美学的任务和价值。

康德的思想给黑格尔以深刻影响。在黑格尔的整个思想体系中，美学是绝对精神的一个组成部分。黑格尔提出绝对精神目的是为了说明世界、为了给世界一个最终的解释。给世界一个终极性说明，是哲学家的共同愿望，几乎所有的哲学家都在做着一个努力，就是要说明和解释世界，或者说从根本上认识世界。不同时代、不同层次、不同观点的哲学家，就是在如何认识和解释世界这个问题上见出高低深浅优劣。黑格尔提出所谓“绝对精神”目的就是要对世界做一个终极说明解释。

所谓终极的解释，就是用一个最高的根据说明一切，就是把一切都归结为一个最高的根据。黑格尔认为：“绝对精神”是人类在文化中发展出来的对宇宙存在和世界本质的认知能力。这里有含有两层意思：第一方面，宇宙存在、世间万象就是“绝对精神”的具体化表现，而“人”也是“绝对精神”的产物。说“人”是“绝对精神”的产物也具有两重意思，一重意思是说“人”是感性的，是被认识的对象；另一重意思是说“人”是理性的，人具有认识宇宙也认识自己、发展客观世界同时也发展自己的能力。第二方面，人对宇宙的认识不满足于表面的、浅层次的，而是努力探求深层次的、全面的、根本性的了解。唯独人具有这种不断探求的精神和能力，而且探求客观世界的同时也探求着自己的主观世界。人最可贵的能力是可以对自己进行反思。什么是反思？反思就是以自己的思维为对象而进行的思维，或者说是检验自己思维方式的思维。正是基于这两方面的原因，黑格尔说“绝对精神”是人类文化对宇宙存在和世界万象进行本质探索的产物。

在黑格尔看来，人类文化对宇宙和世界本质的探索主要有三种形式，或者说“绝对精神”是由三种递进的认识世界和把握世界的方式组成的，这三种方式就是艺术、宗教、哲学。

走出艺术哲学迷宮——黑格尔《美学》笔记

由此也可以看出，黑格尔是把艺术作为认识论的一部分来对待的。在他看来甚至宗教也是人类认识功能的一部分。如果把艺术和宗教划入了哲学的范畴，从认识论的角度讲，艺术和宗教肯定不如哲学那样深刻、概括，所以他说艺术由于哲学的出现而失去意义和存在价值。

黑格尔美学的最大局限性也就在于他对艺术功能认识的局限性。现在我们都已经看到，艺术的功能绝不仅限于认识；而且宗教也是如此。所以不管人们对世界的认识功能怎样发展，对于人的精神世界来说，艺术和宗教总是不可取代的。或者说，艺术、宗教、哲学这三种掌握世界的方式，它们之间的关系不是黑格尔所说的递进式关系，而是为历史所证明了的并列与互补的关系。艺术、宗教、哲学之间这种既对立又统一、既独立又联系的关系不会改变。

黑格尔这种以哲学认识论为基础的美学思想给后世以深刻影响。马克思主义的文艺思想基本上是以美学的认识功能为基础的，“典型环境”与“典型人物”；艺术地把握世界；历史的、美学的文艺标准等，都明显地反映出这种倾向。唯物主义美学与唯心主义美学的争论，文艺的教育功能，教科书中的文艺观念等，也反映出这种以认识论为基础的美学思想在现代中国的影响。

## 2. 作为思维动力车的辩证法

绝对精神是黑格尔协调人与自然、人与他人、人与上帝、人自身的理性与情感等及各种矛盾的至高无上的准则和最根源性的基本原理。世间万物就是从绝对精神的自我异化、自我生发，万物的运动发展又通过辩证法推动并调和一切矛盾，重建和谐的“伦理整体性”，使绝对精神真正已成为具体的实现。

对黑格尔而言，辩证法既是宇宙中自然及人文现象发展必须遵循的规则，又是了解事物真相、本质的哲学家们进行哲学思索时必须遵循的思想方法。

我们说辩证法是黑格尔美学思维的动力，实际上是说，美的理念的展开是通过不断地解决理念的内在规定与理念的表达式之间的矛盾进行的，或者说，美的理念的发展过程就是理念的内在规定与其表达形式的矛盾展开过程。

黑格尔的美学理念都含有一种对立统一的关系，即关系的一方面依赖另一方，以另一方为必要条件，另一方面又受对方的限制。所谓内在规定与表达形式的矛盾就在于，理念所包含的内容需要通过一定的形式表现出来，而理念的表达形式又限制了内容，即内容无法在某特定的形式中充分表达、充分实现。整个美的理念的发展过程就是理念的内容与存在形式不断解决与适应的过程。在这个过程中，理念的内容得到越来越充分地表达与实现。

例如“美是理念的感性显现”，这个定义中表达形式与其含存内容之间充满着各种矛盾的。因为这个美的定义中含有极为丰富的内容，如象征的美、古典的美和浪漫的美；还包含有自然的美和艺术的美；还包含音乐的、绘画的、戏剧的美，等等。“美是理念的感性显

现”这个定义从表达形式上看并没有把它包含的内容全部表达出来。也就是说，美的各种具体形态在尚未实现的时候，一方面不能离开美的定义当下的表达形式而独立存在；另一方面定义的当下表达形式中又没有实现为具体的美的各种丰富多彩的内容。更具体一点说，“美是理念的感性显现”这个定义，一方面包含了美的各种形态和内容，但这个定义又不能展示出美的各种具体形态和内容。这就是理念当下表达与实际包含内容的矛盾。正是这种理念当下表达形式与理念所包含内容的对立统一，成为美的理念的运动发展的动力。黑格尔整个美学系统就是从美的理念出发，一层一层地解决理念表达形式与实际包含内容的矛盾。也就是从这个意义上说，丰富多彩的艺术现象是美的理念的派生物，是美的理念在现实中的具体展开。

