

汉译世界学术名著丛书

docsriver.com  
商家本本店

# 美学

第一卷

〔德〕黑格尔著



96860

B 35.35  
71

汉译世界学术名著丛书

美学

第一卷

[德] 黑格尔著

朱光潜译



商务印书馆

1996年·北京

汉译世界学术名著丛书

美 学

第一卷

〔德〕黑格尔著 朱光潜译

---

商务印书馆出版

(北京王府井大街36号 邮政编码100710)

新华书店总店北京发行所发行

民族印刷厂印刷

ISBN 7-100-01140-X/B·157

---

1979年1月第2版

开本 850×1168 1/32

1996年6月北京第9次印刷

字数 268千

印数 20 000册

印张 12 插页 4

定价：13.40元

[www.docsriver.com](http://www.docsriver.com) 定制及广告服务 小飞鱼  
更多**广告合作及防失联联系方式**在电脑端打开链接  
<http://www.docsriver.com/shop.php?id=3665>



[www.docsriver.com](http://www.docsriver.com) 商家 本本书店  
内容不排斥 转载、转发、转卖 行为  
但请勿去除文件广告宣传页面

若发现去宣传页面转卖行为，后续广告将以上浮于页面形式添加

[www.docsriver.com](http://www.docsriver.com) 定制及广告服务 小飞鱼  
更多**广告合作及防失联联系方式**在电脑端打开链接  
<http://www.docsriver.com/shop.php?id=3665>



*Georg Wilhelm Friedrich Hegel*

**ÄSTHETIK**

Aufbau-Verlag, Berlin, 1955

本书据柏林建设出版社 1955 年版译出

# 汉译世界学术名著丛书

## 出版说明

我馆历来重视移译世界各国学术名著。从五十年代起，更致力于翻译出版马克思主义诞生以前的古典学术著作，同时适当介绍当代具有定评的各派代表作品。幸赖著译界鼎力襄助，三十年来印行不下三百余种。我们确信只有用人类创造的全部知识财富来丰富自己的头脑，才能够建成现代化的社会主义社会。这些书籍所蕴藏的思想财富和学术价值，为学人所熟知，毋需赘述。这些译本过去以单行本印行，难见系统，汇编为丛书，才能相得益彰，蔚为大观，既便于研读查考，又利于文化积累。为此，我们从1981年着手分辑刊行。限于目前印制能力，1981年和1982年各刊行五十种，两年累计可达一百种。今后在积累单本著作的基础上将陆续汇印。由于采用原纸型，译文未能重新校订，体例也不完全统一，凡是原来译本可用的序跋，都一仍其旧，个别序跋予以订正或删除。读书界完全懂得要用正确的分析态度去研读这些著作，汲取其对我有用的精华，剔除其不合时宜的糟粕，这一点也无需我们多说。希望海内外读书界、著译界给我们批评、建议，帮助我们这套丛书出好。

商务印书馆编辑部

1982年1年

# 目 录

## 全书序论

一	美学的范围和地位 .....	4
	1. 自然美和艺术美 .....	4
	2. 对一些反对美学的言论的批驳 .....	6
二	美和艺术的科学研究方式 .....	18
	1. 经验作为研究的出发点 .....	18
	2. 理念作为研究的出发点 .....	27
	3. 经验观点和理念观点的统一 .....	28
三	艺术美的概念 .....	29
	A. 一些流行的艺术观念 .....	32
	1. 艺术作品作为人的活动的产品 .....	33
	2. 艺术作品作为诉之于人的感官的, 从感性世界吸取源泉的作品 .....	40
	3. 艺术的目的 .....	52
	a) 摹仿自然说 .....	52
	b) 激发情绪说 .....	57
	c) 更高的实体性的目的说 .....	59
	B. 从历史演绎出艺术的真正概念 .....	69
	1. 康德哲学 .....	70
	2. 席勒、文克尔曼、谢林 .....	76
	3. 滑稽说 .....	79

四 题材的划分 .....	87
1. 艺术美的理念或理想 .....	92
2. 理想发展为艺术美的各种特殊类型 ——象征型艺术、古典型艺术与浪漫型艺术 .....	94
3. 各门艺术的系统 ——建筑,雕刻,绘画,音乐,诗歌等 .....	103

## 第一卷 艺术美的理念或理想

序论 .....	117
1. 艺术对有限现实的关系 .....	121
2. 艺术对宗教与哲学的关系 .....	129
3. 第一卷题材的划分 .....	134
第一章 总论美的概念 .....	135
1. 理念 .....	135
2. 理念的客观存在 .....	141
3. 美的理念 .....	142
第二章 自然美 .....	149
A. 自然美,单就它本身来看 .....	149
1. 理念作为生命 .....	149
2. 自然生命作为美 .....	160
3. 对自然生命的观察方式 .....	168
B. 抽象形式的外在美与感性材料的抽象统一的 外在美 .....	172
1. 抽象形式的美 .....	173
a) 整齐一律, 平衡对称 .....	173
b) 符合规律 .....	178



