

《美学(第一卷)》

图书基本信息

书名：《美学(第一卷)》

13位ISBN编号：9787100022989

10位ISBN编号：7100022983

出版时间：1997-02

出版社：商务印书馆

作者：黑格尔

页数：378

版权说明：本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介以及在线试读，请支持正版图书。

更多资源请访问：www.tushu000.com

《美学(第一卷)》

内容概要

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，它的范围就蝶主，或则毋宁说，就是美的艺术。本书讲述了美学的范围、地位、艺术美的概念，美和艺术的科学研究方式等。

书籍目录

全书序论

一 美学的范围和地位

1 自然美和艺术美

2 对一些反对美学的言论的批驳

二 美和艺术的科学研究方式

1 经验作为研究的出发点

2 理念作为研究的出发点

3 经验观点和理念观点的统一

三 艺术美的概念

A 一些流行的艺术观念

1 艺术作品作为人的活动的产品

2 艺术作

精彩短评

- 1、美学也是哲学
- 2、黑格尔，但是一直没时间看
- 3、又一个五年
- 4、#2014072#
- 5、我再看一遍。。。。。
- 6、黑格尔符合我哲学家定义
- 7、比起逻辑学，还是黑格尔的美学让我觉得舒服流程些
- 8、干巴巴的美。
- 9、空话很多
- 10、应该是黑格尔作品中比较好读的一部了
- 11、美學是他的哲學金字塔的一部份，他其實關心的不是藝術，而是理念。黑格爾把藝術提高為“理念的感性呈現”，但藝術還不能直達理念，於是有人將之視為黑格爾對於“藝術的終結”的預言。但我不以為然。
- 12、第一学期的课~
- 13、黑格尔说出来的话比写的文章确实容易懂。
- 14、经典艺术史研究著作
- 15、把序论看了 有缘再深入读一遍
- 16、有意思。
- 17、看的时候想起歌德的威廉麦斯特。马克思主义的批注算不算机械降神的一种？
- 18、看看
- 19、美学入门必读！
- 20、毛姆也说黑格尔老师讲话讲不明白逻辑太过繁复累赘呢。。。。。
- 21、“美就是理性与感性的统一，而这种统一就是真正的真实”，黑格尔认为“达到这种理想的是古典型艺术，即希腊雕刻。在前一阶段象征型艺术，以古代东方建筑为代表，理念本身不确定，形象也不确定，二者的关系只是象征型的关系。到了近代浪漫型艺术——以绘画、诗歌、音乐为代表——对于内心生活的侧重又引起了理念与形象不一致，形象不足以表现理念，理念溢出了形象”。参照西方现代艺术的观念化，我们不得不惊叹于黑格尔精确的预见性（当然，确切地说是预见背后作对艺术规律的把握）。如果说黑格尔推崇的是理念与形象的统一（即“美是理念的感性显现”），那么现代艺术正是内容与形式不和谐的单向度演化。虽然《美学》一书的论述范围止于浪漫型艺术，但是，我们必须承认黑格尔的美学在现代艺术的语境下仍具有可适用性。总有些理论博大精深，令人叹为观止
- 22、硬着头皮看完的，有些深奥啊，没有看太懂。
- 23、黑格尔对美学的看法是矛盾的，至少书中显示出来如此。他认为美只是人生事业的装饰品，与生活的严肃性无关。但是美又关于灵魂深度。美有自然美与艺术美，艺术美是人灵魂的最高体现。黑格尔对美与人的主体性的关系剖析最多。
- 24、一九九八年的冬天，读黑格尔的《美学》，受益终生的一本书。
- 25、对美的概要认识。
- 26、崇高即可怖，优美亦舒适
- 27、拜曹老师所赐竟然啃过不少
- 28、比自考的教材好看多了，简直就不是一个层次的，自考的就是什么唯物主义，又是那些什么乱七八糟的马列，看起来就想吐，等我过了，立马就烧了。
- 29、大气魄，黑格尔想做哲学王。
- 30、美和真是一回事.....历史美学开篇
- 31、深切体会读书到眩晕
- 32、朱光潜先生的翻译是好的
- 33、你清澈又神秘。
- 34、黑格尔写得蛮赞
- 35、Form-Inhalt Beziehung

《美学(第一卷)》

- 36、1212初1303初。
- 37、我有什么资格打分.....
- 38、他们说你是集大成者，大概是因为不明觉厉吧。我也看不懂，不过我习惯给好评。
- 39、导论+理念篇，几乎是老黑主要思想的浓缩。不赘述
- 40、哲学家的美学著作。叹服后人的编辑整理的能力。建筑也好，绘画也罢。只有真正醉心于此的人，才能更深的体会它的美之所在吧。
- 41、你可以感觉。
- 42、朱光潜先生的翻译是我见过的最好的翻译了。美学家的文笔就是好。
- 43、读了大概有一年？终于读完了。用一套理论体系解释全部艺术形式的做法是非常豪迈华丽的，但并不那么受用。这一美学理论的基础是黑格尔的辩证哲学思想，从哲学研究的是“普范命题和观念的形式”这个意义上说，它的基础话语还是蛮有种令人可畏的普适性。可是当深入到美的细节构成、深入到艺术的创作过程、深入到艺术之“定性”的时候，一贯地总结规律就有点让人厌烦，而且也不那么严密了。这往往是为了一件终极复杂的事情（人的心灵）建立终极解释的努力所必然遭遇的困境。当然，黑格尔把哲学放在高于艺术的层面上，做出这样的努力也不难理解。
- 44、不置可否，理不清他和温克尔曼，康德的关系.....
- 45、黑格尔是一个擅于给事物排队的人，在他的哲学里，从最低的物质到最高的精神，万事万物都处在一个阶梯状的队列里。而美对他来说是一个很难处理的东西，总是处在众多事物的中间环节，前不着村后不着店。因为拘泥于事物的座次，他忽略了非理性的自然美，将其视为与理念截然不同的低级事物，将美感狭义化为艺术，等同于异化的世界精神，这使他不可能真正理解美的机理。他所欣赏的艺术美实际上是西方思想特定历史条件下的一种特殊追求，而非普适美。
- 46、鲜有提到名字就敬畏的 其一是我主耶稣 第二是黑格尔 鲜有重塑对世界的认识的 美学卷一是其中
- 47、终于看完了，我简直痛哭流涕
- 48、基础小读物。
- 49、朱光潜先生翻译，棒极了！
- 50、初中看这个也是醉醺醺...

1、黑格尔指出，艺术表现的“自然”是观念化过的自然。与生糙的自然不同，艺术的自然灌注了生气和灵性。那些日常的、平凡的自然和生活，比如吃、喝、睡觉、穿衣之类，虽然是一切人所共同的，也是生活需要不可或缺的，却往往不被艺术所关注。然而，平庸、平凡的自然并非不可以作为艺术的题材，比如，荷兰风俗画。谈到荷兰风俗画，我联想到丹纳的《艺术哲学》。他在该书的第三编《尼德兰的绘画》部分，用一百多页的篇幅专门作了论述。艺术史上，常常把荷兰和尼德兰混用。《世界历史词典》称：“尼德兰（Nederland）即荷兰。西欧的历史地区，位于北海之滨，莱茵河、马斯河与埃斯考河（Escaut，英文作Schelde〔些尔德河〕）下游，包括今荷兰、比利时、卢森堡和法国东北部的一部分。尼德兰意为低地，因这一带地势低平而得名。曾为查理帝国的一部分。据公元843年《凡尔登条约》，大部分划归中王国。后形成一些封建领地，如不拉奔（Brabant）、佛兰德斯（Flanders）、荷兰（Holland）。十四世纪时为勃良第公爵兼并。1477年归哈布斯堡王朝统治。1556年转属西班牙。”丹纳的基本思想武器是“地理环境决定论”。他对比了尼德兰人和日耳曼及意大利人的风俗和一般人性，丹纳认为，尼德兰人有“一种带些近视的明哲，带些俗气的幸福”，他们“有一种我们最缺乏的天赋，就是明哲。他们得到一种我们已经不配得到的报酬，就是满足。”丹纳认为，尼德兰人“眼睛和嘴巴一样贪馋，绘画是供养眼睛的佳肴美味”（《艺术哲学》，傅雷译，安徽人民出版社，p233），所以，“在他们笔下，你不大感受到心灵与肉体的不平衡，在肥沃富饶的土地上，在乡情快活的风俗习惯中，面对着一些和平、忠厚，或者心广体胖的脸相，他们所遇到的对象正好适合他们的天性”（《艺术哲学》，p237）。举例来说。维米尔（1632-1675），荷兰风俗画的代表人物。他的作品大多描写荷兰小城市的资产者悠闲安逸的日常生活，人物与室内陈设结合巧妙，善于用色彩表现空间感、质量感及光的效果。我特意从我的藏书资料中翻拍了两幅维米尔的绘画作品。（可惜，豆瓣没法贴图）《倒牛奶的女仆》。在一片白墙为背景，从窗子射入的侧面光的环境中，一位纯朴、健壮的妇女，正在做奶品，墙角挂着小篮子，桌子放满了食品和瓶瓶罐罐。女仆正把雪白的牛奶从奶瓶中倒出来，表情安然恬静。画家从日常生活细节中，摄取了这样的角度，表现了劳动妇女的生动形象。《花边女工》是维米尔的另一幅代表作，画中专心从事花边制作的女子被画家安排在画面中央，成为画面的核心部分，或许正是这样简洁的构图使该作品具有一种纤巧的魅力。如何看待荷兰风俗画的艺术价值？黑格尔进行了专门的论述。从尼德兰和荷兰的历史看，荷兰在十五六世纪时曾经屡受外族统治，最后的外族统治者是西班牙的菲利普二世。荷兰对西班牙的残暴统治进行过英勇的斗争，最后推翻了西班牙的统治，成为独立国家。所以，黑格尔说：“要知道荷兰人当时的兴趣所在，我们就必须追问他们的历史。”黑格尔指出，荷兰人所居住的土地大部分是他们自己创造的，他们经过斗争才获得了政治上的和宗教上的自由，这种凭借自己的活动而获得一切的快感和傲慢，组成了荷兰画的一般内容（《美学》，第一册，p216）。所以，荷兰画所表现的那种自由欢乐的气氛，无论在酒馆里，在结婚跳舞的场合，还是在宴饮的场合里，都是欢天喜地的，纵然在争吵和殴斗的场合也还是如此，每一个人都表现出自由欢乐的感觉。黑格尔总结道：“正是这种新唤醒的心灵的自由活泼被画家掌握住和描绘出来了，荷兰画的崇高精神也就在此”（p217）。黑格尔以上关于荷兰绘画艺术价值的论证，马克思和普列汉诺夫都曾经引用过。

