

西方美学史 第三卷

History of Western Aesthetics 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

第三卷

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	赵峰	
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

《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 再现、表现和呈现	2
第一节 再现	3
第二节 表现	30
第三节 呈现	51
第二章 优美	62
第一节 优美范畴概说	63
第二节 近代之前的优美观念	65
第三节 近代的优美范畴	73
第四节 德国古典时期与现代的优美范畴	79
第三章 崇高	89
第一节 崇高的起源	89
第二节 古典崇高:作为文章的风格	95
第三节 近代崇高:作为美学范畴的形成	99
第四节 崇高范畴的展开和完善	107
第五节 现代及后现代的崇高:面向存在	119

第四章	悲剧和悲剧性	136
第一节	古希腊的悲剧观	136
第二节	文艺复兴时期的悲剧观	139
第三节	古典主义的悲剧理论	148
第四节	启蒙运动时期的悲剧理论	154
第五节	德国古典美学的悲剧理论	158
第六节	唯意志主义的悲剧理论	166
第七节	批判现实主义的悲剧理论	171
第八节	马克思、恩格斯的悲剧理论	174
第九节	心理学派的悲剧理论	176
第十节	现代悲剧理论	180
第五章	喜剧和喜剧性	188
第一节	喜剧和喜剧性范畴概说	188
第二节	古希腊到文艺复兴时期的喜剧理论	191
第三节	十七、十八世纪的喜剧理论	194
第四节	德国古典美学的喜剧理论	201
第五节	十九世纪的喜剧理论	208
第六节	二十世纪的喜剧理论	217
第六章	古典与浪漫	245
第一节	古典和浪漫范畴概说	245
第二节	美学史上的古典与浪漫范畴	248
第三节	古典范畴的内涵	267
第四节	浪漫范畴的内涵	283
第七章	象征	299
第一节	象征范畴概说	300
第二节	古希腊:象征范畴的滥觞	305
第三节	中世纪:象征范畴的片面化	312
第四节	十八、十九世纪:象征范畴的特征化	318
第五节	二十世纪:象征范畴的多元化	327

第八章	丑	352
第一节	丑范畴概说	353
第二节	十九世纪之前的“丑”观念	354
第三节	十九世纪之后的“丑”范畴	359
第九章	荒诞	366
第一节	荒诞范畴概说	366
第二节	克尔凯戈尔的荒诞理论	369
第三节	加缪的荒诞学说	376
第四节	雅斯贝斯、海德格尔和萨特的荒诞思想	386
第十章	现代性和后现代性	395
第一节	现代性范畴概说	395
第二节	古典现代性	397
第三节	现代性批判	406
第四节	美学现代性	416
第五节	后现代性及其美学影响	429

小 引



我们在第一、二卷中分别对西方美学有关审美活动的八个哲学基础性范畴和八个主干范畴一一作了历史的梳理和描述。本卷我们将对另外十个（组）具体审美范畴作历史的勾勒。这十个（组）范畴分别是再现、表现和呈现，优美，崇高，悲剧与悲剧性，喜剧与喜剧性，古典与浪漫，象征，丑，荒诞，现代性与后现代性。

如前所述，本书是以审美活动为中心来梳理西方美学整个范畴系统的历史演变的。上述十个（组）范畴基本上属于审美活动在微观层面上的问题，是在审美活动中对象如何具体地向主体显现出来，以及关于审美和艺术活动的具体形态与风格问题。与第二卷相比，它们更进一步、更具体地体现审美活动的特殊性。在此，再现、表现和呈现既是要揭示审美主体在艺术创造活动中所遵循的基本原则和思维路向，又是要说明审美对象在审美活动中如何显现出来的方式方法问题。这两方面决定着审美活动的结果，对这一组（三个）范畴的历史性理解决定着审美对象应当是什么以及如何获得审美对象的问题；象征范畴实质上也是从另外一个角度对这个问题所做的回答。悲剧、喜剧、优美、崇高、丑与荒诞这些范畴，是西方人在西方文化背景下，在长期的审美实践活动基础上逐渐形成并积淀下来的相对稳定的最基本的审美形态，也是对这些审美形态的分类与规定。这些范畴本身又具有历史性的发展，不同时代的人们对它们有不同的规定与理解。古典与浪漫、现代性与后现代性则是对艺术以至审美活动的风格、样式和审美范式的描述，它们在美学史上都曾产生过重要的影响，并且还将继续发生影响。原则、方法、形态、风格和范式，这些都是艺术和审美活动的具体展开，也是美学理论所必须面对而无法回避的重要问题，所以它们理应在美学范畴中占有一席之地。

