

The West

Aesthetics

西方美学撷珍

程孟辉◎著



中国人民大学出版社

西方美学撷珍

程孟辉 著

中国人民大学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

西方美学撷珍/程孟辉著.

北京: 中国人民大学出版社, 2004

ISBN 7-300-05027-1/B·335

I. 西…

II. 程…

III. 美学史-西方国家

IV. B83-095

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2002) 第 103548 号

西方美学撷珍

程孟辉 著

出版发行 中国人民大学出版社

社 址 北京中关村大街 31 号

邮政编码 100080

电 话 010-62511242 (总编室) 010-62511239 (出版部)

010-82501766 (邮购部) 010-62514148 (门市部)

网 址 <http://www.crup.com.cn>

<http://www.ttrnet.com> (人大教研网)

经 销 新华书店

印 刷 北京东方圣雅印刷有限公司

开 本 890×1240 毫米 1/32

版 次 2004 年 3 月第 1 版

印 张 15.375

印 次 2004 年 3 月第 1 次印刷

字 数 440 000

定 价 29.00 元

版权所有 侵权必究

印装差错 负责调换

目 录

古代希腊的诗学理论	(1)
贺拉斯诗学理论初探	(34)
琉善世俗主义美学思想初探	(66)
欧洲中世纪时期的美学思想	(98)
文艺复兴时期的悲剧学说	(137)
狄德罗	
——18 世纪唯物主义美学的杰出	
代表	(209)
论叔本华美学中的艺术分类	(231)
格罗塞艺术史研究的原则和方法	(252)

P1321 47/07

鲍桑葵的美学史观

——读《美学史》(古代部分)	(264)
表现主义美学述评	(292)
桑塔耶纳的自然主义美学思想	(324)
英国形式主义美学研究	(364)
精神分析学美学述评	(414)
完形心理学美学述评	(455)

古代希腊的诗学理论

古代希腊是诗的摇篮，也是诗学理论的发源地。希腊神话和史诗不仅构成了希腊早期文学的主要成就，同时也成了欧洲乃至整个西方艺术发展的历史源头。正如恩格斯所说的，如果没有希腊文化所奠定的基础，也就没有现代欧洲。西方文学艺术发展的历史，有力地证实了恩格斯上述论断的科学性。希腊神话和史诗“不只是希腊艺术的宝库，而且是它的土壤”。希腊人就是以此为幻想的基础，进行其最原始意义上的诗歌创作。而作为人类早期意识形态表征之一的诗学理论，也是对人类早期诗的一种总结、提炼和概括。换言之，它是在人类最原始的诗歌艺术的实

践基础上逐渐萌生和发展起来的。

早在公元前8世纪至公元前7世纪，希腊本土就已经有辉煌灿烂的“荷马^① 史诗”和“赫西俄德^② 史诗”。在这些史诗中，就已经有关于诗艺创作中的“灵感说”等理论的萌芽。如荷马在其史诗中向诗神缪斯^③ 发出呼告，请求其给人类以诗歌创作方面的灵感^④。赫西俄德在其史诗《神谱》的“序曲”中曾声称他在赫里岗（Helican）山上牧羊时，诗神缪斯如何教他吟诗。言下之意就是诗并不真正属于诗人本身，而是属于神。诗人的创作必须诉诸神的帮助。在谈及诗的目的时，荷马也曾不止一次地谈到诗应该给人以快感，让人从中得到某种欢愉和满足。而赫西俄德则认为诗的主要使命就在于传达“神的教诲”。从这里，我们可以看到，这两位古希腊诗人已经涉及诗（广而言之是艺术）与娱乐、教育等问题。再如，在古代神话传说中俄耳甫斯^⑤ 以音乐的方式驯化兽类和野人；安菲翁^⑥ 用诗和音乐的方式感化顽石，使其自如移动，完成了底比斯城堡的修筑。这些古老的希腊神话虽然在我们今天看来显得非

① 荷马（Homeros，约公元前9—前8世纪），古希腊诗人，到处行吟的盲歌者，生于小亚细亚，相传著名史诗《伊利亚特》和《奥德赛》为他所作。至于荷马是否确有其人，他的生存年代、出生地点以及两部史诗的形成，争议很多，从而形成了欧洲文学史上的所谓“荷马问题”。

