

本雅明作品系列

# 德国浪漫派的艺术批评概念

[德] 瓦尔特·本雅明 著  
王炳钧 杨劲 译



Der Begriff der Kunstkritik in der  
deutschen Romantik



北京师范大学出版集团  
BEIJING NORMAL UNIVERSITY PUBLISHING GROUP  
北京师范大学出版社

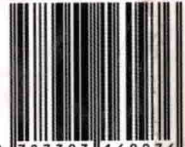
Der Begriff der Kunstkritik in der  
deutschen Romantik

批评和形式的建构——在这两方面浪漫派创建了最大的功绩是——浪漫派理论中最深刻的倾向的基础。在这里，他们完全达到了行为和思想的明彻，而且他们所完成的是——在他们的信念看来——最高的目标——这一最高目标可以比喻为作品中炫目效应的生成。这种炫目效应——冷静的光——销毁的是作品的多样性。它就是理念。

——瓦尔特·本雅明

上架建议 人文/文化研究

ISBN 978-7-303-16097-6



9 787303 160976 >

定价：42.00元

本雅明作品系列

# 德国浪漫派的 艺术批评概念

[德] 瓦尔特·本雅明 著

王炳钧 杨劲 译



北京师范大学出版集团  
BEIJING NORMAL UNIVERSITY PRESS GROUP  
北京师范大学出版社

---

## 图书在版编目(CIP)数据

德国浪漫派的艺术批评概念 / (德) 本雅明著; 王炳钧, 杨劲译. —北京: 北京师范大学出版社, 2014.6

(本雅明作品系列)

ISBN 978-7-303-16097-6

I. ①德… II. ①本…②王…③杨… III. ①浪漫主义—文学评论—研究—德国 IV. ①I516.09

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 057501 号

---

营销中心电话 010-58802181 58805532  
北师大出版社高等教育分社网 <http://gaojiao.bnup.com>  
电子信箱 [gaojiao@bnupg.com](mailto:gaojiao@bnupg.com)

---

DEGUO LANGMANPAI DE YISHU PIPING GAINIAN

出版发行: 北京师范大学出版社 [www.bnup.com](http://www.bnup.com)

北京新街口外大街 19 号

邮政编码: 100875

印 刷: 北京京师印务有限公司  
装 订: 北京盛通印刷股份有限公司  
经 销: 全国新华书店  
开 本: 130 mm × 210 mm  
印 张: 6.75  
字 数: 110 千字  
版 次: 2014 年 6 月第 1 版  
印 次: 2014 年 6 月第 1 次印刷  
定 价: 42.00 元

---

策划编辑: 谭徐锋

责任编辑: 曾忆梦

美术编辑: 王齐云

装帧设计: 蔡立国 蔡 琪

责任校对: 李 茵

责任印制: 孙文凯

## 版权所有 侵权必究

反盗版、侵权举报电话: 010-58800697

北京读者服务部电话: 010-58808104

外埠邮购电话: 010-58808083

本书如有印装质量问题, 请与印制管理部联系调换。

印制管理部电话: 010-58800825

## 关于作者

瓦尔特·本雅明（1892—1940），德国文学家、思想家，因其博学和敏锐而享誉世界，被视为20世纪前半期德国最重要的文学评论家，被誉为“欧洲最后一位知识分子”。著有《德意志悲苦剧的起源》、《德国浪漫派的艺术批评概念》、《可技术复制时代的艺术作品》、《评歌德的〈亲和力〉》、《发达资本主义时代的抒情诗人》等名著，尚留下大量书信。作为众所周知的思想家，其论著丰富的解释力吸引越来越多学者的目光，俨然成为重审现代性与欧洲文化史的关键节点。

## 关于本书

本书是本雅明的博士论文，针对当时流行的对于浪漫派理论的误读，本雅明以问题史的思路，试图追踪德国浪漫派的艺术批评概念的变迁，意在揭示其艺术批评的哲学根基，以准确界定德国浪漫派青年运动的积极成就。不同于一般的艺术批评史研究，作者将其纳入更为广泛的视野，就浪漫派所理解的反思概念、认识论、艺术作品、艺术理论做了深入清理，其中对内在批判与救世主义的阐发，极具洞察力。

**Der Begriff der Kunstkritik in der  
deutschen Romantik**

分析者应当首先……研究或者更多地把着眼点放在下列问题上：他是否真正与一种神秘的综合有关，或者他所研究的对象是否只是一种聚集，一种并存……或者如何能对所有这些进行修改。

——献给我的父母

# 引言

杨劲 译

通过提交博士论文来完成学业，本雅明在 1917 年 10 月 22 日写于伯尔尼的信中首次提到这一打算。“今年冬天，我将开始钻研康德和历史。我尚且不知能否在历史的康德中找到这方面必要的、十分正面的内涵。而我将可否从这一研究中发展出我的博士论文，也取决于此。”<sup>①</sup>1917 年，他移居瑞士，在伯尔尼大学继续深造。1912 年完成中学结业考试后，他于同年夏季学期开始就读于弗莱堡大学，“以便攻读哲学”<sup>②</sup>。大学第二学期他是在柏林念的，第三学期又回到弗莱

---

① 《本雅明通信集》，151 页，法兰克福，1978。

② 瓦尔特·本雅明：《三段生命历程》，西格弗里德·温瑟尔德主编：《关于瓦尔特·本雅明的当前现实性——瓦尔特·本雅明八十诞辰纪念文集》，45 页，法兰克福，1972。



堡，自第四学期——1913/14年的冬季学期——起，他重又在柏林继续学业。他在此学习至1916年。这一年，他“就读于慕尼黑大学；自1917/18年冬季学期起，在伯尔尼大学学习，在此于1919年6月获博士学位”<sup>①</sup>。撰写关于康德的博士论文，这一计划源于他所特别热衷的研究。“我在读大学期间，专门并一再研读的先是柏拉图和康德，接着是胡塞尔和马尔堡学派的哲学。渐渐地却对文学和艺术形式的哲学内涵越来越感兴趣，这一兴趣最终作为我的博士论文的研究对象而告罄。”<sup>②</sup>这方面日益浓厚的兴趣迫使他放弃先前的打算，即把研读康德与撰写一篇与此相关的博士论文相联系。他在1918年3月30日致格尔斯赫姆·朔勒姆(Gershom Scholem)的信中写道：“必须推迟对康德和科恩的进一步研究。”<sup>③</sup>他既然决心无论如何也要读完博士——他在5月份致恩斯特·朔恩(Ernst Schoen)的信中写道：“我想拿到博士学位，即便这不成或尚且行不通，也只可能是最深重的心理

---

① 瓦尔特·本雅明：《三段生命历程》，西格弗里德·温瑟尔德主编：《关于瓦尔特·本雅明的当前现实性——瓦尔特·本雅明八十诞辰纪念文集》，45页，法兰克福，1972。

② 同上。

③ 《本雅明通信集》，180页，法兰克福，1978。

障碍所致”<sup>①</sup>——，就必须努力使攻读哲学博士的打算与他对艺术理论的强烈研究意图协调一致。他在3月份时还曾指望从“导师”——伯尔尼大学的哲学家理查德·赫尔贝尔茨(Richard Herberzt)——那儿得到“关于论文题目的建议”；“而现在，我自己想出了一个题目”<sup>②</sup>。他在致朔恩的信中提到题目的大致轮廓：“浪漫派艺术批评的哲学基础”<sup>③</sup>。他告知赫尔贝尔茨教授这一研究计划，获得教授的赞许。赫尔贝尔茨首肯这一题目；本雅明在信中写道：“他欣然赞同。”<sup>④</sup>尽管他面前的道路已铺得很顺，他内心的疑虑重重却使他举步维艰。“读博途中如果出现阻碍，我会将之视为对自己的提示，提醒我钻研自己的思想。”他所设想的阻碍显然不只是外在的：而与他“自己的思想”相关。他在3月底致朔勒姆的信中透露：“我的哲学思想的发展抵达了一个中心。我虽欲罢不能，却也必须像对康德和康德主义的钻研一样，暂且就此打住，等我博士读完后充分地完全致力于此。”<sup>⑤</sup>他所担忧的一方面是，外在目标——拿博士学位——会妨碍他表达最

---

① 《本雅明通信集》，188页，法兰克福，1978。

② 同上书，179页。

③ 同上书，188页。

④ 同上书，188页。

⑤ 同上书，180页。

真实的意图，这些意图源于他思想发展的另类中心；另一方面是，他在写论文之初所定的任务，即“把浪漫派某些最深刻的趋势与康德之间具有历史奠基重要性的契合展现在‘博士论文’这一形式中，有可能会被证明是不可能的。对这个题目虽略知一二，却发现材料极其棘手。博士论文总是要求旁征博引，可是，[关于浪漫派的那些趋势]几乎找不到可援引的”。其实对于他的主要疑虑，即把内心最深处的研究意愿与外在目标相结合有多难，他倒还能应付过来：“论文只要能完成”，恰恰能容许他拥有“内心的匿名性，这种匿名性是我在所有为这种目标而写的东西里所必须保障的”<sup>①</sup>。这指的是“真正的”科学态度所具有的匿名性，这种态度可以隐藏在外界所要求的复杂而符合常规的态度中<sup>②</sup>。尽管他还有另一层、更多是技术上的疑虑，论文成果却证明，他相当出色地适应了符合常规的论文撰写方式。因此，他所完成的论文既有实在的内涵，又指向其实虚空的内涵：“它成了它应该是的样子：指出了浪漫派的真正性质，而这是研究文献所全然不知的，这是间接地指出，因为我没能涉及浪漫派的中心，即救世主义——我只探讨了艺术

---

① 《本雅明通信集》，188页，法兰克福，1978。

② 同上书，208页。

观——，也没能涉及一些别的我认为极具当前现实性的方面[……]。不过，人们从论文里可以读出这一情形，我认为论文做到了这一点。”<sup>①</sup>论文的最初方案尚以康德作为基石。他在3月30日致朔勒姆的信中阐述道：“浪漫派以降，下述观念才渐渐居主导地位，即艺术作品本身可以在观照中被把握，无关乎它与理论或道德的关系，有观者足矣。艺术作品面对艺术的相对自主性，或者毋宁说是它对艺术的纯粹超验的依赖性，成为了浪漫派艺术批评的条件。任务在于，在此意义上证明康德美学是浪漫派艺术批评的本质前提。”<sup>②</sup>本雅明为了极其细致地梳理浪漫派的艺术批评这一概念本身而没能处理这一任务。他全神贯注于研究浪漫派<sup>③</sup>。即便“没有外在缘由的话”，他“永远不会从事这项研究”，他却认为这项研究并非荒废光阴。“我通过它所学到的是一窥真理与历史之间的关系，这一点在论文里虽然几乎只字未提，不过希望聪明的读者能觉察到。论文研究的是浪漫派的批评(艺术批评)概念。浪漫派的批评概念孕育出现代的批评概念；尽管如此，对于浪漫派来说，‘批评’是一个十分幽秘

---

① 《本雅明通信集》，208页，法兰克福，1978。

② 同上书，179页及下页。

③ 参见《本雅明通信集》，201页，法兰克福，1978。

的概念——[注脚补充]他们曾有多个幽秘的概念，不过可能没有哪个概念如此深藏不露——，就认识而言，这一概念立足于神秘主义的前提，就艺术而言，它涵括同时期及之后作家的见解之精粹，在众多方面蕴含我们的艺术概念。我对此所做的思考环环相扣，因此很遗憾我难以在信中随便写几句使您对论文全貌有个概念”<sup>①</sup>。他写这封信时，即1918年11月，“真正的论文[……]尚未落笔一字，不过准备工作——查找文献很难，阅读所找到的文献是极其乏味的事——已颇有进展”<sup>②</sup>。1919年4月7日，本雅明报告道：“几天前，我完成了博士论文的初稿。”<sup>③</sup>如果把论文写作在一月份的中断算进去的话<sup>④</sup>，他撰写论文初稿大概花了4个月时间，最多不超过5个月。为了向系里提交终稿，他在4月和5月、多半6月仍在修改论文，因为在一封之后认定写于“1919年5月”的信中<sup>⑤</sup>，他不仅提到这时不能缺的书籍，还提到他刚把博士论文的“一部分交给导师”<sup>⑥</sup>。最终于1919年6月

---

① 《本雅明通信集》，202页及下页，法兰克福，1978。

② 同上书，203页。

③ 同上书，208页。

④ 同上书，207页。

⑤ 参见《本雅明通信集》，209页，法兰克福，1978。

⑥ 《本雅明通信集》，210页，法兰克福，1978。

27日，“哲学系鉴于赫尔贝尔茨教授的申请报告，接受”博士论文，该论文版本在5月时已扩充“早期浪漫派的艺术理论与歌德”这一附录——这一章与论文其余部分截然有别，他称之为“幽秘的后记，是为我把博士论文作为我的研究愿与之分享的人写的”<sup>①</sup>。

博士论文答辩举行于7月19日与7月24日之间<sup>②</sup>，本雅明获特优成绩<sup>③</sup>。关于论文的印刷和出版事宜，本雅明与朔勒姆的父亲和伯尔尼的出版商弗兰克(Franke)交涉。这在战后的最初两年之艰难，从两封信中可见一斑。1919年11月23日，本雅明在致朔勒姆的信中写道：“现在对我来说很重要的问题是，您父亲将为印刷我的博士论文估算多少费用。我另外用一张纸条写下数据，希望没缺什么，如果需要，我可以寄上打字机打出的一页样板。（弗兰克大概会出版这个东西。我当然得付印刷费。）我不在乎特别大的字体，正好相反，只要看上去还成，字体小些也没关系。不过一定要好纸（不要亮光纸）。尤其是印刷字体

---

① 《本雅明通信集》，210页，法兰克福，1978。

② 参见《本雅明通信集》，212、216页，法兰克福，1978。

③ 参见瓦尔特·本雅明：《三段生命历程》，西格弗里德·温瑟尔德主编：《关于瓦尔特·本雅明的当前现实性——瓦尔特·本雅明八十诞辰纪念文集》，45页，法兰克福，1972。

比较小的话，我更倾向于用哥特字体，而不用拉丁文字体。——我想福兰克会同意印刷 1000 册至 1200 册的。”<sup>①</sup>他指的多半是：“纳入出版计划”，因为博士论文实际上由柏林的阿图尔·朔勒姆书籍印刷厂印刷。费用支付方面当然困难重重。本雅明在 1920 年 4 月 17 日致格尔斯赫姆·朔勒姆的信中写道：“在您全家中，您是最后一位在我待在柏林期间谈这事的。我已和您哥哥莱因霍尔德商议过好几次，借此机会也与您父亲交换了意见。今天，这些商议暂时告一段落，商议结果让我震惊：由于印刷成本近期猛涨，论文页数比原先估计的要多，尽管从我这方面和他们那方面尽量减少成本，印刷费仍会超过 5000 马克。我恐怕将在伯尔尼申请更高的资助或许可，即目前还不是非得印刷不可。”<sup>②</sup>鉴于论文——作为赫尔贝尔茨教授所编辑的《关于哲学及其历史的伯尔尼新专著》之第五卷——同年出版于福兰克出版社，可以推测的是，本雅明申请到了更高的资助，出版社支付了所余印刷费。这一年末，他提到自己重新加入康德协会，协会立即请他在《康德研究》上登载关于博士论文的作者自

---

① 《本雅明通信集》，225 页，法兰克福，1978。

② 同上书，237 页。

述<sup>①</sup>。这一自述发表于 1921 年的《康德研究》第 1/2 期，第 26 卷，第 219 页；重印于“附录”<sup>②</sup>。关于论文的影响，本雅明几年后才有汇报，而即便这时谈，也是因为古怪的偶然事件发生，这些事件简直像是要摧毁论文的影响：“书籍开始经历其自有的命运 (*libelli mei sua fata*)”，他于 1924 年这样写道。“我不久前得知，我的论文的所有现存册数通通被焚烧于伯尔尼。”他以斯多葛学派的讽刺口吻继续写道：“我因此给你 [指朔勒姆] 一个无价的建议，并透露给你一个消息，仓库里尚存 37 册，你如果把它们购到手，将在旧书市场上稳操胜券。”<sup>③</sup>两个月后，他写道：尽管如此，“未被焚烧的博士论文 [……] 如今似乎正大行其道”。“一篇关于《文学研究的新潮流》的文章详细谈到我的论文，据说一本荷兰杂志发表了关于论文的书评，评价极高。”<sup>④</sup>朔勒姆认为前者是本雅明的谬误，后者指的是施帕尔内 (H. Sparnaay) 发表于《新语文学》 (*Neophilologus*) 上的书评 (第 IX 卷，第 101 页及下页)。不管对论文在接受情况如何：本雅明认真考虑

---

① 《本雅明通信集》，247 页，法兰克福，1978。

② 见后文《博士论文自述》。

③ 《本雅明通信集》，341 页，法兰克福，1978。

④ 同上书，345 页。



过出第二版，并为此做了充分准备，他的手稿里字斟句酌的新增语句和贴上去的便签都证明这一点。他在生前却未能实现这一计划。直到 1955 年出版的《本雅明文集》里，论文才再次付梓，阿多诺将之编作《本雅明文集》第二卷，强调指出本雅明“一直十分珍视它”。

# 博士论文自述

杨劲 译

论文的研究对象是浪漫派的艺术批评概念，以一个超历史——即被置于绝对地位——的问题为背景来展现。这个问题是：对于艺术理论而言，一方面是艺术理念这一概念；另一方面是艺术理想这一概念，它们各具多少认识价值。在此关联中，理念指的是方法的超验性，理想作为归属于此的内涵的超验性遂与方法相符。博士论文不能真正探讨上述问题本身，更多是在末章才涉及。这一章试图通过比较歌德的理想（或原初现象）概念与浪漫派的理念概念，阐明哲学—历史的进程与上述超历史意义上的问题之间最纯粹的意义关系。论文中这样写道：“歌德与浪漫派的艺术理论之间的关系问题和纯粹内容与纯粹（即这样一种

严格的)形式之间的关系问题是叠合的。那种常常就具体作品错误地提出的,但在那里又根本无法准确回答的关于形式与内容关系的问题,应当提到这一范围内来讨论。因为,这两者不是实际创作物的根基,而是就创作物所作的相对区分,是在艺术哲学的必要的纯粹区分基础之上所作的区分。艺术的理念是它的形式的理念,如同它的理想是它的内容的理想一样。艺术哲学系统上的基本问题,也可称为艺术的理念与理想间的关系问题。”

自然与艺术是反思的持续状态、反思的媒介。故而,“浪漫派关于艺术品的理论[是]关于其形式的理论”。因为“早期浪漫主义者把形式的界定特点与每一有限反思的局限性同一起来,并唯独通过这一想法决定了他们直观世界内的艺术作品概念”。论文由此认识出发,展开对浪漫派的艺术理论的最重要概念——反讽、作品、批评——的阐述。关于批评概念出现的任务是,引发和展现在作品自身里对作品所进行的反思。如果艺术品是反思仿佛具有生命力的中心,在此前提下,这一反思的增强就显现为可能,浪漫派还将反思理解为反思者自我认识的提高。这一情形为浪漫派的批评理论奠定基础,浪漫派的批评不仅因为高水

准，而且由于方法上的深思熟虑判然有别于当今艺术批评拙劣而无方向的实践。论文逐步阐明，浪漫派在方法上的深思熟虑得以为真正的批评树立十分明确的特征。对浪漫派的小说理论所作的分析建立起一个关联，即把长篇小说视为文学顶峰这一观点与批评的高屋建瓴之间的关联，以及该观点与当今文学的重要趋势之间的关联，上述分析通过展现作为“诗学理念”的小说，引入到末章《早期浪漫派的艺术理论与歌德》。

# 目 录

## 绪 论 /1

- 一、课题的限定 ..... 1
- 二、材料来源 ..... 7

## 第一部分 反 思 /13

- 一、费希特的“反思”和“假定”概念 ..... 13  
直接认识——假定的限定——反思的  
限定
- 二、早期浪漫主义者对反思的理解 ..... 23  
反思的三个阶段——智力直观——反思  
的媒介——艺术
- 三、系统与概念 ..... 43  
绝对系统——神秘术语——玩笑——艺

术之术语

四、早期浪漫派的自然认识理论 ..... 61

自我认识——客体认识的基本原理

## 第二部分 艺术批评 /73

一、早期浪漫派的艺术认识理论 ..... 73

作为反思媒介的艺术——批评——作品

的独立性

二、艺术作品 ..... 89

形式——内在批评——素材及形式的

反讽

三、艺术理念 ..... 109

形式和作品的整体性——渐进的总汇

诗——超验文学——小说——散文——

冷静——批评

## 早期浪漫派的艺术理论与歌德 /139

理念与理想——缪斯式的——无条件的

作品——古希腊罗马——风格——批评

## 附 录 /153

评弗里德里希·荷尔德林的两首诗 .....	153
引文目录 .....	187
参考文献 .....	191

## 译后记 /193

# 绪 论

## 一、课题的限定

为问题史的 (problemgeschichtlich)<sup>①</sup> 研究做一点贡献是本书的设想，它所要论述的是艺术批评概念的变迁。不可否认，这种对艺术批评概念史的研究与艺术批评史本身是完全不同的；它是一项哲学课题，更确切些说，是一项问题史的课题。为解决这一课题下文只能做一点贡献，这是因为它所论述的不是问题史的全部，而只是其中的一种因素：浪

---

<sup>①</sup> 问题史研究也可涉及非哲学专业，因此，为了避免任何一种多义性，必须创造“哲学问题史”这一表达，以上所用的始终是这一表达的缩略语。



漫派的艺术批评概念。这一因素是更为广泛的问题史的一部分并在其中占有显赫位置，对这一更广泛的问题史关联，本书试图在结尾处作部分提示。

要确定艺术批评概念，没有认识论的前提就如同没有美学前提一样，是不可想象的；这不仅是因为后者包含着前者，而首先是因为批评包含着认识因素，无论人们把它视为纯粹认识还是看作与评价相联系的认识。因此，浪漫派对艺术批评概念的确定也完全是建立在认识论前提之上的。这自然不是要说，浪漫主义者有意识地从中间挖掘出了这一概念。但作为概念本身，它归根结底同任何一个名副其实的概念一样，是基于认识论前提之上的。因此，下面将首先对这些前提进行论述，并始终不予丝毫忽略。与此同时，本书将把这些前提作为浪漫派思维中可系统把握的因素来观察，并在比人们通常的猜测更高的程度和更广泛的意义上对其进行揭示。

作为问题史的，当然也是以系统为指导的研究，几乎没有必要与纯系统地对艺术批评概念的研究截然区分开来。相反，作另外两种界定可能更为必要：对课题作出有别于哲学史的和历史哲学的界定。只有在非本来意义上，才可以把问题史的研究称为狭义上的哲学史研究，尽管在某些个别情况下，两者间界线的

混淆是必然的。因为，至少在形而上学的假想看来，本来意义上的哲学史整体所关注的是单一问题的发展，这是就其事实本身而言的；就其对象而言，问题史的和哲学史的论述有着千丝万缕的联系，这是很自然的；但如果要假定在方法上也同样如此，那便意味着界线的移位。由于本书谈及的是浪漫派<sup>①</sup>，所以作为更为细致的界定是必不可少的。而这里并不是要尝试以那种常见的非常欠缺的手段论述浪漫派的历史性质；换言之：历史哲学的课题不属本书研究的范围。尽管如此，下列对特别是有关弗里德里希·施莱格尔思维的独特体系和早期浪漫派的艺术理念的论述，将为确定其本质提供材料——但不是立足点<sup>②</sup>。

---

① 由于后期浪漫派没有一个统一的、在理论上确定的艺术批评概念，所以在始终唯独或者主要涉及早期浪漫派的本书中，可以十分明确地使用单纯的“浪漫”这一词，本书中“浪漫派”和“浪漫主义者”这些词的使用也与此类似。

② 这一立足点可在浪漫派的弥赛亚主义中寻找。“实现上帝的王国这一愿望是渐进的休养的韧性之点，是现代史的开端。与上帝的王国没有关系的，在这里仅仅是次要的。”[弗里德里希·施莱格尔：《青年文集》(1794—1802)，米诺尔主编，两卷，维也纳，1906年易名再版。《雅典娜神殿》片断，第222号。]“亲爱的朋友，宗教对我们来说绝不是玩笑，而是极为严肃的事情；现在是建立一种宗教的时候了。这是所有目的之目的与中心。是的，我已经看到最伟大的新时代诞生的曙光；

“批评”这一术语，浪漫主义者是在多种意义上使用的。以下所涉的批评是指艺术批评，而不是指认识论的方法和哲学的立足点。下面将要表明，在后一意义上，这一词当时是步康德的后尘作为形容无可比拟的完美哲学立场的奥秘术语而崛起的；但在一般习惯用法中，它只是在“有创见的评价”这一意义上而流行。这可能不无浪漫派的影响，因为，创立艺术作品的批评，而不是一种哲学批判主义，乃是浪漫派的永恒功绩之一。如果不涉及批评概念与艺术理论的关联，下面将不对它作详尽的探讨，同样，对浪漫派的

---

就像人们看不出来，谦虚的古老基督教会很快吞噬罗马帝国那样，那一场大灾难将在更大的范围内吞掉法国革命，法国革命的最坚实的价值可能只是加速了这一灾难。”[奥斯卡·瓦尔策尔主编：《弗里德里希·施莱格尔致他哥哥奥古斯特·施莱格尔的信》，421页，柏林，1890；参见弗里德里希·施莱格尔：《青年文集·思想(片断)》(1794—1802)，第50、56、92号；J. M. 莱西主编：《诺瓦利斯与弗里德里希·施莱格尔、奥古斯特·施莱格尔、莎洛特·施莱格尔和卡萝莉纳·施莱格尔通信集》，82页以及两者其他多处，美茵茨，1880。]——“这里所拒绝的是一种完善的人类的理想在无限之中实现的想法，而所要求的更多是现在在时间内的、在凡世的‘上帝王国’……在存在的每一点上的完善，在生活的每一阶段都已实现理想，这一绝对要求是施莱格尔的新宗教产生的基础。”(莎洛特·平古德：《弗里德里希·施莱格尔的审美学说脉络》，斯图加特，1914，收入“慕尼黑大学博士论文”，53页。)

艺术理论的追踪，也只是限制在它对论述批评概念<sup>①</sup>具有重要意义的范围之内。这便意味着对材料范围进行非常重要的限定：艺术意识和艺术创作理论以及艺术心理学课题就此从略，所观察的范围仅仅是艺术理论和艺术作品的概念。施莱格尔对艺术批评概念的客观创立所涉及的仅仅是——作为理念和艺术创作物——作为作品的艺术的客观结构。另外，当他谈论艺术时，他首先想到的是文学，在我们所涉及的时期内，他对其他艺术种类的研究几乎完全是出于对文学的考虑而进行的。如果他思考过这一问题的话，文学的基本法则对他来说很可能是所有艺术的基本法则。在此种意义上，下列的“艺术”这一表达方式始终理解为文学——就它在所有艺术种类中占有的中心位置而言——“艺术作品”这一表达方式始终理解为具体的文学作品。如果要认为本书试图在其框架内消除这种概念上的模棱两可的话，这将是一种错觉，因为本书要指出的是浪漫派的文学理论或艺术理论的基本缺陷。浪漫派对这两个概念的区分是很模糊的，当然也就谈不上它们是相辅相成的了，这样他们也就无法建立对文学表达有别于其他艺术种类的特性和界限的认识。

---

<sup>①</sup> 依上所述，下列“批评”这一术语单独出现之处，如果上下文关联不是直接表明其他意义，也应理解为对艺术作品的批评。

作为文学史料，浪漫主义者对艺术的评判，并非本书的兴趣所在。因为，浪漫派的艺术批评理论不应取自实践，如奥古斯特·施莱格尔的那种做法，而应依照浪漫派的艺术理论家的观点来系统论述。奥古斯特·施莱格尔的批评活动在方法上与他弟弟所用的批评概念没有很大关系，后者把重点放在了方法上，而不像奥古斯特·施莱格尔那样放在了标准上。但弗里德里希·施莱格尔只是在他对《威廉·迈斯特》的书评中完全达到了他的批评理想，这一书评不仅是对歌德的小说的批评，而且也是批评理论。

## 二、材料来源

下面将把弗里德里希·施莱格爾的理论作为浪漫派的艺术批评理论来论述。把他的理论称为浪漫派的理论，是因为其代表性。但这并不是说，所有早期浪漫主义者都同意这一理论或者都注意到了它：弗里德里希·施莱格爾也常常不为他的朋友所理解。但他关于艺术批评本质的观念是整个流派对此的表达。他把这一对象视为最根本的——尽管不是唯一的——问题和哲学的对象。而对奥古斯特·施莱格爾来说，艺术批评不是哲学问题。对于我们的论述，除了弗里德里希·施莱格爾的著作之外，作为狭义上的材料来源，只有诺瓦利斯的著作可以考虑；而费希特的早期著作，对浪漫派的艺术批评概念本身而言，并非不可缺少的材料来源，不可缺少只是对其理解而言。把诺瓦利斯的著作与施莱格爾<sup>①</sup>的作品放在一起谈的理由，是他们两人在前提上和从艺术批评理论中得出的结论上是完全一致的。对问题本身，诺瓦利斯并不太感兴趣，但在对待认识论前提上，他与施莱格爾是一致

---

<sup>①</sup> 如果下面只出现姓氏，便是指弗里德里希·施莱格爾。

的，施莱格尔正是基于这个前提来处理问题的。诺瓦利斯与施莱格尔一起代表着这一理论对艺术产生的影响。诺瓦利斯常常以独特的认识神秘主义和重要的散文理论形式，对这两个领域作出了比他的朋友更为敏锐、更富有启发性的阐述。当他们二十岁时，这两位同年朋友在 1792 年结识，从 1797 年起，他们书信来往极为频繁，互相交流他们的写作研究情况。这一紧密的合作使得人们在很大程度上难以研究他们之间的相互影响；对于下列课题，这种研究完全没有必要。

引用诺瓦利斯来作证是极为珍贵的，这也是因为对弗里德里希·施莱格尔的评论处于困境之中。诺瓦利斯的艺术理论，且不谈他的艺术批评理论，最坚实地建立在认识论前提之上，不了解这些前提，是无法理解他的理论的。与之相反，在 1800 年前后，即弗里德里希·施莱格尔在《雅典娜神殿》上发表他的构成本书的主要材料来源的作品期间，他还没有一套简明扼要的作为认识论前提的哲学体系，至少他这一时期的论著无法让人看出这一体系。而《雅典娜神殿》中的片断和论文中的认识论前提更多的是与非逻辑的、美学上的确定最紧密地联系在一起，人们很难将二者分割开来单独论述。如果不使他的整个思维和思想陷入迟钝的运动之中，施莱格尔最起码在这一时期内是无法作出思考的。在施莱格尔的全部思想中，认识论

观点的紧凑、联系的紧密及其佯谬和果断，可能起了相互促进作用。要理解他的批评概念，必须对他的认识论进行分离、解释，进行单独论述。所以，它是本书第一部分的<sub>任务</sub>。尽管这一任务非常艰巨，但也不缺乏必须使所获得的结果得以验证之尺度。即使撇开以下内在标准不谈：假使没有那些认识论前提，那些有关艺术理论和艺术批评理论的论述根本不可能甩掉模糊和任意的表象，那么也还有诺瓦利斯的片断作为第二标准。根据这两位思想家的一般的、最密切的思想亲缘关系，施莱格尔的认识论可毫不牵强地与诺瓦利斯的反思这一认识论基本概念联系起来。的确，如同详尽的观察所告诉我们的那样，施莱格尔的认识论与诺瓦利斯的是吻合的。幸运的是，对施莱格尔的认识论的研究并非完全主要依赖于他的片断，而是具有更为广泛的基础。这便是弗里德里希·施莱格尔的以其编者命名的《温迪施曼氏讲座》。这些在1804年到1806年在巴黎和科隆所作的讲座，尽管完全受天主教的复辟哲学思想的主宰，但却重新找回了那些施莱格尔从学派的衰败中拯救出并纳入他后来生命之作中的思想线索。施莱格尔这些讲座中的思想的主要部分是新的，尽管不乏奇特。他以前的有关人道、伦理和艺术的言论在他看来似乎已经克服。但数年前的认识论立场第一次清楚地——尽管已有所改变——在这里表



现出来。在他的著作中，反思概念同时也构成施莱格尔的认识论的基本构想，这一概念可以追溯到18世纪90年代的后半期；但从对其丰富的确定来看，这一概念在讲座中才首次明确提出。在这些讲座中，施莱格尔试图明确地提出一套不缺少认识论基础的体系。正是这些认识论的基本立场构成了联系中期和晚期施莱格尔的静态和肯定的因素，这样说并不过分——当然在此应当把他的发展的内在辩证法想象为动态与否定因素。这些基本立场不仅对施莱格尔自己的发展，而且对早期浪漫派向后期浪漫派的过渡也是很重要的<sup>①</sup>。顺便指出，下列论述不可能，也不想勾画出温迪施曼氏讲座的全貌，而只能顾及其中对本书第一部分具有重要意义的思想范围。因此，对本书论