这样，本卷这十个（组）范畴加上前面两卷的，共二十六个（组）范畴，就以审美活动为中心建构起了整个西方美学学科的逻辑范畴系统的理论大厦。由此，从形而上的本源到形而下的具体形态，整个审美活动的各个方面和层次都以范畴的方式得以逻辑的揭示。

第一章 再现、表现和呈现

如前所述，再现（representation）、表现（expression）和呈现（presentation）既是要揭示审美主体在艺术创造活动中所遵循的基本原则和思维路向，又是要说明审美对象在审美活动中如何显现出来的方式方法问题。本章将对作为美学范畴的“再现”、“表现”和“呈现”分别进行历史的描述。

在对这一组美学范畴进行研究之前，有必要先确定它的研究范围，包括对美学材料的取舍、术语的运用和对相关概念进行辨析。

根据《中国大百科全书·哲学 I》的解释，关于范畴有三点必须确定：1. 范畴是对感性经验和理性知识（概念）进行理性化和再理性化后呈现出来的定型的逻辑形式；2. 范畴有着丰富的内涵，有时不同的内涵之间可能会差别很大，甚至相反；3. 范畴的历史表现形态是多样的，是由多个概念（狭义上的）组成的一个系统。^①既然如此，在研究美学范畴时，就必须意识到美学范畴有一个演变进化的过程。相同的思想在不同的历史阶段和不同的发展阶段上，会以不同的名称、概念出现。而同一名称之下，又会产生不同的，甚至是对立的意义。如“再现”这个范畴在历史上更多地是以“模仿”的概念出现的，有时人们甚至将两个词等同使用。而“呈现”这个范畴包含了“显现”、“敞开”、“澄明”等概念。如果仅仅局限于现在已经定型的范畴的名称上，就必然不能透彻了解该范畴的历史演变过程和穷尽它的所有内涵。所以，对范畴的研究就包含了范畴思想的演化历程和范畴名称的演化历程两方面。基于此，本文在论述“再现”时，就不再仅仅局限于在“再现”这个名称下

① 范畴是“反映事物本质属性和普遍联系的基本概念，人类理性思维的逻辑形式”。“在认识过程中，范畴使知觉、经验、知识条理化，通过范畴的作用，主体在思维中逼近、复制客体，使认识经过实践检验而走向客观真理。”“任何范畴都是包含诸种要素的概念系统，范畴的本质表现在构成它的各个要素之间的关系结构中。”见《中国大百科全书·哲学 I》，中国大百科全书出版社，1987年，第200页。

的美学思想，而是以它的核心概念“模仿”为主要研究对象。对“呈现”的论述也是在它的几个相关概念中展开的。

第一节 再现

作为一个美学范畴，再现、表现和呈现都涉及主体和客体之间的相互关系。

由于价值立场和取向不同，而展现为不同的内涵。

就再现而言，它的着眼点在于客体（自然、世界）。客体是中心，是本质，而主体是对客体被动的反映。这里涉及再现的对象、再现物和从事再现的人（艺术家）三个因素及其相互之间的关系，也即美的真实性问题、美的主观和客观的关系问题。当我们说再现时，也就意味着我们将关注点聚焦于客体对象，它决定着我们再现的内容、价值和意义。与客体对象符合一致，决定了再现物存在的正当性。这时，再现仅仅是作为客体对象的承载者而获得了存在的理由，而艺术家的使命也局限于从事再现的活动。

从古希腊产生开始，模仿说就显示出它强大的生命力，成为美学理论中的一个重要概念，一直延续到现在。但在不同的语境中，随着观念的转变和理论的变迁，模仿说的内涵也不断发生着变化，正如鲍桑葵所言：“古代美学理论中的‘模仿’一词与其说是同艺术独创性相对立，不如说是同工业制作相对立，因此，在含义上可以有很大的变化和扩大。”^①

