

# 德国古典美学的生机和危机对话

## ——中心场域中的边缘问题

张政文/等

**主持人话语:**思想从来不是孤立的,理论的形成总有来龙去脉,离不开它居于其中的历史现场。理论的兴盛与衰落根系时代精神与思想情境的内在逻辑演变。马克思主义文艺思想重要来源之一的德国古典美学,其诞生、兴起和衰落就在思想的历史联系与中断过程中,以理论的逻辑持续与断层方式出场,经历着自身生机与危机并存的文​​化历程。今天我与两位有着德国学习背景和一位有着英国学习背景的青年学者在德国古典美学生机与危机视域中就德国古典美学中心场域中的边缘问题进行一次对话,以期发现长期被学界忽视或遮蔽的一些理论问题。

**摘要:**作为马克思主义文艺思想重要来源之一,德国古典美学的诞生、兴起和衰落离不开它身处其中的历史现场。德国古典美学对崇高风格的强调、推崇植根于特殊的历史情境,包含着深厚的道德哲学关切,但其将崇高与东方相关联的历史哲学预设,仍旧难逃西方中心主义的藩篱。德国古典美学又敏锐捕捉到,在近代,艺术的本质规定由摹仿转向对个体内心情感的呈现。它一方面为艺术转型提供了现代理解,另一方面始终难以克服现代艺术与生活的分离,而自身最终也走向了理论解体。德国古典美学的成型离不开对英国文化观念与艺术趣味的接纳,以及对法国启蒙批判精神和社会理念的吸收,但在它尝试摄纳、平衡这些异质性因素的同时,并没有达到自身的理论预期,为人们找到一条现实的社会解放或审美解放的道路。

**关键词:**德国古典美学;崇高;艺术转型;英法文化;历史现场

**作者简介:**张政文,中国社会科学院大学阐释学研究中心、南开大学·中国社会科学院大学21世纪马克思主义研究院教授、博士生导师(北京 102488);徐贤樑,中国社会科学院大学博士后(北京 102488);黄钰洲,中国社会科学院大学法学院讲师(北京 102488);郭孟悦,中国社会科学院大学博士研究生(北京 102488)

**基金项目:**“马克思主义文学理论与评论建设工程”重大项目“德国近现代文化意识形态现场中的马克思主义文艺观阐释研究”;博士后科学基金面上资助“近代德国文化现场中黑格尔美学的发生学研究”(2020M680809)

DOI编码:10.19667/j.cnki.cn23-1070/c.2021.03.013

## 一、崇高何以从场外成为中心？在美学与实践哲学之间

黄钰洲：我的专业背景是法哲学，所以我关注德国古典美学时首先想到的是崇高问题。“崇高”是西方美学史上的重要范畴，但它却与“美”有着截然不同的命运，一直以来美都是美学和艺术哲学的在场中心，崇高却只是在特定的时间与场景中才进入到西方美学的话语现场的中心。我们知道，在西方美学史中，朗吉努斯最早以理论的态度讨论崇高，但崇高在古典时代却并未得到足够重视，直到1674年布瓦洛出版了朗吉努斯《论崇高》的法译本，崇高才进入西方近代美学现场，受到关注。在西方近现代美学现场中，当作为审美范畴的崇高出场时，人们首先关心的是朗吉努斯所谓的“崇高”究竟是一种修辞意义上的技巧或风格，还是一套审美领域的哲学理论？实际上，朗吉努斯所理解的崇高，并不仅仅是一种高贵的、令人印象深刻的修辞风格，而是蕴含了一种创造性的宇宙原则，通过这种原则，人能获得一种神性的体验，从而与神沟通。朗吉努斯表明，言辞技艺是某种外在的、我们尚且可以控制的东西，它是为灵魂品质的提升服务的，并不是目的本身。因此，在他那里，崇高并非一般意义的美学概念，而具有一种超越的维度，由此崇高就获得了宗教、文化和历史意义。崇高在近代世界的回归根源于不断扩张的商业精神和日渐衰落的古典德行的历史情境与文化现场，这也正是布瓦洛能够成功地把崇高这个概念重新带回近代世界视野的原因。

黑格尔在《精神现象学》中指出，与路易十四式的国家的兴起相伴生的就是贵族式精神的式微，在近代国家中，国家权力是“通过牺牲高贵意识的行动和思维来获得它自己的现实性和持存”<sup>①</sup>，因而战士的德行已经被贬低为阿谀奉承。作为一种类宗教的审美体验，崇高与古代城邦中的战士德行联系在一起，而在这种当下现场中唤起荣誉就是要为市民阶层唤醒这种道德和审美体验。而德国古典哲学试图为古代世界与现代世界划定边界，并努力地为现代世界确立合法的根据。据此，可以说德国古典哲学一方面拒绝赞扬古典勇敢德性，另一方面又要在现代性高度上重新定义勇敢，目的是拯救生活世界的异化和理性的工具化。总而言之，18世纪末的德国哲学和美学所要处理的问题就是：究竟哪种崇高是可选的、生理性的，哪种崇高是超越的、心理性的？

张政文：的确，崇高这个概念往前追溯，源头在罗马时期，但是朗吉努斯所说的“崇高”仍是一种演讲的风格，它的内涵与外延主要还得通过修辞学来界定、确认，崇高的要旨即为通过炽烈的情感、恢弘的话语和夸张的修辞来震撼心灵，用情而不是用理来感动人、征服人。黄博士提到了朗吉努斯《论崇高》在近代法国的接受情况，而英国不少思想家也极其重视崇高概念，甚至可以说近代美学对崇高的重视主要得力于这些英国思想家，他们关于崇高的思想伴随着英国人性论哲学和浪漫主义文艺思想在欧洲大陆的流行而进入近代西方美学现场的中心。当年夏夫兹博里、休谟还有伯克，他们当时在英国各地旅行，被英国哥特风格的自然景观和古堡、庄园所震慑，从审美经验的层面将这种诡谲奇崛和带有恐怖色彩的景观或者心理感受提炼为崇高这个标志性概念。当他们设计“崇高”概念之时，有一个极为独特的定位，就是将崇高视为优美的对应，将崇高与优美构成完全相对的张力结构，使优美与崇高构成一对内涵相反、相生相伴的范畴。优美指称客体形式小巧、精致、和谐，主体感受温柔、快意、舒适；而崇高表达着客体形式巨大、粗糙、怪异，主体感受惊吓、恐惧、痛苦。

对崇高概念的超越在于德国古典哲学鼻祖康德赋予英国美学家设计的崇高概念以先验性维度。这种先验性维度使崇高拥有了现代性的本质规定性。康德认为，客体形式巨大、粗糙、怪异的崇高对象唤起鉴赏主体惊吓、恐惧、痛苦的主观感受，导致主体对它的意识抵抗；揭示这种主体意识抵抗的来源是康德对崇高概念再构建的最大贡献。康德指出，对崇高对象的意识抵抗源于鉴赏者深藏心灵深处的

