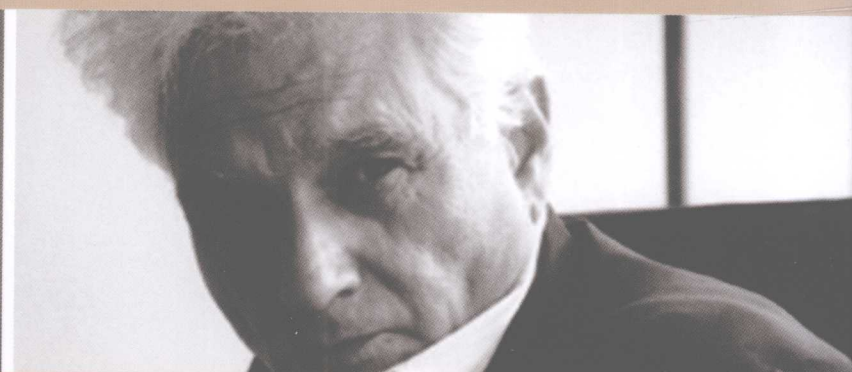


培文书系

# 文学理论

杨冬 著

## 从柏拉图到德里达



与西方批评家一起思考文学



北京大学出版社  
PEKING UNIVERSITY PRESS



培文书系

# 文学 理论

从柏拉图到德里达



杨冬 著



北京大学出版社  
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

文学理论:从柏拉图到德里达/杨冬著. —北京:北京大学出版社, 2009.3  
ISBN 978-7-301-14702-3

I. 文… II. 杨… III. 大文学理论—研究—西方国家 IV. I0

中国版本图书馆CIP数据核字(2008)第189719号

书 名:文学理论:从柏拉图到德里达

著作责任者:杨冬 著

责任编辑:于海冰

标准书号:ISBN 978-7-301-14702-3/I·2075

出版发行:北京大学出版社

地 址:北京市海淀区成府路205号 100871

网 址:<http://www.pup.cn> 电子信箱:[pw@pup.pku.edu.cn](mailto:pw@pup.pku.edu.cn)

电 话:邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62750112

出版部 62754962

封面设计:海云书装

印 刷 者:北京宏伟双华印刷有限公司

经 销 者:新华书店

650毫米×980毫米 16开本 27.25印张 400千字

2009年3月第1版 2009年3月第1次印刷

定 价:39.00元

---

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有,侵权必究。举报电话:010-62752024 电子信箱:[fd@pup.pku.edu.cn](mailto:fd@pup.pku.edu.cn)

## 序 言

要了解西方文学理论，可以采取各种不同的途径。我们既可以选择若干权威性的文学理论读本，比如，亚理斯多德的《诗学》(Poetics, 约公元前330年)，或是雷纳·韦勒克和奥斯丁·沃伦合著的《文学理论》(Theory of Literature, 1949)和希利斯·米勒的《论文学》(On Literature, 2002)；也可选择有关作家作品的专论，比如，克林斯·布鲁克斯的《精制的瓮》(The Well Wrought Urn, 1947)、巴赫金的《陀思妥耶夫斯基诗学问题》(Problems of Dostoevsky's Poetics, 1963)或是罗兰·巴特的《S/Z》(1970)；还可以选择某些优秀的文学史著作，比如，奥尔巴赫的《摹仿论》(Mimesis, 1946)或弗·雷·利维斯的《伟大的传统》(The Great Tradition, 1948)，等等。阅读这些著作固然将有助于提高我们的理论修养，然而，倘若并不满足于泛泛了解，那就必须追根溯源，进一步探寻西方文学理论发展的来龙去脉。

