

艺术作品之为有机体：一个德国思想史视角

黄金城

内容提要 有机形式曾是文学体制的核心观念，但通常的理解仅将之局限于作品范畴，忽视其思想史内涵。这种观念成形于1800年前后的德意志思想语境，其哲学背景是机械论世界观向有机论世界观的范式转换。康德通过有机体概念提出自然目的理念，谢林则将它本体化，以此建构绝对者理念。在这种自然哲学进路中，谢林抉发天才作品与自然产物的同构性，为艺术有机体理念提供了哲学依据。这种艺术意图使有机体范式渗透入浪漫派的国家思想，并释放出强劲的语义学潜能。在机械体—有机体的语义对立中，浪漫派所构想的国家有机体理念实质上是一种审美基础主义。有机体话语表达出浪漫派对启蒙现代性的不满，同时也表达出德意志民族的自我理解和现代性想象，但它突破了文化现代性纲领，因而具有诱惑性。

关键词 德国浪漫派；现代性批判；有机体；天才美学；审美基础主义

艺术作品作为有机体，这种作品观念早已是老生常谈。无论古代诗学传统，还是现代批评传统，都认为完美的艺术作品应当具有自成一体的品格，因而，有机体历来被视为作品范畴最贴切的意象。当然，从古代诗学到现代批评，这种观念经历了潜移默化的改变。美国学者奥西尼指出：在古代，这一观念涉及整体与部分的关系，可以表述为有机整体（organic unity），其内涵较为宽泛；在现代，它则着眼于形式与内容的关系，应当表述为有机形式（organic form），其内涵更加明确^[1]。现代的有机形式论成形于德国观念论和浪漫派美学。在现代批评史上，这种观念经过柯勒律治在《文学生涯》中的频繁挪用，自19世纪以来便成为无处不在的文学术语，并深刻影响了20世纪的俄国形式主义和英美新批评。韦勒克甚至认为，新批评构成一种新的有机形式主义^[2]。

正是在新批评氛围中，有机形式成为经典的作品观念。在这一经典化过程中，艾布拉姆斯的《镜与灯——浪漫主义文论及批评传统》（1953）无疑具有里程碑式的意义。艾布拉姆斯通过解读《文学生涯》的关键篇章，充分阐明了有机体的生长隐喻与创造性想象力的内在关联^[3]。卡勒则进而指出，艾布拉姆斯的研究表明，当代一系列批评观念，包

括那些被视为反浪漫主义观念，实际上早已暗含在浪漫主义文学理论中。概言之，有机形式意味着：诗的形式和内容是不可分的；诗由此构成另一个世界，在这个自洽的宇宙中，一切矛盾都得到解决；好的诗产生于想象力，而想象力融合了思想与情感，诗不在于表意，诗就是其本身^[4]。在现代文学话语中，诸如此类的观念早已“日用而不知”。因此，比格尔将有机体并列于天才和静观，确立为资产阶级文学体制的核心观念^[5]。当然，自20世纪的先锋派运动以来，特别是在后结构主义用“文本”解构“作品”之后，这个观念已经不可避免地衰落了。

有机体概念的经典化过程也是其抽象化和空洞化的过程。在今天的理解格局中，有机体通常被简单地视为一种隐喻。诚然，有机体向来是重要的哲学隐喻。而艾布拉姆斯也基于新亚里士多德主义立场，认为一切形而上学体系都建立在某种“根本隐喻”之上，仅把有机形式视为一种生物学类推^[6]。不过，单纯的隐喻进路容易导致有机体在语义上的空洞化，直至沦为陈词滥调。同时，这种理解进路剥离了有机体概念的语境关联，使之局限于作品范畴。然而，毋庸置疑的是，有机形式首先是由德国浪漫派发展为一种独立的批评模式的，而德国浪漫派恰恰立足于自觉的理论追求，把有机体这个生物

学概念“转译”到文学艺术乃至社会政治领域，使之成为文化政治话语的基本概念。研究者们（如奥西尼、韦勒克等）为了规避有机体话语所背负的意识形态包袱，往往刻意否认国家有机体思想在浪漫派美学中的构成性地位^[7]，但在浪漫派那里，有机形式绝不止于一般的作品范畴，毋宁说，它更构成一种现代性批判话语，其中纠缠着丰富的文化政治内涵。本文将首先勾勒1800年前后的有机世界图景，进而立足于哲学美学来讨论艺术作品（人工制品）作为有机体（自然产物）的内在逻辑，最后从思想史的视角透视其命意之所向。

一 钟与树：范式转换

现代性及其美学反动，都源于韦伯所说的“世界的祛魅”。世界的祛魅过程，是由近代科学革命所开启的、贯穿于启蒙运动（直至今天）的合理化进程。这一进程便构成启蒙主义的现代性方案，其核心特征就是机械论。自科学革命以来，也就是在经院哲学体系垮台之后，机械论取代了目的论在人类精神领域的统治性地位，建立起一幅属于现代的世界图景。在机械论自然观中，物质被抽象为广延，成为可以通过单纯的数学方式加以筹划的对象，世界秩序从而被还原为单纯的力学关系，因而，世界被表象为一台自动机，它不假外力（神）便可以永远自行进行合规律性的运转。钟因之成为最为核心的时代标志——其可计算性、可通晓性和自运动特征，使之成为完美的世界模型。自17世纪中叶以降，机械论解释模式几乎覆盖了所有知识领域，成为启蒙主义话语的主导范式。其精神实质在于，通过计算性的理智和操作性的程序来筹划一切事物。由此，一切事物的个体性和多样性都瓦解于这种均质化的程序中，而古代目的论自然观所包含的审美价值和伦理价值被剥离一空。机械论世界图景的纵深处已经潜藏着自由丧失和意义丧失的危机，这正是今天所谓“正当性问题”的哲学根由。

在启蒙运动后期，机械论世界图景已经引起德国思想家的普遍不满。狂飙突进的“返魅”主题便是对合理化进程的审美反动。不过，只有在康德展开“第三批判”之后，一种新的世界观范式才开始

