

GM 国际美学前沿译丛·第一辑

主编/【中】金惠敏

【斯】阿莱斯·艾尔雅维茨

德国早期浪漫主义—— 美学导论

【德】曼弗雷德·弗兰克 / 著 Manfred Frank

聂军等 / 译

吉林人民出版社

Einführung in die
frühromantische Ästhetik

GM 国际美学前沿译丛·第一辑

主编/【中】金惠敏

【斯】阿莱斯·艾尔雅维茨

德国早期浪漫主义—— 美学导论

【德】曼弗雷德·弗兰克 / 著 Manfred Frank

聂 军 等 / 译

吉林人民出版社

Einführung in die
frühromantische Ästhetik

图书在版编目(CIP)数据

德国早期浪漫主义美学导论/(德)弗兰克著;聂军译.

—长春:吉林人民出版社,2005.11

(国际美学前沿译丛)

ISBN 7-206-04838-2

I.德… II.①弗… ②聂… III.浪漫主义—美学—德国

IV.B83-069

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 141579 号

本书根据德国 Suhrkamp 出版社 1989 年第一版德文版本翻译:

Frank, Manfred: Einführung in die frühromantische Ästhetik-Vorlesungen.

Suhrkamp, Frankfurt am Main 1999

德国早期浪漫主义美学导论

著 者:[德]曼弗雷德·弗兰克

译 者:聂 军

责任编辑:杨晓红

封面设计:若 鱼

责任校对:李 洋

吉林人民出版社出版 发行(长春市人民大街 7548 号 邮政编码:130022)

网 址:www.jlpph.com

全国新华书店经销

发行热线:0431-5395846

印 刷:长春永恒印业有限公司

开 本:670mm×970mm 1/16

印 张:28.75

字数:400 千字

标准书号:ISBN 7-206-04838-2

版 次:2006 年 1 月第 1 版

印 次:2006 年 1 月第 1 次印刷

印 数:1-5 000 册

定 价:43.00 元

如发现印装质量问题,影响阅读,请与印刷厂联系调换。

译丛总序

最近数十年美学经历了巨大的变革。就此而论,它与哲学是同呼吸共命运的,因为我们看到哲学也经历了这样深刻的变化。这里只要我们简单地比较一下半个世纪以前的与今天的哲学情境也就够了,我们将发觉这种变化是何等地巨大和深刻。50年代的西方哲学仍可被划界为不同的文化和政治帝国,如果以地域而论占据主导地位的是德国、法国和英美,而若以其他视角观之,则有纯粹学术性的、激进的和马克思主义的,等等。人们也可以区分英美哲学、欧陆哲学和苏联哲学^①,或者提出其他有效的辨别以及与之相应的指谓,例如在“西方的”与“正统的”马克思主义之间。

美学同样如此。在德国文化情境中,20世纪的大多数时候就像19世纪,美学主要是被作为哲学的组成部分,如本体论、认识论和伦理学所扮演的角色,因而它也就继续着19世纪的传统哲学体制。在法兰西文化中,美学则倾向于成为一个独立的理论领域,例如为苏里奥(Etienne Souriau)所提倡的,而在英美世界,美学主要是用于分析趣味或美,不论它属于自然还是艺术。

是60年代的法国结构主义削弱了传统的哲学体制,美学当然是这一体制的一个构件:美学所代表的是,用保尔·瓦莱里那至今令人无法忘记的话说,“一个所谓哲学之宫里的厅堂”。结构主义打破了经典的学科壁垒,在这方面它部分地接受了马克思主义理论及其对现存一切所持之批判性姿态的影响,并且一开始就用“方法”去取代哲学的“世界观”,以此它颠覆了19世纪所建立起来的学院哲学的研究传统。

^① Richard Shusterman, "Aesthetics Between Nationalism and Internationalism", in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51 (spring 1993): II, p. 161.





