

电子图书



信息技术的结晶

人类文明的载体

网络的基本资源

汉译世界学术名著丛书出版说明

我馆历来重视移译世界各国学术名著。从五十年代起，更致力于翻译出版马克思主义诞生以前的古典学术著作，同时适当介绍当代具有定评的各派代表作品。幸赖著译界鼎力襄助，三十年来印行不下三百余种。我们确信只有用人类创造的全部知识财富来丰富自己的头脑，才能够建成现代化的社会主义社会。这些书籍所蕴藏的思想财富和学术价值，为学人所熟知，毋需赘述。这些译本过去以单行本印行，难见系统，汇编为丛书，才能相得益彰，蔚为大观，既便于研读查考，又利于文化积累。为此，我们从1981年着手分辑刊行。限于目前印制能力，1981年和1982年各刊行五十种，两年累计可达一百种。今后在积累单本著作的基础上将陆续汇印。由于采用原纸型，译文未能重新校订，体例也不完全统一，凡是原来译本可用的序跋，都一仍其旧，个别序跋予以订正或删除。读书界完全懂得要用正确的分析态度去研读这些著作，汲取其对我有用的精华，剔除其不合时宜的糟粕，这一点也无需我们多说。希望海内外读书界、著译界给我们批评、建议，帮助我们这套丛书出好。

商务印书馆编辑部

1982年1月

美 学 第三卷 上册

第三卷（上） 各门艺术的体系

序 论

我们的这门科学**第一卷**研究了自然美和艺术美的普遍概念和实际情况：即真正的美和真正的艺术，亦即理想处在它的各种基本定性尚未展现时的统一体，还不涉及它的具体内容和各种表现方式。

第二卷讨论了艺术美的这种本身尚未分化的混整的统一体如何展现为几种艺术类型的整体，确定了这些艺术类型的定性，这同时就是内容的定性。这种内容是由艺术精神本身发展出来的对神和人的各种美的世界观，这些世界观自成一种内部经过分别开来的体系。

以上两卷还没有涉及体现于**外在**因素的实际存在（具体作品），因为无论在第一卷讨论单纯的理想时，还是在第二卷讨论象征的、古典的和浪漫的三种艺术类型时，我们虽然也经常谈到内在意义和外在表现这二者之间的联系或完全协调，但是这还只是在艺术理想所分化成的各种世界观范围之内实现于本身还仅是**内在的**艺术产品（腹稿）。但是美这个概念本身就要求把美表现于艺术作品，对于直觉观照成为外在的，对于感觉和感性想象成为客观的东西。所以美只有凭这种对它适合的客观存在，才真正成为美和理想。因此在这第三卷里我们就要研究用感性因素创造出作品中所形成的各门艺术体系，因为只有凭这最后的形象塑造，艺术作品才成为具体的，实在的，本身独立自足的个体。

只有**理想**才能成为美学的这第三个领域的内容，因为这里正是世界观整体中的美的理念本身化成对象，所以艺术作品现在还不理解为本身分成部分的整体，而是应理解为一种有机体，其中差异面如果在第二卷已**分化**为一系列本质不同的世界观，现在就要分成一些**个别具体化**的组成部分，其中每一部分又是独立自足的整体，而且作为个别具体化的整体，可以用各种不同艺术类型来表现。按照概念，艺术的这种新的实际存在本身固然全部都应属于某一个整体，但是因为这个整体只有在当前感性领域里才变成实在的，所以理想现在就要消溶在它的组成部分里，使这些组成部分各有独立自足的地位，尽管也可以互相交错，互相联系或互相补充。这种实际存在的艺术世界就是各门艺术的体系。

这一段说明第二卷的“类型”专指象征的，古典的和浪漫的三种不同的世界观表现于“内在的艺术作品”，本卷的“各门艺术”是世界观所形成的理想“对象化”为外在的具体作品。每种世界观自成一体，由此分化为各门艺术也各是一个独立自足的整体（例如绘画），这种独立性并不妨碍某一门艺术和其它艺术发生联系（例如绘画和诗歌），也不妨碍某一历史发展阶段中除它所特长的某门艺术以外，还可以产生另一历史发展阶段中的特殊门类艺术（例如象征时期已有绘画和诗，浪漫时期还有建筑和雕刻）。

1. 各门艺术共同的发展过程

正如各种艺术类型，作为整体来看，形成一种进化过程，即由象征型经过古典型然后达到浪漫型的发展过程，每一门艺术也有类似的进化过程，因为艺术类型本身正是通过各门艺术而获得实际存在。但是另一方面各门艺术本身也有一种不依存于它们所对象化的那些艺术类型的独立的变化或发展过程，这种发展过程，就它的抽象的关系来看，对所有各门艺术都是**共同的**。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。因为艺术作品全部都是精神产品，象自然界产品那样，不可能一步就达到完美，而是要经过开始、进展、完成和终结，要经过抽苗、开花和枯谢。