2、没有什么是美的，只有人是美的，在这一简单真理上建立了全部美学。这是美学的第一真理。我们立刻补充上美学的第二真理，没什么比衰退的人更“丑”了：每重枯竭~笨重~衰退~疲惫，特别是解体和腐烂的气味，那怕最终弱化成一个记号，都引起同样的判断——“丑”这个价值判断

3、艺术是什么？美是什么？艺术是人类心灵的展开，它模拟自然，进而抚慰心灵、舒缓欲望、传达理想，使对自然的复写具备神性，也就是人的灵魂的深度。所以艺术家是神的代言人，所以艺术是人生的奢侈。黑格尔认为艺术只能停留在人类普遍精神的感性阶段，最终会被宗教和哲学取代，最终会消亡在其形态的最高处。我们确实可以从《美学》中欣赏到那些接近美的经典时代和艺术。但今天的艺术家和艺术多具备人性，追求不到神性。所以有时候看不到美，反而是恶心。黑格尔显然没有预测到社会的现实并高估了艺术家的能力和勇气，所以我们眼下到处都是丑，艺术家也普遍感受不到灵魂的幸福。

4、《美学》阅读笔记一——站在门外看美学对于像我这样一个几乎对黑格尔的哲学体系毫无了解，对西方哲学史也知之甚少的人来说，直接阅读《美学》，无异于直面一个极具颠覆性的新世界。这种颠覆性，从小说，还包括许多词意，比如“真实”“理念”等等，都较原有的理解有很大出入。因此

，初读时的晕眩感，一直到我在哲学史里从浪漫主义运动走到十九世纪思潮，再借着罗素的眼睛看到了黑格尔的整体哲学思想以后，才稍稍转好。而后读一点，放一放，再读一些不相关的文学作品，渐渐地就比照出了一些自己的观点来。但是到《全书序论》为止，我也只能算是大致了解了《美学》将要展开哪些论题，仅凭这些了解，要就某一专题做深入的思考和写作，我深觉力不从心，只好先大致梳理一下自己的阅读所得。在罗素《黑格尔》的引领下，阅读黑格尔的美学思想也就比较容易有头绪了。很多提法变来换去，说的都是差不多的意思。最关键的一句话“美是理念的感性显现”（P25注），正是黑格尔对绝对理念的信念和辩证思想的体现。我还没有能力给美下定义，但我并不赞同黑格尔心中的“美”。在我看来，黑格尔会得出这一结论，与其对绝对理念的信仰是分不开的——既然世界都是围绕绝对理念展开的，那么美自然也只是认识绝对理念的一种手段，按黑格尔说，还不是最佳手段。尽管他提倡“自由艺术”（P10），反对艺术服从实现艺术自身外的其他目的，但其实从某种意义上来说，为认识而艺术，也是一种目的。在我看来，美就是美，而不是理念或者其他的什么东西。绝对理念本身是否存在，也是存疑的，罗素对绝对理念的批驳，我大致是认同的，不承认部分真实，整体真实也就无从认识。许多久经历史洗练的文学作品，都被后人赋予了新的内涵，在不同时代有了不同的发展，而回过头看，它在某一时代某一场合下，都是真实的，这用黑格尔的绝对理念说，就没有办法解释。另外，艺术可以有许多作用，认识作用是其中的一种，但不是唯一的，没有必要争个非此即彼。比如说文学创作，可以是对未知的探索和解释，可以是对情感的抒发和表达，可以是记忆的再现，可以是沟通的尝试，可以是史实的记录，甚至可以是对心理创伤的抚慰和缓解等等。但我也同时认为，“理性的和感性的统一，才能见出美”（P25注），是很有道理的。这里面包含了辩证的双方，也包含了二者的统一。物质是存在的，但是同一样物，到了每个人的心里，都是不同的，精神也是存在的。而文艺创作正是把精神在物质上的投射用不同的方式表达出来，也即把现实存在的对象心灵化，在把心灵得到的结果外化为现实中的不同载体。单有心灵的创作是不可能的，单复制现实的创作是“多余的”（P52）。那么怎样外化才是美的呢，黑格尔指明了一条和谐统一的路线，并为之配备了一个完整的体系。应该说，这种体系对于学科建构，也是十分有意义的。我不明白的是，把罗素解释的绝对理念搬到美学里，很容易理解为典型论，有趣的是，黑格尔却是反典型论的。如果黑格尔的绝对理念确是永恒唯一的，单靠“感性显现”的丰富具体就不足以圆满地解决这一矛盾。这种为了表达同一种“必然”而精挑细选的“偶然”很难是真正丰富的，并且很快就会被固定成模式。不管怎样，我还是觉得，生活并不总是那么线索清晰，因果分明的，有时甚至还是不讲道理的，在黑格尔看来，这是缺陷，在我看来，却恰恰是它生动有趣的地方。写及此，我突然想起米兰昆德拉的文艺观，他在《小说的艺术》里表达过这样的意思，小说的精神与极权世界是格格不入的，这极权世界，指的就是条分缕析的理性世界。在现实世界的各种情况下，我常能真切地感觉到矛盾的双方，却还不能真切地感觉到它们的和谐统一。大部分时候，我在它们的中间地带来回摇摆，倾听它们的存在。我的经验告诉我，理念是人们后天归纳出来的，现实永远比理念要丰富。

5、.....因此，美学中所阐述的、模糊地为一般人所信奉的那种以“美”为依据的艺术理论，只不过是把我们——某个圈子里的人们——在过去和现在所喜欢的东西认为是好的罢了。要为人类的某种活动下定义，就必须了解这一活动的意义和作用。要了解人类某种活动的意义和作用，首先就须根据这一活动的产生原因及其后果来考察活动本身，而不能单单根据它所给我们的快乐。如果我们认为某一活动的目的只在于给我们快乐，因而只根据这种快乐来为这项活动下定义，那末，这样的定义显然是不正确的。给艺术下定义的情况也正是这样。.....正如那样认为食物的目的和用途是给人快乐的人们不可能认识饮食的真正意义一样，那些认为艺术的目的是享受的人们也不可能认识艺术的意义和用途，因为他们把享受的这一不正确的、特殊的目的加诸于艺术活动，其实艺术活动的意义是在它和其它生活现象的关系上。只有当人们不再认为吃东西的目的是为了享受时，他们才会明白，饮食的意义在于滋养身体。就艺术来说也是这样。只有当人们不再认为艺术的目的是“美”，即享受时，他们才会懂得艺术的意义。把“美”或者说从艺术得来的某种快乐，看作艺术的目的，这不但无助于我们判定艺术是什么，反而把问题引入一个和艺术截然不同的领域——即引入形而上学的、心理学的、生理学的、甚至历史学的探讨。为什么某些人喜欢这一作品，而不喜欢那一作品，为什么另一些人喜欢那一作品等等，因而使得给艺术下定义成为不可能。正像讨论一个人为什么喜欢吃梨而另一个人喜欢吃肉决无助于判定营养的本质是什么一样。讨论艺术中的趣味问题，关于艺术的讨论不知不觉地归结到趣味问题上，不但无助于我们弄清楚被我们称之为艺术的这一人类的特殊活动究竟是什么，反而会使我们根本弄不清楚这个问题。

6、大一上学期写的。。。后面很多地方很肤浅的，不过也是我自己的成长阶段。。。。还是感叹时间过得好快~~~ps好长的说。。。(1)学科的名称诗人说，我们往往走得太远，以至于忘了为什么而出发。其中蕴含着一条朴素的真理：行走之前，我们首先要知道为什么而出发；在思考之前，我们首先要清楚为什么而思考。而当回答这个问题时，我们又面临着另一个问题：这个“什么”（给出的答案）究竟是什么？事实上，当到达目的地时，我们会反思出发的目的，我们往往发现我们抵达的目的地与我们原先期望的目的地不同。但我们不会觉得遗憾，反而会感到惊喜——我们发现我们到达的这个目的地比原先所设想的更远。我们为思考的对象限制一个范围，而随着思考的进行，我们之所思远远超出了这个范围，进入更深更广的领域。一个去北方寻找石材的人发现东北方有金子，他会毫不犹豫地改变出发的目的。最初我们问他，你为什么而出发。他说，为了石材。事实上，他为了财富，石材这一目的只是更深层的一个目的（财富）的手段。财富也许又是幸福的一个手段。这样，我们原先设定的一个目的就没有意义了。学问上常常是殊途同归，其原因大概在此，好比寻找石材、矿物、财富的人最终都去了幸福那里。既然我们出发之前所预设的目的没有多大意义，是不是就不需要这样一个目的呢？显然不是，否则我们要么不会出发，要么乱走一气。当我们谈论美学时，我们的目的是弄清这门学问。可是美学究竟是什么呢？我们发现这个问题的定义已然是这个问题的答案了。但是，我们必须给出一个思考的大致方向——哪怕这个方向不正。在思考之前我们所设定的这个方向无非一个目的：开始出发。但是这同时伴随着一个很大的麻烦，对于方向的限制便限制了双脚所能踏过的领域。因而对于美学的定义在保证我们出发的前提下（如果把美学定义为一门学问，显然，我们不知道往哪里走），尽量避免狭隘。若将其定义为美术，则忽视了诗歌文学，这显然不行；用西文“伊斯特惕客”（美学）来定义美学也不行，它仅强调从艺术作品所引起的感情（愉快、赞叹、哀怜等）去看艺术；“卡力斯惕克”所指的美不是一般的美，而特指艺术的美，故又不符合黑格尔的要求。唯一说得过去的名称是“艺术哲学”，更确切地说，“美的艺术的哲学”。如前面所说，学科的名字无关宏旨，名称的涵义随着讨论的深入不断充实着，变化着。我们现在讨论的物理学已然不是亚里士多德的那个“物理学”了。我们完全可以沿用过去的词。故而，黑格尔仍沿用一般的说法：“伊斯特惕客”（美学）。但讨论绝不“为伊斯特惕客”所限。讨论由此出发。(2)美学的范围黑格尔首先将自然美从“艺术的哲学”中除开。这似乎有些武断。我们看到美丽的夕阳，这夕阳的美丽就不算美了吗？这其实是一个误解。我们说夕阳是美的，我们会感受到夕阳的安然与恬静，这种美并不被排除。“夕阳是美的”毋宁说：我们看到的夕阳是美的，或曰我们认为夕阳是美的——夕阳必须经过我的意识，被置于我自由的思想中才能成为美学的研究对象。这里的夕阳就比“自在”的纯粹的夕阳（即自然地夕阳）“高”一些。从形式上看，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地产品要高些，因为这种幻想见出心灵活动和自由。就内容来说，例如太阳确实像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；但是像太阳这种自然物，对它本身是无足轻重的，它本身是不自由的，没有自我意识的；我们只就它和其他事物的必然关系来看待它，并不把它作为独立自主的东西来看待，这就是，不把它作为美的东西来看待。（《美学》第一卷第四页）这里用到了“高”这个词。这个“高”并不是指同一个层面的量的区分，而是一种本质性的区分。我们所看到并且加以体会与理解的夕阳才是真正的夕阳。而作为“实体”夕阳是一个理念的夕阳，是我们根据不同时间不同地点不同方式所看到的夕阳的一个抽象。是故，自然美只是心灵美的不完善的反映。于是黑格尔说：“按照它的‘实体’，这种形态原已包含在心灵里。”（P5）自然美或者说自在之美的概念不但“不确定”，而且“没有什么标准”。谈论它也不会有什么实质性的收获。这是黑格尔把美学的范围限制为“艺术美”而排除“自然美”的第二个原因（这一原因本质上被包含于第一个原因中）。(3)美学的地位讨论好美的范围，我们紧接着碰到一个问题：美的艺术是否“值得”作为科学研究的对象。在《对一些反对美学的言论的批驳》中，黑格尔陈述了一些人的观点：艺术是精神的松弛和闲散；它的作用在于调和成就事业所需要的严肃以及对心灵的软化；它是对现实的幻相与显现；艺术是一种愉快的游戏，即便有较为严肃的目的，但对于那些目的，艺术知识出于服务的地位，仅仅是手段。基于上面的原因，一些人认为“美的艺术似乎不配作为艺术研究的对象”（P7）。这些对于美学的反对不过是些肤浅的意见，他们并没有深入这门学问（“美的艺术的哲学”）之中，而是依据种种个人偏见对这门学科进行外部批判。至少，他们所理解的美学与黑格尔所谓的美学是不一样的概念。这些观点没有多大反驳的意义。如黑格尔所说：“这些意见的较详尽的阐述是读不完的，令人读得腻味的。”而真正值得思考的一个事实是：美的形式与内容极其丰富，理论上是无限的，对于美的看法极其复杂，几乎是“个人各样的”，不可能有放之皆准的普遍规律，而美学的一个核心问题