但是也正是在 60 年代末期,另一欧洲传统却同时赢得了其显赫和尊贵,虽然它并非自欧洲而是从美国开始其传播史的。这就是法兰克福学派的批判理论。学派主要成员是 30 年代为逃离纳粹迫害而后来定居于美国的一批德国知识分子,其佼佼者有马尔库塞、弗罗姆、里奥·罗文塔尔等,他们的理论直接影响了 60 年代末激进的学生运动。此外,法兰克福学派的重要性还在于它将黑格尔传统引入美国文化。

70 年代初期结构主义不再局限于语言学、符号学、人类学,而是大举向哲学、精神分析学、历史哲学、认识论等领域扩张,从而它很快就演变为 70 年代末和 80 年代初在法国境外盛极一时的所谓“后结构主义”^①。

70 年代的许多哲学都是被如此急剧地改造了的,各种不相称的理论和学术被生硬地糅合一团,冠以“后结构主义”和超越了法兰克福学派原义从而与女权主义、后殖民理论相结合的“批判理论”,这些名号旋即被等同于或联系于一个更其宽泛和暧昧的文化概念,即“后现代”理论。

这究竟还是哲学吗?问题并不轻松,因为最近数十年已经很难判断一种理论话语是否应当被称为“哲学”。哲学与其他话语实践的本质区别是它的自我反思性品格,但是也许会有人异议于此,而此种异议则又可能变成一个哲学性的主题,变成一个更需投入但注定无所收获的问题。

如果说这就是半个世纪以来哲学所走过的道路,那么美学的道路又是什么呢?在许多方面美学踩着哲学的足迹。我们知道,美学界在很晚的时候即是说直到 80 年代才发现了解构论、批判理论以及后现代话题。因而在此意义上,所谓“踩着哲学的足迹”就不仅是指走哲学所走的道路,而且也意味着落后于哲学。为什么竟如此呢?首要的原因是,美学仍然是传统理论的囚徒:它研究美,而不研究丑;它关心对称,而非畸形;它很在乎理想的“艺术品”,而不大留意实际的艺术活动;它经常地谈论抽象的理论框架,而不去触及具体的艺术作品。换言之,美学家们饱学于美学理论,而对实际的艺术家、艺术新作、新潮和走向则

^① “后结构主义”是英美学界的称谓,在德国有人称“新结构主义”,而这些称谓对于法国人来说是没有意义的,他们笼统地称之为“结构主义”。



所知甚少。理由很单纯：如果说审美反思的范例性对象是自然美，那么按照康德那个在英美文化语境中 20 世纪大多时间都很风行的传统，艺术美就只是自然美的延伸。既然美不仅是先验的而且也是普遍的和超历史的，那么就无必要去特别注意那个别的艺术作品以及艺术史上的起伏跌宕：它们毫无例外地都遵循着同一范式、产生着同一审美效果。

在有些国家，美学研究的传统是将艺术与对它的审美反思相分离。这不只是康德美学的结果，而且特别是在德国、在中欧和东欧诸国，还是后期黑格尔之影响所致，在他的哲学体系中也是这样，即美学旨在使艺术“变得有意义”，赋予它以那种只有哲学沉思才可能给出的秩序，“更糟糕的事实是”，黑格尔可能会说，当以哲学的方式对待艺术的时候，艺术在此只提供范例，而不指导美学和哲学。再者，20 世纪上半叶的大部分时段只有文学（尤其是小说和诗）和音乐这两个艺术样式才被作为如此艺术的典范。惟在极少数情况下，例如在梅洛—庞蒂那里，绘画和雕刻才得到了应有的注意。必须指出，直到上世纪中期电影和摄影都未被真正地当做艺术的形式，因而它们也不是哲学思维的对象，甚至设计或其他实用艺术也都不在艺术之列。

由于结构主义的兴起及其所带来的巨变，美学仿佛一夜之间便丧失了其大部分的合法性，因为结构主义抨击传统的学科界限，抨击艺术史的形式主义，以及它还接受法兰克福学派的思想影响，该学派的新马克思主义方法论不理睬那种对个人化社会领域的条块分割，而是将所有的人类艺术事实包括艺术作品都看做内在地与社会和历史相联系，——这些是致命的。美学开始被视为资产阶级过去的残迹，“艺术作品”甚或“艺术”都是诸如此类的一丘之貉。在一些激进的法国作者例如朱丽娅·克里斯蒂娃、路易斯·阿尔都塞或者彼埃尔·马歇雷那里，“美学”和“艺术”不过是意识形态的捏造和幻构；在阿多诺和大部分法兰克福学派人物眼中，人们可以继续“审美理论”这一提法，但不能再说“美学”，因为后者表示着哲学领域内传统的学科划界。因此，20 世纪 70 年代、80 年代、90 年代早期，美学只是龟缩在传统的和传统主义的学科壁垒之内，困守着其合法而陈旧的理论概念和术语。