的确，自柏拉图、亚理斯多德以降，西方文学理论已历经了两千多年的演变与发展，形成了独具特色的批评传统，也产生了深远的影响。如果说自从浪漫主义时代以来，西方文学理论取得了长足进步的话，那么，刚刚过去的20世纪更被人们称为“批评的时代”，各种文学理论和批评方法纷至沓来，异彩纷呈，其发展也呈现多元化的趋势。而在漫长的历史进程中，它所提出的问题是如此众多，涉及的范围是如此深广，以致面对浩如烟海的批评文献和更替频繁的理论潮流，任何初学者都不免望洋兴叹！正是基于这一考虑，本书试图从一个中国学人的视角出发，系统描述从古希腊罗

马直至 20 世纪后期西方文学理论的发展轨迹，认真辨析其中的重大理论问题，以便总结其演变规律和理论得失，从中获取有益的借鉴。

那么，研究西方文论史的意义究竟何在呢？黑格尔在《哲学史讲演录》（1833）导言中，曾经谈到过学习哲学史的意义。他指出：“我们的哲学，只有在本质上与前此的哲学有了联系，才能够有其存在，而且必然地从前此的哲学产生出来。因此，哲学史的过程并不昭示给我们外在于我们的事物的生成，而是昭示我们自身的生成和我们的知识或科学的生成。”因此，他强调：“通过哲学史的研究，以便引导我们去了解哲学的本身。”<sup>[1]</sup>黑格尔的这一见解，对于我们认识文论史的意义，无疑具有深刻的启发意义。

毫无疑问，当今的文学理论并不是从天上掉下来的，而是从以往的文学理论和批评方法中生成、演变而来的。因此，研究西方文论史，并不是额外附加的一项任务，而是研究文学理论的必然要求，是一门昭示文学理论的生成和演变由来的学术史研究。从某种意义上说，唯有深入研究文论史，我们才能理解和把握文学理论的发展动向。反之，也唯有以当今的文学理论为参照，文论史研究才会取得自身发展的动力。

当然，西方文学理论并不是在我们自己的文化中生成的，而是一种“舶来品”。因而对它的引进和借鉴，既不能取代我们对文学理论问题的思考，也不能因此而遮蔽了数千年来中国文学批评所形成的悠久传统。但同样无法否认的是，自从“五四”新文化运动以来，西方文学理论不仅深刻影响了我们的批评格局，而且也改变着我们的文学观念。近二十多年来，随着规模空前的译介活动，西方文学理论更是潮水般地涌入中国，对它的研究也无可争辩地成了当下的“显学”。对此，我们既不必掩饰，也无须哀叹，需要的倒是严谨扎实的研究与深入细致的分析。

作为一种尝试，本书在论述范围、研究方法和撰写体例方面仍然受到诸多限制。其一，面对浩如烟海的文献资料和纷至沓来的理论流派，本书不能不遇到取舍方面的困难。加以篇幅的限制，本书未能涉及较晚近的女性主义批评、黑人文学批评、新历史主义批评和后殖民主义批评。尽管修撰文论史理应与描述对象保持适当的距离，但留下这些空缺终究是一种遗憾。其二，本书虽然试图从整体上勾勒出西方文学理论的发展脉络，但却更注重对那些伟大批评家的个案分析。可以自我辩解的是，任何宏观研究

都必须建立在微观研究的基础之上，否则就会失之空疏，流于轻率。以目前的研究现状而言，本书采用这种相对微观的研究方法或许是可以理解的。其三，尽管文学理论是一般文化史的组成部分，因而受制于一定的社会历史背景，但要说清社会状况对文学理论的影响却殊非易事，有待于更深入的研究。更何况文学理论的演变自有其内在的规律，与历史背景和社会思潮的变迁并不是一种直接的因果关系。