---

c) 和谐 .....	180
2. 美作为感性材料的抽象的统一 .....	182
<b>C. 自然美的缺陷</b> .....	183
1. 在直接现实中的内在因素仍然只是内在的 .....	186
2. 直接个别客观存在的依存性 .....	190
3. 直接个别客观存在的局限性 .....	193
<b>第三章 艺术美,或理想</b> .....	197
<b>A. 理想,单就它本身来看</b> .....	197
1. 美的个性 .....	197
2. 理想对自然的关系 .....	206
<b>B. 理想的定性</b> .....	223
一、理想的定性,就它本身来看 .....	223
1. 神性的东西,作为统一性与普遍性 .....	223
2. 神性的东西,作为诸个别的神 .....	224
3. 理想的静穆 .....	225
二、动作或情节 .....	227
1. 一般的世界情况 .....	228
a) 个体的独立自足性: 英雄时代 .....	229
b) 散文气味的现代情况 .....	246
c) 个体独立自足性的恢复 .....	248
2. 情境 .....	251
a) 无情境(无定性的情境) .....	255
b) 有定性的情境处在平板状态 .....	256
c) 冲突 .....	260
3. 动作(情节) .....	276
a) 引起动作的普遍力量 .....	279

b) 发出动作的个别人物 .....	285
c) 人物性格 .....	300
三、理想从外在方面得到定性 .....	311
1. 抽象的外在因素, 单就它本身来看 .....	314
a) 整齐一律, 平衡对称, 和谐 .....	315
b) 感性材料的统一 .....	320
2. 具体的理想与它的外在实在的协调一致 .....	322
a) 主体与自然的单纯的自在的统一 .....	322
b) 由人的活动而产生的统一 .....	326
c) 精神关系的总和 .....	334
3. 理想的艺术作品的对外在方面对听众的关系 .....	335
a) 让艺术家自己时代的文化发挥效力 .....	337
b) 维持历史的忠实 .....	341
c) 艺术作品的真正的客观性 .....	343
C. 艺术家 .....	356
1. 想象, 天才和灵感 .....	357
a) 想象 .....	357
b) 才能和天才 .....	360
c) 灵感 .....	363
2. 艺术表现的客观性 .....	366
a) 纯然外在的客观性 .....	366
b) 尚未展现的内心生活 .....	367
c) 真正的客观性 .....	368
3. 作风, 风格和独创性 .....	369
a) 主观的作风 .....	370
b) 风格 .....	372
c) 独创性 .....	373

# 全 书 序 论



这些演讲是讨论美学的；它的对象就是广大的美的领域，说得更精确一点，它的范围就是艺术，或则毋宁说，就是美的艺术<sup>①</sup>。

对于这种对象，“伊斯特惕克”(Ästhetik)<sup>②</sup> 这个名称实在是不完全恰当的，因为“伊斯特惕克”的比较精确的意义是研究感觉和情感的科学。就是取这个意义，美学在沃尔夫学派之中<sup>③</sup>，才开始成为一种新的科学，或则毋宁说，哲学的一个部门；在当时德国，人们通常从艺术作品所应引起的愉快、惊赞、恐惧、哀怜之类情感去看艺术作品。由于“伊斯特惕克”这个名称不恰当，说得更精确一点，很肤浅，有些人想找出另外的名称，例如“卡力斯惕克”(Kallistik)<sup>④</sup>。但是这个名称也还不妥，因为所指的科学所讨论的并非一般的美，而只是艺术的美。因此，我们姑且仍用“伊斯特惕克”这个名称，因为名称本身对我们并无宏旨，而且这个名称既已为一般语言所采用，就无妨保留。我们的这门科学的正当名称却是“艺

① 旧译为“美术”；“美术”一般不包括诗歌文学，甚至不包括建筑，而“美的艺术”却包括这些。

② “美学”在西文为“伊斯特惕克”。

③ 沃尔夫 (Christian von Wolff, 1679—1754)，德国理性派哲学家，他的门徒鲍姆嘉通 (Alexander Gottlieb Baumgarten, 1714—1762) 在 1750 年出版“美学”，首先用“Ästhetik”这个名称。

④ 希腊文 Kallos 即“美”。

术哲学”，或则更确切一点，“美的艺术的哲学”。

## 一 美学的范围和地位

### 1. 自然美和艺术美

根据“艺术的哲学”这个名称，我们就把自然美除开了。从一方面看，我们这样界定对象的范围，好象有些武断，好象以为每一门学科都有权任意界定它的范围。但是我们把美学局限于艺术的美，并不应根据这种了解。在日常生活中我们固然常说美的颜色，美的天空，美的河流，以及美的花卉，美的动物，尤其常说的是美的人。我们在这里姑且不去争辩在什么程度上可以把美的性质加到这些对象上去，以及自然美是否可以和艺术美相提并论，不过我们可以肯定地说，艺术美高于自然。因为艺术美是由心灵<sup>①</sup>产生和再生的美，心灵和它的产品比自然和它的现象高多少，艺术美也就比自然美高多少。从形式看，任何一个无聊的幻想，它既然是经过了人的头脑，也就比任何一个自然的产品要高些，因为这种幻想见出心灵活动和自由。就内容来说，例如太阳确实象是一种绝对必然的东西，而一个古怪的幻想却是偶然的，一纵即逝的；但是象太阳这种自然物，对它本身是无足轻重的，它本身不是自由的，没有自意识的；我们只就它和其它事物的必然关系来看待它，并不把它作为独立自为的东西来看待，这就是，不把它作为美的东西来看

<sup>①</sup> Geist, 法译作“精神”(Esprit), 英译有时作“精神”(Spirit), 有时作“心灵”(Mind)。

待<sup>①</sup>。

如果我们只是普泛地说：心灵和它的艺术美高于自然美，这就等于还没有说出什么，因为所谓“高于”还是完全不确定的说法，还是把自然美和艺术美左右并列地摆在同一观念范围里，所指的还只是一种量的分别，因此，还只是一种表面的分别。心灵和它的艺术美“高于”自然，这里的“高于”却不仅是一种相对的或量的分别。只有心灵才是真实的，只有心灵才涵盖一切，所以一切美只有在涉及这较高境界<sup>②</sup>而且由这较高境界产生出来时，才真正是美的。就这个意义来说，自然美只是属于心灵的那种美的反映，它所反映的只是一种不完全不完善的形态，而按照它的实体，这种形态原已包涵在心灵里。