美的理念具体的运动发展方式就是辩证法。黑格尔的辩证法由三类例题组合而成，即正论、反论和综论。三类命题代表不同的思维方式，亦表现出事物之不同的发展阶段。正论把事物看做稳定、固态的现象来加以思考。反论则是抱着变动、运动的概念来思考事物，了解到任何自然事物、历史文化事件都具备变动的可能性。当一个事物朝着某个方向发展，会发展至极限而发生自我颠覆、自我背叛的情状。事物的正反两方面于是构成某种矛盾、对立。黑格尔指称的辩证，即是反论对事物所作的变动性思考模式。综论则是人类提高一个层次，以综合、宏观或全面性态度观看事物。过往视作互相补充、互相合作而完成的更全面性事象。换言之，综论之中，事物的矛盾、对立消解，又各自保存其独特性质。

黑格尔辩证法中还有一个很重要的特点，就是明确分辨形式逻辑与辩证逻辑的区别，并认为形式逻辑的思维方法不能把握事物内部矛盾及其规律性。这就是我们在阅读过程中是经常碰到的问题，即“悟性”与“理性”的问题。明确区分形式逻辑与辩证逻辑的区别，这是黑格尔美学理论体系具有生生不息的动力原因。

悟性是运用分析、归纳的方法寻觅构成宇宙万象的某类基本概念，再用演绎推演出一个严格的合逻辑的系统，用以解释宇宙万物架构。黑格尔认为，虽然希腊哲学家苏格拉底等人就曾经运用辩证方式进行哲学思考，康德亦是重申辩证思考的功能的人；然而，现代哲学家，从笛卡尔到康德，基本是采用悟性方法进行哲学研究，视宇宙基本架构作某些稳定、固定的数学原理、物理学法则。悟性功能尽管能发现某些精准、严格的观念，但黑格尔认为，在数学体系架构中，悟性菜单显得最为出色；至于哲学探索工作，黑格尔虽盛赞悟性所能发挥的作用，视悟性作哲学工作极好的开端，然而因为悟性本身具有的缺憾，单靠悟性却亦不能充分了解宇宙变化、发展的物质。运用分析的方法，悟性可以帮助人类精确详细地了解宇宙各部分的组合成分。然而悟性本身有三个缺点：一是它把宇宙万象看作固态、恒定不变的现象，无法将事物之过去、现在、未来三个状态综合起来加以思考；不了解宇宙万物万象的正、反、合的辩证法则。二是追求严格、精确的概念，只重视事物的本质或者基本概念，于是沿用化约还原的方式思考事物，剥除掉那些所谓非本质的暧昧成分，仅保留对事物基本性质的思考，因此对事物缺乏完满、充分的了解。三是运用分析的

方法，把各个事物看作独立自足的现象，完全忽视各个事物之间存在着互动关系。因为站在部分、个别事物的立场思考问题，就容易看不到事物与事物之间的联系，就容易在事物之间更多地看做矛盾、对立、冲突、紧张的关系。如站在某物之左，就会与其物之右为对立面。所以说悟性只是哲学研究的开始，而不能进入其内。

与辩证思维相比，悟性所知的事物的稳定、静止状态，乃是组成事物的各成分未发展的机械化的死物状况；辩证法所了解的稳定，却是构成整体现象的各部分充分发展、扩张而形成的与其他部分之间的矛盾、冲突所获得的均衡，是在两个对立的事物之中形成互补的稳定、静止状态。因此，理性所了解的稳定，是矛盾对立统一的稳定，是充满张力、活力的稳定。哲学唯有运用辩证法思维的方式来了解宇宙万象万物，才能充分把握宇宙变动转化的历程，才能整体把握构成宇宙各部分现象之间的隐秘关系。理性——综论，就是站在宏观的全面性立场或更高的层次来综观事物的变化、矛盾、冲突，事物在更深入、更宏观的前提之下所表现出对立其实就是互补，矛盾对立表现互相激化，种种矛盾的激化就可以导致事物的本质更清晰地呈现出来。事物的自我颠覆、自我发展的过程具有阶段性，这就是黑格尔所说的正、反、合三大发展阶段。三大发展阶段的特点在于，第三阶段能够调解前二阶段的矛盾和对立，又可以保留前二阶段所具有的特性。这样，辩证思维所理解的世界，就可以同时看到事物的不同方面，全面了解事物发展的各个方面及事物之间的对立与联系，预见不同事物之间发展趋势及走向。

在这里笔者插入一段卡尔·马克思关于辩证法的论述，看他是如何看待黑格尔及其辩证法：

“在形式上，叙述方法必须与研究方法不同。研究必须充分地占有材料，分析它的各种发展形式，探寻这些形式的内在联系。只有这项工作完成以后，现实的运动才能适当地叙述出来。这点一旦做到，材料的生命一旦观念地反映出来，呈现在我们面前的就好像是一个先验的结构了。

“我的辩证方法，从根本上来说，不仅和黑格尔的辩证方法不同，而且和它截然相反。在黑格尔看来，思维过程，即他称为观念而甚至把它变成独立主体的思维过程，是现实事物的创造主，而现实事物只量思维过程的外部表现。我的看法则相反，观念的东西不外是移入人的头脑并在人的头脑中改造过的物质的东西而已。

“将近三十年以前，当黑格尔辩证法还很流行的时候，我就批判过黑格尔辩证法的神秘方面。但是，正当我写《资本论》第一卷时，愤懑的、自负的、平庸的、今天在德国知识界发号施令的模仿者们，却已高兴地像莱辛时代大胆的莫泽斯·门德尔森对待斯宾诺莎那样对待黑格尔，即把他当作一条‘死狗’了。因此，我要公开承认我是这位大思想家的学生，并且在关于价值理论的第一章中，有些地方我甚至卖弄起黑格尔特有的表达方式。辩证法在黑格尔手中神秘化了，但这决不妨碍他第一个全面地有意识地叙述了辩证法的一般运动形式。在他那里，辩证法是倒立着的。必须把它倒过来，以便发现神秘外壳中的合理

