

朱光潜

译文集

Laocoön

GOTTHOLD EPHRAIM LESSING

拉奥孔

[德] 戈特霍尔德·埃夫莱姆·莱辛 著

朱光潜 译

非
头
像

外语教学与研究出版社

朱光潜

译文集

Laocoön

GOTTHOLD EPHRAIM LESSING

拉奥孔

[德] 戈特霍尔德·埃夫莱姆·莱辛 著

朱光潜 译

外语教学与研究出版社

北京

图书在版编目 (CIP) 数据

拉奥孔 / (德) 戈特霍尔德·埃夫莱姆·莱辛著; 朱光潜译. — 北京: 外语教学与研究出版社, 2018.1

(朱光潜译文集)

ISBN 978-7-5135-9817-0

I. ①拉… II. ①戈… ②朱… III. ①文艺理论—德国—近代 IV. ①I0

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2018) 第 012885 号

出 版 人 徐建忠
策 划 人 方雨辰
出版统筹 张 颖
特约编辑 曹雪峰 张立康
责任编辑 陈 宇
责任校对 张 畅
装帧设计 彭振威设计事务所
出版发行 外语教学与研究出版社
社 址 北京市西三环北路 19 号 (100089)
网 址 <http://www.fltrp.com>
印 刷 山东临沂新华印刷物流集团
开 本 880×1230 1/32
印 张 8.5
版 次 2018 年 6 月第 1 版 2018 年 6 月第 1 次印刷
书 号 ISBN 978-7-5135-9817-0
定 价 65.00 元

购书咨询: (010) 88819926 电子邮箱: club@fltrp.com

外研书店: <https://waiyants.tmall.com>

凡印刷、装订质量问题, 请联系我社印制部

联系电话: (010) 61207896 电子邮箱: zhijian@fltrp.com

凡侵权、盗版书籍线索, 请联系我社法律事务部

举报电话: (010) 88817519 电子邮箱: banquan@fltrp.com

法律顾问: 立方律师事务所 刘旭东律师

中咨律师事务所 殷 斌律师

物料号: 298170001

拉奥孔

或称

论画与诗的界限

1766

兼论《古代艺术史》的若干观点

它们在题材和模仿方式上都有区别。

——普鲁塔克¹

¹ 普鲁塔克 (Plutarch)：公元1世纪希腊历史学家，《希腊罗马英雄传》的作者。引文的原文是希腊文。

目 录

前言	001
----------	-----

第一章 为什么拉奥孔在雕刻里不哀号，而在诗里却哀号？	005
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	013
第三章 造型艺术家为什么要避免描绘激情顶点的顷刻？	021
第四章 为什么诗不受上文所说的局限？	027
第五章 是否雕刻家们模仿了诗人？	039
第六章 是否诗人模仿了雕刻家？	047
第七章 是独创性的模仿还是抄袭？	053
第八章 诗与画在塑造形象的方式上的分别	059
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	065
第十章 标志的运用，在诗人手里和在艺术家手里不同	069
第十一章 诗与画在构思与表达上的差别	073
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？	081
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	087
第十四章 能入画与否不是判定诗的好坏的标准	093
第十五章 画所处理的是物体（在空间中的）并列（静态）	097
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	101
第十七章 对各部分的描绘不能显出诗的整体	109
第十八章 两极端：阿喀琉斯的盾和埃涅阿斯的盾	117

第十九章 把荷马所描写的盾还原(再造)出来	125
第二十章 只有绘画才能描写物体美	133
第二十一章 诗人就美的效果来写美	143
第二十二章 诗与画的交互影响	149
第二十三章 诗人怎样利用丑	157
第二十四章 丑作为绘画的题材	163
第二十五章 可嫌厌的和可恐怖的	167
第二十六章 拉奥孔雕像群作于何时?	177
第二十七章 确定拉奥孔雕像群年代的其他证据	187
第二十八章 鲍格斯宫的格斗士的雕像	193
第二十九章 温克尔曼的《古代艺术史》里的几点错误	197

附录一 关于《拉奥孔》的莱辛遗稿(摘译)

甲. 提纲 A	203
乙. 提纲 B (为续编拟的)	208
丙. 关于《拉奥孔》的笔记	211

附录二

甲. 莱辛给尼柯莱的信, 1769年3月26日	235
乙. 古人如何表现死神(节译)	237

附录三 维吉尔在《埃涅阿斯纪》史诗中关于拉奥孔的描写

译后记	245
-----------	-----

附记	263
----------	-----

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像在目前的，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，发现在画和诗里，这种快感都来自同一源泉。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，发现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，全要看它运用到个别具体事例上去是否恰当，而一般说来，要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。

假如阿佩莱斯和普罗托格涅斯在他们的已经失传的论画的著作里，²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，会表现出我们在亚里士多德、西塞罗、贺拉斯和昆体良诸人³在运用绘画的原则和经验于论修辞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康庄大道，尽管这些较直捷也比较平稳的康庄大道穿到荒野里去时，终于又要变成小径。

