

论黑格尔美学体系的形成

——《美学讲演录(1820/1821)》的文献意义与体系价值

徐贤樑

(中国社会科学院大学 研究生院博士后流动站,北京 102488)

摘要:艺术在哲学体系中的地位一直是黑格尔艺术哲学的难点,黑格尔《美学讲演录(1820/1821)》这份讲稿是研究此问题的重要进路。由于这份文献是黑格尔未正式发表的讲座稿,在中国国内黑格尔美学研究中更是少有提及,因此具备较大的文献学意义。这份文献是黑格尔柏林时期第一次讲授美学的纪要,因而有助于勾勒黑格尔思想发展的线索。依据黑格尔的规定,在艺术作品中,美成了理念的现实存在,这种理念在美中保持自身绝对同一性的力量,被黑格尔称之为自由。在艺术作品中,精神第一次真正达到了自由,从这个意义上说,艺术尽管并不是精神发展的顶峰,但却是不可或缺的一环。在任何时代,艺术都是维护人类本真自由最核心的方式之一。

关键词:黑格尔;绝对精神;《美学》;《逻辑学》;《精神哲学》;艺术;显象;自由

中图分类号:J110.9 **文献标识码:**A **文章编号:**1673-9841(2019)05-0149-12

黑格尔在《精神哲学》开篇说:“关于精神的知识是最具体,因而是最高和最难的。”^[1]不少研究者指出,《精神现象学》已经大致包含了《哲学全书》中“精神哲学”的主要结构,甚至可以说《哲学全书》中任何一个概念和原则都能在《精神现象学》中找到^[2]。但在《精神现象学》中,黑格尔并没有将艺术单独列为“精神的自我意识”的三个环节;甚至在1817年出版的《哲学全书(海德堡版)》中,在精神哲学的最高阶段,即绝对精神(艺术宗教—启示宗教—哲学)中,艺术依然没有单独成为绝对精神的一种完全的自我显示的方式。艺术或说“美”对于黑格尔而言,始终是一个棘手的问题,其重要性并非缘于艺术作品在内容上丰富多样抑或艺术流派纷繁复杂,而是它与精神的关系深奥难解,以至于他反复思索,究竟艺术在体系中处于什么位置。黑格尔的问题意识和对艺术的系列洞见,都在他现存的第一部“美学讲座”的笔记中得到了清晰的呈现,这就是《美学讲演录(1820/1821)》的重要意义,本文将对《美学讲演录(1820/1821)》的文献意义与体系价值进行详细说明。

一、《美学讲演录(1820/1821)》的文献价值与研究意义

(一)文献价值

黑格尔对艺术在《哲学全书》中的位置的思考,大约在1817年前后日臻成熟,这一成熟构想在《美学讲演录(1820/1821)》的讲座稿中得到了充分的呈现。1820—1821年冬季学期,黑格尔第一次在柏林大学做了有关美学的讲座。讲座文稿主要整理自黑格尔的两个学生威廉·冯·阿申贝格(Wilhelm von Ascheberg)和萨克斯·范·泰尔伯格(Sax van Terborg)的讲座实录,部分来源于米顿朵夫(Middendorf)的笔记^[3]¹⁰。此书编者赫尔穆特·施耐德(Helmut Schneider,卡塞尔大学的

收稿日期:2018-11-01

作者简介:徐贤樑,中国社会科学院大学研究生院博士后流动站,博士后研究人员。

基金项目:国家社会科学基金重大项目“西方美育思想史”(15ZDB024),项目负责人:朱立元。

私人讲师)认为,由于这份讲座稿是在学生速记稿基础上加工完成的,并不包含学生们自己的解读,因此黑格尔的运思过程完全能够令人信服地还原出来。黑格尔柏林时期之后关于美学的讲座,都是以这次记录着黑格尔艰深思想发展的讲座稿为基础并从中发展起来的^[3]¹⁰。

从年份上说,《美学讲演录(1820/1821)》是黑格尔柏林时期第一次正式的美学讲座的课堂记录,如果施耐德的说法站得住脚,那么考察和分析这份讲座笔记,能够帮助我们回到黑格尔美学体系形成的原点,因此这一考察首先具有文献学方面的意义。《美学讲演录(1820/1821)》被收录在赫尔穆特·施耐德主编的 Hegeliana 系列丛书中,它与近年来德国大力编辑黑格尔历史批评版全集(Hegel, Georg Wilhelm Friedrich Gesammelte Werke, historisch-kritischen Fassung)的编辑工作遥相呼应。关于黑格尔历史批评版全集的编纂,最早是大约在 1957 年前后,联邦德国“德意志研究会”(Die deutsche Forschungsgemeinschaft)为纪念黑格尔诞生 200 周年,呼吁重编一套完全忠实于黑格尔的全集,在珀格勒(Otto Pöggeler)、尼科林(Friedhelm Nicolin)的推动下,黑格尔历史批评版全集的编辑工作提上议事日程。这套崭新的全集在编辑体例上,试图充分表现黑格尔著作的历史性,同时为了方便学术研究,还附有详细考证与注释。1958 年,在波鸿成立了专门机构——黑格尔档案馆。黑格尔历史批评版全集致力于按照编年史顺序,逐步还原黑格尔思想的本来面貌,《美学讲演录(1820/1821)》即起到了这一效果。目前通行的《美学讲演录》版本,虽然框架结构清晰,论述系统,但严格说不能完全看作是黑格尔自己的思想,通行版是黑格尔的学生亨利希·古斯塔夫·荷托(Heinrich Gustav Hotho)根据黑格尔在 1820/1821、1823、1826、1828/1829 年四次有关美学的讲座笔记,尤其是以其中的后三次为主,再加上学生的听写速记整理而成的。需要细加甄别的是,在编订过程中,荷托把自己关于艺术的思考甚至自己对某些艺术作品的评判也加进去了^[4]。1960 年代,德国迎来黑格尔复兴,越来越多的研究者主张根据学生听课的速记来还原黑格尔思想的本来面貌,这就产生了重新编订黑格尔著作的吁求。黑格尔历史批评版全集的编辑工作顺应了时代的大潮,为德国学界的黑格尔复兴做出了巨大贡献。

