

西方美学概念史

A HISTORY OF SIX IDEAS



[波]符·塔达基维奇 著 褚朔维 译

学苑出版社

西方美学概念史

[波]符·塔达基维奇 著

褚朔维 译

学苑出版社

A HISTORY OF SIX IDEAS

An Essay In Aesthetics

by

W. Tatarkiewicz

Warsaw, University of Warsaw Press, 1980

西方美学概念史

〔波〕符·塔达基维奇著

褚朔维 译

学苑出版社出版

(北京西四颁赏胡同4号)

北京市北苑印刷厂印刷

新华书店北京发行所发行

开本：787×1092 1/32 印张：16 字数：350千字 印数：0001—2750

1980年8月第1版 1990年8月第1次印刷

ISBN 7-80060-814-X/B·18

定价：7.00元

译者前言

——塔达基维奇及其美学史的研究

在现代欧洲思想史学界，塔达基维奇确实是一位十分引人注目的人物。他不仅曾长期担任波兰华沙大学的哲学教授，也不仅为欧洲哲学和美学界培养了几代思想家；而且，他本人也是一位著述浩繁的思想家。他毕生孜孜不倦地从事于艰苦的研究工作，其成果之多竟超过了二百篇（部）。从三十年代到四十年代末，他撰写了洋洋百万言的三卷集《哲学史》。六十年代初，他又出版了三卷集《美学史》。对于他的三卷集《美学史》，欧洲和美国美学界都给了极高的评价。^①而我们面前的这部《西方美学概念史》则是作者晚年完成的一部最重要的理论著述。作者自己说，本书是他的三卷集《美学史》的继续^②；但实际情况并非完全如此，它不只是前者的继续，而且也是一部独立的理论专著，因为它无

① 参加有关书评，见《英国美学杂志》（*British Journal of Aesthetics*），卷一，第276页；《哲学研究》（法）（*Études Philosophiques*），1966年，第97页；《美学与艺术批评杂志》（美）（*Journal of Aesthetics and Art Criticism*），卷二十四，1965年，第四期，第618页。

② 本文中，凡引自本书的观点，不再注明出处。

论在考察的范围上还是在具体的理论分析中都具有一个独立的体系。

符瓦狄斯瓦·塔达基维奇 (Wladyslaw Tatarkiewicz) 1886年生于波兰的华沙。早年,他曾就学于华沙大学。以后,他到过苏黎士、柏林、巴黎以及马堡,在那里的大学求学。1910年,他在马堡大学获得哲学博士学位。1915年,他开始担任华沙大学的哲学教授,主持该校的哲学讲座。1962年,塔达基维奇退休后留在该校任名誉教授。1980年,塔达基维奇在华沙去世。

为了较准确地把握塔达基维奇《西方美学概念史》一书的思想内涵,我们不妨回顾一下二十世纪美学(特别是东欧美学)的历史发展,考察一下塔达基维奇的基本美学观点。

二十世纪初,在欧洲美学界,出现了一股影响颇为深远的形式美学的思潮。一般认为,英国的文艺评论家克莱夫·贝尔 (Clive Bell) 与理论家罗杰·佛莱依 (Roger Fry) 是这一思潮的主要倡导者。不过,这种美学观念也同样地出现在东欧诸国。仅以波兰为例,几乎与贝尔的主要论著《艺术》同时出现的便有维特基维奇 (Stanislaw Ignacy Witkiewicz) 的《论纯形式》。而且,维特基维奇的基本观点也同贝尔与佛莱依的观点出奇地相近。^①这一思潮,

^① 维特基维奇,《论纯形式》(O czystej formie), 1920年。(此文英译文见《二十世纪波兰美学》(Aesthetics in Twenty-century Poland), 让·G.哈勒尔编)。

在1918年十月革命前后的苏俄也有所反映。^①不过，这种形式美学的观念只经过了短暂的一段兴盛，便很快就发生了转变。从实际的历史过程上看，与其说形式美学的理论意义在于它所提出并阐发的理论观点本身，莫不如说在于它为二十世纪的欧洲（以及后来的美国）的美学研究提出了一个基本论题：亦即形式的论题。一方面，就艺术自身的内部建构或构成（*construction*）来说，艺术的形式是一种独立的结构；它本身既是符号，而且也有其意义。另一方面，就艺术的现实的本质存在（*essence*）来说，艺术又是社会文化的一部分；而艺术形式也就仅仅决定了艺术存在的特质（*differentia*）。