波兰的美学家和文艺理论家塔塔科维兹在《西方美学概念史》中专门梳理了模仿的概念。根据他的观点，从公元前5世纪到公元18世纪，模仿理论的发展至少经历了六个阶段：艺术模仿现实的观念始于希腊的古典时代，以柏拉图和亚里士多德为代表；希腊化时期获得人们的普遍认同；中世纪模仿理论被神学所统括，主要由托马斯·阿奎那的亚里士多德学派继续；到了文艺复兴，模仿理论进入新的繁荣期，并获得了明确的表述；17世纪，古典主义把模仿理论扩大化，也导致了它的衰亡；18世纪，模仿理论达到了最极端化的形式，模仿成为所有艺术的普遍属性，不再仅仅是“模仿的”艺术的性质。^②

模仿理论在术语和论题上都有变化。模仿说批评常用的术语有反映、表现、摹写、复制、再现或映现。范围上，模仿从模仿的艺术扩展到了非模仿的艺术（绘画到建筑），最后扩展到所有的艺术。形态上，作为一种对事物实际状态的说明，这种理论产生于希腊，后来产生了艺术利用自然的看法，再后来艺术（包括诗）要完成任务，必须模仿自然。

一、模仿说的产生

名词 *mimos*（复数 *mimoi*）的词源不详，至少在荷马和赫西俄德的作品中找不到

^① 鲍桑葵：《美学史》，张今译，商务印书馆，1985年，第19页。

^② 沃拉德斯拉维·塔塔科维兹：《西方美学概念史》，褚朔维译，学苑出版社，1990年，第374页。

mimos 或它的派生词。由 mimos 先派生出动词 mimeisthai, 后又有了名词 mimēsis 和 mimēma。模仿在希腊文中是“μιμῶσις”, 在拉丁文中是“imitatio”。它们是同一个术语。根据塔塔科维兹的观点, “μιμῶσις”这个词最初的含义与巫师所表演的祭祀节日舞蹈、音乐与唱歌有关, 是指对内在现实的表现, 并不具有后来的对外在现实的再造这一含义。

毕达哥拉斯学派从“数是世界的本源”这一基本哲学立场出发, 认为数的规则是统治世界的原则, 世界就是对数所体现出来的和谐与秩序的模仿。模仿意味着表现内在“性格”, 其主要领域就是音乐。

与宣称人是模仿的动物的赫拉克利特一样, 德谟克利特早就认识到艺术模仿自然, 而且, 他使用了 mimesis 一词。这时, 模仿不再是指祭祀活动中三位一体的舞蹈所具有的含义, 而是指在动作方法上追随自然。在德谟克利特看来, 模仿意味着以自然的天工为榜样, 且这适用于所有艺术, 不仅指模仿艺术。他的模仿概念还仅仅是指对自然功能方式的模仿。

公元前五世纪, 苏格拉底在追问了绘画和雕塑与其他艺术的区别后, 提出模仿是对事物现象的抄录, 这正是绘画与雕塑的基本功能。模仿即对外在现实的抄录, 意味着摹本必须忠实地再现蓝本, 蓝本的存在样态决定了摹本的性状。苏格拉底同时也意识到, 绘画再现所看到的事物时, “从许多人物形象中把那些最美的部分提炼出来, 从而使所创造的整个形象显得极其美丽”。^① 这时的模仿概念虽然已摆脱了祭奠仪式的神秘色彩, 显露出现实的清新气息, 但仍然停留在机械、被动的原样照抄上。

在希腊人的观念中, 世界是一元的, 神不是只在现实事物上显现的神秘的无形力量, 而是存在于一切现实事物之中。这种万物同质的观念使希腊时期的艺术和美的真实性只依赖现实本身, 与超现实的象征无关。鲍桑葵明确指出, 这一阶段的“艺术和美的本质不在于它们同普通感官知觉对象背后的一种看不见的实在具有象征关系, 而仅仅在于它们同普通感官知觉对象具有模仿关系”。^② 模仿活动必然涉及两个方面: 被再现的对象和再现的对象。希腊思想的一元论使艺术再现同日常生活的现实在种类和目的上没有区别, 因此, 现实真实性决定了艺术的真实性, 反之, 艺术的审美形象的性质也就是现实事物的性质。在此思想影响下, 希腊人对美的分析只集中于美的形式因素, 也即被再现的对象本身, 对进行再现活动的想象性创造行为则并不关注。这时, “人们普遍的印象倒觉得这个美的世界是模仿性的再现, 而不是解释性的独创”。^③ 所以, 在再现事物形象这一点上, 模仿成为统括一切艺术的

