

西方文艺理论译丛

# 美学史

[美]凯·埃·吉尔伯特 著  
[联邦德国]赫·库恩

上卷

上海译文出版社

XIFANG WENYI  
LILUN YICONG

B83-09  
10-18  
1

西方文艺理论译丛

# 美学史

[美] 凯·埃·吉尔伯特 著  
[联邦德国] 赫·库恩  
夏乾丰 译



卷

10/11  
期



S018598G

上海译文出版社

## 译 本 序

马克思、恩格斯曾说：任何科学都是历史的科学。美学自然也不例外。我们要了解美学是怎样产生和形成的，它所研究的对象和范围，固然必须要有历史的观点，从历史上来加以探讨和总结：就是我们要了解某一个美学家以及他所宣传的某一种美学思想和理论，离开了历史的分析，我们也只能够得到一些抽象的概念，而不能具体地感受到它们那在历史上富有现实内容的真实的生命。人类的确是在不断地进行新的创造的过程中前进，旧的东西不断地消失，新的东西不断地诞生，因而历史上从来没有任何永恒不变的东西。但是，人总是人，人总是站在前人的肩膀上来和现实发生关系，来进行新的创造，这样，人又总是离不开历史的传统，总是在不断地重复着前人已经探讨过的问题。就拿美学来说，一些基本的概念和命题，如什么是美等等，不是从古到今，都在反复地出现，并在新的情况下以新的形式来进行新的探讨吗？因此，太阳底下固然没有永恒不变的东西，但太阳底下也并没有绝对全新的东西。所谓新与旧，是相对而言的，比较而言的。不仅这样，而且离开了旧，也就无所谓新。“温故而知新”，这就说明了，只有“温故”，才能“知新”。鲍申葵说：“美学思想……当其最富有历史性的时候，就常常最富有生命力。”吉尔伯特与库恩合写的《美学史》，特别把这句话引出来，放在全书的扉页，可见他们是怎样重视美学思想的“历史性”了。

吉尔伯特与库恩合写的《美学史》，早在六十年代，我就曾经

看到过这本书，并且读过其中的某些章节。当时，我就感到这部书内容丰富，历史感强。它旁征博引，论证细致，旁的地方看不到的一些有关西方美学史的历史资料，从它这里却可以看到不少。因此，我曾产生过一个愿望，希望有人能把它翻译成中文。但是，十年浩劫一来，莫说翻译，连这本书的名字也从脑海中被“查封”走了。“四人帮”粉碎以后，尤其是三中全会以后，拨乱反正，百废俱兴，美学又重新引起了人们的注意。一方面，广大青年从“四人帮”所造成的精神摧残中，重新追求人生的价值，其中包括美的价值，因而爱上了美学；另一方面，党中央为了恢复革命的传统，从根本上转变被“四人帮”破坏了的社会风气，大力提倡精神文明的建设，提倡“五讲四美”，更是大大地推动和促进了美学的发展。就是在这样一种客观形势的下面，出现了一股前所未有的美学热潮。这对我国美学工作者来说，应当说是一件大好事。然而，美学的研究既不能满足于一时的热情，更不能满足于一些零星的感受和意见，它需要深入的研究，需要沉潜的思索。这就需要美学研究工作者和爱好者，不仅要了解当前美学问题的讨论，而且要进一步探本求源，从美学的历史发展中来探寻各种美学问题的来龙去脉。正因为这样，所以这次美学热潮的到来，就很明显地具备了为五六十年代美学讨论时所没有具备的特点，这就是研究性的加强。所谓研究性加强，主要是指美学的研究，向着下列的几个方向发展：（1）马克思主义经典著作的研究和学习，如对《1844年经济学—哲学手稿》的研究和学习；（2）对各部门艺术美学特征的研究；（3）对中国古代美学思想的研究；（4）对西方美学思想的研究。后两个方面，都是指的美学史。由于美学这门学科，是从西方输入进来的，因此，比较起来，中国古代美学思想史的研究，要更为薄弱些。但是，这并不等于说，西方美学思想史的研究就已经足够了。不！和形势的需要