以《美学讲演录》为例,德国学界重新编订出版的黑格尔四次讲座稿,主要针对的就是荷托版。荷托版《美学讲演录》先后被友人版、百年纪念版、理论版三个黑格尔准全集版收录。第一套准全集友人版由黑格尔的学生和朋友编辑整理,荷托亦是其中的骨干。黑格尔去世后,他的学生和朋友马莱茵克(Philipp Marheineke)、舒尔兹(Johannes Schulz)、爱德华·甘斯(Eduard Gans)、海宁(Leopold Henning)、荷托、米希勒(Karl Michelet)等人立即着手编纂黑格尔全集,重点是整理出版他在柏林时期的著作。友人版共 18 卷,1832 年开始出版,1845 年完成,之后除历史考订版之外的两个准全集都以友人版为底本。第二套准全集是海尔曼·格洛克纳(Hermann Glockner)编辑的百年纪念版,他是一个优秀的黑格尔研究者,但这只是友人版的重版,仅更正了部分讹误而没有更多变化。第三套准全集是流传最广、普及程度最高的理论版(TWA),由莫尔登豪尔(Moldenhauer)和米歇尔(Michel)编辑、苏尔坎普出版社(Suhrkamp Verlag)出版,与百年纪念版一样,理论版也是友人版的重印,只是改正了个别错字。这三个准全集版本,反映了 1960 年代之前德国学界对荷托版《美学讲演录》的普遍认可。除了上述三个准全集版本外,1960 年代东德柏林建设出版社(Berlin Aufbau-Verlag)重印的荷托版《美学》也有较大影响,在中国影响最大、流传最广的朱光潜译本黑格尔三卷四册《美学》就是以此为底本的,其价值在于格奥尔格·卢卡奇(Georg Lukacs)为此撰写了近 40 页的长篇导论,对黑格尔美学进行了系统的马克思主义解读。新近出版的四次讲座稿,采取了与荷托完全不同的编辑原则,除《美学讲演录(1820/1821)》系施耐德所编以外,其余三个版本《美学讲演录(1823)》^[5]、《美学讲演录(1826)》^[6]、《美学讲演录(1828/1829)》^[7],全部由哈根函授大学教授格哈特曼·希尔福特(Gethmann-Siefert)编订,她和赫尔穆特·施耐德都是珀格勒教授的高足,都遵循珀格勒开创的编辑原则:在整理黑格尔讲座稿时,要保持黑格尔自己的写作方式,不能用现代人的写作习惯去“规范”它,更不能用自己的想法去“补充”它。

(二)体系价值

尽管荷托版也收录了这份演讲稿,但出于系统化的考虑,四份讲座稿被荷托做了统一化的处理,合并类似的论述,将这些论述中有差别的部分归并到一个论题之下,使之成为不是保留讲座原貌而是结构严谨的出版物,因此,在通行的《美学讲演录》中已经无法窥见这份讲座稿的独特性。这种按照特定主题编辑黑格尔讲座的做法为历史批评版所否定,历史批评版的两位发起人尼科林和珀格勒在论及黑格尔《哲学全书》的编辑情况时,明确反对友人版编者把讲演录建筑在全书之内的意图,他们指出,假如不是把诸讲演录扩展成独立的作品,而是把有关讲演录按照年份加以编纂出版,将会非常有意义^[8]。《美学讲演录(1820/1821)》贯彻了这一思想,这份文献约271页,主要在黑格尔的学生阿申贝格速记稿基础上整理而成,在德国学界也被称为阿申贝格笔记。由于直接整理自当时学生的听课笔记,没有在体系的完整性上做额外增补,因而原汁原味地呈现了黑格尔讲座的原貌。它与通行的理论版包含的三卷本《美学讲演录》在结构上保持一致,虽然都是按照普遍和特殊两个方面系统地论述理想、艺术类型和艺术门类三个部分,但有所区别,可见出《美学讲演录(1820/1821)》的独特性。通行版《美学讲演录》是诸讲座稿的整合,因此每一次讲座涉及的主题都会被无区别地陈列在一起,这就造成了无法见出每一次讲座稿的重点和黑格尔独特的运思风格。在《美学讲演录(1820/1821)》中,黑格尔关注的核心问题是艺术在整个体系中的地位和独立性,围绕这一核心问题突出了三个要点:对“美”的概念规定,系统阐明自然美和艺术美的区分,对艺术所包含的自由之品格的强调。同时,这一讲座只简略处理了具体的门类艺术,并未具体分析每一门类艺术的逻辑;对三大艺术类型的说明也非常简略,只勾勒了这三大艺术类型分别包含的要素,而没有揭示出象征型、古典型和浪漫型艺术之间的过渡关系;在对艺术普遍要素的分析中,也并未涉及诸如情节、艺术家等要素。由此可见,在这一版美学讲座中,黑格尔重点讨论的是美的“概念”,他试图在第一次美学讲座中开宗明义地勾勒出艺术在整个体系中的地位和独立性,因此注重分析概念本身的发展逻辑,即在这一版《美学讲演录》中,艺术的独立性乃是黑格尔关心的头等大事,艺术的逻辑规定、艺术与自然的界限以及艺术的根本特点是黑格尔所着力澄清的。由于荷托版《美学讲演录》试图呈现黑格尔美学体系的全局性,国内外大部分研究者在研究这一通行版的《美学讲演录》时,不约而同地将关注点投向了黑格尔对艺术史的划分或对具体艺术门类的分析,因而诸如艺术的逻辑规定、艺术与自然的界限以及艺术的基本特点等这些关系到美学何以成立的基本问题,反倒没有得到充分的讨论和关注。本文力图还原《美学讲演录(1820/1821)》对这三大基本问题的分析,勾连其内在线索,最终阐明黑格尔对艺术的基本规定乃是《美学讲演录(1820/1821)》所具有的“体系价值”。通过对这些基本问题的澄清和内在线索的串联,期望引起国内外学界对黑格尔美学形成之根基更充分的重视。

(三)本文的研究方法和创新点

在进一步交代本文解决还原黑格尔美学形成之根基这一基本问题的具体步骤之前,有必要简述国内黑格尔《美学讲演录》的翻译和出版状况。除了朱光潜参照东德柏林建设出版社翻译的荷托版《美学》外,目前通行于市面的译本主要是参照朱译本所做的修订。国内尚未正式翻译这些由学生整理而成的讲座稿,也缺乏对黑格尔单行本《美学》讲座的介绍和研究。国内对黑格尔美学的基础研究已有足够的深度和广度,自朱光潜引介和翻译黑格尔《美学》以来,对黑格尔美学的研究始终是德国古典美学研究的重要组成部分,按照朱立元先生的说法,朱光潜翻译的黑格尔《美学》三卷四册于1982年全部出齐,成为推动中国美学发展的标志性事件之一^[9]。李咏吟指出,朱译本直接奠定了黑格尔美学在现代中国文艺学建构过程中的重要地位^[10]。自1980年代中期起,国内涌现了一批研究黑格尔美学的专著,薛华《黑格尔与艺术难题》、朱立元先生的《黑格尔美学论稿》《黑格尔戏剧美学思想初探》、邱紫华《思辨的美学与自由的艺术:黑格尔美学思想引论》、陈望衡《黑格尔美学论稿》等,都是这一时期的重要成果。在经历了1990年代黑格尔研究的低潮期之后,2000年后

又出版了雷礼锡《黑格尔神学美学论》、陈鹏《走出艺术哲学迷宫：黑格尔〈美学〉笔记》、徐晓庚《黑格尔造型艺术美学》、蓝华增《黑格尔的诗美学》等新成果。上述著作或从整体上勾勒黑格尔美学的框架，或针对某一具体问题作细致入微的阐发，开拓和深化了国内学界对黑格尔美学的理解。近几年来，一些黑格尔美学的关键问题重新进入人们视野，诸如自然美和艺术美的关系、艺术终结论以及黑格尔美学的现实性等，其中较重要和需重点关注的论文，包括朱立元先生与克劳斯·费维克教授关于黑格尔美学和艺术终结论问题的对谈^[11]，朱立元先生关于艺术终结论的纠偏^[12]等。但迄今为止，国内学界尚未展开对《美学讲演录(1820/1821)》的专门研究和引介，这意味着在黑格尔美学研究中依然存在着一些盲点。

