

西方美学简史

门罗·悦比厄斯利 著

高建平 译



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

目 录

序 言.....	(员
第一章 最初的思想.....	(员
第二章 柏拉图.....	(怨
艺术与模仿	(员怨
美	(员怨
道德	(圆缘
第三章 亚里士多德	(猿
悲剧所特有的快感	(猿
亚里士多德对柏拉图的回应	(猿
第四章 古典晚期的哲学家们	(源
希腊化与罗马古典主义	(源
普罗提诺	(缘
第五章 中世纪	(远
圣奥古斯丁	(远
圣托马斯·阿奎那.....	(缘
阐释理论	(愿
第六章 文艺复兴	(怨
新柏拉图主义	(怨
绘画理论	(怨
音乐与诗.....	(员怨
第七章 启蒙运动 :笛卡儿的理性主义	(员怨
诗学.....	(员怨
绘画与音乐理论.....	(员怨
走向一个统一的美学.....	(员怨
第八章 启蒙运动 :经验主义	(员怨
想象与艺术创造.....	(员怨

趣味问题 :从夏夫茨伯里到休谟	(员 籍)
审美性质 :从荷加兹到艾利森	(员 苑)
第九章 德国唯心主义	(员 愿)
伊曼努尔·康德	(员 愿)
客观唯心主义	(员 愿)
第十章 浪漫主义	(圆 苑)
感受的美学	(圆 苑)
诸种想象的理论	(圆 愿)
叔本华和尼采	(圆 愿)
第十一章 艺术家与社会	(圆 苑)
为艺术而艺术	(圆 苑)
现实主义	(圆 苑)
社会责任	(圆 苑)
第十二章 当代发展	(圆 愿)
克罗齐与形而上学家们	(圆 愿)
桑塔耶纳和杜威	(圆 愿)
符号学的方法	(猿 愿)
马克思列宁主义	(猿 苑)
现象学和存在主义	(猿 愿)
经验主义	(猿 苑)
索 引	(猿 愿)
译后记	(猿 苑)

源

序言

考虑到写作这本美学史的目的,我们也许无需在此过于拘泥地为这门学科划定边界。在对这样一个被人们作过多种多样的界定的领域进行思考之时,似乎需要某种程度的宽容。但是,一些初步的区分对我们仍是有帮助的。我们至少可以区别出针对艺术作品提问的所谓三个层次。第一,人们可以针对具体的作品,问具体的问题:“这是弗里吉亚调式的旋律吗?”“《俄狄浦斯王》一剧的逆转在哪里?”回答这些问题显然是批评家,而不是美学家的任务。它们不要求理论的反思,而要求事实的信息与阐释的技巧。然而,甚至在这一层次上,在形成像弗里吉亚调式与逆转这样的概念时就已经预设了一些理论的兴趣与活动:比较与分类开始了。在第二层次上,人们可以问这样的问题:“什么是音乐调式?”“什么是悲剧的基本的或一般的特征?”回答这些问题是文学或音乐理论家,或系统的批评家的任务。这些问题要求一种对音乐或文学的本性,或者这些艺术门类的某些重要特征的研究——理论与解释,分析与归纳。其中有些问题的含义是范围广泛、根本而影响深远的,因此,一些美学家对之感兴趣,将之纳入他们的研究范围之内。在第三层次上,人们可以针对批评本身,针对所使用的术语,针对研究与争论的方法,针对它的潜在假定来提问。这些问题显然从属于哲学美学。当苏格拉底在《大希庇阿斯篇》中问“美”(或美善)意味着什么,或者亚里士多德在他的《诗学》中询问悲剧由于其难以置信而被人们蔑视时可以给予什么样的合理辩护时,哲学的关注就居于中心的地位,变得显而易见。

源

因此,让我们都同意在靠近第二层的中部划一道线,不作结论,不追求精确性,并且,我希望,不作出武断的建议。当自然的某些审美方面具有合理的一般性与根本性时,我们也不将之排除在外。我们避开将会碰到的许多问题,理由是它们有点狭窄,可能应属于文学批评史、音乐批评史,或某些其他的领域,而不是美学;但是,如果其中的一些可