内核。

“辩证法，在其神秘形式上，成了德国的时髦东西，因为它似乎使现存事物显得光彩。辩证法，在其合理形态上，引起资产阶级及其夸夸其谈的代言人的恼怒和恐怖，因为辩证法在对现存事物的肯定的理解中同时包含对现存事物的否定理解，即对现存事物的必然灭亡的理解；辩证法对每一种既成的形式都是从不断的运动中，因而也是从它的暂时性方面去理解；辩证法不崇拜任何东西，按其本质来说，它是批判的和革命的。”（卡尔·马克思《资本论》第一卷，人民出版社1975年出版，第23-24页）

笔者从马克思主义经典作家这段关于辩证法论述中得到如下启示：

1. 辩证方法具有“先验”的意味。叙述方法与研究方法是不同的，叙述方法具有独特的意义和价值，“材料的生命一旦反映出来，呈现在我们面前的就好像是一个先验的结构了”。“先验”是康德哲学的核心术语，指先天的、即先于经验的认知形式。马克思说辩证方法好像是“先验的”结构，突出了辩证法作为方法论的意义；辩证法甚至可以成为“时髦东西，因为它似乎使现存事物显得光彩”。

2. 马克思用辩证的态度对待的黑格尔及其辩证法。这表现在两个方面。首先，在对黑格尔辩证法的科学评价上，一方面指出黑格尔把辩证法“变成独立主体”和“现实事物的创造主”，批判其客观唯心主义性质；另一方面抓住其合理内核并加以改造和吸收。其次，在对黑格尔的态度上，“当黑格尔的辩证法还很流行时”批判其不合理处，并坚称自己与黑格尔是截然相反的；三十年过后，当黑格尔被“当作一条‘死狗’”时，“公开承认我是这位大思想家的学生”。

3. 《资本论》写作中使用了黑格尔辩证思维的方法。马克思在第一版序言中说，“万事开头难，每门科学都是如此。所以本书第一章，特别是分析商品的部分，是最难理解的。”（《资本论》第一卷，第7页）全书以“商品”这个最普通的概念作为逻辑起点，由商品演绎出价值和劳动；价值又演绎出使用价值和价值；从价值又演绎劳动及劳动的两重性。然后从价值与劳动又演绎出交换及货币。从大结构上讲又演绎生产过程演绎出货币转化为资本和绝对剩余价值的生产等等。这种结构和思维方式，都是对黑格尔神秘辩证法的吸收与发展。马克思在《资本论》中使用辩证方法比黑格尔要娴熟、自然得多。

4. “辩证法不崇拜任何东西，按其本质来说，它是批判的和革命的”。

可以说，正是因为有了辩证法这个锐利的武器，黑格尔的美学才有如此强大的思维动力，把美的理念开掘出这样深度和广度。

### 3. 作为概念伸展道路的历史

黑格尔是美学史上、或者说哲学史上第一个最具历史性的思想家。他把历史作为自己理论的现实基础，在理念和历史之间看到了不可分割的联系，并赋予理论以根本的历史性。为了理解黑格尔美学思想，我们必须掌握它特殊的、强烈的历史意识。

传统哲学和美学在理念与实践、科学与道德、自然与社会、真理与历史之间设置了不少隔阂，黑格尔则把本体论、认识论、自然哲学、道德哲学、艺术哲学、历史哲学和宗教哲学等各部门学科结合成一以贯之的体系。按照黑格尔的解释，不管是自然界，还是人类社会，不管是个人意识，还是人类精神，都有自己的历史，都是辩证发展的历史过程。辩证法是历史的本质和规律，历史是辩证法的具体应用。从原则上说，历史的每一个阶段都与辩证法的某一个环节相对应；按照辩证法螺旋上升的方向。遗憾的是，黑格尔认为辩证法的历史发展和进步，达到辩证法规定的是最后目标，历史也就终结了。从这个意义上讲，黑格尔的绝对理念是逻辑与历史的统一理念，同时又是封闭的、有终止意味的理念。

黑格尔的历史观严格说来应该算是一种理论与社会现实相联系的历史观，是一种“历史——现实”的历史观。前面我们说过，辩证法是他理论运动发展的动力，如果我们再从辩证法与历史、或者说逻辑与历史相统一的观点来分析一下黑格尔美学中的历史观，就会发现他的历史观实际上就是一种理论与社会实际相联系的历史观。黑格尔美学中，历史性方面和辩证逻辑方面有一种相互依存的关系。历史的方面与逻辑的方面相联系，反过来，逻辑的方面也需要以历史方面情况来展开自己的讨论。例如，关于美的理念成长、成熟、衰落所包含的三种不同类型的美，不可能脱离具体的历史阶段展开；象征型艺术、古典型艺术、浪漫型艺术，都是具体的社会历史发展的结果。而且我们还可以看出，黑格尔所说的逻辑与历史的联系，主要是理念与现实的本质联系。也就是说，逻辑与历史的统一，本质上讲是理论与现实的统一；就是逻辑在不同的环节点上与相对应的历史现状进行联接。例如美的理念自身的辩证运动进行到古典型艺术这个逻辑环节上，逻辑与古希腊历史的统一是取其社会现实性，是社会的现实性对应着古典型艺术这个逻辑环节和理念，而不是取其过去式或未来式来证明古典美的理念。对每一个具体的逻辑环节来说，它所对应的历史都是现实。从这个意义上讲，黑格尔对逻辑与历史相结合的重视，更是对理论与实际相结合的重视。即使作为一个大哲学家，黑格尔也不像他的同胞康德、费希特那样让自己生活在象牙塔里。黑格尔坚持哲学和生活之间的联系。他不仅仅是一个哲学家，从宗教到艺术、从科学到政治，他对任何事物都充满兴趣。他认为读书与晨祷有着同样的重要性。作为时代之子的黑格尔在他的著作中反映了他的时代，并且从他的时代中找到了衡量他所处历史时刻的尺度。然而，当他以一段不再存在的历史为中介创立了继续烛照后人的学说时，他超越了他所处的那个历史时刻。