正是这种审美和鉴赏力的普遍性。一方面，一门学问按照其形式只能对无数个别事物进行抽象思考，在于必然性和普遍性；而审美与鉴赏力在于偶然性和任意性。学科化伴随着概念化，而概念则对现实进行抽象与分裂，他把那一学科的研究对象本身分裂了，毁灭了；美学把自然没抛开，在想象领域，美学依赖于任意性，无规律可言。这样说来，对美学进行研究就不可能了。很多别的学科也面临着类似的问题，例如史学：历史事件内在的必然性与历史研究对象的个性、非选择性、偶然性、不可重复性始终是分析史学绕不过的难题。而这些问题只有在几何、代数、物理、化学这些自然科学中才会消除。美学、史学面临的这些问题的根源在于试图用自然科学的方法研究它们。换个角度，自然科学也可以作为实现特殊目的手段，作为偶然的手段，这样，它便不是从他本身，而是在其与其它偶然事物的关系中得到它的定性。但是自然科学的特点在于可以提升到独立的地位，可以无所依赖。而美学不同之处在于只有依赖于自由性、偶然性、主观性才能存在。对于美学的地位的质疑事实上是把美学放在自然科学的体系中衡量的。美学无法用自然科学的方法进行统摄恰恰证明了美学的优越性。（自然科学的纯粹性换种说法就是自然科学的不完整性，随着自然科学的发展，它必然遭到根基上的拷问，例如后现代中提到的“范式转移”。）“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，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然是现前的客观存在，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。”（P11—12）自然科学的不真实与艺术的真实便在于此。在这一点上，艺术是更接近存在的本质的。生活中的方方面面都体现出这种存在的本质，并且，世界正是以这种纯粹本质的形式呈现（呈现一词往往会使我们误会。事实上，不是世界呈现给我们，而是世界被我们呈现。）出来的。但是它被“感性事物的直接性”以及性格、事态等偶然性扭曲。艺术的一个作用便是“使现象的真实意蕴从这种虚幻世界的外形和幻相中解脱出来，使现象具有更高的由心灵产生的实在。”（P12）因此，黑格尔认为艺术是更高的更真实的客观存在。然而，艺术的形式注定他要局限于某一确定的内容。我们说艺术是“更高”的“更真实的”客观存在，而不说它是绝对的真实与客观存在。只有在一定范围与一定程度的（其范围和程度介于历史学与自然科学之间）真实才能见于艺术。“这种真实要转化为艺术的真正内容，就必须依它本有的定性转化为感性的东西，是这些感性的东西恰好适合自己。”（P13）对美学的有价值的质疑大多是这种质疑的变体，例如：……艺术作品不能作为科学思考的对象，因为他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……一般实在界，即自然和心灵的生命，通过理解就会遭到破坏；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，所以以思考的手段去理解生命简直就不能达到目的……其实，这些困在主要在于没有认识到艺术的双重性与心灵的双重性，而是把这种双重性对立开来。事实上，二者是统一的。心灵始终的进行着双重的自我认识：在其特有的思考中认识自己；从它的感情和感性事物的外化中认识自己。“认识到自己，又认识到自己的对立面。”（P17）对于“概念”的普片性的片面强调导致了这里的麻烦。事实上，概念的普遍性包含在自己的特殊事物里，统摄着它及其对立面，他可以取消他所转入的外化。而艺术正是基于这种外化。认识到这一点，美学便可以被研究并且也值得研究一番。而这里的问题并没有得到充分的解决。这里的二元关系还需在后面仔细探讨。对于这种二元关系的认识萦绕整个美学体系。对于美和艺术的研究方式也正是基于对这种对立而统一的二元关系的认识上的。（4）研究方式谈到科学的研究方式，我们就遇到两个相反的方式，每一个方式好像都要排除另一个方式，都不能让我们得到圆满的结果。（P18）这里的“两个相反的方式”即：就各种艺术品的特质，进行个别的具体的研究，“把他们造成目录”，也就是“把经验作为研究的出发点”；另一种则对抽象的美进行思考，研究的对象不是艺术品本身而是一般的普遍的原则，也就是“把理念作为研究的出发点”。这两方面都是必不可少的。第一种方式是从现存的个别的作品出发。没有它便不能理解具体的东西，艺术正是基于这些特殊性并由此构成。没有这些个别也就谈不上一般。“具体的办法才是行动的依据”（P20）但是，这里并不是要写艺术史，也没有必要把历代各种关于美的认识都加以介绍与批评。黑格尔写作《美学》的目的并非介绍与批评历代对美的认识。对具体艺术品的分析仅仅是通往美究竟是什么这一问题的途径，它本身不是目的。这种研究方式不在于真正建立理论……不过如果我们不停留在这种窠臼里而把眼光放在具体作品上面，我们至少可以对艺术哲学提供一些眼睛可以见到的证据，至于其中个别事例的历史细节却不是哲学所应研究的。第二种方式则要深入美的理念，用理论思考的方式认识美本身。柏拉图是第一个对哲学研究的对象提出更深刻要求的人，他所认为真实的东西不是个别的善的行为、真的见解、美的作品，而是理念的善本身、真本身与美本身。工匠的个别的床是对理念床的模仿，画家的床又是对个别的床的模仿，这

便是模仿的模仿，不具有真实性。美也应该从其本质和概念去认识。无论是一般的形而上的理念，还是美这种特殊的理念，都要通过这种形式的理念的途径才能进入思考着的意识。柏拉图的理念显得空洞，不能满足“现代心灵更丰富的哲学要求”（P27），只是哲学研究的开始阶段。这两种方式彼此对立，谁也不能说服谁。二者分别着力于美学的一个片面。而要初步说明美的哲学的真正概念，必须将这两个片面统一起来，也就是黑格尔所说的“形而上学的普遍性和现实事物的特殊性的统一”，这便是美学的真实性所在。美的哲学与形而上学的区别在于它需要回到个别的，自由的自身中去。按照美学的概念，他必须发展为一些“定性的整体”。“它的概念本身及其发展中所得的定性，都含有一种必然性，它必然要有它的特殊个体以及这些特殊个体的发展和相互转化。”而这种转化得到的个体又基于概念的普遍性。正如黑格尔在前面所提到的“双重认识”，艺术作品从他自身出发，使概念外化为感性事物，心灵以其特有的思考认识自身，并从感情的外化中再次认识自身。于是黑格尔说：上述两种研究方式都离开了这两方面，因此只有这里所说的完整的概念才能导向实体性的必然的和统摄整体的原则。黑格尔也由此做到了经验观点与理念观点的初步统一。（5）艺术美的概念基于以上的初步的讨论，黑格尔开始探讨艺术美的概念。和其他学科一样，需要首先处理两个问题：研究对象是否存在；这个存在的研究对象究竟是什么。关于第一个问题，研究对象是否是存在的，我们可以把它改写成：该研究对象是纯然主观的概念，还是自在自为的。对美进行研究的前提便是美是自在自为的，而一般人则认为美是“纯粹主观的快感，一种完全偶然的感受……虚幻的，错误的……尽管他们是非常生动的，能激起我们无法抵抗的那样强烈的情欲。”（P30）。事实上，不仅仅是美学面临着这个问题，整个世界都要面对这方面的质疑，尽管它显得那样实在可靠。你如何知道你通过主观间接认识到的客观真的有实在性呢，世界是不是有这样一种可能，如笛卡尔在《第一哲学沉思集》中所说，是一个“邪恶的上帝”对你的欺骗呢？一般内在界的观念和知觉的对象是否存在？这种对象是否由主观意识创造的？主观意识把这种对象摆在自己面前审视的方式是否符合对象的自在自为的实质？正像上文已经说过的，这种疑问和揣测引起了人们提出一个更高的科学要求，这就是：纵然我们好像觉得一个对象是存在的，或是有这么一个对象，我们还必须按照这个对象的必然性来把它加以说明和证明。这种证明如果是真正按照科学的方法作出的，就会同时回答一个问题：对象究竟是什么？（P30）仍以笛卡尔为例。他证明“我存在”，理由是我在思考，在怀疑我是不是存在。这个论证其实已经包含着究竟是什么，即我是正在思考的东西。事实上，美学要面对的两个问题：研究对象是否存在；这个存在的对象究竟是什么。对于一个问题的解答必然同时回答了第二的问题。另外，笛卡尔证明我存在的理由是我正在思考我是不是存在。这里要证明的对象“我的存在”是思考的先行条件。对于美学也一样，要说明对象（艺术美）的必然性，我们就必须证明它是某些前提或先决条件。但是笛卡尔的问题没有黑格尔的问题这么复杂。我思故我在的问题是黑格尔所谓的“整体知识”：它从它自身的概念生发出来，然后又回到自身中去，成为一个整体，成为一种真实——这是因为它本身有对于自己的必然性，而且这种必然性向前有所继承，向后有所生发。在这种科学必然性的花冠上面，每一个部分都一方面是一个回到自己的圆圈，另一方面也和其他部分有必然的联系——这种必然的联系是一种向后的联系，从这向后的联系里他自己生发出来；也是一种向前的联系，从这向前的联系，他推动自己，因为它丰富多产地从它本身又产生出其他东西，这样就让科学认识一只进展下去。而美的复杂性在于我们要从“艺术的概念”以及这个概念的实在性出发，而不是根据“艺术概念”按其本质所用为推演根据的先行条件出发（笛卡尔正是这样做的）。套用甘老师的话，美学的原初问题不在于美学体系自身，而在其外部。而且这个外部不是外部的某一个部分，而是全部的外部。我们无法在艺术美本身找到艺术美的必然性，找不出艺术美的“奶妈”。艺术美是哲学系统提供的一个假定。不讨论这个系统，我们只能片面地认识美（黑格尔在全书引言中介绍的各种关于美的学说大多如此）。于是，黑格尔打算通过一些对于美的观点的批判逐步得到较高的原则——这也是其后的序论的主要内容。在序论的最后一本分得到的一些较高的原则便可以回到这里，为本题提供一个大致轮廓与方向。于是，黑格尔首先介绍了一些流行的艺术观念。一共是三大类：艺术作品作为人活动的产品；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；艺术的目的（包括模仿自然说、激发情绪说、更高的实体性的目的说）。而后，在对此批判的基础上，黑格尔试图演绎出艺术的真正概念，也是三个部分：康德哲学；希勒、文克尔曼、谢林；滑稽说。1.艺术作为人的活动的产品这种论点有三个传统的看法。第一种看法将艺术品看作是根据一些艺术创作的规则，进行依样画葫芦式的制作。艺术创作只需要完全空洞的意志力和熟练地技巧。艺术在这里是一种机械的实用的技术，不需要心灵的活动。这种看法的肤浅之处——它自身的肤浅之处以及它本质上的肤浅之处——显而易见。“在这方面规则