被认为是美学问题,而且某些哲学家也这么认为时,则允许出现例外。

关于术语,我不愿与那些想在“美学”与“艺术哲学”之间保留某种区别的人发生任何争吵。但我发现,短一点的术语非常方便,因此我用它来概括那些某些人放在后一个术语,即艺术哲学之下的东西。我在通行而能胜任的用法中找到了足够的支持——例如《美学与艺术批评杂志》和《英国美学杂志》就是这么用的。

目前有三本英语的美学史:鲍桑葵具有开创性的著作,安斯利(曾译)所翻译的克罗齐《美学》的第二部分,以及吉尔伯特与库恩的内容广泛的著作。这几本书各有其独到之处,它们合在一起,覆盖了很广的范围。它们都有些陈旧了,没有利用许多新近的论述许多重要的哲学家与重要时期的作品,也没有用今天的哲学所发展起来最好的概念与原理去考虑过去。也有几本关于文学批评与批评理论的历史的著作,特别值得注意的是韦勒克,以及维姆萨特(宰译)和布鲁克斯(月译)的很有价值的著作,涉及许多哲学的问题(这里的边界并没有划分得很清楚!)。然而,这些历史著作主要关注专属于文学的特殊问题。

我充分意识到我自身的学术准备不足以进行与我的杰出前辈们类似的研究,当然也就更不足以进行更大范围的研究了。不久以前,托马斯·门罗在一篇向美国美学学会宣读的论文中,谈到了需要美学上的国际主义,并说,希望我们这个学科出现一部真正的世界史的那一天不会很遥远。那远远超出了我的能力范围。但是,尽管本书在规模上很小,我希望各部分间的比例合理,希望读者与我有同样的感觉——认为所评判的观念是最值得回顾和讨论的。

几年前,克莱夫·贝尔在他的小册子《艺术》第一章的开头这样说:“在美学中人们所写出的胡言乱语不可能比其他学科更多,这个学科的文献还不足以使我们这么做。”我像其他人一样感到,为了深入进行更为严格、更为彻底、更为仔细的美学研究,我们应记住,在过去,有时忽视,有时过于沉溺是我们这个学科的命运。但是,在写了这本小史以后,我承认,我已经不再感到克莱夫·贝尔的讽刺从历史上看是公平的,

幸^{卷一}运^{卷二}幸^{卷三}幸^{卷四}幸^{卷五}幸^{卷六}幸^{卷七}幸^{卷八}幸^{卷九}幸^{卷十}幸^{卷十一}幸^{卷十二}幸^{卷十三}幸^{卷十四}幸^{卷十五}幸^{卷十六}幸^{卷十七}幸^{卷十八}幸^{卷十九}幸^{卷二十}幸^{卷二十一}幸^{卷二十二}幸^{卷二十三}幸^{卷二十四}幸^{卷二十五}幸^{卷二十六}幸^{卷二十七}幸^{卷二十八}幸^{卷二十九}幸^{卷三十}幸^{卷三十一}幸^{卷三十二}幸^{卷三十三}幸^{卷三十四}幸^{卷三十五}幸^{卷三十六}幸^{卷三十七}幸^{卷三十八}幸^{卷三十九}幸^{卷四十}幸^{卷四十一}幸^{卷四十二}幸^{卷四十三}幸^{卷四十四}幸^{卷四十五}幸^{卷四十六}幸^{卷四十七}幸^{卷四十八}幸^{卷四十九}幸^{卷五十}幸^{卷五十一}幸^{卷五十二}幸^{卷五十三}幸^{卷五十四}幸^{卷五十五}幸^{卷五十六}幸^{卷五十七}幸^{卷五十八}幸^{卷五十九}幸^{卷六十}幸^{卷六十一}幸^{卷六十二}幸^{卷六十三}幸^{卷六十四}幸^{卷六十五}幸^{卷六十六}幸^{卷六十七}幸^{卷六十八}幸^{卷六十九}幸^{卷七十}幸^{卷七十一}幸^{卷七十二}幸^{卷七十三}幸^{卷七十四}幸^{卷七十五}幸^{卷七十六}幸^{卷七十七}幸^{卷七十八}幸^{卷七十九}幸^{卷八十}幸^{卷八十一}幸^{卷八十二}幸^{卷八十三}幸^{卷八十四}幸^{卷八十五}幸^{卷八十六}幸^{卷八十七}幸^{卷八十八}幸^{卷八十九}幸^{卷九十}幸^{卷九十一}幸^{卷九十二}幸^{卷九十三}幸^{卷九十四}幸^{卷九十五}幸^{卷九十六}幸^{卷九十七}幸^{卷九十八}幸^{卷九十九}幸^{卷一百}

