

试析谢林艺术哲学的体系及其双重架构

先 刚

摘 要 谢林开创了严格意义上的艺术哲学，并首次在这个领域提出了系统的阐发。在谢林艺术哲学体系的形而上学基础及其与哲学（尤其是谢林自己的哲学）的关系中，包含着双重的架构，即永恒架构（艺术门类的排序）和时间性架构（即古代艺术与现代艺术的对立）。谢林一方面洞察了艺术的永恒本质，另一方面也把握了艺术中的时代张力，从而为当代的艺术发展指明了正确的方向。

关键词 谢林 艺术哲学 同一性哲学 建构 艺术终结论

作者先刚，北京大学哲学系教授，北京大学外国哲学研究所/美学与美育研究中心研究员（北京 100871）。

中图分类号 B5

文献标识码 A

文章编号 0439-8041(2020)12-0005-09

谢林在哲学史上第一次正式提出“艺术哲学”（*Philosophie der Kunst*）概念^①，并且建立了一个完备的艺术哲学体系。相关思想首次在 1800 年的《先验唯心论体系》里有明确的表述，随后尤其在“同一性哲学”时期的诸多著作（比如 1802—1803 年的《学术研究方法论》和《艺术哲学》以及 1807 年的《论造型艺术与自然界的关系》）里得到了系统的阐发。这些丰富而深刻的思想在当时就造成了广泛的轰动效果，对德国浪漫派、黑格尔和叔本华也产生了重大影响，以至于英国新黑格尔主义者和美学家鲍桑葵也不得不承认：“黑格尔《美学》中的大多数观点都受到在谢林著作中可以找到的那些见解和理论的启发。”^②

在谢林的相关著作中，《艺术哲学》无疑占据着最核心的地位，堪称谢林的艺术哲学体系的完备呈现。但这部厚重的著作同时也是晦涩难解的，这一方面是因为艺术哲学与哲学本身在谢林那里的独特关系，另一方面也是缘于他整个艺术哲学体系的庞杂内容和纵横交错的复杂架构。准此，本文尝试从这两个方面出发，对谢林的艺术哲学体系及其结构予以剖析和澄清。

一、艺术以及艺术哲学与哲学本身的关系

艺术和哲学同样拥有悠久的历史，前者甚至可以回溯到最古老的人类开端。因此不难理解，哲学很早就把艺术当作一个无可回避的重要对象而加以考察，对此我们在柏拉图和亚里士多德那里已经可以找到辉煌的例证。但从柏拉图以降，直到谢林之前，为什么这些思想充其量只能叫做“艺术学说”（*Kunstlehre*）或“艺术理论”（*Theorie der Kunst*），却没有出现真正的“艺术哲学”（*Philosophie der Kunst*），这无疑

^① 后来的黑格尔虽然也宣称自己的美学在实质上是“艺术哲学”，但又补充了一句：“或更确切地说，‘美的艺术的哲学’。”（黑格尔：《美学》第 1 卷，朱光潜译，北京：商务印书馆，1979 年，第 3—4 页）在这里，“美的艺术”和“美的艺术的哲学”等说法都是一些陈旧的名称，尤其是复数形式的“美的艺术”（*schöne Künste*）表明，黑格尔从一开始就没有像谢林那样，用一个普遍的“艺术”概念（*die Kunst*）而赋予艺术以一个全新的定位。

^② 鲍桑葵：《美学史》，张今译，北京：商务印书馆，1985 年，第 411、430 页。译文有改动。关于谢林和黑格尔的艺术哲学的关系，详参先刚：《建构与反思——谢林和黑格尔艺术哲学的差异》，《文艺研究》2020 年第 6 期。

是一个值得思考的问题。究其原因,关键在于,哲学家以认识永恒的真理为旨归,他们认为艺术所展示出来的,只是对于真理的摹仿,乃至摹仿之摹仿,因此在本质上就低哲学一个乃至几个档次。这些观点我们在柏拉图那里已经耳熟能详,自不必赘述。诚然,艺术并不是可有可无或一无是处的,它本身所取得的辉煌成就以及由此带来的各方面的意义也是人们所不能否认的。但由于那个在根本上对艺术极为不利的定位,直到谢林之前的时代,作为普遍的共识,艺术获得的评价总的说来无非是这两条:(1)从消极的方面看,艺术仅仅给人带来感官刺激和休闲娱乐,甚至造成一种腐败的文明;(2)从积极的方面看,艺术能够陶冶人们的情操,成为一种服务于道德和宗教信仰的工具。而在这两种情况下,艺术都是某种从属性的、工具性的低级东西,不可能与作为人类精神皇冠的哲学相提并论。但恰恰是谢林,在上述传统的艺术观之外,提出一种“更神圣的艺术”：“这种艺术是诸神的一个工具,它把神性的奥秘颁布出来,把理念、把无遮蔽的美揭示出来……至于普通人所说的那种‘艺术’,不可能是哲学家研究的对象。”^①这个说法已经不是一般地对艺术的褒奖和赞美,而是直指一种全新的艺术观。对此,黑格尔亦指出,只有到了谢林这里,“艺术的概念和科学地位才被发现出来,人们才认识到艺术崇高的和真正的使命”^②。