二十世纪二十年伊始，俄裔语言学家雅克布森（*R. Jakobson*）离开莫斯科，来到捷克斯洛伐克，结识了原在布拉格的著名结构主义美学家穆卡洛夫斯基（*Jan Mukarovsky*）。在以后的几年之中，雅克布森与穆卡洛夫斯基一起创立了结构主义的美学，亦即所谓“布拉格学派”的美学。这一学派的美学，从基本原则上讲，其实就是形式美学所提出的论题在艺术自身建构方面的展开。他们的美学，虽然强调了艺术整体建构的关系，但在这种关系中却尤其突出了艺术结构形式的独立的“内在前提”。^②换言之，布拉格

① 参见布洛克曼：《俄国形式主义、马克思主义与结构主义》（*Der russische Formalismus, der Marxismus, der Strukturalismus*），载《哲学期刊》（*Zeitschrift der Philosophie*），卷四十二，1971年。

② 参见穆卡洛夫斯基：《论美学》（*Zur Ästhetik*），法兰克福，1970年版，第138页。

学派的结构主义美学所特别推重的，是艺术作为一种符号而自在自足的独立结构，用穆卡洛夫斯基自己的话说，也就是“既不同于具体的心理的个体，也不同于创造者本人”的“整体的艺术结构”。^①如果说在布拉格学派那里“意义”或“意味”（meaning or significante）还是隐含在所谓“整体的艺术结构”之中的话，那么，茵伽登（R. Ingarden）的现象学美学则把这种“意义”直接摆到了桌面上来。茵伽登是二十世纪最著名的现象学美学家之一。茵伽登的最主要的成就，其实并不在于他所极力构造的体系上，而在于他为现代美学所构画的生动的图景上。正是在这个意义上，他区分了“真实”的八种含义：（1）逻辑的或普遍的认识的真实；（2）艺术再现的客体的真实；（3）再现手段与再现主题间相符的真实；（4）艺术使一个序列的“瞬间”连贯成一体真实；（5）艺术与其作者观点的关系的真实；（6）对感受者效果的真实；（7）“真正的”艺术作品；（8）艺术作品所蕴含的“观念”的真实。^②在这种秩序化的体系中，茵伽登既讲到了作品自身的“整体的艺术结构”，也论及了作品所明喻或隐喻的观念、意义、意味或内

① 穆卡洛夫斯基：《论诗学》（Zur Poetik），法兰克福，1976年版第16页。

② R. 茵伽登：《关于形式与内容本质的一般问题》（the General Question of the Essence of Form and Contentent），英译文见《哲学杂志》（Journal of Philosophy），卷五十七，第七册，第222--233页。此处，所谓“真正的”（true）艺术作品是仅从西文词语含义来理解的，亦即是指与“赝品”或“复制品”相对的“真品”。

涵。那么在茵伽登这里，艺术作为一种内在的建构成得到了全面的展开。

介绍了从艺术自身内部建构方面展开的论题之后，我们就可以更清晰地把握关于艺术实现的本质存在的方面，也就可以更准确地理解塔达基维奇的历史主义美学观是如何从形式美学的论题下生发出来的。当然，就这个方面而言，形式美学的论题曾在西欧生发出存在主义美学以及法兰克福学派“社会批判理论”的美学，也在艺术领域中与德国美学家豪塞尔（A. Hauser）的一般社会艺术学以及维也纳艺术史学派相关。不过，塔达基维奇的历史主义美学则是直接从这一论题下推演出来的。

塔达基维奇从现实的艺术实践活动出发考察了艺术摹仿（*imitatio, imitation*）在形成方面的展开，从而在较深一个层次上揭示了艺术家同哲学美学的历史性的联系。^①