自乔治·圣茨伯利的《欧洲批评和文学趣味史》(*History of Criticism and Literary Taste in Europe, 1900—1904*)问世以来，西方文论史研究已经走过了一个世纪的艰难历程。尤其是上世纪50年代之后，随着当代西方文学理论的日趋活跃，文论史研究更是取得了长足的进步。不仅出现了雷纳·韦勒克的《近代文学批评史》(*A History of Modern Criticism, 1955—1992*)、威·克·维姆萨特和克林斯·布鲁克斯的《文学批评简史》(*Literary Criticism: A Short History, 1957*)等通史型著作，而且涌现了迈·霍·艾布拉姆斯的《镜与灯》(*The Mirror and Lamp, 1953*)、文·伯·利奇的《30年代至80年代的美国文学批评》(*American Literary Criticism: From the Thirties to the Eighties, 1988*)等一批国别文论史或断代文论史专著。但在国内学术界，由于这方面的研究刚刚起步不久，因而缺憾和空白便在所难免，整体研究水准还有待于进一步提高。要改变这种状况，当然不是一朝一夕的事，需要大家作出持久的努力。如果本书能够为推进这一研究尽一份绵薄之力，那么，这正是本书作者所企盼的。

#### 注释：

[1] 黑格尔：《哲学史讲演录》，第一卷，贺麟等译，商务印书馆，1959年，第9—10页。

# 目 录

序 言	5
第一章 古希腊罗马至中世纪的文学理论	1
第一节 柏拉图	3
第二节 亚理斯多德	10
第三节 贺拉斯与朗吉弩斯	18
第四节 从普罗提诺到但丁	26
第二章 文艺复兴至 18 世纪的文学理论	35
第一节 文艺复兴时期的文学理论	37
第二节 从布瓦洛到伏尔泰	42
第三节 卢梭与狄德罗	47
第四节 从德莱顿到约翰逊	54
第五节 莱辛	61
第六节 歌德与席勒	68
第三章 19 世纪前期的文学理论	81
第一节 史雷格尔兄弟	84
第二节 华兹华斯与柯勒律治	90
第三节 赫士列特、济慈和雪莱	99
第四节 斯达尔夫人	107
第五节 司汤达与雨果	112

第六节	黑格尔	120
第七节	爱伦·坡与爱默生	127
第八节	别林斯基	134
第四章	19世纪后期的文学理论	147
第一节	圣勃夫	150
第二节	泰纳	157
第三节	波德莱尔	165
第四节	阿诺德	171
第五节	佩特与王尔德	177
第六节	托尔斯泰	185
第七节	尼采	191
第八节	勃兰克斯	198
第五章	20世纪前期的文学理论	211
第一节	托·斯·艾略特	214
第二节	艾·阿·理查兹	222
第三节	弗·雷·利维斯	228
第四节	欧文·白璧德	235
第五节	美国新批评派	243
第六节	克罗齐	254
第七节	弗洛伊德	261
第八节	卡尔·荣格	268
第九节	普鲁斯特与瓦莱里	275
第十节	萨特	283
第十一节	俄国形式主义	290
第十二节	卢卡契	298
第六章	20世纪后期的文学理论	313
第一节	雷纳·韦勒克	316
第二节	诺思罗普·弗莱	324



第三节 伊恩·瓦特 .....	333
第四节 韦恩·布斯 .....	340
第五节 巴赫金 .....	347
第六节 奥尔巴赫 .....	357
第七节 加达默尔 .....	365
第八节 姚斯与伊瑟尔 .....	372
第九节 斯坦利·费什 .....	381
第十节 罗兰·巴特 .....	387
第十一节 热拉尔·热奈特 .....	397
第十二节 雅克·德里达 .....	405
主要参考文献 .....	419
英文参考书目 .....	419
中文参考书目 .....	420
后 记 .....	423

## 第一章

# 古希腊罗马至中世纪的文学理论

柏拉图在《理想国》一书中，曾经提到过那场发生在哲学与诗歌之间的旷日持久的论争。<sup>[1]</sup>虽然历史的尘埃早已遮蔽了那场论争的真实性质，以致我们今天无法弄清争论双方各自所持的确切立场，但却不难猜想，自从诗歌诞生之日起，便有了关于诗歌的争论。或许正是这种争论，促成了西方文学理论的萌芽及其在此后的发展。

