

跟大师学文化 中国卷 三十五

跟朱光潜学美学

中

美学家、文艺理论家、翻译家、我国现代美学的开拓者和奠基者之一。他学贯中西，博古通今。美学成为一门独立的科学，是在近代。王国维、蔡元培、鲁迅、周扬等为我国现代美学的发展作出了卓越的贡献。但是直到二十世纪三十年代，美学还没有成为一门独立的学科。这时朱光潜写的《文艺心理学》、《谈美》、《诗论》等专著，具有开拓意义。这些著作对西方美学思想的介绍是较为详细的，对于美学基础知识、基本观点的阐述也较系统。

辽海出版社



跟大师学文化

中国卷 三十五
石磊◎主编

跟朱光潜学美学

中



辽海出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

跟大师学文化. 中国卷/石磊、张雅晶主编—沈阳: 辽海出版社, 2008. 4

ISBN 978-7-5451-0187-4

I. 跟… II. 石 III. 散文—作品集——中国 IV. I16

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 030145 号

责任编辑: 段扬华 孙德军

责任校对: 顾 季

装帧设计: 陈思丞

封面设计: 马寄萍

出 版 者: 辽海出版社

地 址: 沈阳市和平区十一纬路 25 号

邮政编码: 110003

电 话: 024-23284469

E-mail: dyh550912@163.com

印 刷 者: 北京华戈印务有限公司印刷

发 行 者: 辽海出版社

幅面尺寸: 140mm×203mm

印 张: 192

字 数: 3300 千字

出版时间: 2008 年 4 月第 1 版

印刷时间: 2008 年 4 月第一次印刷

定 价: 1430.00 元

版权所有 翻印必究

大师作品选读

古代艺术的原则不在客观的美和表情的冲淡，而是只在个性方面有意义和显出特征的东西。

希尔特提出个性“特征”来代替文克尔曼的“理想”，这牵涉到艺术典型的问题，下文还要谈到，现在只说他把艺术的重点从抽象理想和抽象形式上转到个性特征即具体内容上，这就标志着近代美学对于美的本质问题的看法大转变的关键。

这场争论引起当时德国两大诗人歌德和席勒的关心。歌德主张文艺从生活出发，也强调个性特征，在这一点上他和希尔特是一致的；不过他也并没有完全排除文克尔曼的理想美。他对特征与形式美的关系是这样提的：

我们应从显出特征的东西开始，以便达到美。

古人（希腊人——引者）的最高原则是意蕴，而成功的艺术处理的最高成就是美。

这里“特征”和“意蕴”指的都是艺术内容，美则是内容经过艺术处理成为作品时的最高成就。这个看法一方面批判了文克尔曼的古代艺术的“静穆”排斥表情的形式主义的观点，另一方面也纠正了希尔特为强调特征而排斥“客观的美”（即对象形式的美）的片面性。这就已达到了内容与形式的统一，理性与感性的统一，对德国古典美学的发展起了很大的作用。

席勒本是康德的信徒，但对康德的主观唯心主义的观点甚不满，认为自己“已找到了美的客观概念”。在《给克尔纳论美的信》（1793年2月28日）里，他提到“在一件艺术作品里，材料必须消融在形式里，……现实必须消融在形象显现里”，就已隐约见到内容与形式的统一。在《审美教育书简》里他进一步发挥了这个思想。他认为人有两个相反的要求：一

种要求是要使理性形式获得感性内容，使潜能变为现实，这叫做“感性冲动”，另一种要求是要使感性内容获得理性形式，使千变万化的现实现象见出秩序和规律，这就叫做“形式冲动”或“理性冲动”；把这两种对立的冲动统一于“游戏冲动”（其实就是艺术冲动，即使感性事物显出理性的自由活动），人才获得真正的自由，才具有人格的完整，也才达到美。他说：

感性冲动的对象就是最广义的生活，指全部物质存在以及凡是呈现于感官的东西。形式冲动的对象就是形象，包括事物的一切形式方面的性质以及它对人类各种思考功能的关系。游戏冲动的对象可以叫做活的形象，这个概念指现象的一切美的性质，总之，指最广义的美。

席勒在这里把生活看成艺术的内容，形象看成艺术的形式（这与过去人对形式的理解不同），美则在这两对对立面的统一体，即活的形象上面。不管他的语言多么晦涩，他把艺术美看作内容与形式的统一，感性与理性的统一，则是显而易见的。

