

M. H. Abrams

The Mirror and the Lamp

Romantic Theory and
the Critical Tradition

镜与灯

浪漫主义文论及批评传统

〔美〕M.H.艾布拉姆斯 著

郅稚牛 张照进 童庆生 译

王宁 校



北京
PEKING UNIVERSITY



博雅文学译丛

M. H. Abrams

The Mirror and the Lamp

Romantic Theory and
the Critical Tradition

镜与灯 藏书



浪漫主义文论及批评传统

〔美〕M.H.艾布拉姆斯 著

郅稚牛 张照进 董庆生 译

王宁 校



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

著作权合同登记号 图字：01-2003-3140

图书在版编目 (CIP) 数据

镜与灯：浪漫主义文论及批评传统 / (美) 艾布拉姆斯 (Abrams, M. H.) 著；
郅稚牛，张照进，童庆生译。—3版。—北京：北京大学出版社，2015.8
(博雅文学译丛)
ISBN 978-7-301-25919-1

I. ①镜… II. ①艾… ②郅… ③张… ④童… III. ①浪漫主义—文学评论—西
方国家 IV. ①I109.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 121578 号

Copyright © 1953 by Oxford University Press, Inc.

“THE MIRROR AND THE LAMP: ROMANTIC THEORY AND THE CRITICAL TRADITION,
FIRST EDITION” was originally published in English in 1953. This translation is published by
arrangement with Oxford University Press.

书 名	镜与灯：浪漫主义文论及批评传统
著作责任者	(美) M. H. 艾布拉姆斯 著 郅稚牛、张照进、童庆生 译 王 宁 校
责任编辑	张文礼
标准书号	ISBN 978-7-301-25919-1
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 新浪微博：@北京大学出版社
电子信箱	pkuwsz@126.com
电 话	邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62767315
印 刷 者	北京中科印刷有限公司
经 销 者	新华书店
	650 毫米 × 980 毫米 16 开本 26.25 印张 437 千字
	1989 年 12 月第 1 版 2004 年 1 月第 2 版
	2015 年 8 月第 3 版 2015 年 8 月第 1 次印刷
定 价	59.00 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

图书如有印装质量问题，请与出版部联系，电话：010-62756370

中译本序

美国康奈尔大学英语系M. H. 艾布拉姆斯教授的名著《镜与灯》出版于1953年。我于1956年曾在北京大学西语系为英语专业学生讲授“西方文学批评”课程。当时我国与世隔绝，我无缘看到艾布拉姆斯的这本新书。直到十一届三中全会以后，我国对外开放，才有机会接触到近三十年来西方的学术研究成果。我怀着兴奋心情和好奇心理阅读了艾教授的《镜与灯》，顿觉雨过天晴，豁然开朗。原因是我以前教西方文学批评史时，主要参考书为乔治·塞恩斯伯里的巨著《批评史》和《批评的轨迹》。这些书内容丰富、渊博，但失之过于详尽、烦琐，使读者不免有见树不见林的感觉。艾教授的《镜与灯》虽然着重讨论西方浪漫主义文学理论和文学批评，但对西方文艺理论做了一个全面的回顾和总结，从历史发展的角度阐述了“模仿说”“实用说”“表现说”和“客观说”在各历史时期的兴衰和实际运用的利弊，使读者对西方文艺理论和文学批评史有了一个明晰、全面的认识。另外，艾教授明确地提出了文学批评四大要素的理论，即（1）作品，（2）宇宙，（3）作家，（4）读者，以及这四大要素在上述的四大理论中各自所占的比重。艾教授的批评四大要素论已被学术界普遍采用。美国斯坦福大学已故比较文学教授刘若愚先生曾运用艾教授的四大要素论阐述中国文学批评发展史，提出了不少新的见解。

1985—1986年，我和我爱人徐述华教授在康奈尔大学访问、研究了一年，我们有幸结识了艾布拉姆斯教授夫妇，曾拜访过他们的住所和艾教授的研究室多次。艾教授夫妇爱好艺术品，他们家中陈列了不少世界各地的艺术珍品，宛然是一个微型的美术馆。虽然艾教授夫妇皆已超过古稀之

年，但他们仍精力健旺，工作勤奋，爱好多样，常利用节假日去加勒比海地区海滨游泳。他们夫妇有两个女儿。大女儿在纽约一家出版社工作，二女儿在加州某医学院学习。他们有一个美满幸福的家庭。