② 赫西俄德（Hesiodos，约公元前8世纪），古希腊诗人，稍后于荷马，代表作长诗《农作与日子》（又译《劳动与日子》），谴责贵族的骄横，歌颂农业劳动，介绍不少农事知识。另有长诗《神谱》（一说不是他的作品），叙述希腊诸神的关系与斗争。

③ 缪斯（Mousae），希腊神话中九位文艺和科学女神的通称，都是主神宙斯和记忆女神的女儿。其中克利俄管历史；欧忒耳珀管音乐与诗歌；塔利亚管喜剧；墨尔波墨涅管悲剧；忒耳西科瑞管舞蹈；埃拉托管抒情诗；波吕许尼亚管颂歌；乌拉尼亚管天文；利俄珀管史诗。

④ 正是在这个意义上，所谓的原始灵感与“神的召示”具有等同意义。

⑤ 俄耳甫斯（Orpheus），希腊神话中的佛律癸亚歌手，河神阿格洛스와卡利俄伯的儿子。流传最广的神话说，俄耳甫斯发明了音乐和作诗法，他的歌声能使树木弯枝，顽石移步，野兽俯首。

⑥ 安菲翁（Amphion），宙斯和忒拜公主提俄珀的儿子，仄托斯的孪生兄弟，尼俄柏的丈夫。这对孪生兄弟在婴儿时即被抛弃，由牧人抚养。长大后，兄弟俩攻下忒拜（两人合称忒拜的狄俄斯库里兄弟），为受尽他们虐待的母亲安提俄珀报了仇。两兄弟以膂力超人著称，此外安菲翁还是演奏竖琴的圣手。当两兄弟决定在忒拜四周修筑城墙时，石头随着神奇的琴声自动将城市城墙砌成。

常离奇，但有一点却是可以肯定，即那时的人们已经认识到了诗有其特殊神奇的心灵启迪作用。上述这些情形是西方人最早关于诗的观念，这些观念既是十分原始的，又是很唯心的。然而，到了公元前6世纪，随着思辨哲学的日益兴起，上述这些原始的诗的观念开始受到冲击，尤其是哲学影响开始渗透到原始诗艺观念方面。这就出现了所谓的“诗与哲学之争”的历史时代。针对荷马史诗当时已家喻户晓并已成为大众教育的工具，哲学家们常常是从哲学和道德的双重角度对荷马史诗提出种种批驳。如唯物主义哲学家赫拉克利特（Herakleitos，约公元前540—前480）认为，世界是一个包容着万物的整体，它既不是神创，也不是人创。它在过去、现在和将来都是按规律燃烧着、熄灭着的永恒的火，宇宙万物普遍处于对立斗争的状态，有斗争才有发展。他因此认为，荷马祷告神灵停止人间的斗争是不会使人满意的。并且认为，诗这样的艺术绝不是神的产物，诗人不应诉诸神，而应该诉诸（模仿）自然。古希腊的另一位哲学家色诺芬尼（Xenophanes）受米都利学派的影响很深，他认为，一切事物都源于水和土，反对把神说成和人一样，主张一神之说，反对多神之说。他责备荷马写神灵具有人类的败德。到了公元前5世纪，贵族出身的古希腊抒情诗人平达^①在其颂歌中提出了天才与技巧的相对价值问题，平达认为，诗人的灵感主要源于天赋。而单凭技巧是不可能成为诗人的。不过，他同时又承认后天努力的重要性，因此，平达的所谓“诗人的灵感”是天赋与后天勤奋结合的产物，与荷马史诗中所言的那种“灵感”不同，后者是有神秘性，而前者就没有那种神秘性。此外，还有西摩尼得斯^②的“诗是有声之画，画是无声之诗”的名言，更是道出了诗与这两种

① 平达（Pindaros，约公元前518—前438），古希腊抒情诗人，其诗体辞藻华丽，格律严谨。传世之作有40多首，内容大多赞美希腊诸神和奥林匹亚竞技的获胜者，宗教气氛浓厚。欧洲文学中的平达体颂歌，即因他而得名。

② 西摩尼得斯（Simonides of Ceos，约公元前556—前468），生于爱琴海凯奥斯岛的抒情诗人。他似曾首创胜利者颂歌，以祝贺奥林匹亚竞技的优胜者。他那为纪念公元前480年斯巴达后卫部队坚守德摩比利（温泉关）隘口抵御波斯人所写的诗句，是永志难忘的墓志铭。他声誉极盛，其酒神颂歌在雅典竞赛中多次获胜。

