

对黑格尔“艺术终结”论的再思考

朱立元

(复旦大学 中文系,上海市 200433)

摘要:在美学界长期以来有关黑格尔“艺术终结”论研究的基础上,进行新的思考:应该区分《美学》一书中对“终结”(Ende)与“解体”(Auflösung)二词的不同使用,以获得黑格尔使用“终结”一词的真意;应该区分逻辑的与历史的所谓艺术“终结”或“解体”,着重从黑格尔哲学、美学逻辑构架角度解读其关于艺术“终结”或“解体”的内在逻辑含义;进而揭示黑格尔对艺术本质的规定是其艺术“解体”或“终结”论背后的逻辑根据。

关键词:黑格尔;《美学》;“艺术终结”论;艺术本质;逻辑;历史

中图分类号:J01 **文献标识码:**A **文章编号:**1673-9841(2019)02-0146-11

学界普遍认为,黑格尔在其《美学讲演录》^①中首次提出了“艺术终结”论,美国当代学者丹托(Arthur C. Danto)又结合现当代西方新的艺术实践对黑格尔的“艺术终结”论作了充分肯定、重新阐释和多方发挥,引起了国际和中国学界的强烈关注。笔者近期重新阅读了黑格尔《美学讲演录》中的相关部分,做了认真的思考,发现我们以前对黑格尔所谓“艺术终结”论的认识有不少误读或者偏差,需要加以澄清。

一、应该区分《美学》中“终结”(Ende)与“解体”(Auflösung)的不同使用

我们对朱光潜先生的中译本《美学》与德文版原文,对“终结”(Ende)与“解体”(Auflösung)两词的使用作了初步统计,有一个重要发现:在全书中黑格尔用“终结”(Ende)一词有40余处,但绝大部分与“艺术终结”无关,其中有谈康德对美学的贡献的,有涉及目的与终点(终结)关系的,有论艺术和自然问题的,有论戏剧结构的,有论琐罗亚斯德教中的宣教的,有论古典艺术中诸神特殊的个别性的,有论雕塑艺术的,有表达“最终”的日常意思的,有用于合唱的结束和音节的结束的,有用于史诗中人物对一个故事叙述的开头和结束或者史诗中历史事件的起源和结束的,在转述亚里士多德的诗学时也用作开头和结尾的意思,在论及绘画艺术中赫拉克勒斯的神话时出现了两处Ende,但都是指绘画情节,还有指死亡的意思,等等,全都与艺术终结无关。只有一处,在《美学》第二卷的最后部分,出现了一个小标题即“Das Ende der romantischen Kunstform”^{[1]S.220},朱光潜译为“浪漫型艺术的终结”^{[2]374}是完全正确的。这一点与艺术终结论有比较直接的关系,但诡异的是,在这个小标题下,正文中并没有出现Ende这个词。

与“终结”(Ende)意义相近的“解体”(Auflösung,亦译“消解”)一词,在《美学》中也用得较多,也有40余处,大部分也与艺术终结论没有直接关系。比如,论康德哲学中实践公设的消解,论康德

^① 目前通行版是由荷托(Hotho)编辑整理的,这个版本的《美学》于1835—1838年间出版并被收入到第一个黑格尔著作集中,本文参考版本系以此版本为底本的德国苏尔坎普出版社出版的黑格尔理论著作集,20卷本,卷13-15。

收稿日期:2018-10-25

作者简介:朱立元,复旦大学中文系,文科资深教授,博士生导师。

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。

“第三批判”中真理消解在主观性里以及和解与解体,论对立和矛盾的消解,论戏剧冲突要求把对立消解掉、悲剧中对立双方的消解,论音乐中不协和音的消解,论新神和旧神的冲突和双方的消解,论希腊世界中死亡作为直接的现实性的消解,论罗马人诗歌中国家的瓦解,论拟骑士传奇的虚构故事和骑士风的瓦解,论圣母升天这一主题中灵魂的消解,论雕塑的消解,论绘画中颜料溶解在画布中,论音乐消解不和谐音,论情节中矛盾的消解,戏剧诗中斗争冲突成为消解的中心,等等,都与艺术“解体”或者“终结”论无关。不过,在论及艺术的三种历史类型(象征型、古典型、浪漫型)时都曾用到“解体”或者意义相近的“消逝”(verschwinden),这和它们向后一种艺术类型转型有密切关系。

比如,在论及象征型艺术的解体时,黑格尔写出的小标题是“Das Verschwinden der symbolischen Kunstform”^{[1]S.539} (“浪漫型艺术的消逝”)^{[2]148},没有用“解体”一词,而是用了“消逝”一词来代替,虽然表示的意义基本一致。在具体论述象征型艺术的解体中,他也没有使用“消逝”一词,而是替换成“Sichselbsterstören”(自毁灭):

Dadurch haben wir hier als Anhang diejenigen untergeordneten Kunstformen abzuhandeln, welche aus solchem vollständigen Zerfallen der zur wahren Kunst gehörigen Momente hervorgehen und in dieser Verhältnislosigkeit das Sichselbsterstören des Symbolischen dartun.^{[3]Bd.13,S.540} 中译:因此,我们在这里把一些附属的艺术形式作为附录来处理,这些艺术形式是真正艺术因素的完全颓废的结果,而意义与形象之间的缺乏关联也正足以说明象征型的自毁灭。^{[2]149}

笔者认为,这里用“Sichselbsterstören”(自毁灭)比起用“解体”或者“消逝”来,意义更加准确、深刻,因为它揭示了象征型艺术的解体不是出于外在原因,而是由于自身内部理念与形式、意义与形象的矛盾破裂而导致的,所以是“自我毁灭”。在黑格尔看来,只有古典型艺术是理念与形式、意义与形象的完满统一,才是真正美的,才是真正意义上的艺术。象征型和浪漫型“这些艺术形式,是真正艺术因素的完全颓废的结果;而意义与形象之间的缺乏关联,也正足以说明象征型艺术的自我毁灭”^{[2]149 [3]Bd.13,S.540}。象征型艺术的“解体”或者“毁灭”,正是古典型艺术的生成、发展的契机,是美的高峰的到来。

