

May 2013

## Beauty as the Intuitive Presentation of Idea: a Phenomenological Interpretation of Hegel's Aesthetics

Hongbin Su

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

---

### Recommended Citation

Su, Hongbin. 2013. "Beauty as the Intuitive Presentation of Idea: a Phenomenological Interpretation of Hegel's Aesthetics." *Theoretical Studies in Literature and Art* 33, (3): pp.180-188.  
<https://tsla.researchcommons.org/journal/vol33/iss3/7>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

# 美是理念的直观显现

## ——黑格尔美学的现象学阐释

苏宏斌

**摘要:**黑格尔的美学观来自于他的艺术观,他的艺术观又来自于他的艺术类型观和艺术史观。他的艺术类型观违背了他的逻辑原则,他的艺术史观又不符合艺术史的历史实践,因此他的美学观是站不住脚的。另一方面,黑格尔在精神哲学中提出了一种智性直观的思想,这种认识能力能够产生一种普遍表象。我们认为,这种普遍表象实际上就是处于直观状态的理念,这意味着理念可以借助于直观直接显现出来。由此出发,就可以把黑格尔的命题改写为“美是理念的直观显现”。由于艺术是直观活动的集中体现,因此成了把握真理的根本方式,黑格尔用哲学取代艺术的观点自然就站不住脚了。

**关键词:**理念 智性直观 艺术终结论

**作者简介:**苏宏斌浙江大学中文系教授,博士生导师,主要从事美学和文艺学基础理论研究,在现象学美学方面有一定专长。电子邮箱:suhbin2005@yahoo.com.cn 本论文受到国家教委人文社会科学跨世纪优秀人才培养计划基金资助,为“审美直观与艺术真理”问题研究(项目批准号[NCET-10-0738])的中期成果。

**Title:** Beauty as the Intuitive Presentation of Idea; a Phenomenological Interpretation of Hegel's Aesthetics

**Abstract:** Hegel's aesthetic view derives from his view of arts, which grows out of his views of art typology and art history. However, his views of art typology contradict his logic principle, and his views of art history contradict the historical practice of art history, and Hegel's aesthetic view is therefore seriously undermined. On the other hand, Hegel's idea of intellectual intuition proposed in philosophy of mind may serve as a cognitive ability and produce a general representation. This representation, we believe, is actually idea in its intuitive state, which means that idea can be directly presented by way of intuition. In this light, Hegel's proposition can be rephrased as "Beauty is the intuitive presentation of idea." Given that art is the embodiment of intuitive activity, art becomes the fundamental way to grasp the truth. It follows naturally that Hegel's effort to replace art with philosophy cannot hold ground.

**Key words:** idea intellectual intuition end-of-art

**Author:** Su Hongbin is a professor at Department of Chinese, Zhejiang University(Hangzhou 310028, China), with research interests in aesthetics and theories of literature and arts. Email: suhbin2005@yahoo.com.cn

“美是理念的感性显现”,这是黑格尔美学的一个著名命题。但这个命题应该从现象学的角度出发,改写为“美是理念的直观显现”。这种改写并不是在发思古之幽情,而是有着现实的理论背景,这便是阿瑟·丹托在上世纪八十年代提出的“艺术终结论”。这种理论一经提出便轰动学界,争议不断。饶有趣味的是,丹托本人直言这一理论来自黑格尔,但大多数学者却只把批评的目标指向丹托,对于黑格尔的理论则无所触动。究其根源,还是因为黑格尔的“艺术终结论”依托其艺术哲学,有着强大的逻辑力量。我们认为,“美是

理念的感性显现”便是这一逻辑体系的理论基石,拆解这一基石,便能够从根本上推翻“艺术终结论”,从而解除笼罩现代艺术的思想魔咒。

—

要想解构黑格尔美学的这个基本命题,就必须首先弄清楚其来龙去脉。众所周知,黑格尔的思想是一个完整的思辨体系,其美学思想则是这个体系的一个有机组成部分。黑格尔的思想体系是由逻辑学、自然哲学和精神哲学等三个部分组

成的,美学就隶属于其中的精神哲学。精神哲学包括主观精神、客观精神和绝对精神三个部分,绝对精神又包含艺术、宗教和哲学,美学显然是对艺术的展开论述,这可以说是黑格尔把美学看作艺术哲学的根本原因。他在《美学》中开宗明义地指出,“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,它的范围就是艺术,或则毋宁说,就是美的艺术”(3)。这种观点具有明显的不合理性,因为美的外延显然大于艺术,还应该包括自然美等其他美的形态。对此黑格尔的解释是,艺术美高于自然美,因此美学应该以艺术为主要研究对象。