我们现在一开始就约略提到这些抽象差异的发展过程，因为它们适用于一切艺术。这些差异就是人们一般用来标志各种不同**艺术风格**的，例如“严峻的”，“理想的”和“愉快的”风格，这些风格主要指一般的观照方式和表现方式，有时只着眼到外在形式自由或不自由，简单或繁芜之类情况，总之，指内容的定性表现于外在现象的一切因素，有时只指艺术表现内容意义时对感性材料的技巧方面的加工。

通常人有一种成见，以为艺术在起源时总是**简单而自然的**。这句话在一定程度上当然是对的：这就是说，粗糙的和野蛮的风格比起艺术的真正精神当然较为简单自然。但是就艺术作为美的艺术而言，它的自然，生动和简单却另是一回事。所谓艺术的开始，即当作粗野来了解的简单自然，例如儿童所画的简单形体，用几条不成形的线就代表一。个人像或是一匹马，与艺术和美并不相干。美作为精神的作品就连在开始阶段也要有已经发展的技巧，大量的研究和长久的练习。既简单而又美这个理想的优点毋宁说是辛勤的结果，要经过多方面的转化作用，把繁芜的，驳杂的，混乱的，过分的，臃肿的因素一齐去掉，还要使这种胜利不露一丝辛苦经营的痕迹，然后美才自由自在地，不受阻挠地，仿佛天衣无缝似地涌现出来。这种情况有如一个有教养的人的风度，他所言所行都极简单自然，自由自在，但他并非从开始就有这种简单自由，而是修养成熟之后才达到这种炉火纯青。

所以无论是按照事物的本质还是按照实际的历史发展来看，艺术在开始阶段总是偏向于**牵强**和笨重，在次要方面不厌其详，在服装和一般周围细节方面所下的工夫不厌其苦，这些外在方面愈齐全愈繁复，而真正富于表情的东西也就愈单薄，也就是说，精神的东西在形状和运动方面也就愈缺乏真正自由生动的表现。

所以从这方面来看，最原始最古老的艺术作品在各门艺术里都只表达出一种本身**极其抽象**的内容，例如诗中的简单故事，在酝酿中的神谱及其抽象的思想和粗疏的加工，以及一些木雕石刻的神像之类在表现方式上总不免笨拙，单调，混乱，僵硬和枯燥。特别在造形艺术里，面孔表情呆板，静止状态并不表现心灵的深思默索而只表现动物性的空洞呆板，或是走到另一极端，在表现特征上过分尖锐和夸张。就连身躯的形状和运动也是死板的，例如两只胳膊粘连到身体上，两腿没有分开，或是在笨重地，角度突出地，疾速地走着；身体的其它部分也不象样，显得很逼促或是过分瘦长。但是在

这就是王安石的诗句所说的“成如容易却艰辛”。

服装，头发，武器和装饰这些外表方面却大半费过许多心思，下过许多工夫，不过衣褶总是板滞的，彼此不相配合而且也不合身，例如早期的圣母像和其它神像就带有这些毛病，它们有时安排得过分整齐以至于单调，有时却棱角毕露，线条没有一定的方向，纵横乱窜。最早的诗也是零碎的，上下文不衔接的，单调的，往往只有一种思想或情感以抽象方式起着统治作用，否则就是象脱缰之马，粗暴激烈，毫无节制，细节很混乱，整体也缺乏谨严的内在有机联系。

a) 严峻的风格

所以我们在这里所要研究的风格是来在这种准备阶段之后，和真正美的艺术一起开始的。在开始时风格固然还很粗犷，但是较美的作品却已使粗犷缓和到**严峻**。这种严峻的风格是美的较高度的抽象化，它只依靠重大的题旨，大刀阔斧地把它表现出来，还鄙视隽妙和秀美，只让主题占统治地位，特别不肯在次要的细节上下工夫。在表现题旨中严峻的风格还坚持摹仿现成的东西，正如在内容上，无论就构思还是就表现来说，它都取村子现成的人所崇敬的宗教传统，在外在形式上它所信任的是**事物**本身而不是它自己的创造发明。因为它满足于事物本身的巨大效果，所以在表现上也只追随客观存在的东西。一切偶然性的东西都被严峻的风格远远地抛开，所以也见不出主体的自由和任意性的痕迹；母题都很简单，所表现的目的或旨趣不多，所以在形体结构，筋肉和运动方面也没有多少细节上的变化。

b) 理想的风格

其次，理想的纯美的风格介乎对事物只作扼要的表现和尽量显出愉快的因素这两种风格之间。我们可以把这种理想的风格称之为寓最高度的生动性于优美静穆的雄伟之中的风格，就象它在斐底阿斯和荷马的作品中所令人惊赞的那样。这种生动性在每一点都可以见出，无论是在形状上，曲折上，运动上和组成部分上，一切都是有意义的和富于表情的，一切都是活泼的和发挥效力的。无论从哪一方面去看这种艺术作品，都可以看出自由生命本身的脉搏跳动；这种生动性基本上只显出一个整体，它只是一种内容，一种个性和一种情节（动作）的表现。

