

外国文艺理论丛书

莱 辛

拉 奥 孔

人民文学出版社



外国文艺理论丛书

莱 辛

拉 奥 孔

朱 光 潜 译

人民文学出版社

(京)新登字 002 号

图书在版编目(CIP)数据

拉奥孔/(德)莱辛著;朱光潜译. - 北京:人民文学出版社,
2000.5 重印

(外国文艺理论丛书)

ISBN 7-02-002508-0

I. 拉… II. ①莱…②朱… III. 文艺理论 IV. I0

中国版本图书馆 CIP 数据核字(97)第 09305 号

责任印制:李 博

人 民 文 学 出 版 社 出 版

(100705 北京朝内大街 166 号)

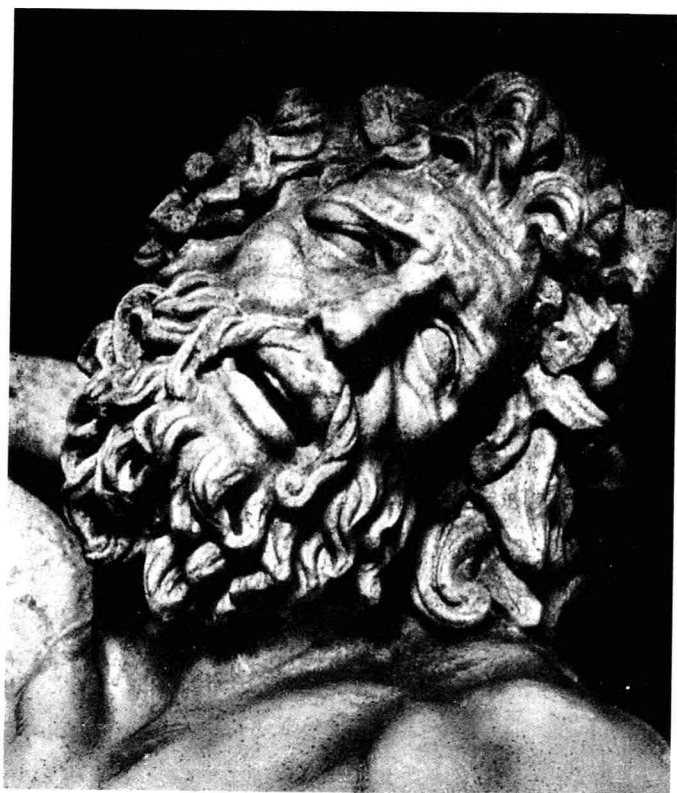
北京冠中印刷厂印刷 新华书店发行

字数 163 千字 开本 850×1168 毫米 1/32 印张 7.5 插页 5

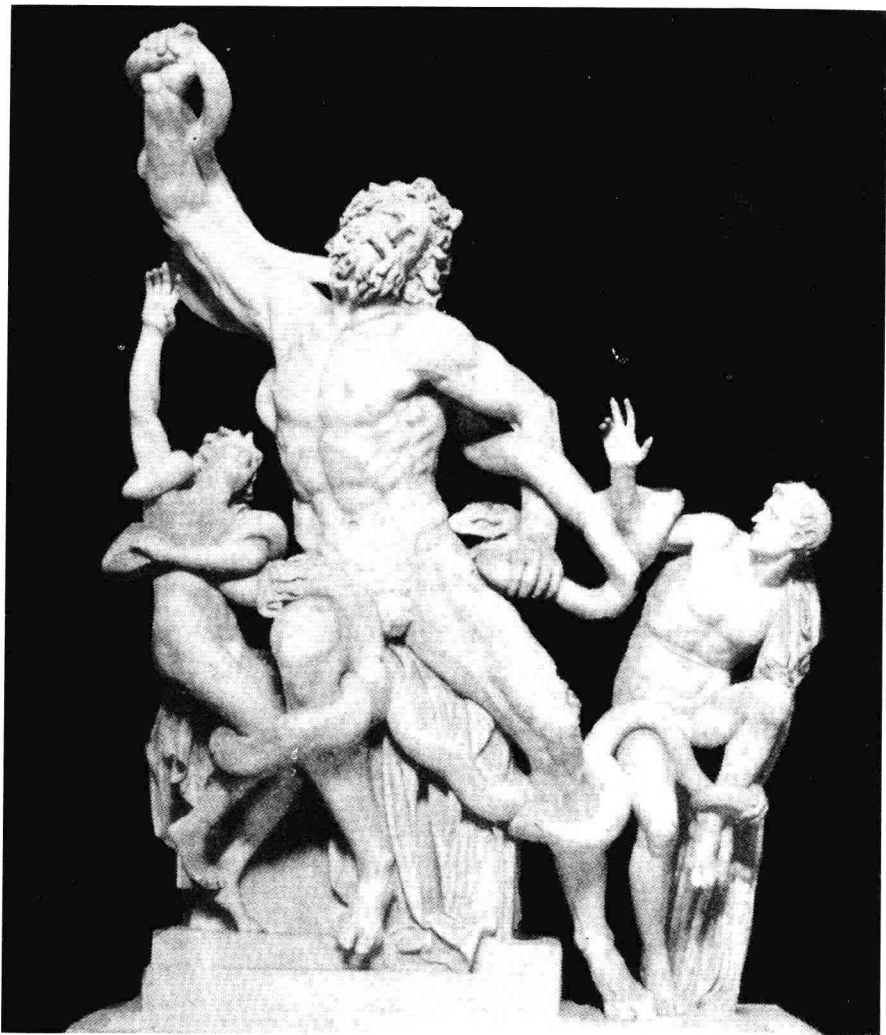
· 1979 年 8 月北京第 1 版 2000 年 5 月北京第 9 次印刷

印数 104301—107300

定价 12.00 元



拉奥孔雕像细部



拉奥孔雕像群

拉 奥 孔

或称

论画与诗的界限

1766

“它们在题材和摹仿方式上都有区别。”

——普鲁塔克*

兼论《古代艺术史》的若干观点

- * 普鲁塔克(Plutarch),公元一世纪希腊历史家,《希腊罗马英雄传》的作者。引文的原文是希腊文。

目 录

前 言	1
第 一 章 为什么拉奥孔在雕刻里不哀号， 而在诗里却哀号？	5
第 二 章 美就是古代艺术家的法律； 他们在表现痛苦中避免丑	11
第 三 章 造形艺术家为什么要避免描绘激 情顶点的顷刻？	18
第 四 章 为什么诗不受上文所说的局限？	22
第 五 章 是否雕刻家们摹仿了诗人？	33
第 六 章 是否诗人摹仿了雕刻家？	40
第 七 章 是独创性的摹仿还是抄袭？	46