塔达基维奇认为，艺术的摹仿或再现有着多种不同的类型。这些不同类型的艺术之所以都是摹仿的，其原因在于这些艺术都再现着现实的对象或客体。而且，这种艺术摹仿也是借助于实际形状的，而不是将客体整个儿地当作是抽象的符号。因此，现实对于艺术来说也就不是全无关系的；现实既可以是艺术的手段，也可以是艺术的目的。在这个意义上，我们通常所说的“现实的再现”也就带有了全面的意义，从更深刻的艺术实证的观点来看，所有的艺术也就无一不是“摹仿的”或“再现的”。这种摹仿至少可以有四种形

^①W. 塔达基维奇，《抽象艺术与哲学》（*Abstrakte Kunst und Philosophie*），载《美学年鉴》（*Jahrbuch für Ästhetik*），卷六，1961年。

式：（1）摹仿，在艺术作品中所表现出来的是事物的外在现象；（2）所表现出来的是事物的整体结构，或者是事物的本质；（3）在有些情形下，物质形式的摹仿却又以某种“心理事实”为目的，即为了表现人的性格、情感与经验；（4）而在装饰风格的艺术中，事物的描绘则仅仅出于要表现这类事物的线条或色彩的美。塔达基维奇说，“摹仿的艺术因此也有四条道路可以选择：它所表现的或者是事物的现象，或者是其结构与本质，或者是心理的意义，或者是其形式的美。”塔达其维奇认为，艺术摹仿由此也就带有了普遍的意义；不同类型的、在具体表现中显示出不同风气与风度的艺术在摹仿的范畴下达到认同。这是论题的一个方面，而而是论题的最为重要的一个方面。但是，不同的艺术毕竟在原则上已有所不同，而同一艺术中不同的方面也可具有独特的、内在性的特质。以二十世纪最为引人注意的“抽象艺术”为例，这种艺术从一开始就有着多样的方面。抽象艺术以描绘抽象的形式为基本原则。但是，有些作品是出于形式自身的原因来描绘抽象形式的，因此也体现了形式主义的特质。另一些作品则仅仅是“利用”抽象的形式；这些艺术作品利用形式其实是以某种情感的表现为目的的，而它们所描绘的形式也就是“感人的”形式。因此，这种抽象的艺术则稳含地带有表现主义的性质。此外，还有一种抽象的艺术，其创作活动既无表现性目的，也不借助表现性手段；艺术家在这种艺术作品中是以抽象的形式提出了他们对世界的“理解”或“解释”的。那么，这类艺术作品也就带有了理智的成份或理性主义的色彩。

塔达基维奇在《抽象艺术与哲学》一文中所提出的看

法，其理论意义何在呢？

我们说，对于艺术摹仿所进行的这样一些分析其实是揭示了艺术的普遍的、实证的价值。而在这种摹仿的前提下，艺术家总是根据他们自己的意愿来选择不同的方式和方面的。艺术的多样性即见于此。在这里，所谓的“意愿”又在更深的层次上普遍地表现为艺术家的某种观念，表现为艺术家对自然、历史的特色独具的某种看法或态度。而从广义上讲，美学其实也就是以艺术的观点来看待自然和历史以及以自然和历史的观点来看待艺术。因此，美学就不仅是那些专门从事美学理论研究的人的事情，而且更是艺术家的事情，甚至是美的自然与艺术的欣赏者的事情。

当然，审美活动的实践主体具有思想家的性质，这一点认识并非塔达基维奇独到的成就，而是美学思想史上的一个传统。柏拉图在《理想国》里区分了两种诗人，意在倡导具有思想家性质的那一种。^①亚里士多德更在《诗学》之中将诗人（推而广之也包括所有的艺术家和有修养的欣赏者）同狭义的、以记述为特征的历史学家相对比，认为诗人的成就更具哲理性。^②中古的欧洲，宗教与美学胶粘在一起，难分彼此，这本身也隐含思想家与美学家关系的命题。^③近代以

① 柏拉图：《理想国》，398A和473E。（中译文可参见：《柏拉图文艺对话集》，朱光潜译，人民文学出版社，1963年版，第56页；《古希腊罗马哲学》，商务印书馆，1961年版，第231页。）

