

西方美学史 第二卷

History of Western 主编 朱立元
山西教育出版社

Aesthetic
Category

西方美学史

朱立元 主编

History of Western

Aesthetic
Category

第二卷

山西教育出版社



作者简介

朱立元 1945年生，复旦大学中文系教授，兼任校务委员会委员、校学术委员会委员。社会兼职：国务院学位委员会第五届中文学科评议组成员；教育部中文学科教学指导委员会副主任。学术兼职：中华美学学会副会长；中国中外文艺理论学会副会长；中国文艺理论学会副会长；上海美学学会会长；中国作家协会会员，上海作家协会理事。1997年1月被国家人事部授予“有突出贡献的中青年专家”的称号。2001年获宝钢优秀教师特等奖。主要研究方向为文艺学、美学。著有《黑格尔美学论稿》、《接受美学导论》、《真的感悟》、《历史与美学之谜的求解》、《理解与对话》、《美学与实践》、《美的感悟》、《善的感悟》等专著，主编《现代西方美学史》、《法兰克福学派美学思想论稿》、《西方美学通史》（七卷本）、《西方美学范畴史》（三卷本）等著作和《当代西方文艺理论》、《美学》等教材。多次获省部以上奖项。

责任编辑	张金柱	康 健
助理编辑	冉红平	
复 审	刘立平	
终 审	王宇鸿	
装帧设计	王春声	陶雅娜
印装监制	郭 勋	贾永胜

内 容 简 介

《西方美学范畴史》(三卷本)是2001年由国家社科基金批准立项并获得资助的同名课题的结题成果。本书在方法论上,坚持了逻辑与历史相统一的原则,以逻辑引领历史,以历史贯穿逻辑,是一部理论层次较高的美学史著,也是目前国内外所能见到的比较完整、全面、系统的西方美学范畴史类著作,具有一定的开创性。第一卷为哲学基础性范畴,第二卷是审美活动和美学学科的主干范畴,第三卷是具体审美范畴,全书三卷共二十六个(组)审美范畴。本书以主要篇幅对每一个范畴在西方哲学史、美学史上的起源、发生以及各个时期其意义的发展、演变,结合社会思想文化语境的变化,进行历史性的梳理和勾勒,充分体现了“范畴史”的主旨。这样便以审美活动为中心,建构起了整个美学学科范畴体系的大厦,从形而上的本源到形而下的具体形态,对审美活动的各个方面都以范畴史的方式予以展开和揭示。


目 录 CONTENTS

小 引	1
第一章 艺术	2
第一节 艺术范畴概说	2
第二节 古希腊的艺术概念	5
第三节 古罗马的艺术概念	11
第四节 中世纪的艺术概念	14
第五节 文艺复兴和启蒙运动时期的艺术范畴	17
第六节 十九世纪的艺术范畴	29
第七节 二十世纪的艺术范畴	42
第二章 美	54
第一节 美的范畴概说	54
第二节 古希腊的美范畴	55
第三节 中世纪和文艺复兴的美范畴	69
第四节 十七、十八世纪的美范畴	77
第五节 德国古典美学中的美范畴	88
第六节 十九世纪的美范畴	98
第七节 二十世纪的美范畴	111

第三章 形式	122
第一节 形式范畴概说	122
第二节 古希腊罗马:形式观念的伟大奠基	126
第三节 中世纪:神学框架中形式观念的融合与拓展	137
第四节 文艺复兴时期:人文主义视野内的美与和谐	143
第五节 启蒙运动时期的三种形式观	145
第六节 德国古典主义的形式观念	152
第七节 十九世纪:内容美学和形式美学的对立	157
第八节 以形式本体论为主流的 现代多元形式论	163
第九节 后结构主义的反形式观	179
第四章 情感	188
第一节 情感范畴概说	188
第二节 古希腊到中世纪的情感范畴	195
第三节 近代情感范畴	211
第四节 德国古典美学中的情感范畴	220
第五节 十九世纪的情感范畴	231
第六节 现代人本主义的情感范畴	240
第七节 现代科学主义的情感范畴	254
第五章 趣味	271
第一节 趣味范畴概说	271
第二节 古希腊的趣味概念	272
第三节 中世纪到文艺复兴的趣味概念	277
第四节 英国经验主义的趣味范畴	285
第五节 十七、十八世纪的趣味范畴	294
第六节 十九世纪的趣味范畴	305
第七节 二十世纪的趣味范畴	310