---

<sup>①</sup> 埃尔库斯在他的重要遗作《对浪漫派的评价和对其研究的批判》中，以原则性的想法证明，晚期施莱格尔和后期浪漫主义者的理论对研究浪漫派的全貌是何等重要：“……只要人们像迄今为止那样，在根本上只是关注这些思想家的早期，而不去在整体上探询他们如何拯救了那些思想并把其纳入了他们积极的时期……就不会有理解和评价他们的历史功绩的可能性。”[西格贝特·埃尔库斯：《对浪漫派的评价和对其研究的批判》，弗兰茨·舒尔茨主编，75页，慕尼黑、柏林，1918（历史文库，第39卷）。]埃尔库斯似乎对那种经常徒劳地进行的尝试持怀疑态度，即对浪漫派的青年时期的思想成就进行详尽的确定并把其作为积极的来对待。但做到这一点是可能的，尽管也不排除顾及它的后期；本书希望在其范围内证实这一点。

述整体的关联比例而言，这些讲座和费希特的著作是一样的，两者都是二级来源材料。因此对两者同样对待。它们的作用是帮助理解主要来源材料，即施莱格尔发表在《季节女神》、《雅典娜神殿》和《刻画与批评》中的作品，以及诺瓦利斯的那些直接确定艺术批评概念的片断。而对施莱格尔早期关于希腊和罗马诗的论著，这里只作偶尔涉及，因为本书论述的是艺术批评概念本身，而不是其发展过程。



# 第一部分 反 思

## 一、费希特的“反思”和“假定”概念

在自我意识中自身反思的思维这一基本事实，构成了弗里德里希·施莱格尔的，也构成了诺瓦利斯的大部分认识论思考的出发点。存在于反思中的思维与自身的关系被视为与思维最贴近的，一切其他关系均源于此。施莱格尔在他的小说《路琴德》中曾经说道：“思维具有如下特点：它最喜欢首先自身思考可无限思考之物”。这同时也应理解为：思维最不可能在思考自身时找到终结。反思是早期浪漫主义者的思维中最常见的类型；如果要谈到这句话的例证，也就意味着提及他们的片断。模仿、矫饰、风格，这三种完全可以用于浪漫派思维的形式创立于反思概念之中：这一概念时而为费希特(如特别是早期诺瓦利斯)那里的

模仿，时而为矫饰[如施莱格尔向他的读者提出的“理解理解”(das Verstehen zu verstehen)的苛求]，但反思首先是思维的风格，早期浪漫主义者不是任意地，而是必然地以这一风格来表述他们最深刻的认识的。“浪漫派的精神似乎对于自身的幻想感到惬意”，施莱格尔曾这样评论蒂克的小说《弗兰茨·施特恩巴特的漫游》<sup>①</sup>，但这不仅是在早期浪漫派的艺术作品中如此，而且在早期浪漫派的思维中——尽管更严谨、更抽象——也尤为如此。在他的一篇确是幻想式的片断中，诺瓦利斯试图把整个凡世的存在解释为思想家自身的反思，把生活于凡世的人解释为“对原始反思的突破”和部分的分解。在温迪施曼氏讲座中，施莱格尔对他早已熟知的那个原则作了如下表述：“返回自身活动的的能力，亦即成为自我的自我(das Ich des Ich-es)的能力，就是思维。这一思维除了我们自身没有别的对象。”这样，思维和反思被等同起来。但这不仅是为了保证思维的那种无限性，即那种存在于反思之中的、没有进一步确定的、表现为思维自身的思维和成问题的价值的无限性；而浪漫主义者更多是在思维的反思特性中看到了思维的直觉性质的保障。一经哲学史通过康德——尽管不是第一次，但却明确有力

---

① 约翰·路德维希·蒂克(1773—1853)，德国浪漫派作家，所著《弗兰茨·施特恩巴特的漫游》是一部发展小说，所涉及的主要是艺术问题。——译者注

地，同时以智力的直观思维可能性——宣告了它在经验范围内的不可行性，便出现了一种多样化的、近乎狂热的为哲学重新拯救这一概念的努力，把它视为哲学的最高要求的保证。首当其冲作出这一努力的是费希特、施莱格尔、诺瓦利斯和谢林。

在他的《科学论》的第一稿本中(《论科学论的或所谓哲学的概念》，于魏玛，1794年出版，以下简称《科学论的概念》)，费希特就已提出了搞清反身思维与直接认识相互依赖存在的坚决要求。他根据实际情况十分清楚地实施了这一点，尽管这后一概念在这一论著中还没有出现。这一点对浪漫派的反思概念具有重大意义。这里旨在深入澄清浪漫派的这一概念与费希特的概念之间的关系；浪漫派的反思概念依赖于费希特的概念，这是肯定的，但这对本书的目的仍是不足的。这里至关重要的是要确切指明，早期浪漫主义者在何种程度上追随费希特，以明确认识他们与费希特的区别所在<sup>①</sup>。这一区别点在哲学上是可以确定的，它不可能仅仅用艺术家背离科学思想家和哲学家来说明和解释。因为在浪漫主义者那里，哲学的乃至认识

---

<sup>①</sup> 在谈到费希特和弗里德里希·施莱格尔时，海姆说道：“谁会在这一思想丰富的时代吹毛求疵地寻找、确定具体思想的起源关系及思想家的所有权？”(鲁道夫·海姆：《浪漫派》，《德意志精神史论》，264页，柏林，1870)。这里所涉及的也同样不是对已经明确的起源关系作更详尽的确定，而是要证实很少被重视的两种思想范围间的重要差别。

论的动机也构成了这一区分的基础；因为这些动机同样是艺术的和批评的理论建构的基础。

在直接认识这一问题上，尚可确定早期浪漫主义者与费希特在《科学论的概念》中所持的立场是完全一致的。后来，费希特脱离了这一立场，他再也没有像在这篇论著中那样，与浪漫派的思想处于如此相近的系统亲缘关系之中。在这一论著中，他把反思确定为一种形式的反思，并通过这一途径证实存在于其中的直接性。关于这一点，他的思路是：科学论不仅有内涵，而且还有一种形式；它是“关于某事物的科学，而不是这一事物本身”。科学论作为科学，所涉及的是必要的“智力行为”(Handlung der Intelligenz)，这一行为先于精神中一切具象事物，构成精神的纯粹形式。“这里存在着一种可能的科学论的全部素材，但不是这一科学本身。为使这一科学得以产生，还需要一种未包含于所有那些行为中的人的精神的行为：把人的精神的行为方式提高为意识的行为……通过这种自由行为，那种自身已是形式的事物——那种智力的必要行为——被纳入一种新的形式，即知识的或意识的形式，如此，这一行为便是反思的行为”。这样，反思便被理解为对形式的反思，这一反思是进行重新塑造的反思——而且是完全进行重新塑造的反思。在另一关联中，但完全在同一意义上，费希特此前在同

一论著中写道：“形式通过自由的行为成为作为它内涵的形式的形式(zur Form der Form)，并回归于自身之中，这种自由行为便叫作反思。”这一观点非常值得注意。显然，这里所涉及的是对直接认识的确定和使其合理成立的尝试，这一尝试与费希特后来以“智力直观(intellektuelle Anschauung)”所作的论证是有出入的。在《科学论的概念》这一论著中，“直观”这一词还没有出现。也就是说，费希特在这里认为，可以通过两种相互过渡到他方并回归自身的意识形式(即形式和形式的形式或者知识和知识的知识)间的关联来确立直接的和确切的认识。自由的行为唯独所涉的绝对主体是这一反思的中心，因而也是可以直接认识的。这里所涉及的不是通过直观对一对象的认识，而是一方法上的、形式上的自身认识——绝对主体所表现的完全是这一点——。处于相互过渡中的意识形式是直接认识的唯一对象，这一过渡是论证直接性并使之得以理解的唯一方法。下面所要说明的是：这一带有极端神秘的形式主义的认识论与早期浪漫派的艺术理论有着最深刻的亲缘关系。早期浪漫主义者坚持这一认识论，并且远远超出费希特的暗示，对这种认识论进行了完善，而费希特在以后的论著中，把认识的直接性建立在它的直观特性之上。

浪漫派把他们的认识论建立在反思概念之上，不



仅仅是因为这一概念保证了认识的直接性，而且同样是因为它保证了这一认识过程的独特的无限性。由于其不可完结性，即把每一以前的反思都变为下一反思的对象，反身思维对浪漫派具有特别的系统意义。费希特也常常指出思维的这一引人注目的结构。他对这一结构的观点与浪漫派的是截然相反的；他的观点一方面对间接刻画浪漫派的观点具有重要意义；另一方面也适合于把那种认为早期浪漫派的哲学原理完全依赖于费希特的观点限制在切合实际的界线之内。费希特处处努力把自我的行动(Aktion des Ich)的无限性排除在理论哲学的范围之外，使其隶属于实践哲学范畴，而浪漫主义者恰恰要使它对他们的理论哲学乃至他们的整个哲学具有建构意义——况且弗里德里希·施莱格尔最不感兴趣的是实践哲学——。费希特熟知两种如此无限的自我行动方式，即除了反思之外，还有假定。我们完全可以把费希特所说的“实际行动行为(Tathandlung)”理解为这两种无限的自我行动方式的组合，在这一组合中，这两者都试图相互填充、确定各自的纯形式特性和空洞：实际行动行为是一种假定的反思或者是一种反思的假定，“……作为自身假定的假定活动……绝不是单纯的假定”，费希特如是说。这两种术语所表达的是不同的，两者对哲学史都具有重要意义。一方面，反思概念成了早期浪漫派的

哲学基础；另一方面，假定概念——当然不是与前者没有关系——以其最完善的形式表现在黑格尔的辩证法之中。假定的辩证性恰恰是由于它与反思概念的组合，在费希特那里才没有能够像在黑格尔那里那样成为完全的、典型的表达，这样说可能是不过分的。

在费希特看来，自我把存在于假定之中的无限活动视为他的本质。其活动过程如下：自我假定自身(A)，并在想象力(Einbildungskraft)中假定一个与自己对立的非我(Nicht-Ich)(B)。“理性产生中介效应……并决定把B接纳于确定的A(主体)之中：但这样一来，被确切假定的A就必须再次通过一无限的B来界定，想象力对这个B的做法与上面是同样的；如此无限进行下去，直至(这里指理论的)理性通过自身得到完全的确定；这里，除了想象力中的理性不再需要其他B的界定，也就是说，直至想象者的想象。在实践领域中，想象力继续运行，直至无限，直至最高统一体的根本不可确定的理念(Idee)，而这一最高统一体只有在无限性完结之后才可能，但无限性的完结本身又是不可能的”。如此，在理论范围内，假定并不能走向无限；而这一理论范围的特性恰恰是由对无限假定的抑止构成的；它存在于想象之中。通过想象，最终通过其最高的想象，即想象者的想象，自我在理论上得到完结、填充。这些想象是对非我的想

象。这一非我，如引言所表明的那样，具有双重功能：在认识上引导回归自我统一体，在行为上引导走向无限。——非我在自我中的建构基于它的无意识功能之上，这对理解费希特的认识论与浪漫派的认识论之间的关系将有重要意义。“意识的具体内容……就其得以在其中展现的一切必要性来看，不可能通过意识对什么自在之物的依赖来解释，而只能通过自我本身来解释。而一切有意识的生产都是由原因所决定的，所以它总是以特殊的想象内容为前提的。最先造就自我中的非我的原始生产，不可能是有意识的，而只能是无意识的”。在费希特看来，“解释现存意识内容的唯一出路是：它产生于一种更高形式的想象，一种自由的、无意识的想象”。

综上所述，似乎可以明了，反思和假定是两种不同的过程。从根本上讲，反思是无限假定的原本形式：反思是在绝对命题中的假定，在这里，它似乎不是与认识的物质方面，而是与其纯形式方面有关。当自我自身假定于绝对命题之中时，便产生了反思。完全在费希特所说的意义上，施莱格尔曾在温迪施曼氏讲座中谈到自我中的“内在双重化”。

对假定可作这样的总结：它是由想象、非我、相反假定(Gegensetzung)来限制和决定的。基于确定的相反假定，自身走向无限的假定活动最终又重新回归

于绝对自我(das absolute Ich),并在与反思叠合之处被捕捉在想象者的想象之中。那一对假定活动的限制便是反思可能性的条件。“自我的确定,它对自身的反思……只有在它通过一相反物的界定……的条件下才有可能”。这种有条件的反思本身又像假定一样,是一个无限过程。由此可以再次看出,费希特试图通过对其无限性的毁灭而努力使反思成为哲学的工具。他在1797年的《重新试论科学论》片断中提出了这一问题,他的论证如下:“你说,你对你自己有意识;这样看来,你必然把你进行思考的自我(denkendes Ich)与你思维中被思考的自我(gedachtes Ich)区别开来。但你要能这样做,那么,思维中进行思考的就必须再次是一个更高级的思维的客体,这样它才能够成为意识的客体;同时你又获得了一个对此前的那一自我意识有重新意识的新主体。这里我的论证同样如前;一经我们开始按照这一法则推论之后,你便无法指出我们该在哪里停止;这样我们会无限地进行下去,对每一意识都需要一个新意识,这个新意识的客体又是前者,这样我们永远不能假设一种真正的意识”。这种论证,费希特在这里至少作了三次,为的是永远能够在反思的那一无完结的基础之上得出以下结论:以这种方式“我们是无法理解意识的”。也就是说,费希特寻求并找到了一种精神状态,自我意识已直接存在于这一精神状态之中,它并不需要通过一种

原则上无限的反思而产生。这种精神状态便是思维。“对我的思维来说，我的思维的意识不是一种偶然的、后来附加的、因而才有联系的；而是与它不可分割的”。思维的直接意识与自我意识是同一的。基于这一直接性，直接意识被称为直观(Anschauung)。在这一直观与思维，主体与客体叠合的自我意识中，反思被魔术般地束缚捕捉，并剥去了无完结的外壳，但没有被消灭。

在绝对自我之中，反思的无限性被克服；在非我之中，假定的无限性被克服。尽管费希特对这两种活动间的关系可能不是十分清楚，但很明显，他感觉到了这一区别，并试图以特殊的方式把每一活动都纳入他的体系。这一体系在它的理论部分不可能容忍任何无限性。如所表明的那样，在反思之中存在着两重因素：直接性与无限性。前者给费希特哲学的提示是，在那个直接性之中寻找世界的本源及对其的解释，但后者模糊了那一直接性，因而要通过一个哲学过程排除于反思之外。在对最高认识的直接性这一问题上，费希特与早期浪漫主义者有着共同的兴趣。浪漫主义者对无限的崇拜也同样表现在他们的认识论中，这使他们有别于费希特，正是这种崇拜使他们的思维有了极为独特的发展方向。

## 二、早期浪漫主义者对反思的理解

以费希特所论述的基于反思之上的意识佯谬为基础来论述浪漫派的认识论，是有益的。的确，对费希特所摈弃的那种无限性浪漫主义者并不反感，这样便出现了下列问题：他们是在何种意义上理解甚至强调反思的无限性的。这后一点之所以可能，显然是因为在他们看来，这种无止境的思维的思维的思维的(Denken des Denkens des Denkens)反思，不单纯是一种无止境的空洞过程。无论这一点乍看起来有多么奇异，但要理解他们思想的核心，必须首先跟随他们的思路，假设地承认他们的论断，以便知晓，他们是在何种意义上提出这一论断的。下面将要证实，就其所涉的范围来看，他们的看法绝不是混乱的，而更多是——在艺术理论领域内——颇有影响的、富有成果的。——对施莱格尔和诺瓦利斯来说，反思的无限性首先指的不是过程的无限性，而是关联(Zusammenhang)的无限性。这一点是至关重要的，它与过程在时间上的不可完结性并存，而且先于它，否则就必然会把这种不可完结性理解为空洞的。与早期浪漫主义

者没有关系的荷尔德林<sup>①</sup>，对我们将要讨论的一些思想关联，作了无比深刻的论述，他把那一密切的理由完全充分的关联称为：“无限的(确切的)关联”。施莱格尔和诺瓦利斯也同样抱有这一目的，他们把反思的无限性理解为关联的充实的无限性：在这种无限性之中，一切都应该无限多地——今天我们可能会说，“系统地”，荷尔德林会简单地说，“确切地”——关联在一起。对这一关联，可间接地从无限多的反思阶段出发来把握，因为这是走向四面八方的所有其他反思所要运行的过程。但在借助反思所进行的中介与那种思维在把握过程的直接性之间并不存在原则上的对立，因为每一思维自身都是直接的。这样，这里所涉及的是通过直接性进行的中介；除此之外，在施莱格尔那里，没有别的意义上的中介。在此种意义上，他偶尔也谈到那一“必然总是一种跳跃的过渡”。这种原则上的、但非绝对的、而是经过中介的直接性是构成关联的活跃性的基础。当然，在对反思关联的把握上，也可以假设想象一种绝对的直接性；借助于这种直接性，绝对反思中的关联将自行把握自身。——以上所述的只是浪漫派的认识论框架；而浪漫主义者具

---

<sup>①</sup> 约翰·克里斯蒂安·荷尔德林(1770—1843)，德国古典和浪漫派时期诗人。——译者注

体是怎样建构它的，特别是怎样填充它的，这些问题才是本书的主要兴趣所在。

说到建构，它首先在出发点上与费希特在《科学论的概念》中提出的反思理论有一定的亲缘关系。就反思而言，以思考物为关联体的单纯思维是其素材。它对思考物而言，是形式，是对什么的思维。所以，出于术语上的原因，可以把它称为第一反思阶段；在施莱格尔那里，它被称为“意义”(Sinn)。而完全意义上的真正反思，在第二阶段才产生，即在对第一思维的思维之中。这两种意识形式，即第一思维和第二思维间的关系，我们应当完全按照费希特在上述论著中所作的论述来设想。在第二思维中，或者用施莱格尔的话说，在“理性”中，转变后的第一思维的确在更高阶段复归：它成了“作为它的内涵的形式的形式”。以此，第二阶段产生于第一阶段，也就是说，直接通过真正的反思而产生。换言之，第二阶段的思维自己自行地<sup>①</sup>作为第一思维的自我认识而产生于后者之中。“意义看到自身而成为精神”，这句已出现在《雅典娜神殿》中的话与后来讲座中所使用的术语是一致的。毫无疑问，从第二阶段的角度出发来看，单纯的思维

---

<sup>①</sup> 原文为：“这里(在哲学中)，产生了那种活跃的反思，那种包含一切的组织核心与萌芽。此后，这种反思在精心培育下自身扩展成为被无限塑造的精神宇宙。”



是素材，思维的思维是其形式。在认识论意义上起决定性作用的思维形式对早期浪漫派的观点具有基础意义。它不是逻辑——逻辑更多属于第一级的、素材的思维——，而是思维的思维。由于思维的思维直接产生于第一级思维，所以被与对思维的认识等同起来。对早期浪漫主义者来说，它构成了一切直觉思维的基本形式，并以此获得了作为方法的尊严；作为对思维的认识，它包含了每一其他低级认识，从而构成了体系。

无论浪漫派对反思的这种演绎与费希特的演绎法有多么相似，其中有一典型区别是不容忽视的。费希特在谈到他的一切知识的绝对基本原则时说：“面对知识，笛卡儿提出了一种相似的原则：我思故我在 (*cogito ergo sum*)……他……很可能把这一点看成了意识的直接事实。这也就是说，思维是存在的，我是存在的 (*cogitans sum, ergo sum*)……但思维着的 (*cogitans*) 这一补充完全是多余的；如果人存在的话，便不是必然要思维的，但如果要思维的话，人是必然存在的。思维根本不是本质，而仅仅是对存在的一种特殊确定……”浪漫派的立足点不同于笛卡儿，但这一点并不是我们的兴趣所在：我们也不想讨论，费希特《全部科学论的基础》中的这段言论是否打乱了他自己的步骤，而只是要指出：费希特所熟知的他与笛卡

儿之间的对立，也存在于他和浪漫主义者之间。费希特认为能够把反思移置于原本假定、原本存在之中，而浪漫主义者放弃了那一存在于假定之中的本体论意义上的特殊确定。浪漫派的思维把存在与假定扬弃于反思之中。浪漫主义者的出发点是单纯的自己反身思维这一现象；它适宜于一切，因为一切都是自己。在费希特看来，只有自我具有自己<sup>①</sup>，也就是说，反思唯独在与假定有关联时才存在。对费希特来说，意识是“自我”，而浪漫主义者则认为，意识是“自己”，或换言之，在费希特那里，反思所涉及的是自我，而在浪漫主义者那里是单纯的思维；独特的浪漫派的反思概念正是通过这后一种关系——下面将要更为明确地指出这一点——而建构的。——费希特式的反思存在于绝对命题之中，它是在绝对命题之内的反思；如果在它之外——由于会导致空洞——反思便没有任何意义。反思在假定之中确立了直接意识，即直观，以及作为反思的智力直观。尽管费希特的哲学是从一种实际行动行为，而不是从事实出发的，但在深层意义上，“实际行动”这一词仍然暗示着“事实”(Tatsache)、“fait accompli”。这一实际行动行为的意义是：

---

<sup>①</sup> 原文为：“自己以……自我概念为前提；在这里，对一切绝对物的思考都源于这一概念。”

源于实际行动的行为，而且只有这种意义上的实际行动行为是通过反思的作用而建立的。费希特说：“因为这一定理的主体<sup>①</sup>是绝对的主体，唯一的主体，所以唯独在这种情况下，随着定理的形式同时也假定了定理的内涵”。因此，他认为，只有唯一一种可以有成效地运用反思的可能性，即在智力直观之中。产生于智力直观内的反思功能之中的，是绝对自我这一实际行动行为；依此，智力直观的思维是一种相对具象的思维。换言之，它是费希特哲学的反思，而不是其方法；而方法更多的应当在辩证的假定中寻找。智力直观是产生它自己的对象的思维，而在浪漫主义者看来，反思是产生它自己的形式的思维。在费希特那里，只是在“唯一”情况下发生的，才具有反思的必然功能，并在这一唯一情况下对比较具象的行为，对实际行动行为具有建构意义；而按照浪漫派的观念，那种“作为形式的内涵的形式”(Form der Form als ihres Gehaltes)的精神形成(Werden des Geistes)在不断发生，它首先建构的不是对象，而是形式，是真正思维的无限的、纯方法的特性。

依此，思维的思维成了思维的思维的思维(如此无限继续)，这样便达到了第三反思阶段。只有在对

---

<sup>①</sup> 即“我是我”这一定理。

这一阶段的分析中，存在于费希特的思维与早期浪漫主义者之间的重大差别才完全表现出来；这时才能理解，温迪施曼氏讲座中反对费希特的态度是出于何种哲学动机写成的，为何施莱格尔可以在他 1808 年的费希特书评中——尽管肯定不是完全没有成见地——把他的学派以前与费希特的接触称为误解，这一误解源于他俩为反对同一论敌而被迫采取的论战态度。而与第二反思阶段相比，第三阶段在原则上是全新的。第二阶段，即思维的思维，是原始形式，即反思的规范形式；费希特也承认它是这样一种形式，即“作为它内涵的形式的形式”。在第三以及之后的每个更高反思阶段，这一原始形式中都出现了一种独特的、表现为双重意义的分化(Zersetzung)。下列分析的貌似诡辩之处并不能对研究构成障碍，因为要对这里不可回避的反思问题进行讨论，就不可避免地要做一些细微的区分，其中下一区分是至关重要的。对思维的思维，可以采用两种方式理解，来验证。如果从“思维的思维”这一表达出发，那么它在第三阶段或者是被思维的客体：(思维的思维的)思维，或者是进行思维的思维的主体(思维的思维)。第二级反思的严格原始形式因受到第三级的双重意义的攻击而动摇。但它在之后的每一阶段中，都将展现为不断增强的多义性。这正是浪漫主义者所要求的反思的无限性的独

特之处：以分解本来的反思形式而走向绝对物 (Absolutum)。反思无限制地扩展，成形于反思之中的思维成了无形式的、以绝对物为目标的思维。严格的反思形式的分解与其直接性的减弱是同一的，当然，这种分解只是对有限的思维而言。前面已经指出，绝对物在封闭的反思之中直接自行反思把握自己，而较低级的反思只有通过直接性的中介才能接近最高级的反思；这种经中介的反思一旦达到绝对反思，又必须让位于完全的直接性。只要认识到了施莱格尔的这一思路的前提，他原理的混乱表象也就随之而消失。这一首要公理的前提是：反思并非走向空洞的无限性，相反，它自身具有实质性，是充实的。只有顾及这一观念，才可能把简单的绝对反思与其另一极，即简单的原始反思，区别开来。反思的这两极完全是简单的，而所有其他的——从它们自身，而不是从绝对物角度出发来看——仅仅是相对简单的。出于区别它们之目的，可试假设：绝对反思包含真实的最高量，原始反思包含真实的最低量，即在两者之中都完全包含了全部真实的内容和全部思维，但在前者之中展现得十分清楚，而在后者之中没有得到展现，不清楚。与充实的反思 (erfüllte Reflexion) 理论相反，这种对清楚等级的区分只是一种辅助建构，为的是使浪漫主义者的那一没有完全深思熟虑的思路逻辑化。

如同费希特把全部真实都安置在假定之中一样——当然这只能借助他置于假定之中的一种目标——，施莱格尔直接——且不认为这一点需要任何证明——看到的是：全部真实的内容逐步清楚地展现于反思之中，直至在绝对物中达到彻底明晰。下面将要表明，他是如何确定这一真实的实质的。

与费希特的这种对立，常常促使施莱格尔在他的温迪施曼氏讲座中对费希特的智力直观概念展开坚决的论战。因为，在费希特看来，自我的直观可能性的基础是把反思束缚并固定于绝对命题之中。正因如此，这种直观被施莱格尔摈弃。谈到自我时，他认为，这里存在着“在直观中准确把握自我的极大困难，乃至……不可能性”，他断言：“每一种把固定的自身直观确立为认识源泉的观点都是不正确的”。“他<sup>①</sup>最终不能征服现实主义<sup>②</sup>，可能正是由于他选择了从自身直观出发的……道路”。“我们不可能直观我们自身，自我总是摆脱我们而消失。但我们当然可以思维我们自己。让我们吃惊的是，我们将表现为无限的，这是因为我们在平常生活中的确感到我们是有限的”。反思不是直观，而是绝对系统的思维，是理解。尽管

---

① 即费希特。

② 施莱格尔不得不在假定中看到它。

如此，对施莱格尔来说，拯救认识的直接性是很自然的；但为此必须与康德所代表的唯独直观才能保障直接认识的理论决裂。而费希特基本上还是坚持这一理论的<sup>①</sup>；这样，他所获得的结果自然是佯谬的：在“一般的意识中……”出现的“仅仅是概念……而决不是这种直观”，“尽管概念只能通过直观……而产生”。与之相反，施莱格尔则认为：“把思维……仅仅视为间

---

① 在他看来，直接认识也只能在直观中找到。前面已经作过暗示：因为绝对自我对它自身有直接意识，所以费希特把它自己的表现方式称为直观；因为它在反思中对自己有意识，所以这一直观被称为智力的。这一思路的重要动机存在于反思之中；反思是认识的直接性的真正缘由，只是后来——为了与康德的术语相适应——才被称为直观。的确，——对此，前面也已指出——费希特在1794年的《科学论的概念》之中，还没有把直接认识称为直观的。如此，费希特的智力直观与康德的概念没有关系。通过这一术语，“康德表达了他的‘知识的形而上学’的最高界限概念：对一种创造性精神的假设，这种精神以它思维的形式同时也产生了它的内容：本体、自在之物。对费希特而言，这一概念的这种意义随着自在之物概念而一同失去对象，变得多余无用。对智力直观，他更多理解为对它自身和它的活动进行观看的智力功能”。——如果要把施莱格尔的意义概念这一产生反思的原始细胞与康德和费希特的智力直观概念作一比较，那么便可采用普尔韦尔的论述，但前提是要对这一论述有一较为详尽的阐释：“如果说，在费希特看来，智力直观是超验思维的器官，那么弗里德里希……把握世界的手段则作为中间物浮动于康德和费希特所确定的智力直观之间。”但这一中间物并不像普尔韦尔的论述所得出的结论那样，是不确定的：意义这一概念从康德的智力原型中获得了创造性能力，从费希特的智力直观中获得了反思的运动。

接的，只把直观视为直接的，是那些确立智力直观的哲学家们的完全任意的做法。尽管本来的直接物是感觉，但也还存在着一种直接的思维”。

借助这种反思的直接思维，浪漫主义者深入进展于绝对之中。他们在那里寻求并得出的结果是与费希特截然不同的。尽管他们与费希特相反，把反思看作是充实的，但至少是在下面将要涉及的时间内，这种反思并不是以通常的、科学的内涵所充实的方法。应该从科学论中推导出的是——而且永远是——实证科学的世界构想。早期浪漫主义者借助于他们的方法把这一世界构想完全分解为绝对的，并在其中寻找有别于科学的另外一种内容。这样，在回答了框架建构的问题之后，产生出的是填充这一框架的问题；在论述了方法之后，要论述的是系统问题。作为有关施莱格尔的哲学观点的唯一材料来源，讲座的系统与这里最终涉及的《雅典娜神殿》时期的系统是完全不同的。尽管如此，如同在绪论中所论述的那样，对温迪施曼氏讲座的分析，仍然是理解施莱格尔 1800 年前后的艺术哲学的必要条件。分析将要表明，哪些出自 1800 年前后的认识论因素在四至六年之后构成了施莱格尔讲座的基础，并唯独因此而得以流传；哪些他以前的思维没有能够考虑到的成分新增添于讲座之中。施莱格尔在这些讲座中所持的立场到处都表现为他青年时



期的富有才华的思维与他后来作梅特涅的秘书时的复辟哲学观之间的妥协。在实践思维和美学思维方面，他以前的思路范围已近乎没落，但在理论方面却仍很活跃。将新的与老的思维因素区分开来，并不困难。——以下对讲座系统的观察，既要证实他在方法上对反思概念所作的论述，也要论述一些对他的青年时代至关重要的系统问题上的细节，并最终表明他早期的意图与他中年时期的不同特点。

但首先要解答的是第二个问题：弗里德里希·施莱格尔是如何想象绝对之完全的无限性的？讲座中说：“我们根本无法理解，为什么要说我们……是无限的，但同时我们又不得不承认，包容一切的自我根本不可能不是无限的……如果我们在思考时无法否认，一切都在我们之中，那么我们除了假设我们是我们自己的一部分之外，不可能对我们受限制的感觉……作出别的解释。这一点直接导致一种对一个‘你’的信仰，这个你不是一个（像在生活中那样）与自我相对的、相似的，而完全是一个反我（Gegen-Ich），与此相联系的必然是那种对一个原本自我（Ur-Ich）的信仰”。这个原本自我是绝对物，是无限充实的反思的总和。如已指出，反思的充实性是施莱格尔的反思概念与费希特的关键区别之所在。他明确地针对费希特指出：“如果自我的思想与世界的概念不是同一的，

那么便可以说，这一自我思想的纯粹思维只能导致一种永恒的对自己自身的反映，一种无限的镜中形象系列，它们所包含的总是同一事物、而不是任何新事物”。施莱尔马赫<sup>①</sup>准确表达的下列思想也属于早期浪漫派的这一思想范畴：“自身直观与宇宙直观是相互交替的概念；因此，每一反思都是无限的。”诺瓦利斯也非常积极地参与了这一思想的发展，而且恰恰是从与费希特对立的这一面出发。他在1797年给弗里德里希·施莱格尔的信中就已经写道：“你是反对费希特的魔幻、保护正在崛起的自身思维者的最佳人选”。他自己对费希特的指责，除了许多其他言论之外，在下段话中也作了暗示：“费希特的定理：自我不可能自己界定自身，是不是……不果断呢？自身界定的可能性是一切综合、一切奇迹的可能性。是奇迹开启了世界。”<sup>②</sup>但很清楚的是，在费希特那里，自我——只是无意识地——通过非我来界定自身（见上）。如此，

---

① 弗里德里希·施莱尔马赫(1768—1834)，德国浪漫派时期神学家，阐释学重要代表。——译者注

② 有关诺瓦利斯的相反说法，参见海因里希·西门的《诺瓦利斯的魔幻唯心主义的理论基础》，海德堡，1905，收入“弗赖堡大学博士论文”，14页。由于诺瓦利斯的想法不成熟和他所思考过的东西几乎全部都保存下来的罕见状况，对诺瓦利斯的很多言论都可以找到反证。但这里所涉及的是问题史的关联，所以可以、而且必须在此种意义上引用诺瓦利斯。