以及美学研究深入的需要比较起来，我们对西方美学史的研究，也仍然非常落后。目前除了朱光潜先生的《西方美学史》之外，我们再找不出第二本这方面的历史著作。西方有大量的美学史著作，但除了薄薄的一本《近代美学史评述》外，差不多一本都没有翻译和介绍过来。在这种情况下，我们要深入开展美学的研究，怎能不受到极大的局限呢？不说旁的，就是吉尔伯特与库恩所说的“美学术语”，我们往往都不能从它们的本源和历史发展中来理解，而是望文生义，凭借我们自己的一些感受来理解。这样，怎么会不“差之毫厘，失之千里”呢？

就在这时，夏乾丰同志翻译完了吉尔伯特与库恩二人合著的《美学史》。当他把高达一尺的译稿送到我手里，我抚摸着这些凝聚着他多年心血的译稿，真是又惊奇，又欣喜。惊奇的是，他并不是一个空闲的人，居然能够在繁忙的工作之余，译完这样一部卷帙繁多的大部头著作，不能不说是非常难能可贵。欣喜的，则是我过去一度希望有人能把这部书翻译出来的愿望，竟然变成了现实。这对我国美学研究的工作，将会提供多少方便，提供多少有益的借鉴和资料！由是欣然命笔，为文加以介绍。

吉尔伯特女士，是美国罗得岛新港人，生于1866年，死于1952年。她曾在布朗大学取得学士学位，在康乃尔大学取得博士学位，以后在杜克大学担任哲学教授。在她死之前，曾对《美学史》的第二版，单独作过较多的修订和增补。库恩则是德国卢本人，先在美国查佩尔·希尔大学、阿特兰大大学任教，后来又在德国埃尔兰根大学和慕尼黑大学担任哲学教授。他们两人都各写了不少著作，吉尔伯特女士写的主要有：《近代美学研究》（1927年），《美学研究：建筑与诗》（1952年）等。库恩写的主要有：《艺术的文化职能》（1931年）、《苏格拉底》（1934年）、《美学书简》（1966年）等。他们二人合写的《美学史》于1939年出

版后，立刻使他们成了名。吉尔伯特还曾当选为美国美学学会的会长。乔治·波阿斯(G. Boas)谈到吉尔伯特时，说：“她与库恩合写的《美学史》，一夜之间就变成了经典著作。这不仅因为它叙述的清晰，而且因为它那广博的无所不包的内容。”

的确，这部书的主要特点，是知识广博，内容丰富。这可以从三个方面来看：第一，它所写的时间比较长，从希腊美学开始，一直写到二十世纪四十年代。这在我国目前所看到的西方美学史著作中，是包含的历史时期最长的一部。第二，人物和流派，写得特别多。主要的人物和流派，固然写了进去；次要的人物和流派，差不多也都一一写了进去。一些不甚知名的人物，则在叙述的过程中也介绍了一些出来。第三，涉及的面较广。谈到每一个时代的美学思想时，常常能够联系当时各方面的社会情况、生活习惯以及文学艺术的创作等，来加以详分缕析。这样，美学思想的历史就与整个人类文化生活的历史联系起来，我们读了之后，能够得到多方面的知识。

其次，这本书的第二个特点，是历史感强。在《序言》中，作者引到达·芬奇的话，说：“凡能够到源头去取泉水的人，决不喝壶中之水。”从而作者表明，他们写这部书的目的，是要引导“求知欲十分旺盛的人到源头去”。因此，他们不满足于仅仅“弄懂了某个人或某些人关于美学问题的观点”，他们要直接和历史文献对话，他们要“倾听历史的声音”。因为这样，所以这部《美学史》，不仅充满了丰富的有关美学的历史知识，而且能够指出一些美学观念是怎样在错综复杂的历史情况中发展起来的。例如自然美的观念，一般似乎都认为是在浪漫主义运动之后方才发展起来的，但本书却指出早在公元前三世纪的斯多葛派就已经注意到了自然美了。罗马时代对自然美有了更多的阐述。又例如文艺是“镜子”的说法，一般都强调是文艺复兴时代