成形。在这部著作的发生史中有一个虽不起眼但内涵丰富的细节：康德一开始构思的只是一部名为“鉴赏力批判”的著作^[8]，但它最终以《判断力批判》的命名出现，这多少表明，康德的致思重心已从审美判断力位移到目的论判断力。黑格尔后来评价道，判断力的理念“一方面为美，一方面为有机的生命；而后者是特别的重要”^[9]。美只涉及自然之主观的、形式的合目的性，而有机体指向自然之客观的、质料的合目的性。有机的生命现象为康德提供了一个措置自然之内在合目的性的理论执手。康德借此拓展出一个摆脱了单纯的自然机械作用的思考空间，为现代性的根本困境——主体与客体，从而也就是自然与自由、知识与信仰、事实与价值之间的对立——提供了一种可能的和解方案。

有机体范式首先涉及目的概念。康德将目的定义为“有关一个客体的概念”，它“同时包含有该客体的现实性的根据”^[10]。换言之，把一个客体评判为合乎目的的，便意味着这个客体的概念已经先天地规定了该客体当中所包含的一切东西。这个客体的概念，作为整体，预设了诸部分的协调一致，因而该客体便是有组织的。在这里，诸部分只有通过其与整体的关系才成为可能，因而整体具有优先性。比如，一架机器就是一种异己的理性原因按照整体的表象所造就的产物。而现在，康德的核心旨趣就在于论证，自然产物（尤其是有机体）不是偶然的或盲目的，相反地，它也可以被置于目的因的联结当中，成为反思性判断力的对象。康德由此提出了“自然目的”（Naturzweck）理念——一个事物作为自然目的，就意味着它“自己是自己的原因和结果”^[11]。例如一棵树，它不仅在类存在和个体层面，而且在自身部分的层面进行着自我生产。也就是说，它的各部分相互交替地作为自身形式的原因和结果，只有以这种方式构成整体，整体才可能反过来规定部分的形式和关联。有机体的这种结构本质，使它区别于人工制品，因为其内在合目的性不仅表现为部分通过整体而可能，还表现为整体通过部分的自我产生而可能。有机物正是这样的“有组织的和自组织的存在者”^[12]，而这种双重特性不可能存在于人工制品中。

在自然目的理念中，康德的命意在于一种道德

神学意义上的神正论，即自然的创造序列并非盲目而徒劳，因为人构成整个创造的终极目的。不过，就知识的普遍必然性而言，康德始终恪守笛卡尔—牛顿体系的界限。在他看来，自然就是排除了任何超感性对象的一切事物的总和，自然一词本身也包含了法则概念^[13]。他由此断言，没有机械论就不可能有真正的自然知识^[14]。尽管如此，有机体始终标志着机械论自然解释的根本界限：它诚然可以通过因果关系把自然描述为一个有组织的体系，却解释不了特定的事物为什么以特定的形态出现。所以，对有限理性的存在者而言，一切事物都显得是偶然的，从而也是盲目的。而正是有机体概念，为克服机械论世界图景提供了思想契机。如果说，有机体表证着自然目的，那么，这个世界便可以设想为一个具有内在合目的性的系统。也就是说，它似乎（als ob）具有一种“无意识的”技术，即“自然技术”（Technik der Natur），从而自行将自身构造出来。然而，在批判哲学的语境下，自然的内在合目的性超越了整个经验体系，其根据仅在于某种超感性的基底，只有那种属神的“原型直观”（intellectus archetypus），即“理智直观”（intellektuelle Anschauung）或“直觉知性”（intuitiver Verstand）才能对之加以把握^[15]。因而，康德将之视为“越界的”（überschwenglich）^[16]，并限定为反思性判断力的主观原则。

这种限定事实上内在于批判哲学的启蒙主义基调。在康德那里，启蒙作为“自己思维”（Selbstdenken），就是从理性的他律也即成见中解放，而迷信乃是最大的成见，其实质是“把自然界想像为不服从知性通过自己的本质规律为它奠定基础的那些规则”。所以，启蒙精神即为知性，其本质在于二元论框架下的机械论。因而，康德将启蒙界定为“否定的”（negativ）^[17]，并将一切试图逾越知性界限的诉求视为“理性的冒险”（Abenteuer der Vernunft）^[18]。然而，在浪漫派看来，如果不扬弃这种为知性所固化的二元对立格局，现代性的分裂状况便无从克服。康德虽然通过美和有机体的理念触及主体与客体的中介问题，但他受制于启蒙主义框架，只能对理性进行否定性运用，并将这种中介局限在主观领域，最终只能使一切康德

主义的中介尝试失之苍白。因而，浪漫派的核心关切便在于主体与客体的原初同一性，即“绝对者”（das Absolute）。在这一术语中，青年谢林试图将自然哲学理解为先验哲学的构成性部分。相应地，自然不再仅仅指称经验世界的整体，而是被提升为精神经验，进而构成一个更高的精神世界的意义基础。

自然哲学对启蒙知性的不满表达为“返魅”的主导动机，这种理论冲动直接聚集于有机体概念。这便是谢林所说的：“全部魔魅环绕着有机体的起源问题。”^[19]康德已经阐明有机体的两个基本特征，即它是有组织的且自组织的。而谢林发现，在此之下，隐含着更具本质性的特征：“有机体的本质在于质料与形式的不可分性。”^[20]它意味着，有机的形式总是统一于质料，而这正是有机体不同于人工制品的机枢。在人工制品中，具有个体性形式的质料因素总是被整合到一种新的形式之下，或者说，这种新的形式是从外部强加于它们之上的。这就意味着，整体的形式并没有“进入”各个部分，而处于诸部分的形式之上，也就是说，诸部分的意义并不在自身中包含整体的意义。正因为如此，诸部分只能处于相互外在的关系：它们未曾在整体形式的中介中“进入”其他部分当中。正由于这种外在关系，一个人工制品中的部件在原则上可以用其他部件来替换。而在一个有机体中，个别部分的形式，总是已经通过整体的形式而内在地与其他部分交融在一起。形式与质料一同生成一个具体的整体。在这里，谢林突破了康德的整体一部分的框架，在形式—质料的框架中论证了有机体的本体论特征，即有机的形式必然是现实的^[21]。