第六章	和谐	318
第一节	和谐范畴概说	318
第二节	古希腊罗马的和谐范畴	319
第三节	中世纪到文艺复兴时期的和谐范畴	330
第四节	十七、十八世纪的和谐范畴	336
第五节	德国古典美学中的和谐范畴	342
第六节	十九世纪的和谐范畴	354
第七节	二十世纪的和谐范畴	365
第七章	游戏	379
第一节	游戏范畴概说	379
第二节	近代游戏范畴	386
第三节	十九世纪的游戏范畴	392
第四节	二十世纪“反叛者”的游戏范畴	398
第五节	二十世纪存在论、解释学的游戏范畴	408
第六节	解构主义的游戏范畴	421
第八章	审美教育	432
第一节	古希腊罗马的审美教育思想	432
第二节	中世纪到启蒙运动时期的审美教育思想	436
第三节	德国古典哲学美学中的审美教育思想	442
第四节	马克思的审美教育思想及其革命性贡献	444
第五节	现代审美教育思想的发展及其困惑	452

小 引



我们在第一卷中对西方美学范畴中的八个哲学基础性范畴一一作了历史的梳理和描述。本卷我们将对西方美学的八个主干范畴作历史的勾勒。

我们在“导论”中曾经指出，我们选择构成美学史的基本范畴的尺度主要是：从审美活动的角度，也就是说，从构成审美活动的各个环节的角度，来确定哪些范畴是构成西方美学的基本范畴。同时，我们也要考虑美学作为一门学科的系统性与体系性，从构成这个体系的各个层面确立其基本范畴。这两个角度——从审美活动的角度和从学科体系的角度——对范畴的确定实质上是统一的，因为美学这门学科就是对人与世界的审美关系角度所产生的种种问题及其解答的综合。从这个尺度出发，我们选定了第二卷以艺术、美、形式、情感、趣味、和谐、游戏、审美教育这样八个范畴作为我们进一步研究的对象。这些范畴可以说是构成美学学科的主干范畴。这些范畴与第一卷中的八个哲学基础性范畴主要提供给审美活动的一般哲学根基不同，它们集中表现了审美活动本身的特殊性：本卷首先关注的是作为审美活动主要对象的美和艺术；而就一般对象而言，审美活动的首要着眼点是形式；这种审美活动又是以情感与趣味为指向的，它们既是审美活动的起点之一，也是审美活动的结果之一；审美活动就其本身的起源与性质来说，它与游戏具有本质上和结构上的相通性；就审美活动自身的存在状态而言，和谐是它的最高状态（尽管我们还可以从超越审美活动的更高的层面上理解和谐，而且我们实际上也是这样做的）；审美教育则是审美活动的最后归宿，是审美活动的现实性的体现。这八个范畴可以说涵盖了审美活动的主要方面和根本特性，对这八个范畴的历史性的解说，就构成了对审美活动的历史性的解说，不了解这八个范畴的内涵，就不可能对美学学科与审美活动有一个整体性的认识。

第一章 艺术

本章从哲学和美学的角度探讨西方“艺术”范畴的源起、传承和演变。

第一节 艺术范畴概说

艺术是一个意义含混、内涵模糊的范畴，但总的说来，从现代起，特别是近两百年以来，人们一提起艺术，就会把它和美联系在一起，而且会自然而然地把它和一些具体的、被人们普遍认可的艺术种类，如诗、音乐、绘画、文学等等结合起来。《大英百科全书》关于“艺术”就是这样规定的：

艺术是“用技巧和想象创造可以与他人共享的审美对象、环境或经验。艺术一词亦可专指习惯上以所使用的媒介或产品的形式来分类的多种表达方式中的一种，因此我们对绘画、雕刻、电影、舞蹈及其他许多审美表达方式皆称为艺术，而对它们的总体也称为艺术。艺术一词亦可进一步用于特指一种对象、环境或经验作为审美表达的实例，例如我们可以说‘那张’画或壁毯是艺术。传统上，艺术分成美术与语言艺术两部分。后者指语言、讲话和推理的表达技巧。美术一词译自法语 beaux-arts，偏重于纯审美的目的，简单美说，即偏重于美。许多表达形式兼有审美和实用的目的，如陶瓷、建筑、金属工艺和广告设计可为例证。这样设想是有益的：从纯审美目的这一端到纯实用目的的另一端是一个连续统一体，各种艺术在其中各占有不同的领域。这种目的的极化也反映在相关的术语‘艺术家’（artist）与‘工匠’（artisan）中，后者指偏重实用目的的人。不过绝不能把这当做硬性的规定。即使在同一艺术形式中，主旨也可能有很大差别；因而一位陶工或一位织工可能制作一种高度实用的作品，如一只盛色拉碗或一条毯子，而同时又很美观；另外，他也可能制作除令人欣赏外别无任何目的的作品。另一种传统分类法划分成以下几类：文学（包括诗歌、戏剧、小说等），视觉艺术（绘画、素描、雕刻等），平面艺术（绘画、素描、设计及其他在平面上表达的形式），造型艺术（雕刻、塑造），装饰

