

ON REPRESENTATIVENESS

BY CLASSICAL

WRITERS

古典作家论典型

杜书瀛 编

广西人民出版社



杜书瀛 编



古典作家论典型

古典作家论典型

杜书瀛 著



广西人民出版社出版

(南宁市河堤路14号)

广西新华书店发行 广西民族印刷厂印刷

*

开本850×1168 1/32 13.625印张 插页2 317千字

1988年8月第1版 1988年8月第1次印刷

印数：1—2,000册

ISBN 7-219-00727-2/I·206

定价：4.00元

典型理论的历史发展（前言）

杜书瀛

艺术典型是美学中一个十分重要的问题，也是一个常常使理论家和对它感兴趣的人们争得面红耳赤的问题。回想50年代至60年代初期，文学界关于典型问题的那场笔墨官司打得何等热闹！许多报刊上关于典型问题的讨论又是多么红火！现在人们又逐渐恢复了对典型问题的兴趣。争论仍在继续，——或者是老问题的深入，或者是新问题的展开；然而，仍然是众说纷纭，莫衷一是。这本来是事物发展的正常现象。“一是”往往是“一死”，是通路的堵塞；而“众说”之中则必有真理的火花在燃烧。只有万途竞萌，才能在互相比较、互相启发之下，摸索出一条解决问题的正确道路。我愿意参加这个摸索。这几年我一面摸索，一面思考：如果对美学史上典型理论的历史发展理出一条线索，找出前后连结的链条和环节，不是会对今天我们解决典型问题大有益处吗？——这就是促使我不自量力，做了、并继续做着如本文题目所标明的事情之原因。

“典型”，或“典刑”（古汉语中“型”通“刑”），这个词在我国古籍中早已被使用。如，《诗·大雅·荡》：“虽无老成人，尚有典刑。”郑玄笺：“老成人谓若伊尹，伊陟，臣扈之

属，虽无此臣，犹有常事故法可案用也。”又，宋代苏舜钦《苏学士集》(六)《代人上申公祝寿诗》：“天为移文象，人思奉典型。”又，宋代文天祥《文山集》(十四)《正气歌》：“哲人已远，典刑尚宿昔。”又，明代归有光《跋仲尼七十子像》：“虽年代久远，而典刑具存。”另据《说文·土部》：“型，铸器之法也。”段玉裁注：“以木为之曰模，以竹曰范，以土曰型，引申之为典型。”总之，在我国古籍中，“典型”或“典刑”，指规范、模型或模范的意思。但是，“典型”或“典刑”的这种使用，与美学上的“典型”这个术语，虽然在字义上有相通之处，而从理论概念上说，却是根本不同的两回事。

艺术典型作为一个美学范畴，作为一个艺术理论术语，来自西方。据有关专家称，“典型”这个名词在希腊文里是“Tupos”，原义是铸造用的模子，这与中国古籍中“典型”一词颇相近。而“Tupos”与“Idea”是同义词。“Idea”本来也是“模子”或“原型”的意思，有“形式”和“种类”的涵义，引申为“印象”、“观念”或“思想”。由它派生出来的“Ideal”，就是“理想”。所以，从字源看，“典型”与“理想”是密切相关的。西方文艺理论中，这两个词常常被互换使用。^①据我所看到的资料，在西方最早作为美学上的概念来使用这个词的，是柏拉图。他在《理想国》中说：“假如画家画了一幅美得绝无仅有的人像的典型，每一笔都画得完好无比，可是他不能证明世界上确有这样的人，你以为这位画家的价值就减低了么？”^②作为美学范畴，“典型”这个词，在18世纪、特别是19世纪大量流行起来。例如，莱辛在《汉堡剧评》第24篇中就曾说：“高乃依所塑造

① 参见朱光潜：《西方美学史》下册，第329页，1964年版。

② 《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义》(一)第24页，中国社会科学出版社，1980年。

的伊丽莎白的性格是历史上伊丽莎白女王的真实性格的艺术典型。”^①此外，博马舍在《论严肃戏剧》中^②，雪莱在《为诗辩护》中^③，巴尔扎克在《〈人间喜剧〉前言》中^④，雨果在《〈克伦威尔〉序言》中^⑤，都使用了典型这个概念。特别是俄国美学家别林斯基，更是对艺术典型和典型化进行了详细的深入的论述，而后来的理论家、艺术家，就更广泛、更普遍地使用这个概念。