“希腊的伏尔泰”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，像西摩尼德斯⁴所说过的许多话那样，其中所含的真实的道理是那样明显，以致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：尽管在效果上有这种完全的类似，画和诗无论从模仿的对象来看，还是从模仿的方式来看，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其他任何一个民族都更在行。

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⁵。我的推论如果没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⁶，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适的地方去摆。

我还得提醒读者，我用“画”这个词来指一般的造型艺术，我也无须否认，我用“诗”这个词也多少考虑到其他艺术，只要它们的模仿是承续性的。⁷

注释

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”。
2. 阿佩莱斯 (*Apelles*) 和普罗托格涅斯 (*Protopogenes*) 都是公元前 4 世纪希腊名画家，传说二人各有论画著作，都已失传。
3. 亚里士多德著有《诗学》和《修辞学》，西塞罗 (*Cicero*，公元前 106—公元前 43) 著有《论修辞术》，贺拉斯 (*Horace*，公元前 65—公元前 8) 著有《诗艺》，昆体良 (*Quintilianus*，生活于公元 1 世纪) 著有《演说术》。
4. 西摩尼德斯 (*Simonides*，公元前 556—公元前 468)，希腊抒情诗人，擅长隽语，有“希腊的伏尔泰”之称。上文诗画对比的两句话就是他说的。
5. 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。J.M. 格斯纳 (*J. M. Gesner*，1691—1761)，德国研究希腊罗马古典的学者，著有古典词典。
6. 《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 1 世纪罗马考古学者老普林尼 [*Plinius*，23—79] 的《自然史》的记载，参看本书第二十六章)。这座雕像群被长久埋在罗马废墟里，一直到 1506 年才由一位意大利人费利克斯·德·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琪罗修补。米开朗琪罗没有完成这项工作，但据留传下来的素描稿，他认为拉奥孔的右手膀是向头部举起而且触及头后勺的。现在藏在梵蒂冈宫的修补品是由蒙托索里 (*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。
7. 莱辛在这部著作里常用“艺术”专指造型艺术，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他部分，只消看一看那痛得抽搐的腹部，就会感觉到自己也在亲身领受到这种痛感。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。他并不像在维吉尔³的诗里那样发出惨痛的哀号，张开大口来哀号在这里是不许的。他所发出的毋宁是一种节制住的焦急的叹息，像莎多勒特⁴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，但是他像菲洛克忒忒斯那样忍受痛苦⁵：他的困苦打动了我们的灵魂深处；但是我们愿望自己

也能像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⁶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，一个一知半解的鉴赏家会认为艺术家⁷抵不上自然，没有能充分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洛克忒忒斯所作的比较。我打算从后一点谈起，把我的思想顺次写下，想到哪里就写到哪里。

“拉奥孔像索福克勒斯所写的菲洛克忒忒斯那样忍受痛苦。”菲洛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模仿过来，也响彻了整个剧场。——人们发现这部戏的第三幕比起其余各幕显得特别短。批评家们说⁸，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他各幕所花的时间差不多一样长。读者从书本上所看到的，比起观众从演员口中所听到的要短得多。

号喊是身体苦痛的自然表情，荷马所写的负伤的战士往往是在号喊中倒到地上的。女爱神维纳斯只擦破了一点皮也大声地叫起来⁹，这不是显示这位欢乐女神的娇弱，而是让遭受痛苦的自然（本性）有发泄的权利。就连铁一般的战神在被狄俄墨得斯的矛头刺疼时，也号喊得顶可怕，仿佛有一万个狂怒的战士同时在号喊一样，惹得双方军队都胆战心惊起来。¹⁰

尽管荷马在其他方面把他的英雄们描写得远远超出一般人性之上，但每逢涉及痛苦和屈辱的情感时，逢要用号喊、哭泣或咒骂来表现这种情感时，荷马的英雄们却总是忠实于一般人性的。在行动上他们是超凡的人，在情感上他们是真正的人。

我知道，我们近代欧洲人比起古代人有较文明的教养和较强的理智，较善于控制我们的口和眼。于今礼貌和尊严不容许人们号喊和哭泣。古代粗野的原始人在行动上所表现的那种勇敢到了我们近代人身上却只能表现在被动（忍受）上。就连我们自己的祖先，尽管也是些野蛮人，在忍受上所表现的勇敢比在行动上所表现的勇敢也还是更伟大。我们北方民族的古代英雄的英勇特征在于压抑一切痛感，面对死神的袭击毫不畏缩，被毒蛇咬伤了就带着笑容死去，既不为自己的罪过也不为挚友的丧亡而表示哀伤。巴尔纳托柯¹¹给他的约姆斯堡的人民定下一条法律，对一切都不许畏惧，永远不准说“畏惧”这个字眼。

希腊人却不如此。他既动情感，也感受到畏惧，而且要让他的痛苦和哀伤表现出来。他并不以人类弱点为耻；只是不让这些弱点防止他走向光荣，或是阻碍他尽他的职责。凡是对野蛮人来说是出于粗野本性或顽强习惯的，对于他来说，却是根据原则的。在他身上英雄气概就像隐藏在燧石里面的火花，只要还没有受到外力抨击时，它就静静地安眠着，燧石仍然保持着它原