<sup>①</sup> 黑格尔：《精神现象学》，北京：人民出版社，2015年，第317页。

先验的、普遍的、不证自明的自由理念,这种先验的、普遍的、不证自明的自由理念在人性的非日常生活中便是自律的道德法则,属于实践哲学的理论领域。因此康德崇高理论的意义就在于从审美经验领域过渡到了实践领域。

康德的崇高概念关联了审美和道德,沟通了现象的日常世界与本体的理念世界,实现了美学向道德哲学的扩张,但缺乏历史的维度,尚在现实审美现场的边缘地带。这促使黑格尔有所贡献。黑格尔在分析精神诸现象时对崇高概念完成了两方面的充盈:一方面,他将崇高置于艺术的兴起和发展的现场中,将崇高理解为在特定艺术史现场与情境中的特定时代精神情致;另一方面,他进一步还原艺术背后的逻辑。在黑格尔看来,艺术背后的根本是决定艺术千姿百态、各有不同、随人随时而变的历史性,而艺术的历史性则是绝对理念在自身展开的过程中呈现为整个世界发展进程中各个不同时段与层次的现实场域和生活状况。黑格尔就是在这两方面的逻辑贯通中实现了崇高概念的逻辑与历史的统一。

**黄钰洲:**关于康德和黑格尔的崇高理论我还想补充两句。古典政治哲学宣称欲望为一种终极目的所规定,欲望本身则有限、有界,比如奢侈就是超出了欲望的限度,奢侈意味着人没有按照人应有的生活方式生活,因而也就丧失了德性。但霍布斯取消了这种目的论,欲望本身的限度也被取消了,因而在近代人类的确性、可预见性只能建立在物质本性上,人类的本性被还原为趋利避害,这代表了近代政治哲学的开端。而康德的道德哲学可以看作是对亚里士多德伦理学的系统性拒斥。康德认为,亚里士多德所肯定的勇敢是一种经验性的实践智慧,古典崇高是一种道德狂热主义,因为它们都超出了道德行动动机的界限。康德将道德界定为纯粹实践理性,在他看来,道德出自思维和本体,道德行为是为义务自身而对道德法则予以敬重的道德意向。在康德看来,过去用来描绘古典德行之优越性的“崇高”现在必须归属于道德法则,而这种作为审美范畴的崇高与道德法则的关联就在于崇高的超越性,根于道德法则对欲求与偏好的自我贬抑和限制,也正是在这种否定中,道德法则对自由的肯定意义彰显了出来。因此,道德法则之道德性实为一种崇高,当康德在《什么是启蒙》中发出“勇敢运用你的理智”这一呐喊时,他所意指的勇敢乃是每一个人通过自由而公开地运用理性来展现自身作为理性存在者的至上尊严,而这正是自由人之为自由人的尊严所在。而在第三批判对崇高的分析论中,康德也指出了崇高的道德指向,正是通过一种偷换,把对“我们自己的使命的敬重”、主体中人性的理念通过一个自然的客体表现出来。崇高超越了一切感性经验,因此崇高并不是自然事物的性质,其根源不在感官的经验世界之中,而在于“我们的理念”。之所以自然相对理念具有“不适合性”,是因为理念本身并不在直观中,因而也是不可想象的,从而理念本身就为想象力设定了它渴望逾越但又无法逾越的界限。这种有限渴望企及却不可企及的绝对巨大和强力所激发起来的“精神情调”就是敬重。康德在此也承袭了崇高挫败和提升的双重结构,感性直观和想象力的不适合给主体造成了挫败,崇高因此就是“消极的愉快”,但同时,崇高却推动着我们去超越感性欲望的阻碍,鼓动起我们渴求善的理念的热忱,崇高最终使我们积极地享有自由人之为自由人的尊严。

**张政文:**我认同黄博士对康德崇高理论的解读,尤其是提到霍布斯对传统目的论的解构,确实能称得上是一个道德哲学领域的古今之争。包括刚才讲到的像布瓦洛、卢梭这批法国思想家要唤起现代世界对崇高或者古典德性的重视,可以说,法国思想家对现代世界的一些问题和特征是非常敏感的,比如卢梭讲“公意”,他强调个体和群体的共识。实际上,卢梭发现,现代文明败坏了公民的公心,个体的利益和需求愈发增强,人也变得愈加腐化堕落。正是因此,他才会说科学和艺术无助于人的教化。德国古典哲学要为整个西方视野下的古代世界和现代世界划界,并奠定现代世界的正当性,那么这种对古代和现代的划分中是不是还包含着东方和西方的区分?我刚才提到,黑格尔在世界历史谱系发展的脉络中理解崇高,认为崇高代表了一种东方的、自然的艺术类型或者宗教形态,它是比较初级的,包括在哲学史发展的脉络里,康德也有类似的倾向。那么问题就来了,黑格尔说国家是自由的现实、神在地上

的行进,那么这是否只是西方人意义上的国家呢?

**黄钰洲:**您说得很对。我也注意到,康德也认为崇高这样一种自由的经验要与另一种非常类似的经验区分,前者是一种现代欧洲的经验,是自由的、崇高的,而后者则是非西方的、狂热主义的,这个就是您提到的东方和西方的区分。这一点具体体现在康德第三批判对崇高的阐述中,还重点讨论了庞大(Ungheuer)。庞大引起了想象力完全的失控,想象力在面对庞大的时候陷入彻底无规则的境地。而庞大的宗教经验则是,由于人相对于神、绝对者过于渺小,以至于人对神是一种绝对的“不适合性”,神成了吞噬人的绝对深渊,继而主体也无法把神这个客体偷换为对人性理念的敬重。这种宗教经验的实质是神与人彻底分裂,人在神的面前完全放弃了自己的道德尊严和自由。在康德看来,这是伊斯兰教和犹太教的本质,犹太教和伊斯兰教是一种崇高的宗教。一方面,神作为对感性和有限的绝对强制力,从而绝对地阻碍着信徒的每一次接近,神与人之间处于绝对的分裂;另一方面,教徒又被神所吸引,为神所激动,向神投之以无限的热忱,因此体现出一种狂热主义的精神特质。

而且您也提到,黑格尔在美学和宗教哲学上的贡献是和对康德的扬弃联系在一起的。在黑格尔的哲学视域内,康德的崇高概念是一种应当、坏的无限性、抽象的普遍性,但是他也继承了康德崇高理论对基督教世界经验与非欧洲经验所做出的区分。黑格尔指出,伊斯兰教是与基督教最为相似的宗教,与基督教处于同一个层次,这两种宗教在对神的共同敬畏中,都把人的民族、等级、身份的高低等差别和特殊性扬弃了,让人从对特殊性的依赖和兴趣中解放出来。但是,黑格尔在历史哲学中强调,作为日耳曼世界要素之一的伊斯兰教世界并没有建立起日耳曼世界式的具体自由制度。这也就意味着,黑格尔将崇高视为一种不自由的东方风格,并以此建立起一种欧洲与非欧洲之间的严格区分,进而用基督教世界的经验反观包括亚非在内的非欧洲世界,而德国古典哲学内部实际上存在着建立欧洲人身份认同的焦虑。