作为美学概念的艺术典型何时被介绍到中国来，我一时还说不准。据一位熟悉现代文学史的同志提供的材料，20年代初创造社的主要理论家成仿吾在《〈呐喊〉的评论》中就曾从英文翻译并使用了“典型的性格”的概念：

（鲁迅）前期的作品有一种共通的颜色，那便是再现的记述。不仅《狂人日记》，《孔乙己》，《头发的故事》，《阿Q正传》是如此，即别的几种也不外是一些记述（description）。这些记述的目的，差不多全部在筑成（build up）各种典型的性格（typical character）；作者的努力似乎不在他所记述的世界，而在这世界的住民的典型。所以这一个个典型筑成了，而他们所住居的世界反是很模糊的。世人盛称作者的成功的原因，是因为他的典型筑成了，然而不知作者的失败，也便是在此处。作者太急了，太急于再现他的典型了，我以为作者若能不这样急于追求“典型的”，他总可以寻到一点“普遍的”（allgemein）出来。

① 《世界文学》，1961年，10月号。

② 《西方文论选》上册第402页。

③ 《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义》（一）第293页，中国社会科学出版社，1980年。

④⑤ 《西方文论选》下册第168页、193页。

这篇文章发表在1924年2月28日出版的《创造》（季刊）第2卷第2期上。成仿吾当时的典型观是否正确，不是我们在这里所要讨论的问题；我们所关心的是成仿吾当时已经作为一个美学概念翻译并使用了“典型”（type）和“典型的”（typical）这两个词。应该说选择中国古籍中“典型”来翻译西语中“type”，是相当贴切的。不知是不是成仿吾第一个进行这样的翻译，但这样翻译之后，“典型”一词在现代中国艺术和美学领域中，便成为一个专有的理论概念了。8年之后，瞿秋白在翻译恩格斯给哈克纳斯的信时，又使用了“典型”这个词。关于恩格斯那段著名的话，瞿秋白是这样翻译的：

照我看起来，现实主义除开详细情节的真实性以外，还要表现典型的环境之中的典型的性格。你所描写的性格，在你所给的范围之内是充分的典型性的了。然而说到他们周围的环境，驱使他们的行动的环境，那就不能够说是典型性的。^①

此后，“典型”，或者“典型人物”、“典型性格”，或者“典型环境中的典型性格”，或者“典型化”，等等，便在中国现代文艺理论中广泛流行起来，并且因为对这个理论概念理解的不同，而发生各种形式的争论，如果从30年代周扬同胡风关于典型问题的争论算起，至今，断断续续已经有50年之久。

弄清楚艺术典型这个美学概念的产生、流行、演变、发展的历史过程，对深入理解典型理论问题当然是非常有益、非常必要的。但是，我们也应该看到，在论述中是否使用了“典型”这个术语与典型理论本身并不完全是一回事。例如，柏拉图最早使用了“典型”这个术语，但是上面我们所引述的他那一段文字，却

① 《瞿秋白文集》（二）第1032页。

并没有对典型理论作出什么有价值的深刻的论述，而他的老师苏格拉底，就我们所知道的情况而言，虽然还没有使用典型这个术语，但他有一段话却很好地论述了典型和典型化问题。（详后）在中国，典型作为美学术语虽然在本世纪初才介绍到中国来，但绝不能说中国只是在本世纪初才开始有典型理论。事实上，在出现“艺术典型”这个术语以前，有关典型的理论已经存在，正象在出现“现实主义”这个术语以前，有关现实主义的理论早已存在一样。另外，不仅在典型这个术语出现以前就已经存在着典型理论；而且在典型理论出现以前，在人类长期的艺术实践活动中就已经存在着各种形式的艺术典型现象。艺术典型理论不过是对艺术实践活动中的艺术典型现象所作的或深或浅的理论把握而已。例如，荷马史诗出现在公元前9至8世纪，希腊悲剧鼎盛时期在公元前6至5世纪，它们都创造了许多典型形象。而到了公元前4世纪左右，古希腊的一些理论家，特别是亚里士多德，才对上述艺术作品中的典型现象进行了比较深刻的理论总结。——当然，在这之前已经有了一些艺术典型问题的片断论述。但总的说，某种理论总是在某种实践之后才能产生。因此，当我们考察典型理论的历史发展时，一方面不能拘泥于是否直接使用了典型这个词，而要看是否在实质上阐述了典型问题；另方面还要联系艺术典型现象的各种历史形态进行综合研究。此外，艺术和美学，又总是和一定社会的经济、政治以及意识形态的其他形式密切联系、互相影响的，考察典型理论的历史发展，也不能不考虑上述诸因素的影响。