艺术（搪瓷、家具设计、马塞克等），表演艺术（戏剧、舞蹈、音乐），音乐（指作曲）和建筑（往往包括室内设计）。”

这个解释正说明艺术观念的混乱！即便是这种力图包容的认识也并不具有最终性，人们会不断地把一些新的事物加入艺术所指称的范围中。人们对艺术的要求也在不断变化，结果是，我们发现我们并不知道平常被普遍使用的艺术范畴究竟是指什么。一个概念的不确定、不明晰，说明它的内涵总在发生某种变化。如果我们把一个概念剖析为能指和所指的话，那么当我们说某个概念发生了变化时，究竟是什么变了呢？这需要深入到范畴的结构中进行分析。

艺术范畴和其他所有范畴一样，源自对“现象”的某种划分。现象界无比丰富，心灵在把握现象时，就需要对其进行必要的组织与整理。艺术范畴就是对某一类现象进行整理的结果。这表明艺术范畴中的第一个能动因素，即艺术一词被我们用来指称某一类现象。这类现象之所以被我们分为同一类，是因为我们按一定的标准将世界中某些相似的现象独立出来，但“相似”本身是一个模糊的词，因为我们很难对相似或不相似做出无可争议的区分。所以，被“艺术”范畴所指称的对象本身就处在不确定之中，处在不断的变动之中。

艺术范畴形成的第二个能动因素是，思维对现象进行分类整理时需要一定的标准和规则。如果我们不考虑文化差异，那么这些标准和规则一经确立就应当是不变的。但实际情况是，当我们用一定的标准把现象世界中的某些事物划入“艺术”这个类时，其中就隐藏着一个互动变化：现象世界是变动不居的，我们称某一类事物为“艺术”，但并没有在这类事物和其他事物之间划定一个明确的界限。这样，随着时代与风尚的变迁，一些按原来的标准不能划入艺术的事物渐渐被人们接受为“艺术”，或者原来被划入艺术的现在不再被视为艺术，因而人们不得不重新划定规则，结果是在新规则中，一些现象加入进来，另一些现象淘汰出去。在这个变化过程中，尽管我们仍然用“艺术”这个能指，但所指却在不断变化，而这种变化是没有止境的，因此我们不得不改变原先划定艺术的标准和规则。

艺术范畴中的第三个能动因素是，范畴是对世界的基本划分，在这个划分完成之后我们还在对其进行分类整理，这种“整理”的第一步是对其进行价值判断，如果整个范畴体系是一个价目表的话，我们需要确定每个范畴在价目表上的位置。然而随着时代的变迁，这个位置并不是一成不变的。在欧洲人的文化体系中，真、善、美是三种至高无上的价值，人们以它们为参照来裁判其他范畴的价值，随时代之侧重的不同（比如某个时代人们认为善是最高的，有时又认为真或美是最高的），整个价目表就会发生相应的变化。“艺术”这个范畴也处在这一变动之中。这一变动的结果是，该范畴和其他范畴之间的关系会发生相应的变化，有时它会和善结合得比较紧，有时和真或美比较紧；有时人们认为它是伟大的事情，有时认为它只是游戏。这其实是人们对艺术之功用的判定，这也决定着艺术在整个社会生活中的地位。除了对范畴进行价值判断外，我们还对范畴之间的逻辑关联进行分类整理。就“艺术”这个范畴而言，我们会在逻辑上把它和自然、美、模仿、表现、再现、情感等等范畴联系在一起。无论从价值判断的角度还是从逻辑关联的角度对艺术范畴进行的整

理，都是受我们的“艺术”观念影响的，但我们也可以反过来说，正是这种价值判断和逻辑关联决定着我们的“艺术”观，这本身是一个不可避免的循环。这个变化实际上是说，“艺术”范畴的外延和艺术本身的意义总是处在不断的变化中。

价值地位和逻辑地位的改变，也就是“艺术”意义的改变，影响着我们对艺术的规定和定义。所谓规定，是指对现象的提取。我们以一种或几种特性为标准把一些现象抽取出来并归为一类，这个“抽取并归为一类”就是规定；而定义则是对已被规定的一类事物进行抽象，寻求它们的内在一致性，也就是本质规定性，如托马斯·阿奎那提出“美的事物就是那些看了使人愉悦的东西”，这是对美的规定；而他对美的定义则是：“美是完善、平衡与壮观。”就艺术而言，“艺术是上帝所创造的美的事物”——这是规定；“艺术是有意味的形式”——这是定义。规定和定义是不能截然分开的，对事物的认识总是由这两部分组成。规定是定义的基础，对艺术的规定往往会受到人们对艺术的功用判断的左右，一些功用，如游戏、模仿、再现、表现、净化、振奋生命等等总是在某个时代内成为对艺术的规定，而这种规定又影响着艺术范畴之内涵。