此外，把美学局限于美的艺术也是很自然的，因为尽管人们常谈到各种自然美——古代人比现代人谈得少些——从来却没有人想到要把自然事物的美单提出来看，就它来成立一种科学，或作出有系统的说明。人们倒是单从效用的观点，把某些自然事物提出来研究，成立了一种研究可用来医病的那些自然事物的科学，即药理学，描绘对医疗有用的矿物，化学产品，植物和动物；但是人们从来没有单从美的观点，把自然界事物提出来排在一起加以比较研究。我们感觉到，就自然美来说，概念既不确定，又没有什么标准，因此，这种比较研究就不会有什么意思。

---

① 黑格尔所谓“绝对”，“自由”，“无限”，“自在自为”，其实都是一回事，即一个独立自在的整体，不受与其它事物的关系所限制，只有把一个对象看作一个独立自在的整体，即理念与现象的统一体，它才是绝对的，无限的，自由的，自在自为的，也才是美的。“自为”就是自觉，与存在而不自觉的“自在”对立，是心灵的特征。

② “较高境界”即指心灵。

以上这番话讨论自然美和艺术美，它们之间的关系，以及我们何以要把自然美排除于美学范围之外，这番话的用意在消除一种误解，以为我们对美学作这样的界定是任意武断。目前我们还不能就这些关系加以证明，因为这就是美学本身所要做的事，所以只有待将来再去讨论和证明。

## 2. 对一些反对美学的言论的批驳

如果我们暂把研究对象局限于艺术美，这头一步就要使我们碰上一些新的困难。

首先我们就遇到这样一个疑问：美的艺术是否值得作为科学研究的对象？在生活的一切活动中，美和艺术诚然象一个友好的护神，把内外一切环境都装饰得更明朗些，对生活的严肃和现实的纠纷可以起缓和作用，以娱乐的方式来排除厌倦，虽然不能带来什么好的东西，至少可以代替坏的东西，这究竟还是聊胜于无。但是尽管艺术到处都显出它的令人快乐的形象，从野蛮人的粗糙的装饰到庄严华丽的庙宇，这些形象本身究竟还是与人生的真正目的无关。艺术形象虽然也无害于这些严肃的目的，甚至于至少就消除丑恶这一点来说，还有助于这些严肃的目的，但是说到究竟，艺术不过是精神的松弛和闲散，而人生重要事业却需要精神的紧张。因此，要想以科学的严肃来对待本身无重要性的东西，就未免不很合适而且有些学究气。照这样看来，纵使玩赏美所可引起的心灵的软化不是一种有害的使人软弱的影响，艺术究竟是一种多余的东西。既然假定了美的艺术是一种奢侈，人们就常感到有必



要去就这些艺术与实践方面的需要的关系，特别就它们与道德和宗教的关系，去替它们辩护。既然不能证明这些艺术完全无害，至少也得叫人相信这种精神方面的奢侈究竟是利多于害。从这个观点出发，人们就认为艺术也自有严肃的目的，往往称许艺术可以调和理性与感性、愿望与职责之类互相剧烈斗争和冲突的因素。但是人们也可以说，纵使艺术有这样严肃的目的，理性与职责也不能从这种调和的企图得到什么好处，因为按照它们的不夹杂质的本质，理性与职责是不容许有这种调和的，它们要求维持它们本身固有的纯洁性。而且艺术也不能因为有这种调和的作用，就值得成为科学研究的对象，因为艺术究竟要同时服侍两个主子，一方面要服务于较崇高的目的，一方面又要服务于闲散和轻浮的心情，而且在这种服务之中，艺术只能作为手段，本身不能就是目的。最后，纵使艺术真是服从较严肃的目的，发生较严肃的效果，它用来达到这种目的的手段却总是有害的，因为它用的是幻相。美的生命在于显现(外形)<sup>①</sup>。很容易看到，一个本身真实的目的不应该通过幻相去达到，尽管用幻相有时可以达到某种目的，那究竟只可偶一为之，即使在偶一为之的场合，幻相也还不能算是好的手段。手段应该配得上目的的尊严。产生真实的东西本身就必真实，不能只是显现或幻相。科学也是如此，它也应该按照现实的真实情况和理解现实的真实方式，去研究心灵的真实旨趣<sup>②</sup>。

从此可以看出：美的艺术似不配作为科学研究的对象，因为它

① Schein 亦可译“现形”或“形象”。依黑格尔，理念“显现”于现象，成为具体的统一体，才有美。译“显现”似较妥，因为它含有动词意味。

② Interesse 一般译“兴趣”，意指“利害攸关的事”，“关心的事”。

们只是一种愉快的游戏；纵然它们也有些较严肃的目的，实际上它们却和这些目的的严肃性相矛盾。它们对上述游戏和严肃的目的，都只是处于服务的地位，而且，它们之所以成为艺术，以及它们用来产生艺术效果的手段，都只能靠幻相和显现（外形）。