**张政文:**黄博士刚才谈到的这个问题很重要,可以一直延伸到当代萨义德的后殖民理论,可以延伸到今天持续关注的所谓文明冲突论,但最终这反映了另一个我们所关心的问题:崇高理论里面潜藏的危机在哪里?我们之前谈的都是生机的问题,在解释德国古典美学崇高理论的兴起中,我们看到康德崇高理论的道德转化、黑格尔崇高概念的宗教规定性,这是典型的西方思想观念与话语表达。但在东方和西方之间,对崇高的理解却明显存在着差异化。其一,按照黑格尔的说法,文明的差异和冲突实质上是历史中出现的一种文化现象,都有其必然性和现实性甚至合理性,即黑格尔说的“凡是现实的,就是合乎理性的”。但这只是一种西方思想观念的典型话语,并不意味着它就完全正确,它也无法阻止时代的变化和历史的转换,这种经典话语是否也会陷于消解?其二,按照黑格尔的哲学架构,在绝对理念的自我展开过程中,一切对立和矛盾都是时间性和暂时的,所有一切现实都将丧失合理性,都要被扬弃。犹太教也好,伊斯兰教也好,它们出现在历史中是必然的,有其逻辑的合理性、历史的必然性,但是它们被扬弃和否定的命运也被注定了。那么,基督教呢?它的命运是否也是如此?我想黑格尔是不敢说出有什么更高的形态来取代基督教的,但是在他内心中必然是有所抉择的。他的选择就是他用哲学超越宗教,用绝对的自由自觉精神作为世界历史的终极,在世俗世界中传播另一种福音,取代基督教的救赎。黑格尔在某种意义上确实超越了基督教,但这种对基督教的超越仍是西方式的,大概也就是在这个意义上,当代西方主流文化仍然觉得黑格尔是西方文明的捍卫者。

我们刚才提到,黑格尔对艺术风格、宗教形态乃至哲学发展的各个阶段的划分和评判都是在一个普遍的世界历史进程中完成的。那么实质上,黑格尔哲学框架中的历史性其实是将审美扭转为国家理论,也最终走向了法哲学和历史哲学。这既是黑格尔的高明之处,又包含了德国古典美学本身的局限;既内蕴着西方中心主义的立场,也张显着西方的启蒙现代性模式。我认为历史是有自身的逻辑的,诚如马克思所言,客观的物质生产会推动社会形态的改变。比如你有了手机,你的生活方式、思维方式和

交往方式都彻底改变了。在这点上,黑格尔并未认识到生产方式的决定性作用。他对历史本身的看法过于理性,认为精神就是一切,但这其实忽视了现实历史的实践性,而落入到抽象的历史进步论中去了。又如马克思虽然并没有专题性地讨论崇高,但他在讨论悲剧时关涉了崇高的问题。一方面马克思对悲剧的看法和黑格尔对崇高的界定接近,都认为悲剧与崇高是个时代的问题,是一个历史哲学的问题。另一方面,马克思把悲剧本身看作是现实的历史过程中出现的矛盾性,它尽管包含了冲突,但并不是两种理念的冲突,而是整个生产方式客观化的现实矛盾,这是悲剧的崇高性的根本所在。

**黄钰洲:**张老师,您讲的这个历史进步论的确是个问题。按照我的理解,德国古典哲学内部存在一种将西方独特经验普世化的倾向,这一点在德国古典哲学诞生之前并没有那么明显,莱布尼兹和伏尔泰就不太认可这种将西方独特经验普世化的倾向。很可能是从赫尔德开始,西方人开始普遍认为西方高于东方,赫尔德自己就认为历史是人性与理性的逐渐实现过程,在时间的进程中,一个个文化以一种累积的方式建立在彼此的基础上,而历史也以实现理性和人性这一神圣的目的而不断前进。但是在这种历史累积性的前进过程中,前序文明很有可能就被转化为西方经验的注脚,一种有欠缺、尚待完善的精神前史。所以,德国古典哲学内部始终存在着这种划定日耳曼世界的焦虑:一方面,它要与古典世界划定边界,在近代世界观的基础上区分古代人的崇高和现代人的崇高;另一方面,它又必须与非日耳曼世界相区分,把古典世界与他者文明都理解为自由得以建构所必须扬弃的元素。又如,黑格尔在《宗教哲学讲演录》中把犹太教和伊斯兰教都划归到崇高宗教中,崇高宗教意味着有限的、感性的自然在展现神上的“不适合性”,神具有绝对的力量,有限世界和自然是神的敌对方面,不具有任何的独立性。相应地,黑格尔因此在法哲学的视野下把伊斯兰世界归之于狂热的、知性的、抽象的自由。关于这一点,徐贤樑博士的德国导师费维克认为,这代表了没有原始划分的神性,一个不动的、无意求、不活动的绝对。<sup>①</sup>在历史哲学和宗教哲学中,黑格尔把伊斯兰教看作这种狂热主义的典型,而在这种历史观的反映下,非欧洲的历史民族就注定要被排除在历史进步民族的序列之外,这确实是西方中心主义的。

**张政文:**面对全球西方中心主义的状况,我们要加强对西方的深入研究,用中国的文化智慧、中国的思想方法、中国的话语方式让西方进入到中国的文化现场,让西方的一些经典思想或标志性概念在中国文化现场显现出隐藏在西方思想方法与话语方式中的秘密,通过中国文化智慧、中国思想方法、中国话语方式的阐释,使德国古典美学在汉语世界生发出更加丰富多彩、积极开放的意义,也使中国的文化智慧、思想方法、话语方式成为世界的文化智慧、思想方法、话语方式,通过阐释,使我们对人类历史的过去、现在和未来有一种更开放、更深刻、更有共识的理解。

## 二、艺术规定美学? 在艺术与哲学之间

**徐贤樑:**德国古典美学的兴起和瓦解与18、19世纪德意志乃至欧洲文学艺术的转向有着密切关系。德国的诗人和艺术家都具有较自觉的现代性批判意识,他们发现在文学与艺术领域中出现的古今之争并不是单纯的趣味变化,本质上是时代精神的变化,而德国古典哲学家们敏锐地把握到正是这种时代精神推动着文学与艺术的转型,他们将之概括为主体性原则,并借此构建起了完整的美学体系。一方面,逐渐理智化和日趋主观化不仅是当时欧洲文艺发展的大趋势,而且还是整个时代的基本表征,这也是被现代性所规定的,而主体性正是现代性运作的核心机制。另一方面,理智化和主观化渗透到文学与艺术创作中,意味着艺术背离了自己的经典特性,原先作为艺术的本质规定——感性因素现在反倒成了艺术创作的敌对要素,这也使近代艺术本身脱离了鲜活的伦理生活。德国古典哲学所构建的美学体系同样包含着类似张力,其在确证近代艺术合法性的同时很可能无法真实地与文学及艺术本身

<sup>①</sup> Klaus Vieweg, *Das Denken der Freiheit. Hegels Grundlinien der Philosophie des Rechts*, München: Wilhelm Fink, 2012, S. 61.