艺术范畴中的能动因素之五，也是最明显的一个因素，是能指的变化。比如它曾是 *techne*，后来是 *ars*，后来是 *art*，能指的变化不仅仅是语音的变化，有时候它指示着内涵上的转化，甚至是从一个范畴变为另一个范畴，但在观念上我们还把它归为同一个范畴。虽然在整个范畴体系中这种情况很少发生，但“艺术”就是这样一个范畴。

如果一个范畴中包含着以上五个可变因素，那么我们的确不能要求它的内涵明晰而确定，这实际上指明了要对艺术范畴确定一个普遍的超时空的内涵是不可能的，尽管人们在不断地进行这样的努力。艺术范畴的诸多因素都是历史性的，那么它自身也就是历史性的，这就是说，范畴的内涵总是在特定历史条件下，在诸多因素的共同作用下生成的，它总是处在一个变化“过程”中的。这就决定了，对一个范畴之内涵的理解，应该是对它的变化过程，也就是对它的历史的理解，因此，对“什么是艺术”这个问题的最好回答，是理清这个范畴之内涵的历史演变，并在这一演变中对其进行整体性的把握。这就要求我们以真正历史的态度来看待这个范畴，尊重它在历史长河中的每一个形态，而不是在否定和剔除中寻求所谓的“真正含义”。现代艺术理论家科林武德（亦译柯林伍德）在其《艺术原理》一书中就认为艺术范畴的意义含混不清，所以“就必须清除附在‘艺术’一词上的种种含混用法，从而揭示它的真正含义”^①，——不，没有什么“真正含义”，而且也不可能找到所谓的“真正含义”。我们所能做的，只能是揭示出在历史的长河中，我们所考察的范畴如何生成，怎样演变，怎样隐入历史的黑暗中，又如何现身在场。

科林武德认为“一个词的真正含义，绝不像海鸥栖息的石头那样是供词汇安居的某种东西，而是像海鸥在其上方盘旋的船尾那样，是供词汇在上面游移的东西”。——这很对！“探求词的真正含义的途径，不是问‘我们指的是什么东西’，

^① 科林武德：《艺术原理》，王至元、陈中华译，中国社会科学出版社，1985年，第8页。

而是问‘我们打算指什么东西’。”——这也很对。但问题是，获得我们打算得到的东西并不是要清除我们已经得到的东西，而科林武德却认为，必须清除那些使我们的思想不能集中于词的真正含义的那些障碍和不妥当的含义，他称之为“陈旧含义、类比含义和礼节含义”^①。但问题是这三种被科林武德指责的含义曾经在历史的某个时期就是真正的含义：陈旧的并非是不真的，类比的或许是必需的，而礼节含义却包含着一个范畴在价值体系中的地位，如果把三者都否定掉，那就是把整个范畴的历史否定掉，把我们已经得到的东西否定掉。但实际上，我们只能从我们已经得到的东西为出发点思考我们能够和打算得到什么。

对艺术范畴的历史考察不是去历史的长河中遴选出一个“真正的含义”，而是认为所谓的真正含义就是范畴的历史流变本身，因此必须尊重艺术范畴之内涵的每一个变化，上面我们指出艺术范畴中包含着五个可变因素，下面我们就从这五个方面的综合来考察艺术范畴的历史：首先是语言问题（能指的问题）；其次是对它的规定，以及由这个规定带来的分类问题；再次是对它的定义；然后是对它的价值判断以及它在人类社会生活中的地位问题。

第二节 古希腊的艺术概念

西方人的艺术源自希腊，而且从词源学的角度来说，西方人的“艺术”一词源于拉丁文的 *ars*，而拉丁文的这个词则是对希腊文“*τεχνη*”一词的翻译。希腊人对于艺术的认识，就包含在这个词之中，这个词就是艺术范畴的本原。这个词的本意是“技艺”，“艺术”这个在现在看来包含着美、价值与创造的崇高的字眼，在其本原处仅仅是指技艺。在希腊人看来，“*τεχνη*”一词就是指各种技艺的集合，而这些技艺包括造船术、航海术、音乐、诗、种植术、建筑术等。从技艺的角度来说，现在被我们作为一种艺术门类的术语，如诗、音乐、建筑、造型艺术、雕刻艺术等，在当时都是指一种技艺，波兰美学家塔塔科维奇以丰富的材料揭示了这种技艺与艺术同一的状况。他指出，希腊人在应用上述术语时，它们的含义应广泛得多，也通俗得多，并非总是限定在艺术问题内，比如：希腊文的“诗”一词原本是指一般意义上的生产、制造，只是到了后来，由于只用于一种类型的生产，它的意义才收缩为用韵文创作。与此相关，希腊文的“诗人”这个词原来是指广义的生产者。希腊文的“音乐”一词原本指缪斯女神所庇护的诸种活动（我们知道缪斯女神有九位，分别庇护九种活动），而不仅仅指听觉艺术。与此相关，“音乐家”一词则是指所有受过实际训练，有造诣而又文化高深、理智完善的人，指所有能理解技艺而又在实践中掌握着技艺的人。^②