艾布拉姆斯教授在20世纪40年代中叶获哈佛大学英国文学博士学位，他是哈佛大学英籍教授I. A. 理查兹的高足。理查兹于20世纪20年代开始在英国剑桥大学讲授文学批评课程，是20世纪最早的一位把科学方法运用到文艺理论和文学批评上来的学者。理查兹培养了青年诗人和批评家威廉·燕卜苏（著有《七种类型的含混》等书）。艾布拉姆斯于1946年开始在康奈尔大学英文系任教，数十年如一日，培养了一代又一代的专家、学者、作家和诗人。艾布拉姆斯是一位传统的人文主义学者，他的文学研究方法既是传统的，又是科学的。他把历史、传记、校勘、训诂、出处、类型和风格研究和心理学、美学和人生的阅历和智慧有机地结合在一起，因此他的研究成果和结论具有极强的说服力和启发性，发人深思，令人信服。此外，艾布拉姆斯教授主编的英国文学选读教科书《诺顿英国文学选集》和他独立编写的《文学术语词典》已几乎占领了全世界的大学课堂。艾布拉姆斯对英国文学研究和教学的贡献具有世界意义。理查兹和燕卜苏都曾在我国讲学多年，为我国培养了很多外语人才。艾布拉姆斯教授夫妇也热爱中国文化，他们渴望来我国访问和讲学。我衷心祝愿《镜与灯》中文译本的出版将会促成艾布拉姆斯夫妇访华的早日实现。

李赋宁

1988年12月6日于北京大学

序 言

文学理论在柯尔律治的时代所经历的发展过程，在很大程度上就是现代文学观念形成的过程。贺拉斯的《诗艺》与约翰逊博士的批评之间固然存有诸多重大差异，但是，二者在前提、宗旨和方法上的连续性却依稀可辨。英国和德国浪漫主义作家论的出现打断了这种连续性；他们做出了各种各样的创新，其中有许多观点和具体做法都标志着在传统批评与包括一些自称是反浪漫主义的批评在内的现代批评之间，有着种种本质上的区别。

本书主要论述19世纪开头的四十年间产生于英国的诗歌理论，其次也涉及其他主要的艺术形式。本书强调的是批评的一种共同走向，这就是我们特意选择“浪漫主义”批评加以阐述的理由所在；但我相信，这样做并不意味着忽视各类作家之间诸多重要的不同之处。这些作家关心的是诗歌或艺术的本质，有些探索其心理缘由，有些研究其结构种类，有些探讨其主要准则，有些则研究诗歌或艺术与人类所关注的另一些重大问题之间的关系。本书所讨论的大部分是当时见解独特、影响持久的批评家，而不是那些平庸的书评者，他们对一般读者的影响尽管更为直接，却常常是短命的。

为了强调这个时代在总的批评史上所处的关键地位，我把英国浪漫主义理论纳入了一个更为广阔的思想文化背景中进行论述，并且尽力保持以18世纪美学为参照系，因为浪漫主义美学在一定程度上是18世纪美学的发展，而在更大程度上，则是对它的有意义的反动。我也阐述了英国批评理论与外来思想，尤其是当时极富启迪意义的德国思想之间的某些关系。赫尔德和康德开了这种思辨的先河，自此德国取代了英国和法国而成为向西方世界输出思想的主要国家。在时间上我也是跳跃自由，上溯到希腊罗马

美学思想的渊源，下至当今流行的各种批评观念。最后，我对一些突出的浪漫主义观念也进行了探索，尽管不很详细，但这一探索不仅溯源到以前的美学论争，而且也涉及哲学、伦理学、神学以及自然科学的各种理论和发现。在美学领域中，大胆新颖的思想常常是来自别处的，而这些新颖的思想在其发生的文化故土上却被认为是平常无奇的东西，这在其他探索领域里也是如此。

本书的书名把两个常见而相对的用来形容心灵的隐喻放到了一起：一个把心灵比作外界事物的反映者，另一个则把心灵比作一种发光体，认为心灵也是它所感知的事物的一部分。前者概括了从柏拉图到18世纪的主要思维特征；后者则代表了浪漫主义关于诗人心灵的主导观念。这两个隐喻以及其他各种隐喻不论是用于文学批评，还是用于诗歌创作，我都试图予以同样认真地对待，因为不管是在批评中还是在诗歌中，使用隐喻的目的尽管不同，其作用却是基本一致的。批评思维也像人类在其兴趣所至的各个领域中的思维一样，很大一部分是通过比拟手段进行的，因为批评中的论争在很大程度上同样也是类比性质的论争。本书的探讨将表明，许多概念对于澄清艺术的性质和标准都极有裨益。然而这些概念并非获自对审美事实的简单考察，而似乎是从那些有益的类比物中发掘出来的。这些类比物的属性由于隐喻性的转义而成了艺术作品所固有的属性。据此，从新古典主义批评到浪漫主义批评的变迁，可以初步表述为批评术语中典型隐喻的根本变化。