迄今保存下来的文献表明，尽管雏形的文学理论早在柏拉图和亚里斯多德之前业已出现，涉及的问题也相当广泛，但却大多只言片语，不成格局。例如，荷马(Homer，约公元前9世纪)在其史诗的开篇，总是虔诚地向神缪斯乞求灵感，吁请帮助。另一位古希腊诗人赫西俄德(Hesiodas，约公元前8世纪)告诉人们，有一天当他在赫利孔山下牧羊时，缪斯曾教他优美地吟咏，“并把一种神圣的声音吹进我的心扉，让我歌唱过去和将来的事情”。<sup>[2]</sup>而在早期哲学家赫拉克利特(Heracletus，约公元前530—前470年)和德谟克利特(Democritus，约公元前460—前370年)的著作残篇中，我们可以发现摹仿理论的最初萌芽。例如，德谟克利特就天真地认为：“从蜘蛛我们学会了织布和缝补；从燕子学会了造房子；从天鹅和黄莺等歌唱的鸟学会了唱歌。”<sup>[3]</sup>与此同时，在阿里斯托芬(Aristophanes，约公元前446—前385年)的喜剧《蛙》(Frogs，约公元前405年)中，通过埃斯库罗斯与欧里庇德斯之间的争论，表现了诗人对文学的教化作用的高度重视。作者借埃斯库罗斯之口声称：“教训孩子的是教师，而教训成人的则是诗人，因此我们必须说有益的话。”<sup>[4]</sup>然而，上述这些见解毕竟过于质朴、直观，也

难以说明多姿多彩的古希腊文学。只有到了柏拉图和亚里斯多德那里，以深厚的哲学思想为基础，文学批评才第一次被赋予了系统的理论形态。

毫不夸张地说，柏拉图和亚里斯多德对西方文学理论的影响之大，是任何其他人都无法比拟的。柏拉图有关创作灵感的论述，有关诗歌的真实性和社会功用的论述；亚里斯多德的悲剧理论，以及他对诗歌的有机整体论和悲剧的净化作用的思考，不仅给予此后两千余年的西方文学理论以巨大的影响，也深深困扰着一代又一代的诗人和批评家。即使在 20 世纪西方文学理论中，我们依然可以听见它们低沉的回声。不过，我们应当认识到，柏拉图和亚里斯多德的文学理论都受制于他们当时的文学视野，一旦脱离特定的语境，我们便无法真切地理解他们的文学主张。

同样，贺拉斯和朗吉弩斯所确立的罗马古典主义，也无非是表达了当时罗马作家对古希腊文学的普遍崇敬之情而已。而修辞学的兴起和哲学精神的衰微，一方面导致他们高度重视诗歌的读者效果，另一方面，也使他们不复殚精竭虑地探讨文学的本质问题，却热衷于制订诗歌的创作规则。仅此两点，就足以表明贺拉斯和朗吉弩斯代表了一种与古希腊文学批评迥异其趣的理论趋向。尽管文艺复兴和新古典主义时期的批评家常常把贺拉斯与亚里斯多德相提并论，但就理论建树而言，贺拉斯的《诗艺》显然是无法与亚里斯多德的《诗学》相比的。倒是朗吉弩斯的《论崇高》在 18 世纪以来的批评家那里备受青睐，人们在其中逐渐发现了那些被新古典主义批评所忽略的异质因素，即对天才的赞扬、对“狂喜”效果的重视，以及作为美学范畴的崇高的阐述，从而在推动美学和文学理论的风气转变方面起了重要作用。

由于基督教的传入，从罗马帝国后期开始，西方文学理论便呈现出一种截然不同的面貌。一方面，普罗提诺阐发了一套具有神秘主义色彩的艺术理论；另一方面，圣·奥古斯丁和波伊提乌斯则表达了那个时代对文学艺术的恐惧和仇视的普遍心理。从此以后，在漫长的中世纪里，西方文学理论一直处于停滞不前的状态。即使是但丁的寓意理论，尽管以一种独特的方式开启了文学阐释学的先河，但其基本精神仍未能冲破基督教神学的樊篱。从这个意义上说，近代西方文学理论的兴起，是以恢复和发扬古希腊罗马批评传统为契机的，与中世纪文论几乎没有什么关联。