黑格尔在《美学》里曾指出康德所理解的艺术美的内容与形式的统一“只存在于人的主观概念里”，席勒却能“把这种统一体看作理念本身，认为它是认识的原则，也是存在的原则”。这就是说，席勒认识到这种统一体不只存在于主观的思维中也存在于客观的存在中；“通过审美教育，就可以把这种统一体实现于生活”。

从此可见，席勒是德国古典美学由康德的主观唯心主义转到黑格尔的客观唯心主义之间的一个重要桥梁。上文黑格尔所说的“把这种统一体看作理念本身”之中“理念”既是感性与理性的统一体，就已经不是抽象而是具体的了。“具体的理念”

大师作品选读

是黑格尔的客观唯心主义的奠基石，黑格尔说席勒已认识到这种具体的理念，并且认为这是他的“大功劳”，这就是承认席勒是他自己的理念说的先驱。黑格尔自己的“美是理念的感性显现”这一条美学基本原则也正是发挥席勒的关于“理性与感性的统一体”的理论而得来的。他把理念看作艺术的内容，把“感性显现”看作艺术的形式，这种对“形式”的新的理解也是从席勒那里得来的。所不同者席勒用词有时不统一，他有时把概念（一般）看作内容，有时又把生活（特殊现象）看作内容；有时把对形式的要求看作理性的，有时又把“活的形象”看作形式，足见他在思想上仍不免有些混淆。黑格尔的定义却比较明确：理性内容（理念）显现于感性形象（形式）。

这里有必要说明一下黑格尔的“理念”。理念其实就是道理或宇宙间万事万物的原则大法。它是客观存在的。这一点我们都承认。我们所难承认的是这种抽象的理念先于具体感性世界而存在，这就是他的客观唯心主义所在。“理念”也近似柏拉图的“理式”，但有一个重要分别。柏拉图的“理式”是一切事物的原型或模子，是不依存于感性世界的，只有它才真实，感性世界不过是它的幻影。黑格尔的“理念”处在抽象状态时还只是片面的，不真实的，它要结合到感性事物，否定了自己的抽象的一般性，同时又在这感性事物里显现出自己，否定感性事物的抽象的特殊性而又回到有具体内容的一般，经过这种否定的否定，才达成一般与特殊的统一体，亦即所谓“具体的一般”或“具体的理念”，只有“具体的理念”才是真实的。在这种一般与特殊的统一体里，理性与感性是互相否定而又互相肯定，即互相依存的。

我们不妨举例来替黑格尔的理念作一种通俗的解释。例如“勇敢”这个理念。抽象的勇敢还只是一个概念而不是真实的勇敢，因为还没有体现于具体的行动。但是既有个别的具体的勇敢行动，就必有勇敢之所以为勇敢的道理。黑格尔认为这种道理（理念）于理是应该先就存在，尽管它在抽象状态还是不真实的。勇敢这个抽象理念如何转化成为具体的勇敢行动呢？黑格尔认为这首先要取决于当时“一般世界情况”（即历史背景），结合到具体“情境”和具体的“人物性格”，才能实现为勇敢的行动。抽象的勇敢还是所谓“普遍的力量”，还是一种“客观精神”，通过历史环境的影响，成为个人的生活理想，这种生活理想还须凝成“情致”（Pathos，也有译为“激情”的），成为个人性格的组成部分和他的行为的推动力，遇到具体情境，它才实现为勇敢的行动。这是就现实生活来说，如果应用到艺术，一件艺术作品如果要表现一个英雄人物的勇敢，就必须通过事件和动作，塑造出一个具体的形象来。勇敢就是这件作品的理性内容，人物形象就是这个理性内容的感性显现。这样达到理性内容与感性形式的统一，就算是艺术作品，也就算是美。

从此可见，黑格尔的定义是只适用于艺术美的。自然还只处在自在阶段，还不自觉，所以自然美只是低级美。使自然显得美的是生命，生命才能使杂多的部分成为有机整体。自然的顶峰是人，人才是自在自为（自觉）的，既是认识的主体，又是认识的对象。这样自觉的人才能有理想或理念，也才能有意意识地把理念显现于感性形象。这就是说，只有人才能有艺术，也只有人才能创造美和欣赏美。艺术美之所以高于自然美，也