基于文献学上的空白，本文将按《美学讲演录(1820/1821)》的逻辑结构，力图充分展现黑格尔讲座稿中基本的问题意识，其中，艺术的独立性是美学体系得以成立的前提和基础。就国内现有研究而言，较少依据黑格尔对艺术的体系规定来思考艺术美和自然美的区别，因此对艺术所包含的自由品格重视程度还有所欠缺，本文将沿着这一突破口采取以下步骤阐明艺术的独立性：第一步是介绍黑格尔对“美”的独立性的探讨的缘起；第二步将基于《美学讲演录(1820/1821)》文本分析艺术的逻辑规定；第三步将重新探讨自然美和艺术美的区分，解释黑格尔何以将艺术美作为美学研究的基本对象；第四步最后阐明自由是艺术的根本特质，以及艺术对黑格尔体系的意义。通过这四个基本步骤，重构黑格尔美学理论的内在线索和逻辑结构，回到黑格尔美学形成的历史现场。

参照编年史的顺序，《美学讲演录(1820/1821)》是黑格尔柏林时期第一次系统地讨论艺术在整个体系中的地位。在这份讲座稿中，黑格尔对艺术和精神之关系的思考已然成型，通过系统考察这份讲座稿，或许能抓住并解密艺术与精神之间的关系。如果说思考艺术在其思想体系中的独立地位和价值，乃是黑格尔从耶拿时期就开始酝酿的问题意识，那么我们就有理由将《美学讲演录(1820/1821)》视为黑格尔首次对这一问题的完整解答。黑格尔美学体系的形成是一个漫长的历史过程，经历了耶拿时期、班贝格和纽伦堡时期的漫长思考，最终成型于海德堡和柏林时期。值得注意的是，在班贝格和纽伦堡时期，黑格尔完成了他一生中最伟大的著作之一《逻辑学》，但在他的逻辑学体系中，我们惊奇地发现，黑格尔似乎没有为“美”保留一个相对应的逻辑范畴。这是一个不可忽视的问题，本文也将着重考察这一问题，尝试解决何以在黑格尔的《逻辑学》中“美”这一范畴是缺位的。这一看似超出本文主旨之外的考察，实则与本文所要解决的问题——艺术在黑格尔体系中的独立性密不可分，同时也构成了本文最主要的创新点。

黑格尔反复告诫读者：“美的艺术的领域就是绝对精神的领域……艺术是和宗教与哲学属于同一领域的。在绝对精神的一切范围里，精神都摆脱了它的客观存在的狭窄局限，抛开它的现实存在的偶然关系和它的目的和兴趣的有限内容，以便转入到反思和实现它的自在自为的存在。”^[13]₁₃₀₋₁₃₁从这里可以见出黑格尔再次强调艺术对于他的整个体系具有不可替代的重大意义。那么，本文的工作就是通过考察《美学讲演录(1820/1821)》，回到黑格尔美学思想诞生的原点，厘清黑格尔美学的根基。

二、美的根据：《美学讲演录(1820/1821)》中黑格尔论“美”的逻辑规定

(一)美与概念

在进入《美学讲演录(1820/1821)》文本之前，必须首先思考一个传统的美学疑难问题——美和概念。概念式的思维和感性化的直观是两种截然不同甚至大相径庭的认知方式，德国学者鲍伊姆勒(Alfred Baeumler)在其研究中开创性地指出，自康德《判断力批判》完成了构建美学体系的尝试之后，感性表达和概念之间的关系就进入了黑格尔哲学的思考之中^[14]。不管是当前还是黑格尔的同时代人，对于普通常识而言，概念和美是绝对相左的，黑格尔在《美学讲演录(1820/1821)》导论中指出：“大部分人更倾向于认为，美的概念是没法表达的，因为概念与美本身就是对立的。”^[3]₄₇黑格

尔所规定的概念并不能简单理解为对事物本身的抽象,概念是对精神自身展开过程全然清晰透亮的呈现,换言之,精神是事物之总体及事物的总体发展,概念就是对这个总体如何发展的充分表现:

美的宗教自然与宗教的概念全然不同,因为美的形式是感性的,而概念之形式是精神性的和思想。在习以为常的意义上,说美是无法被表达的,倘若概念确实是如人们设想的只是一种抽象的规定,那这话自然没错,所以可以反过来说,美是没法被表达为一种抽象的规定的。^{[3]47}

美的领域或说艺术的领域,与哲学一样,都是绝对精神自我完全显现的方式。因此,“艺术—宗教—哲学”的秩序是一个完整的逻辑结构,这意味着直观(感性化)和概念并不是相互抵牾的,二者不是相互取代的关系,而是后者作为前者的真理,后一个环节赋予前一个环节以新的意义。

就艺术或者美的领域而言,其基本矛盾不是“美”能否被理解,而是绝对精神能否以感性的形式自我表达。精神乃是事物之总体,黑格尔认为概念是对事物总体的动态揭示,换言之,事物总体只有以概念的方式才能完全达到清晰透亮。概念是最完满传达精神意蕴的方式,因为绝对精神本身是纯粹精神性的,是思维本身,那么感性的表达方式对于精神本身而言尚存在缺陷。艺术作品是以感性的形态表达了纯粹精神性的东西,这是艺术领域最基本的矛盾。精神的表现形态和精神本身之间不契合,这一问题构成了黑格尔对艺术独立性思考的源头和起点,黑格尔的美学乃是对这一问题的最终解答。

(二)美作为概念与实在性的直接统一

精神的表现形态和精神本身间的差异构成了艺术存在的悖论,换言之,艺术是表现精神活动性的感性方式,因此,艺术独立性的逻辑根据是黑格尔的精神学说。在《哲学科学百科全书》的第三部分《精神哲学》中,黑格尔限于篇幅并未详细论述艺术的逻辑根据,但这个问题又异常重要,亟待澄清。本文以最后一版《哲学科学百科全书》(1830)为基础,尝试简要还原“美”与绝对精神本身之关系,并结合《美学讲演录(1820/1821)》初步找出对“美”的逻辑定位。