后现代艺术与后现代理论的诞生和剧增将美学由此囚禁中解放



出来。从 60 年代末到 70 年代初,从 80 年代末到 90 年代,两个历史的间距显然已足以容许传统的现代概念如“艺术品”、“美学”甚至“美”的新生和增殖。那帮助此类概念得以传播的也是概念或新概念作品的无处不在,这些作品纷纷要求“艺术作品”的名分,以及至少说在一些发达国家,也是“审美泛化”(aestheticization)的无处不在,所谓“审美泛化”是指对日常环境、器物也包括人对自己的装饰和美化,对此潮流 80 年代曾有过广泛的讨论,特别是在沃尔夫冈·维尔施的著作里。进一步说,美学也因此淡化了其形而上学意味,我们知道,即使“形而上学”本身也不像它在 60 年代、70 年代和 80 年代初那样举足轻重。

美学之试图作为一个重要理论话语而重出江湖,一方面需要哲学的结盟,另一方面更需要来自其所反思对象的鼎助。

美学达到了自己的目的,这主要得益于艺术与其他一系列符号艺术事实如文化与新媒介的混合,并且对从前的如现代主义、超现实主义和矫情主义等艺术实践的重新估价,这类估价旨在为当代的也就是后现代的艺术和文化提供新的透视。

第二项条件被成功地满足了,这显然可以从刚才所指出的事实中见出:开始在 80 年代后期出现的新美学关切新的艺术趋向和运动,洞晓各个艺术创作领域所发生的重大事件,以及不同艺术门类的历史。如果像过去学院美学通常所做的那样,就拿几个经典范例,如莎士比亚、莫扎特、托尔斯泰、毕加索,现在已经不足以展示艺术活动的全景;一个美学家要想获得或者确保其理论的可信性,因而就不得不去了解最新的和最激进的艺术事件。

这个美学家当然还应该是一位哲学家,尽管主要是作为致思于艺术的哲学家。这是因为,在绝大部分情况下,美学不再被看做是关于美的反思,而是首先被视为对于艺术的反思,也就是说,是艺术的哲学,虽然分析美学多少有些例外。作为哲学家的美学家还必须熟悉那一系列虽非与艺术直接相关但毫无疑问具有某种联系的问题:政治的装饰和审美泛化,艺术与文化的互渗关系,在所谓“图像”或“视觉”转向之后的视觉艺术和视觉文化的崛起,商品化的全球文化与艺术的增殖,新媒介的出现,等等。新近哲学的另一个特征是,它渴望再次取得普适性,为此它寻求普遍的、跨文化的,甚至于超人类的艺术、文化、人类和



生命的特征。

90年代似乎是一个美学复兴的时期。但是与过去不同,90年代的美学不再是一个孤立的学科,而是一些源自于不同文化、理论和哲学之传统的各种话语的集合,其特点就是混杂,即以艺术为主要(但也不是惟一的)话题的各种因素相结合。文化也开始出现为一个与美学相关的主题,这不仅是因为现代主义在高雅艺术与大众(或消费)文化之间所挑起的坚硬对抗变得逐渐柔和起来,而且二者之间还表现出强劲弥合的趋势,因而就需要一种新的哲学分析和评价。再者,美学理论不再受制于民族特性或者首先为此特性所标志,而是变得愈来愈国际化和全球化了。一种哲学的或美学的理论于是不再能够被界定为“德国的”或者“法国的”,人们只能说它“在”德国或者“在”法国。今天我们看到的大多是,杰出的个人或“学派”的理论,是他们作为个体创造并传播这样或那样的理论^①。值得注意,那些来自于弱势文化或发展中国家的美学家对于不同的哲学和美学传统却持最开放、最热切、最敏感的态度。无论是在艺术和文化中,还是在美学和哲学方面,他们都积极地使用和改造着不同来源的影响。

