

第一章

启蒙主义的美学

第一节 美学的准备

如果莱布尼茨和沃尔弗算做德国近代美学发端的人物，也只能说他们为后来德国启蒙主义美学创造了条件。

十六世纪路德的宗教改革和德国农民战争虽然对推动德国的经济发展和政治上的统一，起到了一定作用，但这时的德国与欧洲的英国、法国、西班牙等比较，还是十分落后的，工业凋弊，农业还保留农奴制，政治分裂，形成三百多个独立的诸侯国。从十七世纪初期到中期，从未间断过战争，战争使德国人民生活极度贫困，经济到了崩溃的边缘，也正是因为这样，德国的革命势在必行。这个革命主要表现为启蒙主义运动。

启蒙主义在德国兴起，内部原因除上边所说的，还因为德国是一个有文化传统的国家，不仅有古老的著名大学，培养了一批人材，也还有丰富的民间文化宝藏，使人们具有民族自豪感和伟大爱国思想。它的外部原因就是受到英、法等国启蒙运动的影响。但这运动在德不如在英、法那样激烈，这和德国的特定情况有关：封建统治强大而又顽固，而资产阶级比较软弱；文化上没有出现具有很大影响的作家和艺术家。所以德国的启蒙主义常常停留在思辨的、抽象的议论上，而且多限于文化方面，并带有一定的复古倾向。

莱布尼茨（1646—1716）的哲学思想为以后的德国美学的建立准备了条件。在当时的欧洲，德国的历史状况算是比较特别的，很多国家资本主义有了较完备的或者说有了一定的发展，而在德国好像遥遥无期。要求仿效欧洲发达国家，统一四分五裂的德国，成为当时德国的历史使命，莱布尼茨的客观唯心主义哲学，就是这种历史条件的产物。莱布尼茨由于他的高贵政治地位和优越的文化修养，使他一边从事国事活动，一边进行哲学、自然科学的研究。单子论是莱布尼茨的哲学基础，他认为单子没有自己的物理形状，所以，它不可广延，不能分割，它是一种精神实体。这种精神实体（单子），可以突然产生，也可以突然毁灭，就像上帝创造世界和毁灭世界一样。然而，他在自己的《单子论》一书中，又特别强调单子的能动性，他认为能动性是一般实体的本质，“单子的自然变化是从一个内在的原则而来 因为一个外在的原因是可能影响到它的内部的。”（《十六——十八世纪西欧各国哲学》1975年商务印书馆第484页）莱布尼茨哲学的软弱性是明显的，他承认上帝，承认上帝对世界的主宰作用，然而，他又认为单子具有自己的地位（客观存在）和自由活动性（能动的原则），看来，这是一个矛盾，恰恰在这点上，看出了德国启蒙主义的先驱的特点，这也和他们在政治上的表现相一致：既反对封建主义，又惧怕封建主义，既向往资本主义的发展，又不知从哪里入手去发展。

莱布尼茨在认识论上力图修正笛卡儿和洛克的观点，他的修正从调和的立场出发的。从总体看，笛卡儿是唯心主义的天赋观念论者，而洛克则是唯物论的反映论者。笛卡儿的实体论实际是“自我”“物质”“上帝”的综合，在综合的过程中，天赋是绝对的。比如，他对“自我”（我）这个实体是这样

理解的：我的思维不占空间，不依赖任何物质的东西，它与人的肉体存在无关系，即使身体毁灭了，精神仍然存在，精神不依靠肉体，它只依靠精神本身，这个精神本身就是上帝，上帝是永存的，所以，“自我”这个实体是上帝（天）赋予的。洛克与笛卡儿的认识相反，他针锋相对地提出：“在有些人中间流行着这么一种根深蒂固的看法，认为在理智里面存在着某些天赋原则；即是说，一些基本的概念、共同的思想、记号，这些东西好像是印在人心上的一样；灵魂在最初存在时就获得了它们。并且把它们一同带到这个世界上来。”（同前第 361 页）很显然，这是针对笛卡儿唯理论一派的。而莱布尼茨虽然从总的方面说是站在笛卡儿一面的，但他又表示出几分修正，流露出对洛克经验派的同情。在他看来，人的认识（精神）不像笛卡儿所说是纯粹的天赋，是人生来就有的，也不像洛克所说人的精神是一块白板。他认为，人的认识（包括知识）一是先天的理性认识，一是后天的感性认识，但他在承认外界对象是靠机缘把心灵原来包含的概念学说的原则唤醒的同时，他仍然强调“只有理性能建立可靠的规律。”（同前第 504 页）

