

# 冥想文化

思想之旅书系

亚里士多德 等著



中国广播电视出版社

# 冥想文化

亚里士多德 等著 燕远 译

中国广播电视出版社

(京)新登字 097 号

**图书在版编目(CIP)数据**

冥想文化/(古希腊)亚里士多德(Aristotel)等著;燕远译.

-北京:中国广播电视出版社,1996.9

(思想之旅书系)

ISBN 7-5043-2900-2

I. 冥… I. ①亚… ②燕… II. 文化哲学 N. G0

中国版本图书馆 CIP 数据核字(96)第 10367 号

**书 名** 冥想文化

**著 者** 亚里士多德 等

**译 者** 燕 远

**出版发行** 中国广播电视出版社

**社 址** 北京复外真武庙二条九号

**邮 码** 100866

**联系电话** 63263201(发行部)

**经 销** 各地新华书店

**印 刷** 北京京东印刷厂

850×1168 毫米 1/32 8 印张 158 千字

1998 年 4 月第 1 版 1998 年 4 月北京第 1 次印刷

**印 数** 0001—6000 册 **定 价** 10.80 元

**书 号** ISBN 7-5043-2900-2/I·395

## 译者的话

在中国现当代历史上，文化问题常常成为知识界、学术界关注的焦点，从“五四”新文化运动到八十年代的文化研究热，几代中国知识分子均对文化讨论投入了巨大的热情和心智，试图以文化分析、文化批判为切入点，揭示中国社会贫穷落后的根源，找寻中华民族通向繁荣富强的道路。对文化问题的探索与思考，已不仅仅是学术研究领域的重要事件，而且成为知识分子社会责任感与历史使命感的深切表达。

在西方历史上，文化问题也是至关重要的，许多著名的西方思想家都曾专门讨论过文化问题，从不同角度展开了透辟的论述，提出了独到的见解。在整部西方思想史里，有关文化问题的探索和思考确乎是最为生动的篇章之一。切实感受西方思想家的文化关怀，认真分析他们的文化观念和文化理论，对钟情于文化论题的中国知识界来说，应该是大有裨益的。

本书选译了西方著名思想家有关文化问题的论述十余篇，希望能用较短的篇幅约略展示西方文化思想的整体风貌。

西方文化思想博大精深，而作为译者，我们的学识和眼光都都很有限，因此本书能在多大程度上达到预期的目的，尚有待读者朋友的评断。

本书开始选译是在八十年代末，那时文化热正方兴未艾。到现在正式出版，已经过去了好些年。这期间时代变化、进步了许多，知识界也换了另一种景象。市场经济的大潮汹涌澎湃，生存、发展的危机与希望随之浮沉飘流，文人的尊严和忧思亦被冲刷得七零八落。但有关文化问题的严肃讨论并没有因这一切而显得多余乃至迂腐，反倒变得更为凝重、迫切了。本书现在出版仍有一定价值，原因或许正在这里。

由于本书成稿时间较长，译者较多，所以各篇译文在风格上有较大差异，译文水准也不齐整，这点请读者朋友在阅读时加以注意。译者署名燕远，是为了纪念我们几位译者在母校北京大学校园——燕园——度过的美好时光，也是为了对母校所给予我们的文化薰陶表示感激。

燕远

1998年2月

# 目 录

---

---

译者的话 .....	燕远 (1)
诗与文化 .....	亚里士多德 (1)
新科学的文化理念 .....	维科 (15)
文化的知识形态 .....	克罗齐 (32)
文化、信号与符号 .....	卡西尔 (74)
人类的文化环境 .....	杜威 (100)
对文化的宗教分析 .....	蒂利希 (120)
文化与现代人的命运 .....	别尔佳耶夫 (132)
现代人与群体文化 .....	雅斯贝尔斯 (142)
工业文明与高层文化的消解 .....	马尔库塞 (171)
走向东西文化的统一 .....	诺斯罗普 (201)
文化与冥想 .....	加塞特 (227)

# 诗与文化

---

[古希腊]亚里士多德 撰

秦 松 译

—

我们的研究课题是诗。我打算不仅从总体上探讨诗，而且讨论诗的种类以及这些种类各自的功能；我要讨论写一首好诗需要什么样的情节结构，讨论构成一首诗需要多少种成分，以及这些成分的性质是什么；我还要讨论我的研究应涉及的其它所有问题。下面让我们按照通常的顺序，从基本的事实开始谈起。