愿

每一章后面都附有专门的书目。书目中的作品顺序与正文中所论述到的美学家的排列顺序大致相当。在一位美学家的几部作品都被引用时，对读者最有用的作品放在最前面。

圆

第一章 最初的思想

虽然我们不能说出人们什么时候开始对艺术进行哲学性的思考,但是,我们可以瞥见完全意义上的美学出现之前也许会有的一些阶段。首先,艺术作品,或者生产它们的活动,必定要(不管是如何模糊地)与其他事物区分开来。分类性的艺术概念必定是以后才出现的,但是,例如讲故事,或唱歌跳舞,等等,必定会根据它们的特性或某种值得注意的价值种类而被认为是属于某种特殊的等级,而这意味着,至少是在有些情况下,艺术对象被人们以某种方式谈论、描述与判断。然后,转向对有趣的关注对象作哲学上反思的心灵,能够找到一系列可以以一种根本的方式进行冥思苦想的现象——并且能够开始提出命题(既包括关于作品本身的,也包括其他围绕着作品的命题),这些命题由于其普遍性与渗透性而可被说成是真正哲学性的。

在美学能够在一定的文化中出现之前,某些对象当然并非必然会被该文化区分开来,以作为专门的审美对象——仅与这种兴趣联系在一起。但是,至少必须存在某种类似审美兴趣的东西,某种专属于某些对象而不是其他对象的东西。艺术哲学无疑很早就与试图思考和澄清这种兴趣的性质有关:询问是什么使得某些对象而不是其他的对象因这种独特的方式而具有价值。

圆

我们也许会怀疑,古埃及人是否达到了这种对审美本身意识,至少达到这种使哲学的反思成为可能的清晰程度。确实,科鲍德温·史密斯(~~科鲍德温·史密斯~~)这位最重要的权威学者对此持强烈的怀疑态度。他发现“很难想象”埃及人“具有一种对待艺术的审美的态度”——“所有的证据显示,埃及人对他们的艺术创造的审美吸引力兴趣非常小”。^① 我们这些对他们的圆雕和墙上浮雕的抽象的神圣性质深受感

^① 科鲍德温·史密斯(~~科鲍德温·史密斯~~):《作为文化表现的埃及建筑》(科鲍德温·史密斯著,陈瑞华译,北京:清华大学出版社,2004年),第106页。

动的人,也许很难想象他们对这些作品的反应会与我们不同,但是,史密斯教授提供了一些有趣的论点。尽管埃及人欣赏精美的工艺和花朵,但他们的雕塑与绘画很少放在观赏者容易看到的地方,而绝大多数深藏在墓穴黑暗之中。他们将建筑师的职业提高到一个很高的水平,但是,在成千上万的这些大师称赞自己和别人称赞这些大师的铭文中,所称赞的不是他们的作品之美,而是所使用的金属的力量与耐久性,或者丰富与奢华。他们的巨大廊柱,上面覆盖着精巧的浮雕,表明一种对将这些特征结合在一起的审美上的困难性的无动于衷,却揭示出一种对保证其耐久性的巨大体积与尺寸的压倒性兴趣——为王室的财富和神性作出永恒的记录。^①

圆

史密斯说:“当他们确实使用‘好的’这个词,或者其他像用作形容词的‘好’时,可被翻译为‘好的’、‘优良的’、‘美的’,但我们必须确定,在什么意义上,埃及人说一物是美的……通常在用于建筑时,它具有‘良好’一词在用来表示材料的性质与处理的彻底性时的意思。”^②“通常”一词显示出一种恰当的谨慎,但这种文明的一般倾向似乎已经足够明显了。埃及人似乎没有将他们对艺术本身的反应与他们的宗教和政治态度区分开来,或者说,他们没有因此意识到艺术呈现出的特殊问题。显然,无论怎么说,他们也不是一个非常具有哲学性的民族。哲学没有从宗教领域分离开来,很少有可被称为宗教哲学的东西。直到大约公元前