正如朱立元先生所指出,黑格尔总是从绝对精神逻辑演进的角度来谈论艺术^[12],这意味着我们首先必须把握绝对精神发展的基本理据和内在线索,由此才能界定艺术在整个精神发展脉络中的地位。在《精神哲学》中,黑格尔将“艺术”界定为绝对精神自我认识的最高阶段的第一种形式,艺术作品所表达的就是“美”,换句话说,在“艺术”这一阶段,绝对精神的自我认识的活动与结果之同一就叫作“美”。可以说整部《哲学全书》都是在论述精神的自我认识,尤其第三部分《精神哲学》描绘的正是精神在自身内的发展中自我认识的过程。《精神哲学》的顶点就是绝对精神,不同于主观精神局限在自身中,也不同于客观精神在特定的历史中的实现,而是完成了认知着的精神与被认知的精神的绝对同一,“精神的概念在精神中有其实在性,这个实在性在与精神概念的同一性是对绝对理念的知”^{[1]371}。认知着的精神与被认知的精神的同一,就是概念与实在性的同一,“实在性”(die Realität)在黑格尔《精神哲学》中又称为“实存”(die Existenz)、“映现”(das Scheinen)、“客体性”(die Objektivität)、“显示”(die Darstellung/die Manifestation)、“启示”(die Offenbarung),精神在不同阶段以各种不同的方式传达自己,将自己表达为某种现实的存在。但是,不同阶段的现实性是不同的,因为在主观精神和客观精神阶段,受限于认知的局限性,精神本身尚不能完全将自己表达出来;而概念(der Begriff)指精神对自己的认识,即精神自我规定的活动。与实在性类似,精神的自我规定在主观精神和客观精神阶段也是有局限的,受限于对象的给予性,精神无法达到完全的认识,它尚无法意识到在被给予的对象中显示的乃是自己,自己在他物中被揭示出来了。只有发展到了绝对精神这一阶段,精神的概念和现实性才真正达到同一,精神意识到自己在他物中依靠自己的力量而存在,在他物中启示出的是自己。

在《美学讲演录(1820/1821)》中,黑格尔以另一种方式阐述了实在性和概念或精神的表现形态与精神本身之间的关系,“概念与实在性之统一是真,实在性对概念并不十分重要,因而其只是概念之表现,它与概念相比就如肉体之于灵魂”^{[3]27}。这里使用了一个类比,概念(认识)和实在性(表现)

的关系就好像灵魂与肉体的关系。黑格尔认为,灵魂与肉体的关系是灵魂以肉体为现实性,肉体为灵魂之容器,但我们要从肉体中辨识出的并不是无生气的肉体,而是灵魂在肉体中。参照这个类比,正如灵魂与肉体之结合乃是真实的个体,那么概念与实在性的合一或以实在性面目出现的概念就是“真”。“真实者是全体”^[15-16],这意味着概念与实在性都穷尽了一切领域,因此,存在着的概念才是“真”。外在性仅仅是相较于内在而言的,即相对于概念之为思维本性而言,才将实在性类比为肉体,“我们将美理解为灵魂、通过身体、外在性来表达自己的概念,因而,外在性也只是其中的一个环节”^{[3]49}。按照这个类比,《美学讲演录(1820/1821)》给出了另一个定义:真与美都是概念与实在性之统一。但这个定义与《精神哲学》的表达在字面上有所不同,而且也不够明确,其中真与美的区别何在,统一的方式究竟为何,都有待进一步解释。

最后,黑格尔在《美学讲演录(1820/1821)》导论部分做出了进一步的解释:“概念与实在性、主体与客体的统一确实是理念,理念与概念也不再彼此相互分离。”^{[3]48}“实在性只是灵魂之身体,并且灵魂和肉体归根到底只是一个概念。总体而言,这只是理念的本性;理念只是作为真理和美实存,真理和美归根到底是一。而美就是真之外在存在,以感性表象方式存在。”^{[3]49}黑格尔在这里将美与真都归拢到理念中,这种想法其实并非黑格尔的心血来潮或灵光一闪,早在那份名为《德国观念论最初的体系纲领》的草稿之中,一切在理念中统一,而最高的理念就是美的理念的设想,代表了黑格尔那一代年轻人共同的想法。法兰克福时期的黑格尔受到荷尔德林思想的影响,沉浸在一种“美学的柏拉图主义”中,将统一看作一种吞没一切的直接性。但这种直接性的思想,在耶拿时期就已经为黑格尔所扬弃,没有纯粹的直接性,直接性总是要以间接性为中介的。例如,真与美是一,但二者又是有区别的。这里的同一,指的是没有美的形态,真无法现实地被表达,因而真以美的方式出现,真就是美;而区别则在于,美是真的感性外观,美的外在性与真的内在性又不可完全等同,这就是黑格尔所说的无差别的差别与观念性。如果说概念和实在性的关系可以类比为灵魂与肉体,灵魂与肉体无法分离,那么概念与实在性也正是这样的思辨的同一,美就是真的肉身,而真是美的灵魂。可以初步得出结论:“美”作为概念和实在性的直接统一,乃是真之外显,是真的显象。

(三)“美”作为“真”的显象

“美”是概念与实在性之直接统一,是“真”的一种显现。这个界定看起来很接近于学界所熟知的“美是理念的感性显现”。按照《美学讲演录(1820/1821)》的编者施耐德的研究,将美规定为理念的感性显现,是一个很常见的说法,这可以在荷托编纂的《美学》中轻易找到,然而这个说法在黑格尔的几个讲座稿里却并未被发现,这个说法虽然正确,但却没有什么意义^{[3]8}。其中“映象”(Scheinen)概念就是显现的一种独特的方式,黑格尔说,“美”来自“映现”,它本身只是纯粹的显现,这意味着它自己不是什么,只是反映出的真。这里需要简要地勾连一下 *erscheinen*(显现)、*scheinen*(闪耀)和 *das Schein*(闪光-假象)在词源上的一些关联。*Scheinen* 首先是一个动词,发光、闪现是其基本含义,进而衍生出“看起来”“似乎是”的含义。因此,它的名词形式 *das Schein* 的第一个意思便是闪光,进而发展出假象的意思,假象的意思便是与本质分离的纯粹外观,而与本质相结合的外观就是映现,即本质存在于外观中,本质的向外显现和自内显现相同一,本质是存在着的映现,*erscheinen*(显现)是已经完成的闪现,它是本质的外观,又是本质自身的表现。在这份讲座稿中,这个问题得到了彻底的讨论,关于显现概念与显现之物——即映象之间的含混就被澄清了。真和美之间并不存在着对立,因此,真本身必然得闪现出来,这意味着“美”作为映象,是“真”映现于其中,出现的“美”本身就是“真”。“美”什么都不显现,它就是显现本身,真就存在于显现里:

宇宙同样是真实之物,但只是潜在的真实之物;宇宙的形式是支离破碎、残缺不全的,思维着的精神聚集了这些残缺不全者,并且认识真;因而宇宙也对自身而言成为真实的。自然和有限精神也都仅仅是潜在的真实之物;自在的真理并未从它们那里显现出来;而在“美”之中,真理也仅仅以外在性的方式显现出来。我们在此看到,“映象”绝不是一个无意义、无内容的空洞

的表达,正如人们在平常生活中经常需要“美”。因而美以“映象”出现在眼前;这意味着,概念也展现为“映象”。神必须外化,必须进入“映象”;否则,神就只是一个抽象的空名词,而非内在的真理。在“美”中“存在”(Sein)被设定为“映象”;因而概念穿透了外在性而闪耀。“映象”高于“存在”;故此本质首先借助外在性凸显出来,它内包了“存在”,这意味着,本质显现,换句话说,真理自己就是一个映象。^{[3]49}