包括一些含糊空泛的话”(P33)例如,小说中人物的语言动作行为要符合人物的性格及处境。这些规则在内容方面是抽象的,根本不能满足创作,支配艺术家的意识,艺术创作也并非是根据这些规则进行的形式活动。规则的用处仅在于艺术作品的外表。艺术创作不是流水线生产。第二种看法中,人们放弃了上述的幼稚的看法,把艺术看作“禀赋特异”的心灵创作。艺术创作只需听任天赋的力量,进行本能的创作。儿童情绪糟糕的时候在纸上乱涂一气,在他们看来并不比一幅精细的油画缺乏艺术性。他们取消了艺术中属于技术的一层,把艺术看成是“自然方面”的天才和能力。艺术创作成了一种“灵感状态”,而且这种灵感状态既不需要技术上的规定下的呈现,也不需要艺术家的反思。事实上,艺术也有技术方面外表方面,在建筑科雕刻这些艺术中,这是毋庸置疑的。“一个艺术家必须有这种熟练地技巧,才可以驾驭外在的材料,不至于因为它们不听命而受到妨碍。”绝对的没有约束自然也不存在自由。这是对这种看法的第一个反驳。第二个反驳是,艺术家需要通过不断的学习,不断地对内在世界进行探索才能深刻地认识到心灵的深度,尤其是在诗歌这类艺术中。未识字的儿童可以显现出对音乐的天赋,而伟大的诗篇往往写于诗人成熟的年龄。第三种看法是柏拉图式的,认为艺术品低于自然产品,首先艺术是现实的抽象,其次人创造的产品劣于神所创造的。对此黑格尔给出两个反驳。1.艺术抓住个别事物表现其精神旨趣,比其自然事物,多了一层永恒性。几千年过去了,而诗经仍在。艺术品真正的优越之处在于心灵灌注给它的生气。2.人有一部分的神性,神性在人身上比自然活动形式高,“神就是心灵,只有在人身上,神性所由运行的媒介才具有自生自发的有意识的心灵形式,而在自然中这种媒介却是无意识的、感性的、外在的,这在价值上逊于意识。”而后黑格尔给出了他的观点:就它的形式方面来说,艺术的普遍而绝对的需要是由于人是一种能思考的意识,这就是说他由自己而且为自己造成他自己是什么和一切是什么。自然界的事物只是直接的、一次性的,而人作为心灵却复现他自己,因为他首先作为自然物而存在,其次他还为自己而存在,观照自己,认识自己,思考自己,人才是心灵。(P38)这又牵涉到之前谈到的心灵的双重认识:从本身召唤出来的东西和从外界接受过来的东西中认识自己。人有一种要在呈现于他面前的外在事物之中呈现他自己的“冲动”。在美之中,人欣赏的只是“他自己的外在现实”。我喜欢这朵花,毋宁说我喜欢我看到的这朵花,或者我喜欢被我呈现在我面前的这朵花。人在外在事物中可下自己的烙印,其心灵在这些外在事物中“复现”。这种“冲动”使得人对发在事物进行改造(欣赏一朵花,宽泛而言也是对花的改造)。这样自在自为的事物才具有了真实性。一些人对自我的打扮的动机也在于此。黑格尔在此举了一个小男孩的例子:小男孩往水中扔石子,他以惊奇的神色看水中的圆圈,他在看自己的“活动结果”。人正是在不断的“实践”中完成自己的形态。这就是人的自由理性,它就是艺术以及一切行为和知识的根本和必然的起源。2.艺术作品作为诉之于人的感官的,从感性世界汲取源泉的作品a艺术作品为人的感官而造作,其来源是感性世界;同时艺术作品的目的在于引起欣赏者的感情。在欣赏一件艺术品时,我们往往和创作者处于同一视角,这时候我们去理解艺术家的作品,艺术家的表达正是基于这种欣赏时的同情。基于这种看法,人们便把对于艺术的研究等同为对于人的感情或者心理(创作者的感情或心理以及欣赏者的感情或心理)的研究。而这种研究的前景并不乐观。它面临两方面的困境,一是研究对象特殊的性质所造成的研究的麻烦;另一点是研究者主观上是缺乏兴趣的(后者的原因正是前者)。感情是抽象的、不确定的。它存在于抽象的而且是个人的主观感觉里。一首曲子会给不同处境的人截然不同的感受。即使人的处境相同,由于每个人心灵结构、敏感程度、鉴赏水平的差异,他们所体会到的感情也是不一样的。很多时候,不同的感情只是程度上的差别或者形式上的差别,无关乎内容(例如恐惧、焦急、惊慌)。感情就它本身来说纯粹是主观感动的一种空洞形式。

(P41)艺术内容本身是确定的,而在这种主观的认识中,这种确定性被取消了。内容上的确定性被转变成了形式上的不确定性,因而难于把握。比如,就一个确定的艺术内容,其感情可以是以下几组形式:A希望、哀伤、快乐、欣慰B优美感、崇高感C正义感、道德感、宗教的虔敬于是,无论如何,对于感情的研究总是停在不明确的状态,艺术品的内容和具体本质——也就是感情所基于的东西,能给这些不确定的感性以确定性的东西——却被一概抛弃了。对于研究者来说,感情的不明确和空洞会使他们厌倦,而且他们看不到研究的曙光——这些研究找不到深入一层的突破口,而总是在一个平面上展开理论。b既然感情的复杂性使得通过感情达到艺术的研究无法进行,那么是否可以将复杂的多层次的感情转化为一元的概念呢。于是有了一种新的观点:不是通过复杂多元的感情理解艺术品,而是通过单纯一元的鉴赏力来理解艺术品。这样,把多元的路径转化成一元的路径似乎就能是不明确的研究转化成了明确的研究了。事实上,“鉴赏力”只是“感情”的一个变种,他并没有取消感情的复杂性。感性像是电脑桌面上一大堆乱七八糟的文档,而鉴赏力不过是个文件夹,把这些乱七八

糟的文档都纳入其中。而当你进行具体研究的时候，你打开文件夹，要面对的还是一大堆乱七八糟的文档。另一方面鉴赏力不过是把感情广度上的复杂性转变成深度上的多层面性。而在鉴赏力一说最初流行的时候，各种感情只是在表面上浮动，只是一个片面，因而能够自圆其说。而当要对个别的艺术品做一个具体评判时，便要将鉴赏力提高一个层次。每个人的鉴赏力是不同的，视角不同，深度也不同。一个词“鉴赏力”事实上是无数个词“A的鉴赏力”、“B的鉴赏力”“C的鉴赏力”。感情说所要面临的麻烦也是鉴赏力说无以避免的。C认识到了感情说与鉴赏力说的麻烦之后，人们便把注意力从感情或者鉴赏力转向了一件艺术作品全部的个别的特点上了。于是必须考虑的不是抽象的主观的而又空洞的东西，而是一些具体的确定的物质的要素：艺术作品产生的时代背景，艺术家的性格、遭遇，当时的艺术氛围，那门艺术在当时所达到的技巧修养等等技巧的历史的细节，以及其内在关系。我们的外国美术史大体上也是这种讲法。黑格尔肯定了这种方法正确的一面：它（艺术学问）至少要有明确的根据、见闻，以及见识的判断，用来对于一件艺术作品的各个不同的，尽管有些是外表的方面，作较精确的分析和适当的评价。然而，这只能作为一种手段，而非艺术研究的真正归宿。它不去考虑艺术的实质。然而艺术的实质是存在在那儿的，因而伴随着技巧的细节和历史的细节的研究的是对于艺术实质的模糊地认识。在这种体系中，深刻研究的意义不及事实的、历史的、技巧的知识。但是深层的艺术的本质却是绕不过去的。D黑格尔批判了上述的几种研究方式，得到了一些基本的观点。接着，黑格尔就艺术作为感性的对象，进行进一步的考察：就艺术作为对象来看进行考察（即以欣赏者的角度）；就艺术家的主观情形进行考察（包裹他创造艺术品的境况，他的天赋、才能等）。1. 欣赏者的角度首先要提的是“感性掌握”。黑格尔对其评价是“最低级的而且最不符合心灵特色的掌握方式”。感性掌握就是单纯地看、单纯地听、单纯地触摸。心灵在这一过程中并不停留，只是任凭感官从外界抓取感性掌握。心灵在这一过程中并没有主动性。完全是跟在感官对象的后面。因为这些素材已经被心灵感性掌握了，于是这些素材不可避免地成了心灵内在本性的对象。很显然，心灵被动的以相应于感性对象的感性形式，在感性对象里实现他自己。对于这样一种心灵实现方式，黑格尔将之定义为：“以欲望的身份和这些事物（感性对象）发生关系。”（P45）在这种情况下，产生了两方面的不自由。第一是对象的不自由。人以个别的冲动和兴趣对待个别的对象，用它“维持自己，利用他们，吃掉他们，牺牲他们”以满足自己。这是一种消极的关系，欲望所需要的是事物本身的感性的具体存在，例如桃子甘甜的果汁给味蕾的感觉，大海的波涛给人视觉上的冲击快感——而它们其它的方面却被欲望虚无化了。第二是感受主体（欣赏者）不自由：他没有根据他的意志本质中所应有的普遍性合理性决定自己的欲望；因而在他和外界事物的关系中，欲望被事物决定着，被动的与事物相遇。显然他是不自由的。这和艺术作品的关系显然不是这种关系。艺术品由感性的存在，但没有感性的具体存在，故而没有自然生命。而欲望或者单纯感性把握的对象是感性的具体存在。艺术在于满足人的心灵旨趣。从实践欲望出发，人们把自然事物看得比艺术作品高大概正是从单纯的感性把握的角度认识艺术作品的。其次要提的是个别感性关照和对于理性的纯粹的认识性关照的关系。对事物的认识性的关照不是要得到感官或者欲望的满足，而是认识事物的普片性，内在的规律，理解他们的概念。欲望属于个别，而理性属于“既是个别的而又含有普遍性的主体”。人在按照这种普遍性对事物发生关系时，那就是他的普遍的理性在设法在自然中找到他自己，从而把事物的内在本质重新显示出来，感性存在虽然是根据这种内在本质，却不能把它直接显示出来。然而，这是科学工作的方式，它与艺术及其不同——一如艺术与欲望的不同。这种方式吧个别事物抛弃，把它转化为抽象地概念进行思考。而艺术对于颜色、形状、声音这些直接感性感到兴趣，艺术本身即是具体而形象的，不能取消这一面而将艺术变成普遍的抽象地思想和概念。综合上述分析，艺术美不是具体物质（“欲望所要求的那种经验性的内充实而外有体积的有机体”（P48）），也不是普遍的纯然观念性的思想，而是感性事物的“显现”（Schein。朱光潜在P7的脚注中说：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）。在艺术里，感性的东西借助心灵化去满足心灵的旨趣；心灵的东西通过感性化得以显现。2. 艺术家角度与欣赏者角度类似，艺术活动在艺术家身上也同时具备并且不单纯是两个要素之一：这种心灵活动在艺术家身上必须有感性的直接性的一面，而不仅仅需要熟练地机械工作；存在着感性事物转变成抽象观念和思想。在艺术创造中，这两个方面，也就是黑格尔所说的“心灵方面”和“感性方面”必须统一起来。另一方面，艺术上有“天生资禀”的人大多在早年就显现出来。有两种“显现出来”的形式：主体身上表现出来的躁动不宁的心情，尽管他在技术上还达不到。他渴望表达，呼之欲出，却不知道如何表达。另一种则是很容易能达到熟练的技巧，在某一艺术领域学得比别人快。就像Kundera的《生