^① 转引自德温·史密斯:《作为文化表现的埃及建筑》,第 108 页。当奈卜哈佩特雷·门图荷太普(即门图荷太普二世,埃及第十一王朝国王,公元前 1650 年前在世——译者注)决定扩大他的墓室时,新的墙壁覆盖了绝大部分以前神龛上的浮雕;“但是,在埃及人的心目中,首先考虑的是浮雕是否存在,它们是否能被看见的重要性却居于其次”(爱德华·赖特《埃及的金字塔》,第 108 页,转引自史密斯,《埃及艺术》,第 108 页,1951 年修订版,第 108 页)。早在第二或第三王朝,“借助于再现图像而替代的原理被认识到了”,并且,“描绘[死去的人]狩猎、捕鸟,或者视察他的财产的场景因此被相信是提供在他死后继续这些活动的手段。同样,描绘收获、屠宰动物、酿酒和烤面包被认为是保证由此生产出来的商品的经常供应”(第 108 页,参照第 108 页)。

艾尔姆加德·沃尔德林(《埃及艺术》,第 108 页),转引自史密斯,《埃及艺术》,第 108 页,1951 年修订版,第 108 页。史密斯也注意到,埃及人显然不关心审美价值(“埃及语言有一个独特的特征,其中没有词用来表示‘艺术’或‘艺术家’。”第 108 页),但是,他说,这个态度在中王朝时期开始改变(见第 108 页)。

^② 同上,第 108 页。史密斯教授还引用了一封大都会博物馆的宰赫姆的信:“一般说来,‘好’这个词几乎总是指一个对象或人的好的品质,而不是它的审美吸引力。”

公元前 450 年的被称为“孟斐斯神学”的铭文也是如此，没有什么可被称为艺术哲学。

而另一方面，希腊人则实现了这种区分，尽管他们的区分没有现代人所作的那样清晰。我们不能准确地说，他们在什么时候开始像提出哲学问题那样思考艺术，但是，我们可以对最初的几步作出猜测。鲍桑葵在《美学史》中，从荷马那里引用了一段话，说这是“西方文献所包含的最早的审美判断”。这位被归结为荷马的讲述者说，在赫菲斯托斯所作的阿喀琉斯的盾牌上，“犁后面的土地看上去是黑色的，就像刚刚耕过的一样，尽管它是金子制成的，这是一件无与伦比的作品”^①！现代美学家们可以挑起一场关于这是否真的是一个审美判断的有趣讨论：我们是否应将其只是当作对再现的精确性的赞赏，即一种模仿的绝技——或者它是否是对肥沃的黑土地造型体现及其强烈性，它与金色的犁的区分，以及所有这一切可能具有的在背井离乡的亚该亚战士们心中产生的审美反应。但是，荷马式的赞叹——“这是一件无与伦比的作品”——确实是一个只要西方世界最初真正而明白无误的哲学思辨活动开始为人们所感觉就一定会导致审美质询的句子。

圆原

一方面，它将表象与现实，将意象与它所代表之物的关系这一深刻的问题提了出来。由于一幅画与梦和虚幻的知觉等其他一些意象有点相似，有关我们的感性知识合法性的哲学问题就出现了。我们不能确定公元前 5 世纪时的思想家们关于图像再现的困惑与关于知识的困惑之间联系的确切程度，但是，对模仿的性质的反思似乎曾是在更大的范围内对表象与现实进行区分所提出的问题的意识的一部分。在后来拥有一段重要历史的“摹仿”（~~μίμησις~~）及它的一些同源词，似乎就是在公元前 5 世纪提出的。它被用于对其他声音的模仿，对在戏剧中人的声音与行动的模仿，并且（在希罗多德的书^②中）用于埃及死人的木雕像。“~~εἰκών~~”（肖像）一词在公元前 5 世纪以前也没有用过，尽管一个较