《国际美学前沿译丛》力图反映十数年来国际美学界的风云变幻,但我们也意识到这不是一套书所能承担得起的大任。本译丛主要萃取西方美学家的新作,从艺术到文学,从文化哲学到严格意义上的哲学美学,选材力求广泛。我们的目的是希望读者由此而对国际美学近年的走向和成就有窥斑之了解。相信读者能够鉴别出其中哪些内容仍旧是“西方的”,而哪些在何种程度上已经是国际的或全球的。不过现在我们可以确定地指出,借用波兰社会学家西格蒙特·鲍曼(Zygmunt Bauman)的话,它们是“球域的”(glocal),即同时是全球性的和地域性的,是普遍性与地方或地域之特色的融合。正是这样一个“球域化”(glocalization)帮助我们建设一种创造性的“球域”美学,它同时葆有人类经验和不同传统的普遍性和个性。没有普遍性,我们的审美经验将无以沟通,而没有个性,我们将不是我们自己。我们生活在悖论之中。不过,这悖论恰正是人类生命赖以存在和茁长的张力。

^①See Aleš Erjavec, “Philosophy: National and International”, *Metaphilosophy*, vol. 28, no. 4 (Oxford, October 1997), pp. 329–345.

感谢著者和译者诸君的积极合作和无私奉献,我们知道,这不只是为着与我们之间的友谊,更是因为他们都是业内的同仁,他们视美学为事业,而事业就是他们的生命。最后,应当特别提及译丛责编也就是总策划杨晓红女士,她的不疲倦的对于学术文化的热情,加之以艺术而非技术的编辑劳动,成就了译丛的出版。我们感谢她,著者译者感谢她,相信读者也将感谢她。

是为序。

译丛主编谨识

2002年12月8日

卢布尔雅那—北京



国际美学前沿译丛
guojimeixueqianyan yicong

006

译序

德国浪漫主义作为 18 世纪末期和 19 世纪前半叶的一场文艺运动,具有非常深厚的社会文化背景。这场文艺运动以康德、费希特、谢林等人的唯心主义哲学理论为基础,以施莱格尔兄弟、诺瓦利斯、蒂克等一大批浪漫主义文人的艺术理论探索和创作实践为主体,创立了成就卓著的浪漫主义美学理论,奠定了西方近代美学的基础,对整个欧洲、乃至世界文学的发展都产生了巨大的影响。对于这一文艺流派的想法,学术界历来众说纷纭,褒贬不一。但是有一点是众所公认的:德国浪漫主义对艺术的本质和艺术家禀性的探索,关于天才、想像、情感、艺术创作自由等主观性方面的学说,无疑奠定了自身在西方美学史上的地位,并为西方现代美学的发展开辟了极为广阔的空间。这也是德国浪漫主义历时久远而经久不衰的重要原因之一。近年来,我国的文艺研究领域对德国浪漫主义文学及其美学理论表现出了浓厚的兴趣,各种学术刊物上出现了不少相关的研究成果。这一点表明了浪漫主义的审美倾向所表现出来的人文精神与当代文化背景下人们的普遍生活情感之间出现了某种契合点。另外,从我国学术界对浪漫主义的认识、评价和接受的发展过程来看,当前也确实存在着对这一文艺流派进行再认识和再评价的必要性。

德国浪漫主义产生于 1793 年,是德国近代文化史上继狂飙突进运动和古典主义之后最后一个理想主义流派,于 1830 年左右逐渐结束。这场文艺运动形成于法国大革命之后,发展于欧洲封建复辟时期,与欧洲的社会历史变革有着极为密切的关系。当时,德国还处于政治上分裂、经济上落后的状况,贵族保守势力占据统治地位。但是整个社会受到了法国资产阶级革命的震撼,德意志民族的独立和统一意识逐





渐增强。在当时的社会处于动荡不定的变革时期,各种思想流派相互对立、融合,纵横交错,每一个流派都试图用自己的理论学说来解释社会,探求新的人生出路。启蒙运动崇尚理性与科学,提出了理性至上的原则,从而限制了人性的自由发展;狂飙突进运动宣扬自我与天才,又把个人情感推向了极端;古典主义也以理性为基础,主张道德教育,强调理性与感情之间的和谐,从中营造出了一个高尚伟大、但远离现实的人文主义理想。浪漫主义者崇尚艺术,渴望宁静,反对变革带来的动乱,所以把宗教改革前的中世纪社会作为他们的理想世界。他们认为,现实社会受到理性的支配而变得功利、庸俗,致使艺术丧失了生存之地,人在现实中根本找不到美的理想。因此文艺的目的并不在于反映外在的现实,而在于描写人的内心世界,诗人应该充分发挥自己的想像力,用艺术展示人的内心世界,在精神世界里塑造美的理想。总之,对现实的不满、对理性主义的反思、对古典主义艺术原则的批判、对个人情感的推崇以及对艺术本质的探索等因素构成了德国浪漫主义产生的土壤。