说了上面这些也许并非多余的话，我们就要开始对典型理论的历史发展画一个粗略的轮廓。

第一部分

西方古典美学中典型理论的历史发展

—

在西方艺术史上，古希腊史诗、戏剧、雕刻、建筑等放射着异彩。荷马的《伊利亚特》和《奥德赛》，埃斯库罗斯、索福克勒斯、欧里庇得斯的悲剧，阿里斯托芬的喜剧，菲狄阿斯等人的雕刻，以生动的艺术画面相当深刻地概括了那个时代的社会生活，创造出诸如阿喀琉斯、俄底修斯、普罗米修斯、俄狄浦斯、美狄亚、克勒翁、雅典娜神象等等一系列古典式的艺术典型。所谓“古典式”的艺术典型，是因为它们比起近代和现代艺术典型来，具有某些不同的特点：第一，当时的艺术家们以朴素的唯物主义和辩证法为思想基础，竭力追求和谐的美。这在希腊雕刻上表现得特别明显。德国启蒙时期的艺术史家文克尔曼提出希腊造型艺术所表现的最高的美的理想是“高贵的单纯，静穆的伟大”，就是强调古希腊雕刻的古典美(典型)以和谐为特点。史诗和戏剧虽然不象造型艺术那样明确地表现着“高贵的单纯，静穆的伟大”，但与近代和现代艺术相比，仍然更注重和谐的美。第二，古希腊艺术中的典型形象，虽然也表现了人物的某些个性特点，但相对而言，更注重共性、普遍性的概括。文克尔曼所注意到的古希腊造型艺术的“高贵的单纯，静穆的伟大”的美的理想，正如朱光潜先生所说，指的不是个别人物性格，不是这些人物的个性特点，而是整个民族在整个时代中的一种精神面貌，是一种最广泛

最抽象的典型。①这与近代和现代资产阶级造型艺术（如罗丹的雕刻）注重个性刻画是显然不同的。古希腊史诗和戏剧中的典型形象，也是更注意表现人物的一般性、普遍性、共性，而不象近代和现代小说、戏剧那样注重人物的个性刻画。恩格斯曾说：“古代人的性格描绘在今天是不再够用了。”②按照我的理解，这是说古代艺术（包括古希腊艺术）中的性格描写在现代人看来是太简单了，这简单，主要是缺乏现代艺术中突出的个性刻画。因此，恩格斯特别推崇莎士比亚的丰富的具体的鲜明的性格描绘，要求艺术家把人物个性对比得更加鲜明些，反对将个性消融到原则中去。

对古希腊艺术中的这些艺术典型现象进行理论总结，于是就出现了以苏格拉底、柏拉图、特别是亚里士多德为代表的古希腊美学中的典型理论。

在这几位理论家之前，已经有人约略接触到某些典型问题。例如荷马在《奥德赛》中说：“俄底修斯，我们注意听，但不认为你是无赖和骗子。在黑色大地上面，这种人很多，比比皆是。”③这里实际上谈到了俄底修斯这个形象的普遍性——从“比比皆是”的很多人中概括出来的。赫拉克利特（约公元前530—前470）也曾说：“……因为艺术摹仿自然，显然也是如此：绘画混合白色和黑色、黄色和红色的颜料，描绘出酷似原物的形象。”④所谓“酷似原物”，不等于就是“原物”，必然是艺术家根据“原物”（原型）进行艺术加工，创造出“酷似原物”而究竟不同于原物的

① 《西方美学史》下册第336页，1964年版。

② 《马克思恩格斯列宁斯大林论文艺》第64页，1974年版。

③ 《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义》（一）第3页。中国社会科学出版社，1980年。

④ 《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义》（一）第7页。中国社会科学出版社，1980年。