第 八 章 诗与画在塑造形象的方式上的分别	51
第 九 章 自由创作的雕刻与定为宗教用途 的雕刻之间的区别	56
第 十 章 标志的运用，在诗人手里和 在艺术家手里不同	60
第 十 一 章 诗与画在构思与表达上的差别	63
第 十 二 章 画家怎样处理可以眼见的和 不可以眼见的人物和动作？	69
第 十 三 章 诗中的画不能产生画中的画， 画中的画也不能产生诗中的画	74

第十四章	能入画与否不是判定诗的好坏 的标准	78
第十五章	画所处理的是物体(在空间中的)并 列(静态)	80
第十六章	荷马所描绘的是持续的动作, 他只用 暗示的方式去描绘物体	82
第十七章	对各部分的描绘不能显出诗的整体	90
第十八章	两极端: 阿喀琉斯的盾和伊尼阿斯的盾	97
第十九章	把荷马所描写的盾还原(再造)出来	104
第二十章	只有绘画才能描写物体美	111
第二十一章	诗人就美的效果来写美	119
第二十二章	诗与画的交互影响	123
第二十三章	诗人怎样利用丑	129
第二十四章	丑作为绘画的题材	135
第二十五章	可嫌厌的和可恐怖的	138
第二十六章	拉奥孔雕像群作于何时?	148
第二十七章	确定拉奥孔雕像群年代的其它证据	156
第二十八章	鲍格斯宫的格斗士的雕像	161
第二十九章	温克尔曼的《古代艺术史》里的几点错误	164
附录一	关于《拉奥孔》的莱辛遗稿(摘译)	169
	甲. 提纲A	169
	乙. 提纲B(为续编拟的)	176
	丙. 关于《拉奥孔》的笔记	180
附录二	甲. 莱辛给尼柯莱的信, 一七六九年三月 二十六日	205

	乙. 古人如何表现死神(节译).....	207
附录三	维吉尔在《伊尼特》史诗中关于 拉奥孔的描写.....	211
译后记		213
插图	一、拉奥孔雕像群(扉页) 二、阿波罗雕像(第二十二章) 三、安提弩斯雕像(第二十二章) 四、掷铁饼者雕像(第二十八章) 五、鲍格斯宫的格斗士的雕像(第二十八章)	