黑格尔历史观的深刻之处还反映在对理论认识的评价上，或者说反映在对真理性的看法上。美学避免不了如何认定美的本质的问题，哲学避免不了关于认识的真理性问题。甚至到今天，大多数美学家仍然满足于在一个抽象的平面上考察问题，对一些不再抽象的美学概念提出一些抽象的观点。他们把这种否定理论与历史相结合的讨论转化为一种关乎真理概念的斗争。许多理论家都倾向于强调一种不受任何限制的真理概念。他们的认识评价机制仍然是抽象的，而且归根到底对于我们生活于其中的世界毫无理解。与此观点相反，

黑格尔拒绝了对真理的无时间性的注视，也拒绝了那种无时间性的真理的观念。黑格尔说：“真理不是一块铸成了的硬币，可以现成拿过来就用。”（《精神现象学》，贺麟、王玖兴译，商务印书，上卷，第25页）真理不是对个别事实的简单判断，他认为，真理是历史发展的全过程。这是一个由低到高的发展过程，历史上后起的体系要比以前的体系更加高级，它克服了以前体系的缺点而保留其优点；当它被更新近的哲学体系所推翻时，又以同样方式保留了自身的优点，因而成为真理的一个环节。

他常常关注过程的结果以及这一结果与过程之间的关系。在他的美学里，他总是重视艺术与其所处的社会现实之间的关系，重视美学与其所在的历史环节之间的关系。在他看来，美学不可能把它自身与它所处的历史时代相分离，不可能抽象地超越时代。因此美学不可能在一个具体的时间之内抓住一个非时间性的美的理念。美学既不能超越时间而抓住美的理念，也不能摆脱它自身的时间性。美学不过是对自身所处历史时期的艺术理解。脱离具体社会历史基础的永恒的美的不存在的。这种全新的思维方式被现代哲学吸纳，成为其思维的基础。

台湾学者蔡美丽说：除了卡尔·马克思，也许还要除开伟大的德国社会学家马克斯·韦伯之外，黑格尔一直是第一个也是最后一个知道如何把对历史的考察纳入到其理论中去的人。（蔡美丽著《黑格尔》，第78页）

## 二、黑格尔美学作为理论体系的特点及其影响

黑格尔建立了历史上最宏大、最全面的美学体系，这是黑格尔美学的价值所在。阅读中我们也看到，他体系的建构也有不少牵强附会之处和生搬硬凑的弊病；即便如此，学习美学的人也不能脱离黑格尔的体系来理解他的思想。黑格尔美学的范畴、命题和方法都是为他的体系服务的，离开了体系的框架，它们的意义就会显得含糊不清。黑格尔美学的特点和优点就在于它的整体性。体系的整体性赋予它的组成要素以确定的意义，离开了体系的整体性，黑格尔美学的许多观点几乎是不可理解的。另外，黑格尔美学理念的体系性确定了黑格尔的美学史上的集大成者的地位。

如果要描述一下黑格尔美学的地位，笔者想象中出现了这样一个形象：预应力斜拉式吊桥；桥的中间部位有一高高的立架，以立架为中心和支撑点向桥的两端伸展出若干拉弦，远远看去像一架巨大的竖琴。黑格尔在美学史上的作用就像那斜拉桥的高高立架，正是他的支撑作用架起了美学的大桥。

黑格尔美学的支撑作用是在历史和未来两个向度上完成的。这里说的面向历史，不是说他的历史观，而是说他在美学史上的地位。

### 1. 历史的制高点

在黑格尔之前无人把美学建成如此宏伟、庄严的大厦，无人把美学作为一个完整的学



走出艺术哲学迷宮——黑格尔《美学》笔记

科和体系来完成。不同时代、不同观点的美学史都支持着这个评价。在黑格尔之前，只有康德的情况有所例外，康德可以说是美学学科的奠基人。他第一次揭示出人所具的共同“先验”心理是美感的基础，论述了美作为社会普遍存在的可能性以及美感不同于其它感觉的特殊本质。康德作为美学学科的奠基人，为美学的发展清理了场地、打好了基础。但他没有能够走得更远。这一方面与本身的知识结构和艺术素质有关，另一方面也与他学术工程的原始规划有关。他本来就是把“判断力批判”作为哲学来做的，美学只是他哲学体系的副产品。可以说，真正完成美学大厦建造任务的是黑格尔，而且这座大厦是空前绝后的。

黑格尔作为一个伟大的思想家，他主导着后来的思想讨论，他的影响会持续到许久许久。

美学的历史在很大的程度上就是少数几个大思想家的出现以及对他们的回应所造成的结果。经典的理论总是持续地影响着后继的讨论。黑格尔所建立的体系是一个知识的概念构架，它最早实现了统治着整个现代美学乃至哲学传统的观念：即美学必须是科学的（或者甚至就是科学），而科学要求体系。黑格尔把美学史理解为关于真理的一个长长的对话；他的目标是建立一种新体系，一种新美学，一种把所有积极的研究成果都包含其内的先行者的理论。这种以概念辩证运动为核心的科学体系至今仍然保持着新鲜的活力和现代感，或者说是我们至今所未能超越的。时代的发展使我们现在的地平线高了，但我们所建的楼不如黑格尔的楼相对于地平线高。他知识渊博、感觉敏锐、推理严谨、思考深刻的学术风格为后人所景仰。

## 2. 作为悖论的反弹作用

黑格尔美学对后人的影响除了正面的启示与开拓性外，可能作为悖论的反弹性动力对美学发展的影响更大。

黑格尔的美学体系存在就像一座大山，耸起在未来美学旅行者的路上，这座巨峰所显示的巨大的综合性和完整的体系性，让人们感觉似乎不再可能继续沿着黑格尔的道路前进了。于是人们就在这个巨峰的压迫下，朝着反体系的方面转向。事实上，对于很多人来说，已经没有了建立体系的欲望。但是，无论反体系的悖论怎样离开黑格尔，它毕竟是以美学的高峰为出发点、为基点的。这就给各种悖论提供了前所未有的至高点，为转向者提供了巨大的动力并提出了更高的学术要求。因为一个矮子是无法与巨人交手的。