在论述古典型艺术“解体”时,黑格尔使用“Auflösung”一词较多,如大标题有“古典型艺术的解体”^{[2]251} (“Drittes Kapitel: Die Auflösung der klassischen”)^{[3]Bd.14,S.107},小标题有“古典型艺术在它自己的领域里解体”^{[2]261} (“2.c. Auflösung der klassischen Kunst in ihrem eigenen Bereich”)^{[3]Bd.14,S.117}、“古典型艺术解体和象征型艺术解体的区别”^{[2]265} (“3.a. Unterschied der Auflösung der klassischen von der Auflösung der symbolischen Kunst”)^{[3]Bd.14,S.121}。关于古典型艺术解体比较重要的具体论述,比如:

Den Keim ihres Untergangs haben die klassischen Götter in sich selbst und führen daher, wenn das Mangelhafte, das in ihnen liegt, durch die Ausbildung der Kunst selber ins Bewußtsein kommt, auch die Auflösung des klassischen Ideals nach sich.^{[3]Bd.14,S.107} 中译:古典的神们本身已包含着他们衰亡的萌芽,等到他们所固有的这个缺点由艺术的进展而为意识所察觉的时候,神们自己的解体就带来了古典理想的解体。^{[2]251}

Drittens aber liegt im Begriffe der klassischen Kunst außer dem Werden ihrer Schönheit durch sich selber umgekehrt auch deren Auflösung, welche uns in ein weiteres Gebiet, in die romantische Kunstform, hinüberleiten wird. …… In dieser Auflösung, deren Kunsttätigkeit wir zum Gegenstand des dritten Kapitels nehmen müssen, trennen sich die Momente, welche in ihrer zur Unmittelbarkeit des Schönen verschmolzenen Harmonie das wahrhaft Klassische ausmachten.^{[3]Bd.14,S.107} 中译:古典型艺术这个概念不仅包括古典美自生展的过程,而且还包括古典美的解体,这就导致另一个领域,即浪漫型艺术。……这种解体导致艺术主要因素的分

裂,而原先由这些因素直接融合成美的那种和谐却是古典型艺术的精髓。这种解体中的艺术活动就是第三章(按:指浪漫型艺术)的题材。内容和外形既已分裂,内心世界独立地处在另一边,和它割裂开的外在世界处在另一边,退回到自身的主体就不再能从已往的那些形象中找出能表现它所理解的现实,于是从一种更绝对自由无限的新的精神世界吸取内容,为着表现这种较深刻的内容意蕴,就要四处搜寻新的表达方式。^{[2]175-176}

黑格尔在论及浪漫型艺术时,除了前引“浪漫型艺术的终结”外,也有类似用“解体”的小标题的,比如“浪漫型艺术的解体”^{[2]374} (“Die Auflösung der romantischen Kunstform”)^{[1]S.220}。在文本方面,本文试列举三段为例。第一段是:

Das letzte, was wir jetzt noch näher festzustellen haben, ist der Punkt, auf welchem das Romantische, da es an sich schon das Prinzip der Auflösung des klassischen Ideals ist, diese Auflösung nun in der Tat als Auflösung klar heraustreten läßt.^{[3]Bd.14.S.32-33} 中译:浪漫型艺术在本身上面来就已包含瓦解古典理想的原则,现在我们还要更详细确定的最后的一点就是,这种瓦解在实际上是如何实现了。^{[2]175-176}

这一段实际上不是论浪漫型艺术本身的解体,而是论述古典型艺术解体的内在原因,是其后主导浪漫型艺术的主体性原则在古典型艺术中已经逐渐在积累、增加,最终导致古典型艺术内部主体性与客体性、理念内容与感性形式、意义与形象由和谐统一而走向分裂以致瓦解。再看第二段:

Blicken wir nun, nach dieser allgemeinen Feststellung des eigentümlichen Inhalts dieser Stufe auf das zurück, was wir als die Auflösungsformen der romantischen Kunst zuletzt betrachtet haben.^{[3]Bd.14.S.239} 中译:既已就现阶段艺术内容的特性作了一般性的界定,现在我们回顾一下最后讨论的浪漫型艺术在解体阶段所采取的形式。^{[2]381-382}

这里的“现阶段艺术”就是逐步走向解体的浪漫型艺术。黑格尔说:“浪漫型艺术的真正内容是绝对的内心生活,相应的形式是精神的主体性、亦即主体对自己的独立自由的认识。”^{[2]276} 而体现这种绝对的精神主体性的典型艺术样式则是喜剧。再如第三段:

Die Tragödie in ihrer antiken, plastischen Hoheit bleibt noch bei der Einseitigkeit stehen, das Gelten der sittlichen Substanz und Notwendigkeit zur allein wesentlichen Basis zu machen, dagegen die individuelle und subjektive Vertiefung der handelnden Charaktere in sich unausgebildet zu lassen, während die Komödie zur Vervollständigung ihrerseits in umgekehrter Plastik die Subjektivität in dem freien Ergehen ihrer Verkehrtheit und deren Auflösung zur Darstellung bringt.^{[3]Bd.15.S.555} 中译:悲剧在古代造形艺术的崇高阶段,仍片面地侧重以伦理的实体性和必然性的效力为基础,至于对剧中人物性格的个性和主体因素方面却不去深入刻画。至于喜剧则用颠倒过来的造形艺术方式来充分补充悲剧的欠缺,突出主体性在乖讹荒谬中自由泛滥以至达到解决。^{[4]318-319}

这里虽然不是重点论述浪漫型艺术解体的原因,而主要是强调喜剧的主体性原则,既是与悲剧实体性原则的对立,又是对它的补充,它不但是典型的古典型艺术(古希腊悲剧艺术)解体的艺术形式因素,而且,实际上也是后来浪漫型艺术走向解体的主要表现形式。关于喜剧导致整个艺术解体的原因后面还要专门谈到。

由上所述可见:第一,黑格尔是极少在艺术“终结”论意义上使用 Ende 的,多使用 Auflösung(解体)或意义相近的 Verschwinden(消逝)。德国黑格尔研究专家费维克教授还补充了“Aufhebung”一词,他指出,黑格尔在谈之前两个阶段(象征型和古典型)的艺术时,同样乐于用“Aufhebung”一词,即“扬弃”,指的是新的艺术包容了之前艺术的内核。因此,可以说,浪漫型艺术以扬弃的方式保留了之前象征型和古典型艺术的因素^[5]。第二,黑格尔只有在浪漫型艺术阶段同时用了 Ende 和 Auflösung(解体)两个词,而 Ende 唯有在这里用了一次;而在象征型和古典型艺术阶段则