前 言

第一个对画和诗进行比较的人是一个具有精微感觉的人，他感觉到这两种艺术对他所发生的效果是相同的。他认识到这两种艺术都向我们把不在目前的东西表现为就象在目前的，把外形表现为现实；它们都产生逼真的幻觉^①，而这两种逼真的幻觉都是令人愉快的。

另外一个人要设法深入窥探这种快感的内在本质，发见到在画和诗里，这种快感都来自同一个源泉。美这个概念本来是先从有形体的对象得来的，却具有一些普遍的规律，而这些规律可以运用到许多不同的东西上去，可以运用到形状上去，也可以运用到行为和思想上去。

第三个人就这些规律的价值和运用进行思考，发见其中某些规律更多地统辖着画，而另一些规律却更多地统辖着诗；在后一种情况之下，诗可以提供事例来说明画，而在前一种情况之下，画也可以提供事例来说明诗。

第一个人是艺术爱好者，第二个人是哲学家，第三个人则是艺术批评家。

头两个人都不容易错误地运用他们的感觉或论断，至于艺术批评家的情况却不同，他的话有多大价值，全要看它运用到个

^① 原文是 Täuschung，作者把序文自译为法文时用的是 Illusion，照字面译只是“幻觉”，但在文艺理论著作里一般指“逼真的幻觉”。

别具体事例上去是否恰当,而一般说来,耍小聪明的艺术批评家有五十个,而具有真知灼见的艺术批评家却只有一个,所以如果每次把论断运用到个别具体事例上去时,都很小心谨慎,对画和诗都一样公平,那简直就是一种奇迹。

假如亚帕列斯和普罗托格涅斯在他们的已经失传的论画的著作里,^①曾经运用原已奠定的诗的规律去证实和阐明画的规律,我们就应深信,他们在这样做的时候,会表现出我们在亚理斯多德,西塞罗,贺拉斯和昆惕林诸人^②在运用绘画的原则和经验于论修词术和诗艺的著作中所看到的那种节制和谨严。没有太过,也没有不及,这是古人的特长。

但是我们近代人在许多方面都自信远比古人优越,因为我们把古人的羊肠小径改成了康庄大道,尽管这些较直捷也较平稳的康庄大道穿到荒野里去时,终于又要变成小径。

希腊的伏尔太有一句很漂亮的对比语,说画是一种无声的诗,而诗则是一种有声的画。这句话并不见于哪一本教科书里。它是一种突如其来的奇想,象西摩尼德斯^③所说过的许多话那样,其中所含的真实的道理是那样明显,以至容易使人忽视其中所含的不明确的和错误的东西。

古人对这方面却没有忽视。他们把西摩尼德斯的话看作只适用于画和诗这两种艺术的效果,同时却不忘记指出:尽管在效

① 亚帕列斯(Apelles)和普罗托格涅斯(Protogenes)都是公元前四世纪希腊名画家,传说二人各有论画著作,都已失传。

② 亚理斯多德著有《诗学》和《修词学》,西塞罗(Cicero,公元前106-43)著有《论修词术》,贺拉斯(Horace,公元前65—8)著有《诗艺》,昆惕林(Quintilianus,公元一世纪)著有《演说术》。

③ 西摩尼德斯(Simonides,公元前556—496),希腊抒情诗人,擅长隽语,有“希腊的伏尔太”之称。上文诗画对比两句话就是他说的。

果上有这种完全的类似，画和诗无论是从摹仿的对象来看，还是从摹仿的方式来看，却都有区别。

但是最近的艺术批评家们却认为这种区别仿佛不存在，从上述诗与画的一致性出发，作出一些世间最粗疏的结论来。他们时而把诗塞到画的窄狭范围里，时而又让画占有诗的全部广大领域。在这两种艺术之中，凡是对于某一种是正确的东西就被假定为对另一种也是正确的；凡是在这一种里令人愉快或令人不愉快的东西，在另一种里也就必然是令人愉快或令人不愉快的。满脑子都是这种思想，他们于是以最坚定的口吻下一些最浅陋的判断，在评判本来无瑕可指的诗人作品和画家作品的时候，只要看到诗和画不一致，就把它说成是一种毛病，至于究竟把这种毛病归到诗还是归到画上面去，那就要看他们所偏爱的是画还是诗了。

这种虚伪的批评对于把艺术专家们引入迷途，确实要负一部分责任。它在诗里导致追求描绘的狂热，在画里导致追求寓意的狂热；人们想把诗变成一种有声的画，而对于诗能画些什么和应该画些什么，却没有真正的认识；同时又想把画变成一种无声的诗，而不考虑到画在多大程度上能表现一般性的概念而不至于离开画本身的任务，变成一种随意任性的书写方式。

