
January 2023

A Probe into the Origin of Kunstwissenschaft

Shuyuan Wan

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

Recommended Citation

Wan, Shuyuan. 2023. "A Probe into the Origin of Kunstwissenschaft." *Theoretical Studies in Literature and Art* 42, (6): pp.49-64. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol42/iss6/7>

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.

A Probe into the Origin of Kunstwissenschaft

论艺术学发源之真相

万书元

摘要:艺术学(Kunstwissenschaft)无论是作为一个学术概念,还是作为一个学科概念,它的发生学真相,都与当下中外学者的研究结论大相径庭。艺术学的创始人既非费德勒,也非谢林,而是温克尔曼。一般艺术学的创始人既非齐美尔曼,也非德索,而是由经济学家荣格-斯蒂林最先提出,由谢林丰富和完善。艺术学研究的实践,也是由温克尔曼创始,由赫尔德发展,由谢林总其大成。总之,艺术学从概念的提出,到其学术和学科内涵的丰富和完善,从整个学科体系的建构,到其研究实践的系统性示范,可以说,到19世纪初谢林在耶拿大学讲授《艺术哲学》时,都已经全部完成了。温克尔曼、赫尔德和谢林通过不到半个世纪的学术接力,不仅合力完成了一般艺术学的理论的系统化建构,巩固了艺术学的学科基础,而且也开创了非思辨、思辨以及思辨与非思辨兼具这样三种研究范式。谢林虽然算不上艺术学的创始人,却是艺术学历史上唯一在理论和实践两方面都取得了卓越成就的学术大师,直至当今,依然无人超越。

关键词:美学; 艺术学; 艺术哲学

作者简介:万书元,文学博士,同济大学人文学院教授,主要从事艺术学理论、艺术哲学和城市文化方面的研究。通讯地址:上海杨浦区四平路1239号同济大学人文学院,200092。Email: yishumeixue@126.com。

Title: A Probe into the Origin of *Kunstwissenschaft*

Abstract: The genesis of *Kunstwissenschaft*, as an academic idea or a disciplinary concept, is quite different from what the current scholarship has concluded. The founder of *Kunstwissenschaft* was neither Konrad Fiedler nor Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, but Johann Joachim Winkelmann. The first person who proposed *allgemeine Kunstwissenschaft* was neither Reinhard Zimmermann nor Max Dessoir but Johann Heinrich Jung-Stilling and it was then improved by Schelling. The academic practice of *Kunstwissenschaft* was conducted by Winkelmann first, developed by Johann Gottfried Herder, and perfected by Schelling. In short, by the time Schelling delivered his lectures on *The Philosophy of Art* at Jena University in the early nineteenth century, he had proposed the concept of *Kunstwissenschaft*, mapped out its academic and disciplinary field, constructed the entire disciplinary system, and demonstrated the mode of research practices. Within less than half a century, Winkelmann, Herder and Schelling not only systematically constructed the theory of *allgemeine Kunstwissenschaft* and consolidated its disciplinary foundation, but also created three research paradigms: — non-speculative, speculative, and the combination of both. Although Schelling did not propose the concept of *Kunstwissenschaft*, he was definitely the only academician in the history of *Kunstwissenschaft* studies who has made outstanding achievements in both theory and practice.

Keywords: aesthetics; *Kunstwissenschaft*; philosophy of art

Author: Wan Shuyuan, Ph. D., is a professor in the School of Humanities, Tongji University. His research interests include *kunstwissenschaft*, philosophy of art and urban culture. Address: School of Humanities, Tongji University, 1239 Siping Road, Yangpu District, Shanghai 200092, China. Email: yishumeixue@126.com.

马采在《从美学到一般艺术学》一文中指出,艺术学(Kunstwissenschaft)^①是“由距今一百多年前德国艺术学者菲特莱奠定了其作为一门特殊科学的基础,后来又由特京瓦[德索]和乌铁茨赋予其一个特殊科学的体系”(1)。最初“提出艺术学必须独立成为一门学科的,是菲特莱[费德勒]”(2)。马采还说,在费德勒之前,“谢林已经于1802—1803年间在耶拿大学的《艺术哲学讲演录》中,对于艺术的组织进行了根本的研究。故艺术体系学的创始人可说是谢林”(10)。在这里,马采提出了一个艺术学发生和发展的三段论,即19世纪初由谢林创立艺术学体系概念,19世纪后期由费德勒强力倡导和推进,20世纪初再由德索等人建立起一般艺术学学科。这一说法,显然已经成为当下中国艺术学界普遍采信权威说法。

其实,马采的这一说法源自前哈勒大学的教授乌提兹。乌提兹曾于1922年在《一般艺术学概论》一文中提醒艺术学同仁,艺术学能够发展到当时那么火热的局面,必须感恩费德勒,因为正是“费德勒开启了艺术学的新时代”(Utitz, *Kant Studies* 14)。早在20世纪初,乌提兹就曾在多个场合表达过类似观点(Utitz, *Le problème d'une science générale de l'art*),且影响很大,以致“费德勒是艺术学之父”在艺术学领域成为一句颇为时髦的流行语。

由于德国没有专设的艺术学学科,且又是艺术学的原产地,德国学者们犯一点“睫在眼前常不见”的迷糊,完全可以理解。^②但是,对拥有专设的艺术学学科的中国艺术学界来讲,我们的学者们无论是一味因循旧说,还是采取“道为身外更何求”的姿态对这一学科的来龙去脉既往不“究”,这无论如何都是说不过去的。

一、温克尔曼与艺术学之发端

尽管从知识背景角度,我们可以将艺术学的源头上溯到老普林尼甚至更早,但从这一概念的提出到研究的起步,我们还是必须也只能从温克尔曼及其《古代艺术史》开始。

温克尔曼(Johann Joachim Winckelmann)1717年出生于德国小城斯滕达尔的一个鞋匠世家。这位连上小学都要申请赞助的穷家子弟,本来是

艺术无缘的。但是,在知识渊博、和善慈爱的老师的教育和引导下,温克尔曼在中学时期就立下了研究希腊艺术的远大志向。

1738年,出于家庭经济的原因,温克尔曼不得不进入哈勒大学神学系。幸运的是,哈勒大学是德国最早倡导学术自由和教学自由的大学。而且,就在温克尔曼进入大学的前一年,被伏尔泰称为“德国学者的王冠”(Disselkamp and Testa, eds. 6)的鲍姆嘉通刚刚担任了哈勒大学的编外教授。虽然鲍姆嘉通于1739年底离开哈勒大学另谋高就,温克尔曼却正好逮住机会修完这位年轻教授开设的三门课程,即古代哲学、形而上学的逻辑与历史及哲学百科。应该说,与鲍姆嘉通的相遇,既是温克尔曼得以跨专业满足自己的学术志趣的一次难得的契机,也是他学术生涯的一个重要转折点。

虽然在此期间,鲍姆嘉通的《美学》第一卷还没有出版,但是他1735年出版的《哲学沉思录》已经给他带来了不小的学术声誉。一个年仅21岁的青年人,在一篇硕士学位论文中提出要建立一个与伦理学和逻辑学并列的新学科——美学学科,这种勇气和胆略实在是不同凡响。正因为如此,这个曾经在孤儿院接受教育、与温克尔曼有着同样坎坷的经历的学术新星一登上大学讲坛,就吸引了青年学子们崇拜的目光。

许多学者往往更关注鲍姆嘉通后来出版的《美学》(1—2卷)(1750—1758年)。该书在学术上确有开创性贡献,因为鲍姆嘉通的整个美学思想体系都体现在其中了。但他关于美学和美学学科的创新性观点,却是首先在《哲学沉思录》中提出的。不仅如此,鲍姆嘉通还在这部书中,引发了一个在贺拉斯《诗艺》中滥觞的古老的议题,即诗与画的关系这个元美学和元艺术学问题。从诗与画的关系,又引申出听觉与视觉孰优孰劣的问题。因此,鲍姆嘉通不仅在美学学科上有开创之功,在艺术批评和艺术学研究方面,也起到了承前启后的作用——至少是前承法国学者杜波(Jean-Baptiste Du Bos)的《对于诗歌和绘画的批评思考》(*Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 1719年),后启温克尔曼的《古代艺术史》和赫尔德的《批评之林》。所以赫尔德说:“性情平和的鲍姆嘉通以其罕见的近乎可怕的精确性,在并非刻意为之且在不知不觉的情况下,不仅

成为一个严苛的批评流派之父,而且也成为德国美学和艺术之父。”(Herder, *Briefe zu Beförderung der Humanität* 149-150)

赫尔德的评论总体是到位的。但他说鲍姆嘉通是“并非刻意为之且在不知不觉的情况下”(Herder, *Briefe zu Beförderung der Humanität* 149-150),却并不准确。因为,鲍姆嘉通发明美学或“感性学”这一概念并创建这一学科,既非心血来潮,也非误打误撞,确实是“刻意为之”。当然,欧洲学术经验的积累和知识生产方式的改变,时代的科学精神的召唤,哲学家沃尔夫等人的引领,乃至由欧洲近代知识危机引发的学科分类需求的驱动,这些外部因素,都可成为鲍姆嘉通命名和建构美学学科的基础条件。但是,鲍姆嘉通内在的创新意识却是至为关键的因素。因为,鲍姆嘉通是以学科补位的思路,通过在伦理学和逻辑学之间的狭小缝隙中打楔的方式,为美学找到合适的位置的。值得注意的是,这一行为本身也具有颇为微妙的美学意义。因为鲍姆嘉通是按照知、情、意这样一个知识范畴序列来对应逻辑学、美学和伦理学的,这里所包含的逻辑上的严密性、词与物之间的对称性、感觉上的和谐性,使鲍姆嘉通的学术思维具备了浓厚的形式感,也可以说是对他的“美学是优美地思考的艺术”(ars pulchre cogitandi)的定义的一个注脚(Baumgarten 3)。