照面,因此也走向了没落。

**张政文:**这个观点很吸引人,涉及西方对艺术的理解的一种基本演变,我们要深入讨论一下这个问题。在古代西方,艺术被视为一种摹仿。摹仿既可以被视为一种真理性秩序的建构,又可以被视为解决矛盾冲突的手段。理性与感性的冲突已经存在于古代艺术中,古希腊的悲剧对这种冲突有两种典型的基本解释:一种讲究的是顺其自然,接受天命;另一种则要求按照理性的决断,结局往往以激烈对抗的方式告终。总而言之,这两种对待感性与理性冲突的解释态度都基于摹仿,借助摹仿和解冲突。亚里士多德分析了摹仿和悲剧的关系,认为悲剧是对严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿。而到了中世纪,特别是在中世纪骑士文学或者罗曼司这些代表世俗取向的艺术作品中,情况发生了很大的变化。首先,文学与艺术中的大部分冲突都不再被认为缘于天命。其次,这些作品中的人物都很少做出理性的自觉选择,而基于自己的激情行动。主题或基本母题的变化实际上包含了人们对待文学与艺术基本看法的转变:艺术的本质规定从摹仿走向了情感,从理性行动走向了想象与激情。因此,我们可以说,西方的审美现代性从某种程度来说就诞生于中世纪的传说和世俗文学之中。启蒙时期强调文学艺术与想象、幻想关系的观念来自于休谟、洛克等英国经验主义思想家。英国思想家们对人性的看法很值得重视,他们提出了自然人性论这一重要概念。自然人性的观念“旅行”到了法国,就发展成了自由、民主、博爱和天赋人权。而到了德国狂飙突进运动乃至德国浪漫派那里,这种自然人性的设想得到充分重视,真正发展为美学规定的基础支柱,涌现出想象、情感、趣味、天才等一系列核心概念,它们构成了文学与艺术的本质。因此徐博士关于德国古典美学顺应艺术本质规定性而兴起的提法很重要。马克思曾经认为,艺术是对生活的一种典型化,用我们的话来说就是艺术来源于生活,又高于生活。不过,在德国古典美学那里,艺术与生活有关,可以说它源于生活,却不一定高于生活。对于德国古典美学而言,只有那类显现了时代精神的文学与艺术,才可能高于生活,而文学与艺术彰显时代精神唯借想象、情感、趣味、天才,这种关于艺术的理解,使德国古典美学彻底从摹仿走向了情感与想象,真正开启了当代艺术理解的一个生机。

**徐贤樑:**张老师对艺术本质规定转向的概括其实也是一条审美现代性兴起的线索。德国古典美学和现代性的关系非常复杂。首先,美学是一个非常独特的德国现象。鲍姆嘉通提出了学科意义上的美学,但他仍在莱布尼茨—沃尔夫形而上学体系内部将美学界定为研究感性能力的学问,因而美学是认识论的较低阶段。鲍姆嘉通的弟子迈耶尔进一步深化了鲍姆嘉通的观点。从康德开始,美学领域超出了认识论的范畴。康德的贡献在于将研究的焦点转移到了美感生成的机制,美作为各种心灵能力自由游戏、和谐一致的感觉,起到了沟通知性和理性的作用,这就使美学成为认识通向道德,必然走向自由的桥梁,这一点曾被席勒加以阐发。在席勒那里,美成为自由的显现,按照德国学者曼弗雷德·弗兰克的说法,席勒对自由的理解是革命性的,这种自由可以被称为综合的自由,其存在于一种自愿的和谐、一种幸福的平衡、一种道德与感性无差别的状态之中,就仿佛自然自愿地接受伦理所要求的秩序。<sup>①</sup>席勒最重要的理论贡献就在于将自由原则视为美学建构的基本原则。其次,启蒙时代中叶之后,德国的文学和艺术体现出鲜明的市民阶层文化自觉,这意味着启蒙运动强调的主体性原则已经渗透到德国文学和艺术的发展中,市民阶层的个体趣味和内心生活成为德国文学艺术世界的主要内容。而莱辛、赫尔德等另一批文学家、思想家关注的焦点则不局限于市民阶层倡导的个体内心世界和日常生活,却试图通过文学艺术来塑造整个民族共同神话的根基,如赫尔德就强调民歌、民族神话对加强民族认同的功能。这批思想家对启蒙现代性的局限洞若观火,他们意识到启蒙代表的主体性原则在带来个体解放的同时,也瓦解了共同生活的基础,他们为市民社会中人与人的关系日愈变成漠不相干的原子式关系

<sup>①</sup> Vgl. Manfred Frank, *Einführung in die fr ü hromantische Ästhetik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989, S.119.

而担心。

我想强调一下,席勒在这个转型过程中起到了极其重要的作用,因为他不仅是最重要的诗人,而且还是极富创见的思想家。席勒有意识地将艺术类型的变化和历史发展联系起来,并且明确指出近代艺术感伤的特征源于近代的分裂,第一个在审美领域明确挑明了古今之争的问题。张老师之前提到黑格尔思想历史性的特征,我觉得席勒从时代特征出发来考察艺术变化的思路,极大地启发了黑格尔的美学构建。席勒已经发现,一方面,启蒙之后整个时代取向就是分裂,因此个体和共同体、自然和自由的和谐一致、浑然天成被当作古代世界的代称,温克尔曼和赫尔德就试图恢复这种艺术的古典理想;另一方面,近代艺术本身最彻底地体现了时代本身的分裂,偏向于个体趣味和内心生活的市民文学和艺术已无法将人带回到综合自由的幸福状态。这种矛盾性既是德国古典美学诞生的催化剂,又潜藏了其产生危机的隐性基因。

**张政文:**徐博士说的这种矛盾性其实也就是艺术内涵的根本变化。我把这种变化视为两个新的规定性在艺术现场出现。一是传统艺术或者以摹仿为核心的艺术已失去了艺术主流地位,逐渐从中心走向边缘,而浪漫主义艺术已进入艺术的中心场。主流艺术开始表现、张扬个性,那些表现内心生活和个体趣味的艺术被广为称颂。原先那些被公认优秀的传统文学艺术作品逐渐退隐,如法国新古典主义的艺术作品不再是德国文艺界学习的榜样。二是评价标准发生了巨大变化。人们使用新标准来判定文学艺术质量与价值的高低,德国古典美学就提供了一套与古代艺术摹仿论标准不同的评价体系,以此树立起全新的艺术典范和样本。不过,德国古典美学提供的评价标准体系的根本原则与基本观点并非直接源于现实的审美经验,而是从他们的历史哲学中得来。徐博士刚才提到席勒,席勒区分了诗和散文、素朴诗和感伤诗,而这种区分也代表了一种全新的历史判断,即艺术类型也有高低之分。艺术类型的高低不在于对两种艺术类型的趣味判断,也不基于摹仿论与情感孰高孰低的比较,而根据对历史发展与时代趋势的判断,具有现代性批判的立场。黑格尔正是依据历史哲学的观念与方法,用历史性来判断艺术,历史化地处理了德国艺术现场中的古今之争。黑格尔并不认为近代艺术或者浪漫型艺术要低于古典艺术或传统艺术,而认为最完满的艺术留在了古希腊,就艺术的历史本性而言,最美的艺术永远属于过去,而当前时代精神则为哲学、宗教,甚至是思想本身,它们的历史本性则是此时此地的当下。