① 色诺芬:《回忆苏格拉底》, 吴永泉译, 商务印书馆, 1984年, 第三卷, 第十章, 第120页。苏格拉底的思想主要被记录于色诺芬的《回忆苏格拉底》和柏拉图著作的对话中。据普遍的观点, 柏拉图著作中的对话主要体现了他本人的思想, 而色诺芬的《回忆苏格拉底》则更真实地记录了苏格拉底的思想。所以, 此处论述苏格拉底的美学观点时, 只采用色诺芬的《回忆苏格拉底》。

② 鲍桑葵:《美学史》, 张今译, 商务印书馆, 1985年, 第25页。

③ 鲍桑葵:《美学史》, 张今译, 商务印书馆, 1985年, 第18页。

审美范畴。^①即使柏拉图用理念世界与物质现实对立的二元论思想观照模仿，也未摆脱艺术再现现实事物的形象这一根本观点。他对艺术的批评和否定正是建基于此基础之上的。模仿这个词的基本含义也正契合了这种单向地侧重于现实世界的指向，美国的艺术理论家布洛克通过对模仿与相似的比较表明了这一点：“‘相似’是双向的或相互的，模仿却是单向的或仅指一方对另一方而言。换句话说，‘相似’是一种‘对称关系’，模仿则是一种非对称关系。……模仿的目的只有一个：使其看上去与我们日常生活中在周围看到的普通事物——椅子、桌子、树、石头等——完全相似。”^②

与现实相关的模仿论为柏拉图和亚里士多德所承认，并基于各自的立场进行了不同的理论演绎。从此，这一概念进入哲学领域并被广泛接受，开始表示外在世界的再造。

（一）柏拉图

古典时期的希腊艺术把自然形式看成是最完美的形式，把有机体的比例看成是最和谐的比例的美学的成分。这时的美学观念发生了变化：从本来的样子到显现的样子，是从对客观形式的描绘向对艺术家关于事物的主观印象的描绘的转折，是由追求美的形式本身向追求由于符合人类视觉的状况而显出美的形式的转折。在古希腊人对模仿的三重含义中，从在舞蹈和音乐中模仿到在建筑和纺织中模仿，再到在绘画和文学中的对外表的模仿，模仿理论彻底摆脱了原初的宗教意蕴，成为对艺术实践的一种理论总结和对美的本质的表述。

通过柏拉图，模仿开始意味着在诗歌、绘画和雕塑中对外部事物的模仿。如果说毕达哥拉斯学派是在照原样再现的意义上理解模仿，德谟克利特是在遵循自然的意义上理解模仿的话，那么，只有柏拉图是在临摹者模仿原型的意义上去理解模仿的。

柏拉图对模仿理论的贡献是通过他阐述反对模仿的理由实现的，正如鲍桑葵断言的那样，柏拉图的模仿观“就是用明确的形而上学的方式阐述出来的模仿说”。^③他对模仿的理解包含了古典时期关于模仿的所有观念：他继承了把模仿应用于音乐和舞蹈的习惯做法，同时也把它用于性格和情感的再现，另外，还表示事物的外表

① 参见鲍桑葵的分析：“因此，我们将会发现，希腊人的真正的审美分析只施及于希腊美中最形式的因素。关于它的激情，它对人的意义以及它那普遍事物的风格，则遭到非审美的批判界的非难，并且促使人们把全部艺术表现都归在名实不符的‘模仿’名目下。”鲍桑葵：《美学史》，张今译，商务印书馆，1985年，第22页。

② H. G. 布洛克：《美学新解》，滕守尧译，辽宁人民出版社，1987年，第42页。

③ 鲍桑葵：《美学史》，张今译，商务印书馆，1985年，第37页。

的再现。“模仿”几乎出现在柏拉图所有重要的著作里。^①在柏拉图看来，真、善、美统一于作为世界本源的理念之中，而现实世界只是理念的摹本和幻象。这种在感性的现实世界之外设立一个抽象的理念世界的做法，使存在与存在者在此二元对立中发生断裂，存在被从现实事物即存在者中剥离出来，置身于遥不可及的理念世界。理念世界只有一个，且是我们无法把握的；手艺人制造的现实世界的东西是对理念这个真实体的模仿，虽然模仿“在表面上像能制造一切事物”，但“它只取每件事物的一小部分，而那一小部分还只是一种影象”，“所以模仿和真实体隔得很远”。^②它“不是实体，只是近似真实体的东西”；^③而艺术对作为理念的残缺表现的现象界进行再模仿，就只能是影子的影子、模仿的模仿，和真理“隔着三层”了。^④