例如叔本华和尼采是最早直接以反体系和反理性的姿态与黑格尔交手并称黑格尔是“江湖骗子”的人。我们可以通过对真理问题的不同观点来理解尼采理念与黑格尔理论之间的关系。对于贯穿传统哲学的真理概念，尼采持一种彻头彻尾的反对态度。我们说过，黑格尔的绝对精神有两个“同一性”：一是“绝对精神”具有自我辩证发展的能力，不像柏拉图的“理念”是不动的，而是把现象界作为“绝对精神”的对象化，“绝对精神”与客观世界具有同一性。二是“绝对精神”是理性化的，与主体的思维具有同一性。叔本华和尼采

的美学是以唯意志哲学为基础的。在叔本华那里，非理性意志被确定为非理性的生命意志，它是赤裸裸地盲动着的、只以自身的满足为目的的意志；是一种无对象的意志的绝对无理性。因为这种意志只无穷无尽地创造它自己，所以它是从不得满足的意志，是不幸的意志。尼采则更极端的取消生命意志的自体论性质，把它还原到个体生命之中，使其成为跃动不息的生命力，成为“生活世界”的主宰者。叔本华的审美观点就是主体放弃了对事物的习惯看法，放弃了对规律性的认识，纯粹是主体的、个别的、直观的，同时也是超理性、超逻辑的。尼采崇尚的是酒神精神，他发现在古巴比伦和罗马以及其他地方，都有酒神节，其核心就是一种癫狂的性放纵，它的浪潮冲决肉欲与暴行令人憎恶地混合。这一本能冲动才是个体化原则的崩溃为契机而成为艺术现象。所谓酒神精神就是一种最原始的本能冲动，是整个情绪系统的激动亢奋，是情绪的总激发和总释放。酒神节上，人们打破一切禁忌，冲破一切规范，汪洋恣意地让生命的意志奔突放纵，目的在于解除个体化原则的束缚，回归原始自然的母体。叔本华和尼采的美学思想是从德国古典美学到西方现代主义美学的转折点，他们通过个人意志使得旧形而上学彻底崩溃，原来超越于人并凌驾于人之上的本体变成了属于人的生命意志，把人的本质的东西归还给了人。并且使彻底秉赋着生命意志的人成了一切主体，使横行无忌的、秉赋着强力意志的超人成了审美和艺术的主体和唯一的源泉。在主体面前既无上帝，也无自然，整个自然界只不过是人的表象而已。尼采还彻底否定了古典的和谐之美，认为那是意志力衰弱的表现，用“醉”概括了西方资本主义时期的审美追求。他们用对黑格尔体系的悖反，创造了影响西方美学走向的唯意志论美学思想。尼采曾以不同形式表达了他对黑格尔体系思想的嘲弄。但他在一部名称《权力意志》的未完成笔记中，一再反体系的思想家还是提供了一个哲学体系。这个体系的存在与作者本人的意愿相违背。

我们用相当的篇幅来分析从黑格尔美学到现代美学的转变，就是要说明，其实黑格尔体系就是此后许多学术思想的至高点，是尼采、叔本华等反传统思想的反弹墙，是一个反弹力极大的助推起跑器；是整个西方现代美学发展的号令枪。包括马克思在内的许多思想家都可以被理解为对黑格尔的回应，当然这种回应不能简单地理解成继承。但是，如果没有黑格尔的话，他们的理论将可能呈现出完全不同的样子。他们以不同的方式对黑格尔进行了批评，这种批评反过来又影响了他们自己的观点的形成。有的极力拒斥黑格尔，想弥补黑格尔的缺陷，所以他就在与黑格尔的生死斗争中把自己与黑格尔紧紧地捆在一起了。

### 三、黑格尔辩证思维方式的现实意义

新时期以来，中国社会的观念正在发生着巨大的转变。这种转变是多方面、多层次的，笔者以为这其中最根本的变化是思维方式的转变。过去思维方式的标志性语言：不是东风压倒西风，就是西风压倒东风；不是你死，就是我活；凡是敌人反对的我们就要拥护，凡是敌人拥护的我们就要反对；宁要社会主义的草，不要资本主义的苗。现在思维方式的标

走出艺术哲学迷宮——黑格尔《美学》笔记

志性语言表达是：双赢；共存；合作；伙伴；和谐相处；协调发展；求同存异；趋利避害。这种转变是总结历史经验，面对社会发展现实所采取的实事求是态度；是对社会发展规律全面的、联系的、深刻的认识。如果从思维方式的层面上分析，这种转变就是由单向的、单层面的形式逻辑思维到多向的、多层次的辩证逻辑思维的转变。或者说就是黑格尔所说的由“悟性”认识向“理性”认识的转变。由此可以看出辩证思维方法的旺盛生命力。

在黑格尔看来，形式逻辑不能充分了解宇宙变化、发展的物质。运用分析的方法，形式逻辑可以帮助人类精确详细地了解宇宙各部分的组合成分。我们说过，形式逻辑本身有三个缺点：一是它把宇宙万象看作固态、恒定不变的现象，无法将事物之过去、现在、未来三个状态综合起来加以思考；不了解宇宙万物万象的正、反、合的辩证法则。二是追求严格、精确的概念，只重视事物的本质或者基本概念，于是沿用化约还原的方式思考事物，剥除掉那些所谓非本质的暧昧成分，仅保留对事物基本性质的思考，因此对事物缺乏完满、充分的了解。三是运用分析的方法，把各个事物看作独立自主的现象，完全忽视各个事物之间存在着互动关系。因为站在部分、个别事物的立场思考问题，就看不到事物与事物之间的联系，就容易在事物之间更多地看做矛盾、对立、冲突、紧张的关系，忽视了对事物整体的、发展运动的认识。所以，形式逻辑只是哲学研究的开始，只是人类思维的流于表面现象的、僵化的阶段而不能进入其深入。形式逻辑所认识的的事物的稳定、静止状态，是组成事物的各成分未发展的机械的死物状况。