其次，我们还可以这样看：纵使美的艺术可以供一般的哲学思考，却仍不是真正科学研究的适宜对象。因为艺术美是诉之于感觉、感情、知觉和想象的，它就不属于思考的范围，对于艺术活动和艺术产品的了解就需要不同于科学思考的一种功能。还不仅如此，我们在艺术美里所欣赏的正是创作和形象塑造的自由性。无论是创作还是欣赏艺术形象，我们都好象逃脱了法则和规律的束缚。我们离开了规律的谨严和思考的阴森凝注，去在艺术形象中寻求静穆和气韵生动，拿较明朗较强烈的现实去代替观念的阴影世界。最后，艺术作品的源泉是想象的自由活动，而想象就连在随意创造形象时也比自然较自由。艺术不仅可以利用自然界丰富多采的形形色色，而且还可以用创造的想象自己去另外创造无穷无尽的形象。在这种丰富无比的想象和想象的产品的面前，思考就好象不得不丧失它的勇气，不敢把这样丰富的东西完全摆在自己面前去研究，把它们纳入一些普遍公式里。

就另一方面说，人们都承认科学按照它的形式来说，只能就无数个个别事例进行抽象思考，因此，从一方面看，想象及其偶然性和任意性，——这就是艺术活动和艺术欣赏的功能——是不能归入科学领域的；从另一方面看，艺术既灌注生气于阴暗枯燥的概念，弥补概念对现实所进行的抽象和分裂，使概念再和现实成为一体了，这时纯粹思考性的研究如果闯入，它就会把使概念再和现实成

为一体的那个手段本身取消了，毁灭了，又把概念引回到它原有的不结合现实的简单状态和阴影似的抽象状态了。其次，按照它的内容来说，科学所研究的是本身必然的东西。美学既然把自然美抛开，我们就不仅显然得不到什么必然的东西，而且离开必然的东西反而愈远了。因为自然这个名词马上令人想起必然性和规律性，这就是说，令人想起一种较适宜于科学研究、可望认识清楚的对象。但是一般地说，在心灵领域里，尤其是在想象领域里，比起自然界来，显然是由任意性和无规律性统治着的，这些特性就根本挖去了一切科学的基础。

从这些观点看来，美的艺术按照它的起源、效果和范围各方面来看，都不适宜于科学的努力，而且象是和思考的控制根本抵触，不宜作为真正科学研究的对象。

对美的艺术进行真正的科学研究所引起的这一类的顾虑是从一些流行的见解、观点和研究中搜来的。这些意见的较详尽的阐述，在一些论美和论美的艺术的旧著作里（特别是法国的）是读不完的，令人读得腻味的。这里面有一部分也包含一些相当确实的事实，也有一部分包含乍看似很言之成理的论证。例如以下就是一个事实：美的形象是丰富多采的，而美也是到处出现的；从这个事实出发，人们就可以推论：人类本性中就有普遍的爱美的要求；还可以进一步推论：对于美的看法是非常复杂的，几乎是各人各样的，所以关于美和审美的鉴赏力，就不可能得到有放皆准的普遍规律。

在回到我们的本题之前，我们有必要先解决一个任务，就是对上述那些见解和顾虑作一番简短的初步的讨论。

第一,关于艺术值不值得作为科学研究的对象。毫无疑问,艺术确实可以用来作为一种飘忽无常的游戏,为娱乐和消遣服务,美化我们的环境,给生活情况的外表蒙上愉快的气氛,把一些其它事物装饰得更辉煌。就这个意义说,艺术确实不是无所依赖的、自由的,而是服从于某种目的的。但是我们所要讨论的艺术无论是就目的还是就手段来说,都是自由的艺术。艺术一般地固然可以服从其它目的,可以只是一种游戏,但是这种情形是艺术与一般思考所共同的。因为从一方面看,科学,作为服从其它目的的思考,也是可以用来实现特殊目的,作为偶然手段的;在这种场合,它就不是从它本身而是从对其它事物的关系得到它的定性<sup>①</sup>。从另一方面看,科学也可以脱离它的从属地位,提升到自由独立的地位,达到真理,在这种地位,它就无所依赖,只实现它自己所特有的目的。

只有靠它的这种自由性,美的艺术才成为真正的艺术,只有在它和宗教与哲学处在同一境界,成为认识和表现神圣性、人类的最深刻的旨趣以及心灵的最深广的真理的一种方式 and 手段时,艺术才算尽了它的最高职责。在艺术作品中各民族留下了他们的最丰富的见解和思想;美的艺术对于了解哲理和宗教往往是一个钥匙,而且对于许多民族来说,是唯一的钥匙。这个定性是艺术和宗教与哲学所共有的,艺术之所以异于宗教与哲学,在于艺术用感性形式<sup>②</sup>表现最崇高的东西,因此,使这最崇高的东西更接近自然现

---

① Bestimmung, 确定某物之所以为某物的性质。概念体现于具体事物,与其它事物发生关系,因而受这种关系的限定,这就是受到定性。

② Sinnlich 指可用感官察觉的,为简便起见,本书一律译为“感性”。与精神性对立,实即物质的。

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

至于说到一般艺术的要素，即显现(外形)和幻相是无价值的，这种指责只是在把显现看成无实在性时，才有些道理。但是显现本身是存在所必需的，如果真实性不显现于外形，让人见出，如果它不为任何人，不为它本身，尤其是不为心灵而存在，它就失其为真实了。所以一般显现(外形)是无可非议的，所可非议的只是艺术表现真实时所取的那特殊形式的显现(外形)。如果说艺术用来使它的意匠经营的东西具体化为客观存在的那种显现(外形)就是幻相，这种非议也只有在拿显现和外在那现象世界的直接的物质性作比较，并且考虑到显现和我们自己的情感的，即内在的感性世界的关系时，才有意义。在经验生活中，在我们自己的现象生活中，我们把这外在现象世界和内在感性世界通常称之为“现实”、“真实”和“实在”，以为艺术却不然，它就没有这种实在和真实。但是这整个的外在和内在的经验世界其实并不是真正实在的世界，比艺术还更名副其实地可以称为更空洞的显现和更虚假的幻相。只有超越了感觉和外在事物的直接性，才可以找到真正实在的东西。因