多次用了 *Auflösung*(解体)一词。这一点非常重要,至少说明黑格尔在论及艺术解体问题时使用 *Ende* 和 *Auflösung* 这两个词是十分谨慎的,作了严格的区分。只有在浪漫型艺术阶段,也就是整个艺术类型(历史的和门类的)的最终阶段,他才难得使用 *Ende*。这个阶段浪漫型艺术的“解体”才同时具有“终结”的意义。这一点朱光潜的中译本是忠于黑格尔德文原著的,没有将二者混为一谈。所以,对于黑格尔艺术解体的思想,不区分这两种不同用法,简单地一律用“终结”(Ende)论加以概括,不完全符合黑格尔的原义。第三,德文 *Auflösung* 有解除、分解、解体、消解、瓦解、溃散、解决等基本含义,也有死亡、寿终正寝的引申义;*Ende* 有终点、终结、尽头、结尾、结果、结束、结局等含义,也有死亡、毁灭(下场)以及目的、目标的含义。二词的含义有相近、重叠之处(如死亡),但是, *Auflösung* 不具有终结、终点(*Ende*)的含义。所以,笼统地在二者之间画等号并不妥当,把艺术的阶段性历史类型的“解体”论全部概括到“终结”论名下,似乎也不完全合适。至于为什么黑格尔把 *Ende*(终结)主要用在浪漫型艺术解体的阶段,后面还要进一步考察。

二、应该区分逻辑的与历史的所谓艺术“终结”或“解体”

我们现在往往笼统地从历史的角度理解黑格尔所说的艺术“解体”或“终结”,而忽视、遗忘了他所赋予的逻辑含义。笔者认为,我们应该对所谓艺术“终结”或“解体”作逻辑的与历史的区分,最重要的是要明确其逻辑含义,它包含三个层次:哲学体系的逻辑、历史类型的逻辑与艺术门类的逻辑。

(一)应当从黑格尔整个哲学的逻辑体系中来把握所谓的艺术“解体”或“终结”

众所周知,黑格尔的全部哲学都是对绝对精神(理念)自运动、自发展、自认识的辩证过程的描述。绝对精神的全部运动“都只是力求精神认识它自身,使自己成为自己的对象,发现自己,达到自己,自己与自己相结合”^{[6]28}。这个过程是:绝对理念经历了纯逻辑阶段和自然阶段,回复到精神(即人类社会)阶段,其中又会经历主观精神(个人意识)和客观精神(社会意识和政治法律等制度)三个阶段,最后来到了精神运动的最高阶段——绝对精神阶段。而绝对精神阶段又包含艺术、宗教、哲学三个依次递进的发展形式。这三种形式所反映和认识的对象和内容都是绝对精神。就此而言,艺术与宗教、哲学一样,都是属于同一层次的意识形式,都是精神发展的最高形式。因此,“艺术从事于真实的事物,即意识的绝对对象,所以它也属于精神的绝对领域,因此它在内容上和专门意义的宗教以及和哲学都处在同一基础上”;它们之间的区别“只能从它们使对象,即绝对,呈现于意识的形式上见出”^{[7]129},即只能从它们认识、把握绝对精神(理念)的不同方式上见出:艺术通过“感性观照的形式”即感性形象的方式,宗教通过“表象的意识”的方式,哲学通过“绝对精神自由思考”的方式来认识绝对^{[7]231}。这三种形式的精神性强弱又有着高低之分,有着从低级向高级发展的次序,即运用感性形象方式的艺术精神性较弱,地位最低;运用表象形式的宗教亦未脱尽感性的残余,地位次低;只有运用概念思考的哲学才最合精神本性,因而是最高级、最完满的意识形式。三者同时也有逻辑上由前者向后者转化、更迭、替代的程序,即艺术被宗教取代、宗教最终被哲学取代。至此,绝对理念的自运动和自认识才全部完成,黑格尔哲学体系也宣告完成。

从上述哲学体系的展开可以看到,黑格尔正是从绝对精神(理念)的逻辑演进角度提出,绝对精神必然要由低级向高级发展,艺术必然要向宗教、哲学演进,被宗教、哲学所取代。他正是从这样一个特定意义上来阐发艺术“解体”(有时候用“终结”)论的。需要注意的是,他在论述这种逻辑发展和演进时提出过“较前”“较后”这两个时间性概念,然而却主要赋予了它们以非时间的、逻辑的意义。他说:“艺术在自然中和生活的有限领域中有比它较前的一个阶段,也有比它较后的一个阶段,这就是说,也有超过以艺术方式去了解 and 表现绝对的一个阶段。因为艺术本身还有一种局限,因此要超越这局限而达到更高的认识形式”,这种“较后”的阶段就是宗教和哲学的形式。在他看来,之所以有“后于艺术的阶段就在于心灵精神感到一种需要,要把它自己的内心生活看作体现真实的真正形式”^{[7]131},看作对绝对精神的最充分、彻底的认识,而艺术的感性形式,还不能达到这个真正真

实的形式。这里，“较前”“较后”并没有时间上或历史上先后存在的意义，而只有逻辑发展上先后次序的意义，与“较低级”“较高级”的意义相近。黑格尔在解释这个问题时，一方面说人们“现在”已不再把艺术看作体现真实的最高方式，一方面又举了古代犹太人、伊斯兰教徒以至柏拉图等古希腊人为例来证明人类思想“很早”就有过反对艺术的情况，“每个民族文化的进展一般都要达到艺术指向它本身以外的一个时期”^{[7]131}。这就说明，黑格尔并不是说艺术直到现当代才“解体”或者“衰亡”才没有前途的，而是意在揭示绝对精神从艺术向宗教、哲学发展的必然规律。所谓艺术“解体”也不是指艺术在历史实存中真的消亡了，而只是指在精神发展过程中艺术必然要被更高的意识形式所取代因而必然要向宗教、哲学演进这一逻辑发展趋势而言的。