诺瓦利斯的这一说法与他所要求那种“无反感的、无费希特氏非我的真正费希特主义”是一致的，其意思只能是：自我的界定不应是无意识的，而只能是有意识的，因而是相对的。这的确是早期浪漫派所提出的异议之倾向所在。在施莱格尔的温迪施曼氏讲座中，仍可以看到这一异议的存在，那里讲道：“原本自我和在原本自我中包容一切者就是一切；除此之外一无所有；除了自我性之外，我们什么也不能假设。限制不单单是自我的暗淡反光，而是实在的自我；不是非我，而是反我，是你<sup>①</sup>。——一切都只是无限的自我性的一部分”。或者与反思有更明显关系的是：“返回自身的活动的的能力，亦即成为自我的自我的能力，就是思维。这一思维除了我们自己之外没有别的对象”。浪漫主义者厌恶地拒绝由无意识构成的限制，在他们看来，除了相对的、存在于有意识的反思之中的限制之外，不应有别的限制。在讲座中，施莱格尔也在这一问题上提出了一种较比他以前的立场削弱了很多的妥协办法：对反思的限制并非运行于反思自身之中，也就是说，它本不是相对的，而是由有意识的意志造成的。施莱格尔把意志称为“抑制反思和任意使用直观针对任何一种确定的对象的能力”。

---

<sup>①</sup> 如果可作补充的话，可以说它是一种反思创作物。

针对费希特而言，施莱格尔以此对绝对物概念所作的确定是充分的。就其自身而言，把这种绝对物称为反思媒介<sup>①</sup>(Reflexionsmedium)是最正确的。以这一术语可对施莱格尔的理论哲学整体作一总结，下面也将时常在这一术语的意义上引用他的哲学。所以，更确切地解释、确定这一术语是必要的。反思建构绝对物，而且把它建构为媒介。即使施莱格尔还没有使用媒介这一表达，但他在论述中对绝对物或系统中的持续同形的关联非常重视。对作为真实关联的这两者，不应就它们的实质(它到处都是一样的)，而应就它们展现的明显程度进行阐释(见上)。施莱格尔说：“意志……是自我的自己<sup>②</sup>自身扩至绝对大或缩至绝对小的能力；由于这一能力是自由的，所以它没有界线”。对于这一点，他作了非常清晰的形象说明：“回归自身、自我的自我是数学上的乘方；走出<sup>③</sup>自身是开方”。对反思媒介中的这一运动，诺瓦利斯也作了完全类似的描述。在他看来，这一运动似乎与浪漫派的本质有非常紧密的联系，以致他采用浪漫化

---

① 在这种情况下，这一名称的双重意义不带有不明确性。因为，一方面由于它的持续关联，反思本身是一媒介；另一方面，所涉的媒介又是反思运动于其中的媒介。因为这一作为绝对物的反思，运动于自身之中。

② 即在反思中。

③ 即反思程度的减弱。

(Romantisieren)这一概念来表达它。“浪漫化完全是一种质上的乘方。在这一运算中，低级的自己与一更好的自己同一起来。就像我们自己是这样一种乘方系列一样……浪漫哲学……相互提高，相互贬低”。为了完全清楚地表达他所指的绝对物的媒介特性，施莱格尔借用光来作比喻：“要把……自我的思想……作为所有思想的内在之光来看待。所有思想都只是这一内在之光折射出的彩色画面。在每一思想中，自我都是隐蔽的光，在每一思想中都可以找到自己；人们所思维的永远只是自己或自我，当然不是通常的、派生出的自己……而是更高意义上的。”诺瓦利斯在他的论著中甚至是以极大的热情宣告了这一有关绝对物的媒体性思想。对反思与媒体性这一统一体，他创造了“自身渗透”(Selbstdurchdringung)这一精彩表达，并不断为这种精神状态提出预言和要求。“所有哲学的可能性都在于智力通过自身触及给自己以一种有自身规律的运动……这便是活动自身的形式”。因此，反思同时也是“精神的无休止的真正的自身渗透的开始”。他把未来世界称为“自己自身渗透的混乱”。“第一个自己渗透自身的天才在这里找到了一个不可估量的世界的典型萌芽。他的发现很可能是世界史上最值得注意的发现，因为，以此开启的是人类的一个崭新时代——只有在这一阶段，各种真正的历史才可能形

成，因为，到目前为止所走过的道路这时成了一种自己的、完全可以解释的整体”。

上述温迪施曼氏讲座系统中，施莱格尔在理论上的基本见解，在一关键点上区别于他《雅典娜神殿》时期的观点。换言之，后期施莱格尔的这一思维系统和方法，在整体上首次记载、保存了他早期思维的认识论动机，而在一点上又完全脱离了他早期的思想范围。在其他方面高度一致的情况下，这一脱离的可能性来自反思系统中的特定的独特性本身。对这一可能性，费希特作了如下刻画：“有这样的断言说：自我返回自身。在这一返回之前，自我不是已经毫不依赖于它而自身存在着吗？为了使自身成为行为的目标，难道它不是必须自身已经存在吗？……绝不是。只有通过这一行动……通过一种对行为自身的行为——而且在这种确定的行为之前根本没有其他行为——自我自身才可能是原本的。只有对于哲学家来说，它是作为一种材料而事先存在的，这是因为哲学家已经经历了全部过程<sup>①</sup>”。温德尔邦在他对费希特哲学的论述中特别清楚地表述了这一思想：“如果人们通常把活动看作是以存在为前提的，那么，在费希特看来，一切存在都只是原本行为的产物。对他来说，不含功能性

---

① 即基于他在超验自我中的成分。

存在的功能，是形而上学的原本原则……进行思维的精神不是事先就‘在’，而后才通过某种原因达到自我意识的，而是通过自我意识的不可派生的、不可解释的行动产生的。”如果弗里德里希·施莱格尔在1800年的《文学谈话录》中所说的唯心主义“就像是凭空产生的”<sup>①</sup>指的是同一点的话，那么，考虑到此前的全部论述，这一思路可用下面这句话来概括：反思在逻辑上是第一性的。因为它是思维的形式，所以思维在逻辑上没有它是不可能的，尽管它反思于思维。随着反思，被反思的思维才产生。因此，可以说，每一简单的反思都绝对产生于一相同点。至于要赋予反思的这种相同点何种形而上学的质量，是可自由决定的。在这一点上，我们所涉及的施莱格尔的这两种思想范围是相互偏离的。温迪施曼氏讲座把这一中心点确定为绝对的，并依照费希特把它确定为自我。而在施莱格尔的《雅典娜神殿》时期的论著中，这一概念仅起很小的作用，不仅小于在费希特那里，而且也小于在诺瓦利斯那里。按照早期浪漫派的理解，反思的中心点是艺术，而不是自我。在施莱格尔早期的思路中，系统的根本特性是以艺术为对象的，而在讲座中他把这一

---

<sup>①</sup> 在后来的《讲座》中，他的这一思想很模糊。尽管在那里他也并不是以一种存在，但也并不是以一种思维活动，而是以纯粹的意志或爱为出发点。

系统展示为绝对自我系统。这样，在思考转变之后，绝对物中起作用的是另外一种反思。浪漫派的艺术观基础是：思维不能理解为自我意识。摆脱了自我的反思是艺术的绝对物中的反思。按照这里所论述的原则来研究这种绝对物，是本书第二部分的任务。它将把艺术批评作为艺术媒介中的反思来探讨——以上对反思的框架所作的澄清不是以自我的概念，而是以思维的概念为基础的，因为在我们所感兴趣的施莱格爾的思想阶段中，前一概念并不起作用。相反，思维的思维作为一切反思的原始框架也是施莱格爾的批评构想的基础。费希特已决定性地把这一原始框架确定为形式。他自己把这一形式诠释为自我，诠释为世界这一智力概念的原始细胞，浪漫主义者施莱格爾在1800年前后把这一形式诠释为美学形式，诠释为艺术理念的原始细胞。





### 三、系统与概念

为了能够标明他们解决问题的办法和系统位置，可以用反思媒介这一概念为早期浪漫主义者的思维制作一方法格网。对这一尝试应提出两个问题：第一，在研究文献中时常以怀疑或甚至是否定的反问口吻提出的问题是：浪漫主义者是否系统地思考过或他们的思维是否对系统问题感过兴趣？第二，即使承认这些系统性的基本思想的存在，那么他们为什么用如此明显的隐晦乃至神秘的话语记载这些思想？对第一个问题，首先要确定，这里要证明的是什么。在此，不可轻率地借助施莱格尔的话来说：“系统的精神是与系统完全不同的东西”。但这一表达为寻找其关键之所在指出了道路。的确，这里所要证实的，并不是需要通过精神表象来驳倒的，像什么施莱格尔和诺瓦利斯在1800年前后有过——无论是他们共同的，还是各自自己的——系统。但面对所有疑问可以证实的是，他们的思维是由系统倾向与关联所决定的，但这些系统倾向和关联本身只是部分地达到了清晰和成熟的程度；或者，用最精确的无可辩驳的形式来表达：他们的思维可以与系统的思路联系起来，的确也可以记载于一种正确选用的坐标系统之中，无论浪漫主义者自

已完全指明了这一系统与否。对于下列非实用哲学史的，而是问题史的任务，证实这一有限的论断已经足够了。证实那一系统的可联系性，纯粹意味着，用实际行动来证实：对早期浪漫派的思路进行系统评论是有理由的，也是可能的。针对浪漫派的历史观所面临的特殊困难，恰恰是一个文学史家在最近发表的一部论著中(埃尔库斯：《对浪漫派的评价和对其研究的批判》)为这一理由作了辩护。在这一问题上，他的科学立场比本书的问题史研究做法走得更远。埃尔库斯对浪漫派的著作进行的分析建立在以系统为指导的诠释基础之上，他认为：“对于这一<sup>①</sup>课题，可从神学、宗教史、现行法律和当今的历史思维出发来探讨：认识……思想构成的状况总是比下列那些做法更为有利：毫无前提地——在这一词的灾难性意义上——接近这一课题，无法把握早期浪漫派理论提出的问题的物质核心，而干脆把这些问题作为‘文学’来对待；这是因为在文学中，公式在某种程度上可以成为自身目的”。“这里<sup>②</sup>所着手的分析，自然常常要远远深入于一作家所说的、想要或仅是有能力表达的‘文学’意义之后。如果分析能认识到，这些意图要达到什么目

---

① 即“浪漫派公式意义”。

② 即“出于实际问题原因”。

的，便能把握其过程”。“由此，对文学史而言，回归于前提的……观察方法……是合理的，即使那些作者本人对这些前提往往没有进行反思”。对于问题史，这样一种观察方法恰恰是必不可少的。埃尔库斯是这样评论文学史的：面对作者，它“在刻画他的精神世界时，局限在对于作者自己来说原本是意识内容的反命题之上”，它“只是以作者赋予精神力量的风格”来评判“精神力量，而根本没有”深入“到这一风格之中，把它作为分析本身……必须获得的成果来看待”。如果人们也这样来评论问题史的话，那么，这一指责对问题史将会比对文学史更为必要。如果只是为了首先感知弗里德里希·施莱格尔在世纪转折时期思维中的坚定系统倾向，当然根本没有必要远远深入于他的表述之后；人们往往是过少地、而不是过分准确地来理解他的字面意义，所以才会有通常那些有关他与系统思维关系的看法。对作者用格言来表达自己的思想这一事实，没有人最终会承认它是对作者的系统意图的反证。比如，尼采曾以格言形式写作并把自己称为系统的反对者，尽管如此，他依照自己的指导思想对他的哲学进行了广泛的、整体的透彻思考，最终开始撰写他的系统。而与他相反，施莱格尔从来就没有在任何情况下承认自己是系统的反对者。无论他在表象上有多么玩世不恭——特别是在他的成熟期——但即便

是按他自己的说法来看，他也从来不是怀疑论者。“作为暂时的状况，怀疑论是逻辑上的暴乱；作为系统，它是无政府主义。怀疑的方法就好像是暴乱的政府”，这是他在《雅典娜神殿》片断中所持的观点。同样在那里，他把逻辑学称为“以追求实证真理和系统的可能性前提为出发点的科学”。为此，他的由温迪施曼氏发表的片断提供了大量证明材料：他从1796年开始就努力地思考着系统的本质和它的创建的可能性；这便是汇流于讲座的系统中的那一思想发展过程。循环哲学，是当时施莱格尔所设想的这种系统的标题。在他对此所作的少数确定中，最重要的是为这种系统命名的那一确定：“要构成哲学基础，不仅要有交互验证，而且还要有交互概念。对每一概念和每一验证，又可继续探询其概念和验证。因此，哲学必须像叙事诗一样，从中间开始；根本不可能先表述它，然后一段段补充，似乎开头本身已经完全成立、解释清楚了一样。它是一个整体，认识它的道路不是一条直线，而是一个圆圈。基础科学的整体必须派生于两种思想、定理和概念……而不需任何其他素材”。这些交互概念便是后来讲座中提出的反思的两极，这两极最终作为简单的原始反思和简单的绝对反思圆圈式地重新结合。哲学从中间开始的意思是：它不把它的任何对象等同于原始反思，而是视它们为媒介中的

中间物。另外还有一个动机便是施莱格尔当时考虑的认识论意义上的现实主义和唯心主义的问题，这一问题在讲座中自行解决了。只有忽略温迪施曼氏讲座，才能解释，基尔歇为何能够针对施莱格尔 1796 年之后的片断说：“对循环哲学系统，弗里德里希并没有详细论述；保存下来的，尽是些计划、前提，是主观的系统基础和以概念形式出现的哲学精神的冲动和要求”。

对于施莱格尔在他的《雅典娜神殿》时期没有能够完全搞清楚他的系统意图这一点，可列举诸多原因。系统思想在他当时的精神世界中不占主导地位，这一方面是由于他在逻辑上没有足够的力量，从他当时还很丰富而充满激情的思维中理出系统思想；另一方面也与他与伦理学的系统价值的理解有关。他对美学的兴趣是超越一切的。“弗里德里希·施莱格尔是艺术家式的哲学家或者说是进行哲学思考的艺术家，作为这样一种人，他一方面探究哲学行家们的传统，寻找其与自己所处时代的哲学关联；另一方面，他又是一个十足的艺术家的，因而不能停留于纯粹的系统问题上”。用此前的那一比喻来说：在标记的覆盖下，施莱格尔思想的格网几乎从来没有表现出来。如果说，艺术作为绝对的反思媒介是他《雅典娜神殿》时期对系统的基本构想，那么这一构想不断被其他名称替代。

这些名称造成了他思维的混乱的多样化的印象：绝对物时而表现为修养，时而表现为和谐，表现为天才或反讽，表现为宗教，表现为机构或历史。这里我们并不想否认，在其他关联中，可能完全可以对绝对物作另外一种确定，也就是说，不是确定为艺术，而比如说确定为历史；但前提是：它作为反思媒介的性质能够保持不变。然而无可争议的是，这些名称的大多数恰恰缺少那种哲学的启发性；在把反思媒介确定为艺术这一点上，我们对艺术批评概念的分析所要揭示的正是这种启发性。在他的《雅典娜神殿》时期，艺术概念是——除了历史概念之外，可能是唯一——对弗里德里希·施莱格爾的系统意图的合理填充<sup>①</sup>。在这里——尽管提出这一点有些过早——这一概念的典型变化和覆盖现象之一已经表露出来：“以奋进的精神为动力进行创造的艺术，不断以新的形式把这一精神与现在和过去的全部生活过程联系在一起。艺术并非依附于历史的个别事件，而是其整体；它从永远不断自行完善的人类这一着眼点出发，总结这些事件的整体，对其进行统一化、形象化。批评则……试图保持人类理想，它所采用的方式是……追求一种在继承过

---

<sup>①</sup> 从把反思媒介确定为艺术到把它确定为绝对自我的过渡是一逐渐准备过程，对此进行追踪是非常有意义的。这一过渡是通过人类的理念来完成的，这一概念也被思考为媒介。

去的法则的同时又保证人们接近人类永恒理想的法则”。这是对早期施莱格尔(1795)在评孔多塞一文中的思想的转述。下面将要表明,在1800年前后的论著中,此类多种绝对物概念的混合出现与相互模糊是占上风的,在这种混淆中,这些概念的启发性自然是要削弱的。谁要是根据这类表述来设想施莱格尔的艺术观的深刻本质,谁就必然走入误区。

施莱格尔对绝对物所作的多种确定尝试不仅仅是由于某种欠缺,也不只是因为缺乏明确性;构成其基础的更多是他的思维独特的肯定倾向。上面就施莱格尔的诸多片断及其系统意图的模糊性原因所提出的问题,在这里可以找到答案。对于《雅典娜神殿》时期的弗里德里希·施莱格尔来说,绝对物当然是表现于艺术形体中的系统。但他并没有试图系统地把握绝对物,而更多是反过来绝对地把握系统。这是他的神秘主义的本质,尽管他在整体上是肯定这一神秘主义的,但他对这一尝试的严重后果不是不清楚的。谈到雅科比<sup>①</sup>时——施莱格尔时常反对雅科比,是为了公开抨击他自己的错误,这一点恩德思已经指出——温迪施曼氏片断中讲道:“雅科比陷入了绝对哲学和系

---

<sup>①</sup> 弗里德里希·海因里希·雅科比(1743—1819),德国哲学家、作家。——译者注



统哲学之中，他的精神被挤得粉碎”。这一言论也更为尖刻地表现在《雅典娜神殿》片断之中。施莱格尔自己也无法摆脱这种绝对把握系统的神秘冲动，这种“倾向于神秘主义的癖好”。其反面正是他对康德的指责：“他论战的矛头根本不是指向超验理性，而是绝对理性——或也可能是系统理性”。他以下列问题绝妙地刻画了这一绝对把握系统的思想：“难道不是所有的系统都是个性……吗？”当然，如果情况果真如此，那么便可以设想，像对待个性那样，直觉地深入于系统整体之中。施莱格尔对神秘主义的极端结论也是清楚的：“彻底的神秘主义者不仅必须把一切知识的间接性抛在一边，而且还要否认它；对这一点，必须超越通常逻辑可及，作出更为深刻的证实”。为了认识施莱格尔是如何很早就意识到自己是神秘主义者的，可以把他 1796 年的这一表述与同时期的另一看法联系起来看：“真正系统的间接性只能是有限的；这一点可以先验地证明”。这一思想后来毫不掩饰地表达于讲座中：“知识只是趋向内在，它自身在根本上是直接的，如同在作了通常的表达之后，思考者消失于自己自身之中那样……只有通过论述……才能产生共同性……当然可以假设，有一种内在知识存在于论述之前或超然其之外；但在没有表述的情况下它是不可理解的”。在这一点上，诺瓦利斯与施莱格尔是

一致的，他认为：“哲学是一种神秘的……有渗透力的、不可阻挡地驱使我们向种种方向前进的思想”。——他的术语最明确地表现了弗里德里希·施莱格尔的哲学思维的神秘倾向特点。1798年，弗里德里希·施莱格尔的哥哥在给施莱尔马赫的信中写道：“我把我弟弟的旁注也算作收获；因为，它们比他完整的书信更为成功，如同片断比论文，自造的词比片断更为成功一样。最终，他的全部天才都限于神秘术语之上”。被奥古斯特·施莱格爾非常准确地称为神秘术语的，确实与弗里德里希·施莱格爾的天才、他最重要的构想和他的独特思维方式有着最确切的关联。这些术语迫使他在话语思维和智力直观之间寻找中介，因为前者不能满足他的以直觉理解为目的的意图，后者不能满足他对系统的兴趣。尽管他的思维完全是以系统为导向的，但却没有得到系统的发挥，所以他面临的问题是如何把思想的最大限度的系统影响与话语思维的格外局限性结合起来。特别是涉及智力直观问题，施莱格爾的思维方式特点是对直观性的冷漠，这与很多神秘主义者是截然不同的；他不把智力直观和入迷状态视为基础。他所寻找的并在语言中找到的——用一公式来总结——更多是系统的非直观的直觉。术语是他的思维超然于话语性和直观性而运动的范围。因为，对他来说，术语、概念包含着系统的

萌芽，所以从根本上讲，它们本身就是预先建构的系统。施莱格尔的思维是绝对概念化的，即语言的。反思是绝对把握系统的有意图的活动，这一活动的相应表达形式是概念。这一观念是弗里德里希·施莱格尔创造大量新术语的动机之所在，也是他不断重新为绝对物更换名称的深刻原因。——就早期浪漫派的思维来看，这一思维类型是很典型的。在诺瓦利斯那里也可以看到这一点，尽管不像在施莱格尔那里那样明显。施莱格尔在讲座中明确地表达了术语思维与系统的关系：“在思想中，人们可以使世界归一，同时又可把思想扩展为世界，这一思想……便是人们所说的概念”。“……如此，系统更多只应称为广泛的概念”。但即使他在《雅典娜神殿》中说：“有系统或者没有系统，对精神来说都是同样致命的，所以它必须下决心使两者结合”，作为这一结合的工具只能设想为概念术语。如上所述，只有在概念中，施莱格尔给予系统的个性特点才可以得到表达。——他对道德意义上的人的一般看法是：“通过浪漫幻想和语法<sup>①</sup>，意义的结合，表达有可能是非常有魅力的，非常善的；表达的某种神秘主义常常是人们的美好秘密的象征”。与此

---

<sup>①</sup> 即词源学的；神秘地暗指字母(γράμμα)。施莱格尔认为：“字母是真正的魔术棍。”

相类似，诺瓦利斯写道：“在想一下子表达多种思想时，人们常常会感到语言的贫乏”。或者反过来说：“一种思想有多种名称是有益的”。

这种以诙谐形式表现的神秘术语对早期浪漫派起了最广泛的作用。除了弗里德里希·施莱格尔之外，诺瓦利斯和施莱尔马赫也对诙谐理论抱有兴趣；这一理论在诺瓦利斯的片断中占有很大比重。从根本上讲，它是神秘术语理论，是为系统寻找名称的尝试，也就是说，以神秘的个性概念来把握系统，以便使系统关联完全包含于这一概念之中。对此，持续的媒介关联和概念的反思媒介前提是存在的。像在神秘术语中一样，那种概念媒介闪电似的在诙谐中表现出来。“如果说，所有诙谐都是总汇哲学(Universalphilosophie)的原则与器官，所有哲学都无非是总汇之精神，是所有永远混合而又分离的科学之科学，是一种逻辑化学，那么，绝对的、激昂的、完完全全物质的诙谐的价值与尊严是无限的，在这方面，巴科和莱布尼茨……前者是一先驱，后者是一最杰出的大师”。如果诙谐时而被刻画为“逻辑的伴随者”，时而被刻画为“化学……精神”、“片断的天才”或“预言的能力”，如果诙谐在诺瓦利斯那里被称为“更高级范围内的魔幻色彩游戏”，那么所有这一切谈论的都是概念在自己的媒介中的运动，这种产生于诙谐之中的运动是通过

神秘术语来表明的。“诙谐是现象，是幻想的外在火花。所以……才有神秘主义与诙谐的相似性”。在他的《论不可理解性》一文中，施莱格尔试图表明，“言辞本身往往比那些使用它的人好理解……在哲学言辞中……肯定有秘密教团结社……最纯粹、最纯正的不可理解性，人们恰恰得自于其本身目的是为了理解和让他人理解的科学与艺术，得自于哲学与语文学”。施莱格尔偶尔也提到那种“使诙谐成为诙谐的、给纯粹的风格以弹性和电感的丰厚火热的理性”。他把这种理性与“人们通常所说的理性”对立起来看待，这显然非常确切地表明了他的思维方式。如前所述，这种理性是下列那种人的理性：每一具体的想法都会激活他的全部丰富思想，使冷漠与炽热在他的精神与身体容貌的表达中联合起来。最终应捎带提出一个问题，即在施莱格尔那里明了确切表现出的术语倾向，是否对所有神秘思维都具有典型意义？对这种意义进行进一步研究是否值得？这种研究是否有助于对构成每一思维者术语基础的先验进行探究？

浪漫派的“艺术语言”的构成，不仅仅是出于论战和纯文学的动机，而更多的是基于对以上所论述的更深刻的倾向。埃尔库斯把它称为“过分建构”，但他并没有忽略：“那些猜想肯定对每个个人的意识有过现实的功能作用；而更艰巨的任务是创立要求……和认

识的整体。浪漫派认为，他们借助那些从超验哲学到魔幻唯心主义的神秘符号而掌握了这一整体”。那些神秘符号的数量的确很大；对于其中一些，像超验哲学和反讽(Ironie)这样的概念，本书将作解释；对另外一些，像浪漫和阿拉贝斯克这样的概念，在这里只能简短地提及；还有一些，像语文学这样的概念，这里根本不作讨论。而浪漫派的批评概念本身是神秘术语的一个范例。出于此种原因，本书不是要对浪漫派的艺术批评理论进行复述，而是对其概念进行分析。这一分析还不能涉及这一概念的内涵，而是其术语关系。这些关系超出了批评一词作为艺术批评的狭义。因为，是一种奇特的交织使批评概念与为浪漫派命名的术语共同构成了浪漫派的主要奥秘概念，所以，必须对这一奇特的交织作一观察。

在所有哲学和美学专业术语中，批评(Kritik)和批评的(kritisch)这两个词在早期浪漫主义者的论著中可能是最常见的。当诺瓦利斯想给予他的朋友最高赞赏时，使用的是“批评”这一词；他在1796年给弗里德里希·施莱格爾的信中这样写道：“你创造的是一种批评”。两年后，施莱格爾充满自我意识地说：他“从批评深度开始”。“更高级的批评主义”<sup>①</sup>是这些朋

---

① 也称为“高级的”或“绝对的”批评。

友们为表达他们的理论追求常用的名称。通过康德的哲学著作，批评概念对年青一代产生了魔幻般的意义；不管怎么说，与这一概念明确联系在一起的恰恰不单单是评判的、非建设性的精神状态。对于浪漫主义者和思辨哲学来说，“批评的”这一术语的意义是：客观建设性的、冷静创造型的。具有批评性意味着：让思维远远超越一切约束，直至对真理的认识魔幻般地从对约束之错误性的认识中脱颖而出。在这一积极意义上，批评的方法获得了与反思的方法最贴近的亲缘关系；在下列的以及很多类似的言论中，两者都是相互交融的：“在每一以对自身方法的观察<sup>①</sup>、以批评为起始的哲学中，开端总是具有某些独特性”。施莱格尔的猜想：“抽象，特别是实践的抽象，最终可能纯粹是批评”，也是同样的意思，因为他在费希特那里读到：“没有反思的……抽象和没有抽象的反思都是不可能的”。如此，最终也不难理解，他为什么提出让他哥哥——他哥哥把这一点称为“真正的神秘主义”——感到恼火的论断：“每一片断都是批评的”，“批评和片断是同义反复的”。因为，片断——这同样也是一个神秘术语——对他来说，同一切精神事物一样，也是反思媒介。他对批评概念的这种积极强调与

---

① 即有意识的、反思的。

康德的用语间的差异，并不像人们所认为的那样大。正是在其术语中并不乏神秘精神的康德，为这种强调做了准备。在康德对被他所摈弃的教条主义和怀疑主义这两种立场进行驳斥时，所借助的不是构成他体系顶峰的真正的形而上学，而是开启这一体系的名称——批评。可以说，批评概念在康德那里已经具有双重意义，这一双重意义在浪漫主义者那里乘方式地扩大，因为通过批评这一词，他们同时也与康德的全部历史功绩联系起来，而不仅是与他的批评概念。如此，他们最终也善于保持和使用这一概念的不可避免的否定因素(negatives Moment)。恰好是在浪漫主义者无法忽略他们的理论哲学从长远看来在要求与成就间的巨大差距之时，出现了批评这一词，因为它的意义是：无论人们对一批评作品的评价有多高，它都不可能是最终的。在此种意义上，浪漫主义者以批评这一名称同时也承认了他们所作的努力不可摆脱的欠缺。他们试图把这一欠缺称为必要的，并最终以这一概念暗示了——如果可以这样说的话——无差错性的必然的不完全性。

最终，至少可以猜测地确定批评这一概念在狭义的、艺术理论意义上的特殊术语关系。相对于老的“艺术法官”这一表达，“艺术批评家”这一表达随着浪



漫派的兴起才得以完全流行。他们避免依据成文或不成文的法规对艺术作品开庭作宣判，这里他们所针对的是戈特舍特<sup>①</sup>，如果不是莱辛<sup>②</sup>和温科尔曼<sup>③</sup>的话。同时他们也感到与狂飙突进运动的原理处于对立之中。狂飙突进运动的原理——尽管不是通过怀疑的倾向，而是通过对天才法则的无限信仰——导致了对一切坚定的评价原则和标准的扬弃。那前一种做法可以视为教条的，后者就其影响来看，可理解为怀疑论的；在艺术理论中，同样用康德在认识论中调解上述那一对立的名称来克服这两者，是可想而知的。如果去阅读施莱格尔在他的《关于希腊诗的研究》一文开头部分对他所处的时代的艺术倾向所作的综述，似乎可以相信，他对艺术理论问题与认识论问题现状间的相似性或多或少是有明确意识的：“这里，它<sup>④</sup>把由它的权威印章获准的作品推崇为模仿的永恒楷模；那里，它把绝对独创性确立为一切艺术价值的最高标准，让

---

① 约翰·克里斯托弗·戈特舍特(1700—1766)，德国启蒙时期文学理论家、戏剧家。——译者注

② 戈特霍尔德·埃福莱姆·莱辛(1729—1781)，德国启蒙时期文学理论家、戏剧家。——译者注

③ 约翰·约阿希姆·温科尔曼(1717—1768)，德国古典派艺术史家。——译者注

④ 即艺术。

最小的一点模仿嫌疑蒙受无限的耻辱。它以烦琐哲学为武装，严格地要求无条件地屈服于它的最任意的、显然也是愚蠢的法则；或者它以神秘的预言方式崇拜天才，使一种人为的杂乱无章成为首要准则，并以骄傲的迷信崇敬常常是模棱两可的启示”。



#### 四、早期浪漫派的自然认识理论

批评包含对其对象的认识，所以论述早期浪漫派的艺术批评概念，必须对构成其基础的有关对象认识的理论进行刻画。这一认识应与对系统和绝对物的认识区别开来，有关后者的理论，上面已经作了论述。有关对象认识的理论可以从中推论出来；它所涉及的是自然对象和艺术作品，对其认识论上的问题，首批浪漫主义者所作的思考比对其他事物都要多。以批评为主题的早期浪漫派艺术认识理论，首先是由弗里德里希·施莱格尔创建的，创建自然认识理论的还有诺瓦利斯。在这些建构中，一般对象认识理论的不同特点，时而在这，时而在那一认识理论中特别明显地表现出来。因此，要透彻理解一种建构，也必须对另一建构有所观照。在论述艺术批评概念时，也必须同时顾及自然认识理论，是必不可缺的。因为两者都同样依赖于一般系统前提，作为结论，它们与这些前提是和谐一致的。

由于反思概念充分发挥了对象的作用，对象认识理论得到了确定。如同所有真实一样，对象也存在于反思媒介之中。但从方法论或认识论角度来看，反思媒介是思维的媒介，因为它是依照思维的反思和规范

反思(kanonische Reflexion)的模式建构的。由于自身活动和认识这两种一切反思的基本因素最明显地表现于思维的反思之中，思维的反思便成了规范反思；因为，在它之中，那一唯独可反思者——思维，被反思、被思考，也就是说，它被自行思考。正因为它被自行反思地思考，所以它被思考为自我自行进行直接认识的。前面已经指出，这一思维的自行认识包含了所有认识。但那种单纯的反思，即思维的思维，被浪漫主义者先验地理解为对思维的认识，其原因是：他们把那种初始的、素材的思维，即意义，视为前提，把它看作是已经填充的。基于这一公理，反思媒介成了系统，方法上的绝对物便成了本体论上的绝对物。可以用多种多样的方式把反思媒介思考为确定的：思考为自然、艺术、宗教等。但它永远不会失掉思维媒介和思维关系的关联特点。在对它的所有确定之中，绝对物都是思维着的，思维者是它填充的一切。这便是浪漫派的对象认识理论的基本原则。绝对物中的一切，所有真实，都是思维着的；因为这种思维是反思的思维，所以它只能够思维自身，确切些说，它只能够思维自己的思维；因为这种自己的思维是经填充的、实质性的，所以它在思维自身的同时，也自行认识自身。只有从一种完全特殊的角度出发，才可表明作为自我的绝对物以及存在于它之中的一切。温迪施

曼氏讲座是这样看待这一点的，而《雅典娜神殿》片断却并非如此；诺瓦利斯似乎也常常搁置这种观察方式。所有认识都是思维者的自身认识，这一思维者不一定非要是自我。对施莱格尔和诺瓦利斯来说，甚至费希特的那种与非我及自然相对的自我，也只是自己的无限多的形式中的一种低级形式。浪漫主义者认为，从绝对物的立场出发，没有不成为自己的非我与自然之物。诺瓦利斯说，“自己性是所有认识的基础”。如此，每一认识的萌芽细胞都是思维者之中的一种反思过程，思维者通过这一过程自己认识自身。每一对思维者的认识都以其自我认识为前提。“人们可以思维的一切，都自己进行思维<sup>①</sup>：这是思维的问题”。在由他主编出版的他已故朋友诺瓦利斯的著作中，施莱格尔把这段话放在其片断之首，不是无缘无故的。