这些概念的本来意义向我们揭示了这样一种情况：希腊人最初并没有诗、音乐、建筑、视觉艺术等概念，尽管他们已拥有了繁荣而光辉的艺术。这对于我们现代人

^① 科林武德：《艺术原理》，王至元、陈中华译，中国社会科学出版社，1985年，第8~10页。

^② 出于排版的需要，我们没有列出这些词的希腊文原文，可参看塔塔科维奇的《西方美学概念史》，褚朔维译，学苑出版社，1990年，第99~100页。

而言是不可想象的，因为这些概念是我们用来表述艺术现象的基本形式，我们也从来没有怀疑过这些概念的必然性，正是这些概念构成了我们对艺术的全部认识，没有这些概念就不可能有对艺术的认识。“然而，历史告诉我们，这并非必然：在艺术上确有作为的希腊人，在他们的创作达到顶峰时并没有这种概念。即便在最伟大的悲剧家的时代，在巴特农时代，在非底亚斯时代和普拉克西泰利斯时代，这些观念都是罕见的，在他们的概念结构中，这些概念所起的作用还远不如今天。这并不是说古希腊人的艺术概念没有得到发展。这不过是说，那些艺术概念与我们的有所不同。”^① 不同之处在哪里呢？首先是他们用艺术这个词所概括的现象与我们有所不同，在古希腊，“艺术”一词指称按一定规则进行生产的所有技能，这就决定了他们不同于我们的艺术类别和艺术体系。比如他们说“诗”时，只是指口头性的被诵读的诗，而不是指书面的语言作品；他们说“建筑”时，他们指修建神庙、议事厅、门廊等建筑物的技能，却不指修建住房的技能。有一些我们看来是截然分开的艺术门类，在希腊人看来却是同一回事，比如他们认为音乐和舞蹈是同一回事。

当时“艺术”这个词所概括的现象的不同决定了希腊人和我们有不一样的艺术概念。概念的形成在将规定的现象聚焦在一起，并对这些现象进行概括与抽象，如果现象不相同，那么这种概括与抽象当然也是不相同的。比如希腊人将语言与旋律及节奏放在一起进行概括，这样一来，他们就把运用语言的艺术与运用旋律的艺术以及运用节奏的艺术概括在一个概念下面，按现在的艺术概念体系，就是把文学（特别是有节奏的诗）、音乐与舞蹈概括在一起。这对我们来说不可思议，但对希腊人来说，将语言、音乐、舞蹈包括在一个整体内的悲剧与喜剧，与音乐、舞蹈之间没有本质上的区别。这并不是说希腊人对艺术的分类与我们不同，而是说在“什么是艺术”这个问题上有根本的不同，希腊人有和我们截然不同的艺术体系。

通过对古希腊文献典籍的研究我们发现，希腊人在艺术领域内的概念体系和我们现代的概念体系有一个抽象程度上的不同。一方面，他们有非常广义的“艺术”概念，但在另一方面，概括在“艺术”概念这一大范围下的概念却是具体而细致的，他们只有一些比较的狭义的概念，比如史诗、赞美诗、俗诗、喜剧、悲剧等，却没有人把它们概括在“诗”这一更高的类概念下，他们缺乏现在被我们普遍使用的一些一般概念，如诗、音乐、建筑以及视觉艺术、造型艺术等。这就是为什么我们发现亚里士多德在《诗学》中分别列举了长笛与竖琴的演奏，却没有把它们上升到音乐概念。^② 更有说服力的例子是希腊人没有将石雕与铜雕概括在同一概念中，在他们看来，这是两种不同的艺术产品，由不同的人制作，或许这些产品还有不同的使用目的，因而根本就不能概括在“雕塑”这一概念下。

为什么希腊人在“艺术”这个大概念和具体的艺术门类之间没有使用中间层次的更概括一些的概念，塔塔科维奇作了这样一个解释：“这样一种艺术观念体系，不仅是由于艺术家中间的严格的劳动分工，而且——在很大程度上——也是由于与

① 塔塔科维奇：《西方美学概念史》，褚朔维译，学苑出版社，1990年，第101页。

② 详见《诗学》，1447a13，陈中梅译，商务印书馆，1999年。

我们不尽相同的对艺术的理解。因此，希腊人从艺术家活动的观点来考察艺术，而不是从观看者与听者体验的观点来考察艺术。这样也就失去了将艺术结合在一起来的因素，遗留下来的不过是各自以不同的材料、不同的方法，由不同的人所从事的多样的艺术。……如果我们将这种艺术观念体系同我们的体系相比，那么就可以确定，希腊人占据了艺术概念三角形的顶点和底边，顶点是艺术概念，而底边则是极为特殊而狭义的诸艺术之数量。然而，希腊人并没有现代思想乐于采用的中间部分。”这个说明很有道理，那么究竟是什么原因使希腊人不使用这些中间概念呢？绝不是希腊人的抽象能力不够，而是由于“艺术”在他们看来就是“技艺”，而技艺总是具体的，没有必要再进行概括与抽象。