## 第一节 柏拉图

从某种意义上说，柏拉图(Plato，公元前427—前347)是西方文学理论的真正开创者。这不仅因为他第一次赋予文学批评以完整的理论形态，而且也由于他是西方文论史上第一个对后代产生巨大影响的人物。然而，令人难以置信的是，这位古希腊哲学家却对当时文学抱有一种极端仇视的态度，他的文学理论几乎都是从否定诗歌的角度提出来的。概括起来，柏拉图攻击诗人是在丧失理智陷入迷狂状态时创作诗篇的；断言诗歌只能捕捉影像，不能为人们提供真理；还指责诗人亵渎神明，败坏道德，对国家和人生毫无益处。因此，他断然地将诗人和诗歌驱逐出了他的“理想国”。

柏拉图的早期对话录《伊安篇》(*Ion*，约写于公元前390年)，是对灵感问题所作的全面探讨。伊安是一位专以吟诵荷马史诗为业的诵诗人，这天参加诵诗竞赛归来，正为自己获得头奖而洋洋自得。不料，遇见苏格拉底假装向他求教，提出许多令人困惑的问题，结果却使伊安自相矛盾，难以招架。按照苏格拉底的逻辑，如果伊安果真是凭技艺解说荷马史诗的话，那么，他也能凭借技艺去解说其他诗人的作品。因为既然它们都是诗歌，就会具有诗歌的共通性。可是，事实上伊安只擅长吟诵荷马，谈及别的诗人来就要打瞌睡。由此看来，他之擅长解说荷马，并非是一种技艺，而是凭借着灵感。柏拉图由此指出：

凡是高明的诗人，无论在史诗或抒情诗方面，都不是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……因为诗人是一种轻飘的长着羽翼的神明的东西，不得到灵感，不失去平常理智而陷入迷狂，就没有能力创作，就不能做诗或代神说话。诗人们对于他们所写的那些题材，说出那样多的优美词句，像你自己解说荷马那样，并非凭技艺的规矩，而是依诗神的驱遣。<sup>[5]</sup>

显然，柏拉图所谓“神力凭附”、“诗神的驱遣”，多半与古希腊人的宗教信仰有关。随着这一古老的宗教信仰的衰亡，人们当然不会再相信诗歌的创作灵感是由缪斯传授的说法。但确凿无疑的是，由于柏拉图断言诗歌

创作并非凭借技艺而是凭借灵感，是失去理智陷入迷狂而吟咏出来的，因而突出强调了创作活动中的非理性因素。更何况，柏拉图一方面把灵感的传递比喻为无意识的磁石吸引力，另一方面，又再三强调诗人创作就像巫师在舞蹈时一样，都受到一种迷狂的支配，“一旦受到音乐和韵节力量的支配，就感到酒神的狂欢……这是她们在神志清醒时所不能做的事”。<sup>[6]</sup>

的确，诗歌的创作毕竟不同于演算数学题，不是纯理智、纯技艺的劳作。因此，柏拉图的灵感理论虽然带有浓厚的神秘主义色彩，但还是道出了创作活动的若干奥秘，因而对后代产生了深远的影响，许多浪漫主义批评家更是对此津津乐道。不过，倘若认为诗歌创作全然凭借灵感，完全是一种非理性的活动，或是像雪莱所做的那样，不仅把柏拉图视为诗坛的守护者，甚至还赞誉“诗人是不可领会的灵感的祭司”，<sup>[7]</sup>那显然也是站不住脚的。无数诗人的创作实践证明，文学创作是一项创造性的精神劳动，其中既有理性的因素，也有非理性的因素，既有自觉的成分，也有非自觉的成分。把文学创作全然归结为非理性的灵感或迷狂，与其说是赞美诗人，毋宁说是贬低诗人。