艺术的区别（个性）和联系（共性），如此等等。

以上我们简要列述的自公元前 8 世纪至公元前 5 世纪之间这 300 年间希腊本土诗人们在其作品中所表现的那种诗的论点和观念。这些论点和观念尽管并不系统地散见于其诗作中，但我们至少可以清楚地看到，早在距今 2700 年前，西方人就已经有了关于诗学理论的萌芽，正是这些人类早期的诗学理论萌芽，为以后希腊诗学理论的发展创造了决定性的基础条件。古希腊著名的唯心主义哲学家和诗学理论家柏拉图的诗学理论，正是通过对上述希腊早期诗学理论的萌芽的批判、继承和改造，从而发展和确立起来的。尽管这种初创的理论浸透着唯心主义的色彩。但它毕竟以一种独立的理论形态登上了诗学理论历史发展的舞台。

上

柏拉图（Platon，公元前 427—前 347），古希腊最著名的唯心主义哲学家。生于雅典一个显赫的贵族奴隶主之家，从小受过良好的贵族教育。他是苏格拉底的得意门生，对这位老师非常崇敬，认为苏格拉底才是真正哲学家的楷模，正义的象征。公元前 399 年，苏格拉底被民主党以煽动蛊惑青年之罪名处以死刑。在对民主党极度仇视的心理驱使下，柏拉图毅然出走，去埃及、意大利、叙利亚等地游历。在这漫长的游历生涯中，他接受了爱利亚学派和毕达哥拉斯学派的哲学思想。他还曾去西西里的叙拉古，并结交那里的王族第翁（Dion），试图游说那里的僭主按其主张建立一个“理想国”。然而，后因王族第翁（僭主狄奥尼修斯的妻舅）与叙拉古王狄奥尼修斯（Dionysios）之间有矛盾，迫使他不得不重返雅典。他在雅典城外的阿加德米亚（Academia）创立了一所学园，从事讲学与写作，吸引了希腊各地的众多学者。柏拉图是西方哲学史上第一个创立了完整的客观唯心主义哲学体系的人。这一哲学体系的核心命题是“理念说”。柏拉图的“理念说”将理性世界和感性世界对立起来，认为感性的具体事物不是真实的存在，在感性世界之外还

有一个永恒不变的、独立的、真实存在的理念世界。其实，柏拉图的理念说明显带有目的论的性质。学界一般普遍认为，柏拉图的那些早期对话都是发挥苏格拉底的哲学思想，例如主要是讨论诸如勇敢、正直、友谊、正义等一些属于伦理、道德范畴等方面的问题。他在《国家篇》中提出了“善的理念”的命题，认为“善的理念”是最高的，是理想世界的太阳，一切美的事物都以达到绝对的美作为自己的目的。这样，在柏拉图看来，事物的本质属性不仅在于它们的自然属性，而且还在于它们自身的功用（即合目的性）。柏拉图的理念本身经历了一个发展的过程。然而，他始终把善看成是最高的理念，认为惟有善是一切认识真理的源泉，宇宙最高和最后的目的。各种理念在善的统辖之下，形成了一个有条理的、真实的世界。实际上，这个善就是神。

柏拉图的整个哲学思想的核心是理念，同样，柏拉图美学思想的核心也同样理念。在他看来，只有理念世界才是惟一真实的存在，而物质的感性世界则是不真实的，它充其量只不过是理念世界的影子而已。个别事物的美是相对的，变幻不定的，只有美的理念或“美本身”，才是绝对的，永恒不变的。现实中一切美的事物之所以美，都只不过是“分有”了“美本身”而已。“美本身”不能通过感觉器官去感受，只有真正的哲学家凭其理性、灵魂的“回忆”才能认识。柏拉图文艺思想的主要核心是“模仿说”。他认为，模仿是文艺的本质。现实世界是对理念世界的模仿，而艺术则是对现实世界的模仿，因此，正是在这个意义上，艺术是模仿的模仿（或曰“影子的影子”）。不过，艺术的模仿只是一种机械的复制，它不带有任何创造性，且具有迷惑人心的不良作用。因此，柏拉图对艺术和艺术家是持贬斥和敌视态度的。柏拉图是西方美学史上最早对美和艺术问题进行哲学思考的人，他早年写的《大希庇阿斯》就是一篇专门讨论美学问题的专论，其他如《伊安》、《高吉阿斯》、《普罗塔哥拉斯》、《会饮》、《斐德若》、《理想国》、《斐利布斯》、《法律》等篇章，也都涉及美学问题。