大师作品选读

就因为它是绝对精神（其实就是自觉的精神）的显现。这是黑格尔美学观点中的人道主义的一方面。

黑格尔的客观唯心主义哲学系统注定了他的美的定义要从抽象的理念出发，这是他的基本缺点所在：但是理性内容和感性形式的统一这个思想却仍是他的美学的合理内核。此外，还须注意他把这个统一看成是由辩证发展来的一种理念不是悬空的，而是受“一般世界情况”和当时具体情境决定的。这种历史发展的观点是他对于美学的最重要的贡献。他认识到艺术和美尽管都是“理念的感性显现”，不同时代却有不同理念，也有不同的感性显现，这都要随历史发展而发展，所以有象征型，古典型以及浪漫型几种各显时代精神的艺术创作方法和风格。美的理想当然也就不会是一成不变的。

5. 俄国现实主义：美是生活

黑格尔以后，美学的重要发展是在俄国。结合到革命民主主义者所进行的农民解放运动的阶级斗争以及在俄国新兴的现实主义文学，别林斯基和车尔尼雪夫斯基都既批判而又继承了黑格尔美学的某些方面，发挥了“美是生活”的大原则，从而为现实主义文艺奠定了美学理论基础。

别林斯基既是一个黑格尔的信徒，又是一个坚定的现实主义者，这就造成了他的思想中的许多矛盾。而且他在十九世纪四十年代以后，思想上经过了一些转变，所以前后的论调也不一致。例如他在前期为拥护现实主义而反对浪漫主义，特别强调艺术的客观性；在后期发挥了黑格尔的“情致”说，又特别强调艺术的主观性。他对于艺术和美的本质都有两个不同的提法。一个提法接受了黑格尔的美的定义：艺术是“理念取了观

照的形式”（即感性形象），艺术美当然只有在满足了艺术的这个条件才能存在；另一个提法是从现实主义出发：“诗是生活的表现，或是说得更好一点，就是生活本身”，“在诗的表现里，生活无论好坏，都同样美，因为它是真实的，哪里有真实，哪里就有诗”。别林斯基所理解的“诗”泛指一般文学，有时甚至包括艺术。他肯定了生活本身就美，而且把美与真紧密联系在一起，这是符合他的现实主义立场的。他的矛盾主要见于他对内容与形式的看法。他认为在内容方面，艺术和哲学并无分别，它们所处理的都是现实的真实；它们的不同在于处理的方式，哲学通过抽象思维而艺术则通过形象思维。“现实本身就是美的，但是它的美是在本质上，在内容上而不在形式上”。现实好比金矿砂，艺术“把它加以洗炼，铸成精美的形式”：艺术只是“用现成的内容，给它一个妥贴的形式”。“形式”仍照黑格尔的用法，指具体形象。从此可见，他把美分为自然美和艺术美两种，自然美只在内容（本质）而不在形式，艺术美只在形式而不在内容。这显然是把内容与形式割裂开来了。但是在谈自己欣赏一座女爱神的雕像时，他却说，“这座美的女爱神既作为理念而美，又作为个体而美”，这里“理念”是内容，“个体”是感性形象，是形式。他称赞这座雕像是“理念与形式的生动的交融”，“生命与大理石的有机的结合”。这样看来，艺术美又在内容与形式的统一体上了。他有时还认为内容重于形式，曾举面貌端方四正面呆板枯燥的女性美为例，说这种“美不能叫人爱，而没有爱伴随着的美就没有生命，没有诗”，在《1841年俄国文学评论》里他讨论普希金的诗时，也说过类似的话。

大师作品选读

普希金的诗好比受到情感和思想灌注生命的那种人眼睛的美；如果去掉灌注生命的那种情感和思想，那副眼睛就会只有点美（Красивые），就不再有神光焕发的美（Прекрасные）了。

这里应该注意的有两点：第一，别林斯基在内容与形式的问题上徘徊于内容加形式以及内容与形式的统一这两个看法之间，统一的看法当然是他的正确的看法。其次，他在内容的问题上又徘徊于“生活”与“理念”之间，而且“生活”往往是作为“生命”来理解的。记住这两点，就可以更好地理解由别林斯基到车尔尼雪夫斯基的发展。在内容问题上，车尔尼雪夫斯基克服了别林斯基的矛盾，肯定了艺术的内容就是生活。在内容与形式的关系问题上，车尔尼雪夫斯基却始终把内容和形式割裂开来，而且根本抛弃了“内容与形式一致”的提法。此外，还有一点是别林斯基所看到而车尔尼雪夫斯基所没有看到的，就是“艺术中的自然完全不是现实中的自然”，“在诗里，生活比在现实本身里还显得更是生活”。车尔尼雪夫斯基始终坚持艺术美低于现实美。