而摹仿论向情感论的转变,涉及艺术显现的问题。亚里士多德只是强调诗摹仿人的行动,而非摹仿神的形象。黑格尔则指出艺术显现了绝对精神、神性或者时代的精神。黑格尔在谈到荷兰风俗画和伦勃朗写实风格时说,画是市民阶层自我意识的显现。而这种显现不能简单视为摹仿。席勒在《审美教育书简》中第一次将“显现”打造为德国古典美学的核心概念,“显现”指内在冲动的外显。显现不是摹仿,而是自然的表达,是基于自然生命力和自然人性的,富有个性化的、情感化的、想象化的、语言化的感性表达,是一种外露、一种闪光。德语Schein的原意就是闪光。

**徐贤樑:**张老师所说的评判艺术标准问题确实异常重要,德国古典美学的艺术标准原则与方法的确来源于他们的历史哲学,这意味着席勒、谢林和黑格尔等人是用历史性把握住了艺术本身的发展本质,这也是德国古典美学和以歌德、席勒为代表的德国文豪都把古希腊艺术视为艺术典范的根源所在。张老师将艺术的普遍本质视为艺术的过去性,就在于德国古典哲学家和文豪们都认为古希腊艺术完美呈现了世界本身原初的统一性,伦理与自然、个体与共同体不相分离的特质。只要艺术显现了这种世界的统一性,就可能是完美的,古希腊艺术便是典范例证。比如黑格尔在《美学讲演录》中将这种典范性概括为,“它把理念自由地妥当地体现于在本质上就特别适合理念的形象,因此理念就可以和形象形成自由而完满的协调”<sup>①</sup>。中世纪晚期的世俗文学不仅开始以情感作为主题,而且也将想象提升为主要

<sup>①</sup> 黑格尔:《美学》第1卷,朱光潜译,北京:商务印书馆,1979年,第97页。

创作手法。谢林说这种艺术的转型源于基督教的兴起。如果说希腊世界的特征是和谐完善,那么基督教“取代了与自然无意识的同一(Identität),取代了与命运的决裂,在更高的幂次(Potenz)上重新创造了统一(Einheit)”<sup>①</sup>。基督教将人与神、有限和无限都对立起来,永恒裂解成为历史主题,因此艺术不再纯粹表现统一性,而不得不立足于有限,从分裂中实现统一,使艺术转入个体的内省,更多借助想象而非客观描绘。黑格尔亦认识到这一点,才将中世纪晚期的艺术类型划归到浪漫型艺术之中。

除了张老师提到的自然人性观念外,进入启蒙运动之后,德国本土兴起的虔敬主义也对艺术转向内心世界起到了关键作用。虔敬主义强调信仰的自我独白特征,自我独白就是倾听自我的心声,发掘内心深处的信仰和感应,因而服从感觉和情感就等同于信仰上帝,这种“内心虔敬”的情感主义也塑造了德国文化重视“内在教化”和“内心修养”的特征。在《美学讲演录》中,黑格尔甚至将感性和情感视为艺术形式的主要规定。

张政文:我基本认同徐博士的观点,但我们也要看到德国古典美学对艺术的理解实质上带来了艺术的一个重大危机,艺术离开生活现场进入自我内心,艺术与生活被切割开来,也带来了艺术的意义性危机,艺术对生活的意义究竟何在?或者说,脱离生活的艺术是不是还有意义?我发现在黑格尔之后,越来越多的思想家与诗人们都更加重视艺术对个体的影响,但实际上艺术之所以重要,在于它本来应该与整个人类生活相照面,能对整个伦理共同体都产生内在影响。黑格尔之后,艺术愈发关乎个人的解放,却不太关心人类的解放了。我以为,人类的解放有两条道路:一种叫历史性的解放,那可能是一个无尽敞开的过程;但同时人还有另一种解放的道路,人类可以时时刻刻地在个人的选择中获得解放,而这条道路就是艺术的解放道路,你在艺术世界中获得了感动,在感动的那一刹那,你就得到了解放,此刻的你就是自由的。这两条道路有时又相悖,当每一个个体时时刻刻都有可能感受到自由的同时,艺术对于全人类解放的效用可能会下降,艺术成了一个私人事件、一种私人补偿。在古代雅典城邦中,伯里克利要求所有公民观看悲剧,还发放观剧津贴,这种生活充满了艺术,也非常壮美。但艺术对人类全体伦理生活这种美好的作用,在现代社会不可能了,如果出现了,也许是一种危险。艺术原先的这种与整个人类生活息息相关的解放功能,现在被谨慎对待。当代艺术仍和个人解放有一些关系,但由于和民族或者共同体的伦理生活缺乏联系,这种关系总不会那么紧密。所以艺术在现代世界中的解放功能一直困扰着德国古典哲学之后的思想界,阿多诺、马尔库塞反复强调审美的解放意义却又要求感性的决定意义,卢卡奇、布洛赫声张审美作为总体性问题但又确立个性的根本性,这些都表明现代思想家同样看到了德国古典美学所内含的这个危机。

徐贤樑:我觉得张老师提到的德国古典美学艺术功能的危机,实际上是时代的危机。艺术理解所发生的根本变化,其背后原因在于分裂成了时代的基本特点,因而表现个体生活和内心情感的浪漫型艺术或者说浪漫主义艺术逐渐成为近代艺术的主流,个性、幽默、反讽这些现代性元素开始成为艺术的核心价值。这反映了艺术应时代而动的特点,但正是这种分裂的时代状况造就了生活和艺术的分离。古代和近代是两个根本不同的世界:一个是诗的世界,一个是散文世界。然而德国古典美学思想家仍然坚持赋予艺术以克服时代分裂的功能,比如谢林就认为古希腊艺术作为艺术最完满的形态克服了时间性,由此成为永恒的摹本;而黑格尔则认为正是由于古希腊艺术已经成为过去,它才因已经过去而成为理想,这一点正像张老师刚才提到的。谢林和黑格尔敏锐地把握到艺术和时代的矛盾之实质可以被概括为启蒙现代性和审美现代性的冲突,他们都试图加以调和,但效果都不尽如人意:以审美现代性支配启蒙现代性无疑会导致艺术本身的乌托邦化和世界的审美化,使艺术丧失现实意义,甚至会产生政治和艺术界限的模糊;而以启蒙现代性统摄审美现代性则会使艺术进一步与世界本身脱离,日益转向

<sup>①</sup> Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Sämmtliche Werke* Abt. 1, Bd. 5, hrsg von K.F.A.Schelling, Stuttgart: Cotta, 1859, S. 290.