提出来的,但本书却指出:早在中世纪时,已经有了“镜子”的讲法,不过那时把自然和《圣经》看成是“镜子”。自然是活的书,《圣经》是写的书,二者都是“最高智慧的神秘的镜子”。到了文艺复兴时代,“镜子”取得了新的意义,它所反映的不再是神的秘密,而是日常生活与自然了。而这些美学观念,它们的发展也不是一下子兴起,一下子又消失,而是在漫长的历史过程中,交错进行。例如文艺复兴,它就不是一下子摆脱中世纪的羁绊:“自然和理性并不是一下子就代替了神秘主义和权威。圣·奥古斯丁的东西,还在继续为新的人文主义者所引用。”

作者对于中世纪的分析,尤其表现了对美学问题作具体分析的历史观点。一方面,作者引了大量资料,证明“早期基督教绝对地摒弃美的艺术……其结果是,在基督教道德对抗美学的压力之下,美学被完全压垮了”。正因为这样,所以“德国古典的美学史家们从普罗提诺一下跳到了十八世纪”。“近代一位历史学家在三百一十九页的著作中,仅用四页的篇幅谈论中世纪的美学思想。”(指克罗齐)但是,另一方面,作者经过对历史文献的认真研究后,说:“如果进一步研究一下教士们的著作,这个问题便复杂了。神父们顽强的人性以及他们对古典文学与哲学的熟悉,迫使他们去寻求一些巧妙的理由,为他们的良知在另一些情况下迫使他们所抛弃的艺术和美辩护。”例如奥古斯丁,一方面忏悔他早年喜爱文学,把他引离了正路;但另一方面,却又想尽办法来为文学艺术辩护。例如基督教认为艺术是谎言,是虚假的,奥古斯丁说:“如果画的马不是虚假的,那么,马的形象就不会是真实的;镜子反映的人必须是虚假的,才能反映成为真实的映象。”就这样,奥古斯丁在反对美和艺术的言论下,发表了许多美学思想和美学理论。而且正因为这些美学思想和美学理论是在曲折的形式中表现出来的,所以有时不仅是深刻的,而且是辩证的。就

这样，过去常常被忽视的中世纪美学思想，在吉尔伯特和库恩的著作中，却整整写了四十二页，不能不说是由于他们重视具体地分析历史文献所取得的一项重要成果。

第十九章，也就是最后的一章，作者从克罗齐写起，一直写到盖格的现象学美学，总标题为《二十世纪的美学方向》。这一章，也颇有特色。这不仅因为过去的美学通史，很少写到这一部分；而且因为二十世纪的美学特别复杂，人物和流派特别多，但作者却能有条不紊地既写了它们之间的区别，又写出了它们之间的联系，因此读起来，也有一种历史感的感觉。

不过，这部书的历史感虽然强，注意到美学史的“历史性”的特点，但是，它和恩格斯所称赞的黑格尔的那种“巨大的历史感”却是不同的。黑格尔是以一个完整的体系，把美学的逻辑方面与历史方面统一起来，而这部书则主要只是按照历史的顺序，发掘和罗列一些历史的资料和事实，并加以比较清晰的叙述。因此，它不仅缺乏黑格尔的体系的完整性，而且，从马克思主义者来看，它更缺乏历史唯物主义的观点：它没有能够从人类的社会存在出发，来探讨人类审美意识的发展。这是这部书的根本缺点。大概因为这个原因，所以朱光潜先生说：“资料搜集得多，但作者缺乏分析力，时而以代表人物为纲，时而以问题为纲，叙述也很杂乱。”（《西方美学史》下卷第747页）我觉得朱先生的批评，是有一定道理的。用历史唯物主义的观点来看，这本书缺点的确很多。说“作者缺乏分析力”，“叙述也很杂乱”，似乎也讲得过去。但是，著作应当是各种各样的，有的长于理论体系，有的长于事实和知识。在我国当前对西方美学史的知识还比较缺乏的时候，我觉得把这部书翻译和介绍过来，还是十分需要的。