诺瓦利斯不遗余力地宣称这种客体的自我认识对每一客体认识的限定。这一点以最佯谬的，同时也最明显的形式表现于下列简短定理之中：“可感知性是一种注意力”。至于这一定理除了指对象对自身的注意外，是否也指对感知者的注意，这里无关紧要；因为，即使他明确地表达了：“在所有名称中，我们所

---

① 即自己身上。

看到的化石都看着我们”这一思想，但那种对观看者的注意，在大意上只能理解为事物自己观看自身能力的征兆。除了思维和认识的范畴外，反思媒介的基本规律也包括感知的规律，最终甚至也包括活动的规律。这一规律所隶属的法则是：“素材必须自己关照自身，这样它才能被关照”。——认识，特别是感知，应与反思的所有维度相关联并以其为基础：“人们观察每一身体时，是否也像自己看自身以及别人看自己那样呢？”如同每一认识都只是从自己出发一样，它的范围也限制在自己之上：“思想只是由思想来填充的，它只是思维功能，如同幻觉能力是眼睛和光的功能一样。眼睛看到的只是眼睛，思维器官看到的只是思维器官或者其所属成分”。“如同眼睛看到的只是眼睛一样，理智看到的只是理智，灵魂看到的只是灵魂，理性看到的只是理性，精神看到的只是精神，诸如此类；想象力看到的只是想象力，感官看到的只是感官；上帝只是被一个上帝所认识。”在最后这一片断中，一切都唯独认识自己自身这一思想修改成了下列定理：一切都只认识它自己的同类并唯独被它的同类所认识。以此所涉及的是主体与客体在认识中的关系问题。而在浪漫派看来，这一问题对自我认识不起作用。

自我认识之外的认识，也就是说客体认识，怎样才能呢？按照浪漫派的思维原则，这一认识的确是不可能的。哪里没有自身认识，哪里就根本没有认识；哪里有自身认识，哪里的主体客体关联就被扬弃，甚至可以说，哪里就有一个没有客体关联的主体。尽管如此，真实所构成的不是封闭的、相互间不产生现实关系的单子聚集。恰恰相反，除了绝对物之外，真实中的所有单位本身都只是相对的。它们如此不封闭、如此不无联系，以致它们更多是通过增强反思（乘方、浪漫化）；而把其他事物，其他反思中心，逐步纳入自己的自我认识之中。而浪漫派的这种想象方式所涉及的不仅仅是个性的人的反思中心。不单单是人能够通过反思中增强自我认识来扩展他们的认识，而且所谓的自然物也能够如此。在后者那里，这一过程与通常被看作为它们的被认识状况有着本质上的关系。由于自然物通过增强自身的反思容纳其他事物于自身，从而也把它的原本的自我认识扩散于其他事物。人也可通过这一方式参与其他物的自我认识；这一途径将与前者在两种事物的认识中相互重合，而这种认识实际上是它反思生成的合成自我认识。以此看来，在人的头脑中表现为他对事物的认识的一切，都是思维的自我认识在这一事物中的反映。事物的单



纯的被认识是不存在的，但同样，一事或物也不仅仅限于一单纯的——唯独通过自身的——被认识。它之中反思的增强<sup>①</sup>更多是扬弃了事物中的被自身和被另一物认识之间的界线。在反思媒介中，事物与认识者相互交融。两者都只是相对的反思单位。如此看来，的确没有一种通过主体对客体的认识。每一认识都是绝对物中的，甚至可以说，是主体中的一种内在关联。客体这一术语所指的不是认识中的一种关系，而是一种无关系；在认识关系出现之处，这一术语便失

---

① 事实上，认识所涉及的只是反思的增强和乘方。尽管施莱格尔和诺瓦利斯在这方面以错误的公式化作了论述，但无论就反思的思维公式而言，还是就反思所导致的认识而言，一种逆转的运动是不可思议的。即使在对待具体问题上，他们也从未认为有这样一种运动。因为，反思是可以增强的，但是不可减弱的；减弱既不能产生一种合成也不能得出一种分析结果。对此唯独可以想象的是一种中断，但这绝不会削弱反思的增强。各反思中心之间的所有关系，当然就更不用说它们与绝对物的关系，只能以反思的增强为基础。这里所提出的异议至少是以内心经历为基础的，而这一经历是难以确定表明的。借这一具体批评意见所要说明的是：除了浪漫主义者的创建外，本书对反思媒介理论不作继续追踪，因为这对系统论述他们的艺术批评概念已经足够了。尽管出于纯粹批评和逻辑上的兴趣，还可在浪漫主义者遗留的模糊状态的边界之处继续发展这一理论；但值得担心的是，这种发展的确很可能只会导致模糊。在出于有限的形而上学的兴趣而创立的理论中，有一些定理在艺术理论中产生了独特的影响，但这种理论在整体上却导致了纯逻辑上的不可解决的矛盾，特别是在原始反思这一问题上。

去意义。如同诺瓦利斯的片断所暗示的那样，认识在各个方面都扎根于反思之中：一事物被另一事物的认识与被认识者的自我认识、与认识者的自我认识以及与认识者的被认识，即被它所认识的事物的认识，是叠合的。这是浪漫派的对象认识理论基本原则的最确切的形式。这一原则对自然认识理论的影响，首先取决于它的关于感知和观察的定理。

前者对批评理论没有影响，所以这里忽略不顾。但显而易见的是，这种认识论不能对感知和认识作出区分，并从根本上把感知的典型特征也附于认识之上。依照这一理论，认识的直接程度与感知可能达到的高度是同样的；显然，这里对感知的直接性的创建，同样是从感知者和被感知者所共同的媒介出发的。在哲学史上来看，德谟克里特那里已经表现出了这一点，他从主体和客体在素材上的部分渗透出发来描述感知。在诺瓦利斯那里也是这样，他说：“星星出现在望远镜之中，同时也渗透它……星星是自发的，而望远镜或者眼睛是接受的光体”。

与认识和感知媒介理论相关联的是观察理论，它对理解批评概念有直接的意义。而“观察”和常常作为它的同义词使用的“实验”这一名称，同样又是神秘术语词汇；在这里，早期浪漫派所要解释和保密的有关

自然认识的原则达到了顶峰。“观察”这一概念所要回答的问题是：为了在真实是反思媒介这一前提下认识自然，研究者应该采取何种态度？他必须明了，如果没有被认识者的自我认识，认识是不可能的；这种认识是由存在于另一反思中心（物）中的反思中心（观察者）所唤醒的，这只有前者通过反复反思直至囊括后者来增强自身才能实现。具有典型意义的是，这一理论首先是由费希特为纯哲学提出的，以此他对这种哲学与早期浪漫派思维的纯认识论动机间的关联深度作了提示。与对其他哲学的看法相反，他对科学论的看法是：“它使之成为它思维对象的，不是一僵死的，仅仅忍受研究概念的……而是一活跃的、活动的，它从自身并通过自身生成认识。哲学家只是观看它，他所要作的只是，让这一活跃概念进入有目的的活动，并观看、了解这一活动，把它作为一体来理解。对此，他进行实验……客体是如何外化的，是……客体自己的……事情……在与之相对的哲学中……只有思维系列，即哲学家思想的系列，这是因为他所采用的素材本身未被看作是思维着的”。在费希特那里适用于自我的，在诺瓦利斯那里适用于自然对象，它成了

当时自然哲学的一条中心定理<sup>①</sup>。费希特已把这种方法称为实验。这一名称格外接近自然对象。实验的目的在于在被观察物中产生自我意识和自我认识。观察某事，只是意味着，促使它获得自我认识。实验是否能够成功，取决于实验者是否有能力，通过增强他自己的意识，可以说，通过魔幻的观察来接近对象，最终把它纳入自身。诺瓦利斯是在这种意义上看待真正的实验者的：“他的结构与自然越和谐，自然就越完善地通过他表露出来”；诺瓦利斯对实验的看法是：它“只是对对象的单纯扩展、分割、多样化和加强”。因此他顺便引用了歌德的看法：“每一物质都有它与自身贴近的感应(的确如此!)，如同磁中之铁”。在这

---

<sup>①</sup> 歌德也与这一观念比较接近，当然他作自然观察的最终意图与有关的浪漫派理论不是吻合的，而是具有很大距离。尽管如此，从其他角度来看，在他那里有一种与浪漫派的观察概念非常接近的经验概念：“有一种非常娇嫩的经验，它使自己与对象格外同一，并由此而成为真正的理论。但这种精神能力的增强属于有高度修养的时代。”(《歌德作品集》，受萨克森大公爵夫人索菲委托出版，第2部，128页及下页，魏玛，1887—1914。)这种经验把握了对象中的本质本身，因此歌德说：“最高的是理解，一切事实材料都已经是理论。天空的蔚蓝为我们显露了色彩学的基本法则。人们不需要在现象后面寻找什么东西；它们本身就是理论。”(《歌德作品集》，受萨克森大公爵夫人索菲委托出版，第2部，131页，魏玛，1887—1914)在浪漫主义者看来，现象由于其自我认识也是理论。

些感应中他看到了对象的反思，至于这是否符合歌德的看法，这里无关紧要。——反思的、认识的和感知的媒介在浪漫主义者那里是叠合的。“观察”这一术语暗示了这些媒介的同一性；在通常的实验中被分为感知和对试验过程的有计划设置的，在魔幻观察中被联合起来。这一观察本身就是一种实验；依照这一理论，它是唯一可能的实验。在浪漫主义者看来，也可以把这一魔幻观察称为反讽的。因为，它就对象所观察的不是具体的、确定的。构成这种实验基础的不是对自然提出的问题，观察更多注意的只是对象中正在萌发的自我认识，或者，观察更多是正在萌发的对象意识本身。它完全有理由被称为反讽的，因为它在不知中——观看中——知道得更多，因为它与对象是同一的。如果把这一相互关系排除在外不是更为妥当的话，那么，可以把它称为客体方面和主体方面在认识中的重合。每一对象的形成本身，是与对它的认识同步的，因为，按照对象认识的基本原理，认识是一过程。正是这一过程才使认识对象成为被认识者，所以诺瓦利斯说：“观察过程是一主观过程，同时也是一客观过程，是一理想的，同时也是一现实的实验。如果这一过程真正完善的话，定理与产品必须同时完

成。如果观察的对象已经是一定理，过程已经存在于思想中的话，那么，其结果必然……是更高程度上的定理”。以这一论述，诺瓦利斯开始从自然观察的理论向精神创作物的观察理论过渡。此种意义上的“定理”可以是艺术作品。



## 第二部分 艺术批评

### 一、早期浪漫派的艺术认识理论

艺术是对反思媒介的确定，而且可能是反思媒介所得到的最有成效的确定。艺术批评便是这种反思媒介中对对象的认识。下列研究所要论述的是，理解为反思媒介的艺术观在对艺术理念(Idee)和艺术创作物(Gebilde)的认识上以及对这种认识的理论本身具有何种影响。对后一问题，前面已经作了足够的论述。以便从对浪漫派的艺术批评方法的观察转入对其实际成效的观察，这里只需要作一扼要重复。寻找浪漫主义者把艺术视为反思媒介的特殊原因，诚然毫无意义。在他们看来，对包括艺术在内的一切真实的释义，是一种形而上学的信念。如同在绪论中所暗示的那样，



这种信念并不是他们世界观的形而上学的中心基本原则，因为，它的特定的形而上学的力量还远远不够。它所依赖的做法是：按照科学的假设来对待这一定理，只是内在地来澄清它，就其在对象理解上的成效来展示它，但尽管如此，不能忘记的是：在对浪漫派的形而上学和浪漫派的历史概念的研究中，这种把一切真实都视为思维者的形而上学观，除了表现在与艺术理论的关系上之外，还会表露出其他方面；它的认识论内涵对于艺术理论是首要的。相反，这一内涵的形而上学意义，在本论文中并没有得到真正把握，而只是在涉及浪漫派的艺术理论时有所触及。诚然，就这一艺术理论而言，它直接地、以极大的把握达到了浪漫派思维的形而上学深度。

在温迪施曼氏讲座中，还可以听到那一在《雅典娜神殿》时期强烈震动施莱格尔、决定他的艺术理论思想的微弱余音：“有……一种思维方式，它生产某些东西，因此，它与我们赋予自然的自我和世界——自我的创造能力，在形式上有很大的相似性。这便是文学创作；它在某种程度上自己创造自己的素材。”此处，这一思想不再具有意义，但它是施莱格尔以前立场的明确表达，即他以前思考为艺术的反思是具有绝对创造性的，在内容上是充实的。在我们的研究所涉

及的这一时期内。他还不知道反思概念中存在着温和主义，而在讲座中，他依照这一温和主义，把界定反思的意志与反思对立起来看待。以前，他只知晓一种相对的、自立的、反思通过自身的界定。下面将要表明，这种界定在艺术理论中起着重要作用。他后来论著的弱点与成熟都基于对反思的创造性全权的限制，施莱格尔曾经认为，这种全权最明显地表露于艺术之中。在早期，他只是在著名的第 116 号《雅典娜神殿》片断中，像在上述讲座段落中那样明确地把艺术称为反思媒介。在这一片断中，他对浪漫文学的看法是：它“最能够摆脱一切……兴趣，乘着文学反思的翅膀飘荡于描述者和被描述者<sup>①</sup>之间，反复对反思进行乘方，像在无限的镜子序列中那样使它翻番”。在谈到艺术的生产 and 接受时，施莱格尔说：“文学感觉的本质可能在于：人们可以……完全自发地刺激自己。”也就是说，反思的冷漠点 (Indifferenzpunkt) 是文学感觉，反思借助于这种冷漠点而凭空产生。这里很难决断，这一措辞是否与康德的气质自由游戏理论有某种关系，康德认为，在这一游戏中，对象化为乌有引退，只是为了给精神的自行活动的内在气氛创造机

---

① 诗人和他的对象这里应理解为反思的两极。

会。顺便说一句，早期浪漫派的艺术理论与康德的艺术理论的关系，不属本专著的研究范围，因为它所研究的是浪漫派的艺术批评概念，而由此出发无法把握上述关系。——诺瓦利斯的许多言论也试图让人们理解，艺术的基本结构是反思媒介的结构。“文学艺术可能只是对我们器官的任意的、活动的、创造性的使用——大概思维与此也没有很大区别——也就是说，思维和文学创作是一回事。”这一定理与上面引用的施莱格尔在讲座中的说法非常相似，所指的方向也是一致的。诺瓦利斯非常明确地把艺术理解为典型的(κατ' ἐξοχὴν)反思媒介，甚至把艺术这一词作为反思媒介的专用术语来使用，他说：“自我的开端只是理想的……开端产生得要比自我晚；所以自我不可能是开端者。由此可以看出，在此我们处于艺术领域之中。”如果他提出：“有一种没有材料的发明艺术，一种绝对的发明艺术吗？”这样一种问题，那么，他一方面探询的是反思的绝对的、中立的起源；另一方面，他自己在论著中常常把文学艺术刻画为那种没有材料的绝对的发明艺术。他反对施莱格尔兄弟的关于莎士比亚的做作性的理论，提醒他们，艺术“是自己内视自己、模仿自己、塑造自己的自然”。但这并不是说，自然是反思和艺术的基础，而是说，应当保持反思媒

介的完整和统一。为此，对诺瓦利斯来说，自然是比艺术更好的表达，所以他认为，对于文学现象，应当保留使用这种表示绝对物的名称。但他也常常与施莱格尔相一致，把艺术视为反思媒介的原型，他说：“自然创造着，精神创造着。被创造比自身塑造要容易得多。（的确如此!）[Il est beaucoup plus commode d'être fait que de se faire lui-même(sic!)]”。因此，在艺术及一切精神领域中，反思是原本的、建设性的。所以，宗教也只能通过“心灵”……自己对自己的感受而产生，至于文学，它“是——自己塑造自己之物”。

在艺术的反思媒介中获得认识是艺术批评的任务。对于这一认识，普遍存在于所有那些反思媒介中的有关对象认识的法则都适用。面对艺术作品的批评与面对自然对象的观察是一样的，它们都是不同的、有变化的表现于不同对象中的同样法则。如果诺瓦利斯说：“同时作为思想和观察并存的，是批评的……萌芽”，那么，他——尽管以同义重复的方式——所表达的是批评与观察之间的近亲关系，因为观察是一种思维过程。如此，批评同时也是对艺术作品所作的实验，通过这一实验，艺术作品的反思被唤醒，并获得意识与对自己自身的认识。“真正的书评应当……

是语文学的实验和文学调查的结果与论述。”施莱格尔又把“所谓的调查称为……历史的实验”。当他 1800 年对他的批评活动作回顾时，他说道：“我将像迄今为止那样，不放弃继续为我自己、为科学，对文学和哲学作品进行实验。”反思主体从根本上讲是艺术创作物本身，实验不存在于对某一艺术创作物的反思之中，——从浪漫派的艺术批评目的来看，反思不可能从根本上改变它——，而是存在于反思的展现之中，对浪漫主义者来说，也就是存在于精神的展示之中，存在于艺术创作物之中。

只要批评是对艺术作品的认识，它就是艺术作品的自我认识；只要批评评判作品，它就要以作品的自身评判来进行。就这后一特点来看，批评超越于观察，表现出艺术对象与不容评判的自然对象的不同。自我评判建立在反思基础之上，即便在艺术领域之外，这一思想对于浪漫主义者来说也并非陌生。在诺瓦利斯那里可以读到：“科学的哲学有……三个阶段：第一个是科学的自我反思的命题阶段，第二个是与之相对的科学的自我评判的二律背反阶段，第三个是自我反思和自我评判的结合阶段。”关于艺术的自我评判，施莱格尔在对他的批评理论具有典型意义的《威廉·迈斯特》书评中这样写道：“幸运的是，这是一部

自我评判的书。”诺瓦利斯说：“书评是对书的补充。有些书不需要书评，只需要预告，因为它们本身已经包含了书评。”

但是，这种反思中的自我评判只能称为非本来的评判。因为在它之中，那种一切评判都必有的否定因素完全萎缩了。尽管每一反思中的精神都超越、并以此而否定之前的所有反思阶段，——恰恰是这一点首先给了反思以批评色彩——但是意识的增强作为肯定因素远远压倒了否定因素。诺瓦利斯以下列言辞表达了对这一反思过程的评价：“超越自己的行动在任何地方都是最高级的，它是原本之点，是生命的起源……一切哲学都始于哲学思考者对自身的哲学思考：这同时也是对自身的消耗……和更新……如此，一切有生命力的道德都始于自我出于美德而反对美德这一点；这便是美德生命的开端。由于这种生命，能力可能会无限地增长。”对于艺术作品中的自我反思，浪漫主义者也给了同样肯定的评价。施莱格尔以文字游戏的形式对作品通过批评而获得的意识的增强作了极为典型的刻画。在写给施莱尔马赫的信中，他把他发表在《雅典娜神殿》杂志中的《论歌德的迈斯特》

(*Über Goethe's Meister*)一文扼要地称为“超迈斯特”(Übermeister)<sup>①</sup>。这是对这一批评的最终意图的精彩表达。施莱格尔的这一批评与他的艺术批评概念的紧密关联远远超出任何其他批评。这类的独创词他通常也很喜欢使用，但很难决断的是，这里是否存在着同样的情绪基础，因为这种词不是完整的句子。相对于对反思者意识的提高的完全肯定，反思中的自我毁灭因素这一可能的否定，只能是无足轻重的。这样，对浪漫派的批评概念的分析很快会触及以下特征：这种批评的完全肯定性。在这一点上，这种批评与现代批评概念有着根本的区别，因为后者在其中看到的是一种否定标准。在下列分析中，上述特征将不断明显地表现出来，并从多方面得到论证。

作为艺术创作物之中的反思，每一对艺术创作物的批评认识，都只是这一创作物自行活动而产生的更高的意识程度。这种意识在批评中的增强，在原则上是无限的，也就是说，批评是媒介，它所涉及的是艺术的无限性。在这种媒介中，具体作品的局限性最终在方法上过渡于无限性，因为艺术作为反思媒介自然是无限的。如上所述，诺瓦利斯通常把这种媒介性的

---

<sup>①</sup> “Meister”(迈斯特)一词在德语中有“大师”之意，“Übermeister”则可理解为“超大师”。——译者注

反思称为浪漫化，在此，他所联想到的当然不只是艺术。但他所描述的恰恰正是艺术批评的方法。“对个性因素进行绝对化、总汇和分类……是浪漫化的真正本质。”“我……给有限以无限的表象，便是对它的浪漫化。”他也从批评家的角度出发——因为下列论述中的“真正的读者”也应理解为这样一种批评家——来确定批评的任务：“真正的读者必须是作者的延伸。他是更高级的标准，他所面对的事物是已经由低级标准预处理过的。在阅读时，感觉……把书中未经加工的(Rohe)和经塑造的(Gebildete)部分区分开来。如果读者按照他自己的思想来加工这部书，那么，第二个读者将使它更加纯净，如此，大众将……最终成为……富有影响的精神的一环。”这就是说，具体作品应在艺术媒介中得到分解，但通过大量批评家的交替就作品意义对这一过程进行论述，只有在这些批评家所代表的不是经验上的智力，而是拟人化的反思阶段的前提下，才有可能。显而易见的是，反思在作品中的乘方也可称为在批评中的乘方，因为批评本身也有无限多的不同阶段。在此种意义上施莱格尔说：“每一哲学的<sup>①</sup>书评同时也应当是书评的哲学”，——这种批评态

---

<sup>①</sup> 以这一形容词所要表明的可能是其尊严，而不是其对象。



度根本不可能与原本对作品的纯感情的接受发生冲突，因为它同作品本身的提高一样，也是对作品的把握和接受<sup>1</sup>的提高。在对《威廉·迈斯特》的批评中，施莱格尔说：“完全顺从对一首诗的印象，只是在具体问题上通过反思来确认感觉，把它上升为思想，对它进行补充，这是很好的，也是必要的；但同样必要的是，对个别进行抽象，浮动地掌握一般。”对一般的把握被称为浮动的，因为它是无限提高的反思的事情，这种反思并不持久驻扎于任何一种观察之中，如同施莱格尔在第 116 号《雅典娜神殿》片断中所暗示的那样。如此，反思所把握的恰恰是作品的中心因素，也就是说，一般的因素，它让这些因素深入于艺术媒介之中，正如对《威廉·迈斯特》的批评所表明的那样。如果仔细观察，可以看出，施莱格尔想就不同艺术种类在人物建构上所起的作用，找到对隐含系统性的暗示；使这种系统性得到明确的展示并归纳于艺术整体之中，便是作品批评的任务。它应当做的只是揭示作品本身的潜在能力基础、实现它的隐秘意图；在作品本身<sup>2</sup>的意义上，也就是说在它的反思中，批评超越作品，使它成为绝对的。显然，对于浪漫主义者来说，批评更多不是对作品的评判，而是完结它的方法。在此种意义上，他们要求一种文学化的批评，并以此而

扬弃了批评与文学之间的区别。他们宣称：“文学只能通过文学来批评。如果艺术评判自身不是文学……不是对必然的感觉的形成过程<sup>①</sup>的论述……那么它在艺术国度中便没有公民权。”“而文学化的批评……将对论述进行重新论述，对已经建构的重新建构……对作品进行补充、更新、重新塑造。”<sup>②</sup>因为作品是不完整的：“只有不完整的才能被理解，才能让我们前进。完整的只能被欣赏。如果我们要理解自然，那么

---

① 这是作为对艺术作品内在的反思的展示。

② 按照迈斯特书评，文学化批评应当完全是“诗人和艺术家”的事情，它也大多是施莱格尔本人的，这种批评是他最推崇的批评方式。为了把它与以上引文所作的刻画区分开来，可试比较下列那段沃尔德玛——书评中的表达：“只有当一种哲学在哲学精神的必要修养阶段完全或者几乎达到了最高点时，才可对它进行系统化，才可通过裁减赘生物和填补空缺使之内在关联更为紧密、更忠实于自己的意义。相反，对另外一种哲学只能进行刻画，这是因为这种哲学的基础、目标、法则和整体本身并非哲学的，而是具有个人色彩的。”如此看来，刻画一方面适用于中等的作品；按照迈斯特书评，它另一方面又完全是非文学化的批评家的手法——海姆。正确地认识到了那种系统化和补充中的批评，按照施莱格尔的看法，这种批评在面对文学艺术时，也是上面所定义的那种文学化的批评。施莱格尔兄弟给他们的书评集所加的《刻画与批评》这一标题，把非文学化的和文学化的批评相互对立起来看待。前者，即刻画，与施莱格尔的艺术批评概念的本质毫无关系。

我们必须把它假定为不完整的。”<sup>①</sup>这也适合于艺术作品，但在虚构、而是在真理意义上。面对艺术绝对物，每一作品都必然是不完整的，或者——在同一意义上说：——面对自己的绝对理念，它是不完整的。“因此，应该有用医药和手术艺术地治疗作者的批评期刊，而不应当仅仅满足于查明、然后幸灾乐祸地宣布病症……真正的监护……应当试图改善疾病根源。”这种完结作品的、肯定的批评例子，正是诺瓦利斯所设想的。当他谈到那种被他称为神秘的翻译方式时说：“它所表现的是具有个性的艺术作品的纯粹完美的特征。它给予我们的不是真实的艺术作品，而是它的理想。我以为，对此现在还没有完全的楷模。但在一些对艺术作品的批评和描述的精神中，可以找到它明显的痕迹。对此，需要有完全渗透交融着文学精神和哲学精神的头脑。”诺瓦利斯使批评和翻译更为接近，他可能是在想象一种在媒介上对作品进行从一种语言到另一种语言的不断转换。面对翻译的永远难以捉摸的特性，这一观点从开始就同其他观点一样

---

<sup>①</sup> 对象在认识中得到增强和补充，它只有是不完全的，才可能被认识。这一观念与学习问题、回忆问题(ανάμνησις)和还没有意识到的知识问题以及他解决这一问题的神秘尝试有关，就这些尝试来看，所涉及的对象恰恰是这样一种不完全的、内在的。

可行。

“如果想要而且必须否认一切教条主义，把尊重艺术家和思想家的建设性创造力的完全自主性视为现代批评精神的特点的话，那么，是施莱格尔家族唤醒了这种现代批评精神，使它成为原则上的最高表露”。恩德思的这段话所指的是整个施莱格尔文学家族。但在原则上对美学教条主义的克服，首先要归功于弗里德里希·施莱格尔。在这一点上，他的贡献大于一切其他家族成员，另外同样重要的是——恩德思这里没有提到——他出于对艺术批评的保护，而反对怀疑论的宽容，这种宽容产生于对创造力的无节制崇拜，在最后一次它表现为创作者的单纯表达力。在前一点上，他克服了理性主义的倾向。在后一点上，他克服了潜在于狂飙突进运动理论中的分化因素；在这后一点上，19世纪和20世纪的批评又脱离了他的这一立场而沉沦。他把精神的法则引入了艺术作品本身，而不是像现代作者们常常根据自己的思路所错误理解的那样，使艺术作品成为单纯的主体性的副产品。根据上面的论述，不难估计，要确保这一立场，精神要何等活跃，要何等坚韧不拔，作为对教条主义的克服，这一立场已经部分地成为现代批评不劳而获的遗产。从现代批评的不是由理论，而完全是由蜕化的实践所决定的角度出发，当然无法估量，在对理性主义教条

的否定中倾注着多少肯定的前提。现代批评所忽略的是：这些前提除了它们具有解放性意义的贡献外，还确保了一个此前在理论上肯定无法产生的基本概念：作品的概念。因为施莱格爾的批评概念不仅摆脱了他的美学信条，从而获得了自由，而更多是由于它确立了一种有别于规则的艺术作品标准，即作品自身的、确定的内在结构标准。这才使得这种自由成为可能。为此，施莱格爾采用的不是一般概念，如和谐与组织，这些概念在赫尔德<sup>①</sup>或莫里茨<sup>②</sup>那里没能够导致一种艺术批评的创立，他所采用的是一种——尽管容纳于概念之中的——真正的艺术理论：反思媒介理论和作为反思中心理论的作品理论。以此，他从客体或创作物方面确保了艺术领域的自主权，即康德在对其批判中赋予判断力的自主权。浪漫派以来的批评活动的基本原理：依照内在标准对作品进行评判，是在浪漫派的理论基础之上获得的。当然，这些理论以其纯粹面目无法使当今任何一个思想家完全满足。作为对他的全新的批评原理的强调，施莱格爾把它运用于对《威廉·迈斯特》的批评，他把《威廉·迈斯特》称为一

---

① 约翰·戈特弗里德·赫尔德(1744—1803)，德国狂飙突进和古典时期文艺理论家、思想家。——译者注

② 卡尔·费利普·莫里茨(1756—1793)，德国狂飙突进和古典时期作家、文艺理论家。——译者注

部“全新的独一无二的书，只有从自身出发，人们才可以习得对它的理解”。关于这一原理，诺瓦利斯与施莱格尔的观点也是一致的：“为艺术个性找到唯独能在最根本的意义上理解它们的公式，是一个艺术性的批评家的任务之所在，他的劳动将是为艺术史所做的准备。”他对构成理性主义——非纯粹基于历史意义上的——规则基础的欣赏的看法是：“单纯的欣赏只是否定地评判。”

通过浪漫派的这种理论，准确确定的作品概念成了批评概念的相关概念。



## 二、艺术作品

浪漫派的艺术作品理论是其形式的理论。早期浪漫主义者把形式的界定特点与每一有限反思的局限性同一起来，并唯独通过这一想法决定了他们直观世界内的艺术作品概念。在他的第一篇关于科学论的论著中，费希特认为，反思表现于认识的纯粹形式上。与费希特的这一想法完全类似，浪漫主义者认为，反思的纯粹本质表现在艺术作品的纯粹形式现象上。如此，形式是对作品自己的反思的具体表达，反思所构成的是作品的本质。形式是作品中的反思可能性，作为生存原则，它先验地构成了作品的基础；由于它的形式，艺术作品是活跃的反思中心。在反思媒介中，在艺术中，新的反思中心不断产生。根据它们精神萌芽的不同，它们所进行的反思包含了大大小小的关联。唯独在这样一种作为边界值的中心之中，艺术的无限性首先进行反思，即进行自我把握，进而进行完全把握。这种边界值是具体作品的表现形式。作品在艺术媒介中的相对统一和完整的可能性基于这种形式。——因为这种媒介中的每一具体的反思都只能是单独的、偶然的，所以，面对艺术整体，作品的整体也只能是相对的；因为作品总是带有偶然性因素。承



认这种特殊的偶然性在原则上是必然的，也就是说，不可避免的。通过反思的严格自我限制来承认它，是形式的确切功能。实践的，即确定的反思和自我限制构成了艺术作品的个性与形式。如上所述，作品必须以此为基础才能确保批评对一切界定的扬弃。如果批评——反思越是完整，作品的形式越是严格，它就会越强烈地加倍迸发出来——把原始反思分解为更高级的反思，并如此不断继续下去，那么批评就完成了它的任务。在这一活动中，批评基于反思的萌芽细胞、作品的肯定形式因素之上，并把它们分解为总汇的形式因素。这样，批评表现的是具体作品与艺术理念的关系以及具体作品本身的理念。

尽管施莱格尔，特别是在 1800 年前后，也对真正的艺术作品的内容作了确定，但由于这些确定基于前面已经提到过的那些反思媒介基本概念的叠合与模糊，所以这一基本概念失去了它方法上的力量。由于他把绝对媒介不再确定为艺术，而是确定为宗教，所以他在内容上对作品的把握是模糊的；尽管他做了一切努力，但他却无法表明他对庄严内容的预感，内容仍然是倾向；他要求在内容中<sup>①</sup>重新找到其宗教宇宙的独特特征，而与此同时他有关形式的思想却没有任

---

① 参见《论神话学》。

何收获<sup>①</sup>，这便是那种模糊性所致。在他的世界构想发生这一变化之前，老的理论仍然产生效应，这时他与诺瓦利斯共同推崇一种严格的作品概念，这种概念与基于反思哲学之上的形式概念相联系，他们把它视为浪漫派的新成就：“你们在哲学书籍中找到的有关艺术和形式的说法，大概可能刚够解释钟表匠艺术。对更高级的艺术和形式，你们在任何地方都找不到一点微弱的预感。”更高级的形式便是反思的自我限制。在此种意义上，第 37 号《季节女神》片断所论述的是“自我限制的价值与……尊严，无论是对艺术家还是对人……而言，自我限制都是最必然的、最高级的。最必然的：是因为人在不限制自己之处，到处都会被世界限制；因此，人成了奴隶。最高级的：是因为人只能在确定的点和面上，在人有无限的<sup>②</sup>力量之处限制自己；人自我创造、自我毁灭……一个想要并且能够把自己说清白的……作家……是非常可悲的。只有在……错误面前，人才需要警惕。表现或者将要表现为无条件的任意性的，从根本上讲仍然必须是……完