从思考线索来看,谢林在《先验唯心论体系》里首次提出“艺术哲学的主要原理”之前,率先阐述了理论哲学体系、实践哲学体系、目的论。这三个部分与康德的三大批判非常相似,但“目的论”部分克服了康德认为“合目的性”仅仅单方面存在于主体认识中的分裂观点,而是揭示出“无目的的活动”和“合目的的活动”这两种活动在万事万物中的本质上的绝对同一性。谢林能做到这个超越,一方面是因为他继承了费希特的“本原行动”(Tathandlung)思想,在同一个活动中发现了“超越自身走向无限”(即无目的的活动)和“设定界限返回自身”(即合目的的活动)这两个面向,另一方面,更重要的原因则是在于,他不像费希特那样把本原行动限定在主体之内,而是将其贯穿客体(自然界)和主体(自我意识),从而达到了真正的绝对同一性。

但这里最值得注意的是,虽然整个体系在目的论部分已经达到了完满,但谢林没有止步于此,而是进而提出,艺术乃是这种无目的的合目的性的“例证”。也就是说,哲学达到的成果仅仅存在于哲学家的思考中,要让普通人接受是很困难的:“哲学虽然可以企及最崇高的事物,但仿佛仅仅是引导少部分人达到这一点;而艺术则是按照人的本来面貌引导全部的人到达这一境地,即认识最崇高的事物。”^③然而哲学追求的最高目标又恰恰是一种客观的、普遍有效的真理,因此在呈现客观真理这件事情上,哲学必须借助于艺术;当然,这里所说的已经不是普通人理解的艺术,而是从更高的乃至最高的观点来理解的艺术。举个粗浅的例子:哲学已经达到理念与具体事物的绝对同一性这一真理,但普通人要么根本不承认什么理念,要么认为理念和事物是分离的、割裂的,而在这种情况下,当艺术家用一个关于马的艺术品呈现出“马”的理念本身(而非像柏拉图所说的那样仅仅去“摹仿”马的理念),表明理念当下就真切地存在于这一个别事物之内,这就让普通人也理解把握到那个本来极为抽象艰涩的哲学真理。在这个意义上,谢林声称:“艺术是哲学的唯一真实而永恒的工具和证书,这个证书总是不断重新确证哲学无法从外部表示的东西,即行动和创造中无意识事物及其与有意识事物的原始同一性。正因如此,艺术对于哲学家来说是最崇高的东西。”^④换言之,哲学和艺术是同一个真理的两面,前者是“隐秘的”(esoterisch)一面,面向少数精英,后者是“显白的”(exotisch)一面,面向普通人乃至每一个人。哲学是在主观的层面呈现真理,而艺术是在客观的层面呈现真理。二者作为真理的不同呈现方式,也可以相互转化:当艺术家超越了客观性,就进入了哲学的思考,反之当哲学家摆脱了思想的主观性,达到完全客观的呈现,他的作品同样就转变为艺术,而柏拉图作为独一无二的“诗人哲学家”,就是这方面最好的一个例证。

① 谢林:《学术研究方法论》,先刚译,北京:北京大学出版社,2019年,第246页。

② 黑格尔:《美学》第1卷,第78页。

③ 谢林:《先验唯心论体系》,梁志学、石泉译,北京:商务印书馆,1976年,第278页。

④ 谢林:《先验唯心论体系》,第276页。

正是在这个意义上，谢林在《艺术哲学》开篇再一次以强调的方式提出这个问题：“艺术哲学是如何可能的？”（V, 364）^①乍看起来，这个问题是非常奇怪的。因为既然哲学可以研究任何事物，那么就没有什么哲学是不可能的，毋宁说，有多少对象，就有多少“XX哲学”。但谢林真正想强调的是，这些“XX哲学”里面有些根本算不上是哲学，有些则仅仅是哲学原理在某个领域的具体应用（比如黑格尔的艺术哲学就是如此）。而谢林提出“艺术哲学”这个概念，并不是指从哲学的角度出发对艺术进行泛泛的研究（否则这和以往的“艺术理论”没有什么本质上的区别），而是要澄清，作为实在的客观东西的艺术，和作为观念的主观东西的哲学，二者究竟是以怎样的方式结合在一起。从概念上看，“艺术哲学”和其他“XX哲学”一样，用某个“XX”限制了“哲学”，然而哲学在本质上又是单一的、完整的、不可分割的，因为真正的哲学是以绝对者及其在全部规定性中的呈现为对象，即使当其考察某个特殊东西时，所关心的也不是这个特殊东西本身，而是绝对者在这个特殊东西之内的呈现，因此严格说来并没有真正作为一般哲学之下的某一个部门的“特殊的”哲学，而是只有唯一的哲学在不同领域里的呈现。因此谢林强调：“我希望你们牢牢记住哲学之‘不可分割’这一概念，尤其在当前更需如此，这样才会掌握艺术哲学的整个理念。”（V, 365）而在稍早的《论自然哲学与一般意义上的哲学的关系》（1801）里，他已经澄清了“自然哲学”——这是谢林哲学的另一块招牌——的定位和意义，相关思想也完全适用于艺术哲学、历史哲学等，即这些哲学与哲学的关系也不是部分与整体的关系，毋宁说，它们就是哲学本身，只不过要么在自然界，要么在艺术，要么在历史这一“层面”（Sphäre）——或用谢林的另一个专门术语来说，“潜能阶次”（Potenz）——呈现出来而已。^②