蒋孔阳



# 目 录

译本序	蒋孔阳	1
序言		1
第二版序言		7
第一章 开端		9
对诗歌的抨击预示了后世的辩论 宇宙——美的源泉 美学——宇宙学的产物 宇宙和心灵:美的心理学概念的产生 毕达哥拉斯学说——审美学说的一个最早范例 智者批评与希腊民主 智者的修辞术与艺术观念 苏格拉底——既是一位智者又是智者们的天然敌人 苏格拉底的艺术观		
第二章 柏拉图		36
作为技巧的艺术,源于普罗米修斯 来自毕达哥拉斯的中庸标准 作为智慧和科学的艺术 诗人——智慧的供养者 这是真正的智慧吗? 他们不了解自己在做什么 充满愚味的模仿 艺术只是一面镜子 反复无常与创新 智者亦是表面性的奴隶! 任何模仿都是劣等的 异想天开的模仿是坏的 矫正者 有理性的和无理性的快感 艺术的魔力是危险的 无约束的快感变成了难以约束的快感 快感导致精神的混乱,理性的枯竭 使人愉快的花朵不全是有毒的 音乐有几分象心灵 音乐同其所激励的心灵是相象的 音乐的力量可以铸造心灵 诗歌必经删节 激发美感的艺术形式应该是纯洁的 完整的艺术体系能很好地为道德服务 “Kalos”意味着什么? “美”既非某个事物,亦非外表 “美”既非成功的尽职,亦非快感 “Kalos”是哲学家		

DN2214

所要探求的东西 厄洛斯是原动力 美的阶梯 美是不朽的  
美——神性在我们身上的显现 最好的运动是始终如一的 有  
助于和谐的感觉 视觉和听觉对心灵的审美意义 美和光  
恰当和匀称 柏拉图没有美学著作吗? 这一切都是美学吗?  
如果艺术是蹩脚的哲学,那么哲学是卓越的艺术

第三章 亚里斯多德.....79

亚里斯多德大量借用了柏拉图的美学思想 亚里斯多德有自己的  
科学分析 艺术的起源不是普罗米修斯,而是人类的双手 自然  
的能动性 and 目的性 艺术模仿自然,艺术是构成图案的能量 应  
用于知识的发生学方法 艺术亦由本能演变而来 简单的和谐  
艺术经验的相似 悲剧的有机结构类似科学的逻辑 柏拉图缩  
小模仿的作用,亚里斯多德则扩大这种作用 关于诗的两个起  
因——即内容和形式——的奇想 艺术形式——快感的要素  
快感的作用和性质 净化,同一种功能的能动性和被动性 戏剧  
欣赏者的感情是符合理性的感情 内在的善所导致的有理性的快  
乐 国务活动家和教育家的艺术——唯一独立存在的善 亚里  
斯多德在修辞学方面比他老师高明 亚里斯多德对灵活性的赞扬

第四章 从亚里斯多德到普罗提诺..... 114

对艺术的极大兴趣 但是缺乏思辨能力 富于启示的时代  
理解普罗提诺须知的时代意义 西奥夫拉斯特提供的不是深度而  
是细节 更高的技巧性 亚里斯多塞诺斯在音乐和理论方面的  
革新 斯多葛派的唯物主义美学;节制 历史意识 风格的比  
较 亚里斯多德学说各个组成部分的独立生命力 教本 西  
塞罗的著作反映了他那时代的长处和弱点 普卢塔克论丑 郎  
吉努斯:伟大的风格源于伟大的艺术家 自然与现实主义 克里  
索斯托姆:艺术家的想象随着艺术创作而产生 思辨的勃兴和萎靡  
的衰落 普罗提诺摒弃和谐 美就是基于知觉之所爱 对美  
的热爱是超感觉的思念故园 更具体地说,美即理念的具体表现  
艺术家不如艺术,艺术不如自然界 普罗提诺的神秘主义