起用某些被遗忘的比喻，使我们得以从一个崭新的、似乎能够揭示本质的角度对某些原有的事实重新做一番观察。这一尝试也许够得上约翰逊博士对凯姆斯勋爵的很有分寸的称赞：他“在《批评要素》中的做法很正确。我的意思不是说他教会了我们什么，而是说他用新方法说明了老问题”。然而，研究批评史的有效方法还很多。但不论什么方法，只要看上去最为便利的我就使用，并力图把一些基本隐喻的分析限制在这种方法能够阐述清楚的问题上。

本书的雏形是在剑桥大学艾·阿·理查兹的鞭策指导下研究约翰逊和柯尔律治的著述时产生的。在哈佛大学又得到我的良师益友、已故的西奥多·斯宾塞的指教和鼓励，使本书得以写成。在写作本书的十余年时间里

里，我又多次在学术上受益匪浅，这在正文和注释中已一一表明。在此，我要感谢洛克菲勒研究基金，它给了我极为珍贵的一年时间，使我得以重续因大战而中断了的许多线索；我还要感谢康奈尔大学给我提供了暑期研究经费。对许多同事和朋友给我在资料方面的帮助，我也表示衷心的感谢。维克多·兰格和伊斯雷尔·S. 施塔姆在德国批评方面帮我解决了不少难题；哈里·卡普兰、詹姆斯·赫顿和弗利德里克·索尔姆森在有关古代和中世纪的诸多问题上给我提供了宝贵资料。康奈尔和哈佛大学的图书馆将全部资料供我查阅；康奈尔大学研究生院提供的资助使得校图书馆的工作人员H. H. 金给了我很多便利，在校对引文及有关书目的诸多琐事上给我帮助极大。理查德·哈特·福格尔和弗朗西斯·E. 米内尔给我提出了许多有益的建议。威廉·雷·基斯特在百忙中抽空阅读了全书的手稿；他在批评史和批评方法上的渊博知识使本书在许多方面增色不少。最后，我要对我的妻子表示最诚挚的谢意，她在本书的准备过程中以坚强的毅力和一贯的欢乐情绪不厌其烦地反复做着艰苦的工作。

第七章中使用的部分材料，曾在《批评语言中的典型类比》一文中刊出，见《多伦多大学学报》1949年7月号。

作者

1953年夏于康奈尔大学

目 录

中译本序（李赋宁） / 001

序 言 / 003

第一章 导论：批评理论的总趋向 / 001

一 艺术批评的诸种坐标 / 004

二 模仿说 / 006

三 实用说 / 012

四 表现说 / 019

五 客观说 / 024

第二章 模仿与镜子 / 031

一 艺术犹如镜子 / 032

二 经验主义理想中的模仿对象 / 037

三 超验主义的理想 / 044

第三章 浪漫主义关于艺术和心灵的类比 / 051

一 关于“表现”的各种隐喻 / 052

二 情绪和诗歌对象 / 058

三 心灵比喻的变迁 / 061

第四章 诗歌和艺术的表现理论的发展 / 080

- 一 假如你要我哭 / 081
- 二 朗吉努斯及其信仰者 / 083
- 三 原始语言和原始诗歌 / 088
- 四 作为诗歌规范的抒情诗 / 094
- 五 德国的表现说：音乐诗 / 098
- 六 华兹华斯、布莱尔和探索者 / 104
- 七 表现说与表现实践 / 107

第五章 浪漫主义理论种种：华兹华斯与柯尔律治 / 116

- 一 华兹华斯与18世纪 / 120
- 二 柯尔律治论诗歌和诗人 / 130

第六章 浪漫主义理论诸家论：雪莱、哈兹里特、基布尔及其他 / 144

- 一 雪莱和浪漫派的柏拉图主义 / 146
- 二 朗吉努斯、哈兹里特、济慈及其强度标准 / 152
- 三 作为宣泄的诗：约翰·基布尔及其他 / 158
- 四 表现性语言的语义学：亚历山大·史密斯 / 168