在哲学上，除莱布尼茨还有一个很有影响的人物，就是沃尔弗（1679—1754）他的哲学体系被称为“莱布尼茨—沃尔弗哲学”，他是莱布尼茨的继承者，把哲学发展成为百科全书式体系，也有人把这一体系叫做折衷主义的哲学。沃尔弗的哲学以莱布尼茨哲学为基础，吸收了笛卡儿和洛克的一些观点。他把哲学分为几个学科，其中的本体论是他研究的重点，在本体论中，他力图从公理中引出对事物都有意义的原理，他根据矛盾律证明充足理由这一定理，他认为事物的规定性不是由其他的事物作用而引起的，事物的规定性就是事物的

本质。沃尔弗把事物分为单个事物、一般事物、复杂事物，单个事物是存在的，一般事物是不存在的，复杂事物由不同的粒子构成，它是广延的，它是由不可分不真广延性的单个事物（简单事物）构成的。简单事物是实体，实体是有变化的，变化的原因是内在的，复杂事物也会发生变化，但这种变化不在复杂事物本身，而在简单实体的作用。在心理学方面，沃尔弗把它分为经验心理学和理性心理学，从心理学出发，他论证灵魂不灭问题，他说灵魂存在我们的本质中，它具有自我意识，也能意识到外部事物。灵魂具有内在的力量，它可以形成世界的观念。沃尔弗认为，感觉的表象是不肯定的、模糊的，这种表象是人的幻觉和感官提供的，而人的清楚明晰的表象，则是灵魂的产物，灵魂可以根据人的意愿建立能产生快感的表象而抛弃痛感的表象。他把肉体 and 灵魂对立起来，他认为灵魂是不灭的，美与丑，善与恶，都是灵魂创造的。沃尔弗在其他的哲学学科中，如理性宇宙论，理性神学中，不断系统化自己的唯心主义形而上学。

莱布尼茨和沃尔弗的美学观点和他们的哲学观是一致的。莱布尼茨把人的认识过程中的实践性排斥出去，强调理性主义，他认为无论人的认识的最高阶段（明晰的认识），还是认识的较低阶段（朦胧的认识），都是人先天或是先经验的产物。他认为人的高级阶段的认识，就包括了人的审美趣味和鉴赏力，他把人这种审美情趣或鉴赏力概括为一句话：“我说不出来什么”。这指的是认识不清楚的美的要素。（参见朱光潜《西方美学史》上卷第295页）而沃尔弗的美在完善的说法，亦是和他的折衷主义哲学一脉相承，完善说，既继承了莱布尼茨的和谐理论，也承袭了唯物论的客观论。

菜布尼茨的学说和沃尔弗的理论，都为其后不久的德国美学的建立打下了基础，特别是鲍姆嘉通的美学，更直接受到他们的影响。

德国近代美学准备工作的完成要归于鲍姆嘉通，当然，这个准备工作并不只有他一个人，还包括高特雪特和文克尔曼。

鲍姆嘉通（1714—1762）人称沃尔弗的学生。鲍桑葵说：“沃尔夫（弗）则采取了把感觉和感受视为理智观念的低级品种的看法。这一看法在鲍姆嘉通那里就决定了那种把美学第一次列为近代哲学的一个公认的分支的观点。”（《美学史》1985年商务印书馆第229页）克罗齐在他的《美学的历史》中，简单明了地记述了他的一生。鲍姆嘉通青年时期在柏林读书的时候，就非常热衷哲学，特别是沃尔弗的哲学。1735年9月，当他二十一岁的时候发表了博士论文《关于完美诗的哲学默想录》，在这个小册子里，第一次出现了“美学”这个名词。后来他受聘于法兰克福大学，在那里教授美学课程。1750年，他的一个内容丰富的专论第一卷付印了，“埃斯特惕卡”（“Aesthetica”）这个词印到了该书的扉页上。1758年，他发表了较短的第二部分，但最后他的全书并没有来得及完成，疾病便夺去了他的生命。