谢林由此将有机体把握为一个本体论概念，并赋予其以“肯定的”（positiv）性质，从而突破了批判哲学的否定性限制。在这种进路中，有机体作为一个自律的、自我关涉的统一体，成为绝对者的建构模型。绝对者被规定为一个在自身中差异化的、又与自身同一的统一体。这个统一体也是一和多、无限的无差别和有限的差别的统一体，并显现在一切有限的现象当中。因而，每一个个别事物同时就是绝对者的客体化。在谢林看来，在实在之物中，这种无差别的统一性便表现为有机体，从而，有机体便成为“绝对者在自然中并适合于自然的完整映像

(Gegenbild)”^[22]。换言之，有机体就是自然的一以贯之的本质，绝对者就反映在单个有机体的形式中。有机体构成作为自然的绝对者之原型（Urbild）^[23]。在自然哲学中，康德的有机体概念经过这种本体论转换，成为理解自然的一种普遍原则，并进而成为体系一般的原则，亦即哲学的原则^[24]。

谢林的大胆构想直接塑造了后世所谓的“有机世界图景”（organisches Weltbild）。当然，在范式层面，康德的有机体模型仍是浪漫派自然哲学最为直接也最为深刻的哲学洞见。只不过，康德受制于其启蒙知性立场，只是将自然把握为客体，始终不愿将自然尊重为主体。谢林则致力于将自然建构为“主体—客体”（Subjekt-Objekt）：作为主体的自然即为 *natura naturans*（生产自然的自然），这是自然本身所蕴含的无限生产性；作为客体的自然即为 *natura naturata*（被自然生产的自然），这是自然在其不知疲倦的创造过程中遗留下的痕迹。如果自然是主体与客体的“有机的”统一，那么，赋予自然以生命的“世界灵魂”（Weltseele）便得以设想。浪漫派自然哲学正是基于这条形而上学原则，重构了物质与精神，亦即自然与历史的原初同一性。因而，自然哲学对立于机械唯物论，坚持认为物质是活生生的，因而具有不自觉的理性。相应地，它也对立于是自然科学对自然的支配和剥削，从而对自然做出同情的理解，将之视为自由的先验前史。它由此敞开一种诗性伦理的维度：一切生命体同属于自然，因而对此负有责任。在思想史意义上，自然哲学集中表达了对启蒙的不满与忧思。同时，在有机世界图景中，树的隐喻取代了钟的隐喻而成为时代精神的主导意象^[25]。

二 艺术作品为何是有机体？

有机的世界图景为构想某种有机的艺术作品提供了范式。不过，在理论层面，有机体之为自然产物与艺术作品之为人工制品之间，仍存在绝对的界限。康德认为，有机体具有内在的形力，因而不可通过类推于艺术作品来设想——

如果我们把有机产物中的这种能力称之为**艺术的类似物**，那么我们对自然及其在有机产

物中的能力所说的就太少了；因为这时我们所想到的就是在自然以外的一个艺术家（一个有理性的存在者）。^[26]

显然，康德是在整体一部分的视角下区分了有机体和艺术作品。在对有机体模式进行了本体论改造之后，谢林将整体的概念理解为新柏拉图主义式的“理念”或“形式”，整体意即事物的概念。他由此立足于形式—质料的视角，阐述有机体和艺术作品的区别。对有机体而言，“概念居于它本身之中，几乎不能与它分裂”，而对艺术作品而言，其概念“外在于它，存在于艺术家的知性当中”，因而，有机体就不仅仅是一件艺术作品^[27]。或者说，在自然产物中，“概念被转化为客体本身，并且与之完全不可分离”。而在艺术作品中，“概念仅仅被压印在客体的表面现象上”^[28]。总之，有机体区别于艺术作品：在有机体中，概念与实在、形式与内容、整体与部分取得了内在的统一；而在艺术作品中，概念是外在的，形式是附加的，整体是先行的，因而也必然单纯依赖于机械作用对材料进行加工。就此而言，所谓“有机的艺术作品”，这种表述即便不是逻辑矛盾，也只是一种矛盾修辞。

那么，艺术作品作为有机体，这如何可能？问题的关键仍在于二元论。在谢林看来，自然产物与艺术作品之间之所以存在着“永恒的、无从消除的区别”，是因为前者源于意识的彼岸（实在世界），后者源于意识的此岸（观念世界或艺术世界）^[29]。而在自然哲学的框架下，这个问题已经有了一个斯宾诺莎式的和解策略。如果说，绝对者是“主体—客体”，那么，物质与精神，亦即自然与历史（自由），便只是同一理智的不同方面或潜能阶次：“自然应当是可见的精神，精神应当是不可见的自然。”^[30]在这种“物理学的斯宾诺莎主义”当中，自然进程构成了自我意识的先验前史。当谢林将自然哲学纳入先验观念论体系之下时，便导向了一个完全超出费希特哲学的观点：我对无意识活动一无所知，但对完整的我而言，无意识活动具有同等于有意识活动的本质性地位^[31]。无意识理论的引入，对于构想“艺术有机体”（Organismus der Kunst）^[32]的理念，具有决定性的意义。

谢林认为，自然就是有意识活动与无意识活动

的原初同一性。自然的生产是无意识活动，因为它服从于盲目的机械作用；自然的产物则从属于有意识活动，因为它具有内在的合目的性。然而，这种同一性的根据并不在“我”本身当中。在先验哲学中，这种同一性原则虽然构成“我”（即整个意识及其一切规定）的最终根据，但是，当自我意识一旦展开，其本身也随之分裂^[33]。在意识反思和自由行动中，始终存在着一系列的对立：主体与客体、理想与现实、自由与必然。对谢林而言，实践层面上的“我”只是欲求性的，一旦日常意识认为“我”的自由行动区别于自然的必然法则，意志和客观现象之间的差别必然导致自由的先验幻象。于是，席勒的呼唤回响于整部《先验唯心论体系》——如果哲学停滞于实践理性的立场，那么，“人则是一块永恒的碎片，因为他的行动要么是必然的，于是乎是不自由的，要么就是自由的，于是乎不是必然的和合乎规律的”^[34]。如果自我意识体验到“我”本身所遭受着的分裂，那么，它就不能再把无意识活动排除于自身之外。