从模仿的本质就是对现实形象的模仿这一观念出发，柏拉图把艺术分为运用对象、制造对象和再现对象三类，他把制造形象和幻象的“模仿艺术”同那些“制造真实事物”的模仿艺术加以对比。《智者篇》中把艺术划分为产生真实事物和只产生形象两种。后一种又分为在描绘事物的过程中保留它们应有的比例和色彩，与改变它们（此类不是由模仿物而是由幻觉构成）。柏拉图认为，模仿产生的是幻觉。比起现实世界来，艺术在运用模仿的方法时离真理渐行渐远。“从荷马起，一切诗人都只是模仿者，无论是模仿德行，或是模仿他们所写的一切题材，都只得到影象，并不会抓住真理。”^⑤

不仅如此，艺术家为讨好观众，只再现出人性中脆弱的情欲部分，使之脱离理智的控制而恣意放纵，从而破坏了人性的平衡，使人沦落为受情欲支配的奴隶。“模仿诗人既然要讨好群众，显然就不会费心思来模仿人性中理性的部分，他的艺术也就不求满足这个理性的部分了；他会看重容易激动情感的和容易变动的性格，因为它最便于模仿。”^⑥所以，以模仿为本质的艺术不仅不能达到真理，而且还纵容人性中罪恶的情欲。背负着这两条罪名的艺术家当然被柏拉图毫不留情地赶出了理想国。正是艺术的虚幻性和煽情性促使柏拉图对艺术作了一个否定性的描述。而这一切的罪魁祸首就是模仿。

于是，柏拉图第一次使模仿这个古老的术语具备了新的用法。在柏拉图之前，

① “据亚里士多德说，毕达哥拉斯学派确实把数看作是万物的本源，万物都是这个本源的‘模仿品’。亚里士多德接着说，后来，柏拉图又用‘参加’一词代替了‘模仿’一词；意思是说，万物是靠了参加抽象概念而存在的，并不是抽象概念的再现。这就说明了，‘模仿’一词可以被人们加以多么大胆の利用，但也说明了，柏拉图对‘模仿’一词，整个来说是倾向于作比较严格的使用的。”鲍桑葵：《美学史》，张今译，商务印书馆，1985年，第62页。参见亚里士多德：《形而上学》，吴寿彭译，商务印书馆，1959年，第17页：“毕达哥拉斯学派说：事物之存在，‘效’于‘数’；柏拉图更其名而别为之说曰：事物之存在，‘参’于‘意式’。”

② 柏拉图：《文艺对话集》，朱光潜译，人民文学出版社，1963年，第72页。

③ 柏拉图：《文艺对话集》，朱光潜译，人民文学出版社，1963年，第69页。

④ 柏拉图：《理想国》，郭斌和等译，商务印书馆，1986年，卷十。

⑤ 柏拉图：《文艺对话集》，朱光潜译，人民文学出版社，1963年，第76页。

⑥ 柏拉图：《文艺对话录》，朱光潜译，人民文学出版社，1963年，第84页。

虽然艺术模仿或再现现实的概念早已有之，但内涵上则更多地倾向于表现。我们很难找到明确论述艺术再现现实的材料。而且，用来表示通过艺术再现的术语也是不固定的。苏格拉底在其谈话中就使用了不同的术语。其中有些很接近模仿一词，但他从未直接使用过它。柏拉图则大量地使用了 *mimēsthai* 这个词。从意义上讲，那时的希腊人用模仿这个词表示性格的表现和一个角色的行动，而不是对现实的模仿。从应用范围上讲，模仿一词是用来描绘与僧侣的祭祀活动相联系的音乐和舞蹈，并不用来描述视觉艺术。德谟克利特和赫拉克利特学派用这个词表示“遵循自然”，但仅仅停留在动作功能的模仿上，而不是在重视事物的外表的意义上。而柏拉图则把这个术语扩大，也包含了其他的艺术。比如在《理想国》中“模仿的”诗歌限制在诗人隐藏自己，用旁人名义说话的悲剧和喜剧里。但在《法律篇》中，这个术语已扩大到包括史诗的范围。最后，几乎囊括了绘画、雕塑与诗的艺术。