## 第五章 中世纪美学…………… 157

中世纪的宗教色调扑灭了美学吗? 艺术——窃取经验中有益成分的骗子 美——上帝的一个名字 奥古斯丁: 艺术的欺骗不是真正的欺骗 情欲可以成为致善或致恶的力量 如果物质不是善的, 亦不是真实的, 那它是什么? 但是, 物质不应过分接近上帝 这个问题既没有被扑灭, 也没有被搅乱 世界的和谐——世界源于神灵的象征 奥古斯丁的新毕达哥拉斯学说 数——精神发展的要素 数学——审美的尺度 但是, 感觉并非不存在 和谐与对称控制着数 丑是审美反应的不足 主体和客体之间的内在和谐 阿奎那仿效奥古斯丁的学说 闪光的形式; 有形的光辉 鲜明性 光的物质方面 美的阶梯 美学和宗教 造物主与创造物之间的相似与相异 创造物——真实的外壳 象征 多种的意义 精神和肉体转化的实质 美和想象力处于一和许多中间 奥古斯丁理智地为美辩护 大不相同的象征 美的时间性 面纱有时近似独立 中世纪没有“美的艺术” 但低等的艺术正在接近美的艺术的水平 作为制作的艺术 美可以赋予艺术以活力, 但不能把美纳入艺术中

## 第六章 文艺复兴(1300—1600)…………… 212

文艺复兴提供了什么新东西? 镜子 面纱 从低下的手艺到自由的职业 文艺复兴时期的完满性和复杂性 借助证明艺术的神性来提高艺术的地位 新世俗精神同样需要智慧 劳动: 辛苦工作的结果是得到快乐 艺术家的智力投资 作为哲学家和批评家的艺术家 学识的重要性 艺术——一定阶段的自然数学的作用 神秘的倾向 人的尊严 作为模仿的诗歌 古典作家——各种文学流派的“源泉” 艺术在道德和形而上学方面的意义 美——隐蔽着的自然 锡德尼: 诗人——实在之物的改善者 艺术已不是宇宙的能量而是人类的力量 和谐的意义加深了 设计: 对和谐的理性化的直觉 诗人的激情 弗拉卡斯托罗论美化自然 自然是创作的刺激物, 而不是模仿的主题

关于快感问题 美——加速感官的活动 世俗化带来了理性和个性 用现代的观点看,古典学者们难免要犯错误 卡斯特尔维屈罗:愉悦性和新奇性是诗歌的目的 丢勒论天才 诗歌——纯粹的虚构 文艺批评中的反叛

## 第七章 十七世纪和一七五〇年前的新古典主义…………… 263

哲学中的理性,艺术中的规则 德谟克利特取代了亚里斯多德 培根关于想象力的含糊之词 笛卡儿:美是平稳的刺激 对美的最后的论证 霍布斯:精神是运动的物质 但是,幻想是有目的的、半理性的、大纲性的 处在两个领域中的霍布斯的审美心理学 综合——批评家的任务 道德目的——艺术的根本规则 “虚构”及其源泉 “似乎真实”之“真实”的深刻含义 理性和道德性制约着“统一性” 勒·布苏:作家感情上的炼金术 快感的动力学既包括新的又包括传统的 莱布尼茨:科学的世界图画——不完全的真理 审美趣味和理性既不可同一亦不可分离 反叛的调子 斯宾诺莎的历史的洞察力

## 第八章 十八世纪英国美学学派…………… 305

依据洛克学说的英国美学 但是,审美趣味的法国化从后门引进了理性 各种艺术的优雅性与合理性 甚至休谟也扩展他的经验主义 舍夫茨别利的“感觉”所反映的普罗提诺的思想,超过所反映的洛克的思想 艾迪生的“感觉”概念的延伸:崇高、新、美 美——上帝预防我们冷漠的措施 想象的快乐是道德性、沉思性和宗教性的 舍夫茨别利“感觉”概念的延伸;他的柏拉图主义 哈奇森的复比关系 贝克莱:“内在感官的前进” 卡迈斯:心理快感的等级 休谟:感情、情感——美通向我们的必由之路 审美趣味可以分析,亦可以培养 美是被征服的混乱状态 美与德 对舍夫茨别利来说,善于评价象呼吸一样重要 笑是有同情心的表示,而不是利己主义的表示 政治与艺术 李德:美虽是感性的,但什么东西使我们感觉到它呢? 同情的魔力 伯克:作为群居本能的美感 悲剧激起我们的同情心 绘画和诗歌运用模仿的

本能 崇高美表现为自重 自然选择 纯心理活动引起审美快感 贺加斯:统一性中的多样性 美的线条 多样性——美的基本抽象特性 雷诺兹:没有规则就没有艺术 画家的素材是不朽的自然,而非变动的自然 趣味的相对性同规则并非不相容 天才高于规则,但与规则并非敌对