将艺术等同于技艺在古希腊是一个普遍的现象，但这并不是对艺术的一种贬低，并不是说艺术就是完全经验性的手艺，在希腊人的观念里，艺术是知识的一种。亚里士多德将艺术规定为以恰当的知识制作某种东西的能力，在这种看法背后更为深刻的含义是，艺术是按某种“规则”进行的创造，而对这种规则的认识则是理性认识的能力之一，艺术、规则、理性，这三个在现代艺术观看来不能摆在一起的观念，在希腊人的艺术观中却是统一的。要从事希腊人的“艺术”，需要的不仅仅是手巧，更加需要理性能力和工艺知识，让我们来看一看亚里士多德关于经验、技术（*techne*，也即“艺术”）与理智之间的区分：“除了人类，动物凭现象与记忆而生活着，很少相关联的经验；但人类还凭技术与理智而生活。现在，人从记忆积累经验；同一事物的屡次记忆最后产生这一经验的潜能。经验很像知识与技术，但实际是人类由经验得到知识与技术；浦罗说：‘经验造就技术，无经验就凭机遇。’从经验所得的许多要点使人产生对一类事物的普遍判断，而技术就由此兴起。做成这样一个判断：加里亚沾染过这种病，于他有益，苏格拉底与其他许多病例也如此，这是经验；但做成这样一个判断：所有具备某种一类型体质的人沾染过这种病，例如黏液质的或胆液质的人因病发烧，都于他有益，——这是技术。”^① 技术源自经验，但技术具有普遍性，因此亚里士多德认为技术高于经验，并且认为“知识与理解属于技术，不属于经验，我们认为技术家较之经验家更聪明（智慧由普遍认识产生，不从个别认识得来）；前者知其原因，后者则不知。凭经验的，知事物之所然而不知其所以然，技术家则兼知其所以然之故。我们也认为每一行业中的大匠师应更受尊敬……因为他们具有理论，懂得原因”^②。亚里士多德的结论是：与经验相比，技术才是真知识。技术是关涉到生产的知识，是和人类的生产实践结合在一起的，只有理论部门的知识也即哲学和数学比它更高。

如果我们意识到这里所说的技术包含着我们现在所认为的艺术，我们会发现这是一种非常独特的艺术观，艺术被理解为一种知识，可被传授的技能，这和我们现代的观念大相径庭，我们认为艺术家高于工匠，艺术高于技艺，艺术创造超越于知识之上。更为重要的区别是，现代人在使用“艺术”一词时基本上把它视为“美的

① 亚里士多德：《形而上学》，980b~981a，商务印书馆，1997年，第1~2页。

② 亚里士多德：《形而上学》，980b~981a，商务印书馆，1997年，第2~3页。

艺术”的缩略语，但这在希腊人的艺术观中却是没有的，即便是我们现在认为的那些美的艺术，如绘画、雕塑、建筑等，在希腊人的观念中仍然是技艺，仍然具有手工艺性质，因为，“希腊人相信，雕刻工与木工的工作，画工与织布工的工作在本质上是相同的，除了‘技艺生产’之外，再没有什么东西可以作为这些行业的纽带了”^①。对于希腊人来说，一切艺术家的本质属性都是技艺。