这种关于美的等级的观点能否成立姑且不论,在此我们所关注的是,黑格尔把美与艺术等同起来,意味着他关于美的定义来自于他对艺术的看法。这个定义当然也适用于自然美,但他显然只是把自然美看作艺术美的初级形态。这提示我们,黑格尔的美学体系其实是头足倒置的:表面看来关于美的定义是其整个体系的逻辑起点,实际上这个定义却是从对艺术现象的考察中抽象出来的,也就是说他把结论伪装成了前提,把终点伪装成了起点。由此,我们就可以还原出黑格尔美学的本来面目:他从对艺术史以及各门类艺术的考察中,提炼出了自己的艺术观,然后再把这种艺术观改造、引申成了美学观。当他建构美学体系的时候,又把这个过程翻转过来了:首先提出关于美的定义,从中演绎出自自然美和艺术美两种形态,然后把艺术美分解为象征型、古典型和浪漫型三种类型,它们分别对应着艺术史的三个阶段:古埃及、古希腊和近代。不难看出,黑格尔的美学体系就外在形态来说是一种艺术形态学,就其内核来说,则是一种艺术史理论,前者着眼于逻辑,后者着眼于历史,逻辑靠历史来指称,历史靠逻辑来统驭,逻辑与历史相统一,使得黑格尔美学既有内在的自洽性,又具备强大的阐释功能。

这一还原启发我们,黑格尔的美学观依托于他的艺术观,而他的艺术观又依托于他的艺术类型学和艺术史理论,它们分别从逻辑和历史的角度的黑格尔的美学体系提供了两个支柱。抽掉这两根支柱,这个庞大的体系便会轰然倒塌。我们先从逻辑的角度来看。表面上看来,黑格尔提出的三种艺术类型,与他一贯的辩证法原则十分符合。但如果略加分析,就会发现这只是一个假象。众所周知,黑

格尔的辩证法包含正、反、合三个环节,其中反题总是正题自我否定的结果,而合题则是正题与反题的辩证统一。然而艺术的三种形态之间显然不存在这种辩证关系。按他的说法,象征型艺术的特征是其所表达的理念还很抽象,没有达到理想的个体性,因此无法找到与之相适应的感性形式,两者之间的结合是不完美的;古典型艺术则不同,它所表达的内容是具体的理念,也就是具体的心灵性的东西,因而可以通过外在的人体形状加以完美的表达。用他的话说,“象征型艺术的形象是不完善的,因为一方面它的理念只是以抽象的确定或不确定的形式进入意识;另一方面这种情形就使得意义与形象的符合永远是有缺陷的,而且也纯粹是抽象的。古典型艺术克服了这双重的缺陷,它把理念自由地妥当地体现于在本质上就特别适合这理念的形象,因此理念就可以和形象形成自由而完满的协调”(《美学》97)。至于浪漫型艺术,则又把内容与形式、理念与形象的完美统一打破了,因为理念已经显现为完美的思想情感,只能从自身内部找到显现的方式,而不可能再借助于外在的感性形象了:“在浪漫型艺术里,理念须显现为自身已完善的思想情感,并且由于这种较高度的完善,理念就从它和外因素的协调统一中退出来,因为理念只有从它本身中才能找到它的真正的实在和显现”(《美学》102-03)。比较这三种艺术类型,显然象征型艺术与浪漫型艺术具有相反的特征,古典型艺术则达成了两者的统一,因此按照矛盾运动的法则,应该把象征型艺术看作正题,浪漫型艺术看作反题,古典型艺术则是合题。然而这样一来,就无法得出艺术终结的结论了,因为古典型艺术不可能成为艺术发展的终点,而应该是新的矛盾运动的起点和正题。

黑格尔为什么要明显地违背自己的辩证法原则呢?一个可能的解释是,浪漫型艺术出现在古典型艺术之后,黑格尔也不能无视这一历史事实。然而熟悉黑格尔思维方式的人都知道,这对他来说算不上什么难题,因为他提出的根本就不是什么艺术史的模式,也就不必顾忌这种历史顺序,完全可以从古希腊之前的艺术史之中遴选出一种浪漫型艺术的典型代表,从而填补这个缺失的逻辑环节。因此,黑格尔并不是在让逻辑迁就历史,而是有意违背了自己的逻辑法则。这种做法的根本目的,就是为了打破逻辑和历史的循环,为艺术向

哲学的过渡提供契机。也就是说,艺术的终结乃是一个预先设定的结论,而不是矛盾运动的必然结果。为了掩饰这种逻辑上的倒因为果,黑格尔把艺术终结的原因推给了时代:“我们现代生活的偏重理智的文化迫使我们无论在意志方面还是在判断方面,都紧紧抓住一些普泛观点,来应付个别情境,因此,一些普泛的形式,规律,职责,权利和规箴,就成为生活的决定因素和重要准则。但是艺术兴趣和艺术创作通常所更需要的却是一种生气,在这种生气之中,普遍的东西不是作为规则和规箴而存在,而是与心境和情感契合为一体而发生效用,正如在想象中,普遍的和理性的东西也须和一种具体的感性现象融成一体才行。因此,我们现时代的一般情况是不利于艺术的”(《美学》14)。但实际上这只是一种虚伪的托词,因为艺术、宗教与哲学在真理谱系中的位置是从逻辑上予以设定的,与历史事实根本无关。