艺术形象，这里边一定会有艺术家的想象、概括，并渗透进艺术家的主观成分。而哲学家兼诗人克塞诺芬尼（约公元前565—前473）对艺术形象中渗透着艺术家的主观性就讲得更加明确：“……假如牛（马）和狮子有手，并且能够象人一样用手作画和塑像的话，它们就会各自照着自己的模样，马会画出和塑出马形的神像，狮子会画出和塑出狮形的神像了。”^①由此我们可以得到启发：古希腊人已经认识到艺术形象以至典型的艺术形象是主、客观相结合、相统一的结果。到苏格拉底（公元前469—前390），就已经相当有意识地提出了艺术创作中的典型化问题。苏格拉底在同职业艺术家交谈时这样说：“在塑造优美形象的时候，由于不易找到一个各方面都完美无瑕的人，你们就从许多人身上选取，把每个人最美的部分集中起来，从而创造出整个显得优美的形体。”^②苏格拉底在这里已经不是对某种艺术现象作表面的描述，而是在总结艺术创作中的某种共同规律，从而制定出具有普遍意义的典型化原则。在古希腊理论家中对典型问题进行了比较全面和深刻的论述的，是亚里士多德（公元前384—前322）。大家都很熟悉亚里士多德在《诗学》第9章中那段著名的话：

（历史家和诗人）两者的差别在于一叙述已发生的事，一描述可能发生的事。因此，写诗这种活动比写历史更富于哲学意味，更受到严肃的对待；因为诗所描述的事带有普遍性，历史则叙述个别的事。所谓“有普遍性的事”，指某一种人，按照可然律或必然律，会说的话，会行的事，诗要首先追求这目的，然后才给人物起

① 《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义》（一）第6页。中国社会科学出版社，1980年。

② 《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义》（一）第10页。中国社会科学出版社，1980年。

名字。①

这段话把亚里士多德典型理论的优点和缺点表现得十分明显。亚里士多德比苏格拉底高明和深刻的地方，在于他不只是注意到艺术形象的量的普遍性，而且特别强调了质的必然性。他认为，诗里边所描述的事之所以带有量的普遍性，根本上是因为表现了质的必然性——符合“可然律或必然律”，“富于哲学意味”。对艺术典型的这种认识，就从表面现象深入到内在本质。亚里士多德在《诗学》中的几个地方反复强调诗要表现必然性，强调性格要符合生活的本质规律。并且，他从这个基本观点出发，阐述了典型化问题。如在第8章中，他认为荷马之所以高明，是因为在创造俄底修斯这个人物时，“并没有把俄底修斯的每一件经历，例如他在帕耳那索斯山上受伤，在远征军动员时装疯（这两桩事的发生彼此间没有必然的或可然的联系）都写进去”。②亚里士多德在括号中的话特别值得注意，他认识到典型化过程是删除缺乏必然联系的非本质的东西、选择和突出具有必然联系的本质的东西的过程，这接近于我们今天所说的本质化的思想。同时，亚里士多德也认识到典型化与理想化的一致性，主张艺术应当按照事物“应当有的样子去摹仿”。在他看来，“可能的”、“应当的”和“必然的”，这三者是统一在一起的。但是，我们也应该看到亚里士多德典型理论中的形而上学倾向。他虽在个别地方也谈到过“诗人就应该向优秀的肖象画家学习；他们画出一个人的特殊面貌，求其相似而又比原来的人更美”，③称赞荷马写的人物“各

① 《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义》（一）第32页。中国社会科学出版社，1980年。

② 《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义》（一）第31—32页。中国社会科学出版社，1980年。

③ 《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义》（一）第36页。中国社会科学出版社，1980年。

有‘性格’，没有一个不具有特殊的‘性格’”。^①但是，他的大量论述却主要是强调必然性、普遍性，相对忽视偶然性、个别性。并且有把这两方面对立起来的倾向。例如，上面我们引述的《诗学》第9章中的那段话，就要求诗人首先追求必然性，“然后才给人物起名字”。这就如后来席勒那样为普遍而找特殊，为一般而找个别，这特殊和个别，只能成为普遍和一般的某个例证。他还总是强调说，诗要描述带有普遍性的事，“至于‘个别的事’则是指亚尔西巴德^②所作的事”。这就把个别与一般、偶然与必然对立起来了，而没有看到艺术中个别与一般、偶然与必然是辩证统一的，既不能没有一般、必然，也不能没有个别、偶然。此外，他的典型理论还常表现出类型化的倾向。例如《诗学》第15章中要求“性格必须善良”、“性格必须适合”（即必须适合人物的身份，男人象男人，女人象女人，奴隶象奴隶，贵族象贵族）、“性格必须相似”（即与一般人的性格相似），等等，显然有提倡类型化的倾向。在《修辞学》中谈“乡下人和有知识的人”的性格差别^③，也是从类型的观点出发的。