从这种真正的生动性里，我们还可以感觉到一股秀美的气息周流于全部作品里。这种秀美是一种转身面向观众和听众的姿态，这是严峻的风格所不屑采取的。但是司美女神 尽管向旁人显出一种感恩和取悦的神情，她处在理想的风格中却从来丝毫没有要取悦于人的意图。我们对此可以作一种玄学的解释。主旨是集中他的具有实体性的东西，本身是独立自足的。它既通过艺术表现于形象了，从而就仿佛努力为旁人而存在那里，就由它本身的单纯性和坚实性转向特殊个别化，——这种达到为旁人而存在的发展过程就可以说是借主旨取悦于人的一种表现，因为它本身仿佛并不需要这种具体的客观存在，而它之所以完全流露于客观存在，那就是为我们。但是这种秀美在现阶段如果要发生效力，具有实体性的东西就得镇静自持地站在那里，不受它们

希腊神话中司美女神（CbariB,亦称 Gratia）是三姊妹，与九女诗神为好友，在奥林普斯山住在一起。

所显现的秀美的干扰，这种秀美只是作为一种外溢的或过剩的东西在那里放蕊吐艳。正是这种内心的自信对它的客观存在的漠不关心，这种本身独立自足的静穆，才造成秀美的那种逍遥自在的神情，不把它的这种秀美的显现当作一回事。也正是在这里才可以见出美的风格的高华。美的自由的艺术在外在形式方面是漫不经心的，不让它显出任何思索，目的和意图，而在每一点表现和曲折上只显出整体的理念和灵魂。只有凭这一点，美的风格理想才保持得住，既不干枯又不严峻，现出美的爽朗和悦。没有哪一点表现或哪一部分显得勉强，每一部分都象是独立的，对它自己的存在感到喜悦，但是同时又甘心服从整体，做整体中的一个因素。只有这一点才使秀美在深刻和明确的个性和品格的描绘之中显出气韵生动；只有主旨在起统治的作用，但是细节的描绘既鲜明而又丰富多采，使整个形象明确生动，如在目前，仿佛使观众摆脱了单纯的主旨，因为摆在他们面前的是体现主旨的全部具体生活。

C) 愉快的风格

但是理想的风格如果从秀美朝外在现象方面再前进一步，它就会转变为愉快的或取悦于人的风格。这里所显出的意图就不同于要求把主旨表现得生动。愉快和产生对外的效果变成了一种独立的目的和旨趣，例如梵谛冈宫好景亭所藏的著名的阿波罗雕像虽然还不属于愉快的风格，至少却已标志着由崇高理想到悦人效果的转变。在这种愉快的风格中，唯一的主旨本身既然不再是全部外在形象所要反映的中心，于是本来虽由主旨本身生出的，而且只因为主旨才成为必要的那些个别特殊细节也就逐渐变成独立的了。人们感觉到这些细节是作为装饰，穿插和陪衬而放进作品中去的。正因为它们对于主旨是些偶然的東西，只有凭它们对观众或读者的关系才获得它们的基本意义，它们实际上是在投合欣赏者的主观趣味，例如维吉尔和贺拉斯就用精雕细刻的风格取悦于人，人们看得出他的多方面的意图以及他对产生愉快效果所作的努力。在建筑，雕刻和绘画里，这种愉快的风格使得简单而雄伟的体积消失了，到处出现的是些单独的小型造像，装饰，珍宝，腮帮上的小酒窝，珍贵的首饰，微笑，服装的形形色色的褶纹，动人的颜色和形状，奇特的难能可贵的然而并不显得勉强的姿势，如此等等。例如所谓高惕式或德意志式的建筑在追求愉快效果时，我们就看到无穷的精雕细刻的可爱的小玩艺，使得建筑整体仿佛是由一层又一层的无数小柱，再加上一些塔楼和小尖顶之类装饰所堆砌成的，这些组成部分单凭它们本身就使人愉快，却也不至于破坏全体大轮廓和庞大体积所产生的总的印象。

但是整个现阶段的艺术既然尽全力凭对外在方面的描绘来追求外在效果，我们可以谈一谈这种效果的另外一种普遍情况，那就是利用不愉快的，勉强的和庞大的东西（例如伟大天才米填尔·安杰罗在这方面往往用得过度）以及尖锐的对比之类，作为产生印象的手段。追求效果一般是侧重面向观众的企图，这就导致作品（形象）不再是独立自足，静穆而爽朗的，而是转身向外，仿佛和群众打招呼，迎接他们，凭表现方式来求和观众建立联系。这两方面，静穆自持和面向观众，当然是艺术作品都应该有的，但是两方面应该达到最协调的平衡。具有严峻风格的艺术作品如果只顾闭关自守，不愿向观众说话，结果就会是枯燥。反之，如果过分面向观众，结果固然使人愉快，但也会丧失纯真，也就不单是凭纯真的内容和构思方式和表现方式本身来使