鲍姆嘉通的贡献，不仅仅表现在他用“埃斯特惕卡”

（美学）来命名他的研究成果，这只是一个形式，而且更重要的是他把美学如何联系哲学而又区别哲学，联系艺术而又区别艺术作了论证，并且从认识论的角度，把作为艺术的直觉认识和作为科学的悟性认识区别开来。

鲍姆嘉通在他的《美学》中，把逻辑的真实和审美的真实作了论证，他认为归纳逻辑及关于时间和空间的学说，都居于理性认识的理论，归纳逻辑所抽出的命题是真实的，它不允

许是这或是那。但作为审美范畴的真实，它既不完全真也不完全假，而是逼真（合情合理）：“凡是我们在其中看不出什么虚假性，但同时对它也没有确定把握的事实就是逼真的，所以，从审美见到的真应称为可然性的，它是这样一种程度的真实：一方面虽未达到完全确定，另一方面也不含有明显的虚假性。”（克罗齐《美学的历史》1984年中国社会科学出版社第60—61页）很明显，鲍姆嘉通是把美学和哲学联系起来又区别开来的。在他之前，逻辑学（其中包括哲学）用来研究理性认识，伦理学用来研究道德活动，那末，人的情感变化由什么科学来研究呢？也就是感性的过程、审美的过程要不要一门单独的科学来研究呢？鲍姆嘉通回答并找到了这个科学——埃斯特惕卡——美学。鲍姆嘉通确定了美学的研究对象：“美学的对象就是感性认识的完善（单就它本身来看），这就是美；与此相反的就是感性认识的不完善，就是丑。正确，指教导怎样以正确的方式去思维，是作为研究高级认识方式的科学，即作为高级认识论的逻辑学的任务；美，指教导怎样以美的方式去思维，是作为研究低级认识的科学，即作为低级认识论的美学的任务。美学是以美的方式去思维的艺术，是美的艺术的理论。”（朱光潜《西方美学史》上册第297页）这话说得十分明确，美学是研究低级认识的科学，就是指感性认识，就是知、情、意中的情，就是莱布尼茨所指的“混乱的认识”“微小的感觉”。在鲍姆嘉通的论述中，也可以看出，他把美学和艺术联系起来，艺术是一种形象的思维和逻辑思维的结晶，形象思维就是一种感性的认识，（即莱布尼茨所说的“混乱的认识”和“微小的感觉”）但作为艺术描写的对象，要求审美主体（作家）对它的认识是完善的，是逼真的。美学就是要研究艺术

本身和艺术家怎样通过完善的感性认识去把握审美对象的。鲍姆嘉通这里所提到的完善，显然是接受了沃尔弗的美在于事件的完善的理论，事件的完善就是指和谐而又有秩序的世界。在多样的统一这一认识中，就包含有明晰的认识成分，所以说，美学是正确地研究感性认识的科学。

我们谈到鲍姆嘉通的完善说，并不是说他主张艺术哲学化，完全不是这个意思，他认为艺术创作和科学研究的思维方式和过程、方法都是不一样的，艺术家的思维方式是具体的形象性，过程主要是情感的活动过程（即感性的认识过程），表现方法他主张艺术摹仿自然的方法，就是用感性认识把自然本身的丰富性和统一性描写出来。

中外的很多美学史家，都肯定鲍姆嘉通第一次把研究感性认识的科学作为哲学的分支，并且较系统地分析了美学的研究对象，作为一个独立科学的建立，这个功绩是不朽的。鲍姆嘉通的美学观点对德国以后的美学发展的影响是不小的，它对后来浪漫主义思潮的勃起，起到推波助澜作用。讨论康德美学的渊源，可以追溯到鲍姆嘉通，他的“美学的对象就是感性认识的完善”，感受到的完善“这就是美”的观点，启发了康德，并且在他的《判断力批判》中发挥了这个观点，康德所讲的美在形式上符合我们的主观目的，美在概念上和完善无关的观点，就是其中重要一点。鲍姆嘉通的研究感性认识的科学和他对艺术创作中“混乱的认识”“微小的感觉”的肯定都被黑格尔概括为——美就是理念的感性显现。