宇宙(自然)以及有限的精神尽管也是真实的,但因为它们并没有达到绝对精神的阶段,所以二者都没有达到概念和实在性的完全同一,因此只是有限的显示,这种真实还只是潜在的,没有完全实现出来。而“美”无疑是发展了的“真”,是一种充分实现出来的“真”,从自在前进到了自为。存在和映象是这段话中的关键,然而在通常的理解中,二者是相对的,存在比映象更高级、更有意义、更真实和更富有实体性内涵。黑格尔揭示了映象的积极意义,按《逻辑学》的结构,“存在论”是理念的直接性环节,即“存在”概念是最基础的阶段,“存在”真正的完成必须通过“映象”投射于外,因此“映象”包含了“存在”,是较之“存在”更高的概念。它在《逻辑学》的本质逻辑中,被表达为一个被扬弃的存在,是“存在”的外观和闪耀。由此,这个命题就得到了澄清,黑格尔将“映象”概念与“美”结合起来,这意味着通过凸显于外在性,本质包含了存在,它就是一个显现。

“美”之为“真”的显现,这一规定的意义在于完善了我们对“美”与“真”关系的理解,“美”不是用来表现“真”——好像“真”是藏在“美”的表面之下的某种实体性的内容,而是“真”存在于“美”之中。“美”的局限在于,由于显现它表明自身只是一种外在性,也即以映现于他物的方式显现自身,这种外在性恰好是不符合“真”的内在性的,因此“美”一定会自我提升、扬弃自己的外在性。

三、美的领域:《美学讲演录(1820/1821)》中的艺术与自然

(一)艺术美与自然美的区分

谈到扬弃外在性问题,先有必要交代黑格尔对“精神”与“自然”的区分。自然与精神的概念不一致,精神恰恰不是展现于外,而是在“内在性”中。正因为有这种不一致性,“有自然里沉睡着的、自在存在的精神,扬弃自然的外在性、孤立性和直接性”,它将“由此成为自身内映现的、自为存在着的、有自我意识的、觉醒了的精神,或者精神本身”^{[1]24}。反过来说,自然恰好是不自知的精神,它被设定为精神的他物,或者说,是精神的外在性、精神向着自身转化的中介。因此,在精神本身设定自己与自然相对,精神哲学处理的就是回到自身内在性中的精神;而在绝对精神领域之中,不存在内在性和外在性的区分,外在性指的便是精神自己所构造的自身的内容,即客观精神部分,黑格尔将之称为“第二自然”。这也就解释了为何《美学讲演录》的主要内容是艺术作品而不是自然美,黑格尔也从未强调过艺术美模仿自然,而是强调艺术作品乃是自身显示着的理念。在《美学讲演录(1820/1821)》中,黑格尔首次系统性地强调:“讲座以美学为全部内容,并且涉及的领域是美,确切地说是艺术,这门学科的名字提示了它主要处理情感问题;因而人们早先对这门学科的印象是关于情感的;但这样的表达并不是很恰当,因为此处谈论的只是关于艺术美,而不是关于那些因为自然景观引发的情感的。”^{[3]21}美学在其根本意义上确实是关于情感和感知的一门学科(希腊语 *aisthesis* 的本意),而黑格尔却排除了那些由自然景色引起的情感,因此也完全可以将黑格尔所规定的“美学”称之为“艺术哲学”。

在美学史上,有关自然美、艺术美孰高孰低的争论长期存在,李咏吟先生认为黑格尔武断地将艺术美置于自然美之上,黑格尔将自然排除在美学研究视野之外的看法,影响了我们对美学的正确理解^[17]。事实上,黑格尔从对美的逻辑规定出发,顺理成章地推出这一论断,黑格尔区分自然美和艺术美的理据恰好是确立起艺术独立性最关键的一步。黑格尔完全不否认自然美的存在,“自然,有生命之物乃是美的,因而恰巧是有生命之物在其肉体的表现中成为美的,即,在现实性中的内在概念,通过概念获得了生气,得到灵魂贯注的肉身性”^{[3]65}。自然在黑格尔的精神哲学中并非全无地

位,因为黑格尔首先区分了富于生气的自然——美和沉浸在自身中的自然——无机自然,而无机自然尚不能被考虑为美。黑格尔明确地将诸如自然风光这类自然排除在自然美之外,这就恰好印证了黑格尔青年时期在日记中描绘瑞士山区经历(伯尔尼家庭教师时期)时的感受,这些日记呈现出来的思考,更趋向于康德对自然中的“崇高”的研究,而不是“美”。美呈现在富有生命力的自然中,黑格尔看到了其中包含的重大问题,即还得避免这种美的形式,究其根本,有生命的自然到底还是带有直接性和有限性的局限。

(二)艺术美中的自然因素

虽然美的自然和美的艺术不能混为一谈,但艺术与自然之间仍然有着本质的关联,自然不断以各种方式深入艺术的领域,艺术不得不借助自然元素,以那些感性的材料来表现绝对精神,例如以岩石塑造神像、以颜料勾勒圣像画等。反之,自然中的事物同样可以成为艺术的内容,例如风景画,“艺术通过感性材料表现感性直观(即为了感性直观)的绝对概念;关于这样呈现出来的概念,自然形态是必要的;但这个要求是和模仿自然决然不同的(要区别开来);如果出现了这种情形,那这一目的(即艺术)、这些自然形态的所有形式都是模仿”^{[3]39}。由此可以看出,黑格尔是反对艺术模仿自然的,他认为对自然的模仿是一个纯粹形式性的原则,简单地说,既然模仿自然,那就意味着不如现实的自然,这甚至都还达不到所有有生命力的美这一标准。黑格尔明确指出,自然与非现实性的理念有着对等的地位,但它绝不可能成为艺术本身的规定:“艺术建立在模仿自然的基础上,但是这只是要求一种完全形式性的兴趣,并且这可以被认作是一种肆意妄为。在这个意义上,艺术只是属于人类奇技淫巧的一种凯旋,无论如何这种机巧还是必须跟在自然之后。所以,回顾了这一想法后,只是机巧,而非艺术作品呈现在我们之前,因为这种充满生命力的联系,这种在自然中现实的活力丧失殆尽。由于这种艺术本身的缺位使得土耳其人面临着无真正艺术作品之痛。艺术的最高胜利只是在对宙克西斯所画的葡萄、巴赫西斯绘制的帘幕等等的回顾之中,假如艺术充斥着朦胧和理想,那么它就得将自然排除出去,自然当然是艺术必要的根本规定,但它绝不是唯一的。”^{[3]23}黑格尔甚至将对自然的模仿视为人的肆意妄为、傲慢和亵渎,因为对自然完满的模仿是绝不可能达到的,黑格尔将禁止以图象来表现神明的那些人称之为“土耳其人”,因为清真寺没有任何装饰,他们完全放弃了模仿原则。黑格尔拒绝艺术模仿自然这一原理的实质,乃是艺术本身并不是呈现绝对最完美的方式。这样一来,嵌套在艺术和自然中最为关键的问题就是美作为真之显象,到底真在何处?就上文的引述而言,黑格尔列举的两个成功模仿自然的例子都是古希腊的画家,宙克西斯所画的葡萄引来了飞鸟的啄食,巴赫西斯绘制的帘幕足以乱真,似乎通过模仿自然来误导人和动物是自古以来美学的基本常识。这就出现了一种对艺术作为“显象”的消极理解,因为在德语中“das Schein”既有映现的意思也有假象的意思,如果就艺术可能欺骗误导人这一方面而言,那么也可以对艺术揭示真理的功能加以质疑,甚至剥夺其合法性。至少对黑格尔而言,他所强调的真理性或者说艺术作品中的真实,和对自然模仿的完满程度没有丝毫关系。