第七章 文学创造中的心理学：机械论与有机论 / 180

- 一 文学创造的机械论 / 183
- 二 柯尔律治的机械幻想和有机想象 / 192
- 三 浪漫主义时期的联想性想象 / 201

第八章 文学创造中的心理学：无意识的天赋和有机体的生长 / 214

- 一 自然而成的天才、灵感和韵致 / 217
- 二 18世纪英国的自然天才论和自然生长论 / 229
- 三 德国以植物喻天才的种种理论 / 233

四 英国文学批评中的无意识创造 / 247

五 柯尔律治与有机主义美学 / 252

第九章 作为个性展示的文学 / 265

一 风格与人 / 268

二 主观和客观以及浪漫主义多重解释说 / 275

三 英国理论中的主观和客观 / 281

四 莎士比亚的悖论 / 284

五 弥尔顿、撒旦和夏娃 / 290

六 开启荷马心灵的钥匙 / 297

第十章 忠实于自然的标准：罗曼司、神话和隐喻 / 312

一 真实与诗的神奇 / 314

二 偏离经验真实的逻辑 / 318

三 作为异态世界的诗 / 322

四 诗的真实和隐喻 / 336

五 华兹华斯、柯尔律治论拟人化与神话 / 341

第十一章 浪漫主义批评中的科学与诗歌 / 357

一 实证主义与诗 / 359

二 牛顿的彩虹和诗人的彩虹 / 363

三 诗的真实和诚实 / 373

四 既不真亦不假的诗 / 381

五 浪漫主义诗歌的作用 / 387

译后记 / 404

校后记 / 406

第一章

导论：批评理论的总趋向

鲍斯韦尔：“那么，先生，诗到底是什么呢？”约翰逊：“啊，先生，说诗不是什么要容易得多。我们都知道光是什么；但是要真正说清楚光是什么，却很不容易。”

有识之士总是力求在题材的性质所允许的范围之内，尽可能精确地寻求每一类事物的细微差别。

——亚里士多德：《尼各马可伦理学》

直到几十年以前，现代批评对美学问题的探讨都是依据艺术与艺术家的关系，而不考虑艺术与外界自然、与欣赏者、与作品的内在要求的关系。今天，许多（也许是大多数）批评家仍然坚持这种倾向。西方艺术理论的历史长达2500年，相比之下，这种观点还很稚嫩，它作为探讨艺术的一种全面的方法出现并为批评家们广泛采用，至今不过一个半世纪。本书打算记录美学思想的侧重点朝艺术家急遽转移的过程，以及它（在19世纪初）盛极一时的情况，同时也介绍一下这种观点所必须与之抗衡的其他主要理论。我尤其想讨论一下这些新的批评倾向在诗歌的鉴赏、分析、评价和创作诸方面所产生的重大影响。

美学这个领域给史学家提出了一个格外棘手的问题。近来有一些艺术理论家贸然宣称，前人的理论即便不是全部，也有一大部分是摇摆不定、不切实际的。“以艺术哲学名义编造的东西”在桑塔耶纳看来“纯属空谈”。D. W. 普劳尔本人虽曾写过两本精彩的艺术哲学论著，但他也评论说，传统美学“其实不过是伪科学，伪哲学”。

它的论题虚幻如梦；它的方法既不合逻辑又不科学，也不是彻底的、经验意义上的求实的方法……它经不起实践的检验，没有一套正统的术语能使老实人对它笃信不疑，也不能作为一种彻底的崇拜偶像以慰藉人的精神。它既无益于作家的创造，也无补于读者的欣赏。^[1]

艾·阿·理查兹也将其《文学批评原理》的第一章冠以“批评理论的混乱”的标题，并且援引了从亚里士多德至今的所谓“批评理论巅峰”的二十多种关于艺术的孤立的、相互抵触的言论，以此来说明他那贬抑的标题是有来由的。^[2]他自己则本着年轻人特有的乐观精神，试图在心理学领域为文学批评奠定坚实的基础。