这篇论文的目的就在于反对这种错误的趣味和这些没有根据的论断。

这篇论文是随着我的阅读的次序而写下的一些偶然感想，而不是从一般性的原则出发，通过系统的发展而写成的。它与其说是一部书，不如说是为着准备写一部书而进行的资料搜集。

不过我仍然这样奉承自己说，尽管如此，这篇论文还不至于完全遭到轻视。我们德国人一般并不缺乏系统著作。从几条假

定的定义出发,顺着最井井有条的次第,随心所欲地推演出结论来,干这种勾当,我们德国人比起世界上任何一个其它民族都更在行。

鲍姆嘉通承认他的《美学》里大部分例证都要归功于格斯纳的词典^①。我的推论如果设有鲍姆嘉通的那样严密,我的例证却较多地来自原来的作品。

因为我的出发点仿佛是拉奥孔^②,而且后来又经常回到拉奥孔,所以我就把拉奥孔作为标题。此外还对古代艺术史里的一些问题说了一些简短的节外生枝的话,不免离开我原来的意图,这些题外话之所以摆在这里,是因为我想不到另外有更合式的地方去摆。

我还得提醒读者,我用“画”这个词来指一般的造形艺术,我也无须否认,我用“诗”这个词也多少考虑到其它艺术,只要它们的摹仿是承续性的。^③

① 鲍姆嘉通(Baumgarten, 1714—1762),德国哲学家,他第一个用“爱斯特惕卡”(Aesthetica)命名美学,著有《美学》两卷。格斯纳(J.M. Gesner, 1691—1760),德国研究希腊罗马古典的学者,著有古典词典。

② 拉奥孔是一座著名的雕像群,原藏在罗马皇帝提图斯的皇宫里(据公元前一世纪罗马考古学者普里琉斯的《自然史》的记载,参看本书第二十六章)。这座雕像群长久埋在罗马废墟里,一直到1506年才由一位意大利人佛列底斯(Felix de Fredis)在挖葡萄园(即在提图斯皇宫旧址)时把它发掘出来,献给教皇朱理乌斯二世。原迹中拉奥孔的右手膀已残缺,教皇曾请当时大艺术家米开朗基罗修补。米开朗基罗没有完成这项工作,但据留传下来的素描稿来看,他认为拉奥孔的右手膀是向头部举起而且触及头后勾的。现在藏在梵蒂冈宫的修补品是由蒙托索理(Montorsoli)和考提勒(Cortile)两人陆续完成的,拉奥孔的右手膀似乎举得过高。

③ 莱辛在这部著作里常用“艺术”专指造形艺术,特别指绘画,用“诗”指一般文学。

第一章

为什么拉奥孔在雕刻里不哀号， 而在诗里却哀号？^①

温克尔曼先生^②认为希腊绘画雕刻杰作的优异的特征一般在于无论在姿势上还是在表情上，它们都显出一种高贵的单纯和静穆的伟大。他说，“正如大海的深处经常是静止的，不管海面上波涛多么汹涌，希腊人所造的形体在表情上也都显出在一切激情之下他们仍表现出一种伟大而沉静的心灵。

“这种心灵在拉奥孔的面容上，而且不仅是在面容上描绘出来了，尽管他在忍受最激烈的痛苦。全身上每一条筋肉都现出痛感，人们用不着看他的面孔或其它部分，只消看一看那痛得抽搐的腹部，就会感觉到自己也在亲领身受到这种痛感。但是这种痛感并没有在面容和全身姿势上表现成痛得要发狂的样子。他并不象在维吉尔的诗里^③那样发出惨痛的哀号，张开大口来哀号在这里是在所不许的。他所发出的毋宁是一种节制住的焦

① 标题里的“雕刻”指拉奥孔雕像群，“诗”指维吉尔的史诗《伊尼特》中描写拉奥孔父子被毒蛇咬死的部分。下仿此。

② 温克尔曼(Winckelmann, 1717—1768)，德国启蒙运动的领袖之一。他的《论希腊绘画和雕刻作品的摹仿》(1755)和《古代造形艺术史》(一般简称《古代艺术史》)(1764)等著作在近代西方开创了研究古典文艺的风气，影响甚大。他认为古典艺术的理想是“高贵的单纯，静穆的伟大”。莱辛是在他的影响之下写成《拉奥孔》的，主旨在反对把温克尔曼的艺术理想应用到诗或文学的领域。下面的引文见《论希腊绘画和雕刻作品的摹仿》。