从总体上看，史诗和悲剧，还有喜剧，酒神颂，大多数长笛乐和竖琴乐，都是摹仿的形态；但与此同时，它们在三个方面互有差异：一是它们所用的摹仿媒介不同，二是摹仿的对象不同，三是摹仿所采取的方式不同。

有些人用颜色和图案作为媒介，他们（或凭技艺或凭不断的练习）靠着颜色和图案之助摹拟和描绘了许多事物，而另一些则用声音作为摹仿媒介。同样，上面所说的那些艺术形式，虽然总的来讲它们所用的摹仿媒介包括了节奏、语言

---

• 节选自《诗学》一书，题目为译者所加。

和乐声，但它们或是单独采用其中一种，或是将其以不同方式组合起来加以使用。长笛乐和竖琴乐兼用乐声和节奏作为摹仿媒介，所有其它与长笛乐、竖琴乐同类的艺术（例如摹仿性的排箫乐）都是如此。舞蹈者只采用了节奏作为摹仿媒介，没有采用乐声，因为他凭着自己姿态的节奏，即可摹拟人们所做的、所经历的一切，甚至可以摹拟人的性格。还有单用语言、不用乐声进行摹仿的艺术，它们所用的语言或是散文体，或者诗体；假如是诗体，则或单用一种诗体，或兼用数种。这种形式的摹仿艺术至今还没有一个名称。对于索福戎和塞那库斯的拟剧及苏格拉底的对话，我们就没有一个共同的称呼。即使这种摹仿只用一种诗体（三音格、哀歌格或某种别的诗体），仍然没有一个名称可用来称呼它。在这种情况下，人们通常是将“诗人”一词附在一种诗体的名称之后，称作者为“哀歌诗人”和“史诗诗人”，并且人们还认为，之所以可将这类作者称为诗人，不是因为他们的作品具有摹仿性，而完全是由于他们写作时采用了诗体。这样一来，即使是一种医学理论或自然哲学理论，如果是用格律形式表述出来的，也可以称其作者为诗人。可是，荷马与恩培多克勒除了所用的诗体之外，实在毫无共同之处，因此，假如荷马被称做诗人，那么恩培多克勒则应被称做自然哲学家而不能被称做诗人。同样，假如上述形式的摹仿艺术兼用了所有的诗体，象克瑞蒙写作《马人》（混合体史诗）那样，也没有一个名称可用来称呼它，而人们必须承认克瑞蒙的确是诗人。单用语言、不用乐声的摹仿艺术的情况就是这样。最后还有一



些艺术形式，例如酒神颂与日神颂、悲剧与喜剧，兼用了上文列举的各种媒介——节奏、乐声和韵体语言。然而，兼用各种媒介的艺术形式所采取的方式也有差别，有的同时使用上述三种媒介，有的则轮流（一个接一个地）使用它们。至此，我讨论了前面所列的艺术形式在摹仿媒介上的差别。

## 九

根据前面所述我们可以认识到，诗人的职责不是描述已经发生的事，而是描述可能发生的事，即或许有可能发生与必然有可能发生的事。历史学家与诗人的区别不在于前者用散文体写作，后者用诗体写作，你可以将希罗多德的著作改成诗体，但它仍是一种历史著作。两者的真正区别在于，一方描述已经发生的事，另一方描述可能发生的事。因此，诗比历史更富哲学意味，更具严肃的内涵，既然诗的陈述反映了事物的本质，更确切地说反映了事物的普遍性，而历史的陈述只反映了特殊性。一个反映事物普遍性的陈述所要描述的是某个人（或某类人）可能会说的话、会做的事，或者必然要说的话，要做的事，这是诗的目标所在，在这之后才谈得上给人物起名字。一个反映事物特殊性的陈述所要描述的是一个象亚尔西巴德这样的人所做过的事。这一点今天在喜剧中已表现得一目了然。喜剧诗人先用可能发生的事件组织情节，然后给情节中的人物任意起上名字，而不是象过去写讽刺剧的诗人那样，专写特定的人。可是在悲剧中，诗人们