与席勒一样，谢林把和解力量寄托于美和艺术。在他看来，审美直观作为一种主观活动，将有意识的自由行动和无意识的自然生产结合起来。相比于艺术，自然的原初同一性，还尚未进入意识，也就是说，其最终根据还不在于我本身当中，或者说，有意识活动和无意识活动仍不是为我本身而同一的。这一点只有在艺术作品中才体现出来。艺术作品恰恰是在意识中，并且是为了意识，把意识和无意识的同一性表现出来，或者说，客观化。艺术直观便是“有意识的东西与无意识的东西在我之中的同一性以及在这种同一性的意识”^[35]。在“有意识—无意识”活动的视角下，自然生产与艺术生产便构成同构关系。如果说，自然生产开始于无意识活动，终结于有意识的产物，那么，艺术生产则开始于有意识的活动，终结于无意识的产物。自然是精神的无意识活动，艺术则是自然的有意识生产。相应地，艺术作品成为有机体在意识领域中的映像，而有机体构成艺术作品在无意识领域中的原型。正是自然生产与艺术生产之间的对映结构，构成了艺术作品之为有机体的形而上学根据。

这种艺术意图在根本上诉诸天才美学。康德把

天才理解为某种类自然的生产性，通过这种力量，艺术作品自行组织起来^[36]。谢林也尤为强调无意识活动之于天才创造的意义。在他看来，天才就是在艺术创作中将意识活动和无意识活动统一起来的禀赋：天才无需自由的协助，甚至还对立自由，却永远藏身于自由之中，在审美生产中，它作为统一力量，将客观之物添加到有意识之物上^[37]。谢林的思想旨趣并不在于某种创作心理学，而在于艺术作品之为天才产物的认识价值和真理形态。

就谢林早期哲学而言，天才及其概念家族具有拱顶石般的构成性意义。青年谢林的哲学旨趣在于调和费希特和斯宾诺莎哲学，其核心命题在于将斯宾诺莎式的实体建构为费希特式的绝对之我。由此，绝对之我的本体化，意味着它是一种包罗万象的统一性根据，在其中，思维与存在仍是同一的。然而，如果说，思维与存在同一于绝对之我当中，那么，绝对之我便是一种先于一切意识的我，是一种太古洪荒的基始。所以，悬设绝对者便意味着悬设某种不可思考的东西，这构成了一种原则上的论证困境。在通往绝对者的哲学进路受阻之际，谢林试图提撕直觉感知及其在艺术作品中的客观化而使绝对者得以明见。换言之，通过艺术作品，直觉取代了思维的位置，而这正是天才的体系性地位。因为天才正是在“理智直观”或“审美直观”中进行生产，“天才产物”正是绝对者的经验者和见证者^[38]。在这个意义上，谢林论断道：“艺术是哲学的唯一真实而永恒的工具论和文献资料……”^[39]在他看来，绝对者乃是哲学的最高对象，但哲学无法把握绝对者。然而，艺术是“绝对者的流溢”^[40]，而天才本身正是绝对者的代表。艺术由此成为真理的认识媒介，亦即成为哲学思考的确证根据和价值旨归。

在诗学层面上，天才美学首先是对新古典主义艺术观的反动。新古典主义本质上是一种建立在牛顿体系之上的规则美学。在这种美学中，艺术家的创造正如上帝的创造一样，建立在一种先行存在的计划上，而完美的艺术作品如同神圣的造物，乃是抽象的普遍法则的范例，因而诸部分及其与整体之间的和谐被视为艺术创造的理想。在浪漫派看来，这种规则美学忽视了一种本质性的因素，即形式与内容的融合，因而形式难免流于外部性的装饰，相

应地，艺术家也难免成为机械性的工匠。在德国，从狂飙突进运动开始，有机体便成为一种生机勃勃的艺术观念，孳长蔓延于整个魏玛古典时期和浪漫主义运动，甚至构成其艺术意图的基础。赫尔德、莫里茨和歌德等都自觉地从有机体思想中抽引出“宁息于自身”（*Insichruhen*）和“完足于自身”（*Insichvollendetsein*）等艺术理想^[41]。这种观念意图从艺术作品中抉发出有机体所独具的自我完善性，但其理论基础终究未曾出离于生物学类推，不外乎是植物的生长隐喻。而只有在天才美学中，“艺术有机体”这一措辞才获得根据。在现代批评史中，这种观念进一步衍生出有机形式的理论。奥·威·施勒格尔对此做出著名阐述——

如果形式是通过外部的影响，作为无关乎材料之属性的、偶然的附加物而加诸任何一种材料，那么它就是机械的。例如，给予一团软物以一种任意的形态，它就会在变硬之后保持着这种形态。相反地，有机的形式是天生的，随着萌芽的完全发展，它从内部形成并达到其规定性。这些形式在自然中随处可见，这是生机勃勃的所在，从盐和矿物的结晶到植物和花朵，直至人的脸型。在美的艺术中，就像在自然——这位最高的艺术家——的领域中一样，一切真正的形式都是有机的，也就是被艺术作品的内容所规定的。总而言之，形式无非是一种有意味的外观，是每一个事物的活生生的、不为纷扰的偶然性所扭曲的相貌，这幅相貌为事物的隐蔽本质作出真正的见证。^[42]

在浪漫主义时代，艺术作品不再被理解为人工制品，而是被理解为自然产物。艺术作品作为其内容（质料）的整体，其实便是形式本身。这种形式并不像在人工制品中那样是从外部强加的，而是从内部自然生发的。因而，有机的形式便是艺术作品本身的内在合目的性，或者说，是内在于艺术作品的生命或灵魂，这便是后世批评史中所谓的“内在形式”。这一切均有赖于天才美学。相应地，“摹仿自然”（*Naturnachahmung*）这一古老的诗学主题最终被“追随自然”（*Naturnacheiferung*）所取代^[43]。

自然概念和艺术概念是相互成全的。天才美学在改写新古典主义艺术概念的同时，也纠补着启蒙

主义的自然理解。天才美学兴盛于1800年前后决非偶然，它表达出深沉的时代意识。当自然因“祛魅”而物化时，天才美学表现出强烈的“返魅”冲动，其祈向乃是将已然消逝的自然重新召唤为在场的，使之得以延留于机械论世界图景中，使人得以重新体验神性秩序。在天才中，自然无意识地自行呈现。天才美学揭糈了自然在现代世界中的辩证法：自然“不存在”，即它不是“有意识地”存在，但自然“确乎存在”，即它是“无意识地”存在。在这个意义上，可以更确切地说，天才并非呈现自然，而是作为（*als*）自然呈现，并且如同（*wie*）自然那般呈现。天才美学本质上便是艺术的自然哲学^[44]。当然，也只有在天才美学中，自然才典范性地获得其生产性，也只有艺术作品中，自然的生产性才获得其可见性。因而，天才乃是“主体—客体”理念的美学表达：主体便是潜在的作品，而作品便是显见的主体。天才美学呈现了浪漫派艺术哲学与自然哲学之间的啮合机制，焕发出极为深远的思想史效应。