人愉快。这种投合观众的倾向会使所显现的形象中夹杂一些偶然性的东西，也会使作品本身成为一种偶然性的东西，我们从它里面看到的不再是内容主旨和它本身决定的必然的形式，而是诗人或艺术家以及他的主观意图，他的矫揉造作以及他的创作技巧的本领。因此观众会完全脱离主旨的基本内容，发见自己在通过作品和艺术家打交道，因为现在主要的事在于看到艺术家的意愿，他在构思和创作中表现出多大程度的手艺本领。这样被引导到和艺术家在见解和判断上打成一片，对于多数人是一种阿谀奉承；作品愈招邀观众或读者施展自己这种主观艺术鉴赏的本领，愈使他们懂得作者的意图和观点，他们也就愈容易赞赏诗人，音乐家或造型艺术家，愈觉得他们自己的虚荣心得到了满足。在严峻的风格里却不然，观众得不到任何照顾，在对内容意义的实质进行严峻的乃至生硬的描述之中，艺术家和观众的主体性都抛到后面去了。这种主体性的抛弃当然往往可以归咎于艺术家的病态的阴暗心情，他把一种深刻的内容意义放在作品里，却不肯用流畅爽朗的语言把主旨阐明出来，甚至于故意替观众制造困难。这种故作艰深的勾当其实只是一种装腔作势，是对上述愉快风格的一种虚伪的对抗。

法国人特别爱在创作中追求阿谀奉承，吸引人的魔力和动人的效果，所以把面向观众的轻松愉快的风格当作艺术要务加以尽量发展了。他们认为作品的真正的价值就在于满足旁人，于是就力求引起旁人的兴趣，要在旁人身上产生一种效果。这种倾向在法国戏剧体诗里特别显著。例如玛蒙特¹谈过一段关于他的《暴君德尼》剧本上演的小故事。剧中一个起决定作用的时刻是向暴君提出的一个问题。克勒雍²扮演提这个问题的角色，等到时刻到了，她正在和达奥尼苏斯³交谈，就在这一发千钧之际，她却向台向前走一步，面向观众去提出那个问题，她这一招使作品博得全场喝彩。

我们德国人却特别要求艺术作品要有一种内容，这种内容的深刻使艺术家自己感到满足，他并不为观众操心，观众应按照他们自己的意愿和能力去用心体会。

玛蒙特¹（Marmontel，1723—1799），法国戏剧家和史学家，他的剧本已被人遗忘，现在还流传的是他的《回忆录》。

克勒雍²（Clairon），十八世纪法国著名的女演员，下文达奥尼苏斯，法译作“暴君本人”。

以上一节说明各门艺术在风格上都经过严峻，高华优美和追求悦人的效果这个共同的发展过程。德法对比一段反映启蒙运动时代北欧各民族对法国新古典主义文艺的反感。

2. 题材的划分

在就各门艺术所共有的风格上的差别提出了一些一般性的说明之后，现在就要就这第三大部分的题材进行较详明的划分了。关于这方面，人们常根据片面的理解去替各门艺术的分类到处寻找各种不同的标准。但是分类的真正标准只能根据艺术作品的本质得出来，各门艺术都是由艺术总概念中所含的方面和因素展现出来的。在这方面头一个重要的观点是这个：艺术作品既然要出现在感性实在里，它就获得了为感觉而存在的定性，所以这些感觉以及艺术作品所借以对象化的而且与这些感觉相对应的物质材料或媒介的定性就必然提供各门艺术分类的标准。感觉既然是感觉，就要和物质发生关系，而物质是彼此外在，多种多样的，所以感觉本身又有触觉，嗅觉，味觉，听觉和视觉之别。感觉整体的内在必然性以及其中各部分不是本书所要研究的问题，这是自然哲学的事。我们所要研究的是：各种感觉按照它们的概念（本质）是否都有能力作为掌握艺术作品的工具？如果不都有，究竟哪几种有？我们前已排除了触觉，嗅觉和味觉，博提格所说的用手摸女神雕像的滑润的大理石并不能算是艺术的观照或欣赏。因为通过触觉，一个人作为一个感性的个体只是触及另一个感性的个体以及它的重量，硬度，软度和物质的抵抗力；而一件艺术作品却不只是一种感性的东西，而是精神在感性事物里的显现。同理，一件艺术作品也不是可以凭味觉来接受的，因为味觉不让它的对象保持独立自由，而是要对它采取实际行动，要消灭它，吃掉它。味觉的培养和精锐化只有对食品及其烹调或是对对象的化学属性的检定，才是可能的和必要的。但是艺术的对象却凭它的独立的客观的形象来供人观照，它当然也是为人而存在的，但是它为人而存在的方式是认识性或理智性的而不是实践性的，也就是说，它对欲念和意志不发生关系。至于嗅觉也不是艺术欣赏的器官，因为事物只有本身在变化过程中，在受空气的影响而放散中，才能成为嗅觉的对象。

视觉却不然，它和对象的关系是用光作媒介而产生的一种纯粹认识性的关系，而光仿佛是一种非物质的物质，也让对象保持它的独立自由，光照耀着事物，使事物显现出来，不象空气和火那样和对象有实践的关系，明显地或不知不觉地把对象燃烧掉。对于无欲念的视觉，一切在空间中互相外在或并列的物质性的东西都可以成为对象，由于这对象没有遭破坏，保持着它的完整面貌，所以它凭形状和颜色而显现出来。