为真正实在的东西只有自在自为的东西<sup>①</sup>，那就是自然和心灵中的有实体性的东西，这种有实体性的东西虽是现前的客观存在，而在这种客观存在中仍然是自在自为的东西，所以只有它才是真正实在的。艺术所挑出来表现的正是这些普遍力量<sup>②</sup>的统治。日常的外在和内在的世界固然也现出这种存在本质，但它所现出的形状是一大堆乱杂的偶然的東西，被感性事物的直接性以及情况、事态、性格等等的偶然性所歪曲了。艺术的功用就在使现象的真实意蕴从这种虚幻世界的外形和幻相之中解脱出来，使现象具有更高的由心灵产生的实在。因此，艺术不仅不是空洞的显现(外形)，而且比起日常现实世界反而是更高的实在，更真实的客观存在。

也不能说艺术的描绘，比起历史著作的所谓更真实的描绘，显得是一种较虚幻的显现。因为历史著作所描绘的因素也并不是直接的客观存在，而是直接的客观存在的心灵性的显现，它的内容也还是不免于日常现实世界以及其中事态、纠纷和个别事物等等的偶然性。至于艺术，它给我们的却是在历史中统治着的永恒力量<sup>③</sup>，抛开了直接感性现实的附赘悬瘤以及它的飘忽不定的显现(外形)<sup>④</sup>。

又有人说，比起哲学思想，以及宗教的和道德的原则，艺术形象的表现方式就是一种幻相。思想领域中一种内容所获得的表现方式固然是最真实的实在，但是比起直接感性存在的显现以及历

---

① Anundfürsichseiende,自在自为的东西，只有具有心灵的人类才是既自在又自为的，自为就是自觉，自然事物只是自在的。

② “普遍力量”指有实体性的人生理想，详见第三章第二部分。

③ 即上文所谓“普遍力量”。

④ 黑格尔的这个看法和亚理士多德的“诗比历史更真实”的看法一致。

史叙述的显现,艺术的显现却有这样一个优点:艺术的显现通过它本身而指引到它本身以外,指引到它所要表现的某种心灵性的东西;至于直接的现象虽不是看作虚幻而是看作真实的,不过这真实却被直接的感性因素所污损了,隐蔽了。比起艺术作品,自然和日常世界有一种坚硬的外壳,使得心灵较难于突破它而深入了解理念。

我们一方面虽然给与艺术以这样崇高的地位,另一方面也要提醒这个事实:无论是就内容还是就形式来说,艺术都还不是心灵认识到它的真正旨趣的最高的绝对的方式。按照艺术的形式来说,艺术不免要局限于某一种确定的内容。只有一定范围和一定程度的真实才能体现于艺术作品;这种真实要成为艺术的真正内容,就必须依它本有的定性转化为感性的东西,使这感性的东西能恰好适合它自己,例如希腊的神就是这样。此外,对真实还有一种较深刻的了解,在这种了解中,真实对感性的东西就不再那样亲善,不再能被这种感性的材料很适合地容纳进去并且表现出来。基督教对于真实的了解就是属于这一种;特别是我们现代世界的精神,或则说得更恰当一点,我们的宗教和理性文化,就已经达到了一个更高的阶段,艺术已不复是认识绝对理念的最高方式。艺术创作以及其作品所特有的方式已经不再能满足我们最高的要求;我们已经超越了奉艺术作品为神圣而对之崇拜的阶段;艺术作品所产生的影响是一种较偏于理智方面的,艺术在我们心里所激发的感情需要一种更高的测验标准和从另一方面来的证实。思考和反省已经比美的艺术飞得更高了。欢喜抱怨谴责的人可以把这种现象看成一种衰颓,把它归咎于情欲和自私动机的得势,说这种情欲和

自私动机使艺术丧失了它原有的严肃和喜悦。人们也可以把现时代的困难归咎于社会政治生活中的繁复情境，说这种情境使人斤斤计较琐屑利益，不能把自己解放出来，去追求艺术的较崇高目的，连理智本身也随着科学只服务于这种需要和琐屑利益，被迫流放到这种干枯空洞的境地。

不管这种情形究竟是怎样，艺术却已实在不再能达到过去时代和过去民族在艺术中寻找的而且只有在艺术中才能寻找到的那种精神需要的满足，至少是宗教和艺术联系得最密切的那种精神需要的满足。希腊艺术的辉煌时代以及中世纪晚期的黄金时代都已一去不复返了。我们现代生活的偏重理智的文化迫使我们无论在意志方面还是在判断方面，都紧紧抓住一些普泛观点，来应付个别情境，因此，一些普泛的形式，规律，职责，权利和规箴，就成为生活的决定因素和重要准则。但是艺术兴趣和艺术创作通常所更需要的却是一种生气，在这种生气之中，普遍的东西不是作为规则和规箴而存在，而是与心境和情感契合为一体而发生效用，正如在想象中，普遍的和理性的东西也须和一种具体的感性现象融成一体才行。因此，我们现时代的一般情况是不利于艺术的<sup>①</sup>。至于实践的艺术本身，不仅由于感染了他周围盛行的思考风气，就是爱对艺术进行思考判断的那种普遍的习惯，而被引入歧途，自己也把更多的抽象思想放入作品里，而且当代整个精神文化的性质使得他既处在这样偏重理智的世界和生活情境里，就无法通过意志和决心把自己解脱出来，或是借助于特殊的教育，或是脱离日常生