在谈到这一时期的美学时，请不要忘记高特雪特（1700—1766），他的哲学基础是笛卡儿的理性主义和莱布尼茨、沃尔弗的体系，不管哲学观还是美学观，都落后于鲍姆嘉通。他努力在德国推行新古典主义，企图把德国的戏剧引上法国

的轨道，虽然高特雪特对德国传统文学起了补偏救弊作用，但从高特雪特（新古典主义派）和瑞士派的理论分歧中，可以看出高特雪特的两点谬误：第一、高特雪特一味追随法国的古典主义，排斥莎士比亚、密尔顿、荷马，甚至把德国的民间文学也要一扫而尽，这就不符合德国民族特性；第二、高特雪特片面强调理性，反对想象。这是对新文学（浪漫主义文学）潮流的反动，所以，高特雪特的理论和实践，基本上是为宫廷服务的。

第二节 批评的崛起

批评的崛起，标明德国启蒙主义美学进入了一个新的阶段。他们的特点是不拘泥纯理论的抽象议论，而是把触觉伸向古代希腊，研究希腊艺术，借此发出咄咄逼人的批评，在他们的一些观点中，有的是直接指向当时的德国封建制度的。莱辛的批评更具有当代意识，他不仅从希腊的古代艺术中引出新的观点，而且在对当代的戏剧评论中，更集中地反映出了人文主义特征。莱辛的批评是尖锐的、泼辣的，锋芒所向是明确的。

文克尔曼（1717—1768）是古代希腊艺术批评家和艺术史家，克罗齐称他为新柏拉图主义者。他是德国最早的研究希腊造型艺术的人，1755年完成了《关于在绘画和雕刻中摹仿希腊作品的一些意见》，1764年发表另一部重要著作《古代艺术史》。

在文克尔曼的这些主要著作中，都使人感到他与艺术实践有很敏锐的贴切感，迫切地希望同实在的第一手材料（古代希腊艺术）接触。为什么很少有人探讨艺术理论和美的理

论？文克尔曼指出两个原因：第一在学校里单纯追求书本知识和“写作匠”的作品，这样，古代文物就成了炫耀书本知识的垃圾，而不能提供理论研究和美的研究的营养；第二讲授哲学的人，由于他们死啃书本，被迫只能给感觉留下很少的活动空间，他们太脱离艺术的实践，这样，就把人们引导到形而上学的玄妙议论的迷宫中去了。所以，文克尔曼渴望离开书本和玄妙的思考的世界，直接深入到感官能够观察到的世界中，去了解艺术的最深刻的本质，因为他清醒地意识到我们愈是认识到作品是制作者的生活的表现，我们就愈是接近最完备的艺术理论。走到古代希腊的艺术世界中去，体会人生的高贵单纯和伟大的静穆，脱离德国封建闭锁的庸俗天地，这正是启蒙主义者文克尔曼探索古代希腊艺术的源起。

文克尔曼对希腊艺术的某些观点，虽然和莱辛相此距离很大，但毕竟有他独到之处，这和他不死啃书本而又能够独立思考的精神是一致的。他的美学思想，我们根据鲍桑葵的《美学史》和朱光潜的《西方美学史》的论述，可以归纳为以下几点：

第一、艺术与历史（或现实）是不可分的。他曾明确表示，艺术史的目的就是叙述艺术的起源、发展、变化和衰落，叙述不同时代的艺术家的不同风格。这就是说，他把艺术的兴衰过程本身看做是一个历史过程，并且，认为艺术的这一历史过程是植根各民族的历史之中的。他认为有的希腊城市的艺术是从外国传来的或是模仿外国的，但古代希腊的雕塑品不能说和外国有联系，虽然和埃及的外貌相似，而只能说各国早期艺术的处理手法表面上相似的结果，显然，文克尔曼认为希腊艺术有自己的独特发展道路。文克尔曼在《古代艺术史》中说：“希腊艺术达到卓越成就