鲍姆嘉通在哈勒大学开设的哲学百科全书(philosophische Enzyklopädie)课程,对我们了解鲍姆嘉通,同时评估温克尔曼从鲍姆嘉通那里受到的启示,也具有非常重要的意义。这本书,除了哲学类词条如伦理学、心理学、生理学、美学、文献学、类型学、词汇学、音韵学等之外,还包含大量自然科学词条,比如数学、气象学、植物学等。通过这本书,我们可以更直观地看出这位二十岁出头的青年教授在知识的博洽、学术的敏感与学科的预见性方面,已经达到了怎样的高度。

温克尔曼听了鲍姆嘉通的三门课,最受益的课程很可能就是这门哲学百科。据说,他在十年之后,即1748年,还曾利用外出旅行的间隙,专门探访了鲍姆嘉通(Disselkamp and Testa, eds. 7),说明这个老师——他的学术上的重要领路人,在他的心目中是有相当的分量的。

由于哈勒大学选课自由,图书馆藏书丰富,再

加上温克尔曼勤学好思,等到大学毕业时,温克尔曼在语言、历史、文学和艺术甚至在图书版本学和古物鉴定学方面已经打下了非常扎实的基础。只是由于家庭的原因,大学毕业后,他还是不能直接从事自己向往已久的艺术研究。直到1848年,他应邀到纳特尼茨担任著名历史学家布瑙(Bünau)伯爵的图书管理员,才真正能够定下心来,一方面大量地阅读和写作,一方面频繁地到文物市场鉴赏古董。他的第一篇文章就是在这一时期完成的。1754年,温克尔曼为了获得到罗马从事古代艺术研究的机会而被迫皈依天主教。这一举动虽然在当时和后来饱受抨击(包括尼采激烈的批评),但是,对于一个出身贫苦又想从事艺术这项贵而雅的研究工作的年轻人来说,这本来就是一种无奈的选择;事实证明也是一个明智而正确的选择。因为他终于在1755年到达罗马,实现了自己的梦想,并且在1764年完成了他的皇皇巨著《古代艺术史》。

说温克尔曼的《古代艺术史》和鲍姆嘉通的《哲学沉思录》一样,从理念的意义上创立了一个学科——艺术史学科,估计不会有任何人提出异议。因为《古代艺术史》和鲍姆嘉通后来出版的《美学》一样,也是这个学科的开山之作。歌德说:“温克尔曼就像哥伦布一样,他不是发现新世界,而是预示了一个新世界的即将到来。”(温克尔曼 244)黑格尔赞许温克尔曼“在艺术领域里替心灵发见了一种新的机能和新的研究方法”(黑格尔 78—79)。他们显然都是赞许温克尔曼在新的时代,在人文科学领域,为艺术史开辟了一个新世界,因此将他与发现新大陆的哥伦布相提并论。但是,被很多中外学者视为艺术学的开山祖师的谢林却另有一套说法。他认为温克尔曼不只是开辟了艺术史这个新世界,他其实还是“一切艺术学之父”(Schelling, *Philosophie der Kunst* 557)。

显然,这里的“一切”,至少包含了四个领域:第一,当然是艺术史;第二,古典考古学或艺术考古学;第三,应该是指美学,因为温克尔曼的《古代艺术史》一直也是西方美学史研究绕不过去的一部重要著作,但是,有鲍姆嘉通在前,说温克尔曼是美学之父,并不合适;第四,只能是艺术学了。

我们不能不佩服,作为一位著名的哲学家,谢林竟然能够如此细心。因为温克尔曼确实和他的

老师鲍姆嘉通一样,充当了一个学科概念的发明人。^③在《古代艺术史》中,他第一次运用了“Kunstwissenschaft”这个概念。

必须指出的是,国内美术史界通常把“Kunstwissenschaft”翻译为美术学,虽然这种译法并非完全站不住脚,但极易产生误会。因为在20世纪之前,美术概念和艺术概念的内涵大体是一致的。在狄德罗和达朗贝尔主编的《百科全书》(*Encyclopedie*, 1751—1765年)的“序言”中,达朗贝尔明确界定,美术包含绘画、雕塑、建筑、诗歌和音乐等形式;而且还与“纯文学”(belles-lettres)联系在一起。在法国,“纯文学”是指文学、修辞、诗歌艺术的总体(d'Alembert 35, 39)。这就意味着,在当年那个特定语境下的美术学,其研究范围不仅可以等同于,甚至有可能大于当今的艺术学,与当今的美术学不可同日而语。因为当今的美术学,只限于造型艺术。

在《古代艺术史》第四章第二节“着衣人像的表现形式”的小结“本研究对艺术创作和艺术学的意义”(Die Bedeutung dieser Betrachtung für Kunstschaffen und Kunstwissenschaft)这个标题中,“艺术学”首次在这里赫然现身。

温克尔曼这段只有区区1430个字符的文字,只是“着衣人像的表现形式”这个部分的小结。他并没有对艺术学概念作任何阐释,只是强调三点:第一,在着衣人物雕塑的研究方面,艺术专家比艺术家更有用武之地。第二,衣服与裸体的关系,犹之乎思想的表达形式与思想本身的关系。找到思想比找到其表达形式更容易;描绘衣服比描绘裸体更难。但技艺高超的希腊艺术家更愿意创作姿态优雅的着衣雕塑(说明希腊雕塑家艺高人胆大)。第三,裸体雕塑同质化水平较高,而着衣雕塑则注重个性化和差异性,较少同质性,因而属于艺术领域中的一个值得研究的重要方面(Winckelmann 179)。

如果我们只拘泥于“艺术学”概念出现的这个局部,我们就只能从温克尔曼的这一小段文字中寻找有关艺术学的微言大义。虽然并非一无所获,但是说服力多少有些不足。

如果我们对《古代艺术史》这部著作作一个全面的考察,就很容易为这个看似突兀的“艺术学”标签找到其生成逻辑和学理意涵。

温克尔曼在《古代艺术史》序言中曾经表白:

我所写的古代艺术史,不仅仅是诠释艺术的年代更迭和艺术的变化,我是在更宽泛的意义上,在希腊语意义上使用“Geschichte”(历史)这个词,我是要作一个系统的尝试[……]不过,不管从哪个方面看,挖掘出艺术的本质都是我突出的目标。(Winckelmann 11)

这完全可以视为一段艺术学的宣言。赫尔德甚至认为这是现代学术史上极为罕见的一则学术广告(Herder, *Philosophical Writings* 257)。温克尔曼在这里表达了四层意思(也可视为艺术学研究的四大原则):第一,要颠覆常规的艺术史的写法,他关注的重点将不再是历史的变迁与艺术的变化;第二,他运用的历史概念,并非常规的概念,而是更宽泛的、具有希腊语“ιστορία”含义的概念,也就是说,除了意指历史之外,还可以包含观察、知识与科学(或叙述方式、故事模式和风流逸韵)等内容(257);第三,他要尝试一种系统的研究方法,这与第二点密切相关;第四,这是最重要的,就是挖掘艺术最本质的东西。

在温克尔曼之前,撰写过艺术史并有可能对温克尔曼产生影响的有两位。一位是意大利的瓦萨利,算是温克尔曼的外国老前辈;另一位是德国本土画家兼学者约阿希姆·冯·桑德拉特(Joachim von Sandrart),他在1679出版的《德国建筑、雕塑和绘画艺术学派》中,首次对多国艺术家及其艺术风格进行了详细的记录与评述,这也是第一部德语艺术史。瓦萨利的特点是把画家置于时代的大背景下来为艺术家立传;桑德拉特采用了类似的写法,但大大突破了标题所规定的国家界限。因此,这两人的艺术史正好就是温克尔曼必欲打破的“历史变迁与艺术变化”的叙述模式。

温克尔曼的《古代艺术史》也可以说是一部“名不符实”或“实过于言”的著作,因为它并非严格意义上的艺术史,而是艺术学理论的滥觞之作。它没有为任何一位艺术家立传,也没有关于任何作品的线性的年代学考订。诚如菲利普所说:“温克尔曼通过流畅而空灵的文字和他锤炼出的一套叙事方式,尝试了范式转变,力求使其文本也能达到艺术作品的那种完善的境界,从而使古代

绘画诗学(Ekphrasis,也译作“艺格赋词”)焕发出新的生命。”(Filippi 233)

不过,温克尔曼的范式的改变,还远远不只是语言上的和叙述上的改变这么简单。可以说,温克尔曼是在揭示艺术的本质这一核心目标下,以一整套审美评价体系(诸如高贵的单纯与静穆的伟大)为参照标准,在一种系统性的、整体性的、立体的研究框架(诸如对艺术的生物学生长模式的诠释与艺术盛衰规律的构拟)中,来完成对古代艺术的理论的建构,而非客观事实的记录。