当前中国社会建设的目标是和谐社会，从一定意义上讲，黑格尔辩证思维的思想为社会主义和谐社会建设提供了理论启示。黑格尔对事物发展的这种对立统一过程做出了深刻而令人信服的阐释。如前所述，黑格尔的辩证法由三类例题组合而成，即正论、反论和综论。他的高明之处在于看到，无论哪一种形式都是对前一形式的否定：反题是对正题的否定，综论是对反题的否定；而当综论表现为事物新一阶段的正题时，它立即又会被更高一级的反题所否定。如此螺旋式地上升，直至达到终点目标。和谐社会的本质是各种事物、各种矛盾、问题各个方面的辩证统一。和谐不是没有矛盾，也不是回避矛盾，不是掩盖矛盾，更不是压制矛盾。和谐是矛盾的各方通过相互之间的否定而达成的“否定之否定”；是矛盾各方在相互对立又相互依赖的基础上达到的新的统一。

种种矛盾经过激荡与和解，就会导致事物的本质更清晰地呈现出来；事物的自我否定不过是事物发展过程中表现的不同阶段。“经历这种对立，矛盾和矛盾解决的过程是生物的一种大特权；凡是始终都只是肯定的东西，就会始终都没有生命。生命是向否定以及否定的痛苦前进的，只有通过消除对立和矛盾，生命才变成对它本身是肯定的。如果它停留在单纯的矛盾面上，不解决那矛盾，它就会在这矛盾上遭到毁灭。”（《美学》第一卷，第124页）

事物的矛盾、对立终究要走向和解与稳定。事物走向和解与稳定，不是因为对立的矛盾退却丧失了自己，而是这些对立的因素得到了充分的发展，两个对立的事物在发展中吸

纳了对方的特点和优势形成互补，达到了在更新、更高层次上的均衡统一。

辩证思维所了解事物发展过程，不仅是一分为二，不仅是矛盾各方对立的斗争；而且还是合二为一，还是矛盾诸方面在相互吸纳基础上的均衡与和解。黑格尔辩证思维正、反、合三大发展阶段的最重要特点在于，它预见到第三阶段能够调解前二阶段的矛盾、对立，又可以保留前二阶段所拥有的特性，最后达到各自充分发展，同时又相互依存的统一。这样，思维就触及到事物发展的不同方面、不同阶段，全面了解事物发展的各个方面及矛盾之间的对立与联系，预见事物的发展趋势及走向。

笔者以为，了解黑格尔对立统一的辩证思维，有助于加深建设和谐社会的哲学思考。这个课题具有十分深刻的现实意义

在艺术方面也有类似的情况。

中国当代艺术思想的研究中存在着一种生搬硬套西方现代、后现代理论解释中国当代文艺现象的倾向。从社会历史的进程上看，尤其是从建立社会主义市场经济的走向上看，中国正在借鉴、吸收着西方社会发展许多有益的成果；在文艺方面也出现了许多与西方现代、后现代艺术相似的东西。这种状况引起人们的联想，认为中国文艺发展也会走一段与西方文艺发展相同或相似的路。

笔者以为中国文艺不会重复西方文艺走过的路。简而言之，理由有三：

第一，中国社会发展历史上没有经过资本主义资本积累时期那种激烈的矛盾冲突和疯狂的掠夺阶段，从中国历史过程来看，也不会产生像西方资本主义那样不可调解的对抗性社会矛盾和激烈的冲突，人们的社会心理和精神经历没有发生过那样剧烈的分裂和对立。所以，尽管有中国特色的社会主义建设借鉴了大量资本主义发展经济的方法和手段，但从本质上讲中国的社会总体状况还是基于趋利避害，把社会大多数人的利益放在首位，追求平稳发展的。尤其是新时期以后的社会发展过程总得来说是一种趋向平衡的社会。这种社会历史和社会基础所形成的意识形态，从整体上看，不会产生西方现代艺术那样走向极端的艺术，不会重蹈西方现代艺术的覆辙。

另外，从人类社会发展的总趋势看，东西方世界在不同的历史阶段，各自创造着自己的辉煌，互相学习借鉴，跨越式地走向新的目标。中国典型的封建社会形态，在西方不会重复；西方典型的资本主义社会形态，在中国也不会重复。从全球化的总趋势看，东西方有可能在未来共同创造新的辉煌。

第二，中国历史上没有经过资本主义民主时期，个体、个性在历史上就没有西方社会的那种张扬；也没有像尼采、叔本华那样把感性、非理性推向极至的思想历程。感性与理性、内容与形式、情感与思想、人与自然的对立统一，始终是中国传统文化、中国文艺思想与文艺实践的主线。无论从社会接受的角度看，还是从文化思想积淀的角度看，西方现代文艺的思潮都不会成为中国文艺的主流。

第三，西方文艺发展的趋向正走着一个大的轮回。也就是说，西方现代主义艺术是作

为艺术进程中“反题”而出现的，现在这种以“否定”为主要内容的阶段正在削弱。经过了由现代艺术和后现代艺术的过渡，西方现代艺术时期的突出特点已经弱化，社会性、理性、统一性、形象性、技巧性等因素不断增强活力，呈现出一种在新的层次上向“综论”回归的趋势，一种向现实、传统、审美回归的趋势。

中国文艺新时期将呈现的美学特征是，在建设社会主义和谐社会的大前提下，继承传统、吸收外来、面向现实，创造对立统一的和谐美。这种对立统一的和谐美，既表现出各种不同因素的多样性，又体现了对立中的统一和差异中的协调。黑格尔美学既为这种和谐美提供了辩证思维的方法，也从美学、艺术史、文艺学等方面提供了丰厚的理论养分。黑格尔美学的博大精深，我们在阅读中已经深刻体验了；黑格尔美学的现实意义我们在阅读过程中也充分感受到了（许多重要的理念仿佛就是针对今天的艺术现象而提出的），其价值和作用会越来越多地为社会所认识。另外，黑格尔美学是马克思主义文论的重要思想来源，熟读黑格尔对深刻的理解和掌握马克思主义文艺思想也具有不可取代的作用。