③ 维吉尔(Virgil, 公元前70—19)，罗马大诗人，主要作品是《伊尼特》(Aeneid)史诗，其中描写了拉奥孔和他的两个儿子被巨蛇缠死的故事，见附录三。

急的叹息，象莎多勒特^①所描绘的那样。身体的苦痛和灵魂的伟大仿佛都经过衡量，以同等的强度均衡地表现在雕像的全部结构上。拉奥孔忍受着痛苦，但是他象菲罗克忒忒斯那样忍受痛苦^②；他的困苦打动了我们的灵魂深处；但是我们愿望自己也能象这位伟大人物一样忍受困苦。

“这种伟大心灵的表情远远超出了优美自然所产生的形状。塑造这雕像的艺术家必定首先亲自感受到这种精神力量，然后才把它铭刻在大理石上。希腊有些人一身而兼具艺术家和哲学家的两重本领，不仅麦屈罗多^③是如此。智慧伸出援助的手给艺术，灌注给艺术形象的不只是寻常的灵魂。……”

这里的基本论点是：拉奥孔面部所表现的苦痛并不如人们根据这苦痛的强度所应期待的表情那么激烈。这个论点是完全正确的。另一个论点也是无可非议的：在上述这一点上，一个只有一知半解的鉴赏家会认为艺术家^④抵不上自然，没有能充分

① 莎多勒特(Sadolet, 1477—1547)，教皇列阿十世的秘书，写过一首关于拉奥孔雕像群的诗，本书第六章引了一段，可参看。

② 菲罗克忒忒斯(Philoctetes)是希腊大悲剧家索福克勒斯(Sophocles)的悲剧《菲罗克忒忒斯》中的主角。他是神箭手，参加了希腊远征特洛亚的大军，途中被毒蛇咬伤，生恶疮，痛苦哀号，被希腊大军抛弃到一个荒岛上。他在岛上过了九年疾病孤苦的生活。据预言，特洛亚城只有靠他的神箭才能攻下。他因怨恨，不肯把箭交出。到战争快结束时，希腊人派幽里赛斯和尼阿托雷密去说服了他，他才前去参战，用箭射杀偷走海伦后的巴里斯，特洛亚城才被攻下。从启蒙运动以后，这部悲剧一直为西方文艺理论家所特别重视。狄德罗、温克尔曼、莱辛、赫尔德、歌德、席勒、史雷格尔、黑格尔等人讨论古典诗时都常举这部悲剧为例，正如他们谈古典艺术时都常举拉奥孔雕像群为例一样。

③ 麦屈罗多(Metrodor)，公元前二世纪希腊哲学家，兼长绘画。

④ 诗和画都是艺术，本书中拿诗人和画家对举时只把画家称为艺术家，而所谓画又包括雕刻和其它造形艺术。

表达出那种苦痛的真正激烈情绪；但是我说，正是在这一点上，艺术家的智慧才显得特别突出。

不过我对温克尔曼先生的这番明智的话所根据的理由，以及他根据这个理由所推演出来的普遍规律，却不能同意。

我得承认，温克尔曼先生令我惊讶的首先是他在偶然提到维吉尔时所表现的不满，其次是他就拉奥孔和菲罗克忒忒斯所作的比较。我打算就从后一点谈起，把我的思想顺次写下，想到哪里就写到哪里。

“拉奥孔象索福克勒斯所写的菲罗克忒忒斯那样忍受痛苦。”菲罗克忒忒斯究竟怎样忍受痛苦呢？说来很奇怪，他的痛苦在我们心上所产生的印象却迥然不同。——他由痛苦而发出的哀怨声，号喊声和粗野的咒骂声响彻了希腊军营，搅乱了一切祭祀和宗教典礼，以致人们把他抛弃在那个荒岛上。这些悲观绝望和哀伤的声音由诗人摹仿过来，也响彻了整个剧场。——人们发见到这部戏的第三幕比起其余各幕显得特别短。批评家们说^①，从此可见，一部戏里各幕长短不齐，对古代人来说，是无足轻重的。我也是这样想，但是我宁愿援用另一个例证，作为我对这一问题的看法的根据。这第三幕所由组成的那些哀痛的号喊，呻吟，中途插进来的“哎哟，咳咳”，以及整行的悲痛的呼声所用的顿挫和拖长，和连续地说话时所需要用的不同，所以演这第三幕所花的时间会和演其它各幕所花的时间差不多一样长。读者从书本上所看到的，比起观众从演员口里所听到的要短得多。

号喊是身体苦痛的自然表情，荷马所写的负伤的战士往往

^① 见布鲁摩瓦的《希腊戏剧》卷二，第八九页。——布鲁摩瓦(P. Brumoy, 1688-1840)，法国学者，以本书知名。