还有一个重要佐证。在黑格尔庞大哲学体系中的艺术、宗教、哲学都有自己独特的历史发展过程，但三者是互相影响、互相渗透、同时并存、共时发展、共同受一定时代精神支配的意识形式，并不存在时间上艺术衰亡后宗教再兴起、宗教衰亡后哲学才繁盛的情况先后次第。黑格尔明确指出，“一定的哲学形态与它所基以出现的一定的民族形态是同时并存的”，因此“与它所隶属的民族在艺术和科学方面的努力与创作，与这个民族的宗教也是同时并存的”^{[6]55}；它们“都出于一个整体、一个目的”，即时代精神，“时代精神是一个贯穿着所有各个文化部门的特定的本质或性格”^{[6]57-58}。既然一定时期的艺术、宗教、哲学是从一个民族的特定的时代精神这同一源头涌流出来的，所以三者在历史发展方面也往往高度一致，如黑格尔所说，各思想文化部门的历史，“特别是艺术和宗教的历史，部分地就它们所包含的成分，部分地就它们特有的对象说，都是与哲学的历史密切联系着的”^{[6]57-58}，都是“时代的儿子”^{[2]375}。因此，黑格尔在《美学》中把古希腊艺术作为美的典范，而在《哲学史讲演录》中又把古希腊哲学视为人类思想史上的一个值得骄傲的阶段，二者的繁荣是同时代的，而没有时间上的先后承续、替代关系。由此可见，黑格尔所谓“艺术解体”仅仅是在逻辑意义上说的，其实质是把艺术放在绝对精神层次中较低的发展阶段上，指出还有比艺术更高的认识绝对真理的形式。所谓艺术“解体”，就意味着在逻辑上，绝对精神必然要向宗教、哲学的更高阶段发展，而不是说艺术真的会在历史上衰亡、解体。

（二）应当从艺术历史类型演进的逻辑思路即从象征型→古典型→浪漫型的演进历程来理解“解体”的含义

黑格尔的“解体”(Auflösung)一词，主要用在象征型、古典型、浪漫型这三个历史类型中，它们与哲学体系的逻辑推演不同，确实有历史、时间方面的内涵，在特定意义上，它们的演进正是黑格尔对一部世界艺术发展史的概括勾勒和描述；但同时，这三个历史类型又体现着艺术发展的内在脉络、规律和逻辑进程，即把一部人类艺术史概括成绝对理念(精神)在不断外化自己、显现自己的运动中，从摸索感性形象(象征型)、到与形象吻合(古典型)、再到返归精神(浪漫型)的逻辑历程。导致这种逻辑进程的基本尺度和内在矛盾，是精神与物质、理念内容与感性形式、意义与形象之间平衡的失调、建立和打破的关系。古典型艺术是精神内容与物质形式、“意义与形象的联系和密切吻合”^{[2]10}；而此前，物质形式压倒精神内容、意义无法完全把握到形象时，只能出现象征型艺术；此后，精神扩张超越了物质形式、意义压倒了形象时，就形成了浪漫型艺术。前、后两种都是意义与形象关系的不平衡、失调或者破裂。这一进程的内在逻辑是：“象征型艺术在摸索内在意义与外在形象的完满的统一，古典型艺术在把具有实体内容的个性表现为感性观照的对象之中，找到了这种统一，而浪漫型艺术在突出建设性之中又越出了这种统一。”^{[2]6}这就是三种历史类型演进的逻辑理路。

我们发现，在描述这三种历史类型的末尾处，黑格尔都用到了“解体”(Auflösung)一词或者意义相近的词。比如，在论及象征型艺术最后阶段的一些“附属的艺术形式”(如教科诗、描绘诗等)时，由于意义与形象的破裂导致“这些艺术形式是真正艺术因素的完全衰颓的结果”，“足以说明象征型艺术的自毁灭”^{[2]149}，它就要转型为古典型艺术了。又如古典型艺术达到了意义与形象的完满

统一,“从而使艺术达到完美的顶峰”,然而,它还需要借助于外在感性形式来表现精神,终究不符合精神的本性,因为“精神只有在自己的家里,即在精神世界(包括情感、情绪和一般的内心生活)里,才能找到适合它的实际存在”^{[2]273-274},这就必然要导致“古典型艺术在它自己的领域里解体”,从而转型为浪漫型艺术^{[2]261 [3]Bd.14, S.117}。当然,在这三者中,最核心的是论浪漫型艺术的“解体”乃至“终结”。既然艺术的基础是意义与形象、艺术家主体性与其作品的客体性的统一,那么,到浪漫型艺术的末期,这种统一就陷于分裂,其“构思方式的主要特征就是内在意义与外在形象的分裂”^{[2]382},它也就必然走向“解体”^{[1]S.220 [2]374}。

由此可见,象征型→古典型→浪漫型艺术的阶段性“解体”,实际上也是一种艺术形态的转型和前进,它们不仅仅是历史的、时间的实际历程,而且背后有着一一条隐藏的逻辑线索:即物质形式与精神内容、形象与意义二者关系由不平衡走向平衡又形成新的不平衡的逻辑进程,总体上体现出精神性不断战胜物质性而获得越来越大的自由的过程;更深一层探究,艺术的这三个历史类型的逻辑进程,正确地体现出人类精神文明总体上越来越进步的宏观背景和内在规律。在我看来,这条逻辑线索,正如恩格斯所说的,实际上把艺术这种精神活动的历程,“描写为一个过程,即把它描写为处在不断的运动、变化、转变和发展中,并企图揭示这种运动和发展的内在联系”^[8]。我们必须充分认识到,三个历史类型次第“解体”的逻辑进程,不但不是艺术在历史上的实际“解体”或“终结”,反而是艺术的不断“新生”、发展和演进。

(三)应当从艺术门类的逻辑推演来思考艺术的“解体”或“终结”

黑格尔的艺术分类体系是其理念感性显现总逻辑的落实或实现。三种历史类型还是“内在的”,还需要通过感性材料实现为客观存在的艺术作品,“这种实际存在的艺术世界就是各门艺术的体系”^{[9]4}。