黑格尔这个名字曾经家喻户晓，然而在今天，许多思想家对黑格尔不但毫无兴趣，而且知之甚少。虽然黑格尔的体系一再遭到拒绝，但是辩证思维的普遍性话语在当代生活中仍占有重要地位；我们现在仍生活在黑格尔哲学、美学所揭示的时代中；他的理论是整个现代性议程中最重要的组成部分。黑格尔所建造的思想大厦让人们领略了一个睿智大脑所能产生的巨大能量，让人感受了智慧的光辉。为此我们不应忽视这样一位对人类思想史作出过重要贡献的伟人。

## 黑格尔小传

1770年8月27日，乔治·威廉·弗雷德里希·黑格尔出生于斯图加特。他是符腾堡公国一名政府官员的儿子。他是三个孩子中的老大，妹妹名叫克利斯蒂安娜，黑格尔与之终身保持着密切的关系；弟弟名叫德希维希，后来成为一名军官。1784年，当黑格尔13岁时，母亲去世。

黑格尔在斯图加特上小学，1780年在那里上中学。他是一名勤勉的学生，埋头于古典研究，并以全班第一的成绩毕业。

1788年，他来到图宾根，就读于图宾根神学院。这是为年轻人将来服务于政府、教会或大学所准备的。作为一名拿全额奖学金的学生，黑格尔生活在神学院里。他学习了哲学和神学。正是在这里，他开始发展他的民族宗教观念。他在神学院与谢林和荷尔德结下友谊。

1793年，从神学院毕业之后，他离开图宾根，到（瑞士）伯尔尼一个贵族家里当家庭教师。这对刚毕业的大学生来说是很正常的。许多著名的大学教师（包括康德和费希特）都曾以这种方式打发其毕业后继续进行研究的最初时光。在伯尔尼，黑格尔设法继续进行阅读和思考，但是他感到常常被各种杂务所打断。1797年初，他愉快地接受了荷尔德林为他推荐在法兰克福的一分相似的工作。

在激动人心的法兰克福环境里，接下来的几年时间是在同荷尔德林和其他一些志趣相投的人交往中度过的。在1799年，他的父亲去世，为他留下了一笔不小的遗产。有了这笔遗产后，黑格尔开始考虑在大学里谋一个教职。也就是在这个时候，他逐渐地感到哲学是他正在寻求的和解必不可少的中介。他向谢林求助，谢林介绍他到耶拿去教书。1801年，他果然成功了。

在18世纪90年代，耶拿曾经是德国最激动人心的大学。莱辛、费希特、施莱格尔兄弟都曾经在那所大学工作。当黑格尔来到耶拿的时候，正值它走向衰落之中。费希特在1799年已经离开耶拿，谢林本人也在1803年离开了那里。但是，黑格尔在耶拿的日子使他确立了自己的哲学体系的基本框架，并且通过他的几个习作而为哲学界所了解。

起初，黑格尔是一名编外讲师，也就是靠大学生们付小费维持生计的不带薪水的那种讲师。在他的这个阶段的讲座中，他开始阐发后来成为他的逻辑学的政治哲学的早期见解。在耶拿的早期岁月里，黑格尔发表了《费希特和谢林哲学体系的差异》、《信仰和知识》（对康德、费希特和耶可比的批判）和一些论文。

走出艺术哲学迷宮——黑格尔《美学》笔记

1805年，他终于晋升为耶拿大学外编教授（副教授），并且开始着手建构他的体系。那个体系的第一部分就是《精神现象学》。但是在1806年10月，他的生活被完全打乱了。在耶拿战役之后，拿破仑占领了这座城市。在继起的混乱之中，黑格尔带着《精神现象学》手稿的后半部分仓皇奔逃。为了打发在其一生中这段最动荡不安的日子，1807年2月5日，黑格尔在耶拿的房东之妻为他生了一个私生子，取教名为路德维希。

黑格尔于是重新开始工作，而他继承的遗产已经花光了。尽管1807年《精神现象学》的出版开始为他带来声誉，但是在那个动荡的岁月里，他要想在另一个大学谋求到职位是不可能的。黑格尔的朋友尼萨默尔为他找了一份《班堡报》编辑的差使，黑格尔毫不犹豫地接受了。当报纸编辑也曾令他高兴，但是这并非他的专长。因此，第二年，当尼萨默尔推荐他去担任纽伦堡中学校长并讲授哲学时，他便爽快地答应了。

先别急着说好话，黑格尔在那所中学的境遇并不算好。那儿的任务重，他的薪水也经常不能准时给付。但是哲学教学工作，甚至给高中生的哲学教学工作，显然有助于他去集中思考问题。这个阶段（1812—1816）是他多产阶段。在这个阶段他写作并出版了《逻辑学》（1812—1816）。

他的生活于是理所当然地稳定了下来。他的工作也正趋成熟；他仍然希望能够得到令人向往的大学教职。1811年41岁的黑格尔结婚了。新娘是20岁的玛丽·封·塔奇尔，一位纽伦堡参议员的女儿。他们有两个儿子，卡尔和伊曼努尔，还有后来到他家生活的私生子路德维希。

1816年，黑格尔终于在海德堡大学谋得了一份他盼望已久的哲学教席。与此同时，柏林大学也频频向他发出邀请，自从费希特在1814年去世后，柏林大学的教席一直空缺着。柏林大学的职位是更丰厚吸引人的，但是黑格尔选择了海德堡。黑格尔终于使自己重返大学讲坛。在海德堡的第一年里，他开讲他的整个体系《哲学全书》，该书在1817年出版。

但是，在柏林，那个教席仍然空缺着。而在德国，黑格尔声誉正如日中天。普鲁士教育部长封·阿顿斯坦又发来了邀请信，于是黑格尔便接受了邀请。1818年他担任柏林大学哲学教授，一直到他去世为止。

在柏林，黑格尔获得了应有的声望。柏林曾经成为一个重要的文化中心，也是德意志联邦两大“超级政权”的首都之一。这里的一举一支都引人注目。而黑格尔的确是一个举足轻重的人物。他迅速崛起，成为德国哲学的主要人物，他的思想的影响力波及到其他的相关领域：法律和政治思想、神学、美学、历史等。许多人都来听他的讲座，不少人成为他的信徒。在19世纪20年代和30年代，黑格尔哲学多少主宰着德国哲学。他足够幸运地死于其影响力的极盛时而非衰微之时。