活在别处》中的那个小诗人，对于一个给他印象深刻的场景，他马上用自己的方式将其变成优美奇特的句子。而事实上，艺术家的这两方面的“天生资质”往往是同时出现的。例如顾城小时候写出：“我失去了一只臂膀就睁开了一只眼睛”。一方面他对眼前的场景（树枝折断留下的枝痕）有一种心灵上的领会和感动，另一方面，他比其他七八岁的孩子更会把这些东西转变成诗性的句子。其实，艺术家和欣赏者有时是在同一个角度上的。欣赏着进行“创造性的欣赏”，他在看一出戏剧时仿佛自己在写剧本，他会主动地推测后续情节，揣测作者的创作意图；另一方面，艺术家创作时往往会站在欣赏者的角度审视自己的作品。甚至，余华再谈他创作小说时说，自己仿佛在听小说中人物的对话，看他们的行为，把那些记录下来。另一方面艺术内容在某种意义上也是从感性事物的，即使内容是心灵性的，他也须在外在现实中的形象才能被理解与把握。反之，感性事物有一些形式下也是从艺术内容的。

C艺术的目的(a)模仿自然说模仿自然说即由人把外在世界里存在的东西，按其本来面貌，就他所用的媒介所可能达到的程度，在复制一遍。例如，对于一只鸟的模仿，如果是一幅画，便是通过视觉媒介进行再现，使得人们看这幅画像是真的在看这只鸟；如果是学鸟叫，其目的就是让人闭上眼睛去听感觉和闭上眼睛去听真的鸟在叫尽可能相似。这种学说之下，首先艺术（模仿）是多余的。首先模仿的东西原已存在，再者它总是达不到自然的逼真效果。它产生的知识片面的幻想，而不是实际生活。它只是把现实的某一片面抽象地呈现给欣赏者。黑格尔举了一些例子：一人拿一幅描写鱼的画给一位默罕默德的信徒看，那人先是惊讶，而后问：“到了最后审判的日子，如果这条鱼站起来控诉你，说‘你替我造了尸体，却没有给我一个活的灵魂’，那时你准备怎样为自己辩护？”；一些逼真的描摹昆虫的画引得鸟儿来啄。艺术的目的仅在于模仿，如果模仿得逼真就是艺术的最高成就，黑格尔觉得这种观点应该受到谴责：“靠单纯的模仿，艺术总不能和自然竞争，它和自然竞争，就像一只小虫爬着去追大象。”于是，把艺术视作单纯的模仿，艺术的乐趣也就只存在于对于技法的低级趣味了。这种低级的趣味不会长久，易使人腻味。如黑格尔所说：“我们在那里面所认识到的既不是自然地自由流露，又不是艺术作品，而只是一种巧戏法。”（P54）于是对于外部世界在某一媒介的抽象的模仿远不如发明钉子或者斧头更值得骄傲。这只不过是技巧上的熟练，而且是对人的生活较为没用的一门技术上的熟练。一个人在亚历山大面前献技，把豆子百无一失地扔进小孔，亚历山大用一斗豆子作为这种空洞无用的把戏的酬劳。对于外部世界的单纯模仿无异于这种空洞无用的把戏。此外，模仿完全是情感中性、道德中性的。在乎的不是模仿的内容（即使是内容，也不在于内容本身，而在于其形式的复杂性，表现层面上的技术的困难性），而是模仿得是否像，是否正确。于是“主观趣味”就成了最后的可有可无的东西了。可事实并非如此，一些在中国人很享受的东西在康德那里就成了怪诞的低俗的趣味了（康德在《论优美感和崇高感》中提到这一点）。即使模仿自然是艺术的一个普遍规则，而且得到很多权威的拥护，但至少不能就上面所说的完全抽象的形式所被接受。在一切艺术门类，例如诗歌，人们不愿也不可能把一切随意任性的、想象虚构的、非理性的东西排除。艺术固然需要靠自然的模仿，需要在技巧上对人的骨架结构、光影效果、远近关系进行研究，而且近代这些研究把艺术的软弱模糊引回自然地生动明确。但是模仿自然不是艺术的标准，更不是艺术的目的。他只是一种艺术手法，一条通往艺术的重要途径。(b)激发情绪说艺术的目的不是单纯的某一媒介范围内的模仿，不是技法上的熟练，那么艺术的目的在哪里呢？我们很容易会得到这样一种流行的见解：艺术的目的在于把人类心灵中占地位的东西拿出来给我们的感觉、情感和灵感。一方面，艺术要弥补我们对于客观存在的自然经验；另一方面，艺术使我们不至于漠视生活，对以前现象都有敏锐的感受力。通过感受或者说移情，把本来不实在的东西想象成实在的。这种“不实在的东西”是艺术家对于实在的抽象化，符号化。我们通过读一首诗，能够体会作者在面对自然的实在的对象时的感受；而作者则是通过理解外部世界，理解自然的直接的东西产生感受。这两种途径事实上是一致的。在无限的实体性的自在面前，作者首先把这种自在转化为自在自为，这种实体性的东西才得以被理解。这种说法是有一点问题的。事实上，作者面对的不是自然或者实体或者自在，而是自在自为；读者当然面对的也是自在自为，尽管它是二手的。说作者把自在转化成自在自为，是不准确的。“艺术家对于实在的抽象化，符号化，概念化”也是不准确的说法。作者所做的只是把自在自为表达出来（而非把自在转化为自在自为）。自在根本就没有进入心灵。事实上，自在或者实体只是一个概念性的东西，而且无限的自在或者实体也只能以概念的形式存在于心灵中。然而，这种见解对艺术所规定的任务仍然是形式的。“艺术没有一个确定的目的，对一切可能的内容和意蕴就只能提供一种空洞的形式。”（P58）(c)更高的实体性的目的说黑格尔将“更高的的实体性的目的”分为两个层次：情欲的净化（缓和情欲的粗野性）、教训和道德上的进益。关于情欲的净化，黑格尔提供了一种类似于Freud的精神层次的心理