## 第九章 十八世纪的意大利和法国..... 351

维科不是最早捍卫想象理论的人 格拉维纳:想象的道德意义 审美距离与审美趣味的循环 缪越陀里:想象力是机智选择的判断力 维科解放了想象力;现代的发生学方法 想象——人类行为的最初特征 荷马就是希腊 维科的见解是新颖的,但没有认真综合 孔狄亚克:艺术和语言实际上同样久远 杜博斯:艺术使人天生的个性显而易见 艺术应以真实性感人 审美距离与作为安慰物的艺术 自然与天才的培育 作为感情体现的模仿自然 狄德罗:美在关系 内在感官和心灵 审美趣味同知识一样是真实的 何为艺术真实? 审美趣味不属于科学知识吗? 音乐鉴赏中的一致性和多样性 形式上理想化、内容上具体化的雕塑艺术 审美趣味的感情成分使其与知识分离开来 艺术家要学习自然,而不要学习规则 对卢梭来说,自然是可感的,而不是可知的

## 第十章 德国的理性主义和新艺术批评..... 380

鲍姆嘉通为美学命名,确定了美学的主要心理学问题 美学不应该把趣味同判断力混为一谈 想象活动是低等心智 适度的明晰性和敏捷性是必需的 自然——最丰富的样式;自然中蕴藏着典型 “广阔的明晰性” 艺术特有的统一性和秩序性 苏尔泽论审美态度和审美情感 门德尔松:艺术——心灵的积分器 赫姆斯特休斯:“内在感官” 对古希腊艺术的新兴趣 文克尔曼:古希腊艺术美的沉静和完善 风格的进化与环境的影响 力量,崇高,优美,浮华 理想与特征 莱辛:诗歌的范围和视觉艺术 媒介一定不能混淆 诗与画在意味深长的瞬间和动态的描写方面

可以毗连 莱辛发展了一些断断续续出现的见解 戏剧理论: 亚  
里斯多德、莎士比亚和法国人 情节和性格的真实性与统一性  
海因斯的自然主义; 土生土长的艺术 美来自感觉和性欲 哈  
曼: 感觉是神的显现 真正的诗歌是宣扬“高尚的野蛮” 赫尔  
德: 无论是美的理论, 还是艺术理论, 都缺乏逻辑的明确性 审美感  
受的三位一体 人与其作品的一致性 解决自然和精神对立的  
两种方案 自然是上帝的化身 赫尔德是位才气焕发但不够完  
满的拓荒者 莫里茨: 艺术创造与生物学上的创造是类似的 歌  
德的影响

## 序 言

本书专供大学里研究各门艺术的人员之用，亦供其他一切较一般人更渴望知道美学术语的意蕴的人员之用。本书的写作，既非依据美学术语的准确无误的定义，亦非依据任何一种既定的哲学体系，而是依据一种以最好的方式来满足上述那种渴望的理论。列奥纳多·达·芬奇(Leonardo da Vinci)说过，凡能够到源头去取泉水的人，决不喝壶中之水。就某种意义而言，本书的目的正是要引导求知欲十分旺盛的人到源头去。但是，哲学的源头并不是明确固定的，象地图上所画的文化的源流与中心那样。如果是那样的话，也许早就可以编成一本《源流论文集》了，而我们的任务亦可以完成了。固然，通过阅读和理解赫拉克利特<sup>①</sup> 对诗人的论述，圣·托马斯<sup>②</sup> 对美的论述，以及赫尔姆霍兹<sup>③</sup> 对音乐的论述，人们可以有所长进。但是，弄懂了某个人或某些人关于美学问题的观点，这本身并不能解除在哲学方面的渴望。深明世事的思想家们逐步摸索出来的各种结论，要变成能够满足求知欲的真理，总是要输入到探求者知识循环的体系中去。甚至这还不够。仅仅把大师们的精神的生命血液输入到接受者的心灵中，还不能构成真理。把一系列古典言论简单呈现于探索者的心灵，这种情势虽过于静止、过分机械。但是，单单在各种思潮的循环过程中，即在本源和探求者之间川流不息地交往过程中，就存在着异常充分的道地的变化。对于一切接触古典言论的人们来说，要真正理解美学术语的底蕴，首先就