的原因，一部分在于天气的影响，一部分在于希腊人的政治体制和机构以及由此产生的思想情况。”（见朱光潜《西方美学史》上卷第 303 页）希腊无论气候或是自然条件方面，都介于欧亚之间的适中地位，所以，希腊人的天性是完美无缺的，而且希腊半岛的得天独厚的气候和自然环境，发展了希腊人的美好体格。他还说：“就希腊的政治体制和机构来说，希腊艺术的卓越成就的主要原因就在于自由……自由是重大事件之母，是政治变革的根源，是希腊相互动干戈的根源。仿佛在人初生时就给人种下了高贵和崇高性情的种子的正是自由，而且正像一望无垠的海面的景象和骄傲的波浪击打岩石的声音使我们更加凝神远眺，抛并卑贱的问题一样，在这样伟大的文物和人物面前，也不可能产生不体面的思想。”（见鲍桑葵《美学史》第 317 页）

第二、希腊艺术美在崇高和秀美。文克尔曼在对希腊艺术的批评中，把希腊艺术的发展分为四个阶段，第一个阶段是古老的风格，素描是有力的、有气魄的，但生硬不秀美，有力的表现使美化为乌有。第二个阶段是崇高或是雄伟的风格。艺术家们不仅把美当做他们的主要目的，而且把雄伟当做他们的主要目的。他认为这个时期的艺术有一定程度的生硬和棱角，它的特色是高度的纯朴和统一，像不依靠感官不经过构思而产生的观念一样。第三个阶段是秀美的风格。这一时期艺术已达到高度成熟，显示出圆润清秀典雅的特色，因此是美的。第四个阶段是折衷的、模仿的风格，艺术到了山穷水尽、没有发展的余地的地步，文克尔曼认为，在艺术中，也像在自然的一切活动中一样，不可能有静止不动的局面，如果艺术失去了创造性，单纯地模仿别人，或者把各个时期的艺术风格变成自己的“杂烩”，艺术就会被迫向后倒退。

第三、读了文克尔曼关于希腊艺术分期的论述，就会发现他是赞赏崇高或雄伟)秀美的风格的，然而，也会发现另一个问题，每当他把这两种风格和表现说联系起来的时候，就会产生难以摆脱的矛盾。文克尔曼常常陷于这样的处境中：他既把崇高和秀美加以区别，又把这两者并列起来，这本身就是一个矛盾。另外，他既说雄伟的风格是不表现感觉的，又说在人性中并没有任何没有感觉或激情的状态，无表现的美没有意蕴；他既说一个美的身体是由一些像希腊花瓶轮廓一样的线条决定的，美首先是形式美，表现对美是有害的，又说艺术中的表现是对我们灵魂和肉体行动和受难状况的模仿；他既说秀美可以和更多的表现相容，雄伟其所以美乃是因为它是一个静穆的灵魂的表现，又说并不要求艺术家表现这种美时对人有所了解或有激情经验。文克尔曼在对希腊的艺术批评中所表现出来的这些对立的、矛盾的思想，是否也可以算做他的美学思想呢？我认为是可以的，这种不统一的思想，本身就是一个实实在在的内容，他就曾经说过，雄伟风格就是灵魂的有意蕴的和雄辩的沉默的表现，因此可以说“他实际上是把无所表现和表现的最高形式视为一体”。（同前第322页）

莱辛（1729—1781）和文克尔曼是同时代的人，在学术上，他虽然不如文克尔曼那样热衷而又系统的研究古代希腊艺术，然而，在对现实的批评和对艺术的批评上，他要比文克尔曼更具体、更尖锐、更符合启蒙主义的需要，由于莱辛的批评，才把德国启蒙主义推向高潮。莱辛的主要美学著有1766年出版的《拉奥孔》和1769年集成的《汉堡剧评》。