柏拉图的诗学理论是他整个美学和文艺思想的重要组成部分，这些理论与其整个哲学美学思想一样，散见于上述有关篇章中，其

中尤其以《理想国》和《伊安》等篇为主。柏拉图的诗学理论是对古希腊诗学理论萌芽的宝贵发现和总结，在此基础上予以批判性的继承和发展，并第一次把诗的真实性——灵感说和诗的教育功能问题提到了美学文艺学的高度来加以考察和论证。如果说，西方诗学理论源头在古代希腊，那么，我们也同样可以这样说，古代希腊诗学理论的源头在柏拉图，是他第一次把对诗的思考提到了哲学的高度（或曰纳入了哲学思辨的轨道）。

一、诗·诗人与灵感

关于诗是怎么产生的这个问题，早在柏拉图之前就已经有人在思考了。我们上文中提到的荷马和赫西俄德，他们分别在其史诗中谈到缪斯是如何给诗人以心灵的启示，从而诗人在神的启示下吟诵出不朽的诗篇。德谟克利特^①等哲学家在其思想理论中也涉及了诗人作诗与神圣灵感之间的关系，如德谟克利特就曾说过：“一位诗人的热情并在神圣的灵感之下所作成的一切诗句，当然是美的。”^②这里的所谓“神圣的灵感”就是指神的启示。柏拉图是一位唯心主义哲学家，他后于荷马、赫西俄德等诗人二三百年的之前，由于哲学的逐步兴起而发生了所谓的“诗与哲学之争”。色诺芬、赫拉克利特从其哲学立场出发，攻击荷马及其史诗。柏拉图就是以此为据，声称要继续以往的那种哲学与诗的争战。反映在对诗的看法上，他也是由灵感问题入手，阐述他的基本诗学立场。

古希腊人关于“灵感”的说法大多是与神联系在一起，不管是荷马、赫西俄德，还是后来的平达，他们都认为诗的来源在于神灵或天赋。希腊文中的 *εὐθεος* 的最原始含义就是“神来附体”、“神灵感发”之意。这就是“灵感”这个词的根源。英语中的“热情”一

^① 德谟克利特（Democritus，约公元前460—前370），古希腊唯物主义思想的重要代表人物，原子论的创始人。据传他写过《节奏与和谐》、《论音乐》、《论诗的美》、《论绘画》等一系列有关美学的著作。可惜已全部失传。

^② 转引自《西方美学家论美和美感》，17页，北京，商务印书馆，1980。

词 (enthusiasm) 就是由古希腊文中的神灵感发之义衍变而来。所以, 西方后来的学者也往往把灵感解释为有“陶醉”、“迷狂”成分的一种心灵感应状态。从这个意义上说, 灵感也有“着魔”之意。总之, 灵感是一种极其神秘的东西, 它是一种神授、神助、神启的神圣感应的东西。诗人就是借着这种神的启示, 在如痴如醉的迷狂状态中唱出他们的即兴诗篇。柏拉图是古希腊第一位集“灵感说”之大成的哲学家, 他是第一个对“灵感说”做出系统解释的人。不过, “灵感说”在柏拉图那里, 则成了他攻击诗人的一个理论依据。

柏拉图是一位敌视文艺、敌视诗人的哲学家。他尤其对荷马持否定的态度, 并予以无情的攻击。他首先认为, 荷马虽然在其史诗中论及神, 但他根本不懂得神性。他指责荷马在其史诗中把神描绘为争吵不休、撒谎和残酷无情。荷马纵然是论神的权威, 但他本质上也不理解神, 故他算不得是一个智者。柏拉图认为, 即使退一步说, 如果是智者, 那么, 你荷马作为智者的智慧又用到哪里去了呢? 智慧的结果又体现在哪里呢? 你荷马有何关于国家政体的设计构想, 有何关于优秀法典制订的良思呢? 希腊究竟有有什么样的战争是依靠了荷马的智慧帮助而取得胜利的呢? 因为, 任何一位学识渊博的智者和学问家, 他总是在国家、民族或人民的重大问题上能有其作用, 有其贡献, 有其积极的正面效应, 总是由于智者的智慧而给时代或后世留下鲜明深刻的印痕。然而, 人们从荷马那儿看不到上述这些于国于民有利的结果。尽管荷马写出了伟大的史诗, 但这不是荷马自己的天才或技巧所致, 而是因为得力于神。其实, 荷马本人根本不懂得神及自己的史诗。在《申辩篇》中, 柏拉图陈述了他的如下观点: 他认为荷马等人的史诗, 既无艺术性, 也无科学性, “诗人的创作不是通过智慧而是通过天性, 是由于他们得到了灵感。这就像宣示神谕的预言家一样, 他们讲了许多美妙的东西, 可惜, 对于这些东西, 他们自己一点也不懂”^①。在这里, 柏拉图把诗人视为神意的传达者, 他与宣示神谕的预言家们没有什么