再从历史的角度来看,如果按照艺术史的标准来衡量,黑格尔关于艺术发展三阶段的理论可以说是破绽百出、挂一漏万。这个模型的第一阶段是古埃及艺术,第二和第三阶段则是西方艺术,也就是说它是由埃及艺术和西方艺术拼凑而成的。就西方艺术而言,它遗漏了长达千年的中世纪时期。就埃及艺术而言,它只涉及到了古埃及,更不必说除此之外的其他世界艺术。当然,黑格尔可以为自己辩护说,这三种艺术类型已经可以涵盖同时代的世界艺术,它们就代表了艺术发展的基本历程。问题在于,历史事实早就彻底推翻了这个理论模型。黑格尔宣称古典型艺术克服了象征型艺术的缺陷,从而达到了艺术发展的顶峰,但实际上古希腊艺术并不是在古埃及艺术的基础上发展起来的,尽管它在发展的过程中也受到了后者的影响,但它归根到底仍是古希腊文化的产物。更重要的是,象征型艺术并没有为古典型艺术所取代,它在中世纪的宗教艺术中得到了延续,并且在现代艺术中得到了发扬光大。具有讽刺意味的是,象征型艺术在现代的复兴恰恰是以古典型艺术的衰亡为代价的。同样,黑格尔断言浪漫型艺术代表着艺术的衰落和终结,但事实上现代的表现主义、未来主义、达达主义等艺术流派恰恰继承了浪漫主义艺术的遗产。当然,这并不是说古典型艺术反过来被象征型艺术和浪漫型艺术所取代了,而是说不同的艺术类型和风格之间本来

就不存在这种线性的继承和发展关系,因而黑格尔所勾勒的艺术发展模型是根本站不住脚的。

现在的问题是,如果黑格尔的艺术类型学和艺术史理论是难以成立的,那么他的美学观和艺术观是否仍是合理的呢?我们的回答是否定的。很明显,黑格尔的美学观根本上是一种艺术观,他关于美的定义实际上就是从艺术,准确地说是在古典型艺术或古希腊艺术中抽象出来的。他之所以把美界定为理念的感性显现,是因为他主张艺术是理念的感性显现,理想的艺术则达到了绝对理念和感性形式的完美统一。用他的话说,“艺术之所以异于宗教与哲学,在于艺术用感性形式表现最崇高的东西,因此,使这最崇高的东西更接近自然现象,更接近我们的感觉和情感”(《美学》10)。这里所说的“最崇高的东西”,显然是指绝对精神或绝对理念。问题在于,艺术究竟是不是绝对理念和感性形式的统一呢?准确地说,艺术是不是一定要通过感性形式来表现绝对理念呢?正是在这个问题上,暴露出了黑格尔美学观和艺术观的内在本质。在我们看来,他之所以如此强调艺术的感性特征,实际上是因为他所坚持的乃是古希腊以来的模仿说传统。柏拉图认为诗和艺术是通过模仿具体事物而产生的,因此必然具有感性特征。从此以后,这个观点就成了西方艺术理论的基本传统。尽管后来的理论家不断批驳柏拉图关于艺术不具有真理性的思想,然而艺术具有感性特征这一观点却从未动摇。从这个角度来看,黑格尔关于美的本质的命题实际上是模仿说的美学翻版,而他的艺术终结论也可以看作是对诗人下的第二次“逐客令”。

弄清了黑格尔美学观和艺术观的这一渊源,我们就不难发现其错误和局限。黑格尔之所以把古典型艺术看作艺术的理想和顶峰,实际上来自于他对古希腊艺术和古希腊诗学的推崇。这种观点显然有着鲜明的时代烙印,从文艺复兴开始就构成了近代思想的主流。黑格尔虽然身处浪漫主义时代,但他所推崇的作家却是歌德而不是浪漫派,而歌德大力提倡的则是古希腊的古典主义艺术。也就是说,黑格尔实际上是把特定时代的审美趣味和艺术风格提升成了美和艺术的理想形态。这种作法导致他的审美趣味陷于停滞和僵化,无法客观地评价和欣赏浪漫主义等新兴的艺术形态,于是将其贬低为艺术的衰落。这种对于

近代艺术的偏见,与他所承袭的柏拉图和亚里士多德关于哲学高于诗的成见合在一起,促使他得出了艺术必将终结,并且为哲学所取代的结论。

如果我们超越这种艺术趣味的偏好,那么就不得不承认,古典型艺术根本不是什么艺术的理想形态,而是艺术发展的一个特殊阶段和特殊形态而已。在古典型艺术产生之前和之后,世界各地产生了许多其他类型的艺术,这些艺术都具备自己独特的魅力。即以黑格尔所列举的三种艺术类型而论,象征型艺术和浪漫型艺术同样取得了辉煌的成就,它们之间只有审美特征的差异,并无审美价值的高低。由此出发,把古希腊艺术的特征引申为艺术的一般本质,自然也就站不住脚了。黑格尔批评象征型艺术和浪漫型艺术都没有把绝对理念与感性形式完美地统一起来,这恰恰说明这些艺术形态根本就不追求这两者的统一,也就是说感性化只是古希腊艺术的特征,而不是任何艺术的共同本性。那么,艺术的普遍本质究竟是什么呢?这个问题的答案实际上已经呼之欲出了,因为既然感性化不是艺术的普遍特征,那么艺术的本质就只能是对理念的直接表达,也就是理念的直观显现。