<sup>①</sup> 参看马克思在《剩余价值学说史》里关于资本主义的生产方式不利于诗和艺术的话。



活情境,去获得另一种生活情境,一种可以弥补损失的孤独。

从这一切方面看,就它的最高的职能来说,艺术对于我们现代人已是过去的事了。因此,它也已丧失了真正的真实和生命,已不复能维持它从前的在现实中的必需和崇高地位,毋宁说,它已转移到我们的观念世界里去了。现在艺术品在我们心里所激发起来的,除了直接享受以外,还有我们的判断,我们把艺术作品的内容和表现手段以及二者的合适和不合适都加以思考了。所以艺术的科学在今日比往日更加需要,往日单是艺术本身就完全可以使人满足。今日艺术却邀请我们对它进行思考,目的不在把它再现出来,而在用科学的方式去认识它究竟是什么。

在愿意接受这种邀请的时候,我们就碰到上文已经提到的那种顾虑,就是认为艺术虽或可供一般哲学思考,但是作为系统科学研究的对象却不适宜。这种顾虑首先就包含一个错误的观念,仿佛以为哲学思考可以是非科学的。关于这一点,只消这样简单地说:不管旁人对于哲学和哲学思考怎样看,我却认为哲学思考是完全不能和科学性分开的。因为哲学要按照必然性去研究一个对象,当然不仅是按照主观方面的必然性或是表面的序列和分类等等,而是要按照对象的内在本质的必然性,去就对象加以阐明和证明。一般说来,只有这样的阐明才能使一种研究具有科学价值。但是因为对象的客观必然性基本上在于它的逻辑的和形而上学的性质<sup>①</sup>,对艺术所进行的孤立的研究就不免要放松科学的谨严,因为艺术在它的内容方面和在它的媒介因素方面,都须假定许多先

<sup>①</sup> 黑格尔所谓“形而上学的”指“从哲学原理看的”,与我们现在所了解的“形而上学的”不同。

决条件，这就使艺术常落到偶然现象的边缘。因此只有揭示艺术内容和表现手段的内在本质的发展，才能见出艺术形象构成的必然性。

有人说，美的艺术作品不能作为科学思考的对象，因为它们起源于无规律的幻想和心情，而且以无限错综复杂的方式，专门对情感与想象发挥它们的作用。这种非难好象也有些道理，因为艺术美实际上是用一种显然和抽象思考相对立的方式来表现，抽象思考为着要按照它所特有的方式去活动，对这种艺术美的形式就不得不破坏。这个看法和另一个看法是一致的，就是认为一般实在界，即自然和心灵的生命，通过理解就会遭到损坏；理解性的思考不但不能使实在界和我们更接近，反而使它和我们更疏远，所以人用思考为手段去理解生命，简直就不能达到目的。关于这种看法，我们在这里不能详细讨论，只指出一个论点来消除这个困难，这个麻烦。

人们至少要承认，心灵能观照自己，能具有意识，而且所具有的是一种能思考的意识，能意识到心灵本身，也能意识到由心灵产生出来的东西。构成心灵的最内在本质的东西正是思考。在这种意识到自身又意识到自身的产品的能思考的意识里，心灵就是按照它自己的本性在活动，尽管这些产品总不免有很大的自由性和任意性，只要它们里面真正有心灵存在，情形就是如此。艺术和艺术作品既然是由心灵产生的，也就具有心灵的性格，尽管它们的表现也容纳感性事物的外形，把心灵渗透到感性事物里去。照这样看法，艺术比外在的无心灵的自然就较接近于心灵和它的思想；在艺术作品里心灵只是在做它本身的事。艺术作品虽然不是抽象

思想和概念，而是概念从它自身出发的发展，是概念到感性事物的外化<sup>①</sup>，但是这里面还是显出能思考的心灵的威力，不仅以它所特有的思考认识它自己，而且从它到情感和感性事物的外化中再认识到自己，即在自己的另一面（或异体）中再认识到自己，因为它把外化了的东·西转化为思想，这就是使这外化了的东·西还原到心灵本身。能思考的心灵这样忙于思索它自己的另一面，并非不忠实于自己，忘去自己或是抛开自己，它也并非那样无能，认识不到和它自己相异的东·西，而是认识到自己，又认识到自己的对立面。因为概念就是普遍性，这种普遍性就含在它自己的特殊事例里，统摄了它自己和自己的另一面，所以它有·能力活动，去取消它所转入的外化。艺术作品是由思想外化来的，所以也属于领悟的思考领域，而心灵在对艺术作品进行科学研究时，其实只是满足自己的最基本的本质的需要。因为心灵的本质和概念就在思考，所以只有当心灵用思考深入钻研了自己活动的一切产品，因而把它们第一次真正变成它自己的东·西时，它才终于得了满足。但是，我们将来还会看得更清楚，艺术还远不是心灵的最高形式，只有科学<sup>②</sup>才真正能证实它。

此外，艺术也不因为它具有无规律的任意性，就不能作为哲学研究的对象。因为象上文已经说过的，艺术的真正职责就在于帮助人认识到心灵的最高旨趣。从此可知，就内容方面说，美的艺术不能在想象的无拘无碍境界飘摇不定，因为这些心灵的旨趣决定