^① 柏拉图:《苏格拉底的自辩》, 转引自缪灵珠:《西方文艺理论史纲》, 22页, 北京, 中国人民大学出版社, 1985。

两样。诗人的诗作是一种灵感的产物，而不是诗人自身智慧或思想的产物。因此，在这个意义上，诗人不是聪明者，绝顶聪明者乃是神。诗人，“他们以诗自豪，自以为对什么也是聪明绝顶，其实他们并不聪明”^①。

在对诗人的智慧作了否定之后，柏拉图也同样否定诗人的诗歌创作技能。他认为，所谓的创作技能在诗人那里也根本不存在，如果说有这种技能本领的话，那也是来自神示意义上的那种灵感。这种灵感只有在诗人丧失平常的理智而陷入某种陶醉或迷狂状态时才会产生。神示意义上的诗也就是在那时被源源不断地传达出来。这个论点，柏拉图在其《伊安篇》中谈得比较透彻。伊安是古希腊的一位职业诵诗人，有一次，他刚从奥林匹克赛诗场上得胜而归，充满自豪，但由于伊安本人对诗人的认识辨别能力很差，若没有文字的提示，他根本无法对荷马诗中的英雄做出自己的解释，故经不起苏格拉底等人刨根究底的追问，结果证明伊安和荷马他们都不懂技艺（如军事的、政治的技艺和民间那种为了谋生而学的手工艺），诗人不懂得军事而居然写战争，不懂得补鞋术而居然写鞋匠。除了专业技艺知识外，诗人作诗时那种诗艺本领也不是他们自己的，而是全凭那种神赐的“灵光”。柏拉图说：“凡是高明的诗人，无论在史诗或抒情诗方面，都是不凭技艺来做成他们的优美的诗歌，而是因为他们得到灵感，有神力凭附着。科里班特巫师们在舞蹈时，心理都受一种迷狂支配，抒情诗人们在做诗时也是如此。他们一旦受到音乐和韵节力量的支配，就感到酒神的狂欢，由于这种灵感的影响，他们正如酒神的女信徒们受酒神凭附，可以从河水中吸取乳蜜，这是他们在神智清醒时所不能做的事。抒情诗人的心灵也正是这样，他们自己也说他们像酿蜜，飞到诗神的园里，从流蜜的泉源吸取精华，来酿成他们的诗歌。他们这番话是不错的，因为诗人是一种轻飘的长着羽翼的神明的东西，不得灵感，不失去平常理智而陷入迷狂，就没有能力创造，就不能做诗或代神说话。”^② 我们

① 柏拉图：《苏格拉底的自辩》，转引自缪灵珠：《西方文艺理论史纲》，39页。

② 柏拉图：《伊安篇》，转引自上书，39~40页。

从上面所引述的这段话中看到，柏拉图把灵感作为诗人进行创作和产生作品的首要前提，离开了这个前提，也就无所谓诗人的诗作。在柏拉图看来，活生生的肉体的诗人本身，他并没有什么特殊的优长之处，他只是充当了神示的一种载体，他似乎是神传授其旨意的一种工具。在正常的理智清醒的状态下，诗人与常人并没有什么两样，诗人只是在其进入迷狂或陶醉的状态下，将神示的东西传达出来时，他才是真正的诗人，也就是说，诗人在抛弃或超越了那个平常意义上的“自我”，开始说起“神的旨意”时，他才是诗人。总之，没有迷狂，没有神示，就不能成其为诗人。诗是迷狂的产物，而不是神志清醒的产物。所以，诗人是无法对自己的诗做出说明性解释的，更不能以其诗而为人师。