内在化和主观化,丧失了艺术对公共生活的参与,这也正是张老师所说的德国古典美学的根本危机。

此外,我有个有趣的发现,德国古典美学很大程度上还没有完全注意到新兴文体形式的自身特点,只是笼统地用情感、感觉来概括艺术的总体特点。

**张政文:**我马上联想到小说这种形式。在18世纪德国市民文学中,长篇小说已经成为一种令人瞩目的艺术形式,比如通俗小说、冒险小说等。18世纪末期,小说逐渐作为一种时代精神的代表,过去占据主流的文体如古代的诗歌、17世纪的戏剧,现在让位给了小说。而随着古典文学时代的到来,歌德开始构造出诸如教养小说这种全新的文学表现形式,当然歌德的意图完全不同于18世纪中期那些通俗作家,他有着恢复希腊艺术的雄心壮志。小说并非18世纪才兴起,最早的小说在形式上还较为抽象,例如《十日谈》《巨人传》这些小说主要起到讽喻的功能,因而仍具有宗教劝谕色彩,这和我们今天阅读小说的体验不太一样。到了18世纪,市民文学中最盛行的那些小说主要供那些有闲有钱的上流阶层女性阅读,因此开始讲究生活趣味,而不再大量灌输宗教性内容。到了卢梭的《新爱洛依丝》,小说的形式才和我们现代日常阅读习惯匹配起来。而我关注到黑格尔对艺术评价的核心并不是小说,而是戏剧,这当然并不能算黑格尔的失误,只能说黑格尔确实不是从艺术本身发展的逻辑来判断艺术的高低的。谢林倒是非常重视小说这种新兴的艺术体裁,但由于黑格尔美学很大程度上被视作德国古典美学的集大成者,其美学体系的影响力也压倒了谢林的艺术哲学,从而导致德国古典美学对小说这一艺术形式的整体忽视。

**徐贤樑:**在德国古典美学领域,谢林和黑格尔先后建构起历史性美学体系。张老师提到谢林对小说的重视,确实是谢林很不同于黑格尔之处。谢林在《艺术哲学》中提到,整个近代根本不适合神话产生,但他在整个体系的构思中又试图在近代重塑美的现实性,艺术是观念之物和实在之物绝对同一的象征者。谢林从艺术哲学体系的内在要求出发,认为所有艺术门类必须成为一个闭合的圆环,最初的也就是最后的,而在艺术门类中的最初者就是史诗;谢林却对近代的长篇小说情有独钟,认为近代能与古希腊史诗比肩的艺术形式就是市民社会中的小说,“长篇小说至少应当成为世界和时代的一面镜子,随之成为一个局部的神话”<sup>①</sup>,长篇小说被视为通向未来“新神话”的一个重要环节。谢林对小说的肯定开启了艺术作为乌托邦的思想。而黑格尔则坚持近代艺术不会如古希腊那样成为表达神性和神圣之物的最高方式,传达神性和神圣之物的最高方式已让位给宗教和哲学,小说也只是近代艺术中一种比较特殊的文体而已,黑格尔对时代的判断更为冷静,却缺少些诗人的眼光和浪漫情怀。

**张政文:**我们说德国古典美学的危机也体现在对小说的忽视上,与审美解放在当代美学中成为核心主题相对应的是,当代文论将小说研究视为重中之重,比如卢卡奇的《小说理论》。我甚至认为卢卡奇是在非德国古典美学的视域中复活了谢林对小说的一些论述,卢卡奇《小说理论》的副标题就是“试从历史哲学论伟大史诗的诸形式”。卢卡奇在历史维度中把握艺术形式的变迁;他最重要的美学贡献是考察了支撑艺术变迁的社会结构,这就把问题的关键转化为古希腊世界如何发展为当代资本主义社会,以及对处在资本主义分裂危机中的人的拯救。这一点仍落回我们之前讨论的问题:艺术在与生活分离的情况下,还能对伦理共同体产生公共意义吗?这个问题既蕴含着某种危机,也隐藏着某种生机,如何转危机为生机,我以为从艺术哲学走向历史哲学也许是个思路。

### 三:英法文化触动德国? 德国古典美学中的英法思想

**张政文:**德国古典美学与英法文化共处在西欧的历史场景与启蒙的时代中,如果以西欧的历史场景与启蒙的时代为参照系观察德国古典美学,我们会发现英国、法国的文化以其独有的特性与样态影

<sup>①</sup> Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Sämtliche Werke* Abt. 1, Bd. 5, hrsg von K.F.A.Schelling, S. 676.

响着德国古典美学,英法文化与德国古典美学之间的张力,可能是德国古典美学生机或危机的触发点。学界更关注德国古典美学内在逻辑的发展,却没有深入解析英法文化对德国古典美学内在逻辑的构建作用,英法文化默默地处在德国古典美学中心场外。

以英国文化为例,论及英国思想对德国古典美学的影响,学界总是在关注英国经验主义文化在哲学问题与哲学方法方面对康德哲学与美学的启发与触动。其实英国文化对德国古典美学的影响是全面的、内在的,如英国的政治制度和经济文化可能直接参与了德国古典美学哲学观和社会观的设计与建造。英国从大宪章的制定,到光荣革命的实施,再到自由市场的确立、工业革命的完成,为西方打造了现代社会的结构,长期引领欧洲发展的历史潮流。在政治视界中,大宪章运动以国王妥协和贵族胜利为结果,奠定了英国长期以来稳定的政治制度;而在社会场域中,大宪章运动代表了市民社会与传统社会公开断裂的开始;最后在文化视野中,由制度和社会的双重积淀产生了英伦风情的情感底色,欧洲大陆甚至将英国变革带来的文化风尚与审美趣味称为英伦风。我觉得,英伦风与德国大陆风之不同的要点在于英伦风所张扬的强悍个性与特异情感,这种强悍个性与特异情感可能从大宪章运动开始就成为英国人血脉中的文化特性,最终在18世纪启蒙时代中发展为系统的自然人性思想理论。英国自然人性思想理论对建构德国古典美学乃至整个西方社会文化基本形态都是根源性的。这首先直接落在西方美学理论场域中,近代内含的“美感”“崇高”“趣味”“共通感”“快感”等美学关键概念皆由英国经验主义思想家提出,并给定了这些关键概念基本的现代性美学内涵与外延。而这些美学关键概念全部都是德国古典美学的理论题材和逻辑节点。又如,在自然人性观念的影响下,英国启蒙主义思想更追求个人自由,而非社会民主,不像法国人将思想聚焦于更具体的社会公平或政治民主等问题。英国人在思想上将个人自由和政治民主分离开来,洛克坚持个人自由先验而优先,不可剥夺,不可割让,不可侵犯,个人自由是由自然人以契约的方式建立社会的前提与基础。霍布斯则强调契约社会需要权力集中,权力集中来自每个自然人割让自己的部分权力,形成社会契约并按照契约去行动,捍卫契约就是捍卫人权,也即捍卫自由。因而所谓自由就是通过权力的集中来保障社会的安全。英国自然人性论这两种不同的观念始终困扰着德国古典美学的自由观、社会观。