^① 《伊利亚特》~~卷六第 486 页~~；鲍桑葵《美学史》英文版第 152 页，参见奥德修斯对金钩的描述，《奥德赛》~~卷八第 491—492 页~~。（中译本请参见张今译鲍桑葵一书，商务印书馆，~~1984 年~~第 152 页——译者）

^② 希罗多德（~~约公元前 484 年—前 425 年~~），希腊历史学家。这里所说的希罗多德书，指他所著的记载希波战争的史书《历史》。——译者

早的同义词的存在可从公元前 远世纪雕像铭文中用所有格形式(“埃阿斯的”)表示一种省略这一事实中看出。^①有一部埃斯库罗斯所作的早期羊人剧的残篇写到,歌队接近波塞冬的神庙,手持他们自己的画像,大声地对纯粹的逼真性表示惊叹。著名的德谟克利特(阅读译生于公元前 源年)的著作残篇中写道,“一个人应该善,或假装是如此”,这里“假装”一词的原文是“皂皂皂皂”。德谟克利特是第一位创造出与原子的属性相对立的第二属性具有相对性与主体性这一完整理论的哲学家——尽管在他之前,巴门尼德(阅读译大约生于公元前 缘年)将他的伟大诗篇的两部分分别命名为“论真理”与“论外观”(或“论意见”)。

图

希腊文化的第二点发展帮助准备了柏拉图最先开始进行的成熟的美学研究方式。荷马与赫西俄德在死后很长的一段时间里受到人们的极大尊敬与敬畏。诗人与预言家或先知的功能在荷马那里已经得到了区分,但存在着将它们重新结合在一起的永恒诱惑。这是由于诗人与预言家都像神的使者一样,用高调的语言,使人感动与炫惑的词语来说话,具有神秘的魔力。而这两位古代吟游诗人的作品在不止一个层次上被人们全心全意地接受,这些层次在起初无疑没有被明确区分开来。首先它们是历史,或者像伯里克利斯以前的希腊人所希望与需要的那样接近历史。其次,它们提供了道德与宗教品德,勇气与虔诚的意象,而在这个方面,它们被认为是行为指导的合适工具。随着公元前 苑—前 远世纪自然哲学的兴起,第三种阐释的方法发展起来了——一种在柏拉图以后还持续了很长的方法。它宣布,古代诗人通过象征与寓言表现深刻隐藏着的真理。这些进行寓言化的人中最著名的是兰萨库斯的梅特罗多鲁斯(阅读译,他认为《伊利亚特》中的人物具有物质的意义,阿伽门农代表着以太,阿喀琉斯是太阳,海伦是大地,得墨忒耳是肝,等等。处于这一切背后的是什么,还不完全清楚,但有一点是清楚的,自然哲学家们也许想要借助于吟游诗人的公认权威来支持他们关于物质世界的自然主义的猜测。

所有这些发展的结果在于给荷马与赫西俄德打上智者与教师的印

① 即在公元前 远世纪雕像铭文中出现了“埃阿斯的”,意指“埃阿斯的(肖像)”。——译者

记,并将诗人的伟大与认识的价值联系起来。那种后来将结出丰硕成果的相反的发展,即对文学是什么和做什么形成更清楚的概念,是从色诺芬尼与赫拉克利特的尖刻的言论开始的。这些言论中的一部分保留了下来,被人们当作最早的西方文学批评的例子来引用。色诺芬尼说:“荷马与赫西俄德将许多如果是人做的话就会引起争论和应受责备的事归结为神,说了他们的许多无法无天的行为,相互偷盗、通奸和欺骗。”这是一条重要的思想线索,得到了人们的赞同——荷马在《伊利亚特》第 18 章中关于神的战争的叙述受到的反对。赫拉克利特以他自己的形而上学为基础来进行批评,提出更为深刻的真理不会仅仅在诗人身上发现:“赫西俄德是绝大多数人的老师,他们确信他知道许多的事情,但他却不能分辨白天与黑夜——它们是同样的。”^①