具体到艺术哲学，鉴于《先验唯心论体系》已经指出艺术和哲学的一体两面的关系，可以说艺术哲学是自然哲学在一个更高层次上的回归，是哲学本身在一个更高层次上的反映。因此，谢林说：“我在建构艺术哲学的时候，不是把它当作这个特殊的东西，而是在艺术的形态下建构宇宙，而艺术哲学作为一门科学，研究的是处于艺术的形式或潜能阶次中的大全。”（V, 368）这就表明，谢林的艺术哲学是“艺术中的哲学”或“作为艺术的哲学”。

二、谢林的艺术哲学与谢林哲学本身的关系

因此需要进一步阐明的是，谢林的哲学本身究竟是怎样的情形，以及他的艺术哲学在何种意义上是这个哲学的反映。

这里值得注意的是，从1800年的《先验唯心论体系》到1802/03年的《艺术哲学》，属于谢林哲学的“大跃进”时期，他在此期间彻底摆脱了费希特的影响痕迹，正如他的一部著作名所宣示的那样，建立了“我的哲学体系”。相应地，他的哲学体系——至少在形态上——发生了显著的变化，而《艺术哲学》就属于现在的“同一性哲学”或“绝对同一性体系”。关于这个体系，谢林在稍早的《对我的哲学体系的阐述》（1801）和《来自哲学体系的进一步阐述》（1802）里已经作出较为完整的阐述。因此，从理论上讲，我们的最佳途径是先熟悉这两部著作的思想，然后再理解把握谢林的艺术哲学。但既然前面我们已经指出，谢林的艺术哲学无非是从艺术方面来看的哲学本身，那么其相对于该体系的其他阐述就具有一种独立性和自足性，本身能够成为理解谢林哲学的一把钥匙。谢林同时期的其他著作也是这个情形。对于这一点，谢林清楚地加以确认：“对那些大致了解我的哲学体系的人而言，艺术哲学将仅仅是这个体系在最高潜能阶次上的重复，而对那些对此尚且不太了解的人而言，我的体系方法在艺术哲学中的应用或许只会更加引人注目和更加清晰。”（V, 363）

正因如此，我们看到，谢林《艺术哲学》的第一篇“全部艺术的一般意义上的建构”完全是从最一般

^① 本文使用的谢林《艺术哲学》引文标注体例为，罗马数字代表十四卷《谢林全集》（Schelling, *Sämtliche Werke*, Stuttgart und Augsburg, 1856—1861）的相应卷册，阿拉伯数字表示该卷页码。

^② 谢林：《学术研究方法论》，第3—5页。

的形而上学本原出发。这个本原最常用的表述是“绝对者或上帝”(V, 373), 除此之外也叫做“绝对同一性”“绝对理性”“绝对统一体”“大全”“宇宙”“总体性”“永恒者”“无限者”等, 不同的说法取决于不同的语境。接下来, 和任何哲学的本原一样, 绝对者或上帝自己肯定自己, 于是出现了“肯定者”“被肯定者”的区别, 以及二者的“无差别”, 因为绝对者不可能真正发生分裂, 毋宁说, 它本身就包含着这样一个辩证的结构: 既是区分开的, 也是无差别的(同一的); 相应地, 绝对者里面包含着我们能够设想的一切对立, 但任何对立本身又都是统一的。只要认识到这一点, 就达到了“理智直观”。有些人抱怨自己不具有“理智直观”的能力, 指责这是武断的、神秘莫测的预设, 是骗人的把戏; 但实际上, 像他们这样舒舒服服地坐在那里东张西望, “理智直观”当然绝不会从天而降出现在他们的脑海里, 因为它是通过对哲学本原的艰辛思辨考察才会得出的结果, 不是一种可以绝对地预先获得或掌握的东西。现在, 当这个对立统一分别在认识和实践表现出来, 就是“真理”和“善”, 而当它在艺术中表现出来, 则是“美”(V, 382)。