车尔尼雪夫斯基明确地指出“美是生活”，但是像别林斯基有时主张的一样，他认为现实生活的美只在内容本质上而艺术的美则只在形式上，艺术与现实的区别只在形式而不在内容。这种把内容和形式割裂开来的看法在一定程度上影响到他对艺术，艺术美以及艺术美与现实美的关系等问题的全盘看法。依他的看法，形式变，内容可以不变，作为艺术作品的内容还是作为艺术素材（现实）的内容，因此，艺术就可以成为现实的“代替品”。他没有认识到在艺术创作中，通过艺术家

跟朱光潜学美学

的创造想象和艺术锤炼，内容与形式要经过既互相否定又互相肯定，既互相依存又互相转化的辩证过程，因此，他过低地估计典型化的作用，单就现实一方面来看，将处在素材状态的现实内容和已经艺术处理的艺术作品内容作比较，于是断定艺术美远低于现实美，犹如画的苹果之远低于可吃的苹果。这些结论显然是不能言之成理的。

但是结论的错误并不妨碍所据原则的正确。车尔尼雪夫斯基的基本原则是“美是生活”以及附带的两个命题：“美是按照我们的理解应该如此的生活”和“美是使我们想起人以及人类生活的那种生活”。他的艺术定义也是从这个美的定义发展出来的：艺术再现生活，说明生活和对生活下判断，因此成为研究生活的教科书。这些基本原则都是颠扑不可破的。提出这些基本原则，就是车尔尼雪夫斯基对美学的极大贡献。作为科学的定义，“美是生活”这句话固然过于笼统，但是它毫不含糊地指出艺术不应该从概念出发而应该从现实生活出发。这是德国古典美学以后的重大的转变。别林斯基还徘徊于从理念出发和从生活出发之间而踌躇不决，车尔尼雪夫斯基却斩钉截铁地要从生活出发。这样他就把长期以来由德国唯心主义统治着的美学转移到唯物主义的基础上，从而为现实主义文艺奠定了坚实的美学基础。歌德，席勒和黑格尔等人固然也已早就看到美与生活的密切联系，但是“生活”在车尔尼雪夫斯基的词汇里具有比过去远较丰富的涵义。他是结合当时俄国革命斗争来考虑美与艺术问题的，因而赋予“生活”一词以一种更深刻的社会内容。这就使现实主义文艺担负起远比过去更鲜明的促进阶级斗争的任务。



西方美学史

第一章 希腊文化概况和美学思想的萌芽

一 希腊文化的概况

希腊美学思想，就有历史记载可凭的来说，发源于公元前六世纪，极盛于公元前五世纪到四世纪，即柏拉图和亚理斯多德的时代，它是和希腊社会经济基础和一般文化情况密切联系着的。

西方古代文化发源于地中海沿岸，特别是地中海东部爱琴海一带的岛屿以及希腊半岛（巴尔干半岛）。这是一个多民族的地区，在公元前三千纪到二千纪，发生过民族大迁徙，在希腊南部发展出古典文化的民族大半是由爱琴海各岛屿以及由半岛北部移来的。他们带来了他们原有的奴隶制度，在侵略战争和殖民扩张之中又不断地把战俘变成奴隶，替他们畜牧耕作和进行其它方式生产。姑举文化中心的雅典为例来说，在公元前五世纪，它的全部人口约四十万，其中奴隶就占二十五万左右，剩下的十五万人之中有一部分是自由民，奴隶主只占少数。