三 艺术有机体何所为？

文德尔班说，在1800年前后，美学擢升为统治性的哲学原则^[45]。在思想史层面上，美学之所以具有如此地位，是因为它集中表达出反思启蒙的时代氛围。美学构成一种独特的时代诊断实践，所谓“美的艺术”实质上是对物化的历史现实性的回应。而天才美学通过诉诸某种本真性（乃至野性）体验，深刻地缔结于文明批判的时代主题，从而使“诗”这一概念尖锐地与现代性对立^[46]。从狂飙突进开始，德意志艺术家已经习惯于在“诗”—“散文”的文体对立中措置其时代意识：宗教改革和启蒙运动以降的现代世界，由于其偏重知性的性质，被视为散文化的世界，它已然失落了古代艺术宗教的诗意。这种思想定式甚至渗透进日常语言中，包含着种种蓄势待发的文化政治潜能^[47]。

“艺术有机体”理念正是在这种氛围中开始释放其思想史效应。它首先衍生出“制造”（*Machen*）—“生长”（*Wachsen*）这一对对立的哲学隐喻。前者意味着有计划地生产技术产品，后者则意味着以自然的、无意识的方式，将作品“生育”（*zeugen*）

或“分娩”（gebären）出来^[48]。这对哲学隐喻不仅主导着浪漫主义批评传统，而且在政治社会语言中固化为机械体—有机体的语义对立，而保守主义话语从一开始便维系于这种语义对立。在1800年前后，“可制造性”（Machbarkeit）问题在浪漫派的政治言说中表达得极为尖锐。在一切人造物中，最大的人造物便是国家。从绝对主义到启蒙主义，机器隐喻都是理解现代国家形式的当然进路。但随着有机体的语义学潜能逐步焕发，从狂飙突进开始，对这种国家理论的批判逐渐成为德国知识界的焦点议题。国家作为机器，暴露出一切独断论的特征：整体先行于部分，并把部分作为孤立的东西而加以支配和统治。这种批判在著名断片《最初的体系纲领》中达到时代的最强音——

因此，我们也必须超出国家！——因为每一个国家都必然会把自由的人当作机械性的齿轮组；它不应如此；它应当**停止**。……同时，我在此要为一部**人的历史**制订原则，并将国家、宪法、政府、立法这一整套可怜的人造物——剥得一丝不挂。^[49]

这种国家取消论立足于人的理念，其直接批判对象是（开明）绝对主义国家，具有共和主义的甚至是无政府主义的特征。但正如弗兰克所说，这种批判实质上指向现代市民社会，进而指向现代性本身的正当性问题^[50]。在德意志新生代那里，现代国家据以为基础的自然法和契约论都失效了。不论是席勒此前所谓的“困厄国家”（Notstaat）^[51]，抑或黑格尔此后所谓的“知性国家”（Verstandes-Staat）^[52]，都指着现代市民社会的机械论本质：它先是通过自然法把人性定义为赤裸裸的自然需求，进而通过契约论将这些原子个体组装成社会，最终在这种机械性联结中把国家还原成市民社会的衍生品。个体丧失其作为道德存在者的尊严，国家也丧失其作为生命总体性的荣耀。机械论世界图景的前景处，只能耸立着霍布斯的“利维坦”。所以，一切问题的症结仍在于二元论框架下的机械论。《最初的体系纲领》中的国家批判，正是取道于自然哲学。

在自然哲学的进路中，浪漫派大胆地将有机体概念运用到精神哲学畛域，并以明确的历史哲学框架表达出国家有机体理念。在观念论思想中，历史

被理解为自我意识的解放史，也就是自然（非我）与自由（我）的分裂史。而在绝对者的路标下，历史不应只是主体的“伊利亚特”，更应成为主体的“奥德赛”，如此方能克服现代性的分裂。人类历史由此被把握为一种三段论模式：原初的统一—分裂—更高的统一。谢林对此做出框架性阐述——

关于自然和历史，寻常的观点认为：在自然中，一切都通过经验必然性而发生，在历史中，一切则通过自由而发生。但这种观点本身，只能构成脱离绝对者的形式或方法。就历史是自然的更高潜能阶次而言，它是在观念中表现出自然在实在中所表现的东西。然而，在这两者当中，本质上存在着同一个东西，它的改变只是由于它所隶属的规定性或潜能阶次。倘若能够在两者中发现这种纯粹的自在体，那么，我们终将认识到这同一个东西，它在历史中以观念的方式，而在自然中以实在的方式被塑造出来。自由作为现象，不能创造任何东西：只有唯一的宇宙，它把成像世界的二重形式分别以它们的方式表达出来。据此，完整的历史世界本身将会是一种理想的自然，而国家是一种在自由中自行达成的必然性与自由之和谐的外部有机体。历史，只要把塑造这种联合体作为最首要的对象，将是更严格意义上的历史。^[53]

在此框架下，历史不再——如启蒙主义所期许的——是无限的解放进程，历史的界限便是自然。因而，真正的历史，乃在于成就自然与自由的和解，这种和解将在更高的层次上显现为国家。而国家只能表象为有机体。它作为“绝对生命的直接而可见的形象”^[54]，不是创造出来的，而是生长出来的，不是基于抽象计算和推论协商，而是源于原初的和无意识的生命力量。有机体的精神哲学内涵聚焦于总体性理念，其旨趣在于建构一种植根于绝对者的、有如源头活水的精神文化关联。

黑格尔说，谢林在精神哲学方面发挥有限，其政治思想也谈不上丰富^[55]。不过，在1800年前后，谢林确乎开启了一种有别于自然法和契约论的政治话语。正是从他开始，Organismus（有机体）作为固定术语取代了organisierter Körper（有组织的物体）或organischer Körper（有机的物体）等措