仍坚持采用历史人名，理由是：使人确信的事必须先是不可能的；对还没有发生的事，我们现在仍不能确定其可能性，而已经发生的事显然是可能的，否则它便不会发生。然而即使是悲剧，也有一些剧目中只有一两个为人熟知的历史人物，其余人物都是虚构的，还有一些悲剧剧目中甚至连一个为人熟悉的历史人物也没有，例如阿迦同的《安透斯》，其中的事件和人物均是诗人的虚构，但它并没有因此而不被人喜爱。因此，人们一定不要死死固守那些作为悲剧题材的传统故事。实际上，那样做是可笑的，因为甚至那些为人熟悉的故事也仅仅是为少数人所熟悉，虽然它们为所有人所喜爱。

根据上文所说，很显然，与其说是诗人创造了诗体，不如说诗人创造了故事或情节。因为诗人是由于自己作品中的摹仿因素而成为诗人的，而他摹仿的正是行动。即使诗人描述的是历史上实际发生过的事，他仍然不失为一个诗人，因为这些历史事件是极有可能合乎或然律的，就这点而言，描述它们的人是诗人。

在简单的情节和行动中，穿插式最为拙劣，所谓穿插式情节是指这样一种情节，在构成它的事件之间既不存在或然的联系也不存在必然的联系。拙劣的诗人是由于自己的失误而写出这类情节的，优秀的诗人写这类情节则是为了演员的缘故。因为作品是供公演的，所以优秀的诗人就经常拉长情节以致超过了情节的承受能力，由此也就被迫去扭曲事件之间的关系。

然而，悲剧不仅是对完整行动的摹仿，而且是对能激起

怜悯与恐惧之情的事件的摹仿，假如这类事件是意外发生的，同时相互间又有因果联系，它们就最能影响人的心灵；比起自然而然地发生、或纯粹偶然发生的事件，它们更为惊人。似乎可以这样说，甚至偶然发生的事件，假如它们中有一点有意谋划的迹象，也会显得非常惊人。当杀死弥提斯的凶手在阿耳戈斯城的一次公共节庆上看热闹时，城中的弥提斯雕像倒下来砸死了他，类似这样的事件，在我们看来不是没有用意的。可见，由那些意外发生而相互间又有因果关系的事件构成的情节肯定优于别的情节。

### 二十三

下面讨论只运用叙述体或韵体语言（不用行为）进行摹仿的诗，很显然，这种诗与悲剧有其相同之点。

I. 它的情节安排无疑应与戏剧一样，围绕着一个单一的行动而展开，这个单一的行动自身即是一个完整的整体，有开头、中间和结尾。正因为情节结构变成了具有有机统一性的活东西，才使得作品产生出自己的特有魅力。人们应该想到，我们通常所说的历史与仅仅运用韵体语言进行摹仿的诗没有什么相同之处。历史不能只记叙一个行动，而必须记叙一个时期，以及这个时期发生的涉及一个人或一些人的所有事件，不管这些事件之间是如何不相连贯。两个事件可能同时发生，但却不指向同样的结局，例如，萨拉弥斯海战与希腊人在西西里同卡耳刻冬人的战争即是这样。同样，两个前

后相继的事件有时候一桩紧随着另一桩而发生，但它们并不指向同一种结局。然而，大多数史诗诗人可以说均忽视了这种差别。

想想我们前面说过的话，可以进一步证明荷马比其它诗人卓越得多。荷马不企图描述整个特洛伊战争，尽管这场战争是一个有头有尾的整体。因为他明确地意识到，那样做事就会太长，不能一览无余；即使控制了长度，故事本身也会由于其所含事件的繁多而显得过于复杂。既如此，荷马只从整个战争中选择了一部分，而将许多别的事件用作插曲点缀其中，例如运用船名表和其它一些插曲，以使他的描述不至于单调乏味。至于其他史诗诗人，他们描述的是一个人或一个时期，再不就是一种行动，虽然均以一计，但其中枝蔓繁杂。《库普里亚》和《小伊利亚特》的作者所描述的就是一种枝蔓繁多的行动。结果是，《伊利亚特》或《奥德赛》只够为一出悲剧（最多两出）提供素材，而《库普里亚》可提供好几部悲剧的题材，《小伊利亚特》可供八部以上，如：《武器的裁决》，《菲罗克忒忒斯》，《涅俄普托勒摩斯》，《欧律皮罗斯》，《乞丐尤利西斯》，《拉考利妇人》，《伊利翁的陷落》，《船队启航》，还有一出《西农》和一出《特洛伊妇女》。