希腊早期的生产主要是农业。由于奴隶主对奴隶的剥削和对自由民的强取豪夺，财产日渐分化，农业的发展日渐趋向土



地集中，这样就形成了一种土地贵族阶级。到了公元前六世纪左右，即我们要研究的美学起源的时代，希腊经济基础开始发生激烈的变化。由于战争的频繁（其中最长久的是波斯战争，这是由于雅典势力扩张到小亚细亚，和波斯发生利益冲突所引起的），交通的发达，手工业和商业的发展，在象雅典那样拥有海港的城邦里，农业经济日渐转到工商业经济。这就带来阶级力量对比的改变：原来经营农业的贵族奴隶主就日趋没落，新兴的工商业奴隶主就日渐上升。这新兴阶级代表当时进步的力量，与地主贵族阶级争夺政权，这就形成两大政党——民主党与贵族党。所谓“民主”也只是“有限的民主”，即奴隶主内部的民主。在公元前五世纪左右，这两党力量的对比在希腊各城邦之中并不平衡。就两个最强盛的城邦斯巴达和雅典来说，斯巴达还主要靠农业，所以贵族党占优势；雅典主要靠利润较大的工商业，所以民主党占优势。希腊各城邦（一般很小，只有几万人口）大半环绕着斯巴达和雅典，形成贵族党和民主党两个对立的阵营，斗争往往很尖锐，酿成绵延不断的内部战争。希腊文艺家和思想家在政治上也有这两种不同的倾向，在我们所要研究的美学思想家之中，大半属于贵族党，只有德谟克利特可能是例外。

流传下来的古希腊文化主要是奴隶主的文化。他们靠奴隶劳动，所以有从事文化活动的“自由”。希腊文化起源是很早的。希腊民族在原始公社和氏族社会阶段，就已经有一套丰富而完整的神话。这是“已经通过人民的幻想用一种不自觉的艺术方式加工过的自然和社会形式本身”，它“不只是希腊艺术的武库，而且是它的土壤”。（1）

大师作品选读

这套希腊神话有很大一部分保存在荷马史诗里。荷马史诗从公元前九世纪便已在人民中间口头流传，到公元前六世纪才写成定本，荷马史诗在古代是一般人民的主要教科书，流传广，所以影响深。其次，希腊神话也有一部分保存在戏剧里。希腊戏剧，特别是悲剧，在公元前五世纪左右达到了顶峰，代表作家为埃斯库罗斯，索福克勒斯，欧里庇德斯（三大悲剧家）和亚理斯多芬（喜剧家）。演戏是雅典每年祭神节和文娱节的一个重要项目。看戏就是受教育，它是雅典公民的一种宗教的和政治的任务。所以文艺在希腊人生活里远比在后来二千多年中都较重要。此外，在公元前五世纪前后，希腊的音乐，建筑，绘画，雕刻等艺术也都很繁荣，特别是雕刻，它发展到欧洲后来一直没有赶上的高峰。因此，希腊美学理论是有丰富的文艺实践做基础的。

美学在西方一开始就是哲学的一个部门。希腊文艺到了公元前五世纪前后在雅典达到了它的黄金时代，即所谓伯里克里斯时代。但是也就在这个时代，希腊文化由传统思想统治转变到自由批判，由文艺时代转变到哲学时代。三大悲剧家中最后的欧里庇德斯就常向哲学家请教，在作品中对现实社会问题进行尖锐的批判，喜剧家亚理斯多芬的作品里也时常流露自由批判的精神，从此哲学就日渐占上风，一系列的卓越的哲学家，例如毕达哥拉斯，赫拉克利特，德谟克利特，苏格拉底，柏拉图和亚理斯多德，就陆续出现了。由文艺时代转变到哲学时代的原因主要有三个，第一个原因是随着生产的发展，自然科学的研究便日渐繁荣，这就带动了哲学的研究。其次是工商业的发展所造成的阶级力量对比的变

跟朱光潜学美学

化（民主力量的上升）。新兴的工商业奴隶主向地主贵族阶级争夺政权。这种“民主运动”促成了批评辩论的风气。掌握知识和辩论的本领成为争夺政权者的必备条件，于是就有诡辩学派应运而起。诡辩学派在当时多半站在民主党方面，代表学术上进步力量，批判和辩论的风气是由他们煽起的。希腊思想的对象由自然现象转变到社会问题，主要也应归功于他们。第三，由于希腊在贸易和战争中和斐尼基，波斯和埃及各民族发生日益频繁的接触，外来的文化思想对希腊也起了激发哲学思考的作用。

哲学家们既然要注意到社会问题，就势必注意到文艺问题。文艺发展本身也要求理论性的概括，就势必注意到美学问题。希腊美学思想发源于毕达哥拉斯学派，赫拉克利特，德谟克利特和苏格拉底，极盛于柏拉图和亚里斯多德，现在分述如下。