谢林在这些地方并没有使用大家耳熟能详的“对立统一”这一说法, 而是专门采用了另外一些术语, 比如“内化塑造”(Einbildung)、“一体化塑造”(Incinsbildung)乃至“渗透式塑造”(Hineinbilden)^①等。在通常的语境里, 德语的“内化塑造”(Einbildung)一词都是被翻译为“想象”, 但细看之下就会发现, 这个词语的前缀“Ein-”标示着一个进入的动作, 即“内化”, 同时又有“一”的意思, 至于这个词的主干动词“Bildung”, 除了与“形象”(Bild)同根, 更有“塑造”的意思, 因此“Einbildung”在字面上意味着“两个东西彼此进入对方, 合为一体, 塑造出一个整全的形象”。由此可见, 德国哲学家所说的“想象”或“想象力”绝不是指单纯的设想、联想、幻想等, 而是尤其标示着两个在本性上相互对立的东西的结合, 以及那种对这个结合予以把握和呈现的能力。正因如此, 康德才会在《纯粹理性批判》的先验范型论里面提出用“想象力”来沟通概念和直观这两种完全异质的东西, 而这些深刻的哲学意蕴在英语的“imagination”“association”等词语里是根本反映不出来的。更重要的是, “内化塑造”或“一体化塑造”恰恰是谢林在同一性哲学时期的重要概念“建构”(Konstruktion)的基本含义。这个术语同样是由康德发明的, 他在《纯粹理性批判》的方法论部分开篇指出: “哲学知识是来自于概念的理性知识, 数学知识是来自于概念的建构的理性知识。所谓建构一个概念, 意思是: 先天地呈现出一种与概念相吻合的直观。”^②很显然, 康德在这里所说的“吻合”, 就是两个异质的或相互对立的東西通过“想象”而达到的结合。谢林虽然批评康德仅仅把这种意义上的“建构”指派给数学, 却不公正地剥夺了哲学在这方面的能力, 但他还是称赞康德是“第一个以哲学的方式深刻而真切地理解把握到‘建构’概念的人”^③, 因为这是把握和呈现绝对同一性的一个绝佳手段。与康德不同, 谢林把“建构”方法应用到所有方面和所有领域, 致力于揭示出那个无处不在的绝对同一性, 或者说在每一个地方呈现出绝对者。相应地, 谢林除了把“建构”称作“内化塑造”或“一体化塑造”之外, 也将其称作“同化”(Gleichsetzung)^④。

现在, 建构或内化塑造(一体化塑造)意味着两个东西的合体, 确切地说, 一个东西完全进入到另一个东西之内, 合为一体, 仿佛只有后者存在着, 但实际上, 后者总是在某种意义上同时指代着前者。这个合体的动作或行动叫做“创造”, 而无论是自然界的创造, 还是艺术的创作, 在本质上都是这同一个活动。进而言之, 究竟是哪“两个东西”发生了合体呢? 绝对者作为无穷丰富的“大全”, 如果不是一句空话, 那么其中必然包含着无穷丰富的特殊事物, 好比如斯宾诺莎的“实体”里面有着无穷多的“分殊”。从纯粹哲学的角度看, 就是这样一个经典的问题: “无限者如何可能过渡到有限者, 统一体如何可能过渡到多样性?”(V, 388)但谢林在这里没有多加解释, 而是直接指出绝对者的分殊不是别的东西, 恰恰是柏

① 谢林:《哲学与宗教》, 先刚译, 北京: 北京大学出版社, 2017年, 第44-45、52、55、59、68页。

② 康德:《纯粹理性批判》, A713=B741。

③ 谢林:《学术研究方法论》, 第32页。

④ 谢林:《学术研究方法论》, 第37页。

拉图意义上的“理念”：“当特殊事物在其特殊性中是绝对的，也就是说，当它们作为特殊事物同时是宇宙，就叫做理念。”（V, 390）总的说来，在谢林的一同哲学时期，理念世界的生成是一个非常重要的环节，这个思想虽然带有浓厚的新柏拉图主义的色彩，但谢林认为它和理念学说的原创者亦即柏拉图的观点是一致的。这样的特殊事物，理念，每一个本身就是宇宙，既是一个绝对地基于自身（in sich）的存在者，同时又只有在绝对者之内并且依赖于绝对者，才是一个基于自身的存在者，或如谢林所说：“每一个理念的这种双重统一体是一个秘密，正是它使得特殊东西能够被包揽在绝对者之内，同时仍然是特殊东西。”（V, 390）

熟悉谢林哲学的人都知道，这个双重统一体或二元性的秘密也是恶的起源，对于谢林的道德学说以及自由学说有着至关重要的意义。^①但在谢林的艺术哲学这里，它被温情地淡化处理了，因为它主要是严格意义上的哲学所关心的问题，而非艺术或艺术哲学的核心议题。也就是说，当前关注的焦点不是在于理念本身的特性，而是在于理念和现实事物的合体或内化塑造（一体化塑造）。在谢林看来，二者（他在这里使用的是“普遍者”和“特殊东西”这两个术语）的合体有如下三种方式：

（1）范型式（schematisch）：特殊东西内化到普遍者里面，就此而言，我们是通过普遍者而直观特殊东西；

（2）寓托式（allegorisch）：普遍者内化到特殊东西里面，就此而言，我们是通过特殊东西而直观普遍者；

（3）象征式（symbolisch）：二者绝对地合为一体，普遍者本身就是特殊东西，特殊东西本身就是普遍者，于是我们在直观普遍者时就直观到特殊东西，在直观特殊东西时就直观到普遍者。（V, 407 ff.）

在谢林的艺术哲学里，这三种合体方式，或者说绝对同一性的三个潜能阶次的呈现方式，反复出现，成为贯穿其艺术哲学体系的一条主导线索，甚至可以说是他的整个哲学体系的主导线索。比如在自然界里，个别形体事物是寓托式的，仅仅意味着普遍者；反之光是范型式的，作为普遍者笼罩万物；而有机体是象征式的，普遍者在这里直接就是特殊个体。在一般的活动里，理论思考是范型式的，实践行动是寓托式的，而艺术是象征式的。在科学内部，算术是寓托式的，几何学是范型式的，而哲学是象征式的。最后，在艺术内部，一方面在造型艺术系列里，音乐是寓托式的，绘画是范型式的，雕塑是象征式的；另一方面在言语艺术或诗系列里，抒情诗是寓托式的，叙事诗是范型式的，而戏剧诗是象征式的，如此等等，甚至在每一个具体的艺术形式的范围之内，都还可以继续作出这样的区分（V, 410—411）。