---

① 因此，在涉及形式和方法因素时，海姆可以如此谈论施莱格尔 1800 年前后的宗教哲学：“如果仔细地观察，可以看见，施莱格尔把他在美学领域创建的、他最喜欢的文学范畴移植到了宗教上。这便是他的宗教哲学的目的之所在。”但也以此并没有充分刻画出这一宗教哲学的整体倾向。

② 即反思的。

全必然的；否则……将产生非自由性，自我限制将成为自我毁灭”。这种“自由的自我限制”被恩德思正确地称为“浪漫派批评的严格要求”，它来源于作品的表现形式。而这种观念的本质，在任何地方都没有像在诺瓦利斯的片断中讲得那样明确，因为这一片断所涉及的不是艺术，而是国家的风尚：“由于处在极端活跃之中，精神也是最有影响力的；精神的影响是反思，而反思就其本质而言，又是塑造型的；尽善尽美的反思同时又与那种极端的活跃相联系，因此国家公民在国王身边的表达将是受到最强烈抑制的力量的表达，是……受到最值得尊敬的冷静控制的、最为活跃的冲动的表达。”这里只需要用艺术作品替代“国家公民”，用艺术绝对物替代“国王”，便可最清楚地看到，在早期浪漫派的观念中，反思的塑造力是如何创造作品的形式的。“作品”这一表达被弗里德里希·施莱格尔格外强调地运用于确定的创作物。《文学谈话录》中的“洛塔里奥”谈及的是自立的自身完结者。对此，他“除了‘作品’之外，找不到其他的词，因此，要保留该词的这种用法”。就这一点，还可在该文中读到下列对话：“洛塔里奥：……只有当它是唯一和全部时，作品才能成为作品。只有这样，它才有别于习作。安东尼奥：我可以给你列举一些习作，它们同样是你所说的意义上的作品”。这一纠正性的回答包含了对作

品的两重性的提示：它只是一个相对的整体，依然是一杂文，唯一与全部都潜在于其中。施莱格尔在1808年为歌德的作品所作的预告中还说：“……就丰富的内在的完美塑造来看，《威廉·迈斯特》可能优胜于我们这位诗人的其他任何一部作品，与它所达到的程度相比，没有任何其他一部可以称为作品。”就反思对作品和形式所具有的意义，施莱格尔以下列言辞作了总结：“如果一部作品处处都是明确界定的，但在这些界线之内又是……没有界线的，如果它忠实于自己，处处都均质，但同时又超然于自身，那么它就是成功的创作。”如果说一部艺术作品借助它形式的力量而成为反思的绝对媒介因素的话，那么对此诺瓦里斯的表达再清楚不过了：“每一部艺术作品都有其先验的理想，都有存在的必然性”<sup>①</sup>；这里，在原则上对美学中的教条理性主义的克服，可能表现得最为明显。因为，这是一种依照规则对作品进行估价的做法根本不可能有的立场；那种把作品仅仅理解为天才头脑的产物的理论也同样做不到这一点。施莱格尔论著中的卢多维科的提问与此完全一致：“您难道认为，先验地创作未来的诗歌是不可能的吗？”

---

<sup>①</sup> 在这段话中，“理想”这一术语与下面采用的“理念”这一概念是完全吻合的。

除了翻译莎士比亚之外，为德国文学赢得罗马语族的艺术形式，是浪漫派的不可磨灭的文学功绩。他们完全有意识的努力之目的在于赢得、创立、净化形式。但他们对这些形式的态度与上几代人是截然不同的。浪漫主义者不像启蒙主义者那样，把形式理解为艺术美的规则，把遵循这种规则理解为作品对人产生愉悦向上影响的必然前提条件。在浪漫主义者看来，形式本身既不是规则，也不依附于规则。这一观点是弗里德里希·施莱格尔在哲学上的意图，没有这一观点，他哥哥奥古斯特·施莱格尔的实为重要的意大利文、西班牙文和葡萄牙文的作品翻译是不可思议的。每一形式本身都是对反思的自我界定的独特修正，它不需要任何其他辩解，因为它不是表现内容的手段。浪漫派在形式运用上为纯洁性和总汇性所作的努力，基于以下信念，即在批评地分解形式的扼要性和多样性(在对凝聚于它们之中的反思进行绝对化)时，找到它们作为媒介因素的关联。艺术作为一种媒介的思想，首次创造了一种非教条的，或者说，自由的形式主义的可能性，浪漫主义者可能会说，一种宽宏的形式主义的可能性。早期浪漫派的理论创立了独立于作品理想而存在的形式。从肯定和否定两方面来确定这一立场在哲学上的全部影响，是本论文的主要任务。——如果弗里德里希·施莱格尔要求：对艺术对

象的思考应当包含“绝对的自由与绝对的严肃的结合”，那么也可以把这一要求运用于艺术作品本身，特别是它的形式方面。对于作品，这样一种结合在“词的高尚的、原本的意义上来说是准确的，因为这一词意味着依照精神整体……在作品中对最内在的东西进行有目的的完全塑造……意味着艺术家的实践<sup>①</sup>反思”。

这便是作品的结构，对这种作品，浪漫主义者要求一种内在批评。这种假设中蕴藏着一种独特的佯谬，因为，如何能够就其自身的倾向来批评一作品，是无法预测的。如果这些倾向是可以准确确定的。那么它们就已经实现了；如果它们没有实现，那么它们又是无法准确确定的。在极端情况下，这后一可能性必然表现为完全缺少内在倾向，以致内在批评不可能进行。而浪漫派的艺术批评概念使得这两种佯谬的分解成为可能。作品的内在倾向以及与此相适应的作品内在批评尺度，是构成作品基础的、形成于作品形式之中的反思。但这种反思不是评判的尺度，而更多是完全另外一种持非评判态度的批评的基础。这种批评的重点不在于对具体作品进行评价，而在于论述它与其他所有作品以及与艺术理念的关系。弗里德里希·

---

① 即确定的。

施莱格尔把这一点称为他的批评论著的倾向：“尽管在个别问题上常常严格勤奋……但在整体上仍然不是评判地估价，而是理解和解释一切。”这种批评完全与今天对其本质的理解不同，它的中心意图不是评判，而是一方面对作品进行完结、补充和系统化；另一方面把作品分解于绝对物之中；如同将要表明的那样，这两方面最终要重合。浪漫派对批评概念的定义使内在批评的问题失去了它的佯谬性，依照这一定义，批评概念指的不是对作品的评判，当然，如果要为这种评判提出一种作品内在的尺度，那就很荒谬了。对作品的批评更多是指它的反思，自然，这种反思只能使作品内在的反思萌芽得到展示。

当然，这种批评理论也把它结论扩展于作品评判理论之上。这些直接与上面提出的内在评判思想的佯谬性相抗衡的结论，可用三项基本原理来表示。浪漫派的艺术作品评判理论的这三项基本原理可称为：评判的间接性原理，肯定的价值刻度的不可能性原理和劣质作品的不可批评性原理。

从以上论述中可以得出的清楚结论是：这第一项原理表明：作品的评判根本不可能是明确的，而只能是包含于浪漫派的批评材料（即它的反思）之中。因为，作品的价值完全取决于作品是否能使内在批评成为可能。如果可能，那么作品中便存在着一种可以展

示、可以绝对化、可以在艺术媒介中分解的反思，那么它便是艺术作品。单纯的作品可批评性是对作品的肯定的价值评判，这种评判不可能通过单独的研究，而只能通过批评材料本身作出，因为，除了有成效地展示批评这一反思可能性之外，没有其他尺度，没有证实反思存在的标准。第二项原理，值得注意的是，在浪漫派的批评中，对艺术作品的内涵评判没有价值刻度。如果作品是可批评的，那么它就是艺术作品，否则就不是——介于这两种情况之间的一种中间物是不可思议的，区分真正的艺术作品之间的价值标准也是无法想象的<sup>①</sup>。诺瓦利斯下面表达的也正是这种意思：“批评文学是荒唐之举。作出决断本身已经很难，但确定是否是文学，又是唯一可能的决断。”对此，弗里德里希·施莱格尔也表达了同样的想法，他说：批评的素材“只能是古典的和完全永恒的”<sup>②</sup>。第三项劣质作品的不可批评性这一基本原理表现出的是浪漫派的艺术与批评构想的最典型特征之一。对这一基本原理，施莱格尔在他的论莱辛一文中作了最明确的表达：“真正的批评根本不可能……顾及那些对艺术的

---

① 这样一种佯谬性当然不存在于科学领域，但确实存在于艺术领域。

② 这一片断在其关联中表现出的是美学的与语文的批评概念在神秘术语意义上的融合。



发展毫无贡献的作品……因此，对与修养和天才的有机组织毫无关系之作进行批评，是根本不可能的，对那些对于整体来说根本无意义之作进行批评，也是不可能的。”“对每一哲学家都可……写书评，如果不以此为前提，将是一种不自由的态度；但如果同样如此对待诗人，那将是狂妄的；因为，如果这样的话，他必须是完完全全的文学，并同时也是活生生的有行为的艺术作品”，第 67 号《雅典娜神殿》片断这样写道。这种劣质作品的不可批评性的基本原理不仅存在于艺术中，而且存在于所有精神生活领域，浪漫派用“宣布无效”这一专业术语来表达与这种原理相适应的态度。它所指的是通过沉默、通过反讽赞扬或通过对佳作的歌颂推崇来间接地反驳无价值之作。在施莱格尔看来，反讽的间接性是批评对付无价值之作的唯一方式。

应当反复指出的是，早期浪漫主义者对艺术批评所作的这些重要的实质性确定并非有关联的；在某些方面，作出明确的系统性独创表达，的确不是他们的本意；在他们的实践中，他们并没有严格地遵循这三项基本原理中的任何一项。这里所涉及的既不是对他们的批评习惯的研究，也不是要搜集他们在这种或那种意义上对艺术批评的看法，而是要根据其最原本的哲学意图分析这一概念。在今天的观点看来最为主观的批评，对浪漫主义者来说，是调节作品产生时所有

主观性、偶然性和任意性的因素。按照当今对批评概念的理解，它是由实质性的认识和对作品的评价构成的；而浪漫派的批评概念的标志则是，在欣赏评判中，对作品的特殊的主观评价是不存在的。而评价内在地存在于对作品的研究和认识之中。对作品作评判的不是批评家，而是艺术本身，它或是借助批评媒介把作品吸收于自身，或是拒绝之并因此而视其为不值得批评的。批评应当以它所涉及的对象对作品进行筛选。因为，批评的客观意图不仅仅表现在它的理论之中。在审美事宜上，如果唯独通过评价作品在历史上的持续效应，便能够对其可称为客观性之处在大意上作出提示，那么至少浪漫派的批评性评判的效应也就得到了证实，直至今日，他们的评判都决定着对像但丁、薄伽丘、莎士比亚、塞万提斯、卡尔德隆的这样一些历史作品以及对当时的像歌德这样的现象的基本评价<sup>①</sup>。

---

<sup>①</sup> 决定这些基本评价的：对但丁，有奥古斯特·施莱格勒的《神曲》和《新生》的翻译片断以及他对这一诗人的论著；对薄伽丘，有弗里德里希·施莱格勒的《关于约翰纳斯·薄伽丘诗作的报道》；对莎士比亚和卡尔德隆（除了格里斯的卡尔德隆译本），有奥古斯特·施莱格勒的翻译；对塞万提斯（除了索尔陶的译本），有蒂克的翻译，他的翻译是在施莱格勒兄弟的启发下开始的，并受到他们的欢迎；对歌德，特别有弗里德里希·施莱格勒的《威廉·迈斯特》书评和他哥哥的《赫尔曼与窦绿苔》书评。

早期浪漫派的客观意图的力量被大多数评论者所忽略。由于弗里德里希·施莱格尔本人有意识地摆脱了他自己的“革命的客观性狂热”阶段和对希腊艺术精神的无条件推崇，人们在他的成熟时期的著作中首先寻找的是他反对这一青年时期思想的记录，而所找到的记录是大量的。尽管确实能够在这些著作中找到大量的傲慢的主观性例证，但如果考虑到施莱格尔这一作家的极端古典主义的开端和严格信仰天主教的终结，便有助于淡化对他的那些出自 1796 年至 1800 年的主观主义公式和言论的强调。因为在他的最主观的言论中，有些的确是单纯的措辞，所以不应对所有这些言论都信以为真。人们通常把施莱格尔的反讽理论视为他《雅典娜神殿》时期的哲学立场的标志。在这里讨论这一理论，一方面是因为在其标题下，的确可以明显地看出，它与对他思维的客观因素的强调间存在着原则性差异；但另一方面也因为那一理论在某些方面与这些因素有着紧密关联，而远远不是反对这些因素。

在施莱格尔对反讽的不同陈述中可区分出诸多因素，而毫无矛盾地用一种概念把这些不同性质的因素结合起来，在某种程度上是完全不可能的。对施莱格尔来说，反讽概念之所以获得了中心意义，不仅仅是由于它与某些事宜在理论上的关系，而更多的是由于

它只是一种意图上的态度。这种态度所注重的不是某一事宜，而是时刻准备着作为一种始终活跃的立场的表达，反对占统治地位的思想，常常也作为掩饰对这些思想的无能为力的面具。因此，反讽概念之所以能够被轻易地过高估计，不是因为它对个性的意义，但确实是因为它对施莱格尔的世界构想所具有的意义。最终，清楚地认识这一概念的困难在于：即使在它毫无争议地影射某些事宜之处，也不总是可以轻易地在它所处的多种关系中断定具体所指的事宜，当然断定一般的决定性事宜也就更难。而只要这些事宜所涉及的不是艺术，而是认识论和伦理学，本书便不去顾及。

对于艺术理论，反讽概念具有双重意义，在其中一种意义上，它的确是一种纯粹的主观主义的表达。迄今为止，有关浪漫派的研究文献对这一概念的理解完全是这种意义上的，而正是由于把它理解为上述的主观主义的见证，才过高估计了这一概念。浪漫派的文学所承认的“首要法则是……诗人的任意性不能容忍任何法则”。这一说法看起来完全没有模棱两可之处。但仔细观察，便出现了问题：这句话是对进行创作的艺术家的权利范围的肯定陈述，还是对浪漫派文学为它的诗人提出的要求的过分激昂的表达？在这两种情况下，都必须下决心阐释这句话的意义，进而理

解它。如果从后一种情况出发，就要理解为，浪漫派诗人应当是“完完全全的诗”，这一点，施莱格尔在他处也毫无信仰地作为佯谬的理想提了出来。如果艺术家是诗本身，那么他的任意性便不能容忍任何法则，因为任意性只是艺术自主性的一种不足比喻。这样，这句话便是空洞的。与此相反，在前一种情况下，人们则会把这句话理解为对艺术家的势力范围的评价，但这样，就必须下决心对诗人作另外一种理解，而不是把他看作那种写了些什么，并自己把它称作诗的人。因此，必须把诗人理解为真正的、原型的诗人，这样也就直接把任意性理解为真正诗人的有限的任意性。如果不是(像另外那种阐释)把作家理解为艺术的单纯化身的话，那么真正的艺术作品的作者，在艺术作品受艺术的客观规律制约之处，是受限制的；这可能是施莱格尔对此种情况的看法，而在其他多处，他对此的看法肯定是这样的。如上所述，艺术作品由于其艺术属性而服从的客观规律存在于它的形式之中。真正诗人的任意性活动范围完全在素材之中，只要这种任意性的运作是有意识的、游戏式的，它便成为反讽。这就是主观主义的反讽。它的精神是作者的精神，这种精神通过蔑视作品的素材性而超越之。对此。施莱格尔还补充了以下想法，即通过这一手法，素材本身可能被“文学化”、被优化，尽管他认为，表

现于素材之中的其他肯定因素和生活艺术的理念对此也是不可缺的。恩德思正确地把反讽称为一种能力：它“直接从表现于发明中的事物向表现的中心运动，并由此出发而观察前者”，但他没有考虑到，依照浪漫派的观点，这种做法只有针对素材才可行。

尽管如此，对浪漫派的文学创作的观察可以表明，有一种不仅涉及素材，而且超越文学形式整体的反讽。正是这一意义上的反讽直接(sans Phrase)<sup>①</sup>助长了有关所谓浪漫派的主观主义的看法。这种看法的根源是：还没有足够清楚地认识到对艺术形式的反讽与对素材的反讽间的根本区别。后者基于主体的态度，前者表现的是作品的客观因素。如同对浪漫派的理论中所存在的绝大多数模糊性一样，浪漫主义者对这一模糊性也是有责任的。他们自己从来未把实质上明确的区别表达出来。——对形式的反讽在于它的自愿毁灭，在浪漫派的创作中，可以说在整个文学中，

---

① 对这种看法，那种流传甚广的对浪漫派的信条进行完全错误的更新的做法，也负有责任，尽管它很少像下列论断那样对其作了扭曲：“审美自由构成了人的本质，这样，人必须在自己的作品中得到明确表现——这被施莱格尔称为浪漫——，作品本身获得的，只是它作为人格的镜子的价值，这种人格在永恒的游戏创造、毁灭。”（保尔·赖尔希：《弗里德里希·施莱格尔的哲学观之发展与系统建构》，柏林，1905，收入“埃尔兰根大学博士论文”，13页。）

蒂克的喜剧以最极端的形式表现了这一点。在所有形式中，可在最大限度上以最为深刻的印象进行反讽的是戏剧形式，因为它最大限度地包含了幻想力，因而可以高度地吸收反讽，而不完全分解自己。谈到阿里斯托芬喜剧中的幻想的破灭时，施莱格尔说：“这种损伤不是笨拙的失误，而是深思熟虑的意图，是充实生活的奔放；它常常有很不错的效果，甚至有提高效果的作用，因为它并不可能消灭幻想。生活的极端活跃性……所造成的损伤……是为了刺激，而不是为了毁灭”。普尔韦尔转述了这一思想，他写道：“让我们来作一总结：促使弗里德里希·施莱格尔给构思尽善尽美的喜剧以最高评价的原因是：它和自己作的创造性游戏、它的纯审美王国，是没有任何对幻想的冲击和损伤能够毁灭的”。按照这种说法，形式的反讽只是对幻想进行攻击，而不毁灭它；喜剧中对幻想的干扰应以这种刺激为目标。这种状况表现出的是它与批评的明显的亲缘关系。批评严肃地对形式进行不可挽回的分解，对作品进行浪漫化，使具体的作品转变成绝对的作品。

是的，昂贵换取的作品，对你仍将是精彩的；

但就像你热爱它那样，你自己给它带来死亡，

注视着凡人可能永远不会完结的作品：

因为依靠个别的死亡，整体创作物而  
放射光芒。

“我们必须超越我们自己的爱，必须能够在思想中消灭我们的崇拜对象，否则我们对无限不会有……感觉。”在这一陈述中，施莱格尔对批评的毁灭性因素和批评对艺术形式的瓦解作了明确的表达。艺术中、批评中的客观标准的任务，远远不是要表述作者的软弱无力的主观愿望，而是要毁灭形式，这是一方面；另一方面，施莱格尔恰恰把这同一点视为诗人的反讽表达的本质，他把反讽称为一种兴致，“这种兴致综观一切，无限地超越一切受条件约束者，也超越自己的艺术、美德或天才”。因此，对这样一种产生于不受条件限制关联之中的反讽，要谈论的不是主观主义和游戏，而是有限的作品对绝对物的接近，是作品的以消亡为代价的完全客观化。反讽的这一形式产生于艺术的精神，而不是艺术家的意志。自然，它与批评一样，只能表现于反思之中<sup>①</sup>。对素材的反讽也是一

---

<sup>①</sup> 反讽的反思特点格外明显地表现于蒂克的剧作之中。众所周知，在所有文学喜剧之中，观众、作者、剧组都起着参与作用。普尔韦尔证实了这种四重反思：“观赏者的心境”为第一反映，“场景中的观众”为第二反映，然后“演员开始以演员的身份对自己”进行反思，最终，他“沉湎”于“反讽的自我观察之中”。



种反思，但这种反讽基于作者主观的、游戏式的反思之上。对素材的反讽毁灭素材，因此，这种反讽是否定的、主观的，与此相反，对形式的反讽是肯定的、客观的。这种反讽的独特的肯定性，同时也是它有别于同样以客观为目的的批评的标志。那么，反讽在艺术形式中对幻想的毁灭与批评对作品的毁灭之间的关系又如何呢？批评为了一种关联而牺牲作品的全部。与此相反，在保留作品自身的同时还能够形象地表现它与艺术理念的全部关系的方法，则是（形式的）反讽。它不仅不毁灭它所攻击的作品，而且还使它自身接近于不可毁灭。通过在反讽中毁灭作品的确定表现形式，具体作品的相对整体性被更加深刻地返归于作为总汇作品的艺术整体性之中，从而获得了与后者的紧密联系，但又不丧失自己。因为具体作品的整体性只是在程度上有别于艺术的整体性，所以它在反讽与批评之中随时都可以转入艺术整体性之中。假如浪漫主义者把反讽看作是对作品的绝对瓦解，那么他们自己便不会觉得反讽具有艺术性。正因如此，施莱格尔在上述言论中强调了作品的不可毁灭性。——为了最终澄清这种关系，我们现在必须采用一种双重的形式概念。具体作品的确定形式——可以把这种形式称为表现形式——成了反讽瓦解的牺牲品。在它之上，反讽劈开了一个永恒形式的天空：形式的理念。这种形

式可以称为绝对的形式；当实在的形式这一作品的孤立反思的表达被它吞噬之后，反讽所证实的是作品的幸存，作品从这一范围所汲取的是它不可毁灭的存在。对表现形式的反讽如同一场风暴，揭开了艺术的超验秩序的幕帐，把这一秩序以及处于其中的作品这一神秘物的直接存在揭露出来。从根本上讲，作品不像赫尔德所观察的那样，是一种表露，一种创造性天才的神秘——天才可以称为实质的神秘——，而是一种秩序的神秘，作品所表露的是它对艺术理念的绝对依赖，是在艺术理念中的永恒的、不可毁灭的扬弃。在此种意义上，施莱格尔熟知“看得见的作品的界线”，在这些界线那一边，展现出的是看不见的作品的领域、艺术理念的领域。如同在蒂克的剧作和让·保尔<sup>①</sup>的支离破碎的小说中表现出的那样，坚信作品的不可毁灭性是早期浪漫派的神秘的基本信念。只有由此才可以理解，为什么浪漫主义者不满足于把反讽仅仅作为艺术家的志向来要求，而是要在作品中看到对反讽的表现。反讽的功能与志向是不同的。无论志向多么可贵，正是因为它只是对艺术家的要求，所以它不可独立地出现于作品之中。形式的反讽与勤奋和

---

<sup>①</sup> 让·保尔（1763—1825），德国古典和浪漫时期作家。——译者注

正直不同，它不是作者在意图上的态度。不能像通常那样，把形式的反讽理解为主观的毫无约束的标志，而必须把它作为作品自身之中的客观因素来评价。它表现的是用拆除的方式对创作物进行建造的佯谬尝试：在作品自身之中示范它与理念的关系。

### 三、艺术理念

艺术理念概念是浪漫派艺术理论的顶峰，对这一概念的分析可以证实所有其他理论，对了解这些理论的最终意图具有启发意义。艺术理念概念远远不只是一种公式化的关于批评、作品、反讽等具体原理的联系点，而是实质上最为重要的建构。只有在这一概念之中，才能找到作为最深刻的灵感引导浪漫主义者对艺术的本质进行思考的那一点。在方法上，把绝对反思媒介确定为艺术，确切些说，确定为艺术理念，是浪漫派的全部艺术理论的基础。由于艺术反思的器官是形式，所以艺术理念被定义为形式的反思媒介。在这一媒介之中，所有表现形式总是紧密关联，相互交融，结合为绝对的、与艺术理念同一的艺术形式。浪漫派的艺术整体性思想在于形式的连续性。比如，对于观看者来说，悲剧总是连续地与十四行诗相关联。在此指出康德的判断力概念和浪漫派的反思概念之间的区别，并非困难：反思不像判断力那样，是一种主观反思的态度，而是包含于作品的表现形式之中；反思展示于批评之中，最终完成于形式的有规律的连续性之中。——在指出以上用表现形式和绝对形式这两个术语所表明的那一区别的同时，《赫拉克勒斯·缪

斯格特》一文对诗人的看法是：“每一形式……都是他独特的，（他能够……）在更高的层次上把形式结合为轻盈的交织物形式，使其富有意义”。在第116号《雅典娜神殿》片断中，浪漫文学的目的得到了更为详尽的表达：“把所有分离的文学体裁重新结合起来……一切具有文学性的，它都要囊括，从最大的、自身又包含许多系统的艺术系统到诗童以无艺术感的歌唱发出的叹息和亲吻……浪漫文学种类是唯一的高于种类的种类，同时又是文学艺术本身”。对艺术形式的连续性的表达这里几乎不能再明确了。与此同时，施莱格尔企图对这种艺术整体作最确切的实质刻画，他把它称为浪漫文学或者浪漫文学种类。“有那么多有关文学种类的理论，但为什么对文学种类还没有概念呢？如此看来，可能不得不求助于唯一一种文学种类理论”，施莱格尔所言指的正是这种浪漫文学种类。如此，浪漫文学就是文学理念自身，是艺术形式的连续性。为了表达他所思考的这种理念的确切性和丰富性，施莱格尔作了最大的努力。“如果理想对于思想家来说，不像古代的诸神在艺术家看来那样具有个性，那么所有对理念的研究都只不过是一种无聊而艰辛的空洞公式的色子游戏”。特别是“只有把文学看成是个性的人，才能对文学……有感觉”；以及“难道说没有包含整个个性系统的个性吗”？作为形式的反思媒介，文

学至少应当是这样一种个性。如果诺瓦利斯说：“被刻画为无限的个性是无限的一环”，那么人们一定会猜测，他想到的是艺术作品。不管怎么说，他为哲学和艺术表达了理念连续性原则；从浪漫派的观点来看，文学的理念是表现形式。“如果一个哲学家能在他的哲学中把所有哲学论断转变成唯一的一种，把它的所有个性变成一个个性，那么他便达到了他哲学的最高顶点。如果他把所有哲学都结合在唯一的一种哲学之中，他便达到了一个哲学家的最高顶点……如果我可以这样说的话，哲学家和艺术家的做法是有机的……他们的原则，他们的这种有关结合的理想是有机的萌芽，这一萌芽自由地发展、完善成为一种无限个性化的形体，它可塑造一切，同时又包含不确定的个性——这是一种具有丰富思想的理念。”“艺术与科学囊括一切，狂想地或系统地由一点及其他，进而由一点及全部；这便是精神的智慧艺术，预见艺术。”这种智慧艺术指的自然是批评，它也被施莱格尔称为“有预见性的”。

为了表达艺术整体的个性，施莱格尔夸张了他的概念，采用了佯谬手段。否则，这种把最高级的一般作为个性来表达的想法是无法实现的。当然，有关后一动机的想法决不是荒谬的，也不是一种疏忽；而更多是施莱格尔仅对其中有价值的、起作用的动机进行

了错误的阐释。这种动机力图使艺术理念概念不被误解为是对实际存在的艺术作品的抽象。施莱格尔企图把这一概念确定为柏拉图式的理念，确定为自然的基础(πρότερον τῆ φύσει)，确定为所有实际存在的作品的现实基础；由于他因此而认为必须使这一概念成为个性的，便犯了混淆抽象和一般概念的老错误。只是出于这一意图，施莱格尔一而再，再而三地把艺术整体，把形式的连续性本身作为作品来强调。正是这种看不见的作品，把在他处谈到的、看得见的作品吸收于自身。这一构想产生于施莱格尔对希腊诗的研究，现在他又把它运用于整个文学：“很有系统头脑的温克尔曼，读所有古人就像读一个作者，他从整体上看待一切，并把他的全部精力都投入在古希腊人的研究上。通过发现古代和现代的绝对区别，他为具有实质意义的古代研究奠定了开拓性基础。只有在找到了古代和现代之间过去、现在或将来的绝对同一性的立场和条件之后，才可以说：至少科学<sup>①</sup>的轮廓已经形成，可以考虑方法上的实施了。”“所有古代诗歌都紧密相接，不断扩大的数量和环节产生出一个整体……如果说：古代诗是唯一的不可分割的完善整体，那么这并不是一句空话。为什么已经过去的就不

---

① 即艺术哲学。

能重新形成？当然，是以另外一种方式重新形成。但为什么不以一种更美、更伟大的方式？”“古人的所有经典诗都是紧密关联、不可分割的，它们构成了一个有机整体。如果正确地观察，它们只是一首诗，唯一一首诗，在它之中，诗的艺术本身完美地表现出来。与此相似，在完美的文学中所有的书都应只是一本书。”“如果严格地讲，艺术之具体作品也必须走向不可估量的整体！或者你们真的相信，所有其他一切都能够成为诗和作品，只有文学本身不行？”对于文学这一看不见的作品的正在形成的统一体，形式的平衡和调解是看得见的重要过程。——最终，艺术本身是作品这一神秘论点——1800年前后，施莱格尔让这一论点占据了思想中心——与下列定理有着确切的关系，这一定理宣称的是在反讽中得到净化的作品的不可毁灭性。这两个定理说明：艺术中的理念和作品不是绝对的对立物。假使作品能够克服它在表现形式上的局限性，那么理念是作品，作品也是理念<sup>①</sup>。

施莱格尔把在全部作品中表现艺术理念看作是渐进的总汇文学(Universalpoesie)的任务；给文学这一名称指的正是这种任务。“浪漫文学是渐进的总汇文

---

<sup>①</sup> 仍然值得注意的是，在另一种情况下，“作品”这一词指的是与施莱格尔所说的艺术统一体相类似的“看不见的”统一体，即指一大师的、特别是一造型艺术家的创作总和。



学……浪漫文学种类还在形成之中；它的真正本质正是：永远只是形成，永远不可能完结。”它的标志是：“……一种理念无法用一个定理来概括。理念是无限的定理序列，是一种非理性的值，它不可假定<sup>①</sup>，不可测量……但是可以指出它的发展规律”。——如果渐进的总汇文学这一概念与反思媒介概念间的关联被忽略，那么对其阐释进行更新所导致的误解便可以格外轻松地利用这一概念。因为这种误解把无限的渐进理解为一种单纯功能：一方面是任务的不确定的无限性；另一方面是时间的、空洞的无限性。但是前面已经指出，施莱格尔是如何为理念的确定性和个性而努力的，因为给渐进的总汇文学提出任务的正是理念。渐进的无限性不应妨碍对任务的确定性的关注；尽管在确定性中本不存在限制，但下列表达仍可能产生误解：“对这种正在形成的文学来说……不存在……对进步和继续发展的限制”，因为，这一表达所强调的不是本质。本质应当是：渐进的总汇文学的任务最确定地存在于形式的媒介之中，是对这一媒介的不断的确切支配和调整。“……美……不仅仅是……对将要产生之物的空洞思考……而且也是一种材料，一种永恒的超验材料。”这种美便是作为形式的连续性之美，作为媒

---

① 当然肯定不是不可反思的。这是对费希特的影射。

介的美。用混乱作为调整支配的场所来形容媒介，我们已在诺瓦利斯那里看到。在施莱格尔的下列陈述中，混乱也完全是绝对媒介的象征：“但最高级的美，最高级的秩序也只是混乱之秩序，即那种在等待爱的触及，进而展现为和谐世界的混乱……”如此，这里所涉及的不是一种走向空洞的进步，一种在模糊中不断改善的创作，而是文学形式的不断全面的发展与提高。这一过程运行于时间的无限性之中，这种无限性同时也是媒介的无限性，质量的无限性<sup>①</sup>。因此，这种渐进根本不是现代意义上的“进步”，它不是指不同文化阶段间的某种相对关系，而是像人类的全部生活那样，是一个无限的充实过程，而不单单是一个形成过程。尽管不可否认，在这一思想中，浪漫派的弥赛亚主义没有完全展现出来，但这一思想与施莱格尔在《路琴德》中所表现出的对待进步意识形态的原则态度并不矛盾：“这种无休止、无中心、无条件的追求和进步的意义何在？对人类这一默默自行生长、自行发展的无限植物，狂飙突进能给它抚养的乳汁，能塑造它吗？这种空洞的急躁忙乱纯粹是北欧恶习”。