尽管作为一种原创性的、开拓性的尝试,温克尔曼的艺术学研究并不完美。但是,他毕竟播下了艺术学的种子,确立了艺术学研究的基本原则,且最早尝试了艺术学的理性与感性兼容的系统化研究路径。这种创始之功,我们是绝不应该忽视或者遗忘的。

温克尔曼本来还可以为艺术学理论发展作出更大的贡献,只因他不幸在错误的时间和错误的地点邂逅了他的贪婪而狠毒的旧邻居^④,他的生命的刻度就永远地停在了51岁这个位置,实在令人唏嘘感叹。

二、赫尔德的感官分类学与艺术学研究范式的革命

约翰·哥特弗雷德·赫尔德(Johann Gottfried Herder, 1744—1803年)是德国近代史上的一位颇有影响的重要人物,既是哲学家,又是神学家,同时是语言学家、文学家、美学家,还是艺术学家。在艺术学的创始阶段,赫尔德扮演了承前启后的关键角色——前承温克尔曼,后启谢林,是艺术学最有力的推动者。

赫尔德在《批评之林》第三卷中,在谈到钱币学研究的基本原则时,间接引用了德国古钱币学学者和美学家克洛兹的一段话:

[……]有些人看到钱币时首先想到的是炫耀其博学,并且这种倾向会与他们称之为品味的东西交织在一起;有些人一看到钱币立刻就明白其艺术技法,并且(以现在人们称之为“Kunstwissenschaft”或艺术品位的方式)对钱币的图案加以品评,如果他们具有

活跃的精神,还会为上面的艺术形象感到愉悦;最后,还有些人首先看到的是美,而并不是要做学问,也无意创造艺术名作。(Herder, *Kritische Wälder*. Bd. 3 31)

赫尔德引用的这段话,除了隐晦地表达了他对克洛兹的硬币美学的不屑之外,也透露出一个非常重要的信息,即,艺术学这个概念,自从1764年由温克尔曼提出,到赫尔德出版《批评之林》的1769年,在这四五年间,已经在学术界传播开来了。因为赫尔德借克洛兹之口,不仅很随意,甚至有点心不在焉地把“艺术学”和“艺术品味”等量齐观,而且还用了“现在人们称之为”的句式,说明“艺术学”在当时的德国,至少在学术界,已经成为比较时髦的概念了。无独有偶,被耶鲁大学托马斯·克里斯滕森(Thomas Christensen)誉为“站在历史的重要关头”(Koch and Sulzer 5)的哲学学者苏尔寿(Johann Georg Sulzer)在他于1771—1774年出版的两卷本《美术百科全书》中,两次提到艺术学一词,两次也都是以很随意的、顺带的方式提出来的。

细心的读者会发现,赫尔德只有一次正面提及艺术学,此后再也没有提及这一概念。那么,赫尔德只是与艺术学发生了一次不期然而然的“偶遇”吗?

显然不是。赫尔德虽然没有再提“Kunstwissenschaft”一词,但这并不意味着他忽视或者忘记了艺术学。事实上,他的《批评之林》和《论雕塑》从来就没有离开过艺术学这一中心。只是就赫尔德的偏好来说,他更喜欢用“美学”来指代“艺术学”。^⑤(在赫尔德的术语系统里,“艺术学”“艺术理论”和“美学”是具有同等意涵且是可以替换的。)如果我们能够建构一种历史的同一感,还原到赫尔德时代特定的语境,是不难理解赫尔德的这种选择的。因为,无论从起源还是发展的角度来看,艺术学与美学这两个学科注定是你中有我、我中有你、难解难分的。弗洛里希(Fröhlich)直到1831年,还在维尔茨堡大学开设“作为艺术学的美学”的课程,艺术学的旗手德索在1906年左右出版的著作以及杂志仍然都取名为《美学与一般艺术学》,而美学家福克尔特在1924年—1926年出版的《美学体系》中则宣称,

艺术学通常被视为“先验美学的出发点和定位点”(Volkelt 50)。

当然,赫尔德所说的美学,并不是一般人所理解的哲学美学,而是具有特定内涵的、“自下而上”(von unten nach oben)的美学。赫尔德的意图很明显,就是明“修”美学之“栈道”,暗度“艺术学”之“陈仓”。这里的“修”不仅带有对鲍姆嘉通的美学理论的“继承”和“拓展”之意,更有对他的美学进行“修正”和“重新定位”之意。

赫尔德对鲍姆嘉通创建美学这一学科的功绩一直是给予充分肯定的。他还专门写了《永远感念鲍姆嘉通》一文来向鲍姆嘉通致敬。但是,他也毫不留情地指出了鲍姆嘉通美学理论中存在的问题。赫尔德指出,鲍姆嘉通的美学,首先是名实不符,表里不一。他说:鲍姆嘉通的美学“不是它的名称所昭示的那样,是美学——感觉科学的美学。它汲取的原始资源根本不是希腊的情感、美的直觉和内在情感,而是思辨”(Herder, *Selected Writings* 41)。也就是说,在赫尔德看来,鲍姆嘉通虽然声称他的美学是“感性学”或“感性知识的科学”,实际上仍然还是一种忽视“情感”、忽视艺术直觉和“内在情感”的“思辨”的科学。因为,“在鲍姆嘉通这里,我们经常看到一些主要命题从高处降落下来,然后我们还必须为它们在地上找到(安放)空间”(Herder, *Selected Writings* 133)!这种“自上而下”的美学路径,显然违背了鲍姆嘉通的初衷。所以,赫尔德要通过他的“更精确且更实用的定义”,即“自下而上”的美学,“追随希腊风格”的自然(感性)美学(其实就是追随温克尔曼的那种直抵希腊艺术的核心美学),来“拯救”鲍姆嘉通正处在迷失之中的美学,“剥除这一概念的虚假功能并摘下它名不副实的桂冠”(133)。

赫尔德不仅对鲍姆嘉通的美学的名与实错位的问题进行了矫正,对他同时代的几位重要艺术理论家也提出了尖锐的批评,比如,《论品味文集》(*Essay on Taste*)的作者、苏格兰神学家杰拉德(A. Gerard),《美术与科学理论》(*Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*)和《美术与文学理论》(*Theory of the Beaux Arts and Belles Lettres*)的作者里德尔(F. J. Riedel)。赫尔德认为前者的著作没有系统性,算不上艺术理论(Herder, *Selected Writings* 278);后者的著作只能证明作者

对艺术的本质一无所知(261)。除了上述两人之外,克洛兹、莱辛和休谟等人都处在赫尔德抨击的范围之内,都程度不同地受到赫尔德的质疑或批评(277)。总而言之,从鲍姆嘉通到赫尔德时代的理论家们,没有任何人能够提出令赫尔德满意的、真正的艺术理论,他们的理论与赫尔德的“自下而上”的美学理念都存在很大的距离。

赫尔德认为,鲍姆嘉通在对美学的定位上就出了问题,连赫尔德本人早先也曾经被严重误导。由于鲍姆嘉通将感性认知定位于一种较低的心灵能力(Herder, *Selected Writings* 185),美学也就相应地被定位于一个次要的、辅助性的位置。赫尔德认为,美学如果只是充当逻辑学的辅助学科的角色,那就意味着它背叛了感性,转而去追求“更高”的观念能力,这不仅以贬低的方式为美学自身建构了一个不适当的模型(Herder, *Sculpture* 9),而且使它陷入了一种荒诞的境遇之中。赫尔德尖锐地指出,这种情形完全是由鲍姆嘉通内心的矛盾造成的:鲍姆嘉通本来有一个理想,就是让自己的心中同时容纳两个灵魂——诗人(感性)的灵魂和逻辑学家(理性)的灵魂,最终实际上是后者驱逐了前者(Herder, *Selected Writings* 23-24)。但是,理性主义和逻辑学不可能为以感性为基础的美学提供合适的研究范式。声称“我感觉,故我在”(Herder, *Sculpture* 9)的赫尔德必须首先让美学回归感性的轨道,在此前提下,再为美学在哲学的学术殿堂争得一个席位。所以,赫尔德宣称,美学“是最严谨的哲学,是关于人类心灵与自然之模仿的极具理论价值和意义的哲学;它甚至是人类学的一部分,人类知识的一个重要组成部分”(Herder, *Selected Writings* 191)!