## 二

把美和艺术说成是理念的直观显现,这并不是我们的发明,而是黑格尔自己的说法。他曾经说过,艺术“这个形态是对于作为理想的自在的绝对精神的具体直观和表象”,认为“艺术为着必须由它加以创造的直观,不仅一方面需要一种外在的、给予的材料,——主观的意象和表象也都属于这类材料之列,——而且为着精神内蕴的表达,还需要从艺术所必须预感到和掌握到的意义方面来看的种种给予的自然形式”(《精神哲学》372; 373)。不过,这里所说的直观显然指的是感性直观,也就是说感性显现和直观显现在他这里实际上是一回事。

当我们宣称要对黑格尔的美学命题进行改写的时候,显然并不只是要进行一种文字游戏,而是要对直观的含义进行新的界定。我们所说的直观,指的并不是康德以来人们常说的感性直观,而是现象学所谈论的本质直观。这种本质直观指的是通过直观直接把握普遍本质的能力,因而与感

性直观的含义是截然相反的。当黑格尔强调艺术通过感性形式来表达理念的时候,他的意思恰恰是说,艺术只能间接而不是直接地表达理念,因此必然为宗教和哲学所取代。而我们之所以要进行这番改写,就是为了颠覆黑格尔所设置的真理谱系,真正确立审美和艺术的真理性地位。不过,我们并不是要用现象学美学来取代黑格尔的美学,而是要从黑格尔的思想内部挖掘出现象学的资源,从而实现一种内在的思想重构。

黑格尔思想与现象学之间的关联乃是一个复杂而艰深的哲学话题,我们在此不拟涉及。本文所关注的是,黑格尔的直观学说与现象学的本质直观理论之间的联系。这个问题国内学界已经有所触及,邓晓芒、倪梁康等学者都曾梳理过直观学说在西方哲学中的流变过程(邓晓芒 119-25;倪梁康 42-49,46-54)。不过,这些学者大多更关注康德、费希特、谢林的直观学说,对于黑格尔则着墨不多。而在我们看来,黑格尔与胡塞尔的直观学说其实有着更多的相似之处。当然,智性直观这一概念首先是由康德提出来的,但他却主张人类只具有感性直观能力,不具有智性直观能力:“我们的本性导致了,直观永远只能是感性的,也就是只包含我们为对象所刺激的那种方式。相反,对感性直观对象进行思维的能力就是知性”;“知性不能直观,感官不能思维。只有从它们的互相结合中才能产生出知识来”(52)。在他看来,智性直观是一种创造性的认识能力,只有神或“原始存在者”才可能具有。费希特和谢林颠覆了康德的立场,主张人类具有智性直观能力,但却因此赋予了自我以创造性的认识能力,从而走向了先验唯心论。与之不同,黑格尔尽管很少使用智性直观这一概念,但却赋予了直观以独特的认识能力,这种能力既不同于感性直观的接受性,也不同于智性直观的创造性,而是一种“为知性或精神所渗透的直观”,堪称为胡塞尔本质直观学说的前身和雏形。

这种思想出现在黑格尔的《精神哲学》之中。在这本书中,他把主观精神划分为人类学、精神现象学和心理学三个部分,其中人类学的研究对象是灵魂,精神现象学关注的是意识,心理学讨论的则是精神。需要注意的是,他在精神现象学中讨论了感性意识、知觉和知性等意识形式,而关于直观的讨论却出现在心理学中的理论精神部分,也

就是说他这里所说的直观不同于感性意识,而是属于理论精神。所谓理论精神就是理智,因而这种直观就是一种理智直观或智性直观。杨祖陶先生曾经指出,“这里所说的直观不是感性意识的直观,而是具有理性内容的、结合各种规定为一个整体的直观”(33),我以为这可说是一语中的。黑格尔自己的说法是,“提供真实的满足的只是一种为知性或精神所渗透的直观,理性的表象,为理性所渗透的、表现着理念的幻想的创作等等,就是说,认识性的直观、表象等等”(《精神哲学》251)。他还对这种直观活动与感性意识进行了明确的区分:“我们在那种感性意识和直观之间就必须作出这个本质的区别:前者在无中介的、完全抽象的自身确定性中与客体的直接的、分崩瓦解为形形色色方面的个别性相联系,直观则相反地是一种为理性的确实性所充满的意识,这种意识的对象具有这样的规定:它是一个理性的东西,因而不是一个被割裂为好些方面的个别东西,而是一个总体,一个诸规定的充实的集合体”(《精神哲学》262)。从这里可以看出,直观与感性的区别在于,感性只能把握纯粹的个别性,直观则能够把握诸规定的综合,也就是作为整体的对象。显然,这样的直观只能是智性直观。

不过,这种智性直观与胡塞尔所说的本质直观还有着明显的区别,因为后者是一种通过直观把握一般的能力,前者所把握到的则不是这种一般本质,而是带有某种混沌色彩的整体。黑格尔因此认为,直观只是认识活动的起点,它还必须向概念化的思维发展:“必须从单纯的直观走出来,这么做的必然性在于理智按其概念是认识,而直观则相反地还不是在认识的知,因为它本身没有达到对象的实体的内在发展,而反倒是局限于抓住还用外在东西和偶然东西的附属物笼罩起来的、未展开的实体。因此,直观只是认识的开始”(《精神哲学》263)。正是由于这个原因,黑格尔反对谢林那种过分夸大直观作用的作法。他在《精神现象学》的序言中辛辣地讽刺道:“现在有一种自然的哲学思维,自认为不屑于使用概念,而由于缺乏概念,就自称是一种直观的和诗意的思维,给市场上带来的货色,可以说是一些由思维搅乱了想象力所做出的任意拼凑——一些既不是鱼又不是肉,既不是诗又不是哲学的虚构”(47)。