《拉奥孔》的出现，和文克尔曼的《关于在绘画和雕塑中摹仿希腊作品的一些意见》有很大关系，这在莱辛的《拉奥孔》的第一章的开头就提到了，当然在这部著作中，还提

到文克尔曼的《古代艺术史》，从整个《拉奥孔》来看，莱辛的美学思想既有与文克尔曼相通的地方，也有相反的地方，从思想的深刻性和对后来的影响来看，莱辛要比文克尔曼大得多。

《拉奥孔》的最深刻的美学思想是把人文主义提得很高很高。莱辛反对诗画一致说，诗画一致说从古代直到莱辛的时代，流传甚广，特别是十七、十八世纪的新古典主义，把诗画一致当做信条。新古典主义以高特雪特为代表的一些人，坚信“画如此，诗亦然”（贺拉斯）的理论，新古典主义为什么要坚持这种诗画一致论呢？因为就诗而言，他们要把画中的明晰表现方法和静态的抽象性用到诗里去，就画而论，他们要为当时服务于宫廷贵族的寓意画和历史画作辩护。另外，就当时的苏黎士派（瑞士派）来说，也宣扬要把绘画性描写带到诗歌中来，而文克尔曼在他的《关于在绘画和雕刻中摹仿希腊作品的一些意见》里，也附合地说寓言是造型艺术的最高目的。很显然，这两派中的一些极重要人物，在诗画一致这个问题上，意见基本一致，这就不能不引起莱辛的重视。无论是新古典主义宣扬的抽象性、冷淡效果，还是文克尔曼鼓吹的单纯、静穆说，都没有把人提高，而莱辛的《拉奥孔》却是人文主义的一座丰碑。《拉奥孔》是把人作为中心点来研究的，莱辛认为文学能够真实地把人的感情、灵魂表现出来，才实现了文学的价值。十七——十八世纪的古典主义，他们对现实的矛盾不感兴趣，不关心人们的命运，他们只怀念过去的豪杰，局限宫廷生活，所以他们的艺术刻板化、类型化，缺少现实气息。这种美学观，不仅仅在《汉堡剧评》中受到尖锐的批评，就在早年的《拉奥孔》中也受到指责，他说：“悲剧的主角一定要显示情感，

表现他们的苦痛，让自然本性在他身上发挥作用。”（《拉奥孔》1981年人民文学出版社第29页）真实地表现人这个观点也和斯多葛派划清了界限，这派主张人要克制情欲、忍耐痛苦，莱辛说这是“冷酷的把戏”，（同上）这是为了教练格斗士。文克尔曼在论述古代希腊艺术时曾说希腊艺术杰作的一般优点在于高贵的单纯和静穆的伟大，希腊人的艺术形象表现出一个伟大的沉静的灵魂，他的美学思想偏重在形式美上，他认为造型艺术的线条宜于表现静止、稳定和平衡，运动、情感和动作，不是艺术的特征，所以他轻视造型以外的其他艺术（主要指文学），这种追求静穆的思想，和新古典主义、斯多葛派相似，这必然遭到莱辛的反驳。莱辛认为希腊古代史诗表现的不是单纯、静穆，而是一般的人生，是人的真情实感。他认为雕塑《拉奥孔》之所以没有表现拉奥孔的哀号，是因为造型艺术不易表现顶点的倾刻，张嘴哀号在造型上就会变成窟窿，这是不美的。艺术中不表现希腊人的哀号，不是因为希腊人不会哀号、不知道痛苦。莱辛称赞索福克勒斯的《菲罗忒忒斯》中所描写的英雄行为，他说菲罗忒忒斯的哀怨是人的哀怨，他的行为却是英雄的行为，这二者结合起来，才形成一个有人气的英雄，有人气的英雄既不软弱，也不倔强，他在服从自然要求时显得软弱，而在服从原则和职责要求时显得倔强。莱辛说，这才是艺术表现的最高对象。他认为《菲罗忒忒斯》之所以动人，是“因为它完全合乎人情”（同上第31—32页）。莱辛在《拉奥孔》中所张扬的人性和人情，完全符合资产阶级当时革命的需要，也是启蒙主义的理论精华。新古典主义投合宫廷口味，排斥市民理想和要求，不顾民族的文化传统；文克尔曼的静穆思想正是他不敢面对现实，回避斗争的表现，是德国资产阶级软弱性和妥