艺术应当对人的内在和心灵产生影响,“艺术的目的必须是,鼓荡起人类胸中一切的情绪,它能使人体会到最深刻的情感;艺术通过欺骗,模仿自然起到了这样的效果。这种欺骗存在于,艺术用自己的产品(艺术作品)取代了直接的现实性”^{[3]23}。这才是艺术对人的心灵产生的真正的力量,它既包含了美,同样也包含了可怕。这一论证极其类似亚里士多德诗学中中对悲剧净化功能的界定,甚至也可以看出通行版《美学》中黑格尔对“Pathos”(激情)界定的雏形。简单说来,可以将艺术的目的的看作是通过模仿自然来激发起狂热和情绪,但黑格尔也没有确切地说明究竟如何通过模仿自然来激发出狂热,这一套术语似乎都来自黑格尔对戏剧艺术的思考,也和亚里士多德《诗学》里的描绘遥相呼应。在悲剧舞台上呈现出的人类世俗生活和诸神的命运都是一种模仿,它深深地激发起人心中的恐惧和怜悯。这意味着对模仿比较合适的理解不是复现,而是表达,即艺术激发人的情绪。因此,艺术的现实或说真实,乃是让观众或接受者认之为真、信以为真。艺术通过呈现出完整的场

景和情节,对人的内在情感产生影响,使接受者将艺术当作真正的现实。但是,这种呈现虽然已经包含了巨大的创造性,而非机械的复制或临摹,说到底依然是形式性的目的,它通过在艺术作品中重新构建一个完整的世界,象征性地或隐喻性地传达出精神的本质;其局限在于,它所运用的元素是外在于精神本身的,还不是纯粹思维,因此,它从精神的内容中抽象出来,这也就注定了这种表达是有限的表达,不可能成为最终目的,即完满地呈现出绝对精神本身。

(三)历史中的自然美与艺术美

或许黑格尔对艺术史的划分可以视为他反对艺术模仿自然的另一大佐证,正如施耐德所言,尽管模仿自然可以看成艺术的发端,但绝非最终目的^{[18]121}。黑格尔将艺术史划分成象征型、古典型和浪漫型,这一划分的基本原则绝非是以模仿自然的相似程度为标准,否则就无法解释自然主义绘画在历史维度上晚于浪漫主义绘画了,黑格尔着眼的是艺术如何呈现绝对精神。这就决定了艺术的功能并不是惟妙惟肖地复现自然,而是表达绝对精神。以浪漫型艺术为例,黑格尔在评论歌德的《西东合集》时指出,浪漫型艺术在更高的层面上吸纳了东方象征型艺术的成分;或者说,东方的象征型艺术已经被扬弃到浪漫型艺术中,浪漫型艺术也更娴熟地运用象征和隐喻^{[18]384-385}。这意味着,黑格尔认为浪漫型艺术较象征型艺术更充分地表现了精神的内在性,并非着眼于模仿程度,而是表现精神的方式更为自由,这也意味着艺术更多地摆脱了自然属性的束缚。

至此,不妨对这个问题做一个简单的小结。艺术究竟何为,黑格尔自己提出了一套新的理论以反对艺术模仿自然的传统学说。黑格尔强调,艺术必须贯彻主体性原则:艺术一方面有其历史的开端,但艺术成其为艺术乃是因为它能呈现出神和绝对精神,而这种神性并不是超越的,而是内在于人的,即人之神化,“因此,我们看到,起初艺术的目的就是表现神,而非模仿自然。我们必须将本能、欲求理解为目的,是一种自我呈现,是内在的贯彻,是其客观化。因而我们得摆脱这种肤浅的念头,仿佛概念、艺术作品的内容已然被设想出来了;仿佛其已经以一种散文式的样态实际存在着。内容成了内在的,并且它在更大程度上成了一种欲求,一种冲动,要把内容表达出来,要使之被意识到。我们只清楚这一点,对我们而言,这是对象,艺术的目的是将没有被认知的概念带入意识”^{[3]36}。黑格尔对希腊诸神的界定与希腊艺术对诸神的表现完全一致,正如黑格尔评述希腊诗人时所说:“出于你的狂热,哦,人啊,制造出你的诸神吧。”^{[3]36}黑格尔将艺术确立为绝对精神的一种表现形式,这意味着艺术首先要摆脱对自然的依赖,进而支配作为表现材料的自然;正如之前已经强调,精神与自然的差别就在于精神是因为回到了自身并且达到了绝对的内在性,而这种在外在性中保持自身、在与他物的关系中依靠自己的力量而存在的,就是自由。

四、精神在美中得解放——艺术与自由

黑格尔首先按照精神发展的内在线索赋予美以逻辑规定,在此基础上确立了艺术美为美学研究的全部范围,他最终论证了艺术的独立地位,并高度赞扬了艺术所担负的精神解放的崇高使命和无可替代的体系功能。

黑格尔在《哲学全书》中对艺术作出了高度评价,认为艺术与哲学有着同样高贵的品性和伟大的贡献:“美的艺术则以自由精神的自我意识,因而以对感性东西和单纯自然东西与自由精神比起来的非独立自主性的意识为条件;它使自然东西成为完全只是自由精神的表达;这就是仅仅外化自己本身的内在形式……艺术天才和观赏者在艺术作品已给它以表达的崇高神性里,有一种特别的如同回到了家园的感觉和感受,得到了满足和解放;对于自由精神的直观和意识被给予了和达到了。美的艺术从自己方面作出了哲学所做的同样的东西:使精神摆脱了不自由。”^{[1]376-377}从黑格尔的晚年定论来看,自由概念乃是艺术成为表现绝对精神最高的三种方式的核心要素,这一思考进路无疑在《美学讲演录(1820/1821)》中就完全形成了,黑格尔称之为“概念之自由”。“概念之自由”便是概念的自我相关(Selbstbezug),“这一概念也是最高自由的概念,因而原先我与他人相对待,处在

异己的关系中的不自由已然被扬弃,概念是和自己打交道,将自身作为自己的对象,而非异己者,这就是最高的自由”^{[3]30}。这种自我相关对应于在概念式的思维和把握中概念自己与自己联系的结构,即自我思维自身。究其根本,这种概念与自身相对待,即自我相关构成了“概念之自由”。