在这一关联中，极有争议的超验文学(Transzen-

---

<sup>①</sup> 这是从浪漫派的弥赛亚主义中得出的结论，这里无法论证。

dentalpoesie)这一概念并不难解释，但却需要作出确切解释。它像渐进的总汇文学概念一样，是对艺术理念的确定。如果说渐进的总汇文学以其精辟的概念表现了艺术理念与时间的关系，那么超验文学这一概念又返回到产生浪漫派艺术哲学的系统中心。它把浪漫文学表现为绝对的、文学的反思；在施莱格尔的《雅典娜神殿》时期的思想世界中，超验文学概念正是温迪施曼氏讲座中的原本自我概念。要证明这一点，只需对施莱格尔和诺瓦利斯的超验概念所处的关联进行仔细的研究。可以发现，它们到处都与反思概念有关。施莱格尔在谈到幽默时说：“它真正的本质是反思。因此，它与……一切超验的都有亲缘关系”。“修养的最高任务是：把握超验的自己，同时使自己成为自我的自我”，即持反思的态度。反思超验每一精神阶段，向更高阶段过渡。因此，诺瓦利斯在涉及自身渗透中的反思行为时说：“世界之外的那一点是存在的，现在阿基米德可以实现他的承诺”。以下片断便是对更高级的文学作品的反思根源作的暗示：“我们心中的一些文学作品，似乎与其他文学作品有完全不同的特点，因为它们是由必然性的感觉相伴随的，但它们根本没有外在的原因。人们似乎感到处在交谈之中，有一种未知的精神促使他奇妙地发展自己最明确的思想。这种精神肯定是更高级的，因为它与人发生

关系的方式在任何一种受现象制约的事物那里都是不可能的。它肯定是人之同类，因为它对待人像对待精神一样，促使他进行最罕见的自行活动。这种更高级的自我对待人，就像人对待自然或者智者对待儿童一样”。源于这种更高级的自我活动的文学作品是超验文学的组成部分，其特点与创建于绝对作品中的艺术理念是吻合的。“迄今为止的文学大部分是动态的，而未来的超验文学可以称为是有机的。如果它一旦发明，人们将会看到，所有真正的诗人到目前为止都在无意识地进行着有机创作——但意识的缺乏对他们作品的整体有着关键的影响——以致这些作品绝大部分只是在个别上是真正文学的，但在整体上却是平凡而非文学的。”按照诺瓦利斯的观点，整个作品的文学性依赖于对绝对艺术整体本质的认识。——对“超验文学”这一术语的明确而又简单的意义的认识，受到了一种特殊情况的严重阻碍：按照施莱格尔的基本思想，他的那一片断完全可以视为上述思路的主要例证，而施莱格尔在这里却给这一表达下了另外一种定义<sup>①</sup>，把它与另一术语作了区分——就他自己和诺瓦利斯的语用来看，前者和后者意义应当是完全与它

---

<sup>①</sup> 在这一片断中看到的，可能是最早的对“超验文学”这一术语的解释，因而它与后来的用法不符；否则的话就要假设，它是一种有意识的游戏式的双关语。

相同的。在诺瓦利斯那里，“超验文学”的意义的确是文学的绝对反思，就其意义而言，在施莱格尔那里也应如此，而施莱格尔在上述的片断中却把文学的绝对反思称为“文学之文学”，使之区别于超验文学：“有一种文学，它的个别和全部都是理想与现实之间的关系，按照哲学的艺术语言类推，应当称它为超验文学……人们不会重视那种非批评性的超验哲学，因为它在论述产品的同时不论述生产者，在超验思想系统中并不同时包含对超验思维的刻画，同样，在现代诗人中常见的超验材料和为文学创作能力理论所作的预习便应当在这种文学中与艺术反思和美的自我反映结合起来。它的每一表现中都应同时表现自己，它应当到处都是文学，同时也是文学之文学”<sup>①</sup>。超验文学这一概念给对浪漫派哲学的论述带来的所有困难和这一概念的模糊性有着同样的根源：在以上片断中，这一表达的使用针对的不是文学中的反思因素，而是施莱格尔就希腊诗与现代诗的关系提出的老问题。因为施莱格尔把希腊诗

---

<sup>①</sup> 对这一片断的结尾的理解是不正确的，如果他认为：“从根本上讲，文学之文学……完全是一种强调，它与相对于非浪漫文学的浪漫文学的意义是相同的。”他忽略了“文学之文学”这一表达是按照反思（思维的思维）的模式构成的，因而也要相应地去理解。他还基于《雅典娜神殿》片断第247号，错误地把它与“文学性的文学”这一表达等同起来，而这里它只是作为形容词加于这一表达之前。

称为现实的，把现代诗称为理想的<sup>①</sup>，所以他创造“超验文学”这一术语，是为了对以下两点进行神秘主义的暗示，即形而上学的唯心主义和现实主义之间的完全另外一种哲学论战以及康德的超验方法为此带来的解决办法。归根到底，施莱格尔这里的语用，仍然是与诺瓦利斯的超验文学和他自己的文学之文学相吻合的；因为，最后这两个名称所指的反思，正是解决施莱格尔的“超验”美学难题的方法。如上所述，通过在艺术作品自身之中的反思，作品严格的形式整体性（希腊式）一方面得到了建构——它保持为相对的——；但另一方面它又被从这种相对性中解脱出来，通过批评和反讽上升为艺术的绝对物（现代式）<sup>②</sup>。——“文学之文学”是对绝对物的反思特性所作的总结性表达。它是具有自身意识的文学；因为按照

---

① 他在另外一种非历史哲学意义上就“理想”这一词的使用对席勒进行挖苦。

② 因此，对《雅典娜神殿》时期的施莱格尔来说，希腊式的（现实的、朴素的）艺术作品只有在反讽意图之中，在暂时中止作品分解的条件下，才可想象。在施莱格尔看来，朴素只是一种超出自然实际的反思。他“甚至像对反讽一样”推崇“本能”（《雅典娜神殿》片断，第305号）并宣称：“正是伟大的实践抽象（与反思意义相同）使古人成为古人，因为在他们那里，这种抽象是本能”（《雅典娜神殿》片断，第121号）。他正是在这种意义上去理解表现在荷马、莎士比亚和歌德那里的朴素的（参见《希腊和罗马诗史》，以及《雅典娜神殿》片断，第51号，第305号）。

早期浪漫派的理论，意识只是它所意识的对象的经过增强的精神形式，所以对文学的意识本身也是文学，是文学之文学。更高级的文学“本身是自然和生活……但它是自然的自然，生活的生活，人中之人；我想，这一区别对于能够感知它的人来说，的确是足够确切肯定的”。这些措辞不是修辞上的强调，而是超验文学的反思特性的标志。弗里德里希·施莱格尔在给他哥哥的信中写道：“我猜想，通过莎士比亚，艺术中的艺术迟早也会反映在你心中。”

在凡俗的形式瓦解之后，超验文学器官是坚持存在于绝对物之中的形式，它被施莱格尔称为象征形式。1803年他在《欧罗巴》杂志创刊号上所作的文学回顾中，对《雅典娜神殿》册子发表了以下看法：“开始时，批评和总汇性是其首要目的，在后来部分中，神秘主义精神是最主要的。请不要对这一词有顾忌<sup>①</sup>；它指的是宣告艺术和科学的神秘，没有这些神秘，艺术和科学将是名不符其实的；但它首先指的是：反对凡俗的意义，对象征形式和它的必要性进行有力捍卫”。“象征形式”这一表达指出了两点：第一，它指的是与文学绝对物有关的各种重合概念，特别是与神话的关系。比如，阿拉贝斯克是一种象征形式，它所

---

<sup>①</sup> 显然，施莱格尔忽略了把神秘主义作为一种非真实的与神秘加以区分。

指的是神话内容。此种意义上的象征形式不属于本书探讨范围。第二，它是纯粹的文学绝对物在形式中的体现。施莱格尔推崇莱辛，正是“由于他作品的象征形式……由于这一形式……他的作品属于……更高级的艺术范围，因为象征形式是艺术的唯一决定性标志”。施莱格尔把“象征”这一一般性表达完全理解为象征形式。因此，他对文学的最高目标的想法是：这一目标“已经常常达到，其途径是象征这一生存中唯一的真实，通过象征，有限的表象处处与永恒之真理发生关系并由此而分解于其中……同样是通过这一途径，幻想被意义取而代之”。这一意义，即与艺术理念的关系，正是由象征形式通过反思赋予超验文学作品的。以象征形式这一措辞所总结的是反思对艺术作品所产生的影响。“反讽与反思是浪漫文学的象征形式的基本特性。”——但由于反思也是反讽的基础，也就是说，它在艺术作品中与象征形式是完全同一的，应该确切地说：象征形式的基本特性一方面存在于表现形式的纯洁性之中，这便使得这种表现形式得到净化，成为反思的自我界定的纯粹表达，并与凡俗的表现形式<sup>①</sup>区别开来；而另一方面，这些特性又存在于(形式的)反讽之中，在

---

<sup>①</sup> 这种表现形式不一定非要是凡俗的：它可以通过完全的纯洁性构成绝对形式或象征形式的一部分，或者最终成为后者。



反讽中，反思提高为绝对物。艺术批评要表现的正是象征形式的纯洁性，要使象征形式脱离作品中一切对它进行制约而与它的本质不相容的因素，最终艺术批评以作品的分解而告结束。尽管浪漫派在其理论框架中对所有这些概念作了确定，但他们仍然没有能够在凡俗形式与象征形式以及象征形式与批评之间作出完全明确的区分，这一点我们不得不看到。只有以这种不清楚的界定为代价，艺术理论中的所有概念才可能——像浪漫主义者所最终追求的那样——纳入绝对物的范畴之内。

在所有表现形式中，有一种使浪漫主义者在其中既看到了反思的自我界定，又看到了它自我扩展的最果断的建构，同时也看到了这两者在这一顶峰状态中的相互过渡。这种最高级的象征形式便是小说。小说这种形式最引人注目的是它外表的无拘束性和无规则性。小说的确可以任意地对自身进行反思，在不断更新观察中，以新的高度反映此前的每一意识阶段。其他体裁只有通过反讽的强硬介入才能做到的，小说仅基于它的形式特性便可做到。这便使得反讽在小说中被中和。正是由于小说永远不超越它的形式，所以从另一角度看，又可以把它每一反思看作是由自身界定的，因为，限定它的不是有规则的表现形式。这便导致了表现形式在小说中的中和，因为这种表现形

式只是以其纯洁而不是以其严格而作用于其中。由于小说那种外表的无拘束性是显而易见的，所以对它不需要强调，而对小说形式中的成熟和纯洁的凝炼，浪漫主义者则作了反复强调。“观察和自我沉湎的精神……”是“一切非常富有精神的文学的共同特点”，这是施莱格尔借《威廉·迈斯特》书评之机对此所作的表达。最富有精神的文学是小说；它的延缓特点(re-tardierender Charakter)是它特有的反思表达：“正是由于这种延缓特性，剧作才与其本质确立于这种特性之中的小说有……亲缘关系”，这是施莱格尔在以上同一引言中对《哈姆雷特》的评论。诺瓦利斯也写道：“小说<sup>①</sup>的延缓特性精彩地表现于文体之中”。在诺瓦利斯看来，小说是由自成体系的反思复合体构成的，从这一考虑出发，他说道：“小说的写法不一定非要是一种连续性的，而每一句话都应是有有序的结构。每一小段都必须是分割完整的、限定的、自成整体的”。施莱格尔赞扬《威廉·迈斯特》的正是这种写法：“由于……具体部分的不同……一部不可分割的小说的每一必要部分都是独立的体系”。在施莱格尔看来，表现反思是对歌德在这部小说中表现出的高超技艺的最佳证实：“表现那种似乎无限地反复直观自身的特性，

---

① 指《威廉·迈斯特》。

是一个艺术家对自己能力的不可揣摸的深度的极好证明”。小说是所有象征形式中的最高形式，浪漫文学是文学理念本身。——如果说，“浪漫”(romantisch)这一名称的模棱两可性不是施莱格尔故意寻找的，那么肯定也是他愿意接受的。众所周知，在当时的语用中，“浪漫”的意思是“骑士的”、“中世纪的”；像他通常所喜欢做的那样，施莱格尔在这一意思之后隐藏了他的本来看法，这一看法，人们应当能从这一词的词源中看出。因此，应当像海姆那样，把“浪漫”这一表达的基本意义理解为“小说式的”(romangemäß)。海姆说，施莱格尔所代表的理论是：“真正的小说是不可超越的，是所有文学的总和；他逻辑地把这种文学理想称为‘浪漫’文学”<sup>①</sup>。像施莱格尔的艺术理论所理解的那样，作为所有文学的总和，小说是文学绝对物

---

<sup>①</sup> 鲁道夫·海姆：《浪漫派》，《德意志精神史论》，251页，柏林，1870。海姆认为，施莱格尔“为了新的建构和公式时刻准备”从《威廉·迈斯特》中理出这种理论。尽管海姆的这种解释是完整的，但它也并没有触及施莱格尔在他的理论中实质上想要坚决强调的。下面将要更为明确地指出：应当内在地从施莱格尔的哲学思想世界出发理解这一评价。海姆自己也时常暗示反思、超验文学和小说理论间的这种关联，比如，他谈到施莱格尔是“从小说的角度出发，结合从费希特的哲学中获得的无限的自我反思概念和超验概念……对现代文学进行观察的”。

的名称：“小说哲学……便是”文学哲学之“大成”。他经常强调，小说不是一种与其他体裁并列的体裁，浪漫文学种类不是诸多种类中的一种，而是理念。施莱格尔在评论《威廉·迈斯特》时说：“按照由习惯与信仰、偶然的经验与任意的要求组合而成的体裁概念来评判……这部书，就好像一个孩子要抓到月亮和星星，把它们装进小盒子里一样。”

早期浪漫派不仅把小说作为文学中的最高反思形式纳入了他们的艺术理论中，而且在它之中找到了对这种形式的特殊超验证明，这是因为他们使小说与他们的艺术理念的基本构想间建立了一种新的直接关系。按照他们的构想，艺术是形式的连续性。从早期浪漫主义者的观点来看，小说是这种连续性的摸得着的现象。小说之所以如此，是由于其散文特点。文学理念有它的个性，施莱格尔所寻找的并在散文(Prosa)形体中找到的，正是这种个性。对于这种个性，早期浪漫主义者认为，没有比散文更为深刻、更为贴切的确定。在这种貌似自相矛盾，但实际上极为深刻的观念中，他们找到了艺术哲学的全新基础。早期浪漫派的整个艺术哲学，尤其是他们的批评概念，正是建立在这一基础之上。为了理清这一概念，我们的探讨似乎走了很多弯路才到这里。——文学的理念

是散文。这是对艺术理念的最终确定，也是小说理论的本来意义所在；只有这样，这一小说理论的深刻意图才能被理解，才能摆脱与《威廉·迈斯特》在纯粹经验上的关系。浪漫主义者对作为文学理念的散文是如何理解的，我们可以从诺瓦利斯 1798 年 1 月 12 日写给奥古斯特·施莱格尔的下段信中看出：“如果文学要扩展，那么它只能通过自我限制，只能通过自我收缩，让它的火一样的素材任意奔放、任意凝结。这样，它便获得了散文的表象；由于它的组成部分之间没有密切的联系——因此也不受特别严格的节奏法则的约束——这样它也获得了表现有限事物的能力。但它仍然忠实于文学，——因而也忠实于文学特性的基本法则；这时它成了一种有机体，这种有机体的整个结构都表露出它是流动的产物，表露出它的原本有弹性的、不受限制的特点，表露出它的全面能力。只有它的成分的组合是无规则的，而它的秩序，它与整体的关系仍是不变的。它之中的每一点魅力都向四面传播。在这里，各个部分都只是围绕着永远处于静态的唯一整体而运动……这里，句子的运动越是简单、形式越是相似、越是静态的，它们在整体中的组合越是相符，关联越是松散，表达越是透明无色，它们与经

过修饰的散文间的对立也就越完善<sup>①</sup>——因此，它是一种不加修饰的、似乎依赖于对象的文学。这里，文学似乎减弱了严格的要求，变得驯服顺从。但谁要试图以这种形式进行文学创作，马上就会发现，完全以这种形体来实现它是多么困难。这种扩展的文学正是诗人所面临的重大问题——这一问题只有通过不断接近才能得到解决，因为它本属于更高级的文学范畴……目前它还是不可估量的原野，是最原本的意义上的无限的领地。可以把这种更高级的文学称为无限的文学”。文学形式的反思媒介表现于散文之中，因此可以把散文称为文学的理念。它是文学形式的创造性的土壤，所有这些形式都经它中介，把它作为它们的创作源泉而分解于其中。在散文中所有韵律都是相互交融的，它们相互联系，构成一种新的统一体，这

---

<sup>①</sup> 参见《此段所处的关联》，收入保尔·赖尔希：《弗里德里希·施莱格尔的哲学观之发展与系统建构》，柏林，1905，收入“埃尔兰根大学博士论文”，54页。如同已经指出的那样，在诺瓦利斯看来，小说文体不是一种单纯的连续性，而必须是一种有结构的秩序（见上），但他把经过修饰的散文——它与艺术毫无关系，而更多是与修辞学有关——称为“流动的……它是河流”。

便是在诺瓦利斯那里被称为“浪漫韵律”的散文统一体<sup>①</sup>。——“文学是艺术中的散文。”只有从这一角度出发，才能理解这种小说理论的最深刻的意图，才能使它摆脱与《威廉·迈斯特》在经验上的关系。因为，作为一部作品，整个文学的统一体表现为一首散文形式的诗，所以小说是最高文学形式。如果诺瓦利斯说：“难道小说不应当把所有的文体种类都囊括于一种由共同的精神不同联系在一起的序列之中吗？”那么他所暗示的可能是散文的联系功能。施莱格尔对散文成分的理解并不这样纯，尽管他的意图的深刻性也不亚于诺瓦利斯。他的小说典范《路琴德》的任务是把形式结合起来，在这里他对形式的多样化，可能比对填充这些形式的纯散文因素下了更多功夫。他试图把很多诗加入小说的第二部分。但形式的多样化和散文因素这两种倾向的共同之处是：反对有限的形式，致力于超验。而对这一点，弗里德里希·施莱格尔常常只是作假设，并没有通过自己的散文表现出来。毫无疑问，这种思想决定着施莱格尔小说理论的根本精神。但尽管如此，在他的小说理论中，关于散文的思想并不处

---

<sup>①</sup> 尼采的《快乐的科学》中的第92号格言《散文与文学》表现了同样的对散文的观察，但它不像在诺瓦利斯这里那样，是从文学的形式出发来看散文，而是反过来从后者出发来看前者。

于明确的中心位置，他以诗化素材的理论把这一思想复杂化了<sup>①</sup>。

把散文作为文学理念这一构想确定了整个浪漫派的艺术哲学。由于这种确定，浪漫派的艺术哲学在历史上产生了很大影响。在其前提和重要本质未澄清的情况下，浪漫派的艺术哲学不仅随着现代批评的精神而传播，而且以或多或少的明显方式构成了后来艺术流派的哲学基础，如法国的后期浪漫派和德国的新浪漫派。但最主要的是，这一哲学基本构想建立了广义的浪漫派圈子内的独特的联系；对这一圈子内的以及狭义的浪漫派圈子内的共同点，如果只是在文学中，而不是同样在哲学中去寻找，那么，它就像人们通常承认的那样，永远不可能找到。从这一角度来看，属于这一广义圈子的——如果不是属于其中心的话——有一个英才；如果把这一个英才仅仅评价为现代意义上的诗人（无论对这一词有多么高的评价），是无法概括他的；如果不注意他与浪漫派构成的特殊的哲学整体，他与浪漫派在思想史上的关系也难以澄清。这个

---

① 这一理论不属此关联。它包括两种因素：第一，在主观的游戏式的反讽中对素材的毁灭；第二，在神话内涵中使素材提高、完美。第一种因素应当理解为小说中的（素材上的）反讽以及幽默；第二种因素应理解为阿拉贝斯克。



英才便是荷尔德林，构成他与浪漫主义者之间哲学关系的论点是艺术的冷静(Nüchternheit)这一定理。这一定理是浪漫派艺术哲学的基本思想，从根本上讲，它是全新的，并且仍然继续产生着影响；它所标志的可能是西方艺术哲学的最伟大的时代。它与那种哲学方法及反思的方法有着何种关联，是显而易见的。作为艺术原则，反思最强烈地表现在散文中，散文在语用上恰恰是冷静的比喻名称。作为思维的、谨慎的态度，反思是极度兴奋之反，是柏拉图的心醉身迷(μανία)之反。如同在早期浪漫主义者那里，光明时常作为反思媒介和思索的象征出现那样，荷尔德林说：

你在哪里？在时间中总是要离去的——沉思！

你在哪里，光明？

“思索是人追求修养的最早艺术”，连非哲人的奥古斯特·施莱格尔都这样说：诺瓦利斯把它称为准确地“照耀在最早的文学之上的一束光”。他以一种独特而优美的比喻表达了反思的冷静特性：“难道自身反思不是……一种辅音特性吗<sup>①</sup>？……”

---

<sup>①</sup> 与元音相反，可把辅音理解为延缓原则：思索的表达。参见“如果小说的特性是延缓，那么它就真正是文学的、散文的，是一辅音”。

一种向内的歌唱：内心世界。话语—散文—批评”。这些话概括地暗示了处于最高阶段的浪漫派的艺术哲学的全部关联，尽管这一关联的某些部分还需要继续发展。

为了认识“神圣冷静的”文学，荷尔德林在他的后期论著中作了大量极为深刻的思考。这里仅引用最精彩的一段，以便更好理解施莱格尔和诺瓦利斯的并非如此明确，但在追求上相同的定理：“为了在我们这里也保障诗人的公民生存权，那么，如果在我们这里也不顾及时代与状况的差别，也把文学上升为古人的那种技巧（μηχανή），将是有益的。——与希腊艺术作品相比，其他艺术作品也缺少可靠性；至少到现在为止，对它们的评判更多是按照它们所造成的印象进行的，而不是按照它们产生美的法则或其他手法。现代文学缺少的特别是学堂和技巧，即使其手法得到估价、传授；如果习得这些话，便可在实施中可靠地不断重复。对人，对每一事物，都应当首先注意，在其表现手段（moyen）中什么是可以认识的，又是怎样才可以限定、确定和传授的。因此，且出于更高级的原因，文学需要格外确切和有特点的原则与限制。——那

种对法则的考虑正属于此”<sup>①</sup>。诺瓦利斯说：“对真正的艺术性文学是值得付出的。”“艺术……是机械的。”“真正的艺术完全居于理智之中。”“自然创造着，精神创作着。被创造比自身塑造要容易得多。（的确如此！）[Il est beaucoup plus commode d’être fait que de se faire lui-même(sic!)]”。因此，这种创作的方式是反思。如同施莱格尔所说的那样，对作品中这种有意识的活动的证明，首先是那些“秘密意图……在天才那里……怎样多地假设这种意图，都不过分”。“……对……最小事物的有意图的……辅助建构”是诗人的高超所在。他在《雅典娜神殿》中激进地——一定的模糊性是这种激进的基础——说：“人们常常认为可以把作家比作工厂来诽谤他们。难道真正的作者不应当也是一个工厂主吗？难道他不应当把他的全部生命都贡献给以形式创造文学物质的事业吗？难道这些形式在伟大的意义上说不是实用有益的吗？”“只要艺

---

① 尽管荷尔德林的这段话言中了施莱格尔和诺瓦利斯的倾向，但本书他处对这一倾向所作的评论并不适合于他。在施莱格尔和诺瓦利斯对浪漫派的艺术理论的创建中，尽管有一种强有力的、但在建构上却并非完全清楚的倾向，而在他们明确表达这种倾向之处，它又只是他们思维的一种极为突出的立场。而能够驾驭这一领域的则是荷尔德林。他熟识并掌握了这一领地，但这对弗里德里希·施莱格尔和对此看得较为清楚一些的诺瓦利斯来说，却是一种想往。除了艺术的冷静这一中心思想之外，这两种艺术哲学几乎不可直接比较，就如同他们的代表人物之间没有私人关系一样。

术家是有激情的，那么他至少在表达上处于一种非自由的状态。”——当浪漫主义者表达真正的艺术创作物的不可毁灭性这一定理时，他们想到的是经过创作的、充满散文精神的作品。被反讽之光瓦解的，只是幻想，但不可毁灭的是作品的核心，因为它不存在于可分化的极度兴奋之中，而是存在于不可侵犯的、冷静的散文形体之中。即使在无限之中——在有限形式的边界值之中——作品也是由机械的理性冷静地建构的。超然于有限的、（在文学的狭义上）表现为美的形式之外，小说对作品的神秘建构来说是原型。这一理论与有关艺术本质的传统观念的决裂，最终还表现在它给予“美”的形式，给予美的地位上。前面已经论述过，形式不再是美的表达，而是作为理念本身的艺术的表达。最终，美的概念不得不脱离浪漫派的艺术哲学，这不仅是因为它由于追随基于理性主义观念的规则概念而变得复杂了，而且首先是因为它作为“娱乐”、快感和欣赏的对象，似乎无法与严格的冷静相结合。按照新的观念，冷静决定着艺术的本质。“一种真正的文学艺术理论，应当从艺术与粗糙的美之间的绝对不同，从它们之间永远无法克服的隔离入手<sup>①</sup>……

---

<sup>①</sup> 如果在这一片断的他处，在涉及与文学哲学的关系时，对美的谈论是肯定意义上的，那么这一表达有完全另外一种意思：它指的是价值方面。

没有热情，缺乏博学的肤浅业余爱好者对这样一种诗学的感觉，肯定像一个想看图画的孩子对一本三角学的书的感觉一样。”<sup>①</sup>“最高的艺术作品从根本上讲是不能给人快感的；近似地让人欢欣的，只能而且应该是理想，是审美命令。”艺术及其作品实质上既不是美的现象，也不是直接的激情冲动的表现，而是形式的自处静态的媒介。自浪漫派以来这一理论至少在艺术发展的精神上没有被忘却。如果想要弄清福楼拜这样一位非常有意识的大师的艺术理论的基本原则，或者巴那斯派的<sup>②</sup>，或者格奥尔格学派的<sup>③</sup>，那么它正是这里所论述的。以上所要论述的正是这些基本原则，所要证实的是它们在德国早期浪漫派哲学中的根源。这些原则是这一时代的精神特点，所以基尔歌完全有理由解释说：“这些浪漫主义者恰恰是要排斥人们当时和今天所理解的那种‘浪漫’”。“我开始喜欢冷静的，但是真正进步的，使人前进的了”，诺瓦利斯在 1799 年给卡萝莉纳·施莱格勒的信中这样写道。对此，施莱格勒也作了极端的表达：“根本的一点是：为了最高级的，我们不能

---

① 《雅典娜神殿》片断，第 252 号。在最后这句话中，不仅对这种作品的不可理解性，而且也对其枯燥和冷静作了提示。

② 19 世纪下半叶法国诗歌流派。——译者注

③ 以德国诗人施特凡·格奥尔格(1868—1933)为首的德国唯美主义学派。——译者注

完全信赖我们自己的情绪”<sup>①</sup>。

剩下所要做的是，在以上论述的基础上结束对浪漫派的艺术批评概念的解释。将要涉及的不再是已经论述过的这一概念的方法结构，而仅仅是它内容上的

---

① 这种精神立场的最值得注意的表现之一，是弗里德里希·施莱格尔对文学的教育因素的青睐，他把它视为文学的冷静的可靠保障。这一偏爱很早就已经出现——这证明了上述倾向是如何深深扎根于他的思想之中的。“其目的在于哲学意义的理想文学，我把它称为教育文学……绝大部分最杰出的、最著名的现代诗的倾向是哲学的。是的，现代文学在这里似乎达到了某种完结，达到了其种类的最高境界。教育类是它的骄傲和光彩，是产生于它的原始力量隐秘深处的……最独特的产品。”这一在希腊诗的研究一文中对教育文学的强调，正是施莱格尔后来的文学理论中对小说的强调的先行。在后来研究小说的同时，他始终没有放弃对教育因素的研究：“我们不仅要……教育诗算在这一种类(奥秘文学)之内……而且还有……小说，教育诗的目的完全在于……重新扬弃、调解文学与科学之间的本来不自然的……分离。”“每一首诗都本应……是教育的，即在这一词的广义上，在它所指的趋于深刻的、无限意义的倾向这一意义上。”与此相反，他在八年之后说：“正因为小说和教育诗这两者本来处于文学的自然界线之外，所以它们不属于任何种类，每一部小说，每一首真正具有文学性的教育诗，都是独立的个性。”这里表现出的是施莱格尔关于教育因素的思想建构的最后阶段(1808年)：如果说，他首先指出，教育诗是现代文学的一个特别优秀的种类，那么作为种类，施莱格尔在《雅典娜神殿》时期逐渐把它分解，——对小说也同样如此——，为的是以此侵染整个文学；而最终与此截然相反，为了重建文学的传统概念，他不得不尽可能地把这两者分离出来(把它们强行划于种类之中，而不是使它们超越之)。对散文式的文学种类的更高层意义，他不像以前那样明白。

最终目的。对此，前面已经说过，批评的任务是完结作品。施莱格尔坚决反对批评以传达信息或教育为目的：“有人说，批评的目的是教育读者！——谁想有修养，可以去自我教育。这样说可能不礼貌；但没有什么是可改变的”。如同已经证实的那样，批评在实质上同样也不是一种评判，一种对作品发表的意见。它更多是一种创作品，尽管它的产生是由作品促成的，但它的存在却不依赖于作品。作为这样一种创作品，它与艺术作品在原则上是不可区分的。施莱格尔在对所有这些概念都进行综合的第 116 号《雅典娜神殿》片断中说道：“浪漫文学……试图，也应该……使天才与批评……融合在一起”。《雅典娜神殿》中的另一段话也指出了这一原则：“所谓的调查是历史实验。它的对象与结果是材料(Faktum)。要成为材料，必须有严格的个性，必须同时是一秘密，也是一实验，即塑造特性的实验。”<sup>①</sup>在这一关联中，只有材料这一概念是新的。这一概念又再次出现在《文学谈话录》中：“如果我可以这样说的话，一真正的艺术评判，

---

<sup>①</sup> 《雅典娜神殿》片断，第 427 号。“调查”这一表达是批评意义上的——此处可能还有另外一层意义——参见《雅典娜神殿》片断，第 403 号。

一种对作品的完美的、完全成型的观点，总是一批评材料。但只是一材料，想要说明它的动机是无用之功，除非动机本身是一种新的材料或包含对第一动机的进一步确定。”使用这一材料概念，是要最严格地把批评与——作为单纯看法的——评判区分开来。批评就像实验一样不需要动机，当批评展示作品的反思之时，也确实是对艺术作品进行实验。而一种无动机的评判当然是荒谬的了。——在理论上坚信所有批评的最高肯定性，是浪漫派批评家的积极成果的基础。他们并非想与劣质品产生烦琐的磨擦<sup>①</sup>，而是要完结佳作，并以此而宣称无意义之作的无效。最终这种对批评的评价基于对其媒介、对散文的完全肯定。批评的合理性在于它的散文特性，这一合理性使批评作为客观机构面对所有文学创作。批评是对每一作品中散文核心的表现。在此，“表现”(Darstellung)这一概念被理解为化学意义上的，即通过一定的流程生成一种材料，其他材料都依附于这一材料。施莱格尔在谈论《威廉·迈斯特》时指的便是这一点：作品“不仅对自身进行评判，而且也进行自身表现”。通过批评，散

---

<sup>①</sup> 对此奥古斯特·施莱格尔当然是出于外在压力才俯就的。



文因素在它的双重意义上得到把握：通过批评的表达形式，把握它的表现于非韵律话语中的本来意义；通过批评的对象这一作品永恒的冷静部分，把握它的非本来意义。无论是作为过程还是作为创作物，这种批评都是经典作品的必要功能。

# 早期浪漫派的艺术 理论与歌德

早期浪漫主义者的艺术理论与歌德的在原则上是对立的<sup>①</sup>。而研究这一对立，可以大大增进对艺术批评这一概念的历史的了解。因为这种对立同时意味着批评概念历史的危机阶段：浪漫派的批评概念与歌德的批评概念处于问题史的关系之中，它直接表现出的是纯粹的艺术批评的问题。而艺术批评概念本身，却

---

<sup>①</sup> 对以下所论述的歌德的艺术理论，在这一很窄的范围内无法提出例证，因为所涉及之处与早期浪漫主义者的言论一样，需要详尽的阐释。这些例证将在他处。在它们所要求的广泛关联中提出，对于下列陈述中的一般问题，请特别参见伊丽莎白·罗藤在《歌德的初始现象与柏拉图的理念》（吉森，1913，收入赫尔曼·科恩和保尔·纳托普主编：《哲学论文》，卷八，第一册）第八章中所提出的与这里完全相符的问题，即使她在对这一问题的回答上与本书有出入。