辞，并具有明确的保守内涵。其语义实质在于，将既存共同体秩序视为自然生成的结果加以捍卫，以此抗衡现代性的价值设定，如强调个体，区分国家与社会，以及自觉缔造或重新规定政治社会秩序，等等，因为这一切都是机械性的^[56]。在钟与树的范式转换之际，艾辛多夫做出一个为人津津乐道的论断：“插上一株干枯的自由树，什么也解决不了。宪法，如果不应止步于一场单纯的喜剧，就必须伴随着民族的历史，像一株活树般在其中有机成长。”^[57]在19世纪，有机体思想迅速地政治化，并构成德国保守主义的特有话语^[58]。

国家有机体无疑是艺术有机体在社会政治语言中的转译。这种语义机制派生于绝对者理念。在绝对者的架构之下，浪漫派的国家理论、自然哲学和艺术哲学之间具有深层的同构性，以至于有机体的解释模式可以自如地出入往来于这些理论领域之间。就浪漫派美学思想本身而言，国家有机体思想决不是附属性的，而是构成性的。

按照经典社会学的描述，现代性的本质便是世界的合理化，亦即价值领域的分化。原先表达为宗教及形而上学世界图景的实质理性，逐渐分化为科学（真）、道德（善）和艺术（美）三个自律领域。一方面，诸价值领域的分化加速了知识财富的积累和增长，不断释放出现代性的解放潜能；但另一方面，古代世界观的崩解意味着诸价值领域在现代世界中的封建割据和机械联结，以及由此导致的意义亏空和生命贫乏。因此，在1800年前后的思想史中，诸如“撕裂”（Zerrissenheit）、“碎片”（Bruchstück）、“分离”（Trennung）或“分裂”（Entzweiung）的不平之鸣不绝于耳。青年黑格尔说：“当统一力量在人们的生活中消失，而诸对立也丧失其活生生的关系和相互作用并获得独立性时，便出现了哲学的需求。”^[59]所谓“统一力量”，便是传统社会中自然生成的生命关联，它最终凝结为形而上学的实质理性。而在传统社会式微之际，所谓“哲学的需求”，实则是一种重建意义中心的时代呼声。

在浪漫派那里，这个时代诉求集中表达为“新神话”的理念。如果说，启蒙的题中之义便在于神话批判，那么，自维柯和赫尔德以来的神话复兴也内在地产动于合理化的思维定势。神话乃是一种与

彼岸世界相交通的媒介，在古代艺术宗教中，它构成了意义中心。在神话复兴的趋势中，美学急剧激进。在浪漫派看来，康德虽然赋予审美以中介功能，但这顶多是给分崩离析的世界图景打上折衷主义的补丁。他们所属意的，毋宁是将审美建构为克服一切对立的合题。因而，《最初的体系纲领》断言：“理性的最高行为，亦即理性借以统揽一切理念的行为，是一种审美行为，而真和善只有在美中才结为姊妹。”^[60]美由此被赋予理论原则和实践行动的角色，因之也被擢升为“理性的神话”（*Mythologie der Vernunft*）——美是最高的完善性，因而是最终的立法者。新神话将哲学反思措置为一种肯定性的总体性构想，获得了艺术宗教在古代或基督教在中世纪的地位。新神话由此成为科学和道德的奠基石和拱顶石，成为一切思想和行动的起点和终点^[61]。不过，立足于启蒙方案或文化现代性的视角，便不难洞穿其实质，那就是用审美/表现理性来整合认识/工具理性和道德/实践理性。在这个意义上，新神话的思想实质可以把握为“审美基础主义”（*ästhetischer Fundamentalismus*）^[62]。

这种美学意图早已不满足于艺术的自律（*Autonomie*），它所属意的更是艺术的主权（*Souveränität*）。新神话的统一性建构，将哲学、艺术、宗教、政治以及自然认识全部动员起来，其命意已不止于感知方式的革命，而是生活方式的革命。弗·施勒格尔将浪漫主义文学定义为“渐进的总汇诗”，其文体内涵是“把诗的所有被割裂开的体裁重新统一起来”，而其最终祈向是“赋予生活和社会以诗意”^[63]。在这种艺术意图中，世界的浪漫化决不只是消极的补偿机制，更是积极的证成方式。谢林提醒道，在古代的艺术宗教中，艺术是政治生活的意义中心：“公众节日、永恒的纪念碑、戏剧，以及公共生活的一切行动，都只是唯一一部普遍的、客观而生动的艺术作品的不同分支。”因而，艺术仍然构成“一个按照理念而设计的国家制度的必然的、整合的部分”^[64]。换言之，在理性时代，如果国家仍成其为绝对生命或伦理总体的表征，那么，它便只能表象为一部总体艺术作品。所以，谢林认为，真正的国家建构不在于建构国家本身，而在于建构“那个呈现为国家形式的绝对有机体”^[65]。关于

新神话,亦即关于绝对者或有机体的浪漫主义言说,其现实指涉性便在于此。新神话的艺术意图已远远高于单纯的“艺术作品”范畴,获得了历史哲学内蕴。在《最初的体系纲领》中,新神话指向“新宗教”这一“人类最后的、最伟大的作品”^[66]。在施莱尔马赫那里,新神话把“艺术作品的方位”定向于“民族”^[67]。在谢林这里,“新神话不可能是个别诗人的构想,而只可能是仿佛扮演着唯一一位诗人的一个新世代的构想”^[68]。在这个历史哲学维度上,艺术有机体之所为者,便是国家有机体。或者说,国家有机体便是艺术有机体的函项。