一些早期的思考也许还涉及第三点——将在公元前 6 世纪得到发展的问题:艺术家创造力的性质与源泉。在荷马和赫西俄德那里,出现了世界及世界秩序起源的兴趣,它随着希腊宗教,例如奥尔弗斯教的改革而发展,并且,尽管对作为创造者的艺术家与神的创造(依照生殖的类比来想象创世)之间进行任何非常细致的类比,无疑还为时尚早,但是,那种绘画与诗歌涉及某种超自然性的观念可以追溯一段很长的历史。希腊神学教导说,诗歌与音乐是神为了他们自己的愉悦而发明的,后来才由奥尔弗斯、利诺斯^②和缪斯这样一些优选的神灵教给人。公元前 6 世纪的德谟克利特带有一点隐喻的味道说(如果是他说的话):“荷马具有一种神的本性,他制造了一个有着多种多样故事的世界。”但是,最古老的诗人自身并没有意识到问题是由他们自身的生产活动决定的。当赫西俄德与荷马呼唤缪斯的帮助时,他们不仅仅是做一种形式上谦让的姿态。确实,他们两人都努力解释道(荷马在《奥德赛》第 19 卷,赫西俄德在他的《神谱》1 章),当诗人说话时,在某种意义上是某一位神通过他们说话。有趣的是,赫西俄德的缪斯告诉他说,

^① 色诺芬的翻译引自 1912 年 11 月 1 日所编的《希腊早期哲学选》(《希腊早期哲学选》, 1912 年 11 月 1 日, 第 1 版, 第 1 页)。赫拉克利特的翻译引自 1912 年 11 月 1 日所编的《赫拉克利特:宇宙论残篇》(《赫拉克利特:宇宙论残篇》, 1912 年 11 月 1 日, 第 1 版, 第 1 页)。

^② 利诺斯(《希腊神话》), 希腊神话中的音乐家。——译者

“我们知道怎样将许多虚假的事情说成仿佛它们是真的,但当我们愿意时,我们也知道怎样说真的事情”(~~圆~~始;怀特[~~幸~~翻翻译)。巴门尼德在他的诗的一开始便表白,他的哲学是一位女神向他揭示的。而品达显然认真思考了他的理论,即诗人自己的艺术与技巧可以直接对他的作品负责,尽管他的天才与灵感最终是神的礼物。

尽管对各部门艺术的深入研究只是在公元前 缘世纪,即在苏格拉底和智者学派身上看到的一般人文主义运动时才开始,但早期的自然哲学已对这种研究作出了一个重要的贡献。对可观察到的自然的秩序——生长与季节变化的循环过程,物质性事物行动的规律性——以及一个更大的潜在秩序来解释我们观察事物的要求,是形成我们所谓的自然科学的最初动因。幸运的是,毕达哥拉斯及其追随者们(毕达哥拉斯在大约公元前 缘年建立了他的社团)很早就用数学的术语思考自然中的设计,它的潜在可理解性。通过一种重要的经验的发现,通过一些大胆的物理学与天文学思索,以及一种对实用心理学与伦理学的兴趣,毕达哥拉斯学派在柏拉图与苏格拉底之前,比任何人都更加接近于为音乐这门艺术勾画一种美学的理论。

这种经验性的发现,似乎没有什么理由去怀疑,是由毕达哥拉斯本人作出的。这就是对绷紧的弦的长度与它们的振动所产生的音高间的关系,或者换句话说,长度的比例与它们相应的音程间的关系的发现——员:圆八度;圆:猿五度;猿:源四度。那种性质差别可能会依赖于数学的比例,并最终为这种比例所控制,对于毕达哥拉斯学派来说是一种深刻的启示,而八度音程(希腊人将之称为“~~源~~”[“和谐”和“和声”])似乎尤其重要:因为它涉及奇与偶,单一性与对偶性的对立,并使它们完全地“和谐”。毕达哥拉斯学派将这种思想扩展为一种一般的理论,即物质世界的成分或者就是数,或者是数的模仿。并且他们还设计出一套精密的天文学模式,在其中天体依照它们与地球的距离而发出一种恒定的音调,尽管这种星球的音乐人们不能听到,或者不能在一般情况下听到——也许是由于人们缺乏敏锐的感受力去作出反应,也许是由于这种音乐的恒定性质本身落在了意识的阈限之下,就像海浪不再为那些住在岸边的人所注意一样。从这种关于数学在音乐以及自然中的重要性的一般观点出发,毕达哥拉斯学派以一种非常强烈的伦理兴趣