从这里可以看出,黑格尔所说的直观介乎于

康德的感性直观与胡塞尔的本质直观之间,它所把握到的既不是纯粹的个别性,也不是纯粹的一般性,而是带有某种混沌色彩的整体性。不过,黑格尔的直观学说并不仅限于此。他把理论精神划分为直观、表象和思维三个层次,其中表象作为一种理论精神,其功能就在于把直观所把握到的总体加工成一种普遍的表象,因而实际上也是一种智性直观能力。事实上,黑格尔关于表象的理论恰恰构成了他的直观学说的主体部分,并且这些论述与胡塞尔的本质直观学说之间有着惊人的相似性。胡塞尔认为,本质直观必须通过本质变更来进行,而本质变更则需要借助于想象力:“将一个被经验的或被想象的对象性变形为一个随意的例子,这个例子同时获得了指导性的‘范本’的性质,即对于各种变体的开放的无限多种多样的生产来说获得了开端项的性质,所以这种作用的前提就是一种变更。换言之,我们让事实作为范本来引导我们,以便把它转化为纯粹的想象。这时,应当不断地获得新的相似形象,作为摹本,作为想象的形象,这些形象全都是与那个原始形象具体相似的东西。这样,我们就会自由任意地生产各种变体,它们中的每一个以及整个变更过程本身都是以‘随意’这个主观体验模态出现的。这就表明,在这种模仿形态的多种多样中贯穿着一种统一性,即在对一个原始形象,例如一个物作这种自由变更时,必定有一个不变项作为必然的普遍形式仍在维持着,没有它,一个原始形象,如这个事物,作为它这一类型的范例将是根本不可设想的。这种形式在进行任意变更时,当各个变体的差异点对我们来说无关紧要时,就把自己呈现为一个绝对同一的内涵,一个不可变更的、所有的变体都与之相吻合的‘什么’:一个普遍的本质”(《经验与判断》394-95)。这也就是说,本质直观需要以某个感性对象为起点,把它的某种属性作为指导性的范本,然后借助于想象将其变更为某种相似的形象。当这种变更达到足够充分的时候,形象之间的相似性便转化为一种同一性,并作为普遍本质呈现出来。举例来说,我们可以从一朵红色的玫瑰花开始,通过想象将其变更为一块红布、一张红纸,如此等等,最终红色就会作为普遍之物呈现出来。令人惊讶的是,黑格尔也已经具有了类似的思想。他指出,“发生在普遍表象由以被产生出来的表象活动中的抽象,(诸表象

本身已经在它们身上具有普遍性的形式),常常被表达为许多相似意象的一种相互重合,并应以这种方式成为可理解的。为了这种相互重合不完全是偶然碰巧,即无概念的东西,就必须假定相似意象的一种吸引力或诸如此类的东西,这种吸引力同时会是使相似意象的不相似之处互相磨掉的否定力量”(《精神哲学》272)。这段话的意思是说,表象活动能够发现相似意象之间的重合之处,并且把它们之间的差异消解掉,从而抽象出普遍表象来。那么,表象活动是如何做到这一点的呢?黑格尔的回答是想象。他明确指出,“想象力不仅重新唤起存在于它里面的意象,而且使这些意象彼此相联系,并以这种方式把它们提升为普遍的表象”(《精神哲学》273)。

尽管我们并无证据断言胡塞尔的本质直观学说受到了黑格尔的直接启发,但这两种学说之间的相似性显然是毋庸置疑的。我们认为,黑格尔哲学中的这种现象学倾向为我们重构他的思想提供了宝贵的契机。胡塞尔曾经宣称,通过本质直观所把握到的普遍本质就是柏拉图所说的理念:“这个普遍本质就是艾多斯,是柏拉图意义上的理念,然而是在纯粹的意义上来把握的,摆脱了所有形而上学的阐释,因而是这样精确地理解的,正如它在以上述方式产生的理念的‘看’中直接直觉地成为我们的被给予性那样”(《经验与判断》395)。我们认为,这个结论也适用于黑格尔。众所周知,黑格尔认为理念并不是通过人的认识活动被把握到的,而是通过矛盾运动自己显现出来的。在这个过程中,自然与人都是理念显现自身的工具。正是这种思想使他成了一个客观唯心主义者。但如果从现象学的角度来看,理念就应该是通过直观活动呈现出来的,黑格尔所说的普遍表象实际上就是处于直观状态的理念。这样的理念就不再是超验的实体,而是事物的普遍本质。由此出发,黑格尔哲学的思辨本性和形而上学特征就被彻底解构了。

### 三

从这种直观论的角度出发,黑格尔的美学观和艺术观就可以得到全新的阐释和重构。我们且来看黑格尔关于美的完整定义:“真,就它是真来说,也存在着。当真在它的这种外在存在中是直