三、艺术的永恒架构或艺术门类的排序

于是我们进入到谢林对于特殊的艺术门类作出的区分和排序。我们之所以称其为“永恒结构”，是因为任何艺术门类的存在都是基于艺术的本质和理念本身，它们作为绝对同一性的客观的直接呈现，就和自然事物一样，都是亘古有之，虽然它们在历史的长河里可能经历外在的兴衰起伏，但其本性却不会受任何时间条件的制约。

恰恰在这里，我们接触到谢林的艺术哲学最为独特的一个方面，即他在讨论通常的特殊艺术门类之前，首先谈到了一种独一无二的艺术，即神话，或更确切地说，希腊神话。限于篇幅，我们在这里仅仅提炼出谢林的核心论点，即普遍者和特殊东西的一体化塑造，从哲学的角度看，是理念，而从艺术的角度看，则是诸神。和理念一样，每一位神都是绝对者，但处于一种纯粹的受限状态中。正因如此，每一位神虽然各有神妙之处，但身上总是有所缺失，比如密涅瓦缺失女性的柔情，朱诺缺失智慧，赫淮斯托斯是个瘸子等，就连众神之王宙斯，也不能摆脱必然性的限制。但只有狭隘的人类知性才把这些缺失看作“缺陷”，殊不知恰恰是那些缺失的特征才赋予诸神以最大的魅力，因为“一切生命的秘密都在于绝对者和受限状态的综合”（V, 393）。接下来的关键是，一方面，哲学里的理念和神话里的诸神是同一个东西，但

^① 参见先刚：《哲学与宗教的永恒同盟》，北京：北京大学出版社，2015年，第146—149页。

另一方面,理念和诸神各自都是自足的,彼此独立的,它们不是为着彼此而存在,也不是意味着彼此,而是每一方直接就“是”对方:理念是观念中的诸神,而诸神是实实在在存在着的理念。结合此前所说的“范型式”“寓托式”和“象征式”这三种合体方式,可以看出,理念和诸神之间是纯粹的象征关系,而那种把这个关系呈现出来的艺术,希腊神话,乃是一种纯粹的象征式艺术,是一种最为独特的世界观。也就是说,希腊人通过艺术的方式早就认识到了理念。现代人不理解高度文明的希腊人(包括哲学家)怎么会“信仰”诸神,对此感到诧异,殊不知在刚才所说的那种崇高的意义上,希腊人认为诸神比任何别的实在东西都更加实在。从这个认识出发,谢林驳斥了古典学家海涅(Ch. G. Heyne)等人的观点,比如神话只是某些思想的寓托,或是出于对自然现象的无知而附会的拟人化等。与这些观点相反,谢林始终强调,神话(尤其是希腊神话)是一种完满的艺术(“绝对的诗”),其创作者也不是某位个别艺术家,而是精神本身,或更确切地说,那个通过一个族类而进行创作的精神。这些思想一直延续到谢林后期的神话哲学也没有改变。^①

谢林进而指出:“神话是全部艺术的必要条件和最初材料。”(V, 405)这并非只是因为神话为后来的艺术提供了无穷的素材,更是因为它揭示出艺术的那个理念,即艺术是绝对者在受限状态下(同时仍然不失为绝对者)的呈现,或者说理念的呈现。具体地说,理念的存在方式又分为“无差别的方式”“实在的方式”和“观念的方式”。哲学当然已经认识到这些理念,只不过是以观念的方式认识到,而艺术的任务在于通过其创作以实在的方式呈现出这些理念。根据谢林的潜能阶次学说,在作为实在的呈现方式的艺术内部,又重新区分出“无差别的”“实在的”和“观念的”三种方式,而刚才所说的神话就是无差别的呈现方式。在这个范围内,从实在的方式看,理念是以有形体的物质为载体,而物质代表着“无限者内化到有限者里面”,因此与之打交道的艺术(实在序列的艺术)是“造型艺术”,其任务是通过有限者呈现出它和无限者的绝对同一性;而从观念的方式看,理念是以无形体的语言为载体,因为语言代表着“特殊东西(具体东西)内化到普遍者(概念)里面”,因此与之打交道的艺术(观念序列的艺术)是“言语艺术”,其任务是通过普遍者呈现出它和特殊东西的绝对同一性。(V, 481 ff.)接下来,遵循同样的潜能阶次学说,谢林又对造型艺术和言语艺术分别进行更细致的分类排序:

一、造型艺术:(1)音乐;(2)绘画;(3)雕塑。其中音乐又分为(1a)节奏、(1b)转调、(1c)旋律;绘画又分为(2a)素描、(2b)明暗对比、(2c)调色;雕塑又分为(3a)建筑、(3b)浮雕、(3c)雕像。