灵感作为一种迷狂的产物，柏拉图在《斐德若篇》中列举出四种迷狂，它们分别是预言的迷狂（如女巫对神谕的传达）、宗教的迷狂（如举行赎罪祛灾时祈祷者的心理状态）、诗学的迷狂和爱美的迷狂。其中第三种迷狂，即诗学的迷狂与本文主题直接有关。我们不妨再引述柏拉图的有关论述。他说：诗学的迷狂“是由诗神凭附而来的。她凭附到一个温柔贞洁的心灵，感发它，引它到兴高采烈神飞色舞的境界，流露了各种诗歌，颂赞古代英雄的丰功伟绩，垂为后世的教训。若果没有这种诗神的迷狂，无论谁去敲诗歌的门，他和他的作品都永远站在诗歌的门外，尽管他自己妄想凭诗的艺术就可以成为一个诗人。他的神志清醒的诗遇到迷狂的诗就黯然无光了”^①。这段论述的最有价值之处就在于它揭示了诗的本质，即诗不是诗人自身思想的产物，而是神的产物。诗人的那种创作的内在驱动力乃是从神那里获得灵感后才有的，诗人不代表自己，而是代表神的意旨。相反，诗人如果没有神的帮助，得不到神性的灵感，他就不会进入迷狂或陶醉状态。这样，也就不会产生创作的内在驱动，因此，诗的创作就不会实现。换言之，他就代表不了神说话。总而言之，无论是迷狂也好，灵感也好，都是源于神赐或神助。柏拉图的“灵感说”，实质上是一种非理性的神秘主义诗学观。

^① 柏拉图：《斐德若篇》，转引自缪灵珠：《西方文艺理论史纲》，41页。

它的要害之点是从根本上否认了诗人创作的技巧和诗的真实性。这种观点用我们今天的观点来看,不但是唯心的,而且是颇为反动的。

二、诗歌的模仿性及其地位

模仿,尤其是艺术的模仿,在柏拉图的美学体系中有其特殊的解释。柏拉图常说,诗人的艺术在于模仿。他在《蒂迈欧篇》中把诗人称作“一伙模仿者”(the imitative tribe)^①。“模仿”这一概念,不是柏拉图首创,较之柏拉图更早一些的古希腊唯物主义哲学家也曾提出文艺要模仿自然、模仿现实等主张。留基波和德谟克利特也曾说过:人是“从天鹅和黄莺等歌唱的鸟学会了唱歌”^②的。这种观点从发生学的角度来说,也确实有其艺术实践依据的。古希腊的雕刻是直接模仿人体,音乐模仿自然的声音,舞蹈模仿生产劳动,戏剧模仿现实生活中人的活动,上述这些模仿都是具有朴素唯物主义的性质特征。但后来都被柏拉图拿去利用和歪曲、篡改了。柏拉图的模仿说则与之相反,由于其唯心主义哲学体系的规定性,他从其“理念论”出发,对唯物主义意义上的艺术模仿作了根本性的否定和抛弃。提出艺术的模仿对象不是自然和现实,而是虚无缥缈的理念。作为文艺重要组成部分的诗艺,也同样如此。诗歌在柏拉图的心目中,其地位十分卑下。按照柏拉图的模仿理论,我们可以用下面的公式来表述:理念—现实—诗。对这个公式的具体解释应是:现实(或自然)是对理念的模仿,而诗则是对现实的模仿。理念世界是第一性的,现实世界(或自然界)是第二性的。后者是对前者的不完全的模仿,诗又是对现实世界的不完全的模仿。因此,诗是“摹本的摹本”,“影子的影子”,它与真理隔着两层,更不真实。柏拉图正是由此否定了诗的真实性和创造性。柏拉图也正

① 柏拉图:《蒂迈欧篇》,19页,北京,商务印书馆,1979。

② 北京大学哲学系外国哲学史教研室编译:《古希腊罗马哲学》,112页,北京,商务印书馆,1961。

是用他那反动的唯心主义“理念论”的哲学标尺来衡量诗，从而给诗下了这样一个定论：其一，诗是不真实的，而就诗人来说，“从荷马起，一切诗人都只是模仿者，无论是模仿德行，或是模仿他们所写的一切题材，都在得到影像，并不抓住真理”。因此，作为他所创作出来的诗，自然也就不能给人以真理。其二，诗与其他文艺一样，是一种惑乱人心、有伤风化的东西。模仿诗人的作品不但不给人以真理的教导，而且往往给人心种下恶因，迎合人心中的无理性部分，培养人性中的低劣部分，激动人的情感，满足人的感伤癖、哀怜癖，使人失去理智控制，不能达到正义等等。由此看来，诗的地位低下主要是因为，作为“模仿的模仿”的诗揭示不出什么真实的东西使人得益。故柏拉图在《斐德若篇》中将人分成三、六、九等，诗人排在第六等，列在体育家、医生、预言者或宗教徒之下。