必须把古典言论彻底变成自己心灵的要素。

对于这种彻底变化的解释，定会使任何一位想了解本书的人联想起本书的特点。本书的两位作者，犹如他们所预想的读者一样，亦特别渴望知道艺术和美的意蕴究竟是什么。于是，他们就求教于过去许多世纪众多思索过这些术语的人，想了解他们曾发挥过哪些与此有关的观点。作者听取了他们的答案之后，再次询问，进行探究，因为作者已在某种程度上有了答案。

人们对艺术与美之本质的认识积累了几千年之后，现代探索者的心理，尽管是热切的，但不可能是空无所有了。尽管他们有强烈的意愿，要清除自己心灵中起障碍作用的先入之见。但是，骄傲以及二千五百多年来的大量论争和反思，会束缚和阻止这种意愿。甚至在倾听古人的意见时，现代人亦会情不自禁地重复着人文主义者乔万尼·比科<sup>④</sup>和先驱者培根（Bacon）的说法：我们是世界上真正的古人，我们站在古人的肩膀上，因而高于古人。既然如此，为什么我们要使自己的思想，全然遵从世界历史上那些没有经验的年轻人的思想呢？

于是，著作者和史料提供者之间的对话，很快就变得更加玄妙而复杂了。随着时间的推移，第一次对话似乎被第二次对话取代了，而新对话的两方及各自的主张，均较第一次对话更难以确定了。况且，新对话异常迷人，但同时又令人费解，这是因为

① 赫拉克利特（Heraclitus，约公元前540—480与470之间）：古希腊唯心主义哲学家。——译者

② 圣·托马斯（Saint Thomas Aquinas，1225—1274）：中世纪意大利哲学家、神学家。主要著作有《反异教大全》、《神学大全》等。他的美学思想见于《神学大全》。——译者

③ 赫尔姆霍兹（Helmholtz，1821—1894）：一译亥姆霍兹，德国物理学家、生理学家。对色觉学说，对眼睛的光学结构和乐音的性质的研究，有很大贡献。——译者

④ 乔万尼·比科（Giovanni Pico della Mirandola，1463—1494）：意大利博学的哲学家。——译者



在历史文献与著作者之间，出现了一个悬而未决的中间状态。在主要对话两方所出现的提问与回答、申明与反驳之间，不时地、愈来愈多地让位于思想巨人们本身之间的对话。对此，本书作者重新采取他们那种倾听的态度：倾听历史的声音。作者只想听到点什么，不想提出异议，而且，与其说作者想听传统代表人物的直接回答，毋宁说作者想听那些虔诚的史料提供者的声音。这些史料提供者相互间进行着激烈的争论，各自都掩饰错误，都相当详细地解释自己术语和定义的内涵，并试图逐步把论争过程中所产生的东西变成一种理智的图式。全部这一哲学过程，不是“外在地”发生的，而是出现在著作者的头脑中；假若它没有被收容起来，它就会跑到某种微妙的精神舞台上，而这种舞台则是著作者按照历史对话者指示的方向虚无飘渺地构画出来的。

例如，在本书的第一章，作者听到了柏拉图和亚里斯多德关于修辞艺术的谈话。柏拉图首先说道：修辞学不是艺术，而是一种技巧。亚里斯多德反对说：修辞学是一种艺术，这种艺术的方法和构成部分我能够加以陈述，并一定予以陈述。柏拉图捍卫自己的观点，继续说道：我在《斐德诺篇》(Phaedrus)中探讨的就是出色演讲的构成问题，而在《高吉阿斯篇》(Gorgias)中我揭示了亚里斯多德所忽视的另一种演讲方式。此时，听这一对话的作者似乎觉得，对话的情节开始加强了；历史人物——柏拉图和亚里斯多德——的对抗性开始消失了；参加对话的每一方，他们相互论争的理性要义，开始融化到历史发展过程中相互协作的强音与阶段中。历史生活，即一种比任何人物或任何文献都伟大的东西，开始把所有出场的人物——柏拉图、亚里斯多德以及从事探索的著作者占为己有，使他们成为它所培育起来的精神实体的各种“器官”，行使这些“器官”的功能。