协性的说明。而莱辛敏锐地觉察到，要和封建势力斗争，必须将人调动起来，肯定人的价值，看到并能真实表现现实的发展和激烈的变动。莱辛的人文主义思想在《汉堡剧评》中，有进一步的体现，他在批评新古典主义只重视王公贵族、轻视市民阶级的观点时指出：“王公和英雄人物的名字可以为戏剧带来华丽和威严，却不能令人感动。我们周围人的不幸自然会深深侵入我们的灵魂；倘若我们对国王们产生同情，那是因为我们把他们当作人，并非当作国王之故。”（《汉堡剧评》1981年上海译文出版社第74页）他认为宫廷不是作家研究天性的地方，他指责古典主义用富贵荣华和宫廷礼仪把人变成了机器，他呼吁，现在的作家，应当把这种机器再变成人。

《拉奥孔》还论证了诗（一般文学）画（包括一般造型艺术）的区别以及各自的规律性。《拉奥孔》主要是论证诗画的区别的，但莱辛也没有完全否定它们的联系和统一的方面，它们都是对自然的摹仿，诗重在摹仿物体的动作，通过动作去暗示物体，画重在摹仿动作的物体，通过物体去暗示动作。虽然二者有联系，但它们的区别是明显的，而且从区别中可以看出各自的特殊性。绘画是描写物体的，这物体是在空间中并列的，表现这种物体的美是绘画的理想；而诗是表现先后承继的动作和情节的，并且把表现这种先后承继的动作和情节，当作诗的最高理想。②绘画（雕塑）的对象，凡是与美不相容，就应该让位给美，美是造型艺术的最高法律，而诗就不完全是这样，因为诗是一种语言的艺术（它的媒介是“人为符号”），它诉诸读者不是靠视觉而是靠感官，即使描写了丑，也可以使整体美压过局部丑，使丑服从美，化丑为美。而绘画的媒介是一种“自然符号”，它诉诸读者的

是视觉，所以它所选择的顷刻不宜是丑，绘画中的丑会给人留下常住不变的印象，即使有时不得不表现一定的丑，那也必须用遮盖法将丑冲淡。莱辛在论述绘画和诗表现美与丑的问题时，主要是从形式的角度讲的，这不能不是个局限。^③诗由于它是语言的艺术，所以作家可以驰骋在想象的天地里，作到尽量表情，以情动人。突出性格，诗在持续的摹仿里，它所选择的是最生动的感性形象的那个属性，这个属性就是人的个性特征。正因为诗和画在使用符号和选择题材上不同，所以，绘画是直接唤起欣赏者的意象，而诗是间接唤起读者的意象。

《拉奥孔》完成仅仅三年，另一部有影响的批评著作《汉堡剧评》诞生了。汉堡民族剧院成立于1767年，解散于1769年，这期间，莱辛任该剧院的艺术顾问，他的主要任务是办一份每周出两期的小报，对剧院上演的剧目和表演艺术进行评论。莱辛为此项工作花尽了心血。《汉堡剧评》是他根据该剧院五十二场演出所写出的一百零四篇评论集成的，于1769年分上、下两卷出版。

如果说在《拉奥孔》中反对古典主义束缚发展德国民族文化的思想已显示出来，那末，在《汉堡剧评》中，这一思想像一条红线贯穿始终。法国的古典主义在反对中世纪骑士文学和贵族沙龙文学的斗争中，起到了进步作用，但是，它们的局限性也是相当突出的。它们崇尚理性、死守三一律、鄙视民间文艺、附庸宫廷等等，不能不使他们的文学和思想脱离现实，这对于资产阶级文化的发展不能不是一个阻力，如果把这种文学和思想移植到德国，尤其不利德国启蒙主义的发展。莱辛借助对汉堡剧院所上演的剧目进行评论的机会，发起对古典主义的进攻，是具有深刻的历史意义的。