柏拉图除了对诗人作等而下之的等级划分外，他还对诗进行分类表述，他说：“凡是诗和故事可以分为三种：头一种从头到尾都用模仿，像你（指苏格拉底）提到的悲剧和喜剧；第二种只有诗人在说话，最好的例子也许是合唱队的颂歌；第三种是模仿和单纯叙述掺杂在一起，史诗和另外几种诗都是如此。”^① 柏拉图的上述观点勾勒出了三种不同的诗体风格特征。悲剧和喜剧自始至终都显示出了模仿的风格特征。如果这样说，那么索福克勒斯的《俄狄浦斯王》、欧里庇得斯的《特洛亚妇女》、《美狄亚》和阿里斯托芬的《巴比伦》、《骑士》等都是属于此种类型。史诗是模仿与叙述的混合使用，《伊利亚特》、《奥德赛》就是充分体现了这种风格特征，惟独颂歌只是诗人单纯地叙述。柏拉图对于古代希腊诗歌的繁荣局面是很清楚的，他也知道，无论是悲剧、喜剧，还是颂歌和史诗，都是建立在对现实模仿的基础上的，作品中描写的那些英雄人物和社会事件都是栩栩如生的，它们从各个不同的角度和侧面反映了古代希腊社会的背景和风貌。而柏拉图本人由于其政治立场所决定，他是不愿看到在诗歌艺术中如此生动地模仿（表现）广阔的社会生

① 柏拉图：《文艺对话集》，50页，北京，人民文学出版社，1963。

活场面。因为，这种模仿（表现）对于贵族统治阶级是不利的。首先是对模仿者的身心健康不利。他认为，模仿者一旦对那些社会上的下等之人或“卑污”事情模仿（表现）惯了，久而久之就会弄假成真，养成习惯就不好了。它的最终“恶果”是导致人心被“腐蚀”，思想品德走向“堕落”。因此，柏拉图是既敌视诗人（包括悲、喜剧诗人），又敌视诗歌艺术，极力主张把诗人与诗一同驱除出他的那个所谓的“理想国”，并且千方百计设置种种障碍，对诗模仿的对象提出种种清规戒律来加以限制和阻挠。

首先，诗应该以统治阶级中的上层人物和奴隶主贵族为模仿的对象，至于一般的下等人，如工匠、船夫、妇女、奴隶，均不能进入诗歌作品。

其次，诗歌应模仿那些为奴隶主贵族们所推崇的所谓英勇、宽宏、虔敬和有节制等品德，而像那些打架争斗、骂天咒神、装疯卖傻、喜怒无常一类的卑劣丑恶之事，坚决不准在诗歌中出现。

再次，即使是对一些自然景物的描写，也要以有利于对人的美德的培养为标准。因此，自然界中的有些现象，诸如雷鸣电闪、风吼海啸、鸡飞狗跳等等都应该成为诗歌模仿之大忌。

从柏拉图所规定的上述三种模仿对象范围我们可以看到，柏拉图的诗的模仿是从维护奴隶主贵族阶级利益，鄙视、反对人民大众为原则的。不过，他的诗艺模仿理论也是漏洞不少，矛盾百出。他一方面否认诗的真实性，另一方面又要给诗规定某种带有现实主义意义上的模仿对象，如可以模仿为贵族阶级所赞赏或推崇的社会事物。这就构成了柏拉图诗艺模仿说的一个主要的理论致命伤。

为了使诗人们更有效地按照他们规定的那种原则去从事诗艺创作中的模仿活动，柏拉图主张诗人必须做到下述几点：首先，他必须严格进行自我修炼，提高自身的品格素质。在柏拉图看来，只要诗人自身的品格素质达到奴隶主贵族阶级所需要的那种境界和高度，那么，他就会自然而然地在其诗歌创作中懂得哪些人的言论行为和社会事物是“高尚”的，可以作为其诗歌模仿的对象，哪些人的言论行为和社会事物是“丑陋和卑劣”的，从而不准其进入其诗歌模仿的对象范围。其次，诗人本身首先必然是具有天然的禀赋并