自我相关的自由是一种自身禀赋的力量,它能够在他者、异己者或者说外在客体的关系中保持自身,众所周知,他者或者对立面对于自身而言总是被设定为一个界限或者限制,它势必是不自由的,或者肯定是对自由的限制,但概念的力量就在于洞见到这些异己者乃是自己真正的本质,在他者之中就如同在家园一般,概念能够穿透异己者的不透明性,而意识到他者不仅是自身的条件(费希特),更是自身的本质。张政文先生将这种艺术所包含的品格称之为“和解精神”,“使精神回归生活,生活才是精神的家园,如同安泰与大地的母子关系一样,精神一旦回归生活,精神就能在现实中实现自我的和谐统一”^[19]。黑格尔在《美学讲演录(1820/1821)》中指出,概念的自我相关产生了如下结果,美的自我相关就是概念和实在的统一,换言之,美就是自由的标示。正如之前所提到的,充满生命力的自然美是理想的美的形态,这里的艺术美却是自由的美,这种自我相关促成了在自身中的止歇及与自己的和谐。“在对美的观察中有限性被扬弃了,不自由被克服了;对这种对象的观察是一种解放活动,是对之的自由的行为。”^{[3]53}对寻常事物普普通通的观察,自然带有明确目的,或者服务于某个主观目的,这里没有什么自由可言。首先要排除那些庸常意义上的外在目的,诸如有用性或者经济性,套用康德的话说,这是一种无目的的合目的性,也即黑格尔所谓的“自我相关”。在对美的观察中,主体也得到了解放,他们从被主观规定的目的(有用性)中摆脱出来,进入了真正的自由之中。“所以对美的观察就是对自由爽朗的主体的考察,其对客体并无意愿,甚至也无所欲求,它只是保证主体的自由,因为有限目的和欲望中还是有着不自由。”^{[3]53}

黑格尔认为,如果在美之中把握到了概念,那就洞见到了概念与其外化——美之间的同一性,这种自由一旦达到,连观察者也体会到了真正的自由。“因此,一个对象对我而言是美的,对美的观察就是对一个现实化的概念的考察,是对真理的洞见,这就是我的本质;这也说明了美并不异己于我。但我对待美并不是对待一个他物,而是和自己所有物的关系,这是我的本质。这也是主体和客体同时达到自由的原因。”^{[3]54}“美与自我之间的关联乃是我们之美之中见到了我们的本质。这是同一性的最高关联,同时在很大程度上也是一种必然的关联;主体和客体两个方面同时是自由的。”^{[3]57}观察者与艺术作品的关系也不再是主体和对象之间的对立,而是概念和其外化之间思辨的同一。耶拿大学的黑格尔研究者费维克认为,艺术品能表达绝对和神性,创作者和欣赏者通过自身的感知与感受,都觉得如在家一般,都在艺术作品中找到了满足和解放,而直观与意识既维护了自由的精神,同时自身也达到了自由的精神^[20]。自由的精神在美的艺术作品中和在哲学中有着同等地位,因此艺术尽管并不是解放的最高阶段,但却是不可或缺的一环,在任何时代,艺术都是维护人类本真自由最核心的方式之一。

五、余论:“美”的概念为何在《逻辑学》中缺位

上文试图完整勾勒黑格尔美学体系确立的三大环节,并展现三个环节之间的内在联系。依据《美学讲演录(1820/1821)》的文本,本文尝试做出一个框架性的解读。这个文本虽然是根据学生笔记所编纂的第一个关于艺术哲学的演讲稿,但全书的结构和运思方式,与之后的《哲学全书》并无二致,有理由将这个文本看成是“艺术—宗教—哲学”之绝对精神自我显示的三个层级正式形成的标志,黑格尔在《美学讲演录(1820/1821)》中成功地论证了美学的基础,确立了艺术的独立地位。

本文虽然清理了黑格尔美学形成的逻辑线索,但从编年史角度进一步追索其美学诞生的蛛丝马迹,仍是大有裨益的。按照施耐德的考证,黑格尔对美学问题的深入思考最早可以追溯到海德堡时期,即1818年的夏季学期,他第一次开设了关于美学的讲座课,但这个讲稿并未被发现^[21]。如果这个说法成立,那么不难推测出,1817年前后是黑格尔美学体系形成的重要年份,而这段时间恰

好是黑格尔刚出版《逻辑学》和完成海德堡版《哲学全书》之后，这一时间上的巧合吸引了不少研究者试图从《逻辑学》的范畴来论证，认为艺术和宗教、哲学同样是绝对精神自我显示的独立一环。但大部分研究者经过认真研究之后都沮丧地指出，在黑格尔的《逻辑学》中，“真”（认识的理念）和“善”（实践的理念）在“绝对理念”部分都有着明确的地位，但唯独“美”是缺位的。黑格尔在海德堡时期的老朋友、神学家道布（Carl Daub）就在和黑格尔的通信中直接询问黑格尔：“何以在逻辑学中，美的理念被忽略了？因为从反思和真之运动的角度来看，美会在善中产生，反之，善也会在真中产生。”^[22]但也有一些研究者，如施耐德就认为美的理念和《逻辑学》中的生命（Leben）理念有关^{[18]114}。但显然，“美”和“生命”既有联系又不完全等同，黑格尔在《逻辑学》中指出：

所以这样的生命，对于精神说来，一方面是手段，这样，精神便使自己与生命对立起来；一方面精神又是有生命的个体，而生命本身便是他的躯体；一方面精神与其有生命的躯体之统一，是由精神本身出来而产生了理想。这些与精神的关系，全都不管逻辑的生命的生命的事，逻辑的生命这里既不是作为一个精神的手段，又不是作为精神的有生命的身体，也不是作为理想和美的环节来考察的。——生命在这两种情况下，如它是自然的，又如它与精神有了关系，它都具有其外在性的一种规定性，前者就是通过它的前提，即自然的其他形态，在后者则是通过精神的目的和活动。生命的理念却是自为的，既从那个事先建立并进行制约的客观性得以自由，又从对这种主观性的关系得以自由。^[23]

黑格尔在这里区分了自然生命和逻辑生命，通过将客体的外在性（以外在自然为前提——自然哲学的领域）或者在主体与精神的关系中（呈现在人类世界中精神运动的踪迹——主观精神和客观精神的领域）的纠缠排斥，纯化生命的理念。精神的外化与自身直接的绝对统一便是理想，如前文所述，在《哲学全书》中以及《美学讲演录（1820/1821）》中，黑格尔并不是在直接统一的意义上将“美”等同于生命理念或者“理想”的。一个重要区别在于，在美中，这种概念和实在性的统一已经摆脱了外在性和偶然性，是精神返回了自身。简单说来，生命理念是主观概念与其客体性的概念的统一，因此这两个环节（实在本身也是概念的实在，而非外化出来的实在）是没有区别的区别。而在美中，概念却是与已经外化了的实在相统一，因而这种统一扬弃了自然生命的偶然性的制约。这一点黑格尔在为纽伦堡中级班所讲的逻辑学中解释得更为透彻：“就概念直接与其实在性相统一，同时不与它相区别，不由它彰显自身而言，理念就是生命；在生命被描述为摆脱偶然定在的制约和限定时，就是美。”^[24]罗森克兰茨（Karl Rosenkranz）认为，黑格尔在关于教育学的讲座稿中，非常重视“美”这一问题的逻辑，人们有权要求在逻辑学中为“美”空出一个位置，而在客观逻辑里黑格尔将美和生命概念联系起来^[25]。罗森克兰茨进一步指出，对黑格尔《逻辑学》中缺乏“美”的逻辑规定的批评已经通过黑格尔思想的发展被克服了，即有生命之物之所以是美的，正是因为它不是单纯的逻辑理念，而有着其肉身（即概念的外化）。行文至此，我们不妨再回顾一下黑格尔对自由的界定——在异己者或者他者中保持自身关联^{[13]30}——就能理解为何“美”不能被生命概念所取代了。