亚里士多德的典型理论尽管有某种类型化的毛病，但总的说是在他那个时代所能达到的美学上的最高成就，而且对后世发生了深远的、广泛的影响。后来的美学家和艺术家们有关典型问题的论述，都不同程度地继承了、发展了亚里士多德的思想，包括他的思想中积极的方面和消极的方面。例如，从古罗马时期的美学家和艺术家们的典型理论中，就明显地看到亚里士多德的影响。

① 《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义》（一）第38页。中国社会科学出版社，1980年。

② 雅典政治家和军事家。

③ 《西方文论选》上册，第93页。

二

考察古罗马时期的典型理论的时候，首先引起我们注意的是古罗马共和制末期的思想家、演说家和散文作家西塞罗（公元前106—前43）。他的有关艺术典型问题的论述，使我们想起了古希腊亚里士多德、特别是苏格拉底的有关论点。西塞罗在《演说家》中说，菲狄亚斯在“雕刻朱庇特神像或者米涅瓦神像的时候，他看的一定不是任何一个模特儿，他的心目中有一个绝世无双的美的形象，他注视的是这个形象”。^①这实际上谈的是典型化即理想化，典型创造过程就是艺术家把自己的审美理想外在化、客体化的过程。另一方面，西塞罗也认识到美的理想、美的典型是从现实生活中的事物身上集中概括而来。他在《论取材》第2卷中，谈到古希腊著名画家宙克西斯为了画海伦像，要求克罗顿地方的人把他们最美的姑娘给他做模特儿，让他能把真正的美从活的模特儿身上搬运到哑的人像上去。当地人把他们的美女聚在一起，宙克西斯从中选了5个人从而把她们各自的种种美集中在一起创作出海伦像。^②这里所讲的也就是苏格拉底总结过的典型化原则。而且，西塞罗也同苏格拉底一样，认为现实中没有（或者用苏格拉底的话说“不易找到”）完美无缺的人：“自然从来不把一件东西的每部分都造得完美无瑕。她好象唯恐一人占尽了秀气，别人就要落空。所以有人得到她这点好处，有人得到那点好处，可是一切好处总带些缺陷。”^③因此，只有通过艺术加工，通过选择、集中，避短扬长，才能创造出美的理想、美的典型。

① 《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义》（一）第69页。

② 《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义》（一）第72页。

③ 《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义》（一）第72—73页。

如果说西塞罗较多地受到了苏格拉底典型化理论的影响，那么稍后于西塞罗的罗马帝国初期的文艺理论家贺拉斯（公元前65—前8）则更多地受到亚里士多德的影响，但是他接受的主要是亚里士多德典型理论中的类型化倾向，并且加以发展。贺拉斯在其理论名著《诗艺》中，也注意到艺术创作须真实地表现人物，不能虚假，不能违反生活本身的逻辑，不能画一个美女头长在马颈上，不能在树林里画上海豚，在海浪上画只野猪。他也反对只求琐碎细节的肖似而不注意整体的真实。他说：“最劣等的工匠也会把人像上的指甲、鬃发雕得纤微毕肖，但是作品的总效果却很不成功，因为他不懂得怎样表现整体。”^①但是，贺拉斯所要求的人物的真实，却主要是人物类型的真实，是量的普遍性的概括，而不是质的必然性的把握。他要求诗人“必须（在创作的时候）注意不同年龄者的习性，给不同的性格和年龄者以恰如其分的修饰”。他还说：“我们不要把青年写成个老人的性格，也不要把儿童写成个成年人的性格，我们必须永远坚定不移地把年龄和特点恰当配合起来。”^②贺拉斯也谈“不同的性格”，但他的所谓“不同”，不是如我们今天所说个性的不同，而是性格类型之间的差别。他说：“神说话，英雄说话，经验丰富的老人说话，青春、热情的少年说话，贵族妇女说话，好管闲事的乳媪说话，走四方的货郎说话，碧绿的田垄里耕地的农夫说话，柯尔库斯人说话，亚述人说话，生长在底比斯的人、生长在阿耳戈斯的人说话，其间都大不相同。”^③而且，贺拉斯把某种类型的性格定型化：“你想在舞台上再现阿喀琉斯受尊敬的故事，你必须把他写得急躁、暴戾、无情、尖刻，写他拒绝受法律的约束，写他处处要诉诸武