从《理想国》卷十开始，艺术即现实的模仿的概念更加极端，认为模仿就是对外在世界的一种被动的、忠实的抄录。柏拉图的观点近似于19世纪自然主义的观点。他的理论是描述性的而不是规范性的，他不赞成对现实的模仿，因为模仿不是通向真理的正确道路。

（二）亚里士多德

在亚里士多德的理论中，模仿成为主导性的概念。无论柏拉图还是亚里士多德，都将艺术模仿归之于制造形象的技艺名下，与制造物品的技艺对立，而不是与艺术的独创性对立。亚里士多德明确指出：“一般地说，技术活动一是完成自然所不能实现的东西，另一是模仿自然。”^①但亚里士多德的模仿理论是在反驳柏拉图关于模仿是被动抄袭的错误观念的基础上确立的：

首先，亚里士多德坚持认为，艺术家借助模仿所表现的现实既可能如现实一样，也可能超越现实。

柏拉图的理念的根本错误在于割断了存在与存在者的统一性，否认了普遍概念与个别事物的必然联系。所以，模仿事物的外在现象就意味着无法触及本质。而亚里士多德从特殊和普遍的辩证关系入手，强调普遍本质体现在具体现象之中，艺术所模仿的现象是完全能够体现出本质的。由此，现象与本质、形式与内容的传统表征方式才摆脱了分裂的张力而重新具有了合理性，艺术对现实的模仿也具有了真实性。

亚里士多德列举了模仿的三种方式：“既然诗人和画家或其他形象的制作者一样，是个模仿者，那么，在任何时候，他都必须从如下三者中选取模仿对象：（一）过去或当今的事，（二）传说或设想中的事，（三）应该是这样或那样的事。”^②第一种是按照自然事物本来的样子去模仿；第二种是按照自然事物为人们所说的样子去模仿；第三种是按照自然事物应当有的样子去模仿。亚里士多德更倾向于按照应然的方式去模仿。

① 亚里士多德：《物理学》，张竹明译，商务印书馆，1982年，第63页。

② 亚里士多德：《诗学》，陈中梅译注，商务印书馆，1996年，第177页。

艺术是对现实的模仿，在继承古希腊的这一传统观念上，亚里士多德与柏拉图并无二致。但模仿不是忠实的抄录而是向现实的自由迈进。这一思想导致了亚里士多德与柏拉图虽从同一前提出发却走向了完全不同的道路。在柏拉图看来，艺术家就是神灵借以凭附的媒介，他本身不具有任何创造性，是代神说话的工具，由他制作的艺术品也是对自然世界的被动再现。而且由于艺术家视野的局限性，注定了这种再现是片面的、虚假的。亚里士多德却认为，现象和本质是辩证的统一体，模仿在再现现象的同时也就触及了本质。艺术家“应该对原型有所加工”，^① 用自己的方式表现现实。模仿的本质就在于通过个别表现普遍，通过特殊表现一般。它不仅仅再现了自然世界的表面现象，而且还揭示出了社会生活的本质规律。“做诗的需要，作品应高于原型，以及一般人的观点。就做诗的需要而言，一件不可能发生但却可信的事，比一件可能发生但却不可信的事更为可取。”^② 所以，模仿不必局限于表面现象的细枝末节，它能够而且应该达到事物一般的、典型的和本质的特征，使事物呈现出它们能够而且应当是的样子，模仿使事物比本身更美。“既然悲剧模仿比我们好的人，诗人就应向优秀的肖像画家学习。他们画出了原型特有的形貌，在求得相似的同时，把肖像画得比人更美。”^③ 从此，模仿从“毕肖”感官实在的束缚中解脱出来，具有了理想化的功能。