二、言语艺术:(1)抒情诗;(2)叙事诗;(3)戏剧诗。其中抒情诗部分只有从希腊早期的抒情诗到意大利文艺复兴时期的薄伽丘的一个历史回顾,而叙事诗则是分为(2a)哀歌和牧歌、(2b)宣教诗和讽刺诗、(2c)浪漫型叙事诗;至于戏剧诗,又分为(3a)悲剧、(3b)喜剧、(3c)现代戏剧诗。

在哲学史上,这是第一次对艺术进行严密细致而科学的分类排序,如鲍桑葵所说:“这是第一次彻底地尝试对各种艺术加以分类,顺便也就促使很多人对各种艺术的能力和特点去进行分析。”^②诚然,康德已经大致区分出三种艺术,即言语艺术、造型艺术以及一种针对感受的艺术(音乐)。^③但他的这个区分是非常粗糙的,更是成问题的,比如单独把音乐拿出来作为一种独特的刺激感受的艺术,然而哪一种艺术做不到这一点呢?相比之下,谢林的门类排序不仅从形而上的角度澄清了造型艺术和言语艺术的区别,更对这两大类型的艺术内部的具体门类之间的存在论上的秩序予以清晰的界定。总的说来,这些划分都是分别对应于建构的三个潜能阶次:无差别的、实在的、观念的“一体化塑造”。确切地说,在造型艺术里,由低到高的顺序是从无差别式呈现上升到观念式呈现,而在言语艺术里则正相反,由低到高的顺序是从观念式呈现上升到无差别式呈现。谢林的这些具体排序,还有他关于每一个单独的艺术门类(包括其进一步

^① F. W. J. Schelling, *Historisch-kritische Einleitung in die Philosophie der Mythologie*, Band XII, 12 ff., 33 ff.

^② 鲍桑葵:《美学史》,第 425 页。

^③ 参见康德:《判断力批判》第 51 节“美的艺术的划分”, in *Kants Werke*, Akademie-Textausgabe, Band V, S. 320-325.

的诸多分支)的艺术特征和价值的阐发,对某些艺术家的艺术特色的性格刻画等,都蕴含着大量深刻而有趣的思想,比如他把音乐归结为造型艺术,指出真正的喜剧只能依赖于自由的公众生活,以及把歌德的《浮士德》定性为喜剧等,都是发前人之未发,对后世产生了深远的影响。作为例子,我们在这里只需提及谢林揭示出的音乐和建筑之间的同构关系:他认为音乐是“可见的宇宙本身的可听到的节奏与和声”(V, 501),反过来又把建筑称作“空间里的音乐”“凝固的音乐”“具体的音乐”等(V, 576)。这些思想在今天已经被广为接受,哪怕有些人(比如鲍桑葵)完全不理解这一点,并对此感到深深的遗憾,但他们显然忘记了,古希腊哲学家毕达哥拉斯早就已经把天体和宇宙看作是一种和声,而且他们也没有注意到,在全部艺术门类里,唯有音乐和建筑是立足于数学的(算术的和几何的)比例关系。

此外还有重要的一点,即在谢林那里,各种艺术门类虽然就各自的对象而言遵循着一个由低到高的秩序,但就其全都完整地呈现出绝对同一性而言,在本质上并无高低之分,而是一种平行的、平等的关系,并且从人类一开始就全都涌现出来,哪怕它们各自具有自己的繁荣鼎盛时期。这和黑格尔在各种艺术门类之间明确排定时间上的先后顺序和本质上的高低座次的做法有着重大区别,因为黑格尔是把“精神性”在艺术以及艺术作品中表现出来的程度(即精神达到的自我认识的程度),当作区分和排列艺术门类的唯一标准。对于谢林钟爱的“建构”方法本身,黑格尔尤其在《精神现象学》里不点名地提出犀利批评,认为这是一种“外在的、空洞的公式运用”“魔术把戏”“单调的形式主义”,等等^①。从根本上来说,之所以有这个差异,又是因为两位哲学家对于艺术的本质理解和定位是不同的。如前所述,谢林所理解的艺术是另一种方式的哲学,并且在绝对同一性的原则下更强调特殊事物在本质上的平等性(艺术和哲学的平等,各种艺术门类之间的平等)。反之,在黑格尔的哲学体系里,艺术虽然是精神的自我认识过程的一个极高的阶段,但在本质上仍然低于宗教和哲学,在时间上(尤其在近现代)也早已过了自己的鼎盛期:“艺术对于我们现代人已经是过去的事了。因此,它也已经丧失了真正的真实和生命,已经不再能够维持它从前的在现实中的必需和崇高地位。”^②相应地,在艺术内部,根据一条所谓的“内在主体性原则”^③,艺术也经历了精神从仍然受制于对象、到与对象达到和谐平衡、最终又打破这种平衡并超越自己的直线式发展运动,随之区分为“象征型艺术”(建筑)、“古典型艺术”(雕塑)和“浪漫型艺术”(绘画、音乐、诗)这三个大的种类或由低到高的三个不同阶段。在涉及对具体艺术门类乃至许多具体艺术作品的评价时,黑格尔经常和谢林是一致的;但就艺术门类的排序和框架结构而言,两位哲学家的分歧同样也是显而易见的。