极明显地依赖于艺术哲学的中心。这种依赖性最尖锐地表现在艺术作品的可批评性这一问题上。无论是否认，还是宣称这一可批评性，完全取决于构成艺术理论基础的哲学基本概念。对早期浪漫主义者在艺术哲学上的全部努力可作如下总结：他们试图在原则上证实艺术作品的可批评性。歌德的全部艺术理论都是为了证实他的关于作品的不可批评性的观念。这并不是说，他只是偶尔强调这一看法，也不是说，他没有写过批评。他对这种观念的概念性表述并不感兴趣，就在他的晚年——这里首先看重的就是这一时期——他还写了不少批评。不过，在很多批评中都可看出，他不仅对作品，而且对自己的批评行为持有略带讽刺的保留态度。无论如何，这些批评的意图都完全是大众化的，教育性的。

浪漫派将艺术归入了理念范畴。理念是艺术的无限性及整体性的表达，因为浪漫派的整体性是一种无限性。浪漫主义者就艺术的本质所说的一切，都是对理念的确定，他们对形式的看法也是如此，形式以其自我界定和自我提高的辩证法，在理念中表现出整体性和无限性的形式。在此种关联中，“理念”被理解为方法的先验，与之相应的是其理想，即内涵的超验性。对于浪漫主义者来说，不存在什么艺术的理想。由于道德、宗教等对文学绝对物的掩盖，他们所获得

的只是这种理想的表象。与他对形式的看法相反，弗里德里希·施莱格尔——特别是在《文学谈话录》中——对艺术内涵的所有确定都缺乏与艺术独特性的较确切的关系，当然就更谈不上他已经找到了这种内涵的超验。而歌德的艺术哲学则是以这种超验为出发点的。他的艺术哲学的动机是对艺术理想的探询。艺术理想同时也是最高概念的统一体，内涵的统一体。它的功能与理念截然不同，并不是一种将各种形式之间的关联隐藏于自身，对其进行建构的媒介，而是另外一种统一体。理想只有在它分解于纯粹内容的有限多样性之中时，才能得到把握。如此，理想表现于纯粹内容的有限、和谐的间断性之中。歌德的这一观点与古希腊人的观点不谋而合。从艺术哲学的角度来看，阿波罗<sup>①</sup>的尊严之下的缪斯<sup>②</sup>理念是一切艺术的纯粹内容的理念。古希腊人将这些内容分为九种，这九种分类及“九”这个数目肯定都不是随意确定的。作为纯粹内容的总和，艺术理想可称作缪斯式的。正如理想的内在结构与理念相反，是不稳定的，这种理想与艺术的关联也不存在于一种媒介之中，而是由一种

---

① 希腊神话中光明和艺术之神，农业、文艺、美术的保护者，被认为是理想的美男子。——译者注

② 希腊神话中掌管艺术、科学等的九位女神之一。——译者注

折射标明的。在任何一部作品里，都找不到纯粹的内容。歌德称这种内容为初始画面。对于作品来说，那些看不见的——然而直观的——初始画面——古希腊人将这些画面的守护者姑且称作缪斯——是不可及的，它们只能在不同程度上使自己与这些画面相同。这种“相同”决定着作品与初始画面的关系，就此，一定要避免对它产生有害的唯物主义的误解。相同在原则上是做不到的，即便是通过模仿也达不到。因为初始画面是不可见的，而“相同”指的是最高的可感知物与原则上只可直观物之间的关系。对此，直观的对象是在感觉中宣告为纯粹的内容变为完全可感知的必要性。谛听这一必要性即直观。作为直观对象的艺术理想就是必要的可感知性——它从不纯粹显现于艺术作品中，而艺术作品始终是感知对象。对歌德来说，古希腊人的作品首先是所有艺术作品中最接近初始画面的，在他眼里，它们成了相对的初始画面，成了典范。作为古人的作品，这些典范体现出与初始画面本身的双重相似性；它们和初始画面一样，在词的双重意义上是完结的；它们是完善的，是完美的。因为只有完全完成的创作物才能成为初始画面。按照歌德的观念，艺术的初始源头不在于永恒的形成，不在于形式媒介中的创造性运动。艺术本身并不创造自己的初始画面——这些初始画面，先于一切被创造的作品，

存在于艺术范围之内，这里艺术不是造物，而是自然的。把握自然的理念，并使之能够成为艺术的初始画面(成为纯粹的内容)，这是歌德探究初始现象的真正努力所在。从更深的意义来看，“艺术描摹自然”这句话可以说是正确的，即将自然本身而不是自然真理理解为艺术作品的内容。由此而言，内容的相关概念——表现物(das Dargestellte)(也就是自然)——不能与内容相提并论。“表现物”这一概念有着双重含义。在这里，它并没有“表现”(die Darstellung)之意，因为表现与内容是一致的。此外，这一处——紧接着上面对直观的论述——没有考虑自然这一概念是科学的对象，就直接将真正的自然这一概念看作是与初始画面，或初始现象，或理想领域一致的。但十分幼稚地将自然的这个概念简单地定义为艺术理论的概念，是不可行的。倒是科学是怎样看待自然的这一问题更为急迫，要回答它，直观这个概念或许根本就派不上用场。它只是在艺术理论之内才有作用(也就是这里涉及作品与初始画面之间的关系之处)。只有在作品中，才能看到表现物，在作品之外只能直观它。如此，艺术作品的自然真实的内容的前提条件将是，自然是衡量这一内容的尺度；而这一内容本身又应当是可见的自然。歌德是以那个古老趣事——杰出的古希腊大师所画的鸽子吸引住了麻雀的——高超佯谬来思

索的。古希腊人并非自然主义者，这个小故事所讲的极度的自然真实性，似乎不过是以巧妙的方式在说真正的自然是作品的内容本身，那么，这里对“真正的自然”这个概念下更确切的定义便是至关重要的：这种要构成艺术作品内容的“真正”的、可见的自然，不仅不应简单地完全等同于世界的显现着的、可见的自然，而必须首先从概念上与之严格区别开来；当然，在此之后，就艺术作品中的“真正”的、可见的自然与在可见的自然现象中随处都有的（或许是不可见的，只是可直观的，初始现象式的）自然，将会提出的是两者间的更为深刻的本质同一性问题。对这个问题的可能和佯谬的解答是，只有在艺术中，而不是在世界的自然中，真正的、直观的、初始现象式的自然对模仿来说才是可见的，而在世界的自然中，它虽是随处都有的，但却是藏匿的（被现象遮掩的）。

这种直观方式所假定的是：面对艺术理想，任何具体作品的存在在一定程度上都是偶然的，即便人们和歌德一样，为了在艺术中寻找一种新的缪斯规范，将艺术的纯粹内容称为缪斯式的或称为自然。因为那种理想不是创造出来的，而是——依照对其在认识论上的确定——柏拉图意义上的理念，艺术中的统一体和无开端性以及埃利亚学派式的安宁都包含在这种理想范围之内。具体的作品的确是初始画面的组成部

分，但从这些初始画面王国向作品的过渡是不存在的，尽管在艺术的媒介中，这种绝对形式向具体形式的过渡是存在的。与理想相比，作品永远是未完成的<sup>①</sup>。表现初始画面是一种孤立的努力，它只有作为典范才能与其同类长存，但后者永远不可能成长为理想统一体本身的有机组成部分。

对于作品与不受条件限制者以及它们之间的相互关系，歌德作了断念的思考。浪漫派的思维完全反对这种解决办法。艺术是浪漫派努力对受条件限制者与不受条件限制者进行最纯粹的直接调解的领域。但弗里德里希·施莱格尔在开始阶段还接近于歌德的观点，并对它作了非常精辟的论述，他把希腊艺术称为那种“其特殊的历史是艺术的一般自然史”的艺术，紧接着他又说道：“……一个思想家……需要……完善的直观；它一方面是他的概念的例子和佐证；另一方面是他研究的事实和证书……纯粹的法则是空洞的，如果要……填充它，就需要……一种最高的审美初始画面……对于努力获得这种初始画面的规律性的做

---

<sup>①</sup> 这种形式属于此种艺术观，它只有在这种艺术观之内才能被理解，就像片断属于浪漫派的艺术观一样。



法……除了模仿外，没有其他表达”<sup>①</sup>。自我意识越是增强，施莱格尔便越是无法采用这种解决办法，因为这种做法将会导致对具体作品的极为有限的评价。在这同一论文中，他的正在形成的立场已经趋于确定，他实际上已经把必然性、无限性、理念与模仿、完善、理想对立起来，他说：“人类的目的一部分是无限的、必然的，一部分是有限的、偶然的。因此，艺术是……一种自由的理念艺术”。更为果断的是他在世纪转折时期对艺术所提出的看法：“人的精神这一最高造物中的每一个环节……都要同时是整体；如果这种愿望真的像……诡辩家们所说的那样，是不可实现的，那么我们情愿马上完全放弃这种无意义的、错误的开端”<sup>②</sup>。“每一首诗，每一部作品都应当意味着，而且真正、确实地意味着整体，并由此成为……真正、确实的整体”。扬弃作品中的偶然与未完成，是弗里德里希·施莱格尔的形式概念的意图。而面对理想，未完成性是一种合理的形体，但在形式的媒介中没有它的位置。因此艺术作品不能是未完成的，而必须是生动的超验形式中的活跃的、流逝的因素。由

---

① ——在这里施莱格尔也以他的模仿概念夸张了他的原本思想。

② 即文学的开端。

于它在形式上局限自身，便在偶然的形体中成为流逝的，而在流逝的形体中又通过批评成为永恒的<sup>①</sup>。

浪漫主义者试图使艺术作品的规律性成为绝对的。但偶然这一因素只能随着作品的分解而分解，或者说，转变为有规律性的。因此，浪漫主义者必须对歌德的关于希腊作品的典范意义理论展开激烈的论战，也是顺理成章的。他们无法承认典范，无法承认独立自成体系的作品和脱离了永恒渐进的创作物。最为傲慢、最为有见地的是诺瓦利斯反对歌德的态度：“自然与对自然的认识是同时产生的，就像古希腊罗马时期的文化和对它的认识一样；如果谁要认为有古希腊罗马时期作品的存在，他将是错误的。古希腊罗马时期的文化现在才开始产生……古典文学的状况和古希腊罗马时期的文化一样，对我们来说，它本来是不存在的——它是没有的——它将要由我们产生出

---

① 由于与具体作品的偶然性和未完成性的关系，也就产生了诗学的准则与技巧。在一定程度上，歌德不是在没有考虑这些准则与技巧的情况下，研究艺术种类的法则的。对此，浪漫主义者也进行了研究，但不是为了固定这些艺术种类的法则的，而是为了找到媒介和绝对物，以批评把作品分解于其中。他们所作的这些研究，类似于适合探究生物与生命关系的形态学研究，而标准诗学的认识则可与解剖学相比，它不是直接以生命，而更多是以单个有机体的僵死结构为对象的。对艺术种类的研究，在浪漫主义者那里仅仅涉及艺术，而在歌德那里还对具体作品和它的创作标准与教育倾向作了追踪。

来。通过对古人的刻苦而富有思想的研究，才能产生一种我们的古典文学——一种古人自己本没有的文学”，“也不应该过分固执地相信，古希腊罗马时期的文化及完善之作是制作的，是我们才称之为制作的。它们是制作的，就如同随着恋友的已约好的信号而出现的情人，通过触及导线而产生的火花或通过眼中的运动而出现的闪光一样”。这就是说，只有当一种创造性精神认识它时，它才产生。它不是歌德所说的意义上的材料。诺瓦利斯在另一处同样宣称：“古希腊罗马时期的作品是未来的，同样也是远古时代的产品”。他紧接着又说：“有一种古希腊罗马时期的中心文化或者一种古希腊罗马时期作品的总汇精神吗？”这一问题接近于施莱格尔的关于古希腊罗马时期的诗作统一体的论点。他们俩的论点都应理解为是反古典的。——在施莱格尔看来，对古希腊罗马时期的文学种类，也应当像对这一时期的作品一样，进行相互分解。“如果种类本身不是严格清晰划分的……个体要完全地表达种类的理想是徒劳的。但要自如地时而……置身于这一，时而置身于那一范围……这只有……成熟的心中怀有整个人物体系和……宇宙的英才才能做到。”如此，“所有严格纯洁的古典文学种类，现在都是可笑的”。最终，“不能强迫任何人，把古人视为古典的或老的；这最终取决于准则”。

浪漫主义者把艺术作品与艺术的关系确定为总体中的无限性即——艺术的无限性实现于作品的总体之中：歌德把它确定为多样性中的统一体即——艺术的统一体反复出现在作品的多样性中。那一无限性是纯粹形式的无限性，这一统一体是纯粹内容的统一体<sup>①</sup>。歌德与浪漫派的艺术理论之间的关系问题和纯粹内容与纯粹（即这样一种严格的）形式之间的关系问题是叠合的。那种常常就具体作品错误地提出的，但在那里又根本无法准确回答的关于形式与内容关系的问题，应当提到这一范围内来讨论。因为，这两者不是实际创作物的根基，而是就创作物所作的相对区分，是在艺术哲学的必要的纯粹区分基础之上所作的区分。艺术的理念是它的形式的理念，如同它的理想是它的内容的理想一样。艺术哲学系统上的基本问题，也可称为艺术的理念与理想间的关系问题。本论文的研究不可能超越这一问题的界限，它只能陈述问题史的关

---

① 但“纯粹”这一术语是模棱两可的。它首先指的是概念的方法尊严（如在“纯理性”概念中），而后它可以有一种内容上肯定的——如果有人愿意这样理解的话——具有道德色彩的意义。以上理解为缪斯的“纯粹内容”这一概念所指的是这两种意义，而绝对形式只有在方法意义上才应称为纯粹的。因为对它所作的实质确定——这一确定与内容的纯粹性相符——可能是指严格性。这一点，浪漫主义者在他们的小说理论中没有表现出来，在那里，被提高为绝对形式的，是完全纯粹的、而不是严格的形式；这也是荷尔德林优越于他们的思想范围之处。

联，直至其系统关联完全点明为止。直至今日，德国艺术哲学 1800 年前后的发展状况，——如同在歌德和早期浪漫主义者的理论中所体现的那样——，仍有其存在的理由，因为这一问题，无论是浪漫主义者还是歌德，都没有解决，甚至还没有提出。在这里对他们的相互关系进行观察，为的是把这一问题提交给问题史的思考。只有系统思维才能解决这一问题。——如同已经强调指出的那样，浪漫主义者没有能够把握艺术理想。需要指出的只是，歌德关于形式问题的解决方案，在哲学上的影响不及他对艺术内容的确定。歌德把艺术形式阐释为风格；但他之所以把风格视为艺术作品的形式原则，只是由于他注意到的是或多或少的在历史意义上已经确定的风格：典型化的表现方式。在造型艺术上，古希腊人代表着这种风格，在文学上，他努力自己塑造这种风格的典范。尽管作品的内容是初始画面，但典型未必一定要决定它的形式。以这种风格概念，歌德并没有在哲学上澄清形式问题，而只是对某些典范的关键之处作了提示。因此，促使他对艺术的内容问题进行深刻思考的意图，在形式问题面前成了隐含的自然主义的根源。由于初始画面、自然，也应在形式面前证实自身，艺术自然——这便是这种意义上的风格——也必须创作成为形式上的初始画面，因为自然本身不可能是这样一种画面。

诺瓦利斯非常尖锐地看到了这一点，他以拒绝的态度把它称为歌德式的：“古希腊罗马时期的文学作品来自另一个世界，就好像从天而降”。以此，他的确指出了被歌德以风格设想为初始画面的艺术自然的本质。当初始画面概念被视为解决形式问题的办法时，它也就失去了对这一问题的意义。用初始画面概念来表述艺术问题的全部范围以及形式与内容问题，是古希腊罗马时期思想家的特权，他们时常以神话解答方式提出最深刻的哲学问题。说到底，歌德的风格概念讲述的也是一种神话。而这一概念，对表现形式和绝对形式未作区分，基于这一点，可对他提出质疑。有待于与——作为绝对的形式问题所考虑的——形式问题区别开来的是，表现形式的问题。另外，几乎无需强调的是，后者在歌德那里的意义与早期浪漫主义者完全不同。它是创建美的尺度，这种尺度表现于内涵之中。对于不注重内容的先验和艺术的不可测性的浪漫派来说，尺度概念没有什么意义。他们以美这一概念所摈弃的不仅是规则，而且还有尺度，他们的文学不仅是无规则的，而且也是无尺度的。

歌德的艺术理论不仅没有解决绝对形式问题，而且也没有解决批评的问题。它以隐晦的形式承认了前一个问题，表达了这一问题的重要性；而对后一个问题，它似乎持否定态度。的确，按照歌德的最终意

图，对艺术作品的批评既不可能也无必要。必要的，可能最多是对好的作出提示和对劣的提出警告；可能的，是对初始画面有直观能力的艺术家对作品作出无可争议的评判。但歌德拒绝承认可批评性是艺术作品的根本因素。从他的角度来说，方法上的，即实质上必要的批评，是不可能的。而在浪漫派艺术中，批评不仅是可能的和必要的，而且在浪漫派的艺术理论中，存在着不加证实地使对批评的评价高于对作品的评价的佯谬性。在浪漫主义者的批评中，也没有作者高于评论者的等级意识。批评和形式的建构——在这两方面浪漫派创建了最大的功绩是——浪漫派理论中最深刻的倾向的基础。在这里，他们完全达到了行为和思想的明彻，而且他们所完成的是——在他们的信念看来——最高的目标。在严格意义上说，缺乏文学创作——尤其是弗里德里希·施莱格尔有时被这样评论——，并不是施莱格尔的特征。因为他根本不想成为作品创作者意义上的诗人。他的最高目标，是使所创作的作品绝对化，是批评的方法。这一最高目标可以比喻为作品中炫目效应的生成。这种炫目效应——冷静的光——销毁的是作品的多样性。它就是理念。

## 附 录

### 评弗里德里希·荷尔德林的两首诗 (《诗人之勇气》·《羞涩》)

如果不作说明，下列研究的任务是无法归列于文学艺术美学之中的。这一作为纯美学的科学把它最主要的力量用在文学艺术的各个门类的探究上，其中最为常见的是对悲剧的探究。人们所评论的几乎只是古典派大作，如果评论涉及的不是古典戏剧，那么它在更大程度上采用的是语文方法，而不是美学方法。这里试图对两首诗作美学评论，这一意图要求对其方法事先作一些解释。它将要揭示的是那种被歌德称为内涵的内在形式。所要搞清的是诗的任务这一评论诗的前提。诗人如何完成他的任务，这不是诗评应遵



循的准绳，对评论起决定作用的更多是任务本身的严肃与气魄。因为，这一任务源于诗作本身，它也应理解为作品的前提，即诗作所证实的那一世界的精神直观结构。这一任务、这一前提，在这里应当理解为可以进行分析的最终原因。所要搞清的不是什么诗歌创作过程，也不是创作者本人或他的世界观，而是诗作的任务和前提所处的特殊的独一无二的范围。这一范围既是研究的产物同时也是它的对象。它自身并不可与诗作进行比较，而更多是研究唯一可确定的东西。这一范畴在每种文学创作中都有其特殊形态，可将其称为创作物(das Gedichtete)。从这一范畴中，应当开发出那一包含着文学创作真理的独特区域。恰恰是那些最严肃的艺术家们所极力宣称的、他们的创作产品的这种“真理”，应当理解为对他们创作的客观化，理解为艺术任务的完成。“每一艺术作品都含有其先验的理想和存在的必然性。”(诺瓦利斯)就其一般形式而言，创作物是精神与直观秩序的合成统一体。这一统一体所获得的特殊形体便是特殊创作的内在形式。

创作物这一概念是一边缘概念，这可从两个方面来看：作为边缘概念，它首先是针对诗这个概念的。作为美学研究范畴，创作物截然区别于形式——素材——模式，这是由于它不是把形式与素材这一基本的美学整体分割开来，而是将其保持于自身之中并塑

造其内在的必然联系。由于以下所涉及的是具体的诗的这种创作物，这一点不能在理论上，而只能就具体情况作论述。再则，这里也不是在美学意义上对形式和素材概念进行理论批判的地方。在形式与素材的整体之中，创作物与诗作本身共有一个最基本的特征，创作物本身也是依照艺术有机体的基本法则而建构的。作为边缘概念、作为诗的任务的概念，它之所以区别于诗作，不仅只是由于其他原则特征，而更多地完全是由于其更大的可确定性：不是由于在数量上缺乏确定性，而是由于那些现实存在的潜在于诗中的确定性以及其他确定性。创作物是对充溢于诗作自身之中的固定功能联系的松散，这一松散只能通过忽略一定的确定性而产生；即由此而使其他成分间的相互联系和功能整体明显表现出来。因为，由于诗作受所有确定性的现实存在的决定，以致它作为这种意义上的诗，只能从整体上来理解。而对功能的认识则是以多种多样的联系可能性为前提的。这样看来，对诗的结构的认识在于把握它的越来越严格的确定性。要获得诗作中的这一最高确定性，创作物必须忽略某些确定性。

通过这种与诗作的直观和精神功能整体的关系，创作物表现为对诗的界定。同时，它也是界定另一功能整体的概念，因为界定概念总是作为概念之间的界

线才可能存在。这另一功能整体便是任务的思想，它与解决这一任务的思想——这便是诗作——是相应的（因为任务与之解决只是在抽象中可以分离）。对于创作者来说，这一任务的思想始终是生活。在生活中存在着另一个极端的整体。如此，创作物表现为生活的功能整体向诗作的功能整体的过渡。在这一过渡中，生活由诗作所决定，任务由其解决决定。对此构成基础的不是艺术家的个人生活情调，而是由艺术所决定的生活关联。使这一范围，即这两种功能整体的过渡范围，得以把握的范畴，此前还没有建构，这些范畴首先可借助的大概是神话(Mythos)概念。恰恰是艺术的最薄弱的成果是以生活的直接感受为基础的，而最强的，就其真理来看，则与类似神话的范围——创作物——有关。可以这样说，生活一般是诗作的创作物；但是，诗人越是试图毫无转化地把生活整体变为艺术整体，他就越是个无能之辈。把这种无能作为“直接的生活感受”、“心灵的热忱”和“气质”来捍卫、来要求的做法，已是司空见惯了。荷尔德林这个重要的例证清楚地表明，是创作物使对诗的评价成为可能，而不是诗的成分间的联系和气魄的程度。这两个标志是不可分割的。因为感情的松弛扩展越是取代（我们较为接近地把其称为神话的）成分的内在气魄和形体，联系就越少，就越会产生一种无论是可爱的、

无艺术性的自然产品，还是脱离艺术、脱离自然的造物。作为最终的统一体，生活是创作物的基础。如果对诗的分析不触及直观的塑造和精神世界的建构，那么它越是过早地涉及生活自身，而不是创作物，作品——在狭义上讲——就越表现得素材化、越缺乏形式、越无意义；而对伟大作品的分析所触及的尽管不是神话，但却是一个由相互抗争的神话成分力量所构成的、作为生活的原本表达的统一体。

创作物是介于两条界线之间的区域，对于这种特性它的表现方法便是见证。这一方法的目的不可能是证实所谓的最终成分，因为这些成分在创作物中根本不存在。更多要证实的不是别的，而是直观和精神成分间联系的力度，即首先从具体例子入手。但在证实过程中必须表明，所要涉及的不是成分，而是关系，正如创作物本身就是艺术作品和生活之间的关系范围一样，而这两者的整体本身又是根本不可把握的。如此，创作物将表现为诗作的前提、内在形式和任务。所有感性的和思想的表象成分都表现为本质的、原则上无止境的功能总和，他们这时所依照的法则被称为同一性法则。它所指的是功能的合成整体。它不同的特殊形象被认识为诗作的先验。就所说的这一切来看，搞清纯粹的创作物这一绝对的任务，只能是纯粹方法上的、理想上的目标；纯粹创作物将不再是边缘

概念：而是没有诗作的生活。——这种方法是否可用于整个诗歌美学，或许其他较远的范围，对此，在其可行性未被检验之前，不可再作继续的论述。检验之后才可得出，什么是诗作的先验，什么是所有诗歌的或甚至其他文学门类的乃至整个文学的先验。下面将要较为清楚地表明，对诗歌创作的评判，即使不可证明，也是可建构的。

我们将用这种方法来研究荷尔德林留给我们的、出自他成熟期和后期的两首诗：《诗人之勇气》和《羞涩》。在研究过程中，这种方法将表明这两首诗的可比性。把它们联系在一起的是一种亲缘关系，因而才有不同稿本之说。对属于最早的和最后的稿本之间的那一不太重要的稿本（《诗人之勇气》第二稿），这里不作谈及。

对第一稿本的观察结果是，它的直观因素相当不确定，具体部分之间无联系。这样，诗作的神话就被神话因素(das Mythologische)所湮没。神话因素只有通过其适度的联系才能表现为神话。在上帝和命运的内在统一之中才可认识神话，即在原动力(ἀνάγκη)的主宰之中。荷尔德林诗作第一稿本中的对象是这样一种命运：诗人的死亡。他歌颂的是走向这一死亡的勇气之源泉。死亡是将产生诗人之死的世界的中心。在那一世界的存在便是诗人之勇气。但在这里只有最警

觉的预感力，才能从诗人世界中感觉到这一规律的闪烁。它只是羞怯地发出歌唱宇宙之声，而诗人之死同时意味着宇宙自身的消亡。这里神话更多地是由神话因素构成的。太阳神是诗人的祖先，他的死便是命运，依托这一命运，诗人之死才能得以反映，才能成为真实。一种——我们无从得知其内在源泉的——美，不是在塑造诗人的形象，而是使之解体，其程度且不亚于对上帝形象的解体。——而且诗人的勇气还奇异地建立在另外一种陌生的秩序之中，即与生者的亲缘关系之中。从这一关系中，诗人的勇气获得了与命运的联系。这种与民众的亲缘关系对诗人的勇气有何意义？在诗中并感觉不到有诗人依靠他的民众，即那些生者的深刻理由，感到与他们有亲情。我们知道，一个能给人安慰的诗人有这种想法，特别宝贵的是荷尔德林有这种想法。尽管如此，那种与所有民众的自然联系，对我们来说，不可能构成诗人生活的条件。诗人为什么不——以深刻的理由——欢庆世俗（*Odi profanum*）。这个问题可以而且必须提出，特别是在生者还未构成精神秩序之外。——极为令人惊讶的是，诗人张开双臂介入陌生世界秩序，求助于民众和上帝，为在内心中树立他自己的、诗人的勇气。但是，歌唱作为诗人的内心的、他的美德的重要源泉，在所提到之处，都显得软弱，没有力量，没有气魄。

这首诗生活在希腊世界之中，一种近乎希腊式的美给诗以活力，它完全被希腊神话主宰。但希腊式创作的特别原则并没有纯洁地展现出来。“因为，自从歌唱摆脱了凡俗的嘴唇 | 呼吸着和平，慰藉着痛苦和欢欣 | 我们的旋律愉悦着 | 人的心灵……”这些话语中只是微弱地包含着那种品达鲁斯——及后期的荷尔德林——所满怀的对诗的形象的敬畏。如此看来，对每个人都“慈仁”的“民众歌手”也不是为这首诗奠定直观世界的基础而服务的。垂死的太阳神这一形象，最清楚地证实了一种存在于所有成分中的未能克服的二重性。与上帝这一形象相对，田园自然还起着它特殊的作用。换言之，美还没有完完全全地成为形象。对死亡的想象也不是自然流露于纯粹的塑造之中。死亡本身也并非——像后来理解的那样——得到最深刻塑造的形象，而是立体的英雄人物在不确定的自然美中的消失。死亡的时间与空间也不是依照整体形象的精神孕育而生。同样的、塑造原则上的不确定性强烈地区别于既定的希腊方式，威胁着整首诗。这种美几乎是很符合气氛地把歌唱这一美丽现象与上帝的欢快联系在一起，上帝在神话因素意义上的命运为诗人所带来的只是一种类比意义，这种美和对上帝的孤立，并非源于其神话法则为死亡的、经形象塑造的世界中心；而是：一个只是虚弱构成的世界随着落山的太阳在美

中死亡。神与人对他们所生存的诗的世界、对时空整体的关系，并没有得到强有力的、也没有得到纯希腊式的完美塑造。必须完全认识到，这种生活感受，这种广泛的、不确定的生活感受，是这首诗的完全没有脱俗的基本感受，因而才写出了割裂为不同的美的成分间有气氛的联系。生活作为一种没有受到质疑的——或许是可爱的，或许是高尚的——基本事实还决定着（也掩盖着思想）荷尔德林的这一世界。对此，标题的语言结构也是奇异的见证，因为标志那种美德的是一种独特的不明确性，另外还为这种美德附加了诗人这一载体。这对我们所作的提示是：由于这种美德过分贴近生活，而为其纯洁造成了浑浊。（参见《荷尔德林的另一首诗的标题的语言结构：妇人之忠诚》——译者）。严肃的结尾中那一几乎陌生的声音楔入画面系列之中，“精神权利不减”，这一源于勇气的强烈告诫在这里是孤立的，与之相联系的只有前面段落中一幅画面的气魄：“对我们，…… | 用金襴带擎托 | 像儿童一样扶持。”上帝与人的联系依照僵硬的节奏生硬地置于一幅大画面之中。但这一孤立的画面无法阐释那些相互联系的力量为基础，因而也无足轻重。对这一稿本的修改的力度将明显表现、适宜地道出：荷尔德林的这一世界还未充满诗的法则。

第一稿本所暗含的那个诗的世界的最内在的关联



究竟意味着什么，修改所作的深化如何决定着结构的巨大改变，从形体中心出发的塑造如何必然渗透于每一诗句，这是最后稿本的结果。非直观的生活设想，出自在精神上无足轻重范围的非神话的、无命运的生活概念，此前被视为是前一稿本的创作前提。在以前的稿本中形象孤立、情节无联系之处，现在出现的是直观的精神秩序和诗人的新宇宙。找到可能把握这一完全统一的、独一无二的世界的途径是很困难的。面对各种关系的不可捉摸，除了感觉上的把握外，任何一种其他方法都无能为力。为获得对结构的认识，这一方法要求从开始就从联系之处入手，从形象关联入手，比较两个稿本的诗作结构，进而逐渐接近那些联系的中心。那种民众与上帝之间的（以及他们与诗人的）不明确的从属关系，以前就已认识到了。与此相反，存在于最后稿本之中的是各个范围的强烈所属关系。神与生者在诗人的命运之中紧密地联系在一起。这里所扬弃的是传统的神话因素至上的简单做法。这里对把人物引向“独自沉思”的歌唱的议论是：它引导着“与天神等同”的人——并且也引导着天神本身。也就是说，这里所扬弃的是对两个稿本进行比较的根本基础，因为后一稿本情节的继续发展谈到的是：歌唱也引导着天神，且也无异于它对人的引导。这里——在诗的中心——神与人之间的秩序奇特地在对应中提

高，一者等同于另一者（就像天平的两个秤盘：让它们处于相持状态，但却超脱于秤杆）。这样便非常明显地表现出了创作物的基本形式法则及其规律性的根源，这一规律性的实现为最后稿本奠定了基础。这一同一性法则说明，诗中所有部分都处于强烈的相互渗透之中，要纯粹把握其成分是根本不可能的；可把握的更多地只是它们之间的关系结构，在这一结构中，每一形象的同一性都表现为无止境的系列链条的功能，创作物正是展现于这一系列之中。创作物中所有本质形象都表现为原则上无止境的功能的统一体，它们在这一表现中所依照的法则，便是同一性法则。没有任何成分可以毫无关联地脱离已从根本上感受到的世界秩序的力量。在所有具体结构，在段落和画面的内在形式之中，都将表现出这一法则的实现，它最终在诗的所有关系的中心产生以下效果：直观与精神形式之中以及之间的同一性——所有形象在精神总和中，即与生活同一的创作物中，在时空上的相互渗透——但这里必须指出的只是这一秩序当前的形体：远离神话因素而对生者和天神范围所作的平衡（荷尔德林往往如此称之）。在天神出现，甚至在提到歌唱之后，再次开始的是，“侯爵那依照物种的合唱欢歌”。这样，围绕着诗的中心，人、天神和侯爵在这里全都从他们的旧秩序中坠落，而后又聚集在一起。

但那个神话因素的秩序并不起决定性作用，相反，贯穿于这首诗的是各种形象的完全另外一种准则，这一点最明确地表现于形象的三分法之中，这里还能让侯爵保持其与天神和人并列的位置。这一诗作形象——神和生者——的新秩序基础是这两者对诗人的命运和他的世界的感性秩序所具有的意义。荷尔德林所看到的这种新秩序的本来根源，在结尾才能表现为所有关系的基础——此前所看到的只是这一世界、这一命运在天神和生者身上表现出的规模的差异——这正是：这些早先分割开来的形象世界现在表现为诗的宇宙中的整体生活。这一在形式及一般意义上似乎构成这种诗的世界建构条件的法则，现在开始——陌生而强有力地——展现出来——所有形象都在诗人命运的关联中获得了同一性，在这种同一性中，他们相互扬弃于一种直观之中，这样，无论他们如何自负，都最终归顺于歌唱的限定之中。在对第一稿本的修改中，可最明显地看出经修改提高后，增强了形象的确定性。在所有细节上都为诗意力量的集中创造了空间。严格的对比表明，即使是最微小的变动也是从整体出发的。就此，必须得出有关内在意图的重要结论，而第一稿本只是微弱地遵循了这一意图。命运是荷尔德林世界的法则，对歌唱中的、对不可改变的诗人命运中的生活，我们将就形象关联进行追踪。