为美学正名且重新定位只是赫尔德要做的第一阶段的工作,或可叫作理论的清障工作。建立一套“自下而上”的美学或艺术学研究的范式,才是赫尔德工作的重点之所在。

赫尔德既然已经明确将美学定位于“最严谨的哲学”,他就可以毫不犹豫地“把感受美和创造美的产品的灵魂力量作为研究对象”,将“最严谨的哲学”进一步发展成为“一种伟大的哲学,一种感官感知理论”,凭借“一种想象和诗的逻辑”,使艺术学研究者成为“机智而有洞察力的感官判断和记忆的研究者,美的分析者”,并创造一种美学或“品味(taste)哲学”(Herder, *Selected*

Writings 189)。这样一来,一种既能确保“我感觉,故我在”的感觉基础,又能确保“机智而有洞察力”的理论品质的新美学就通过《论雕塑》等著作呈现在世人面前了。

赫尔德的这种“自下而上”的新美学最大的成功,在于他建构了一套由“感官生理学”和感性(艺术)分类学严格配对的、具有高度原创性的系统的艺术学研究范式。

尽管赫尔德在不同语境下所调用的艺术类型和感官类型略有出入,但是,归结起来,他选取的主要还是诗歌、绘画、雕塑和音乐这四大门类,分别对应人类的四种感官,即不分器官的感觉、对应眼睛的视觉、对应手和身体的触觉以及对应耳朵的听觉。赫尔德将这四种艺术类型按序归并到四种生理感官中之后,对这些感官不同的性质和功能进行了深入的剖析。

赫尔德指出,这四种艺术类型各有自己的呈现方式。绘画艺术在虚拟空间中呈现,只提供由平面、颜色、轮廓和光影合成的不完整的二维世界图像——可以产生三维幻觉的二维世界图像;雕塑艺术是在实体空间中以深度和圆度呈现或通过实体空间展开的;音乐是在时间中展开的充满活力的连续的艺术;诗歌是融合了多种其他艺术形式的综合性艺术,它并不特别偏好任何特定感官,因为它是与心灵对话而非与任何一种感官对话。尽管在赫尔德看来,所有感官都是灵魂的表现和感觉方式,但是四种感官对艺术的感受方式却各不相同。触觉是我们利用我们的身体和肢体感知空间、体量和深度的最基本的和最高级的感官;“听觉是人类感知外部世界的中间感官;感觉只是在自身之中并通过感官来感知一切;视觉将我们远远抛出自己之外;听觉居于视觉和感觉的中间,起着某种程度的沟通作用”(Herder, *Philosophical Writings* 108)。

赫尔德也从审美效用角度对四种艺术类型作了界定。他说,雕塑是真,而绘画是梦。前者是整体呈现,后者是叙事魔术。“我跪在雕塑前,它可以拥抱我,可以成为我的朋友和伴侣:它存在,就在那里。最美的绘画无非是一个瑰丽的故事,一个梦的梦。”(Herder, *Sculpture* 45)

诗歌和音乐是密不可分的姐妹。因为耳朵最接近灵魂(Herder, *Selected Writings* 256),所以音乐是一种和谐而又震撼心灵的独特语言(238),

是人类灵魂迷宫的神秘回声(246),而诗则是发自我灵魂最深处的古老的、有魅力的形式(117)。

显然,赫尔德受狄德罗的影响,对触觉(雕塑)的重要性作了矫枉过正的强调。在赫尔德之前,感官哲学一直是由视觉主导的哲学。视觉似乎始终被视为最重要、最精致的感知方式,在理性时代尤其如此。艾迪生(Joseph Addison)就是视觉优先主义的典型代表,他曾经在《旁观者》(1712年)一书中将视觉描述为“所有感官中最完美和最令人愉悦的”(Addison 2)。必须承认,视觉确实能够以最直接和客观的方式传达外部世界的信息。就连赫尔德也承认,视觉是“最具哲理性的感官”,它的对象是最清晰的。但赫尔德显然有一种用触觉取代视觉的强烈的“矫正性”动机,而不仅仅是满足于他那个时代占主导地位的视觉主义。赫尔德声称,视觉是一种肤浅而潦草的感官,缺乏必要的穿透力(Herder, *Selected Writings* 200),通常是匆遽地扫过对象的表面就滑过去了;视觉使我们变成了一个与周围的物体没有任何接触的冷漠的观察者。但是,触觉却不同。触觉,也只有触觉能够给我们提供空间、广延、体量和深度这样的概念;只有触觉,才能使我们通过我们的手,在三维空间中感知物体的存在,并且在上述概念所包含的全部意义上真正地把握这个世界。

赫尔德一再强调,真正的形式的美和身体的美,其实并不是来自视觉上的美的概念,而是来自触觉上的美的概念;因此,每一种美最初都必须到触觉上寻找源头。眼睛既不是美的来源,也不是它们的评判者。连那些描绘美的美学语汇,也都是从触觉衍生出来的,比如粗糙、温柔、柔软、细腻、饱满、动感等,不胜枚举(Herder, *Selected Writings* 210)。视觉不是创造,而是破坏了雕塑的美,它把雕塑变成了平面和表面,把雕塑优美的丰满、深度和体积转化为镜面游戏(Herder, *Sculpture* 41)。相反,触觉是直接以肉身(体量)的方式在场的,而且总是从容的、富有穿透力的,也是具有亲和力的。由触觉获得的美构成了我们对世界的体验的一个主要部分(Herder, *Sculpture* 14-15)。触觉也是人类最早发展出来的、最可靠、最真实的感官(Herder, *Selected Writings* 228)。因此,赫尔德主张要在审美领域

恢复触觉的古老权利。

杰森·盖格尔(Jason Gaiger)曾经提到,赫尔德在东普鲁士柯尼斯堡大学学习期间,对当时的两位大思想家康德和哈曼(Johann Georg Hamann)都很崇拜。但是两位老师的观念相左。哈曼是一位虔诚的宗教思想家,对18世纪流行一时的理性主义充满敌意,推崇感官体验,他认为世界、自然和历史的外在辉煌都是神的活生生的表现(Herder, *Selected Writings* 3)。康德却向赫尔德灌输了一种强烈的哲学使命感,传授他分析的方法,告诫他,只有在获得可靠和可证实的证据的基础上,才能采用分析方法,将特殊的理论上升到一般原理,同时鼓励他相信人类理性思考和自决的能力。赫尔德对两位大师的观点采取了兼收并蓄的策略。同样,赫尔德对德国的莱布尼茨和沃尔夫的经验主义和英国的洛克、康迪拉克及法国的狄德罗等人所追求的感觉主义也都比较欣赏,也试图把理性主义和经验主义整合起来,并且尽可能克服两个学派各自的不足(7)。赫尔德还曾作过这样的表白:“一个只想拥有一颗脑袋(理性)的人与一个只想拥有一颗心脏(感性)的人一样,都是怪物;完整、健康的人应该二者兼而有之。他既有脑袋也有心脏,且各安其位,心不在脑中,脑也不在心里,这正是人所以成其为人的原因。”(3)

令人遗憾的是,这样一种态度,在赫尔德对待视觉和触觉的问题上并没有得到充分的体现。尽管我们承认,赫尔德有关触觉的论述对我们研究审美感知极具启示意义,但是,赫尔德将两种感知器官及其感知效果完全对立起来,不免牵强,也不免偏颇。他把视觉和触觉按照清晰/暧昧、冰冷/温煦、哲理性/身体性、即时显现/延时感知、提供最安全最可靠的外部知识/提供含混但更为内在的知识这样两极对立的模式进行抑此扬彼的并置,完全排除了两种感官互动合作的可能性。甚至,为了凸显触觉的重要性,他对他曾经说过的雕塑可以按照环形线路多视角移动观察的观点进行了如下修正:“当雕塑的鉴赏者从一个观察点转移到另一个点的时候,他的眼睛变成了手,光线变成了手指,或者更确切地说,他具备了比他的手或光线还要精细的灵魂之手。他试图用他的灵魂去抓住从艺术家手臂中和灵魂里跃升出来的形象。现在他抓住了!”(Herder, *Sculpture* 41)

很显然,在触觉优先的惯性的裹挟下,赫尔德已经有些失控了。明明是视觉,在赫尔德这里,不用任何魔法,就轻轻松松地被转化为触觉了,连他自己热衷的所谓“感官共同体”(sensorium commune)(Rousseau and Herder 110),这个时候也突然消失无踪了。

从总体上说,赫尔德和温克尔曼一样,他的研究也带有明显的“溢出”症候——有点“实过于言”。他的书虽然名为《论雕塑》,实际上研究了包括雕塑在内的几乎所有的艺术形态,比如绘画、雕塑、音乐、诗(史诗、抒情诗、寓言等)、舞蹈、建筑等。与此同时,他布局了一套囊括了所有的感官类型、堪称全息感官生理学的系统:视觉(眼睛)、听觉(耳朵)、触觉(手与身体)、味觉(舌头)、嗅觉(鼻子),还有感觉。在艺术本体的肉身性重建、艺术的呈现和感知的生理与心理的构拟方面,赫尔德的研究都堪称空前的创举。这样一种既立足于艺术的感官性、个别性和具体性,又体现理论建构的系列性、整体性和宏观性的研究路数,^⑥对“自下而上”的“非思辨的”艺术学理论的信奉者来说,无疑具有教科书般的指导意义。这也是加拿大麦克吉尔大学哲学与政治学教授查尔斯·泰勒称赞赫尔德是极富创新精神的思想家中的稀有物种之一(Heinz, hrsg. 7)的重要原因。

三、从荣格-斯蒂林到谢林:一般艺术学理论的系统建构及其思辨研究模式的确立

如果说温克尔曼对作为特殊艺术学的艺术学这一概念有首创之功,那么,对一般艺术学(Allgemeine Kunstwissenschaft)(Jung-Stilling 93)有首创之功的就是荣格-斯蒂林(Johann Heinrich Jung-Stilling, 1740—1817年)了。

荣格-斯蒂林是海德堡大学的经济学教授。他在1779年出版的《政治经济学原理论稿》一书中,首创“一般艺术学”概念。有意思的是,德国美学家齐美尔曼迟至1862年才在一篇文章中提及这一概念,耶拿大学哲学系教授兰伯特·维辛竟然误认为自己找到了这一概念的发明人(Wiesing 204)。