在总体上,黑格尔仍然是按照精神性逐渐超越物质性这一与三个历史类型演进基本一致的逻辑理路来进行具体艺术分类的:建筑、雕刻、绘画、音乐、诗等主要艺术门类就是按照物质压倒精神→物质与精神平衡→精神超越物质这个逻辑顺序划分的。象征型艺术物质性较强,以建筑为代表;古典型艺术是意义与形象的统一,以雕刻为中心;浪漫型艺术精神主体性占上风,则显现为绘画、音乐和诗三门艺术。诗是这三门艺术之中精神性最强的,黑格尔将诗看成浪漫型艺术的最高阶段,也是所有艺术门类中最高艺术样式。诗兼有造型艺术的外在客观性和音乐艺术的内在主体性,把“造型艺术和音乐两个极端,在一个更高的阶段上”统一起来了^{[4]4}。诗作为语言的艺术,突破了“其他各门艺术所必受的特殊材料带来的局限和约束”,超越了“任何一门其他艺术的片面性”^{[4]17},从而“变成了一种普遍的艺术”。换言之,诗虽然还属于浪漫型艺术的类型,实际上却超出了浪漫型的范围和框框。按照黑格尔哲学体系的逻辑,艺术发展到诗这一步,就要开始“解体”了。因为,第一,诗在否定感性、物质性方面走得最远,其高度精神性“拆散了精神内容和现实客观存在的统一,以至于开始违反艺术的本来原则,走到脱离感性事物的领域,而完全迷失在精神领域的这种危险境地”^{[4]16};第二,诗是“艺术类型发展到了最后阶段”的门类,它就“超越于一切特殊类型之上”^{[4]13},这样,艺术就有可能越界,转向越来越少涉及感性事物的方式去把握、认识绝对精神,这就是“宗教和科学的更高领域”^{[4]15}①。这一逻辑顺序与前述的艺术“解体”的总顺序完全一致。

《美学讲演录》是以喜剧论告终的。这是继续遵循了上述艺术门类(分类)推演的逻辑,即:当理念感性显现进展到最后阶段诗艺时,进一层的分类又经过史诗(客观性)、抒情诗(主体性)和戏剧诗(主客观统一)三个环节;而在戏剧体诗中又经过悲剧(正,实体性、客观性)和喜剧(反,主体性)(作为正剧的“合”在此被黑格尔一笔带过了,所以这里通常的三段式缺少了一环)的环节,终于走完了

① 这里没有直接用“哲学”,而是用科学(Wissenschaft),即体系、整体之学,因为黑格尔认为哲学也是科学。他在《精神现象学》的序言里曾说过,一旦哲学发展成为 Wissenschaft,就不再是对智慧的爱(Philo爱-sophie智慧),而是智慧本身。

艺术分类领域内的全部行程,得到了完全的实现。至此,精神就要越出艺术的感性形式向更高阶段(宗教、哲学)发展了。黑格尔明确论述了喜剧何以是浪漫型艺术乃至整个“一般艺术”“解体”“终结”的根本原因是:

und endeten in der romantischen Kunst des Gemüts und der Innigkeit mit der frei in sich selbst sich geistig bewegenden absoluten Subjektivität, die, in sich befriedigt, sich nicht mehr mit dem Objektiven und Besonderen einigt und sich das Negative dieser Auflösung in dem Humor der Komik zum Bewußtsein bringt. Doch auf diesem Gipfel führt die Komödie zugleich zur Auflösung der Kunst überhaupt.^[10] 中译:最后我们终止于浪漫型艺术,这是心灵和内心生活的艺术,其中主体性本身已达到了自由和绝对,自己以精神的方式进行活动,满足于它自己,而不再和客观世界及其个别特殊事物结成一体,在喜剧里它把这种和解的消极方式(主体与客观世界的分裂)带到自己的意识里来。到了这个顶峰,喜剧就马上导致一般艺术的解体。^{[4]334}

请注意,这一段同时用了“终结”与“解体”两个词,表明黑格尔只有在浪漫型艺术(主要是诗艺)发展到喜剧阶段时,才宣告不仅浪漫型艺术,而且全部、整个艺术的解体。这里才出现一般艺术“终结”的含义。按照他的哲学逻辑,一切艺术的目的都是用感性形式来显现绝对精神和真理,但到了诗艺的喜剧阶段,精神的“主体性本身已达到了自由和绝对”,不再和客观世界及个别感性特殊事物结成一体,精神和物质在艺术中的统一已彻底分裂了,形象这种有限世界的形式已不足以体现绝对理念了,“到了这个顶峰,喜剧就马上导致一般艺术的解体”^{[4]334},从逻辑发展看,艺术必然要向宗教和哲学转型,或者说被宗教和哲学取代。

既然喜剧导致了艺术的终结,那么,从其理性的感性显现的逻辑出发,作为艺术哲学的美学学科,到了研究成熟喜剧的阶段,它的研究任务自然也要告终了。所以,黑格尔说:“到了喜剧的发展成熟阶段,我们现在也就达到了美学这门科学研究的终点。”^{[4]34}事实上,其《美学》正是在论述诗艺的喜剧阶段结束的。这里,“终结”论同时宣告了全部艺术和美学学科的双重“终结”。

此外,我们必须提及,黑格尔关于艺术发展问题还有一个非常重要但却没有受到重视的思想,与他的艺术“终结”论有密切关系。他在论述了象征型、古典型、浪漫型这三种艺术历史类型进化的逻辑过程后,在论及各个艺术门类时提出了“每一门艺术也有类似的进化过程”即共同发展规律的重要思想。他说,每一门艺术“都有它在艺术上达到了完满发展的繁荣期,前此有一个准备期,后此有一个衰落期”,都“要经过开始、进展、完成和终结,要经过抽苗、开花和枯谢”^{[9]4-5}(此处的终结依然是 Ende)。这一思想是非常深刻、辩证的。黑格尔告诉我们,无论是三种艺术历史类型,还是建筑、雕刻、绘画、音乐、诗等各个艺术门类,就逻辑发展而言,都有一个从发生、成长、繁荣、完善到逐渐走向衰落乃至终结的辩证过程。而在历史实存上,三个历史类型固然有大体上产生和繁荣的先后顺序,却并没有解体、终结和更替的先后顺序;各个艺术门类,虽然也有各自产生、繁荣和衰落的具体时间(时代),但是不存在时间上的先后更替。比如,诗艺在逻辑上作为全部艺术门类的最高、最后形态,在时间上却并不产生在最后,而是早在古希腊就产生了史诗、抒情诗和戏剧诗等全部诗艺;而且,诗艺中悲剧和喜剧也是古希腊时期除雕刻之外最重要的艺术门类,它们从古至今在不同时期都同时存在,包括莎士比亚的悲剧、莫里哀的喜剧等。其中,喜剧虽然是在浪漫型艺术末期导致全部艺术的终结的美学样式,但同时也是典型的古典型(古希腊悲剧)艺术解体的主要艺术形式因素^{[3]Bd.15, S.555 [4]318}。由此可见,这里的每一门艺术的“终结”与浪漫型艺术以至全部艺术的“终结”,基本意义完全一致,它们都不是就历史实存而言的,而是就理念感性显现的内在逻辑而言的。这样,我们就不难理解黑格尔何以一方面在逻辑意义上承认艺术有“解体”乃至“终结”、被宗教和哲学取代的必然性和规律性,另一方面却充分肯定艺术发展的永无止境:

广大艺术之宫就是作为这种美的理念的外在实现而建立起来的。它的建筑师和匠人就是

三、艺术美本质的规定是艺术“解体”“终结”论背后的逻辑根据

上文笔者从三个层次论述了黑格尔关于艺术“解体”“终结”思想的内在逻辑理路,特别是二、三两个层次从艺术历史类型和艺术分类原则角度揭示,“解体”或者“终结”主要不是在艺术的历史实存意义上说的,而是指艺术演进的必然逻辑顺序。下文拟从黑格尔《美学》的理论框架切入,对其关于艺术美的本质、理想的规定作进一步考察,以揭示其艺术“解体”“终结”论背后的逻辑根据。

“美是理念的感性显现”是《美学》一书的理论核心。在某种意义上可以说,《美学》全书就是这一理论核心的多层次展开、推演与衍化。这一理论核心包括两个基本(矛盾、对立)方面:理念和感性显现。

理念论是黑格尔美学的哲学基础和出发点。不过,作为《美学》具体出发点的,不是一般的理念,而是美的理念。黑格尔认为美的理念“不是在哲学逻辑里作为绝对来了解的那种理念”,即不是那种纯粹的哲学理念、用普遍性概念来表现的绝对理念;而是艺术的、形象的理念,是“化为符合现实的具体形象,而且与现实结合成为直接的妥帖的统一体的那种理念”^{[7]185}。美的理念实际上已经将感性显现这一对立面包括在自身中了。所以,美的理念的基本特征是既具有确定的外在的感性形象,呈现为一种特殊的个别事物的形态,同时却又不停留在外在形象上,而在本质上显现着理念的某种普遍性。需要指出的是,黑格尔对美的理念亦即对美的界定,仅仅指艺术美而排除了自然美。作为绝对理念的艺术美就是他的“理想”。其“理念的感性显现”只是对艺术美的界定,而不是对一般美的笼统规定。整部《美学》三大卷的逻辑框架,实际上就是对艺术美的理念一层层、一步步感性显现和展开的逻辑进程的叙述。他从“理想”即艺术(美)理念出发演绎出“理想”诸定性,“理想”在转化为具体艺术形象过程中经过不断的否定和否定之否定而取得越来越具体的规定性。

第一卷是从一般理论层次上叙述理念经过一系列自否定、自运动而逐步感性化、特殊化为美的艺术形象的过程,即对理念感性显现的一般历程或一般规律的概括勾勒。当然,这个过程不是指艺术美形成的现实历史过程,而是指它从抽象到具象、从一般到个别、从普遍到特殊的纯逻辑程序。

从第二卷起,理念运动已突破纯逻辑范围而进到艺术作品历史生成的阶段。这里的“否定”同第一卷中的否定在内容、性质、角度方面都完全不同。这一卷叙述的理念否定之否定的感性显现运动,进入了历史,形成了前后相继、更替的三个历史类型,也就是理念在人类艺术发展史上感性显现的过程。整个第二卷就是按照这一逻辑思路构筑起来的,它以象征型概括东方古代艺术,以古典型概括古希腊艺术,以浪漫型概括罗马帝国经中世纪到近代的艺术,从而宏观地勾勒出一部人类艺术发展史的大轮廓。它被公认为是世界上第一部尝试叙述人类艺术史的伟大著作。

这一卷最重要的是集中体现了黑格尔对艺术美的本质和理想的看法,即认为真正的艺术美须是理念与形象(感性显现)二者的完满统一。这是衡量是否达到艺术美的最根本标志、标准和尺度。由此出发,他确立了以理念与感性显现这两个对立面相互关系的变化,即以“理念与形象能互相融合而成为统一体的程度”^{[7]90}作为区分三种历史类型的基本原则。他认为,理念感性显现的第一阶段是象征型艺术,这时理念自身还抽象、不确定,还未找到显现自身的合适的形象,只能把理念黏附于自然形态的感性材料上,因而理念与形象是脱节的,表现出对形象的追求、骚动不宁、宗教神秘色彩和崇高风格,这还不是真正意义上的艺术,而是“艺术前的艺术”^{[2]9},只能“看作是过渡到真正艺术的准备阶段”^{[2]21};理念感性显现的第二阶段是古典型艺术,此时理念已感性化、特殊化、具体化,找到了与自己完全适合的感性形象,二者达到“自由而完满的协调”,“提供出完美的理想的艺术创造与观照”^{[7]97},形成了艺术美的典范,也是黑格尔心目中美的理想;理念感性显现的第三阶段是浪漫型艺术,由于精神性的理念终究不满足于永远与感性形象结为一体的古典型艺术,而要回到精神自身,于是理念就超越感性形象,转型为精神性压倒感性形象的浪漫型艺术,在较高阶段上又回到

理念与形象相分裂，这也就超越了真正意义上的艺术。总之，象征型、古典型、浪漫型这三种艺术历史类型在理念与形象的关系上表现为：理念对美的概念“始而追求，继而达到，终于超越”^{[7]103}。这也就是前面说到的，黑格尔把一部人类艺术史概括成绝对理念在不断自否定、自运动的感性显现中，从摸索感性形象(象征型)到与形象吻合(古典型)再到回归精神(浪漫型)的逻辑历程。导致这种逻辑进程的基本尺度和内在矛盾，是精神与物质、理念内容与感性形式、意义与形象之间平衡的失调、建立和再打破的关系。在这种关系变动的背后，起关键、支配作用的，正是黑格尔关于艺术本质和理想的基本观念。

第三卷艺术的具体门类(样式)是上述三种历史类型的具体化、特殊化，是理念进一步感性显现的逻辑过程。因此两者之间存在着某种对应关系，前面已经谈到，建筑是象征型艺术的代表，雕塑是古典艺术的代表，绘画、音乐、诗是浪漫型艺术的代表，“各门艺术组成了艺术类型的真实存在”^{[7]114}，它集中探讨“艺术美如何在各门艺术及其作品中展开为一个实现了美的世界”^{[7]104}。正因为艺术的分类仍然体现着理念的感性显现的基本理路，所以也仍然贯穿着理念与形象、精神性与物质性、心灵性与感性平衡关系变动的基本原则。这一卷可以说是理念感性显现的具体实现和完成。