学假设。为情欲困扰的人会说这样的话：情欲比我自己更强有力。这里，情欲而我的心灵是分开的、对立的。这类似于Freud的两个精神层次。“情欲比我有力量”表明当事人在满足那种情欲以外，不能再行自由意志。这里，当事人并没有意识到这两者的对立（只是分析者看出了这一点），他没有能力将心灵与这种情欲分开。而艺术的作用在于将两者分开：把情欲的图形摆在当事人面前，让他去观察、去反思自己的冲动和意向。原先他无法意识到这种情欲与心灵的对立，心灵完全与情欲捆绑在了一起；现在他看到了这层对立，心灵与情欲得以分开，于是心灵回复了自由。我们也常常会有这样的切身体验：失恋的时候，少年写下对于少女的怨恨，然后，当他在去读自己写下的文字时，他的伤心便会缓和、减弱。在这里，原本合二为一的心灵和情欲通过艺术的方式被分开了。情欲被心灵对象化，而后心灵在对被对象化了的情欲惊醒考察。此时心灵站在一个更客观更理性的角度，情欲给心灵的强烈的冲动与意向便会被缓和。在这种说法中，艺术仿佛不是本身有独立价值的东西，仿佛不是艺术家和欣赏者之间的东西，而是欣赏者和他自己的关系。艺术品仿佛是欣赏者的一面镜子，欣赏者通过它看到自身的情欲。它把束缚欣赏者的情欲对象化，使欣赏者重新回到自由意志的状态。诚然，我们不否认艺术品可能有这样的作用，但是这似乎更像是艺术的性质，而不是其之所以是其所是的本质。它把艺术品自身的内容的价值完全取消了，而是取其心理学上的形式上的功用——这些功用都是道德中立伦理中立的，无关乎内容与取向。这种批判容易把人引导另一个误区：艺术的目的在于教训，在于道德上的进益。艺术是一种“有教训意义的寓言”。一方面，艺术可以激发喜怒哀乐这些情绪，另一方面这些情绪不是道德中立的，不是偶然的，而是暗含着一个普遍的教化的目的。这样，必然会用抽象的议论与普泛的教条来理解艺术品。这样，艺术品中的感性同样是单纯的外壳和外形，是一种装饰。艺术作品便被割裂开来了，形式和内容不相融合。这种做法不是在娱乐、消遣或是缓和情欲这种形式目的之外找到艺术的内容的目的，更准确一点说，找到艺术自身的独立的目的，而只是附庸上一种教义。如黑格尔所说：我们走到了这样一种极端：把艺术堪称没有自己的目的，使它降为一种仅供娱乐的单纯游戏，或是一种单纯的教训手段。（P63）把艺术视作教义，并且认为这是艺术的“实体性的目的”的更严重的错误在于：它还不是要求道德从艺术作品里抽绎出教训，而是取消了艺术选择对象方面的自由，认为艺术只是在描写道德的事物、行为、时间。也就是说，这种艺术即教训并不是但就欣赏者而言的，对于艺术家也是这样，对于艺术本身也是这样。而事实上，艺术不是历史和科学，只能使用既定的材料。事实上，上述关于艺术即教训的批判只是让我们觉得，似乎确实是这么回事，但是论证是不够充分的。对于一个原先持有艺术即教训的人，我们是无法用上述观点通过毁灭他的理论核心来说服他的。要从根本上批判这一观点，必须先知道道德观念究竟是什么性质。道德观念并不完全是我们通常所说的“德行”、“正派”、“正值”之类。一个德行好的正派的人并不一定就是一个道德的人，因为道德要靠思考，要明确地认识到什么才是职责，在按照这种认识去行事。（P65）这种对道德的理解和康德是类似的。道德不是做道德的事，而是依据理性，依据道德原则行事（有责任心的人去帮助老年人和有同情心的人去帮助老年人是不同的，前者是有道德的，后者只是处于一种偶然的感性的因素做出的看上去和道德符合的事）。职责在黑格尔看来是“意志的法律”。这种法律是“依据自由的信心和内在的良心，为着职责的缘故，选择来作为生活的准绳而去完成的职责”。“意志的法律”是一种意志（作为个体的意志往往有很大的自由性）的抽象的普遍性——与感性方面的东西（例如情欲）相对立。这对立的二者存在于主体中，由主体选择。依据这种观点，道德出于两个方面：对于责任和自由的信心；克服了个别意志。在心灵的普遍性与感性的特殊性上，道德不在于调和他们，而是在相互的斗争中认识他们。而“意志的法律”正是这种斗争的结果——准确一点说，正是这种斗争本身的体现。这一观点正反映了他的辩证逻辑与形式逻辑的区别。按照Aristotle的形式逻辑，同一、矛盾、排中（反映在《美学》中即灵魂的普遍性、感情的特殊性、一定比例的灵魂性与感性）只能反映出静态的等同与差异，而不能反映出动态的对立面的同一。而黑格尔的事物本身、对立面、二者的统一（正反合），这种辩证逻辑的区别在于他认识到事物内在的动态的矛盾，在这种矛盾中把握事物；而不是将对立的二者放到一个数轴上，取他们之间的一个项。于是，在形式逻辑中，最终得到的是一个平衡的结果，而辩证逻辑得到的是一个动态的斗争的把握，矛盾没有取消，而是和解了。在这里，黑格尔并不是批判艺术即教训（这一工作在这之前的一步完成），他在深刻的批判对“教训”的错误认识本身，由此可以感受黑格尔辩证法的魅力。同时，这段话的意义在于揭示出真实。真实究竟是什么？不是形式逻辑所谓的排中，而是辩证的对立统一。艺术不在于实现艺术之外的目的的手段——尽管它可以实现这一功能。但艺术之所以是其所是，他有自身独立的目的。我们要肯定的是：艺术的使命在于用感性的艺术形象的形式去显现真实，去表现上文所说的那种和解了的矛盾，因

此艺术有它自己的目的，这目的就是这里所说的显现和表现。至于其他目的，例如教训、净化、改善、谋利、名位追求之类，对于艺术作品职位艺术作品，是毫不相干的，是不能决定艺术概念的。黑格尔对“一些流行的艺术观念”的批判最终落脚于这句话。他得出了艺术在于表现一种真实，并描述了这种真实。并强调了艺术之所以是其所是，正是由于这种真实，这种对于真实的显现。附1以上是这一段的重心。而王树人《评黑格尔对“一些流行艺术观念”的批判》[1]并没有注意这一点，甚至将其忽略了。在这篇文章的开篇他说：“‘旁观者清’，黑格尔通过批判别人所表述的观点，比他真面描述自己的观点，不仅清楚，而且往往更为深刻。”这句话在一定程度上反映了他的研究取向。在处理这部分文本时，他将黑格尔对于不同艺术观念的批判逐一进行阐述，而忽略了黑格尔贯穿于这些批判之中的逐渐清晰地呼之欲出的自己的艺术观念——并且，在这段结尾很明显的位置点出了这一点。作者看到的是“黑格尔把辩证法运用与美学”；对各种艺术观念的精妙的剖析批判。批判与理论视其为不同的，批判一个观念只需指出性质层面的反对意见（诸如：艺术是性质A，性质A不包含于本质X）；而理论则要提出一个本质X，提出艺术之所以是其所是的东西。黑格尔一步一步精妙而宽泛地指出了这一“是其所是”；而这篇论文的作者却把这种要的一点忽略了，而对那些性质A,B,C（用以举证推翻本质X）颇感兴趣。他最终看到的不是那个“是其所是”，而是“意蕴必须暗喻于艺术形象之中”、“艺术的形式必须是有机的统一”——这些性质层次上的东西。他纠缠于一些观点而不从文本整体上去把这些观点串联起来，体味黑格尔做这些批判的目的何在。在那篇论文的结束语中，他说：综合以上评述，在黑格尔的艺术观点中，有一些观点在今天看起来，已属老生常谈。但是还有一些观点，仍然使人有新鲜的感觉，有启发人的智慧闪光。可以看出，作者不是首先理解作者的整个思路，把这一段放到整个《全书序论》中理解，而是断章取义地切出一些“观点”，并且称其“老生常谈”、可取之处仅仅是一些观点“有新鲜感”。事实上黑格尔说这些“老生常谈”只是为了引出一个艺术之所以是其所是的东西，而不在于就这些“老生常谈”而说这些“老生常谈”。另外，黑格尔在每一小部分的逻辑关系被他完全解构了，层进关系往往被阐释成并列关系。黑格尔往往使用的是几层层进，而后是总体上的总结与批判。于是很容易将其误解成“分总”结构。此外，文中一些逻辑链拉得比较长的论证，作者没有耐心地缕析清楚。例如他在第三部分的第三小节中，阐述黑格尔“更高的本质性的目的说”（朱光潜翻译成“更高的实体性的目的说”）时有一个很大的疏漏。黑格尔先是说“艺术即教训”的错误性，当这个任务已经完成的时候，他再说人们对“教训”的认识本身的错误性。这貌似与主题无关，事实上，黑格尔在这一部分的结尾所提出的“真实”，依据的正是对于“教训”的观念的批判。王树人没有忽视这一点——他比较含糊地用较多的篇幅说了这一点。但是，由于他没有看到这层逻辑关系，而是仅仅断章取义地将其作为一个孤立的观点来阐述，因而读来显得跑题而且含糊。这些不足之处都可以归结到开篇所反映出的作者片面的阅读方式。另外，对于文本，作者读得不是特别细致，一方面，内在的一些纵向逻辑关系没有缕析清晰（例如上一段所说的），另一方面，一些严密的横向结构被含混得放到一起讲。但黑格尔的体例是很清晰的：Aa,a1、a2、a3；b,b1,b2,b3；c、c1、c2、c3.....Ba,a1、a2、a3；b,b1,b2,b3；c、c1、c2、c3.....而且他有一种先入为主的认知，总是从辩证法去阐释，而忽略了黑格尔其他方面重要的东西。他在论文开篇说：“‘旁观者清’，黑格尔通过批判别人所表述的观点，比他真面描述自己的观点，不仅清楚，而且往往更为深刻。”他认为黑格尔自己的观点是含糊地。于是，在遇到一些比较繁复的论证时，他常常会往他原有的关于黑格尔的知识上附会，而认识不到那一部分的深意。这一点在其文的第三部分表现得尤为突出。由于担心影响自己的理解，到现在我仅仅看过这一篇论文（也是我在图书馆无疑翻到的）我认为这篇论文反映中国出学界一部分人的浮躁和不好的风气；另外，研究方法也有很大的问题。（二）从历史演绎出艺术的真正概念上面，黑格尔在批判道德教训说的基础上提出了自己的基本观点：艺术自有内在的目的。而这一章，谈一下“这个转变的历史”（P69），以更清楚地说明这一点。黑格尔在这里讲的历史指的是德国古典哲学史。包括三个部分：1康德，2希勒、文克尔曼、谢林3滑稽说。A康德艺术的一个意义在于解决但就本身来看都是抽象的心灵与自然之间的对立和矛盾。无论这种矛盾是外在于现象中的还是内在于主观感情和情绪中的。康德认识到了这一点们并将其阐发。然而康德把这种对立的统一只看成是主管观念上的统一，实在界却没有这种统一。这包含两个方面。第一，康德把主观思维与客观事物之间的对立以及意志的抽象的普遍性与感性的特殊性之间的对立看成是固定不变的；同时他把“心灵的实践”看得比认识更高。这两者使得康德的那种对立统一成了主管观念的形式。第二，康德把这种统一看做基于一些“假定”（Postulate），这些postulate是从实践理性推演出来的，但是他们的内在本质却是不能被认识到的。即：“它们在实践方面的实践还止于一种单纯的‘应该’，可以推演到