另一种认识性的感觉是听觉，听觉与视觉形成最尖锐的对比。听觉所涉及的不是形状和颜色之类，而是声音，是物体的震动。听觉也不象嗅觉，它不需要对象经过分解，只需要对象的震动，对象在震动中也不受损伤。这种观念性的运动使物体仿佛凭它的声响表现出它的单纯的主体性和灵魂，人耳掌握声音运动的方式和人眼掌握形状或颜色的方式一样，也是认识性的，因此音乐使对象的内在因素变成成为内在因素本身。

博提格（Böttiger，1760—1835），德国学者。

“感性的”即物质的。

声音的震动是一浪接着一浪的，须凭人脑的活动才可以把它了解为一个运动的整体，所以是“观念性的”。

原文简略晦涩。意思是：声音的观念性的运动（代表物体的“灵魂”）能表现人的内心生活，而且对人的内心生活发生影响。法译作“对象的内在方面变成主体本身的内在方面”。

这两种感觉之外还有第三个因素，这就是感性的**表象功能**，记忆，或是由个别的观照而进入意识的那种意象的保存，这些意象在记忆里是隶属到普遍范畴来想的，是由想象力来见出关系和形成统一体的，从此一方面外在现实本身就作为内在的和精神性的（观念性的）东西而存在，而另一方面精神性的东西在观念里也取得了外在事物（对象）的形式，作为一种既互相外在而又并列的东西而呈现于意识。

这二种认识方式就对艺术提供一个众所周知的分类法，即分为三种：第一种是**造型**艺术，把内容表现为外在的客观的可以眼见的形状和颜色；第二种是**声音**艺术，即**音乐**；第三种是**诗**，即**语言**的艺术，运用声音为单纯的符号，通过这种符号来向内在方面，即向精神性的观照，情感和观念来表达要说的东西。不过如果我们满足于把这种感性因素作为艺术分类的最后标准，我们从较精确的原则来看，就会马上遇到困难，因为这种分类标准不是根据事物本身的具体概念，而只是根据它的最抽象的一方面。所以我们还要另找一种道理更深刻的分类法，事实上我们在本书总序论里已提供了一个真正有系统的适合于这第三部分的分类法。艺术只有一个任务，那就是把真实的东西，按照它在精神里的样子，按照它的整体，拿来和客观感性事物调和（统一）起来，以供感性观照。因为现阶段这个任务要在艺术作品的具体存在里完成，艺术整体（按照它的真实本质来说，这就是绝对）就分化为不同的阶段或因素。

中点，真正纯粹的中心，在这阶段就是对**绝对**的表现或描绘，这就是把神本身表现为还处在独立自足的状态，还没有展现为运动和差异，还没有发出动作，还没有分化为特殊个别的東西，而是寂然自守，显出雄伟的神圣的静穆和沉默：这就是按照神本身而形成的理想，也就是神与他的客观存在处在协调一致的统一。为着要按照这种无限的独立自足状态显现出来，绝对就须被理解为精神，为主体，但是这主体同时须在它本身上具有恰好符合它的外在的显现形式。

但是当这神性的主体转化为实际存在时，就有一个**外在的**周围世界和它对立，这个周围世界就须符合绝对，被提升为一种与绝对相协调，由绝对所渗透的现象界。这个周围世界于是一方面成为单纯的**客观的**东西，成为外在自然的基础和范围，本身没有任何精神的绝对的意义，也没有主体的内心生活，因此也只能以暗示的方式去表现精神性的东西，它应该显现为这精神性东西的转化为美的外壳。

与外在自然对立的是主体的内心世界，即人的心灵，也就是绝对借以显现和达到客观存在的因素。和这种主体性同时出现的有个性中的多种多样的差异，向特殊分化，动作和发展，总之，精神的完满的五光十彩的现实世界，

把一个意象放在心里来观照，叫做表象（Vorstellung）。

不仅抽象概念才见出普遍性，具体形象也可以见出普遍性，例如见到过许多个别的马，对马既可以得到一个抽象概念，也可以形成一个总的意象，前者是理解性的，后者是感性的。

第一方面是物质变为精神的认识，第二方面是精神性的东西成为精神本身的认识对象，亦即取得空间性的形象而得到表现。

即艺术。

即艺术所用的材料或媒介。

亦即表现精神内容的外在形式。

在这里面绝对成了人的认识，意志，情感和活动的对象。

由这番说明可以见出：艺术整体内容和分化成的几种差异，无论从认识还是从表现看，都基本上和本书第二卷所讨论的象征型，古典型和浪漫型三种艺术形式是协调一致的。因为在象征型艺术里我们所见到的不是内容和形式的统一，而只是内容和形式的某种联系，只是用外在于内容意义的现象去暗示它所应表现的内在意义。这就使得象征型艺术，作为一个基本的艺术类型，所担负的任务是把单纯的客观事物或自然环境提升到成为精神的一种美的艺术外壳，用这种外在事物去暗示精神的内在意义。古典型理想与此相反，它把单纯的绝对表现干独立的出自绝对本身的外在实物。至于浪漫型艺术则把思想情感的主体性（无限的和有限的或特殊的）既用作内容，又用作形式。