接呈现于意识,而且它的概念是直接和它的外在现象处于统一时,理念就不仅是真的,而且是美的了。美因此可以下这样的定义:美就是理念的感性显现”(《美学》142)。这里所说的“真”指的是真正的存在。对于黑格尔来说,真正的存在不是具体事物而是概念。人们通常把概念看作对事物普遍性的概括和反映,黑格尔的看法则相反:“我们并不形成概念,并且一般说来,概念决不可认作有什么来源的东西。无疑地,概念并不仅是单纯的存在或直接性。概念也包含有中介性。但这种中介性即在它自身之内,换言之,概念就是它自己通过自己并且自己和自己的中介。我们以为构成我们表象内容的那些对象首先存在,然后我们主观的活动方随之而起,通过前面所提及的抽象手续,并概括各种对象的共同之点而形成概念,——这种想法是颠倒了的。反之,宁可说概念才是真正的在前的。事物之所以是事物,全凭内在于事物并显示它自身于事物内的概念活动”(《小逻辑》333-34)。这段话的意思是说,概念并不是从对事物的抽象中产生的,而是自在自为的,概念就是原初的存在;反过来,事物之所以存在,却是概念活动的产物,是概念把自身加以外在化的结果。黑格尔认为,概念与其外在化出来的事物之间的统一就是理念:“这种整体就是理念。理念不仅是概念的观念性的统一和主体性,而同时也是体现概念的客体,不过这客体对于概念并不是对立的,在这客体里,概念其实是自己对自己发生关系”(《美学》141)。当然,这并不是说理念是概念活动的结果,相反,概念的运动乃是理念显现自身的方式。由于理念首先就体现为概念,因此理念必然是真的。概念的外化产生了具体事物,但事物相对于概念来说毕竟是一种异质的存在,只有当事物能够充分地表达概念的时候,两者才能达到彻底的统一。这时,理念就既是真的,也是美的了,或者说,理念就以美的方式显现出来了。由于任何事物都必然具有感性形式,因此美就成了理念的感性显现。

从上面的分析可以发现,黑格尔之所以把美看作理念的感性显现,是因为他主张理念不能直接显现自身,必须以具体事物为中介间接地显现出来,因此美就成了理念显现自身的一个中间阶段和环节。但如果从现象学的直观理论出发,上述定义就可以得到全面的改写:概念或理念并不

是在具体事物之前存在的先在的实体和本原,而是在对具体事物的直观之中被给予和被呈现的,这种处于直观状态的理念就是美,因而美是理念的直观显现。这里的关键问题显然在于,何以断定在直观中显现的理念就是美呢?要想回答这一问题,就必须重新回溯到黑格尔的美学观和艺术观。我们曾经指出,黑格尔的美学观来自于他的艺术观,他之所以认定美是理念的感性显现,是因为他主张古典型艺术乃是美的典范,而这种艺术的特点就在于把感性形式与理念完美地结合起来了。但如果我们突破这一藩篱,就会发现通过感性形式来表达理念并不是艺术的必然选择,也不是理想的艺术形态,相反,各种艺术的共同特征都在于对理念的表达,至于这种表达是否借助于感性形式,则是一种偶然的选择。那么,艺术如何能够不借助于感性形式来表达理念呢?显然只能通过直观。因此,美是理念的直观显现。

或许有人会说,这种观点岂非必然导致艺术的抽象化,从而把抽象艺术当成艺术的理想?现代艺术的发展似乎也为此提供了佐证。这种艺术从产生之日起就争议不断,其中最为人所诟病的就是其抽象化趋势。以绘画艺术为例,自从印象派绘画抛弃了古典绘画的再现手法之后,历经表现主义、立体主义、抽象主义、抽象表现主义,现代绘画在抽象化的道路上越走越远,变得几乎令人无法理解。许多人因此断言,抽象化导致了绘画艺术的终结。阿瑟·丹托的艺术终结论就是由此出台的。在他看来,现代艺术变得如此晦涩难懂,以至于必须借助于一定的艺术理论和艺术哲学才能得到理解。他因此认为,艺术已经自发地让位于艺术哲学了,从而使黑格尔关于艺术终结的预言变成了现实:“黑格尔惊人的历史哲学图景在杜桑作品中得到了或几乎得到了惊人的确认,杜桑作品在艺术之内提出了艺术的哲学性质这个问题,它暗示着艺术已经是形式生动的哲学,而且现在已通过在其中心揭示哲学本质完成了其精神使命。现在可以把任务交给哲学本身了,哲学准备直接和最终地对付其自身的性质问题。所以,艺术最终将获得的实现和成果就是艺术哲学”(15)。对此我们认为,把直观化和抽象化挂起钩来实际上是一种误解。其原因在于,直观活动本来就包含感性直观和智性直观两种形式,而且在现实的认识活动中,这两种直观形式本来就是联系在一起的。胡塞尔就强调,本质直观或范畴