然而，指责诗人丧失理智而陷入迷狂，并不意味着在柏拉图看来，仅仅凭技艺就能成为一位真正的诗人。恰恰相反，没有谁比他更加痛恨那种玩弄辞藻、侈谈技艺的风气了。早在柏拉图之前，以普罗泰戈拉（Protagoras，约公元前481—前411）、希庇阿斯（Hippias，生卒年不详）和高尔吉亚（Gorgias，约公元前483—前375）为代表的智者派便已悄然崛起，并逐渐赢得了公众的认可。他们周游希腊各地，以公开演说和传授修辞学为生，在哲学上则持相对主义和怀疑主义立场。在柏拉图看来，这些人根本无意于追求真理，所关心的只是如何把话说得悦耳动听，以为只要掌握了一点修辞学技巧就能赋诗作文，实在大谬不然。因此，为了纠正智者派侈谈技艺规矩的流弊，柏拉图在《斐德诺篇》（*Phaedrus*，写作年代不详）中又一次论及诗人的灵感时，话语间竟不乏赞许之意：

这是由诗神凭附而来的。它凭附到一个温柔贞节的心灵，感发它，引它到兴高采烈神飞色舞的境界，流露于各种诗歌，赞颂古代英雄的丰功伟绩，垂为后世的教训。若是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，尽管他自己妄想单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。<sup>[8]</sup>

于是，在《伊安篇》中受到辛辣嘲讽的诗人，在《斐德诺篇》里却因为他们的迷狂而受到了赞赏。

由于年代久远和资料匮乏，我们无法说明这种价值判断的变化是如何发生的，更无法把它与柏拉图对诗歌的一贯敌视态度协调起来。但毫无疑问，柏拉图始终强调的是理智与迷狂、灵感与技艺的对立。从此以后，灵感理论便成为西方文论史上的一个焦点问题。当然，除了卢多维科·卡斯特尔维特罗和爱伦·坡等人断然否定灵感之外，大多数批评家都持一种天才与技艺相结合、灵感与理智相均衡的见解，就连那些迂腐的新古典主义批评家在标榜理性的同时，也从未彻底否认天才、灵感和想象在文学创作中的作用。由此看来，柏拉图的灵感理论在西方文论史上的确具有开创性的意义。

如果说柏拉图的灵感理论涉及的仅仅是诗人的创作心理问题，那么，他的摹仿理论则关系到对艺术本质的认识。在柏拉图看来，人们通常感觉到的种种变动不居的事物只是现象，只是理念这一本体的派生物。理念超然独立于现象世界之上，却又决定一切具体的事物。从这个意义上说，理念乃是万物存在的根据，真理也仅仅存在于理念世界，而它只能通过理智来加以认识，不可能靠感觉来获得。正是基于这一理念论哲学，柏拉图在《理想国》(Republic, 约写于公元前373年)中提出了有关三种床的说法，用以说明理念、现象和艺术之间的关系。按照他的说法，第一种是神所造的理念的床，它是各种具体的床的根据和摹本；第二种是木匠摹仿床的理念所制造的床，这是个别的、物质的床；第三种是画家摹仿木匠制造的床而画出来的床，这当然不是床的实体，而只是摹仿外形的一种影像。柏拉图认为，作为万物存在的根据，理念犹如一个无所不能的工匠，他有本领造出一切器具，造出地和天、各种神，以及天上和地下阴间所存在的一切。因此，只有理念的床才是真实体，木匠所制造的床只是近似于真实体的东西。至于画家所画的床，那就更低一个等级，与真理隔着两层。柏拉图把艺术比拟为镜中的映像；尽管它看来仿佛能创造一切事物，就像“拿一面镜子四面

八方地旋转，你就会马上造出太阳，星辰，大地，你自己，其他动物，器具，草木，以及我们刚才所提到的一切东西”，<sup>[9]</sup>然而，这一切毕竟不是实体，而只是事物的影像而已。