而理论上的世界浪漫化也映射为实践上的政治审美化。在社会理论层面,国家有机体无非是滕尼斯意义上的共同体。南希指出,现代社会中的共同体想象都出于某种“内在主义”(immanentisme):亦即致力于这样一种存在者的共同体,它“在本质上将他们专有的本质作为其作品而进行生产,而且还把这个本质作为共同体来进行生产”^[69]。“内在主义”包含一种审美契机,其理论预设便是主体与作品的同一性,这无疑可以回溯到绝对者作为“主体—客体”的哲学需求。在这种理论模式中,国家,乃至于世界历史,都可以被把握成一种总体艺术,从而,审美幻象凌驾于总现实之上。自19世纪以降,政治审美化成为德国保守主义的重要思想线索。从米勒的“国家艺术”(Staatskunst)到瓦格纳的“总体艺术作品”(Gesamtkunstwerk),从云格尔的“总动员”(totale Mobilmachung)到施米特的“总体国家”(totaler Staat),直至法西斯主义的极权主义国家,这些思想方案本质上都是审美基础主义的变体。它们之所以是危险的,倒不在于个体性的沉沦,而在于现实感的消泯。因为,在有机体的标识下,伦理总体被视为自然生成的,从而艺术生产的无意识状态极易转译到个体与国家的关系上^[70]。政治的审美化,正是通过审美直观的直接性,营造出幻觉式的共鸣机制。就此而言,天才美学在政治上并非无知,而在艺术有机体和有机体之间,也不存在明显的分割线。

两百年后的今天,当我们回顾上述关于有机体的浪漫主义言说时,不得不承认,它们确乎洞见到现代世界的深层危机。在正当性问题日益暴露的当代语境中,诸如新神话等理念也被重新发而明之。

近二三十年来,学者们也倾向于以一种和解策略把新神话理解为“启蒙的自我反思”^[71]。

不过,浪漫派本质上是现代性的审美反对派。在1800年前后,浪漫派的有机体话语首先表达为一种自觉的“特殊意识”^[72]。在有机体思想中,德意志民族终于在大革命的余震和现代性的浪潮中建立起一种认同机制。同时,伴随着某种反法情绪,有机体—机械体的对立,很快便上升为一种关于现代性方案的道路之争。早在1798年,弗·施勒格尔便如是宣布道——

法国人在这个时代里独占鳌头,这是自然的。他们是一个化学的民族,化学的感觉在他们身上最活跃,他们也大规模地在道德化学里展开实验。这个时代就是一个化学时代。一切革命都是包罗万象的,但却不是有机的,而是化学的运动。……按照那个思想类推,继化学的时代而来的,将是一个有机的时代。^[73]

化学的时代就是革命的时代,一切元素不断地分解和结合,不断地摧毁和创造。革命的时代只是不稳定的过渡时代,完善的时代则是有机的时代^[74]。毋庸置疑,对施勒格尔来说,未来的有机的时代,属于德意志民族。有机体—机械体的语义对立,已经酝酿着后来那场以“1914理念”(Ideen von 1914)反对“1789理念”(Ideen von 1789),或以德意志“文化”(Kultur)反对西方“文明”(Zivilisation)的“文化战争”(Kulturkampf),简言之,一种“特殊道路”(Sonderweg)。

因而,有机体话语内在地理聚着一触即发的政治潜能。在19世纪,它已经表现出政治审美化的趋势。到了魏玛共和国时期,它便沦为单纯的意识形态口号,俨然贬值为“所有人的童话”^[75]。而在纳粹主义时期,它更衍生出五花八门的家族成员^[76]。有机体作为一种共同体理念,乃是德意志这个“迟到民族”的哲学证词,它持续纠缠着德意志民族的自我理解和现代性想象。在这个意义上,有机形式与其说是一个艺术作品范畴,毋宁说是一种思想史现象。借用萨弗兰斯基的话来说,它乃是一段“德意志的纠葛”(deutsche Affäre)。

[本文系上海市哲学社会科学规划青年课题“现代性的审美纠结及其批判:彼得·斯洛特戴克

的文化政治诗学”（批准号 2017EWY005）阶段性研究成果]

[1] G. N. G. Orsini, “The Organic Concepts in Aesthetics”, *Comparative Literature*, vol.21, no.1 (1969), p.24.

[2] 参见勒内·韦勒克：《批评的诸种概念》，罗钢等译，第 325—330 页，上海人民出版社 2015 年版。

[3] [6] 参见 M.H. 艾布拉姆斯：《镜与灯——浪漫主义文论及批评传统》，郗稚牛等译，第 192—201 页，第 183 页，北京大学出版社 2015 年版。

[4] See Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*, London and New York: Routledge, 2001, p. 173.

[5] [46] Vgl. Peter Bürger, „Institution Literatur und Modernisierungsprozeß“, in ders. (Hrsg.), *Zum Funktionswandel der Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983, S. 27–30, S. 20–23.

[7] See G. N. G. Orsini, “The Organic Concepts in Aesthetics”, op. cit., p. 16. 另参见韦勒克：《近代文学批评史》第 1 卷，杨自伍译，第 12 页，上海译文出版社 2009 年版。新近的相关文献，可参见 John Neubauer, “Organicist Poetics as Romantic Heritage?”, in Angela Esterhammer (ed.), *Romantic Poetry*, Amsterdam and Philadelphia PA: John Benjamins Publishing Co., 2002, pp.491–507.

[8] 康德：《致卡尔·莱昂哈德·莱因霍尔德》（1787 年 12 月 28 日与 31 日），李秋零编译：《康德书信百封》，第 111 页，上海人民出版社 2006 年版。

[9] [55] 黑格尔：《哲学史讲演录》第 4 卷，贺麟、王太庆译，第 294 页，第 369 页，商务印书馆 1978 年版。

[10] [11] [12] [14] [15] [17] [18] [26] [36] 康德：《判断力批判》，邓晓芒译，杨祖陶校，第 15 页，第 219—220 页，第 223 页，第 238—239 页，第 258–263 页，第 136—137 页，第 274 页，第 224 页，第 150 页，人民出版社 2002 年版。

[13] 参见康德：《自然科学的形而上学基础》，邓晓芒译，第 1—4 页，上海人民出版社 2003 年版。

[16] 参见康德：《判断力批判》，《康德著作全集》第 5 卷，李秋零译，第 176 页、第 413 页，中国人民大学出版社 2007 年版。邓晓芒译本将该词译为“言过其实的”。

[19] [22] [27] [30] Schelling, *Ideen zu einer Philosophie der Natur. Als Einleitung in das Studium dieser Wissenschaft*, in ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 2, hrsg. von Karl Friedrich August Schelling, Stuttgart und Augsburg: J. G. Cotta'scher Verlag, 1857, S. 47, S. 68, S. 41, S. 56.

[20] Schelling, *Von der Weltseele*, in ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 2, S. 498.