来的光亮和寒冷。在野蛮人身上这种英勇气概就是一团熊熊烈火，不断地、呼呼地燃烧着，把每一种其他善良品质都烧光或至少烧焦。例如荷马写特洛伊人上战场总是狂呼狂叫，希腊人上战场却是鸦默雀静的。评论家们说得很对，诗人的用意是要把特洛伊人写成野蛮人，把希腊人写成文明人。我觉得很奇怪，评论家们却没有注意到另一段诗里也有和这一段很类似的足见特征的对比¹²。那就是在交战双方订了休战协议之后。双方在忙于焚化死亡者的尸体时，都不是没有流下热泪……但是普里阿摩斯下令禁止特洛伊人号哭。据达西埃夫人的看法，普里阿摩斯之所以禁止号哭，是因为他担心这会削弱士气，到第二天再上战场，勇气就会大减¹³。这话说得对，但是我还要问，为什么普里阿摩斯要担心这一点呢？为什么阿伽门农¹⁴却没有向希腊人下同样的禁令呢？诗人在这里有一个更深刻的用意。他要让我们知道，文明的希腊人尽管号哭，还是可以勇敢；而未开化的特洛伊人要勇敢，就不得不先把人的一切情感都扼制住。荷马还在另一段诗里让足智多谋的涅斯托耳的聪明的儿子说出这样一句话：“我看不出痛哭有什么坏处。”¹⁵

值得注意的是从古代留传下来的为数甚少的悲剧之中，有两部所写的身体痛苦在主角所遭受的苦难之中不能算是极小的组成部分，这就是《菲洛克忒忒斯》和《临死的赫拉克勒斯》¹⁶。索福克勒斯描绘赫拉克勒斯和描绘菲洛克忒忒斯一样，把他的呻吟、号喊和痛哭也描绘出来了。多谢我们的文雅的邻人，那些礼貌大师们，¹⁷哭泣的菲洛克忒忒斯和哀号的赫拉克勒斯在戏台上已变成极端可笑、最不可忍耐的人物了。他们的近代诗人之中固然也有一位试图写菲洛克忒忒斯，¹⁸但是他敢描绘出菲洛克忒忒斯的真实面貌吗？

在索福克勒斯的失传的剧本之中，居然还有一部《拉奥孔》。如果命运让这部剧本也留传给我们，那是多么大的一件幸事！从一些古代语法家的轻描淡写地提到这部剧本的话来看，我们无从断定诗人是怎样处理这个题材的。但是我坚信，他没有把拉奥孔描写成比起菲洛克忒忒斯和赫拉克勒斯更像一

位斯多噶派哲学家。¹⁹ 斯多噶派的一切都缺乏戏剧性，我们的同情总是和有关对象所表现的苦痛成正比例的。如果人们看到主角凭伟大的心灵来忍受他的苦难，这种伟大的心灵固然会引起我们的羡慕，但是羡慕只是一种冷淡的情感，其中所含的被动式的惊奇会把每一种其他较热烈的情绪和较明确的意象都排斥掉。

现在我来提出我的推论。如果身体上苦痛的感觉所产生的哀号，特别是按照古希腊人的思想方式来看，确实是和伟大的心灵可以相容的，那么，要表现出这种伟大心灵的要求就不能成为艺术家在雕刻中不肯模仿这种哀号的理由；我们就须另找理由，来说明为什么诗人要有意识地把这种哀号表现出来，而艺术家在这里却不肯走他的敌手——诗人——所走的道路。²⁰

注释

1. 标题里的“雕刻”指拉奥孔雕像群，“诗”指维吉尔的史诗《埃涅阿斯纪》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《关于在绘画和雕刻作品中模仿希腊作品的一些意见》（1755）和《古代造型艺术史》（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《关于在绘画和雕刻作品中模仿希腊作品的一些意见》。
3. 维吉尔（Virgil, 公元前70—公元前19），古罗马大诗人，主要作品是《埃涅阿斯纪》（*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。
4. 莎多勒特（Sadoletto, 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。
5. 菲洛克忒忒斯（Philoctetes）是古希腊大悲剧家索福克勒斯（Sophocles）的悲剧《菲洛克忒忒斯》中的主角。他是神箭手，参加了希腊远征特洛伊的大军，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，特洛伊城只有靠他的神箭才能攻下。他因愤恨，不肯把箭交出。到战争快结束时，希腊人派奥德修斯和尼阿托雷密去说服了他，他才前去参战，用箭射杀偷走海伦的帕里斯，特洛伊城才被攻下。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、施莱格尔、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。
6. 麦屈罗多（Metrodor），公元前2世纪希腊哲学家，兼长绘画。
7. 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他造型艺术。
8. 见布鲁摩瓦《希腊戏剧》卷二。皮埃尔·布鲁摩瓦（Pierre Brumoy, 1688—1840），法国学者，以本书知名。
9. 见《伊利亚特》卷五，第343行。
10. 见《伊利亚特》卷五，第359行。
11. 巴尔纳托柯（Palnatoke），丹麦《约姆斯堡传奇》（*Jómsvíkinga Saga*）中的英雄，约姆斯