以上我们简要地叙述了《美学》三卷各自的整体框架结构和贯穿其中的逻辑脉络。显而易见，“美是理念的感性显现”是这一庞大构架中的核心概念；理念内容与感性形式、精神性与物质性、意义与形象的对立统一，则是促使理念不断感性显现的内在动力。由它出发，生发和衍化出严密、完整的美学理论体系。

关于美的本质，黑格尔根据上述核心观念，明确指出“正是这个概念与个别现象的统一才是美的本质和通过艺术所进行的美的创造的本质”^{[7]130}。这里，“统一”是关键，离开这种统一，就离开了美和艺术美。他进而指出，只有感性形象与理念结合为直接的“统一体”，完满地体现了理性(理念)内容时，才达到了“理想美”^{[7]92-93}。因为在他看来，“艺术理想的本质就在于这样使外在的事物还原到具有精神性的事物，因而使外在的现象符合精神，成为精神的表现”^{[7]201}。一言以蔽之，艺术美的本质是感性的现象精神化、精神的东西感性化^{[7]49}的双向运动，所达到的二者的和谐统一。

理念感性显现进展到艺术的历史类型时，黑格尔把艺术美的理想落实在古典型艺术上，认为“它在本身的概念里就已具有符合它的外在形象，他可以就把这个形象作为自在自为(绝对)地适合于它的实际存在而与它融为一体。这种内容与形式的完全适合的统一就是第二种艺术类型即古典型的基础”^{[2]35}；这种完整的统一，构成为“一种自由的整体，这就是艺术的中心”，它“符合美的概念”，“用恰当的表现方式实现了按照艺术概念的真正的艺术”^{[2]157}。这里“按照艺术概念的真正的艺术”一语表明，在黑格尔那里，古典型艺术是唯一符合“艺术概念”即艺术本质、艺术理想的“真正的艺术”。按照这一逻辑，其他两种艺术类型都不同程度地不符合艺术的本质和理想，因而，都达不到“真正的艺术”的标准。所以，美就是古典型艺术的根本特征。

黑格尔进一步认为，古典型理想落实在历史上获得的实际实现，就是希腊艺术。他认为，希腊民族之所以能“创造出一种具有最高度生命力的艺术”，达到“古典美”，是因为他们“生活在自觉的主体自由和伦理实体的这两个领域的恰到好处的中间地带”，“伦理的普遍原则和个人在内外双方的抽象的自由是处在不受干扰的和谐中的”^{[2]169}。正是这样一种真正自由的社会生活条件，形成了美和美的创造的理想环境，“美开始显出它的真正生活和建立它的明朗的王国”，在人们特别是艺术家那里，“美的感觉，这种幸运的和谐所含的意义和精神，贯穿在一切作品里”，从而能“在这个转折点上攀登上美的高峰”。据此，黑格尔认为希腊艺术就是“古典理想的实现”，“古典美以及它在内容意蕴、材料和形式方面的无限广阔是分授给希腊民族的一份礼品”，于是，“艺术的希腊就变成了绝对精神的最高表现方式”^{[7]168-170}。这最后一句话不仅仅是他对希腊艺术的极高评价，而且是其美是理念(绝对精神)的感性显现说在历史实践中的真正落实。

希腊古典型艺术的典范是雕刻艺术。黑格尔曾经将希腊精神比作“雕塑艺术家”，石头则“被雕

塑为‘精神的’一种表现”^[11]。希腊民族具有创造理性与感性完满、和谐统一的雕刻艺术美的天性和本能,对雕刻的“这种完美造型的敏感是希腊人的天生的特长”^{[9]131},所以,“在希腊随便哪一个城邦里都有成千上万的成林的各种各样的雕像”^{[9]181}。雕刻于是成为古希腊艺术乃至古典型艺术的标志和象征。比如希腊大雕刻家斐底阿斯的雕刻,能把“所要表现的那种精神性的基本意蕴”“通过外在现象的一切个别方面而完全体现出来,例如仪表,姿势,运动,面貌,四肢形状等等,无一不渗透这种意蕴”,达到“通体贯注的生气”^{[7]221}这种理想美的境界。

又如史诗,黑格尔说,正是希腊人“才初次把我们带到真正史诗的艺术世界”,古希腊的史诗,以荷马史诗为代表,其“叙述语调始终是民族的、真实的,就连个别部分也都熔铸得很完美,各自成为独立自主的整体”^{[4]174},它们是希腊“民族的‘传奇故事’,‘书’或‘圣经’”,“在这个意义上史诗这种纪念坊简直就是一个民族所特有的意识的基础”^{[4]107-108}。所以,希腊史诗和神话一起,成为后来各种门类艺术取之不尽的题材来源。

再如古希腊戏剧艺术,黑格尔同样认为,“戏剧体诗的真正起源要在希腊去找。在希腊人中间,自由的主体性这一原则才有可能采取的古典艺术形式第一次获得奠定”^{[4]296}。古希腊的悲剧、喜剧都具备古典美的“理想”要求,都属于古典型戏剧,特别是悲剧艺术成就更为巨大。三大悲剧家埃斯库罗斯、索福克勒斯和欧里庇得斯先后登场,他们的作品共同把希腊悲剧艺术推向欧洲戏剧艺术第一个高峰。其中,索福克勒斯的悲剧《安提戈涅》更是受到黑格尔的青睐。他一方面用其“两善两恶冲突说”来分析该剧的悲剧冲突,认为安提戈涅代表的自然法和国王克瑞翁代表的国家法,两者都有合理(善)的方面,同时也都有各自的罪过(恶)的方面,它们之间的冲突虽然导致双方的痛苦和毁灭,但是,“永恒正义”却由此获得了胜利;另一方面正是从该剧的戏剧冲突中,他概括、提炼出具有普遍意义的“两善两恶冲突说”作为悲剧冲突的最高范式,他把《安提戈涅》推崇为“一切时代中的一部最崇高的,而从一切观点看都是最卓越的”^{[2]204}悲剧。

由此可见,黑格尔心目中的艺术美理想的历史实存就是古希腊艺术,它虽然以雕刻为代表,也同时包括史诗、戏剧诗(悲剧与喜剧)等其他艺术门类。他认为古希腊艺术最为集中地体现了“艺术理想的本质”,即理念与感性形式、意义与形象的完美、和谐的统一^{[7]201}。他把这一现实(历史)中的美的理想和高峰上升到逻辑层面,就是历史类型中的古典型艺术。