黑格尔《美学讲演录（1820/1821）》表明，经过由《精神现象学》至《逻辑学》长期的思考之后，他意识到仅仅以“生命”理念作为“美”的替代是有欠缺的，如果缺乏了外化或说客观的实在性这一环节，概念本身无法实现真正的自身关联，而也正是这一点使得艺术在任何时代都是人类自由的保证，同时这也是“美”的概念为何在《逻辑学》中缺位的原因。

本文以“艺术的独立性”的确立为线索，从整体上考察黑格尔对艺术的体系规定，并按照文本结构还原黑格尔运思的基本步骤。在《美学讲演录（1820/1821）》中，黑格尔首次系统地规定了艺术在体系中的地位和价值，用感性的方式揭示精神纯粹的内在自由。在此意义上，我们有充分的理由可以说之后的柏林时期美学讲稿是在这一讲座稿的基础上扩充和发挥的，它不仅是黑格尔美学形成的标志，而且有了一切黑格尔美学思想的基本要素。因而，《美学讲演录（1820/1821）》不仅标志着黑格尔美学体系的形成，是其第一次从体系角度正面地阐述艺术的功能和价值，而且还具有极高的

文献学意义,它是我们考察黑格尔柏林时期美学讲座的标尺和基准。最后,本文在余论部分讨论黑格尔的美学与《逻辑学》的关系,分析美与“生命”理念的关联与不同,尝试解答一个困扰国内外研究者的重要问题,即何以“美”这一范畴在黑格尔的《逻辑学》中缺失的问题。黑格尔美学究竟是何时形成的,这是一个黑格尔研究中的难点,还有诸多重要问题有待我们共同思考和厘清,诸如耶拿时期黑格尔的美学断片的价值、《美学讲演录》与《逻辑学》的关系、如何进一步区分自然与艺术在历史和逻辑两条线索上的关系等,在国内外研究界都存在争议,这些问题对于澄清黑格尔美学的起点而言都至关重要,值得学界进一步探究。

参考文献:

- [1] 黑格尔. 精神哲学——哲学全书·第三部分[M]. 杨祖陶,译. 北京:人民出版社,2006.
- [2] FINDLAY N. Hegel, A Re-Examination[M]. London: Routledge, 1958: 148.
- [3] HEGEL G W F. Vorlesung über Ästhetik, Berlin 1820/21. Eine Nachschrift. I. Textband [M]. Hrsg. v. Helmut Schneider. Frankfurt: Peter Lang Verlag, 1995.
- [4] GETHMANN-SIEFERT A. Ästhetik oder Philosophie der Kunst[M] // Hegel-Studien 26. Bonn: Bouvier Verlag, 1991: 102.
- [5] HEGEL G W F. Vorlesungen über die Philosophie der Kunst; Berlin 1823[M]. Hrsg. v. Gethmann-Siefert. Hamburg: Felix Meiner, 1998.
- [6] HEGEL G W F. Philosophie der Kunst oder Ästhetik; nach Hegel, im Sommer 1826[M]. Hrsg. v. Gethmann-Siefert. München: Fink, 2004.
- [7] HEGEL G W F. Vorlesungen zur Ästhetik; Vorlesungen mit Schrift Adolf Heimann (1828/1829) [M]. Hrsg. v. Gethmann-Siefert. Paderborn: Wilhelm Fink, 2017.
- [8] HEGEL G W F. Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse (1830) [M]. Hrsg. v. Otto Pöggeler und Friedhelm Nicolin. Hamburg: Meiner, 1969: XLV.
- [9] 朱立元. 德国古典美学在中国[J]. 湖南社会科学, 2016(5):1-8.
- [10] 李咏吟. 朱译黑格尔美学与现代中国文艺学建设[J]. 文艺理论研究, 2017(5):76-85.
- [11] 朱立元, 克劳斯·费维克. 艺术终结论·浪漫型艺术——关于黑格尔美学相关问题的对谈[J]. 南国学术, 2017(4):638-651.
- [12] 朱立元. 对黑格尔“艺术终结”论的再思考[J]. 西南大学学报(社会科学版), 2019(2):146-156.
- [13] HEGEL G W F. Vorlesung über Ästhetik I[M]. TWA. B 13. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1986.
- [14] BAEUMLER A. Das Individualitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft [M]. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft Verlag, 1981:17.
- [15] 黑格尔. 精神现象学[M]. 贺麟,王玖兴,译. 北京:商务印书馆,2012:13.
- [16] HEGEL G W F. Phänomenologie des Geistes[M]. Werke in zwanzig Bänden. TWA, Bd. 3, Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1986: 24.
- [17] 李咏吟. 自然美与艺术美的区分及其价值反思[J]. 文艺评论, 2008(3):4-13.
- [18] SCHNEIDER H. Die Logizität des Schönen und der Kunst [M] // Anfänge bei Hegel. Hrsg. v. Wolfdietrich Schmied-Kowarzik. Kassel: Kassel Universität Press, 2008.
- [19] 张政文. 和解:德国古典哲学的美学现代性诉求[J]. 哲学研究, 2012(3):111-118.
- [20] 克劳斯·费维克,徐贤樑. 席勒、黑格尔论通向自由的审美教育[J]. 复旦学报(社会科学版), 2019(1):93-97.
- [21] SCHNEIDER H. Eine Nachschrift der Vorlesung Hegels über Ästhetik im Wintersemester 1820/21[M] // Hegel-Studien 26. Bonn: Bouvier, 1991: 89.
- [22] ASCHERI C. Ein unbekannter Brief von Ludwig Feuerbach an Karl Daub[M] // Natur und Geschichte. Karl Löwith zum 70. Geburtstag. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1967: 451-453.
- [23] 黑格尔. 逻辑学:下册[M]. 杨一之,译. 北京:商务印书馆,1996:457-458.
- [24] HEGEL G W F. Nürnberger Gymnasialkurse und Gymnasialreden (1808—1816). Band 10,1: Gymnasialkurse und Gymnasialreden[M]. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2006: 298.
- [25] ROSENKRANZ K. Georg Wilhelm Friedrich Hegels Leben[M]. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft Verlag, 1963: 469.

责任编辑 韩云波

网 址: <http://xbbjb.swu.edu.cn>