德国早期浪漫主义具有深厚的哲学、艺术和宗教背景,这正是这一美学流派影响深远的重要原因。总的看来,德国早期浪漫主义表现出以下几个特征:

第一,对艺术本质的哲学思考。

德国浪漫主义美学深受康德、费希特、谢林等人的唯心论哲学体系的影响,把对艺术本质的探讨放到了哲学思维的范畴之中。非常重要的一点是,这种哲学层面上的审美思考引申出了一系列关键的美学概念,由此奠定了浪漫主义美学的理论基础。

康德的主观唯心论和费希特的自我创造非我的学说把人的心灵推到了世界的核心地位,从而突出了天才、独创性、灵感等概念;谢林的另一哲学把人的精神与客观世界视为一个绝对同一的精神实体,并从“绝对”和“永恒”之中探寻艺术的根源和美的原型,把艺术看成是绝对的、自由的、渐进的,进而推动了人对主观精神、想像力、自由、必然性等范畴的研究;施莱尔马赫从宗教的角度出发,把人的信仰与审美感受结合起来,把宗教看做是人类在有限世界里把握无限的精神、表达对世界原本依赖和向往的方式,从而把德国古典主义文学塑造的人



文理想演变成了浪漫主义的精神理想。这些理论观点无疑促进了人对主观精神领域的认识以及对美的本质、艺术的本质和艺术创作规律的探索和论证。

1. 艺术与天才。德国浪漫主义崇尚天才,推崇想像力,可以说是其美学思想的起点。浪漫主义者认为,艺术是完美和永恒的体现,尤其是人的主观精神的完美体现。人通向完美有两条途径:其一是通过外部的充满生机的大自然,其二是通过内在的主观精神,即用艺术来开启心灵的大门,表现人内心所孕育的高尚和伟大的精神。但是要完成这一使命,并非一般常人力所能及,而必须由艺术家来担当此任,因为艺术家是天才,具有常人所不具备的非凡才能。这一思想可以回溯到康德的天才创造论。康德认为,艺术既不同于科学,也不同于手工艺,既没有固定的法则,也不可凭借逻辑推理而产生,因此艺术是天才的创造。天才是人与生俱来的心灵禀赋,是自然产生的,不可后天而得,自然通过天才给艺术制定法规。天才的创造既然是受命于天,那便是无法证明的。康德的天才论被其他哲学家和文艺理论家广泛继承并进一步发挥,不仅帮助了浪漫主义者对艺术本质的理解,而且对艺术家、即天才的禀性以及艺术创造的神秘性也作了说明。围绕天才这一概念,浪漫主义对艺术、艺术家的禀性和艺术创造作了深入的理论性探索和阐释。谢林运用了康德的天才论,把艺术看做是对绝对的美的描绘,进而把艺术家的创作看成是天才的内心冲动所导致的艺术行为。早期浪漫主义诗人瓦肯洛德把艺术视为神灵对艺术家的特殊关照,在他看来,艺术家较之于常人不同的是具有非凡的特殊才能,并且能够凭借这种才能感受神灵的关照,用艺术把这种感受表达出来。瓦肯洛德的这一思想被大多数浪漫主义者所接受,并且在许多文学作品和理论学说中表现了出来。

2. 艺术的主观性。基于天才论的学说,德国浪漫主义者把对艺术本质的理解集中到了对人的主观能力的认识上来,具体地表现为,强调艺术创造的主观性,把情感和想像提到首要的地位。在这一方面,费希特的“自我”创造“非我”的思想以及审美自由等观点对德国浪漫主义的影响是颇为明显的。由于费希特把自我放到了造物主的地位,所以对浪漫主义者来说,自我既是艺术产生的动力,也是艺术表现的对



