

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。^①

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

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。每种世界观自成一个整体，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）。

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^①。

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，它们有时安排得分外整齐以至于单调，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

这就是王安石的诗句所说的“成如容易却艰辛”。

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，它都取材于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

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^① 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。主旨是集中化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

^① 希腊神话中司美女神（Charis 亦称 Gratia）是三姊妹 与九女神为好友 在奥林普斯山住在一起。

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个部分显得勉强，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是旨趣，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。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（例如伟大天才米琪尔·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。这样被导引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，音乐家或造形艺术家，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。例如玛蒙特尔 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交谈，就在这一发千钧之际，她却向台

玛蒙特尔 (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 (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”。

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^①。

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

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。

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^①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^②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。

博提格（Böttiger, 1760—1835）德国学者。

② “感性的”即物质的。

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^①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为内在因素本身。^②

这两种感觉之外还有第三个因素，这就是感性的表象功能^③，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^④，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。^⑤

这三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

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”。

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。

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。^②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

即艺术。

② 即艺术所用的材料或媒介。

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。^①

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，在这里面绝对成了人的认识，意志，情感和活动的对象。^②

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于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

亦即表现精神内容的外在形式。

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。

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肉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^②。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

例如照相。

即人体。

有时也叫做“精神的个性”或“精神的主体性”。