[21] See D. C. Schindler, *The Perfection of Freedom: Schiller, Schelling, and Hegel between the Ancients and the Moderns*, Eugene, Oregon: CASCADE Books, 2012, pp.148–149.

[23] Vgl. Bernd-Olaf Küppers, *Natur als Organismus. Schellings frühe Naturphilosophie und ihre Bedeutung für die moderne Biologie*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1992, S.109.

[24] Vgl. Aaron Fellbaum, „Kants Organismusbegriff und seine Transformation in der Naturphilosophie F. W. J. Schellings“, *Archiv für Begriffsgeschichte*, Bd. 47 (2005), S. 215–223.

[25] [57] Klaus Türk, Thomas Lemke und Michael Bruch, *Organisation in der modernen Gesellschaft. Eine historische Einführung*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaft, 2006, S. 95–100, Zit. S. 108.

[28] [29] [33] [34] [35] [37] [39] [68] 谢林：《先验唯心论体系》，梁志学、石泉译，第 259 页，第 275 页，第 260 页，第 258 页，第 262 页，第 265 页，第 276 页，第 277 页，商务印书馆 1997 年版。译文略有改动。

[31] Vgl. Klaus Düsing, „Schellings Genieästhetik“, in: ders., *Subjektivität und Freiheit. Untersuchungen zum Idealismus von Kant bis Hegel*, Stuttgart–Bad Cannstatt: frommann-holzboog, 2002, S. 257.

[32] [40] Schelling, *Philosophie der Kunst*, in ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 5, hrsg. von Karl Friedrich August Schelling, Stuttgart und Augsburg: J. G. Cotta'scher Verlag, 1859, S. 357, S. 372.

[38] Vgl. Jochen Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945*, Bd. 1, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985, S. 392f.

[41] [43] Vgl. Bruno Markwardt, *Geschichte der*

deutschen Poetik, Bd.3, Berlin und New York: Walter de Gruyter, 1971, S. 4, 16, u.ö., S. 55f., 264, u.ö.

[42] August Wilhelm von Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, Bd. 2, Bonn und Leipzig: Kurt Schroeder Verlag, 1923, S. 111f.

[44] Odo Marquard, „Zur Bedeutung der Theorie des Unbewußten für eine Theorie der nicht mehr schönen Kunst“, in: ders., *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2003, S. 41.

[45] 参见文德尔班:《哲学史教程——特别关于哲学问题和哲学概念的形成和发展》下卷, 罗达仁译, 第727—728页, 商务印书馆1993年版。

[47] Vgl. Karlheinz Barck, „Prosaisch-poetisch“, in: Karlheinz Barck u.a. (Hrsg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Studienausgabe*, Bd. 5, Stuttgart und Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2010, S. 92–106.

[48] [58] Vgl. Martin Greiffenhagen, *Das Dilemma des Konservatismus in Deutschland*, München: R. Piper & Co. Verlag, 1971, S. 213f., S. 200.

[49] [60] [66] Anonym, [Das älteste Systemprogramm], in Rüdiger Bubner (Hrsg.), *Das älteste Systemprogramm. Studien zur Frühgeschichte des deutschen Idealismus*, Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1973, S. 263f., S. 264, S. 265.

[50] 参见弗兰克:《浪漫派的将来之神——新神话学讲稿》, 李双志译, 第175—215页, 华东师范大学出版社2011年版。

[51] Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, in ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 5, hrsg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, München: Carl Hanser Verlag, 1962, S. 574.

[52] [59] Hegel, *Differenz des Fichteschen und Schellingschen Systems der Philosophie*, in ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 4, hrsg. von Hartmut Buchner und Otto Pöggeler, Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1968, S.58, S. 14.

[53] [54] [64] [65] Schelling, *Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums*, in ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 5, S. 306f, S. 316, S. 352, S. 316.

[56] Gerhard Dohrn-van Rossum und Ernst-Wolfgang Böckenförde, „Organ, Organismus, Organisation,

politischer Körper“, in Otto Brunner, Werner Conze, Reinhart Koselleck (Hrsg.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 4, Stuttgart: Klett-Cotta, 1978, S. 602.

[61] Peter Bürger, *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983, S. 33f.

[62] 德国社会学家、思想史家布罗伊尔用此术语界定格奥尔格圈子的保守主义立场, 并指出“审美基础主义”最早显露于浪漫派思想。参见 Stefan Breuer, *Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus*, Darmstadt: Primus Verlag, 1996, S. 4.

[63] [73] 施勒格尔:《断片集》,《浪漫派风格——施勒格尔批评文集》, 李伯杰译, 第71页, 第103—104页, 华夏出版社2005年版。

[67] Zit. Detlef Kremer, *Prosa der Romantik*, Stuttgart und Weimar: Verlag J. B. Metzler, 1996, S. 101.

[69] 让-吕克·南希:《无用的共通体》, 郭建玲等译, 第4页, 河南大学出版社2016年版。译文略有改动。另参见菲利普·拉古-拉巴特:《海德格尔、艺术与政治》, 刘汉全译, 第73—95页, 漓江出版社2014年版。

[70] Vgl. Ahlrich Meyer, „Mechanische und Organische Metaphorik politischer Philosophie“, *Archiv für Begriffsgeschichte*, Bd. 13 (1969), S. 156.

[71] Vgl. Markus Schwering, „Die Neue Mythologie“, in Helmut Schanze (Hrsg.), *Romantik-Handbuch*, Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1994, S. 383.

[72] 参见汉斯-乌尔里希·韦勒:《德意志“特殊道路”》,《21世纪初的冲突》, 周惠译, 第82页, 漓江出版社2015年版。

[74] 参见加比托娃:《德国浪漫哲学》, 王念宁译, 第60页, 中央编译出版社2007年版。

[75] Vgl. Kurt Sontheimer, *Antidemokratisches Denken in der Weimarer Republik. Die politischen Ideen des deutschen Nationalismus zwischen 1918 und 1933*, München: Nymphenburger Verlagshandlung, 1968, S. 255–259.

[76] Vgl. Peter Kratz, *Die Götter des New Age. Im Schnittpunkt von »Neuem Denken«, Faschismus und Romantik*, Berlin: Elefant Press, 1994, S. 42.

[作者单位: 华东师范大学中文系]
责任编辑: 何兰芳