象,也就是说,艺术家的感受处于整个艺术的中心地位。因此,弗·施莱格尔认为,诗人应该尽可能运用自己的主观能力,充分发挥想像力,随心所欲地在梦幻世界里描绘美的理想。诺瓦利斯曾对费希特的哲学思想作过深入研究,并从中演绎出了一个魔幻世界。他把这种随心所欲的“自我”看成是一个奇迹创造者和魔术变幻者。“自我”创造了“非我”(即外部世界),并存在于“非我”之中,所以整个世界就是一个梦幻。如他所言:“世界就是梦幻,梦幻就是世界。”梦幻是自我的自由世界,是艺术的无限空间,艺术家可以在这个空间里任意发挥想像力,创造出美的艺术。可见,费希特的“自我”概念在浪漫主义那里演变成了一种理想的主观世界。

当然,德国浪漫主义者强调艺术的主观性还受到本时代现实生活的影响。在他们眼里,他们所处的时代既是一个理性统治一切、社会趋于功利化、艺术丧失生存空间的时代,也是一个充满战乱、社会处于变革动荡的时代。理性压制情感使人忽略了美的理想,而社会变革的结果则破坏了社会的宁静。因此,他们对现实表示不满,并认为,现实生活丑陋、庸俗,不能成为艺术描写的对象,而高尚的艺术不在于反映外在现实,而在于描写内心世界,描写人的内心追求和美的理想。于是,他们把目光从现实转入内心,力图通过幻想来表现美的艺术,以此与现实相抗立。他们在这种思想背景下所创作出的文学作品大多都突出了主观幻想的成分,同时也富于感伤忧郁的情调。正是由于这一点,浪漫主义长期受到各方面的批评,被称为是消极的、复古的、颓废的、甚至是堕落的文艺。但是也应当看到,浪漫主义这种理想主义的创作方式是基于蔑视现实的态度之上的,因而不可能完全脱离现实。如果说诺瓦利斯在他的小说里所描绘的“蓝色花”具有浪漫主义追求纯艺术的象征性意义的话,那么艾辛多夫塑造的“无用人”的形象则表明了诗人以艺术家的“无为”对物欲和功利社会的反叛态度。此外,弗·施莱格尔提出的著名的“浪漫主义反讽”之说,意在表述浪漫主义对待主观艺术与客观现实之间关系的一种自觉意识。从某种程度上来说,浪漫主义者通过主观精神来展示纯艺术理想的做法是建立在哲学基础之上的,因而蕴涵着丰富的审美意义。

3. 艺术创作自由。浪漫主义主张艺术创作自由,首先意味着要打



破古典主义的一切清规戒律,反对用一个统一的创作原则和方法来规定和限制其它创作方法。德国浪漫主义在对艺术自由这一概念的探讨上更带有哲理的性质。康德、费希特等人在其哲学思想中对艺术活动的自由特征予以了充分肯定,尤其是费希特的审美观更是离不开自由的概念。在他的学说里,自我是绝对的、无限的,因而具有自由的特性,外部世界是自我自由想像的产物,所以自由是人的一切审美活动的前提。有了自由,人才能够体验到自身的“美的精神”,才能够发现并感受到自然的美。德国浪漫主义者把艺术看做是创作主体自由个性的自由表现,具体地说,艺术创作不受任何既定法则的限制,艺术家应该凭借主观能力自由想像,充分表现自己的个性,发挥自己的独创性。可见,艺术创作自由在很大程度上意味着艺术家想像的自由。想像力是一种创造力,浪漫主义者推崇想像力,正是对艺术创作自由的肯定。在这一方面,弗·施莱格尔的言论具有纲领性的意义:浪漫的艺术“不受任何物质利益和理想风尚的约束,能乘着诗的遐想的翅膀,游荡于表现对象与表现者中间,并不断激励着思绪,像镜子的一连串无限反射一样,让思绪无限地延伸。[……]惟有它是无限的,正如惟有它是自由的一样;它认定的第一条法则,就是诗人的为所欲为、不受任何约束的法则”。^①