② 亚里士多德：《诗学》，1453b以下。（中译文可参见：《诗学·诗艺》，罗念生译，人民文学出版社，1962年版，第29页以下。）

③ 一般认为，中古欧洲的哲学与宗教是一体的。此说出自对美学的狭义理解。从广义上讲，中古的宗教观念乃至整个社会历史观念，尽在美学范畴之中。唯因此题不在本文范围之内，所以暂且搁置。

降，创作与欣赏同研究的分工愈为细密。但是，在这分门别类的诸范畴的结合部位上，总不时地会出现耀人眼目的思想深邃的艺术家和修养非常的思想家。所以，倘若把塔达基维奇的美学思想放在历史的长河中来看，我们不会说，他已取得了创造性的成就。但是，我们也需记起，塔达基维奇毕竟是一位历史学家。因此，当他将这一思想（或命题）还原为一种历史主义时，他在历史领域中的成就也就蔚然可观了。

二

本书的原题是“六种观念的历史：一篇有关美学的论文”（*A History of Six Ideas: An Essay In Aesthetics*）。为了适应中文读者的习惯，我将此题译作“西方美学概念史”。至于原题的具体含义，我们以下再讲。在此，我们先将全书内容做一介绍。

本书所考察的是西方美学理论中的六个基本概念的产生、发展和现状，以及围绕这些概念出现的一些重大的论争。

首先，塔达基维奇研究了“艺术”概念基本内涵的历史发展，这一概念在不同历史阶段所表现出来的不同的划分原则，以及艺术与诗的关系的历史变迁。在古代希腊，艺术只是一种技艺（τέχνη）。在中古的拉丁文化中，艺术（ars）则区分为自由的和粗俗的（vulgares）。在近代，关于艺术概念内涵的规定发生了很大的变化，“美的艺术”（*beaux arts*）的概念只是在这时才产生出来。塔达基维奇从这一历史发展中总结概括了西方美学史上几种基本的艺术理论，其中特别重要的有艺术创造美的理论、艺术再现现实的

理论、艺术塑造形式的理论和艺术表现心灵的理论。在研究了艺术概念及其理论的基础上，塔达基维奇还进一步深入分析了艺术的划分问题以及与此相关的一些基本理论。他系统地阐述了早期古代希腊的艺术划分，列举了中古时代的艺术分类，说明了文艺复兴时期和启蒙运动时期“美的艺术”与“机械的艺术”的区分，并对近代的“美的艺术”的分类问题进行了深入细致的考察。他认为，无论是在概念的内涵论争中还是在划分问题上，都深刻地隐含了一种“永久的”命题，即艺术的技艺性与哲理性的对峙与相溶。这个命题曲折地反映在艺术与诗关系问题的论争之中。由此，这一论争才成为西方美学史上久而未决的领域。塔达基维奇认为，柏拉图两种诗的概念实际上是以古希腊的概念规定为依据区分了艺术的（亦即技艺性的）诗与哲学的（或纯粹的）诗，因此是将艺术与诗区分开来的。艺术与诗的联系是在亚里士多德那里得到明确表述的，而这一联系的纽带则是亚里士多德对摹仿所作的独特的（开创性的）理解。在希腊化时代，诗与艺术的这种结合则是以视觉艺术的神秘化为前提的。中世纪，艺术和诗再次被区分开来：诗只属于神祇的虔祈者，而艺术则仅仅是工匠的事情。诗与艺术最终结合在一起，只是在近代。他特别明确地提出，具体门类的诗歌与绘画的关系问题，虽然也与此相关，但在基本范畴上却是并不相同的；因此，贺拉斯“诗如画”（*ut pictura poesis*）那样著名的命题也只是在某一方面上合于此题。