① 外化（Entäußerung），黑格尔所了解的概念虽是普遍性的东·西，但须在个别事物中表现出来，才有真实性。概念实现于现象，便是概念的“外化”，所以现象或感性事物就是概念的“另一面”或“异体”（Ander），亦即“外化了的东·西”，亦即下文的“对立面”。“外化”亦即“外现”。过去也有译为“异化”的。

② 黑格尔所谓“科学”就是“哲学”。

了艺术内容的基础，尽管形式和形状可以千变万化。形式本身也是如此，它们也并非完全听命于偶然现象。不是每一个艺术形状都可以表现和体现这些旨趣，都可以把这些旨趣先吸收进来而后再现出去；一定的内容就决定它的适合的形式。

根据上述理由，我们在好象多至不可驾御的艺术作品和形式中，仍然可以按照思考的需要而找到正确的方向。

我们这样就已说明我们所要专门讨论的这门科学的内容了，同时也就说明了美的艺术并非不配作哲学研究的对象，而且这种哲学研究也并非不能认识到美的艺术的本质。

## 二 美和艺术的科学研究方式

谈到科学研究的方式，我们就遇到两个相反的方式，每一个方式好象都要排除另一个方式，都不能让我们得到圆满的结果。

一方面，我们看到艺术的科学只围绕着实际艺术作品的外表进行活动，把它们造成目录，摆在艺术史里，或是对现存作品提出一些见解或理论，为艺术批评和艺术创作提供一些普泛的观点。

另一方面，我们看到艺术的科学单就美进行思考，只谈些一般原则而不涉及艺术作品的特质，这样就产生出一种抽象的美的哲学。

### 1. 经验作为研究的出发点

前一种研究方式是把经验作为出发点。每个人要想成为艺术

学者,都必须走这条路。现在每个人尽管不是专门学物理学,却仍然想要获得一些物理科学的基本知识,一个有文化教养的人也是如此,他多少需要有一些艺术的知识,想有资格做一个艺术爱好者和鉴赏家的要求是相当普遍的。

a) 如果这种知识真正足够使一个人配称为学者,它就必须是方面很多,范围很广的。首先的要求就是对范围无限的古今艺术作品有足够的认识,这些作品有些实际上已经丧亡了,有些是属于外国或地球上辽远角落的,因而是我们无法亲眼看到的。还不仅如此,每种艺术作品都属于它的时代和它的民族,各有特殊环境,依存于特殊的历史的和其它的观念和目的,因此,艺术方面的博学所需要的不仅是渊博的历史知识,而且是很专门的知识,因为艺术作品的个性是与特殊情境联系着的,要有专门知识才能了解它,阐明它。最后,艺术方面的博学不仅需要有很好的记忆力,象其它每门学问一样,而且还需要有锐敏的想象力,才能紧紧掌握住艺术形象的一切特色,尤其重要的是:才能拿它和其它艺术作品比较。

b) 在这种主要是历史的研究里,会出现不同的观点,在研究艺术作品时,为着要根据它们来下判断,就不能忽视这些观点。象在其它从经验出发的科学里一样,这些观点经过挑选和汇集之后,就形成一些一般性的标准和法则,经过进一步的更侧重形式的概括化,就形成各门艺术的理论。这种文献无须在这里详述,只消极概括地提到一些著作。例如亚理士多德的《诗学》,其中关于悲剧的理论在现在还是可以引起兴趣的,在古人之中,贺拉斯的《诗学》和朗吉努斯的《论崇高》更可以概括地说明这种理论工作是如何进行的。这些著作中所作出的一些一般性的公式是作为门径和规则,

来指导艺术创作的，特别是在诗和艺术到了衰颓的时代，它们就被人们奉为准绳。但是这些艺术医生的处方对于艺术所收的治疗功效还不如一般医生所开的。

关于这些理论，我只消这样说：在细节方面它们虽然含有许多有教益的东西，但是它们的根据却是一个很狭小范围的艺术作品，这些作品尽管是最好的，在艺术领域中却只是一小部分。此外，这些公式之中有一部分只是很琐屑的感想，由于一般化，不能解决个别具体问题，而解决具体问题却是真正要做的事。例如上文所已提到的贺拉斯的书简<sup>①</sup>就充满着这样的公式，因此，它成为人人必读的书，但是也正因此而包含许多不重要的东西，例如：

得到普遍赞赏的是融会实益和乐趣的人，

他叫读者同时得到快感和教训。

这就象“安居乐业，老实过活”之类格言，看作一般化的话，倒是很正确的，可是没有指出具体的办法，而具体的办法才是行动的根据。另一种艺术论著用意并不在帮助产生真正的艺术作品，而在用这些理论来培养对艺术作品的判断力，特别是培养鉴赏力，例如荷姆的《批评要素》，巴托的论著以及冉姆勒的《美的艺术引论》<sup>②</sup>，在当时都因为这个缘故而为许多人所传诵。这里，所谓“鉴赏力”要注意的事就是安排、处理、分寸、润色之类有关艺术作品外表的东西。在鉴赏力原则之外，又加上一些当时流行的心理学的观点，即关于心灵的功能和活动，各种情绪及其可能的强度，承续次第等

<sup>①</sup> 贺拉斯（Horace）的《诗学》原名《给庇梭斯的书简》。

<sup>②</sup> 荷姆（Henry Home, 1696—1782），苏格兰心理学家，他的《批评要素》在1762年出版。巴托（Charles Batteaux, 1713—1780），法国批评家，著有《文学原理》。冉姆勒（Karl Wilhelm Ramler, 1725—1798），德国诗人。