4. 艺术创造的神秘性。德国浪漫主义者非常看重艺术的神秘特性,并试图从各方面对其加以说明。首先,康德的不可知论和天才创造论就对艺术的神秘性给予了肯定。天才本身具有神秘的特点,主要表现在其艺术创造受命于天、不知所为之所以然,这就是说,天才是凭借灵感进行创造的,但在创造的过程中并不知道灵感是如何产生的,也无法对其加以控制。因此,艺术是一种精神产物,是不能通过逻辑推理和科学分析来把握的。谢林在提出了艺术创造是有意识活动和无意识活动的结合这一思想的前提下强调艺术的无意识特性。他的“创造冲动说”把艺术看做是一种“奇迹”,是由天才、即艺术家在一种“创造的冲动”驱使下不由自主地创造出来的。这种“创造的冲动”是神秘的、不可理解的,由之而产生的艺术作品也同样带有神秘的性质。此外,强调艺术的神秘性也出自浪漫主义者的宗教意识。一方面,他们认为艺术

^①Hans-Jürgen Schmitt (Hrsg.): Romantik I. Reclam, Stuttgart, 1975, S.22ff.



是世界永恒、绝对的“美的原型”的反映,这种“美的原型”就是上帝,因此艺术就是上帝意志的体现,具有包容一切的整体性质,艺术家的使命在于通过艺术创造去发现美,由此不断接近这个“美的原型”,即美的理想。另一方面,他们从人与自然的关系出发,强调天人合一的思想,指出,人与自然之间最原初的关系表现为人对自然的敬畏和崇拜,人依靠一种朦胧意识把自然法则与神灵意志相联系。这种朦胧意识是艺术产生的本源,所以远古时代的神话和传说虽然大多含混不清,但人却能凭借情感领悟其中的寓意。在浪漫主义者眼里,民间神话传说是最淳朴的、最美的艺术。这也是德国浪漫主义者重视民族文化、积极收集和整理民间文学的重要原因所在。还有,德国浪漫主义者从人的内在机能方面来说明神秘性对艺术的作用。他们认为,人的内在机能表现为两面性:理性与幻想。“理性追求绝对统一,幻想则乐于纷繁多样之中,两者都是人的本性中共有的基本力量。”^①人凭借理性认识世界,但是却不能说明带有情感的东西,因为情感是神秘的,是一种生命的力量,是诗的源泉,只能凭接近去发现,而永不可用数字来说明。由此,浪漫主义者非常注重人的幻想、朦胧意识等非理性因素,诸如黑夜、梦境、灵感、人的心理活动等成为德国浪漫主义作家喜爱的创作题材。

第二,反思理性,崇尚情感。

德国浪漫主义在形成的初期就对启蒙运动所倡导的理性主义提出了质疑。他们认为,理性主义虽然崇尚知识与科学的进步,肯定了人认识和把握世界的能力,但是理性的极端化却导致了人类价值观朝着实用化和功利化的方向发展,从而滋长了人的物欲。这种理性的功利化倾向实际上充当了一种大众化的社会经济原则,迫使人的行为都以这个经济原则为准绳,进而促使社会道德庸俗化,抑制了人的精神领域的发展,如个人情感的发挥和审美活动的体验等等。在理性与情感之间,浪漫主义更侧重情感在审美活动中的核心地位。

早在浪漫主义之前,德国的两位文艺理论家约翰·格奥尔格·哈曼(Johann Georg Hamann, 1730-1788)和约翰·戈特弗里德·赫尔德(Johann Gottfried Herder, 1744-1803)就对启蒙运动所倡导的理性艺术提

^①Hans-Jürgen Schmitt (Hrsg.): Romantik I. Reclam, Stuttgart, 1975, S.57ff.



出了异议。哈曼批评了理性文学美化自然的模仿形式,提出了文学是“人类的母语”之说。赫尔德也在其理论著作《论语言的起源》(1772)中提出了“语言来自心灵”的说法。他还在《论德国的方式和艺术》(1773)一文中指出:“我们几乎不再观察和感受了,而是一味地思考和冥想;我们的创作既没有表现一个活生生的世界,也没有深入其中,更没有深入到表现对象、即情感的洪流与交融之中,而是要么苦思冥想出一个题目,要么议论处理这个题目的方式方法,或者甚至兼而有之,并且总是从一开始就不断地矫揉造作,最后使我们几乎丧失掉自由的感情;试想一个残废人怎么能行走呢?”^①赫尔德认为,启蒙运动所推崇的理性文学由于过分强调文学的形式规则和教育功能而忽视了文学艺术的真正意义。理性主义驱使人们只考虑文学的道德教化目的,却由此把艺术引入了矫揉造作的境地。在他看来,真正的艺术源于作家对生活的观察和感受,是真实情感的自然流露,因为人的情感是与生俱来的,是一个无法用理性把握的世界。