## 二十四

I. 再者，史诗在分类上必须与悲剧相同。它必须或是简单史诗，或是复杂史诗、性格史诗与苦难史诗；史诗的成分

也必须与悲剧相同（歌曲和场景除外），因为史诗正如悲剧一样，需要突变、发现和受难的情节；最后，史诗中的思想和措词也必须是健全的。上述这一切均在荷马那里第一次体现出来，并且被恰当地加以运用。他的两部史诗各有自己的结构，《伊利亚特》是简单史诗和苦难史诗，《奥德赛》是复杂史诗（通篇都是发现）和性格史诗。不止于此，在措词和思想方面，《伊利亚特》和《奥德赛》也胜过所有其它的诗。

可是，史诗在长度和格律方面与悲剧不同。在长度方面，前面所说的限度应该遵守，即一部作品必须有可能让人从头到尾一览无余。假如一首史诗短于荷马史诗，大致跟一次听完了的“系列悲剧”一样长，就会符合上述要求。但史诗有一个特殊的方便条件，可以扩展自己的长度，而史诗也充分利用了这一点，戏剧不能表现许多正同时发生的事，人们在戏剧中只能看到演员在舞台上表演的那部分活动；而史诗的叙述形式使人可以描述许多同时发生的事件，假如这些事件同主题密切相关，即可增加史诗本文的力度。对史诗来讲，这是一桩好事，可使史诗显得宏大，还有助于激起读者的兴趣并使史诗中包含多彩多姿的插曲。单调的叙述很快会使人腻味，悲剧的失败往往即由于这一点。在格律方面，经验证明英雄格最适合于史诗，假如有人试图用其它格律（用某一种或兼用几种）来写叙事诗，那显然不合适。事实上，英雄格是最庄严、最有份量的格律，比起别的格律它更能容纳借字和隐喻字；英雄格也是叙事诗优于其它形式的诗的关键。另外短长格和长短格都很急促，前者适合于表现活力和行动，后

者适合于表现舞蹈。假如有人象克瑞蒙那样混用各种格律（或称诗体）来写史诗，那么更会显得矫揉造作。因此，除了英雄格，人们还不曾用其它任何诗体写过长诗。叙事诗（即史诗）的性质，如我们所说的那样，本身就要求我们去选择适合于自己的格律。

荷马在很多方面是令人钦佩的，在这一点上尤其令人钦佩，即，在史诗诗人中只有他意识到诗人自己在诗中应扮演什么角色。诗人应少以自己的身分说话，因为当他那样做时，他就不再是摹仿者了。与别的史诗诗人不断地亲自出场，说个没完，只偶尔进行摹仿不同，荷马总是在写了简短的序诗之后，立刻让一个男人或一个女人或某个别的人物出场，这些人没有一个是无特色的，他们全具有独特的性格。

悲剧无疑需要惊奇性，而史诗则更注重不可测性（这是惊奇性中的主要因素），因为在史诗里，我们不能亲眼看见产生惊奇的力量。在舞台上，追赶赫克托耳那一幕（希腊人站着不动，不去追赶赫克托耳，阿喀琉斯摇头叫他们停止投掷标枪）是可笑的。但在诗中，此事的荒谬性就被人们忽略了。惊奇是产生快感的原因，这一点可从下面一个事实看出来：我们讲故事时全都会添叶加枝，认为那样可以使听众产生快感。

与其说是别的诗人不如说是荷马教给我们用恰到好处的方法编造谎话的技巧，我这里是指利用似是而非的推论。假如 A 存在或发生，B 随之亦存在或发生，那么人们总是认为，假如 B 存在，A 也必定存在（但这是一个错误的推论）。这样一来，假如 A 是不真的，但存在某桩别的事 B，B 是 A 的后