今天的人,可能很难理解为何一个经济学教授会对艺术学产生兴趣。其实,在19世纪以前,

大学的科(院)系和今天的完全不是一个概念。古典时期的“七艺”或曰“三科”(文法、修辞、辩证法)、“四学”(算数、几何、天文、音乐)这种大学科思路一直延续到了中世纪。比如,古代的哲学,就包含天文学、数学、心理学、生物学等一大批学科(柏林 3)。随着大学的产生,当“faculties”的观念和体制引入大学之后,到 17—18 世纪,学科门类开始出现了细分的趋势,但仍然是粗线条的,系科之间的界限依然是相对模糊的。所以,一些博学多才之士很乐意也有能力跨越多个学科,而学校的学科制度也乐其所哉。伯克就曾提到,“化学家”利巴菲乌斯(Andreas Libavius, 1540—1616 年)在耶拿大学教授历史和诗歌,而“政治科学家”康令(Hermann Conring)则在黑尔姆施泰特大学教授医学;荷兰自然哲学家布尔哈夫(Herman Boerhaave, 1668—1738 年)在莱顿大学同时兼任了医学、植物学和化学等学科教授的职位(Burke 91)。如此看来,即使斯蒂林仅仅是凭兴趣跨学科来研究艺术学也不值得大惊小怪。

单纯从艺术学或经济学各自的学科角度看,它们都难免与对方的学科交叉。艺术经济学、艺术市场学出现在彼此的学科中都是可能的,也是合理的。更何况,在后哥伦布时代,随着荷兰登上欧洲政治和经济的霸主宝座,到 17 世纪,阿姆斯特丹已经成为世界最大的艺术拍卖中心。18 世纪中叶前后,随着荷兰的衰落和大英帝国的崛起,艺术拍卖市场一方面将重心向伦敦偏移,一方面也在欧洲的一些重要城市全面铺开。在温克尔曼和鲍姆嘉通活跃的年代,欧洲许多城市的古物展览和拍卖活动已经相当普遍了。到荣格-斯蒂林撰写《政治经济学原理论稿》的时候,艺术品已经成为一项新的重要的商品,艺术拍卖活动也就成为经济学家不能不关注的一项重要经济活动了。

所以,《政治经济学原理论稿》的第二编“民商学基础理论”总共三个章节,荣格-斯蒂林就用了两章来谈艺术问题:第二章讨论“一般艺术经济学”,第三章讨论“一般艺术学”。

荣格-斯蒂林一方面把艺术经济学和一般艺术学并列,一方面又把艺术学置于艺术经济学的子类。他显然交叉采用了开放和封闭两种视角(这难免让人对他的分类逻辑的严密性感到担忧)。在其理论体系中,艺术经济学由艺术学和

作坊手工艺两大部类组成。其中,艺术学主要解决如何规划具有经济价值的(艺术)产品的问题;作坊手工艺主要涉及产品生产的环境及其产品的品质问题(Jung-Stilling 93)。这里的艺术学,当它与作坊手工艺并列,变成一个宽口径的大类的时候,就发挥一般艺术学的功能了。作为单列的大门类的一般艺术学同样分为两大部类:美术与工匠的历史(Geschichte der Künste und Handwerker)、工艺品(Kunstgewerbe)。前者主要追溯船、帆、浆这类传统交通工具的起源,烹调、服装和装饰的起源,绘画和雕塑和建筑的起源,纸、笔、墨、书法和书籍印刷的起源,还有现代交通工具的起源以及各个时期的技术改进与创新(这就是他把“工匠”放进标题的原因)等,可以说是一种融入了技术史的开放性的艺术史研究。后者其实是建构了一个实用艺术的分类学体系,包括三大序列:一是来自人类、动植物与矿物三界的工艺品原料序列;二是利用这些原料制作的工艺品序列;三是加工这些工艺品的机械和小工具序列。如此开阔的视野,如此混杂的类型,还真配得上他所采用的“一般艺术学”的概念。

荣格-斯蒂林虽然始终围绕着经济在谈艺术,但是,他对艺术或者说艺术学还真可以说是别具慧心。他说:“艺术的目的是要使产品具有独特性,而且也能满足市场的口味。因此,艺术的本质首先在于产品的独特性,其次在于市场对艺术的这种需求。”(Jung-Stilling 103)从供求关系视角来要求艺术的品质,这是经济学家特有的视角。

荣格-斯蒂林指出,如果单是从贸易上来比较,手工艺品和艺术品之间的差异可以忽略不计。如果从创作来讲,艺术品(纯艺术)的价值是远高于手工艺的。因此,艺术家希望获得比匠人更高的特权,也是可以理解的。但是,整个手工艺链,无论是付出最少劳动的小件作品,还是付出最多心血的大件作品,其中多多少少包含着一些奥妙的技巧和艰辛的制作,它们都应被视为艺术;工匠的作品也应该和艺术家的作品一样,被称为艺术品。如果所有的工匠都能获得更多的艺术(家)的尊严,这对艺术产业也是有益的(Jung-Stilling 111)。这种观点,已经超越了一般经济学家的知识范围,显示了作者宽广的胸襟和睿智的识见。

当然,一般艺术学理论到底应该包含哪些内

涵,这不是,也不应该是由一位经济学家来回答的。荣格-斯蒂林能够提出“一般艺术学”的概念,且大体与艺术学理论的研究范围吻合,这已经相当不容易了。

荣格-斯蒂林之后,除了前面提到过的苏尔寿之外,我们尚未发现还有其他学者对“艺术学”或“一般艺术学”有过比较深入的、值得我们留意的研究。不过,从谢林(Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, 1775—1854年)在《艺术哲学》中提及艺术学的语气来推测,到1802年冬谢林在耶拿大学举办《艺术哲学》系列讲座时,“艺术学”和“一般艺术学”的概念至少在德国学界已经广为人知了。

戴维·辛普森在谢林《艺术哲学》的前言中指出,“艺术和美学对谢林的(整个思想)体系具有独特的重要性”(Schelling, *The Philosophy of Art X*)。我们也可以说,艺术学在谢林的《艺术哲学》中具有独特的重要性,而且这种重要性怎么估计都不会过分。

在所有倡导艺术学的哲学学者中,谢林应该算是在哲学界影响最大的一位。虽然他的名气不如同时代的黑格尔。但是,按照鲍桑葵的说法,黑格尔的美学思想其实在很大程度上是受到了谢林的影响(鲍桑葵 411)。不仅如此,海德格尔对谢林也推崇备至。很多后辈哲学家都承认,谢林是少数几位被低估的实力派哲学家之一。

如果阅读谢林的《艺术哲学》德文文本,我们会很明显地注意到:第一,谢林并没有采用他的前辈学者温克尔曼、赫尔德以及荣格-斯蒂林等人共用的“Kunstwissenschaft”一词,而是采用了一个意义完全相同,但是表达稍显复杂的合成词组“Wissenschaft der Kunst”。这恰好表现了谢林对艺术学的不同寻常的重视,当然,也表现了谢林善于变换概念的学术个性。第二,谢林在《艺术哲学》中,通常只提“Wissenschaft der Kunst”(“艺术学”)概念,唯有一次提到“一般艺术学”(allgemeine Wissenschaft der Kunst)的概念。谢林的原话是这样的:“在某些情况下,在[个体艺术家的]风格和手法之间进行区分,或者在彼此相互转化的过程中进行鉴别,所涉及的困难太多,一言难尽。但这不是我们应该做的,并且也与一般艺术学(allgemeine Wissenschaft der Kunst)无关。”(*Philosophie der Kunst* 477)这足以说明,谢林所

讨论的艺术学,绝对不是门类艺术学或特殊艺术学,而是一个考虑周详而完备的一般艺术学体系。

谢林的《艺术哲学·绪论》可能是史上最详备、最全面和最系统的一般艺术学的宣言。这篇绪论,德文版有15页,英文版有16页,篇幅相当大。在这篇绪论中,谢林主要论述了如下四个方面的问题。

第一,建立艺术学学科缘由。谢林倡导艺术学,既有社会和文化的考量,也有学术的考量。就社会而言,谢林试图为德国上流社会不良的文化风气纠偏;就学术而言,谢林试图为整体的艺术研究纠偏。

在德国的传统文化中,宗教价值一向被视为最高价值;艺术则被视为紧随其后的一个重要领域。但是,信仰宗教、珍视艺术这样一种优良的传统到谢林时代显然正在走向没落。谢林不无愤慨地指出,德国“那些直接或间接参与国家管理的官员既不接受艺术,也并不真正懂得艺术,真是可耻之尤。对那些王公贵族和当权者来说,没有什么比珍视和欣赏艺术、宝贝艺术作品、策励艺术家创作更为可敬的了;反过来说,没有什么比那种明明有能力有资源推动艺术繁荣却把这种能力和资源白白浪费在穷奢极欲、野蛮争斗、贿赂公行这类卑鄙无聊的事物上更为可悲和丢脸的了”(Schelling, *The Philosophy of Art* 8)。这让谢林极为不解:在日常生活中,有那么多并不重要的东西都能够吸引我们的注意力,鼓动我们渴求知识的欲望,甚至是激发我们对科学研究的兴趣,为什么我们反而对我们所热爱的、包含了最崇高的目标的艺术表现得那么无动于衷呢?所以,从扭转社会风气、引导社会的价值导向的角度,从文化教育的角度(这也是谢林一向极为重视的领域),谢林觉得自己有一种使命感。他觉得他有责任让高贵的艺术重新回到人们的视野之中。