另外,英国的哥特文化和田园文化是英国很不同于欧洲大陆的文化景观之处,对德国古典美学产生很大影响。提到田园风会让人联想到古希腊、古罗马的世外桃源阿卡迪亚,但准确地说欧洲大陆是没有田园风的,英国才具严格文化意义上的田园和庄园,欧洲大陆则是公园、花园等。这种家政设计与建筑设计上的差异其实也体现出对自然环境不同的理解。荒凉的古堡、废弃的庄园以及漫长的海岸线可能造就了英国式的浪漫。比如,狄更斯小说里描绘的人物都非常怪异,与巴尔扎克笔下的人物就很不一样,这类怪人不仅性格与行为古怪,而且带有非常明显的粗粝、阴森的色彩,这无疑是在英国文化中的哥特基因。《艾凡赫》《呼啸山庄》《简·爱》等文学名著也都带有很鲜明的哥特风格,塑造的人物个性都非常阴郁和极端,比如罗切斯特或者希斯克列夫等。这对德国人造成了很大的刺激,德国人对自然崇高的向往、对自然神性的理解,很可能都与此密切相关,也很值得我们进一步研究。

**郭孟悦:**张老师关于英国文化对德国古典美学影响的论述是极富启发性的。英国经验主义也是德国古典哲学的主要思想来源之一。学界在哲学层面上就德国古典哲学、美学对英国经验主义思想理论的解析、改造谈得较多。感性经验是一切知识的来源是英国经验主义的核心观点,但休谟几乎将这个经验主义核心观点带向绝境。他把感性经验确立为知识的前提和基础,认为事物是印象或观念的集合,而放弃了理性的有效性。因果关系的客观性被还原为一种心理印象,这就危及到科学的根基,将经验主义带入了怀疑主义的困局。康德破解了休谟的陷阱,用先天综合判断探明理性本身对感觉的有效性,统一了欧陆的“先天分析”与英国的“后天综合”,建造感性与理性相互配合的知识构架和认识能力。同时,在审美领域,歌德致力于必然与自由、物理与心理、自然与人文、古代与当今、古典与浪漫、安宁与

狂欢的协调、和解。他在莎士比亚那里找到了他所崇尚的那种尊重自然、尊重现实的自然主义创作方式,高度赞扬“没有比莎士比亚的人物更自然的了”<sup>①</sup>。他认为莎士比亚基于自己所在的时空场景进行艺术上的重现与升华,正是他的魅力所在。在《说不尽的莎士比亚》一文中,他提到,莎士比亚之所以在当时各国产生如此大的影响就是因为他的创作“跟他生活的时代融为一体”,他甚至认为,莎士比亚故事中所描述的罗马人,就是“彻头彻尾的英国人”。<sup>②</sup>当然,这种自然主义创作并非简单的摹仿重现,而是以现实为基础质料进行选择、提炼,经由人“心智的果实”<sup>③</sup>加工,从而在艺术高度之上展现为美。这为德国文化在英国经验主义走不通的地方找到了一条英国式生路。这种综合同样可见于谢林、黑格尔的美学态度。谢林高度重视自然,他认识到自然是一个富有生机的整体,其自身便具有蓬勃的生命力,将自然与精神一同纳入一个更高的本原,即绝对同一中。在艺术领域他又注意到创作者的力量,提出艺术应与有机自然本身的创造力相竞争,创作者认识自然表象,把握其本原,进而实现超越,“从有限提高到无限,使人性成为神性”<sup>④</sup>。黑格尔同样讨论此话题,并进一步明确到,尽管自然是艺术的材料,唯有来自于人心灵,融合了人的情感、知识、想象的艺术之美才是真正的美,艺术美远高于自然。这些观点中均隐现了德国古典美学对英国元素的关注与超越。

“崇高”与哥特文化之间有很强的关联,“哥特”原指日耳曼的一个部族,后来成为一种建筑艺术风格的代名词。中世纪有大量哥特式建筑,主要在法国。到了文艺复兴时期,哥特则成了中世纪黑暗文化的指代。英国哥特文化不同于法国哥特文化的特点在于英国哥特文化中有突出的罗曼风格特征。罗曼风格先哥特风格一步以建筑的形式在英国流传,可以看到相比于法国,英国早期的哥特建筑融合了罗曼风格特征,常在水平方向上进行延伸,结构上相对不那么拘泥,装饰更加精致和自由,不同建筑自成风格,表现出一定的多样性。如英国有名的威斯敏斯特教堂,规模宏大,装饰繁复,富丽堂皇,在大量哥特元素的基础上,更显出王室的优雅和荣耀,而当你去看爱丁堡市中心的地标式哥特建筑“the Hub”,灰黑的外墙,石砖严丝合缝,尖顶高耸,窗户狭长,整体看起来则更加古朴、庄严、规整。可以说英国人对于这种审美风格是非常偏爱甚至有些执着的。哥特式设计不仅应用于教堂,在一些世俗性的场合中如学校内也被使用。比较典型的,在格拉斯哥大学就有非常著名的、令师生引以为傲的哥特建筑群,最早作为宗教建筑,但随着学校发展逐步扩建,增添了大学设施,相比于哥特惯有的神秘、压迫、威严感,这些建筑实则更多了一丝“人情味”在其中,非常壮观。18世纪,英国出现哥特文学,并向整个西欧扩展。英国哥特文学风格的特点是烦琐、庄严、疏离、崇高,讲究以死为生,同时也表现出一种对遥不可及的上帝或是真理的无限拔高与追求。从故事模式上看,通常为人在恐怖阴郁的环境及外在因素的压迫下进行探索,与恶做搏斗,背后往往传达正义战胜邪恶的主题,暗含着对真善美的追求。这种风格基调形成于哥特小说开山作《奥特朗托堡》,故事以恐怖阴沉的古堡作为背景,包含大量怪诞的、人力难违的超自然元素,如砸死曼弗雷德之子的头盔、移动的画像、梦中的神灵等,故事设计上大胆构建善与恶、强与弱、情与理的对立,引发人对人性中这些对立的元素的深思。英国哥特风格甚至扩大为一种社会文化,这种社会文化在限制人的存在、使人渺小的同时,又鼓舞着人不断探索、前进。这或许也是德国古典美学家们特别重视心灵、重视崇高的原因之一。

张政文:如果说英国文化对德国古典美学的影响是深层的、隐性的,那么法国文化对德国古典美学的影响则更直接、更显性。德法文化同属欧洲大陆文化,渊源非常接近。法国文化也在多方面给予了