其次，塔达基维奇考察了美的概念的历史。在古代以至中古的美学中，美在比例的观点一直是占据了主导地位的；这种理论的基本倾向是理性主义的，亦即是注重对美进行理

性的分析的。但是，在古代的美学之中，非理性分析的、注重在“简单的东西”中见出美的理论也已形成。美在比例的理论真正面临挑战则是十八世纪的事情。这种理论的全面的危机，其根源在经验论哲学的深入和浪漫派艺术的兴盛。在这种全面的危机之中，美的理论发生了很大的变化，由此关于美的概念的规定也发生了变化：美在多样与秀美，美在情感的表现。塔达基维奇认为，美的范畴的划分实际上就是美的事物的划分，而各种各样的美的理论的产生则是与范畴的划分相对应的。由此，他特别着重考察了十种主要的范畴以及与这些范畴相对应的理论；这十种范畴便是合适、装饰、隽美、优美、秀美、崇高、双重美、秩序、古点的美以及浪漫美。作者在考察浪漫美的范畴的时候，尤其系统地介绍了古今各个时期产生的与此相应的理论，而且特别对现当代西方艺术的美的观念进行了必要的阐发。在研究了美的概念历史发展的基础上，塔达基维奇还进一步沿着欧洲艺术文化史的基本线索考察了围绕着美的概念所展开的历史论争。他将西方美学史上的有关理论归纳为三种基本形式：即美的客观论、美的主观论以及美的相对一关系论。塔达基维奇认为，这三种基本形式的理论可以概括地说明西方美学史上关于美的概念的长期论争；而且，这些理论在各个历史时期也都有着不同程度的表现。但是，在不同的历史时期，这些理论各自所处的地位以及由此而决定的表现形式也是各不相同的。这便形成了西方美学史上关于美的观念的长久而纷繁的论争。

除了艺术和美的概念之外，塔达基维奇还较细致地考察了形式、创造性、摹仿以及审美经验等概念的历史。

塔达基维奇认为，“形式”这个术语，其语词来源是不很清晰的。一般看法认为，近代欧洲语言中的“形式”一词源出于中古拉丁文的“形状”（forma）；而中古拉丁文的这个术语，其语词来源则很可能与古代希腊文的“式样”（μορφη）与“理念”（Σιδος）诸词有关。词语来源的这种模糊不清使得有关这一词语的概念规定也带上了模糊的性质，而关于形式问题的理论论争也恰恰是建立在这种模糊的基础之上的。塔达基维奇认为，在西方美学史上，至少有五种关于形式概念的规定是特别重要的；这五种规定便是：与各部分诸要素相对应的排列形式，与内容相对应的外在形式，与质料相对应的形状形式以及亚里士多德的实体形式和康德的先天形式。这五种形式的规定分别赋予形式概念以不同的含义。作者在这里以翔实的史料考察和说明这五种规定以及与这五种规定相关的理论的产生、发展和在现当代美学领域中的表现等问题。同时，他还较全面地列举了西方美学史上曾有学者提出却未曾产生较大影响的其他一些形式概念。

关于创造性概念，塔达基维奇从卷帙浩繁的著述中采撷了大量的，前所未曾引人注意的历史文献。他在对这些材料的概括整理的基础上得出结论认为，“创造性”的概念，虽然它的历史可以追溯到柏拉图的《伊安篇》，^①但就其特殊术语而言则最初是源于中古神学的。直到近代，西方美学家才将创造性的概念同艺术联系在一起；而且，这种联系又是以

① 柏拉图在撰述是他的一篇对话《伊安篇》里第一次系统地论证了艺术活动的创造性；但是，他并未认识到创造性的本体论意义，而只是借助于创作与欣赏中的灵感活动来揭示这种创造性的。

改变了创造性的概念规定为前提的。在中古神学中，创造所指的是一种“无中生有”的创造 (*creatio ex nihilo*)；而在近代的美学之中，创造则几乎成为艺术的同义语。塔达基维奇并不止于考察这一概念的历史，也还阐明了与此相关的理论的发展演变。古代美学家认为，“无中生有”的创造是不可能的 (*nihil pro se creari de nihilo*)，创造性的活动至多只是诗人所从事的某种祭祀性的自由活动，在中古时代，创造性只属于上帝，只是神创造万物活动的一种属性。直到十九世纪，美学家们才清楚地认识到，只有艺术家才是创造者，只有艺术活动才是创造性的活动。但是，关于创造性的理论在二十世纪又发生了很大的变化。在现当代西方思想理论界看来，创造性是以新奇或创新为特征的，而新奇或创新则已经不再是艺术所特有的属性了。因此，创造性的概念也同样地可以适用于人类文化的全部领域，而泛创造的理论也便由此生发出来。