由此，柏拉图得出如下结论：“从荷马起，一切诗人都是摹仿者，无论摹仿德行，或者摹仿他们所写的一切题材，都只能得到影像，并不曾抓住真理。”<sup>[10]</sup>这样，经过柏拉图理念论哲学的改造，摹仿理论这一最古老的文学观念不仅改变了它原有的朴素性质，而且也变成了否定诗歌的根本依据。如果考虑到柏拉图生活在一个古希腊文学最辉煌的时代，他本人既熟知那些伟大诗人的杰作，又写出过极具文学色彩的对话作品，那么，我们就不能不对他的上述结论感到惊讶。

事实上，早在《伊安篇》里，柏拉图就对那位自命不凡的诵诗人作了无情的嘲讽。在他看来，尽管伊安像海神的随从普洛透斯(Proteus)那样变来变去，但他对于所摹仿的各种东西都缺乏真知灼见。论驾车他不如驾车人，论治病他不如医生，论打仗他也不如那些将士。而在《理想国》中，柏拉图则进一步指出，虽然人们总是称颂荷马无所不知，他本人也总是热衷于谈论那些高尚的事业，诸如战争、将略、政治、教育之类，然而，这位诗人绝非什么英雄，充其量不过是一个摹仿者。“他如果对于所摹仿的事物有真知识，他就不愿摹仿它们，宁愿制造它们，留下许多丰功伟绩，供后世人纪念。他会宁愿做诗人所歌颂的英雄，不愿做歌颂英雄的诗人。”<sup>[11]</sup>因此，在这样一种现实功利的考虑之下，诗人在柏拉图心目中的地位就变得相当低下。

更有甚者，柏拉图认为，艺术摹仿本身就是一件有害于身心的事。根据摹仿方式的不同，柏拉图曾把诗歌分为三种：一是单纯采用摹仿（即表演），如悲剧和喜剧；二是单纯采用叙述，如合唱队的颂歌；三是兼用摹仿和叙述，如史诗。然而，这一体裁分类的尝试却由于柏拉图对摹仿的偏见而大大贬值了。在他看来，只有颂歌不带摹仿而单用叙述，因而最好；戏剧和史诗或全部或部分采用了摹仿，因而是有害的。<sup>[12]</sup>他认为，戏剧总免不了要摹仿女人、奴隶、坏人和懦夫的言谈举止，久而久之，摹仿者就习惯成自然，势必导致道德堕落。总之，在柏拉图看来，艺术摹仿既不能为人们提供真理，也不能给人们带来实际利益，就连摹仿本身都是道德的陷阱。

在西方文论史上，诗歌是否能为人们提供真理，这一问题曾经长期困扰着诗人和批评家，他们惧怕倘若不能证明诗歌的真理性，自己就会沦为柏拉图所指控的谎言制造者。然而，我们应当认识到，柏拉图的摹仿理论是建立在谬误的基础上的，因而其结论也是错误的。第一，柏拉图之所以断言诗歌只能捕捉影像，不能为人们提供真理，是因为他在经验世界之外又建构了一个超越经验的理念世界，并到这个理念世界中去寻找现实的根据。可是，问题的症结就在于，柏拉图的理念世界恰恰是一个子虚乌有的“空中楼阁”。第二，当柏拉图把艺术作品比拟为镜中影像的时候，他只是从消极反映现实的角度去理解艺术，并没有认识到艺术是一种创造性的精神活动。虽然艺术的真理不能通过科学实验来加以证实，也与哲学把握世界的方式迥然不同，但不可否认的是，艺术仍不失为人类认识世界的一种特殊方式。

柏拉图既然以天下为己任，企图创建一个纲纪严明、等级森严的“理想国”，那么，在这个国度里，艺术问题就不可能从单纯审美的角度来考虑，必须用政治、道德和宗教的标准来加以审视。换言之，正是由于意识到文学艺术对于塑造年轻人的性格具有巨大的影响力，为了培养合格的“理想国”公民，柏拉图才强调必须把艺术问题纳入整个教育体系来加以考虑。这是他讨论文学的社会功用的出发点，也是他评价诗歌作品好坏的基本尺度。