等的经验性的观察。但是一般情形总是这样：每个人都按照他的见解和胸襟的深度与宽度，去了解人物、行动和事件，上述鉴赏力的培养既然只关艺术的外表和不重要的方面，而且所定的规则又只根据狭小范围的作品和狭隘的思想和情感的教养，它的影响范围也就很小，不能深入了解艺术的内在的与真实的方面，不能使了解这些方面的眼光更加锐敏。

象一切其它非哲学性的科学一样，上述理论都是按照普泛方式来建立的。它们所研究的内容是从现成的流行观念吸收来的。于是进一步就要追问这些观念的性质，就有必要把它们弄得更加明确，替它们下一些定义。但是要这样做，我们就处在一种不稳定的争辩多端的境地。乍看起来，美好象是一个很简单的观念。但是不久我们就会发见：美可以有许多方面，这个人抓住的是这一方面，那个人抓住的是那一方面；纵然都是从一个观点去看，究竟哪一方面是本质的，也还是一个引起争论的问题。

要解决这些问题，有人认为要把各种关于美的定义都加以介绍和批评，才算达到科学的完备。我们在这里既不想追求历史的完备，把许多微妙的定义都加以研究，也不想满足历史的兴趣，只想就最近的一些较有意义的看法之中略举数例，这些看法对于美的理念究竟是什么这个问题的答案是较近于真理的。抱着这样的目的，我们首先应提到歌德的美的定义。迈约<sup>①</sup>在他的《希腊造形艺术史》里曾采用了这个定义，同时也介绍了希尔特<sup>②</sup>的看法，

① 迈约(Hans Heinrich Meyer, 1760—1832), 瑞士艺术家, 歌德的朋友。他的《希腊造形艺术史》于1824年出版。

② 希尔特(Hirt, 1759—1839), 德国文人, 古代艺术研究者。

不过没有提到希尔特的名字。

希尔特是现代一位最大的艺术鉴赏家，他在《论艺术美》一文（见“Horen”杂志<sup>①</sup>，1797年第七期）里，在讨论了各种艺术的美之后，作总结说，正确地评判艺术美和培养艺术鉴赏力的基础就在于特性的概念<sup>②</sup>。他替美下的定义是：“美就是‘完善’，可以作为，或是实在作为眼、耳或想象力的一个对象。”再进一步他又替“完善”下了这样的定义：“完善就是符合目的，符合自然或艺术在按照一个事物的种类去造成那个事物时所悬的目的。”因此，要下美的判断，我们必须把一切注意力都投到组成本质的那些个别标志上去。因为正是这些标志组成那个别事物的特性。所以他把作为艺术原则的特性了解为“形式，运动，姿势，仪容，表现，地方色彩，光和影，浓淡对照，以及体态所由分辨的那种确定的个性，这种分辨当然要按所选事物的具体条件。”比起其它定义，这个定义是比较切实的。如果我们追问这种特性究竟是什么，我们就会看到它首先包含一种内容，例如某种情感，境界，事件，行动，个别人物；其次它包含表现内容的那种方式。“特性”这个艺术原则所涉及的正是这种表现的方式，因为它要求表现方式中一切个别因素都要有助于明确地显出内容，成为这表现中的一个组成部分。所以希尔特对于特性所下的抽象的定义所指的就是：艺术形象中个别细节把所要表现的内容突出地表现出来的那种妥贴性。如果把这个意思加以通俗的说明，我们可以把它所包含的界定说成这样：姑举戏剧为例，组成内容的是动作（或情节），戏剧要表出这种动作是如何发

① “Horen”，《时神》，是诗人席勒主编的月刊。

② Charakteristische，或译“特征”，近于“典型的”。



生的。人们有各色各样的举动,交谈,吃饭,睡觉,穿衣,说这话,说那话,诸如此类等等。但是在这些举动之中,凡是和作为剧本真正内容的那个动作没有直接关系的,就应该一律抛开不要,这样才能使剧中一切对于那个动作都有意义。就连某一顷刻的场面也可以包括外在世界的错综复杂中的许多环境,人物,情境和事件。但是它们在这一顷刻中与剧中动作毫无关系,就不能有助于显示这动作的特性。根据上文特性的定义,只有适合于照实表现恰恰某一确定内容的东西才应该纳入艺术作品,不应该有什么显得是无用的或是多余的。

这个定义是很重要的,而且从某一个观点看,它是有道理的。迈约在上述著作中却以为希尔特的这种看法已完全消逝了,并且以为它的消逝对艺术只有好处,因为这种看法很可能导致漫画作风。迈约的这种批评包括一种谬见,仿佛以为替美下这样的定义就可以“导致”什么。其实艺术哲学没有任务要替艺术家开方剂,而是要阐明美一般说来究竟是什么,它如何体现在实际艺术作品里,却没有意思要定出方剂式的规则。关于这种批评,不错,希尔特的定义确实包括漫画作风在内,因为漫画作风也可以是具有特性的;但是另一方面我们必须这样反驳这种批评:在漫画里所写的特性是被夸张了的,简直可以说是特性的泛滥。但是这种泛滥却不是为着表现特性所正当要求的,它成了一种累赘的重复,使特性本身受到歪曲。还有一层,漫画作风所表现的是丑的特性,丑总是一种歪曲。就它本身来说,丑更与内容有关,所以我们可以说,特性原则也要包括丑和丑的表现作为它的基本属性的一部分。关于在艺术作品中什么才应该受到特性化,什么不应该,这就是说,关于