件并且是真的，那么人们就会根据 B 的真实性认为 A 是真的。我们知道后件是真的，就会在心里错误地推出前件的真来，《奥德赛》中的“洗脚故事”即是一例。

一桩可信而不可能的事总是比一桩可能但不可信的事更为可取。史诗绝不应由不可信的事件组成，在史诗中不该有不可信的事。假如必须提到这类事，应将它们置于主体布局之外。例如在《俄狄浦斯王》中，俄狄浦斯不知道拉伊俄斯死时的情形一事，即应被置于主体布局之外。我们不应把不可信的事放在主体布局之中，《厄勒克特拉》中对皮托运动会的描写是不恰当的；《密西亚人》中描写有人从忒革亚到密西亚，一路上没说过一句话，这也是不恰当的。认为缺了不可信的事，史诗的情节结构会受到破坏，这是荒唐可笑的，因为用不可信的事组织情节是根本错误的。假如史诗诗人已用不可信的事构成了情节，而听众觉得他本来可以把这一情节写得更为可信，那他就不仅显得荒唐，而且犯了艺术上的错误。俄底修斯被扔在岸上这一不可信之事，如果出自一个拙劣诗人之手，显然会让人觉得无法接受；但在《奥德赛》中，荷马则用其生花妙笔把这事的荒谬之处掩饰住了。可是，精雕细琢的辞令毕竟无助于展现人的行为、性格或思想；相反，过分华丽的辞令会使人的性格与思想晦暗不清。

## 二十五

下面讨论诗中的疑难及其解答方法，为了使人能看清它

们的种类和性质，有必要先指出以下几点：（1）正如画家和其它造形艺术家一样，诗人也是摹仿者。既如此，他在任何场合所描绘的事物肯定不外乎以下三种：过去有的或现在有的事，传说中有的或人们相信有的事，应该有的事。（2）诗人运用语言进行摹仿，这种语言中可能搀合了借用字和隐喻字，还可能包括了各种形式的修饰语，因为诗允许使用它们。（3）还应记住，衡量诗正确与否的标准，不同于衡量政治正确与否的标准，甚至不同于衡量其它任何艺术正确与否的标准。在诗本身的范围内，有可能存在两种错误：一是艺术本身的错误，二是艺术上偶然出现的错误。如果诗人意欲正确地描绘事物，但由于缺乏表现力而没有成功，那就是艺术本身出了毛病。但是，假如诗人由于在描绘事物时方法不对（例如写跑马的两条右腿同时并进）而犯了知识方面的错误（例如在医学或其它专门科学方面），或者把不可能发生之事（不管属于什么种类）写进他的诗中，这时他所犯的错误就与诗歌艺术本身无关。要反驳人们对诗中的疑难提出的指责，必须以上述三点作为前提。

I. 关于对诗歌艺术本身的指责。诗人在描绘事物时若写了不可能发生之事，即是犯了错误。但从另一个角度看，假如诗人这么做有助于实现诗本身的目标（关于这一目标我们前面已经说过），能使作品的这部分或那部分更为惊人，那他们所犯的 error 就是情有可原的。追赶赫克托耳一事是个贴切的例子。可是，如果在描绘事物时不牺牲知识上的正确性也能、甚至更能实现诗的目标，那就不能为上述错误做法辩护



了，因为诗人的描述应尽可能彻底地杜绝谬误。人们还可以问，诗人所犯的错误属于哪一种，是诗歌艺术本身的错误，抑或是诗歌艺术上偶然出现的错误？对一个画家来讲，不知雌鹿无角而画出角来这一错误，并没有画出一幅无人认得是雌鹿的雌鹿画那么严重。

I. 假如有人指责诗人的描述与事实不符，诗人也许可以坚持认为，他是按照对象应有的样子描写对象的。这说法与索福克勒斯的说法一样。索福克勒斯说过，他按照人应有的样子描写人，而欧里庇得斯则按照人本有的样子描写人。但如果有人指责诗人所作的描述既不符合事实，又没有依照事物应有的样子，那诗人必定会回答说，他的描述是依据传说作出的。例如，那些神的故事，可能如色诺芬尼所想一样荒谬，既不真实又不道德，但是根据传说它们的确存在。诗人也许可以说，有时诗中的描写并不比实际更理想，但在当时事实就是那样。例如有句描写武器的诗说：“他们的矛直竖着，尾端插在地上。”因为那时习惯于这样固定长矛，伊吕里斯人今天仍然如此。这里还有一个问题，诗中描述的人们的言行在道德上是好还是坏？为了弄清这个问题，不仅应考虑言行本身的固有特性，而且应考虑说话行事的人，考虑这人在对谁说话行事，以及他说话行事的时间、方式和动机，也就是要问，他的言行是要获得更高的善，还是要避免更坏的恶。

II. 要反驳其它的指责，必须考察诗人所用的语言。(1) 在一段话中包含有借用字，像“先射 ourees”一句，荷马这里所用的“ourees”可能不是指骡子，而是指哨兵。再如荷马描