根据这个分类标准，各门艺术的系统可以划分如下：

第一是建筑。它是由事物本身决定的艺术的开始，因为艺术在开始时，一般都还没有找到适合的材料和形式去表现精神的内容意蕴，所以只能在**摸索**这种适合的材料和形式，满足于内容和表现方式的外在性。这门最早的艺术所用的材料本身完全没有精神性，而是有重量的，只能按照重量规律来造型的物质；它的形式是些外在自然的形体结构，有规律地和平衡对称地结合在一起，来形成精神的一种纯然外在的反映和一件艺术作品的整体。

第二门艺术是雕刻。它用精神的个性，即古典型的理想，作为它的原则和内容，所以精神的内在因素在精神所固有的内体形象里找到了它的表现。因此，它所用的材料还是处在空间整体状态的有重量的物质，但是在处理这种材料之中却不只是考虑它的重量及其自然条件，按照有机体或无机体的形式，把它造成有规律的形状，也不因为要使人看得一目了然，就把它降低到外在现象的单纯的外貌，把所有的个别细节都和盘托出。由内容本身决定的**形式**在雕刻里是精神的实际生活，也就是人的形象以及它的由精神贯注生气的客观的有机体。这种人体形状才适宜于表现出神的独立自足性，他的高尚的静穆和沉默的伟大风度以及他对动作、冲突和苦难都寂然不动的神情。

第三，我们要把表现主体内在生活 的几门艺术当作最后阶段 的一个整体来看。

这一最后整体的**开始**的是**绘画**。绘画把外在形象本身完全转化为**内在意义**的表现，这内在意义在周围世界的范围之内现在不只是表现绝对理念处在宁静自守状态，而是要把绝对表现为自在的主体，处在它的精神生活里，即处在意志，情感和动作以及它对其它事物的活动和关系里，因而也就是处在灾难，苦痛和死亡以及一整系列的情欲和满足里。因此，绘画的对象不再是作为人的意识**对象**的单纯的神，而是这种意识本身：也就是神应该处在他作为主体而显出行动和忍受的活的现实生活里，否则就是神作为集团的精神，作为自觉的精神和心灵，处在客观存在的世界里，经历着需要和牺牲以及生

以上三段概括精神的辩证发展过程中的一分为二。在“中点”上绝对精神还是浑然太一，接着见出两个对立面，一是外在自然，一是精神的内在世界。这里还没有涉及二者的统一，艺术的任务就在把精神的内在世界（内容意义）表现于外在自然（形式）。三种艺术类型的不同就由于这两方面的关系的不同。

例如照相。

即人体。

有时也叫做“精神的个性”或“精神的主体性”。

浪漫型艺术阶段，包括绘画音乐和诗。

活和活动中的幸福和欢乐。绘画作为表现这种内容的手段，在**形象**上就应该运用一般外在现象，不管是自然界的现象还是人类有机体的现象，只要它们能把精神的东西表现得晶莹透澈就行。在**材料**方面，绘画却不能运用有重量的物质以及存在于空间的完满的样子，而是要使物质本身受到内在精神的贯注，就象形象也要受到内征精神的贯注那样。使感性物质提高到精神时所要走的第一步在于一方面要消除感性现象的实际面貌，把它的可以限见的方面转化为艺术的单纯的**外形**，另一方面运用**颜色**的差异，转变和配合来促成这种转化。所以绘画为着表现内在的心情，把三度空间（立体）简化为二度空间（平面），利用色调所产生的外形来表示距离和空间形体，因为绘画所要做的事一般不是造成使人可用肉眼去看的东西，而是造成既是本身具体化而又使人可用“心眼”去看的东西。在雕刻和建筑里形象通过外在的光线就成为可以眼见的。在绘画里却不然，昏暗的材料却本身合有一种内在的观念性的光，它自己把自己照明，而一般的光线相形之下反而黯然无光，光与阴影的统一和交错配合要靠颜色。

其次，在这同一浪漫型领域里**音乐**形成了绘画的对立面。音乐所特有的因素是单纯的内心方面的因素，即本身无形的情感，这种情感不能用一般实际的外在事物来表现，而是要用一旦出现马上就要消逝的亦即自己否定自己的外在事物。因此，形成音乐**内容意义**的是处在它的直接的主体的统一中的精神主体性，即人的心灵，亦即单纯的情感；它的材料是声音；它的**形象表现**是声音彼此之间的协调，划分，结合，对立矛盾和解决，这些要根据声音的量的差异以及由艺术加工所形成的时间尺度或节奏。

第三，在绘画和音乐之后，就是语言的艺术，即一般的**诗**，这是绝对真实的精神的艺术，把精神作为精神来表现的艺术。因为凡是意识所能想到的和在内心构成形状的东西，只有语言才可以接受过来，表现出去，使它成为观念或想象的对象。所以就内容来说，诗是最丰富，最无拘碍的一种艺术。不过诗在精神方面虽占了便宜，在感性方面却蒙受了损失。这就是说，诗不象造型艺术那样诉诸感性观照，也不象音乐那样诉诸观念性的情感，而是要把在内心形成的精神意义表现出来，还是诉诸精神的观念和观照本身。所以诗用作表现手段的材料只保持一种手段或**媒介**（尽管是经过艺术处理的）的价值，用来把精神表现给精神去领会，而不再有一种感性事物的价值，象一般精神内容体现于相应的实际存在时所用的感性事物那样。在上文所已讨论到的各种艺术媒介之中，只有**声音**才可以看作比较最适宜于表现精神的一种感性材料。但是声音在诗里却不象在音乐里那样仍保持一种独立的价值或效力，那样单凭声音的组织安排就可以完全达到音乐艺术的基本目的，而是