转向增强和在必要时恢复个人灵魂的“和谐”问题上来。照亚里士多塞诺斯^①看来,他们用这种治疗的方式来使用音乐,以使灵魂净化纯洁,就像药品用于身体一样。

很快,这些思想中的一部分显示出包含着某种重要发展的因子,毕达哥拉斯学派无疑对柏拉图产生了可观的影响。但是,柏拉图美学的成熟,作为一个出发点,所需要的不只是我们前面所评述的相当模糊而纤弱的早期思考。从公元前 5 世纪后半叶到公元前 4 世纪,在各种工艺与艺术门类中的理论大师们越来越自觉地开始对他们工作所依据的原理进行思考,并将这些原理写下来。例如,雅典的达芒(译名:达芒,约公元前 4 世纪)显然写了毕达哥拉斯式的关于音乐的论文,在论文中,他提出,某种旋律与节奏能够模仿某种类型的性格(译名:达芒)以及生活的方式。^②另外还有一篇有关音乐的论文是赫尔米翁尼的莱奥斯(译名:莱奥斯,约生于公元前 4 世纪)所作。索福克勒斯写过著名的《论合唱队》一书,其中只有几句话被保存了下来。阿里斯托芬将许多文学批评文字放在他的剧作之中,例如(在《蛙》中和其他一些地方),他谴责欧里庇得斯的令人不快的情节与人物,伴随着他的诗句的音乐,对公民具有不好影响。波利克里托斯^③论述了雕塑中的比例,帕拉修斯^④论述了绘画,阿加沙克斯(译名:阿加沙克斯)论述了风景画,阿那克萨哥拉^⑤论述了透视。如果我们相信第欧根尼·拉尔修所抄录的色拉西勒斯(译名:色拉西勒斯)所作的一个目录的真实性的话,德谟克利特像其他一些人一样,对太阳底下的一切都感兴趣,写出了《论节奏与和谐》、《论诗》、《论韵文的美》、《关于绘画》、《关于歌曲》,以及一本有着长长名字的书

① 亚里士多塞诺斯(译名:亚里士多塞诺斯)活动时期为公元前 4 世纪末,希腊逍遥学派哲学家,音乐理论家。本书第 37 页(边码)提到他,说他是亚里士多德最好的学生之一。——译者

② 雅典的达芒,希腊音乐理论家,据说他曾对年轻时的雅典著名政治家伯里克利产生过重要影响。——译者

③ 波利克里托斯(译名:波利克里托斯)活动时期在公元前 4 世纪晚期,希腊雕塑家,作品有《荷矛者》等。他的理论著作《法则》讨论了理想的比例关系,并提出了人像雕塑的力学平衡概念。——译者

④ 帕拉修斯(译名:帕拉修斯)活动于公元前 4 世纪的雅典,古希腊最重要的画家之一,普林尼的《自然史》记载了他与宙克西斯竞赛,看谁能制造更为逼真的幻觉的著名故事。——译者

⑤ 阿那克萨哥拉(译名:阿那克萨哥拉)约公元前 5 世纪末(约公元前 498 年),希腊自然哲学家,他的著作现今仅存一些残篇。作者在这里认为阿那克萨哥拉论述了透视,这可能源自他著名的关于太阳比普罗米撒半岛要大一些的论断。——译者

《关于荷马,或论史诗的正确措辞以及注释》。这些作品也许处于批评理论的层次,即关于文学、音乐、美的艺术的理论的层次,而不是美学的层次。但哲学美学的最有成果的著作,必须等待这一研究取得某些成果,从而可靠地在哲学的一般性与艺术作品的特殊性之间架起桥梁。