现在,我们可以回到对黑格尔“艺术解体”论背后起规定作用的逻辑根据作进一步探讨。既然在黑格尔那里,艺术的本质和理想在于精神性的理性内容与外在的感性形象恰相符合、水乳交融的完满统一,它在历史上的实现,只是(唯有是)以古希腊艺术为典范的古典型艺术,那么,先于它的象征艺术与后于它的浪漫艺术都由于意义与形象(在不同方向上)的分裂而在某种意义上违反了艺术的本质,从而具有某些非艺术的特征。具体说来,就是象征型艺术由感性形式压倒精神内容的分裂开始,逐步追求、摸索两者的统一,即逐步接近和获得艺术本质,走向古典型艺术;古典型艺术则是理性意义与感性形象高度统一的形成,也就是艺术本质的获得和理想的达到;而浪漫型艺术因其“主要特征就在内在意义与外在形象的分裂”^{[2]382}而重新丧失艺术的某些本质、特征。围绕着艺术本质获取和失落的这个过程,也就是前述从摸索感性形象(象征型)到与形象吻合(古典型)再到回归精神(浪漫型)的逻辑历程。这是从艺术总体上所作的逻辑概括。

黑格尔还对象征型、古典型和浪漫型三种历史类型的每一种都分别作了由盛而衰发展线索的梳理和勾勒。如前所述,黑格尔从其辩证法出发,认为每一门艺术都必然有其产生、生长、繁荣到衰落、终结的历程,确认这是一切事物发展的必然规律。因此,作为整体的艺术及三种艺术的历史类型同样必然要经历这个由盛而衰的过程。所以,他对象征型、古典型和浪漫型每一种艺术类型,从它们的发生、发展、繁荣到“解体”、转型的过程,都作了细致入微的描述。这就是他在勾勒每一种历史类型的发展、演进过程中都用到“解体”(Auflösung)一词的原因。

但是,从艺术总体上看,浪漫型艺术的解体却不同于象征型和古典型艺术那种仅限于某一个艺

术类型的解体,它同时导致整个全部艺术的解体。黑格尔说,浪漫型艺术由于突破了以古典型艺术为典范的艺术本质和理想,就导致“艺术越出了它自己的界限”^{[2]380},使整个艺术走向解体。显然,这里的“解体”“越界”,完全是以古典型艺术(实际上就是全部艺术)的本质即艺术理想为标准、尺度来衡量浪漫型艺术的结果。虽然黑格尔并未说浪漫型艺术就不再是艺术或完全丧失了艺术的特质,而是认为如果古典型艺术是标准的艺术,那么浪漫型艺术的某种非艺术特征就是对艺术本质的一种超越,是其通向更高级的意识形态和认识方式(宗教和哲学)的一座桥梁。由此可见,正是艺术美本质和理想的规定,才是把握黑格尔艺术“解体”“终结”论背后的基本逻辑根据。我们也只有在这个意义上,才能准确理解其艺术(通过浪漫型艺术)走向解体、终结,必然由宗教、哲学取代的深层逻辑理路,而不至于从历史实存意义上指责他的艺术“终结”论。

需要强调指出的是,黑格尔虽然以古典型艺术的本质和理想为标准,认为浪漫型艺术把种种杂多的、充满偶然性的现实生活内容作为题材,在逻辑上是不符合艺术的概念(本质)的,据此他确实也曾说过,浪漫型艺术实质上不再是真正的艺术了;但是,他在大部分场合还是明确肯定浪漫型艺术毕竟还是艺术。比如,他从创作主体性角度为浪漫型艺术的艺术性作辩护,指出艺术有一个根本重要的因素就是“主体方面构思和创作艺术作品的活动”,即艺术家的主体性,浪漫型艺术尽管题材杂多,但能把创作主体的生气灌注于所写的各种偶然对象之中,所以“不能拒绝称这类作品为艺术作品”^{[7]367},从而有力地反驳了所谓浪漫型艺术“不配称为艺术”的论调。这样,黑格尔实际上否定了他自己的“体系”在逻辑上规定的浪漫型艺术由于精神主体性强而要超出艺术范围向宗教靠拢的主张,而承认浪漫型艺术仍是艺术领域内一种有生命力的历史类型,为浪漫型艺术正了名。

黑格尔关于艺术“解体”“终结”的观点,是一个跨世纪的哲学、美学之“谜”,还有许多重要问题需要国内外学界共同努力,进行重新厘清和思考,比如浪漫型艺术如何解体,如何评价浪漫型艺术的历史地位,浪漫型艺术以后的艺术怎样发展;再比如国外学界如何认识黑格尔的“艺术终结”论,在若干方面存在一些不同意见,甚至也有人否定黑格尔有“终结”论思想,认为是整理、编撰者加入的;再如丹托对黑格尔“终结”论的现代阐释和发挥是否合理、有没有误读;如此等等。笔者有机会可能就其中某个问题另外撰写文章,谈谈自己的看法,以求教于学界同仁。

参考文献:

- [1] HEGEL V G W F. Vorlesung über Ästhetik II[M]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.
- [2] 黑格尔. 美学:第2卷[M]. 朱光潜,译. 北京:商务印书馆,1979.
- [3] HEGEL V G W F. Vorlesungen über die Ästhetik[M]// G. W. F. Hegel Werke in zwanzig Bänden. Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu edierte Ausgabe. Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt a. M. 1969 ff. (Theorie Werkausgabe - TWA).
- [4] 黑格尔. 美学:第3卷下册[M]. 朱光潜,译. 北京:商务印书馆,1979.
- [5] 费维克,朱立元. 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):238-251.
- [6] 黑格尔. 哲学史讲演录:第1卷[M]. 贺麟,王太庆,译. 北京:商务印书馆,1959.
- [7] 黑格尔. 美学:第1卷[M]. 朱光潜,译. 北京:商务印书馆,1979.
- [8] 马克思恩格斯选集:第3卷[M]. 北京:人民出版社,2012:398.
- [9] 黑格尔. 美学:第3卷上册[M]. 朱光潜,译. 北京:商务印书馆,1979.
- [10] HEGEL V G W F. Vorlesungen über die Ästhetik[M]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986: TWA Bd. 15, S.572.
- [11] 黑格尔. 历史哲学[M]. 王造时,译. 上海:上海书店出版社,2001:284.

责任编辑 韩云波

网 址: <http://xbbjb.swu.edu.cn>