“外形”（SChein）即艺术所造的形象，针对它所表现的内容，有时译为“显现”，参看第一卷第5页注。指声音。

指脱离具体内容的抽象情感，例如音乐可以使人喜怒，这却不是实际生活中具体场合的喜怒。

诗表现精神性的东西要用精神的东西去表现，也要凭精神或心灵的活动去接受，不是用感性事物为材料，也不是针对着感性的视觉和听觉。总之，在诗里内容，媒介，表现方式和领会方式都是精神性的或观念性的。

诗用语音为媒介，语音只是意义的符号，语音在诗里就只有作为符号的价值，不象颜色在绘画里还是作为可以肉眼看见的一种物质的东西（即感性事物）而发生效力。总之，诗的媒介（即语音）是观念性的而不是感性的。

含有精神世界的观念和观照的明确内容，仿佛就是这种内容意义的纯然外在的符号。就待的**表现方式**来说，诗显得是整体艺术（或艺术总汇），所以在诗的领域里，其它各门艺术的表现方式也用得上，只有在较少的程度上绘画和音乐里才有类似的情况。

从**一方面**看，诗在**史诗**体里用**客观事物**的形式去表现它的内容，这种客观事物虽不象在造型艺术里达到了毕肖外在的实际存在，却仍然是由想象采用客观事物的形式来掌握的，而且对于想象也是一种以客观方式表现出来的世界。这种表现方式就形成了真正的语言，它从内容本身及其语言的表现里得到满足。

但是从**另一方面**看，诗也是一种**主体**的语言，把内在的东西作为**内在的**表现出来，这就是**抒情诗**。抒情诗求助于音乐，以便更深入到情感和心灵里。

第三，诗也用语言来表现一个本身完整的**动作**（情节），这个动作既要采用客观的方式表现出来，又要显示出这种客观现实的内在方面，所以可以和音乐，姿势，摹拟和舞蹈相结合。这就是**戏剧**艺术。在戏剧艺术里，整个人以再造的方式去表演由人创造的艺术作品。

以上五门艺术形成了本身明确而又划分得很清楚的实际艺术体系。此外当然还有些不完备的艺术，例如园艺和舞蹈之类。我们对这些艺术只有在适当的机会顺便提到。因为哲学的研究只应限于由概念本身决定的差异，把真正符合这类差异的形态结构掌握住和加以阐明。自然或现实当然不能用这些固定的界限来限制住，它有很大的越界的自由。我们经常听到人称赞天才作品时说它们一定要越出这些界限。但是正象在自然界里，混种，两栖类以及变种并不表示自然的优越和自由，而只表示自然无力坚持由事物本身决定的本质性的差异，让这些差异在外在的条件和影响之下受到歪曲，在艺术里也可以看到类似的中间种或混种，尽管它们之中也有些悦人的、美妙的和有益的东西，它们总还不够完善。

在这些导言性的讨论之后，我们现在如果转到对各门艺术本身的专门研究，马上就会碰到来自另一方面的困难。因为我们前此一直在讨论的是艺术的本质，理想以及从艺术**概念**本身发展出来的一些普遍的类型，现在却须转到艺术的具体作品以及与此相关的经验性的东西。这方面的情况象在自然界里一样，其中一般的大轮廓固然可以按必然律来掌握，但是实际感性事物就有丰富多采，变化无穷的零星个别的结构和种类——无论就它们提供我们考虑的那些方面来看，还是就它们实际存在的形状来看——因此对它们往往可能持无数不同的看法，有时在运用根据简单差异的分类标准于个别具体事例时，哲学概念仿佛就行不通，掌握事物的思考面对着这种繁复情况也仿佛喘不过气来。但是我们如果只满足于单纯的描述和不着边际的感想，这也就不符合我们的进行科学系统研究的目的。此外还有另一个困难。在今天，每一门艺术都要求一门独立的科学，随着对艺术知识的爱好不断增长，各门艺术科学的范围也就愈来愈丰富，愈广阔。业余艺术爱好在今天成为时髦，一半要归功于哲学，前此人们常说，真正的宗教以及真理和绝对要在艺术里去找，艺术高于哲学，因为艺术不是抽象的而是寓理念于现实存在里，而且使它可以通过直接观照和具体情感来接受。另一方面今天流行的见解是把艺术的重要任务看成在于掌握细节的汪洋大海，为此每个人都要发见一些新的东西才能满足要求。这种艺术鉴赏家的知识积累是一种学术上的无聊勾当，并无须费什么大力。看一些艺术作品，发表一些临时发生的感想，再加上熟习旁人