纵观美学理论的发展过程，人们在探讨事物真谛时那种种咬文嚼字的

把戏确实已经暴露无遗。但我们对于艺术哲学的多样性和表面上的混乱现象所表示的许多不满，正是因为我们苛求批评去做其力所能及的事，而对于批评的许多真正的功能却视而不见。批评不是一门自然科学，甚至连心理科学也算不上，这是我们在今天仍然必须正视的现实结论。任何出色的美学理论都是从事实出发，并以事实告终，因而在方法上都是经验主义的。然而，它的目的并不是把各种事实联系起来，好让我们借以往而知未来；而是为了确立某些原则，借以证实、整理和澄清我们对这些审美事实本身所作的阐释和评价。这些原则本是以审美事实为依据的，但我们将会看到，正是这些原则明显地歪曲了审美事实，使它们显得有悖科学而荒诞不经。批评理论中有许多涉及事实的论述因为只是部分地与理论的总体视角有关，因而受到这种理论视角的制约。所以从严格的科学意义上说，这些论述不是“真实的”，也就是说，并非持任何观点的人都会认为它们正确。因此，我们不能像在各门精密科学中那样，指望在批评中也求得某种根本上的一致。任何这种企望最后都注定要使人失望。

然而，好的批评理论自有其存在的理由。其衡量标准并不是看该理论的单个命题能否得到科学的证实，而是看它在揭示单一艺术作品内涵时的范围、精确性和一致性，看它能否阐释各种不同的艺术。当然，以这么一种标准来衡量的话，行之有效的理论就不止一种，而是有多种，每一种不同的理论都能首尾一致地、合适地、相对充分地解释一整套的审美现象；但是，对于理论的这种多样性我们则根本不必哀叹。整个批评史给我们的启示之一便是，过去的形形色色的批评委实使我们受益匪浅。同普劳尔的悲观论调恰恰相反，这些理论从来就不是毫无价值的；它们对安排艺术的素材、题旨和结构行之有效，对于创造性艺术家的创作活动也起到了极大的指导作用。康德的审美哲学可谓抽象之至，既沉闷又枯燥；但事实表明，就连这么一种审美哲学也润饰了诗人的作品。到了现代，文学上凡有创新，几乎无一例外地会相应地出现批评新观念；有时正是这些新观念的不完善之处，使得相应的文学业绩别具一格。所以说，倘若我们的批评家之间没有如此强烈的各执己见，相持不下，我们今天的艺术遗产无疑就不会如此丰富多彩。再说，任何一种论据确凿的批评理论都会在某种程度上改变它所要发现的审美直觉，这正是它对于艺术爱好者的价值所在，因为

其他理论，由于侧重点不同，分类各异，势必在原则上忽略、低估或者混淆一部作品的某些方面。现在，这些方面它都能够感受到了。

不过，美学理论的多样性也使史学家的任务变得十分艰巨。这不仅是因为这些理论对于“什么是艺术”或“什么是诗”等问题的回答互不一致。实际上许多艺术理论根本就不可能相互比较，因为它们没有共同的基础，放不到一起来比较孰优孰劣。这些理论之所以不能相互比较，或者是因为术语不同；或者是术语虽同而内涵各异；或者是因为它们分别属于一些更大的思想体系，但这些思想体系的前提和论证过程都大相径庭。因此就很难看出它们的异同，甚至很难找到它们的关键性分歧。

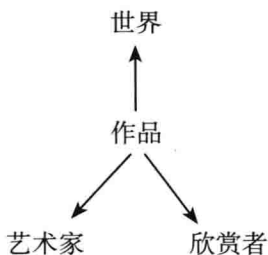
因此，对我们来说，当务之急是找出一个既简易又灵活的参照系，在不无端损害任何一种艺术理论的前提下，把尽可能多的艺术理论体系纳入讨论。大多数斗胆编写美学批评史的人都把各种理论的基本概念径直译译为各自偏爱的哲学语汇，这样虽然也达到了上述目的，但却过分地歪曲了批评史的论题，使本来就艰深的东西更难索解。一种较为可行的办法是采用一个不把自身哲学强加于人的分析图式，在有待比较的理论中，把尽可能多的理论所共有的主要特征利用起来，然后慎重地运用这一分析图式，随时准备将一切有助于眼下目的的特征收纳进来。

一 艺术批评的诸种坐标

每一件艺术品总要涉及四个要点，几乎所有力求周密的理论总会在大体上对这四个要素加以区辨，使人一目了然。第一个要素是作品，即艺术作品本身。由于作品是人为的产品，所以第二个共同要素便是生产者，即艺术家。第三，一般认为作品总得有一个直接或间接地导源于现实事物的主题——总会涉及、表现、反映某种客观状态或者与此有关的东西。这第三个要素便可以认为是由人物和行动、思想和情感、物质和事件或者超越感觉的本质所构成，常常用“自然”这个通用词来表示，我们却不妨换一个含义更广的中性词——世界。最后一个要素是欣赏者，即听众、观众、读者。作品为他们而写，或至少会引起他们的关注。