在德国的艺术研究方面,谢林也感到情况不容乐观。谢林觉得在他之前的所有研究美学和艺术哲学的学者中,除了康德(可能也要算上他甚为赞许的温克尔曼)之外,都或多或少地偏离了艺术研究的轨道,基本上“处在文学的农民战争”的水准(Schelling, *The Philosophy of Art* 11)。谢林认为,德国在康德之前的所有的艺术理论,基本上都是鲍姆嘉通美学的派生物。由于鲍姆嘉通的美学本身在某种意义上就是沃尔夫哲学的翻版,

因此,这一时期大凡受到鲍姆嘉通影响的美学理论或者艺术理论都不可避免地受到了一些流行的浅薄的艺术观念和经验主义的影响。“他们试图用经验主义心理学来解释美,并且,总体上说,他们对待艺术奇迹与对待幽灵故事及其他迷信如出一辙”(Schelling, *The Philosophy of Art* 11),因而他们的学术丧失了艺术研究应有的科学性。谢林认为,正因为如此,从(康德)那时起,卓越的智者所播下的真正的艺术体系论或艺术学的种子,至今并没有形成一个科学的整体(8),所以现在他提出艺术学的问题,非常及时。

此外,谢林发现,处在实践第一线的艺术家严重缺乏理论的训练。他说,在他这个时代,这种情况几乎很少有例外:

人们很难从那些真正的艺术实践者那里了解到有关艺术本质的知识,因为他们自己通常就都得不到关于艺术和美这类理论的指导。正是在那些处在实践第一线的艺术家身上体现的这种[创作能力与理论储备之间的]严重的失衡,成了我们通过科学手段,追寻艺术真实的理念和原则的一个极为紧迫的理由。(Schelling, *The Philosophy of Art* 11)

这就带有很浓的为艺术家启蒙的味道了。

第二,阐述了建立艺术学学科的可能性。这是当时的人们颇为担心的问题。由于谢林通常将艺术学和艺术哲学混用,因此,艺术学学科建构的可能性问题,就演化为哲学和艺术这两个各自独立的学科如何能够统合为一个独立的学科的问题。

谢林指出,尽管艺术是一种将现实与理想统合于一体的终极的、完美的形式;哲学也体现为一种相同的建构,即将知识的最终对立矛盾转化为纯粹的同—性。两者看似无关,实则关系密切。

两者彼此最终在顶点上相遇,正是由于这种共同的绝对性,彼此既充当着对方的本原又充当着对方的映像。这就是为什么没有一种感性能比哲学更深入地、科学地渗透到艺术的内部的原因;事实上,这也是为什么哲学家在洞悉艺术

的本质时拥有比艺术家自身更好的颖悟力的原因。就理念总是现实的更高的反映而言,哲学家就必然拥有比处在现实之中的艺术家更深刻的对理念的省思。由此可见,在广泛的意义上,艺术可以成为哲学的知识对象,更具体地说,在哲学之外,或者不通过哲学,要想在绝对意义上了解艺术,绝无可能。(Schelling, *The Philosophy of Art* 6)

谢林在此强调了两点:首先,哲学和艺术,从来就是唇齿相依的,谁也离不开谁;其次,没有任何一种普通的感性或经验性认知能够与哲学的深刻的洞察力和穿透力相比较,因此,艺术学的研究必须,也只能仰赖哲学,而哲学的发展也为艺术学学科的建立提供了足够的背景和条件。

第三,建构了艺术学理论的基本架构。谢林在这篇绪论(甚至整部《艺术哲学》)中,虽然没有集中而清晰地搭建起艺术学的系统的架构,但是,我们通过对他的片段的、零散的观点的拼接和组合,还是能够为他构拟出一套体系。大致说来,他的这个架构可以归结为以艺术哲学为统领,艺术史学、艺术教育学、艺术风格学、艺术类型学和神话(宗教)艺术学为主干的六维结构。

第四,确立了艺术学的内涵与性质。绪论开宗明义,第一句就为艺术学定调,强调艺术学是系统性的研究(即温克尔曼所说的“系统的尝试”),也就是一般艺术学所要求的宏观研究和整合研究。在一般艺术学这个前提下,谢林特别指出,在“艺术哲学”中增加“艺术”一词,只是限定而非抛弃哲学的一般概念。这意味着,我们将要系统地或科学地予以探究的,应该是哲学,这是最根本的。也就是说,谢林虽然倡导艺术学学科,艺术学的总的学科归属还是在哲学,而非艺术。

谢林解释说,强调艺术学的目标之一是开展理性直觉的训练,并不意味着艺术学或者艺术哲学仍然只固守哲学一隅。否则,我们就只能看到普通哲学中那副“自在自为的真理的严苛面孔”了(Schelling, *The Philosophy of Art* 13)。事实上,在限定为艺术哲学的这一特定的哲学领域之后,“我们进入了对永恒之美和一切美的原型的直观”(13)。“哲学是一切事物的基础,囊括一切,并将其结构扩展到知识的一切势位(potenzen)和对象

之中。唯有通过哲学,我们才能达到知识的至高点。通过艺术学,我们就可以在哲学范围内形成了一个更小的学术圈,由此我们能够通过可见的形式更直接地审视永恒。因此,从严格意义上说,艺术学与哲学是完全一致的。”(13)

谢林不仅将艺术学定位于哲学,而且还规定它是纯粹思辨的科学。这种思辨,不同于纯粹的哲学思辨,是一种以感性为基础、以理性抽象为鹄的的感性和理性融通和统一的运思方式。在这种思辨中,作为理性的理性,同时以感性的形式出现(Schelling, *The Philosophy of Art* 382)。因为哲学不能从纯理性角度进入艺术之中,它需要关注艺术的感性特质。“艺术的诸种形态乃是自在之物的根本形态,是初象之物的根本形态。因此,在其可以被普遍理解的意义上,从自在宇宙和自为宇宙本身的角度出发,对艺术的诸种形态的呈现进行构拟乃是艺术哲学的一个不可或缺的部分。”(7)而这一过程,正是艺术学调用其感性手段的过程。

谢林不仅强调艺术学要坚持理性与感性对立统一的原则,同时也强调一般与特殊对立统一的原则。他指出,艺术学依然还是哲学在最高效力(potenzen)上的一种重构。艺术学的体系不仅包含普遍性,而且还将扩展到那些能够彰显这种普遍性的艺术家个体中。艺术学需要对艺术家个体及其艺术世界进行剖析。作为一个思辨艺术学的范本,谢林的《艺术哲学》也完美地诠释了这种一般与特殊、普遍与个别、宏观与微观的研究方法。

显然,谢林所谓的艺术学或艺术哲学(在《艺术哲学》中,两个概念互通),不仅与他瞧不起的鲍姆嘉通的美学研究不同,与他看得上的温克尔曼的研究不同,与他不加评论的赫尔德的研究也不同。因为谢林的这些前辈的研究基本上是围绕艺术的感性外观来进行的。而谢林明显偏向理性,偏向所谓“绝对”。事实上,谢林为艺术学研究规划了一种真正意义上的理想的模式:由思辨统帅的理性与感性结合的模式。谢林也深知,就理想而言,哲学家确实最适合揭示出艺术的深不可测的特质,也最适合挖掘出其中的绝对性。但是,谢林提出了一个疑问。他问道:在一般的意义上,哲学家是否真的具备专业上的能力?他是否能够根据艺术的法则,得心应手地把握艺术中真正的可理解的东西,并确定其高低?(Schelling,

The Philosophy of Art 7)

正是出于这样的担心,谢林本着实事求是的态度,对艺术学研究提出了四点要求。

其一,从艺术学研究的技术层面而言,哲学要尽可能将自己降低到经验层面、材料与媒介层面甚至操作层面(Schelling, *The Philosophy of Art* 7),深入作为现实者的艺术的内部,一窥艺术的堂奥。但是,谢林在此也设置了一个前提:当研究者以哲学的姿态对艺术的理念进行抽象的时候,必须排除过于感性的、经验性的、表面性的东西。否则,就会降低艺术学研究应有的深度和纯度。

其二,必须关注艺术史,掌握必要的、足够的能够支撑研究的文献。谢林说:“我们将同时呈现艺术的历史维度;只有这样,我们才能期望最大限度地把我们理论大厦以最完满的形式建构起来。”而艺术史也“将以最具启示性的方式向我们展示它与宇宙的直接联系的状况,从而展示它与宇宙先验的绝对同一性。只有在艺术史上,一切艺术作品的本质的和内在的统一才能显现出来”。(Schelling, *The Philosophy of Art* 19)艺术学的理论大厦必须获得一个强大而坚实的基础来支撑,这个基础就是艺术史。

其三,从方法学角度说,谢林倡导建立一套对立统一的思维范式,由此来切近艺术的内在本质。谢林在《先验唯心主义体系》和《艺术哲学》中都卓有成效地示范了这种方法。

谢林认为,一切审美作品的创造都始于一种与无限的冲突之感,因此,随着艺术作品的完成而来的也必定是一种与无限和解的宁静感,这种感觉反过来也必定会传导到艺术作品本身。因此,艺术作品的外在表现是一种宁静、静穆和宏伟,即使其目的是表现最大强度的痛苦或欢乐。

这里所说的艺术作品,当然是指希腊雕塑。这些关于希腊雕塑的审美品质的描述,显然来自温克尔曼关于希腊雕塑的经典表述。但是,谢林在这里所要诠释的重点,是体现在雕塑内部的一种对立,即,无限和有限的对立、冲突与和解的对立、宁静和躁动的对立。处在创作过程之中的艺术作品总体表现为有限与无限的冲突,且无限占优势,因此,其外在表现是一种冲突感;完成之后的雕塑作品正好相反,在无限与有限的冲突中,有限占据优势,其外在表现是一种平衡感或宁静感,因为冲突已经趋于和解了。但是,内在的充满了