这样一种朴素观念的本原是什么？为什么在希腊没有形成一个独立的“艺术”概念？在现代人看来，希腊人具有最伟大的艺术，却没有对这些艺术的反思，这又是为什么？所有这些问题只能从艺术在社会生活中的地位与意义的角度来理解。在我们对某一些事物或某一类现象有了观念性的认识以前，它们总已用各种方式和我们打着交道，它们对于我们的意义决定着我们对它们的关注程度，但这并不是说越是意义重大的事物我们对它们的认识就越明晰。恰恰相反，唯当事物和我们有了—定的距离的时候，我们才会对它形成明晰的观念，而当它们与我们浑然—体，我们或许并不会把它们单独提出来作为理性反思的对象，这就是海德格尔所说的“上手状态”与“非上手状态”之间的区别。在希腊社会中，“艺术”—词被用来指称按—定规则进行创造的技艺，可以说它是对所有人类生产实践行为的总体性表述，就艺术—词所蕴含的丰富内涵而言，它几乎囊括了—个城邦公民的全部生活，对希腊人而言，艺术就是生活与实践（劳动创造意义上的）。法国的艺术哲学家丹纳在其《艺术哲学》—书中为我们提供了丰富的佐证。在丹纳对希腊雕塑的考察中，丹纳从种族、时代、制度三个大的方面揭示了希腊艺术所产生的时代背景，他向我们揭示了自然环境、民族特征、风土人情、政治制度、体育、宗教对于时代之艺术的影响。更为深刻的是，在对这种影响的揭示中，丹纳不自觉地向我们指出了艺术在其时代中的真正地位。希腊人用诗来赞美英雄，缅怀祖先，祭奠神明，用诗来进行交流，以看戏的方式进行集会，以舞台为政治活动的会所，在辉煌的神殿中以歌唱与舞蹈的方式向神明致敬，用舞蹈来训练士兵，用歌唱来教育青年。正如丹纳所说：“在希腊人心目中，娱乐神明最好的场所莫如展览娇艳、俊美，所有表现健康和力量的姿势都发展到家的肉体。因此他们最庄严的赛会等于歌剧院的游行和芭蕾舞。”^②那是一个诗与歌唱与舞蹈的时代，时代造就了无数抒情诗人、悲剧作家、喜剧作家，无数作为领唱的祭司、作为领舞的将军、作为演说家与修辞家的政治家。每一位公民都沉浸在艺术活动中，他们要么是合唱团的成员，要么是舞蹈队的队员。每一次游行，每一个庆典，每一次集会，都是一次盛大的艺术节。无数的艺术活动造就了他们对健美的肉体的向往与热爱，因而运动场成为公民生活中最不可缺少的部分，健美的肉体又促成了他们的人体雕塑的繁荣。^③丹纳以丰富的史料向我们揭示了希腊人如何生活在“美的艺术”中，向我们揭示了艺术本身就是希腊人生活中的不可缺少的一部分，就是他们的生活方式。

① 塔塔科维奇：《西方美学概念史》，褚朔维译，学苑出版社，1990年，第108页。

② 丹纳：《艺术哲学》，傅雷译，安徽文艺出版社，1991年，第389页。

③ 以上部分详见丹纳：《艺术哲学》，傅雷译，安徽文艺出版社，1991年，第380~407页。

让我们再看一看荷马史诗，希腊的英雄们自己为自己削制锋利而挺拔的长矛，为自己制作坚固而华美的盾牌，制作精美的头盔与甲衣，为自己的车辕雕上装饰，为自己的葡萄搭上架子，为自己修建房屋。他们每一个人都是熟练的手工艺人，他们又是歌者、舞者、诗人和健美的运动员，技艺和美的艺术在他们的生活中本身是浑然一体的，对于他们而言，所有的生产实践本身都是一项艺术活动。因此，我们完全可以认为，对他们而言，根本没有必要单独提出一个脱离于技艺的“艺术”概念。艺术就是他们的生活与生产实践，就是他们在实践中所体现出的技艺。

这就是艺术即技艺这一朴素观念的本原，希腊人一方面以艺术的方式生活着，艺术融入到他们生活的每一个方面，另一方面艺术就是他们的生产实践，因而希腊人不会把艺术或者某些创造技艺作为一个外在于生产活动的、需要进行反思的对象。艺术即技艺这个观念也揭示了艺术在希腊人的社会生活中的崇高功用，崇高并不是指地位上的显赫，而是指力量——塑造人与创造时代面貌的力量。艺术如劳动者的技艺般，决定着一个民族的生产能力，也决定着他们的精神面貌，这是现代艺术这一个人化的行为所无法比拟的，这种力量也不是存放在博物馆中的艺术作品所能想象的。艺术并非为了创造审美对象，艺术品远远不止是审美对象，“艺术—技艺”深入到希腊人的全部社会生活中。它不仅仅生产着物质产品，解决着生活中的各种问题，从更深一层的角度来说，我们甚至可以说希腊人用他们的艺术（技艺）创造他们的世界，而那些伟大艺术作品则塑造着希腊人的历史性生活，开启着他们的精神世界。比如建筑艺术，当希腊人建造他们的神庙时，神庙使神与他们共在，建造神庙并不是为了展示自身的才智与力量，并不是建造一个观赏之物，而是建造起本民族的信仰，建造起本民族对神的崇敬，建造起对胜利的渴望、对灾祸的恐惧、对永恒的追求。对丰收果实的期盼，以及对自身使命的认同。建造神庙和他们在农田中播种庄稼、在海上捕鱼、在果园种上葡萄共同构成他们的存在，不同在于他们借建造神庙而收获我们在上面提到的一切，而这一切构成了他们的世界。这就是神庙这件艺术作品为他们开启出的世界，正是由于这件艺术作品，整个希腊社会生活在它的周围组织起来，整个社会因为它而充满意义，艺术作品并非为了审美，而是为了给自己的生活赋予意义。还有文学艺术作品，比如悲剧，并不仅仅是叙述一件事情或者抒发一种感情，而是一个民族的决断，正如海德格尔所说——“相同的情况也适合于语言作品。悲剧中并不表演和展示什么，而进行着新神反抗旧神的斗争。由于语言作品产生于民众的言语，因而它不是谈论这种斗争，而是改换着民众的言说，从而使得每个本质性的词语都从事着这种斗争并做出决断：什么是神圣，什么是凡俗；什么是伟大，什么是渺小；什么是勇敢，什么是怯懦；什么是高贵，什么是粗俗；什么是主人，什么是奴隶”^①。