在柏林时期，黑格尔完成了《法哲学原理》，并且举办了一些伟大的讲座，那些讲座的讲稿在他去世后陆续出版。它们是《历史哲学》、《美学》、《宗教哲学》和《哲学史》。

1829年，他的声望达到顶峰，黑格尔被选为柏林大学校长。1831年11月14日，他突

然病逝。当时诊断他死于霍乱，然而更有可能是折磨他多年的胃疾。他被葬在费希特旁边，他的学生、同事和信徒们组成的送葬长列送他走完了人生的最后之旅。

（摘自加拿大哲学家查尔斯·泰勒所著《黑格尔》；张国清、朱进东译，译林出版社出版。）



## 主要参考书目

- 《美学》〔德〕黑格尔著，朱光潜译，商务印书馆出版。
- 《小逻辑》〔德〕黑格尔著，贺麟译，商务印书馆出版。
- 《精神现象学》〔德〕黑格尔著，贺麟、王玖兴译，商务印书馆出版。
- 《马克思恩格斯论文艺和美学》，文化艺术出版社出版。
- 《经济学—哲学手稿（1844）》，马克思著，何思敬译，宗白华校，人民出版社出版。
- 《资本论》，马克思著，第一卷，中共中央编译局译，人民出版社出版。
- 《哲学笔记》，列宁著，中共中央编译局译，人民出版社出版。
- 《康德哲学原著选读》〔加拿大〕约翰·华特生编选，商务印书馆出版。
- 《西方美学史》，朱光潜著，人民出版社出版。
- 《论黑格尔的精神哲学》，张世英著，上海人民出版社出版。
- 《德国古典美学》，蒋孔阳著，商务印书馆出版。
- 《黑格尔哲学演讲集》，贺麟译，上海人民出版社出版。
- 《美学问题论稿》，周来祥著，陕西人民出版社出版。
- 《辩证逻辑》，李廉著，安徽人民出版社。
- 《朱光潜美学文学论文选集》，湖南人民出版社出版。
- 《西方哲学简史》，赵敦华著，北京大学出版社出。
- 《黑格尔》〔加拿大〕查尔斯·泰勒著，张国清、朱进东译，译林出版社出版。
- 《美学史》〔英〕鲍桑葵著，张今译，商务印书馆出版。
- 《黑格尔：之前和之后》〔美〕汤姆斯·罗克摩尔著，柯小刚译，北京大学出版社出版。
- 《黑格尔》蔡美丽著，广西师范大学出版社出版。
- 《黑格尔传》张慎著，河北人民出版社出版。

## 后 记

1980年冬，一个20出头的年轻人叩开周来祥先生的家门，向先生求教美学。先生怜其正处人生的艰难时刻，便开出一张书单：从亚里斯多德到王朝闻共计十六本。小伙子呆望。先生说其中三本书是一定要读透的，这三本书是黑格尔《美学》、康德《判断力批判》、马克思《经济学—哲学手稿（1844）》。

告别先生，年轻人拼命寻找这三本书。在书店买到了黑格尔《美学》第一卷；在一个地区党校书库里找到了马克思《经济学—哲学手稿（1844）》；托人从山东省图书馆借出康德《判断力批判》（孤本）在限定的60天内手抄一遍。由此开始了美学学习的历程。这个年轻人就是我。

为读懂黑格尔《美学》，翻阅了当时能借到的所有评介黑格尔哲学的书刊。半年后，拿着阅读两遍后的读书笔记从外地赶到山东大学请先生批阅。先生阅后很郑重地说：“你基本没读懂黑格尔。”然后详细讲解了读懂黑格尔的要旨。

此后先生再也没说过我是否读懂了黑格尔。只是后来有一位学长曾对我说，周先生看了你的文章说你有一点辩证思维的味道了。其实自知，到现在也没有真正读懂黑格尔。

为什么要做这本《走出艺术哲学迷官——黑格尔〈美学〉笔记》呢？

首先，为自己。自八十年代阅读黑格尔《美学》至今已二十多年，其间也曾经下过一些死功夫。从小学习音乐，从事戏剧工作十几年，后来又研修美术学，在艺术方面算是一点基础，同时也喜欢思考一些抽象的哲学问题。时间长了，不觉中就有了一种黑格尔“情结”。其中融着美好的年华，融着青春的向往，也融着些许痛苦记忆。甚至可以说，一些失意煎熬的痛苦就是躲在黑格尔的晦涩与深奥中分解的。从某种程度上讲，这已不是学术的追求，而是对人生态度的一个交待。另外，把本书做成“笔记”，也是从实际情况出发。前面提过，不敢说已经读懂了黑格尔，要拿出成果展示于世。只是把过去读书时的记录整理出来而已。所谓笔记，就是自己学习与思考、感悟与收获的记录。可以海阔天空，也可以咬文嚼字；可以宏观巨论，也可以断章取义；可以合乎公论，也可以执于己见；可以给人以启示，也可以供人批评。当然，笔记也不乏大作，列宁的《哲学笔记》、纪晓岚的

《阅微草堂笔记》等都可列经典。妄谈之。

其次，也为别人。黑格尔《美学》在国内学术界、文艺界几乎无人不晓，但真正读起来还是有些困难的。有时与同仁们谈起此话题，他们也鼓励我把曾经有过的感受写出来。整理出这个《笔记》希望能起到这样的作用：对于无暇阅读原著的人，读过本《笔记》可以对黑格尔《美学》的基本内容有一个全面详细的了解；对于有志于研究原著的攀登者，本书是与您同行的伴侣。

陈 鹏



---

**陈鹏** 山东省文化厅公委

员兼山东省艺术研究所所长，山东省戏剧家协会常务副主席，山东省文化艺术科学省级重点学科带头人，山东艺术学院客座教授。

---

责任编辑：周岩

封面设计：

作者像摄影：侯贺良