二 毕达哥拉斯学派

毕达哥拉斯学派盛行于公元前六世纪，他们都是些数学家，天文学家和物理学家，当时希腊哲学的主要对象还是自然现象，毕达哥拉斯学派以及稍后的赫拉克利特都主要是从自然科学观点去看美学问题的。在自然科学中当时哲学家们有一个普遍的企图，就是在自然界杂多现象之中，找出统摄一切的原则或原素。毕达哥拉斯学派大半都是数学家，便认为万物最基本的原素是数，数的原则统治着宇宙中一切现象。这样把事物的一种属性（数）加以绝对化，仿佛把它看成一种先于一切而独立存在的东西，这就是客观唯心主义的萌芽。这个基本观点也影响到毕达哥拉斯学派对于美的看法。

大师作品选读

他们认为美就是和谐。他们首先从数学和声学的观点去研究音乐节奏的和谐，发见声音的质的差别（如长短，高低，轻重等）都是由发音体方面数量的差别所决定的。例如发音体（如琴弦）长，声音就长，震动速度快，声音就高，震动速度慢，声音就低。因此，音乐的基本原则在数量的关系，音乐节奏的和谐是由高低长短轻重各种不同的音调，按照一定数量上的比例所组成的。这派学者是用数的比例来表示不同音程的创始人，例如第八音程是 1: 2，第四音程是 3: 4，第五音程是 2: 3。

从音乐里数量关系的研究中，毕达哥拉斯学派找到了一个辩证的原则，这个原则由这派门徒波里克勒特在他的《论法规》里这样加以转述：

毕达哥拉斯学派说（柏拉图往往采用这派的话），音乐是对立因素的和谐的统一，把杂多导致统一，把不协调导致协调。

这是希腊辩证思想的最早的萌芽，也是文艺思想中“寓整齐于变化”原则的最早的萌芽。

毕达哥拉斯学派把音乐中和谐的道理推广到建筑，雕刻等其它艺术，探求什么样的数量比例才会产生美的效果，得出了一些经验性的规范。波里克勒特在前已提到的《论法规》里就记载了一些这样的规范。例如在欧洲有长久影响的“黄金分割”（最美的线形为长与宽成一定比例的长方形）就是这派发见的。他们也有时认为圆球形最美。这种偏重形式的探讨是后来美学里形式主义的萌芽。

这派学者还把数与和谐的原则应用于天文学的研究，因而



跟朱光潜学美学

形成所谓“诸天音乐”或“宇宙和谐”的概念，认为天上诸星体在遵照一定轨道运动之中，也产生一种和谐的音乐。苏联美学史家阿斯木斯在《古代思想家论艺术》的序论里评论这种概念说，“音乐和谐的概念原只是对一种艺术领域研究的结果，毕达哥拉斯学派把它推广到全体宇宙中去……因此，连天文学即宇宙学在这派看来，也具有美学的性质”。他们把天体看成圆球形，认为这也是最美的形体。这里可注意的是毕达哥拉斯学派把整个自然界看作美学的对象，并不限于艺术。

毕达哥拉斯学派还注意到艺术对人的影响。他们提出两个带有“神秘色彩的看法，一个是“小宇宙”（人）类似“大宇宙”的看法（近似中国道家“小周天”的看法）。他们认为人体就像天体，都由数与和谐的原则统辖着。人有内在的和谐，碰到外在的和谐，“同声相应”，所以欣然契合。因此，人才能爱美和欣赏艺术。另一个看法是人体的内在和谐可以受到外在的和谐的影响。他们把这个概念应用到医学上去，得出类似中国医学里阴阳五行说的结论。不但在身体方面，就是在心理方面，内在和谐也可以受到外在和谐的影响。他们把音乐风格大体分为刚柔两种，不同的音乐风格可以在听众中引起相应的心情而引起性格的变化，例如听者性格偏柔，刚的乐调可以使他的心情由柔变刚。艺术可以改变人的性情和性格，所以产生教育的作用。

毕达哥拉斯学派的带有神秘主义色彩的客观唯心主义的和形式主义的美学思想对柏拉图，普洛丁的新柏拉图主义以及文艺复兴时代专心钻研形式技巧的艺术家们，都发生过深刻的影响。