① 歌德:《纪念莎士比亚名日》,安书社译,《歌德文集》第10卷,范大灿等译,北京:人民出版社,1999年,第5页。

② 歌德:《说不尽的莎士比亚》,安书社译,《歌德文集》第10卷,范大灿等译,第237页。

③ 歌德、艾克曼:《歌德谈话录》,朱光潜译,北京:人民文学出版社,1982年,第283页。

④ 谢林:《论造型艺术对自然的关系》,《缪灵珠美学译文集》第2卷,章安祺编订,北京:中国人民大学出版社,1987年,第303页。

德国古典美学以重大的思想启示。如果说英国启蒙思想更强调个体自由的话,那么法国启蒙思想则特别注重社会公平、国家正义,自由在法国始终居于民主之中,这其中的历史性矛盾和现实性冲突导致的社会生机与危机对德国古典哲学产生了决定性的影响。伏尔泰、孟德斯鸠、狄德罗、卢梭等法国思想家是德国古典法哲学、历史哲学的思想导师。

在艺术上,法国的巴洛克艺术和巴洛克文化对德国古典美学的触发被学界忽视了。巴洛克风格是一种典型的宫廷艺术风格,最主要的特点就是非常重视形式,讲究美与外在的构型,特别强调美能带来感性愉悦。巴洛克风格与德国古典美学家们的审美旨趣十分接近。可以说,法国的贵族文化因法德民族竞争和不同的市民社会构成而被德国人排斥,但巴洛克风格在形式上的华丽精巧还是潜在地吸引了德国人。德国文化超越法国贵族文化的途径就是对之完成大众化改造,比如康德讲趣味的时候也提到了法国的沙龙文化等。但对德国文化和精神而言,最为关键的是法国文化所包含的批判精神。在法国,这种批评精神体现为一种变革的诉求,它既为德国古典哲学、美学所接受(例如海涅曾说德国古典哲学就是思想中的法国大革命),又受到了德国古典哲学、美学的强烈批判。

**徐贤樑:**德国古典哲学、美学对法国文化既热烈拥抱又强烈拒斥,这一点集中反映在对法国大革命的态度上,这无疑体现了德国古典哲学家们的审慎态度,而更重要的则是现实诉求有所不同,如果说法国思想家是希望将自由从可能转化为社会现实,那么德国思想家则倾向于在哲学体系中证成自由之为思想本身的目的。

**张政文:**对德国古典哲学和美学而言,英法文化既带来了发展的生机,又埋下了危机的种子。德国古典哲学、美学从英国文化中吸纳了自然人性、个体自由等概念,同时又从法国文化中汲取了社会民主、国家正义等观念。这些源于英法文化的启蒙思想本身包含着异质的因素、冲突的力量,因此也就为德国古典哲学、美学埋下了两个危机。一是在理论上,德国古典哲学、美学始终要平衡、统一各种不同的思想范畴,如感性和理性等。这项工作始终纠缠着德国古典哲学、美学。黑格尔就采取了绝对理念自我对象化的方式来统一这些异质因素,试图通过一个完满的历史与逻辑同一的过程,将这些异质因素统一到过程中去。黑格尔的方案真的成功了吗?二是在社会中,各种英法启蒙观念在德国现实生活中变成了左右社会现实的客观力量,如在个人自由与社会安全之间,在个体权利与群体民主之间,谁在社会生活中具有优先权和主导权?德国古典哲学、美学面对这些重大社会现实选择时,举步维艰,手足无措。第一个方面的困境使德国古典哲学、美学始终滞留在思维理性中,头脚倒置,思想控制现实,逻辑强暴历史,导致整个德国古典哲学、美学最后崩盘。这是费尔巴哈第一个站出来反抗德国古典哲学的重要原因。费尔巴哈认为理性无法解决一切问题,马克思则明确指出,德国古典哲学、美学的头脚倒置根源于未将感性的社会实践作为思想理论的前提基础,而叔本华、尼采、克尔凯郭尔、海德格尔干脆放弃了德国古典哲学、美学,走上了非理性主义的思想之路。第二个方面的困境是德国古典哲学、美学生长在德意志生活世界中,德国专制政治是德国古典哲学、美学家们的共同死敌,他们难以认同法国大革命以多数人的民主而实施个体自由的方案,认为这是一种暴政。为拆解这个困境,康德就试图把个体的自由变成一种普世的义务,所以他提出了世界公民的理念,而黑格尔则将个人自由置于客观精神环节中保护起来。德国古典哲学、美学家们的这种努力根本不可能指引生活、指导社会、改变现实,在与现实社会客观力量与结构功能相遇相搏时,德国古典哲学、美学的解体是必然的宿命。

**黄钰洲:**我觉得张老师在这里确实提到了一个关键点。黑格尔的法哲学,包括他对待法国大革命的态度,确实非常矛盾:法国大革命所推崇的理念,黑格尔那批人其实都是认可的;德国人的深刻性在于,他们看到法国大革命背后代表的这种现代意识也是包含局限性和片面性的。德国思想家里特尔虽然在他的名著《黑格尔与法国大革命》中就提到,黑格尔哲学在其最内在方面是最革命的哲学,但实际上德国人都认识到,如果法国大革命持续下去,全部按照这个自由的原则推广开来,那这个世界会更加混乱。

张政文:黑格尔肯定法国大革命的自由观,为自由而欢呼,但他也憎恨法国大革命用暴力所推广的民主。所以在德国古典哲学、美学那里就形成了这样的情况:一方面,从康德到黑格尔都强调审美的感性特质和个体特质;另一方面,他们又试图找到一个普遍原则,例如康德强调共通感,强调判断力所起到的沟通理论理性与实践理性、自然与自由的桥梁作用,美学要过渡到实践哲学,纯粹美终究是比不上依存美,黑格尔更是如此,他直接指出艺术或者美一定会被宗教和哲学所扬弃。这些思路是法国文化带来的困扰。所以最终德国古典美学没有为我们找到一条现实的审美解放的道路,而德国古典哲学其实也没有找到一条现实的人类社会解放的道路。这是德国古典哲学、美学最根本的危机。

[责任编辑 马丽敏]

## A Dialogue on the Vitality and Crisis of German Classical Aesthetics

——Marginal Issues on the Central Field

ZHANG Zheng-wen, et al.

**Abstract:** As one of the important sources of Marxist literary and artistic thought, the birth, rise and decline of German classical aesthetics cannot be separated from the historical scene in which it is embedded. The emphasis and esteem of the sublime style in German classical aesthetics is rooted in a particular historical context and contains deep moral-philosophical concerns. However, its historical-philosophical presupposition of associating the sublime with the East is still inescapable from the fence of Western centrism. Classical German aesthetics also acutely captured the fact that in modern times the essential prescription of art shifted from imitation to the presentation of the individual's inner emotions. It provided a modern understanding of the transformation of art. But on the other hand, it was always difficult to overcome the separation of modern art from life. Eventually, it led to its own theoretical disintegration. German classical aesthetics could not take shape without the acceptance of British cultural concepts and artistic interests, as well as the absorption of the critical spirit of the French Enlightenment and social ideas. However, while it tried to take in and balance these heterogeneous elements, it did not live up to its own theoretical expectations and find a realistic path to social, or aesthetic, emancipation for people.

**Key words:** German classical aesthetics, the sublime, artistic transformation, Anglo-French culture, historical scene