① 《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义》（一）第75页。

② 《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义》（一）第78页。

③ 《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义》（一）第76页。

力。写美狄亚要写得凶狠、剽悍；写伊诺要写她哭哭啼啼；写伊克西翁要写他不守信义；写伊娥要写她流浪；写俄瑞斯忒斯要写他悲哀。”^①这些论述，比起亚里士多德所说艺术须表现必然性的思想，是浮浅的，是一种退步。

艺术创作要进行集中、概括——典型化，这在古罗马时期已是比较流行的观点。例如，稍后于西塞罗和贺拉斯的博物学家、作家老普林尼（公元23——79），也同西塞罗一样举了宙克西斯以5个姑娘作模特儿作海伦像的故事^②，说明艺术典型化的方法。甚至世界观和哲学思想很不相同的美学家和艺术家，例如无神论者琉善（约公元120—200）与唯心主义哲学家普罗提诺（公元204—270），对典型化问题也有相近的认识。琉善说，“阿特柔斯和埃洛珀的儿子（即阿伽门农）应该是众神的综合”^③；普罗提诺说，艺术中所描写的“如果是人，却非任何个别的人，而是由一切的美所组成的”^④。只是，一般地说他们所谓集中、概括的典型化方法，大都是从量的普遍性着眼，因而基本上是类型概括；只有传说为朗加纳斯所著的《论崇高》中，谈到对事物“特质”的“积聚”：“按照自然规律，一切事物都有它的特质。特质生存在事物的本质里面。如果能够从一件事物的各个部分里选出最适当的特质，又能把这些特质挨次积聚成一个整体，这样不是准能使风格崇高么？”^⑤这里本来谈的虽是如何形成崇高风格的问题，但这几句话实际上接触到了从质的必然性的角度进行典型概括的问题。如果把《论崇高》中这段话看作是包含着后来典

① 《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义》（一）第76页。

② 《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义》（一）第84页。

③ 《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义》（一）第58页。重点号为引者所加。

④ 《西方文论选》上册第140页。重点号为引者所加。

⑤ 《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义》（一）第50页。

型理论中“特征概括”的萌芽，也许不是完全没有道理吧？

三

中世纪的欧洲，处于宗教桎梏之中的美学，在典型理论方面没有、至少是我们没有发现有价值的建树。到了14——16世纪文艺复兴时期，如同寒冬之后大地回春，艺术和美学也焕发生机。当时，新兴资产阶级逐渐冲破封建的和宗教的樊篱，在文学和艺术上取得了前所未有的成就，塞万提斯的巨著《唐·吉珂德》，莎士比亚的不朽戏剧，以达·芬奇为代表的一大批艺术家的杰出作品，等等，大大丰富、提高了创造艺术典型的能力和办法。特别是莎士比亚塑造性格的典型化、个性化方法，后来被马克思和恩格斯特别加以推崇，甚至提出了一个专门用语：“莎士比亚化”。

一般地说，美学理论往往落后于艺术实践。要求当时的理论家立即对当时的典型创造的新经验作出全面、深刻的总结，似乎不太现实。事实上，当时美学家和艺术家们关于艺术典型问题的论述，总是不同程度地残存着类型说的痕迹，或者限于重复亚里士多德关于诗比历史更富有哲学意味的言论。但是，也必须看到，这时的典型理论在某些方面比前人、包括亚里士多德在内，有可喜的进展，甚至可以说有新的突破。这主要表现在以下两个方面。

第一，开始注意总结艺术中人物创造的个性化规律。例如意大利诗人、画家、雕刻家阿尔贝蒂（1404—1472）在《论雕刻》中指出：自然界有生命的东西，一方面，每一个个体都跟同类的另外一个个体极其相似；“另一方面，在成群的人中间，找不到这样的一个人，他的声音、鼻子等等，完完全全跟另一个人的声音、鼻子等等相似”。雕刻家“雕刻的任何作品，在它完成的时