无限的未来才实现。”这里的“应该”(Sollen)即责任感或无条件的命令,即人心凭普遍性在某种情境下觉得应该怎样做才合乎道德感。康德有一个重要的概念:“直觉的知解力”——知识的内容来自于“自感觉”,一方面知识对象的形式是知解力凭先验范畴对感性材料加以综合而成,另一方面“直觉的知解力”介乎感觉力与知解力之间,不但创造对象的形式,而且创造对象的内容。康德通过他实践理性的认识论,通过他的“直觉的知解力”使得理解上述的矛盾与对立成为可能。但是他的理解只是主观层面的,而非自在自为的。康德区分了两种方式的判断。一般的判断:“把个别的东西附属在普遍的东西之下而去思考它”;反思的判断:“只知道个别的东西,判断力要据此去推求它所附属的那普遍的东西”。后者需要判断力有一个有自己加在自己身上的法律或原则,即“目的”。就上面提到的实践理性而言,这种目的的实现仍然是单纯的应该。然而,从这样的原则去看生命体时,概念的普遍性则包含着特殊性。这种普遍性不是外在的,而是内在的,并且决定了有机体各部分的构造。正如《判断力批判》中指出的“非目的的合目的性”(另一种译法是“反目的的合目的性”)。同样的,艺术既非处于单纯的知解力,亦非处于对象,而处于知解力与想象力的自由活动,亦即“直觉的知解力”。但是,这种调和仍旧是一种主观的反思方式,而没有涉及实在界、对象的客观性质。调和有四个层次。1康德认为审美的判断允许外在事物自由独立的存在。有一种认识是:存在的东西之所以有价值是因为需要。对于一个苹果,他不是全部苹果,而是能吃的苹果。而“吃”不是苹果的成分,而是我的成分。“这个利益念头只是在我心里,对于那对象本身却是不相干的。”但是,康德认为审美的判断允许外在事物自由独立的存在。他由对象本身就可以引起快感的出发,快感允许对象本身自有目的。2美不借道于概念而直接引起快感。有一种认识是,个别行为的善要统摄于普遍概念之下的。这就是说,一件事符合善的概念,它才是善的。但这在审美上却不适用。再审美时,我们并不意识到美的概念把美统摄其下。3美的目的性并不是附加到美上去的外在形式,而见出目的性的内外相应的一致才是美的对象的内在本质。也就是说,当我们实现一个具体的目的时,例如,当我们要切个东西时,到按照的是切割的目的。但这是附加到刀上的外在形式,刀本身不含有“割”。这是“有限的目的性”,而这里讲的目的是手段和目的不能分裂开的无限的目的性。这些目的性事直接的,在我们的意识里没有一个具体的观念使之与先是对象分离开。例如,人含有活的目的,同时,将“活”这一目的割裂开,人也就不能成其为人了。4美应该被人不借概念而认识出它是一种引起必然快感的对象。所谓的“借概念”的理解即在知解力所用的范畴下进行理解——说有规律的东西引起快感是应为它有规律,这便是“借概念”理解的一个例子。在意识中被分裂开的东西事实上有其不可分割性。在美里,目的与手段、概念和对象都是融合在一起的。“自然与自由、感性与概念”都在这一“统一体”中得到保证和满足。一切对立都在“非目的的合目的性”中得到消除。康德认识到普遍性与特殊性对立统一的一面,但整个过程都是在思想中完成的,因而只是自为的真实,而非黑格尔追问的自在自为的真实。B希勒、文克尔曼、谢林黑格尔谈到希勒时如是描述:“心灵深湛而同时又爱作哲理思考的人”。希勒首先是心灵深湛的,他首先是诗人,是艺术家,其次是哲人。因而他没有首先走入永无止境的抽象思考,因而不像康德那样,把上述的那种对立面的统一局限在自为中,狭隘的思辨哲学中,而是把思想上的统一与和解在真实、具体、整体、自在自为中理解。在希勒眼中,哲学显然没有那么重要,他只是借助哲学以跟深刻地认识美学。希勒反对过去纯粹地靠知解力对意志和思想进行研究。这一点极其重要。事实上,语言本身就是一种割裂,人用逻辑思考世界,简化世界,歪曲世界,构建新的世界。随着语言的发展,这种割裂越来越严重。发达的学术则达到了这种割裂的顶峰。于是哲学本身意识到这种割裂,然后对这种割裂进行反思与超越,尝试取消这种割裂。很多人说,哲学深入下去就是美学。而Milan Kundera在近作《帷幕》中感到哲学已经不再接近世界的真相的“哲学”了,小说才称得上是“哲学”,也是说的一样的东西。类似的观点还有诗学才是真正的哲学。这些观点都体现出对哲学普遍性的、概念化的、抽象性的、理性的、范畴的、知解力的思考的不满。于是希勒写作《美感教育书简》。自然要求杂多与个性;理性要求种族共同性。是作便是要实现对立二者的调停与和解。其方法是通过美感教育,把欲念、感觉、冲动等情绪修养成本身就是理性的。例如,他在诗里赞美妇女,因为他从妇女身上看到了自然而然的心灵与自然地统一。谢林则顺着希勒的思路推进细化;而文克尔曼则更早的批判庸俗的目的说和单纯模仿说,主张在艺术作品和艺术史中找出艺术的理念。这的确是不错的方法,现代许多的史学家都是这么做的,尽管文克尔曼的影响并不大。C滑稽说费希特把完全抽象的形式的“自我”看成是一切知识、理性与认识的绝对来源。这也正是滑稽说的一个哲学根源。因此,但凡存在,都是通过我而存在,同时,自我也可以取消它存在的意义、取消它。于是世界上就没有自在自为的东西了,一切都是主观的自为的。一切东西只是它的显现,而不是它自

身。于是事物不是一种自在自为的真实，而是主观意义上的通过自我的“真实”。于是，我自身的行动也成了显现了。一方面，我们将自己的个性显现到自我即旁人的意识里，是自己成为现象，自我实现的方式。同时，这种自我实现像是萨特所谓的物化及虚无化。通过某一个范畴的，对自身的某一种知解力的狭隘角度进行自我异化。就艺术而言，就是按照某些特定的艺术方式表现艺术家的生活，实现它本身。意识到这一点，滑向滑稽说也就是自然而然的事了。当我们判断一件事时，我们所使用的标准，甚至连我们的语言逻辑形式本身与真实的世界都不存在那种稳固的必然的决定性。甚至可以大胆地想象另一个形式的高级生命，他们认为最老爱幼、勤俭节约等等都是不道德的。也许你会说一定是有内在的必然性的，大自然总是会体现出非目的的和目的性，一个随便的臆测是禁不止仔细拷问的，它必然会发现自身的矛盾。但是，你在批判这个观点本身所使用的人类的判断逻辑本

身-----[1] 1982年刊载于《美学》第四期，中国社科院哲学研究所美学研究室。B希勒、文克尔曼、谢林黑格尔谈到希勒时如是描述：“心灵深湛而同时又爱作哲理思考的人”。希勒首先是心灵深湛的，他首先是诗人，是艺术家，其次是哲人。因而他没有首先走入永无止尽的抽象思考，因而不像康德那样，把上述的那种对立面的统一局限在自为中，狭隘的思辨哲学中，而是把思想上的统一与和解在真实、具体、整体、自在自为中理解。在希勒眼中，哲学显然没有那么重要，他只是借助哲学以跟深刻地认识美学。希勒反对过去纯粹地靠知解力对意志和思想进行研究。这一点极其重要。事实上，语言本身就是一种割裂，人用逻辑各斯思考世界，简化世界，歪曲世界，构建新的世界。随着语言的发展，这种割裂越来越严重。发达的学术则达到了这种割裂的顶峰。于是哲学本身意识到这种割裂，然后对这种割裂进行反思与超越，尝试取消这种割裂。很多人说，哲学深入下去就是美学。而Milan Kundera在近作《帷幕》中感到哲学已经不再接近世界的真相的“哲学”了，小说才称得上是“哲学”，也是说的一样的东西。类似的观点还有诗学才是真正的哲学。这些观点都体现出对哲学普遍性的、概念化的、抽象性的、理性的、范畴的、知解力的思考的不满。于是希勒写作《美感教育书简》。自然要求杂多与个性；理性要求种族共同性。是作便是要实现对立二者的调停与和解。其方法是通过美感教育，把欲念、感觉、冲动等情绪修养成本身就是理性的。例如，他在诗里赞美妇女，因为他从妇女身上看到了自然而然的心灵与自然地统一。谢林则顺着希勒的思路推进细化；而文克尔曼则更早的批判庸俗的目的说和单纯模仿说，主张在艺术作品和艺术史中找出艺术的理念。这的确是不错的方法，现代许多的史学家都是这么做的，尽管文克尔曼的影响并不大。C滑稽说费希特把完全抽象的形式的“自我”看成是一切知识、理性与认识的绝对来源。这也正是滑稽说的一个哲学根源。因此，但凡存在，都是通过我而存在，同时，自我也可以取消它存在的意义、取消它。于是世界上就没有自在自为的东西了，一切都是主观的自为的。一切东西只是它的显现，而不是它自身。于是事物不是一种自在自为的真实，而是主观意义上的通过自我的“真实”。于是，我自身的行动也成了显现了。一方面，我们将自己的个性显现到自我及旁人的意识里，这同时是使自己成为现象的方式与自我实现的方式。同时，这种自我实现像是萨特所谓的物化及虚无化。通过某一个范畴的，对自身的某一种知解力的狭隘角度进行自我异化。而且，这与异化或者虚无化又有不同之处，这是自由的意志进行的偶然的对象化，它是不牢固、不可靠、不严肃的，有极大的主观随意性。就以往的（指不相信滑稽说的）艺术而言，就是按照某些任意的特殊的艺术方式表现艺术家的生活，实现它本身。意识到这一点后，走向滑稽说也就是自然而然的事了。坚持滑稽说的人觉得自己认识到了世界的真相；并且，认为那些严肃对待世界的人没有认识到生活的真相，或者仅仅生活在自欺之中——他们不敢承认世界的真相，否则要么变成滑稽要么变成虚无。坚持滑稽说的人相信，当我们判断一件事时，我们所使用的标准，甚至连我们的语言逻辑形式本身与真实的世界都不存在那种稳固的必然的决定性。甚至可以大胆地想象另一个形式的生命，他们认为尊老爱幼、勤俭节约等等都是不道德的。也许你会说一定是有内在的必然性的，大自然总是会体现出非目的的和目的性，一个随便的臆测是禁不住仔细拷问的，它必然会发现自身的矛盾。但是，你在批判这个观点本身所使用的人类的判断逻辑本身就是没有根基的。他们不去考虑滑稽说内在逻辑上的问题——不管他在逻辑上是否能自圆其说，因为他们首先否认了逻辑，否认了考虑，否认了一切形式的理论。滑稽说不但不需要一个根基，并且恰恰相反，他的强大力量正是来源于没有根基。并且，滑稽说攻击其他学说的所谓的根基事实上不能成其根基。这个所谓的根基永远都不是自足完满的，一个根基需要另一个根基来补充，如此陷入无穷的递归；或者一切只是不经过考察的信以为真。事实上，滑稽说对世界的看法和古希腊哲学有相通之处，例如，其重要支柱是我们以为的那个根基“不能成为根基”；我们误以为我们知道，事实上，我们不知道，而我们不知道则是我们最大的知道，这和柏拉图的早期对话中的