在分量上得到格外突出的秩序中，神与凡人以相对的节奏贯穿于诗作。这一点明显地表现在中间段落的继续和收缩中。这里所完结的是一个即便是隐秘的、但却极为有序的规模序列。在荷尔德林的这一世界中，各自清楚表现的生者们是这样的扩展，是为（下面将要看到的）命运的扩张展现的蓝图。“难道你不认识那诸多生者？”一种庄严——或让人联想到东方的广阔——构成了这一呼唤的开端。第一稿本的首句又有何功能呢？它把诗人与所有生者的亲缘关系作为勇气的根源来呼唤。除了知道、认识许多人，没有更多意义。而天才对他所“认识”的这群人的确定性本源的发问让我们看到了以下关联。下列话语大大道出了荷尔德林的宇宙，这些——陌生得又像来自东方世界的，但比希腊的命运之神更为本源的——话语赋予诗人以庄严。“难道你的脚不是像在地毯上一样，在真理上行走？”这是就勇气方式的意义对诗的开头所作的继续修改。现在，对固有神话的借鉴让位于自己的神话关联。因为，如果人们在这里只是看到神话因素的直观向“行走”的冷静的直观的转换，或者只是认识到原始稿本中的依赖性（“难道命运之神不是亲自接近你为你效力？”）是如何成为第二稿本中的假定的（“难道你的脚不是……在真理上行走？”），那么这便意味着停留于表面——相类似的是第一稿本中的“亲戚”改进

为“认识”：一种依附关系变成了一种积极活动——而且至关重要，这种积极活动本身又转换成为一种神话，而前一稿本中的依赖性恰恰产生于这种神话。但这种积极活动的神话特性在于，它自身是依照命运运行的，且包含了命运的完结。诗人的一切积极活动是如何与依照命运确定的秩序紧密衔接的，它是如何在这些秩序中得到永恒的扬弃，又是如何扬弃这些秩序自身的，对此，民众的存在及其与诗人的贴近便是证明。诗人对生者的认识以及他们的生存都基于这种秩序之上，按照诗的意义，这种秩序可称为“位置”(Lage)的真理。具有巨大画面张力的第二句诗，必须以位置的真理这个荷尔德林世界的秩序概念为前提才可能。空间的和精神的秩序是由确定者与被确定者的同一性联系在一起的，这种同一性对这两者同样适合。对这两种秩序，这种同一性不是一样的，而是同一的；通过它，那两种秩序相互渗透构成同一性，因为对于空间原则起决定作用的是：它在观念上完成确定者与被确定者的同一性。位置是对这一统一体的表达；空间应理解为位置与被置物(Lage und Gelegenen)的同一性。对空间内所有确定者而言，其自身的“被”确定是内在的。每一位置只有在空间内才得到确定，并只有在空间内它才能确定。在“地毯”这一画面中(因把一个层面确定为一种精神体系)可以联想到它

的图案，可以看到思想中装饰物的精神任意性——也就是说，装饰物构成了对位置的真正确定，并使它成为绝对的——那么，同样如此，居于可供行走的真理秩序本身之中的，是“行走”这一强有力的积极活动，这一内在的立体时间形式。这一可供行走的精神区域必然把每个迈出任意脚步的行走者都留在真理范围之内。这些精神感性秩序以其总和构成了生者，在他们当中，诗人命运的所有成分都保存在一种内在而特殊的形式之中。无限扩展中的时间存在、位置的真理把生者与诗人联系在一起。在同样意义上，这些成分的联系还表现在结尾段落民众与诗人的关系之中。“便利他人我们同样灵巧优秀。”按照诗歌的（或许是一般的）法则，这些话语在诗中达到了它们的直观意义，而没有使用其转义。如此，在“灵巧”（geschickt）这一词的双重意义中渗透着两种秩序。诗人出现在生者之中，他在确定的同时也被确定着。在分词“灵巧”之中，时间的确定性完结了情节中的空间秩序，即适宜性，同样如此，在目的确定中，“便利他人”又一次重复了这些秩序的这种同一性。似乎是必须通过艺术秩序把这种生动化加倍清楚地表现出来，而让其他一切都处于不确定状态，并在“便利他人”之中暗示出极大扩展范围内的孤单。令人惊讶的是，恰恰是在这最为抽象地刻画民众之处，凸现于这一诗句深处的，是

最为具象的生活的一种几乎全新形象。如同适宜性(das Schickliche)将表现为歌手最深刻的本质、表现为生存的界线一样，这里，它在生者面前则表现为灵巧(das Geschickte)；这样便以下列形式产生了同一性：确定者和被确定者，中心和扩展。诗人的积极活动通过生者得到了确定，而生者又在自己的具象生存中——“便利他人”——依据诗人的本质确定自己。民众作为诗人命运的无限扩展的符号和文字而存在。这种命运本身，如同之后将要表明的那样，是歌唱。这样，民众将作为歌唱的象征充溢荷尔德林的宇宙。把“民众诗人”改变为“民众喉舌”证实的同样是这一点。这首诗的前提条件是，不断把源于中立“生活”的形象转变为神话秩序的部分。这种秩序中的民众和诗人被同样强烈地纳入这一转折之中。在这些词语中，可以特别感受到天才对他主宰地位的离弃。在民众中间歌唱的诗人暨民众，完全置身于歌唱范围之内，一种由民众和他们的(处于诗人命运中的)歌手构成的平面整体再现于结尾之中。而现在——我们是否可以将此与拜占庭的马赛克相比？——所表现的民众是被抽掉人格的，他们像被压挤在平面上一样围绕在他们的神圣诗人那平淡高大的形象周围。与第一稿本相比，这些民众是另外一种、本质更为确定的民众；与他们相适应的是另外一种生活观：“所以，我的天才，请自由

地走进生活，不要忧愁！”“生活”在这里位于诗人的存在之外；在新稿本中它不是前提，而是一种以强大的自由所完结的运动的对象：诗人走进生活，而不在其中转变消失。把民众划在第一稿本中的那种生活观中的归类法，现在成了生者与诗人的命运联系。“发生什么事情，完全是在你！”以前的稿本在此处用的是“赐福”（于你）。这种对神话因素的移置做法同样也构成了其他各处修改的内在形式。“赐福”是一种依附于超验和传统神话因素的设想，它并不是从诗作中心（如天才）出发来理解的。而“在”（*gelegen*）则完全追溯到中心，它意味着天才本人的一种关系，在这一关系中，这一段落的修辞性的“是”（*sei*）被这一“在性”（*Gelegenheit*）的存在扬弃。空间的扩展在以前的意义上重新出现。这里所涉及的仍然是美好世界的规律，即为何对诗人来讲，真理之路必须是可行走的，在这一世界中，位置同时也由于诗人而成了被置物。荷尔德林曾这样开始一首诗：“欢快吧！你选择的是好命运。”这里，对于幸运者来说，为他而存在的只是这个命运，即好命运。诗人与命运的这种同一关系的对象是生者。“跟上欢乐的节拍”这一结构是以声调的感性秩序为基础的。这里确定者和被确定者的同一性，也存在于韵脚之中，就如整体结构表现为半双重性一样。这里所存在的作为法则的同一性，不是质的意义



上的，而是功能意义上的，因为所道出的不是韵句本身。当然，“跟上欢乐的节拍”压在欢乐的韵脚上没有什么意义，就像“在你”使“你”本身成为被置物、变成空间一样。如同被置物被认识为天才的（而不是与他的）关系一样，韵脚是欢乐的（而不是与它的）关系。那一在格外强调时听起来像声音的画面表现出的不和谐，而更多是具有以下功能：使欢乐的内在精神时间秩序成为可感知的、可听到的。这种功能存在于无限扩展的情节序列中，而这一情节又是与韵句的无限可能性相适应的。这样，真理和地毯画面中的不和谐，产生出的是可供行走这一具有联合力量的秩序关系，就像“在性”意味着位置的精神和时间的同一性（真理）一样。这些不和谐在诗作结构中突出了内在于所有空间关系中的时间同一性以及精神存在在同一性扩展中的绝对确定特性。这一关系的载体是生者，这是格外明显的。恰恰是基于这些生动画面的极端性，道路和适宜的目标现在应当表现得不同于前，不同于以前依照田园式的世界感受所表现的，位于表现这种世界感受之后的诗句是：“或者还有什么可以让你受辱，| 心灵！还能遇到什么，| 在你该去之处？”这里，在注视段落结尾时力量加剧的同时，可以将两个草稿的标点符号作一比较。在下一段落中凡人是如何以与天神同样的意义接近歌唱的，现在——在他们充满诗人的

命运时——才能完全理解。就其渗透力来理解，所有这一切都必须与荷尔德林在最初稿本中赋予民众形象的力度来比较。因为，民众为歌唱所愉悦并与诗人相近，所以后者可以被称为民众诗人。仅在这里就可猜测到一种更为严格的世界构想的力量，这一构想以直观找到了民众的命运般的意义，而以前只是试图从远距离出发获得这一点。正是这种直观使民众成了诗人生活的感性精神功能。

特别是在时间功能上还很模糊的关系，现在得到了新的确定性，就神的形象对这些关系的独特转变所作的追踪表明了这一点。通过新的世界建构中这种适合于神的内在形象，可——比通过他们与民众的对立——更为确切地澄清民众的性质。生者的意义的内在形式是他们被纳入诗人的——确定和被确定的，空间中的真实的——命运的生存，而在第一稿本中却没有这种意义，就如同在这里看不出神的特殊秩序一样。而在新稿本中贯穿着一种有立体力度倾向的运动，它在神的形象中最为活跃。（除了表现在民众形象中的、趋向于无限的情节的空间运动之外。）神在这里成了极为特殊的、确定的形象，同一性法则在这些形象上得到了全新的塑造。神的世界的同一性和它与歌手命运的关系有别于生者秩序中的同一性。在那里，通过诗人并为诗人所确定的情节被我们视为出自

同一源泉。诗人经历的是真理，这样他认识了民众。而在神的秩序中——下面将要表明这一点——存在着一种形象的特殊的内在一性。在空间画面中，比如通过装饰对平面的确定，已经可以看到对这种同一性的暗示。但是它在成了一种秩序的主宰者之后，其所开创的是对生者的具体化。由于每一形象自身都再次浓缩，都载有纯内在的立体性——他们的生存在时间中的表达，因而形象独特地加倍增强（这使它与空间的确定性相联系）。在这一浓缩倾向中，事物作为纯粹的思想追求生存，决定诗人在形象的纯粹世界中的命运。形象的立体性表现为精神的。如此，“欢乐的一日”变成了“思考的一日”。对这一日，用形容词所表明的不是它的特性，而是给它以那种恰恰是构成本质的精神同一性条件的能力：思考。现在，这一日在新稿本中的塑造达到了最高境地，表现为静的、在意识中与自身和谐的，表现为生存的内在立体形象，与这一形象相适应的是生者秩序中情节的同一性。从神的角度来看，这一日表现为对时间总和的塑造。从时间总和这一近乎于持之以恒之物中所获得的是一种更为深刻的意义，即它由上帝所赐。这一日是赐予的，这一想象应格外严格地与赠送这一日的传统神话区分开来。因为，这里已对之后将更为强烈的表现作了暗示：思想导致形象的客观化；只是赐予，还是不愿赐

予这一日，神完全依赖于他们自己的立体性，因为他们最接近的是思想的形象。这里可再次指出在纯音调上通过头韵法对意图的增强。这里，重要的美把这一日提高为立体的、同时又是静观的原则，这种美在《客戎》的开头表现得更为强烈：“你究竟在哪里？沉思！你总是要躲避，你在哪里，光明？”与之同样的观念对第五段第二句作了非常内在的修改，使之相对以前的稿本变得极为细腻。完全与“流逝的时间”和“过世者”相反，在新稿本中，这一句展现了时间和人的形象中的持之以恒和持续性。“时间转折之时”还明显地包括了持之以恒的时刻，这一时间中的内在立体性要素。内在时间立体性这一要素是至关重要的，这一点就像到目前为止表现出的现象的中心意义一样，在以后才能完全明了。紧接着的“我们长眠人”也是同样的表达。以（睡眠）所表达的又是形象的最深刻的同一性。这里已经可以联想到赫拉克利特的话：尽管我们在清醒状态看到的是死亡，但在睡眠中看到的仍是睡眠。这里所涉及的是有力度的思想的立体结构，就如同充满静观的意识对此构成最终基础一样。这里在强度上导致形象的时间立体同一性关系，必然在广泛意义上导致一种无限的形象形式，一种入殓的立体性，在这种立体性中，形象与无形达到同一。通过思想对形象进行客观化，同时也意味着：思想的越来越

无界限的、无止境的扩展，所有形象在一个形象中的联合，将要成为这一形象的是神。通过这一形象便有了可界定诗人命运的具象物。对于诗人，神意味着对他的命运的无可估量的塑造，就如同生者保证了远远超出诗人命运范围的情节的最大扩展一样。这种通过塑造对命运的确定，构成了诗人宇宙的具体化。但这一确定同时也意味着意识中时间立体的纯粹世界：在这一世界中，思想成为主宰；在此前包含诗人积极活动的真理之处，现在出现的是这一真理的充满感性的主宰。在对这一世界构想的塑造中，越来越严格地删除了对任何一种传统神话的沿用。冷僻的“祖先”被“父亲”取代，太阳神变成了一个上苍之帝。上苍的立体的、甚至是建筑学式的意义远远大于太阳。但这里同时也表明，诗人是如何一步步地扬弃形象与无形间的差别的；与太阳相比，上苍不仅意味着一种特别的扩展，同时也意味着形象的缩小。这一关联的力度也揭示了紧接着的“用金襴带擎托，像儿童一样扶持”的意义。画面的僵硬和不可接近，又不得不让人联想到东方的观察方式。由于与上帝的立体联系在未经塑造的空间中心出现——就其强度来看，它是通过新稿本所包含的唯一一种颜色来强调的——这一句显得意外地陌生并具有扼杀力。建筑学的成分如此之强烈，以致它与存在于上苍画面中的关系是相符的。诗作世界

中的形象是无限的同时又是起限定作用的；形象必须像生者的动荡力量那样，依照内在法则，扬弃于歌唱的存在之中，与之融为一体。即使是上帝最终也要很好地服务于歌唱，执行它的法则，像民众必须是它的扩展符号那样。这一点完结于结尾：“把一天神携带。”塑造，这一内在立体原则得到了如此之提高，以致僵死的形式的厄运降临于上帝的头上，这样——形象地说——立体性突然从内部转向外部，现在上帝完全成了客体。时间形式从内冲向外，成为动态的。天神被带来。这是对同一性的最高表达：希腊上帝完全顺从于他自己的原则，即形象。这预示着最大的亵渎：唯独上帝才能达到的狂妄(ὑβρις)把他改塑成了僵死的形象。给自己形体也就是狂妄(ὑβρις)。上帝已不再决定歌唱的宇宙，歌唱的本质更多是——依靠艺术——为自己自由选择客体：它带来上帝，因为在思想中神已经成为世界的客观存在。在这里已经可以看出最后一段的精彩结构，它集中体现了这首诗的一切塑造的内在目标。由于诗人在时间上的内在介入，生者的空间扩展在其中得到了确定：这样便解释了“灵巧”这一词；同样是这种孤立方法也使得民众成了命运的功能系列。“便利他人我们同样灵巧优秀”——上帝在他的僵死的无限之中成了客体，诗人完全把握了他。分解为不同整体的民众和上帝的秩序，在这里成

了诗人命运中的统一体。所表现出来的是多重同一性，民众与上帝像感性存在的条件一样，扬弃于这个同一性中。这一世界的中心属于另外一个人。

对各种具体直观形式之间的相互渗透及其在精神上以及与精神的联系，作为思想和命运等，我们已经作了具体的足够广泛的追踪。但最终目的不可能是澄清最终要素，因为这一世界的最终法则就是联系，即联系者与被联系者的功能同一体。但是，还必须揭示这一联系的特殊的中心点，即创作物的针对生活的界线推进得最远之处，从这一点可以看出，被赋予意义的生活越是流动不安、越是无形，内在形式的能量就表现得越强。在这一点上，创作物的统一体明显地表现出来，在这一点上，可以最大限度地整体观察那种联系性，认识诗的两个稿本的变化以及最后稿本对第一稿本的深化。——不可以说，第一稿本有创作物的整体性。在那里，诗的进程被诗人与太阳神的详细类比打断，但之后又没有以完整的力度重新返回到诗人上来。在这一稿本中，从它对死亡的特殊塑造和标题来看，还存在着两个世界的对峙，即诗人的世界和那个包含着死亡威胁的“真实”世界，这种真实只是装扮为神圣而出现。后来，这种双重世界消失了，随着死亡，勇气的特性也失去了意义，在继续的进程中只剩下诗人的生存。这样，迫切的问题是，这两个无论在

所有细节上还是在进程上都完全不同的稿本的可比性基础究竟是什么。作为两首诗的可比性的，依然不是某一成分的相同，而只能是功能上的联系性。这种功能存在于一个唯一可揭示的功能概念之中，即创作物之中。对这两个稿本的创作物，不应就其不存在的同祥性，而应就其“对比性”来进行比较。联系这两首诗的是它们的创作物，即它们对世界的态度，这便是勇气。对它的理解越深刻，它就越不能成为一种特性，而是成为一种人对世界和世界对人的关系。第一稿本的创作物首先只是作为特性的勇气。人与死亡两者僵硬地对立，它们没有共同的直观世界。尽管第一稿本试图在诗人身上，在他的神圣——自然的生存——中，找到与死亡的深刻关系，但只是间接地通过上帝的中介；死亡——在神话意义上——是上帝特有的，是诗人——同样是在神话意义上——所接近的。这时，生活还是死亡的前提条件，形象还是源于自然。它出于精神原则避免了对直观和形象的果断塑造，因而这两者没有渗透力。死亡的危险在这首诗中被美克服；而在后来的稿本中，所有的美都源于对危险的克服。以前荷尔德林以形象的解体结束了那首诗，而在新稿本结尾表现出的是塑造的纯粹原因。这一塑造得自于一种精神基础。这样人与死亡这一两重性只能基于一种可饶恕的生活感。它之所以不复存在，是因为



创作物联合成为一种更为深刻的联系性，是因为一种精神原则——勇气——自行塑造生活。勇气是对威胁世界的危险的献身。在勇气之中蕴藏着一种特殊的佯谬，由此出发才能完全理解两个稿本的创作物的结构：对勇者，危险依然存在，但尽管如此他并不在意它。因为，如果他要在意它的话，他就是胆小鬼；如果危险对他不存在的话——他便不是有勇气的。由于危险威胁的不再是勇者本身，而是世界，这一奇异的关系便分解了。勇气是蒙受危险者的生活感，以此，危险在他的死亡中扩展成为世界的危险并同时得到克服。危险的强大源于勇者——当它威胁到完全献身于它的勇者之时，才能威胁世界。在勇者的死亡之中，危险得到了克服，到达了它不再威胁的世界。在死亡之中，作为有限物体每天围绕躯体的巨大力量得以释放并同时得以安定。在死亡中，这些作为危险威胁勇者的力量已经转变，并在死亡中安静下来。（这是对曾经使神的本质接近诗人的力量的客观化。）死亡的英雄的世界是一个新的充满危险的神话世界：这便是诗的第二稿本的世界。在这一世界中，完全成为主宰者的是一种精神原则：诗人与世界的一体化。诗人不需要畏惧死亡，他是英雄，因为他生活、感受的是所有关系的中心。创作物的根本原则是关系的绝对主宰。它在这首诗中被塑造为勇气：塑造为诗人与世界的最

内在的同一性，它是这首诗的所有直观的和精神的同一性的源头，构成了分立的形象在时空秩序中不断扬弃的基础，在这一时空秩序中，分立的形象作为无形的和全形的、作为过程和存在、作为时间的立体性和空间的情节被扬弃。在死亡这一诗人世界之中，所有被认识的关系都联合为一体。存在于死亡之中的，是最高境界的无限形象和无形性、时间的立体性和空间的存在、思想和感性。这一世界中的每一生活功能都是命运，而在第一稿本中命运传统地决定着生活。这是东方的、神秘的、克服一切界线的原则，它在这首诗中明显地不断扬弃着希腊创作原则，它以纯粹的直观和感性生存关系创造出一种精神宇宙，在这一感性生存中，精神只是追求对同一性的功能的表达。把死亡和诗人这种两重性转变为一种“充满危险的”、死亡的诗人世界的统一体，是两首创作物所处的关系。现在才可能对中间的第三段进行观察。很明显，以“独自沉思”的形象出现的死亡被安排在诗的中心；歌唱是一切功能的总和，它即源于这个中心；“艺术”与“真理”这些思想是基本统一体的表达，这些思想也产生于这个中心。此前对凡人和天神的秩序的扬弃所作的论述，在这一关联中找到了确切的依据。可以猜测，“一孤独而无束者”指的是人，这与这首诗的标题当然也是很相符的。《羞涩》现在成了诗人的原本态

度。被置于生活的中心，诗人除了无动于衷的生存和完全的被动这一勇者的本质，一无所有，他只能完全献身于关系。这一关系起始于他，又返回他身上。这样歌唱打动了生者，他认识他们——但跟他们不再有亲缘关系。诗人与歌唱在诗的宇宙中没有区别。他完全是针对生活和冷漠的界线，围绕他的是保持他的法则的巨大感性力量和思想。他在何等强度上意味着一切关系的不可触摸的中心，最强烈地包含在最后两句诗中。天神成了无限生活的符号，但这种生活又构成了他的界线：“把一天神携带。而我们自己 | 带来灵巧的双手。”这样，诗人不再被看作是形象，而仅仅是作为形象的原则、作为界定者和他自己身体的载体。他带来了他的双手和——天神。这一关键之处使得诗人与所有形象以及世界所持的距离成了它们的统一体。诗作的结构证明了席勒以下那段话所表达的认识：“通过形式铲除素材，是大师的根本艺术秘密……之所在……观众和听众的心境必须是完全自由的，必须是未受损的，它必须像出自创世者的双手那样，纯洁完美地出自艺术家的魔术。”

以上研究过程在多处都有意地避免使用似乎对描述更为贴切的“清醒”这一词。现在，在对其理解确定之后，便可使用荷尔德林的“神圣的清醒者”这一词。有人说，这一词包含着后期创作的倾向。它出自于

对自身在精神生活中所处位置的深刻自信，在这种精神生活中，这一清醒是允许的、必要的，因为它自身是神圣的、高尚的，不需要任何提高。这种生活还是希腊式的吗？不可能是，就如同一部纯粹的艺术作品的生活根本不可能是民众的生活一样，也同样不像是某个个性的生活，而是我们在创作物中所看到的他自己的<sup>1</sup>生活。这种生活是以希腊神话的形式建构的，但——这是关键之所在——不是完全以这一形式建构的；恰恰是希腊因素在最后稿本中被扬弃并通过另一个被我们（未作格外说明）称为东方式的<sup>2</sup>因素获得了平衡。后期稿本的几乎所有修改都是朝这一方向努力的，无论是在画面、还是在思想以及最终在死亡的新意义的使用上，所有这些都作为不受限定的现象来与自身和谐的、受塑造形式所限定的现象对抗。这里是否蕴藏着一个——或许不仅是对认识荷尔德林——具有决定性意义的问题，在这一关联中无法证实。但对创作物的观察结果并不是神话，而只是——在最重要的创作中——神话的联系，这些联系在艺术作品的塑造中表现为唯一的、非神话因素的、非神话的、我们不能再深刻理解的形象。

如果有一句话能够概括产生后一首诗的内在生活与神话的关系的话，那便是荷尔德林在比这首诗更晚的时期所写的那句诗：“摆脱大地的传说， | …… |

它们返回人类。”

根据：Walter Benjamin: Illuminationen. Ausgewählte Schriften. Herausgegeben von Siegfried Unseld. 2. Aufl. Frankfurt am Main 1980. S. 21-41 译出。

为了便于理解，现将本雅明所评的荷尔德林的两首诗译出。

## 诗人之勇气

(1800)

难道不是所有生者都与你是亲戚，  
难道命运之神不是亲自接近你为你效力？  
因此，毫无防御地尽情  
在生活中浪游，什么也别畏惧！

所发生的一切，都是对你的赐福，  
走向欢乐！或者还有什么能让你受辱，  
心灵！还能遇到什么，  
在你该去之处？

因为，自从歌唱摆脱了凡俗的嘴唇

呼吸着和平，慰藉着痛苦和欢欣  
我们的旋律愉悦着  
人的心灵，也同样是我们，

民众的歌手，喜欢在生者中置身  
众人欢聚之地，欢快慈仁，  
对每个人都敞开胸怀；这就是  
我们的祖先，太阳神，

他赐给穷人富人欢乐的一日，  
对我们，暂短的世间人，在匆匆的时间流逝，  
用金襴带擎托，  
像儿童一样扶持。

如果到了时间，等待他，带走他，  
是他那朱紫洪潮；看吧！高贵之光霞  
熟识变迁，志同道合  
正从小径走下。

同样也会消逝，如果到那时间，  
精神权利不减，以那时生命的庄严  
同样也会死亡，  
我们的欢乐找到美丽的完结。

## 羞 涩

(1802—1803)

难道你不认识那诸多生者？

难道你的脚不是像在地毯上一样，在真理上  
行走？

所以，我的天才，请自由地  
走进生活，不要忧愁！

发生什么事情，完全是在你！

跟上欢乐的节拍，或者还有什么可以

让你受辱，心灵！还能

遇到什么，在你走向的目的？

因为，自从天神与人等同，一孤独的无束者，

还有歌唱和侯爵那依照物种的合唱欢歌

也把天神引向独自沉思，

我们，民众的喉舌，

也同样喜欢在生者之中，那众生欢聚之地，

快乐地平等待你，

对每个人都敞开胸怀；这就是  
我们的父亲，上苍之帝，

他赐给穷人富人思考的一日，  
对我们长眠人，在时间转折之时，  
用金襴带擎托，  
像儿童一样扶持。

便利他人我们同样灵巧优秀，  
如果我们到来，乘艺术之舟，  
把一天神携带。而我们自己  
带来灵巧的双手。

根据：Friedrich Hölderlin: Sämtliche Gedichte. Studien-  
ausgabe in 2 Bdn. Herausgegeben und kommentiert von Detlev  
Lüders. Wiesbaden 1989. S. 260、262 译出。





## 引文目录

### 材料来源<sup>①</sup>

约翰·戈特利布·费希特：《全集》，I. H. 费希特主编，三部九卷，柏林，1845—1846年，第一卷。

弗里德里希·施莱格尔：《青年文集》（1794—1802），米诺尔主编，两卷，维也纳，1906年易名再版，而《季节女神》和《雅典娜神殿》片断以及《思想》是附带其在米诺尔版中的序号引用的。

弗里德里希·施莱格尔：1804—1806年间的哲学讲座，并附《特别是有关哲学神学内容的片断》，C. J. H. 温迪施曼主编，《弗里德里希·冯·施莱格尔全集》，增补卷，四部两卷，波恩，1846年（再版），第二卷。

弗里德里希·施莱格尔：《路琴德》，小说，菲利普·雷克拉姆，广搏书库，第320号，莱比锡，无出版年份。

---

<sup>①</sup> 由于浪漫主义者在具体的片断中常常把若干思想交织在一起，所以，为论述清晰起见，在引用时不得不常常忽略片断中的某些与所涉思路无直接关系的部分。省略当然是在不改变片断的意义的情况下进行的。

弗里德里希·施莱格尔：《奥古斯特·威廉·施莱格尔和弗里德里希·施雷格尔选集》，奥斯卡·瓦尔策尔主编，斯图加特，1892年，收刊于《德意志民族文学》，约瑟夫·屈尔施纳主编，第143卷。

弗里德里希·施莱格尔：《弗里德里希·施莱格尔致他哥哥奥古斯特·施莱格尔的信》，奥斯卡·瓦尔策尔主编，柏林，1890年。

诺瓦利斯：《文集》，恩斯特·海尔博恩基于手稿遗作主编的校勘新版<sup>①</sup>，两卷，于柏林，1901年，第二卷。

诺瓦利斯：《诺瓦利斯与弗里德里希·施莱格尔、奥古斯特·施莱格尔、莎洛特·施莱格尔和卡萝莉纳·施莱格尔的通信集》，J. M. 莱西主编，美茵茨，1880年。

《施莱尔马赫生平摘录》，摘自《书信》，由路德维希·约纳斯准备，他死后由威廉·狄尔泰主编出版，四卷，柏林，1858—1863年。

威廉·狄尔泰：《施莱尔马赫生平》，卷一，其中：《施莱尔马赫内心发展的里程碑》，柏林，

---

<sup>①</sup> 现在已绝版的由米诺尔主编的《诺瓦利斯文集》(4卷，耶那，1907)在本书的准备期间无法找到。遗憾的是，在后来找到这一版本后也不是所有引证都可采用此版本，因为少数几个片断只有在米诺尔主编版中有，而在海尔博恩版中却没有。

1870年。

《卡萝莉纳致她姊妹、女儿奥古斯德、戈特尔夫妇、F. L. W. 迈耶、A. W. 和 Fr. 施莱格尔、J. 谢林以及其他人的信》，并附 A. W. 和 Fr. 施莱格尔和其他人的信，G. 崑茨主编，两卷，莱比锡，1871年。

《歌德作品集》，受萨克森大公爵夫人索菲委托出版，4部，魏玛，1887—1914年。

荷尔德林：《全集》，历史校勘版，在弗里德里希·泽巴斯的协助下由诺贝特·海林格拉特主编，六卷（迄今为止出版三卷），慕尼黑、莱比锡，1913—1916年。

荷尔德林：《智慧的不忠》，存于诺伊堡基金会收藏中的未印刷手稿，见：《王国》季刊，第一年度，慕尼黑，1916年（唯一印刷稿）。



## 参考文献

西格贝特·埃尔库斯：《对浪漫派的评价和对其研究的批判》，弗兰茨·舒尔茨主编，慕尼黑、柏林，1918年（历史文库，第39卷）。

卡尔·恩德思：《弗里德里希·施莱格尔，他的本质与发展的源泉》，莱比锡，1913年。

鲁道夫·海姆：《浪漫派》，《德意志精神史论》，柏林，1870年。

里卡达·胡赫：《浪漫派的鼎盛时期》，莱比锡，1901年（未修订再版）。

埃尔温·基尔歇：《浪漫派的哲学》，遗作，耶那，1906年。

保尔·赖尔希：《弗里德里希·施莱格尔的哲学观之发展与系统建构》，柏林，1905年，收入“埃尔兰根大学博士论文”。

弗丽达·马尔戈林：《早期浪漫派的小说理论》，斯图加特，1909年，收入“伯尔尼大学博士论文”。

夏洛特·平古德：《弗里德里希·施莱格尔的审美学说脉络》，斯图加特，1914年，收入“慕尼黑大学博士论文”。

马克斯·普尔韦尔：《浪漫派的反讽与浪漫派的喜

剧》，圣·加仑，1912年，收入“弗赖堡大学博士论文”。

伊丽莎白·罗藤：《歌德的初始现象与柏拉图的理念》，吉森，1913年，收入《哲学论文》，赫尔曼·科恩和保尔·纳托普主编，卷八，第一册。

海因里希·西门：《诺瓦利斯的魔幻唯心主义的理论基础》，海德堡，1905年，收入“弗赖堡大学博士论文”。

威廉·温德尔邦：《近代哲学史及其与一般文化和特别科学的关联》，卷二：德国哲学的鼎盛时期，从康德到黑格尔和诺伊巴特，莱比锡，1911年（第五版）。

## 译后记

《德国浪漫派的艺术批判概念》是本雅明的博士学位论文，其中的才思与睿智让人动容。本雅明短暂的学术道路上颇多坎坷，此书或许是其对学术充满憧憬的一本梦想之作。

中文版此前曾收录于《经验与贫乏》一书，此次承蒙北京师范大学曹卫东教授与北京师范大学出版社谭徐锋先生邀约，得以再版。北京师范大学出版社编辑曾忆梦女士对照德文原文进行了校勘，并修正了书中的一些文字错误，译者也补译了两则关于本书的文献，期待能更便于读者理解本雅明。

本雅明的语言表述以晦涩著称，然而其哲思的确值得关注，当下中国学术界是一个大转型时代，本雅明极具穿透力的思索或许可以成为构建中国学术体系的一种思想资源。



本书正文部分由王炳钧翻译，“引言”和“博士论文自述”由杨劲整理翻译，特此说明。

译作中容或有疏漏之处，请读者不吝指正。

王炳钧

2014年5月