张力的冲突依然隐约存在,只不过外表的宁静、静穆和宏伟完全遮蔽了内在的情绪的剧烈的起伏而已。

其四,谢林通过自己在《艺术哲学》中采用的一套艺术分类体系,示范了他所主张的宏观与微观、感性与理性、普遍性与特殊性相结合的研究路径。

谢林《艺术哲学》主要由两大序列构成:第一个序列是“艺术哲学的一般范畴”;第二个序列是“艺术哲学的特殊范畴”。第一个序列是关于艺术学的总论或综论,主要是概述古希腊罗马神话、诗歌以及更具有普遍意义的几种审美形态,诸如优美与崇高、素朴与感伤等。第二个序列相当于分论,就是按照谢林的分类学逻辑,分别对作为现实(实在)序列的音乐、绘画、雕塑和建筑以及作为理想(理念)序列的抒情诗、叙事诗和剧诗进行具体的研究。从某种意义上说,第一个序列其实已经包含了若干宏观和微观相结合的研究手段。第二个序列,这两种研究手段的结合就更加明显了。一方面,谢林按照现实的艺术的架构,把四种艺术类型即音乐、绘画、雕塑和建筑纳入其中进行整体论述;另一方面,又对这每一种艺术类型进行单独的、具体的研究。理想的艺术这个序列也是如此。这样的安排,既展现了作为艺术的大类的共性和普遍性,又凸显了作为具体的、特定的艺术类型的个性和差异性。

必须指出的是,在谢林的整个思想体系中有一个统领一切的东西,也就是说,有一个总纲。这就是“绝对”。这个“绝对”非常像《道德经》中的“道”——作为万物或万有之母的“道”。谢林思想中所有的二元对立,其源头都可以追溯到“绝对”。谢林解释说:“绝对,或神,是一种与实在或现实相关且直接从理念中或单凭同一性法则产生的东西,或者说,神是对他自己的直接肯定。”(*The Philosophy of Art* 23)“由于其理念,神直接成为绝对之总全(All)。”(24)“任何艺术的直接始因是神。”(32)

“绝对”就是神,在谢林这里,也是一切的始源。也因为如此,谢林说,神的造型的基本法则,就是美的法则。因为美是我们在现实中直觉到的“绝对”;而神就是我们在特殊之中真实地直觉到的“绝对”(Schelling, *The Philosophy of Art* 40)。这样,在绝对、神和美之间,就形成了谢林特有的

三位一体关系。

但是,谢林对美有一个更具有学理性的定义,这就是“在有限中表现无限”。美作为古典艺术的终极目的,就成为连接绝对与神性的纽带。当谢林根据“在有限中表现无限”的公式来划分现实的艺术和非现实的艺术即理念的艺术的时候,他的整个理论系统就以分而合或合而分的形式清晰地凸显出来:一方面是向上,是向“绝对”辐辏、聚合;一方面是向下漫溢、弥散。有分有合,有收有放,这就是谢林的分合兼用、收放结合的研究妙法。

黑格尔说:“到了谢林的哲学中,科学才达到它绝对的顶点;艺术虽然早已在人类的最高旨趣中显出它的特殊性质和尊严,可是只是到了现在,艺术的实际概念及其在科学理论中的地位才被发现。”(鲍桑葵 409)这个评价是中肯的。

我们不能用当今的学科分类体系或知识系统来衡量谢林,纠结于他的艺术学研究的学科归属。更何况,艺术学的概念,从德索以来到当今,内涵和边界已发生了很大变化。我们需要牢记的是,继温克尔曼、赫尔德和荣格-斯蒂林之后,对艺术学的理论体系阐释最全面、最深刻、最系统的是谢林,对艺术学的研究最深刻、最系统、最具有思辨性的,也是谢林。谢林从1802年开始,在耶拿大学和维尔茨堡大学连续讲授了四年的艺术哲学,持续地宣传和倡导艺术学,在德国学术界产生了极为深远的影响。只要查一查德国当年的《耶拿文献通报》,我们就不难发现,从19世纪第二个十年开始,直到20世纪,谢林的艺术学理念不仅一直活跃在大学讲坛上,从某种程度上说,整个美学界也或多或少都受到了谢林的影响。^⑦谢林对艺术学用情之专、用功之勤,对艺术学的影响之巨,用空前绝后来形容也是不为过的。

也许有人认为,赫尔德刚刚开创的自下而上的非思辨艺术学研究路径,到谢林这里,又被还原到自上而下的思辨性研究路径了。谢林是否有将艺术研究引向歧路的嫌疑呢?我认为这种看法显然是受到了费德勒等人的反美学的艺术学观的影响。确实,在艺术学的发展史上,美学与艺术学的学科之争,思辨与非思辨的路径之争,几乎一直没有停止过。艺术学内部也存在着美学(思辨)导向的艺术学和纯艺术学导向的艺术学之争。前者更多地执着于研究的理论深度,后者更多地偏

向于研究的感性温度。两方都有理。但谢林是在思辨研究的框架下,依然强调理性与感性的融合;费德勒却认为美学思辨只会伤害我们对形式的感知,执意要把美学这具“僵尸”彻底抛弃掉,似乎艺术学研究只有他认可的才是唯一的选择。其实不然。我觉得温克尔曼、赫尔德和谢林三人已经约略为我们示范了三种研究路径或境界:第一种是思辨的、理想的境界,比较难,是由谢林的《艺术哲学》呈现出来的;第二种是非思辨的、现实的境界,稍微容易一些,是由赫尔德的《论雕塑》呈现出来的;第三种是前二种的融合,是由《古代艺术史》呈现出来的。相对而言,三种境界中,理想境界反而最为重要,因为这是艺术学理论研究获得不断提升的动力和保证。

如果我们把谢林作为一个参照点,瞻前顾后,左顾右盼,我们会发现,到19世纪前后这个关口,与艺术紧密相关的三个学科,也正在采取一种既彼此渗透又相互排斥的方式,按照自身的逻辑,逐步发展。这三个学科,第一,当然是美学,从鲍姆嘉通到康德到黑格尔,美学发展可以说达到了一个高峰;第二是艺术史,艺术史学科的历史最为悠久,从老普林尼到菲奥里诺,艺术史学科在德国已经开花结果了;^⑧第三是艺术学,从18世纪中期初露端倪,到19世纪初,在谢林的强势推动下,艺术学的舰船正待拔锚起航。

谢林认为,人类历史的发展也好,艺术历史的发展也好,都包含了某种必然中的偶然,或偶然中的必然。谢林举例说,时钟的发明者并没有真正发明它;这位幸运儿只是在时钟从盲目发展的力量中出现时发现了它。拉斐尔在画《雅典学院》时也属于这种情况(Schelling, *Philosophical Investigations* 145)。时代盲目发展的力量总是在为应时而出的英雄们准备成熟的条件。苹果已经熟透,需要的只是一只碰巧遭遇的手。但是,遗憾的是,历史还需足足等待一个世纪,艺术学才会有邂逅这只姗姗来迟的手的幸运。

综上所述,艺术学无论是作为一个学术概念,还是作为一个学科概念,它的发生学真相,与当下中外学者的研究结论大相径庭。艺术学的创始人既非费德勒,也非谢林,而是温克尔曼。一般艺术学的创始人既非齐美尔曼,也非德索,而是由经济学家荣格-斯蒂林最先提出,由谢林丰富和完善。艺术学研究的实践,也是由温克尔曼创始,由赫尔

德发展,由谢林总其大成。总之,艺术学从概念的提出,到其学术和学科内涵的丰富和完善;从整个学科体系的建构,到其研究实践的系统性的示范,到19世纪初谢林在耶拿大学讲授《艺术哲学》时,都已经全部完成了。温克尔曼、赫尔德和谢林通过不到半个世纪的学术接力,不仅合力完成了一般艺术学的理论的系统化建构,巩固了艺术学的学科基础,而且也开创了非思辨、思辨以及二者兼具这样的三种研究范式。谢林虽然算不上艺术学的创始人,却是艺术学历史上唯一在理论和实践两方面都取得了卓越成就的学术大师,直至今日,依然无人超越。

注释[Notes]

① “Kunstwissenschaft”,国内起初译为“艺术学”,后修改为“艺术学理论”。在本文中,“艺术学”和“艺术学理论”同义。需要说明的是,早在1996年“艺术学”就被列入当时的“文学”门类下的一级学科“艺术学”之下的二级学科(硕士点)目录。两年之后,“艺术学”获得博士点授予权。当时的艺术学学科评议组并没有介意一级学科与二级学科重名的问题。2011年,“艺术学”升格为门类之后,原来的二级学科“艺术学”升级为一级学科。为了避免重名的问题,“艺术学”就变成了现在的“艺术学理论”。最近艺术学的学科目录又在作调整,“艺术学理论”似乎又面临着改名的问题,因此,关于“Kunstwissenschaft”的考古学和学术史研究就变得格外紧迫起来。