与赫尔德的观点相近,哈曼把文学、人类信仰和道德观念等一系列现象放到人的直觉层面上加以阐述,其观点与理性文学所主张的美化自然的模仿方式形成了明显对立。他指出:“大自然的生机是通过感知和激情来体现的。如果谁伤残了器官,他怎能去感受呢?也可以说,麻痹的动脉还能运动吗?——你们那些充满道德谎言的哲学抹杀了自然,为什么还要求我们模仿同样的东西?——这样你们可以翻新花样,也让学生成为自然的刽子手。”^② 理性文学强调模仿自然,但其自然概念是一种道德意义上理性与自然的结合体。赫尔德和哈曼则注重感官与情感的自然性,认为艺术家对世界的直接感受促使创造力的产生。这种创造力不仅在狂飙突进时期被视为“天才”,在稍晚出现的浪漫主义时期也同样适用。由此看来,浪漫主义在对待个人情感和作家主观想像的问题上和狂飙突进运动是一脉相承的。

此外,德国浪漫主义在反对古典主义的艺术教条方面也突出了情

① Annemarie und Wolfgang van Rinsum: Dichtung und Deutung - Eine Geschichte der deutschen Literatur in Beispiele. Bayerischer Schulbuch-Verlag, München 1983, S.95

② Ulrich Karthaus (Hrsg.): Sturm und Drang und Empfindsamkeit. - Die deutsche Literatur in Text und Darstellung, Reclam, Stuttgart 1977, S.12



感的重要性,表现出强烈的反传统倾向。古典主义受理性主义的支配,强调人的自然本性,相信理性与感情的和谐、信仰与认识的结合是人性的完美体现,但是基于这种思想,古典主义不仅把艺术看做是对现实的合理模仿,更重要的是要通过艺术来体现普遍意义上人性的完美境界。为此,德国著名的文艺理论家温克尔曼针对古希腊雕塑艺术提出的“高贵、单纯、静穆、伟大”的审美思想被古典主义奉为美的理想,追求和谐、典型化、理想化成为古典主义最重要的艺术原则。古典主义的文学作品,尤其是戏剧作品,大多以古希腊罗马艺术为典范,在人物角色分配、场景设计、剧情安排以及语言运用等方面遵循着一套严格的戒律,比如三一律等。而浪漫主义则摒弃了这一审美学说和艺术信条,力求从整体意义上把握艺术的本质,主张艺术门类之间的融合与共通性,尤其强调对主观世界和情感世界的表现,这无疑为艺术开辟了内心世界和情感这一广阔的表现空间。显而易见,德国浪漫主义文学的突出特点是强调艺术的主观性,主张个人情感的强烈抒发,在艺术创作手法上注重描写主观感受,提倡形式自由,崇尚艺术家的创造力,如弗·施莱格尔所言:“一切古典艺术种类在其严格戒律方面都是可笑的。”^①

德国浪漫主义者普遍把艺术看做是艺术家的感受、思想和情感的共同体,一切表现对象都要经过艺术家心灵的感应和情感的陶铸才具有诗意。蒂克指出:“我所描写的不是这些植物,也不是这些山峦,而是我的精神,我的情绪,此刻它们正支配着我。”诺瓦利斯也说:“诗所表现的是精神,是内心世界的总合。”此外,他的“世界必须浪漫化”的言论也足以说明情感在艺术中的核心地位。^②

第三,向往中世纪

德国浪漫主义者把宗教改革前的中世纪基督教社会看成是理想的世界,认为在这个社会里人性的纯精神理想能得以充分的体现,艺术家的创作和想像力也能获得真正发挥的场所。所以,不少浪漫主义诗人在其文学作品中均以理想化了的中世纪社会为表现对象,借以表

^①Friedrich Schlegel: Kritische Schriften. Herausgegeben von Wolf Dietrich Rasch, Carl Hanser Verlag, München 1971, S.13

^②Hans-Jürgen Schmitt (Hrsg.): Romantik I. Reclam, Stuttgart, 1975, S.57ff.