摹仿的概念的西方美学中是一个十分重要的历史概念。塔达基维奇通过广泛的论证指出，摹仿的概念在古希腊（尤其是前苏格拉底的所谓“古风时代”）具有相当独特的含义：它表示占卜者所从事的巫术性活动。关于这一概念的理论在漫长的历史过程中也曾发生过很大的变化。这种变化在古典希腊时代即已开始。在柏拉图和亚里士多德那里，这一概念已开始明确地表示对某种事物的记述或描摹了。几个世纪之后，西塞罗又进一步将这个概念同“真实”的概念联系起来 (*vincit imitatio nem veritas*)，从而深刻地接触和揭示了亚里士多德的摹仿概念的另外一个方面。在此后的长时期内，这一概念曾被理论家们所忽略（这并不意味着摹仿

的理论就此销声匿迹)。而摹仿的概念重新得到重视则是在十五世纪的文艺复兴时期；摹仿首先在视觉艺术理论中得到了承认，而后又作为基本的美学论题进入到诗的领域之中。在近代，摹仿的理论所采取的则是一种独特的理想化的形式：艺术确乎是现实的摹仿，但是它所摹仿的却又只是现实中那种具有普遍意义的、完善的或美的方面。十九世纪，摹仿的问题开始退居次要的地位，而不再成为西方美学的中心论题了。长期以来，关于艺术摹仿现实的观点曾经占据着统治地位。但在这同时，其他一些理论原则也还是时有表现的。塔达基维奇较全面地介绍了这些与摹仿理论同时并存的观点，并且说明了这些观点在现当代美学中的发展；这些理论便是幻觉的理论、多元的理论、分析的理论以及象征的理论。而且，塔达基维奇还特别研究了现实主义作为一种理论原则的历史发展。值得注意的是，研究摹仿的问题就不能不接触到另外两个基本的范畴：即自然和真实。塔达基维奇从历史发展的角度考察和说明了自然的概念与真实的概念以及与这两个概念相关的艺术理论上的争论。

审美意识 (*cognitio aesthetica*) 的概念是随着近代美学的发展出现的。但是，对于这一问题的研究却是由来已久的。因此，审美经验的理论仍然是西方美学史的一个重要组成部分。塔达基维奇在这里首先结合概念的各种不同的表述分别考察了历史上各种各样相关的理论，他特别着重分析了感性认识说、“关注”说、迷惑说、理念说、心灵感觉说等。进而，他还全面地考察了这一概念在启蒙运动以后的欧洲美学中所具有的不同的术语表述和理论规定。塔达基维奇承认，这一概念在近现代美学中愈来愈显示出其重要意义。

因此，他特别考察了近现代的审美经验理论以及这些理论与旧有理论的历史的联系。

三

至此，我们已较全面地了解了塔达基维奇的美学观点以及这些观点的背景情况，也介绍了他的《西方美学概念史》的基本内容。这样，我们也就可以在较高层次上进一步把握本书的一般性质了。

本书的原题中，有两个术语特别值得我们注意。塔达基维奇说，这是“一篇有关美学的论文”。在英文原版中，他使用的是“essay”这个单词。一般地说，在英文中，这个术语是指关于某些问题作者所持的某些看法的阐发。这种“论文”不同于通常所见的那种广征博引、探本求源的“论著”（treatise），也不同于为某一个看法的证明而全面论证的文章（thesis）。这种“论文”更注重的是对论题的某种“态度”。因此，塔达基维奇的这部著述也就不止于描述西方美学的历史发展了。在这之中，他更注重的是通过这些历史过程的描述来阐发自己的基本看法，表明自己的态度。那么，他的这种看法或态度又是什么呢？这便涉及到本书原题的第二个值得注意的术语。在这里，他所考察的实际上是西方美学史上的六种基本概念。但是，他在原题中却没有使用“概念”（concepts）这个术语。他说，这是六种“观念”（ideas）。观念不同于概念，在于它有着更深层的依据。概念可以就是人在经验的基础上所得到的概括性的认识，而观念则不仅是那种认识，甚至还包含了经验材料本身。这一点至少在大多数西方语文中是如此。而且，塔达基