其次，模仿源于人的天性，所以，模仿并不是诱发低俗情欲的卑劣手段，专事模仿的艺术也不是无关宏旨的存在，它们都是人性的需要。

柏拉图认为，在知、情、意这三个人性的组成部分中，情欲最易模仿，也最易打动人。无知的诗人为了省力又讨好观众，自然去模仿情欲的部分。艺术挑动了情欲，使人性脱离理性的控制而丧失平衡，不仅对青年人绝对不宜，对所有人都是有害的。对柏拉图来说，模仿就是一种达成目的的工具。亚里士多德则是这样分析艺术快感产生的原因的：“作为一个整体，诗艺的产生似乎有两个原因，都与人的天性有关。首先，从孩提时候起人就有模仿的本能。人和动物的一个区别就在于人最善模仿，并通过模仿获得了最初的知识。其次，每个人都能从模仿的成果中得到快感。”^④ 模仿是所有人都天生具备的能力。作为模仿成果的艺术在满足人的本能需求的同时，还使人获得了知识。这样，模仿不仅是包括绘画、雕塑、诗歌和部分音乐在内的模仿艺术的手段，同时也是它们的目的。艺术家不仅是为了创造美的作品而模仿自然，其目的本身就是模仿。亚里士多德赋予了模仿生理和心理的基础，而使它拥有了存在的正当性。

把模仿归结为人天生就有的本能，模仿不再是产生幻觉的元凶，而是获得知识的必然过程；不再是达至外部世界的媒介物，而本身就是中心。从工具到本能，从手段到目的，从制造幻象到获取知识，亚里士多德极大地提升了模仿的地位。

① 亚里士多德：《诗学》，陈中梅译注，商务印书馆，1996年，第180页。

② 亚里士多德：《诗学》，陈中梅译注，商务印书馆，1996年，第180页。

③ 亚里士多德：《诗学》，陈中梅译注，商务印书馆，1996年，第113页。

④ 亚里士多德：《诗学》，陈中梅译注，商务印书馆，1996年，第47页。

第三，模仿的对象不是如柏拉图所认为的在自然界中的存在，而是还包括了人生社会；不是特殊的事物和事件，而是这些具体事件的构成与和谐。

既然艺术必须通过模仿实现对自然的表現，同时这种模仿行为本身也满足了人性的需求，那么，模仿就成为了艺术的本质。借助模仿概念，亚里士多德从模仿的媒介、对象和方式三个方面对艺术进行了划分，并对个别艺术进行了定义，如关于悲剧的定义：“悲剧是对一个严肃、完整、有一定长度的行动的模仿，它的媒介是经过‘装饰’的语言，以不同的形式分别被用于剧的不同部分，它的模仿方式是借助人物的行动，而不是叙述，通过引发怜悯和恐惧使这些情感得到疏泄。”^①在悲剧的定义中，模仿的范围越过自然界进入了人生社会。如果说苏格拉底第一次把哲学的目光锁定在人类社会生活的话，亚里士多德则明确地将作为美学范畴的模仿纳入了人生之中。

在悲剧的模仿中，事件的组合是成分中最重要的，因为悲剧模仿的不是人，而是行动和生活。不论是模仿自然界还是模仿社会生活，艺术的着眼点都不在于具体的现象和特殊的事物，而在于事件和现象所组成的体现本质的整体。所以，艺术家在模仿的行为中，不必拘泥于可见的现实，他可以而且应该根据表现本质的需要去再现现实中不可能的事物，只要这个事物对模仿的目标来说是必然的。艺术家在此获得了自由发挥的空间，他们不再是没有灵魂的抄袭者，而是主动的创造者。虽然他们的名称仍然是模仿者。“以上所述表明，用模仿造就了诗人，而诗人的模仿对象是行动的观点来衡量，与其说诗人应是格律文的制作者，倒不如说应是情节的编制者。即使偶然写了过去发生的事，他仍然是位诗人，因为没有理由否认，在过去的往事中，有些事情的发生是符合可然性〔和可能发生〕的——正因为这样，他才是这些事件的编制者。”^②

模仿的对象不再只属于自然界，也包括了社会生活；艺术品中重要的不是艺术家模仿的特殊对象，而是他用这些特殊对象所形成的新的整体。在亚里士多德那里，模仿的范围比以前扩大了。