以这样的价值标准来衡量古希腊文学，柏拉图不禁深感失望。在他看来，赫西俄德和荷马笔下的神似乎专做缺德的坏事，他们彼此争斗不已，撒谎哄骗人们，还把祸福随意地分配给人。同样，诗人笔下的那些英雄也显得面目可憎。他们一方面贪生怕死，意气消沉；另一方面又贪婪放纵，对饮食色欲毫无节制。所有这些行为，岂不违背“理想国”公民理应恪守的道德规范？“我们不能让诗人使我们的年轻人相信：神可以造祸害，英雄并不比普通人好。我们早就说过，这类故事既大不敬，而且也不真实……像这样的英雄也做过同样的坏事，谁不自宽自解，以为自己的坏事可以原谅呢？”<sup>[13]</sup>

柏拉图认为，人应当受到理性的指引，而诗人为了迎合普通观众的趣味，往往不去摹仿人的理性行为，却最喜欢摹仿人性中的低劣因素。悲剧迎合的是人们的感伤癖和哀怜癖，这无异于在拿别人的痛苦来取乐，一旦面临灾祸，这种感伤癖和哀怜癖就难以控制了。喜剧迎合的则是人们诙谐的欲念，



人们平时视为粗鄙引为羞耻的事，此时反倒觉得是莫大的快感，不知不觉沾染了小丑的恶习。正是出于对诗歌的负面效应的忧虑，柏拉图为“理想国”拟订了严厉的文艺政策。他在《理想国》第3卷中指出：

如果有一位聪明人有本领摹仿任何事物，乔扮任何形状，如果他来到我们的城邦，提议向我们展览他的身子和他的诗，我们要把他当作一位神奇而愉快的人物看待，向他鞠躬敬礼；但是我们也要告诉他：我们的城邦里没有像他这样的一个人，法律也不准许有像他这样一个人，然后把他涂上香水，戴上毛冠，请他到旁的城邦去。至于我们的城邦哩，我们只要一种诗人和故事作者；没有他那副悦人的本领而态度却比他严肃；他们的作品须对于我们有益；须只摹仿好人的言语，并且遵守我们原来替保卫者们设计教育时所定的那些规范。<sup>[14]</sup>

而在《理想国》第10卷中，柏拉图又再次告诫人们：“你心里要有把握，除掉颂神的和赞美好人的诗歌以外，不准一切诗人闯入国境。如果你让步，准许甘言蜜语的抒情诗或史诗进来，你的国家的皇帝就是快感和痛感，而不是法律和古今公认的最好的道理了。”即使稍作让步，准许那些诗歌入境，也必须先让诗人写一篇辩护诗，以证明它们“不仅能引起快感，而且对于国家和人生都有效用”。<sup>[15]</sup>我们将会看到，在此后漫长的岁月里，西方诗人和批评家果真接受了柏拉图的挑战，写下了一系列为诗辩护的篇章。而为这一目的所写的论著，几乎都毫无例外地夸大了文学的道德教育功能，却不会强调文学的快感。

如果说柏拉图把诗人驱逐出了他的“理想国”，使诗人和诗歌从此蒙上恶名的话，那么，在另一种场合，至少在《会饮篇》（*Symposium*，约写于公元前380年）里，他又是把美视为涵盖一切、统摄一切的最高理念，把对美的追求当作人生的一种最高境界来加以描述的。

的确，《会饮篇》是一篇奇文，所讨论的中心话题是爱情问题。但这里所说的爱情却要作宽泛的理解，不仅涉及当时雅典流行的男子同性恋，而且也涉及对美的哲学思考。正是通过苏格拉底所转述的一个曼提尼亚的女人第俄提玛（Diotima of Mantinea）的看法，柏拉图表达了他对美的见解。按照这一说法，爱就是对美的追求，这是一个由低往高、逐步上升的过程：