苏格拉底是很像的。这也正是往往哲学装备粗糙的滑稽说能够蛮横地批评其它精致的理论的原由。而滑稽说有与苏格拉底的“知吾之不知”有本质上的区别。苏格拉底肯定，至少没有否定客观上、事实上存在着严肃的真理，只是主观上未必能获知；而滑稽说则从根本上否认了真理存在的任何可能，或者由肯定一切真理推出了真理的滑稽本质——事实上这里已经改变了真理的定义。例如，我说，这只苹果是红的。显然，你可以这样反驳我：并不是苹果是红的，而是阳光照到苹果上，仅有红色光被反射出来，打在视网膜上，是你觉得苹果是红色的。你看到的不是红色的苹果，而是红色的光。——你当然又可以继续反驳，这种说法也是错误的。并不是红色的光是你看到红色，而是相应的神经冲动使你感到了红色的光。你看到的不是红色的光，而是自己的神经冲动。总之，这样的并不精致的批评是有绝对的逻辑性并且是你相信认识一事物是不可能的。当然，这里的认识是指精确意义上的认识，认识某一对象的一切，包括其本质。于是我和他被分裂开的，我和世界被分裂开的，我和非我被分裂开的。就我而言，只有我能对我负责，只有我对我是有意义的。而同时，那些严肃的、崇高的东西（道德、法律、社会，诸如此类）又是他者、非我强加给我的，甚至只是“心象”或者自由意志无聊地毫无依据地（那些依据不是出自我，而我所关心的只有我自己，给予我的依据才是被认可的依据，或者他必须回溯到我，才能被承认）给我的。而严肃性依据的是所谓的“实体性的旨趣”，而整个实体性都被滑稽说否认了，谈何严肃、崇高？有的或者是滑稽与玩世不恭，或者是颓废与虚无主义。简言之，在滑稽说那里，真理是不可能的形式，真理是绝对的客观性，而滑稽说否认一切客观性。没有真理，只有：我认为它是真理。只有自为，没有自在自为，更没有自在。这是滑稽说的第一种形式。滑稽说的第二种形式是：一切都是真理，进而真理没有意义。这两种性质实际上是兼容的，只是对真理的定义不同。例如，大师兄说这个苹果是红的。大师兄的确说了这个苹果是红的——即使这个苹果是绿的，就“说”这件事而言，这句话是完全正确的。事实上，几乎所有语言都可以转换成这种绝对正确的描述性的形式：“说话者说（说话者所说的）”。比如，我说：“三角形的内角和是10度。”可以转换成：“我说三角形的内角和是10度。”对于后者而言，不存在错误。一切都是真理。而这里真理这一概念中的客观性已经没有了，只有真实性，或者说吻合性。抑或说：没有客观存在，客观存在着的只有“没有客观存在”。一如笛卡尔著名的：没有不需要进行怀疑的，唯有怀疑是不需要怀疑的。主观性被割裂出来，于是一切只能对主观负责，否则它是无效的，而对主观负责就只能是无所谓的、玩世不恭的、滑稽的——因为主观之外没有什么需要主观去对其负责的东西。主观已经从必然性之链中被割裂出来了。主观处于必然性之链的断点，主观不能再向前追溯了，主观只能“自娱自乐”。不需要哲学装备，一些问题自然会在那个天翻地覆的时代涌现：这个世界是否真的像我们所以为的那么牢固？任何一件严肃的事情所依托的根基总是经不起追问的。例如我们保卫自己的国家的动机，是爱国精神，还是私人利益？如果不经过追问，这两个答案都是可以接受的。如果稍加追问，第一个答案首先会被滑稽说的人放弃。爱国精神的来源又是什么？是从小大人们就这么教的吗？如果是这样，爱国是别人叫我这么做的，而不是出自内心的必然性。这种爱国显然和严肃的崇高的东西扯不上什么关系，因为他首先是不明确的，于是不能使人坚信；是由于自己若不爱国被别人知道会感到羞耻吗？这里没有严肃与崇高，只有虚荣；还是自己不能接受自己是一个不爱国的人？虽然自己心底中并不热切的爱国，但爱国总归是好的，不爱国总归不是什么好的，于是自己选择了这样一个爱国者的身份，并不在意别人的看法。如是，便须接着追问为什么爱国就比不爱国好，答案不在于个体，不在于我，而在于他者或是整体。总之一切问题追溯到自身的结果或者是非吾所关心，即无意义——走向虚无；或者是是吾所关心，这件事对我负责，但是我却不对他者或整体（我是唯一，我即使整体又是个体）负责，我只是在自娱自乐——走向滑稽。而滑稽说艺术则正是要揭示出、呈现出人的这种在他们看来是真实的生活品行。并且，滑稽说很能让人相信——尽管不容易被人接受。正如虚无主义，很多人都有一段时间相信虚无主义，大多数人走了出来，说他们想通了。事实上，并不是他们想通了A，而是他们只是想通了不应该去想A（这个层面上的“想通了”也不过是他们认为的“想通了”，而非真正的想通）。至于A，他们根本没有想通；至于为什么不应该去想，他们以为自己想通了——例如，那样想生活会很糟糕，没有意义，自己不喜欢那样的生活。事实上，归根结底，不接受那样的世界观，不去想虚无的事情，仅仅是应为去想那些事情给生活带来的坏的影响。而坏的影响又有什么意义呢？很容易看到，一切理论基础都是极其脆弱、完全靠不住的。没有什么能站的住脚的，只有站不住脚是站的住脚的。这是一种“强盗逻辑”，但却是内部几乎是无法找出明显对立的矛盾的。逻辑过程中，它是成立的。要相推翻它（逻辑结论），只有两个办法：推翻这个逻辑开端；推翻逻辑这一形式本身。推翻逻辑开端，这是黑格尔的做法。他批评了滑稽说“没有坚持目的”、“轻易抛弃了目的”

《美学(第一卷)》

，“他们在性格上是可鄙的”……总之，黑格尔几乎所有的批评都停留在“应该上”，事实上，内部批判的定义本身包含了一点：所批判的对象必须是逻辑过程——而不是逻辑开端。于是这种批判也只能停留在“应该”上——“停留在‘应该’上”的批判刚好又是黑格尔在前文中所猛烈批判的。当然，只有从逻辑开端上花心思，如果去怀疑逻辑本身，那么，首先一切理论都不存在了，包括“怀疑逻辑”本身，也因为其所以来的逻辑的取消而没有任何意义了。另一方面，这样一种怀疑本质上诱惑走向虚无主义或者滑稽说。当然，接受这种观点又是不行的，否则黑格尔的《美学》全书序论没写完就不必再写了。不但理论的严肃性被否认，理论本身就被否认了。如果说虚无主义者在虚无主义面前有时候需要通过自欺相信一些目的、价值、意义，那么美学有时候也要在滑稽说面前学会自欺。事实上，虚无主义只是逻辑进行到这一步，不知下一步如何推进以及怀疑推进的意义的不安；如果顺延着逻辑继续推下去，得到的或者是滑稽说、或者是无为、道法自然、无我、“与物共体”……总之是这一层级的世界观。可以看到，这一逻辑链条始于绝对主观，走入绝对客观——至少也是主观的不作为——即使有所作为也是玩世不恭。

章节试读

1、《美学(第一卷)》的笔记-第126页

人们往往把任性也叫做自由，但是任性只是非理性的自由，任性的选择和自决都不是出于意志的理性，而是出于偶然的动机以及这种动机对感性外在世界的依赖。

2、《美学(第一卷)》的笔记-第1页

记录

3、《美学(第一卷)》的笔记-第89页

鸟的五光十色的羽毛无人看见也还是照耀着，它的歌声也在无人听见之中消逝了；昙花只在夜间一现而无人欣赏，就在南方荒野的森林里萎谢了，而这森林本身充满着最美丽最茂盛的草木，和最丰富最芬芳的香气，也悄然枯谢而无人享受。艺术作品却不是这样独立自足地存在着，它在本质上是一个问题，一句向起反应的心弦所说的话，一种向情感和思想所发出的呼吁。一看就像一个银镯男纸的文笔嘛~

黑格尔莫怪莫显灵

4、《美学(第一卷)》的笔记-第1页

一、作为基础读物和自然及生命的认识，这本书是必需的。

二、研究生物植物及关于自然的一切，也不妨一看。这是生命的体验，而不只是美学或所限于的文学美。至少在黑格而那里，理论或真理，是没有美院、文学院、人文学院的分工的。

1、漫画P23

2、最接近艺术而比艺术高一级的领域就是宗教，宗教的意识形式是观念.....最后，绝对心灵的第三种形式就是哲学。P132

3、自然生命作为美。自然美的顶峰是动物的生命。.....这内在的东西并不显现为内在的，自然生命并不能看到它自己的灵魂，因为所谓自然的东西是指它的灵魂只是停留在内在的状态，不能把自己外现为观念性的东西。这就是说，动物的灵魂，象我们已经说明的，不是自为地成为这种观念性的统一；假如它是自为的，它就会把这种自为存在的自己显现给旁人看见。P173——关于和菜头还是谁某篇文章里提到狗的灵魂，针对拦车救狗事件的。自然生命的灵魂。黑格尔，美学提到这一点。从美的形式上，经济的发达，会导致公民有暇关注和自动保护生活中各种美的形式的外化。作为人类的财产形式，生物的生命和艺术的价值一样，都是美的体现之一。只是美的形式层次不同，油画或自然美，都是艺术的。而我个人更愿意把救助行为，理解为行为艺术的真善美的层面，当然不能排斥绝大多数人由于治安的混乱而产生的恐惧（比如城管在社会治安方面的表现）。当然这种行为艺术要受法律对不同层次行为的归责性束缚，但我为认为该行为无论是从主观还是客观两方面来说，都是只触犯了治安处罚方面的规定，公民对于该行为产生的集体性恐惧，并因恐惧和不理解行为的本意，将行为上升为暴力犯罪甚至是扰乱社会秩序一章的诸刑事罪名，都是因为无知造成的。法律的功能之一，就是弥消这种无知，而将普遍的可通行的行为，规范并积极的促进，维持各种价值冲突之间的平衡，而不是恐惧价值冲突所导致的行为或舆论本身。

美的产生，很大程度个人感觉是基于对环境乃至困境，在不同愉悦度下，发展的高于甚至是低于“真”的形式的理解。——之所以要提出这种说法，是因为法学必然要解决行为模式和背景问题，在经济为基础理论的现代法学构建下，承认不同的经济状态下，维持经济这一超原始工具的工具的运转，并且不失控，使经济行为包容在人的个体理性和意识能力之内，在承认人的生存权的前提下，必然不能否定，在任何历史时期，都与生存权不绝然冲突和对立的美的认识和选择权利。美这种形式和追求是不违背人的生存的，甚至是困境中人得以维持心灵心性平衡的动因之一；也是正常环境下，人能得以

《美学(第一卷)》

感觉并且体验自身生命意义和价值的方式之一。所以那种以人的生命权为作为价值比较原则中的优先前提，而剥夺人对于美的形式的选择权利、和对于美的保护手段的否定态度，是不可取的。结论：只要他人对于美的追求不是直接的正面的与他人的生存权相冲突，间接的情况下，跨越理论意义，而把两种行为直接在现实上对立，是不可取的。不同的价值观是可以在理论的领域里作冲突和比较的，但是人为的把不同的价值观念在单一事件中冲突对立，这就是对现行法律管辖的行为范畴的进行超范畴的干预。那些谋求在单一行为中，普及不同群体关注的价值观念（民生的和美学的），并且超出法律工具被允许的自身工具范畴，和超出法律工具最终交付使行归责功能的特定群体（三司及其他法律工作上的机构人员）：只能说明一种问题，法学工具的掌握者的能力，被公民所质疑——一直说学业不精好么。

三、后面好艺术了。

写的太细了。分类好具体。

四、P69美学的几位历史人物，严重感觉没读到。

《美学(第一卷)》

版权说明

本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问:www.tushu000.com