在这个以艺术家、作品、世界、欣赏者构成的框架上，我想展示各种

理论进行比较。为了强调这种构架的人为性，同时使分析更加醒豁，我们可以用一个方便实用的模式来安排这四个坐标。就用三角形吧，把艺术品——阐释的对象摆在中间：



尽管任何像样的理论多少都考虑到了所有这四个要素，然而我们将看到，几乎所有的理论都只明显地倾向于一个要素。就是说，批评家往往只是根据其中的一个要素，就生发出他用来界定、划分和剖析艺术作品的主要范畴，生发出借以评判作品价值的主要标准。因此，运用这个分析图式，可以把阐释艺术品本质和价值的种种尝试大体上划为四类，其中有三类主要是用作品与另一要素（世界、欣赏者或艺术家）的关系来解释作品，第四类则把作品视为一个自足体孤立起来加以研究，认为其意义和价值的确不与外界任何事物相关。

然而，把握住一种批评理论的主要倾向，还只是恰当的分析工作的开始。这四个坐标并非一成不变，而是随着各自所处的理论不同而产生不同的含义。就拿我称之为“世界”的要素来说，在任何一种理论中，人们认为艺术家在模仿或鼓励他们去模仿的自然诸方面，可以是特殊的也可以是典型的，可能特指世间优美或高尚的方面，也可能只是泛泛而指。艺术家的活动天地既可能是想象丰富的直觉世界，也可能是常识世界或科学世界。同一块天地，这种理论可以认为其中有神祇、巫师、妖怪和柏拉图式的理式，那种理论也可以认为这一切均属于虚乌有。因此，即使有多种理论一致认为规范作品的首要制约力在于它所表现的世界，这其中也可区分出从崇尚最坚定的现实主义到推崇最缥缈的理想主义这样迥然不同的流派来。我们还会看到，其余几个要素，根据其所处的不同理论，根据理论家

各自特有的论证方法，根据主要由这些理论所构成的，外在或内在的“世界观”的不同，在意义和功能上也随之产生变化。

当然，人们也能够设想出更为复杂的分析方法，只需经初步分类便能做出更为精细的区别。^[3]然而，增门添类固然加强了我们的辨识力，却使我们丧失了简便性和进行提纲挈领式分类的能力。就我们的治史目的而言，我的这个图式有一个重要的优点，它能使我们说明19世纪早期大多数理论所共有的一个根本特点：一味地依赖诗人来解释诗的本质和标准。最近有人告诫治史者说，谈到“浪漫主义”时只能用复数，但从我们的有利地位来看，只有一种明显的浪漫主义批评，尽管这仍然是多样化中的统一性。

二 模仿说

模仿倾向——将艺术解释为基本上是对世间万物的模仿——很可能是最原始的美学理论，但“米迈西斯”（mimesis）被第一次记录在柏拉图对话录里时，其含义已经相当繁杂了。苏格拉底说，绘画、诗歌、音乐、舞蹈、雕塑，都是模仿。^[4]“模仿”是一个关联语词，表示两项事物和它们之间的某种对应。虽然在后来的许多模仿理论中，一切事物都被归入模仿物和被模仿物这两个范畴之中，但柏拉图对话录里的哲学家却独树一帜，使用了三个范畴。第一个范畴是永恒不变的“理式”；第二个范畴是反映这理式的、自然的或人为的感觉世界；第三个范畴又是第二个的反映，诸如水中和镜中的影像以及造型艺术之类。

柏拉图那雄辩的论证就是围绕这个含有三阶段的循环圈而展开的。^[5]此外他又添加了各种区分，对主要用语的含义又做了进一步扩展，从而使这个循环圈更加复杂绕人。但透过这种游移论证也能看出一个复现模式，具体表现在《国家篇》第十卷那段著名的论述中。苏格拉底就艺术本质问题提出了“三种床”的观点：上帝创造的、作为“床之本质”的“理式”，木匠制作的床，画家描绘的床。我们怎样形容那描绘第三种床的画家呢？

“我认为，”他说，“我们完全可以把他称为他人制作作品的模仿者。”