因此，莱辛面对高特雪特等人把法国古典主义移植到德

国来的危险性，提出发展民族新文化的主张，这种新文化是资产阶级的人文主义文化。发展民族文化，并不意味着封闭和排外，他认为这种新文化是从亚里斯多德到莎士比亚文化的继承和发展。德国的民族新文化，首先要直面人生，在莱辛看来，法国古典主义的那种矫揉造作的文风、空洞无味的语言、雍容华丽的韵律，是脱离现实、回避斗争的。莱辛主张“剧院应该是道德世界的大课堂”，作家的动机“必须是按照严格的真实性产生出来的”（见《汉堡剧评》，1981年上海译文出版社第10页）。如果作家因此而选择一个殉难者作为英雄人物，必须赋予他最真实最恰当的动机，赋予他在踏上危险境地时无法回避的必然性。“一个有才能的作家，不管他选择哪种形式，只要不单单是为了炫耀自己的机智、学识而写作，他总是着眼于他的时代，着眼于他的国家最光辉、最优秀的人，并且着力描写为他们所喜欢，为他们所感动的事物。尤其是剧作家，倘若他着眼于平民，也必须是为了照亮他们和改善他们，而绝不可加深他们的偏见和鄙俗思想。（同上第9页）其次，莱辛主张，德国的新文化应当发扬从亚里斯多德到莎士比亚的传统，他认为法国古典主义对亚里斯多德的理解，他们把不重要的当成了重要的，把他未加说明的任意加以说明，以符合自己的主义，比如对“三一律”和悲剧的“怜悯与恐惧”的问题就是如此。他批评伏尔泰、马菲等人，无原则地对待古希腊的“三一律”，“要么把这些规则扩大到几乎无法作为规则来运用的程度，要么以拙笨而不自然的方式重视它们，与其说是重视，勿宁说是糟蹋，还不如不重视的好。（同上第233页）莱辛在第四十六篇中，论证了古希腊戏剧行动整一、时间整一、地点整一产生的原因，这主要是由于古希腊戏剧有歌唱队作为联结，歌队成

了剧情（行动）的见证，他们既不能距他们的住宅太远，也不能离开他们的住宅时间太长，所以，古人不得不把地点限制在一个固定的场所，把时间限制在固定的一天之内。关于悲剧的怜悯与恐惧的问题，莱辛谈得很多。莱辛批评了高乃依等人对亚里斯多德的片面理解，高乃依认为恐惧是特殊的、与怜悯无关的激情，并非似乎有时借助怜悯才能引起恐惧，犹如有时借助恐惧、不借助恐惧就能产生怜悯一样。莱辛认为这二者是辩证统一的，他用恐惧的对象说明怜悯的对象，用怜悯的对象说明恐惧的对象，我们的恐惧和怜悯不仅是对剧中人，而且是对我们自己，由此而引申对全人类。莱辛的这一认识，可以说把亚里斯多德的“净化”说发展到了人文主义的新高度。在《汉堡剧评》中，莱辛经常拿莎士比亚和法国的新古典主义剧作比较，借此发挥他的美学思想。他反对刻板地摹仿法国古典主义，然而，他并不反对向莎士比亚学习，因为莎士比亚在思想上不仅是人文主义的旗帜，而且在艺术技巧和方法上也是德国文学的楷模。他借当代作家维兰的话，赞扬莎士比亚的戏剧“自然地反映了人生”，“忠实地摹仿自然”（同上第354页）在他的悲、喜剧中所表现的平凡和崇高，滑稽和严肃，欢乐和悲哀，我们能够在德国看到这样的作品，就心满意足了。《汉堡剧评》虽然不能说是一部系统的美学著作，但它的内容是十分丰富的，我们只是捡几点作了简单评述。

莱辛的出现，是一次革命，正如海涅所指出的那样：莱辛的整个一生就是一次大论战，通过他的论争，在德国引起了一次健康的精神运动。也诚如一个革命者所说，莱辛的成就，是无产阶级的财富。莱辛的去世，是革命的损失，就如鲍桑葵指出的：莱辛的逝世切断了新的文艺复兴和旧的交艺