四、艺术的时间性架构或古代艺术与现代艺术的对立

黑格尔对于艺术的三大阶段的区分完全符合其整个体系的“历史与逻辑的一致”原则。他对于古典型艺术和浪漫型艺术的对比分析,尤其是借助后面这个类型的艺术而揭示出的“现代性”特征(比如拒斥普遍性和整体性,推崇个体性和人性,实则只是执着于感受、情感、想象、情绪之类纯粹个人的主观因素),包含着许多深刻的洞见,并呈现出时代精神的活力和现实性。正因如此,他的“艺术终结论”一方面广受诟病,另一方面同样赢得了诸多支持者,他们坚持认为,今天所谓的“后现代艺术”特别是“行为艺术”等几乎完美地验证了黑格尔所断言的艺术的死亡和无能。

那么,谢林的艺术哲学架构是否仅仅包含着一种静态的、扁平的铺陈,不具有黑格尔艺术哲学的那种动态的张力呢?答案显然是否定的。因为谢林——在黑格尔之先——已经提出了古代艺术和现代艺术的对立,他把后者同样界定为“浪漫型艺术”(V, 669),而且同样把这个对立当作一个重要的课题来考察。与此同时,谢林给出了一个与黑格尔的“艺术终结论”完全不同的解决方案。

① 黑格尔:《精神现象学》,先刚译,北京:人民出版社,2013年,第32页。

② 黑格尔:《美学》第1卷,第15页。

③ 黑格尔:《美学》第2卷,第274页。

其实在《学术研究方法论》的结尾，谢林已经指出，从艺术史的角度看，“宇宙的普遍二元论”（普遍者与个别东西、无限者与有限者等的对立）表现为古代艺术和现代艺术的对立。^①而在《艺术哲学》里，谢林进而指出，艺术里面的对立分为两种：一种是“实在的”、建基于艺术的本质或理念的对立，亦即各种艺术门类之间的“永恒架构”；另一种是“形式上的”“非本质的”对立，亦即古代艺术和现代艺术的对立，或者说艺术里的“时间性架构”。在这两处地方，谢林都明确宣称，后面这种对立是基于艺术的时间依赖性，因此和时间自身一样，必须遭到扬弃（V, 372）。

首先的问题是，古代艺术和现代艺术的对立究竟是从何而来的呢？正如此前所述，希腊神话本身就是一种最为独特的艺术。在那里，无限者从来不会作为无限者而直接出现，在外表上始终是有限的、完满的、实在的；有限者和无限者已经交融到这种地步，以至于没有哪一方是另一方的象征，而是二者被绝对地设定为相同的东西。简言之，希腊艺术并不缺乏无限性，但总是以有限性为主导原则，或更确切地说，有限者不是直接代表着无限者，而是代表着那个与有限者交融在一起的无限者。后面这一点是非常重要的，因为如果是让有限者直接去代表或象征着无限者，这就是东方神话（波斯神话和印度神话）所做的事情。与此同时，希腊文明本身内部也包含着无限者想要直接显现的躁动，这个躁动潜伏在“神秘学”（Mysterien）里，最终在哲学（尤其是毕达哥拉斯和柏拉图的唯心主义哲学）中爆发出来^②，进而与东方传来的基督教合流，因为基督教的目标同样是让无限者“直接”进入有限者（所谓的“道成肉身”），并在有限者自身那里揭示出有限者的虚无性和消灭。正如黑格尔把“浪漫性”（das Romantische）的起源追溯到基督教的出现，从而制造出古典型艺术与浪漫型艺术的对立，同样，在谢林看来，基督教的出现也意味着古代时间——随之古代艺术——的终结，同时标示着现代世界和现代艺术的开端（V, 432）。如果说古代艺术的宗旨是让无限者内化到有限者里面，那么现代艺术则是既坚持有限者和无限者的对立，同时又打着“自由”的旗号要求彻底扬弃这个对立。具体地说，就是让有限者内化到无限者里面，完全从属于无限者，仅仅意味着无限者，而它自己则是一个完全无足轻重的东西。

相应地，如果说古代艺术是一个象征世界，在其中，普遍者“就是”特殊东西，族类“就是”个体，那么“现代世界的问题恰恰在于，其中的一切有限者都是转瞬即逝的，至于绝对者则位于无限的远方”。（V, 440, 444, 456）古代艺术的出发点是唯一的同一个东西——“荷马”（Homeros）从字面上来看就是“合一者”的意思，即普遍者本身，然后显现为特殊东西或个体；而现代艺术的出发点是杂多的特殊东西，它们“应当”显现为普遍者，亦即努力追求把自己塑造为普遍的、无所不包的东西，但无论如何都做不到这一点，而这和黑格尔所说的“恶劣的无限演进过程”是同样的意思。正因如此，谢林指出，古代艺术所遵循的法则是一种“自身内的恒久不变”，而现代艺术所遵循的法则是一种“更迭中的进步”，以及古代艺术中占据统治地位的是“范例性”（das Exemplarische）或“原型性”（Urbildlichekeit），而现代艺术中占据统治地位的是“原创性”（Originalität）。（V, 446, 456）在这里，“原创性”指艺术家亲自创造出他自己的普遍者，而这是古代艺术根本不关心的东西，因为它本身“就是”普遍者，就是实在的理念，或具有范例性质的原型。