最后，模仿的本质决定了艺术的本质：诗比历史更深刻。

亚里士多德认为：“诗人的职责不在于描述已经发生的事，而在于描述可能发生的事，即根据可然或必然的原则可能发生的事。历史学家和诗人的区别不在于是否用格律文写作（希罗多德的作品可以被改写成格律文，但仍然是一种历史，用不用格律不会改变这一点），而在于前者记述已经发生的事，后者描述可能发生的事。所以，诗是一种比历史更富哲学性、更严肃的艺术，因为诗倾向于表现带普遍性的事，而历史却倾向于记载具体事件。”^③当艺术中的再现不再完全受制于特定的感官现实时，它的意义和价值也就随之摆脱了对再现的形象的依赖，从外部现实转向内在意蕴。如果说外部现实是属于自然而外在于艺术的话，内在意蕴则是艺术再现中所独

① 亚里士多德：《诗学》，陈中梅译注，商务印书馆，1996年，第63页。

② 亚里士多德：《诗学》，陈中梅译注，商务印书馆，1996年，第82页。

③ 亚里士多德：《诗学》，陈中梅译注，商务印书馆，1996年，第81页。

有的。在此意义上讲，模仿具有了自身的独立性。

模仿借以确立自身的这种严肃性和哲理意味源自它能够超出实存的范围而进入可能的领域。艺术再现可能发生的事也就意味着艺术有自己的独立性，它不是亦步亦趋地跟在自然后面的奴隶，也不是对自然机械、被动地反映。艺术不是虚假幻觉的制造者，而是本质真实的承载者。艺术可以根据需要对现实进行改造，用自然无法达到的东西去补充自然，最后源于自然而又高于自然。对亚里士多德而言，艺术不仅是对现实的再现，而且是一种自由的再现。柏拉图只考虑了第一方面的意义，亚里士多德则同时关注到两方面的意义。后来的自然主义正是在柏拉图的意义上将模仿的观念推向了极致，而现实主义在亚里多德的意义发展出了典型的观念。

通过以上分析可以看出，亚里士多德所说的模仿是指：以普遍的、和谐的与令人愉快的方式自由地描绘、表现生活，用现实提供的材料对生活进行再创造，在与自然现实的区别中，模仿具有自己的特点和功能。模仿源于人的本性这一定位，使模仿艺术不仅从其他艺术中分离出来，而且也从道德和真实的束缚中解脱出来，成为自主的存在。在亚里士多德的影响下，模仿理论在许多世纪里更多地涉及诗而不涉及视觉艺术。对他来说，模仿首先是对人的活动的模仿；然而，必须强调的是，亚里士多德对模仿理论的发挥从未脱离过古希腊的传统观点，即模仿、艺术和自然的天然联系。虽然模仿允许创造，但最终还是离不开自然，艺术和自然有相似性。模仿是对自然和人生的再现，由此，模仿才达到完善。

（三）普罗丁

普罗丁是新柏拉图学派的著名代表。他站在古代和中世纪的交界处，使美学沿着另外的方向发展。

普罗丁的哲学思想建立在柏拉图的基础之上，把柏拉图的“理念”改造成“太一”，它是真善美三位一体的纯粹精神。正如太阳辐射光辉于万物一样，太一流溢出理性，理性流溢出灵魂，由灵魂最后流溢出物质世界。太一在流溢的过程中逐渐被削弱，所以每一阶段都比前一阶段具有更少的本质。除了物质之外，由太一放射出来的每个层次都有回归作为神的太一的倾向。就灵魂而言，神是它的家园，它渴望与神的重新结合；但由于肉体的屏障，灵魂又处在与神的分离状态中。因此，灵魂只有静观默想，反视收听，才能达到重返神之家园的迷狂境界，再一次体验到绝对善和绝对美。

美是神的性质，但物质世界由于分得了太一的光辉，所以也具有美的性质。根据分得神性的多少，普罗丁将艺术依次分成了五类，^①用来感受不同等级美的感官也不一样。对最低级的物体美仅靠感性感官的接触就可以达到，但对解去物质负累的纯粹理式之美则只有借助纯粹心灵或理性才能观照。这样，普罗丁在肯定物质世界的美和强调物质之美来源于神的同时，就把艺术置于了此岸世界与彼岸世界之间。

^① 这五类分别是：1. 生产物理对象的艺术，如建筑；2. 辅助自然的艺术，如医学；3. 模仿自然的艺术，如绘画；4. 改进或修饰人类行为的艺术，如政治学、修辞学；5. 纯理智的艺术，如几何学。