直观必须奠基于感性直观:“所有范畴行为的直观性充实[……]都奠基于感性行为之中”(《逻辑研究》Vol. 2. pt. 2. 5)。当然,对于这两种行为之间的关系,现象学家之间存在着许多不同的看法,海德格尔就反对把任何行为都回溯到感知活动。然而无论如何,这两种直观行为之间存在着密切的关联。当它们联系在一起的时候,智性直观所把握到的一般本质总是以某种方式与感性直观所把握到的个别性结合在一起,自然就不会导致抽象化。只有当智性直观与感性直观剥离开来,将其直观到的一般本质直接呈现出来的时候,才会产生抽象化的结果。当我们宣称美是理念的直观显现的时候,意思是说美是通过智性直观显现出来的理念,但这种理念完全可以以各种方式与感性直观所把握到的感性形象结合在一起。那么,这岂不是又回到黑格尔的立场上去了吗?断非如此,因为黑格尔的观点是感性形式与理念结合得越完美,艺术作品的审美价值就越高。我们则认为,艺术的根本价值取决于它是否传达了被直观到的理念,至于这种传达是否借助于感性形式,或者说理念与形式结合得是否紧密,并不能决定艺术的价值。从这个意义上来说,黑格尔所罗列的三种艺术类型之间并不存在价值的高低。进一步来看,艺术形态其实远远不止这三种类型,从纯粹的抽象到纯粹的感性之间存在着一个无限广阔的艺术场域,在这个场域之中存在着无限多样的艺术类型,它们之间只存在艺术风格的差异,不存在审美价值的等级。任何一种风格,当其达到完善和巅峰的时候,都能够创造出理想的艺术,都能够成为不可超越的典范。把古希腊艺术视为艺术的理想和范本,进而断言现代艺术必然走向衰落和终结,是一种虚妄的理论偏见。

进而言之,黑格尔把哲学置于艺术之上,认为艺术必然为哲学所取代的观点也就站不住脚了。他之所以把艺术置于真理谱系的最低端,是因为他断言艺术必须以感性形式来表达理念。但如果我们把美看作理念的直观显现,艺术的这种缺陷自然也就荡然无存了。当然,大多数艺术所采取的仍然是感性化的方式,但这种感性化是建立在直观化的前提之上的,也就是说艺术活动首先是一种智性直观,只有当艺术家已经通过直观把握到了普遍的理念,艺术创造才获得了真正的起点。有人或许认为这必然导致艺术的概念化,也就是人们常说的“主题先行”,但其实这种担忧是不必



要的,因为主题先行的弊端在于这主题是以抽象概念的形式出现的,也就是说艺术家在创作之前先通过知性的思维产生了抽象的概念,然后用这概念来规范创作,其结果必然是把艺术形象变成抽象概念的图解,这当然是违背艺术规律的。理念先行则不然,因为这理念是以直观的方式被把握到的,并且始终以直观的方式存在于作家的心灵之中,因而并不会扭曲作家的艺术思维。反过来,如果一个作家缺乏这种智性直观能力,只具有纯粹的感性直观能力,所创造出来的形象只具有个别性而不具有普遍性,那么这样的作品也是毫无艺术价值的。因此,智性直观能力才是艺术家最重要的创作才能,是艺术天才的根本体现。另一方面,也只有艺术家才具备最敏锐、最完善的智性直观能力,康德宣称只有艺术家才当得起天才之名,其原因也正在这里。

既然理念是通过智性直观显现出来的,而艺术和审美则是智性直观的最重要方式,那么艺术就在真理的谱系上拥有了不可替代的位置。哲学不仅不能替代艺术,还必须以艺术为前提和基础。这是因为,哲学家要想掌握真理,也离不开智性直观能力,这种能力当然并非艺术家所独有,但却无疑以艺术家的禀赋最为卓越。这就是为什么哲学家经常能从艺术作品中得到宝贵的启发。尼采曾宣称,他从陀思妥耶夫斯基的作品中得到的心理学洞见比所有的哲学著作都多,海德格尔后期的思想转向与其对荷尔德林、梵高等艺术家作品的解读也是分不开的,就连黑格尔本人也时常援引歌德、席勒的洞见,表明这是一种十分普遍的现象。黑格尔之所以认为哲学高于艺术,是因为他主张概念化的思维是比智性直观更高的认识能力:“完美的认识只属于用概念进行认识的理性的纯粹思维;只有那个提高到了这种思维的人,才拥有一个完全确定的、真正的直观;只有在他那里直观才是他的完全发展了的知识重新压缩到里面去的纯真的形式。在直接的直观里在我面前虽然有整个的事情;但只有在回复到简单直观形式的、全面展开了的知识里事情才作为一个自身内划分了的、系统的总体呈现在我的精神面前”(《精神哲学》263)。但这只是一种思想偏见,是从古希腊开始的哲学与诗之争的历史回声。黑格尔处在近代理性主义的高峰时代,因此能够充满自信地为哲学代言。然而历史已经证实这一断言是何等