目录

书 目

耕爰在莛奥川粤兮... 缘爰

栽爰... 缘爰

先爰... 缘爰

允爰... 缘爰

员爰... 缘爰

栽爰... 缘爰

粤爰... 缘爰

远爰... 缘爰

研爰... 缘爰

栽爰... 缘爰

第二章 柏拉图

从柏拉图对话涉及美学的众多段落中,我们可以猜测到,其中的一些是当时有知识的人所熟悉的话题。不仅仅是雄辩家与史诗吟诵者,而且受过教育的雅典人,想必都介入到有关荷马的真理性与权威性、菲迪亚斯雕塑中美的源泉等论题的辩论之中,他们也许还谈论这样的论题,即在《会饮篇》的结尾处苏格拉底对他的两位醉倒的谈伴所说的,“一个人可以同时具有写作喜剧与悲剧所要求的知识”(《~~原著~~》,兰姆[~~译者~~英译]。①但是,柏拉图提出的某些问题极有可能是首次得到阐述,并且他确实是首次将之阐述得如此清楚而深入。

无论如何,关于美与艺术柏拉图提出了非常多的正确、必要而且具有启发意义的问题。其中一些是用他的形而上学理论的语言及其相关的假定提出来的,而其他一些则与他的形而上学几乎没有什么关系。不管他的形而上学的说服力如何,这些问题必然会被任何一位美学家所碰到。但是,必须承认,柏拉图的形而上学,不管其最终是真理还是谬误,引导他通向了一个否则的话就会错过的重要的研究思路。

柏拉图不只是提出了好的问题,而且提出了一些有价值的回答,并以一些有说服力的论述思路来支持它。这些思想线索,由于采用了由最初的立场而导致的逻辑结果的推理,因而成为对所有后来的工作极有价值的贡献。注释家们对于它们是否,或者在什么程度上,可被说成是构成了一个体系,构成了一种连贯的艺术哲学,有着不同的意见。我们要在下面对此进行研究,但是,我们将不过分坚持柏拉图思想的统一性,从而忽视这样一个重要的想法,即他也许没有能成功地将其与他的其他观点协调起来。

我不提议在柏拉图的理论与那些也许会归入到独立于柏拉图之外

① 中文译文请参见朱光潜译《柏拉图文艺对话集》(北京:人民文学出版社,1963年),第100页。——译者

的苏格拉底名下的理论之间作出区分。一些对话中所提出的柏拉图式的教义可以有几分把握认为是苏格拉底教给他的,而在美学理论中,情况就变得很不清楚,学者们在这方面的意见分歧很大。我们在这里所需知道的是,有这样一组思想,其中也许有一些来自苏格拉底,但更大的一部分肯定是来自柏拉图自己。提出这些思想的主要对话,绝大部分可分为两组:一、《伊翁篇》、《会饮篇》与《理想国》,这些被认为是柏拉图早期的著作,写于从苏格拉底之死到学园的建立,即大约公元前385年至前360年;二、《智者篇》与《法律篇》,写于他的生命的最后几年(从公元前365或前360年到公元前355或前350年);而《斐德罗篇》处于这两者之间,接近于后一组。然而,正如我们将要看到的,在其他对话中,也有重要的段落。尽管在《大希庇阿斯篇》是否为柏拉图所写这一点上,研究权威们有分歧意见,但是,引用它还是可靠的,这是因为,它即使不是柏拉图所作,也非常具有柏拉图式的特点。

艺术与模仿

柏拉图喜欢使他的关键术语按照他的辩证运动而改变意思。这种转换尽管通常有迹可循,却使得确认他的思想的一致性与连贯性变得非常困难。如果苏格拉底在某个对话的某一阶段说,一个集体的所有成员具有某种性质,后来,或者在另一个对话中,又说仅仅某些成员是如此,我们是否应该认为柏拉图是自相矛盾的,或者改变了想法,或者有意用一种语词上使人困惑的方式呈现一对完美一致的论题?这个问题的出现与他的一些最为重要的术语相关。理解柏拉图美学的另一个严重的危险是由英语词语所造成的,这些词语现在是它们的最现成的翻译。

它们中的第一和最根本的通常被翻译成“艺术”(模仿这一术语,这么译当然是可理解的,但它的意义却更接近于“技艺”的术语。技艺指具有异乎寻常的专门做某事的技能;它与知道怎样达到一个目的有关。在《智者篇》中,柏拉图通过例证,提供了一个捕鱼技艺的二分法的精巧定义。他将一般技艺区分为“获取性的”(如挣钱)与“生产性”或创造性的(它使过去不存在的事物获得存在)。生产性技艺包括