对于这些作品的一些观点，这样就变成艺术鉴赏家和内行，倒是一件很惬意的事。每个人都想找到某种独特的东西，都想有所创新，结果这种知识和感想积累得愈丰富，每一门艺术乃至其中每一个别小部门也就愈需要有它自己的很详尽的专门研究。此外还有历史方面也不能遗漏，历史插手进来又对艺术作品进行一番研究和评价，事情就弄得愈来愈广博了。此外，一个人要看得很多，而且要看而又看，才有资格就某一艺术部门的细节发表意见。就我自己来说，我看到的东西也不少，但是如果要把题材讨论得很详尽，我看到的就还不够。

面对着这一切困难，我想作一个简单的声明：我的目的完全不在传授艺术知识或是显示渊博的历史学问，而只在从哲学观点去认识艺术这个主题的一些本质性的带有普遍意义的观点，联系到美的理念以及它如何体现在具体的艺术作品里。抱着这样的目的，我们就不用操心去管上述那些繁复的艺术形态，因为不管它们多么繁复，艺术这主题的符合概念的本质毕竟是主导的东西；在体现于具体作品之中这种起主导作用的本质的本质尽管为许多偶然因素所掩盖起，毕竟还存在着某些关键点，在这些点上它却显得很清楚。哲学要完成的任务就在掌握住这些本质的方面，对它们加以哲学的阐明。

以上说明艺术体系中主要部门如建筑、雕刻、绘画、音乐和语言艺术（诗）在内容发展上情况都极复杂，艺术哲学或美学不能迷失在细节的江洋大海里，须抓住美这个基本概念，研究它如何体现于不同部门的具体作品。

第一部分 建筑

序 论

在用明确具体的形式使内容意义体现为实际存在（作品）之中，艺术就变成一种**专门**的艺术，我们从此可以谈到一门实在的艺术及其**实际**的起源。但是既有个别的专门艺术，按照概念就应有各种专门艺术的**整体**，因为每一专门艺术都应把美和艺术的理念体现于客观存在。所以我们在这里在各门艺术的体系之中首先挑出建筑来讨论，这就不仅因为建筑按照它的概念（本质）就理应首先讨论，而且也因为就**存在**或出现的次第来说，建筑也是一门最早的艺术。不过如果要追问按照概念和实际存在两方面来看，美的艺术究竟是如何起源的，我们在回答中既应抛弃经验性的历史资料，也应抛弃人们往往很轻易地提出的一些外在的（不相干的）感想，揣测和天真自然的想法。

人们通常有一种倾向，想看到一件事物在起源时的情况，因为事物在起源时显得最单纯。在这里人们暗地里有一个蒙胧的想法，以为这种单纯的形状就可以显示出该事物的概念（本质）和最初的起源，从这起源发展下去，就达到我们要真正研究的那个阶段，于是人们又认为根据一种琐屑的范畴就很容易地了解这样的发展过程如何**一步一步地**把艺术推到上述要研究的那个阶段。但是这种简单的起源单就它本身来看，在内容意义上却是很不重要的，因而对于哲学思考显得是完全偶然的，尽管正是因为偶然，这种简单的起源却是常识所认为较易理解的。例如关于绘画的起源流传着一个故事，说从前有一个姑娘趁她的爱人睡着的时候，把他的影子的轮廓画下来，这样就产生了绘画。关于建筑的起源也有种种说法，有时说是起源于岩洞，有时说是起源于树巢，如此等等。这类的起源本身就明白易懂，仿佛就用不着进一步的说明。特别是希腊人不仅就美的艺术的起源，而且还就伦理制度以及其它生活情况的起源，创造了许多美妙的故事，来满足要在**想象**中认识最初起源的需要。这类起源的故事并没有历史的根据，其目的也不在根据**概念**来理解起源的方式，而是在想用历史的方式来原因艺术是怎样起源的。

划 分

我们现在须根据艺术的概念来把艺术的起源界定清楚，从而见出艺术的最初的任务在于就本身是客观的东西，即根据自然的基础，或精神的外在环境，来构成形状，从而把一种意义和形式纳入本来没有内在精神的东西里。这种意义和形式对这种东西是外在的，因为它们并不是客观事物本身所固有的形式和意义。接受这个任务的艺术，我们已经说过，就是建筑，建筑的最初形成要比雕刻、绘画和音乐部较早。

如果要找建筑的最初起源，我们可以把人所居住的茅棚以及容纳神及其信徒团体的庙宇看作最近于最初起源的建筑。为着要更清楚地界定这种起源，人们往往从建筑所用的**材料**的差异上着眼，就建筑是从用木料开始的（维屈鲁浮斯 有此主张，希尔特也有类似的看法）还是从用石头开始的问题争辩不休。这两种看法的对立当然也很重要，因为它乍看起来象只涉及外在的材料，其实外在材料是与建筑结构的基本形式以及所用的装饰都有密切联系

维屈鲁浮斯（Vitruvius），罗马奥古斯都大帝的建筑师和军事工程师，著有《论建筑》，共十卷。希尔特，见第一卷第20页注。