的虚妄!黑格尔所宣告的哲学的凯旋不仅没有如期而至,随之出现的反而是哲学的危机,而且具有讽刺意味的是,这一危机的种子恰恰是由黑格尔自己种下的,他对于形而上学和理性主义的复辟不仅未能重塑哲学的辉煌,反而激起了一个非理性主义的潮流,这一潮流最终使哲学在二十世纪陷入深重的危机,以致海德格尔发出了哲学终结的断言。当然,在这个连历史都“终结”了的后现代社会中,艺术也挣扎在困境之中,毫无理由对哲学的遭际幸灾乐祸。无论如何,哲学的命运与艺术是息息相关的,艺术一旦终结,哲学也必然成为陪葬品,因为哲学必须扎根于艺术。像黑格尔和阿瑟·丹托那样,试图让哲学的旗帜在艺术的墓地上高高飘扬,注定是一种无法实现的奢望。

#### 引用作品[ Works Cited ]

- 阿瑟·丹托:《艺术的终结》,欧阳英译。南京:江苏人民出版社,2001年。
- [ Danto, A. . *The End of Art*. Trans. Ouyang Ying. Nanjing: Jiangsu People's Publishing house, 2001. ]
- 邓晓芒:“康德的‘智性直观’探微”,《文史哲》1(2006): 119-25。
- [ Deng, Xiaomang. “A Probe into Kant's ‘Intellectual Intuition’” *Literature, History and Philosophy* 1 (2006): 119-25. ]
- 黑格尔:《精神现象学》上卷,贺麟 王玖兴译。北京:商务印书馆,1996年。
- [ Hegel, G. . *Phenomenology of Mind*. Vol. 1. Trans. He Lin and Wang Jiuxing. Beijing: The Commercial Press, 1996. ]
- :《精神哲学》,杨祖陶译。北京:人民出版社,2006年。
- [ — — —. *Philosophy of Mind*. Trans. Yang Zutao. Beijing: People's Publishing House, 2006. ]
- :《美学》第一卷,朱光潜译。北京:商务印书馆,1991年。
- [ — — —. *Aesthetics*. Vol. 1. Trans. Zhu Guangqian. Beijing: The Commercial Press, 1991. ]
- :《小逻辑》,贺麟译。北京:商务印书馆,1980年。
- [ — — —. *Shorter Logic*. Trans. He Lin. Beijing: The Commercial Press, 1980. ]
- 胡塞尔:《经验与判断——逻辑谱系学研究》,邓晓芒 张廷国译。北京:三联书店,1999年。
- [ Husserl, E. . *Experience and Judgment: Investigations in a Genealogy of Logic*. Trans. Deng Xiaomang and Zhang Tingguo. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 1999. ]

——:《逻辑研究》第二卷第二部分,倪梁康译。上海:上海译文出版社,1999 年。

[ - - - . *Logic Research*. Vol. 2. Pt. 2. Trans. Ni Liangkang. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 1999. ]

康德:《纯粹理性批判》,邓晓芒译。北京:人民出版社,2004 年。

[ Kant, I. . *Critique of Pure Reason*. Trans. Deng Xiaomang. Beijing: People's Publishing House, 2004. ]

倪梁康:“‘智性直观’在东西方思想中的不同命运”,《社会科学战线》1(2002):42-49;2(2002):46-54。

[ Ni, Liangkang. "The Different Fates of 'Intellectual Intuition' in the Eastern and the Western Thoughts." *Social Science Front* 1 (2002):42-49;2 (2002): 46-54. ]

杨祖陶:“精神哲学·译者导言”,黑格尔《精神哲学》,杨祖陶译。北京:人民出版社,2006 年。

[ Yang, Zutao. "Translator's Preface." *Philosophy of Mind*. By G. Hegel. Trans. Yang Zutao. Beijing: People's Publishing House, 2006. ]

(责任编辑:王嘉军)

## 《现代中文学刊》2013 年第 3 期目录

演 讲	
罗曼·罗兰与文化世界主义 .....	李欧梵
上海新时期以来文学研究	
当代先锋文学与都市现代主义——《孙甘露研究资料集》编后记 .....	郭春林
谍战小说与当代中国的情感结构:从麦家、龙一到小白 .....	卢 冶
只是建筑——对陈丹燕《成为和平饭店》的一种空间解读 .....	张 冰
台湾文学研究(二)	
陈映真的第三世界(下) .....	陈光兴
——1950 年代台湾左翼分子的昨日今生	
诗人批评家:症弦诗学初探 .....	陈义芝
想象海洋:试论建构“在地”海洋文学的几种可能 黄宗洁	
批 评	
与耽美派相对立的颓废派——1923 年的周作人和徐志摩、陈源 .....	伊藤德也
当代出版制度的建立与文学生产 .....	王秀涛
生活在他方——重读路遥的《人生》 .....	黄文倩
学术随笔	
杂乱的工作,纷扰的事——沈从文在 1952 至 1956 年 .....	张新颖
余华《十个词汇里的中国》对谈 .....	刘 晓、文贵良
史 料	
《水调歌头》“同心朋友”究为谁? .....	韩 颖
——胡适、陈衡哲 1933 年北美行踪考	
施蛰存佚诗小辑及散文《纪梦》 .....	杨新宇
周扬简谱初编(二) .....	吴 敏
书 评	
艾青研究的新进展 .....	左怀建
——评叶锦著《艾青年谱长编》和《还艾青一个清白》	
回 应	
小说《泡沫》不是柳青的作品 .....	吴心海