② 康斯坦茨大学教授尤尔根·米特尔斯特拉斯(Jürgen Mittelstraß)花数十年时间编辑,于2015—2018年出版的《哲学与科学理论百科全书》(*Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*, Stuttgart Weimar: J. B. Metzler, 2018年)(8卷本)竟没有收入“艺术学”这个条目;乌立克·普菲斯特尔(Ulrich Pfisterer)编辑的《梅茨勒艺术学词典》(*Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, Stuttgart·Weimar: J. B. Metzler, 2011年)对艺术学的起源也语焉不详,可见在学科体制上没有艺术学学科的德国对艺术学的基本态度。

③ “Kunstwissenschaft”作为一个一般概念,或狭隘的美术学概念,或许早已存在,但是作为一个学科概念,说由温克尔曼发明,应该是站得住脚的。

④ 按照斯达尔夫人的说法,温克尔曼最终是在罗马被一位偶然搭识的同性恋者所杀害。(Stael 27)

⑤ 赫尔德的论敌里德尔在《美术与科学理论》中曾经宣称“创造产品的技能称为艺术;艺术理论称为科学”,即艺术学。在另一场合,里德尔还提出了“一般艺术理论”的概念,这也可以视为一个“艺术学”概念。为了凸显区别,赫尔德可能有意回避采用“艺术学”一词。(Riedel 31, 277)

⑥ 赫尔德对古代雕塑诠释的这种整体观显然受到希腊的“kalokagathia”(至善至美)概念启发。他主张美与善的统一,即内在与外在的完美统一。对赫尔德来说,身体不仅仅是各个部分的集合体,也是意义的承载者和主体的内在生活的表达。灵魂通过身体来说话,如果我们要理解和欣赏雕塑形式的深层意义,我们必须学习它的语言。(Herder, *Sculpture* 26)

⑦ 受到谢林较大影响的美学家有齐美尔曼、福克尔特、柯亨和乌提兹等。追随谢林艺术学理念的学者有:卡尔·弗里德里希·巴赫曼(Karl Friedrich Bachmann, 1785—1855年),他一直年在耶拿大学开设艺术学概论,并且于1811年将该教案以《巴赫曼艺术学理论学术讲演录》(*Die Kunstwissenschaft in ihrem allgemeinen Umriss dargestellt für akademische Vorlesungen von C. F. Bachmann*, Jena: Crökerschen Buchhandlung, 1811)为题出版;努斯莱因(F. A. Nüsslein),于1819年出版《艺术学概论》(*Lehrbuch der Kunstwissenschaft*, Landshut);弗洛里希(Fröhlich),1831年在维尔茨堡大学开设“作为艺术学的美学”(Aesthetik als Kunstwissenschaft)课程。参见 *Jenaische allgemeine literaturzeitung* Apr. 1813: 48 - 50 & Mar. 1831: 98 - 100; Tennemann, Wilhelm Gottlieb, *Grundriss der Geschichte der Philosophie für den akademischen Unterricht*, Leipzig, J. A. Barth, 1825, 479; 482。

⑧ 1810年,哥廷根大学首设艺术史教授岗位,菲奥里略成为史上第一位艺术史教授。这标志着德国的艺术史研究走在了世界的前列。这也是艺术史告别普通历史,从此走向独立发展的一个具有划时代意义的信号。

引用作品 [Works Cited]

- Addison, Joseph. *The Spectator*. Vol. 2. London: George Routledge and Sons, Ltd., 1891.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb. *Theoretische Ästhetik*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1983.
- 以赛亚·柏林编:《启蒙的时代》,孙尚扬、杨深译。北京:光明日报出版社,1989年。
- [Berlin, Isaiah. *The Age of Enlightenment*. Trans. Sun Shangyang and Yang Shen. Peking: Guangming Daily Publishing House, 1989.]
- 伯纳德·鲍桑葵:《美学史》,张今译。北京:商务印书馆,1985年。
- [Bosanquet, Bernard. *A History of Aesthetics*. Trans. Zhang Jin. Beijing: The Commercial Press, 1985.]
- Burke, Peter. *Social History of Knowledge: From Gutenberg to Diderot*. Cambridge: Polity Press, 2000.
- D'Alembert, Jean le Rond. *Discours préliminaire à l'Encyclopédie (1751)*. Create Space Independent Publishing Platform, 2016.

- Disselkamp, Martin, and Fausto Testa, eds. *Winckelmann Handbuch: Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag, 2017.
- Filippi, Elena. *Von der Geschichte der Kunst zu einer Kunstwissenschaft. Entwicklung. Nachidealistische Perspektiven*. Regensburg: S. Roderer-Verlag, 2013.
- Haupt, Klaus-Werner. *Johann Winckelmann: Begründer der klassischen Archäologie und modernen Kunstwissenschaften*. Weimarer Verlagsgesellschaft, 2014.
- 格奥尔格·威廉·弗里德里希·黑格尔:《美学(第一卷)》,朱光潜译。北京:商务印书馆,1986年。
- [Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Aesthetics*. Vol. 1. Trans. Zhu Guangqian. Beijing: The Commercial Press, 1985.]
- Heinz, Marion, hrsg. *Herders Metakritik: Analysen und Interpretationen*. Frommann-Holzboog, 2013.
- Herder, Johann Gottfried von *Briefe zu Beförderung der Humanität*. Bd. 8. Riga: Hartknoch, 1796.
- . *Kritische Wälder*. Bd. 3. Riga: Hartknoch, 1769.
- . *Philosophical Writings*. Trans and ed. Michael Neil Forster. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2002.
- . *Sculpture: Some Observations on Shape and Form from Pygmalions Creative Dream*. Trans and ed. Jason Gaiger. Chicago: The University of Chicago Press, 2002.
- . *Selected Writings on Aesthetics*. Ed. Gregory Moore. Princeton: Princeton University Press, 2006.
- Jung-Stilling, Johann Heinrich. *Versuch einer Grundlehre sämtlicher Kameralwissenschaften*. Lautern: Verlag der Gesellschaft, 1779.
- Koch, Heinrich Christoph, and Johann Georg Sulzer. *Aesthetics and the Art of Musical Composition in the German Enlightenment: Selected Writings of Johann Georg Sulzer and Heinrich Christoph Koch*. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1995.
- 马采:《艺术学与艺术史文集》。广州:中山大学出版社,1997年。
- [Ma, Cai. *Collected Works on Kunstwissenschaft and Art History*. Guangzhou: Sun Yat-sen University Press, 1997.]
- Riedel, Friedrich Just. *Theorie der schonen Kunste und Wissenschaften*. Jena: Cuno, 1767.
- Rousseau, Jean-Jacques, and Johann Gottfried Herder. *On The Origin of Language*. Chicago: The University of Chicago Press, 1966.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von. *Philosophical Investigations into the Essence of Human Freedom*. Trans. Jeff Love and Johannes Schmidt. Albany: State University of New York Press, 2006.

- . *Philosophie der Kunst*. Stuttgart: Cotta, 1859.
- . *System of Transcendental Idealism*. Trans. Peter Heath. Charlottesville: University of Virginia Press, 1978.
- . *The Philosophy of Art*. trans and ed. Douglas Whitaker Stott. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- Staël, Madame de. *The Dangerous Exile*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Sulzer, Johann Georg. *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. Bd. 2. Leipzig: Bey M. G. Weidmanns Erben und Reich, 1774.
- Tennemann, Wilhelm Gottlieb. *Grundriss der Geschichte der Philosophie für den akademischen Unterricht*. Leipzig, J. A. Barth, 1825.
- Uitz, Emil. "Über Grundbegriffe der Kunstwissenschaft." *Kant Studies* 34. 1-4(1929): 6-69.
- . "Le problème d'une science générale de l'art [1922]." Traducteur. Françoise Joly. *Trivium* 6(2010): 3637.
- Volckelt, Von Johannes. *System der Ästhetik. Grundlegung der Ästhetik*. Band I. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung. 1925-1927.
- Wiesing, Lambert. *The Visibility of the Image: History and Perspectives of Formal Aesthetics*. London: Bloomsbury Academic, 2016.
- Winckelmann, Johann Joachim. *Geschichte der Kunst des Altertums*. Weimar: Hermann Böhlaus, 1964.
- 约翰·约阿希姆·温克尔曼:《希腊人的艺术》,邵大箴译。桂林:广西师范大学出版社,2001年。
- [Winckelmann, Johann Joachim. *History of Ancient Art*. Tran. Shao Dazhen. Guilin: Guangxi Normal University Press, 2001.]

(责任编辑:黄金城)

· 书讯 ·



《情感与正义:玛莎·努斯鲍姆的 审美伦理世界》

作者:范昀

出版社:浙江大学出版社

出版时间:2022年8月

本书旨在呈现与分析努斯鲍姆在对“人应当如何生活”这一古老伦理问题的追问中,如何走出一条独特的思想道路。她基于深厚的古典学背景,在亚里士多德与斯多亚学派思想的启示下,对当代道德哲学的“非现实性”进行了严厉批判与深刻反省,并在此基础上构建与发展了以人的感知能力为核心的、充分尊重人的情感与欲望的伦理思想。她的全部工作旨在建起一座连接个体情感与社会正义的桥梁。其伦理思考以人类情感为中心,不仅确立了情感的认知价值及其在实践生活中所提供的伦理智慧,而且细致地审视了羞耻、恐惧、厌恶、愤怒以及嫉妒等情感对于公共生活所形成的挑战,甚至还为如何培育与修缮同情、友爱以及爱欲等人类激情,使之成为良好的个体生活与正义的公共生活做出贡献提供了建议。