具体的艺术门类同样体现出古代艺术与现代艺术的对立。比如，在音乐里，古代音乐主要是一种节奏性音乐，因为节奏是“音乐中的音乐”，“完整的音乐”，其呈现出的是无限者在有限者里面的延展，主要表现满足感和充沛情感；而现代音乐主要是一种和声性的充满旋律的音乐，其呈现出的是有限者作为无限者的寓托，主要表现追求和渴慕（V, 492—500）。而在绘画里，古代艺术因为关注的是必然的、严格的、事关本质的普遍者，所以并不拘泥于透视法，以至于经常出现远近同样大小的情况；反之，现代艺术因为关注偶然的東西，所以把透视法这种工具性手段当作一门独立的艺术（V, 522）。再者，在雕塑里，因为古代艺术里占据支配地位的是必然的东西和真相，所以其为了确保形式的正确和真实，牺牲了某种程

① 谢林：《学术研究方法论》，第 253 页。

② 关于神秘学与哲学以及宗教或神话的关系，参见先刚：《哲学与宗教的永恒同盟》，第 47—75 页。

度上的美，体现出一种略带生硬的崇高风格（这对古人来说才是真正的美或精神的美）；反之，现代艺术更注重个别环节之间的尺度和比例关系，因而主要体现出“优雅”或“优美”的风格（V, 609—612）。最后，在言语艺术或诗的领域里，谢林主要以荷马史诗与后世的维吉尔《埃涅阿斯纪》以及阿里奥斯托《疯狂的罗兰》为例，讨论了古代叙事诗与现代叙事诗之间的区别。叙事诗的使命在于成为绝对者本身的一幅肖像，相应地，古代叙事诗不是一位个体艺术家的作品，而是一个族类的作品，其开端和终点具有一种崇高的偶然性，整个叙事仿佛仅仅遵循现象的普遍法则，让行动完全并且仅仅归属于对象；与此相反，现代叙事诗透露出诗人强烈的主观个人色彩，有着明确的开端和目的，并且经常刻意地用各种怪诞事件或奇迹打破时间的持续性，同时沉迷于抒情式的或雄辩式的修辞手法，而归根结底，这一切都是诗人的臆想和情致（V, 654 ff., 669 ff.）。除此之外，谢林也谈到了“素朴的诗与感伤的诗”的区别，并且认同席勒用这个对立去比较古代和现代的做法（V, 471 ff.）。在这个问题上，他和黑格尔都深受席勒的影响，但就整个艺术哲学的视野和深度而言，他们又远远超过了席勒。

值得注意的是，谢林在大谈古代艺术与现代艺术的对立时，虽然对后者里面的个别艺术家和艺术作品偶有贬斥，但并没有轻易地在二者之间区分优劣，更没有认为现代艺术是艺术的终结和扬弃。这是他和黑格尔的重大区别。我们不要忘了，对谢林而言，艺术本就是哲学的另一面，因此艺术里的现代性在哲学里面有着同样的体现，而正如我们看到的，艺术的堕落并非如黑格尔宣称的那样伴随着哲学的腾飞，而同样是哲学的堕落的见证。假若艺术走向消灭，那么哲学同样不能幸免。谢林反复强调，古代艺术和现代艺术的对立仅仅是时间现象里的一个非本质的东西，必定会遭到否定和扬弃。换言之，现代艺术仅仅是一个“过渡”，其全部使命在于走向有限者和无限者相互的内化塑造（而非单方面让一个内化到另一个里面），重新达到那个无所不包的普遍者（V, 456—457）。为了做到这一点，在艺术的层面上，谢林指出，言语艺术应当回归造型艺术（在歌唱中回归音乐，在舞蹈中回归绘画，在表演艺术中回归雕塑），从而达到“全部艺术的最完满的复合”（V, 735—736），而这在某种程度上已经预言了后来瓦格纳的作为“整全艺术”（Gesamtkunst）的“音乐戏剧”（das musikalische Drama）。而在更宏大的层面上，艺术应当与人类的一切精神现象达到一个最完满的整体，这是整个德国唯心论的理想。

（本文属于国家社会科学基金项目“德国唯心论在费希特、谢林和黑格尔哲学体系中的不同终结方案研究”（20BZX088）成果之一）

（责任编辑：盛丹艳）

On the System and Dual Structure of Schelling's Philosophy of Art

XIAN Gang

Abstract: Schelling initiated the philosophy of art in the strict sense, and put forward the systematic elucidation for the first time in this field. This paper examines the metaphysical basis of Schelling's system of philosophy of art and its relationship with philosophy (especially Schelling's own philosophy), pointing out that there are two structures in it, namely the eternal structure (the order of art categories) and the temporal structure (the opposition between ancient art and modern art). Through the analysis of the above points, this paper attempts to show that on the one hand, Schelling has insight into the eternal essence of art, on the other hand, he has grasped the tension of the times in art, thus showing the correct direction for the development of contemporary art.

Key words: Schelling, philosophy of art, identity-philosophy, construction, end of art