但这一力量注定不会被顶礼膜拜，那创造历史的力量往往蕴含在最为普通、最不引人注目的生活之中，“艺术即技艺”这一朴素的命题也揭示出了艺术在希腊社会之价值体系中默默无闻的地位。当艺术家和工匠没有社会地位上的区别时，我们就

^① 海德格尔：《林中路》，孙国兴译，上海译文出版社，1997年，第27页。

可以推测出艺术在希腊社会生活价值体系中的地位。这也从一个角度说明，艺术在希腊时期是属于公众的，它向所有人开放自身。有一种观点认为，“在一种社会中，只要有教养的达官贵人的高贵的雅致、悠闲自得被视为唯一可贵的生活方式，为了糊口而运用自己技艺的任何一种类型或等级的‘艺术家’，如医生、雕刻家、木匠等，便注定要沦为卑下的阶层。决定一个人社会地位的，是为了自己的欢乐、自我完善而学习和工作，还是借助一种职业运用自己的才能以达到某些经济目的。如果选择第二条路，就被列入平民之列，而且同所有劳动人民一道，被驱出特权公民那种高贵和自由的娱乐之处”^①。这一看法是有道理的，它对于我们理解艺术究竟在希腊社会中处于什么样的地位很有启发。希腊文献中有很多地方表明艺术家不被认为是高贵的或高尚的，他们被视为匠人或手艺人，比如琉善就曾说：“假定你成为斐底亚斯或者波利克利塔斯（二者都是希腊时代著名的雕塑家），假定你创作出大量的杰作，那么大家都会崇拜你的艺术，但是，没有哪一个蠢人会希望和你一样，因为你总会被看作是匠人或手艺人，而他们也将会将你贬低成一个依靠自己的双手劳动来维持生计的人。”^②这在现在看来不可思议，但在一个可以靠奴隶的双手生活的时代里，用自己的双手生活当然不视为高贵。

艺术的功用与社会地位决定了艺术概念的内涵，除了“技艺”这一最为普通却又最具有力量的名称，再也没有更合适的词来表达希腊社会中艺术的内涵。这样一种艺术概念更多的是和手工艺的诸种性质结合起来，而不是和后世所说的“美的艺术”及其相关概念，如绘画、雕塑、建筑等中间概念相结合。后来我们所说的“美的艺术”对于希腊人来说，甚至不是艺术的一个成分。希腊人并没有把“美”和“艺术”相结合起来，从某种程度上说，他们并没有把二者区分开，唯当有区分，才会有结合。对于他们而言，所有的艺术（或者说所有的技艺），都可以达到和谐与完善，并以此令人愉悦，而这，就是希腊人观念中的“美”（Kalos）。既然所有的技艺都可以带来美，那就没有必要单独提出一个“美的艺术”，因此希腊人没有将艺术划分为“美的艺术”和“手工艺的艺术”，而是从生产实践的角度出发，根据它对体力劳动的依赖关系区分为自由的艺术和粗俗的艺术。这是最一般的划分，最被人们所接受的划分，自由的艺术包括音乐、数学、修辞、逻辑、天文等，而粗俗的艺术则包括雕塑、绘画、建筑、舞蹈等较费体力的且要利用某些材料的艺术。在这种区分的基础上又有了理论的艺术、实践的艺术与诗的艺术之分，前二者区分的标准还是费体力的和不费体力的，诗的艺术则是指作品保留下来的艺术，比如绘画、雕塑。决定这样一种朴素的区分的，是艺术即技艺这一观念，在这一观念的基础上还有一些其他的分类方式，主要有以下几种：第一种是智者学派的划分，他们区分了两种艺术范畴，即为功利目的而造就的艺术与为提供愉悦而造就的艺术。这实际上是以功利目的为标准对艺术进行的划分，这种划分在希腊时代和希腊化时期都得到了广泛的认可，并得到了发展和补充，比如希腊化时期的普鲁塔克就在有用的艺术与愉

① 吉尔伯特·库恩：《美学史》，夏乾丰译，上海译文出版社，1989年，第24页。

② 塔塔科维奇：《西方美学概念史》，褚朔维译，学苑出版社，1990年，第118~119页。